مجلة

علوم اللغة العربية وآدابها

دورية أكاديمية محكمة متخصصة

تصدر عن كلية الآداب واللغات - جامعة الوادي

المجلد: 13 العدد 03 - 04 نوفمبر 2021.

الجزء الثاني

المدير الشرفي : أ.د عمر فرحاتي (مدير جامعة الوادي)

رئيس التحرير: أ. د. مسعود وقار

نائب رئيس التحرير: د . سليم حمدان

هيئة التحرير

أ د. يوسف العايب (الجزائر) أ. د. محمد وجيه أوغلو (تركيا) .د مليكة ناعيم (المغرب)
أ.د. ناصر بركة (الجزائر) أ.د سليم أسامة محمد (مصر) أ.د. حمزة حمادة (الجزائر)
أ.د عبد القادر فيدوح (قطر) د. علا عبد الرزاق (الجزائر) أ.د. ضياء غني العبودي
(العراق) أ.د. التوزاني خالد (المغرب) د. محمد بن يحيى (الجزائر) د. بن الدين بخولة
(الجزائر) د. علي كرباع (الجزائر) د. عبد الله بن صفية (الجزائر) . د. عثماني
بولرباح (الجزائر) . أ.د. لزهر كرشو (الجزائر). أ.د. قويدر قيطون (الجزائر) . د. باغزو
صبرينة (الجزائر). د. إيدير نصيرة (الجزائر). د. كاديك جمال (الجزائر). أ.د. علي عبد
الأمير عباس الخميس (العراق). د. جديعي عبد المالك (الجزائر). د. العربي الحضراوي
(المغرب). د. بوشاقور الرحماني سمير (الجزائر)

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ. د.مسعود وقاد - جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د خالد كاظم حميدي كلية الشيخ الطوسي العراق
أ.د خالد ميلاد، جامعة منوبة، تونس
أ.د. يوسف العايب- جامعة الوادي، الجزائر
أ. د. عبد الحميد هيمة – جامعة ورقلة. ، الجزائر.
أ. د. خالد التوزاني، جامعة فاس، المغرب.
أ.د أبو بكر العزاوي ، جامعة المولى سليمان، المغرب
أ. د. محمد الأمين شيخة- جامعة الوادي، الجزائر.
أ. د. فورار امحمد بلخضر -جامعة بسكرة، الجزائر.
أ. د. عادل محلو- جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د.عبد المجيد عيساني – جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د. البشير مناعي-جامعة الوادي، الجزائر
أ.د. لزهر كرشو - جامعة الوادي، الجزائر.
أ.د. ذهبية حمو الحاج- جامعة تيزي وزو، الجزائر
أ.د محمد عبد الرحمان يونس، جامعة ابن رشد هولندا

أ.د.الطيب بودربالة -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.محمد بوعمامة -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.عبد القادر دامخي -جامعة باتنة1، الجزائر.
أ.د.أحمد موساوي - جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.العيد جلولي – جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.بوبكر حسيني -جامعة ورقلة، الجزائر.
أ.د.مشري بن خليفة –جامعة الجزائر2
أ.د سعد عبد العزيز مصلوح جامعة الكويت
أ.د.عبد الواسع الحميري،جامعة الملك خالد السعودية
أ.د. مبروك المناعي- جامعة منوبة تونس.
أ. د مصطفى الضبع، جامعة الفيوم،مصر
أ.د مروان العلان، جامعة فيلادلفيا الأردن
أ.د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض المغرب
أ.د. محمد محمود حسين هندي، جامعة سوهاج، مصر
د. سليم حمدان، جامعة الوادي الجزائر

مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ،كلية الآداب واللغات
جامعة الشهيد حمّه لخضر الوادي- الجز ائر.
الهاتف : 0021332120710 الموقع: www.univ-eloued.dz/slla
البريد: adab-lougha@univ-eloued.dz
ISSN-1112-914X . EISSN 2602-716X

حكّم في هذا الجزء

د. باديس لهويمل جامعة بسكرة الجزائر

د. عبد الكريم خليل جامعة الوادي الجزائر

د. سليم حمدان جامعة الوادي الجزائر

أ د. عادل محلو جامعة الوادي الجزائر

أ د. العيد حنكة جامعة الوادي الجزائر

د. شيادي نصيرة جامعة تلمسان الجزائر

د. بوسغادي حبيب جامعة عين تيموشنت الجزائر

أ د. فتحي بحة جامعة الوادي الجزائر

د. بوشلالق عبد العزيز جامعة المسيلة الجزائر

د. سليم سعداني جامعة الوادي الجزائر

د. فتحي بوخالفة جامعة المسيلة الجزائر

أ د. هندة بوسكين جامعة الجزائر2 الجزائر

د. سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج الجزائر

أ د. محمد بكادي جامعة تامنغست الجزائر

د. مسعي أحمد عمار جامعة الجزائر2 الجزائر

أ د. مسعود غريب جامعة ورقلة الجزائر

أ د. يوسف العايب جامعة الوادي الجزائر

أ د. محمد جواد حبيب البدراني جامعة البصرة العراق

د. السعيد ضيف الله المركز الجامعي ببريكة الجزائر

د. محمد كوشنان جامعة المدية الجزائر

د. محمد رضا بركاني جامعة الطارف الجزائر

د. الحسين بركات جامعة المسيلة الجزائر.

أ د.عبد المجيد عيساني جامعة ورقلة الجزائر

د. سعد مردف جامعة الوادي الجزائر

أ د. أحمد الشايب عرباوي جامعة الوادي الجزائر

أ د. يوسف وسطاني جامعة سطيف2 الجزائر

د. خلوف مفتاح جامعة المسيلة الجزائر

د. عبد القادر العربي جامعة المسيلة الجزائر

أ د. ضياء غني العبودي جامعة ذي قار العراق

أ د. يوسف العايب جامعة الوادي الجزائر

د. جودي حمدي منصور جامعة بسكرة الجزائر

د. فتيحة حداد جامعة تيزي وزو الجزائر

د. عمر بوقمرة جامعة الشلف الجزائر

د. وسيلة مرباح جامعة ميلة الجزائر

د. كمال علوش جامعة ورقلة الجزائر

د. محمد مدور جامعة غرداية الجزائر

د. زهور شتوح جامعة باتنة الجزائر

د. محمد الصالح زغدي جامعة الوادي الجزائر

د. سليمة محفوظي جامعة سوق أهراس الجزائر

د. علي مداني جامعة تيارت الجزائر

د. مختار سويلم جامعة غرداية **الجزائر**

د.هامل الشيخ جامعة عين تموشنت الجزائر

د. عبد القادر بلي جامعة عين تموشنت الجزائر

د. بن الدين بخولة المركز الجامعي لآفلو الجزائر

د. وهاب خالد جامعة المسيلة الجزائر

أ د. العيد حنكة جامعة الوادي الجزائي

شروط النشر في المجلة

ترحب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها بنتاج إسهامات الأساتذة والباحثين غير المنشورة سلفا في المواعيد التي يعلن عليها في بوابة المجلات العلمية الجزائرية مشترطة ما يلي :

- المعالجة الموضوعية وفق الأسلوب العلمي الموثق مع مراعاة الجدة في الطرح.
- الالتزام بأصول البحث العلمي وقواعده العامة والأعراف الجامعية في التوثيق الدقيق لمواد البحث .
- تجنّب كتابة الآيات والأحاديث النبوية والأبيات الشعرية بالبرامج.
- أن تكون الهوامش في نهاية البحث وتستوفي جميع شروط البحث العلمي . ومتبوعة بقائمة المصادروالمراجع مرتبة ترتيبا ألفبائيا.
- لا تقبل إلا البحوث المرسلة عبر بوابة المجلات العلمية الجزائرية على العنوان: www.asjp.cerist.dz
- أن يدرج البحث في قالب المجلة المتضمن شروط الكتابة الموجود في البوابة تحت عنوان : تعليمات للمؤلف أو على الموقع الخاص للمجلة: www.univ-eloued.dz/slla
- التقيّد التام بالشروط المعلن عنها في صفحة المجلّة على البوابة؛ بما في ذلك تزويدنا بالوثائق المطلوبة بُعد إرسال المقال مباشرة على بريد المجلّة.
- أن لا يقلّ البحث عن عشر صفحات ولا يتجاوز ثلاثين صفحة وفق مقاييس المجلة.
- يقدم ملخص المقال باللغة العربية في حدود نصف صفحة على الأكثر ومترجمًا له باللغة الانجليزية.
- أن لا يكون المقال قد سبق نشره أو أرسل للنشر في مجلات أخرى ، مع تصريح شرفيّ يثبت ذلك .
- تخضع المواد الواردة لتحكيم الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة ، ولا ترد البحوث التي تلقتها المجلة إلى أصحابها ، نشرت أو لم تنشر.

كلمة العدد

أحبتنا القراء الأوفياء، تحية طيبة مباركة وبعد . . .

ليس غريبا أن تساهم مجلة علوم اللغة العربية وآدابها في إدخال البهجة إلى نفوس الباحثين الذين وضعوا ثقتهم فيها كعادتها، وكنا قد وعدناهم سابقا بإصدار عدد خاص في شهر ديسمبر يضم مقالاتهم، لكن – والتزاما بشعارنا الذي رفعناه لخدمة الباحثين باختلاف رتبهم – رأينا أن يتزامن العدد مع دورتي التأهيل الجامعي والترقية إلى رتبة أستاذ التعليم العالي حتى يتسنى لأغلب أصحاب المقالات الاستفادة منها في ملفاتهم.

وقد ضم العدد ثلاثة أجزاء بواحد وثمانين مقالا، موزعة بين أساتذة وطلبة دكتوراه،وبذلك تكون المجلة قد حافظت على سيرورتها الروتينية بإصدارها عددين في السنة يضمهما مجلد واحد، يصدر الأول منتصف شهر مارس (أذار)، أما الثاني فيرى النور في منتصف شهر سبتمبر (أيلول)، وعدد خاص كلما سمحت الفرصة لخدمة الباحثين.

والجدير بالذكر أن المجلة ملتزمة دائما بالشفافية والوضوح والموضوعية في العمل، والجدية والصرامة من حيث الجانب العلمي والتقيد التام بشروط النشر المصرح بها، وفي هذا السياق تقدّم إدارة المجلة جزيل الشكر وو افر الاحترام لجمع المحررين المساعدين والمراجعين الذين تكبدوا عناء القراءة والمتابعة لكل المواد الواردة إلى المجلة.

وأخيرا لا يفوتنا – نحن هيئة التحرير – أن نتقدم لكل الباحثين بجزيل الشكر والامتنان إذ وضعوا الثقة في مجلتنا، ونبارك لهم نشر مقالاتهم، متمنين لهم دوام العطاء، والاستفادة من هذا العدد في ترقياتهم، ونعد البقية بالنشر في الأعداد القادمة إن شاء الله، بعد الإعلان عن فتح أبواب المجلة لاستقبال مقالاتهم.

والله من وراء القصد

نائب رئيس التحرير

الرقم	فهرس الموضوعات	الصفحة
	الجزء الثاني	
01	الشعر والموت في زمن الكورونا الموت نشيدا للفزع قراءة تأويلية لنص " نشيد الفزع"للشاعر عبد القادر مكاريا . د. مسعودي سليمة	498-480
02	الفحولة المُدَّجنة في الرواية النسوية التونسية رواية ' طرشقانة ' لـ مسعودة أبوبكر د. بن عمر سهيلة	529-499
03	الفعلُ بين النحويّ والدلاليّ في القرآن الكريم آية القراء أنموذجا. د./ عنيشل خديجة	543-530
04	الفِعل التّعليمي اللّاصَفي، آليةٌ جديدةٌ للتّعليم عن بُعد في التّعليم الثّانوي كريم بوسالم- أ.د. لعيدية رحموني	563-544
05	القراءة التصويرية عند شارل بلاّ وبلاغة الجاحظ، من خلال كتابه ‹الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء. ط/د . كحلي رابح - أ.د دردار بشير	575-564
06	الكتابة موطن لسرديات المنفى:قراءة في السيرة الذاتية (خارج المكان) لإدوارد سعيد د. نويرة عبد القادر	585-576
07	المعجمية العربية و ترجمة المصطلح اللساني د. كبير الشيخ	603-586
08	المنهج التاريخي عند محمد ناصر من خلال كتابه الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية. ط/د . حليمة عزيز- أ.د عبد الحميد هيمة	624-604
09	النسوية من الحركة الاجتماعية إلى النقد النسوي مابعد الكلونيالي د. منى بشلم	639-6250
10	النقد بالشعر عند أدونيس عندما تستحيل قصيدة الرؤيا نقدا حضاريا د.فائزة خمقاني - . د.حمزة قريرة - أ.حمزة شريف	669-640
11	النكتة البلاغية في الحديث النبوي الشريف ط/د. إبراهيم جغوبي	684-670
12	النّحو التّحويلي مكمّلا للنّحو التّوليدي د. عبد المجيد قديح	703-685
13	النّص الموازي في ديوان (صراع مع النّفس) للشاعر (عبد الرحمن العشماوي) ط/د. لونانسة لبنى - أ.د محمد زرمان	720-704
14	انحسار الشعر وانتشار الرواية قراءة في الأسباب والتجليات د. عبد الرشيد هميسي	733-721
15	بناء المثال النّحوي في الكتب شبه المدرسيّة ودوره في تنمية الملكة اللغوية لدى تلاميذ السّنة الأولى من التعليم المتوسط ط/د. نسرين صايفي - د. هنية عريف	751-734
16	بنية النص الشعري، اتساع دلالي وعلامة بوليفونية - قراءة في مختارات من الشعر العربي المعاصر . د. تاورريرت نبيلة	765-752
17	بنية فضاء المدينة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي ط.د / سليم قواسمية - د/ليلى قاسمي	793-766
18	تجليات العجائبي في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " لعز الدين جلاوجي. د. بوقدوم نجوى	812-794

19	تحولات دلالة العاقل وغير العاقل في لغة القرآن الكريم ط.د صالح خطاب- أ.د. راج دوبه	836-813
20	تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها بين نحو الجملة ونحو النّص د. بن علي فيصل	855-837
21	تعليمية النص الحجاجي في السنة الثالثة متوسط- دراسة موازنة بين جيلين- د/ عركاتي ميلود	872-856
22	تمثلات الصحراء في الشعر الشعبي الجزائري(قراءة في قصيدة حيزية لابن قيطون) د. بوقفة صبرينة	889-873
23	توازي المعنى بين الملفوظ والدلالة في رواية رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا لـ"عيسى مومني" . د. فرّوم هشام	900-890
24	توظيف التراث في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله ط.د . كمال الدين محبوبة - د. سعد مردف	917-901
25	جماليات الخطاب في أدب الأطفال مقاربة في الرؤية والتّشكيل د. شادلي عمر	934-918
26	جمالية التأثير في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" السجل والاستراتيجيات النصية ط.د . سيروكان وهيبة – د. نور الدين زرادي	949-935
27	جمالية الدهشة في قصيدة (الهايكو) العربيّة بين الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدلالي ط.د . آمال بوحمام– د. وداد بن عافية	968-950

الشعر والموت في زمن الكورونا الموت نشيدا للفزع قراءة تأويلية لنص " نشيد الفزع"للشاعر عبد القادر مكاريا

Poetry and death in the time of Corona. Death, a Hymn to Dread: an Interpretive Reading of the Text "The Hymn of Dread" by the poet Abdelkader Makaria

الدكتورة: مسعودي سليمة

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة الحاج لخضر باتنة 1- باتنة (الجزائر)

salima.messaoudi@univ-batna.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/19 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يشكل سؤال الموت أكثر الأسئلة الوجودية إلحاحا وقلقا وغموضا في آن، السؤال المترافق إلزاما بالكينونة ذاتها، باعتباره الحد النهائي لها، ما يجعله الحدث الأكثر رعبا وإلغازا معا، إذ هو الحدث الوحيد الذي يحدث للكائنات الحية، ولا يمكن وصفه من داخله، الكائن المخيف الذي يرهب الأحياء ، ويستعصي عليهم فهمه، والذي كان محل اهتمام الأديان والأساطير والفلسفات والفنون المختلفة منذ وجود الإنسان ككائن واع، يعي وجوده وموته معا، و يتأملهما .

وقد جسد وباء الكورونا فكرة الموت في أوضح معانيها ، باعتباره موتا جماعيا محيطا بالبشر في كل أنحاء الأرض، مما جعل منه هزة وجودية خطيرة ،خلفت انجراحات قاسية في معمار الكينونة الإنسانية، و تداعيات خطيرة على أنظمة الفكر وأنماط الحياة . وها هو الشعر باعتباره تأويلا للوجود، وتشكيلا لهزاته الكبرى يمظهر لنا علاقة الإنسان بالموت الوبائي في زمن الكورونا، من خلال نص "نشيد الفزع" للشاعر الجزائري عبد القادر مكاريا، وهو النص الذي قاربته هذه الدراسة بمنطق التأويل، كشفا لمضمراته وطبقاته العميقة.

الكلمات المفتاحية: الموت الوبائي؛الاشتراطات الطبيعية؛المعرفة الشعرية؛ طقس احترازي؛المنطق الأنطولوجي.

Abstract:

The question of death is one of the most pressing, confusing and ambiguous existential questions. It is a question associated compulsory with the being itself, as it is being's final limit, which makes it both the most terrifying and mysterious incident. It is the only incident that occurs to the living creatures, and no one can describe it from the inside. In other words, it is a frightening creature that terrorizes the living beings who find it difficult to comprehend.Death has been of great interest to different religions, myths, philosophies and arts, since the existence of human beings as conscious beings, aware of their existence and death, and who contemplate both of them.

The Corona epidemic embodied a clearest image about the idea of death, as it is a mass death surrounding people all over the globe.This made it a dangerous existential jolt, which left severe wounds in the general make up of the humanity, and dangerous repercussions on the thinking systems and patterns of life. Thus, poetry as an interpretation of existence, and a formation of its major jolts, showing us the relationship between human beings and the epidemic death in the age of the Corona, through the text of "The Hymn of Dread" which was written by the Algerian poet Abdelkader Mekaria. This study approaches and deeply interprets the texts in order to reveal its implications and depths.

***key words*:** epidemic death; natural requirements; poetic knowledge; precautionary ritual; ontological reasoning.

مقدمة:

على حواف النهايات يقف عالم الموت ، فهل بعده من بدايات أو حيوات جديدة ؟

هكذا تشكل السؤال الإنساني الأكثر إلحاحا وحدة وارتباطا بالطبيعة والحياة وفلسفة الوجود، والذات والغيريات، والحب والمطلق والنسبي والروحي والجسدي والغيبي، إنه الوضع الكينوني المرتبط بالحياة كشرط من أهم شروطها، والمفروض بقوة الوجود ذاته، كحقيقة لا تحتمل القدرة على الشك أو التأويل، فكل ما عليها فان .

إن طرح سؤال الماهية والوجود يزداد حدة مع الموت في زمن الكورونا . الوباء الذي عرى حقيقة إنسان الكارثة الذي لم يستطع الصمود تجاه الفيروس الميكروسكوبي، وها هي حضارته بكل ترساناتها التكنولوجية والعلمية تتهاوى ، لتكشف هشاشة ما رواء أسوارها، الكائن الأصغر في

الطبيعة وهو يفتك بهذا العملاق الذي أخضع الطبيعة ، وأخضع العالم، الكائن المجهري المتناهي في الصغر وهو يتحول إلى كابوس مريع ومرعب، والوحش المفترس الذي يفتك بالبشر والدول والعلاقات والمجتمعات والاقتصاديات، ويكشف هشاشة العمالقة ، الكائن الذي يطور نفسه باستمرار ضد دفاعات البشر، في تحد للذكاء البشري الذي استصغر شأن الكائنات الأخرى، وعاث فيها وفي جيناتها كل أنواع التجارب والفساد . ها هو يجابه بالخوف السائل . حسب تعبير باومان . الخوف منه ؛ من الموت الوبائي بغلق جميع محلات الحياة، والانعزال في حجر صحي إجباري، يقف فيه البشر مكتوفي الأيدي لا يملكون للنجاة منه سبيلا، الفيروس الذي كشف عورات الحضارة، وعجز الكائن الصانع، وأخضع أعتى الدول وأشدها بطشا وفتكا، ها هو ينتقم من غرورها، ويرديها صريعة عجزها، إنه العدو الميكروسكوبي الذي لا يرى، وهو يثير حالة قصوى من الخوف والفزع العالمي الذي لم ينج منه بشر .[1].

1. الموت والمعرفة الشعرية.الموت والنشيد :قراءة في دلائلية العنوان :

"الآن و قد رأيت وجهك يا صاحبة الحانة..دعيني لا أرى الموت الذي أرهبه على الدوام[2]"

هكذا يتوجه جلجامش لسيدوري يسألها عن مصير آخر بعيد عن الموت، لكن سيدوري أجابت : " إن الحياة التي تبغيها سوف لا تجدها.. عندما خلق الآلهة البشر..فرضوا الموت على البشرية..و أمسكوا الحياة بأيديهم[3]" .

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي تجاوزت حياته وكينونته اشتراطاته الطبيعية ليكون ذاته خالق كينونته باستمرار، لذلك تكون مواجهاته مع الموت حادة ومريرة، بل يجعل هدف كينونته كلها هو تحد هذا الكائن الغيبي الميتافيزيقي المخيف و هزيمته بكل ما يوفره من ارتقاء بأشكال الحياة المختلفة ، وهو سبب القلق الوجودي الأكثر حدة و نزيفا، إنه ما يطلق عليه هيدجر فكرة الوجود للموت : "إنه الوحشة القصوى من اللاشيء؛ نعني ما سماه هيدجر على نحو رشيق : الوجود للموت : إن الوجود للموت هو حالة روحية حديثة، و ليس فقط مشكلا وجوديا(...) إن الوجود للموت ليس خاصية شخصية، بل ظاهرة عالمية صناعية[4]" ، ليكون الصراع على أشده وفي أقصى حالاته بين الكائنين الكائن الواعي و الكائن الغيبي ، بكل أشكال المواجهة ،أديانا وأساطيروعلوم ومكننة وفنون مختلفة .إذ تعد الأساطير والأناشيد الدينية القديمة أهم وأقدم أشكال المواجهة الإنسانية للموت ، بما تضمنته من خلفيات معرفية ثقافية عنه كوضع وجودي ملازم للكينونة والحياة ، باعتباره الكائن الوحيد الذي يهزم البشر، و تلقى نهايتها به كل كائنات الطبيعة، لكنه لا يطال الآلهة . و هو ما شكل هاجس الكينونة الإنسانية كمصير محتوم، رغم

محاولاتها المختلفة في تجاوز أسبابه من ضعف ومرض ، بالبحث عن الأدوية والعلاجات وتطوير الحياة ، بعد انهزام فكرة إكسير الحياة الأسطورية .

والشعر معرفة خارج قوانين المعرفة المعهودة، و هو أقدم أنواع المعرفة على الإطلاق، لكنه أكثرها تجددا بتجدد الدماء في الحياة، إنه تأريخ للدهشة الأولى التي فتحت الإنسان على العالم، وامتداد روحي عبر اللحظة، وبحث عن الوجوه في المياه الراكدة للحياة، وملامسة ذلك الظاهر المضمر، المنطقة التي تقع على التماس بين الوجود و عدمه، وما أصعب البقاء على االضفاف من أجل سبر أغوار المعنى! و مثلما هنالك غموض يلازم أعمق مفهومات الوجود كالماهية والكنه والحقيقة والمعنى والحب والموت، هنالك هذه الكينونة الشعرية التي تختار المغامرة على الضفاف الإنسانية المعقدة فتحقق ذاتها، و تستعيد قناعاتها فيها. و عليه فإن المعرفة الشعرية هي المنطق الأنطولوجي الحميمي للإنسان في مجابهة الأسئلة الكبرى، وهو منطق رؤيوي وإشراقي وغيبي وجمالي في آن، يختار أن يقع في المنطقة المعتدلة التي تمزج كيمياء الجسد بفيزياء الروح، يقول حيث يصمت العالم، و يرى رغم حجب العماء، وغيم العادة، الصوت الآخر الكامن في الأشياء، و يحتاج من يقوله. ففي المنعرجات الخطيرة من الكينونة البشرية ينهض الشعر ليستعيد الوجود بالقيمة ، ويدافع عن الجوهر الإنساني ضد كل العواصف والأخطار.

ولقد صنع الوضع الوجودي المرتبك للإنسان نوعا آخر من الشعر هو الشعر .الفلسفة، أو لعله ارتد به إلى منابته الأولى حيث الشعر صنو السؤال و البحث المضني عن المعنى . الحقيقة،اللذين انبثقت عنهما الفلسفة، قبل أن تميل إلى العقل التنظيري التأطيري ،الذي يحد ويؤطر هذه السؤالات والتأملات في مفهومات محددة وشبه نهائية ، كانت تقولب المعنى وتضيق عوالمه لدرجة الاختناق ، وهو ما حدا بالكثير من الفلاسفة ليكونوا شعراء، خصوصا في هذا الوضع المرعب الذي زحفت فيه التكنولوجيا والعقل العلمي التقني على ما تبقى من قيم الإنسان، في وجود مرعب محفوف بالعذابات، حيث تنهض وظيفة الشعر كفن عبر بسالةالدفاع عن آخر قلاع الإنسان وحصون الحقيقة : "لا نيتشه كف عن مواصلة التدرب على ملامح الفيلسوف / الشاعر الذي ينجح آخر الأمر في تعويض النبي الإبراهيمي في مهمته الخالدة : نعني في خلق ألواح خير وشر جديدة للنوع البشري . ولا أدرنو تردد في رفع اللبس أكثر من مرة عن قولته المرعبة ، موضحا بأنه لا يعني بذلك إلا إحياء الاستعارات الميتة عن أنفسنا، بل وأنه ينبغي كتابة الشعر، في المعنى الذي أشار إلية هيغل، في جمالياته، بأنه طالما يوجد وعي بعذابات البشر، يجب أن يوجد الفن بوصفه الشكل الموضوعي لهذا الوعي[5]"

و تكمن قدرة الشعر في حريته و تخلصه من المفهومات الجاهزة والمرجعيات المسبقة، وتكمن قوته في حريته التي تتجاوز الممكنات نحو المستحيل ، والواقع نحو التخييل كوعي قائم بذاته، و تكمن قوته أيضا في امتلاكه قدرة النفاذية في باطن الأشياء والإحساس بمضمراتها ودواخلها، والإنصات لأصواتها الصامتة، وفي ولوج عالم الغيب والميتافيزيقا ، باعتباره يمتلك خاصية الروحانية العالية ، ما يجعله قريبا من صوت النبي والكاهن والقديس. وهو الدور الذي تقمصه الشاعر عبد القادر مكاريا ، وهو يتلو علينا نصه نشيدا للموت والفزع.

يأتي نص نشيد الفزع للشاعر عبد القادر مكاريا ، مستسما للموت كحدث ينتمي إلى الحياة ، ولا ينفصل عنها، فليس لنا نحن البشر الفانين إلا أن نرقبه و نراقبه ، هذا الكائن الغامض الذي لا ندرك منه إلا الغياب الكلي لمن ماتوا عن الحياة الدنيوية ، وهو أشد أحداث الحياة رعبا، وأقربها إلى عالم الأرواح ومناطق الغيب المجهولة.

على إيقاع المفارقة ينبني هذا النص، حضورا يشي بها منذ العنوان :"نشيد الفزع" وهو العنوان الذي جمع بين طقس من طقوس الفرح و الحياة و الأمن، أو استجلابها و بين الفزع، في كيمياء كينونة واحدة هي علاقة المضاف بالمضاف إليه، العلاقة التي عادة ما تخلق لنا كائنا جديدا من المزج بين دم الكائنين، إنه نشيد للفزع ؛ الفزع بكل دلالة الخوف القادم على حين غرة، إنه الرعب بالأحرى والذي يتجاوز سقف الخوف العادي ليتحول إلى حالة نفسية وجودية، جعل منها النشيد طقسا جماعيا، فالأناشيد عادة ما تحمل دلالة الجماعية في إنشادها، لتؤوب بنا إلى طقوس الحياة واستجلاب الفرح وطرد الموت في الأنثروبولوجيا القديمة و علم الأساطير. و في مواقف الجنائز الدينية بتراتيلها و أدعيتها و طقوسها المختلفة.

وإذا كانت الدوال في الشعر تحمل في مكوناتها الدلالية ميراثاتها المعجمية، فإن النشيد معجميا يؤوب بنا إلى جملة من المعاني ؛ منها نشد أي طلب وعرَّف، فالمنشد هو المعرِّف، والناشد هو الطالب، والنشيد رفع الصوت، ونشد تذكر[6] .أما معاني الفزع المعجمية فمتراوحة بين الخوف و الذعر والترويع من جهة، والإغاثة من جهة أخرى[7] .

ولا تخفى علينا الصلة القوية التي تجمع في الدالين بين الدلالات المعجمية والدلالات الشعرية، فالنشيد وسيلة لطلب حقيقة الأشياء والتماس جوهرها، وهو أيضا التعريف بها ، ورفع الصوت بحقيقتها ومعناها، وكأننا بالشاعر يلتمس بالنشيد معرفة الحقيقة وفك أسرارها الملغزة ، و يحيل الفزع على شدة الخوف والذعر ، كما يحيل على إغاثة النشيد . الشعر للشاعر الذي فزع إليه طالبا معرفة الحقيقة والمعنى الكامن في الموت.

وقد دأب الإنسان منذ بداياته الأولى على الاستعانة بالأناشيد في مواقفه الوجودية الصعبة لالتماس الإجابات والطمأنينة الروحية، والتقرب من كنه الأشياء وحقائقها وأسرارها الباطنية ، فرافقت الأناشيد الأساطير والأديان، وكانت تراتيل وأدعية دينية لإبعاد الأخطار والشرور واستجلاب الخير، قبل أن تميل دلالاتها التداولية الحديثة إلى معاني الفرح ، وهو ما حقق لنا هذه المفارقة المجتمعة في كائن لغوي واحد ،وحدته الإضافة،على أكثر من احتمال قرائي؛بين النشيد الذي أصبح في تداولية استعماله الحالية دلالة على معنى الفرح وطقوسه، والفزع الذي حافظ على معناه الأصلي من الرعب والخوف الشديد، فتشكل لدينا كائن هجين من الدلالتين معا، يثير في المخيلة صورة الكائن الفرينكشتايني المرعب، وأشباح الموتى، وغيرها من الصور المرعبة . هكذا نجد أنفسنا أمام جملة من الدلالات العنوانية المتقاربة؛ فإما أن النشيد طقس احترازي تؤديه الجماعة وتعبر به عن فزعها كضعف من الموت في نوع من توسل إبعاد شبحه وأذاه، وإما أنه نشيد من عزف الفزع ذاته، ككائن نفسي وجودي لديه ما يقول وهو يطل على منظر الموت المتعدد الذي يفتك بالأحياء، وإما أنه نشيد يعزفه البشر عبر كل ممارساتهم التي لا تدل إلا عليه،خوفا من الموت في زمن الوباء الذي يترصد البشر ليفتك بهم .إنه نشيد في زمن الموت الجماعي ، أو الموت بالجملة ؛ الموت بالوباء .وباء الكورونا، نظرا للسياق الثقافي الذي أنجبه، و الذي يؤكده النص منذ مطلعه، نشيد الفزع فزع الموت، وهل هنالك ما هو أكثر تسببا في خوف البشر و فزعهم من الموت بالوباء ؟!

3. الموت و إيقاع الحياة:

انطلاقا من الوعي بأن الموت مصير حتمي يطال كل الكائنات الحية، لتتختم به الحياة، فإن الشاعر يجعل منه حدثا يوميا، محيطا بالإنسان من جميع جهاته ، وكأنه يحيل الموت إلى فكرة الموت في حد ذاتها، من أجل التعايش معها ؛ مع الوعي بهذه الحتمية كمتلازمة للوجود الإنساني الواعي، الذي يعي الموت لأنه إنسان يدرك جيدا فكرة الموت، لأنه يدرك أن الموت يدركه منهيا حياته الدنيوية : " فأينما نكن يدركنا الوعي بأن الموت لا بد أنه سيضع نهاية لوجودنا هنا، عاجلا أم آجلا، ولن تسعفنا غرائز البقاء إن كنا مسلحين بها في صد ذلك الخوف المشتق وتبديده، ذلك الخوف الذي لا يأتينا من الموت الذي يطرق الباب، ولكن من معرفتنا بأنه سيطرق الباب عاجلا أم آجلا [8] ." فمن هذا الوعي بالموت والتعايش معه اختار الشاعر أن يبدأ نصه، وعلى إيقاع المفارقة، فالموت هذا الكائن الذي يقع على النقيض من الحياة، ويقف على الطرف المقابل منها، بل ينهيها في صراع الوجود، ها هو يقبل من جميع تفاصيلها، كحدث عادي من وقائعها المعتادة ، إنها الحياة المأهولة بكائن الموت الذي يقبعا بين زوايا الطبيعة، كما يؤثث يوميات الإنسان في أدق تفاصيلها :

الموت يقبع في زوايا الأرض .

بين أشعة الشمس الجميلة
في حشيش الحقل .. ماء النهر
زر الإنارة في غرف الفنادق
و على السلالم ..بالمصاعد[9]

إنه الموت المرتسم في تقاسيم الحياة، فالطبيعة التي تشع حياة و نضارة و ربيعية،وتبدي فتنتها بدلال لا يشبه غيره، تخفي في هذه الفتنة أسباب الموت بكل ما يمكن أن يحمل الوباء فيها، الوباء لا يقتل الطبيعة، و لا يقتل كائناتها، إنه موت مقبل على كائن واحد هو هذا الكائن البشري، و هنا نجد أنفسنا كبشر أمام إشكالية وجودية فادحة الوقع، هي شباب الطبيعة الأبدي، وشباب الإنسان المحدود الفاني: " يقال ، الموت فصل صغير على سطح الطبيعة الأبدية، حادث تافه في الحياة الكونية الكبيرة..لكن توقف ! إن هذا العارض لهو لغز عميق ومأساة جسيمة؛ هذه النهاية الخفية لبرزخ السيرة هي لحظة تبجيل، أو بالأحرى يجد الذهن نفسه ممزقا بين حقيقتين لا يعترض عليهما معا، وهما مع ذلك متناقضتان: شباب الطبيعة الأبدي، وشباب الفرد الذي يستحيل استعادته، و بشكل ما سخر تجدد الربيع السنوي الذي لا يكل ولا يهدأ يسخر من قلقنا الثقيل على مصيرنا[10]".

فالشاعر الذي استحضر الطبيعة في شباب ربيعها، كان حريصا على إبداء هذه المفارقة الوجودية المؤلمة، بين شبابها وحياتها الأبدية في الكون، وبين الموت الفردي الجزئي الذي يطال كل كائناتها، كلا على حدة، بمن فيها الكائن الصانع الذي حاول تجاوزها باستمرار، لكن عبثا، وتضيع سدى كل محاولاته، فها هو كائن طبيعي ميكرومجهري استطاع أن يثبت عجزه، ويكشف عورة تحضره. ويرتد به إلى لحظة العجز الأولى .وفي هذا التوظيف لمتلازمة الموت و جمال الطبيعة استحضار ضمني لأساطير مضمرة تختفي وراءها الميدوزا و سيرينات الأوديسا؛ رمزا الفتنة المميتة القاتلة، حيث يختفي الموت في الجمال الفاتن ، بين أشعة الشمس، وفي الحقول والمياه العذبة، تماما مثلما يختفي في التفاصيل الإنسانية الصغيرة . إنه المحيط بالإنسان كمصير جماعيمقبل فجأة ودون سابق موعد، تماما كما يقبل الموت الغيبي الأنطولوجي ، الذي تعيش خوفه كل الكائنات كمصير منتظر على حواف النهايات، مصيرا لا بد منه .

هذا الفزع من الوباء الحامل للموت يشكل استعادة فكرة الموت التي غيبها الوضع البشري المتمادي في غروره و تصنيعه و آليته و استهلاكه، إنها العودة إلى الخوف الأول والقلق الأول، الذي ما فتئ يؤوب بالإنسان إلى أصله و حقيقته و مثواه، إنه الموت المحدق من كل جانب، وبجميع

البشر دون استثناء، يهددهم في كل ما تقع عليه أيديهم أو ما تلاميه أجسامهم، بل كل ما تراه أعينهم، فأين المفر من موت شديد الحصار؟!

فبعد تجلياته في الطبيعة راح الشاعر يستحضر من تمظهرات الحياة المادية بعض ملامحه كزر الإنارة و السلالم و المصاعد وغرف الفنادق. و لنا هنا أن نتأمل ما استحضره الشاعر من هذه الأشياء، بما تخفيه من دلالات الفرار من الموت، فالفنادق تعني المكان العابر الذي يحل به الإنسان لفترة و يمضي، إنه المكان الذي لا هوية لها، رمز الاستقرار المؤقت الذي يعني عدم الاستقرار ذاته و حياة الانتقال، وكأن الشاعر باستحضاره هو بالذات يؤكد أن لا مفر من الموت حتى بتغيير الأمكنة، و هو ما يؤكده الدالان السلالم و المصاعد التي تتقارب في دلالتها، لتستحضر لنا الأبراج و الأهرامات، ووسائل الفرار من الموت والتعالي على البشري : " فأينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة " سورة النساء ،الآية 78

يبدو الموت في هذا المقطع حدثا منسابا في إيقاع الحياة، ضمن أحداثها ووقائعها الاعتيادية، وهو ما خرق أفق توقعنا كمتلقين، فنحن عادة ما نتوجس خيفة من أحاديث الموت وموضوعاته المحفوفة برهبة المجهول الغامض، الذي يزحف متخفيا ليختطف منا دون أن نحس به، أو نستشعر وجوده، وكأن الشاعر قد استعار ضمنيا صورة الموت ثاناتوس بالمفهوم الميثي الأسطوري ؛ ثاناتوس الإله الذي يجسد الموت الرحيم ذي اللمسة اللينة، التي لا يشعر البشر بها، ها هو يتسلل من كل شيء قريب، لا نتوقع أبدا أن يكون مأهولا به ، يتسلل حيث توجد الحياة بسيطة جميلة منسابة في حيويتها، وبعيدا عن المناطق الحديثة الآهلة به في الراهن الإنساني العنيف؛ مناطق الحروب والملاجئ والفقر والمجاعات، ومخلفات المصانع القاتلة، ومدافن الصناعات النووية وبقايا المختبرات الفتاكة. فالموت الذي استحال . مع الوضع الحداثي ونتائج العقل التكنولوجي الوخيمة على الإنسان .وحشا يوميا مفترسا، يفتك بالبشر شعوبا وجماعات، تحقيقا لأطماع الإمبريالية المتضخمة، يتحول في النص إلى وضعه الطبيعي ككائن طبيعي وباء، يتكون في الطبيعة ككائن مجهري "فيروس"، يختار البشر ليتسلل إليهم، و يختطف منهم، متحديا هذا العقل العلمي التكنولوجي الذي وجد نفسه، عاجزا إزاءه، وهو الذي عمل على الخروج بالإنسان من الوضع البشري المحدود، نحو آفاق أخرى، تجعل من الحياة تطورا مستمرا يستطيع أن ينفلت من قبضة الانحباس في الأرضي الطبيعي، قبل أن يستحيل هو ذاته عقلا أداتيا للقتل و الموت العنيف .

4. الموت و إيقاع الحب:

يشكل الحب منذ الأزل كائنا نديا للموت، يقع معه على طرفي البارادوكس، فالحب هذا الكائن الغامض، تماما كالموت، الكائن الغريب الذي يحل فجأة دون سابق أعراض وأسباب ومواعيد، إنه كائن غيبي وأبدي ومصيري وقدري، لديه سطوة سحرية تأخذ روح الإنسان فيها، كما يأخذ الموت الروح في عالمه، لكنه علي النقيض من الموت، كائن وسيم على عكس الوجه القبيح المخيف للموت، إنه كائن خالق للحياة،مفعم بها، ففي أساطير البعث والخصب والنماء يعد إكسير الحياة وسر العودة إليها، إن زحف الموت نحو الكائن البشري ، إنه أعظم مواجه له و أقوى، بطاقته الروحية العالية التي تتصل بميتافيزياء الإنسان، وتحمل بعضا من الألوهة ، فتتصل بسر المحبة الإلهية في قلوب البشر .

هكذا كان الحب مقابلا للموت منذ القديم، و في كل العصور و الحضارات وإنسان كل المراحل ، يقول إيفان كليما : " ما من شيء أقرب إلى الموت مثل الحب المتحقق، فظهور أحدهما إنما هو ظهور منفصل، لكنه أيضا ظهور وحيد للأبد، فلا يحتمل أي تكرار، و لا يسمح بأي استئناف، و لا يعد بأي إرجاء، فلا بد لكل منهما من أن يقوم بنفسه، واقع الأمر أن كلا منهما يقوم بنفسه، وكل واحد منهما يولد للمرة الأولى ، أو يولد من جديد، متى أتى، وهو يأتي بغتة من اللامكان على الدوام، من ظلمة اللاوجود من دون ماض و لا مستقبل[11]"

إن الموت و الحب يشتركان في مبعثهما ومصدرهما المجهول؛ القدر الذي هو صانع المصائر الغيبي، إنهما حدثان من أحداث الحياة ، لكنهما لا يرتبطان بأسباب في سياقات هذه الحياة ذاتها، كما لا يرتبطان بزمان أو مكان، وهما أيضا كائنان يلفهما الغموض، ولا تحديدات مفهومية نهائية لهما، فإذا كنا نجهل تماما وضع ما بعد الموت ، و لا يمكن أن نتصوره ، فإن الحب متغير الأوضاع والحالات، حتى في تجربة واحدة، مما يجعله كائنا زئبقي التعريف، متعدد الأوجه، يختلف توصيفه حتى في التجربة الواحدة بتغير حالاته التي لا يثبت فيها على وضع واحد، و هذا ما يجعله كائنا عصيا على الفهم ،غامضا كالموت، كائنا مرتبطا في الوضع الوجودي للإنسان بجانبه الروحي النفسي الجسدي، تماما كالموت، إنهما التجربتان اللتان لا يمكن تعلمهما، بل يغدو تعلم كل منهما مجرد وهم، فالموت لا يمكن أن نعيش وضعه إلا و نحن موتى، نكون قد غادرنا هذا العالم، و لا يمكن أن نصفه للأحياء، والحب لأنه كائن سائل لا يتقولب في وضع واحد، وعلى هيئة واحدة .

هذه الصلات الغريبة التي تجمع الموت والحب تحقق بينهما نوعا من التناغم الخفي، رغم ما بينهما من صراع قوي، تماما مثلما هي صلات الموت والحياة " فالحياة هي موت مؤجل، والموت حياة مبكرة[12]" حسب هيرقليطس، هذا التناغم المؤسس على الحركة والصراع، أو هو الحب المسلح

بتعبيره، مسلح من أجل أن يتأسس، مسلح باللوغوس، وهو الرغبة في اكتشاف الأشياء والوصول إلى الحقيقة .

إنه الصراع الأزلي بين أيروس و ثاناتوس[13]، الذي يمثل بشكل أو بآخر الصراع بين الحياة نفسها و بين الموت، فالحب من أهم أسباب تواصل حلقات الحياة، ولذلك كان فقدان من نحب موتا آخر في الحياة، أشد موتا من الموت نفسه، كما أن الموت من الدرجة الثانية يعني موت الحب ذاته كحياة نفسية وجودية، وقد تكون كلية بين شخصين، لكل ما لها من تداعيات الألم و الفقد والحاجة التي يخلفها الموت ذاته، و كثيرا ما كان الخلاص من الحب باللجوء إلى الموت أو طلبه كحل نهائي عندما يفوق عذابه عذوبته.

إنها علاقة غريبة و معقدة هذه التي تربط بين الكائنين، وقد كتب أسكاروايلدقائلا : "الحب الحقيقي يجعل فكرة الموت مألوفة، خفيفة و ليس فيها ما يفزع، يصلح الموت موضوع موازنة بسيطا، يصبح الثمن الذي يقبل المرء بدفعه لقاء أشياء كثيرة[14]"

إن ترافق الحب والموت في هذا النص لم يأت من باب الصدفة، ففي مواقف الموت نحن نلوذ بمن نحبهم، و نخاف كثيرا من فقدهم، و من هذا المنطق المزدوج يتجلى الحب في النص عبر المقطع الآتي:

و على شفاه حبيبة ..نشتاق قبلتها حد البكاء
الموت .. في أحضان من كنا نحبهم كثيرا
و بين أنامل المارين في الطرقات
يتربص الموت
عبور الهاربين من ملل الحياة ..إلى الحياة.
الموت سيد وقتنا المكتظ بالإيمان
و الخوف المطرز في عيون العاشقات[15]

تنطلق العلاقة بين الموت والحب في هذا النص من الصراع بينهما، الصراع الأزلي الذي مثلته الأسطورة في الصراع بين إيروس و بين أفعى الموت المتربصة دوما " لماذا لا يكون الموت محض استحالة فيزيائيةPhysical Metamorphosis لا تقوى على الوقوف في وجه الحب الخالص الذي يظل عصيا على كل عوامل الاندثار والبلى. الحب الخالص قوة جوهرية من قوى الطبيعة تغالب الموت وتستعصي عليه، ولن تتمكن ألف أفعى وأفعى أن تبتلع الحب وتغيبه في دهاليز الخواء، الحب الخالص المنبثق من روح مشعة ومتوهجة بالنبل ترياق للنفس الموجوعة والقلقة من مخالب الموت القاتلة[16]"

يبدأ الصراع بين الحب و الموت عندما يتحول الموت إلى كائن يستريح منتظرا فريسته على شفاه الحبيبة، حيث ينهض الفزع منه ليعزف نشيد مرارته مفرقا بينهما :" نشتاق قبلتها حد البكاء "فعبر سيمياء القبلة التي تعني الامتزاج الروحي الجسدي بين الحبيبين يجسد الشاعر كيف يقف الوباء طريقا في الحب، و يمنع الحبيبين أحدهما عن الآخر ، بل تتحول أحضان الأحباء إلى كفن للموت بعد أن اتخذ الوباء من الجسد الإنساني مستقرا و مضيفا له، فالوباء القاتل يهزم الحب أيضا، لكنه لا يقتله ولا يميته، بل لعله يزيده ضراوة و قوة و تأججا، عندما يزيد وتيرة الاشتياق والخوف على من نحب " الخوف المطرز في عيون العاشقات" هذا الخوف الذي يهزم الموت بشكل أو بآخر، فالخوف ليس على أرواحهن، بل على من أحببنهم. فالموت منهزم في أرواح العاشقات لأنهن لا يخفن منه على أنفسهن، بل على أحبائهن. إنه ملاحقة الحب الذي يخرج بالإنسان عن ملل الحياة و لا جدواها، بل يدخل حتى في الحب الإيماني الذي يعني حب الذات الإلهية و الخشوع لها و التوق إليها، إنه يزيد هذا الحب قوة، ويزيد من هيمنته على الحياة، لأنه يسيطر على الوقت و اليوميات و يسكن التفاصيل .

الموت و إيقاع الألفة:

عادة ما يرتبط الموت بالمجهول و الغامض، فنحن لا ندري له موعدا أو سببا أو وجها، الكائن المحفوف بالأسئلة، لا يعلمه إلا من دخل عالمه، و من دخل عالمه فقد خرج تماما من عالمنا الدنيوي، تغافلنا الحياة بها و تلهينا عنه، فلا ننتبه لوجوده بيننا، إلا عندما يصطاد من فرائسه، و يمضي، لكن الموت الوبائي مختلف عنه، إنه الموت الذي صار هاجس الحياة الدائم، الموت الذي يحاصرنا في كل ما حولنا و من حولنا، و يسيطر على كل تفكيرنا، ويدير يومياتنا و سلوكاتنا و علاقاتنا، لقد تحول الموت من كائن فردي يسكن الذات بينها وبين ذاتها، إلى كائن يسكن الوعي و اللاوعي الجماعي في يومياته و كل أوقاته :

الموت سيد وقتنا
عطر الأحاديث القصيرة ..و الطويلة
و على موائد الإفطار
في ضوء الهواتف ..في رسائلنا القصيرة
أمام البيت
بين ستائر الشرفات
الموت صار رفيقنا الأغلى ..نحاوره من الشروق إلى الغروب
و نسأل بعضنا

لو - مثلا - تأخر ساعة؟![17]

إنه الموت الذي يحاصر الزمان في هذا المقطع.. يحاصر الوقت و يصبح الرفيق الذي نراه في كل لحظات حيواتنا و تفاصيلها، يسكن اللغة و الأحاديث و الرسائل و الأشياء

هذا الموت الوبائي يعيد تشكيل خرائط الأمكنة و إحداثيات المسافات، لقد استحال الموتا حديثا جماعيا، و حدثا اعتياديا، ما يبرر تحوله إلى نشيد جماعي للفزع، وقد حاصر الإنسان، من جميع جهاته، بل إنه يتجاوز الجهات جميعا و يحتلها جميعا في آن:

نحاول أن نحدد جهة المرور التي يختارها في رحلة بحثه
عمن تقرر أن يكونوا هم الرقم الأخير ..لهذا اليوم
في قائمة الذين اختارهم
ليعلقهم نياشينا بأفواه الرواة[18]

يفتح الشاعر نصه للأوضاع الاجتماعية والنفسية التي يعيشها البشر في زمن الوباء، وهم يسألون عن أسماء الموتى من المقربين لهم، وأعداد الوفيات في وسائل الإعلام المختلفة، التي لا تتهاون في تقديم الإحصائيات من حالات المرضى والموتى ، ليكتمل بها وضع الموت كأهم التفاصيل اليومية التي تعاش في زمن الوباء، وأبرز الوقائع التي تتحكم في بوصلة الظروف والمتغيرات المعيشة ، لقد تحول الموت من زائر مفاجئ غريب، إلى رفيق اعتادي " رفيقنا الأغلى" ، والتي تفتح معنى الأغلى على دلالات الفقد، فثمن رفقته للبشر هو تلك الأرواح الغالية العزيزة التي يترك موتها ألما قاسيا لا يضاهيه ألم، إنه الرفيق الأغلى بكل ما يدفعه من الموتى أصدقاء والأقرباء، ومن الألم جراء فقدهم بالموت ، لتتداعى صورة حلمية جراء ذلك ؛ تتجسد في تخيل غياب الموت في حياة الإنسان ، وهي الأمنية التي راودت أحلام البشر منذ وجودهم الأول، و جسدتها مخيالاتهم في إكسير الحياة وعشبة الخلود، التي بقيت أحلاما لا وجود لها، وإن عمل الطب وعلم الكيمياء والصيدلة على إيجاد الأدوية واللقاحات الطبية ،و الحلول العلاجية للكثير من الأوبئة والأمراض الفتاكة ، كمواجهة للموت والحد منه .

و يستمر النص في تشريح وضع الموت في زمن الوباء :

الموت يأتي دائما من حيث لا يتوقع المتوقعون
لكنه الآن هنا..يحتل ساحات المدائن و المداشر ..و المعابد و القبور
و نواقيس الكنائس
يسكن ذاكرة الذين نذكرهم ..و نذكر عطرهم
يحتل أعمدة الإنارة..يقفز من إشارات المرور

و بالحدائق الكبرى ..و أشجار التوت
في " ساحة التوت" و "رحبة السوق"
و أغاني العشق في الناي الحزين
و بحة شيخة كانت تؤانس خوفنا
الموت يطل حتى من قمم المآذن
في مواقيت الصلاة!!
الموت آخر ما نريد لقاءه
يأتينا من كل الجهات..
من كل اللغات[19]..

فالموت الذي كان حدثا مفاجئا وصادما، يتحول إلى كائن يومي، محفوف به الوقت، ومحفوف به المكان، ومحفوفة به الأشياء والأشخاص وأحاديثهم وتفاصيلهم، و كأن الوباء قد أفقدنا نحن البشر الإحساس برهبة الموت، وكأنه قد أمات الموت نفسه كمعنى غيبي غامض تحيطه الرهبة، وهنا نشهد تلاشي الموت القديم، وحتى الحياة أيضا :"بدأ الموت يتلاشى في هذه الفترة، والحياة أيضا فقدت دلالاتها التي كانت مألوفة مرة، إن القول بأن الموت تلاشى هو أن نقول حقا، إن تجسيد تينك الحالتين اللتين هما لب الكائن البشري قد فقدتا أهميتهما، التي حدثت بمختلف الأنواع، حتى عندما كان الناس يموتون بأشد الأساليب خفية وعنفا[20]" فالحياة المعاصرة حياة يحيط الخطر فيها المعاني الإنسانية الجوهرية والقيم، بفعل تأثير التكنولوجيا المادية على الجوهر وتلاشيه تدريجيا فيها، وهو ما يجعلها مفرغة المحتوى والقيمة، لتطال السيولة (بمفهوم باومان) كل شيء، وهو ما ينعكس ظله على قيمة الموت والحياة، التي يطالها الملل بتعبير النص ذاته : " يتربص الموت عبور الهاربين من ملل الحياة إلى الحياة" فالموت في النص موت عام، شامل، إنه الموت الوبائي الذي يسكن كل الأمكنة، فيتصاعد نشيد الفزع منه، مطلا من كل الوجوه والأشياء، الموت المتربص بالجميع دون استثناء، لقد تحول إلى انشغال جماعي أعظم،وتجل أوضح لحقيقة الموت ذاته ولجدوى الحياة، إنه ظرف حاسم للكثير من المواقف، إنه الموت مثلما هو في حقيقته متجرد من كل مخيالات واستيهامات، الفاتك بالبشر وكل المخلوقات، يكتسب ألفته من تحوله هذا إلى سيد للزمان والمكان والتفاصيل، حيث لا حديث إلا حديثه، ولا تفكير إلا في الحد من زحفه الكبير، لقد جاء ليعيد النظر في الأزمات الدينية والأنطولوجية، وحتى الأبستيمولوجية التي أزرى بها الوضع الصناعي الحداثي الآلي للبشر، يتحول إلى تجربة جديدة تعيد ربط الذات بالموضوع والمعنى والجدوى والآخرين، وبالحياة والحب والموت أيضا، ها هو يسكن الساحات والمداشر

والحقول والحدائق العامة الخاوية من أي إنسان ،أو أثر للحياة، وقد غادرها البشر إلىبيوتهم طالبين العزلة خوفا من عدوى الوباء . خوفا من هذا الموت القادم من كل الجهات، إنه يسكن الأماكن الأليفة للموت، والأماكن التي كانت تضج بقوة الحياة دون استثناء، حتى الأغاني والمعزوفات وجلسات اللهو والترفيه عن النفس صارت ملونة بلونه الكئيب، و إن غفل عنه الناس لبعض الوقت ذكرهم آذان الصلوات اليومية الخمس به، فلا مهرب منه أو ملاذ .

5. تشكيل النشيد - نشيد الفزع:

عادة ما تجنح الأناشيد نحو الثيمات الدينية التيولوجية،أوالإنسانية الوجدانية، وعليه فإنها تصطفي لغة بسيطة يستوعبها المتلقي العادي، رغم ارتكانها إلى رموزية تكثيفية، تضمر خلفها طاقاتها الدلالية البعيدة، وهو ما نجده في هذا النص باستعانة الشاعر بلغة البساطة واليوميات الانسيابية، لكن الدوال، تتجاوز ريتم المدلول العادي لتحقق ماوراء الدلالة التي تتداعى تلقائيا في ذهن المتلقي كمتلازمة غير بعيدة هذا عن المدلول العادي، على الرغم من أن النص يتعامل مع كائن ميتافيزيقي، فمثلا:

الموت يقبع في زوايا الأرض
بين أشعة الشمس الجميلة
في حشيش الحقل
ماء النهر

نجد أن الدوال تريد مدلولاتها المباشرة و تؤديها، لكنها من ناحية أخرى ترمز للبعد الحقيقي العميق في النص، وهو الانتشار الكبير للوباء بما يسببه من موت وفزع، ما يجعل كل دال يتمتع بخاصية المفارقة التي بني عليها النص، و تبناها ريتما له، فزوايا الأرض التي كانت محلا لدبيب الحياة تتحول بفعل الوباء إلى أركان يستوطنها الموت، وأشعة الشمس الجميلة المفعمة بدم الحياة و حيويتها، لا تمنع عن نفسها استقبال ذرات الوباء، ولا حشيشالحقل، ولا ماء النهر، كلها دوال تنفتح على طاقة الحياة والموت معا، إنه الموت الذي يسكن الحياة وكل أشيائها و مكوناتها .فقوله: " الموت في أحضان من كنا نحبهم كثيرا " هو تركيب يحتمل هذا البعد ذاته من الحقيقة والمجاز معا، و قد حرم علينا الوباء أحضان من نحب، خشية علينا وعليهم من انتقال عدوى الفيروس. وقد انعكست هذه الظاهرة على الصورة وبناء التخييل، إذ صارت العبارات تقبل المعنى الحقيقي القريب على عواهنه لأنه يطابق الواقع، وفي الآن نفسه تضمر الكنايات عن هيمنة هذا الكائن المفترس، فكل عبارة يمكن أن نقرأها بمستويين معا : المستوى السطحي الأفقي القريب الواقعي

والمستوى العميق العمودي المضمر، دون أن تكون هنالك هوة و تباعد بين الدلالتين، باستثناء ما يتعالى ليبلغ مقام المجاز، كضرورة تشكيلية لا بد منها، تبعا لطبيعة الثيمة ذاتها، ف " سيد الوقت" مثلا استعارة تكني عن السيطرة الكبيرة للوباء كموت، على حياة البشر، فالوقت لا يمتلك سيدا له قبل هذا الوباء، سيدا يهيمن على جميع البشر في كل أوقاتهم، تفكيرا وتفاصيل يومية وأحاديث و أفعال وردود أفعال .

كما أن الشاعر يشبه هذا الموت الوبائي بعطر الأحاديث القصيرة والطويلة، هذه الاستعارة التي تضفي على الأحاديث بعدا حميميا أكثر أنثوية لارتباطها برائحة العطر رمز الجاذبية والاقتراب الكبير، فنحن عادة ما نتحسس في أحاديث بعضنا عطر القرب النفسي ، ومضمر الحديث ذاته، وهو ما يفتحنا على اقتران الموت برائحة العطر في الأحاديث الحميمية، ليدل ذلك كوننا نتحسس وجوده في كل الأحاديث ظاهرا كحقيقة، ومضمرا كرائحة العطر .

و قد مال الشاعر في نصه إلى أنسنة الموت، بتجسيده في مختلف الهيئات والصفات الإنسانية، وهي ظاهرة فنية فلسفية قديمة، شهدها إنسان الأساطير القديمة والملاحم، إذ كان يميل إلى أنسنة المتعالي من قوى الكون والطبيعة، عندما كان يجسدها في آلهة يسبغ عليها هيئات البشر ونوازعهم وسلوكاتهم ومشاعرهم، فالموت في النص كائن مؤنسن :

الموت صار رفيقنا الأغلى
نحاوره من الشروق إلى الغروب
ونسأل عنه بعضنا
لو .مثلا .تأخر ساعة؟!

إنها الصيرورة التي خرجت بالموت من سياقه القديم المفاجئ، من كينونته الغيبية المحتشدة بالغموض والأسرار، إلى كينونته الجديدة رفيقا يوميا للبشر، يفتحون معه الحوارات المطولة، ويستفقدونه لو تأخر لبعض الوقت، و هي ترميزات و إشارات توحي بهيمنة موضوع الموت على سياقات الحياة الإنسانية المختلفة، في وضع صعب هو وضع الوباء القاتل .

ومما يلاحظ أيضا من هندسة اللغة أن الضمير. ضمير جماعة المتكلمين . كان مهيمنا على النص، فالشاعر لم يقارب الموضوع كموقف ذاتي ، و إنما برؤية جماعية توحد فيها البشر جميعا، لنشهد تقابلا حضوريا بين ضميرين : ضمير الغائب المفرد العائد على الموت،وقد شخص به ومن خلاله، مقابل ضمير جماعة المتكلمين ، و ما يلاحظ أن ضمير الغائب المفرد كان أكثر قوة و فاعلية من الآخر، بل يتحكم في كل النص كفاعل نصي سردي، و قد كان المسند إليه الذي هيمن على إدارة مسانيده داخل النص، أما الجمل القليلة التي ظهر فيها ضمير جماعة المتكلمين كضمير

فاعل القيمة، فقد اقترن كمسند إليه بأفعال محدودة القوة معنويا " نشتاق، نحاول" التي تثبت ضعفا معنويا و استلابية موقف تجاه الموت، وهو ما يؤكده حضور الدال " الموت " كمبتدأ في أغلب جمل النص التي مالت نحو الاسمية، كتقرير سردي لوضع معيش، واضح التفاصيل والملامح، وكأن الشاعر يعرض لنا لوحات ثابتة عن حياة الناس وفزعهم في زمن الوباء، لوحات شكلها بماء الأحداث ذاتها، وتداعياتها عليه هو كشاعر فنان، تلهمه المواقف الصعبة العصيبة في الوجود .

من ناحية تشكليلية أخرى يبدو النص سلسلة من المشاهد واللوحات التي تعرض تباعا تمظهرات الموت وأثره على الحياة،وهي مشاهد تكاد تكرس موقف ثابتا يدل على وضع معيش و سائد، يبدو المشهد الأول تمظهرا للبارادوكس بين حياة الطبيعة وما تضمره فيها من موت مختبئ لا يظهر للعيان، فالوباء يتخفى جيدا في الطبيعة، لكنه لا يؤذيها، إنه لم يأت إلا من أجل الكائن البشري ليحد من غروره، إذ تقابلنا لوحة المشهد الأول جامعة بين الموت وبين عناصر الطبيعة و كائناتها الجميلة " أشعة الشمس الجميلة، حشيش الحقل ، ماء النهر، و هي تفاصيل توحي بتدفق الحياة، لكن الصادم المفزع أن الموت يقبع فيها.

وتتوالى اللوحات مجسدة لهذه المشاهد البارادوكسية، متشكلة من مكونات الحياة الإنسانية و ما سكنها من فزع الموت الوبائي، فالموت يقبع أيضا في زر الإنارة وغرف الفنادق والسلالم والمصاعد، وهو تشكيل لصور بصرية تجعلنا نتخيل الموت مجسدا في هيئة بشرية متخفيا بين هذه الأشياء، كما وظف الشاعر صورة لمسية، عندما جعل الموت يقبع في شفاه حبيبته، صاحبتها صورة نفسية فيزيولوجية ملازمة لها، هي صورة الاشتياق لقبلاتها لدرجة التمظهر الفيزيولوجي في البكاء كأقصى درجات اللهفة والاشتياق، والتي تلتها مباشرة صورة من تداعياتها، وهي صورة حضن الحبيب، وقد استحال هو الآخر مكانا يقبع الموت فيه، وهي كما تبدو عليه صور مؤسسة على البارادوكس التي حملت الدلالة وضدها، فكل ما كان ينبض حيوية وحياة وحبا ودفئا، وكل ما كان يعد ملاذا آمنا و ملجأ، تحول إلى مكان مأهول بالموت.

أما الإيقاع الذي اختار النشيد فهو متفاعلن الكامل بتلويناتها وانفتحاتها العروضية المختلفة، و كأن اللجوء للكامل طقس احتمائي احترازي لإبعاد الموت و استجلاب القوة. علما أن النص اعتمد نسق الجملة الشعرية التي تختار تدفق النفس الشعري في كل مقطع عن طريق التدوير التركيبي الدلالي الإيقاعي، الذي يؤكد تحكم المعنى و توتراته في ريتم الإيقاع، و درجة تناغمهما، فكل مقطع يبتدئ بكلمة الموت، ويستمر في مظهرته وتشكيله إلى آخره، محافظا على نسق التدوير الذي

يكوكب الأسطر الشعرية في وحدة دلالية إيقاعية في آن، تشكل لي كل وحدة جملة شعرية قائمة بذاتها .

خاتمة:

يخفف الشعر في أحيان كثيرة من حدة التراجيدي و بؤسه، و كذلك فعل هذا النص مع الفزع و رهبة الموت، لقد أحال الموت إلي كائن يومي أليف، يعتاش على البشر، و يمتص كينونته منهم، لكنهم تعايشوا معه، وحولوه إلى حالة أليفة، في نوع من تقبل المصير والواقع، والرضوخ لهما، إذ لا مفر منه، و لا ملاذ، و هو الجاثم في كل تفاصيل الحياة و أشيائها.

لقد استطاع الشاعر في نصه أن يجمع بين فلسفة الموت ككائن مرعب، و بين الواقع اليومي، الذي يتسلل إليه هذا الكائن ليعتاش مع البشر فيه، و استطاع أن يكشف كيفية تعامل الجماعة البشرية معه، إذ لم تستطع إلا أن تتأقلم مع فكرة وجوده المهيمن، وتتكيف معها، رغم شدة الفزع من حقيقتها، و لا تملك إلا أن تتساءل عن الرقم المقبل في قائمته، إنه الموت آخر ما نريد لقاءه، لكنه الآتي من كل الجهات.

كما استطاع النص رغم لغته البسيطة أن يقدم رؤية فلسفية عميقة لمفهمة الموت الوباء، وردود فعل البشر النفسية والوجودية إزاءه في سياق تفاصيلهم اليومية زمانا ومكانا وأشياء وأشخاصا وحوارات وتساؤلات و آذانا وصلوات، إنه نشيد الفزع طقس جماعي عاشه البشر في كل مكان من المعمورة، عندما أحدق بهم كائن الموت الوباء.

المصادروالمراجع:

1. سليمة مسعودي : مقال : تحليل لإنسان الخوف، الشروق ، الرابط الإلكتروني:
https://www.echoroukonline.com/writer/%d8%b3%d9%84%d9%8a%d9%85%d8%a9-%d9%85%d8%b3%d8%b9%d9%88%d8%af%d9%8a/?filter=blogger
2. قاسم الشواف: ديوان الأساطير :الكتاب الرابع: الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2001.
3. فتحي المسكيني : الدين و الإمبراطورية : في تنوير الإنسان الأخير، مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط2، 2016.
4. فتحي المسكيني:الهجرة إلى الإنسانية :منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط 1 ،2016 ،ص 268 .
5. أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار الفكر، بيروت،ط1، 2008 ،مج 2.[1]
6. زيجمونت باومان : الخوف السائل الخوف السائل: ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، بيروت، ط 1، 2017 .
7. عبد القادر مكاريا : نشيد الفزع : جريدة الجمهورية يومية وطنية، 4 ماي 2020، العدد 7091 الرابط الإكلتروني :

https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=81560&fbclid=IwAR37QrAMBi1jRHogEFqnOUS98cpjf2G-A3F_eIS7Ho6_2KOpzqjOTMpF_Y8

8. فلاديمير يانكلفيتش : فلسفة أولى، ترجمة سعاد حرب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر بيروت،ط1، 2004.
9. زيجمونت باومان : الحب السائل: عن هشاشة الروابط الإنسانية، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة الغربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط 1 ،2016.
10. هيرقليطس:جدل الحب والحرب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار النوير للطباعة والنشر، بيروت، د. ط ،2008.
11. باتريك زوسكيلد : عن الحب والموت،ترجمة نبيل الحفار، دار المدى، بيروت ،دمشق ،ط 1 ،2017.
12. عبد القادر مكاريا : نشيد الفزع، جريدة الجمهورية : صفحة النادي الأدبي ،ص 15، ع 7091، تاريخ 5 ماي 2020.
13. بيري ساندرز : اختفاء الكائن البشري : أرواح غافلة، ترجمة سهيل نجم، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2018.

هوامش وإحالات:

[1] ينظر : سليمة مسعودي : مقال : تحليل لإنسان الخوف، الشروق ، الرابط الإكتروني:
https://www.echoroukonline.com/writer/%d8%b3%d9%84%d9%8a%d9%85%d8%a9-%d9%85%d8%b3%d8%b9%d9%88%d8%af%d9%8a/?filter=blogger

[2] قاسم الشواف: ديوان الأساطير :الكتاب الرابع: الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2001، ص21

[3] المرجع نفسه، ص 21 .

[4] - فتحي المسكيني : الدين و الإمبراطورية : في تنوير الإنسان الأخير، مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط2، 2016، ص 75

[5] فتحي المسكيني:الهجرة إلى الإنسانية :منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط 1 ،2016 ،ص 268 .

[6] . ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار الفكر، بيروت،ط1، 2008 ،مج 2، ص 1352 ،1353 .

[7] .ينظر : المرجع نفسه ،مج 3 ،ص 2952، 2953 .

[8] زيجمونت باومان : الخوف السائل الخوف السائل : ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث و النشر، بيروت، ط 1، 2017 ،،ص 58 ،59 .

[9] عبد القادر مكاريا : نشيد الفزع : جريدة الجمهورية يومية وطنية، 4 ماي 2020، العدد 7091، ص 15 .
الرابط الإلكتروني :
https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=81560&fbclid=IwAR37QrAMBi1jRHogEFqnOUS98cpjf2G-A3F_eIS7Ho6_2KOpzqjOTMpF_Y8

[10]فلاديمير يانكلفيتش : فلسفة أولى، ترجمة سعاد حرب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر بيروت ،ط1، 2004، ص 56 .

[11]زيجمونت باومان : الحب السائل: عن هشاشة الروابط الإنسانية، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة الغربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط 1 ،2016، ص 36 .

[12]هيرقليطس:جدل الحب والحرب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار النوير للطباعة والنشر، بيروت، د، ط ،2008، ص 69 .

[13]تشكل لوحة الفنان السويسري فرديناند هودلر (1853 .1918) المسماة الليل تجسيدا رمزيا للصراع الدائم بين الحب المتمثل في إله الشهوة الجنسية إيروس، وبين الموت المتجسد في الإله ثاناتوس، و التي رسمها بتأثير من وباء السل الذي فتك بأهله، ثم بتأثير من ذبول جسد حبيبته تحت وطأة السرطان حتى موتها .

[14]باتريك زوسكيلد : عن الحب والموت،ترجمة نبيل الحفار، دار المدى، بيروت ،دمشق ،ط 1 ،2017، ص 45 .

[15]عبد القادر مكاريا : نشيد الفزع، جريدة الجمهورية : صفحة النادي الأدبي ،ص 15، ع 7091، تاريخ 5 ماي 2020.

[16]باتريك زوسكيلد: عن الحب والموت، ص 17 .

[17]عبد القادر مكاريا : نشيد الفزع: المصدر السابق .

[18]المصدر نفسه .

[19]المصدر نفسه

[20]بيري ساندرز : اختفاء الكائن البشري : أرواح غافلة، ترجمة سهيل نجم، دار الرافدين، بيروت، ط1، 2018، ص 143

الفحولة المُدَّجنة في الرواية النسوية التونسية
رواية ' طرشقانة ' لـ مسعودة أبوبكر

The domesticated virility in the Tunisian feminist novel.
The novel 'Tarshaqana' by Masouda Abu Bakr

الدكتورة: بن عمر سهيلة

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة الوادي (الجزائر) .

souhilasouhila49@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/15 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يهدف المقال إلى تسليط الضوء على قيمة الجسد الذكوري وكيفية تحوله إلى جسد أنثوي في رواية ' **طرشقانة** ' للروائية التونسية **مسعودة أبو بكر** ، التي تحاول تصوير الصراع القائم بين سلطة الخطاب الذكوري أو التمرد على هذا الخطاب وكسر مبادئه الالزامية من خلال تناول خطاب الجسد المقموع والمراهنة عليه ثقافيا وجماليا كخطاب يستحق التناول والمعالجة . ومن هذا المنطلق ، تروم هذه الورقة البحث في مفهوم الفحولة ومسار تحولاتها وتدجينها ، ومعالجة نماذج متنوعة لفضاء الجسد في الرواية النسوية المعاصرة .

وعلى هذا الأساس حاولت هذه الورقة البحثية الاعتماد في معالجة هذا النص على آليات السيموطيقا ، وقضايا النقد النسوي والنقد الثقافي .

الكلمات المفتاحية: الفحولة؛ الجسد ؛الجندر؛ الأنوثة ؛الذكورة؛ التدجين؛ الرواية النسوية ؛الرواية النسوية التونسية المعاصرة .

Abstract:

The article is aiming at shedding light on the value of the male body and how it transforms into a female body in the novel 'Tarshakana' by the Tunisian novelist Masouda Abu Bakr, who tries to portray the conflict between the authority of the male discourse or rebellion against this discourse and break its obligatory principles by addressing the discourse of the suppressed body and betting on it. Culturally and aesthetically, as a speech that deserves to be addressed and addressed. From this standpoint,

this paper aims to research the concept of virility, its path of transformation and domestication, and to address various models of the body space in the contemporary feminist novel. On this basis, this research paper tried to rely in addressing this text on the mechanisms of semioticism, and issues of feminist and cultural criticism.

key words:virility;The body Femininity, masculinity; Domestication; The Feminist Novel; The Contemporary Tunisian Feminist Novel.

يرتبط فعل الكتابة بفعل إدراك الذات، فمن خلال الكتابة يتعرف الكاتب على ذاته ويُبرزها ويجعلها بؤرة الخطاب والمُتحكمة في مصير الوجود النصي بكل تمفصلاته، يبعثها من رمادها تعبيراً عن قلق وجودي هو الموت وهي الحقيقة التي تظهر أمام الذات ولكن الكاتب يحاول التغاضي عنها من خلال ممارسة فعل الكتابة إلغاءً للموت الذي يتربص بالذات.

وفي الأصل وإن كان فعل الكتابة واحداً، فإن الذات تختلف في تركيبتها الجنسانية والثقافية والفكرية والاجتماعية، وموقفها من الحياة، هذا الاختلاف يلعب دوره المُوجه للفعل الكتابي والخطاب الثاوي فيه، لتخلق من الكتابة الرحم الثاني الذي تُعيد من خلاله تشكيل ذاتها وتفكيرها ومخيلتها يحميها من الفناء والاقصاء، ويجعلها تواجه جحيم الحياة .

من هذا المنطلق، تَبرزُ الكتابة عند المرأة كفعل انقلابي يستهدف تثوير الحياة والإنسان معاً، وفعل اصطدامي وثوري ضد القُبح والتخلف الذي يملأ العالم، وفعل مقاومة ضد الغيلان المترصدة بها والأصنام المحاصرة لها (الفكر التراثي والعقدي والاجتماعي والثقافي)، ضد وجودها وكيانها كامرأة تملك جسدها كخطيئة وإثم، وحريتها وبال خطير على استقامة المجتمع وسلامته، ليرى البعض في ممارسة المرأة فعل الكتابة في جميع الحقول الابداعية فيه نوعٌ من ممارسة الاغراء والتعري انطلاقاً من جسدها الذي تقدمه في قالب حكائي تسرده المرأة بما يتعلق بذاتها وجسدها الذي تجعله مركزاً للعالم النصي الذي نسجهُ انطلاقاً من الكتابة بالجسد، لترتبط فتنة الكتابة بشكل مباشر بالجسد الأنثوي وتموجاته وانثناءاته وظلاله واغراءاته وايحاءاته التي تسقط رأساً على الجانب الأيروتيكي المثير والمُلهب لغرائز المتلقي وشهواته .

هذا ما يفتح باب التساؤل مُشرعاً. لماذا ربط القارئ العربي الكتابة عند المرأة بخطاب الجسد؟، والاجابة عن هذا السؤال قد تكون مبكرة الآن! قبل الخوض والوقوف على العديد من المحطات والظروف التاريخية والاشكاليات التي تعلقت بمفهوم الجسد ومعناه وعلاقته بالنص الروائي النسوي.

بين شهوة الحرف وشهوة الجسد، تحاول الروائية من خلال نصها أن تُعبر عن ذاتها عبر استحضار الصوت المُغيب والمقموع بداخلها، لتتعدد أصداء هذا الصوت في كتاباتها مُتجلية في

الجسد الأنثوي.. هذا الكيان أو الموضوع الذي حاصرهُ السائد الثقافي بالتكتم والحظر والتشويه، بالمقابل لم يتوانى الرقيب أن يُقدم هذا الجسد ذاته على مأدبة باذخة من العراء والإغراء والاشتهاء ، بين القداسة والدنس، ظل الجسد الأنثوي رهين الوعي المعطوب لا تتمثله الذات المتلقية في وعيها إلا في بعديه الخارجي أو الايروتيكي، إذ تجسد في الخطاب الذكوري مُجزءاً أو مُشيئاً.

هذا التصور القائم في كتابة المرأة النابع من اختلاف الوضع الوجودي للمرأة الكاتبة والأفق الجمالي الذي تنخرط فيه، وطبيعة السؤال أو الصراع اللذين يوجدان في أصل الكتابة ويُحفزانها عليها، هذا الاختلاف أو الخصوصية النابعة من تاريخ الأنا الشخصي والوعي الجنساني بفرادة تجربتها وخبرتها الحياتية والفنية والمعرفية يدفعها إلى تناول مقولة الجسد كواقعة ذاتية تُدرك من خلاله وجودها وعبره تحرر كيانها و تُفسر علاقاتها وأفعالها بوصفه هوية أنثوية خاصة ومتجددة ثقافياً تكشف عن المنظور الاجتماعي والثقافي الذي يتم من خلاله التعامل مع الجسد وتحديد قيمه، مسؤولاً عن "حمل القيم من وجهة نظر المجتمع، وأصبح مُساوياً للهوية الفردية من وجهة نظر النساء مما سهلَّ على الفكر الذكوري السائد اختزال المرأة في جسدها "[1]، هذا الاختزال لم يمس فقط الفضاء العام الذي يجمع بين المرأة والرجل، بل مسَّ حقل الكتابة النسوية التي أصبحت تُشير رأساً إلى موضوع الجسد باعتباره صورة لخصوصية الكتابة عند المرأة.

هذا التصور يدعونا بدون شك إلى الوقوف على تمثلات الجسد في الفكر الفلسفي الغربي، لتمييز المسار التحليلي لموضوع الجسد، قام الفكر الفلسفي الغربي على ثنائية متضادة أساسها العقل ضد الجسد، ليكون الجسد الهامش المقصي من هذه المنظومة الفكرية، وقد اعتبر الفيلسوف **أفلاطون** Platon الجسد تابع للروح، بينما اعتبر تلميذه **سقراط** Socrate الروح تابعة للجسد، في حين ربط **أرسطو** Aristote بين الجسد والطبيعة واللاعقلانية والمرأة، ليعتبر هذه الأخيرة كائناً ناقصاً بيولوجياً من الناحية العقلية أو الجسدية ما يفرض عليها أن تكون تابعة لسلطة أكبر وأقوى تتمثل في سلطة الرجل الذي يتفوق عليها من الناحية التكوينية والبيولوجية، هذا الخضوع خلق نموذجاً ضعيفاً (المرأة) تابع بديهياً لنموذج أقوى (الرجل).

هذه الرؤية المجنسنة القائمة على بداهة الحقيقة البيولوجية التي ظلت مهيمنة على المنظومة الفكرية الغربية لقرون طويلة، بدأت تتوارى مع بدايات الحداثة الغربية التي عملت على تحطيم مبدأ الثنائية التي تنتصر للعقل على حساب الجسد، واعطاء الجسد مجاله الخاص وحضوره المميز في أن يتحول إلى "مصدر ثري لتوليد الصور البيانية وصياغتها، وإلى بؤرة لشبكة علامات واسعة بعد أن ظلت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التداول، وممنوعة عن الدلالة، فلم تمتلك بالتالي سيميوطيقاها الخاصة بها، بل إن الأمر ارتدَّ إلى الجسد نفسه الذي صار بحق مكبوتات الـ 'الوعي'، فلا يتحرك إلا خفية ولا يُستعلن إلا رمزاً "[2]، ليتجلى بحضوره المباشر في سياق

المعرفة الإنسانية له تأثير على جملة الأنساق الوجودية والثقافية ثائراً على سلطة التقليد والتهميش، ليتمركز الجسد في ظل الفكر الحداثي كخطاب معرفي تفاعلي مفتوح بين الذات والعالم، أو كما يقول **دافيد لوبرتون** David lobrton" إن الجسد لا يجد أساساً في ذاته... وإنما في العناصر التي تُعطيه معناه، والتي ينبغي البحث عنها في مكان آخر، في مشاركة الإنسان في لعبة العالم ولعبة جماعته"[3] هذا الانتماء إلى دائرة فعل الوجود والتحقيق أعطى للجسد في ظل الفكر الحداثي أن يكون نسقاً قائماً بذاته يختزل العالم ويستطيع تحقيقه، هذا التمثيل بدوره للجسد في مرحلة الحداثة نقل خطاب الجسد من الطبيعة إلى الثقافة له بعدهُ الرمزي العلامي.

هذه التحولات في مفهوم الجسد على مرّ العصور والحقب الفكرية، فتحت باب التحليل والنقد لمختلف تيارات النقد النسوي في الغرب، الذي حاول تأسيس بُعد حقوقي في امتلاك المرأة لكيانها الجسدي وتعزيز صفاته البيولوجية وقيمته واختلافه الذي يلعب دوراً هاماً في تمكين الذات الأنثوية من ثقتها بنفسها، على هذا الأساس دأبتْ الحركة النقدية النسوية والأدبية معاً على إعادة مساءلة المنظومة القيمية الاجتماعية والثقافية السائدة التي همشت المرأة واعتبرتها كائناً ضعيفاً، كرست موضوع جسدها كشكل من أشكال الخطيئة وموضوعاً للذة والمتعة فقط!.

من هذا المنطلق حاول أعلام حاول أعلام النقد النسوي أن يبرزوا نموذجاً جديداً في تلقي الجسد الأنثوي وتحريره من أوهام السلطة والأيروتيك، والاعلاء من قيمته بوصفه مكوناً قاراً من مكونات الهوية الأنثوية وأصلاً بارزاً في حق الاختلاف، هذا التوجه للحركة النقدية النسوية فتح المجال واسعاً أمام "قراءة الشفرات أنثوياً، وبيان التصنيفات ذات الدلالات المتنوعة التي يمكن للجسد أن يُنتجها، وهكذا أصبح الجسد من جهة أخرى أيقونات يمكن تأويلها إلى معان مختلفة، بل هو أيقونة داخل النص يمكن توظيفها أو تأويلها ثقافياً واجتماعياً"[4].

هذا التصور لم يمنع من وقوع أعلام النقد النسوي في غلواء الخطاب الأيدلوجي في تناول موضوع الجسد الأنثوي وشحنه بتصورات مختلفة، منها رأي الناقدة **لويس ايغاري** Louis Aigarri التي رأت أنَّ "أسلوب الكتابة النسوية يُعرف من خلال ارتباطه الحميم بالتدفق واللمس فربطت لغة المرأة بالجسد الأنثوي واللذة الجسدية"[5]،وقد دعمت الناقدة **الين شوالتر** Elaine Showalter نفس الطرح في كتابها المعنون بـ 'النقد النسائي الجديد' 1986م، بقولها: "ليس علينا إلا أن نجعل الجسد يتدفق من الداخل، وليس علينا إلا أن نُزيل-مثلما محونا من اللوح-كل ما من شأنه تعويق أشكال الكتابة الجديدة أو الاضرار بها، ونحن نستبقي كل ما هو ملائم أو كل ما يُناسبنا"[6]، وفق هذا التوجه تبتغي **شوالتر** أن تكون الكتابة النسوية القائمة على الجسد كنوع من الكتابة أو هدف في ذاته تصبو إليه جميع الكاتبات، كما أكدت على ذلك الناقدة **هيلين سيكسوس** helen sicksos التي أعلنت ضرورة انصراف الكتابة النسوية نحو موضوع الجسد

ووضع الكاتبات أجسادهن مَستباحة في النص[7]، وكأن خصوصية الكتابة النسوية وجوهرها محصورة في استيهامات الجسد وطاقاته الجنسية المحدودة، لكن هذا الوعي النسوي بالكتابة على ضوء الجسد كرس نوعاً من الشعور بالاغتراب الذي تعيشه المرأة على مستوى وعيها بذاتها وبكينونتها وهويتها، وهذا ما حذر منه الناقد **رامان سلدان** Raman Sldan من الغلو في توظيف الجسد خاصة عند أعلام النسوية الراديكالية اللواتي أبرزن السمات البيولوجية عند المرأة كونها مكمن التمركز لا التهميش أو النقص، وكأن مجال القوة عند المرأة قائم في جمالها الخارجي أو في جسدها فقط، وذلك لا يعدو أن يكون تفريغاً سافراً لطبيعتها وتهميشاً في حد ذاته [8] لكيان أنثوي سيتحقق يوما ما، والأصح أن يكون توجه الناقدات نحو الدعوة لكتابة تجارب ناضجة وأكثر التزاماً تعبر عن الذات واكراهات الشرط الاجتماعي الذي تعيش في ظله دون الوقوع في دائرة الجسد و مفرداته الأيروسية الماجنة .

بين تسليع الجسد وتشيئ الكيان الأنثوي، والبحث عن كينونته ونصوصيته المختلفة حاولت الحركة النقدية النسوية أن تُقدم الجسد الأنثوي باعتباره منظومة لغوية تُفصح عن ذاتها بوصفه "منظومة علامات، كل علامة هي عرض الجسد واشهاره كفاءتين الكفاءة السردية، والكفاءة الخطابية، فجسد المرأة هو وحدة أيدلوجية تشكل وحدة فصل بين ميدانين: النظام الشكلي القائم على مظهره، والنظام التواصلي الذي يمكن للجسد عبر حركات معينة الإبلاغ عنه"[9]. هذا الطرح دعمته الكاتبة والناقدة الانجليزية **فرجينيا وولف** Virginia Woolf،التي طالبت من الكاتبة بضرورة توحد كيانها جسداً وفكراً [10]، لتكون قادرة على التعبير عن عالمها وخلق صيغة لوجود ذاتها في هذا العالم، صيغة تُحررها وتُمكنها من تحقيق هذه الصيغة التي تتكامل بين رافدي الجسد / الفكر دون تناقض أو تشويه .

من خلال ما ورد أشار وأكد النقد الأدبي النسوي على أهمية الوعي بالجسد الأنثوي في الكتابة، وكيف يشكل هذا الجسد - الإطار - حلقة مركزية في بناء هذا الوعي وترسيخه الذي ينطلق من أن الكتابة بالجسد هي كتابة الذات والوعي بها، وما اشتغال المرأة الكاتبة على ثيمة الجسد إلا تعبيراً منها وإثباتاً لوجودها الواقعي والرمزي، على ضوء الوعي بلغتها وواقعها والتمثلات الجندرية والثقافية المحاصرة لها، وما يلعبه هذا الجسد من دور في تكريس هذا الوعي وامتلاكه، انطلاقاً من اعتبار أن فعل الكتابة عند المرأة يتبنى تجربة الكتابة بالجسد لتحرير الذات أولاً من أسر الواقع والرمز، وتبرير وجودها وإبراز جماليات خصوصياتها لأبعاد نصها اللغوية والفكرية وخلفيته الواقعية والتمثيلات الجندرية والثقافية المحاصرة لها، التي تحاول أن تضعها في عالم مؤسسي مبتذل ومحدود، ما يُشير إلى صورة توازي الوعي بالذات والوعي بالكتابة عند المرأة الكاتبة التي يظل على عاتقها أن تُعطي لوجودها صيغة حياة ومعنى.

على هذا الأساس كانت المراهنة على الجسد دوماً مراهنة جمالية أو ثقافية، ولعل الخطاب الروائي باعتباره خطاباً جمالياً معرفياً ظلَّ شديد الارتباط بموضوع الجسد، من خلال تناوله كحدث واقعي أو رمزي، على ضوء رؤية نقدية تُبرز المجال القيمي المتعارض الذي يحتضن الجسد كواقعة مُرتهنة لتصورات وافرازات النظام الاجتماعي والثقافي التي تُكرس وتدعم المرجعيات القبلية حول الجسد وتلقيه على ضوء الانغلاق ونُكرانه.

من خلال هذه الرؤية النقدية ارتبط مفهوم الحداثة والتحرر أدبياً بالدعوة إلى تحرير الجسد من أسر سُلطة السائد الاجتماعي والثقافي والأعراف المجتمعية البالية، لذلك حاولت الرواية العربية على اختلاف مراحلها وتوجهاتها أن تتبنى خطاباً جاداً يحفر في المسكوت عنه ويُبرزه، ويحُاكم الأنساق المضمرة الثاوية في البناء العلائقي للمجتمعات العربية، ليعيد هذا الخطاب في تناوله وطرحه هدم هذه الأنساق التي تتحكم في مفهومها للجسد وتشكيل عوالمه المصادرة وتأييد أحقيته في الوجود، ليكون هذا الخطاب في حقيقته قيمة نقدية صارمة ضد المفاهيم الاجتماعية والثقافية الجاهزة للجسد، صانعاً لجمالية المختلف والمهمش في النص الأدبي الذي تُقاس مدى حداثته وكفاءته بقدرته على تجاوز السائد في الثقافة والابداع.

بناءً على ذلك ، يعدُّ الجسد مكوناً أساسياً للبناء الروائي يعلن من خلاله عن حضوره ومعالمه الطقوسية والرمزية، متجاوزاً كيانه المادي المحدود، ليتجسد كبنية جمالية ومعرفية فعالة تتحرى التفاعل مع جميع المكونات البنائية في الرواية (الفضاء المكاني والزماني، الوصف، الشخصية، اللغة، الحوار، الحدث)،ليمثل الجسد الصورة السردية المحفزة بالموازنة مع هذه العناصر التي يمتد فيها ليشملها، هذا الاشتمال يخلق نصاً ابداعياً مُعبراً، وتصبح صورة الجسد هي صورة النص ذاته فلا يمكن تناول الجسد في ثباته وعلاقته بذاته، إلا في ظل تفاعله مع عناصر أخرى مرتبطة به، وتعدُّ هيئة الجسد وأوضاعه وحركاته وسكناته وايماءاته وما يكسو هذا الجسد من ثياب باعتبارها علامات دالة عليه ومحددة لقيمته ونمطه، ومثل كل العلامات لا يُدرك الجسد إلا من خلال تفاعله الذي لا يتم إلا في محيط يحكمه بنسق وكل نسق بدوره يُحيلنا إلى الدلالة الكامنة في الذات وفي الأشياء وفي الجسد ولا يمكن إدراك هذه الدلالات إلا عند تحديد السياق النصي الذي يحتويه، ومن هنا يصبح الجسد مظهراً لكل محاولة تسعى إلى فهم الوضع الإنساني في أبعاده الحقيقية ومراميه الخفية، وهو الأمر الذي يجعله أصلاً ومصدراً لكل معنى ودلالة داخل النص أو خارجه .

إن لعبة المعنى والدلالة التي يُؤسس لها الجسد، حاولت المرأة الكاتبة أن تتبناها على ضوء متخيل نسوي مختلف يُبلور رؤيتها لذاتها ولجسدها وتعبيراته ولعالمها الذي تتفاعل به ومعه، انطلاقاً من طبيعتها التكوينية وخصوصيتها الجنسية المختلفة التي ساهمت في "استواء مخيلة

أنثوية مستقلة قادرة على الانفكاك من سطوة المخيال الذكوري ووصايته"[11] عبر اللغة التي حولتها إلى كائن مُغاير لحقيقته محصور في الهامش والآخر والمغيب والجسد الشبق الذي يتحاشاه الرجل حذراً من الفتنة، هذا التوظيف اللغوي المنجز، شحن الخطاب بمفهوم الفحولة الذي غذى الثقافة بتمثيلات اقصائية لكل ما هو خارج مدار الفحولة، خضعت له المرأة كموضوع لغوي مُحتكر تكريساً لاسترقاق الكيان الأنثوي وترسيخاً لدونيته، وباللغة ذاتها حاولت المرأة أن تكتب ذاتها لا كموضوع لغوي مفعول به باعتبارها "(ذات) فاعلة، تعرف كيف تُفصح عن نفسها، وكيف تُدير سياق اللغة من (فحولة) مُتحكمة إلى خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[12] عن الحدود الفاصلة بين ذاتها (المؤنثة) والآخر (الفحل).

وقد لا نُجانب الصواب إذا ما قلنا أن أبرز تمظهر لهذه الحدود الفاصلة يتجلى في موضوع الجسد واختلاف طريقة تناوله انطلاقاً من اختلاف المتخيل الذكوري والأنثوي للموضوع ذاته، وعُمق الهوة الثقافية في تمثل مؤسسة الجسد التي تتسع من خلال استحضار الجسد الأنثوي في الكثير من النصوص التي يُصيغها المتخيل الذكوري وتصوره كمثير ميتافيزيقي يُوقد شهوة الرجل (الذكر)، دون أن تحاول هذه النصوص أن تضع قارئها في مشهد متكامل يرصدُ شعور الذات الأنثوية وانفعالها في لقائها الوجودي والنفسي والاجتماعي بجسد الآخر (الرجل)، على الرغم من محاولة بعض النصوص أن تُعطي للشخصية النسوية صوتها وكيانها وتقدمها كذات فاعلة لا مفعول بها، تُعبر بوعي عن مكنوناتها وأسرارها وتجاربها إلا أن ذلك لم يستطع أن يرفع عن نموذج المرأة الصورة النمطية والدونية التي لا تعبر عنها في الواقع ، وتمثيلها تمثيلاً مجانياً كذات خاضعة لوعي الآخر وتصوراته الجاهزة.

وإن كان هذا التصور الجاهز في توظيف الجسد بمخزونه الثقافي والمنع المجتمعي تبنته بعض الروائيات في نصوصهن وطريقة تسريدهن للجسد وفق منظور ذكوري أو كما أطلق عليها الناقد المغربي **سعيد بنكراد** "العين المذكرة"[13] وفق متخيلها الجمعي تجاه الأنثوي وضدها، ورؤية هذه العين المذكرة التي يُصبح من خلالها العالم مذكراً "فالعين التي تُقدمه محكومة بقوانين وسنن السجل الذكوري"[14] ببعده القمعي والاقصائي، الذي يعجز في الكثير من الأحيان عن مقاربة التجربة الإنسانية الكاملة التي تجمع كلاً من المرأة والرجل، هذا التمجيد للسنن الخطابية المؤدلجة في منظور الكتابة الذكورية للجسد للأسف تورطت فيه بعض الكتابات النسوية التي تجاوزت استدعاء الذات واختبار العالم من خلال العين المؤنثة التي استبدلتها بعض الروائيات امعاناً في الغياب بالعين المذكرة، التي تقدم من خلالها صوراً انتعاضية مُبرمجة ومستعارة عن جسدها الذي تقدمه على سرير السرد مُغترباً عن ذاته وتجربته وانفعاله الذي هو جزء منها ومن

ذاكرتها المجترحة واحتجازها في عوالم الحريم الثقافي، لِتسهم بذلك في تكريس صور حسية عن ذاتها الأنثوية يُعززها إنكار الهوية والذات وتجاوز معطى.

"الموقف الفرداني، المميز بالقيمة المطلقة المعطاة للفرد في خصوصيته، وبدرجة الاستقلال الممنوحة له بالنسبة إلى الجماعة التي ينتمي إليها، أو إلى المؤسسات التي تتبع لها، تثمين الحياة الشخصية"[15]. هذا الموقف الفرداني بدوره كفيل بأن يخلق صور تسرد الجسد على ضوء قلق وجودي يسعى إلى استحضار الجسد وفق إرادة و مخيلة حرة يعكس قلق المعنى وتوتر الكتابة التي تحمل همها وأوهام الثقافة المسجونة بداخلها.

أمام هذا المستوى التناسخي للكتابة بالجسد في بعض الكتابات النسوية التي دخلت في مرحلة العماء والإبصار بعيون مذكرة بدل العين المؤنثة التي عبرت عن جسدها كما عبر عنه الرجل تماماً على منوال التجربة الثقافية والوجودية والتوجه الايدلوجي الصارم دون مراعاة الاختلاف الجنساني في مقاربة الوجود والوعي به، ويكشف عن هذا التيار في الكتابة بعض النماذج من النصوص السردية النسوية العربية التي ظلت أسيرة الخطاب البطريركي تُصادر هوية الجسد الأنثوي ومكابداته الخاصة ، وتصور الجسد الذي هو "مكان الأنا المؤنث في النص الروائي وصوتها المؤكد"[16] لها بطابع أيروسي مُثقل بالإيحاءات الجنسية المكثفة والاستيهامات الاستمنائية المثيرة لغرائز القارئ وشهواته المكبوتة، وهذا ما رمى ببعض أقلام التيار النقدي الموجه للكتابة النسوية أن ترمي هذه الكتابة أو هذا الأدب بتهمة انتهاك المعيار الأخلاقي للكتابة .

فقد أُتهمت الكاتبات بتعرية أجسادهن في النص الذي ينتج لذته من لذة الشبق وذرواته خاصة في نصوص السير الذاتية، سواء كانت هذه اللذة عن تجربة واقعية أم متخيلة، فنُعت هذا الأدب بالعديد من التسميات التي حاكمت النص النسوي وفق معيار أخلاقي وثقافي اسقاطي، تارة بتسميته "الأدب المكشوف أو أدب الفراش، أو الأدب الصريح، أو أدب العاهرات"[17]!!، وأدب العري والجسد الداعر والاسفاف في التصوير الحسي للجسد الأنثوي، وامتهان الفعل الجنسي الذي هو عبارة عن فعل وجودي بالدرجة الأولى، وكأن هذه النصوص تستوحي خصوصيتها من الجسد / الشبق، وهذا ما أكده **عبد العاطي كيوان** في كتابه ' أدب الجسد بين الفن والاسفاف ' الذي حدد فيه مدى التعالق القائم بين الجسد الأنثوي والشبق اللذين يُنتجان إبداعية النص النسوي وخصوصيته حسب رأيه، الذي أشار فيه إلى أن المرأة "تكتب عن نفسها عن لقائها بالآخر، عن شبقها عن حرمانها، المضاجعة ولونها وهي امرأة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور العاهرة، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة، فتستنطق الجسد وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقية (....) إنه (أدب الذات الداعرة)"[18]، وإن كان رأي **كيوان** يجانب الصواب في تعميمه للدور المنوط بالكاتبة، الذي أصبح رديفاً لدور العاهرة تماماً!!-حسب رأيه- فلا ننكر وجود بعض

الروايات الجنسية التي نسجتها أقلام نسوية جريئة حاولت كسر تابو الجنس و الاحتفاء به، نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض العناوين منها، رواية **اكتشاف الشهوة** [19] للروائية الجزائرية **فضيلة الفاروق**، ورواية **أصل الهوى**[20] للروائية الفلسطينية **حزامة حبايب**، ورواية **برهان العسل**[21] للروائية السورية **سلوى النعيمي**، ورواية **التشهي**[22] للروائية العراقية **عالية ممدوح**، ورواية **إني أحدثك لترى**[23] للروائية المصرية **منى برنس** ورواية **اسمه الغرام**[24] للروائية اللبنانية **علوية صبح**، ورواية **الرواية الملعونة**[25] للروائية السورية **أمل جرّاح**.

هذا الطرح الديماغوجي لصورة الجسد الذكوري أو الأنثوي المثير للشهوات وبعيداً عن اسقاطات النقد الغائي في بعده الأخلاقي، تظل ضرورة طرح سؤال الابداع والفن مُلحة، هذا السؤال الذي بدوره يبحث عن القيمة الفنية والابداعية في تسريد الجسد في تمظهره الجنسي في النص الروائي؟ وهل التمادي في الحديث عن الممارسة الجنسية وألوانها ووضعها داخل غرف النوم المغلقة نوعاً من أنواع الابداع والفن الذي يتوخاه المبدع في ابراز هذه التجربة التي تعكس رؤيته الفلسفية النفسية والنقدية لهذه التجربة ضمن واقع معين التي تُعبر عن فعل وجودي خالص أم أن هذا العرض البورنوغرافي[26]، ويبقى سؤال الجسد/الجنس مفتوحاً على ثنائية الابداع أو الابتذال يحتاج إلى تفاعل الكتابة النقدية مع الكتابة الروائية، على ضوء الواقعة الاجتماعية والثقافية والفكرية التي تؤثر في انتاج هذه النصوص وتُشكل رؤية مؤلفيها، هذه الوقائع التي تُحدد برأينا المديات التي يتسع فيها توظيف الجسد/ الجنس بين الابداع والابتذال .

على ضوء السياق **السوسيو- ثقافي والسوسيو- معرفي**، نحاول في هذه الدراسة أن نُخضع سؤال الجسد/ الجنس لتصورات هذه المجتمعات المغاربية وخصوصيتها التي هي محل دراستنا، لالتماس رؤية الروائية التونسية – **مسعودة أبوبكر** في روايتها **طرشقانة** ومواقفها من كتابة الجسد وتمثيله في نصها إما رمزاً أو واقعاً وخضوع الجسد الأنثوي بالتحديد لسؤال الذاكرة والفعل التاريخي والتراثي والثقافي في توجيه فضاءاته العامة والخاصة.

إن الحديث عن الجسد في الواقع المغاربي - التونسي - لا يُساق الكلام عنه أو عن الجنس إلا بضمير الغائب لا بضمير المتكلم، وكأن الجسد رديف العورة أو العوار الذي يتحاشى العام والخاص تناوله علناً، فالجسد في هذه المجتمعات خاضع لعمليات المراقبة والقمع والحصار على المستويين الواقعي والرمزي، خاضع لاستثمار الخطاب الديني والثقافي والاجتماعي الذي تستغله القوة البطريركية التي تملك مطلق السلطة في توجيه الجسد والحجر عليه بهدف تطويعه وتركيعه وتحقيره واهانته ليكون طيعاً لكل شيء خاضعاً لما أسماه **ميشيل فوكو** Michel Foucault 'بنظام الحقيقة' التي ترتبط "دائرياً بأنساق السلطة التي تنتجها وتدعمها، وبالآثار التي تولدها وتسوسها،

وهو ما يدعى بنظام الحقيقة"[27]،التي أفرزت في المجتمعات المغاربية - التونسية - نظرة أحادية للجسد الذي تراه يجب أن يخضع للوصاية الجماعية وبشكل خاص الجسد الأنثوي الذي ينفرد بخضوعه لسلطة مزدوجة لسلطة الفضاء العام من جهة (النظام الأسري النظام القانوني والتشريعي، الحيز المقنن الذي تعي فيه)، سلطة الفضاء الخاص من جهة أخرى (الرجل، الآخر في صورة الزوج والابن والأب أو العم أو الخال أو الجد)، وقد تكون أقسى أنواع هذه السلطة عندما تمارسها المرأة في صورة الأم الوصية على حراسة المنظومة القيمية الذكورية وتحرص على تطبيقها في حق الأنثى التي هي ذاتها وهذا أخطر ما في الأمر، أن تُمارس الأنثى كل أنواع السُلط الذكورية ضد الأنثى التي تُشاركها نفس المصير والحتميات.

هذا الراهن الاجتماعي والثقافي الذي يُمارس على الجسد الأنثوي خلق نوعاً من العلاقة الملتبسة والمتناقضة بين المجتمع المغاربي – التونسي - والجسد الأنثوي الذي يُحاصر فيه هذا الجسد بكل ألوان المحظورات، وفي نفس الوقت يظل مهووساً به ومشدوداً إليه في أحيازٍ أخرى، هذه المراوحة في تقديس الجسد وتدنيسه خلق طريقين أمام هذا الجسد أن يسلكهما مجبراً إما:

- الانضواء تحت سلطة الخطاب الذكوري والالتزام بمصالحه، خضوعاً واذعاناً .
- أو التمرد على كل الممارسات الضاغطة بسلطة التحريم وكسر خطاب مؤسسات هذه السلطة الارغامية.

هاذان الطريقان المعكوسان في حقيقة الأمر يؤديان إلى نتيجة واحدة وهي تعميق اغتراب الجسد الأنثوي وتشويهه وخلق أزمات ومُكبلات يتخبط فيها، وتسهم في تعطيل المستوى الانتاجي والابداعي لهذا الجسد الذي يُعايش هوية مغايرة له، وهذا بدوره يجب أن يدفع هذه المجتمعات أن تسلط الضوء على الحضور المتزايد للمنتوجات الثقافية للمرأة في ثقافتنا العربية الراهنة يدفعنا بقوة إلى إعادة النظر في الكثير من الأفكار والقيم والممارسات التي يعتقد العام والخاص أنها مجرد مسلمات وبديهيات.

من خلال ما ورد، نستنتج أن الجسد الأنثوي في هذه المجتمعات خاضعٌ لفضاء النوع الجنوسي والاجتماعي والثقافي، واكراهاته التي يُمارسها عليه ، وإن كان هذا الوضع هو ذاته الذي تعيشه المرأة العربية، لكنه أشد وطأة على المرأة المغاربية[28]، التي عاشت وتأثرت بمخلفات المرحلة الاستعمارية التي شملت مختلف بلدان المغرب العربي، هذه المرحلة التي أفرزت العديد من النتائج السلبية وعمقت الوضع المتخلف للمرأة المغاربية على جميع الأصعدة وكرسته مختلف الأنظمة الحكومية بعد مرحلة الاستقلال الوطني.

من هذا المنظور، تظل المراهنة على الجسد في جوهرها مراهنة ثقافية أو جمالية، ولعل الخطاب الروائي كخطاب جمالي فني يبقى مرتبطاً بالجسد ضمن علاقة نقدية، من خلال ابراز

القيم المعارضة التي ينتجها النظام المؤسساتي في طابعه الاجتماعي والثقافي في تكريس صورة دوغمائية حول الجسد ونقد هذه القيم والثورة عليها وقد يكون النص الروائي النسوي التونسي، حاول أن لا يكون بمعزل عن ربط نصه بهذه العلاقة التي يلعب فيها البناء النقدي دوراً هاماً في هدم القيم المعارضة للجسد والأنساق المضمرة حوله صانعاً اختلافه وجماليات طرحه لموضوع الحب والجسد والجنس، من خلال أسئلة متجددة تبحث عن إجابات أكثر وضوحاً وصرامة. هذا الطموح الذي يتغيا النص النسوي المغاربي - التونسي - تحقيقه، يدفعنا إلى مساءلة هذا النص على ضوء العديد من الاشكاليات استقصاءً لمستويات تخطيب الجنس في هذا النص.

- ما موقف الروائية التونسية من قضية الكتابة بالجسد وهل استطاعت أن تُرسي متخيلاً نسوياً في توظيف الجسد من خلال وعيها باللغة وتوجيهها في تشكيل هذا المتخيل وارساء خصوصيته؟

- هل حاولت أن تخلق من خلال موضوع الجسد لغة خطابية تمر من هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد بعيداً عن سلطة الرقيب.

- هل أسست الروائية لغة جسدانية حداثية لتكون شيفرة يسعى من خلالها القارئ إلى فك رموزها بعيداً عن الأنساق المضمرة ؟

- هل قدمت الروائية من خلال نصها صورة ايكزوتيكية للذات أو الذات كما يشتهيها الآخر، أم صورة لذاتها / جسدها كما هي، لا كما يشتهيه الآخرون؟

- في هذا السياق ما أسباب تناول الجسد في الرواية النسوية ، هل هو الرغبة في الافراج عن الكبت الجنسي الذي يعاني منه الفرد في الواقع والشخصيات في السرد؟ أو هو ملء للفراغ النفسي الذي خلفه غياب الجسد والاستمتاع به سواء عند الذكر أو الأنثى؟ أو الرغبة في هدم الأنساق المضمرة التي تضبط الجسد في سياق أخلاقي واجتماعي صارم و توجيه ثقافي ظالم أحياناً؟

والقصد من وراء ذلك ابراز علاقة الجسد بالمؤسسة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية وفضح هذه العلاقة ومعالجة أسباب توترها، وتسليط الضوء على السلطة المركزية وعلاقة الرواية والجسد بهذه السلطة التي تتجلى في سلطة الراوي أو الشخصية الروائية التي تنتج قيماً ذكورية تمارس في حق الجسد الأنثوي من خلال الفضاء الايروتيكي، كجسد مستغل لقضاء حاجة الذكر الشهوانية الذي يحضر باعتباره المركز والجسد المفعول به الهامش هذه الثنائية ترسخها سلطة السرد. هذه الأسئلة والاشكاليات التي تثيرها دراستنا، نحاول من خلالها استخلاص بعض الأهداف التي نتوخى الوصول إليها، نذكر منها:

- البحث عن الثيمات الثقافية والقيم الاجتماعية التي تتحكم في الخطاب الروائي النسوي ، والتي يتحرك الجسد وفقها .
- الكشف عن الرؤى الجسدية الماثلة في النص النسوي واستنباط الكيفيات والمعالجات التي صاغت بها الروائية خطاب الهوية من خلال الجسد وتمثيلاته وتعبيراته.

وعلى اعتبار أن السيمياء علم يدرس آليات التواصل، سنحاول الكشف عن الرسالة الموجودة في النص التي اشتغلت عليها الروائية و سُبل ايصالها للقارئ عبر الجسد باعتباره فضاء وواقعة سيميائية لها علاقة بالثقافة.

اجمالاً، من خلال تحديد هذه الاشكاليات والأهداف ونتائجها نرجو من خلال هذه الدارسة محاولة فتح أفق جديد في الدراسة الأدبية: رؤية وموضوعاً ومنهجاً وتحليلاً لحضور ثيمة الجسد في النص السردي، وقد عمد السرد العربي إلى استثمار موضوع الجسد والكتابة بشروطه وفق رؤى مختلفة وتوظيف جمالي فني متباين من روائي إلى آخر، حيث أولى المتخيل السردي أهمية كبرى للجسد باعتباره بنية وعلامة دالة تتدخل بشكل مباشر في انتاج النص وتأشيره ومرجع متجدد لا يعرف الثبات، يروم من خلاله الدارس فهم العلاقات الانسانية والاجتماعية بأبعادها المتنوعة، التي يُفرزها الجسد في تعامله مع كل ما يُحيط به، على هذا الأساس يندرج الجسد بوصفه كموضوع وهوية وشكل من الأشكال التي يُنتجها النظام الاجتماعي والثقافي، ويُصيغها حسب معطيات البيئة والعصر الذي ينتمي إليه هذا الكيان-الجسد-، وفق ذلك تختلف قيمته وقضاياه ومستوى إدراكه ورؤيته من مجتمع إلى آخر على ضوء اختلاف المناخ الثقافي الذي يُبلور مفهوم الجسد وتمثلاته.

من هذا المنطلق، سنتوغل من خلال الجسد هذه المفردة الأساسية في فضاءات اجتماعية وثقافية لبلدان المغرب العربي والرواية النسوية التونسية بشكل خاص التي تناولته للكشف عن قيمة الجسد بشكل عام والجسد الأنثوي بشكل خاص في هذه المجتمعات، والصور المتنوعة لهذا الجسد الموشوم بالمحظور التاريخي وسطوة ثقافة الاقصاء والتهميش من الفضاء العام والخاص.

ومن هذا المنطلق عالجت الرواية المغاربية - التونسية - الجسد كموقع للمقاومة أو أداة لها للانتفاض على الواقع القمعي للجسد الأنثوي والتمرد على التمثلات الثقافية والاجتماعية المزدرية والمهينة للجسد، وإضاءة جوانب أخرى لحضور الجسد الأنثوي تجاوزا للرؤى والآليات القامعة هذا الجسد وإدانته مجتمعيا وفقا لمفاهيم ورؤى تشكلت في ثقافة الفرد استمدها عرفا وفهما دينيا معينا أثرت في مخياله المعرفي والاجتماعي، هذه النزعة المقاوماتية للجسد في الرواية النسوية

بدورها تحاول إخراج الجسد من الهامش الذي وضعه فيه الرجل إلى المتن المجتمعي بغية الحضور والتأثير فيه.

ضمن هذه المساحات والفضاءات الجديدة التي تحاول الرواية النسوية أن تموضع الجسد الأنثوي ضمنها يهمنا كدارسين مقاربة هذا المبحث المتعلق بخطاب الجسد الرواية النسوية التونسية وفق العديد من الجوانب والقضايا التي ترتبط بقيمة الجسد الأنثوي في السياق الاجتماعي والثقافي، وأسلوب تناوله وتمثيله في هذين السياقين والتماس صورة الجسد الأنثوي في تحولاتها المنبثقة عن المغريات والتحولات التي تعيشها الذات الأنثوية في المجتمع المغاربي، وتجاوزها لدور الضحية والمفعول بها إلى أدوار أخرى تخرج عن الأدوار النمطية التي لعبتها الشخصية في الكثير من النصوص الروائية، والالتفاف حول عالم الجنس وتسريد صورة الجسد الأنثوي من خلاله، وإدراك العلاقة الجدلية القائمة بينهما، والتساؤل حول ما إذا كان هناك أزمة جنس في الرواية النسوية، وما القضايا الجمالية والفكرية التي ترجوا إثارتها من خلال توظيفه؟

1- التمثيل الثقافي للجسد في الرواية النسوية التونسية بين – الثابت والمتحول –

1-1- المجتمع بوصفه ناحتا للجسد – الجسد المقموع اجتماعيا - :

إن المراهنة على الجسد في الفضاء الإبداعي مرتبطة بالسياق الثقافي والجمالي لموضوع الجسد، ومهما تنوعت الفضاءات الإبداعية تظل الرواية بوصفها التعبير الثقافي الأول وكخطاب مفاهيمي وجمالي الحاضنة الأساسية في استحضار الجسد بكيانه الواقعي (المادي) أو الرمزي، المنضوي خلف الرمز الفني أو التجسيم الاستعاري لتفاصيله المتعددة، لتكتشف من منظور نقدي وتحليلي للتعابير والأنساق الاجتماعية والثقافية المتحكمة في بناء مفهوم الجسد وبلورة قيم مجتمعة ثابتة وتصورات جاهزة حوله، هذه العلاقة المتعدية بين الجسد والنظام الاجتماعي والثقافي حاولت الرواية النسوية أن تفككها، وتسلط الضوء على دور المجتمع في قولبة الجسد وجعله تابعا لهذه المؤسسة بوصفها منتجة لدلالته وعلاقاته، ولها سلطة في تشكيل قدراته وتوجيهها، وبهذا الخصوص يذكر **بيير بورديو** Pierre Bourdieu أن "الجسد يتعرض للنحت الاجتماعي من قبل المجتمع من خلال ما يستوعبه، وما يسير عليه الجسد من عادات وتقاليد وخطوط حياة المجتمع الذي ينشأ فيه، والذي يصبح بمثابة النظام التعليمي الذي يخضع له"[29]، هذا الجسد بشكل آلي، ويمثله إما تمثيلا مباشرا أو غير مباشر، من هذا المنطلق يحاول أن يتوجه الخطاب الروائي النسوي التونسي في بعده النقدي إلى تحرير الجسد من سلطة العادات والتقاليد والخلاق وتثوير مفاهيمه، وإبراز القيم الخاصة بهذا الجسد عامة وبالجسد الأنثوي خاصة، من خلال تبني خطاب يحفر في المسكوت عنه، ويحرر الذاكرة والوعي العام والخروج من أدبيات الحريم والهشاشة والحجر على صوت الرقيب بسطوته الأولية والتاريخية والدوغمائية الذي صنع جسدا

حاملا للتمايزات الطبقية والاجتماعية والنفسية مرتهنا لها أو بها حتى يختفي جوهره الحقيقي متواريا أمام قوة السلطة الاجتماعية التي تشكل من الجسد "واقعا مجنسا ومؤتمنا على مبادئ رؤية مجنسة، وينطبق هذا البرنامج الاجتماعي المستدمج للإدراك على كل الأشياء في العالم، وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية"[30]، التي تقولبها الحياة الاجتماعية كمطالب وأدوار ثابتة يتقمصها الجسد الأنثوي بشكل خاص في خضوع تام.

وفق هذه المعطيات، وضمن واقع مغاربي يخضع فيه الجسد الأنثوي لجملة من المحاذير الدينية والاجتماعية والأخلاقية، ترى في الجسد قيمة مادية مستلبة معروضة للتحقير والتهميش بمقولات الإرث الذكوري الشعبي، التي شيطنة المرأة وحضورها الجسدي دون أن تلامس العمق الإشكالي والدلالي لهذا الحضور في أبعاده المختلفة، تتساءل الروائية المغاربية في نصها عن الكساء الاجتماعي والثقافي للجسد الأنثوي في الفضاء التونسي الوثيق الصلة بمرجعيات جاهزة وخلفيات تتحكم في البناء الفوقي والتحتي لهذا الفضاء، بالبحث في الواقع وتشريحه وتفكيكه، ومحاولة هدمه وإعادة بناءه من جديد، من خلال مواجهة المؤسسة الاجتماعية والثقافية التي تحاول أن تُنمط الجسد الأنثوي في أبعاد محدودة وتروضه عليها إما بالفرض أو الإكراه، هذا الخطاب السكوني بأبعاده الزائفة تحاول الروائية التونسية الانزياح المستمر عنه والتحلل من جميع أشكال الوعي الشقي[31]، الذي ينازعها في ما تؤمن به ذاتها وما ينطلي عليها من إكراهات الواقع والأشياء والأحداث.

انطلاقا من منطق الاحتياج والتجاوز وتفويض وإعادة تركيب الصورة الموروثة عن المرأة وجسدها وتوصيف ملامح استيلابها والبحث عن تحررها من خلال المطالبة بالتحرر الكلي للوعي الجمعي من الإملاءات والمواضعات الدوغمائية، باعتبار أن حرية الفرد هي انعكاس مباشر لحرية المجتمع، هذا الوعي الفعلي بدوره يمتح منه الوعي بالكتابة واللغة عند المرأة الكاتبة التي تتناول جسدها في بعده (الفيزيقي، البيولوجي،الجسد الأدبي، الاستعاري الجسد المقدس، الجسد الاجتماعي)، هذه الأبعاد المختلفة للجسد في حقيقتها تصورات سائدة أوصناعة جاهزة لصورة الجسد الأنثوي التي تنتزع هويته وسماته بشكل قسري، تتناولها نصا ونقدا تكريسيا لحضور أنثوي ساطع بخصوصيته ولغته وحساسيته ورهافته ورغباته.

من هذا المنطلق سنحاول تحديد الموجهات الأساسية في ممارسة القمع على الجسد الأنثوي في الواقع المغاربي - التونسي - ، حيث بعد اطلاعنا على النصوص المختارة للدراسة والتحليل كشفنا عن أربع عوامل مختلفة تمارس سلطتها عليه من خلال قمعه وعزله، نذكرها:

- المرأة باعتبارها قامع للجسد الأنثوي.
- المجتمع بوصفه ناحتا للجسد.

- الثقافة.

وإن اختلفت قوة القمع وسلطته المُمَارسة على الجسد الأنثوي، يظل هذا الأخير ضحية مهما اختلفت العوامل والأسباب، وقد حاولت الروائيات تشخيص رؤية المجتمع للجسد وطريقة تعامله معه، والوعي به كوجود حر أم أداة تختبر من خلالها الآخر رغباته، ومن خلال ثنائية المسموح والممنوع فتحت الروائية أفقا عبر نصها للعودة إلى الجسد ومحاولة الإنصات للجسد المقموع الذي تم كبته وتوجيهه، ليصبح بذلك الجسد حقلا تعبيريا تواصليا عن المكبوت فينا (داخل القارئ أو المتلقي).

إن نتاج الواقع الذي تعيشه المرأة العربية أو المغاربية - التونسية - هو في حقيقته حصيلة تراكم ثقافي وموروثات ماضوية جاهزة متغلغلة في الفضاء الأسطوري، اللاهوتي والديني السابق لعصر المعرفة وتأليه العقل، تتوارثها الأجيال باعتبارها حتميات أو بديهيات تتحكم بمخيلتهم، تخدم وتدعم فكرا اجتماعي أو طبقي معين يحاول التأسيس لآليات الإخضاع والتسلط على ضوء هذه الأنساق الهجينة التي تؤسس فكريا وأسطوريا لصورة متصدعة ومشوهة عن المرأة راسخة في الذاكرة والتراث، ترسخ ملامحها أدبيات الثقافة الشعبية المتداولة بين الأجيال والمتمثلة في (الحكايات والأساطير والخرافات والملاحم والأمثال والألغاز والنوادر)، التي تحمل العديد من الخطابات المتحيزة ضد الكيان الأنثوي وتنتج صور موهومة عن الجسد والعقل الأنثوي في أغلبها صور تحاول إلغاء الجسد الأنثوي واحتقاره، وتهميش قيمة المؤنث/التأنيث في مقابل الإعلاء من قيمة الذكورة والفحولة التي تهمش ما عداها.

هذا الجبروت الرمزي[32]،الذي أضحى مشروعا للنقد والقراءة في ظل الفتوحات العلمية والفكرية التي تحاول التأسيس لمجتمعات إنسانية قائمة على الوعي بحقوق الذات الإنسانية في الاحترام والمساواة، ونسق المفاضلات القائمة بين الذكر والأنثى على أساس طبقي أو جنسي.

وقد طمح الخطاب النسوي في أشكاله التعبيرية المختلفة إلى مراجعة الموروث الثقافي الناظم لصور فئوية وعنصرية، تبرز الذكورة أو الفحولة كقيمة إيجابية في مقابل الأنوثة كقيمة سلبية ومُستلبة من خلال مراجعة أصول هذا الموروث والحفر في خلفياته المعرفية، ودحض أسس هذا التقسيم الجبري، الذي يجعل من الجسد الأنثوي خاضعا للسلطة الذكورية التي مارست فحولتها على أخطر الآليات من خلال التفرد "باللغة فجاء الزمن مكتوبا مجسدا بالقلم المذكر واللفظ الفحل وظلت الحال على هذا المنوال حتى جاء زمن امتلكت فيه المرأة يد الكتابة وكتبت (..) خطاب بياني يجد فيه الضمير المؤنث فضاء للتحرك والتساوق مع التعبير ووجوه الإفصاح"[33]،عن صورة الذات المؤنثة الفاعلة في خطاب الذاكرة والمكان، وتمكين وجودها من خلال تفكيك مفهوم الفحولة، ونقد سلطانها التاريخي والاجتماعي، وتعرية الثقافة الذكورية التي قامت على أساس

اضطهاد المرأة وإقصائها من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي ونيابة الذكورة عن الأنوثة وتمثيلها[34]،كحقيقة مطلقة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري.

ولأن المجتمع بنية متحولة والتاريخ تراكم معرفي متغير وضعه الإنسان ضمن ظروف موضوعية موروثة استهدفت الباحثات*والروائيات الاشتغال على المنظومة القيمية التي تحكم المرأة، من خلال خلق نماذج أنثوية سيدة في قرارها، تملك وعيها وجسدها وتشارك في بناء الخبرة الإنسانية من موقع المركز لا الهامش، وعلى ضوء خطاب التأنيث في مقابل التفحيل رسمت الروائيتين صور متنوعة للمرأة التي تسعى لتكريس الفعل الأنثوي وإخصاء الفحولة أو حجبها من خلال تصوير الشخصية الذكورية في دوائر الضعف والاستسلام والانزياح عن صورة الذكر المتسلط القائم بأمر الله والمجتمع، وإن كانت هذه الصورة لنا فيها ملاحظات وانتقادات سندرجها في الصفحات التالية.

الجسد سؤال للتعرية، والروائية في نصوصها تنطلق من رؤية ناقدة للثقافة التي تؤطر ممارستها الإبداعية على اعتبار أن الوعي الثقافي مؤسسة ذكورية أبوية[35]، بامتياز تخضع لمنطلق الفحولة وشروطها، وبذلك فهي تؤسس لكتابتها من رؤية ناقدة لهذه المؤسسة التي أساسها الرجل و تمثلاته، والتي بدورها تُعلي من قيمة الذكورة في مقابل تهميش الأنوثة، هذا الصراع بين القيمتين تناولته الرواية النسوية التونسية، من خلال نقد وتقويض هذه التراتبية وتحجيم دورها، لا من منطلق صراعي يهجس بمبدأ الضدية وتوسيع الهوة بين الذكوري والأنثوي، بل من مبدأ البحث عن المشترك الإنساني .

1-1-1- خنوثة الجسد- انزياح الحدود النوعية والموضوعية للذكورة والأنوثة في الرواية النسوية التونسية –رواية طرشقانة لـ مسعودة أبوبكر-:

تعد الشخصية من أكثر إشكاليات النص الروائي تعقيدا وأكثر العناصر تطورا وتحولا، حيث مرَّ بناء الشخصية بمراحل تطورية عديدة مسَّت شكلها ووظيفتها وأسلوب التعبير عنها، انتقالا من صورة الشخصية في الرواية التقليدية التي ترتكز على وصف ملامحها وطولها وملامح وجهها ولونه، وصوتها وألوان ملابسها وحركاتها وسكناتها، وعواطفها، إلى الرؤية الجديدة لصورة الشخصية في أدب التجريب والحداثة، التي تخلت عن التصوير الواقعي للشخصية الخاضع لعوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية، أو تقديمها في سياق بطولي فج، حيث أضحت الشخصية في الرواية الجديدة عبارة عن كائن لغوي أو من -ورق- كما عبر عن ذلك **رولان بارت** Roland Barth[36]،تمتزج في وصفها بمخيلة الروائي وبمخزونه الثقافي الذي يعطي للروائي مساحة فنية حرة في توظيفها وتكوينها وتصويرها، بما يعكس الواقع الاجتماعي ويصور عيوبه ، ويحدد المشاكل والوقائع التي يعاني منها المجتمع، والتصور المستقبلي لمصير هذا المجتمع.

هذا التحول الوظيفي والموضوعي الذي مسَّ الشخصية في الرواية الجديدة مرتبط بالعصر الذي أضحت فيه الذات الإنسانية معزولة عن جوهرها وأصالتها، وغريبة عن حاضرها السياسي والاقتصادي والثقافي، في ظل هذا العصر المعولم الذي تعايشه الأفراد والجماعات، هذا الاختلال في الخصوصيات والهويات، خلق جملة من الانزياحات والتداخلات مست الصعيدين الأدبي والإنساني فعلى مستوى الصعيد الأدبي دخل النص بنوعيه (الشعري، النثري) دائرة اللاتحديد أو انزياح الحدود الفاصلة بين جنس وآخر، "تنازل كل جنس عن بعض خصوصياته، حتى يتمكن من مقابلة الجنس الآخر في منطقة محايدة، دون أن يعني ذلك سقوط جنس وقيام جنس آخر"[37]، هذه الانزياحات الأدبية لها نظيرها في الحياة الإنسانية من خلال النموذج "المخنث"[38]، أو مفهوم الخنوثة التي تتصل بنوعين من الخنوثة:[39]

أ- **خنوثة عقلية:** يتعلق هذا الصنف بحالة مرضية تصيب الفرد المصاب بها نتيجة اضطراب في أسلوب التربية والتنشئة، من خلال نشوء الفرد سواء كان ذكرًا أو أنثى في أجواء نفسية أو اجتماعية مخالفة لجنسه كأن ينشأ الذكر وسط مجموعة من الإناث أو العكس، وهذا ينعكس عن طريقة التفكير والتعبير عن الذات .

ب- **خنوثة جسدية (مورفولوجية):** يتعلق هذا النوع بالملابسات البيولوجية التي تصيب الذكر أو الأنثى الناتج عن اختلاط الأعضاء الذكورية والأنثوية، فيلتبس على الملاحظ ويصعب عليه أن يسمى الذكر ذكرا بشكل خاص لالتباس الحدود الفاصلة بين الذكورة والأنوثة عضويا.

هذا الاضطراب في صورته (العقلية أو الجسدية) خلف بدوره ما يسمى الجنس الثالث الذي أولاه الخطاب الروائي اهتمام كبير في التناول والاشتغال عليه، من خلال تمثيل صورة الشخصية المخنثة وإن كانت إلى عهد غير بعيد من المواضيع المحرمة أو التابو التي تشكل حرجا للقارئ والمجتمع في طرح قضاياها وإشكالاتها في بيئتنا الثقافية العربية والإسلامية التي تنظر إلى مثل هذه الفئة بقليل من التسامح وعدم القابلية، وقد حاولت الراوية النسوية المغاربية خرق هذا الفضاء المعلق والممنوع من خلال تناول هذه القضية وتسليط الضوء على الشخصية المثلية من خلال رواية **طرشقانة لـ مسعودة أبو بكر** على غرار النصوص الروائية العربية التي طرحت هذا الموضوع بداية من الرعيل الأول أمثال الروائي **نجيب محفوظ** في رواية **"زقاق المدق"**1947، **ومحمد شكري** في رواية **الخبز الحافي** 1972، وصولا إلى رواية **علاء الأسواني عمارة يعقوبيان** 2002، كما تناولت الرواية النسوية العربية هذه الإشكالية من خلال العديد من الروايات أهمها رواية **الآخرون** 2006 للسعودية **صبا الحرز**، ورواية **خاتم لـ رجاء عالم**، وراوية **برهان العسل** 2007 للروائية السورية **سلوى النعيمي**.

رغم تعدد الروايات واتساع دائرة التناول لهذا الموضوع إلا أن هناك اختلاف في معالجة هذا الموضوع-خنوثة الجسد- من حيث زاوية الرؤية والهدف من توظيفه، الذي ارتكز في أغلب الأحيان على تناوله في حدود الشخصية الثانوية أو باعتباره كفرع من عدة إشكاليات كبرى يقوم عليها الخطاب الروائي، وتمثيل الصورة المثلية من خلال الشخصية الرئيسية/البطلة في حد ذاته يعد توجه جديد لم تحضنه السرديات العربية والنسوية بشكل خاص، إلا مع رواية **طرشقانة** التي حاولت خرق هذا الحظر وتجاوز المنع الذي خضع له الكثير من الأدباء والأديبات[40]، هذا التفرد والجرأة في الطرح الذي اتسمت به رواية **طرشقانة** تمثلت في الدور البطولي والرئيسي الذي لعبته شخصية **مراد الشواشي** المثلية التي جمعت بين الذكورة والأنوثة باعتباره جنس ثالث أو مشكل الظاهر يبرز الذكورة والباطن يخفي أنثى حقيقية بداخله يرمي إلى تحقيقها واقعا من خلال التحول والذي يعبر عنه بكل اللغات:

"نحب نولي مرا..

Je veux devenir Femme

I want to Be Woman

Vorrei E ssere Donna."[41]

وتسميته باسم **طرشقانة** الذي يطلق في اللهجة العامية التونسية على المخنث الذي اختلطت فيه خلايا الأنوثة والذكورة[42]، هذا النموذج الذي يضعنا أمام إشكالية يواجهها المجتمع العربي في قبول هذه الفئة والاندماج معها فتبقى في الواقع مهمشة وفي ذيل المجتمع ومسكوت عنها في المشهد اليومي والأدبي والاجتماعي، وهنا تحاول الروائية **مسعودة أبو بكر** أن تضع شخصية مراد الشواشي أو طرشقانة في موقع الصانع للأحداث ومحركها باعتباره الشخصية البطلة التي تشد خيوط النص والشخصيات.

هذا الجسد الطارئ على السرد المغاربي بشكل عام والنسوي المغاربي بشكل خاص، تهدف الروائية من خلاله تسليط الضوء على الهامش الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه هذا الجنس المخنث وتحديد ملامحه البيولوجية، والدوافع النفسية والاجتماعية والثقافية التي دفعت هذا النموذج إلى التخنث ، حيث يقع القارئ في هذا النص بين أمرين:

- إرادة الطبيعة في تشكيل مراد الشواشي (**طرشقانة**) على تلك الهيئة المخنثة.
- رغبة **مراد الشواشي** في تحقيق صورة مؤنثة لذاته من خلال التحول إلى أنثى اسمها (**ندى**) كما تصورتها نورة (المؤلف الضمني) التي كتبت مصير **مراد** بعد التحول في مذكراتها الأولية لرواية لم تنتشر بعد.

بين هذين الإشكاليتين، ينتج جسد **مراد** أو **طرشقانة** العديد من الصور والتمثيلات، ويفرز لنا جملة من الدلالات التي تُفصح عن طبيعة الفرد والمجتمع في تلقي أفكار وممارسات هذا الجنس المخنث وطريقة أو أسلوب التعامل معه، ما يكشف منسوب الوعي الكامن لدى الفرد والمجتمع المغاربي وموقفه منه، حتى الطبقة المثقفة التي تمثلها كل من شخصية **غازي الشواشي** (ابن عم مراد الشواشي) الذي يرى أنه عبارة عن نكرة يحوز على اعتبار إنساني أو اجتماعي يشرف عائلة **الشواشي** ومجدها، وأيضا شخصية (**نورة**) التي رسمت مصير **مراد** في روايتها وفق رؤية نمطية حادة ترى من خلالها أن **مراد** رغم تحوله إلى ندى سيظل عاجزا على أن يحظى بحلم الأمومة رغم تحقيقه حلم الأنوثة، رغم أن الأمومة مرتبطة بالأنوثة إن لم تكن تتويجا لها في الأصل.

هذه الملابسات يواجه القارئ مظاهرها على مدار النص الذي أول ما يواجه به القارئ الصورة البيولوجية أو الشكلية لجنس مراد الشواشي (**طرشقانة**) وانزياح الحدود النوعية للذكورة والأنوثة بداخله، حيث تأتي صورة مراد الطفل الذي عاش بواكير هذه المفارقة النوعية في جنسه من خلال حادثة الختان التي لم تمر عليه كما مرت على أترابه من الذكور، رفض القائم بعملية الختان أو المطهر إجراء هذه العملية بسبب وضعيته البيولوجية المتداخلة التي تُنبأ للقارئ بعدم ذكورية مراد الخالصة، التي فر منها حميدة الطهار قائلا: "**إنه لا يختن البنات**"[43]، هذه اللعنة رافقته طيلة طفولته فكان مطمعا لتحرش أقرانه به بسبب سلوكه الناعم وطبعه اللين الذي يشبه طبع الإناث يسترجع مراد هذه الصور من الماضي التي تعبر عن ضعفه الذي رسخ خيانة جسده لطبيعته وفطرته: "**عاد مرة متأخرا مغيرا كأبشع ما يكون- قادته خطاه حتى مشارف (القرجاني) خلف صبيان تحرشوا به، و افتكوا منه خذروفه، هب أحد زملائه يقتص له، فقد عرف بين أترابه بلين الطباع وطراوة السلوك، حتى شبهه بعضهم بالأنثى**"[44]

كما زاد مستوى هذه التحرشات الجنسية في شبابه التي تعرض لها مراد من قبل المجتمع الذي يرفضه ويميل إليه في ذات الوقت "**يتطاول أحدهم ليلمس ذقنه الملساء الملطاء.. ينفض عنه الأيدي الوقحة، يتملص من بينهم**"[45] ويظل محل سخرية وتندر من طرف أبناء عمه على شكله وملامحه المخنثة التي لا ترضي أي أنثى أثناء المعاشرة الجنسية لها "**حدثنا ماذا كنت تهدي حبيبتك من أعضائك الملساء الطرية هذه. وماذا تريد أن تهديها؟ إن ما تريده النساء عامة غير متوفر لديه، وإن توفر فهو في حالة غير مرضية**".[46]

وتعزز هذه الملامح البيولوجية دوافع نفسية نابعة من أعماق شخصية **مراد** (**طرشقانة**)، الذي على الرغم من انتسابه لأشرف العائلات التونسية وأكابرها في تونس من حيث تاريخها النضالي ووجاهتها الاجتماعية عبّر في أكثر من موقف الخارجية، لا يصمد أمام رغبته النفسية في أن يكون امرأة يحاكي أسلوبها في التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها وطريقة تعاملها مع الأشياء

ورؤيتها للحياة، وميله إلى أن يكون مُثيرا ومُغويا ومُغريا استجابة لنداء الطبيعة الأنثوية التي بداخله.

وقد تجسد ذلك للقارئ مع أول مشهد افتتحت به الروائية نصها، من خلال دخول **مراد (طرشقانة)** بجسده الذي يتلوى كأنثى خبيرة بالرقص والإغواء، ويرتدي زي النسوة ويتحلى بحليهن وصباغ زينتهن، كأنه امرأة في أبهى حلتها يشد إليه الناظرين في مجتمع بدوي لا يتقبل مثل هذه الخروقات التي يقع فيها الجسد الذكوري، ومن ذلك تنقل الساردة عمق هذه الميولات النفسية عند طرشقانة في : **"برزت القامة في إهابها الأنثوي في بذخ الحلي المذهب وكان كلما ارتعش الصدر تداخلت الأقراط الطويلة بـ "لعجار" والقلائد والخلالات تتلألأ تحت أضواء مصابيح الكهرباء الكاشفة المعلقة في أغصان "الكالتوس" المحيط بالمكان.**

وقفت القامة رشيقة مخروطة لالتواء الردفين، غير مكشوفة الذراعين ينثال عليها "الحرام" المقلم يفصل بين لونيه الأبيض والبنفسجي خيط مذهب دقيق يشده عند الوسط حزام عريض من خيوط الصوف الخالص، حزام بوشويبط" فتلته يد بارعة ليشد وسطا متغنج الحركة ويرسم إغراء التثني. حول الرأس شدت مناديل من الحرير الاصطناعي البراق، عقد بعضها إلى خلف و انسدل فوقها ما يشبه "البنخنوق".

كان الوجه غائب الملامح في الظلال تخاتل الأنوار غير أنه لم يكن بالعسير على من يجلس بمنأى عن الحلقة أن يلحظ أحمر الشفاه الكثيف الصارخ، والكحل الداكن حول العينين والهالة بلون البنفسج حول الأجفان ثم عن من يحدر البصر مع الكمين الأبيضين من "الدانتيل" سيحتار في حصر عدد الأساور والخواتم التي تزاحمت في كرنفال غجري (...) تلوت القامة في حركات دائرية ثم نطت القدمان عاريتين تغيرات المكان، تراوحت في الارتكاز، راح الجسد المستشار يحيك أسراره، يصنع لغته، يحرر تعبيره الدفينة ثم يطلق جموحه المشدود ونداءاته الحادة التي ردتها عن الخروج حبال الصوت وتأوهات رغبات بدائية شبقية".[47] تُحركه **"إشارات داخلية تصدر عن قوة مسيرة كامنة في خلايا الجسد وغدده".**[48]

هذا الطقس الفرجوي المثير الذي لعبت فيه إيقاعات جسد **مراد (طرشقانة)** دورا في تجسيده والتماثل معه، لم يجد قبولا عند أهل القرية واعتبروا مجرد بقاءه على هذه الأرض الطيبة سيلحق بها اللعنة والغضب الإلهي، رغم إقبالهم الواسع على هذه الفرجة الممتعة ، فتعالت أصوات أصحاب القرية قائلة :

"أتمنى أن تمر الليلة في صفاء فلا يكدرها بوجوده.. عسى أن يعود مع الجماعة القادمين من تونس في أول سيارة، البلدة صغيرة وهذا البلاء المتنقل لا قبل لنا باحتماله".[49]

هذا التقمص لدور المرأة الذي يحركه استعداد عقلي ونفسي، يجعله يخوض العديد من المغامرات الجنسية مع صديقه (حمادي الغول) الذي يلعب معه دور الأنثى الخاضعة لجسد ذكوري أقوى، عاجزا عن الدخول في علاقة طبيعية مع جسد أنثوي آخر، إذ أنه **"لم يهتز في حياته لأنثى إطلاقا، فبقدر ما هو قريب من عالمها، ينفر من فكرة مضاجعة أنثى، ولو على سبيل الفضول"**[50]، هذا الشذوذ الجنسي الذي زاد من إدانة المجتمع له ورفضه لمقبولية هذا الجسد والمطالبة بإقصائه[51]،من خلال زوجة حمادي **"نظر حمادي مليا إلى صديقه ويده تحط على عنقه بمودة قديمة ثم همس: لا تقل إنك جئت ترغب في شوط تهرئ فيه عضلاتي.. أنا تائب لله يا مراد".**[52] !!

كما يسلك سلوكا خالص الأنوثة في ممارسة حياته اليومية وارتباطه بعالم الأشياء والموجودات المادية التي تتميز في طريقة توظيفها والتعايش معها، ومن ذلك ترصد الروائية لنا صورا مفارقة لجسد ذكوري بقلب وعقل أنثوي، من خلال ما تذكره شخصية **"أنوشكا"** صديقة والدته **"سيمون"، " تستلقي أنوشكا على (الكنبة)، ويتحرك هو بين المطبخ وغرفة النوم والحمام، يعدُّ لها ما يشتهي من أكل ويُهيئ لها المغطس يلقي في الماء الدافئ بغمرة من عشبة البنفسج وقطرات من العطر".**[53]

هذا اللين وهذه الرقة التي طبعت سلوكه، انعكست على ذوقه في تأثيث وترتيب بيته بالزهراء الذي يوحي للزائر بأثر اللمسات الأنثوية في نظافة المكان وجماله. **"لا يسع الزائر لشقة مراد وقد نما لديه إحساس أنه في بيت رجل غير عادي، من نسيج مغاير، إلا أن يعيش حالات من الانبهار، حتى وهو يلج المطبخ حيث يفاجئه الذوق الرفيع في ترصيف أدوات الطبيخ ومختلف المواعين، ولبريق الجليز والحيطان، كما لو كانت وراء ذلك أصابع أنثى حاذقة- وربة بيت من الطراز الأول".**[54]

من خلال هذه الانعطافات البيولوجية السلوكية والنفسية التي ساهمت في انزياح الحدود النوعية للذكورة والأنوثة عند **مراد (طرشقانة)**، فهي أغلبها عوامل نابعة من ذاته وطبيعته، لكن لعبت ظروف أخرى في تكريس هذا الواقع الذي يعيشه جسد **مراد** وأصبح بحسب ذلك اختيار فرضته عليه عوامل اجتماعية أساسها الأسرة والمحيط-وضمن بيئة أسرية عاش فيها **مراد** الطفل نشأ في أجواء نسوية بعد أن رفضه كبار رجال العائلة واستشهاد والده **(أحمد الشواشي)**، ليبقى تحت رعاية يتيمة من طرف والدته **سيمون** الفرنسية والتي توفت بسبب المرض والقهر يبقى الطفل والحفيد المدلل عند جدته الحاجة **"قمر"**، ثم الصديق الوفي لزوجات أبناء عمومته **(نورة وليلى)** والفرنسية **أنوشكا**، التي عبرَّ لها عن سعادته بهذه الحياة التي يعيشها بين النسوة ومدى تقبله لأنوثته ولقبه **طرشقانة** الذي أطلقه عليه صغار الحارة تفكها وتندرا، قائلا في إحدى رسائله

التي يتبادلها معها: **"سألتني مرة لمَّ قبلت بتلك الكنية (طرشقانة) ولمْ أثر؟ إن ما يستحق أن أثور من أجله لا تفل فيه ثورتي.. هل بإمكاني أن أثور على الطبيعة".**[55]

هذه الطفولة الهشَّة فيها الكثير من الغضب من الرجل **(أحمد الشواشي)**، الذي غادر الوطن وترك الحبيبة والزوجة **(سيمون)** ينهشها الهجر والشوق، ليغدو الذكر بالنسبة إليه سببا في كل بلاء تعيشه الأنثى **"يراها تبكي ويتناهى إلى سمعه نشيجها المنكتم يذكر يوم ألقى عنه الأغطية وانحدر من سريره واقترب منها حافي القدمين دامع العين بدوره، وأحاط كتفيها وهي جالسة بذراعيه الصغيرتين: "ماما.. مالك ؟..سيمون لا تبكي.. لا تبكي.."**[56] وبعد وفاة **سيمون** يزداد مراد تمردا على الذكورة الشاخصة في نموذج والده المناضل **(أحمد الشواشي)** الذي يراه الجميع بطلا، لكنه يراه لعنة حلت على **سيمون** وشوهت حياتها، ويقول **مراد** في إحدى رسائله لأنوشكا: **"لو كنت القدر لما وضعت أحمد الشواشي في طريق "سيمون".. كان بإمكانها أن تظل سعيدة من دونه.. لو كنت القدر لجعلتها تقيم بين أهلها في "النورمندي" وتلتقي برجل ثري يفنى في عشقها.. يأخذها في جولات لا تنتهي عبر العالم.. إنها امرأة في رقة النسيم.. قتلتها الرطوبة بين جدران المنزل العتيق في هذه المدينة القديمة.. إنها في شفافية النور قتلتها ظلال السقايف والمقاصر.. ما الذي سلط عليها أحمد الشواشي.."**[57]، هذا الإهمال الذي عاشه **مراد** ووالدته **سيمون** ولدَّ بداخله رغبة في التأنيث والتحول بجسده إلى أنثى حقيقية بقدر حنقه على الذكورة وقضاياها الخاسرة، فكم تمنى أنَّ لو **سيمون** أنجبته أنثى اسمها **(سيرينا)**. **"صاح مراد دون أن يعي: سيرينا.. الطفلة التي كان أجدر لسيمون أن تنجب كذلك أريد أن أكون"**[58]، لينجب هو الذكر الذي يستطيع أن يُغير وجه العالم للأفضل لا للأسوأ بسبب أنانيته - **"أريد أن أصبح أنثى! علني ألد الوحش الذي لم تلده أنثى من عائلة الشواشي.. أشحنه في رحمي بكل رغباتي وعنف وحامي".**[59]

تعيش **سيرينا** بداخل **مراد** ويتعايش معها ومع رغباتها ويقتني الملابس على مقاسها، أملا في أن يتحقق حلمه يوما في أن يتحول جسده إلى جسد **سيرينا** المأمول، تنقل أنوشكا هذه الرغبة **"كانت وهي تتأملها تلاحظ مقاسها فوق المتوسط كما لو كانت قدت لامرأة فارهة الطول عريضة الصدر.. فجأة أدركا أنها تلامس حلم مراد.. موارية الستار عن عالم سيرينا التي كان بإمكان الطبيعة أن تضعها في رحم الراحلة سيمون بدل مراد.. تأكد لها أن مرادا لا يكتفي بالحلم بل ينوي تحقيق ذلك وبلوغ الوضع الطبيعي بالنسبة إليه".**[60]

هذه الرغبة في التحول إلى **سيرينا** رفضتها أسرة **مراد** على الرغم من أنهم ساهموا في تشكيل هذه الرغبة ودفعه نحوها، حتى وإن كان عن نية طيبة وشدة حب فارط له ، فيتذكر طفولته التي قضاها مع الجدة الحاجة قمر وكنتها غالية الموغلة في الحب والحنان وتفاصيل النساء الكثيرة التي

انغمس فيه بالقدر الغير مسموح به لطفل في عمره وفي بيئته المحافظة " **توجد الحمامات التي كان يقصدها في ابتهاج سري مع الحاجة قمر، حمام ثالجة، نهج الشتاء، حمام الرميمي، حمام سيدي الحلفاوي، كان يصمت برهة وإبهامه متوغل في فمه ثم يواصل وضع علاماته باللون الأحمر- هذه دار خالتي منا الحرقاصة وهذي زنقة لالا زليخة الحنانة.. "** .[61] يروي مراد هذه الذكريات في غاية الفرح الطفولي بهذا العالم الشيق الذي عاشه مع الحاجة قمر.

في ظل هذه التنشئة الرخوة لشخصيته والدوافع المسؤولة في جعله ينبذ الذكورة وإعلاء الأنثى، يتعالى الصوت الذي بداخله في الرغبة بالتحول إلى أنثى حقيقية من خلال إجراء عملية تصحيح الهوية الجنسية التي تحاول **أنوشكا** مساعدته في إجراءها بفرنسا والتحول إلى ندى في باقي السرد "لكن يظل سؤال الخطاب الروائي هل يمكن لهذا الجنس المخنث إذا قام بالتحول إلى أنثى سيتم قبوله اجتماعيا وما مدى تقبله لهذه الأنثى؟-

"عليكم أن تتفقوا يا آل الشواشي في تمكيني مما لدي من إرث أبي وسأحسم أمري.. لقد حددت لي أنوشكا موعدا مع طبيب جراح لبدء الفحوصات.. (تابع كمن يحادث نفسه):

- **في قحف هذا الرأس نبحث الطبيعة دماغ أنثى وحبكت الخلايا إهاب ذكر فأيهما المسير؟**

سأله كريم في جد باد:

- **ونسبة القبول يا مراد هل فكرت فيها؟.**
- **قبول من؟.**
- **أهلك ومجتمعك؟**
- **لا تهمني إطلاقا نسبة قبولهم.. حتى لو كانت صفرا من ألف فهذا لا يثنيني عن قراري.. أتتصالحون جميعا مع أجسادكم وأدمغتكم وتستنكرون علي ذلك؟ إنكم تمارسون الحب تعشقون تتناسلون.. ترف عاطفة الحب في قلوبكم إما بردا وسلاما أو حيرة وشقاء.. المهم إنكم تعيشونه سليما وليس مسخا! إنني أريد أن أعيش داخل جسدي مطمئنا وهو يعلن هويته الصحيحة!".**[62]

لكن من الواضح أن أمل التعود على وضعه الجديد أمل مستحيل أن يتحقق، وقد واجه من أسرته التي تشكل عينة عن المجتمع التونسي الرفض التام في التحول، إلا نساء هذه العائلة **(نورة، ليلى)** اللاتي ساندنه في رغبته، فتم تهديد هذا الجسد بكل الطرق من خلال اللجوء إلى سلطة الرقيب الاجتماعي والديني لتثبته على خوض هذه العملية وعدم التفكير في هذا القرار الجريء، ويُعبر عن هذه السلطة الاجتماعية صوت عمه بقوله:

" أي حاجة هذه يا ابن أخي ..لا تدفع بي إلى الخطأ في القول والفعل معك؟ لو طلبت المال [جل ما هو متعارف عليه لدى الجميع بناء منزل أو بعث مشروع أو سفر لمتابعة التعلم أو البحث أو زواج.. لكان الأمر معقولا ولكنك تطلب الجنون الجنون بعينه.. كيف تطالب بمنابك مما ترك أبوك لتنفقه في ما يهز اسمه ويضر ذكره؟ كيف أمدك برزقه لتخرج من جلدك؟ أين حقه عليك في حفظ اسمه؟ هل يعقل أن أساندك في هذا.. أليس هذا منتهي الجنون؟".[63]

يشهر أمامه حق التاريخ والاسم والنسب وضرورة احترامهم جميعا دون مراعاة لحاجاته البيولوجية والنفسية في التحول والخروج من جلدته والعبور إلى هويته الحقيقية، لكن هذه العائلة التي تناوئه على حماية الجسد الذكوري هي من دفعته بإهمالها إلى انزياح الحدود الجنسية (الذكورة والأنوثة)." **تململت الحاجة قمر (...) وينكم يا أولاد الشواشي وقت اللي بداه الشي في صغرو وخليتوني نهز في راسي ونصبت وحدي.. حتى فات الفوت وهججتوه من الدار علاش ما وقفتوش ساعتها.. قبل من يولي عند الكبير والصغير، طرشقانة..مراد ولد ابني أحمد الشواشي يولي طرشقانة من الربط للربط.."**.[64]

وعلى الرغم من هذا الاجتماع الذي اجتمع فيه أبناء آل الشواشي لمناقشة قرار مراد (**طرشقانة**)،الذي ضم الفقيه والمربي والمثقف إلا أن الصوت الأعلى كان لصوت الفقيه الذي مارس سلطته الدينية بشكل كبير من خلال اللجوء إلى السند القرآني وتأويله حسب المصالح والمواقف: **"تكلم الشيخ الطاهر بصوته الخشن الجهوري الذي عرفته المنابر:**

بل أنت على حق يا سي المنجي يقول تعالى بعد باسم الله الرحمان الرحيم: "هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء: صدق الله العظيم"[65] وكعادة المجتمعات العربية بطبيعتها البدوية تحاول حل مشاكلها ومواجهة الغموض الذي عجز المجتمع والدين عن حلها باللجوء إلى الغيبيات التي تفسر أسباب تشكل هذا الجسد الطارئ عن الطبيعة البشرية-

"أحسست أن ابن عمي المسكين ضحية عالم غيبي.. مقيد من كل أعضائه.. أجل كل أعضائه"[66]، وهذا ما دفع بالجدة قمر أن تتوسل طرق الزوايا والمرشدين لإخراج حفيدها من عالم الجن والشياطين[67] والرجوع به من طريق الشذوذ واللوطية[68]،التي جعلت جميع العائلة تحاول إقصائه من بيت العائلة الكبير واضطراره إلى العيش وحده في شقة الزهراء بعد أن نفر منه الكبار والصغار على حد سواء، يحاول احتضان إحدى صغيرات العائلة فتفر منه خائفة قائلة له: **"أتركني..أمي تقول لا تقتربوا منه، ولا تدخلوا بيته خصوصا حين يكون بمفرده".**[69]

لكن رغبة **مراد** في اختيار جسده وانفصاله عن الجسد المخنث من خلال إجراء العملية كان أقوى من سلطة الرقابة الاجتماعية والدينية أو التفسيرات الغيبية التي حاولت ثنيه عن قراره، ويأخذ هذا الجسد الذكوري نحو قوة الأنوثة التي بداخله والتي تحتاج أن تكون ظاهرا "

أنصتوا إلي جميعا.. ولدت مرة دون اختيار ذلك،.. وسأولد من جديد باختيار مني.. سأحدد موعد ذلك وأختار هيئتي واسمي.. الأمر الذي يتيسر لواحد منكم.. و إني مصر على ذلك وساعٍ إليه حتى لو أجمعتم على رفضه.. أنا موعود بحياة جديدة.. هاتوا حقي ثم تنكروا لي لو شئتم.. فهذا ما عاد يعنيني.. ولا تقلق كثيرا بشأن اسم والدي يا عمي السي منجي فقد تحرك كثيرا في صلب قضية كفيله بأن تخلد اسمه في صحائف المناضلين... والتاريخ الحق لا يلغي أحدا.. أريد أن تمدني أنت وعمي سي المختاربحق أبي في ميراثه ولا يهم أحدا غيري مآل ذلك...".[70]

فيتخلى عن حقه في الميراث بعد رفض كبار العائلة منحه حقه فيه، ويلجأ إلى بيع لوحاته لجمع المال بمساعدة **أنوشكا** لإجراء العملية ستغيره مصيره الجسدي، ويعبر عن ذلك في إحدى رسائله إليها بقوله:**"عزيزتي أنوشكا...**

دخلت إهاب تاجر وحققت نجاحا نسبيا (..) عرضت لوحاتي على بعض النزل والمطاعم.. كانت الصفقات التي عقدتها خيالية بالنسبة إلي.. لم أعهد في الحماس الذي استشعره هذه الآونة.. ولم آلف لدي قلقا بنفس الحدة في أزماتي السابقة لهذا الذي يكبس على أضلاعي ورغم كل ذلك أشعر برغبة في الرقص.. احتفاء بنجاحي النسبي (..) كذلك أشعر أنني لم أعد قرفا كذي قبل.. أهو جسد آخر يضم روحي أم كائن آخر داخل هذا الجسد؟ هذا السؤال الذي دمرني ما عاد يقرفني.. لقد فقد وقعه الفظيع على نفسي.. لي هدف سأسعى إليه وسأحققه إكراما لإنسانيتي".[71]

لكن حاولت الروائية **مسعودة أبو بكر** التلاعب بمصير الشخصية مراد (**طرشقانة**)، من خلال تخيل حياته بعد التحول وتحقيق حلمه في أن يصبح أنثى حقيقية، من خلال منح شخصية **نورة** (الكاتبة داخل النص) التي عبرت عن أفكار وتوجهات الروائية في مسألة الذكورة والأنوثة، حيث حاولت نورة باعتبارها صوت النخبة المثقفة والمبدعة كتابة نص موازي للنص الأصيل ترسم فيه ملامح **مراد** بعد التحول والعوائق التي سيقع فيها جسده المخنث من خلال شخصية **ندى**، التي تحقق **نورة** من خلالها حلمه بالتحول إلى أنثى جميلة ومرغوبة ولكنها عاجزة عن الاندماج مع واقعها، والتعامل مع الآخر كأنثى طبيعية، تقع في الحب وتتزوج وتنجب طفلا، هذا التحول الذي تتصوره نورة سيكون قاسيا وأليما وغريبا على جسده وذاته أكثر من الواقع الذي كان يعيش فيه:

"كانت نورة تحدس أن المرحلة التي تنتظر مرادا ليست أرحم من وضعه الحالي لن يكون الاندماج بالسهولة التي يتصورها لا اجتماعيا ولا قانونيا ولا نفسيا إذ ستتعمق غربته في بيئته أكثر"[72]، هذه الغربة الروحية التي عاشتها ندى كانت أشد وقعا عليها من الغربة الجسدية التي عاشها جسدها قبل التحول، فعلى الرغم من أن مراد واجه كل هذه الصعاب وضرب العادات والمجتمع والقانون عرض الحائط، لكن ما ينتظره أشد صعوبة عندما يحل جسده جسد آخر

ويخونه بعدم الاستجابة في ممارسة أكثر حقوقه عفوية أن تمارس حياة سوية مع الآخر، الذي يمثل في النص الموازي كل من شخصية رجل الأعمال اللبناني (**جورج حازم**) الذي تعرف على ندى في إحدى الحفلات الاجتماعية وحاول التقرب منها، لكنها تهربت منه، وشخصية الرجل المغربي صاحب محل العطور الذي عاشت معه مغامرة جنسية لكنها لم تدفعها إلى الزواج والارتباط به **"أهداها باقة من زهر الآس وشريطا لأغنية "ليلة حب" لأم كلثوم .عزف بجنونه عبر جسدها كل الألحان المستفزة.. ورسمت بلون عطبها كل تعاريج اللقاء.. جاء الفجر ليأخذه منها"**[73]، والأمر نفسه تكرر مع رجل الأعمال المغربي الذي التقته في إحدى معارضها الفنية التي أقامتها بمراكش-المغرب، الذي حاول التودد إليها وطلبها للزواج، لكنها هربت دون أن تبرر له سبب رفضها **"أتزوج؟ وماذا أصنع بهذا القلب البليد المتلكئ عند أعتاب الحب؟"**.[74]

هذه المعاناة التي عاشتها **ندى** ليس شعورها وإحساسها بالنقص كأنثى كاملة ومرضية للآخر، بل عاشت هذا الشعور وتحطمت على أعتابه كل أحلامها في أن تحقق أنوثتها من خلال ممارسة أمومتها، التي كانت أمرا مستحيلا تحقيقه عمليا وعلميا (طبيا). **"أنت الآن امرأة يا ندى.. ألا يكفي هذا؟- أريد أن أكون الأنثى الأم.. سأحقق ذلك كما حققت الخطوة العسيرة الأولى-"**.[75] ؛ أمام هذه العوائق التي تصورتها نورة لجسد **مراد** بعد التحول الذي سيعيشه جسده المسخ، يقف **مراد** مذهولا بعد أن وقعت مسودة الرواية التي كتبتها نورة عن مصيره بعد التحول غاضبا ثائرا على اغتصاب حلمه الذي قضت عليه **نورة** (كاتبة داخل النص) بخيالاتها وأفكارها الرجعية

"هب مراد و اقفا . تبعثرت الصفحات من ملفها البنفسجي: لماذا يا نورة؟.. أتخططين هكذا لمستقبلي.. أنا لست ندى.. ولن أكون ندى في مثل عجزها عن الحب والتأقلم...ثم لم استحالة ان أكون أما؟ وحلمي بالولادة.. بالإنجاب بأن أكون لطفلي غير ما كانت معي سيمون وأحمد الشواشي.. تباً لكم جميعا.. تباً لك يا نورة.

أي عدوان هذا.. أكان لا بد أن ينبش قلمك في دائرتي هذه المرة؟

أكان لزاما عليك أن تغرزيه كنصل في عمق الجرح؟

لماذا تجتاحين بفضولك غيب أيامي؟ لو أطلقت علي الرصاص لكان أرحم.. لو دفعتني من حالق إلى غور سحيق لكان أرحم... تبا لصحائفك هذه تستبق حلمي.. إلى الجحيم كل هذه الأوراق...".[76]

إن هذا التصور الذي نسجته الروائية من خلال **نورة** (الكاتبة في النص) يعكس في حقيقة الأمر التوجه الفكري للروائية **مسعودة أبو بكر** التي اشتغلت على أولويات الخطاب النسوي من خلال نقد الخطاب الثقافي وتناول إشكالية الجسد المغاير إلا أن النهاية العقيمة التي تصورتها لجسد مراد تعكس قناعتها بالواقع الذي تفرضه مقولات المجتمع والعرف، تركت باب التأويلات

مشرعا للقارئ في تساؤله عن مصير **مراد** الفعلي بعدما قرأت **نورة** لمصيره التخيلي، فتصنع الروائية أمام القارئ ثلاث أخبار يتداولها الجميع عن مكان **مراد (طرشقانة)** الذي ظل هائما بين المغرب في حواضر الزوايا والمدن باحثا عن لعنة الفينيق أو التسليم بمماته في أحد شواطئ الضاحية الجنوبية[77]، هذه المتاهة يقع فيها القارئ مكرها أمام اختيار حقيقة واحدة بين هذه الأخبار المتفرقة التي توافق ضميره وإنسانيته أو هواه أو خلفيته الاجتماعية والثقافية، في إما إن كان يرغب أن يبقى **مراد (طرشقانه)** حيا أو يفضل موته لكي يندثر هذا المسخ في عالم لا يسمح بانزياح الحدود بين الذكورة والأنوثة أو الاختلاف.

وفي خضم هذه التساؤلات والاحتمالات، تشير الروائية **مسعودة أبو بكر** العديد من الإشكاليات من خلال شخصية **مراد (طرشقانة)**، التي تحكم من خلالها الكثير من القيم المجتمعية، والمواضعات الدينية والثقافية (كالإعلاء من قيمة الذكورة في مقابل تشويه الأنوثة) رفض التحول من ذكر لأنثى واعتبار هذا التحول سقطة من السقطات التي تمس التاريخ والشرف العائلي، عدم حق الأنثى في التمرد أو تعرية الأنا المتضخم عند الذكر، وغيرها من الوقائع التي يعيشها المجتمع تحت ثنائية الذكورة والأنوثة التي تناقشها الروائية في أسلوب ساخر يمس العديد من المسلمات الفكرية والفلسفية والتاريخية، ويتضح ذلك جليا في العديد من الحوارات التي ربطت بين **مراد (طرشقانة)** ومختلف رجال العائلة أو الشخصيات الأخرى الواردة في الحكي- يقول غازي: **"لكنك رجل...**

- **أختار جنس حواء".**[78]..

وغيرها من الحوارات التي أبرزت فيها الروائية قيمة الأنثى في مقابل الحقيقة الذكورية التي يعيشها رجل اليوم وهي في أغلبها ذكورة مزيفة ومشوهة واستعلائية[79]، ليس لها أي منجزات أو أهداف غيرت الواقع، ودفعته نحو الأفضل وفي ذلك تعبير من الروائية عن العجز الذي تعيشه الأوطان العربية بسبب ضمور الرجولة وقد مثلت حالة الوطن العربي من خلال شخصية **طرشقانه-المسخ-** أو والده **مراد الشواشي** ، اللذان يمثلان الفحولة ... لكنها فحولة مدجنة .

<u>على سبيل الختام :</u>

- حاولت الروائية التونسية تشخيص رؤية المجتمع للجسد وطريقة تعامله معه، والوعي به كوجود حر أم أداة تختبر من خلالها الآخر رغباته، ومن خلال ثنائية المسموح والممنوع تفتح الروائية التونسية أفقا عبر نصها للعودة إلى الجسد ومحاولة الإنصات للجسد المقموع الذي تم كبته وتوجهه، ليصبح بذلك الجسد حقلا تعبيريا تواصليا عن المكبوت فينا (داخل القارئ أو المتلقي) ، وبحسب ما تناولناه من نصوص نسوية تونسية تعففت أغلب الروائيات عن طرح المشاهد الجنسية بشكل مباشر ،ووصف الفعل الجنسي وصفاً دقيقاً

يخدش حياء القارئ أو يُثير غريزته ،إذ حاولت استثماره لطرح أحاسيس حقيقية حول علاقة الرجل بالمرأة وتحسس الواقع حسب رؤيتها وتجاربها وصراعاتها وتداعيات الحياة التي عاشتها من خلال تعرية هذا الواقع عبر اللغة ، وإعادة توزيع موقع الضمائر وفق حضور المنطق الأنثوي المؤجل ضد المنطق الذكوري المهيمن ، وتقديم النموذج الذكوري كموضوع سردي مؤطر برؤية الأنثى وأفكارها .

- انطلقت الروائية التونسية في صياغة خطابها حول الجسد يتدفق من الداخل ، ويُكثف هويته وتتنوع ألوانه وبنيته وموضوعاته وفق ادراكها للاختلاف، لتقدم نصا سابحاً في جغرافية ممتلئة بالتعدد الدلالي القائم على صورة الجسد باعتباره علامة signe وبناء رمزي حاولت من خلاله أن تُقدم الجسد الأنثوي غير خاضعٍ لسلطة الجبر الاجتماعي والثقافي، وتوجه وعي القارئ نحو أشكال متنوعة وغير مألوفة لحضور الجسد في البنية الاجتماعية التي تحدد شروطاً لحضوره، بحسب ذلك برز نموذج الجسد المخنث في رواية **طرشقانة** ، وقد أفرز ذلك صوراً جسدية لافتة تحقق هويتها وخطابها وتفسر وجودها في الحياة والمجتمع .

هوامش الدراسة :

[1]- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة مصر ، دط، 2002م ،ص 127.

[2]- محمد فكري الجزاز،العنوان سيموطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص 74.

[3]- دافيد لوبرتون، أنثربولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت لبنان، ط1، 1993م، ص 24.

[4]- مجلة تايكي، عمان الأردن، عدد خاص بالكتابة النسوية، العدد الثامن عشر، 2004م.

[5]- عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، دط، 2011م، ص 217

[6]- محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط2، 1997م، ص 24.

[7]- عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 217.

[8]- ينظر: المرجع نفسه، ص 218.

[9]- عبد الله ابراهيم، مجلة عمان، العدد 38، السنة الرابعة، الأردن .

[10]- عبد الله ابراهيم، السرد النسوي، ص 222.

[11]- محمد العباس،سادنات القمر سيرانية النص الشعري الأنثوي،الانتشار العربي،بيروت، دط، 2003، ص 10.

[12]- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة،، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1996م ، ص 11.

[13]- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيدلوجيا، دار الأمان، المغرب، دط، 1996م، ص 127.

[14]- المرجع نفسه، ص 127.

[15]- ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، منشورات مركز الإنماء القومي، السلسلة الأعمال الكاملة لميشيل فوكو، ط1، 1992م، ص 35.

[16]- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009م، ص 142.

[17]- عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والاسفاف دراسة في السرد النسائي، مدخل نظري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003م، ص 54.

[18]- المرجع السابق ، ص، ص 57، 58.

[19]- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط1، 2005م .

[20]- حزامة حبايب، أصل الهوى، المؤسسة العربية للدارسات، بيروت، ط1، 2007م .

[21]- سلوى النعيمي، برهان العسل، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2007م .

[22]- عالية ممدوح، التشهي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007م .

[23]- منى برنس، إني أحدثك لترى، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2008م.

[24]- علوية صبح، اسمه الغرام، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009م.

[25]- أمل جرَّاح، الرواية الملعونة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010م.

[26]- البورنوغراف Pornoghraphy هو "أدب المومسات أو العاهرات Obsonwriting وهذا اصطلاح مكون من Porny أي عاهرة و graph أي الكتابة عن العاهرات وما يتصل بهن، وقد ذهب البعض إلى تسمية هذا اللون بالأدب المكشوف أو أدب الفراش أو أدب المراهقة"، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص 55.

[27]- ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، 2007م، ص 95

[28]- ينظر: ربيطا الخياط، المرأة في العالم العربي، منشورات زرياب، الجزائر، دط، 2008م.

[29]- كريس شانج، الجسد والنظرية الاجتماعية ،ترجمة: منى البحر وتجيب الحصادي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2009م، ص34.

[30]- بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة:سلمان قعفراني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص28.

[31]-H.G.W, lecons sir la philosophie de l'histoire, traduit de l'allemand Par J. Gribelin, Paris,1979, P 1059.

[32]- ينظر: عبدالله محمد الغذامي، ثقافة الوهم-المرأة واللغة-2-مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ،المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1998،1م، ص134.

[33]- عبدالله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص11.

[34]- فاطمة المرنيسي، السلطانات المنسيات، ترجمة: عبد الهادي عباس، وجميل معلي، دار الحصاد، دمشق، 1994م، ص07

* اشتغلت الباحثات الأكاديميات المغاربيات على هذا الموضوع وغيرها من المواضيع المتعلقة بواقع المرأة العربية من خلال العديد من المؤلفات نذكر أسماء مؤلفيها وعناوينها منها:

- فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، ترجمة، عبد الهادي عباس ،دار الحصاد، دمشق، 1993م،والجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء أربول، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1996.

- آمال قرامي ،الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، المدار الإسلامي،ط1، 2007.
- رجاء بين سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار تبرا، دمشق، 2005م، ونقد الثوابت آراء في العنق والتمييز والمصادرة، دار الطليعة ورابطة العقلانيين، بيروت، 2005.
- خديجة صبار، المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999م.

[35]- الأبوية تعني في أصلها اللغوي "حكم الأب" تعود في جذورها كمفهوم إلى الحضارة الرومانية، حيث كان رب الأسرة تملك السلطة المطلقة على كلمن تحت ولايته من أفراد أسرته، وكانت هذه السلطة حكرا على الرجال فقط، وكانت تشمل البيع والنفي والتعذيب، وكان رب الأسرة هو مالك أموال الأسرة وهو المتصرف فيها. ينظر: عدنان علي الشريم، الأب في الرواية العربية المعاصرة، تقديم: خليل الشيخ، عالكم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد، الأردن، ط1، 2008م، ص16.

[36]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ص83-105.

[37]- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2007م، ص43.

[38]- الخنوثة (الخنثى) intere sex هي مجموعة من الحالات التي يكون فيها تناقض ما بين الأعضاء التناسلية الخارجية والداخلية (الخصيتان والمبيضان)، والمصطلح القديم للخنوثة يُعرف بـhermaphroditisme وجاءت هذه التسمية نتيجة ضم اسمي الإله والآلهة اليونانيين مع بعضها البعض "هرمز وأفردويت"، فالإله هرمز hermès هو إله الجنس الذكري، أما الإلهة أفردويت Aphrodite فهي إلهة الجنس الأنثوي والحب والجمال- يطلق على هذه الحالة حاليا DSDS، والتي تعني اضطرابات التطور الجنسي ينظر: متاح في:
http//:medlinephus.gov/ency/article/001669,htm

[39]- رفعت الفياض، أحمد عطية، الخنوثة، جريدة أخبار اليوم، السبت 2 أكتوبر، 2007م.

[40]- أشارت الروائية مسعودة أبو بكر في حوار أجراه معها الأكاديمي والناقد كمال الرياحي أن لقب "طرشقانة" يطلق عادة على المخنثين ،ولأن الكلمة كان لها وقع صوتي على أذنها، تقول: "لكن الذي شدني في تركيبة طرشقانه التي التقطتها آذاني ذات مرة في تركيبتها الأولى، وهي عبارة على توقيع صوتي يطلقه بعض اليافعين ساخرين من مشية أحد المخنثين، يضربون بأكفهم ويصفقون قائلين: طرش.. تن.. طرش تن.. وكان المعنى بالمر يسير بلا مبالاة على وقع الهتاف، وتذكرت ذلك الذي سبق الحديث عنه، وتذكرت ما أعرفه عن طباعه في حب التأنق واحتذاء القباقب، تمعن (مترشقا) وهو يمشي محدثا قرقعة مقصودة كلما تسنى له ذلك، فوجدت التسمية التي تؤدي المعنى لشخصية روايتي هي طرشقانة."

[41]- مسعودة أبوبكر، طرشقانة، ص13.

[42]- المصدر السابق ، ص18.

[43]- المصدر نفسه ، ص116.

[44]- المصدر نفسه، ص42.

[45]- المصدر نفسه، ص38.

[46]- المصدر نفسه ، ص18.

[47]- المصدر السابق ، ص08، 09.

[48]- المصدر نفسه، ص10.

[49]- المصدر نفسه ، ص10.
[50]- المصدر نفسه، ص57.
[51]- ينظر: المصدر السابق ، ص120.
[52]- المصدر نفسه، ص55.
[53]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[54]- المصدر نفسه، ص34 وينظر أيضا، ص ص 32، 33.
[55]- المصدر نفسه ، ص35.
[56]- المصدر السابق ، ص41.
[57]- المصدر نفسه، ص ص 52، 53.
[58]- المصدر السابق ، ص55.
[59]- المصدر نفسه ، ص69.
[60]- المصدر نفسه ، ص58.
[61]- المصدر نفسه ، ص116.
[62]- المصدر السابق ، ص ص 86، 87
[63]- المصدر نفسه ، ص102.
[64]- المصدر نفسه ، ص 103
[65]- المصدر نفسه، ص102 وينظر: أيضا ص137، 138، 139.
[66]- المصدر نفسه ، ص77.
[67]- ينظر: المصدر نفسه، ص76.
[68]- ينظر: المصدر نفسه ، ص14.
[69]- المصدر السابق ، ص39.
[70]- المصدر نفسه ، ص103
[71]- المصدر نفسه، ص134.
[72]- المصدر السابق ، ص142.
[73]- المصدر نفسه ، ص 131
[74]- المصدر نفسه، ص 131
[75]- المصدر نفسه، ص 148
[76]- المصدر السابق ، ص148، 149.
[77]- ينظر: المصدر نفسه، ص 152
[78]- المصدر نفسه ، ص18
[79]- المصدر نفسه، ص ص 86، 87

الفعلُ بين النحويِّ والدلاليِّ في القرآن الكريم

آية القراء أنموذجاً

The verb between grammar and semantics in the Quran
Ayet al qura as à model

الدكتورة: عنيشل خديجة

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة قاصدي مرباح- ورقلة(الجزائر)
Anichel1975@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/25 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تمثّلُ حركةُ الفعل في الخطاب القرآني ظاهرةً أسلوبيةً تُنبئُ عن جملةٍ من الدلالات البلاغية التي تتخفى خلف البنية السطحية للآية؛ حيث يتحولُ فيها نَسَقُ الخطاب من صيغةٍ زمنيةٍ للفعل إلى صيغةٍ زمنيةٍ مختلفة في ذاتِ التركيب الجُملي؛ وهو ما يكسرُ أُفق المتلقّي ويدفعه للتساؤل: ما السر في هذه المغايرة ؟ ولماذا يتغير زمن الفعل من الآنية المضارعة إلى المنقضية الماضية. يعرضُ هذا المقال لمسألة التغاير الزمني التي تعتري الأفعال في السياق القرآني فالقارئ يتوقعُ أن الفعلَ الذي بعدَ (يتلون) يكون (يقيمون) و (ينفقون، ولكن التعبيرَ القرآني يرجعُ من مستوى الحال إلى مستوى المضيّ لمسوّغاتٍ بلاغية وضروراتٍ سياقية يشرحُ المقالُ بعضَها.

الكلمات المفتاحية: الفعل- الزمن- المغايرة- آية القراء- الخطاب القرآني

Abstract :

The movement of verb in the Quranic discourse represents a distinct stylistic phenomenon that predicts a number of rhetorical connotations that hide behind the superficial structure of the verse, in which the pattern of speech shifts from a temporal version of the verb to a different tenses formula in the same sentence, which breaks the horizon of the reciever of the Quranic text and leads him to ask: What is the secret of this sudden contrast? And why is the temporal shift of action happening from the present to the past? This article presents the question of the tenses difference in the quranic context, taking Verse of Readers as a model. The

reader/reciever expects that the verb after (are reciting) will be (are staying/ are spending), like the first act, but the Quranic expression is due to the level of status and reception to the level of proceeding with rhetorical justifications and contextual imperatives. Some of them are explained in this article

key words: Verb- Tenses - Contrast - Verse readers - Quranic Discourse

1. الفعلُ بين الزمن الصرفي والزمن النحوي:

زمنُ الفعل في العربية قسمان: زمنٌ صرفي، وزمنٌ نحوي . أما الزمنُ الصرفيُّ فهو أن تدلَّ بنيةُ الفعل على الزمن خارج التركيب وبلا اعتبارٍ للسياق؛ فصيغة (فَعَلَ) تدلُّ مُطلقاً على الماضي، وصيغة (يفعَلُ) تدلُّ على المضارع. وأما الزمنُ النحوي فـ" هو الذي تُحدّدُهُ القرينةُ اللفظيةُ أو الحالية، أي: هو معنى الفعل في السياق"[1] أو هو ما يدلُّ عليه الفعلُ داخلَ السياق .

ما الفرقُ بين الزمن النحوي والزمن الصرفي؟ يجيبُ تمام حسان بقوله:"الزمن النحوي وظيفةٌ في السياق يؤديها الفعلُ أو الصفةُ... والزمنُ بهذا المعنى يختلف عما يُفهم منه في الصرف، إذ هو وظيفةُ صيغةِ الفعل مفردةً خارجَ السياق"[2] ويمكن اعتبار الزمن الصرفي شكلا مُفرغاً من الوظيفة الدلالية؛ فهو لا يُحيلنا إلى شيء سوى إلى الكمّ الزمني مما يجعل بنيةَ الفعل تتكئُ على الزمن فقط دون الحدث، ومعلومٌ أن هذه البنية تتشكلُ أساساً من عنصري (الزمن/الحدث).

إن الأزمةَ التبليغية التي يُوقِعُنا فيها الزمنُ الصرفي هي قصورُهُ الوظيفي؛ فصيغةُ الفعل تعبّرُ عن زمنٍ معين حالَ إفرادها وتظلُّ مستمرةً في ذلك التعبير حتى حين تدخلُ التركيب، وهذا ما أُخذَ على منظور النحاة القدامى للزمن؛ فقد "ذهب النحوُ التقليدي إلى المُطابقة بين الزمن النحوي والزمن الطبيعي وربط أشكال الزمن النحوية بالتصوّر الزمني الكلي الذي يخضعُ له العالم الخارجي؛ فاتّسمَ بالتقسيم الزمني الفعلي، دون مراعاةٍ لما يتولّدُ في المعنى من أزمنةٍ متداخلة ومتشعّبة، فقد كان تقسيمُ النحاةِ القدامى للزمن في معظمه يقوم على الاعتداد بالصيغ الصرفية الشكلية؛ أي ما يُعرف بالزمن الصرفي الذي يتعلقُ بالصيغ الصرفية للأفعال مهملينَ بذلك الزمن النحوي الذي ينسجمُ مع ما تؤديه الألفاظُ المُترابطة من الوظيفة الزمنية داخل السياق، وذلك

لأنهم قد أقاموا بناءَهم النحوي كلَّهُ على أساس نظرية العامل في حين أن مفهومَ الزمن في اللغة العربية لا يندرجُ بحالٍ من الأحوال ضمن الفعل أو ضمن الركنِ الفعلي، وإنما يبرز من خلال الجملة كله، وقد ظل النحويون ولمدةٍ طويلة مقتنعين بهذا التقسيم الثلاثي للزمن (الماضي والحاضر والمستقبل)"[3].

وعلى هذا الأساس بنى كثيرون نقدَهم للنحو التقليدي وللنحاة العرب الأُول الذين لم تتضح لديهم نظرة دقيقة للزمن فجاءت رُؤاهم شذراتٍ متفرقةً في أبوابِ النحو الكبرى كالفعل والمشتقات وغيرها، وحصل بينهم اتفاقٌ شبه كامل وموحد على أن الزمن هو ما دلّ على اقتران حدثٍ بزمان، وانبثق عن هذا التصور تقسيمهم الثلاثي المعروف: الماضي/ الحاضر/ المستقبل الذي استند إلى تصورٍ فلسفي محض؛ ومن أدلّة ذلك قول أبي البركات الأنباري: " إن قالَ قائلٌ: لمَ كانتِ الأفعالُ ثلاثة ماضٍ وحاضر ومستقبل؟ قيلَ لأن الأزمنةَ ثلاثة، ولما كانت ثلاثة وجبَ أن تكون الأفعالُ ثلاثة: ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل"[4].

والتقسيم الثلاثي هذا لهُ منزعٌ فلسفي بلا شك إذ تشير كثيرٌ من المصادر اللغوية إلى تعلق النحو العربي بعلم المنطق وبالنظرة الفلسفية للأشياء " فالنحاة قسّموا الفعلَ على أساس تقسيم الزمن الفلسفي، وهو الماضي والحاضر والمستقبل، وخصُّوا كلَّ زمنٍ بصيغةٍ معيّنة، هو معناها في حالة الإفراد والتساوق على السواء، وقد انتقد بعضُ الباحثين المعاصرين النحاةَ لتركيزهم على الزمن في صيغةِ الفعل، وإهمال السياق الذي وردت فيه، فيرى فاضل الساقي[5]: أنه كان على النحاة أن يُدركوا أنّ الأفعالَ مجرد صيغٍ وألفاظ تدلُّ على زمنٍ ما، هو جزءٌ من معنى الصيغة، لا على زمنٍ معيّن، وأن السياق أو الظروفَ القوليةَ بقرائنها اللفظية والحالية هي وحدها التي تعينُ الدلالةَ الزمنيةَ وترشّحها لزمنٍ بعينه"[6]

على أن الادّعاءَ بأن نحاةَ العرب لم يلتفتوا مُطلقاً إلى غير ذلك التقسيم، ولم ينتبهوا إلى القرائن السياقية والحالية فيه غمطٌ لجهودهم، وبخسٌ للاقتدار التحليلي الذي اتّسموا به في مُقاربة تكنيك الفعل العربي، وكيف يعملُ الزمنُ داخلَ الفعل؛ إذ ينبغي "التنبُّهُ إلى إشاراتِ النحويين وفهمها، والنّأي عن التسرّع في إطلاقِ الأحكام، واتّهام المتقدمين بأنهم لم يُحسنوا النظرَ في تقسيماتِ الزمن في السياق العربي، فهذه دعوى يردُّها البحثُ في كلامهم، والوقوفُ على نظراتهم الدقيقة في هذا الباب، الأمر الذي يشي بوعيهم الاختلافَ بين مفهومَي الزمن الصرفي، أو ما يدلُّ عليه الفعلُ ببنيتِهِ، والزمن النحوي، أو ما يدلُّ عليه الفعلُ في السياق"[7]

ولعلنا حين نقفُ عند واحدٍ من ساداتِ النحو العربي وهو البطليوسي (521ه) ونعاين رؤيتَهُ للفعل في تحركاته مع القرائن نلمحُ قدرةً عجيبةً على التحليل، واقتداراً فذاً على فهم الظاهرة الزمنية في النحو العربي وربطها بالسياق؛ إذِ اعترضَ البطليوسي على الزجاجي حين حصرَ الماضي في ما وقع بالأمس، والمستقبل في ما يقع في الغد دون ذكر ما يعرضُ للفعل داخل السياق فقال:" قال أبو القاسم في هذا الباب: فالماضي ما حسن فيه أمس، وقال في المستقبل: إنه ما حسن فيه غد. .. وهذا الذي قاله تقريبٌ؛ لأنه إنما يصحُّ في الأفعال التي لم يعرضْ لها عارضٌ يُخرجها عن موضوعِها الذي وُضعت عليه، وما وُضعَ الشيءُ عليه في أصلِ وضعهِ هو المعتمدُ بالتحديد، ولكن الأشياء قد تعرضُ لها عوارض تُخرجها عن أصولها، فتوهمُ الضعيفَ في الصناعة أن الحدودَ والرسومَ التي حُدت بها ورُسمت فاسدة. ألا ترى أن حروفَ الشرطِ تدخلُ على الأفعال الماضية فتصيرُ بمنزلة المستقبلة، فتقول: إن جاءني زيدٌ أكرمتهُ، وكذلك تدخلُ حروفُ الجزم على الأفعال المستقبلة فتصيّرها بمعنى الماضية فتقول: لم يجئ زيدٌ أمس، فيلزمُ من أجل هذا العارض الذي يشكك في حدودها ورسومها أن يقال: الفعل الماضي ينقسم ثلاثة أقسامٍ: ماضٍ في اللفظِ والمعنى كقولك: قام زيدٌ أمس، وماضٍ في اللفظ (لا في المعنى)، كقولك: إن قام زيدٌ غداً أكرمتك، وماضٍ في المعنى لا في اللفظ، كقولك: لم يقم زيدٌ أمس، ويقال في المستقبل مثل ذلك"[8]

لقد أجادَ البطليوسي في استخدام مصطلح (العارض) الذي يُستشف من دلالته اللغوية إيقاف دلالة الفعل على معناه في التركيبِ الجُمَلي وتحوُّله إلى معنى مغاير في ذات التركيب وهذا ما يسمى بالمغايرة في الأفعال "والمقصودُ بمغايرة الأفعال في السياق القرآني هي المغايرة الحاصلة من إعادة ذكر الفعل على نسقٍ مخالفٍ لما سبق ذكره في السياق نفسه، وهذه الظاهرة من أبرز الظواهر الأسلوبية في التعبير القرآني، إذ نجد التعبيرَ القرآني كثيراً ما يغاير في استعمال الأفعال كأن يردَ السياقُ ابتداءً بالفعلِ الماضي ثم يتحول عنه إلى المضارع أو الأمر في السياق نفسه، وكذلك العكس بأن يردَ الفعلُ في السياق مضارعاً ثم يتحول عنه إلى الماضي وهكذا[9،10].

وطبيعيٌّ في لغةٍ تعجُّ بالأساليب وتنوعاتها المختلفة، وتتميزُ بخطاباتٍ غايةٍ في التدفق الدلالي والجمالي أن يُنظرَ فيها للفعل نظرةً متّسعةً تأخذُ بعين الرعاية ملابسات السياق، وقرائنه، وأنّ لزمنه أحياناً تتشكلُ بداءةً من المستوى الصرفي وتنتهي في المستوى السياقي والتركيبي، وقد أشارَ إلى هذه الفكرة تمام حسان الذي يرى " أن النحاةَ درسوا زمن الأفعال على المستوى الصرفي وهي في عزلتها عن التراكيب ولم يختبروا نتائج دراستهم إلا في تراكيب الجملة الخبرية البسيطة، فرأوا الماضي ماضياً دائماً، والمضارع حالاً أو مستقبلاً دائماً، فوضعوا بذلك قواعدهم الزمنية، ثُمَّ

اصطدموا بعد ذلك بأساليب الإنشاء والإفصاح فنسبوا وظيفة الزمن إلى الحروف وهي منه براء وإلى الظروف وهي تفيده معجمياً لا وظيفياً"[11].

إن تقسيم النحاة الزمنَ إلى زمنٍ صرفي وآخرَ نحوي هو نتاجُ رؤيتهم للسياق وما يحملهُ المَقول من قرائنَ لفظيةٍ وحالية، فالزمنُ الصرفي هو ما تدلُّ عليه صيغةُ الفعل وهي لفظةٌ مفردةٌ معزولةٌ عن السياق، والزمنُ النحويُّ هو دلالةُ الفعل داخل السياق. وهذه الرؤية سمحت بالنظر إلى زمن الفعل وظيفياً، بل وفتحت باب البحث البلاغي النحوي واسعاً .

2. التغاير الزمني للفعل في (آية القراء) :

تمثّلُ حركة الفعل في الخطاب القرآني ظاهرةً أسلوبيةً متميزةً تُنبئُ عن جملةٍ من الدلالات البلاغية التي تتخفى خلف البنية السطحية للآية؛ حيث يتحولُ نَسَقُ الخطاب من صيغةٍ زمنيةٍ معينة للفعل إلى صيغةٍ زمنيةٍ مختلفة في ذاتِ التركيب الجُملي،

وهو ما يكسرُ أُفقَ القارئ ويدفعه للتساؤل: ما السر في هذه المغايرة المُفاجئة؟ يتوقعُ القارئ أن الفعلَ الذي بعدَ يتلون يكون يقيمون وينفقون، جرياً على الفعل الأول يتلون ولكن التعبيرَ القرآني يرجعُ من مستوى الحال والاستقبال إلى مستوى المضيّ؛ يقولُ الله جلّ ثناؤه: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلَانِيَةً يَرْجُونَ تِجَارَةً لَنْ تَبُورَ﴾

قال مطرف بن عبد الله بن الشخير هذه آية القراء[12]؛ وذلك فيما أحسبُ أنها الآية الوحيدةَ التي تلازم فيها فعلُ التلاوة مع جُملة (كتاب الله) صراحةً؛ فقد جاء الفعل (يتلون) في أربعة مواضع في القرآن الكريم مُضافاً إلى غير (كتاب الله):

- ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ لَيْسَتِ النَّصَارَىٰ عَلَىٰ شَيْءٍ وَقَالَتِ النَّصَارَىٰ لَيْسَتِ الْيَهُودُ عَلَىٰ شَيْءٍ وَهُمْ يَتْلُونَ الْكِتَابَ﴾ البقرة-113
- ﴿لَيْسُوا سَوَاءً ۗ مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ أُمَّةٌ قَائِمَةٌ يَتْلُونَ آيَاتِ اللَّهِ آنَاءَ اللَّيْلِ وَهُمْ يَسْجُدُونَ﴾ آل عمران-113
- ﴿وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِ الَّذِينَ كَفَرُوا الْمُنكَرَ ۖ يَكَادُونَ يَسْطُونَ بِالَّذِينَ يَتْلُونَ عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا﴾ الحج-72
- ﴿أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِّنكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَٰذَا﴾ الزمر-71

ولم يحدث التغاير في زمن الفعل يتلون مع الأفعال الشريكة له في النص سوى في هذه الآية؛ آية القراء. وقد ورد فعلُ التلاوة في القرآن كله بصيغتي المضارع والأمر فقط، ما يدلُّ على معنى التجدد في هذا الفعل، وهذا التجدد هو الذي يَحدُثُ بسببه التدبرُ الذي هو المقصدُ الأكبر للتلاوة؛ يقول ابن عاشور في تفسيره: " فَقَدْ أَشْعَرَ الْفِعْلُ الْمُضَارِعُ بِتَجَدُّدِ تِلَاوَتِهِمْ فَإِنَّ نُزُولَ الْقُرْآنِ مُتَجَدِّدٌ فَكُلَّمَا نَزَلَ مِنْهُ مِقْدَارٌ تَلَقَّوْهُ وَتَدَارَسُوهُ "[13].

والفعلُ المضارع هاهنا يدل على الاستمرار في الحال وعلى المستقبل معاً، حتى ليصيران متتاليين كما يوضّحُ ذلك عبد القاهر الجرجاني بقوله:" والفصلُ بين الحال والاستقبال أنك تريدُ بالحال أجزاءَ بالفعل متصلةً، بيانُ ذلك أننا إذا قلنا: زيدٌ يُصلّي، فالمُرادُ أنه قد حصلَ منه جزءٌ، وهو آخذٌ في جزءٍ آخرَ متصلٍ به، ويترقّبُ جزءاً تالياً يليه"[14] . وفعل الديمومة والاستمرار والاستغراق في المستقبل هو ما دلّ عليه قول الزمخشري في تفسيره الآيةَ: "يَتْلُونَ كِتابَ اللَّهِ يداومون على تلاوته وهي شأنُهم وديدنهم"[15]

وعطفُ الفعلين الماضيين على الفعل المضارع يؤكدُ هذا المعنى، لأن كثرة التلاوة واستمرارها مدعاةٌ إلى التبصُّر في الآيات والمفردات، والوصول بالفكر إلى المعاني الخفيّة للقرآن، وهذه هي علَّةُ نزول القرآن الكريم الأولى، فضلا على أن " عطف الماضيين على المستقبل، لأن أوقات التلاوة أعم من أوقات الصلاة"[16] يقول الألوسي في تفسيره:" "وغاير بين المستقبل والماضي لأن أوقات التلاوة أعم بخلاف أوقات الصلاة وكذا أوقات الزكاة المدلول عليها بقوله وَأَنْفَقُوا فى وجوه البر"[17]

المُلاحَظُ في الآية هو تحوُّلُ الزمن في الأفعال الواردة فيها من المضارع في الفعل (يتلون) إلى الماضي في الفعلين التاليين له (أقاموا) و (أنفقوا)، والمفروضُ في عُرفِ التلقّي أن تحدثَ المُطابقة الزمنية للأفعال، ولا شك أن التغاير في المباني يستلزمُ التغاير في المعاني، بل إن السياق أحياناً يفرضُ أن يتحولَ الزمن من دلالته الصرفيه إلى دلالته النحوية وفي ذلك ملمحٌ بلاغي يستوجبُ النظرَ والتمحيص حتى تتكشفَ بعضُ مقاصد النص البلاغية؛ فقد ألمحَ ابن الأثير إلى أن المُغايرة لا تكونُ في الكلام اعتباطاً ودون قصد، بل إن المقامَ يقتضيها، وسياق الكلام يدعو إليها، ثم إنها لا تُخبرُ عن مقصديتها البلاغية إلا لنحريرٍ في فن الكلام خبيرٍ ببلاغته؛ فيقول:" اعلم أيها المتوشّحُ لمعرفة علمِ البيان أن التحولَ عن صيغةٍ من الألفاظِ إلى صيغةٍ أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية، اقتضت ذلك، وهو لا يتوخّاه في كلامه إلا العارفُ

برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطّلع على أسرارها، وفتّش عن دفائنها، ولا تجدُ ذلك في كلّ كلام، فإنه من أشكلِ ضُروب علم البيان، وأدقّها فهماً وأغمضِها طريقاً"[18]

وهذا التصرف اللغوي يُعدُّ من سَنَن العربِ في كلامها حتى دون اتحاد زماني اللفظين أي الفعلين كما قال المُرادي: " يجوز عطف الماضي على المضارع نحو: ﴿يَقْدُمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَأَوْرَدَهُمُ﴾ وعكسه نحو: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي إِنْ شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَيَجْعَلْ لَكَ قُصُورًا﴾"[19]

وقد أجازَ الرضيُّ عطفَ الماضي على المضارع وعطفَ المضارع على الماضي مُطلقاً لأن هناك من النحويين من اشترطَ التأويل كما سنبيّنُ ذلك ؛ يقول في شرح الكافية:" ويُعطفُ الماضي على المضارع وبالعكس خلافاً لبعضهم، قال تعالى: ﴿والذين يُمسِّكونَ بالكتابِ وأقاموا الصلاةَ﴾ [الأعراف:170]، ونحو: ﴿إن الذين كفروا ويصدّون﴾ [الحج:25] "[20]

ويقول الشاطبي في ذاتِ المقصد مؤكداً على هذه الظاهرة الأسلوبية وأنه لا يُشترطُ المماثلة في زمن الفعل: " .. ويريدُ أن الفعل يصحُّ أن يُعطف على الفعل، كما يصح أن يعطف الاسم على الاسم، وكما تعطف الجملة على الجملة، من غير مانع من ذلك. وإطلاقه عطف الفعل على الفعل يقتضي أنه لا يقتصر في ذلك على المماثلة في وقوع الفعل، بأن يعطف الماضي على الماضي، والمضارع على مثله؛ بل يجوز عطفه على مثله وعلى خلافه. وهذا صحيح"[21]

وهناك من عمدَ إلى تأويل الماضي بالمستقبل في تخريجٍ متكلّفٍ لا يحتاجُ التأويل؛ كالألوسي في تفسيره للمخالفة بين الأفعال في قوله تعالى: ﴿إن نشأ نُنزّل عليهم من السماءِ آيةً فظلّت أعناقُهم لها خاضعين﴾؛ إذ يُفسّرُ تحوّل الخطاب من زمن الفعل المضارع (نُنَزّل) إلى الماضي(فظلّت) بتأويل أحد الفعلين على زمن الفعل الآخر لحصول المناسبة بينهما حيث يقول:" وظلت عطفٌ على ننزل ولا بد من تأويل أحد الفعلين بما هو من نوع الآخر لأنه وإن صحّ عطفُ الماضي على المضارع إلا أنه هنا غير مناسب فإنه لا يترتب الماضي على المستقبل بالفاء التعقيبية أو السببية ولا يُعقل ذلك والمعقول عكسه، وبتأويل أحد الفعلين يدفع ذلك لكن اختار بعضهم تأويل ظلت بتظل وكأن العدول عنه ليؤذن الماضي بسرعة الانفعال وأن نزول الآية لقوة سلطانه وسرعة ترتب ما ذكر عليه كأنه كان واقعا قبله"[22]

وذهب ذات المذهب السيوطي (911هـ) إذ يقول في همع الهوامع:" وَيجوز عطف الِاسْم على الْفِعْل والماضي على الْمُضَارع والمفرد على الْجُمْلَة وبالعكوس) أَي الْفِعْل على الِاسْم والمضارع على الْمُضَارع وَالْجُمْلَة على الْمُفْرد (فِي الْأَصَح إِن اتحدا) أَي الْمَعْطُوف والمعطوف عَلَيْهِ (بالتأويل) بِأَن كل الِاسْم يشبه الْفِعْل والماضي مُسْتَقْبل الْمَعْنى أَبُو الْمُضَارع ماضي الْمَعْنى ... نَحْو: ﴿يخرج الْحَيّ من

الْمَيِّت ومخرج الْمَيِّت من الْحَيّ﴾ [الْأَنْعَام: 95] ﴿إن المصدقين والمصدقات وأقرضوا الله﴾ [الْحَدِيد: 18] ﴿يَقدُمُ قَومَهُ يَومَ القِيَامَةِ فَأَورَدهُمُ النَّارَ﴾ [هود: 98] "[23]

ونقل عن السهيلي قوله:" يحسن عطف الِاسْم على الْفِعْل ويقبح عَكسه لِأَنَّهُ فِي الصُّورَة الأولى عَامل لاعتماده على مَا قبله فَأشبه الْفِعْل وَفِي الثَّانِيَة لَا يعْمل فتمحض فِيهِ معنى الِاسْم وَلَا يجوز التعاطف بَين فعل وَاسم لَا يُشبههُ وَلَا فعلين اخْتلفَا فِي الزَّمَان"[24]

وأتساءلُ: لماذا يُعمدُ إلى تأويل الفعل الماضي ولو شاء الله لجعلهُ في الخطابِ فعلا مضارعا، لو شاء سبحانه وتعالى لقال: إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَيُقيمون الصَّلَاةَ وَينفقون مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ وإنما البلاغةُ في أن تتغايرَ الأفعالُ ها هنا، وتتحول فجأةً من مساقٍ زمني معين إلى مساقٍ زمني مختلف، لأن العلاقاتِ الزمنيةَ من إنشاء المتكلم والله أعلمُ بمُضمراتِ الخطاب القرآني الذي هو كلامهُ جلّ وعلا ، ويحضرُني هنا التعريف الاصطلاحي للزمن بأنه صيغٌ تدلُّ على وقوع أحداثٍ في مجالاتٍ زمنيةٍ مختلفة ترتبطُ ارتباطاً كلياً بالعلاقاتِ الزمنية عند المتكلم[25] والمفروضُ ليس التأويلُ وليّ عنق النص في تكلّفٍ ظاهر، بل ينبغي إعمالُ الفكر في النص والتساؤلُ عن سرّ التحول من صيغةٍ زمنية إلى صيغةٍ زمنيةٍ مختلفة في ذاتِ التركيب الجُمَلي .

إن السياق هو الذي يعمل على توجيه زمن الفعل ومنحهِ الدلالةَ النحوية التي تتمايز عن الدلالة الصرفية، وفهمُنا للدلالة النحوية هو إدراكنا لما يتطلَّبهُ السياقُ وما يُنبئُنا به من فُهوماتٍ لمسألة المغايرة في أزمنة الأفعال .

ما سرُّ المُضارعة في (يتلون)؟ ولماذا تغاير الفعلان اللذان تليا هذا الفعل (وأقاموا) و(أنفقوا)؟

في تلاوة المؤمن القرآنَ يحدثُ تجددُ ذكر الله باستمرار حتى يلبسَ عليه، وهذا المعنى أشار إليه القشيري في تفسيره للآية إذ يقول:" الذين يستغرقُ جميعَ أوقاتهم قيامُهُم بذكر الله وبحقّه، وإتيانهم بأنواع العبادات وصنوف القرب فلهم القدر الأجلّ من التقريب، والنصيب الأوفر من الترحيب"[26] فالذين يتلون كتاب الله يستمرون على تلاوته ويُداومونها[27]

وفي فعل التلاوة ديمومةٌ ظاهرة لعدم ارتباطها بزمنٍ محدد؛ إذ المؤمنُ يلهجُ لسانُهُ بذكر الله في كل وقت، وليس للتلاوة زمناً موقوتاً، لا ينقطع المؤمنُ عن كتاب الله، ولا يزالُ لسانهُ رطباً بذلك الذكر، أما الصلاة فكتابٌ موقوتٌ، وكذلك الزكاة لها موسمٌ محدد، فعبّرَ القرآنُ عن السلوك الدائم بزمن الفعل المُضارع الذي يؤاتيه، وعبّرَ عن السلوك المُنقضي بزمنِ

المُضيّ، وفي ذلك تساوقٌ بلاغي عجيب لمن كان له نظر. يقول الزمخشري: "يَتْلُونَ كِتابَ اللَّهِ يداومون على تلاوته وهي شأنهم وديدنهم"[28]

وقد أشار إلى قريبٍ من هذا المعنى برهانُ الدين الكرماني في تفسيره غرائب التفسير وعجائب التأويل حين يعرض لتفسير هذه الآية ويستشهد بآيةٍ أخرى تحملُ ذات التركيب النحوي وهي التي يقول فيها الله عز وجل ﴿إنما تنذر الذين يخشون ربهم بالغيب وأقاموا الصلاة﴾ إذ يقول: ".. قريبٌ من قوله: (يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ) بلفظ المستقبل، و (أَقَامُوا) بلفظ الماضي، لأن الخشية دائمة، وأوقات الصلاة منقضية. قال الشيخُ الإمام: ويحتمل يخشون ربهم وقد أقاموا الصلاة، أي مع توفرهم عليها. ومثله في هذه السورة أيضاً (إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَنْفَقُوا) فعَطَفَ الماضيين على المستقبل، لأن أوقات التلاوة أعمُّ من أوقاتِ الصلاة والزكاة، ويجوز أن يكون الماضيان سابقين على التلاوة، ويجوز أن تكون التلاوة في الصلاة"[29]

﴿إنَّ الذين يَتْلُونَ كتاب الله﴾ أي يداومُون على قراءته أو متابعةِ ما فيه حتى صارتْ سمةً لهم وعُنواناً والمرادُ بكتابِ الله تعالى القُرآنُ وقيلَ جنسُ كتبِ الله فيكون ثناءً على المصدّقين من الأممِ بعد اقتصاصِ حالِ المكذّبين منهم وليسَ بذاك فإنَّ صيغةَ المضارعِ منديةٌ باستمرارِ مشروعيةِ تلاوتِه والعملِ بما فيه واستتباعِهما لما سيأتي من توفيةِ الأجورِ وزيادةِ الفضلِ"[30]

ولهذا رجعَ الخطابُ القرآني إلى الفعل المضارع حين تحدثَ عن الأجر العميم الذي يناله التالون لكتاب الله فقال: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلَانِيَةً يَرْجُونَ تِجَارَةً لَنْ تَبُورَ﴾ ثم قال في الآية الموالية لها : ﴿لِيُوَفِّيَهُمْ أُجُورَهُمْ وَيَزِيدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ إِنَّهُ غَفُورٌ شَكُورٌ﴾ "لِيُوَفِّيَهُمْ الله متعلقٌ بمعنى لن تبور يعني: يرجون تجارةً نافعةً ليوفيهم بإنفاقها أُجُورَهُمْ أي أجور أعمالهم أو متعلق بفعل محذوف دلّ عليه ما عُدَّ من أعمالهم يعني فعلوا ذلك ليوفّيهم أو يرجون واللام للعاقبة يعنى يرجون تجارةً لن تبور حتّى يوفّيهم الله أجورهم وَيَزِيدَهُمْ مِنْ فَضْلِهِ على ما يقابل أعمالَهم"[31]

ثم إننا إذا نظرنا في الآية التي قبلها وجدنا انسجاماً أسلوبيا رائقاً؛ وظهرت لنا حركةُ الأفعال وأزمنتها متساوقةً بشكلٍ عجيبٍ مع واقع الحال؛ يقول الله عز وجل في الآية التي تسبقُها : ﴿وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ . يقول الرازي في تفسير هذه التبعية: " ثُمَّ قَالَ تَعَالَى: إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتابَ اللَّهِ لَمَّا بَيَّنَ الْعُلَمَاءَ بِاللَّهِ وَخَشْيَتَهُمْ وَكَرَامَتَهُمْ بسبب خشيتهم ذكر العالمين بكتاب

الله العالمين بِمَا فِيهِ. وَقَوْلُهُ: يَتْلُونَ كِتابَ اللَّهِ إِشَارَةٌ إلى الذكر .. وَقَوْلُهُ تَعَالَى: وَأَقامُوا الصَّلاةَ إِشَارَةٌ إِلَى الْعَمَلِ الْبَدَنِيّ. وَقَوْلُهُ: وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْناهُمْ إِشَارَةٌ إِلَى الْعَمَلِ الْمَالِيّ، وَفِي الْآيَتَيْنِ حِكْمَةٌ بَالِغَةٌ، فَقَوْلُهُ: إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ إِشَارَةٌ إِلَى عَمَلِ الْقَلْبِ، وَقَوْلُهُ: إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ إِشَارَةٌ إِلَى عَمَلِ اللِّسَانِ. وَقَوْلُهُ: وَأَقامُوا الصَّلاةَ وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْناهُمْ إِشَارَةٌ إِلَى عَمَلِ الْجَوَارِحِ"[32]

فالذكرُ سلوكٌ لسانيٌّ آلتهُ اللسان وهو كما قال الزمخشريُّ ديدنُ المؤمنين يلهجون به في كل حين، وربما لهذا السبب تقدَّمَ ذكرُهُ على عمل الأبدان كالصلاة والإنفاق، وترتيب الأعمال بهذا الشكل فيه مواءمة واضحة لواقع الحال فعلا فحين يخشى القلبُ ينعكسُ ذلك في اللسان ثم يُصدّقُ الجسدُ ذلك كلَّه.

ودل المضارع في الفعل(يتلون) على التجدد والاستمرار كما أسلفنا، ودلّ الماضي في (أقاموا) و(أنفقوا) على التحقق والرسوخ كأن الخطابَ القرآني يوجّه المؤمنين إلى أن الواجبَ في عمل اللسان الدوام والاستمرارية في ذكر الله، وهو أمرٌ يستطيعهُ المسلمُ لسهولة حركة اللسان بين اللحيين، ولعدم ارتباط هذه الحركة بوظائفَ جسمانية أو نفسانية أخرى؛ فالمرءُ بمقدوره أن يذكرَ الله تعالى في كل وقتٍ وحين، قائماً أو قاعداً، صحيحاً أو سقيماً، وتَصداقُ ذلك ما جاء في السنة النبوية الشريفة عن عبد الله بن بسر أنَّ رجلًا قال يا رسولَ اللهِ إنَّ شرائعَ الإسلامِ قد كثُرت عليَّ فأخبِرني بشيءٍ أتشبَّثُ به قال : "لا يزالُ لسانُك رطبًا من ذكرِ اللهِ"[33]

أما الصلاةُ والإنفاقُ فإنهما مُحيّنانِ بوقتٍ معلوم، وتلزمهما متطلباتٌ متعددة كالطهارة للصلاة، والاستطاعةُ للإنفاق؛ فالصلاةُ لا يستطيعُها العاجزُ والإنفاقُ لا يقدرهُ المُحتاجُ . لذلك فإن السياق القرآني حين تحدثَ عن هذه السلوكات الثلاثة : التلاوة وإقامة الصلاة والإنفاق أعطى لكل سلوكٍ حجمَهُ الزمني الذي يُوائمُه، واختارَ له زمنَ الفعل الذي يليقُ به استجابةً لوتيرة الخطاب.

3. خاتمة:

وفي ختام هذا المقال الذي تناول سمةَ المغايرة بين الأفعال في آية القراء يمكن أن نخلصَ إلى النتائج التالية:

- إن الفعل في انتقاله من المستوى الصرفي إلى المستوى النحوي يسهمُ في إنتاج المعنى، ويثري السياق دلالياً.

- كان نحاةُ العربية على وعي عميق بالزمنين الصرفي والنحوي وأجمعوا على أن صيغة فَعَلَ وقبيلها لما انقضى من الزمان، وصيغة يفعَلُ وقبيلها لما يقعُ أو سيقعُ من الزمان، وصيغة افعَلْ وقبيلها لما لم يقع وهو ما يسمونه المستقبل وهذا الحيز المفاهيمي هو الأصل في الدلالة الزمنية للأفعال العربية، ولكنهم أيضاً انتبهوا إلى القرائن السياقية والحالية اللفظية والمعنوية وأن هذه القرائن كثيراً ما توجهُ الفعلَ زمنياً.

- إن السياقَ الذي وردت فيه الأفعالُ في آية القراء هو الذي حددَ الجهةَ الزمنيةَ لها، فسرُّ المضارعة في الفعل (يتلون) منبعه أن التلاوةَ كسلوكٍ لساني دائمة متجددة، و الماضوية في الفعل (أقاموا) و (أنفقوا) هو أن أوقات الصلاة والزكاة منقضية.

- لم يحدث التغاير في زمن الفعل يتلون مع الأفعال الشريكة له في النص سوى في هذه الآية؛ آية القراء. وقد ورد فعلُ التلاوة في القرآن كله بصيغتي المضارع والأمر فقط، ما يدلُّ على معنى التجدد في هذا الفعل، وهذا التجدد هو الذي يَحدُثُ بسببه التدبرُ الذي هو المقصدُ الأكبر لتلاوة القرآن الكريم.

قائمة المصادر والمراجع:

1. عبد الحميد أحمد يوسف هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية للتوظيف البلاغي لصيغة الكلمة ، المكتبة العصرية، بروت، لبنان، ط:1، 1422هـ/2001م ، ص:50
2. حسان تمام ، اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة، المغرب ،دط، 1994، ص: 240
3. أحمد مجتبى السيد محمد، مفهوم الزمن النحوي ودلالته بين القديم والحديث دراسة في ضوء السياق، مجلة جامعة سبها (العلوم الإنسانية)، المجلد:14، العدد: 1، 2015، ص:37
4. أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تحقيق: محمد بهجة العطار، المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، دط، دت، 315.
5. صاحب كتاب أقسام الكلام العربي
6. عبد الله علي الهتاري، أثرُ المغايرة في أزمنة الفعل في القرآن الكريم دراسة بلاغية تحليلية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، العدد: 37، 2018، ج:1،ص: 435.
7. سناء الريّس، الزمن النحوي والزمن الصرفي، مجلة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، 2011، العدد: 4.

8. أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، إصلاح الخلل الواقعُ في الجُمل للزجاجي، تحقيق: حمزة عبد الله النشرتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت. ص: 54_55
9. أبو محمد عبد الحق بن غالب ابن عطية الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1422هـ، ج:4، ص:170.
10. الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م، ج:22،ص: 432
11. عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح، تح: كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1982، ج: 1،ص: 17
12. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:3، 1407هـ، ج:3، ص:306
13. محمود بن حمزة بن نصر الكرماني ، أبو القاسم برهان الدين، غرائب التفسير وعجائب التأويل، دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة، مؤسسة علوم القرآن – بيروت، دط، دت، ج:2.
14. - إسماعيل حقي بن مصطفى المولى أبو الفداء الإستانبولي-(ت:1127م)، روح البيان، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، دت، ج:7.
15. ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط:2، ج:2.
16. أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط:1، 1428/2008، ج:2.
17. رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، شرح الكافية، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ط:1، 2000م، ج:3، ص:344.
18. -أبو إسحق إبراهيم بن موسى الشاطبي،المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية (شرح ألفية ابن مالك)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى - مكة المكرمة، ط:1، 1428هـ/2007م، ج:5.
19. -شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسيني الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1415هـ، ج: 10.
20. السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، دط، دت، ج:3،ص:87.
21. مهدي المخزومي،في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط:2، 1986،ص:60
22. عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك القشيري، لطائفُ الإشارات، تحقيق: إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط:3، ج:3.
23. أبو الطيب محمد صديق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري القنّوجي، فتحُ البيان في مقاصد القرآن، تحقيق: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، المكتبة العصريَّة للطبَاعة والنَّشْر، صَيدَا – بَيروت، لبنان، 1412 هـ - 1992 م، ج: 11.
a. - محمد بن محمد بن مصطفى أبو السعود العمادي، تفسير أبي السعود إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي – بيروت، دط، دت، ج7.

24. أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الفخر الرازي ، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط:3، 1420هـ، ج:26، ص:236-237

25. رواه الترمذي، صحيح الترمذي، رقم الحديث: 3375

الهوامش:

1 هنداوي -عبد الحميد أحمد يوسف-، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم دراسة نظرية تطبيقية للتوظيف البلاغي لصيغة الكلمة ، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط:1، 1422هـ/2001م، ص: 50

2 تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، دار الثقافة، المغرب ،دط، 1994،ص: 240

3 أحمد مجتبى السيد محمد، مفهوم الزمن النحوي ودلالته بين القديم والحديث دراسة في ضوء السياق، مجلة جامعة سبها (العلوم الإنسانية)، المجلد:14، العدد: 1، 2015، ص:37

4 أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تحقيق: محمد بهجة العطار، المجمع العلمي العربي، دمشق، سوريا، دط، دت، ص: 315

5 صاحب كتاب أقسام الكلام العربي

6 الهتاري – عبد الله علي- ، أثرُ المغايرة في أزمنة الفعل في القرآن الكريم دراسة بلاغية تحليلية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، العدد: 37، 2018، ج:1، ص:435

7 سناء الريّس، الزمن النحوي والزمن الصرفي، مجلة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، 2011، العدد: 4، ص:

8 البطليوسي-أبو محمد عبدالله بن محمد بن السيد-(ت:531هـ)، إصلاح الخلل الواقعُ في الجُمل للزجاجي، تحقيق: حمزة عبدالله النشرتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص:54-55

9 مثالُ ذلك؛ قوله عز وجل: ﴿والذين يُمسَّكونَ بالكتابِ وأقاموا الصلاة﴾ الأعراف-170

10 الهتاري-عبد الله علي- ، أثر المغايرة في أزمنة الفعل في القرآن الكريم دراسة بلاغية تحليلية، العدد:37، ج:1، ص:432

11 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص:17

12 ابن عطية الأندلسي -أبو محمد عبد الحق بن غالب- (ت:542هـ)، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1422هـ، ج:4، ص:438

13الطاهر بن عاشور- محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر- (ت:1393هـ)، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م، ج:22، ص:306

14 الجرجاني- عبد القاهر، المقتصد في شرح الإيضاح، تح: كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1982، ج: 1، ص:83

15 الزمخشري-جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:3، 1407هـ، ج:3، ص:611

16 الكرماني- محمود بن حمزة بن نصر، أبو القاسم برهان الدين- (ت505)، غرائب التفسير وعجائب التأويل، دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة، مؤسسة علوم القرآن – بيروت، دط، دت، ج:2، ص:946

17 المولى أبو الفداء - إسماعيل حقي بن مصطفى الإستانبولي-(ت:1127م)، روح البيان، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، دت، ج:7، ص:344

18 ابن الأثير-ضياء الدين- ()، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط:2، ج:2، ص:180

19 المرادي-أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ-(ت:749هـ)، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط:1، 1428/2008، ج:2، ص:1033

[20] الرضي –رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي - (686هـ)، شرح الكافية، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ط:1، 2000م، ج:3، ص:87

21 الشاطبي -أبو إسحق إبراهيم بن موسى- (ت:790هـ)، المقاصد الشافية في شرح الخلاصة الكافية (شرح ألفية ابن مالك)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي بجامعة أم القرى - مكة المكرمة، ط:1، 1428هـ/2007م، ج:5، ص:182

22 الألوسي-شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسيني-(1270هـ)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1415هـ، ج: 10، ص:60

23 السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر، دط، دت، ج:3، ص:224

24 المصدر نفسه، ج:3، ص:225 (بتصرف)

25 المخزومي - مهدي -، في النحو العربي نقدٌ وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط:2، 1986، ص:145

26 القشيري- عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك- (465هـ)، لطائفُ الإشارات، تحقيق: إبراهيم البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط:3، ج:3، ص:203

27 القنّوجي -أبو الطيب محمد صديق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري-(1307هـ)، فتحُ البيان في مقاصد القرآن، تحقيق: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، المكتبة العصريَّة للطبَاعة والنّشْر، صَيدَا – بَيروت، لبنان، 1412 هـ - 1992 م، ج: 11، ص:246

28 الزمخشري-أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد-(538هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1407هـ، ج:3،ص:611

29 الكرماني -محمود بن حمزة بن نصر، أبو القاسم برهان الدين- (505هـ)، غرائب التفسير وعجائب التأويل، دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة، مؤسسة علوم القرآن – بيروت، دط، دت، ج:2،ص:946

30 أبو السعود العمادي - محمد بن محمد بن مصطفى- (ت: 982هـ)، تفسير أبي السعود إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، دار إحياء التراث العربي – بيروت، دط، دت، ج7، ص:151

31 المرجع السابق، ج:7، ص:152

32 الفخر الرازي-أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي- (606هـ)، مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط:3، 1420هـ، ج:26، ص:236-237

33 رواه الترمذي، صحيح الترمذي، رقم الحديث: 3375

الفِعل التّعليمي اللاّصَفي، آليةٌ جديدةٌ للتّعليم عن بُعد في التّعليم الثّانوي

Extra-curricular Learning: A New Mechanism for Secondary School Distance Education

كريم بوسالم/ طالب دكتوراه

الأستاذة الدّكتورة: لعيدية رحموني

قسم اللّغة العربيّة وآدابها-جامعة الشّهيد لونيسي علي–البليدة 02 (الجزائر)
مخبر اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة البليدة 02.

ek.bousalem@univ-blida2.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/25 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخّص:

اتَّجَهَت المنظُومة التّربويّة الجزائريّة، لتبنّي نَمطٍ جديدٍ من التّعليم غير الحُضوري، بدايةً من الموسم الدّراسي الجاري (2020-2021)، من خلالِ تحويل بعض الأنشطة التّعلِيميّة الصَّفيّة، إلى أنشطةٍ تُمَارَسُ خارج الصَّف التّعليميّ، باستغلال مجموعة من الآليات والوسائط التّكنولوجيّة في الفِعل التّعلِيمي اللّاصَفي، والّتي من شأنها تَعزيز هذا النّوع الجديد من التّعليم، وهو "التّعليم عن بُعد".

إنّ التّعليمَ عن بُعد بالجزائر، من منظور الفِعل التّعليميّ اللّاصَفي في الطّور الثّانوي، أَتاحَ الفُرصةَ لتَوظيفِ نوعٍ جديدٍ من التّعليم غير الحُضوري، بعد أنْ تَبَنَّتْهُ معظم دول العالم، بسبب جائحة "كوفيد 19"، لكنّ هذه التّجربة كشفت الكثير من إيجابيات وسلبيات هذا النّمط الجديد من التّعليم، حيث سنحاول من خلال ورقتنا البحثية، الإجابة عن الإشكاليّات التّالية:

ما واقع التّعليم عن بُعد في مرحلة التّعليم الثّانوي الجزائريّ؟ وما مُعوّقاته؟ وهلْ يُعتبر النّشاط اللاّصَفي آليةً ناجعةً للتّعليم عن بُعد؟

الكلمات المفتاحية: الوسائط التّكنولوجيّة - الفِعل التّعليميّ اللّاصَفي - التّعليم عن بُعد - التّعليم الثّانوي.

Abstract:

Beginning with the current school year (2020-2021), the Algerian educational system is moving towards adopting a new mode of non-attendance instruction. That is done through transforming some classroom-based educational activities into extra-curricular ones, and via deploying certain mechanisms and technological media in extra-curricular learning that could enhance and strengthen this new type of instruction, i.e. Distance Education.

Distance education in Algeria, as viewed through the lens of high school classroom-based instruction, allowed for the integration of novel non-attendance instruction modes after it was adopted by most countries in the world due to the Covid-19 pandemic. This experiment, however, uncovered many advantages and drawbacks associated with this new mode of instruction; hence, we attempt in our paper to answer the following question:

What is the state of high school distance education? What are the obstacles it faces? And is extra-curricular learning an effective method in distance education?

key words: Technological media; Extra-curricular learning; Distance education; Secondary education.

1.مقدّمة:

عَمَدَتْ المنظومة التّربويّة الجزائريّة، بدايةً من الموسم الدّراسي (2020-2021) إلى تحويل عَددٍ من الأنشطة التَّعلِيميّة الّتي كانت تُمارس حُضورياً داخل الصّف التّعليمي، إلى أنشطةٍ لاصَفيّة، يَستخدِم فيها المُعلّم مجموعةً من البرامج والوسائط الإلكترونيّة الحديثة، لممارسة الفِعل التّعلِيمي اللّاصفي، حيث يُحافظ المتعلّم- ضمن هذا النّمط من التّعليم غير الحُضوري- على مكانته ضمن العَقْدِ التّعلِيميّ، في حين يكتفي المعلّم بتقييم وتقويم مُكتسبات المتعلّمين عن بُعد بتوظيف مجموعة من الآليّات الإلكترونيّة الحديثة.

إنَّ هذاَ المِنوالَ التّعلِيميّ الّذي تَبنته الوَزارة الوَصيّة، يعكسُ توجّهاً مُغايراً تسعى المنظومة التّربويّة من خلال اعتماده نمطاً جديداً من التّعليم، إلى إنقاذ الموسم الدّراسي في ظلّ استمرار جائحة "كورونا"، وهو الأمر الّذي كشف جملةً من النّقائص والمعوّقات الّتي باتت ترهنُ مستقبل التّعليم عن بُعد بالجزائر، لاسيما في مرحلة التّعليم الثّانوي، فالإشكالية الّتي نَرُومُ الإجابة عنها في ورقتنا البحثية هي:

هل تُمثّلُ النّشاطات اللّاصَفيّة، آليةً ناجعةً للتّعليم عن بُعد في التّعليم الثّانوي؟ وما مُعوّقات هذا النّمط الجديد من التّعليم؟

2. الفِعل التّعليمي بين المُمارسة الصّفيّة واللّاصَفيّة:

تَتَبايَنُ الأنشطة التّعلِيميّة التّعلُّميّة المُنجزة داخل الصّف الدّراسي من مادّة إلى أخرى، لتخدم الكفاءة القاعِدية لأيّ مادّة من المواد التّعليميّة من خلال محتوياتها، فأنشطة التَّعَلُّم على اختلافها "سلوكات التّلاميذ في علاقةٍ مع مهام التّعلم الّتي يجب إنجازها في وضعية العملية التّعليميّة التّعلُّميّة، الّتي تَرمي إلى تحقيق أهدافٍ معيّنة"[1]، فتلك الأهداف التّعلُّميّة المُحصّلة من أيّ نشاطٍ تعليميٍّ، قدْ تتحقّق ضمن نشاطاتٍ صَفيّة داخل حُجرة الدّرس، أو خارجَه ضمن ما تَصطلح عليه المناهج التّربويّة الجزائريّة الحديثة بالنّشاطات اللّاصَفيّة، وهي نشاطات تُمارس خارج الصّف التّعلِيميّ، الغاية منها تحقيق مجموعة من الكفاءات المرصودة في المناهج التّعلِيميّة، شأنها النّشاطات الّتي تُمارس داخل القسم.

وعلى اعتبار أنَّ الفِعل التّعلِيمي التّعلُّمي، "نشاطٌ يقوم به المُعلِّم والمتَعَلِّم، أو هما معاً، أو يقوم به زائرٌ أو متخصّصٌ، لتحقيق الأهداف التّربوية أو التّعليميّة، والنّمو الشّامل المتكامل للمتعلّم، سواءً تمّ داخل الفصل أو خارجه، داخل المدرسة أو خارجها.."[2]، فإنَّ الأهميةَ الكبرى تَرْتكِز على تحقيق تلك الكفاءات المسطّرة في المناهج التّعليميّة، حتّى لو كانت تلك الأنشطة التّعلِيميّة التّعلُّميّة تُمارَسُ في فصلٍ تعليميٍّ افتراضيّ، بشكلٍ متزامن أو غير متزامن.

ولمْ تَعُدْ الآن العملية التّعلِيميّة التّعلُّميّة، محصورةً ضمن الأنشطة المنجزة داخل حجرة الدّرس، بلْ تحوّلت إلى أماكنَ افتراضية تكون فيها التّكنولوجيّات الحديثة سيّدةَ الموقف في مُمارسة الفِعل التّعليميّ التّعلُّميّ، فقد باتت "تُستخدم في التّعليم عن بُعد موادٌ تعليمية ووسائط تقنية لتصميم ونقل التّعلم، وذلك باستخدام الاتّصال المزْدَوَج، وهذه الخاصّية من السّمات المهمّة للتّعلم مِن بُعد"[3]، لكنّ أيّ فعلٍ تعليمي يقوم به المتعلّم، لا بدَّ من تقييمه وتقويمه، حتّى

يتأكّد المُعلّم من تحقّق تلك الكفاءات المسطّرة ضمن المناهج التّربويّة، سواءً كان ذلك التّقويم مباشراً، أو عن بُعد باستعمال الوسائط التّكنولوجيّة الّتي بات حضورها ضرورياً في العمليّة التّعليميّة التّعلُّميّة، وهو التّوجه ذاته الّذي باتت تَنْهَجُهُ الكثير من المنظومات التّربويّة في العالم، ومن بينها المنظومة التّربويّة الجزائريّة.

إنَّ تبنّي التّعلِيم عن بُعد، نمطاً جديداً من التّعليم غير الحُضوري، جاء نتيجة الانعكاسات الّتي أفرزتها جائحة "كورونا" على العالم بأسْرِهِ، إذْ "أصبح التّعليم الإلكتروني عن بُعد الحل الأمثل والأفضل من جميع النّواحي، من خلال استكمال الدّروس والتّواصل بين الإدارة والطّلبة"[4]، ولعلّ اللّبنات الأولى الخاصّة بالتّعليم عن بُعد، الّتي باتت تُرْسِيها المنظومة التّربوية الجزائرية، بدأت تظهر للعَيان من خلال تحويل عديد الأنشطة التّعليميّة الّتي كانت تُمارس داخل الصّف التّعليميّ، إلى أنشطة تعلِيميّة تعلُّميّة لاصَفيّة، باستغلال وسائل التّواصل الشّبكي، ومختلف البرامج الذّكية عن بُعد، فماذا نقصد بالنّشاطات اللّاصَفيّة؟

1.2.النّشاطات اللاّصَفيّة:

يهتم الكثير من المشتغلين في حقل تّعليميّة اللّغات، بالكيفيّات الّتي تُنجز فيها الأنشطة التّعلِيميّة التّعلُّميّة داخل الصّف التّعليميّ، وبنوعية المقاربات المعتمدة، بتسليط الضّوء على أهم عنصر في العقد التّعليمي التّعلُّمي، وهو المُتعلّم ضمن أحدث المقاربات التّعليمية المعتمدة، من خلال مراقبة نوعية النّشاطات الّتي يمارسها المتعلّم وكيفية تقويمها.

وإذا اعتبرنا أنَّ "النّشاط جهدٌ عقلي أو بدني يبذله المتعلّم، ويشارك فيه برغبته في سبيل إنجاز هدف ما"[5]، مهما اختلف الحيّز المكاني لممارسة ذالك النّشاط، فَمِنْ واجب المعلّم تقويم كفاءة المتعلّم معتمداً مختلف أنواع التّقويم الشّفوي أو الكتابي، فالتّغيرات الحاصلة في حقل التّعليميّات، في إطار تفعيل مُمارسة الفِعل التّعليمي بأبعاده الجديدة ضمن التّعليم عن بُعد، ولّدَتْ أنشطةً تعلُميّةً جديدةً يصطلح عليها بالأنشطة اللّاصَفيّة تُنجز خارج القسم (الصّف)، فهي "نشاطات مخطط لها ومقصودة كالاشتراك في الإذاعة والصّحافة المدرسيتين، والنّدوات والمسابقات والمناظرات بين الطلاب"[6]، تُمارس من قِبل المتعلّمين لتنمية خَبراتهم بعيداً عن الرّتابة الّتي تكون عليها الصّفوف الدّراسية.

وبعيداً عن ما يجب تحقيقه من كفاءات قاعدية في المواد التّعليمية داخل حُجرة الدّرس، تساهم الأنشطة اللّاصفيّة في "تطوير وتنمية شخصية المتعلّم، لاسيما من النّاحية الاجتماعية،

كما تعمل على تنمية مستوى الذّكاء لدى المتعلّمين"[7]، غير أنّه هناك شكل مُغاير من النّشاطات اللاّصَفيّة، تبنّتها المنظومة التّربوية الجزائرية، كنشاطات مكمّلة لتلك الّتي تُمارس على داخل الصّف التّعليمي، عن طريق تحويل بعض الأنشطة التّعليمية القارّة داخل الفصل، إلى أنشطة يقوم بها المتعلّم بالبيت، مع حرص المُعلّم على تقويمها، باستغلال بعض الوسائط التّكنولوجيّة الحديثة.

3. النّشاطات اللاّصَفيّة مفهومٌ جديدٌ ضمن مناهج التّعليم الثّانوي:

لمْ تُشِرْ المناهج التّربوية الجزائرية الخاصّة بطور التّعليم الثّانوي، إلى وجود نشاطاتٍ يصطلح عليها بـ"النّشاطات اللاّصَفيّة"، فقد ركّزت مناهج الجيل الأوّل على كيفية تقديم الأنشطة التّعليميّة لمختلف المواد ومدّتها الزّمنية، بالنّظر إلى نوعية المواد، هل هي أساسية لتخصّص دون آخرَ، في حين أكّدت الآليات الجديدة الخاصّة بتنفيذ التّدرّجات السّنوية المعدّلة للسّنة الدّراسية (2020-2021)، اعتماد المنظومة التّربوية الجزائرية نوعاً جديداً من النّشاطات التّعلِيميّة التّعلُّميّة، وهي النّشاطات اللاّصَفيّة، من خلال تحويل بعض الأنشطة الّتي كانت تُمارس داخل الصّف التّعليمي حُضورياً، إلى أنشطة يمارسها المُتعلم خارج الفصل (عن بُعد).

وتضّم تلك الأنشطة اللاّصَفيّة الخاصّة بمادّة اللّغة العربيّة وآدابها، على سبيل المثال لا الحصر، نشاط المطالعة الموجّهة، والنّقد الأدبيّ، والتّعبير الكتابي، والمشاريع، بالنّسبة للسّنة الأولى من التّعليم الثّانوي، شعبة جذع مشترك آداب، وتحويل نشاط النّص الأدبي الثّاني لشعبة أدب وفلسفة، وشعبة لغات أجنبية للأقسام النّهائية، إلى نشاط لاصَفي يُنجزه المتعلّم خارج حُجرة الدّرس.

ومن بين "آليات تنفيذ ومتابعة النشاطات اللاّصفيّة، تكليف الأستاذ بتحديد أسئلةٍ دقيقةٍ يجيب عنها المتعلّم في شكل بطاقة قراءة خاصّة بنشاط المطالعة، وتكليف المتعلّمين بتحرير موضوع التّعبير الكتابي في البيت"[8]، فهذه الأنشطة التّعليميّة الّتي كانت تُنجز بحضور المُعلم والمُتعلم داخل الصّف التّعليمي حُضورياً، باتت تُمارس عن بُعد باستخدام بعض البرامج الذّكية، ومواقع التّواصل الاجتماعي، حيث استطاع هذا النّمط من التّعليم "أَنْ يجمع الأستاذ بطلبته من خلال التّقنيات الحديثة"[9]، بتقديم مجموعةٍ من التّعليمات للتّنفيذ من قِبَل المتعلّم خارج الصّف التّعليمي، وقدْ تبنّت الوزارة هذا النّوع من النشاطات اللاّصَفيّة،حرصاً منها على إتمام المنهاج الدّراسي في آجالٍ قصيرةٍ، أمام التخوّفات التي لاتزال قائمة بشأن استمرار جائحة "كورونا".

وقدْ نصّت الآليات المتعلّقة بتنفيذ التّدرّجات المُعدّلة لمرحلة التّعليم الثّانوي، من خلال تلك التّوجيهات الخاصّة بتقديم الأنشطة اللاّصَفيّة، على "اعتماد المخطّطات المفاهيمية ووسائل السّمعي البصري-قدر المستطاع-تسهيلاً للفهم، واختصاراً للوقت"[10]، من خلال استغلال كلّ الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة، لاسيما تلك المتعلقّة بالأجهزة السّمعية البصرية، لتمكين المتعلّمين من الفهم الجيّد للدّروس في زمنٍ قياسي، لاسيما مع تقليص الحجم السّاعي للحصّة التّعلُّميّة من 60 دقيقة إلى 45 دقيقة، واختزال عدد الحصص التّعليمية لكلّ السّنوات على اختلاف الشّعب الموزّعة على مرحلة التّعليم الثّانوي، بداية السّنة الدّراسية (2020-2021)، تحسّباً لاستكمال المنهاج الدّراسي في آجال قريبة.

ولم تذكر الآليات الجديدة الخاصّة بتنفيذ التّدرّجات المعدّلة مطلع السّنة الدّراسية (2020-2021)، كيفية تقويم تلك النّشاطات داخل الصّف التّعليمي، حيث توجّه الكثير من المُعلّمين إلى إنجاز تلك النّشاطات اللّاصَفيّة، وتقويمها عن بُعد، من خلال استغلال مواقع التّواصل الاجتماعي، والمنصّات الالكترونية، وبعض التّطبيقات الشّبكية المختصّصة في التّحاضر والتّواصل عن بُعد، لإنجاح الفِعل التّعليمي من منظور النّشاطات اللّاصَفيّة الّتي باتت تشكّل أُنموذجاً جديداً للتّعليم عن بُعد في مرحلة التّعليم الثّانوي.

4. التّعليم عن بُعد تجربةٌ جديدةٌ في الطّور الثّانوي:

مفهوم التّعليم عن بُعد:

إنَّ التّعليم عن بُعد، من المفاهيم الجديدة الّتي طرأت على حقل التّعليميّة، بالنّظر إلى التّطور الحاصل في الفِعل التّعليمي التّعلُّمي، وإدماج التّكنولوجيّات السّمعية البصرية في العمليّة التّعلِيميّة التّعلُّميّة، واستعمالها في قاعات تعليميّة افتراضية، "فالتّعليم عن بُعد عمليات تنظيمية ومستجدّة تُشبعُ احتياجات المتعلّمين، من خلال تفاعلهم مع الخَبرات التّعليميّة المقدّمة لهم بطرق غير تقليدية، تعتمد على قدراتهم الّذاتية"[11]، بعيداً عن الرّتابة والمَلَلْ الّذي بات يخيّم على قاعات التّدريس، بسبب غياب الوسائط التّكنولوجيّة بها، واكتفاء المُعلّم بوسائل الإيضاح.

والتّوجه إلى طرق تعليميّة حديثة لا يتمُّ إلاّ من خلال "استخدام تكنولوجيا الوسائط التّعليميّة المتعدّدة، دون التّقيد بزمان أو مكان محددين، ودون الاعتماد على المعلّم بصفة مباشرة"[12]، فيغيب هنا مفهوم الصّف التّعليمي الحقيقي، ويحلّ محلّه صفٌ تعلِيميٌّ افتراضِي، تعزّزه تلك الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة، ومختلف التّطبيقات الخاصّة بالتّواصل والتّحاضر

المرئي عن بُعد، "فيكون بذلك المعلّم والمتعلّم منفصلين عن بعضهما زمانياً أو مكانياً أو كلاهما معاً"[13]، لكنّ مُمارسة الفِعل التّعليمي يبقى نفُسه، بلْ يكون أكثر مُرونةً من التّعليم الحُضوري الّذي كان لا بُدَّ من تَجديده من خلال "تحديث التّعليم واستغلال تكنولوجيا التّعليم"[14]، من منظور تعزيز تلك العلاقة الّتي ينبغي أنْ تكونَ متينةً بين المتعلّم والمُعلّم، وتجسيد المفهوم الحقيقي للمقاربة بالكفاءات، في الفعل التّعليمي التّعلُّمي الصّفي واللّاصفي.

ويتخذ التّعليم عن بُعد، أو التّعليم غير الحُضوري أشكالاً متعددةً بمرحلة التّعليم الثّانوي، ومن جملة تلك الأنماط "التّعليم بالمراسلة"، حيث "يقوم هذا النّمط على استخدام المادّة المطبوعة وإرسالها عن طريق البريد إلى الدّارسين، الّذين يقومون بدراستها والتّعليق على ما رأوه من نصوص"[15]، وقد يتخذ هذا النّوع من التّعليم غير الحُضوري بمرحلة التّعليم الثّانوي، أشكالاً أخرى كتوفير بعض الكتب التّعليميّة الخاصّة بالمواد الممتَحَن فيها آخرَ السّنة الدّراسية، أو منح المتعلّمين أقراصاً مضغوطةً تتوفّر على كلّ الدّروس والمحتويات الدّراسية المقرّرة عليهم، فيكون بذلك المتعلّم وَجْهاً لوجه أمام مجموعة من المعارف، الّتي ستخضع للتّقويم لاحقاً.

كما يخضع المتعلّمون إلى إجراء فروض الكترونية عن بُعد، وهي فروض يتدرّب عليها المتعلّمون من خلال ولوجهم للمواقع الالكترونية الخاصّة بالمعاهد المتخصّصة في التّعليم عن بُعد، بحيث تُحتسب تلك الفروض الالكترونية كتقويم مستمر للمتعلّمين، على أَنْ يَلِجُوا للمنصّة الالكترونية مجدداً لحل مواضيع الفروض والاختبارات عن بُعد، في فترةٍ محدّدةٍ وحيّزٍ زمني معيّن، تكون فيه التّكنولوجيّات الحديثة عنصراً أساسياً في الفِعل التّعلُّمي، وهو التّوجه ذاته الّذي سارت عليه الجامعة الجزائرية مُمثّلَةً "بجامعة التّكوين المتواصل، الّتي خاضت تجربة التّعليم عن بعد بداية الموسم الجامعي (2010-2011)، لفائدة طلبة الماستر"[16]، لتفعيل نمط التّعليم عن بُعد، قبل أن تتبناه معظم الجامعات الجزائرية، والمؤسّسات التّربوية الجزائرية عبر أطوارها الثّلاثة، بعد جائحة "كورونا".

ويَعْرِفُ التّعليم بالمراسلة (التّعليم عن بُعد) توجّهاً آخرَ لفئة معيّنة من المتعلّمين الرّاغبين في إثبات مستواهم الدّراسي، حيث يقوم المتعلّمون في فترات لاحقة-عادة آخرَ السّنة الدّراسية- بالإجابة عن بعض الاختبارات الكتابيّة الّتي تُرسَل لهم عن طريق البريد العادي، أو التّوجّه للإجراء الامتحان في المؤسّسات التّربوية، فهذا النّوع من النّمط التّعليمي، رغم أنّه تعليم غير حُضوري، لكن تغيب في الممارسة التّعليميّة الخاصّة به، الوسائل والوسائط التّكنولوجيّة الحديثة، أمّا النّمط الثّاني من التّعليم غير الحُضوري الّذي بدأت وَزارة التّربية الوطنية رسمَ معالمه الأولى،

يتمثّل في النّشاطات اللاّصفيّة، وهي نشاطات تكرّس المفهوم الحقيقي للتّعليم عن بُعد، باستغلال مختلف الوسائط التّكنولوجيّة، لتمكين المُعلّم من متابعة وتقويم كفاءة المتعلّم.

وهناك من المعلّمين من ذهب إلى فتح مجموعات تواصلية مع المتعلّمين عبر شبكة التّواصل الاجتماعي، لمتابعة سير الدّروس اللاّصَفيّة، وتوجيه وتقويم المتعلّمين عن بُعد، وكذا اقتراح وضعيّات تعلِيميّة تعلُّميّة، الهدف منها تحقيق الكفاءة الشّاملة للمادّة التّعليميّة الواحدة، لكنّ هذا المنوال التّعليمي الجديد، باتت تُواجهه الكثير من التّحديات، وتَشُوبُه العديد من النّقائص، وهذا ما سيجيب عنه الجانب التّطبيقي لهذه الورقة البحثية.

5. و اقع التّعليم عن بُعد في الطّور الثّانوي:

لمعرفة واقع التّعليم عن بُعد في مرحلة التّعليم الثّانوي، قمنا بإعداد استبانةٍ مُوجّهةٍ إلى أستاذة التّعليم الثّانوي لمختلف المواد التّعليمية، للتّعرف على الوسائل التّكنولوجية المستعملة في التّعليم اللاّصفي، ورصد أهم المعوّقات الّتي باتت ترهن مستقبل التّعليم عن بُعد في مرحلة التّعليم الثّانوي، ولتحقيق ذلك اعتمدنا على المنهج الوصفيّ التّحليليّ، وهو المنهج المناسب لتحقيق أهداف دراستنا.

1.5.تحديد العَيّنة ومُواصفاتها:

اعتمدنا خلال دراستنا الميدانية على العيّنة العشوائية البسيطة، مُمثّلةً بمجموعة من أساتذة التّعليم الثّانوي على اختلاف المواد التّعليميّة الّتي يُدرّسونها، بحيث تنتمي العيّنة محلّ البحث، إلى عشر ثانويّات حُكومية موزّعة عبر ولايات الوطن، والجدول الموالي يبيّن ذلك:

الرّقم	الثّانوية	عدد الاستبانات
01	أحميدي إبراهيم -بومرداس-	05
02	محمد العيد آل خليفة -بومرداس-	04
03	بن رحّال -الجزائر-	02
04	العقيد عميروش -الجزائر-	03

05	أحمد قادري -البويرة-	03
06	العقيد أوعمران-البويرة-	05
07	الشيخ بوعمامة -تيارت-	04
08	الخنساء -تيزي وزو-	05
09	ماحي محمّد -البليدة-	04
10	خالد بوسماحة -تيبازة-	05
المجموع	10	40

جدول (01) يُبيّن عيّنة البحث

وقد تمّ توزيع الاستبانة على جميع أفراد العيّنة، والمقدّر عددهم 40 أستاذاً، وكان ذالك شهر فيفري 2021، بعد أن شرع أساتذة التّعليم الثّانوي، في تنفيذ الآليات الجديدة الخاصّة بالتّدرّجات السّنوية المعدّلة شهر أكتوبر 2020.

2.5. تحليل نتائج الاستبانة:

1.2.5 الجزء الأوّل: بيانات عامّة.

1. جنس المبحوث وأقدميته في القطاع:

الجنس	ذكر	07	% 17.5	أنثى	33	% 82.5
الأقدمية	أقل من خمس سنوات	25	% 62.5	أكثر من خمس سنوات	15	% 37.5

جدول (02): بيانات عامّة حول المبحوث

-تُؤكّد المعلومات المستقاة من الجدول الموجود أعلاه، أنَّ المنظومة التّربويّة الجزائريّة، تتشكّل قاعدتها الكبرى من فئة الإناث بنسبة (82.5 %)، مقابل نسبة (17.5%) لفئة الأساتذة الذّكور، لكنّ هذه الأغلبية لجنس الإناث على القطاع، ليس لها تأثير على العملية التّعلِيميّة التّعلُّميّة، مادامت المناهج واحدة، وطرائق التّعليم نفسها.

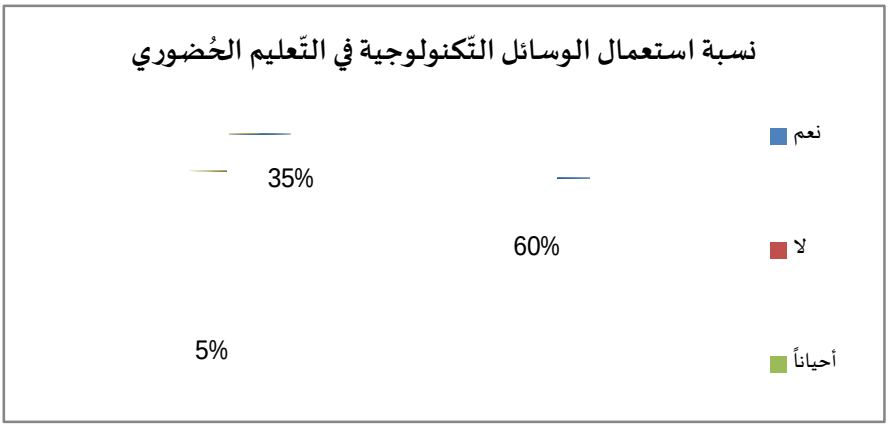
-تُوضّح البيانات العامّة الّتي جاء ذِكْرُها في الجدول (02)، أنَّ أغلبية الأساتذة الّذين مسّتهم الاستبانة، لا يملكون خبرةً كبيرةً في القطاع (أقل من خمس سنوات)، وهذا ما ينعكس على نوعية تلك الممارسة الصّفية في تعليميّة المواد على اختلافها، رغم استعمالهم للوسائل التكّنولوجية الحديثة، أكثر من الأساتذة الأكثر خبرة في القطاع.

2.2.5 الجزء الثّاني: استعمال الوسائل التّكنولوجية في التّعليم الحُضوري.

2. هل تُوظّف الوسائل التّكنولوجية في التّعليم الحُضوري؟

الخيارات	التّكرار	النّسبة
نعم	24	% 60
لا	02	% 5
أحياناً	14	% 35

جدول (03): نسبة استعمال الوسائل التّكنولوجية في التّعليم الحُضوري



تُبيّن الدّائرة النّسبيّة، أنَّ 60 % من الأساتذة الّذين شملتهم الاستبانة، يستعملون الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة في التّعليم الحُضوري، بينما 35 % منهم، يستعملونها بشكل متذبذبٍ خلال المُمارسة الصّفيّة لتعليم مختلف المواد، فيما يُحجم عن استعمالها 5 % من الأساتذة على اختلاف المواد التّعليميّة المُسندة إليهم، والأكيد أنَّ مَرّد هذه النّسبة المحتشمة في توظيف الأساتذة للوسائل التّكنولوجيّة يعود إلى كثير من الأسباب، جاءت على ذكرها العيّنة مَحلّ الدّراسة، وهي كالتّالي:

*النّقص الفادح في الوسائل التّكنولوجيّة داخل المؤسّسات التّربوية، حتّى وإنْ وُجِدَت فعددها قليلٌ جداً مقارنةً بالعدد الكبير للأساتذة في المؤسسة التّربوية، لاسيما بالنّسبة لأساتذة التّعليم الثّانوي الموزّعين على تخصصات ومواد كثيرة.

*الانقطاعات المتكرّرة للتّيار الكهربائي، الّتي تَحُول دون استغلال التّكنولوجيّات الحديثة داخل الصّف التّعليمي، لاسيما ما تعلّق بجهاز الكاشف الضّوئي والحاسوب.

*ضعف تدفق شبكة الأنترنت داخل بعض المؤسّسات التّربوية، وغيابها عن الكثير من الهياكل التّعليمية، لاسيما تلك المتواجدة بالمَدَاشر والقُرى، الّتي تفْتقِد للتّغطية الشّبكية لمختلف أنواع الاتصالات.

*أغلبية الأقسام غير مجهّزة لاستغلال الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة، الّتي تجذب اهتمام المتعلّمين وتحفّزهم على المشاركة في بناء التّعلمات الخاصّة بأنشطة التّعلم.

*عدم تحكم فئة من الأساتذة في التّكنولوجيّات الحديثة المستغلّة في ممارسة الفِعل التّعليمي، لاسيما بالنّسبة لفئة الأساتذة الّذين تفوق خبرتهم في القطاع العشر سنوات.

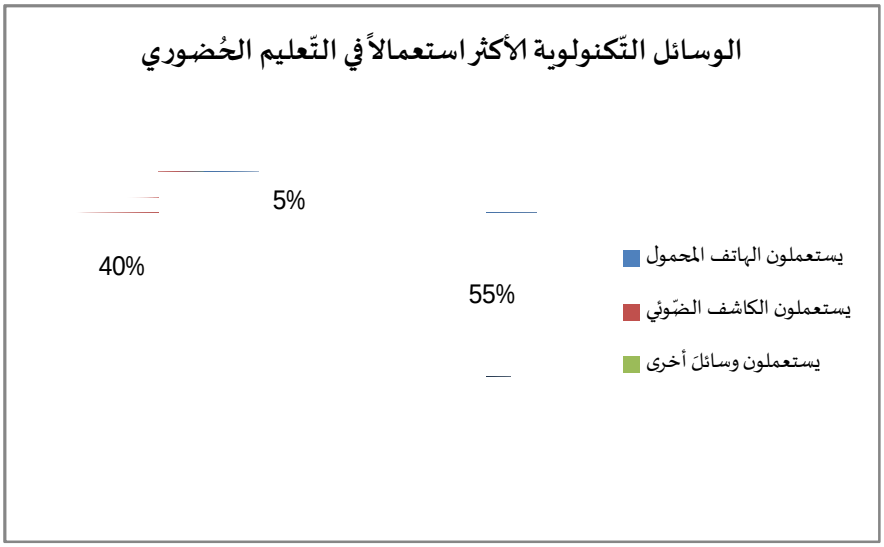
3.2.5. الجزء الثّالث: الوسائل التّكنولوجية الأكثر استعمالاً في التّعليم الحُضوري

3. ما هي الوسائل التّكنولوجية الأكثر استعمالاً في التّعليم الحُضوري؟

الإجابات	التّكرار	النّسبة
الهاتف المحمول	22	%55

الكاشف الضّوئي	16	%40
وسائلَ أخرى	02	%5

جدول (04): الوسائل التّكنولوجية الأكثر استعمالاً في التّعليم الحُضوري



لقد بيّنت النتائج المتحصّل عليها من الاستبانة، أنّه من بين الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة الأكثر استعمالاً في التّعليم الحُضوري، الهاتف المحمول بنسبة فاقت 55 %، حيث يعتمد أغلبية الأساتذة لمختلف المواد التّعليميّة على الهاتف المحمول، دون غيرها من الوسائل التّكنولوجيّة الأخرى في مُمارسة الفِعل التّعليمي، لعدة أسباب من بينها أسباب تتعلّق بتوفر هذه الوسيلة التّكنولوجيّة ومرونة استعمالها وحُضورها داخل الصّف التّعليمي، سواءً تعلّق الأمر بالنّسبة للمُعلّم أو المُتعلّم، فيما تُظهر الإحصائيات، أنَّ نسبة استعمال جهاز الكاشف الضوئي والحاسوب، لمْ تتجاوز 40 %، على الرّغم أنَّ هذه الوسيلة التّكنولوجية الأكثر طلباً للاستعمال لدى الأساتذة، لكنّ إحجام هيئة التّدريس على استعمال الكاشف الضوئي مع الحاسوب، يعود لقلّة هذه الوسائل التّكنولوجية داخل المؤسّسات التّعليمية، حتّى وإنْ وَفّرت المؤسّسة البعض منها، لا يتعدى عددها الجهازين.

ومن جملة الأسباب المتعلّقة بالاستعمال المتذبذب للتّكنولوجيّات الحديثة في العملية التّعلِيميّة التّعلُّميّة، عدم تمكن أساتذة المواد الأدبية من استغلال جهاز الكاشف الضّوئي،

وتخصيصه لأساتذة المواد العلمية، كمادة علوم الطّبيعة والحياة، والعلوم الفيزيائية، بالنّظر إلى خصوصية تلك المواد الّتي تتطلّب معاينة الصُّور العِلمية، والوقوف على تحليل بياناتها.

وتوضّح الاستبانة، أنَّ مجموعة من الأساتذة يُفضّلون استعمال وسائلَ تكنولوجيّة أخرى بنسب متفاوتة لـمْ تتعدَ نسبة 5 %، من بينها مسجّلات الصّوت، والألواح الذّكية، فيما يعزف أغلبية الأساتذة عن استعمال الأقراص المضغوطة، لاستغلالها في الممارسة الفعلية للعملية التّعليميّة التّعلُّميّة، كونها لم تعدْ تلقى استحسان المتعلّمين.

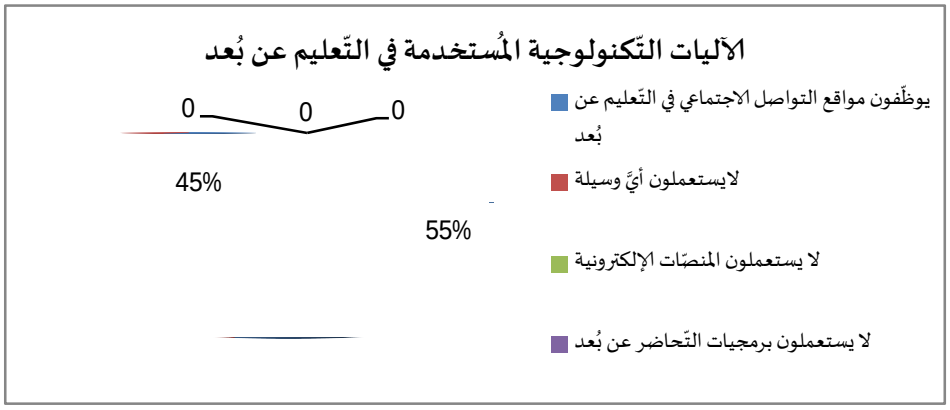
ومن خلال النّتائج المتحصّل عليها، يُظْهِرُ أغلبية الأساتذة استعدادهم لاستعمال الوسائل التّكنولوجية الأكثر تطوراً، وهي وسائل تعتمد أساساً على إثارة حَاسَّتيْ البصر والسّمع داخل الصّف التّعليمي، فهي من بين الوسائط التّكنولوجيّة الّتي تجعل الممارسة التّعليميّة أكثر مرونة، وتُحوّلُ المتعلّم إلى عنصر فعّال في العملية التّعلِيميّة التّعلُّميّة، على عكس تلك الوسائل التكنولوجيّة الأخرى الّتي تستهدف حاسّة السّمع، دون حاسّة البصر.

4.2.5 الجزء الرابع: الآليات التّكنولوجية المُستخدمة في التّعليم عن بُعد

4. ما هي الآليّات التّكنولوجية الّتي تستعملها في التّعليم عن بُعد؟

الخيارات	التّكرار	النّسبة
مواقع التّواصل الاجتماعي	22	%55
المنصّات الإلكترونية	00	%00
برمجيات التّحاضر عن بُعد	00	%00
قناة اليوتوب	00	%00
لا تستعمل أيَّ وسيلة	18	%45

جدول (05): الآليات المستخدمة في التّعليم عن بُعد



توضّح الدائرة النّسبية، أنَّ مواقع التّواصل الاجتماعي، تعتبر من بين الوسائط والآليّات التّكنولوجيّة الأكثر استعمالاً من قِبل الأساتذة في تفعيل العلمية التّعليميّة التّعلُّميّة عن بُعد بنسبة تفوق 55 %، حيث يلجأ الكثير من الأساتذة لفتح مجموعات عبر مواقع التّواصل الاجتماعي لتفعيل الممارسة التّعليميّة خارج الصّف التّعليمي مع المتعلّمين، بتقديم بعض الدّروس اللّاصفيَّة، والتّحقق من بعض الكفاءات المسطّرة في المنهاج، من خلال سلسلة من التّمارين والتّطبيقات الّتي تُمنح للمتعلّمين عبر تلك المجموعات التّعليميّة التّفاعليّة الافتراضية، حيث تَبنّى أغلبية الأساتذة هذا النّوع الجديد من التّعليم عن بُعد، باستعمال مواقع التّواصل الاجتماعي، على اعتبارها الأكثر تداولاً واستعمالاً من قِبَل المتعلّمين والأساتذة، تنفيذاً للآليّات الجديدة الخاصّة بتدرّجات أكتوبر 2020.

وقد أكّد الكثير من الأستاذة، عدم استعمالهم لأيّ وسيلة تكنولوجيّة في التّعليم عن بُعد، بنسبة فاقت 45 %، وهي نسبةٌ معتبرة، تعكس عُزوف الأساتذة على توظيف التّكنولوجيا في التّعليم عن بُعد، بالنّظر إلى جملة الأسباب لخصّها أغلبية الأساتذة في غياب الدّافعية لدى الكثير من المتعلّمين، وعدم التزامهم بمتابعة الدّروس عن بُعد من خلال بعض الأنشطة اللاّصَفيّة، فيما تغيب بقية الآليات التكنولوجية الخاصة بالتّحاضر عن بُعد، وكذا القنوات المتخصّصة في التّعليم الالكتروني، مثل قنوات "اليوتوب"، والمنصّات الالكترونية، لأسباب تتعلّق عدم تمكّن أغلبية الأساتذة من استعمال مثل هذه الآليّات والتّقنيات المتخصّصة في التّواصل عن بُعد، وأسباب أخرى تتعلّق بعدم تقبّل بعض أولياء التّلاميذ فكرة التّعليم عن بُعد، حيث يوجد عدد كبير من المتعلّمين من فئة الإناث، يرفض أولياؤهم استعمالهم مواقع التوّاصل الاجتماعي، أو حتّى استعمال شبكة الأنترنت.

5.2.5 الجزء الخامس: بيانات معرفية حول ممارسة الفِعل التّعليمي اللّاصَفي

1.5.2.5 النّشاطات اللاّصفيّة من منظورالأساتذة:

5.ماذا تعني لك النّشاطات اللّاصفيّة؟

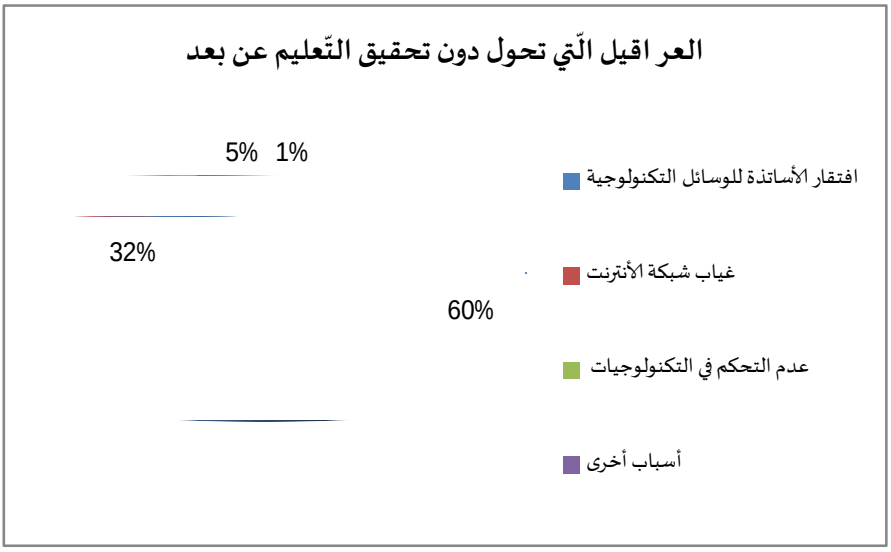
من بين البيانات المعرفية المستقاة من الاستبانة الموجّهة لأساتذة التّعليم الثّانوي بعدّة مؤسّسات تربوية، أسئلة حول ماهية النّشاطات اللّاصَفيّة، حيث أكّد جملة من الأستاذة اعتمادهم على الوسائل التّكنولوجية الحديثة في تقديم النّشاطات اللّاصفيّة، على اعتبارها من أفضل النّشاطات الّتي تنجز خارج الصّف التّعليمي، فهي نشاطات تُبعِدُ الرّتابة عن الدّرس الّذي يعتمد على التّلقين والحِفظ، كما يساعد النّشاط اللاّصَفي في تشجيع المتعلّم وتحفيزه، من خلال تنمية مهارات التّعلم الذّاتي.

وتُضيف العيّنة محلّ الدّراسة، أنَّ اعتماد النّشاطات اللاّصَفيّة ضمن التّدرّجات الجديدة الّتي أملتها المديرية العامّة للتّعليم (مديرية التّعليم الثّانوي العام والتّكنولوجي)، لم تأخذ بعين الاعتبار الحجم الزّمني لتقويم تلك النّشاطات اللاّصفيّة، فكان من الواجب اعتماد بعض الآليّات التّكنولوجيّة، كمواقع التّواصل الاجتماعي لتنفيذ تلك الأنشطة اللاّصَفيّة عن بُعد، وهو الأمر الّذي عَكَسَ الكثير من المعوّقات في مُمارسة النّشاطات اللّاصَفيّة خارج القسم، وهو ما يبيّنه الجدول التّالي:

6.ما هي العراقيل الّتي تحول دون نجاعة التّعليم عن بُعد؟

الإجابات	التّكرار	النّسبة
افتقار الأساتذة للوسائل التّكنولوجية	24	% 60
غياب شبكة الأنترنت	13	% 32.5
عدم التّحكم في التّكنولوجيّات الحديثة	2	% 5
أسباب أخرى	1	% 2.5

جدول (06): يبّين أهم العراقيل التي تحول دون نجاعة التّعليم عن بُعد



يوضّح الرّسم البياني، أهم المعوّقات الّتي تحول دون تحقيق التّعليم عن بُعد بمرحلة التّعليم الثّانوي بالنسبة للأساتذة، حيث أكّد 60 % من الأساتذة، إنَّ أهم أسباب فشل التّعليم عن بُعد، تتعلّق بافتقاد المُعلّمين للوسائل التّكنولوجية، فيما أكد 34 % منهم أنَّ غياب شبكة الأنترنت في كثير من المناطق، لاسيما المداشر، وضعف تدفّق الشّبكة، من بين أكبر المعوّقات الّتي تحول دون اعتماد أو نجاعة هذا النّمط التّعليمي الجديد، كما بيّنت النّتائج المتحصّل عليها، أنَّ عدداً كبيراً من الأساتذة لا يتحكّمون في التّقنيات التّكنولوجية الحديثة، وكيفية استغلالها في الفِعل التّعليمي داخل أو خارج الصّف.

وأشارت العيّنة إلى أسباب أخرى، تتلخّص في الارتباطات العائلية للأساتذة الّتي تَحول دون متابعة المتعلمين وتعليمهم عن بُعد، كما أنَّ الكثير منهم لا يملك بريداً الكترونياً، أو حساباً عبر مواقع التّواصل الاجتماعي، وهي الأسباب الّتي تَحول دون تفعيل التّعليم عن بُعد.

2.5.2.5 التّعليم عن بُعد بين الضّرورة ونقص الوسائل الّتكنولوجيّة:

من جملة البيانات المعرفية الّتي تمّ استخلاصها من الاستبانة، أنّ التّعليم عن بُعد من بين آليات التّدريس الحديثة الّتي تسعى معظم المنظومات التّربوية إلى تَبَنيها، ومن بينها المنظومة التّربوية الجزائرية الّتي حوّلت بعض الأنشطة التّعلِيميّة التّعلُّميّة إلى نشاطات لاصَفيّة، من خلال متابعتها خارج الصّف التّعليمي باستعمال بعض الوسائل والوسائط التّكنولوجية الحديثة، فكثير من الأساتذة على اختلاف المواد التّعليمية الّتي يُدرّسونها، توجّهوا إلى استعمال مواقع التّواصل

الاجتماعي في تفعيل العملية التّعلمية عن بُعد، من خلال فتح مجموعات تفاعلية وتواصلية مع المتعلّمين لإنجاز بعض الأنشطة التّعليميّة التّعلُّميّة عن بُعد.

ويضيف الأساتذة الّذين شملتهم الاستبانة، أنَّ التعليم عن بُعد خُطوةٌ جيدةٌ لكنّها لاتزال في مخاضٍ عسير بالنّظر إلى جملة من النّقائص، تتعلق أساساً بغياب الوسائل التّكنولوجيّة الحديثة لدى بعض الأساتذة والمتعلّمين، إلى جانب غياب شبكة الأنترنت ببعض المناطق المعزولة، وضُعف تدفّقها إنْ وُجِدَتْ، كما أنَّ الكثير من المتعلّمين من فئة الإناث لا يَسمَحُ لهم أولياؤهم باستعمال مواقع التّواصل الاجتماعي، وهو الأمر الّذي يَحول دون إشراك جميع المتعلّمين ضمن هذا النّوع من التّعليم غير الحُضوري.

6. خاتمة:

إنَّ سيرورة العملية التّعليميّة التّعلُّميّة، من منظور هذا المِنوال الجديد من التّعليم عن بُعد في مرحلة التّعليم الثّانوي عن طريق النّشاطات اللاّصَفيّة، سمح باستغلال مجموعة من الوسائط الالكترونية الّتي كانت مُغيّبةً نوعاً ما في المُمارسة التّعلِيميّة التّعلُّميّة الصّفيّة، كما عزّز هذا النّوع من التعّليم المقاربة بالكفاءات داخل وخارج الصّف التّعليمي، وكشف أيضاً الكثير من النّقائص المتعلّقة بنقص البُنى الرّقميّة التّحتيّة بالمؤسّسات التّربوية، وضعف تحكّم هيئة التّدريس في توظيف الوسائل التّكنولوجية في الممارسة التّعليميّة التّعلُّميّة الصّفية واللّاصفيّة، ومن بين نتائج المتحصّل عليها من خلال البحث نذكر:

- انعدام الاستعداد الفعلي للمعلّمين لهذه المرحلة الانتقالية المفاجئة، إضافةً أنّ نسبةً كبيرةً من الأساتذة يفتقرون للوسائل اللّازمة الّتي تمكّنهم من دعم التّعليم عن بُعد، كما أنَّ عدداً كبيراً منهم لا يملكون خبرةً كافيةً من الجانب التّقني، الّتي تسمح لهم بإدارة عملية التّعلم عن بُعد، أو في صناعة المحتوى التّعليمي المناسب للمتعلّمين.

-عدم استعداد أولياء المتعلّمين للتّعليم عن بُعد، ورفضه لدى البعض، فهناك نسبة كبيرة من المتعلمين من فئة الإناث يرفض أولياؤهم استعمالهم شبكة الأنترنت، أو استخدام مواقع التّواصل الاجتماعي.

- مواقع التّواصل الاجتماعي، من الآليات الناجعة لتعزيز التّعليم عن بُعد، بسبب مرونة استعمالها لدى المعلّم والمتعلّم، وتوفّر التّطبيق وكثرة استعماله بين المتعلّمين.

- تبنّي النّشاطات اللّاصفيّة كآلية جديدة للتّعليم عن بُعد في التّعليم الثّانوي، تعتبر مرحلةً انتقاليةً للارتقاء بالممارسة التّعليميّة التّعلُّميّة، لكنّها تجربة تشوبها الكثير من النّقائص.

ومن جملة الاقتراحات:

* إخضاع الطّاقم التّربوي لدورات تدريبية خاصّة ببرامج التّعليم عن بُعد، وإعداد مناهج تربوية تُواكب التّعليم عن بُعد، من خلال تمكين الأساتذة من تكوينات متخصّصة في استعمال التّكنولوجيّات الحديثة، ودمجها في المُمارسة التّعلِيميّة التّعلُّميّة الصّفيّة واللّاصفيّة.

* توفير الوسائل التّكنولوجيّة بالشّكل الكافي في المؤسّسات التّربوية، وتمكين جلّ الأساتذة من توظيفها في الفعل التّعليمي، وتحسين درجة تدفّق الأنترنت.

قائمة المراجع:

المراجع باللّغة العربية:

1. بن ديدة بغداد، التّعلم عن بُعد، تجارب مؤسسات جزائرية أنموذجا، مجلة "متون"، الجزائر، المجلد 08، العدد 04، 2017.
2. حمد بن سيف الهمامي، إبراهيم الحجازي: التعليم عن بعد، مفهومه، وأدواته، واستراتيجياته، دليل لصانعي السياسات في التعليم الأكاديمي والمهني والتقني، اليونسكو، لبنان، ط1، 2020.
3. حنان بنت سرحان عواد النمري، أثر استخدام الحاسب الآلي في إكساب الطالبات المعلمات مهارات تدريس اللغة العربية وفي اتجاهين نحو استخدامه في التدريس، قسم المناهج وطرق التّدريس، كلية التّربيّة، جامعة أم القرى، السعودية، 2000.
4. رشدي أحمد طعيمة، محمود كامل الناقة، تعليم اللّغة اتصاليا بين المناهج والاستراتيجيات، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، المغرب، ط1، 2006.
5. عبد الكريم غريب، المنهل التّربوي، عالم التّربية، المغرب، ط1، 2006.
6. فريدة شنان، مصطفى هجرسي، المعجم التّربوي (مصطلحات ومفاهيم تربوية)، المركز الوطني للوثائق التّربوية، الجزائر، (د.ط)، 2009.
7. كريمة بوعشور، التّجربة الجزائرية في مجال التّعليم عن بُعد: جامعة التّكوين المتواصل كنموذج، مجلة "دراسات في الاقتصاد والتّجارة والمالية"، الجزائر، المجلّد 07، العدد01، 2018.
8. هاجر مامي، صارة درامشية، اعتماد الجامعة الجزائرية على التّعليم الإلكتروني عن بُعد كآلية لضمان سيرورة التّعليم الجامعي في ظل أزمة كورونا، مجلة "آفاق لعلم الاجتماع"، الجزائر، المجلّد 10، العدد 01، 2020.
9. وزارة التّربية الوطنية (مديرية التّعليم الثّانوي العام والتّكنولوجي)، آليات تنفيذ التّدرجات السّنوية المعدّلة، أكتوبر 2020.

المراجع باللّغة الأجنبية:

1. John Bradley, Francis Kean, School Extracurricular Activities and Academic Achievement, The Inaugural European Conference on Education, Brighton, July 2013, England.

2. Mostefa Kiati, l'université algérienne, Edition Loumi, 1ere Edition, Algérie, 2020.

الهوامش:

[1]-عبد الكريم غريب، المنهل التّربوي، عالم التّربية، المغرب، ط1، 2006، ص:26.

[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]-كريمة بوعشور، التّجربة الجزائرية في مجال التّعليم عن بُعد: جامعة التّكوين المتواصل كنموذج، مجلة "دراسات في الاقتصاد والتجارة والمالية"، الجزائر، المجلّد 07، العدد01، 2018، ص:349.

[4] -هاجر مامي، صارة درامشية، اعتماد الجامعة الجزائرية على التعليم الإلكتروني عن بعد كآلية لضمان سيرورة التعليم الجامعي في ظل أزمة كورونا، مجلة "آفاق لعلم الاجتماع"، الجزائر، المجلد 10،العدد 01، 2020، ص :187.

[5]-فريدة شنان، مصطفى هجرسي، المعجم التّربوي (مصطلحات ومفاهيم تربوية)، المركز الوطني للوثائق التّربوية، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص:5.

[6]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[7] -John Bradley, Francis Keane, School Extracurricular Activities and Academic Achievement, The Inaugural European Conference on Education, Brighton, July 2013, England.

[8]-وزارة التّربية الوطنية (مديرية التعليم الثانوي العام والتكنولوجي)، آليات تنفيذ التّدرجات السّنوية المعدّلة، أكتوبر2020، ص:2.

[9]-بن ديدة بغداد، التّعلم عن بُعد، تجارب مؤسسات جزائرية أنموذجا، مجلة "متون"،الجزائر، المجلد 08، العدد04، 2017، ص:460.

[10]- وزارة التّربية الوطنية، آليات تنفيذ التّدرجات السّنوية المعدّلة، ص: 2.

[11]-رشدي أحمد طعيمة، محمود كامل الناقة، تعليم اللغة اتصاليا بين المناهج والاستراتيجيات، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، المغرب،.ط1، 2006، ص: 169-170.

[12]- المرجع نفسه، ص:170.

[13] -حمد بن سيف الهمامي، إبراهيم الحجازي: التّعليم عن بعد، مفهومه، وأدواته، واستراتيجياته، دليل لصانعي السياسات في التعليم الأكاديمي والمهني والتقني، اليونسكو، لبنان، ط1، 2020، ص: 14.

[14]-حنان بنت سرحان عواد النمري، أثر استخدام الحاسب الآلي في إكساب الطالبات المعلمات مهارات تدريس اللّغة العربية وفي اتجاهين نحو استخدامه في التدريس، قسم المناهج وطرق التّدريس، كلية التّربيّة، جامعة أم القرى، السعودية، 2000، ص: 49.

[15]- رشدي أحمد طعيمة، محمود كامل الناقة، تعليم اللغة اتصاليا بين المناهج والاستراتيجيات، ص: 172.

[16] -Mostefa Kiati, l'université algérienne, Edition Loumi, 1ere Edition, 2020, p:353.

القراءة التصويرية عند شارل بلاّ وبلاغة الجاحظ، من خلال كتابه «الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء»

The pictorial reading of Charles Title in English; times new roman; size 12 Bella and the rhetoric of Al-Jahiz, through his book 'Al-Jahiz in Basra, Baghdad and Samarra'; interline 1; small letters

طالب دكتوراه/ كحلي رابح
أ.د دردار بشير

- قسم اللغة والأدب العربي –جامعة الونشريسي تيسمسيلت – تيسمسيلت (الجزائر)
- **مخبر الدراسات النقدية والأدبية، جامعة تيسمسيلت.**

kahli.rabah@cuniv-tissemsilt.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/22 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص:**

يروم هذا البحث رصد جهود (شارل بلاّ) المتعلقة بالموروث الجاحظي تحقيقا وتأليفا وترجمة، فقد كرس بلاّ حياته للجاحظ، وقد كان الجاحظ نتاج صاف للبصرة التي ولد فيها وتعلم، ثم بغداد التي صنع فيها إرثا أدبيا ضخما، وفيها اكتمل عقله ونضج، كما تطرق الباحث إلى بواعث تأثير البيئة في الجاحظ في كتابه الموسوم بـ: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، الذي ترجمه إبراهيم الكيلاني، كما يهدف هذا البحث إلى استجلاء العوامل التي جعلت شارل بلاّ يقدم هذه الخدمة الجليلة لبلاغة الجاحظ.

الكلمات المفتاحية: شارل بيلا؛ البلاغة؛ الجاحظ؛ البيان؛ البصرة.

Abstract:

This research aims to monitor the efforts of (Charles Bella) related to the legacy of Al-Jahzi to investigate, compose and translate. To the motives of the impact of the environment on al-Jahiz in his book entitled: al-Jahiz in Basra, Baghdad and Samarra, translated by Ibrahim al-Kilani, and this research aims to elucidate the factors that made Charles Ball provide this reverent service to al-Jahiz's rhetoric.

key words: Charles Bella; Al-Jahzi; Basra; book; rhetoric;

مقدمة:

يعتبر شارل بلاّ المستشرق الأول الذي كانت له دراسات مهمّة في مجال البحوث الأدبيّة أو شبه الأدبيّة، ومشروع كتابه الموسوم بـ: «الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء» وكذلك «الوسط البصري ودوره في تكوين الجاحظ» يعتبر بحق مشروعا متكامل البنيان، فكان الجاحظ ملهما «لبلاّ»، فقد عرض في كتاباته لحياة الجاحظ وأبرز المحطات التي توقف عندها وقد ترجمه الدكتور إبراهيم الكيلاني إلى اللغة العربية، وقدم خدمة عظيمة للتراث العربي، وقد نقل «بلاّ» تأثير البيئة المتمثلة في البصرة وبغداد وسامراء، فما هي دلالة كل هذه البيئات على الجاحظ وأدبه، وخاصة البصرة؟ ولماذا توقف بلاّ في البصرة كثيرا؟ وما هي دلالات اعتناء بلاّ بأدب الجاحظ.

عناية بلاّ بالجاحظ وبنثره تتطلب منا وقفات متتالية لنرصد مجهوداته في كشف أسراره، وكما هو معروف أن بلاّ له السبق –تأليفا- في نشر تراث الجاحظ بعد المحقق عبد السلام محمد هارون»[1] الذي كانت له جهود سباقة وكبيرة في تحقيق وتخريج التراث الجاحظي خاصة في «البيان والتبيين»، كما عُرف عن بلاّ ولعه بالعلم خاصة اللغة العربية والتراث العربي بصفة خاصة، لقد تخصص في البربرية إلاّ أنه اتجه للغة العربية، وقد كان له طلبة كثيرون يدرسون على يديه في السربون عند عودته لأوربا، وقد قيل عنه صانع الدكاترة لكثرة من تخرج على يديه راجعين بشهادة الدكتوراه وبحب العلم والبحث، كما أنه رفض التقاعد وظل في عطاء حتى وافته المنية ولم يتوقف عن التعليم والبحث والتأليف، «ولد شارل بلاّ في الثامن والعشرين من سبتمبر (أيلول) 1914 في سوق أهراس بالجزائر وبها درس، حتى انتهى به المطاف وهو في بلده، ومع ذلك كان الطلبة والباحثون لا ينقطعون عنه، ودائما هم في تواصل معه.

شارل بيلا وآداب العرب:

كان بلاّ من المستشرقين المهتمين بالمسلمين وتراثهم وكان أفضلهم الماماً بآداب العرب وبالموروث الجاحظي خصوصا «فلقد بلغ رصيده العلمي 562 ما بين كتاب وبحث موضوع أو محقق أو مترجم، وساهم في إعداد القاموس ذي اللغات الثلاث العربية والفرنسية والإنجليزية الذي كان يشرف عليه قبله (ريجيس بلاشير) 1900- 1973م»[2]، فجهوده جبارة وكبيرة في مختلف الأماكن التي حل بها، حتى انتهى به المطاف وهو في بلده، ومع ذلك كان الطلبة والباحثون لا ينقطعون عنه، ودائما هم في تواصل معه.

في كتاب الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء:

من خلال اطلاعنا على كتاب (الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء) لشارل بلاّ نجده مؤلفا طريفا، فبلاّ قد كرّس أبحاثه للجاحظ واهتم أيما اهتمام به وأعطاه الحيز الكبير في مؤلفاته، ولم يخف علينا ولعه الشديد بأدب الجاحظ، كما «اهتم شارل بلاّ بدراسة الوسط البصري من الناحية الاجتماعية والأدبية والفكرية والاقتصادية، وحرص على إبراز التفاعلات التي أسهمت في

تكوين شخصية الجاحظ وتطوير أفكاره، وقد قال في البداية أنه سيقوم بالبحث في الحالة الفكرية والدينية والسياسية في عصر الجاحظ، ومن جهة ثانية سيعمل على التنقيب في ظروف حياته الخاصة»[3]، من هنا ندرك أن اهتمام بلاّ بالجاحظ قد أثرى الساحة الأدبية، وقد استطاع فك عدة ألغاز ورموز من بيئة أبي عثمان بإعطائنا صورة كبيرة وواضحة عن حياة أبي عثمان.

وفي البداية يعترف «بقدرات الجاحظ النثرية وكذلك ما تميز به عن سابقيه ولاحقيه في هذا الفن وها هو يقول: وجب علينا القول بوضوح: أنه ليس هناك كاتب معاصر أو لاحق يشبه الجاحظ»[4]، وهذا الذي عُرف به من خلال مسيرته التأليفية التي خاضها طوال حياته.

بيلا والجاحظ:

وقد كانت أولوية الجاحظ في مؤلفاته التركيز على القارئ، من خلال محاصرة المتلقي ووضعه في أحسن رواق ليشاركه فنيات نثره المتداخلة «وقد استطاع مع ذلك في كثير من مؤلفاته أن يحتفظ باهتمام القارئ إلى حد يجعل جميع آثاره تقرأ بلذة على الرغم من الإعادات –التي حاول تجنبها– وعلى الرغم من فقدان النهج المنطقي وتسلسل الأفكار والاستطرادات التي لا تحصى والتي تعطي أسلوبه طابعه وطعمه الخاصين، هذا إذا باشرنا قراءته بفكرة مسبقة حسنة، إن هذا الأسلوب -البسيط في حد ذاته – والذي عقّده انتقاء الألفاظ والإشارات إلى قضايا خفية علينا يخفي تحته أفكارا في تجدد دائم تستمد مادتها من الدين والعلوم العربية ومن الوسط البصري الغني المتنوع»[5]، ومع كل هذا الاهتمام بالقارئ أو المتلقي نجد الجاحظ يُكثر من الاستطرادات، وهذا ما عبر عنه بلاّ بفقدان النهج المنطقي.

الاستطراد عند الجاحظ:

هذا الاستطراد في مؤلفات الجاحظ هو بكل تأكيد يدل على أسلوب خاص تميز به، هذه الاستطرادات لها طابع خاص كما يقول بلاّ، حتى أننا نجد محمد العمري في كتابه (البلاغة العربية أصولها وامتداداتها) قد تحدث عن الاستطرادات الموجودة في مؤلفات الجاحظ وأطال فيها «لهذا فقد بدا كتاب (البيان والتبيين) لكثير من الدارسين مجموعة من المعارف المحصّلة نتيجة الاستطرادات، أي أنه ليس ذا استراتيجية محددة ومضبوطة، ومن هنا وجد فيه كل متحدث مجالا للقول»[6]، فعدم ضبطه وقِصر إستراتيجيته كان نتيجة الاستطراد الذي عُرف به الجاحظ.

ولهذا وجد كل واحد فجوة للدخول إلى تلك المعارف «من الزاوية التي تشغل باله وتخدم اختصاصه، أو يختزله في مجموعة من المصطلحات النقدية والبلاغية التي لا يربط بينها تصور نظري أو إستراتيجية»[7] هذه المآخذات على مؤلفاته خاصة (البيان والتبيين)، فالإجحاف الذي صدر من كثير خاصة النقاد المعاصرين، هذا دليل على أن الجاحظ تعرض للإهمال والتقصير كثيرا، وهي منقصة في حق البيان والتبيين الذي قيل فيه أنه مجرد مختارات.

والحق –كما هو عند المنصفين- أن كتب الجاحظ تعد من أمهات الكتب الأدبية ومدار الأدب والعلم يدور حولها، وكذلك هي من كتب أصول الأدب، التي لا يستغني عليها باحث، والقول بأنها مختارات أدبية هذا حيدٌ عن الصواب، فقول محمد العمري يعطينا إشارات واضحة تدل على اختلاف النقاد حول الكتاب.

والسؤال المطروح لماذا صحبت مؤلفات الجاحظ هذه الضجة من التساؤلات والتهكمات، وهل النظر إلى زاوية واحدة من زوايا كتاباته يُعد حكما صائبا؟ يقول بلاّ: «ويجب علينا كي نحكم على الجاحظ بصورة مجردة ومعقولة ألاّ نمر عليه بصورة سطحية وألاّ ننظر إليه من خلال الكتب المسلية التي برز من خلالها الجاحظ وصورة الجاحظ العادية أبعد من أن تكون صورة الكاتب الإنسي»[8] فصورة الجاحظ الإنسي تتقاطع مع صورته الساخرة وتتعدد الصور في كتاباته وفي هذا المقام يوصي بلاّ وهو من العارفين بأبي عثمان من خلال تتبعه له في كل المراحل التي مر بها من البصرة إلى بغداد إلى سامراء.

وفي هذا المقام يرى بلاّ أن من العوائق التي جعلت آثار الجاحظ تتعسر على القارئ هو أنه يتطلب منه فهما خاصا وشروحات متعددة، كما يرى أن من أهم الأسباب التي صعّبت فهمه لدى الدارسين و«هو أنه يستعمل اصطلاحات تجهلها المعاجم، ويرمز إلى أمور يغيب عنا معناها العميق، ويمكننا ولا ريب تعميم هذا القول على كثيرين من كتاب العرب، ويبدو أن في آثار الجاحظ التي تتطلب أحيانا شروحا من المعاصرين، غموضا استثنائيا بالنسبة لنا»[9]، أما بعض المصطلحات الموجودة في مؤلفات الجاحظ فهي مفقودة في المعاجم.

وهذا يتطلب من الباحثين جهودا كبيرة حتى تغيب تلك النظرة السطحية لكتبه، هذا ما جعل الكثير من النقاد وغيرهم «يتصورون الجاحظ تصورا غير ملائم»[10]، هذا السبب جعل كثيرا من المتأخرين يطعنون في أبي عثمان ويغمزوه ويلمزوه حتى في شخصه، وما حيك حوله من قصص وخرافات حول جنسه ونسبه، ثم ينتقل بلاّ إلى قضية التأليف والكتابة وكيف تحسنت طبعات الكتب من سنة إلى أخرى، وكيف ازدهر إخراج الكتب، فمن خلال المقارنة بين نسختين لكتاب البخلاء يظهر ذاك التفاوت بين طبعتين «وما أروع ذاك التقدم الذي تحقق مثلا في ميدان فهم نص كتاب البخلاء بين طبعة فان فلوتن سنة 1900م وطبعة طه الحاجري سنة 1948م»[11]، ففي الطبعة الأخيرة لكتاب البخلاء يرى بلاّ أنه قد تحقق تقدم كبير في فهم نص الكتاب، هذا فيما يخص كتاب البخلاء.

البيئة في تكوين شخصية الجاحظ:

كما كان لبلاّ حديثا حول تأثير البيئة في شخصية المؤلف، هذا التأثر لم يكن من فراغ بل هو شكل من الأشكال التي «لا تعدو أن تكون إشارات عامة متفرقة، إلى تأثر الإنسان بالبيئة الجغرافية

التي يعيش وسطها، لكنها في نفس الوقت إشارات تتميز بطابع العمق والتركيز ووضوح الفكرة أو الأفكار في ذهن صاحبها»[12]، فالبيئة الجغرافية لها تأثير كبير في من هو ساكن بين أحضانها، من هنا أدرك بلاّ هذه القضية.

فالتفاوت في الأقاليم التي سكنها الجاحظ (البصرة وبغداد وسامراء مكنته من فهم ما يدور حوله، وهذا الذي يذهب إليه إدريس بلمليح كذلك فيما يسمى الجغرافيا البشرية بحيث يقول بلمليح: «نعتقد مع شارل بلاّ بأن الجاحظ كشف عن قوانين في الجغرافية البشرية، أو أنه عالم من علمائها المتقدمين، بكل ما تعنيه كلمة عالم من دقة في البحث وإلمام تام بالموضوع»[13]، فهو يعترف بأن بلاّ أقر للجاحظ سبقه في استكشاف الجغرافيا البشرية وأنه عالم من علماءها، ولابد أن نوضح بعض ما هو غامض وخفي في مؤلفات الجاحظ مثل (مناقب الترك) و(كتاب التاج في أخلاق الملوك) وغيرها من العناوين التي تحمل عدة تأويلات في عناوينها قد تعكس الوضع السياسي السائد آنذاك.

هذا النسيج الثقافي المتشابك كان له أثر كبير على أدب الجاحظ، «ونجد في أحوال أخرى الهدف السياسي أكثر وضوحا وبخاصة في رسالة (مناقب الترك) ويجب علينا في هذه الأحوال عدم التعميم والمبالغة في القياس، ومن الجائز أن نتبين في أغلب مؤلفات الجاحظ سببا آخر يتعدى الميل البسيط إلى إظهار أفكاره، وتظهر هذه الخاصية حتى في كتبه التافهة»[14]، وفي خضم هذه الخصومات السياسية والثقافية نجد الجاحظ يُبعد الشبهة عن كتبه وعن شخصه.

فذكر مناقب الترك في كتاباته لها أكثر من دلالة على وجود «التنازع الذي شغل الجاحظ في أماكن كثيرة، لقد جعل الجاحظ الخصومة أو الوفاق الخصم أكبر من أن يكون ظاهرة موضعية»[15]، فما كان يدور في بيئة الجاحظ هو حاضنة للخصومات والمتناقضات، بيئة تعكس تلك التحالفات بين أصحاب السياسة وشيوخ الفرق المختلفة من جهمية ومعتزلة وخوارج وشعوبية «وقد عبر الجاحظ فيما أظن عن جو ثقافي مختلط لا يخلو من قسوة وتموج وتدافع»[16]، فمؤلفاته تدل على مرحلة ليست كباقي المراحل، والتي صنعت فيما بعد الجاحظ وأدبه.

وقد صدق شارل بلاّ حين قال أن هذا الجو المختلط يحمل الكثير من التدافع والقسوة والغموض وهذا الرأي يتفق مع ما قاله مصطفى ناصف بحيث يقول: «قرأنا نماذج الجاحظ وتعليقاته الواضحة حينا والغامضة حينا»[17]، فهو يحب تجريب الحرية -وحريته على وجه الخصوص- في كتاباته، فالحرية ملازمة له وبطواعية يجرها خلفه، وفي هذا السياق تبدو الحرية بالنسبة للجاحظ كالماء للسمك لا يعيش بلا ماء، هي بالنسبة له كاستنشاقٍ لنسيمِ الصباح وهي تعبير عن عقيدة اعتزالية ترى في الحرية مصدرا من مصادرها وأصولها وإعطاء الحرية للعقل

ليسبح بعيدا «كان الجاحظ يجرب فكرة الحرية دائما، وفي ظل هذه الفكرة يمكن أن نقبل مفارقات الجاحظ الملهمة»[18]، هذا الجانب الخفي في كتابات الجاحظ يحمل من المفارقات الكثير، جعلت منه ملهما من عالم آخر أو معلم عقل وأدب، وهو طريق حاول مصطفى ناصف سلوكه ليكتشف مملكة الجاحظ عن طريق استنطاق نثر الجاحظ ويمس لطائفاً خفيت عن الكثير.

وهنا يتساءل شارل بلاّ عن الآثار الأدبية للجاحظ، وإجراء تحليل عميق لعقيدته ولملاحظاته ولأسلوبه، «وهل من الملائم في الوضع الحالي للدراسات الجاحظية أن نفكر بدراسات شاملة لآثار الجاحظ الأدبية، وتحليل أفكاره وعقيدته الاعتزالية، ونظراته وملاحظاته والحكم على طريقته في التأليف وأسلوبه وفنه وتهكمه»[19]، ومن خلال الإجابة عن هذه الأسئلة يمكن وضع مؤلفات الجاحظ في سياقها الذي أُريد لها أن تكون فيه، وكذلك إجراء تحليل لأفكاره حتى نفك المتناقضات التي تسللت لكتاباته ونفهم سياق كتاباته.

كما يتعين علينا دراسة الحالة الدينية والاجتماعية والسياسية زمن الجاحظ، فلا نكتفي بالدراسة النسقية لأدبه بل «إننا لا نستطيع دراسة الجاحظ من (الداخل) بل من الجائز دراسته من (الخارج) على اعتبار أن أغلب آثاره هي أبعد من أن تكون نتيجة هواية كاتب واع لمواهبه، بل هي مشروطة بحوادث ذات طبائع متنوعة، فيجب إذن التفتيش عن الفرصة والدوافع في الحالة الفكرية والاجتماعية والدينية والسياسية السائدة حينئذ، كما يجب التنقيب في ظروف حياته الخاصة التي دفعته إلى كتابة رسالة في الجد والهزل، والفارق بين العداوة والحسد، وعندها يصبح التوقيت الزمني لآثاره أمرا لا غنى عنه»[20]، فالتنقيب في بيئة الجاحظ قد يحيلنا إلى تراكمات كثيرة قد نحصل بها على ما نريد.

من هنا ندرك أهمية تأثير الحياة الخاصة للجاحظ على مؤلفاته ولكتاباته بشكل عام، فالزمن كما هم معلوم له تأثير من الناحية الإنتاجية للكاتب، كما أن تنوع المحطات التي زارها الجاحظ في العراق كان لها تأثير قوي وظاهر فيه، ومن بين البصرة وبغداد وسامراء نجد البصرة لها وقع خاص عليه وعلى ملكته الأدبية «إن الجاحظ في الواقع نتاجٌ صافٍ للبصرة حيث قضى فيها القسم الأوفى من حياته، ولكن نبتته لم تؤت ثمارها إلاّ في بغداد، فالبعد عن الديار والغربة شهرته مثل أبو نواس، والكاتب سهل بن هارون، والأصمعي»[21]، فالبصرة تمثل النشأة وبغداد تمثل القمر ليلة البدر للجاحظ لأسباب كثيرة أبرزها الجو العلمي في بغداد وكثرة المؤلفات وتفتحها على باقي الدول المجاورة كالهند وفارس وغيرها، هذا المنعطف الجديد ساهم في ترقية فكر الجاحظ وأمده بقوى خارقة أهلته ليصبح الأديب والمفكر والكاتب والعالم والمعلم.

وبالرجوع إلى ما كتبه بلاّ وتأثير البيئة في الجاحظ يقول محمد عبد البشير: «والحاصل أن شارل بلاّ لم يخرج عن هذا النسق التأليفي، ففي كتابه: «الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء»

نلمس بوضوح النقد التاريخي اللانسوني، حيث تنطلق قراءة شارل بلاّ للجاحظ - بوصفها مقاربة سياقية- من نقطة الاهتمام بما حول النص الجاحظي كالحقبة التاريخية التي عاش فيها ومالها من أثر فيه»[22]، إذن قراءة بلاّ للجاحظ هي مقاربة سياقية بحتة.

من جانب آخر نلحظ أن شارل بلا قد اهتم بالسياق الخارجي وركز عليه، هذا القارئ لم يهتم به شارل بلاّ و«الفاحص لقراءة بلاّ يلحظ أنها تغيب كلياً القارئ من حيث هو أداة وطرف أساسٌ في إنتاج المعنى الذي يحمله النص، فهي تراهن على المعنى الواحد بدل المعنى المتعدد والمتنوع مع الاحتكام إلى السياق والظروف المحيطة بمقولات الجاحظ والتي تعد –الأصل- حسبه في إدراك القصد الجاحظي»[23]، وفي هذا السياق ندرك أن قراءة بلاّ لأدب أبي عثمان غيّبت القارئ وهو الأساس في العملية الإنتاجية للمعنى، فهذه القراءة تستند على السياق والظروف المحيطة التي نشأت فيها مقولات الجاحظ.

فإدراكنا لهذا يجعلنا نفهم مقاصد أبي عثمان، فبلاّ ركز على عامل البيئة والظروف التي لامست حياة الجاحظ فاشتغل عليها، في حين لا نجده يهتم بالقارئ كثيرا، من جانب آخر يرصد بلاّ قضية أخرى كان خاض فيها الكثير من الدارسين ألا وهي (الاستطراد) والذي هو من صلب البلاغة وسمة من سماتها، وكذلك (أفق الانتظار)، وهنا يرى محمد عبد البشير في كتابه الأدب العربي وإشكالات التأويل حيث يقول: «كما يؤسس الباحث بيلا فهما مغايرا لمقولات الاستطراد عند الجاحظ، حيث يتصور أن التفكك والتكرار هما مصدر روعة كتب الجاحظ»[24]، فالاستطراد جمالية من جماليات أسلوب الجاحظ، وروعة مقالات الجاحظ هي في تفكك نصوصه وتكرارها كما يرى بلاّ.

ويدعونا محمد عبد البشير «إلى قراءة استطرادات الجاحظ وتذوقها في سياق المقصدية الأدبية التي تتوخاها كتاباته، وهي دعوة صريحة منه للانشغال باستطرادات أبي عثمان، «قال ابن أبي الحديد: الاستطراد، هو أن تخرج بعد تمهيد ما تريد أن تمهده إلى الأمر الذي تريد ذكره، فتذكره وكأنك غير قاصده بالذات، بل قد حصل ووقع ذكره بالعرض من غير قصد، ثم تدعه وتتركه وتعود إلى الأمر الذي كنت في تمهيده كالمقبل عليه وكالملغي لما استطردت بذكره»[25]، هذا الخروج والدخول عبر منعطفات ضيقة ووعرة وصعبة هي التي تعجب الجاحظ وتنشطه للكتابة، وتجعله يكتب ولا يمل، وشارل بيلا بدوره يحتضن هذا الاستطراد من الجاحظ، ويعطي نصيحة للدارسين بصفة عامة والمتلقي بصفة خاصة العودة لهذا الفن البلاغي.

شارل بيلا والبيان عند الجاحظ:

ومن البديهي أن مقدرة الجاحظ البيانية تجعله في غنى عن إتباع أي نظام كان، «فهو إذن لا يشعر بحاجة إلى احترام نظام هو في نظرنا منطقي على الرغم من أنه يحاول أحيانا في كتابه

(البخلاء) الخضوع لنهج مسبق معتذرا عن استطراداته»[26]، هذا الاعتذار –من الجاحظ- الذي أورده بلاّ قد يكون نسفا لما سبق ويؤكد أن الجاحظ لم يتبع نظاما صحيحا، ولكن هذا لم يمنعه في (البخلاء) من الالتزام بمنهج معين.

فمن الواضح إذن أن شارل بلاّ ركّز على (البيان والتبيين) و(الحيوان) ونظر في الغايات التي تحكم بنيتها وها هو يقول: «كما أن النظر في كتب الجاحظ وخاصة منها (البيان والتبيين) و(البخلاء) باعتبار الغايات تتحكم في بنيتها»[27]، فالنظرة السطحية لا تكفي لقراءة تراث الجاحظ لابد من فهم الغايات التي تتوقف عليها المقالات الجاحظية.

كما يرى بلاّ أن هناك أسبابا كثيرة في صياغة أدب الجاحظ، من أهمها الموروث العقلي الذي أعطاه «الذكاء الحاد الفريد من نوعه عند الجاحظ وميله الوراثي للتفكير العقلي مع أنه سعى إلى تحليل وتأكيد تأثير البصرة في فكر الجاحظ وأن عقل الجاحظ صيغ لا شعوريا انطلاقا من هذا التأثير»[28]، فقد أقر بلاّ بقوة الجاحظ واعترافه بقدراته العقلية وهذا ما يؤكد لنا تأثير البيئة الحاضنة في شخصيته.

فتلك المرحلة وما تحمله من غنية ووفرة أدبية «فإننا نشعر بأن ما قاله الجاحظ وما رواه كان يعرفه تماما، وأن معاصريه لم يكونوا بحاجة للشروح وأن إشاراته الخفية كانت تفهم بيسر، كما أن استشهاداته كانت في غنى عن الإيضاح»[29]، بل لا يحتاج القارئ للجاحظ للشرح والتيسير لأن كتاباته في تلك المرحلة تبدو سهلة ومتاحة للجميع، «وهكذا فان الجاحظ وإن لم يشأ كأستاذه الأعمش تعمد الغموض»[30]، فهو كان عكس أستاذه الأعمش الذي غلب على آثاره الغموض ولكن الجاحظ كان تلميذا مغايرا تماما لشيخه.

ورغم كل هذا نجد بلاّ يطرح عدة أسئلة قد تجد الإجابة عنده: «ونحن اليوم إزاء مقاطع مغلقة بسدّ محكم، سواء بأضرار يصعب تعويضها أم لأن المؤلف يستعمل اصطلاحات تجهلها المعاجم ويرمز إلى أمور يغيب عنا معناها العميق»[31]، ففي كتابات الجاحظ نجد مقاطع عميقة منغلقة يصعب فهمها ويزيد تعسر إيجاد مفرداتها في المعاجم، وهو سؤال وجيه من بلاّ عن هذه الجزئية.

الخطابة عند الجاحظ:

هذه المفردات المنتقاة من طرف الجاحظ تدلنا دلالة واضحة على اعتناء «الجاحظ لفصاحة الكلم والتعبير الفني قد دفعاه إلى تكديس الاستشهادات سواء منها المستعارة من التراث العربي، المكتوب منه والشفهي، أم من مذكراته الخاصة، ولكن ولعه بالخطباء المصاقع يظهر بوضوح في كتاب البيان والتبيين الذي أراد أن يجعل منه مجموعة للبيان العربي منذ عصور الجاهلية، وقد استمد عند تأليف هذا الكتاب جزءا من معلوماته من خارج البصرة، واستعان

عدة مرات بمصادر مكتوبة كآثار أبي الحسن المدايني»[32]، وبالتالي فالبيان والتبيين هو مجموعة من مختارات البيان العربي بداية من العصر الجاهلي.

وما ورد في كتاب البيان والتبيين هو مجموعة من النثر والشعر والخطابة وكل ما يتعلق بها «ويذكر الجاحظ دون تمييز كلمات الخطيب والبليغ والبيّن، وصاحب البيان للدلالة على الشخص الذي ألف جملا بليغة، أو روى قصصا بصورة فنية، أو خطبة بليغة، وقد استعمل كلمة خطيب للدلالة على خطيب المساجد»[33]، وهذه شروط أوردها التي يجب أن تتوفر في الخطيب.

وفي السياق نفسه ذكر أن من السلطات المركزية كان لها اليد العليا في التعيينات و«كان تعيين الخطيب في الولايات من اختصاص الحاكم مثل السلطة المركزية»[34]، ومنه يظهر لنا ما للخطابة من أهمية كبيرة لدى السلطات في القرن الثاني ولذا كان تعيين الخطباء من اختصاصهم لأنه هو لسانهم في المجامع والمساجد والتجمعات.

ومن الخطباء نجد القضاة والكبراء «ولعل الخطب التي كان يلقيها القضاة هي من النوع الذي ذكره الجاحظ عند كلامه عن الخطبة قال: (كان سوار بن عبد الله أول تميمي خطب على منبر البصرة، ثم خطب عبيد الله بن الحسن، وولي منبر البصرة أربعة من القضاة فكانوا قضاة أمراء: بلال بن أبي بردة، وسوار، وعبيد الله، وأحمد بن أبي رباح)»[35]، فالخطابة مقتصرة على الأمراء والقضاة الذين يمثلون طبقة معينة ولم تكن مهيأة للجميع، فهي موهبة لا يحسنها أي أحد، التي تلقى في مناسبات معينة، «ويظهر أن وجوب إلقاء خطبة الجمعة الرسمية ذات الطابع الديني أدى إلى ازدهار نوع أدبي يفرض في الخطيب وجود مواهب خطابية»[36]، ولأهميتها أوردها الجاحظ لما فيها من فصاحة وبلاغة عالية.

وقد عرف العرب عدة خطب واشتهرت تلك المرحلة بعدد من الخطباء الأفذاذ الذين كانت لهم بصمة حتى زمننا هذا، وخطبهم مبثوثة في كتب الأدب ولعل خطبة (البتراء) أصح هذه الخطب، وقد رواها الجاحظ عن أبي الحسن المداييني، ولما توفي يزيد بن معاوية صعد عبيد الله بن زياد المنبر ليبلغ الناس خبر موت يزيد وتثبيت تأميره عليهم وهي خطبة ذات قيمة في الدلالة على أخلاق الناس في ذلك الزمن وهي: (يا أهل البصرة، أنسبوني فو الله ما مهاجر أبي إلا إليكم، ولا مولدي إلا فيكم، وما أنا إلاّ رجل إليكم...»[37]، ولقيمتها أوردها أبي عثمان في (البيان والتبيين) لأنها من أوائل عيون الأدب العربي، ولكن لما كثر الشعراء وأصبح الشعر للمكاسب والمثالب.

أصبح ينظر للخطابة كنموذج راق يقول بلاّ: «فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوقة وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ولذلك قال الأول: (الشعر أدنى مروءة السري، وأسرى مروءة الدّني)»[38]، فأصبح الخطيب يناطح الشاعر بل ويتفوق عليه لما تميز به الخطيب من بلاغة وقوة كبيرة في الإقناع.

الخاتمة:

نستطيع القول في خاتمة البحث أن قراءة شارل بلاّ قدمت لنا مخططا شاملا مفصلا عن حياة الجاحظ وبيئته التي كان فيها، مسافرا من بلد لآخر، هذه الرحلات عبر البيئات العراقية المختلفة والمتباينة جعلت بلاّ محققا في أدب الجاحظ، خاصة في البصرة التي نشأ فيها، ثم ينتقل إلى بغداد ويكتسب ثقافة جديدة وعلوما جديدة، كما أن بلاّ أشاد بدور البصرة في التأثير على حياة الجاحظ، وتأثير الوسط السياسي والفكري والديني والاجتماعي في تكوين شخصيته.

المصادر والمراجع:

1. عبد الواحد التهامي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، دار عالم الكتب، للنشر والتوزيع، الأردن، 2015.
2. شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ت: إبراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع سوريا. ب ت.
3. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010.
4. مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990.
5. محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، دراسات إستشراقية، العدد التاسع، خريف 2016.
6. سيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، طهران ج:1، ط1، 1968م، 1961 .

[1]- عبد السلام هارون مؤرخ ومحقق مصري، وعميد كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، وأحد أشهر محققي التراث العربي في القرن العشرين.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- عبد الواحد التهامي، أنماط تلقي السرد في التراث النقدي، دراسة في أدب الجاحظ، دار عالم الكتب، للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص: 36.

[4]- شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ت: إبراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع سوريا، 1961 ، ص:2

[5]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص:4

[6]- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2010، ص:189.
[7]- المرجع السابق: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص: 190.
[8]- بيلا، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء ، ص: 5
[9]- المرجع نفسه، ص: 8
[10]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990، عدد:218، ص:14.
[11]- المرجع السابق، بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص: 8
[12]- المرجع السابق، ص: 39.
[13]- إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، ص: 40.
[14]- المرجع نفسه، ص: 9.
[15]- مصطفى ناصف، محاورات في النثر العربي، ص: 28.
[16]- المرجع نفسه، ص: 28.
[17]- المرجع نفسه، ص: 20.
[18]- مصطفى ناصف، محاورات في النثر العربي، ص: 33.
[19]- بلاّ، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص: 10.
[20]- المرجع السابق، ص: 11.
[21]- ينظر: بلاّ، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص: 12.
[22]- محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، دراسات إستشراقية، العدد التاسع، خريف 2016، ص: 116
[23]- المرجع السابق، ص: 118
[24]- محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، ص: 118
[25]- سيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، طهران ج:1، ط1، 1968م، ص: 228.
[26]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص: 07.
[27]- محمد عبد البشير، الأدب العربي وإشكالات التأويل عند المستشرقين، ص: 118
[28]- المرجع السابق، ص: 122، وما بعدها
[29]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص:07.
[30]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، نقلا عن الجاحظ، ج:01، ص:45، 46.
[31]-المرجع نفسه، ص:08،
[32]- المرجع السابق، ص:167، 168.
[33]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، 168.
[34]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، نقلا عن الجاحظ، 168.
[35]- المرجع نفسه، ص29، نقلا عن: البيان 238/1.

[36]- المرجع السابق، ص، 169.
[37]- بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص: 171.
[38]- نفسه، ص: 172. نقلا عن: البيان: 253/1.

الكتابة موطن لسرديات المنفى؛
قراءة في السيرة الذاتية (خارج المكان) لإدوارد سعيد

Writing as a home for the exile's narratives;

a reading in Edward said's" Out of place"

الدكتور: نويوة عبد القادر

قسم اللّغة والأدب العربي- جامعة عباس لغرور– خنشلة (الجزائر)

nouioua.abdelkader@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/14 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يشكل هاجس المنفى أحد المحاور الأساسية في كتابات إدوارد سعيد عموما، فهو علامة دالة وثيمة أصيلة من باب لزوم ما يلزم، وبدرجة أخص في كتابه: (خارج المكان)، الذي يعد أحد الأشكال السردية التي رسمت موضوعة المنفى في قالب استذكاري ينم عن مراجعة الذات لمسار معاناة ألم المنفى والإبتعاد عن الوطن، والتأصيل لضرورة الانتماء الراسخ. فالكتاب يؤصل لسيرة ذاتية رافضة لإرادة الاقتلاع، ومدفوعة بضرورة تأكيد حق الرجعة والانتماء.

إنها سردية للمنفى جعلت من الكتابة ملاذا للإستيطان. فهي كتابة تسعى لاستباق فقد الزمان بالموت بعد فقد المكان بالنفي، وهذا ما نسعى إلى توضيحه من خلال هذه الورقة البحثية بمحاولة تقديم قراءة للسيرة الذاتية لإدوارد سعيد من خلال كتاب مذكرات حياته: (خارج المكان).

الكلمات المفتاحية: المنفى؛الكتابة؛ موطن؛ سرديات؛ إدوارد؛المكان

Abstract:

Exile represents one of the main axis of Edward Said's writings mainly in his book « Out of place: a memoir » which is regarded as one of most prominent narratives that endeavored to place the assue of Exile in a memorable mold which originates from revisiting the self to scope the

anguish of the past. More importantly; the book itself is an auto biographical memoir of the Said where he rejects indigenous eradication and reassure the right of repatriation and belonging. It is , indeed, the narratology of exile that made Said's out of the place as sanctuary and that's what is going to be addressed throughout this paper.

Keywords: Exile; writing; habitat; narration; Edward; place

مقدمة:

تنفتح موضوعة الكتابة عند إدوارد سعيد على تشعبات معرفية مختلفة، تنم عن ثراء معرفي كبير، ناهيك عما تثيره من إشكالات عميقة تخص راهنية الوضع المعرفي بمختلف تشعباته وتأزم قضاياه. إنها كتابة حصيفة تتقصى مواضيع الكتابة بمناسباتها وملابساتها، وفق رصد دقيق واختيار عميق لموافقات الحال وسياقات المقال. إن المتتبع لمفاصل المنجز المعرفي الذي قدمه إدوارد سعيد يتلمس ذلك الزخم المعرفي والرصيد الثقافي الواسع، ويتحقق من ذلك التمكن النافذ في تحيين المعطى المعرفي، وتحديث وسائله وتنشيط وظائفه. إن النفوذ إلى كتابات إدوارد سعيد ليس بالأمر الهين والميسور، بل هي مغامرة في رحاب إشكالات لا متناهية تستفز القارئ بعمق مشاربها، وتهزه بتشعب مساراتها.

وإن ما يزيد من توترات الكتابة عند إدوارد سعيد، هو ذلك الحضور الدائم لهاجس المنفى الذي يتملكها، فالمنفى يسكن كتاباته ولا ينفك يتراءى من تشققات المعنى وتصدعاته التي يختلقها كمتنفس لإطلالاته بين الفينة والأخرى. إنها كتابة ترتسم وفق رؤية دفاعية مضادة تشتغل على نفي وصد للمنفى، وتعمل على ترسيخ موطن للذات المبعدة تهنأ به وترجوه. إن ألم المنفى كتجربة قاسية هو في المقابل دافع أصيل لرسم ملامح أدب غدا متبوئا لمكانة أصيلة مشحونة بتجارب الفقد وعمق المعاناة، إنه أدب المنفى الذي ارتسم كموضوعة جمالية تحفز على الوعي بالتحرر وهي مدعاة له. فعلى الرغم ما للمنفى من " هذا الطعم المر الذي لا يستساغ، طعم العزلة

والليل الطويل الذي يأبى أن ينجلي، إلا أن إدوارد سعيد يرى أن فيه من الأشياء الإيجابية ما لا ينبغي إغفاله أو التغاضي عن ذكره. فالمنفي يمتلك رؤية أصيلة حينما يرى العالم كله أرضا غريبة...يدرك المنفي أكثر من وطن وأكثر من ثقافة، وتتعدد رؤيته بحيث تتعايش الثقافات والبيئات بشكل طباقي في شخصيته"[1]. فالمنفى أصبح محور انشغال معرفي، وتعبير عن هم ثقافي، وتشكّل كبعد جمالي أسس لأدب يتجلى فيه الوعي تمظهرا كتابيا. والذي من أشكاله المذكرات والسير الذاتية.

1.الذات الساردة موضوعا للسرد:

تفصح السيرة الذاتية عموما على مكاشفة الذات لذاتها ولتجاربها في الحياة، وتعمل على رصد توصيفي لتشعبات مناحي الحياة وظروف تحولاتها، ولا يتأتى ذلك إلا وفق ما يمكن أن تسعف الذاكرة به من ممكنات لتوارد الاستذكارات واستحضار لصور الاسترجاعات. وربما أبسط وأوسع تعريف للسيرة الذاتية هو ما قدمه فيليب لوجون، والذي قدمها على أنها "حكي استعادي نثري، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة عامة"[2].

فالسيرة الذاتية بالإضافة إلى كونها فنا أدبيا، يختص بأبعاد جمالية، فإنها أيضا تؤسس لحس نقدي متولد من تراكم وتواتر التجارب وقيمة الكشوفات ومحصلة التجارب، فالسيرة الذاتية لا تخرج عن حدود المرحلة التاريخية لشخصية الذات الساردة، إذ تكتسب قيمتها من جملة الفوارق في التعبير عن تلك الشخصية في تلك المرحلة، وعليه فإن بين "المتحدث عن نفسه وكاتب السيرة الذاتية فرق كبير، فالأول لا يزال كلما أمعن في تيار الحديث يثير شكنا، والثاني يستخرج الثقة الممنوحة لنا، خطوة إثر خطوة، ولذلك كان الأول شخصا عاديا أو أقل من العادي في نفوسنا، أما الثاني فشيء مغاير له تماما، لاعتقادنا أنه لم يكتب سيرته لملء الفراغ فحسب، و إنما كتبها لتحقيق غاية كبيرة"[3]. وخصوصية السيرة الذاتية وفق هذا التصور تتفاوت بتفاوت نسبة الوعي بتاريخ المرحلة التي تعد الذات الكاتبة -عن نفسها - فيها حلقة من نسيج حلقاتها الناظمة.

إن ما يطبع السيرة الذاتية عموما هو أسلوب المغالبة، مغالبة الذات لدافع الكتابة وتوجس الاحجام، لتتأسس مغالبة الذات لذاتها أولا في الكتابة، ثم لمكنة تصوير قسوة تجارب الحياة، فرغم ما يشوبها - أي السيرة الذاتية- من اعتراف بكونها تقع تحت مسمى أدب الاعتراف عموما، إلا أنه اعتراف لا ينم عن رضوخ وإقرار وعجز بقدر ما يؤسس لمحاولات الرفض والمغالبة والتحدي. مغالبة الزمن في آخر لحظات الذات الساردة، وسلاح المغالبة هو فعل الكتابة في حد ذاتها، أي تطويع وتطويق الذات الساردة بسلطة الكتابة لتغدو في ذاتها موضوعا لسردها.

2.الكتابة بين التنفيس والتّأسيس:

إن ما لا سبيل لإنكاره بحال، هو أن الحقل الدلالي الذي نستشفه من مجموع الدلالات المعجمية للفظة (المنفى)، هو أنها في مجموعها تصب في حقل دلالي جامع يؤسس لكل معنى سلبي غير مرغوب فيه، هو سلبي مثبط تستنكره الذات ، كما أنه سلب لعلاقتها بوطنها وسلب لحقيقة انتمائها، لذلك " تضفي تجربة النفي ظلالها على الإنسان المنفي، من حيث هو كائن منبوذ دائما يحيا في زمان ومكان غريبين عنه، وإلى جوار بشر آخرين يلفظونه ولا يألفهم".[4] انطلاقا من هذا الوضع المأزوم و الإحساس المشحون، تتبدى لنا بواعث ادوارد سعيد لكتابة مذكرات حياته: (خارج المكان)، والتي يمكن إجمالها في ثلاثة دوافع مجتمعة هي: (المنفى/المرض/ التجني).

فالمنفى واقع مفروض معيش وثيمة لازمة، وحتمية الكتابة عنه لا تكاد تغادر كتاباته جميعا، إذ " يجبر المنفى المرء على التفكير فيه ويا لها من تجربة فظيعة. إنه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي"[5]. هذا الشرخ الذي لا يجد رأبا له إلا بالكتابة بوصفها ملاذا يأوي إليها من فضاضة آلامه - أي المنفى- وقسوته.

أما المرض فكان دافعا آخر يحتّم تخليد الذات وهي تعالج مسببات الفناء، وهذا ما يصرح به إدوارد سعيد في مستهل سيرته الذاتية (خارج المكان)، إذ يعتبره "سجل لعالم مفقود أو منسي. منذ عدة سنوات تلقيت تشخيصا طبيا بدا مبرما، فشعرت بأهمية أن أخلف سيرة ذاتية عن حياتي في العالم العربي، حيث ولدت وأمضيت سنواتي التكوينية..."[6] فالكتابة أو وجوب الكتابة عن الذات في مثل هذا الوضع العصيب، هو بمثابة تحقيق لانتماء الذات، وتأكيد لسيرورة وجودها

واستمرارها. فبالموازاة مع عملية العلاج الجسدي، كانت فترات الكتابة ترياقا لعلاج الذات والروح وآلامهما المرهقة، " كتبت معظم هذا الكتاب خلال فترات من المرض أو العلاج"[7]، إنها الكتابة التي ترتسم كفاعلية لوجوب خلود الذات بعد الممات.

أما التجني فهو باعث طارئ لم يكن منتظرا، إلا أنه ارتسم كفعل استباقي قبل كتابة المذكرات أصلا. إذ بعد تصريح إدوارد سعيد بنية كتابة مذكرات عن حياته، انبرى "باحث مجهول يدعى جيستس رايد فاينر Justus Reid Weiner، في مقالة نشرها بمجلة كومنتري Commentry الشهرية الأمريكية، بسيرة إدوارد سعيد مدعيا أن سعيد لم يعش في القدس بدليل أن سجلات مدرسة السان جورج لا تتضمن اسمه وأن البيت الذي قال سعيد إنه كان يسكنه مع عائلته مسجل باسم ابن عم أبيه، وأنه عاش فترة طفولته كلها في القاهرة ودرس في مدارسها وأن صفة اللاجئ لا تناسبه كما ادعى في كل ما قاله وكتبه عن سيرته الشخصية كفلسطيني مقتلع مثله مثل باقي أفراد شعبه الفلسطيني!"[8]. إنها مبادرة لتشكيك صريح ومعلن لأصل الذات وحقيقة انتمائها المتجذر، وهذا ما هيأ وضعا تراجيديا للسيرة الذاتية لإدوارد أباطيل المشككين وتؤصل حقيقة الانتماء للمكان والتعلق به.

إن المنفى والمرض والتجني، في مجموعها تشكل مفاصل تراجيدية للكتابة السير الذاتية في (خارج المكان)، لكنها لم تقف حائلا أمام عزم وإرادة الكتابة، ولم تطوق قوة بوح الذات برسوخ انتمائها وحنينها لماضيها التليد. فالكتابة وحدها هي سبيل التنفيس عن قهر وضغوطات المنفى، وهي في المقابل تتخذ لنفسها أدوارا دلالية لعملية التأسيس المرجعي لسلطة الانتماء للوطن، وهي الأثر الباقي لذلك الانتماء والمؤكد له.

3.المنفى ورغبة السرد:

إن الضغوطات والهواجس والاضطرابات التي تعانيها الذات المنفية المقهورة، لا تجد لها متنفسا ولا انفراجا إلا في التعلق بأمل الكتابة، إذ بفسحة ألفاظها ورحابة معانيها تجد النفس مكنة ومتسعا لعملية إعادة التأثيث لشتات المكان المفقود، وبناء صرحه من جديد بناء يتراءى كأحسن

ما كان عليه، وكأحسن مما يمكن أن يكون، وتتخذ النفس منه موطنا منكتبا يلملم فظاعة شتاتها وتصدعات انكسارها، ويقلص مسافة البعد والشوق والحنين.

إنها الكتابة عن المكان (خارج المكان)، والخروج عن المكان لا يعني بالضرورة الابتعاد عنه، فالقرب حاصل مستأنس به رغم الخروج، وما الكتابة عنه إلا تطريز لوشاح مرآه، " لاشك أن شعورا بحرية مطلقة يبدو وكأنه يحرك اليد التي تريد الكتابة اليوم. يعتقد أنه يمكن قول كل شيء"[9] إنها رغبة الكتابة وسرد مذكرات حياة، وهي ليست حياة إدوارد سعيد، بقدر ما هي سرد للمنفى في حد ذاته، لتحقيق متعة العودة (للمكان) استكتابا، واستحضار ذكراها حكيا شائقا.

الكتابة السير الذاتية هي من أعقد أشكال الكتابة، فالذات الكاتبة هي موضوع الكتابة، وهنا ترتفع محددات الفصل بين الذات والموضوع، بل توغل في التماهي والتمازج، ناهيك إن كانت الذات تكتب عن نفيها فإذا " كان صحيحا أن اعتراف المرء بحيرته يشكل بداية الحكمة"[10] ، فإن هذا ما نلمسه عند إدوارد سعيد ساردا لحياته وسيرته. اضطراب وتشويش وارتياب ملازم لمسار الحكي حتى نهايته.

يكتب إدوارد سعيد سيرة حياته، وضروري أن يرتحل في الكتابة بزمن السرد إلى أيام الطفولة والنشأة الأولى، وقد جاءت فاتحة السرد في مذكراته تعبيرا عن شعور لا يخلو من هواجس اضطراب تسكنه " كان شعوري الدائم أني في غير مكاني"[11]، هذا الشعور بقي ملازما له طيلة حياته. إذ نجد في ختام مذكراته يعاود الرجوع إلى الإفصاح عن هذا الشعور بقوله:" أن أؤثر إلا أكون سويا تماما وأن أظل في غير مكاني"[12]. فبدأ بالمكان وختم به، لكن خارجا عنه. إنه شعور المنفى الذي ترتسم ملامحه في الكتابة ارتساما قلقا.

4. بين تيه المنفى ومتاهات السرد:

الكتابة عن المنفى بالنسبة لإدوارد سعيد الذي يعيش بلا وطن مرتحل في الزمان و المكان، هي بمثابة مؤشر ودليل يتخذه معينا لتحقيق التواصل على مستوى الذات العارفة مع نصها المنجز

لمعالجة عمق الجروح وأثر الحرمان لأن "الكتابة الأدبية ممارسة للغربة، لغربة لا يمكنها أن تغدو موضوع بحث معرفي، الكتابة تجربة اغتراب وانتشار يفقد الهوية، إنها ليست تجربة انتصار للشفافية وامتلاك لها، بل انتصار للعتمة"[13].

فهو يتوسل باللغة ويلجأ إليها مستنفرا مكامن طاقاتها المخبوءة، بغية تحصيل سكون النفس من حركات الارتحال في الزمان والمكان، وتحقيق طمأنينة الضمير بثوابت الأصل والهوية.

إدوارد سعيد في مذكراته استهوته غواية السرد، فتوسلها غاية، إذ إن الكتابة في سكونها لكفيلة بإسماع صدى صرخات المنفي وآهاته "إن الكتابة عن الأمس بلغة اليوم، عن الطفل بلغة الشيخ، وبمسافة زمنية تمتد إلى عشرات الأعوام من الخبرة والمعاناة والتجارب، هي الكتابة عن المشروع"[14]. هذا المنفي الذي أفضى إلى الكتابة لتؤنس وحشته وتحتضن همومه، فاتخذها ملجأ وسكنا وموطنا، يرسم على أعتابها جغرافية موطنه، ويؤثث بمعانيها قسمات الهوية، ويتخذ من حروفها سلاحا يثور به على كل عدوان، لا لشيء إلا لأن المنفى أثر وشم يلوح على صفحات الذاكرة المثقلة بهمومه، تخطه مفارقات النأي والبعد اللازم والنبذ المشؤوم، لكن دائما مع آمال وتشوفات العودة المؤجلة.

للسرد غواية ساحرة من حيث كونه منجزا خطابيا متخيلا أو غير متخيل يعمد إلى توصيف مباشر كما هو الشأن في السيرة الذاتية (خارج المكان)، الذي يعتمد على سرد متاهات الذات وانشطاراتها بين تسارع الزمان وفقد المكان، فتكون الكتابة هي المؤنس أو الوطن، فالمنفي أو "الإنسان الذي لم يعد له وطن يتخذ من الكتابة موطنا يقيم فيه"[15]. على حد تعبير أدورنو.

تتجلى متاهة السرد وغوايته كجمالية من خلال لغة المسرود، هذه اللغة التي بفضلها يستطيع الإنسان أن يثبت وجوده ومكانه، حيث إن " كل متكلم يصل إلى ذاتيته أو هويته من خلال ومن ضمن نظام من الأمكنة والمراتب التي تفوقه كثيرا، فليس هناك كلمة إلا وهي توضح هذا المكان للسامع، كما توضح له مكانه في المحاورة"[16].

لكن اللغة عند إدوارد سعيد تشكل فارقا جوهريا، فهي مفقودة مع فقدان المكان، إذ يؤكد على ذلك بقوله " لم يعفني هذا النزاع منه يوما واحدا، ولم أحظ بلحظة راحة واحدة من ضغط واحدة

من هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمت مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول وصيرورتي على صعيد آخر، وهكذا فالكتابة عندي فعل استذكاري، وهي، إلى ذلك فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة"[17]. إنه يكتب عن المنفى بلغة هو منفي فيها، وهنا يشتد عليه الأمر حدة ويزداد الحال تأزما، ويستأثر به النفي ذاتا ومكانا ولغة "فلا أنا تمكنت كليا من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الانجليزية، ولا أنا حققت كليا في العربية ما قد توصلت إليه في الانجليزية"[18]. وهذا ما يحدث خلخلة وشرخا في بناء الفكر والهوية.

إنه الضيم الذي تدخله اللغات إلى بعضها إذا اجتمعت -كما تحدث عن ذلك الجاحظ-، لكنه عند ادوارد سعيد هو ضيم مضاعف ومثقل بهم النفي الذي يطارده من داخل الذات وخارجها. إنه التفارق على مستوى الزمان والمكان، والذي زاد من فجوة التأزم النفسي.

هذا بالإضافة إلى اسم (إدوارد)، إنه الاسم الذي أكسبه تبرما طيلة حياته، وأثقل كاهل كنهه بوصفه مؤشرا على دلالة عَلَمية لازمة لم يحس يوما أنها تمثله أو تعبر عنه، و لم يتأقلم معها إذ لم يجد حرجا في إبداء تذمره و حرجه و امتعاضه منها طيلة مسار حياته، " هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على "إدوارد" وأخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الانجليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق "سعيد" اسم العائلة العربي القح"[19]، نعم إنه شعور آخر بنفي آخر يطارده بقدر ما هو لصيق به و دال عليه، وكأن النفي كتب عليه تسمية تؤشر عليه، ولسانا يفصح به، ومكانا مبعدا عنه.

إن السيرة الذاتية لإدوارد سعيد، اجتمعت فيها كل ممكنات التفرق، وغابت عنها كل بوادر الألفة والصفو " لأن التجربة الانسانية في حصولها، هي نتيجة لجدل العلاقة بين لغة الإنسان وفكره"[20] هكذا هي سيرة إدوارد سعيد إنها سرد لذاكرة تغالب النسيان، فجاءت مشحونة بسرديات المنفى على أعتاب لغة تكتب عن لغة مفقودة، تكتبها ذات منفية في مسماها، ترمم لجماليات مكان هي خارجة عنه. إنها سيرة لاسم "إدوارد" هذا الاسم الذي لم يسعفه لأن يكون "سعيدا".

5.الهوامش:

[1] إدريس خضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2007، ص: 51

[2] فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص:22.

[3] إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص :92 -93

[4] محمد الشحات، سرديات المنفى-الرواية العربية بعد عام 1967-، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص:09.

[5] ادوارد سعيد، تأملات حول المنفى1، تر: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص:117.

[6] ادوارد سعيد، خارج المكان، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:19.

[7] المرجع نفسه، ص:18.

[8] فخري صالح، ادوارد سعيد دراسة وترجمات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص:51.

[9] موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص:35.

[10] اريك فروم، اللغة المنسية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص:09.

[11] ادوارد سعيد، خارج المكان، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:25.

[12] المرجع نفسه، ص :359.

[13] سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:62.

[14] نصير عواد، إعادة إنتاج الحادثة دراسة تطبيقية في كتابة السير الذاتية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009، ص:100.

[15] ادوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص:108.

[16] جان جاك لوسركل، عن اللغة، تر: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، الحمرا، بيروت، ط1، 2005، ص:431.

[17] إدوارد سعيد، خارج المكان، ص:08.

[18] المرجع نفسه، ص:08.

[19] المرجع نفسه، ص:25.

[20] منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص:71.

قائمة المراجع:

1- إدوارد سعيد، خارج المكان، تر: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

2- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

3- إدوارد سعيد،تأملات حول المنفى1، تر: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

4- إدريس خضراوي، الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، جذور للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2007.
5- إريك فروم، اللغة المنسية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995.
6- إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996.
7- جان جاك لوسركل، عن اللغة، تر: محمد بدوي، المركز الثقافي العربي، الحمرا، بيروت، ط1، 2005.
8- محمد الشحات، سرديات المنفى-الرواية العربية بعد عام 1967-، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
9- موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: عبد السلام بنعبد العالي ونعيمة بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
10- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
11- نصير عواد، إعادة إنتاج الحادثة دراسة تطبيقية في كتابة السير الذاتية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009.
12- سالم يفوت، المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
13- فخري صالح، ادوارد سعيد، دراسة وترجمات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
14- فيليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

المعجمية العربية و ترجمة المصطلح اللساني

The Arabic lexicography and the translation of the linguistic term

الدكتور: كبير الشيخ

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة بلحاج بوشعيب –عين تموشنت-الجزائر

Kebir-22@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/22 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص :

يزخر تراثنا العربي بعديد من المعجمات التي تعبر بحق عن إجتهادات علمية لا يستهان بها، فهي زاد الباحث في اللغة و الأدب وغيرهما. كما عرفت المعاجم العامة و المتخصصة في العصر الحديث قفزة نوعية و على رأسها اللّسانيات، حيث لعبت الترجمة دورا جوهريا رغم ما يشوبها من اختلال و فوضى، الأمر الذي قلّل من علميّة و دقة المصطلحات المترجمة. و من هنا جاءت هذه الورقة البحثية لمعالجة المعجم اللساني في ضوء المعجمية العربية الحديثة و تعددية الترجمة.

الكلمات المفتاحية: المعجمية، العربية، ، الترجمة، المصطلح ، اللسانيات.

Abstract :

The Arabic heritage is rich in many lexicons that truly express scientific efforts and cannot be underestimated, as it is the researcher's supplement in language and literature. The linguistics has been on top of the general and specialized lexicons which have also known quantum leap in the modern era. Furthermore, translation has played a fundamental role despite its imbalance and chaos that has reduced the scientific and accuracy of Arabic linguistics. Hence, this research paper aims to treat the linguistic lexicon in light of modern Arabic lexicography and the plurality of translation.

Key words: Lexical, Arabic, translation, term, linguistics

تمهيد :

تعتبر المعجمات زاد الباحث ؛ فهي من تمدّه بكميّة هائلة من المصطلحات والألفاظ والمفردات التي تساعده على إثراء قاموسه اللغوي ومعرفة معاني الكلمات المتصاحبة والمتلازمة والمترادفة والمتضادة وذلك بحسب حقولها المفاهيمية التي تسهل على الدارس استيعاب معانيها ثم تطبيقها وعليه يزخر تراثنا العربي بعديد من المعجمات التي عبّرت بحق عن اجتهادات علمية ارتقت إلى مصاف المدارس المعجميه التي تنوعت بتنوع مجالات التأليف كما اتسعت ميادينها لتشمل جوانب عدّة،كما اختلفت من حيث لغاتها وجهات وضعها،إذ لعبت الترجمة دورا جوهريا في إثراء البحث اللساني الذي اتسم في العديد من المرات بطابع التجاوز و التجزئة والإرتجال والإنتقاء غير الواعي لما يراد ترجمته ومن هذا الطرح جاءت هذه الورقه البحثية لطرح الإشكالية المتمثلة في قضية المصطلح أو المعجم اللساني وعلاقته بالترجمة بحيث أصبح يشكل عقبة في الترجمات اللسانية حتى أصبح إشكالية متشعبة تعدّت إطارها اللساني بالرغم من وجود دراسات كثيرة عالجت هذه القضية والتي منها المصطلحية اللسانية في المعجم العربي لبلال العقيون ، والمصطلح اللساني النقدي بين واقع العلم لعبد المجيد عيساني و هواجس توحيد المصطلح لمحمد النويري، وإشكالية المصطلح النقدي ليوسف وغليسي، إلاّ أننا نبقى في حاجة ماسّة إلى قراءة جادّة تتماشى مع روح العصر، فبالرغم من أقدمية المعجم العربي واتساعه وشموليته ما زال يعاني من العديد من السلبيات سواء على مستوى المصطلح أو الترجمة.

وقبل الخوض في مسألة ترجمة المصطلح اللّساني حريّ بنا الوقوف مع المعجمية العربية المفهوم والنشأة .

1-المعجمية العربية:

كان للعرب القدامى تاريخا عظيما في صناعة المعاجم، فكانوا مبدعين ومتميزين، لهم السبق في كثير من أمورها. و إن كانت هناك أمم لها السبق التاريخي في ذلك، فالمعجم له مكانة سامية عند جميع الأمم التي تحافظ على لغتها وتراثها، فهو ديوان اللغة كما أنه أداة من أدوات الثقافة التي تستخدم للارتقاء بالمجتمع والتقدم به، فهو صورة حيّة عن التراث في الماضي و الواقع في الحاضر، لذا تنوع المعاجم لدى الأمم وتجددها من حين إلى آخر و معرفة كيفية استعمالها، دليل على حيوية لغة هذه الأمة و ارتقائها.

1-1مفهوم المعجم:

يرجع تاريخ هذه الكلمة «المعجم» إلى القرن الثاني الهجري على يد «الخليل بن أحمد الفراهيدي» الذي جعلها عنوانا لكتاب «العين» إلا أنها تحولت تاريخيا إلى صناعة ثقافية / فكرية و إلى أحد الفروع التطبيقية من البحث اللغوي، و إلى علم بعد ذلك يطلق عليه علماء هذا الزمن، «علم المعجمات» يتناول أنواع المعجمات و مكوناتها و طرق إعدادها[1].

و من التعاريف التي وردت فيها كلمة «المعجم» نجد تعريف "عبد العزيز عبد الدايم" في كتابه «النظرية اللغوية في التراث العربي» «المعجم هو قائمة بمفردات اللغة أو مورفيماتها» أو بحسب ما ورد في تعبير «بلومفيلد»المعجم هو «المخزون الكلي لمورفيمات اللغة»[2]. كما عرف «ايميل يعقوب» المعجم «هو كتاب يضم أكبر عدد من مفردات اللغة مقرونة بشرحها و تفسير معانيها، على أن تكون المفردات مرتبة ترتيبا خاصا، إما على حروف الهجاء أو الموضوع».[3] أما في المعجم الكامل عند «عطار» «فالمعجم هو الذي يضم كل كلمة في اللغة مصحوبة بشرح معانيها و اشتقاقها و طريقة نطقها و شواهد تبين مواضع استعمالها»[4].

فالمعجم أو القاموس (فكلا اللفظتان سيان) هو كتاب يحتوي مجموعة من مفردات اللغة مرتبة ترتيبا أبجديا أو في نظام آخر محدد مع شرح معانيها، و عادة ما يذكر المعلومات الخاصة لها في اللغة نفسها، أو في لغات أخرى، بالإضافة إلى ذلك فالقاموس يتعرض لطريقة نطقها و اشتقاقها و المرادفات، و الإصطلاحات، مع ذكر الشواهد التوضيحية.

2-نشأة المعاجم العربية:

لم يكن للعرب سابق معرفة للتأليف المعجمي قبل العصر العباسي، و قد أرجع «ايميل يعقوب» ذلك لأسباب عدة أهمها:

- إنتشار الأمية بين العرب إلا القلة القليلة منهم.

- طبيعة حياتهم الإجتماعية القائمة على الغزو و الانتقال من مكان إلى آخر.

- إتقانهم للغتهم، فقد كانت العربية عندهم لسان المحادثة و الخطابة و الشعر[5] و إن كانت العرب، لم تعرف المعاجم قبل العصر العباسي، لكن لا يمنع و بدون شك في أن الفكرة المعجمية كانت قد بدأت تراودهم منذ أن بدأوا في شرح القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف.[6] و من هنا يظهر

الباعث إلى جمع اللغة و تأليف المعاجم هو حاجة العرب إلى تفسير ما استعسر عليهم من ألفاظ القرآن الكريم، و رغبتهم في حراسة كتابهم من أن يقتحمه خطأ في النطق أو الفهم.

3-أسباب التأليف المعجمي العربي:

تتباين أسباب تأليف المعاجم عند العرب قديما، فلقد ظهر هذا النوع من التأليف نتيجة لعدة عوامل أهمها:

3-1- **العامل الديني**: الدعوة إلى العلم و المعرفة التي دعا إليها الدين الإسلامي و أقرها.

3-2- **العامل اللغوي**: يتمثل في التغيير الدلالي الذي أصاب ألفاظ العربية بنزول القرآن الكريم، إذ أصبح للمفردة معنيان: أحدهما لغوي و الأخر اصطلاحي خاص.

3-3- **العامل السياسي**: لقد أدى اتساع رقعه الدولة الإسلامية إلى شيوع مصطلحات إدارية و مالية، و سياسية تواكب مستجدات المرحلة الجديدة.

3-4- **العامل الإجتماعي**: اختلاط العرب بغيرهم من الأمم الأعجمية الأخرى فظهرت في اللغة العربية ما عرف بالافتراض اللغوي نتيجة تأثر العرب بحضارات الأمم الأخرى، و ما نتج عن هذا الإحتكاك ظهور ألفاظ لم يكن للعرب عهد بها من قبل في مختلف مناحي الحياة.[7]

3-5- **العامل الثقافي**: و يتمثل في حركة الترجمة التي بدأت في الظهور، و التي كانت بدايتها مع خالد بن يزيد بن معاوية 75هـ الذي كان أول من ترجم كتب الطب و الكيمياء، و اتسعت الترجمة إلى العهد العباسي، مما أدى إلى غزارة المادة الإصطلاحية التي دخلت إلى اللغة العربية.[8]

4- مراحل تطور المعجمية العربية:

مر تطور المعجمية العربية بثلاث مراحل مختلفة إلا أنها متداخلة أحيانا و هي:

1-**مرحلة الجمع العشوائي**: و هي المرحلة الأولى في جمع اللغة، حين توجه اللغويون إلى البادية لمشافهة الأعراب، و تسجيل الألفاظ التي يستعملونها، بطريقة عشوائية لا تخضع لنظام و لا لتصنيف معين، و من أشهر هؤلاء اللغويين: الأصمعي 216هـ ، و أبو عبيدة معمر بن المثنى 210هـ.

2-**مرحلة جمع المفردات**: و في هذه المرحلة بدأ العلماء في تصنيف المفردات التي جمعت في المرحلة الأولى من الأعراب في البادية، تحت عناوين موضوعات مختارة: مثل صفات الإنسان، خلق الإنسان، الملابس، الخيل، الأشجار، الجمال، النوادر، ...

3- مرحلة صناعة المعجم: و في هذه المرحلة ظهرت المعاجم المتكاملة و ظهر أول معجم عربي في البصرة على يد "الخليل بن أحمد الفراهيدي"170هـ[9] الذي يعد رائد هذا الصنف من المؤلفات، حيث وضع في زمن مبكر «معجم العين» الذي مازال حتى اليوم مرجعا أساسيا في نهجه و موضوعه لتأتي بعده مصنفات عديدة أخرى مما حول «المعجم العربي» إلى صناعة علمية في الثقافة العربية، في وقت لم تكن هذه الصناعة معروفة أو متداولة سوى عند أقدم الحضارات الإنسانية، و نعني بها الصينية و الهندية.

و هذا التطور يعني أن عناية العلماء العرب الأقدمين، لم تقتصر على تأليف المعاجم اللغوية الشاملة التي تعكس تطور لغة الضاد، و لكنهم اتجهوا في وقت مبكر إلى وضع المعاجم المتخصصة، التي جمعت ألفاظ العلوم، أو مصطلحات الفنون و الصنائع و مرافق الحياة، بعضها أشار إلى الأمثال و المعربات و الألفاظ المشتركة بين العرب و غيرها من اللغات. فكان من الطبيعي، أن تفسح المعاجم العربية الكلاسيكية المجال في المجتمع العربي للمعاجم الحديثة و هو ما كرس الصناعة المعجمية في الدراسات اللغوية العربية لقرون من الزمن.

و بذلك ظل العرب و حتى أواخر القرون الوسطى، السباقين في وضع المعاجم اللغوية، سواء منها اللغوية العامة أو المتخصصة، في وقت لم يكن للغرب أي علاقة بهذا المضمار الذي تحول إلى صناعة ثقافية مزدهرة في تاريخنا المعاصر.

5-المدارس المعجمية العربية: المعاجم هي التي تشكل المدارس المعجمية و هي على الشكل التالي، و هذا فيما يخص معاجم الألفاظ:

-مرحلة الترتيب الصوتي و نظام التقليبات: و يمثلها كتاب «معجم العين» للفراهيدي، و تهذيب اللغة للأزهري، و البارع لأبي علي القالي، و المحيط للصاحب بن عباد و «المحكم» لابن السيدة.[10]

-مرحلة النظام الألفبائي: مع التقليبات، و يمثلها كتاب «جمهرة اللغة» لابن دريد، و «المقاييس و المجمل» لأحمد بن فارس.

-مرحلة الترتيب الألفبائي حسب القافية، و يمثلها كتاب «التقفية في اللغة» لأبي بشير اليمان البندنيجي، و «تاج اللغة و صحاح العربية» للجوهري، و «لسان العرب» لإبن منظور، و «القاموس المحيط » للفيروز ابادي، و «تاج العروس» للزبيدي.

-مرحلة النظام الألفبائي التطبيقي بدون تجريد، و يمثلها المرجع اللبناني في العصر الحديث «عبد الله العلايلي».

أما النوع الثاني من المعاجم العربية القديمة هي معاجم المعاني أو الموضوعات و التي بدورها تنقسم إلى نوعين:

الرسائل اللغوية ذات الموضوع الواحد.

الرسائل اللغوية ذات المواضيع المتعددة.[11]

و بمقارنة بسيطة بين معاجم الألفاظ، و معاجم المعاني، يلاحظ أن معاجم المعاني لم تنل جانبا كبيرا من الدراسة،على الرغم من فائدتها لمن يبحث عن اللفظ المناسب للمعنى، و معاجم الموضوعات أو معاجم المعاني هي التي ترتب المداخل المعجمية التي تنتمي إليها وفق الحقول الدلالية.

هكذا و من خلال هذا السرد التاريخي يتضح أن للعرب القدامى تاريخا عظيما فكانوا مبدعين و متميزين عن غيرهم في هذا المجال، يكفي أن «لسان العرب» لابن منظور وحده ضم 4493934 كلمة، و «تاج العروس» لمرتضى الزبيدي ضم 394880 كلمة.

6-المعجمية العربية في العصر الحديث:

لم يكد يمضي على صدور آخر معجم تراثي و هو معجم «تاج العروس من جواهر القاموس» «للزبيدي» نحو مائة عام، حتى استعاد المعجم العربي، و بصيغة أدق واصل مسيرته وصدوره، و عرف نشاطا و حيوية كبيرين و ذلك في المائة التاسعة عشر الميلادية، فظهرت معاجم جديدة سار أكثرها على نهج الزمخشري في أسس البلاغة بنفس ترتيبه، و هو الترتيب الألفبائي على الحرف الأول، و الثاني، فالثالث، فالرابع. و ظهر أول معجم لغوي يعتبره أغلب العلماء تكملة التأليف المعجمي القديم، و فاتحة التأليف المعجمي الحديث، و هو معجم «محيط المحيط» « لبطرس البستاني» المعجم المخضرم على حد وصف الحمزاوي في كتابه «النظريات المعجمية» ثم جاء بعده «أحمد فارس الشدياق» الذي يعتبر أبرز علم من أعلام النهضة اللغوية العربية الحديثة، كما يعتبر أهم شخصية في القرن التاسع عشر تناولت بالنقد القواميس العربية القديمة في دقة و توسيع وشمولية، فكان له صداه البعيد و أثره القوي فيمن جاء بعده من الدارسين،و «للشدياق» كتابان في الموضوع. أولهما «سر الليال في القلب و الإبدال» و الثاني «الجاسوس على القاموس».[12]

و هكذا سار المعجم العربي الحديث على خطى المعجم العربي القديم، بحيث أصبح هو الكتاب الذي يضم مفردات اللغة العربية قصد تفسيرها، و تعيين مدلولاتها و مشتقاتها و طريقة نطقها و وزنها الصرفي، مرتبة ترتيبا معينا، على أن تكون مؤلفة في العصر الحديث، و قد اتخذت المعاجم

العربية الحديثة قرارا حسب كلام «النصراوي» مفاده «العبور بالعربية من ماض تليد إلى حاضر مجيد فلا تفريط في القديم و لا تهاون مع الجديد».[13]

وعليه فالمعاجم العربية الحديثة و على الرغم من اختلاف الزمن إلا أنها تمثل تطورا لما سبقها من معاجم في العصور السابقة، و هو تطور يستلزمه تطور اللغة العربية في حد ذاتها، كونها كائنا حيا ينمو و يتجدد بتجدد الألفاظ و الإستعمالات والمدلولات، فالمعجم العربي الحديث أو المعاصر هو معجم متجدد متطور، يسعى لمواكبة الحراك الذي عرفه المجتمع العربي منذ مطلع القرن التاسع عشر، ثم في النصف الثاني من القرن العشرين خاصة و إذا كانت الحداثة هي التجديد و التغيير الذي يحصل حديثا في شتى المجالات، فإن الحداثة المعجمية هي التجديد الحاصل داخل المجال المعجمي في العصر الحديث، بحيث لا تتوقف المعاجم على ما صدر في العصر القديم، بل النهوض و الانطلاق منه على ما يتماشى مع العصر الحاضر، و هناك من عرف الحداثة المعجمية تبعا للمحتوى و التقنية المستخدمة في جمع المادة المعجمية فصرح بأن الحداثة من حيث المحتوى يراد بها: «الإلمام بمختلف الألفاظ و الاستعمالات و التراكيب و الدلالات الحديثة المستعملة في الميادين و الحقول المختلفة (...) مع عناية خاصة بالألفاظ الحضارية و أسماء الآلات و الأدوات و الاصطلاحات التي يحتاج كل متكلم بالعربية، أو راغب في تعلمها و اكتسابها أن يعبر عنها عنها بهذه اللغة».[14]

و هكذا اجتهد العرب المحدثون في وضع المصطلحات العلمية لشتى العلوم و الفنون، كما شهدت صناعة المعاجم فقرة نوعية و تنوعت مجالات التأليف فيها في شتى الميادين لتشمل العلوم التراثية إلى جانب العلوم الحداثية، و على رأسها اللسانيات التي سعى المحدثون لبناء معاجم خاصة بها، اختلفت من حيث عدد لغاتها و جهات وضعها، و رصيدها المصطلحي، خاصة و أن الصناعة المعجمية في عصرنا أصبحت صناعة عالمية أسهم في تطورها أمم شتى و منظمات و مؤسسات عدة.

7-المعجمية العربية و المصطلح اللساني:

تعدّ دراسة المعاجم موضوعا جوهريا داخل الحقل اللساني، بحكم المكانة الهامة التي يحتلها في بناء شبكة من العلائق التواصلية بين كل المكونات التي تنشغل بتطوير الدرس اللساني الحديث. لقد أدرك اللسانيون العرب المحدثون أهمية اللسانيات، و ضرورة الإلمام بأسبابها إلماما واسعا و الإحاطة بنتائجها إحاطة شاملة بغية تقويم العمل اللغوي القديم.[15] لهذا لم يتوانوا في التعريف بهذا العلم، و القيام بترجمة المؤلفات اللسانية الهامة، كما تشيعوا لهذه المدرسة اللسانية أو تلك،

و لكنهم مع كل ذلك اعترفوا بالتقصير و التأخير عن ركب اللسانيات الحديثة، حيث يقول «صالح القرمادي» «إن الاهتمام بالألسنية في هذه الديار-و يقصد تونس- و في العالم العربي بصفه عامة أمر حديث العهد نسبيا، إذ لا نكاد نجد منه أمرا يذكر قبيل الستينات في ميدان التدريس أو البحث».[16] أما الدكتور «عبد الرحمان الحاج صالح» فإنه يقدم صورة فيها تشاؤم كبير عن وضع اللسانيات في الوطن العربي حيث يقول: «يتصف البحث العلمي في اللغة العربية في زماننا هذا بصفات جد سلبية، بالإضافة إلى ما يعرفه العصر من تكنولوجيا حديثة تطبق على البحوث اللغوية بنجاح تام في البلدان الراقية، و يعرف كل واحد البطء الذي يسير به وضع المصطلحات و إقرارها و حرفية هذا العمل و فرديته و مشكل ذيوع هذه المصطلحات في الإستعمال».[17] و من هذا القبيل و غيره اهتم الدارسون العرب المحدثون بأهمية المعجمات، و ذلك في ظل تدفق النظريات اللسانية، و ما عجت به من مصطلحات غريبة، فحاولوا نقلها إلى العربية، لتمكين الدارس العربي من الاطلاع عليها، و فهم تلك المعارف الوافدة إليه، و من أجل تيسير تلك المهمة قام اللغويون العرب بوضع معجمات شملت عديد من المجالات العلمية، بما فيها مجال اللغويات، فكثرت المحاولات الفردية منها على سبيل المثال لا الحصر محاولة «الحمزاوي» الرائد في معجمه المرسوم «معجم لغوي أعجمي»، و معجم «متن اللغة» للشيخ أحمد رضا، كما صنف كل من مجدي وهبة و كامل المهندس «معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب» و «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث عربي-انجليزي و انجليزي عربي» من تأليف بالاك و آخرون، و « معجم اللسانية فرنسي-عربي » مع سرد ألفبائي بالألفاظ العربية «لبسام بركة»، و لم تقتصر الجهود المعجمية عند العرب على الأفراد فحسب، بل أسهمت المجامع العلمية و اللغوية و مكتب التنسيق في تلك الجهود، فأصبح للمعجم اللساني تأثيرات نادرا ما يفقه الناس أبعادها أو يولونها ما تستحقه من اهتمام، و تتصل هذه التأثيرات بالجوانب الفكرية العامة، لأن المعجم هو صورة مكثفة للعلاقة القائمة بين اللسانيات و علم اللغة،[18] لاسيما المعجم اللساني بوجه خاص، ذلك لأن هذا الأخير-في زماننا- أصبح الأكثر تداولا لدى اللسانيين المعاصرين، و أصبحت الأفواه تتهافت عليه، فأصبحت المكتبة العربية تحتفي بالعديد من الإصدارات التي تتناول ميادين جديدة و أغلبها مجهود شخصي،[19] كالعمل الذي قام به «بسام بركة» أستاذ اللسانيات بجامعة طرابلس اللبنانية -كما ذكرنا سابقا- حيث أخرج معجما فرنسيا- عربيا في ميدان اللسانيات ينظم اليه قائمة طويل من المجهودات الفردية و المؤسساتية.

8-اللغة و المصطلح اللساني:

تعتبر اللغة أحد أهم وسائل التواصل الإنساني و تحقيقها كفعل إنجازي ذي تأثير مرهون بوجود متخاطبين، فاللسان من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا يوجد عند كل فرد على حدى بل يوجد عند الجماعات بصفة كلية، أي هو القانون المشترك بين أفراد المجتمع اللغوي الذي يسمح لهم بالاتصال، و لذلك فالكلام في أبسط صوره هو الانجاز الفعلي للغة، هذه الأخيرة التي شغل أصلها بال الفلاسفة و اللغويين أهي إلهام أم اصطلاح؟

و كثير من أقر باصطلاحيتها، و على رأسهم العلامة «ابن جنى» إذ يقول: «غير أن أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع و اصطلاح لا وحي و توفيق». و منه بدأ الإصلاح في الفكر اللغوي العربي في الشيوع للدلالة على التواضع و الإتفاق بغرض التعبير عن الأفكار بواسطة الألفاظ المصطلح عليها توافقيا.

و من المعلوم أن المصطلحات هي مفاتيح العلوم، بها تفتح أبواب الدخول إليها فإذا تعددت مصطلحات الدالة على مفهوم واحد أدى إلى ارتباك في الفهم. ينعكس سلبا على استيعاب المعرفة العلمية و حسن تمثلها، و عوضا عن تحقيق هدف تعريب العلوم بغاية تقريبها إلى القارئ العربي وإعداد المحيط اللغوي للإسهام في التفاعل معها باللغة العربية استيعابا و بحثا و تطويرا، يصبح التعبير إذا لازمه تعدد المصطلحات مدعاة للارتباك و سوء الفهم و من المعلومة أيضا أن المصطلحات تنتمي إلى لغة قطاعية خاصة، بها يتواصل العلماء المتخصصون فيما بينهم، و ما يضمن لهم سلامة التواصل العلمي بينهم، اشتراكهم في إستعمال مصطلحات بعينها للدلالة على مفاهيم بعينها فإذا انتفى هذا الشرط، و إستعمل البعض مصطلحات للدلالة على مفاهيم معينة، و إستعمل البعض الآخر مصطلحات أخرى للدلالة على مفاهيم ذاتها ستتعطل وظيفة المصطلحات في تأمين التواصل العلمي بين المتخصصين و لا يتوقف خطر عدم توحيد المصطلح العربي عند هذا الحد، بل يتعدى إلى ما هو أبعد، فمن أخطار تشتت المصطلح العربي و عدم توحيده، و عدم استخدام مصطلح واحد لكل مفهوم على مستوى أقطار الوطن العربي أن الخدمات اللغوية في المنظمات التابعة للأمم المتحدة ستكون عاجزة عن خدمة العرب و العربية في المحافل الدولية، لأنها تتعامل مع العربية بوصفها لغة واحدة موحدة لهذه المجموعة الكبيرة من الدول العربية.[20]

و من هذا المنطق يرى جمع من الباحثين أن ضبط المصطلح و توحيده ضرورة منهجيه يجب التقيد بها، و لذا كان لابد من توحيد المصطلحات توحيدا معياريا يبنى على أساس الإتفاق على

المفاهيم و أنظمتها، و من أجل ذلك يقوم المتخصصون بدراسة مقارنة للمعاني المختلفة المفاهيم، و أنظمة المفاهيم في اللغات المختلفة.

إن اضطراب المصطلح اللساني راجع إلى تعددية المناهج المتبعة عربيا في صوغ المصطلح التي تخضع بدورها لمنظور التعريب المتبع في هذا البلد العربي أو ذاك، و من هذا المنظور نجد من يصوغ المصطلح العربي مترجما معناه، و هناك من يعربه، أي ينقله بلفظه الأجنبي مع إخضاعه للوزن و النطق العربيين، و يضع آخرون المصطلح بإعتماد الإشتقاق أو التوليد أو النحت، و يرجع آخرون للتراث العربي قصد إحياء ما فيه من مصطلحات، و قد سار على هذه الطرق جميعها كل الدارسين العرب إفرادا و جماعات، مؤسسات، و هيئات، تعددت الوسائل و الهدف واحد، و قد أدى هذا التعدد في تصور وضع المصطلحات إلى خلق لغات علمية عربية عديدة قائمة الذات.[21]

و لا سبيل لإنكار الحقيقة المتمثلة في غياب أي اتفاق عربي حول المصطلحات اللسانية المتداولة حاليا في الكتابات اللسانية العربية الحديثة و هذا راجع للإنبهار العربي أمام النمو الحضاري الغربي، فانجذب نقادنا إلى تعاطي هذه الأفكار و تشرب آلياتها، بإستنساخ مصطلحات علومها، فلم تأخذ وقتها الكامل أو حتى اليسير لإستيعابها.

9-أهداف المعجم اللساني في ضوء الصناعة المعجمية:

يعدّ المعجم اللساني رصيدا زاخرا لكل ما وجد في حقل علوم اللغة من بحوث و دراسات، في شتى المجالات و المناهج، و بذلك يعتمد عليه و يلجأ إليه الدارس بإعتباره مصدرا أساسيا من أجل اكتساب المفاهيم اللسانية كما تبناها رواد اللسانيات الحديثة، و من هنا نجد أن المعجم اللساني يسعى إلى تحقيق جملة من الأهداف، و لعل من أبرزها:

1-الهدف الحضاري: إن اهتمام العرب بالصناعة المعجمية ليس ترفا فكريا، غايته التغني بتعدد المعاجم، و لا حتى تقليدا أعمى لكل ما هو غربي، و إنما المسألة مرتبطة بمواكبة التطور الحضاري، و الإستفادة من الفكر العالمي المتواجد في الأمم، فالعلوم و المعارف هي حق للجميع، و ليست حكرا على أمة من الأمم فلكل أمة نصيب على حسب قدرتها من الإستفادة، و بذلك ابتكار مناهج و نظريات تساهم في تطوير المعجم، و مما لوحظ أن الأمة العربية تحاول جاهدة إنتزاع نصيبها من علوم اللغة عن طريق نقل المعارف إلى اللغة العربية، وهكذا يصير المعجم قلبا في جوف الدراسات اللسانية، فهو زاد الباحثين الذين يمدهم بالمفاهيم العلمية و مستجداتها.

2- الهدف التواصلي: فالمعجم يضمن التواصل الجيد بين دارسي الإختصاص الواحد، فهو يعتبر حلقة وصل بينهم فهو يضبط المفاهيم اللسانية للمصطلحات المشتركة بين شتى العلوم الرديفة و اللسانيات.

3-الهدف التمييزي: إن الواضع للمعجم يسعى دائما إلى تجديد الفوارق و الفصل بين المصطلحات الكثيرة الناتجة عن عدة فروع لغوية مشتركة و التي تبدو للوهلة الأولى متشابهة لغير المتخصصين، و هذا ما جعل عبد السلام المسدي يعلق قائلا: « فلا عجب إذا أن ترى في قاموس اللسانيات مصطلحات متعددة يبدو اختلافها لغير المتخصصين من فضول القول، و لكنها تؤدي بفوارقها اللفظية وظيفة التمييز بين المفاهيم و التصورات».[22]

4- الهدف التصنيفي: يسعى المعجم المتخصص على رصد كل المفاهيم المتعلقة لمجال معرفي ما، «فأسماء العلوم و الصناعات و فروعها تختلف من لغة إلى أخرى، و كذلك المقولات و الأصناف و التقسيمات الواردة فيها، فالأساس في المعجم المتخصص أن يقوم بتصنيف المصطلحات بحسب الحقول المفاهيمية، و الذي من شأنه تذليل الصعوبات و المعوقات في وجه الباحثين و الدارسين.[23]

9-المعجم اللساني و الترجمة:

تعرف الترجمة بأنها نقل الكلام من لغة إلى لغة أخرى، أو إيجاد مقابل عربي يحمل معنى المصطلح الأجنبي و إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا[24]، فمن خلال هذه التعريفات نجد دلالات و مفاهيم معينة للترجمة، فيفضل لتحديد كلمة الترجمة ليعرف مدلولها، سواء كانت الترجمة المصطلحية أم الترجمة الدلالية أم ترجمة المفاهيم أم النصوص.

و لقد طرحت قضية الترجمة في العديد من المؤتمرات، و في كثير من المجامع اللغوية، و هذا لتفعيل الترجمة مع المصطلحات الأجنبية، و تنشيط التفاعل بين العلوم و المعارف و ذلك بصياغة المصطلح العربي المقابل فاللغة العربية مرنه في التعامل مع شتى اللغات.

فالترجمة من أهم الوسائل التي تساهم في التفاعل الثقافي و التلاقح الفكري بل هي ضرورة إنسانية و قومية و أداة هامة لنقل حصيلة العلوم و المعارف و الاداب، فهي أداه لخلق التزاوج بين الثقافات و تقارب بين رؤاهم الفكرية بعيدا عن الفروقات العرقية و الدينية و اللغوية، فإذا كانت الفلسفة أم العلوم، فالترجمة هي أم اللغات، فهي قناة هامة لإستحداث المصطلحات بقول «الديداوي» في شأن العلاقة بين المترجم و المصطلحين: «إن إيجاد المصطلح يكون بالترجمة أو الإختراع، و غالبا ما

يسبق هذا تلك، فإن المترجم مهما كان نوعه، هو على العموم أول من يصطدم بالمصطلح و يتعامل معه سلبا أو إيجابا و له دور مؤثر في هذا الإتجاه أو ذلك حسب مستواه و ما يتاح له»[25] و معنى ذلك أن المترجم هو في كثير من الأحيان منتج للمصطلح الذي لا يصل إلى المصطلحين إلا بعد أن يترجمه المترجم، و هو بهذا يخدم قضية المصطلح أساسا و يضيق الهوة المصطلحية.

تلعب الترجمة دورا فعالا و فاعلا في تنمية البحث اللساني العربي، نتيجة ما تنتجه للباحثين العرب لمواكبة تطورات الدرس اللساني لدى رواده في الغرب، و لكن الواقع يثبت عكس ذلك، ففي دراسة إحصائية أجرتها الباحثة «فاطمة الهاشمي *بكوش» أوضحت فيها أن نشاط الترجمة في ميدان اللسانيات العربية الحديثة لم يبدأ فعليا سوى في عقد الثمانينات من القرن الماضي[26]، و ذلك من خلال دراسة قامت بها ضمت عشرين ترجمة تبين أنه منذ ظهور أول ترجمه عام 1946 إلى نهاية الستينات لم تسجل الا ثماني ترجمات فقط، و تطورت تدريجيا، إذ بلغت اثني عشر ترجمة في السبعينات من القرن الماضي ،و لكن ما يلاحظ من خلال هذه الترجمات أنها تتسم بالخصائص التالية:

- غياب ترجمة النصوص المؤسسة اللسانية الغربية، إذ لم يترجم كتاب «دي سوسير» إلى اللغة العربية على الرغم من أهميته إلا في أوساط الثمانينات من القرن الماضي 1984، و كذلك كان الأمر نفسه لكتاب «اللغة» ل«لبلومفيلد»

- معظم النصوص المترجمة، و لاسيما المتقدمة منها هي نصوص خارج البحث اللساني المحض، فمعظم ما ترجم يمثل نصوص مترجمة، على غرار «أسس علم اللغة» لماريو باي.

- غياب الإهتمام بترجمة الكتب التي تعرض اللسانيات بشكل عام، و التي تتناول في مضمونها المبادئ و الأسس و التعريفات.[27]

و تجدر الإشارة إلى الاختلاف الواضح و المتباين بين معظم الكتابات اللسانية لدى مؤلفي دول المشرق و المغرب على حد سواء، فمثلا عند مؤلفي المشرق العربي لوحظ غياب كبير لمقولات «دي سوسير» كخلفية مرجعية أولى المعرفة اللغوية، مما يعني أن جيل مؤلفي اللسانيات من العرب قد إفتقر إلى عمود ارتكاز، و الذي يعد من أهم أعمدة العلم في أبعاده النشوئية.[28]

بينما على العكس تماما، ففي المغرب العربي فقد كان هناك إنبثاق للوعي المعرفي باللسانيات منذ العقد السادس من القرن العشرين على يد كبار الدارسين لهذا العلم و هم في ربوع الجامعات الفرنسية، فدرسوا كتاب «دي سوسير» و مثلوه خير تمثيل، و لعل من أبرز هؤلاء عبد الرحمن

الحاج صالح في الجزائر، و أحمد أخضر غزال في المغرب، و صالح القرمادي في تونس، و مما لا ريب فيه أن تختلف الترجمة في الدراسات اللسانية و واقعها مع الصناعة المعجمية منبثق من عوامل تاريخية و ثقافية أثرت بشكل ملحوظ على ازدهار هذا المجال، مما انعكس سلبا على فعالياتها.[29]

و مما يلاحظ أن تكرار الترجمات للمؤلفات اللسانية العربية، و تعدد المصطلح للمفهوم الواحد، لأن أغلب المصطلحات الحديثة غريبة المنشأ، متعددة اللغة، وصلت إلينا عن طريق الترجمة التي باتت قاصرة عن الأداء بالتعبير اللغوي الدقيق للمصطلح العربي كل هذا يعد ظاهرة مرضية في الثقافة العربية، و لعل من بعض الأمثلة التي يجدر الإشارة إليها هو بخصوص نقل كتاب Semiologie لمؤلفه Piérre Guirrand الذي ترجم مرتين، الأولى بعنوان: السيمياء لبييرجيرو من طرف «انطوان أبي زيد» عام 1984، و الذي صدر و وزع توزيعا واسعا، كما اعيدت ترجمته مره ثانية بعنوان «السيميولوجيا و علم الإشارة» سنه 1988 من طرف منذر عياشي، و منه فإن أول ملاحظة أو فرق يكمن في العنوانين المختلفين لنفس الكتاب، فالسيمياء المصطلح العربي ذو الكلمة الواحدة صار «السيميولوجيا و علم الإشارة» و «بيار» أصبح «بيير» و «غيرو» أصبح «جيرو»[30] و غير هذا كثير فلمصطلح Semiologie أكثر من ثلاثين مصطلحا في ثقافتنا العربية، و مثله في المصطلحات اللسانية الأخرى و النقدية و غيرهما.

و منه فإن الترجمات لم تسري على نهج واحد، فهناك ترجمات ذيلت بمسارد تعين القارئ العربي على حسن استيعاب المفاهيم اللسانية، ينما خلت ترجمات أخرى من الثبت المصطلحي، و لعل غياب التنسيق بين المترجمين أدى إلى إهدار الجهود، و من الحصيلة المترجمة نجد خمس ترجمات كاملة لكتاب «دي سوسير» و الذي كان أول ظهور له سنة 1916، أي بعد ثلاث سنوات من وفاة المؤلف، و ترجمتين لكتاب «المدارس اللسانية» للمؤلف «جيفري سامبسون»،الترجمة الأولى أنجزها أحمد نعيم الكراعين سنة 1993، أما الترجمة الثانية فظهرت بعنوان «مدارس اللسانيات التسابق و التطور» لزياد كبة سنة 1997، و غيرهم كثير.

في حين احتوت الكتب اللّسانية المترجمة إلى العربية على مسارد مصطلحية و لقد استفاد من هذه التقنية، «صالح القرمادي» الذي قام بترجمة كتاب «دروس في علم الأصوات العربية» 1966، حيث أردفه بفهرس للمصطلحات «فرنسي-عربي» قام بضم 280 مصطلحا[31]، وبذلك سار سنة متبعة لدى اللسانيين العرب حيث انتهج المترجمون على وضع ثبت مصطلحي ثنائي اللغة يلحق بالترجمة، فلا نكاد أن نجد كتابا يخلو من هكذا ملحق، و الذي توسع فيه بعضهم كما و كيفا حتى صار معجما صغيرا، و لعل من أبرز النماذج البارزة في هذا المجال: مسرد «عبد العالي الودغيري» في تعريبه «منهج المعجمية» لجورج ماطوي، حيث ضم 371 مصطلحا، ومسرد «أحمد مختار عمر»

في ترجمته «علم اللغة» لماريو باي و ضم 423 مصطلحا، إلاّ أن انتشار مصطلحات جديدة في ثقافتنا العربية المعاصرة في مختلف الدراسات يحتم علينا التطوير في صناعة المعاجم العربية المعاصرة لإستخدام هذه المصطلحات، زيادة أن واقع الترجمة يتطلب تحسين جودة المعاجم و تحيينها بصفة مستمرة حتى تتمكن من مسايرة تطور الحقل الدلالي و اللفظي، مشددين على ضرورة تعميق البحث في مجالات «لسانيات المتن» التي تحدد معنى اللفظ في سياق معين و استحداث برامج معلوماتية منفتحة على سياق المعنى أكثر من التركيب اللفظي ،فإذا ما أردنا أن نرتقي بواقع الترجمة في الثقافة العربية، و نسهم في الإرتقاء بالبحث اللساني من واقعه الراهن و إغنائه، فمن البد لنا أن نقوم بتحويل الترجمة إلى حركة واسعة تتجاوز التجزيئية و الانتقاء العشوائي للنصوص، و لتحقيق ذلك يجب إعتماد مؤسسة عربية متخصصة حتى تقوم بضبط و مراقبة و متابعة هكذا ترجمات، و منه تصبح الترجمات اللسانية كفيلة بنقل الكتب اللسانية الأصل إلى اللغة العربية و مراعاة الإتجاهات اللسانية في مختلف أطوارها و أشكالها المتعددة.

10-فجوات المعاجم العربية الحديثة:

إننا اليوم أمام نهضة كمية في المجال المعجمي، يشارك في إذكائها الفقهاء و الخبراء و العلماء و الكتاب و الأدباء و النقاد و اللغويون و الجامعات و الأكاديميات و مجامع اللغة العربية في القاهرة و دمشق و بغداد و عمان و المكتب الدائم للتعريب بالرباط، حيث تحتضن المكتبة العربية اليوم عشرات بل مئات المعاجم العامة و المتخصصة، بعضها وضع بمناهج علمية متطورة و بعضها الآخر استفاد من التجارب المتراكمة في صناعة المعجم العربي [32]فهل يكفي ذلك لإنقاذ اللغة العربية من التراجع و إعادتها إلى ساحة العمل العملي في المدارس و الجامعات و المعاهد و الإدارات و المقاولات كلغة تستجيب لمتطلبات الحضارة الحديثة و متطلبات العولمة و شروطها الموضوعية؟ فبالنظر إلى التطورات المتلاحقة التي عرفتها الصناعة المعجمية في العصر الحديث يلاحظ العديد من الخبراء، أن المعاجم العربية، قديمها و حديثها و رغم تطورها الكمي و النوعي مازالت في حاجة ماسة إلى وضع جديد يلائم المسار المعيشي و مازالت في حاجة إلى تصحيح و تنقيح و توضيح حتى تكون وافيه بالغرض و يستفاد منها، فهي في نظرهم مازالت عاجزة عن الوصول إلى الهدف، قاصرة عن الوفاء بما يراد منها من صحة و دقة و جلاء، كما يرى الخبراء العرب أيضا أن المعجم العربي و بالرغم من أقدميته و اتساعه و شموليته مازال يعاني من العديد من السلبيات، أجملوها فيما يلي:

1- مازال يعتبر اللغة العربية، لغة أزلية ثابتة، لا تتغير أو لا يحق لها أن تتغير، فليس فيها اشتقاق، و لا تنشأ كما تنشأ الأحياء و تتطور، فهي لذلك أصبحت لغة جامدة.

2-إن المعجم العربي صار على قاعدة مملة، ينقل بعضه عن بعض بتقييد شديد.

3- الكلمات المعجمية مازالت تفسر في المعجم العربي تفسيرا لا يفهم، كما تفسر الكلمات تفسيرا دوريا، أو تفسر بكلمات أشد غموضا.

4-لا تأتي غالبية المعاجم العربية بأمثلة لتوضيح المعنى، و تغفل الكثير من صيغ الأفعال، و بعضها لا يفرق بين الصفة و الإسم.

في نظر هؤلاء الخبراء أن بقاء المعجم العربي على ما هو عليه من الخلط و التشويش هو من أعظم الأسباب في تراجع مصطلحاتنا في العصر الحديث، إن عدم الدقه في معاني الكلمات، و الخلط بين معنى و آخر، و سوء الفهم أورث تشويشا في الفكر، و عدم الدقه في التفكير،وهو ما يفرد على الصناعة المعجمية العربية اليوم، و وضع معاجم جديدة تتفادى هذه العيوب و التناقص بأن تأتي المفردات مرتبة ترتيبا سهلا، شرحها يميز كل مفردة عن غيرها، لا لبس و لا إبهام ولا يتطرق الشك إلى معناها و لا خلاف حول دلالتها.[33]

و مما لا شك فيه أن العالم العربي الآن يعاني فعلا من هذه القصور في المجال المعجمي، إذ ما قورن بالنهضة المعجمية في البلاد الأوروبية التي اعتبرت صناعة المعاجم هدفا قويا،فخصصوا لها كافة الإمكانيات، و ذللوا لها كل السبل المتاحة فحاولوا خدمة تلك الصناعة بإساء أسس علمية و موضوعية لها، فأصبحت بذلك الدراسات المعجمية تحتل حيزا كبيرا من الدراسات اللغوية الحديثة، بإعتبار أن المعجم هو السجل الذي يحافظ على اللغة، و الخزانة و الثروة التي تمدها لكل تعبيراتها الحديثة، و علينا كعرب و بخاصة المختصين في هذه الصناعة أن يتفحصوا و يدرسوا جيدا الفجوات المعجمية الموجودة في معاجمنا العربية المعاصرة، فالقارئ العربي في حاجة ماسة إلى سدّ كلّ الثغرات بغية الوصول إلى معجم عربي معاصر .

-خاتمة:

إن الصناعة المعجمية مظهرا حضاريا تتضافر فيه جهود أطراف تتباين تخصصاتهم و تتعدد مقارباتهم، إن الإنتقال من النظرية المعجمية إلى الصناعة المعجمية هو انتقال من المعرفة إلى المراس و الدربة و التقنية، و من النظرية إلى التطبيق و لا تستقيم الصناعة المعجمية إلا إذا قامت على أسس نظرية متينة و دراسات حول المعجم و قضاياه و إشكالاته، و على منهجية علمية مضبوطة و محكمة لتنظيم المداخلات المعجمية و معانيها، و صياغة تعاريفها، و تحديد سياقات ورودها، و تطور معانيها و استعمالاتها، و من النتائج المستخلصة من هذه الورقة البحثية ما يلي:

1-ظهور المعجم العربي الحديث على إنقاض المعاجم العربية القديمة التي ضلت تكرر نفسها، ولكن مع النهضة العربية الحديثة توسعت أفق البحث و التنقيب، فتخطت الحواجز الزمانية و المكانية، وسعت لمحاكاة المعاجم الأجنبية.

2- تسجل المادة المعجمية للمعاجم الحديثة نوعا في المصادر، بين ما ما هو مكتوب ورقي، و بين ما هو مسموع متداول، إضافة إلى ما يضمه عالم الرقمنة من رصيد لغوي و اصطلاحي غني بالمستجدات على عكس المرجع الشفوي و مخططات المعجم القديم.

3-المعجم اللساني العربي في حاجة ماسة إلى توظيف الإجراءات و التقنيات التي تقدمها التكنولوجيا، و ليس فقط الإقتصار على زيادة نسبية في الرصيد اللغوي.

4-العمل على حوسبة جميع النصوص اللسانية العربية المترجمة، حتى تكون أمامنا مدونة إلكترونية عربية جامعة لكل المصطلحات اللسانية.

5-الضبط الجيد للمصطلحات قبل ترجتها وذلك للحدّ من الفوضى المصطلحية.

6-الإبتعاد عن الترجمة الفردية و الفوضوية للمصطلحات الغربية، و توحيد الجهود على التنسيق من أجل توحيد المصطلح في العالم العربي.

الإحالات:

[1] - محمود فهمي حجازي : الإتجاهات الحديثة في صناعة المعجمات ، مجلة اللغة العربية ، الجزء 40، نوفمبر 1977 القاهرة ، ص 62 .

[2] - محمد عبد العزيز عبد الدايم : النظرية اللغوية في التراث العربي ، دار اليلام ، القاهرة ، 2006 ، ص24 .

[3] -أميل يعقوب : المعاجم اللغوية العربية ، دار العلوم للملايين ، بيروت ، لبنان 1985 ، ص9 .

[4] -أحمد عبد العزيز عطار : مقدمة الصحاح ، دار العلوم للملايين ، بيروت لبنان 1979، ص 38 .

[5] -ينظر: أميل يعقوب : المعاجم اللغوية العربية – مرجع سابق – ص 24 .

[6] -ينظر: توفيق روشمان : دراسة معجمية نشأتها و تطورها و مدارسها - مقال – مجلة الإتجاه ، ديسمبر 2009 ، الجزء 1 ، العدد 2

[7] - ينظر :أحمد عبد الرحمان عباد ، عوامل التطور اللغوي ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 ، ص 102 .

[8] -ينظر:إبن النديم : الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، تج أيمن فؤاد سيد 2009 ، ص 142

[9] - ينظر : علي القاسمي المعجمية العربية بين النظرية و التطبيق ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط1 ، 2003 ، ص 27

[10] -ينظر : الفكر المعجمي الإصطلاحي عند التهانوي- مقاربة وضعية و تحليلية – عجال لعرج ،- رسالة دكتوراه - تخصص : اللغة ، إشراف عزوز أحمد ، جامعة تلمسان 2010 ، ص 14.

[11] المرجع نفسه، ص16.

[12] - المرجع نفسه ، ص 24.

[13]- الحبيب النصراوي ، قاموس العربية بين مقاييس الفصاحة إلى ضغوط الحداثة – علم الكتب الحديث 2010، ص16 .

[14] - المعجمية العربية : قضايا و افاق : مجموعة من المؤلفين : إعداد و تقديم ، منتصر عبد الرحيم ، حافظ علوي – سلسلة المعرفة اللسانية – الجزء 1 ، بيروت ، 2014 ، ص 66 .

[15]- صالح كشو : مدخل في اللسانيات ، الدار العربية للكتاب ، تونس – ليبيا 1985 ، ص5.

[16] - صالح القرمادي : مقدمة مترجمي كتاب دروس في الألسنية العامة لسوسير ، دار العربية للكتاب ، تونس ، ليبيا 1985 ، ص6 .

[17]- عبد الرحمان الحاج صالح : اللغة العربية و تحديات العصر في البحث العلمي و ترقية اللغات في العالم – المجلس الأعلى للغة العربية – الجزائر 6-8 نوفمبر 2000،ص123.

[18] -ينظر: محمد رشاد الحمزاوي : العربية و الحداثة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ط2 1986 ، ص99.

[19] -صالح كشو : مدخل في اللسانيات ،ص5 .

[20] -كبير الشيخ : المصطلح النقد الأدبي العربي بين الواقع و المأمول ، ط1 ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر ، الجزائر 2020 ، ص 160-161.

[21] - محمد مجيد العيد : دور مؤسسات التعليم العالي في توحيد المصطلح و إستعماله اللسان العربي ، عدد 29 مكتب تنسيق التعريب ، ص 148 .

[22] عبد السلام المسدى : قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح ، دار العربية للكتاب ، تونس،دط-دت-89.

[23] -ينظر:عبد القادر الفاسى الفهري : اللسانيات و اللغة العربية ، نماذج تركيبية و دلالية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، و منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ط1 ، 1986 ، ص 369 .

[24] -ينظر: سين فلورنس : فن الترجمة ، ترجمة حياة شرارة ، الموسوعة الصغيرة 34 ، منشورات وزارة الثقافة و الفنون –العراق 1971

[25] -حمزاوي رشاد محمد : المصطلحات اللغوية الحديثة في لالغة العربية ، معجم عربي أعجمي أعجمي – عربي : الدار التونسية للنشر ، تونس د ط 1977 ، ص 283 .

[26] - فاطمة الهاشمي بكوش : نشأة الدرس اللساني العربي الحديث ، ابتراك للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2004، ط1 ، ص 29 .

[27] -ينظر: المرجع السابق ، ص 37

[28] - عبد السلام المسدي : ما وراء اللغة ، بحث في الخلفيات المعرفية ، مؤسسة عبد السلام بن عبد الله للنشر و التوزيع – تونس ، 1994 ، ط1 ، ص 37.

[29] -المرجع نفسه ،ص43

[30] - أحمد محمد قدور : اللسانيات وافاق الدين اللغوي ، دار الفكر المعاصر للطباعة و النشر و التوزيع 2001 ، بيروت، ص30.

[31] -علي القاسمي ، عالم اللغة و صياغة المعاجم ، ط1 ، 1991 ، ص42 ، الناشر : جامعة الملك سعود –الرياض-

[32] - خالد اليعبودي : اليات توليد المصطلح و بناء المعاجم اللسانية الثنائية و المتعددة اللغات ، منشورات ما بعد الحداثة ، فاس ط1 ، 1991 ، ص 42.

[33] -ينظر: حسن الكرمي: المعجم العربي و التعريب ، الموسم الثقافي الأول ، معجم اللغة العربية ، الأردن 1983.ص85.

المنهج التاريخي عند محمد ناصر
من خلال كتابه الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية

The Critical Discourse in Dr. Mohammed Nacer's book "Modern Algerian Poetry: Its Trends and Artistic Characteristics"

طالبة الدكتوراة: حليمة عزيز
أ.د. عبد الحميد هيمة

قسم اللغة العربية وآدابها /جامعة قاصدي مرباح -ورقلة
مخبر النقد ومصطلحاته جامعة قاصدي مرباح ورقلة

Walhalima85@gmail.com
hima8075@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/30 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

في هذا المقال نستعرض جانبا من الخطاب النقدي للدكتور محمد ناصر من خلال كتابه "الشعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)"،الذي أولى فيه أهمية للمناهج السياقية، التي هيمنت على الساحة النقدية في الجزائر منذ بداية الستينيات، وأخص بالذكر المنهج التاريخي الذي اعتده محمد ناصر لقراءة المدونة الشعرية، من خلال التركيز على المعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الشعراء الجزائريين وعصرهم، ظروف حياتهم وبيئتهم التي أثرت في إبداعاتهم، واتجاهاتهم الأدبية، وسنحاول هذا البحث التعرف على طبيعة المنهج النقدي عند محمد صالح ناصر، ومدى تمثله الرؤية التاريخية التي اعتنى فيها بدراسة العوامل البيئية التي وجهت الشاعر الجزائري إلى الاتجاه الوجداني في الشعر .

الكلمات المفتاحية: المنهج التاريخي ؛ محمد ناصر ؛ دراسة ؛ الشعر ؛ الجزائر الحديث ؛ اتجاهاته ؛ خصائصه الفنية

Abstract:

This article reviews a brief part of the critical discourse that was discussed by the critic Dr. MOHEMMED NACER (1938) in his book Modern Algerian Poetry: Its Trends and Artistic Characteristics (1925-1975), where he stressed the significance of the contextual approaches that dominated the monetary arena in Algeria since the beginning of the 1960's. This study, In particular, highlights the historical method of Dr. NACER's research of the Historical data. The latter mentioned is related to both the life and the age of Algerian Poets, in addition to their life conditions and their environment which affect their creativity and their literary trends. Significantly, this article aims to identify the nature of the Critical approach in the view of Dr. MOHEMMED NACER in which he represents the historical vision. He, further, gave a huge importance to the study of external contexts. In this context, the Emotional Romantic Algerian Poets faced to adopt the Romantic trend in his book Modern Algerian Poetry (Study of the Media of Romantic Poets in Algeria). (A sample)

key words: Algeria; Dr. MOHEMMED NACER; Emotional Romantic Algerian Poets; Historical approach; Modern Algerian Poetry; pioneering of romantic poetry; study;

توطئة:

تأثر الناقد محمد ناصر بالمناهج النقدية الحديثة التي تولي أهمية كبيرة للسياقات الخارجية المحيطة بالظاهرة الأدبية، "وتمنح الذات المبدعة في بعديها الفردي والاجتماعي مكانة كبيرة في فهم وتفسير الإبداع الأدبي، ويرمي إلى فهم العبقريات الفذة في صلتها بروائعها الأدبية"[1]كون الشعر الجزائري الحديث الذي كان محل دراسة الناقد شأنه شأن الإبداع العربي قد أحاطت به ظروف خارجية ومؤثرات مختلفة أثرت في نتاج شعراءه، جعلت الناقد يعتمد دراسته للشعر على المنهج التاريخي الذي استعان به أغلب النقاد في العصر الحديث باعتباره منهجا يبحث في المعطيات التاريخية المتعلقة بحياة الأديب أو الشاعر وعصره وظروف حياته وبيئته، فيصبح الأدب مرآة تعكس حياة الناس الاجتماعية والنفسية لكنه مرآة تقوم على مبدأ «الاختيار الموجه وتعكس ما يضطر إليه الأديب أو يقع تحت وطأته من انفعالات وما يرتسم على صفحة هذه المرآة متصل بالجماعة من حيث هو صورة لها، ولكنه منفصل عنها ومتصل بالأديب لأنه لا يعكس إلا ما يراه الأديب لا ما تراه الجماعة فالأدب هو في النهاية روح الأديب الذي أنتجه وصورة عقله وقلبه وعصارة طبعه وذوقه»[2].

ومنهجنا في هذه الدراسة سيقوم على (نقد النقد)، من خلال عملية الوصف والتحليل، لبيان مدى التزام محمد ناصر بتطبيق الأصول النظرية، و الأدوات الإجرائية للمنهج، ومن ثم تحديد مدى النجاح أو الإخفاق في تطبيق المنهج، ومن هنا جاءت الأسئلة التي يبحث عنها البحث ، وهي:

1- كيف تمثل الناقد محمد ناصر الرؤية النقدية التاريخية في دراسته للشعر الوجداني الجزائري؟
2- وهل وفق الناقد محمد ناصر في توظيف معطيات النقد التاريخي، وأدواته الإجرائية ؟

ولذلك فإن الفرضية التي تسعى هذه الدراسة لإثباتها هي أن الناقد محمد ناصر قد تمثل المنهج التاريخي في« كتابه (الشعر الجزائري الحديث) الذي تقدم به إلى جامعة الجزائر لنيل دكتوراه الدولة، وهو يعد نموذجا من أرقى مستويات التعامل مع الظاهرة الأدبية»[3]، حيث قام بتحليل النصوص الشعرية الجزائرية، التي تحمل في ثناياها سمات عصر مبدعيه، ومناخهم بيئتهم، وملامح وطباعهم المتباينة عبر مراحله المختلفة، وقام باستنطاق مضامينها اعتمادا على الرؤية التاريخية التي تعتبر« النصوص ثمرة طبيعية لشيئين متفاعلين: البيئة وشخصية الأديب فهو أمام ثلاثة أشياء أدب له خواصه العقلية والوجدانية والخيالية والأسلوبية، وبيئة في ظلها أنشئت النصوص وألفت الكتب، وأديب صدرت عنه هذه المنجزات على أنها أثر مباشر وغير مباشر للزمان والمكان وما يلابسهما من عوامل،، ثم يدرس الجنس وخواصه الموروثة والطريقة ويحدد الفترة الزمانية وما تحقق فيها من مستوى عقلي واجتماعي وثقافي خاص، ولا ينسى الدرجة الفنية ذات الأثر في الأذواق والمواهب»[4]، للعديد من الشخصيات الشعرية في الجزائر من أجل الخروج بالنقد الجزائري الحديث من دائرة الممارسة النظرية إلى الممارسة التطبيقية بطريقة علمية تعتمد المناهج النقدية الحديثة التي تقوم على ربط النص الأدبي بمؤلفه الذي تأثر بذلك العصر ومحيطه، باعتبار« النص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته»[5]، ورغم محدودية الثقافة الأدبية والنقدية الحديثة في فترة الستينيات لدى معاصريه من النقاد الجزائريين فقد استطاع هذا الناقد المتزن في دراسته لمضامين الشعر الجزائري أن يستفيد من روح العلم ليتحدث عن الشعراء وحياتهم وظروفهم، مع الاحتفاظ بطبيعة القيمة الفنية التي تمتاز بها من الداخل.

وقبيل الولوج في صلب الموضوع والحديث عن تجليات المنهج التاريخي في خطاب الناقد محمد ناصر*، ينبغي أن نعرف بشخصية الناقد الدكتور محمد صالح ناصر المولود بالقرارة بمزاب (غرداية) في

الجزائر في عام 1938م، فهو شخصية قل أن يجود الزمان بمثلها، إنه الأديب والشاعر، والمفكر والمؤرخ والمفسر والناقد والمحقق في آن واحد، نظم الشعر منذ نعومة أظافره بعد أن حفظ كتاب الله العزيز واستظهره بالمسجد الكبير بالقرارة سنة 1954م، اشتغل أستاذا بالجامعة الجزائرية، وقام بتدريس مقاييس تتعلق بالأدب والنقد مثل: الأدب الجاهلي، الأدب الإسلامي، والأدب العباسي، والأدب الجزائري الحديث، التيارات الأدبية الحديثة، وهو أحد أقطاب جيل الستينيات في النقد الجزائري الحديث، فقد أثرى المكتبة الجزائرية والعربية بالعديد من المؤلفات في الأدب والنقد أهمها: كتاب الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)- كتاب المقالة الصحفية الجزائرية (1903-1931م)- كتاب حداثة أم ردّة.

علاقة التاريخ بالنقد:

إن العلاقة بين الأدب والتاريخ وثيقة للغاية فهي قائمة على مزج الصور الأدبية بالحقائق التاريخية، وهذه العلاقة يؤكدها « أن موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات، أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن أيضا هو الماضي ولكنه ماض باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معا»[6]، فهي علاقة تكامل بين الطرفين تربطهما الممارسات الفكرية الإنسانية باعتبار أن الإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الأدب والتاريخ، ولعل خير ما يمثل هذه العلاقة بين الأدب والتاريخ "الشعب اليوناني الذي تناول تاريخه عن طريق الحكاية الشعبية التي انتجت لنا الأسطورة أي أصبح هناك تداخل بين التاريخ والأسطورة تتناقله الأجيال عن طريق الحكاية التي نقلت إلينا (الإلياذة والأوديسا)، وهما بمثابة مصادر تاريخية أصلية، لأنهما وصفتا المعارك الحربية ومعتقدات الشعب اليوناني في ماضيه القديم ولذا فقد ارتبط التاريخ اليوناني بالأدب بواسطة الشعر والملاحم بالمعتقدات الدينية التي ألهمت خيال الشعراء وخلدت أعمالهم التاريخية "[7]، أما في النقد الأدبي الحديث فقد وثقت الصلة بين النقد والتاريخ وشتى العلوم الإنسانية التي حين اسهمت نظريات النقد العلمي في إرساء الأسس النظرية التي قام عليها المنهج التاريخي الذي ينطلق من مبدأ "الإنسان ابن بيئته"[8]، ويقر بأن مؤرخ الأدب يرى « نصوصه ثمرة طبيعية لشيئين متفاعلين: البيئة وشخصية الأديب فهو أمام ثلاثة أشياء أدب له خواصه العقلية والوجدانية والخيالية والأسلوبية، وبيئة في ظلها أنشئت النصوص وألفت الكتب. وأديب صدرت عنه هذه

الإنجازات على أنها أثر مباشر وغير مباشر للزمان والمكان وما يلابسهما من عوامل...ثم يدرس الجنس وخواصه الموروثة والطريقة ويحدد الفترة الزمانية وما تحقق فيها من مستوى عقلي واجتماعي وثقافي خاص، ولا ينسى الدرجة الفنية ذات الأثر في الأذواق والمواهب»[9]،فالأديب في نظر مؤرخ الأدب هو ذلك الإنسان الذي يرث من شعبه تلك الصفات والعوامل الوراثية التي تخلق الفوارق بين الشعوب، ولهذا يلجأ الناقد التاريخي إلى دراسة "الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية. ويجب أن نفرز الفرد من المجموع وأن يعرف ما هو فردي وما هو جماعي، ليكون حكمه أقرب إلى الصواب"[10]،وبهذه التعريفات نصل إلى تحديد مفهوم النقد التاريخي عند الدكتور صلاح فضل الذي يرى أن المنهج التاريخي يقوم: « على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه الأدب، ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الأدب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه»[11]، فهو منهج يعتمد فيه الناقد على تحليل النصوص الشعرية من خلال استحضار سياقاتها التاريخية والاجتماعية والنفسية المتعلقة بحياة المبدع وجنسه وبيئته من أجل الاقتراب النص.

المنهج التاريخي في النقد الغربي والنقد العربي:

يعد المنهج التاريخي في النقد الأدبي هو أول منهج نقدي في العصر الحديث، تجلى في الساحة النقدية بظهور الرومانسية في القرن الثامن عشر في الأدب الأوروبي التي أحدثت تحولا لافتا في المشهد النقدي عند الغرب، حين تمرد روادها على الفكر الكلاسيكي والتراث اليوناني القديم، واستبعاد كل تفكير لا يستمد عناصره من الحس والتجربة ورفضت القضايا الميتافيزيقية، وتوافقت مع ظهور "الفلسفة الوضعية وما ارتكزت عليه من مناهج علمية في تفسير الظواهر الطبيعية،وقد أعطت هذه الثورة منهجا في التعامل مع الأدب يعرف باسم المنهج التقليدي وتجسده أعمال كثيرة منها، في التجربة الفرنسية، على سبيل المثال أعمال سانت بوف/CharleAugustin Sainte Beuve(1804-1869) وهو من رموز النقد العلمي الذين جعلوا التاريخ ركيزة في تحليل الأثر الأدبي والولوج إلى غاياته ويمثل الناقد الفرنسي الشهير سانت بيف ركيزة مهمة في تاريخ النقد الأدبي الحديث فقد ركز في دراساته على شخصية الأديب تركيزا مطلقا

إيمانا منه بأنه «كما تكون الشجرة يكون ثمرها، وأن النص تعبيرا عن مزاج فردي، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية وكل ما يصب فيما يسميه "وعاء الكتاب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده »[12]، فهو يدعو إلى الاهتمام بالأديب لأنه يؤمن بما يسميه التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر الإنساني لفهم وتفسير الإبداع الأدبي،" أما الناقد الثاني فهو هيبوليت تين/ (H. taine 1828-1893) صاحب ثلاثيته الشهيرة (العرق-البيئة – الجنس) التي أثرت في مسيرة النقد الأدبي الحديث باتجاهه التجريبي، في شرح أسباب اختلاف النتاج الفنّي لمختلف الأجناس البشرية، حين أرجعها إلى ثلاثة أسباب: الجنس والبيئة، وتأثير الماضي على الحاضر وكان لهذا القانون في حينه تأثير عظيم في النقد الأدبي في مختلف آداب أوروبا"[13]، فقد دعا إلى نقد الأدب "نقدا علميا" يعتمد على ربط العمل الأدبي بصاحبه، وتفسّيره في ضوء معرفة سيرته وحياته وخاضعة لعوامل أخرى خارجية، تساهم في تشكيله، وهي عوامل تاريخية جبرية سمّاها الناقد "الجنس، والبيئة والعصر"، ورأى أن الأديب محكوم بهذه العوامل الحتمية، خاضع لها، وهي سبب تكوينه على شاكلة معينة، ولذلك لم يقتصر تين –كما فعل سانت بيف-على دراسة حياة الأديب فقط، بل حاول أن يدرس جنسه وبيئته وعصره. ويقصد بالجنس تلك الصفات الوراثية التي اكتشفها الأديب من شعبه، وقد حمله ذلك على الزعم "أن اليونانيين القدماء ومعظم الأوروبيين الجدد يتمتعون فيما بينهم بتكوين عقلي يجعلهم يختلفون عن الصينيين والساميين"[14]،ويقصد من هذا أن الدراسة العمل الأدبي له ارتباط وثيق بالبيئة التي أنتجته وأحداث عصره الذي ظهر فيه وشخصيته المبدعة الذي ابدعته، فكان لابد للناقد التاريخي أن يتعرف على تفاصيل حياة صاحب النص وأطوارها المختلفة.

وفي بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخي في الأوساط العلمية والأكاديمية عند الأستاذ غوستاف لانسون /GustaveLanson (1857-1934) و" الذي اعتبر من أكثر الأساتذة الذين أثروا في النقد العربي، ويكفي أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب، ومحمد مندور من الجيل الثاني، وثانيهما أن لانسون في كتابه "منهج البحث في الأدب" قد حدد الخطوط الأساسية للمنهج التاريخي في النقد الأدبي"[15]، واجتهد في الجمع بين الأدب وعلم التاريخ بمعناهما المتعارف عليه الآن في القرن التاسع عشر بين أحضان الفلسفة الوضعية أبنة

الفكرالفلسفي الألماني ويتجلى الأثر البديهي للفلسفة الألمانية في تاريخ الأدب من عقليتها الأصولية التي زودته بها، وصادف هذا اللقاء بين الأدب وعلم التاريخ تطور التعليم العالمي في فرنسا في أواخر القرن العشرين، وظهور نمطين من النقد:الأول جامعي موجه إلى الطلاب، والأستاذ همه جرد الماضي، والثاني صحافي همه متابعة الحاضر الأدبي.[16]

«وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة»[17]، فهو يضع الناقد نفسه موضع الكاتب و "يدعو إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على البحث والتفصيل في حياة الأديب يميّز فيها بين الفردي والجماعي ليظهر في النهاية علاقاته ببنية النص، وتأثير الجماعة عليه من جانب آخر."[18]

وفي نهاية الربع الأول من القرن العشرين ظهرت في الساحة النقدية ثلة من النقاد العرب الذي استفادوا من معطيات المنهج التاريخي على يد رموز المدرسة الفرنسية، وقد ساهموا في إثراء النقد العربي الحديث، أبرزهم الدكتور أحمد ضيف (1880-1945) الذي يقر في كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" أن مناهج الدراسة الأدبية السائدة في مصر تحتاج إلى تغيير، وكان تبشيره بهذا المنهج الجديد، وعقد أحمد ضيف فصلا بعنوان "النقد الادبي في فرنسا " تحدث فيه عن الجوانب النظرية المنهج التاريخي.. ويتفق ضيف مع "سانت بيف" في مذهبه ويراه أعدل المذاهب وأقربها إلى الطريقة الأدبية"[19]، أما الناقد عباس محمود العقاد فقد كان له الصدى القوي للمنهج التاريخي في كتابه "ابن الرومي حياته من شعره" في حصاد الهشيم الذي اهتم فيه بمسألة العرق، ليثبت من خلال رؤيته التاريخية أن عبقرية ابن الرومي يونانية في قوله: وما من شك في أن الشاعر الذي تحدر من أصل يوناني أيا كان مقره، غير الشاعر الذي تحدر من أصل عربي أيا كان مقره"[20]، ابن الرومي مما جعل الناقد طه حسين (1890-1965) الذي اعتبر من أغزر النقاد العرب اعتمادا على المنهج التاريخي حين استفاد في دراساته الجامعية حول أبي العلاء المعري من أراء "سانت بيف" في دراسة شخصية المبدع معتمدا على المقياس الأدبي، فقد علق بقوله حول الاهتمام العقاد بشخصية المبدع بقوله:" العقاد وقف عند شخصية ابن الرومي أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفني، والظاهر أنه كلف نفسه كلفا خاصا بشخصيات الشعراء، أما أنا فربما عنيت بالشعر أكثر عنايتي بالشعراء. وربما اتخذت الشاعر وسيلة إلى فهم الشعر"[21]، وعلى أيدي هؤلاء

الرواد العرب وغيرهم أمثال (محمد مندور، وسهير القلماوي، وشكري فيصل...) ممن استفادوا مباشرة من النقد الغربي الحديث وغيرهم منذ الستينيات ترسخت مبادئ المنهج التاريخي في النقد العربي الحديث.

أما في الجزائر فتعود البدايات الأولى للنقد الأدبي الحديث في الجزائر إلى فترة الستينيات؛ وبداية السبعينيات من القرن العشرين، على يد النقاد الجزائريين الذين اتصلوا بالثقافة المشرقية واستفادوا من انجازاتها النقدية التي كان لها أثر كبير في تطور حركة النقد العربي عامة والنقد الجزائري الحديث خاصة على يد النقاد الرواد الذين انفتحوا على المناهج النقدية الغربية عن طريق الترجمة والاحتكاك المباشر، وعن أول الدراسات النقدية في الجزائر يقول الناقد يوسف وغليسي «أن النقد التاريخي هو البوابة الأولى التي فتحت الخطاب النقدي الجزائري عينه عليها ابتداء من مطلع الستينيات من هذا القرن سنة1961م من خلال الدراسة الأكاديمية للناقد أبو القاسم سعد الله (1930-2013م) "محمد العيد آل خليفة "الذي جمع فيه بين الأدب والتاريخ »[22]، فقد اطلقت هذه الدراسة الممنهجة أطلقت النقد الجزائري من عقاله وفكت عنه حبسته التقليدية، كما نجده عند الدكتور صالح خرفي الذي كان من أنصار المنهجية التاريخية في بحثه "الشعر الجزائري الحديث "غير أن النقاد عابوا عليه بأنه كان مؤرخا خالصا أكثر منه ناقدا للشعر الجزائري الحديث، أما الدكتور عبد الله الركيبي ففي كتابه "الشعر الديني الجزائري الحديث" الذي أقر فيه بأن «الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم...»[23]، فقد اصطدم في دراسته حول الشاعر الرومانسي مبارك جلواح "بصعوبة تمثل البيئة التاريخية والاجتماعية وكشفت عن عجزه الإجرائي الكبير وفضح قصور النقد التاريخي عن استيعاب مثل الشخصية الشعرية المجهولة بين معاصريها الذين لا يكادون يعرفون عنه شيئا.

وكان أنسب على الناقد اختيار المنهج الفني لأن العنصر التاريخي المساعد يكاد يكون معدوما ولأن المنهج التاريخي قد لا يكون كافيا في دراسة شاعر مجهول مثل الشاعر مبارك جلواح"[24]، أما الناقد عبد الله حمادي ففي كتابه "مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر" الذي حاول أن يبعث فيه حياة الشعراء الذين عاشوا في الأندلس انطلاقا من دراسة أشعارهم، وعبد الملك مرتاض فقد أعجب بالنقد التاريخي في أولى مراحل تجاربه النقدية.

أما عند الدكتور محمد ناصر الذي تقدم بخطوة أبعد في بلورة الرؤية النقدية التاريخية على مستوى الممارسة التطبيقية في الجزائر ويدل ذلك اهتمامه الخاص بنقد الشعر حين خصص للمنهج التاريخي بابا مميزا من كتابه "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية من 1925إلى1975"تتبع فيه مراحل تطور الشعر انطلاقا من تبنيه هذه الرؤية النقدية التاريخية التي اكتسحت الساحة النقدية في الجزائر منذ بداية الستينيات مع تلك الجهود النقدية المبكرة التي «بذلها كل من الدكتور بن صالح خرفي وعبد الله الركيبي في مجال دراسة الشعر الجزائري ودورهما الرائد في تمهيد الطريق الصعب، غير أن تلك الدراسات في نظره ستظل في حاجة إلى دراسات أخرى تعززها وتتكامل معها»[25]، ويقر الناقد بأن المنهج التاريخي قد أخذ مساحة كبيرة في بدايات النقد الجزائري الحديث، فيقول «أما التأريخية فهي صفة جاءت من الظروف التي مر بها الأدب الجزائري في مرحلة ما بعد الاستقلال، فقد وجد هؤلاء أنفسهم أمام فراغ هائل، وكان عليهم أولا أن يحصلوا على المادة الخام قبل القيام بدراسة نقدية موضوعية .. فإن ما قدم أولئك الرواد من كتابات يغلب عليها الطابع التاريخي كان خطوة طبيعية تعد مدخلا إلى الدراسات النقدية»[26]، التي أسست وجدّدت مسارات الخطاب النقدي في الجزائر بعد الاستقلال، وفتحت الباب على مصراعيه أمام الدكتور محمد ناصر فقد خصص في كتابه الشعر الجزائري الحديث بابا خاصا تمثل فيه «دراسة النفس الانسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية في تلك المظاهر قبل كل شيء»[27]معتمدا المنهج التاريخي الذي يدعو إلى دراسة شخصية الشاعر الجزائري في مظاهرها الأدبية، ومدى تمثل للاتجاه الرومانسي الوجداني.

الشاعر الجزائري الرومانسي:

بحث الناقد محمد ناصر في كل ما يتعلق بالشاعر الجزائري الذي لم يكن بمنأى عن التحولات السياسية العنيفة التي تعرضت إليها الجزائر في فترة الثلاثينات «طبقا لقوانين النشوء والارتقاء والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدما»[28]ليصب اهتمامه بالشعراء الجزائريين المبدعين الذين ثاروا على تقاليد الشعر العربي القديم مستندا في بحثه على قوانين المنظور التاريخي في نقد الشعر الجزائري الحديث وربطه «بروح المبدع الذي أنتجه وصورة عقله وعصارة طبعه وذوقه»[29]، التي خلقت رواد الاتجاه الرومانسي الوجداني بنزعتهم المتحررة مخالفين

نهج الشعراء التقليديين المحافظين، متأثرين في ذاك برواد هذه الحركة الأدبية التجديدية العربية والتيارات الغربية من خلال مجموعة من المدارس الأدبية التجديدية (جماعة الديوان، والرابطة القلمية وجماعة أبولو)، ومن خلال الاطلاع على المجلات ...، فيقول الناقد: «عندما اتصلنا بالثقافة الوافدة من تونس والمشرق، وعاد الطلاب، وبدأت الحركة العلمية والثقافية بعد سنة 1925م، وجدنا أن الأديب الجزائري قد تطور تطورا معتبرا، لأنه حاول أن يخضع الأدب لظروف وطنه وبلاده، وواقعه، فكان المضمون يعبر عن اهتمامات الجزائري في جميع مناحي الحياة »[30]، ومن هذا المنطلق التاريخي انطوت هذه الدراسة التي قام من خلالها الناقد بالبحث عن أهم المحطات التي شكلت البعد الثقافي في حياة ألمع الشعراء الرواد الذين ساهموا في ظهور الاتجاه الوجداني الرومانسي في الشعر الجزائري الحديث:

أ- الربط بين رؤية المبدع والظروف السياسية والثقافية بعد الحرب العالمية الأولى:

اجتهد الناقد محمد ناصر من خلال دراسته التاريخية في"الربط بين رؤية المبدع والبيئة بالظرف السياسي والثقافي بعد الحرب العالمية الأولى، والذي ساهم في تشكيل الاتجاه الرومانسي الوجداني لدى بعض الشعراء ليبّين أن البداية الحقيقية للرومانسية كانت نتيجة تأثر الشعراء بأحداث الحرب العالمية الأولى التي مست جوانب المجتمع الجزائري وبرزت «مع بداية الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، فإن الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستعمر آنذاك تعد مؤثرا أساسيا في طغيان مشاعر الحزن والكآبة التي لونت الشعر آنئذ، حتى غدت طابعا عاما يميز أغلب الإنتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات..»[31]، فقد ساهمت هذه الأوضاع الاجتماعية في توجيه نتاج « الشعراء الرواد أمثال محمد الأمين العمودي، السعيد الزاهري، محمد العيد، رمضان حمود) " الذين حاولوا أن يطوروا في شكل القصيدة، فأصبحت بذلك تختلف عن القصيدة التي كتبت قبل الحرب العالمية الأولى...هذا الذي جعلني أرجح بأن الحداثة ارتبطت بالنهضة الثقافية الشاملة التي واكبت الحركة الاصلاحية انطلاقا من النص قبل كل شيء»[32]ويتفق الناقد في هذه الرؤية مع الناقد محمد مندور الذي يرى أن «دراسة النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها»[33]، ويستشهد الناقد برأي الشاعر محمد العيد الذي عبر عن حال الشعراء: «..كنا إلى أمد غير بعيد ننظر إلى هذه الحياة الدنيا في هذه البلاد الجزائرية نظرة اليائس...أما اليوم، واليوم غير الأمس، أما اليوم وقد بدت طلائع النهضة، وطوالعها في الجزائر وتجلى فيها نور نهار الإصلاح، وأشرق مد نور العلم،

وأصبحنا بفضل الله نستقبل عصرا جديدا، ونبعث من مراقدنا بعثا جديدا...»[34]، فعلى الرغم من تمسك شعراء تلك الفترة بالنزعة المحافظة التي عرف بها شعراء الحركة الاصلاحية فقد استطاع بعض الشعراء أن يستجيبوا ويتفاعلوا مع بعض الاتجاهات التي تعتبر جديدة آنئذ كالاتجاه الوجداني الرومانسي، وارتمت بوادر الحركة الرومانسية المحتشمة في أحضان الشاعر الإصلاحي الذي بذر بذورها الأولى في الشعر الجزائري الحديث واستجاب إلى عالم الذات والطبيعة والجمال والخيال ليعبر عن الظواهر الاجتماعية المتخلفة التي كانت تعيق حركة الشعر الاصلاحية (الطرقية، الجهل التقاليد البالية، الاستعمار..)، مما جعل بعض الشعراء يبحثون عن عوالم وجدانية تجدّد الشعر الجزائري الحديث، ويقول الناقد في ذلك: «إن ما حرك مشاعر الإحساس بالذات، والثورة على الظلم في نفوس الشعراء الجزائريين وخيبة أملهم في مواعيد السلطات الفرنسية الكاذبة والآلام التي كان الشعب الجزائري قاطبة يعاني منها .. »[35]فقد تجاوب هذا التيار الرومانتيكي مع ظروف الشعراء الجزائريين السياسية والاجتماعية، وقد جاء أول مظهر للاتجاه الرومانسي مع الشاعر الثائر رمضان حمود الذي نهج في شعره نهج الشعراء الرومانسيين الرواد في الشرق والغرب، فثار على تقاليد عصره حين نقد شعر أحمد شوقي، نادى بالحرية والانطلاق من أسر قيود، أساليب معاصريه الشعرية والتحرر من قيود الاوزان المألوفة، وكانت ثورته جريئة حقا، وما قصيدته يا قلبي إلا دليل على ...الذات الرومانسية ذلك حسب قول الناقد محمد ناصر:" وقد استمر رمضان في محاولاته هذه التي توجها بقصيدته التجريبية "يا قلبي" التي حاول أن يطبق فيها دعوته إلى التحرر من الشكل التقليدي الصارم سنة 1928 م على أساس ذاتي وجداني تستجيب لروح العصر والواقع قبل أي اعتبار آخر"[36]، فقد اشاد النقاد بعبقرية الشاعر رمضان حمود حين صنفه في طليعة الشعراء الجزائريين المتأثرين بالاتجاه الرومانسي، وبالفعل عاش رمضان حمود تلك الفترة حتى موته سنة ظاهرة فردية برؤية واضحة حول دعوته للتغيير ومساهما في تكوين الاتجاه الرومانسي في الشعر الجزائري الحديث حين تحدث عن الظروف الاجتماعية والثقافية التي صاحبت مراحل حياته، جعلته يتبنى الاتجاه الرومانسي فقد نشأ الشاعر رمضان حمود في بيئة صحراوية محافظة "وقضى أربعة أعوام كاملة في حفظ القرآن، فلم ينل في النهاية غير سور مرسومة في دماغه، لا يفقه منها شيئا،...فقد كان يحضر بجسمه، ولكن قلبه غائب..."[37]، فمن الواضح أن إبراز دور البيئة الصحراوية دورا ملحوظا في صبغ موهبته الشعرية الرائدة وطبع

قصائده ذات النزعة التجديدية بمناخ وجداني خاص يعكس حضور القرية والنخيل والمياه ويفجر أحاسيسه في صور طبيعية ملهمة، تعبر عن أحاسيسه وميولاته الشخصية بعيدا عن التكلف والتقليد، فحديث الناقد عن دور البيئة في صقل موهبة الشاعر هو من ضميم المنهج التاريخي.

كما يرى الدارس لمنهج الناقد محمد ناصر التاريخي أنه حاول تفسير أسباب ضعف الاتجاه الرومانسي في ظل الحركة الاصلاحية التي حددت المجال أمام الشاعر فلا يجد فرصة للتجديد والإبداع وإبداء عبقريته حين "بالغت في تحكيم النظرة الأخلاقية في الفن، وجنت على الشعر الجزائري وحرمته من إبداعات الشعر الذاتي العاطفي، وقصت أجنحة الشعراء فلم يستطيعوا التحليق في أجواء المشاعر النفسية الجامحة"[38]، ولكن الشاعر رمضان حمود استطاع رغم تلك الظروف السياسية والثقافية الخانقة—حسب قول الناقد- أن يزعم بجدارة حركة التجديد الشعري في الجزائر، وليس على مستوى التطبيق وحسب بل أيضا على مستوى التنظير" رغم أن عصر رمضان حمود مما دفع إلى يأس الشعراء من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي كانوا يعيشونه، عاشه الشاعر، كان عصر استمساك بالسلفية في كل شيء، وكان الأدباء حوله ينظرون إلى اللغة العربية نظرة تقديس،" إلا هذا أن الروح الثائرة المتمردة ووعيه المبكر وإدراكه في سن مبكرة لأزمة الشعر الجزائري في زمنه فقد نظر إلى أبعد الحدود حين أعتبر الشعر تعبير عن العواطف والمشاعر المتدفقة في اشعاره الرومانسية حين وصف في إحدى " قصائده "جمال الكون وبدائعه" مشاهد الطبيعية اعتمادا على مخيلته، رغبة منه في الافصاح عن مشاعره "[39]، فقد طبق الناقد في دراسته لرمضان حمود الذي عدّه رائد الاتجاه الرومانسي الوجداني رغم تلك العوامل السياسية والثقافية التي كانت لها من الشدة والضيق التي جعلت نفوس الشعراء ضعيفة ومستسلمة، لكل رغبة في التجديد والتغيير، إذ جعل من عبقريته ونبوغه بين معاصريه، وتتبع الظروف السياسية الثقافية وموقفه الذاتي منها، وهذا يدل على تبني الناقد للرؤية التاريخية التي تدعو إلى دراسة الشعراء في ظل الحتمية التاريخية التي نبغوا فيها.

ب- ربط الناقد بين حياة المبدع الجزائري وحياة النص:

وكعادة أصحاب النقد التاريخي عمل الناقد على الربط بين حياة المبدعين الجزائريين وحياة النص الأدبي والبيئة التي نبغوا فيها، ليشير إلى أن الشعراء الجزائريين الذي أتيحت لهم فرصة الاطلاع على الشعر العربي الرومنسي الذي اعتبر حسب قوله: "أما المصدر العربي وهو الأقوى،

فإنه يتمثل في اتصال الشعراء الجزائريين منذ بداية النهضة الأدبية بالشعر الوجداني الرومانسي وافدا من المشرق العربي أو من المهجر الأمريكي، وظل كل عن طريق ما يصلهم من كتب ومجلات عن طريق مباشر حينا أو عن طريق تونس أحيانا أخرى...بحكم تواجد أغلب الشعراء الشباب للدراسة بتونس، والمشرق العربي حيث هيأت لهم فرصة الكافية للاطلاع على التجارب الأدبية، والاحتكاك بالمدارس النقدية عن قرب.."[40]..، فقد تسربت مبادئ ومفاهيم الرومانسية إلى النقد والشعر الجزائري عن طريق تأثر جيل الشعراء الشباب أمثال أحمد الغوالمي، والطاهر بوشوشي، ومحمد عبد القادر السائحي، وأبو القاسم خمار، ومحمد صالح باوية، وأبو القاسم سعد الله الذين تأثروا بإنجازات ثلاث مدارس أدبية هي مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة أبولو الرومانسية في فترة ما بعد الحربين العالميتين حاملين تصورا جديدا للشعر الجزائري الحديث، ليبنوا على أساس القصيدة الوجدانية الرومانسية قصيدة الشعر الحر «لأن جيل الشباب الذي ظهروا على المسرح الشعري بعد الحرب العالمية الثانية، كانوا أكثر التفاتا إلى هذا الشعر من شعراء الجيل السابق. وليس أدل على هذا من إعجاب بعضهم الواضح بنزعة جبران الثورية التجديدية..»[41]، خاصة بعد تدهور الظروف السياسية والاجتماعية التي عصفت ببنية المجتمع الجزائري بعد أحداث الحرب العالمية الثانية في الجزائر، والتي اثرت في نفسية الشاعر الجزائري الحديث، الذي راح يبحث ذاته في وسط هذا العالم القاتم، ومن الشعراء الجزائريين الذين تميز شعرهم بالروح الرومانسية الشاعر أبو القاسم سعد الذي عدّه الناقد محمد ناصر من رواد الشعراء الذي خضع في تكوينه الشعري إلى مؤثرات الأدب المهجري، وقد استوعب هذه الثقافة الأدبية وتمثلها في شعره الوجداني الرومانسي، فيقول الناقد في ذلك " الشاعر أبو القاسم سعد الله هو رائد الاتجاه الرومانسي في الجزائر فقد كان «متأثرا بالأدب المهجري وهو يعد تجربته الرائدة الاطلاقة الأولى للشعر الرومانسي في الشعر الجزائري، فيقول الناقد "وتعد تجربة الشاعر الرائدة في الشعر الحر الرومانسي في بداية الخمسينيات وبالتحديد مع ظهور أول تجربة لابي قاسم سعد الله في سنة 1955...متمثلة في "قصيدة طريقي" التي كانت أشبه بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي، شأنه في ذلك شأنه في ذلك الشعراء العرب الرواد في التجديد من أمثال السياب الذي سيطرت عليه القافية في تجاربه التي نهج فيها نهج القصيدة الحديثة من الشعر الحر"[42]،...وتظل تجربته الشعرية «في قصيدة "طريقي" ترسم تحولا واضحا في التشكيل الموسيقي في القصيدة

الجزائرية لأن صاحبها تعمد إحداث هذا التغيير وسعى إليه بغية الخروج على الطريقة الكلاسيكية التي استحوذت على اهتمامات الشعراء الجزائريين على الأغلب الأعم »[43]وظلت تلك التجربة الشعرية الرائدة للشاعر أبو القاسم سعد الله متفردة بعالمها الشعري سواء في مظهرها الرومانسي أو مضمونها الوطني الثوري الذي يتماشى ومتطلبات الشاعر الرومانسي الجزائري، ويستمر الناقد في تتبع خطرات المنهج التاريخي الذي يرمي إلى البحث عن الظروف التي أوجدت ملامح الاتجاه الرومانسي الوجداني أولها الثقافي والمتمثل في قوله: «من أهم العوامل التي دفعته إلى التجديد حيث يتحدث عن صلة جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية بأدب المهجر...إن بعض الطلاب عندئذ مولعين بحفظ قصيدة 'الطلاسم" لإيليا أبي ماضي...فنغمة تلك القصيدة وإن كانت فلسفية، صادفت هوى الثورة والجموح على الحاضر المريض الذي كان يعيشه الشباب عموما، وخصوصا الشباب الجزائري المحروم من كل شيء، وقد قرأت هذه القصيدة وحفظتها، كما قرأت لجبران خليل جبران كل كتبه تقريبا ثم توالت اهتماماتي بالشعر المهجري وبشعر أبولو، خصوصا شعر أحمد زكي أبو شادي »[44]، فالشاعر الرومانسي الجديد لا يمكنه أن ينظم قصيدة عن الحرية إذا لم يكتبها وفق النمط الحرن ذلك أن الشكل العمودي التقليدي لم يعد قادرا على استيعاب المضامين الشعرية الحديثة التي تتوق غل التعبير عن آمال وطموحات الشباب الجزائري المحروم، الذي كان يبحث عن هذه النزعة الهروبيّة من الواقع الفاسد إلى أحضان الطبيعة فاهتموا بالخيال أكثر من اهتمامهم بالواقع والحياة، ونزوع نحو الحرية من قيود الشعر العربي القديم فهجروا اللغة الجزلة و تخلوا عن وحدة البيت وتبنوا نظام التفعيلة الجديد، وهذا ما أكده الناقد أن في دراسته الشاعر أبو القاسم سعد الله قد تحدث «عن الدوافع الموضوعية التي جعلته يبحث عن قالب شعري جديد يتجاوب مع ما يشعر به داخل نفسه من "ثورة، ورفض، وتمرد" فيقول: كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947، باحثا فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة، غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق، ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الادبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر...»[45]فقد بدأ الشاعر يكتب الشعر الرومانسي وكان يركن إلى قصائد الشعراء الرومانسيين العرب الرواد سواء في المشرق او المغرب العربي خاصة تونس، أما عن تكوينه في تونس فيذكر الناقد أن من أهم

العوامل التي ساهمت في اختيار الشاعر أبو القاسم سعد الله لهذا الاتجاه الوجداني الرومانسي فيقول:« من اهم العوامل في اختباره الشعر الحر أثناء توجده بتونس، تعرفه على بعض الأدباء والشعراء الشباب التونسيين، وتكوينهم معا رابطة أدبية أسموها "رابطة القلم الجديد" يدور الحديث فيها عن الانتاج الأدبي، وما تنشره المجلات والجرائد في ميدان الشعر الجديد»[46]، وقد مهد الشاعر أبو القاسم سعد الله الطريق أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء الجزائريين للانفتاح على التيارات الأدبية التجديدية في الوطن العربي وعلى رأسها الاتجاه الرومانسي الوجداني في الشعر الجزائري الحديث، وهذه المؤثرات التي أحاطت بحياة الشاعر أبو القاسم والتي رصدها الناقد في دراسته التاريخية لحياة الشاعر من خلال نصوصه الشعرية هي منطلق الرؤية التاريخية في البحث والنقد.

ت- تجسس الناقد محمد ناصر على الحياة الثقافية المحيطة بالمبدع الجزائري المعاصر:

ويستمر الناقد محمد ناصر في تتبع تطور حياة الشاعر الرومانسي في الجزائر الذي كان يمر بمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية الحرجة التي مسّ فيها التجديد والثورة جميع الميادين الحياتية في الجزائر ومنها الشعر والنقد، واتكئ الناقد على معطيات الرؤية التاريخية التي تصر على التجسس على حياة الشعراء الجزائريين الذين كانوا يجذبهم الجديد المعاصر إلى المستقبل حيث التقدم والحضارة، حيث يرى الناقد أن من المؤثرات التي ساهمت في ظهور الشعراء الرومانسيين في الساحة الأدبية انتقال عدوى الرومانسية الغربية إلى الشعر الجزائري الحديث، خاصة بعد زوال حساسية من كل ما هو استعماري من طرف الشعراء الجزائريين وأصبح اللقاء مع الغرب أقل توترا وأكثر تواصلا، حين «صدرت مجلة هنا الجزائر عن الإذاعة الفرنسية، وراحت توجه عناية خاصة بالأدب الفرنسي، وأصبح ذلك هدفا من أهدافها، فقد صرحت في افتتاحية عددها الأول أنه "من أعز الأماني التي تصبو إليها أن تعرض على القراء ألوانا من الأدب الغربي بما يعربه الأدباء من انتاج الكتاب الفرنسيين... وغايتها من هذا إلفات نظر الأدباء إلى ما يحدث في زمنهم من تيارات أدبية جديدة واتجاهات فكرية غنية...»[47]، فكان لهذه المجلة أثر عميق في نقل مبادئ التيار الأدبي الرومانسي إلى شعرنا الجزائري، وقد تجلت في بعض النصوص الشعرية عند الشعراء الجزائريين الذين اطلعوا على النتاج الشعري الغربي المعرب فتولدت لديهم نظرة جديدة لم يكن للشعر الجزائري بها عهد ،..تجربة الشعراء الغربيين الرواد أمثال فيكتور هيجو، ولامرتين، وموسيه

وغيرهم، الذين كان لهم الفضل في تمهيد الطريق وأخصبوا التربة أمام الشعراء الرومانسيين في المشرق في وقت مبكر، ويقول الناقد: "فقد وجد إلى جانب الرافد ذي الطابع الوجداني العربي، رافد يستقي من الآداب الأجنبية أيضا، ومن الأدب الرومانسي بصفة خاصة"[48]وهنا أقبل الشعراء الشباب المجددين بعد الحرب العالمية الثانية الذين كانوا أكثر على اطلاع على الأدب الرومانسي الغربي، وأكثر وعيا بخصاصه وأبعاده الفلسفية والفنية، أمثال عبد الله شريط والطاهر بوشوشي، ومحمد الأخضر السائحي...، «ويجيء على رأسهم الشاعر الطاهر بوشوشي الذي كان من ألمع الكتاب بهذه المجلة، وهو شاعر وجداني مغرم بالأدب الفرنسي متأثر، معجب بأعلامه، فقد كان كثير القراءة لأدب فيكتور هيجو، ولامرتين، وموسيه، وهو يعلل شغفه بالأدب المكتوب بالفرنسية بكونه النافذة الوحيدة التي يطل من خلالها على الأدب العالمي، وكان مشدود لهذا الأدب الفرنسي بما فيه من حرية في التعبير والتصوير.»[49].." الطاهر بوشوشي الذي تغلب عليه النزعة الرومانسية، كان له دورا هائلا في تطوير الشعر الرومانسي الجزائري، حي توجه في تجربته الشعرية اتجاها ذاتيا، ويقف الناقد في قصيدته "آية الصحو" التي يصف فيها مناظر الحياة المتفجرة مع خيوط الشمس، ويطلق لخياله العنان ويمزج المنظر الطبيعي بإحساسه المرهف وآلامه النفسية، ومواجعه اتجاه من يحب، فيعدّه الناقد من الشعراء الجزائريين الأوائل تطويرا لصوره الشعرية الوجدانية، المستلهمة من الطبيعة التي اتخذها ملهما لصوره الشعرية وهذا التمثل الواعي للخيال الرومانسي عند "بوشوشي" يعود إلى تشربه الواضح للشعر الرومانسي الأوروبي والعربي، وتأثره بهما إلى أبعد حدود التأثر.."[50]، كما يشير الناقد في محاولته البحث عن الحقائق داخل النصوص الشعرية وهي من صلب المنهج التاريخي وتسجيله حياة العملية الابداعية في جوانب المبدع والظاهرة الأدبية، ليثبت أن الشاعر بوشوشي قد "استفاد من المنهج الأسطوري في أعماله الشعرية التي كتبها بعد مرحلة الاستقلال، فقد التفت إلى أسطورة "بجماليون" ووظفها في شعره، يقول الناقد: ونجد الطاهر بوشوشي يكتب قصيدة عن المثال (بجماليون) يصف فيها معاناة الفنان بين الروح والمادة، والمثال الواقع...غير أنها تجربة لم تتسم بالنضج الفني، لأن أصحابها كانوا في دور التجريب"[51]، «وهو من المعجبين بشعر الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو ..." والحق أن فكتور هيجو كان وما يزال ملأ سمع الزمن وبصره فهو كزميله العربي أبي الطيب المتنبي ممن تسمع كلماته من به صمم، وهو من الشعراء العماليق الذين يجرون لا يجرى معهم... وفي

إحياء ذكراهم إسوة لأبناء هذا العصر على الاقتداء بهم، والاطلاع على آثارهم والاقتباس من نورهم...»[52].

"وقد قدمت مجلة "هنا الجزائر" نماذج من شعر فكتور هيجو معربة بأقلام الشعراء الجزائريين تعريبا روعي فيه الوزن والقافية، ومن ذلك قطعة "التجلي" التي عربها الطاهر بوشوشي."[53]، والملاحظ أن الناقد قد بحث عن البيئة والظروف المحيطة بالمبدع ومراحل ثقافته وشخصيته، قصد التعرف على أبرز المؤثرات الحياتية والثقافية في تكوينه الرومانسي وبلورة شخصيته الشعرية الوجدانية، وهذا جوهر المنهج التاريخي.

النتائج:

رأينا في هذا المقال بعض ملامح الرؤية التاريخية التي استعان بها الناقد محمد ناصر في دراسته للاتجاه الرومانسي الوجداني في الشعر الجزائري الحديث، وتتجسد هذه الرؤية التي بحث الناقد من خلالها عن مدى تأثر هؤلاء الشعراء في:

- ✓ توفيق الناقد التاريخي محمد ناصر في الربط بين توجه الشاعر رمضان حمود نحو التجديد في الشعر الجزائري الحديث والأوضاع السياسية والثقافية التي كان لها سلطان على الشعر الجزائري، كما كان لها الدور الهام في نبوغ الشاعر في الاتجاه الرومانسي الوجداني، واستعان في ذلك بالبحث عن الاستعدادات الفطرية لدى الشاعر رمضان حمود المتمثلة في حسه المرهف وتقديسه للذات الفردية ..، أن رمضان حمود ثمرة بيئته ونتاج مجموعة الظروف التي أحاطت به.
- ✓ استطاع الناقد محمد ناصر أن يربط بين بين حياة المبدع الجزائري الشاعر الرومانسي أبو القاسم سعد الله الذي كان له دور كبير في تطور الشعر الرومانسي في الجزائر، وحياة النص الجزائري الذي شهد تطور ملموس على مستوى الشكل والمضمون، فقد أثبت من خلال تمثل الرؤية التاريخية تأثير الشعر الرومانسي في تكوين ثقافة الشاعر سعد الله الرائدة في الشعر الحر في الجزائر.
- ✓ استطاع الناقد محمد ناصر أن يربط بين بين حياة المبدع الجزائري الشاعر الرومانسي أبو القاسم سعد الله الذي كان له دور كبير في تطور الشعر الرومانسي في الجزائر، وحياة النص الجزائري الذي شهد تطور ملموس على مستوى الشكل والمضمون، فقد أثبت من

خلال تمثل الرؤية التاريخية تأثير الشعر الرومانسي في تكوين ثقافة الشاعر سعد الله الرائدة في الشعر الحر في الجزائر.

- ✓ كما حاول الناقد أن يتخذ من المنهج التاريخي وسيلة لدراسة شخصية الشاعر الرومانسي الوجداني الطاهر بوشوشي، وقد ردّ طموحه في توجهه للاتجاه الرومانسي إلى تأثره الشعر الغربي والشعراء الفرنسيين، فقد استطاع الناقد أن يبحث عن نقاط الالتقاء الثقافات الأجنبية بالشعر الجزائري الحديث بما تحمله من أفكار واتجاهات أدبية جديدة أثرت ..، وهذا يدل على قدرة الناقد وسعة اطلاعه بالآداب الأجنبية.

وأخيرا فقد وفق الناقد في الاهتمام بشخصية الشعراء الجزائريين، والمحيط الثقافي العربي والغربي الذي ساهم في ظهور الاتجاه الرومانسي في الشعر الجزائري الحديث، دون أن يغيب الجانب الفني المتمثل في دراسته، فقد أحسن الناقد الاستفادة من هذه الرؤية التاريخية التي كان لها دور مهم في التمهيد للدراسة الفنية في كتابه "الشعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)"من أجل الكشف عن الخصائص الفنية لدى الشعراء الجزائريين.

هوامش الدراسة:

[1] ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، ط2، يناير 1985، ص46.

[2] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسات أدبية، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983، ص142.

[3] يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللالسونية إلى الألسنية، رابطة الإبداع الثقافية، دط، 2002، ص28.

[4] أحمد الشايب،أصول النقد الأدبي، ملتزم النشر والطبع، القاهرة، ط 10، 1994، ص52.53.

[5] عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، د ط، 1994، ص79.

[*] الناقد الدكتور محمد صالح ناصر المولود بالقرارة بمزاب (غرداية) في الجزائر في عام 1938م، فهو شخصية قل أن يجود الزمان بمثلها، إنه الأديب والشاعر، والمفكر والمؤرخ والمفسر والناقد والمحقق في آن واحد، نظم الشعر منذ نعومة أظافره بعد أن حفظ كتاب الله العزيز واستظهره بالمسجد الكبير بالقرارة سنة 1954م، اشتغل أستاذا بالجامعة الجزائرية، وقام بتدريس مقاييس تتعلق بالأدب والنقد مثل: الأدب الجاهلي، الأدب الإسلامي، والأدب العباسي، والأدب الجزائري الحديث، التيارات الأدبية الحديثة، وهو أحد أقطاب جيل الستينيات في النقد الجزائري الحديث، فقد أثرى المكتبة الجزائرية والعربية بالعديد من المؤلفات في الأدب والنقد أهمها: كتاب الشّعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975م)- كتاب المقالة الصحفية الجزائرية (1903-1931م)- كتاب حداثة أم ردّة.

[6]لانسون ومايبه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط ، 2015، ص20.

[7] ينظر: حسان علاق، مقدمة في مناهج التاريخ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986، ص 27،28.

[8] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص15.

[9] أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ملتزم للنشر والطبع، القاهرة، ط1994،10، ص52.53.

[10] ينظر: قطب سيد ، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق،ط6، 1990، ص152.

[11]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997، ص 251.

[12] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها وتاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص17.

[13] هلال محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر ، القاهرة،، د ط، 1997، ص313.

[14] ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2009، ص26.

[15]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص26-27.

[16] ينظر: عبد المجيد حنون، المدرسة التاريخية في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط2005،6، ص313.

[17]مرجع نفسه، ص312.

[18] ينظر: محسن الكندي، «قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي»، مجلة نزوى، العدد11، يوليو 1997، ص 97.

[19] ينظر: ابراهيم العسافين، مناهج النقد الأدبي، جامعة القدس المفتوحة، الأردن، ط1، 1997، ص72.

[20] ينظر: مرجع نفسه، ص 74

[21] ينظر: جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص 53.

[22] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللالسونية إلى الألسنية، ص 21.

[23] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 08.

[24] ينظر: يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي، ص26

[25] جمال قديد، «تاريخية النقد الجزائري الحديث»، مجلة آفاق العلوم، جامعة الجلفة، العدد5، 2016، ص125.

[26] محمد ناصر، هموم جزائرية، عنوان المقابلة «حول الأدب والنقد»، المحاور: إبراهيم روماني، ص13.

[27]لانسون ومايبه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة محمد مندور، ص39.

[28]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص26.

[29] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب، سوسة، دار محمد علي الحامي،ط1، 1998، الجمهورية التونسية، ص110.

[30] ينظر: ينظر محمد صالح ناصر، هموم جزائرية، عنوان المقابلة «حول الأدب والنقد» المحاور ابراهيم رماني،ص 38.

[31] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975م) ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006،، ص88.

[32] ينظر: ينظر ناصر محمد ، هموم جزائرية، عنوان المقابلة «حول الأدب والنقد» المحاور ابراهيم رماني، ص38.
[33] لانسون ومايبه، منهج البحث والأدب واللغة، ترجمة: محمد مندور، ص 30.
[34] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص89.90
[35] المرجع نفسه، ص 88.
[36] ينظر: المرجع نفسه، ص 216و333.
[37] المرجع نفسه، ص41 (نقلا عن رمضان حمود، الفتى، المطبعة الأهلية، تونس، 1929، ص20.)
[38] المرجع نفسه ، ص 79.
[39] ينظر: المرجع نفسه، ص
[40] ينظر: نفسه ، ص96 -156-157.
[41] المرجع نفسه، ص 105. (نقلا عن مصطفى الأشرف، تأثير النزعة التجديدية،المباحث، ع13، (أبريل 1945)).
[42] ينظر: المرجع نفسه، ص219-216.
[43] نفسه، ص 217.
[44] المرجع نفسه، ص 106.(نقلا عن حوار الناقد مع الدكتور سعد الله بتاريخ 1982/1/29)
[45] المرجع نفسه، ص153. نقلا عن د. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص47.
[46] نفسه، ص157.نقلا عن سعد الله، في التجربة الأدبية، ص3.
[47] المرجع نفسه، ص117-118.
[48] المرجع نفسه، ص 114.
[49] نفسه، ص 120. (نقلا عن حوار الناقد مع الشاعر طاهر بوشوشي ب:1980/10/04).
[50] ينظر: المرجع نفسه، ص508-509.
[51] المرجع نفسه، ص576.
[52] نفسه، ص 119.
[53] نفسه، ص119. نقلا عن مجلة هنا الجزائر، ع 15(جويلية 1953)، ص10.

- **قائمة المصادر والمراجع**

1- **جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسات أدبية، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1983.**
2- **حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، ط2، يناير 1985.**
3- **يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللالسونية إلى الألسنية، رابطة الإبداع الثقافية، دط، 2002.**
4- **أحمد الشايب ،أصول النقد الأدبي، ، ملتزم للنشر والطبع، القاهرة، ط 10، 1994.**
5- **عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، (د ط)، 1994.**
6- **لانسون ومايبه، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة: محمد مندور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط ، 2015**

7- حسان علاق، مقدمة في مناهج التاريخ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1986.
8- قطب سيد ، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق،ط6، 1990.
9- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، ط1، 2009.
10- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها وتاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2007
11- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،دت ط،1997.
12- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997.
13- عبد المجيد حنون، المدرسة التاريخية في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط6،2005.
14- محسن الكندي، «قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي»، مجلة نزوى، العدد11، يوليو 1997.
15- : ابراهيم العسافين، مناهج النقد الأدبي، جامعة القدس المفتوحة، الأردن، ط1، 1997.
16- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
17- جمال قديد، «تاريخية النقد الجزائري الحديث»، مجلة آفاق العلوم، جامعة الجلفة، العدد5، 2016.
18- محمد ناصر، هموم جزائرية، عنوان المقابلة «حول الأدب والنقد»، المحاور: إبراهيم روماني، من(مقابلات صحفية مع الناقد، 1983-1991م، نسخة أصلية معدّة للطبع).
19- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، ، دار محمد علي الحامي، صفاقس، الجمهورية التونسية ،ط1،1998.
20- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1975م) ،دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

النسوية من الحركة الاجتماعية إلى النقد النسوي مابعد الكلونيالي

Feminism, From Social Movement to Post-colonial Feminist

الدكتورة: منى بشلم

قسم اللغة العربية و آدابها – المدرسة العليا للأساتذة الكاتبة آسيا جبار –قسنطينة -الجزائر
m.bechlem@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/09/26 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص كثيرا ما تتناول البحوث موضوعات تتمحور حول النسوية و إشكالية المصطلح و الإبداع النسوي و خاصة الرواية النسوية، لكن لا نجد بحوثا تعود لإضاءة النسوية كمسار تطوري ، فمتى ظهرت و ما أسباب نشأتها، وماهي المسارات الفكرية التي سلكت في تطورها ، في هذا البحث نطرح سؤال البدايات ، و نتتبع بشكل استقصائي أهم المحطات التي مرت بها النسوية بدءا من ظهورها كمطالب فردية ثم تطورها و تحولها إلى حركة إجتماعية و سياسية، أخيرا دخولها المجال الأكادمي، و نخلص إلى الجهود النقدية و أخير النقد النسوي مابعد الكلونيالي.

- الكلمات المفتاحية: النسوية؛النقد النسوي؛مابعد الكلونيالية؛ حركة إجتماعية-سياسية ؛ الهيمنة
-

- ***Abstract*** Research often deals with topics centered on feminism, terminology, feminist creativity, especially the feminist novel, but we do not find research Looking at feminism as an evolutionary path. When did it emergence and what is the reasons for its emergence. in this research we ask the question of beginnings, and we follow in a survey the most important stations that women went through :starting from their emergence as individual demands and then developing and turning into a social and political movement, finally entering the academic field, and we conclude the critical efforts and at last the Post-colonial feminist criticism.

key words: feminism; feminist criticism; post-colonialism; socio-political movement; dominance

تقديم

يتقاطع الخطاب النسوي والخطاب مابعد الكلونيالي في مناهضتهما للسيطرة التي تُفرض على الخاضعين ،فكل من النظام الأبوي و الأمبريالية مارسا أشكالا متشابهة من السيطرة، هذا الخضوع للهيمنة هو ما يجمع بين النساء و المستعمَرين كما يجمع بينهما تباين هذه الهيمنة فكما اختلفت ممارسة الهيمنة الاستعمارية زمانيا ومكانيا ، كذلك اختلفت أيديولوجيا الهيمنة الذكورية و ممارساتها و تنوعت تاريخيا و جغرافيا و ثقافيا ، فبنى النظام الأبوي البريطاني –مثلا- كانت مختلفة في القرن السادس عشر عما هي عليه الأن ، كما تختلف هذه البنى بين الطبقات في ذلك الحين و في هذه الأيام،و كل تلك الأمور تختلف بصورة أكبر عن النظام الأبوي في الصين[1]

و لأن النقد ما بعد الكلونيالي عرف بطابعه المقاوم للإيديولوجيات و المركزيات المهيمنة التي تم تكريسها بواسطة الاستعمار بأشكاله المختلفة، و مناهضة تهميش الفئات المضطهدة و الأقليات المهمشة ، في محاولة لاسترداد الأصوات المغيبة، فإن" النسوية وجدت في هذا الخطاب الآلية لتفكيك الخطابات الذكورية حول الأنثى، التي تم تهميشها وتغييب صوتها في مقابل مركزية الفحولة، لكن هنا أيضا تظهر نقطة مشتركة بين الخطابين، فكما تناهض النسوية النظام الأبوي و هو ظاهرة مختلفة و متعددة من حيث ممارستها ما يجعلها تتذبذب في تحليلها بين الكليات و الخصوصيات في اضطهاد النساء، فيصبح "النظام الأبوي" إذن اختزالا مفيدا لإظهار بنية من اللامساواة هي عمليا متنوعة بصورة كبيرة لأنها تعمل مع بنى اجتماعية أخرى ، كذلك فإن مصطلح مابعد الاستعمار "مفيد كتعميم لدرجة" أنه يشير إلى عملية تحرر من مجموعة الأعراض الاستعمارية المتزامنة كاملة و التي تظهر هي الأخرى بأشكال متعددة[2]

نتج عن هذه التشابهات تقارب في الاهتمامات فكل من النسوية و مابعد الكلونيالية تهتم بالطرق والمدى الذي يكون عنده التمثيل و اللغة مهمّين لتشكيل الهوية و صياغة الذاتية. اللغة لكلتا المجموعتين أداة لهدم السلطة – الأبوية و الامبريالية- فاستدعى كلا الخطابين أطروحات جوهرانية في طرح أشكال من اللغة أكثر أصالة، ضد الأشكال المفروضة عليهما. يشترك الخطابان في حس الانفكاك عن لغة موروثة و لهذا حاولا استعادة أصالة لغوية تعود لما قبل الاستعمار و اللسان الانثوي البدائي. لكنهما كغيرهما من الجماعات التابعة استخدما الاستحواذ لهدم و تكييف لغات مسيطرة و ممارسات دلالية.

كما تهتم نصوص كل من النسوية و مابعد الكلونيالية بنظرية الهوية و الاختلاف و استدماج الذات أيديولجيا بالخطاب السائد و تقديم استراتيجيات مقاومة للسيطرة ، يمكن أن نضرب مثالا بهذا التشابه بكتابة الجسد في النسوية و كتابة المكان في مابعد الكلونيالية [3]

خضعت النساء من البلدان المستعمرة لكلا هذين الشكلين من السيطرة ، ما جعل النقاش يحتدم حول ما إذا كان الجنذر أو القهر الكلونيالي هو أهم عامل سياسي في حياة النساء، لأن السيطرة الكلونيالية تؤثر بطرق مادية على وضع النساء ، خالقة معاناة من الفقر و القهر ، أدى هذا التباين في ظروف هذه الفئات من نساء العالم الثالث بشكل عام إلى بروز نداءات بإيلاء اهتمام أكبر بدراسة توظيف الجنذر في الممارسات الامبريالية، و ابتداء من ثمانينيات القرن الماضي بدأت النسوية تتصدع لتبرز الاختلافات في فئة النساء التي افترضت النسوية الغربية أنهن فئة موحدة ، و أن الجندر يطغى على الاختلافات الثقافية ليخلق فئة عالمية مما هو نسائي أو أنثوي، لتبرز اختلافات في أجندات النسويات من ثقافات مختلفة ، تفضح مركزية النسوية البيضاء، لتنشق منها نسويات تدخل في جدالات تؤدي في النهاية إلى انطفاء جدوة النسوية ، حتى نصل إلى جيل مابعد النسوية:

مراحل تطور الحركة النسوية :

لم يقتصر تأثير الحركة النسوية على حياة النساء فقط ، بل إنها كانت من أكثر الحركات إثارة للجدل في القرن المنصرم ، طال تأثيرها كل جوانب الحياة الإجتماعية و السياسية و الثقافية في مختلف أنحاء العالم، حتى أنها أصبحت ملمحا مألوفا من ملامح الخريطة الثقافية، ما يجعل هذا المصطلح مألوفا و يخيل لسامعه أنه درك بالضبط معناه ، إلا أن للنسوية تاريخا طويلا يزودها بدلالات متنوعة.

في تعريف النسوية أو في ماهية النسوية

تعرف مؤلفات كتاب "الحركة النسوية" هذه الحركة من خلال مظاهرها فيحددنها في عدد من العناصر أهمها :

. التمرد على كل بنى القوة و قوانينها و أعرافها التي تجعل النساء خادمات و خاضعات في المرتبة الثانية.

.تحدي العلاقات بين الرجال(كجماعة) و النساء (كجماعة أخرى)

.تحدي تقسيم العمل في العالم الذي يجعل الرجال يتكفلون بالمجالات العامة – العمل، الرياضة ، الحروب، الحكومة- بينما تكون النساء خادمات بدون أجر في المنزل ، يتحملن كل عبء الحياة الأسرية.[4]

يعود بنا هذا التعريف إلى بدايات الحركة النسوية ، و المطالب الأولية التي انطلقت منها ، و التي كانت تأمل تحقيقها من خلال تضامن النساء مع بعضهم البعض على نحو واع من أجل حقوقهن، و رغم أن هذه الحقوق قد حصلت على الأقل بالنسبة للمرأة البيضاء، و ذلك من خلال مسار تاريخي طويل، حيث يعود طرح هدا المصطلح لأول مرة إلى عام 1860، ليعود ويطرح بقوة في القون العشرين في أمريكا ، و بعد الحرب العالمية الثانية في أوروبا. تمثل النسوية بالأصل حركة سياسية تهدف إلى غايات اجتماعية ، تتمثل في حقوق المرأة و إثبات ذاتها و دورها [5] كان منطلقها الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة –لا لأي سبب سوى كونها امرأة- في مجتمع ينظم شؤونه و يحدد أولياته حسب رؤية الرجل و اهتماماته[6] ، أما و قد دخلت المجال الأكاديمي و اتضحت معالمها بعد مسار طويل فإننا نجد تعريفات أكثر دقة في تحديد لماهيتها ، فمعجم Hachette مثلا يعرفها بأنها " منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء، وداعية إلى توسيع حقوقهن، في حين يخصص ويبستر Webster فيعرف مختلف جوانبها فهي : النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسيا و اقتصاديا واجتماعيا، و تسعى كحركة سياسية إلى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها و إلى إزالة التميز الجنسي الذي تعاني منه المرأة [7]، و في العريفين إشارة إلى المطالب الأولى التي انطلقت منها الحركة النسوية لتتسع و تتشعب مع كل موجة جديدة.

الموجة الأولى :

بدأت الموجة النسوية الأولى بتفجر الدعوة لحقوق المرأة بصورة انفعالية ثم تسارع ايقاعها بفضل نساء عملن بصورة فردية للوصول إلى غايات محددة، شديدة التخصص ، بمعنى أن كل منهن كانت تركز على حملة بعينها دون التطرق لغيرها ، من مثل الدعوة لحق حضانة الأطفال، أو الدعوة لانشاء كليات للبنات أو غيرهما. و كن في الأغلب يعتمدن على الرجال لمساعدتهن في الشق القانوني أو البرلماني من دعوتهن، التي تمحورت حول جملة من الحقوق الأولية هي التعليم ، و حق المرأة المتزوجة بالملكية و حضانة الأطفال، و حق التصويت.

كانت بداية هذه الموجة بظهور كتاب ماري ولستونكروفت Mary Wollstonecraft "دفاعا عن حقوق المرأة" سنة 1792 و الذي تزامن و الاضطرابات الاجتماعية و السياسية التي تمخضت عنها الثورة الفرنسية، و رغم أنه كان مسبوقا بمعالجات مثلت الارهاصات المبكرة للحركة النسوية من

مثل "مقترح جاد للنساء" لماري أستيل عام 1694، إلا أن كتاب ولستونكروفت كان أول من أطلقت صرخة صريحة تدعو نساء الطبقة الوسطى لضم الصفوف[8] كما دعت إلى تعليم أكثر عقلانية للنساء ، و ناقشت مفهوم الأنوثة في المجتمع، لتبدو المرأة المثالية في كتابها هي امرأة تجمع بين المسؤوليات المدنية و الأسرية متحررة من الأعباء التي تتقل كاهلها، رغم أن كتابها جاء في فترة سيطرت فيها فكرة الميادين المنفصلة ، و التي تعني أن المرأة تبقى في البيت لتخلق به جوا من السكينة و الطهارة بينما يتصدى الرجل لما هو خارجه، أما بعد هذا الكتاب فانتشرت كاتبات اخترن تحمل الطابع الاصلاحي اشتهرت من بينهم ماري أليس بوصفها للمرأة بأنها "مخلوق نسبي" بمعنى أنها غير ذات أهمية ككائن منعزل و لكن صلاتها بأبويها و زوجها و أولادها هي التي تعطيها دورا في المجتمع[9]

الحملة التالية البارزة كانت بقيادة كارولين نورتون في العام 1839 و كان موضوعها حضانة الأطفال ، التي لم يغير القانون حولها إلا عام 1873، لكن قضيتا كارولين حول الطلاق و الحضانة كانتا واسعتي الأثر و تضافرتا مع دائرة شارع لانجهام لاحداث تغيير في الرأي حول قضايا حاجة المرأة للعمل ، و تعليمها ..و غيرها من القضايا.

أما في الولايات المتحدة فإن الدعوة إلى حقوق النساء بدأت في وقت أبكر و ذلك بانعقاد مؤتمر سينيكا فولز عام 1848 و قد طالب بوضع حد للتمييز القائم على الجنس ، غير أن ما ميز هذه الدعوة هو ارتباطها بالدعوة إلى الاعتدال و إلغاء الرق. أما المطالب فكانت نفسها ، و قد شهدت الستينات و السبعينات من القرن التاسع عشر اصلاح التعليم، بعد أن شهدت خمسينات القرن ذاته اصلاح قوانين الزواج[10].

أما من الجانب الفكري فتبرز أهمية هذه الموجة في تصديها للأفكار السلبية عن المرأة العائدة إلى التراث اليهودي و المسيحي عن كون المرأة أصل الخطيئة، و كذا صورة المرأة في مواقف عدد من المفكرين و الفلاسفة من أفلاطون الذي يرى المرأة في درجة ذنيا مع العبيد و الأشرار و المرضى و المخبولين، و حتى الفلاسفة المتأخرين من أمثال ديكارت الذي يربط العقل بالذكر و المادة بالمرأة ، مرورا بكانط الذي ينسب للمرأة الضعف في تكوينها و قدراتها العقلية، و جون جاك روسو الذي يرى أن المرأة وجدت لأجل الجنس و الانجاب فقط. فتبلورت من خلال الرد على هذه الآراء طروحات نسوية جديدة أثبتت أن هذه النظرات الدونية للمرأة ما هي إلا نتاج الثقافات السائدة و لا ترتكز إلى مصادر طبيعية، بل إنها لا تعدو كونها نتاج النظام البطريكي الذي جرى بناؤه منذ آلاف السنين و ظل متماسكا فخلق علاقات تراتبية بين الجنسين تحولت إلى قناعات راسخة عند كلايهما.[11]

الموجة الثانية:

تتميز هذه الموجة بوعي نسوي راديكالي حاد، أكثر من سابقتها، خاصة و أنها انتقلت من الجهود الفردية الإصلاحية إلى حركة لـ" تحرير المرأة" جماعية وثورية. نشأت هذه الموجة في ستينات القرن العشرين منبثقة في أمريكا من حركة الحقوق المدنية، والحركة الطلابية و الحركة المناهضة لحرب فيتنام ، بدأت النساء بالخروج عن هذه الحركات اليسارية بعد أن وجدن أنفسهن يلعبن أدوارا ثانوية على كل المستويات، و انخرطن في جماعات تحرير المرأة التي لا تخضع للترتيب الهرمي، و استعن لتشر أفكارهن بالبنية الأساسية للدوائر الراديكالية و الصحافة السرية و الجامعات الحرة.[12] أما في بريطانيا فقد ارتبطت بالنضال العمالي الصناعي لنساء الطبقة العاملة ، مثل عاملات الحياكة ، و النساء الناشطات في المجال السياسي اليساري الراديكالي، مما أعطي لحركة تحرير المرأة ملمحا ماركسيا اشتراكيا فاختلفت عن النسوية الليبرالية و الراديكالية التي كانت سائدة في امريكا. غير أن هذه الفترة من حياة النضال النسوي اتسمت بالانقسام الداخلي ، فبرزت تيارات داخلها أهمها : النسوية الماركسية ، و النسوية الليبرالية، النسوية الإشتراكية، و النسوية الراديكالية، كما تضيف بعض الدراسات تيارات أخرى هي : النسوية البيئية، و النسوة السوداء، و النسوية الثقافية ، و النسوية الوجودية[13]. تتلخص مطالب هذه الموجة - رغم الاختلافات التي تميز مختلف تياراتها- فيما صاغه مؤتمر راسكن بأكسفورد في فيفري 1970 و هو أول مؤتمر وطني لتحرير المرأة، و الذي خلص إلى أربعة مطالب هي : المساواة في الأجور، و المساواة في التعليم و الفرص، و إنشاء حضانات تعمل على مدار اليوم، و الحرية في استخدام وسائل منع الحمل و اللجوء إلى الإجهاض حسب الطلب.[14]

أما من الناحية الفكرية فقد دعت نسويات هذه الموجة إلى إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النضوج و اكتمال الذات أي تحقيق الأنوثة ، واتخذت الأنوثة ذاتها تعريف جديدا حيث رأين أنها غامضة و غريزية إلى درجة أن العلم الحديث الذي يصنعه الرجل لا يستطيع فهمها. و تشكلت هذه الرؤى الجديدة في جملة من المؤلفات التي شكلت النظرية النسوية و التي اقتحمت المجال الأكاديمي سواء داخل مجال الدراسات النسائية أو في غيرها من المجالات. فبدأ من سنة 1970 ظهرت عديد المؤلفات لكاتبات نسويات من بين أهمها "السياسيات القائمة على التحيز للرجل" لكيت مليت، و "جدلية الجنس" لشولاميت فايرستون، و "أختية النساء قوة" لروبين مورجان، و "المرأة المخصية" لجرمين جرير،و" اللغز الأنثوي" لبيتي فريدان، و "مواقف أبوية لإفا فيجز، و التي لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى مرجعين أساسيين هما "الجنس الآخر" سيمون دي بوفوار و " أصل العائلة و الملكية الخاصة و الدولة" لفريدريك إنجلز، في المؤلف الأول

وضعت سيمون دي بوفوار أساس مفهوم الجندر بعبارتها الشهيرة "لا تولد المرأة امرأة ، و لكنها تصبح كذلك" كما وازنت ديبوفوار بين مصير الذات الخاضعة للاستعمار و بين مصير النساء في ميل لتعميم أشكال القهر ، التعميم الذي سيسري في رؤى و كتابات هذه الحركة. أما المؤلف الثاني فيعود إلى أصل النظام البطريركي القائم على سيطرة و تفوق و اضطهاد الرجل للمرأة و يرى أنه كان مسبوقا بالعصر الأمومي الذي كان قائما على الملكية الجماعية ، و بعد الانقلاب الكبير نحو النظام الأبوي بدأ عصر اضطهاد المرأة مترافقا مع كافة أشكال قهر الإنسان لأخيه الإنسان، ليتحول الاستغلال إلى سياسة ثابتة حكمت جميع المجتمعات البشرية، وقد انطلقت جميع الدراسات النسوية اللاحقة من هذه النقطة ،معتبرة العصر الأمومي الذي سبق العصر البطريركي من المسلمات[15].

و لأن هذه الموجة تبلورت في الستينات فقد تزامنة و انتهاء الاستعمار في عديد الدول ، و الذي يمثل أقوى تجسيد للفلسفة الذكورية ، فكانت ما بعد الاستعمارية لحظة فارقة في مسار النسوية ، تسلحت فيها بمناهج راجعت بها الأبنية الغربية للمعرفة و الإنتاج ، و مزيد من الكشف عما فيها من مركزية جائرة و تراتبية هرمية أدت إلى جانب اضطهاد النساء إلى العنصرية و الإستعمارية. بمواجهة العنصرية ظهرت النسوية السوداء بداية السبعينات بريادة أنجيلا ديفيز A. Davis و فيلومينا ستيدي F. Steady ، فكانت نسوية زنجية تستجوب النسوية البيضاء و تشيد معرفة ناجمة عن خبرة حية للمرأة السوداء التي تجمع بين رفض أنفراد الرجال بمراكز السلطة وبين رفض انفراد المرأة البيضاء بالسلطة المعرفية في الفلسفة النسوية .

أما الاستعمارية و ما بعدها ، فقد إلتقت النسوية الغربية في موجتها الثانية مع المجتمعات المتحررة من الاستعمار في كل من آسيا و إفريقيا و أمريكا اللاتينية ، التقت في الخلاص من قهر الرجل الأبيض. و إن كانت النسوية الغربية تفخر بدور النساء المكافحات اللاتي شاركن في النضال للتحرر من الاستعمار بأنفسن و لم يكتفين بإنجاب الرجال المناضلين، فكن قوة ظاهرة و خفية في النضال من أجل الحرية وتحقيق الذات القومية. و انصهار الحركة النسوية في العالم الثالث في الحركات التحرر القومي و مقاومة الاستعمار فقد اشتبكت بالقضايا الشائكة المتعلقة بالهوية و اللغة و القومية ، القومية التي كانت ترفضها فرجينيا ولف باتت أهميتها واضحة في بحث قضية الجنوسة التي لا تنفصل عن وضع النساء في مجتمعات العالم الثالث بعد نجاح حركات التحرر القومي[16]. غير أن بروز هذه النسويات الجديدة زاد من حدة التمزقات داخل الحركة النسوية و بات واضحا اختلاف أجندات النساء من مختلف الأعراق و الثقافات و الطبقات عن أجندة المرأة البيضاء من الطبقة المتوسطة التي كانت تحتكر خطاب النسوية.

مابعد النسوية :

في منتصف ثمانينات القرن العشرين ظهر مصطلح ما بعد النسوية و التي تعرف بأنها الأفكار و المواقف و ما إليها التي تتجاهل أو ترفض الأفكار النسوية التي شاعت في الستينات من القرن العشرين و العقود التالية. من بين المنتصرات لها آن بروكس التي تقول أن الموجة النسوية الثانية بنت مقولاتها على أساس مخاطبة النزعة الإنسانية اللبيرالية للحداثة المستنيرة ، تفترض أن قلب الثنائية الهرمية الرجل/المرأة سيؤدي وحده إلى تحرير النصف المؤنث من المعادلة . لكن المنهج النسوي المتأثر بفكر ما بعد الحداثة يميل إلى الشك في العملية الأيديولوجية التي تضع "الرجل" و "المرأة" في فئتين منفصلتين متضادتين، وقد تسعى إلى اقتلاع فكرة الذات المستقلة من جذورها تماما ، فهي ترى أن ما بعد النسوية تضع التعدد في محل الثنائية، و التنوع محل الاتفاق، لتفسح المجال للحوار الفكري الذي يتسم بالحيوية و التغير، و يصوغ القضايا و المناخ الفكري الذي تتميز به مرحلة الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة . و تحدد منظرات مثل جوليا كريستيفا و هيلين سيكسو و لورا مالفى و جوديث بتلر في تيار ما بعد النسوية قائلة أنهن ساعدن الحوار النسوي بتقديم المعين النظري الذي يتمحور حول التفكيك و الاختلاف و الهوية . تمهد ما بعد النسوية حسب ما تقدمه بروكس لمفهوم تعددي عريض القاعدة لتطبيق النسوية ،التي تتناول وفق هذا المنظور مطالب الثقافات المهمشة و المستعمرة و ثقافات الشتات من أجل خلق نسوية غير مهيمنة قادرة على التعبير عن التيارات النسوية المحلية الأصلية في مرحلة ما بعد الإستعمار[17].

قوبلت هذه الموجة برفض النسويات و وصفت بأنها ردة فعل رجعية ، رافضة لمكاسب النسوية و نظالاتها السياسية ، خاصة و أن ما بعد النسوية ابتعدت عن العمل السياسي و الاجتماعي ، من بين الأصوات الرافضة لما بعد النسوية سوزان فالودي التي أكدت في كتابها "الحرب غير المعلنة على النساء" الصادر سنة 1999 أن موجة ما بعد النسوية هي رد فعل مدمر للمكاسب التي حققتها النساء في الموجة الثانية، و أن انتماء النساء إلى ما بعد النسوية لا يعني أنهن وصلن إلى تحقيق العدالة و المساواة مع الرجال و تجاوزنها إلى ما هو أفضل. على الرغم من الجدالات التي قامت بين النسويات فإن دراسات الجنوسة بدأت تحل محل الدراسات النسوية في المجال الأكاديمي ، ومع أن النسوية في أصلها لم تكن حركة أكاديمية ، فإنها قادت إلى دخول مئات الآلاف من النساء إلى القطاع الجامعي ليس فقط في الدول المتقدمة بل حتى في الدول الأكثر فقرا ، و نتيجة لهذا التحول في الوسط العلمي كان يتأسس ببطء تخصص جديد هو الدراسات النسائية ، غالبا في وجه

مقاومة عنيدة ، لكن منذ التسعينات تحولت الدراسات النسائية إلى بشكل رئيس لتصبح دراسات الجنوسة[18]

نسوية مابعد كولونيالية من العالم الثالث:

ظهرت في العالم الثالث أصوات نسائية لها رؤية مختلفة عن رؤية المرأة البيضاء التي ابتدأت النضال لأجل تحررها قبل عقود ، بحكم اختلاف الخبرة الحية التي عاشتها تلك النساء و التي تجمع بين ألوان متعددة من القهر ، فأكدت النسوية في العالم الثالث على الربط الوثيق بين القهر الجنسي و القهر الطبقي و العنصري والإثني و الديني و النوعي، لكنها إلى جانب ذلك قدمت نقدا حادا للنسويات الغربيات اللائي يدعين معرفة نساء دول العالم الثالث ، رغم أنهن لم يبذلن الجهد اللازم لفهم طبيعة المجتمعات العالم ثالثية، يبرز هذا النقد من خلال عدد من الأعمال كمقالة "المركزية الغربية و تصورات الحريم" لـ ليلى أحمد 1982، و كذا مقالة تشاندرا موهانتي Chandra Mohanty عن "البحوث النسوية و الخطابات الكلونيالية" التي نددت فيها بتوحيد الفكر النسوي الغربي لكيان و فئة "المرأة" و تمثيل المرأة المسلمة ضمن فئة واحدة باعتبارها مقهورة تماما،و اعتماد التعميم لنتائج البحوث رغم اختلافات النساء حسب الطبقة أو حسب الفئة داخل المجتمع الواحد..و غيرها من الاختلافات. وكذا كتاب التركية ميدا بيغينوغلو Meda Beginoglu في "استيهامات استعمارية – نحو قراءة نسوية للإستشراق" ودراسة البنغالية الأمريكية غايارتي سبيفاك Gayarty Spivak "هل يستطيع التابع أن يتكلم"...و غيرهن كثير. و إن كان العالم العربي تأثرت بالحركة النسوية في موجتها "ما بعد النسوية" فإنه يجذر بالذكر أن أغلب الدول العربية خاضعة لأنضمة شمولية تحد من الحريات فتحصر نضال النساء في المنظمات النسوية التي تكتفي بالاشادة بالحقوق الوهمية الممنوحة للمرأة العربية ، مع ذلك ظهرت بعض الأصوات التي بقي تأثيرها تقافيا محصورا في الآراء المتبادلة بين المثقفين، من أهمها تجربة مجلة "باحثات" 1995 لباحثات لبنانيات أعلن عن رغبتهن في تطوير ملكة الرغبة في الإكتشاف و النظر ، و قبول الاختلاف ، و مقارعة البديهيات، لتطوير فكر نسوي عربي، إلى جانب جهود فردية أشهرها نوال السعداوي ، و آسيا جبار.

النقد النسوي مابعد الكلونيالي:

قبل التطرق للنقد النسوي مابعد الكلونيالي نعرج بشكل موجز على تشكل الخطاب النقدي النسوي، مع الموجة الثانية من الحركة النسوية ، هذه الموجة التي توصف عادة بأنها "انفصال عن الآباء" لأن ناقدات مثل كيت ميليت Kate Millett و جرمين جرير Jermaine Greer و ماري إيلمان

Mary Illman قدمن مراجعات لما تسمه إيلمان بـ "الكتابة الفحلة" مركزات على المفردات المتحيزة جنسيا ، و على الصور النمطية للجنسين في أعمال المؤلفين الرجال، ملقيات للضوء على الملامح التي قصرها هؤلاء الكتاب على النساء كالهيستيريا و السلبية، من أمثلة هذا النقد كتاب جوديث فاتيرلي Judith Vatterley القارئ(ة) المقاوم(ة) 1978 The Resisting Reader الذي يعكس المقاربة الجديدة في النقد الأدبي والمبنية على خلفية سياسية ، لتهاجم الكاتبة كل من هينري جيمس وهيمنجواي و فتزجيرالد و فوكنر الذين كانت أعمالهم راسخة في الأقسام الأدبية الأمريكية.[19]

و بحلول السبعينات انتقل النقد النسوي إلى مرحلة جديدة وسمت بـ "النقد النسائي" gynocriticism و الذي يشير إلى دراسة الكاتبات و الموضوعات المتصلة بالنساء، فكان من أمثلته ما قامت به إيلين مويرز Eileen Moyers و إيلين شوولتر Eileen Showalter من توصيف للتعبيرات والثقافات الفرعية الأدبية النسائية، و تحديد سمات التاريخ الأدبي النسائي. أما كتاب إلين مويرز عن نساء الأدب فقد جاء ليصيغ شكل تراث الأدب النسائي، وهبت فيه الكاتبة تاريخا للكاتبات و وصفت اختيارات النساء في التعبير الأدبي.[20]

تمحورت كتابات الناقدات في هذا العقد حول اكتشاف وجود لغة مميزة للنساء و انشاء تراكم من النقد الأدبي ، فظهرت كتابات تتسم بالتواصل و هو ما يلاحظ على عناوين مثل: أشكال الصمت لـ تيلي أوستن Tilly Austin، و حلم اللغة المشتركة لـ إيدريان ريتش Idrian Rich ، أما أدب خاص بهن 1977 و النقد النسوي الجديد 1985 لـ إلين شوولتر فمثلا اسهاما مهما في هذا السياق، أضافت شوولتر في الكتاب الثاني توصيفا لأربعة نماذج للاختلاف على أساس الجندر و هي البيولوجي واللغوي و الثقافي و من منطلق التحليل النفسي زاعمة أن هذه النماذج هي الأفضل تناولا من خلال نموذج المركزية النسائية في النقد النسوي. و ان كانت كتابات شوولتر تقدم أدب النساء على أنه آخر بالنسبة للتراث الذكوري فإنها قدمت برنامجا متماسكا للنقد النسوي من خلال وصف فيض من كتابات النساء . في الثمانينيات كانت كبرى انجازات النقد النسوي قدرته على تحديد و ممارسة نقد أدبي بالغ التنوع من منطلق الجندر ، و كانت بؤرة التركيز النسوية في هذه الفترة منصبة على اللغة وإعادة فهم العلاقات القوية و المعبرة جنسيا بين اللغة و الأشكال الأدبية و نفسيات الرجال و النساء ،من خلال بحث العلاقة بين الهوية الجندرية و بين اللغة. فتأثرت الناقدات بالفيلسوف اللغوي جاك ديريدا و ظهر أول نص تفكيكي في النقد النسوي و هو كتاب توريل موي Torell Moi عن السياسات الجنسية/النصية 1985.[21]

لتظهر تيارات مختلفة بعد هذه الفترة من النقد النسوي منها النسوية السوداء،و النسوية المثلية، والكتابة المؤنثة ...و غيرها، لكن ما يهم بحثنا هو المقاربة ما بعد الكلونيالية للنسوية، التي تجاوزت

المساق التقليدي للدرس النظامي ، و راحت تستعير المقاربات المنهجية لمجالاته فتزايدت الكاتبات النسويات المعنيات بعوامل من قبيل الطبقة و العرق و الإثنية و التوجه الجنسي و الدين [22] ،التي ليست قضايا مضافة للجندر بل انها تعمل جميعا معا بشكل متداخل ، كما سعت هؤلاء الكاتبات في ظل هذه المقاربة إلى تجاوز حدود الأقاليم و القوميات و حتى القارات ، لدراسة قضايا الهوية والتعدد الثقافي و مسألة تمثيل المرأة سواء المستعمرة أو المستعمَرة، بأقلام نسويات من العالم الثالث غالبا أشهرن نقدهن الحاد للخطاب النسوي الأبيض، من بينهن – كما ذكرنا آنفا- شاندرا موهانتي التي تعترض على بعض النصوص الغربية التي ترد فيها نساء العالم الثالث على أنهن موضوع واحد و كتلة صماء؛ متجانسة و مختزلة ، تتغاضى هذه النصوص عن النواحي البنائية المركبة التي تميز حياة النساء في العالم الثالث و "تستعمرها"، و مصطلح استعمار كما تشرحه علامة مميزة لكل شيء من سلالم التراتب الهرمي الاقتصادي والسياسي إلى انتاج خطاب ثقافي معين عما يسمى بالعالم الثالث ، و وصولا إلى استخدام النسويات الملونات له لوصف انتحال النساء البِيض المهيمنة لخبراتهن و نضالهن.

تركز موهانتي نقدها للخطاب النسوي الأبيض إذن على وضعه النساء كفئة للتحليل موحدة بغض النظر عن الموقع و الطبقة و العرق، و العنصر، و كونهن جميعا خاضعات للنظام الأبوي حتى يبدو أنه مآمرة عابرة للثقافات، كما تنظر لمنهج تلك النصوص حين تقدم شواهد محدودة من ثمة تعمم على سائر الثقافات. لتخلص إلى أن النسويات البيض توصلن إلى وضع فكرة عن امرأة العالم الثالث المقهورة ، والمقيدة جنسيا و المنتمية إلى هذا العالم الثالث فهي جاهلة و فقيرة و غير متعلمة و مرتبطة بالتقاليد، ومدجنة... و لأن نصوص الغربيات تنتج صورا متشابهة عن امرأة العالم الثالث فهي تفاقم من هيمنة فكرة تفوق الغرب و تحافظ على استمرارها، و تحرك بذلك خطابا استعماريا يمارس نوعا شديد الخصوصية من القوة في تعريف و ترميز الارتباطات بين العالم الأول و العالم الثالث[23].

أما غايارتي سبيفاك فقد ارتكزت إلى دراسات التابع في دفاعها عن المرأة الشرقية و مواجهة الهيمنة الغربية، غير أنها اهتمت بشكل كبير بالأبعاد المعرفية و الخطابية للتدخلات الأوروبية في ثقافات الآخرين،فوظفت مفهوم التمثيل في مقالها "هل يستطيع التابع أن يتكلم ؟" لتبين أن الذوات المستعمَرة قد سلب منها حقها في تمثيل نفسها، و أن المرأة في المستعمرات وقع عليها "عزل مضاعف" و تضرب مثالا بـ"ساتي" و هو طقس هندوسي تقوم فيه الأرملة برمي نفسها في محرقة زوجها المتوفى، هذا الطقس منظم بواسطة العادات الهندية فالوطنيون الهنود المستندون للنظام الأبوي يؤسسون خطابا مشغولا بنوايا النساء و يرون أن هن يرغبن بالموت، في حين شرع

البريطانيون قانونا يمنع هذا الطقس في أثناء انتدابهم للهند، منطلقين من أساس التحضر الشامل، لتخلص إلى أن "ساتي" تاريخ للقمع المضاعف و سرد يقوم على المرأة المهمشة و التابعة[24]. أما من خلال تحليلها للنصوص الأدبية فقد اعادت توجيه دفة النقد النسوي من خلال مقالها عن "ثلاث نصوص نسائية و مراجعة نقدية للامبريالية" فبدلا من تحليل النصوص على أنها سيرة نفسية لذات امرأة مناضلة كما فعلت النسويات البيض ، اللائي ركزن اهتمامهن على الشخصيات البيضاء المحورية في نصوص مثل "جين إير" و "بحر سارجاسو الواسع" خاضعات للمنطق السائد في نصوص انتجت في سياق استعماري، على عكسهن اتجهت سبيفاك لتحليل الطريقة التي تم بها تهميش بعض الشخصيات في النص ذاته، مثل الخادمة التي ترجع أصولها للمارتنيك.[25] تعيد جلوريا أنزالدو هذه الهويات المهمشة ، من خلال كتابها "الأراضي الحدودية" و "صياعة الوجه ،صياغة الروح" فكتاباتها مابعد الحداثية تعيد صياغة الهويات المختلفة و ذلك في عملية متواصلة من إعادة صياغة للحدود بين تلك الهويتين الأمريكية (من تكساس) و المكسيكية ، و المثلية و الأكاديمية. في السياق ذاته كتبت البريطانية السوداء أكوارج "الطوب و الباقات" و أوجوندیب-ليزلي التي ترى أنه يجب على النقد أن يعبر حدود الأدب لينظر إلى الثقافة بوصفها الناتج الإجمالي لـ "كينونة الشعوب"

في العالم العربي اعتمدت المؤرخة و الأديبة الجزائرية آسيا جبار على الأرشيف الفرنسي و مع مسحة من خيالها الأدبي و ما شهدته من محو للنساء من قصة حرب التحرير ، فوفرت منظورا جديدا لتاريخ الثورة ، باعتماد الأدب وسيطا للنقد التاريخي و السياسي. في حين تعود ليلى أبو لغد لمناقشة فكرة إنقاد الرجل الأبيض للمرأة الملونة من الرجل الملون في مقالها "هل تحتاج المرأة المسلمة إلى إنقاذ؟ و الذي يقدم نقدا للخطاب السياسي الأمريكي غداة التدخل الأمريكي في أفغانستان، حيث يعيد الخطاب السياسي الرؤية الانقاذية للمسلمات المقموعات مستعيدا النبرة الاستشراقية التي عملت على تكريس نمطي لصورة المرأة المسلمة الخاضعة و صورة الشرق الحسي المستبد القامع.

تحلل ليلى الخطاب السياسي و الاعلامي آخذة في الاعتبار الجانب الثقافي المعياري النمطي المسيطر على البرامج التلفزيونية الأمريكية ، لكنها تسأل لماذا جرت تعبئة الرموز الأنثوية في هذه الحرب ، و تخلص إلى ضرورة تعقل الاختلافات و تقبلها و هي تركز هنا على فكرة الحجاب التي درستها من الناحية الانتروبولوجية، لتدعو في ختام بحثها إلى تقبل الاختلافات و احترامها بما هي منتجات لتواريخ مختلفة و تعبير عن رغبات مبنية بصيغ متمايزة ،فالنساء المختلفات ربما يرغبن في مصائر

مختلفة عن مصائرنا. كما حذرت النسويات من العودة للنهل من عقليات القرن التاسع عشر أي عقليات المبشرات المسيحيات اللواتي كرسن حياتهن لانقاد شقيقاتهن المسلمات.

أما الباحثة السورية رنا قباني فتعود لكتب الرحالة الأوربيين في كتابها "أساطير أوروبا عن الشرق ،لفق تسد. فتتناول تمثيل المرأة الشرقية في صور الحريمية و الإيروتيكية و قدمت مجموعة من النماذج منها الأميرة المسلمة العاشقة التي تهب جسدها لفارسها الأبيض ، فتكرس هذه النصوص فكرة الغرب العقلاني و الشرق الشهواني[26] و هروب المرأة الملونة من قامعها الرجل الملون نحو الرجل الأبيض

انطلقت النسوية اذن من الخبرات الشخصية التي صيغة للدفاع عن قضايا خاصة ، و اتجه بعضها في المسار الاصلاحي و أهم ما ميزها في موجتها الأولى هو كونها جهودات فردية تطالب باصلاح بعض القوانين.

بينما اتخذت شكل الحركة الجماعية في موجتها الثانية و استهدفت تحرير المرأة ، غير أن النساء في هذه الفترة تشبعن بايديولوجيات مختلفة فظهرت بينهن اختلافات في الرؤى و السبل التي يرينها كفيلة بتحقيق ذلك الهدف فانقسمت الحركة إلى تيارات عدة،

امتهى انقسام النسوية إلى تيارات صغيرة داخل الحركة إلى اعلان موتها مع موجة ثالثة ارتبطت بفكرة المابعد فكانت مابعد النسوية التي استفادت من الجهد النظري المتحور حول التفكيك والاختلاف و الهوية، فوضعت التعدد في محل الثنائية، و التنوع محل الاتفاق.

و باستقلال الدول التي كانت تحت نير الاستعمار ظهرت أصوات نسائية من العالم الثالث مناهضة لهيمنة النساء البيض على الخطاب حول المرأة في مقاربة مابعد كلونيالية للنسوية حيث استفادت من مقولاتها في صياغة خطاب نقدي نسوي جديد يتمحور حول المرأة العالم ثالثية وتمثيلها، وينفتح على موضوعات العرق و الطبقة و القومية، و يعيد الاعتبار للخبرة، و ينادي باختلاف و تعقله.

هوامش البحث

[1]: آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار و ما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2007، ص 32

[2]: المرجع نفسه، ص33

[3]: بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية،تر:أحمد الروبي،أيمن حلمي،عاطف عثمان،كرمة سامي،المركز القومي للترجمة،مصر2010، ص 178

[4]: سوزان ألس واتكنز، مريزا رويدا، مارتا رود نجويز، الحركة النسوية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر 2005، ص15

[5]: يمنى طريف الخولي ، النسوية و فلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي اي سي، المملكة المتحدة،2017،ص10

[6]: سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية، تر:أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002،ص13

[7]: ينظر : المرجع السابق ، ص 14

[8]: سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية، ص40

[9]: المرجع نفسه ، ص42،43

[10]: المرجع نفسه ، ص49،51

[11]: ينظر : مية الرحبي، النسوية ، مفاهيم و قضايا، الرحبة للنشر و التوزيع، سوريا، 2014، ص16

[12]: سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية،ص56

[13]: المرجع السابق، ص23

[14]: سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية،ص60

[15]: مية الرحبي، النسوية ،ص19

[16]: يمنى طريف الخولي ، النسوية و فلسفة العلم، ص65

[17]: سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية،ص86

[18]: ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية ، مقدمة نقدية،تر: ممدوح يوسف عمران،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 2015،ص288

[19]: ينظر: ماجي همّ، النظرية الأدبية النسوية، تر:هالة كمال ،ضمن: النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرآة و الذاكرة، مصر ،2015،ص 178، 177

[20] : المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[21] :المرجع نفسه ، ص ص 179-181

[22]: ناريان ، أوما و آخرون ، نقض مركزية المركز، الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات ، بعد-استعماري، تر: يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، 2012، ص19

[23]: موهانتي ، شاندرا ، تحت عيون الغرب، الدراسات النسوية و الخطابات الإستعمارية، تر:سهام سنية عبد السلام ، نقلا عن : Chandra T. Mohanty ,Third World and the Politics of Feminism, Indiana University Press,1991,51-80

[24]: فرج ريتا، النسوية مابعد الكلونيالية، تفكيك الخطاب الاستشراقي حول نساء الهامش،مجلة الفيصل، مارس 2018، www.alfaisalmag.com?p=9064 تاريخ الإطلاع: أوت 2020

[25]: سارة ميلز ، النظرية النسوية مابعد الكلونيالية ، تر:هالة كمال ،ضمن: النقد الأدبي النسوي،ص169

[26]: المرجع السابق.

المصادر و المراجع:

1. بيل أشكروفت، جاريث جريفيث، هيلين تيفين، دراسات مابعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية،تر:أحمد الروبي،أيمن حلمي،عاطف عثمان،كرمة سامي،المركز القومي للترجمة،مصر2010.
2. آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار و ما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا،2007.
3. سوزان ألس واتكنز، مريزا رويدا، مارتا رود نجويز، الحركة النسوية، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر 2005.
4. سارة جامبل، النسوية و ما بعد النسوية، تر:أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002
5. يمنى طريف الخولي ، النسوية و فلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي اي سي، المملكة المتحدة،2017
6. مية الرحبي، النسوية ، مفاهيم و قضايا، الرحبة للنشر و التوزيع، سوريا، 2014
7. ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية ، مقدمة نقدية،تر: ممدوح يوسف عمران،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت 2015
8. ناريان ، أوما و آخرون ، نقض مركزية المركز، الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات ، بعد-استعماري، تر: يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، 2012
9. موهانتي ، شاندرا ، تحت عيون الغرب، الدراسات النسوية و الخطابات الإستعمارية، تر:سهام سنية عبد السلام ، نقلا عن : Chandra T. Mohanty ,Third World and the Politics of Feminism, Indiana University Press,1991,51-80
10. سارة ميلز ، النظرية النسوية مابعد الكلونيالية ، تر:هالة كمال ،ضمن: النقد الأدبي النسوي، مؤسسة المرآة و الذاكرة، مصر ،2015
11. فرج ريتا، النسوية مابعد الكلونيالية، تفكيك الخطاب الاستشراقي حول نساء الهامش،مجلة الفيصل، مارس 2018. www.alfaisalmag.com?p=9064

النقد بالشعر عند أدونيس

عندما تستحيل قصيدة الرؤيا نقدا حضاريا

Adoni's Criticism Via Poetry
When the Insight Poetry Makes a Civilizational Criticism"

الدكتورة: فائزة خمقاني

الدكتور: د.حمزة قريرة

الأستاذ: حمزة شريف

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب- كلية الآداب واللغات- جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

khemgani.faiza@univ-ouargla.dz
faizakh121@gmail.com
hamza.grira@gmail.com
cherifhamza1994@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/05 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص**

انطلاقا من جهود المفكر أدونيس في النقد الحضاري/الثقافي ومحاولته إعادة قراءة تاريخ الشعرية العربية بمختلف متعلّقاتها الفكرية والدينية، حاول التأسيس لمنهج مختلف يغوص في العمق الثقافي من أجل الوصول إلى فهم مختلف يترتّب عليه إعادة تشكيل الهوية الثقافية والأدبية، ومن خلال مختلف كتاباته الفكرية أو الأدبية نجده يقدّم أطروحاته بتشكيلات مغايرة حسب طبيعة الكتاب الذي يؤلفه؛ سواء كان الكتاب نقديا أو فلسفيا أو إبداعيا، ومن خلال قراءاتنا لنتاجه الإبداعي لاحظنا محاولته تقديم رؤيته الفكرية بشكل شعري، فلا يقدّم -فقط- نصا حداثيا أو ما بعد حداثي -يحمل المقومات التي وضعها- بل تجاوز ذلك، ليُعبّر بلغته الشعرية عن تلك الأطروحات، كإعادة بعث اللغة من جديد، أو خلق إيقاع متفرّد، وهو ما ستحاول هذه الدراسة تتبّعه وكشف تفاصيله.

الكلمات المفتاحية: نقد – شعرية –إيقاع – معجم – رؤيا – ثقافي

Abstract:

Relying upon the contributions of Adonis in the modern/cultural criticism and his attempts to reread the history of the Arabic poetry with its various intellectual and religious outcomes, there was an attempt to construct a different view that dives in the cultural depth to arrive at a different understanding leading to reshaping the cultural and literary identity. Through his different intellectual or literary writings, we can find out that he presents his notions differently depending on the nature of the book he intends to publish, i.e, critical, philosophic, or creative. We have noted that he attempted to present his intellectual visions poetically on reading his creative productions. Adonis does not only give modern or post-modern texts that carry the constituents he has established, but far exceeds that, he expressed through his poetic language those notions as a rebirth of language or creation of a new unique rhythm; and this is what this study attempts to unveil its details.

key words*:* Criticism - Poetry – Rhythm – Lexis– Insights – Cultural.

أدونيس حياته والجدل حوله شعره وفكره:

1-1-محطات من حياة أدونيس[1]:

اسمه **علي أحمد سعيد إسبر**، وُلِدَ في سنة 1930 في قرية فقيرة تُدعى «قصابين» قرب مدينة جبلة في محافظة اللاذقية بسوريا.

تأخر **أدونيس** في التعليم حيث التحق بالمدرسة حين بلغ من العمر 13 عاما، أتم حفظ القران الكريم على يد أبيه، كما حفظ العديد من القصائد أيضا .. التحق بجامعة دمشق و في عام 1954م استطاع أن يتخرج منها بعد أن أمضى بها سنوات في دراسة الفلسفة، ثم التحق بالجامعة اللبنانية وتركها في عام 1973 بعد أن حصل منها على درجة الدكتوراه في الأدب .

أول قصيدة قام **أدونيس** بإلقائها في عام 1944ميلاديا حيث قام بإلقائها أمام شكري القوتلي هو رئيس الجمهورية السورية في ذلك الوقت وكانت هذه

القصيدة قصيدة وطنية، ونالت إعجاب الجميع وبعد تقديمه القصيدة أمام رئيس الجمهورية دعاه الرئيس قائلاً له:

- ماذا يمكن أن نقدّم لك؟ ماذا تريد؟
- أريد أن أدخل المدرسة، أريد أن أتعلم؟
- سنفعل ذلك اطمئن.

هذا هو الحوار الذي بدأ بتغيير مسار حياته إلى الأبد، حيث التحق بعدها بالمدرسة ليبدأ مشواره العلمي، فدخل مدرسة اللاييك بطرطوس على نفقة الدولة.

أما اختياره لاسم أدونيس، فقد كان في حوالي السابعة عشرة من عمره، وفي ذلك قصة طريفة حدثت معه، فقد كان يكتب آنذاك نصوصاً شعرية ونثرية يوقعها باسمه العادي: علي أحمد سعيد، ويرسلها إلى بعض الصحف والمجلات آنذاك للنشر، لكن أياً منها لم يُنشر في أية صحيفة أو مجلة. ودام هذا الأمر فترةً، فاستاء وغضب، وأثناء ذلك للمصادفة وقعت في يده مجلة أسبوعية قرأ فيها مقالة عن أسطورة **أدونيس**: كيف كان جميلاً وأحبته عشتار، وكيف قتله الخنزير البري، وكيف كان يُبعث كل سنة في الربيع، فهزّتْه الأسطورة وفكرتُها، فقرر أن يستعير اسم أدونيس ويوقّع به. وقال في ذات نفسه أن هذه الصحف والمجلات التي لا تنشر له، إنما هي بمثابة الخنزير البري الذي قتل أدونيس. وبالفعل كتب نصاً شعرياً وقّعه باسم أدونيس وأرسله إلى جريدة لم تكن تنشر له، وكانت تصدر في اللاذقية، وفوجئ أنها نشرتْه. ثم أرسل نصاً ثانياً فنشرته على الصفحة الأولى، أرفقها المحرر بإشارة تقول: المرجو من أدونيس، أن يحضر إلى مكاتب الجريدة لأمر يهمّه. وعند ذهابه ذُهل الجميع لعدم توقعهم بأنه صغير، ومن هنا بدأت رحلته في عالم الكتابة الشعرية.

في سنة 1954 نشر قصيدته الطويلة «الفراغ» في مجلة «القيثارة» أولى المجلات العربية الخاصة بالشعر في سورية وكانت تصدر في اللاذقية، وأخذت الأوساط الشعرية العربية تعترف به بدءاً من هذه السنة التي نشر فيها قصيدته هذه، وهي التي كانت نقطة الوصل بينه وبين يوسف الخال الذي كان قد قرأها وهو في نيويورك في الأمم المتحدة وأُعجِب بها كثيراً.

في أواخر تشرين الأول 1956 في الأسبوع الأول من وصوله إلى بيروت **التقى بيوسف الخال** ومنذ لقائهما نشأت بينهما صداقة قوية، وكانت بدايةُ مجلة «شعر» أفقاً جديداً للشعر العربي. وكانا كمثل شخصين يسكنهما هاجس واحد من أجل قضية واحدة: «التأسيس لكتابة شعرية عربية جديدة». بعد «شعر» وبعد نكسة 1967 أصدر **أدونيس** ومن بيروت مجلة «مواقف» وكانت تعنى بالأنشطة الأدبية والثقافية الجديدة. في سنة 1973 حصل **أدونيس** على دكتوراه الدولة في الأدب من جامعة **القديس يوسف** في بيروت، وموضوع الأطروحة التي صدرت بعد ذلك كان «الثابت والمتحول»، ثم غادر بيروت في 1985متوجهاً إلى باريس بسبب ظروف الحرب وحصل سنة 1986 على الجائزة الكبرى ببروكسل، ثم جائزة التاج الذهبي للشعر في مقدونيا في تشرين الأول 1997.

1-2-الجدل حول مشروع أدونيس الفكري وتوجهاته الشعرية:

أثارت أفكار **أدونيس** حفيظة الكثير من المفكرين خصوصا المحافظين، فقد رأوا في توجّهه نوعا من التخريب اللغوي للشعر وكسرا للجمالية المتوارثة، وقد لقي انتقادات شديدة وصلت إلى الغلوّ في الكثير من الأحيان، وقد كُتبت الكثير من المقالات والكتب حول أعماله النقدية أو الشعرية وفيها من الانتقاد الكثير، ومن هذه الكتب ما صاغه الكاتب –كاظم جهاد- **"أدونيس منتحلا"** الذي جاء على أغلب نتاج الشاعر ودرس انتحاله وأخذه من الشعراء (العرب أو الغرب) والفلاسفة والصوفيين، حيث جاءت دراسته مسحيّة لأهم كتابات **أدونيس** وأحكامه فيها شيء من الهجوم على فكر الرجل وعمله ومن أحكامه على الرجل قوله: "طالما ادعى **أدونيس** التأسيس المطلق، وقلّما أقرّ بمصادره... و**أدونيس** يُنكر الذاكرة، فتخرج له، وعليه، من حيث لا يتوقع. تكشف عن تشقّقات جسده الشعري، تُبعْثر عناصر فنه..."[2]، تظهر الحدّة في الطرح بوضوح، لكننا لسنا في هذا المقام أمام طرح الإشكالات حول شعره أو فكره فقط نحن نشير إلى ما قيل حوله بخصوص مختلف أفكاره وتصوّراته النقدية أو الشعرية، فمثلا نجد جدلا حول شعره المأخوذ من نصوص الصوفية كالنفري أو من قصائد **بيرس** أو **بودلير** وفي ذلك انتحال واضح كما حدد منتقدوه. كذلك في عملية اسقاطه للإيقاع الوزني جملة، رأى الكثير أن ذلك يضر بالقصيدة العربية ويطعنها من الداخل وهو نوع من الاتباع للإنتاج الفرنسي في قصيدة النثر خصوصا مع ترجمته وتأثره بما كتبته سوزان برنارد حول

قصيدة النثر في كتابها "قصيدة النثر من **بودلير** إلى أيامنا" وعبر طرحه لقصيدة النثر في الشعرية العربية حطّم مختلف المقوّمات النصية للقصيدة العربية على مستوى اللغة والمعجم والتركيب والإيقاع ونظام التصوير، وعبر طرحه الثوري تم انتقاده بشدة لدرجة أنه اعتبر عدوا للتراث العربي والشعرية بمفهومها التقليدي، لكن هذا لم يؤثر في مسار الشاعر فقد قدّم اطروحاته الشعرية والفكرية في مؤلفاته، كما حاول التأسيس لطريقة مختلفة في الكتابة تجاوزت الكتابة النصية، كممارسة للأفكار النقدية ووصلت إلى التعبير بالشعر عن الأطروحات الفكرية والنقدية، وهنا تحوّل النص الشعري إلى شبه أطروحة فكرية عن مسألة معيّنة، فأدى بذلك وظيفتين على المستويين، فهو يمارس كسْر النظام التقليدي وتجاوز النموذج، وفي الوقت ذاته يقدّم أطروحته شعرا، وهذا ما سنحاول التعرّف عليه خلال هذه الدراسة.

1- من قضايا نقد الشعر عند أدونيس:

1-2- مفهوم الشعر ومصطلح قصيدة النثر:

مع **أدونيس** تحوّل الشعر إلى رؤيا، وهي أولى القضايا التي عالجها فيما تعلّق بمفهوم الشعر والرؤيا في الشعر المعاصر[3]، وتسافر الرؤيا بالشاعر نحو تجاوز الواقع والمتداول إلى عالم يحكمه الخرق والخلق، "فالشعر عنده متمرّد على المقاييس، وما يحكم نصاً شعرياً لا يحكم نصاً شعرياً آخر، وكل نص شعري بهذا يخرق مقاييس سابقه ويؤسس مقاييس جديدة."[4] بهذا تتأسّس قوانين أيّ نص انطلاقا منه أثناء إنتاجه، فيبني بذلك **أدونيس** تنظيراته للحداثة الشعرية - كما يراها- على حداثة اللغة الشعرية وتجدّدها المستمر أثناء كل خلق جديد، فهي "تنبني على أن الشعر ليس تعبيرا بالدرجة الأولى بل تأسيسا".[5] وعليه دخل مفهوم الشعر مع رائد قصيدة النثر مرحلة جديدة فهو خلق جديد مع كل إنتاج شعري، فاللغة الشعرية تتوالد باستمرار.

أما عن قصيدة النثر فقد ارتبط ظهورها انطلاقا من عدة روافد أهمها التأثر بالشعر الغربي وتطوّره، ويعد **أدونيس** من أوائل الشعراء الذين حملوا لواء هذه القصيدة، كما تعتبر مجلة "**شعر**" أكثر المنابر التي مثّلتها واحتوت مختلف التنظيرات حولها، فكان لها دور كبير في تكريس مفهوم قصيدة النثر برافديها الغربي والعربي، وأبرزت أهم خصائصها التي قامت على هدم ما علق باللغة والوجود وأعادت خلقه وبعثه بأسلوب ولغة جديدة، بهذا عملت على تأسيس أصول فنية وروحية لشعرهم، على رأسها الثورة في اللغة حيث رفضوا وصفها أنها مجرد أداة تعبير، لتصبح عندهم أداة خلق وإبداع"[6]، وقد شاع التنظير لقصيدة النثر بين رواد مجلة شعر –خصوصا

أدونيس- بشكل كثيف متأثرين بكتاب **سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"**، الذي حدّدت فيه المبادئ والخصائص الفنية لقصيدة النثر بداية بالوحدة العضوية إلى الوظيفة الشعرية وصولا للتكثيف[7]، لتفتح بما قدّمته "الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر"[8] الذي عمقه أدونيس، "حيث شرح مفهومها، ومبررات كتابتها، وشروط هذه الكتابة"[9]، ليضع بذلك معالم طريق النص الأكثر انفتاحا وقلقا، وقدّم في مجلة شعر " الإشارة التنظيرية الأولى لقصيدة النثر التي جاءت في مقاله: (في قصيدة النثر)، حيث حسم تعريف هذا الشكل الذي كان مثار جدل مفاهيمي بين أعضاء مجلة شعر أنفسهم"[10]. كما نشير إلى أن شعراء المجلة اعتمدوا على الممارسة والتنظير المستمد في إحدى روافده على الترجمة "فقد نشرت (شعر) عبر أعدادها الاثنين والثلاثين الأولى (الصادرة ما بين 1957 – 1964) نصوصا مترجمة لأبرز الشعراء الأوروبيين، ونهض على ترجمة أغلبها شعراء المجلة أنفسهم، ولقد كان لهذه الترجمات أثر كبير في تعرف قراء المجلة على طائفة من الشعر العالمي ، وعلى مضامينه وأفكاره"[11]، ورغم سلبية العملية في تحويل شعر من لغة إلى أخرى لأن ذلك يُفسده جملة إلا أن العملية كانت مهمة لبعث روح التجديد في القصيدة العربية وتعريف الشعراء العرب بالمساحات الحرة التي يمكن أن يزوروها بشعرهم.

فيما تعلّق بمصطلح قصيدة النثر فقد أثار جدلا كبيرا منذ أن قدّمه **أدونيس** في البداية، "فقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية و قيد، فوضوية مدمرة وفن منظم"[12]، بهذا تحمل قصيدة النثر بذور اضطرابها داخليا لكنه اضطراب مؤسس للاختلاف وهو هدف هذا النص، كما "نشير إلى أنّ **سوزان برنار**، نفسها، في دراستها الرائدة عن قصيدة النثر، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبة المصطلح"[13]، وأظهرت خطورة الخلط بين النثر والشعر فرأت منذ البداية أن " مصطلح قصيدة النثر نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة"[14]، كما اعتبرتها نصا أكثر تمرّدا وفوضوية بسبب مبادئها فقالت "من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرّد"[15]، بهذا فالمصطلح يخلق اضطرابا مبدئيا في هذا الجنس الشعري، وقد حاول **أدونيس** تقديمه ليُعبّر عن هذا الاضطراب الذي يرافق النص بل يعد من خصائصه البنائية. والملاحظ أنه رغم الاختلافات في تحديد المصطلح وأسبقيته ومدى ملاءمته للجنس الذي يعبّر عنه نجدها أصبحت ثانوية في ظل إشكالية النص في حد ذاته وكيف يُبنى ويستقيم في ظل تجربة متحوّلة وموضوعات وحالات كثيرة التشعّب والتداخل، كذلك في إطار وسائل تكنولوجية زادت من شره التحوّل والتجديد في بناء هذا النص الذي صار يتفاعل مع وسائط أخرى لتقديم ذاته في حلة مختلفة تناسب العصر، وتلبي أذواق متلقيه وتدفعهم لتقبّل جمالية متفرّدة وتعوّدهم عليها، وهي

تنتجه بشكل مختلف كل مرة، وهو ما تسعى له قصيدة النثر في أصلها الأول، كما قدّمها **أدونيس** فهي وسط للاختلاف والتميّز.

2-2- الحداثة :

إضافة إلى مفهوم الشعر ومصطلح قصيدة النثر نرصد مفهوم الحداثة ومتعلقاتها التي تعد من القضايا المهمة التي تناولها **أدونيس**، لارتباطها المباشر بقصيدة النثر "فقد أخذت قصيدة النثر من الحداثة الجدّة في الطرح، ومواكبة للعصرنة ونفي وتجاوز للأفكار والقوالب الراسخة والقوانين والمعايير الثابتة، بهذا فالحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن"[16]، إضافة إلى ذلك نجد أن الحداثة "تمتاز بفنها الخاص... ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد. ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقفاً جمالياً مؤسسا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره"[17]، وقد اهتم **أدونيس** بمفهومها موسعا أطرافها حيث "يأخذ مفهوم الحداثة عنده طابعا شموليا، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيّرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية"[18]، وعبر هذا المفهوم تتجاوز الحداثة حدود الشعر إلى مختلف متعلقات الحياة التي يرتبط بها الشعر في كل صورها، ولعل هذه الشمولية جعلت من مفهومها فضفاضا وغير مستقر خصوصا مع التطوّرات الفكرية الفلسفية التي عملت على تقويض الكثير من مفاهيم الحداثة لتتجاوزها، وهو ما سايرته قصيدة النثر بتجاوزها الحداثة إلى ما بعدها بتبنّيها أهم أفكارها خصوصا التفكيك وتقويض النموذج المسبق، فالحداثة ليست غاية في ذاتها، لذا أسس **أدونيس** مشروعه الثاني، مشروع ما بعد الحداثة (الحداثة الثانية)[19]، بعد أن كشف أوهام الحداثة " في بيان الحداثة (1979،1992) وهي أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وقد أوجزها في العناصر التالية:

الوهم الأول مرتبط بعامل الزمنية، والارتباط باللحظة الراهنة، أما الوهم الثاني فهو وهم المغايرة والاختلاف عن القديم، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أنهم حداثيون بمجرّد اختلافهم عن القديم، في حين يرتبط الوهم الثالث بالمماثلة مع الغرب، فلا حداثة في نظرهم إلا في المماثلة مع الغرب، أما الوهم الرابع فمرتبط بالتشكيل النثري، فكل مخالفة للكتابة الوزنية هي دخول في الحداثة، ويرتبط الوهم الخامس بالاستحداث المضموني، فكل نص شعري يتناول منجزات عصره وقضاياه فهو حديث[20].

انطلاقا من هذه الأوهام وما تبعها من ممارسات شعرية فقد أعيد النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية المتعارف عليها، لتدخل قصيدة النثر مرحلة ما بعد الحداثة وتأخذ من

هذا الفكر" أنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وهو أهم مرتكزات ما بعد الحداثة التي زعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها، كما حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة."[21] وهو ما جعل من نص قصيدة النثر نصا مختلفا لا على نموذج مسبق، فقد استثمر كل طاقات التقويض واللانظام في ما بعد الحداثة لإنتاج كيان مختلف يتمتّع بحضور لحظي آني ولعل هذا ما جعل أدونيس يقرّ بأنه لا يستطيع أن يحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا[22]، لأنها نتاج تجربة ولحظة عابرة لا قوالب محدّدة سلفا، ويعدّ هذا الطرح غاية في الخطورة خصوصا لتعالقه باللغة ودلالاتها، بناء على ذلك وحسب تصور **أدونيس** فقصيدة النثر تحاول إنتاج معجم جديد مع كل تجربة فلا ثوابت ولا منطق عقلي في البناء، وفي هذا تخريب للمسلمات وكسر للثوابت، ولكن رغم ذلك ظلت قصيدة النثر تحاول تقديم ذاتها وتتلمّس جمالياتها الخاصة انطلاقا من التقويض ذاته، وهنا تكمن الإثارة فيها فهي جديدة في كل مرة تُنتَج فيها.

2-3- التراث:

حضي التراث بنصيب كبير في أعمال **أدونيس** تنظيرا وممارسة شعرية خصوصا ما تعلّق بالتراث الصوفي فقد أخذ أدونيس" يشير إلى مرجعيات عربية فضلا على المرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يراها -اليوم- قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية وطريقة... وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرّف كتابها على الكتابات الصوفية العربية."[23]، وعبر التراث الصوفي قدّم **أدونيس** نصوصا شعرية كثيرة وظف فيها التراث الصوفي عبر التناص بمختلف أشكاله. كما قدّم في دراساته النقدية العديد من الأطروحات حول التصوف وكيفية تقمّص الفكر الصوفي في الشعر كما في كتابة "**الصوفية والسوريالية**" الذي قدّم فيه الكثير من الأطروحات خصوصا تصورات **ابن عربي**.

2-4- انفجار اللغة الشعرية:

حاول **أدونيس** منذ البدء خلق لغة من لغة، وفي ذلك يعتبر أنه "في النظرية الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلّم، بل يتكلّم كما يكتب. إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف،

واستئصالها من سياقها المعروف. وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر"[24]، فنجده بذلك ينظر إلى اللغة من ناحية الطاقات الكامنة فيها والتي تحوّلها إلى "رموز ذاتية"[25]، تشكّل عبر تراكيبها نص القصيدة التي " تقول المجهول بطريقة جديدة، بشك غير مألوف. فهي حركة مستمرة وبشكل دائم" [26] كما يرى، حيث تحتل فيه اللغة مكانة مهمة بما تحمله من قدرة على التجاوز والانبعاث من جديد مقدّمة معمارية فريدة لمستويات هذا النص/قصيدة النثر، حتى صارت "هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى"[27]. "فالشعر يستمد سلطته وفنيته من موسيقى لغته التي تشعرك بعمق رؤاه، وقدرته العجيبة على التأثير في المتلقي بغض النظر عن اللون الشعري للقصيدة".[28] بهذا يظهر أنه مع أدونيس حدث تحوّل كبير على مستوى مادة البناء انطلاقا من تحوّل في طبيعة التجربة من جهة، وفلسفة وأسس الخلق الشعري وأهدافه من جهة أخرى، لتخرج قصيدة النثر نهائيا من تقليد حدود اللغة الشعرية وغير الشعرية، فالتجربة هي المتحكّمة في توظيف اللغة داخل القصيدة، فالتجربة الشعرية بما تحمل من ملامح قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة"[29]، "والشعر يتكون من كلمات"[30] فهي أساس بنائه، وفي قصيدة النثر وعبر تفعيل التجربة في الخلق الشعري تنكّرت الكلمات فيها لأصلها وأسست لدلالة جديدة تحقّقت في توظيفها الجديد.

2-5-نظام التصوير الجديد في قصيدة النثر:

حاول أدونيس تقديم بلاغة جديدة تعيد تأثيث النظام البياني، والتأسيس لذائقة جمالية جديدة لدى المتلقي للتفاعل والتواصل معها، وهذه المهَمّة احتاجت للُغة متمرّدة عن دلالاتها ومختلفة عن لغة التواصل" فالصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل[31]، فنجدها محمّلة بشحنات خاصة نابعة من توظيفات أسلوبية مختلفة من الرمز إلى الأسطورة والأسماء التاريخية وغيرها من طقوس مختلفة خاصة بهذا الجنس المجدد تصويريا، وعليه تعد الصورة في قصيدة النثر مهمة للغاية فهي ما يضمن الرابط الجمالي بينها والمتلقي بهذا "فالصورة هي الشيء الثابت في الشعر كلّه. وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة"[32]. ونجد **أدونيس** "في مواسمه طقوس، يغلب عليها طقس الأسطورة فيسيطر **الفينيق** أو **تموز** أو **العنقاء** أو **بروميثيوس** أو **أوروفيوس**، وقد يغلب عليها طقس الرمز فيبرز **مهيار** أو **الهلول**، أو الرمز التاريخي، فلنمح وجه **علي بن أبي طالب** أو **الحسين بن علي** أو **معاوية** أو **النفري** أو **الحلاج** وغيرهم، أو الرمز الأدبي متجسدا في **أبي العلاء** أو **أبي نواس** أو **أبي تمام**"[33]، **فأدونيس** يقدّم نظامه الشعري التصويري الخاص بنصه دون غيره، مؤسسا لغة تصويرية فريدة كما لو أنها لم تُقلْ من قبْل أو على حد تعبيره في وصفه للغة الخاصة بالمبدع بقوله: "لغة المبدع لا تجيء من

الكلام الذي سبق أن نطق به"[34]. انطلاقا من هذه الأفكار يبرز تفرّده في طرح مسألة التصوير في قصيدة النثر والشعرية الجديدة.

3-7- الإيقاع الجديد:

يعتبر الإيقاع من أكثر متعلّقات قصيدة النثر إثارة للجدل نقديا وابداعيا، فهو متداخل مع عدة مصطلحات تتقارب معه في الوظيفة وتختلف معه في أصل المفهوم، فهو أوسع من الوزن[35] ومتعلقاته في المفهوم التقليدي للشعر، فالوزن شكل من أشكال الإيقاع، ونتيجة لاتساع مفهومه فهو "ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا"[36]، كما أن آليات عمله النابعة من تجلياته كثيرة وغير محددة في زمر يمكن رصدها، لهذا "يعد من أكثر المفاهيم إشكالا وغموضا، وأكثرها إثارة للجدل والاختلاف بين النقاد والمختصين"[37]. فلكل نص إيقاعه، ونتيجة لهذا الحضور المتوتر للإيقاع، فقد حظي بمكانة مهمة في تصوّرات **أدونيس** الذي ربط الإيقاع بمستويات مختلفة بعضها بالتكرار وأخرى بالصورة وتجلياتها في القصيدة. "فالإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنه حين يتخلّل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[38]، كما يعد من جهة أخرى بنائية وفنية " حاصلا للعلاقات الداخلية في القصيدة، وما يتفرّع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور. وهنا تتحدّد أهمية الإيقاع وارتباطه بالدلالة. ذلك أن الدلالة قائمة في التشكيل والصياغة اللغوية "[39]. انطلاقا من مفهوم الإيقاع الذي يخلق نوعا من التناسب في عرض النص سواء على مستوى الكلمات أو العبارات أو الفضاء النصي، فهو مهم في العملية الابداعية الشعرية خصوصا في قصيدة النثر التي تحاول خلق إيقاعها الخاص دون الاعتماد على إيقاع الموسيقى الوزنية التي تعوّدتها الأذن العربية، لهذا حاولت قصيدة النثر تجاوز/تحطيم النموذج الإيقاعي التقليدي بكل ما تتيحه إمكانات اللغة والكتابة وفضاء النص بخلْق إيقاع جديد متفرّد يعد بديلا لما سبق، بهذا "أصبح الإيقاع في قصيدة النثر " إيقاعا فرديا خاصا، غير خاضع لأنظمة التردّد المنتظم أو غير قار في أدوات اللغة التراثية/ الوزن، بل هو متحوّل بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه [40]" وهذا ما خلق إشكالية في تحديد حدود الإيقاع في قصيدة النثر وآلياته داخلها.

إضافة لهذه القضايا ناقش **أدونيس** الكثير حول الشعرية العربية تراثا وواقعا وتصوّرات مستقبلية حيث نشر عدة مقالات بمجلة شعر من بداياتها، منها مقالة بعنوان : " **المذهب والمبحث** "حيث حدد فيها ملامح تجربة مجلة " **شعر** " وكيف تلقاها المثقفون والمبدعون وكيف حاربها

أغلبهم، وهو يقارن في هذه المقالة بين مرحلتين شعريتين: " **ما قبل شعر** " و " **ما بعد شعر** " حيث يبرز ذلك بالقول:

كان الشعر السائد قبل مجلة " شعر " تقميشا: يؤالف ما بين عناصر موروثة بنوع من الصياغة، أو يؤالف بين هذه وعناصر مكتسبة (غريبة على الأكثر) بنوع من الصباغة. لهذا كان أسير (النظام) و(التعقلن) و (المفهومية) وبقي رهين ارتداد أو حنين ماضوي بعيدا عن فهم اللحظة الإبداعية التي تفجرها القوى الطالعة. قوى المستقبل وفي المناخ الذي أوجدته حركة هذه المجلة. أخذت الكتابة الشعرية تؤسس للحداثة، وقد عنى ذلك مبدئيا:

1- التمييز الجذري بين التقميش والإبداع .
2- اللاتكرارية ، أي الخلق المستمر.
3- التجريب".[41]

يبدو جليا أن كلام **أدونيس** موجه للذين وقفوا في وجه قصيدة النثر دون أن يلمسوا دورها في تخليص الشعرية العربية مما أسماه التقميش كتعبير عن الجمع بين عناصر موروثة في شكل لا يناسب ولا يعبر عما يعيشه الشاعر المعاصر وهو يرى أيضا أن قصيدة النثر خلّصت الشعر من التكرار ودفعت به إلى الخلق المستمر والتجريب دون أن يعيد نفسه. بهذا قدّم **أدونيس** بتنظيراته ورؤاه للشعرية العربية أولى الخطوات نحو شعرية مختلفة قدّمت لعصر جديد في الشعر العربي، وقد دعم مختلف هذه الأطروحات وغيرها بالممارسة الشعرية كبرهان عن تصوّراته.

2- عيّنات شعرية عن أهم القضايا النقدية حول الشعر التي قدّمها أدونيس:

قدّم أدونيس الكثير من الأطروحات النقدية كما تقدّم حول الشعر فكرا ونصا، وقام بدعم أطروحاته عبر الممارسة النصية فجاءت أغلب نصوصه تطبيقا لخصائص النص الشعري الجديد **(قصيدة النثر)** على جميع المستويات وفيما يلي نشير إلى عدد منها مع التمثيل النصي:

3-1- المعجم الشعري المختلف:

قدّم أدونيس شعريا عيّنات أسست لمفاهيمه للمعجم المختلف بتجربتها لمعجمها الخاص المولّد والمفعّل لدلالات داخلية وآنية، منها نذكر مثلا ما جاء في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع"[42]:

باسم جسديَ الميت ـ الحيّ الحي ـ الميت
ارتفع السَّرْوُ بين الاسم والوجه
عادت اللغة إلى بيتها الأول
كان الحب قبراً دخلتُ إليه وخرجتُ
كان القبر نزهةٌ لراحة الأوردة
ومات النحو والصرف
وحُشرا بين يَديْ أول قصيدة كتبتها وآخر قصيدة
وأخذ الحَشْرُ يحكم ويَفْصل
يبرّىء ويَدين ←
لكي يأتي الليلُ

تظهر كلمات النص على غير نموذج مسبق فهي تؤسس لدلالاتها داخليا تبرز الكلمات عارية من كل ثوب دلالي مسبق، فهي تؤسس لذاتها وطفولتها انطلاقا من النص ذاته، فحقْلها الدلالي عصيّ على التصنيف، بين الموت والحياة خيط رفيع، واللغة تعود للطفولة لتؤسس لذات أخرى، تنطلق من القبر والفناء لتقدّم حضورا مختلفا يتأسس في النص الجديد، وتظهر الكلمات ذات وقع متضاد (الموت/الحياة- الدخول/الخروج-أول/آخر) وعبر استحضار التضاد يتم شحن النص بشكل مضاعف مما يزيده شعرية مختلفة تحاول أو تكون لا أن تقول، فالمعنى أصبح من الماضي بالنسبة لها.

وعليه يبرز في قصيدة النثر غنى المعجم بكلمات مختلفة المشارب، فهي بسيطة ومعقّدة ساذجة وماكرة لا يمكن تصنيفها في زاوية دلالية محددة إلا بشكل محدود جدا لأنها ترفض التصنيف شأنها شأن القصيدة نفسها، وهذا سرّ توهّجها الدائم مع كل قراءة، فهي لا تقدّم للمتلقي إلا ما يمكنه أن يتحمّله بناء على تفاعله معها ومرجعياتها واستعداداته. وعبر تتبع الكثير من النماذج لرواد قصيدة النثر رغم اختلاف التجارب نجد ذات البعد المختلف والمتجاوز للمعجم الشعري.

مع المعجم المختلف والعائم الدلالة تتواشج الكلمات في علاقات مختلفة، تتجاوز المعطى اللغوي المتداول والنحوي إلى مستويات أكثر تعقيدا، فالتراكيب في قصيدة النثر تخلق مساراتها الخاصة التي تطالب المتلقي بتقبّلها في هيئتها الجديدة بناء على التجربة والحالة الشعرية، وهذه الظاهرة في تجديد نظام التركيب تعد من أبرز سمات الحداثة العربية، التي أثّرت على الكتابة

والرؤيا معا، "فإن كل رؤيا هي تغيير في نظام الأشياء، وتحويل لعلاقات هذه الأشياء، ومن ثم يُفرز هذا التغيير لغته الخاصة، وشكله الخاص"[43]، وهو ما يخلق لغة خاصة في رحم اللغة الأم "فالشعر تبعا لتعبير فاليري الدقيق هو "لغة داخل لغة" نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم"[44]، ولعل هذا الأبرز في تجربة رواد قصيدة النثر وعلى رأسهم **أدونيس** الذي "حاول أن يحرّر الإبداع العربي، فالشعر لغة متحرّرة من نظام الدلالة ومن أسر المعنى القائم على المسبق المرتبط بنظام الفكر الديني ورؤية فكرية، وهو مفهوم حضاري للشعر، فالشعر معرفة وثورة وتمرّد على النظام المعرفي السائد وخلق ومغامرة السؤال المعرفي الذي يحمل أجوبة لا نهائية"[45]. وانطلاقا من هذه التصوّرات جاءت الممارسة الشعرية حاملة للنظام التركيبي الخاص الذي يتوالد ذاتيا ويؤسس لعلاقاته من رحم النص ومن نماذج التركيب المختلف نقدّم عبارات من قصيدة "الإشارة" **لأدونيس** التي تعيد نظام الجمل وفق رؤيا خاصة ومنها:

مزجت بين النار والثلوج-

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا[46]

فالأفعال لا تناسب الفواعل ولا المفاعيل ولا التوابع تتتابع في تناسق، إنها علاقات جديدة فريدة لا يمكن تداولها إلا في مثل هذه النصوص، بهذا نلاحظ أن "قصيدة النثر جاءت هروبا مقصودا من الخطابية والجلجلة والتنميط والنسب والتراكم والتتابع، هجرت كل ما هو خارجي وجاهز، واعتنقت كل ما هو تلقائي وبسيط في بنيتها"[47] فهي محاولة تأسيسية لأشكال تركيبية جديدة وفق راهن لحظة التجربة، وعليه نلاحظ أنه "تقوم بين الشعر واللغة علاقة أصيلة، تتحدّد قيمتها بمدى مساهمة الشعر في تطوير اللغة، وذلك بإخضاعها لحركيته المتنامية، إضافة لقدرته الكبيرة على تحريك نظامها وخلخلة بنيتها"[48]، وعبر قراءة لعدد من قصائده نلاحظه يحاول خلق تراكيب جديدة على مختلف المستويات، مما يجعل من قصيدة النثر عنده فريدة نصيا من ناحية التركيب، وهذا من أسس قيمتها الجمالية، فهي تثير الدهشة لخلقها التركيبي الفريد كل مرة.

3-2- نظام التصوير:

ومن عيّنات نصوصه التي قدّمت نظاما تصويريا خاصا نقرأه في ديوانه" الكتاب أمس المكان الآن"[49]

○ قال الرّاوي، وهو يُقلّب
أوراقاً ويُدقّقُ فيها:
سَيْفٌ مكسورٌ
في خاصرةٍ،
رأسٌ يتدحرجُ في أجرافٍ
نارِيّةٍ،
رَقْصُ رماحٍ في حلبات دمٍ،
عمياءَ،
موسيقى لاهوتيّةٌ، –
يا لليأس! أليفٌ
بِمَلَ الخبزِ،
وبِمَلَ الماءِ.

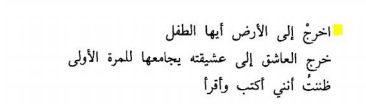
غالباً،
يُوهِمُ العُمْقُ: يبدو فَراغاً وسَطْحاً.
– ما الّذي قُلتَهُ؟ أَعِدِ المسألَةْ.
– سَوفَ تَبْقى طويلاً طويلاً
لكي تَتَلمّسَ باباً لِشِعري،
ولكي تَدْخُلَهْ.

● شَرِبَ اليأسُ ماءَ الرّجاءِ، وصَيّرَ
إبريقَهُ دواةً
والطّيورَ غيوماً – جَمّدَ الماءَ فيها:
ما الذي يقصُدُ الشّاعِرُ
أيُّها الوَلَهُ السّاحِرُ؟

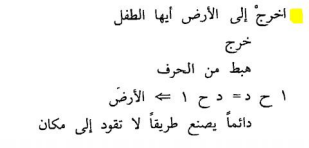
نلاحظ أن النظام التصويري البلاغي التقليدي لا يمكنه فك رموز وشيفرة النص، فالاستعارات غير ممكنة والكنايات مستحيلة، أما الرمز فلا حدود له بين الفراغ والسطح والسيف المكسورة، والخبز والموسيقى اللاهوتية، وغيرها من الكلمات ذات الحمولة الرمزية التي تدفعنا عبر تموضعها الخاص لخلق فضاءات لغوية تصويرية ذات فجوات كبيرة وهو ما يجعل النص يتّقد من الداخل مقدما تنوعا قرائيا مع كل مواجهة له مع المتلقي، كما يقدّم جمالية خاصة، لتتوهّج القراءة في توافق وكيمياء عجيبة لا يمكنها أن تستقيم إلا في قصيدة النثر. وانطلاقا من أن "الصورة هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور"[50]، فهي تؤثر على اختلافها في المتلقي وتشحن النص بجمالية خاصة مع كل قراءة. وعبر استقصاء عدد من القصائد يمكننا رصد عدة تشكيلات تصويرية تعد الأكثر حضورا في قصيدة النثر حيث "يمكن تصنيف الصورة حسب الحاسة التي تتجه إليها، سمعا أو بصرا..."[51] ولكل منها تأثيره الخاص وجماليته المتفرّدة، فمنها مثلا توظيف أسماء شخصيات تراثية أو أسماء أماكن مختلفة تحمل بعدا رمزيا أو أسطوريا حيث تجعل النص يجمع مستويات دلالية مختلفة محمّلة في شكل طبقات تتضافر لتعرض شكل القصيدة على المتلقي، فيجمع بين ما تقدّمه تلك الأسماء وآنية التجربة الشعرية لخلق القصيدة، فمثلا ما نسجّله في قصيدة "مراكش – فاس والفضاء ينسج التآويل"[52] نجد أن أسماء الأماكن/المدن تحمل عراقة وأصالة وشحنة عاطفية لدى الشاعر والمتلقي لتصبح إطارا مكانيا تتحرّك فيه التجربة الشعرية التي تتحدّد ملامحها انطلاقا من الأبعاد التصويرية التي تقدّمها تلك الأماكن فيأتي الاختلاف والجدة في اللغة والطرح في نطاق عراقة تلك المدن وتمرّدها في الوقت ذاته شأن القصيدة التي وظفتها.

3-3- الإيقاع:

قدّم **أدونيس** نماذج نصية كثيرة حول طرحه للإيقاع بمختلف أشكاله (اللغوية والإيحائية) منها مثلا الإيقاع الخاص بتكرار الجملة ويعد الإيقاع الأهم في النص، لأن النص، بحد ذاته، ذو طبيعة جمليّة"[53]، وانطلاقا من هذه الأهمية لتكرار الجملة نجد **أدونيس** يمارس نصيا توظيف تراكيب إيقاعية خاصة بالجملة مثلا ما جاء في ديوانه "**مفرد بصيغة الجمع**"[54]:



....



نلاحظ تكرار جملة "اخرجْ إلى الأرض أيها الطفل" وهذا التكرار يولّد إيقاعا خاصا، فيجعلها بؤرة القصيدة وكل الكلمات تدور حولها مشكّلة نسقا خاصا وفق إيقاع محدّد قدّمه التكرار، وبعيدا عن التحديدات الدلالية المسبقة تقوم الجملة المكرّرة بدفع التصوّر القرائي نحو وضع النص في دائرة التأسيس لكتابة جديدة، فالشاعر يحاول التعبير عن البعْث الجديد للغة بكل حمولتها، ويقدّم جملة مركزية تحمل في عمقها النصي الرغبة في التجدد عبر الأمر، مما يخلق دفعات نصية في كل مرحلة تحملها الجملة ذات البعْد الإيقاعي، التي تجعل النص يتحرّك في توالد مستمر مؤسسا لتشكيلات لا تحمل إلا ما هو نصي لغوي ومنفصلة بشكل كلي على كل الإملاءات الخارجية للمعنى وهو ما عمّق البعد المجاني واللازمني في قصيدة النثر فالقصيدة لا تتجه نحو غاية، ولا تعرض أفعالا بل تتجلى في كتلة واحدة وبشكل لازمني بهذا عمل الإيقاع التكراري للجملة على تكريس أهم مبادئها.

إضافة لما تقدّم نعثر على عيّنات نصية كثيرة قدّمها الشاعر حول تصوّره لشعرية قصيدة النثر وما هي الآليات لبنائها وأسس جماليتها المختلفة، ومن القصائد التي نقدّمها ما جاء في ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل " ومنه قصيدة "شجرة الشرق"[55] ومنها:

صِرتُ أنا المِرآةْ :
عكسْتُ كلَّ شيْ
غيّرْتُ في نارِكَ طقسَ الماء والنّباتْ
غيّرتُ شكْلَ الصّوتِ والنّداءْ

يظهر من خلال مطلع القصيدة تشكّلها بكيفية مختلفة على ما عهده المتلقي، ففيه قول ومقول القول حيث دلّت عليه النقطتان، كما تصوّر القصيدة مشهدا غريبا في تحوّل الشاعر رمزيا لمرآة ليعكس ويغيّر كل شيء، وهي رغبة دفينة عند الشاعر فهو يريد التجديد خصوصا في الشعر ولغته، فتقمّص شيئا ماديا ليزيد من عمق رغبته وحسيتها من أجل تصوير أقوى، ما يترتّب عنه تأثير أشد، فالشاعر يقدّم بقصيدته نموذجا عن رغبته في تحويل نظام الأشياء، وهي رغبة ترجمتها أعماله الكثيرة، كما تقدّم. ولم يتوقّف **أدونيس** على تمثيل أطروحاته بالممارسة الشعرية فقد انتقل إلى مرحلة أخرى لتصبح النصوص الشعرية تعبيرا عن أفكاره ونقوده مباشرة أي ينقد بالشعر.

3- النقد بالشعر عند أدونيس:

تعد طريقة النقد بالشعر التي استخدمها **أدونيس** طريقة مستحدثة في التعبير عن الأفكار والأطروحات النقدية حول الشعر، فمن شدّة تأثّره بما يطرح من تصوّرات أصبح يعبّر عنها مباشرة في قصائده وكأنّه ينظّر بالشعر ويمارسه في الوقت ذاته، وهنا مكمن الجدّة فنصوصه تتمثل الحداثة الشعرية والخصائص الجديدة لقصيدة النثر عبر مستويين: الأول في عيّنة نصه التي تتمثل الحداثة والخصائص الجديدة ممارسة، والمستوى الثاني هو تقديم القضايا النقدية والأطروحات بالشعر ذاته لتتحول القصيدة إلى نص نظرية شعرية، ونجده عبر هذه الطريقة يناقش قضايا كثيرة بعضها خاص باللغة (المعجم، التركيب..) ونظام التصوير والإيقاع ومفهوم الشعر وغيرها من القضايا، وفيما يلي نقدّم عددا من هذه القضايا النقدية الممثلة شعرا، ليظهر المعنى في هذه الحالة في طبقات سطحها شعري وباطنها نقدي، وفي كل مستوى تظهر طبقات أخرى كثيرة، نقدّم إحدى القضايا النقدية التي عبّر عنها بالشعر وهي اللغة:

اللغة والخلْق الشعري:

صوّر أطروحته في اللغة المختلفة وقدّم جمالية مختلفة نابعة من فكر يريد التغيير لإيمانه بأن ذلك من أساسيات اللغة والتصوير الشعري، ومن عيّنات تصوير أطروحاته شعرا نجد قصيدة "أرواد يا أميرة الوهم" من ديوانه "**مفرد بصيغة الجمع**" الذي ينتمي في معظم قصائده لمرحلة الكتابة في شعرية **أدونيس** وهي مرحلة جد متقدّمة وصلتها قصيدة النثر. وفيما يلي جزء من القصيدة[56]:

1

الشعر يحرق أوراقه القديمة ، والقصيدة الآتيةُ بلادٌ من الرّفض ، ــ آه ،
يا كلمات الموتى ، آه يا بكارةَ الكلمة . وتلبس القصيدة أهداب الطفولة ،
وتخشع لكوكب النّدي .

2

للسّاعات هاربةً كمخمل الثلج ، للعمر مجنّحاً بالقَشّ ، تتمزّق الحياة ،
وتصير حروفاً أُخرى .

يظهر من المقطع رفض الشاعر للتقليد، فالشعر يحرق أوراقه لتمثل هذه الصورة الأولى القطيعة مع النموذج التقليدي، ويدعّم ذلك بإقرار أن القصيدة الآتية بلاد للرفض فهي قصيدة مختلفة ترفض كل ما علق باللغة، وفي ذلك إشارة لقصيدة النثر وشكل الكتابة، ثم يتوجّه للغة وكلماتها بحسرة، فهي في تصوّره كلمات ميّتة من شدة الاستخدام والتداول لم تعد صالحة لبناء القصيدة، وبدلا منها يجب توظيف الكلمة وهي بكْر وفي ذلك تصوير حسي لإعادة الكلمة لأصلها وتخليصها مما علق بها عبر الزمن، حتى "**تلبس القصيدة أهداب الطفولة**" كما قال، فالشاعر بقصيدته يقدّم فكرته في بناء اللغة الشعرية ويعبّر عنها شعرا ويعد هذا الفعل في حد ذاته تجديدا شعريا واختلافا عن طبيعة الإبداع التي كانت قبل **أدونيس**، وعليه يعد أكثر شعراء قصيدة النثر تعبيرا عنها وعن طموحها في تقديم المختلف لغة وإيقاعا ونظاما تصويريا. ونجده يكرّر هذه الأطروحات في الكثير من نصوصه عبر مختلف دواوينه ومراحله الشعرية، ففي ديوانه "**الكتاب الأمس المكان الآن**" يقول[57]:

١٦٣ هـ.

ـ ل ـ

هذا كتاب المانويّة:
ورَقٌ صقيلٌ[1]
والحِبْرُ أصفى ما يكونُ، غِلافُهُ
نَفْسٌ وزركشةٌ ـ لهذا
رَدّوا ذيوغَ المانويّة،
وَهْيَ الضّلالة عينُها
لا حكمةٌ فيها،
ولا مَثَلٌ، وكلّ كلامها
يُشْتَقُّ مِن سوء الطّويّة.

ـ ت ـ

أتخيّل شعري غريباً يرودُ الأزقّةَ
في حَلَبٍ، تتمرأى
في خطاه شبابيكها،
وله ظِلّهُ قِلاعٌ، وله الفجرُ بيتٌ،
لا يُقيمُ، ولا فُسْحةٌ تحتويه.
أتخيّل شِعري يَتَنَقّلُ في هَمّهِ
(همّهُ أن يدبّر طوفانَهُ)
عَشِق الأرضَ، حِبْر الفُصولِ، الرّحيلْ
وله فيه حَظُّ الرّياحِ،
وأنشودةُ المستحيلْ.

(١) وصف الجاحظ كتب المانويّة، قائلاً:
«لا تفيد علماً ولا حكمةً وليست مثلاً سائراً، ولا خبراً ظريفاً، ولا صنعةَ أدب، ولا حكمةً غريبة، ولا فلسفة ولا مسألة كلامية»
(. . .) «أجودُ ما تكون الكتب ورقاً يكتب عليه بالحبر الأسود البرّاق، ويُستجادُ له الخَطّ».
(الحيوان، الجزء الأول).

يشعر الشاعر بالغربة التي يعانيها شعره، فهو يريد المستحيل وهي رؤيته في بلوغ طفولة اللغة عبر تنظيره، فغربة اللغة جاءت من وروده لعوالم جديدة لم تألفها الأسماع، فاللغة في ثوبها القديم الممزق من الاستخدام أصبحت لغة خطيئة، كما أشار حيث سيمحوها من كتاباته الصاعقة والتي على غير مثال، متجاوزا بذلك كل ميراثه وتقاليد الكتابة وفي ذلك يقول:[58]

أحرق ميراثي ، أقول أرضي
بِكْرٌ ، ولا قبورَ في شبابي
أعبر فوقَ الله والشيطانْ
دربي أنا أبعدُ من دروب
الإله والشيطانْ ـــ

أعبر في كتابي
في موكب الصاعقة المضيئةْ
في موكب الصاعقة الخضراءْ
أهتفُ ـــ لا جنّةَ لا سقوط بعدي
وأمحو لغةَ الخطيئه .

الشاعر يصرّح ويقرّ بأنه سيبدأ من جديد محرقا كل شيء قبله، فلغته على غير مثال ونموذج قديم، إنها رؤية تفكيكية بامتياز، وكأننا بذلك أمام النقد التفكيكي ممثلا في **جاك دريدا** الذي دعا لهدم كل الدلالات السابقة، لكونها مجرّد آثار للآثار وهي متحوّلة عبر الزمن ولا يمكن التسليم بثباته، مثلها مثل مختلف الثوابت التي رسّمها الفكر الغربي من القديم، فالشاعر **أدونيس** بطرحه الهادم للغة والمؤسس للغة مختلفة مع كل تجربة، يكون في ذات الخندق مع **دريدا**. ورغم أن الطرح المتجاوز للغة في حلتها القديمة فيه نوع من المبالغة والشطحات الشعرية/الفكرية إلا أنه يقدّم نمطا مختلفا في الإنتاج الشعري، كما يؤسس لجمالية أخرى خصوصا في عالم لا يعترف بالثبات.

وقد عبّرت قصيدة النثر من منظور **أدونيس** عن هذا الاضطراب والتأسيس في غير مثال، فالقصيدة عنده مفتوحة وغير مُقَيِّدة للنص فتحمل الحرية النصية في ذاتها، بهذا "جاءت قصيدة النثر كدلالة على التمرد ورغبة في الهدم والتجاوز" [59]. فهي لا تنبني على نموذج، ومن خاصية التقويض للنموذج المسبق، ورفض الأبوّة في الدلالة، تتحوّل كل النصوص في شعرية قصيدة النثر إلى شكل كتابة تظهر وتمحي لذاتها ولا تحمل أي شيء خارجها، وهو ما تصوّره **أدونيس** في تقديمه لشكل الكتابة فاعتبر أن" شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا-عالما غير متوقّع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة-القصيدة ليست، هنا، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة. إنها لا تعبّر عن شيء، ذلك أنها تعبّر عن شيء هو كل شيء، ولا تُغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية-في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماض" [60].

وعبر تتبّع هذا المفهوم في إطاره الفلسفي نجده مشابها للفكر التفكيكي التقويضي عند **جاك دريدا** الذي كرّس مبدأ الكتابة، بعد هدمه لمركزية الصوت في الفكر الغربي ونفيه لما يعرف **باللوغوس** واعتبر هذا التمركز ضد الكتابة ويرى "إن حقبة اللوغوس تحط من الكتابة"[61] وأنها تضعها" في منزلة سفلى وتراها واسطة لواسطة وسقوطا في خارجية المعنى"[62]، لهذا حاول إعادة تقديم الكتابة وإبراز أهميتها[63] أمام الصوت ومختلف الأفكار النابعة من توجهات مسبقة، لتصبح الكتابة أثرا لا لأصل ثابت بل لآثار أخرى، فتمارس التأجيل الدائم فهي لا تخضع لتحديد دلالي نهائي، وهذه الدعوة تلتقي مع رؤيا قصيدة النثر وشكل الكتابة الذي ينفي كل سابق ويعتبر نفسه أثرا، ونافيا كل أصل، فهو شكل يُبنى في لحظة تجربة ويمّحي مع وجوده الأول دون أن يكون مرتكزا على سابق ولا يهدف للتأسيس للاحق، فقط هو ينطلق كالوميض المتوهّج يحمل أشلاء اللغة ليقدّم تجربة جمالية لا تريد شيئا إلا أن تكون وتظهر. وهو هدف قصيدة النثر حسب **أدونيس** الذي ظل يقدّم نصوصا تحمل هذا الهم الإبداعي في تجاوز اللغة لذاتها والتعبير عن أطروحاته شعرا، ومن ذلك أيضا قوله في ديوانه "تنبأ أيها الأعمى"[64]:

لا أسمعُ صوتَها
ماذا تقول هذه الأبجديّة؟
يشكُّ الشّاعر في الغابات التي تفترش حقولَها
ويُنزلُ عليها صواعقه، ـ

لَيّناً، وكمثل اليَعسُوبِ يَخرفُ اتّجاهَه في مِلْءِ طيرانهِ
كأنّه الشُّعاعُ ـ لغةً طيّعةً،
وحروفاً كأنها الأجنحة.

يرفضُ عصوراً لا تَفعل إلاّ أن تنتظرَ أنبياءَها
وتواريخَ تُنقَلُ كالسّلاسل،
بَريئاً من ماضٍ إسْفَنْج يمتصّ الحاضر،
سابحاً في شَمس خضراء تَسبحُ في الحِبْر.

كانَ قد تدثّر ثوبَ الصّباحِ،
ورآهُ ضَيّقاً عليه.

٦٥

الشاعر يرفض الأبجدية ويرفض اللغة كما كانت يتنكّر للعصور الخالية، هو برئ من الماضي الذي يشبه الاسفنج يمتص الحاضر بقيمه البائدة، يريد أجنحة لحروفه كي تحلّق وتقول ما لم يُقل، وهنا تكريس لمبدأ اللغة المتجاوزة لحدود الدلالة، إنه نوع من تفجير اللغة وإعادة بعثها من رمادها من جديد فاللغة عنده تتحول إلى طائر فينيق تُبعث من رمادها، والشاعر باحث دائم في فضاء المعنى غير المنتهي وفي ذلك يعبّر عن محنته الشعرية وما يجب أن يكون عليه في خلْقه المختلف[65].

أبحث عما يمدُّ التخومَ المتموِّجة ، التخومَ التي لا تُرى بين البحر والصخر ، بين السحاب والرمل ، وبين النهار والليل .

أبحث عما يوحّد نبراتنا ــ الله وأنا ، الشيطان وأنا ، العالم وأنا ، وعما يزرع بيننا الفتنة .

آه ، أيها البحث يا وعائي .

يبحث الشاعر عن لغة أخرى توحّده بالمتناقضات إنه توحّد صوفي تتساوى فيه كل القيم ليؤسس لذاته الشعرية ولغته الخاصة، ويواصل في تعبيره عن الاختلاف اللغوي ويطالب بذلك شعرا كي يحقق الخلْق الشعري على مستوى اللغة الجديدة على غير مثال ومن نصوصه **"أغنية إلى اللغات"** قال[66]:

كلُّ تلك اللغات ــ الشظايا ، خمائرُ
للمدن المقبله
غيّروا بنيةَ الاسم والفعل والحرف ، قولوا
لم يعد بيننا حجابٌ
لم تعد بيننا سدودٌ ،
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سُوَرِ الرّغباتِ ،
وجنّاتِها المقفلهْ .

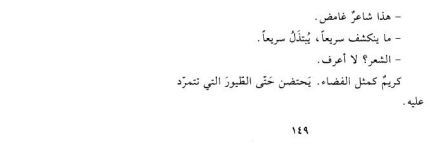
إنه يشير إلى التأسيس لمستقبل اللغة وتقبّل الجديد منها، لكونه الوحيد من سيكشف الحجب، ويواصل في دعوته لتفجير اللغة وقلْب موازينها بما يمنحها قدرة على قول الجديد وارتداء ما لم ترتديه من قبل، قال في قصيدته "أغنية إلى ما تشاء"[67]:

كلّ شيء يليقُ ابتكرْ ما تشاءُ ــ
المضارعُ ماضٍ ،
والذي لم يكن كائنٌ ،
والغيبُ حِسٌّ ،

في نص الشاعر دعوة لتجاوز الكثير من المسلّمات بما فيها المعطى اللغوي وتقديم المختلف للتأسيس للجديد، بهذا يواصل التعبير عن الأطروحات النقدية حول لغة الشعر بالشعر ذاته، ليُقدّم بذلك طريقة فريدة في التعبير عن أطروحاته، والتدليل عليها بالممارسة.

إضافة لما تقدّم نعثر على قضايا نقدية أخرى كثيرة عبّر عنها **أدونيس** بالشعر، كالنظام التصويري أو الإيقاع المختلف أو مسألة الحداثة الشعرية، وكلّها قضايا مهمة سايرت قصيدة النثر من بداياتها، فجاءت النصوص لتؤكّد طرحه وتبرهن على تصوراته شعرا، مما عمّق رؤيته لقصيدة النثر ودعّم جانبها في الساحة الشعرية العربية، حيث أصبحت نصا شعريا مهما له كتابه ومتلقوه، في ظل التعدد الشعري، مما يؤكّد قدرته على تحويل الذائقة الشعرية وتقديم جماليات مختلفة عما عهدته الأذن العربية، فاليوم تنافس قصيدة النثر في الحضور والجمالية نصوصا إيقاعها الوزن الخليلي، وكلاهما في ساحة واحدة ولكل منهما جماليته الخاصة، فقد فرضت بمقوّماتها المضطربة اضطراب الإنسان المعاصر ذاتها في الساحة الشعرية، وهي اليوم تتداخل مع أجناس أدبية أخرى لتفتح آفاقا أخرى للجمالية الشعرية العربية، ويقدّم أدونيس وفق هذا التوجّه نصوصا أخرى كثيرة يدمج فيها الشعر بالنقد أو الطرح الفكري كما في ديوانه "**ورّاق يبيع كتب**

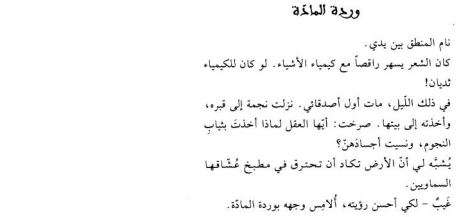
النجوم" ومنه قوله في تصوير الشعر والشاعر بشكل فيه السرد والحكاية والمشهدية المسرحية واللغة الشعرية[68]:



– هذا شاعرٌ غامض.
– ما ينكشف سريعاً، يُبتَذَلُ سريعاً.
– الشعر؟ لا أعرف.
كريمٌ كمثل الفضاء. يَحتضن حَتّى الطّيورَ التي تتمرّد عليه.

١٤٩

ونجده يحاور المنطق والشعر الرافض لكل منطق فكيمياء الشعر مختلفة وعلى غير مثال:



وردة المادّة

نام المنطق بين يدي.
كان الشعر يسهر راقصاً مع كيمياء الأشياء. لو كان للكيمياء ثديان!
في ذلك اللّيل، مات أول أصدقائي. نزلت نجمة إلى قبره، وأخذته إلى بينها. صرخت: أيّها العقل لماذا أخذتَ بثياب النجوم، ونسيت أجسادَهنّ؟
يُشبِّه لي أنّ الأرض تكاد أن تحترق في مطبخ عُشّاقها السماويين.
غَيبٌ – لكي أحسن رؤيته، ألامس وجهه بوردة المادّة.

كما نجده في مواضع أخرى يعبّر عمن عارضه في طرحه وانتقده في تجديده وكسره للنظام الشعري القديم، ويعبّر عن ذلك شعرا كما في قوله[69]:

أنا سماءٌ وأتكلّم لغة الأرض
النجوم الأخرى التي بقيت في حنجرتي
لا تزال تائهةً تبحث عن نشيدٍ آخر
عرشُه على الماء

والموج حروفه ونبواءته ←
ألف باء : «إن وجدوا كتاباً لا يقول قولهم أحرقوه

٦٥

الشاعر يصوّر محنة الاختلاف بالشعر، فالحرق/الفناء مصير المختلف والمعارض وهو ما تعرّضت له نصوصه في قصيدة النثر، فالرفض سمة غالبة، مما جعل الكثير من الشعراء يعيشون غربة شعرية في أوطانهم.

إضافة لما تقدّم نجده يعبّر عن قضايا كثيرة بالشعر بعضها له أبعاد حضارية وثقافية، كمسألة الحداثة وماديّتها المقيتة، كما جاء في كتابه/ديوانه **"ليس الماء وحده جوابا عن العطش"**[70]:

وكيف ينقلب النّاس:
لا يعيشون، لا يموتون
من أجل راحة الرّأس،
بل من أجل راحة اللّغة.

وكانت الحداثةُ خاتماً
يتلألأُ في عالَمٍ
يتحوّل إلى إصبَعٍ إلكترونيّةٍ
في يدِ نيويورك،
فيما تُواصل زيزانُ الحضارة
عزْفَها القاتلَ في أذنيْ.

ورأيتُ وطاويطَ
تلبسُ جُودَ القادة
من آليّة سلالةٍ انحدروا،
كلٌّ منهم يتوسّد لدَيْ مرضعةٍ سماويّةٍ.

تظهر رؤيته الخاصة للحداثة وما تبعها من تبعية، وعبر النص يعبّر عن فكرته شعرا مؤسسا طبقات مختلفة للمعنى ظاهرها الشعري، وما يحمل من قيم جمالية ودلالية مختلفة وباطنها نقدا حضاريا مؤسسا عن مرجعيات فكرية وفلسفية خاصة بالشاعر.

من خلال ما تقدّم يمكننا القول بأن أدونيس استطاع تمثّل الحداثة الشعرية وتقديم نص مختلف على مستوى البناء والرؤيا، وجاء في طبقة أخرى مقدّما تصورات نقدية لكن بأسلوب شعري مختلف يلمّح ولا يصرّح، وكأنه يؤسس نظرية جمالية بالجمال نفسه، فأدوات البناء هي البناء في ذاته، فغيّر بذلك من معايير الجمالية الشعرية، وأضاف أبعادا جديدة في عملية الخلق الشعري، ليكون نصه عالما مختلفا يحمل طبقات كثيرة من المعنى، يستطيع المتلقي الحفر فيها بشكل عمودي.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. المصادر:

1- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996.

2- أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996م.

3- أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط.

4- أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط.

5- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

6- أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، ج1، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 1998م.

7- أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، ج2، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 1998م.

8- أدونيس، تنبّأ أيّها الأعمى، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط2، 2005م.

9- أدونيس، ليس الماء وحده جوابا عن العطش، الناشر، مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1 – 2008م.

10- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، دار الآداب بيروت/لبنان، 1988م.
11- أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، دار الآداب بيروت/لبنان، 1988م.
12- أدونيس، ورّاق يبيع كتب النّجوم، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط1، 2008م.

ب. المراجع:

1- زاوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008 ، سوريا،د/ط.
2- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004.
3- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1. 1996.
4- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع،بيروت ، لبنان، ط1، 1988.
5- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم، محمد علال سي ناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.
6- جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008.
7- جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000.
8- حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى، 2014.
9- سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا . تر: زهير مجيد مغامس/ علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999.
10- شريف رزق، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، مصر، ط1، 2010م .
11- عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية،السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012.
12- عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012.
13- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان/ الأردن، ط01 ،2002م.

14- عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2007م.

15- علي داخل فرج، محاكمة الخنث، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

16- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2005م.

17- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجاليّة الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط2، 1993م.

18- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

19- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر الطبعة الأولى، 2008.

20- مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

21- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002.

22- ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985.

23- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995.

24- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت.

ت.المواقع الإلكترونية:

1- مدونة "اكتشف سوريا"، على الرابط: http://www.discover-syria.com/news/113.

2- الموسوعة العالمية للشعر العربي /أدب على الرابط:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=132.

الإحالات:

[1] ينظر في التعريف بأدونيس مدونة "اكتشف سوريا"، على الرابط: http://www.discover-syria.com/news/113. مقال تعريفي "أدونيس" لـ" نبيل سلامة " تاريخ الاطلاع: 2017/11/01. كما يمكن الاطلاع على حياة الشاعر من مواقع كثيرة: كالموسوعة العالمية للشعر العربي /أدب على الرابط: http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=ssd&shid=132.

[2] كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجاليّة الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟، مكتبة مدبولي، ط2، 1993م، ص 100، ص 101.

[3] ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص37.

[4] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2005م.، ص98.

[5] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008 ، سوريا،د/ط، ص18.

[6] المرجع نفسه، ص15.

[7] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007. ص154.

[8] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1. 1996، ص86.

[9] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 149.

[10] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية،السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012. ص 22.

[11] المرجع نفسه، ص 08

[12] شريف رزق، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، مصر، ط1، 2010م ، ص23.

[13] المرجع نفسه، ص23.

[14] سوزان برنار، قصيدة النثر. من بودلير إلى أيامنا. تر: زهير مجيد مغامس/ علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999، ص14.

[15] المرجع نفسه، ص 16.

[16] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص129.

[17]- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر الطبعة الأولى، 2008، ص33.

[18] المرجع نفسه، ص 24.

[19] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص159.

[20] ينظر، أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص 93، ص94، ص 95.

[21] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002، ص 142.

[22] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص 22.

[23] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص 147، ص 155.

[24] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، ص 239.

[25] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص29.

[26] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 186.

[27] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص13.

[28] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى، 2014، ص151.

[29] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص18.

[30] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995، ص 125.

[31] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2007م، ص 289.

[32] ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985، ص 45.

[33] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع،بيروت ، لبنان، ط1، 1988، ص79.

[34] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط. ص 239.

[35] ينظر، عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان/ الأردن، ط01 ،2002م. ص497.

[36] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 70.

[37] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 119.

[38] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 71.

[39] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت، ص 244.

[40] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012. ، ص223.

[41] المرجع نفسه، ص 09.

[42] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، دار الآداب بيروت/لبنان، 1988م، ص 149.

[43] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007. ص168.

[44] جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000، ص 156

[45] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص77.

[46] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996. ص 322.

[47] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 30.

[48] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 77.

[49] أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، ج1، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 1998م، ص 207.

[50] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 135.

[51] ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985، ص 73.

[52] أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996م، ص 153.

[53] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 265.

[54] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، ص 11، ص 12.

[55] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، ص 321.

[56] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص 15.

[57] أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، ج2، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط1، 1998م، ص 32.

[58] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 178.

[59] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص68.

[60] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط، ص 267.

[61] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم، محمد علال سي ناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000. ص 112.

[62] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008، ص 74.

[63] ينظر، المرجع نفسه، ص 201.

[64] أدونيس، تنبّأ أيّها الأعمى، دار الساقي، بيروت/لبنان، ط2، 2005م، ص 65.

[65] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 270.

[66] المصدر نفسه، ص 608.

[67] المصدر نفسه، ص 615.

[68] أدونيس، ورّاق يبيع كتب النّجوم، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط1، 2008م، ص 149.

[69] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع (صياغة نهائية)، دار الآداب بيروت/لبنان، 1988م، ص 65.

[70] أدونيس، ليس الماء وحده جوابا عن العطش، الناشر، مجلة دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، ط1 – 2008م، ص 17.

النكتة البلاغية في الحديث النبوي الشريف

Rhetorical Deduction in the Prophetic hadith

ط/د إبراهيم جغوبي

قسم اللغة والأدب العربي- كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، (الجزائر)

bassat1869@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/07 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يتناول هذه البحث "النكتة البلاغيّة في الحديث النبوي الشريف" دراسة وصفية تحليلية، بحيث تقوم الدراسة على تحليل نماذج لبعض الأحاديث النبوية الشريفة التي تبرز فيها مهارة اللغة العربية في استيعاب النص الحديثي ومسايرة بلاغته.

نحاول في هذه الورقة تحليل بعض النكت البلاغية الواردة في الحديث النبوي،بدءًا من الحديث عن بلاغة الرَّسول - عليه الصَّلاة والسَّلام - وأسباب هذه البلاغة، وما تهيَّأ له من صفات رسمت أسلوبه وطابع حديثه، إلى فنون قوله، وخصائص بلاغة ذلك القول.

والسؤال الرئيس في هذا البحث هو: ما الوسيلة المثلى التي يمكن أن نصل عن طريقها إلى فهم أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلّم، فهماً عميقاً، وتذوق أسلوبه وخطابه الذي البارع الرفيع البليغ؟ و الفنون البلاغية المختلفة التي تكمن خلف هذا الأسلوب الرائع، ومن أجل ذلك، جاء هذا البحث ليحقق هذا الهدف، أمّا المنهج المتبع في هذا البحث، فهو المنهج الاستقرائي، والتحليلي.

الكلمات المفتاحية: النكتة البلاغية، الحديث النبوي، البلاغة، أسلوب، تأثير، جمالية.

Abstract:

This research deals with "Rhetorical deductions in the Prophet's Hadith".It is a descriptive and analytical study that is based on analyzing examples of some of the

hadiths in which the skill of the Arabic language is highlighted in comprehending the hadith text and coping with its rhetoric.
In this paper, we try to analyze some of the rhetorical deductions contained in the Hadith of the Prophet, starting with the discussion of the rhetoric of the Messenger - peace be upon him- and the reasons behind this rhetoric, as well as the qualities that builds his style and speech, ending by the characteristics of this rhetorical speech.
The main question in this study is: What is the best way through which we can reach a deep understanding of the Hadiths of the prophet - peace be upon him - and experiencing his rhetorical speech? And the various rhetorical arts that lie behind this great method, and for that, this research is aiming to achieve this goal, as for the method used in this research, it is the inductive and analytical approach.
Key words: Rhetorical deduction, Prophetic hadith, Rhetoric, style, Effect, Aesthetic.

تقديم:

إن أجلَّ الكلام بعد كلامِ الله تعالى كلامُ خاتم أنبيائه محمَّد عليه الصَّلاة والسَّلام، وسنَّته هي المصدر الثَّاني للتَّشريع، وقد جاءت مبيِّنة لما في القرآن الكريم من أحكام؛ ففصَّلت مجمله، وقيَّدت مطلقه، وخصَّصت عمومه، ووضَّحت مشكله. وليس غريبًا أن يوليها المسلمون عنايةً خاصةً، بدأت بتدوين الحديث الشَّريف، واستنباط الأحكام منه والآداب، إلى غير ذلك من جوانب العناية.

ومنها - أي جوانب العناية بالحديث الشَّريف - الوقوف على أسراره البلاغيَّة، وهو ما نحاول في هذا البحث أن نحيط بشيءٍ منه، بدءًا من الحديث عن بلاغة الرَّسول - عليه الصَّلاة والسَّلام - وأسباب هذه البلاغة، وما تهيَّأ له من صفات رسمت أسلوبه وطابع حديثه، إلى فنون قوله، وخصائص بلاغة ذلك القول.

وقد حوت أحاديث الرسول، صلى الله عليه وسلم، صنوف البلاغة، وألوان الجمال والفصاحة، وكانت من أبرز مظاهر عظمته، وأبرز دلائل نبوته، وعبرت أدق تعبير عن سمو نفسه، صلى الله عليه وسلم، وأبانت عن المنبع العذب الذي نهلت منه. وقد تبارى العلماء والبلغاء في وصف فصاحته، وما امتاز به كلامه، صلى الله عليه وسلم، من جمال وبلاغة جعلته يتربع على قمة

الأساليب البشرية. ومن أفضل ما قيل في ذلك ما سجله الجاحظ رائد البلاغة العربية حيث يقول: "وهو الكلام الذي قل عدد حروفه، وكثر عدد معانيه وجل عن الصنعة ونزه عن التكلف... واستعمل المبسوط في موضع البسط، والمقصور في موضع القصر، وهجر الغريب الوحشي، ورغب عن الهجين السوقي. فلم ينطق إلا عن ميراث حكمته، ولم يتكلم إلا بكلام قد حف بالعصمة، وشيد بالتأييد، ويسر بالتوفيق... ثم لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا، ولا أصدق لفظا، ولا أعدل وزنا، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلبا، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا، ولا أفصح عن معناه، ولا أبين في فحواه من كلامه، صلى الله عليه وسلم، كثيرا.[1]

وفي هذا البحث سنتناول وجها من أوجه البلاغة النبوية، وهو ما يتمثل في استعمال النكتة البلاغية أو البيانية.

و للتطرق لهذا الموضوع قسمنا البحث إلى محورين: المحور الأول نظري تعريفي نتطرق فيه إلى تعريف العديد من المصطلحات الواردة في عنوان البحث و المتعلقة بمضمونه أيضا، وهو معنون بمفاهيم و تعريفات. أما المحور الثاني فهو محور تطبيقي، وفيه نتطرق إلى عرض أمثلة عن النكت البلاغية الواردة في بعض الأحاديث النبوية نظرا لاستحالة الإلمام بجميع التطبيقات الواردة في السنة النبوية كلها في هذا البحث الوجيز.

أولا: مفاهيم و تعريفات

1. الأسلـــــوب:

يطلق الأسلوب في لغة العرب إطلاقات مختلفة فيقال للطريق بين الأشجار وللفن وللوجه وللمذهب وللشموخ بالأنف ولعنق الأسد ويقال لطريقة المتكلم في كلامه أيضا وأنسب هذه المعاني بالاصطلاح الآتي هو المعنى الأخير أو هو الفن أو المذهب لكن مع التقييد[2].

الأسلوب في الاصطلاح: تواضع المتأدبون وعلماء العربية على أن الأسلوب هو الطريقة الكلامية التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه واختيار ألفاظه أو هو المذهب الكلامي الذي انفرد به المتكلم في تأدية معانيه ومقاصده من كلامه أو هو طابع الكلام أو فنه الذي انفرد به المتكلم كذلك[3].

2. البلاغـــــــة:

البَلاغةُ لغةً: مصدر (بَلُغَ الرَّجُلُ) الضَّم: إذا صَارَ بَلِيغًا[4].

وَرَجُلٌ بَلِيغٌ حسَنُ الْكَلَامِ فَصِيحُه يُبَلّغُ بِعِبَارَةِ لِسَانِهِ كُنْهَ مَا فِي قَلْبِهِ.[5]

قال أبو هلال العسكري: (وهي إيصال المعنى إلى النفس في أحسن صور)[6]

وقال الرومي: (البلاغة هي الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة)[7]

وقال الفارسي: (البَلَاغَةُ معرفة الفصل من الوصل)[8]

وقيل البَلاغةُ فِي الْكَلَام: مطابقته لمقْتَضى الْحَال مَعَ فَصَاحَته.[9]

البلاغة في الاصطلاح :

البلاغة هِيَ التَّعْبِير عَن الْمَعْنى الصَّحِيح لما طابقه من اللَّفْظ الرَّائِق من غير مزِيد على الْمَقْصد وَلَا انتقاص عَنهُ فِي الْبَيَان، فعلى هَذَا فَكلما ازْدَادَ الْكَلَام فِي الْمُطَابقَة للمعنى وَشرف الْأَلْفَاظ ورونق الْمعَانِي والتجنب عَن الركيك المستغث كَانَ بلاغته أَزِيد[10].

وقال السكاكي: (بلاغةُ المتكلّمِ بُلُوغه فِي تأدية الْمَعْنى حدا لَهُ اخْتِصَاص بتوفية خَواص التراكيب حَقّهَا، وإيراد أَنْوَاع التَّشْبِيه، وَالْمجَاز، وَالْكِنَايَة على وَجهِهَا)[11]

وَقيل: (بُلُوغه فِي كَلَامه لعبارة كنه مُرَاده مَعَ إيجاز بِلَا إخلال، وإطالة بِلَا إملال، وَقيل: ملكة يقتدر بهَا على تأليف كَلَام بليغ)[12]

3. النكت البلاغيـــــــة:

النكتة في اللغة[13]: ن ك ت، نكتة. النكتةُ اسم و جمعها: نُكُتات و نُكْتات و نِكات و نُكَت. وهي:

- النُّكْتَةُ : الأَثَرُ الحاصلُ من نَكْتِ الأَرض.
- النُّكْتَةُ : النُّقْطَةُ في الشيء تخالف لَوْنَه.
- النُّكْتَةُ : العلامةُ الخفيَّة.
- النُّكْتَةُ : الفكرةُ اللطيفة المؤثِّرَة في النفس.
- النُّكْتَةُ : المسأَلةُ العلميَّةُ الدَّقيقةُ يُتَوصَّلُ إِليها بدقَّة وإِنعامِ فِكْر.
- النُّكْتَةُ : شِبْهُ وسَخٍ في المِرآة أَو السَّيف.
- النُّكْتَةُ : شِبْهُ وَقْرَةٍ في قَرْنيَّةِ العين، يسميها العامة : نقطة.
- مليح **النُّكتة** : يرسل **النُّكتة** من بديهة حاضرة.

و في لسان العرب : (النَّكت : أن تنكت بقضيب في الأرض فتؤثر بطرفه فيها ، وفي الحديث فجعل ينكت بقضيب أي يضرب الأرض بطرفه. ابن سيده : النكت قرعك الأرض بعود أو بإصبع . وفي الحديث: بينا هو ينكت إذ انتبه، أي: يفكر ويحدث نفسه. وأصله من النكت بالحصى ، ونكت الأرض بالقضيب وهو أن يؤثر فيها بطرفه فعل المفكر المهموم ، وفي حديث عمر . رضي الله عنه . دخلت المسجد فإذا الناس ينكتون بالحصى أي يضربون به الأرض)[14]

ويقول صاحب دستور العلماء : (النكتة : هي مسألة لطيفة أخرجت بدقة نظر أو إمعان فكر وبعبارة أخرى هي الدقيقة التي تحصل بإمعان النظر سميت بها لتأثيرها في النفوس ، من نكت في الأرض إذا ضربها بقضيب أو اصبع ونحوهما فأثر فيها . أو لأن حصولها بحالة فكرية شبيهة بالنكت في الأرض ، أو لأنّ النكت غالبا مقارن بالفكر وهي إن كانت موجبة للانبساط والنشاط تسمى لطيفة)[15]

وفي تاج العروس قال : (ونقل شيخنا عن الفناري في حاشية التلويح : النكتة هي اللطيفة المؤثرة في القلب ، من النكت ، كالنقطة من النقط ، وتطلق على المسائل الحاصلة بالنقل المؤثرة في القلب ، التي يقارنها نكت الأرض غالبا بنحو الإصبع)[16].وقال صاحب الكليات : (هي الدقيقة التي تستخرج بدقة النّظر إذ يقارنها غالباً نكت الأرض بإصبع أو غيرها ، وفي حاشية الكشاف : ونُكَت الكلام أسراره ولطائفه لحصولها بالتفكر، ولا يخلو صاحبها غالباً من النكت في الأرض بنحو الإصبع، بل بحصولها بالحالة الفكرية المشبهة بالنكت)[17]

و النكتة البلاغية هي التي تختص بالمعاني الدّقيقة الخاصّة التي تُستنبط بإمعان الفكر والنّظر وتكون منقّحة ومؤثّرة في النّفس.[18]

يقول صاحب الكليات: (قال البيضاوي:هي طائفة من الأحكام منقحة مشتملة على لطيفة مؤثرة في القلوب. وقال بعضهم: هي طائفة من الكلام تؤثر في النفس نوعاً من التأثير قبضاً كان أو بسطاً . وفي بعض الحواشي : هي ما يستخرج من الكلام ، وفي بعضها هي الدقيقة التي تستخرج بدقة النظر)[19].

وإذا كان البيضاوي اعتبر النكتة حكما ، فإنّ ذلك لا يتعارض مع اعتبار غيره أنّها كلام. ذلك لأنّ البيضاوي أصوليّ وفقيه والأصوليون يعبّرون عن المعاني بالأحكام ، والمعنى المستنبط عند

الأصوليين من نصوص الشرع . الكتاب والسنّة . يستلزم أن يتحوّل أحكاما في حقّ المكلفين، مع الإشارة إلى أنّ من اعتبر النكتة كلاما ، يقصد بذلك المعنى وهو من باب التعبير باللاّزم عن الملزوم.[20]

ثانيا: النكت البلاغية في السنة النبوية

الحديث عن بلاغته عليه الصَّلاة والسَّلام يبدأ من الحديث عن أسبابها، وأوّلها :توفيق الله وإلهامه له، وقد علَّمه الله ما لم يكن يعلم، فلا يعيا بقومٍ إذا بادروه، ولا يحصر إن سألوه، ويحدِّثهم كما لو أنَّه منهم؛ لتقوم به الحجَّة، ويتضح برهان رسالته، وتكون بلاغته ميزة له عن سائر العرب.[21]

فهذا سبب، وأما الثَّاني :فقوَّة فطرته واستمرارها وتمكُّنها، فقد كان - عليه الصلاة والسلام - يصرِّف اللُّغة ويديرها على أوضاعها ويشقُّ منها أساليبها ومفرداتها على نحو لم يكن للعرب منه إلَّا القليل، وهذه الصِّفات لا تكون في أهل الفطرة عن مزاولةٍ ومعاناةٍ بل تعين عليها النَّفس المجتمعة والذهن الوقَّاد، والبصيرة النَّافذة، وليس في العرب من جمع هذه الصفات غير رسول الله –صلَّى الله عليه وسلَّم-، فقد اصطنعه الله لوحيه، وخصَّه برسالته، وأنزل عليه كتابه، فكان أهلًا لهذه الفطرة الخالصة[22].

وأما ثالث الأسباب :فعائد إلى نشأته، فقد تقلَّب - عليه الصَّلاة والسَّلام - في أفصح القبائل، "فكان مولده في بني هاشم، وأخواله في بني زهرة، ورضاعه في سعد بن بكر، ومنشؤه في قريش، ومتزوَّجه في بني أسد، ومهاجرته إلى بني عمرو، وهم الأوس والخزرج من الأنصار"[23].

وقد أقرَّ له بذلك فصحاؤهم، فما دخلتهم له حميَّة ولا تعاظمهم، ولو كان فيهم من هو أفصح منه لعارضوه به.[24]

وهذه الأسباب التي سلفت هي تمييز لكلام الرَّسول -عليه الصَّلاة والسَّلام- عن كلام غيره من البشر من وجوه عدة، أبرزها: بُعدُ كلامه - عليه الصَّلاة والسَّلام - عن آثار التكلف والصَّنعة، فقد كان للعرب في جاهليَّتهم حكم يظهر فها تقعُّر الصِّناعة أكثر من اجتماع المعنى وبروزه، ومن ذلك هذا الفرق الذي نلحظه بين قول العرب: "التَّوبة تمحو الحوبة"، وقوله عليه الصَّلاة والسَّلام : "الْإِسْلَامُ يَجُبُّ مَا قَبْلَهُ، وَالتَّوْبَةُ تَجُبُّ مَا قَبْلَهَا"[25]، ففي المقولة العربيَّة يلفتنا الجناس الناقص بين (التوبة) و(الحوبة)، وتجاور الحائين في كلٍّ من (تمحو) و(الحوبة) أكثر من ولوجنا إلى عمق المعنى،

بينما تجد في كلام الرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام صياغة محكمة الألفاظ مسوقة عن عفو الخاطر، تيسِّر للذهن بلوغ شِغاف المعنى المراد دون جهد[26].

ومما يميّز كلام الرَّسول -عليه الصَّلاة والسَّلام-: أنَّه لا يدخله الباطل، ولا يتخلَّل اللَّغو معناه فقد "صاغ لسان النبوَّة ألفاظه وتنزَّل وحيًا من السَّماء معناه"[27]، وهذا سرٌّ من أسرار سموِّه وشرف مكانته.

ومن صور النكت البلاغية في الحديث النبوي أن الرَّسول - عليه الصَّلاة والسَّلام - أبدع جملًا لم يسبقه العرب إليها، ولم يتَّفق لأحدٍ مثلها في براعتها وحسن بيانها، ومن ذلك قوله - عليه الصَّلاة والسَّلام -: "مات حتف أنفه"، "وقوله في الحرب: "الآن حميَ الوَطِيس"، وقوله "بعثت في نفس السَّاعة"[28]

ويعضِّد هذه السِّمات الكلاميَّة ما تميَّز به الرَّسول -عليه الصَّلاة والسَّلام- من سمات في أدائه الكلاميّ، وهي نوعان: سمات خَلْقِيَّة، وأخرى خُلُقيَّة. فالأولى منها: أنَّه كان -عليه الصَّلاة والسَّلام- ضليع الفم؛ أي يستعمل جميع فمه إذا تكلَّم، ولا يكتفي بتحريك الشَّفتين، ويفتح الكلام ويختمه بأشداقه، و"كانت العرب تتمادح بسعة الفم وتذم بصغره، لأن السعة أدلّ على امتلاء الكلام، وتحقيق الحروف وجهارة الأداء وإشباع ذلك في الجملة"[29]، وكان - عليه الصَّلاة والسَّلام - خاليًا من عيوب النطق الخَلْقيَّة، كالتمتمة والفأفأة وغيرها، ومن صفاته الخَلْقيَّة: حُسْن صوته، ولا ريب أن اللُّغة العربيَّة -خاصة- تحسُن بالصوت على نحو لا تحسن به سائر اللُّغات؛ نظرًا لطبيعتها الموسيقيَّة التي تقتضي خفَّة الوزن، وتساوي الكلام واعتداله.[30]

أما السِّمات الخُلُقيَّة، فمنها ما قالته عائشة -رضي الله عنها: "مَا كَانَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَسْرُدُ سرْدَكُمْ هَذَا، وَلَكِنَّهُ كَانَ يَتَكَلَّمُ بِكَلامٍ بَيِّنٍ فَصْلٍ، يَحْفَظُهُ مَنْ جَلَسَ إليه"[31].

وقولها: "كَانَ رُسُولُ الله -صلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- يحدِّثُ حَدِيثًا لَوْ عدَّهُ العَادُّ لَأَحْصَاهُ "[32].

ومنها أنَّه كان لا يتكلَّم بغير حاجة، طويل السُّكوت، ويتكلَّم بجوامع الكلم فضلًا لا فضول فيه ولا تقصير.[33]

ومن أجلى صفاته الخُلُقيَّة التي هي من صميم بلاغته -عليه الصَّلاة والسَّلام- مراعاته لمقتضى الحال. وقد "عَرَّف بعض البلاغيِّين (الحال) بأنه: "الأمر الذي يدعو إلى التكلُّم على وجه مخصوص، بحيث يكون للكلام خصوصيَّة زائدة على أصل المراد، وهذه الخصوصيَّة هي مقتضى الحال.[34]

ومن مظاهر مراعاته -عليه الصَّلاة والسَّلام- لمقتضى الحال: تخيُّر الوقت المناسب للموعظة دفعًا للسَّآمة والملل عن نفوس أصحابه، ويدلُّ على ذلك قول ابن مسعود رضي الله عنه لرجل طلب إليه أن يذكِّرهم كلَّ يوم" :أما إنه يمنعني من ذلك أنِّي أكره أن أُمِلَّكُم وإنِّي أتخوَّلكم بالموعظة كما كان النَّبيُّ صلَّى الله عليه وسلَّم يتخوَّلُنا بها مخافة السآمة علينا."[35]

ومنها :أنه كان - عليه الصَّلاة والسَّلام - يوصي كلَّ مخاطَبٍ بما يصلح لحاله، "إذ ليس من الحكمة أن توصي بحسن الخلق من يتحلَّى به، أو بطلب العلم من هو حريص عليه[36]"، ويظهر هذا في وصايا الرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام لأصحابه بما يحتاجه كلُّ واحدٍ منهم، ومن ذلك ما رواه أبو هريرة - رضي الله عنه - أَنَّ رَجُلاً قَالَ لِلنَّبِيِّ صلى الله عليه وسلم: أَوْصِنِى، قَالَ: "لاَ تَغْضَبْ"، فَرَدَّدَ مِرَارًا، قَالَ: "لاَ تَغْضَبْ".[37]

وذكر ابن حجر في شرح هذا الحديث قول بعض أهل العلم: "لعل السائل كان غضوبًا، وكان النبي -صلى الله عليه وسلم- يأمر كل أحد بما هو أولى به، فلهذا اقتصر في وصيته له على ترك الغضب".[38]

ومن كمال نفسه -عليه الصَّلاة والسَّلام- كان كمال حديثه وفصاحته وأسلوبه؛ "لأنَّ مجرى الأسلوب على الطَّبع، والطَّبع غالب مهما تشدَّد المرءُ وارتاض ومهما تثبَّت وبالغ في التحفُّظ".[39]

وكان حديثه -عليه الصَّلاة والسَّلام- متعدِّد الفنون "فمنه الحكم الجامعة القصيرة وهي التي تسمَّى جوامع الكلم، ومنه التَّمثيل والتَّقريب، ومنه الوصايا والأحكام، ومنه الخطب والكتب".[40]

أما حكمه الجامعة، أو جوامع كلمه، فهي "المقاطع القصيرة من الكلام المتَّسعة لمعانٍ كليَّة جامعة، تنبسط على جزئيات وأحداث كثيرة، في صياغة متينة من التَّعبير المشرق الأخَّاذ".[41]

ومن جوامع كلمه، ما رواه ابن عبَّاس -رضي الله عنه-: كنت خلف النبي صلى الله عليه وسلم يومًا، فقال: "يا غلام، إني أُعلِّمك كلمات: احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك، إذا سألت فاسأل الله، وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم أن الأُمَّة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء، لم

ينفعوك إلَّا بشيء قد كتبه الله لك، وإن اجتمعوا على أن يضرُّوك بشيء، لم يضرُّوك إلا بشيء قد كتبه الله عليك، رُفعت الأقلام وجفَّت الصُّحف".[42]

وقال: فهذه العبارات النَّبويَّة مطبوعةٌ بطابع الإيجاز "الذي يعده العرب سمة البلاغة وعنوان الفصاحة".[43]

وأما أمثلته المقرّبة، فهي في الأصل معانٍ توجيهيَّة مجرَّدة عرض لها الرَّسول -عليه الصَّلاة والسَّلام- صورًا من المحسوسات تقرّبها إلى الأذهان، وتحفرها في أعماق الوجدان.[44]

ومن أمثلتها، قوله عليه الصلاة والسلام ":إن مثل ما بعثني الله به من الهدى والعلم كمثل غيث أصاب أرضًا، فكانت منها طائفة طيبة قبلت الماء، فأنبتت الكلأ والعشب الكثير، وكان منها أجادب أمسكت الماء، فنفع الله بها الناس، فشربوا منها وسقوا ورعوا، وأصاب طائفة منها أخرى إنما هي قيعان لا تمسك ماء، ولا تنبت كلأ. فذلك مثل من فقه في دين الله ونفعه الله بما بعثني الله به فعلم وعلم، ومثل من لم يرفع بذلك رأسًا، ولم يقبل هدى الله الذي أرسلت به "[45]إن تمثيل هذه المعاني المجرَّدة في صورة حسية كان أوفى بالغرض، وأكثر استمالة للنفس.[46]

وأما وصاياه وحكمه - عليه الصَّلاة والسَّلام -، فهي "فصول قصيرة من الكلام البليغ، يغلب أن تأتي في ثنايا الحوار، أو جوابًا عن سؤال[47]".وقد شرَّع رسول الله - صلَّى الله عليه وسلَّم -للمسلمين - جميعًا - الأسلوب الأمثل في كافَّة مناحي حياتهم بوحي من العليم الخبير.[48]

ومن أحاديثه في هذا الباب قوله - عليه الصلاة والسلام -: "اجتنبوا السبع الموبقات، قيل: وما هن يا رسو الله؟ قال: الشرك بالله، والسحر، وقتل النفس التي حرم الله إلا بالحق، وأكل الربا، وأكل مال اليتيم، والتولي يوم الزحف، وقذف المحصنات المؤمنات الغافلات[49]"

ومن فنون قوله - عليه الصَّلاة والسَّلام- خطبه، وكانت مرتجلة كلَّها، ومنها الطِّوال والقصار، وبعضها وسط بين ذلك على حسب ما تقتضيه المواقف والمناسبات، وكانت متعددة الأغراض مستوعبة لجوانب الدَّعوة الإسلاميَّة، موجَّهة للمسلمين فيما يصلح أمور دينهم ودنياهم، وقد تميَّزت - أيضًا- بالأسلوب المحكم الرَّصين، وكانت مركَّزة على الغرض، مطبوعة بالإيجاز[50].

ومن خطبه –عليه الصَّلاة والسَّلام- قوله: "لا تكونوا ممن اختدعته العاجلة، وغرَّته الأمنية، واستهوته الخدعة، فركن إلى دار سريعة الزَّوال، وشيكة الانتقال، إنه لم يبقَ من دنياكم هذه في جنب ما مضى إلا كإناخة راكب، أو صرّ حالب، فعلام تفرحون، وماذا تنتظرون؟"[51].

ومن يتأمل هذه الخطبة يجد أن كل لفظة فيها إنما اتخذت موقعها من الكلام لخدمة غرض واحد لا تحيد عنه، فـ"أي بليغ يستطيع أن يحكم مثل القول في عقد بياني واحد، لا يخرج فيه عن الغرض الذي أنشئ لأجله؟ ولا يستعين على نسجه بصناعة غيره"[52]

وأما رسائله النبويَّة، فكانت مشاكلة لخطابته -عليه الصَّلاة والسَّلام- في كونهما بلا وزن ولا قافية، وقد يتشابهان في الألفاظ من جهة السُّهولة والعذوبة، وفي الفواصل، إذ لا فرق بينهما إلا أنَّ الخطبة تؤدَّى بصورة شفهيَّة، وتؤدَّى الرِّسالة بصورة مكتوبة. ويمكن أن تؤدَّى إحداهما بالأخرى بأيسر تكلفة؛ لما بينهما من التَّشابه في الغرض والموضوع؛ فكلاهما يتناول أمر الدِّين والسلطان.[53]

ولذا كانت موضوعات الرَّسائل النبويَّة في مدار الدَّعوة إلى الله، وما يدخل تحتها من العهود والمواثيق المبرمة بينه وبين فردٍ أو جماعة أو أمَّة كالفرس والروم ممن دُعوا إلى الإسلام فأبوا إلا دفع الجزية، ومن أبرز ما يميز مكاتباته - عليه الصَّلاة والسلام- استخدامه للأسلوب السهل في موضع السُّهولة، وذلك أن تكون الرِّسالة مرسلة إلى قومٍ من غير العرب، فيفهمها من يكون له أدنى معرفة بالعربيَّة، ومن ذلك مراسلته لعظيم الرِّوم هرقل.[54]

ويختلف الأسلوب حين تكون مراسلته -عليه الصَّلاة والسَّلام- لقومٍ من العرب تقتضي لغتهم الفخامة، "فمن علَّم الرَّسول الأمِّي ذلك الِّلسان الذي لم يقف على معرفته بواسطة كتاب أو معلم؟"[55]

هذا، وقد تميَّز البيان النَّبوي بخصائص عدة، منها: الإيجاز، وهي سمة ظاهرة في بيان الرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام، والشواهد عليها كثيرة، منها: قوله -عليه الصلاة والسلام" :-البرُّ حُسنُ الخُلُقِ، والإثْمُ مَا حَاكَ فِي نَفْسِكَ وَكرِهْتَ أنْ يطَّلِعَ عَلَيهِ النَّاسُ"[56]

ومن خصائص بيانه -عليه الصَّلاة والسَّلام- جزالته ورقَّته، وهما خصيصتان مرتبطتان بالموضوع والغرض الذي يُساق من أجله الكلام. فمن جزالته، قوله - عليه الصلاة والسلام: "من ظَلَم من

الأرضِ شيئًا طُوِّقَهُ من سبعِ أرَضِين"[57]، فهنا تظهر القوَّة والإحكام؛ للتحذير من الظُّلم، وبيان شدَّة ما يُعاقب به الظالم.[58]

وأما رقَّته فما أكثر الأحاديث المشتملة عليها، ومنها قوله –عليه الصَّلاة والسَّلام-: "إنَّ الله -عزَّ وجلَّ- يَبْسُطُ يَدَهُ بِاللَّيْلِ لِيَتُوبَ مُسِيءُ النَّهَارِ، ويَبْسُطُ يَدَهُ بِالنَّهَارِ لِيَتُوبَ مُسِيءُ اللَّيْلِ حَتَى تَطْلُعَ الشَّمْسُ مِنْ مَغْرِبِهَا[59]"، وهنا "شاركت الاستعارة في الحديث في إبراز هذه الرِّقة، فبسط اليد عبارة عن التوسُّع في الجود والمنع عند اقتضاء الحكمة"[60]

ومما يتَّسم به البيان النبوي سهولته، وقصده، وبعده عن المبالغة والتكلُّف[61]، أو كما يقول الرافعي: "كأن الجملة تخلق في منطقه -صلى الله عليه وسلم- خلقًا سويًّا، أو هي تنزع من نفسه انتزاعًا[62]"، ولذا كان بيانه -عليه الصَّلاة والسَّلام- خالٍ من الزَّخارف والصِّناعة اللَّفظيَّة التي يتعمَّدها البلغاء بأنواع من البديع كالسَّجع والطباق وغيرها، إلا ما كان عفو البديهة، من وحي الفطرة دون تكلُّف أو تعمُّل[63]. وهذا شاهدٌ من بديع طباقه في قوله -عليه الصَّلاة والسَّلام: " اللهمَّ اغفر لحيِّنا وميِّتنا، وشاهدنا وغائبنا، وصغيرنا وكبيرنا، وذكرنا وأنثانا[64]".

هذا، وبلاغة الرسول -عليه الصَّلاة والسَّلام- مما لا يحدُّه حدٌّ، ولا يحيط به من البشر أحد، "أما اللغة فهي لغة الواضع بالفطرة القوية المستحكمة، والمنصرف معها بالإحاطة والاستيعاب، وأما البيان فبيان أفصح الناس نشأة، وأقواهم مذهبًا، وأبلغهم من الذكاء والإلهام، وأما الحكمة فتلك حكمة النبوة، وتبصير الوحي وتأديب الله، وأمرٌ في الإنسان من فوق الإنسانية[65]".

الخاتمة:

و بعد الغوص في قطرة من بحر البلاغة في حديث النبي صلى الله عليه وسلم ، وجب الإشارة إلى بعض النقاط المستخلصة من هذا البحث:

- يزخر الحديث النبوي الشريف بالنكت و الإشارات اللطيفة التي تستخرج بعد عمق نظر و طول تدبر، وهي من دلائل معجزات النبي صلى الله عليه وسلم.
- معظم النكت المتضمنة في بحثنا هذا لها مثيلاتها في مواضع أخرى من السنة النبوية، لكن لكلٍّ مدلولها المختلف.

- الباحث و المتأمل في النكت المتضمنة في الحديث النبوي الشريف تجعله يدرك عظم معجزة النبي صلى الله عليه وسلم، وهو النبي الأمي، حيث لا تجد كلمة إلا ولها رونقا و جمالا في موضعها في الحديث، ولو غيرت ذهب سرها الذي كانت عليه في موضعها.
- البلاغة العربية جمعت أنواعا عديدة من محاسن الكلام و زادها الحديث النبوي الشريف زينة وجمالا و منحها اتساعا كبيرا.

و صلى الله على نبينا محمد و على آله و صحبه وسلم. و آخر دعونا أن الحمد لله رب العالمين.

هوامش وإحالات المقال

[1] الجاحظ، البيان والتبيين: تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 221/2.
[2] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1996، ص 97.
[3] عبد القادر منصور و آخرون، موسوعة علوم القرءان، دار القلم العربي 2002، ص 213 .
[4] الكفوي أبو البقاء، الكليات، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص 312 .
[5] انظر لسان العرب.
[6] أبو هلال العسكري، معجم الفروق اللغوية، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ص 432.
[7] المرجع نفسه، ص 440.
[8] أبو حيان التوحيدي، البصائر و الذخائر، دار صادر، بيروت، 1988، ص 116.
[9] جلال الدين السيوطي، معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، تح: أ. د محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2004، ص: 322.
[10] الكفوي، مرجع سابق، ص 342 .
[11] أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص467 .
[12] جلال الدين السيوطي، المرجع السابق، ص233 .
[13] عز الدين السيروان، معجم المعاني الجامع، دار العلم للملايين، بيروت، ص144.
[14] ابن منظور، لسان العرب، مادة نكت.
[15] الأحمد نكري، دستور العلماء أو جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، لبنان، 2000، ص355 .
[16] الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، مادة نكت.
[17] الكفوي، الكليات، ص 366 .
[18] حسين محمد زعطوط، النكت البلاغية : مفاهيم وآليات الآثر، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2014، ص 122 .

[19] الكفوي، الكليات، ص 322 .
[20] حسين محمد زعطوط، النكت البلاغية : مفاهيم وآليات، ص 123.
[21] يُنظر: الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبويَّة، ط9، دار الكتاب العربي، بيروت، 1393هـ، ص 284.
[22] يُنظر: الرافعي، مرجع سابق، ص 285.
[23] المرجع السابق، ص 285.
[24] يُنظر :المرجع السابق، ص 286.
[25] الشوكاني، فتح القدير، تحقيق: عبدالرحمن عميرة، دار الوفاء، د.م، د.ت، 2/ 443.
[26] يُنظر: محمد البوطي، في الحديث الشريف والبلاغة النبويَّة، دار الفكر، دمشق، 1432هـ، ص 45.
[27] المرجع نفسه، ص46.
[28] يُنظر: الرافعي، مرجع سابق، ص315، 316.
[29] المرجع نفسه، ص 275.
[30] يُنظر: الرافعي، المرجع السابق، ص296.
[31] الترمذي، الشمائل المحمدية، تحقيق: عبده كوشك، مكتبة نظام يعقوبي الخاصة، المنامة، د.ت، ص146.
[32] صحيح البخاري، ح 3567، كتاب المناقب، باب صفة النبي عليه الصَّلاة والسَّلام، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1432هـ، ص627.
[33] الرافعي، مرجع سابق، ص290.
[34] يوسف عبدالله محمد العليوي، رعاية حال المخاطب في أحاديث الصحيحين دراسة بلاغية تحليلية، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1428هـ، ص14.
[35] صحيح البخاري، ح70، كتاب العلم، باب من جعل لأهل العلم أيامًا معلومة، ص32.
[36] العليوي، مرجع سابق، ص37.
[37] صحيح البخاري، ح6116، كتاب الأدب، باب الحذر من الغضب، ص 1099.
[38] ابن حجر، فتح الباري، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ، 10/ 520.
[39] الرافعي، مرجع سابق، ص300.
[40] البوطي، مرجع سابق، ص57.
[41] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[42] الترمذي، الجامع الكبير، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1996م، 4/ 284، 285.
[43] يُنظر: محمد الدبل، الخصائص الفنية في الأدب النبوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، د.ت، ص 10 و 11.
[44] يُنظر: البوطي، مرجع سابق، ص59.
[45] مسلم، الجامع الصحيح، ح2282، كتاب الفضائل، باب بيان مثل ما بعث النَّبي صلَّى الله عليه وسلَم من الهدى والعلم، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1431هـ، ص874.
[46] يُنظر: البوطي، مرجع سابق، ص68.
[47] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[48] يُنظر: الدبل، مرجع سابق، ص41.
[49] البخاري، مرجع سابق، ح6758، كتاب الحدود، باب رمي المحصنات، ص 1218.
[50] الدبل، مرجع سابق، ص56.
[51] يحيى حمزة العلوي، الطراز، دار المقتطف، القاهرة، 1333هـ، ص 161.
[52] الدبل، مرجع سابق، ص58.
[53] يُنظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، ص 136.
[54] الدبل، مرجع سابق، ص60.
[55] المرجع نفسه.
[56] صحيح مسلم، ح 2553، كتاب البر والصلة والآداب، باب تفسير البرّ والإثم، ص965.
[57] صحيح البخاري، ح2452، كتاب المظالم والغصب، باب إثم من ظلم شيئًا من الأرض، ص321.
[58] يُنظر: محمد الحمزاوي، الخصائص البلاغية للبيان النبوي، مكتبة الرشد، د.م، 1428هـ، ص77.
[59] صحيح مسلم، ح2759، كتاب التوبة، باب قبول التوبة من الذنوب، وإن تكررت الذنوب والتوبة، ص 1030.
[60] الحمزاوي، مرجع سابق، ص81.
[61] الدبل، مرجع سابق، ص141.
[62] الرافعي، مرجع سابق، ص339.
[63] الدبل، مرجع سابق، ص144.
[64] الألباني، صحيح سنن أبي داود، ح3201، كتاب الجنائز، باب الدعاء للميت، مكتبة المعارف، الرياض، 1419هـ، 2/ 299، ص300.
[65] الرافعي، مرجع سابق، ص326.

قائمة المصادروالمراجع:

- صحيح البخاري، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1432هـ.
- صحيح مسلم، المكتبة العصريَّة، بيروت، 1431هـ.
- الجامع الكبير، الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1996م.
- صحيح سنن أبي داود، الألباني، مكتبة المعارف، الرياض، 1419هـ.
- لسان العرب لابن منظور.
- تاج العروس في جواهر القاموس، الزبيدي،
- الكليات، الكفوي أبو البقاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ت.
- معجم الفروق اللغوية ، أبو هلال العسكري، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
- البيان والتبيين، الجاحظ،، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، د.ت.
- مفتاح العلوم، أبي بكر السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.

- موسوعة الإبداع الأدبي، نبيل راغب، مكتبة ناشرون، ط1، لبنان، 1996م.
- موسوعة علوم القرءان، عبد القادر منصور و آخرون، دار القلم العربي، د.م، 2002م.
- البصائر و الذخائر، أبو حيان التوحيدي، دار صادر، بيروت، 1988م.
- معجم مقاليد العلوم في الحدود والرسوم، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد إبراهيم عبادة، مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، 2004م.
- معجم المعاني الجامع، عز الدين السيروان، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
- دستور العلماء أو جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، الأحمد نكري، دار الكتب العلمية، لبنان، 2000م.
- إعجاز القرآن والبلاغة النبويَّة، الرافعي، دار الكتاب العربي، ط9، بيروت، 1393هـ.
- فتح القدير، الشوكاني، تحقيق: عبدالرحمن عميرة، دار الوفاء، د.م، د.ت.
- فتح الباري، ابن حجر، دار المعرفة، بيروت، 1379هـ.
- في الحديث الشريف والبلاغة النبويَّة، محمد البوطي، دار الفكر، دمشق، 1432هـ.
- الشمائل المحمدية، الترمذي، تحقيق: عبده كوشك، مكتبة نظام يعقوبي الخاصة، المنامة، د.ت.
- الطراز، يحيى حمزة العلوي، دار المقتطف، القاهرة، 1333هـ.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ.
- الخصائص البلاغية للبيان النبوي، محمد الحمزاوي، مكتبة الرشد، د.م، 1428هـ.
- الخصائص الفنية في الأدب النبوي، محمد الدبل، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، د.ت.
- النكت البلاغية : مفاهيم وآليات الأثر، حسين محمد زعطوط، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2014م.
- رعاية حال المخاطب في أحاديث الصحيحين دراسة بلاغية تحليلية، يوسف عبدالله محمد العليوي، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1428هـ.

النّحو التّحويلي مكمّلا للنّحو التّوليدي

transformational grammar as a complement to generative grammar

الدكتور: عبد المجيد قديدح

قسم اللّغة والأدب العربي-جامعة محمّد البشير الإبراهيمي-برج بوعريريج-(الجزائر).
abdelmadjid.kedideh@univ-bba.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/10/03 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخّص:

تُمثّل نظريّة النّحو التّوليدي التّحويلي لـ"نعوم تشومسكي" تطوّرا حاسما في الدّراسات اللّسانية الحديثة؛ نتيجة ثورتها على المفاهيم البِنَويّة التي كانت سائدة في القرن التّاسع عشر؛ هذه الثّورة الفكريّة التي تبنّاها "نعوم تشومسكي" لم تنهض إلّا في سنوات الخمسينيات من القرن الماضي؛ ولم تتعزّز إلّا بعد ظهور أوّل دراسة له في النّحو التفريعي في كتابه الموسوم بـ"البُنى التّركيبيّة" الّذي صدر سنة (1957) بوصفها مرحلة أولى؛ وبعده كتاب "النّظرية النّمطية (النموذجية)" سنة (1964) بوصفها مرحلة ثانية؛ ثمّ كتاب "النّظرية النّمطية الموسّعة" سنة (1971) بوصفها مرحلة ثالثة؛ فكانت كلّ مرحلة بمثابة استدراك نقائص سابقتها وتكملة لها.

وأستهدف في هذه الورقة البحثيّة معالجة الإشكاليّة المتفرّعة إلى سؤالين:

- الأوّل: ما أهمّ المكوّنات التي أضافها النّحو التحويلي تكملة للنّحو التّوليدي؟.

- الثاني: ما آليات عملها (المكوّنات)؛ وكيف تؤدّي وظائفها داخل البِنية اللّغوية؟.

الكلمات المفاتيح: النّحو التّوليدي، النّحو التّحويلي، المكوّن الفونولوجي، المكوّن التّركيبي، المكوّن الدلالي.

Abstract:

Noam Chomsky's theory of generative grammar represents a crucial development in modern linguistic studies. As a result of its revolution against the constructivist concepts that prevailed in the nineteenth century; This intellectual revolution that was adopted by "Noam Chomsky" did not rise until the fifties of the last century; It was only strengthened after the appearance of his first study of branching grammar in his book entitled "Syntactic Structures", which was published in (1957) as a first stage; And after it the book "The Model Theory" in (1964) as a second phase; Then the

book "The Extended Standard Theory" in (1971) as a third phase; Each stage was a remedy for the deficiencies of the previous one and a complement to them.

In this research paper, I will try to answer the problem, which is divided into two questions:

-The First: What are the most important components that were added by transformational grammar as a complement to generative grammar?

-The second: what are its mechanisms of action (the components); How do does perform its functions within the linguistic structure?.

Keywords: transformational generative; Transformational Grammar; the Phonological Component; the grammatical component; the Semantic component.

تقديم:

لقد أفاد علماء اللّغة والباحثون في مجالات اللّسانيات الحديثة من الدّراسات النّحوية القديمة؛ التي كانت ثريّة في مضامينها ومصطلحاتها تناسَبَت ومرحلة التطوّر اللّغوي الحاصل في فترة ازدهار العلوم بأنواعها؛ وقد مهّدت الدّراسات النّحوية عند الهنود -وما قّدمه علماؤهم في هذا الإطار ثمّ مَن جاء بعدهم- انطلاقة جادّة في البحث اللّغوي؛ إلى غاية بداية القرن العشرين؛ أين كانت الانطلاقة الجديدة مع العالم اللّساني السّويسري "دو سوسير" رائد اللّسانيات الحديثة؛ وما انبثق-لاحقا- عن أبحاثه من نظريات ومدارس لسانية رائدة؛ كالاستغراقية والوظيفية والتوليدية.

وتُمثّل نظريّة النّحو التّوليدي التّحويلي للباحث اللّساني الأمريكي "نعوم تشومسكي"؛ ثورة فكريّة على المفاهيم البِنَويّة؛ التي سادت حقبة الدّراسات اللّسانية ما بعد "دو سوسير" حيث كان كتابه الموسوم بالبُني التّركيبية (سنة1957)؛ أوّل دراسة في النّحو التّفريعي بوصفها مرحلة أولى؛ وبعده كتاب النّظرية النّمطية (سنة1965) بوصفها مرحلة ثانية؛ ثمّ بعد ذلك مؤلّفه الموسوم بالنّظرية النّمطية الموسّعة (سنة1971) بوصفها مرحلة ثالثة؛ فكانت كلّ مرحلة بمثابة تكملة لسابقتها وترميما لها؛ بيْد أنّ كلّ مرحلة انفردت بمصطلحات دقيقة ودراسات عميقة تخصّها.

وما تلا هذه المراحل من تطوّر مع نهاية (ق20) كان هامّا أيضا؛ تمثّل في نظريّة الرّبط العاملي؛ ونظريّة المحور(الثّيتا)؛ ونظريّة الحالة والبرنامج الأدنوي؛ ونظريّة الأثر والمكمّمات والنّفي والبؤرة والافتراض؛ وغيرها.

أمّا ما نركّز عليه في مقالنا هذا؛ فهو رصد لأهمّ الإضافات التي جاء بها النّحو التّحويلي كتكملة للنّحو التّوليدي عبر مراحل تطوّر النّظرية التّوليدية التّحويلية؛ ومعرفة آليات عمل المكوّنات الثلاثة(الفونولوجي والتركيبي والدّلالي)وكيفيّة إدراجها؛وكيف تؤدّي وظائفها داخل البِنية اللّغويّة؟.

وقبل الخوض في الإجابة على الإشكالية المطروحة؛ حريّ بنا أن نحدّد المفهوم الإصطلاحي للتّحويل عند "نعوم تشومسكي" و"زليج هاريس" على إعتبار فَهم المصطلحات نصف العِلم وأهمّ الأدوات المعرفيّة التي يوظّفها الباحث للولوج إلى مختلف العلوم وفهمها، وقد قيل: المصطلحات مفاتيح العلوم (على حدّ تعبير الخوارزمي).

أوّلا- مفهوم التّحويل عند "تشومسكي" و"هاريس":

في البداية؛ أشير إلى أنّ مفهوم التحويل ليس وليد "نعوم تشومسكي"؛ بل جذوره الأولى مرتبطة بعمل اللّغويّين "همبولت" (Humboldt)؛ و"جسبرسن" (Jespersen)؛ و"زليج هاريس" (Harris Zweig)؛ إلّا أنّ ثمّة فرق بين منهجه ومنهجهم وبخاصّة منهج أستاذه "هاريس".

إنّ التحويل (la transformation) عند "**تشومسكي**" يعني "عمليّة نحويّة تجري في شكل سلسلة تملكُ بِنية نحويّة؛ وتنتمي إلى سلسلة جديدة ذات بِنية نحويّة مشتقّة"[1]. أي أنّه "تحويل بين شجرتين؛ الأولى البِنية الأصليّة-النّواة- والثّانية هيّ البِنية الفرعيّة"[2] وبأسلوب آخر أقول كما جاء على لسان أحد الباحثين: "إنّه علاقة تربط بين تمثيلين؛ تمثيل أوّلي مجرّد؛ هو البِنية العميقة؛ وتمثيل مشتقّ نهائي هو البِنية السّطحيّة"[3].

فالتحويل عنده إذن يهتمّ بالقاعدة النّحويّة؛ التي تسمح بالمرور من مستوى البِنية العميقة(ب. ع)[4] إلى البِنية السّطحيّة (ب. س)[5] وتحديد الوصف البِنَوي لها؛ "وكذا مجمل العمليّات التّحويليّة المرتّبة؛ التي تؤدّي إلى تغيير التّمثيل المجرّد لهذه البِنية العميقة (ب. ع)؛ نحو تمثيل نهائي سطحي (ب. س)"[6]. ومنه يبدو أنّ التّحويل عنده يجري على بُنى مجرّدة ذهنيّة؛ وليس على الجملة العادية نفسها كما عند أستاذه "هاريس".

وهكذا أصبح النّحو التّحويلي عند"تشومسكي" نظاما من القواعد؛ التي تحدّد البِنيتين العميقة والسّطحيّة؛ وعلاقتهما التّحويليّة.

أمّا التّحويل عند "زليج هاريس" فهو علاقة ثنائيّة تضمّ زوجا من الجمل؛ أي هو علاقة بين بِنيتين سطحيتين؛ فإذا تشابهت القرائن التّوزيعيّة لهذا الزوج؛ فإنّ ذلك دليل على وجود علاقة تحليليّة بينهما؛ لأنّ التّوزيع عنده مبدأ أساس؛ والعلاقة التّوزيعيّة المتشابهة هيّ الدّالة على وجود تحويل. فالتّحويل عنده تحكمه علاقة التّرادف والتّساوي؛ فهو لا يغيّر المعنى؛ أي هو "وسيلة لوصف اللغة لا لإنتاج وتوليد العدد اللّانهائي من الجمل النّحويّة"[7].

وعليه عُدّ تحويل "هاريس" تحليلا توزيعيّا للبُنى السّطحيّة تربطها علاقة توزيعيّة؛ هذه العلاقة الأخيرة كانت عائقا لـ"نعوم تشومسكي" في نموذجه التّحليلي المقترح في نظريّة النّحو التّوليدي التّحويلي(ن.ت.ت)[8]؛ ممّا دفع به إلى وضع أسس لـ"نحو توليدي تحويلي" مغايرا للأوّل وموضّحا لنقائصه.

ومن هذا المبدإ الجديد؛ لم يعد النّحو التّوليدي مجرّد آلة هدفها الأساس حصر وإنتاج العدد اللّانهائي من الجمل؛ انطلاقا من العدد النّهائي من القواعد والوحدات الكلاميّة؛ بل "أضحى ضبطا للتّركيب الّذي يقوم عليه نظام اللّغة وكذا القواعد التي تحكمه؛ ومن ثَمّ أصبحت الجملة المنجزة في الحديث الكلامي تحلّل وفق مستويين"[9]؛ مستوى البِنية العميقة الذي يقدّم التفسير الدلالي الذّاتي؛ ومستوى ثانٍ يتولّد عن المستوى الأوّل(البِنية العميقة) بعد خضوعه إلى مجموعة من القواعد التّحويليّة(النّحويّة)؛ فينتج عنها البِنية السّطحيّة في شكلها الفيزيائي المادي. ومن خلال ذلك نستنتج أنّ النّحو التّوليدي لا يكون تحويليّا إلّا بشرطين؛ هما:

1- تمييزه بين البِنية العميقة والبِنية السّطحيّة للجملة.

2- اشتماله على نوعين من القواعد؛ هي[10]:

- ✓ **قواعد نسقيّة** (Les règles syntagmatiques): وتتمثّل في قواعد إعادة الكتابة (ق.إ.ك)؛ التي تحلّل وفقها الجملة تدريجيا؛ حتى يتحصّل على تمثيلها المجرّد (ق.إ.ك).
- ✓ **قواعد تحويليّة** (Les règles transformationnelles): التي تحوّل التّمثيل المجرّد شبه النّهائي إلى تمثيل مادي(البِنيّة السّطحيّة)؛ وأنّ كلّ عمليّة تحويليّة لا بدّ أن تمرّ بمرحلتين:

- **مرحلة الوصف البِنَوي**: تُعدّ المجال الذي تحدّد فيه المتغيّرات(Les variables) الّتي سيجري عليها التّحويل؛ وتظهر(أي المتغيّرات) على شكل رموز تحدّد الفئات التّحويليّة مثل: ف(فعل)؛ إ(اسم).

- **مرحلة التّغيير البِنَوي**: وفيها تتمّ العمليّات التّحويليّة؛ كالحذف والإضافة والتّقليص والزّيادة؛ والاستبدال والتّركيب وغيرها؛ وتنقسم القواعد التّحويلية إلى قسمين؛هما[11]:

1- اختياريّة: كتحويل المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول.

2- إجباريّة: كوضع الحركات في نهاية الكلمات المعربة في اللّغة العربية.

ثانيا- النّحو التّحويلي مكمّلا للنّحو التّوليدي:

بعدما تأكّد "تشومسكي" أنّ نمط المتناهي الأحوال(نحو كلين أو أنموذج ماركوف)غير ملائم للبحث؛ لأنّه "يؤدّي إلى إنتاج جمل محدودة؛ في حين تُقدّم اللغة جملا لا نهاية لها؛ ومن ثمّ كانت تسميّته بالنّمط المتناهي الأحوال"[12]؛ وقبل أن يتوصّل "تشومسكي" إلى وضع نموذجه اللّساني الكفيل بحلّ كافة التّعقيدات التي عجزت النّظريات السّابقة عن فكّ غموضها، قام بدراسة ثلاثة من أشكال النّحو ومقارنتها هي: نحو الحالات المحدودة؛ ونحو المكوّنات المباشرة والنّحو النّسقي، وكان ذلك عبر مراحل زمنيّة متعاقبة.

وأشير هنا أنّ "تشومسكي" قد أبرز وبيّن بالدّراسة والتّحليل عيوب ونقائص كلّ نمط، ومن أهمّ القضايا التي أضافها إلى النّمط التّوليدي؛ تطويره لعمل المكوّن التّركيبي وإدراجه المكوّنين (الدّلالي والفنولوجي) كما أدرج المعجم في المكوّن الأساس ضمن المكوّن التركيبي وغير ذلك؛ سأشرحها لاحقا.

أ - النّحو التّوليدي (Grammaire générative):

وهو النّمط الثّاني الّذي اقترحه "تشومسكي" تلافيا لنّقائص النّمط المتناهي الأحوال؛ من أجل توليد اللّامتناهي من الجمل؛ وهيّ خاصّية تجعله أشدّ قوّة من سابقه؛ وقبل أن نبيّن كيفيّة عمله وما يتميّز به عن النّمط الأوّل؛ نشير إلى أنّ هذا الأخير ليس نظريّة جديدة تماما مخالفة للبِنَويّة؛ بل إنّه كما يقول "الحاج صالح": "لا يعدو أن يكون صيّاغة محضة لنظريّة المكوّنات القريبة؛ ولا يزيد عليها شيئا؛ اللّهمّ إلّا الدّقة الرّياضيّة والتّمثيل الشّجري؛ وهو عظيم"[13].

ويمكن أن نوضّح الصّورة الّتي وضع عليها "تشومسكي" قواعد إعادة الكتابة؛ من خلال ما يأتي[14]:

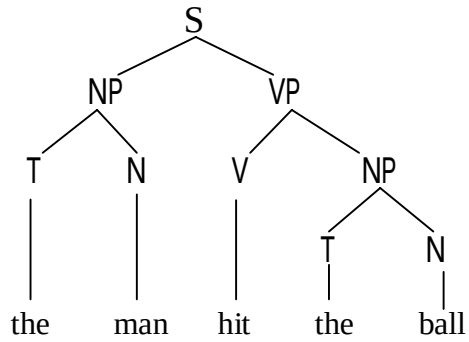
قواعد التحويل (ق. ت)[15]

7. N ⟶ (man ، book ،door ،ball ،)
8. Verb ⟶ aux + v
9. V ⟶ (hit. Take. eat)
10. Aux ⟶ tense (+m) (+have+ben) (+ben+ing)
11. Tense ⟶ present/past
12. M ⟶ (will، can، may، shall، must...)

قواعد إعادة الكتابة (ق. إ. ك)[16]

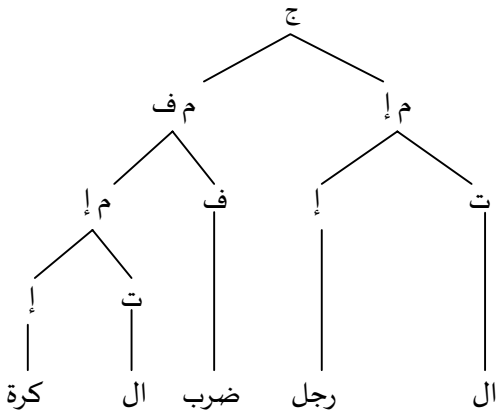
1. Sentence ⟶ Np + vp
2. Np ⟶ T + N
3. Vb ⟶ v + np
4. T ⟶ the
5. N ⟶ (man، ball…etc)
6. V ⟶ (hit، Take، took…)

ثمّ يعرض "تشومسكي" الاشتقاق السّابق (وهو ما يمثّل عنده بِنيّة الجملة) بطريقة واضحة من خلال المشجّر الآتي:



لنصل إلى البناء الكامل للجملة: The man hit the ball ⟵

- ونمثّل المشجّر السّابق للجملة باللّغة العربية على النّحو الآتي:



لنصل إلى البناء الكامل للجملة: ◄—— الرّجل ضرب الكرة.

وبفضل الصّياغة الرّياضية بيّن "نعوم تشومسكي" أنّ النّمط التّوليدي أقدر توليدا من النّمط المتناهي الأحوال؛ "ومع هذا فهو يقف عاجزا عن إثبات العلاقات البِنَويّة الموجودة بين عبارة وأخرى؛ فالجمل التي فِعلها مبني للمفعول(المجهول) متفرّعة عن الجمل التي فعلها مبني للمعلوم؛ وهو ما لا سبيل إلى بيانه بواسطة هذا النّمط"[17]. فإذا أخذنا الجملتين:

- الرّجل أكل الطّعام. -The man ate the food.

- الطّعام أُكل من طرف الرّجل. -The food was eaten by the man.

ومع اشتراكهما في جانب كبير من المعنى؛ فإنّه لا يستطيع كشف العلاقة البنويّة بينهما[18].

وعجْز آخر ظهر في هذا النمط؛ وهو عدم قدرته تبيان اللّبس الذي قد يعتري الكلام؛ وذلك من مثل: "ضَرْبُ الرجلِ" فهل الرّجل ضارب أو مضروب؟ فهو يكتفي ببيان أن لفظتي: "ضربُ" و"الرجلِ" مكوّنان قريبان من المكوّن الأكبر: "ضَرْبُ الرجلِ" ولا يستطيع أن يبيّن أنّ لهذه العبارة احتمالين: " ضرب الرجلُ زيداً " و "ضرب الرجلَ زيدٌ"؛ ولا يُعرف هذا إلا من خلال النمط التحويلي الذي سنتعرّض له لاحقا؛ "إذ إنّ العبارتين في الحقيقة أصلان للعبارة "ضَرْبُ الرجلِ" التي تحتمل معنيين"[19].

ومن النّقائص الأخرى التي بيّنها نعوم تشومسكي في هذا النمط؛ أنّه "مع قدرته على توليد الجمل البسيطة والصّريحة والمعلومات الإيجابية؛إلّا أنّها قدرة لا تؤهّله؛ لأنّ يحرّك العناصر اللّغويّة أو يضيفها إلى السّلاسل اللّغويّة؛ كما أنّ حركتها أمامية فقط لا تستطيع الالتفات إلى الوراء لفحص ما إذا كانت العناصر اللّغوية متشابهة أو مختلفة؛ وأيضا لا يستطيع أن يولّد جملا متداخلة؛ فقواعده التّوليدية لا تستطع أن تدرج جملة في أخرى لتشكّل بعد ذلك جملة معقّدة متشابكة"[20].

وإلى جانب ما تقدّم؛ يقف النّمط التّوليدي عاجزا عن تحليل الأفعال المساعدة بشكل عميق؛ وما يمكن قوله عن هذا النّمط أنّه مع ما فيه من دقّة رياضية وتمثيل جديد لعناصر الجملة؛ فهو

كما يصفه الأستاذ عبد الرحمان الحاج صالح "لا يعدو أن يكون صيغة محضة لنظرية المكوّنات القريبة ولا يزيد عليها شيئا؛ اللّهم إلّا الدقّة الرياضية والتمثيل الشجري..؛ وليس نظرية جديدة تماما مخالفة للبنوية؛ نعني التوليدية فقط لا التحويلية"[21].

وقد حاول "نعوم تشومسكي" إصلاح النّقائص السّابقة بإدخال عليها مفهوم التّحويل كنمط مكمّل؛ وليس بمستقل عن سابقه(التوليد)؛ وهو ما سنتناوله فيما يأتي.

ب- أهمّ إضافات النّحو التّحويلي (Transformational Pattern):

بعد النّقص الذي اعترى النّمط التّوليدي شعر"نعوم تشومسكي" بعدم استجابة هذه النّظريّة لواقع اللّغة؛ ممّا أدّاه إلى إضافة عمليّة التّحويل؛ والتّحويل عنده يعني: "تحويل بين شجرتين أوّلهما هي البِنية الأصلية(النّواة)؛ والثّانية هي البِنية الفرعيّة"[22]؛ فطوّر نوعا من القواعد التّحويلية التي تملك القوّة الكافية؛ لأنْ تبدّلَ وتحذف وتضيف وتغيّر العناصر في السّلسلة اللّغوية؛ ومن النّقاط التي ناقشها:

– (تطوير عمل المكوّن التركيبي)؛ (إدراج المكوّن الفونولوجي)؛

– (إدراج المكوّن الدلالي)؛ (إدراج المعجم في المكوّن الأساس).

1- تطوير عمل المكوّن التّركيبي:

لقد تمّ تطوير عمل المكوّن التّركيبي ومكوّناته؛ حيث "أصبح هذا المكوّن يشتمل على مكوّنين هما: المكوّن الأساس؛ المكوّن التّحويلي؛ وأصبح المكوّن الأساس يتألّف من قواعد التّركيب (structure rules)؛ ومن المعجم (Lexicon)؛ وهو مسرد يحوي المفردات المعجميّة للّغة مع خصائصها الصّوتية والنّحويّة والصّرفيّة والدّلاليّة؛ وكذلك قوانين لإدراج هذه المفردات في السّلسلة النّحويّة؛ التي تولّدها القوانين الأولى في المواضع التي تتطابق صفاتها مع صفات هذه المفردات"[23].

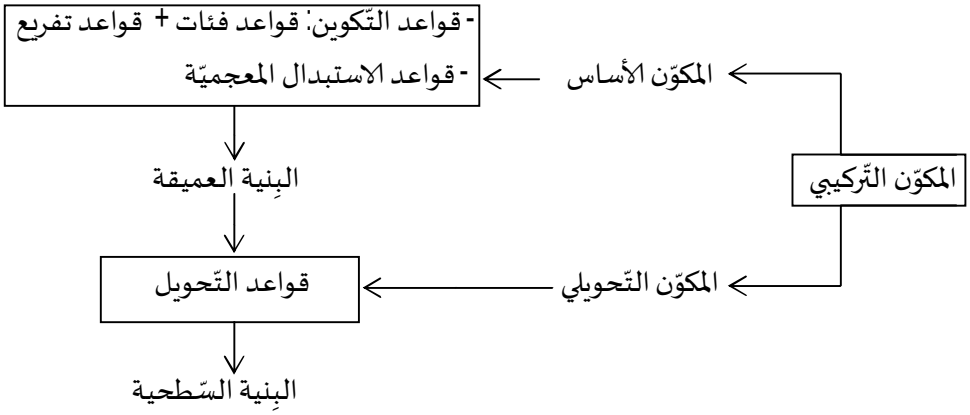
✓ **أمّا آلية عمل المكوّن التركيبي فتكون على النحو الآتي:**

يقوم هذا المركّب بتوليد مجموعة بُنى تركيبيّة غير متناهيّة على المنوال الآتي:

- تقوم قواعد التّكوين بتوليد مشيرات ركنيّة على مرحلتين؛ إذ تقوم قواعد إعادة الكتابة بتوليد تتابع فئات كلامية تمثّل بمشير ركني في مرحلة أولى؛ وفي مرحلة ثانية تقوم قواعد التّفريع في إعادة كلّ فئة من الفئات التي تولّدها قواعد الكتابة؛ بناء على سمات ذاتية وسياقية.

- تقوم قواعد استبدال المفردات المعجميّة بإدراج مفردات مكوّنة من مركّب سمات فونولوجية وتركيبية ودلالية في موقع الرّموز المركّبة؛ التي ولّدتها قواعد إعادة الكتابة وقواعد التّفريع؛ لنحصل بعد إجراء قواعد إدراج المفردات على البِنية العميقة؛ التي تفسّر على أساس الدلالات لاحتوائها كلّ العناصر اللّازمة لإقرار معنى الجملة.

- تعمل قواعد التّحويل التي يتضمّنها المكوّن التّحويلي بتحويل البِنية العميقة إلى بِنية سطحيّة قابلة للتفسير فنولوجيا. ويظهر عمل المكوّن التّركيبي من خلال المخطّط الآتي[24]:



2- إدراج المكوّن الدّلالي في القواعد التّوليديّة:

بعدما أهمل "تشومسكي" في كتابه "البُنى التركيبية" الدلالة أو المعنى؛ تنبّه إلى ذلك فعدّل نظريّته؛ إذْ أقحم في دراسته المكوّن الدّلالي من خلال كتابه "ملامح النّظرية التّركيبيّة" وهي القضيّة التي أثارها "جيرلد كاتز" و "جيري فودور" سنة(1963)؛ حيث "حاولا تطويرها بوضع أنموذج تأويليّ دلالي على غرار الأنموذج التّركيبي؛ إذْ وضع نوعين من القواعد الدّلالية -معجمية وتفسيريّة- تقف الأولى على تِبيان الوظيفة الدّلالية للمفردات داخل التركيب؛ وتحدّد الثانية طريقة انتظام المفردات المعجمية لتفسير التّركيب الدّلالي"[25].

بعدها أصبح للدّلالة -في هذا النّمط- مكوّن خاص يسمّى المكوّن الدّلالي؛ يعمل على البِنية العميقة فقط؛ وهذا من الإضافات التي أضافها "تسومسكي" على نظريّته؛ ولم تكن موجودة في النّمط الأوّل.

أمّا **عمل المكوّن الدّلالي** فيتناول الأبعاد المتعلّقة بالدّلالة أو المعنى؛ ويعتبر مكوّن تفسيريّ يقوم بالرّبط بين معنى الكلمات وبين التّمثيل الدّلالي العائد إلى البُنى العميقة بصورة خاصّة؛ وينبني المكوّن الدّلالي على:

2. أ- المعجم اللّغوي من النّاحية الدّلالية:

يتمّ من خلاله تحديد معاني الكلمات في المعجم اللّغوي؛ "الذي يسند معنى أوّليا إلى المفردات؛ ويخضعها بِسمات صوتية وتركيبية ودلالية ضمن المدخل المعجمي؛ مع أخذ المعاني المتعدّدة للكلمة بعين الاعتبار، إذ توظّف هذه الأخيرة بحسب المعاني التي تتّخذها ضمن التّركيب، إنطلاقا من تحليل العلاقات القائمة بين الكلمات"[26].

2. ب- قواعد الإسقاط:

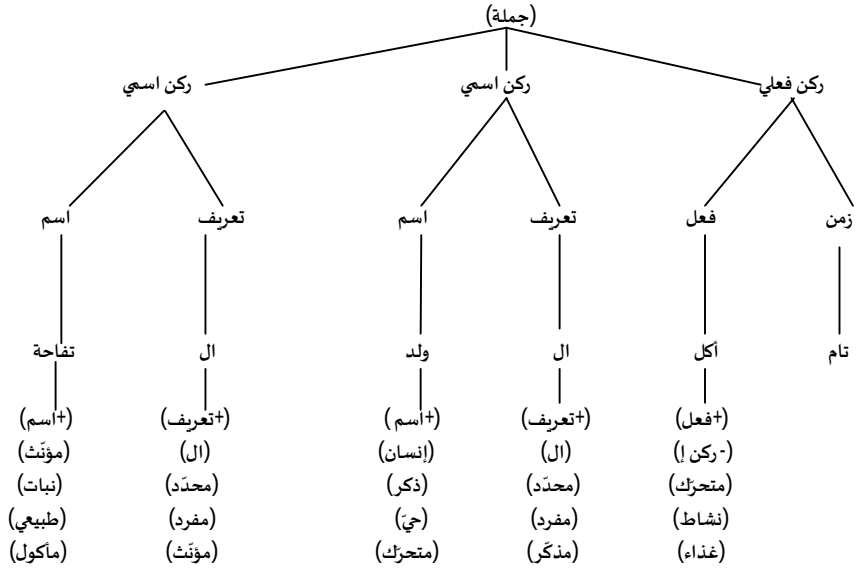
حاول "تشومسكي" أن يدرج المعاني في نمطه في الدّفعة الثّانية من تطويره للنظرّية النّموذجية، "فجعل المنطلق في التّحليل إثبات البِنية التّركيبية، ثمّ يبحث بعد ذلك عن محتوى هذا القالب الصّوتي أي ما يدخل فيه من اللّفظ المنطوق، والدّلالي أي المعنى الذي يمكن أن يدلّ عليه هذا الهيكل؛ وتسمّى هذه المرحلة التي يثبت فيها الباحث المحتوى اللّفظي والدّلالي بمرحلة التّأويل"[27].

لقد زاد اهتمام أتباع "تشومسكي" من أمثال (كاتز وفودور) ثم (بوستالط) بالتّأويل الدّلالي، فانطلقوا من الهيكل التّركيبي للجملة (sentence structure) فبعد إعطاء كلّ عنصر دال(العناصر الطّرفية في الشّجرة) معانيه المعروفة في الاستعمال يحلّلون هذا المعنى إلى مكوّنات بسيطة، ففي جملة: **أكل الولد التّفاحة**، تحلّل على الشّكل الآتي[28]:

- أكل ⟵ [+فعل+(+فاعل حي)+ ماض+ متحرك+ نشاط+ + غذاء..].
- الولد ⟵ [+اسم + مفرد+ مذكر+ آدمي+ صغير السن+ معرّف...].
- التّفاحة ⟵ [+اسم+ مفرد+ غير مصنوع+ نبات+ يؤكل+...].

وهذا ما يسمّونه بالتّحليل إلى **مكوّنات دلالية**، فبعد إدخال **المعجم** على الشجرة يحاولون إثبات المعنى المجمل للجملة بمزج المعاني الجزئية للكلمات.

وهو تحليل ظاهر التّعسّف كما يقول الأستاذ "الحاج صالح": "إذْ ليس هناك ما يضمن أنّ المعاني الجزئيّة التي يسمّونها بالوحدات الدلالية لا تقبل هي نفسها التّجزئة إلى ما هو أبسط منها"[29]، ولإعطاء تمثيل الجملة الدّلالي يمكن أن نمزج قواعد الإسقاط مع المشيرات الدّلالية؛ فنحصل على المشجّر الذي يمثّل الجملة سابقة الذكر؛ كما يأتي[30]:



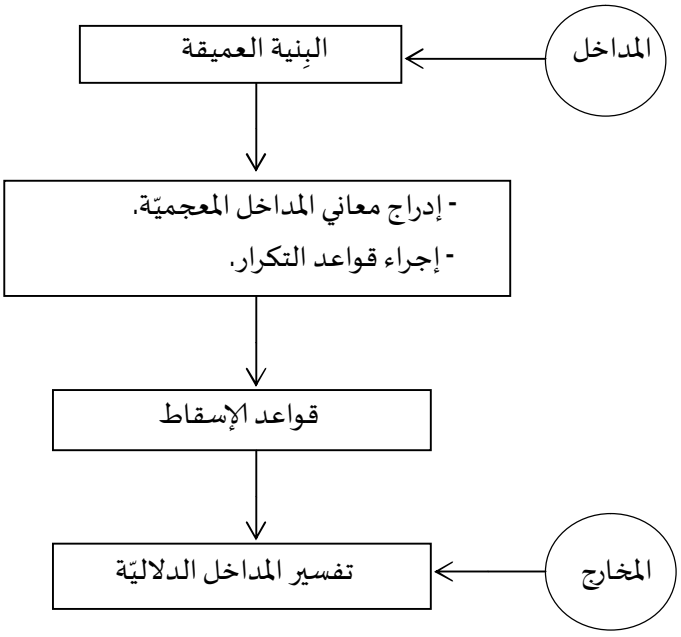
2. ت- آلية عمل المكوّن الدّلالي:

إنّ المداخل التي يتناولها المكوّن الدّلالي هي المشيرات الرّكنية التي تولّدها قواعد التّكوين العائدة إلى المكوّن التّركيبي في البِنية العميقة، ويعمل المكوّن الدلالي على النّحو الآتي[31]:

- تقرن المداخل المعجميّة كلّ مورفيم في البِنية العميقة بدلالته وذلك على شكل مركّب سمات.
- تقوم قواعد التّكرار الدّلالية بتوسيع هذه السّمات.
- تفسّر قواعد الإسقاط الدّلالية التي تتناولها البِنية العميقة ومعاني المداخل المعجميّة إلى مورفيمات هذه البِنية.

إذن يقوم المكوّن الدّلالي بتخصيص معنى شامل لكلّ تركيب لغويّ انطلاقا من المعاني الفرديّة العائدة إلى المورفيمات التي تؤلّفه، وتبعا للطّريقة التي تتألّف بها هذه المورفيمات.

ويوضّح المخطّط الآتي كيفية عمل المكوّن الدّلالي[32]:



3- المكوّن الفونولوجي:

هو الّذي تتمّ من خلاله دراسة الأصوات، "ويظهر تحليل الكلام بوضوح في أنّ أصوات اللّغة لا تحقّق في الواقع من خلال تتابع أصوات منفصلة، بل متتابعة ومطرّدة في السّياق الكلامي"[33].

حيث يبحث المكوّن الفونولوجي في القواعد التي تصف الجملة بواسطة التّمثيلات الفونيتيكيّة من النّظريّة الألسنيّة العامة؛ "إذْ يمنح البِنية السّطحية تفسيرها الصّوتي بفضل مجموعة من

القواعد الفونولوجية العالمية المميّزة (Les Règles phonologiques) وينبني هذا المكوّن على المعجم الفونولوجي والقواعد الفونولوجية"[34]؛ كما نوضّحه فيما يأتي:

3. أ- المعجم الفونولوجي:

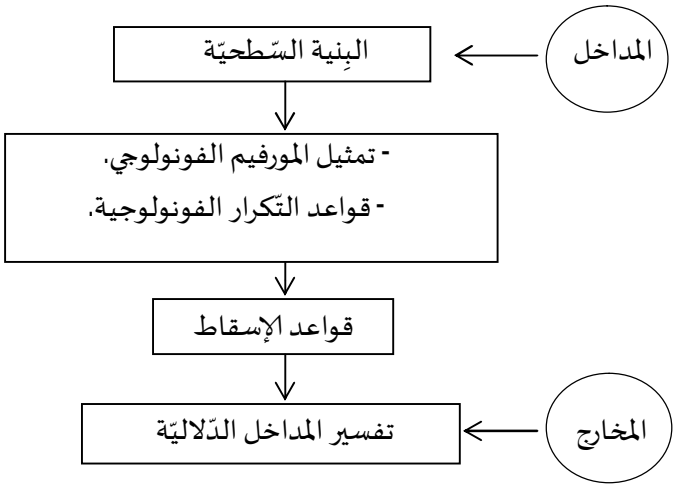
يتكوّن من لائحة من المورفيمات التي تدرس من حيث طريقة التلفّظ بها؛ ودلالتها وخصائصها التّركيبيّة.

3. ب- القواعد الفونولوجية:

تتناول التّغيّرات التي تطرأ على المقطع الصّوتي إذ تحدّد المقطع المتغيّر من النّاحيّة الفونولوجيّة وتبيّن كيفيّة تغيّره وشروطه.

3. ت- آليّة عمل المكوّن الفنولوجي:

يتناول المكوّن الصّوتي المكوّنات الرّكنية السّطحيّة؛ التي يتكوّن الواحد منها من مؤلّفات محدّدة من حيث انتماؤها إلى فئات كلامية؛ ومن حيث خصائصها الدّلالية؛ إذْ يعمل على تخصيص كلّ تركيب لغوي بتمثيل فونولوجي خاصّ؛ انطلاقا من نطق كل مورفيم على حدة، ومن خلال تآلف هذه المورفيمات. ونمثّل لعمل هذا المكوّن بالخطاطة الآتية[35]:



4- إدراج المعجم في المكوّن الأساس للمكوّن التّركيبي:

لم تكن نماذج تحليل الجملة التي اقترحها "تشومسكي" في كتابه "البُنى التّركيبيّة" قادرة على منع توليد بعض الجمل، من مثل: **أكلَ الخشبُ الطّفلَ**، التي لا ينطبق عليها مفهوم الجملة الأصولية، مع أنّها تتّفق وقواعد تركيب الجملة الموصوفة عند "تشومسكي"[36].

ولتلافي هذا الضّعف صرّح في كتابه "ملامح النّظرية النّحوية"، مع إنتاج مثل هذه الجملة في البِنية العميقة وعدم ترك الأمر للتّفسير الدّلالي الذي يرفض تلك الجملة أو يقبلها.

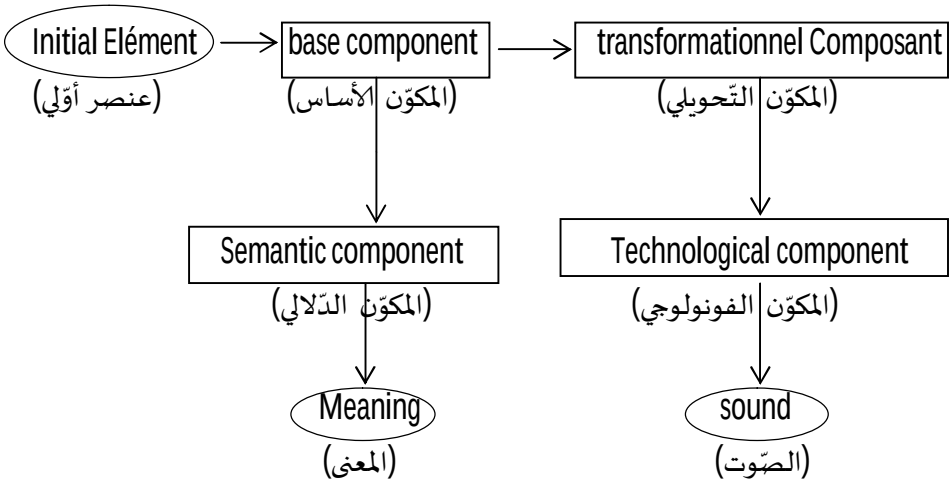
ولكي يتمّ ذلك كان لابدّ من إدخال المعجم في المكوّن الأساس، ولكي تمنع القواعد الجملة السابقة من أن تتكوّن في البِنية العميقة، ينبغي إضافة قواعد تعمل على تحليل كلمات إلى السّمات المكوّنة لها، كما في التعليقات الآتية[37]:

- أكل: (حدث + حركة) + (متعدٍّ)؛..
- الخشب: (- متحرّك) + (جامد)،..
- الطّفل: (+ متحرّك) + (حي) + (فاعل)،..

وهكذا يظهر التّنافر بين الفعل أكل والاسم الخشب؛ ومن هنا يتّضح لنا عجز القواعد الركنيّة التحويليّة عن إعطاء مثل هذه التعليمات القاعديّة المحدّدة لأشكال المفردات على مستوى الجملة؛ والمسألة إنّما تعود في حقيقتها إلى البِنية العميقة؛ التي تحدّد انطلاقا من المحتوى الدّلالي الشارح بدوره للأركان اللّغويّة المختلفة.

لكن في الحقيقة قد يتقبّل بعض العلماء اللّسانيين هذا المنهج، ولكن بعد تقصّي طبيعة التّفسيرات الدّلالية للتّراكيب العالمية، حتما سيجدون المكوّن الدلالي هذا غير قادر على تفسير مواد لغوية كثيرة، وعليه "ادّعوا أنّ البِنية العميقة ليست دقيقة بشكل كافٍ من أجل شرح طبيعة العلاقات الدّلالية في التّراكيب العالمية بحجّة أنّ البِنية العميقة لا تستطيع شرح التّراكيب التي لها بُنى سطحية مختلفة، إضافة إلى عجزها عن تحديد البِنية الدّلالية الصّحيحة للتّراكيب الملتبسة"[38].

ويمكن أن نلخّص ما تمّ التّوصّل إليه من خلال المخطّط الآتي[39]:



إلّا أنّ ثمّة قضايا أخرى أكّدت لـ"نعوم تشومسكي" ودفعته دفعا إلى توسيع النّظريّة النّمطية(النّموذجية)؛ أذكر أهمّها:

أ - **البؤرة والافتراض** (focus and presupposition):

يقول تشومسكي: "إنّ كلّ جملة ننطق بها تتضمّن أمرين؛ أوّلهما الكلمة التي تحمل الخبر(الفائدة) وتعدّ مركز اهتمام المتكلّم؛ لكونها تحتوي حركة التأكّيد القويّة؛ أي **النّبر**(L'intonation) حيث يوضّح أنّها المقصودة بالخطاب؛ وهذا ما أصطلح عليه **بالبؤرة** (Le Focus)؛ والبؤرة هي "الكلمة التي تحتوي النّبر"[40].

أمّا الافتراض فهو "ما لم يصرّح به المتكلّم بالألفاظ؛ بل يأخذ به ضمنيا؛ حينما يعبّر عن أمر ما"[41] ؛ أو هو "التّعبير المتحصّل عليه بتعويض البؤرة بمتغيّر"[42].

وانطلاقا من هذا؛ فإنّ كلّ جملة تحمل-في ذاتها- بؤرة وافتراضا يعوّض دائما بالعبارة الجامدة (أحد ما أو شيء ما)؛ ففي نحو المثال: فهم الطّالب الدّرس؛ إذا أراد المتكلّم التأكيد على أنّ الطّالب دون غيره؛ فإنّ المورفيم "الطّالب" يكون بؤرة كلامه؛ ومن ثمّ فإنّه سيفترض أنّه فهم شيئا ما؛ أمّا إذا كانت بؤرة التّركيب هيّ " فهم الدّرس" فإنّ الافتراض هو أنّ شخصا ما قد فهمه (أي فهم الدّرس).

ومن ثمّ يلاحظ أنّ البؤرة والافتراض يتغيّران كلّما تغيّرت بِنية المتكلّم في العنصر الحامل للنّبر؛ وإذا كانت الحركة(النّبر) عاملا صوتيا؛ "وما دام تغيّرها يؤدّي إلى تغيّر الافتراض؛ فإنّ في هذا تأكيدا -لتشومسكي- على أنّ لها دورا في المعنى؛ ونتيجة لذلك؛ صارت البِنية السّطحيّة تسهم في تفسير الجملَ اللّغويّة"[43].

ب - المكمّمات والنّفي (les quantificateurs et la negation):

يُقرّ هذان العاملان أيضا بقيمة البِنية السّطحيّة ودورها في تفسير المعنى؛ فإذا أخذنا الجملتين:

رأيت كلّ الزائرين. - رأيت الزائرين كلّهم.

نلاحظ أنّ الاختلاف في ترتيب المكمّم "كلّ" على المستوى الخارجي(السّطحي) للتّركيب، يؤدّى إلى التّغيير في المعنى، إذْ إنّه في المثال الأوّل إخبار بأنّ الرؤية شملتهم جميعا، وبيْن الإخبار عن الرؤية وتأكيدها، بون واسع. أمّا النّفي فإنّه يوضّح هذه الحقيقة؛ ويؤكّدها تأكيدا قويّا؛ ففي الجمل الآتية:

- لم أر كلّ الزّائرين: معناها نفي رؤية الزّائرين؛
- ما الزّائرون رأيت: معناها إثبات رؤية أشخاص آخرين؛ ونفي رؤية الزّائرين؛
- لن أرى الزّائرين: معناها نفي رؤية أشخاص آخرين؛ ونفي رؤية الزّائرين؛
- لا أرى الزّائرين: معناها نفي رؤية الزّائرين في الزّمن الحاضر.

يُلاحظ أنّه كلّما تباينت أداة النّفي أو رتبتها؛ أدّى ذلك إلى اختلاف معنى الجملة؛ "ممّا يُثبت -فعلا- أنّ للبِنية السّطحيّة دورا في تفسير المعنى؛ لذلك عمل "تشومسكي" في نظريّته موسِّعا دور المكوّن الدّلالي؛ ليشمل إلى جانب البِنية العميقة البِنية السّطحيّة؛ أمّا المكوّن التّركيبي فقد ظلّ ثابتا"[44].

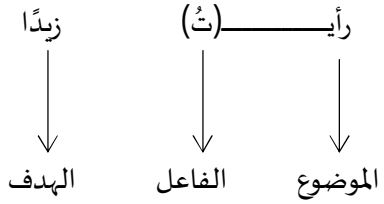
وبصدور كتاب "تشومسكي" الجديد "تأمّلات في اللّغة" (Reflexions sur la langage) سنة (1975) "عرفت النّظرية النّمطية الموسّعة تطوّرا جديدا؛ أضحى ينظر إلى نحو اللّغة على أنّه بِنية معرفيّة (une Structure cognitive) وهي محصّلة لعمل المكوّنات الثّلاثة؛ التّركيبي والدّلالي والفونولوجي على البنِيتين العميقة والسّطحيّة"[45]. ومن ثمّ بدأ يبحث عن الأسس والآليات الكفيلة بجعل النّحو عالميا أو كلّيا؛ يعكس جوهر اللّغات البشرية على اختلاف أنواعها.

إنّ التغيّر الذي ميّز هذه الحقبة يكمن في إقرار "تشومسكي" أنّ البِنية السّطحيّة هي المسؤولة وحدها عن التّفسير الدّلالي لهذا الشّكل المنطقي. وأمّا البِنية العميقة فتقوم بتحديد العلاقات المحوريّة النّحويّة بين عناصر التّركيب اللّغوي؛ كالعلاقات بين الفعل والفاعل والعلاقة بينهما والمفعول به؛ وكذا العلاقة بين المبتدأ والخبر والمكمّلات الأخرى من صفات وأحوال وظروف وغيرها.

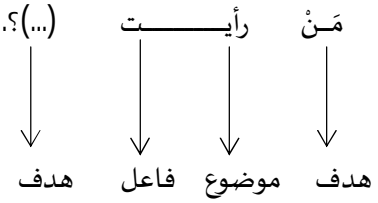
ت - نظريّة الأثر (théorie du trace):

بعد اكتشاف نظريّة الأثر؛ صارت البِنية السّطحية وحدها المسؤولة عن التّفسير الدّلالي وعن العلاقات المحوريّة للشّكل المنطقي؛ "حيث اضطلع الأثر في المستوى الخارجي للجملة ومكّن من تقليص عدد ودور التّحويلات النّحويّة للمستوى القاعدي للمكوّن التركيبي"[46]؛ وقد عرّف "تشومسكي" الأثر بالعنصر المعدوم صوتيا؛ إلّا أنّه يشير إلى الموقع الأصلي الذي كان يحتلّه عنصر معيّن في البِنية العميقة؛ كان قد تمّ حذفه أو إزاحته بواسطة تحويل معيّن؛ وبذلك فهو من الذاكرة أو الحافظة للبِنية العميقة في البِنية السطحيّة.

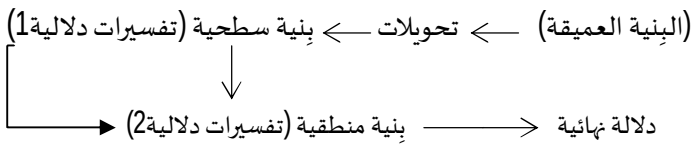
وبناء على ذلك فالأثر عنصر فارغ صوتيّا ومعجميّا؛ إلّا أنّه يظلّ محتفظا بالوظيفة النّحوية للكلمة مشيرا إليها بعد حذفها؛ كما أنّه يساعد على تحديد العلاقات المحوريّة القائمة بين الكلمات المتجاورة في المستوى السّطحي للجملة؛ في مثل:



فالرّؤية هي موضوع هذه الجملة وفاعلها(التاء) أمّا "زيدا" فهو الهدف المراد الوصول إليه؛ فهذه المفاهيم الثلاثة(الموضوع؛ الفاعل؛ الهدف) هي العلاقات المحوريّة التي تعكس لنا البِنية السّطحية المباشرة؛ وعند تحويل هذه الجملة إلى حالة استفهام؛ نقول:



فالعلاقات المحوريّة نفسها تظلّ قائمة رغم حذف الهدف "زيدا" من السّطح؛ وبقاء موضعه شاغرا؛ "والسّبب في ذلك يكمن في أنّ الوظيفة الإخبارية "زيدا" قد انتقلت الى الاستفهام "مَن" تاركة أثرا يدلّ عليه؛ على الرّغم من أنّ الأثر –هنا- معدوم صوتيّا؛ إلّا أنّه موجود نحويّا؛ ويسهم في تحديد معنى وشكل الجملة"[47]؛ ونتيجة لهذا التطوّر المميّز؛ اقترح "تشومسكي" أنموذجا جديدا يتمّ من خلاله توليد البِنية المنطقية للجملة وتفسيرها وفق المخطّط الآتي:

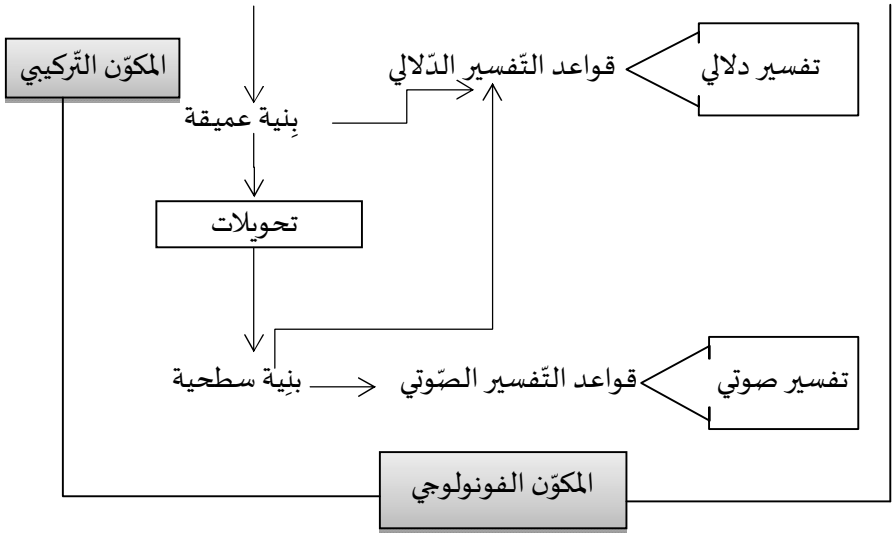


حيث تقوم قواعد الأساس(القاعدة) بتوليد المؤشّر النسقي الأوّلي(البِنية العميقة):

- تجري عليه مجموعة من التحويلات المعجميّة والنّحويّة؛ فتنتج عنه البِنية السّطحيّة الغنيّة بالأثر.
- تتعرّض هذه البِنية إلى قواعد التفسير الدلالي؛ فتتولّد عنها البنية المنطقيّة.
- تتعرّض البنية المنطقيّة بدورها إلى نوع آخر من قواعد التّفسير الدّلالي؛ فيحصل على إثرها دلالة نهائية (البِنية العميقة).
- تقوم القواعد الفنولوجية بإعطائها التّفسير الفنولوجي.

وعليه يمكن وضع مخطّط يلخّص المرحلة ومكوّناتها على النّحو الآتي[48]:

المكوّن الدّلالي	- قواعد إعادة الكتابة. - قواعد التفريع الفئوي. - قواعد معجمية.



وقد كان هذا التّطوير(االتّحويل) ضرورة لابدّ منها؛ بعد السّعي الحثيث من "تشومسكي" لتوحيد المناهج السّابقة؛ تحت منهج جديد "هذا المنهج يمكّن القواعد التّوليدية التّحويلية من وصف المستويات التّجريديّة والمسبّبة للّغات الإنسانية كافّة"[49].

كما اضطرّ التّوليديّون كما يقول "الحاج صالح" -وهم يعالجون المعنى- أن يُدخلوا في نظريّتهم مفهوما جديدا؛ لم يكن موجودا من قبل؛ وهو مفهوم البِنية العميقة وتقابلها البِنية السّطحية؛ "وهي عندهم ظاهر اللّفظ لأنّ ظاهر اللفظ قد يكون له أكثر من تأويل؛ ثمّ انقسموا إلى قسمين؛ جماعة منهم تؤكّد أنّ البِنية العميقة هي وحدها تحمل المعنى؛ أمّا التّحويلات فلا تغيّر إلّا اللّفظ؛ فالمعنى هو منطلق التّحليل اللّغوي عندهم؛ وتسمّى هذه النزعة بنظريّة المعاني التّوليدية؛ وبذلك تحوّلوا إلى مناطقة؛ والجماعة الأخرى تنفي ذلك ومنهم نعوم تشومسكي"[50].

وتبقى هذه القضيّة بين الفريقين(المؤكّد والنافي) تراوح منطلقاتهم المعرفية وخلفياتهم الفلسفية؛ لا تجاوُز فيها عندهم إلّا بالحجّة الدّامغة والدّليل القاطع.

خاتمة:

حاولنا في هذا المقال أن نبيّن -بشيء من التفصيل- الأصول المعرفيّة والجوانب النّظرية التي قامت عليها النظريّة التّوليديّة التّحويليّة "لنعوم تشومسكي"؛ وما طرأ عليها من تطوّر عبر مراحل متعاقبة، خلصنا فيه إلى جملة من النتائج نذكرها في النقاط الآتية:

- قام "نعوم تشومسكي" بتطوير عمل المكوّن التّركيبي، ثم إدراجه للمكوّنين الفونولوجي والدّلالي، وبعدها أدخل المعجم في المكوّن الأساس. هذا التطوّر المهمّ يُعدّ نقطة تحوّل في دراساته اللّغوية، تجاوَز بها النّقائص ومكامن الخلل التي اعترت النّمط التّوليدي، فكانت بذلك تكملة له.

- اهتمّ "نعوم تشومسكي" في نهاية (ق20) بعدّة قضايا لغويّة على غرار نظريّة الأثر والمكمّمات والنّفي والبؤرة والافتراض..،هذه القضايا أسهمت في تعزيز رؤيته الجديدة باتّجاه المبادئ العامّة التي يقوم عليها منهجه في تقعيد اللّغة وتحليلها، فأضحى ينظر إلى نحو اللّغة على أنّه بِنية معرفيّة بحتة، جوهرها عمل المكوّنات المضافة في البِنيتين العميقة والسّطحيّة.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا/ قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. أحمد محمّد قدور؛ مبادئ في اللّسانيات العامّة؛ دار الفكر؛الطبعة 2؛ لبنان؛ 1999.
2. تشومسكي، البُنى النّحوية، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية. بغداد، 1987.
3. جون ليونز؛ نظريّة تشومسكي اللّغوية؛ تر: حلمي خليل؛ دار المعرفة الجامعية؛ مصر؛ 1995.
4. حمدان رضوان أبو عاصي؛ التطوّرات النظرية والمنهجية للنظريّة التوليدية في نصف قرن؛ مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية؛ المجلد4 العدد3؛ الامارات. ع؛ 2007.
5. شاهر الحسن؛ علم الدّلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية؛ دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع؛ الطبعة1؛ الأردن؛ 2001.
6. شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة؛ أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع؛ الطبعة1؛ 2004.
7. عادل الفاخوري؛ اللّسانيات والتّحويلية؛ منشورات لبنان الجديد؛ الطبعة1؛ لبنان؛ 1980.
8. عبد الرحمان الحاج صالح؛ بحوث ودراسات في اللسانيات العربية؛ موفم للنشر؛ الجزائر؛ 2007.
9. عبد القادر الفاسي الفهري؛ اللّساتيات واللغة العربية-نماذج تركيبية ودلالية- درا توبقال للنّشر؛ الطبعة1؛المغرب؛ 1985.
10. مازن الوعر،النّظريات النّحوية والدّلالية في اللّسانيات التّحويلية، مجلة اللّسانيات، العدد6، معهد العلوم اللّسانية والصّوتية، جامعة الجزائر، 1982.
11. ميشال زكرياء؛ الألسنية التّوليدية التّحويلية وقواعد اللّغة العربية؛ المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع؛ الطبعة 2؛ بيروت؛ لبنان؛ 1986.
12. نعمان بوقرة؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ منشورات جامعة باجي مختار؛ عنابة؛ 2006.

ثانيا/ قائمة المصادر والمراجع باللّغة الأجنبية:

13. N.Chomsky,Structures syntaxiques, traduit par Michel Braudeau, Paris Edition du Seuil (1969).
14. N. Chomsky, trois modeles de description du lagunage, traduit par Gross Maurice, dans language; librairi dirier larous (no9 mars 1968).

الإحالات:

[1] N.Chomsky,Structures syntaxiques,traduit par Michel Braudeau,Paris: Edition du Seuil (1969), p50.

[2] عبد الرحمان الحاج صالح؛ بحوث ودراسات في اللسانيات العربية؛ موفم للنشر؛ الجزائر؛2007؛ ج1؛ ص238.

[3] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع؛ بيروت؛ لبنان ط1986/2؛ ص150.

[4] نعني بالرمز(ب.ع) البِنية العميقة.

[5] نعني بالرمز (ب.س) البِنية السطحية.

[6] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص58.

[7] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع؛ ط2004/1؛ ص58.

[8] نعني بالرمز(ن.ت.ت) النّحو التّوليدي التّحويلي.

[9] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة المرجع نفسه؛ ص60.

[10] N.Chomsky,Structures syntaxiques, p14,36,38.

[11] المرجع نفسه؛ ص50؛ 51.

[12] المرجع نفسه؛ ص29.

[13] عبد الرحمان الحاج صالح؛ بحوث ودراسات في اللسانيات العربية؛ ج1؛ ص235.

[14] N.Chomsky,Structures syntaxiques, P30

[15] نعني بالرمز(ق؛ ت)= قواعد التحويل.

[16] نعني بالرمز (ق. إ. ك)= قواعد إعادة الكتابة.

[17] عبد الرحمان الحاج صالح؛ بحوث ودراسات في اللسانيات العربية؛ ج1؛ ص236؛ 237.

[18] N. Chomsky, trois modeles de description du language, traduit par: Maurice Gross; dans language; librairi dirier larous (mars 1968) no9 ; p69.

[19] عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص237.

[20] مازن الوعر، النظريات النحوية والدلالية في اللسانيات التحويلية، مجلة اللسانيات، العدد6، معهد العلوم اللسانية والصوتية، جامعة الجزائر، 1982، ص32.

[21] عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص235.

[22] ينظر: المرجع نفسه؛ هامش22؛ ص238.

[23] ينظر: حمدان رضوان أبو عاصي؛ التطوّرات النظرية والمنهجية للنظريّة التوليدية في نصف قرن؛ مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والانسانية؛ المجلد4 العدد3؛ 2007؛ ص137.

[24] ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص154.

[25] ينظر: نعمان بوقرة؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ منشورات جامعة باجي مختار؛ عنابة؛ 2006؛ ص169؛ 170.

[26] ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص140؛ 142.
[27] عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص260.
[28] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص143.
[29] عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص260.
[30] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص143؛ 144.
[31] ينظر: المرجع نفسه؛ ص159.
[32] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص159.
[33] شاهر الحسن؛ علم الدلالة السيمانتيكية والبراجماتية في اللغة العربية؛ دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع؛ الأردن؛ ط2001/1؛ ص92؛ 93.
[34] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ ص83.
[35] ينظر: ميشال زكرياء؛ الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية؛ ص159، 160.
[36] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ ص83.
[37] ينظر: أحمد محمّد قدور؛ مبادئ في اللسانيات العامّة؛ دار الفكر؛ لبنان؛ ط1999/2؛ ص265.
[38] ينظر: المرجع نفسه؛ ص265.
[39] جون ليونز؛ نظريّة تشومسكي اللغوية؛ ترجمة: حلمي خليل؛ دار المعرفة الجامعية؛ مصر؛ 1995؛ ص158.
[40] N.Chomsky,Structures syntaxiques, P39
[41] عادل الفاخوري؛ اللسانيات والتحويلية؛ منشورات لبنان الجديد؛ لبنان؛ ط1/ 1980؛ ص78.
[42] N.Chomsky,Structures syntaxiques, P53
[43] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ ص87.
[44] ينظر: المرجع نفسه؛ ص83.
[45] ينظر: المرجع نفسه؛ ص89؛ 90.
[46] عبد القادر الفاسي الفهري؛ اللساتيات واللغة العربية-نماذج تركيبية ودلالية- درا توبقال للنشر؛ المغرب؛ ط1985/1؛ ص74.
[47] ينظر: شفيقة العلوي؛ محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة؛ ص92.
[48] ينظر: المرجع نفسه؛ ص89.
[49] ينظر: أحمد محمّد قدور؛ مبادئ في اللسانيات العامّة؛ ص269.
[50] عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، ص261.

النّص الموازي في ديوان (صراع مع النّفس) للشاعر (عبد الرحمن العشماوي)

Parallel text in the diwan of (conflict with the soul), for (Abdul Rahman Al-Ashmawy)

طالبة دكتوراه / لونانسة لبنى
أ.د. محمد زرمان

قسم اللغة العربية والأدب العربي والفنون -جامعة الحاج لخضر-باتنة(الجزائر)
مخبر الموسوعة الجزائرية ، جامعة باتنة.

loubnalounansa@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/22 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تهدف هذه المقاربة النّقديّة إلى دراسة النص الموازي –العتبات النّصيّة- في ديوان "صراع مع النّفس" للشّاعر المعاصر عبد الرّحمن العشماوي، والبحث عن مدى تناغمه مع القصائد المُدْرَجة في الدّيوان باعتبار العتبات النَّصيّة من أولى أدوات الفعل القرائي. وقد توصّلنا إلى أنّ النّص الموازي أضحى كشّافا لهذا المُنجز الأدبي من خلال الصّورة البصريّة الشّكلية والنصّ االمُدْرج فيه مع عنوان الدّيوان الأساس.

الكلمات المفتاحية: صراع مع النّفس؛ عبد الرحمن العشماوي؛ العنوان؛ النّص الموازي؛ الصّورة.

Abstract : This critical approach aims to examine the parallel text - the textual thresholds - and its manifestations in the diwan "Conflict with the Soul" by the contemporary poet Abdul Rahman Al-Ashmawy, and to find out how consistent it is with the poems included in the diwan, considering the textual thresholds as one of the first tools of the Qur'anic verb. We have concluded that the parallel text has become a scout for this literary achievement through the formal visual image and the included text with the title of the main diwan.

key words: Conflict with the Soul; Abdul Rahman Al-Ashmawi; Title; Parallel Text; Image.

1. مقدمة:

يعدّ الدّيوان الشّعري المولود الفطري لأي شاعر، وليحسُن هذا الدّيوان في أبهى صورة تليق بقارئ مُثقَّف، مُدرِك، مُحْسن التّعامل مع النِّتاج الشّعري لابدّ للشّاعر أن يحرص على طريقة إخراج هذا المولود في أبهى صورة، ومن ثَمّ تولّدت فكرة النّص الموازي في الديوان وقد توسّع ذلك إلى النّص الموازي للقصيدة الواحدة.

فهل يُعدّ النّص الموازي بعتباته خطابا واعيا في ظلّ زخم النّشر والتلقّي؟

وإلى أيّ مدى استطاع العشماوي توظيف النّص الموازي لخلق جسر عبور لفهم النّص المتن؟

كيف تجلّت غواية العتبات في ديوان صراع مع النّفس؟ هل تخطّت إلقاء الصّدمةَ الأولى إلى غواية اكتشاف النّص وخلق تفاعل وجداني تأمّلي فِكري؟ أم توقّفت حينها؟

لذا فإن هذه المقاربة النّقدية تهدف إلى التَّوصُّل ما إن كان النَّص الموازي في ديوان صراع مع النّفس قد أدّى وظائفه التّواصلية المنوطة به، وبيان مدى اشتغال العشماوي على هذه الآليات في خضم ولادة هذا الدّيوان الشعري.

2. إضاءات مفاهيميّة:

1.2 النّص الموازي:

يُعرّف النّص الموازي بأنه كلّ ما يحيط ديوان شعري أو رواية بعينها بمعنى كل المدخلات الّتي تُسهم في تقديم قراءة أولية تكون جسرا للعبور للنّص المتن، وقد تعدّد المصطلح وتنوّع نظرا لطرق الترجمة الحرفية أو السِّياقية من قبل النّقاد، كما يعدّ بأنّه من أهمّ المقاربات الحداثِيّة التي اهتمت بها الدّراسات الأدبيّة النّقدية المعاصرة نظرا لأهمّيته البالغة والّذي يستمدّ قيمته من الوظائف التي يقدّمها بحيث لا يمكن للباحث تجاوزها، كما يُقصد به بأنّه ملحقات وعناصر تحيط بالنّص سواء من الدّاخل أم من الخارج؛ فهي تتحدّث مباشرة عن النّص إذ تُفسِّره وتُضيء جوانبه الغامضة وتُبْعِد عنه اِلتباساته وما أشكل على القارئ"[1] .

عرف مصطلح (le paratexte) اضطرابا في التّرجمة داخل السّاحة الثّقافيّة العربية بين المغاربة والمشارقة؛ فنجد مصطلح المناصصات عند (سعيد يقطين) في كتابه (القراءة والتّجربة)، ومصطلح المناص في كتابه (انفتاح النّص الرّواي)، أمّا عند (محمد بنيس) فنجده قد ترجم للمصطلح

بالنّص الموازي ويقصد به الطّريقة التي بها يصنع به من نفسه كتابا فهو عبارة عن عتبات تربط علاقة جدليّة مع النّص بطريقة مباشرة وغير مباشرة فيقول (بنّيس) عن النّص الموازي أنّه تلك العناصر الموجودة على حدود النّص داخله وخارجه في آن، تتصل إتّصالا بجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلُغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للدّاخل النّصي كبنية وبناء أن يشتغل ويُنتج دلالته"[2] فيكون بذلك النّص الموازي(المناص) هوّ "كلّ مايجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرّائه أو بصفة عامةّ على جمهوره، فهوّ أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة"[3].

1.2 العتبات:

باعتبار النّص الموازي أنّه كل ما يحيط بالنّص الأساس للمنجز الإبداعي، فهو" مجموعة من العتبات والملحقات النصية الدّاخلية والخارجية...وهي ترسل حديثا عن النّص والمجتمع والعالم"[4] ومن ثمّ وجب التمييز بين عتبات النّص الموازي، وهذا ما سنورده في الجدول الآتي:

العتبات الدّاخلية	العتبات الخارجية
الغلاف	الاستجوابات
المؤلف	المذكّرات
العنوان	الشّهادات
الإهداء	الإعلانات
المقتبسات	النّدوات
المقدّمات	الملتقيات
الهوامش	المؤتمرات

والدّارِس للأدب القديم سَيَلْمِس احتفاء الكتّاب القدامي بالنّص الموازي وهذا ماذهب إليه المقريزي(845ه) بأنّه قد "جرت العادة عند قدماء المعلمين أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح

أي كتاب، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة ، والمرتبة، وصحّة الكتاب، ومن أيّ صناعة هو وكم فيه من أجزاء"[5] و"يشير (الجاحظ255) إلى أهميّة الاعتناء بالكتاب بقوله: إنّ لإبتداء الكتاب لفتنة وعجبا"[6].

إنّ ما سبق؛ يُفسر اهتمام المؤلّفين والنّقاد القدامى بعملية تصدير الكتاب وتحديد آلياته وهذا ما تجلّى بصفة أكثر وضوحا عند النّقاد المعاصرين والباحثين وإن كان المصطلح الحقيقي متدحرجا بين مصطلحات عدة إلا أن الاتفاق حول آلياته حاصل، وقد تمايزت العتبات النّصية بين عتبات داخلية أخرى خارجية، وهذا ما سنحاوِل التطرق إليه في هذه الورقة البحثيّة باتباع عتبات النّص عتبةً عتبَة بالترتيب الآتي ذكره: المؤلف، العنوان، الغلاف، الإهداء، الخطاب المقدماتي، الهوامش.

3. عتبة المؤلف:

يعدّ المؤلّف من بين مدخلات النّص الموازي، إذ لا بدّ لأي عمل إبداعي أن ينسب لمبدعه، ففي عديد المواقف يكون سببا في إقبال القارئ على المؤلَّف نظرا لثقل اسم المؤلِّف، كما تكون الخلفية المرجعيّة والتّيار الذي يُنسب إليه المؤلّف مرآة عاكسة للرُّؤيا المتجسّد في مضمون المؤلّف، وإذا كنا في هذا المقام لا نلوّح بضرورة الاحتفاء بالمؤلِّف ومكانته ومرجعيته من إقصائه والتّسليم بموته، فالمقام هو تأمّل مُدْخَلات النّص المُوَازي للدِّيوان وآلياته والّتي يُشكّل المؤلف عتبة ركيزة له.
من هذا المنطلق؛ فالمؤلّف يمثّل المرجِعيَّة الفكرية والخلفيّة النّفسية الشّعورية والوعي المجتمعي التّاريخي للمُنجز الإبداعي، فيصبح بذلك اسم المؤلف اشهارا مسوّقا للفعل القرائي لإبداعه النّصيّ .

ومقاربتنا النقدية لهذه العتبة المهمة ستركّز على جوانب متعلِّقة بها وهي: مكانة العشماوي ومرجعيّته الفكريّة، موقع كتابة اسم المؤلّف في الفضاء الغلافي، هل كان الموقع مقصودا ذا دلالة؟ أم أنّه من باب الوضع غير المدروس؟
العشماوي شاعر سعودي معاصر ينحو في كتاباته وإبداعاته النّصيّة منحى ذاتيا تحكمه مرجعيّة فكريّة إسلاميّة، يقول:

ديواني
معزف ... ألحاني
صفحاتٌ تروي أشجاني

تروي
أشواقي وجراحي
تروي مايحمل وجداني
ديو اني ينقل إحساسي
ويبعثر
ماتحمل أنفاسي[7].

فهذا منزع ذاتي يرافقه سيرٌ دائم في إطار مرجعية واضح يرسمها في إبداعاته، والملاحظ حين تتبّعنا لعتبة المؤلّف في الدّيوان يتجسّد أمامنا شكل بصري مُلفت هو أنّ اسم الشّاعر قد كُتب بلون أبيض بارز يعلو الغلاف ويسبقه رمز يدلّ على مكانته الأكاديميّة وصفته، وللّذي لايعرف مكانة العشماوي في بلده وشهرته قد يتساءل عن طريقة التّوظيف وحيّزه المشغول في الغلاف، وقد ينطبع في ذهن المتلقّي علوّ العشماوي وشهرته وكذا بسط سلطته على النّص، أو سينظر إلى أنّ هذا التّموقع كان بصفة اعتباطيّة، لكن العارف بكتابات العشماوي في المحافل السّعودية ومشاركاته وأمسيَّاته الأدبيّة الّتي كان يُحييها في مختلف المناسبات والمقامات كانت سبّاقة في التّعريف به، والملاحظ أيضا أن زمن النّشر بعيد جدا عن زمن النّظم بحوالى 28 سنة، وهنا حُقّ لنا أن نتساءل لو كان زمن النّشر قد وافق زمن النظم هل كان نفس التّموقع والتّمظهر بالنّسبة لعتبة المؤلّف؟.

ممّا سبق، نجد أنّ شهرة المؤلّف لها دور رئيس في اشتغال عتبة العنوان، وهذا ماحمل (**فليب لوجون** Philippe Lejeune) على القول: "ربما لا يصبح المرء مؤلِّفا إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الّذي يوجد على الغلاف العامل المشترك الذي يجمع على الأقل نصّين مختلفين ، ومن ثمّ يعطي فكرة شخص لا يمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص ، ويمكنه أن ينتج نصوصا أخرى، فيتجاوزها جميعا "[8] فالمؤلّف بالنِّسبة لنا يشكّل سلطة من خلال مشروعه الشّعري الذي يزدان في كل مرة بمجموعة شعرية جديدة لا بموضع اسمه على الغلاف.

وهذا ما اجتمع عند العشماوي الّذي فاقت دواوينه ومجموعاته الشّعرية (25 ديوانا) شعريا رسمت مساره الإبداعي في سماء الشّعر الملتزم. وهذا ماجعل اسمه بأن يكون علامة أَيْقونيَّة بارزة تتمظهر كآليّة بارزة مهمّة لِلنّص الموّازي في دواوينه ومؤلّفاته، وكذلك الأمر في ديوان (صراع مع النّفس).

4. عتبة العنوان:

جاء في لسان العرب "عنَنْتُ الكِتاب وأعْنَنْتُه لكذا أي عرضته له وصرفته إليه. وعَنّ الكتابَ يَعُنُّه عَنًّا وعنّنته: كعنونته، وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من المعنى وقال اللّحياني: عنَنْتُ الكتاب الكتاب تعْنينا وعنَيْتُه تَعْنِيّة إذا عنْونْتُه...، وسُمِّي عنوانا لأنّه يعنُّ الكتاب من ناحيّته وأصله عنّان، ويُقال للرّجل الّذي يعرِضُ ولا يصرّح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته... والعنوان الأثر، وكلّما استدْلَلْت بشيء تُظهره على غيره فهو عنوان"[9].

والملاحظ وِفق هذا التّتبُّعِ اللّغوي بروز دلالات محدّدة مرتبطة بلفظة عنوان وهيّ التّعريض، والظُّهور والإبانة بإرادة، وأيّاً كانت هذه الدّلالات المُعْجميّة فهي تكاد تكون اصطلاحية أكثر منها لغويّة[10]، والّتي توحي بأنّ العنوان يشكِّل "صلة قائمة بين مقاصد المرسل وتجلّياته الدّلالية في العمل وهكذا تنبني علاقة أوليّة، ونؤكِّد على أوليّتها بين العمل وعنوانه"[11] وبهذا تتشكل العلاقة الواضحة بين القارئ والمنتج الإبداعي.

المنتج الإبداعي ..... **العنوان** ..... القارئ

فيكون بذلك العنوان حلقة وصلٍ بين القارئ (المتلقي) والعمل الإبداعي الّذي يُشكّل واجهة للمُبدِع.

ويُعرّف العنوان على أنّه مَا يُطلق على مجموع كلمات تتموقع في بداية النص، ويُفترض فيها الإشارة إلى المحتوى، وهو عنصر مركزي لمحيط النص"[12]،فهو بطاقة الهوية التي تُعرِّفنا بالنص، لذلك شبهه "محمد مفتاح" في علاقته ببؤرة نصه "بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تُبنى عليه"[13]، فهو "يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النَّص وفهم ما غمض منه"[14] بهذه الأهميّة التي اكتسبها العنوان في علاقته بنصِّه الأصلي، أهّلته لأن يصبح "نصّا يُوّازي النّص الأصلي، فلا يُعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه، قصد محاورتهم والتفاعل معهم"[15].

فما هي العلاقة بين عنوان الدّيوان ومتنه؟ وهل تعلّق بجزئية خاصة بالابداع النّصي ككل؟ أم أنّه يجسِّد بؤرة مركزيَّة له يتمحور حوله؟

يُشكّل العنوان "صراع مع النّفس" المُجسَّد في تركيب إسنادي اِسمي دالٍ على الثَّبات الدَّائم لحالة حوارية تشخيصيّةٍ جعلتْ من الأنا ثنائيّة مُجسِّدة لصراع مع النّفس، وإن كان طرف الصِّراع الأساس واضح تتمثّله النّفس فإنّ خفاء الطَّرف الثّاني يُجلّيه وضوح اللّون الأزرق في إحالته للقارئ المتأمّل العارف إلى العقل المُدْرك.

وعليه؛ يكون العنوان العام للدّيوان إنزياحا دلاليا مكثّفا فهو يُجسِّد ايحاءً رمزياً تأمّليا يبعث على التساؤل ويخلُق الرّغبة في اكتشاف كنه الصّراع، لذا فقد أصبح العنوان بؤرة نصية

موازية تفرّعت عنها مجموع عناوين فرعيّة لقصائد مكوّنة للدّيوان وسنحاول في هذا الجدول تجلية العلاقة القائمة بين العنوان الرئيس وما تفرّع عنه، فهل نلمس تناغما وتلاؤما ؟

عنوان الديوان	عنوان القصيدة
صراع مع النّفس	حيرة
صراع مع النّفس	بين الهوى والعقل
صراع مع النّفس	تأمّلات
صراع مع النّفس	في هجعة اللّيل
صراع مع النّفس	بارقة أمل
صراع مع النّفس	مع الغروب
صراع مع النّفس	وحدي
صراع مع النّفس	صراع مع النّفس
صراع مع النّفس	تحليقة روح
صراع مع النّفس	أمل وألم
صراع مع النّفس	أسهر اللّيل
صراع مع النّفس	تساؤلات
صراع مع النّفس	صمود

إنّ عناوين القصائد المُدْرجة أعلاه بمقارنتها مع عنوان الدّيوان تظهر بصورة جلية على أنها تشكل امتدادا دلاليا توافقيا للصراع مع النّفس في حالات إدراكية شعورية مختلفة تراوحت بين الحَيْرة والتساؤل، بين العزلة والتأمّل، بين ما يتوافق العقل معه وما تهواه النفس، وفي ظل هذا الصراع يثبت الصمود ويبرز الألم الممزوج بالألم في حضرة اللّيل البهيم أين ستلوح بارقة أمل مُنتظر.

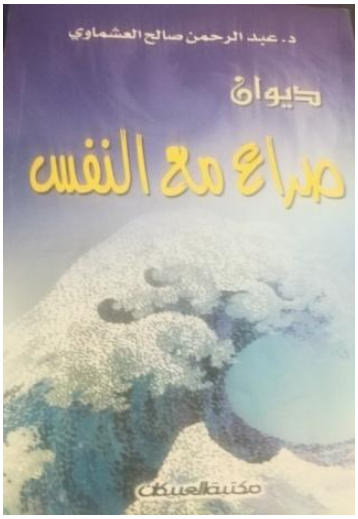
إنّ هذا التناغم بين دلالات العناوين الفرعية التي تُشكِّل عتبة أخرى يلتقي بها القارئ قبل وُلوجه لحضرة النّص الحقيقيّ للدّيوان نراها وإن تناغمت دِلاليا قد تناغمت نسقا تركيبيا اِسميا

أيضا وقد يعود هذا إلى حرص الشاعر على مخاض الولادة لديوانه، وإن كانت هذه العناوين الفرعيّة مع العنوان الرّئيس في حقيقتها تشكّل انزياحا دلاليا فهي تتزامن مع التغير الذي حدث في بنية الخطاب الشعري المعاصر، الذي يعتبر الانزياح والخروج عن المألوف من صميم شعريته، فالكلمات لدى الشاعر المعاصر "ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية، وإنما هي تجسيم حي للوجود، فاللغة الشعرية وجود له كيان وجسم"[16].

5. عتبة الخطاب الغلافي:

يُشكّل الغلاف الواجهة الأولى في الِلّقاء مع القارئ ودفعه إلى تملُّك أيّ كتاب كان من عدمه، ويندرج ضمن " العتبات البصرية والّتي تضمّ أشكالا عتباتية تنتمي إلى فضاءات اللّغة، والصّورة والحركة والثقافات الشفاهيّة والكتابية والرّقميّة يجمعها أنّها مصاحبة وظيفيا للنّص وتتذرّع إلى عين المتلقي لاستقطابه وللتّأثير في طبيعة تلقّيه النّصَ وتقييمه"[17].

وقد ضمّ غلاف الدّيوان " صراع مع النّفس " عتبة أيقونية تمثّلت في صورة تشكيلية جسّدت صورتين متداخليتن اتّخذت من اللون الأزرق خلفية لها وبرزت في شكل موجة عاتيّة يعلوها إعصار وقد "تحوّل اللّون إلى بِنيةٍ تعبيرية ورمزيّة ... يتيح له فن التّصوير أن يكون جزءا بالغ الأهميّة في التّجسيد الجماليّ"[18]؛ فكأنّ بالعقل في دوّامة التّفكير المدلهِمّة مع النّفس المتناقضة المجادلة المتألّمة. وإن ركّزنا على لون الكتابة للعنوان وخلفية الغلاف مع الصّورة المجسّدة لأمكننا التوصل إلى تناغم في التّشكيل البصري اللغّوي الايحائي والذي سيدفع المتلقّي إلى الرغبة في تجاوز الغواية إلى اكتشاف مابين ثنايا الغلاف نظرا للتّساؤل حول ماهية الصّراع وكنهه، وكشف حقيقة الصّراع الّذي نقلته الصّورة البصرية إلى حالة فكريّة متّقدة مشتغلة بِمَا وراء العنوان الأساس للديوان وما سيكشفه مابداخل الديوان.



وقد أخذت الصّورة وسام العنوان الّذي توسّط الموجة العاتيّة والاعصار فوقه وقد كُتب بخط بارز متّخذ من اللّون الأصفر علامة لونيّة له والّتي تتوافق ومعناه النّفسي الذي يدلُّ على المشاعر والّتي بدورها توحي إلى النّفس.

أمّا اسم الشاعر صاحب الدِّيوان فقد كان تدوينه بأعلى الدّيوان، وقد سُبِقَ الاسْم برمز الرّتبة الأكاديمية للشّاعر صاحب الديوان، ولعلّ لهذا التّعيين احتفاء في نفس العشماوي بالتّعريف بنفسه مع أنّه شخصية غنيّة عن التعريف في الأدب السّعودي المعاصر، أم أنّ هناك اعتباراً آخر وهو تجسيد سلطة صاحب النّص المؤلّف وهذا ما لا نعتقده لأنه باكتشافنا لخطاب التقديم_ التصدير_ نرى أنّ العشماوي مِمَّن يتّسمون بالحسّ المتواضع الّذي يُحاول تلمُّسَ المشاعر الإنسانية عند القارئ فكيف يجتمع هذا النّبل في الاقتراب من القارئ ببسط سُلطته على النّص بصفة متعاليّة؟ وعليه يمكننا الجزم أن سلطة تموضع الاسم أعلى الغلاف إنّما تنِم إلى اعترافٍ من قبل دار النّشر والمجتمع القرائي بقيمة المؤلّف الأكاديمية والإبداعية في السّاحة السّعودية وبأنّه قلَمٌ يُمثِّل الأدب الإسلامي بكتاباته وتوجّهاته الفكرية، وقد حظيت أشعاره ومؤلّفاته بعديد الدّراسات داخل الوطن العربيّ وخارجه.

والمتأمّل في صورة الغلاف كتابة ورسما يفهم الصّلة بين الشّعر والرّسم وقدرة اِنصهارهما في حُلّة اِبداعية؛ فإذا كان الرّسم تُرجمانا لما يختلج النفس ويزور الفكر بالشّكل واللّون فالشّعر رسم قوامه الحرف والكلمة، وإن تَكامُلَ الاِثنان سترتفع درجة غواية القارئ لاِكتشاف ماوراءهما من

خيال شعري يكتشفه ويتوصّل إليه فيكون بذلك قد تجاوز صدمة الغواية إلى معرفة الحقيقة لتفاعلٍ يدفع القارئ المتمرِّس في تحصيل غواية نقديّة تكون سبيلا لقراءة أخرى جديدة.

أما الجهة الثّانية من الغلاف فهي تجسيد للكلِّ الذي يقدّمه الديوان من جمالية التّشكيل البصريِّ مع شعريّة النّص الإبداعيِّ الذي قدّمه العشماوي محاولا إخراج ديوانه في أبهى صورة وتصديرٍ وخلق جسر عبور حقيقي يتخطى به القارئ المتمرّس غواية خطاب العتبات إلى التّفاعل مع النّص الرئيس للدّيوان .

6. عتبة الإهداء:

نادرا ما نجد مؤلَّفا _كتابا أو ديوانا_يخلو من عتبة الإهداء في بدايته، إذ تُعدّ من بينِ المُدْخلات الأولى الّتي تقابل القارئ، وإن كانت نظرة العامة من القرّاء إلى أنّ الإهداء علامة لا قيمة لها ولا علاقة لها بالمتن والنّص الإبداعي وأنّها علامة شكلية، لكنّ حقيقة الفعل الكتابيَّ تجعل من الإهداء "عتبة من عتبات النّص الّتي تُشكِّل ما يُسمّى بالنّص الموّازي وأصبح من الضّروري قبل الدخول في النّص الوُقوف عند عتباته، ومساءلتها بشكل عميق و دقيق قصد تحدي بنياتها واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفة"[19].

يرتبط الإهداء من الجانب اللّغوي بالهديّة، والعطاء، والمنح، فقد جاء في لسان العرب " أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء. أي: بدنة الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النّعم وغيره من مال

أو متاع، فهو هدي وهدي، والعرب تسمي الإبل هديا، ويقولون: كم هدي بني فلان؛ يعنون الإبل، سميّت هديا لأنّها تهدى إلى البيت"[20].

ويُقصد به أيضا ما يرسله الكاتب المؤلّف أو المبدع إلى صديق، أو خليل، أو إلى طرفٍ محدّد، ومن ثمّ فالإهداء يُعتبر ظاهرة ثقافية فكرية تواتر عليها المؤلّفون والمدوّنون والمبدعون.

تجسّدت بنية الإهداء على مستوى التّركيب في نصّ جاء في شكل قصيدة نثرية بدِأت مباشرة بقول العشماوي:

" إلى الزّهرة الّتي لم تزلْ ممتلئة بالحيوِية

بالرّغم

من قسوة الأعاصير

إلى الرّوح الزّكيّة التي يذوب عندها كلّ شقاء"[21].

وقد ذيّلت نهاية الإهداء بزمن ومكان كتابته (1979/3/11) الرّياض. ويعدّ هذا الإهداء إهداء غيريا خاصا قُدِّم بحبّ واحترام، وقد تضمّن عناصره الرّسالة الثلاثة من مرسِلِ(العشماوي) ومرسَل إليه (الزهرة/ الأم) والرّسالة الّتي تمثّلت في تقديم هذا المنتج الإبداعي للرّحم الّتي كانت سببا في وجوده وللرّوح الّتي يذوب عندها كلّ شقاء والدته.

وإذا أردنا بيان قيمة هذا الإهداء ومؤدّاه الوظيفي لوجدنا أنّ هذا الإهداء إلى الأمّ لم يكن من باب مودّة واحترام وتحقيق صلة اجتماعية فقط، بل تعدّ إلى تجسيد وظيفة دلالية رمزية ايحائية في أنّ العشماوي في عبارات الإهداء لم يُهدي أمّه الدّيوان بل أهدى لها أحاسيسه وعواطفه وهنا تتجلّى رمزية الحنين والبحث عن الأمان بعد صراع جسيم مع النّفس وحوار طويل جمع العقل والهوى وقد عبّر عن هذا العشماوي في نصّ الإهداء بقوله:

"إلى النّغم الهادئ الّذي

يُخمِدُ زئير الآلام

إلى الشّمعة الّتي..

أضاءت طريقي..

بالرّغم من كبرياء الظّلام"[22]

فإن كانت الأمّ تجسّد الرّحم والقلب الحاني في أولى معانيها، فانزياحات الإهداء اللّفظية جعل من الأمّ مصدر السّكينة في وجه الغضب، والنّور في وجه الظّلام، والأمل الباسم في وجه الأحقاد.

ولنا أن نُلخِّص ذلك في الجدول الآتي:

الشّاعر/ الابن	الأمّ / الزّهرة
غضب	سكينة
توتر	اطمئنان
آلام	بلسم
أحقاد	بسمة

وبهذا يكون الإهداء قد أدى وظيفته المنوطة له بأن يكون آلية تُسهّل للقارئ تفكيك شفرات النّص الرّئيسي، وهذا ينِمّ عن كون الإهداء عتَبةً نصيّة ضرورية تساهم في تجلية الغموض عن النّص الأساس للدّيوان، لذا لا يمكن اعتبار الإهداء "عنصرا مجانيا زائدا، كما يعتقد الكثير من الباحثين والدّارسين، بل هو من أهمّ المصاحبات النّصِيّة الّتي تسعفنا في تفكيك النّص وتركيبه، وفهمه وتأويله"[23].

7.عتبة الخطاب المُقدّماتي _التّصدير_:

بعد الإهداء يلتقي القارئ مع الخطاب المقدّماتي؛ أثناء تصفّحه الأوّلي للدّيوان؛ ويُعنى به " النّص أو الخطاب الذي يتصدّر به الكتاب، أو يفتتح به العمل الأدبي، وقد يكون في بداية الأثر

الأدبي، أو بداية العمل الوصفي، فيسمّى فاتحة...وقد تُسمّى المقدّمة استهلالا أو افتتاحيّة أو خطبة، أو تقديما، أو حاشيّة"[24].

لقد خطّ الشاعر صاحب الديوان الخطاب المقدّماتي ليجعل القارئ يعيش في حوار مباشرٍ بينه وبين الشّاعر ليدفعه لبداية اِكتشاف تجليّاتٍ النّص الإبداعي وليغوص في شعريّة خطاب الذّات الصّريحة التي ما إن ستلبث إلّا ويرفع أمامها السّتار الّذي يكشف عن بداية الصّراع، يقول العشماوي في بداية خطابه المقدّماتي:

"قارئي العزيزي لعلّك ... قد عشت لحظة ألم لا تعرف لحزنك فيها سبباً، إلّا أنّك عندها تُحسّ بحسرة تتمطّى في أحشائك..إنّ هذه اللحظة التي يعيشها كلُّ إنسان هي الّتي أوحتْ إليّ بقصائد هذا الدّيوان. ساعات حزينة أظلُّ أسائل فيها نفسي أسئلةً كثيرة لم أحظَ ذاتَ يوم بجوابٍ على سؤال منها... مالي أبتسم لغيري؟ وأنا لا أحظى إلاّ بالتّكشير؟ ما بالي أحمل غصن الزّيتون؟ وسواي يلوّح في وجهي بغصون الشّوك؟..."[25].

المتأمّل في بداية الخطاب يرى أنّ الشاعر _وعلى عادة المؤلّفين والشّعراء_ قد تفطن إلى ضرورة التّصدير الجيّد المُتْقن ذلك أنّ التّصدير يُعدّ " عتبة نصيّة نوعية فهو يُشكّل رباطا فنيا بين أكثر من حساسية أدبية، وجها من أوجه التّناص الذي يتمّ بموجبه تحويل مقاطع نصية متفرّقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصيٍّ جديد"[26]، هذا ما دفع بالعشماوي لأن يجعل من هذه العتبة رسالة شخصيّة لكلّ قارئ أتعبه التّعب في ايجاد سبب لحزنه وألمه، فأصبح بذلك يُعايِش لحظة يستشعر فيها السّؤال والاستفهام " مامعنى هذا الحزنُ المُمْسك بتلابيب فؤادي؟"[27].

وقد كانت نتيجة هذا الحرص خلق علاقة تفاعلية مع القارئ لتنتقل به بعد اكتشاف الخطاب المقدماتي إلى سبر أغوار النّص الأساس.

وعليه؛ قد نجح العشماوي في حسن توظيف الخطاب المقدّماتي ليجعل بذلك القارئ بشاعريته يصبح منتجا غير مباشر لما سيقرأه ويكتشفه بين دفتيّ الدّيوان وهذا يرجع للّغة الّتي وظّفها العشماوي في خطابه المباشر له"...لعلّك عشت.."[28].

8. عتبة الهوامش:

تُمثِّل الهوامش نصّا مستقلا بذاته يُدرج أسفل الصّفحة بخطٍ أصغر من خط المتن، ويؤتى به قصد "إضاءة المتن المركزي، وتفسيره من جميع جوانبه: اللّغوية، والدّلالية، والتّاريخيّة، والمعرفيّة، والاصطلاحيّة...ويعدّ خطاب الهوامش، أو الخطاب الهامشيّ من عناصر النّص الموازي ويُعتبر من أهمّ ملحقاته الدّاخلية التي تحيط بالنّص الأساس"[29].

والمُلاحظ على خطاب الهوامش في الدّيوان أنّهُ ذا منهجيّة واحدة من بداية الدّيوان لنهايته، وتمّثلت ماهيته في الدّيوان أنّه ارتكز على عنصري الزمان والمكان اللذين ارتبطا بنظم القصائد.

صراع مع النّفس رحلة نفسِيّة تختصر من حياة الشّاعر رحلة عُمريّة ووقفاته في الحياة وتأمّلاته لمدة تزيد عن ستّ عشرة سنة، وهذا ما دلّت عليه هوامش الدّيوان التي تمثّلت شعريتها في الاحتفاء بزمن نظم وكتابة كل قصيدة من هذا الديوان؛ فإن كان تاريخ أوّل قصيدة "بين الهوى والعقل"[30] في الدّيوان يعود إلى (1973/12/3) وآخر قصيدة " صمود" يعود إلى 1989/1/9، فإن بدِئ الدّيوان بحوار بين العقل والهوى لينتهي بصمودٍ مع تمييز كُلّ قصيدة بزمنها؛ فهذا ينمّ عن مساهمة الهامش الزمني الذي وظّفه لِيُبين عن طول فترة الصّراع والحوار الّذي كانت خلاصته صمودا للقيّم والمبادئ الّتي تبناها العشماوي.

هذا تصوّر أوّلي قد يتجلّى في ذهن القارئ الذي يحسن استقراء الخطاب الهامشي واستشعار شاعريّته للديوان الذي وُفّق في توظيفة الشّاعر.

خاتمة: وخلاصة ماورد أعلاه من بسط وتحليل نرى أنّ النّص الموازي - أو ما يصطلح عليه بالعتبات النصيّة- يُشكّل ملمحًا أساسا في التّقرّب من الدّلالات الأولى الإيحائية للمنجز الإبداعي والّتي قد تتجلّى بوضوح في ذهن القارئ وقد تنبّه إليه الشّاعر عبد الرحمن العشماوي، ويمكن ايجاز أهمّ نتائج هذه الورقة البحثيّة فيما يلي:

- أسهمت المرجعيّة الفكريّة الدّينية لعبد الرحمن العشماوي في تشكُّل رؤية واضحة لحظة إخراج الديوان مرفقا بنص موازي يعكس تطلّعاته وآماله.
- استطاع العشماوي جعل عتبة الغلاف متكاملة في تشكيلها البصري لتكون بذلك جسر عبور لاكتشاف المتن الشِّعريّ والتفاعل معه.

- عتبة العنوان أدّت الوظائف المنوطة بها من إغراء وإيحاء ودلالة مقصودة .
- عتبة الإهداء أضحت آلية نصِيّة تُسعف القائ في فكّ شفرات المتن النّصي لديوان (صراع مع النّفس).
- نجح العشماوي في توظيف الخطاب المقدّماتي لتجليّة فحوى القصائد فدفع بذلك القارئ بشاعريته في أن يصبح قارئا مُنجِزا غير مباشر لما سيكتشفه من قراءته.
- عتبة الهامش في ديوان (صراع مع النفس) استحالت من خطاب موازي إلى مركزي ذي دلالة زمكانية.
- قد تكاملت آليات النّص الموازي في ديوان صراع مع النّفس للعشماوي في أن تشكّل تفاعلا بين العقل والنّفس جاعلة القارئ متناغما في حضرة اكتشاف صراعٍ أبدي يلازم النّفس البشريّة بين غواية الهوى وركازة العقل المتّزنة حينا والمبالغ حينا آخر.

الهوامش:

[1] - حنينة طبيش، التّجربة الروائية عند واسيني الأعرج(قضايا النّص والمناص)، دار المثقف للنّشر والتّوزيع، 2019، ص 59، 60

[2] - جميل الحمداوي، شعرية النّص الموازي(عتبات النّص الأدبي)، دار الرّيف للطبع والنّشر الإلكتروني، المملكة المغربيّة، 2020، ص 8-9.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2008، ص44.

[4] - جميل الحمداوي، شعرية النّص الموازي(عتبات النّص الأدبي)، ص17.

[5] - المقريزي(تقي الدّين أحمد بن علي)، كتاب المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلميّة ط1، بيروت لبنان، ص9.

[6] - الجاحظ، الحيوان مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، الجزائر، ط2، 1965، ص88.

[7] - عبد الرحمن العشماوي، إلى أمتي، العبيكان للنش والتوزيع، الرياض 2007، ص 13.

[8] - جميل الحمداوي، شعرية النّص الموازي، ص35.

[9] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان 2000، ص 310-312.

[10] - ينظر: محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الإتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، مصر 1998، ص 16-17.

[11] - المرجع نفسه، ص 9.

[12] - سعيد علوش، معجم مصلحات النّقد الأدبي المعاصر، فرنسي عربي، مراجعة: كيان أحمد، حازم يحي، حسن الطالب، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت لبنان 2019، ص620.

[13] - محمد مفتاح، دينامية النّص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006، ص 72.
[14] - المرجع نفسه، ص 72.
[15] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)ن ص28.
[16] - السّعيد الورقي، لغة الشّعر الحديث، مقوماتها الفنيّة و طاقاتها الإبداعية، دار المعارف،مصر، 1984، ص72.
[17] - صادق القاضي، عتبات النّص الشعري في المعاصرة الشّعرية وشعرية المعاصرة،مؤسسة أروقة للدّراسات والتّرجمة والنّشر، القاهرة، 2016، ص30.
[18] - فارس قاروط، تجليات اللون في الشّعر العربي، وزارة الثقافة والفنون والتراث لبنان، 2008، ص 27.
[19] - مصطفى أحمد قنبر، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النّصية، المركز الدّيمقراطي العربي للدّراسات الإستراتيجية والسيّاسية والإقتصادية-برلين- ألمانيا 2020، ص 29.
[20] - ابن منظور، لسان العرب، ص 59.
[21] - عبد الرحمن العشماوي، صراع مع النّفس، العبيكان للنّشر والتّوزيع، الرّياض 2002، ص5.
[22] - المصدر نفسه، ص5.
[23] - جميل الحمداوي، شعرية النّص الموازي(عتبات النّص الأدبي)، ص 107.
[24] - المرجع نفسه ص 174.
[25] - عبد الرحمن العشماوي، صراع مع النّفس، ص7.
[26] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيار جينيت من النّص إلى المناص)، ص29.
[27] - عبد الرحمن العشماوي، صراع مع النّفس، ص 7.
[28] - المصدر نفسه، ص 7.
[29] - جميل الحمداوي: شعرية النّص الموازي(عتبات النّص الموازي)، ص142.
[30] - عبد الرحمن العشماوي، صراع مع النّفس، ص20.

10. قائمة المصادر والمراجع:

أ. القواميس والمعاجم:

ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، (بيروت2006).

سعيد علوش: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، فرنسي ـ عربي، مراجعة، كيان أحمد حازم يحي، حسن الطالب، دار الكتب الجديد المتحدة، (لبنان 2019).

ب. الكتب:

- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، (مصر 1984).
- المقريزي(تقي الدّين أحمد بن علي): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، (بيروت، د ت).
- الجاحظ: الحيوان ، مطبعة مصطفي الحلبي وأولاده (مصر1965).
- جميل الحمداوي: شعريّة النّص الموازي(عتبات النّص الأدبي)،المملكة المغربية، دار الرّيف للطبع والنّشر الإلكتروني، (المملكة المغربية2020).
- حنينة طبيش: التّجربة الرّوائية عند واسيني الأعرج (قضايا النّص والمناص)، دار المثقف للنّشر (الجزائر2019).
- صادق القاضي: عتبات النّص الشّعري في المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة، مؤسّسة أروقة للدراسات والتّرجمة والنّشر، (مصر 2016).
- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف (الجزائر 2008).
- عبد الرحمن العشماوي: إلى أمّتي، العبيكان للنّشر والتّوزيع، (الرياض 2007).
- عبد الرحمن العشماوي: صراع مع النّفس، العبيكان للنشر والتّوزيع،(الرياض 2002).
- ماجد فارس قاروط: تجليات اللّون في الشعر العربي، وزارة الثقافة والفنون والتراث (لبنان 2008).
- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الإتّصال الأدبي، المصريّة العامّة للكتاب (مصر1998).
- محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، (بيروت 2006).
- مصطفى أحمد قنبر: الإهداء دراسة في خطاب العتبات النّصية، المركز الدّيمقراطي العربي للدّراسات الاستراتيجية والسّياسيّة، (برلين 2020).

انحسار الشعر وانتشار الرواية
قراءة في الأسباب والتجليات

Manifestations and causes of poetry's abatement and novel's spread

الدكتور: عبد الرشيد هميسي

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة الوادي(الجزائر)
rachid_man@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/05/18 تاريخ النشر: 2021/11/04

- **ملخص**

إن المشاهِد لتاريخ الأدب بتأنٍ سيلاحظ أن هناك حركة داخلية في الأجناس الأدبية ، وتخص هذه الحركة نشوب الأجناس ثم نموها وتطورها ثم موتها أو تقهقرها وسكونها. وهذه الحركة تشبه إلى حد ما حركة الحضارات. إن العامل الذي يؤطر هذه الحركة ويدفع بها إلى الأمام هو عامل الصراع الأجناسي، أي مغالبة الأجناس بعضها لبعض.

نلاحظ في العصر الحديث أن جنس الرواية قد تسيّد على بقية الأجناس الأدبية، وحتى على الشعر الغنائي الذي كان سيدا قبل قرن، الأمر الذي دفعنا للتساؤل : ما الآليات الأجناسية وما الخصائص الكامنة في جنس الرواية - دون الشعر- التي أهلته لأن يكون الجنس الأدبي الطاغي في الساحة الأدبية المعاصرة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا المنهج المقارن مُدعَّما بالمنهج التاريخي الذي من شأنه أن يزود ما نذهب إليه بشواهد من تاريخ الأدب، معتمدين في ذلك كله على أداة التحليل ، فهي الكفيلة بالوصول إلى نتائج علمية موثوق بها.

بعد كل المخاض الذي حصل في تضاعيف المقال وجدنا أن الذي أعان الرواية العربية المعاصرة على الانتشار واستحقاق السيادة على بقية الأجناس الأدبية الأخرى عاملان: عامل داخلي يتمثل في طاقة الرواية على استيعاب بقية الأجناس الأدبية أو غير الأدبية وهضمها وإعادة صياغتها من جديد وهذا الذي تفردت به عن باقي الأجناس الأدبية، وأيضا تنويع مواضيعها الأمر الذي أكسبها ثراء وغنى ، إضافة إلى وضوح معانيها وتوفيرها اللذة المطولة للقارئ، ووقوفها مع الشعوب المهزومة بآلية الخيال التعويضي... أما العامل الخارجي الذي ساعدها على الانتشار كالواقع الفني متمثلا في السينما التي لفتت النظر لأمها الرواية . وأيضا ظهور الطباعة والنشر والتعليم.

.الكلمات المفتاحية: انتشار؛ الرواية؛ تقهقر؛ الشعر؛ الأجناسية

Abstract:
The objective of this study is to identify the two factors that enabled the contemporary Arab novel to spread and deserve sovereignty over the other literary genres. Firstly, the internal factor which involves the novel's unique ability to assimilate and reformulate the rest of the other literary or non-literary genres. In addition to the diversity of its topics, the clarity of its meanings, the provision of prolonged pleasure to the reader, and its standing with the defeated peoples by the mechanism of compensatory imagination that granted it great richness. Secondly, the external factor referring to the artistic situation which points to the cinema, and the emergence of printing, publishing and education.

Keywords : The contemporary Arab novel, the internal factor , the external factor.

تمهيد :(السرد العربي المظلوم)

إن بعض المقولات غيرت مسار الأمة الثقافي والأدبي بكامله، وجعلته يبدو للناس أنه في شكل ما ، ولكنه في الحقيقة يمتلك شكلا آخر، من تلك المقولات: (الشعر ديوان العرب). لقد فُهمت هذه المقولة فهما حرفيا خاصا، وصارت منذ أن أُطلقت في صدر الإسلام تمارس ذلك التأثير السحري الذي وسم الثقافة والأدب العربيين بسمة خاصة ظلت تلازمه أمدا طويلا من الزمان، وبمقتضى ذلك انصبت الأنظار على الشعر، وانصرفت أو كادت تنصرف عما عداه من الخطابات التي أنتجها العربي في تاريخه الطويل [1]. وإن السبب الكامن وراء هذا هو قابلية الشعر للحفظ و للتداول ، أما النثر فحفظه صعب ، وهذا الذي كان وراء ضياعه، نقل الجاحظ قولة عبد الصمد الرقاشي: " ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره ، ولا ضاع من الموزون عشره "[2]. هذه المقولة دالة على أن المنتج الأدبي النثري كان طاغيا في الثقافة العربية القديمة، ولكن آلة حفظه لم تكن موجودة فضاع أكثره. وهذا يعني أن الإنسان العربي كائن نثري بامتياز، وأن النثر عنده يحظى بالاهتمام.

لقد تأثر السرد بمقولة (الشعر ديوان العرب) فهي التي أنأته عن الاهتمام النقدي والتنظيري، ولكن العرب بقيت تنتج السرد وتتداول كل ما يتصل به من أخبار وحكايات وقصص وسير وحكايات، فالإنتاج السردي كان غنيا لكن الثقافة العالمة لا تضعه في صلب انشغالاتها في البحث والدراسة أمدا طويلا من الدهر [3].

لا يمكن للإنسان وللحضارات أن تقوم على الشعر فقط ولكن على السرد أيضا . بل إن سعيد يقطين يذهب في هذا مذهبا جديدا فيقول أن الحضارات" قامت بصورة أعم على السرد، إن السرد ديوان آخر للعرب(ولنتذكر الأسمار والمجالس) بل وهنا يمكن أن أجلي مبالغتي وأقول إنه أهم وأضخم ديوان، ولا سيما عندما نتبين أن جزءً أساسيا من الشعر العربي ينهض على دعائم سردية"[4]. والحقيقة أن هذا الكلام قريب إلى منطق نشوء الأشياء وتطورها، فالأشياء تبدأ سهلة أولا ثم تتعقد وتتطور، والنثر أسهل من الشعر لتخففه من القيود الفنية أولا ، ولنتذكر هنا المجالس والأسمار والحكايات والأخبار.

إن الأسباب الداخلية والخارجية (الداخلية كالتي ذكرناها من أن الشعر مستعص على الحفظ ...) والخارجية كاقتران الشعر ببلاط الملوك ، الأمر الذي أضفى عليه الصبغة الرسمية للدولة/القبيلة، فاحتُفي به. لهذين السببين أخذت مكانة الشعر تعلو، ومكانة السرد تدنو. ولكن في العصر الحديث استعاد السرد مكانته عندما ظهرت الطباعة وانتشر التعليم وتمكنت المدنية أكثر من ذي قبل.

2/ حياة الأجناس الأدبية:

قبل الحديث عن أسباب انتشار الرواية وأسباب انحسار الشعر لابد من فهم ماهية الجنس الأدبي، ولماذا ينتشر ولماذا ينحسر، وما علاقاته الخارجية التي من الممكن أن تدفعه إلى الذيوع والانتشار أو إلى الانكماش والانحسار، أي بالإجمال فهم القوانين الداخلية والخارجية المتحكمة في الجنس الأدبي.

يرى المنظرون أن "كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة وطبيعة نظامهم فيها"[5]. هذا يعني أن نظام المجتمع هو الذي يفرز الأجناس الأدبية ويفرض طبيعتها التي تخدمه وتتلاءم مع رؤيته وفلسفته وأهدافه، فالنظام المدني ليس كالنظام العشائري مثلا، والنظم القديمة التي كانت تحتفي بقوة الفرد وببطولته ليست كالنظم الحديثة التي تعتمد على قوة الجماعة والفرق والتخطيط، إذن فالذي يحدد " الفنون والأنواع السائدة في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكتيكية والمُثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة"[6]. فالديانة والفنون المعروفة في تلك الفترة، والعادات والتقاليد، وحالة العلوم ، وطبيعة الإدراك الجمالي للأشياء ، وكل الأوضاع والمعطيات الاجتماعية والجغرافية

والسياسية وسيادة الأجناس الأدبية، ومدى تغلغلها في الكيان الفني للمجتمع. كل هذا الزخم المعقد المتراكب يتحكم في نشوء الأجناس الأدبية أو موتها أو تقهقرها.

حسب هذه النظرة فإن الجنس الأدبي ما هو إلا تمخض لوضع تاريخي واجتماعي محدد، ومحكوم عليه بالوفاء لهذا الوضع الاجتماعي، فكأنه عامل مساعد على تثبيت هذا الوضع والدفع به إلى التطور.

يرى سيموند أن الجنس الأدبي يمر بمراحل تناظر مراحل الجنين والبلوغ والنضج والتدهور والفناء، وهذه المراحل حتمية لا مناص منها من حيث إنها تظهر قانونا للتعاقب يتناول به النقد التاريخي حقيقة علمية، في حين يرى برونتيير أن الجنس الأدبي يشبه النوع البيولوجي، حيث إنه ينشأ ويتطور ثم ينقرض، وحتى في انقراضه يشبه أنواع الكائنات الحية التي لا تفنى تماما ، إنه يواصل حياته في الأجناس الأدبية التي تطورت عنه[7]. على الرغم من الروح العلمية التي استند عليها فرديناند برونتيير المتأثرة بنظرية تشارلز داروين في علم الأحياء والتي أسقطها على الأدب اسقاطا ميكانيكيا، إلا أنه جانب الصواب عندما أغفل خصوصية الظاهرة الفنية والظاهرة الأدبية بخاصة، فما تفسيره مثلا لجنس المسرح الذي ظل صامدا على مدى دهور متعاقبة، فهو لم ينقرض لحد الساعة؟

إن الخطأ الذي وقع فيه برونتيير هو أنه نظر في قانون التطور في علم الأحياء وأسقطه حرفيا على حياة الأجناس الأدبية في عالم الفنون دون أن يدخل في حسبانه جميع الشروط والسياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية التي لها السلطة الحاسمة في موت الأجناس الأدبية أو حياتها، فمن" جهة الإبداع لا ينشأ فن – أو نوع فني- إلا تلبية لحاجات عملية أو اجتماعية عامة، ومن جهة التلقي فإن هذه النشأة لا تتحقق إلا إذا كانت الحواس الروحية والخارجية مهيأة لتلقي هذا الفن أو النوع الفني، وقادرة على تذوقه، أي أن الذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي هو النشاط العملي الاجتماعي في هذه المرحلة"[8].

ترى نظرية الانعكاس أن ظهور أو انقراض الأجناس الأدبية مرهون بحاجات جمالية اجتماعية، فالرواية مثلا ما كان لها أن توجد في بيئة بدوية، بل كان ظهورها يحتاج إلى علاقات اجتماعية كثيفة ، وإلى ظهور مطبعة وقراء ومستوى من التعليم وصحافة ومكتبات[9].

على الرغم من أن هذا الكلام مساير لنظرية تطور الأجناس الأدبية إلا أنه وجب التنبيه إلى أن هناك استثناءً، فليست حركة الأجناس الأدبية كلها حركة ميكانيكية تخضع لحتمية صارمة ومحسوبة بدقة، بل إن ما قررناه هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة.

2/ عوامل الانتشار والانحسار:

2-1 طاقة الجنس الأدبي:

من أهم العوامل التي لها دور كبير في انتشار أو انحسار الجنس الأدبي هو طاقة الجنس على استيعاب الخطابات الأدبية الأخرى والاستفادة منها، وتطويع عناصر منها في خدمة خطابه، وبهذا يضمن الجنس الأدبي استمرار فعالية خطابه أو انتشاره، هذا من جهة ومن جهة أخرى لابد أن يكون الجنس الأدبي قادرا على استيعاب معطيات ومتغيرات العصر، فبقدر مواكبته للمستجدات بقدر ما يضمن بقاءه.

من جهة الرواية فإنها الجنس الأدبي الأول القادر على استيعاب وهضم كثير من الأجناس والخطابات المغايرة، وإعادة صوغها وبعثها من جديد، وذلك لامتلاكها فعالية الدمج والكولاج. يقول محمد عبد الله :"أما السمة الكبرى التي أحسب أن الدراسات بمجملها قد أثبتتها للكتابة الروائية بعامة، فتتمثل في مبدأ يقوض أسطورة صفاء النوع الروائي، فالرواية هي ملتقى للنصوص بتعبير جماعة (التناص)، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادا على امتلاكها لفعالية الدمج والكولاج ، كأن الرواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستطيع أن تعبر الأزمنة فتستحضر التراثي والحداثي، والإخباري والتصويري، وتدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا جديدا مختلفا، فالرواية شكل غير ناجز وخارج على أية قوانين صارمة أو نهائية"[10].

الرواية إذن جنس أدبي شامل، تكاد تنصهر فيه جميع الأجناس الأخرى سواء الأدبية أو غير الأدبية، أما الأدبية فكالرسالة، والخطبة والشعر، والأسطورة والخرافة والمقال والطرفة ... أما غير الأدبية فكالصورة، والمخططات، والمعادلات، والألغاز والإشارات والتاريخ والتراث والمجتزءات من مجلة أو جريدة ... إنها قابلة لاستيعاب كل هذا ثم صهره وصياغته في خطاب سردي.

أما الشعر الغنائي فإنه - بالمقارنة مع الرواية في هذا الصدد- فقير من إمدادات الخطابات الخارجية، يكاد يكون مُعدما إلا من دخول محتشم وخاطف للأسطورة وللإشارات التاريخية والتراثية.. وذلك بسبب طبيعة تكوينه التي لا تحتمل التفصيل والإسهاب والمناقشة والتفسير.

2-2 تنوع المواضيع:

إن قدرة الجنس الأدبي على تناول الكثير من المواضيع، يساعده على الانتشار الأفقي، والاستحواذ على مقروئية أكثر، أي ضمان التفوق على بقية الأجناس الأدبية، لأن حياة الأجناس الأدبية قائمة على التدافع والتنافس، فمتى ما انتشر جنس وتوسع إلا انكمش آخر وانحسر.

لقد تناولت الرواية كل المواضيع التي طرقها الشعر الغنائي، وزادت عليه بأن طرقت مواضيع لم يطرقها قط، ومواضيع طرقها طرقا خجولا مسطحا. بل إن الرواية من كثرة طرقها لتلك المواضيع وتخصصها فيها شكلت بها أنواعا أدبية داخل جنس الرواية (على اعتبار أن الجنس أعم من النوع) ، فنجد مثلا: رواية الرعب- رواية الفانتازيا- رواية التحليل النفسي- الرواية البوليسية- الرواية السيرية– الرواية التاريخية.. في حين يفتقر الشعر لمثل هذه الأنواع لأن طبيعته التجنيسية تمنعه من طرق هذه المواضيع، وبما أن تلك المواضيع جديدة ومتجددة فإنها استهوت القراء ولفتت نظر النقاد، الأمر الذي وطّن مركزية الخطاب الروائي، ثم إن هذه المواضيع هي من المواضيع المهمة في الحياة والتي أغفلتها كثير من الأجناس الأدبية، فعندما أولتها الرواية أهمية نفخت فيها الروح.

2-3- الوضوح والغموض:

من مؤشرات استنفاد الجنس الأدبي طاقاته التعبيرية والتخيلية لجوؤه إلى الغموض، فالغموض هو الذي يستر المعاني القديمة المكرورة، وهو أيضا يخلق للنص حيوات أخرى في ظل تناسل المعاني وتعدد القراءة، لكنه في الوقت نفسه يضيق من دائرة مقروئيته حتى تنحسر في النخبة.

كل متتبع للشأن الأدبي سيلاحظ أن الشعر العربي لما كان واضح المعاني مفهوما، كانت شريحة القراء والمهتمين كبيرة، ولكنه لما دخل كهف الحداثة مع أدونيس وغيره رقّت تلك الشريحة كثيرا ، والسبب الأول عندي هو طابع الغموض الذي توشحت به القصيدة الحداثية. ولعل مبعث الغموض في الشعر العربي المعاصر هو محاولة مفارقة الشعر الكلاسيكي القائم على وضوح المعاني؛ فالشعر الحداثي ثورة على الشعر التقليدي لذا وجب أن يفارقه في أهم سمة تميزه. ثم إن الشاعر الحداثي أخذ يتقصى ما وراء الواقع ساعيا إلى اكتشاف الجانب الآخر من العالم، وأيضا توظيفه للأساطير القديمة توظيفا شعريا لماحا، وعالم الأساطير فيه ما فيه من الغموض والغرابة ، إضافة إلى ذلك توسله بلغة شعرية جديدة لم تتعودها ذائقة المتلقي العربي.[11]

بينما كان الشعر العربي المعاصر يتوغل في غموضه كانت الرواية تواصل تكونها وسطوعها ونقاءها ، فوجد فيها القارئ العربي بغيته، لأن أغلب القراء مجبولون على حب الوضوح والبساطة، وكثرة الغموض في النص إلى درجة الإبهام منفرة لهم، وبما أن الرواية في بدايات تكونها فإنها ستكون واضحة، شأن بقية كل الأجناس الأدبية ، وستكون أكثر حيوية لأنها في حالة بحث دائم عن ملامحها وعناصر وجودها.

ثم إن الوضوح يكاد يكون عنصرا مفروضا على الرواية لأن الرواية -عادة- تُكتب من وحي الواقع لتجابه الواقع، ومن كان ذلك شأنه توسل بالوضوح، لأن الغموض هنا لا يخدم هدفه. أما الشعر فإنه كثيرا ما يشطح بعيدا عن الواقع، هائما فيما وراءه في عالم الرموز والأساطير والبواطن وخاصة الشعر الحداثي.

2-4- عنصر اللذة:

من الأهداف التي تحرص عليها الفنون توفير اللذة للمتلقي ، وبقدر ما يوفر الفن من لذة بقدر ما يكون حظه من القبول والانتشار، وأي نص خال من اللذة مصيره الموت، فاللذة هي روح النص الأدبي ومن دونها فهو جسد هامد، يقول رولان بارط في هذا الشأن : "إن نص اللذة هو النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة"[12].

إن الشعر الغنائي قد وفر للقارئ لذة، ولكنها لذة عجولة ، إنها رعشة مؤقتة وزائلة ، فمصدر متعة الشعر هو بلاغته وصوره البديعة المعجونتان في إيقاع رتيب، أما الرواية فقد حوت ذلك (عدا الإيقاع)وأكثر، فلم يقنعها الأسلوب البلاغي فأضافت إليه لذة أخرى، وهي لذة الصراع الدائم والمستمر بين الشخصيات، ولذة اكتشاف الأحداث الكثيرة والمغامرات المثيرة. فالقارئ كما يقول بارت يجد لذته في الترقب السردي، الذي هو إماطة متتابعة للغطاء ، للوصول إلى نهاية الحكاية، وهذا هو الإشباع السردي[13]. والإنسان/القارئ المعاصر أصبح لا يقنع باللذة العابرة وفضل عليها اللذة المستمرة الدائمة، لذا أرضته الرواية ولم يرضه الشعر.

2-5- الو اقع الفني:

إن طبيعة الواقع الفني من شأنها أن ترجح كفة جنس أدبي على آخر، والواقع الفني المعاصر مهتم جدا بالسينما (الأفلام والمسلسلات)، وهذه الأخيرة تطورت في السنوات الماضية تطورا رهيبا، ولقد

ساعدتها التكنولوجيا على ذلك. وتطورها هذا رجع على فن الرواية بالفائدة لأن الرواية والسيناريو هما أصل السينما المعاصرة.

إن السينما ساهمت في تنميط المتلقي على حب الصراع والحبكة والتشويق وانتظار النهايات الحكائية، والاطلاع على العوالم الغريبة والفانتازية، وهذا من شأنه أن يمدّ فن الرواية بقراء جدد، فالرواية والسينما في علاقة تنافع؛ الأولى تمدّ الثانية بالنص، والثانية بسبب شهرتها والمتعة التي تحتويها تلفت النظر إلى أمها الرواية. يقول عبد الملك مرتاض في هذا الصدد:" لا نجد جنسا أدبيا أحظى لدى القارئ بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية، وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحوّل اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة... مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق"[14]. وهذا الكلام من شأنه أن يعطي تفسيرا عن كثرة مقروئية روايات نجيب محفوظ ويوسف السباعي وطه حسين وإحسان عبد القدوس ... دون سواهم من معاصريهم.

2-6- طبيعة الجنس الأدبي:

يرى بعض منظري الأدب أن كل النتاج الأدبي مردّه إلى ثلاثة مواقف أدبية أصيلة: الموقف الملحمي ومنه خرجت الملحمة مثلا، والموقف الدرامي ومنه خرجت المسرحية، والموقف الغنائي ومنه خرج الشعر الغنائي. أي إن هذه الأجناس الأدبية مختلفة تماما في أصولها الأولى، فالشاعر مثلا " في الموقف الغنائي ينوء بعبء دافع مبهم، ويتوجه كل جهد الشاعر إلى أن يزيل هذا الإبهام وإلى أن يحقق الوضوح لنفسه لا للآخرين، إذ أن ما يهمه في هذا السعي أن (يفهم) ولا يعنيه أن يفهم أحد سواه، وبمقدار ما يحقق الشاعر من وضوح يكون نجاحه في الاستماع إلى صوت نفسه يكون نجاحه الفني"[15]، وهذا الرأي لا ينسحب على الشعر الغنائي كله ، بل أراه ينطبق على الشعر الغنائي الحداثي، لأنه غامض، ومعنى ذلك أن الشاعر يعاني من ذاته، ويحاول فهمها وفهم الغوامض الموجودة فيه، أو يحاول إخراجها دون أن تستجيب له. ما يهمنا من هذا كله أن للشعر طبيعة مختلفة عن طبيعة المسرحية والملحمة. ولكن ماذا عن الرواية؟

يقول عبد المنعم تليمة:" وجدنا أن الآداب الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخل المواقف الأدبية الثلاثة في كل أثر أدبي ناجح: فتحققت الملحمية والدرامية في الشعر الغنائي، وتحققت الغنائية والملحمية في الأدب المسرحي، وتداخلت المواقف الثلاثة في الرواية"[16]. فالرواية – حسب تليمة- جمعت المواقف الأدبية الثلاثة وهذا الذي أهّلها لأن تكون جنسا أدبيا جامعا.

إن في طبيعة الرواية عنصرا جوهريا يؤهلها لأن تكون سيدة الأجناس الأدبية المعاصرة، وهو (قابليتها للتجريب)، والشعر أيضا قابل لذلك ولكن الرواية تزخر بزخم هائل من التقنيات السردية المفقودة عند الشعر، فللشخصيات تقنيات خاصة بها، وللمكان أيضا، وللزمان وللحبكة وللأحداث... إننا نكاد أن نقول إن الرواية لا تنضب من جديدها الذي تطلع به على الساحة الأدبية، وهذا الجديد عنصر هام، بفضله استطاعت الرواية ارتقاء السيادة والاستحواذ على المقروئية.

7-2- الصنعة والعفوية:

الرواية ابنة الصنعة أما الشعر فابن العفوية والتلقائية عادة، والعالم اليوم مبني على التخطيط والإتقان والهندسة الدقيقة ، وهذا هو شأن المدينة ؛ فالرواية أقرب للمدينة منها إلى الريف. يقول ميلان كونديرا في هذا المقام:" لم يصبح فن التأليف المعقد والصارم ضرورة إلزامية إلا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فشكل الرواية كما وُلد آنذاك بحدث مركز على فترة زمنية قصيرة، وفي بؤرة تتقاطع فيها سير عديدة لشخصيات عديدة، كان يتطلب مخططا محسوبا بدقة للأحداث والمشاهد، صار الروائي قبل أن يبدأ الكتابة يضع مخطط الرواية ويعيد صنعه ويحسبه ويعيد حسابه، ويعيد رسمه كما لم يحدث ذلك من قبل"[17]. إن هذا الاهتمام الصارم ببنية النص الروائي يدل على أن الرواية مدنية بطبعها، ونتاج المدينة الأدبي عادة ما يكون طاغيا ومسيطرا في الساحة الأدبية على نتاج الريف، ولا يعني هذا أبدا أن المدينة لا تكتب الشعر، بل معناه أن الشعر فيها سيكون خافتا بالمقارنة مع الرواية.

قد تعتمد الرواية على شيء من العفوية في بواكير نشوئها لكن "الرواية مع بدء القرن التاسع عشر انتقلت من حال البداهة الإخبارية إلى حال الصنعة المتقنة"[18]، وقد كانت من قبل سيلا من الأخبار المتوالية لا تحتكم إلى حبكة ناظمة لأحداثها، فلا يجمع وقائعها المتفرقة سوى إطار.

أما الشعر-ابن الريف- فجوهره التلقائية والعفوية، لذلك يجد جمهوره هناك، وإن كانت الرواية لا تعيش في المجتمعات البدوية فإن الشعر يتفحّل هناك، وخاصة الشعر الشعبي (الغنائي) فإن متذوقيه كُثُر هناك.

إذا استقر هذا الأمر فإننا سنؤسس عليه نتيجة، وهو أن ثقافة المدينة عادة ما تكون غالبة وطاغية وثقافة الريف تابعة. وبما أن الرواية محسوبة على ثقافة المدينة فإنها ستكون طاغية

وسيدة. ثم إن الشيء الذي أُسس على هندسة ودقة وحسابات سيكون تأثيره في عقل المتلقي أعمق وأطول مدة من الشيء الذي تأسس على العفوية والتلقائية.

2-8- الجنس الأدبي والحياة:

عندما كان الشعر الغنائي المعاصر يهرب من الواقع إلى ما وراءه، ويستدعي الأساطير، ويرمّز ويشفر مفاهيمه غائصا في أعماق اللاوعي، كانت الرواية في الأرض تراهن على الواقع ولا تهرب منه إلا إليه ، تُعلّم الناس كيف يعيشون حيواتهم تحت قدم الفقر، تعلمهم المقاومة، وكيف يتحررون من الاستعباد بجميع أشكاله...

إن الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على تعليم المتلقي فن الحياة، لأنها هي الانعكاس الصافي للحياة، فإن كان في الحياة أناس وأحداث وصراعات وبدايات ونهايات وأزمنة وأمكنة، فكل هذا موجود في الرواية متفاعلا مرتبا وجميلا، وغير موجود في الشعر الغنائي، لذا وجد المتلقي أن الرواية أقرب إلى نفسه من الشعر لأنها تشبه حياته؛ فالشخصيات الورقية في الرواية هي ظلال لأشخاص موجودين في الواقع. وكذلك الأزمنة والأمكنة، أما الصراعات فهي هي. لقد علمت الرواية الإنسان كيف يعيش.

2-9- الجنس الأدبي والتنبؤ:

الجنس الأدبي القادر على التنبؤ بالمستقبل، هو جنس أدبي ضمن في رصيده المصداقية وثقة القارئ فيه ، فالإنسان مجبول على حب التطلع للمستقبل ومتى ما وفّر له هذا المطلب جنس أدبي اتبعه وشايعه، لقد حدث هذا مع الرواية عندما تنبأ الروائي الإيرلندي جونثان سويفت في (رحلات غاليفر) الذي أخبر أن هناك قمرين يدوران حول كوكب المريخ وكان ذلك سنة 1726م. ولقد تم إثبات ذلك سنة 1877 من طرف العالم الفلكي أساف هول. وأيضا حدث مع الروائي الإنجليزي جورج أورويل في روايته التي عنوانها:(1984) وقد نبه فيها لخطر الأنظمة الشمولية.[19] وقد كتبها سنة 1949 وهي واحدة من أشهر روايات الدستوبيا السياسية، وهي تتنبأ بمستقبل سياسي غارق في الاستبداد والجهل.

أما ألدوسهكسلي فقد كتب في ثلاثينيات القرن العشرين روايته (عالم رائع جديد) ، وقد تنبأت بشكل المستقبل وطبيعة الحياة فيه، لقد تخيل فيها أن العلم وصل إلى درجة مخيفة من التقدم، لا حاجة للناس في هذه المجتمعات إلى الزواج لأنهم يتكاثرون عن طريق وضع الأجنة في أوعية

خاصة بدلا من أرحام الأمهات، وتكون المتعة هي الشاغل الأكبر للناس خاصة المتعة الجنسية. وكذلك الآليات في كل مكان لخدمة الإنسان أما الشعور بالحزن فإنه يُهدأ بالمخدرات، مع العلم أن هذا المجتمع طبقي وأفراده يؤمنون بالأفكار التي يلقنون إياها، ومفهوم الموت لا يؤثر فيهم.[20]

ومن الروايات التي تنبأت بالثورات في مجتمع مستقر رواية (رجل في الظلام) لبول أوستر، فقد توقع انتفاضة الشعب الأمريكي يوما ما رفضا لنتائج الانتخابات الرئاسية التي لم تعد خاضعة للفكرة الديمقراطية بل خضعت للوبي المال والأعمال[21]. وهناك الكثير من الروايات الأخرى العالمية والعربية التي صدقت في نبوءتها بالمستقبل البعيد أو القريب كرواية الطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) الذي تنبأ بكارثة العشرية السوداء التي عانت منها الجزائر. ونجيب محفوظ الذي تنبأ بهزيمة العرب ضد إسرائيل في حرب 1967، في روايته (ثرثرة فوق النيل) التي صدرت سنة 1966.

2-10- الخيال التعويضي:

يقول كولن ويلسون عن أكبر الإنجازات التي حققتها الرواية في عالمنا المعاصر :" الرواية واحدة من أكبر التعويضات الممتعة التي استطاع الإنسان أن يبتكرها"[22] ويقصد أن الرواية تقوم بترقيع التشوهات والقبحيات الموجودة في الواقع بنقل المتلقي إلى واقع أنقى وأجمل وذلك ببث الأمل في نفسه من خلال خلق أحداث وشخصيات مشابهة لأحداث وشخصيات المجتمع الذي يعيش فيه، ومن ثم إدارة الصراع بطريقة تبعث في القارئ القوة على الصمود مثلا أو بتفتيح عينه على مكامن قوته، أو بتجديد الأمل في الحصول على حياة أرقى.

إن الرواية " تمكّن الشعوب المحبطة بسبب نسب الفقر وانسداد الآفاق والقمع السياسي والكبت الاجتماعي من تعويض نفسي، فالنصوص الروائية هي التي تعطيها أملا في المستقبل وإمكانية التغيير ، وتنقل لها تجارب الآخرين والذين قد تكون حيواتهم أكثر بؤسا من حياتها، ومن ثمة فإن الرواية تلعب دور المهدئ، الأفيون الذي تحتاجه الشعوب"[23].

الخيال التعويضي موجود أيضا في الشعر الغنائي لكنه مختلف عما هو موجود في الرواية كما وكيفا، نسبته في الرواية أكثر ، لأن عادة الشعر الغنائي أن يتغنى بمواجع ومعاناة الفرد أكثر مما يتعرض لمعاناة الشعوب، أما الأسلوب فإن معالجة الشعر الغنائي لهذه المواضيع تكون بشكل خاطف لا يطرق تفاصيل الحياة الكثيرة مثلما تطرقه الرواية.

ويذهب مرتاض إلى أبعد من الخيال التعويضي فيقول بأنها أصبحت وسيلة دفاع "حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة وأداة من أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب"[24].

خاتمة:

إن الذي ساعد الرواية العربية المعاصرة على الانتشار واستحقاق السيادة على بقية الأجناس الأدبية الأخرى عاملان: عامل داخلي يتمثل في طاقة الرواية على استيعاب بقية الأجناس الأدبية أو غير الأدبية وهضمها وإعادة صياغتها من جديد وهذا الذي تفردت به عن باقي الأجناس الأدبية، وأيضا تنويع مواضيعها الأمر الذي أكسبها ثراء وغنى ، إضافة إلى وضوح معانيها وتوفيرها اللذة المطولة للقارئ، ووقوفها مع الشعوب المهزومة بآلية الخيال التعويضي... أما العامل الخارجي الذي ساعدها على الانتشار يتجسد الواقع الفني الذي يتمثل في السينما التي لفتت النظر لأمها الرواية . وأيضا ظهور الطباعة والنشر والتعليم.

الهوامش

[1] سعيد يقطين، السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1 2006 ، ص70.

[2] الجاحظ ، البيان والتبيين، تح: حسن السندوبي المكتبة التجارية الكبرى المطبعة الرحمانية ط 2 1926، ج1 ص281.

[3] سعيد يقطين، السرد العربي، ص70.

[4] المرجع نفسه ص72.

[5] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة ، بيروت ، دت، ص123.

[6] المرجع نفسه، ص121.

[7] ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1 1993، ص98.

[8] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص138.

[9] ينظر: شكري عزيز الماضي ، في نظرية الرواية، ص100.

[10] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005. ص13.

[11] ينظر: عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع179 1990،ص 10.

[12] رولان بارت ، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء، دب، ط1 1992، ص39.

[13] المرجع نفسه ص 30.

[14] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت 1998، ص29.

[15] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص131.
[16] المرجع نفسه ، ص145,146.
[17] ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، الأوائل للنشر، دمشق، 2000م، ص23.
[18] عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2019، ص12.
[19] ينظر كمال الرياحي، فن الرواية، دار الجزائر تقرأ، الجزائر العاصمة ط2018، ص20.
[20] ينظر عماد أبو الفتوح، روايات عالمية وعربية تنبأت بالمستقبل، https://www.aljazeera.net، تاريخ المقال:2018/01/14. تاريخ التنزيل 2020/07/25.
[21] ينظر: كمال الرياحي ، فن الرواية ، ص20.
[22] المرجع نفسه ، ص21
[23] المرجع نفسه، ص21.
[24] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص38.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] - سعيد يقطين، السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1 2006.
[2] الجاحظ ، البيان والتبيين، تح: حسن السندوبي المكتبة التجارية الكبرى المطبعة الرحمانية ط 2 1926، ج1.
[3] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة ، بيروت ، دت.
[4] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1 .1993.
[5] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005..
[6] عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع179 1990.
[7] رولان بارت ، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء، دب، ط1 1992.
[8] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت 1998.
[9] ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، تر: معن عاقل، الأوائل للنشر، دمشق، 2000م.
[10] عبد الله إبراهيم، أعراف الكتابة السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2019.
[11] كمال الرياحي، فن الرواية، دار الجزائر تقرأ، الجزائر العاصمة ط2018.
[12] عماد أبو الفتوح، روايات عالمية وعربية تنبأت بالمستقبل، https://www.aljazeera.net، تاريخ المقال:2018/01/14. تاريخ التنزيل 2020/07/25.

بناء المثال النّحوي في الكتب شبه المدرسيّة ودوره في تنمية الملكة اللغوية لدى تلاميذ السّنة الأولى من التعليم المتوسط

Constructing the grammatical example within the semi-text books and its role in developing the first year middle school pupils' linguistic competence

طالبة الدكتوراه: نسرين صايفي
الدكتورة: هنية عريف

قسم اللغة والأدب العربي. جامعة قاصدي مرباح. ورقلة(الجزائر)
مخبر اللّسانيات النصية وتحليل الخطاب جامعة ورقلة
saifi.nesrine@univ-ouargla.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/04/17 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يتمحور موضوع هذه الدراسة حول الأمثلة النحوية في الكتب شبه المدرسية وطريقة بنائها، ودورها في تحصيل الملكة اللّغوية لدى المتعلّم، لاسيما وأنّ هذه الكتب تشهد رواجا كبيرا وإقبالا ملحوظا، يثير اهتمام الباحث وتساؤله حول مادتها ومحتواها، لذا رأينا النظر في أمثلتها النحوية بالوصف والتحليل، لإبراز الدور الذي تؤديه هذه الأخيرة في دعم مكتسبات المتعلّم، متّخذين من الكتب شبه المدرسية الموجهة لمتعلّمي السّنة الأولى من التعليم المتوسط عينة للدّراسة.

الكلمات المفتاحية: المثال النحوي؛ الملكة اللغوية؛ الكتب شبه المدرسية؛ اللغة العربية؛ التعليم المتوسط

Abstract

This study is all about the grammatical examples in semi-text books, how they are constructed, and theextent of their influenceon the learner's linguistic competence acquisition.These books are in demand.They're interesting the researcher, and raise his question about theirtopics and contents. So, we've studied their grammatical examples throughdescription and analysis to figure out their role in supporting the learners'' acquisitions.We have chosenthe grammatical examples in some of the first year middle school pupils'semi-text booksas a study sample.

Keywords: the grammatical example, the linguistic competence, the semi-text books, the Arabic language, the middleschool education

- **مشكلة الدّراسة وأهميتها:**

تعدّ العملية التعليمية التعلّمية مجموعة من التدابير التنظيمية التي تُمكن الشخص من تحصيله الملكة اللغوية، وقد سعى الباحثون الديداكتيكيون وغيرهم من المتخصّصين في علم اللغة، وعلم التربية، والنفس، والاجتماع سعيا حثيثا وراء معرفة الآليات المساعدة في امتلاكها، وتوصلوا إلى نتيجة مفادها أنَّ القضية شائكة ومتداخلة، تتطلب تضافر جهود كل الأطراف من معلمين ومتعلمين، وقائمين على المناهج، وبناء المحتوى، وطرائق تقديمه وتقويمه، وكما هو معروف في المثلث الديداكتيكي فإنَّ المحتوى التعليمي يمثل رأس العملية التعليمية التعلمية ومحورها الرئيس.

وإذا كانت الكتب المدرسية ومحتوياتها التعليمية تخضع للدراسة والتخطيط القائمين على الأسس العلمية في بنائها وتنظيمها، فإنَّ الكتب شبه المدرسية، أو ما يشيع عندنا باسم (الكتب الخارجية) تطرح الكثير من التساؤلات والإشكالات حول معايير تأليفها ومحتوياتها. لذلك رأيت أن أبحث في الكتب شبه المدرسية، خاصة وأنها تحتل الصدارة في رفوف المكتبات والمعارض، وتلقى إقبالا واسعا ومكثَّفا في اقتنائها، الأمر الذي يدفع بفضول الباحث إلى معرفة واكتشاف مادة هذه الكتب ومحتوياتها. وقد ركزت الباحثة في هذه الدراسة على مسألة بناء المثال النحوي وأهميته في إكساب المتعلمين الملكة اللغوية، محاولة الإجابة عن الإشكالية الآتية:

هل يراعي الكتاب شبه المدرسي المعايير العلمية في بناء المثال النحوي؟ وإلى أي مدى يسهم المثال النحوي في الكتب شبه المدرسية _بتوفره على هذه المعايير_ في تنمية الملكة اللغوية للمتعلمين؟

- **الهدف من الدّراسة وفرضيتها:**

إنّ الهدف الرئيس من وراء تدريس القواعد النحوية، هو إكساب التلميذ القدرة على الحديث والكتابة بلغة صحيحة، وأداء تعبيري سليم في مواقف حياتية متنوعة[1]؛ وذلك بجعله قادرا على استعمال الأبنية النحوية استعمالا تلقائيا سليما فهما، وتحليلا، وتركيبا، وهنا نقول إنّه امتلك اللغة، بمعنى يصبح لديه معرفة ضمنية بقواعد اللغة قائمة في ذهنه، يمكن قياسها من خلال أدائه الكلامي.

والحقيقة أنَّ هذه القوالب اللغوية هي مشكَّلة وموجودة فطريا في ذهنه، فهو يولد مجهَّزا بها[2]، وإنَّما ما نروم إليه في دروس النحو هو تشغيل هذا الجهاز اللغوي الفطري وتفعيله وتنشيطه؛ من خلال التدريبات المتكررة على لسان التلميذ من نماذج واصفة للتراكيب النحوية، ومن خلال

كل ذلك تتكون لديه القدرة على إنتاج الجمل، التي يتعامل بها مع محيطه، فنربي في ذاته تلك الأداة اللغوية الطبيعية التي هي وسيلته في التواصل والاندماج في الحياة.

فمجموع الأمثلة النحوية التي تُقدَّم للتلميذ هي نشاطات عملية تدريبية لتحقيق القدرة اللغوية، ولا تتحقق تلك القدرة اللغوية إلاَّ «إذا وُجهت تلك النشاطات وجهة تساعد التلاميذ في تحقيق المهارات اللغوية التي تجعلهم قادرين على استعمالها في المواقف الطبيعية استعمالا صحيحا(في مستوى قدراتهم)»[3]، فالجمل التي يسمعها ويجدها التلاميذ في الدرس عادة يحاولون تكلمها وممارستها خارج الصّف، فما بالك إذا نُقحت هذه الجمل بمعاني القيم والمواقف الواقعية المعاشة والتعبيرات المؤثرة، فستكون أكثر ثباتا ورسوخا في الذهن؛ إذ«لا يكتسب الطفل اللغة واستعمالها فحسب بل يكتشف، في الوقت نفسه، محتوى الكلام كحقيقة قائمة بحد ذاتها، ويمتلك تقنية التواصل اللغوي وبالتالي يتبيَّن ماهية اللغة وعملها ودورها في المجتمع الذي يحيط به»[4].

ويأتي هذا المقال في محاولة لتوضيح أهمية المثال النحوي ودوره الإقناعي في ترسيخ القاعدة النحوية وتثبيتها خاصة في الكتب شبه المدرسية، التي عرفت رواجا باهرا ينبئ عن إيجابية متوقعة، وقد تكون الأمثلة النحوية، وحسن صناعتها هي سبب مقبوليتها، وعليه نفترض أنَّ لها التأثير البالغ في تنمية الملكة اللغوية، وستتبيَّن صحة فرضيتنا أو عدمها من خلال الدراسة الوصفية التحليلية للعينة المختارة. وقبل الولوج إلى التحليل، يجدر بنا تزويد القارئ بخلفية نظرية لمفاهيم الدراسة.

- **مصطلحات الدّراسة ومفاهيمها:**

أولا-المثال النحوي:

يعدّ المثال الركيزة الأساسية في عملية تعليم القواعد اللغوية وتعلّمها؛ لما له من دور بارز في ترسيخ القاعدة النحوية في ذهن المتعلم، و يعرّفه حسن خميس أنَّه: «تركيب مصنوع يضعه النحاة تطبيقا لقاعدة نحوية ومثالا عليها، ففي التمثيل على تكوُّن الجملة الاسمية من (مبتدأ وخبر) يمكن أن يقولوا، العلم مفيد أو الكرم محمود أو الحياة متقلبة أو أي مثال آخر يدل على انطباق القاعدة النحوية على التركيب المستعمل»[5].

أمّا عبد الرحمن الحاج صالح فيرى أنَّ «المثال _أيا كان نوعه_فهو دائما تصور البنية من الوحدة (هي وحدها) باللجوء إلى رموز خاصة أو ما يقوم مقامها من المصطلحات ... فهو صوري محض لأنَّه حكاية للواقع اللغوي برسم أهم ما فيه، هو رسم البنية بمعزل عما تحتوي عليه»[6].

إنَّ الاختلاف الملاحظ بين التعريفين يكمن في أنَّ الأول يعرف المثال النحوي من حيث كيفية وضعه وصنعه لمطابقة قاعدة نحوية ما، أمَّا الثاني فينظر إلى طبيعة التركيب البنيوي للمثال اللغوي عموما، سواء كان المثال نحويا أو بلاغيا أو غيره، ويرى أنَّ أهم ما في هذا البناء هو محاكاته للواقع اللغوي، ورسم ما يُقرّب المفهوم بصرف النظر عن العديد من التداخلات البنيوية، (صوتية، صرفية، نحوية) بمعنى خدمة المثال للقاعدة النحوية، وهذا هو المفهوم الأساس الذي يلتقي فيه كلا التعريفين.

إذن ما يمكن استخلاصه هو أنَّ المثال النحوي صيغة أو تركيب لغوي صُمِّم خصيصا لتوضيح وشرح قاعدة نحوية وترسيخها بشكل جيّد لدى المتعلّم، وكما هو متداول (بالأمثال تتضح الأقوال)، فكلما استعان المعلم بالمثال، وساق لمتعلميه أمثلة تحاكي واقعه وترسم قاعدته، زال اللّبس والإبهام، وقد وظف الله تعالى في كتابه الكريم العديد من الأمثلة التوضيحية لبعض المسائل، ليعلم بها خلقه، ومثال ذلك ما جاء في قوله: ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا لَا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَمَنْ رَزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنْفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ﴾[7]، وكذلك قوله: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لَا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلَاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّهُهُ لَا يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِي هُوَ وَمَنْ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ﴾[8]، فسبحان الله تعالى أحسن معلم في ضرب الأمثلة وكيفية استعمالها في محاكاة الواقع ورسم الموقف المقصود.

وفي معرض حديثنا عن المثال النحوي يجدر بنا الإشارة إلى أقرب مصطلح يتداخل معه من حيث المفهوم والاستعمال، ألا وهو مصطلح الشاهد النحوي، فالشاهد النحوي هو أيضا تركيب لغوي يُؤتى به في الدرس النحوي، لكن ما يختلف فيه عن المثال النحوي نجمله كالآتي:

من حيث المفهوم: فالأول تركيب لغوي مصنوع، أمّا الثاني فتركيب لغوي غير مصنوع، فهو من كلام الله المقدَّس، ومن كلام العرب شعرا أو نثرا، منسوبا إلى قبيلة من القبائل التي وثقت لغاتها.

من حيث الاستعمال: الأول جيء به للإيضاح والبيان متجاوزا عصر التوثيق أمَّا الشاهد النحوي فهو كل نصّ مقدَّس أو موثق جيء به في عصر التوثيق بالتحديد للاستشهاد والاحتجاج من أجل إثبات قاعدة نحوية ودعم صحتها[9].

والخلاصة في التفريق بين المصطلحين تكمن في المادة اللغوية، ونوع النص ومن أنتجه.

ثانيا-الكتاب شبه المدرسي:

إنَّ التعريف بالكتاب شبه المدرسي يستوجب أن نعرِّج أولا إلى التعريف بالكتاب المدرسي، ثم الوقوف على لفظة "شبه"، وما تحمله من دلائل توحي بمفهوم مصطلحنا هذا، وتوضحه بشكل أقرب.

يُعرف الكتاب المدرسي على أنَّه «وثيقة رسمية موجهة مكتوبة ومنظمة كمدخل للمادة الدراسية، ومصمّمة للاستخدام في الصف الدراسي، ويتضمن مصطلحات ونصوصا مناسبة وأشكالا وتمارين معينات للطالب على عملية التعليم وللمعلم على عملية التدريس»[10]. وهو أيضا «نظام كلي يتناول عنصر المحتوى في المنهاج، ويشتمل على عدة عناصر: الأهداف، والمحتوى، والأنشطة، والتقويم، ويهدف إلى مساعدة المعلمين، والمتعلمين في صف ما وفي مادة دراسية ما على تحقيق الأهداف المتوخاة كما حدّدها المنهاج»[11].

من خلال التعريفات السابقة للكتاب المدرسي نستخلص الآتي:

من حيث بناؤه: فهو وثيقة مطبوعة من طرف مؤسسة أو هيئة رسمية، اجتمع عدد من المتخصصين والمشرفين التربويين لتأليفه.

من حيث أهدافه: فهو وعاء ديداكتيكي مهيكل قصد تجويد وتحسين المسار التعليمي وهو أداة فعّالة في يد المعلم والمتعلم على حد سواء.

أمّا عن لفظة "شبه" فهي تعني المماثلة والتقارب بين شيئين أو أكثر، «تشبيه شيء بغيره: ماثله وجاره في العمل وهو إلحاق أمر بأمر لصفة مشتركة بينهما»[12]. وقد يكون «اشتراكهما في صفة أو أكثر»[13].

وعليه فالكتاب شبه المدرسي هو كتاب يماثل ويقارب الكتاب المدرسي، له علاقة به ويشترك معه في عدّة صفات، لذا فهو سيؤدي وظائفه من حيث دوره في الارتقاء بالعملية التعليمية، بل ويثريه ويغطي جوانب القصور فيه، ومكمّل لما سقط عنه، فهو «وسيلة تعليمية وتربوية هامة، وهو ظهير ومواز للكتاب المدرسي»[14]، فنجده يحمل برنامج الدروس المقررة ويضيف دروسا أخرى للإثراء، كما يحتوي على معلومات ومفاهيم، ومواضيع متنوعة غير موجودة في الكتاب المدرسي، ويحتوي أيضا على أمثلة، وشروحات، وبعض الإضافات للقاعدة اللغوية التي غفل عنها الكتاب، أو لم تسعها صفحاته المقيدة والمحدودة، كما أنه يحتوي على تمرينات تطبيقية مع حلولها، فيساعد من خلالها المتعلمين على الفهم، والتوسع، مما تعسر عليهم.

ثالثا-الملكة اللغوية:

يعتقد الكثير من المتعلمين وغيرهم أنّ امتلاك اللغة هو معرفة تراكيبها النحوية والصرفية وتخزين بعض المفردات من هنا وهناك، وهذا ما يعمل المفكرون اللغويون على

تصحيحه، فامتلاك اللغة «ليس فقط مجموعة من الألفاظ يعثر عليها المتعلم في القواميس أو يلتقطها بسمعه من الخطابات ثم يسجلها في حافظته، كما أنّه ليس أيضا مجموعة من التحديدات الفلسفية للاسم والفعل والحرف أو القواعد المسهبة الكثيرة الشواذ»[15]، بل هي نظام من الوحدات المتداخلة والبنى المتقابلة بشكل عجيب، تتركب بشكل خاص وتخضع لمقاييس معينة من أصغر جزء إلى أكبره لتؤدي وظيفة دلالية تبليغية محددة[16].

وقد أشار سيبويه واضع علم النحو العربي، إشارة واضحة إلى مفهوم الملكة اللغوية في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، حيث يقول: «...فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسآتيك غدا، وأمّا المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك أمس، وأمّا المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر ونحوه، وأمّا المستقيم القبيح؛ بأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكي زيد يأتيك، أشباه هذا، وأما المحال الكذب بأن تقول سوف أشرب ماء البحر»[17]، فالمتأمل في قول سيبويه يجد أنّ القصد من استقامة الكلام ليست المعرفة الإعرابية من رفع، ونصب، وجر فحسب، إنّما إضافة إلى السلامة النحوية للمفردات يجب أن يفضي التركيب اللغوي إلى معنى سليم صحيح يناسب المقام، وهذا ما أوضحه في مختلف أمثلته، فامتلاك اللغة عند سيبويه هي تأدية الكلام وفق تركيب نحوي مستقيم، ودلالة معنوية حسنة.

ويشرح عبد الرحمن الحاج صالح المفهوم بشكل أكثر وضوحا، حين ميّز بين جانبين اثنين للملكة اللغوية (الوضع والاستعمال)، «فالملكة اللغوية على هذا هي ملكتان: القدرة على التعبير السليم، والقدرة على تبليغ كل الأغراض الممكنة في أحوال خطابية معينة»[18].

إذ لا يختلف مفهوم الملكة اللغوية عند الحاج صالح عن مفهومه عند سيبويه، كما لا يختلف المفهوم عند العديد من العلماء اللغويين، فقد حظيت هذه المسألة باهتمام العلماء قديما وحديثا، منهم من عبر عنها ضمنيا في تأليفاته، ومنهم من تعرّض للقضية بطريقة أكثر عمقا وتفحصا، فنجد مثلا في التراث العربي: ابن خلدون، وابن جني، والجرجاني، وفي الفكر العربي الحديث: تمام حسان، والفاسي الفهري، وميشال زكريا، وعند العلماء الغربيين نجد: دي سوسير وتشومسكي[19].

فرغم اختلاف هؤلاء العلماء وتنوع بيئاتهم اللغوية، إلا أنّ مفهوم امتلاك اللغة يتقارب بينهم جميعا، ويمكن أن نحدد أوجه التقارب تلك في عنصرين هامين وهما كالآتي:

الأول: هو امتلاك الشخص أو المتكلم لقدرة داخلية تتمثل في سلامة اللغة، من حيث التراكيب النحوية والمفردات المعجمية.

الثاني: هو القدرة على التعبير المنسجم والمستقيم، لتحقيق التواصل في شتى المواقف الحياتية . وبتوافر العنصرين معا تتحقق الملكة اللغوية.

الدراسات السابقة:

من بين الدراسات التي عثرنا عليها أثناء البحث، والتي لها علاقة بموضوعنا من حيث بناء الأمثلة ودورها والتي تناولته من وجهات مختلفة، نذكر الدراسات الآتية:

دراسة حسن خميس الملخ: وهي مقال بعنوان "في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية، المثال النحوي في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية"، نُشرت في مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإمارات، العدد عشرون، سنة 2001م. حيث سعى هذا المقال إلى دراسة العلاقة بين الدلالة الاجتماعية للمثال النحوي، والقاعدة النحوية في كتاب سيبويه، وتوصل إلى أن اختيار سيبويه في كتابه لأمثلته النحوية اختيار قصدي في بعده النحوي والاجتماعي، فأصبح المثال وثيقة اجتماعية تدل على مظاهر الحياة الاجتماعية في عصره، وهذا يؤكد على تكامل مناهج الدراسة النحوية في كتاب سيبويه[20].

دراسة عمار عثماني: وهي مقال بعنوان "فلسفة صناعة المثال في الدرس البلاغي نحو آفاق جديدة"، نُشرت في مجلة العربية، العدد الأول، السنة2019م. وقد هدفت هذه الدراسة إلى بيان أهمية المثال في تعليمية البلاغة، وذلك من خلال دراسة المواصفات التي يجب أن يتسم بها المثال البلاغي لتحقيق ملكتي التعبير والنقد، وقد توصل في ختام دراسته إلى مجموعة من المعايير التي يراها أساسية في بناء المثال البلاغي[21].

دراسة دريس محمد أمين: وهي مقال بعنوان "المثال في الترجمة: ماهيته، أنواعه وخصائصه"، نُشرت في مجلة الترجمة واللغات العدد الأول، سنة2019م. حيث سعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على المثال الترجمي، وأبعاده الفنية، مع تبيان أنواعه وأهم خصائصه، ودوره في تحسين ترجمات المتعلمين، وقد أفضت إلى نتيجة مفادها أنّ المثال الترجمي بأنواعه يؤدي دورا بارزا في تعليمية الترجمة وتحسين أداء الطلاب وتقريب الفهم إليهم وتلقينهم الضوابط الترجمية الواجب العمل بها في الوضعيات الاتصالية والتواصلية وذلك من خلال تطوير ملكاتهم التحليلية الاستنباطية[22].

وقد اعتنت هذه الدراسات بمسألة صناعة المثال في الدرس اللغوي سواء أكان المثال نحويا أم بلاغيا أم ترجميا، ورغم اختلاف هدف ومنهج وطريقة تناول الموضوع من دراسة إلى أخرى، إلا أنها كلها تؤكد دور المثال وأهمية صناعته وبنائه في عملية تعليم وتعلم اللغة، وما تزيد عنه هذه الدراسة: هو الاهتمام بدور المثال النحوي في تنمية ملكة اللغة العربية وفي الكتب شبه المدرسية تحديدا، كونها مؤلفات غير رسمية(كتب مدرسية مثلا)، وإنما هي كتب تجارية بالدرجة

الأولى، يجدر أن يولي أصحابها عناية كافية لمحتوياتها وأن يصمم المثال النحوي بطريقة مناسبة لأهداف الدروس النحوية. وهو ما تسعى الدراسة إلى الكشف عنه.

- **الجانب التطبيقي:**

أولا-إجراءات الدراسة وأدواتها:

أ-عينة الدراسة: للقيام بالجانب التطبيقي للدراسة، اختارت الباحثة مستوى السنة الأولى من التعليم المتوسط، نظرا للنضج الذي يلاحظ على المتعلم في هذه المرحلة؛ من تغيرات فيزيولوجية واستعدادات ذهنية وقابلية لاكتساب اللغة، ونظرا لاعتماد تلاميذ هذا المستوى على الكتب شبه المدرسية بصورة مكثفة، وبعد الاطلاع على مجموعة من هذه الكتب في مادة اللغة العربية الموجهة لمتعلمي هذا المستوى، قررت اختيار كتاب واحد كعيّنة للدراسة، نظرا لتشابهها في بناء وطريقة عرض الأمثلة النحوية ومحتوياتها، فوقع اختياري على كتاب "المغني في قواعد اللغة العربية" (دروس مفصلة لقواعد اللغة وفق المنهاج الجديد)، وبعد اطلاعي على مضمون الكتاب وتصفّحه ومقارنته بمحتوى الكتاب المدرسي للغة العربية للسنة الأولى من التعليم المتوسط، وجدته يوافقه تماما من حيث برمجة الدروس النحوية وفق المنهاج الجديد.

ب . منهج الدّراسة وأدواتها: لمقاربة هذا الموضوع، اعتمدت المنهج الوصفي لمناسبته في تقصي مواصفات وحيثيات المادة التي بحوزتي، كما استعنت بأداة تحليل المحتوى مدعومة بالإحصاء، حيث قمت بإحصاء جميع أمثلة العينة النحوية في جدول، وتحليل محتواها وفق المعايير المطلوبة.

ج . عرض نتائج الدراسة وتفسيرها: هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى مراعاة الكتب شبه المدرسية للمعايير والأسس العلمية في بناء المثال النحوي تيسيرا لتعلم اللغة واكتساب الملكة، ومن أجل ذلك تم تحديد هذه المعايير اعتمادا على بعض معايير اختيار المحتوى، التي أقرتها الأدبيات النظرية وبعض الدراسات التطبيقية، إضافة إلى بعض المعايير المستنبطة من مناهج اللغة العربية للمرحلة المتوسطة المستحدثة في المنظومة التربوية الجزائرية، حيث تم استخلاص المعايير الآتية:

1. أن يكون المثال النحوي خادما للقاعدة النحوية ومحقّقا لهدفها.
2. أن يكون خاليا من التصنّع والتكلّف والغموض.
3. أن يكون المثال النحوي مستخلصا من نص القراءة محقّقا بذلك مبدأ المقاربة النصية.

4. التنويع في الأمثلة بين الأصيلة التراثية والمصنوعة الحديثة. والقصد هنا من الأمثلة الأصيلة: هو كل مثال مأخوذ من نص قرآني، أو حديث أو شعر، أو من الأمثال والحكم، أمّا الأمثلة المصنوعة الحديثة فهي التي صيغت وركّبت خصيصا لإثراء القاعدة النحوية.
5. أن يكون المثال ملائما لمستوى التلاميذ من حيث معارفهم وخبراتهم، ومتصلا بواقعهم وعصرهم.

أولا: عرض نتائج الدراسة: جاء كتاب "المغني في قواعد اللغة العربية" في مئة وأربع وأربعين صفحة، وتضمن سبعة عشر درسا نحويا من بين واحد وثلاثين درسا، جميعها مقررة في الكتاب المدرسي الوزاري، وبلغ عدد الأمثلة النحوية خمسة وسبعين مثالا، توزعت بين المثال الواحد والاثني عشر مثالا في بعض الدروس، وقد أحصيتها في الجدول الآتي كخطوة أولية:

عنوان الدرس	الأمثلة النحوية في الكتاب	صفحة المثال	مدى توفر المعيار في المثال النحوي				
			المعيار الأول	المعيار الثاني	المعيار الثالث	المعيار الرابع	
						أمثلة أصيلة	أمثلة مصنوعة	المعيار الخامس
النعت(1)	قطع شوطا كبيرا	5	✓	✓	✓		✓	✓
	كان لأشعة الشمس انعكاسٌ لطيفٌ	5	✓	✓	✓		✓	✓
	وقد لمعت على جبينه العريض الأسمر حبات العرق.	5	✓	✓	✓		✓	✓
	وها هي ذي الأرض الطيبة تعود...	5	✓	✓	✓		✓	✓
	أعجبت بالفتيين الصالحين، وبالبنات المهذبات.	5	✓	✓	✖		✓	✓
أزمنة الفعل	قامت البنت احتراما لأبيها.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	تنكر الرجل في زيّ مهرج.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	انصرفت إلى أعمالك.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	نجحوا في المسابقة.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	يقارع المجاهدون جيش الاستعمار.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	سينصر الله المظلومين.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	ولسوف يعطيك ربّك فترضى.	11	✓	✓	✖	✓		✓
	يسجلون هدفا.	11	✓	✓	✖		✓	✓
	اجتهد في دراستك.	11	✓	✓	✖		✓	✓

	اخش ربّك.	11	✔	✔	✖		✓	✔
	اعملوا خيرا، فإن الله لا يضيع أجر المحسنين.	11	✔	✔	✖		✓	✔
	نظفا الباحة من الأوساخ.	11	✔	✔	✖		✓	✔
النعت السببي	رأيت زورقا ممزّقة أشرعته.	27	✔	✔	✖		✓	✔
	وجدنا كتابا ملطّخة أوراقه بالحبر.	27	✔	✔	✖		✓	✔
	الرّسول ﷺ رجل حسنة أخلاقه، طيّب معشره...	27	✔	✔	✖		✓	✔
أسماء الإشارة	قبل هذا العرض.	30	✔	✔	✔		✓	✔
	حالفه التوفيق في هذه الرّحلة.	30	✔	✔	✔		✓	✔
الاسم الموصول	حضر التّلميذ الذي غاب البارحة.	34	✔	✔	✖		✓	✔
	البنت التي كرمت مهذبة.	34	✔	✔	✖		✓	✔
	لا تخن ثقة الذين ائتمنوك.	34	✔	✔	✖		✓	✔
	زارني من صادفت.	34	✔	✔	✖		✓	✔
	وجدت ما بحثت عنه في كتاب الجغرافيا	34	✔	✔	✖		✓	✔
الفاعل	حصد الفلاّح الزّرع.	39	✔	✔	✖		✓	✔
	حزنت الأم على فقدان ابنها.	39	✔	✔	✖		✓	✔
	سجدت لله شكرا.	39	✔	✔	✖		✓	✔
	عاد من السفر.	39	✔	✔	✖		✓	✔
جمع المذكر وجمع المؤنث	طاف المسلمون بالكعبة.	44	✔	✔	✖		✓	✔
	شاهدت المتفرجين فرحين.	44	✔	✔	✖		✓	✔
	مرّ المدير بالمعلمين أثناء الدوام.	44	✔	✔	✖		✓	✔
	وقفت البنات في الصف منتظمات.	44	✔	✔	✖		✓	✔
	بوركت المجاهدات أينما وجدن.	44	✔	✔	✖		✓	✔
المبتدأ والخبر	المسلم أمين وصادق.	57	✔	✔	✖		✓	✔
	أنتما قادمان.	57	✔	✔	✖		✓	✔

	حديقة بيتنا جميلة.	57	✔	✔	✖		✓	✔
	الرّسام لوحاته بارعة.	57	✔	✔	✖		✓	✔
	البحر يهيج موجه في الشتاء.	57	✔	✔	✖		✓	✔
	الأم في البيت.	57	✔	✔	✖		✓	✔
	الضيوف عندنا.	57	✔	✔	✖		✓	✔
كان وأخواتها	كان الجوّ ممطرا.	61	✔	✔	✖		✓	✔
	أصبح العلم مزدهرا في بلدنا.	61	✔	✔	✖		✓	✔
	بات الصبيان متأمّلين.	61	✔	✔	✖		✓	✔
	ليس الامتحان سهلا	61	✔	✔	✖		✓	✓
	مادمت شابا، اجتهد في طلب العلم.	61	✔	✔	✖		✓	✔
	لا يبرح الطالب المجدّ عاكفا على دروسه.	61	✔	✔	✖		✓	✔
إنّ وأخواتها	إن الصدق منجاة.	76	✔	✔	✖	✓		✔
	روت كتب السّيرة أنّ عمر بن عبد العزيز كان زاهدا، لقد كانت أموال المسلمين بين يديه؛ لكنّ عمر يراقب الله في إنفاق هذه الأموال.	76	✔	✔	✖		✓	✔
	كأن منظر الغروب لوحة زيتية.	76	✔	✔	✖		✓	✔
	لعل الله يغفر لنا ذنوبنا.	76	✔	✔	✖		✓	✔
	ليت السّياحة الفضائية متاحة	76	✔	✔	✖		✓	✔
نائب الفاعل	دعا الأب أصحابه إلى الوليمة. دُعِيَ إلى الوليمة.	81	✔	✔	✖		✓	✔
المفعول به	حفظت القصيدة.	86	✔	✔	✖		✓	✔
	يحب الله التوابين.	86	✔	✔	✖		✓	✔
	نصحك أبوك.	86	✔	✔	✖		✓	✔
	إيّانا يخاطب الشاعر.	86	✔	✔	✖		✓	✔
المفعول المطلق	قاوم الجزائريون الاستعمار مقاومة شرسة.	94	✔	✔	✖		✓	✔
	يتقدم اللاعب تقدم الأبطال في الميدان.	94	✔	✔	✖		✓	✔

	يدور الرياضي دورتين حول الملعب.	94	✔	✔	✖		✓	✔
المفعول لأجله	قمت احتراما لمعلمي.	99	✔	✔	✖		✓	✔
	أواظب على دراستي رغبة في النجاح.	99	✔	✔	✖		✓	✔
	يستقيم المسلم في حياته خوفا من ربه.	99	✔	✔	✖		✓	✔
المفعول معه	تسلل اللّص إلى البيت وجنح الليل.	112	✔	✔	✖		✓	✔
	سار الجنود والجدار.	112	✔	✔	✖		✓	✔
	أقلعت الطائرة وطلوع الفجر.	112	✔	✔	✖		✓	✔
الحال	جاء الطفل ضاحكا.	117	✔	✔	✖		✓	✔
	سافر النّاس قديما سيرا على الأقدام.	117	✔	✔	✖		✓	✔
أنواع الحال	أوى الطفل إلى فراشه متألما.	122	✔	✔	✖		✓	✔
	عاد الحجاج إلى الوطن مسرورين.	122	✔	✔	✖		✓	✔
	استعد المتنافسون للمسابقة ووجوهم مشرقة.	122	✔	✔	✖		✓	✔
	عكف المؤرخ على بحثه يشرحه.	122	✔	✔	✖		✓	✔
	برز المقاتل في الميدان/ برز المقاتل بين الصفوف.	122	✔	✔	✖		✓	✔
النسبة المئوية			%100	%100	%08	%2.66	%97.33	%100

الجدول(1): يمثل نسب توفر المعايير العلمية في بناء المثال النحوي في عينة الدراسة

يتبيّن لنا من الجدول أنّ الأمثلة النحوية التي بلغ عددها خمسة وسبعين مثالا، قد تحقق فيها االمعيار الأول والثاني والخامس بنسبة 100٪، أما المعيار الثالث فنجده قد تحقّق بنسبة 08% فقط في العينة، وفي حين مثّل حضورُ النصوص الأصيلة في الأمثلة نسبة لا تتجاوز 02،66%، سجلت الأمثلةُ النحويةُ المصنوعةُ نسبة 97،33% في العينة، ويمكن توضيح كيفية تحقّق المعايير في الأمثلة النحوية، ودورها في دعم المكتسبات اللغوية كالآتي:

المعيار الأول: أن يكون المثال النحوي خادما للقاعدة النحوية ومحقّقا لهدفها؛ فصياغة المثال النحوي المناسب للقاعدة يسهل عملية الاستيعاب، ويحقّق الغاية التّدريسية في اكتساب الخبرات اللغوية وتنمية قدرة المتعلم في استعمال التركيب اللّغوي السليم.

وقد توفر هذا المعيار في جميع الأمثلة النحوية كما هو موضح في الجدول أعلاه، فمثلا في درس أزمنة الفعل نجد الأمثلة: **"قامت البنت احتراما لأبيها"، "يقارع المجاهدون جيش**

الاستعمار"، **"اعملوا خيرا"** وقد وُضع سطرٌ أسفل الكلمات: (قامت، يقارع، اعملوا)، لتوضح كيفية تركيب الأفعال في زمن الماضي والمضارع والأمر، وتقريب غاية التمثيل من إيضاح وإبانة، فمثل هذه التراكيب هي أداة تقريبية لتوضيح القاعدة النحوية والنظام الذي تسلكه اللغة العربية في بناء كلامها في أزمنة الفعل المختلفة، فالقواعد النحوية وسيلة تصحح النطق وتقوم اللسان وتعصمه من اللحن والخطأ، كما أنَ تحقيق الأداء الكلامي يستوجب كفاية لغوية، بمعنى معرفة ضمنية بقواعد اللغة، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بجودة بناء المثال.

المعيار الثاني: أن يكون خاليا من التصنّع والتكلّف والغموض؛ فالأصل في التعليم انتهاج ما تيسر للتعبير عن مدلول غمُض فهمه، والابتعاد عن اللفظ الغريب والتركيب المعقد، فكلما ابتعدنا عن التكلف والتصنع في وضع عبارات الأمثلة النحوية تبدّد ما استغلق فهمه وتحقّق الوصول للقاعدة.

وقد وجدت جميع الأمثلة النحوية بسيطة ومفهومة، لا تعقيد ولا ركاكة في تراكيبها ، ومثال ذلك ما جاء من أمثلة في درس الفاعل في عبارة: **"حصد الفلاح الزرع"** أو **"سجدت لله شكرا"**، كلماتها سهلة ومتداولة لا غموض يعتريها، فاختيار اللفظ اليسير والتركيب السلسل البسيط، يذلل صعوبات التعلم فتتعلق اللغة باللسان وترسخ في الذهن وتحصل الدربة والخبرة في استعمال البنى اللغوية، وذلك من خلال الممارسة المتكررة للجمل البسيطة سماعا ونطقا، فالتدرج بالمتعلم بالفصحى السليمة السهلة وتجنب التعقيد، يعزز امتلاك اللغة.

المعيار الثالث: أن يكون المثال النحوي مستخلصا من نصّ القراءة، محقّقا بذلك مبدأ المقاربة النصية؛ حيث يسهم المتعلّم في بناء معارفه بنفسه من خلال عمليتي الملاحظة والاكتشاف، فيتدرّب على استخدام العقل، ومنه تنشيط الجهاز اللغوي في احتواء القوالب اللغوية التي تسمح بتكون معرفة ضمنية لقواعد اللغة.

وقد كانت نسبة تحقّق هذا المعيار ضئيلة جدا إذ لم تتجاوز 08%، وهي نسبة ضعيفة، مقارنة بما تنصّ عليه الطريقة المتبناة في المنظومة التربوية في بلادنا ألا وهي المقاربة النصيّة. وحتى ولو كان من الصعوبة وجود نصوص تتوفر على جميع الظواهر اللغوية المقررة على التلميذ، ولكن كان من الممكن اختيار نصوص تتوفر فيها بعض قواعد الظاهرة المدروسة، ليبرز دور المقاربة النصية أكثر، كما كان بإمكان مؤلف الكتاب أن يتصرف في بعض الجمل من هذه النصوص ويعيد تركيبها بطريقة تخدم القاعدة النحوية بكل يسر.

و عدم انتهاج مؤلّف الكتاب لمبدأ المقاربة النصيّة بشكل شامل لكل الدروس، جعله بالمقابل يعتمد على الطريقة الاستقرائية في تكثيف الأمثلة النحوية لتحقيق الفهم والإيضاح، ويدل

هذا التنوع في طرائق التّدريس بين الطريقة النّصية والطريقة الاستقرائية على اعتناء الكتاب بتحقيق الهدف التعليمي المرجو.

ومن بين الأمثلة التي وُظفت لتحقيق مبدأ المقاربة النصية ما وجدته في درس أسماء الإشارة، حيث عُرضت أمثلته في شكل فقرة وجيزة، حسنة السبك مفهومة العبارات، تتحدث عن أخلاق الرسول ﷺ وأمانته، وكانت الأمثلة النحوية متمثلة في: **"قبل هذا العرض"** و**"حالفه التوفيق في هذه الرحلة"**، فالملاحظ أنَ الأمثلة هنا ارتبطت بفائدتين؛ فائدة نحوية وتضمنتها القاعدة أو الدرس النحوي، وفائدة تربوية عقائدية؛ تتمثل في الإشادة بأخلاق الحبيب المصطفى، فالاهتمام بالدلالات والمعاني التي تظهر في سياقات العبارات اللغوية، وما حملته من مرجعية وخلفية أخلاقية وحضارية تسهم في تحصيل الملكة اللغوية[23]، وهذا ما تدعو إليه المقاربة النصية؛ أن تجعل المتعلم يشعر بأنّ ما يتعلّمه في النّص من معارف، وما يتعلّمه من قواعد لغوية هو كل متكامل، فتضع المتعلّم في صلب نشاط التعلّم، ليكتسب معارف ومهارات جديدة تسمح له بالتعرّف على أوضاع الحياة المختلفة ويتمكّن من التفاعل أو التكيّف معها، فيقوى لديه الميل للتعبير والتواصل الشفهي بشكل سلس عفوي.

المعيار الرابع: التنويع في الأمثلة بين الأصيلة التراثية والمصنوعة الحديثة؛ والمقصود هنا بالأمثلة الأصيلة: هو كل مثال أو شاهد مأخوذ من نصّ قرآني، أو حديث نبوي، أو شعر، أو أمثال وحكم، أمّا الأمثلة المصنوعة الحديثة فهي التي صيغت ورُكبت خصيصا لإثراء القاعدة النحوية وتسهيل تلقيها عند المتعلم، فالاستشهاد بالنّص القرآني والحديث النبوي والنصوص التراثية الأصيلة وتوظيفها بالتوازي مع الأمثلة والنصوص الحديثة يسد الفجوة الحاصلة بين الأجيال، حتى لا يضيع المستوى الفصيح والراقي للغة، ويبقى السّجل التاريخي للغة حاضرا يثريها ويصوّبها عن كل لحن أو هجين. وفي حين مثّل حضورُ النصوص الأصيلة في الأمثلة نسبة لا تتجاوز 02،66%، سجّلت الأمثلةُ النحويةُ المصنوعةُ حضورا قويا بنسبة 97،33% في العينة.

فمن الأمثلة النحوية المصنوعة، نمثّل لدرس المفعول المطلق بالمثال التالي: **"قاوم الجزائريون الاستعمار مقاومة شرسة"**، وهو مثال مصنوع رُكب وصيغ خصيصا لتبسيط القاعدة النحوية، وفي توظيف هذا المثال إشارة واضحة للتاريخ الجزائري ورحلة كفاحه مع المستعمر، وهي رسالة تحمل دلالة تاريخية اجتماعية، وأهدافا تربوية يسعى المحتوى التعليمي تثبيتها في فكر المتعلم ولغته، وفي هذا الصدد يقول حسن خميس: «...فهذه دعوة إلى أمثلة نحوية، تحمل في دلالتها المكان والزمان وأبعادها المعاصرة اجتماعيا، واقتصاديا، وثقافيا، وتاريخيا حتى تكون كالوثائق التاريخية تُنشئ غيرنا، وتدخل إلى عقول الناشئة من عصرهم لا من عصور مضت، فللكلمة ذاكرة»[24]. وفي الكتاب تاريخ الأمم وأنسابهم وأيامهم، ومتى حُفظ هذا الكتاب حُفظ

مجدهم الذي يسند رقيهم، ويلهم الأجيال للمضي قدما. وربّما يعود تغليب اختيار هذا النوع من الأمثلة إلى كونه بسيطا ولا يحوي تعقيدات تجعل المتعلم يقف أما صعوبتين صعوبة فهم القاعدة، وصعوبة فهم كلمات المثال التوضيحي. الذي عادة ما يكتنف الشواهد النحوية ويجعلها ملغزة.

أما المثال النحوي الأصيل فقد وظف ولكن بشكل قليل جدا حيث لم نجد له إلا مثالين اثنين صريحين أحدهما من القرآن الكريم، وهو قوله تعالى: ﴿**ولسوف يعطيك ربك فترضى**﴾، الذي ورد في درس أزمنة الفعل؛ ففي الآية تعظيما لله عز وجل في نفس التلميذ، فمتى قدّس التلميذ دينه اعتزّ بلغته وحاول الولوج إلى روحها، وشكلتا لديه هوية واحدة، كما وُظفت أيضا الحكمة في المثال"**إنَ الصدق منجاة**" التي وردت في الخطبة التي ألقاها أكثم بن صيفي عند كسرى، ووردت هذه الحكمة في درس إنَ وأخواتها، غير هذا لا نجد أثرا للأمثلة الأصيلة والتراثية إلا في بعض الأمثلة التي اقتبست فيها بعض الآيات؛ كما هو الحال في المثال "يحب الله التوابين". فالأمثلة الأصيلة مطلوبة؛ لأنها تصقل الذوق وتنمي الثروة اللّغوية للمتعلمين.

المعيار الخامس: أن يكون المثال ملائما لمستوى المتعلّمين من حيث معارفهم وخبراتهم، ومتصلا بو اقعهم وعصرهم؛ فتقديم المعرفة في قوالب قريبة من عمر وبيئة وثقافة المتعلم يحقّق تحصيلا علميا أكثر إيجابية، ويستوجب تحقّق هذا المعيار ملاءمة الأمثلة النحوية لمعارف وخبرات المتعلّمين، وأن تتماشى مع واقعهم وعصرهم.

و المطلع على عيّنة البحث يجد بأنّ هذا المعيار قد توفّر في جميع أمثلة الكتاب؛ ففي درس المفعول المطلق مثلا؛ نجد المثال: "**يتقدم اللاعب تقدم الأبطال في الميدان**" يحاكي واقع التلاميذ وميولهم الرياضية، فهذه الأمثلة مناسبة لمستواهم الحيوي في هذا السّن خاصة، فالرياضة أسلوب حضاري راقٍ، وممارستها وفق مبادئها خُلُق وقيمة نبيلة يجب أن يتحلّى بها كلّ متعلّم.

وفي موضع آخر من درس إنَّ وأخواتها نجد المثال الآتي: "**ليت السياحة الفضائية متاحة للجميع**"، فهذا المثال يراعي جانب المعاصرة، فالسياحة الفضائية ضرب من أحلام وتمنيات عصرية، تجعل التلميذ يتطلع لمعرفة الحديث من عصره، ويواكب المستجدات العلمية، والتطورات التكنولوجية، ويحبّبه في البحث والاكتشاف، فكلّما ارتبط المثال النحوي بالقيم التربوية والأخلاقية، وعبر عن واقع الحياة وروح العصر، صنع في نفس المتعلم شخصية واعية معاصرة، تنبذ الفساد الاجتماعي، وتسعى للرقي الأخلاقي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تتاح إمكانية اكتساب اللغة، من خلال تداول المتعلّمين للعبارات التي تتماشى مع ميولهم، فيجدها

المتعلم أقرب للفكر واللّسان معا، كما يراها تترجم جملة من رغباته العصرية، ومن ثمّ تسهل ممارسة اللغة، وأداءها بطريقة سليمة.

فاللغة كيان متداخل، تتشابك فيه العديد من العوامل الخارجية والداخلية، ولا تعتمد فقط على القواعد الجافّة والقوالب الجاهزة، لذا فقد «آن الأوان أن ننظر إلى لغتنا العربية، وليس إلى القواعد فقط نظرة جديدة، إذ يجب ربط اللغة بالحياة فكريا واجتماعيا، ويجب النظر إلى أساس جديد أكثر فعالية وهو(وظيفة اللّغة) وأثرها في الحياة، والقواعد في لغتنا ذات أهمية كبيرة، ولها في حياتنا الأهمية نفسها، ويجب إشعار المتعلّم بذلك، لأنّه متى أحس المتعلم بجدوى ما تعلّمه انبعث إليه بدافعية كبيرة»[25]. وعليه وجب الاعتناء بما يُقدم من محتوى تعليمي في الدّرس النحوي، وبناء الأمثلة النحوية بناء صحيحا، وفق أسسها ومعاييرها بما يحقق الهدف منها في تحصيل اللّغة، سواء كان الكتاب مدرسيا أو شبه مدرسي، فهذا الأخير لا يقلّ أهمية عن سواه ودراسته ضرورة لا يمكن تجاهلها.

الخاتمة:

وقد خلصنا في نهاية هذه الدّراسة إلى أن الأمثلة النحوية في الكتب شبه المدرسية اعتمدت على المعايير العلمية في بناء المثال النحوي بشكل كبير؛ وهو ما يسهم في ترسيخ القاعدة النحوية لدى المتعلمين وتنمية وإثراء الملكة اللغوية لديهم، ومن المعايير التي تحققت في عينة الدراسة نذكر:

-الأمثلة النحوية في الكتب شبه المدرسية تخدم القاعدة النحوية وتحقّق أهدافها.

-تتصف الأمثلة النحوية في الكتب شبه المدرسية بالبساطة، وتخلو من التصنع والتكلّف.

-تنتهج الكتب شبه المدرسية في تقديم الأمثلة النحوية طريقتين: (الطريقة النصية، والطريقة الاستقرائية).

-تعتمد الكتب شبه المدرسية على الأمثلة النحوية المصنوعة بشكل كبير، وتهمل الأمثلة والشواهد النحوية التراثية.

-الأمثلة النحوية في الكتب شبه المدرسية ملائمة لمستوى المتعلمين في السنة الأولى من التعليم المتوسط، كما أنّها متّصلة بواقعهم، وهو ما يشجعهم على توظيف اللّغة في المواقف الحياتية المختلفة.

- **قائمة المصادر والمراجع**

1-القرآن الكريم

2-أحمد إبراهيم صومان، اللغة العربية وطرائق تدريسها، دار كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، الأردن 2014.

3-أحمد الهاشمي، إعداد محمد صدقي العطار، جواهر البلاغة، دار الفكر، الطبعة الأولى، لبنان، 2010.

4-أوريدة قرج، مستوى التحصيل اللغوي عند الطلبة من خلال مذكرات التخرج رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (د ت).

5-بشر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1988، ج1

6-توفيق أحمد مرعي، محمد محمود الحيلة، المناهج التربوية الحديثة، دار المسيرة، الطبعة الأولى، الأردن، 2012

7-حسن خميس الملخ في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي،العدد20، يناير 2001.
8-داود عبدو، نحو تعليم اللغة العربية وطيفيا، مؤسسة دار العلوم، الطبعة الأولى، الكويت، 1979.
9-دريس محمد أمين، المثال في الترجمة: ماهيته، أنواعه وخصائصه، مجلة الترجمة واللغات، الجزائر، المجلد18، العدد01، 2019.
10-سهام لعوبي، واقع استعمال الكتاب المدرسي في مادة اللغة العربية"القواعد" رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006.
11-طه علي حسين الدليمي، وسعاد عبد الكريم الوائلي، اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، دار جدارا للكتاب العالمي، الطبعة الأولي، الأردن، 2009.
12-عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر، 2012.
13-عبد السلام بن علية، تعليمية المفردات اللغوية في المرحلة الابتدائية، تعليميات، الجزائر، العدد7، جوان2015.
14-عبدالرحمن الحاج صالح ،البنى النحوية سلسلة علوم اللسان عند العرب، منشورات المجمع اللغوي للغة العربية الجزائر 2016.
15-عمار عثماني، فلسفة صناعة المثال في الدرس البلاغي، مجلة العربية، الجزائر، المجلد06، العدد 01، 2019.
16-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، مصر، 2004.
17-محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة: رواية اللغة والاحتجاج بها في ضؤ علم اللغة الحديث، دار الشرق الأوسط للطباعة، القاهرة، 1988.
18-ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية،لبنان، 1986.
19-ميشال زكريا، قضايا السنية تطبيقية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، لبنان، 1993.
20-وليد الأخضر الزند، هاني حتمل، المناهج التعليمية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الأردن، 2010.

- **هوامش البحث**

[1] ينظر: أحمد إبراهيم صومان، اللغة العربية وطرائق تدريسها، دار كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، الأردن 2014، ص242.

[2] ينطر: ميشال زكريا، قضايا السنية تطبيقية، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، لبنان، 1993، ص61.

[3] داود عبدو، نحو تعليم اللغة العربية وطيفيا، مؤسسة دار العلوم، الطبعة الأولى، الكويت، 1979، ص10/9.

[4] ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية،لبنان، 1986، ص49.

[5] حسن خميس الملخ في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي،العدد20، يناير 2001، ص355.

[6] عبدالرحمن الحاج صالح ،البنى النحوية سلسلة علوم اللسان عند العرب، منشورات المجمع اللغوي للغة العربية الجزائر 2016، ص256.

[7] سورة النحل الآية75

[8] سورة النحل الآية76

[9] ينظر: محمد عيد، الاستشهاد والاحتجاج باللغة: رواية اللغة والاحتجاج بها في ضؤ علم اللغة الحديث، دار الشرق الأوسط للطباعة، القاهرة، 1988، ص 86/85.

[10] وليد الأخضر الزند، هاني حتمل، المناهج التعليمية، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الأردن، 2010، ص40.

[11] توفيق أحمد مرعي، محمد محمود الحيلة، المناهج التربوية الحديثة، دار المسيرة، الطبعة الأولى، الأردن، 2012، ص251.

[12] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة، مصر، 2004، ص471.

[13] أحمد الهاشمي، إعداد محمد صدقي العطار، جواهر البلاغة، دار الفكر، الطبعة الأولى، لبنان، 2010، ص 18.

[14] سهام لعوبي، واقع استعمال الكتاب المدرسي في مادة اللغة العربية"القواعد" رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2007/2006، ص13.

[15] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر، الجزائر، 2012، ص191.

[16] ينظر: المرجع نفسه ص 191.

[17] بشر بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1988، ج1،ص 26/25.

[18] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر، 2012، ج1، ص54.

[19] ينظر: أوريدة قرج، مستوى التحصيل اللغوي عند الطلبة من خلال مذكرات التخرج رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، (د ت)، ص 9...19.

[20] ينظر: حسن خميس الملخ في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية العدد20 دبي يناير 2001.

[21] ينظر: عمار عثماني، فلسفة صناعة المثال في الدرس البلاغي، مجلة العربية، الجزائر، المجلد06، العدد 01، 2019.

[22] ينظر: دريس محمد أمين، المثال في الترجمة: ماهيته، أنواعه وخصائصه، مجلة الترجمة واللغات، الجزائر، المجلد18، العدد01، 2019.

[23] ينظر: عبد السلام بن علية، تعليمية المفردات اللغوية في المرحلة الابتدائية، تعليميات، الجزائر، العدد7، جوان2015، ص13.

[24] حسن خميس الملخ، في التحليل الاجتماعي للظاهرة النحوية في كتاب سيبويه بين الدلالة الاجتماعية والقاعدة النحوية، ص368.

[25] طه علي حسين الدليمي، وسعاد عبد الكريم الوائلي، اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، دار جدارا للكتاب العالمي، الطبعة الأولى، الأردن، 2009،ص193.

بنية النص الشعري، اتساع دلالي وعلامة بوليفونية
- قراءة في مختارات من الشعر العربي المعاصر-

The poetic text structure, semantic breadth and polyphonic sign
- Reading an anthology of contemporary Arabic poetry-

الدكتورة: تاوريريت نبيلة

قسم الآداب و اللغة العربية -جامعة محمد خيضر-بسكرة(الجزائر)
taouririt.na01@gmaile.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/02 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

سنشتغل في هذا المقال على عناصر تفعيل القصيدة العربية المعاصرة، حيث دأب الشاعر المعاصر على نقل الكتابة الإبداعية من الممارسات الشعرية التقليدية إلى بعد أكثر رقي وتميز، الأمر الذي غدت معه البنية النصية بنية أجناسية متعددة الأصوات ، أو بالأحرى علامة بوليفونية ، تنسجم تمفصلاتها الجزئية فيما بينها وتتناسق مشكلة نسقا تنظيميا علاماتيا ، حاملا لتجربة شعرية مكثفة.

الكلمات المفتاحية: البوليفونية ؛ تداخل الأجناس ؛ البنية النصية ؛ الشعر المعاصر ؛ الخطاب.

Abstract:

In this article, we will work on the elements of activating the contemporary Arabic poem, as the contemporary poet has been transferring creative writing from traditional poetic practices to a more sophisticated and distinct dimension, with which the textual structure has become a polyphonic gender structure, or rather a polyphonic sign, whose partial articulation is consistent with each other. And the problem coordinates an organizational pattern of signs, carrying an intense poetic experience.

key words: Polyphony; crossroads; textual structure; contemporary poetry; discourse.

توطئة:

ما تشهده الكتابة الإبداعية اليوم من تحولات في الخطاب الشعري المعاصر، أدى إلى ثراء المشهد الشعري عامة ، ثراء مسّ مستويات متعددة ،يتأسس عليها البناء الهيكلي والمضموني، من تركيب وأسلوب ولغة وإيديولوجيا... إلخ، وهي مستويات تتآزر فيما بينها دون انفصال، مشكّلة بنية متعددة الأصوات أو علامة بوليفونية، فما معنى البوليفونية؟

1- معنى البوليفونية: (Poliphonique)

الباحث عن المعنى اللغوي لمصطلح البوليفونية، يجد له إشارة في معجم السرديات ،إن (Poliphony) «مصطلح تعدد صوتي استعارة، استعملها دارسوا الكلام، وقد أخذوها من مجال الموسيقى، حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية في النغم الواحد، بمعنى أن هذا المصطلح أخذ من عالم الموسيقى، وأن أول ظهور له في مجال القول كان دراسة باختين للملافظ الروائية لدى دستوفسكي،وقد استعمل مصطلحا رديفا للتعدد الصوتي وهو الحوارية.»[(1)].

يفهم مما سبق أن البوليفونية مصطلح أجنبي، يحمل دلالة التعدد ،الذي يحقق في الآن نفسه تجانسا واتساقا، إذ نقل هذا المفهوم من الحقل الموسيقي إلى الحقل الأدبي، فمزج أصواتا متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه بـ«المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[(2)].

فإذا كان اجتماع الألحان وتعددها يحقق انسجاما كليا، أو اتساقا بين مجموعة من نغمات مختلفة، فإن الأمر تعدى البنى النصية على اختلاف أنواعها، إذ انبنت على تداخل أجناسي ، أدى إلى اتساع مداليلها من جهة، وعدها علامة بوليفونية من جهة ثانية.

فالبوليفونية (تعدد الأصوات) مصطلح يستخدم في حقل تحليل الخطاب (Discourse analysis) واللسانيات التداولية (Pragmatics) لوصف بعدٍ مهم من أبعاد تنظيم الخطاب (Discourse organization) والجمل المنطوقة (Utterances) التي تستطيع التعبير عن الأصوات المختلفة، مما يحقق اتساقها وتجانسها؛ ولتاريخانية تعدد الأصوات مفهوم يرجع إلى ثلاثينيات القرن الماضي، حينما أشار إليه "باختين" بعده بُعدًا أساسيا من أبعاد الخطاب، وذلك ضمن حديثه عن نظرية الحوارية[(3)].

فالقارئ للرواية البوليفونية مثلا يجدها تشهد تعددا في المواقف الفكرية واختلافا للتصورات الإيديولوجية، فكريستيفا تؤكد بشكل أوضح خلو النص المتعدد الصوت من أيديولوجية واحدة، فترى بأن «النص المتعدد الصوت (Poliphonique) جهاز تعرض فيه

الإيديولوجيات نفسها وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة»[4]، كما تتأسس على شخصيات ورواة كثر، وأزمنة وأمكنة وغيرها من المنظورات السردية.

وهذه التقنية لم تقعد حبيسة النصوص الروائية فحسب، بل هي أسلوب استعان به الشعراء العرب المعاصرون كمعطى فني، يجعل من النص الشعري بنية أو مركبا أدبيا متعدد الأجناس، يمكن له أن يحمل طابعا حواريا، سرديا، سينمائيا، ...الخ، يأتي مخالفا للرؤية الأحادية، لهذا يشهد مصطلح (البوليفونية) تأثيره على مستوى التركيب والإجراء في مجال الرواية أو الشعر، حيث أضحت القصيدة الحديثة بنية متمردة على الصوت الواحد، الذي يمثل في الغالب صوت الشاعر المتحكّم بنصه، هي بنى نصية منفتحة على تفعيلات إيقاعية متعددة.

2- النص الشعري العربي المعاصر، بنية أجناسية ، بوليفونية:

2-1- مونتاجية البنى النصية (بنية نصية شعر- مسرحية):

تعد تقنية مسرحة الشعر من التقنيات المثيرة التي اهتم بها شعراؤنا المعاصرون، بعدها أسلوبا تعبيريا لغويا يسهم في تمثيل تجاربهم وإيصالها كاملة للمتلقي، وذلك عن طريق الإلمام بجزئيات البنى النصية، حتى تخرج في حُلة أدبية ذات طاقات إبداعية جمالية؛ لأن الشعر«كعمل المخيلة، الشاعر يقتبس أريحيته من الفنون كافة، ويسبغ روحه عليها»[5]، حتى تغدو علامة بوليفونية – لا تقف على منظور أحادي- بل تتعدد فيها الصور على نمط مكثّف ومتراكم، الأمر الذي فعّل من إيقاع المسرح.

فمن الفنون التي ينهل منها كثير من شعرائنا المعاصرين، ويتخذونها مطية لتعميق دلائلية البنى النصية واتساعها، وانفتاحها على رموز شعرية، مكثفة؛ فن السينما، الفن السابع، الذي يعتلي هرم الفنون، حيث تسلب المتلقي إرادته وتشكل منافسا حقيقيا يفرض نفسه في بعض الحالات بديلا للمسرح، منزعا إياه أبوّته«»[6]، تستحيل معه إلى مسرح بوليفوني، يعرض فلما سينمائيا، تتعدد فيه الحلقات مشكلة مشهدا سمعيا، بصريا، أشبه بالمونتاج، الذي يتمثل في «ربط شريحة فلمية(لقطة واحدة) مع أخرى، بحيث ترتبط اللقطات مع بعضها لتكوّن مشاهدا، والمشاهد ترتبط معا لتكوّن مقاطعا متسلسلة»[7]، لا مقطعا واحدا قائما على الأحادية، بل نظاما شعريا جامعا لهذه اللقطات البوليفونية، الحاملة لتجربة الشاعر العاطفية؛ فمن أمثلة هذا نجد "**سميح القاسم**" يقول في قصيدة " أمطار الدم ":

«النار فاكهة الشتاء»

ويروح يفرك بارتياح راحتين غليظتين

ويحرك النار الكسولة جوف موقدها القديم

ويعيد فوق المرتين

ذكر السماء
والله... والرسل الكرام.. وأولياء صالحين
ويهز من حين لحين
في النار.. جذع السنديان وجذع زيتون عتيق
ويضيف بُنًّا لأباريق النحاس
ويُهيل حبَّ (الهَيْل) في حذرٍ كريم
الله ... ما أشهى النعاس
حول المواقد في الشتاء ! (8)

القارئ لهذه الأسطر الشعرية يُحسُّ وكأنه أمام فلم سينمائي يسعى من خلاله الشاعر، السيناريست- إلى تصوير مشهد يلخص طقوس حياة الأمن والأمان، كبداية كثير من الأفلام، يملؤها دفئا كدفء مواقد الشتاء، (فالنار فاكهة الشتاء) ، مثل مشهور استهل به الشاعر مقطوعته، استعمله الشعراء كثيرا، فتتابع اللقطات يدل على عرض مشهدي ليلخص وصف السهرة العائلية قرب البيت وشرب القهوة حول نار الموقد، تم فيه ذكر السماء والله والرسل والأولياء الصالحين.

بعد هذا ينتقل بنا الشاعر – السيناريست إلى لقطات فلمية أخرى، تكملة لبدايات الفلم الشعر- سينمائي، وذلك بعرض مشهدي يصف فيه كيف تتأذى عيناه من الدخان، فيتعصب ثم يغلبه السعال ويظل هكذا، إلى أن سمع صوت زوجته تخبره برجوع الدواب، فيقوم ويلبس عباءته، ويتوجه إلى الحوش ، فإذا بالأمطار الغزيرة تبلل العباءة ، فيسارع إلى الموقد ،راجعا بذاكرته للماضي الحزين، وهو ما سنلاحظه في الحلقة الموالية، يقول:

لقطة (حلقة) ثانية (2)

لكن.. ويقلق صمت عينيه الدخان
فيروح يشتم .. ثم يقهره السعال
وتقهقه النار الخبيثة .. طفلة جذلى لعوبة
وتئز ضاحكة شرارات طروبه
ويطقطق المزراب ... ثم تصيح زوجته الحبيبة
قم يا أبا محمود .. قد عاد الدواب
ويقوم نحو الحوش.. لكن
قُولي أعوذ .. تكلمي ما لون... مالون
المطر؟

واستكمالا للفلم الشعر- سينمائي، يقول:

لقطة
حلقة ثالثة
(3)

ثم ارتمى..
يا موقدا رافقتني منذ الصغر
أتُراك تذكر ليلة الأحزان، إذ هزّ الظلام
ناطور قريتنا ينادي الناس: هبوا يا نيام
دهم اليهود بيوتكم ..
دهم اليهود بيوتكم .. (9)

لم يكتمل الفلم ليقول:

لقطة
حلقة رابعة
(4)

أتراك تذكر؟ ... آه... ياويلي على مدن
الخيام !
من يومها .. يا موقدا رافقته منذ الصغر
من يوم ذاك الهاتف المشؤوم زاغ بي البصر
فالشمس كتلة ظلماء .. والقمح حقل من إبر (10)

تنبني الحلقه الرابعة من هذا الفلم على خطى التذكر، حيث تعود به الذكريات إلى المأساة ، وتذكر المنادي في زخم الليل أن هجم اليهود ، وتعود مشاعر الخوف والحزن ، وما جرى في خيام الفلسطينيين ، فتسودّ الدنيا في عينيه ، ويرى كل شيء يوحي بالخراب، فكل هذا التذكر تدعيم للقطات مونتاجية، بوليفونية، بحيث تتوالى صور متعددة وفق نظام متناسق، ومنسجم؛ لأن المونتاج عادة ما «يقوم على اختيار المشاهد وإعادة ترتيبها وتحديد سرعتها ودرجة ميلان هذه الصور، وتتابعها، سواء كان على أساس الانسجام بالتماثل والربط بين المتشابهات أو المتناقضات»(11)، إذ أنهى الشاعر المشهد بصور تضادية تفعيلا وتصعيدا لطاقة الحكي الحاملة لدلالة التراجيديا والحسرة على موطن تحولت فيه راحة النوم حول موقد الشتاء إلى كتلة ظلماء، وتحولت الأرض الخضراء إلى أرض يباب جرداء، إذ ما يدعّم هذا المشهد المأساوي قوله في السطر الشعري الأخير (فالشمس كتلة ظلماء .. والقمح حقل من إبر)، الذي تقف على متنه نهاية الفلم الحزينة.

هكذا ربط الشاعر جزئيات القصيدة الواحدة تلو الأخرى، لينسجم بعضها مع بعض، مشكلة في النهاية علامة بوليفونية، تتعدد في مشهديتها عدة لقطات ،عملت على تطور الأحداث وفق منطق التحول، الذي يعد بؤرة للتعبير عن واقع مضطرب، أراد "سميح القاسم" توصيله، لما خلف في نفسيته ووجدانه من أثر مأساوي عميق، استحال فيه المطر من رمز الخصب والنماء إلى

رمز لا يحمل معاني الأمل و البقاء، تحول أدلى بإنكار عربي، عمد الشاعر على فلمنته بلغة غريبة، وتجميع بوليفوني مثله مثل الصور أو الأصوات المتعددة.

2-2-الأصوات المتعددة و بوليفونية البنى النصية:

من الشعراء العرب المعاصرين الذين لجؤوا إلى هذه التقنية، نجد "**عبد الوهاب البياتي**"، في قصيدته "موت المتنبي"، حيث تم تقديمها بكذا صوت؛ صوت الشاعر (السارد)، وصوت (ابن خالويه)، و صوت (كافور)، إذ تجتمع هذه الأصوات، وتتعارض، لتؤكد وتجسد البعد الدرامي[12]، في النص الشعري عامة، مما يمنح مقوله الشعري قوة وريادة، لاستفادته من انسجام الأصوات، سواء أكان صوت شاعر أم أصوات لمرجعيات تراثية، يتخذ منها قناعا؛ إذ يصرح " عبد الوهاب البياتي" عن هوية هذه القصيدة، فيقول «إنها قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي، لأني لم ألبس فيها قناع المتنبي، ولكن صورت فيها قصة حياته الفاجعة، بطريقة درامية تأثرية»[13].

على هذا النمط قسم البياتي قصيدته إلى مقاطع أشبه بعرض مسرحي، يقدم من خلاله مراحل حياة المتنبي، الأمر الذي جعلنا نمثل هذه القصيدة بالعلامة البوليفونية، القائمة على تعدد ممثليها أو أصواتها. يقول الشاعر:

سفينة الضباب يا طفولتي
تطفو على بحر من الدموع
تشيخ في مرفئها
تجوع
تزني على رصيف حلم
تستعطف الخليفة الأبله
تستجدي
تهز بطنها، ترقص فوق لهب الشموع
سفينتي شائعة القلوع
لكنها والبحر في انتظارها
تهم بالرجوع[14]

قصيدة " المتنبي"، علامة بوليفونية بامتياز، دالة على عمق الوعي الرؤيوي العربي، واتساع مداها الدلالي، حتى بدت نزعة الشاعر الدرامية جلية، جراء استعارته لأدوات مسرحية، تعزز أحداث ومشاهد القصيدة، ويغيّر مجراها نحو العمق والجمال، تعددت فيها الأصوات، حتى تسنى لنا تقسيمها إلى مراحل حياتية متطورة، فهذا المقطع الأول الحامل للصوت الأول (صوت المتنبي) المستنبط من قوله (طفولتي)، الطفولة المأساوية، التي بدأت ملامحها حينما ادّعى النبوة، وهنا

انقلبت الموازين العادية لحياته الشخصية، فهم بالرجوع في المقطع الموالي، الذي يمثل الصوت الثاني (نداء الضمير)، يقول:

الرخ مات
بيضة تعفنت في طبق الخليفة
الرخ صار جيفة
في طبق من ذهب.. يا زبد البحار
ويا خيول النار
توثبي واقتحمي الأسوار
ومزقي الشاعر والدينار
وليأكل الخليفة الأوراق والغبار
ولتسلم الأشعار[15].

ينبني هذا المقطع على وقع بوليفوني، تتعدد فيه الأصوات؛ إذ يتناسق صوت (نداء الضمير) والثورة ليؤسسا فضاء التحول، حينما أراد الابتعاد عن مدح الخليفة، تحول مرهون بثورة تحقق حلم الانتصار، قائم على اقتحام الأسوار وتهديم قواعد ومبادئ المدح المتلهفة وراء الدينار، لذا أشار الشاعر إلى (الرخ)، ذلك الطائر الرامز للقوة والبعد المتجدد، فموته علامة على موت الضمير، وموت القيم الأخلاقية.

بهذا المدّ الشعري تتحقق بوليفونة هذا النص (المقطع) فرغم اتساع المعنى وعمق أثر التجربة الشاعرية، المنبعث من خلال صوت ثالث مجسّد في قصيدة المتنبي المتجلي في المقطع الآتي، يقول:

كافور كان يد الخليفة
والشمس والحقيقة [16].

بروح ساخرة، ينبعث صوت المتنبي ليعبر عن ردود أفعاله الجارحة اتجاه (كافور)؛ لأنه كثيرا ما هجاه؛ إذ يرى المتنبي أن التصوير الضدي الساخر، هو الأسلوب الأنسب والأليق، يعكس في الآن نفسه بوليفونية محترفة.

فلم يقف "عبد الوهاب" البياتي عند (كافور)، بل استعان أو استحضر صوتا آخر يتمثل في (ابن خالويه)؛ الذي طالما حمل سكين التشويه، طاعنا به المتنبي، يقول:

أنا شججت جبهة الشاعر بالدواه
بصقت في عيونه
سرقت منها النور والحياة

أغمدت في أشعاره سيفي
وأفسدت مريديه، وظللت به الرواه
جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباه[17].

تلك هي مرحلة أخرى من مراحل حياة المتنبي، استعادها الشاعر من جديد تتحامل فيها القوى وتتعارض، مجسدة سلوكا غير أخلاقي، ولكنه متوقع، ففي هذا المقطع إشارة إلى بوليفونية القول الظاهرة في تقديم الشاعر (صوت أول وحضور مطلق) بصوت آخر (صوت ابن خالويه) ،الذي جعل من المتنبي على حسب قوله محط سخرية البلاط والملوك، عله يجد في ذلك تأييدا وتشويها لسمعة (المتنبي).

مقطع يبث تصويرا مشهديا بوليفونيا، حط من قيمة المتنبي في بلاط الأمراء والملوك، إذ مثل صوت (ابن خالويه) دور الممثل القوي المتسلط، المتجبر، الذي مارس أفعال السرقة والبصق والسخرية، من صوت خفي يظهر استنباطا في (صوت المتنبي)، و باجتماع الصوتين يظهر الصوت الناشيء الذي يعبر عن سرد المراحل الحياتية للمتنبي، ألا وهو صوت الشاعر "عبد الوهاب البياتي"، فبتعدد هذه الأصوات وتناسقها جميعا، تتأكد لنا أحقية القصيدة البياتية وغيرها فيما سبق ل"سميح القاسم"، مشروعية العلامة البوليفونية، لأنها تجاوزت مسألة التقنيين والتنميط، تتعالى نحو المستقبل بدراميتها، لتصنع مشهدا مسرحيا يجسّد التجربة، ويدعمها ويجعل منها أفقا شعريا أكثر حداثة، يتأسس على لغة غريبة، يتماهى الشاعر مع غرابتها وحداثتها في سبيل البحث الدؤوب عن تفاصيل الحدث.

2-3- حوارية البنى النصية ، علامة بوليفونية:

إذا كان تعدد الأصوات يدل على بوليفونية البنية النصية العربية المعاصرة،فإن حواريتها تعد أيضا من التقنيات الإبداعية ذات الفواعل النصية التي تتكامل فيما بينها أطراف (أصوات) التجربة الشعرية، لأن تعدد الأنماط الحوارية لا يلغي بعضها بعضا عند تجاورها في النص الإبداعي، وإنما تتفق علاقة الجوار بحوار يثري دلالاتها، وينقل النص من فضاء السكون إلى الحركة، ومن الواحدية إلى التعدد [18]، الذي يؤول إلى اتساع دلائلي كبير، نمثل له ببنية نصية للشاعر نزار قباني، يقول فيها :

أبا تمام : إن الناس بالكلمات قد كفروا
وبالشعراء قد كفروا..
فقل لي أيها الشاعر
لماذا شعرنا العربي قد يبست مفاصله
من التكرار ، واصفرت سنابله..

وقل لي أيها الشاعر
لماذا الشاعر –حين يشيخ-
لا يستلّ سكينا... وينتحر ؟؟[19]

المقطع من قصيدة (اعتذار لأبي تمام)، الذي تأسس على أسلوب حواري، نادى فيه نزار قباني أبا تمام، نداء يعكس الضعف الذي آلت إليه الكتابة الشعرية، وذلك بلغة حوارية ذات تأثير درامي، أراد من خلالها إعطاء كل ذي حق حقه، وإبراز أبعاد الموقف الفكرية ، التي تندد بالثورة والتمرد على الكتابة القديمة وأساليب صيغها الجامدة ،توظيفا مكررا آل بمتلقيه إلى الملل – و الكفر ، على حد تعبيره- ، مناديا الشعر " أن يكون حربا والشاعر محاربا، يرتدي حلة حربية من الكلمات والصور والأفكار والقيم ،ليؤسس بذلك عالما جديدا"[20]،مشرفا للكتابة العربية .

وعليه، فإنه في حوارية أبي تمام رسالة واضحة المعالم والرؤى، استطاع تبليغ رسالته، الدالة على هجاء اللغة الجامدة والكلمات الميتة، وبمطلبه التحرري الأدبي هذا استمرار للمطالبة برفض واقع الأمة العربية باختلاف مجالاتها المتعددة.

3- العنوان والنص ، قراءة في بوليفونية الوظائف:

التحول في بنية الحركة الشعرية، يتأسس على التعدد بوصفه سمة بارزة من سمات الخطاب الشعري المعاصر، فتعدد الأصوات في النص يشكل نظاما علاماتيا بوليفونيا «يلعب فيه العنوان دورا هاما باعتباره المولد الحقيقي الذي ترتهن به ولادة النص، فهو يمثل الرحم الخصب الذي ينمو فيه النص، وإذا كان العنوان رسالة لغوية موجهة نحو المتلقي ، فلكل رسالة وظيفة»[21]، وهذا إذا ما فحصناه من زاوية أحادية المنظور، بينما إذا تمعنا في فحص هذه البنية العلاماتية من نطاق أوسع، «تظهر تعدد زوايا النظر إليه، ومقاربته صار موضوعا للساني والسيميوطيقي وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد، باعتباره مقطعا أيديولوجيا (frangment un idéologique) يقدم مجموعة من الوظائف »[22]، التي تؤول تعدديتها إلى بوليفونية البنية النصية بأكملها، فيها من الشرح والتعيين والإغراء والوصف والإيحاء ما يحقق جمالا واتساعا دلاليا يصعب الوصول إليه، لان «التوصل إلى هذه الوظائف ليس بالأمر اليسير في مجال الإبداع، وذلك لان العلاقة بين العنوان والنص معقدة جدا»[23]، تعقيدا يرجع إلى بوليفونية الوظائف من جهة، وكذا علاقة النص الموازي مع نص القصيدة من جهة أخرى؛ أي اجتماع عدة وظائف للنص الموازي في وقت واحد، نظرا لتلك العلاقات الرابطة بينها لدرجة يصعب فصل أحدهما عن الآخر، مشكلة في النهاية، بنية نصية ذات شبكة بوليفونية معقدة من العلاقات المفعمة باتساع دلالي يصعب تحديده أو القبض على حقيقته لأنها ترتجل في فضاء وعي رؤيوي تخيلي مرمز؛ مثلما هو موضح في قول "نزار قباني" في قصيدة: "أم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع":

وصل قطار التطبيع الثقافي
إلى مقاهينا...
وصالوناتنا ...
وغرف نومنا المكيفة الهواء...
ونزل منه أشخاص غامضون ...
يحملون معهم معاجم ... ودواوين شعر...
ومصاحف مكتوبة باللغة العبرية
ويحملون معهم جرائد تقول:
إن شاعر العرب الأكبر ...
أبا الطيب المتنبي
صار وزير للثقافة في حكومة حزب العمل !!
وغن مطربة العرب الأولى
السيدة أم كلثوم
سوف تغني قصيدة جديدة لشاعر إسرائيلي[24].

في اتصال العنوان بالنص انكشفت وظائفه المتعددة، حيث استطاع تحديد هويته وتعيين اسمه وتثبيته، لأنه عدّ «في الثقافة العربية على انه العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص ويميزها عن هويات أخرى»[25]، فباجتماع الوظائف التعيينية والوظيفية والدلالية الضمنية عُدّت علاقة العنوان بنصه، علامة بوليفونية مما ساهم في تصعيد القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل القصيدة حملا دلاليا فقط[26]، فتعيين الشخصيات وتسمياتها كأم كلثوم والمتنبي ووصف حالة العربي مع العدو إسرائيل، أدى لاستقراء دلالات ضمنية تختفي وراء هذا التطبيع، المتمثلة مثلا في التواطؤ الذي طالما حملت رايته أوساطنا الثقافية والسياسية، والاجتماعية؛ إذ نشهدُ تحولا وانسلاخا من عروبتنا جراء هذا التطبيع، الذي يتعدى إلى مقدساتنا أيضا.

هكذا حمل العنوان أيديولوجيات متعددة، منتشرة في ثنايا المقطع الشعري (النص)، صار من خلالها رسالة تحمل رؤيا عميقة، واتساعا دلاليا، جعلنا نستقرئ وظيفة إيحائية يمكن إدراكها عن طريق الإدراك الحدسي، " فأم كلثوم والمتنبي في قطار التطبيع" منبه يوجه قصدية المتن، وإعلان عن طبيعته، والقصد الذي انبنى فيه إما واصفا بشكل متعدد، أو حاجبا لشيء خفي،

يغري القارئ أو المتلقي، يحمل توسعا دلاليا مكثفا ؛ فبرغم اختزاليته، إلا أنه خلاصة لمعنى المكتوب بين دفتين، ومرجع يتضمن الرمز وتكثيف الدلالة [27]، والعلامة البوليفونية.

فباجتماع عدة وظائف للعنوان، تعمقت الرابطة العلائقية بينه وبين المتن النصي، ربطا تآلفيا، منسجما ذا نسق دينامي ينفتح على أفق من التأويلات المضاعفة، إلى أن غدا هذا التعدد الوظائفي، علامة لسانية، بل بوليفونية، يستطيع القارئ من خلالها تعيين النص إجناسيا وتبيان محتواه الدلالي أو الإيحائي أو الوصفي... وكذا إغواء الجمهور المقصود[28]، وهنا يبقى المتلقي الباحث الدائم عن أتون المعنى المتسع.

مما سبق ذكره، نصل إلى نتيجة مفادها: أن تعددية الصوت أو الوظائف، وكذا مسرحية الشعر وغيرها من التقنيات التعبيرية التي استعان بها الشعراء العرب المعاصرون ، جعل القصيدة الجديدة تتمركز على بنية نصية ذات قيم ودلالات لا نهائية، نقلت من حقل الأحادية إلى حقل بوليفوني متميز ، نعم، علامة لا تقبل الاختصار والاختزال بقدر ما تتسع لذلك التعدد الذي يسهم في تكثيف التجربة الشعرية، حتى يتم توصيلها للمتلقي بكل مهارة إبداعية وإيحائية فنية.

الهوامش:

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1، 2010، ص101.

(2) ميخائيل باختين، شعرية دستوفيسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59.

(3) محمد صابر عبيد ،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ، دمشق، 1971، ص197.

(4) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص82.

(5) علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 121.

(6) سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة ، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص9.

(7) علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركز ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، ص 122.

(8) سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973، ص41، 42.

(9) سميح القاسم، الديوان، ص42 ، 43.
(10) المرجع نفسه، ص43.
(11) عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص252.
(12) ينظر، محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص183.
(13) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1971، ص41.
(14) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001، ص 325-326.
(15) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 326.
(16) المرجع نفسه، ص 326.
(17) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص327.
(18) ينظر، عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، ص124.
(19) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006، ص301-302
(20) مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص154.
(21) شادية شقروش، سينمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ/2010م، ص34.
(22) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015 م، ص43.
(23) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998، ص107.
(24) أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006، ص206-207.
(25) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/2012، ص14.
(26) ينظر، جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014، ص 99.
(27) ينظر، محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006، ص 124.
(28) ينظر، خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص 57.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أنيس الدغيدي، القصائد الممنوعة لنزار قباني، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2006.
2. جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2014.
3. حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
4. خالد حسين حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2008.
5. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1998.
6. سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية، خبايا صناعة الصورة، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
7. سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت، 1973.
8. شادية شقروش، سينمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 1431هـ/2010م.
9. عبد الحميد الحسامي، تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014
10. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001.
11. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1971.
12. علي صليبي مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التشكيل ، دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.
13. مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
14. محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميائية، مطبعة أميمة، فاس، ط1، 2006.
15. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1، 2010.
16. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ/2012.
17. محمد صابر عبيد ،فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية ، دمشق.
18. محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

19. ميخائيل باختين، شعرية دستوفيسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
20. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/2015 م.

بنية فضاء المدينة في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي

The Structure of the City Space in Azzedine Djaloudji's novel"al-ramad aladi ġasal al-ma" (The ash that washed water)

طالب الدكتوراه: سليم قواسمية
الدكتورة: ليلى قاسمي

قسم اللغة العربية وآدابها –جامعة الجزائر-02-أبو القاسم سعد الله-الجزائر العاصمة(الجزائر)
مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، جامعة الجزائر-02-
salimgouasmia123@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/02 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تتبّع مكون الفضاء الروائيّ، باعتباره أحد أهم الدعائم والمكونات التي يقوم عليها الخطاب السرديّ، على غرار الزمن والشخصية، من هذا المنطلق كان لزاما علينا محاولة البحث والإيغال في الفضاء الروائي لواحدة من أهم الأعمال الروائيّة الجزائريّة التي نلمح فيها توظيفا وتضمينا لهذا العنصر، وقد وقع اختيارنا على رواية "الرماد الذّي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي، مركزين في ذلك على فضاء المدينة باعتباره الفضاء الجامع لمعظم هذه الأفضية في معظم الأحيان، مع الأخذ بعين الاعتبار الفضاءات المفتوحة، خاصة عقب التحوّلات والتغيّرات التي مست هذا الفضاء حاملة ومصورة لمختلف الصراعات الاجتماعيّة والنفسيّة التي تبرزها الشخصيّة في العمل الروائيّ، والتي تأتي وتتراوح في معظمها في شكل ثنائيّات ضدية متعددة كالموت والحياة، السعادة والحزن، في محاولة منا للكشف عن القيمة الرمزيّة والدلاليّة التي تنتجها مختلف مقومات هذا المكون السرديّ ألا وهو الفضاء معتمدين في دراستنا هذه على مبدأ التقاطبات المكانيّة التي كانت محور اشتغال الدارس والناقد الروسي يوري لوتْمان.

الكلمات المفتاحية: الفضاء؛ الرواية؛ الخطاب الروائي؛ التقاطبات المكانية؛ عزالدين جلاوجي؛ المكون السردي.

Abstract:

The present study purports to track the component of space in the novel. This element, besides time and character, functions as a support and a

component upon which the narrative discourse is built. As such, it has been important for us to dig in the space of one of the most important contemporary Algerian novels that abounds with the use of this element. We have opted for the novel “al-ramadu aladi ġasala al-ma” (The ash that washed water) by Azzedine Djaloudji, to stress the space of the city as being the one often encompassing most other spaces. We have taken into consideration open spaces especially those subsequent to changes and transformations touching upon the space to describe different social and psychological problems experienced by the character in the novel. These conflicts are often manifested in the form of oppositions such as life and death, happiness and sadness, etc., in an attempt to uncover the semiotic and semantic value produced by the different aspects of this narrative element. In this study, we have been relying on the principle of spacial dichotomies, which have been a focal point in the study made by the Russian critic, Yuri Lotman.

***key words**:* space; novel; narrative discourse, spacial dichotomies, Azzedine Djaloudji; narrative component.

تمهيد:

إن المتأمل لرواية «الرماد الذي غسل الماء »[1] يدرك أنها تمثل تعبيراً عن الراهن المتأزم للأوضاع الأمنية في العالم العربي، وهذا باعتماد جملة من الانتقالات والتحولات الكثيفة للمكان التي صاحبت الرواية من بدايتها إلى نهايتها، مساهمة في تعريّة الأوضاع والوقائع في العالم العربي بصفة عامة والجزائر بصفة خاصّة، أين أصبح الفضاء العام للمدينة عبارة عن مسرح للأحداث التي كانت في معظمها أليمةً، عاملةً على تهديم البنيان الحضاريّ للأمّة العربيّة، ومحاولة طمس هويّتها، جاء ذلك في قالب أو أحداث تغلب عليها التراجيديا من خلال الممارسات التي تهدم القيم البشريّة والإنسانيّة، وجل التعسّفات الممارسة في حق هذه الشعوب، مما يستدعي وقفة تأملية في الأوضاع التي آلت إليها هذه الشعوب، ورغم هذا وذاك يبقى خيط الأمل يظهر من بعيد فرواية" الرماد الذي غسل الماء" رغم أنها تحمل مفارقات كثيرة وذلك انطلاقا من العنوان نفسه إلا أنها تعبر عن صرخة ما بين الحياة والموت، الأول والآخر، الجميل والقبيح، الخير والشر، النقاء والعفن، كل هذه الثنائيات الضدية وغيرها ما سنعمل على كشفه لإضفاء النور عليها في محاولة منا ابراز بعض جوانب الالتقاء أو التقابلات الضدية الحاصلة بين مكونات العمل الفني، مركّزين في ذلك على الفضاء الجغرافي الذي يتعالق في أكثر من مناسبة مع المكان بالمفهوم العام كونَهُ « أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي، أو العلبة الايطالية أو الفضاء المحدود، سواء أكان منغلقا أو منفتحا» [2].

وقد حاولنا تسليط الضوء على الفضاءات المفتوحة التي كان لها دور في احتواء الأحداث و التي كانت تقع ضمن هذا الحيز الفضائي(المدينة)، وما أسفرت عنه من حضور لمتناقضات وثنائيات ضدية حاولنا الالمام بها ضمن هذه الدراسة باعتماد مبدا التقاطبات المكانية الذي وجدنا أنه الأصلح والأكفأ على رصد مثل هذه الثنائيات الضدية، والتي يمكن أن نصفها أيضا بالمتفاوتة والمتباينة فالمتناقضة فيما بينها في الآن نفسه، و التي تضمّنها الفضاء الروائيّ للمدينة في هذا العمل الفني، ذلك أن «الفضاء يمكن أن يؤدي دورا هاما في السرد، ويمكن للملامح الفضائية السالفة الذكر أو للصلات القائمة بينها، أن تكون دالة وتؤدي وظيفة موضوعاتية، وبنيوية أو تكون أداة تشخيص»[3]، يشخص السارد من خلالها الحالات المتعددة التي يأتي عليها الفضاء حاملا لدلالات الشخصية في حد ذاتها التي تنتمي إلى حيزه، معتمدين في ذلك على ما أقره الناقد الروسي يوري لوتمان Yuri Lotman في تحليله للمكان باعتبار الثنائيات أو السمات الضدية التي يتشكل منها العمل الروائي، التي تقوم هي الأخرى على مبدا التقاطبات المكانية، ليخرج في حلة تقابليّة بين مختلف السمات الممثلة للأمكنة المختلفة على اعتبار هندستها الفضائية كما يتعداها في بعض الحالات إلى الحالات النفسية التي تتربع على الشخصية وتتحكم فيها انطلاقا من سيطرة المكان والمحيط الذي يصبح يحدد هذه الثنائيات التي تتراوح بين ما ذكر سابقا من ثنائيات، وتتعدّاها في بعض الأحيان إلى أخرى نفسية وأخلاقية سنحاول الإحاطة بها في دراستنا هذه.

- **الفضاءات المفتوحة:**

1- فضاء المدينة (مدينة عين الرماد)/ أصل التسمية :

يعتبر فضاء المدينة بمثابة النواة الجغرافيّة التي تنبني عليها معظم الأعمال الروائيّة، إذ أنها تعد بمثابة الحاضنة لمختلف الأمكنة والفضاءات الأخرى المشكّلة للعمل الأدبي، ولا سبيل للاستغناء عنها كونها المضمار الذي يشهد الأحداث ويحتضنها، ويكون حيزا رئيسا لجريانه، ومن هنا دَأَبَ الروائيون على الاعتناء بهذا المكوّن السرديّ ممثلاً في الفضاء أيّما اعتناء نظير الأهمية القصوى التي يتمتع بها، والتي لولا وجوده لما كان لهذا العمل الفني ولادة وحضورا وتجسيدا على أرض الواقع، إذ يُعد بمثابة الأرضية التي تبنى عليها باقي العناصر المشكلة للعمل الروائي، وهنا تقريبا يصبح« الفضاء هو كل شيء»[4]، وهو ما يقابله في دراستنا هذه (فضاء المدينة)، كونه المساحة الجغرافية التي تتربع عليها الرواية، كما أنها تمثل النافذة التي ينظر من خلالها القارئ إلى باقي المكونات السردية، خاصة فيما تعلق بعلاقة هذه المكونات مع بعضها البعض، وهي أيضا للروائي أو المبدع بمثابة حجر أساس يضعه لتشييد الهندسة الجغرافية للمكان الذي يختاره لسريان أحداثه التي يحوزها عمله الروائي، والتي يسعى هو عن طريق فعل الكتابة وتقنيات كتوظيف اللغة وفن الوصف إلى نقلها للمتلقي.

وإذا أردنا تقديم تعريف بسيط جامع للمدينة كفضاء سنقول عنها أنها ذلك « المكان الذي تتجمع فيه أعداد متباينة من الأفراد، كلّ بحسب انتمائه الطبقي ومستواه المعرفي ورؤيته للحاضر والمستقبل، وكذلك موقفه من الحياة والناس المحيطين به. وفي مثل هذا الوسط، تتوطد علاقات وتتباعد أخرى، ويعود ذلك إلى الرغبة والدافع ثمّ الهدف والقصد، بمعنى أن الحياة في المدينة، لكي يستمر وجودها بتعاقب الأجيال، يجب أن تعتمد أرضية قوية، تستند إلى ركائز تكوين شخصية هذا الفرد الذي يعيش أو سيعيش فيها. أما إذا كان تعاملنا مع المدينة هشّا وسطحياً، فالاختفاء والزوال البطيء هو المصير الحتمي لها.» [5].

يعود أصل التسمية(عين الرماد) حسب ما جاء في الحاشية (10)، إلى فكرة اليحياوي وقد دخل السجن، و الذي ظل يردد في كل مرة مقولته الشهيرة وهو في زمن ثورته التي أراد من خلالها محاولة التغيير الاجتماعي والثورة على الانحلال والانحراف الاجتماعي والسياسي الذي كانت تعيشه المدينة خلالها « سبحان مخرج الحي من الميت، ومخرج الميت من الحي، مخرج الرماد من ، ومخرج الماء من الرماد» [6]، لتظهر لنا منذ البداية حضور لثنائية ضدية تتمثل في (الحي/الميت) والتي تنبثق منها هي الأخرى بدورها ثنائية أخرى شبيهة بها وهي ثنائية (الحياة/الموت).

ففاتح الذي كان في كل مرة يطرح العديد من التساؤلات مفادها أيهما خلق من الآخر؟ الرماد هب من الماء، أم الماء تفجر من الرماد؟، حيث يدخلنا هذا التساؤل بدوره إلى استحضار ثنائية متضادة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها في معناه ودلالتها التي تحملها وهي ثنائية (الماء/الرماد)، فسؤال كَأَيُّهُمَا خُلِقَ أولاً وأيُّهُمَا خُلِقَ من الآخر أو لأجل الآخر كفيلة وداعية لوضع النقاط على الحروف، وطر ح العديد من التساؤلات والاستفسارات التي مفادها العلاقة التي تحكم بين كل من هذين الطرفين المشكلين للرواية، ولعلهما ممثلان لها في أغلب الأحيان فعنوان :"الرماد الذي غسل الماء" عنوان يستدعي منّا التأمل وتخصيص وقفة دقيقة من أجل فك شيفرات هذا العنوان اللغز في حد ذاته، الذي يحيل بدوره إلى العديد من الدلالات التي لا تنتهي ولكنها في الأخير تنبني على ثنائية ضدية أتت في صيغة تقابليه قائلة بـ(الماء=النظافة /الرماد =الوسخ)، وكذا العلاقة بينهما التي قلبت الموازين، التي شكلتها عملية الغسل، لكن المفارقة العجيبة والتي تطرح سؤالاً بدورها في كون مقدرة الرماد واستطاعته غسل الماء، والتي تقودنا بدورها إلى طرح أسئلة أخرى مفادها كيف للرماد أن يغسل الماء؟ ولو اعتمدنا الثنائية الضدية السابقة كمقياس لتحديد الاجابة، سنجد أن (الوسخ /النظافة) نقيضان لا يمكنهما أن يلتقيا، بأي شكل من الأشكال، والمعروف أن الماء يستعمل للتطهير والتصفية والغسل نتيجة ارتباطه الوثيق بهذه العملية وهذا ما يفرضه ويمليه المنطق، في حين نجد أن الوسخ لا يزول إلا بالنظافة، والنظافة في أغلب الأحيان لا تتأتّى إلا بوجود المطهّر والغسُول المتمثل في الماء كمادّة أولية للتطهير والغسل، إلا أن المعادلة الغريبة والمتناقضة

والمغلوطة إن صح القول تستدعي بنا محاولة النظر والتكهُّن في كون الرماد الذي استطاع أن يغسل الماء، ولو استطاع فعلا فهل هذا لقصر الماء وقلته التي قابلها طغيان للرماد وكثافة كبيرة مكّنتهُ من إجراء عملية الغسيل وأصبح هو الوسيلة والمادة الأولية في هذه العملية، ثم ماذا ننتظر من رماد غسل الماء؟، والرماد لا يغسل، فالرماد لو حاول غسل الماء لأخلط به ومال لونه إلى السواد وأصبح الماء عكرا غير صافٍ، ملوثاً بفعل الرماد الذي غيَّر لونه من الأبيض الشفاف إلى الأسود الرمادي، وبذكر الألوان نعثر على ثنائية ضدية أخرى تتمثل في (الماء=أبيض شفاف/ الرماد= أسود رمادي)، إن دلالة الألوان هذا تعطينا انطباعا أوليا على أن شيئا مغايرا لما هو مألوف، وأن حادثة خارقة وغريبة من نوعها كان لها الدور الأساسي في قلب موازين هذه المعادلة لصالح الرماد الذي أصبح له دور ومهمة لم تكن له أساساً، وهنا دعوة أخرى لمحاولة استكشاف المسبّبات التي جعلت من المغسول غاسلا/مُغسِّلا، ومن الغاسل/الغسّال مغسولا دون سابق انذار، في ظل هذه الثنائيات الضدية التي تمركزت في هذا العمل والتي تزخر بدلالات متنوعة لا حصر لها كما ذكرنا سابقا، وغيرها تتعداها إلى دلالات أخرى سنأتي عليها تباعا.

كما يحيلنا أصل التسمية حين تنبه اليحياوي إلى فكرة جدّ مهمة، و التي تكاد تكون العمود الفقري والعصب الحسّي الذي تنبني عليه الرواية بتشكل عدد لا يحصى ولا يعد من التناقضات التي حكمت الموقف ورسمت فوارق الطبقات الاجتماعية في الرواية التي تراوحت بين الفقر والغنى، الحاكم والمحكوم، الأعلى و الأسفل، والتي يمكننا التعبير عنها بثنائية (فوق/تحت)، التي تقودنا بدورها إلى الحديث عن المؤامرة الكبيرة التي راح ضحيتها سكان المدينة وهنا تحدث لنا مفارقة بين كل من الذين يملكون الدينار ومن يملكون القانون، «كأن ثمة رغبة في تجاوز حالة الاختلاف المولدة للشعور بالاغتراب»[7]، حيث يضرب مثلا لمظاهر أكل الحقوق بالباطل وبالثمن البخس في ظل وجود قانون فوق الجميع إلا أن المقولة هنا عكست على الأقل لم يصبح الجميع فوق القانون ولكن شلة ممن يملكون الدينار الذي مكنهم من التحكم في القانون بصورة أو بأخرى، وبالتالي السيطرة على الفضاء والمكان والزمان.

حيث نلمح للوهلة الأولى تداخلا واضحا وهو التداخل الحاصل بين كل فضاء المدينة وفضاء القرية أين" كانت فتيحة الطارتا تسكن هي وأخواتها في إحدى القرى القريبة من المدينة، والصراع الذي دار بين كل من الزوج وزوجته التي سعت إلى قتله بهراوة بينما هو نائم والتنكيل بجثته « لِيُحالَ الجميع على المحكمة، ويحكم عليهن بالسجن عشرين سنة، تخرج فتيحة بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشوارع، ويعبث بها الأطفال»[8]، وهنا نعثر عن ثنائية (الحرية/السجن)، فالحرية التي كان ينعم بها أفراد عائلة فتيحة الطارتا، في مقابل السجن الذي كان عقابا وجزاءً وفاقا على فعلتها بعد إقدامها على قتل زوجها، لتشترك كل من القرية والمدينة أيضا في عمليات

القتل والإجرام التي كانت تحدث في كل مرة، « وحين تخرج من مدينة عين الرماد جنوبا تنهض غابة الصنوبر في وجهك، تدثر ضفتي الجبلين الصغيرين ثم ما تفتأ أن تبدأ في الانطفاء رويدا رويدا فاسحة المجال لفضاء يتنفس بعمق»[9]، بعد ذلك عمّ الفساد المدينة التي أنفضت على سكانها فظلت تُمطرهم بوابل من الرماد، واختفى الشيخ المختلي بنفسه والممارس لطقوسه الخاصة، رغبة منه في حماية المدينة، و الذي زعموا أنه عرج إلى السماء، الأمر الذي دفعهم إلى الابتعاد عنها، وهنا اكتست المدينة حلّة جديدة فلم تعد تمثل شيئا سوى الخراب والدمار جراء هول الكارثة حيث كان « الناس يعيشون في بيوت تشبه المغارات ، هذا الحي من أقدم الأحياء في المدينة، كان الناس أثناء الاستعمار يسمونه حي العرب، وقلب المدينة تسمى حي الفرنسيين »[10]، فالجزائريين كانوا منزوين في حي بيوته تشبه المغارات وأما قلب المدينة الذي يعبر عن شريان الحياة فكان للمستعمرين الفرنسيين الذين قضوا وقتها على كل أثر للحياة التي كانت تقف عندهم. ليتضح لنا بعد هذا وجود ثنائية ضدية تمثلت في (المدينة /القرية). بالإضافة إلى وجود ثنائية أخرى تتمثل في (الأحياء القديمة/الأحياء الراقية)، فالأولى التي تمثلها طبقة الفقراء من الجزائريين الذين يسكنون بيوتا تشبه المغارات في مقابل الأحياء الجديدة أو الراقية التي يقطنها فئة من أبناء الحركى والتُبع للآخر الظالم.

كما أن فئة من ذوي النفوذ استحوذوا على بقايا الاستعمار التي وجدوا فيها صلاحاً وفائدة ومنفعة لهم جراء تسلطهم وطغيانهم، حيث نعثر على واحدة من مظاهر التسلط الصادرة عن عزيزة الجنرال « بعد استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة، وعلى جزء من حديقة الأمير، وعلى مدرسة ابتدائية صرح زورا أنها مهددة بالسقوط»[11]، فتواطؤ السلطات الحاكمة أدى إلى أخذ أموال وحقوق الناس بالباطل وشهادة الزور في غياب القانون الذي داسته أقدام الأمثال عزيزة الجنرال ومختار الدابة. ليبدو لنا وجود ثنائية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها متمثلة في (الحق/الباطل). الحق ممثلا في كل من كان له الحق في الدراسة مثلا أو الراحة حسب ما يمليه الاقتباس السابق في مقابل الباطل الذي كانت تمارسه شخصية عزيزة الجنرال التي استحوذت على جزئيات منها بغير حق، خدمة لمصالحها الشخصية. كما يمكن أن نعبّر عنها بثنائية(النفوذ/عدمه)،التي تخضع هي الأخرى لسلطة المكان، فالنفوذ والغنى كانا سبباً في امتلاك واحتكار الفضاء ممثلاً في قطع الأرض والمساحات السابقة دون وجه حق في حين أن الفقير لا حول ولا قوة له من كل ذلك.« إنها فعلا مدينة كارثية، ذلك أنه إذا صعب الاختيار سيموت هؤلاء جوعا بسبب الفقر الذي ينتشر في كل مكان، وما ينتج عنه من موت بطيء، في وسط يعج بالأغنياء والحياة المترفة، ببذخها وتبذيرها، إنها مفارقة عجيبة حقا ! »[12].

في المدينة« حين زحف الليل سريعا على المدينة يتلوى كأخطبوط رهيب تسعرت شبقيته إلى الرماد والغبار، وإلى الجدران الكئيبة ظلت فتيحة الطارتا تبحث عن جدار رحيم.. عن رصيف دافئ.. عن حضن من التراب تأوي إلى صدره »[13]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على الواقع الأليم الذي أضحت تعيشه المدينة، التي لم يعد فيها مكانا للحنان والدفء والعطف، الأمر الذي جعل بعض سكانها يبحثون عن من يحتمون به فلا يجدون إلا الجدران الكئيبة حسب الوصف السابق في إشارة إلى وجود ثنائيات ضدية تتراوح بين (الدفء-الراحة-الطمأنينة/البرودة-التعب-القلق).

ويتواصل مسلسل فضاء المدينة والحلة التقابلية بين الفضائين(القديم/الجديد) من خلال التقابل بين كل من مدينة عين الرماد ومقابلتها في هذا المقام، فأما مدينة عين الرماد الأولى فكانت « كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح.. تتدرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق.. يسد عليها الريح منة الجنوب أشجار غابة صغيرة.. تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد»[14]، أما الثانية فكانت مدينة عين الرماد الأصلية القريبة منها من حيث موقعها الجغرافي و«التي قيل إن السكان هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا.. وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة.. وتمتلأ عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة.. يتوسطها سوق منهار السور.. تتلوى أشعتها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام.. إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة . وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها " *La belle ville* " المدينة الجميلة »[15].

فعين الرماد التي أصبحت بين الأصلي والمزيف، فـ(الأصلي) الذي كان يمثله (الحاضر) أما (المزيف) ما أصبحت عليه مدينة عين الرماد التي اتخذها السكان مزارا لهم وعوضوها بعين رماد مزيفة وهنا نستنتج وجود ثنائية ضدية تمثلت أساسا في ثنائية (الأصلي والمزيف) المعبر عنها زمانيا بـ (الماضي والحاضر) نتيجة التحول الذي شهدته المدينة بمرور الزمن الذي عقبه تحول للمكان أيضا «فالحاضر الذي يحيل عليه الرماد بكل حمولاته وقيمه السلبية قد أزاح الماء الذي يحيل على الماضي بكل حمولاته الدلالية الإيجابية» [16]، كما يمكننا أن نصف هاتين الثنائيتين بـ (الأصل والفرع) أو (الأصلي والمزيف)، وتغلُّب المقلد الذي أصبح يمثل المركز على الأصلي الذي غيب وأهمل تماما فأضحى يمثل الهامش بكل ما تحمله الكلمة من معنى، الذي لم يعد سوى عبارة عن مزار يتهافتون عليه باعتباره مآلا لبعضهم وقربانا، لكنهم سرعان ما يتناسونه نتيجة عين الرماد الجديدة التي وجدوا فيها مستقرا لهم. كل هذا يصف لنا حال «مدينة هي في طريقها إلى الموت والاندثار أثناء العشرية السوداء، حيث سار الخوف والقمع والقتل سلوكات تلاحق الإنسان يومياً وفي كل مكان، ولا سيما المثقف، حتى صار يشعر بالتبعية والخضوع أو الإقصاء والتهميش وكأنّه

غريب عن مدينته التي تحولت جذريا عما كانت عليه من قبل» [17]، كما يمكننا ربط هذا التحول الذي يُعبّر عنه من خلال الرواية برقعة جغرافية معينة من مدينة عين الرماد الأصلية وهي مدينة " *La belle ville*" المدينة الجميلة والتي كانت أجمل ما ترك الفرنسيون حيث أقاموها يوم تأسيسهم للمدينة، وكأن مغادرة الفرنسيين كان مرتبطا بالجمال ومظاهر الأناقة والمتعة، والحياة المترفة التي كانت مُعاشةً آنذاك، ليتحول هذا بعد مغادرتهم المدينة إلى خراب، و«هكذا تبرز الرواية كيف أفسد رماد الحاضر ماء الماضي المتمثل في الأماكن الأثرية برجاله ونسائه الذين تواطئوا على إفساد كل جميل فيه، والإفراط في إهماله أو تخريبه وتشويهه»[18]، ماعدا الجهة التي كانت تمثل البنايات الباقية والتي تشهد على آثار المستعمر الذي كان يعمر المدينة في زمن ما، وهنا نشهد تقابل ثنائية ضدية تمثلت في (مدينة عين الرماد) في مقابل (المدينة الجميلة) التي كانت كلّ ما تركه الفرنسيون، والتي يمكن أن تحيلنا أيضا على وجود ثنائية ضدية متمثلة في (الجميل /القبيح)، بالإضافة إلى الثنائية السابقة (القديم/الجديد)، وهنا يكمن الفرق في كون الرماد الذي يرمز في معظم الأحوال إلى السواد والظلام والظلمة والعفن في حين نجد الجميلة التي ترمز إلى البياض و الجمال والصفاء والنقاء.

فالمدينة التي تعودت على عمليات القتل كما حدث مع أمّ عزيزة الجنرال التي قتلها زوجها هو الأخر تحت تأثير الخمرة، مما أدى به إلى دخول السجن، أين بقيت عزيزة تعاني الأمرين ففقدت كل من والديها جراء أم الخبائث التي كانت سببا في حدوث العديد من المآسي، لكنها «خاضت في لجة الحياة حتى استوت سيدة للمجتمع، وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل وضمها الثروتين معا بقبضتها»[19]، وهنا يتضح لنا جليا وجود ثنائية ضدية وهي (الأمل واليأس)، أما اليأس فتمثل في المعاناة التي كانت تعيشها عزيزة في حين يمثل الأمل محاولة اقترانها بسالم بوطويل الذي كانت ترى فيه التعويض المزدوج لكل ما فقدته وحرمت منه، أما الأمل فتمثل في ما أقدمت عليه الشخصية التي خاضت معتركات الحياة غير آبهةٍ بما يحدث لها، وغير مكترثة بما سيقع لها معتمدة في ذلك على نفسها حتى استوت امرأة بمعنى الكلمة.

كما يذهب بنا فضاء المدينة هذه المرة إلى الحديث عن شخصية أخرى تمثلت في كريم السامعي الذي دخل باب الإجرام نتيجة حجاب الخمر لعقله وسيطرته عليه حيث عثر على القتيل(الجثّة) وظل يتحرى كونه إنسان أو كائن حي آخر ، و تارة يعتبره كيس كغيره من أكياس القمامة التي كانت مرمية هنا وهناك، لنعثر هنا على ثنائية(المعلوم/المجهول) فالمعلوم الذي لا يعلمه كريم عن هذا الكيس وما يحتويه في مقابل المجهول الذي ينتظره وهو يمارس طقوس بحثه علّه يجد ما يقوده لمعرفة ما بداخل هذا الأخير، ليتفاجأ أنه أمام جثة شاب ظل يتحسس نبضات قلبه ما إن كان على قيد الحياة أو أنه فارقها إلى الأبد، ليهُمّ بالابتعاد لهول ما رآه متجهاً بعد ذلك إلى مركز

الشرطة قصد التبليغ عن الجرم الذي رآه بأم عينيه وتأكده من كونه إنسان شاب و ميت. وهنا تتجلى لنا ثنائية (الاقتراب/الابتعاد) من بابها الواسع، ممثلة في فعليْ التردد و محاولة الاقتراب اللذان قام بهما كريم السمعي في محاولته كشف هذا الكيس الذي تبين له في الأخير أنه جثة بشرية ملقاة من على الطريق ليهم بالابتعاد وترك المكان مباشرة.

كما تتجلى لنا سمة من السمات الضدية التي عمل عليها يوري لوتمان Yuri Lotman في تحليله لمشكلة المكان الفني، والتي قال عنها أنها«قد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين "اليمين واليسار" »[20]، ويظهر ذلك من خلال تواطؤ الطبيب مع عزيزة في زمن الحادثة، نظراته إلى فريدة ذات الخامسة والعشرين ربيعا، أيضا تحيلنا هذه الجزئية من الرواية على الانحلال الأخلاقي الذي طال هذه المدينة والذي تجسده عزيزة الجنرال مع الطبيب فيصل، وهي التي كانت تحاول ابقاء حبه لها، بالموازاة مع خطبته لأبنتها فريدة التي كانت تريد تزويجها إيّاها، بالإضافة إلى شهادة الزور التي قامت بها عزيزة وهي تخبر الطبيب فيصل بأن ابنها قد تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء أيّ مالكه، والمتأمل لأحداث الرواية منذ البداية يدرك هذه الكذبة الكبيرة التي قامت بها عزيزة وهي تكلم الطبيب فيصل بشأن حالة ولدها، خاصة بعد تأكدها من أنه « في هذا البلد كل يدفع الثمن وحده، لن يبكي عليك أحد.. لا حقوق ولا هم يحزنون»[21]، لنعثر هنا على ثنائية (اليمين/اليسار)، فأما اليمين هنا فيمثل الطبيب فيصل الذي كان يرغب بابنة عزيزة التي تمثل اليسار هنا فهي تظل تراوده عن نفسها كل مرة حتى أنها طالبته بالإبقاء على علاقتهما وحبه لها مقابل زواجه بابنتها، ولم تكن ترى في ذلك أي سلوك أخلاقي حقير من أم اتجاه ابنتها وزوج ابنتها المستقبليّ.

تقودنا الرواية أيضا إلى السهرة التي أقيمت في المدينة حيث « سهرت مدينة عين الرماد إلى الصباح فرحا بالنصر المأزّر على الفريق المصري »[22]، في المقابل كان فاتح اليحياوي في خلوته « بجبل المدينة.. حيث كانت الشمس شاحبة.. والشوارع مزينة بلون الغبار.. والناس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران و بالأرض.. في عيونهم زيف.. وعلى ملامحهم انكسارات رهيبة»[23]، حاله في ذلك حال الفار من الواقع الأليم المعاش حينها شأنه شأن كبار الفلاسفة والمفكرين والأنبياء « الذين كانوا يفرون من الزيف والكذب والخداع إلى صفاء الطبيعة ورونقها وصدقها»[24]، والذي كان دائما يعضد موقفه بمقولة الساكت عن الحق شيطان أخرس وهنا يمكننا تحسس ثنائية ضدية أيضا وهي ثنائية (العلم والجهل)، فالعزلة كانت سببا في بزوغ العلم في مقابل الاختلاط الذي نجم عنه انتقال عدوى الجهالة بين أوساط شباب المدينة، وهو ما يؤكده انعزال اليحياوي على بني مدينته الذين رأى فيهم أنهم ساكتون عن حقوقهم المهضومة مكتفين بمجالس اللهو والمُجون والمرح والحفلات التي كانت تقام في كل مرة على شرف أحد كبار المدينة وأسيادها، أين كان يجتمع من لا عقل لهم ليتدبرو به في أوضاعهم التي أضحت لا تبشر بالخير كان

هو في خلوته بعيدا زيفهم وملامحهم المنكسرة التي كانت تثير قلقه ولا تبعث بالراحة على نفسيته فقد وجد في جبل المدينة الملجأ الوحيد الذي كان يخرجه من بوتقة الظلام التي كان يراها وهو ينظر للحالة التي آل إليها سكان المدينة، « بحيث تقوم الشخصية بالانتقال من مكان إلى آخر، ومن الداخل إلى الخارج »[25]، تتضح لنا ثنائية (العلم والجهل) التي ارتبطت هي الأخرى بالفضاء أيضا من خلال التقابل الضدي الذي حصل بين كل من اليحياوي وكريم السامعي رغم العلاقة التي كانت تجمعهما منذ الصغر فاليحياوي كان مواظبا في دراسته وهو يغلق على نفسه في غرفته لأنه لم يعد يثق ببني البشر في مدينته نتيجة سلوكياتهم التي كانت مناوئة للطبيعة البشرية في حين نجد كريم الذي كان كثير الارتياد على الملاهي الليلية التي كان يجد فيها لذته ولهوه ومرحه الذي كان يخيل إليه وهو تحت تأثير المخدرات والخمور التي لعبت به وسحبته إلى وكر الفساد والرذيلة وهنا يمكننا الامساك بثنائية ضدية وهي(الفضيلة والرذيلة)، الفضيلة التي يجسدها كل منهما اليحياوي الذي كان يحرس فضيلته في مقابل كريم السامعي الذي كان يضيعها بالرذيلة التي كانت تمثلها الملاهي التي كان يذهب لها في كل مرة، وهنا يتجلى لنا «الشعور بالاغتراب الكلي المطلق في عالم يضيع فيه الإنسان باسم الانسانية، وتضيع فيه حقوق الانسان باسم سعاة المحافظة عليها بالاغتراب الكلي المطلق في غالم يضيع فيه الإنسان باسم الانسانية، وتضيع فيه حقوق الانسان باسم سعاة المحافظة عليها»[26].

كما تشير معظم سكنات مدينة عين الرماد إلى الخراب والتآكل نتيجة الدهر الذي لعب عليها والتهمها، فأضحت جدرانها خربة آيلة للسقوط، هذه الدور التي بنتها فرنسا «لمن كانت تخشى شغبهم، وأحاطتها بالسياج الشائك الكهرب، وكان الدخول إليها أو الخروج منها لا يكون إلا بإذن.. وذهبت فرنسا وبقيت هذه الدور ينخر الزمان عظامها حتى أضحت عجوزا فانية تكاد تلفظ أنفاسها»[27]، وهنا يمكننا القبض على ثنائية ضدية تمثلت في (المدينة الحرة/المدينة السجن)، فالمدينة الحرة اليوم لا تقلُّ ولا تذهب بعيداً، بل لا تختلف عن سابقتها المدينة السجن التي تعمّد الفرنسيون ذات يوم إحاطتها بسلك شائك يمنع المتمردين من الثورة عليهم، والتي لا تزال آثارها شاهدة عليها إلى يومنا هذا، ولعل بقاءها لهذه الفترة ينمّ عن استمرارية السجن والعبودية في ظلا وجود الحرية المطلقة التي أضحى ينعم بها البلد بعد الاستقلال، لكن الظاهر أنّ هناك بقعاً من هذا الوطن لم تنل استقلالها بعد، وهو ما يوضحه هذا الاقتباس الأخير ، وهو ما يقودنا بدوره إلى وجود ثنائية (الاحتلال/الاستقلال) التي سبق الحديث عنها ومحاولة فَكّ كُنْهِهَا. ولعلّ ما يهمُّنا هنا هو الحالة التي بقي عليها أسوار هذه المدينة التي لا تزال تؤدي وظيفتها السابقة التي يمكن أن نصطلح عليها تسمية المدينة السجن/مدينة عين الرماد، المزعومة. الغارقة وسط جملة من المتناقضات التي ما إن تنتهي إحداها حتى تبدأ الأخرى في الظهور. ومن هنا يمكن القول أن

«الفضاء الخارجي للمدينة هو الفضاء الداخلي للإنسان يكاد يتشابه من حيث هذا اللون الحزين واليأس الذي يخيم على الجميع و اعتكار الفضاء النفسي ناتج عن اعتكار الفضاء الحسي المحدد والملموس لملامح هذه المدينة الشاحبة، التي تنعدم فيها الألوان الزاهية أو حتى نقطة إضاءة.»[28]، وهو حال مدينة عين الرماد التي غرقت في السواد، وغيرت من طباع وسلوكيات الأفراد والعباد، وسط تفشي ظواهر التهميش والحقارة والذل والهوان والاستعباد.

وعليه فإن « الواقع المادي لهذه المتناقضات ينعكس على المستوى النّفسي، فكلّما كان المكان ضيقا شعر الإنسان بمعان غير منسجمة، لأن الضيق والانغلاق يوحيان بالاختناق واليأس، ويوحي الانفتاح بالحريّة والانطلاق والأمان والرّاحة »[29].

وللبحث عن شجرة النسب أو الروابط التي تجمع و تمثل مدينة عين الرماد نجد أنه « لا يجمع سكان مدينة عين الرماد عرق واحد، وإنما هم أعراق شتى، أهمهم قبيلة أولاد سيدي مخنفر التي ينتمي إليها مختار الدابة »[30]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن مدينة عين الرماد عبارة عن مزيج من القبائل المترامية النسب والأعراق إلا أن الانتماء للعائلات الكبيرة وإن كانت دون المستوى المطلوب يجعل الأحلام سهلة التحقق خاصة لما يتعلق الأمر بالسلطة، وهو حال مختار الدابة الذي كان ينتمي إلى عائلة خنفر والتي كما جاء على لسان السارد أنها أهم قبيلة، ولو بحثنا في سبب الأهمية ودرجتها لوجدناها تمثل درجات الانحطاط والتسلط والممارسات التعسفية المختلفة التي أتت على حقوق كل سكان المدينة بمعية عزيزة الجنرال التي اتضح فيما بعد أن كل من مختار الدابة ونصير الجان مجرد تابعين لها لا غير، فهي التي كانت سببا في وصولهما إلى المكانة التي أصبحا يحتلانها من خلال رئاستهم لبلدية عين الرماد، وإلا فكيف لدابة وجان أن يقودا مدينة كهذه لولا سكوت سكانها عن حقوقهم التي كانت مهضومة أمام أعينهم كما جاء بعبارة أخرى من الرواية على لسان شخصية نصير الجان نفسه، ومن هنا كان « مختار الدابة نموذج للشخصية الوصولية التي استطاعت أن تتسلق الدرجات على الرغم من جهلها، تستغل نفوذها لإرضاء نزواتها »[31]، حيث يتضح لنا وجود ثنائية(الحق والباطل)، الباطل الذي استطاع التوغل والتحكم في المدينة في غفلة ورضا بل قبول بالوضع من طرف سكان المدينة، في غياب الحق الذي لم يظهر في هذه المدينة إلا بعد صراع كبير دام حتى نهاية الرواية .

ولو أردنا الخوض في المظهر العام أو الهندسة الجغرافية للمدينة أنها تتشكل « من جملة من الأحياء الفقيرة التي يصعب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينهما، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكواخا قزديرية ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة، وحيث ترتكز المؤسسات العمومية وبيوت علية الناس.. وأكبر أحيائهم الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المرنيني.... ورغم أن مسكن سمير يقع في طرفه إلا أن الشمس يصعب

عليها الوصول إليه»[32]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الفقر المدقع الذي تعيشه المدينة وسكانها إلا أنه في جزء منها يظهر بعض مظاهر الرقي والتقدم والازدهار أين تقع المدينة الجميلة التي كانت كل أجمل ما تركه الفرنسيون بعد رحيلهم في نظر سكان مدينة عين الرماد، وعليه فإن الثنائية الضدية التي تصبغ الفضاء هنا يمكن أن نعبر عنها بثنائية (العلية/القبو)، فالعلية التي يمثلها سكان المدينة الفرنسية القديمة، من خلال بيوتهم التي تتميز عن بيوت الفقراء التي تقع في الأسفل منن المدينة والتي يمكن التعبير عنها بالسفلية أو التي تقع في القبو. كما تقودنا العبارة الأخيرة من الاقتباس إلى العثور على ثنائية ضدية متمثلة في (النور/الظلام)، فرغم كون بيت سمير يقع في طرف الحي الفقير العتيق إلا أن الشمس لا يمكنها الوصول إليه، وهنا إشارة إلى أنه لا يمكنه رؤية النور مادام يقبع في هذه الأحياء الموبوءة وغيره يتمتع في العلية والأحياء الراقية.

كما تقودنا الرواية عبر فضاء المدينة إلى حادثة عرس ابن الجنرال الذي « صارت فيه عين الرماد قبلة للشخصيات من السياسيين وذوي النفوذ، وقضى مختار الدابة أياما لا يبرح المكان بين الحسان والملاح ممثلا لأبناء عين الرماد، تاركا مهمة تسيير البلدية لنائبه نصير الجان »[33]، وهنا نجد أن حتى الأفراح في المدينة أصبحت حكراً على طبقة معينة فحسب وهي طبقة الشخصيات والسياسيين الذين يغتنمون فرصة كهذه للترويح والترفيه عن أنفسهم، في مقابل الطبقات المهمشة الأخرى من فئات سكان المدينة التي تغوص في الفقر والحرمان وشتى أشكال التعسف والباطل كأن لا عين رأت ولا أذن سمعت وهنا يتضح لنا جليا وجود ثنائية ضدية تمثلت في (الحرمان /العطاء)، الحرمان الذي تجسد في الفقر المدقع الذي يعيشه أبناء مدينة عين الرماد في مقابل العطاء والأنس الذي أضحت تتمتع به شخصيات وسياسيي المدينة.

يعرج بنا فضاء المدينة كذلك عقب قبض الشرطة على سمير المرنيني حسبهم أنه قام بالاعتداء على رمز المدينة مختار الدابة، في هذه الأثناء كانت « حناجر تصدح عاليا بالغناء.. وأخرى تعانق الفضاء البعيد بالزغاريد.. موسيقى عالية ما تكاد تستقر حتى تتغير.. فتيات يتفنن في الرقص ويتنوعن فيه.. جمع من الفتيان يتجمعون على الأرائك والكراسى يتابع الرقص مصفقا وينهض بعضهم مثنى وفرادى للمشاركة في الرقص ومغازلة الفتيات...» [34]، احتفاءً بانتصار الباطل على الحق باستعمال وسائل وطرق غير مشروعة من بينها شهادة الزور والشهادة بغير حق وهو ما يؤكد غياب الوازع الديني والأخلاقي لدى الطبقة المتحكمة في الأوضاع لصالحها في كل مرة، ولكن سرعان ما يظهر الحق ويزهق الباطل في النهاية وهذه الفكرة أو الجزئية من الرواية تمدنا هذه المرة أيضا بثنائية (الحق /الباطل)، التي تظهر من بابها الواسع، وتتجلى لنا من خلال صورتها الواضحة التي لا شيّة فيها.

يأخذنا فضاء المدينة أيضا حيث حدث زفاف بدرة وفواز أين كانت عزيزة الجنرال والنساء اللواتي كن يحطن بها معبرين عن الطبقة الحاكمة المترفة في المجتمع من خلال ما كانوا يضعونه من« الملابس الثقيلة المزخرفة، وفي كثرة قطع الذهب المختلفة، وكثرة الأصباغ التي لونت الأوجه والشفاه والعيون فأظهرت جمالا أحيانا، وأظهرت قبحا أحايين أخرى»[35]، وهذا ما يدل على الطبقية الحاضرة بقوة في الرواية وخاصة الطبقة الغنية التي كانت لها الغلبة والسيطرة على الأمور منذ البداية، لنلمح تقابلاً ضديّا طبقياً يتمثل في الطبقة الغنية التي تعيش في النعيم مقابل مقابلتها الفقيرة التي تصلى الجحيم. الأمر الذي يفضي إلى وجود ثنائية(الطبقة الغنية/الطبقة الفقيرة).

تهمّ بنا أحداث الرواية حيث« كانت المدينة تتمتم همسا نبأ مقتل لعلوعة الدلوعة.. قالت ألسنة أن سيارتها انقلبت بها في مهوى سحيق..» [36]، في حين ذهب البعض بالقول أن للجنرال علاقة بموتها، مع التحول الذي حصل لكل من لسمير ورفيقه عمار كرموسة الذي « تغير في شكله وسلوكاته أسدل لحيته وقصر قميصه الأبيض، وضمخ كل جسده بالمسك المكي »[37]. بل تعداه الأمر ليصبح راقيا في أنحاء المدينة يعالج من مسهم أذى وعين « كما أنهما كانا يعدان نفسيهما للذهاب إلى بغداد للمشاركة في الحرب المقدسة ضد اليهود والأمريكان وأذنابهما.. وقيل أنهما كان يهاجران بوجوب الجهاد في فلسطين لتحريرها من دنس الصهاينة»[38]، لتعاود ثنائية (الحياة/الموت)، فيما تعلق بقضية وفاة لعلوعة الدلوعة بعد هذا الاقتباس بالظهور، بالإضافة إلى ثنائية (الثبات/التحول)، (الأحسن/الأسوأ)، التي ساهم الفضاء في تشكيلها خاصّة فيما تعلق بكل من سمير ورفيقه عمار كرموسة، اللذان قررا التغيير من نمط سلوكهما الاجتماعي، وهنا يكمن التحول من الأسوأ إلى الأحسن وهو تحول إيجابي مبدئيا إذا ما قارنناه بالحالة الأولى التي كان عليها كل منهما.

2- **فضاء الشوارع** :

يحتل فضاء الشوارع مكانة هو الآخر إذا ما قارنناه بغيره من الفضاءات التي تحملها المدينة أو تلك التي يتشكل منها الفضاء العام لها أين يمكن عدّها بمثابة فضاء « يحقق وثبة نوعية في عرض صورة المكان والإعراب عن طبيعة الصفات المشكلة له، وذلك عن طريق الإضافة الجديدة التي يمدنا بها حينما»[39] ينقلنا إلى عيش اللحظة التي تعيشها الشخصية بكافة تفاصيلها، التي سبق لها وأن ولجته، لدرجة أن القارئ يتماهى مع هذه الصورة المعروضة كليا، وإن كانت فضاءات الشوارع أمكنة انتقالية، إلاّ أنها رغم ذلك تصبح وتتحول بفعل فاعل إلى أماكن يصعب اختراقها نتيجة لحالات خارقة تخرج عن نطاق مرتادي ومستعملي هذه الطرق والشوارع المؤدية بدورها إلى أماكن أخرى، وهذا ما يؤكده الاقتباس التالي من الرواية « منذ ساعتين لم تمر سيارة واحدة في هذا

الشارع..... الناس ينقطعون عن التنقل بعد العاشرة إلا للضرورة القصوى..... فهما تدركان ظروف البلاد تحت ظروف حلة الطوارئ واشتداد هول الإرهاب أصبحت صعبة جدا، وأن التنقل ليلا يعد مغامرة خطيرة العواقب . وكثيرا ما حصد الرصاص أرواحا بريئة ليست في الحابل ولا في النابل »[40]، وهذا ما يدل أيضا على أن الأجواء في الشوارع أصبحت لا تبشر بالخير نتيجة التغيّر الحاصل الذي عرفته المدينة في ظل غياب الأمن والأمان، ما منعها من القيام بمهمتها المنوطة بها، كونها أماكن للتنقل، وهنا يتضح لنا انعدام للحرية ويشعرنا بأن هناك من يتحكم في الأمر فحتى الحركة أصبحت ممنوعة نتيجة الظروف التي كانت تعانيها المدينة بل ربما كان أكثر سكان المدينة الذين كانوا «يجوبون الشوارع هكذا دون هدف محدد ولا يملك الاختيار بين أن يتكئ أو يمشي»[41].

كذلك لحظة خروج سمير المرنيني « من زقاقهم المقرف يتخطى برك الماء الصغيرة التي صنعتها المياه المتسربة من تحت الأبواب والجدران الجربة »[42]، وهذا ما يدل على الوضعية المزرية التي تعيشها شوارع المدينة التي لم تعد آمنة، حيث فقد أي احساس أو شعور بالطمأنينة والدفع بالراحة في نفسية المارين بها نتيجة التدهور الحاصل، وهنا يتضح لنا وجود ثنائية ضدية متمثلة في (الأمن والأمان/اللااستقرار والاضطراب)،« فالشخصية (...)، تجتاز شوارع وساحات تحت سلطة الخوف والقلق، الشيء الذي يجعلها تحس غربة المكان وفجائعيته، بحيث لم تعد هذه الأمكنة مجرد أشكال هندسية وجدران، بل تصبح حقلا دلاليًا، ينهض بعدد من الأبعاد والمستويات الرمزية التي ترتبط بوجود الإنسان وبذاكرته»[43]، رغم كل هذا إلا أن العمل قصد الحصول على قوت اليوم دفع بالبعض منهم إلى ولوج هذه الشوارع الكارثية رغم عنه شأنهم في ذلك شأن قدور الخبزة جار عبد الله المرنيني الذي كان يملك « سيارة بائسة ينقل بها الناس داخل مدينة عين الرماد وفي ضواحيها دون أن تعترض عليه الشرطة لحالة الفقر المزرية التي كان يعيشها»[44]، والذي سمي بالخبزة لأنه كان يربط دائما ثمن نقله للأشخاص على متن سيارته بالخبزة لأنها كانت تمثل له (الخبزة) قوت يومه الذي يقتات منه ببساطة شديدة مما دعا الناس لاصطلاح هذا الاسم عليه، حيث نمسك هنا أيضا في ظل هذا الصراع من أجل البقاء في هذا الفضاء على ثنائية ضدية متمثلة في (العمل من أجل العيش/العيش من أجل العمل-الحياة)، إنها الرغبة في البقاء وتحصيل الرزق ضمن هذا المكان التي كانت جل ما يتمنى أمثال هذا العامل اليومي البسيط، وهو ما يوضحه الاقتباس السابق كون أن هناك من يعمل لأجل كسب لقمة العيش رغم المعيشة الضنكاء التي يعيشها، ليحيا سعيداّ، في حين أن هناك من يكسبها بطرق غير مشروعة أمثال عزيزة الجنرال ويرى فيها حياة سويّةً، وهنا تصبح الشوارع والطرقات «أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها »[45]، إنه الصراع من أجل العيش والبقاء ولو في الوحل والطين وبرك الماء التي تملأ المكان والتي لم تمنع

أمثال قدور الخبزة رغم فاقتهم الشديدة من أداء مهامهم والقيام بأعمالهم التي تدرّ عليهم قوت يومهم وتكفيهم الوقوع في الكوارث والانحرافات التي طالت فئة أخرى من سكان مدينة عين الرماد وهنا نجد ثنائيتين متقابلتين الأولى التي كانت تمثل الهروب من الواقع الذي كان يمارسه شُلّة من سكان المدينة بذهابهم على الملاهي والسهر في محاولة منهم لنسيان واقعهم في حين نجد طبقة أخرى ممن يعيشون الواقع بمختلف تفاصيله يعملون بكد وجد من أجل الحصول على قوت يومهم وسد حاجاتهم اليومية ومختلف شؤونهم الاجتماعية ويمكن التمثيل لهذه الجزئية التي تضعنا أمام مفارقة تتمثل في (الفقر /الغنى)، الفقر الذي تمثله فئة معينة مقابل الغنى الذي تمثل فئة أخرى، كما يمكن التمثيل لها بثنائية (القناعة/عدم الاكتفاء-الجشع)، القناعة التي يمثلها قدور الخبزة وأمثاله، في المقابل عدم الاكتفاء والطمع والجشع وكمثال نجد عزيزة الجنرال التي تمثله أحسن تمثيل وفق ما تمليه علينا الاقتباسات السابقة، وما حضر فيها من أحداث وتصرفات تؤكد هذه الثنائية وتعضدها في كل مرة. وبمجرد سدول الليل على المدينة وبالتحديد « بعد منتصف الليل أغلقت كل المحلات التجارية أبوابها وخفت الحركة في كل الشوارع .. »[46]، كل ذلك جاء وفق «حس درامي فاجع متنامي بموقف مأساوي متصاعد النبرات »[47].

ليتضح لنا وجود ثنائية أخرى متمثلة في (الصوت/الصمت)، فالصوت الذي كان يعبر عن صوت المؤذن الذي عوضه صوت المعلق الرياضي الذي ملأ المكان بعد برهة من سماعه، فيث مقابل الصمت المطبق الذي أرخى سدوله على المدينة نتيجة الوقت المتأخر من الليل الذي تزامن والظروف المحيطة بالمدينة آنذاك.

كما تظهر لنا عبر شوارع المدينة صورة الشاحنة الصغيرة وهي « تغادر الزقاق وهي حذرة من أن تصدم جدران المنازل وسقوفها، كانت أسراب الحمام تحط وما تفتأ أن تحلق مضطربة.. وكان أفراد العائلة يعيدون أشرطة الذكريات الحلوة والمرة جميعا.. هنا ولدوا، ودرجوا، وتجرعوا من الدهر كؤوسا من العلقم، وأخرى ختامها فرح عابر..» [48]، على غرار غيره من الجيران أمثال: دعاس الحمامصي وعلي الخضار في هذه الأثناء« كان المكان.. وكان الفرح ورودا تتهادى في الفضاء » [49]، حيث نمسك هنا بثنائية (اللقاء-الاجتماع/الفراق)،(مسقط الرأس/الابتعاد والمغادرة)، فاللقاء أو الاجتماع الذي يعبر عنه سكان الحي (الشارع)، وهم يغادرونه (الفراق-المغادرة)، هذا الحي الذي ألفوه منذ الصغر والذي يعد مسقط رأسهم الذي همُّوا بتركه لأسباب وضغوطات أجبرتهم عن التخلي عنه، تحت طائلة الحاجة والنفور، وهو ما يوحي لنا أيضا بعلامات الحزن على فراق هذه البقعة الأولى للحياة متمثلة في الحي الشعبي، الذي عاش فيه هؤلاء السكان الحلاوة والمرارة ودأبوا على السير في شوارعه منذ الصغر، وها هم يتركونه اليوم دون سابق إنذار.

إنه التحول الذي عرفته المدينة حيث أن « مدينة عين الرماد وقد ذبحت مئة كبش.. عشرون كاملة تبرعت بها وعزيزة الجنرال وحدها إكراما لفخامة الرئيس.. وقيل أن خلقا كثيرا جيء به من كل المدن المجاورة، وجيء أيضا بالعازفين وضاربي الدفوف، وعارضي الأجساد، ومتقني الألعاب الفلكلورية إكراما للرئيس..، وقيل إن المدينة احتفلت الليل كله ورقصت بملء قلوبها.... »[50]. ليبدو لنا حضور ثنائية ضدية أخرى يمكن التعبير عنها ب(الاتصال/الانفصال)، والتي تحدث لنا هي الأخرى مفارقة مفادها حزن بعض من سكان المدينة (مدينة عين الرماد)، في مقابل فرح البعض الآخر على رأسهم عزيزة الجنرال التي كانت سببا في هذا الاحتفال الذي عاشته المدينة تلك الليلة، احتفالا بالرئيس، ليتجلى لنا حضور تقابل آخر متمثل في (النفاق/النزاهة)، فالنفاق المعبر عنه من خلال إقدام عزيزة الجنرال على إحياء حفلتها تلك في مقابل النزاهة التي آثرها بعض من سكان المدينة، الذين انزووا في أحد أركانها، فيما أقبل بعض آخر من سكان المدينة المجاورة على المجيء للمدينة وحضور الاحتفال الذي سيقام على شرف السيد الرئيس.

يقودنا هذا الحديث بدوره إلى ما حدث في تلك الليلة نفسها « تهاطل غيث كبل الغبار الذي ظل يهدد حياة الجميع.. ليس يدري ما الذي ساقه إلى ذلك الشارع.. وليس يدري ما الذي دعاه لأن يرفعه بصره إلى تلك الشرفة المستديرة.. كانت بفستانها الأحمر الطرز، وشعرها المفحم المنسدل على الكتفين.. كانت بوجهها المتألق سمرة.. بتقاسيم الوجه الفاتنة تشبه كل الجميلات العربيات والبربريات.. يكاد يرفرف من مكانه فيقطع أفنان شجرة مشمش تعالت على الشجرة تكاد تحجبها.. »[51]، وهنا تصبح الشرفة كشفرة ومكان أول للالتقاء جراء التقاء العيون لأول مرة، ولعلنا نعثر عقب هذا الاقتباس على ثنائية(الغيث/الغبار)، فالغيث الذي طالما انتظرته المدينة الغارقة في الرماد، كما جاء في تسميتها، في مقابل الغبار الذي تكبّل وذاب واختلط بماء الغيث العذب الذي يغيث الناس من الجذب والقحط، ولعلّ اختيار وترجيح لفظة "الغيث" عوض" لفظة "المطر" فيه منم الدلالة على الخير وقرب الفرج، فالأولى تأتي بمعنى الإغاثة والرحمة أما الثانية فتأتي متعددة الأوجه فكما تدل على العطاء، تدل أيضا على الوعيد، في إشارة لظهور فعل غسيل من نوع طبيعي عقب تهاطل الغيث السابق، غير الذي عبّر عنه العنوان في عتبته الأولى وفي مقدمة الحديث.

يذهب بنا فضاء الشارع أيضا لما خرج أب العطرة ووجد أن « الشارع الأغبر كانت جدران العمارات صفراء باهتة بلون الموت ..وعلى الوجوه قتامة وحزن..» [52]، أين نلمح حضورا مكررا لثنائيات (الموت/الحياة)،(الجِدّة/القِدم)،(الفرح/الحزن)، وعندما فواز دخل الحي الجديد راغبا في اصطياد لإحدى الفتيات وفي مخيلته ظلت تدور وتجول كل من العطرة و لعلوعة اللتان حرقتا فؤاده حيث « كانت السيارة تتهادى في حفر الطريق» [53]، حتى جاء مختار الدابة وأفسد عليه فرحته وفرصته « لم يشعر فواز بنفسه إلا وهو ينطلق بالسيارة مبتعدا وخيبة مريرة تعض بأنيابها الحادة

على قلبه العاشق»[54]، حيث يمكننا أن نمسك بثنائية (الرغبة الجامحة/المانع والحائل في تحقيقها)، وهو ما يثبته الاقتباس السابق من خلال رغبة فواز في الحصول على كل من العطرة و لعلوعة، في مقابل مختار الدابة الذي سرعان ما أفسد عليه فرحته وأفشل مخططاته الشيطانية، وإن كان لا يختلف عنه في تصرفاته فكلاهما من منبت ونطفة واحدة عنوانها الرذيلة.

في هذه الأثناء « كانت شوارع عين الرماد وأرصفتها تتناقل إشاعة جثة في الحي القديم قرب المنزل الذي تقطن فيه كوثر المرنيني ..» [55]، الخبر الذي شاع كالبرق في أواسط المدينة ليثير جدلا كبيراً، ليكثر هذا الجدال ويستمر خاصة بعد إشاعة خبر عودة هذه الجثة أو الميت للحياة أين« بدأت الشوارع تنبسط أمام بعض الراجلين، وعجلات يرتفع هديرها من حين لآخر.. وكان الصغار يلهبون الفضاء بهتكون صمته بأصواتهم العصفورية : مقتول يرجع إلى الحياة .. مقتول يرجع إلى الحياة.. مقتول يرجع إلى الحياة..» [56]، وهنا «يتطور السرد عبر تقنية البحث البوليسي ومفاجأته وتطوراته المثيرة انطلاقا من حدث مثير الحدث الذي كان بداية الحبكة وهو اختفاء الجثة»[57]، حين ركنت عزيزة سيارتها في الشارع الرئيسي الذي ظل مكتظا بالسيارات وهي تقرأ خبر العثور على عزوز المرنيني حيا وهو الذي سبق أن توفي منذ خمس سنوات، وقاتله لا يزال قابعا في السجن، « غير مبالية بأبواق السيارات التي كادت تخرق آذان الفضاء..» [58]، وهذا ما يدل على وجود صخب في الشوارع وعودة للحياة تدريجيا للمدينة صاحبتها عودة المقتول إلى الحياة لتبقى ثنائية (الحياة والموت) تحكم حيزا هاما في الرواية إلى غاية نهايتها.

3- فضاء حديقة الأمير عبد القادر:

تعتبر الحديقة من بين الأماكن العامة والمفتوحة في الوقت ذاته ذلك أنها تعد بمثابة مقصد لفئات مختلفة من المجتمع يأتونها بغية الترويح عن النفس ومحاولة أخذ قسط من الراحة يسقط ما هو محمول على كواهلهم طيلة وقت عصيب، كما أن «القرب من الحديقة يعني القرب من الحياة»[59]، فحديقة الأمير التي « تتوسط المدينة كانت تحفتها وعروسها، تتربع على مساحة مستطيلة تملؤها أشجار الزان والفلين والزينة من كل نوع.. وتزينها أشكال وأنواع من الأزهار.. وتضحك في جنباتها برك فوارة تقذف بابتساماتها في أوجه الزوار.. وتتنوع فيها الممرات الإسفلتية والحجرية التي تناثرت عليها كراس حديدية مزخرفة هنا وهناك.. ووقفت في كل زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانية تذكر الجميع بالحضارات والشعوب التي مرت على المدينة.. وعصفت بها يد الزمن، فلم يمض إلا عقدان أو أكثر بقليل حتى تناهبها جشع البطون الكبيرة، لتتقلص أمتارا أمام زحف الإسمنت المسلح الذي كومه حشحوش وعزيزة من كل جانب. » [60]، حيث كانوا يتبادلون أطراف الحديث في كل مرة، خاصة حوارهما بشأن زوجة سالم التي زوجّه أبوه إيّاه رغبة في مالها (زواج مصالح لا غير)، كيف لا وهي التي سعت إلى تطليق ابنتها المتزوجة(فريدة)، وكذلك حولت

ابنها (فوّاز) إلى امرأة من خلال غرسها لأخلاق النساء فيه، وهنا تتضح لنا جليا تلك الهوة «بين البيت والحديقة ،مسافة تقطعها الشخصية للبحث عن المعنى المفقود في حياتها أو إخماد ما لا يستطيع ولا يريد أن يهدأ في أعماقها »[61].

وهنا يتجلى لنا الرماد الذي تعيشه المدينة في الحاضر الذي قضى على الماء الذي كان يتدفق سابقا في الماضي، من خلال محاولة طمس المعالم والمخلدات التذكارية التي كانت بالأمس مزاراً، إن مثل هذا« التحول الذي يقود السارد إلى العودة إلى ماضي المكان زمن الاستعمار ،ثم ابراز تحولاته زمن الاستقلال »[62]، لتتحول اليوم بفعل فاعل إلى افساد تلك الهندسة المعمارية التي بها معظم الأماكن كالحديقة التي كانت بالأمس مقصدا للّهوِ والمرحِ لتتحول إلى خراب جراء الإهمال الذي تعرضت له إنه الصراع بين الماضي والحاضر، الصراع الذي تكون فيه الغلبة للحاضر المدمر والمفسد الذي قضى على كل جميل.

فضاء الحديقة أين هزت سالم « المفاجأة وهو يرى ذهبية بنت الطاهر هي يشحمها ولحمها.. »[63]، ليدرك فيما بعد أن التي رآها هي ابنة ذهبية، صدم في البداية لكن ما أرقه هو الصبية وردة التي رأى فيها معيقا لأحلامه حيث تمنى لو لم يكن له أولاد البتة، وهنا يحصل تناقض داخلي للشخصية التي كانت تبحث عن نعمة ولما عثرت عليها حاولت الاستغناء عنها لا لشي إلا أن هناك نعمة أخرى حلت محلها في قلبه دون سابق انذار ،كيف لا تدفعه نفسه إلى مثل هذه التصرفات وهو الذي كان« يحتمي بذاكرته أمام فراغ الحاضر وخيبته بسبب العفن الذي تصنعه زوجته عزيزة كل يوم دون أن تعير اهتماما لرأيه»[64]، وهذا ما يدل على الطمع البشري الذي يؤدي إلى الفتك به ما إذا تعدى حدوده، واجتاز طمعه رغباته. وهنا تتجلى لنا ثنائية (الحلم/الفجيعة)، فالحلم الذي مثل حلم سالم في مقابل فجيعته التي مثلت حصوله عليها في حد ذاته الذي شكل له أرقا بات يعاني منه لردح من الزمن.

4- فضاء السوق:

يعتبر فضاء السوق فضاء لقائي بامتياز، فـ « بالإضافة إلى كونه فضاء لعرض السلع ومختلف المنتجات والبضائع للبيع والشراء والتبادل التجاري بشكل عام-فإنها فضاء لقاء أصحاب المهن والحرف المختلفة كلّ حسب طبقته (...)، يتميز بالزحام والاكتظاظ الذين يعبران عن التلاحم والحميمية بين النّاس داخل السوق »[65]، يقودنا فضاء السوق، هذا الفضاء العام إلى الحديث عن ممارسة مهنة صناعة الزلابية التي امتهنها عياش قبل أن يلتحق باتحاد نجوم المدينة، والتي « كانت تكدس طوال العام ليلتهب عليها الطلب في رمضان، وكأن الناس لا يأكلون غيرها.. يقفون الساعات للحصول على رطل أو رطلين.» [66]، حيث يمكننا أن نلاحظ هنا تمثيلاً للموروث الثقافي الذي يدل على أحد الأكلات أو الحلويات الشعبية التي كانت تمتاز بها المنطقة، ولكنها كانت محببة في شهر

رمضان أكثر من غيره، وكأنهم يصومون لأجلها فقط، وسط الصخب المصاحب نتيجة الانتظار لساعات أمام محل بيع الزلابية، وهنا يمكننا أن نعثر على ثنائية ضدية تتمثل في (الاقبال /العزوف)، الاقبال الذي مثله المتسوقون الذين أقبلوا على محل بيع الزلابية، أو الحلويات الشرقية دون غيرها من المحلات، والعزوف الذي مثله نفس الفئة لدى عزوفهم عن المحلات الاخرى التي كانت تتوفر على مختلف السلع والبضائع التي كانت معروضة في السوق التي كانوا يقصدونها بغية التبضّع ، وهذا ما يدل على أن سوق المدينة كانت رغم كل شيء مكتظة بالمتسوقين وإن كانوا لا يقصدون في الأغلب إلا محل بيع الزلابية، ومن هنا يتجلى لنا أن «ما يحكم علاقات الناس في هذه الأسواق هو المنفعة المتبادلة، السّلعة مقابل مقدار من المال، لذلك نلاحظ خفوت تلك الحميمية بين التجار والمشترين، أي أن علاقتهم لا تتعدى عمليتي البيع والشراء» [67]، رغم وجود مساحة للترحاب تعمل على جذب هؤلاء المشترين في كل مرة، وما يؤكد لنا وجود ثنائية ضدية ما إن قارننا هذا الوصف بسابقه الذي فيه نوع من الحميمية وهذا الذي تكاد تنعدم فيه بسبب ما تفرضه المعاملات التجارية التي لا لهو فيها، حيث نعثر على ثنائية ضدية متمثلة في (المكان الحميمي/غير الحميمي)، المعبر عنهما من خلال الوصف الأول وهذا الأخير، كما يمكننا أن نعبر على هذه الثنائية أيضا بـ (الجذب /الإقصاء) المتمثل في محل الزلابية الذي كان له دور كبير في جذب المتسوقين ومرتادي السوق الأمر الذي أدى بهم إلى إقصاء باقي المحلات وعدم المرور بها.

- **الفضاءات المغلقة:**

5- فضاء المقهى:

ممّا لا شك فيه أن « الناس يلجأون إلى القهاوي، لأنها المكان الأنسب للقاء بهدف مناقشة قضايا الحياة الاجتماعية المختلفة، أو استعراض المشاكل التي يتخبط فيها بعض الأفراد والمجتمع.» [68].

يعدّ فضاء المقهى من الأمكنة العامة ولكنها تكون خاصة في بعض الأحيان خاصة وإن كان مرتاديها من ذوي طبقات أو على مستويات ثقافية معينة، كما أنها تعد بمثابة أماكن انتقال خاصة يقصدها فئة معينة دون أخرى بحسب ما ذهب إليه حسن بحراوي في مؤلفه بنية الشكل الروائي [69]، من خلال تحديده لأنواع الفضاءات، فالملاحظ في هذه الرواية أن «مقهى الحي العتيقة الذي عششت حوله المقاهي الحديثة» [70]، أين يلتقي سمير فتيحة الطارتا وهي تغص في النوم، وهذا ما يدل أن المقهى التي كانت تأوي مختلف شرائح المجتمع في المدينة على غرار مراد لعور وعمار كرموسة فكان يرتادها « شباب وكهول وشيوخ.. معلمون متقاعدون، وخمارون، وخريجو سجون » [71].

ومن هنا يتجلى لنا أن «فضاء القهوة/المقهى له أهمية كبيرة في أغلب المجتمعات الإنسانية، وبخاصّة في المدن الكبرى، إلاّ أن دوره يبقى مرتبطا بظروف العصر، وبالحياة الاجتماعية بعامة،

فقد تكون حاضنة اجتماعية ومركزاً لتواصل الأجيال، ومنبراً ثقافياً وحضارياً مهماً، كما يمكن أن يكون المصدر المولّد للأفكار والايديولوجيات المؤثرة على مصير سياسة وطن بأكمله»[72].

تقودنا الرواية التي بين أيدينا إلى فضاء المقهى حيث القمار ومعاقرة الخمور والأحلام التافهة التي لم تتعدى أن يكون أكثرها لاعب كرة قدم متميز في اتحاد النجوم للمدينة، لتتحول فيما بعد (المقهى) إلى فضاء لتناقل الأخبار وتداولها من خلال شيبوب بائع الجرائد الذي حمل بين جرائده خبر « اختفاء جثة شاب قتيل في ظروف غامضة »[73]، وقع ذلك بالقرب من مدينة رأس العيون حيث كان سمير يقرأ ذلك غير مبالي بحيرة عمار كرموسة الأمي الذي مات أبوه وهو لا يعرف من ملامحه شيئا نتيجة تعاطيه لأم الخبائث، كل ما كان يدركه هو اسم أمه زهيرة الزينة لتبرز في هذا الفضاء لنا ثنائية (الثقافة /الجهل)، الثقافة والعلم الذي كان يملكه سمير الذي استطاع قراءة الجريدة مقابل عمار كرموسة الذي ظل يتساءل عن هوية الجثة التي كان يعتقد أنها لآخاه عزوز. و« رغم الديكور الجديد الذي أدخل على مقهى الشروق إلا أن الناس ظلوا يطلقون عليها مقهى المتقاعدين لأن كل الذين يقصدونها كبارا وصغارا يغرقون في القمار منذ الصباح حتى منتصف الليل لا هم يشغلهم إلا الاستمتاع بلذة الانتصار والانكسار،..... كانت كل مرة تبعث من جديد»[74]. فصفة المتقاعدين التي تطلق في الأغلب على من أتم عمله لسنوات في الخدمة ليكون له حق التقاعد وصفة الخلود للراحة في ما تبقى له من أيام حياته إلا أن التقاعد في المدينة أصبح مسبقا دون أي دخل يُدرُّ على هؤلاء سوى معاقرتهم للخمور التي تجعلهم حبيسي المكان إلى وقت متأخر من الليل، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على التهاون والتقاعس الذي حل على سكان المدينة واستحوذ على عدد كبير من قاطِنيها الذين كانوا في الغالب أشخاص في ريعان شبابهم ضيعوا أوقاتهم وأموالهم في الفراغ والخراب، بسبب«الحرمان، والقلق، والشعور بالغربة» [75]، كل هذا لا ينفي أن المقهى أيضا كانت مكانا للتعارف وتبادل الأفكار والحكي عن المآسي والأحزان التي يقصدها الناس في أغلب الأحيان للتخلص من الفضاء الرويتني الذي يعايشوه يوميا داخل المدينة وهنا « تصبح المقاهي المكان الذي يتزاور فيه الناس خارج نطاق الأسرة»[76]، حيث كانت المقهى تعطي لهم متنفسا للترويح عن النفس كما كان الحال في مقهى الشروق التي جمعت كل من كريم وفاتح في أكثر من مناسبة، و« هنا نلمس حميمية الذكرى لهذه الأمكنة التي تتميز برومانسيتها »[77]، من خلال كونها فضاء تنفسيا وترويحيا يجد فيه المقبل عليه ما يرغب به ويصبوا إليه.

ونظرا لأهمية هذا الفضاء،« وفي زمن ليس ببعيد جدا، اعتبر المقهى مسرحا للحياة الشعبية العامة مقابل ما كانت تقدمه دور الأوبرا، والمسارح، والسرايات السلطانية للأرستقراطيين، وأصحاب المكانة الرفيعة والجاه، لذلك تلجأ السلطات والجماعات الضاغطة في العديد من البلدان إلى طرد المثقفين من المقاهي وأحياناً إلى إصدار أمر بإغلاقها ولو مؤقتا» [78]، لتتحول من

فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق بفعل ممارسة السلطات الضاغطة لإجراءات تعسفية تمس هؤلاء المثقفين وتطول غيرهم من المتطاولين والمنحرفين.

6- فضاء المزرعة:

إن الحديث عن المزرعة يقودنا إلى الحديث عن الريف أو فضاء القرية، لكن كون هذه المزرعة جزء لا يتجزأ من المدينة بحكم القرب منها، واعتبارها إحدى ضواحيها، ومن هنا فإنه يمكن صَفُّها ضمن الفضاءات الجامعة للمدينة التي تحتويها هذه الأخيرة، حيث يتضح لنا هذا الفضاء الخاصّ خاصّةً « حين توغل كريم في نسمات التربة الندية، والأعشاب الطرية بكثير من الفرح والعشق، »[79]، وهو ينتظر فاتح اليحياوي، كذلك عندما عاد كريم السامعي من مركز الشرطة وذهب الى المزرعة وانتابه شعور بالتعب، قبل أن يهمّ للنوم « وضع الأغراض والجريدة في مكان مرتفع في العريشة، وهم بالخروج، لكن أباه وقف أمامه عند الباب ودعاه للعودة حيث كان »[80]. ليتضح لنا وجود ثنائية ضدية في هذا الفضاء متمثلة في (الخروج/الدخول) المعبر عنه من طرف الشخصية.

كما يتجسد لنا كيان « المزرعة التي بينه وبينها عشق كبير يحس فرح التربة ورقصات البذور، وهي تنتشي بين أنامله وأغاريد الشتلات والبراعم..» [81]، المزرعة التي شكلت معادلة مفادها أن « الإنسان هو الأرض الصغرى والأرض هي الإنسان الأكبر»[82] لتظهر لنا ثنائية (الاعتناء/الإهمال)، فالاعتناء ممثلا في اهتمام الانسان بالأرض في مقابل إهمالها له، فنظير الاعتناء الصادر من الإنسان نحو هذه الأرض التي تصبح تمثل الإنسان، والإنسان يمثلها وكأنهما وجهين لعملة واحدة، كما أن مهنة الفلاح« التي لم يعرف خليفة غيرها في حياته، حيث كان يعتني بالأرض في كل مرة » [83]، كما هو الحال بالنسبة لسليمان الذي يشتغل في مزرعة سالم هو الأخر حيث « لم يكن وحيدا في خدمة الأرض، ولكن كان معه العشرات بين دائمين وموسميين، لكنه هو المقيم وحده والمشرف على الجميع، والنائب عن عزيزة في كل شؤون المزرعة رغم انه كان يكرهها ويمقتها ،ويتمنى لها كل شر» [84]، أين أضحى فضاء المزرعة جامعا للإنسان والأرض نتيجة العلاقة الحاصلة بين كل منهما نحو الآخر والتجذر ضمن هذا الفضاء من طرف الإنسان الذي أصبح يشكل جزء لا يتجزأ من هذا الكيان. إلا أن الشخصية تبقى تحاول في كل مرة رغبتها في التحرر من القيود النفسية التي تضغط عليها وهي تلج هذا المكان« معبرة عن الحالة النفسية والذهنية من جرّاء الواقع المكاني المبهم رغم الحميمية والرغبة الملحّة في الارتباط به »[85]، أين يتحول المكان الحميمي إلى مكان جرائمي بامتياز، نتيجة الأوضاع الأمنية الكارثية والمتردية التي أضحت تعيشها المزرعة على غرار غيرها من الأماكن في هذه المدينة والتي تعتبر بدورها امتداد لهذا الوطن العميق، ليتضح لنا وجود ثنائية يمكن وسمها(التعلق/الانفلات)، فالتعلق الذي هو مرتبط بارتباط الشخصية بفضاء (المزرعة) التي

تعتبر جزءا من هذه الأرض الطيبة المشكلة للوطن، في مقابل الانفلات الذي يمثل الرغبة في الابتعاد عنها نتيجة تحولها إلى فضاء للقتل وممارسة الأفعال الإجرامية.

ينتقل بنا فضاء المزرعة حيث وصلت مصادر للشرطة مفادها أن جثة عزوز المرنيني مدفونه فيها، أين قاموا باستجواب كل من سليمان وخليفة عنها وطال بحثهم في أنحاء عديدة منها وهناك تحولت المزرعة إلى ملجأ لتغطية وستر الفضائح والجرائم التي صدرت من مجرمي مدينة عين الرماد و في مقدمتهم عزيزة الجنرال، إلا أنها لم تلبث أن تحولت إلى كاشف وفاضح لأعمالها وأعمال المتواطئين معها في القيام بهذه الجريمة الشنعاء التي راح ضحيتها عزوز المرنيني وهنا تظهر لنا ثنائية (الستر والفضح)، التي تتجلى بوضوح في هذا الفضاء، خاصة بعد التحول الذي أسفرت عليه التحقيقات الأمنية في المكان.

7- **فضاء المسجد:**

وهو فضاء العبادة وممارسة طقوسها المعهودة إذ أنه مكان عام في مفهومه لكنه خاص من حيث التطبيق الفعلي والممارسة لهذه الطقوس والعبادات، فالإقبال عليه يكون فيه حق للمتدينين وممارسي العبادات والذين هم على بينة من أمرهم، الخاضعين لحكم ربهم، المتجنبين لنواهيه، المتّبعين لأوامره، وهو فضاء يدفع بالأجواء الروحانية والربانية لأن « التركيز على الجانب الروحي لهذا الفضاء يساهم في تحقيق الذات المرتبطة بعالم النفس وهو الجوهر في الإنسان»[86]، كما أنه يتحول إلى فضاء خيالي حيث يظهر الميت عزوز المرنيني وقد « تلاشى في الشارع الضيق يحث الخطى إلى البيت عائدا من المسجد ..وهرع طفل صغير وقد عاد بالخبز من المخبزة وهو يتلفت مترقبا خائفا وقد خيل إليه أن الجثة تلاحقه، وحولقت امرأة في الشرفة وهي تفتح نوافذ البيت قائلة :- سبحان اله يحي العظام وهي رميم »[87]. نجد ثنائية (الحياة / الموت)، (الموت-الحياة/ إعادة البعث من جديد) التي تتجسد في الظهور المفاجئ للشخصية الميتة والمتوفاة منذ خمس سنوات، لتحمل معها تحولا جديدا في إعادة الخلق والعودة إلى الحياة من جديد بعد الموت الذي أقره الجميع وشهدوه وتأكدوا منه عن طريق التحقيقات التي أكدت ذلك.

وبمجرد سدول الليل على المدينة اختفت الحركة من شوارع المدينة « ..وظل صوت المؤذن يتيما.. وأبواب الجامع تفغر فاها لا تدب عليها إلا أقدام ضعيف» [88]، الصوت الذي عوضه صوت المعلق الرياضي، وهذا ما يؤكد لنا البعد عن الدين الذي تم التعبير عنه من خلال بيت من بيوت الله الذي أصبح لا يقصده إلا القليلون من سكان المدينة في غياب الوازع الديني وكذلك الأخلاقي وهنا تتضح لنا ثنائية أخرى وهي الكثرة والقلة أو الاقبال في مقبل العزوف، فالكثرة التي تمثل جل سكان المدينة (العازفة)، والقلة التي أصبحت تمثل طائفة معينة(المقبلة) والتي كانت تقصد وترتاد المسجد من أجل العبادة والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى .

كما نجد « إمام المسجد الجامع اتخذ موضوع تعدد الزوجات محورا لدروس متتالية.. وكان يصر أن ذلك يدخل في إطار من أحيا سنتي بعد فساد أمتي فله أجر شهيد.. » [89]، وربما هي محاولة لتغطية أعمال سلوكيات لا أخلاقية ووساخة كبار المدينة من شخصيات وسياسيين الذين كانوا يودون الارتباط بكل فتاة يجيدونها لذيذة وممتعة حالهم في ذلك حال مختار الدابة الذي ظلت محاولاته مستمرة من أجل الظفر بالعطرة وقلبها، التي لم يكن يهمه شيء غيرها.

ليتضح لنا وجود ثنائية أخرى متمثلة في (الصوت/الصمت)، فالصوت الذي كان يعبر عن صوت المؤذن الذي عوضه صوت المعلق الرياضي بعد برهة من سماعه، فيث مقابل الصمت المطبق الذي أرخى سدوله على المدينة نتيجة الوقت المتأخر من الليل الذي تزامن والظروف المحيطة بالمدينة آنذاك.

8- فضاء المسرح البلدي :

إن الحديث عن المسارح والسينما يحيلنا إلى وجود نوع من الفضاءات المغلقة، وهذا بحسب طبيعتها العملية، ووظيفتها الفنية التي تتطلب منها الانغلاق خاصة في فترات العروض التي تتطلب الانتباه الكبير والدقة قصد الإحاطة بكل تفاصيلها، إلا أن هذا الفضاء تحول من مغلق إلى مفتوح بفعل فاعل، وسط التحولات التي شهدتها المدينة خاصة بعد الاستقلال أين تحولت وظيفة المسرح البلدي إلى وظيفة أخرى غير التي كان عليها في السابق، حيث كان عبد الله يقضي الوقت كله « في لعب الضامة وأحجار الدومنو مع العشرات الذين يجتمعون متحلقين حول مبنى المسرح البلدي» [90]، ولوصف المحيط المعماري أو الهندسي لفضاء المسرح البلدي نجد أن « المسرح البلدي تحفة المدينة، بناه الفرنسيون قبل الثورة، وزرعوا فيه الحياة حين ينقلون إليه حركتهم ليلا، ويضخون شرايينه فنا وإبداعا، ومذ غادر الفرنسيون المدينة تسللت إليه يد اليأس والقنوط، وتغشاه حزن عميق رهيب لف الجدران البيضاء والأبواب البنية والتماثيل التي ثبتت من الخارج رمزا لآلهة الفن والجمال. »[91]، وبعد مغادرة فرنسا هذا المسرح تحول إلى مسرح للخراب والجريمة التي أتت من خلال ولوج أيادي اليأس وضحايا القنوط إليه، في وقت« تحولّت كلّ الأماكن بالنسبة إليهم إلى أماكن مغلقة، فعلى الرغم من تواجدهم في أماكن مفتوحة، فغنهم لا يستطيعون ممارسة حياتهم بشكل طبيعي»[92]، ليتبين لنا هنا وجود ثنائية (السابق واللاحق)، أما السابق فيمثل مظهر وتسمية المسرح سابقا، في مقابل التحول في اللاحق الذي طال التسمية والشكل العمراني الهندسي وكذلك الوظيفة أو المهمة للمكان.

كل هذا وغيره من الفضاءات التي استطاع الروائي عزالدين جلاوجي إقحامها في عمله الفني، متمثلا في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، التي تعد سابقة من نوعها « كعمل فني تجريبي يُسهم في

الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود.» [93].

كما أن الاقتباس الأخير في الحاشية رقم (90) الذي احتوته الرواية والذي تجلى لما "عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم.» [94]، وكأنها مدينة من نسج الخيال وليس لها وجود في الحقيقة، فوجودها كان مرتبط حسب السارد بمخيال أحد الكتاب أو الأدباء ليُسفر في الأخير عن « خلاصة تعطي الانطباع أن سردا أو مساقا سرديا قد أشرف على نهايته وتضفي عليه وحدة نهائية والتحاما، نهاية تخلق في المتلقي بالاكتمال المناسب والنهاية المحتومة» [95].

خاتمة:

كانت هذه إذن جولة خاطفة في رواية "الرماد الذي غسل الماء " للروائي والأديب عز الدين جلاوجي، والتي عمل فيها على إبراز بعض مظاهر المدن الرمادية التي أصبحت لا تعدُّ ولا تُحصى، فكثيرات هنَّ مدن الرماد اليوم في عالمنا العربي خاصة بعد التحولات التي شهدها العالم في الآونة الأخيرة، دون أن نعطي مثالا لتبقى مدينة عين الرماد بهذا الاسم تحيل إلى الدلالة على كل مدينة رمادية أكل حاضرها ماضيها، وغسل رمادها ماءها وتلبدت بالغيوم سماءها، واستحال على الحالة الأولى والمظهر الأول بقاءها نتيجة التعريات والممارسات التي أدت بمثل هذه المدن إلى الانحطاط والسقوط، أين تبقى مدينة عين الرماد نموذجا لهنَّ جميعا، وذلك تحت وطأة السواد الذي لم يترك للبياض شيئا والليل الذي طال سواده، رغم كل هذا يبقى خيط الأمل موجود في ظل وجود من يريد أن يحقق في بوتقة العدمية و العبثية الحضور و الوجود، إلى ذلك هذه بعض من النتائج المرجوة و المنشودة، المتحصّلِ عليها من خلال الدراسة، التي نعتقد بتحقيقها وفق ما توصّلنا إليه:

- تعددت الفضاءات المضمنّة في هذا العمل الروائي، والتي تراوحت بين مفتوحة ومغلقة، مع غلبة الفضاءات المفتوحة والتي يأتي في مقدّمتها فضاء المدينة بوصفه الوعاء الحامل والحاويّ لمختلف الأفضية الأخرى التي لا يمكن تصوّر وجود لها بدونه.. بالإضافة إلى وجود فضاءات أخرى يمكن وصفها بالمغلقة ممثلةً في (المقهى، المسجد، الحديقة، المسرح البلدي...)والتي كان لها حضورها ودورها الفعال داخل النص الروائي بالتحكّم في سيرورة وصيرورة الأحداث الروائية المختلفة.
- استطاع الروائي رسم جملة من التناقضات والمفارقات التي أسهمت إلى حد ما في خلق نوع من الثنائيات الضدية التي حكمت الموقف وحسمته، مما أسفر عن وجود تقاطبات

مكانية مكنتنا من استقصاء جُلّ التقابلات الحاصلة في فضاء العمل الروائي ومن ثمة القبض والإمساك بأهمِّها، والتي هي أساساً كانت محور بحثنا هذا.

- **الهوامش والإحالات:**

[1] عزالدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

[2] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير،2012، الجزائر، ص 193.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة، ص 182.

[4] Gaston Bachelard, LA POÉTIQUE DE L'ESPACE, Les Presses universitaires de France, Paris, 3e édition, 1961, France, p 37.

[5] نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية-نماذج مختارة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2005، تيزي وزو، الجزائر، ص122-123.

[6] الرواية، ص 31.

[7] لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية –رواية الأميرة الموريكسية –لمحمد ديب أنموذجا، مقاربة بنيوية سردية، منشورات الاختلاف، ط1، 1436هـ-2015م، الجزائر، ص 80.

[8] الرواية، ص29- 30.

[9] الرواية، ص 31.

[10] الرواية، ص 46.

[11] الرواية، ص 64.

[12] نورة بعيو، مرجع سابق، ص 133.

[13] الرواية، ص68.

[14] الرواية، ص9.

[15] الرواية، ص12- 13.

[16] عزالدين جلاوجي، سلطان النص- دراسات في روايات -، مرجع سابق، ص 110

[17] نورة بعيو، مرجع سابق، ص59.

[18] عزالدين جلاوجي ، سلطان النص - دراسات في روايات-، مرجع سابق، ص 114.

[19] الرواية، ص39- 40 .

[20] يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار قرطبة(عيون المقالات –باندونغ)، ط2، 1988، الدار البيضاء، ص 69.

[21] الرواية، ص 33.

[22] الرواية، ص 74.

[23] الرواية، ص 74.

[24] الرواية، ص 75.

[25] لونيس بن علي، مرجع سابق ص 42.

[26] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، 2013، الجزائر، ص 270.

[27] الرواية، ص 82.
[28] الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية المعاصرة "ذاكرة الجسد نموذجا"، دار التنوير، 2013، الجزائر، ص 182.
[29] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2009، تيزي وزو، الجزائر، ص 43.
[30] الرواية، ص 104.
[31] عزالدين جلاوجي، سلطان النص- دراسات في روايات-، مرجع سابق، ص 117.
[32] الرواية، ص116-117.
[33] الرواية، ص 128.
[34] الرواية، ص 143.
[35] الرواية، ص 144.
[36] الرواية، ص 117.
[37] الرواية، ص 117.
[38] الرواية، ص 117.
[39] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان، ص 82.
[40] الرواية، ص17- 18.
[41] الأخضر بن السائح، مرجع سابق، ص 160.
[42] الرواية، ص26.
[43] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفاف، الرياض- بيروت، دار الأمان، الرباط- المغرب، منشورات الاختلاف، العاصمة- الجزائر، ط1، 1434هـ-2013م، الجزائر، ص 134.
[44] الرواية، ص 46.
[45] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 79.
[46] الرواية، ص73.
[47] الأخضر بن السائح، مرجع سابق، ص 162.
[48] الرواية، ص 118.
[49] الرواية، ص 119.
[50] الرواية، ص 119.
[51] الرواية، ص 119.
[52] الرواية، ص 127.
[53] الرواية، ص 141.
[54] الرواية، ص 141 .
[55] الرواية، ص 160 .

[56] الرواية، ص 117.
[57] عزالدين جلاوجي، سلطان النص- دراسات في روايات-، مرجع سابق، ص 122.
[58] الرواية ص 218.
[59] لونيس بن علي، مرجع سابق، ص 64.
[60] الرواية، ص 56.
[61] لونيس بن علي، مرجع نفسه، ص 65.
[62] عزالدين جلاوجي، سلطان النص- دراسات في روايات-، مرجع سابق، ص، ن.
[63] الرواية، ص 200.
[64] عزالدين جلاوجي، مرجع نفسه، ص 119.
[65] نورة بعيو، مرجع سابق، ص 59.
[66] الرواية، ص 32.
[67] نورة بعيو، مرجع نفسه، ص 64.
[68] نورة بعيو، مرجع نفسه، ص 74.
[69] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن ،الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان، ص 41.
[70] الرواية، ص 26.
[71] الرواية، ص 27.
[72] نورة بعيو، مرجع سابق، ص 74.
[73] الرواية، ص 28.
[74] الرواية، ص 168.
[75] لونيس بن علي، مرجع سابق، ص 94.
[76] ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، بغداد، العراق ص 44.
[77] الأخضر بن السائح، مرجع سابق، ص 163.
[78] نورة بعيو، مرجع سابق، ص75.
[79] الرواية، ص 35.
[80] الرواية، ص 35.
[81] الرواية، ص 59.
[82] الرواية، ص 59.
[83] الرواية، ص 60.
[84] الرواية، ص 60.
[85] الأخضر بن السائح، مرجع سابق، ص 83.
[86] الأخضر بن السائح، مرجع سابق، ص 142.

[87] الرواية، ص 218.
[88] الرواية، ص 73.
[89] الرواية، ص 128.
[90] الرواية، ص 50.
[91] الرواية، ص 52.
[92] أوريدة عبود، مرجع سابق، ص51.
[93] الخامسة علاوي، مرجع سابق، ص231.
[94] الرواية، ص 223.
[95] جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، إشراف :جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد368، ط1، 2003، القاهرة، مصر.

قائمة المصادر والمراجع:

1- Gaston Bachelard, LA POÉTIQUE DE L'ESPACE, Les Presses universitaires de France, Paris, 3e édition, 1961, France

2- الأخضر بن السائح، شعرية المكان في الرواية العربية المعاصرة "ذاكرة الجسد نموذجا"، دار التنوير، 2013، الجزائر.

3- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2009، تيزي وزو، الجزائر.

4- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، إشراف: جابر عصفور،المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد368، ط1، 2003، القاهرة، مصر.

5- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2003، القاهرة.

6- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت، لبنان.

7- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، 2013، الجزائر.

8- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفاف، الرياض- بيروت، دار الأمان، الرباط- المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1434هـ-2013م، الجزائر.

9- عزالدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2015، الجزائر.

10- عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير ، ط2، 2012، الجزائر.

11- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية –رواية الأميرة الموريكسية – لمحمد ديب أنموذجا، مقاربة بنيوية سردية منشورات الاختلاف، ط1436،1هـ-2015م، الجزائر.

12- نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرواية العربية- نماذج مختارة-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2005، تيزي وزو، الجزائر.

13- ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، بغداد، العراق.
14- يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار قرطبة(عيون المقالات – باندونغ)، ط1988،2، الدار البيضاء.

تجليات العجائبي في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " لعز الدين جلاوجي.

the manifestations of the fantastic in the novel "the marquee of the dream and the bereavement "by Azzedine jallawjy.

الدكتورة: بوقدوم نجوى.

قسم اللغة والأدب العربي –جامعة 20 أوت 1955-سكيكدة (الجزائر)
nboukadoum29@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/11 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص:

تسعى هذه المقاربة التحليلية إلى الكشف عن تجليات العجائبي على مستوى المكان والكائن في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة"لعز الدين جلاوجي، ومحاولة رصد مجموع الحمولات والمضامين الفلسفية والإيديولوجية التي أراد الروائي التعبير عنها و مساءلتها، والكشف عن خباياها ومكنوناتها بطريقة خاصة وفريدة واستثنائية تجسدت في استثمار المتخيل واللاواقعي لمعالجة الواقعي و الراهن.

الكلمات المفتاحية: عجائبية المكان،عجائبية الكائن،الواقعي،المتخيل،السرد العجائبي .

Abstract:

This analytical study attempts to detect the presence of the fantastic novel title: The manifestations of the fantastic in the novel: The marquee of the dream and the bereavement, by Azzedine Jallawjy.

This novel is considered as one of the contempary algerian novels which adopted the fantastic as a modernist technique which possesses the competence to dissect reality and to follow its transformation and anticipate its results.

This analytical approach tired to exploit the mechanisms of the fantastic at the level character and the space.

Keywords: The fantastic space, the fantastic being, realist, imaginative, the fantastic novel.

مقدمة:

جنح الخطاب الروائي الجزائري المعاصر إلى التجريب، بحثا عن بدائل سردية جديدة بإمكانها أن تمد هذا الخطاب ذاته بمفاهيم وتصورات وميكانزمات جديدة قادرة على منح الرواية طاقة متجددة على القول والإبلاغ والتصوير، فشرع الروائيون الجزائريون المعاصرون، ضمن رؤية تفكيكية، في مساءلة المنجز الروائي، والبحث في بنياته عن إمكانات الخروج عن الرتابة السردية التي وسمته، وحولته إلى أشكال من الكتابة النمطية الخرساء والعاجزة عن القول، والإفصاح،و التعبير.

من هنا تحديدا جاءت رغبة بعض كتاب الرواية الجزائرية المعاصرة في الخروج عن طقوس الكتابة الرواية التقليدية متحججين في ذلك بأن معايير الكتابة القديمة أصبحت لا تقدر على مسايرة نبض الواقع وحركيته المتغيرة، ولا تستطيع اختراق مكنوناته، أو الكشف عن تناقضاته.

ولعل الشخصية الروائية كانت من أكثر بنيات الرواية الجزائرية المعاصرة تعرضا للتفكيك ، و التجريب، بحجة أنها ركيزة السرد وعمدته، وعليها يعول الروائي كثيرا في صياغة مشروعه السردي،و التعبير عن رؤاه وتصوراته، وتجسيد مواقفه وزوايا نظره.

كما أن البنية المكانية كانت عرضة هي الأخرى للتهديم والخلخلة، باعتبارها تسهم في نقل الدلالات النصية والتعبير عن التصورات والمضامين .

غير أن ما شكل مظهرا من مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة هو جنوح بعض الروائيين إلى توظيف العجائبي في المتون الروائية،وتشكيل نص يتجاور فيه الواقعي والمتخيل، و الممكن والمحتمل، وتتداخل فيه حدود الطبيعي وما فوق الطبيعي، وكأن المبدع أدرك في نهاية المطاف أن الواقع فقد كثيرا اتزانه وعقلانيته، وصوابه، وأن التعبير عنه لا يكون إلا من خلال استعارة بعض المفاهيم والتصورات والمضامين من عالم متخيل، ولا واقعي، و كأن الروائي يقر في قرارة نفسه أن مشاكل العالم الواقعي ومعضلاته لن تجد حلا لها إلا من خلال عوالم متخيلة ولا واقعية، وكأن الإنسان المعاصر أصبح يعيش واقعا متناقضا ومضطربا وقلقا تسوده كثير من الضبابية ويعتوره كثير من الغموض، لدرجة أن الإنسان أصبح غير قادر على ملاحقة تغيراته، أو فهم تقلباته، فاحتمى بهذا الواقع اللاواقعي عله يجد فيه بعضا من الأنس أو العزاء، إذ " يعتبر ك.كاسطورياديس أن مهمة المتخيل و صلته التأسيسية بالمجتمع تكمن في كونه يمنح أجوبة عن هاته الأسئلة ."[1]".

ويعتبر الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي من الروائيين الذين اقتحموا باب التجريب وفتحوا مغامرة البحث عن بدائل سردية على مصراعيه، وعجت الكثير من رواياته بالمتخيل والغريب و

العجيب والمدهش، وكأني به من خلال هذا الصنيع يبحث للقارئ الجزائري وللإنسان الجزائري عن فضاءات أخرى يحتمي بها من وهج الواقع وشراسته، و يستأنس بها في غربته، ويلطف بواسطتها إحساسه بالتشيء والموت واللامعنى .

تأتي هذه الدراسة التي حملت عنوان:" تجليات العجائبي في رواية"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي لتكشف بعض تجليات تلك العوالم العجائبية التي أثثت روايته وأطرت شخصياته، وجعلت القارئ الحذق يكتشف من خلال العجيب والغريب فضاعة الواقع وعنفه وقبحه و شراسته، ولتطرح جملة من الإشكالات المعرفية والجمالية التي أرادها الروائي عز الدين جلاوجي لكنه قالها بطريقته الإبداعية الخاصة، ولعل أهم هذه الإشكالات :

-كيف استطاع عز الدين جلاوجي في روايته " سرادق الحلم و الفجيعة "أن يعبر عن الواقعي من خلال اللاواقعي ؟

-هل استطاع عز الدين جلاوجي أن يطوع أشكال العجائبي لتوصيف الواقع المعيش، وتصويره ؟

-إلى أي مدى تمكن عز الدين جلاوجي في روايته من شحن العجائبي بمضامين وجودية و فلسفية استطاع بفضلها أن يقدم مشهدا مرعبا ودقيقا في الوقت نفسه للواقع الجزائري والعربي بكل فضاعته وقبحه؟

و قد عمدنا أول الأمر إلى الوقوف عند مفهوم العجيب والعجائبي والغريب من خلال المتون المعجمية والنقدية على حد سواء .

أولا: العجائبي : بحث في المفهوم و المصطلح و النشأة:

يطرح مفهوم العجائبي كثيرا من الاضطراب، والقلق المعرفي، ويحدث ارتباكا منهجيا، نتيجة تداخل كثرة كثيرة من المفاهيم المتاخمة له، ولعل مرد ذلك حداثة هذا المفهوم النقدي من جهة، و اختلاف مشارب النقاد، ومرجعياتهم النقدية، من جهة أخرى .

لهذا كان لزاما علينا محاولة السعي إلى ضبط هذا المفهوم، وتثبيته، والوقوف على مختلف حمولاته الدلالية، ضمن فضاءات ثقافية، وحضارية مختلفة .

1- مفهوم العجائبي عند العرب : بحث في النشأة و التطور.

إن محاولة التأصيل لمفهوم العجائبي، أول الأمر،في التراث العربي، قد تطرح، في نظر البعض، خللا منهجيا، أوزعما معرفيا، لا يتكأ على أي دليل علمي يسنده، أوحجة رصينة تعضده، ذلك أن مفهوم العجائبي، في اعتقادهم، ظهر أول الأمر عند الغرب، فهم الأولى به، والأسبق إليه، غير أن بعض الدراسات العربية النقدية الجادة اجتهدت، وأعادت قراءة التراث العربي، وغربلته، قصد الكشف عن بعض النصوص الأدبية التراثية التي تؤسس لمفهوم العجائبي، لهذا فإنه"يحق للإبداعية العربية أن تنسب لنفسها،في سياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه،ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللامألوف واللامحدود، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود، ويجلو ذلك عبثية الإدعاءات الصريحة أو المتضمنة التي يقوم عليها عمل باحثين مثل تزفيتان تودوروف ينسبون إلى الغرب حصرا ابتكار ما أسموه "الفانتاستيك (fantastic/fantastique) وعبثية من يتعقبهم من الباحثين وهواة البحث من العرب الذين يفتنهم كل غربي منتحلا كان أوأصيلا "[2]"""" .

إن إعادة قراءة التراث العربي قراءة شاقولية، بعيدة عن التقديس، أوالتدنيس، كفيلة بالكشف عن متون أدبية حبلى بمواصفات العجيب، والغريب، والمدهش، و" إن نصوصا من مثل كتاب العظمة، ومنامات الوهراني، والتراث الخوارقي الغرائبي الذي امتاحت منه في أدبيات الإسراء و المعراج، والدرة الفاخرة لأبي حامد الغزالي، ورسالة الغفران للمعري، وألف ليلة وليلة، والحكايات العجيبة والنوادر الغريبة، والسير البديعة من مثل سيرة الهلاليين وسيف بن ذي يزن، لبين كنوز الكتابة الفاتنة في العالم، ولدرر يندر نظيرها في فضاء الإبداع التخييلي الجموح، ولقد آن أوان دراسة هذا التراث العظيم بما يستحقه من جهد وعلم ووقت وتفتح في الفكر و تعال على الأحكام العقائدية الفجة التي أخضع وما يزال يخضع لها في أوساط التراث الرسمي في العالم العربي و خارجه ."[3] .

أ-العجائبي في القرآن الكريم:

اختلفت الآراء وتباينت المواقف حول حضور العجائبي في النص القرآني، ففريق جد واجتهد في إثبات أن النص القرآني نص عجائبي، و" أن لفظة" عجيب" لا تخرج إلا في القليل النادر عن سياقها القرآني "[4] ، لأنه نص مشحون بالغريب، والمدهش، والخارق، نتيجة ما يحتويه من معجزات، وقصص، ترتبط في معظمها بعالم الآخرة، وتسعى إلى تقوية إيمان المؤمن، وتقربه من خالقه، مما يولد عنده حالة من السكينة، والطمأنينة، "ويستنتج محمد أركون قائلا:"هكذا نلاحظ أن خيال المؤمن يستمتع و يتلذذ بالحكمة اللانهائية التي تدير النظام العجيب المدهش للكون و الخلق ."[5] . ب-**العجائبي في المعاجم العربية اللغوية:**

كتاب العين لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي:

ورد في "كتاب العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي ، في مادة "عجب" قوله :" عجب عجبا،

وأمر عجيب عجب عجاب.قال الخليل:بينهما فرق، أما العجيب فالعجب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل والطوال، وتقول : هذا العجب العاجب، أي : العجيب، والاستعجاب : شدة التعجب، وهو مستعجب ومتعجب مما يرى . وشيء معجب، أي حسن . وأعجبني وأعجبت به، وفلان معجب بنفسه، إذا دخله العجب . وعجبته بكذا تعجيبا فعجب منه."[6] .

إن قراءة متأنية لمجموع الصيغ التي ساقها الخليل بن أحمد الفراهيدي للفظة العجيب، تكشف لنا عن دلالات ترتبط بهذه الصيغ، لعل أبرزها دلالات المبالغة، والتهويل، وخاصة ما ارتبط بصيغة " العجاب"، التي تحيل على كل أمر تجاوز العادي، والمألوف، والمتواتر، أوبتعبير أدق، كل ما ارتبط بما هو غير مألوف، وخارج عن حدود المنطق.

كما أن صيغ العجيب التي وردت في "كتاب العين"، على اختلافها، تشترك ،جميعها ،في الإحالة على ما هو جميل ،وممتع.

2-إشكالية المصطلح و معضلة التجنيس:

أفردت الكتب العربية الحديثة مساحات نصية شاسعة للحديث عن مصطلح العجائبي، و ضبط خصائصه، ومواصفاته، وتحديد أبعاده، وتقاطعاته مع مصطلحات مجاورة له، ومتداخلة معه .

والمطلع على هذه الدراسات النقدية الحديثة، يلحظ، بجلاء، اضطراب مصطلح " العجائبي"، و ارتباكه، ولعل مرد ذلك اختلاف مشارب النقاد العرب، وتباين منطلقاتهم، من جهة، واعتمادهم على بعض النصوص الغربية التي أَصِّلَتْ للعجائبي، وأسست له، من خلال قراءاتهم لهذه الكتب مترجمة إلى العربية، من جهة، مع كل ما تمثله الترجمة من خيانة، وتحريف، وتزييف للمعاني الأصلية .

و عليه،" يبدو(العجائبي) من المفاهيم العصية على التحديد، فمنذ أن حاول تودوروف التقعيد له اعتوره الدارسون بالإضافة والإلغاء من كل جهة، وذلك لأسباب تكمن في بنية العجائبي نفسه، في المبادئ التي اشترطها تودوروف لوجوده، وفي الموقع الذي أراده له، وقد أعلن تودوروف نفسه أكثر من مرة أن الخطر يحدق (بالعجائبي) من كل جهة، وأنه " يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة ".[7] .

و لعل البحث في مسألة العجائبي /الفانتاستيك، يتخذ عند شعيب حليفي شكل المغامرة، و المجازفة، إذ " يشكل الانفتاح على تحديد الفانتاستيك مغامرة للتموضع داخل الإشكالية، وتوجيه أسئلة عدة من زوايا متباينة لكشف اشتغالها الداخلي، ومن ثمة عملها الخارجي."[8]".

وإذا عرجنا على جهود " تزفيطان تودوروف، وجدناه قد طرح في كتابه " مدخل إلى الأدب العجائبي " تصورا أكثر اكتمالا، وتناسقا، وانسجاما لمفهوم "الأدب العجائبي "، مستثمرا في ذلك، جهود من سبقوه، أو من عاصروه، ممن اشتغل على موضوعة العجائبي في الأدب، ومقدما "نظرية اعتبرها جل الباحثين أهم النظريات التي ألفت حول الموضوع، وأصبحت تشكل نظرية مرجعا حول العجائبي.".

" théorie considérée par l'ensemble des chercheurs comme la plus importante sur le sujet et devenue théorie de référence sur le fantastique." [9]" .

تتأسس خصوصية مفهوم العجائبي عند تودوروف من خلال إعادة صياغته لمفهوم التردد، و الشك، وذلك خلافا لما ذهب إليه منظرو الأدب العجائبي الذين، على اختلافهم، أكدوا أن العجائبي ينتج لحظة اللقاء العنيف، والمفاجئ، والمباغت ما بين فضاءين متناقضين : هما الفضاء الطبيعي، و الفضاء المافوق طبيعي، مما يعني أن هذه التعاريف، تفترض، سلفا،وجود منظومة من المعايير، و القوانين التي تسير العالم الطبيعي، وأن هناك تجاوزا، وخرقا لهذه المعايير، من خلال انبثاق عالم ما فوق طبيعي في الحياة اليومية، والتي تسيره منظومة من القوانين، والمعايير التي تناقض، و تعاكس قوانين واقعنا الطبيعي، من هنا، يتولد الإحساس بالحيرة، والتردد، والاغتراب عند القارئ" في حين أن التعريف الذي قدمه "تزفيطان تودوروف" للعجائبي، يفترض أن ما بدا لنا تجاوزا للحدود، لا يمكنه أن يكون في حقيقة الأمر إلا وَهْمًا، ... وإن الانفصال ما بين الفضاءين هو دائما واضح، لا اعوجاج فيه، و عليه فإن اعتبار العجائبي، كمظهر من الشك والريب، هو افتراض أن خرق المعايير لم يكن له وجود في الأصل.".

" la définition que donne Tzvetan Todorov du fantastique suppose que ce que l'on perçoit comme violation de frontière ne puisse être en fait qu'une illusion…la séparation entre les deux espaces est toujours intègre. Considérer le fantastique comme doute, c'est supposer que la violation de la norme peut ne pas avoir eu lieu. "[10]" .

ولعل هذا الاختلاف يبدو أكثر وضوحا، عندما نستعرض تعريف العجائبي عند "تودوروف"، فهو يرى أن " العجائبي هو التردد الذي يستشعره كائن، لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث،

يبدو، في هيئته، فوق طبيعي، ويتحدد مفهوم العجائبي، إذن،بالنسبة إلى مفهومين هما الواقعي، والمتخيل ."".

"Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connait que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel, le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et de l'imaginaire."[11]".

فالشك خاصية أساسة في تعريف العجائبي عند "تودوروف"، بل هو ما يحدد اللحظة التي يخرج فيها النص الأدبي من جنس العجائبي، ليقتحم أجناسا أخرى،مجاورة له، إذ "يشغل العجائبي زمن الشك،لكن، وبمجرد أن يتم اختيار إجابة، أو أخرى، يتم الانتقال من العجائبي، وولوج جنس آخر مجاور له، مثل الغريب، أوالعجيب.".

"Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ;dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux."[12]" .

و سنحاول في هذه المقاربة الوقوف عند بعض تجليات العجائبي في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي من خلال جملة من العتبات النصية .

أولا:عجائبية المكـان في رو اية " سرادق الحلم و الفجيعة".[13]"

1-على مستوى العنـــوان:

جاء عنوان الرواية على شكل تركيب اسمي، يغيب عنه الفعل مما يمنحه دلالة الثبات و السكون، و هو مكون من ملفوظات ثلاثة جاءت مترابطة باعتماد أداة الربط والوصل ونقصد بها حرف " الواو"، وأما الكلمات المشكلة للعنوان فهي بحسب ترتيبها في النظم :

كلمة سرادق و هي كلمة مفردة جمعها السرادقات و هي التي تمد فوق صحن الدار، وهو كل ما أحاط بشيء من حائط أومضرب أو خواء.

وجاء في القاموس المحيط قوله: السُرادِق الذي يمد فوق صحن الدار، والجمع : سرادقات، و البيت من الكرسف، والغبار الساطع، والدخان المرتفع المحيط بالشيء.

و بيت مسردق أعلاه وأسفله، مشدود كله.

و لعل القارئ الفطن والمتمعن في دلالات الجذر اللغوي لكلمة سرادق يلحظ دون عناء حضور دلالات الضبابية التي تحجب الرؤية، وتجعل الأشياء متخفية ومحجوبة وغير مرئية، وتجعل من البيت أو المنزل أو المقام فضاء قد اختفت ملامحه، وغابت تضاريسه، وفقد أبعاده الجغرافية و الهندسية، فتحول، بفعل هذا الوصف، إلى مكان متخيل، بعيد كل البعد عن الواقعية والحسية، و هنا تتدخل فاعلية التخييل لتستحضر هذا المكان الذي تسربل بالعجيب والغريب والمدهش، و الغامض.

و تزداد عجائبية هذا المكان حضورا وتجليا من خلال تلك الالتفاتة الطريفة والذكية التي أرادها الروائي دون أن يبوح بها أو يفصح عنها ونعني بها وجود تناص ضمني وشفاف ما بين الرواية من جهة والنص القرآني من جهة أخرى، فقد حضرت لفظة "سُرَادِقٌ" في القرآن الكريم في مواضع عدة، غير أن ما أثار انتباهنا وحرك رغبة الكشف والاكتشاف في نفوسنا هو ورود كلمة " سُرَادِقُ"في سورة الكهف وتحديدا في الآية رقم 29 في قوله تعالى:"إِنَّا أَعْتَدْنَا للظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا."[14].

وجاء في مختصر تفسير الطبري:" إِنَّا أَعْتَدْنَا للظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا " . فإن كفرتم فقد أعد لكم ربكم على كفركم نارا " أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا."" أحاط بكم سورها يطيف بكم."[15]".

وكأن الغاية من هذا التلامس ما بين النص القرآني ممثلا في سورة " الكهف" وما بين الرواية هو أن أهل الكهف [الفتية] قد غلب عليهم النوم فاستسلموا لسبات عميق وقد تقلبت الظروف و الأحوال عليهم، وهم في غفلة من أمرهم، وهذا تقريبا حال الجزائريين والعرب عموما، فقد ظلوا لأمد طويل يغطون في سبات عميق دون أن يدركوا شيئا من واقعهم، وما يحيط بهم، هذا من جهة و أما من جهة أخرى فإن الكهف، بما يحيل عليه من سواد دامس، وظلمة قاتمة، لا تتيح رؤية الأشياء، ومشاهدتها لا يختلف كثيرا عن الوطن العربي، والجزائر على وجه التحديد التي تحولت بما ساد فيها من ظلم وتهميش وإقصاء إلى فضاء مظلم ومعتم، لا بصيص أمل ينير عتمته، ولا شعاع نور يبدد ظلمته .

وتتجذر عجائبية المكان في الرواية وتتأسس أكثر من خلال الجمع تحت مظلة المكان الواحد ما بين المتناقضات والأضداد، ونعني بذلك حضور كلمتين يحيلان على دلالتين متعارضتين، ونعني بهما كلمة " الحلم " وكلمة " الفجيعة"، فالكلمة الأولى"الحلم" تحيل على الزمن العذب، زمن البراءة، و الطهارة، والطفولة، في حين أحالت الكلمة الثانية"الفجيعة" على زمن الموت والعنف والاغتيال، زمن العفونة والدنس، والخيانة، فهو مكان جمع ما بين المعنى ونقيضه، ومن هنا تحديدا تتولد عجائبيته، وتتأسس شعريته وبلاغته .

2-على مستوى المتن الروائي:

1-عجائبية المدينة:

تتجلى المدينة في الرواية وقد تملصت من أبعادها الحسية والهندسية، واقترنت بمواصفات حولتها من مكان جغرافي، محسوس إلى مكان افتراضي، ومجرد لا يدرك إلا بالتخييل والتوهم، فهي، أي المدينة، امرأة عاهرة، ومومس، قد فقدت طهرها وعفتها، وبراءتها، وتحولت إلى لعنة تطارد ساكنيها، وقاطنيها، قد حاصرتهم بفسقها، ومجونها، وميوعتها، وأحاطتهم بلهيب نيرانها، فأحرقتهم، و حولت حياتهم ووجودهم إلى جحيم لا يطاق، فهي كما جاءت في الرواية : "لا ورد ينمو هاهنا...لا قمر ...لا حبيبة.

لا دفئ في القلب الحزين.

لا و لا شوق ...و لا غيث ...و لا حلم أمين.

لا حب يبلسم من حبة القلب الأنين.

وحدي أنا و الظلام.

تقهقه المدينة العاهرة في سمعي ...

أيتها المدينة المومس""[16]".

إنها مدينة عاهرة لا تتوانى على قتل عشاقها،ولا تكف عن الاستهزاء بهم والسخرية منهم،" تقهقه المدينة العاهرة في سمعي، ...تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف، ...تضرب على الأرض بكعبها، وتدندن أغنيتها المفضلة ."[17]"، إنها مدينة ملعونة لا يأتي من ورائها إلا الموت والخراب، "لماذا تحاصرني المدينة الملعونة بنظراتها الشبقية؟؟. "[18]".

إنها مدينة لعوب، تجيد لعبة الغواية والافتتان، تتحدى قاطنيها، ولا تقيم وزنا لمأساتهم و آلامهم، "وتناهى إليَ وقع أقدام المدينة ترقص ثملة تضرب الأرض بكعبها العالي."[19]".

إن مأساة إنسان القرن الواحد والعشرين هي مأساة مكانية بامتياز، فقد أصبح الإنسان المعاصر يشعر بنوع من الغربة والاغتراب والتشيء، إنه إحساس فظيع باليتم والضياع والتيه، و تحولت الأمكنة إلى لعنة تطارده، وتكسر أضلاعه، وتفتت عظامه، وتحول العالم والكون بأسره إلى فضاء خرب وقاتل ومدمر، إنه على حد تعبير توماس ستير إليوث أشبه بـ[الأرض اليباب] التي لا تنبت عشبا ولا

تخصب ثمرا، بل تزهر جثثا وأمواتا، إن الكون برمته قد استحال إلى مدينة قد لفها الضباب الشتائي الكثيف، فأصبحت شبيهة بمدينة الوهم والخيال، إنها على حد تعبير ت .س . إليوث" ...مدينة الوهم ،

تحت الضباب الأسمر من فجر شتائي ،

ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع

تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،

"هل بدأت تورق ؟ هل ستزهر هذه السنة ؟

" أم أن الصقيع المباغت قد أقض مضجعها؟."[20]""

هذا المكان الظالم والقاهر والمستبد والمتسلط،مكان لا رحمة فيه ولا خير يرتجى من ورائه، إنه على حد تعبير الشاعر عبد المعطي حجازي " مدينة بلا قلب "، حيث يعلن المكان عن تمرده وثورته ضد الكائن، ويتحول إلى طرف معارض ونقيض، للإنسان، ويتولد عن هذه المواجهة الصادمة ما بين الكائن والمكان الإحساس بالدونية والاحتقار والإذلال، إن الإنسان في مدينة عبد المعطي حجازي شبيه بالوريقة التي تتلاعب بها الرياح، وتقذفها من زاوية إلى أخرى ، ليعيش الإنسان حينها إحساسا مريرا بالعبثية واللامعنى والتشيء، ويصيبه دوار التيه والضياع وسط رحابة الميدان و شساعته.:"

أنا ..و المدينة.

هذا أنا،

و هذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان ، و الجدران تل

يبين ثم تختفي وراء تل

وريقة في الريح دارت ثم حطت ، ثم

ضاعت في الدروب."[21]" .

هذا الإحساس القاتل بعنف المكان واستبداده تجلى من خلال هذا المقطع السردي الوارد في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي والذي حمل، هو الآخر،عنوان " أنا و المدينة":

أنـا والمدينة

الغربة ملح أجاج...

وحدي أنا والمدينة...

ثكلت الهوى ...ثكلت السكينة...

لا ورد ينمو هاهنا ...لا قمر ...لا حبيبة...

لا دفء في القلب الحزينْ...

لا ولا شوق ...ولا غيث ...ولا حلم أمينْ...

لا حب يبلسم من حبة القلب الأنينْ...

وحدي أنا والظلام...

وجدران تهاوت على القلب المعنىَّ...

وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام...

وحدي أنا والمدينة... "[22]".

عمد الروائي عز الدين جلاوجي إلى أنسنة المكان وتحويله من وجوده الجاف والهندسي والجامد إلى الوجود المعنوي والحي والمتحرك،وتحولت المدينة بفعل هذا الميكانيزم إلى امرأة قاتلة ومدمرة و ملعونة، وهي بهذا جسدت أنموذج "المرأة القاتلة، وهي امرأة، أو شخصية عادة ما تكون أنثوية، يهدف سلوكها، عن وعي أو عن غير وعي، إلى الوصول بالرجل إلى هاويته، أو ضياعه، أو وضعه في موقف مذل ومهين ".

"C’est une femme ou un personnage usuellement féminin, dont le comportement conscient ou inconscient vise à amener l’homme à sa déchéance ou à sa perte ou à le placer dans une situation humiliante." [23] ".

اختزنت المدينة كل الشرور والآثام،و تماهت في شخصية ميدوزا رمز كل الشرور والخطايا، و هنا تحديدا تحولت المدينة إلى أنموذج المرأة القاتلة والغاوية، " وهي امرأة قادرة على القتل، بالمعنى الصريح للكلمة، وذلك باستعمال سلاح أو أي أداة أخرى، ولكنها امرأة يمكنها أن تقتل باستعمال غوايتها كذلك، ويكون ذلك باستعبادها للرجل الذي يشتهيها ويحبها"".

"C'est une femme qui est capable de tuer au sens explicite du terme, à l'aide d'une arme ou de tout autre outil, mais c'est une femme qui peut aussi tuer par sa séduction ,et c'est en asservissant l'homme qui la désire et l'aime."[24]"

و هذا تحديدا ما جسده المقطع السردي التالي :

تقهقه المدينة العاهرة في سمعي ...تتهادى أمام بصري في

ثوبها الشفاف ...يتصافح ثدياها ...شكوتاها ...تضرب على

الأرض بكعبها ...تدندن أغنيتها المفضلة.

أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء ...؟؟

إلى متى تُرضعين الحمقى والأغبياء ...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب ...الفئران...

والخنافس ...تعلي قصورا ...؟؟

يا ...أيتها المدينة المومس!! ..."[25]".

وهنا تحديدا تتجلى عجائبية المكان/المدينة وغرائبيته،فتلك المدينة قد خرجت، بفعل فاعلية التخييل، من بعدها المادي والبارد والجاف إلى العد المعنوي والإنساني والممتلئ كراهية وحقدا و شرورا، إنها امرأة مومس وعاهرة،لقد تماهت المدينة في شخصية ميدوزا، "إنها رمز الموت المقدر على كل الرجال . "" .

elle est le symbole de la mort à laquelle chaque homme doit faire face. "[26]"

وجسدت كل ما هو جميل ومخيف في الوقت نفسه وهي في هذا لا تختلف عن أسطورة ميدوزا "حيث يمتزج فيها الرعب بالجمال، فالقرقون كائن متوحش، تتقاطع فيه و تتماهى كل الصور والأنماط،فيحضر فيه الجميل والقبيح، والإلهي والحيواني، والمتسامي والوضيع. "[""] .

"là ou la terreur se mêle à la beauté, la gourgogne est un animal sauvage, dans lequel toutes les formes et tous les motifs se croisent ,et convergent , de sort que le beau et le laid, le divin et l'animal ,le transcendent et le vil sont présents."[27]".

تحولت المدينة إلى أنموذج " المرأة الشيطان، حيث يصبح بيتها هو الطريق المؤدي إلى الجحيم، إنها تقودك مباشرة إلى هاوية الموت ."[".

"la femme/diable dont sa maison devient la route qui vous guide à l'enfer, elle vous mène tout droit à l'abime de la mort"[28]"

و هذا المعنى تحديدا هو ما جسده المقطع السردي التالي :

والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت

تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف

أرهبها ...أنا أرى في لحظها شهيق الشهوة ...خوار الشبقية...

ليس لي بها طاقة ...أخشى أن تبتلعني ...إنها تبتلع الجميع...

هي شيطان ...ملعون ...مطرود ...منبوذ..."[29]"".

ثانيا : عجائبية الكـــــائن في رو اية " سرادق الحلم و الفجيعة":

1-**الغــراب**:

تعتبر شخصية" الغراب " في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة " لعز الدين جلاوجي شخصية فاعلة ومحركة في المتن الحكائي، فهي التي تقرر وتأمر وتجزي وتعاقب، بل الأكثر من كل هذا نجد الغراب يجمع سكان المدينة وقد امتلأ تجبرا وكبرياء، وتطاولا ، ليقرر أنه آن الأوان أن ينصب على هذه المدينة إلها جبارا، قادرا ومقتدرا، يحمي المدينة من الطامعين ويصد عنها البلاء، وهذا ما جاء على لسان الغراب وجسده المقطع السردي التالي :" لقد جمعتكم اليوم لننجز أعظم معجزة الدنيا، ...أعظم

معجزة الكون، ...لا بد لهذه المدينة يا ...من إله جبار ...يحفظ الديار ...و يرد الأشرار ...و يحمينا من العار و الشنار."[30]".

إنه كائن شنيع، وقاتل لا يجر وراءه إلا الخراب والدمار والظلامية، والموت، وهذا ما جسده المقطع السردي التالي على لسان الغراب:

"أنهى الغراب خطبته العصماء بقوله:

...-يا ...الأخدان ...منقاري خلفكم، ومخالبي أمامكم،

وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلا بطني، به تحتمون،

والله لو أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم(وفتح فاه)

فدخل في غيره لأجزن رأسه."[31]".

وهنا تحديدا تتحقق عجائبية هذا الكائن، فهو قد خرج من طبيعته الحيوانية، غير العاقلة، إلى الطبيعة البشرية العاقلة والمدركة، بل أصبح سيدهم وآمرهم، وولي نعمتهم .

إن هذا الكائن /الغراب لم يتحول من هيئة وطبيعة إلى هيئة وطبيعة أخرى، بل نجده قد جمع ما بين الطبيعتين والهيئتين في الوقت نفسه، ونقصد بهما الطبيعة البشرية والطبيعة الحيوانية، فهو لا زال يحتفظ بخصائصه الحيوانية، فلا زال يمتلك منقارا وجناحين ومخالب، وهذا ما جسده المقطع السردي الموالي :"

"شهق الغراب شهقة عالية ورفرف في السماء ثم هوى إلى

الأرض، ثم حلق في السقف، ثم هوى مرة ثانية،"[32]".

لكنه في الوقت نفسه، يظهر في الرواية وقد امتلك الكثير من المواصفات الإنسانية،فها هو ذا الغراب يتوجه بكلامه إلى سكان المدينة مخاطبا إياهم،وهذا ما جسده المقطع السردي التالي:" وأقبلت المدينة من بعيد وقد اختلط عليها البكاء والضحك...

ولوحت للغراب بيديها، فرد عليها التحية وقال:

هاهي مدينتكم قد حضرت فحيوها.

واضطرمت الأيدي والحناجر ثانية تصفيقا ...هتافا ...وقبل

أن تخبوا قاطعها مواصلا:

وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا ...ننحته

بأظفارنا ...ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ ولقد سماه لعن السارمي

ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا...

إنه قبحون ...قبحون العظيم..."[33]".

إن هذا الكائن المزيج ما بين البهيمية والآدمية قد امتلك القدرة على النطق والكلام، وامتلك كذلك سلطة إقناع استطاع بها أن يفرض آراءه وتصوراته على سكان المدينة ، لدرجة أنهم افتتنوا به وبجلوه وأصبحوا لا يرفضون له طلبا ولا يردون له أمرا، وهذا ما جسده المقطع السردي التالي:"

...تشرئب أعناقهم للسيد غراب في إعجاب شديد ...ترتفع صيحاتهم

وتصفيقاتهم وتهليلاتهم في كل لحظة وعند كل جملة مؤيدين

ما يتفوه به الغراب."[34]".

غير أن الغراب /هذا الكائن العجائبي قد جسد كل أنواع الشرور والآثام، وأصبح معادلا موضوعاتيا للموت وللحداد ولكل المآسي والفجائع، إنه رمز الظلام والظلامية، والخطيئة ، وارتبط مظهره السوداوي القاتم، والحالك بالشعور بالقلق والتوتر والاكتئاب، "وهكذا فإن التقييم السلبي للسواد يعني، حسب رأي موهر :"الخطيئة والقلق والتميز والتمرد في نفس الوقت."[35]"، وهذا ما جسده المقطع السردي التالي :" وقال آخرون إن السواد على صفحة القمر هو صورة الغراب لا غير، لقد أفنى الغراب عمره في خدمة المدينة وحبها، وعشقها فلما أراد أهلها أن يكافئوه لم يجدوا أحسن من أن يرسموه على صفحة القمر ليراه الثقلان."[36]".

بل الأكثر من هذا أن شخصية الغراب في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " لعز الدين جلاوجي قد جسدت كل ما هو مدنس وملعون، فهو من نسل الشياطين الذين تم طردهم من الجنة، وهذا تحديدا ما جسده المقطع السردي التالي :" وقيل إن الغراب والسيد لعن أقصد نعل وأتباعهما إنهم إلا من مردة الشياطين وعتاة الأباليس مسخوا بشرا سويا"[37]".

الخاتمة:

سعت هذه الورقة البحثية إلى رصد تجليات العجائبي في الخطاب الروائي " سرادق الحلم و الفجيعة"لعز الدين جلاوجي، على مستوى المكان والكائن، والكشف عن حمولاته الوجودية، و الفكرية على حد سواء، وقد خلصنا إلى جملة من النتائج التي يمكن اختزالها في النقاط التالية:

- عمد الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي في روايته " سرادق الحلم والفجيعة"، وضمن مشروعه السردي القائم على التجريب، إلى تفكيك الأمكنة، وتقويض أركانها، ومحاولة التأسيس لمكان يتجاوز الأبعاد الطوبوغرافية، ليشحن بدلالات وجودية وفلسفية،فالمكان /المدينة في الرواية قد تحول إلى امرأة مومس وعاهرة، لا تجيد إلا الغواية والافتتان.

- جسد المكان/المدينة في الرواية أنموذج المرأة القاتلة[la femme fatale]، وهي امرأة مرغوبة و مرعبة في الوقت نفسه.

- استطاع عز الدين جلاوجي في الرواية، من خلال أنسنة المكان ونفخ الروح فيه، تصوير معاناة إنسان القرن الواحد والعشرين، وهي،في نظره، مأساة ناتجة عن عنف الأمكنة، وسلطتها، و غوايتها، مما ولد إحساسا فظيعا ومريرا بالتيه والضياع، وتحولت المدينة في الرواية إلى معادل موضوعاتي للموت والخراب الإليوثي .

- تجلت عجائبية الكائن في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي من خلال استحضاره لشخصية الغراب، وهي شخصية ذميمة وممقوتة ومكروهة، جسدت كل أشكال الوضاعة والظلم والاستبداد والعفونة.

- إن الكائن /الغراب في الرواية جسد كل أشكال الظلامية والشر، وتجلت عجائبيته في الجمع ما بين الصفات الآدمية والحيوانية، ليحيل في آخر المطاف على أنموذج القهر والاستبداد السلطوي في كل أشكاله.

- استطاع الروائي عز الدين جلاوجي في رواية " سرادق الحلم و الفجيعة" أن يصور بؤس الواقع الجزائري، والعربي،والإنساني من خلال الإتكاء على عتبة العجائبي والمافوق طبيعي .

وفي اعتقادنا المتواضع، فقد وُفِقَ الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي،في روايته " سرادق الحلم و الفجيعة"، إلى أبعد الحدود، في رسم صورة قاتمة، وبشعة، لكنها في الوقت نفسه حقيقية و واقعية،

عن خراب وعقم حضارة القرن الواحد والعشرين،مستثمرا في ذلك بلاغة العجائبي، و قدرته الفائقة على القول والتعبير.

لقد أدرك الروائي عز الدين جلاوجي، بفضل حدسه،وقدرته على الاستشراف والتنبؤ، خواء الحضارة وعقمها، وخرابها، إنه أنموذج المبدع الحق الذي يرى ما في رحم الفصول قبل مجيئها، و كان يضمر في داخله إحساسا قاتلا ومرعبا " بأن الطوفان آت لا محالة حين يحين الأوان."[38]".

قائمة المراجع:

1- نور الدين الواهي : المقدس و المجتمع ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د ط، 2011.

2- كمال أبو ذيب "الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي ، دار الساقي ، بيروت، لبنان ، ط01، 2008.

3- حسين علام :العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، ط01، 2010.

4- الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن): كتاب العين ، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي ، و الدكتور إبراهيم السامرائي ،الجزء01 ،باب العين و الجيم و الباء معهما.

5- لؤي علي خليل : عجائبية النثر الحكائي - أدب المعراج و المناقب ، التلوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا ، 2007.

6- شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ، دار الأمان، ط01 ، 2009.

7- Rachel Bouvet : étrange récits, étrange lecture, essai sur l'effet fantastique presse de l'université de Québec, 2007.

8- Florant Montachar : fantastique et évènement, étude comparée de jules Verne, annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1997.

9- Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique, éditions du Seuil, 1970.

10- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع،

11- أبو جعفر محمد بن جرير الطبري:مختصر تفسير الطبري ، المجلد الثاني، مكتبة رحاب ، الجزائر ، دط،1991.

12- ت.س .إليوت:الأرض اليباب ، الشاعر و القصيدة ،عبد الواجد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الثالثة منقحة ، 1995.

13- أحمد عبد المعطي حجازي :ديوان مدينة بلا قلب ، مكتبة العرب ، د.ط، د،ت.

14-Béatrice Grandordy : la femme fatale, ses origines et sa parentèle dans la modernité, l'Harmattan, Paris, 2013.
15-Alain Bertrand : L'archémythe des amazones, université Paris –Sorbonne, 2000.
16-Laurence Roussillon –constanty : méduse au miroir esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti, université Grenoble, 2008.
17-Murielle Durant Garnier : les yeux, petite philosophie des images médisante m-èditer, Paris.
18-Khathryn Mary Bulver : les femmes-démons, figuration de la femme dans la littérature fantastique, P. Long, 1995.
19-جيلبير دوران:الأنثروبولوجيا رموزها ،أساطيرها ، أنساقها ،ترجمة مصباح الصمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان،الطبعة الثالثة، 2006.

الهوامش :

1- نور الدين الواهي : المقدس و المجتمع ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2011،د ط، ص:14.

2-كمال أبو ذيب "الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي ، دار الساقي ، بيروت، لبنان ، ط01، 2008، ص :09.

3-المرجع نفسه، ص: 10،11.

4-حسين علام :العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، ط01، 2010، ص:59.

5-المرجع نفسه ، ص :60.

6-الخليل بن أحمد الفراهيدي (أبو عبد الرحمن): كتاب العين ، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي ، و الدكتور إبراهيم السامرائي ،الجزء01 ،باب العين و الجيم و الباء معهما، ص:235.

7-لؤي علي خليل : عجائبية النثر الحكائي - أدب المعراج و المناقب،التلوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق، سوريا ، 2007، ص : 13.

8-شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ، دار الأمان ، ط01 ، 2009 ، ص : 23.

9-Rachel Bouvet : étrange récits, étrange lecture, essai sur l'effet fantastique, presse de l'université de Québec, Paris, 2007, p : 43.
10-Florant Montachar : fantastique et évènement, étude comparée de jules Verne, annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1997, p : 190.
11-Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique, éditions du Seuil, 1970, p : 29.
12-Ibid. p : 29.

13 -عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع،

14-القرآن الكريم : سورة الكهف ، الآية 29.

15-أبو جعفر محمد بن جرير الطبري:مختصر تفسير الطبري ، المجلد الثاني، مكتبة رحاب ، الجزائر ، د.ط،1991،ص 10،11.

16-عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص:8،9.
17-المصدر نفسه ، ص :09.
18-المصدر نفسه ، ص : 49.
19- المصدر نفسه ، ص :59.
20- ت.س .إليوت:الأرض اليباب ، الشاعر و القصيدة ،عبد الواجد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الثالثة منقحة ، 1995، ص : 38،39.
21- أحمد عبد المعطي حجازي :ديوان مدينة بلا قلب ، مكتبة العرب ، د.ط، د،ت ،ص : 99.
22- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص:8،9.
23- Béatrice Grandordy : la femme fatale, ses origines et sa parentèle dans la modernité, l'Harmattan, Paris, 2013, P : 13.
24- Alain Bertrand : L'archémythe des amazones, université Paris –Sorbonne, 2000, P : 272.
25- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص:9.
26- Laurence Roussillon –Constanty : méduse au miroir esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti, université Grenoble, 2008, p : 34.
27 - Murielle Durant Garnier : les yeux, petite philosophie des images médisantes, m-èditer, Paris, p : 11.
28 - Kathryn Mary Bulver : les femmes-démons, figuration de la femme dans la littérature fantastique, P. Long, 1995, P : 17.
29- عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص:18.
30-المصدر نفسه :ص:14.
31-المصدر نفسه :ص:27،28.
32-المصدر نفسه:ص:30.
33- المصدر نفسه:ص:14.
34- المصدر نفسه:ص:83.
35- جيلبير دوران:الأنثروبولوجيا رموزها ،أساطيرها ، أنساقها ،ترجمة مصباح الصمد،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان،الطبعة الثالثة، 2006،ص:65 ،
36- عز الدين جلاوجي: "سرادق الحلم و الفجيعة":ص:54.
37- المصدر نفسه:ص:66.
38- المصدر نفسه:ص:133.

تحولات دلالة العاقل وغير العاقل في لغة القرآن الكريم

Transformation of rational and non-rational in the language of Holy Quran

صالح خطاب/ طالب دكتوراه
أ.د. رابح دوب

جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة
Salahk9@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/10 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى توضيح مفهوم العاقل (العالم) ومفهوم غير العاقل انطلاقا من "ما" و"من" الموصوليتين وصولا إلى كل من الدال على العاقل أو غير العاقل من الأسماء ؛ كما يرمي المقال إلى توضيح التحول الدلالي الذي يأخذ فيه غير العاقل دلالة العاقل حين يحمل على فعل العاقل أو على صفته أو حين يراد تعظيمه لذاته أو لغيره، وفي مقابل ذلك يأتي العاقل بدلالة غير العاقل عند تصغيره أو تحقيره، ولا بد من مراعاة التفسير الدقيق والسياق لإثبات التعظيم والتحقير.

الكلمات المفتاحية:

العاقل. غير العاقل. الدلالة. التحول. اللغة.

Abstract:

This article aims to clarify the concept of the rational and the concept of the non-rational, starting from Ma (what) and Man (who) (relative nouns) coming to each of the rational or the non-rational from the nouns. The article aims also to clarify the semantic transformation in which the non-rational nouns take the significance of the rational ones, when they impose on their action or on their character or when they denote self glorification or others.

On the other hand, the rational comes in the sense of the irrational when minimizing or demeaning. It is needed to take care about the precise interpretation and the context to prove glorification and contempt.

Keywords:

Rational- non-rational- significance- transformation – language.

مقدمة:

لقد حاول النحاة والمفسرون وأصحاب المعاجم ومن سعى سعيهم أن يحيطوا بما في العربية كلٌّ في مجال بحثه وميدان صناعته، فقعّدوا وفسّروا، وعمّموا وخصّصوا، واستثنوا وصنّفوا، فاتفقوا واختلفوا لكنهم حدّدوا السمت وبيّنوا المنهج. ولسنا هنا بصدد إحصاءٍ أو تعديدٍ، إنما لنستدرك بابًا قد لا يكون استوفى حقه من البحث والتمحيص والتدليل، فكان الاختلاف فيه بيّنا، والتقعيد له ضربا من التخمين يستقيم هنا ويرجُح، ويستحيل هناك ويقبح، ولعلّ من أبرز ما كان التخمين فيه طاغيا مسألة العاقل وغير العاقل في العربية عموما، وفي لغة القرآن الكريم خصوصا.

لعلّ بعض الموضوعات التي تطرق لها النحاة بمعزل عن أهل الدلالة كمسألة العاقل وغير العاقل في اللغة العربية، إنما طُرِقت من منظور المعلوم المتداول فأوجدوا لبعضها تخريجا، واكتفوا في معالجتها ببعض جزئياتها في مسائل محددة، واستعمالات محدودة وتركوا ما خرج عن ذلك من دلالات ولم يتطرقوا له بالتدقيق، فالْتبس الأمر على المتعلّم والدارس.

فإذا كان النحاة قد وضعوا القواعد وقعّدوا ممَّا ورد في كلام العرب فإنَّ بعض المسائل في القرآن الكريم خالفت بعض قواعدهم وتجاوزت محاورهم، (على الرغم من أنهم أوردوا شبيهاتها من كلام العرب)، ليس لأنَّ ما وضعه النّحاة كان ناقصا مضطربا، وإنما لأنَّ بعض الموضوعات لا يمكن أن تُطرح نحوًا محضا بمعزل عن الدلالةً؛ فالعاقل وغير العاقل والإشارة إليهما بالإشراك أو الإضمار تتطلب حكمًا لا يخضع لعلم النّحو بقدر ما تفصل فيه الدلالة، ولا يمكن للدلالة أن تفصل فيه بحكم قطعي لأنه متعلق بالقصد التواصلي؛ فجاء الدال على غير العاقل بدلالة العاقل ،كما جاء مدلول العاقل بدال غير العاقل.

وإذا كان العاقل ظاهرا وغيره ظاهرا أيضا فقد ورد في القرآن الكريم الكثير من نماذج غير العاقل بصفة العاقل وهو الذي عُنِينا بتبيانه في هذه الورقية البحثية.

لقد اكتفى النحاة بالتقعيد للاسمين الموصولين "ما" و "مَن"، ولم يهملوا الإشارة إلى دلالة كل منهما في الأصل، ومدلولهما المتداول ، وسار المفسرون إلى أبعد من ذلك فتأولوا للّفظين دلالة في كل موضع، ومدلولا يتطابق مع معنى النص المفسَّر في تركيبه وسياقه، من دون مراعاة أن الذي انطبق هنا قد لا ينطبق أو قد يناقض الواقع هناك، فاختلط الدالان المختلفان والْتَبَسَت على المتعلم الدلالة، فبديَا كأنهما مترادفان لمعنى واحد حينا، ويغيب ذلك أحيانا أخرى.

إن مسألة "العاقل" (العالم) و"غير العاقل" في العربية عموما وفي لغة القرآن الكريم خصوصا تفصل فيها الدلالة وتميز بين طرفيها، فهل للدال الواحد (مَن) أو (مَا) أكثر من مدلول، أم أن للمدلول دالين مختلفين صوتا ورسما ؟ وهل هناك شروط .في المراد تبليغه .تحدد الدلالة، وتتحقق بها استقامة التركيب وأصولية المعنى؟

لقد أجاب النحاة عن هذا الإشكال، وأسهب المفسرون فيه، لكن الجانب الذي لم ينل حظه من الدرس والتمحيص هو غير العاقل حين يُحمل على أنه عاقل إنْ في اسمي الموصول (مَن) و(ما)، أو في أسماء الجمادات والحيوان.

لقد حدد علماء العربية أن "من" تكون للعاقل، فإن دلت على الله تعالى صارت للعالم، وجاز أن يكون العاقل عالما أما "ما" فلغير العاقل، غير أنها أحيانا تكون للعاقل ولغيره كما سيأتي.

كما تحدث النحاة عن جمع غير العاقل جمع تكسير غالبا، وأحيانا جمع مؤنث سالما لِما كان مفرده مؤنثا، فهذا "جبل" وجمعه "جبال"، فإن أُسند إليه فعل صار مفردا مؤنثا ارتفعت الجبال، وإن وُصِف جاءت صفته مفردة مؤنثة ولو كان جمع مذكر فيقال: جبال عالية، وإن أُضمر له (عُوّض بضمير) كان بِهاء المفرد المؤنث كما في قوله تعالى: "والجبال أرساها"[النازعات32] ؛ وكذلك يشار إلى جمع غير العاقل باسم الإشارة المفرد المؤنث هذه أو تلك كقوله تعالى: "وتلك الأيام نداولها بين الناس"[آل عمران140]. فما مقتضى ذلك؟ ومتى يكون خلافا لمفرده ومثناه؟

ومن هنا فإن هذا المقال يتناول غير العاقل الذي ورد في القرآن الكريم بصفة العاقل أو بخصائصه ،إنْ في الاسمين الموصولين (من / ما) أو في غيرهما من الأسماء والصفات.

إننا هنا نحاول إيجاد تفسير جامع، بل قاعدة تتحدد بموجبها الاختلافات بعيدا عن التخمين واعتماد الإسقاط والتخريج الذي يصدق على هذا الجانب ولا يصدق في ذاك. ولأجل أن نتمكن من ذلك تبْيِيناً وتوضيحاً كان لِزاما أن نستعرض أهم ما قال النحاة واعتمده المفسرون في الفرق بين "مَن" و"ما"،وكيف فسروا تداخلهما، ثم نعرض إلى مسألة غير العاقل عموما بشواهد وبيّنات من الذكر الحكيم إن شاء الله.

أولا: "مَن" التي للعاقل(العالم) و"ما" التي لغير العاقل:

تناول النحاة "ما" الاسمية و"مَن" وبينوا إعرابهما ووظائفهما النحوية من حيث اسميتهما وما تستوجبه هذه الاسمية من وصل وتعريف، وامتناع تنكيرهما ولزومهما البناء ودلالتهما المطلقة على العدد، فهما للمفرد والمثنى والجمع، مؤنثا كان أم مذكرا، وهما تشتركان في كل ما يتعلق بالنحو والوظيفة النحوية، لكنهما تختلفان في الدلالة على مدلول كلّ منهما فتميزت "ما" بغير العاقل ودلّت "من" على العاقل .

1: أهم ما قال النحاة في "مَا" و"مَنْ": من أبرز ما ورد في كتب النحو المشورة لبعض أعلام النحاة:

1-1: جاء في أوضح المسالك لابن هشام الأنصاري:

(... والمشترك ستة: "مَن" و "ما" وأي وأل وذو وذا، فأما "مَن" فإنها تكون للعالم ، نحو: " ومن عنده علم الكتاب" ولغيره في ثلاث مسائل: إحداها أن ينزل منزلته، نحو من لا يستجيب له، وقوله أسرب القطا هل من يعير جناحه. وقوله : ... وهل يعمن من كان في العصر الخالي. فدعاء

الأصنام ونداء القطا والطلل سوّغ ذلك. (الثانية) أن يجتمع مع العاقل فيما وقعت عليه من نحو "كمن لا يخلق" لشموله الآدميين والملائكة أو الأصنام، ونحو: "ألم تر أن الله يسجد له من في السماوات ومن في الأرض" ونحو: "من يمشي على رجلين فإنه يشمل الآدمي والطائر. (الثالثة) أن يقترن به في عموم فُصّل بمن، نحو "من يمشي على بطنه" و "من يمشي على أربع" لاقترانها بالعاقل في عموم كل دابة.

وأما "ما" فإنها لما لا يعقل وحده نحو: "ما عندكم ينفد". وله مع العاقل، نحو: " سبح لله ما في السماوات وما في الأرض." ولأنواع من يعقل نحو "فانكحوا ما طاب لكم من النساء". وللمبهم أمره كقولك وقد رأيت شبحا: "انظر ما ظهر"[1].

2-1:جاء في حاشية الصبّان:

1-2-1: استعمال "من" في غير العاقل لعارض تشبيه أوتغليب العاقل أواختلاط:

والمشترك من الموصول ستة: من وما وأل وذو وذا وأي على ما سيأتي شرحه، وقد أشار إليه بقوله (وَمَنْ وَمَا وَأَلْ تُساوى) أي في الموصولية (مَا ذُكِرَ) من الموصولات (وهكذا ذُو عند طيِّئ قد شُهِرْ) بهذا فأما "مَن" فالأصل استعمالها في العالم وتستعمل في غيره لعارض تشبيه به كقوله:[2]

أسرب القطا هل من يُعيرُ جناحَهُ لعلّي إلى من قد هويت أطيرُ

وقوله:

ألا عِمْ صباحا أيُّها الطَّلَلُ البالي وهل يَعِمَنْ من كان في العُصر الخالي

أو تغليبه عليه في اختلاط نحو (ألم تر أنّ الله يسجد له من في السموات ومن في الأرض)[3] (الحج 18) أو اقترانه به في عموم فصل بـ (من) نحو (فمنهم من يمشي على بطنه ومنهم من يمشي على رجلين ومنهم من يمشي على أربع) (النور45)، لاقترانه بالعاقل في كل دابة. وتكون بلفظ واحد للمذكر والمؤنث، مفردا كان أم مثنى أم مجموعا، والأكثر في ضميرها اعتبار اللفظ نحو (ومنهم من يؤمن به) (يونس 40)، (ومن يقنت منكنّ) (الأحزاب 31)، ويجوز اعتبار المعنى نحو (ومنهم من يستمعون إليك) (يونس 42)، ومن قوله:

تَعَشَّ فان عاهدتني لا تخُونُنِي نَكُن مثل من يا ذئب يصطحبانِ

2-1-2: استعمال"ما" ودلالتها:

تستعمل "ما" أصلا لغير العاقل ، لكنها تستعمل للعاقل إذا اختلط غير العاقل بالعاقل أو حمل على صفاته.

"وأما ما فإنها لغير العالم نحو (ما عندكم ينفَدُ) (النحل 97)، وتستعمل في غيره قليلا إذا اختلط به نحو (يُسبح لِلّه ما في السموات وما في الأرض) (الجمعة1) وتستعمل أيضا في صفات العالم[4] نحو (فانكحوا ما طاب لكم من النساء) (النساء3)، وحكى أبو زيد : سبحان ما يسبح الرعد بحمده،

وسبحان ما سخركنَّ لنا. وقيل بل هي فيها لذوات من يُعقَل. وتستعمل في المبهم أمره كقولك –وقد رأيت شبحا من بعد- انظر إلى ما رأى؛ وتكون بلفظ واحد كمن"[5].

وقد نلحظ أن الأمر أوضح من أن تستعمل "مَن" في غير العاقل (العالم) في عارض تشبيه أو في اختلاط العالم بغير العاقل ، وأيسر من ذلك كله وأوضح أنّ غير العاقل حين يُحمل على فعل العاقل يأخذ دلالته، فالإعارة من أفعال العاقل التي لا تصدر إلا منه والسجود فعل كُلف به العاقل، وسنعرض تفاصيل أخرى فيما احْتُجّ به في موضعه. فمن قام بفعل العاقل وجب أن يحمل دلالة فاعله العاقل، وأيسر لنا القول بحلول "من" محلّ "ما" في نحو ما سبق.

3-1: جاء في شرح المفصل لابن يعيش:

1-3-1: اسمية "من" و"ما" ودلالتهما : تحدث المفصل عن اسمية "ما" و"من" وعن دلالة كل منهما فقال:

"وأمّا" مَنْ فإنّها تكون بمعنَى" الذي"، وتحتاج من الصلة إلى مثلِ ما احتاجت إليه" الذي"، إلَّا أنّها لا تكون إلَّا لذَواتِ مَن يعقِل، وهي اسم بدليلِ أنّها تكون فاعلة، نحوَ قولك" :جاءني من قام"، فموضعُ" مَنْ "رفعٌ بأنه فاعل، ومفعولةً، نحوَ: "رأيت مَن عندك"، فيكون موضعُها نصبًا بأنه مفعول به، كما تكون الأسماءُ كذلك. ولا بد لها من ضمير يعود إليها، وذلك من خصائص الأسماء. ويدخل عليها حروفُ الجرّ، نحوَ قولك: مررت بِمَنْ عندك . قال الله تعالى: {فَيَغْفِرُ لِمَنْ يَشَاء} (آل عمران129)، وهي مبنية كما كانت" الَذِي " كذلك، لأنّ ما بعدها من الصلة من تمامها فهي بمنزلة بعض الاسم[6]، وبعض الاسم مبني لا يستحق الإعراب وذلك نحو قولك "جاءني مَن عندك"، أي :الذي عندك .قال الله تعالى: (وَلَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَنْ عِنْدَهُ) (الأنبياء 19) إلَّا أنها تُفارِق" الذي " في أنها لا توصف كما توصف" الذي"، ولا يوصَف بها كما يوصف بـ الذي، ألا تراك تقول: "جاءني زيد الذي قام"، و"جاءني الذي قام الظريف"، فتصف" الذي"، وتصف بها، ولا تفعل ذلك في" مَن"؛ لخروجها عن شَبَهِ الأسماء المتمكِّنة، وشَبَهِها بالمضمرات بنَقْصِ لفظها. ألا ترى أنّها على حرفَيْن، والأسماءُ الظاهرة لا تكون على أقل من ثلاثةِ أحرف. فلمّا بعُدتْ من الظاهر، لم توصَف، ولم يوصَف بها. وليس كذلك" الذي "فإنها على ثلاثة أحرف، إذ أصلُها" لَذِ"، مثلُ" :عَم "و"شَج."

2-3-1: دلالة"من" على غير العاقل في كناية الجمع لتغليبه عند الاختلاط:

...فإن قيل :إذا زعمتَ أنها لا تقع إلاّ على ذواتِ مَن يعقِل، فما تصنع بقوله تعالى: {وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ}(النور45) والذي يمشي على بطنه، والذي يمشي على أربع ليسوا من العُقلاء؛ لأنّ الذي يمشي على بطنه من جنسِ الحَيَّات، والذي يمشي على أربع من جنسِ الأنعام والخيل فالجوابُ أنّه لما خلط ما يعقل وما لا يعقل، غَلبَ جانب من يعقل، وذلك أنه قال: "فَمِنهُمْ"، فجمع كنايةَ من يعقل

وما لا يعقل بلفظِ ما يعقل، فلمّا كان كنايةُ الجمع الذي فيه ما يعقل وما لا يعقل مثلَ كناية الجمع الذي ليس فيه ما لا يعقل، كان تفصيلُه كذلك، ولِـ" مَن"، مواضعُ غيرُ ذلك تُذكَر فيما بعدُ[7].

لقد فصّل ابن يعيش في شرحه لمفصل الزمخشري في اسمية "ما" و"من" وبيّن إعرابهما واستعمالهما، واحتاط لقوله: "لا تقع إلا على ذوات العقل" بالحديث عن اختلاط من لا يعقل بمن يعقل وذكر كناية الجمع الذي فيه من يعقل واستدل بـ"ومنهم" من قوله تعالى : "ومنهم من يمشي على بطنه ومنهم من يمشي على أربع"النور45 ولم يكن ذلك أدلّ ولا أوضح ولا أيسر من القول بحلول "من" محل "ما" عندما يحمل غير العاقل على فعل العاقل.

وحكى أبو زيد من قول العرَب سبْحَانَ مَا سَخرَكُن لنا، فأجرى" مَا "على القديم سبحانه، وهذاَ ونحوُه محمول عَندنا على الصفة، وقد ذكرنا أنّها تقع على صفاتِ من يعقل، فقولُه : {مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ} بمعنَى: الطَّيِّب منهن ،وقولُه: {وَالسَّمَآءِ وَمَا بَنَاهَا}، بمعنَى: البانِي لها في أحدِ القولَين، والقولُ الآخر أن يكون بمعنى المصدر، أي :وبِنائِها ،وقولُهم: سبحانَ ما سخركن لنا بمعنَى المُسخر، ومهما جاء من ذلك، فمتأوَّلٌ على ما يَرجِعه إلى ما أصَّلنا، ولها مواضعُ تُذكر أقسامُها فيها فيما بعدُ، إن شاء الله[8] من يدقق النظر في قول المصنف أو الشارح في "ما" التي حلت محل العالم في قول العرب: "سبحان ما سخركن لنا"، يُلْفِ أنه تلافى الخوض في دلالتها من حيث أنها استعملت للعالم وهو ما يثبت لغير العاقل، وأجاب بأسلوب الحكيم تضعيفا للقول أو إنكارا له أو استنكارا، وإن لم ينف استقامته قطعا و يذكر ذلك صراحة، إلا أنه أشار إلى أنه وغيره -مما لم يُمثّل له - محمول على الصفة عندهم، وتحاشى الخوض فيه حتى قال: "ومهما جاء من ذلك، فمُتأوّل على ما يرجعه إلى ما أصلنا..."وهو ما يوحي بأنه اجتهد في إعادة الأمر إلى تأصيله وإن لم يقطع فيه بحكم لأنه يضعف ما يقال ولا يتبنّاه قطعا.

4-1: وجاء في شرح ابن عقيل:

ومن وما وألْ تساوي ما ذكر ... وهكذا ذو عند طيّء شُهر

وكالتي أيضا لديهم ذات ..... وموضـــع اللاتي أتى ذوات

1-4-1: "من" و"ما" ودلالتهما على الجنس والعدد:

أشار بقوله تساوي ما ذكر إلى أن "من" و"ما" والألف واللام تكون بلفظ واحد :للمذكر والمؤنث المفرد والمثنى والمجموع فتقول: جاءني من قام ومن قامت ومن قاما ومن قامتا ومن قاموا ومن قمن وأعجبني ما ركب وما ركبت وما ركبا وما ركبتا وما ركبوا وما ركبن وجاءني القائم والقائمة والقائمان والقائمتان والقائمون والقائمات.

2-4-1: أكثر استعمالات "ما" في غير العاقل:

وأكثر ما تستعمل "ما" في غير العاقل وقد تستعمل في العاقل ومنه قوله: تعالى : {فَانْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَى }وقولهم: سبحان ما سخركن لنا وسبحان ما يسبح الرعد بحمده.

3-4-1: أكثر استعمالات "من" في العاقل:

و"من "بالعكس فأكثر ما تستعمل في العاقل وقد تستعمل في غيره، كقوله تعالى: (وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللهُ مَا يَشَاءُ) ومنه قول الشاعر: بكيتُ على سرب القطا إذ مَرَرن بي ... فقلت ومثلي بالبكاء جديرُ

أسربَ القطا هل من يُعير جناحَه لعَلّي إلى مَن قد هويتُ أَطِير؟[9]

ولعلّ ابن عقيل في شرحه للألفية لم يفصّل تفصيل الصبان ولا الزمخشري، ولم يخض في ما خاض فيه ابن يعيش، إنما اكتفى بما عرف من أقوال أئمة النحو وبما ألمّ به من تفاصيلهم فأوجزها في: 'أن اكثر ما تستعمل "ما" في العاقل وأكثر ما تستعمل "من" في غيره دونما تفصيل كأنما ادخر التفصيل لما ختم به كلامه عن المقالة التي قال إنها من أفسد الأشياء وأوضحها في الاستحالة... ويعني بذلك قول الكافرين اتخذ الله ولدا"..سبحانه تنزه وتعالى عن ذلك علوا كبيرا. وهو قوله:"ولما كانت هذه المقالة من أفسد الأشياء وأوضحها في الاستحالة، أتى باللفظ الذي يقتضي التنزيه والبراءة من الأشياء التي لا تجوز على الله تعالى، قبل أن يضرب عن مقالتهم ويستدل على بطلان دعواهم . وكان ذكر التنزيه أسبق، لأن فيه ردعاً لمدعي ذلك، وأنهم ادعوا أمراً تنزه الله عنه وتقدس، ثم أخذ في إبطال تلك المقالة فقال:{بل له ما في السموات والأرض} : أي جميع ذلك مملوك له، ومن جملتهم من ادعوا أنه ولد الله. والولادة تنافي الملكية، لأن الوالد لا يملك ولده. وقد ذكر بعض المفسرين هنا مسألة من اشترى والده أو ولده أو أحداً من ذوي رحمه، وموضوعها علم الفقه. ولما ذكر أن الكل مملوك لله تعالى، ذكر أنهم كلهم قانتون له، أي مطيعون خاضعون له .وهذه عادة المملوك، أن يكون طائعاً لمالكه، ممتثلاً لما يريده منه.واستدل بنتيجة الطواعية على ثبوت الملكية.

ومن كان بهذه الصفة لم يجانس الوالد، إذ الولد يكون من جنس الوالد.وأتى بلفظ ما في قوله : { بل له ما في السموات والأرض }، وإن كانت لما لا يعقل، لأن ما لا يعقل إذا اختلط بمن يعقل جاز أن يعبر عن الجميع بما.

ولذلك قال سيبويه : "وأما ما، فإنها مبهمة تقع على كل شيء،" ويدل على اندراج من يعقل تحت مدلول ما جمع الخبر بالواو والنون، التي هي حقيقة فيما يعقل، واندرج فيه ما لا يعقل على حكم تغليب من يعقل.

فحين ذكر الملك، أتى بلفظة ما، وحين ذكر القنوت، أتى بجمع ما يعقل، فدل على أن ذلك شامل لمن يعقل وما لا يعقل.

قال الزمخشري : فإن قلت : كيف جاء بما الذي لغير أولي العلم مع قوله قانتون؟ قلت : هو كقوله : سبحان ما سخركن لنا، وكأنه جاء بما دون من، تحقيراً لهم وتصغيراً لشأنهم، كقوله : { وجعلوا بينه وبين الجنة نسباً } انتهى كلامه، وهو جنوح منه إلى أن ما وقعت على من يعلم، ولذلك جعله كقوله : ما سخركنّ لنا. يريد أن المعنى : سبحان من سخركن لنا، لأنها يراد بها الله تعالى.وما عندنا لا يقع إلا لما لا يعقل، إلا إذا اختلط بمن يعقل، فيقع عليهما، كما ذكرناه، أو كان واقعاً على صفات من يعقل، فيعبر عنها بما. وأما أن يقع لمن يعقل، خاصة حالة إفراده أو غير إفراده، فلا.

وقد أجاز ذلك بعض النحويين، وهو مذهب لا يقوم عليه دليل، إذ جميع ما احتج به لهذا المذهب محتمل، وقد يؤول، فيؤول قوله : سبحان ما سخركن، على أن سبحان غير مضاف، وأنه علمٌ لمعنى التسبيح.

وما : ظرفية مصدرية أي مدة تسخيركن لنا. والفاعل يسخر مضمر يفسره المعنى وسياق الكلام، إذ معلوم أن مسخرهن هو الله تعالى. وقول الزمخشري: وكأنه جاء بما دون من، تحقيراً لهم وتصغيراً لشأنهم، ليست ما هنا مختصة بمن يعقل، فتقول عبر عنهم بما التي لما لا يعقل تحقيراً لهم، وإنما هي عامة لمن يعقل ولما لا يعقل.

1-5: جاء في شرح الجُمل لابن الفخار:

جاء في شرح الجمل أن "ما" و"من" تقع كل منهما في ثلاثة مواضع مختلفة:

1-5-1: مواضع وقوع "ما":(على ما لا يعقل) و(على جنس من يعقل) و(على صفة من يعقل):

(... فأما "ما" فإنها تقع على ما لا يعقل).كان ينبغي أن يقول: فأما "ما "،فلها ثلاثة مواضع:أحدها أنها تقع على ما يعقل مطلقا. والثاني أنها تقع على جنس من يعقل.والثالث أنها تقع على صفة من يعقل، هذا هو الذي جرى به الاستعمال. وقال ابن خروف: إنها تقع على كل شيء مطلقا، تعلقا منه بقول الإمام في باب "عدة ما يكون علي الكلام": "ما" مبهمة تقع على كل شيء. وبقولهم:" سبحان ما سخركن لنا" و"سبحان ما سبح الرعد بحمده" وبنحو قوله تعالى: "والسماء وما بناها" الشمس[5] إلى غير ذلك مما ورد مثله في التنزيل، والأكثر على خلاف هذا المذهب، فأما قول سيبويه فخرج مخرج الغالب، لأنه لا يستثني منه إلا الوقوع على ذات من يعقل خاصة.

وأما قولهم سبحان ما سخركن لنا وسبحان ما سبح الرعد بحمده فقال الأستاذ: إن "ما" ههنا مصدرية ظرفية، والتقدير سبحان الله مدّة تسخيركن لنا وسبحان الله مدّة تسبيح الرعد بحمده، وسبحان اسم علم لا ينصرف كعثمان، وأما "ما" في قوله (والسماء بناها) الشمس[5] وما بعدها فيحتمل أن تكون مصدرية فلا يكون له فيها دليل.فتحصّل في "ما" هذه ثلاثة مذاهب.

2-5-1: مواضع وقوع "من"(على ذات من يعقل) و(ذات ما لا يعقل) و(ذات ما لا يعقل في التغليب):

ثم قال:"(ومن تقع على من يعقل،) كان ينبغي أيضا أن يقول أن يقول: و("من" لها ثلاثة مواضع):أحدهما أن تقع على ذات من يعقل والثاني: أن تقع على ذات ما لا يعقل ، إذا نُزل منزلة من يعقل، والثالث: أن تقع على ذات ما لا يعقل في باب التغليب.[10]

6-1: جاء في المعجم المفصل للإعراب:

جاء في المعجم المفصل أن "ما" تأتي على وجهين: أ: اسمية ب:حرفية، ويعنينا هنا الاسمية منها:

1-6-1:"ما" "من" الاسميتان :

أ: "ما" اسم استفهام يستفهم به عن الشيء وصفاته، وقد يستفهم به عن الأعيان في غير الناطقين،أو حتى في الناطقين على رأي بعض النحويين ، نح قوله تعالى:" إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم" المؤمنون[6]. فقد استعملت "ما" للعاقل بمعنى: الجواري اللواتي يملكهن.

ب: اسم شرط يجزم فعلين، يسمى الأول فعل الشرط والثاني جواب الشرط، نحو: "ما تدرس يفدك."وتكون مبنية.

ج: اسم موصول وتستعمل للعاقل ولغيره، وللمفرد والمثنى والجمع، وللمذكر والمؤنث، وتعرب حسب موقعها في الجملة. محو قوله تعالى:" ويعبدون من دون الله ما لا يملك لهم رزقا". النحل[73].

د: اسم تعجب: وهي نكرة تامة بمعنى شيء مبنية على السكون في محل رفع مبتدأ، نحو "ما أكرم الأرض"[11]

تأتي "مَن" بخمسة أوجه:

أ: "من" شرطية: اسم شرط جازم ب: استفهامية: اسم استفهام يستعمل للعاقل مبني على السكون، ...

ج: موصولية : اسم موصول بمعنى (الذي) تستعمل للعاقل أو لما نُزّل منزلته، مبني على السكون في محل رفع أو صب أو جر...نحو: "ودّعت من سافر"(..) ونحو قوله تعالى: " ولله يسجد من في السموات والأرض طوعا وكرها". الرعد[15]

د: نكرة موصوفة وهي قليلا ما تستعمل نحو قول الشاعر: رب من أنضجت غيظا قلبه ... قد تمنى لي موتا لم يطعْ..

هـ: زائدة : نحو: "كفى بك جاها عمن غيرك"[12]

7-1:وجاء في الكافية الكبرى للإسعردي:

"و(ما) الاسمية موصولة واستفهامية وشرطية وموصوفة وتامة بمعنى شيء وصفةٌ و (من) كذلك إلا في التامة والصفة"[13]

لو أن الأمر اقتصر على "من" و"ما" لكفى النحاةُ الناس مسألة اللبس، لكن الأمر تعدّى إلى غير العاقل في غيرهما، وهو ما نسعى بحول الله إلى أن نبيّنه من لغة القرآن الكريم.

ثانيا: "من" و"ما" في لغة القرآن الكريم:

استعملت "مَن" للعاقل في مواضع كثيرة وشملت غير العاقل أحيانا.

1: **استعمال"من" في العاقل في لغة الكريم:** استعملت "من" في العاقل في لغة القرآن الكريم فجاءت لـ:

1-1: **- تخصيص العاقل دون غيره :**

1-1-1-: **الشاهد الأول:** استعمال "من" للعاقل لتخصيصه دون غيره: قال تعالى: "وَيُسَبِّحُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ وَالْمَلَائِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِ وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَاءُ وَهُمْ يُجَادِلُونَ فِي اللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ الْمِحَالِ (الرعد13)

جاء في تفسير ابن كثير: "أي يرسلها نقمة ينتقم بها ممن يشاء، ولهذا تكثر في آخر الزمان.[14] "من" في الآية الكريمة تدل على الخلق الذين يرسل الله عليهم الصواعق فتصيبهم وهي نقمة من الله خصّوا بها يصيب بها من يشاء من العاقل العالم المجادل، المكلف، لا الجمادات والحيوان والنبات لأنها لا تعي النقمة.

1-1-2 – **الشاهد الثاني:** قال تعالى: وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وَظِلَالُهُم بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ (الرعد15)

جاء في تفسير ابن كثير: يخبر تعالى عن عظمته وسلطانه الذي قهر كل شيء، ودان له كل شيء، ولهذا يسجد له كل شيء طوعا من المؤمنين، وكرها من المشركين.[15]. وجاء في الكشاف للزمخشري: (ولله يسجد) أي ينقادون لإحداث ما أراده فيهم من أعاله شاؤوا أم أبوا، لا يقدرون أن يمتنعوا عليه،وتنقاد له ظلالهم أيضا حيث تتصرف على مشيئته في الامتداد والتقلص والفيء والزوال[16]"من" تدل على العاقلين العالمين فالمؤمن يسجد طوعا من ملائكة وجن وبشر، والكافر يسجد كرها... إلا أننا هنا يمكن أن نضيف إليهم كل ما خلق الله وهم بسجودهم يدخلون في حكم العاقل لقيامهم بفعله،أي أنهم حملوا على فعل العاقل وهو السجود، وكذلك الطاعة والعصيان.1

1-1-3-: **الشاهد الثالث:** قال تعالى: "أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ وَيُخَوِّفُونَكَ بِالَّذِينَ مِن دُونِهِ وَمَن يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ". (الزمر36)

جاء في تفسير ابن كثير: "(أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ) ... يعني أنه تعالى يكفي من عبده وتوكل عليه... (وَمَن يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ) أي: منيع الجناب لا يُضام، من استند إلى جنابه ولجأ إلى بابه، فإنه العزيز الذي لا أعز منه، ولا أشد انتقاما منه، ممن كفر به وأشرك وعاند رسول الله ﷺ[17]

"ومن يضلل الله فما له من هاد" . ومَن هنا تختص بالدلالة على العاقل لأنه القابل للهداية والضلال وليست هذان من صفات الجمادات والأنعام..

1-1-4-: الشاهد الرابع: قال تعالى:"وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ". (ابراهيم4)

جاء في تفسير ابن كثير: "وقوله: (فَيُضِلُّ اللَّهُ مَن يَشَاءُ وَيَهْدِي مَن يَشَاءُ) أي:بعد البيان وإقامة الحجة عليهم يضل تعالى من يشاء عن وجه الهدى، ويهدي من يشاء إلى الحق، (وَهُوَ الْعَزِيزُ) الذي ما شاء كان، وما لم يشأ لم يكن،(الْحَكِيمُ) في أفعاله، فيضل من يستحق الإضلال، ويهدي من أهل هو لذلك"[18]

وجاء في الكشاف للزمخشري: فيضل الله من يشاء ويهدي من يشاء كقوله فمنكم كافر ومنكم مؤمن لأن الله لا يضلّ إلا من يعلم أنه لن يؤمن، ولا يهدي إلا من يعلم أنه يؤمن. والمراد بالإضلال التخلية ومنع الألطاف، وبالهداية التوفيق واللطف.[19]

المقصودون بالهداية أو بالضلال في الآية الكريمة أقوام عاقلون أرسل إليهم رسل منهم دعوهم إلى الحق، فأضل الله منهم من يشاء وهدى من يشاء بعد البيان وإقامة الحجة عليهم، ولا تقام الحجة إلا على عاقل عالم فالدال من مخصوصات العاقل والمدلول عاقل.

1-2-: لتعظيم أفعال العاقل وغير العاقل أو صفاته أو أحواله:

تأتي "من" للعاقل وغير العاقل تعظيما لصفته أو فعله بغرض تحقير من دونه، أو تعظيما لحاله بغرض الحض على تعظيمه. كما سنوضحه في الشواهد الآتية:

1-2-1-: الشاهد:قال تعالى: يُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَاتُ ٱلسَّبْعُ وَٱلْأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيماً غَفُورا (الإسراء44)

جاء في تفسير ابن كثير: يقول تعالى: تقدسه السموات السبع والأرض ومن فيهن، أي: من المخلوقات، وتنزهه وتعظمه وتجله وتكبره عما يقول هؤلاء المشركون، وتشهد له بالوحدانية في ربوبيته وإلهيته: ففي كل شيء له آية تدل على أنه واحد كما قال تعالى: "وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدًّا تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنْشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا أَنْ دَعَوْا لِلرَّحْمَنِ وَلَدًا وَمَا يَنْبَغِي لِلرَّحْمَنِ أَنْ يَتَّخِذَ وَلَدًا ." (مريم)[92] وقوله: (وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ) أي: وما من شيء من المخلوقات إلا يسبح بحمد الله (وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ

تَسْبِيحَهُم) أي: لا تفقهون تسبيحهم أيها الناس؛ لأنها بخلاف لغتكم وهذا عام في الحيوانات والنبات والجماد، وهذا أشهر القولين[20].

وجاء في الكشاف للزمخشري: والمراد أنها تسبح له بلسان الحال حيث تدل على الصانع وعلى قدرته وحكمته فكأنها تنطق بذلك، وكأنها تنزه الله عز وجل مما لا يجوز عليه من الشركاء وغيرها..... (من فيهن) يسبحون على الحقيقة وهم الملائكة والثقلان، وقد عطفوا على السماوات والأرض فما وجهه؟ قلت: التسبيح المجازي حاصل في الجميع فوجب الحمل عليه.[21]

شمل التعظيم السموات والأرض ومن فيهن من ملائكة ومن إنس وجان فحُملن على فعل العاقل من تسبيح بحمد الله، وشمل كل شيء على وجه الإطلاق مما في السموات والأرض وهو ما جعل العاقل وغير العاقل يستويان بالتعظيم بالتسبيح الذي يعرف من العاقل ويُفقه من لغته، وبالتسبيح الذي أخبر الله تعالى به مما لا نفقهه. وهنا وجب إدراج المسبّح من غير العاقلين ضمن العاقلين لأنهم يؤدون وظيفة العاقل على حد سواء. وهؤلاء جميعا أعظم ممن يخاطبهم الله ممن ادعوا أن له ولدا. وسنعود إلى هذا ومثله في الحديث عن التعظيم والتحقير.

2-:"ما" لغير العاقل:

تستعمل "ما" لغير العاقل أصلا، كما يمكن أن تتحول دلالتها فتستعمل للعاقل تحقيرا لفعله أو لصفته أو مرتبته مقابل الأعظم.

2-1: **الشاهد الأول**: قال تعالى "وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ" (يوسف53)

جاء في تفسير ابن كثير: "(وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي) تقول المرأة: ولست أبرئ نفسي فإن النفس تتحدث وتتمنى؛ ولهذا راودته لأنها أمارة بالسوء، (إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي) أي: إلا من عصمه الله تعالى"[22]

وجاء في الكشاف: (إن النفس لأمارة بالسوء)أراد الجنس أي أن هذا الجنس يأمر بالسوء ويحمل عليه بما فيه من الشهوات.(إلا ما رحم ربي)إلا لبعض الذي رحمه ربي بالعصمة كالملائكة . ويجوز أن يكون ما رحم ربي في معنى الزمان: أي إلا وقت رحمة ربي: يعني أنها أمارة بالسوء في كل وقت وأوان إلا وقت العصمة.[23]

من تفسير الآية ندرك أن "ما" التي لغير العاقل حلت محل "من" التي للعاقل تحقيرا للنفس الأمارة بالسوء، ومنها تحقير مَن نفسُه كذلك، لأنه لو كان عاقلا عالما ما أمرته نفسه بالسوء فأطاعها، وما اقترفت الذنب أو همّت باقترافه، ولأن الله رحيم بعباده أوجب لها الرحمة بمشيئته؛ ولذلك نرى التحقير وضع صاحبه موضع غير العاقل قبل أن تشمله الرحمة.فجاء الدال غير العاقل لمدلول عاقل بدلالة من لا يعقل تحقيرا.

2-1: **الشاهد الثاني**: قال تعالى:" سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ" (الحديد1)

جاء في تفسير ابن كثير: "يخبر الله تعالى أنه يسبح له ما في السموات والأرض أي: من الحيوانات والنباتات،كما قال في الآية الأخرى "يُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ ٱلسَّبۡعُ وَٱلۡأَرۡضُ وَمَن فِيهِنَّۚ وَإِن مِّن شَيۡءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمۡدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفۡقَهُونَ تَسۡبِيحَهُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ حَلِيمًا غَفُورا" (الإسراء44) وقوله "وَهُوَ الْعَزِيزُ" أي: الذي قد خضع له كل شيء "الْحَكِيمُ" في خلقه وأمره وشرعه".[24]

إن الله تعالى في عظمته وجلاله يخبر بأنه العزيز الحكيم، يخضع له كل شيء في السموات والأرض ، فهو هنا محل التعظيم لذاته جلّ وعلا ، وهو مما لا بد من أن يكون ما سواه خاضعا خاشعا يسبح بحمده؛ الأمر الذي يجعل ما في السموات والأرض موضع الخضوع والاستصغار، ولذلك حلت "ما" محل "مَن" تحقيراً واستصغارا لما دون الواحد المتفرد في عظمته وسلطانه. وقد يرى البعض أن هذا لا يستقيم مع تعظيم " ومن فيهن" في الآية السابقة: يُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ ٱلسَّبۡعُ وَٱلۡأَرۡضُ وَمَن فِيهِنَّۚ وَإِن مِّن شَيۡءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمۡدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفۡقَهُونَ تَسۡبِيحَهُمۡۚ إِنَّهُۥكَانَ حَلِيمًا غَفُورا (الإسراء44) سيما والأمران متشابهان. والصواب أن الفرق يتضح ويتحدد بفهم الآيتين فهما دقيقا؛ ففي هذه الآية يوجه الله تعالى الخطاب للمشركين الذين قالوا اتخذ الله ولدا...فيوبخهم، ويبطل دعواهم، ويحقر عقولهم، ويردعهم بالإشارة إلى أن الأعظم منهم والأرفع وهي السموات والأرض، وكل شيء مما خلق يُسبّح بحمده، وعجزتم أن تكونوا كأعظم أو أضعف ما خلق الله من الذين يسبحون بحمده فما عقولكم التي لم تدرك عظمة الله ووحدانيته إلا أحقر من أن تتقوّل على الله قولا، تعالى عنه علوا كبيرا، فما أعجزكم أن تكونوا كأعظم أو حتى كأصغر هذه الأشياء التي تسبح لله، أي أن في الآية تحقيرا للمتقولين على الله في مقابل تعظيم المسبّحين له. فالفرق بين "من" التي حلت محل "ما" في هذه الآية هو تعظيم مدلولها من السماوات والأرض وكل شيء في مقابل المشركين؛ وبين "ما" في قوله : سبح لله ما في السماوات والأرض." هو تحقير مدلولها أمام عظمة الله.

ومن هذا يتبين أن لتعظيم المدلول كما لتحقيره تأثيرا في "عاقلية الدال" من عدمها، وهو ما سنوضحه في مواضع قادمة.

ثالثا: دلالة العاقل وغير العاقل في القرآن الكريم:

1-: **ورود غير العاقل بدلالة العاقل:** ورد في القرآن الكريم "دال" على غير العاقل ب "مدلول" العاقل كذكر بعض الحيوانات والجماد ويكون ذلك في الحالات التالية:

1-1-:**حمل غير العاقل على فعل العاقل أو صفته:** إذا حمل غير العاقل على فعل العاقل أو صفته تحولت دلالته إلى العاقل واختصت به أحكامه.

1-1-1: **الشاهد الأول:** قال تعالى: "وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِّن مَّاءٍ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ أَرْبَعٍ يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ ".(النور45) .

جاء في تفسير ابن كثير: يذكر تعالى قدرته التامة وسلطانه العظيم، في خلقه أنواع المخلوقات على اختلاف أشكالها وألوانها وحركاتها وسكناتها، من ماء واحد، (فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ بَطْنِهِ) كالحية وما شاكلها، (وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ رِجْلَيْنِ) كالإنسان والطير، (وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَىٰ أَرْبَعٍ) كالأنعام وسائر الحيوانات؛ ولهذا قال: (يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ) أي: بقدرته؛ لأنه ما شاء كان، وما لم يشأ لم يكن؛ ولهذا قال: (إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ)"[25]

وجاء في "الكشاف" للزمخشري: (... فإن قلت: لمَ سمي الزحف على البطن مشيا؟ قلت: على سبيل الاستعارة، كما قالوا في الأمر المستمر: قد مشى هذا الأمر، ويقال فلان لا يتمشى له أمر، ونحوه استعارة الشفة مكان الجحفلة والمشفر مكان الشفة ونحو ذلك أو على طريق المشاكلة لذكر الزاحف مع الماشين.)[26]

من معنى الآية ندرك أن الله تعالى خالق كل شيء حي من ماء، وأن الإنسان أعظم وأكرم وهو المتميز بالمشي على رجلين، فالمشي فعل الإنسان وما تبقى من الدواب والزواحف والبهائم محمول على فعل الإنسان العاقل، ولذلك قال تعالى :"فمنهم من يمشي على بطنه..." وليس المشي على البطن بمسوّغ إلا بحمل الزاحف على فعل العاقل، ومن يمشي على أربع أو يسْبح أو يطير مما خلق الله.

لقد وُضعت "من" هنا موضع "ما" لسببين: لتعظيم أمر المخلوقات وحركاتها وسكناتها بذكرها وحملها على فعل العاقل، فكان الدال عليها "مَن" المخصص للعاقل، لأنها تمشي كما الإنسان، ثم يلحق بها كل دابة يشاء الله خلقها وهو القدير، ولم يذكرها ولم يحدد فعلا لها أو صفة، ولم يحملها على صفة العاقل ولا على فعله فكان الدال عليها "ما" المبهمة التي لغير العاقل. أما السبب الثاني فهو حمل تلك الدواب التي ذكرت على فعل العاقل حيث كان تخصيصا لتعظيم أمر خلقها من ماء واحد على اختلافها وتنوعها في كل فعل، لتشمل كل ما خلق الله مما عرف الإنسان ثم أعقبها بخلق ما لم يعرف من قبل، فكان لكل مذكور دالُه المناسب له والمطابق لطبيعته، ومدلوله المطابق لمقتضى الحال، وما يفهم منه، فعظّم ما شاء في عين المخاطب ووضع ما شاء في ملكوت قدرته فتفرد بالعظمة المطلقة والقدرة المطلقة.

2-1-: غير العاقل بدلالة العاقل عند التعظيم الحقيقي: عند تعظيم غير العاقل فإنه يأتي بدلالة العاقل إظهارا لقداسته أو مكانته فهو معظم لذاته قصد الحض على تعظيمه أو افتراضه عظيما لإثبات العكس.

1-2-1: الشاهد الأول: قال تعالى: "الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَاتٌ فَمَن فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَفَثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ وَمَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللَّهُ وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ". (البقرة197)

جاء في تفسير ابن كثير:"اختلف أهل العربية في قوله: (الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَاتٌ) فقال بعضهم تقديره الحج حجُّ أشهر معلومات فعلى هذا التقدير يكون الإحرام بالحج فيها أكمل من الإحرام به فيما عداها، وإن كان ذلك صحيحا، والقول بصحة الإحرام بالحج في جميع السنة مذهبُ مالك، وأبي حنيفة وأحمد بن حنبل، وإسحاق بن رَاهوية ،وذهب الشافعي، رحمه الله، إلى أنه لا يصح الإحرام بالحج إلا في أشهره، فلو أحرم به قبلها لم ينعقد إحرامه به، وهل ينعقد عمرة؟ فيه قولان عنه، والقول بأنه لا يصحُّ الإحرام بالحج إلا في أشهره ... والدليل عليه قوله تعالى: (الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَّعْلُومَاتٌ) وظاهر التقدير الآخر الذي ذهب إليه النحاة، وهو أن: وقت الحج أشهر معلومات، فخصصه بها من بين سائر شهور السنة فدلَّ على أنه لا يصح قبلها كميقات الصلاة"[27]

في الآية الكريمة شاهدان: "معلومات" و "فيهن": معلومات صفة لأشهر التي هي جمع تكسير لاسم غير عاقل تقتضي العربية في غير هذا الحال أن يوصف بمفرد مؤنث، فيقال أشهر معلومة، ووصفها بجمع مؤنث سالم للقلة والحمل على العاقل؛ ومردّ ذلك تعظيم الحج الذي هو من شعائر الله، وقد قال الله تعالى: "ذلك ومن يعظّم شعائر الله فإنها من تقوى القلوب."الحج32.

إن التعظيم ثابت لشعيرة الحج ومنها لميقاته، فالأشهر المعلومات هي مواقيت الحج، فعَظُم الميقات بعظمة الشعيرة. أما "فيهن" فقد أضمرت الأشهر بـ"هن" التي للعاقل وليس بالضمير "ها" كما في العادة، ومردّ ذلك هو التعظيم .فأشهر الحج هن أشهر معلومات أُضمِر لهن بضمير العاقل العالم تعظيما. وسنزيد في تفصيل ذلك في الآية القادمة.

2-2-1: **الشاهد الثاني**: قال تعالى: "إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِندَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنفُسَكُمْ وَقَاتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا يُقَاتِلُونَكُمْ كَافَّةً وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ". (التوبة36)

جاء في تفسير ابن كثير: "وقوله تعالى: (مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ) فهذا مما كانت العرب أيضا في الجاهلية تحرمه، وهو الذي كان عليه جمهورهم، إلاّ طائفة منهم يُقال لهم: (البَسْل)، كانوا يحرمون من السنة ثمانية أشهر، تعمقا وتشديدا. وأمّا قوله: (ثلاث متواليات: ذو القعدة وذو الحجة والمحرم، ورجب ومضر الذي بين جمادى وشعبان...."وقال قتادة في قوله: (فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنفُسَكُمْ) إنّ الظُّلم في الأشهر الحرم أعظم خطيئة ووزرا، من الظُّلم فيما سواها، وإن كان الظُّلم على كل حال عظيما، ولكنَّ الله يعظم من أمره ما يشاء. قال: إنّ الله اصطفى صفايا من خلقه، اصطفى من الملائكة رسلًا ومن النَّاس رسلًا واصطفى من الكلام ذكرَه، واصطفى من الأرض المساجد، واصطفى من الشهور رمضان، والأشهر الحرم، واصطفى من الأيام يوم الجمعة، واصطفى من الليالي ليلة القدر، فعظموا ما عظّم الله، فإنما تعظّم الأمور بما عظّمها الله عند أهل الفهم وأهل العقل"[28]

وجاء في الكشاف للزمخشري: (... وكانوت يعظمون الأشهر الحرم ويحرمون القتال فيها حتى لو لقي الرجل قاتل أبيه أو أخيه لم يهجه، وسموا رجبا الأصم ومُنصل الأسنة حتى أحدثت النسيء فغيروا)، (فلا تظلموا فيهن). في الحرم أنفسكم، أي لا تجعلوا حرامها حلالا.[29]

يُعلِم الحقُ تبارك وتعالى خلقه مبينا عدة الشهور جميعها أنها اثنا عشر شهرا، ثم يفصّل فيقول:" منها أربعة حُرم"، وهي أربعة خصّها بالقول: "فلا تظلموا فيهن أنفسكم". والدارس للآية الكريمة لا بد أن يلحظ أن الشهور أضمر لها بـ."ها" على ما جرت عليه العربية من حكم غير العاقل بينما أضمر للحُرم بـ الضمير "هن" المخصص للعاقل. فما الفرق؟. الفرق هو أن الشهور في البداية إنما ذكرت لتعيين عدّتها، وأن منها أربعة لها شأن خاص هي الأشهر الحُرُم، ولأن الحرمات تستوجب تعظيما فقد قال الحق جلّ وعلا: "ذلك ومن يعظّم حرمات الله فهو خير له عند ربه". الحج[30] حملت الحرم على حكم الاسم العاقل تفريقا بينها وبين غيرها من الشهور بالتعظيم.

مما سبق يمكن أن ندرك أن للتعظيم في لغة القرآن الكريم خاصية حمل "مدلول" غير العاقل على "دال" العاقل تفريقا بينه وبين غيره وتمييزا له عن غيره بما أوجب تعظيمه ليعلم مكانته وقداسته، فالأشهر الحرم من الشهور، لكنها تميزت دلالة فاختلفت عن غيرها وأضمر لها بضمير العاقل "هن" تعظيما لأمرها.

3-2-1: غير العاقل بدلالة العاقل عند افتراض التعظيم: حكم غير العاقل عند افتراض التعظيم أن يأتي بدلالة العاقل قصد إثبات العكس. .

4-2-1: الشاهد: قال تعالى: "قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ". (الأنبياء63)

جاء في تفسير ابن كثير: (قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا) يعني: الذي تركه لم يكسره (فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ) وإنما أراد بهذا أن يبادروا من تلقاء أنفسهم، فيعترفوا أنهم لا ينطقون، فإن هذا لا يصدر عن هذا الصنم، لأنه جماد"[30]

جاء في الكشاف للزمخشري: (... ويجوز أن يكون حكاية لما يقود إلى تجويزه مذهبهم كأنه قال لهم: ما تنكرون أن يفعله كبيرهم، فإن من حق من يُعبد ويُدعى إلها أن يقدر على هذا وأشدّ منه).[31]

يعتقد المشركون من قوم إبراهيم عليه السلام أن لأصنامهم شأنا عظيما، فكانت مخاطبتهم على قدر اعتقادهم في عظمة آلهتهم، فأنزلها منزلة العاقل الذي يُسأل فيجيب استهزاء وسخرية من عقل ضلّ ضلالا بعيدا، وإمعانا في تحدّيهم وإقامةً للحجة وتسفيها لعقولهم التي لا بدّ أن تدرك أن الصنم لا يقدر على نطق.

لذلك جاء الدال "هم" في كبيرهم عوض "ها"، وهو ما يفهم منه أن التعظيم أو التحقير مرتبط بالجانب المقصود لا بالأصل؛ فالصنم حقير أصلا، والذي يعتقده إلها أحقر، لكن إقامة الحجة اقتضت الأخذ بفرضية المعتقِد ليثبت العكس.

5-2-1: غير العاقل بدلالة العاقل للتعظيم مقابل غيره: قد يأتي غير العاقل بدلالة العاقل تعظيما له في مقابل غيره.

6-2-1: الشاهد: "أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالْجِبَالُ وَالشَّجَرُ وَالدَّوَابُّ وَكَثِيرٌ مِّنَ النَّاسِ وَكَثِيرٌ حَقَّ عَلَيْهِ الْعَذَابُ وَمَن يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِن مُّكْرِمٍ إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ". (الحج18)

جاء في تفسير ابن كثير:"يخبر تعالى أنه المستحق للعبادة وحده لا شريك له، فإنه يسجد لعظمته كل شيء طوعا وكرها وسجود كل شيء مما يختص به، كما قال: (أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَىٰ مَا خَلَقَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ يَتَفَيَّأُ ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِّلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ) (النحل48) وقال ها هنا: (أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الْأَرْضِ) أي: من الملائكة في أقطار السموات، والحيوانات في جميع الجهات، من الإنس والجن والدواب والطير، (وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ). (الاسراء 44.

وقوله: "والشمسُ والقمرُ والنجوم" إنما ذكر هذه على التنصيص؛ لأنها قد عبدت من دون الله، فبين أنها تسجد لخالقها ، وأنها مربوبة مسخرة.[32]

وجاء في الكشاف للزمخشري: "... سميت مطاوعتها له فيها يحدث فيها من أفعاله ويجريها عليه من تدبيره وتسخيره لها سجودا له تشبيها لمطاوعتها بإدخال أفعال المكلف في باب الطاعة والانقياد وهو السجود الذي كل خضوع دونه.[33]

يخبر الله أنه المستحق للعبادة، وأن الذين يعبدونه ممن في السماوات والأرض إنما استحقوا أن لا يكونوا ممن حق عليهم العذاب جزاء بعبادتهم لله وطاعته. والعابدون الساجدون من البشر والملائكة والشمس والقمر والنجوم والجبال والشجر والدواب خليط من العالمين العاقلين وغير العاقلين إنما عظم أمرهم بسجودهم، فارتقى غير العاقل إلى مرتبة العاقل تعظيما، لأن السجود فعل العاقل ولما كان من غيره كان أمرا عظيما، وما عظم من هذه المذكورات إنما هي في مقابل المتحدث عنهم من الذين عموا أن يروا ذلك فتعظيم الساجدين يقابله تحقير غيرهم من الكافرين.أما في قوله تعالى:" وَكَثِيرٌ حَقَّ عَلَيْهِ الْعَذَابُ وَمَن يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِن مُّكْرِمٍ إِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يَشَاءُ". (الحج18)فإن التصريح بالإهانة كان بدلالة "من" للعاقل الذي استحق ذلك، لأن التحقير مصرح به، ولا معنى للتحقير إن لم يكن للعاقل.

2- :**ورود العاقل بدلالة غير العاقل للتحقير**: مثلما يأتي غير العاقل بدلالة العاقل للتعظيم، يأتي العاقل بدلالة غير العاقل عند التحقير، ولا يراعى في ذلك حمله على صفة العاقل أو على فعله لأن التعظيم لغيره.

2-1: **الشاهد الأول**: قال تعالى: "يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ الْمَلِكِ الْقُدُّوسِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ". (الجمعة1)

جاء في تفسير ابن كثير: يخبر تعالى أنه (يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ) أي: من جميع المخلوقات ناطقها وجامدها، كما قال: (وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ) (الاسراء44)" ثم قال :"الملك القدوس" أي هو مالك السماوات والأرض المتصرف فيها بحكمه، وهو "القدوس" أي المنزه .."[34]

لا بدّ لدارس الآية الكريمة العالم،أن يأخذ في الحسبان أن العاقل وغير العاقل من المسبحين استووا فكانوا بدلالة غير العاقل، لا لأن العاقل اختلط بغير العاقل ولكن لأن المسبّحين جميعا أدنى من الله المقصود بصفاته المؤكدة بفعل الذين يسبحون بحمده، فهم في ضعة وتحقير مقابل عظمة الله، والتعظيم هنا لله وحده، بأسمائه الملك القدوس العزيز الحكيم تفرد به لما أسلفنا من الصفات والأسماء فجاء المسبحون من عاقل وغير عاقل في مرتبة التحقير إذ هم أمام عظمة مطلقة لا ترقى إليها أخرى ولا تقترن بها فلم يرقَ غير العاقل إلى مرتبة العاقل وإنما استويا في الضعة أمام الملك القدوس العزيز الحكيم.

2-2: **الشاهد الأول**: قال تعالى:"يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ لَهُ الْمُلْكُ وَلَهُ الْحَمْدُ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ". (التغابن1)

جاء في تفسير ابن كثير: "... تقدم الكلام على تسبيح المخلوقات لبارئها ومالكها؛ ولهذا قال:" له الملك وله الحمد" ي: هو المتصرف في جميع الكائنات، المحمود على جميع ما يخلقه ويقدره، وقوله وهو على كل شيء قدير أي: مهما أراد كان لا ممتنع ولا مدافع، وما لم يشأ لم يكن."[35]

اختلط ما في السماوات وما في الأرض من عاقل وغير العاقل وحملوا على فعل العاقل وهو التسبيح، وقد جاءت كلها بدلالة غير العاقل تصغيرا لشأنها لأنها مهما تكن تظل صغيرة في مقابل عظمة الأعظم الذي له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير.

2-3: **الشاهد**:قال تعالى: "سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ". (الحشر1)

وقال ابن كثير:"يخبر تعالى أن جميع ما في السماوات وما في الأرض من شيء إلا يسبح له ويمجده ويقدسه، ويصلي له وحده"..[36]

وجود الدال "ما" ألغى الفرق بين العاقل وغير العاقل تحقيرا لمن دون العزيز الحكيم، فهو العزيز الحكيم القوي العظيم الغني بعزته المطلقة .

3:ورود غير العاقل بدلالة العاقل عند حمله على فعل العاقل. مثلما يأتي غير العاقل بدلالة العاقل لحمله على صفة العاقل أو وصفه أو لتعظيمه، قد تأتي دوال الجمادات بدلالة العاقل في انزياح سوى بينها وبينه.

3-1.**الشاهدالأول**: قال تعالى:"إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا" (الأحزاب72)

جاء في تفسير ابن كثير: .."قال العوفي: عن ابن عباس :يعني بالأمانة: الطاعة، وعرضها عليهم قبل أن يعرضها على آدم، فلم يطقنها، فقال لآدم: إني قد عرضت الأمانة على السماوات والأرض والجبال فلم يطقنها، فهل أنت آخذ بما فيها؟ قال: يا رب، وما فيها قال: إن أحسنت جزيت وإن أسأت عوقبت فأخذها آدم فتحملها"[37]

في هذه الآية نجد الإنسان الظلوم الجهول الذي حمل الأمانة في مقابل السماوات والأرض والجبال التي أبت حمل الأمانة وأشفقت منها، فكانوا جميعا على حد السواء من العرض؛ ولما كان المعروض أمانة بثقلها حملها بعضهم وأشفق منها آخرون، فحمل مدلول غير العالم العاقل(السماوات والأرض والجبال) على فعل العاقل العالم (الإنسان) وصفاته من الإباء والإشفاق والتحمل ، والظلم والجهالة. وهو ما يثبت ما ذهبنا إليه من أن غير العاقل إذا حُمل على فعل العاقل أو صفته ذكر بدال العاقل، وبما يقتضيه التركيب له من الإضمار والمطابقة العددية وصفًا وإسنادا.

3-2: **الشاهد الثاني**: قال تعالى: "وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ". (الأنبياء33)

جاء في تفسير ابن كثير: "أي: هذا في ظلامه وسكونه، وهذا بضيائه وأنسه، يطول هذا تارةً ويقصر أخرى، وعكسه الآخر. (وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ) هذه لها نور يخصها، وفلك بذاته، وزمان على حدة، وحركة وسير خاص، وهذا بنورٍ خاص آخر، وفلكٌ آخر، وسير آخر، وتقدير آخر، (وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ) أي: يدورون"[38]

لا ريب في عظمة الخالق وهو يخبر عباده بأنه هو الذي خلق الليل والنهار والشمس والقمر بصفاتها التي يرونها من ظلام الليل وسكونه وضياء النهار وحركته وضياء الشمس والقمر ليشير إلى ما لا يرون ولا يدركون، وهو أنها تسبح كلها في فلك بما يقتضيه ذلك من نظام وتقدير، وفي ذلك تعظيم لهذا الخلق يجب الإقرار به، واستوجب ذلك التعظيم أن تحمل المعظّمات على مقتضيات التركيب الخاص بالعاقل العالم.

3-3:**الشاهد الثالث**: قال تعالى: "حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ". (النمل18)

جاء في تفسير ابن كثير: "أي: خافت على النمل أن تحطمها الخيول بحوافرها، فأمرتهم بالدخول إلى مساكنها ففهم ذلك سليمان، عليه السلام منها"[39]

في الآية الكريمة حمل النمل مفردا وجمعا على فعل العاقل العالم وصفاته ابتداء من القول وانتهاء بالأمر والتبرير له والتوقع، فالنملة التي خاطبت النمل نبهت و أمرت ثم برّرت سبب أمرها وخوفها من سليمان وجنوده، وتوقعت أن لا يشعروا بالنمل كأنما هي على علم من أن سليمان وجنوده لن يفعلوا عامدين... فالنمل خوطب جمعا بواديهم وذكرت الآية أن لهم مساكن وليس جحورا وحفرا. وفي تلك المقارنة بين فعل النملة وقولها وفهم سليمان عليه السلام لها وتبسمه إنما في ذلك تعظيم لشأنها ولسليمان الذي علّمه العظيم الأعظم ما لم يعلمه غيره.

إن تعظيم شأن النمل من تعظيم شأن سليمان عليه السلام،وفي تعظيمهما تعظيم لله جلت قدرته؛ وما حمل النمل على فعل العاقل إلا آية أخرى تثبت ما ذهبنا إليه من أمر العالم العاقل وغير العاقل في لغة القرآن الكريم المعجزة.

3_4: الشاهد الرابع: قال تعالى: "قال تعالى: وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ". (يوسف43)

جاء في تفسير ابن كثير: "هذه الرؤيا من ملك مصر مما قدّر الله تعالى أنها كانت سببا لخروج يوسف عليه السلام من السجن معززا مكرما،وذلك أن الملك رأى هذه الرؤيا،فهالته وتعجّب من أمرها،وما يكون تفسيرها؟[40]

وجاء في الكشاف للزمخشري: رأى ملك مصر الريان بن الوليد رؤيا عجيبة هالته ، رأى سبع بقرات سمان خرجن من نهر يابس وسبع بقرات عجاف، فابتلعت العجاف السمان ورأى سبع سنبلات خضر قد انعقد حبها وسبع أخر يابسات قد استحصدت وأدركت فالْتوت اليابسات على الخضر حتى غلبن عليها، فاستعبرها فلم يجد في قومه من يحسن عبارتها.[41]

رأى الملك عجبا فعظم ما رآه من البقرات السبع التي أضمر لها بالضمير "هن" المخصص للعاقل، ومن حكمة الله أن كانت هذه الرؤية بداية تحول في حكم مصر وفي عبادتها ليرتفع صوت الحق بإذن الله ويعلو يوسف عليه السلام وتتحقق رؤيته من سجود الكواكب الأحد عشر والشمس والقمر له، وفي ذلك تتجلى قدرة الله وعظمته أن جعل الرؤيتين عظيمتين .كانت الأولى على لسان نبي الله يوسف والثانية على لسان ملك مصر الذي عظم ما رآه...واقتضى القص أن تعظم الرؤى فحمل غير العاقل فيها على العاقل تعظيما للأمر وتمهيدا لنتائجه العظمى ليأتي العظيم استنادا لعظيم، وهذه هي لغة القرآن الكريم المعجزة.

4-ورود العاقل وغير العاقل بدلالة غير العاقل عند التحقير: عند التحقير يأتي العاقل أو غير العاقل أو كلاهما بدلالة غير العاقل، ومردّ ذلك قصد التحقير لا قصد التغليب والاختلاط.

4-:الشاهد :قال تعالى: " أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَىٰ مَا خَلَقَ اللَّهُ مِن شَيْءٍ يَتَفَيَّأُ ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِّلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ". (النحل48)

جاء في تفسير ابن كثير: يخبر تعالى عن عظمته وجلاله وكبريائه الذي خضع له كل شيء، ودانت له الأشياء والمخلوقات بأسرها: جمادها وحيواناتها ومكلفوها من الإنس والجن والملائكة، فأخبر أن كل ما له ظل يتفيأ ذات اليمين وذات الشمال، أي بكرة وعشيا، فإنه ساجد بظله لله تعالى. قال مجاهد: إذا زالت الشمس سجد كل شيء لله عز وجل وكذا قتادة والضحاك، وغيرهم. وقوله: (وَهُمْ دَاخِرُونَ) أي: صاغرون. وقال مجاهد أيضا: سجود كل شيء فيه. وذكر الجبال قال: سجودها فيها. وقال أبو غالب الشيباني: أمواج البحر صلاته. وأنزلهم منزلة من يعقل إذ أسند السجود إليهم".[42]

وجاء في الكشاف للزمخشري: "... فهلا جيء بـ "من" دون "ما" تغليبا للعقلاء من الدواب على غيرهم؟ قلت: لأنه لو جيء بـ"من" لم يكن فيه دليل على التغليب فكان متناولا للعقلاء خاصة، فجيء بما هو صالح للعقلاء وغيرهم إرادة العموم.(يخافون) يجوز أن يكون حالا من الضمير في لا يستكبرون: أي لا يستكبرون خائفين.[43]

على الرغم من أن الآية في الكافرين الذين عموا أن يروا ما خلق الله من شيء يتفيأ ظلاله، وأن تلك الأشياء حملت على فعل العاقل وهو السجود، إلا أن "الدال" عليها في التركيب كان لغير العاقل، ومردّ ذلك الاستصغار أو ما سميناه "التحقير"، ولعل قوله تعالى :" وهم داخرون" أدلّ على ذلك من كون أصلها الظاهر هو غير العاقل، دل عليها المخصص للعاقل بحملها على فعله فانتفى العاقل بالتصريح بالتذليل والتحقير.

والخلاصة فإن مسألة العاقل وغير العاقل في لغة القرآن الكريم يمكن أن يبوب لها كالآتي:

باب "ما" و"مَن" الموصولتين ودلالتهما الأصلية:

أ: فتأتي"من" للعاقل و"ما" لغير العاقل، فإن تحولتا عن دلالتهما الأصلية:

أ-1: تأتي "ما" بدلالة العاقل إذا حملت على فعل العاقل أو صفته.

أ-2: تأتي "ما" بدلالة العاقل إذا قصد بها التعظيم سواء لذاتها أو لغيرها.

أ-4: عند اختلاط العاقل بغير العاقل يغلب العاقل عند التعظيم وغير العاقل عند التحقير.

باب غير العاقل من الأسماء :

أ: يضمر لها بالمفرد المؤنث مفردة أو جمعا (وإذا العشار عطلت)(والجبال أرساها). وتوصف بالمفرد المؤنث.

ب: يضمر لها بما يضمر للعاقل في الجمع في حالة التعظيم،...(فمن فرض فيهن الحج).

مصادر البحث ومراجعه:

.القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1- الأشموني،حاشية الصبّان(شرح الأشموني) على ألفية ابن مالك، تحقيق محمود بن الجميل، مكتبة الصفاء، القاهرة، ط1، 2002، بيروت،ط3، .1987.

2- بهاء الدين بن عقيل، شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار العلوم الحديثة، بيروت، 1964، ط14.

3- خليل بن الملا حسين الإسعردي، الكافية الكبرى في علم النحو، تحقيق إلياس قبلان التركي، دار صادر، بيروت، ط1، 2007،

4- جار الله محمود الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر للطباعة والنشر، دط، 2006.

5- طاهر يوسف الخطيب، المعجم المفصل في الإعراب، دار الكتب العلمية بيروت، ط6، 2013.

6- عماد الدين اسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة، دط، 2009.

7. محمد بن علي بن أحمد بن الفخار، شرح الجمل (شرح كتاب الجمل للزجاجي)، تح روعة محمد ناجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2013.

8. موفق الدين بن يعيش النحوي، شرح المفصّل، تحقيق أحمد السيد، دار العلوم،القاهرة، دط، دت.

9-ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك،دار إحياء العلوم بيروت،ط3، 1987.

الهوامش:

[1] أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري، دار إحياء العلوم بيروت،ط3، 1987، ص 53..54

[2] حاشية الصبّان(شرح الأشموني) على ألفية ابن مالك، تحقيق محمود بن الجميل، مكتبة الصفاء، القاهرة، ط1، 2002، ص244.

[3] نفسه، ص245.

[4] نفسه، ص 246،247.

[5] نفسه،ص248.

[6] شرح المفصّل، موفق الدين بن يعيش النحوي، تحقيق أحمد السيد، دار العلوم، القاهرة، دط، دت، المجلد2، ص 108.

[7] نفسه، مج2، ص109.
[8] نفسه، م2، ص110.
[9] شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك،باء الدين عبد الله بن عقيل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار العلوم الحديثة، بيروت، 1964، ط14، ج1، ص147-148.
[10] شرح الجمل (شرح كتاب الجمل للزجاجي)،أبو عبد الله محمد بن علي بن أحمد المعروف بابن الفخار، تحقيق روعة محمد ناجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013، ج1، ص 124،125.
[11] المعجم المفصل في الإعراب، طاهر يوسف الخطيب، دار الكتب العلمية .بيروت، ط6، 2013، ص 402، 403.
[12] نفسه: ص 431.432.434.
[13] الكافية الكبرى في علم النحو، خليل بن الملا حسين الإسعردي، تحقيق إلياس قبلان التركي، دار صادر .بيروت، ط1، 2007، ص 183،184.
[14] تفسير القرآن العظيم، عماد الدين اسماعيل بن كثير، تحقيق أبوصهيب محمد بن سامح، دار ابن الجوزي، القاهرة، دط، 2009،المجلد2، ج 4، ص280.
[15] نفسه،مج2، ج4، ص282.
[16] الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل،جار الله محمود الزمخشري،دار الفكر للطباعة والنشر، دط، 2006، ج2، ص354.
[17] تفسير القرآن العظيم ،ابن كثير،مج4، ج7، ص 61،62.
[18] نفسه: مج2،ج4، ص301.
[19] الزمخشري، المصدرالسابق، ج2، ص 367.
[20] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج3، ج5، ص51.
[21] الكشاف، جار الله الزمخشري، ج2، ص451.
[22] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير،مج2، ج4،ص250.
[23] الكشاف، الزمخشري ح2 ، ص 327.
[24] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج4 ج8، ص3.
[25] نفسه، مج3، ج5، ص364.
[26] الكشاف، الزمخشري، ج3، ص71.
[27] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج1، ح1، ص 350،351.
[28] نفسه، مج2، ج3، ص94.95.
[29] الكشاف، الزمخشري،ج2،ص 188.
[30] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج3، ج5،ص 222.
[31] الكشاف، الزمخشري، ج2، ص577.
[32] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج3،ج6،ص 257.
[33] الكشاف، للزمخشري،ج3، ص8.
[34] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير،مج4،ج8،ص74.

[35] نفسه،مج4،ج8،ص 87.
[36] نفسه،مج4،ج8،ص 36.
[37] نفسه، مج3،ج5،ص 257.
[38] نفسه،مج3،ج5، ص 217.
[39] نفسه،مج3، ج6، ص63.
[40] نفسه، مج2، ج4، ص 248.
[41] الكشاف، الزمخشري، ج2، ص 322.
[42] تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، مج2، ج4، ص 399.
[43] الكشاف، الزمخشري، ج2، ص412.

تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها بين نحو الجملة ونحو النّص

Teaching and learning Arabic language between sentence grammar and text grammar

الدكتور: بن علي فيصل

قسم علوم اللسان-جامعة الجزائر2-(الجزائر)

faycal.benali@gmail.univ-alger2.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/07/25 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

في ظل انفتاح مجال تعليميّة اللّغات على الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، فقد برزت دعوات لتجاوز المقاربة البنوية إلى المقاربة النّصيّة، والتي حملت في طيّاتها مفاهيم وإجراءات جديدة؛ أبرزها انتقال محور اهتمام الباحثين من نحو الجملة إلى نحو النّص من منطلق أنّ النّص هو الوحدة الطّبيعيّة للتّواصل والتّفاعل وليس الجملة. ونظرا لأهمية هذا التّوجه، فقد تنامت دعوات من الوسط البيداغوجي بضرورة استثماره من أجل إيجاد حلول للمشكلات التي تواجه تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها.

وللإحاطة بحيثيات هذا الموضوع، سنعرض أهم الأسباب التي دعت إلى ضرورة اعتماد نحو جديد(نحو النّص) في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها من جهة، وكذا أهميته في تجويدها من جهة أخرى، وذلك من خلال إبراز الفروق بينه وبين نحو الجملة، وأهم قضاياه في تعليميّة اللّغات.

- الكلمات المفتاحيّة: المقاربة البنوية- نحو الجملة- لسانيات النّص- المقاربة النصية- نحو النّص- تعليم اللّغة العربية وتعلّمها.

Abstract:

In light of the openness of language pedagogy to contemporary linguistic studies, calls have emerged to go beyond the constructive approach to the textual approach, which carried new concepts and procedures. Most notably, the focus of researchers interest shifted from a sentence to text on the basis that the text is the natural unit of communication and interaction not the sentence. Given the importance of this approach, calls have grown from the educational community to invest in it in order to find solutions to the problems facing the teaching and learning of Arabic language.

In order to understand this topic, we will present the most important reasons for the necessity of adopting text grammar in teaching of Arabic

language, as well as its importance and improvement. on highlighting the differences between sentence grammar and text grammar, and presenting the most important issues text grammar in teaching languages.
key words: **The structural approach - sentence grammar - textual linguistics - textual approach - text grammar - teaching and learning of Arabic language.**

1- تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها في ضوء المنهج البنوي:

إدراكا لأهمية العلوم المعرفيّة الحديثة التي تناولت اللّغة وقضاياها بالدّراسة والتّحليل، فقد سعت تعليميّة اللّغات إلى الاستفادة منها، وذلك من أجل تحقيق تعليم متكامل وفعّال في تدريس اللّغة وأنشطتها المختلفة، وحل أبرز المشكلات التي تواجهها، فمع ظهور البنويّة التّي اهتمّ أصحابها بدراسة بنية الجملة معتبرين إيّاها أكبر وحدة في التّحليل، ظنًّا منهم أنّ ذلك كفيل بفهم النّصوص وإنتاجها، فقد شهد استثمار المقاربة البنويّة في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها تركيزا على البنى اللّغويّة وتراكيبها دون أدائها واستعمالها في سياقاتها الفعليّة، وهو ما أثّر في العمليّة التّعليميّة التّعلّميّة وأبعدها عن تحقيق كفاياتها المستهدفة الرئيسيّة؛ ومنها الكفاية النّصيّة(فهم مختلف أنماط النّصوص وإنتاجها).

لقد حاولت البنويّة فهم النّصوص وتفسيرها من خلال تحليلها وتجزئتها إلى جمل، ودراستها منفصلة عن سياقات استعمالها من منطلق أنّ النّص في عرفها يعدّ مجموعة من الجمل المتتابعة التي لا علاقة بينها، وهذا ما جعل أحكامها تتسم بالمعياريّة والثبوت في جميع النّصوص. إنّ عمليّة التّفكيك التي مارستها المقاربة البنويّة جعل دراسة جميع الظواهر اللّغويّة في النّصوص وتدريسها شكلا دون مضمون، بنية دون وظيفة، فهي في نظرها قوالب جاهزة يمكن الحكم عليها مسبّقا دون الحاجة إلى معرفة علاقاتها بالظّواهر النّصيّة الأخرى، ولعلّ هذه الممارسة هي التي رسّخت في الدّارس قواعديّة تلك الظواهر اللّغويّة البنويّة ومعياريتها، وهو ما أبعدها عن دورها الوظيفي في فهم النّصوص وإنتاجها من خلال ورودها في سياقات مختلفة.

إنّ توظيف التّحليل البنوي لفهم النّصوص وإنتاجها في تعليم اللّغة وتعلّمها بعيدا عن إطارها التّواصلي الطبيعي، أدّى إلى إمكانية تدريس الظواهر اللّغويّة المختلفة(نحو، صرف، بلاغة،..) في معزل عن النّص وسياقاته، وفي حصص متفرّقة منفصلة، فبعد الانتهاء من قراءة النّص وفهمه، يأتي تدريس بعض تلك الظواهر التي وردت في النّص، والتي أصبح تعليمها وتعلّمها غاية في حدّ ذاته وليس وسيلة في فهم النّصوص وإنتاجها، وهو ما جعلها تتّسم بالصعوبة والجفاف وعدم الجدوى من تعلّمها.

بالطبع، لا أحد ينكر النتائج المهمّة التي حقّقها استثمار المنهج البنوي ونحو الجملة لسنوات طويلة في تعليم اللّغات، لكن رغم مقاربتها كفايات معيّنة؛ أبرزها الكفاية اللّغويّة، إلّا أنّها عجزت عن إيجاد حلول للعديد من المشاكل التي يواجهها المتعلّمون في فهم النّصوص وإنتاجها، ومنها:

- العجز عن فهم معاني الكلمات والجمل(تحديد مقصودها بدقّة)، والتي قد تتعدّد في النّص وفق سياقها، وكذا توظيفها في سياقاتها المناسبة؛ وبمعنى آخر ضعف الرّصيد اللّغوي الوظيفي لدى المتعلّم.
- عدم قدرة نحو الجملة على تفسير الإحالات بمختلف أنواعها وبعض الظواهر النّصيّة الأخرى.
- عدم قدرة المتعلّمين على كتابة نص ملائم لسياقه.
- عدم قدرة المتعلّمين على كتابة نص متّسق ومنسجم، فأغلبهم يعجزون عن الرّبط بين الجمل وبين الفقرات باستخدام الرّوابط المختلفة؛ المعنويّة واللّفظيّة.
- ضعف فهم مختلف أنماط النّصوص وبروز مشاكل عديدة في كتابتها.
- إحساس المتعلّم بجفاف الظواهر اللّغويّة وصعوبتها، وذلك نظرا لفصلها عن وظائفها التّواصليّة.

ومن خلال هذه المشاكل والصّعوبات وغيرها، لا يسعنا القول إلّا أن نحو الجملة قد استنفد وسائله وأدواته التي يمكنها تجاوز هذه العقبات، لذا فإن تعليم اللّغة وتعلّمها يحتاج إلى نحو آخر يملك قوانين وأدوات إجرائيّة لسدّ تلك الثّغرات.

ولعلّ عجز نحو الجملة عن إيجاد تلك القوانين هو ما فرض البحث عن نحو أكثر اتّساعا يمكّننا من فهم الظاهرة اللّغويّة وتفسيرها، فالإنسان عندما يتكلّم أو يكتب لا يعبّر عن ذلك بواسطة جملة أو جمل متتابعة لا علاقة بينها أو لا مقام لها، بل إنّه يعبّر في إطار موقف تواصلي ما(ذي سياق ومقام) بواسطة نسيج متكامل وبنية تواصليّة ترتبط أجزاؤها مع بعضها البعض عن طريق مجموعة من العلاقات والوسائل المعنويّة والشّكليّة.

إذا، فالوقوف عند حدود الجملة لا يمكّننا من إدراك أنّ الظاهرة اللّغويّة جزء مهم في بناء معنى النّص ومبناه، كما أنّ النّظر إلى النّص على أنّه تتابع من الجمل يمكن تجزئتها ودراستها معزولة عن الفهم والإفهام الكلّي[1] هو إجحاف في حق العملية التّواصليّة من ناحيتي التّلقي والإنتاج. ومن هذا المنطلق، فقد أصبح التّوجه إلى نحو جديد (نحو النّص) ضرورة لا بدّ منها بغرض إيجاد تفسيرات منطقيّة للعديد من المسائل التي ظلّت عالقة في نحو الجملة، واعتبرت خروجا عن المعيار والمألوف.

2- نشأة لسانيات النّص في الدّراسات اللّغويّة وعلاقتها بتعليميّة اللّغات:

يُرجع بعض الباحثين أنّ البدايات الأولى للمقاربة النّصيّة ظهرت في أعمال "فلاديمير بروب"، الذي حاول دراسة العديد من النّصوص السّرديّة(الحكايات الشّعبيّة) وتحليلها من أجل فهم تنظيمها

الداخلي، حيث استقطب هذا التّوجه العديد من الباحثين؛ أبرزهم "بارت" و"غريماس" و"جيرار جينيت" و"تودوروف" وغيرهم، لينتقل الاهتمام بهذا التّحليل السّردي ومبادئه إلى مجال اللّسانيات، خاصّة بعد عجزها عن تفسير بعض الظواهر التي تجاوزت حدود الجملة الواحدة(الإحالات، الروابط، أزمنة الأفعال،...)، حيث وجد الباحثون بعض التّفسيرات المقنعة لها في إطار أكبر وهو النّص آخذين بعين الاعتبار التّنظيم الذي يتم بين جمله والسّياق الذي أنتج فيه(وذلك في مرحلة متأخرة).

إنّ الانسداد الذي عاشته الدّراسات اللّغويّة خلال الحقبة البنويّة، ولّد رغبة في تجاوز حدود هذه النّظرة الضّيّقة، خاصّة بعد عدم إيجاد إجابات دقيقة ومقنعة للعديد من الظواهر اللّغويّة، ولعلّ انفتاح اللّسانيّات البنويّة على الدّراسات الأخرى كان السّبب في تجاوز النّظرة البنوية وتهيئة أرض خصبة لميلاد العديد من الفروع اللّسانيّة الحديثة؛ أبرزها اللّسانيات النّصيّة واللّسانيّات التّداوليّة وغيرها.

هذا، ويُرجع أغلب الباحثين على أن النّشأة الفعليّة للمقاربة النّصيّة تعود بالدّرجة الأولى إلى نشأة اللّسانيات النّصيّة، والتي كانت بداياتها مع "زاليغ هاريس" سنة 1952م من خلال دراسته حول تحليل الخطاب لتتوالى الّدراسات النّصيّة فيما بعد على يد العديد من العلماء، أبرزهم: فندايك، دي بوجراند، دريسلر، فاينريش، هارتمان، هارفج،...

لقد أدرك "هاريس" أنّ اللّغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة؛ بل في نص متماسك، بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلّدات العشرة، بدءا من المونولوج وانتهاء بمناظرة جماعية مطوّلة، لذا حاول تقديم منهج لتحليل الخطاب المترابط، واهتمّ بتوزيع العناصر اللّغويّة في النّصوص، والروابط بين النّص وسياقه الاجتماعي[2].

شكّلت البدايات الأولى للسانيات النّص في ستينيات القرن العشرين منعرجا حاسما في الدّراسات اللّغويّة، حيث أصبح النّص الوحدة الأساسيّة في التّحليل وليس الجملة، ورغم حداثة هذا التّوجه إلّا أنّه استقطب العديد من الباحثين البنويين الذين راحوا يصفون النّص انطلاقا من أفكارهم البنويّة، حيث اعتبروه تتابعا لمجموعة من الجمل، إلا أنّ هذا الوصف المُغرق في الشّكليّة البنويّة لقي نقدا لاذعا، خصوصا بعد ظهور نظرية الأفعال الكلاميّة واللّسانيات التّداوليّة في السّبعينيات، وهكذا أصبح النّص سلسلة من الأفعال الكلاميّة ومنتوج ترعرع في سياق معيّن يتحكّم فيه، ومنه لا يمكن دراسته على أنّه مجموعة من الجمل المتتابعة فحسب، بل من خلال دراسة بنيته وعلاقتها بالسّياق الذي أنتج فيه.

ومن هذا المنطلق، فقد اتّخذت اللّسانيات النّصيّة هدفا رئيسيا منذ نشأتها، وهو الوصف والتّحليل والدّراسة اللّغويّة للأبنية النّصيّة، وتحليل المظاهر المتنوّعة لأشكال التّواصل النّصي،

وهو ما فتح الآفاق لدراسة العديد من الظواهر التي كانت مُغيبة في الدّراسات البنويّة أو التي عجزت البنويّة عن تفسيرها.

تعد اللّسانيات النّصيّة النّص وحدة دلاليّة متكاملة لها تركيبها ونظامها الخاص، فلا يمكن فهم جملة فيه أو تحليلها منفصلة عن النّص، بل لا بدّ أن يتم ذلك في إطار النّص وسياقه وعلاقتها بأجزاء النّص كلّه، ولهذا سعت منذ بدايتها الأولى إلى محاولة وضع قواعد تفسّر عملية تلقي مختلف أنماط النّصوص وتبيّن كيفية إنتاجها. إضافة إلى ذلك، فقد حاولت لسانيات النّص تحديد الملامح والسمات المشتركة بين النّصوص ووصفها وتحليلها استنادا إلى معايير مختلفة، هذا من جهة، وعُني بالكشف عن أوجه الاختلاف والفروق الدقيقة بينها أيضا؛ أي بإبراز الخصائص المائزة للنّصوص[3].

ونظرا للنّتائج المرضية للسانيات النّصيّة في التّحليل النّصي، فقد انتقل صداها إلى بعض المجالات الأخرى؛ أبرزها التّعليم، خاصة بعد فشل المنهج البنوي في حل العديد من المشاكل في تعليميّة اللّغات وكذا مسايرة تطلّعاتها، حيث أدّى انغلاق المنهج البنوي في شرح النّصوص وتحليلها على نفسه وعدم انفتاحه على المناهج الأخرى إلى عقم الفعل القرائي(القائم على الشّرح والتّفسير والتّجزئة) الذي اتّسم بالأحاديّة والنّمطيّة في تناول جميع النّصوص، ممّا جعل المتعلّم في وضعية المتلقي السّلبي البعيد عن التّفاعل والإبداع.

ومع تطوّر العديد من الحقول المعرفيّة؛ كعلم النّفس واللّسانيات ونظريات القراءة والتّلقي ونظريات الأدب والنّقد الأدبي، فقد فرض ذلك تحوّلا في معالجة النّصوص يقوم على استثمار تلك العلوم، وهو ما انبثق عنه ما يصطلح عليه بالقراءة المنهجيّة[4]، والتي ارتبط ظهورها بالأدبيّات الفرنسيّة سنة1987م، واعتبرت بديلا لمنهجيّة تفسير النّصوص.

هذا، ويمكن القول إنّ سبب اعتماد القراءة المنهجيّة كبديل عن منهجيّة تفسير النّصوص جاء بعد محاولة لتقديم إجابات عن حاجات متعدّدة، منها:

- حاجات المجتمع في مجال القراءة، حيث إنّ المعرفة المدرسيّة تهدف إلى تحقيق أهداف من جملتها تمكين المتعلّم من أن يكون مواطنا له كفايات مهنيّة، وقادرا على الانفتاح العقلي والثّقافي. وتندرج القراءة المنهجيّة في هذا السّياق، فهي تستجيب لحاجات المجتمع في مجال القراءة، ذلك أنّ التّحوّلات العالميّة التي ميّزت المجتمعات الحاليّة(الانفجار المعرفي والمعلوماتي، بروز أشكال جماليّة جديدة ودعامات قرائية متنوّعة) فرضت كفايات قرائيّة معدّلة قادرة على مواكبة تلك التّحوّلات، وتأهيل الفرد لاكتساب منهجيات للقراءة قابلة للتّطبيق على موضوعات أو مقروءات متعدّدة ومتنوّعة.

- حاجات المدرسة في مجال القراءة، حيث تميّزت الممارسات الإقرائيّة والقرائيّة داخل المدرسة بالتّمثّلات الخاطئة حول القراءة بسبب هيمنة المقاربة التّفسيريّة التي تقيّد فاعلية المتعلّم ولا تربط القراءة بالكتابة، هذه الوضعية فرضت إعادة النّظر في أدوار المدرّس والاتّجاه نحو تعدّد المعنى وانفتاحه لمراعاة خصوصيات المتعلّمين، وكلّ هذه العوامل ساهمت في تبني القراءة المنهجيّة باعتبارها تلبي حاجات المدرسة في مجال القراءة القائمة على الممارسة التّفاعليّة[5].

إنّ ظهور المقاربة النّصيّة في السّاحة اللّسانية لم يأت من عدم، بل هناك عدّة عوامل هيّأت لميلادها؛ أهمّها تلك العلوم المعرفيّة المختلفة التي أشرنا إليها، والتي تعدّ من أهم مرجعياتها ومصادرها التي ساعدت على تكوّنها، ورسم تصوّر خاص بها يختلف عمّا كان سائدا في النّصف الثاني من القرن العشرين، وذلك من خلال محاولة إيجاد حلول لأهم المشكلات التي كانت تعترض البحث اللّساني على وجه الخصوص، لهذا يقول أحمد حساني": إذا ما التفتنا التفاتة عُجلى إلى المناخ المعرفي الذي نشأت في رحابه لسانيات النّص، سندرك أنّ المقاربة اللّسانية النّصيّة تستمد شروط وجودها من الإرث المعرفي للنّظريّة اللّسانيّة المعاصرة على اختلاف مدارسها واتّجاهاتها، فهي تعتمد على تلك الإنجازات اللّسانيّة المحقّقة قبل نشأتها، وتتجاوزها في الوقت نفسه. تعتمد عليها؛ لأنّها تستمد منها التّأطير المرجعي(النّظري)، وتتجاوزها لأنّ للسانيات النّص آليات خاصة في التّعامل مع النّص موضوعها المحدّد والوحيد[6].

إنّ اشتراك كلّ من اللّسانيات النّصيّة وتعليميّة اللّغات في الهدف نفسه؛ وهو فهم مختلف أنماط النّصوص وإنتاجها رغم أنّ لكلّ مجالاته، هو ما أدّى إلى استثمار أهم ما توصّلت إليه لسانيات النّص من نتائج في مجال تعليميّة اللّغات من أجل سدّ الثّغرات التي أثّرت في إكساب المتعلّم كفاية نصيّة تواصليّة.

3- دواعي الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النّص:

إنّ البحث المتواصل والدؤوب عن نظرية يمكن أن تكون الأكفأ في مقاربة اللّغة وقضاياها المختلفة أدى إلى تقارب العديد من العلوم والمعارف التي تتقاسم الهدف نفسه، والتي كانت مبعدة من طرف المنهج البنوي الذي ركّز على دراسة الجملة ومكوناتها دراسة شكليّة صرفة، وهو ما أدّى إلى بروز أفكار جديدة تخطّت الحاجز البنوي، حيث استقر في أذهان العديد من الباحثين أن التّواصل اللّغوي لا يتم بواسطة جمل منفردة منعزلة، بل من خلال جمل مترابطة متفاعلة أُنتجت في سياق معيّن، لذا فالوصف والتّحليل اللّغوي لا يمكن أن ينحصر في الجملة الواحدة، بل يتعدّاها إلى وصف البنية التّواصليّة ككل(النّص، الخطاب)، وذلك من خلال إدراك العلاقات بين أجزائها المختلفة، فدلالة الجملة الواحدة لا يمكن أن تُحدّد إلا من خلال الجملة السابقة عليها والتالية لها، وهذا ما عُبّر عنه بنحو النّص.

ومن هذا المنطلق، فقد عُدّ النّص أكبر وحدة في التّواصل والتّحليل، لهذا أخذت الدّراسات اللّسانيّة النّصيّة على عاتقها البحث في سمات النّصوص ووظائفها وأنواعها وأنماطها وصور التّرابط والانسجام داخلها ومستويات تحليلها، وذلك للتّمكن من فهمها وتصنيفها ووضع نحو خاص لها يساهم في إنجاح عمليّة التّواصل التّي يسعى إليها منتج النّص ويشترك فيها متلقيّه.

إذا، فهذا الانتقال لم يكن اعتباطيّا، بل إنّ هناك أسبابا عديدة أدّت إلى انتقال الدّراسات اللّغويّة من الجملة إلى النّص، والتي يمكن تلخيصها في النّقاط الآتية:

- الرّغبة في تجاوز المناهج النّظريّة التّي أغرقت في التّجريد، وأعرضت عن الاهتمام بالاستعمال، وهذا ما طبع المنهج البنوي من "سوسير" إلى "تشومسكي"، حيث أقصت المعنى والسّياق من دراستها، وبذلك جعلت اللّغة مجرّد شكل لا حياة فيها.

- الإفراط في التّركيز على البنى(الجمل) منفصلة، مع إهمال دراسة العلاقات بينها والوقوف على إستراتيجيّات تبليغ المعاني المختلفة فيه، فأصحاب نحو الجملة كانوا يعتقدون أن فهم الجمل منفصلة كفيل بفهم النّص ككل.

- إنّ الوسيلة الأساسيّة للتّواصل بين النّاس هي النّصوص وليس الجمل؛ حيث يعتمد الرّافضون لنحو الجملة على أنّ البشر عندما يتواصلون لغويّا لا يمارسون ذلك في جمل منعزلة، بل في تتابعات مجاوزة للجملة مترابطة، ولا تُدرك النّصوص في ذلك أساسا بوصفها أفعال تواصل فرديّة، بل بوصفها نتائج تفاعلات متجاوزة الإفراد(أبنية منطوقة بين الذّوات)[7]، لذلك ينبغي أن يُنظر إلى النّص على أنّه الوحدة الفكريّة الأساسيّة للتّعبير اللّساني المنطوق أو المكتوب وليس الجملة المعزولة عن سياقها.

- وجود ظواهر لغويّة مستعصية على نماذج الجملة، وقد عدّد "إيزنبرغ" من هذه الظّواهر ما ينيف على ثلاث وعشرين ظاهرة، منها: التّعريف بالإضمار وبالإشارة وبالأداة، والتّرتيب، والحذف، والزّمن، والوصل، والتّنغيم، وغيرها؛ فهذه الظّواهر براهين تدّل على أن العلاقات اللّسانيّة لا تنحصر داخل الكلمة أو الجملة، بل تستطيع أن تخترق حدود البنية النّحويّة – المعجميّة، لتربط بين عنصرين أو أكثر ضمن بنية النّص. وهو ما يدعو إلى صياغة نماذج أكفأ تفلح في التّعبير عن المبادئ الأساسيّة التي تفسر انتظام الوحدات اللّغويّة المختلفة وطبائعها المتباينة تفسيرا يتوقّع وجود مثل هذه الظواهر، ويمكّن من مقاربتها بطريقة طبيعية[8].

- ويرى محمد الشاوش أنّ لسانيات النّص برزت بديلا عن النّظريات النّقديّة؛ إذ لم تقدّم تلك النّظريات على اختلافها مقاربة نصيّة رصينة؛ لذلك اتّجهت إلى اللّسانيات، للاستعانة بها في تلك المهمّة، غير أن اللّسانيات لم تستطع أن تستجيب لهذا المطلب بالوسائل المتاحة، فهي وسائل

منصبٌّ أغلبها على قضايا الجملة، لكن هذا المطلب كان دافعا لإعادة النّظر في المناويل اللّسانيّة من أجل توسيعها بما يتناسب وقضايا النّص[9].

إنّ وجود بعض أوجه الاختلاف بين نحو الجملة ونحو النّص يجب ألاّ تجعلنا نظن أنهما منفصلان، بل إنّ الواقع اللّساني الفعلي يدل على تكاملهما؛ لأنّ النّص في حقيقته ما هو إلا مجموعة من الجمل؛ فكما أنّ الفونيم وحدة الكلمة، والكلمة وحدة الجملة، فالجملة وحدة النّص، وفي المقابل فإنّ توسيع مجال اللّسانيات ليشمل النّصوص وتوظيفها في التّواصل لا يشكّك مطلقا في أهمية الوحدات المعزولة(الفونيم، الكلمة، الجملة،...)، بل على العكس يجب أن تُستثمر مثل هذه الدّراسات وتقوى لخدمة نحو النّص وتوطيدها بنحو الجملة، و في الوقت نفسه يجب ألّا ننظر إلى أنّ نحو الجملة ينضوي تحت نحو النّص، ومن ثم يُنظر إلى أنّ دراسات نحو الجملة على أنّها تمهيد ضروري لدراسة نحو النّص، بل يجب النّظر إليهما على أنّهما متكاملان[10]، حيث إنّ القارئ أو السّامع عندما يتلقّى نصّا ما، فإنّ فهمه(النّص) يستدعي منه تسليط الضوء على بنيته الداخليّة والخارجيّة، ففي حين تعتمد الأولى على الوسائل اللّغويّة التي تربط أواصر مقطع ما بغيره، فإنّ الثّانية تعتمد على مراعاة المقام المحيط بالنّص، ومن ثم لا فصل بينهما عند المتلقي أو المنتج.

4- تعليم اللّغة العربيّة من نحو الجملة إلى نحو النّص:

يتّخذ المنهج البنوي الجملة مرتكزا لدراسته باعتبارها الوحدة الكبرى في التّحليل والتّواصل، فهو لا يخرج عن حدودها، بل يتقيّد بها من خلال وصفها وتحليلها ومن ثم تقعيدها من كافة جوانبها الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة. في حين يعدّ النّص بالنّسبة لهم ما هو إلا مجموعة من الجمل المتتابعة، لذا فإن عملية فهمه وتحليله تتطلب اجتزاء جمله ودراستها في انعزال تام عن سياقها النّصي.وهذا الإجراء كفيل في نظرهم بفهم النّص.

إنّ توظيف نحو الجملة في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها ورغم تحقيقه بعض الكفايات البنوية الجمليّة المستهدفة، إلا أنّه بمرور الوقت عجز عن حلّ العديد من المشكلات والصّعوبات التي يواجهها المتعلّم في تلقي النّصوص وإنتاجها، والتي برزت نتيجة تطبيق إجراءات المنهج البنوي ونحو الجملة، حيث مازالت تأثيراتها إلى يومنا هذا، خصوصا مع المعلّمين الذين لم يتلقوا تكوينا مناسبا وفعّالا في المقاربات الحديثة؛ ومنها المقاربة النّصيّة.

إنّ كلا من المقاربتين ينطلقان من النّص في تدريس اللّغة العربيّة، ولكن لكلّ منهما منهجها واستراتيجيتها الخاصة في التّعامل مع النّص؛ ففي المقاربة البنويّة المعتمدة على نحو الجملة يركّز المعلّم على تدريس الظواهر اللّغويّة(النّحويّة، الصّرفيّة، البلاغيّة،...) من خلال استخراج أمثلتها ودراستها في انعزال تام عن النّص، في حين يهمل دراسة علاقة هذه الأمثلة الجمليّة بأجزاء النّص

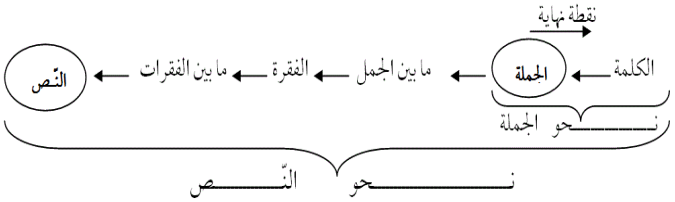
الأخرى، مع عدم إبراز وظائف هذه الظواهر في بناء النّص من ناحية المعنى والمبنى. لذا فالمتعلّم بهذه الطريقة يتعرّف على أجزاء النّص منفصلة، وهو بذلك لا يستطيع إدراك العلاقات الكائنة بين أجزائه، فإذا طُلب منه كتابة نص متّسق ومنسجم واجه العديد من المشكلات في الإنتاج بحكم جهله لهذه العلاقات.

وهذا الأمر هو الذي استدركه نحو النّص وحاول تفسيره، ليقف على العديد من النتائج المهمة في فهم النّصوص وإنتاجها، ومن هذا المنطلق، فقد أصبح النّص محكوما بالعديد من العلاقات التي تساهم في إنتاجه متّسقا منسجما، لذا فإن عملية فهمه وإنتاجه تستوجب الوقوف على هذه العلاقات ودراستها.

إنّ التّعليم المبني على نحو الجملة يمكّن المتعلّم من بناء جمل سليمة، لكن قواعده تقف عند حدود معيّنة وتعجز عن تفسير العلاقات المكونة لنسيج النّص، وهذا العجز والفقر القواعدي هو ما يعالجه نحو النّص.

لقد أصبح النّص من منظور نحو النّصوص يشكّل وحدة متكاملة، لذا فدراسة أجزائه منفصلة دون معرفة كيفية ترتيبها أو ربطها سيشكل معرفة ناقصة بالنّسبة للمتعلّم، ومن المعلوم أنّ المتعلّمين يعانون من القدرة على كتابة نص متّسق ومنسجم، وهذا الأمر لا يمكن معالجته إلا من خلال تطبيق نحو النّص.

يركّز نحو الجملة في دراسته للّغة على كيفية ربط الكلمات مع بعضها البعض ويقف عند هذا الحد، لأنّه يعتبر الجملة هي الوحدة الكبرى للتّواصل، في حين أن نحو النّص يدرس الجملة وما قبلها ووراءها(موقعها وعلاقاتها)، حيث يدرس كيفية ربط الجملة مع الجملة، والفِقرة مع الفِقرة، ويدرس النّص ككل، وفي هذه المقابلة بين نحو الجملة ونحو النّص تتّضح المشكلة و الحل معا، وهو ما استوجب ضرورة اعتماد نحو النّص في تعليم اللّغة والعربية وتعلّمها. والشكل الآتي يوضّح حدود نحو الجملة ونحو النّص من جهة، وكذا العلاقات الموجودة بين أجزاء النّص من جهة أخرى:



يتّضح من خلال هذا الشكل أنّ مقاربة النّص التّعليمي فهما وإنتاجا لا بدّ أن يتجاوز التّصوّر الضيّق المعتمد على الجمل ونحوها ويقف عندها، ويعمد إلى تحليل العلاقات الكائنة بين أجزاء النّص ككل، وبهذا نتجاوز العديد من المشكلات التي يعاني منها تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها.

5- قضايا علم النّص ونحوه في تعليم اللّغة العربية وتعلّمها:

لعلم النّص ونحوه مفاهيم ومبادئ عديدة ساهمت في حل العديد من المشكلات التي يعاني منها تعليم اللّغة العربية وتعلّمها، وفي هذا الصدد سنحاول الوقوف على أبرزها:

1.5- التّحليل النّصي:

إنّ المتتبع لنشأة لسانيات النّص يجد أن في بداياتها الأولى ركّزت على طرائق تحليل النّصوص، وقد لخّص "حسن سعيد بحيري" أهم ثلاثة نماذج رأى أنّها تمثّل الاتّجاهات الأكثر نضجا في التّحليل النّصي، ويمكن تسميتها "أنماط التّحليل النّصي"، وهي على النّحو الآتي[11]:

أ)- التّجزئة النّحويّة للنّص: ويمثّله "فاينرش" الذّي يهتم بالجملة ونحوها ليس لذاتها ولكن لينتقل منها إلى مستوى النّص، فالمعلومات التي تقدّمها الجملة محدودة؛ ولكنّها تشكّل مع المعلومات الأخرى الخطاب الكلّي.

ب)- نحويّة أو أجروميّة النّص: ويمثل هذا النّمط "فندايك" الذّي يرى أنّ النّحو ليس مجموعة من القواعد تُطبّق على النّص، ولكنّه قوانين مستخلصة من النّص نفسه، فيدعو إلى حريّة الدّلالة، وجعلها تتّصف بالدّيناميّة والتّغير في النّص في حدود تحكم بنية النّص. فهذا النّمط يدرس النّص وتراكيبه وأبنيته ووظيفته بمعايير علميّة معظمها من معايير النّحو التّحويلي التّوليدي فتعالج الأشكال النّحويّة؛ كالحذف والإضافة والتّرتيب...

ج)- التّحليل التّوليدي للنّص: ويمثّله "بتوفي"، ويتميّز من سابقه بتركيزه على توضيح كفايات المتحدّثين والمستمعين؛ بمعنى كيفية إنشاء النّص وتلقيه، فمكوّنات النّص لا تقتصر على النّواحي الدّلاليّة فحسب، بل تتعدّاها إلى العناصر التّداوليّة التّي من شأنها تحقيق التّوازن بين عالم النّص والعالم الخارجي وتتمثّل في المعاني الإضافيّة والإشاريّة والإحاليّة.

إضافة إلى ذلك، فقد ارتبطت بعض التّحليلات النّصيّة ببعض الاتجاهات الأدبيّة والنّقديّة التي كانت سائدة آنذاك؛ كالاتّجاه السّيميائي والاتجاه الأسلوبي وغيرها، والتي قدّمت نماذج للتّحليل النّصي ساهمت في إبراز عدّة جوانب في تحليل النّصوص، ولعلّ التّحليل السّيميائي يعدّ من أبرز تلك التّحليلات النّصيّة لارتباطه الشّديد والوثيق بميلاد لسانيات النّص وتطوّرها.

إنّ تنوّع التّحليلات النّصيّة رغم اختلافها ساهم في توسيع دائرة فهم النّصوص وإنتاجها، حيث توصّلت تلك التّحليلات إلى إبراز المستويات التي يمكن للدارس معالجتها لفهم النّصوص، والتي

يجب على المعلم استثمارها في تعليمية النّصوص فهما وإنتاجا؛ وهي: **المستوى الصوتي، المستوى المعجمي، المستوى التّركيبي، المستوى الدّلالي، المستوى التّداولي،...**

وتعد هذه المستويات وغيرها الركيزة الأساسيّة في تعليميّة النّصوص، لذا على المعلّم استثمارها بطريقة صحيحة ومتكاملة لتحقيق الكفايات المستهدفة من تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها وفق ما تدعو إليه المقاربة النّصيّة؛ فيجب ألّا نتوقّف عند دراسة الجوانب الصّوتيّة أو المعجميّة أو الصّرفيّة أو النّحويّة أو التّركيبيّة أو الدّلاليّة وغيرها دراسة صرفة وسطحيّة وجزئيّة لذاتها فقط؛ لأنّ ذلك لا يُمكّننا من اكتشاف المقاصد الحقيقية والمعاني الثّاوية خلف الاستعمالات اللّغويّة، والهدف المبتغى من دراسة النّصوص بمختلف أنماطها، ولعلّ اعتماد مناهج التّعليم التّقليديّة على المنهج البنوي في تعليم اللّغة وتعلّمها فحسب، هو ما جعل النّحو والصّرف والبلاغة وغيرها تتّسم بالجفاف وعدم المقبولية؛ فاللّغة جُعلت للتّواصل قبل كل شيء، فإذا ابتعدنا عن هذه الغاية ولم نستثمر كلّ المناهج والمقاربات والوسائل التي تعيننا على تحقيقها فقد أخطأنا الهدف من عملية تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها.

إذا، فالوصول إلى معاني النّص الكليّة والشّموليّة لا تتأتّى من خلال دراسة هذه المستويات مجزّأة فحسب، بل تنبثق من خلال إدراك تعالق هذه المستويات مع بعضها، فالقارئ لا يهمّه فهم جزئيات النّص منفصلة إلى حدّ بعيد بقدر ما يهمّه تلقي النّص واستيعابه ككل، لأنّ فهم بعض الجزئيّات لا يتأتّى إلا في إطار الكلّ. وبالطبع، فإنّ هذا الكلام لا ينفي أهمية معاني المفردات والجمل وغيرها، باعتبارها الأساس والمنطلق الذي يقوم عليه النّص، لكن ذلك يبيّن لنا التّصوّر الحقيقي لعملية التّواصل، والتي لا تتم إلا في إطار أوسع وأشمل هو النّص والخطاب.

وفي هذا الصّدد يقول "محمد حماسة": إنّ تجزئة النّص من أجل دراسته ليست تجزئة يُراد بها تحنيط هذه البقايا المجزّأة، لكن يُراد بها أن نفهم عقليا حركة الأجزاء والعلاقة بينها في الجسم الحي الذي نحبّه، وهو النّص. وما تقسيم جوانب الدّرس اللّغوي إلى صوتي وصرفي ونحوي ومعجمي ودلالي إلا محاولة لتعرف هذه الجوانب مفصّلة بحيث يُعاد جمعها من جديد لتقدّم صورة واضحة كاشفة للنّص المدروس[12]. وبناء على هذا التّصور، فإنّ تجزئة النّص وتحليله وتفكيكه واجبة، وفي المقابل، فإنّ جمع أجزائه وبناءها لتشكيل المعنى الشّمولي ضرورة يقتضيها فهم النّص وحيثياته.

ولعلّ المطّلع على الواقع التّعليمي في مختلف المراحل الدّراسيّة يجد أنّ مقاربة النّص يغلب عليها جانب التّحليل والتّفكيك الهادف إلى مقاربة الجمل فقط، في حين نجد أن هناك غيابا تماما لمعرفة كيفية بناء النّص ككل انطلاقا من الأجزاء، فالمعلّم يستخرج المفردات والأمثلة النّحويّة والبلاغيّة ويشرحها في معزل عن النّص، وهنا تصبح لديه هذه المكوّنات غاية في حدّ ذاتها، وليست وسيلة لإدراك معنى النّص ومبناه، وهو ما يؤثر على اكتساب المتعلّم كفاية تواصليّة شفهيّة وكتابيّة.

2.5- المقاربة النّصيّة:

انتقل هذا المصطلح من مجال لسانيات النّص إلى مجال تعليميّة اللّغات، حيث يُقصد به وجوب اتّخاذ النّص المنطلق الأساس لتدريس مختلف الظواهر اللّغويّة والفكريّة بطريقة متكاملة، فكل ظاهرة لغويّة لها دور فعّال في بناء النّص من ناحية المبنى والمعنى، وهذا ما يجب أن يدركه المتعلّم أثناء التّلقي والإنتاج. لذا يجب ألا تُدرّس الظواهر اللّغويّة المختلفة لذاتها ومن أجل ذاتها(غايات) في سياق منعزل عن النّص، بل كوسائل من أجل فهم النّصوص وإنتاجها.

3.5- المعايير النّصيّة:

إنّ الانتقال من نحو الجملة إلى نحو النّص طرح ضرورة التّفريق بين النّص واللاّنص، وهو ما أفضى إلى تحديد معايير معيّنة، حصرها "دي بوجراند" في سبعة معايير هي: الاتّساق، الانسجام، الإخباريّة، المقاميّة، المقبوليّة، المقصديّة، التّناص.

وتعدّ هذه المعايير من المرتكزات الأساسيّة في تعليميّة النّصوص، من منطلق أنّها تحاول إبراز العلاقات الدّاخليّة والخارجيّة للنّص من ناحية، وتبيّن دور كلّ من المتلقي والمنتج في النّص من ناحية أخرى.

4.5- تنميط النّصوص:

تكتسي عملية تصنيف النّصوص أهميّة كبيرة في مجالات عدّة، يأتي في مقدّمتها المجال البيداغوجي، حيث حظي باهتمام كبير في الدّراسات الغربيّة التي أصبحت تركّز كثيرا على مستوى التّداول ومنهجيات الانتفاع به، فيرى "فينير" من أن التّعامل مع النّص لفهمه وللوقوف على مظاهر الإبداع فيه لا يتم إلّا إذا كان هذا النّص خاضعا في اشتغاله لقوانين أو مواصفات النّمط الأدبي الذّي ينتمي إليه، ولذلك من الصّعب جدّا قراءة نص فيه خرق كبير لقواعد النّمط، فرصد ملامح النّمط من قبل القارئ يعني بالنّسبة إليه، إمكانية تنظيم قراءته وفق خط معيّن من التّوقعات ولذلك على أساس معرفته السّابقة ببعض قوانين النّمط.[13]

لقد سعت لسانيات النّص منذ نشأتها الأولى إلى وضع نماذج عامّة لجميع أنماط النّصوص واقتراح قواعد لها، حيث قطع البحث في هذا المجال أشواطا كبيرة كشفت عن صعوبة تنميط النّصوص، لذا يرى "جون ميشال آدام" أنّه من الخطإ الحديث عن "أنماط النصوص"؛ لأن النّص في نظره وحدة جدّ مركّبة وغير متجانسة، ولهذا لا يمكن أن تمثل نظاما لسانيا قابلا للحصر، وعلى هذا الأساس يقترح تسمية الوقائع المنتظمة المسمّاة(السرد، الوصف، الحوار، الحجاج، التّفسير)

بالمقطع، حيث يعرّفه بأنه "وحدة مؤلّفة للنّص"[14]، ولهذا فالنّص يتكوّن من عدّة مقاطع، والتي تعدّ:

- شبكة علاقات متدرّجة: يمكن تقسيمها إلى أجزاء مترابطة فيما بينها، وبين الكل الذي تنتمي إليه.
- كيانا مستقلا مرتبطا بنظام داخلي خاص وبالتالي في علاقة استقلال/ لا استقلال مع الكل الأكثر شمولا الذي ينتمي إليه[15].

ورغم وجود بعض المشكلات والعوائق في تصنيف النّصوص، إلا أن البحث فيها وصل إلى نتائج مهمة يمكن استثمارها في مجال تعليميّة النّصوص، فالمتعلم إذا استوعب ميكانيزمات نمط معيّن من خلال تعامله مع نماذج عديدة منه، فإنّه يكتسب كفاية أو مهارة نصيّة تيسّر له التّعامل مع أي نص آخر، حيث يصبح بإمكانه تكهّن أو توقّع أشياء في النّص قبل الوصول إليها.[16]

وتعد عملية تصنيف النّصوص في تعليميّة اللّغات ليست غاية في حدّ ذاتها، بل هي وسيلة مساعدة للمعلّم على تفهيم النّصوص من ناحية، ووسيلة مساعدة للمتعلّم على اكتساب كفايتي التّلقي والإنتاج من ناحية أخرى. فضعف المتعلّم في فهم النّصوص وإنتاجها قد يُعزى في أغلب الأحيان إلى افتقاره إلى معرفته أنماط النّصوص مسبّقا، والتّي تشكّل له المعرفة القبليّة الضّمنيّة القاعديّة التي يستثمرها في التّواصل والتّفاعل مع النّص فهما وإنتاجا، فكلّما توقّع المتعلّم نمط النّص المدروس من خلال بعض المؤشرات النّصيّة، تكوّن لديه أفق انتظار سيعمل هذا النّص الجديد على إثباته أو تعديله أو تجاوزه.

ويرى "دي بوجراند" أنّه " لربّما كان في استطاعة النّاس أن يستعملوا النّصوص دون أن يحدّدوا أنواعها وأنماطها، غير أنّ الكفاءة عندئذ تقل وطريقة التّفاعل بين المتكلّم أو الكاتب وبين السّامع أو القارئ تظل غامضة "[17]. فالأنماط المختلفة للنّصوص تساعد على إيصال الفكرة عندما يحسن كلّ من الكاتب والقارئ أو السّامع توظيفها منفردة أو مجتمعة متّسقة.

إذا، فمعرفتنا بأنماط النّصوص وأنواعها والوقوف على خصائصها وطرائق انتظامها واشتغالها من شأنه أن يمكّننا من وضع استراتيجيّات معيّنة للقراءة والكتابة واتّباعها حسب طبيعة كلّ نمط، ومنه إلى وضع طرق ملائمة لتعليميّة النّصوص على المستويين القرائي والإنتاجي (الكتابي)، وهذا ما تسعى المقاربات التّعليميّة الحديثة إلى الوصول إليه من خلال الاستفادة من كافّة البحوث اللّسانية والأدبيّة والنّقديّة وغيرها.

5.5- الانتقال من الكفاية اللّغويّة إلى الكفاية النّصيّة التّواصليّة:

إنّ انتقال الدّراسات اللّغويّة من نحو الجملة إلى نحو النّص يعدّ حتمية فرضتها المستجدات اللّسانيّة لا مجرّد بديل عمّا كان سائدا في تلك الحقبة(البنوية)؛ إذ غدا من " الواضح أن الاتّصال

من خلال النّصوص يعد مجالا حاسم الأهمية في بناء نظريات المعرفة بوجع عام، فللنّصوص دور هام في نقل الحوادث الذهنيّة"[18]، حيث يتيح التّعليم بواسطة النّصوص إكساب المتعلّم " جميع المهارات الأساسيّة الضروريّة للسّلوك البشري العقلاني بوجه عام، وهي: مقدرة حل المشكلات، مقدرة التّخطيط، مقدرة صنع الفرضيات واختبارها وتعديلها، مقدرة مزاوجة الأنماط، سهولة المعالجة للوقائع المحتملة أو المتوقعة، مقدرة تقليص التعقيد لمواجهة قيود المعالجة، مقدرة الحفاظ على استمرارية الخبرة، مقدرة الإسقاط أو الاستنتاج لمختلف هذه الميول والنشاطات لدى المشاركين الآخرين في التفاعل"[19].

وبالطبع، فإنّ هذه القدرات لا تتحقّق من التّركيز على الجملة المنفردة المنعزلة، وفي هذا الصّدد يقول "فندايك": « فلا يجب أن يفهم تلميذ ما جملا فقط، بل يجب أن يتعلّم أيضا على أي نموّ تنّظم المعلومات في نص أطول في مقالة صحفيّة مثلا، كما يمكن أن يتعلّم هذه المهارة بشكل فعّال ما أمكن ذلك، كيف يلخّص نصوصا تلخيصا سليما وصحيحا، وأخيرا كيف تترابط الأبنية النّصيّة مع الوظائف البرجماتيّة والاجتماعيّة للنّصوص»[20].

ومعلوم أنّ هذا الأمر لا يمكن أن يتحقّق من خلال تدريس تراكيب وجمل معزولة عن سياقها، مثلما كانت عليه الحال مع الطّرائق البنويّة، وإنّما يمكن تحقيقه بالانطلاق في تدريس اللّغة من وحدات تواصليّة أوسع وأشمل كالحوارات والنّصوص بأنواعها، وهذا ما من شأنه أن يكسب المتعلّم كفاية نصيّة (compétence textuelle) يستطيع بواسطتها أن يفهم وينتج نصوصا تغطي مختلف مجالات الحياة الاجتماعيّة[21].

لقد ارتبط مفهوم الكفاية اللّغويّة بالمنهج البنوي القائم على نحو الجملة، والذّي حقق نتائج بيّنت الدّراسات اللاحقة محدوديتها وعجزها عن معالجة العديد من القضايا اللّسانيّة الراهنة، وهو ما فرض البحث عن نحو جديد اتّسم بالانفتاح على جميع الدّراسات اللّغويّة وغير اللّغويّة، ألا وهو نحو النّص، وفي ضوئه، أصبح الهدف الرئيس هو تفسير مختلف العلاقات النّصيّة ووضع قوانين وقواعد تمكّن المتخاطبين من اكتساب كفاية نصيّة تواصليّة تتيح لهم فهم جميع أنماط النّصوص وإنتاجها، وذلك من منطلق أن التّواصل والتّفاعل بين المتكلّمين لا يتحقّق عن طريق جمل أو عبارات معزولة عن سياقها، وإنّما يتأتّى ذلك عن طريق إنجازات كلاميّة أكبر وأشمل هي النّص والخطاب.

وعلى هذا الأساس، فقد أصبح الهدف من تعليم اللّغة وتعلّمها هو إكساب المتعلم كفاية نصيّة تواصليّة تتيح له التعامل مع جميع أنماط النّصوص فهما وإنتاجا.

6- فوائد لسانيات النّص في تعليم اللّغة العربية وتعلّمها:

من المؤكّد أنّ الدّراسات اللّسانيّة المختلفة لها أثر بيّنٌ في تعليم اللّغة وتعلّمها، وهذا ما يؤكّده توجّه المدرسة الحديثة التي تسعى إلى تطوير مناهجها ومقارباتها، وذلك من خلال الاستفادة من البحوث المتعلّقة باللّغة قديمها وحديثها، سواء تعلّق الأمر بالبحوث اللّسانية(البنويّة، النّصيّة، التداوليّة...) أو البحوث الاجتماعيّة أو النّفسيّة أو التّربويّة أو الأدبيّة أو النّقديّة أو غيرها.

ولعلّ ما نركّز عليه في هذا المقام هو لسانيات النّص، حيث شهدت تطوّرا ملحوظا وبوتيرة سريعة، وذلك بفضل جهود العديد من الباحثين الذين استقطبتهم دراسة النّصوص وأنحاؤها، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: زاليج هاريس، هارتمان، فندايك، دي بوجراند، دريسلر، هاليداي، حسن رقيّة، سيمون ديك، جوليا كريستيفا وغيرهم، وقد أثّرت بحوث هؤلاء على الدّراسات اللّسانيّة وغير اللّسانيّة، خصوصا بعد النّتائج المرضية-إلى حد بعيد- التي توصّلوا إليها، ومن بين أهم المجالات تأثّرا بالدّراسات النّصيّة مجال تعليم اللّغات وتعلّمها، حيث أثمر علم النّص قواعد عمليّة ساهمت في تحديثه وتطويره، خصوصا بعد فشل المقاربة البنويّة المعتمدة على نحو الجملة في تحقيق الكفايات المستهدفة من تعليم اللّغة وتعلّمها.

ففي ضوء لسانيات النّص، تغيّرت طريقة التّعامل مع النّصوص التّعليميّة ومنهجيّة مقاربتها، حيث أصبحت تشّكل ركيزة كلّ نشاط فكري ولغوي تواصلي، فهي منطلق تدريس كلّ الأنشطة (قراءة، ظواهر لغويّة، ظواهر فنيّة، التّعبير الكتابي وتقنياته، حل المشكلات،...)، ومن خلالها يتمكّن المعلّم من تعليم اللّغة وما تحمله من أفكار ومعان للمتعلّمين بطريقة وظيفيّة متكاملة، فنجاح العمليّة التّعليميّة التّعلّميّة مرهون – كما تؤكّد المناهج التّربويّة المعاصرة – بمدى التّكامل الوظيفي بين مختلف وحداتها وأنشطتها الجزئيّة.

لقد أثبتت الدراسات النّصية أن تعليم اللّغة واستراتيجيّات التّواصل لا يمكن أن يتحقّق من خلال تدريس تراكيب وجمل معزولة عن سياقها، وإنّما يمكن تحقيقه بالانطلاق في تدريس اللّغة من وحدات تواصليّة أوسع وأشمل كالحوارات والنّصوص بأنواعها، وهذا ما من شأنه أن يكسب المتعلّم كفاية نصيّة (une compétence textuelle) يستطيع بواسطتها أن يفهم وينتج نصوصا تغطي مختلف مجالات الحياة الاجتماعيّة[22].

إنّ التّطوّر الذّي صاحب الدّراسات اللّسانيّة وصولا إلى دراسات أعمق وأكثر إجرائيّة؛ كالدّراسات النّصيّة والتّداوليّة وغيرها جعل نظريات التّعلّم تستفيد منها خصوصا بعد الخلل والفشل النّسبي اللّذين وسما المنهج البنوي وطرائقه، حيث أصبح تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها في ضوئها يتم بصورة نمطيّة مملّة قوامها التّجريد، وهدفها الأسمى ترسيخ القواعد النّحويّة بصورة آليّة بعيدا عن ممارسة طبيعيّة للّغة تجمع بين بُنى اللّغة ووظائفها.

ففي السّنوات الأخيرة بدا واضحا أنّ تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها يشهد أزمة حادّة، حيث إنّ أغلب البحوث والدّراسات التي أجريت حولها أثبتت وجود تمايز بين ما يُدرَّس للمتعلّمين في المناهج الدّراسيّة وبين ما يتداولونه داخل المدرسة وخارجها. في حين أنّ اللّغة " صيغ وأشكال يبدعها المتكلّم أو المُنشئ، فتدبّ فيها الحياة بكلّ مضامينها وأبعادها، وليست عبارات مسكوكة، تحمل الطّاقات التّعبيريّة حتّى لو كانت في المعجم، ولهذا فكلّ استعمال لأيّة صيغة من صيغ اللّغة في الإفراد والتّركيب ابتداع جديد غالبا في بعده السّياقي غير اللّغوي؛ لأنّ اللّغة غرض وليست جواهر "[23].

ومن أجل تقليص الهوّة بين تعليم نظام اللّغة وتعليم وظائفها التّواصليّة في المجتمع وجب الانطلاق من الممارسات الطّبيعيّة لها، والتّي تتجلّى في النّصوص والخطابات التي يستعملها الفرد في حياته اليوميّة أو يتعامل معها إنتاجا وتلقّيا.

لقد أثبتت الدّراسات النّصيّة والتّداوليّة على حدّ سواء أن استعمال اللّغة تتحكّم فيه عناصر لغويّة وغير لغويّة، وهو ما يجب أن نركّز عليه في تعليم اللّغة وتعلّمها، ذلك بالانطلاق من النّصوص والخطابات التي تجمع بين هذين الأمرين، "فالنّص وحدة تعليميّة تجمع بين معارف عديدة لغويّة وتربويّة ونفسيّة واجتماعيّة لتعيش في كيان النّص والأنسجة اللّغويّة من أصوات وكلمات وتراكيب، فيصير بذلك النّص وحدة معرفيّة تتفاعل فيها معارف لسانيّة وغير لسانيّة ممّا يجعله يتجاوز كونه مجرّد ظاهرة لسانيّة إلى مرونة اجتماعيّة ثقافيّة أوسع نطاقا، إنّه وسيلة لنقل المعرفة والثّقافة له ديمومة الزّمان والمكان"[24].

هذا، وقد استفادت تعليميّة اللّغة العربيّة ممّا توصّلت إليه لسانيات النّص خاصّة فيما تعلّق بتنميط النّصوص واستراتيجيّات تحليلها، حيث أصبح لكلّ نمط تعليميته الخاصة، فلا يمكن أن نعامل جميع أنماط النّصوص بطريقة ومنهجيّة موحدّة، وهو ما فتح آفاق عديدة لتعليميّة النّصوص وطرائق الاستفادة منها في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها وتحقيق كفاياتها المستهدفة بفعالية أكبر.

7- خلاصة:

لقد ساهم انتقال الدّراسات اللّسانيّة من نحو الجملة إلى نحو النّص في معالجة العديد من المشكلات والصّعوبات في تعليميّة اللّغات، ومنها اللّغة العربيّة، ففي ضوئها أصبح التّعليم متكاملا من منطلق أن النّص هو المرتكز الأساس في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها، فمن خلاله تم الرّبط بين تدريس البنى اللّغويّة ووظائفها، والتّعرف على استراتيجيّات التّواصل المختلفة، ممّا ساعد المتعلّمين على اكتساب كفاية نصيّة تواصليّة، وهو الهدف الرئيس الذي تسعى تعليميّة اللّغة العربيّة إلى تحقيقه.

- المراجع:

- أحمد حساني، "المرتكزات اللّسانيّة النّصيّة(بحث في الأسس المعرفيّة والمنطلقات المنهجيّة)"، مجلة كلية الدّراسات الإسلامية والعربية، دبي، ع:50، 2016م.

- إبراهيم الكعاك، "الاتساق في اللغة العربية في ضوء اللّسانيات العربيّة القديمة والأنحاء الوظيفيّة المعاصرة"، جامعة محمد الخامس- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1991م.

- حسن خميس الملخ، "رؤى لسانيّة في نظريّة النّحو العربي"، دار الشّروق، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

- دي بوجراند، دريسلر، إلهام غزالة، علي خليل حمد، "مدخل إلى علم لغة النّص"، مطبعة دار الكتاب، مصر، ط1، 1992.

- دي بوجراند، "النّص والخطاب والإجراء"، تر:تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.

- لطيفة هباشي، "استثمار النّصوص الأصيلة في تنمية القراءة النّاقدة"، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008م.

- عبد الرزاق التّجاني، الجيلالي سرستو، "القراءة المنهجية وتدريسية النصوص"، دار أبي رقراق للطباعة والنّشر، المغرب، 2013م.

- سعيد حسن بحيري، "علم لغة النّص(المفاهيم والاتجاهات)"، مؤسسة المختار، مصر، ط1، 2004م.

- زتسيسلاف، واورزنياك، "مدخل إلى علم النّص(مشكلات بناء النّص)"، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

- "فولفجانج هاينه من" و"ديتر فيهيجر"، "مدخل إلى علم اللغة النصي"، تر: فالح بن شبيب العجمي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض،1999م.

- فنديك، علم النّص، "علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات"، تر: سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م.

- محمد حماسة عبد اللطيف، "النّحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النّحوي-الدلالي)"، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م.

- محمد الشاوش، "أصول تحليل الخطاب في النّظرية النّحويّة العربية تأسيس نحو النّص"، جامعة منوبة- كلية الآداب والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001م.

- محمد الأخضر الصّبيحي، "مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

-Jean-Michel ADAM:

- les textes : types et prototypes (récit. Description, argumentation, explication et dialogue), Nathan, France, 1992.

-Eléments de linguistique textuelle, (Théorie et pratique de l'analyse textuelle), MARDAGA, Liège , Luxembourg, 2eme éd, 1996 .

-الهوامش:

([1])- إنّ تجزئة النّص وتحليله إلى كلمات وجمل عملية مهمة وأساسيّة في فهمه وإنتاجه، لكن لا بدّ لهذا التّحليل أن يتم في إطار الكل وعلاقاته المختلفة.

([2])- ينظر، "فولفجانج هاينه من" و"ديتر فيهفيجر"، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، مطابع جامعة الملك سعود، الرياض،1999م، ص: 21.

([3])- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات)، ، مؤسسة المختار، مصر، ط1، 2004م، ص:73.

([4])- مع العلم أن مفهوم القراءة المنهجيّة قد تعرّض لجدل طويل في وطنه الأم(فرنسا) ولم يحسم إلى اليوم، بل تم التّخلي عنه لصالح مفهوم أقل التباسا، وهو مفهوم القراءة التّحليليّة، ليظهر فيما بعد مفاهيم أخرى؛ كالمقاربة النّصيّة والمانصيّة.

([5])- ينظر،عبد الرزاق التّجاني، الجيلالي سرستو، القراءة المنهجية وتدريسية النصوص، دار أبي رقراق للطباعة والنّشر، المغرب، 2013م، ص:57-58.

([6])- أحمد حساني، "المرتكزات اللّسانيّة النّصيّة(بحث في الأسس المعرفيّة والمنطلقات المنهجيّة)"، مجلة كلية الدّراسات الإسلامية والعربية، دبي، ع:50، 2016م، ص:206.

([7])- ينظر، زتسيسلاف، واورزنياك، مدخل إلى علم النّص(مشكلات بناء النّص)، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص:36-37.

([8])- ينظر: إبراهيم الكعاك، الاتساق في اللغة العربية في ضوء اللّسانيات العربيّة القديمة والأنحاء الوظيفيّة المعاصرة، جامعة محمد الخامس- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1991م، ص: 40.

([9])- ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النّظرية النّحويّة العربية تأسيس نحو النّص، جامعة منوبة- كلية الآداب والمؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001م، ص:80.

([10]) - ينظر، فولفانج هاينه من، ديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللّغة النّصّي، ص:7-8.

([11]) - لمزيد من التوسع، ينظر، سعيد حسن بحيري، علم لغة النّص(المفاهيم والاتجاهات)، ص :191 وما بعدها.

([12]) - محمد حماسة عبد اللطيف، النّحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النّحوي-الدلالي)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص:161.

([13]) - ينظر، محمد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 113-114.

([14]) -Jean- Michel ADAM, Eléments de linguistique textuelle, (Théorie et pratique de l’analyse textuelle), MARDAGA, Liège ،Luxembourg, 2eme éd, 1996 p.85 .

([15]) -Jean-Michel ADAM, les textes : types et prototypes (récit. Description, argumentation, explication et dialogue), Nathan, France, 1992, p.28.

([16])- ينظر، محمد الأخضر الصّبيحي، ص:123.

([17])- دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر:تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص:419.

([18])- دي بوجراند، دريسلر، إلهام غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النّص، مطبعة دار الكتاب، مصر، ط1، 1992، ص: 269.

([19])- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([20]) - فندايك، علم النّص، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001م، ص:334.

([21]) - ينظر، محمد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، ص:118.

([22])- ينظر، المرجع السابق، ص:118.

([23])- حسن خميس الملخ، رؤى لسانيّة في نظريّة النّحو العربي، دار الشّروق، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

([24])- ينظر، لطيفة هباشي، استثمار النّصوص الأصيلة في تنمية القراءة النّاقدة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008م.

تعليمية النص الحجاجي في السنة الثالثة متوسط
- دراسة موازنة بين جيلين-

The argumentative text didactics for the third year of intermediate education
-A comparison study between two generations-

الدكتور: حركاتي ميلود

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة عباس لغرور-خنشلة(الجزائر)
miloud50dz@hotmail.fr

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/08/11 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: .

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على نشاط من أنشطة اللغة العربية في مستوى السنة الثالثة من التعليم المتوسط ألا و هو نشاط (النص الحجاجي)؛ و ذلك بالتعريف به و ذكر طريقة تدريسه و أهدافه من خلال ما ورد في منهاج الجيل الأول و كذلك ما ورد في منهاج الجيل الثاني و كيفية تقديم هذه النصوص إلى التلاميذ بنوعيها و ذكر ما يعانيه الأستاذ من صعوبات لكونه لم يتلق تكوينا علميا عن نظرية الحجاج قبل خوضه غمار التدريس في هذا المستوى.

كما تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أنواع النصوص الحجاجية المقررة في هذا المستوى و الموازنة بينها من حيث التشابه و الاختلاف وصولا إلى كيفية معالجتها لتحقيق أهدافها و كشف ما هنالك من صعوبات و عقبات التي سوف يرد ذكرها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية: التعليمية ؛ النص الحجاجي ؛ الأهداف المعرفية ؛ الكفاءة الختامية؛ المناهج التعليمية.

- ***Abstract:***

This study aims at shedding light on one of the activities of Arabic language in the third year of middle school which is the activity of (argumentative text); with reference to its definition, teaching method and objectives through what has been stated in the syllabus of the new generation and the curriculum of the second generation and how to present these texts to pupils with their types mentioning what the teacher faces as difficulties as he did not have any scientific training about the theory of argumentation before starting teaching this level.

This study also aims at discovering the types of argumentative texts scheduled in this level and carrying out a comparison between them in relation to similarity and difference arriving at how to treat them to fulfill their objectives and discovering the difficulties and obstacles which will be mentioned in the conclusion of this research.

key words: didactics; argumentative text; cognitive objectives; conclusive competency ; didactic curriculum.

1. مقدمة:

كان الباحثون في مجال التربية منشغلين منذ القديم بقضايا تعليم الناشئة و إعداد الأجيال الصالحة التي تحمي مقومات الأمة من الانهيار و التعلق بقيم الأمم الأخرى التي فرضت فلسفاتها في ميدان التربية و التعليم و أصبحت تصدرها للشعوب المغلوبة كما يقول العلامة ابن خلدون: " و منظومتنا التعليمية هي الأخرى بحاجة ماسة إلى اصلاحات في مجالات شتى و منها الجانب المعرفي و البيداغوجي على الخصوص..."

و لم نكن نسمع و نحن طلبة في مراحل التعليم المختلفة التي مررنا بها عن شيء اسمه " النص الحجاجي "، و لكن الذي كان معروفا في الستينيات و السبعينيات و حتى الثمانينيات هو النص الأدبي بنوعيه الشعري و النثري.

إن اشكالية هذا البحث تتضح من خلال الإجابة عن التساؤلات التالية:

ما هو الحجاج؟ و ما النص الحجاجي؟ و متى ظهر في المدارس الجزائرية؟ و كيف يعلم؟ و ما هي تعليميته أو طريقة تدريسه؟ و ما أهدافها؟

انطلاقا من هذه التساؤلات أحاول من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على مفهوم التعليمية و مفهوم الحجاج بصفة عامة و على النص الحجاجي بصفة خاصة، مع محاولة الموازنة بين أنواع النصوص المقررة في منهاج الجيل الأول و الثاني و كشف أوجه الشبه و الاختلاف

بينهما و الموازنة بين الكفاءتين الختاميتين من حيث الشبه و الاختلاف كذلك، كل هذا في السنة الثالثة من التعليم المتوسط.

و بالإضافة إلى هذا تحاول هذه الدراسة الكشف عن بعض الصعوبات التي تعترض الأساتذة المدرسين و تحول دون تمكنهم من تحقيق أهداف هذا النشاط الدراسي مع تقديم بعض الحلول أو المقترحات التي تساعد الأستاذ المدرس على تجاوز العقبات التي تعترضه أثناء تدريسه هذا النشاط الجديد.

و قبل الشروع في التعريف بالنص الحجاجي و متطلباته، أبدأ أولا بتقديم مفهوم التعليمية.

2. مفهوم التعليمية:

لقد شهد موضوع التعليمية " كفرع من فروع التربية " [1] اهتماما بارزا منذ العقود الأخيرة من القرن العشرين حيث صار للتعليمية دور متميز ضمن علوم التربية.[2]

و قد أكد أغلب الباحثين أن كلمة " تعليمية Didactic " تعود إلى اللغة الإغريقية و تعني كل ما هو خاص بالتربية...

و قد عرفها بعض الباحثين الغربيين المحدثين و منهم (سميث 1962) بأنها: " فرع من فروع التربية، و موضوعها خلاصة المكونات و العلاقات بين الوضعيات التربوية و موضوعاتها و وسائطها و وسائلها و كل ذلك في إطار وضعية بيداغوجية... و أما (بروسو 1983) فيرى بأن: " التعليمية هي تنظيم تعلم الآخرين "، ثم يضيف في سنة (1988) بأن التعليمية هي الدراسة العلمية لتنظيم وضعيات التعلم التي يتدرج فيها الطالب لبلوغ أهداف معرفية عقلية أو وجدانية أو نفس حركية ".[3]

و يعرف أحد الباحثين العرب التعليمية لغة بقوله: " ... فكلمة تعليمية في اللغة العربية (مصدر) لكلمة (تعليم)، و هذه الأخيرة مشتقة (علّم) أي وضع علامة أو سمة من السمات لتدل على الشيء لكي ينوب عنه و يغني عن إحضاره إلى مرآة العين فيكون ذلك أسهل و أخف و أقرب من تكلف إحضاره ".[4]

و إلى جانب هذا، فإن للتعليمية تعاريف اصطلاحية متعددة مستخلصة من تطور مفهومها عبر عدة مراحل تاريخية، منها أنها " فن التعليم ".[5]

و هي أيضا " كل ما يهدف إلى التثقيف و إلى ما له علاقة بالتعليم ".[6]

و هناك من يعتبرها " الدراسة العلمية لطرق التدريس و تقنياته و أشكال تنظيم مواقف التعليم التي يخضع لها المتعلم قصد بلوغ الأهداف المسطرة سواء على المستوى العقلي المعرفي أو الانفعالي الوجداني أو الحس حركي المهاري ".[7]

و منهم من يرى أنها: " تعبر عن مقاربة خاصة لمشكلات التعليم فهي تشكل حقلا معرفيا قائما بذاته؛ لأنها تتناول بالتحليل الظواهر التعليمية، فهي تفكير في المادة العلمية بغية تدريسها ".[8]

3. مفهوم النص الأدبي:

1.3 النص في اللغة:

تناولته المعاجم العربية و في مقدمتها (لسان العرب لابن منظور) حيث ورد في مادة "نَصَصَ" " النص: رفعك الشيء، و نص الحديث، ينصه نصا: رفعه، و كل ما أظهر فقد نُص ".[9]

و نستنتج من تعريف (ابن منظور) أن النص معناه (الرفع) في اللغة.

و جاء في معاجم المحدثين أن " النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، و النص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل، و النص من الشيء منتهاه، و مبلغ أقصاه ".[10]

2.3 النص اصطلاحا:

للنص في مجال الاصطلاح تعريفات عديدة منها ما أورده " ابراهيم خليل" في قوله: " إن النص نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخطوط التي تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيان كلي متماسك ".[11]

و يلاحظ من خلال هذا التعريف أن صاحبه لم يشر إلى (الوضوح) الذي كان صاحب كتاب التعريفات قد أورده في تعريفه الاصطلاحي للنص بقوله: " إن النص ما زاد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم و هو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي و يغتم بغمي، كان نصا في بيان محبته... و النص: ما لا يحتمل إلا معنى واحدا و قيل ما لا يحتمل التأويل ".[12]

و للنص عند الغربيين تعاريف كثيرة لا يتسع المقام لذكرها، و لكن أكتفي بذكر أهمها و منها تعريف (جوليا كريستيفا Julia Kristiva) التي تعرف النص بقولها: " نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني بعيد عن توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي قصد المعلومات المباشرة في علاقته مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متوازنة ".[13]

و هناك من عرف النص من منظور لساني وظيفي تداولي نجد (فان دايك) الذي يعرف النص بأنه عبارة عن " ممارسة نصية "، أي بوصفه في آن واحد نتاجا لعملية إنتاج من جهة و أساسا لأفعال و عمليات (تلق) و استعمال داخل نظام التواصل و التفاعل من جهة ثانية ".[14]

4. مفهوم الحجاج:

لقد اشتق مفهوم الحجاج اللغوي من الفعل المزيد المضعف (حاجّ) قال ابن منظور (ت 711 هـ – 1311 م) " حاججته أحاجه حجاجا و محاجة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها... و حاجه محاجة و حجاجا فنازعه الحجة... و الحجة الدليل و البرهان ".

فعلى هذا يكون الحجاج النزاع و الخصام بواسطة الأدلة و البراهين و الحجج فيكون مرادفا للجدل.[15]

فالحجاج لغة من (حاجّ فلانًا حِجَاجًا و مُحَاجّةً أي غَلَبَهُ بِالحججِ التي استحضرها)، فالحجة هي البرهان و ما دفع به الخصم.

و تشير دلالة مصطلح (Argue) في اللغة الإنكليزية الحديثة إلى خلاف بين طرفين، و سعي كل منهما إلى إقناع الآخر بتقديم الحجج التي يراها داعمة لرأيه أو داحضة للرأي المقابل.

فللدلالة اللغوية للحجاج بهذا المعنى ثوابت من أهمها الخطاب المنجز و الوضعية التواصلية بين طرفين و الغاية التوجيهية التأثيرية.[16]

و من الفعل (حاجّ) أيضا يقول الدكتور محمود عكاشة: " إن الحجاج مصطلح عربي اسلامي أصيل من (حاجّ) مُحاجّةً و حِجاجًا: نازعه الحجة، و يقال: حاججته حجاجا و محاجة، فا محاج و حجيج، فعيل بمعنى (مفاعل)، و حاجه و حجّه بمعنى واحد، يقال: حجّه يحجّه حجا: غلبه في حجته، و جاء في الحديث قال صلى الله عليه و سلم: " فَحَجَّ آدَمُ مُوسَى " أي غلبه بالحجة.[17]

و أما الحجاج اصطلاحا فنجده بصيغ متنوعة و منها أنه " مجموع تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تحمّل المتلقي على الإذعان للقضايا التي تعرض عليه أو تزيد في درجات إذعانه و في المقابل يعد الاستدلال بما هو عملية منطقية المصطلح الأعم الذي يشمل الحجاج من جهة و البرهنة من جهة أخرى... فالبرهنة ترتبط بالمنطق و الحجاج يرتبط بالخطاب، و يمكن أن نقول بهذا المعنى إن كل حجاج استدلال و ليس كل استدلال حجاجا."[18]

و يذهب باحث آخر إلى أن الحجاج يتمثل في ما تشتمل عليه اللغات البشرية من وسائل لغوية، و من إمكانات صرفية و معجمية و تركيبية و دلالية يوظفها المتكلم لتحقيق أهدافه و غاياته الحجاجية و الإقناعية... فالحجاج نجده " في كل اللغات البشرية و الوظيفة الحجاجية هي وظيفة جوهرية و أساسية للغة و الحجاج نجده في كل الخطابات و النصوص التي تنجز باللغة الطبيعية بمختلف أنواعها (الخطاب الإشهاري، الخطاب الديني، الخطاب السياسي، الخطاب القانوني، الخطاب الأدبي، المحاورة اليومية، المفاوضات، التجارية)." فلا تواصل من غير حجاج و لا حجاج من غير تواصل، فيكون الحجاج مرتبط بكافة أشكال التواصل اللغوي و غير اللغوي".[19]

و يرى صاحب كتاب النظرية الحجاجية أن الحجاج " نظرية خطابية تدرس التقنيات الخطابية في علاقتها بوظيفتها الحجاجية التأثيرية، و شروط بنائها و نموها، و تعتبرها حججا موجهة للدفاع عن أطروحات أو دحضها... العملية الحجاجية عملية جدلية تنطلق مع أطروحة أو ضدها، و تتجه للإفحام أو الإقناع لتقوية الانخراط أو تقليصه... يكتسب الحجاج فعاليته من السياق الاجتماعي و يستقي شرعيته من مالكي السلطة داخل المجتمع".[20]

و من هنا نرى الأحزاب المسيطرة على الحكم في كل بلدان العالم هي تلك التي تملك المال أو القوة الاقتصادية و كذلك القوة العسكرية كما هو حاصل في البلدان المتخلفة.

و لكن هناك من يرى أن الحجاج شكل من أشكال التواصل يسعى فيها المتكلم إلى التأثير على السامع بجلب انتباهه أولا و اقناعه و كسب تأييده أو إفحامه و غلبته.[21]

5. تدريس النص الحجاجي في السنة الثالثة من التعليم المتوسط:

جاء في منهاج السنة الثالثة من التعليم المتوسط الجيل الأول فيما يتعلق بتدريس النصوص الأدبية مع القراءة و تحت عنوان (ملمح الخروج) أن التلميذ في نهاية السنة الثالثة من التعليم المتوسط يكون قادرا على:

- كتابة نصوص نثرية متنوعة يغلب عليها الطابع الحجاجي بتوظيف المكتسبات القبلية.
- إدراك خصائص الأسلوب الحجاجي في النصوص[22].

و ما يمكن ملاحظته هنا أن التلميذ في نهاية السنة الثالثة من التعليم المتوسط يكون قادرا على انتاج نصوص نثرية متنوعة ذات طابع حجاجي و كذلك يكون قادرا على معرفة و إدراك خصائص النصوص الحجاجية، و لكن هل استطاع الأستاذ المدرس التوصل مع تلامذته إلى تحقيق هذه الكفاءة؟

و الذي نلاحظه و نلمسه عندما نقرأ انتاج هؤلاء التلاميذ في هذا المستوى دون ما خطط له مؤلفو هذا المنهاج؛ لأن مستوى الأستاذ لا يؤهله لتحقيق هذه الكفاءات و ذلك لكون أغلب الأساتذة في التعليم المتوسط لم يدرسوا نظرية الحجاج باعتبارها فرعا من فروع اللسانيات الحديثة. مع العلم أن أساتذة التعليم المتوسط في هذه الفترة من الذين تخرجوا من معاهد تكوين الأساتذة و لم يدرسوا سوى اللسانيات العامة على الرغم من وجود فئة منهم تخرجوا من الجامعات و لكنهم لم يدرسوا النظرية الحجاجية كما هو الحال في جامعاتنا اليوم.

و من هنا يمكن القول إن الكفاءة الخاصة الواردة في منهاج السنة الثالثة من التعليم المتوسط في الصفحة التاسعة عشرة (19) و التي مفادها كما يلي: " في نهاية السنة الثالثة من التعليم المتوسط يكون المتعلم قادرا على انتاج نصوص حجاجية مشافهة و كتابة ".[23] لا يمكن

تحقيقها ؛ لأن أغلب الأساتذة لم يتلقوا تكوينا علميا عن (نظرية الحجاج) يؤهلهم للتوصل مع تلامذتهم لامتلاك هذه الكفاءة.

و إذا ألقينا نظرة على النصوص الحجاجية المقررة في منهاج (الجيل الأول) نجدها – ربما – أعلى من مستوى التلميذ في هذا المستوى و لكنها بقيت تدرس حينا من الدهر، و كان التلميذ لا يعرف سوى نمط النص (حجاجي – تفسيري – وصفي ...) دون التعمق في معرفة بقية الخصائص التي يتميز بها النص الحجاجي عن غيره من النصوص الأخرى.

و لعل النص المقرر الأول كان من القرآن الكريم و قد ورد في الصفحة الثامنة من الكتاب المقرر تحت عنوان (حجاج بين الملك النمرود و النبي ابراهيم عليه السلام) قال الله تعالى: " أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (258) ".[24]

ثم يتواصل النص القرآني إلى " إلاّ بهِ " (260).

و بعد قراءة النص قراءة سليمة صحيحة و فهم بعض ألفاظه المشروحة في الكتاب (ص/09) تأتي أسئلة حول فهم النص و هي التي يتوصل من خلالها التلاميذ إلى اكتشاف أسلوب الجدال بين سيدنا ابراهيم و الملك النمرود. و كان السؤال الأول ما كانت حجة ابراهيم على وجود الله؟ و هي أن الله يحيي و يميت، و قال النمرود أنا أحيي و أميت، و جاءت الحجة التالية التي أعجزت النمرود نهائيا و هي قول الله تعالى على لسان ابراهيم: " فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ " أي أخرص و عجز عن مواصلة الحجاج...

و جاءت حجج أخرى في النص حول الرجل الذي أماته الله مئة عام ثم أحياه و كذلك كيف يركب الله العظام على بعضها عند إحياء الموتى، كلها حجج على وجود الله وقدرته، ثم سأل ابراهيم ربه كيف يحيي الموتى فقدم له الدليل البالغ ليقتنع...

بعد عرض ما جاء في هذ النص من حجج و أدلة على وجود الله على شكل مجادلة كانت الغلبة فيها للنبي ابراهيم عليه السلام. و بعد فهم النص من جميع جوانبه اللغوية و الفنية يأتي نشاط آخر من أنشطة اللغة العربية في هذا المستوى و هو " المطالعة الموجهة "، و من خلالها يقدم واضعو المنهاج نصا آخر من القرآن الكريم للتعرف على أسلوب الحجاج، و النص القرآني من سورة هود الآيات من (25 – 32). و هي واردة في الصفحة (12) من الكتاب المقرر.[25] قال تعالى: " وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴿25﴾ أَن لاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ اللّهَ إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ أَلِيمٍ ﴿26﴾ فَقَالَ الْمَلأُ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِن قِوْمِهِ مَا نَرَاكَ إِلاَّ بَشَرًا مِّثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلاَّ الَّذِينَ

هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِن فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ ﴿27﴾ " و تتواصل الآيات إلى الآية (33).

و بعد شرح المفردات الواردة في النص القرآني تأتي أسئلة أخرى حول فهم النص من خلالها يتوصل التلاميذ إلى معرفة الحجج التي قدمها الكفار و الحجج التي قدمها النبي نوح عليه السلام. و في النشاط الموالي (التعبير الكتابي)، يقدم عنوان (الحجاج) متبوعا بأسئلة حول نص المطالعة الموجهة السابق.[26]

و أما الأسئلة المطروحة حول (نص المطالعة الموجهة) فكانت كما يلي:

عد إلى نص المطالعة و لاحظ المعاني التالية: دعا سيدنا نوح عليه السلام قومه إلى عبادة الله وحده لا شريك له فلم يعترفوا برسالته و كذبوه و قدموا حججا على عدم صدقه و هي:

- ما هو إلا بشر مثلهم، لا يختلف عنهم في شيء.
- لا يتبعه سوى أراذل القوم.
- ليس له عليهم أي فضل.

هذه حجج الذين كفروا برسالة سيدنا نوح عليه السلام و ما هي حجج سيدنا نوح؟

حجج سيدنا نوح هي التي سيبطل بها حجج الكفار و هي:

- أنه لم يدع علم الغيب.
- لم يدع أنه ملك و ليس بشر.
- لم يدع أنه يملك ثروة و لا يكرههم على اتباع رسالته.

و من خلال هذه الحجج يتعلم التلميذ (الحجاج)، و بعد التعرف على ما جاء في هذا الجدال يقدم الكتاب المدرسي تعريف الحجاج لتلاميذ السنة الثالثة كما يلي: " الحجاج هو أن تأتي بحجة تبطل بها رأي المجادل، و تثبت بالدليل صحة فكرتك لإقناعه".[27]

و إذا رجعنا إلى الأهداف التي سطرها منهاج هذه السنة نجده يشير إلى تعريف التلميذ بخصائص بعض النصوص الأدبية و المقصودة بالذات " خصائص بعض أنماط النصوص و بعض التقنيات المساعدة على الكتابة الجيدة "ثم يشير المنهاج إلى نشاط التعبير الكتابي في السنة الثالثة محددا أهدافه و مضامينه كما يلي:

- تقنيات التعبير و أنماط النصوص.
- انجاز المشاريع.
- نشاط الادماج.[28]

و الذي يتعلق بالحجاج هو التعريف بنمط النص الذي يحتوي على هذه التقنيات و منها (الجدال) و (الحوار) و غيرهما... و من هنا يتوصل التلميذ إلى معرفة النص و هو نص (حجاجي)، و لإثبات

هذا نجد التمارين التطبيقية المقدمة للتلميذ تطلب منه إقامة جدال بين (نخلة و شجرة زيتون) أو كتابة محاورة بين تلميذ و صديق له متضمنة أو مبينة على الحجاج بينهما لإثبات الهواية الأفضل عند كل منهما.

و قد ورد ذلك في الكتاب المدرسي كما يلي: " أقم جدالا بين نخلة و شجرة زيتون تدعي كل واحدة منهما أنها أفضل و أهم و أبها..."

" أكتبْ محاورة مبنية على الحجاج بينك و بين صديقك أحدكما يفضل هواية و الثاني يفضل هواية أخرى..."[29]

و إذا تمكن التلميذ من كتابة هذا الحوار صحيحا بعد تصحيح الأستاذ يكون قد توصل إلى امتلاك الكفاءة ذات الطابع الاتصالي كما وردت في المنهاج، و قد كانت صياغتها كما يلي: " أن يحرر مختلف أنماط النصوص".[30]

و مختلف أنماط النصوص يكون منها "النص الحجاجي". و لكن الذي نلاحظه عند التلاميذ عندما يحررون نصوصهم أنهم يفتقرون إلى بلوغ هذه الكفاءة و يكتفون بكلمة (نمط النص) حجاجي- تفسيري – أم وصفي.

و أما إذا انتقلنا إلى المنهاج الجديد الذي يصنف بالجيل الثاني نجد أشياء كثيرة تغيرت و منها النصوص القرآنية التي حذفت و استبدلت بنصوص نثرية أخرى...

و الكفاءات تغيرت صياغتها أيضا، و يمكن الاشارة إليها من خلال ما ورد في المنهاج الجديد أو الكتاب المدرسي... و من البداية نجد المنهاج الجديد (الجيل الثاني) يصوغ الكفاءة الشاملة كما يلي: " يتواصل التلميذ بلغة سليمة، و يقرأ قراءة تحليلية واعية نصوصا مختلفة الأنماط مع التركيز على النمطين الحجاجي و التفسيري في هذه السنة لا تقل عن مائتي كلمة و ينتجها مشافهة و كتابة موظفا رصيده اللغوي مستعينا بمختلف الوسائل في وضعيات تواصلية دالة ".[31]

و إذا انتقلنا إلى الكفاءة الختامية الواردة في هذا المنهاج الجديد (الجيل الثاني) نجد صياغتها كما يلي: " يتواصل و يفهم مضمون الخطاب المنطوق من أنماط متنوعة و سندات مختلفة و يحلله، و ينتج خطابات شفهية من مختلف الأنماط في وضعيات تواصلية دالة ".[32]

يمكن أن نلاحظ الفرق بين ما ورد في (الكفاءة الشاملة) حول أنماط النصوص التي يحللها التلميذ مع التركيز على النمطين (الحجاجي و التفسيري).

و أما الذي ورد في (الكفاءة الختامية) فإن على التلميذ أن ينتج خطابات شفهية من مختلف الأنماط في وضعيات تواصلية دالة.

و لكن هل يمكن تحقيق هذه الكفاءات و التوصل فعلا إلى تمكن التلميذ من انتاج نصوص من أنماط مختلفة في وضعيات دالة.

و إذا عدنا إلى النصوص الحجاجية المقررة الواردة في كتاب التلميذ مع المقطع الخامس (العلم و التقدم التكنلوجي) ص/89.

و النصوص الحجاجية الواردة في هذا المقطع نجدها مدرجة مع نشاط التعبير الكتابي في كتاب التلميذ (ص/95) و هي عبارة عن نص شعري يتناول حوارا بين (الجهل و العلم) و قد طلب من التلميذ أن يستخرج المتكلم و المتلقي و يبين مواطن الحجاج، و قد جاء في النص:

الجهل:

أنا الجهلُ سدتُ البلادَ قديماً ***** وللآن ما زلتُ في ناحيهْ

فبأسِي شديدٌ وعزمي حديدٌ ***** فخَلَّفتُ جُلَّ القرى خاويهْ

العلم:

أنا العلمُ نورٌ لمن نالني ***** وعزٌ وفخرٌ لطلابيهْ

أقودُ الجميعَ إلى كُلِّ خيرٍ ***** وأنتَ تقودُ إلى الهاويهْ

الجهل:

أتنسى السلاحَ وتنسى الحروبَ ***** بأسباب مَنْ أيها الداهيهْ

وتفخر أنك خيرُ الجميعِ ***** وأنت لهم علةٌ خافيــهْ

العلم:

خَسِئْتَ فإنّي لهمْ كلَّ خيرٍ ***** وهذي نتائجُ أقواليهْ

فمنّي الطبيب ومنّي المهندسْ ***** ومنّي المدرّسُ من ناحيهْ

زمانُ الجهالةِ وَلَّى وراحَ ***** فليس لك اليوم من باقيهْ [33]

هذه نماذج من النصوص الحجاجية التي برمجت لتلاميذ السنة الثلاثة من التعليم المتوسط (الجيل الثاني).

و قبل الولوج إلى الموازنة بين نصوص (الجيل الأول) و نصوص (الجيل الثاني) يمكن الاشارة إلى أن هناك أشياء جديدة أضيفت إلى برنامج السنة الثالثة فيما يتعلق بدراسة أو تعليمية النص الحجاجي، و من هذه الأشياء الجديدة نجد الاهتمام بما يسمى (روابط النص الحجاجي) و قد ورد في الصفحة (125) من الكتاب المدرسي المقرر.[34] و كان الهدف منها تعريف التلميذ بروابط النص الحجاجي، و قد جاء التعريف كما يلي: " روابط النص الحجاجي هي الروابط التي تبقي على معاني النص مترابطة بإحكام في سياق الدفاع عن الرأي، و عرض الحجج و البراهين، و هي تساعد على تنظيم الأفكار و ترتيبها و منها:

1- الروابط اللغوية كحروف العطف و الضمائر و أسماء الاشارة و الأسماء الموصولة.

2- الروابط المنطقية: روابط التعليل و الاستنتاج/ روابط التفصيل و التقسيم و روابط التشابهية / روابط الفائية...

3- الروابط الضمنية و خصوصا الفصلة و النقطة و الفصلة المنقوطة و النقطتان المتراكبتان و علامة الاستفهام و القوسان و المزدوجتان و علامة التعجب أو التأثر...

و بعد تقديم هذه الروابط بشكل نظري نجد مؤلفي الكتاب المدرسي يطالبون التلميذ أن يحدد (الروابط الحجاجية التي وظفها الكاتب) في نص قصير حول " القصة القرآنية " و ربما يستطيع ألمع التلاميذ استخراج الرابط الوارد في السطر الأول بعد الفاصلة المنقوطة ؛ لأنها تفيد التعليل و في النص كتبت فاصلة فقط و ذلك في قوله: " تعتبر القصة القرآنية مادة تاريخية هامة ؛ لأنها تنقل أخبار الأمم الماضية ".

و أما بقية الروابط فهي ضمنية حسب ما ورد في الدرس (الفاصلة و النقطتان) و ما يلفت الانتباه أيضا أن مؤلفي هذا الكتاب يطلبون من التلميذ انتاج نص من أربعة عشر سطر مع توظيف الروابط الحجاجية و كذلك تقويم النص وفق شبكة التصحيح التي لم يستطع المفتشون تطبيقها على نصوص امتحان (شهادة التعليم المتوسط).[35]

فكيف يمكن للتلميذ تطبيق هذه المعايير (الوجاهة * سلامة اللغة – الانسجام – الاتقان).

و هل يعقل أن يتمكن تلميذ السنة الثالثة من تطبيق هذه المعايير على النص (الفقرة) الذي ينتجه؟

و إذا أردنا الموازنة بين النصوص الحجاجية في الجيل الأول و الجيل الثاني من حيث نوعية النصوص و طريقة معالجتها نجد أن أوجه الشبه و الاختلاف في ما يلي:

6. أنواع النصوص الحجاجية في الجيل الأول:

1.6 أوجه الاختلاف:

- أغلبها من القرآن الكريم

7. أنواع النصوص الحجاجية في الجيل الثاني:

1.7 أوجه الاختلاف:

- أغلبها نثرية و شعرية.
- نصوص غير قرآنية.

8. طرائق المعالجة:

أما طرائق المعالجة فهي:

1.8 أوجه الاختلاف في الجيلين:

- في الجيل الأول كانت تقليدية عموما.
- أما في الجيل الثاني فقد أضيفت إليها أشياء لا يستطيع التلميذ في هذا المستوى تطبيقها و منها:
- استخراج الروابط الحجاجية بأنواعها من نصوص فوق مستوى التلميذ.
- تطبيق شبكة التصحيح الواردة في الصفحة 128 من الكتاب المقرر.[36]

2.8 أوجه الشبه في الجيلين:

- النصوص شعرية و نثرية في الأعمال التطبيقية.
- هناك جانب ربما إيجابي و يتمثل في ربط التلميذ بوسائل الاتصال الحديثة (الانترنيت) و ذلك في البحث عن جمع المعارف لبناء و اعداد المشاريع المقررة في هذا المستوى.

9. الموازنة بين الكفاءتين الختاميتين في الجيل الأول والثاني:

الكفاءتان الختاميتان متشابهتان بدليل ما جاء في كلا المنهاجين.

- منهاج الجيل الأول و كانت صياغة كفاءته الختامية كما يلي:

في نهاية السنة الثالثة من التعليم المتوسط يكون المتعلم قادرا على انتاج نصوص حجاجية مشافهة و كتابة.[37]

- منهاج الجيل الثاني و كانت صياغة كفاءته الختامية كما يلي:

يتواصل مشافهة و يفهم مضمون الخطاب من أنماط متنوعة و سندات مختلفة و يحلله، و ينتج خطابات شفهية من مختلف الأنماط في وضعيات تواصلية.

و يلاحظ أن منهاج الجيل الثاني أضاف مصطلحا جديدا و هو (الكفاءة الشاملة) و قد وردت فيه عبارة " مشافهة و كتابة " و هي متعلقة بما ينتجه التلميذ من نصوص (حجاجية تفسيرية).[38]

10. جدول يلخص الموازنة بين الجيلين:

المجالات	أوجه الاختلاف	
أنواع النصوص الحجاجية المقررة و إجراء الأعمال التطبيقية	(الجيل الأول)	(الجيل الثاني)
	أغلب النصوص الحجاجية قرآنية	أغلب النصوص الحجاجية نثرية/شعرية قصصية.
	أوجه الشبه	
	(الجيل الأول)	(الجيل الثاني)
	النصوص التطبيقية شعرية-	النصوص التطبيقية شعرية-

	نثرية	نثرية
أنواع طرائق التدريس المطبقة	أوجه الشبه	
	(الجيل الأول)	(الجيل الثاني)
	ما زال العمل بالطرائق التقليدية مع استعمال مصطلحات (المقاربة بالكفاءات). مثلا: استعمال مصطلح (كفاءة قاعدية في جميع الدروس).	أغلب الطرائق تقليدية مع استعمال مصطلحات (المقاربة بالكفاءات) و منها: (الروابط الحجاجية). بالإضافة إلى تطبيق شبكة التقويم، و لكن أسلوب العمل ما زال تقليديا.
الكفاءة الختامية	أوجه الشبه	
	(الجيل الأول)	(الجيل الثاني)
	في نهاية السنة الثالثة من التعليم المتوسط يكون المتعلم قادرا على انتاج نصوص حجاجية مشافهة و كتابة.	يتواصل مشافهة، و ينتج خطابات شفهية من مختلف الأنماط. و قد وردت عبارة مشافهة و كتابة تحت مصطلح (الكفاءة الشاملة) و هي متعلقة بما ينتجه التلميذ من نصوص حجاجية و تفسيرية.

ما جاء في هذا الجدول عبارة عن نماذج من المواضيع التي أجريت حولها الموازنة.

11. خاتمة

توصلت هذه الدراسة إلى:

- الكشف عن مفهوم التعليمية بأنها فرع من فروع التربية...
- التعريف بمفهوم النص الأدبي و النص الحجاجي بين العرب و الغربيين.
- الكشف عن أهداف تدريس النص الحجاجي في مستوى السنة الثالثة من التعليم المتوسط.
- إظهار الصعوبات التي تعيق الأستاذ عند تدريس هذا النص الحجاجي لكونه لم يتلق تكوينا يعرفه بهذا النوع من النصوص.

- تبيان ضعف مستوى التلاميذ في انتاج هذا النوع من النصوص (الحجاجية و التفسيرية و غيرها) نظرا لعجز الأساتذة عن حسن تقديمها لهم، و مطالبة المنهاج تحقيق الكفاءة فيها.
- بالنسبة لأنواع النصوص المقررة لاحظنا عن طريق الموازنة أن هناك بعض الفروق بينها من حيث الشكل.
- و في مجال صياغة الكفاءتين الختاميتين لاحظنا وجود التشابه بينهما و المتمثل في انتاج نصوص حجاجية و تفسيرية مشافهة و كتابة في وضعيات دالة.
- و أما طرائق التدريس فهي متقاربة باستثناء ما ورد في الجيل الثاني من إضافات كانت في تقديرنا فوق مستوى التلميذ في هذا المستوى التعليمي.
- و بعد، فإن هذه الدراسة كان الهدف منها هو الكشف عن ما يعانيه الأستاذ و التلميذ من فرض هذه المقاربات الغريبة على منظومتنا التعليمية و هي (المقاربة بالكفاءات) و هذه لم يستوعبها أغلب الأساتذة إلى يومنا هذا و في كل المستويات، و هي تشبه (نظام LMD) في الجامعة الذي نجد الكثير من الأصوات تطالب بإلغائه لأنه لم يقدم اضافة جديدة لجامعاتنا، و ربما زادت تراجعا و انحدارا؛ لأن بعضها كانت تصنف مع الجامعات المائة (100) عالميا و لكن في هذه السنوات الأخيرة لم نر جامعة واحدة جزائرية مصنفة عالميا.

و أما التوصيات التي يمكن تقديمها في هذا المقام فإنها بلا شك تتعلق بما يلي:

- اعادة النظر في بناء منظومتنا التعليمية بصفة جذرية.
- اعداد برامج تكوينية للمعلمين في كل المستويات التعليمية و ذلك بإعادة فتح معاهد التكوين التربوية التي اغلقت في عهد سابق دون حساب لما سيترتب عن غيابها من تدهور في مستوى المعلم التربوي و المعرفي و المهني.
- وقف المناهج الحالية المرتبطة بمقاربة الكفاءات التي لم تعط ثمارها، بل زادت في تدهور مستوى الأستاذ و التلميذ و الطالب الجامعي إجمالا، نظرا لغموضها و غرابتها؛ لأنها زرعت في غير بيئتها الأصلية.

و خلاصة القول في هذا المقام فإن الوضع المتدهور للمشهد التربوي في بلادنا يعود إلى عدم وجود فلسفة تربوية و اجتماعية واضحة المعالم و الأهداف و تمتلك تصورا واضحا لمواطن المستقبل الذي يعيش في ظل العولمة و مخاطرها مع تحضير برامج تكوينية مستمرة صلبة تقف في وجه هذه الرياح العاتية التي تعصف في كل الاتجاهات لتقتلع جذورنا التاريخية و تحول دون بنائنا لمدرسة المستقبل التي تحافظ على قيمنا الحضارية.

11. قائمة المصادر و المراجع:

1- القرآن الكريم برواية ورش.

2- منشورات مديرية التكوين بوزارة التربية الوطنية (1999)، التعليمية العامة و علم النفس.
3- خير الدين هني، مقاربة التدريس بالكفاءات، مطبعة (ع) بن/الجزائر(د ت)،
4- عبد القادر لورسي، المرجع في التعليمية، الزاد النفيس و السند الأنيس في علم التدريس، مطبعة (جسور) للنشر و التوزيع المحمدية، الجزائر،
5 - محمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ط/1982.
6- تعوينات علي، التعليمية و البيداغوجيا في التعليم العالي، الملتقي الوطني الاول حول تعليمية المواد في النظام الجامعي، مخبر تطوير الممارسات النفسية و التربوية، جامعة الجزائر.
7 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصَصَ)، طبع/ دار المعارف، مصر.
8 - أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، طبع/ دار الآفاق العربية، مصر، ط/01، 2007.
9 - ابراهيم خليل، في نظرية الأدب و علم النص، طبع/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/01 ، 2010.
10 - علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، طبع/ دار المعرفة، بيروت، لبنان.
11 - عبد الله صوله، الحجاج في القرآن، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط/1988.
12- ماهر بوصباط، نقد الحجاج و سيميائيات الأهواء من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، طبع/ الدار التونسية للكتاب، ط/01، 2015.
13- محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دراسة تطبيقية لأساليب التأثير و الإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم، دار النشر في للجامعات، ط/01، 2015، القاهرة، مصر.
14 - أبو بكر العزاوي، الخطاب و الحجاج، طبع وزارة الثقافة المغربية، ط/01، 2007.
15 - محمد طروس، النظرية الحجاجية، ط/01، 2005، نشر دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
16- زكرياء مخلوفي، العملية الحجاجية بين البلاغة و الفلسفة، مجلة فصل الخطاب، عدد 06، أفريل 2014، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر.
17- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الأول، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر، يوليو 2004.
18 - وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الثاني، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر.
19 - ميلود غرمول بالاشتراك، كتاب اللغة العربية السنة الثالثة متوسط، طبع/ أوراس للنشر، الجزائر، 2017.
20- الشريف مريبعي بالاشتراك، كتاب اللغة العربية، السنة الثالثة متوسط، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر.

12. الهوامش:

1- منشورات مديرية التكوين بوزارة التربية الوطنية (1999)، التعليمية العامة و علم النفس، ص/02.
2- خير الدين هني، مقاربة التدريس بالكفاءات، مطبعة (ع) بن/الجزائر(د ت)، ص/126.
3- السابق، ص/03.

4- عبد القادر لورسي، المرجع في التعليمية، الزاد النفيس و السند الأنيس في علم التدريس، مطبعة (جسور) للنشر و التوزيع المحمدية، الجزائر، ص/19.

5- محمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، ط/1982، ص/108.

6- تعوينات علي، التعليمية و البيداغوجيا في التعليم العالي، الملتقى الوطني الاول حول تعليمية المواد في النظام الجامعي، مخبر تطوير الممارسات النفسية و التربوية، جامعة الجزائر، ص/02.

7- نفسه، ص/02.

8- عبد القادر لورسي، المرجع في التعليمية، مرجع سابق، ص/23.

9- ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصَصَ)، طبع/ دار المعارف، مصر، ص/4441.

10- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، طبع/ دار الآفاق العربية، مصر، ط/01، 2007، ص/15.

11- ابراهيم خليل، في نظرية الأدب و علم النص، طبع/ منشورات الاختلاف، الجزائر، ط/01 ، 2010، ص/220.

12- علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، طبع/ دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص/216.

13- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص/16.

14- ابراهيم خليل، في نظرية الأدب و علم النص، مرجع سابق، ص/220.

15- عبد الله صوله، الحجاج في القرآن، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، ط/1988، ص/610.

16- ماهر بوصباط، نقد الحجاج و سيميائيات الأهواء من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، طبع/ الدار التونسية للكتاب، ط/01، 2015، ص/31.

17- محمود عكاشة، تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة، دراسة تطبيقية لأساليب التأثير و الإقناع الحجاجي في الخطاب النسوي في القرآن الكريم، دار النشر في للجامعات، ط/01، 2015، القاهرة، مصر، ص/41.

18- ماهر بوصباط، نقد الحجاج و سيميائيات الأهواء من خلال كتاب البخلاء للجاحظ، مرجع سابق، ص/31.

19- أبو بكر العزاوي، الخطاب و الحجاج، طبع وزارة الثقافة المغربية، ط/01، 2007، ص/09-10.

20- محمد طروس، النظرية الحجاجية، ط/01، 2005، نشر دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص/44،55،56.

21- زكرياء مخلوفي، العملية الحجاجية بين البلاغة و الفلسفة، مجلة فصل الخطاب، عدد 06، أفريل 2014، جامعة ابن خلدون، تيارت، الجزائر، ص/75.

22- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الأول، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر، يوليو 2004، ص/19.

23- السابق، ص/19.

24- البقرة، ص/258.

25- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الأول، مرجع سابق، ص/10.

26- نفسه، ص/12.

27- نفسه، ص/14.

28- نفسه، ص/27.

29- نفسه، ص/27.

30- نفسه، ص/14.
31- نفسه، ص/07.
32- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الثاني، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر، ص/45.
33- ميلود غرمول بالاشتراك، كتاب اللغة العربية السنة الثالثة متوسط، طبع/ أوراس للنشر، الجزائر، 2017، ص/45.
34- الشريف مريبعي بالاشتراك، كتاب اللغة العربية، السنة الثالثة متوسط، طبع/ديوان المطبوعات المدرسية، الجزائر، ص/125.
35- نفسه، ص/125.
36- الشريف مريبعي بالاشتراك ، كتاب اللغة العربية، السنة الثالثة متوسط، مرجع سابق، ص/128.
37- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الأول، مرجع سابق، ص/19.
38- وزارة التربية الوطنية، منهاج السنة الثالثة متوسط، الجيل الثاني، مرجع سابق، ص/45.

تمثلات الصحراء في الشعر الشعبي الجزائري
(قراءة في قصيدة حيزية لابن قيطون)

The image of the desert in Algerian folk poetry
(an analysis of Hizia's poem of Ibn Kitoune)

الدكتورة: بوقفة صبرينة

قسم اللغة والأدب العربي - جامعة العربي التبسي. تبسة (الجزائر)
sabrina.bougoufa@univ-tebessa.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/28 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

ألهمت الصحراء العديد من الشعراء والكتاب، حيث سار الكثير منهم على درب الكتابة حول هذه الرقعة الجغرافية المشكّلة من فسيفساء الرمال والشساعة، والجدب والانعدام، وكل ما تحيل إليه الكلمة من دلالات وإيحاءات.

ولم يكن تأثير الصحراء على الأدب العربي ظاهرة حديثة، بل هي قديمة ضاربة في جذور التاريخ؛ إذ أن سجّل الشعر الجاهلي حافل بالكثير من القصائد التي امتزج فيها النظم بحبات الرمال، وانصهر فيها الشاعر بكيانه ووجوده، ليشكل أبياتا من لؤلؤ الشعر تنسدل فيها رؤاه وأحاسيسه وتأملاته في الحياة، ولم تفارق الصحراء شعور المبدعين وصولا إلى الشعر الشعبي الذي لا تقل فيه الفيافي حضورا وقيمة وإبلاغا عميقا.

الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، الشعر الشعبي، الصحراء، ابن قيطون، قصيدة حيزية.

Abstract:

Desert has inspired poets and authors, many of their writing are marked by the presence of this wide natural sandy space of sterility and nothingness.

The influence of desert in Arabic poetry is not a recent matter, it is an ancient and rooted phenomenon even in Pre-Islamic poetry where cadence rhymes with sand, and thus poets produce poems to denote their

existence, feelings and contemplations. Recent folk poetry is also marked by the presence of desert, contemporaneous poets also are expressing their relation with desert in their poems.

key words: Algerian poetry, folk poetry, desert, Ibn Kitoune, Hizia's poem.

1- مقدمة:

يعد الأدب بشقيه النثري والشعري مرآة الأمم منذ القدم؛ إذ يعكس مختلف قضاياها الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية، ولطالما كان الشعر بحد ذاته -خاصة الشعر الشعبي- ناقلا لأحاسيس الشعب ومشاعره في قالب فني بلهجة عربية سلسة قريبة إلى النفوس البسيطة.

ولم يكن الأدب الشعبي الجزائري بمنأى عن تمثل مختلف المواضيع الإنسانية؛ فقد استلهمت الصحراء الكثير من رواتنا الشعبيين الذين أدرجوها ضمن شعرهم الشعبي نظرا لأثرها الوجداني والنفسي الذي انعكس على إبداعاتهم الشعبية، فمازلت الصحراء ذلك الفضاء الثنائي؛ (الواقعي /العجائبي) الذي يحتل المساحة الأوسع في موروثنا الثقافي، سواء قديما أم حديثا، لتتحول الصحراء بذلك من كونها بوتقة للمكان الحقيقي إلى بؤرة تنبع منها دلالات العجائبية ورموزها، المتراوحة بين التخيل الفني واللاواقعية، التي تضفي على هذا الصرح المكاني جماليته المبدعة.

وعلى هذا الأساس تم اختيار موضوع الدراسة الموسومة بـ: (تمثلات الصحراء في الشعر الشعبي الجزائري. قراءة في قصيدة حيزية لابن قيطون). لتكون الإشكالية المطروحة في هذا المقام كالتالي:

- لماذا احتلت الصحراء المساحة الأوسع في موروثنا الشعري الشعبي؟

- ماهي الصور النمطية للصحراء في المخيال الشعبي؟

وقد تمحورت الدراسة حول: تمثلات الصحراء في الشعر الشعبي الجزائري من خلال مقاربة قصيدة "حيزية" لابن قيطون، فتركزت الدراسة على هذه الملحمة الشعرية التي تنوعت فيها الأغراض بين الرثاء والغزل، ووصف مختلف الفضاءات الصحراوية التي جرت وقائع الأحداث على أرضها، في قرية (سيدي خالد) بمنطقة (بسكرة)، أين كان يلتقي الحبيبان (حيزية) وابن عمها (سعيد) بين الكثبان وواحات النخيل الوارفة الظلال، ثم لم يبق من هذا الحب سوى ذكرى أطلال إن حاكيتها صرخت دمعا وقهرا على مأساة عشق لم تكتمل تفاصيله قط، إذ كان الموت أسرع إلى

الحكاية في خطف (حيزية) ليبقى (سعيد) حبيس ذكريات شهدتها أطلال الصحراء التي ظل يسمع مناجاتهما بقية حياته.

وتهدف الدراسة إلى رصد كل ما يمثل الطبيعة الصحراوية في القصيدة، من فضاءات وحيوانات ونبات وغيرها.

1- مفهوم الصحراء:

أ- لغة:

لا يمكن لأي أديب أو شاعر أن يعبر بمعزل عن الفضاء المكاني الذي يلهمه ويفجر فيه طاقته الحسية التعبيرية سواء أكان شعرا أم نثرا، وتنقسم الأمكنة في الأعمال الأدبية بصفة عامة بين فضاءات مغلقة وأخرى مفتوحة منفرجة على اللامحدود، ومن بينها نذكر فضاء الصحراء ذلك الفضاء الفسيح المقفر الخالي من الحياة الصاخبة تقريبا، الذي تحول في المنجز السردي أو الشعري العربي إلى موطن للسحر والكلمة الشاعرية، فأخذت الصحراء القارئ إلى عوالم خيالية عجائبية مشكّلة من فسيفساء الرمال كلمة مليئة بالإحساس واللفظ القوي والمتانة البيانية، صاغها الشاعر أبياتا من لؤلؤ الشعر تنسل منها رؤاه وأحاسيسه وتأملاته في الحياة.

والصحراء من الناحية اللغوية كما عرفها (ابن منظور) في (لسان العرب) هي الأرض: « المستوية في لين وغلظ القفر، وقيل إنها الفضاء الواسع... الصحراء من الأرض، مثل ظهر الدابة الأجرد ليس بها شجر ولا جبال ملساء، وأصحر القوم إذا برزوا إلى فضاء لا يوار بهم شيء، وجمع الصحراء فيما قاله الجوهري صحاري وصحراوات وأصحر الرجل إذا (أعور) كأنه أفضى إلى الصحراء التي لا خمر بها فانكشف »[1].

وورد في معجم الصحاح أن: « الصحراء، البرية، وهي غير مصروفة وإن لم تكن صفة... وأصل الصحاري صحاري بالتشديد، وقد جاء ذلك في الشعر... وأصحر الرجل أي خرج إلى الصحراء... والصحرة لون الأصحر، وهو الذي في رأسه شقرة، وحمار أصحر: فيه حمرة، وأتان صحراء، واصحارّ النبت، اصحيرارا أي: هاج، ويقال: لقيته صَحرة بَحرة، وهي غير مجراة، إذا رأيته وليس بينك وبينه ساتر، والمصاحر: الذي يقاتل قِرنه في الصحراء ولا يخاتله، والصحيرة: اللبن الذي يلقى فيه الرَّضف حتى يغلي ثم يصب عليه السمن فيشرب، وربما درس عليه الدقيق فيتحسَّى، تقول منه: صحرت اللبن أصحرُه صحرا... »[2].

ومن هنا يتبين أن الصحراء في معاجم اللغة العربية القديمة لا تخرج عن معنى المكان الواسع القحط، الذي لا يتراءى للناظر فيه إلا مساحات من الاصفرار الشاسع، أو الجبال الجرداء التي لا حياة أو اخضرار على سطحها.

ولا تختلف المعاني الحديثة عن القديمة، فقد جاء في المعجم الجامع أن: «صحراء اسم، الجمع صحاري، صحار، صحراوات (...) الصحراء: أرض فضاء واسعة فقيرة الماء، والجمع الصحاري والصحراء المغربية: الساقية الحمراء ووادي الذهب من العيون إلى الداخلية تقع جنوب بلاد المغرب الأقصى، سفينة الصحراء، الجمل »[3]. وبذلك فالصحراء تشير إلى الخواء وانعدام الحياة على أرضها القاحلة والشاسعة على مد البصر.

ورد في القرآن الكريم في سورة [الأحقاف - الآية: 21] قول الله عزّ وجلّ:

وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بِالْأَحْقَافِ وَقَدْ خَلَتِ النُّذُرُ مِنْبَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿٢١﴾

وورد في تفسير (الطبري) معنى الآية: « واذكر يا محمد لقومك الرادين عليك ما جئتم به من الحق هو أخا عاد فإن الله بعثك إليهم كالذي بعثه إلى عاد، فخوفهم أن يحل بهم من نقمة الله على كفرهم ما حل بهم، إذ كذبوا رسولنا هودا إليهم إذ أنذر قومه عادا بالأحقاف. والأحقاف: جمع حقف وهو من الرمل ما استطال، ولم يبلغ أن يكون جبلا »[4]. ومن هنا يتبين أن الصحراء، ذكرت في القرآن الكريم، غير مصرح بها لفظا وإنما بالمعنى الدال عليها.[5]

و(الأحقاف) في اللغة كما ورد في المعجم الوسيط: « هي الرمال الطويلة المعوجة »[6]. وهذه الصفة من الخصائص الطبيعية للمنطقة الصحراوية حيث لا يتراءى للناظر في الصحراء إلا حبيبات الرمل المتراصة تذروها الرياح كيفما تشاء، مما يجعل منها لوحة فنية رسمت بأنامل مبدعة خلاقة.

ب- **اصطلاحا:**

تعد الصحراء منطقة جغرافية كغيرها من التضاريس التي خلقها المولى عز وجل وأبدع فيها، وهي تلك الرقعة القاحلة من الأرض، التي تتميز بندرة الأمطار والجفاف والقحط وانعدام وجود التنوع الحيواني والنباتي والبشري على أرضها، نظرا للظروف المناخية والبيئية والطبيعية القاسية التي تحيط بها، « والأهم في مفهوم الصحراء هو الحالة المناخية التي تطبع التضاريس الأرضية بطابعها الخاص، والمناخ لا يتألف فقط من الأمطار ودرجات الحرارة، بل يضاف إلى ذلك الرياح والإشعاعات وعناصر أخرى، فمفهوم الصحراء يقترن دائما بوضع مناخي معين يتميز بقلة أو ندرة الرطوبة أو المياه، مع ارتفاع الحرارة وفروقها اليومية والفصلية... وتطرّف في العناصر المناخية والمائية وما يرافق ذلك من انعدام شبه تام للحياة »[7].

والصحراء كذلك هي: « ذلك الخلاء الواسع المترامي العجيب الخالي من معظم مظاهر الحياة النباتية والحيوانية، وذلك إلى جانب ندرة الماء، وارتفاع الحرارة التي تؤدي إلى تبخر جزء كبير جدا مما قد يسقط عليها من أمطار متفرقة »[8].

ومن هنا يتبين أن الحياة على أرض الصحراء تكاد تكون منعدمة نظرا لقسوة المناخ وندرة الأمطار والمياه التي هي مصدر الحياة، كما أن الوجود الحيواني والنباتي في هذه المنطقة الجغرافية لا يمتاز بالتنوع، فقد ينحصر في القلة القليلة التي لا تتعدى رؤوس الأصابع، ومنها الجمل (سفينة الصحراء) الذي يتحمل العطش والسفر في درجات حرارة عالية، وبعض من النباتات الصحراوية؛ كالصبار والنخيل والشوك، وهي من الأنواع « التي يمكنها أن تتحمل الجفاف الشديد أو تتحايل عليه، فمنها ما هو قصير العمر جدا؛ بحيث يستطيع أن يتم حياته في فترات لا تزيد على شهر واحد عقب سقوط الأمطار مرة أخرى فينمو من جديد، ومنها ما يخزن الماء في جذوره أو في أوراقه وسيقانه كما هي الحال في نبات الصبار »[9].

إن هذه الصورة السلبية المحملة في الأذهان عن الصحراء نابعة من ارتباط الذهنية البشرية بالمناخ الذي يميزها، والشساعة التي لا حدود لها دون وجود مظهر طبيعي آخر؛ كالأنهار، أو التنوع الطبيعي النباتي المخضر الذي يبهج الحياة والنفس الإنسانية، لكن وعلى الرغم من كل ذلك فالصحراء أيضا بعيدة كل البعد عن صخب المدينة وضجيجها الذي لا يهدأ، وبذلك فهي تتميز عنها بالهدوء والسكينة « ولتلك الرمال المنبسطة سكونها، ولهذه الجبال الشامخة عظمتها، ولصخورها وتعدد ألوانها العجيبة الزاهية من حمراء قانية إلى صفراء أرجوانية وسمراء داكنة وسماء زرقاء صافية، ومن لمعة نجومها وضيائها ولياليها الساحرة ثم من جفاف هوائها وطلاقته واتساع أراضيها وفراغها وسكينتها وهدوئها. كل هذه العوامل تجعل الإنسان يشعر بارتياح لا يشعر به في حياة المدن »[10].

2- تمثلات الصحراء في الشعر الجاهلي:

لطالما ارتبط الإنسان بالبيئة التي يعيش عليها، وعكس اهتمامه بها وبالطبيعة وتغنى بهما في شعره منذ العصر الجاهلي، فقد منحتنا المعلقات صورة نمطية عن الحياة في الجاهلية؛ التي تنوعت بين الترحال، والوقوف على الأطلال، ووصف مختلف المظاهر الطبيعية المكونة للصحراء، خصوصا أن البيئة آنذاك لم تخرج عن نطاق الرمل والإبل والبقر الوحشي والترحال من موطن إلى آخر بحثا عن فرص للعيش وعن الحياة الهنيئة.

أ- الرمال:

يعدّ الرمل من أهم التضاريس المكونة للصحراء، وقد تغنى بها الشعراء في العصر الجاهلي وأطلقوا عليها العديد من التسميات كالكثيب والجبل، وهاهو (طرفة بن العبد) يصف ناقته وهي تسير برمال (حومل) بقوله:[11]

مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ العِتْقَ فِيهِمَا ... كَسَامِعَتي شَاةٍ بِحَوْمَل مُفْرَدِ.

كما يذكر لنا الشاعر (عبيد بن الأبرص) الرمال أيضا في شعره فيقول:[12]

تَغَيَّرَتِ الدِّيَارُ بِذِي الدَّفِينِ ... فَأَوْرِيَة اللِّوَى فَرِمَالُ لِينِ.

ولم تنحصر صورة الصحراء في الشعر الجاهلي في الرمل فحسب، بل ارتسمت أيضا من خلال النبات وعالم الحيوان والإنسان، وملامح حياة الظعن والحروب والأسفار، وصور المصاعب والأخطار والوقوف على الأطلال، وفي هذا الامتزاج الطبيعي الشعري العجائبي المدهش أضحت المعلقات، مثلا، بطاقة هوية الشاعر في العصر الجاهلي، إذ تعرفنا من خلالها على الطبيعة والحياة الصعبة والشاقة للإنسان آنذاك، يقول (امرؤ القيس):[13]

أصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ ... كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيْحُ رَاهِبٍ ... أَهان السَّلِيْطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ
قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ ... وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْدَمَا مُتَأَمَّلِ
عَلَا قَطَنا بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ ... وَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ
فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عن كل فيقه ... يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
ومَرَّ عَلَى القَنَانِ مِنْ نَفَيَانِهِ فَأَنْزَلَ ... مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ ... وَلاَ أُطُماً إِلاَّ مَشِيْداً بِجَنْدَلِ
كَأَنَّ أبانا في أفانينا ودقه ... كَبِيْرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً ... مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ
وأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَهُ ... نُزُوْلَ اليَمَانِي ذِي العِيَابِ المُحَمَّلِ.

وفي هذه الأبيات يصف الشاعر مظاهر الطبيعة وهو جالس في الصحراء يتأمل البرق المضيء جنباتها بين الفينة والأخرى، وسرعان ما تمضي السماء فتبلل الشجر والحجر، فتغرد الطيور وتهلل فرحا بموسم الأمطار الذي هلّ بعد غياب طويل، لكن هذا الفرح لم يدم طويلا، فالقوة التي ميزت هطول المطر لم تترك شجرا إلا وكسرته ولا حيوانا بريا إلا وأغرقته.

ومن هنا يمكن القول إن هذه الأبيات هي مرآة عاكسة ليوم من أيام الشاعر (امرئ القيس) وهو جالس في صحراء العرب يتأمل الطبيعة، هاته الأخيرة التي ألهمته وجعلته يجود بما في قريحته الشعرية، ليشكل لنا في الأخير أبياتا كأنها اللؤلؤ المرصوص.

ب- الحيوان:

كان الحيوان ومازال رفيق الإنسان والمؤنس له في مكان إقامته أو في رحلاته، ولطالما كانت الناقة أو الجمل رفيقا لرجل الصحراء، فعليها يركب وينقل متاعه، ومن لحمها وحليبها يقتات، ومن وبرها يغطي في ليالي الشتاء الشديدة البرودة، ولم تكن الناقة أو الجمل على حد سواء رفيقة الإنسان في يومياته فحسب، بل كانت الناقة الصديقة المخلصة للشاعر وهي بمثابة بيت أسراره، عليها يركب وإليها يشكو ويلات الحب، كما « طرحت صورة الناقة الفنية ظلالا واسعة في الخطاب الشعري الجاهلي مما جعلها تحتل مكانة مهمة في بحوث المتخصصين بالشعر ودراساتهم قديما وحديثا، فدرسوها صورة فنية في ذاتها وفي علاقاتها بانجازات القصيدة الأخرى، لما بين صورتها وصور القصيدة الأخرى من تفاعل وتكامل، غير أن اللافت أن تلك الدراسات قد ميزت بين شكلين من صور الناقة الفنية: الأول ارتبط بالمرجع الواقعي الذي يعكس طبيعة البيئة عموما والصحراء بخاصة، فظهرت صورتها في هذا الميدان انعكاسا لما تثيره الصحراء من تداعيات تتصل بها في الناقة، من قدرات تتجسد في صلابتها وممزوجة بمشاهد حية... أما الشكل الثاني فقد حاول التعبير عن موقع الناقة في عموم بناء القصيدة، وقد افترض بعض أصحاب هذا الاتجاه أن الموقع الذي احتلته الناقة اتخذه الشعراء تقليدا إبداعيا عكسوا فيه رؤيتهم كل من موقعه، أو بحسب تجاربهم الشعرية التي مروا فيها، فعبروا من خلال هذا المكنون عن تفاصيلها وعناصرها وبواعثها التي تستدعي ظهور مكونات القصيدة الأخرى أو ظهورها؛ أي الناقة، نتيجة لظهور المكونات الأخرى» [14].

ومن الشعراء الذين وصفوا الناقة (طرفة بن العبد) الذي اشتمل ديوانه على نعوت كثيرة لها، يقول في ذلك: [15]

و إنّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ ... بِعَوْجَاءَ مِرْقَال تَرُوحُ وَتَغْتَدِي
أَمُون كَأَلْوَاحِ الإِرَان نَسَأْتُـــــهَا ... عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّه ظَهْرُبـــرْجَدِ
جَمَالِية وَجْنَاء تُرْدِي كَأَنَّـــــها ... سِفِنْجَة تَبْرِي لأَزَعَـــــرَ أَزْبَد.

فالشاعر هنا يصف ناقته ويتباهى بنشاطها وشدة سرعتها واكتنازها باللحم حتى أن عظامها كألواح التابوت.

كما كانت الناقة تستعمل وسيلة للنقل في الحروب، حيث كان المغيرون يستخدمون الإبل رواحل يركبونها وينقلون عليها الأمتعة والذخائر والأسلحة، كما أنها تزيح الهموم عمن يمتطيها. وفي ذلك يقول (لبيد بن ربيعة): [16]

بتلك أُسَلّي حاجَةً إن ضَمـــــنِتُها ... وَ أُبرِئُ هَمّاً كانَ في الصَدرِ داخِلا

فَدَع عَنكَ هَذا قَد مَضى لِسَبيلِهِ ... وَكَلِّف نَجِيَّ الهَمِّ إِن كُـنتَ راحِلا

أما (الأعشى ميمون) فيصف ناقته بقوله:[17]

وفلاةٍ كأنها ظهرُ تـــــــــرسٍ ... ليسَ إلا الرّجيعَ فيها عـــــلاقُ
قدْ تجاوزتها وتحتي مـــــــروحٌ ... عَنْتَرِيسٌ، نَعّابَة مِـــــــعْنَاق
وَلَقَدْ أقْطَعُ الخَـــــلِيلَ، إذَا لَمْ ... أرجُ وصلاً، إنّ الإخاءَ الصِّداقُ
بِكُمَيْتٍ عَرْفَاءَ مُجْمَرَة الـــــخُ ... فِّ غذتها عوانة وفـــــــتاق
أخْرَجَتْهُ قَهْبَاءُ مُسْبِلَةُ الـــــوَدْ ... قِ رجوسٌ، قدّامها فـــــراقُ
لم ينمْ ليلةَ التّمامِ لكي يصـــــ ... ـبحَ، أضاءهُ الإشـــــــــراقُ
سَاهِمَ الوَجْهُ مِنْ جَدِيلَة أوْلِحْ ... يَانَ، أفْنَى ضِرَاءَهُ الإطـــــلاقُ
وَتَعَادَى عَنْهُ النّهَارَتُـــــــوَارٍ ... بِهِ عِـرَاضُ الرّمَالِ وَالـــــدَّرْدَاقُ
وتلتهُ غضـــــفٌ طوارِدُ كانح ... لِ مغريثُ همُّهنّ اللّـــــحاقُ

وفي هذه الأبيات يتغنى الشاعر بوصف ناقته وقوتها وصلابتها وسرعتها الفتاكة في الفلاة، كما يشبهها في سرعتها بحمار الوحش الذي يقاسي في حر الصيف.

ولم تقف قريحة الشعراء في الحديث عن الناقة والصحراء حدّ العصر الجاهلي، إنما استمرت إلى العصور اللاحقة وصولا إلى العصر الحديث، سواء في الشعر العمودي أو في الشعر الحر، وحتى الشعر الشعبي الذي يمثل بطاقة هوية الأمم؛ إذ يعبر الشاعر الشعبي من خلاله عن همومه وآماله وآلامه وأحلامه وحياته البسيطة، بلغة سهلة، لينقل لنا بين طياته صورة نمطية عن حياة الإنسان اليومية.

3- تمثلات الصحراء في الشعر الشعبي الجزائري:

أ- الإنسان والعادات في الصحراء:

وفي ذلك يقول الشاعر (عبد القادر رقية) من منطقة (بئر العاتر- ولاية تبسة الجزائرية) ذات الطبيعة شبه الصحراوية:[18]

يا حسرة على ناس زمان ... سكان الصحـــــراء والريـــف
كانوا رجال ونـــــسوان ... أهل العزة وأهـــــل النـــيف
مكســـــبهم صبر و إيمان ... ونشاط وهـــــــــــــمة
وعادتهم محـــفل عربان ... الناقة والهـــــــودج والليف
وفرحتهم لعبة وفرسان ... وبارود يكحـــــكح والـــــسيف
وغناهم شعـــــر وأوزان ... منظوم مصـــــــفف تصفيف
ولمراح معـــــمر ملـــــيان ... بأرزاق ونعمة وتـــــصنيف

غنم وبل بلا عـــــــدان ... والماعز منو صـــــــراعيف
وخيم من البعـــــد تبـان ... مقصد للعابر والضـيف
وزايرهم ديـــــمة فرحـان ... مستور ومحظي وعفـيف
بلطافة وجود واحـــسـان ... وظر افة والـحمل خفيف
متـفرش دافي في المكـــان ... ومتغطي ملاحف وقـطيف
رحالة ونجـــــــوع ماتن ... ما بين شتاهم وصـــــيف
تنتقل من شـــــان لشان ... المركوب جمال منـــاحيف
وتفرح كي يحـــن الحـــنان ... بأمطار تبشر بخـــــــريف
وتعم على كـل مـــــكان ... بأمطار تبشر بخـــــــريف
وتخضار الأرض وتـــــزيان ... بحشيش منوع نظـــــيف
وربيع منور وألـــــــــوان ... وأزهار تبان قـــــطاطيف
وثم راحة للرعـــــــــيان ... كي يعود الســـعي مراديف
ودر النعـــــــــجة دران ... وسيمان الـتي كان ضعيف
وتولي الحرة للمـــخضان ... الزبـــــدة ولبـن مناصيف
يكفي الجايع والعطشان ... وما يبـقى تاعـــب وسخيف
وهكاكا زهو العـــــــربان ... سـعادتهم في حـــياة الريف

حيث نقلنا الشاعر عبر بوتقة الزمن إلى عالمه البسيط ليمنحنا صورة حية عن إيكولوجية المكان وطباع أهله الذين عادة ما يمتازون بالقوة وبالبأس، وبالهمة والصبر والشجاعة، لينتقل بنا مجددا إلى مظاهر الحياة هناك، فبدأها بالحديث عن العرس التقليدي الأصيل الذي تحرص فيه العروس على ارتداء الزي المحلي المعروف مع تزيينها بأجمل الحلي، مع نقش الحناء المزخرف على كفيها، ثم تنقل على ظهر الناقة في الهودج إلى بيت الزوج في محفل بهيج تعلوه زغاريد النسوة، مع طلقات البارود ذي الدخان المتكاثف تعبيرا عن الفرح والسعادة التي تغمر عائلة الزوجين.

ولا تخلـو هـذه الأجـواء مـن الأغـاني الشـعبية القديمـة المخزنـة في الـذاكرة لمثـل هـذه المناسـبات السـعيدة، لينتقـل بنـا الشـاعر إلى محطـة أخـرى مـن محطـات الحيـاة الصحراوية البسـيطة، وهي تصويره لقطعان الماشية من غنم وإبل وماعز وهي تملأ البراري، مع تمظهر خيم البدو الرحل وهي منتصبة وسط تضاريس طبيعية خالية ومعزولة.

وتجسد حياة هؤلاء نسقا من البساطة في التعايش مع قسوة المناخ الذي لا تحضره إلا الحرارة المرتفعة صيفا مع قسوة البرد شتاء، لكن بالرغم من هذه الظروف المعيشية القاسية تجد الكرم والجود عنوانا لهم.

أما الخاصية الأساسية التي تميز طبائعهم فهي أنك تجدهم يسهرون على راحة الضيف والزائر لديارهم؛ بإطعامه أشهى الأطباق الشعبية مع الحرص على اختيار المكان الأنسب لنومه، كما أن فراشه أغطية الصوف التي نسجتها أنامل المرأة؛ والتي لا ينحصر دورها في إعداد الطعام أو النسج فحسب وإنما يتعداه بخروجها للبراري للقيام بعملية حلب النوق والنعاج، ثم تحويله عن طريق عملية الخض إلى زبدة ولبن يسدان رمق الجائع والعطشان، كما يزودان بالقوة كل من يحس بالتعب والإرهاق.

إن الحياة الصعبة التي يعيشها سكان الصحراء والبدو الرحل، لم تمنعهم من التوقف عن الترحال بين فصول السنة، فمع قسوة الشتاء ثم حرارة الصيف الشديدة، مع أمطار الخريف التي تبشر بدخول الطبيعة عالمها الربيعي الممزوج بالألوان بين خضرة الأعشاب وألوان الورود الزاهية، يكسب الرعاة راحة نفسية توقفهم عن عملية البحث عن مواطن الكلأ.

4- تمثلات الصحراء في قصيدة (حيزية) لـ:(ابن قيطون):

أما في قصيدة (حيزية) لـ(ابن قيطون)[19] فتتمثل الصحراء في مرثيته الشهيرة تمثلا عميقا، وقد سخر شعره لتمجيد أبطال المقاومة الشعبية من أبناء عرشه (البوازيد) كما كان مقربا من شيوخ زوايا المنطقة، وارتبط بعلاقة قوية مع شيخ الزاوية (المختارية - بأولاد جلال)، ومدح الشيخ وأولاده كما رثاه بعد وفاته، اشتهر بقصيدته المطولة (حيزية) وكانت هذه القصيدة عبارة عن شجرة وارفة الظلال آنس إليها عشاق الشعر الملحون ورواته[20].

يتميز إذا شعر (محمد بن قيطون) بالتنوع بين الشعر الملحون؛ المناقض للاستعمار ودماره وسيطرته الثقافية والعسكرية على الشعب الجزائري، وبين شعر آخر تميز به الشاعر وسطع نجمه به ؛ احتوته القصيدة التي نظمها في رثاء (حيزية)؛ و(حيزية) امرأة من قبائل (بني هلال) « ولدت سنة 1855م في بلدة سيدي خالد، ويؤكد المؤرخ الجزائري محمد العربي حرز الله، بأن (حيزية) هي أميرة تنتمي إلى عائلة (بوعكاز)، التي هي من فروع عرش الذواودة، وأن بوعكاز هو لقب الأمير علي بن الصخري، الذي أصبح أمير (منطقة الزاب) عام 1496م، بعد أن كلفه (الزيانيون) بهذه الإمارة (إمارة العرب) كما يؤكد (محمد العربي حرز الله) أن سبب شهرة (قصة حيزية) يعود إلى عدة

عوامل منها: (جماليات قصيدة محمد بن قيطون وعالمية قصيدة عز الدين المناصرة، ومأساة حيزية الدرامية) ويقول (موقع الجزائر تايمز): الشاعر المناصرة هو أول من أدخل قصة حيزية في الشعر العربي الحديث منذ 1986، وهو أيضا أول من أشهر حيزية خارج الجزائر عربيا وعالميا، طبعا تعتمد الذاكرة الجزائرية على ترداد ما ورد في قصيدة حيزية للشاعر الشعبي اللهجي الجزائري محمد بن قيطون، وهي قصة في قصيدة كان العائق أمام وصولها إلى خارج الدائرة المغاربية، هو صعوبة كلماتها باللهجة الجزائرية، والقصة تقول بأن (حيزية وابن عمها سعيد) تحابا إلى درجة العشق، ثم تزوجها بعد قصة حب، لكن الموت فرق بينهما، حيث مرضت (حيزية) مرضا خطيرا، توفيت بعده مباشرة وذهب العاشق (سعيد) بعد وفاتها إلى الشاعر الشعبي محمد بن قيطون، وطلب منه أن يرثي حيزية لكي يريح نفسه من الهموم، فكتب محمد بن قيطون قصيدة باللهجة الجزائرية ساردا فيها مأساة حيزية وسعيد، فاشتهرت القصة في البادية الجزائرية، وفي رواية أخرى أن حيزية لم تتزوج سعيد لأن والدها منع هذا الحب الصامت، وأنها ماتت قهرا على حبيبها وتاه العاشق في الصحراء حيث هام على وجهه منعزلا عن الناس، ويقول الشاعر (محمد بن قيطون) في نفس النص بأنه كتب القصيدة سنة 1878م عام وفاة حيزية »[21]؛ غير أن المهم في كل هذا هو قيمة القصيدة التاريخية والفنية، إلى جانب ما حملته من تمثلات تهمنا الإشارة إلى أهمها في هذه الدراسة.

ولدت قصيدة (حيزية) من رحم الحزن والدمع ومن قلب الصحراء وعروس الزيبان، مدينة (سيدي خالد)، وتقع المنطقة في الجنوب الغربي لمدينة (بسكرة) وتمتاز بالبساتين الكثيفة النخيل والغنية بالتمور، وقد تميزت مرثية (ابن قيطون) بإطلالات ساحرة لبعض مزايا الصحراء وطبيعتها الخلابة؛ إذ افتتح الشاعر قصيدته برثاء الحبيبة وبالبكاء على الأطلال مسايرا في ذلك خطى الشعر في العصور القديمة، والذي يستهل عادة بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار، ثم ولوج أغراض ومواضيع شعرية أخرى تتوزع في العادة بين الغزل ووصف الطبيعة والحرب وغيرها.

وقد كانت تلك الموضوعات المشكلة لمفاصل القصيدة تمثلات خاصة للصحراء، التي تحولت فيها من مجرد مكان للحياة، إلى رمز للفقد وللوجد وللحزن الغامر الذي امتزج مع الرمال والقيظ، وشكل لوحة دامية قاتمة لقلب اختفى فيه كل معلم للحياة الخصبة الحية، ومن تلك التمثلات نذكر:

أ- المرأة الطلل في قصيدة (حيزية):

يقول (ابن قيطون) في مطلع قصيدته:[22]

عزوني يا ملاح في رايـــس لبنات ... سكنت تحت اللحود ناري مقديا

ياخي أنا ضـــــــرير بيا ما بيـا ... قـــــــلبي سافر مع الضامر حيزية

ويواصل الشاعر التحسر والبكاء المضني الذي يحرق القلب المتيم بحب (حيزية)، ليكون جمر الذكريات هو كل ما تبقى في الذاكرة المتعبة من شدة الوجد، فيها صور لأماكن ناقصة يشوبها الشوق والحزن، لو كان لها لسان لنطقت لتحكي قصص الغرام واللقاء والوله الذي كان يحيط بأركانها، حيث كانت المرأة في البيئة الصحراوية تتحرك بكل حرية، وذلك لمشاركتها الحياة مع الرجل جنبا إلى جنب في جميع النشاطات الاقتصادية والاجتماعية؛ من جلب للماء والحطب ورعاية المواشي والسهر على غذائها وحلبها، وبالتالي كان يمكن لها الخروج والاتصال بمن تهواه.

ب- التضاريس الطبيعية المفتوحة:

في القصيدة أيضا أشار الشاعر إلى بعض الأمكنة المفتوحة في الصحراء؛ مكان التقاء الحبيبين، وهي تمثلات تضاريسية قد تكون رمزية تشير إلى الخصب والخضرة والثبات الذي كان العاشق يتمناه لحكايته، وقد تكون أماكن حقيقية لقي فيها حبيبته ولقيته، يقول:[23]

ما يسواش المال نفـــحات الخلخال ... كي نجبي لجـــبال نلقى حيزية
تستسحوج في المروج بخلاخيل تسوج ... عقلي منها بروج قلبي وأعطيا
فالتل مصيفين جينا محـــــــدرين ... للصحراء قاصـدينا والطو ايا

فهذه اللقاءات بين العشاق « كانت تتم خصوصا خلال حل وترحال القبيلة، وعلى الأخص الرحل السنوية التي تقود البدو من الصحراء إلى الهضاب العليا ومناطق الأوراس خلال الأيام الأولى من الصيف، وتعود بهم إلى مضاربهم مع بداية الخريف. ومع مرور الزمن أصبحت هذه الرحلة تقليدا لا بد منه، حتى ولو جادت السماء في الصحراء... حيث كان الشباب يحبون هذه الرحلة وينتظرونها بفارغ الصبر، وذلك أنها تجديد لحياتهم الرتيبة في الصحراء، فمن واحات النخيل وكثبان الرمال إلى الجبال وغابات الأشجار الكثيفة، ولأنها كانت تمكنهم من الالتقاء بعشيقاتهم، خلال الحل والترحال، فالمسافة طويلة تكون أياما وأياما ولا بد من تقسيمها إلى مسافات، النزول ونصب الخيام، ولا بد أن يشارك في هذا العمل الشاق الفتيان والفتيات على حد سواء كل حسب طاقته »[24] وهو ما يمنح هؤلاء الشباب فرصة اللقاء والتعرف على بعضهم البعض، ولو كان ذلك من بعيد أو بمجرد النظر، إن لم يكن بالكلام أو باللقاء، الذي يكون استثناء في أغلب الأوقات.

ت- النخلة:

ثم يواصل الشاعر مرثيته على طريقة تنوع الأغراض في الشعر الجاهلي، فيصف حبيبة (سعيد) بالنخلة الباسقة الأفنان، ومن المعروف أن الإنسان ابن لبيئته حيث استعان الشاعر

بشجرة النخيل المباركة لانتمائها إلى المنطقة الصحراوية أولا، ولدلالتها ورمزيتها المتنوعة بين العطاء والوفاء، ولأنها « رمز للتسامي، وباعتبارها ظلا وارفا يقيه لهيب شمس الصحراء وطعاما سائغا وملهمة ومسلية في الغربة وطللا يبكيه عند نزوح الأحباب »[25] وسكون الديار من جلبة ساكنيها. وفي ذلك يقول (محمد بن قيطون):[26]

نخلة بستان غي وحدها شعويا ... زند عنها الريح قلعها فالنسيج

ث- الخيل:

ويواصل الشاعر في شعره الملحون الترنم بحزن (سعيد) الشديد على (حيزية)، وهو في ذلك يسير على خطى الشعراء الجاهليين في التنوع الموضوعي داخل القصيدة الواحدة، ففي هذا الجزء ينتقل إلى الحديث عن الخيل الذي يعد من الحيوانات المستأنسة في الصحراء بعد الجمل وقد ارتبط الخيل قديما بالعزة والقوة والسرعة، كما تتجاوز علاقة الشاعر بحصانه قضاء حاجاته أو الاستعانة به على السفر والصيد والحرب، إلى تبادل الشكوى والهموم بينهما، فالشاعر يشعر بحزن فرسه وشكواه وكذلك يفعل الحصان، وهو ما صرح به (ابن قيطون) من خلال تعبيره عن حزن الحصان الذي كان رفيقا ومؤنسا في رحلات السفر والحرب، يقول:[27]

وإذا ولى الهول شاو المشـــــــليا ... ما يعمل ذا الحصان في حرب الميدان
يخرج شاو القران أمه ركبـــــــيا ... بعد شهر ما يدوم عندي ذا الملـــجوم
نهار ثلاثين يوم أوراء حـــــــيزية ... توفى ذا الجواد ولى فالأوهـــــــــاد
بعد أخي ما زاد يحيا في الـــدنيا ... صد وصد الوداع هو وأخـــــــتي قاع
طاح من يدي صراع لزرق أدايـــا ... ربي اجـــعل الحياة وراهـــــــم ممات
منهم روحي فنـــــات الاثنين رزيا ... نبكي بكا الـــــــــفراق كي بكى العشاق

وبذلك فالعلاقة بين الشاعر وفرسه تجاوزت الوسيلة والغاية لقضاء الحاجة والاستئناس، إلى مشاركة الفرس الشاعر في مشاعره التي كانت تقطر دمعا وحزنا على حبيبة القلب (حيزية)، إنها علاقة أخوية أكثر من مجرد علاقة حيوان وإنسان، وهو في ذلك يحاكي شعر (عنترة بن شداد) الذي نقل لنا في أبياته صورة عن العلاقة الوطيدة بينه وبين حصانه الذي مال من شدة ما أصابه من الرماح، ومع كل ذلك الألم كان يشكو إلى فارسه بدمعه وحمحمته، ولا يسقطه من على ظهره خوفا عليه، فيقول في ذلك:[28]

مَازِلتُ أَرْمِيهِم بِثَغْرَةِ نَحْرِه ... وَلِبَانِه حَتى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ
فازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلِبَانِه ... وشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ

وبالعودة إلى أبيات قصيدة (حيزية) التي تنزف ألما من شدة الفراق الذي غدا مع الأيام فراقين لأغلى ما يملك الرجل، ولأعز ما كان في الحياة على قلبه؛ (حيزية) الصبية والأخت والصديقة والعشيقة، التي يبين لفظ اسمها و« يبوح عن انتمائه الجنسي والعرقي والمكاني، إنها ابنة عروس الزيبان بسكرة إنها امرأة عربية، يمتد صوتها الأسطوري عبر أمواج الرمال في صحرائنا الكبرى»[29].و(الحصان) العربي الأصيل؛ رفيقه في أوقات الشدة والفرح وأثناء لقاء الحبيبة، فهو الشاهد الوحيد على تلك اللقاءات السرية والأسطورية، التي يملأ عبق مكانها الولع والشوق والحيرة والحب والجنون والعشق.

ويواصل الشاعر الترنم بمقطوعات الحزن والشوق التي تعتريه وتزيده حرقة، وجمرة القلب لم ولن ينطفئ لهيبها ولن يبرح تلك الأمكنة والفضاءات الأسطورية الصحراوية، التي تصرخ من ألم الفراق فيرجع الصدى صراخها عبرات حارة،فقد أضحت فيها (حيزية) مجرد طيف يجوب خاطر (سعيد) وعقله الذي غادره فأصيب بالجنون، كيف لا وهي تساوي في نظره العالم برمته، وهي الصحراء والتلال والخيل ونجم الليل الساطع في سماء القلب الحزين،

يقول الشاعر في ذلك:[30]

حب الزينة أداه كي صـــــدت هيا ... تسوى متين عود من الخيل الجيد ومية
فرس زيد غير الركبـــــــــــيا ... سوى من الإبيل عـــــــــشر مايه تمثيل
ما مشات القفول عن كل أثـــنيا ... تسوى اللي راحلين واللي فـــــــالبرين
تسوى اللي حاطين عادوا حضـــريا ... تسوى خيل الشليل ونجـــــــمة الليل

وقد كانت تمثلات الصحراء من خلال هذه التيمات وغيرها صورة لما كان يعتمل في قلب العاشق من جهة، ولما كان يجول في ذهن الشاعر وهو يروي الحكاية شعرا من جهة أخرى، ولهذا فقد تمثل العاشق الواقع بما كان شاهدا عليه وهو يروي حكاية عشقه التي عاشها حبا وفرحا ثم موتا وألما، ثم تمثل الشاعر ذلك الواقع رمزا وبيانا في أبيات ملحونة ظلت شاهدة على الحب والفراق المحتوم.

أ- خاتمة:

وفي الأخير يمكن القول:

- إن قصيدة (حيزية) ابنة بيئتها؛ فهي لم تخرج عن تلك الفضاءات والأمكنة التي لا تتعدى حدود الصحراء الجزائرية الشاسعة.
- نوّع الشاعر في تشبيهه الحبيبة، فقد شبهها تارة بالفرس، وتارة بالريم والغزلان وهي في نظره تساوي الخيل ونجم الليل، والصحراء ككل، وكأنه يرسم لنا عبر ريشة حزينة صورة

عن واحات النخيل الخلابة بمنظرها وظلالها الوفيرة أين كانت تعقد اللقاءات السرية بين الحبيبين.

- استطاع الشاعر أن يوازن بين اللحن في قصيدته الشعبية (حيزية) وبين تفاصيل الحكاية، فجاء هذا رافدا لذاك، إذ نجد الحزن طاغيا على تفاصيل القصة ونجده منتشرا في إيقاع القصيدة وموسيقاها.
- لم تكن التمثلات التي اختارها الشاعر للصحراء في قصيدته بعيدة عن الرمزية ولا عن الواقعية، فكل فضاء أو كائن حقيقي، مثّل علامة شفافة لما كان العاشق الموجوع يحسه ويشعر به أثناء حبه، وبعد موت حبيبته.

هوامش المقال:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 23. (مادة: صحر)

[2]- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، ط 01، الكويت، 1993، ص 247.

[3]- معجم المعاني الجامع الإلكتروني، Almaany-com ، تم الاطلاع بتاريخ: 2021/02/14م، سا: 15:12.

[4]- الطبري: تفسير الطبري، سورة الأحقاف، مؤسسة الرسالة، ط 01، دمشق، سوريا، 1999، ص450 .

5 - من أمثلة ذلك أيضا: [(البدو)= الآية 100 من سورة يوسف. (الأعراب)= الآية 20 من سورة الأحزاب.]

[6]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مصر، 2011، ص 75. (مادة: ح.ق.ف)

[7]-صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص 16.

[8]- المرجع نفسه، ص 67.

[9]- عبد العزيز طريح شرف، المقدمات في الجغرافيا الطبيعية، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، ص382.

[10]- عطيات أبو العينين، صلاح معاطي، البدو أمراء الصحراء، مؤسسة الوراق، ط 01، عمان، الأردن، 2014، ص 07.

[11]-طرفة بن العبد، الديوان، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت، لبنان، 1984، ص 314.

[12]- عبيد بن الأبرص، الديوان، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت، لبنان، 1986، ص 145.

[13]- امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 121-122.

[14]- سعيد حسون العنبكي، صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرامزة، مكتبة عين الجامعة، https://ebook.univeyes.com/106911، ص 386-387.

[15]- طرفة بن العبد، الديوان، ص 31.

[16]- لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 120.

[17]- الأعشى ميمون، الديوان، دار الهدى، بيروت، لبنان، ص 127-128.

[18]- مقابلة مع عبد القادر رقية: بئر العاتر، ولاية تبسة، السن 58 سنة، تاريخ المقابلة 2017/01/15، الساعة: 10:00 صباحا

[19] - ابن قيطون: واسمه الحقيقي محمد بن قيطون الصغير البوزيدي ولد سنة 1843م، في مدينة سيدي خالد بولاية بسكرة قلب الصحراء الجزائرية ونبضها، درس القرآن واللغة العربية في الزاوية المجاورة لبيته، وهي زاوية سيدي علي الجروني التي مازالت قائمة إلى حد الآن، كتب الشعر وهو شاب يافع، توفي عام 1907م، ولقد استفاد من شعره عدة شعراء من بعده مثل: بن زغادة، والشيخ بن يوسف، نال (محمد بن قيطون) شهرة واسعة وأصبح معروفا في مختلف أنحاء الجزائر،

[20] - ينظر: عبد الحميد بورايو، الشعر الملحون وتاريخ الثورة من خلال بعض النماذج: (محمد بن قيطون، بلقاسم بن زغادة، أحمد كرومي)، مجلة الموروث، جامعة ابن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد 02، 2013، ص 211.

[21] - نداء مشعل، قصة حيزية الأميرة الهلالية الجزائرية (سردية ابن قيطون وسردية المناصرة) النصوص الأصلية (مقال)، المجلة الثقافية الجزائرية.https://thakafamag.com/?p=2150 . نشر بتاريخ: 28/ 10/ 2011. تاريخ الاطلاع: 2021/02/18، الساعة: 17.

[22] - ابن قيطون، قصيدة حيزية، دراسة وجمع: أحمد أمين، دار مصباح، الجزائر، 1991.

[23] - المصدر نفسه.

[24] - حفناوي بعلي، قصيدة حيزية، قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، كتاب الملتقى الثالث: (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004، ص 415.

[25] - فهد بن محمود الرحبي، النخلة في الثقافة العربية، جريدة الوطن www.alwatan.com، تاريخ النشر: 2014/04/27، تاريخ الاطلاع 2021/02/18، الساعة 14:58.

[26] - ابن قيطون: قصيدة حيزية،ص75.

[27] - المصدر نفسه:ص77.

[28] -عنترة بن الشداد، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 22.

[29] - حفناوي بعلي، قصيدة حيزية، قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، ص 47.

[30] - ابن قيطون، قصيدة حيزية،ص78.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1. **المصادر:**

- ابن قيطون، قصيدة حيزية، دراسة وجمع: أحمد أمين، دار مصباح، الجزائر، 1991.

2. **المراجع:**

أ- المعاجم:

- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، ط 01، الكويت، 1993.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط،القاهرة، مصر، 2011،
- معجم المعاني الجامع الإلكتروني، Almaany-com.

ب- الكتب:

- سعيد حسون العنبكي: صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وانتاج الدلالة الرامزة، مكتبة عين الجامعة، https://ebook.univeyes.com/106911
- صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- الطبري، تفسير الطبري، مؤسسة الرسالة، ط 01، دمشق، سوريا، 1999.
- عبد العزيز طريح شرف، المقدمات في الجغرافيا الطبيعية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر.
- عطيات أبو العينين، صلاح معاطي، البدو أمراء الصحراء، مؤسسة الوراق، ط 01، عمان، الأردن، 2014.

ت- الدواوين:

- أعشى ميمون: الديوان، دار الهدى، بيروت، لبنان.
- امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.
- طرفة بن العبد: الديوان، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت، د ط، 1984.
- عبيد بن الأبرص: الديوان، سلسلة ديوان العرب، دار بيروت، 1986.
- عنترة بن شداد، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.
- لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.

ث- المقالات (الدوريات والجرائد):

- عبد الحميد بورايو، الشعر الملحون وتاريخ الثورة من خلال بعض النماذج: (محمد بن قيطون، بلقاسم بن زغادة، أحمد كرومي)، مجلة الموروث، جامعة ابن باديس، مستغانم، الجزائر، العدد 02، 2013.
- فهد بن محمود الرحبي، النخلة في الثقافة العربية، جريدة الوطن www.alwatan.com. تاريخ النشر: 2014/04/27.
- نداء مشعل، قصة حيزية الأميرة الهلالية الجزائرية (سردية ابن قيطون وسردية المناصرة) النصوص الأصلية، المجلة الثقافية الجزائرية.https://thakafamag.com/?p=2150 . نشر بتاريخ: 28/ 10/ 2011.

ج- المداخلات والمؤتمرات:

- حفناوي بعلي: قصيدة حيزية، قراءة سيميائية في شعرية العشق والموت، كتاب الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.

ح- المقابلات:

- مقابلة عبد القادر رقية: بئر العاتر، ولاية تبسة ، تاريخ المقابلة 2017/01/15، الساعة: 10:00 صباحا.

توازي المعنى بين الملفوظ والدلالة في رواية رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا لـ "عيسى مومني"

The meaning is parallel between the uttered and the connotation in the novel "The Smell of Morning Bread", engraved in the secrets of the corners by "Isa Moumni"

الدكتورة: فرّوم هشام

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة الشاذلي بن جديد-الطارف(الجزائر)

hichamferroum@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/08/29 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص: تستهدف مادّة هذا البحث دائرة الخطاب والملفوظ في رواية "رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا" للأستاذ الجامعي عيسى مومني. تُحيل ملفوظات الرواية إلى أشخاصها وزمانها ومكانها، والتي من شأنها مساعدة المتلقي في الانتقال من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر في الرّواية، وفكّ شفراتها الدلالية. وتأتي هذه المقاربة للوقوف على نص اللغة بما تمثله من متوالية من التراكيب غير المعزولة، والمفهوم المخزّن الذي يَبْنِي المعجم الذهني للنص، ليرتقي بها إلى معنى التراكيب في سياقاتها بوصفها ملفوظات ترسم الحركة وتحدّد الاتّجاه.

الكلمات المفتاحية: المعنى؛ الملفوظ؛ الدلالة؛ التداول؛ البنية؛ السياق.

Abstract: The material of this research is aimed at the sphere of discourse and articulated in the novel "The Smell of Morning Bread, Digging Into the Hidden Corners" by University Professor Issa Moumni. It refers the archives of the novel to its people, time and place, which would help the recipient to move from the direct meaning to the indirect meaning in the novel, and decode its semantic codes. This approach comes to find out the text of the language, with what it represents from a series of non-isolated structures, and the stored concept that builds the mental lexicon of the text, upgrading it to the meaning of the structures in their contexts as words that draw movement and determine the direction.

key words: the meaning; ejected; indication; Circulation; Structure; Context.

1- مقدِّمة:

رواية رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا لـ"عيسى مومني"؛ ملفوظ[1] حديث الأبطال فيها مملوء بالأفكار ويصارع من أجل الأفكار. ولحظة إشراق هذه الأفكار خلاصة تجارب عاشها الشاعر "عمر" في سبيل نشر قصيدته؛ مثّلت أفكاره في العالم الثقافي الأفكار التي تعبّر عن نفسها في نشاطات الإنسان المعاصر. يكشف فيها القارئ ذاته، ويعيش التزامه الاجتماعي من خلال امتداد نصيّ يمنح القارئ حبّ الحياة ويحثّه على الانطلاق. فجاءت القصيدة قراءة للبشر تُراجع الماضي بوعي، وترصد الحاضر بوعي. وكان الاهتمام فيها بالأفكار والأخلاق أكبر من اهتمام مؤرخ. الماضي والحاضر فيها يسيران معًا بهدف ترسيخ فكرة مفادها كيف يمكن التعامل مع الآخر؟

رواية تحاول أن تنطلق في سردها من أن تعدّد المراكز في التاريخ هو وليد ثبات المراكز المتقدِّمة، وأن زمن رواية "رائحة خبز الصباح " يعمل في ذاتيّة الإنسان، وفي عقليته.

ومن الأسئلة التي تشرّع اختيارات هذه المقاربة على اتساعها بين الملفوظ والذاكرة الجماعية والحضارية للمجتمع، والمؤشرات النصيّة التي من شأنها دفع المتلقي إلى ممارسة التأويل تكون كالآتي:

. ما الملفوظات في رواية "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا التي توحي بدلالاتها المباشرة وغير المباشرة؟

. وكيّف بلور المؤلّف في رواية رائحة خبز الصباح، قضايا المعرفة بصورة مفاهيم تميّز بين الأشياء وعالم الكون؟

. وهل مفهوم التناص في العنوان الرئيس، والعناوين الفرعية قد يذكّر برواية أخرى، أو بجنس أدبي ما، أو بعصر أدبي كامل؟

. وهل أبان الاستدلال العرفاني في رواية رائحة خبز الصباح على توجه إلى جزء خاص من العقل الإدراكي الذي يجعل ردود المؤلّف تدخل كلّها في باب الاستدلال؟

. وهل يقدّم التمازج المعرفي أشياء جديدة تجعل الرؤية مفتوحة على المستقبل؟

هذا ما يمكن أن نعرضه في عمل يسائل النص، ويفك شفراته من خلال الاستعانة بداخل النص أو خارجه أو السيرورة التدليلية، ومعرفة تتوفّر على توازي بين التركيب والدّلالة.

2- دوال الملفوظ، وبنيته النحوية في رواية رائحة خبز الصباح؛ حفر في خفايا الزوايا:

إذا كان كاتب هذه الرواية يسعى إلى العثور على نسق تأليفي يعيد للكلمات حيويتها وفعلها في ضمير القارئ ووجدانه، فإن المتلقي في هذه القراءة ينطلق من المعنى في سياقاته المختلفة، وهو ما يمكن أن يوصف بالملفوظات. لذلك كشفت إجابات الأسئلة: أين، ومتى، وكيف، ولماذا؟ أن مكان الرواية هو جغرافية الأمّة الافتراضي، ومن ثم فإن الشاعر "عمر" لا يعيش بمعزل عن عالمه مما يجعل الظروف التي تحيط به لا تُخلق حسب هواه، وإنما يظهر تأثيرها في معالم الحياة كلّها إنسانا ومادة وإبداعا منذ القدم، وحتى العصر الحديث، وهذا ما يجيب عنه سؤال "أين"؟

وتأتي "متى" في أسئلة رواية "رائحة خبز الصباح" لتجعل الزمان يمتد امتداد الماضي والحاضر، ويسيران معا، وأن الماضي أشبه بلعبة القفز، كلما رجع اللاعب أكثر إلى الخلف كانت قوّة الدفع أكثر. لذلك كثر الحديث في الرواية عن جغرافية حَفَرها التاريخ، وراية رفعها الأجداد، وأبجدية أضاءت الدروب، وقصيدة موازية لرهبة الحياة في كل زمان منذ دولة بني عبد الواد، ومرورًا بالعام الذي طُرِد فيه العرب من الأندلس عام 1492 م بما يمثله ذلك التاريخ من شؤم، وتوالت الأحداث حتى ثورة التحرير الجزائرية الكبرى، وثورات التشييد والبناء بعد الاستقلال.

كما يمثّل سؤال "كيف" في رواية "رائحة خبز الصباح" مفتاحا من مفاتيح النفس في معرفة الحقيقة، "كيف يتواصف الناس بالألوان، ويقولون فلان أبيض اليد كناية عن حسن التسيير، وعلان صُفُر الوجه إشارة إلى الضعف أو المرض، وغيرهم حُمُر، وهكذا صارت بعض الألوان إشارة للون السياسي، وإشارة إلى لون القصيدة"[2].

أما سؤال "لماذا" في رواية "رائحة خبز الصباح" فكما هي تأخذ إعرابها على أوجه مختلفة، فهي تفتح للكلام ليكون حمّال أوجه فيقذف بالعلامة من موقعها التركيبي إلى عالم جديد من الدلالات التي توفرها سياقات النص، ولماذا لم يستطع الشاعر عمر نشر قصيدته في زمن العولمة وكل الوسائل متاحة لذلك. ومن ثم صار لسان الحال يردّد: "وا أسفاه على قصيدتي؛ الهواء الوحيد الذي يصلح للتنفس والأجنحة التي تحملني إلى حيث يريد قلبي، وعقلي، وروحي، ووجداني. كيف لا أجد قصيدتي وسط هذا الركام وهي تُحاكي ما تقوم به أجهزة الرصد التي ترقب تركيبة المجتمع وهو يتغيّر عبر السنين كما ترقب تغيّر ديموغرافيته بحثا عن مفتاح النور وسط الجدران المظلمة"[3].

وهكذا تكون هذه الملفوظات الأكثر بساطة تنطوي على إيحاءات توحي بدلالات أخرى تضاف إلى دلالات مباشرة عن سبب عدم نشر قصيدة الشاعر "عمر" على الرغم من أنه وهب للقصيدة ما

يليق بقامتها ورسالتها وما يليق بها فكان لها ميلادا ومعنى ووعيًا أبهج أصدقاءه مروان، وخالد، والصحفي أحمد.

2. 1- المؤشرات النصيّة وغير النصيّة في رواية رائحة خبز الصباح:

لقد اتخذت رواية "رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا" من الأسلوب الرمزي وسيلة، تظهر في صورة القصيدة بما تمثله من ثقل بكل أبعادها لهذا كانت "مشكلة القصيدة في اعتقاده أنها مهمّة، إنها وطن بكل مقومات الوطن، فهي تُغذي الأمل وتنعش الحلم، وتحكي مسرّات الإنسان ومكابداته على اختلاف طبيعتها وتلاوينها، كما تجمع المتفرّقين نحو هدف واحد، وتُضيء السجون، وتصقل التجربة ولو كانت مرّة."[4]. ومن ثم تدفع المؤشرات النصيّة وغير النصيّة القارئ إلى ممارسة التأويل ليقف على العوامل التي يرى أنها أساسية في سير عملية التأويل ذاتها.

فالقصيدة بمفهومها المعجمي هي سبعة أبيات من الشعر فأكثر، ولكن بمفهومها النصيّ في رواية "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا" تمثّل مسار الحياة كلّها إنها الروح التي تسكن الإنسان في هذا الوطن، والأمل الذي يحدوه، والمشاعر التي تحرّكه. وهذا التأويل الذي يعتمد على السياق التركيبي، أي تحديد معنى الملفوظ يتم في التأويل من خلال الرجوع إلى السياق المباشر، وتحديدا إلى الخطاب الذي يكون الملفوظ جزء منه.[5]ويسميه تودوروف بالتأويل التركيبي، وهو ما نقف عليه في مفهوم القصيدة في رواية رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا، أي فهم الكلام بوصفه نتاجا لمتكلِّم محدّد، وليس كما في التأويل النحوي فهم للكلام بوصفه جزءا من اللّغة.[6]

2.2- بنائية المعجم في رواية رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا:

لقد مثّل الشاعر "عمر" في رواية رائحة خبز الصباح؛ العقل الباحث عن الحقيقة، كلامه حديث العقل لذلك يقول: "وإذا لم تُعقّل القوّة جاء الاختلاف الذي سببه الانتقال من منطقة التعقّل إلى منطقة التصوّر، ولو اقتنع المرء بتعقّل العقل لوجد أنه أينما يُوضع اللفظ لا بد أن يكون المعنى متضحا"[7]. وقوله: "ماذا سيكتب التاريخ عن عقل عشعشت فيه فكرة علوية عالم المال على ما سواه، وشركات ليس لها أرواح حسّاسة، ومصادر أبطال شخصياته الرئيسية رهينة بحقيقة الدينار والدرهم؟"[8].

إنّه يجرّب، ويلاحظ، ويرى، وينظر في مثل قوله: "ومراحل العقل في العلم التجريبي؛ ملاحظة، ثم تجربة معملية في المخبر، ثم حقيقة علمية، إذا، هي كلّ تلك الأمور التي نراها، والتي انطلق بها الإنسان في تعميره للكون"[9]، وقوله: "وخارج سطوة الفصول وتقلباتها يرقب الشاعر عُمر جري

نهر البشر بفضولهم، وصحوهم، ومطرهم ليرسم ظلال الحقيقة أو شكلها الذي يظهر له من خلال ضيق الأزقة والمساحات العامة، وحافلات النقل، وعند بائعي الفواكه والألبسة، ومؤسسات تشغيل البطالين، ومكاتب تسجيل الناجحين في شهادة البكالوريا، ومصالح الناس المعطلة في الإدارات، وتنطع بعضهم في القول الذي أعاق وصول الرسالة"[10]. وقوله: "ما أكثر الأفكار التي تصب عليه هذه الأيام من السماء، وما أكثر الأفكار التي تستغفل بعض العقول فتدفعها لتقتل أفكارها النضالية التي قاومت الهيمنة وطردت الأعداء من هذه الديار"[11]. وقوله: "سرح بخياله بعيدا، وحين عاد اكتشف أنه يعيش في زمن صارت فيه العملة الجديدة: الكلام بالنقود ومن قبل كان الرّجل إذا طلب من محاوره مشاركته في الحديث يقول له تكلّم فإن الكلام ليس بالنقود"[12]. كما يستنتج، ويتكيّف مع المواقف الجديدة، ويخطأ ويحاول الكرّة في قوله: "بدأ الشاعر عمر يتفلّت محاولا الفرار من الإجابة وهو يقول: هذا زمن غابت فيه الأسئلة مما يوهم بأننا نمتلك الحقيقة. لقد قلّت مثل هذه الأسئلة في تاريخ الأمّة حين كانت الهيبة وافرة، والأمّة قويّة، أما الآن وقد استجبنا لنداء التعب، والتغيرات شرقا وغربا تستوقف الأنظار، والإجابة عن الأسئلة كلاما جميلًا لا يتقدّم بالأمّة قيد أنملة"[13]. وأسئلته غير متناهية، في مثل قوله: "ماذا خسرت الأمّة بانتهاء القصيدة؟ ولماذا يُطلب منها في زمن الشعر التّنازل عن القصيدة؟، ولماذا قلعة الشعر أبوابها موصدة، والحرّاس أمام الأبواب؟"[14].

وهكذا جاءت رواية "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا لـ"عيسى مومني " تبحث في ما هو عليه واقع الحياة، والاجتماع، ومنطق المسائل، والآخر المستفيد و"الأنا" المغيّب.

إنها طريق شاقّ يقطعها الشاعر "عمر" حاملا على كاهله ثقل الماضي، وتثبيط الواقع ومعاكساته، وهو ما تلخصه العناوين الفرعية في الرواية: تقرّحات الروح، ميلاد قصيدة، كلمات يفهمها العقل، حين يناسب الاستفهام الحال، وفرقتنا القصيدة، وعي القصيدة، فطرة العودة إلى القصيدة، الآخر المستفيد و"الأنا" المغيّب.

ولكي يكون للحياة معنى فلا بد للقصيدة أن تجد طريقها إلى النشر. وهو ما تعرضه هذه الرواية من "حالة مدنية وحضارية وثقافية واجتماعية، ووضع إنساني شامل"[15]. وهو ما أعطى للرواية ثقلها الذي عرفته القصة الطويلة في حي بن يقظان حيث أصبح "تظافر الفنون خصيصة تميّز العصر وليس مجرد موضة زائلة"[16]، وهو ما توفّر في رواية رائحة خبز الصباح من مجال معرفي للعصر، وتساؤلاته التي تؤرق في مناحي مختلفة من الثقافة، والسياسة، والاجتماع، كما تكشف أن الكتابة ليست وليدة الخيال فقط، وإنّما وليدة المعايشة.

3.2- البنية اللغوية للنص ودورها في سيرورة التأويل:

لقد أخذت رواية رائحة خبز الصباح في بعض جوانبها من الرواية العرفانية، وكان التموقع في هذا الجانب يمثّل كل احتمال لكل متغيّر يكون حسب مخزون الشخصية المتلفظة لذلك يأتي الخطاب متفق مع التصورات والرؤى كما في قوله: "يجمع أصدقاءه من حوله، وينادي كل واحد باسمه، ويعرض عليه قضية ثم يصدر حكمه عليها. كأنّ صورة ذلك المشهد متمثلة فيمن ينادي باسمه، فيقول: اسمع يا أحمد لقد تحوّل الإنترنت،هذا الاختراع الأمريكي سنة 1969 بهدف توزيع المعلومات العسكرية الاستراتيجية وتأمينها من أية ضربة نووية محتملة .. فماذا أعددنا لحماية أنفسنا من الخطر"[17]. و يعمّق الفهم حتى يستبين الطريق الصحيح، فيقول: "انتبه يا خالد لقد انحصر التراث العربي في تراث الانحطاط وصار كل شيء يؤخذ من عصر الضعف، إسلام ما بعد الموحدين، ضوابط للغة عربية، ما بعد القرون الخمسة الأولى، ذهنيات ثقافة الاستعمار، وهكذا اختزلت مفاهيم التراث، والشعب، والوطن في تلك البقايا الباهتة من موروثات عصور التراجع"[18].

ويضرب الرأي بالرأي ليتضح وجه الصواب، فيقول: "فكّر جيّدا يا مروان، إن سنن الكون مطردة، ومنذ أن وعى الإنسان محيطه وقوانين السيطرة على الكون، تلبس بدرجة عالية من الانتباه بفضل الفيوض التي يحوزها، فيحافظ على محركات الأقراص التي تفكّ شفرات أبجديات القراءة المنهجية خوفا على القصيدة أن يختطفها شذّاذ الأفاق، وتسجّل القضيّة باسم مجهول"[19].

وهكذا تأتي النتائج أمامه كأنها حقائق واضحة تكشف عن البنية اللغوية للنص في سيرورة التدليل، أي في مساعدة القارئ في الانتقال من المعنى المباشر للنص إلى معناه غير المباشر تؤكد حقيقة مهمة في الدلالة والتأويل لتجيب عن جملة أسئلة وليدة الركام المعرفي الذي يزدحم به النص، فيقول: "لماذا انتحر خليل الحاوي عندما احتلت بيروت، بينما استطاع ابن خلدون أن يقابل "هولاكو" عند أسوار دمشق المحاصرة؟ ولماذا انتحر إنسان (نيتشة) وكان مغرقا في صناعة البديل السرمدي والإنسان الأعلى، بينما انتصر إنسان (بيغوفيتش)، وهكذا لم يبصر خليل الحاوي الأسباب، وأبصرها ابن خلدون. كما انصب بحث (علي بيغوفيتش) في حوار الإنسان والحياة على دلالة الروح واستعرضها بكثافة عبر حشد منطقي، وموضوعي في كل دلالتها اليقينية على وجود الآخر غير المادة والموجد الخالق"[20].

ومن ثم يتحدّث الشاعر عمر، ويناقش، ويستدل في كل هذه الخطابات التي وردت في رواية "رائحة خبز الصباح"، فكانت ثقافة التعدّد " أجهزة عرفانية بقدر ما هي أجهزة تلفظ"[21].

3- السياق المعرفي في رواية رائحة خبز الصباح:

إن المتأمل في رواية "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا" يجد تمازجا من التآلف بين العقل والنص، وصورة الثقافة الواسعة التي يحملها النص، مما يوفر له استدلالات قوية.

1.3- التآلف الحاصل بين العقل والنص:

ويظهر هذا التآلف الحاصل بين العقل والنص في ورود الكثير من العبارات التي تخاطب العقل، وتفيض بصياغات محكمة بين التركيب والدّلالة، فجاءت منظومة الكلمات المعرفية تستهدف وصف مقدِّرات الذهن البشري وقدراته من لغة وإدراك، في مثل قوله: "اللحظة مضيئة وكاشفة، وحقل الكلام يمتد إلى مداه، والقصيدة نهبت منه كل محفزات الراحة، وكدستها على رأسه"[22]. وقوله: "لقد تمّ ضبطه في كثير من الحالات، وهو يحاول التّسلل إلى منظومة قوانينها"[23]. وقوله: "اتّسعت له الرؤية، فانفتح له باب الرأي مجتازا عرج الفصاحة"[24]. وقوله: "يشرح الإشكال الفكري الذي يجعل القصيدة تهمة، وتأتي ردود الأفعال المستعجلة، والمتأنية على لسانه بدرجة عالية من التأمل"[25]. وبذلك تقدّم هذه العبارات بتوازنها بين التركيب والدلالة، ومقولات الأحوال الذهنية التي يحيل عليها علم النفس انطلاقا من الدور الوظيفي المنتظم للمسار المعرفي.[26]

وهكذا جاءت منظومة مفردات "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا" تستهدف مقدّرات الذهن البشري وقدرته من لغة وإدراك. وأصبح الخطاب في رواية رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا أشبه بفضاء ذهني علاقة اللغة فيه بالمعرفة أوسع، فجاء "موقع الاستعارة ليس في اللغة على الإطلاق، وإنما في الكيفية التي نُمفْهِم بها مجالا ذهنيًّا وفقا لمجال آخر"[27].

وبذلك أسكت التركيب في هذه النماذج لغة العواطف، وشكّل مقولات ذهنية تُساهم في إنتاج مفاهيم جديدة للمعرفة، برز فيها مدّ الوصل بين المفاهيم والمدركات مدًّا استعاريا انطلاقا مما هو ماديّ نحو ما هو غير ماديّ؛ الرأي ينفتح كما ينفتح الباب، والكلام نسق من المعرفة المعممة يسوق المتكلّم على منواله، والأمر الذي يفكّر فيه الإنسان يأخذ من راحته، ويثقل رأسه. وهي نماذج سبق عرضها في العبارات السابقة: انفتح له باب الرأي مجتازا عرج الفصاحة، والقصيدة نهبت منه كل محفزات الرّاحة وكدستها على رأسه. وهي نماذج من المعرفة "متجذرة في التجربة الحسيّة والاجتماعية والثقافية"[28].

2.3- صورة الثقافة الموسوعية في رواية رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا:

تقاطعت معارف كثيرة، في رواية رائحة خبز الصباح، تستنطق الغائبين والمغيبين من التاريخ، ويستحضر الجانب الفلسفي، والنفسي، والاجتماعي لهم. وهذا ما يقرّه الدرس اللساني الحديث في

الغرب "باعتماد مقاربات متعدّدة الاختصاصات، فنجد المصنّف الواحد يتعاضد على صناعته اللّسانيّ، والرّياضي، والفيزيائيّ، والمعلوماتيّ، والمنطقيّ"[29]. وهو ما توفره هذه الرواية الغنية بأخبارها، ووثائقها، وتفحصها لمشكلات الإنسان المعاصر، ومقارنتها بين فلسفة وأخرى كما ورد في قوله: "بدا له الأمر ألا تشابه بين اللحظتين؛ إن الدلالة اليقينيّة التي تمسك بها إنسان (بيغوفيتش) على قصة من أوجد الروح، وإلى أين منتهاها؟ هو حديث مقنع وسهل، وعميق لكل طالب حقيقة، بينما كان حرب إنسان (نيتشة) لروحه من داخله سببا في هزيمة فلسفته التي لم تقنع الذات ولا العالم"[30].

كما يستحضر الرمزي في مثل الحديث عن "سمك السلمون" ذلك الحيوان الذي يضع بيوضه في مكان، وحين تفقص تعود إلى موطن الآباء الأصلي وبعكس سير المياه، فيقول: "يا سمك السلمون إنك تحترف الغرق، ويا ماء النهر الذي يجرف كل شيء لماذا لم تستطع أن تعيق مسار العودة، أم أن الفطرة لا يحد من هُداها أي شيء؟ كيف لم يستطع الماء أن يجرف ضعفك ويكسر عنادك، ويقهر عزيمتك، وكل الأمثلة الشعبية تحذر من الماء وخطر الماء"[31].

وهكذا جاءت رواية خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا في علاقتها بين الثقافة والذهن كأنّها بحث في ما به يدرك الإنسان الأشياء والأحداث والتجارب في محيطه فَيَتَمَثلها"[32]. وهي صورة للثقافة الموسوعية التي تستحضر الفلسفي، والنفسي، والاجتماعي، والرمزي.

4- الوقائع التناصيّة في رواية رائحة خبز الصباح:

ويظهر في التداعي الذي يطال ألفاظا أخرى في الرواية أو تذكّر بنص آخر، أو بجنس أدبي كامل، لذلك تميّز العنوان بقوّة النجاعة التي يُتوصّل بها إلى الزيادة في المعرفة، ومن ثم يُحيل على الرواية العرفانية.

وجاءت فلسفة الرواية منصبّة على النّظر في الكلّيات المجرّدة، والتدرّج في مراتبها إلى فضاء العقل الفسيح. وهذا ما يظهر في العناوين الفرعية للرواية: تقرّحات الرّوح، ميلاد قصيدة، كلمات يفهمها العقل، حين يناسب الاستفهام الحال، وفرّقتنا القصيدة، حين تهاجر القصيدة، وعي القصيدة، فطرة العودة إلى القصيدة، الآخر المستفيد والأنا المغيّب. وهي عناوين تمثّل نموذج الفكرة، وصفاء شبكة العلاقات الإنسانية في عفويتها. وخطّها الافتتاحي، كما يظهر في أول عنوان فرعي يتوخى الهدف البعيد الذي لا يقبل فيه الشاعر عمر بواقعه البئيس. وروح القصّ الذي دار بين الشاعر "عمر" وأصدقائه مروان، وخالد، والصحفي أحمد؛ يطرح قضايا مميّزة في مجرى التاريخ الجماعي، ويخاطب الوجدان والمعرفة والمخيال الذي تزدحم به شؤون الحياة المعاصرة. وهكذا مثلت الإحالة

العرفانية طبيعة كميّة نصّ رواية "رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا"، يمكن أن يذكر بنص آخر أو بجنس أدبي كامل.

1.4- حقل التناص في رواية رائحة خبز الصباح:

ويحتل مكانا يقع في طرق الحقل الرمزي، وقد يتجاوزه أحيانا. كما يظهر في (سمك السلمون) ذلك الحيوان الذي يهاجر إلى مكان بعيد، ويضع صغاره هناك، ثم تهتدي صغاره في عودتها إلى موطنها الأصلي عكس مجرى النهر. ويظهر التدليل الرمزي في العنوان الفرعي (فطرة العودة إلى القصيدة) فيقول: "حافز كبير يدفعني لأرى قصيدتي وهي تُقرأ، تُقاوم التيارات القوية وتغالب الأمواج المتلاطمة على كل شاطئ كثعابين الماء تعود أدراجها وتجد طريقها إلى الشاطئ الذي جاءته منه أماته. فسبحان من قدّر فهدى"[33]. وهي إشارة إلى فطرة العودة إلى القصيدة كما يهتدي سمك السلمون في رحلة عودته إلى موطنه الأصلي.

2.4- التّداعي الذي يطال فكرة أو حادثة:

وهو طبيعة نوعية يمتدّ فيها الإيحاء من الإدانة كما هو في الصورة الساخرة إلى الثناء المتضمّن في المحاكاة، وهو ما يظهر في حديث الشاعر "عمر" عن قرية الملح التي سرقت من مسرحيّة العاصفة لشكسبير، ويكشف عن نعت الآخر بأنه نموذج للإنسان المثقّف والمتنوّر، فهو بنعت "الأنا" المغيّب بأنه شخص لا يجدي نفعا. إنه غير قابل للتعلّم، فهو فوضوي، ومتمرّد، ومُتعصب.."[34]. وبذلك تشابهت سياسات قرية الملح مع ما ورد مسرحية "العاصفة" لشكسبير. وهي رؤية متعالية مبنية على ثنائيات ضدية.

5- خاتمة:

رواية "**رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا**" ملفوظ دلالي وفّر الحوار الذي دار بين أبطاله كل شروط التواصل، وأبان عن الواقع الاجتماعي في الاستعمال، فحقّق حديث التعدّد الثقافي، والاجتماعي، والسياسي كمظهر من مظاهر الاتجاه العرفاني.

ومن ثم قامت الرؤية الدلالية في هذه الدراسة على الأوائل الدلالية المقصود بها وحدات اللغة، وجاء البعد الملفوظي ليفتش عن المعنى من ناحية السياق والاستعمال ومقاصد المتخاطبين.

6- قائمة المراجع:

1. الأزهر الزناد، نظريات لسانية عَرفنية، الدار العربية ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، د.ت.
2. تودوروف، الرمزيّة والتَّأويل، ترجمة إسماعيل الكفري، دار نينوى، سورية، الطبعة الأولى 2017.
3. جورج ليكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، 2014.
4. صابر الحباشة، اللغة والمعرفة رؤية جديدة، دمشق عاصمة الثقافة العربية، سورية، الإصدار الأول 2008.
5. صابر الحباشة، غواية السرد، قراءات في الرواية العربية، دار نينوي، سورية، 2010.
6. صابر الحباشة، مسارات المعرفة والدلالة، كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، 2011.
7. عيسى مومني، رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا، المعارف للطباعة، 2018..
8. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى،

7- الإحالات:

[1]- في حالة الخطاب، لم تعد قضية جُمل فقط، كما هو الأمر في حالة اللغة، وإنّما قضية جُمَل ملفوظة، أو بصورة أكثر اختصارًا، قضية ملفوظات" انظر: تودوروف، الرمزيّة والتَّأويل، ترجمة إسماعيل الكفري، دار نينوى، سورية، الطبعة الأولى 2017، ص32.

[2]- عيسى مومني، رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا، المعارف للطباعة، عنابة 2018، ص66، 67.

[3]- م ن، ص19

[4]- م ن، ص24.

[5]- تودوروف، الرمزيّة والتَّأويل، ترجمة إسماعيل الكفري، دار نينوى، سورية، الطبعة الأولى 2017، المقدّمة، ص28.

[6]- م ن، ص ن.

[7]- عيسى مومني، رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا، ص30.

[8]- م ن، ص31.

[9]- م ن، ص35.

[10]- م ن، ص32.

[11]- م ن، ص18.

[12]- م ن، ص16، 17.

[13]- م ن، ص26، 27.

[14]- م ن، ص27.

[15]- صابر الحباشة، غواية السرد، قراءات في الرواية العربية، دار نينوي، سورية، 2010، ص19، 20

[16]- م ن، ص9.
[17]- م ن، ص150، 151.
[18]- م ن، ص152.
[19]- م ن، ص ن.
[20]- م ن، ص153ن 154.
[21]- صابر الحباشة، مسارات المعرفة والدلالة، كنوز المعرفة العلمية، الطبعة الأولى، 2011، ص51.
[22]- عيسى مومني، رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا، ص13.
[23]- م ن، ص14.
[24]- م ن، ص15.
[25]- م ن، ص30.
[26]- صابر الحباشة، اللغة والمعرفة رؤية جديدة، دمشق عاصمة الثقافة العربية، سورية، الإصدار الأول 2008، ص9.
[27]- جورج ليكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، ص7.
[28]- الأزهر الزناد، نظرية لسانية عَرْفَنِية، الدار العربية ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، د.ت، ص113.
[29]- فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، 2007، ص46.
[30]- عيسى مومني، رائحة خبز الصباح حفر في خفايا الزوايا، ص155.
[31]- م ن، ص176.
[32]- الأزهر زناد، نظريات لسانية عَرْفَنِيَة، ص21.
[33]- عيسى مومني، رائحة خبز الصباح، حفر في خفايا الزوايا، ص161.
[34]- م ن، ص199.

توظيف التراث في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله

The lmplementation of hertage in abilkacem saadallhs diwan azzaman alakhdhar

طالب الدكتوراه: كمال الدين محبوب
الدكتور: سعد مردف

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة الوادي (الجزائر).
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الوادي.
mahboub-kameleddine@univ-eloued.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/11 تاريخ النشر: 2021/11/04

الملخص:

أبو القاسم سعد الله علَم من أعلام الأدب الجزائري فوق ما كان يكتسيهِ من ضلوع في التاريخ الوطني، أثرى المكتبة العربية بإنتاجه الغزير في شتى مناحي المعرفة، فهو المؤرخ، والنّاقد، والقاص، والشّاعر أيضًا ، خطَّ للقصيدة الجزائرية أسلوبا جديدا، ومَهَرها بنمط من التجريب أضافَ للمرجعية الشعرية السائدة، مما حدا بنا إلى دراسة ديوانه "الزّمن الأخضر" عبر البحث في أجزاء التراث كمكون فني، و جمالي لقصائده، تجلى في استدعاء العناصر التاريخية بأنواعها للتعبير عن المحمول الفكري، والنّفسي، والإنّساني، تكتنهُ هذه المقاربة ديوان أبي القاسم سعدالله الشّعري لتُسائلَ الرموز، والقيّم التّاريخية، وتبحث عن ظلالها الفنية .

الكلمات المفتاحية: تّراث، شخصيات ، أحداث وأماكن تّاريخية.

Summary:

Abu al-Qasim Saadallah is one of the great figures of Algerian literature. His contribution to the Algerian national history is beyond recognizable. He enriched the Arabic library with his abundant production in various fields of knowledge. He is a historian, a critic, a storyteller, and a poet as well. He

added his personal artistic touch to the Algerian poetry in a form of a new style. His prevailing poetic reference prompted us to study his collection *"Azzaman Alakhdhar"* by researching the parts of heritage as an artistic and aesthetic component of his poems. These latter where manifested in the invocation of some kinds of historical elements to express the intellectual, psychological, and human concepts. This approach goes hand in hand with Abu al-Qasim Saadallah's poetic Diwan to question symbols, historical values, and a search for their artistic effects.

Keywords: Heritage, Famous Figures, Main Events, Historical Locations

مقدّمة:

أبو القاسم سعد الله من الشّخصيات العلميّة الجزائرية التي أبدعت في مجالات عديدة؛ حيث كان له باع في الأدب، والتاريخ، والنقد، كما أنّه يلقب بشيخ المؤرخين الجزائريين، لذلك جاءت فكرة دراسة توظيفه للتراث، وللتّاريخ في ديوانه الشّعري "الزّمن الأخضر"، والذي يرجع صاحبه عنونته بهذا العنوان إلى زمن شباب الشّاعر وزمن الثّورة المباركة « يعبّر هذا الشّعر عن زمنين أخضرين: عهد شبابي وعهد الثّورة»[1]. والقارئ لهذا الدّيوان يجد أن أغلب الأشعار فيه نظّمها الشّاعر أثناء الثورة التّحريرية، لأن هذه الأخيرة كانت ملهمة الشّاعر، فلا سبيل له إلاّ الشّعر لتخليد المآثر والبطولات، وقد حاولنا تقسيم الدّراسة إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول يتناول تعريف موجز لمعنى التّراث، والقسم الثّاني لتوظيف الشّخصيات التراثية بأنواعها المختلفة، وفي القسم الثّالث: وفيه تناولنا توظيف واستدعاء الأحداث، والأماكن التّاريخيّة، وقد برز توظيف الشّخصيات التّراثية عن غيرها من الشّخصيات، والأحداث، والأماكن التّاريخيّة في الديوان، وأما المنهج المتبع فهو المنهج الوصفي التّاريخي، باتباع آلية التّحليل، حيث تمّ البحث عن عناصر التّراث في شعر "أبي القاسم سعد الله"، ومحاولة التّعرف على مدلولاتها التّاريخية التي حمّلها الشّاعر إيّاها، فما هي المظاهر التّاريخية الّتي استحضرها الشّاعر في ديوانه؟.

أولا: تعريف التّراث:

لقد خاض كثير من الدّارسين في الجانب النّظري للتّراث وتعريفه، لذلك سنكتفي بتعريف لغويّ له، وآخر اصطلاحي.

1- لغة:

جاء في مختار الصحاح « ورث – (ورث) أباه و (وَرِثَ) الشيءَ من أبيه (يَرِثُهُ) بكسر الراء فيهما (وِرْثًا) و(وِرْثَةً) و(وِرَاثَةً) بكسر الواو في الثلاثة و(إِرْثًا) بكسر الهمزة. و(أَوْرَثَهُ) أبوه الشَّيْءَ و(وَرَّثَهُ) إيَّاه. و(وَرَّثَ) فلان فلانا (توريثا) أَدْخَلَهُ في مالِهِ على وَرَثَتِهِ» [2]، فالتراث إذا هو الإرث الذي يأخذه الوارث من الموروث، وخاصة ما ترك الوالد للولد.

2-اصطلاحا:

التّراث يعني ما تركه السّابقون للاحقين في مختلف المجالات والميادين؛ فكل ما وجده الإنسان يعتبر ملكا له، يحق له الأخذ منه والانتساب إليه ويكون في الجوانب الفكرية، والثّقافية، والأدبية والفنية ويرى الجابري" «أن ((التراث)) بمعنى يعني الموروث الثّقافي والفكري والديني والأدبي والفني» [3].

وقد كانت كلمة التراث تحمل معنى مخالفا لما تحمله اليوم؛ حيث كانت تدل على المال الذي يتركه الشّخص الهالك لأهله، « الواقع أن لفظ "التراث" قد اكتسى في الخطاب العربي الحديث والمعاصر معنى مختلفا مباينا، إن لم يكن مناقضا، لمعنى مرادفه "الميراث" في الاصطلاح القديم. ذلك أنه بينما يفيد لفظ "الميراث" التركة ...أصبح لفظ "التراث" يشير اليوم إلى ماهو مشترك بين العرب» [4]، فالأمة أصبحت شريكا في كلّ ما تُرك لها من آداب وفنون، وأحداث، ومبانٍ وعمران؛ فالتراث يرمز للتاريخ وللأصالة، يرمز لتطور أمة، كما يرمز لعذاب أخرى.

ثانيا: توظيف الشّخصيات:

وظّف الشّاعر العربي الشّخصيات التّراثية مُعبرا من خلالها عن واقعه؛ فقد تكون تعبيرا عن خيبات وانكسارات « وقد تناص الشّاعر مع الشّخصيات التّراثيّة ليعبر بها عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته...» [5]، وقد تكون رمزا للبطولات والانتصارات التي عايشها الشّاعر، وفيما يلي سنتطرق لأنواع الشّخصيات التي استحضرها الشّاعر في ديوانه الزّمن الأخضر.

1 – الشّخصيات الدينيّة:

وجدّ الشّاعر العربي المعاصر أمامه موروثا ضخما، مُتعدّد المظاهر والأشكال، ومن عناصره الموروث الديني « فلم يكن غريبا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرًا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدّوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة» [6]، ومن أمثلة الشّخصيات الدينية في الديوان قول الشّاعر في قصيدة " برقيّة من الجبل"

اسْتُشْهِدَ الصّديق،
محمد، بطلقَةٍ صماء[7].

نجد أن الشّاعر " سعد الله" استدعى شخصيّة الرّسول ﷺ تيمّنًا بها؛ فكان بإمكانه ذكر اسم آخر، إلا أنّه ذكر اسم النبي دلالة على تعلّقه بدينه وبرسوله، «وإذا كان ذكر مدح الرّسول يقصد منه التّبرك به والتقرّب إلى الله، فإن وصف أسمائه والإكثار من ذكرها يندرج في هذا الإطار»[8]. فالشّاعر يرى أن كلّ شهيد هو محمد، وكل شهيد استشهد دفاعا عن الدين الإسلامي الذي جاء به محمد ﷺ، هو امتداد للرسول ولنهجه القويم.

وفي قصيدة " الى جبل الأطلس" استحضر شخصيات دينية لها مكانتها عند المسلمين عامة، وعند الجزائريين خاصة، وهم أصحاب الفتوحات في بلاد المغرب العربي « وقد يعمد الشّاعر إلى شخصيات تاريخية، يرشد الشّباب إلى بطولاتها وأمجادها. وقد يلتمس من صدر الإسلام روادًا، وفي الخلفاء الراشدين مثلا...»[9]، مثلما قال سعد الله:

وفي كل حر نما في يديك
يغني (لعقبة) مجد السّنين
ويطرب طارق في زحفه
على الكافرين
ويذكر (حسان) في جنده
يوطئ للجيل عبر السّنين [10]

في الأبيات السّابقة استدعى الشّاعر شخصيات دينية عديدة، كان لها الفضل في نشر الدين الإسلامي في الجزائر، وفي الوطن العربي، فهذا عقبة بن نافع الفهري محقّق الانتصارات وقاهر الأعداء « وسار عقبة بجيشه ينتقل من نصر إلى نصر ومن فتح إلى فتح حتى وصل إلى بلاد الزاب»[11] ثم ينتقل إلى طارق بن زياد القائد البربري الذي حمل لواء الإسلام، وأدخل الرعب في نفوس أعداء الدين الإسلامي « ولقد حارب طارق بن زياد المشركين في كثير من المواقع، وعلى يده دخل الكثيرون في الدين الإسلامي»[12]، فهذه الأرض الطّيبة ولاّدة، وسيخرج من رحمها من يماثل هؤلاء القادة، ثم يستدعي "سعد الله" شخصية جهادية ثالثة وهي شخصية "حسّان بن النعمان" والذي كان له دور كبير في نشر الإسلام في المغرب العربي حيث قام الخليفة عبد الملك بن مروان بتعيينه لقيادة جيش المسلمين لتكملة الفتح بالمغرب« وقد نجح حسان بن النعمان في مهمته حيث اتّبع سياسة اللّين مع الحزم بعد الحرب»[13]، والشّاعر في موقف تناص مع تلك الشخصيات مستدعيا من خلالها الزّمان الجميل، ذلك الزمان الذي انتصر فيه الحق عن الباطل، وبالتّالي فقد أعاد أبطال الجزائر مجد أجدادهم، وسينتصرون كما انتصر عقبة وطارق وحسان.

وفي قصيدة " انسانية" يستدعي الشّاعر شخصيّة أمّنا "حواء"، وشخصيّة والدنا "آدم" عليهما السّلام رمزي الأخوة الإنسانية:

اننا اذ ننشر الحب القديم
ونغني لحن حواء الطريد
وأبينا العاشق الانسان ذي القلب السّليب
والسّلام الأبيض المعطاء دنيا القلوب[14].

في هذا المقطع والذي يعبر فيه الشّاعر عن موقف انساني صدر من بعض أبناء فرنسا؛ ردّا منهم على ما تقوم به من جرائم في الجزائر ورفضهم لذلك، استدعى الشّاعر شخصيّة أمنا (حواء) وأبينا (آدم)، قال رسول الله ﷺ في حديث طويل عن ابتداء الخلق وخلق آدم عليه السّلام:« ...وخلق آدم عليه السَّلَامُ، بَعْدَ الْعَصْرِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ، فِي آخِرِ الْخَلْقِ، فِي آخِرِ سَاعَةٍ مِنْ سَاعَاتِ الْجُمُعَةِ، فِيمَا بَيْنَ الْعَصْرِ إِلَى اللَّيْلِ»[15]، فالأخوة الإنسانية تجمعنا؛ لأنّ أصلنا واحد، والشّاعر بهذا يعزّز تلك الأخوة، ويبيّن أنّه كما في فرنسا مجرمون لا يعترفون برابطة أو أخوة، ففيها من تحلّى بالإنسانية ورفض الظلم والعدوان، وأحسن تعبيرا عن هذه الرّابطة هو استحضار الأصل الأول متمثلا في: (آدم وحواء).

وفي قصيدة "يا عام" يستحضر الشّاعر شخصيات لا تُرى بالعين، ولها تأثيرات كبيرة على الإنسان، وهي : الشّياطين والملائكة:

أترى حطت بالشياطين لما
قضى الأمر؟ أم ملائك حطتا
وحملت السلام للأرض يا عام..[16].

الشّياطين والملائكة ضدّان متباعدان؛ فالشّيطان مخلوق من نار عصى ربّه، والملائكة مخلوقات من نور لا تعصي ربّها وتفعل ما تؤمر به؛ فوظّف الشّاعر (الشّياطين) رمزا للمحتل الغاشم الذي تمرّد وعاث في الأرض فسادا، يفعل في أرض الله ما يغضبه مثلما فعل الشّيطان الحقيقي ويفعل إلى أن تقوم السّاعة،« والشّيطان في لغة العرب يطلق على كل عاتٍ متمرد، وقد أطلق على هذا المخلوق لعتوّه وتمرّده على ربّه»[17]، أمّا (الملائكة) يرمز الشّاعر بتوظيفهم إلى أصحاب الأرض الذين لا ذنب لهم إلا دفاعهم عن أرضهم، فهم لم يظلموا أحدا، ولم يغتصبوا أرض غيرهم، ولم يفعلوا ما يغضب ربهم، بل فعلوا ما طُلبَ منهم وهو الجهاد، وتطهير البلاد من رجسهم، ومحاربتهم حتى يخرجوا مدحورين مقهورين وذلك ما حدثَ.

في قصيدة "شك" يستحضر الشّاعر شخصية نبي الله "عيسى" عليه السّلام، ومعها يستدعي تُراثًا سابقا، وأملا لاحقا اقترنا بشخصية نبي الله عليه السّلام :

يا واهب الضياء، يا قمر
يا ناشر السّلام، يا مسيح
إليك حفنة الدعاء
وباقة من الحنين والرّجاء[18].

استدعى الشّاعر شخصية المسيح عليه السّلام، والتي ستنشر العدل بعد الظّلم، وتطهّر العالم من ظلم الدّجال « ...فَيَنْزِلُ عِيسَى ابنُ مريمَ صلى الله عليه وسلّم، فَأَمّهُمْ، فإِذا رَآهُ عَدُوَّ اللَّهِ، ذَابَ كَمَا يَذُوبُ المِلحُ فِي المَاءِ، فلو تَرَكَهُ لانْذَابَ حتَّى يَهْلَكَ، وَلَكِنْ يَقتُلُهُ اللَّهُ بِيَدِهِ، فَيُرِيْهِمْ دَمَهُ فِي حَرْبَتِهِ»[19]، فالشّاعر متأكّد بأن الظلم سيزول، واللّيل لن يطول، فكما أنّه متيقن بنزول المسيح فإنّه متيقن من حصول الاستقلال، وتكمن جمالية توظيف شخصية المسيح عليه السّلام في التّناص الديني معها ومع ما تحمله من معان متنوعة.

وفي قصيدة " صورة":

وأنت تحملين .. تلهمين
قديسة على أرجوحة خضراء
ترتل الغناء والأشواق
وتلهم العشاق[20].

في حديث الشّاعر مع صورته نجده يجعلها كالقديسة (قديسة على أرجوحة خضراء)، فهذه الصّورة عنده تحمل معنى الصدق والطهارة؛ فهي لا تنافق ولا تظهر إلا الحقيقة والصدق، لذلك شبهها الشّاعر بالقديسة.

2 - الشّخصيات التّاريخية:

وظّفّ العديد من الشّعراء الشّخصيات التّاريخية، وتباينت أهدافهم في ذلك، فنهم من استحضر مع تلك الشّخصيات تاريخ البطولات والأمجاد، ومنهم من استحضر الانكسارات والهزائم، ومنهم من جعلها رموزا لغاية في نفسه، والشّاعر أبو القاسم سعد الله من بين الشّعراء الجزائريين الذين وظّفوا الشّخصيات التّاريخية، ونجد ذلك في قصيدته " نغم الوداع" والتي نظّمها الشاعر عند توديع طلبة معهد ابن باديس وهم متجهون للعراق قائلاً:

فامتطيت الفضا (لدار سلام)
عند مجد النهي ومهد (الرشيد)[21].

في موقف توديع الشّاعر لزملائه وهم يغادرون تونس باتجاه العراق لتحصيل العلم، وقد كان يتمنى أن يكون معهم، ولكنّ ظروفا حالت بينه وبين الذهاب، استحضر شخصية (هارون الرّشيد)،« لقد كانت شخصية الرشيد شخصيةً مكتملةً ناضجةً، نجد فيها سمات الحاكم، والعالم، والقائد، والنّاصح، والقاضي، والمرّبي، مع سعة الصّدر، وطول الأناة، وصِدق التّجاريب، وبُعدِ النّظر، وبذلك كلّه صار صاحب الصّيت المُدوّي والخطر البعيد»[22]؛ فهارون الرّشيد رمز العلم، والتّطور والازدهار، رمز التّقوى والورع، فقد ذكرت كتب التّاريخ أنّه كان يحج عاما ويغزو عاما، فحق للشّاعر أن يستحضر هذه الشّخصية الإسلامية في هذا الموقف التّاريخي ألا وهو الهجرة لطلب العلم وتحصيله، في بلد العلم والعلماء.

وفي قصيدة "نجوى العبقرية" يستحضر الشّاعر شخصيّة عظيمة لها تاريخ طويل مع الكفاح بالقلم، ومحاربة الجهل؛ إنها شخصيّة ابن باديس :

يا ابن باديس هناء ضافيا
بالنّعيم في الخلود والتّهاني[23].

توظيف شخصية (ابن باديس) في أيّ قصيدة، وعند أيّ شاعر له دلالات عدّة؛ فهو الشّمعة التي احترقت من أجل الجزائر ونهضتها،« النّهضة الجزائرية بأنواعها المختلفة من سياسية، وثقافية، وتعليمية، ودينية، تدور رحاها على قطب متين عظيم هو ابن باديس. هذا الرّجل الذي شاء القدر أن يكون من اعظم رجالات القرن العشرين في الجزائر»[24]، فقد خلّد (ابن باديس) اسمه بأحرف من ذهب في سجلّ التّاريخ الجزائري؛ ويدين له الشّعب والأمّة بما قدّمه في سبيل نشر العلم، ومحاربة الجهل؛ فقد عرف بأنّه إذا تحررت العقول من الجهل فإنّها ستتحرر من كلّ أنواع الظّلم، وذلك ما حدث بالفعل إذ حقّق الشعب الجزائري حريّته واستقلاله، بفضل الله أولا، ثم بفضل رافع لواء العلم والنّهضة في الجزائر.

وفي قصيدة " أغاريد الجمال" يستحضر الشّاعر شخصية الشّاعر الفرنسي لامرتين (Lamartine):

وهيئ عرس (لامرتين) ان سكنت
جاماتــه (فأبللو) غيــر مجهـود[25].

في ظلّ الحديث عن الجمال والأمل يوظّف الشّاعر شخصية تاريخية فرنسية، ذاع صيتها في المدائن والدّول؛ إنّها شخصية (لامرتين Lamartine) الّذي قيل فيه: « ...وبالشّعر الجميل ملك لامرتين على العرش في ماضٍ ليس ببعيد عنا، وسيبقى مالكا عليه في المستقبل البعيد...مهما بعد! فلا أعرف في عصر من العصور رجلا أعظم من لامرتين في مصافِّ الشعراء»[26]، ففي هذا الموقف

أراد الشّاعر استحضار هذه الشّخصية الشّاعرة، المتوفقة في نظم الشّعر، شخصية ناضلت في صفوف الثّورة الفرنسية، ووصلت إلى أعلى المراتب السّياسية، و (لامرتين Lamartine) من الشّخصيات التي أعجبت بالشّرق وحضارته، فرأى الشّاعر بأن يجعلها مرافقة له في هذه الجولة مع الجمال والحياة.

في قصيدة " إلى المقصلة" يستدعي الشّاعر شخصية فرنسية:

(روبسبيير) .. إلى الجولتين

سنعـدم روبسبيير

سنحرق هذا الاله!.[27].

يستدعي الشّاعر شخصيات فرنسية في شعره، وذلك ليبين زيف الحضارة الغربية، ومنهم (روبسبيير robespierre)، والذي قِيل أنه: « إذا كانت هناك شخصيّة من شخصيات الثّورة الفرنسية تجسّد تلك الثّورة تجسيدا كاملا فهي شخصية روبسبيير»[28]، فهم على الرّغم من أنّه كان شخصيّة ثورية فرنسية بامتياز إلا أنّه تعرض للخيانة، حتى أوصله الأمر للانتحار، فهو عاشق للحرية، وعندما أحس بالغدر قتل نفسه.

وقال في قصيدة "غضبة الكاهنة" يستدعي شخصية المرأة الجزائرية، المدافعة عن أرضها لما تحمله من دلالات القوّة، والعظمة، والكفاح دفاعا عن وطنها:

..وستعرفون

يا غاصبين

من هي قاهــرة الرجـال

من هي معجزة الخيــال

من هي « سيدة» الشّمال

من هي كاهنــة الجبـال![29].

يعتزّ الشّاعر بماضيه وبأجداده، ويذكرهم كلّما تطلّب الأمر ذلك فرأينا كيف استحضر عددا من الشّخصيات الإسلامية، والتي كان لها الفضل في نشر الدّين في ربوع هذه الأوطان، ولم يكتف الشّاعر بذلك، إذ نجده يستدعي شخصية (الكاهنة)، والتي كانت تحارب العرب والمسلمين، « ولم تكتف الكاهنة بهزيمة العرب في قلب الأوراس بل تتبعت حسان حتى أخرجته من حدود إفريقية واطمأنت على سلطانها منه ثم عادت ادراجها»[30]، ولكنّ الشّاعر استدعى هذه الشّخصية للتعبير عن قوة الشّعب الجزائري، وتمسّكه بأرضه وعرضه مهما كلّفه ذلك من ثمن، فكأنّه يخاطب

المستعمر ويذكّره إذا نسي بأن يعود للتاريخ، ويتعرف على أن قوة الوطن تنبعث من قوة أبنائه وحبهم له، والذود عنه في كلّ وقت وحين.

وفي قصيدة "المروحة" يعود الشّاعر إلى حادثة تاريخية هامة في تاريخ الجزائر؛ وهي حادثة المروحة، ومن خلالها يستدعي شخصية "الدّاي" قائلاً:

انه الريش حرير يتموج
باقــة الــورد النـدي
في يد (الداي) المتـوج
صاحــب الأمـر العلي[31].

في قصيدة (المروحة) يستذكر الشّاعر السّبب الواهي الذي جعلته فرنسا ذريعة مباشرة لاحتلال الجزائر،« وبمناسبة عيد الأضحى الذي صادف 29أفريل 1827 وقعت ضربة المروحة المشهورة. فقد حضر كالعادة القناصل الأجانب، ومن بينهم دوفال، لتهنئة الباشا»[32] ولكن لم تكن حادثة المروحة التي وقعت بين (الداي) وقنصل فرنسا هي السّبب الحقيقي للاحتلال؛ بل كانت هناك أسباب خفية ذكرها المؤرخون، وبتوظيف شخصية (الداي)، عاد الشّاعر إلى تلك الفترة، وما قبلها، وكيف كانت الجزائر تنعم بالخيرات، وكيف أصبحت بعد الغزو الاستدماري الذي قضى على الأخضر واليابس.

3- الشّخصيات الأسطورية:

إن توظيف الأسطورة في الشعر العربي ظهر بشكل واضح مع الشّعر الحرّ، وهناك كثير من النّقاد والدّارسين اعتبروا "أبا القاسم سعد الله" هو أول من كتب الشّعر الحرّ في الجزائر « لم يكن هناك خلاف حاد حول الشّاعر الذي سبق إلى كتابة النموذج الأول من الشّعر الحرّ في الجزائر، كالذي حدث في المشّرق، فمعظم الباحثين يتفقون على أنه أبو القاسم سعد الله»[33]، ومن الشّخصيات الأسطوريّة التي وظّفها سعد الله في شعره نجد شخصيّة "فينوس venus " في قصيدته " أغاريد الجمال":

هذا ربيعـك 'يا فينوس) فاهتبلي
عرس الطبيعة واسبي بالعناقيد[34].

يلجأ الشعراء في بعض الأحيان علاوة على توظيف الشّخصيات التّاريخية إلى توظيف الشّخصيات الأسطورية، وذلك ما وجدناه عند الشّاعر (سعد الله) وظّف شخصية (فينوس venus)، والتي تعرف كذلك باسم الآلهة (أفروديت aphrodite)، « وتعرف عند الرومان باسم فينوس ربة العشق والجمال، وقد صورها الإغريق بقوام ممشوق وجسد يتفجّر أنوثة»[35]، فقد

وظّفها للتعبير عن الجمال الذي يراه، وعن الإحساس بالأمل الذي تملّكه، في هذه الفسحة الجمالية.

كما نجده يستحضر شخصية أسطورية أخرى (أبوللو appollo) في القصيدة السّابقة نفسها، في قوله:

وهيئ عرس (لامرتين) ان سكنت
جاماتــه (فأبللو) غيـر مجهـود[36].

وترمز هذه الشّخصية للشباب والشّعر، والموسيقى « عرفه الرومان باسم فيبوس (رب النور) أما عند اليونان فكان –أيضا- رب الشّباب والشّعر والموسيقى فهو الذي أوجد القيتارة وقد ولد مع أخته أرتميس من أمها ليتو من زيوس»[37]، فاختارها الشّاعر لتكون رمزا عن سعادته، وفرحته، التي هو فيها، أو ينتظرها.

ثالثا- توظيف الأحداث والأماكن التاريخية:

إن القارئ والمتصفّح للشعر الجزائري، قديمه ومعاصره يجد توظيفا للأحداث والأماكن التّاريخية، ومن خلالها العودة إلى الماضي تمجيدا له واستنهاضا للهمم، أو تذكيرا بما فعله الغزاة المحتلون بأبناء الجزائر، أو بإخوانهم العرب والمسلمين عبر التّاريخ، وبما أن الشّاعر "سعد الله" من الذين كان لهم باع طويل في البحث التّاريخي، فلا غرابة أن نجد في شعره توظيفا للعديد من الأحداث والأماكن التّاريخية .

1- الأحداث التّاريخية:

في قصيدة " القرية التي احترقت" يجعل التّتار رمزا للمستعمر الفرنسي، فهم لا مثيل لهم إلا التتار رمز الدّمار، والخراب « ومن متابعة الرّموز القديمة التي يستخدمها الشّعراء المعاصرون يتبين لنا أن معظم العناصر الرّمزية إنما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين (أو دخلوا على مرّ الزمن عالم الأسطورة)...»[38]، والجرائم التي قام بها التتار أصبحت وكأنها أسطورة من شدّة بشاعتها، وما خلّفته من آثار تدميرية حيث قال:

هكذا ينتصـرون
يشنقون الأبريـاء
ويصبون الخراب
كالجراد
كالتّتار الزاحفين[39].

وظّف الشاعر قوم (التّتار) في إشارة لما قاموا به من قتل، وتنكيل، وتدمير لكلّ ما يرمز للحضارة العربية الإسلامية؛ فكذلك تفعل فرنسا بالشّعب الجزائري، محاولة القضاء على كيان الأمة، ومقوماتها، ولكنّها خابت، وخسرت، ففي موقف التّعبير عن حالة الشّعب يتناص الشّاعر تاريخيا مع ما فعله التّتار قديما.

تعرضّت الجزائر منذ العهد القديم لأطماع الغزاة والمحتلين من مختلف الأجناس والشّعوب، لما تمتلكه من موقع هام، ومن خيرات كثيرة، ولكنّ أبطال الجزائر دافعوا عنها بكل ما يملكون، وتمكنّوا من دحرهم، والشّاعر سعد الله في قصيدته" أسطورة الجزائر" يتغنّى بذلك الجمال الباهر لبلاده الجزائر، ومن خلاله يجعل القارئ يعود بذاكرته لتلك الأزمنة الغابرة « وقد دأب الكتاب والأدباء الجزائريون بشعرهم ونثرهم، ومن وقت مبكر من هذا القرن على بعث النّخوة بالماضي، والقاء الأضواء على أمجاده، والتحذير من عبث الدّخيل به، والاستنامة لكتاباته عنه»[40]، وهو بذلك يستحضر ماض عريق يثبت بطولات هذا الشّعب الأبيّ:

وتوشي بالفـن من ريشــة
(الأطلس) فازدان بالجمال الجميل
عشقتـه (فينيقيا) حيـن خاضـت
لجج البحر حولها الأسطـول
وبساط مزخرف من العشب
يرعاه الأفق كرمة ونخيــل
وتمنى (الرمان) فيه الحياة
يستوي الصبح عندها والأصيل
وتغنت مواكب العـز (للونـدال)
حينا فشاقها الترتيل[41].

كما نجد في ديوان الشّاعر استدعاء لأغلب المراحل التّاريخية التي مرّت بها الجزائر؛ فاستحضر الاحتلال الروماني، ومن خلاله ما يمثّله من مقاومة جزائرية لهذا المحتل،« إن التّاريخ الجزائري على عهد الرومان مملوء ثورات وحروبا»[42]، كما استحضر العهد البيزنطي، وكيف كان يمكن للبربر أن يقضوا عليهم، « لو لم يعجل الروم البيزنطيون بقدومهم إلى إفريقية لاستطاع البربر وحدهم أن يقضوا على الوندال ويستقلوا بوطنهم»[43]. كما استدعى الوندال والفينيقيين، فتاريخ الجزائر حافل بالبطولات، وشعبها شعب مقاوم تصدى لكل الجبابرة، وانتصر عليهم عاجلا، أو آجلا.

2- المدن والأماكن التّاريخية :

بعض الأماكن والمدن يسّجلها التّاريخ في سجلّه، لا يمكن نسيانها أو تجاهلها، وذلك يعود غالبا للأحداث التّاريخية التي وقعت على بساطها، فأصبحت تذكر كما يذكر الأبطال، شأنها من شأنهم، قد ترمز للانتصار، وقد ترمز للانكسار، والشّاعر (سعد الله) استدعى في ديوانه عددا من الأماكن التّاريخية، سنوردها، ونحاول استخراج إيحاءاتها، ورموزها عنده. ففي قصيدة " طريقي" يوظّف "واد عبقر" :

سوف تدري راهبــك واد عبقـر
كيف عانقت شعاع المجد أحمر
وسكبــت الخمـر بين العالميـن
خمـر حــب وانطـلاق ويقيـن[44].

وظّف الشّاعر واد عبقر وما يحمله من أسطورة أنّه من مكث به مدّة تملّكه شيطان الشّعر، وأصبح شاعرا، فالشّاعر يبين من خلال ذلك نوع الطّريق الذي اختاره لنفسه، فقد تمّلك الشّاعر شيطان الشّعر وجعله متمكنا من نظمه، كما برع في فنون أخرى، فهو عارف لطريقه الذي رسمه، ومحددا لهدفه الذي ينشده .

قصيدة " إلى جبل الأطلس":

ويرسي على الشّم نور اليقين
بنـــودا تهادى على المفـرق
ومجـــــدا يطــاول (روما)
و(يونان) في المشـــرق...[45].

استدعى الشّاعر (الأطلس) وهو رمز التّحدي والشّموخ، رمز المقاومة والكفاح، كما استدعى مدينة (روما) والتي ترمز للحضارة، كما تشير للاحتلال للجزائر، ولفظة (اليونان) وما تحيل إليه من حضارة وتفوق في شتّى المجالات، فالشّاعر في جولته بين هذه المدن والحضارات التي يدّعيها الغرب يرى بأنّها حضارات زائفة تدّعي الديمقراطية، ولكنّها تضطهد الشّعوب، وتغتصب أراضيهم وتجعلهم يعيشون في خوف بعد أمن، وفي جوع بعد شبع، هذه الحضارات التي تضمر عكس ما تظهر، فالشّاعر كشف ألاعيبها، وكذبها المحتجب خلف غطاء الديمقراطية والتّطور.

وفي قصيدة "بربروس":

أجــب بربروس!
أشعبـا تعـــــــذبه أم ذبـــاب
وماذا، أأنت الجحيم الذي لا يطاق
أ (باستيل) أنت مليئـــــا جثــث

مليئـــا بطولـــة
أعادتك أيدي الطغاه
لتخنق أنفاس شعب يريد الحياة![46].

سجن (بربروس) ذلك المكان الذي يحكي ألف حكاية عن جرائم الاحتلال، ذلك المكان المليء بالجثث، فقد تعرض فيه الجزائريون لكل أنواع التعذيب والقهر، والإذلال، ولكنّه في المقابل يروي بطولة شعب رفض الاستسلام، شعب تواق للحرّية والتّحرر، شعب أراد فقرّر، فكان النّصر حليفه، وسيبقى (بربروس) شاهدا مخلدا لحكاية وحشيّة الاستعمار، وحكاية تضحيات أبناء الجزائر، كما يذكر الشّاعر سجن (الباستيل) والذي كان آخر قلعة تمكن الثّوار الفرنسيون من اقتحامها « فسقوط سجن الباستيل أو قلعة الباستيل في أيدي ثوار الثورة الفرنسية كان أهم علامة مميزة لانتصار الثوار وكان البداية الحقيقة لسقوط المجتمع الاقطاعي في فرنسا»[47]، فبعدما كان هذا السجن رمزا لنهاية الاقطاع في فرنسا، أصبح سجن (بربروس) بداية لعهد الاقطاع في الجزائر.

وفي قصيدة "البعث":

من فـم الأطلــس نشدو: ثأرنـــا المنتقــم
من فم الأطلس نشدو: يا فلسطين الدم[48].

في عزّ كلام الشّاعر عن وطنه الجزائر، وثورته ضد الاستدمار الفرنسي، نجده لم ينس (فلسطين) قلب الأمّة الإسلامية الجريح، وشرفها المغتصب، فلا يمكن لشاعر وطنيٍّ أن ينسى فلسطين، فانتصارنا لن يكتمل، وفرحنا لن يتم إلاّ إذا عاد الأقصى لأصحابه، وقصة فلسطين مع الجزائر هي قصّة التوأمة، فلا فرق بينهما عند الشّاعر الجزائري.

الخاتمة:

بعد قراءة ديوان الشّاعر أبي القاسم سعد الله "الزّمن الأخضر"، ومحاولة تتبع العناصر التّراثية المبثوثة في ثناياه، والبحث عن مدلولاتها ورموزها التي أراد أن يعبّر بها عن بعض الأحداث والمحطّات التي عالجها، وأثارت قريحته الشّعرية، تمّ التّوصل إلى مايلي:

*غلبت على الديوان الأشعار الثّورية التّحرّرية، وليس ذلك بغريب عن شاعر يعشق الوطن حدّ النّخاع.

*توظيف الشّخصيات الدينية كانت سمة بارزة مقارنة بباقي الشّخصيات التّراثية الأخرى مما يؤكد التزام الشّاعر، واعتزازه بدينه، وبرجاله.

*وظّف الشّاعر الشّخصيات التّاريخية سواء العربية أو غير العربية، وذلك لرمزيتها التّاريخية، ولمكانتها العلمية أو النّضالية التّحرّرية.

*لم يكن توظيف الشّخصيات الأسطورية بشكل كبير في الديوان؛ وقد يعود ذلك إلى الاعتقاد الديني الذي كان يرى بأن الأسطورة مخالفة للمعتقد الديني.

* استحضر الشّاعر الأحداث والمدن التّاريخية لما لها من إيحاءات وعلامات، أراد من خلالها الشّاعر تمرير أفكاره وقناعاته، ولما لها من بعد تاريخي.

وخلاصة القول هي أن توظيف الشّاعر للتراث يبين تلك العلاقة الوطيدة بينه وبين التّاريخ؛ فلا غرابة أن يوظف شاعر مثله مُختلف المظاهر التّاريخية وهو المهتم بالتّاريخ كدارسٍ وباحثٍ ألّف العديد من الكتب التّاريخية التي تتناول تاريخ الجزائر ثقافيا، وأدبيا، وتاريخيا.

الهوامش والإحالات:

1-أبو القاسم سعد الله، الزّمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1985م، ص7.

2-محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، دار الجيل بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 716.

3-محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص23.

4-محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 24.

5-عصام حفظ الله واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م، ص152.

6-علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1997م، ص76.

7-المصدر السّابق نفسه، ص 239.

8-عبد الله ركيبي، الشّعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص 60.

9-صالح خرفي، الشّعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص 110.

10-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 213.

11-محمد محمود القاضي، عقبة بن نافع الفهري فاتح افريقية، دار التوزيع والنشر الإسلامية، مصر، (د.ط)، 1999م، ص 40.

12-حسين شعيب، طارق بن زياد فاتح الأندلس، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2004م، ص12.

13-المرجع نفسه، ص8.

14-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 226.

15-أبو الحسن مسلم بن الحجاج القُشيري، صحيح مسلم، المجلد9، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط1، (د.ت)، ص100.
16-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 259.
17-عمر سليمان الأشقر، عالم الجن والشياطين، مكتبة الفلاح، الكويت، ط4، 1984م، ص 66.
18-أبو القاسم، سعد الله، الزمن الأخضر، ص 325.
19-أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، المجلد التاسع، ص 168.
20-أبو القاسم، سعد الله، الزمن الأخضر، ص 334.
21-المصدر نفسه، ص 63.
22-محمد رجب البيّومي، هارون الرّشيد الخليفة العالم والفارس المجاهد، دار القلم، دمشق، ط1، 2000م، ص84،85.
23-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 77.
24-عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1925-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983م، ص 61.
25-أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر، ص 88.
26-إلياس أبو شبكة، لامرتين، مؤسسة هنداوي، القاهرة،(د.ت)، (د.ت)، ص57.
27-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 229.
28-لويس عوض، الثورة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1992م، ص 235.
29-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 135.
30-عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط2، 1965م، ص 181.
31-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 205.
32- أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، (د.ت)، ص24 .
33-شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1985م، ص 69.
34-أبو القاسم، الزمن الأخضر، ص 88.
35-مجدي كامل، أشهر الأساطير في التّاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص 66.
36-أبو القاسم ، الزمن الأخضر، ص 88.
37-مجدي كامل، أشهر الأساطير في التّاريخ، ص 66.
38-عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر ، ط3، (د.ت)، ص202.
39-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 220.
40-صالح خرفي، الشّعر الجزائري الحديث، ص 99.

41-المصدر نفسه، ص 264.
42- مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، تقديم وتصحيح محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 282.
43-المرجع نفسه، ص 353.
44-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 144.
45-المصدر نفسه، ص 214.
46-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 223.
47-لويس عوض، الثّورة الفرنسية، ص7.
48-أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 238.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

- أبو القاسم سعد الله، الزّمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، (د.ط)، 1985م.

ثانيا: المراجع:

1- إلياس أبو شبكة، لامرتين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، (مصر)، (د.ت)، (د.ت).
2- أبو الحسن مسلم بن الحجاج القُشيري، صحيح مسلم، المجلد9، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، (لبنان)، ط1، (د.ت).
3- أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر)، ط3، (د.ت).
4- حسين شعيب، طارق بن زياد فاتح الأندلس، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2004م.
5- شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1985م.
6- صالح خرفي، الشّعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م.
7- عبد الرحمن بن محمد الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، مكتبة الشركة الجزائرية، (الجزائر)، ط2، 1965م.
8- عبد الله ركيبي، الشّعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر)، ط1، 1981م.
9- عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1925-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر)، ط2، 1983م.
10-عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر ، ط3، (د.ت).
11-عصام حفظ الله واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.
12- عمر سليمان الأشقر، عالم الجن والشياطين، مكتبة الفلاح، (الكويت)، ط4، 1984م.
13- لويس عوض، الثورة الفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، (د.ط)، 1992م.
14- مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، تقديم وتصحيح محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، (د.ط)، (د.ت).

15- مجدي كامل، أشهر الأساطير في التّاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، (سوريا)، (د.ط)، (د.ت).
16- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصّحاح، دار الجيل بيروت، (لبنان)، (د.ط)، (د.ت).
17- محمد رجب البيّومي، هارون الرّشيد الخليفة العالم والفارس المجاهد، دار القلم، دمشق، (سوريا)، ط1، 2000م.
18- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، (لبنان) ط1، 1991م.
19- محمد محمود القاضي، عقبة بن نافع الفهري فاتح افريقية، دار التوزيع والنشر الإسلامية، (مصر)، (د.ط)، 1999م.

جماليات الخطاب في أدب الأطفال مقاربة في الرؤية والتشكيل .

The aesthetics of speech in children's literature is an approach to vision and formation.

الدكتور: شادلي عمر .

المركز الجامعي بآفلو– الجزائر

chadliabk@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/08/29 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى بيان أهمية أدب الأطفال في محاكاة هذا الجسد العقيم، والارتقاء به ليكون ذا عقل خلاق. وهذا جلي من خلال المقاربة التي تمسّ الرؤية الاستشرافية مراعية العمل الإبداعي لكونه يحمل أيقونات معرفية من القصص بداية من الحكاية التي تحمل في ثناياها بعد تعليمي. وبما أنّ للمخيال من أهمية في القصص الحكائي أردنا أن نقف على بعض النّصوص الحكائية لما فيها من مغزى علمي أخلاقي هادف يقتفي من أثره الطفل المغزى، وهذا يتمّ بعد أن نصّرح بخياله مّما يكسبهم القدرة على التفكير والابتكار والإبداع الخلاق، ولذلك يعتبر الخيال دافع يكشف نتيجة تملك عقولهم القدرة على محدودية الواقع.

الكلمات المفتاحية: أدب الأطفال . الخيال. الرؤية. التشكيل. القصة.

- **Abstract:**

This paper seeks to demonstrate the importance of children's literature in the simulation of this sterile body and to make it a creative mind. This is evident in the approach that touches the prospective vision، taking into account the creative work that carries the icons of the stories، especially the stories that have an educational purpose. Since the imagination is of importance in the stories of history، we aim to study some of the texts of history thanks to the moral significance of the desired scientific trace of the meaning of the child. And this can be done after we declare his imagination which gives him the ability to think، innovate and create. The imagination is a revealing motive of the result in the limited reality.

Keywords:

children's littérature. Imagination. Vision. Configuration. Story.

I. تحديد ماهية المفاهيم والمصطلحات:

توطئة:

انطلاقا من مقولة "ابن خلدون" التي يرى فيها بأنّ الطفل ورقة بيضاء والمجتمع يخط عليها، فهو هنا ينطلق من أن أي قلم كان نوعه، لا بدّ وأن يؤثر، ويمكن أن يلطخ، كما يمكن أن يكتب عليه أجمل المقالات التعلمية والتقويمية، فالطفل هنا هو بمثابة الغصن الذي يمكننا أن نقومه خلافا لّلذي اشتدّ غصنه.

ولذلك يبدو لنا أنّ التنشئة الاجتماعية لهذا الرعيل الأوّل من الأطفال وتتبعهم في رحلة ما من المراحل العمرية، فتصبح هذه الشتلات من فلذات الأكباد شجرة مقومة بإذن ربها أصلها ثابت وفرعها في السماء، فالأصل تربيته والفرع هو المخيال الفنّي الذي ينشق منه أدبه ومعرفته الخاصة.

وبما أنّ المقولة التي تقول وحدة من ليس شاعر الذي ينظر إلى الوردة التي تنبت من الجرح، لذلك شبه هذه الأكبا بالورود التي انسقت بماء الورد فصارت زهرا مثمرا، ولم تمت في ريعان بنائها، فتموت فيهم رؤية الجمال وبعد التحليل، ويصبح عديمي الإحساس بليدي التطور منهزمي الذات، ومنه فإنّ:" ثقافة الأطفال تنفرد بخصائص أخرى منها قيم ومعايير وعادات.1..وغيرها، كلها تتشاكل في بناء قيم الطفل وتنمية مخياله المعرفي، حتّى يستطيع أن يقارب النص بفكره وعقله الخاص، لكن برؤيته الخاصة التي ينطلق منها في مصادره التي نراها نحن صغيرة في نظره، في حين هي جديرة هذه بالمعرفة لخلافه.

وبالرغم من كل هذا إلا أننا نجد الجهود كانت متكاثفة في تقريب المعلومة للطفل من خلال تعدد المفاهيم والآراء، وتكوين أدب خاص بالطفل سواء شعرا أو نثرا، قصة أو حكاية، وكلها لها هدف خاص هو توعية الطفل وتوسيع مخياله المعرفي، حتّى يتسع عقله إلى النور، وقد حاول في هذا المجال كلّ الأدباء العرب رغم أنّ الإرهاصات الأوّلى كانت عند الغرب من قصص لافونتين (Lafontaine)،و بيديا(Bedia) ما جرى في أدب الأطفال عند الهنود، ويضاف إليها جهود "عبد المالك مرتاض" في قصة النقاط والخط، و"نجد الكيلاني"، وقصص "أحمد شوقي"، وما جاء في قصصه على ألسنة الحيوانات، مّما عرج عنه "ابن الجوزي" في كتابه (الأذكياء)، ولعلنا نجد هذه القصص والأعمال الأدبية الموجهة للأطفال كانت نابعة من رؤية استشراقية لما يتلاحم مع فكر الطفل هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى كانت تقارب هذه القصص كذلك من ناحية يمتاز بها أدب الأطفال تمنحه رسائل مشفرة يستخلص منها الطفل دروسا قيمة تفيده ويتعلم منها في الواقع، إذ أنّ كل من الصفة والتجربة تمتزجان بالخيال وتصاحبان جزءا من

تجربة الطفل الشخصية التي يستفيد منها في مراحله المستقبلية من حياته، حين يتعرض لمواقف مشابهة"2، فتصبح لديه القصة أو الحكاية مغزى ومرشد يطبقه في حياته يتبعه في النحاة والخروج من المآزق.

ومن هنا تنطلق بنا قاطرة البحث لتصرح بنا في خيال المعرفة، كما نودّ أن نصرح بخيال الطفولة، ومن خلالها نطرح الإشكاليات التالية، التي تعد ثمرة البحث والمحرك الأساسي له، وهي كالآتي:

- ما المقصود بأدب الأطفال؟ وهل بإمكان أدب الأطفال أن يوسع فكرة الطفولة؟
- وهل بإمكانه أن يصرح بعقل الطفل بعيدا من منظار المخيال ومقاربته للواقع؟
- وماهي الأبعاد الفنّية التي يحملها مخيال الطفولة من النماذج القصصية؟
- وهل بإمكان القصص الحكائية أن تنهي قدرته المعرفية، ومخياله الفني .

1) ماهية أدب الأطفال:

أ) مفهوم الأدب:

يرجع بيان المفاهيم إلى تفكيك مصطلح أدب الطفل، حيث أنه يرجع مصطلح الأدب إلى دلالات غير الاسم الصريح، ومن بين الدّلالات التي تحملها في الجاهلية في "لسان العرب" إلى المأدبة والدعوة إلى الطعام، ويقول في هذا الصدّد "طرفة بن العبد": "نحن في المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتقر"3،

ولذا فالمعنى اللّغوي لهذا يحمل الأخلاق الحميدة.

ويصفه في مرحلة أخرى "ابن منظور" معنى الأدب: "هو الذي يتأدب به النّاس، سُمِّيَ أَدَباً لأَنّه يَأْدِبُ النّاسَ إِلى المَحامِد، ويَنْهاهم عن المقَابِح، وأصل الأَدْبِ الدُّعاءُ، ومنه قيل للصَّنِيع يُدْعَى إليه الناسُ: مَدْعاةٌ ومَأْدُبَةٌ، ويقول فلان قد استأدب بمعنى تأدب وصار خلقه حسن"4، وخلاصة القول أن دلالتها تلوح إلى عدة معاني كالمأدبة والخلق الحسن، والفعل الجميل، والإنسان المهذّب...وغيرها هذا من جهة،

ومن جهة أخرى يعني التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته(...)، أي هو وسيلة للتعبير عن الشعور وليس ضمير"5، وبالتالي في مجال الدراسات العربية يعني لنا الأدب أنه وسيلة من وسائل التعبير، يعبر بها الإنسان عن مشاعره وانفعالاته.

ب) أدب الطفل:

يعرف أدب الطفل "عند زكي مصطفى" بأنّه: " فرع جديد من فروع الأدب الرفيعة، يمتلك خصائص تميّزه عن أدب الكبار رغم أنّ كلاّ منهما يمثل آثارا فنية يتحد فيها الشكل والمضمون، وهو مجموعة الآثار الفنّية التي تصور أفكار وإحساسات ومتخيلات تتفق مع مدارك الأطفال، وتتخذ أشكال القصة والشعر والمقال دالا عنه"6 .

يعرفه "حسن شحاتة" بأنّه: " وسيط تربوي يتيح الفرصة لهم لتحقيق الثقة بالنفس ولمعرفة الإجابة عن أسئلتهم واستفساراتهم ومحاولات الاستكشاف واستخدام الخيال وتقبل الخبرات الجديدة"7.

وهنا نخلص إلى أنّ أدب الطفل من حيث مفاهيمه هو يسعى إلى تحقيق الهدف من خلال هذه الإشكالية الخاصة التي تكون متنفس وملاذ، وظلّ يستظل لتفريع شحناته وطاقاته، كما أنّه يعتبر مادة علمية تثقيفية القول عموما.

أمّا مفهوم أدب الطفل الإسلامي فيعرفه "الربيعي بن سلامة"بأنّه "هوّ التفسير الأدبي الجميل المؤثر الصادق في إيحاءاته ودلالاته، والذي يستلهم قيم الإسلام ومبادئه وعقيدته، ويجعل منها أساسا لبناء كيان الطفل عقليا ونفسيا ووجدانيا وسلوكيا وبدنيا، ويساهم في تنمية مداركه(...) وإطلاق قدراته المختلفة وفق الأصول التربوية الإسلامية، وبذلك ينمو ويتدرج الطفل بصورة صحيحة تؤهله لأداء الرسالة المنوطة له في الأرض8.

ولذلك فأدب الطفل الإسلامي له أبعاد دينية يحافظ فيها الأديب على عقيدته ومراعاة الجانب العقلي في نبذه للأعمال الخوارق التي تتنافى مع عقيدتنا مثل الأرواح التي تنفتح في الكارتون وغيرها إلى تقسيم عقلية الطفل.

II. المخيال في أدب الطفل بين الرؤية والتشكيل:

لا غرو أن الطفولة هي من أهم المراحل العمرية عند الإنسان وأعذبها، بل تعد سجل ذكريات له، فهي الوحيدة التي ترسخ في ذهنه وتصبح دفتر ذكريات يقلبها الطفل في ثنايا أوراق هذا الألبوم المليء بالمسرّات، فهي الفرس المأمول لبناء مستقبل الأمة، ومن هنا وجب رعاية هذا الطفل والمحافظة عليه، كون مستقبل الأمة يبدأ من خلال تأسيس الحجر الأوّل لبنائه، لأنّ الطفل اليوم هوّ رجل الغد.

وبما أنّ عقل الطفل عقل توّاق ومنكشف، فهو عقل ملهم للمعرفة ولا يمكن إدراكها إلا من خلال مخياله الذي يتجاوز به حدود عقله، ولا يكون هذا إلا من خلال رسم معالمه بالقصص الذي تعتبر فيه المصدر الأم هي الرؤى التي تتماشى مع روح ذهنه التي يمكنه أن يتلاءم معها، ولهذا فإن أدب الأطفال تتعدد أشكاله من حكاية وقصة...وغيرها، لذلك فبالرغم من أن "الأدب لون من ألوان الإتصال ونقل المعاني من طرف إلى آخر، لكنه اتصال قوامه الفنّية والتجسيد"9،

ومن هنا نريد أن نرتقي بالطفل من خلال هذه الألوان كأن نصرّح بمخياله في فضاء الأدب من خلال القصص الفنّي التي تكون أضرب إلى ذهنية المتلقي في المرحلة الأولى.

ومن هذا المنطلق نجد أن رؤية لافونتين (Lafontaine)كانت ذات بعد فني جمالي يربط من خلالها "العلاقة بين الرمز والمرموز إليه فيحرص على التّشابه بين الأشخاص الخيالية والحقيقية في سياق الحكاية"10، وهنا لكي يوسع النظرة الخاصة بمخيال الطفل لكي يقارب الواقع بجدية، ويكون للطفل فيه روح الإبحار في ثنائية الخيال والحقيقة لكي يضع النقاط على الحروف.

ومّما يمكن أن نصف به أدب الطفولة لا يختلف عن أوتار القتارة التي يعزف على أناملها الفنان المبدعCreative ، الذي يحكم قواها بيده، وبين حين وآخر تتغزل أنامله الأخرى بالأوتار، إذا أنّ كلّ وتر يناسب الصولفاج الموسيقي الخاص بالنغم الخاص بها، ولهذا نجد أنّ هيكل الطفولة مثل القثارة، وأنّ كلّ من مشاعره وفكره هي أوتار يجب أن تعزف عليها.

لذلك من هذا المنطلق الرحب كان الضرب على أحد الجماليات الفنّية، التي تعزف على أوتارها، وهو خيال الطفل الذي نجده خلال تعاملنا معه، ولا يمكن أن نفهم أيّ قضية إلّا بالفيض على شعوره عن طريق المحكى، حيث أنّه يقرب له المفهوم ومنه نستخلص العبرة، ولهذا فكلٌّ من اللعب والّلغة التي يتعامل بها كلّها ناتجة عن كيان محكى مادي كالرسومات، السينما، أو ناتجة عن القصة والحكاية، ولهذا إذا أردنا أن نلج مملكة الأطفال عن طريق المحكى لننمي ذكاءهم ونقرب المفاهيم، سواء عن طريق الحكي أو عن طريق الصورة، ولهذا يبدو لنا أنّ: " قراءة الصور ليست عملية سهلة في كلّ الأحوال، وكثير من الصور بقي الكبار أمامها الكبار حيارى لفترة غير قصيرة، لأنّ الصورة في حد ذاتها ليست الشيء ذاته، بل هي تمثيل للشيء"11.

فالصورة في ذاتها هي تمثل أيقونة معرفية(Cognitive icon) للطفل، وقد تغيب على مفهومه بعض الشيء أحيانا، لأنّ عقله قد لا يدرك بعض الموجودات والمنجزات، ولهذا وجب " تقريب الصورة المقدمة للطفل بسيطة واضحة خالية من التعقيد والتفاصيل الحركية، وذلك حتّى تتناسب مع خزان الطفل ومعلوماته وقدراته"12، ولذلك وجب علينا محاورة هذا النوع من الناس بدقة الكلمات لكي نجعلهم يطوفون بمخيالهم في عالم الحياة المليء بفكرة الاكتشاف ومنه تصح غايتنا.

ومنه فإنّ "تنمية القدرة الخلّاقة والمبدعة تصبح الهدف الأسمى لأيّ تثقيف"13، ومّما هو جلي في هذا الأدب الخاص الموجّه إلى جسد عقيم غير قادر على الإبداع، هو محاورة عقل داعي إلى الإبداعcreativity، هو محاورة عقل داعي للإبداع، وفي محاور تناله بهذا النّمط الأدبي هو كيفية جعله عقلا خلاقا من خلال خياله الذي يطفو فوق ضوء المتعة الفنّية، لكنه يحمل في

ثناياه تجديدا علميا وفنيا، ويحمل أيقونات معرفية تحمل رسائل مشفرة، هي ما يستطيع الطفل أن يتحلى بها بمخياله، وحضور الخيال في أدب الأطفال في كل من أشكاله من قصة وحكاية، وقصص شعبي فيه مجال وممتعة وخيال"14، ولعلّ هذه الألوان من الأدب هي أقر بها إلى نفوسهم، وشدّ بها أنظارهم وهذا مراعاة لأفق التوقع الراسخ عندهم وكلّما تشارع في توسعة خياله لما تحمله من عنصر التّشويق وتحكم الذات والعقل والعاطفة، وهنا نرى من بعيد إلى من ينتصر الطفل في الأخير.

وكذا من خلال هذا نجد أنّ "الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يتعامل مع الأشياء التي ليس لها وجود إلا على مستوى تخييلي صرف (...) ومن هذه القدرة تتحقق الدلالة التي تفسر اللّغة، التي هي في الواقع رموز للأشياء، بعضها مادي وبعضها معنوي"15، وهذا ما يلعبه المخيال في حياة الطفل من جهة، ومن أدبه من جهة أخرى، فهذه المنطلقات مركز الطفل.

يضع الحبكة في المقارنة بين الواقع والخيال من خلال تتبعه الخيط الذي يربط بينهما، وهنا تبدأ حلقة التفكير لديه تتوسع، وفي نفس الوقت هي توجه الطفل لمجال الإبداع الفنّي(Artistic creativity)، ويمكنه من عملية التشخيص، وهنا يجب على الكاتب مراعاة نوع القصة حتّى يحدّد من خلالها الهدف المنشود، ولذا يجب الاهتمام بالقصة الخاصة من خلال الفكرة التي ترسم الواقع بنوع من الخيال، يستحضر فيها القارئ المكان والزمان، ومنها تساعد هذا النّمط من الأطفال في "تجسيد العوامل المثرية له أن يتخيل صورا جديدة مركبة تجعل إدراكه للمعنى أكثر دقة، وفهمه أكثر عمقا وأشعابه أشد إلماما وإحاطة"16، ولذلك يمكنه أن يتجاوب مع أي عمل فنّي ببعده التفكيري الّذي يستحضره في المقاربة الفنّية التي يمكن أن يسقطها مع واقعه الحقيقي الذي نشأ فيه وكبر، وبالتالي يصبح الخيال بمثابة قالب يقيس عليه أفكاره ومعطياته ومكتسباته القبلية.

لذلك يعتبر كلّ من الخيال والتّخييل عنصرين هامين في حياة الطفولة باعتبارهما نشاط عقلي تكويني وتمكيني ، يمكن للأطفال من إثبات ذواتهم وهنا يعتبر "عبد الوهاب" أنّ كل من: " التصور والتخييل أساسي في عملية التطور المعرفي عن الأطفال، فمنه يكتسب الأطفال القدرة على التفكير المجرد مع مرور الوقت يستطيعون التميز بين الأشياء من خلال فهم معاني الواقع بإعطاء معاني جديدة يستطيع الأطفال في التفكير بطريقة جيدة"17، إنّ هذه الرؤية تبدو داخلية في الطرح، فالخيال عند الطفل هو محاولة لتجسيد الواقع ونقله من عالم المحسوسات إلى عالم الموجودات ليؤرخ لنفسه تاريخا علميا، ولذا نعده أحد الطرق التي تستدعي الأطفال إلى الهروب من الواقع من جهة إلى تمثيله حتّى يساعده هذا الخيال في عملية الإبداع والابتكار.

وما ذكر في القصص التي تستحوذ على الخيال، فقد كان لأعمال جول فيرن (juls verne) مجموعة قصصية تضم كل من الخيال العلمي ، تفوق الثمانين (80 قصة) تظهر فيها، وتتجلى روح الإبحار في عالم الخيال، ولعل الهدف المرجو من استحضار الخيال في أعمال المبدع هذا، هو استدراج الطفل لاكتشاف مغامرات شتى، لذلك تبدو من الأعمال الأدبية الأنسب لتعليم الطفل وإثارة خياله18.

يرى "سمير عبد الوهاب" أنّ: " الأطفال المحاطون بخيالات جاهزة (...) وبصورة طبيعية يستطيعوا أن يتصوروا ويرسموا خيالاتهم من خلال معرفتهم بالأشياء المحيطة بهم"19، لذا فالواقع هو جزء من خيال الطفل وهنا يحاول الطفل التأقلم معها، ومنها يبني الطفل تصورات سابقة لأوانها، فهي الواقع الذي يشبه الورقة البيضاء التي يخط عليها الباحث قلمه، ولذا يكسب الطفل منها نظرية الانعكاس، بحيث كل تصرفاته في الواقع ما هي إلّا انعكاس وتجسيد لما هو في المخيال الذي عاش فيه بعقله منذ زمن الحكاية، وفي هذا نجد حسن شحاتة يؤيد هذه النظرة التي ترى بأنّ القصة هنا أكثر حيوية وتشخيصا للمواقف الحية وأكثر جاذبية للأطفال (...)، نتيجه قدرتها وتملك عقولهم، فهي تنمي لديهم القدرة على الابتكار، وتحلق في الخيال بعيدا عن محدودية الواقع"20

نخلص إلى أنّ الخيال في ذهن الطفل له دور أساسي في توسعة ذهنه وتربيته من خلال القصص الفنّي، التي يمكنه أن يحولها من خيال إلى واقع ملموس، إذ يرى بعقله أنه يستطيع استخلاص المغزى من قصص الحيوان الذي يحتوي على عنصر التشويق، ويوجد فيها عنصر هام وجوهري يشتمل في أنها "تعلّم الحقائق الأخلاقية في شكل مشوّق وعذب"21.

وأخيرا وليس آخرا نجد أن الخيال والتخييل لهما دور أساسي في أدب الطفل، فهو يجري فيه مجرى الدم، ولذا نقول ما قيمة الورد حين نلمسها، ما لم تكن لهذه الزهور عبق فوّاح، وليس هدفنا تقديم أقدم بدون أن نؤدب فيها الطفل، حتّى يكون الهدف منها تربويا وتعليميا، رغم أنه عمل فنّيٌ أن تنمي فيه عقل الطفل، فنربي فيه عقله، كما نربيه هو في حدّ ذاته لكي تتوسع معارفه وتكبر طموحاته، ويصبح المخيال في ذاكرة الطفل كتابا ثانيا، يتصفحه الطفل فيه روايته، ويدركها من خلال تصوره للموجودات في واقع كان تنحت فيه من المحسوس.

III. المخيال الفنّي والبعد الحكائي:

يبدو أنّ الحكاية لها دور المسرح في منحنا مسرح يتيح المرح لنا شعبا مثقفا، وفيه تحكى حكاية للأطفال، فإنّنا نستثمر في عقل البشر لتوسيع خيالهم الأدبي والعلمي والفنّي، ومنحهم دروسا وعبرا، ولذلك فإنّ " الحكماء جُعلت الحكمة في ضمن الأخبار وعلى ألسنة الحيوانات، وفي أثناء الحكايات لتخفف عن القلوب، وتهش إليها الأسماء (...) وزخرفوها بالصور المونقة،

والأصباغ الرائعة، استجماما لنفوس الحكماء عند الملل، وترويحا لقلوب العلماء عند الضجر"22 . ومن هنا رغم البعد الترفيهي يراها العلماء أنّها تحتوي على العنصر التنفيسي، وتحمل في ثناياها الحكمة البالغة، وهذا ما أيده وذكره كذلك المفكر الغربي (هانز أندرسون) Hans Anderson23، رغم الظهور الذي ادّعاه الغرب في هذا المجال، إلّا وكانت العرب قد سبقت به الغرب، لكن السؤال المطروح: لماذا هذا التأخر في هذا المجال رغم طرقهم كل الأبواب والعلوم؟ .

وبما أنّ هذا المجال العلمي هو محل اهتمام الباحثين للتعالي والارتقاء بذهنية الطفل ومخياله المعرفي، يؤكد هذا "محمد غنيمي هلال" بأنّ :"موضوع هذا البحث أكاديمي طريق تقاطعت فيه مجموعة من الجهود الفنّية في عديد من الثقافات واللغات"24، ولهذا يعتبر علماء النفس والتربية أنّ القصة أكثر الطرق التعليمية ملاءمة وأدقها انسجاما وأبعدها أثرا في نفسية الطفل وقدراته الإدراكية لتغذيته بالثقافة والعلوم (...)، وفي تلقي الأطفال تترك فيهم الأثر الكبير في نفسية الطفل وثقافته، تنسجم القصة مع نفسية الطفل الخيالية، إذا يعتبر الخيال جزءا هاما من حياته التي تقوم على أساس من الإيهام في سنواته الأولى، ثم يتحول إلى التخييل الإبداعي أو ما يطلق عليه بالتخييل التركيبي، فتصبح القدرة الخيالية مصدر من مصادر إشباع رغبته في المعرفة ودافع للإطلاع والكشف عن أشياء لم يعرفها، وهنا يصبح الإبداع ناتج عن الخيال المعرفي الذي يتربى مع الطفل منذ السنين الأولى، لذا يجب علينا التعامل بحرفية عالية في محاولة تثقيف للطفل، وهذا بداية من مراعاة السيكولوجية(Psychological) الخاصة به.

من هذا المنطلق يرى "الربيعي بن سلامة" أنّ المرء إذا أراد أن يخاطب صبيا بما يقبله ويسرّ به، تصابى له في حديثه (...)، لأنّ الشكل للشكل آلف، والمثال للمثل قابل، والضدّ للضدّ نافر"25، من ذلك وجب علينا مراعاة عقل الطفل وتقلبه لهذه الألوان الأدبية، وهنا تتوافق مع طرحته "قتادى هدى" في ذكرها للقصص باعتباره لون من ألوان الإبداع الفنّي، ينبغي على القاصر مراعاته"26، لأنّهم يتحاربون معها بجانب من الترفيه أكثر من أي شيء آخر، ولهذ على الكاتب استحضار المخيال في أدبية خطابه، كي ننقل ما هو محسوس في ذهنية الطفل إلى الملموسات، وهنا نجسد قال المخيال في ذهنية المتلقي، ويصبح الطفل ليكمل هذه الفراغات باعتباره جزءا فعالا، فهنا تمنح له حيوية الاصطياد الناجمة عن تجربة المخيال، ولعلنا نجد الهدف من دراسة الحكايات، فقد تبدوا دراسة درويش على حكايات لافونتين فيما ذكر في الكتاب الثالث في قصة الطحان وابنه الحمار، هي تعكس ملهاة رائعة يستشف منها القارئ (الطفل) درسا بليغا في الأخلاق27، فبعد هذه القصة يعرف الطفل مدى القيمة الخلفية التي يتميز بها الإنسان.

وأمّا في الكتاب الرابع، فيعالج فيه لافونتين (Lafontaine)قصة العجوز وأبناؤه، حيث اعتبر أنّ القوة تعتبر ضعفا بدون الاتحاد، ولقد كانت قصة الصفدع، جسّدت ذلك حينما أرادت أن تلتهم فأرا بخدعه استدراجه ليلتهمه في الماء، في هذا المقام ظهرت حدأة فالتهمتهما معا"28، ولذا فالعود سهل كسره حينما ينفرد عن الكومة من الحطب، وهذا المنال يضرب بقوة في مجتمعاتنا التي دعت النّاس على التجمع والتآخي والتوحد.

وما يضاف لهذا حضور المخيال في النص الشعري في قصة "الثعلب والديك" عند أحمد شوقي، فنجده يقول:

بَرَزَ الثعْلَبُ يومـــــاً في شِعار الواعِظيـــــنا
فَمَشَى في الأرضِ يَهْدي ويَسُبُّ الماكريـــــــنا
ويقـــــول: الحَـمْـد لله إلَـــه العـالَمينـــــــا
يا عـِباد الله توبـــــوا فَهو كَهْـف التائبيـــنا
وازهَدوا في الطَيْـر إن الـ عَيْش عَيْشُ الزاهـدينـا
واطْلُبوا الديـــــك يؤذن لصَلاة الصُبْـح فيـــنا
فأتَى الديك رَسُـــــولٌ مِن إمام الناسـكيـــنا
عَرَضَ الأمـــرَ عَلَيْـــهِ وهو يَرجـو أن يلَيـــنا
فأجـاب الديـــكُ عُذْراً يا أضَـــل المهْتَديـنا
بَلِّغ الثَعْلَبَ عَنـي عَـــنْ جُدودي الصالحيـــنا
عن ذَوي التيجــان مِمَّـن دَخَلَ البَطْنَ اللعيـــنا
إنهـــم قـالـــوا وخَيْرُ الـ قَوْلِ قَوْلُ العـارفيـــنا
مُخْطِئ مَنْ ظَنّ يَومـــاً أنَ لِلثَعـــلَبِ ديـــنا29

ما يلاحظ في هذا النّص الشعري أنّ الثعلب أصبح تائبا متمسكا بالدين، وقد دار الحوار بين الثعلب ورسوله، كما دار بين الرسول والديك، فهنا يصور للطفل أنّ الحيوان الذي كان ماكرا وحاذقا أصبح اليوم مفيدا وزاهدا في أمور الدين والدنيا، ودعى في هذا النّص الشعري إلى الزهد في الطير، وكلّ هذا له هدف بالنسبة للثعلب هو الوصول إلى هدفه في تربصه بالديك الذي يعتبر مؤذنا وداعيا الناس إلى الصلاة، في حين دعوة الثعلب للديك إلى الصلاة، كان بجانبه (السلوقي) نائم، قال له الديك انتظر حتّى ينهض الإمام.

ما يستشف من القصة هو توسعة مخيال الطفل من حيث الدعوة إلى الصلاة بكل طقوسها من آذان وتأدية هي هدف يراد الوصول إليه من الثعلب وهو التسلح بالدين (النفاق)

ولكن الخدعة هنا كانت ملفقة بالصلاة ، ليستشف الطفل من عالم الحيوان أنّ الغدر يكون بالتظاهر بالدين، هو أقرب شيء لأنّ الدين يضمن الأمان للإنسان.

كما يوجد البعد الترفيهي الذي شيد نظرة الطفل من خلال هذه القصة الترفيهية التي تعتبر متنفس له يتعامل فيها مع ألسنة الحيوانات، وذكر طباعهم.

وهنا يتجسد المخيال ويتوسع في نظر الطفل، حيث يعرف معنى المكر والخداع والزهد والرغبة والاحتيال، ويمكن لهذه الأمور أنّ تتجسد في شخصية الإمام كما جسدها الثعلب بأنّه إمام الواعظينا.

لكن يقابلها ذكاء الديك، حيث استفاد من التجارب السابقة ولم ينخدع ونجا، وهذه تمثل شخصية الإنسان السويّ الذي يحتكم لخبراته الشخصية، وهنا في هذا النّص برزت جميع الصفات في كلتا الشخصيتين بطريقة غير مباشرة عن طريق تصوير الأمور الحسية الكاشفة عن هذه الشخصيات المعنوية، فالثعلب يبرز أو يمشي، يهدي، يتوب، والديك يجيب ويبلع ويزدن30، وكلتا الطباع موجودة في بني الإنسان، ولهذا وجب على الطفل تحليل هذه الشخصيات ليأخذ منها العبرة، أن يعرف قيمة الشخص الذي ينصحه أو يخدعه، كما يجب عليه استثمار التجارب التي رآها بأم عينه، أو التي منحها له والداه حتّى تكون سلاح الطفل التجربة.

إنّ القصص الحيواني يأسر قلب الأطفال لما فيه من جماليات فنية، ولهذا نجد أن الكاتب لافونتين (Lafontaine)يسعى إلى هذا النوع من القصص الحيواني ليربط العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، لذا فهو يحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والمهيمنة في سياق الحكاية31، وكأنه يريد بالأطفال أن يقوموا بعملية الإسقاط الفنّي الّذي تتصف به بعض الحيوانات حتّى يتعلم منها دروسا وعبرا.

وما ذكره "ابن الجوزي" في كتابه "الأذكياء" الذي يحكي فيه قصصا على ألسنة الحيوانات يقول: يُحكى أنّ أسدا وذئبا وثعلبا يوما ما اصطحبوا وذهبوا للصيد، فكان سعيهم في الصيد حمارا وحشيا وغزالا وأرنبا، عندها قال الأسد: من يقسم الغلّة بيننا، فتقدم الذئب وقال: يا سيدي الأسد فالحمار الوحشي لك، والغزال لي، والأرنب للثعلب، فبعدما أكمل القسمة ضربه الأسد حتّى طار منه مخّه ولصق بعرض الحائط، وبعدها أمر الثعلب بأن يقسم الغلة أو(السعي) فقالت: يا سيدي الأسد فالحمار الوحشي غذاءك، والغزال عشاءك والأرنب خلّل به أسنانك، فضحك الأسد "ها..ها..ها.." من أين تعلمت هذه القسمة، فقالت تعلمتها من مخ الذئب لما لصق بأرض الحائط 32.

إنّ ما يستشفه القارئ (الطفل) من هذه القصّة عدّة أشياء، وهي كلّها ستساهم في اتّساع مخياله الفنّي والأدبي والعلمي هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى تؤدي عدّة وظائف لدى مخيلةالطفل.

أ)- الوظيفة الإمتاعية الفنّية:

وهذه الوظيفة ناتجة عن التّمتع بالقصص الحيواني، وفي هذه القصة نلاحظ أنّ الكاتب لم يتجاهل خيال الأطفال بل هو حاضر بقوة، وهنا تتجلى القمة الإبداعية.

كما في هذه الوظيفة تحاول مداعبة نفسية من خلال عملية الضحك بتوظيف شخصيات تتراوح قيمتها من القوة والجملة وهنا يستحضر الجواب والسؤال معا.

ب)- الوظيفة الإبلاغية النفعية:

مّما يبدو لنا في هذه القصص أنّها تقدم منفعة للطفل، أي يعرف كيف بتصرف في حياته أمام من هو أكبر منه قوة أو علما، ولذا وجب عليه الانتفاع أي أخذ المنفعة في الحيطة والحذر في جميع مجالات حياته .

وما يستشف من هذه القصص التي ذكرنا منه (03) حيوانات مختلفة الضباع إلا وأن لها أبعاد.

بعد علمي : هنا نتعلم القول من تجارب غيره وما حققته بنتائجهم كما هو الحال عند الثعلب.

-بعد أخلاقي: معرفة الطباع التي تكون في الإنسان تعرف عند السفر والصيد وسوف يعكس الإنسان عن طباعه، كما يتعلم الطفل من قصص الحيوانات عدم التسرع في الأشياء في حياته.

- بعد فنّي : تتمثل في إختيار القصص ذات البعد الجمالي والتي تحتوي على التشبيه والاستعارة، هنا يقوم بمحاولة الإسقاط.

- بعد ترفيهي: وهذا يراعي فيه الكاتب الضحك، لكن يكون ممنول بمغزى تقديمه للطفل على طبق من ذهب يستحضر فيها الحيوانات لكن يأخذ العبرة.

- بعد واقعي (علمي): يتعلم من خلالها الطفل الحوار حتّى يعرف ما الشيء المقصود من مقصدية الآخر، حيث أن القوة تتغلب على المكر والخذاع، والحيلة تتغلب على القوة، كما أن للحيلة مراوغة للمكر.

إن ما يجسده الكاتب في هذه الحكاية هي الدعوة إلى استعمال الذكاء مع من هو أقوى، وأمام من هو حاكم ، لأن التسرع دعوى للقتل والفشل، والحيلة مدعاة للنجاة والاستفادة من

تجارب الآخرين، وهنا يصبح خيال الطفل ذو موسوعية يستطيع تطبيقه في الواقع، ولهذا الأيقونات المعرفية في الحكاية هي وسيلة للتوسع والنمو بذكاء الطفل والارتقاء به، ولهذا للحكاية دور فعّال في إنماء ذهنية الطفل الدافعة إلى التساؤل والاكتشاف وحب المعرفة.

1)- التجسيد الفنّي:

يتعلق التّجسيد الفنّي في النّظام القصصي والحكائي كونه يستحضر الخيال بطريقة الرمز اللّغوي الّذي تعتبر فيه اللّغة رمزا من رموز الخيال لدى لغة الطفل، وتختلف مجالات الخيال باختلاف ذهنية الأطفال، ولكن ما نريده نحن في هذا الخيال هو التصور الذهني الذي يدركه من عالم اللّا واقع، حيث يصبح للطفل قراءة تتعامل مع النسق الحكائي، الذي يضمره الكاتب وهو يربط الحكاية أو القصة بالواقع.

إنّ ما يحتويه التّجسيد الفنّي الحكائي من إشعارات وكلمات تتنافى مع لغته يجعل الطفل ينمو بعقله، وتصبح له ذاكرة قويّة قادرة على الابتكار والاكتشاف، وكلّ هذا سيمدّه الطفل من واقعه المادي ليحاول أن ينقل هذه الخبرات اللّامادية إلى الواقع المادي. ولذلك فالقصة التي تتلاءم مع التطور الذهني لهذه المرحلة من القصة ذات الحدث البسيط البعيد عن التركيب وتعقيد العلاقات الفنّية، لذا ففي قصة (الكلب والحمامة) عند "أحمد شوقي" يتعلم الطفل معنى رد الجميل، فرد الجميل خلق يتجلى به الطفل فينقله الطفل من عالم الحيوانات إلى (عالمه) عالم الإنسانية، حيث أنّ القصة :

أولا: تحتوي على عمل إنساني عندما أيقظت (الحمامة الكلب) من مواجهة الثعبان له هنا أنقذت حياته،

ثانيا: تتمثل في رد الكلب الجميل لها، عندما رأى الصياد قادما إليها، فهنا تتجلى الفكرة الأخلاقية33.

وبغية هذا فإنّ التّجسيد الفنّي يؤدي إلى إثراء الجانب الفكري للطفل موسعا ذلك معرفته سواءً ما تعلق بالصور والألوان (غير اللّغوية)، وأمّا يتعلق بالقصد التي توضح الجانب اللّغوي والفنّي له، ولهذا يمكنه من تفكيك الأيقونة (Icon) في أي حكاية أو قصة مقدمة له هذا الاهتمام كلّه يعتبر في نظري أحد المعايير التي توسع مجال مخياله المعرفي، وهي إحدى الطرق الداعية للاكتشاف والابتكار والمعرفة والبحث عن المجهول عن طريق محاكاة الخيال .

2)- البعد التربوي :

إنّ الهدف الأسمى من كل هذا هو تربية الطفل وتقويمه وتحسين أخلاقه، ولهذا فإنّ :" أدب الأطفال ليس عملا تربويا فحسب، ولكنه عمل فني أيضا (...) وكم نشفق على الملايين من

أطفالنا لأنّهم لا يجدون إلّا القليل من الأعمال التربوية، ولا يكادون يجدون شيئا على الإطلاق من الأعمال الفنّية"34.

ومن هذا الباب وجب علينا أن نعي ما نقدمه للطفل، فذكر البطولات والقصص الخاص بالأنبياء والرسل وذكر مناقب الخلفاء الراشدين والصحابة35، ومع التعريج على سيرهم الذاتية سوف نأخذ منهم العبر والعظات في هذا الباب، ومن هذا تلين أخلاقه وتربيته وتقويمه على سير الأولين، ونكون بذلك قد حققنا المراد من هذه القصص المقدمة للطفل رغم صغر سنه، وحتّى يكون الأطفال على اطّلاع على ما يجري من مآثر غيرهم حتّى تكون لنا ولغيرنا قدوة حسنة نقتدي بها.

3)- البعد الترفيهي:

يبدو لي أن هذا البعد الترفيهي هو البعد الأخّاذ والجذاب في الوقت نفسه، لأنّ الطفل يتتبعه بشغف ويشدّ انتباهه لما فيه من المرح والضحك، وهذا بدوره متنفس علمي وتعليمي وتربوي، لكونه يحتضن الحكاية ويحاول هضمها معرفيا مراعيا الحبكة والحل، وهذا هو الهدف الذي نصبوا إليه، حيث يبدو لنا في ما تنقله هذه الحكايات رغم أنّها ذات حكايات هزلية، إلّا أنّها تحمل فائدة عظيمة له. وبالتالي فهذه الحكايات تحمل أبعادا عدة وفواد جمّة، نذكر منها:

- تشبع فيهم رغبات إنسانية وتملأ حياتهم بالمرح والانشراح.
- تنمي فيهم ثروتهم اللّغوية.
- تمنحهم مجالا خصبا للضحك .
- تغرس فيهم مثلا ومبادئ أخلاقية.
- تنبه أذهانهم وتدفعهم إلى التفكير36

إنّ هذه الخصائص الخمسة المذكورة هي تسعى لتنمية مخيال الطفل وتصبح الحكاية معلما ثانيا سواء بالرمز أو باللّغة في مسخ عقليته وتوسع ذهنه، ومن خلالها يستنبط الطفل آليات التفكير بطريقة جيّدة مهذبة مبنية على مجال المخيال الفنّي، الّذي يجسّد عالم الطفولة في القصص الشعبي أو الفصيح.

خاتمة:

يتبين لنا مّما سبق ذكره والتطرق إليه في مجال المخيال الفنّي لدى أدب الطفل، من أنّ المخيال له دور هام وفعال في نمو ذكاء الطفل والارتقاء به قدما، ولذلك فقد خرجنا بهذه النتائج لعلّها تكون عصارة هذا البحث، والتي سنحاول سردها كالآتي:

- عالم الطفولة عالم غريب، ولهذا وجب تبسيط الأدب الخاص بالطفل حتّى تمنحه سلطة التعامل والغربلة.

- وجوب استحضار القصص الحيواني لشدّ عقله وشحذ ذهنيته ومنحه الحبكة والحل.

- محاولة استعمال الرمز في القصص؛ والمرموز لها في الواقع حتّى تكون المقاربة تمسّ الشكل والمضمون.

- وجوب ضرب أمثلة حتّى يمكننا توسيع المجال له، وبهذا يصبح عن الحل في المسائل المعقدة.

- منح الطفل قصص وحكايات تتعامل مع ما يدور به في محيطه حتّى يستطيع تجسيد الخيال في الواقع.

- القصص الحيواني يمنح الطفل خصائصها وطباعها لمعرفة ما يمتاز به كل حيوان.

- وجوب البعد عن التعقيد الفنّي أو الحكائي، ولذا وجب مراعاة ذهنيته ومدى تقبّله لحكاية ذات الأبعاد الفنّية التي تجسد المخيال في خلفيتها اللّامرئية ..

- مراعاة عملية الإبداع التي تتنافى مع عقيدة الطفل حتّى لا يكون الطفل أجرء على ما هو موقوف في التأصيل.

- إشعار الطفل بالمتعة والهزل واللّعب والبهجة، واستعمال جانب التّشويق لبقائه دائما يبحث عن تكملة الجزء المخيل في ذهنيته.

- ذكر قصص وحكايات تحمل قيما وأبعاد أخلاقية دينية تربوية تعليمية أدبية وفنية يوسع مدارك خياله.

I. **<u>ثبت قائمة المصادر والمراجع:</u>**

1) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الأدب الإسلامي للأطفال، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1997م.

2) أنس داود، أدب الأطفال في البدء ...كانت أنشودة.دار المعارف-مصر،دط؛1993.

3) ابن الجوزي عبد الرحمان، الأذكياء، موقع الفرزدق،دط؛ دت،http /www.alvarazdac.com ،

4) الحديدي علي، في أدب الطفل ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1976،

5) حسن شحاتة، أدب الأطفال دراسات وبحوث، الدار العربية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1991م

6) حسن شحاتة، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية –القاهرة، ط2، 1992،

7) حسن شحاتة، مشكلات أدب الأطفال تر: مها عرنوق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،

8) الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد يونيفار سيتي براس، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2009.

9) سعد أبو الرضا. النّص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، ط1، 2005م، مكتبة العبيكان، الرياض،

10) سمير عبد الوهاب أحمد. أدب الأطفال- قراءة نظرية ونماذج تطبيقي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،ط01:2006.

11) عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2005.

12) قتادى هدى. أدب الأطفال، مركز التنمية البشرية والمعلومات، مصر، ط1، 1990م،

13) ابن منظور جمال الدين. لسان العرب،ص43، مادة: أدب.

14) هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، د،ط؛1988،

هوامش البحث :

[1]-سعد أبو الرضا. النّص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية، ط1، 2005م، مكتبة العبيكان، الرياض، ص:19.

[2]- عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2005، ص136 .

[3]- ابن منظور جمال الدين. لسان العرب،ص43، مادة: أدب

[4]- نفس المرجع السابق، ص43.

[5]- كمال الدين حسن، مقدمة في أدب الطفل، كلية رياض الأطفال، جامعة القاهرة، 2002، د.ط، ص11.

[6]- المرجع نفسه، ص11

[7]- حسن شحاتة، أدب الأطفال دراسات وبحوث، الدار العربية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1991م، ص05.

- الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد يونيفار سيتي براس، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2009ص12،[8]

[9]-المرجع السابق، النّص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته. ص: 19.

[10]- المرجع نفسه، ص: 190 .

[11]- المرجع السابق، الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص16.

[12]- ينظر، المرجع نفسه، ص16

- حسن شحاتة، مشكلات أدب الأطفال تر: مها عرنوق. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص26.[13]

[14]- ينظر، ، ص131.

- المرجع السابق، أنس داود، أدب الأطفال في البدء ...كانت أنشودة.دار المعارف-مصر،دط؛1993، ص:93.[15]

[16]- النّص الأدبي للأطفال، ص22

[17]- سمير عبد الوهاب أحمد. أدب الأطفال- قراءة نظرية ونماذج تطبيقي، دار المسيرةللنشروالتوزيع، عمان،ط01؛2006،ص130

[18]- ينظر، المرجع نفسه، ص:130.

[19]- المرجع نفسه، ص130

[20]- المرجع السابق، حسن شحاتة، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية –القاهرة، ط2، 1992، ص55

[21]- الحديدي علي، في أدب الطفل ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1976، ص178

[22]- المرجع السابق، الربيعي بن سلامة، من أدب الأطفال في الجزائر. ص37،

[23]- ينظر المرجع نفسه، ص37

[24]- ينظر، المرجع نفسه، ص34

[25]- المرجع نفسه ، ص37

[26]- ينظر، قتادى هدى. أدب الأطفال، مركز التنمية البشرية والمعلومات، مصر، ط1، 1990م، ص135.

[27]- ينظر المرجع نفسه، ص31

[28]- ينظر، المرجع نفسه، ص31.

[29]- المرجع السابق، ص213/212

[30]- ينظر، المرجع السابق، ص215-216

- ينظر، المرجع السابق، أنس داود، أدب الأطفال، ص190[31]

[32]- ينظر، ابن الجوزي عبد الرحمان، الأذكياء، موقع الفرزدق، http /www.alvarazdac.com ، ص: 115.

[33]- المرجع السابق، سعد أبو الرضا. النّص الأدبي للأطفال أهدافه ومصادره وسماته، ص22-23

- المرجع نفسه، ، ص13[34]

[35]- ينظر، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الأدب الإسلامي للأطفال، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1997م، ص29

[36]- ينظر، هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، د،ط؛1988، ص165.

جمالية التأثير في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"
السجل والاستراتيجيات النصية

The aesthetics of influence in the novel of "the Dervishes return to exile" Register and textual strategies.

طالبة دكتوراه/ سيروكان وهيبة
الدكتور/ نور الدين زرادي

- **قسم اللغة والأدب العربي-جامعة أحمد بن بلة- وهران1(الجزائر)**
- **مخبر انتماء طالب الدكتوراه: مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران1.**

siroukane.ouahiba@ed.univ-oran1.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/07 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

ينصبّ اهتمام النّصوص الأدبية على بناء استراتيجية خاصة لتوجيه قرّائها أثناء صيرورة القراءة، بغرض تحقيق الموضوع الجمالي، ولقد تطرق "آيزر" في نظريته 'فعل القراءة' إلى تضمن النصوص المذكورة لعنصرين أساسيين وهما: عنصر السجل النصي، الذي ينظّم البنية الدلالية التي يقع على عاتق القارئ إكمالها أثناء عملية القراءة، وعنصر الاستراتيجيات النصية، والذي يقوم بدور تنظيم عناصر السجل على النسيج النصي.

وقد حاولنا من خلال رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" لإبراهيم درغوثي، رصد كيفية تشكل هذين العنصرين على النسيج النصي ومدى قدرتهما على تفعيل القراءة وتوجيه القارئ لتمثّل الموضوع الجمالي.

الكلمات المفتاحية: استرايجية، سجل، رواية، تفاعل، قارئ.

Abstract:

The Literary texts are concerned with building a special strategy to guide their readers during the reading Happeningto achieve the aesthetic theme and In his theory of 'The Act of Reading', "Izer"explained that literary texts include two basic elements: the text record element, which regulates the semantic structure that the reader has to complete during the reading process, and the element of text strategies, which plays the role of organizing the record elements on the textual texture.

In the text of the dervishes by Ibrahim Darghouthi, we will try to monitor how these two elements form on the textual texture and how they can activate reading and guide the reader towards the aesthetic theme.

***Key words**:* strategy, register, novel, interaction, reader.

توطئة:

شَهدت طُروحات النقد الأدبي في النّصف الأخير من هذا القرن تحوّلا نحو زاوية جديدة داخل ثالوث النقد الأدبي المتمثل في المؤلف، النص، والقارئ، وبعد أن كانت وجهته مركّزة على المؤلف ثمّ النص في السنوات الماضية، فإنه قد سلك وجهة جديدة نحو القارئ باعتباره المتفاعل مع النص وكونه المنتج الحقيقي له، من خلال التفاعل والتشارك القائم بينهما؛ وهكذا شهدنا ولادة اتجاه نقدي جديد يقوم على "سلطة القارئ ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه، من خلال آفاق من التوقعات، ذلك هو نقد جماليات التلقي"[1].

وقد ظهرت من خلال هذا التوجه الجديد نظرية "التلقي والتأثير"، وبالخصوص مع الكاتبين والمنظرين الألمانيين هانز روبيرت ياوس، وفولفجاج ايزر، اللذين ركّزا على التفاعل القائم بين النص والقارئ، وقد كان لكل منهما توجهه الخاص في موضوع التلقي حيث اهتم ياوس بتاريخ الأدب، بينما اهتم نظيره ايزر بمجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص[2]، وقد اعتمد كل منهما في نظرته هذه على خلفية فلسفية بنى من خلالها نظريته؛ فاستند ياوس على الهرمينيوطيقا بتأثير من جادامير، بينما كانت الفينومينولوجيا هي خلفية آيزر بتأثير من إنجاردن.

لقد اِهتمّت نظرية آيزر بصيرورة القراءة والعملية التّفاعلية القائمة بين القارئ والنص، وكيفية تأثير هذا الأخير على قُرائه الممكنين، وذلك من خلال معالجة عدة مفاهيم، كالقارئ الضمني، ووجهة النّظر الجوالة، والبياضات...، وفي مقالنا هذا ركزنا الحديث على مفهومين أساسيين من هذه المفاهيم والذين من خلالهما سعى ايزر إلى بناء نموذج وظيفي تاريخي يبين فيه

كيفية اشتغال النصوص الأدبية، وهذان المفهومان هما: السجل النصي، والاستراتيجيات النصية، وهما أداتين يستعملهما النص من أجل مراقبة عملية بناء معناه، وتشتغلان في نفس الوقت على توجيه القارئ أثناء هذه العملية، وقد اتخذنا رواية **"الدراويش يعودون إلى المنفى"** لإبراهيم درغوثي، كنموذج تطبيقي لهذه المفاهيم، لنرى مدى نَجاعتها في التأثير على القارئ لتحقيق الوقع الجمالي، وذلك من خلال رصد سجلاتها واستراتيجياتها النصية، والنظر عبر واجهتها الأمامية ما تخفيه من دلالات وتأثيرات بفضل واجهتها الخلفية.

يشير **آيزر** إلى وجود مكان افتراضي للعمل الأدبي، وذلك من خلال شرحه للعملية التفاعلية التي تقع بين النص والقارئ، فيرى أن النص يتقدم بوجهين اثنين، أحدهما فني والآخر جمالي؛ الأول مرتبط بإنتاج النص من طرف المؤلف، ويحيل إليه، والثاني يمثل التحقق المنجز من طرف القارئ.

إذن يتموقع العمل الأدبي في المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ؛ أي أثناء عملية التفاعل بين الوجهين، "واللحظة التي يلتقي فيها النص بالقارئ هي اللحظة الموقع التي ينتج عنها ذلك التأثير الخاص، ذلك الوقع نفسه، وعلى هذا الأساس فليس مطروحا أبدا عزل العمل؛ لأن ذلك سيؤدي إلى اختزال تلك اللحظة نفسها، بل وطمسها، حين يتم التركيز إما على العمل كتقنية، أو على القارئ كنفسية، مما يطفئ شرارة تلك اللحظة، لحظة الوقع"[3]، وهو وقع جمالي ناتج عن ذلك التفاعل، ولا يمكن اختزاله لا في النص ولا في التلقي.

ومن أجل نجاح هذه العملية التفاعلية التي تؤدي في الأخير إلى إنتاج الوقع الجمالي، لجأ **ايزر** إلى وضع مجموعة من الضوابط على أساس أن النص الأدبي ينطوي على مرجعيات* خاصة به، ويسهم المتلقي الذي يعد طرفا في العملية التفاعلية في بناء هذه المرجعية، وبالتالي بناء وإنتاج معناه عبر المفاهيم التالية التي تحدث عنها:

1- السجل النصي:

إنّ من الصعوبات التي تواجه القارئ أثناء تواصله مع النص الأدبي، أن هذا الأخير لا يحمل معه سياقه الأصلي؛ في حين يعد السياق أداة لازمة للفهم والتأويل، بالتالي لجأ آيزر إلى"خلق سياق موازٍ يتشكل من **الذخيرة/** (السجل)، التي تتكفل بإنشاء الوضع التفاعلي بين ردود فعل القارئ ومجموع العناصر النصية التي تثيرها"[4].

ويؤكد **آيزر** أثناء حديثه عن مفهومي السجل والاستراتيجيات، أن النص الأدبي ليس انعكاسا للواقع، كما أنه ليس هروبا منه في اتجاه الحلم والتخييل، بل يسعى إلى أن يخبرنا شيئا ما

عن الواقع غير موجود فيه ولم يخلق بعد؛ أي أنه يضيف للعالم شيئا جديدا لم يكن موجودا من قبل[5]، إذن يعتبر السجل من الوسائل التي يستخدمها النص من أجل المساهمة في بناء مرجعياته، وهو "يحيل إلى كل ما هو سابق على النص(كنصوص) وخارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية/ ثقافية"[6].

إذن يحيل السجل إلى كل ما هو سابق عن النص (كنصوص)، وإلى كل ما هو خارج عنه كأوضاع، وقيم، وأعراف اجتماعية، وكل هذه العناصر تساهم في بناء وتحديد معنى النص، كما أنها -أي هذه العناصر- تفقد خصوصيتها بمجرد دخولها عالم النص وذلك بمقدار ما يؤسس فيه هذا الأخير فرادته، وتتم هذه العملية-نقل ما هو خارج إلى ما هو داخلي نصي- عبر عمليات طويلة ومعقدة يتم فيها انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها، وهذا ما يجعل بنية النص تظهر بوجهين اثنين: أحدهما يحيل إلى القيم الأدبية والفكرية والثقافية...التي تبناها النص، والثاني يخفي عناصر إما لرفضها، أو يقصد بها الترميز لتسند البنية الظاهرة للنص دلاليا، مما يترك فراغا يفتح أمام القارئ إمكانات تسهم في تأطير تدخلاته التأويلية[7].

يلعب السّجل دورا أساسيّا داخل النص، فهو ينظم البنية الدلالية التي على القارئ أن يكملها أثناء عملية القراءة، وهذا التكميل يحتاج إلى كفاءة ومقدرة من القارئ، وهذا هو ما يعني أن النص يفترض قارئه كشرط أساسي لقدرته التواصلية الملموسة، وشرط الكفاءة الذي وضعه **آيزر** يعد من بين الشروط التي تضمن وجود توازن بين النص وقارئه[8]، ومن أجل ضمان عدم التوازن أيضا، لجأ آيزر إلى وضع استراتيجيات تنظيمية للنص، سيتم التطرق إليها في العناصر القادمة.

ومن أجل بناء السجل، فإن النص يشتغل على بنيتين: بنية الانتقاء، وبنية التشويه، وهذا ما سنلاحظه من خلال أمثلة من نص الرواية.

1.1- السياق القرآني:

استندت الرواية كثيرا في تفاصيل أحداثها إلى السياق القرآني، عبر عملية التناص لا لمجرد الاستعادة والتكرار بل من أجل إيصال دلالات أرادها النص وقصد إليها وذلك عبر تقنية التخييل التي تتميز بها النصوص الأدبية "التي لا ينبغي النظر إليها على أنها تتعارض مع الواقع، بل هي وسيلة لإعلامنا بشيء عن الواقع"[9]. وفي رواية الدراويش، نلاحظ انتقاء الكاتب لمجموعة من قصص الأنبياء، وتداخلها مع نصه الروائي، ومثال ذلك استلهامه لقصة نوح مع ابنه : "

و ينزع درويش قناع البائع الجوال..
و يلبس بذلة الربان – قائد السفينة – .
و ينادي :
" من كل زوجين اثنين "...
و يتدافع الخلق .
" من كل زوجين اثنين "...
و السيارات .
" من كل زوجين اثنين " ...

(.....)
و نمرة تردد :
"سأعتصم بجبال الهملايا و لن تتفخذني يا درويش"[10].

في هذا النص يتقابل مشهدان، أحدهما حاضر تمثل في مفردات من قبيل (من كل زوجي اثنين، سأعتصم)، والآخر غائب يتمثل في رؤية الكاتب وفي السياق الروائي الذي وظفه فيه، والذي يختلف عن السياق الأصلي، والبعد التأويلي لهذه الصورة يشير إلى حضور خطاب من قبيل النجدة والخلاص من الفساد الذي طال القرية، فهو خلاص يماثل الخلاص الذي مر به سيدنا نوح حين أمره ربه بركوب السفينة فجمع من خلق الله زوجين اثنين، إلا أن ابنه كان من الخاسرين ولم يسمع نداء أبيه فأخذه الطوفان، وكذلك نمرة التي اتخذت من جبال الهمالايا ملجأ لنجاتها، الجبال التي ترمز إلى الآخر.

إنّ انتقاء النص لمثل هذا السياق القرآني (قصة نوح مع ابنه) يجعل القارئ في وضعية تواصلية مع النص الغائب، لبناء دلالة جديدة تتناسب مع الوضعية الجديدة التي أرادها وشكلها المؤلف، فنمرة أخذت شخصية الابن لتمثل عن شدة الرفض والاقتناع برأيها، قناعة ابن نوح بما كان عليه، وهذا دلالة على تأثير آراء واعتقادات **فرنسوا مارتال**-الفرنسي- الذي كان يزور القرية مرتين في السنة- على فكر نمرة، نمرة التي أحبها درويش وتمنى أن يقيم لها عرسا مثل عرس قطر الندى، ودليل ذلك قولها في آخر باب من الرواية:

"أقرّ اليوم فقط أنه كان ساعتها عزيزا على قلبي، (...) يومها أهداني درويش سيفا مذهبا، وفرسا، وكسوة حرير اشتراها من متحف قطر الندى، وكنت أرغب في غير ذلك، كنت أشتهي جواهر باريس، وبارودة الغريب"[11].

لقد عمل هذا السجل الذي وظفه الكاتب على إقامة علاقة تواصلية بينه وبين القارئ حيث فعّل عملية التخييل لديه، وقرّب الصورة التي أراد أن يوصلها من خلال خلق وضعية تفاعلية بينه وبين مرجعية القارئ وذلك من خلال السياق القرآني، وبالتحديد قصة سيدنا نوح مع ما تحمله من معان عميقة من خلالها يستطيع الكاتب أن يؤثر على قارئه ويوصله إلى بناء الموضوع الجمالي.

وفي سياق قرآني آخر، استقاه الكاتب من قصة أصحاب الكهف، تعود نمرة إلى رشدها بعد فوات الأوان، وبعد أن قرب اجتياح المغول للقرية، ذهبت إلى درويش فطلبت منه أن يذهبا معا إلى الكهف ليحتميا به:

"بادرته بالسلام فلم يرد على تحيتها.
عاودت طرح السلام فحرك رأسه (....) كفى يا درويش، ولنفكر ولو مرة واحدة في مصيرنا !
أيقظته دقات حرف النون من غفوته .
- نعم لنفكر قليلا في مصيرنا. وأنت ماذا تقترحين ؟
- تذهب معي إلى الجبل
- أذهب معك إلى الجبل!
- سأضمن لك مكانك مع أصحاب الكهف !جفل. ثم تمالك نفسه وتذكر.
- أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجب...."[12].

قام الكاتب في نهاية الرواية بانتقاء قصة أصحاب الكهف من سياقها الأصلي ليبني عليها دلالات جديدة، تجعل القارئ يتفاعل ويتحاور معها من أجل إنتاج المعنى وبناء الموضوع الجمالي، ويمكن أن يتساءل القارئ عن سبب اختيار هذه القصة دون غيرها، هل كان اختيار كهف أصحاب الكهف عن قصد؟ أم أنه مجرد إعادة إنتاج؟

من خلال أحداث القصة المرجعية يحاول القارئ أن يمنح القصة الحالية -التي بناها الكاتب- دلالات جديدة، ويتفاعل معها، ولعل كهف أصحاب الكهف، أنسب مكان قد يلجأ إليه الدراويش، كونه أشبه بالمنفى أو المنتهى الذي كان يردده درويش على لسانه منذ بداية الرواية. واللجوء إلى الكهف هو لجوء إلى الله بعد الاضطهاد والظلم، فقرية درويش قد غزاها الغزاة، ولم يتمكن من حمايتها إلا من خلال هذا الكهف، أو لنقل اللجوء إلى الله، وطلب الرشد والمعونة.

من خلال هذا السجل يتبين للقارئ جمالية توظيفه، حيث مازج الكاتب بين النصين النص القرآني وقصة درويش مع نمرة، فبنى مشهدا جماليا ظهر من خلال براعة هذا المزج، وأنت تقرأ

أحداث القصة تشعر وكأنك في العهد الذي عاش فيه أصحاب الكهف، وقد التقوا بدرويش ونمرة، والمشهد والأحدث نفسها تتكرر، الاضطهاد، والظلم، والغربة، وهذه القصة التي من خلالها حاول توصيل مدى المعاناة التي يعانيها الشعب والتي تشبه إلى حد بعيد معاناة أصحاب الكهف.

نلاحظ في الرواية التوظيف الثري للسياق القرآني والذي لجأ إليه الكاتب من خلال ربط أحداث الرواية بمجموعة من القصص القرآني والآيات التي تخدم المعنى العام للرواية، فكان موفقا في هذا التوظيف، كما ودل هذا الثراء على ثقافة الكاتب الدينية وتعلقه بكتاب ربه الذي وجد فيه كل مايريد أن يعبر عنه للتعبير عن تجاربه وإيصال أفكاره إلى القارئ.

2.1 -السياق التاريخي:

ينبني السياق التاريخي في نص رواية الدراويش على أحداث من عام 291هـ، في القرن الرابع عهد القرامطة، في مدينة سامراء، أثناء فترة ولي العهد أمير المؤمنين المكتفي بالله، وبالضبط أثناء محاكمة القرامطة، عاد الكاتب بالقارئ إلى أحداث تلك الساعة، "**وجاء صاحب الشامة مصلوبا على دقل على ظهر فيل (....) ثم أمر المكتفي ببناء دكة ارتفاعها عشرة أذرع لقتل القرامطة. فقطعت أيديهم وأرجلهم وضربت أعناقهم واحدة بعد واحدة**"[13]. عاد الدرويش بالكاتب إلى عهد القرامطة من أجل مشاهدة تلك المحاكمة، ولكي يهدده إن لم يكتب روايته فسوف يُفعل به ما فُعل بالقرامطة، ونلاحظ هنا ازدواجية بين الخيال والحقيقة، حيث تكررت أحداث محاكمة القرامطة أمام ناظري الكاتب وكأنها تحدث في تلك اللحظة.

إنّ عودة الكاتب إلى أحداث تلك الفترة لم يكن اعتباطيا، إنّما من أجل أن يحفز القارئ على التفاعل لبناء المعنى الخفي في النص من خلال ربط الماضي بالحاضر، ولبيان الأمر الجلل الذي سيحكيه درويش، ويجب أن يكتبه الكاتب (الراوي) ويقرأه القارئ.

وتتخلّل الرواية ذكر أحداث وشخصيات تاريخية من نفس الفترة، مثل شخصية النعمان ملك الحيرة، حيث انتقى الكاتب هذه الشخصية وقام بتشويه سجلها النصي لكي تتعطل دلالتها السابقة، ومن ثم تتحرر شحنات دلالية جديدة داخلها، تعمل على إثارة ذهن المتلقي وتدفعه للتفاعل معها، وفي الرواية استقبل **النعمان** قافلة من السياح الأمريكان، من بينهم سائحة أمريكية، يرحب بها على أشعار عمرو بن كلثوم، مع إقامة وليمة فاخرة "**والنعمان يطعم بيديه الشريفتين الحسناء الأمريكية من كبد الجمل**"[14].

ويبدأ الرقص واللهو : "**ويطرب النعمان، فيقوم ليرقص بالسيف، ويطلب من السائحة التي أطعمها كبد الجمل أن تشاركه الرقص .**

ويضرب برجليه الأرض في خفة وعزم.
وتضرب السائحة برجليها الأرض ضربات خفيفة .
ويدق النعمان الأرض.
وتدق السائحة الأرض .
ويخرج من جوفها مارد أسود اللون كريه الرائحة.
يعلو ....ويعلو
ويصيح النعمان :
- ما هذا العمود الأسود يا وزيري ؟
فيرد عليه الوزير: هو الزيت يا ملك الزمان. اكتم السر حتى لا تحسدنا قبائل هوازن وثقيف.
وتضحك السائحة الأمريكية التي كانت تراقص الملك، وتقول له: "ما رأيك يا ملكي لو أبادلك هذا الزيت اللزج، الكريه الرائحة بقارورة ، عطر فرنسي، وسبحة، ومرسيدس.. ؟"[15].

في هذا المشهد تظهر الازدواجية والتناقض بين شخصيات من فترة زمنية ماضية وشخصيات حديثة تنتمي للزمن الحاضر، النعمان والأمريكية، ونلاحظ أن الأمريكية تقترح على الملك أن يبادلها زيته أو نفطه بعطر فرنسي ومرسيدس...، وبعد موافقة الملك تحولت الحيرة إلى مدينة كبيرة وصارت أجمل من نيويورك. لقد تحول النعمان في النص رمزا لكل دولة عربية، بينما مثلت الفرنسية الغزو والاحتلال والاستعمار.

3.1 - السياق السردي التراثي:

يستلهم الكاتب في نصه الروائي، النص التراثي لكتاب ألف ليلة وليلة، وقد كان استحضارا ما بين الانتقاء والتشويه، واضعا قارئه في أجواء حكايات ألف ليلة وليلة ولكن في قالب جديد وبدلالات جديدة، مستفزا بها قارئه ليتفاعل ويتجاوب معه، فيشاركه عملية البناء والإنتاج ومن ثم بناء الموضوع الجمالي.

من أهمّ الأهداف التي كان يلجأ إليها الروائيون في انتقاء هذا النص وإدماجه في نصوصهم الروائية، هو اتخاذهم هذه الحكايات قناعا يمررون به "ما يريدون قوله، محققين بذلك اجتياز الرقيب والسلطة، كان ذلك أحد الدوافع التي شجعتهم على استثمار نصوص الكتاب، ومكّن لهم أن يبرزوا ما يودون قوله إلى المتلقي، إنها موازية سردية تتوافق مع موازية شهرزاد ما تود قوله، بالحكي الذي استمر لألف ليلة

وليلة"[16]، كما ولعامل التأثير دوره في تمثل المبدعين للموروث السردي وذلك عبر نصوص سردية يقدم من خلالها الجديد، وهذا نتاج القراءة والتفاعل فالتمثل والتأثر.

تَمثَّل الكاتبُ صيغة الليالي في بداية الرواية أثناء زيارة درويش للكاتب عدة ليالي، طالبا منه كتابة هذه الرواية- رواية الدراويش يعودون إلى المنفى- وهدّده بالقتل إن لم يفعل ذلك، وفي كل ليلة يحكي لنا ما جرى له مع هذا الدرويش من التهديد وإجباره على الكتابة، حتى أنه أشرك القارئ معه في إحدى الليالي، حيث سأله إن كان موافقا على فتح الباب للطارق، فوافق القارئ على فتح الباب، وكان الطارق كما توقع، إنه درويش، وفي آخر ليلة استسلم الكاتب ووافق أخيرا على كتابة الرواية، تحت تهديد درويش وذلك بعد أن نفذ بعض تهديداته.

لقد اشترك فعل التهديد بين اللّيالي والرواية؛ ففي اللّيالي كانت شهرزاد مهدّدة بالموت، وفي الرواية كان الكاتب هو المهدد بالموت، ونجت شهرزاد من الموت بفضل الحكايات، ونجا الكاتب بفضل موافقته لكتابة الرواية، تلك الرواية الغريبة العجيبة، يقول الكاتب: **"لقد شتت أفكارنا هذه الشخصيات الغريبة، و لم ندر أين نضعها، في الميثيولوجيا أم في الو اقع الأغرب من الميثيولوجيا ؟"**[17]، هي غريبة غرابة اللّيالي في مزجها بين الأسطوري والعجائبي.

وفي نهاية الرواية تعترف نمرة بنت عم درويش من أنها شهرزاد، قائلة: **" اليوم بعد أن مرت كل هذه الأعوام أرى لزاما علي أن أحكي (أنا شهرزاد السجينة بين دفتي كتاب "ألف ليلة و ليلة") ..سأحكي ليلة أخرى نسيها الرواة و لم يدونها الكتبة"**[18]، لقد كانت نمرة – شهرزاد- في الرواية، المنقذة والهاربة مع درويش إلى الكهف، حيث المنفى والمنتهى.

وخلاصة القول فإن الرصيد النصي يلعب دورا مهما في بناء المعنى، من خلال إعادة صياغة ما هو مألوف لبناء خلفية تواصلية مع القارئ، وإن تشكل الرصيد بهذه الطريقة ما بين الانتقاء والتشويه مما يعين القارئ، ويوجهه في بناء الموضوع الجمالي.

2- الاستراتيجيات النصية:

من أجل تحكُّم النّص في أفعال الفهم لدى القارئ، فإنّه يلجأ إلى تنظيم استراتيجية، ومن أجل نجاح هذه الأخيرة فإنها تقوم بربط عناصر السّجل بعضها ببعض حيث يكون التوافق بينها ممكنا، بالتالي فإن من مهام الاستراتيجيات ترتيب، وتنظيم، عناصر السجل على النسيج النصي، من أجل بعث جو من التوازن بين النص والقارئ، كما أنها تقيم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية وبين القارئ، وهي بالتالي تقوم برسم معالم بناء موضوع النص ومعناه[19].

يرى **آيزر** أنّ الاستراتيجيات ليست مجرد تأثير يمارسه النص، بل يعتبرها عملية تسبق بناء النص وبناء معناه أيضا. إنّ الاستراتيجيات النصية تجمع بين وظيفتين؛ وظيفة تنظيم السجل النصي، ووظيفة تنظيم شروط التلقي أو التواصل[20]، وهذه الوظائف التي تقوم بها لا يعني أن لها الدور الكامل والكلي في تنظيم السياق المرجعي، وضبط شروط التواصل بين القارئ والنص؛ لأنّ إسناد المهمة الكاملة لهذه الاستراتيجيات سيؤدي إلى شلّ خيال القارئ، وبالتالي إقصاؤه من القيام بأي دور تنظيمي، من هنا يتضح أن للقارئ دور في تشكيل المعنى، مع تدخل من قبل الاستراتيجيات لتوجيهه أثناء بنائه لمعنى النص، وهذا التوجيه يتم من خلال بنيتين أساسيتين، بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية، وبنية الموضوع/ الأفق.

تعدّ بنية الواجهة الأمامية، والواجهة الخلفية هي المسؤولة عن تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي، حيث أثناء عملية انتقاء عناصر السجل تثار الواجهة الخلفية، التي هي السياق المرجعي لهذا العنصر، وبعد تموضعه داخل البنية النصية فإنه يفقد دلالته السابقة التي كان يؤديها في سياقه الأصلي ليمتلك بعد ذلك دلالات، ووظائف جديدة ضمن السياق الجديد أو ما يسمى بالواجهة الأمامية، وهذه العملية هي التي تخلق العلاقة بين الواجهتين الأمامية والخلفية، "إن العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية تعد بنية أساسية تقوم استراتيجيات النص من خلالها بإثارة توتر يطلق سلسلة من العلميات والتفاعلات، وهو ما يتم حله في النهاية بظهور الشيء الجمالي"[21]، وغياب هذه العلاقة بين الواجهتين تجعل عملية الفهم غير ممكنة.

أما بنية الموضوع/ الأفق، فهي التي تنظم علاقة العناصر النصية فيما بينها، وتحدد الشروط الضرورية للتوليف بينها، ويرى ايزر أن الأعمال الأدبية تأخذ شكل نسق من المنظورات، وكل منظور يضفي إضاءة معينة للنص، ولا يمكن أن يتمثل الموضوع الجمالي دفعة واحدة إلا من خلال عملية التوليف والتنسيق التي يقوم بها القارئ أثناء انتقاله بين هذه المنظورات التي تمنحه في النهاية وهي مجتمعة الموضوع الجمالي. بمعنى إذا اهتم القارئ بمنظور معين، وجعله موضوعا له، فإن هذا الفهم "يبقى مشروطا بـ "الأفق" الذي يتشكل خلال القراءة من المنظورات الأخرى (...) وهكذا تضع العلاقة بين الموضوع والأفق القارئ دائما في إطار التداخل بين منظورات العرض وتفرض عليه أن يركب بينها بكيفية تحقق التوافق بين وجهات النظر التي تمنحها هذه المنظورات"[22]، ويبدو أن هذه البنية تشبه إلى حد كبير وجهة النظر الجوالة التي تحدث عنها ايزر، فكلاهما تتكون بشكل نهائي وتتحدد في نهاية الصيرورة القرائية.

وعموما فإنّ **إيزر** يرى أن الوظيفة النهائية للاستراتيجيات، هي جعل المألوف يبدو غريبا[23]، وفي رواية الدراويش سنحاول معرفة كيف انتظمت السجلات النصية داخل النص بفضل

الاستراتيجيات؟ وما هي أهم الاستراتيجيات النصية التي اعتمدت من أجل توجيه القارئ لتحقيق وبناء الموضوع الجمالي؟

1.2- بنية الشخصية:

تظهر أغلب الشخصيات في نص الدراويش من خلال أفعالها وأقوالها، بأنها شخصيات متناقضة مع الخلفية التي استقاها منها الكاتب، ما يجعل القارئ أمامها يبدو مستغربا ومتعجبا، فيتساءل عن الدلالة الخفية وراء هذا التناقض، فنجد مثلا شخصية درويش التي اعتدنا على أنها شخصية صوفية زاهدة في الدنيا عن اقتناع وإيمان، ولكننا نجدها في بداية الرواية شخصية تهدد بالقتل، **"ولكن درويشا هددني بالقتل، قال: إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة"**[24]، وفي الفصل الموالي نجدها تسأل عن "السوبرماركت" هكذا نطقها بلكنة أمريكية، هذه الشخصية التي كلما تماهينا معها أثناء صيرورة القراءة كلما غيرت من جلدها وتحولت من شخصية زاهدة متصوفة إلى شخصية عنيفة وعصرية، وهذا ما يجعل وجهة القارئ تتبدل وتتحول كلما تقدم في القراءة وحاول بناء هذه الشخصية ووضع صورة تخييلية لها، وهذا التحول والتغير في شخصية درويش ناتج عن تأثيرات العصر الذي يعيش فيه وناتج عن تأثيرات الغزو والمستعمر. الذي أراد أن يعبر عنه الكاتب من خلال شخصية درويش. وغيرها من شخصيات الرواية.

أما الشخصية الفرنسية، شخصية **فرنسوا مارتال**، فقد كان يحب القرية، قرية درويش ويزورها مرتين في العام وينظم سهرات **"مالوف"**، وأذكار ورقص شعبي، وسكر وعربدة وغناء...، فنجده تارة عابدا وتارة لاهيا **"و الفرنسي مازال يشعل النيران في الكوانين، و يرمي فيها بأعواد العنبر و الجاوي و البخور، وتمتد السهرة حتى الفجر، ثم يغادر أهل الذكر الدار، و يفتح عبدو الأبواب من جديد لندامى آخر الليل"**[25].

إنّ ما ظهر في شخصيات الرواية من تناقض وتعارض يدفع القارئ إلى البحث عن مدلول هذا التعارض على ضوء الخلفيات التي تشكلت من خلالها، ولعل القراءة المتسلسلة لكامل الرواية، ستجعل القارئ يربط بين الموضوعات التي كونها والآفاق التي ستقدمه له الأجزاء الأخرى – وفق ما سماه آيز بوجهة النظر الجوالة- ليبني في الأخير الموضوع الجمالي الذي أراده المؤلف وسعى إليه.

2.2- بنية الحدث:

إن ما نجده في بناء الشخصيات من تناقض واختلاط، نجده كذلك في طريقة بناء الأحداث في الرواية، فنجد مثلا من بين الأحداث الغريبة زيارة السياح الأمريكان لملك الحيرة النعمان: **"أنتم ضيوف الملك النعمان."**
وينوح الحادي بأغنية لمايكل جاكسون.
و" يا حادي العيس في ترحالك الأجل" .
وتسير القافلة"[26].

في هذا المقطع تنتقل السائحة الأمريكية من القرية إلى أرض الحيرة زمن الملك النعمان، هذا الملك الذي عرف عنه الكرم والأخلاق الطيبة، ولكنه في النص الروائي يستدعيه الكاتب من سياقه الأصلي مع إضفاء دلالات جديدة عليه، هذه الدلالات التي تحرك وتثير خيال القارئ، وذلك من خلال الأحداث التي وقعت بين النعمان والأمريكية، حيث أضفى الكاتب عليها نوعا من التناقض والإثارة، ما يحفز خيال القارئ وينحو به إلى استنتاج تأويلات عديدة، ونجد في هذه الأحداث حضور ثنائية الأنا/ الآخر في شخصية النعمان والأمريكية، هاتين الشخصيتين التي لا يمكن أن تتقابلا في الواقع نظرا للبعد الزمني بينهما، إلا أن الكاتب أبقى على الصفات الشخصية لهما، وقام باستدعائها ودمج بينهما وأحدث انسجاما تاما بينهما، فظهر النعمان في شخصية الملك الكريم الذي لا يهان أحد عنده، والأمريكية التي اتصفت بالمجون والجشع. ومن خلال أبعاد هاتين الشخصيتين يستطيع القارئ أن يستنتج دلالات عديدة وأبعاد فكرية عميقة أرادها الكاتب وقصد إليها من ذلك سيطرة الغرب على الشرق، واستغلال خيراته وسلبها تحت أقنعة سلمية، وهذا ما ظهر في نهاية الأحداث، فبعد استخراج النفط من أرض الحيرة، طلبت الأمريكية من النعمان أن يبادلها النفط بقارورة عطر فرنسية.

وفي مقطع آخر، نرى اشتعال النار في رجلي درويش دون أن يحترق أو يحس بالألم، وذلك في قوله: **"اقترب الفرنسي من الرجل الماد رجليه تحت القدر(...) نظر إلى النيران المشتعلة في رجلي درويش (...) اقترب أكثر من النار و قرب جمرة من وجهه"نار درويش لا تحترق"، قال الرجال"**[27]، ودرويش يتضخم ويكبر، فيركب الناس كفه الكبيرة: **"ويمر السمار من الساحة المدسوسة داخل السوق، فيعترض طريقهم درويش. يسلمون عليه فيبسط لهم كفه الكبيرة. يصعد الرجال فوق الكف. شيوخ القبائل وقادة الجند وأصحاب الشرطة يصعدون فوق كف درويش الكبيرة"**[28].

ويرى إوزة في السماء فيشتهي أكلها، وفي لمح البصر تصير أمامه مشوية جاهزة للأكل، كأنه في الجنة: **"نظرت إلى الجو من خلال شباك صغير وإذا بخمس إوزات طائرات، قلت:**

"أريد أحدها مشوية ورغيفين من بر، وكوز ماء بارد."
قال الشيخ ": لك ذلك "!
ثم نظر إلى تلك الإوزات وقال: " عجل بشهوة الرجل " .
فما أتم كلامه حتى نزلت إحداها بين يديه مشوية"[29].

تبدو الأحداث في نص الرواية غريبة وغير مألوفة في واقع القارئ، ولعل الكاتب قد صرح في إحدى الفقرات عن ذلك قائلا: **"قد يقول بعضكم ما هذه بالرواية. إنها كذبة. خرافة يحكيها حشاش، والدليل على ذلك هذا الخبط ذات اليمين وذات الشمال حتى أنه يصعب عليك في بعض الأحيان الربط بين ما كنت تقرأه في الصفحات السابقة والأخرى التي تليه"**[30]. إن الخرق الذي تمارسه الأحداث في الرواية هي التي تثير خيال القارئ أثناء فعل القراءة، فبناء على الصورة الأمامية التي تحمل دلالات وفق الصورة الخلفية، ينتج الموضوع الجمالي لدى القارئ.

تظهر في الرواية ثنائية الأنا/ الآخر، من خلال شخصية درويش ونمرة، وشخصية فرنسوا، فنلاحظ تأثر الشخصيات بعضها ببعض، كما وطال هذا التأثير جميع أحداث الرواية، ما جعله نصا يبدو غريبا وغير مألوف في نظر القارئ، وأضفت شخصية الدرويش على الرواية نوعا من الحدث العجائبي نظرا لما تشتهر به هذه الشخصية في الواقع من حدوث بعض الكرامات عندها، ويبحث القارئ ويقارن عبر صيرورة القراءة عن المنتصر في النهاية، فتعترف نمرة في النهاية لدرويش عن صدها له وحبها للعطور الفرنسية وانسياقها في التيار الآخر، وتقترح عليه الفرار معا والاحتماء من المغول في كهف أصحاب الكهف حيث المنفى والمنتهى. (هل كانت نمرة تمثل بلد درويش التي أحبها وهام بها، لكنها فضلت الآخر وتأثّرت به، وكان فرنسوا هو المستعمر؟).

في الأخير نجد أن معنى النص يتشكل عبر صيرورة القراءة وذلك بملء الفراغات وتحديد غير المحدد، كما ويتشكل من خلال التفاعل بين الواجهتين الخلفية والأمامية عبر السجلات النصية المنتقاة، وهذا بفضل القراءة الاسترجاعية التي يقوم بها القارئ وفق تيمة الموضوع/الأفق، التي تساعده على تعديل مواقفه كلما تقدم في النص لينتج في الأخير الموضوع الجمالي ويبني في نفس الوقت ذاته، ويستكشف عالما باطنيا لم يكن على وعي به حتى تلك اللحظة، وهذا ما لامسناه في رواية الدراويش، حيث تجلت فيها السجلات النصية عبر سياقات متعددة وظّفها الكاتب، كالسياق القرآني، والتاريخي، والسياق السردي التراثي، وفي نفس الوقت عملت الاستراتيجيات دورا أساسيا في تنظيم هذه السجلات بفضل تقنية الواجهة

الخلفية والأمامية، وقد برزت هذه الاستراتيجة بصفة جلية في شخصيات وأحداث الرواية، وأبرز ما ساعد على ذلك طبيعة النص الأسطورية والعجائبية، وفي الرواية طبعا ما يحتاج إلى دراسة وتعمق أكثر في دلالاته لتحقيق موضوعاته الجمالية في صفحات أرحب، تسع لذلك مستقبلا.

الهوامش والإحالات:

[1]- عبد الناصر ياسر محمد: نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، دار الشرق، القاهرة، 2002م، (دط)، ص3.

[2]- سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجاج ايزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص11.

[3] - عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ ايزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 6، 1992، ص52.

[*] - إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي مرجعيات يخلقها النص... (الأصول المعرفية، ناظم عودة خضر، ص153).

[4] - محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر ، الكويت، المجلد 37، العدد 3، 2009م، ص55.

[5] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى آليات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص192.

[6] - عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي، ص59.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[8]- ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[9] - روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000م، ص138.

[10] - إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، المتوسطية، ط3، تونس، 2006م، ص 30، 31.

[11]- الرواية: ص92.

[12] - الرواية: ص98- 100.

[13] - الرواية: ص 6.

[14] - الرواية: ص54.

[15] - الرواية: 54، 55.

[16] - معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1،بيروت، الجزائر، الرباط، 2013م، ص76.

[17] - الرواية: 10.

[18] - الرواية: ص92.

[19] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل، ص 200، 201.

[20] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل،ص201.

[21] - فولفجانج ايزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، ص103.

[22] - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل، ص 205.

[23] - ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 141.

[24] - الرواية: ص4.

[25] - الرواية: ص 46.

[26] - الرواية: ص52.

[27] - الرواية: ص18، 19.

[28] - الرواية: ص58.

[29] -الرواية: ص89.

[30] - الرواية: ص10.

قائمة المصادر والمراجع:

1- عبد الناصر ياسر محمد: نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، دار الشرق، القاهرة، (دط)، 2002م.

2- سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجاج ايزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

3- عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ ايزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 6، 1992.

4- **ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقين دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 1997.**

5- محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر ، الكويت، المجلد 37، العدد 3، 2009.

6- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى آليات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

7- روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

8- إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، المتوسطية، تونس، ط3، 2006.

9- معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2013م.

10- فولفجانج ايزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (دط).

جماليّة الدّهشة في قصيدة (الهايكو) العربيّة بين الاقتصاد اللّغوي والتّكثيف الدّلالي

The Beauty of Astonishment of the Arabic Haiku Poem, between Linguistic Economy and Internal Condensation

طالبة الدكتوراه: آمال بولحمام
الدكتورة: وداد بن عافية

قسم اللغة العربية وآدابها -جامعة باتنة 1- (الجزائر)
مخبر الشعرية جامعة باتنة1.
amel.boulahmame@univ-batna.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/04 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

يرى المتتبّع لملامح قصيدة (الهايكو) العربيّة أنّها لا تمنح نفسها في قراءة واحدة؛ كونها زاخرةً بالدهشة والمفاجأة وموسومة بالعمق الفنّي والمعرفي والإبداعي؛ فهي قصائد تتوق الوصول إلى رؤى الآخر وتجسّد طموحاته عبر اللّمحة الدالة والأثر الفاعل.

وعليه ارتأت هذه الدراسة أن تقف عند قصيدة (الهايكو) العربيّة، لما تملكه من تداخل التّقنيّات والجماليّات و اقتصاد البنية اللّغويّة لتكثّف المعنى وتكتنزه، ممّا يتيح لهذه القصيدة قدرة تأثيريّة مباغتة ومفاجأة جماليّة في تلقّيها، لتخلق قارئا إبداعيّا متطلّعا يتفاعل معها فهمًا واستقراء وتأويلا؛ وذلك من أجل استنطاق وفكّ مغاليق النّص وتفجير دلالته.

وقد توصّل البحث إلى عدّ قصائد (الهايكو) أشعارا صامتة ومقتصدة لغويّا، في حين فهي حبلى بدلالات متعدّدة وعميقة، تعبق بروائح التّأمّل العميق، تختزن طاقات إيحائيّة تنفجر جمالا عبر القراءة والتّأويل.

تتمحور المهمّة الأصيلة لقصيدة (الهايكو) حول إحداث إدهاش المتلقّي، وهي نقلة إبهارية دهشوية تدقّ جرس الإنذار الاستيعابي لديه، ليكون أكثر وعيا في استلهام معانيها المشفّرة، وإحالتها إلى ذاكرته التّفسيرية، ليكون الشريك الفاعل مع المبدع.

الكلمات المفتاحية: الدهشة؛ الاقتصاد؛ التكثيف؛ الدلالة، الهايكو.

Abstract

Whoever follows the features of the Arabic poem, Haiku, sees that it does not give itself in one reading as it is full of amazement and surprise and marked with artistic, cognitive and creative depth; they are poems that yearn to reach the visions of the other and embody his aspirations through a sign of indication and active impact.

Accordingly, this study attempts to deal with the Arabic poem of Haiku, because it possesses the intertwining of techniques, aesthetics, and the economy of the linguistic structure to condense and accumulate meaning, which gives this poem a surprising ability and an aesthetic effect in receiving it to create an aspiring creative reader who interacts with it in terms of understanding, extrapolation and interpretation. This is in order to interrogate and decipher the text's closures and to detonate its connotation and significance.

The research has reached many Haiku poems that are silent and linguistically economical poems, while they are pregnant with multiple and deep connotations, filled with the scents of deep contemplation, storing suggestive energies that explode beautifully through reading and interpretation.

The original mission of the Haiku poem is centered around causing astonishment to the recipient, and it is a surprising and astonishing move that rings his internal alarm bell, to be more aware in inspiring its coded meanings, and referring it to his interpretive memory to be the active partner with the creator.

key words :astonishment; economy; intensification; significance; Haiku.

مقدّمة:

يعدّ شعر (الهايكو) ممارسة شعريّة حداثيّة يقوم على مبدأ الاختزال والاقتضاب الشّديد من ناحيّة، ومن ناحيّة ثانيّة فهو يقوم على التّكثيف الدلالي وتعدّد طبقات المعنى.

احتفت قصيدة (الهايكو) بالبساطة لا التّعقيد الأسلوبي، فاعتمدت في ذلك على التّخفيف من الحذلقات البلاغيّة، والمحسّنات البديعيّة، واستطاعت أن تنقل إلى متلقّيها شعورا جميلا يمكّن من تفتيق قريحته، و إشراكه في عملية إنتاج المعنى بدل استهلاكه؛ وهذا يعني أن يقبض على الجمال الكامن والمضمر في كنف نصّ متميّز ومختلف في تقنياته وأساليبه الكتابيّة، نص يراهن على الإيجاز والإيحاء وعمق الصورة الفنيّة والإشراق الجمالي من خلال توظيفه للآنية والمشهديّة والبساطة.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند قصيدة (الهايكو) العربيّة لما تمتلكه من تداخل التّقنيّات والجماليّات واقتصاد البنية اللّغويّة لتكثّف المعنى وتكتنزه وتدقّق الرّؤى، ممّا يتيح للقصيدة قدرة تأثيريّة، مباغتة ومفاجأة جماليّة في تلقّيها، لتخلق بذلك قارئا إبداعيّا متطلّعا يتفاعل معها فهما واستقراء وتأويلا.

تكمن جماليّة (الهايكو) في خلق الدهشة، واستفزاز مخيّلة القارئ عندما يحرّك النّص مكامن الدّهشة لديه ويدفعه إلى التّأمّل والتّفاعل مع معانيه الظّاهرة والمضمرة، إنّه نص البساطة الخادعة، المتوّج بلحظة دهشة، تفسح المجال للقارئ مشاركة في العمليّة الإبداعيّة.

فما هي أهمّ التّقنيّات والأساليب الكتابيّة التي تميّز بنية قصيدة (الهايكو) وتجعلها مختلفة عن المنجز الشّعري السّابق (القصيدة العموديّة، قصيدة التفعيلة، القصيدة النثريّة)، ومختلفة أيضا عن الأشكال الكتابيّة المقتضبة التي عرفتها الشّعريّة العربيّة كـ(الومضة، الشّذرة، التّوقيعة)؟ وكيف تتداخل المشهديّة وبساطة اللّغة والمفارقة الشّعريّة في تشكيل لحمة النّص، وإعطائه بعدا دلاليّا عميقا من خلال التّكثيف والإيحاء؟ وما الذي يصنع المفاجأة والدهشة لدى المتلقّي؟ وكيف تسهم بنية هذه القصيدة المتمايزة في معماريّتها وتقنيّاتها في خلق التّوتّر لدى المتلقّي، وخرق أفق توقّعه من جهة، و ترك فجوات دلاليّة شاغرة من جهة أخرى، ممّا يجعله ملزما بالمشاركة في الإجابة عن أسئلة النّص بسدّ ثغراته الدلاليّة من خلال عمليّة التّأويل.

1- ارتحالات قصيدة (الهايكو) اليابانيّة:

تغتني الشعرية وتتخصّب بانفتاحها على الثقافات المغايرة، إذ بتلاقحها مع حضارات لها خصوصيات مختلفة عنها تتجدّد بدائل القول وإمكانات الكتابة، والشعرية العربية ليست بمنأى عن هذه التّغيرات التي يشهدها الشّعر ولعلّ (الهايكو) خير دليل على ذلك. إذ أنّ منشأه الياباني وخصوصيّته المشرقيّة لم تجعله حكرا على الجنس الأصفر دون غيره، فالفنّ مسافر لا يخضع لضوابط المرور وقوانينه، وقد أصبح (الهايكو) اليوم يكتب بكلّ لغات العالم بل تحتفي به الإنسانيّة كنوع جديد أنتجته الضّرورة الاجتماعيّة والحاجة النّفسية والروحيّة لإنسان اليوم الذي وجد في غنى وكثافة وآنية المشهد في هذا النّوع ما يغنيه عن مطولات شعريّة؛ لأنّها تعبّر ببساطته عن حاجاته الفنيّة في الوقت الراهن، غير أنّ هذا لا يعني أنّ (الهايكو) يفرض قصيدته بديلا عن الأنواع الشّعرية الأخرى بل يعتبر نفسه اقتراحا جماليّا جديدا ومتميّزا يخرج الشّعر العربي من الرتابة إلى التّجديد، وتاريخ الشّعر يؤكّد أنّه تاريخ تراكمي، فقد قَبل شعرَ التّفعيلة بعد أن كان لا يؤمن بغير القصيدة العموديّة، ثمّ آمن بإمكانات قصيدة النثر التي قوّضت هيكل القصيدة النّمطية، ثم وجد في النّص المفتوح أو الكتابة الجديدة متنفّسا له وأخيرا تتعالى اليوم أصوات تنادي بضرورة ضمّ قصيدة (الهايكو) لهذا الصرح الأشمّ لا كنسخة مكرورة مشوّهة عن

(الهايكو) الياباني، بل كمولود جديد يحمل ملامح مغايرة لكنّ شفرته الوراثيّة تنطبع عليها خصوصية وتاريخ وثقافة الأمّة العربيّة.

2- **جماليّة الدهشة والاستثارة الصادمة:**

يقصد بالاستثارة الصادمة توليد أو تخليق عنصر المفاجأة والدّهشة في النّص الشّعري من خلال عمليّة الإسناد؛ وهذا ما فعلته قصيدة (الهايكو) من حيث التّكثيف الدلالي والاقتصاد اللّغوي؛ فالشّعرية في أوج تلقّيها حياكة جماليّة خلاّقة منتجة للمعاني والدلالات والرؤى، ومن يطّلع على بعض قصائد (الهايكو) العربيّة يدرك الحنكة الجماليّة في خلق الاستثارة الصادمة. يقول (**محمد حلمي الريشة**): **"القصيدة هيَ جَغر افيَّة إنسانيَّةٌ بكلِّ شسَاعاتِها وفضاءاتِها. أَنا أَقربُ كثيرًا في قصيدتي من ذَاتي بما تُشرِقهُ الحواسُّ آناءَ الكتابةِ، فالقصيدةُ الَّتي تنبعُ من قرارِ الذَّاتِ وتخطُّها الحواسُّ، هي الأَصدقُ، خصوصًا إذا كانت حمولتُها الجماليَّةُ في أَقصَى حالاتِها"**[1]. لذلك تعدّ قصائده لاسيّما **الهايكو "تحليق نحو الجمال الشّعري، والدهشة الدلاليّة بيقظة اللّغة القارئة للمقروء الشّعري، بعيداً عن إسقاطات انطباعيّة، فنصوصه ما بسهل إدراكها خارج سياقها الإبداعي والثّقافي والكينوني، مثيرة هي لغته الشّعرية، والدنو والإقبال عليها مغامرة وهي الغاوية النّداهة المشاكسة، وهي تنم عن نصوص مذهلة بإيقاعات كينونيّة وفواصل نفسيّة واعيّة، وسبرلشر ايين ريشته المضمّخة بمداد الإبداع بتفاصيل لغويّة شديدة البأس"**[2].

ومن بين كتّاب (الهايكو) العربي من ينوّع في فواعل الاستثارة الجماليّة في هذا الضّرب الشّعري المقتضب لتحقيق عنصر الدهشة والمفاجأة.

يقول (**معاشو قرور**):

دَوريٌّ بَدَلَ الخَيْط
صَائِمَة أمّي تَراهُ
مِنْ ثُقْبِ الإبْرَة[3].

يعدّ الأسلوب التّصويري الصادم علامة مفارقة في قصائد (الهايكو) عند (**معاشو قرور**)، إذ يعتمد أقصى درجات المفارقات الصادمة ليثير ويدهش بها متلقّيه، ويدفعه قسراً إلى التّأويل العميق؛ لأنّ (الهايكو) في قرارة نفسه: **"مسطرة أسر المشهدية وترويض دهشتها"**[4]؛ فالدهشة التي يولّدها نابعة كبؤرة حراك الصورة، وقلقلة المشهد الشّعري، وفكرته العميقة من خلال نصّه هذا تنبني على نجاعة الصوم كطقس ديني ومن ثمّ صحيّ يمارسه النّساك لخلق انسجام بين المرئي وغير المرئي؛ وهاهنا يصف حال أمّه العجوز وهي في أرذل العمر وفي ذروة الصوم والتي أمكن لرؤيتها

أن تصفو لترى كائنا بحجم الدوري؛ فـ **(معاشو قرور)** الخطّاط استخدم المنظور عن بعد **(وهو من تقنيّات الرسم بالخطاطات)**؛ و عليه فكما تُقطّر الممرضة الحقنة بمسافة عليا حين ترفع الحقنة جهة الضوء فقط لترى التماع قطرة المصل في الضوء، كذلك أمّه إذ ترفع الإبرة إلى أعلى ليبين لها خرم الابرة في الضوء، ليبدو لها العصفور في سمّ الإبرة على الرغم من حجمه؛ فالمنظور هنا طبيعي كلما ابتعد الحجم الكبير سواء أكان قمرا أم فاكهة فإنه سيلج الأحجام الضيّقة. أمّا دلالات السّن والعجز الصّحي فهي انزياحات وهم الرؤية التي ستغالط القارئ منذ الاستفتاح بالمشهد الأول "دوري بدل الخيط" إلى نقيضي الحجم **(السمين والدقيق)**. ثم إلى علاقتهما بفلسفة الثّقل والخفّة في صوم الجوارح، -وهي من الرياضات التي مورست لدى فرسان الساموراي- حتى ضعف بصرها وشحّ، وما عادت قادرة على التّمييز بين الخيط والدوري، من شدة زوغان البصر وشحه، وتأثير الصوم عليها؛ فالهايكست أو الهايجن (كاتب الهايكو) ما أراد بهذه الصورة الصادمة **(دوري بدل الخيط)** إلاّ التّأكيد على شحّ الرؤية عند أمّه وضعف بصرها بتأثير الهرم والجوع في آن معاً، وقد جاء قوله غاية في الدلالة والعمق على وصف حالة أمّه وما حل بها من تشويش للبصر وضعف الرؤية؛ وهذا ما يستشفه القارئ من خلال قوله :**(دوري بدل الخيط صائمة أمي تراه من ثقب الإبرة)** بتأثير الجوع والصوم، وهما جانبان مؤثّران فيما حدث لأمّه من خور للقوى وضعف في الجسد والبصر **(المعنى الظاهري)**. وهذا الأسلوب التشكيلي الصادم الذي يعتمده **(معاشو قرور)** يكاد يكون علامة فارقة في تشكيل قصيدة (الهايكو) لتبرز عنصر استثارتها الجمالية وجذب القارئ للتفاعل معها جمالياً.

وقد سبق الإشارة إلى أنّ هذه القصيدة تفرض على مبدعها وقارئها أسلوباً ما أو طريقة ما يتّبعها كل هايجن، كلٌّ حسب وعيه وخبرته الجماليّة في التّشكيل، والملاحظ أنّ **(معاشو قرور)** ينتهج أسلوب الفطنة والدهاء في اختيار مفارقاته المشهديّة المؤثرّة. كما في قوله:

مِبْضَعٌ مَثْلُومٌ
بِزَيْتِ الزَّيْتُونِ يَدْهَنُه
بِسْتَانِيُّ المَشْفَى[5]

ينتهج الشاعر أسلوب المعنى المباغت أو التّشكيلات الصادمة في القليل من اللّفظ، والبليغة في دلالاتها ورؤاها ومحفّزاتها التّشكيلية والدلاليّة. فالقصيدة –عنده- جملة صغيرة جدّاً لا تتجاوز بضع كلمات؛ لكنّها تختزن طاقة عاليّة من الدلالة وعمق في الرؤية، وهذا دليل على وعيه بأنّ القارئ العادي لهذا النوع من النّصوص **"لا يمكنه أن يدرك بساطة اللّحظة في (الهايكو)، ما لم يختل لديه ميزان القبض على المعنى من أول قراءة. وأنّ عمق الفكرة يحتمل تعدّد دلالات مفتوحة "**[6].

يعتمد الهايكست إيقاع السّخرية العميقة ليكرّس حالة الجهل التي عليها البستاني؛ إذ يوازن بين مبضع الطبيب وهو معقم في يديه، والبستاني وهو يزيته ليرفع عنه التّثلم والصّدأ، فكلّ يعتمد طريقة ما؛ الأول طريقة الوعي والخبرة السّليمة الصحيحة، أمّا الثاني الذي يعتمد طريقة الجهل وعدم الوعي بقيمة ما لديه، فالشاعر عبّر باقتصاد لغوي قمة في التعبير: **(مبضع مثلوم بزيت الزيتون يدهنه)** عن جهل هذا البستاني، وعدم وعيه في رفع الصّدأ عن المبضع، ليترك مساحة الرؤية مفتوحة على آفاق لا مدركة في التّأويل. وهنا يأتي دور الشّاعر الرائي الذكي الذي يعبّر عن مقصوده بإيجاز على حدّ تعبير (أدونيس)؛ إذ يقول: **"إنّ رؤيا الشّاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد وحسب أياً كانت؛ وإنّما تتجاوزه. إنّها أغنى منها وأشمل وأسمى"**[7].

يقول **(حسني التهامي)**:

سَقْفُ غُرفَة معتمة-
يَعْكِسُ حَرَكَةَ الشَّارِعِ
بَصِيصُ ضَوْء[8]

يقوم النّص على عنصر المفارقة النّاتجة من تجاور مشهدين متنافرين وإقحام مكونات غير متجانسة تزيد من حالة التّوتر الشّعري. يبدأ الشاعر قصيدته بمشهد أماميّ، وهو المكان **(سقف غرفة معتمة)**، يفصل المشهد الأول عن الثاني علامة القطع (-) التي تهيّئ القارئ لالتقاط الأنفاس وتأمّل اللّحظة الجماليّة قبل الانتقال إلى الحدث الأساسي وهو حركة الشارع، ليكون بذلك مسرح الحدث، تحدث المفارقة ليس فقط من تجاور الأضداد: العتمة والنّور الذي يحدثه بصيص ضوء، لكن من الجمع بين عوالم كبيرة ومتشابكة وتفاصيل متناهية الصغر؛ فحركة الشّارع تمثّل عالما كبيرا بزحامه وضوضائه تتجاور مع شعاع صغير متسلّل، علّه ظهر من بين ثقوب النافذة، كما اعتمد الشّاعر على الجمع بين العنصر الطّبيعي والبشري في نصه؛ فحركة الشارع وسقف الغرفة أثر بشري، بينما بصيص الضوء مكوّن من تفاصيل الطّبيعة وجزئيّاتها، كلّ هذه المتنافرات تحدث نوعا من المفارقة القادرة على إحداث توتّر شعري، و من ثمّ تحقيق فعل الدهشة في النّص.

نوّع بعض شعراء (الهايكو) في قصائدهم تنويعاً مغايراً من حيث كثافة الرؤيا، وتشعيب الدلالات، والتّلاعب بالمشاهد الشّعرية من خلال دمج ما هو طبيعي بما هو بشري؛ ليخلق درجة من التّكثيف والحراك الرؤيوي والدلالي في البنية التّشكيلية للقصيدة. كما في توجّهات **(علي القيسي)** الذي يقول:

ندفُ الثّلج؛
عَلَى وِسَادَة المَرِيض
خصْلاتٌ بيْضَاء[9]**!**

تنماز قصيدة (الهايكو) بلغتها المكثّفة ورمزها الموحي الذي تنضغط فيه إمكانات هائلة من المعاني، لذا يعدّ هذا النّص من التّجريب العالي وهو دمج الطبيعة واستخدامها بنص (هايكو) حداثي، محقّقا توازنا ما بين الخارج والداخل وزمكانية دالة على فصل الشّتاء لهطول الثلج، وقد استفاد كاتب النّص من هذا المشهد الأمامي كي يعمّق الدهشة فيه، لاستقبال المشهد الثاني وكلّنا يعرف كم يكون اليوم المثلج كئيبا وبطيئا جدّا. ليفتح من جهة أخرى أفقا لمتلقي واستعداده للمشهد الثاني وهو مكان استلقاء المريض لفترة طويلة ما جعلت شعره يتساقط، وقول الهايكست: **(على وسادة المريض/ خصلات بيضاء)** دلالة على رحلة علاجيّة مريرة تسّاقط لحظات العمر فيها كما تتساقط الشّعر، فالشاعر لم يشر إلى شعرة أو اثنتين، بل خصلات، وهذا ما لا يحدث إلّا مع مريض السرطان الذي يفقد شعره خصلات، خصلات، ولأنّ البياض لون الحياد حيث تغدو لكلّ الأشياء نفس الطعم والمذاق، اختار **"القيسي"** بياض الثّلج ليصف مشهد المريض وهو يائس، إذ أنّ الألم والمعاناة غطّت على كلّ إحساسه، فلم يعد يهمّه أي شيء.

يتألّف هذا النّص من مشهدين، مشهد أمامي وآخر خلفي، وهذا ما يضفي على (الهايكو) جماليّة أخرى وإدهاشا أكثر. وبتنحٍّ كامل عن وجود الشاعر في النص بالإضافة إلى البساطة في السرد، فقد ترك مساحة كبيرة للمتلقّي لملء فجواته وفراغاته، وهو في ذلك لم يتحدّث صراحا عن المتساقط شعره، أو سنّه، بل اكتفى بالإيحاء بمكان وجوده فقط، في حين أنّ المضمر في هذا النّص مريض السرطان الذي هو محور النّص، وكذا عمره الذي لم يذكر صراحة، وإنّما يستشفّه القارئ من خلال المقاربة المشهديّة بين الثّلج والشّعر المتساقط، وهنا تكمن قوة الدهشة في النّص.

تعتمد **(مريم لحلو)** في تحفيز قصائدها المفاجأة، والتلّاعب بالدلالات، وكسر حاجز التّوقّع، لتؤكّد فنّية التّوجه الإبداعي في التّشكيل، و تجذّر أسلوبها المميز في خلق الدهشة الجمالية. ربّما يتّضح ذلك من خلال قولها:

مِنَ الكُشْكِ المُجَاوِر
أشْتَري ظَرفاً بَريدِياً
يَا لإحْسَاسِي بِالغُرْبة[10]

تحاول الهايكست أن تمزج ما هو شعوري ذاتي بما هو موضوعي في خلخلة الرؤية وتكثيف الدلالات الشّعرية؛ فهي هنا تعبّر عن الواقع الاغترابي الحزين؛ معتمدة التّكثيف الدلالي؛ والوعي بالانتقال من دلالة إلى أخرى، لتحريك الإحساس الجمالي؛ فقد تركت القارئ يفتح دائرة توقّعه وانتظاره بهذا التّمهيد المقتضب العادي البديهي **(من الكشك المجاور أشتري ظرفاً بريدياً)**؛ وهنا لا يوجد أيّ عنصر شعريّ جماليّ؛ لتخلق الجماليّة بقولها: **(يا لإحساسي بالغربة)**؛ وكأنّ ظرف البريد يمثّل قلبها ووطنها وسكنها؛ وهي تعيش حالة من الإحساس الخانق بالغربة ومعاناتها، لتشكّل الدلالات برتم حسّي شعوريّ عميق الأثر، وهذا دليل استثارة وانتقال مفاجئ ممّا هو غير شعريّ

إلى ما هو شعريّ وعميق. وتبعاً لهذا فلا تكمن القيمة والجماليّة في المفردات وإنّما تكمن في المحرّكات الجماليّة التّشكيلية التي تنقل القول من المعتاد إلى ما هو شعريّ وغير معتاد، وبهذا المعنى **"ليست القيمة في المفردات في ذاتها، ومن حيث هي كذلك، ولا في النظام النحوي في ذاته، ومن حيث هو كذلك، ولكنّها في الاختيار الدقيق بين المفردات والنّظام النّحوي"**[11]؛ وهذا دليل أنّ القيمة الشّعرية ليست للمفردات؛ وإنّما للبنى التّشكيلية التي ترتقي بجماليّة المفردات ضمن النّسق الشّعري، وبمقدار براعة الشّعر ووعيه في هندسة نصّه تخلق المفردات تناغمها في الإطار النّصي وتحقّق الاستثارة الجمالية؛ وهذا ما ينطبق على فاعليّة الرؤية أو القدرة الشّعرية التي ترتقي بقصائد (الهايكو) إبداعيّاً في تشكيلها.

يقول **(حلمي الريشة)**:

شامخاً باغترابٍ
يسنُّ نظرتَهُ نَحْوَ غرابٍ
الصَّقْرُ في وَجْهِي[12].

يعتمد الشاعر عنصر المفارقة في عقد صورة يقارن من خلالها بين مشهدين: مشهد شموخه كالصقر في ظروف القسوة والحيرة والحزن، ومشهد الغراب في نظرته اليائسة للحياة ليخلق مفارقة بين جانبي القوة واليأس والضعف والشدة، وهذا الأسلوب الصادم في خلق المفارقات المشهدية يضفي على قصائد (الهايكو) عند الريشة قيمة جمالية مؤثرة تفعِّل الرؤية الشّعرية وترفع حرارة القصيدة لتلقّيها جمالياً.

يلاحظ نضجاً إبداعياً في تجربة **(حلمي الريشة)** في تشكيل قصائده لتحقّق عنصر استثارتها وجاذبيّتها وتكثيفها الدلالي. كقوله أيضا:

تَوَقَّفَ المَطرُ
الحَمَامُ الذِي تُطعِمُهُ زَوجتي
يهدلُ منتظراً عودتها[13].

تعدّ اللّعبة الشّعرية لعبة متحولات جماليّة غايتها إبراز القلقلة الجماليّة وتكثيف الدلالات، ذلك لأنّ **"الشّعر هو الفنّ اللّغوي الذي يعتدّ أولاً وقبل كل شيء بمستويات الانحراف في الإسناد؛ وهو لغة المجاز الأولى، وإن استعارت منه الفنون هذه اللّغة فيما بعد بدرجات مختلفة. الشّاعر هو صاحب الحق الأصلي في أن يقول: إنّ السماء بيضاء، وأنّ الأسماك تطير"، ولذلك فهو يعيد تركيب العالم في الوقت الذي يكشف فيه عنه ويكتشفه"**[14].

تمكّن الهايكست من رسم الدلالات بمنعرجات الشّعور والوجدان؛ عبر التّعلّق بالمكان؛ والاندماج مع الشّعور الذي يشعره الطائر من حنينه لمن يطعمه، وهو هنا يعتمد الأسلوب العاطفي في تبئير الدلالات، وكأنّه يريد أن يقول: إنّ تولع الحمام بزوجته بدافع الإطعام والانتظار،

فالحمام يهدل فرحاً بالطعام أم بقدوم زوجته؛ ولربما بقدوم الطعام، لأنه يستثير حاسّة الأكل التي جعلت الطائر يهدل لإشباع احتياجاته، فالشاعر عبر بجملة مقتصدة عن دلالات كثيرة **(الحمام الذي تطعمه زوجتي يهدل منتظراً عودتها)**؛ وهذا الأسلوب في خلق الرؤية الشّعرية، يزيد من كثافة الدلالات والمعاني والاحتمالات المفتوحة التي تتركها هذه القصائد، وتحتاج المؤول البارع في قراءتها، وكشف أسرارها؛ ولهذا تحتاج قصائد (الهايكو) إلى قراء متميزين يدركون ما خلف ظلال الكلام من كلام. ومن هنا يقع على متلقّيها الوعي التّام بكلّ مستجدّات الرؤية الشّعرية ومؤثّرها الخلاق لاسيّما باقتصادها وعمقها الدلاليّ.

3- بلاغة الإيجاز والاقتصاد اللغوي في شعر (الهايكو):

يعدّ الإيجاز من مؤثّرات وأساسيّات شعر (الهايكو)؛ لأنّه من بين محفّزات الشعرية، عكس الإطناب والتّمطيط الذي من الممكن أن يشتّت الدلالة، ويبعد القارئ عن سيرورة الرؤية النّصية التي يقصدها الهايكست.

تعتمد البنية الجماليّة لهذا النّمط الشّعري على فتنة اللّغة وتحولاتها المثيرة، وهذا يدلّ من جهة أخرى أنّ **"الكلمة الواضحة في (الهايكو) لا تستعمل لوضوحها، بل لأدائها دلالة أبعد من الوضوح، وهذه سمة أخرى من سماته"**[15]؛ وهذا القول يدلّ على أنّه ليست قصيدة (الهايكو) مجرّد لحظة، أو ربط دلالة بسيطة بدلالة بسيطة أخرى عن طريق الكلمات الواضحة ظاهريّا، بل فنّ (الهايكو) هو في الحقيقة فنّ إنعاش الكلمات، فنّ ممغنطة الكلمة المعيشة بالحياة البسيطة الطبيعيّة الفطرية؛ أي عودة القصيدة إلى ينوعها الصافي؛ البساطة وعمق الدلالات ورشاقة التّعبير؛ فالقيمة ليست في تلك البساطة المتّبعة في تشكيل الكلمات وانقيادها للمشهد الفطري البسيط، وإنّما في قلقلة الرؤية وكسر الائتلاف اللّفظي إلى المراوغة حتى ضمن المشهد البسيط والمعنى السطحي الذي يبدو للقارئ في الكثير من تجليّاته. إضافة إلى هذا فإنّ **"قصيدة (الهايكو) العربية تمتاز بإيجازها وومضاتها الإيحائية، وسرعتها وتكثيفها وصورها الاستثنائية التي تستثير الوجدان"**[16].

تعدّ قصيدة الومضة **"من القصائد المهمّة التي أفرزتها حركة الحداثة في تحوّلاتها الجذريّة في بنية القصيدة المعاصرة التي نوّعت في مؤثّراتها الإبداعية لتخلق ناتجها الإبداعي المميّز؛ ولهذا تعدّ القصيدة الومضية بالقصيدة البرقية أو بقصيدة (الفلاش باك) التي تمتاز باختزالها، وقوة بلاغتها وناتجها الدلالي المتفرّد أو المميّز"**[17]. تشبه قصيدة (الهايكو) إلى حدّ كبير هذا المنحى أو الأسلوب الذي تتّخذه قصيدة الومضة في اقتصادها اللّغوي واختزالها وإبراز مؤشّراتها النّصية التي ستُدرس بالتّفصيل تبعاً لتقنيّاتها التي وظّفها شعراء الهايكو العرب؛ وما أدخلوا إلى فضائها النّصي من تعديلات ورؤى وأساليب تؤكّد مهارة بعض الشّعراء في استثمار هذا الوافد الشّعري الجديد.

يختار شاعر (الهايكو) لكتابة قصيدته الأسلوب المقتصد واللّفظ البسيط والدلالة المكثّفة، تبعاً لحساسيّته الجماليّة ووعيه الإبداعيّ وفكره الرؤيوي المنتج للدلالات والرؤى الجديدة.

يقول (علي القيسي):

مَقْهَى (حَسَن عَجمي)
عَلَى جيوبِ المُثَقَّفِينَ
جَافَّةٌ بُقَعُ الحِبْرِ[18]

يستحوذُ (المقهى الشعبِيُّ) على مساحةٍ شاسعةٍ من ذاكرةِ أي كاتب أو شاعر أو أديبٍ بصورةٍ عامة، فبالمقهى تجتمعُ أغلب شخصيات المجتمعِ وخاصة المثقّفون منهم والقرّاء، ويبلور هذه الحيثية بدء النصِّ بلفظة (مقهى) ثم تحديده بـ (حسن عجمي) ليتأتّى في ذهن المتلقّي مكانة وعراقة هذا المكان المتجذّر، كيف لا وقد كان هذا المقهى من أشهر مقاهي بغداد، فهو ملتقى لكافّة طبقات المجتمع من كادحين ومثّقفين وميسوري الحال ونخب شعرية كبيرة وعلى رأسهم الشاعر **(محمد مهدي الجواهري)**، ورائد الشّعر الحر **(بدر شاكر السيّاب)** وغيرهم.

ما يلبث أن يتصور المتلقي ماهية المقهى وتأثيره والدور الذي لعبه في القرن الماضي، حتى يصدم **(علي القيسي)** قارئه ويدهشه بصورةٍ مألوفةٍ مباغتةٍ! في قوله: **(على جيوب المثقفينَ جافة، بقعُ الحبر)**، والدال **(جافّة)** يوحي بأنّ البقع كانت قبل مدّة معيّنة على الجيوب، حتى جفّت وأصبح من الصعب إزالتها.

واختيار مقهى **(حسن عجمي)** الأثري الذي تجاوز عمره حوالي قرن من الزمان أو ما يزيد، وأنّ رواده كانوا من أهل الثقافة والأدب، فأراد أن يبرز معاناتهم بتعاطفه معهم، فالغالب من ينفجر بجيبه الحبر يرميه، إلّا أنّ المثقّف ظلّ بالقميص نفسه الذي جفّ عليه، ولعلّ ذلك يرجع إلى الإيحاء بعجز إمكانات المثقّفين المادية التي لا تسمح لهم باستبدال أو باشتراء قميص آخر.

استطاع **(علي القيسي)** أن يفاجئ قارئه، وذلك من خلال إشارته إلى تغير المكان عبر الزمن بعد أن كان مقهى حسن عجمي للنخب المجتمعي في بغداد بيْد أنه أصبح اليوم مقهى معزول لا يرتاده سوى الفقراء وعامة الشّعب هذا من جهة والحزن الشديد و (الاكتئاب) على حال المثقف الفقير الذي تناوله بمشهد بسيط جدا، وبتنحٍّ تام دون أيّ محسنات أو مجاز، فحوله من كلام عادي إلى قصيدة (هايكو) مقتصدة لغويّا ومكثّفة دلاليا.

إنّ الإيجاز والاقتصاد اللّغوي في (الهايكو) العربي يدلّل على توجّههم الإبداعي الدقيق، وعلى بلاغة الرؤيا الشّعرية في نصوصهم، هذا من جهة، كما يدلل على وعيهم بأنّ (الهايكو)هو إمتاع بعفوية اللّغة وبساطتها ورشاقة إبداعها لا في تعقيدها وغموضها، هذا من جهة ثانية. ولو أنّ شاعر (الهايكو) اعتمد الإطناب والتّعقيد لفقدت نصوصه لذّتها وطبيعتها الموجزة في الاستثارة والتّكثيف.

4- التّكثيف الدلالي وتعدّد طبقات المعنى:

تقوم قصيدة (الهايكو)على التّكثيف الدلالي، وما وجدت هذه القصيدة العربيّة لتكون تقليداً وما وجدت لتكون اصطناعاً، أو تمثّلاً شكلياً لهذا الوافد الشّعري الجديد، فالاقتصاد والتّكثيف الدلالي سمة جوهريّة فيها، وفي قصيدة الومضة التي تعدّ "**ممارسة شعرية حداثيّة تقوم على التّكثيف الدلالي والفنّي؛ ظهرت نظراً لواقع العصر المعيش الذي يمتاز بالسرعة والاختصار؛ فأصبح تخيّر المفردات القليلة للتّركيب يحمل ثقل الدلالات المتوالدة عن هذا التّكثيف، ممّا يجعل القارئ يستحثّ ذاكرته المعرفيّة والقرائية، لأجل الإحاطة بهذا الكم من الدلالات المكبوتة في إطار رسم الكلمات، والتي تتفجّر كلما قاربها المتلقّي بالقراءة ليعيش الدهشة في كنف جمالية تفاعله مع النّص**"[19].

جاءت قصيدة (الهايكو) لتكون محايثة للواقع التّقني المتمرّد بتقنيّاته التكنولوجيّة المختلفة التي يحكمها عصر السرعة، لتثير العمق بلحظة خاطفة، "**ولأنّ واقع حال الشّعر المعاصر هو واقع الرفض للقيود والتّحرر منها للبحث عن بديل للقصيدة القديمة فإنّ لجوء الكثير من الشّعراء لهذا النّمط إنّما كان للتّعبير عن هذا الواقع وإن لمسنا تواجده في تراثنا العربي من خلال التّوقيعات. غير أنّ حال القصيدة الوامضة المعاصرة راجع لما لها من تأثير نفسيّ نابع من محاولة الشّاعر اكتناز أكثر الدلالات ضمن إطار ضيّق وكلمات أقلّ؛ إذ يمكنهم من تحميلها الدلالات المختلفة دون اللّجوء للتّصريح بها؛ ولعلّها- كذلك- من وسائل إظهار تمكّن الشاعر وقدرته اللّغوية الثقافية التي تبرز من كتابته لهذه القصيدة**"[20]. ومن أجل هذا جاءت قصيدة (الهايكو) من مقتضيات هذا العصر التّقني البرقي المتسارع بمتغيّراته التّكنولوجية الحديثة؛ عصر التّفجر الثّقافي التّقني المعرفي الواسع.

يعدّ التّكثيف من صلب شعريّة الأجناس الأدبيّة جميعها، ولهذا فهو من أهمّ مؤثّرات إنتاج الدلالة في قصائد (الهايكو)، هذه القصائد التي تحتفي بالمعاني البؤرية العميقة كاحتفائها بالمشاهد البسيطة التي تبدو أشبه بإشارات لغويّة برقيّة خاطفة، فدائماً خلف البساطة متنفس من الرؤى البؤرية العميقة التي تنفتح على آفاق الوجود، ومن أجل هذا تعدّ سمة التكثيف من مؤثّرات قصائد (الهايكو)، وليس هذا النّمط من القصائد وحسب، وإنّما فنّ الشّعر بشكل عام، وعليه فالقصيدة "**هي الكبسولة لو وضعناها في البحر تستطيع أن تتحلل؛ فإن بدا النص صغيراً أم كبيراً هذا لا يعني أن الكلمات تتوقف عند حدود الكلمات القليلة أو الأسطر المعدودة . بالنسبة إلي- إنّه في المعاني كلّما اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة، وهذا الكلام للنفري أحد كبار الشعراء الصوفيين؛ لذلك نعم هناك تكثيف، وهذا أمر ليس سهلاً. وهذه ميزة الشعر عن سائر أنواع الأدب الأخرى من المقال والرواية**"[21]؛ وبذلك فالتكثيف ميزة الفنون قاطبة فكيف فن الشعر بالتحديد، أو قصائد (الهايكو)، فمن الطبيعي أن يكون الاختزال والتكثيف من مثيراتها.

تقول (فاتن أنور):

نَصْلٌ حَاد
يَذْبَحُ العُرُوق
هَذَا الشَّوْق[22]

تأتي القصيدة مختزلة جداً وبليغة في دلالاتها عن أثر الشّوق وصعوبته، لاسيّما إذا كان القلب يغلي بالمحبة والعشق المحموم، وهنا ما وجدت الشاعرة أبلغ من هذه الجملة للتعبير عن أثر الشوق، لدرجة شبهت الشوق بالنصل الحاد الذي يذبح العروق، والمجاز والتشبيه كما قلنا يضعف (الهايكو)، إن كان لأجل البلاغة دون روح أو حياة، لكنّ الشاعرة هنا ارتقت به إلى ما هو شعري للتعبير عن بلاغتها ورؤيتها العميقة، في أنّ الشوق مؤلم إن كان الشوق مبني على لهفة وعشق وغرام يغلي في الروح، وبهذا فالنّص رغم اختزاله الشّديد لكنّه معبّر بمستوى عالٍ عن رؤيتها الدقيقة للشوق وإحساسها به.

ومن يطلع على نصوص **(حسني التهامي)** يلحظ أنّه يزاوج فيها بين إيقاع البلاغة والمشهدية الشعرية، ليخلق حالة من الشّاعرية في ترسيم المشاهد واقتناص عمقها وبلاغة تكثيفها الشّعري.

يقول (حسني التهامي):

بِبَرَاءَة
يُلَمْلِمُ عُشَّ عصفورٍ
طِفْلٌ لاَجِئ[23]

يعبّر الشّاعر ببلاغة شديدة عن مفارقة عميقة، وهي أنّ الطفل اللّاجئ الذي لا بيت له ولا مأوى يبني عش العصفور ببراءة شديدة، دلالة على مفارقة عجيبة بين من فقد وطنه وبين مَن لا يملك وطناً كيف يفكّر في بناء بيوت الآخرين، فقد أراد أن يقول من الأولى بنا أن نبني بيوت اللاجئين ونؤمّن لهم متطلباتهم، فاللاّجئ أشبه بهذا الطفل الذي يلملم عشّ عصفور، وهو بلا مأوى أو مسكن. استطاع الشاعر ان يقتنص لحظة جمالية عابرة من خلال الجمع بين كائنين متشابهين وهي تقنية بارعة تظهر مشاعر الطفل تجاه الكائنات الضعيفة والتي تشبهه هو ذاته في الأساس، فأراد أن يكثّف دلالاته العميقة في الدلالة على حالة اللاجئين المؤلمة، لاسيّما الأطفال الذين تشرّدوا وفقدوا الرعاية والاهتمام.

يقول (سامح درويش):

هَا هِيَ ذِي تَمُر
فَأَتْبَعُهَا بِأُذُنٍ عَمْيَاء

شَاحِنَةُ القُمَامَة[24]

يؤسّس الشاعر نصّه وفق البنية الأحاديّة المشهد والصورة، ليخلق الصدمة الجمالية لدى متلقّيه، فقوله: **(فأتبعها بأذن عمياء)**، أشعلت البؤرة الجماليّة في قصيدة (الهايكو) في الدلالة على اللّهفة في رمي القمامة في الشّاحنة، فالمشهد من حيث الرؤية الوصفية الحسية المباشرة مشهد روتيني عياني معتاد، لكن حوّله الشاعر وعبر سخريّة متعمّدة إلى مشهد وصفي ليدرك بذلك قيمة جماليّة، وهو أنّ المرء لما تمرّ شاحنة القمامة يتبعها بوعي أو من دون وعي ليرمي قمامته فيها، وما قوله **(بأذن عمياء)** إلا دلالة على الانقياد العشوائي لهذه الشاحنة ليرمي قمامته فيها، فقد استطاع **(سامح درويش)** أن يقتنص مشهداً شعرياً مألوفاً ويخلق منه قيمة فنية يرمي من خلالها التّأكيد على أنّ الإنسان يسعى وراء حاجياته متلهّفاً بوعي أو دون وعي، ليمارس متطلباته اليومية التي ينقاد إليه انقياداً؛ لأنّها نابعة من حاجة داخلية تدفعه صوبها ولا يمكنه الاستغناء عنها. وهنا الوصف تعدّى المشهد الخارجي إلى عين الرؤيا والجوهر الإنساني الذي تنطوي عليه الذات الشّاعرة.

ويقول أيضا:

غِيَابُكِ... نَعْشٌ
فَوْقَ كَتِفِي
جُثَّتَانِ
لِرَجُلٍ وَاحِد[25]

يجد القارئ نفسه أمام صورة جدلية أو مشهد مفارق للمشهد الأول لدرجة أنّه يشكّل حضوره استثارة في الرؤية والمخيّلة، فغياب المحبوبة المؤلم موت حقيقي، موت لحبّه وموت لروحه، ليجتمع الموتان في صورة واحدة تدلل على أثر غياب الحبيبة المؤلم على روحه، والأثر المميت الذي خلفته برحيلها وغيابها، فالشاعر هنا كان بليغاً في اقتناص الرؤية الجدلية المفارقة التي تترك وقعها في روح القارئ أكبر فترة ممكنة لتدلل على إيقاعها الجدلي الأسر ومفارقتها اللاّمعتادة.

يقول **(محمد الأسعد)**:

عَصَافِيرٌ بَيْضَاء
تُحَاوِلُ إِيقَاظَ العَتَمَة
بَيْنَ أَغْصَانِ الصَّفْصَاف[26]

يرسم **(محمد الأسعد)** مشهداً جمالياً فاعلاً في استثارة الرؤية الشّعرية من العمق، من حيث شعريّة اللقطة، وترسيمها على شكل لوحة جمالية، وهو بذلك لم يقصد نقل معلومة، بطريقة شعرية، ولكنّه رسم مشهداً جمالياً، وهذا دلالة على شعرية المشهد المنقول، وصوره مشهديا؛ وهو منظر العصافير البيضاء التي تبدّد ظلمة العتمة المطبقة بين أغصان الصفصاف الكثيفة

المتشابكة، ليخلق منها معادلاً فنّياً بين جماليّة المتناقضات، واجتماعها في مشهد واحد، وعليه فإنّ عنصر التّكثيف من العناصر المؤثّرة في خلق الجماليّة والبلاغة اللّغوية في إيصال المعاني العميقة إلى القارئ.

امتاز شعراء (الهايكو) العربيّ في إبراز جوانب إبداعيّة تميّز كلّ واحد منهم، تصبّ جلّها في خانة سرعة البديهية وعفوية المشهد وبلاغة الرؤية من خلال جمالية المعاني والمشاهد الشّعرية وقربها من الإدراك والكشف النّصي.

تعتمد قصيدة (الهايكو) العربيّة على التّكثيف الدلالي الذي يأتي من بلاغة ما تشير إليه من دلالات مضاعفة ورؤى مثيرة، وبمقدار براعة الشّعر في خلق الانزياح الجمالي ترتقي الدلالات في القصيدة وتزداد بؤرة اتّساعها دلالياً، لذلك يعدّالأسلوب الشّعري المتحول جماليّاً في قيمه ومؤشّراته الجماليّة نقطة التّحول والحراك الإبداعي، في تفعيل النصوص الشعرية لتخليق استثارتها، ومكمن جاذبيتها الفنية؛ فالقيمة الجماليّة ليست للانزياح فقط الذي خلّفه في النّسق الشّعري؛ وإنّما لقيمة البنية التركيبية النّصية ككل في خلق الاستثارة الجمالية الخلاّقة، وبهذا المعنى يأتي المتحوّل الجماليّ ليدهش القارئ، ويشوّش مظانّه المعرفيّة، بإحداث فجوة التّوتر بين الدال والمدلول، والصفة والموصوف، لخلق الدّهشة الجماليّة في النّسق الذي يشكّله، ومن هنا فالتّكثيف الدلالي الذي تثيره الجمل الشّعرية يأتي من قيمتها الانزياحيّة على المستوى الفني، ومهارة الشّاعر تعود بالدرجة الأولى إلى حنكته في خلق الصور الجمالية، وبمقدار شعريّة الصورة يتحقّق عنصر التكثيف الدلالي، وبلاغة الإيحاء للجمل الشّعرية، ولهذا فـ**"الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشّاعر تجربته، ويتفهّمها كما يمنحها المعنى والنّظام، وليس ثمة ثنائيّة بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة، أو رغبة في إقناع منطقي وإمتاع شكلي؛ فالشّاعر الأصيل يتوسّل بالصورة، ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها دون الصورة؛ وبهذا الفهم لا تصبح الصورة شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه "**[27]

تمكّن شعراء قصائد (الهايكو) من تلوين أساليبهم التشكيلية ومحفّزات قصائدهم، تبعاً لفاعلية الرؤية وما تحويه من مؤثّرات بليغة ترفع حرارة التّجربة الشّعرية إلى أوج التنامي الجمالي، كما في الأسلوب المتّبع في قصائد **(هدى حاجي)** التي تعتمد الديالكتيك التّساؤلي أحياناً لخلق عنصر المفاجأة.

تقول **(هدى حاجي)**:

مِفْتَاحُ بَيْتِنَا القَدِيم
هَلْ كُنْتَ نَحِيلاً
وَ أثْخَنَكَ الحَنِين[28]

تضع الشاعرة قارئها في صلب العمليّة التّأويليّة بأن فتحت باب التّساؤل على أشدّه، والتّساؤل يفتح بوابة الرؤية لتلقيه والمشاركة في ملء المساحة التي تركها؛ وفق صورتين أو مشهدين مؤثّرين: **المشهد الأول: (مفتاح بيتنا القديم)** هذا المشهد يرافقه تساؤل محفّز ، يتبعه مشهد آخر: **(المفتاح وقد أثخنه الحنين)**؛ وهي بذلك تبني قصيدتها على علاقة السبب بالنتيجة، وقد أرادت أن تقول: إنّ الشوق إلى البيت القديم والذكريات التي عاشت في أرجائه جعلت القلب ثخينا بالحنين؛ فنقلت تلك المشاعر من الذات الإنسانيّة إلى الأشياء والمسمّيات؛ لتؤكّد حنين الأشياء للعودة، وهذه أرقى تجلّيّات الحساسيّة والشّعور بالاغتراب، أن يغترب المفتاح هو الآخر ويأسى لشعورها؛ ويحنّ إلى قفل البيت كما هي في حنينها إليه بوصفه سكناً آمناً لها، ويمثّل خلجة من خلجات الروح الظامئة إليه. وهكذا وفّقت الشاعرة في تفعيل الرؤية الشّعرية بالمعاني المفارقة والدلالات المفتوحة التي تثيرها لترفع حرارة القصيدة إيقاعاً ودلالة.

تمكّنت **(هدى حاجي)** من تفعيل الرؤية الشعرية بالمشاهد المتناقضة التي تفتح بوابة الرؤية أمام المتلقي ليتلقاها بوعي جمالي خلاّق يثير الموقف الشعري بحساسية رؤيوية وحراك دلاليّ مفتوح أمام المتلقي للتأويل.

يقول **(عبد القادر الجموسي)**:

في حَدِيقَةِ الحَيَوَان
لَا أَحَدَ يَعْبَأُ بِالعَنَاكِب
تَرْتَعُ خَارِجَ الأَقْفَاص[29]

يضع **(عبدالقادر الجموسي)** متلقّيه أمام ثلاثة أسطر شعريّة مركّبة ملتقطة من الطبيعة بعفويتها الآسرة، فهو غني بالتّداعيّات، ليضع القول في لحظة تأمّل بين عالمين ووجودين؛ عالم الحيوان وعالم الإنسان، عالم الرائي وعالم المرئي، عالم الآسر وعالم الحريّة، وبين هذه الثّنائيّات القاسمة تأتي لحظة التّنوير الخاطفة لتستبطن ذات الإنسان، وتضعه أمام محكّ اختبار كينونته، لذا فقد جاء المشهد صادما للقارئ بعفويته الإيحائية الدالة **(العناكب ترتع خارج الأقفاص)**، وهذا دليل أنّ هذه الحديقة التي كانت عامرة بالمتفرّجين، وقد نال منها الهجران حتى ألفت العناكب المكان، وصارت ترتع في ممرّات الحديقة. وليدلّل من جهة ثانيّة على براعة الوصف والتّشكيل الدقيق للمشاهد العفويّة التي لا ينتبه إليها كلّ النّاس، وتنقله من مجرّد سائح يبحث عن المدهش والغريب في حديقة الحيوان، إلى سؤال الوجود والحريّة والانتباه للكائن في أوسع تجليّاته. تلك هي لحظة (الهايكو)؛ بالتّجلّي التي تحوّل العابر إلى جوهريّ يختبر كينونة الإنسان.

فهي تفيض بالإيحاء والشاعرية. وهذا دليل أن الشاعرية في قصيدة (الهايكو) ماثلة في التقاط اللحظة العابرة المكثّفة بالدلالات والإيحاءات الشّعرية. وهذا ما صرّح به **"الجموسي"** في بيانه قائلاً: **"يبتهج شاعر (الهايكو) باللحظة المتفرّدة، وبجماليّة الجزئي والعابر والهامشي. ويتّخذ منها مادة شعريّة لشذراته المجهرية التي تحتفي بالجرم الصغير احتفاءها بالعالم الأكبر"**[30]؛ وهذا يدل على اهتمام (الهايكو) بكلّ ما هو عابر وهامشي وصغير، ليتوسّل به شاعر (الهايكو) في نظمه لنصوصه.

تمكّن **(عبد القادر الجموسي)** من التقاط لقطة آنيّة حقيقيّة طريّة فاقتنصها ممّا حوله في الواقع، نجح في شحنها بشحن موحيّة، تلقي بظلالها إلى كثافة التّأويل، وتحفيز المخيّلة على تلخيص الحياة بشكل مكثّف.

خاتمة:

توصّل البحث إلى جملة من النّتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

- تتَمْحوُر الدَهْشَة في معالم ابتكار المخبوءات الجماليّة التي تحيط بنا، ولَعلَّ من أهم ابتكاراتها الحياتية هي ظهور مواطن فعاليتها المُتحقّقة على مستويات نصوص (الهايكو)، ووفق تجديد النظرة لها، ومن ثمّ لتحقيق عملية تطورها بشكل فاعل على عوالم ابتكار الدهشة، وتمظهرات المعنى الجماليّ المُستتر داخل جسد المشهد في النصّ الشعريّ (الهايكويّ).
- تكمن الدهشة في قصائد الهايكو العربيّة في تلك الصدمة الجماليّة التي تنبثق من الصورة الحسّيّة الواقعيّة الموحيّة، المحلّقة على أجنحة الالتقاطة الجماليّة والتي تفتح بذلك النّص على تعدّد القراءات، ومن ثمّ تلقيّه بوعي جماليّ وحسّ شاعريّ مرهف.
- لم يعد القارئ يقبل الوقوف أمام النّص متفرّجا ومستهلكا للمعنى الذي منحه إيّاه الشّاعر، بل أخذ يسبر أغواره ليعيد تشكيله وإنتاجه من جديد.
- يتمنّع نص (الهايكو) على القارئ، ويستفزّه ويستدرجه للدخول معه في حوار كي يكتشف بذلك مواطن السّحر والجمال.
- ينبغي على قارئ (الهايكو) أن يمتلك عينا رائية؛ تتحسّس ظلال الكلمات وأبعادها؛ لأنّ شاعر (الهايكو، أي الهايكست) – بقصد أو دونه- يستخدم الإيحاء لا التّصريح، فدائماً تتستّر المعاني العميقة وراء الجمل البسيطة والعفويّة التي تخفي في الآن ذاته دلالات نصيّة بعيدة.
- تتأتّى فاعليّة القارئ من فاعليّة المنتج، ومهارته في التّأويل النّصي تأتي من قيمة النّص الإبداعيّة، ومن ثمّ لا يمكن فهم النّص، وتحليل شيفراته بمعزل عن فهمه وفهم مرامي الجمل الشّعرية وأبعادها ومعانيها ودلالاتها المفتوحة.

هوامش البحث:

[1] محمد حلمي الريشة، مقدمة ديوان منثور فلفل على تويج وردة، دار نشر الأمنية، القيروان، تونس، ط1، 2019، ص13.

[2] مريم شهاب الإدريسي، مقدمة ديوان منثور فلفل على تويج وردة، ص08.

[3] معاشو قرور، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2016، ص29.

[4] معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص7.

[5] معاشو قرور، هايكو اللقلق، ص29.

[6] معاشو قرور، هايكو القيقب، ص8.

[7] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص106.

[8] حسني التهامي، مزار الأقحوان، دار بيلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2021، ص 46.

[9] علي القيسي، شفة الأوركيد، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، ط 1، 2020، ص68.

[10] مريم لحلو، نتقاسم الصدى، نادي هايكو موروكو، مطبعة وراقة بلال، فاس، د ط، د ت، ص7.

[11] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983، ص71.

[12] محمد حلمي الريشة، منثور فلفلٍ على تويج وردة، ص26.

[13] محمد حلمي الريشة، منثور فلفل على تويج وردة، ص27.

[14] منير وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1997، ص21.

[15] بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ع03، مجلة رسائل الشعر، 2015، ص47.

[16] هدى حاجي، بين ضفتين، دار العين للنشر، قصر النيل- القاهرة، ط1، 2017، ص68.

[17] فاطمة سعدون، جمالية قصيدة الومضة في ديوان(معراج السنونو) للشاعر أحمد عبد الكريم، ع 08، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012، ص319ـ320.

[18] علي محمد القيسي، شفة الأوركيد، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، ط 1، 2020، ص68.

[19] فاطمة سعدون، جمالية قصيدة الومضة في ديوان(معراج السنونو) للشاعر أحمد عبد الكريم، ص319.

[20] المرجع نفسه، ص320.

[21] رنان صادق مهدي منصور ، التكثيف ميزة الشعر عن سائر أنواع الأدب، مجلة البناء، 2020.

[22] فاتن أنور، ورود ممنوعة، سلسلة شعراء نادي الهايكو العربي، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2017، ص22.

[23] حسني التهامي، وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2019، ص12.

[24] سامح درويش، ما أكثرني من قطرات الندى أتقاطر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2019، ص60.
[25] المصدر نفسه، ص14.
[26] محمد الأسعد، الأعمال الكاملة، ج1، دار الإسلام للطباعة النشر، المنصورة، مصر، ط1، 2009، ص142.
[27] جابر عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص383.
[28] هدى حاجي، بين ضفتين، ص31.
[29] عبد القادر الجموسي، ناي لإنقاذ الوردة، منشورات الموكب الأدبي، المغرب، ط1، 2016، ص50.
[30] عبد القادر الجموسي، بيان الهايكو، منشورات بيت الشعر، الرباط، د ط، 2019، ص05.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- الكتب:

- مريم شهاب الإدريسي، مقدمة ديوان منثور فلفل على تويج وردة، دار نشر الأمنية، القيروان، تونس، ط1، 2019.
- معاشو قرور، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2016.
- معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
- حسني التهامي، مزار الأقحوان، دار بيلومانيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2021.
- علي القيسي، شفة الأوركيد، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، ط 1، 2020.
- مريم لحلو، نتقاسم الصدى، نادي هايكو موروكو، مطبعة وراقة بلال، فاس، د ط، د ت.
- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ط1، 1983.
- منير وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د ط، 1997.

-هدى حاجي، بين ضفتين، دار العين للنشر، قصر النيل- القاهرة، ط1، 2017.
-علي محمد القيسي، شفة الأوركيد، دار الفرات للثقافة والإعلام، بابل، ط 1، 2020.
-رنان صادق مهدي منصور، التكثيف ميزة الشعر عن سائر أنواع الأدب، مجلة البناء، 2020.
-فاتن أنور، ورود ممنوعة، سلسلة شعراء نادي الهايكو العربي، منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، 2017.
-حسني التهامي، وشم على الخاصرة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2019.
-سامح درويش، ما أكثرني من قطرات الندى أتقاطر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2019.
-محمد الأسعد، الأعمال الكاملة، ج1، دار الإسلام للطباعة النشر، المنصورة، مصر، ط1، 2009.
-جابر عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

-عبد القادر الجموسي، ناي لإنقاذ الوردة، منشورات الموكب الأدبي، المغرب، ط1، 2016.
-عبد القادر الجموسي، بيان الهايكو، منشورات بيت الشعر، الرباط، د ط، 2019.

ب- الدوريات:

- بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ع03، مجلة رسائل الشعر، 2015.
-فاطمة سعدون، جمالية قصيدة الومضة في ديوان(معراج السنونو) للشاعر أحمد عبد الكريم، ع 08، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012.