

MÂAREF

Revue académique
Faculté des Lettres et langues

مَارف

مجلة علمية محكمة
تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محنـد أوـلـاج بالـبـوـيرـة
(UAMOB)

Numéro: 16
Decembre 2014
8^{ème} Année

PRÉSIDENT D' HONNEUR
Pr. Kamel BADDARI

DIRECTEUR de Publication:
Pr. Mohamed DJELLAOUI

Rédacteur en chef :
Dr.Kahina DAHMOUNE

Membres du comité de Rédaction:
Dr.Mustapha OULD YOUSSEF
Dr.Réda SEBIH
Boualem LAOUFI
Salim LOUNISSI
Hocine BOUCHNEB

العدد : السادس عشر
شهر : ديسمبر 2014
السنة الثامنة
الرئيس الشرفي :
أ. د . كمال بداري
المدير مسؤول النشر :
أ. د . محمد جلاوي
رئيس التحرير :
د. كاهنة دحمنون
أعضاء هيئة التحرير :
د. مصطفى ولد يوسف
د. رضا سبيح
إ. بوعلام العوقي
أ. سليم لونيسي
أ. حسين بوشنت

Depot Légal: 1369 - 2006 : الإيداع القانوني:

ISSN: 1112 - 7007 : ر. د. م. د :

☎: 026935230

www.univ-bouira.dz

m3arefll@gmail.com

www.facebook.com/revue.maaref

935230026 ☎:

موقع الجامعة على الانترنت :
البريد الإلكتروني لهيئة التحرير :

صفحة المجلة على الفايسبوك :

جامعة أكلي محنـد أوـلـاج البـوـيرـة - الجزائر
Université Akli Mohand Oulhadj (UAMOB)

BOUIRA - ALGERIE



- معايير النشر في المجلة :

يشترط في البحوث والمقالات التي تنشر في مجلة معارف ما يأتي :

- 1- أن يكون البحث مبتكاً أو أصيلاً، ويشكل إضافة نوعية في اختصاصه .
- 2- أن توفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .
- 3- ألا يكون قد سبق نشره .

4 - أن يلتزم بالقيم الإنسانية ومعايير البحث العلمي وبخاصة ما يلي :

- A- الابتعاد عن التجريح والإسفاف في القول ، والتعریض بالآخرين .
- B- مراعاة البنية المنهجية .

ج - ترقيم الموسماش والإحالات تكون إما أسفل النص في نفس الصفحة، أو في آخر المقال، مستقلة عن قائمة المصادر والمراجع .

د - إعداد قائمة بمصادر البحث ومراجعه .

5- أن تكون مكملات البحث من خرائط أو جداول في صورتها الأصلية .

6- أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المترجم عنه .

7- أن يقدم لإدارة المجلة مطبوعاً على الورق ومحذنا في قرص مدمج CD أوفي وسيلة من وسائل استقباله في جهاز الحاسوب .

8- أن تقدم سيرة ذاتية للباحث في ورقة مستقلة عن البحث .

9- عدد كلمات البحث النظرية بين 3000 و5000 كلمة حسب المقاييس الدولية، أي (بين 10-20 صفحة بمعدل 300 كلمة /صفحة) فيرجى التقيد بذلك .

10- ترفق بالبحث ملخصات باللغات الثلاث (العربية والفرنسية والإنجليزية) بما لا يتجاوز الصفحة الواحدة لكل لغة .

مع ملاحظة أن البحوث والمقالات :

- تخضع للتقويم العلمي واللغوي ويعلم الباحث بالنتيجة، كما أنها تخزن في أرشيف المجلة، ولا ترجع لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

- وهي تعبر عن آراء كتبها وحدهم، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها، ولا تحمل الإداره أي مسؤولية في ذلك .



العيبة الاستشارية الوطنية والدولية:

أ.د. عباس بن يحيى (المسيلة)	أ.د. أمينة بعلوي (تizi وزو)
د. قاري كمال الدين (البويرة)	أ.د. كمال نايت زراد (فرنسا)
أ.د. أحمد رشراش (ليبيا)	أ.د. الطيب بودربالة (باتنة)
د. محمد كريم الكراز (العراق)	أ.د. عبد الحميد بورايد (تيبازة)
أ.د. أحمد بوحسن (المغرب)	أ.د. عبد الحميد هيمة (ورقلة)
د. أmezian Amor (فرنسا)	أ.د. عبد الغني بارة (سطيف)
أ.د. عبد القادر فيلوج (البحرين)	أ.د. فاتح علاق (الجزائر)
أ.د. عبد الرووف زهلي (الأردن)	أ.د. محمد الزهار (المسيلة)
أ.د. عماد محنان (تونس)	د. محمد أكلي صالح (تizi وزو)
د. يوسف ناوي (المغرب)	د. موسى إمارازان (تizi وزو)
د. زهير مكس (بجاية)	أ.د. يوسف وغلبيسي (قسنطينة)

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية:

أ.م.أ (المسيلة)	د. عبد المالك ضيف	أ.ت.ع (البويرة)
د. مليكة داحمانة (البويرة)	د. نواري سعودي (سطيف)	
أ.م.ب (البويرة)	د. جمال مجناح (المسيلة)	
د. بوعلام طهراوي (البويرة)	أ.م.أ (المسيلة)	
د. حفيظة أيت مختار أ.م.ب (البويرة)	د. حفصة نعماني (تizi وزو)	
أ.م.ب (البويرة)	د. خالد عيقون (البويرة)	
د. صبيحة قاسي (البليدة)	أ.م.أ (البويرة)	
أ.م.ب (البليدة)	د. رابح ملوك (البويرة)	
د. نعيمة بن علية (البويرة)	د. سالم سعدون (البويرة)	
أ.م.أ (البويرة)	د. عبد الرحمن عيساوي أ.م.أ (البويرة)	
	د. محمد بن صالح أ.م.أ (المسيلة)	



فهرس الموضوعات

07.....	- كلمة التحرير
.....	- مفهوم الرمان ودلاته في الأدب الشعبي الجزائري-الألغاز الشعبية أغموجا-
09.....	زين العابدين بن زيانى.....
.....	- الأمثل الشعبية الجزائرية -أثر التكرار في الحفظ والانتشار-
31.....	حليتيم نحضر.....
.....	- الثقافة الشعبية بين حضارة المشافهة وحضارة الكتابة
57.....	الطيب بودربالة.....
.....	- تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجهة نحو الآخر
.....	مقاربة تحليلية نقدية لرواية "مخالب المتعة" للروائية فاتحة مرشيد
83.....	هواشريه بختة.....
.....	- البنية التقابلية في "فوضي الحواس" لأحلام مستغانمي
.....	- ثنائية " الزوج والعشيق" أغموجا-
107.....	عيسي طيب.....
.....	- الحكاية الخمرية النواسية: العناصر الفنية والمثاقفة
.....	-قراءة ثقافية في قصيدة "وفتية كصبايح الدجى غرير" أغموجا-
121.....	بغورة محمد الصديق.....
.....	- التجربة الرومانسية من خلال الطبيعة عند محمد الشبوكي (1916-2005)
137.....	عز الدين ذويب.....
.....	- تداخل الأنواع الأدبية في شعر القصيدة الرسالة أغموجا)
155.....	فضيلة مادي.....
.....	- تجليات التجريد في الإبداع الأدبي (المسرح الذهني أغموجا)
173.....	سعيدة شاوش.....
.....	- حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد.
189.....	سالم سعدون.....
.....	- خصائص الكتابة المسرحية عند رضا حورو
203.....	علوات كمال.....

- خصوبية المتعالي وموت السرد المقاوم في رواية قبور في الماء للروائي محمد 219..... المصطفى ولد يوسف	
- سوسيولوجيا الأدب : (النشأة و التطور) 229..... سعيدة تومي..... المجاج في مقالات الشيخ عبد الرحمن شيبان «حقائق وأباطيل» أمنوذجا	
245..... فرحة بولوي..... أفعال الكلام... من الجملة الإنسانية إلى النص الأدبي.	
261..... يحيى سعدونـي..... التدريس وفق بيداغوجيا المقاربة بالكافاءات بين وجاهة التصور و عوائق التطبيق	
منظومة التعليم الجزائري -أمنوذجا- 279..... سيوانـي عبد المالـك	
 -Rôle des connaissances scientifiques dans la production de texte explicatif en L2 en contexte plurilingue. Effet du travail collaboratif	
Fatima Zohra SAKRANE.....	05
 -Méthodes et problématique de la classification des langues : cas des langues chamito-sémitiques	
Mohand MAHRAZI.....	17
 -Le syntagme verbal en kabyle	
Moussa IMARAZENE.....	35
 -Etude lexicométrique des œuvres romanesques de Rachid MIMOUNI	
Jugurta MILOUDI	47
 -Dénomination des lieux dans l'espace urbain à Alger : usage, significations et enjeux	
Aissa BOUSSIGA.....	65
 -LA NUIT SACRÉE DE TAHAR BEN JELLOUN : UN CONTE ÉCRIT OU UN RECIT CONTÉ?	
Hafida AIT MOKHTAR	81
 - Les vestiges du conte dans la genèse de l'écriture du théâtre	
Yasmina FOURALI.....	89

كلمة التحرير

تطل مجلة "معارف" في عددها السادس عشر، على قرائها الكرام عبر باقة من الموضوعات المتنوعة والثرية، التي من شأنها إثراء الحقل العلمي الأكاديمي الجامعي، والارتقاء به كأُنوعاً، فلقد شمل هذا العدد جملة من الدراسات والبحوث في مجالات نصية متنوعة، تقوم في أساسها على مناهج وطرائق متباعدة، تم التعامل فيها مع النصوص بالتركيز على المحتوى وحولته الفكرية واللغوية، فضيّبت المفاهيم في لغة واصفة منسجمة مع المعايير المتداولة.

وإن كان لكل باحث أسباب ذاتية كامنة وراء انتقاء موضوعه، فهو يرمي في أساسه إلى خدمة البحث العلمي في كامل تجلياته، وبخاصة إن تعلق الأمر بالمتوجه الأدبي واللغوي الذي يحتاج إلى قراءة بوسائل منهجية حديثة، من أجل استبطاط أسسه المعرفية وبيان قيمته العلمية.

ليعد هذا العدد الجديد بمثابة جولة لمجموع أفكار تجشم أصحابها عناء البحث والتقييب في مفاهيم نظرية وتطبيقية، وسمت في موضوعات متنوعة، أعطت فسحة للتأمل والنظر. فكانت الدراسات في الأدب الشعبي، في المقام الأول، متميزة بما تحتويه من خلفيات نظرية ومنهجية، ومفاهيم تجمع بين النظري والتطبيقي، في قراءات إبداعية تستنطق ما يجسده من خصوصيات ومميزات.

وبالإمساك بالنقد، الذي غطى النص الروائي بتوظيف آليات تؤسس لقراءة تحليلية جملة من النماذج السردية؛ وكذا النص الشعري من خلال ما يتميز به من تمظهرات جمالية ودلالية. كما احتضن مقاربات للأدب النسوي كظاهرة إبداعية لافتة للانتباه في حرکية النقد، فإنه بذلك محور الرواية والشعر متوكلاً بالمعالجة النقدية لمبادئ تركيبهما - السردي والشعري - وكيفية اشتغال أبنيةهما الخطابية، انطلاقاً من خلفية نظرية ومنهجية فتحت أفق التحليل الموضوعي والجاد.

كما شكل الاتجاح اللغوي موضوعاً رحباً في هذا العدد، إذ احتوته مقالات في المخاج وأفعال الكلام، في دراسات إجرائية دقيقة، تجاوزت التقليدي إلى الحداثي، ضمن مسارات وتصورات معاصرة لها من الجمولة المعرفية ما يضبط مفاهيمها. وهو ما تقاسمه المقالات المكتوبة باللغة الفرنسية التي كان لها نصيب من الدراسة في هذا العدد سواء في الميدان الأدبي العام أو في الميدان اللساني الأمازيغي الخالص، وهذا في دراسات منهجية تطبيقية قامت على الوصف والتحليل، ترمي في مجلتها إلى تحقيق ذلك التراكم البحثي الذي يؤهلها لتشكل رافداً علمياً معرفياً تصنع الحدث الأكاديمي مستقبلاً.

إنّ مقالات هذا العدد في عمومها، تحت نحو العلمية والموضوعية، في انتظام منهجي من حيث التناول والدراسة، مع اختلافات في الآراء والأفكار حسب اختلافات المنهل المعرفي وتبين في التوجه والاهتمامات، إلا أنّ هذا لا يعني تضاربها، بل نستشف فيها تواصلاً وتقاربًا يجمعها في مجالات البحث الأكاديمي / الجامعي. الذي لا يزال يسعى للارتقاء والتميز والافتتاح على ميدان الأدب الخصوصي، عبر توظيف حقول معرفية متعددة كالتداولية والسيميائية والتناصية ونظرية التأويل.

في الأخير، شكرنا موجه لكل من ساهم في إثراء هذا العدد، وكل من مدد لنا يد العون والمساعدة في إتمامه، خاصة أ.د. محمد جلاوي، عميد كلية الآداب واللغات، ومدير نشر المجلة. كما تتوجه بالشكر إلى رئيس جامعة العقيد آكيي محمد أولاج أ.د. كمال بداري على كل تشجيعاته للمضي قدماً بالبحث العلمي نحو الأفضل، دون أن ننسى المئات المشرفة على المجلة، من استشارية وعلمية وتحريرية، لما تبذله من جهود من قراءة وتنقيح لبحوث العدد وإخراجه أحسن إخراج للقراء الأفضل.

هيئة التحرير

مفهوم الزمان ودلالته في الأدب الشعبي الجزائري

-الألغاز الشعبية أنمودجا-

زين العابدين بن زيانی (*)

Abstract

Like other humanistic groups, the Algerian Popular Group realized the value of time in its variable dimensions through its day-to-day experiences in life. These latter were crucial in shaping its perspectives and conceptions. Time upgrades from a simple experience to a creative piece of literature. This effect is shown through its Sayings and Proverbs.

Statement of the Problem

How did the Algerian social awareness picture time through its literature experience, beliefs and behavior? And how was it expressed linguistically? And what were its indications, dimensions and nature? These afore mentioned queries will be discussed in this study through a chronological insight on Algerian Popular Proverbs.

ملخص:

أدركت الجماعة الشعبية الجزائرية، كغيرها من الجماعات الإنسانية الزمان بأبعاده المختلفة من خلال تجاربها اليومية مع الحياة، التي ساهمت بشكل فعال في تشكيل تصوراتها ومعتقداتها، إذ تحول الزمان من تجربة حية يعيشها الإنسان إلى موضوع إبداع أدبي من خلال لغتها القومية، ويظهر ذلك جلياً في أقوالها وألغازها المأثورة.

إشكالية البحث:

كيف صور الوعي الجمعي الجزائري الزمان من خلال تجاربه ومعتقداته وسلوكاته اليومية في أدبه؟ وكيف عبر عنه بلغته؟ وما هي دلالته وأبعاده وطبيعته؟ هذه التساؤلات سنجيب عنها في هذه الدراسة من خلال قراءة زمانية لبعض الألغاز الشعبية الجزائرية.

مقدمة:

شغلت مشكلة الوجود تفكير الإنسان منذ ابتداء وعيه بالكون، حيث تأمله وأدرك أنه يسير وفق نظام معين «في شكل من الجموعات الثنائية المتعارضة، فهناك على المستوى المكاني السماء والأرض، والبعد والقريب، وهذا العالم والعالم الآخر، وعلى المستوى الزماني، هناك الليل والنهار، والحياة والموت واليوم والأمس، وهناك على المستوى التصنيفي للأشياء، الإنسان والحيوان، والإنسان والإله

* استاذ مساعد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي اخند أول حاج
البويرة.

والرجل والمرأة...، فإن النظام الكوني لا يتمثل إلاً من خلال العلاقة الثنائية بين هذه الثنائيات المتعارضة»⁽¹⁾

ومن بين تلك الثنائيات التي ورد ذكرها آنفًا، "الزمان" التي تعدّ قضية جوهرية يبني على أساسها الوجود الكوني: «بل حقيقة حتمية لا مناص منها، تعايشه وتعيه جميع الكائنات على مختلف مستوياتها وتدرجها التطوري، فالحضارات جميعها على مختلف العصور والأزمان، لم تهمل العنصر الزمني، بل أدركت حقيقته وأهميته، وتبعاً لذلك اخترعت الأساطير والرموز لتصويره، ثم شيدت الأدوات والآلات لقياسه، وهكذا أصبح جزءاً من حياتهم اليومية - إن لم تكن حياتهم جزءاً منه - كـما يمكن اعتباره أحد دعائم الوجود الأساسية بجانب المكان والمادة»⁽²⁾ وما دامت إشكالية الوجود مرتبطة بوجود الإنسان، ف فهي تحصيل حاصل ولا يمكن أن تتصور زمناً مستقلاً بذاته، كما لا يمكن إدراكه بدون وجود الإنسان، وعلى هذا الأساس تحاول هذه الدراسة تتبع "مفهوم الزمان ودلالة في الأدب الشعبي الجزائري" من خلال قراءة أحد أشكاله التعبيرية - اللغز الشعبي - كأنموذج أدبي يعكس رؤية الجماعة الشعبية لمفهوم الزمان لما له من تأثير مباشر على حياتها اليومية.

و قبل أن نلجم في قراءة البعض منها كعينة تحمل دلالات وإشاراتٍ زمانية، لا بأس أن نقدم تعريفاً لغوياً واصطلاحياً موجزاً للزمان.

أولاً: مفهوم الزمان:

أ-لغة: وردت هذه اللفظة في "لسان العرب" في مادة (زَمْنٌ) بمعنى: «اسم لقليل الوقت وكثيره»⁽³⁾.

كما أورد "ابن منظور" مختلف الألفاظ التي تدلّ على معنى (الزمان) مثل: الوقت، العصر، الدهر، الشهر الفصل، السنة، المدة، الحياة، الساعة، العام...، ومن الواضح أن "ابن منظور" أعطى مفهوماً لغويًا شاملًا جامعًا للزمان، فلم يميز بين الألفاظ التي تدلّ على الزمان المطلق أو المحدد، وهذا ما يؤكده "محمد عبد الرحمن الريhani في قوله: «أن الألفاظ الموضوعة للوقت كثيرة في اللغة منها ما يتراافق أو يعم

1- نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، (د.ت)، ص 30.

2- عبد اللطيف الصديقي "الزمان أبعاده وبنائه"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1995، ص 10.

3- ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، ط 3/م 13، 1994م، ص 199. (مادة: زمان).

مثل: الزمن والزمان والدهر والعصر على خلاف بين العام والخاص، ومنها ما يقع مطابقاً للوقت محدداً ومألفاً أو معهوداً مثل: الحول والسنة والعام، واليوم والليل والنهار، والبرهة والمدة والملاوة وال الساعة والحقيقة والظاهر والعصر،...»⁽¹⁾. وعليه يكون مفهوم الزمان لغة مرادفاً لكل الألفاظ سابقة الذكر، التي تدل على الزمان المطلق والمحدد في الوقت ذاته.

بـ-اصطلاحاً: يمثل المفهوم الاصطلاحي للزمان، التصورات والمفاهيم المختلفة لشتى الحضارات، بدءاً بالفَكُر الفلسفِي اليوناني، مروراً بالفَكُر الإسلامي، ثم الفَكُر الفلسفِي الأوروبي الحديث، وبعض النظريات والاتجاهات التي تحدثت عن إشكالية الزمان، لذا سنقتصر على بعض المفاهيم التي ستخدم بحثنا.

1-مفهوم الزمان في الفكر الفلسفِي اليوناني:

إنّ أول فكرة ظهرت حول مفهوم الزمان في الفكر الفلسفِي اليوناني هي: «مبدأ الحركة والتغيير والتطور لدى الفلسفة الطبيعين أمثل: هيرقلطييس وبرمنيدس» وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزمان⁽²⁾. هذه الفكرة نجد لها تداول عند الفلاسفة اللاحقين أمثل: «أفلاطون» وأرسطو» وهما من أعظم فلاسفة اليونان، اللذان لم يخرجَا عن ربط الزمان بالحركة، غير أنهما فلسفَا الزمان أكثر عمقاً من الفلاسفة الطبيعين الأوائل. ونلاحظ أن «أفلاطون» بنزعته المثالية: «انتقل من نظرية الزمان الطبيعية الميتافيزيقية إلى النظرية الميتافيزيقية الصرفية، التي تربط الزمان بالإنسان وبالمكان وبالأزل»⁽³⁾. وبهذه النظرة ابتعد «أفلاطون» عن تلميذه «أرسطو» في تعريف الزمان بعد أن ربط هذا الأخير فكرة الزمان بالحركة وعددتها بين المتقدم والمتاخر، وجعل للذات العاقلة دوراً في إدراك الزمان: «فلا وجود للزمان، إلا إذا وجدت النفس، لأن المعدود لا يوجد حالة كونه معدوداً، إلا إذا وجد العاد، فبدون النفس إذن لا يوجد الزمان»⁽⁴⁾. نلاحظ أنّ مبدأ الحركة والتغيير، يشكل دعامة أساسية في تفسير إشكالية الزمان والوجود عند فلاسفة اليونانين.

1- محمد عبد الرحمن الريhani، "اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 19.

2- أحمد طالب، "بناء الشخصية والزمان والمكان في القصة الجزائرية القصيرة"، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة تلمسان، الجزائر، 1999م، ص 158.

3- عبد الرزاق قسوم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص 23.

4- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984م، ص 556.

2-مفهوم الزمان في الفكر الإسلامي:

تأثير الفلاسفة المسلمين بالفلك اليوناني، وجعلوا منه منهجا فكريا يقوم على المنطق والجح و البراهين العقلية، متماشيا مع العقيدة الدينية الصحيحة، وانطلاقا من هذا المفهوم «جمع المفكرون في العصور الاسلامية اللاحقة البعدين السابقيين: الرؤيا الميتافيزيقية، والخبرة اليومية ثم أضافوا إليها دعامة ثالثة مستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية»⁽¹⁾. وتنبع عن تراويخ المنطق اليوناني والفكر العربي الإسلامي، مذاهب وأراء مختلفة في شتى العلوم، وتبلورت للفلاسفة المسلمين اهتمامات خاصة بقضية الزمان، ومن بينهم "الكندي" الذي عالج هذه القضية متاثرا في ذلك بالمنهج الميتافيزيقي الأفلاطوني، وتناوله في رسائله الفلسفية المتعددة، إذ يقول في احداها معرفا الزمان أنه: «مدة تدتها الحركة، وأنه إن لم تكن حركة لم يكن الزمان»⁽²⁾، يلاحظ على "الكندي" اهتمامه بالزمان الخارجي الميتافيزيقي واهتمامه الزمان الداخلي الذي المتعلقة بأحوال النفس الإنسانية ودورها في إدراك الزمان.

أما "ابن سينا" فقد ركز على دور النفس في معرفة الزمان متاثرا في ذلك بالمنطق الأرسطي حيث يرى: «أن من شرط الزمان أن يكون هناك حركة وتغير بدليل التقدم والتأنّر في الزمان»⁽³⁾. وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهوم "الفارابي" وأرسطو الذي يرى: «بأن كل متحرك يتحرك بفاعل يخرجه من السكون إلى الحركة، أو من القوة إلى الفعل»⁽⁴⁾. وهذا دليل على دور الإنسان في تفعيل الحركة والتغيير، وبالتالي دور النفس في إدراك المتقدم والمتأخر من الأفعال والحركات التي تدل على معنى الزمان.

أما "الغرالي" الذي عرف بالمنهج الصوفي، لم يخف تأثيره بالفكر الفلسفى في مواضع عدّة منها موضوع الزمان، الذي قيده بالمكان في قوله : «إن ما تضيقه عقولنا من معنى الزمان والمكان إلى ما وراء حدود العالم على هذا الوجه ليس في

1- محمد بشير بوبحرة، "الزمن في الرواية الجزائرية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991م، ص 12.

2- حسام الدين الآلوسي، "فلسفة الكندي" وآراء القدامى والمحاذين، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1985م، ص 206.

3- محمد عاطف العراقي، "الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا"، دار المعارف، مصر، 1971م، ص 246.

4- نقل عن : أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب"، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 15.

الحقيقة غير ولد أوهانا وخيانا، فالبعد الزمني تابع للحركة⁽¹⁾، نلاحظ أن "الغزالي" ربط إدراك الزمان والمكان في حدود القدرات العقلية التي تدرك الواقع وحده عن طريق الحركة، وما يتجاوزه إلى العالم الآخر الميتافيزيقي هو ولد الخيال، لقد فسر "الغزالي" zaman والمكان وترتبط كنهما المندرج ضمن سلسلة النشوء والتكون، وإن كان رافضا للمنطق اليوناني بوصفه يشكل خطا على العقائد الإيمانية، لأنّه مرتبط ارتباطا وثيقا بخصائص أهل اليونان واتجاهاتهم ولغتهم وفكرة ومنازعهم وتطبعاتهم⁽²⁾.

أما مفهوم الزمان عند "ابن رشد" يمكن أن نستخلصه من خلال نظرتين تدرجان ضمن سلسلة المفاهيم الأرسطية «النظرة الأولى»: تمثل في الجانب الفيزيقي من زاوية ارتباط الزمان والحركة والتغيير والمكان، أما الجانب الثاني يتمثل في البعد الميتافيزيقي من زاوية ارتباط بأصل الموجودات ونشأة الكون والسيبية والعلية والفاعل الأول والأزلية والأبدية⁽³⁾، نلاحظ أن "ابن رشد" مرج بين النظرتين الأفلاطونية والأرسطية وفق ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية في تعريفه للزمان، كما اهتم اهتماما خاصا بالزمن النفسي «لما لهذا العامل الداخلي من أهمية بالغة في توجيه سلوك الفرد البشري، أو في فهمه وتحليله وتفسير أسباب استقامته أو خللها وينتهي إلى الزمان الشخصي الفردي الذي يقابل الزمان الاجتماعي العام، الذي عن طريقه تتفاعل يوميا مع الحياة»⁽⁴⁾.

هذه بعض آراء الفلسفه المسلمين الذين نظروا إلى مفهوم الزمان من خلال ثلات رؤى: الأولى فلسفية يونانية وثانية إسلامية، بالإضافة إلى رؤية ثالثة مستمدة من الواقع المعيش.

3-مفهوم الزمان في الفكر الأوروبي الحديث:

اختلاف المفكرون الأوروبيون حول إشكالية الزمان، وانقسموا إزاء ذلك شيئا، إذ أصبح موضوع نظريات "كانت" و"دوركايم" و"برجسون" و"هيدجر". إن نظرة "كانت" إلى الزمان تقوم على أساس نظرتين مختلفتين، أحدهما نظرة ميتافيزيقية تتفق مع نظرة "أرسطو" و"الكندي" وثانية نظرة فيزيقية مرتبطة

1- عبد الحميد حطاب، "الغزالي بين الدين والفلسفة"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 525.

2- أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلاته في الفلسفة والأدب"، ص 16.

3- عبد الرزاق قسم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، ص 224.

4- أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلاته في الفلسفة والأدب"، ص 18.

بالإنسان تتفق مع "الرازي" الذي يقول «... الزمان ليس شيئا آخر غير شكل الحسن الباطني أعني شكل عيانتنا لأنفسنا وحالتنا الطبيعية»⁽¹⁾، وعليه يرى "كانط" أن الزمان هو إدراك ذاتي باطني لا يمكن تحقيقه بمجرد الحضور البدني فحسب، بل يرتكز على عنصر جوهري وحاسم في الوجود هو الحضور الذاتي، المتعلق بالأحوال النفسية للإنسان.

أما "برجسون" فأعطى للزمان مفهوما أكثر عمقا وتعقيدا، يتصل بأغوار الحياة النفسية «وقد يطلق على هذا الزمان، الذي هو مجال الشعور، والذي يتميز بالاتصال والتدخل المستمر، اسم الديومة الذي يرى أننا نقيسها وانتنا ننقسمها إلى أجزاء متعاقبة، تتعاقب معها حالاتنا الشعورية متمايزه بعضها عن بعض»⁽²⁾، إذن الديومة عند "برجسون" هي المفسر الوحيد لظاهرة الزمانية، التي تجري في أعماق الحياة النفسية وهي: «المحور الجوهري الذي تدور حوله كل الفلسفة البرجسونية، فالملحق عنده ليس هو الفكر بل هو الديومة أو الزمان الحقيقي، وأول ما يكشف عنه الحدس البرجسوني هو "الآن" أو "الذات" التي تحيا في الزمان»⁽³⁾.

غير أن "دوركايم" صاحب النزعة الاجتماعية، له رأي مخالف لـ "برجسون" حيث اعتبر الظاهرة الاجتماعية هي المفسر الوحيد لمسألة الزمان «فقد اهتم بالزمان الجماعي ورفض الزمان الفردي، الذي ابتغاه "هيوم"، وذهب "دوركايم" إلى أنّ الزمان باعتباره تنظيما لأحداث وتصنيفا للواقع لا بد أن يكون مشتقا من طبيعة الحياة الاجتماعية»⁽⁴⁾، ومادام الزمان مرتبًا بالأحداث والواقع الاجتماعية التي تعيشها الجماعة وتمارسه وفقاً لمعتقداتها وعاداتها وتقاليدها، فهو مختلف من مجتمع إلى آخر.

ونختم مفهوم الزمان في الفكر الأوروبي الحديث، بالنزعة الوجودية التي يمثلها المفكر "هيدجر" الذي ربط ماهية الزمان بالوجود الإنساني، حيث أن الطابع الأساسي للوجود عنده " هو: «المم SORGE ، فالموجود الإنساني مهموم بتحقيق امكانياته في الوجود، والمم يتصف بالأحوال الزمانية الثلاث: المستقبل والماضي

-1- نقلًا عن محمد بشير بوريحه، "بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري"، ج 1 (1970)، -المؤثرات العامة في بنية الزمن والنarrative، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2001-2002، ص 17.

-2- مصطفى غالب "برجسون" دار مكتبة الملال، بيروت، ط 2، 1982م، ص 95.

-3- إبراهيم زكريا، "برجسون"، دار المعارف بمصر، ط 2، 1986م، ص 57.

-4- محمد إسماعيل قباري، "إميل دوركايم"، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1976م، ص 121.

والحاضر، والزمانية هي الوحدة الأصلية لتركيب الهم»⁽¹⁾، إن الإنسان هو جوهر نظرية "هيدجر" الوجودية ولدراسة هذا الوجود يجب معرفة الإنسان ككائن حي «وبالتالي دراسة الزمان الوجودي مبني على وجوده، وهذه النزعة تمثل في ربط الكائن الحي بالوجود، وهي تهدف إلى جعل الزمان قاعدة أساسية لفهم هذا الكائن»⁽²⁾ وعليه يكون الزمان عالمة دالة على وجود الإنسان.

نستنتج من مفهوم الزمان -لغة واصطلاحا-الأهمية التي يحظى بها قدماً وحديثاً، حيث أصبح الوسيلة الوحيدة لفهم الإنسان، ومن خلاله الوجود بأسره، ويكتفى كمثال على هذه الأهمية، أن الفلسفه والمفكرين الذين سبقت الاشارة إليهم قد حاولوا أن يؤكدوا هذه الحقيقة.

وبعد هذه المقدمة التعريفية لماهية الزمان، يتحقق لنا السؤال عن مفهومه ودلاته في الأدب الشعبي الجزائري؟ من خلال قراءة أحد أشكاله التعبيرية الأكثر رواجاً وشيوعاً بين الجماهير الشعبية، ألا وهو "اللغز الشعبي"، لكن لا بأس قبل هذه القراءة، أن نعرف بإيجاز هذا الشكل الأدبي الشعبي.

ثانياً: تعريف اللغز: قبل أن نعرف ما هو اللغز أو ما هي الألغاز، ينبغي أن نحدد المعنى اللغوي لهذه الكلمة.

أ-لغة: وردت كلمة (لغز) في كثير من المعاجم والقاميس العربية على معنى واحد وهو: الكلام المعجم أو الخفي أو الغامض أو المضمر... جاء في (لسان العرب) كلمة لغز في قوله: «اللغز الكلام والغز فيه عمي مراده، وأضمره على خلاف ما أظهره. ولللغز واللغز واللغز: ما الغز من كلام فشبه معناه واللغز: الكلام الملبس، وقد الغز في كلامه إلغاز إذا ورئ فيه ليختفي»⁽³⁾. والألغاز «حفرة يحفرها اليبروع في جحره تحت الأرض، وقيل: هو بحر الضب والفار واليبروع بين القاصعاء والنافقاء، سمي بذلك لأن هذه الدواب تحفر مستقيماً إلى أسفل ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضاً تعترضها تعميمه ليختفي مكانه بذلك الألغاز والجمع الغاز وهو الأصل في اللغز»⁽⁴⁾.

1- عبد الرزاق قسم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، ص 203.
2- المرجع نفسه ص 219.

3- ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، م 15، ط 3، 1994م، ص 405.
(مادة: لغز).

4- المصدر السابق، ص 405، (مادة: لغز)

يشير إليه الدكتور عبد الله علي الطابور في تعريفه للّغَز، إذ يقول هو عبارة: " عن كلام مبهم أو ملغوز وغير مفهوم إلا بالتفكير والمعنى والتدقيق في المعاني والكلمات الدالة عليه، وبهذا نستطيع أن نقول إن اللّغَز من الألعاب الذهنية والثقافية التي تمارس بالتحاور والتفكير والمعرفة والقدرة على اكتشاف ما وراء المعاني والألفاظ الواردة فيه"⁽¹⁾.

والألغاز الشعبية لها العديد من المسميات التي تعرف بها، وتختلف حسب المناطق والبيئات العربية، ولكن كلمة (اللّغَز) هي المشهورة والمتداولة، وما هو شائع في الجزائر بجانب هذه التسمية نجد (الأجحية) وجمعها (الأجاجي) التي تعني في المعاجم العربية بوجه عام مخالفة النطق للمعنى وكما هو واضح لها علاقة بالجاح الذي يعني العقل والذكاء والفهمة. ووردت الأجحية في (صحاح اللغة والعلوم) أنها: "أجحية يحتاجون بها، و حاجيته فحوجته إذا داعيته فغلبته والاسم الحجا والأجحية وتقول أيضا أنا حجاجك في هذا الأمر أي من يجاجيك، والجاح: العقل"⁽²⁾. وعرف الجوهري الأجحية بقوله أنها: "لعبة وأغلوطة يتعاطاها الناس بينهم ويقال أيضا الأحجوة بالواو والياء أشهر، والفعل منها حاجيته"⁽³⁾.

ونكلاصة عامة حول مفهوم اللّغَز الشعبي يقول الد. سعيدى محمد أن "اللّغَز خطاب لغوي يمتاز بالغموض والالتباس والإشكال والالتواء في البنية اللغوية الشكلية، وأى شيء نعت باللّغَز فهو غامض، وغير بائنة دلالته، ولغز المرء في حديثه أي كساه بمسحة من الغموض واللبس ولم يبينه، ولم يفصح عن مقصوده، وبالتالي يصعب تفكيره وفهمه من الوهلة الأولى، أو ليس فهمه في متناول كل الناس يتطلب مستوى من المعرفة والتفكير والبداهة والذكاء...⁽⁴⁾.

إن الألغاز الشعبية التي تزرع بها الثقافة الشعبية الجزائرية، وتنداول على ألسنة الشيوخ والعجائز جيلاً بعد جيل، ويسهل بها الناس صغاراً وكباراً، ليست ترفا ثقافياً وفكرياً وتسليمة عابرة، بل إننا نجد في اللّغَز دلالات عميقه تجسد المستوى الفكري والأدبي للإنسان الشعبي في رؤيته للكون والطبيعة والإنسان والحيوان والنبات، وكل ما يتعلق بالحياة اليومية، ويستطيع الباحث أن يستنبط من كل محور

1- عبد الله علي الطابور، الألغاز الشعبية في الإمارات، مركز الدراسات والوثائق رئيس الخيمة الإمارت العربية المتحدة، ط 2، 2009، ص 23.

2- عبد الله العلالي، الصحاح في اللغة والعلوم، م 1 / ط 1، ص 239.

3- نقاً عن عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 239.

4- محمد سعيدى، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 1998، ص 98.

من المحاور التي تلقي حولها الألغاز تتبع علمية وأدبية وحضارية وتاريخية واجتماعية ذات شأن.

ثالثاً: الزمان في اللغز الشعبي الجزائري: إن التعبير الزماني في معظم الألغاز الشعبية الجزائرية يكون رمزي غير حقيقي الدلالة، بواسطة ظروف زمانية دالة على حوادث أو وقائع أو مظاهر مستمدة من الواقع المعيش مثل هذا اللغز الذي يتحدث عن المراحل الثلاث التي يمر بها الإنسان في حياته.

- بَانْ الْحَالْ وَأَمْشَى عَلَى رُبْعَةٍ، وَعَنْدَ الزَّوَالْ أَمْشَى عَلَى زُوجٍ، وَعِنْدَ
الغروب أَمْشَى عَلَى ثَلَاثَةٍ⁽¹⁾

نلاحظ أن التعبير الزماني في هذا اللغز، كان مستوحى من طبيعة الزمان نفسه، أي بواسطة الظروف الزمانية المعروفة ، مثل : (بان حال) التي تعني طلوع الفجر أو شروق الشمس و(الزاول) تعني وقت انتصاف النهار بزوال الشمس ، و(الغروب) هو الوقت الذي تغيب فيه الشمس وينتهي النهار، بيد أن المبدع الشعبي لم يصرح بهذه الدلالات في معناها الحقيقي، (بان الحال) أراد بها طورا من أطوار حياة الإنسان وهي مرحلة الصبا، أما (الزاول) يعني به مرحلة الشباب والكهولة معا، بينما أراد (بالغروب) المرحلة الأخيرة من عمر الإنسان وهي مرحلة الشيخوخة، وهذه المراحل الثلاث صورها المبدع الشعبي في قلب أبي رمزي يشكل " حصيلة تجرب هذا الإنسان في وضع معين وعبر عنها في شكل رمزي "⁽²⁾ ، كما استعان الوعي الشعبي في تعبيره الزماني عن مراحل الإنسان بالشحنة العددية، كـ هو واضح لدى تأمل نص اللغز، فعملية المشي على أربعة (04) دلالة زمانية على حركة الإنسان في مرحلة الصبا، حيث يحبون على يديه ورجليه وعملية المشي على إثنين (02) دلالة زمانية على حركة الإنسان في مرحلة الشباب والكهولة، حيث تقوى عظامه يمشي على رجليه الإثنين ، وعملية المشي على ثلاثة (03) دلالة زمانية على حركة الإنسان في مرحلة الشيخوخة عندما يعجز عن المشي على رجليه الإثنين يستعين بعضا يتوكأ عليها.

1- ورد هذا اللغز في أسطورة أذىب " وكانت المدينة قد ابتليت بوحش فضيع ظل يطرح على أهلها لغزا محيرا وهو: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربعة أرجل وفي الظهيرة على رجلين، وفي المساء على ثلاثة أرجل " ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 195.

2- عبد اللطيف ماحي، " رمزية العدد في الفكر الشعبي بين المقدس والدنيوي " مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان ، 2003، ص 24

إن الزمان الإنساني في هذا الخطاب، يجسد مفهوم الزمان الفلسفى اليونانى والإسلامى عند المفكرين الذين سبقت الإشارة إليهم والمتمثل في مبدأ الحركة والتغير فولا حركة الإنسان وهو يمشى على أربعة ثم إثنين ثم على ثلاثة، لما أدركها المراحل الزمنية التي يمر بها الإنسان في حياته، وبالتالي أدرك الخيال الشعبي "أنه لا وجود إلا بالزمان أو قل إن الوجود والزمان متزامنات لأن الوجود هو الحياة ، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان...لقد أحسن الإنسان هذه الحقيقة من خلال ملاحظاته للمتغيرات حوله...بل في حياته نفسها من ميلاد وعاش وموت"⁽¹⁾. وهذه المراحل الثلاثة من عمر الإنسان في هذا الخطاب، تدل على الزمان الوجودي الذي يهتم بدراسة الإنسان ككائن حي: "يتفاعل فيها تفاعلاً مباشراً مع محیطه الذي يعيش فيه عن طريق موقف محدودة ، والإنسان يعيش هذه المواقف أو يحياها بكل وجوده أو كيائه البشري"⁽²⁾.

كما جسد هذا اللغز الزمان الاجتماعي الموضوعي الخارجي وهو الزماني الأيقني ويعنى به: "...الخارجي الواقعي التاريخي الموضوعي، يغلب عليه الطابع الحسي"⁽³⁾، إذ أن الإنسان الشعبي لا يستطيع أن يعيش حياة فردية صرفة، بل يستند في أطوار حياته الثلاثة إلى الجماعة التي ينتهي إليها وهو: " زمان الجماعة وديومتها الكلية السائرة على مر السنين ، كما تصبح مقوله الزمن عنده ظاهرة اجتماعية تشكل في بنية المجتمع نظاماً اجتماعياً ثابتاً ، ومن ثم كان الزمان الاجتماعي هو الممثل بالتجارب الإنسانية والاجتماعية"⁽⁴⁾ وأطوار الزمان الإنساني الثلاثة التي أشار إليها الوعي الجماعي في هذا الخطاب تتميز بالجماعية، "فكمل مرحلة من مراحل عمر الإنسان -الطفولة والمرأفة والنضج والشيخوخة- هي زمن ذو صفات خاصة به، والانتقال من مرحلة إلى أخرى يستعين الفرد فيها بالاتحاد الجماعة معاً في مراسيم الملائمة للميلاد أو البلوغ أو الزواج أو الموت"⁽⁵⁾، ونجد أيضاً zaman الشخصي الفردي وهو: "الزمان الذاتي المتعلق بعالم الشخصية الداخلي الذي يطغى

-1- كوكيم زكي حسام الدين، "الزمان الدلالي" دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، ط2، 2002، ص29.

-2- عمر التومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1990، ص28.

-3- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، ص33.

-4- قاري محمد إسماعيل، إميل دوركاي، ص 123-124.

-5- فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبر إبراهيم جبر، منشورات دار مكتبة الحياة بغداد (د)، ص36.

عليه الطابع النفسي⁽¹⁾، فكأن واضح اللغز كان يعني ذاته أو ذات الجماعة التي ينتهي إليها وهو في سن الشباب أو الكهولة "فكان يتمثل الماضي على أنه خط خلفي والمستقبل على أنه خط أمامي"⁽²⁾ وهذه المراحل الثلاث من عمر الإنسان، طفولة وشباب وشيخوخة تخضع إلى الزمان الذي النفسي وهي حالات معاشرة بترتيب وتنسيق حسب ما يقتضيه الزمن الوجودي الذي يتسم بالاتصال بين هذه المراحل الثلاثة بفضل الديمومة التي نادى بها "برجسون" ويربط بينهما نسيج رفيع يتسم بالحياتية ، (فالرزال) هو اللحظة الآنية أي زمن الحاضر الذي يعيشه المبدع والجماعة الشعبية (وبان الحال) هو زمن الارتداد أو الرجوع إلى الماضي كسيولة زمنية بواسطة التذكر لمرحلة الصبا، وزمن المستقبل (الغروب) وهذه المراحل تتميز بالحركة والتغير والتكييف مع معطيات الواقع والجماعة ، لقد طرح هذا اللغز إشكالية طبيعية الزمان بين الاتصال والإنسان التي شغلت فكر الفلاسفة والباحثين قديماً وحديثاً ، فزمان الإنسان مهما ظهرت حوادثه ومراحله متباعدة خارجياً، فإنه متصل داخلياً وهذا ما يؤكده "غاستون باشلار" في قوله: "أن الزمان يكون محتاجاً دائماً إلى التغيير لكي يظهر متواصلاً من خلال اختلافه وتناقضه"⁽³⁾. والزمان الإنساني في هذا الخطاب الشعبي يسير في اتجاه خط مستقيم حوادثه ومراحله لا تقبل التكرار أو الرجوع إلى الوراء، لأنه زمان الحياة والتطور لذا بات الزمان خطأ أفقياً مستمراً إلى الأمام.

سبق أن أشرنا إلى مفهوم الزمان الذي يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالوجود الإنساني، الذي يختلف من مجتمع إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، "وإذا كان الزمان البيئي زماناً طبيعياً يرتبط بحركة الكواكب والأرض والشمس والقمر فإن الزمان الاجتماعي يواكب حركات هذه الكواكب التي تتولد عنه تقسيمات زمانية مثل السنة والفصل والشهر واليوم والصباح والمساء والليل والنهار والشروق والغروب وغير ذلك⁽⁴⁾. وهذا الارتباط بين الزمانين الطبيعي والاجتماعي له دور فعال في تشكيل مفهوم الزمان في ذهن أفراد المجتمع الذي يختلف بدوره في المجتمع الواحد، حيث نجد زمن أهل المدينة مختلف عن زمن أهل الباية، "فقط الفلاح في القرية ليس كوقت العامل في المدينة، فال الأول يحدد لنفسه الوقت بحركة الشمس

1- احمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، ص 33.

2- عبد المالك مرتابض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 98.

3- غاستون باشلار، جدلية الزمن "ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1982 م، ص 67.

4- كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، ص 87.

في السماء والثاني يحدده له صاحب العمل بدقائق الساعة وحركة عقاربها⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس اتخذت الجماعة الشعبية حركة (النهار والليل) معيادلا دلاليا للتعبير عن أوقات الزمان في بيئة الفلاح الجزائري، من خلال اللغز الذي يتحدث عن (السكة)⁽²⁾:

بِنْتُ السُّلْطَانِ الْبَلْدَى، فِي النَّهَارِ ظَلٌّ تَخَدَّمُ، وَفِي العَشِيهِ تَجْبِي تَقْدِي. إِنَّ التَّعْبِيرَ الزَّمَانِيَّ فِي هَذَا الْغَزْ، دَلَّتْ عَلَيْهِ الظَّرُوفُ الزَّمَانِيَّةُ (النَّهَارُ وَالْعَشِيهِ) الَّتِي تَجَسِّدُ زَمِنَ عَمَلِ الْفَلَاحِ، فَالنَّهَارُ «يَبْدأ بِطَلُوعِ نَصْفِ قَرْصِ الشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ إِلَى غَيَابِ قَرْصِ الشَّمْسِ مِنَ الْمَغْرِبِ»⁽³⁾، وَهُوَ رَمْزُ الْحَيَاةِ وَالْحَرْكَةِ وَالنِّشَاطِ، أَمَّا (الْعَشِيهِ) هِيَ: «وقْتُ دُخُولِ طَلَالِ اللَّيلِ مِنْ غَرْبِ وَبِالشَّمْسِ إِلَى الْعَتمَةِ»⁽⁴⁾، وَهِيَ تَرْمِزُ إِلَى السَّكُونِ وَالرَّاحَةِ كَمَا تَوْجِي لِفَظَةَ (ظَلٌّ) إِلَى اسْتِمرَارِ الْعَمَلِ بِالنَّهَارِ، وَهَذَا مَا يُؤكِّدُهُ «كَرِيمُ زَكِيُّ حَسَامُ الدِّينِ» فِي قَوْلِهِ: «اسْتَعْمَلَتِ الْجَمَاعَةُ الْعَرَبِيَّةُ لِفَظِ الظَّلِّ فِي تَعْبِيرَاتِهَا وَتَشْيِيمَاتِهَا الْلُّغُوِيَّةِ، فَقَالَتْ: ظَلٌّ يَفْعَلُ كَذَا لِكُلِّ عَمَلٍ بِالنَّهَارِ، كَمَا قَالَتْ بَاتٍ يَفْعَلُ كَذَا لِكُلِّ عَمَلٍ بِاللَّيلِ»⁽⁵⁾. وَالزَّمَانُ عِنْدَ الْفَلَاحِ الْجَزَائِريِّ يَعْرُفُ «مِنْ خَلَالِ الْفَصُولِ الْجَغْرَافِيَّةِ وَنَتَابِعُهَا حِينَ تَنَصُّلُ بِمِنَاسِطِ إِيكُولُوژِيَّةِ مَعِينَةِ بِالذَّاتِ، مُثْلِ زَرْعَةِ أَنْوَاعِ مَعِينَةِ مِنَ الْمَحَاصِيلِ، وَنَتَابِعُ نَمُونَ الْبَيْنَاتِ وَعَمَلِيَّةِ الْحَرْثِ وَجَمْعِ الْمَحْصُولِ وَتَلَكِ الْأَحْدَاثِ ثُوَّاتِرَ كُلِّ عَامِ»⁽⁶⁾. وَبِالْتَّالِي طَبَيْعَةُ الزَّمَانِ فِي هَذَا الْمُخَطَّابِ تَسِيرُ فِي شَكْلِ دَائِرِي حَوَادِثِهِ تَتَكَرَّرُ، لَأَنَّ عَمَلِيَّةَ الْحَرْثِ تَتَكَرَّرُ قَبْلِ كُلِّ مَوْسِمٍ لِلْزَرْعِ أَوِ الْبَدْرِ، وَتَمَّ هَذِهِ الْعَمَلِيَّةُ «فِي الْأَرْيَافِ الْجَزَائِيرِيَّةِ الْفَقِيرَةِ بِوَاسِطَةِ مُحَرَّثٍ خَشِيقٍ بِدَائِرِيِّ وَحَيْوَانِيِّ: حَمَارِينَ أَوْ بَعْلَيْنَ أَوْ حَصَانِيْنِ»⁽⁷⁾. وَيَتَجَلىُ الزَّمَانُ الْفَلَاحِيُّ الطَّبَيِّعِيُّ فِي مُخْتَلِفِ التَّصْوِيرَاتِ وَالْاعْتِقَادَاتِ الْمُرْتَبَطةِ بِالْفَصُولِ وَالْأَشْهُرِ وَالْأَيَّامِ، أَيْ بِوَحْدَاتِ الزَّمَانِ التَّقْليديَّةِ الَّتِي تَمَثَّلُ فِي ثَبَاعِ اللَّيلِ وَالنَّهَارِ وَتَوَالِي الْفَصُولِ الْمَنَاخِيَّةِ وَالْدَّوْرَاتِ الْبِيُولُوژِيَّةِ لِلْبَيْنَاتِ (الْفَلَاحَةِ) الَّتِي تَشَكَّلُ رِزْنَامَةً عَدِيدَ

1- المرجع السابق (غاستون باشلار) ص 89.

2- السكة (فتح السين)، أداة حديدة ماضية الرأس، هرمية الشكل، تدخل في أنف المحراث الخشبي وتكون في مقدمته، وهي التي تمكّنها من الغوص في الأرض وفلحها (ينظر عبد المالك مرتاب، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 164).

3- كريم زكي حسام الدين، المرجع السابق، ص 161.

4- المرجع نفسه، ص 172.

5- المرجع نفسه، ص 77.

6- إسماعيل قباري محمد "علم الاجتماع والفلسفة"، ج 2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 2، 1979م، ص 52.

7- عبد المالك مرتاب، "الأمثال الشعبية الجزائرية"، تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 155.

فتراتها بظهور الأوراق والأزهار والثمار، وبالتالي فإن الطبيعة بظواهرها المختلفة هي التي تفرض حدودها الزمنية على نشاط الفلاح الذي يمكن أن تغيب في بيئته الفلاحية زمانين بارزين هما: «زمن الحرش والبذر الذي يتحدد بفصل الخريف، وزمن الحصاد ويتحدد بفصل الصيف على أن هناك أنشطة أخرى في فصل الربع أبرزها غرس الأشجار»⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يتشكل هذا الخطاب من ثلاث دلالات زمنية، تسم بالحركة والتغير والتكييف مع معطيات الواقع البيئي الريفي: فالزمان الأول هو الخارجي الواقعي الموضوعي الأفقي، يغلب عليه الطابع الحسي، من خلال حركة (النهار والعشية) ومن هذا الجانب «يمكن اعتبار الزمانين الآتين المتتابعين أن أحدهما يمثل خطأ مستقima مستمرا غير منقطع أبدا، وهو الزمان الحقيقي بمفهومه الفيزيائي، ويمثل الآخر زمانا ممكوسا»⁽²⁾، وهذا الزمان يحيطان على زمن العمل الشاق والذوب في البيئة الريفية الفلاحية، والزمان الثاني تمثل في الداخلي الذاتي العمودي الذي يغلب عليه الطابع النفسي لدى شخصية الفلاح وهو يصارع بمرارة الزمن الطبيعي والزمان الثالث هو زمن الفصول الأربع في دورتها الخريفية المتمثلة في موسم الحرش والبذر بأداة تقليدية تدعى عند العامة من الفلاحين الجزائريين في الريف بالسكة».

كما نجد في هذا الخطاب دلالة زمنية حضارية تاريخية تتعلق بهذه الوسيلة التقليدية لخدمة الأرض التي كان المجتمع الجزائري يعول عليها في zaman الماضي، وحتى الآن في بعض المناطق الفلاحية الوعرة من الباية.

كما ارتبطت حركة الشمس اليومية والظلي بظواهر مقدسة في حياة الجماعة الشعبية، وساهمت في تشكيل الزمان في قالب أدبي رمزي، مستعينة في ذلك بالشحنة العددية، التي تدل على الحركة والتغير، أراد من خلالها الوعي الشعري التعبير عن زمن الصلوات الخمسة في قوله:

- عَنْدِي شَجَرَةً مَدَّلَّا عَلَى خَمْسٍ فُرُوعٍ ثَلَاثَةً فِي الظَّلْ وَزُوْجٌ فِي الشَّمْسِ :
حددت الجماعة الشعبية مواقيت الصلاة، استنادا إلى صورة الشجرة التي ترمز في هذا الخطاب إلى زمان مقصود ومعلوم دل عليه العدد خمسة(5) الذي يوحى إلى عدد الصلوات الخمسة التي تفرعت على خمسة فروع ، والرمز الزمني قائم هنا على

1- عبد الله بن معمر، "الزمن في التصور الشعبي الجزائري"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2000-2001، ص 72-71.

2- عبد المالك مرtaض، "الألغاز الشعبية الجزائرية"، ص 92.

ذكاء الجماعة الذي يراعي العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فهو واضح وغامض في الوقت ذاته، فالصلوات الخمسة شخصت هنا لتشخيصاً محسوساً في هيئتها الزمانية بمواقعها الخمسة، حتى أمست شجرة قائمة بفروعها الخمسة، والرمن بالفرع إلى الصلاة سليم من الناحية المنطقية لأن الفرع جزء من أصله، كما اعتمدت الجماعة الشعبية في تحديد الزمان الديني المتعلق بالصلوات الخمسة بالظاهريتين الزمانيتين السرمديتين (الظل والشمس) اللتان يمكن اعتبارهما أهم مرجع زمني بني عليهما الخيال الشعبي لهذا الخطاب استناداً إلى الشحتتان العدديتان: (ثلاثة وزوج)، فزمن الصلاة هنا مقترون بحركة الشمس والظل بالإضافة إلى الشحنة العددية التي أزالت الغموض واللبس عن هذا اللغز" وقد اختار التشريع الإسلامي حركة الشمس اليومية لتحديد مواقيت الصلاة ، ثلاث صلوات أثناء غيابها ليلاً وأثنان أثناء حضورها نهاراً... وعلى ذلك تكون أولى صلوات اليوم صلاة المغرب التي تكون مع غيب قرص الشمس، وتكون العشاء الصلاة الثانية مع غيب الشفق أو حلول الظلام أو العتمة، وتكون صلاة الفجر الصلاة الثالثة وتبداً مع الإصباح أي ظهور البياض المنبسط على الأفق قبل شروق الشمس وهذه هي صلوات الليل الثلاث ، أما صلاتي النهار فهما الظهر والعصر وتكون صلاة الظهر عندما تميل أو تزول الشمس عن السماء، ويكون ظل كل شيء مثله، وتكون صلاة العصر عندما تصفر الشمس في الأرض والجدران"⁽¹⁾.

وهذه المواقت فرضها الله سبحانه وتعالى على المسلمين خمس مرات في اليوم الواحد، امثالاً لقوله تعالى: "إن الصلاة كانت على المؤمنين كاباً موقوتاً"⁽²⁾ أي أن الله تعالى فرض على المسلمين قيام الصلاة في وقتها الحدد، عند سماع الأذان من كل صلاة أو وفقاً لحركة الشمس والظل اللذان" يudan من ظواهر العالم الخارجي التي مكنت الإنسان من إدراك الزمان الذي يدعى بالزمان الفيزيائي أو الطبيعي أو المادي الذي لا يفصل عن حركة الشمس والمطر"⁽³⁾، إن هاتين الظاهريتين الزمانيتين السرمديتين (الظل والشمس) لا يتداركان ولا يلتقيان، فهل هذا يعني أن الزمان منفصل أم متصل؟ إن الزمان يرتبط بطبيعة المجتمعات من خلال أفكارها وسلوكياتها ومعتقداتها ومستوياتها الفكرية والمادية " فالزمان عند الأمم الشرقية منقطع ويتکثف في النهار ويلاشي في الليل، فحين نجد الأمم الغربية

1- زكي حسام الدين، الزمان الدلالي "، ص 75.

2- سورة النساء، آية 103.

3- عبد الله بن معمر، الزمن في التصوير الشعبي " ص 63.

يختلف فهو زمان متبد ومحكم في النهار ومتواصل في الليل بغير انقطاع، وهكذا يصير للزمان أبعاد ودلالات تختلف باختلاف البنية الفكرية للفرد والجماعة⁽¹⁾.

أما الزمان الديني الإسلامي، فهو متصل لا يعرف الانقطاع " فهو يتحرك دائرياً، حيث يسترجعه المسلم ويعيشه من خلال لحظات ومناسبات مقدسة وبماركة، يدعوه من خلالها المسلم الله تعالى من أجل التكفير عن خطایاه ومضاعفة أجره ومن أجل التقرب إليه، وهذه مميزات الزمان الديني التي لا يملکها الزمن الموضوعي الآخر، لأن المؤمن باستطاعته استرجاعه واستعادته، ويتم ذلك بواسطة الطقوس والشعائر الدينية"⁽²⁾.

كما نجد مظهراً آخر من مظاهر تفاعل الجماعة الشعبية مع موضوع الزمان في تسمية أفرادها بألفاظ الزمان ووصفهم بها، ومن هذا القبيل ما نجد في المجتمع الجزائري مثل، اسم شخص (رمضان) نسبة إلى شهر رمضان المبارك، وأيضاً تسمية شخص باسم (شعبان) وهو الشهر الثامن من التقويم الهجري، كما استعملت الجماعة الشعبية اسم فصل (الربيع) كاسم لأفرادها (ربيع)، وأسماء الأيام (كالجمعة) لاسم شخصٍ يكفي (بوجمعة) وهذا دليل على مكانة zaman في حياة المجتمع الجزائري الذي اشتق من الظواهر والأحداث والمواسم الزمانية أسماء لأفرادها، وقد تكون كنية أو لقب شخص ما علامة زمانية مسجلة للأحداث ووقائع تاريخية تبقى خالدة على مر الزمان والمكان ، كاللغز الشعبي الذي يتحدث عن (الوصلة) في قوله :

قدّها قد الدّيزَة، وفَيَّاَتِيَّ وَالقَادِيَّ فِي اللَّبَسَةِ: إِنَّ الدَّلَالَةَ الزَّمَانِيَّةَ فِي هَذَا الْخُطَابِ تَدُلُّ عَلَيْهِ لِفَظَةَ (القادِي) الَّتِي تَعْدُ كَعَلَمَةً زَمَانِيَّةً عَلَى حِدَّ قَوْلِ "غَاسْتُونَ باشلار": الزَّمَانُ بِالْمَعْنَى الدَّقِيقِ لِلْكَلْمَةِ هُوَ عَلَامَةٌ³" وَالْكَلْمَةُ قَدْ تَحْتَوِي عَلَى الْبَعْدِيِّ الزَّمَانِيِّ وَالْمَكَانِيِّ مَعًا: "وَالْكَلْمَةُ فِي سِيَاقِ التَّعْبِيرِ تَمْثِلُ الْحَرْكَةَ الزَّمَانِيَّةَ، وَهِيَ لِكُونِهَا تَجْسِيدًا لِشَيْءٍ مَادِيٍّ تَمْثِلُ مَوْقِعًا مَكَانِيًّا"⁽⁴⁾. وَكَلْمَةُ (القادِي) فِي هَذَا الْغَزْ تَجْسِدُ الْبَعْدَ الزَّمَانِيِّ، فَهِيَ تَمْثِلُ الزَّمَانَ الْأَيْدِيُولُوْجِيَّ التَّارِيْخِيَّ السِّيَاسِيِّ الْاسْتِعْمَارِيِّ الْفَرْنَسِيِّ وَالْبَعْدَ الْمَكَانِيِّ تَمْثِلُهُ الْجَزَائِرُ كُلُّدِ مُسْتَعْمِرٍ، وَهَذَا التَّعْبِيرُ الْزَّمَانِيُّ قَائِمٌ عَلَى

1- باديس فوغالي، "الزمان ودلاته في قصة من البطل، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 02، جوان 2020م، ص 59

2- خالد سراح، المقدس ودلاته في المجتمع الجزائري، الضريح بمنطقة عين تموشنت، ندوة، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2001، ص 24.

3- غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ص 3.133
4- نبيلة إبراهيم "نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة" مكتب غريب، القاهرة، د ت، ص 45.

اللُّفْظُ الَّذِي يَحْتَوِيهِ بِاعتِبَارِ أَنَّ "اللُّفْظَ الْأَدِيبِ حِيٌّ" كَامِلُ الْحَيَاةِ ثُمَّ هُوَ أَدَاءٌ لِتَمْثِيلِ الزَّمَانِ وَاحْتِوائِهِ أَبعَادَهُ وَمَدْدَهُ⁽¹⁾. وَلَقْبُ (القَابِد) كَانَ يُطَلَّقُ فِي الْجَزَائِرِ: "عَلَى مَوْظِفٍ تَعِينُهُ السُّلْطَةُ الْفَرَنْسِيَّةُ مِنَ الْجَزَائِرِيِّينَ، لِيَقُولَّ مَقَامَ شِيخِ الْبَلْدَيَّةِ، وَكَانَ فِي الْوَقْتِ ذَاتِهِ يَسْهِرُ عَلَى حَفْظِ أَمْنِ الْقَبْيلَةِ الْكَبِيرَةِ الَّتِي يَعِينُ عَلَيْهَا قَائِدًا وَكَانَ القَائِدُ أَصْلًا لَا يَعِينُ إِلَّا مِنْ أَسْرَةِ ثَرِيَّةٍ لَهَا مَاضٌ حَسَنٌ مَعَ الْإِسْتِعْمَارِ الْفَرَنْسِيِّ"⁽²⁾، وَهَذِهِ الْلُّفْظَةُ تَجَسِّدُ الْزَّمَانَ الْأَدِيُولُوجِيَّ الَّذِي عَاشَتْهُ الْجَمَاعَةُ الشَّعْبِيَّةُ الْجَزَائِيرِيَّةُ إِبَانَ الْفَتَرَةِ الْإِسْتِعْمَارِيَّةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، وَبِالتَّالِيِّ الْحَقِيقَةُ الْزَّمِنِيَّةُ التَّارِيُّخِيَّةُ الَّتِي حَاوَلَ الْإِسْتِعْمَارُ أَنْ يَطْمَسُهَا مِنَ الْذَّاكِرَةِ الشَّعْبِيَّةِ، مَا جَعَلَ الْوَعِيَ الشَّعْبِيَّ يُوَلِّ إِهْتِمَامًا خَاصًّا بِالْزَّمَانِ الْخَارِجيِّ الْوَاقِعِيِّ إِذَا أَسْقَطَ عَلَيْهِ عَالْمَهُ التَّخْلِيِّ، فَجَسَدَهُ فِي صُورٍ مُخْتَلِفةٍ، تَمَّ عَنْ أَحَادِيثٍ وَوَقَائِعٍ تَارِيُّخِيَّ، اخْتَارَهَا الْمُؤْلِفُ بِعِنْيَةٍ لِتَكُونَ الْوَعَاءُ الْزَّمَانِيُّ لِعَصْصَهُ، أَوْ عَلَامَةً يُسْتَطِيعُ الْقَارئُ أَنْ يَعْرُفَ بِحُكْمِهَا أَدَاءً تَعْكِسُ الْوَاقِعَ الْخَارِجيَّ وَبِالتَّالِيِّ الْحَقِيقَةُ التَّارِيُّخِيَّةُ⁽³⁾.

أَرَادَتِ الْجَمَاعَةُ أَنْ تَحَافَظَ عَلَى الْذَّاكِرَةِ الشَّعْبِيَّةِ الْوَطَنِيَّةِ، كَلَمَا تَكُرُّ هَذَا النَّصُّ بِالرَّوَايَةِ أَوِ السَّمَاعِ وَبِالتَّالِيِّ يَكُونُ الْأَدَبُ الشَّعْبِيُّ عَلَى بَسَاطَةِ نَصِّهِ وَعَاءَ فِيَّا يَجْسِدُ الْحَقَائِقَ التَّارِيُّخِيَّةَ لِأَنَّ "الْوَعِيَ الْفَنِّيَّ لَيْسَ سُوَى تَجَسِّيدِ الْلَّوْعَيِّ السِّيَاسِيِّ وَمُحَصَّلَةُ لَهُ فِي صَرَاعِهِ أَوْ عَنَاقِهِ لِلْوَاقِعِ الْتَّارِيُّخِيِّ الْإِجْتِمَاعِيِّ"⁽⁴⁾. إِنَّ اسْتِرْجَاعَ الْأَحَادِيثِ الْمَاضِيَّةِ بِوَاسِطَةِ تَسْلِيْطِ الضَّوْءِ عَلَى لَقْبِ (القَابِد) هُوَ الْحَدِيثُ عَنِ الْزَّمَانِ الْخَارِجيِّ التَّارِيُّخِيِّ: "الَّذِي أَصْبَحَ يُزَرِّعُ الْمَوْتَ وَالْدَّمَارَ جَهَارًا وَعَلَانِيَةً، فَأَجْبَرَ الْإِنْسَانَ الْجَزَائِريَّ عَلَى الْعَمَلِ الْعُسْكَرِيِّ، إِمَّا مَعَ جَبَّةِ التَّحرِيرِ الْوَطَنِيِّ، أَوْ مَعَ جُنُودِ الْإِسْتِعْمَارِ، وَفِي كُلَّ الْحَالَتَيْنِ كَانَ الْمَوْتُ يَدْقُ عَلَيْهِ مِنَافِذَ الْوَجُودِ وَيُشَدِّهَا، لِأَنَّهُ فِي إِنْتَهَيَّهِ لِلثَّوَارِ يَجْعَلُ الْإِسْتِعْمَارَ يَقْتَلُهُ فِي أَيِّ لَحْظَةٍ وَفِي التَّحَاوِهِ بِالْإِسْتِعْمَارِ سِيَجْعَلُ رَقْبَتَهُ تَحْتَ شَفَرَةِ سَكِّينٍ فِي أَيِّ لَحْظَةٍ أَيْضًا وَبِاعْتِبَارِ أَنَّ مَثَلَ ذَلِكَ الْوَضْعِ الْحَرجِ لَا يَخْرُجُ عَنْ كُونِهِ حَالَةً وَجُودِيَّةً تَصْبُو إِلَى تَحْقِيقِ مَا يُمْكِنُ تَحْقِيقَهُ بَاتِ الْتَّعَالَمُ فِي هَذَا الْحَالِ مَعَ الْزَّمَانِ الْخَارِجيِّ الَّذِي لَا يَخْرُجُ عَنْ دَائِرَتِيِّ الْوَجُودِ وَالْعَدْمِ الْمُتَحَكِّمِ فِي خَيْوَطِهِمَا التَّدْفُقُ الْزَّمِنِيُّ الْمُسْتَدِمُ إِلَيْهِ مِنَ الْأَيْدِيُولُوْجِيَّةِ السِّيَاسِيَّةِ الْإِسْتِعْمَارِيَّةِ"⁽⁵⁾،

1- عبد المالك مرناض "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983م، ص 86.

2- عبد المالك مرناض، "الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 2000.

3- أحمد طالب، "مفهوم الزمان في الفلسفة والأدب، ص 34.

4- محمد بلوحي، "الخطاب النبدي العاشر من السياق إلى النسق" الأسس والآليات، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 94.

5- بشير بويمارة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 119.

وفي هذه المرحلة الزمانية وجدت الجماعة الشعبية نفسها في صراع مع الوجود من أجل البقاء وتأكيدها على العيش بكرامة، وهذه الظاهرة تجسد الزمن الوجودي: "التي تكسرت دونها أقلام الفلاسفة والمفكرين الذين اعتبروها أساساً من أسس الزمن ومرحلة من مراحله باعتباره الحلقة الأخيرة في سلسة الوجود للفرد"⁽¹⁾، ومن خلال هذه الرؤية يتضح لنا أن الزمان التاريخي الخارجي الموضوعي يسير في اتجاه خط مستقيم حوادثه لارجعة فيها، لأنه زمن الحياة والتطور.

كما قد يكون الرمز إلى الزمان في بعض الألغاز الشعبية، بفعل دال على الحركة الثانية المتتجددة كقولهم في اللغر الذي يتحدث عن (الشكوة)⁽²⁾.

تشي تحوق وتحجي تحوق ورجيلاتها من فوق: إن الدلالة الزمانية في هذا اللغر، جسدتها حركة الفعلين (تشي وتحجي) أي الذهاب والإياب، اللذان يرمانان إلى الزمان المادي، والمتمثل في حركة (الشكوة) في دفعتها إلى الأمام وسحبها إلى الخلف في حركة أفقية مستمرة لا تنتهي إلا بالوصول إلى الهدف المنشود، وحركة هذين الفعلين ترمانان إلى حركة الإنسان الزمانية الثابتة المتتجددة المتمثلة في نشاطه اليومي في ذهابه وإيابه إلى العمل حتى تنتهي حياته، وترمان أيضاً إلى حركة الكون والطبيعة وتعاقب الليل والنهر وحركة الفصول الأربع وحركة الشمس والقمر،....، وبالتالي يرمانان إلى الحركة المتتجددة الثانية التي تشكل معنى الزمان الفلسفى الذي لا يفهم إلا مع الحركة" التي يقياس بها الزمان وهي حركة الكواكب مثل الأرض والشمس والقمر، وحركات الكائنات والإنسان والحيوان والآلات المختلفة التي اخترعها الإنسان وتنفاوت في سرعتها وحركتها"⁽³⁾.

كما نجد دلالة زمانية حضارية واضحة في هذا الخطاب من حيث أن الشكوة تمثل أداة تقليدية كان المجتمع الريفي الجزائري يعول عليها في zaman الماضي، وهي في طريق الاندثار والزوال، بالإضافة إلى الدلالة الزمانية الاجتماعية وما يتصل بها من عادات وتقاليد وطقوس في المجتمع الريفي الجزائري، دلالة زمانية تاريخية تخيلنا إلى مرحلة تاريخية معينة من بها المجتمع الجزائري في zaman الماضي، وهي مرحلة الاهتمام بالصناعات والحرف التقليدية التي كان الفرد يبتكرها ويبدعها

1- المرجع نفسه ص 68.

2- الشكوة: هي وسيلة تقليدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الفلاحين في الريف الجزائري، وكانت تصنع من جلد الأغنام والمواشي وكانت تزييها المرأة الريفية بالحناء الحمراء اللون، وكانت تتعلقها على ثلاثة أوتاد، وتملئها بالحليب لكي تحوله بعد عمل شاق إلى لبن وذلك بدفعها إلى الأمام وسحبها إلى الخلف.

3- كريم زكي حسام الدين، zaman الدلالي، ص 30.

لإشباع حاجاته اليومية المادية والروحية قصد السيطرة والتكيف مع المحيط الذي يعيش فيه، وهذا النوع من الزمان هو التاريخ الموصوعي الخارجي الذي يسير في إتجاه خط مستقيم حوادثه لا تقبل التكرار، لأنها يتعلق بحياة الإنسان التي تميز بالتطور والتغير.

خاتمة: وبعد هذه الجولة الزمنية من خلال الظواهر والأحداث اليومية التي عاشتها الجماعة الشعبية الجزائرية وهي مبحرة في محيط الزمان ، وعبر هذا المخزون الثقافي الشعبي ، نصل إلى نتائج هامة هي :

1- إن الزمان الغالب في الألغاز الشعبية الجزائرية، هو الزمان الرمزي الذي يستعين به المبدع الشعبي من أجل الوصول إلى غاية هادفة.

2- إن الزمان في التصور الشعبي، لم يعد ذلك التعبير التقليدي البسيط، وإنما صار ظاهرة تحمل الكثير من الدلالات المتنوعة، سواءً كانت فلسفية أم دينية أم أسطورية أم نفسية أم اجتماعية أم تاريخية....

3- لا نستطيع فهم الزمان في الأدب الشعبي الجزائري، إلا من خلال سياقه الاجتماعي والتاريخي والنفسي والثقافي والديني، الذي يحيط بالفرد والجماعة.

4- إن طبيعة الزمان في الفكر الشعبي تسير بعض حوادثه وظواهره في شكل خط أفقى مستقيم، حوادثه لا تقبل الرجوع أو التكرار، مثل مراحل عمر الإنسان وهذا ما يدعى بالزمان المطلق الذي له نهاية ولكن غير معروف لدنيا، وهناك حادث آخر في حياة الجماعة تسير في شكل دائري، حوادثها تقبل التكرار والرجوع، وهذا ما يدعى بالزمان الحدد وهو المعلوم والمحسوب بوقت معين كالصلوة والليل والنهار....

من خلال ما تقدم ييكنا القول، أن الإحساس بظاهرة الزمان سلوك إنساني شامل لا يختلف فيه إنسان عن آخر، أو مجتمع عن آخر، أو أمة عن أخرى، ولكن الاختلاف فيه راجع إلى أسلوب التعبير عن ذلك الإحساس.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

- ابن منظور، لسان العرب، م 13، دار صادر بيروت، ط 3، 1994 م.
- مجed الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس الحيط، ج 1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، 1997 م.
- عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف نديم وأسامة مرغشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974 م.
- المراجع العربية:
- ابراهيم زكرياء، برجسون، دار المعارف بمصر، ط 1، 1986 م.
- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
- حسام الدين الآلوسي، فلسفة الكندي وآراء القدامي والحدثن، دار الطليعة بيروت، ط 1، 1985.
- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999 م.
- كريم زكي حسام الدين، zaman الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 2002.
- محمد إسماعيل قباري، إميل دوركايم، الناشرة لنشأة المعرف بالإسكندرية مصر، 1976 م.
- محمد إسماعيل قباري، علم الاجتماع والفلسفة، ج 3 دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ط 2، 1972 م.
- محمد بلوحي، الخطاب النثري المعاصر من السياق إلى النسق، الأسس والآليات، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.
- محمد بشير بويمحة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج 1، (1970-1986) المؤثرات العامة في بنية الزمن والنarrative-Dar el-Garb pour la publication et la distribution, الجزائر 2002-2001.
- محمد سعدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998.

- محمد عاطف العراقي، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف بمصر 1971م.
- محمد عبد الرحمن الريhani، إتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.
- مصطفى غالب، برجسون، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1982م.
- مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، 1989م.
- عبد الحميد حطاب، الغرالي بين الدين والفلسفة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1986.
- عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1995.
- عبد الله علي الطابور، الألغاز الشعبية في الإمارات، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، الإمارات العربية المتحدة، ط 2، 2009.
- عبد المالك مرتاض، مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- عبد المالك مرتاض، الأمثل الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الأمثل الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
- عبد الرزاق قسوم، مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.
- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1، 1984م.
- عمر تومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، (د.ت).
- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية الجزائرية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة.

المراجع المترجمة:

-فرنكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبر إبراهيم جبر، منشورات دار مكتبة الحياة بغداد.

-غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1982.

الأطروحات الجامعية:

أ-دكتوراه:

-أحمد طالب، بناء الشخصية والزمان والمكان في القصة الجزائرية القصيرة، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة تلمسان، الجزائر، 1999.

-محمد بشير بويمحة، الزمن في الرواية الجزائرية، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة عين الشمس، القاهرة، 1991.

ب-ماجستير:

عبد الله بن معمر، الزمن في التصور الشعبي الجزائري، مخطوط رسالة ماجستير جامعة تلمسان، الجزائر، 2000-2001.

عبد اللطيف ماحي، رمزية العدد في الفكر الشعبي بين المقدس والدنيوي، مخطوط رسالة ماجستير جامعة تلمسان، الجزائر، 2003-2004.

خالد سراج، المقدس ودلاته في المجتمع الجزائري، الضريح بمنطقة عين توشنت نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 2001-2002.

المجلات:

باديس فوغالي، الزمن ودلاته في قصة من البطل؟ مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 02، جوان 2002.

الأمثال الشعبية الجزائرية أثر التكرار في الحفظ والانتشار

* حلبيم نحضر

Abstract :

Traditional popular proverbs are considered as a literary genre commonly used by different social classes because it carries the experiences of the ancestors and their wisdom. They are short, concise sentences that hold the form of a simile .

Proverbs' concision is simultaneously connected with a specific rhythm created through the repetition of certain words and sounds, which results in some kind of an evident musicality that affects the interlocutor. Such effects make the proverb easier to memorize and widely-known.

ملخص:

الأمثال الشعبية جنس أدبي حي؛ فهي متداولة بين أغلب طبقات المجتمع؛ لأنها تحمل تجربة الأجداد وحكمهم، في جمل قصيرة تعتمد التشبيه غالبا.

ويرتبط إيجاز المثل مع الإيقاع الناتج عن تكرار بعض الألفاظ أو الأصوات؛ حيث تحدث رينا وجرسا واحدتين، بما ييرز الدلالة، ويسمن التأثير في المثلق؛ فيحفظ المثل وينشره بواسطة الاستعمال.

والأمثال الشعبية كأحد عناصر التعبير الشعبي المنتشرة بين طبقات المجتمع، ويظهر أثراها في لغة التواصل العادي بين الأفراد، كما نجدها مبثوثة في مختلف النتاجات الأدبية، من شعر وقصيدة وخطابة وغيرها. وهي شائعة عند جميع الأمم، قد يتها وحديها، وقد زاد الاهتمام بها منذ أوائل القرن العشرين؛ فأصبحت تدرس في الجامعات، كما تُخذل موضوعاً من موضوعات الدراسات النفسية والاجتماعية للشعوب. على غرار ما قام به ضباط الاستعمار الفرنسي للجزائر.

يرى حسين عبد الحميد أحمد رشوان «أن الأمثال تسجيل قولي كلامي في جمل قصيرة لما مر بالإنسان من أحداث استخلص منها مآثر ومواعظ، فلبى الشعب أن يهمل أو ينسى هذه الأحداث، فسجلها في هذه الكلمات التي يتناقلها الناس

* استاذ مساعد أ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة -

بالرواية جيلا بعد جيل، وعصرًا بعد عصر؛ مما جعل الأمثال تأخذ جانبا خاصا من ألوان فن القول، وهي تؤدي إلى أقوى أنواع التأثير على الأمور وعلى السلوك الإنساني»⁽¹⁾. يظهر من قول هذا الكاتب تأثره بالأمثال، واعتقاده بأهميتها في الحياة الاجتماعية والخلقية؛ غير أن الأديب الفرنسي: الفريد دو موسى، Alfred de Musset يرى عكس ذلك، فهو يقول: «أنا لا أحب الأمثال كثيرا لأنها سروج تليق بكل الخيوط، فلا يوجد مثل دون نقىض، ومهما كان سلوكنا، يوجد مثل يمكن الاعتماد عليه، فهي تبرر السلوك الإيجابي والسلبي»⁽²⁾ فالكاتب يعتبرها صالحة لكل المواقف والمقامات، لأنها لا تحمل القيم الإيجابية فقط؛ ولذلك فكل سلوك يمكن أن نجد له تبريرا في الأمثال، وهذا فهو لا يحبها.

يرد على هذا الرأي، بأن الأمثال تعبر عن سلوكيات المجتمع في مختلف المواقف، وقيم المجتمع متناقضة، وكل فرد أو جماعة لها قيمها التي تعبر عنها أمثلتها؛ وبالتالي لا نحكم على المثل بالسلب أو الإيجاب، كما يرى التلي بن الشيخ: «فالسلب والإيجاب حالات تلازم الموقف، والموقف رفض أو قبول لقضية، بينما المثل وصف الحالات سلوكية، لا يلزم فيه اتخاذ موقف»⁽³⁾.

لكن ما الذي أعطاها هذه الميزة، ميزة الحفظ والانتشار؟ هل هو ما تحمله من قيم ودلائل، أو هو أسلوبها الذي ساعد على تداولها الشفوي المؤثر على الإنتاج الأدبي الكتابي؟ أو بما؟ فهذا البحث يحاول الإجابة عن المسؤولين، بتناول مجموعة من العناصر تتثل في: تعريف المثل، تعريف التكرار، أثر التكرار على الحفظ والانتشار، تحليل نماذج من الأمثلة الشعبية.

تعريف المثل: أ- في اللغة:

لتحديد مفهوم المثل لا بد من العودة إلى كتب اللغة التي اهتمت بمادة: (م، ث، ل). فـ مثل - بكسر الميم - كلمة تسوية، يقال: هذا مثله، ومثله- بالفتح - شبيه وشبيه بمعنى؛ قال ابن بري: «الفرق بين المماثلة والمساواة، أن المساواة تكون

⁽¹⁾ - رشوان، حسين عبد الحميد أحمد، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 1993، ص 41.

² - Jean-Loup Chiflet, 99 Proverbes à la poubelle, éditions points, Paris, 2012, p 9.

⁽³⁾ - بن الشيخ التلي، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1990، ص 180.

بين المختلفين في الجنس، والمتقين؛ لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار، لا يزيد ولا ينقص. وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتقين تقول: نحوه كنحوه، وفقيهه كفقيهه، وكونه ككونه؛ فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق، فعنده أنه يسد مسده، وإذا قيل هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة»⁽¹⁾.

والمثل: الحديث نفسه. قوله عز وجل ﴿... وله المثل الأعلى...﴾⁽²⁾. جاء في التفسير، «أنه الأجمل والأحسن، وأنه قول لا إله إلا الله، وتأويله أن الله أمر بالتوحيد ونفي كل إله سواه، وهي الأمثال»⁽³⁾.

والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله. «وفي الصحاح: ما يضرب به من الأمثال، قال الجوهري: ومثل الشيء أيضاً صفتة. قال ابن سيده: وقوله عزّ من قائل ﴿مثُلَ الْجَنَّةِ الَّتِي وُدِّعَ الْمُتَقْوِينَ﴾⁽⁴⁾. قال الليث: مثلاها هو الخبر عنها. وقال أبو إسحاق: معناها صفة الجنة»⁽⁵⁾.

وقد يأتي لفظ المثل بمعنى الحال، كقوله تعالى: ﴿.. مُثَلُهُ كُثُلُ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِ..﴾⁽⁶⁾.

وقد يكون بمعنى العبرة كقوله تعالى: ﴿فَعَلَنَا هُمْ سَلْفًا وَمُثُلًا لِلآخِرِينَ﴾⁽⁷⁾. والمثال المدار، وهو من الشبه والمثل: ما جعل مثلاً أي مقداراً لغيره، يحدى عليه، واجمع: المثل ، والمثال القالب الذي يقدر على مثله.

تماثل العليل: قارب البرء فصار أشبه بالصحيح. وقيل: «لأن قوله تماثل المريض، من المثل والانتساب كأنه هم بالنهوض والانتساب. والمثلة نسمة تنزل بالإنسان فيجعل مثلاً يرتدع به، وذلك كالنkal. وجمعه مثلات»⁽⁸⁾. قال

⁽¹⁾ - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان، 1994م، ج11، ص610.

⁽²⁾ - القرآن الكريم، برؤية ورش عن نافع، سورة النحل آية 60.

⁽³⁾ - التبيحي، أبو يحيى محمد بن صالح ، مختصر الطبرى ، ط1، القاهرة، مكتبة الصفاء ، دار البيان للحديث، 2006، ص273.

⁽⁴⁾ - سورة الرعد، آية 35.

⁽⁵⁾ - ابن منظور، م، نفسه، ج 11، ص 611.

⁽⁶⁾ - سورة البقرة، آية 17.

⁽⁷⁾ - سورة الزخرف، آية 56.

⁽⁸⁾ - ابن منظور، م، نفسه، ج 11، ص 611.

تعالى: ﴿... وقد خلت من قبلهم المثلات﴾⁽¹⁾. والأمثل من الناس، هو الأفضل؛ لأن معناه الأشبه بالأفضل والأقرب إلى الخير، أمثال القوم خيارهم، قال تعالى: ﴿.. إذ يقول أمثالهم طريقة..﴾⁽²⁾ وتأنيثه المثل. وقد أورد اليوسي: «.. أن المماثلة هي المساواة من كل وجه، والمشابهة في أكثر الوجوه. و المتناظرة هي المساواة من كل في شيء من الوجه، ولو في واحد؛ فيكون كل واحد من هذه الأنفاظ الثلاثة أعم مما قبله. وكل ذلك مخالف لما في متون اللغة من تفسير المثل بالشبيه..»⁽³⁾ وجميع المعاني التي ذكرتها للمثل بتصاريفه المختلفة ترد إلى معانٍ المشابهة على نحو ما. وعلى هذا ضرب الله تعالى من الأمثال فقال: ﴿.. وتلك الأمثال نظرها للناس لعلهم يتفكرون﴾⁽⁴⁾.

ب-المثل في الاصطلاح الأدبي:

المثل في الاصطلاح الأدبي : هو ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنساً من الأجناس الأدبية، قائمًا بذاته، وقسماً للشعر والقصة والمقالة والخطابة والرسالة والمقاومة... وقد عنى علماء البلاغة واللغة منذ زمن مبكر بتعريف (المثل) الأدبي وتحديد خصائصه، فقد جاء في جمع الأمثال للميداني : قال المبرد: المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه...

وقال ابن السكيت: المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ .

وقال غيرهما: سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثلاً لانتصار صورها في العقول، مشتقة من المثل الذي هو الانتصار.

وقال إبراهيم النظام: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكاتبة؛ فهو نهاية البلاغة. قال

⁽¹⁾ - سورة الرعد آية 6.

⁽²⁾ - سورة طه، آية 104.

⁽³⁾ - اليوسي الحسن، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ط1، حقيقه محمد حجي و محمد الأخضر، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص20.

⁽⁴⁾ - سورة الحشر، آية 21.

ابن المقفع: إذا جُعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وأنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث⁽¹⁾.

أما السيوطي، فيقول: « والمثل جملة من القول مقتضبة من أصلها أو مرسلة بذاتها، فتقسم بالقبول وتشتهر بالتداول، فتنقل عمّا وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها، من غير تغيير يلحق في لفظها، وعمّا يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب، وإن جهلت أسبابها التي خرجت عنها»⁽²⁾. ويعرفه عبد المجيد قطامش بقوله: « والمثل قول موجز سائر، صائب المعنى، تشبه به حالة حادثة بحالة سابقة»⁽³⁾.

ويعرفه غيره بقوله: « هو قول محكي سائر يقصد به تشبه حال الذي حكي فيه بحال الذي مثله لأجله، لأن يشبه مضربه بمورده»⁽⁴⁾.

أما أحمد الهاشمي فيقول: المثل عبارة عن تأليف لا حقيقة له في الظاهر، وقد ضمن باطنـه الحكم الشافية، وهي ثلاثة أقسام: مفترضة ممكـنة، ومخترـعة مستـحيلـة، ومتـخلـطة :

1- الأمثال المفترضة الممكـنة: هي ما نـسب فيها النـطق والـعمل إلى عـاقـل

2- والـمـخـتـرـعـةـ الـمـسـتـحـيـلـةـ: ما جاءـتـ عـلـىـ أـلـسـنـةـ الـحـيـوـانـاتـ وـالـجـمـادـاتـ، فـيـعـزـىـ لـهـ النـطـقـ وـالـعـمـلـ لـإـرـشـادـ إـلـاـنـسـانـ.

3- وـالـمـخـتـلـطـةـ: ما دـارـ فـيـهاـ الـكـلـامـ أـوـ الـعـمـلـ بـيـنـ النـاطـقـ وـغـيرـ النـاطـقـ

وـشـروـطـ المـثـلـ أـرـبـعـةـ:

الأول: أن تكون روايته خالية من كل تعقيد ليُفضي المقصود منه إلى ذهن السامع.

⁽¹⁾ - الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ط 2 منقحة، منشورات دار مكتبة الحياة، د/ت بيروت، ج 1، ص 13-14.

⁽²⁾ - السيوطي، المزهر في علوم الأدب وأنواعه، د/ط، دار إحياء الكتب، د/ت، بيروت، ج 1، ص 486.

⁽³⁾ - عبد المجيد قطامش، الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية، ط 1، سوريا: دار الفكر، دمشق، 1988، ص 12.

⁽⁴⁾ - محمد بكر إسماعيل، الأمثال القرآنية: دراسة تحليلية: ط 1، دار المنار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 14.

الثاني: أن لا يكون مسبّها ملا.

الثالث: أن يهجّ السامع بطلاوته، ويفكّه فكره بهزل كلامه، وابتکار معانيه، ويضبط عقله في فهم الرواية المختلفة وفض مشكلها.

الرابع: أن يورّد بصورة محتملة⁽¹⁾.

أما الدكتور راجح العوبي فيقول: المثل السائر: هو قول محكي سائر، أو جملة مقطعة من كلام، أرسلت لذاتها، وهي تنقل مما وردت فيه إلى ما يحاكيه في معنى من المعاني، أي معنى كان.

أما أحمد رشدي صالح فيقول: «يعتبر الفولكلوريون المثل واللغز أكمل النماذج على عبقرية الفلاحين وبلا غتهم»⁽²⁾. ويورد تعريف بعض الدارسين منها: قول أرشر تايلور Archer tylor : المثل أسلوب تعليمي ذائع بالطريقة التقليدية، يوحّي في غالب الأحيان بعمل، أو يصدر حكمًا على وضع من الأوضاع. وقول الأستاذ داهل Dohl : أسلوب المثل أسلوب الجملة القصيرة نسبياً، المنغمة في الغالب المجازية دائمًا. وتعريف سوكولوف: بأنه جملة قصيرة، صورها شائعة، تجري سهلة في لغة كل يوم، أسلوبها مجازي، وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظية⁽³⁾. أما التعريف الذي تراه نبيلة إبراهيم شاملًا لخصائص المثل الشعبي وحده، فهو تعريف الأستاذ: "فريديريك زايلر" وذلك في مقدمة كتابه *القيم*، "علم الأمثال الألمانية" الذي نشره (عام 1922م)، حيث يعرّف المثل بقوله: «إنه القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطبع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة»⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ - أحمد الهاشمي، *جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب*، طبعة جديدة منقحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012م، ج 1، ص 153.

⁽²⁾ - أحمد رشدي صالح، *فنون الأدب الشعبي*، ط 1، دار الفكر، 1956م، ج 2، ص 6.

⁽³⁾ - أحمد رشدي صالح، م، السابق، ص 6.

⁽⁴⁾ - نبيلة إبراهيم، *أشكال التعبير في الأدب الشعبي* ، ط 3، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981م، ص 174.

أما التلي بن الشيخ، فيورد التعريف التالي: «المثل عبارة عن جملة أو أكثر تعتمد على السجع وتستهدف الحكمة والمعضة»⁽¹⁾. وهو تعريف اقتصر على المثل المسجوع دون المرسل.

أما معجم روبير الفرنسي فيعرف المثل بقوله: «المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية، عبر عنها عبارة موجزة غالباً ما تكون مجازية ذات زنرف»⁽²⁾.

أما عبد الحميد بن هدوقة، فيلخص التعريف السابقة في أربعة أشياء:

1- أن معظم التعريفات، سواء منها العربية أو الفرن西ة، تعتبر المثل والحكمة شيئاً واحداً.

2- أن المثل هو تشبيه حال بحال سواء للاعتبار أو لتماثل السياق.

3- أن المثل يقتضي الإيجاز وجمال العبارة.

4- أن المثل قول سائر منتقل بين الناس⁽³⁾.

أسلوب الأمثال الشعبية:

يتركب المثل الشعبي:

1- من جملة واحدة، تكون مرسلة، أي خالية من التوقيع والسجع؛ لأن السجع يفترض وجود وقفتين

من جنس صوت واحد، يتكرر مررتين أو أكثر) مثل: < وَنِي قُبْلٌ مَا يَبْحِثُ
السِّيل >⁽⁴⁾. ومعنى المثل: أحضر نهراً حول خيمتك قبل نزول الأمطار، كي يعترضها ويصرفها عن دخول الخيمة.(ما يبحث: ما مصدرية، فهي الفعل في حكم المصدر- مجئي-).

⁽¹⁾ - التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، د/ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 155.

⁽²⁾ - Le grand édition 2, Paris, 2001, Tome 4, P 1337

⁽³⁾ - عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الرغایة، الجزائر، 1993م. ص 12.

⁽⁴⁾ - الذاكرة الشعبية في منطقة بوسعدة.

2- أو تكون موقعة: مثل: «الخطاب رّطاب»⁽¹⁾. تردد الصوت (طّاب) مرتين. وتعني هذه العبارة أن

يقدّم هدایاه، ويكون لّينا في موافقه، متظاهراً بقيوّل شروط أهل المخطوبه، مبرزاً محسن موكله. فالمثل فيه وصف، وفيه حث.

3- أو يكون من جملتين مسجوعتين. مثل: «اللي ما اخذَا رأيْ كِيرُو، الْهَمْ تَدِيرُو»⁽²⁾. (ما اخذَا: ما

أخذ، ما استمع، ما انتصح). يقال في التحذير من معنة عدم الأخذ بنصيحة الكبير، أب أو قريب، أو صديق. فهو حث على الانتصح، وتحذير في نفس الوقت.

3- أو من جملتين مرسلتين. مثل: «اللي ما شاورك، ما تدبر عليه»⁽³⁾. يقال في عدم فرض

النصيحة على الآخرين، من القرابة أو الأصدقاء، أو غيرهم، لكنه غالباً ما يقال في القريب، كالأخ والابن، لم يستشر قريبه الكبير. فالمثل فيه تبرئة من لم يستشر، وتخطئة من لم يستشر قريبه الكبير.

4- وقد يكون المثل مركباً من ثلاثة جمل أو أكثر ولا تكون إلا مسجوعة. مثل «ما ربّحنا واحنا

نصلوا ان نربّحوا واحنا نغنو»⁽⁴⁾. يقال في من يدعوه إلى فعل مستقبّح. فالمثل دعوة إلى الابتعاد عن الأفعال المستقبّحة، المخالفة للأعراف والأخلاق.

يمتاز المثل بجمله القليلة والقصيرة؛ لأن طبيعة المثل تقتضي الإيجاز الذي يتبع له السিورة والذيع؛ وبالتالي ترفض كثرة الجمل وطولها». ومن الواضح أن

⁽¹⁾ - عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، منشورات دار الثقافة

لولاية سطيف، الجزائر، 2007م. ص42.

⁽²⁾ - عبد الحميد بن هدوقة، م، نفسه، ص194.

⁽³⁾ - عبد الحميد بن هدوقة، م، نفسه، ص195.

⁽⁴⁾ - عبد الحميد بن هدوقة، م، نفسه، ص207.

الجمل القصيرة أسهل على الفهم من الجمل الطويلة..»⁽¹⁾. بالإضافة إلى مبناه ومعناه. فالمعنى عنصر أساس في توظيف المثل في الخطاب. كما يرى أحمد أمين - عندما حدد عناصر الأدب في: (العاطفة، الخيال، المعاني، نظم الكلام وتأليفه) - قال: «ـ المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا الموسيقى، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالحكم »⁽²⁾. والأمثال حكم سارت.

وما زاد الاهتمام بالأمثال أنها تُشبه المعاني المعقولة بالأشياء المحسوسة، فالمثل: «وني قبل ما ايجيك السيل». الذي ذكرت معناه المباشر الحقيقي آنفًا، له معنى آخر يفهم من المقام، فهو يضرب في الاستعداد للأمر قبل حدوثه. قفيه تشبيه معقول بحالة حسية، أو فيه معنى أولى يستخدم لمعنى آخر، كما تقول التداولية (البراغماتية)، «...حيث تعني الدلالة بتفسير الملفوظات وفق شروطها وقيودها النظامية، وتحدد المعاني الحرافية لها، مع الإشارة إلى أدنى مقاماتها، خدمة للنظام اللغوي، لا لمقاصد المتكلمين ... وتعني التداولية بما وراء ذلك، فترتبط مقاصد المتكلم أو الكاتب بباحث عن المقام المناسب، والشروط التي تضمن نجاح العبارة...»⁽³⁾ فالمثل: «وني قبل ما ايجيك السيل»، لا يفهم قصده من معاني كلماته، وإنما يفهم من المقام الذي قيل فيه.

التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلّاغيون العرب وتبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنشرية وبينوا فوائدها ووظائفها⁽⁴⁾. والتكرار مصطلح عربي كان له حضور عند دارسي البلاغة العربية.

⁽¹⁾ - حنفى بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م، ص254.

⁽²⁾ - أمين أحمد، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 1967م، ص44.

⁽³⁾ - خليفة بوجادى، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمية، الجزائر، 2009م، ص129-130.

⁽⁴⁾ - ينظر ابن رشيق القمياني، العمدة في محسن الشعر، ط5، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل ، بيروت ، 1981م، ج2، ص73.

التكرار في اللغة:

هو من الكل، وهو الرجوع، يقال كره وكرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكرّ مصدر: كرّ عليه، يكرّ كراً وكروراً، وتكراراً، عطف وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدو يكرّ: ورجل كرار ومكر: وكذلك الفرس، وكرّ الشيء وكركه: أعاده مرة بعد أخرى، والكرة المرة، والجمع كرات، ويقال: كررت عليه الحديث وكركته: إذا رددته عليه، وكركته عن كذا: إذا ردته، والكرّ: الرجوع عن الشيء ومنه التكرار.

قال الجوهري: كررت الشيء تكريراً وتكراراً. قال أبو سعيد الضبي: تفعال، وتفعال، فقال: تفعال بالكسر اسم، وتفعال بالفتح مصدر، وتكرّ الرجل في أمره أي تردد. والكركة من الإدارة والترديد. قال: وكركة الرحى تردادها⁽¹⁾.

ولفظ التكبير أو التكرار- من الناحية الصوتية- يظهر في كل منها حرف الراء مرتين، والراء بذاته حرف له صفة التكرار، لأنّه عند النطق به ساكنًا لتحديد مخرجّه، لا يقطع صوته اللسان بالتنائي تمامًا مع مقابلة من الفك العلوي، بل يظلّ مرتعشاً به زمانًا كأنّه يكرره.

التكرار في الاصطلاح:

تكرار الكلمة أو اللفظة أو الجملة: إعادةتها أكثر من مرّة في سياق واحد، أو إعادة وحدات صوتية وفق نظام معين. وقد يكون التكرار بتكرار اللفظ الواحد لفظاً ومعنى، أو تكرار المعنى فقط. وهناك فرق بين التكرار والإعادة؛ فالتكرار يقع على إعادة الشيء مرّة، أو عدة مرات. أما الإعادة ف تكون للمرة الواحدة فقط⁽²⁾.

وفي التعليمية: تكرار الدرس، إعادة نفسه دون تغيير الأمثلة أو الماذج، وهذا يناسب من كان غائباً أو لم يسمع ما قدم. أما من كان حاضراً ولم يفهم فهذا تناسبه الإعادة؛ وهي تكرار الدرس أو إعادةه بشكل آخر، وبأمثلة أخرى، مع الحافظة على المدف⁽³⁾.

⁽¹⁾- ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ص 135-136.

⁽²⁾- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه، محمد إبراهيم سليم، د/ط، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت، ص 39.

⁽³⁾- حنفي بن عيسى، محاضرة للطلبة المفتشين بالمركز الوطني لتكوين إطارات التربية، الجزائر، 1991 م. حضرها صاحب هذا البحث.

قال ابن فارس: «ومن سنن العرب التكرير والإعادة، إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»⁽¹⁾. ومن أوجه التعليم المفيد كما يرى ابن خلدون في مقدمته، قوله: «.. وهذا وجه التعليم المفيد، وهو كما رأيت إنما يحصل في ثلات تكرارات. وقد يحصل للبعض في أقل من ذلك، بحسب ما يخلق له، ويتيسر عليه»⁽²⁾.

والتكرار: «هو أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير ما، واللفظ المكرر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة؛ لاتصاله الوثيق بالوجودان، فالمتكلّم إنما يكرر ما يشير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، من يصل القول إليهم، على بعد الزمان والديار»⁽³⁾.

والتكرار «يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة»⁽⁴⁾. وقد جاء التكرار في القرآن الكريم، الذي هو أعلى مستوى لغة العربية.

يرى الدكتور حضري جمال أن حاج التكرار يتمثل في توكييد الجملة الدلالية لمضاعفة طاقة إيقاعها، كما أنه وسيلة تنبيهية تسهل تلقي خطاب الحاج وفهمه من متلقيه، وتقرأ صور التكرار بما يلائم سياقاتها أو بما ينسجم مع الدلالة العامة للنص القرآني؛ لكونها وسائل تختص بها لغة النص لغة التخاطب العادية لتشحذها بالفعالية الحاجية بما يحقق مراد المخاطب من مخاطبيه.

فالتكرار في الآية: ﴿فَذُوقُوا عذابي ونذر، ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مذكر﴾⁽⁵⁾. الآية الأولى تكررت مرتين، والثانية تكررت أربع مرات في السورة [].

⁽¹⁾ - ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، سوريا، 1977م، ص 341.

⁽²⁾ - ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون المغربي، المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، ص 1030.

⁽³⁾ - السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ط 2، عالم الكتب، بيروت، 1986م، ص 136.

⁽⁴⁾ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 3 منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1967م، ص 67.

⁽⁵⁾ - سورة القمر، آية 39-40.

وفائده أن يجددوا عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين ادّكارا واتعاذا وأن يستأنفوا تنبها واستيقاظا إذا سمعوا الحث على ذلك والبعث عليه⁽¹⁾.

التكرار في الأمثال الشعبية:

التكرار من الوسائل الأساسية التي يبني عليها الإيقاع، خصوصاً إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المراده. والتكرار في الأمثال من الأسس الأسلوبية التي تقوم على تمثيل الوحدة العضوية في المثل وتكثيف المثال^{*}، وتوفير أنواع مختلفة من المثالات الصوتية التي تحقق إيقاع المثل وتsem في إبراز دلالته⁽²⁾.

وصور التكرار تتنوع في الأمثال الشعبية، فنها تكرار الحرف (الصوت)، وهو يتضمن تكرار حروف بعینها في الكلام مما يعطي الأنفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً إيقاعية تشد السامع إليها، ومنها تكرار الأنفاظ أو العبارات المتواقة مبنيًّا ومعنى؛ وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليه المتكلّم لمضمون تلك الأنفاظ أو العبارات المكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يقصده المتكلّم، بالإضافة إلى ما تتحققه من توازن في الأسلوب، وتماسك في النص.

معناه، من يرد أن ي يكنـي فليـكـني وأـنـا حـيـ، ومن يـرد أن يـطـعـمـي فـلـيـطـعـمـيـ شـوـاءـ. ويـضرـبـ فيـ منـ يـرـيدـ أـنـ يـقـدـمـ خـدـمـةـ، فـعـلـيـهـ أـنـ يـقـدـمـهـ فيـ الـوقـتـ الـمـنـاسـبـ. وبالطريقة اللائقة.

ومن الناحية البنائية، يتـركـبـ المـثـلـ السـابـقـ منـ جـمـلـتـيـنـ اسمـيـتـيـنـ، عـدـدـ أـنـفـاظـهـمـاـ ثـانـيـةـ، مـوزـعـةـ بـالـتسـاوـيـ عـلـىـ الجـمـلـتـيـنـ فـيـ كـلـ جـمـلـةـ أـرـبـعـةـ أـنـفـاظـ. عـدـدـ الـبـنـيـ فـيـ أـرـبـعـةـ هـيـ:ـالـلـيــ يـكـنـيــ يـشـبـعـيـــ حـيـــ شـيـــــ وـنـسـبـةـ التـكـرـارـ حـسـبـ الجـدـولـ أـدـنـاهـ تـفـوـقـ 87ـ فـيـ الـمـائـةـ.

⁽¹⁾ - حضري جمال، جماليات الإيقاع في الأسلوب القرآني، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، عدد 1، 2013، ص 160.

⁽²⁾ - السيد عز الدين، م، نفسه، ص 7.

المثل	الكلمة الكلية لأصوات التكرار الجزئي	التكرار الجزئي
اللي ييكيوني ييكيوني حي اللي يشبعني يشبعني شي	الي + اللي - ييكيوني + ييكيوني - يشبعني + يشبعني	حي+شي(ي)

تبدأ كل واحدة منهما بالاسم الموصول الذي (ينطق في العامية: اللي⁽¹⁾)، وصلته في الجملة الأولى: ييكيوني، تكرر لتؤدي وظيفة الخبر. وكذلك الحال مع الجملة الثانية، حيث تكرر الصلة- يشبعني- لتأدي الوظيفة نفسها. والفعلان المكرران يتضمنان معنى الطلب- لام الأمر مخدوفة، فلييكيوني، فليشبعني-

ومن الناحية الدلالية، تتضمن لفظة البكاء: العطف والرحمة والحنان، وهي معاني نفسية، تظهر في المعاملات من خلال الجملة الثانية: اللي يشبعني يشبعني شي. والتكرار بالفعلين ليس الغاية منه تقوية جانب الخطاب في نص المثل فقط، وإنما معه نفسي، ومؤشره الأسلوبى دليل على أن هناك حاجات تحتاج إلى إشباع؛ فيتم التركيز على كلمة بعینها. واستعمال الفعل يدل على الحركة والتغيير لأن الحدث فيه مرتبط بزمن، بعكس المصدر، وفي الفعلين المكررين- ييكيوني، ييكيوني- مقابلة ضمئية؛ لا قترانهما بالموت والحياة، فالتعبير بالبكاء يكون على الميت، لكن المثل يريد على الحي. وكذلك الحال مع الفعل- يشبعني- لا يريد الشعور بأي شيء، إنما يريد الشعور بالشيء- واللحظ المنشوي أهـم ما كـيل يقدم للضيوف- فهو يريد تغيير الفكرة السائدة، والإنتقال من حال إلى حال. يعبر عنها المثل: «لحـبة يـحكـ الضـروسـ، ما شـيءـ يـحبـ الرـؤوسـ»⁽²⁾. حـكـ الضـروسـ كـلـيةـ عنـ الأـكـلـ. وإـسـنـادـ الفـعـلـينـ إـلـىـ الغـائـبـ، جـعـلـهـمـاـ يـؤـدـيـانـ وـظـيـفـةـ إـخـبـارـيـةـ، وـقـلـصـاـ دـورـ الـذـاتـ فيـ النـسـيجـ الـلـغـويـ، غـيرـ أـنـ وـقـوعـ الـأـفـعـالـ الـأـرـبـعـةـ عـلـىـ الـمـفـعـولـ بـهـ (يـاءـ) الـمـتـكـلـمـ أـمـدـ الـمـثـلـ بـشـحـنةـ اـنـفـعـالـيـةـ، فـصـارـ الـمـثـلـ يـحـمـلـ قـيـمـةـ خـلـقـيـةـ اـجـتمـاعـيـةـ عـامـةـ، وـيـتـضـمـنـ إـلـاحـاحـاـ عـلـىـ أـدـاءـ الـفـعـلـينـ بـالـكـيـفـيـةـ الـمـنـاسـبـةـ؛ لـمـاـ فـيـ ذـلـكـ مـنـ تـمـتـينـ الـعـلـاقـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ.

⁽¹⁾ - مادن سيم، دراسة تركيبية للعامية الجزائرية، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الآيار، الجزائر، 2011م، ص79. تقول الدكتورة مادن: ولقد تبين لنا من خلال تحليلنا للمدونة أن العامية لا تملك إلا اسمًا موصولاً واحداً وهو "اللي" المستعمل في كل الحالات للمذكر والمؤنث في المفرد والثنبي والجمع.

⁽²⁾ - قادة بوتارن، م، سابق، ص48.

ومن الناحية الصوتية، فهو قد شكل إيقاعا جيلا خصوصا أن اللفظتين متجاورتان، ولعل انتهاء الألفاظ المكررة في جملتي المثل بباء المتكلم، واحتتم الجملتين بباء ساكنة، أي بسجع، خلق توافقا صوتيا، جعل الإيقاع واضحا، والأسلوب متسقا، مما يسمى في جذب انتباه المتلقى للمثل، كما أن محتوى المثل يتميز بالانسجام؛ لأنه يحيل إلى خلفية ثقافية تمثل في تشابهه مع المثل: «كي كان حي شاهي تمرة، و كي مات علقو لو عرجون»⁽¹⁾. أي عندما كان حيا لم يجد من يساعد له ولو بترة واحدة، وعندما مات، وصار في غير حاجة إلى المساعدة، أتوه بعرجون تمر. وهذا الانسجام يعين على فهم أبعاد التجربة التي يتضمنها المثل؛ كما يساعد على حفظه وذريعة بسبب استعماله في المواقف المناسبة.

ومن التكرار أيضا المثل: «دسي زينك لا ينساف، دسي شينك لا يتعاف»⁽²⁾.

ينصح هذا المثل المرأة بأن تخفي جمالها وزينتها عن الناس، كما عليها أن تخفي عيوبها أيضا كي لا يعافها الناس.

وبملاحظة بنية المثل نجد أنه يتكون من جملتين فعليتين ألفاظهما ستة، موزعة على الجملتين بالتساوي، وبنية المثل متماسكة مُؤْلَفة، إلى درجة أنه يمكن ضم كل لفظ إلى نظيره، مع وجود كل منها في جملة، ولو قلنا بتغيير الترتيب التحوي لأحد مكونات الجملتين، فإن المعنى لا يتغير إلا من حيث الاهتمام بالمتقدم، فلو قلنا: زينك دسي لا ينساف، شينك دسي لا يتعاف. فإن الدلالة العامة لا تتغير.

كما نجد في هذا المثل أن كل لفظ يشكل مع ما يماثله أو يجانسه أو يقابلها، وحدة بنوية، جعلته ينتمي إلى أسرته. إما بالتكرار الصريح، أو بإلحاقه عن طريق الملاءمة البنوية. حيث:

دسي - لفظ يجانس - دسي.

زينك - لفظ يوازي ويوازن ويقابل - شينك.

لا ينساف - يوازي ويوازن - لا يتعاف.

⁽¹⁾ - الذاكرة الشعبية في منطقة بوسعداء.

⁽²⁾ - راجح خدوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، د/ط، دار الحضارة، 1997م، ص 786.

ونسبة التكرار في هذا المثل تظهر في الجدول التالي:

الثنائيان	دسي	زينك، (ينك)	لا ينساف، (لا يند+ف)
نسبة التكرار فيما	دسي	شينك، (ينك)	لا ينعاـف، (لا يند+ف)
%100	%75		%83,33

وبجمع النسب نجد أن التكرار بلغ 86,11% في المائة. وهي نسبة عالية.

ومن الناحية الدلالية فالتكرار ليس المدف منه إرضاء فلسفة بنوية لا تدعوه حسـب؛ ولكن للتأكيد على دلالة المكرر. فكلمة دسي مثلاً، هي فعل أمر مستند للمخاطبة وظيفته وعظية، ودسي معناها استري أو آخر، ولكن المخيال الشعبي اختار دسي إمعاناً في الستر، لأن دلالة الدس أقوى من الإخفاء، فهو مربوط بالدس تحت التراب كما جاء في القرآن الكريم في شأن المؤودة، :﴿... أيسـكه على هون أـم يـدـهـ في التـراب﴾⁽¹⁾. ولأن هذا الدس يتم في خفاء، فالكلمة تنتهي بسين ممدودة، والسين صوت مهوس، فـكـأنـهـ يـعـظـ بصـوتـ خـافتـ لاـ يـسمـعـهـ غيرـ المعـنىـ بـالـوـعـظـ - كـأنـهـ يـهـمـسـ فيـ أـذـنـهاـ فـعـنـ الـسـتـرـ الشـدـيدـ، جاءـ بـطـرـيقـتينـ: الدلالة المعجمية للفظ، والدلالة الصوتية للسين المهموسة.

وقد يرفع من المستوى الجمالي لأسلوب هذا المثل، أنه ليس قاعدة لأصوات تردد دون معنى، وإنما للصوت دلالته، فهو يجمع بين جمال الصوت وشرف الدلالة. إذا فكل لفظ له وظيفتان: وظيفة صوتية، ووظيفة دلالية، بالإضافة إلى الوظيفة البنوية: "زينك" تقابل لفظة "شينك" مقابلة معنوية، مقابلة التضاد، والمقابلة من الحسنات اللغوية، بالإضافة إلى القيمة الإـفـاهـميةـ.

ولفظة "لا ينساف" تقابل لفظة "لا ينعاـف" لا من حيث المعنى المعجمي؛ ولكن من حيث المعنى الانزيـاحـيـ، المعنى الدلالي المستـنـتجـ بعدـ نـظرـ، فـكـلـمـةـ يـنـسـافـ،ـ هيـ صـيـغـةـ مـطاـوـعـةـ منـ الفـعـلـ شـافـ(ـشـاهـدـ أوـ رـأـيـ)،ـ أيـ أنـ زـينـكـ يـنـكـشـفـ لـلـغـيرـ،ـ وـهـذـاـ يـجـعـلـ مـنـ يـشـوفـ أوـ يـورـىـ الزـينـ يـقـبـلـ عـلـيـهـ بـطـرـيقـةـ شـرـعـيـةـ أوـ غـيرـ شـرـعـيـةـ،ـ وـهـيـ الـمـقـصـودـ.ـ وـكـلـمـةـ يـنـعـافـ،ـ هيـ أـيـضاـ صـيـغـةـ مـطاـوـعـةـ لـلـفـعـلـ عـافـ.ـ أيـ تـجـعـلـ النـاظـرـ إـلـيـهـ يـنـفـرـ مـنـهـ وـيـتـعـدـ عـنـهـ؛ـ دـلـالـةـ الـلـفـظـينـ:ـ إـقبـالـ وـإـدـبـارـ،ـ وـهـذـهـ

⁽¹⁾ سورة النحل، آية 59.

هي المقابلة بالتضاد. والدلالة العامة للمثل، أنه يوجه المرأة إلى الستر والتحجب في كل حالها.

ومن المعروف أن الأداء الصوتي- المنبثق عن تكرار أصوات- له تأثير قوي على التعلق بالأمثال حفظاً وترديداً واستمتاعاً، فعند قراءة المثل: دسي زينك لا ينساف، دسي شينك لا ينعوا. وتردده عدّة مرات، يتبيّن لنا أنَّ الفنان الشعري قصد التأثير في نفس المتلقى بواسطة نظام صوتي عجيب؛ بحيث يمكن لمنشدin أن ينشد الأول منها وحده من المثل (دسي زينك لا ينساف). والثاني الوحدة الثانية: (دسي شينك لا ينعوا). دون أن يختلط الأداء أو يتكسر الحن الشعري.

والتعلق بالأمثال المسجوعة عبر عنه ابن جنّي في (باب الرد على العرب عنيتها بالألفاظ وأغفلها المعانى) أنه قال: «.. ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لذاته فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديراً باستعماله، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به، ولا أنفت لمستمعه، وإذا كان كذلك، لم تحفظه، وإذا لم تحفظه لم تطالب نفسها باستعمال ما وضع له وجيه به من أجله...»⁽¹⁾. فإنَّ جنّي يشير إلى بعد النفي في العلاقة بين المثل والسبع، إذ أنَّ النفس تميل إلى المثل المسجوع فتحفظه، وتتذذد بإيقاعه، ومن ثم فإنَّ حفظه مداعاة لاستدعائه، واستعماله في مناسبة ما، ولو لا السبع ما تحققت اللذة، ولا حصل الأنس، وما كان هناك حافر لحفظ المثل واستعماله.

وهذا الإيقاع الصوتي لا يتصل بنهاية كل جملة (وحدة) فحسب، وإنما ينصب على سائر الألفاظ في الجملتين. بحيث أن كل لفظ في الجملة الأولى، يتحكم في لفظ يقابلها في الجملة الثانية، لا من حيث البنية فقط ، وإنما من حيث الخصائص الصوتية نفسها. ولو طبقنا الميزان الصافي المعمول به في اللغة العربية، لكن كالآتي، في الجملتين: فعلٌ فعلك لا ينفع = فعلٌ فعلك لا ينفع. ولو رأينا الأصل الثلاثي للألفاظ المثل لوِجَدْنَا الصوت متاحكًا في الأسلوب؛ لأنَّه انصب على المجانسة الصوتية المطلقة في لفظة: (دسي)، والجانسة النسبية في باقي الألفاظ: (زينك وشينك)، (لا ينساف، لا ينعوا). ولما قت بإحصاء التكرار الصوتي، وجدت أنَّ أصوات الجملة الأولى المركبة من ثلاثة ألفاظ مكررة في الجملة الثانية ما عدا صوتين في الجملة الأولى.

⁽¹⁾ - ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جنّي ، الخصائص، تحقيق الشربيني شريدة، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٧م، ج ١، ص ٢٧٦.

لا يجансان صوتين في الجملة الثانية، وهما: (الزاي والشين) في الأولى، و(الشين والعين) في الثانية.

وبدت عبرية الميدع الشعبي في أسلوب هذا المثل، في الملاعنة الرائعة بين الألفاظ التي رصها داخل كل وحدة، في نظام كلامي صوتي بديع، دون أن يكون هناك حشو أو لغو، دون أن يكون هناك ركاكاً أو إسفاف. هذه الروعة استمدتها المثل من الموازنة المسجوعة المرصعة، في كل لفظتين متناظرتين في وحدتي المثل. وقد يكون معنى المثل: إخفاء الزين (الجمل) خوف العين، واحفاء الشين (القبح) خوف الفضيحة، وهذا المعنى نجده صريحاً وبماشراً في مثل آخر موجه للرجل في صيغته الظاهرة. يقول المثل:

«إذا كنت زَين، استر رُوحك من العَين. وإذا كنت شَين، استر روحك من الفضائح»⁽¹⁾.

وبملاحظة بنية هذا المثل يطالعنا أسلوبه الشرطي، المتكون من جملتين شرطيتين، يربط بينهما الواو، وكل جملة تتكون من جملتين: جملة الشرط، وبجملة جواب الشرط تربط بينهما -إذا⁽²⁾- الظرفية الشرطية- التي تنطق في بعض الأحيان: (إلى)، مثل: «إلى أعطاك العاطي ما تشقي ما تباطي»⁽³⁾.

وبهذا فبنية المثل متamasكة مؤتلفة. كما نجد في هذا المثل كل لفظ يشكل مع ما يماثله أو يجأنسه أو يقابله وحدة بنوية جعلته يتمي إلى أسرته بواسطة التكرار الصريح الكلي أو النسبي.

فالألفاظ المتجانسة في جملتي المثل هي: (إذا- كنت- استر- روحك- من-) مجانسة تامة. أما المجانسة النسبية والموازنة، فنجدتها في (زين- شين). أما اللفظان الباقيان: (العين، الفضائح) فيختلفان في الشكل ويتفقان في الضرب. ونسبة التكرار في هذا المثل تظهر في الجدول أدناه:

⁽¹⁾ عدلاوي علي بن عبد العزيز، الأمثال الشعبية، ضوابط وأصول، منطقة الجلفة ثوزجا، ط1، دار الأوراسية، الجلفة، 2010، ص58.

⁽²⁾ - مادن سهام، م، نفسه، ص108. تقول: ومن الملاحظ أن جملة جواب الشرط غير الجازم قد تقترب باللام أو الفاء، وقد لا تقترب، وكل الجمل الشرطية في عاميتها لم تقترب بفاء أو بلام.

⁽³⁾ - الذاكرة الشعبية بمنطقة بوسعدة.

										الثنائيان
العين	من	روحك	ستر	زبن	كنت	إذا	إذا	إذا	إذا	
الفضائح	من	روحك	ستر	شين	كنت	إذا	إذا	إذا	نسبة التكرار	
	% 20	% 100	% 100	% 6	% 100	% 100	% 100	% 100	نسبة التكرار بينهما	

وبجمع النسب نجد أن التكرار بلغ 83,80 % ، وهي نسبة كبيرة، تضاهي نسبة التكرار في المثل السابق.

ومن الناحية الدلالية، لا يختلف هذا المثل عن سابقه إلا من حيث السياق، أو المقام؛ فهو موجه إلى الرجل، إذا توفرت فيه شروط الجمال أو شروط القبح، ليس الجمال جمال الشكل الطبيعي، لأنه لا يمكن أن يستر إنما المقصود، الجمال المكتسب، وجمال الكسب، الذي يمكن أن يحسد عليه فيصاب بالعين. وكذلك القبح ليس المقصود به قبح الخلقية، إنما المقصود قبح الصفات والسلوك السيئ الذي يعاب به ويقتضي. ولضرورة الستر في هذا المجال كُرر فعل الأمر (ستر) ذو الدلالة الوعظية لخطورة ما يترب على عدم الستر. والمخيال الشعبي اختار في توجيهه الرجل الفعل: استر المنtri بالراء، وهي صوت مجهر مكرر. فكانه يجهر بالنصيحة ويلح عليها، بتكرار اللفظ وتكرار الصوت؛ ليسمعوا المعنى بها وغيره. أما في توجيهه المرأة، فقد اختار المنسى بالنصيحة، اختار الفعل دسي المتنri بالسين قبل ياء الخطابة وهو صوت مهموس ناسب المقام، مقام توجيه المرأة للإخفاء في خفاء.

ولكي ترسخ القيمة الأخلاقية التي يحملها هذا المثل في أذهان الناس، بثّها بأسلوب التكرار والإيقاع. الإيقاع الناتج عن تكرار الألفاظ، وتكرار الأصوات - السجع - في آخر الجمل الثلاث الأولى: الياء والنون (ز-ين/ ع-ين/ ش-ين). - وهو ما يسمى بالتسميط في الشعر، وهو أن يصير الشاعر البيت أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد - والوقف على سكون النون، جذب انتباه السامع فرددده وحفظه. والقيمة الأخلاقية هي عين ما يدعو إليه الدين الإسلامي الحنيف، من وجوب الحذر من الثرثرة بالنعم، وإظهار ما تفضل به الله على عبده من آلاء وخيرات، بطريقة ثير الآخرين، لأن ذلك مجلبة لحسدهم، وشر عيونهم. والعين

حق كما ورد في تفسير آية «ومن شر حاسد إذا حسد»⁽¹⁾. أي نظرة العين. جاء في تفسير الألوسي: «... ورب حاسد يؤذى بنظره بعين حسده نحو ما يؤذى بعض العيال بنظرهن، وذكروا أن العائن والحسد يشتركان في أن كلاً منهما تتكيف نفسه، وتنوجه نحو من تريد أذاه، إلا أن العائن تتكيف نفسه عند مقابلة العين والمعاينة، والحسد يحصل حسده في الغيبة والحضور، وأيضاً العائن قد يصيب من لا يحسده من حيوان وزرع وإن كان لا ينفك من حسد صاحبه...»⁽²⁾. وفي تفسير الطبرى «... أن يستعيد من شر عينه وحسده»⁽³⁾. وفي السنة، عين ابن عباس رضي الله عنهما، قال: كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يعوذ بالحسن والحسين يقول: «أعوذ بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة و من كل عين لامة»⁽⁴⁾. وهامة: بالتشديد واحدة الهوام، ذوات السموم، وقيل كل ما له سم يقتل. وعين لامة: هي التي تصيب ما نظرت إليه بسوء.

ويتبين مما جاء في تفسير الآية الكريمة، وشرح الحديث الشريف، اعتماد المثل المذكور على خلفية ثقافية إسلامية في ما يتعلق بإصابة عين الحسد المحسود، بمجرد النظر إليه.

أما الشطر الثاني من المثل، ففيه تحذير من المجاهرة بالسوء، والمكانة بفعل المنكرات؛ ثلاثة يفتضح صاحبها، ويصير حديث الخاص العام.

وما يلاحظ أن سورة الفلق احتوت على التكرار والإيقاع، تكرار لفظ: (شر) ثلاث مرات. إطناب للتبنيه على قبح وشناعة هذه الصفات، وهو تكرار خاص بعد عام (من شر ما خلق)⁽⁵⁾. والتوقع من خلال التنويع والتكرار في الفواصل، بالحرف (الكاف) في نهاية الآية الأولى والثانية، وبالحرف (الdalel) في نهاية الآية الرابعة والخامسة. وهي فواصل متماثلة في حرف الروي. ويزيل الإيقاع

⁽¹⁾ - سورة الفلق، آية 5.

⁽²⁾ - الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثانى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، بيروت، 1414 هـ 1994 م، م 16، ج 29، ص 507.

⁽³⁾ - الطبرى، جامع البيان عن تأويل آى القرآن، مؤسسة الرسالة، ط 1، بيروت، 1415 هـ 1994 م، م 7، ص 585.

⁽⁴⁾ - الزحلي وهبة، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر، ط 1، بيروت 1991 م، ج 30، ص 476.

⁽⁵⁾ - الزحلي وهبة، م، نفسه، ص 476.

أكثر عند التزام الوقف، الوقف على السكون. وهذا له فوائد عديدة، منها: استراحة القارئ، وتدبره لما يقرأ، وكذلك إفهام السامع⁽¹⁾.

والفاصلة في علوم القرآن تعني أواخر الآيات في كتاب الله عز وجل، وهي بمنزلة قوافي الشعر، كما ذكر السيوطى: «الفاصلة: كلمة آخر الآية، كفافية الشعر، وقرينة السجع.. وقال القاضي أبو بكر: الفواصل حروف متراكمة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني... [ويذكر المعنى في موضع آخر] فيقول: .. فاصلة الآية كقرينة السجعة في النثر، وقافية البيت في الشعر»⁽²⁾. وفي شرح الآيتين: «كتاب فصلناه...». آيات مفصلات...»⁽³⁾.

يقول ابن منظور: «وكتاب فصلناه له معنيان: أحدهما تفصيل آياته بالفواصل. والمعنى الثاني: بناء»⁽⁴⁾. ويقول: «وهي بمنزلة القوافي في الشعر»⁽⁵⁾ أي الفواصل.

وكذلك الحديث الشريف جاء أسلوبه محتواه على أصوات مكررة، (الألف، الميم، التاء المربوطة) أحدث إيقاعاً داخلياً مؤثراً في نفس المتلقى.

وهذا التكرار والإيقاع الصوتي الذي جاء في أرقى أساليب اللغة العربية - القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف- جاء أيضاً في الأمثال الشعبية الجزائرية التي تنتمي إلى التراث العربى. «ولقد ارتبطت وظيفته أكثر فأكثر بالجانب الدلالي؛ لأن الإيقاع يتجاوز وظيفته الجمالية الحالصة إلى وظيفة أخرى أعمق غوراً، وأبعد مدى، وهي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع مجرد وسيلة لدعайـة شعرية باردة فارغة»⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ - ابن الجزري، أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت، لبنان، د/ت، ج 1، ص 224.

⁽²⁾ - السيوطى، جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، د/ط، بيروت، 1988، ج 3، ص 290.

⁽³⁾ - سورة الأعراف، آية 51. والآية 132.

⁽⁴⁾ - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 11، ص 524.

⁽⁵⁾ - م، السابق، م 11، ص 525.

⁽⁶⁾ - مرتاض عبد المالك، أ.ي- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، محمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م، ص 158. نقلًا عن سعيدى محمد، التشكك الإيقاعي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص 33.

ولتأخذ المثل: «اللي اسخف على ابرة اسخف على بقرة»⁽¹⁾.

المثال	التشاكل الإيقاعي	التشاكل الدلالي
اللي اسخف على ابرة	اسخف على + رة	سرقة شيء صغير تماثل
اسخف على بقرة	اسخف على + رة	سرقة شيء كبير

وأشاء الأداء تتطق النساء المربوطة هاء عند الوقف في نهاية كل مقطع.

والتكرار إما أن يكون كلياً بجميع أصوات الكلمة، وإما أن يكون جزئياً بعض الأصوات منها، كما يظهر في الأمثال⁽²⁾ المختارة في الجدول المواري:

المثال	الكلمة لأصوات الكلية	الكلار الجزئي أو السجع	الطبق أو المقابلة
1-اخدم آ الشافي للباقي		بين الشافي والباقي: (أي)	
2-يُمُوت النَّفَاقُ وَيَبْقَى الرِّزْاقُ		بين النفاق والرزاق (أق)	يموت / يبقى
3- طاق على من طاق	طاق+ طاق		طاق/ طاق
4- الجار قبل الدار		بين الجار و الدار (ال+ار)	
5- ماك تل فيك الكسرة، ماك صحراء الوسزة	ماك+ ماك فيك+ فيك	بين الكسرة والوسزة (سرة)	تل / صحراء الكسرة/ الوسزة
6- هيَّبْ لَا تُعَيِّبْ		بين هيَّبْ وعيَّبْ (يَبْ)	
7- اليد اللي تند خير من اللي تشد	اللي+ اللي	بين تند وتشد (ت + د)	تمد/ تشد

(1) - سعیدی محمد، التشاكل الإيقاعی في نص المثل الشعیي الجزائري، دیوان

المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص.33.

(2) - قادة بوتارن، م، نفسه، ص (105-102-82-65-56-23-9).

ومعاني الأمثال السابقة هي:

المثل 1: اعمل أيها الشفقي من أجل من سوف يبقي حيا بعد وفاتك. وضرب في من يعني الكثيرون من المتابعين بجمع الثروة دون أن ينتفع بها بخله، ناسيا أن هناك من ينتفع بها بعد موته دون أن يشقى. وفيه ذم للبخل ودعوه للإنفاق دون إسراف.

المثل 2: يموت المنافق على الشخص، ويبيّن رازقه وهو الله عز وجل. وهذا القول بمثابة عزاء لمن توفي أبوه أو الوصي عليه. وفيه دعوة للصبر والرضا بقضاء الله.

المثل 3: قوي هذا وقوى غيره عليه، يقال في شأن عراك ضار لا يرحم فيه أحد، وهو عبارة عن قانون الغاب، الحق للأقوى، لا مبادئ ولا قوانين تحترم. وفحواه استنكار لحالة التي يصفها.

المثل 4: للعرب اهتمام كبير بالجيرة والمحيط إلى درجة أنهم يمتنعون عن امتلاك بيت إذا كان المكان الذي يقع فيه غير مناسب، وفيه حث على احترام الجار ومساعدته.

المثل 5: لست تل (منطقة الشمال الخصبة) فيك الكسرة (يعني القمح) ولست صحراء فيك الغنم. يستعمل هذا المثل للتغيير عن الاستخفاف الكبير الذي يديه الإنسان تجاه الشخص الذي لا ترجى منه أي فائدة لصالح رفيقه. وفيه حث على مساعدة الغير.

المثل 6: كمن يرفع العصا ليشير بها أو يهدد، أو يهش، دون أن يستعملها في الضرب كي لا يحدث عيناً أو عطباً في المضروب. فهذا المثل كالوصية للوالدين أو المربيين الذين يبالغون في العقاب كالضرب المبرح، والجازة الشديدة بصفة عامة. وفيه حث على التربية بكيفية رحيمة.

المثل 7: لأن الإنسان الذي يأخذ دون أن يعطي، يكون لا حالة مدinya لغيره. وهذا يتنافي مع عزة النفس. وفيه حث على العمل من أجل الكسب، ثم التصدق على الغير.

وأخيراً لو تمعنا في خواص الأمثال المذكورة في هذا المقال، لوجدناها تماشى مع ما توصي به التعاليم الإسلامية. وقدّمت في أسلوب جذاب مؤثّر. حيث:

- أن الأمثال تسجيل قولي قصير يلخص مآثر الإنسان ومواعذه.
- أن المثل يمتاز بجمله القصيرة التي أتاحت له الفهم والسيطرة.
- أن الأمثال تُشبه المعاني المعقولة بالأشياء المحسوسة، ويتحقق معناها من خلال المقام الذي قيلت فيه. مما يثير افعال المتلقى ويجعله يحفظ المثل ويردده في المواقف المناسبة.
- أن الأمثال تعتمد على التكرار، على مستوى المعاجم والتراكيب؛ مما ينشئ التشاكل والتوازن والسجع ، ويتحقق الوحدة العضوية في المثل ، كما يتحقق تماسك نصه.
- أن تكرار بعض الحروف في الأمثال يعطيها أبعادا إيقاعية تشد السامع إليها.
- أن الأداء الصوتي المنشق عن تكرار أصوات له تأثير نفسي قوي على التعامل بالأمثال حفظا وترديدا واستنادا. بالإضافة إلى ما تحمله من قيم وحكم وتوجيهات، تنسجم مع الموروث الثقافي العربي الإسلامي.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- 2- الذاكرة الشعبية منطقية بوسعدة.
- 3- إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ط3، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981م.
- 4- إسماعيل محمد بكر ، الأمثال القرآنية: دراسة تحليلية:ط1، دار المنار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.
- 5- أمين أحمد، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 1967م.
- 6- الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسعي المثاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، بيروت، 1414هـ 1994م، م16، ج29.
- 7- بوتارن قادة ، الأمثال الشعبية الجزائرية، ترجمة عبد الرحمن حاج صالح، دار الحضارة، د/ط، د/ت.
- 8- بوجادي خليفة ، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمية، الجزائر، 2009م.
- 9- بورابي عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

- 10- التجي، أبو يحيى محمد بن صمادح ، مختصر الطبرى ، ط1، القاهرة، مكتبة الصفاء ، دار البيان الحديث، 2006.
- 11- جلاوجي عز الدين ، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، 2007م.
- 12- ابن جنى، أبو الفتح عثمان بن جنى ، الخصائص، تحقيق الشربى شريدة، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، القاهرة، 2007م، ج 1.
- 13- ابن الجزري، أبو الحير محمد بن محمد الدمشقى، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت، لبنان، د/ت، ج 1.
- 14- خدوسي رابح، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، د/ط، دار الحضارة، 1997م، ص 786.
- 15- ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون المغربي، المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م.
- 16- رشوان، حسين عبد الحميد أحمد، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعى الحديث، الاسكندرية، 1993.
- 17- لزحيلي وهبة، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت 1991م، ج 30.
- 18- سعیدی محمد، التشاکل الإیقاعی فی نص المثل الشعیی الجزایری، دیوان المطبوعات الجامعیة، الجزایر، 2009م.
- 19- لسیوطی، جلال الدین ، الإنھان فی علوم القرآن، تحقیق محمد أبو الفضل إبراهیم، المکتبة العصریة ، د/ط، بيروت، 1988، ج 3.
- 20- السیوطی، المزہر فی علوم الأدب وآنواعه، د/ط، دار إحياء الكتب، د/ت، بيروت، ج 1.
- 21- بن آشیخ التلی، منطلقات التفکیر فی الأدب الشعیی الجزایری، المؤسسة الوطنية للکتاب ، الجزایر، 1990.
- 22- صالح أحمد رشدى ، فنون الأدب الشعبي، ط1، دار الفكر، 1956م، ج 2.
- 23- الطبرى، جامع آیيان عن تأویل آی القرآن، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1415هـ 1994م، ج 7.
- 24- عدلاوي علي بن عبد العزيز، الأمثال الشعبية، ضوابط وأصول، منطقة الجلفة نوذجا، ط1، دار الأوراسية، الجلفة، 2010.
- 25- عز الدين السيد ، التکریر بین المشیر والتاثیر، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986م.
- 26- بن عیسی حنفی ، محاضرات فی علم النفس اللغوي، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزاير، 1980م.
- 27- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه، محمد إبراهيم سليم ، د/ط، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت.
- 28- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبى، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عیسی البابی الحبّی، سوريا، 1977م.

- 29- قطامش عبد المجيد ، الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية، ط1، سوريا: دار الفكر، دمشق، 1988 م.
- 30- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان، 1994م، ج 11.
- 31- الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر، ط3 منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1967 م.
- 32- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ط 2 منقحة، منشورات دار مكتبة الحياة، د/ت بيروت، ج 1.
- 33- عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الرغایة، الجزائر، 1993 م.
- 34- الماشي أحمد ، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، طبعة جديدة منقحة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012م، ج 1.
- 35- اليوسى الحسن، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ط1، حققه محمد حجي و محمد الأخضر، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1981.

المجلات:

- 36- حضري جمال، جماليات الإنقاع في الأسلوب القرآني، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، عدد 1، 2013.

المراجع الأجنبية:

Jean-Loup Chiflet, 99 Proverbes à Foutre à la poubelle, -36 éditions points, Paris, 2012 .

الثقافة الشعبية بين حضارة المشفاهة وحضارة الكتابة

الطيب بودربالة^(*)

Abstract :

Popular culture is a part of a man's daily life, since it has to do with deep anthropological structure, his social presence and his daily activities. It also relates to collective ballahaour, legends and beliefs and supreme models and condescending on history. And perhaps the biggest transformation in human history is the discovery of writhing which was done on many levels and in many places in the world, and this discovery being the result of countless developments and complicated harbingers helped improve human communication and deepen its awareness of itself and its surroundings and facing the many challenges that awaited them. Thus the role of oral communication depleted among effective elites from philosophers and scientists to political figures and the educated category which controlled the functioning mechanisms of the writhing civilization. Although the popular classed were affected by the writing civilization, they kept getting saturated by the habits and traditions that were inherited and started fusing with the teaching and values of popular culture that provides for all areas of life, and protects the man from the dangers of wandering and loss.

ملخص:

أن الثقافة الشعبية لصيقة بالإنسان وملازمة له حيضاً وجده، لأنها متصلة ببنيته الأنثروبولوجية العميقه وبحضوره الاجتماعي وبنشطه اليومي . كـما تصل الثقافة الشعبية باللاشعور الجماعي والأساطير والمعتقدات والنمذج العليا المتعالية على التاريخ . ولعل التحول الحاسم في تاريخ الإنسانية يتمثل في اكتشاف الكتابة والذي تم على مراحل عديدة، وفي مناطق مختلفة من العالم. وقد ساعد هذا الاكتشاف الذي هو نتاج طورات وارهاظات معقدة على ترقية التواصل الإنساني وتعزيز وعي الإنسان بنفسه وبيته في مواجهة كثير من التحديات. ليتقلص دور حضارة المشفاهة داخل دوائر النخب الفاعلة والفعالة من علماء وفلاسفة وساسة ومتقين والتي تحكم في آليات اشتغال حضارة الكتابة . وستمر الطبقات الشعبية، رغم تأثيرها بحضور الكتابة، في التشبع بالعادات والتقاليد الموروثة والانصراف في تعالم وقيم الثقافة الشعبية التي تتکفل بكل محالات الحياة ، وتحمى الإنسان من أخطار التيه والضياع.

في البدء كانت الكلمة هي الحياة. عاشت الإنسانية منذ بخر التاريخ، ولعشرات الآلاف من السنين دون كتابة، معتمدة في تواصلها بصفة كلية على الأصوات والحركات والإيماءات والإشارات التي تحقق الاتصال الحي والفوري بين أفراد الجماعة البشرية الأولى. وعاشت الجماعات البشرية القديمة حياة الفطرة والبراءة الأولى في وفاق كلٍ مع الذات والآخرين والطبيعة والكون

* أستاذ التعليم العالي، جامعة باتنة.

والملحق، وفي تقديس القيم والانتماءات العضوية المطلقة التي توحد وتصرّر كل عناصر الحياة مع بعضها البعض داخل كلية واحدة شاملة جامعة. إنه مجتمع الأسطورة الذي يتکفل بالإنسان ويوطّر الثقافة والحياة ويضفي الدلالة على الوجود. ولعل التحول الحاسم في تاريخ الإنسانية يتمثل في اكتشاف الكتابة والذي تم على مراحل عديدة، وفي مناطق مختلفة من العالم، وقد ساعد هذا الاكتشاف الذي هو نتاج تطورات وارهاسات معقدة على ترقية التواصل الإنساني وتعزيز وعي الإنسان بنفسه وبذاته في مواجهة كثيرة من التحديات.

إنها الثورة الكبرى واللحمة العظمى التي أدت إلى تجسيد حلم الإنسان في تشييد حضارات غيرت مجرى التاريخ. وحتى في يومنا هذا لا يزال الغموض يكتنف حضارات الكتابة وكل ما يتعلق بالمراحل الأولى والتحولات المختلفة. لماذا ظهرت الكتابة؟ هل هناك حتمية وراء ظهورها؟ كيف تجلت في طفولتها الأولى؟ هل ظهرت في منطقة واحدة من العالم ثم تأثرت بها مراكز ثقافية أخرى، استناداً إلى مبدأ المذاقة وسذن التأثير، أم ظهرت في مناطق مختلفة ومعزولة عن بعضها البعض، تأسساً على فكرة أن "الحاجة أم الاختراع" وأن العبرية الحضارية ليست حكراً على جماعة بشرية دون الأخرى، وأن العقل الإنساني موزع بالتساوي على كل أبناء البشر، كما يقول الفيلسوف ديكارت (وهذا ما ذهبت إليه أيضاً النظرية الأنثروبولوجية الوظيفية)؟

تبين حفريات ما قبل التاريخ أن هاجس الكتابة راود الإنسان منذ القديم، وخير شاهد على ذلك تلك الرسومات والنقوش التي تزخر بها بعض الكهوف في مناطق عدة من العالم، مثل كهوف التاسيلي، في أقصى جنوب الجزائر. إنه هاجس البقاء والخلود كثقافة، كإنسانية وحضارة.

وقد بين علماء الأنثروبولوجيا والمورخون بما لا يدع مجالاً للشك أن الإرهاسيات الأولى للكتابة ظهرت قبل ما يزيد عن خمسة آلاف سنة خلت في منطقة الشرق الأوسط، وتسمى مرحلة ما قبل الكتابة بمرحلة ما قبل التاريخ، تمييزاً لها عن مرحلة الكتابة التي أطلق عليها تسمية مرحلة التاريخ (مرحلة التاريخ القديم تدقيقاً). ويرجح هؤلاء العلماء المختصون ظهور الكتابة السومرية في بلاد الرافدين منذ ما يقرب من خمسة آلاف سنة أهل هذا البلد ليكون مهد الكتابة والحضارة الإنسانية¹. ولم تثبت مراكز الشرق القديم في الشام وفلسطين ومصر والجزيرة العربية أن استنمت المشعل لتضفي على التجارب الأولى من عبقريتها الشيء الكثير، تحويراً وتعديلًا واحتزلاً واضافة.

ويبدو في هذا السياق التطور الأوروبي الكبير والمتنوع، بالمقارنة، مقلداً وسلبياً بشكل مطلق أمام الشرق القديم الذي استطاع ابتكار أول كتابة للإنسانية. وقد استلزم الأمر مرور قرون عديدة، بشهادة هيروودوت نفسه، حتى يمكن اليونان

¹- لوهانس فريديريش، تاريخ الكتابة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004

من استيعاب النجز الكبائي الذي تحقق في الشرق الأوسط بفعل الاحتكاك واللماقة.

وقد مررت الكتابة في العصور القديمة بخمس مراحل:

الكتابه بالفكرة (أي بالموضوعات).

الكتابه بالصوريه الرمزية (أو الكتابه بالكلمه).

الكتابه التصويرية التجريدية (مثل الكتابه الصينية).

الكتابه المقطعيه.

الكتابه الأبجدية (الألف بائية)¹

ولم يبقى من الكتابات القديمة إلا اللغة الصينية (وبعض مشتقاتها مثل الكتابة اليابانية) نظراً لسيطرة الكتابة الأبجدية على العالم.

وقد أدرك الإنسان القديم أن منطق الذاكرة في الحفظ والنقل وتخزين المعلومات وروايتها عبر الأجيال والأحقبات لا يضمن استمرارية التواصل والبقاء في الزمان والمكان والتاريخ والثقافة. وهذا ما حدا به إلى توجيه طاقاته الإبداعية نحو ابتكار هذه الوسيلة الجديدة والارتفاع في مدارج التطور والكمال. كأنه أدرك في الأزمنة اللاحقة أن الكتابة التصويرية، نظراً لصعوبتها ولتعقيدها، ونظراً لطابعها النخبوي الطبقي الذي يجعلها حكراً على دوائر التجارة والمال أو دوائر الطقوس الدينية والسياسية، فإنها لا تفي بالغرض المطلوب في تحقيق تواصل شامل على المستوى الكمي والنوعي. لقد بقىت الأنماط الكتابية الأولى في أراجها العاجية، دون تأثير كبير على ديناميكية الحياة وضرورة المجتمعات، رغم إسهاماتها الحضارية التي لا تجوز نكرانها. لذلك بقيت المشافهة مسيطرة إلى حد كبير على الحياة الاجتماعية، بعيداً عن طقوس الكتابة المتداولة لدى رجال الدين ورموز الحكم وأثرياء المجتمع.

وبعد مدة طويلة توجهت جهود الفعل الحضاري الإنساني بابتداع الكتابة الصوتية التي تقوم على رسم عدد معين من الحروف للتعبير عن الأصوات المكونة للكلمات. وهكذا أصبح الحرف، باعتباره بيذري، يؤسس عند تعاليقه مع الحروف الأخرى كلمات منطقية تمثل الوحدات الدلالية الأساسية للخطاب. وقد سعت كل حضارة، تبعاً لخصوصياتها، إلى رسم حروف أبجديتها وتوزيعها بطريقتها الخاصة،

¹- تطرح هذه الإشكالية كذلك بالنسبة للغات التصويرية، فاللغة الصينية مثلاً تكتب من اليمين إلى اليسار ومن فوق إلى تحت.

ويبدو أن الأبجدية كانت في بدايتها تكتب من اليمين إلى اليسار ولم تشد عن هذه القاعدة حتى اللاتينية في طفولتها الأولى، قبل أن تحول إلى كتابة من الشمال إلى اليمين¹.

على أنقاض نموذج الكتابتين الكبيرتين، المسماوية والمصرية، ظهرت الكتابة الأبجدية السامية مختزلة مئات من الرموز الصعبة ومؤسسة لكتابه سهلة ميسرة اقتصادية في متناول كل أفراد الجماعة البشرية دون إقصاء. ومثل الكتابة الفينيقية، اعتماداً على أقدم النصوص التي وصلتنا والتي تعود إلى القرن العاشر قبل الميلاد، المنظومة الخطية الكاملة والنواة الأصلية الحقيقية للأبجدية الإنسانية. وهي تتألف من اثنين وعشرين حرفاً ساكناً وتكتب من اليمين إلى اليسار، وقد مهدت لها الأبجدية الأوجاريتية (شمال سوريا) والأبجدية السينائية (في صحراء سيناء) بين الفترة الممتدة من القرن الخامس عشر حتى القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ثم توالت الكتابات الأخرى مثل الكتابة البوئية، المؤابية، العبرية، العمونية واليونانية فاللاتينية. علماً بأن كتابة اليونانية التي تعد أصل الأبجديات الأوروبية تعود أساساً إلى الخط الفينيقي الذي أخذه اليونان عن الفينيقيين، بشهادة مؤرخهم هيرودوت نفسه، في القرن التاسع قبل الميلاد، بعد تغيرات جوهرية مست البنية الخطية الفينيقية الأصلية. ثم جاء الخط اللاتيني متاثراً بالنموذج اليونياني ليؤطر الحضارة الرومانية ويفرض نفسه على أوروبا المسيحية طيلة القرون الوسطى، وهو خط يهيمن على الحضارة الغربية منذ بداية عصر النهضة.

مع ابداع الخط، دخلت الإنسانية عهداً جديداً وحاسماً في تاريخها، وهو عهد الكتابة والتدوين والعلم والاتصال الواسع. وهكذا تحول مركز نقل الإنساني من حاسة السمع إلى حاسة البصر وما تبع ذلك من نتائج هامة على مستوى الوجود والعقل والسلوك والإحساس والكيانة الكلية للإنسان. لكن روح بروميوس النابضة والمتدفقة داخل الإنسان لا تطمئن بصفة نهائية إلى اكتشاف أو ابتكار، إنها روح قلقة متورطة تتطلع دوماً إلى النور والسمو والتقدم والكمال والتجاوز. أدى تعطش الإنسان إلى الرقي والتطور إلى ابتكار الكتابة على يد العالم الألماني جوتبرج سنة 1454. وبذلك تحققت ثورة كبيرة فتحت آفاقاً واعدة للأزمنة الحديثة وكرست حضارة الكتابة وقوه سيطرتها على كل مجالات الحياة، جاعلة العقل الغربي معتمداً أكثر بنفسه وجاعلاً من ذاته نموذجاً للكمال في التفكير والتشريع والإبداع والسياسة.

الثقافة الشعبية وجدلية المشافهة والكتابة.

يجدر بنا أن نشير إلى أن الثقافة الشعبية لصيقة بالإنسان وملازمة له حيالاً وجد، لأنها متصلة بأبنية الأنثروبولوجية العميقه وبحضوره الاجتماعي وبنشاطه اليومي . كما تصل الثقافة الشعبية باللأشعور الجماعي والأساطير والمعتقدات والمناذج العليا المتعالية على التاريخ . وقد اكتشف علماء الأسطورة أن الإنسان أسطوري بطبيعة، تجري الإساطير في عروقه مجرى الدم، والإنسان بدون جذور ثقافية شعبية هو إنسان مقطوع من أصوله، ريشة في مهب الريح تزورها الرياح كييفماشاء .

إن الثقافة الشعبية التي تحتل الصدارة في حضارة المشافهة دون منازع، تقلص دورها داخل دوائر النخب الفاعلة والفعالة من علماء فلاسفة وساسة ومتقفين والتي تحكم في آليات اشتغال حضارة الكتابة .

وتستمر الطبقات الشعبية، رغم تأثيرها بحضور الكتابة، في التشبع بالعادات والتقاليد الموروثة والانصرار في تعاليم وقيم الثقافة الشعبية التي تكشف بكل حالات الحياة ، وتحمي الإنسان من أخطار أطيه والضياع والاغتراب.

يجب - بداية - أن ننبع اللبس عن بعض المفاهيم والتصورات، بهدف التصحح والمراجعة ووضع الأمور في سياقاتها الحقيقية إن بعض غلاة أنصار الكتابة يغدون عن المشافهة صفة الحضارة والمدنية، باعتبار أن المشافهة، حسب زعمهم، تنتهي إلى المرحلة البدائية المتوجهة التي تفتقر إلى العقل والمنطق والعلم والوعي التاريخي. وهي نظرة استعلائية متتبعة ببعض النظريات الأنثروبولوجية الاستعمارية التي عرفت عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر وجاء من القرن العشرين . ومع انتصار حركات التحرر في العالم الثالث في النصف الثاني من القرن العشرين، ومع مراجعة العقل الغربي لنفسه ، بعد انتكاساته المتكررة إثر الحروب الاستعمارية والحربين العالميين وأجرائم المستالينية، شرع علماء الأنثروبولوجيا والأساطير والأداب الشعبية واللغات إلى إعادة الاعتبار لحضارة المشافهة وتبيان نزعتها الإنسانية وعقرتها وأحقيتها في البقاء والخلود، وأضحى هؤلاء العلماء من كبار المدافعين عن حضارة المشافهة التي يرونها حاملة لروح البراءة الأولى وقدرة بيدائلها الناجعة على تطعيم وتخصيب حضارة الكتابة التي وصلت إلى الانسداد بعد اكتمال واستنفاد دورتها الحضارية. فعلى سبيل المثال لا حصر ، نذكر بعضًا من هذه القمم الفكرية التي أصنفت حضارة المشافهة ودعت إلى فهمها من الداخل والتحاور

معها في ظل حوار الحضارات وتعدد الثقافات وتنوعها : مارجريت ميد¹، ميرسيا إيلاد²، لفي ستروس³ ، جاك جودي⁴ ، جورج بالندي⁵ ، هامباتا با⁶، أونج⁷...إلخ.

ازدهرت الثقافة الشعبية وعرفت عصورها الذهبية في ظل حضارة المشافهة التي تقوم على الصوت والإيقاع والموسيقى والفن والجسد بحركاته وأشاراته وأيماءاته وأقتعنه وشمه. داخل هذه المنظومة الشفوية المتماسكة يمثل الصوت المقام الأول. أصبحت حاسة السمع لدى الإنسان تستقطب كل مكونات الحياة، وتنقدم حتى على العقل والبصر: "والأذن تعشق قبل العين أحياناً" كما يقول الشاعر. العالم كلّي بتفاصيله وجزئياته، بكلياته، بخلوه ومره، بأفراحه وأتراحه، بانتصاراته وانتكاساته ، بسعادته وشقائه ، يذوب في هذا العضو الصغير الذي يضطلع بالاستيعاب والفهم والتأنّيل وإنتاج الدلالة والجماعة والحضارة.

أدى تضخم هذه الملكة على حساب غيرها من الحواس والملكات والقدرات إلى تعاقد عضوي فعال بين السمع والتلفظ (النطق)، مما أسس لتوacial جدلي وفوري يدمج الإنسان فيلحظة التاريخية ، لحظة الحضور والمشاهدة والمشافهة ، في إطار سياقات وملابسات إنتاج الدلالة وتوزيعها واستقبالها داخل الجماعة البشرية. الصوت هو كل شيء. لا توجد حقيقة تعلوه . هذه الهيمنة المفرطة لحاسة السمع أدت بالضرورة إلى تبني قدرات الإنسان القولية ومهاراته البلاغية والبيانية . مكنت حاسة السمع لدى الإنسان من الاتساع والامتداد والتضخم والانتشار، يحس وكأنه يحتضن العالم كله، وكأنه مركز الكون.

هذا التمركز حول الصوت يكتسي أحياناً طابعاً مقدساً عندما يربط الإنسان بعالم ميتاً فيزيقية غريبة تقوم على الكهانة والسباحة والطقوس الدينية (سبعين الكهان). ويبدو أن الفنون الشعبية في بداياتها الأولى قد نبعـت من العـبادات والطقوس. يرى العالم الإعلامي الكندي ، مارشال ماك لوهان أن الصوت يعد وسيلة إعلامية باردة لأن المتلقـي (السامع) يشارـك بـقوـة وفعـالية كـبـيرة في شـخـن الإـرسـاليـات وـإـنـتـاجـها وـبـهـا وـالـتـفـاعـلـ معـهـاـ. ولا يـسـتـطـعـ السـامـعـ إـلاـ أنـ يـقـعـ تحتـ

¹ Margaret Mead

² Mircea Eliade

³ Claude -Levi Strauss

⁴ Jack Goody

⁵ Georges Balandier

⁶ Hampâté Bâ

⁷ Ong

-⁸ Marshall Mc Luhan, *Understanding media*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

سحر الصوت : " إن من البيان لسحرا " كما يقول الحديث الشريف . إن الصوت وسيلة إعلامية باردة لأنها يحرك وجдан المتلقى ومشاعره ويفرض عليه ممارسة حرفيته وكينونته الفنية والإبداعية داخل هذه الفضاءات الواسعة التي تحرر الخطاب وتتفتح قدراته التواصلية الالأنئائية .

إن ثقافة المشافهة القائمة على الفنون القولية (الغناء، الشعر، الحكى، الخطابة) تستلزم المشاركة الوجدانية، والتفاعل الكلى مع موضوعات الرسالة وسياقاتها، مدمجة الإنسان في جسد المجتمع العضوي وحقيقة مما هيا كليا بين العالم الحيوانية والنباتية والجمادية . كل شيء يصبح حي وله روح . إنه عالم يرفض التبعثر والتشتت والذرية وينشد الوحدة والشمولية والعمومية والجماعية والإطلاق .

ولم يعد جسد الإنسان كيانا ذريا مفصولا عن العالم، بل محرك الحياة ومولد للعالم . كل مكونات الحياة تتألم وتنأوه وتنعذب وتنتشي وتنلذذ من خلال جسد الإنسان الذي تذوب فيه العوامل الخارجية وتنصرن كلية .

ويقول أحد ممثلي المشافهة : " ليس لدينا فن ، لأنه حياتنا بكل ملتها هي فن " . يرى علماء البيولوجيات أن إنسان حضارة المشافهة يوظف بدرجة عالية الجزء الأيمن من المخ الذي يتحكم في المكونات الفنية للإنسان : الصوت - الأسطورة - العضوي - الكلية ، بخلاف حضارة الكتابة التي تستند إلى الجزء الأيسر من المخ والذي يتعلق بالمنطق والرياضيات والعلم والعمليات العقلية الصارمة .

ازدهرت حضارة المشافهة في المجتمعات القديمة التي كانت تقوم على الزراعة والرعي والصيد وحياة البداوة . وقد لعبت المرأة دوراً جوهرياً في حضارة المشافهة لما تتمتع به من مهارات كبيرة في الغناء والرقص وتربيه الأولاد ، وفق متطلبات النموذج الحضاري الشفوي .

كاميرا في حضارة المشافهة هي شهزاد التي تحكي وت بكى وتغنى . وزادت سلطة المرأة سمواً وعظمة في المجتمعات الأميسية التي أوكلت إلى المرأة مهمة ومسؤولية تسيير الجماعة البشرية .

إن المشافهة، أمهومة وإنوثة، بمفهومها الأنثربولوجي والوجودي والمرزي، تتغنى بالأم الكونية، التي هي أصل الوجود، وبالأم - الطبيعة، واهبة الرزق والخير والخصوصية والنسل والمناء وللولادة الدائمة (إيزيساؤزوريس وأساطير البعث والمناء والإخصاب في الشرق الأوسط) . ويعتقد بعض أعداء الثقافة الشعبية أنها عبارة عن فولكلور وعادات وتقالييد بالية يضمها متحف التاريخ . والحقيقة أن حضارة المشافهة ترفض هذا التصور العقيم للثقافة الشعبية، والذي يقوم على تصوير هياكل عظيمة بالية بدون روح، مثل الفولكلور والتسلية والعجائبية والغرائزية المخنطة . إن حضارة المشافهة ترفض فكرة الإنسان الفولكلوري وتقوم على الإنسان الحضاري الشفوي الذي تتكفل المشافهة بكل جزئيات وتفاصيل ودقائق حياته منذ الولادة

حتى الموت . وفي غياب المعارف العلمية الدقيقة والأجوبة التاريخية الموضوعية الصحيحة ، تلجم حضارة المشافهة إلى ابتداع أجوبة معرفية أسطورية تفسر التاريخ وتفسر الكون والحياة ، لأنه كما يقال إن "الطبيعة تخشى الفراغ " إنها معارف تؤدي وظائفها الإنسانية في مرحلة تاريخية عجز العلم فيها عن محل هذه المعضلات المصيرية بالنسبة للإنسان . إن إنسانية المشافهة تعيش على قيم ورؤى للعالم ومعارف تقليدية تؤدي رسالتها ووظائفها على أكمل وجه في ظل موازين القوى الحضارية السائدة . وبعد احتلال أمريكا من طرف الرجل الأوروبي المسيحي المتشبع بحضارة الكتابة نوعا من الإبادة الثقافية ل المجتمعات المشافهة التي كانت تعيش وفق حضارات المشافهة قبل وصول كريستوف كولومبس إلى أمريكا . وقد تمكنت حضارة الكتابة الأوروبية الغازية من نسف وتفجير حضارة المشافهة العريقة لشعوب وأمم المايا والأزتك والأنكا ، في أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية .

هذا مثال حي عن صدام دموي ومواجهة كبرى بين حضارة غازية تعم على الحديد والنار والقتل وحضارة مسلمة تندش الاستقرار والتعايش السلمي مع الطبيعة والمحيط والكون . إن حضارة الكتابة غالبا ما تقوم على العنف والإبادة والقتل (ال حقيقي أو الرمزي) .

وإذا ألقينا نظرة على مكونات الثقافة الشفوية فإننا نجدها تتكون من عناصر مختلفة ومتضامنة مع بعضها البعض ، لأن المجتمع الشفوي عبارة عن أمة صغيرة ملتحدمة في العناصر ومتراصة في المكونات . وكل عنصر يؤدي دوره النسقي داخل إطار معين وفق اقتصاد تعبيري ودلالي محكم ، واهم هذه المكونات :

الشعر - الغناء - الرقص - الأمثال والحكم - الألغاز - الأساطير - الملحم - القصص - الحكايات - الخرافات - الأحاجي - الخطابة - التوادر .
إضافة إلى ذلك فإن الثقافة الشعبية تشمل العادات والتقاليد المتصلة بالأفراح والأتراح والأعراس والاحتفالات الزراعية كما ترتبط الثقافة الشعبية ببعض الحرف الخاصة بالخلي والنحت والنقش وصناعة أدوات الزينة .
وتتفنن الثقافة الشعبية في فنون الصناعة التقليدية وخاصة في مجال الألبسة والأقمشة والتطريز .

الثقافة الشعبية حاضرة أيضا في الأسواق والبيوع والتجارة والفلاحة والأسواق بتعيراتها وروائحها وأكلاتها ومشروباتها المتنوعة وتوابلها وكل ما يدغدغ الحواس .

الثقافة الشعبية لصيقة أيضا بما يعرف بعقرية المكان وهوية العمran وفق تصور يأخذ بعين الاعتبار عوامل كثيرة ، منها ما يعود لطبيعة المكونات الاجتماعية وحقيقة المعتقدات ، ومنها ما يتصل بطبيعة البيئة الجغرافية وقيود الطبيعة . تبين هذه

المكونات الثقافية أنها أمام حضارة متماسكة لها منطقها الخاص ورؤيتها للعالم وتصوره للزمن والتاريخ.

تقوم حضارة المشافهة على الرواية والذاكرة الشفوية (الفردية والجماعية) وإنجيل الجامع الذي يستغل على المادة السردية بالتحويل والإضافة والتضخيم. فالراوي في مجالس القص وفي الساحات العامة لا يهتم بالصدق والوفاء قدر اهتمامه بالجمهور وأفق انتظاره وتطلعاته وتعطشه لخوارق الأعمال وبعثاب القصص وغرائب الأحداث . وكان هناك عقدا ضمnia يلزم الراوي بتلبية رغبات الجمهور واحتياجاته السردية الخيالية. يقوم الراوي بمسرحة القصص وأسطرتها ليضفي عليها مكونات غير واقعية تشد المستمع إلى عالم خارقة تبره وتدفع غرائزه وتدفعه داخل عوالم الجن والملائقات السحرية.

انتجت حضارة المشافهة ما يعرف اليوم بالمرويات الكبرى، مثل الملحم والأساطير والمساقي والقصص الشعبي والحكايات والخرافات. وقد أثبت علماء الأساطير والأنثروبولوجيا الثقافية أن هذه السردية الكبرى نتيجة حتمية لتحكم القيم الثقافية الشفوية في الحياة الاجتماعية إنها لحظة حضارية حاسمة في تاريخ شعوب المشافهة، لحظة أثمرت ملائم السومريين والبابليين والكنعانيين والمصريين واليونان. إن ملائم جلجامش والإلياذة والأوديسا وغيرها وليدة العصرية الشفوية. ولو لا ذلك لا استحال على الإنسانية أن تتندع هذه المكنوز والروائع الأدبية العالمية الخالدة. وقد بين عالم الأنثروبولوجيا الأميركي ميلمان باري، بعد مقارنة أجراها بين ملائم هوميروس والملاحم اليوغوسلافية الشفوية الحديثة، أن هناك علاقة سببية حتمية بين المشافهة والملحمة¹.

كما بينت الدراسات المختلفة أن الملائم الكبرى تمثل تحولا هاما في تاريخ الأمم والشعوب والحضارات وتحقق نقلة نوعية في مسيرة التطور الإنساني . إن ملحمة جلجامش وغيرها من ملائم بلاد الرافدين قد أسهمت دون شك في بلوغه هوية ثقافية حضارية متميزة في هذه المنطقة مما جعلها مركز إشعاع كل بلدان الشرق الأوسط .

ويعود الفضل إلى ملائم هوميروس في تأسيس الأمة اليونانية التي كانت في السابق عرضة للتشتت والتفرق والضياع . بعثت هذه الملائم روح الانتماء والاعتزاز والافتخار لدى اليونان الذين أدركوا أنهم يمثلون أمة فريدة من نوعها ، خلقت للاضطلاع بر رسالة حضارية عالمية في مواجهة الشعوب المتوجهة والممجحة التي تهدد المدينة الإنسانية . لذلك قسموا شعوب العالم إلى متحضرین وبرابرة (بارباروس) ، وجعلوا الحضارة حكرا عليهم دون غيرهم . والكلام نفسه يمكن أن يقال بالنسبة للملاحم المؤسسة للأمة اللاتينية.

¹ - Ouvrage collectif,*Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité politique*. Amsterdam, Gieben, 1997

عرف العرب حضارة المشافهة طيلة عصور ما قبل الإسلام ، بدءاً بحضارات اليون وانتهاء بحضارات الشعوب الشمالية بعد انهيار سد مأرب وتزوح سكان الجنوب إلى كل جهات الجزيرة العربية وبلدان الشرق الأوسط . وتعد الأزمة الحضارية التي سبقت الإسلام من قبيل المكتوب الحضاري والمسكوت عنه وغير المفکر فيه. ومن غرائب الأمور أن ما وصلنا من هذه الفترة وصلنا مكتملاً ناضجاً مثلاً لكتاب البدايات وقداستها، مما يفرض على المؤخرين واجب الاقتداء والنسج على منوال القدماء الذين شيدوا صرح الحضارة العظيم. وقف العرب موقف الإعجاب والتقديس والمجيد من هذه الحضارة الشفوية التي تصل بالعصر الجاهلي. أما المراحل السابقة للعصر الجاهلي فقد تجاهلتها عمليات التدوين، إضافة إلى صعوبة استحضارها عن طريق الذاكرة والرواية، وبعد العهد الفاصل بين الحقبتين. وقد بين طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي ، كيف أن الاعتبارات الإيديولوجية والدينية والسياسية تدخلت بقوّة في صوغ نماذج جاهزة وتصورات نمطية عن الإبداعات الأدبية الجاهلية، بعيدة كل البعد عن الموضوعية والحقيقة. وعرفت هذه القضية بقضية الاتصال. وقد كشف القرآن الكريم، من باب التدبر والاتعاظ والاعتبار، عن بعض ملامح هذه الحضارات البائدة التي عرفتها الجزيرة العربية.

ورغم ذلك، فقد خلد التاريخ صوراً رائعة وقما فريدة من نوعها في مجال الإبداعات الشعرية والقصص الشعبي والبلاغة النثرية. إن الشعر الجاهلي بمعقلاته وأغراضه وموضوعاته وصوره وجمالياته يجسد العبرية الشعرية العربية في أسمى صورها ويؤثّرها الصداررة والسبق الإنساني. وقد يقال "الشعر ديوان العرب" ، فهو رمز مجدهم ومخرجة إنجازاتهم.

إلى جانب الشعر هناك قصص رائعة تصل بأيام العرب : حرب داحس والغبراء، حرب البوسوس، والسير الشهيرة، مثل سيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وبعض قصص المناذرة في العراق والحسنة في الشام، وحروب القبائل في الجزيرة العربية. كما نبغ العرب في فنون البلاغة والخطابة والبيان والأمثال والحكم.

وجاء القرآن الكريم معجزة عظمى وإعجازاً مطلقاً في الشكل المضمون، في اللغة والأسلوب، في الخيال والصور، في الأصوات والكلمات ، في نظمه ونسجه وأحكامه، في جزيئاته وكلياتها إنه الكون القرآني الذي استوعب الكون الكلي وعالم الأسرار والحقائق الإلهية .

لقد تحدى القرآن العرب في أقدس مقدساتهم وأضخم منجزاتهم التي تكمن في قدراتهم ومهاراتهم البيانية والبلاغية واللغوية. وقد حيرت ظاهرة الإعجاز القرآني علماء المسلمين، وذهبوا في تفسيرها مذاهب شتى. وقد قال بعضهم بالصرف (مذهب الباقلاني واتباعه). غير أن النظرية التي وجدت رواجاً كبيراً في القديم والحديث، هي نظرية "النظم" للجرجاني. إن القرآن قبل أن يجمع ويدون كان عبارة عن صرح

شفوي بامتياز. وقد انبثقت عن قراءة القرآن ومقرؤيته علوم كثيرة، مثل علوم القراءات، والتجويد التي أسممت في السمو بالقرآن إلى المنزلة التي هو أهل لها. عمدت استراتيجية التدوين التي انطلقت في القرن الثاني للهجرة وعرفت عصرها الذهبي في القرن الرابع إلى نقل حضارة المشافهة العربية، في شقها الشعري خاصة إلى عالم النصوص والكتب لتكون منطلقاً لعلوم فنية مثل علوم اللغة والبلاغة والنقد والنحو. ولكونها تمثل الأسطورة المؤسسة للهوية الثقافية العربية، فقد اعتمدت مرجعية كلاسيكية ونموذجاً للسمو الإبداعي ينبل منه المبدعون اللاحقون وينسجون على منواله . وبلغ تقديس العرب لهذه المشافهة إلى حد الاستعانة بها في تفاسير القرآن وعلوم الحديث والدراسات القرآنية . وهي تمثل المصدر الأساسي للاحتجاج بالنسبة لعلوم اللغة العربية .

في العصور الإسلامية اللاحقة، وموازاة مع حضارة الكتابة التي أشعت بدورها الساطع على العالم طيلة القرون الوسطى، استمرت المشافهة في الاستغلال والنشاط والتاثير على الإنسان العربي، في بادئته وفي حواضره، في شرقه وفي غربه . وما لبثت أن تعززت برواء إبداعية جديدة نبعت إما من صلب الحياة العربية ، مثل تغريبة بني هلال (وهي ملحمة بأتم معنى الكلمة)، أومنإلى البيئات الثقافية غير العربية، عن طريق الاختكاك والمثقافة والتآثر بالهنود وفارس واليونان . وخير شاهد على ذلك قصص كليلة ودمنة وحكايات ألف ليلة وليلة . وتحولت كثير من الروايات الشفوية المتصلة بالترجم والسير الفردية والجماعية (سير دينية، شعرية ، سياسية وتاريخية) إلى عالم التدوين والكتابه . وقد اغتنت في هذه الفترة كتابات التاريخ بمكونات الذاكرة الشفوية بغاء متزوجة بالأساطير والخرافات .

وهكذا أخذت حضارة المشافهة تصب تدريجياً في مصب حضارة الكتابة وما نجم عن ذلك من تناقض وتحولات باللغة الأهمية، على مستوى عقلية الإنسان وحواسه ووجوداته ورؤيته للعالم . وقد حرص المسلمون كل الحرص على تجنب نقل حضارات المشافهة الخاصة بالأمم والشعوب الأخرى والتي تعارض مع منطلقات التوحيد ومقدسات المجتمع الإسلامي . إنها خطوط حمراء توقفت عندها جهود المترجمين، وهذا ما يفسر عزوف المسلمين عن نقل الملحم والأساطير والمسرحيات اليونانية التي تقوم على الوثنية وتعدد الآلهة .

إن الحضارة العربية الإسلامية بلغت ذروتها بفضل استيعابها للتراث العربي الأصيل وافتتاحها على التراث الإنساني العالمي بكل مكوناته . إنها "الوسطية " في كل شيء: في التاريخ والجغرافيا، في الثقافات والحضارات والقيم و في المشافهة والكتابه . وقد أهلت هذه الصفة الأمة العربية الإسلامية لوارثة كل الحضارات السابقة عليها صوغ إنسانية جديدة داخل بوتقة الفذة .

أما فيما يتعلق بأوروبا ، فإنه يجب علينا أن نميز بين الحضارتين اليونانية والرومانية من جهة، وحضارة القرون الوسطى من جهة أخرى . لقد ازدهرت قبل القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان ثقافات شعبية راقية ، تميزت بالتنوع والثراء

والعراق . وقد كان لحروب اليونان مع الفرس واتصالاتهم الدائمة ببلدان الشرق الأوسط، دور كبير في تمثيل واستيعاب الحضارات الشرقية بأساطيرها ومعتقداتها وفنونها الشعبية . ونسوق هنا مثالاً حياً عن التلاقي الحضاري بين اليونان والمصريين، من خلال مسرحيات سوفوكليس وإيرينيدهس وأخيليوس .

لقد نهل رجال المسرح المذكورين من معين الأساطير المصرية الشهيرة والتي جرت قصصها في مملكة طيبة، جنوب مصر. فكل ما يتعلق بأوديب أو أنتيغونا أو بغيرهما من قصص هذه المملكة، هو من صميم الثقافة المصرية لكن المسرح اليوناني المأسوي تصرف بحرية في المادة الأسطورية الأصلية، تحوراً وأضافة، وأضف عليها فكرة المصير والقدر المحظوم إن أوديب المصري الأصلي، عرف مصيرًا مختلفًا تماماً عن الذي حدد المسرح اليوناني . تتحكى الروايات الأصلية بأنه تربع على العرش وتزوج من أمها، تماشياً مع العادات والتقاليد السارية ، لأن زواج المحرم لم يكن وقتها محظوظاً في مصر. فالأسطورة عندما ارحلت عن بيئتها الشفوية الأولى عرفت تحولات أديميتها في صلب الثقافة اليونانية المكتوبة ، لتعبر عن روح العصر وعن فلسفة الكتاب وعن روئيته الجمالية والإيديولوجية. إن هذه الدلالات الجديدة وهذه التحولات البنوية وال موضوعية تسمو بالأسطورة الشفوية إلى مصاف الأساطير الأدبية والحضارية العالمية الخالدة، كما بين النقد الأسطوري ، انطلاقاً من مبادئ التجلي والمطاوعة والإشعاعية¹ .

إن المسرح اليوناني الذي يعد إحدى ركائز الحضارة الغربية، مدین في ظهوره للحضارة الشفوية اليونانية التي سبقت ظهور الكتابة. تجلت الإرهادات المسرحية الأولى عند اليونان من خلال الطقوس الدينية التي كانت تقام في المعابد تجديداً لزيوس كألهة وغيرها. كما أسمحت الحفلات والأعياد والتظاهرات الشعبية المتصلة بالإخصاب والنماء والمواسم الزراعية في بلورة مسرح شعبي احتفالي يبشر بالإنجازات المسرحية الكبرى.

في القرنين، الخامس والرابع قبل الميلاد، تمكنت اليونان من الانتقال من العصر الأسطوري الشفوي إلى العصر العلي الحضاري، حيث الإبداعات المختلفة من تراجيديا وكوميديا وشعر وخطابة. كما تفتحت العقيرية الفلسفية اليونانية في هذه الحقبة التاريخية : سقراط، أفلاطون، أرسطو، الرواقيون، السفسطائيون..الخ . وعرف التاريخ أكبر مؤرخ في العصور القديمة ألا وهو هيروdot.

إن العقيرية الحضارية اليونانية قامت على ركيزتين أساسيتين: الركيزة الحضارية الشفوية الداخلية والركيزة الحضارية الشفوية الشرقية . إن العناصر الداخلية والأصلية قد تفاعلت مع بعضها البعض في ظل عقيرية المكان وعوامل جغرافية ومناخية و تاريخية لترسم معلم حضارة عالمية متميزة. وقد استعانت الفلسفة

¹ - Pierre Brunel ,*Mythocritique* ,Paris, Gallimard , 1992 .

اليونانية بدءاً بسقراط والسفسيطائين بمهارات المشافهة في الجدل والنقاش وال الحوار والمجاج لإنارة العقل وترقية المنهج العلمي وإثبات الحقيقة.

عندما اكتملت الدورة الحضارية اليونانية وأدت رسالتها الإنسانية ، بدأ الوهن يدب في جسدها لتهار بعد مدة وتسلم المشعل لأمة فتية ناشئة كانت تتحين الفرض للانقضاض على تركبة الرجل المريض وتهيئ أسباب مغامرة حضارية جديدة. لقد انتصرت روما عسكرياً على آثينا ولكنها انهزمت أمام هذه الأخيرة حضارياً كما يقال.أخذ الرومان جل المكونات الثقافية من جيرانهم اليونان، باعتبارهم خير خلف لخير سلف: الملحم، الأساطير، المعتقدات، المسرح، الشعر، البلاغة، القصص، الفلسفة..الخ. ولكنهم وسموا هذه المكونات الثقافية بمسمهم الخاص. لقد كانوا في بداياتهم نقلة حضارة وتلاميد أو فياء لأساتذتهم، ولكنهم لم يلبوا أن تحسسوا طريقهم بكل حرية وبكل استقلالية مشيدين إمبراطورية سيطرت على بلدان البحر المتوسط وعلى مرحلة حاسمة من التاريخ القديم.

سقطت الإمبراطورية الرومانية سنة 476، بفعل ضربات القبائل герمانية القادمة من الشمال، وتحت تأثير الأزمات والتناقضات الداخلية التي كانت تخر جسد الأمبراطورية الرومانية من الداخل.

تلقت حضارة الكتابة ضربة موجعة بسقوط روما، لأن الإبداعات الثقافية اللاحقة تؤثر المشافهة والتعبيرات الشعبية النابعة من أعماق الفئات الشعبية التي لم تعد تحكم فيها الملكيات والإمبراطوريات والسلطات المركزية وثقافاتها المكتوبة. ظهر عهد جديد أسماه المؤرخين بالقرنون الوسطى (وتسمى أيضاً بعصور الغلام عند بعضهم) والذي امتد حتى سقوط القسطنطينية سنة 1453 على يد محمد الفاتح.

انتكست الكتابة انتكasa كبيرة نتيجة انهيار الحاضر الرومانية الشهيرة وسيطرة القيم الريفية والزراعية والإقطاعية على الحياة الاجتماعية، ونتيجة حالة الانطواء والانزوال التي بدأت تعيشها المجتمعات الأوروبية المتغلقة على نفسها بعيداً عن ديناميكية الحياة والتاريخ. مصائب قوم عند قوم فوائد كما يقال. رجعت الشعوب إلى هويتها وأداتها الشعبية ساعية إلى الانفصال عن تبعيتها للثقافة اللاتينية الرسمية المفروضة عليها في السابق.

بدأت هذه الشعوب الصغيرة تحسّن طريقها بصعوبة ولكن بكل ثقة لتحرر من سيطرة اللغة اللاتينية والثقافة اللاتينية الخانطة . وقد كللت هذه الجهود بظهور لجهات محلية متباينة من اللاتينية الأم وتسمى باللغات الرومانيسية، مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية والرومانية . انتعشت هذه اللغات الجديدة وبدأت تدرّبها تستقل وتفرض نفسها على مجالس الأمراء والملوك وتوظّر النشاطات الثقافية المحلية ، شعراً وغناء وفولكلوراً وسرداً وملحمة . وقد تصدىت الكنسية لهذه اللغات الشفوية وحاربتها وحرمت ممارسة الشعائر الدينية في الأديرة والكلاس في هذه اللهجات التي بدأت تهدّد كيان اللغة اللاتينية والشرعيات الدينية والسياسية التي تستند إليها. فقد حرم القس سان جيروم المشهور بترجمته للكتاب

المقدس، حرم ترجمة التوراة والإنجيل إلى اللغات " المنحطة " والتي يقصد بها اللهجات محلية.

في هذا المناخ التصادمي مع الكنيسة ومؤسساتها (لأن الكنيسة كانت تحكم وقتها التعليم والتربية والثقافة والعلم والفن والسلطة الزمنية) ، ازدهرت المشافهة كهوية وقومية وحضارة وإنسانية أصلية ترفض الذوبان في الكيان المسيحي الواسع وفي الأطر الإمبراطورية الاصطناعية التي تسعى لتنميط الحياة وتذويب الخصوصيات الجماعية. وقد وجدت المشافهة سندًا قويًا لدى بعض النساء الإقطاعيات الغيرين على صلاحياتهم وعلى فرادة مناطقهم .

في ظل موازن القوى الحضارية الجديدة بُرِزَتْ إلى الوجود الملاحم الشمالية والجرمانية وقصص وبطولات الفايكنغ الحاملة لمعتقدات وأساطير هذه الشعوب المحاربة التي دوخت شعوب أوروبا الوسطى والمجنوبية. وقد ساعد على رواج وانتشار هذه السردية الكبرى شعراء شعبيون جوالون Troubadours يسيرون في الأرض وينقلون عبر كل البلدان الأوروبية متغرين بالبطولات والأمجاد والملاحم. ولم يكتف هؤلاء الشعراء ببعث التراث الشعبي الأوروبي من مرقدة ، بل أثروه بما وصلهم من أشعار العرب وسردياتهم ، بفضل احتكاك أوروبا بال المسلمين ، عن طريق الأندرسون وملطا والحروب الصليبية والتواصل المتوسطي . وما زاد في تقوية التوجه الجديد أن مكونات هامة من الثقافة اللاتينية المكتوبة قد تحولت نتيجة سيادة الأممية والجهل إلى مكونات ثقافية شفوية.

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعضاً من كنوز الثقافة الشعبية التي خلدتتها حضارة المشافهة لتتحول في مراحل لاحقة إلى روائع الأدب العالمية:

ما يتعلق بقصص الملك آرثر وفرسان الطاولة المستديرة ، والبحث عند سر الجبال وقصص الساحر مارلين . وهي تمثل مقاومة الثقافة الشمالية المحلية (إنجلترا ، اسكتلندا ، أيرلندا ، شعوب الشمال) للمكونات الثقافية المسيحية اللاتينية الوافدة من الجنوب والتي خلدها كريتيان دوتروا في رواعه الشهيره . إنها الروح الشمالية الجرمانية الثائرة التي تمرد على الجنوبي اللاتيني الذي يسعى دوماً للتحكم في الشمال بالآليات واستراتيجيات جديدة .

ما يرتبط بقصص الملك ريتشارد قلب الأسد وروبن هودوإيفا نوي والصراع بين العنصر الإنجليزي والعنصر السكسوني في إنجلترا ، غداة الحروب الصليبية

ما يتصل بقصص المواجهة مع المسلمين في شمال الأندرسون ، يظهر هذا جلياً في ملاحم رولان البطل الفرنسي الذي يواجه جيوش المسلمين " المور " داخل مسالك جبال البرينيس الوعرة ، حيث يقتل في كمين بفعل خيانة أحد أمراء الجيش الفرنسي . كما ازدهرت في إسبانيا في مرحلة " الروكونكيستا " ملاحم "

"الماتامور" التي تُعنى بالمحارب الإسباني الذي يواجه المسلمين في الحروب . وتمثل ملحمة "السيد" نموذجاً لهذا القصص الشعبي .

وقد غدت هذه القصص الشعبية مشاعر العداوة والبغضاء تجاه المسلمين وكانت بمثابة الإسم المسلح الذي وحد الشعور الديني والتقويم وشكل الهوية الأصلية في مواجهة الآخر المختلف الذي يشكل خطراً على الانتهاءات الأصلية . وتعود كثير من الصور النطية والقاذف الجاهزة القابعة في المتخيّل الغربي إلى هذه المرحلة الحاسمة من المواجهة بين الأوروبيين والمسلمين .

إن ما عاشته أوروبا خلال القرون الوسطى من ازدهار ورقي في عالم المشافهة يشبه إلى كبير ما عرفه العالم الإسلامي في عصور الانحطاط التي تزامن بداياتها مع خروج المسلمين من الأنجلوس واكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبس ، سنة 1492 . إن الحضارات مثل الكائن الحي ، تولد ثم تنمو لتصل إلى مرحلة الاتكتمال فالكهولة والشيخوخة والفناء . ولا يوجد مثال واحد في التاريخ عن خلود حضارة معينة. لكننا في المقابل لا نجد ما يمكن أن نسميه بالفراغ الحضاري . فعندما تسقط حضارة ما سلم المشعل لحضارة فتية جديدة تقوم على أنقاضها . ذلك أن الحضارة مثل الطبيعة ، تخشى الفراغ . وقد بين ابن خلدون ، قبل فلاسفة التاريخ في العصر الحديث ، الطابع الدوري للحضارة . لقد استلمت الحضارة الإسلامية مشعل الحضارات المنهارة السابقة عليها لتضطلع بدوره حضارية ورسالة إنسانية خالدة . ولكن ، وبدافع غريزة البقاء ، سلمت المشعل في بداية عصر النهضة الأوروبي إلى أوروبا الفتية الخارجة من عصور الظلمات والمتاهية للتغيير وجه التاريخ . وعليه فإن سنة 1492 تكتسي رمزية بالغة الخطورة ، نظراً لما تمثله من معانٍ ودلائل بالنسبة للمسلمين وللغربيين على حد سواء . إنها سنة خروج أبي عبيد الله الصغير ، آخر ملك من ملوك بنى الأئمّة من إسبانيا وتسليمها مفاتيح مدينة غرناطة للملك فرديناند والملكة إيزابيلا الكاثوليكية . وهي في الوقت ذاته تدشن ميلاد حلم عظيم بالنسبة للأوروبيين . تقهقر وانحسار وانهيار من جهة . وتوسيع وامتداد وانطلاق حضارية من جهة أخرى . وقد اجتمعت كل العوامل والشروط الموضوعية من اكتشافات جغرافية كبرى ، وسيطرة على طرق تجارية استراتيجية ، واستيلاء على كنوز الهند الحمر ، وحشد للطاقات الفكرية والعلمية التي هيأها عصر النهضة ، وتحقيق تراكم رأس المال ، والإصلاح الديني ، اجتمعت كلها لتهيئة الأجواء المناسبة لتحقيق نهضة حضارية تبشر بميلاد إنسانية الأزمة الحديثة . ولا ننسى أن نشير في هذا الصدد إلى أن اكتشاف المطبعة من طرف العالم الألماني جوتبرج ، سنة 1534 ، قد مهد لقيام أحد ثشك من أشكال حضارة الكتابة لم يسبق لها مثيل في التاريخ .

سقطت غرناطة وقرطبة ، وقبلهما سقطت بغداد على يد المغول . وتواترت الضربات والانتكاسات . إنها هممة شرسة تحيط العالم الإسلامي من كل جانب .

هذا العالم الذي تكالت عليه الأعداء من الداخل والخارج، صمد طويلاً ، وصبر كثيراً، ولكن التحديات كانت فوق طاقته .

جاء عصر الانحطاط معلناً عن تقهقر حيز الكتابة وعن اضمحلال الروح الإبداعية التي فسحت المجال للتقليد والاجترار والتكرار، أغلق باب الاجتهد وسدت منافذ الابتكار وشلت القدرات الحضارية . إن الانحطاط، باعتباره ظاهرة كلية، يتصف بالشمولية والعمومية، بحيث لم يبق قطاع بمعزل عن الشلل العام والانهيار الكلي.

تقوم المجتمعات الإسلامية في عصر الانحطاط على التضامن العمودي الرأسى، بعد أن كانت تعيش لقرون طويلة، على العمق الجغرافي والامتداد الفضائى الحيوى والتواصل الثرى والغنى بين الحواضر الإسلامية من شرقها إلى غربها. أدى هذا التشتت والتلاشي إلى عودة القبيلة والبلدية والريف إلى الواجهة وانتشار الطريقة على نطاق واسع.

في ظل التحولات الجديدة والانتكاسات الحضارية لم تجد المجتمعات الإسلامية المنارة منذما لها إلا الثقافية الشعبية التي اضطاعت بهمة حضارية جديدة تمثل في إنقاذ ما يمكن إنقاذه والتصدي للقوى الخارجية والداخلية التي تهدد كيان هذه المجتمعات وكينونتها، والتکفل بإدماج الأفراد والجماعات داخل منظومة اجتماعية وثقافية متماسكة. واستمرت هذه الثقافة لقرون طويلة بذوق متأبجة ومشتعلة تحىى الكيانات الإسلامية من الضياء والفناء.

ووجدت هذه المجتمعات ضالتها في الثقافة الشعبية التي أخذت تنشط وتتشغل على كل المستويات، مقدمة حلولاً عملية ووظيفية لكل المشاكل العالقة . والشيء اللافت للنظر أن حضارة الكتابة التي أصبحت عديمة الفعالية قد أخذت تدریجياً في التحول إلى عالم المشافهة .

وهكذا تحولت السيرة النبوية الشريفة وسير الصحابة والصالحين إلى سير شفوية يقوم الرواية بمساحتها في المجالس والأسواق والساحات العامة. نزلت الثقافة المكتوبة من عليها وبروجهما العاجية لخاطب الجماهير بلغة الأسطورة والخيال الشعبي. نفذت هذه الثقافة المأسترة إلى أعماق الذات الإنسانية وتغلغلت في وجدان وأحاسيس الجماعة البشرية، لتعيش الحضارة الإسلامية خارج التاريخ وبدون وعي تاريجي، بعيداً عن ديناميكيّة الحياة وفعاليّة الإبداع .

ومهما كانت الأحوال، فإن حضارة المشافهة، رغم محدوديتها قد استطاعت تأدية دورها التاريخي الإيجابي في مقاومة المد الصليبي وتأخيراً وصول الغزو الاستعماري لقرون عديدة.

المشافهة والكتابه بين العولمة الاستعمارية والعولمة الجديدة

إن المشافهة هي الأصل والكتابه هي الفرع. ترتبط المشافهة بالأبنية الأنثروبولوجية العميقه للإنسان وباللاشعور الجماعي والمناذج العليا الحالدة . لذلك لا تستغرب وجود تشابه كبير بين المكونات الثقافية الشعبية في مختلف بلدان العالم ، رغم الاختلاف والتباين والتنوع والخصوصية . تقوم كل ثقافة شعبية على جدلية الثابت والتحول، أي جدلية العالمية والمحليه. فهناك ما يعرف بالثوابت الإنسانية المتعالية على التاريخ ، وهي لصيقة بالنوع الإنساني وتمثل القواسم المشتركة لكل الشعوب والأمم . يقول ابن خلدون : "الإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان . والإنسان ليس هو الإنسان في كل زمان ومكان ". يبدو لأول وهلة أن هناك تناقضًا صارخًا بين العبارتين ، لأن الثانية تبدو نافية للأولى . لكن القراءة الذكية تكشف عن وعي عميق بإشكالية المشاكلة والاختلاف من منظور إنساني حضاري

يقول المثل المعروف " المعرفة صيد والكتابه قيد ". فالكتابه تعمل على تقييد المطلق وتخفيض العام وضبط الرؤى والمفاهيم . وهي تنتمي إلى الجهة اليسرى من المخ حيث تنشط العمليات العقلية والمنطقية والرياضية . الكتابه تمرّك حول العقل والفكر والقانون. الكتابه أداة تواصلية إعلامية تبني قدرات حاسة البصر وتغذي طاقات المشاهدة والمعاينة داخل أفضية متعددة الأبعاد.

التحاطب الشفوي ينتهي مباشرة بعد عمليات التلفظ وإنجاز فعل الكلام. أما الخطاب المكتوب فهو يتحدى الزمن ويقاوم التاريخ ويتحقق الامتداد والديمومة في الزمان والمكان والتاريخ.

الكتابه ليست أداة اتصال حيادية بل هي في حد ذاتها وسيط وموضوع ورسالة. وبغضي النظر عن مقاصدها الأصلية ووظائفها المباشرة، فقد شكلت كيان الإنسان دون أن يشعر وغيرت علاقته بنفسه وبالآخرين وبالحياة. وبخلاف المشافهة التي تقدس الروح الجماعية، فإن الكتابه انسحاب واعتزال وتفرد. إنها ممارسة للحرية وأعمال للعقل وتحمل مسؤولية. ويرى علماء الاتصال أن الكتابه وسيلة إعلامية ساخنة لأنها انغلاق وتسبيح لبنية نصية مستقلة ومحددة لا تحتمل التغيير والإضافة

فهما كانت القراءات والتآويلات ، فإنها في كل الأحوال تبقى ملتصقة بجمالية النص وحرفيته. فالمتلقي، رغم حرفيته النسبية، لا يستطيع محى الكتابه والغائتها بصفة نهائية، لأنها تشكل واقعا ملماوسا وحقيقة مطلقة . الكتابه رسم ونسخ وتحطيط ونقش وتخليد، مهما كانت القراءات والتآويلات. وهي اشتغال على القضاء المتراخي الأطراف لعقلنة الحياة ومفهومها الوجود . وهي بخلاف المشافهة التي ترنو إلى الكليات ، تتجه نحو العالم الذري المتأهي في الصغر، إلا وهو الحرف .

إن ثقافة الكتابه تحضن الملاحم والأساطير والروايات الكبرى وتدونها، ولكنها عاجزة كل العجز عن ابتداعها من العدم . لأن هذه الإبداعات تبقى حكرا

على ثقافة المشافهة وما يتصل بها من سياقات اجتماعية وحضارية. إن الكتابة لا تبتعد الملهمة والأسطورة والأساسة ، ولكنها تبتعد الملحمي والأسطوري والتراجيدي ، بصفتها عناصر بنوية مهيكلة مع مكونات أخرى ، للأنماط الكتائية الجامعية. إن الأجناس الأدبية الشفوية تتسلل بطريقة أو بأخرى إلى الأجناس الثقافية المكتوبة لتخصيصها وتغذيتها. فهي حاضرة في هيئة "أثر" كما يقول جاك ديدا ومحكومة بقانون الانتشار والتشغيل.

إن كل وسيلة إعلامية تستحوذ على سابقتها لتجعل منها محتوى ومضمونا ، فالمشافهة تشكل دوما المضمون الحقيقى للكتابات التي تؤطرها وتصوغها فكريًا وجمايلًا وأبداعيا . ثم يأتي دور الكتابة لتكون مضمونا للصورة السينمائية ، وهكذا دواليك إلى أن نصل إلى آخر حلقة مكونة لسلسلة الوسائل والقنوات الإعلامية.

احتلت الثقافة المكتوبة مكانا مرموقا في العصر الكلاسيكي ، حيث تمكنت من تعديل وتنشيط الإرث الحضاري اليوناني والروماني القائم على التزعة الإنسانية وتحييد العقل وعلى تقديس قيم الحرية والإبداع الحضاري ، خدمة للطبقة الأرستقراطية المهيمنة وللمملكة المسيطرة في أوروبا وأضفاء للشرعية على الطبقات الصاعدة. وقد استنفت الآداب الكلاسيكية عن النزول إلى الثقافات الشعبية واللهجات المحلية ، وفاءً لمرجعياتها المعروفة .

لكن مع عصر التنوير بدأت تلوح في الأفق توجهات فلسفية وثقافية جديدة تسعى لتفويض الشرعية الملكية وما يتصل بها من قيم وأفكار ورؤى فنية . وقد وجدت هذه التوجهات في الثقافة الشعبية سندًا قوياً وحليفاً طبيعياً لمناهضة الاستبداد الملكي والهيمنة الكنسية. إن نضالات فلاسفة وأدباء عصر التنوير معروفة في هذا المجال. لقد غير روسو وفولتير ومونتسكيو وديدريو والموسوعيين في فرنسا مجرى التاريخ بإنجازهم لمشروع الثورة الفرنسية وتحطيمهم لـ "إنجيلها". دعا روسو في كتاباته الفلسفية والأدبية إلى ضرورة الرجوع إلى حياة الفطرة والبراءة الأولى والذوبان في بساطة الحياة ونضارتها وعفويتها.

ظهر ذلك جلياً في كتاباته الفلسفية التي سعت إلى تقويض شرعية الملكية الشيوراطية المستبدة والمتداة بسيادة الشعب. ويظهر هذا بوضوح في "العقد الاجتماعي" و"أصل اللا مساواة". كما أعادت بعض أفكاره الاعتبار إلى الإنسان المتواضع البدائي، وروجت لأسطورة "المتوحش الطيب" في مواجهة حضارة الاستسلام والاغتراب والدمار التي أخذت في بسط سيطرتها تدريجياً على الغرب. كما جل إلى الكتابة الأدبية لإضفاء أبعاد إنسانية وجمالية وفنية وطوباوية على هذا الحلم الكبير. فكثير من إبداعاته الأدبية، مثل "اعترافات" و"أحلام متوجل انعزالي" و"إميل" ، تصب كلها في هذا التوجه الجديد الذي يتعنى بالعراقة الشعبية وجمال الطبيعة ودفع الارتباط بالجذور والانتقاءات الأصلية. وقد عد روسو مرجعية مؤسسة من مرجعيات الرومانسية التي انتشرت في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد تغت هذه الحركة الأدبية المتشعبه بمبادئ الثورة الفرنسية وقيم العدالة والتحرر، تغت بالآداب الشعيبة والأداب الريفية وأغاني الرعاة وبكل ما كان منبودا لدى الكلاسيكين. فإذا كان النموذج الأعلى في الإبداع بالنسبة للكلاسيكين هو النموذج اليوناني والروماني، فإن المرجعيات الكبرى بالنسبة للرومانسيين تمثل في الآداب الشفوية والمعتقدات الشعبية التي سادت طيلة القرون الوسطى، والتي نهلوا منها ونسجوا على منوالها واستحضروها موضوعات ورؤى وأساليب وصورا وجماليات. بخل إبداعات الرومانسيين هي شوق وحنين لهذا الفردوس المفقود ولهذه الحضارة الشفوية التي داستها أقدام البورجوازية الراحفة ودنسها قيم الحضارة الصناعية المدمرة.

ومن العوامل التي ساعدت كذلك على رواج القيم الحضارية الشفوية في القرن التاسع عشر ظهور النزعه القومية وتطلع كثير من الشعوب الأوروبيه إلى تحقيق وحدتها وكيانها القومي داخل دولة ذات سيادة. وقد رأى الفكر القومي في الثقافة الشعبية أهم مكونات الأمة لأنه يمثل العمق التاريخي، فهو بمثابة الاسمنت المسلح والبوقة التي تتصدر فيها باقي مكونات الأمة من لغة ومعتقدات وعادات وتقاليد وإنجازات حضارية. نلمس هذا بوضوح لدى دعاة القومية في ألمانيا وإيطاليا وبولونيا وبليجيكا وكثير من دول البلقان وأوروبا الوسطى.

إن تقديم الهوية القومية في هذه الفترة جعل الثقافات الشعبية تتنعش وتزدهر لتصبح القاطرة التي تقود النضالات الشعبية في مناخ أوروبي يتصرف بالمواجهة والصدام لإعادة رسم الخريطة الجغرافية الأوروبية لغويًا وسياسيًا وثقافيًا.

مع انهيار الرومانسيه، في منتصف القرن التاسع عشر، وتحقيق الدولة القومية، وسيطرة الوضعانية وانتشار تيار العلمنة، وطغيان العقل الأدائي على التفكير، وانتشار التعليم على نطاق واسع في الغرب، أخذت رقعة المشافهة تتقلص لتنحصر في الريف والأحياء الشعبية الفقيرة.

لذا الأدب الغربي الحديث يواعيته ويمذاهه المختلفة إلى استحضار المشافهة كادة خام وتشكيلهاً إبداعياً للتعبير عن زخم الحياة وتدفقه وتنوعه وثرائه. وهكذا ضمن الأدب المكتوب لثقافة المشافهة الاستمرارية والإبقاء بفضل هذا التلاع وهذه المزاوجة التي تحقق التعالق الحي والعضوى بين الأبنية الشكلية السطحية والأبنية الشفوية العميقة الخالدة.

تعامل الغرب مع ثقافاته الشعبية على مر الأرمنة والعصور بطرق شتى وفق استراتيجيات مختلفة تبعاً لموازين القوى الاجتماعية والثقافية والحضارية. أما تعامله مع ثقافات الحضارات الأخرى غير الأوروبية فإنه يحكمه نوع من التمركز حول الذات ورفض الآخر المختلف، انطلاقاً من مشاعر الخوف على هويته ومن تبني أحكام مسبقة وصور نمطية جاهزة تتحقق ما يعرف بالقتل الرمزي للآخر.

مع التوسعات الاستعمارية وجد الغرب نفسه في مواجهة مجتمعات وثقافات وحضارات أخرى لم يعهد لها في السابق. وقد بين المفكر الفلسطيني إدوارد

سعید في كتابه "الاستشراق" بوضوح كيف أن الغرب الذي وصل إلى قمة الهرم في مجال التطور الصناعي والتكنولوجي أضحي يرى نفسه متربعاً على عرش الريادة الحضارية دون منازع، مما يؤهله لاستعمار الشعوب الأخرى التي تقوم حياتها في نظره إلى التوحش والمهمجية والسلوك البدائي¹.

سعت النظريات الأنثروبولوجية الاستعمارية خلال هذه المرحلة إلى حشد التراكم المعرفي الاستشرافي لخدمة المشروع الاستعماري وأضفاء الشرعية عليه فكريًا وأيديولوجيًا ثقافياً، وهكذا تحول العرفان من طابعه العلمي إلى آداة استراتيجية لخدمة التوسيع والسلطان والهيمنة. وقد ابتدعت تخصصات جديدة مثل الإثنوغرافيا والإثنولوجيا والأثرولوجيا لإنجاز عمليات المسح المعرفي الشامل لهذه الأقوام "البدائية" السائرة في طريق النساء والأنفاس، والتي يجب الإسراع في وضعها في متحف التاريخ. أما العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى، مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ، فهي في نظرهم حكر على الدول الغربية المتحضرة.

واجهت أوروبا حضارات المشافة الشرقية من منطلقات عرقية استعمارية، وزرعت عنها صفة الإبداع والديناميكية والفعالية التاريخية. وفي محاولتها لتحليل هذه الثقافة غلت المنظور الإثنوغرافي: العادات، التقاليد، الطقوس، اللباس، المسكن، الفولكلور، الغرابة، إلخ. والحقيقة أن هذه المظاهر الخارجية هي عارة عن قشور ثقافية تحجب ما يجري في أعماق الجماعة البشرية من مقاومة وأزمات وتطورات. وقد أسهب منظرو ثقافة ما بعد الكولونيالية، من أمثال فرانز فانون وإدوارد سعيد وهوبي بابا، في شرح الدور التاريخي والحضاري الفعاللأبنية الأنثروبولوجية العميقية لإنسان العالم الثالث في زمن مقاومة الاستعمار.

إن الغرب لم يرد من خلال موقفه المدمر للثقافات الشرقية، إلا رؤية نفسه من خلال الإسقاطات الخاصة بتشكيل هويته الترجمية، باعتباره صانعاً للتاريخ. إنها إسقاطات ثقافية حجبت الحقيقة وابتعدت عراقة إنسانية وثقافية وحضارية (ما تعرضت له حضارة الهند من إبادة كلية يمثل أبعد ما وصلت إليه هذه الروح الإجرامية). وتبقى أحياناً الحقيقة عارية تعجز كل محاولات التغطية والتلويه عن ستتها. ويظهر هذا جلياً عندما كشف علماء اللغة والأثرولوجيا والأساطير والمتخصصين في ثقافات الهند وأوروبا أن الهند، البلد المتخلف والبدائي كما قيل، والذي يرزخ تحت نير الإمبراطورية البريطانية التي لا تغيب الشمس عن ممتلكاتها، هو في الحقيقة أصل أوروبا ومنبع لغاتها وأساطيرها ومعتقداتها وحضارتها. إن اكتشاف المكون الهندي الأوروبي للحضارة الغربية كان بمثابة زلزال رهيب داخل العقل الغربي الاستعلائي. وقد شبه بعضهم هذا الاكتشاف، نظراً لأهميته، باكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبس.

¹ - Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

وقد كان لترجمة التراث الشعبي العربي إلى اللغات الأوروبية دور بارز في صوغ متخيل غربي جديد وتشكيل رؤية جديدة عن الشرق. وخير مثال على ذلك، ترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، والتي امتدت من سنة 1704 إلى سنة 1717 ، من طرف الفرنسي أنطوان جالان. أكتشف الأوروبيون لأول مرة الشرق الساحر، شرق العجائب والغرائب والخوارق، شرق الجواري والغمان والأميرات الساحرات .

وقد كان لهذا الاكتشاف تأثير عظيم في تحول موقف الغرب من الشرق. لقد مسّت هذه الترجمة وما تلتها من ترجمات مختلف الشرايين الاجتماعية ، مما جعل هذا الكتاب يأتي في المرتبة الثانية ، من حيث المفرومية، مباشرة بعد الإنجيل. ونتج عن ذلك اهتمام متزايد بالشرق ورغبة جامحة في تملّكه والسيطرة عليه وعلى خيراته وعلى كنوزه الحقيقة والاستيهامية والرمزية. والتّيجة الطبيعية لكل ذلك هي انطلاق المللات الاستعمارية وإنجاز الطوباوية الغربية الجديدة.

لقد حاولت حضارة الكتابة الغربية جاهدة القضاء على حضارة المشافهة في البلدان المستعمرة وسحقها دون رحمة عن طريق اقتلاع الجذور واستئصالها وتفجيرها من الداخل وهذا ما حدث في الجزائر حيث عمّدت فرنسا إلى نسف حضارة المشافهة وترك الإنسان الجزائري ريشة في مهب الريح تذروه الرياح كيماً لشاء بدون ملجاً أو قرار، عرضة للاستلاب والتّيه والضياع .

لقد حرم الشعب الجزائري من منابع ثقافته الحية بشقيها: الشفووي والمكتوب ، دون أن يسمح له بولوج ثقافة الكتابة الفرنسية، لأن المدرس باللغة الفرنسية هو حكر على القلة القليلة من المرتبطين بالمجتمع الاستعماري. أما الأغلبية الساحقة من أبناء الشعب فقد حيل بينها وبين الدراسة، لأن الشعب المتعلّم لا يستعمل.

ذهب الاستعمار وجاءت الدولة الوطنية حاملة لمشاريع وبرامج تنموية لكن بدون مشروع حضاري وبدون رؤية مستقبلية استشرافية، تتجزء على الأمد القريب والمتوسط والبعيد، مشروع بعث الإنسانية الجديدة التي بشرت بها أحلام صناع المقاومة والتحرر.

تشبّعت الدولة الوطنية بحضارة الكتابة التي أضحت أداة "تغريب" فعالة مطبقة لسياسة تنموية عمادها تكنولوجيا الكتابة والعقلنة المفرطة والحداثة والتحديث. وكان من نتيجة ذلك جملة من الاختلالات في الاتّمامات الأصلية وفي التوازنات الكبرى وفي ربط الاستراتيجيات بالمقاصد الكبرى.

¹ Yvonne Turin, *Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale*, Paris, Maspero, 1970.-

وعليه، يمكن أن نقول إن البلدان العربية في أمس الحاجة إلى مشروع حضاري يوفّق بين الجذور والتطلعات، بين انتماط المشافهة الأصلية العميقه ومستلزمات ثقافة الكتابة، للالتحاق بالركب الحضاري والتحكم في مسارات المستقبل، خاصة وأننا نعيش في عالم لا يرحم، تجاذبه المصالح والأهواء وإرادة التحكم في كل شيء.

بعد هذه الإطالة على جدلية المشافهة والكتابة، يجدر بنا أن نلقي نظرة ولو مختصرة على المآل الذي ستؤول إليه حضارة الكتابة في زمن سيطرت عليه حضارة الصورة، ويعزّيه انفجار إعلامي معرفي رهيب. لقد وجدت الكتابة نفسها في منافسة شرسة مع حضارة الصور والحضارة الإلكترونية. لقد أضحت شعار إنسان حضارة الصورة اليوم هو "يجب أن نتاهي كليّة مع ما نشاهده ونراه".

وهذا دليل على أن الصورة تحكّم من التغلغل إلى أعماق مكونات الإنسان لتترجم الحس الفني والذوق والرغبات والوجدان والفكّر والسلوك والرؤى والقيم والأحكام الإنسانية. ولم تعد الوسائل الإعلامية أدوات حيادية لتوسيع الرسائل والمضمون، بل أصبحت في حد ذاتها رسائل ومحطّيات، نظراً للتكنولوجيا الجهنمية المسخرة لتحقيق التحكم والهيمنة الإعلامية : الأصوات، الألوان، الهندسة، الصوت، التركيب، الديكور، الألبسة، التقنيات..الخ.

أمام هذا الإحكام في البرمجية، فإن الإنسان لا يتوفّر إلا على هامش بسيط من الوعي الحرية والروح النقدية، ولم يعد يعتد كثيراً بالرسالة وال موضوع والمحظى والمدلولات، لأن القنوات والوسائل والدوال أصبحت في حد ذاتها رسائل لأنها تحيل على نفسها وعلى نرجسيتها وعلى سقها المكتفي بذاته. وقد نلخصها العالم مأك

لوجهان بعبارة استشرافية تنبؤية: "الرسالة هي القناة". لقد وجد الإنسان نفسه يتاهي بشكل آلي مع الصور السينمائية والتلفزيونية والإشهارية التي تمزج بين حاستي السمع والبصر، أي بين مشافهة الكترونية جديدة وكتابه مدمعة بالأبعاد التصويرية والخطّية. لقد أصبحت هوليود "مصنع الأحلام" رمزاً لهذه الطروبواوية الجديدة إن الكتابة الجديدة تخاطب كل حواس الإنسان وكل مكوناته بهدف إدماجه في فضاء هندسي سبيرونيتيكي متعدد الأبعاد. وقد وجدت المشافهة التقليدية نفسها أمام تحديات كبرى نظراً لصعوبة تأقلمها واندماجها داخل "القرية الكونية" الجديدة التي تبشر ب نهاية التاريخ ويموت الإنسان التقليدي.

إنها الحضارة الجديدة، الحضارة الاقراضية والرقمية التي ورثت كل الحضارات وتجاوزتها نحو نموذج حضاري جديد يعيد تشكيل نفسه في كل لحظة ووائق وتنيرة سريعة.

إن العولمة الجديدة التي أطلت على الإنسانية مع نهاية القرن العشرين تهدف إلى تبنيّط العالم بعد إشاعة القوى الخلاقة وتقويض أنماط الحياة التقليدية بغية تحقيق سيطرة القوي على الضعيف والتحكم في مصير العالم، مستعينة في ذلك

بـالـإـبداعـاتـ السـمعـيـةـ الـبـصـرـيـةـ وـبـجـمـعـ المـعـرـفـةـ وـبـوـسـائـلـ الـإـلـاعـامـ وـبـالـشـرـكـاتـ الـمـتـعـدـدـةـ الـجـنـسـيـاتـ وـبـالـمـؤـسـسـاتـ الـمـالـيـةـ الـدـولـيـةـ وـبـالـمـنـظـمـاتـ الـدـولـيـةـ.

إن النموذج الذي يجب الاقتداء به والنصح على منواله في كل شيء هو النموذج الأمريكي للحياة *American way of life* الذي يجب أن يسود العالم ويقضي على كل الخصوصيات الثقافية. وهذا يعني أن الخصوصية الثقافية الأمريكية سمي بها في مدارج الكلال تصبح مرادفة للعالمية الحقة في مجال الثقافة والفن والفكر والاقتصاد والسياسة.

هذا التقديس للنموذج الثقافي الأمريكي بصفة خاصة والغربي بصفة عامة، يتم عبر فكرة إزاحة الثقافات العالمية العريقة التي أعطت الإنسانية على مر العصور قيمًا ثقافية وفنية وحضارية خلدها التاريخ. انطلاقاً من هذه المركبة غداً العقل الغربي عقلاً إنسانياً عالمياً عليهما وعيقريها بلا منازع وبامتياز، وما سواه همجية وانحطاط. وقد قام فلاسفة التفكير وعلى رأسهم دريداً بتقويض وتفكيك المنظومة العقلية الغربية لتبیان مكوناتها الميتافيزيقية والعرقية والعنصرية والجهوية والأسطورية. إنه عقل يتركز حول نفسه يعادى الفطرة الإنسانية ويرفض الحوار والتواصل مع غيره ويحارب الطبيعة والنزعة الإنسانية الحقة. حوكم هذا العقل واتهام بأنه كان وراء الحروب الصليبية والحروب الدينية والحروب الاستعمارية والحربيين العالميين. وإذا لم يتم ترشيه وتم أنسنته فإنها سيؤدي حتماً إلى القضاء على الحضارة والنوع الإنساني. أزمة العقل تطرح بحدة أزمة الثقافة والحضارة والإنسان. وفي الغرب ذاته برزت تيارات فلسفية وأدبية وفنية تتقد هذا العقل المدمر وتقترح الحلول البديلة التي تتجلى بعض أفاقها في التفكير ومسرح اللامعقول والعبثية وتجربة التخوم.

تقوم العولمة المتشبعة بالعقل الأدائي والتكنولوجيا العميماء على رفض الاختلاف والتعددية الثقافية والتحاور مع الآخرين. فهي تأسس على فكرة "صراع الحضارات" رغم تشدّقها بـ"حوار الحضارات"، ذراً للرماد في أعين الناس وتخديراً لهم واستخفافاً بعقولهم.

وما يجري في بعض البلدان الإسلامية والعالم الثالث يرهان ساطع على أن العولمة المتوجهة تتبع سياسة الأرض المحروقة لحوالويات الثقافية والخصوصيات الحضارية.

تدعي العولمة بأنها تحترم الثقافات المحلية وتشجع استعمالها في الإبداعات السمعية البصرية، لكن الحقيقة هي أن العولمة تفرغ هذه الثقافات من هويتها وдинاميكيتها وكينونتها لتزرع عنها الفعالية والتأثير والإشعاعية فتبقي جسداً بلا روح يستهوي بغرائبته وعجائبيته وأنماثه المحنطة السياح الأجانب الذين ينتشون بهذا المتحف الإنساني الجديد وبهذه الفرجة المثلث.

وما يهدد الإبداعات الثقافية العربية اليوم هو أنها في غالبيتها ليست ثقافات إبداعية بمعنى الكلمة. إضافة إلى ذلك فإنها لا تمتلك أدوات ووسائل الرواج

والانتشار والتكمين (الترجمة والإشارة والإعلام والتشمين السمعي البصري..الخ). فهناك آثار ثقافية عربية أصلية ذات قيمة عالمية لكنها تعيش مغمورةً ومحجوبة عالمياً نظراً لافتقارها لوسائل النقل والإشارة التي تحكم في رواج السلع الثقافية. ويلاحظ أن كثيراً من إبداعاتنا الثقافية السمعية البصرية (أفلام، مسلسلات، تمثيليات) لا تتعدي مستوى التسلية والترفية ودغدغة الغرائز والمشاعر المنحطة. والنتيجة هي انحطاط ثقافي شامل وعجز كلي عن مواجهة ثقافة العولمة الراحفة والتي تهدد بالإيتان على الأخضر واليابس.

كل فعل يؤدي كما يقال إلى رد فعل، ودوم الحال من الحال، والتغيير والتحول من سن الكون ونوميس الحياة. وقدما قال اليونان "الإنسان مقاييس كل شيء". لقد أفرزت العولمة مقاومة شرسة وعلى جميع الأصعدة في الشرق كما في الغرب. وتعد المقاومة الثقافية أخطر أنواع المقاومات لأنها تحشد طاقات إبداعية خلقة وتجند الأبنية الأنثربولوجية العميقية لدى الإنسان. ويمثل تيار العولمة البديلة برجعياته الثقافية وبنزعته الإنسانية الوعادة وبالآفاق المشرقة التي يستشرفها حلماً جديداً بدأ يراود كثيراً من الشرائح الاجتماعية، خاصة الفئة الشبابية.

إن مشروع النهوض بالثقافة الشعبية وتنيتها وترقيتها مرتبط بالوعي الحضاري وبالفعالية السياسية الإيديولوجية. إن القضية تتجاوز إرادة الأفراد وجهودهم الشخصية لتصبح قضية مصيرية تتعلق بمصير الأمة وبمستقبل الإنسانية قاطبة. يقول المفكر الإفريقي هامباتابا: "عندما يموت شيخ عندنا فإن المكتبة كلها تحرق".

كما يجب الحرص على عدم تسييس ثقافة المعاشرة حتى لا تتحول إلى قنابل موقوتة تلجم إليها الأقليات الانفصالية ذات المشاريع المدamaة لنفس الهوية الوطنية القومية. مما كانت قوة الأمة ، فإنها عاجزة بمفرداتها عن مواجهة التحديات الكبرى. نحن نعيش زمن التكالبات الكبرى في العالم ولا تستطيع أي دولة في العالم أن تتطوي على نفسها و تستغنى كلية عن الدول الأخرى. وعليه، فإن الثقافة الشعبية مطالبة بتوفير القاعدة المبنية والمتراكز الأساسية لبلورة مشروع نهضوي حضاري كفيل بتحقيق التراكم الثقافي والمعرفي لتشييد "المدينة الفاضلة" وبعث إنسانية واعدة، وما ذلك على الله بعزيز.

المراجع المعتمدة:

لقد استثمر البحث مراجع كثيرة تسم بالتراث والتتوّع. ونذكر بعضها على سبيل التمثيل لا لحصر، علماً بأن طبيعة الموضوع تقضي الرجوع إلى كثير من حقول العلوم الاجتماعية والإنسانية بهدف الاستنارة ببعض منطلقاتها. كما استعانت الدراسة بما يعرف اليوم باللينية التخصصية.

المراجع باللغة العربية:

- 1- أشكروفت، بيل، مع آخرين، الرد بالكتابة. النظرية والتطبيق في أداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرا العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.
- 2- إبراهيم نيلة، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000
- 3- " " ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000
- 4- جدعان فهمي، نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2010
- 5- خورشيد فاروق، علم الأدب الشعبي، ط1، دار الشرق، القاهرة 1991
- 6- زكي أحمد كمال، الأساطير. دراسة نظرية مقارنة، ط2، دار العودة، بيروت، د.ت.
- فريدریش لوهانس، تاريخ الكتابة، ترجمة سليمان أحمد الطاهر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004
- هارمانهارالد، تاريخ اللغات ومستقبلها. عالم بالي، ترجمة سامي سمعون، المجلس الوطني للفنون والتراجم، الدوحة، 2006
- رانيا لأ.ب، الماضي المشترك بين العرب والغرب، أصول الآداب الشعبية الغربية، ترجمة نيلة إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى، عالم المعرفة، الكويت، يناير 1999

المراجع باللغات الأجنبية:

- 1- Diagne, Moussa, Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire, Paris, Karthala, 2005
- 2- Goody, Jack, La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage, Paris, Minuit, 1979.
- 3- « Entre l'oralité et l'écriture, Paris, P.U.F, 1994. »
- 4- Luhan ,MarshallMc, Understanding media, New York, McGraw-Hill Book Company 1964.
- 5- Ong, W.J, Orality and literacy, the technologizing of the word, London and New York, Methuen (New, Accents series), 1982.
- 6- Ouvrage collectif, Hommage à Milmanparry, le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité politique, Amsterdam, Gieben, 1997.

-
- 7- Powell, B.B, Homer and the origin of Greek alphabet, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge university press, 1991.
- 8- Said, Edward, L'Orientalisme.L'Orient créé par l'Occident, Paris, Seuil, 1980.
- 9- Strauss, Claudelevi,La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.
- 10- « , Tristes tropiques, Paris, Plon, 1955. «
- 11- TurinYvonne, Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, Paris, Maspero, 1970.
- 12- Waquet Françoise, Parler comme un livre, Paris, Albin Michel, 1970.

تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجهة نحو الآخر

مقاربة تحليلية نقدية لرواية "مخالب المتعة" للروائية فاتحة مرشيد *

هوашيرية بختة (*)

Abstract :

This study aims to discuss novel that is written by FAT'HA MORCHID (Makhaleb el-Motaa). The most important and the most deductive case in this subject is how Arabian Women (novelist) go beyond outhorities and break the rules of social issues . Novel display the fact that Arabian Women bursts all of what comes to here mind about this sensitive and critical issues regardless the power of censorship she are well refused all types of power and neglected them ; andcomest the taboo especially sexual issues in which she show great awareness and great wide cultural background.

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى التحقيق في عمل الروائية فاتحة مرشيد " مخالب المتعة " كإنجاز نسوي تجلّت من خلاله قضية مشيرة للجدل و البحث تمثّلت في تجاوز المرأة العربية لسلطة الرقيب في طرحها لعدد من القضايا الاجتماعية . حيث تكشف الرواية أن المرأة العربية استطاعت أن تبُوح بما يختلج في نفسها من أفكار حiol هذه القضايا الحساسة بشكل يبرر الترد الجريء على سلطة الرقيب و حرمة النسا . ومدى تقبل المتلقى العربي لمثل هذا الطرح الجريء لا سيما في قضية الجنس التي انبثق من خلالها ما يدل علىوعي وثقافة وإدراك لدى الكاتبة العربية .

توطئة

الكتاب النسائية من المشاريع المجتمعية الكثيرة التي حاولت من خلالها المرأة إثبات وجودها ثقافياً وذاتياً، بحيث مثلت الكتابة بالنسبة لعدد كبير من الكاتبات تغييراً للمكبوت والخلفي الذي تراكم عبر أزمنة لتعلنه هذه الأخيرة في حوارها مع الرجل والمجتمع . ولعل هذا ما يفسر - إلى حد ما - التداخل الحاصل بين وعي الكاتبة بذاتها وقضاياها من جهة ، وبين توجّهها نحو حرّمات من جهة أخرى .

* قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد أولاج - البويرة.

مَعَارِف (مجلة علمية محكمة) قسم: الأداب واللغات partie : lettres et langues
8^eme Année (Décembre2014) N°:(16) السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)

إنّ إسهام المرأة / الكاتبة في الأدب يُعد في حد ذاته « موقعاً حضارياً لا بدّ من التنبه إلى أبعاده الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الإيجابية ، ذلك أنّ انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل - هي عن ذاتها و عن اختلافها دون وصاية أو ارتها - يدخل ضمن صراع القوي ، لأنّه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الآخر . لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسائية بمثابة الرقص في حقل أغام »⁽¹⁾ . والكتابة النسائية كطرح هي تحيل على مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن ذاتها و عن الآخر / الرجل ، وهي بالملاءق تعبرات باتت تشكل مرجعية للقراءة و الاقرابة من الميجز الأدبي الذي تنتجه المرأة- الكاتبة ، لذا لا ينبغي تجاهلها في الدرس النقدي الأدب .

أولاً : شرعية المصطلح وسؤال الخصوصية

يُعدّ البحث في مسألة الكتابة النسائية - عند بعض الدارسين - حقولاً دلالياً محلاً بالتناقضات من حيث التنوع المفهومي الذي يحيل عليه أولاً مصطلح " الكتابة " و ثانياً مصطلح " النسائية " ، و كذا من حيث كون الحديث عن كتابة نسائية - في الواقع الأمر - حديث ذو طابع إشكالي نظراً لعدم استقرار جمهور النقاد على مفهوم واحد ، و لكون هذا (الموجود) يحيل آلياً إلى موجود آخر (رجالي) مما يؤدي بدوره إلى ظهور اختلافات في طرق التفكير و الكتابة بين الموجودين : الذكوري و النسائي .

وعليه لا يزال المصطلح غير ثابت و غير مستقر لما يثيره من اعترافات وما يسجل حوله من تحفظات من قبل جمهور النقاد و الدارسين كون الاقرابة من هذا المفهوم يستدعي أكثر من طرح لازدواجية المصطلح (الكتابة / النسائية) ، و كون الجمع بين المصطلحين يتحقق للمرأة كتابة خاصة بها ، الأمر الذي يفضي إلى التسامم كاتبها بخصوصية ما تفرد إثرها عن كتابة الرجل ، مما يحصر الأدب في الفئوية . هذا ما يbedo جلياً من خلال رفض الناقدة خالدة سعيد للمصطلح إذ ترى أنه « مصطلح شديد العمومية و شديد الغموض ، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق (...) وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساساً إلى التعريف والتّصنيف و ربما إلى التقويم ، فإنّ هذه التسمية على العكس تبدأ بتغييب الدقة و شوّش التّصنيف و تستبعد التقويم ، هذه التسمية تتضمّن حكماً بالهامشية مقابلة مرکزية مفترضة »⁽²⁾ .

يأتي هذا الرفض من منطق كون التسمية " كتابة نسائية " تتضمن الهامشية مقابل مرکزية مفترضة هي مرکزية الأدب الذكوري . كما يأتي كذلك من منطق أنّ الأدب النسائي هو أدب إنساني بالدرجة الأولى تماماً كالآداب الذي يكتبه الرجل ، يخاطب الرجل بنفس الدرجة التي يخاطب بها المرأة . هذا من جهة ، من جهة أخرى ييدو - مع الناقدة - أن إطلاق مصطلح " الكتابة النسائية " أو " الأدب النسائي " على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدقة والموضوعية ، وعلّتها في ذلك أنّ ما تبدعه المرأة لا يمتلك تلك الخصوصية التي تميزه و تؤهله لأن يكون أدباً متميّزاً يحمل هويته الخاصة ، تضيف : « فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يفضي إلى واحد من حكمين : إما كتابة ذكرية تمتلك مثل هذه الهوية وهذه الخصوصية وهو ما يردها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كقياس و مركز ، وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكرية - أي كتابة بالإطلاق خارج الفئوية - مما يسقط الجنس كعيار صالح للتمييز إلى ذكري ونسائي »⁽³⁾ .

الموقف ذاته تتحذه الناقدة ينفي العيد على اعتبار أنّ خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة ، بل هي رهينة الظروف ، فتى زالت أشكال القهر الاجتماعي الممارس ضد المرأة ستخفي هذه الخصوصية ، و عليه فالكتابه بالنسبة للمرأة ليست إلا وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع متربّ يهدد وجودها وكيانها ، ناشدة من خلالها التحرر والخروج من الفئوية التي حصرت فيها من قبل الثقافة الذكورية المهيمنة . و تختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كفهوم عام وأدب نسائي كفهوم خاص ، فهي لا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغى مقوله التمييز بين الأدب النسائي كـ يلغى الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساحتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب⁽⁴⁾ . من خلال هذا تربط الناقدة بين خصوصية الكتابة النسائية و الواقع الاجتماعي للمرأة ، مما يحيل إلى تغييب الذات المبدعة تماماً . صحيح لا بد من الإقرار بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية ، لكن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي و إغفال جوانب أخرى مهمة تتعلق بالتمييز الفيزيولوجي للمرأة و الواقع أدوارها و أوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية .

من جهة يؤكّد حسام الدين الخطيب أنّ مصطلح الأدب النسائي إنما يحدّد من خلال التصنيف الجنسي للأدب وليس من خلال المضمون و طريقة المعالجة ، و هذا المصطلح حسب رأيه لن يكتسب مشروعه التقديمة إلا إذا عكس المشكلات الخاصة بالمرأة إذ يقول : « ثثير المصطلحات الدارجة مثل الأدب النسائي وأدب المرأة كثيراً من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة ، أي بتحديد من خلال التصنيف الجنسي لكتابه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة ، و يتربّ على ذلك أن تكون الأهمية التقديمة لمثل هذا المصطلح ضئيلة جداً ، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة ، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يكتسب مصطلح (الأدب النسائي) مشروعه التقديمة»⁽⁵⁾ .

هكذا يبدو موقف حسام الدين الخطيب متارحاً بين القبول المشروط والرفض الزمني التاريخي ؛ فقبول هذا المصطلح ينسجم مع سياق معالجة الأشياء الخاصة بالمرأة . و معنى هذا أن الأمر لا يصبح متعلقاً فقط بالكتابة كامرأة منتجة إبداعياً لهذه الأشياء ، وإنما يكون مرتبهاً بكل مبدعٍ عالج في إنتاجه قضايا تخص المرأة سواء كان المبدع رجلاً أو امرأة . بهذا المعنى لا يبدو الأدب النسائي - بالضرورة - ما تكتبه المرأة ، بل يعني أن موضوعه نسائي ، وطرح الموضوع في الواقع الأمر لا يتم من باب الاهتمام بالمرأة كموضوع ، وإنما يختل المسألة تأسيس وهي جديدة من قبل المرأة حول ذاتها كموجود و كذا حول ذات الآخر ، و محاولة تصفيية اللغة من سلطة الرموز القائمة في الثقافة السائدة .

هذا ويمضي عبد العاطي كيوان - من خلال ما كتبه عن أدب المرأة في مؤلفه " أدب الجسد بين الفن والإسقاف " - إلى تحميل مصطلح الكتابة النسائية دلالة الشبق والعهر وذلك من خلال ربط إبداع المرأة بالجسد والشبق ، عن هذا يقول : « تصبح الكتابة النسائية ذاتية أكثر من أي شيء آخر ، إذ يشير المصطلح صراحة إلى الخصوصية والتفرد والتعبير الموحي إلى دلالات ، فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها عن لقاءها بالآخر ، عن شبقها عن حرمانها ، المضاجعة ولو أنها ، وهي امرأة تتقمص دور العاهرة ، أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة ، فتستنطق

الجسد، وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقة جاءت كما هي دون رتوش أو برج ، إنه النص البصمة (...) إنه أدب الذات العاهرة »⁽⁶⁾ . بهذه يجعل عبد العاطي كيوان من العلاقة بين الكتابة و الجسد علاقة تلازمية ، بل قاعدة تبني على أساس كون المرأة / الكتابة امرأة تتقمص دور العاهرة أو عاهرة تتقمص دور الكاتبة .

بناء على الطروحات السابقة - التي قاربت تحديد مفهوم مصطلح " الكتابة النسائية " - يجمع معظم النقاد على رأي واحد وهو رفض المصطلح ، إما لأن التصنيف قائم على أساس الجنس : ذكر/ أنثى ، وفي هذا انتقاص من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة باعتبار ثقافة المجتمع التي ينتمي إليها كل من المبدع والمتلقي الذي تكون فيه الذكورة أفضلي من الأنوثة ، وإنما لغياب خصوصية تميز كتابة المرأة عن مثيلتها عند الرجل مما يؤهلها لأن تبني مصطلحاً يحدد هويتها.

إن مثل هذه المواقف إنما تتم عن قلة الموضوعية التي يقارب فيها عدد من النقاد الكتابة النسائية في تشكيلاتها كونها تعامل مع المنتج الأدبي على أنه « تظاهر لغوي مرتب بالكتب والرغبة »⁽⁷⁾ . هذا ولم يكن موقف الكاتبات إزاء مصطلح " الكتابة النسائية " مختلفاً كثيراً عن موقف النقاد العرب؛ فقد تراوحت مواقفهن بين القبول والرفض والتحفظ رغم إقرارهن في كثير من المناسبات أنّ كتابة المرأة تملك تميزها وبالتالي هويتها، ومرد هذا الخوف والتrepid في اعتراف المرأة الكاتبة بموضوعية المصطلح هو طبيعة الثقافة السائدة، وهي الثقافة الذكورية الأحادية أو الخطاب الذكوري الذي أسس لنسيق ثقافي قائم على فكرة دونية المرأة و هامشيتها. وأمام هذا الخطاب الأحادي السائد شعرت الأديبيات بهامشية ما يكتبن أمام ما يكتبه الرجل ، زد على ذلك غياب نقد يتسم بالدقة والموضوعية والمنهجية السليمة في مقاربته للإبداع الأدبي النسائي و تقييم تجارب هذا الأخير و نصوصه بمنأى عن كتاباته ، كما أن الأديبيات العربيات لم يتمكن إلى اليوم من تكوين رؤية فكرية واضحة حول الأدب النسائي و طرح مسألة الخصوصية والاختلاف و مشروعية المصطلح ضمن تيار نceği نسووي واضح المعالم و الرؤى.

بعض المبدعات يعتبرن إدراج المرأة ضمن هذا المصطلح خسارة كبيرة للأدب وهو الرأي الذي عبرت عنه الأديبة سهام يومي معللة ذلك بكون عزل كتابة المرأة في نوعية معينة يعد شبيها بعزل المرأة نفسها في نوعية خاصة من المشاكل⁽⁸⁾ . الموقف ذاته تبنته الأديبة غادة السمان إذ تعلن رفضها التام لهذه المقوله معتبرة تصنيف الأدب انتقاصاً من قيمته الأدبية والإبداعية، مؤمنة بأنّ المرأة الموهوبة

قادرة على انتاج الإبداع ، و هذا ما يظهر في تصريحها : « أؤمن بطاقات المرأة المبدعة ولذا لا أؤمن بالأدب النسائي (...) أؤمن بأن المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع ، ولذا تسمية الأدب النسائي تضحكني و تذكرني بسؤال الناس باستقرار: بنت أم ولد؟ وحزنهم لولادة البنت و فرجهم بالولد ، و هاهي الأفكار العتيبة البالية التي تنسحب على رؤية النقاد للأدب ، وإذا كتبتها امرأة صار نسائيا » (٩) .

يمنظورها هذا تعتبر غادة السمان تصنيف الأدب النسوي مجرد حديث تافه ما دام ثمة نقاد يقونون أمام العمل الأدبي كما تقف الداية على رأس المولود بانتظار إعلان جنسه فهو ذكر أم أنثى؟ و عليه يعدّ تصنيف الأدب بولوجيا تصنيفا خاطئاً كون الإبداع لا يعرف التذكير أو التأنيث ، مما يعزى إخضاع تصنيف الكتاب والكتابات للتمييز الفكري لا غير .

كما ترفض الروائية هي التمساني إدراج كتاباتها في سياق كتابات المرأة لأن الساحة الأدبية في مصر الآن لا تحتفى بأية كتابة لمجرد أن صاحبها امرأة ، وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة ، وإنفاس من قيمة الإبداع نفسه (١٠) . جاء هذا الرفض ملازما لإحساس الأديبة بهميش إبداعاتها و كذا لفطر كون هذا التصنيف ذو حولة ذكورية تهميشية و تحصيرية لكل ما هو متعلق بالمرأة كذات بما في ذلك الأدب .

الموقف ذاته تبنته الأديبة المغربية خناثة بنونة إذ ترفض التعامل مع تعبير "الكتابة النسائية" كونه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي ، فالمصطلح مرتب بالنظرية الديونية للمرأة ، وعلى المرأة في هذه الحالة إبطال مثل هذه التصنيفات متى توفرت لها الجدارة الفكرية الاجتماعية (١١) . فهذا التصنيف من صنع الرجل الذي يرغب - وبشدة - إضافته لرصيد ثقافته الذكورية التي تهيمن على كل شيء بما في ذلك الأدب و المرأة نفسها .

الملاحظ من خلال هذا الطرح أن نفور بعض المبدعات من مصطلح "الكتابة النسائية" ناجم عن واقع التصنيف الذي يشعرهن بالضعف والدونية والتهميش لا بالتميز والخصوصية . عن هذا تقول رشيدة بن مسعود : « وجهات النظر المقدمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي" آت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحربي الاحتقاري ، وهذا ما

يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هوبيهن ، فيسقطن بسبب ذلك في استلام الفهم الذكوري »⁽¹²⁾.

بالمقابل يأتي التأيد للكتابة النسائية مشروطاً بضرورة القراءات التطبيقية لبناء نظرية ثقافية نسوية تتغىّ كلّ ما يتبارد للأذهان من أنّ الكتابة النسائية صفةٌ سلبيةٌ عموماً ، وهو ما تقرّ به بعض الناقدات اللواتي يسعين إلى نفي هذا التوهم من بينهن الناقدة بثينة شعبان التي تصف العمل الروائي النسائي بكونه «يُعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية وجذورها ، والمغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجها الممكنة (...) وفهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء البعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل ولا شك من هذه الصفة "نسائي" صفة قيمة ، يحق للكتابات أن يفخرن بها بدلاً من أن يخشننها ويتجنبنها »⁽¹³⁾.

وفي هذا إقرار بختمية وجود الأدب النسائي وبأن النساء متميزات عن الرجال بخصائص كثيرة ، ليس جسدياً فقط بل تاريجياً أيضاً حيث التنوع والاختلاف في الدور الاجتماعي ، هذه العناصر تتناسق وتفاعل لتؤكّد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابات المرأة خاصة الروائية و التي تستمد خصوصيتها من تركيبة الأنثى النفسية و وضعها الاجتماعي و أفقها الوجودي ، وليس للمرأة أن تخجل من تسمية إبداعها بالأدب النسووي وإنما لها أن تفخر بذلك .

يحيّل مثل هذا الطرح إلى البحث في خصوصية الكتابة النسائية إذ يتم التركيز حول منطلق التمييز القائم تاريجياً و اجتماعياً بين الذكر و الأنثى ، حيث يُشكّل سؤال الخصوصية مسألة هوية كتابة المرأة . هنا تستوقفنا جملة من التساؤلات أثيرت ولا تزال نثار في الساحة النقدية كلّما يثار موضوع المرأة و ما يتصل بها من صور التفكير والإبداع.

من هذه التساؤلات: هل تكتب المرأة بأسلوب مخالف لأسلوب الرجل ؟ هل تسعى المرأة / الكاتبة لتحرير هذه الخصوصية من التراكمات الذكورية التي رسمت لها الثقافة العربية ؟ ما مجالات الجدّة في الطرح الشكلي النصي لممارسات المرأة الكتابية ؟ ماذا عن خصائص اللغة النسائية و تشكيّل القالب البدائي الذي يحقق تميّز هذه الكتابة ؟

موازأةً بالنفور المبرر وتتوّع الآراء حول المصطلح ما بين الرفض والقبول، أكّد البعض على وجود خطاب نسائي مغاير للخطاب الذكوري ، في حين رأى البعض الآخر أن الكتابة واحدة لا يحكمها جنس معين ، ولا تحمل أي ملامح لخصوصية الجنسية.

فهذا الناقد حسن البحراوي يقرّ بعدم أحقيّة المرأة في الدراسة النقدية مادامت لا تتوفر على الخصوصية فيما تكتب يقول : « أنا لا أنكر أنّ هناك اضطهادا خاصا بالمرأة ، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد »⁽¹⁴⁾ . ويأتي رفضه للنزعنة الأنثوية إثر دراسته لرواية "اللعاء" للروائية ميرال الطحاوي . من خلال دراسته تلك نفى الناقد الصوت الأنثوي معتبرا إياه نفّا استطاعت الروائية (ميرال) أن تتقذّر روايتها منه ، إنّه نفع المنظور النسوبي و الصوت الأنثوي الذي يجب تحاشيه والخذر من الواقع فيه⁽¹⁵⁾ . الحقّ أنّ الناقد أراد إنكار الصوت الأنثوي وبالتالي إنكار خصوصيته ، فوقع في نفع التأكيد على وجوده ، ذلك لأنّ مجرد التحدّي من نفع المنظور النسوبي معناه أن هناك صوتا مختلفا يحمل خصوصية وهوية ما هو الصوت النسائي .

إنّها الخصوصية التي تسعى من خلالها المرأة / الكاتبة إثبات كيأنها المتميّز و تأكيد هويتها حتى «تحوّل من الهمامش إلى المركز»⁽¹⁶⁾ ، ففي ثنيت خصوصية الأدب النسوبي ثنيت هوية الأنثى المستقلة التي تسعى المرأة إلى الترتفع بها من خلال إبداعاتها الفنية الأدبية . وسؤال الخصوصية هو « مسألة هوية الكتابة النسائية التي ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء النساء من العقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمّرة ينتجهها لا شعور المنطق الذكوري »⁽¹⁷⁾ . هذه الخصوصية إنما يصنّعها اختلاف المرأة البيولوجي (أنثى) و الذي ينعكس بدوره على الجانب النفسي و حتى الفكرى سواء في رؤية الأشياء أو في طرق استخدام اللغة و التعبير باعتبار أن اللغة مظهر من مظاهر الفكر.

عن هذا يشرح حسين المناصرة : « التاريخ الذكوري ، ارتكب مأسى كثيرة بحق المرأة / الأنثى مما جعل مصطلح "النسوي" يستمد قيمته الخاصة وفاعليته الجديدة ، حيث يهدف إلى بناء حياة إنسانية جديدة للمرأة بوصفها كانت مستتبّة في واقع التعايش ضمن الوعي الذكوري السائد ، ف تكون كتابتها الجديدة ذات صفات نضالية تناج مرحلة زمنية طويلة و غنية من التجاوز لبدايات الأدب

الطليعي الأنثوي »⁽¹⁸⁾ . مع مثل هذا التناول يصبح المدف من الكتابة النسائية كشفٍ وإزاحة عناصر المنظور الذكوري المهيمنة على الثقافة والمجتمع والإبداع حتى يتاح للكتابه النسائية أن تعمل كديناميكية أساسية في تنوير البنية الثقافية للمجتمع .

هذا وترى رشيدة بن مسعود أن « المرأة تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماماً كتابات الرجل ، لاسيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية التي على إثرها لم يعد يُنظر إلى الخصوصية في أسلوب الكتابة كتبير عن الدونية ، بل جرى التعامل معها حكماً من حقوق المرأة في التيز »⁽¹⁹⁾ . وفي هذا اعتمدت الناقدة في ضبطها لملامح الخصوصية على تعريف الشكلانين الروس للنص فيما يخص تحديد وظائف اللغة ، كما اعتمدت على المفهوم الذي يجعل البحث في النص الأدبي بحثاً في الأدبية ، كون موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية . بهذا يصبح النص الأدبي محيلاً إلى ذاته بحيث يقع التركيز على الإرسالية التي تقوم بالوظيفة الجمالية . ومن خلاصة ما خرجت به الناقدة في محاولتها الوصول إلى خصوصية مميزة للخطاب النسائي سمات ثلاث :

- 1- الحضور المرتفع لدور المرسل و التركيز على القناة كوسيلة للتواصل .
- 2- التحور حول الذات .
- 3- استعمال خاص للأسلوب و اللغة مما يضفي على هذه الكتابة جانباً نظرياً وإبداعياً خاصاً.

وصلت رشيدة بن مسعود إلى هاته الخصائص انطلاقاً من تعريف النص الأدبي عند رومان جاكبسون ، و وقفت عند ما يسمى بالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي تمكّن المتكلّم من إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعية أو متخيلة ؛ و استخلصت من ذلك أن الكتابة النسائية تميّز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل . ثم وقفت بعد ذلك على ما يسمى عند جاكوبسون بحضور الوظيفة اللغوية ، وهي تظهر عندما يكون للإرسالية اللغوية هدف التشين و التدید و المراقبة من أجل إبقاء و تحقيق التواصل . و تفسر الناقدة حضور هذه الوظيفة في القصص النسائية برغبة الكاتبة في الخروج من العزلة و فتح الحوار مع الآخر⁽²⁰⁾ .

وفي معرض حديثها عن اللغة والأساليب باعتبارهما مستويات لتحليل بعض النصوص السردية النسائية ، تشرح رشيدة بن مسعود أن « الكتابة كل كتابة مغايرة يمكن مقاربتها من زاوية التشويّعات الأسلوبية التي ترتبط بالذات الملتقطة ، وهذا ما يحدو بنا إلى القول أنّ علاقة كلّ من محمد شكري و محمد زفاف

وإدريس الخوري باللغة ليست هي علاقة خناثة بنونة و رفيقة الطبيعة و ليلي أبو زيد و زهرة زيراوي مثلا، بمعنى أنّ علاقة المرأة المبدعة باللغة علاقة يحكمها "التابو" اللغوي أكثر مما يحكم الكتابة عند الرجل ، الشيء الذي يتجلّى حتى على المستوى الشفوي »²¹ .

هذه السمات العامة المحددة لخصوصية الكتابة النسائية - و رغم أهميتها - تبقى حسيب رشيدة بن مسعود- سمات جينية و تلقائية غير كافية لإيجاد تصور نقدي يحدد الحساسية النسائية على مستوى الإبداع. فالكتابه النسائية من هذا المنظور يجب عليها أن تطالب بحقّها في الاختلاف مع المساواة عن طريق تفجير الحوار بين الكتابة و الجسد بكل طقوسه، حتى تنساب اللغة انسيا با. فعل المرأة المبدعة ، إذن ، أن تكتب جسدها تيمة و لغة لكنّ تعيد له حقّه الاعتباري . ففضاء الكتابة النسائية يجب أن يتأتّى انطلاقا من الداخل (الجسد) باعتباره معطى إنسانيا يتميّز بخصوصية بيولوجية و فيزيولوجية يمكن اعتبارها المادة الخام لفتح الكلمات والصور البلاغية.

ومن جهةٍ حُولِّ حسن المودن النقاش من الأحادية والإقصائية إلى التعددية والتعادلية، حتى يفتح أفقاً جديدةً خصبةً أمام إشكالية الأدب إذ راح يصرّح بميله لهذا الموقف كونه يستند إلى فلسفة الاختلاف ، معتبراً أنه من حق المرأة أن تعبّر حقيقة عن ما ت يريد ، أن تعنيه ، وأن تقول ما يتعلّق بهويتها وتجربتها التي تختلف جسدياً و ثقافياً و نفسياً و لغوياً عن هوية الرجل و تجربته ، وأن تسمع صوتها المعموم والمكبوت و المستلب داخل لغة ليست لغتها ، وأن تحكي تجربتها و شعورها و تنسج روئيتها للعالم في أشكال فنية تتلاءم مع جسدها و نفسها و ثقافتها و لغتها. وهذا ليس مستحيلاً إذا انطلقنا من أنّ اللغة الإنسانية أغنى مما نعتقد ، إذ يمكنها أن تقول الرجال والنساء بشكل مختلف ، ولتكن البداية بافتراض أنّ اللغة الأدبية السائدة هي ذكرية يصنعها ويراقبها الرجل ، و من حق المرأة أن تقول وأن تكتب خارج مراقبة الرجل بعيداً عن أشكاله الفنية ورؤاه الحياتية. وتحضرنى هنا شهادة ربّيعة ريحان هذه الكاتبة المغربية المعاصرة التي تبدو لي كاتبها حاملة لكثير من خصوصيات المرأة ، فقصصها تلفت النظر إلى مناخها الشعوري الجميّي وإلي طريقة اشتغال الحواس وتدفع في اتجاه حساسية مغايرة ، تقول هذه الكاتبة معبرة عن وجود وحضور هذه المراقبة الرجالية للأدب والنائي خاصة :

نشرت تحت (مضض الوجل) في البدايات خصوصا بنبرات مكبوتة توصى على نفسها برد التردد والخوف من البوح والميلان إلى كشف ما يخامر الذات (...) ومرة اطلع بعضهم على نص لي قرأه غارقا ، وفي بلورة صعبة انطلق في لعبة كلامية ملتوية يسألني من زاوية إقصاء أعمى : هلقرأ زوجك هذه القصة » (22) .

فرغبة منها في فتح حوار مع الآخر راحت المرأة / الكاتبة تختار لنفسها لغة خاصة إن لم نقل أنها راحت تحايل على لغة كان التعامل - فيما مضى - معها صعبا ومحدودا. هذا ما يفسر اشغالها في منجزاتها الإبداعية بقدراتها العقلية والحسية والوجدانية.

لكن الأمر الذي ينبغي الالتفات إليه هو أنه على الرغم من الافتقار الفاضح لوجود تصور نceği مقنن يمكن على إثره دراسة الظاهرة وتفكيرك مكون الأثر الأدبي النسووي للوقوف على أبرز خصائصه وميزاته ، يمكن الجزم أن ما راكمته المرأة / الكاتبة في مجال الكتابة قد شكل عن جدارة مادة مهمة منحت للدارسين متنا أدبيا ساعد على رسم ملامح هذه التجربة الإبداعية التي خاضتها المرأة انطلاقا منوعي خاص وجسد بعينه ومن زاوية نظر تختلف عموما عن تلك التي تحكم نظرة الرجل .

ثانيا : علامات التحول في الكتابة النسائية

لم يكن يخفى على المرأة/ الكاتبة حين خطّت أولى خطواتها في عالم الكتابة أنها تخطو نحو فضاء مضطرب، وعليها أن تواجه فيه نسقا ثقافيا بأكمله. فطريقها إلى الكتابة لم ولن يكون آمنا بفعل تحول الكتابة لدينا إلى هاجس أو معاناة أو فobia على حد تعبير بدريّة البشر : « لم أكن أعرف أنني أعني من فobia الورقة البيضاء التي تحولت بفعل تكنولوجيا الكمبيوتر إلى شاشة بيضاء إلا حين تركت الكتابة شهرا ثم عدت إليها فبدأت أعني من كوايس ليلية تحول مناي إلى معارك ضارية أصحو منها بأوجاع خفية ، حتى واجهت نفسي هذا الصباح بأنني أخاف من هذا الطقس اليومي كل مرة وأقع خوفه» (23)

يبدو هذا تصريحا ضمنيا بالوعي بالكتابة، وهو وعي كاتبي قلق تحدّد معالمه بوضوح من خلال تصوير الكاتبة للحال التي انتابتها فور عودتها إلى عالم الكتابة بعد انقطاع. فالكوايس معاناة ليلية تتعلق مع الكتابة بوصفها طقسا يوميا خيناً ، ليس

ممتّعاً ولا مريحاً ، وإنما طقس يتسبّب للكاتبة في " معارك ضاربة " تنتهي معها " بأوجاع خفية ". والتصريح بالوعي إنما « يوازي حضور القدرة على الكتابة »⁽²⁴⁾ ، و هو وعي كاتبي لشوبه القلق والرّهبة ، رهبة من الآخر / الرجل الذي شكل وجوده بوصفه متلقياً - كما تقول البشر - "العنة" ؟ فهو « متعدد الألوان و متعدد المشارب ومتعدد الأمزجة ومتعدد النوايا »⁽²⁵⁾ ، وهي لحظة خطيرة « قد يفلت فيها عقلك من التفكير بما تصنعه ، إلى ما يمكن أن يكون عليه رد فعل هذا الجمهور ليُنفجر عيك بكلّ ما حفظه عقلك ضدك من سخرية ومن هجوم ومن حرب »⁽²⁶⁾ . وهذا الخوف وتلك الرّهبة لم يتحققَا لولا التحول من الانقطاع عن الكتابة إلى العودة إليها.

وكان من الطبيعي أن يتوطّن عقل المرأة / الكاتبة مثل ذلك الشعور بالخوف والرّهبة ، كيف لا وقد ارتُبّت الكتابة في وعيها بـ « إقصائِها من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمّنة ينبعُ منها لا شعور المنطق الذكوري »⁽²⁷⁾ .

هذا القهر الوجودي العام الذي تمارسه العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية على المرأة تجعل كاتبَتها كما يقرّ محمد نور الدين أُفایة « بعيدة كل البعد عن رغبَتها العارمة في الإحاطة باللغة الضرورية لصياغة رغبَتها في الكتابة »⁽²⁸⁾ .

أمّا هذا التأزّم الداخلي للمرأة/ الكاتبة و المتمثّل في عدم امتلاكها ما من شأنه أن يحررّ وعيها من الاستبداد الفحولي نجدها تكتُب نصاً منغلقاً على الذات و تكرّس و تعزّز صورة أنّ المرأة ليست إلّا كياناً معزولاً عن التجربة الحية للحياة ، فيستمرّ بها الاغتراب و يستمر التّشظي⁽²⁹⁾ .

إنّ هذا الوعي بالدّوافع و البواعث يعني في الحقيقة خلق ذات كاتبة تعي أنّ السؤال و المبادرة و مواجهة الآخر/ الرجل ، هو شرط لوجودها و تغليبيها. لأنّ المرأة / الكاتبة في مثل هذا الوضع تعي نفسها و قد تجاذبها قوتان الأولى تمثل في عزّيمها على استعادة ذاتها و إثبات كينونتها و وجودها في عالم اللغة ، وذلك لن يتم إلا بالمواظبة والاستمرار في الكتابة ؛ أمّا الثانية فهي صراعها مع المتلقي/ الرجل الذي يسعى إلى تخويفها من الكتابة بالضغط عليها حتى لا تتمكن من استعادة تلك الذات و ذلك الوجود.

بهذا تحولت الكتابة لدى المرأة / الكاتبة إلى تجاوز و اختراق للمألف والثابت ، بعد أن تحولت هي ذاتها من كونها الموضوع إلى ذات مُنْتَجَة ذلك لأنّ « طموح المرأة الساردة نحو نصّ حدائي خاص هو طموحها الاجتماعي لأنّ

تجاوز دورها المفترض و دور الرجل أيضا لتكون ذاتا جديدة أو ل تكون كتابة مختلفة »⁽²⁹⁾.

وهذا ما ثبته أغلب المتون الروائية العربية للكتابات إذ نجد طغيان مفردات الرفض والنحو عن المعهود ونشهد حضور معطيات المجاورة والصدام. خلال الأعوام الأخيرة " تجرأت " المرأة / الكاتبة على تابوهات المقدس والمحرم في العقل العربي ، واستطاعت هتك أستار الثالث المحرم في الدين والجنس والصراع الطبقي ، وإن كان الجنس هو أكثر التباوهات التي تجرأت عليها المرأة العربية ، إذ تحول الجنس في الرواية العربية من خاصية رجالية بحثة إلى موضوع مقتاح جسده ثورة الروائيات العربيات المعلنة والمتناولة لهذا " الطابو " دون بروتوكولات أو أحكام مسبقة ، فتحول هذا الموضوع من خصوصية الموقف إلى تعميمه ومن التلميح إلى المجاهرة ولم يعد حكراً أو محظياً.

عن هذا تقول فريال غزول: «في مسيرة الرواية العربية انتقل الجنس من المضمير إلى المتصر به ، من الخفي إلى المتجلي ، إمعاناً في الواقعية أحياناً وأحياناً أخرى نقداً للواقع عبرة شفرة الجنس »⁽³⁰⁾

برزت في هذا المجال كتابات نسائية طرحت تيمة الجنس من زوايا مختلفة أحدثت أقلامهن هزّات ارتقادية في أوساط المجتمعات العربية على رأسهن : رجاء الصانع " بنات الرياض " و صبا الحرز " الآخرون " و وردة عبد الملك " الأوبة " وزين حنفي " ملائم " وليلي الأطرش " مرافق الوهم " وحزامة حبائب " أصل الهوى " وليلي عثمان " صمت الفراشات " و عالية مندوح " الحبوبات " وأحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " و سلوى النعيمي " برهان العسل " و فاتحة مرشيد " مخالب المتعة " وغيرهن .

والواضح أن المشهد الروائي العربي مفتوح على كم لا يأس به من الأعمال الإبداعية التي تكشف النقاب عن تفاصيل كانت إلى زمن قريب من المحرمات لتي لا يمكن الكلام بشأنها ولو من قبيل المسamarات.

إنَّ هذا السيل من الكتابات الروائية التي اجتاحت النص الروائي العربي الجديد هي رسالة عن مجتمع يريد أن يتغير ، أن يتحرّك ، أن يتبدل . هي رسالة من امرأة / كاتبة تحاول أن تؤسس لنفسها حيزاً جديراً بها في فضاء الإنتاج الإبداعي.

ثالثاً : مقاربة تحليلية نقدية في رواية "مخالب المتعة" للروائية فاتحة مرشيد
 بفضول سردي جريء و مغامر ينتصر لاستجلاء ما وراء الأزمات المادية
 النفسية المقلقة ، تعري الطبيعة الروائية فاتحة مرشيد سديمية القدر الجاثم الذي
 يُعطل مشاريع الحياة لتكشف عن مواطن المشاشة في حياة مجتمعية مقيدة تعج
 بالمتناقضات السافرة ، مُقوَّضة كافة النظريات التي شيدتها العقلية الذكورية حول
 العهر و بيع المتعة و التي ظلت تتظر للمرأة كأدلة طيّعة لهذا الفعل ، في حين يغدو
 الرجل مشروعاً جنسياً متذوراً للألم يتهاوى تحت وطأة إكراهات اجتماعية مادية
 نفسية قاهرة يغذّيها شبح العطالة .

ولأنّها اختارت لروايتها عنواناً يشيّ بجرأة محتواها ، دخلت الروائية دهاليز
 النفس الإنسانية على مدار مائة و خمسة و خمسين صفحة لتضعنا أمام مفارقة
 أخلاقية غير مسبوقة ، إثر تقديم لوحة صادمة من الواقع تفضح عالمًا خفياً ينفتح
 على موضوع البغاء الذكوري لتكسر طوق المألوف العربي من خلال تجاوز الظروف
 السوسيوثقافية واستنطاق المسكون عنه و اختراع دوائر الحرم و الطابو .

العنوان باعتباره «عتبة نصّية» و علامة سيميوطيقية يقوم بوظيفة الإحتواء
 لمدلول يحيل إلى نص خارجي يتناول معه و يتلاعّ شكلاً و فكراً⁽³¹⁾ هو نص
 موازي يفتح شبهة القارئ و يستفزه ليحرف في دهاليز النص . وهو كعبـة نصـية
 أكثر من أن ينظر إليه على أنه عنصر إثارة وجذبٍ خـسب ، بل يعطي للنص
 هويـته التي تحرر جـوانـب جـوهـرـية من دلـالـاتـه و تـحرـزـ له الـقـدرـةـ على الـوـجـودـ
 والـتوـاجـدـ وـتـمـنـحـهـ حـقـ الكـيـنـونـةـ الـتـيـ تـخـرـجـهـ منـ الغـفـلـةـ وـ النـسـيـانـ . عليهـ يـبـدوـ "ـ مـخـالـبـ
 المـتعـةـ"ـ عنـوانـاـ مـحرـضاـ عـلـىـ القرـاءـةـ ،ـ يـشـكـلـ فـيـ جـوـهـرـهـ -ـ وـعـنـ جـدـارـةـ -ـ مـدـخـلـيـ
 هـاتـهـ الـأـهـمـيـةـ بـمـاـ يـحـمـلـهـ مـنـ اـمـتـادـ يـقـنـعـ دـلـالـةـ الـعـنـوانـ عـلـىـ مـرـكـبـ إـضـافـيـ :ـ مضـافـ
 جـمعـ نـكـرةـ (ـ مـخـالـبـ)ـ مـفـرـدـ مـذـكـرـ (ـ مـخـلـبـ)ـ ،ـ دـالـ عـلـىـ الـقـسـاوـةـ وـالـعـنـفـ،ـ
 وـمـضـافـ إـلـيـهـ مـفـرـدـ مـؤـثـرـ مـعـرـفـ (ـ الـمـعـتـةـ)ـ يـدـلـ عـلـىـ النـعـومـةـ ،ـ وـبـإـضـافـةـ مـاـ هوـ
 سـلـبـيـ إـلـىـ نـقـيـضـهـ تـنـشـأـ المـفـارـقـةـ :ـ فـالـإـفـرـاطـ فـيـ الـمـعـتـةـ يـوـلـدـ النـدـمـ ،ـ وـهـوـ مـاـ يـسـتـبعـدـهـ
 التـصـدـيرـ الـذـيـ يـتـقـدمـ الـرـوـاـيـةـ الـمـتـمـثـلـ فـيـ مـقـوـلـةـ سـقـرـاطـ "ـ السـعـادـةـ هيـ الـمـعـتـةـ مـنـ
 غـيرـ نـدـمـ"ـ ،ـ وـالـذـيـ يـحـتـزلـ فـيـماـ يـحـتـزلـ جـانـبـاـ مـرـكـيـاـ روـيـوـيـاـ لـمـعـانـيـ الـرـوـاـيـةـ بـرـمـتـهاـ يـبـدـأـ

بتصدر الروائية روايتها بهذه العبارة ، مما يُحيل إلى القول بأن العنوان يُضمِّن تحذيراً من الانسياق خلف المتعة التي قد تخدشنا بخالبها فتوجعنا و تدمينا .

في هذا يوحى مضمون النص منذ البداية بأنه مضمون اجتماعي يغوص بنا في أعماق و انشغالات المجتمع العربي ، حيث تتفتح إيقاعات السرد على شبح العطالة التي تقسم ظهور حاملي الشهادات و صورة اليأس و الإحباط التي تلهم بانتظار الظفر بوظيفة تصون الكرامة و تحفظ ماء الوجه .

تنطلق الرواية من قصة شاب مغربي (أمين) - بوصفه ساردا و شخصية محورية في دينامية التخييل الروائي - يقضي أيامه في المقاهي هرباً من نظرات أم ترمقه بعينيها الملتبتين كل صباح لتقول في صمت : " تحرّكوا ترّزقاً " ⁽³²⁾ ، وأختٌ تصرّف معه بشهامة و تدس المال في جيده خلسة تفاديا لإحراجه و لولاها لما تمكّن من دفع ثمن فنجان قهوته . و تأتي المفاجأة يوم يلتقي بزميله (عزيز) الملقب بـ " الجيكلو " أو " البو��وص " و الذي لا تتناسب أناقته المفرطة مع وضعه الاجتماعي . يدور بينهما حوار هارئ ساخر حول عوالم خِرِّها هذا الأخير وحاول استدراج (أمين) و إقناعه بتوجيه خبراته التي راكمها في تخصص التاريخ و الجغرافيا لاستكشاف « تاريخ النساء و جغرافيتهن . يا سلام على جغرافيا النساء : هضاب ووديان وجبال وسفوح ومجارات ... ما كنت لستخليها ، لا توجد في أي المراجع التي سهرنا الليلي في ازدرادها...يا حسرة على الزمن الضائع ! » ⁽³³⁾ . مما فسح المجال لنشوء علاقة حملة بين (أمين) و (بسمة) التي وجدت فيه صيدا ثميناً يشبع روحها الضئي من زوج تحمله مسؤولية غرق ابنها الوحيد ، خلافاً لـ (ليلي) التي اعتنت ببعض المهوی انتقاماً من طفولتها المحتسبة من قبل زوج أمها الذي أجبرها على عدم إفشاء السر و زوجها - حين انتفضت وهددت بالانتحار - من رجل متوف يكبرها بثلاثين سنة ، فوجدت في (عزيز) ما يروي رغبتها الجائحة .

بهذا تبدو العطالة - أو العجز عن الظفر بوظيفة تسد الظهر - التيمة الأساسية التي تحكم كيّان النص ، بحيث تؤشر على الحس السريدي الذي اشتغلت عليه الروائية بوصفها كاتبة و طبيبة في نفس الوقت . فالبطالة معضلة اجتماعية وسؤال فلسفي وجودي أرق ولا زال يؤرق أجيالاً من حاملي الشهادات فـ « المقررات الدراسية لا تضع نصب أعينها المستقبل المهني للطالب ، ولا تؤهله إطلاقاً لخوض معركة التشغيل - و أنا أحسن مثال على هذا - براجع تقتل ما تبقى فيك من روح المبادرة ، وقد عملت صرامة والدك على وأد الحيز الكبير منها . لذا

أنت تنتظر الوظيفة الحكومية ، تنتظر مكتباً لتشيخ وتموت على كرسيه بعد أن يغشاك غبار الملفات والسجلات الإدارية و تكتسب عادات ثابتة ثبت إيمانك . لكن الإدارة ذاتها قد تعبت من الموظفين القدامى فأحالتهم إلى التقاعد النسي الذي سمعته بذكاء : المغادرة الطوعية أو الإدارية بعد أن اشتربت كل الإرادات بتعويضات تفوق أحلام المتقاعدين البسيطة . بخلفية إخلاء الأماكن للشباب العاطل»⁽³⁴⁾ . فال Lime المأساوية للرواية إذن هي العطالة بشقيها المادي والمعنوي : عطالة مادية تتجسد في عدم وجود عمل يسد الفراغ ، تدفع البطلين (أمين) و(عزيز) إلى المغامرة بكل شيء تؤمنا حاجتها البيولوجية والنفسية حتى وإن طلب ذلك بيع الجسد لنساء متوفات يائسات . وعطالة معنوية تستشعرها نساء متزوجات يبحثن عن دفع المتعة الجنسية خارج بيت الزوجية . والعطالتان في الواقع وجهان لعملة واحدة إذ «أن تكون عاطلاً عن العمل فانت حتماً عاطلاً عن الحب... عاطلاً عن الحياة»⁽³⁵⁾ .

عُرِّرت الرواية عوالم كثيرة تتوضع متداة بين مطرقة الفقر و سندان الجسد ، عوالم تبدو طابوهات في المنظور الثقافي تناولتها الكاتبة في غير موضع ، إضافة إلى موضوعات أخرى لصيقة بهذا المنظور كالسحر والجن وغيرها ، دون أن نهمل جانباً هو على الأهمية بمكان حيث يظهر مجده الروائية في اشتغالها عليه و هو توظيف التراث بما في ذلك اللهجة المغاربية الدارجة ، و منها على سبيل المثال ما جاء على لسان والدة أمين : «دُعِيَ معاً أمي الباٽول يفك الله عقدته»⁽³⁶⁾ ، وقول الباٽول : «هذا ثقاف مدبور ليك يا ولدي»⁽³⁷⁾ . وذا قول أحدهم : «الدنيا بحال لرَة إلى بعاتك حلات حرامها و عطاتك»⁽³⁸⁾ . إضافة إلى التوظيف الأمثل الشعبية : «فلوس البن كايديها زعوط»⁽³⁹⁾ . إلى غير ذلك .

كما يظهر معنا افتتاح الرواية على نافذة سياسية إثر عرضها لقصة الرسام (إدريس) وفتاته العراقية (بلقيس) التي هاجرت من العراق أيام النكبة ، ثم عادت - رفقة زوجها - لتسهم في بناء العراق ما بعد التغيير.⁽⁴⁰⁾

في هذا بُنيَت الرواية على تقابلات عدّة من حيث المواقف التي اعترضت مسار الأحداث ، ف(أمين) شاب مثالي ، على الرغم من كونه عاطلاً عن العمل تمسك ببنائه حتى بعد ارتباطه بـ (بسمة) التي اختارت المتعة الروحية في سبيل تحقيق توازنها النفسي وفضلت عدم خيانة زوجها. في حين

يظهر (عزيز) واقعياً مُضَحِّياً بكل شيء في سبيل الانفلات من قبضة الموت البطيء الذي يلتهم عنفوان شبابه ، لذا اختار أن يكون باعه هو يرتمي بين أحضان نساء غنيات تقدمن في السن ، يعيشن تعasse وجدانية ، يدفعن نظير إشباع أجسادهن الملتهفة إلى اللذة والحميمية.

والرواية من هذا المنطلق مؤسسة على المقابلة بين اللذة الحسية والمعنية ، أي مقابلة بين حبٍ تولد عن المتعة فذل صاحبه (عزيز) وألحق به العذاب الأبدى بعد اقترافه جرم القتل في حق عشيقته (ليلي)⁽⁴¹⁾ ، وحب نابع من القلب (أفلاطوني) رفع من شأنه (أمين) وخلق له توازناً نفسياً ، بل قد يمكنه من تجاوز مشكلته في العمل بعد أن غادرته (بسمة) مختلفة وراءها رسالة وداع ووصية شغل⁽⁴²⁾.

هذا من جهة، من جهة أخرى يبدو حب (ليلي) سبيلاً في مفارقتها للحياة ، في حين يظهر حب (بسمة) منقذًا لها بحيث أعادها إلى الحياة، كيف لا وهي التي عرفت كيف تضع حداً فاصلاً بين ما هو روحي وما هو جسدي - رغم انفرادها بحبيبها في غرف الفنادق - ، وقد صرحت له بذلك غير مرّة :

« لا بد أن أشرح لك وجهة نظري: أنا أفضّل غرف الفنادق لأسباب أمنية إن صح التعبير. لا أبحث عن الجنس ولن أمارسه مع أحد غير زوجي، لكنني أحتاج إلى صديق... إلى أذن صاغية... إلى كتف حنون... إلى عاطفة سامية كي لا أموت حزنا »⁽⁴³⁾ وقولها أيضاً: « الحياة لا تعطي كل شيء. لك الحب يا أمين دون جنس كما لعزيز الجنس دون حب »⁽⁴⁴⁾.

كما يبدو التقابل واضحًا كذلك بين بداية الرواية ونهايتها و ذلك إثر انقلاب حال البطلين رأساً على عقب. فـأمين - وبعد أن ظهر في بداية السرد بمظهر الشاب الخاضع لسيطرة اللاجدعى جراء عيشه عالة على اخته التي حاولت تغطية بعض حاجاته بدراهمها القليلة التي تدسىها في جيده كل صباح ، و كذا بعد نجاحه في الدراسة مقابل فشله الذريع في الحياة - تنتفتح أمامه في نهاية المطاف إمكانية الحصول على وظيفة بعد توصية العمل التي خلفتها له حبيبته (بسمة). أما (عزيز) - و الذي بدا مرتاحاً في وضعه كمتع النساء بارع و جالب للبهجة - تحولت معنته تلك إلى نكسة زرجمت به في السجن ، فانقلب حاله من شخص متقن لفنون الغواية إلى شخص ممارس للعنف . من جهة أخرى بعد أن كان (عزيز) سبيلاً في دخول

(أمين) عالماً كان يجهله من قبل "علم الدعاارة الذكورية" كان هو نفسه سبباً في خروجه منه بعد أن أفسد عليه متعته الروحية وفرق بينه وبين (بسمة) التي عجلت هجرتها إلى كندا بعد مقتل صديقتها (ليلي).

أما شخصية الرسام (إدريس) فهي تظهر بمظهر النقيض التام لشخصية (عزيز) فالأخير يبدو زاهداً في حبه، حرم على نفسه حب الجنس اللطيف باستثناء (بلقيس) التي ملكت رغم رحيلها فؤاده وفكره، فظل يرسمها كل ليلة و كانه نذر نفسه لعبادتها. في حين يعرض الثاني (عزيز) جسده لمن تدفع بمقابل المتعة الحسية. وهنا يظهر المال دافعاً رئيساً لوضعية العشيق الأجير الذي يتطلب معه امتنان هكذا من إتقاناً لقواعدها بالدرجة الأولى فـ «كل شيء يجب أن يدل على أنك خلقت هذه الوظيفة وليس لغيرها... يجب أن تكون مقنعاً لأبعد الحدود. كل شيء فيك مقنع»⁽⁴⁵⁾.

هذا و يبدو التقابل واضحًا كذلك في تحول مسار الرواية نفسها من الخوض في موضوع الدعاارة الذكورية والعهر الرجالـي إثر انتصار الرواية في آخر المطاف إلى الحب المعنوي الظاهر بدل الانتصار للنوعية ، وهو الأمر الذي يؤخذ على الرواية في الرهان الذي بدأته بخوضها في موضوع مسكون عنه في الأوساط الاجتماعية العربية رغم فاعليـة التيمة الرئيسية (البطالة) التي تجاوزـت دلالـتها المخصوصـة بالعمل على دلالـات أعمق في تاريخ المجتمع العربي .

كشفت الرواية عن عمق نظر امتنـتـ به الرواية التي تميـز أسلوبـها من جـهـته بالذوق الرفيع ، فالكاتـبة وافـدة على الروـاـية من عـالمـ الشـعـرـ ، وـهـوـ ما يستوقفـنا كـفـراءـ أـمـامـ شـاعـرـيـةـ اللـغـةـ الـتـيـ اـعـتمـدـتـهـاـ منـطـلـقاـ لـلنـفـاذـ إـلـىـ أـعـماـقـ شـخـصـيـاتـهـاـ ، فـضـلاـ عنـ اـسـتـبـطـانـ مـجـراـهاـ النـفـسيـ وـفـقـ ماـ نـتـطـلـبـهـ مـهـنـتـهاـ كـطـبـيـةـ .ـ الـأـمـرـ الـذـيـ يـحـيـلـنـاـ إـلـىـ القـوـلـ بـأـنـ الـكـاتـبـةـ أـنـتـتـ عـرـضـ روـاـيـتـهاـ بـأـسـلـوبـ سـلـسـلـةـ وـمـقـتـضـ بـعـدـاـ عـنـ أيـ صـنـعـةـ أوـ تـكـلـفـ ،ـ وـاصـفـةـ بـذـلـكـ عـوـالـمـ نـفـسـيـةـ دـاخـلـيـةـ أـنـثـوـيـةـ وـذـكـورـيـةـ ظـلـلـتـ لـأـزـلـ مـعـلـقـةـ عـلـىـ ذـاـتـهـاـ ،ـ بـسـطـهـاـ بـوـعـيـ روـائـيـةـ فـيـ مـنـخـلـلـ مـاـ تـمـيـزـ بـهـ مـنـ جـرأـةـ الـطـرـحـ وـالـقـوـلـ .ـ

إـذـ تـكـشـفـ الروـاـيـةـ عـلـىـ بـلـاغـةـ شـعـرـيـةـ تـجـمـعـ بـيـنـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ الـبـوحـ وـالـكـشـفـ وـبـيـنـ الـقـدـرـةـ عـلـىـ الـوـصـفـ وـالـتـحـلـيلـ ،ـ فـالـظـاهـرـ أـنـ مـسـاحـةـ الـبـوحـ فـيـ النـصـ وـاسـعـةـ وـإـيمـاءـاتـهـاـ عـدـيدـةـ *ـ ،ـ فـالـروـائـيـةـ -ـ وـهـيـ الـخـبـيرـةـ بـخـفـايـاـ الـذـاتـ -ـ تـعـاملـتـ مـعـ الـلـغـةـ

بعمق وتركيز ودقة ، إذ لم شتواني عن جعل القارئ يتباوب طوعا لا كراهة مع مبالغتها في تصوير مجموعة من العلاقات الماجنة التي تعكس مشاعر الشهوة المختربة والاشتعال الحسي والرغبة في الحياة والمعنة ، والانتشاء والاستلذاذ . في هذا تلتجيء فاتحة مرشيد إلى التكثيف والإيجاز والحدف بكثرة عبر تجويع اللفظ وتوسيع المعنى وتخيل العبارات وترشيق الجمل والإثار من لغة الصمت ، والتقليل من الإسهاب اللفظي وتفادي الإطناب القولي مكتفية بالتدليل المباشر الصريح .

ففي جل ما يتعلّق بالصياغة الشكلية استعانت الروائية بجموعة من الآليات الجمالية لخلق عالمها الرؤويي كاعتمادها على نقاط الحذف الثلاث إيجازا وتكثيفا وإضمارا . كما استندت إلى السخرية والكوميديا الصادمة أثناء تعرية الواقع وانتقاده وتقديم بعض شخصيه بالأخص شخصية السارد حيث استخفت بشخصه في التاريخ والجغرافيا(على لسان عزيز) عن طريق تحويل هذا الشخص العلبي دلالة أوسع شملت استكشاف جغرافي النساء أو (الجسد الأنثوي) : « يا سلام على جغرافي النساء : هضاب ووديان ... »⁽⁴⁶⁾.

« لا أصدق ما أسمع ؟ أهذا الحد أنا جاهل وغير بعن مجتمعي ؟
أشغلني التاريخ لدرجة فضلي عن الحاضر ؟ أم أن الحياة تغيرت من حولي في غفلة مني ؟ »⁽⁴⁷⁾.

ومنها أيضا:

« ما دخل زوجها بالأمر ، ثم أنا أسدى له معروفا ، أقوم بما لم يعد له لا الوقت ولا الرغبة ولا حتى القدرة على القيام به »⁽⁴⁸⁾.

« أُفضل لقب المرغوب أو العشيق . جميلة هي العربية الفصحى . أحسن من لقب (.....) بالعامية !؟ »⁽⁴⁹⁾.

« لماذا تريديني أن أحس بالذنب ؟ أنا لا أتأجر في المخدرات ، لا أسبّب الضرر لأحد ، أنا فقط أسعد نساء ناضجات نزولا عند رغبتهن ... هن أيضا عاطلات عن الشغل ، يقتصر شغلهن على الظهور بجانب أزواجهن في المناسبات والحفلات ... يؤثثن طاولات المفاوضات والصفقات ... »⁽⁵⁰⁾.

« أتعلم ما هو الشعار الذي ينقصنا في هذا البلد الحبيب ؟ ... هو شعار "عش ودع غيرك يعيش "... عليك أن تختار بين أن تعيش حياتك أو أن تكرسها لمنع الآخرين من العيش »⁽⁵¹⁾.

وهي انتقاءات سردية تفتح على الآخر تعالج الموضوع بلغة فائقة في الحس وأسوب شاعري سلس وجذاب .

أخيرا يمكن القول أنّ رواية " مخالب المتعة " تجسد في جوهرها الصوت النفي الراغب في الخروج عن دائرة الطابو ، إذ تظهر أكثر جرأة في التعبير عن الداخل النفسي للبنية الاجتماعية المكونة للمجتمع العربي الذي يرفض قطعاً تعرية واقعه .

المواضيع:

- * فاتحة مرشيد شاعرة و روائية مغربية من مواليد مارس 1958-م ، حائزة على الدكتوراه في الطب وعلى دبلوم التخصص في طب الأطفال . هي عضو بالاتحاد الكتاب المغربي . حاصلة على جائزة المغرب للشعر سنة 2011-م . شاركت بقراءات شعرية في عدة ملتقيات ثقافية داخل المغرب وخارجها. ترجمت بعض أعمالها إلى عدة لغات عالمية. من أعمالها الشعرية: "إيماءات" - مجموعة قصائد من ديوان "ورق عاشق" - ديوان "تعال نظر" - ديوان "أي سود تخفي يا قوس قزح". و من أعمالها الروائية: "لحظات لا غير" و "مخالب المتعة" و "المهمات" و "الحق في الرحيل" .
- 1- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية -، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 -م، ص 77 .
- 2- خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرئي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991- م ، ص 86 .
- 3- ينظر: رشيدة بن مسعود ، المرأة والكتابة - الاختلاف وبلاغة المخصوصية - إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2002-م ، ص 77 .
- 4- حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915- م ، ص 19.
- 5- عبد العاطي كيوان ، أدب الجسد بين الفن والإسفاف - دراسة في السرد النسائي - ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة (د.ت) ، ص 57 ، 58 .
- 6- لطيفة الدليمي (جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي) الأدب الروائي النسائي العراقي ، مؤسسة سعيدان ، سوسة، منشورات مهرجان سوسة الدولي لسنة 1998 -م ، ص 39 .
- 7- ينظر: يومي سهام ، الأدب النسائي - حجاب لعزلة المرأة - ، مجلة الكاتبة ، مصر ، العدد الثاني ، كانون الثاني / يناير، السنة الأولى 1994-م ، ص 37 .
- 8- غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات بيروت ، لبنان 1999 -م ، ص 232 .
- 9- ينظر: شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف - قراءة في كتابات نسوية - ، الهيئة المصرية العامة للطباعة ، القاهرة 1998-م ، ص 13 .
- 10- ينظر: رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة - الاختلاف وبلاغة المخصوصية - ، ص 81 .
- 11- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

- 13- بثينة شعبان ، مائة عام من الرواية النسائية العربية ، ط 1 ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان 1999 م ، ص 11.
- 14- حسن بحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصة؟ مجلة آفاق المغرب، العدد 12 ، أكتوبر 1983 ، ص 30 .
- 15- ينظر: شرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ، ص 35 .
- 16- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، ط 1، المغاربية للطباعة والإشراف، تونس 2009 م ، ص 123 .
- 17- المرجع نفسه ، ص 124 .
- 18- حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، دار الساقى ، بيروت 2002 م ، ص 93 .
- 19- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة - الاختلاف وبلاجة النصوصية - ، ص 91 .
- 20- ينظر: المرجع نفسه ، ص 93 - 95 .
- 21- المرجع نفسه ، ص 78 .
- 22- حسن المودن ، الكتابة والمرأة ، بحث منشور ضمن كتاب (أفروديت) ، ط 1 ، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب 2004 م ، ص 45 ، 46 .
- 23- بدرية البشر (فريبا الكتابة) جريدة الحياة ، الرياض 19 أوت 2004 م .
- 24- سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر 2004 م ، ص 125 .
- 25- بدرية البشر (فريبا الكتابة) .
- 26- نعيمة التوري (سؤال النصوصية في الإبداع النسائي) المغربية
<http://www.almaghribia.ma/Reports/printArticle>
- 27- محمد نور الدين أفایة، الموية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق، المغرب 1988 م ص 35 .
- 28- ينظر: سالمه الموسوي (الكتابة النسائية الألية) ، الرياض ، 1 مايو 2008 م .
- 29- سيد محمد قطب وآخرون ، في أدب المرأة ، دار لونجان ، القاهرة ، مصر 2000 م ، ص 174 .
- 30- فريال جوري غزول ، تجليات الجنس في الرواية العربية ، مجلة الكلمة ، لندن ، عدد 29 ماي 2009 م .
- 31- جليل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 03 ، تصدر عن المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون ، الكويت 1997 م - ، ص 34 .
- 32- فاتحة مرشيد ، مخالب المتعة ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2010 م ، ص 07 .
- 33- المصدر نفسه ، ص 10 .
- 34- المصدر نفسه ، ص 45 .
- 35- المصدر نفسه ، ص 07 .

* تعاملت الروائية مع الجنس بقلم المؤلف الجريء و الطيب البارع الذي يُبْعِضُ و يُشَّحْ تفاصيل المغامرة المحظورة بين الجنسين ، وهذا ما يتبدى جلياً بعد قراءة الرواية من الغلاف إلى الغلاف حيث تظهر حوارات و تابلوهات تصف الحميمية بتفاصيلها الدقيقة. يمكن مراجعة ذلك بالعودة إلى صفحات بعضها من قبيل: ص 17، ص 18، ص 38 ، ص 49 و غيرها .

- . 37- المصدر نفسه ، ص 71 .
- . 38- المصدر نفسه ، ص 54 .
- . 39- المصدر نفسه ، ص 38 .
- . 40- ينظر: المصدر نفسه ، ص 109 و ما بعدها .
- . 41- ينظر: المصدر نفسه ، ص 141 .
- . 42- ينظر: المصدر نفسه ، ص 155 .
- . 43- 44- المصدر نفسه ، ص 67 .
- . 44- المصدر نفسه ، ص 41 .
- . 46- المصدر نفسه ، ص 10 .
- . 47- المصدر نفسه ، ص 24 .
- . 48- المصدر نفسه ، ص 25 .
- . 49- المصدر نفسه ، ص 26 .
- . 50- المصدر نفسه ، ص 28 .
- . 51- المصدر نفسه ، ص 30 .

ببليوغرافيا البحث

- 1- فاتحة مرشيد ، مخالفات المتعة ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2010 - م ، بدريّة البشر (فويها الكاتبة) جريدة الحياة ، الرياض 19 أوت 2004 - م .
- 2- يومي سهام ، الأدب النسائي - جاب لعزلة المرأة - ، مجلة الكاتبة ، مصر ، العدد الثاني ، كانون الثاني / يناير، السنة الأولى 1994 - م .
- 3- بثينة شعبان ، مائة عام من الرواية النسائية العربية ، ط 1 ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان 1999 - م .
- 4- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، ط 1 ، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس 2009 - م .
- 5- حسام الدين الخطيب ، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915 - م ،
- 6- حسن بحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصة؟ مجلة أفق المغرب، العدد 12 ، أكتوبر 1983 .
- 7- حسن المودن ، الكتابة والمرأة ، بحث منشور ضمن كتاب (أفروديث) ، ط 1 ، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب 2004 - م
- 8- حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، دار الساقى ، بيروت 2002 - م
- 9- خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991 - م.
- 10- رشيدة بن مسعود، المرأة و الكاتبة - الاختلاف و بلاغة النصوصية - إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2002-م
- 11- سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية - ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 - م .
- 12- سيد محمد قطب وآخرون ، في أدب المرأة ، دار لونجمان ، القاهرة ، مصر 2000 - م .

- 13- شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف - قراءة في كتابات نسوية - ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998 - م .
- 14- عبد العاطي كيوان ، أدب الجسد بين الفن والإسفاف - دراسة في السرد النسائي - ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة (د.ت)
- 15- غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات بيروت ، لبنان 1999 - م .
- 16- لطيفة الدليمي (جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي) الأدب الروائي النسائي العراقي ، مؤسسة سعيدان ، سوسة ، منشورات مهرجان سوسة الدولي لسنة 1998 - م .
- 17- محمد نور الدين أفياء ، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، المغرب 1988 - م .

- مقالات :

- 1- جميل حداوي : السيميويтика والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 03 ، تصدر عن المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون ، الكويت 1997 - م .
- 2- سالمة الموئي (الكتابة النسائية الألية) ، الرياض ، 1 مايو 2008 - م .
- 3- فريال جبورى غزول ، تجليات الجنس في الرواية العربية ، مجلة الكلمة ، لندن ، عدد 29 ماي 2009 - م .
- 4- نعيمة التوري (سؤال الخصوصية في الإبداع النسائي) المغربية
<http://www.almaghribia.ma/Reports/printArticle>

البنية التقابلية في "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي ثنائية " الزوج والعشيق " أنموذجا

عيسى طبي (*)

Abstract:

This study aims at revealing the systematic use of "opposition" which forms the structure of Ahlem Moustaghanemi's «Fawdha Elhawass». In fact this author makes a systematic use of "opposition" between different pairs of entities throughout the story. In addition to its function in the structure of a narrative text, this literary device under study ("opposition") plays also an important role in conveying meaning. We believe that the present study is worth undertaking in that it clarifies this concept of "opposition". The latter not only simplifies the meaning of the story, but it also helps «print» it in the reader's mind. This literary device can be used at different levels of discourse, starting from the word level, the sentence level, the paragraph level, up to the chapter level. It can also be used at a higher level, such as the trilogy level, for example, as is the case in Ahlem Moustaghanemi's works.

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن البنية التقابلية المؤسسة لنص "فوضى الحواس" لأنّ حلام مستغانمي، لما لها من قدرة كبيرة في التدليل، فضلاً عن وظيفتها داخل بنية الخطاب السردي، إذ نلحظ أن الرواية تأسس باعتماد ثنائيات تقابلية ضدية كثيرة، ما يجعل هذا التناول ذات أهمية من زاوية إيضاح مفهوم "ال مقابل" وقدرته على اختزال المعاني، فضلاً عن ثنيتها في الأذهان، وهو يتحقق في النص السردي، باشتغاله على مستوى أوسع، ذلك أنه يتجاوز مفهوم بنية الكلمة (الطباق)، كما يتجاوز حدود بنية الجملة أو بنيات الجمل (المقابلة)، ليصبح شاملًا لمتاليات كثيرة، قد تصل إلى حدود فقرة، أو نص بأكمله، أو قد يعمد (أي المفهوم) حدود النص الواحد إلى مجموعة من النصوص؛ كما هو الشأن في الثلاثيات الروائية، أو الخامسيات...

للإشارة؛ يرتبط مفهوم "ال مقابل" بأكثر من بنية في "فوضى الحواس"؛ كما يرتبط بأكثر من شخصية، لكن سينصب اهتمامنا على المعنى التقابلية المتحقق بين شخصيتين اثنتين فقط، باعتبارهما ضدين متقابلين؛ يتعلق الأمر بشخصية " الزوج" ، وبشخصية " العشيق".

* استاذ محاضر -بـ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد
أول حاج -البويرة.

MÂAREF (Revue académique) partie : lettres et langues
مسارف (مجلة علمية محكمة) قسم: الآداب واللغات
8^{ème} Année (Décembre2014) N°:(16) السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)

مقدمة:

يلعب مفهوم "ال مقابل" في النصوص الأدبية على اختلافها دوراً هاماً في إيضاح المعنى وثبيته، كما أنه يعمل على إثارة انفعالات مختلفة لدى المتلقى، سواء أكان هذا المتلقى ساماً أم قارئاً، وإن ارتبط هذا المفهوم - أساساً - بمحسنين بديعين، ألا وهم: ¹

الطباق والمقابلة¹، فإنه يأخذ مفهوماً أوسع في النص السري، والقارئ يكتشف قدرته الكبيرة في التدليل، إذ فضلاً عن وظيفته داخل بنية الخطاب السري، فإنه يسمح باعتماد فعل المقارنة الذي تتحيز معه كل الفروقات، سواء أتعلق الأمر ببنية الشخصيات أم ببنية الفضاء أم بسواهما من البنيات الأخرى المكونة للنص. « ولعل السر في جمال الطباق، فضلاً عن ثبيته المعنى في النفس؛ لأن الصد أقرب خطوراً بالبال إذا ذكر صدّه - أنه يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتقابلين». ²

يرتبط المعنى التقابلي في بنيّة الشخصيات في رواية "فرضي الحواس" أساساً بشخصية "الزوج" وبشخصية "العشيق"، ولكي تقوم الشخصية مقام "العلامة" عليها أن تنتظم في علاقة خلافية مع غيرها من الشخصيات، إذ يؤكّد فيليب هامون Philippe Hamon أن الشخصية «... يمكن أن تحدد في مقاربة أولى كورفيم مفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت ومتجل في دال لا متواصل (مجموعة من الإشارات) يحيط على مدلول لا متواصل (« معنى » أو « قيمة » الشخصية). وعلى هذا ستحدد الشخصية من خلال شبكة علاقية من التشابهات والتراطبية والانتظام (توزيعها) التي تربطها، على مستوى الدال والمدلول تزامناً أو

1- الطباق: هو أن يجتمع اللفظ وضده في الكلام، وهو نوعان؛ ما اختلف فيه الضدان إثباتاً ونفياً، وسيجيئ: "طباق والإيجاب": أما الذي يختلف فيه الضدان إثباتاً ونفياً، فيطلق عليه تسمية "طباق السلب". بينما يعتبر البلاغيون المقابلة: "طباقاً مركباً" ، وهي أن يؤتى بمعنىين غير متقابلين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب؛ أي تتحقق المقابلة باجتماع معينين (أو أكثر) في الكلام تليهما ضدادهما على الترتيب.

يقول الشاعر:

فالضد يُظهر حسنَ الضد وبالضداد تميّز الأشياء

ولمزيد من الإيضاح في موضوع "المطابقة": ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط1971، 2، ص: 316-329.

2- أحد أحد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، سبتمبر 1996، ص: 447.

تعاقيباً، مع الشخصيات الأخرى، وعناصر العمل الأدبي الأخرى سواء على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيات نفس الرواية، نفس العمل الأدبي) أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيات نفس النوع) ¹.

إن اشتغال الشخصية على هذا النحو في العمل السردي، لا يجعل القارئ يركز على الشخصية فقط، وإنما أيضاً على علاقة هذه الشخصية أو تلك بشخصيات الملفوظات الأخرى، ودون إهمال حالات التغير التي تحدث من مقطع سردي إلى آخر. لأن صورتها لا تكتمل إلا في آخر ملفوظ من الرواية اعتماداً على تذكر القارئ الذي يمسك - بناءً على ذلك - سمة (étiquette) كل شخصية من الشخصيات التي تتحرك في المتن الروائي اعتماداً على المحاور الدلالية الرئيسية.

أ- فضاء الكتابة النسائية وسلطة الذكورة:

نتأسس رؤية الكاتبة حياة/أحلام² التي بدأت تظهر ملامحها الأولى مع نص "ذاكرة الجسد" الذي سمح للقارئ من خلال حواراتها التي دارت بينها وبين خالد/الرسام من معرفة رغبتها و موقفها من الإبداع عموماً، و توقعها الاستثنائي إلى الحب الذي يتجاوز النظرة المهيمنة إلى رؤية جديدة، أساسها كسر التوقع إمعاناً في الخلق الذي يطفح بالحرية والمفاجأة، إذ تجلّي ربطها بين تقديرها للفن وبين إيمان الفنان ذاته للمرأة، باعتبارها المحور الأساس الذي يقوم عليه، وباعتبارها "كاتبة" تريده أن تجعل من هذا الفعل أداة لاكتساب التحرر من الواقع، الذي تأتي المؤسسة الزوجية في مقدمته، فالكتابة مواجهة وحرية وهروب كا هي تحقيق لآمال لم يسمح بإنجازها والتصرّي بها³، لإنشاء عالم يُدين عن ذلك الذي في واقع الحال، وهو الدور الذي تتضطلع به الرواية ككل، إذ تسعى إلى هدم علاقة مبنية على "

1- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990، ص: 26.

2- للإشارة، إن حياة/أحلام هي ساردة رواية "فوضى الحواس"، كما إنها هي المسرودة له في "ذاكرة الجسد"، وهي تحمل أسمين: اسم "حياة" حملته بعد وإليتها مباشرة، و"أحلام" هو الأسم الذي اختاره لها وألدها، وبجله بها خالد بن طوبال رسمي في البلدية بتونس؛ ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان ، ط 19، 2003 م، ص: 36، 37، 219.

3- ينظر: نور المدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، ط 1، 2008 ، ص: 145.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 146.

مؤسسة" ، وتنشئ مكانها علاقة قائمة على حرية الاختيار والمشاعر¹. إذ تعيد حياة/أحلام " الكاتبة " « صياغة التاريخ في كتابها السردية من زاوية التأسيس لزمن التهبيش والإقصاء، التأسيس لفضاء الكتاب بصرخات الذاكرة الأنثوية التي لا يسعها إلا الفضاء الروائي، فالمراة بالرواية تستثار بالحكي فتكتننا جميعاً في مذكراتها اليومية، ترهن واقع الجميع في ألم تجربتها وعمق إحساسها بالواقع لتجد في الألم.. في شايا انحرافاتها تشيكلا فنياً لذواتها وهي متلبسة بعريها، ضمن سؤال كينونتها»². خاصة وهي تعلم علم اليقين سلطة الذكرية عليها، من زاوية أن هذه السلطة تضرب بجذورها في الفكر البشري، إذ إن الفيلسوف اليوناني أرسطو استبعد المرأة من ممارسة الفلسف إلى جانب فئة العبيد، ونظر إليها كشكل من أشكال الملكية للسيد، ووسائلتين ضروريتين لعيش السيد حياته الحرة³، وهذا الاعتقاد هو في حقيقته انعكاس لموقف المجتمع الذي ظل يمارس حضوره على مستوى النصوص الإبداعية أيضاً في كثير من مراحله التاريخية. فتأتي حياة/أحلام " الكاتبة " لتمارس خلخلتها للبنية المتقدمة في الذهنية الذكورية، فتنتقل إلى فعل الخيانة هدماً للبنية المتحكمة والمتسلطة، متخذة الكتابة سبيلاً، واللغة أسلوب تغيير، يقول محمد الغمامي: «كتابة المرأة عن الرجل معناه إنتهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوباً ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤثر»، كما يظهر من العينة التثيلية التالية:

- « زوجي مثلاً، لم يوقّي يوماً في تمييز» الأثاث الحقيقى « عن الأثاث المزيف في أي نص كتبته. ولذا أصبح يدي ازعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تماماً بأن ما يزعجه، هو الكتابة في حد ذاتها. كعمل مواجهة، ومرآوة صامتة. لم يستطع برغم إمكانياته البوليسية - التجسس على مصاديقها»⁴.

1- عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2006، ص: 72.

2- ينظر: عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنثوية، نيتشه وجدور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطيه، دار الفارابي، الفكر المعاصر (سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 74. والمقال موجود أيضاً في: فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 65، خريف 2004- شتاء 2005، ص: 36-56.

3- عبد الله محمد الغمامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2008، ص: 189.

4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، ص: 96.

وما يتجلى في هذا الملفوظ أيضاً هو أن الكاتبة تنتزل عند الكاتبة في مقام الإنجاح - كونها عقيدة - لأنها تصبح سبلاً إلى تعويض خسران الذات لعدد من رهانات الوجود¹، وهو ما يؤكد طغيان الجانب الأدبي على الجانب الواقعي في رؤية حياة/أحلام، إذ تجعل من الكتابة هاجساً، ومارسة، وإشكالية، لأن الكتابة النسائية هي هدم وثوير للواقع المادي، وابتداع واقع متخيل، وحياة افتراضية من أجل تحقيق التوازن النفسي والتكميل الإنساني²، كما يأتي تصوير مشاهد الحب مع العشيق، والشعور بالفرحة معه، وانعدامها مع الزوج، بل الشعور بالخيبة وهي إلى جانبه.. لتأكيد فكرة صلة العشق بالكتابة، تماماً مثلما تصرح بشعورها بالراحة وهي متصلة

بيتها الآمن بالجزائر العاصمة، بعيدة عن بيت الزوجية:

- «أتوقع أن يكون زوجي قد ولد بمزاج عسكري، وحمل السلاح قبل أن يحمل أي شيء. فain العجب في أن يكسرني أيضا دون قصد، تماماً، كما أغراني قبل ذلك بسنوات، دون جهد؟ أليست السلطة، كالثراء، تجعلنا نبدو أجمل وأشهى؟»

(...)

كنت أجد في تصرفه شيئاً من الأبوة التي حُرمت من سلطتها. بينما يجد هو في تسلطه استمرارية لمهامه الوظيفية خارج البيت.

أذكر.. بدأت علاقتنا بانهيار متبادل وبعنف التحدّي المستمر.

كان لا بد أن أتوقع أن العلاقات العنيفة هي علاقات قصيرة حكم شرasta. وأنه لا يمكن أن نضع كل شيء في علاقة؛ لا يمكن أن تكون أزواجاً، وأصدقاء، وأباء، وأحبة، ورموزاً.

(...)

1- ينظر: بوشوشه بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية (روايات أحالم مستغانمي)، كنابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط / آذار 2005، ص: 105.

2- ينظر: نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، دط، 2011، ص: 39.

ولهذا لم يترك في حياته مساحة حرية، يمكن أن يتسلل منها أحد. فقد سطا على كل الكراسي، دون أن يشغل أحداً بجدارة.»¹.

ويأتي حديثها عن صورة زوجها وهو يدخل إلى البيت لتُبرِّز منحى هذه العلاقة الموسومة بالفتور؛ وعدم التجاوب من جانبهما يعكس نكهة عدم الرضا، وينعكس هذا على مستوى السرد، فتأتي اللغة محملة بكم هائل من المفردات التي لها علاقة بوظيفة زوجها بوصفه رجلاً عسكرياً « ضابط - الانتصارات - صفارات الإنذار - المزائم - سيارات الإسعاف - قصف عشوائي - الأبراء - القوة - » الموجية بأشكال العنف، والقوة، لشرح طبيعة هذه العلاقة " المؤسسة " التي يطغى فيها الجانب الوظيفي للزوج عن جانبه الاجتماعي، وعن النزوع الإنساني بشكل عام، وتتجلى صورته بعيدة عن تلك الأحساس التي يفترض الشعور بها، وهو يتصل ببيت الزوجية:

- « كهذا المساء، أتوقع أن أمars عادتيفي الكتابة، صمتاً، وأنا أترجّح على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية، ليرتدي جستي للحظات، ثم.. يغرق في النوم. دوماً، كان ضابطاً يحب الانتصارات السريعة حتى في سرير. وكنت أئنني تحب المزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسقها صفارات إنذار.. ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جث العاشق أرضاً.

بي افتتان بقصف عشوائي، يموت فيه الأبراء عشقاً.. على مرى اشتءاء، دون أن يكون لهم الوقت ليسألو: لماذا؟
تنينت أحياناً، لو أنه مارس الحب معى دون أن يخلع بذلته. ربما كان بذلته تلك، فتح له طريقاً إلى جستي بالقوة.
فقد كنت دائماً مأخوذه بقوته.

ولكنه هذه الليلة أيضاً لن يفعل. لأنّه يخاف عليها أن « تَجْعَلُك ». وربما- فقط- لأنّه رجل بلا خيال. بل بالأحرى هو ينفق خياله وذكاءه خارج هذا السرير. في النهاية، الرجال الذين خلقوا لكرسيّ، لم يخلقوا بالضرورة لسرير. والذين يهروننا بثيابهم ليسوا الذين يهروننا بدونها. والمشكلة، أننا نكتشف هذا في ما بعد!

1- الرواية، ص: 37، 38

الليلة أيضاً، سأسترق النظر إليه وهو يخلع قوته ويرتدى منامته.»¹

تنكّر صورة المؤسسة بهذه الكيفية لدور المرأة التي تصبح فيها كائناً مجرداً من كل الأحساس، ويتباءل حينها جسدها بانكاش عواطفه الممزوجة بالمرارة، فلا تبدي سوى امتعاضها من سلوك الزوج الذي يشرحه عدم التجاوب معه، والتفرج عليه، مع غياب الجانب الانفعالي في المشهد، وذلك لأنّها مجرد من خطابها الخاص، إذ تكتفي بتلقي هذا الخطاب منه:

- « ولكن قبل أن أرفع السماعة، دق الهاتف وهزّني. كان زوجي على الخط يحدث بكلمة «ألو» أن تقتل الوهم أيضاً! »

جمل عجل نتبادلها، وكانتنا نتحدث على بعد قارات. أو كان الهاتف الذي يتحدث منه ليس مدفوعاً من طرف الدولة.

فليكن! إنه دائماً على عجل. وربما كانت الأحداث حوله هي التي تسرعه، مادام يأمرني بالعودة إلى قسنطينة، بعد غد، على متن الطائرة، لا في السيارة، نظراً إلى تدهور الوضع الأمني في العاصمة.»².

يفسر الحديث المقتضي بين الزوجين شعور الطرفين المبني على نظام تراتبي، تفقد معه المرأة أية خصوصية، ولا تملك خيارات أخرى غير تلك التي يراها زوجها، يُخصّها هذا التواصل الحكومي بعلاقة عمودية، وبخطاب الذكرة المهيمن، ومن جهة ثانية، يظهر الجذاب الزوج إلى عمله الذي يأخذه عنوة وطوعية، ويشغله بذلك عن الاهتمام بمصير العائلة وشؤونها:

- « أطلب زوجي على الهاتف لأعياده. أشعر أنّ هاتفي يفاجئه وربما يسعده. أسأله إن كان أرسل شيئاً إلى بيت عمّي أحمد. يقول إنه لم ي ذلك، نظراً إلى مشاغله. أجيبه أنّي سأتكلّل بالأمر. وقبل أن أواصل كلامي يدق في مكتبه هاتف آخر.. ويتوقف بيتنا الكلام.»³.

يزيد الوضع التأزم للبلاد بشكل فاعل في فتور علاقة الزوجين على مستويات عديدة، فالظروف القاهرة التي تحكم وضعية الزوج باعتباره مسؤولاً عن أمن المدينة، تسيّم في تكريس مفهوم الذكرة وقيمها من ناحية انصباب اهتمامه

1- الرواية، ص: 97.

2- الرواية، ص: 191، 192.

3- الرواية، ص: 201.

على "الخارج"، في مقابل عدم اهتمامه بالداخل "البيت" الذي يخذه مكاناً لالتماس الراحة فقط، حتى يتجدد عهده بهماهه خارجه، وبالتالي تعكس ذهنية المتأثرة بالوضع السياسي والاجتماعي على سلوكاته تجاه زوجته:

- «زوجي كان مرهقاً بدوره إلى درجة لم يلحظ معها غياب شهتي. تبادلنا أحاديث عادية، عن أشياء عامة دون تحديد. وما إن أنهى عشاءه حتى رأيته يتوجه نحو غرفة النوم ويخلع ثيابه. وكأنه يخلع عباءً كان يحمله طوال النهار. ويلقي بنفسه على السرير.»¹

إن وسم الساردة لأحاديثها مع زوجها بـ"العادية"، يُبيّن هذه الصورة النمطية اليومية التي يحييها الثنائي "الزوج والزوجة" في التعاطي مع مختلف الواقع والأحداث. أما عدم بسط هذه الأحاديث على مستوى السرد، فمؤسس من زاوية عدم إيلاءها أهمية ما، لأنها تُجانب عواطف المرأة، ولا تمس مشاعرها، كما إنها تأتي بعيدة عن كينونتها كذات، ولا تُحرّك أحاسيسها، مما يفسر واقعاً باسماً يحكم هذه العلاقة الزوجية التي تسم بالبرود، وعدم التوهج، وتُكرّس "المألوف الموراث".

- ب: المسار الأنثوي التحرري وأبعاد العلاقة البديلة²:

تأتي، في مقابل ذلك، صورة حياة/أحلام وهي تتحايل على زوجها للانتقال إلى العاصمة، للاتصال بالعشيق، لتعمق معاني الخصب، وإثراء الفكري الذي تتخطى عليه الكاتبة في مواجهة السلطة الذكورية المهيمنة، والمتجالية في الزوج ليس باعتباره زوجاً فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، ولكن في كونه رجلاً تطال سلطته البلاد أيضاً، مما يشرح قدرة الكاتبة على المراوغة التي مكتنها من التحرر من السياس المحيط بها، من قبل زوجها الذي يتحصن في علاقته بها بذكورته، وبموقعه السلطوي المشفوعين بتاريخه النضالي الطويل:

1- الرواية، ص: 210.

2- اهتم البحث بالجانب الوصفي - غالباً -، وهي خاصية نابعة من المنهج المتبع (البنيوي)، وأغفل التركيز على بعد التأويلي، الذي يعيش هذه العلاقة بالنظر إلى المعنى الأيديولوجي في الأساس. فيظهر هذا السلوك بوصفه اختياراً آنياً، غير قادر على تحقيق حرية المرأة، لأن اقتحام حياة/أحلام لعوالم العلاقة مع العشيق لم يجعلها تتحرر بصورة كلية، ذلك لأنها تجعل من نفسها "موضوعة جنسية" ، كما لم تتحل حدود الجسد، وهي تضع جسدها "بؤرة" تواصل مع الرجل خارج مؤسسة الزواج.

- « حتى الآن، لا أدرى كيف استطعت إقناع زوجي بفكرة سفري إلى العاصمة للاستجمام على شاطئ البحر، في عز الشتاء! وكيف لم يجد في سفر كهذا شبهةً ما.

أذنّگر تلك المقوله الساخره « ثمة نوعان من الأغيبياء: أولئك الذين يشكّون في كل شيء. وأولئك الذين لا يشكّون في شيء! ». ¹

أمّا زوجي الذي يملك من التذاكي المهنيّ ما يجعله دائماً على حذر، فقد بدأ حياته الزوجية معي، كأيّ عسكري، بالتجسس والتحري والاشتباه في كل شيء.

ثمّ أمام غياب الأدلة، أعطاني من الحرية ما فاجأني، أو ربما بقدر ما يلزمه من الوقت كي يصرف عنّي إلى مهامه، واثقاً من سطوة نجومه الكثيرة.. علي.

وهذه المرة أيضاً، من الأرجح أنه مشغول عنّي بالمستجدات السياسية، وأن لا وقت له للتجسس على مشاغلي النسائية، التي حتى الآن، لم يكن فيها ما يستحق الإخفاء أو الخدر. ²

تأتي رؤية الساردة للزوج مقابلة لرؤية العشيق التي هي وليدة رؤية الكتابة التي تتحقق حرية والانعتاق اللذين تفرضهما طقوس الإبداع، وفي رحابه تكتسب الذات كينونتها التي ظلت حبيسة الأوامر والحضور للزوج، فتجيء لغة السرد بزعة تصويرية طاغية بالشعرية والاندماج الكلّي مع مشهد الحب، الذي يكشف عن أنوثة كامنة ومشاعر مستبطنة، لأنّ العشيقة تأخذ كامل ثقتها بنفسها، ف تكون فاعلة بأمتياز ³، كما يتجلى في العينة التشكيلية التالية:

- « كان صوته ملائماً لسمعي. ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده. بينما مسافة أنفاس وقبلة. ولكنّه لم يقلّبني. امتدت يده اليمنى نحو شعري، تلامسه مروراً بعنقى ببطء، وعبث مثير. ثم انزلقت نحو أذني، تخلّع عنها الواحدة بعد الأخرى قرطهما. (...) »

رحت أستعيد أنفاسي. أتبّه للثوب الذي أتصبّ تحته عرقاً، وأنا أراه يخلع جاكيته، يشعل سيجارة، ويجلس على تلك الأريكة لا حتّسّه قهوته. ³.

1- الرواية، ص: 253، 254.

2- ينظر: عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص: 84.

3- الرواية، ص: 180، 181.

يُبَحِّي سرد تفاصيل هذا اللقاء في قرابة الصفحتين، إِذ يأخذ فيه الجسد أبعاده الأنثوية، وتأخذ فيه المشاعر مداها، دلالة على الانفعال الحالى بين الطرفين، ويُشكّل فيه جسد حياة/أحلام "بُورة" التواصل، وإِذَاك لا تبقى شخصية المرأة مشاهدة، وإنما تبادر هي ذاتها إلى التعبير عن مشاعرها:

- « وبدل أن أسعده على تزيرها، امتدت يدي تخليع عنه القميص. وراحت شفتاي تندحرجان على مساحة صدره. ثم تزلقان نحو ذراعه الثانية مكانها، فتكسوها قبلاً، بشراسة العشق الذي هو وحده قادر على جعل أيام حقيقة.. جميلة في ل ساعتها! »¹.

يلحظ القارئ أنَّ لقاءاتهما كلها حازت على مستوى السرد بالتصوير بذلك التفاصيل، ووردت ضمن "سرد مفرد"؛ وهذا الشكل من الحكاية بتعبير جيرار جينيت « يتواافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث السردي ».² في حين ليس الأمر كذلك مع زوجها، إذ يُبَحِّي مقتضباً (برتدي جسدي للحظات ثم.. يغرق في النوم)، ويخضع للسرد المؤلف (عادتي - دوماً - إنه دائماً)، ويمثل السرد المؤلف في حِكي مرّة واحدة ما وقع مرّات لا متناهية. يقول جيرار جينيت عن هذا النَّفْطِ: إنه يتولى فيه « بُثِّ سِرِّدي وحيد عدّة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد ».³ ويُكْنِي المَجْوَءَ إلى السرد "المؤلف في" "فوضى الحواس" في تجاوز العرضي الهامشي، لِذِّي يضغط المقطع النصي عدّة أحداث متّامة (أو متطابقة) في جملة واحدة، ناقلاً الواقع إلى المتخيّل، متجاوزاً عنصر الحرافية في سرد الواقع اللفظية وغير اللفظية⁴. كما أن التصوير للحالة الأولى (مع العشيق) يأتي دائماً محكماً بالحوار الذي يعكس تجاوب الطرفين، ويسهل التواصل بينهما، في حين تسقط

1- الرواية، ص: 272.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص: 130.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، ص: 132.

4- ينظر: السعيد بوطالبين، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوفة - دراسة بنحوية -، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997، ص: 15.

*- من الموضوعات التي خضعت للسرد المؤلف أيضاً: حديث الساردة عن إطعام والإيمان لها «الطمينة» المتكرر، وزيارتها الكثيرة للأطباء بوصيات خاصة من زوجها، وكذا زيارتها لأضرحة الأولياء بيعاز من أمها (استسلاماً لها وفضولاً، لا رغبة في الإنجاب)، ووح الوالدة، وتعدد ناصر عليها، وحث الوالدة ابناها على الكسب، وتساؤلات الساردة عن لحظات الضجر الذي تعشه كل ذات عصر. ينظر: الرواية، ص: 100، 123، 129، 132، 215، 216، 246.

لقاءاتها المتواترة مع زوجها في الروتين، مما جعلها تُعبر عن خيبة كبيرة تجاه زوجها الذي رأت فيه يوماً قامة تاريخية بلادها وشموخه، قبل أن يتضاءل صورته تلك في عينيها بعد معايشتها له.. وهي تكشف خطأ الدمج بين هذا الزواج والوطن، فالذاكراة مشحونة بشجون النضال الوطني، أما الزوج فواقع مضاد لأنّه سارق، وخائن لأحلام الوطن، ولأحلامها أيضاً! مما جعلها تعرف:

- «تبَّتْ بَعْدَ ذَلِكَ، إِلَى أَنْ أَبْوَتَهُ هِيَ الَّتِي كَانَتْ تَعْنِي لِي الْأَكْثَرُ. وَأَنَّ مَهَامَهُ السِّيَاسِيَّةِ وِرْتَبَتِهِ الْعُسْكُرِيَّةِ لَمْ تَكُنْ تَعْنِيَنِي بِوِجَاهَتِهَا، وَإِنَّمَا لِكُونِهَا اسْتِرَارًا لِذَاكْرَةِ نَضَالِّيَّةِ نَشَّأَتْ عَلَيْهَا، وَعَنْفَوَانِ جَزَائِرِ حَلَمَتْ بِهَا».

كنت أرى في قامته الوطن، بقوته وشموخه. وفي جسده الذي عرف الجوع والخلوف والبرد، خلال سنوات التحرير، ما يبرر اشتئالي له.. واحتفائتي به إكراماً للذاكرة. كم من الوقت، قيل أن اكتشاف حماقة خطى عقدة الماضي.. بالواقع المضاد».² لقد مثلت حياة/أحلام زوجها بقيم كثيرة قبل أن يتضاءل في منظورها بالنظر إلى تفاعلات الحياة اليومية التي جردها من تلك القيم، وشحنته بقيم مناقضة لسابقتها، مما يلور مواقف جديدة من جانبها، وهي تلاحظ تداعياً صورته الأولى. فلنجات إلى حرق الثابت، ملتمسة واقعاً آخر، يمنحها زادها كاملاً من الحرية من أجل تحقيق الذات؛ يبدأ هذا الواقع الجديد بممارسة الكتابة التي تسعى إلى تهميش الثابت أو تدميره في الثقافة الذكورية عن المرأة³، ويأخذ أبعاده بذلك في التأسيس لعلاقة بدأة تستمد مشروعيتها من وقائع جديدة، لا تنظر إلى المرأة بوصفها جنساً (sex) أي معطى بيولوجيياً فقط، وإنما باعتبارها بُنية سوسيو ثقافية⁴، بعيداً عن الضوابط التي تحكم النساء - عادة - الألائي يخضعن لترسميات مألفة ولمنظومات المجتمع وقيمه.

ونافلة القول، أني يمكن إجمال الاستنتاجات المتوصّل إليها، في النقط التالية:

- تبيّن هامشية علاقة حياة/أحلام مع زوجها التي خضعت للسرد المؤلّف، بينما تجيء علاقتها، من وجهة تقابلية، مع خالد/الصحافي (العشيق) ضمن سرود مفردة، تشرح أهميتها.

1- ينظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتاب في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص: 130.

2- الرواية، ص: 38، 39.

3- ينظر: حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 66/ربيع 2005، ص: 182.

4- ينظر: رشيد بخدو، جمالية الين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالغرب، ط 1، 2011، ص: 25، 26.

- يظهر منظور حياة/أحلام لشخصيتي الزوج والعشيق مختلفاً (ثنائية تقابلية ضدية)، فتجيء صورتها مع زوجها باهتة خالية من كل إشراق أو توهج، لأنها خاضعة للسلطة الذكورية المهيمنة، بينما تبدو صورتها مع عشيقها أكثر إثراء، وأكثر حيوية، لأنها تحرك بمحض إرادتها لإشباع رغباتها في إنسجام تفاعلي، يشرح التنازع الحاصل بين الطرفين.

- يتجلّ عدم قدرة العلاقة البديلة مع "العشيق" على تحقيق كينونة المرأة بوصفها بنية سوسيو ثقافية، على اعتبار أنها تجعل من "جسدها" دوماً بؤرة تواصل مع الرجل كـ هو الشأن في بيت الزوجية. وهي بقدر ما تمنحها توازناً ما، بقدر ما تؤكّد استلاها وعدم قدرتها على التحرر.

- تؤكّد عودة الساردة حياة/أحلام في نهاية الرواية، إلى حياتها الطبيعية، وإلى حضن أسرتها، وإلى دفء العلاقات الأسرية (الأم - الأخ - وزوجها)، أهمية العلاقة الزوجية في وعيها الفردي، بعد أن أهملتها سابقاً تحت وقع جمالية الالتباس بين الكتابة والحياة.

- تلخص الكتابة النسائية موقفاً فكريّاً، مفاده البحث عن الحرية الذاتية التي تفتقد لها المرأة ضمن إطار الأسرة، وفي الوقت نفسه تأتي هذه الكتابة عبرياً عن خرق الثابت في الثقافة الذكورية عن المرأة.

قائمة المصادر والمراجع:

- 01- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط 2، 1971.
- 02- أحلام مستغاني، ذكرة الجسم، منشورات أحلام مستغاني، بيروت، لبنان ، ط 19، 2003 م.
- 03- أحلام مستغاني، فرضي الحواس، منشورات أحلام مستغاني، بيروت، لبنان، ط 2003، 2.
- 04- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، سبتمبر 1996.
- 05- يوشوشا بن جمعة، جماليات لعب الكتابة السردية (روايات أحلام مستغاني)، كتابات معاصرة، مجلة الابداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط / آذار 2005.
- 06- جرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنح -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 3، 2003.

- 07- حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 66/ ربيع 2005.
- 08- رشيد بخodo، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالغرب، ط 1، 2011.
- 09- السعيد بوطاجين، "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنوية-، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وادابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997.
- 10- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004.
- 11- عبد الله محمد الغذاوي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 4، 2008.
- 12- عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط 1، 2006.
- 13- عطيات أبو السعود، نيشه والتزعة الأنثوية، نيشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، الفكر المعاصر (سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.
- 14- فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 65، خريف 2004- شتاء 2005.
- 15- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990.
- 16- نور المدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.
- 17- نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، دط، 2011.

الحكاية الخمرية النواصية: العناصر الفنية والمأثقة قراءة ثقافية في قصيدة "وفتية كمسابح الدجى غُرِّ" أمنوذجا

بغورة محمد الصديق*

Abstract :

Abou Nouass is among the biggest contributors to developing Dionysian poetry, and creating its most important art being the art of the Dionysian tale. Mixture being one of the artistic vision foundations, it's also a part of a poet's cultural and civilizational reality. This poet mimicked in his Gaii poetic texts a handful of artistic and cultural ends, strengthening the relation between poetry and tales, and canceled the separation between the sacred and the profane, he also dedicated tales in poetry depleting the void between the ends of poetry and the ends of prose, and made Dionysian texts have an serious and open dialogue with coran texts. So there is no wonder in finding a mixture of religions, civilizations and cultures In Abou Nouass's poems moved by a mixture in the words, those being: wine, water, songs and music, and those are the elements that fused similarly to the fusion of new concepts that appeared in the abbassid age, thus came the intertextualities that defined the Dionysian poetry genre generally and his Dionysian tale specifically. Adopting an endless realm of different dimensions.

ملخص:

يعتبر أبو نواس من أهم الشعراء الذين ساهموا في تطوير شعر الخمرة، ووضع أهم فن له وهو فن الحكاية الخمرية. حيث إن المزج أساس من أساس الرؤية الفنية عنده، وهو ذلك جزء من واقع الشاعر الثقافي الحضاري. فقد جسد أبو نواس في نصه الحكائي الشعري مجموعة من الغایات الفنية والثقافية، فوطد علاقة الشعري بالحكائي، وألغى انصاف المقدس عن المدنس، مثلما كرس الحكى في الشعر مقررا بذلك بين غایات الشعر وغایات النثر، وجعل النص الخمرى يتجاوز تحاوراً جاداً متنفتحاً مع النص القرآني. ولا عجب في أن نجد مزجاً للديانات والحضارات والثقافات في قصيدهه متحاوراً مع مزج يحركه؛ هو الخمرة والماء والطرب، وهي العناصر التي تترسخ امتراج الأفكار الجديدة التي طبعت العصر العباسي، لذلك جاءت التناصات مشكلاً قوياً واضحاً لقصيدهه الخمرية عاممة ولحكايته الخمرية بخاصة. ليبني عالماً لا متناهياً في أبعاد متنوعة و مختلفة.

توطئة:

يعرف الشاعر العباسي أبو نواس - أكثر ما يعرف - بـشعر الخمرة، لكن الدارسين كثيراً ما ركزوا على ما في نصوصه الخمرية من وصف للخمرة، مهملين التنوّع

*أستاذ م.أ. قسم اللغة والأدب العربي، جامعة المسيلة.

MÂAREF (Revue académique) partie : lettres et langues قسم : الأدب واللغات السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)
8^{ème} Année (Décembre2014) N°:(16)

الفنى الذي تزخر به القصائد التي تتناول الخمرة، رغم أن الشاعر قد خصها بحكايات يمكن تسميتها : حكايات نحمرية".

والحكاية التي هي في الأساس أقرب إلى روح النثر قد تختلف عن الشعر في ميلها إلى رسالة ما يريد الحاكي تبليغها، لذلك كان الكشف عن تلك الرسائل الثقافية في الحكاية الخمرية ذا أهمية نقدية خاصة، انطلاقاً من كون أبي نواس ليس مجرد شاعر لاه، بل يمكن النظر إليه على أساس كونه صوتاً فنياً فكريًا هاماً في تاريخ القصيدة العباسية.

وإذا كانت شخصية أبي نواس قد عرفت بكثير من التناقضات التي ميزت حياتها وأدبه، فإن الدراسة في هذا التناقض قد تعطينا صورة أوضح عن تناقضات عامة اشتمل عرفاً عصر الشاعر كما عرفتها حياته، ومن هنا كانت تلك الثنائية التي ميزت لقاء الحكاية الخمرية بالمعجم القرآني الذي استعمله الشاعر في تعبيره عن تجربته الخمرية الحكائية، مما يدفع إلى طرح عدد من الأسئلة لفهم هذه ظاهرة الملاقيـة التي مثلما كانت سمة عصر الشاعر كانت سمة شعره الذي قد يدل على ذهابها بعيداً في التجاوز والتحاوار، فما سر اللقاء الذي أحدهـه الشاعر بين الخمرة ولغة القرآن الكريم، وما الغاية الثقافية الفكرية التي كانت وراء هذا الجمـع بين مقدس ومدنـس؟ وما هي العناصر الفكرية والفنـية التي اجتمعت لمؤازرة هذا المـعمار الفـني الذي أراد أبو نواس تحقيقـه من خلال القصيدة الحـكـائية الخـمـرـية.

1- تحديد اصطلاحـي:

لا بد قبل المضي في دراسة الحـكـائية conte¹ عند أبي نواس من تحديد اصطلاحـي، إذ عادة ما يستعمل مصطلـح القصـة nouvelle حين الحديث عن

1- تعرف الحـكـائية tale في معجم المصطلـحـات الأـدـيـة المـعاـصـرـة، عـرض وـتـحـقـيق وـتـرـجمـة سعيد عياش، دار الكـابـ اللبناني، سـوـشـيرـسـ، طـ1ـ، 1405ـ، 1985ـ، بـأـنـهـاـ "ـ1ـ سـرـدـ كـابـيـ أوـ شـفـويـ يـدورـ حـولـ تـيمـ معـينـ، 2ـ وـالـحـكـائـيـةـ تقـيـلـ قـدـيمـ يـتوـخـيـ الـبـاسـاطـةـ وـالـعـبـرـةـ...ـ3ـ وـلـمـ تـحـظـ الـحـكـائـيـةـ باـهـتمـامـ الدـارـسـيـنـ إـلـاـ حـدـيـثـاـ...ـ"ـ صـ72ـ وـتـعـرـفـ فيـ "ـمـعـجمـ المـصـطلـحـاتـ الـعـرـبـيـةـ فـيـ الـلـغـةـ وـالـأـدـبـ"ـ لمـجـدـيـ وـهـبـةـ وـكـامـلـ الـهـنـدـسـ، مـكـتبـةـ لـبـانـ، طـ2ـ مـقـنـقـةـ مـرـيـدـةـ 1984ـ، صـ152ـ بـأـنـهـاـ "ـلـفـظـ عـامـ يـدـلـ عـلـىـ قـصـةـ مـتـخيـلـةـ أـوـ عـلـىـ حـدـثـ تـارـيـخـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـلـقـيـ ضـوءـ عـلـىـ خـفـاـيـاـ الـأـمـورـ أـوـ عـلـىـ نـفـسـيـةـ الـشـرـ كـاـ يـدـلـ عـلـىـ سـرـدـ مـنـسـوبـ إـلـيـ رـاوـ"ـ، كـاـ تـذـكـرـ فـيـ التـعـرـيفـ حـكـائـيـةـ الـحـانـ fairy tale وـالـحـكـائـيـةـ الرـمزـيـةـ fable وـالـسـرـدـ الـلـهـيـالـيـ وـالـقـصـةـ الـأـسـطـوـرـيـةـ لـاـ حـادـثـ خـارـقـةـ، وـالـحـكـائـيـةـ الشـعـبـيـةـ، وـالـحـكـائـيـةـ الـوـهـيـةـ الـخـرـافـيـةـ tale fantastique. وفي كل ذلك خلط واضح بين مفهوم السـرـدـ وـمـصـطلـحـ الـحـكـائـيـةـ، وـالـمـعـجمـ يـضـعـ مـصـطلـحـ الرـمـزـيـ لـاـ عـرـقـ بـالـخـرـافـةـ كـاـ وـرـدـ ذـلـكـ عـنـ مـحـمـدـ غـنـيمـيـ هـلـالـ فـيـ "ـالـأـدـبـ الـمـقـارـنـ"ـ، دـارـ الـعـودـةـ بـيـرـوـتـ طـ5ـ، صـ179ـ

والأحداث على خدمة الفكرة من أول العمل إلى آخره.¹ وكل ذلك لا يتحقق في الحكاية التي هي سرد ينسب إلى راو، وضمنها حكايات الجان التي تميّز بالبساطة وتحكي للأطفال² فيغلب عليها سرد النص سرداً مباشراً يكون فيه الكاتب مهيمناً.

والحكاية فن أدبي قد يكون أحياناً بداية لبعض الأدباء في فهم القصصي والروائي كما حدث ذلك مع "غارسيا ماركيز" الذي نشر حكايات له بين سنتي 1948 و1949 في مجلة "espectador مشاهد التلفزيون" قبل أن يشرع في كتابة الرواية.³

وكان ضروريًا أن يتم هذا التحديد الاصطلاحي لما يحدث من التباس في بعض الدراسات؛ فعنيمي هلال مثلاً حين تناوله موضوع الحكاية والخرافة وحكايات كليلة ودمنة يستعمل كلمة قصة مرادفة للحكاية حينما يذكر تأثير الأدب الإيراني بها فيقول: "وقد كان الأدب الإيراني القديم صلة بين الأدب الهندي والأدب العربي فيما يخص هذا الجنس الأدبي. ففي عهد خسرو أنوشروان ... قد حصل طبيبه الخاص على نسخة من كتاب بنج تانترا الهندي ونقله ... وأضاف إليه قصصاً أخرى..."⁴ بل إن الالتباس قد يقع أيضاً بين مفهوم السرد ومصطلح القصة كما نجد ذلك في قول غنيمي هلال حين تناول الملاحم اليونانية وتأسيسها للفنون السردية: "و كانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمي..."⁵ وهذا مل نجده في قول "راح لوعي" الذي أورد رأياً في المقاومة لشويق ضيف فقال في معرض الشواهد النثرية: "... الأقصوصة الطريفة التي تلقى في جماعات، قال شويق ضيف": وفي أخبار بديع الزمان ... أنه كان يختتم مقاماته أو مجلسه في نيسبور بقصة من هذه القصص، ولعله من أجل ذلك اختار لها اسم المقامات"⁶ ، ويؤكد صاحب المقال هذا التصديق على شويق ضيف فيقول مستنبطاً: "نخلص من هذا كله إلى القول: إن

1 - مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت لبنان، ط2، 1984، ص295.

2 - المرجع نفسه، ص 152

Gilard Jacques. García Márquez, le groupe de Barranquilla, et Faulkner. -3 n°27, 1976. Hommage à In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, .Paul Mérimée. pp. 159-170

- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة بيروت، ط5، ص183

5 - المرجع نفسه، ص183

6 - راجح لوعي، تحليل المقاومة البغدادية، التواصل: تصدرها جامعة باجي مختار عنابة الجزائر، عدد 10 مارس 2003، ص ص 99، 100

المقامة عنت... عدة معان هي في جملتها الإقامة أو المجلس وما يلقى فيه من خطب أو مواعظ أو طريف الحديث، ثم تميزت بدلول خاص هو الأقصوصة الطريفة..."¹ وبذلك يضيف الكاتب إشكالاً اصطلاحياً آخر والتبايناً إضافياً هو الأقصوصة.

ومن الواضح أن العربيّ كان منذ القدم يسعى إلى تكيف الشعر لهذه المهمة الحكائية كما يمكن فهم ذلك من قول الماحظ: سمعت أبا العناهية يقول: "لو شئت أن يكون حديثي كله شعراً موزوناً لكان"² ، مما يعني أن الشعر العربي كان قد افتتح لعدد من المهام غير التي عرف بها - ومنها سرد الحكايات - ، فشارك في صوغ شتي الأفكار والفنون صياغة شعرية، ومن هنا فقد كان من الطبيعي جداً أن يرد الفن السردي عند العرب في شعرهم، مع العلم أن النص الشعري العربي القديم قد شابه في بنيته بنية النص السردي وشى الوظائف التي ترد بفضل تلك البنية"³ ، ثم إن كل نص شعري يحوي بداخله سرداً وخيالاً⁴ ومن الطبيعي لذلك أن يكون السرد حاضراً في النص الشعري.

ومن هنا ندرك أن الحكي من العناصر التي تسهم في إحداث تقاطع الشعر والنشر وتقرير المسافة بينهما، خاصة حين يتناول شاعر موضوعات تجرّه إلى سرد أحداث وتعداد صفات على سبيل التأبين في حال الرثاء مثلاً، أو وصف مواقف الفخر والحماسة والجهاد، وما شابهها. وفي كثير من الحالات يقترب هذا الحكي من الشهادة التسجيلية التاريخية التي قد تدفع الدارس إلى تشبيهها بالملامح اليونانية لما تتضمنه من مبالغات في وصف تلامح المقاتلين فيقال إنها قصائد قصصية تشبه قطعاً من الملامح⁵ ، خاصة وأنها تدخل في أيام العرب والإشادة بأبرز سجايدهم.

1 - المرجع نفسه، ص100.

2 - الماحظ، البيان والتبيين، الكتاب الثاني، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة المانجي بالقاهرة، ط7، 1418، 1998، ص115.

3 - يتظر كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة " نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي" - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1986 - ص 25.

4 - Combe Dominique, Poésie et récit:le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy. In:*L'Information Grammaticale*, - 1984, pp22/23.N
doi :10.3406/igram.1984.2242

url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1984_num_22_1_2242

5 - فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته صفاته، المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان، 1927، ص18

وقد وردت أخبار كثيرة في الشعر الجاهلي ذُكرت بعد ذلك في القصص القرآني كأنجذ ذلك في قول النابغة:

إلا سليمان إذ قال الملِيكُ له قم للبرية فـأَحْدُدُها عن الفند¹

فضلاً عن مثل هذه الأخبار فقد وجدت لمحات حكاية لدى شعراء جاهليين في ثياب المعلقات، وورد في أشعارهم حكى نحري، كما نجد ذلك في قول زهير بن أبي سلمى:

نشاوي واجدين لما نشاء	وقد أغدو على شرب كرام
تُعلُّ بهم جلودهم وماء	لهم راح وراًوْق ² ومسك
حُمِّيا الكأس فيهم والغناة	يبرون البرود وقد تمّشت
نفوسهم ولم تهرق دماء ³	تمشّى بين قتلٍ قد أصيَّبت

إلا أن الشاعر يكتفي بهذه اللحظة لينتقل إلى موضوع الهجاء بعد هذا البيت مباشرةً فيقول بيته المشهور:

وَمَا أَدْرِي وَسُوفَ إِخَالُ أَدْرِي أَقْوَمَ آلَ حَصْنِ أَمْ نِسَاءٍ⁴

أما أبو نواس فقد صارت الخمرة موضوعه الشعري الجوهرى، بعد أن كانت الخمرية موضوعاً ثانوياً هامشاً، كما أن المدينة كانت هاماً إذا ما قورنت بالبادية التي عاشت زمنا طويلاً مرجعاً للثقافة وكثير من القيم العربية. وهذا يؤكّد مدى تجذر الرؤية

1 - أبو زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق خلي محمد الجماوى، تهضة مصر، ص 17

2 - جاء في لسان العرب، ص 1781 أنّ الراًوْق مصفاة الخمر، وجاء في هامش شرح الديوان ص 12 "المصفاة أو آية خرقه تصفى بها الخمر، وأنّ حمي الكأس تأثير الخمر في الرأس..."

3 - ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط 2، 1426، 2005 ص 12، ومطلع القصيدة: عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقودام فالحساء، ص 9.

4 - المرجع نفسه، ص 12

الخاصة إلى الحياة والفن في هذا الغرض الشعري عنده أكثر من بقية الأغراض.
"حکي ... الجاحظ قال: أشدت أبا شعيب الفلال أبيات أبي نواس:

ودار ندامي عطلوها وأدخلوا بها أثر منهم جديد ودارس

قال: هذا شعر لو نقرته طنّ. فوصفه من طريق صناعته^١ وهذا يعني أن بديع الصناعة في هذا الفن قد استطاع إيقاع المثلقي بقبول النص بالرغم من تناوله لموضوع حساس دقيق يمس الدين، مما يؤكّد أن الشاعر قد استغل الخمرية استغلالاً فنياً في رفض رموز التقليد والحياة البدوية ليتتصر بها للمدينة وجوانب من حياة اللاهين ومفاهيمهم الجديدة، موقفنا بأن القصيدة القديمة قد انتهت لأن حياة البداوة لم تعد مرجع الحياة العباسية^٢ خاصة وأنّ بغداد - عاصمة الدنيا في عصر بنى العباس - قد غدت محددة للمساير الثقافية والسياسية والاجتماعية، لأنها كانت.

وقد ردت الخمر في شعر أبي نواس على ثلاثة أشكال فنية: إما مقدمة للنص أو وصفاً للخمر أو حكاية تكون الخمرة فيها الموضوع والشخصية بالمفهوم الحكائي.

أ- شعر الخمر مقدمة للقصيدة:

حضرت الخمر قديماً في قصائد عربية كثيرة لارتباطها بروح المفاحرة والكرم وفقاً لمفاهيم اجتماعية كانت سائدة، إلا أن ورودها مقدمة أو جزءاً منها كان قليلاً، ومن أشهر تلك المقدمات القديمة ما نجده عند عمرو بن كلثوم في معلقته التي ابتدأها بعشرة أبيات يذكر فيها الخمرة ويصفها قائلاً:

ألا هي بصحنك فاصبحينا	ولا تذري خمور الأندرينا
مشعشعة كأن الحُصّ فيها	إذا الماء خالطها سخينا
تجور بذى اللبانة ^٣ عن هواه	إذا ما ذاقها حتى يلينا... ^٤

1 - ابن سنان الخفاجي الحلبي "ت 466هـ" ، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط 1، 1982، 1402، ص 168، 169

2 - أدوبنيس على أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج 2، تأصيل الأصول، دار العودة بيروت، ط 2، 1979، ص 109

3 - اللبانة الحاجة من غير فاقة ولكن من همة. لسان العرب، مادة لبن، ص 3992

4 - ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط 1، 1411، 1994، ص 64، 65

وقال أبو نواس في مدح العباس بن عبد الله بن أبي جعفر المنصور، مبرزاً تبشيره للخمرة:

فاسقني طاب الصبور	غرد الديك الصدوح
حسنا عندي القبيح	واسقني حتى تراني
حين شاد الفلك نوح	قهوة تذكر نوحا
طيب ريح فتفوح	نحن نخفيها ويأبى
فكان القوم نهبي ¹	يبيهم مسك ذبيح ¹

فن الديك الصدوح؟ هل هو الحياة البدوية التي يستيقظ فيها الشارب على صياح الديكة؟ لكن بغداد تصحو على صوت الأذان. هل يحثه الأذان على الشرب؟ هل هو استبدال مدنس مقابل مقدس؟

وقد يفتح الشاعر النص متغلاً لكنه بعد أبيات قليلة يذكر الخمرة ويفصفها، كما نجد ذلك في قوله:

كسونك شجوا هن منه عوار	ديار نوار ما ديار نوار
ويشي بي محمد الله غير وقار ²	يقولون في الشيب الوقار لأهله
ثم يهد للخمر بذكر ساقية جميلة فيقول في البيت الرابع:	
فها إن قلبي لا محالة مائل	إلى رشا يسعى بكأس عقار
وبذلك يكون للشاعر مقدمة قد حوت ثلاثة أشكال افتتاحية هي الغزل والشيخوخة والخمر.	

ب- قصيدة في وصف الخمر:

وفي شعر أبي نواس الخوري يتم مزج طائفة من الأشياء مزجاً لافتاً، وقد يبدو هذا المزج أساساً في فكر الشاعر وشعوره وعصره أيضاً، ذلك أن أيام العباسيين في حد ذاتها كانت مرحلة امتزاج، تماماً كالخمرة الممزوجة بمادة أخرى في

1 - ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ط1، المطبعة العمومية بمصر، 1898، ص72

2 - المصدر نفسه، ص72

تشكيلها وبمجموعة من العناصر التي تصنع جوّها من رياحين وموسى وسمـر...في هذا الموقف مثلا يمزج الشكل القديم بفنه الجديد فيقول:

وقد طال تردادي بها وعنائي أراها أمامي مرّة وورائي عن الدار واستولى على عزائي على ولا يُنكرَنْ طول ثوائي ¹	لقد طال في رسم الديار بـكائي كأني مُرِيغٌ في الديار طريدةً فلما بدا لي اليأس عدّيت ناقتي إلى بيت حان لا تهـرـ كلابه
---	--

إن في هذه الافتتاحية التقليدية السريعة اجتماعاً لعناصر شعرية واضحة المعالم: رسوم الديار المنشورة، والإحساس بالأحسى، والاستعانة على هذا الشعور بالرحلة، إلا أن هذه الرحلة التي كانت نحو مددوح من عليه القوم قد أضحت هنا نحو مددوح مختلف عما ألفناه في مدائح القدامي، وهو في عرف القصيدة الخمرية أهم من كل مددوح، وبذلك تغدو الأشياء من دار وكأس في هذه الحكاية أقرب من إنسان يعارضه الوعي العباسي إن بالحق أو الباطل.

ويرى أحد الدارسين حين تناوله خمريات الأخطل أن أفضل ما في تلك الخمريات قصصها، لكنه لا يعلل هذا التفضيل فيقول: "ومن أحسن ما قاله الأعشى في تصوير دور الخمر التي كانت تقوم في الخيام النائية أبياته التي ساق فيها قصته مع الخمار..."²

وإذا كان الأعشى والأخطل قد سبقا أبا نواس إلى كثير من المعاني وكتنير من الحكي أيضا، إلا أن أبا نواس قد أخذ معانيهما "غورها وتلطف في أدائها وفلسف أخيتها"³

ج- التناص وروح المزج:

المزج أساس من أسس الرواية الفنية في شعر أبي نواس، وهو كذلك جزء من واقع الشاعر الثقافي الحضاري، فلا عجب في أن نجد مزاجاً للديانات والحضارات والثقافات في قصيدته متجلّوا مع مزاج يحركه، هو الخمرة والماء

1 - المصدر نفسه، ص 13

2 - محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهلين، دار النهضة العربية، 1972 ، ص 43

3 - المرجع نفسه، ص 22

والطرب، وهي العناصر التي تتزوج امتزاج الأفكار الجديدة التي طبعت العصر العباسي، لذلك جاءت التناصات مشكلاً قوياً واضحاً لقصيدته الخمرية عامه ولحكايتها الخمرية بخاصة.

التناص (Intertextuality) منتج فكري نceğiي معاصر وليد الستينيات، وهو من مبادئ المقاربة النقدية وأدواتها التي تمكن من قراءة النص باستنطاق التأويلات من خلال علاماته، التي تقوم بطرح إشكالية إنتاجية العمل الفني في علاقته بالأعمال الأخرى، إذ أن أي عمل جديد ما هو إلا نتيجة تحويل مجموعة نصوص سابقة، وبذلك يكون تناص نص ما خلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يتبق منها إلا آثارها. ولا يمكن أن يكتشف أصل النص أو أصوله إلا قارئ غوذجي متتمكن من الدخول في علاقة مع النصوص ليبرز تفاعل النص الجديد مع الماضي والحاضر والمستقبل وتفاعله مع القراء وشتي النصوص.¹

د- الحكاية الخمرية النواصية:

1- في الرؤية:

يقول الشاعر في حكاية خمرية بادئاً بوصف ندمائه مقدماً لهم شرف الصدارة في النص، مبرزاً سموهم الشبيه بسمو النجوم، أما على الأرض فهم أهل قوة وكرامة وإرادة تملّى من نفوسيم الكبيرة على الحياة إملاء، فإذا كان الدهر يصلون على الناس، فإنهم هم الصائلون:

شُمَّ الأنوف من الصِّيد المصايلٍ ²	وفتيةٌ كصابيح الدجى غُرِّ
وصلوا على الدهر باللهو الذي	صالوا على الدهر باللهو الذي
وعاج يحنون عليهم عاطف اللّيت	دار الزمان بأفلاك السعوض لهم

1 - محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيمياني للأدب، وزارة الثقافة، 1996، ص 148.
 2 - ديوان أبي نواس، شرح على فاعور، دار إلكتب العالمية بيروت لبنان. ص 95 وما بعدها، وصاحب الحوت كما ذكر في المأمور يونس بن متى "عس". الغرر البيض الوجه، شم الأنوف كحالة عن العلة والرفعة... (هامش الديوان ص 95)، وجاء في المعجم الوسيط مادة صاد 530... والأصيد كل ذي حول وطول من ذوي السلطان. وهي صيداء (ج) صيد. عجبنا: صحنا "هامش الديوان، ص 95" والنوى الملاح "هامش الديوان ص 95 ، 96"

وقد يما قال حسان:

بعض الوجوه كريمة أحبابهم شم الأنوف من الطراز الأول¹

فالبياض يدل في النص الشعري القديم على المنزلة الاجتماعية الراقية وهو نقىض السود الدال على العبيد، واللونان البياض والسود متناقضان أحد هما إيجابي والآخر سلبي في عدد كبير من النصوص منها حتى النص القرآني الذي يصف أهل الجنة وأهل النار كما نجد ذلك في قول الله عز وجل: "يُوْمَ تَبَيَّنُونَ وجوهُ فَإِنَّمَا الَّذِينَ اسْوَدُتْ وِجْهُهُمْ أَكْفَرُهُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا العذابُ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفِرُونَ" وَإِنَّمَا الَّذِينَ اسْوَدُتْ وِجْهُهُمْ فَقِي رَحْمَةٍ اللَّهُ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ²

وإذا كانت الآيات الكريمة قد فاضلت بين مؤمنين ومسركيين وعرضت جزاء كل طائفة، فإن الشاعر في حديثه عن نداماه البيض قلب المعنى وجعلهم أهل جنة خاصة عنده هي الخمرة، وبذلك فذوقوا الوجوه السود هم المعرضون عن الشراب.

فقد صار ندماً إذن لكل هذه الصفات العظيمة أهلاً لصحبته:

نادمهم قرفق الإسفنج صافية	مشمولة سُبِيت من نحر تكريت
من اللواتي خطبناها على عجل	لما عجبنا بربات الحوانين
في فيلق للدجى كاليم ملتطم	طام يحار به من هو له التُّوي

وتأخذ المنادمة في الحكاية شكلًا بطيولًا فتحضر فيها صور الحرب والسيء كما هو واضح من قول الشاعر، فالخمرة قد سبیت، والدجى يتحول في غمرة كل ذلك إلى فيلق ملتطم كالبحر الهاادر.

في زَيْ خاشعة اللَّهِ زَمِيت	إذا بكافرة شمطاء قد برزت
من كُلّ سُجْ بفرط الجود منعوت	قالت من القوم قلنا من عرفِهِمْ
بذل الکرام وقولي كيما شيت	حلوا بدارك مجتازين فاغتنمي

1 - ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وتعليق وليد بركات، ج 1، دار صادر بيروت، 2006،

ص 74

2 - آل عمران 106 ، 107

كُغم داودَ من أسلاب جالوت
 حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى
 عند الصباح فقلنا بل بها إيتى
 إذا رمت بِسْرَار كاليوaciت
 فالحكاية تتطور في خفة وتنصل بعدد من التناصات التي تحولها إلى معرض
 معرفي ديني:

رمي الملائكة الرُّصَادِ إذ رجمت
 فأقبلت كضياء الشمس نازعة
 قلنا لها كم لها في الدن مذ حُبِت؟
 كانت خبأة في الدن قد عَنست
 فقد أتيتم بها من كُنه معدنها
 تهدي إلى الشرب طيباً عند نكهتها
 كأنّها بزلال المزن إذ مزجت
 يُديرها قمر في طرفه حور
 وعندها ضارب يشدوا فيطرينا
 إليه أحاطنا ثنى اعتنها
 من أهل هيٰت سنجي المِرم ذي أدب
 فينبرى بفصيح اللحن عن نغم
 حتى إذا فلك الأوتار دار بنا
 فرزنا بها في حدائقات ملففة
 تلهيك أطياّرها عن كل مُلهمة

في الليل بالنجم مرّاد العفاريت
 في الكأس من بين دامي الخصر منكوت
 قالت قد اخْتَذْت من عهد طالوت
 في الأرض مدفونة في بطن تابوت
 خاذروا أخذها في الكأس بالقوت
 كنفع مِسْك فَتَيْقِي الفَارِ مفتوت
 شباك در على ديجاج ياقوت
 كأنّما اشتقّ منه سحر هاروت
 يا دار هند بذات الجزع حيث
 فلو ترانا إليه كالباهيت
 له أقول مراحاً: هات يا هيٰتى
 مثقفات فصيحات بتثبيت
 مع الطبول ظللنا كالسبايت¹
 بالرند والطلع والرمان والتوت
 إذا ترّنْم في ترجيع تصوّيت

1 - جرم الصوت جهارته "المعجم الوسيط" مادة جرم ص 118" والسبايت واحدها السبت الرجل الكثير النوم "هامش الديوان"

ولم أكن عن دواعيها بضميت أُفْجِيْ بطلاعة شيب غير مبخوت آذن بالصّرم من ودّ وشتيت ومن إضاعة مكتوب المواقت عفوٌ يا ذا العلا عن صاحب الموت	لم يثنني اللهو عن غشيان موردها حتى إذا الشيب فاجاني بطلعته عند الغوانى إذا أبصرن طلعته فقد ندمت على ما كان من خطل أدعوك سبحانه اللهم فاعف كا
--	--

2- الوصف الخارجي:

يبدأ أبو نواس حكاياته الخنزيرية بوصف الشخصيات وصفا خارجيا فيورد صفتين: الأولى في قوله "كمصابيح الديجى" والثانية "غرر"، ومن الواضح أن التشبيه بالմصباح يعني شدة البياض، وهو مما يوحى بأنهما من أحرار العباسين وليس من عبيدهم أيٌّ منهم من علية القوم، قد وردت هذه الإشارة إلى المنزلة الاجتماعية مقدمةً لذكر الصفات النفسية

إنَّ أول ما يستوقفنا هنا هو كونه نصاً عارفاً يحتاج متلقيه كـما من المعارف:

- كَغُنمْ داوَدْ من أسلاب جالوت
- رُمي الملائكة الرُّصادِ إذ رَجَمت
- في الليل بِالنَّجْمِ مُرَاد العفاريت
- قالت قد اتَّخذت من عهد طالوت
- كأنما اشتقت منه سحر هاروت

إن كل اقتراب من هذا النص الحكائي يحتم علينا معرفة "داود" وغممه، وجالوت وأسلابه، والملائكة وترصداتها، والعفاريت ومرادها. وطالوت وعهده، وهاروت وسحره. كلها إشارات تناصية تسمو بالنص إلى مصاف النصوص المؤثرة معرفياً، وبذلك يصبح تلقى النص الحكائي رهين ما يمتلك المتلقى من زاد ثقافي ضروري يمكن من إيجاد مفاتيح لدخول النص. ويبدو أن الغاية الخلقية الواردة في نهاية النص هي التي أملت كل هذه التناصات التي تؤكد انسجام الطرح مع التوظيف التناصي المكتشف هو موضوع التوبة المذكور في النهاية، من خلال تعدد الأصوات

داخل الحكاية: ذلك أن الشاعر يروي ويحاوره طرف ثان، كما تحاوره الخمرة، وهكذا ينفتح النص على اصوات كثيرة تتأنسن فيها الأشياء.

وفي النص التواصي حوار ينمّ عن يسر في دخول التاريخ، لكن بمقابل ذلك نجد عسرا في التواصل مع الحاضر الذي يمثله "المُسؤول" وهو في الغالب شيخ يهودي ماكر أو عجوز يهودية شمطاء. وكل ذلك يمكن عده معادلا موضوعياً للصراع السياسي الذي لا يمكن أن يديره إلا في هذا الجو الخمر، فينتصر في ثناياه وينتفيجه، وبذلك ينتقم للخبية السياسية بهذه الشكل الفنى. فالحوار المتغيب في دار السياسة صار ممكناً في دار الخمر مع القيمين عليها. وإذا كانت الأصوات قد تعددت في هذا الحوار فإنها من حيث النغم قامت بدور دلالي واضح، فالراء المتكرر في قوله: رمي الملائكة... إلى آخر البيت وطبيعة التلفظ بها ذات صلة بحالة السكر، والصور المقابلة أيضاً قد تعددت بشكل واضح ذلك أن العجوز الكافرة الشمطاء هي الصورة المقابلة لفتية المصايب وهي كذلك الوجه المقابل للخمرة الصباح والتقابل بين الصباح والليل والملائكة والعفاريت.

وفي الأبيات إنجاز أسلوبى بارز من الواضح أنه يقدم للشاعر طريقة هامة في التعامل مع التراث، من خلال التناص مع ألوانه المتعددة: منها ذكر سيدنا "داود" ومحاربته الجبار "جالوت" و"رجم الملائكة للعفاريت بالشعب"، والملك العربي القائد "طالوت"... وجمع لعدد من التناصات، كما أن طائفه من اللذات قد اجتمعت، منها ما يشققه العين، ومنها ما يشققه لأذن، لذلك دلّنا الشاعر علي سبيبن من أسباب تمكّن شعره من نفوس معاصريه ونفوس من بعدهم¹: أما الأولى فهو هذا الكشف عن ثقافة ذات صلة بالعصر والتاريخ والتراث العربي والعالمي، وأما الثاني فهو التشكيل اللغوي الذي ييرز أصلالة النص؛ إذ جمال النص التواصي متجسد في ذاته، ومكوناته الأسلوبية، وفي تلك العلاقة الحميمة التي يعقدها مع قارئ يجد كثيراً من ذوقه وشعوره مجسدة فيه. وهكذا يتبيّن صدقه المستمد من ذاته، ثم إن لغة أبي نواس تبدو قريبة في روتها من الحياة اليومية وتجاربها وعدد من الأدوات الأساسية التي يوظفها لإعادة الشعر إلى الحياة.¹

وبعد فقد جسد أبو نواس في نصه الحكائي الشعري مجموعة من الغايات الفنية والثقافية، فوطد علاقة الشعري بالحكائي، وألغى انفصال المقدس عن

1 - ينظر عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر
بيروت لبنان، 1979، ص 74

المدنس، مثلما كرس الحكى في الشعر مقرراً بذلك بين غaiات الشعر وغيایات النثر، عن النثر وجعل النص انحرافياً يخاور تحاوراً جاداً ممفتحاً مع النص القرائي، مغلاً في النهاية الغاية انحرافية، معتمداً تعددًا في الأصوات الإنسانية والمؤنسنة، باشّ ثقافة اللقاء المتسامع بين مكونات الحياة المتناقضة في ظاهرها المتكاملة في أعمق معانٍها ومقاصدها.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1 أبو زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق خلي محمد الباجوبي، نهضة مصر.
- 2 ابن سنان الخفاجي الحلي "ت 466هـ" ، سر الفصاححة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1982.
- 3 أدواتيس على أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج2، تأصيل الأصول، دار العودة بيروت، ط2، 1979.
- 4 الجاحظ، البيان والتبيين، الكتاب الثاني، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة إلخانجي بالقاهرة، ط7، 1418، 1998.
- 5 ديوان أبي نواس، سرح على فاعور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
- 6 ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وتعليق وليد برگات، ج1، دار صادر بيروت، 2006.
- 7 ديوان أبي نواس، إشرح محمود أفندي واصف، ط1، المطبعة العمومية بمصر، 189.
- 8 ديوان زهير بن أبي سليمي، اعني به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط2، 1426، 2005.
- 9 راجح لعوبي، تحليل المقامة البغدادية، التواصل: تصدرها جامعة باجي مختار عنابة الجزائر، عدد 10 مارس 200.
- 10 عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979.
- 11 فؤاد إفرايم البستاني، الشعر الجاهلي نشأته صفات، المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان، 1927.
- 12 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ٢٠٠٣.
- 13 محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيمياني للأدب، وزارة الثقافة، 1996، ص 148.
- 14 محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر انحراف والأسفار بين الأعشى والجاهلين، دار النهضة العربية، 1972.
- 15 كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة " نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي" - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1986 -
- 16 ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق لأميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط1، 1411، 1994.
- 17 محمد غنيمي هلال في "الأدب المقارن"، دار العودة بيروت ط5.
- 18-Gilard Jacques. García Márquez, le groupe de Barranquilla, et Faulkner. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°27, 1976. Hommage à Paul Mérimée.

التجربة الرومانسية من خلال الطبيعة عند محمد الشبوكي

2005-1916

عن الدين ذويب (*)

Abstract:

This dissertation intends to highlight shades in the poems inspired by the Alger revolutionary poet Mohamed Chebouki, who known as the poet of the Algerian cause .Chebou poems are characterized by his natu romanticism .In this study we attempt to detail romantic alliance with nature and how poetically interacts with her as if it were so kind of living entity .These calls are made nature to rescue the struggling poet ,and carry ideas to the world. Like one writer stated in romantic anthology :surely not phase or feature the outer world is without its appropriate counterpart in the inner world of hun personality .Chebouki shares seve characteristics with William Wordsworth a Keats their respective views to nature and its r in acquiring meaningful insight into the hun condition. Chebouki resembles the revolution: Shelley to whom the rough wind wails ,like the p himself, for the world's wrong.

ملخص:

تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن الجوانب الخفية في شعر شاعر الجرف محمد الشبوكي المتمثلة في تجربته الرومانسية مع الطبيعة وكيف تفاعل وعيه الكلي معها حتى جعلها ملحاً له من قسوة الحياة والمعاناته، وكيف استمد من مظاهرها إلى نفسه صوراً خلعتها على موصوفاتها وأتملاها الكثيرة عمراً عما في نفسه بصور الطبيعة المختلفة الوردة/ النجمة، بحيث أصبحت ناطقة بأحساسه وهو ناطق بشعرها.

تمهيد:

هناك بعض الموضوعات في الأدب العربي عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص، ظلت أشبه ما تكون بالعمود الفقري لهذا الأدب نجدها في الشعر الحديث والمعاصر، ومنها على سبيل المثال : الشعر الذاتي أو الملح الذاتي، ومنها الإخوانيات، والنظرة الرومانسية للأشياء لكن في مثل هذه الخصائص جوهرية في الاحساس البشري وهي عند أكثر الشعراء حضوراً. لا غرابة بعد ذلك أن نجد هذه الملامح عند شعراءنا الجزائريين في العصر الحاضر، وهذا نحن سنجاوون اثبات واحد من هذه الملامح عند واحد من شعراءنا المعاصرين الكبار. إنه الشاعر الشوري محمد الشبوكي -شاعر الجبال والسجون-، أما الملح الرومانسي الذي سنجاوون تتبعه في شعر هذا الشاعر فهو ما تعلق بالطبيعة لكون الشاعر عاش في منشأ حياته في بيئة

* أستاذ مساعد أ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة تبسة.

ريفية وجبلية قبل أن يحاصره الاستعمار في عهد الثورة بين حيطان السجون، فأصبح شاعرنا يتخيل الطبيعة والمعارك الجبلية من وراء القضبان ولكن بحنين رومنسي ، وقبل أن نلتج إلى نصوص شاعرنا نود الوقوف حول مفهوم الرومانسية وأصول ملحم اهتمام شعرائنا في العصور القديمة بالطبيعة.

1- الرومانسية (romanticism):

استعملت هذه اللفظة حديثا في أدبنا العربي للدلالة على الحركة الأدبية التي تعارض الكلاسيكية classicism⁽¹⁾ وهي لفظة أوروبية وردت في اشتقاها اللغوي وتاريخها الزمني عدة أقوال أهمها: ليليان بر. فورست lilian.r.furst قعدت هذه اللفظة من حيث تاريخها الزمني، ورأى أنّ انجلترا أول من استخدم هذا المصطلح الذي كان مرئياً بقصص الخيال القديمة وحكايات الفروسية والمغامرة والحب ، كما رأت أن اللفظة استعملت لتفيد معنى زائف ، ومتخيل ووهمي خلال القرن السابع عشر، ثم أصبحت تعني الخرافي والسخيف وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا: المعنى الأصلي اي ما يوحى أو يذكر بقصصي الرومانس القديمة ، ومعنى تطور ليشير إلى اتصالها بخيال و المشاعر⁽²⁾ ثم تطور مفهوم الرومانسية إلى "التغنى بجمال الطبيعة وبعد عن مظاهر التعقيد الصناعي والتوتر الحضاري الذي تربى على المتغيرات الاجتماعية التي أحذتها الثورة الصناعية"⁽³⁾ ثم أخذت فرنسا في هذه الفترة هذه الكلمة ووضعتها بصيغة فرنسية (رومانتيك) romantique لتدل على المشاهد الطبيعية وخيال ، كما أخذت ألمانيا الكلمة الجديدة (رومانش) في مكان الكلمة الألمانية القديمة (رومانهافت) وصارت تطلق على المشاهد الطبيعية والوحشية⁽⁴⁾ أما أمين فيذهب إلى أن romantic romance، romanticism كلها كلمات مشتقة من العجب والدهشة والجدة والطراوة والتشويق فهي تحمل معنى الممتاز غير العادي وغير المؤلف⁽⁵⁾ ، رغم ما ذكر من تعريفات سابقة فإنه يصعب إيجاد تعريف شامل وجامع لهذه اللفظة ومرجع ذلك- في نظري- إلى طبيعة هذا الاتجاه الذي اتخذ من العاطفة والذات الفردية نقطة انطلاق له فلا غرابة في تعدد التعريفات واختلافها وغموضها وهنا تصدق العبارة التي تقول: إن "الرومانسية تأخذ من الأشكال بقدر ما فيها من مؤلفين"⁽⁶⁾ الأمر الذي دفع الناقد الألماني فريدرريك شليغل (1772-1829) إلى كتابة حوالي مئة وخمسين صفحة في تفسير المصطلح ولم يصل إلى تعريف مقنع⁽⁷⁾ وعلى الرغم من هذا الاختلاف توجد بعض

التعريفات التي وردت بأقلام أعلامها ونقادها في زمن تطورها في الأدب الغربي والأدب العربي:

فالأديب الألماني نوفالس novalis يقول: إن فن الشعر الروماني هو فن التغريب في أسلوب ممتع ، أي فن جعل الشيء يبدو غريبا على الرغم من أنه مألف"(8). أما الأديب الفرنسي ستيندال stiendale "الرومانسية هي ذلك الفن الذي يقدم للناس أعمالاً أدبية قادرة - في ظل الوضع الراهن لعاداتهم وتقاليدهم - على أن تعطيم ممتعة لا تدعانيها ممتعة"(9). ويرى الأديب الفرنسي فكتور هوغو وهو من أشهر الرومانسيين في فرنسا ودعاتها أن "الرومانسية التي كثيراً ما عرفت تعريفاً خطيراً هي في نهاية المطاف ، وهذا هنا تعريفها الحقيقي إذا ما وضع المرء في الحسبان مظهرها النضالي فقط التحريرية في الأدب ليس غير"(10). أما محمد غنيمي هلال يقول إن: الأدب الرومانتيكي": كان صورة صادقة للاتجاهات الثورية والوطنية ، وقد عبر عن آمال ذلك المجتمع في أدب فيه الحمى الفنية والثورة الفكرية، والضيق بالواقع ، ونشدان السعادة في عالم الأحلام." في حين يعدها محمد مندور مذهبها رومانتيكياً ويعرفه بأنه" مذهب عاطفي يعني بالآلام الإنسان وأحياناً بمسراته ، وهو أدب شخصي بهم بمشاعر الفرد الخاصة ويتزعم بها ، وهو مذهب قليل الاحتفال بمحارة العقل ، والخوض في حكماته ، وهذا يكثر فيه التّغنى بجمال الطبيعة التي يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة"(11)

تظل الرومانسية لفظة منفتحة على كل هذه المعاني علماً أن كل شاعر اتخذ لذاته سياقاً من طبيعته الخاصة به ومن سيرته ومن نظرته الكلية والشاملة لواقع الحياة والوجود...فكانت ثوابتها مدهشاً في الحساسية الخيالية ، إذ أعطت للإنسان ذاته فاهتممت بالشخصية الفردية ، وهكذا فالرومانسية كانت تعمقاً في حياة الإنسان، ونفسه الباطنة ، واستمدت بذلك منه روائع الوجدان، وهذا ما سنحاول تتبعه من خلال قطوف شعرية في أدبنا العربي وفي تجربة الشاعر محمد الشبوكي الرومانسية من خلال الطبيعة.

2- أعلام وقطوف في الشعر العربي :

في مراحل متأنّرة نسبياً خصوصاً في العصر العباسى ، وفي الشعر الأندلسى أسبغ الشعراء على بعض عناصر الطبيعة مثل لنهر، والأرض، والرّوض، والرّبيع، والورد، والليل، والنجمون شعرية واضحة في شعرهم. من بين ملامحها، استخدام الكتابة، ومفرداتها في تناول هذه العناصر.

أبو تمام واحد من هؤلاء أحب الطبيعة حباً عظيماً، لكونه "وَجَدَ فِيهَا النَّبْتَ، وَالْأَغْصَانَ وَالْزَّهْرَ وَالْأَلْوَانَ الْمُتَنَاغِمَةَ، فِي لَوْحَةٍ مُشَرَّقَةٍ لِلْعَيْنِ، وَمُبَهِّجَةٍ لِلْقَلْبِ، وَمُسَرِّحًا لِلنَّيْلِ"⁽¹²⁾ كيف لا وهو من أنسن الطبيعة، وبث في صيتها حياة بشرية، ذات أصوات تهمس، وحوار يتناغم.

يقول :

وَغَدَا الشَّرِى فِي حَلَيْهِ يَتَكَسَّرُ <small>(13)</small> صَحُو يَكَادُ مِنَ الْفَضَارَةِ يَطْرِئُ <small>(14)</small> لَكَ وَجْهَهُ وَالصَّحُو غَيْثٌ مُضَمِّرٌ <small>(15)</small> تَرِيَا وَجْوهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصْوِرُ <small>(16)</small> زَهْرَ الرِّبَا فَكَائِنًا هُوَ مُقْمَرٌ <small>(17)</small>	رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فِيهِ تَمْرَرُ مَطْرِيْذُوبُ الصَّحُو مِنْهُ وَبَعْدَهُ غَيْشَانٌ فَالْأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهِرٌ يَا صَاحِبِيْ تَقْصِيَا نَظَرِيْكَمَا تَرِيَا نَهَارًا مَشْمَسًا قَدْ شَابَهُ
--	--

و قال يصف الربيع فصل الابتهاج والمسرة والنشوة:

إِنَّ الرَّبِيعَ أَثْرَ الزَّمَانَ لَوْ كَانَ ذَا رُوحَ وَذَا جَثْمَانَ مَصْوُرًا فِي صُورَةِ الْإِنْسَانِ بُورَكَتْ مِنْ وَقْتٍ وَمِنْ أَوَانٍ وَهُوَ أَيْضًا فَصْلُ التَّأْمَلِ، لِلْعَيْنِ وَغَذَاءِ الْلَّرْوَحِ، وَالتَّذَوُّقِ الْجَمَالِيِّ. <small>(18)</small>	لَكَانَ بِسَامًا مِنَ الْفَتَيَانِ فَالْأَرْضُ نَشَوَى مِنْ ثَرِيَ نَشَوانَ أَضْحَتْ تَصْوِيْغَ بَطْوَنَهَا لَظَهُورَهَا نُورًا تَكَادُ لِهِ الْقُلُوبُ تُنُورُ <small>(19)</small>
--	---

الطبيعة تسقي الأرض بماء الحياة، فيخرج من العروق في باطن الأرض زهراً، أخضر، منوراً بفرح القلوب فيصبح عندنا ربيعان، واحد في الطبيعة، وآخر في داخل الإنسان.

أما في الشعر الأندلسى فلأنأخذ على سبيل المختصر - ما قاله عبد الرحمن بن معاوية⁽²⁰⁾ لما رأى نخلة منفردة، فهاجت أشجانه، وتذكر بلد المشرق :

تَبَدَّلَتْ لَنَا وَسْطَ الرَّصَافَةِ <small>(21)</small> نَخْلَةٌ فَقُلْتَ شَبِيْيَ فِي التَّغْرِيبِ وَالنَّوْيِ <small>(22)</small> وَطُولَ التَّنَائِيِّ عَنْ بَنِيٍّ وَعَنْ أَهْلِيٍّ	تَنَاءَتْ بِأَرْضِ الْغَرْبِ عَنْ بَلْدِ النَّخْلِ لَقَدْ اسْتَغْلَلَ الشَّاعِرُ النَّخْلَةَ فَرَكَبَ مِنْهَا صُورَةً مُتَكَامِلَةً تَقْوَمُ فِي جَمْلَهَا عَلَى وَصْفِ حَالَتِهِ النَّفْسِيَّةِ، فَغَرَبَتِهَا تَساوَيَ غَرَبَتِهِ، وَبَعْدَهَا بَعْدَهَا، إِنَّمَا شَبِيَّانِ فِي التَّغْرِيبِ وَالنَّوْيِّ.
--	---

وفي الأندلس أيضاً يجد الطبيعة تتجلى بصورة أكثر وضوحاً عند ابن خفاجة الذي نشأ بين أحضانها، وتنقل بين رباهما، ونحائلهما، ومنظارها الفتاتنة، فشب وفيه

عشق للطبيعة، يتأمل جمالها، ويحبّ مناجاتها وقصيدته التي يصف فيها الجبل، تعدّ نموذجاً لأدب الطبيعة، الذي أولع به الأندلسيون، وأجادوا القول فيه.
لقد وقف الشاعر ابن خفاجة أمام الجبل وقفه تأمل، يستنطقه الشكوى، وينزع منه العبرة.

يُطاوِلُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِغَارِبٍ
وَيَزْحِمُ لِيَلًا شَهِيْهِ بِالْمَنَاكِبِ
وَأَرِيْعُنْ طَمَاحَ الذَّوَابَةِ بِأَذْنِ
يَسِدِ مَهْبِ الْرَّيْحِ مِنْ كُلِّ وجْهٍ
وَقُورَ عَلَى ظَهَرِ الْفَلَةِ كَائِنَهُ
⁽²³⁾

والجبل يفضي بقصته و همومه للشاعر:

فَدَثْنَى لَيْلَ السَّرَّى بِالْعَجَائِبِ
وَمُوْطَنِى أَوَاهَ تَبَتَّلَ تَائِبَ
وَقَالَ بَظَلَّى مِنْ مَطْئِي وَرَاكِبَ
وَزَاحِمَ مِنْ خَضْرِ الْبَحَارِ غَوارِبِيَ
وَطَاحَتْ بَهْمِ رَيْحِ النَّوْيِ وَالنَّوَابِ
وَلَا نَوْحٌ وَرَقِيْهِ غَيرَ صَرْخَةِ نَادِيِ
نَزْفَتْ دَمْوَعِيِّ فِي فَرَاقِ الصَّوَاحِبِ
أَوْدَعَ مِنْهُ رَاحَلَا غَيْرَ آيِّبَ؟
يَمْدُدُ إِلَى نَعْمَكَ رَاحَةَ رَاغِبِ
⁽²⁴⁾

أَصْنَتْ إِلَيْهِ (وَهُوَ أَخْرَسْ صَامِتْ)
وَقَالَ: إِلَا كُمْ كَنْتْ مَلْجَأً قَاتِلَ
وَكُمْ مَرْبِيْ مِنْ مَدْلِيجَ وَمُؤْوبَ
وَلَاطِمَ مِنْ نَكْبِ الرِّيَاحِ مَعَاطِفَ
فَمَا كَانَ إِلَّا أَنْ طَوْتَهِمْ يَدَ الرَّدِيِّ
فَلَا خَفْقَ أَيْكَيِّ غَيرَ رَجْفَةِ أَضْلَعَ
وَمَا غَيْضَ السَّلَوانَ دَمْعِيِّ وَإِنَّمَا
فَتَى مَتِّيْ أَبْقَى وَيَضْعُنْ صَاحِبَ
فَرِحَمَكَ يَا مَوْلَايِ دُعَوةَ ضَارِعَ

أضفي الشاعر على الجبل صفات الإنسان، واستنطقه بما يحسّ هو، إنّه
ضاق ب حياته، وسُئِّم حاله، وتُعرض إلى الله أن يريحه ما يعانيه ...

وفي العصر الحديث حاول الرومانسيون أن ينطقوا الطبيعة بأحوالها
وهواجسها وأسرارها ونواياها وغاياتها منذ أن طرأَت تجربة خليل مطران على الشعر
تناولت الطبيعة كادة للتساؤل وطرح المقابلات والاستنتاجات والمقارنة بين أحوال
الإنسان وأحوال الوجود ، والأخطل الصغير الذي عاصره ليس في شعره ذلك
البعد للطبيعة في مظاهرها الخاصة بها وليس لديه التمعن والتقصي في هذا المجال، إذ
كانت تصرعه مأساة الجمال المقيم والمرتحل وحسن النزوح وطيف الموت، غير أن
الشاعر القروي اتخذ الطبيعة كادة للحنين والشابي مادة للمعاناة والتفتح على أسرار
الوجود، أما إيليا أبو ماضي جعلها للتفاؤل والإقبال على الحياة مهما كانت قسوتها
وشدتها، أما أبو شبكة أحسن بالطبيعة الريفية وغامرها بأجمل الغناء في ديوان

الألحان ولم يدع مظهرا من مظاهرا إلا وجعل أوتار نفسه تئن له وترنم به، وأما عمرو أبو ريشة فقد حفل شعره بالتجارب الوطنية والعاطفية يجيد التنصت لوقع أقدام الزمن على أديم الطبيعة والحياة، ولقد كانت الأمكنة المفقرة والمتهمة بعد ألفة وطرب وعمران ثثير فيه أعمق أحوال الذهول ويترسم من خلالها جمجمة العدم وقبح السيرورة وجنازة الأحياء والأموات، وإبراهيم ناجي تجربة مع الطبيعة وهي في شعره متصلة بتجربة الحضور والغياب أي بالحياة والموت في نهاية مطافها⁽²⁵⁾.

لقد أصبحت الطبيعة معشوقة الرومانسي يرى فيها مشاعره فهي مرآته يعكس عليها أشجانه وألامه ويجد فيها صديقا حميا يبادله مشاعر الحب والإخاء يقول الشاعر خليل مطران:

سلوة من نواصِب الأشجان فنفي حسناً الأسى عن ضميري وجلاً ناظري وسرّ جناني ⁽²⁶⁾	طفت والصيم طالباً في الجنان ويناطب الطير متمنياً أن يعيده جناحيه ليطير بهما في الفضاء الرحب بعيداً عن المهموم والآلام حتى يخلص منها لكونها ملأة صدره.
---	---

أطْرَ وأُمْرَحْ خلَى الْبَالِ وفَسْحَةَ الْجَوْلِيَّ مَجَالِ أَفْرَ مِنْهُ مَبْرَحَا بِهِ عَزْوُلُ فِي فَرْحَا ⁽²⁷⁾	أَعْرَ جَنَاحِيكَ يَا رَفِيقَ مِنْ سَاكِبِ النُّورِ لِرَحِيقِ فَيَانِ لَى يَا أَلِيفَ هَمَا كَتَمْتَهُ خَوْفًا أَنْ يَلْمَّا
---	---

كما تفاعلت أيضا الطبيعة في العصر الحديث خاصة كأوضح ما تكون عند المهجريين، فكانت إحساسا ممتزجا بالنفس متصلة بالوجودان، فتصبح جسرا يصل بين ما في أغوار نفوسهم من حسن إنساني، ونزعة متأملة وصور عاكسة لشعورهم النفسي كما في هذه الآيات.

أَدْرَكْتُ إِخْفَاقِي سِحَانَهُ الْبَاقِي أَعْدَدْتُ أَشْوَاقِي وَالْجَدُولُ الْبَاقِي ⁽²⁸⁾	لَمْ أَطْلِّ اخْرِيفَ قَلْتُ قَوْلَ الْأَسِيفَ وَفِي فَوَادِي الْضَّعِيفِ إِلَى النَّسِيمِ الْلَّطِيفِ
---	---

وعن الليل يقول جبران :

سكن الليل وفي ثوب السكون تختئ الأحلام
و سعى البدر و للبدر عيون ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة المقل نزور كرمة العشاق
علّنا نطفى بذياك العصير حرقة الأسواق⁽²⁹⁾

بعد أن كان وصف الطبيعة يصور ظواهر الأشياء، ويكتفي برسم مشاهدتها الخارجية أصبح تعبيرا عن الذات، و خلجان النفس، و موقف الشاعر من الأشياء، وقد تجلّت هذه النزعة حتى عند الشاعر محمد الشبوكي باعتباره حلقة مشوددة العرى من حلقات الشعر العربي الإنساني ب مختلف ألوانه، و تقسيمه، و اتجاهاته.... تلك نظرات موجزة أردناها فوائح لموضوعنا وهو تجليات الرومانسية في الطبيعة عند محمد الشبوكي.

3-الطبيعة في شعر محمد الشبوكي:

يعدّ محمد الشبوكي من رجال الحركة الوطنية الجزائرية ومن المتممرين الى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الشرفاء، العاملين بصمت المجاهدين والثائرين الذين اتخذوا الكلمة سلاحا لمقاومة الاستعمار، شهد له معاصروه بالزهد والقناعة، عرف الغربة منذ طفولته، قدس العلم فطلبة مع الوعي الحركي في إطار النضال الوطني لا يهدأ ولا يستقر يستقبله معتقل ليحتضنه آخر فالجرف بالمسيلة 1956، والضاحية (بوسوبي) 1957-1958، وسان لو بطيوة وهران 1959، ولودي المدية 1960، وبول كزال عين وسارة 1961-1962، ولم تزده المعتقلات إلا إيمانا وإصرارا وثبتا على موقفه الثوري وتعلقه أكثر بوطنه، شهد له القريب والبعيد بمواقفه الشجاعية، اختزل حياته في نصرة الثالوث المقدس (الدين، اللغة، الوطن) تعلق بوطن اسمه الجزائر وبأم مقدسة هي الثورة التحريرية الكبرى وبقائد أمثل جبهة التحرير الوطني.

أما تجربته الشعرية فقد رافق الثورة بشعره من وراء المعتقلات والسجون ، سجل أحداها وصور مأساتها وحرتها ومجده بطولات أبنائها فكانت الجزائر المحور والجوهر ومصدر النظم والإبداع، لذلك كان الحب الوطني موقفا ساماً واحداً للأعمدة الرخامية التي ارتکز عليها أدبه، فعشق الجزائري وجعلها قرينة نضاله، فتجلت مضامينه وموضوعاته الشعرية ورؤاه حافلة بمعانٍ سامية من النضال السياسي المثير الذي عاشه مع الأحرار مقاوما الاستعمار، محاورا الواقع ومتفاعلا مع حوادثه،

وواعياً مداريِّه التارِيحي والوطني، وظلَّ كذلك وجهها مُشرقاً للشِّقْفِ العربي عامةً والجزائري (التبسي) خاصةً الملتزم بقضايا أمته ووطنه وشعبه.

لقد وصف الطبيعة شعراً كثيروُن عبر امتداد الإبداع الإنساني، وتعاطفوا معها عطف الخليل خليله، وتناولوها وإياها مناجاة العاشق لعشوقه، كـأطماً نوا لظلّها، وحسن جمالها، وما توحّي به من أفكار تعيش خيالهم، وحسهم، لذلك تعدّ معبد الرومانسيين ومُوئل الفن، والخير، والجمال، وملاذاً لمشاعرهم المرهفة، فنبوات عندهم صدارة مفعمة بالحنين والعاطفة لا تدانها مكانة أخرى في إطار الوصف أو التّأثّل والحلول والفناء ومن هنا كان "ارتباط الانسان ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة الرّؤوم التي تواسيه في لحظات الأسى والفرح والتّأثّل وتعكس مbagتها على ذوي المشاعر المرهفة ولا سيما في الأدب الحديث لقد اتجه اتجاهها عاماً إلى ما للطبيعة من وجود معنوي يلذّ للخيال الجوانب فيه ويُروق للتفكير أن يسمى به" (30)... فليست الرومانسية وفقاً على أمةٍ بعينها فهي تمثل الجمال الفكري، والروحي، والنفسي، والطبيعي، والنضالي، على صعيد الأزمنة المختلفة ذلك أنّ الاتجاه الروماني يعمل على استبطان (introspective) الكمال الجمالي والفنى والإنسانى من باطن الذات المبدعة، وانحرافه إلى مستوى الجمال والكمال الإبداعيين، لذلك قليلون من استطاعوا الوصول إلى هذا العمق الروماني في فهم الظواهر والأشياء، وفهموا الرومانسية على أنها حبٌّ وغراميات وأحلام وردية وهروبٌ فقط من الواقع وتشاؤم وانطواء على الذات ، أي فهموا الوجه السلي لـما الذي يكاد يخلوا منه الشعر العربي الحديث عامة والشعر الجزائري خاصة الذي عرف الوجه الإيجابي للرومانسية غالباً وهو ما يعرف بالرومانسية الثورية التي تنظر إلى المستقبل وتنسخ أملاً للمكتوبين والمضطهددين من خلال ايقاع روماني متاغم بارقة غده السعادة والتغيير ورفع الظلم وتحقيق الحرية والمساواة.

-أ- الطبيعة رمز موضوعي في شعر محمد الشبوكي :

بعد أن تحولت الطبيعة إلى شخص حين بث فيها شعراً الرومانسية روح الحياة ونبضها وعكسوا على صفحتها وهي خواطرهم وجعلوها ملادة لهروبهم نراهم اتّخذوا من عناصرها وصورها معاً ملائكة موضعياً لقضايا مهمة في حياتهم ، وهذا المعادل الموضوعي كما يعتبره طه وادي" هو المستوى الثالث لدلالة النص تبدو فيه التجربة الأدبية رمزاً لحقيقة أو معادلاً موضوعياً لفكرة يعجز الشاعر عن التعبير عنها مباشرة فيجتاز إلى الرمز بشرط أن يحمل نصه تعبيراً يساعد على رمزية التفسير" (31)

فَيْنِ اسْتَأْنُسِ الشَّاعِرِ مُحَمَّدِ الشَّبُوْكِيِّ إِلَى بَعْضِ الْكَائِنَاتِ فِي الطَّبِيعَةِ مُثَلِّ
الْطَّيْرِ، الزَّهْرِ، الْوَرْدِ، الْبَلْبَلِ.. حَانِرَاهَا وَشَارَكَهَا تَغْرِيَدَهَا وَتَفْتَحَهَا وَاسْتَعَتْ دَائِرَةٌ
تَجَاوِبُهِ الْعَاطِفِيِّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهَا إِلَى درَجَةٍ أَنَّهُ جَعَلَهَا رَمُوزًا لِمَعْنَى الْأَلَمِ، وَالْأَمْلِ وَالْمَعْنَى
وَالْقَهْرِ.. إِنَّ الشَّاعِرَ بِهَذِهِ الْمَشارِكَةِ يَلْتَقِيُّ مَعَ قَوْلِ الْقَائِلِ : "إِنَّ الْأَدْبَرَ قَلْبٌ نَابِضٌ
وَإِنَّ حُسَاسَ مَرْهُوفٍ يَهْزِزُ لِطَلْبِ السَّائِلِ وَأَنِينَ الْوَجْيَعِ وَاسْتَغَاثَةَ الْمَلْهُوفِ وَزُقْزَقَةَ الطَّائِرِ
وَخَرْخَرَةَ السَّاقِيَةِ وَهِينَمَةَ النَّسِيمِ وَحَفِيفَ الْأَغْصَانِ وَرَفْرَفَةَ الْفَرَاشِ وَهَدِيرَ الْمَوْجِ
وَمِنْ هَنَا نَرَى أَنَّ الْأَدْبَرَ عِنْدَهُمْ لَيْسَ مَشَارِكَةً وَجَدَانِيَّةً لِبَنِيِّ الْإِنْسَانِ فَحْسَبٌ
وَلَكِنَّهُ مَشَارِكَةً أَيْضًا لِظَاهِرِ الطَّبِيعَةِ الْمُخْتَلِفَةِ" (32).

كيف جعل الشاعر محمد الشبوكي من الطبيعة كائنات حية يتعامل معها
ويخلو إليها ويسقط عليها مشاعره وأحزانه وكيف يرى فيها النجاهة من واقع السجن
المري؟

- الشاعر/ الوردة:-

يعتبر المعادل الموضوعي (*objective corrélatives*) أساسا لنظرية
ت.س. إليوت (T.S.ELIOT) النقدية حيث كتب سنة 1919: "الطريقة الوحيدة
للتعبير عن الانفعال في شكل فني تختصر في إيجاد معادل موضوعي، وبكلمات
أخرى : مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادلة
لذلك الانفعال الخاص، حتى إذا ما أعطيت الواقع الخارجي التي ينبغي أن تنتهي
بتجربة حسية استعيد الانفعال نفسه حالا... وأن الحتمية الفنية تكمن في هذه
المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير عن الانفعال" (33).

فهو إذا مجموعة من المثيرات الخارجية التي يعبر بها الشاعر عن انفعاليه،
وحالته النفسية وشرطها أن تثير في قارئ العمل الأدبي تجربة حسية، تتضمن
الانفعال نفسه الذي انشقت عنه.

فكرة المعادل الموضوعي من أهم أفكار النقد الحديث " فهي تهدف أساسا
إلى إعادة بناء واقع جديد اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم
بالفعل" (34).

تضييف ثناء أنس الوجود قائلة: "ذلك أن الفن ليس مجرد إحساس بصري
تتلقاه، أو صورة فوتografية للطبيعة مهما بلغت درجة إتقانها، ولكنه إبداع روحي،
و ما الطبيعة سوى ذريعة تتوصل بها في هذا الخلق" (35).

فتوظيف الطبيعة أساس للعمل الإبداعي، فالطريقة الوحيدة المجدية لإثارة الشعور الإنساني على حقيقته قصد تجليته، هي استدعاء الصور المرتبطة طبيعياً بهذا الشعور.

اعتماد الشاعر السجين محمد الشبوكي أن يتمتع نظره بوردة تفتحت، يرى فيها بريق أمله، في روضة بسيطة داخل معقل (بوسوي)، فلما ذلت ناجاها وحاورها، كاشفاً عمق المأساة، التي تطال حتى الورود جراء تعسف السجان للأحرار، فالورود تحزن، وتألم، لبلابل الحرية. يقول: [الخفيف]

<p>فَحْ كَلَامُسْ فِي الْفَضَاءِ شَذِيَا فِي ذَبُولٍ وَكَانَ غَصَا طَرِيَا رَفَادُو جَمَالُكَ الْعَقْرِيَا ضَيْفِنِي بِهَائِهَا الْوَرَدِيَا كَفَقَالَتْ فَأَرْقَتْ جَفِيَا⁽³⁶⁾</p>	<p>وَرَدَةُ الدَّوْحِ مَا لَعْطَرَكَ لَا يَنْ وَمَحِيَّكَ مَا لَهَ الْيَوْمُ أَضْحَى أَيْ شَيْءٌ دَهَاكَ فِي مِيَعَةِ الْعَمَّ عَجَباً لِلزَّمَانِ حَتَّى زَهُورُ الرُّوْ هَكَذَا قَلْتُ لِلْحَزِينَةِ فِي الْأَيْ</p>
--	--

وأفصحت الوردة عن سر ذبولها.

<p>كَانَ لِي بَلْبَلٌ وَفِي يَصَافِيَّ يَبْعَثُ الصَّوْتَ فِي الْتَّمِيلِ حَوَالِيَا إِذَا الصَّوْتُ لَمْ يَعْدْ لَهُفْ نَفْسِي هَا أَنَا ذِي أَعِيشَ فِي غَمَرَةِ الْوَحْيِ فَنَدَرَتْ بِالْحَدَادِ وَفَارِقَ</p>	<p>فِي وَيَشِدُو صَبَاحَهُ وَالْعَشِيَا فِيغَدُو مِمَّ الرَّهُورِ نَدِيَا فِي مَعْانِي الْحَمْيِ يَرْنَ فَتِيَا شَهَ عِيشَا رَضِيَتِهِ لِي شَقِيَا وَتَدَجِّنِي الْوَجُودُ فِي عَيْنِيَا⁽³⁷⁾</p>
--	---

نجد التوحّد بين الذات الشاعرة، وبين الوردة الحزينة، إنهم صنوان، شبيهان في عدم الأنس والانسجام، فالمعتقل يحيط إلى الفنان، والذبول "الذلل تحفل القصيدة بفلذة وجданية، حيث عبرت الوردة عمّا ألم بها، على لسان حال الشاعر فيكون هو الذات، والموضع في آن معاً"⁽³⁸⁾. فالوردة التي كان يشجعها الشاعر بعنجه، وتلاهينه الوطنية، ذلت، فصدر حياتها وارتواها، وتفتحها استسلم للسجن. لقد تغير حاله، والليلي بحالها، ولم يعد صوتاً مشجياً مخلصاً في وده. إنه ضرب من الاحتجاج على واقعه، وحياته كلها، لأن موقعه خارج أسوار المعتقل، في معانٍ الشرف، والإباء. فما قيمة إذا الإنساد إذا فقد الشاعر سعادته، وحريته؟.

ويهتم الشاعر للوردة التي تدثرت بالحداد، وفارقت عيرها، وراحها الكوثيرية فيسهد لسهامها ويكشف عن حقيقتها، بل عن حقيقته.

م دموعي ولا تهينم علياً
وحتى ياهب الظما شفتياً
ئي وضخت بالجوى عطفياً
روأضحي يؤذى الندى خدياً
نى ويوهى بقتلها كتفياً
وأجنى سحر الوجود شهياً
ذكريات كا الشاب الرضياً
ولا ترسليه عذباً ألياً
ما كان في صداه شجيّاً
ن يشاك عناء الأبد يا⁽³⁹⁾

يا نسيم الريسم لا تشرب اليو
ولتدعنى بين الجميل أناجي
قد وجدت الكون بلسم أدوا
و مللت اللحون في جلوة الفرج
والنسيم العليل أمسى يعني
في حاريب عزلي أكرع الصفو
أنشد الأنس في الدجى وأناغي
أسكى يا طيور لحنك للغير
فأنا اليوم أستطيب من الألحان
في تراجيجه أنين من الكو

الشاعر محمد الشبوكي من الذين غيّبهم السجن، فهبط من مكانته الرفيعة، مركزاً سياسياً وعلمياً، وأديباً، ودينياً، إلى مكان لا يليق بأمثاله. في "الوردة الحزينة" قد عبر عن وحدته القاتلة وغربته الموحشة، والظلم الذي تذرّه ليال طوالاً، لذلك أصبح مستأنساً بالحزن، الذي يلف تقاسيم نفسه، الشاكيّة، الباكية من عناءها الأبدى.

لم تكن الوردة في هذا سوى معادل موضوعي لواقع مؤلم عاشه الشاعر في المعطل، فالحياة فيه يجللها السواد، وعليه "فالشعر صدى القلوب، أو كما قال أبو تمام: الشعر صوت العقول"⁽⁴⁰⁾. ونحن نقول الشعر: صوت النفوس، التي تعاني، ولا تبالي بمعاناتها، لأنها تحمل قضية جل أن تسمى.

-الشاعر و النجمة :-

للشاعر محمد الشبوكي معاناة أخرى مع مشاهد الطبيعة، وهذه المرة مع رمز آخر وهو النجمة التي تكررت في ديوانه الشعري في قصائد :

نجي [ص152] نجمة القافلة [ص153] النجمة الغائبة [ص154]
وتكرارها في سياق متنه الشعري يؤشر على دلالات لا بد من كشف
جنبها، والقفز على حواجز معاناتها.

1 النجمة الملهمة:

النجمة ملهمة الشاعر، ومصدر انبعاثه، من لظى يأسه، وتشتته، وضياعه، في وادي مسرى السراب (بوسوبي) فإشراقها تشرق أحلامه، وتنور آفاق أيامه، ويعود البطل لإنشاده متلهفاً لغد الأماني، فرؤياها طرب، وفيض شعري، وزوال "للشاعر الوردة"، وللهم، والأسى وإحياء، وحضور للشاعر الإنسان. وهو في تطلعه إليها يفتر من نفسه السجينة، يجد في ضيائها، وجمالها، ورفعتها ما يفتقد في حياته الباطنية، الحافلة بالصراع والتمرّق، فيعانقها رغم البعـد والمسافـات، والضعف والانهـيات، لكنـها تـقـيـ شـدوـهـ وأـمـلـهـ وـبرـيقـ وـجـودـهـ. فـيـ لـرـوـعـةـ مـرـآـهـاـ وـهيـ حـافـلـةـ فيـ محـارـبـاـ الـقـدـسـيـ السـامـيـ!ـ فـيـنـ تـجـلـيـ تـعـشـهـ،ـ تـكـسـبـهـ عـظـمـةـ الـملـوكـ،ـ وـكـلـ مـنـ فيـ الـكـونـ جـمـيعـهـمـ لـهـ خـدـمـ.

يقول في قصيدة "نجمتي" [البسيط]
 أشرقت ملأة في أفق أحلامي
 لما رأيت فاضت مهجنى طربا
 أرنو إليك وقلت ملؤه شغف
 أهمنى الشعر فانساقت خرائد
 أبيت ليل أناجيك على حرق
 جمالك الغض أغراى بجدد لي
 يا نجمتى أنت أنسى أنت تسليتى
 إذا تخطرت في مسراك مائسة
 يبني ويبنك أبعاد معوقة
 ما كان أروع مرآك إذا نظرت

يا نجمة نورت آفاق أيامى
 و فارقتنى تباريحي و الآمى
 بحسنك الفذ يا ينبوع إلهامى
 فصعقتها من صباباتى و تهياوى
 ورسمك الباهر المحبوب قدامى
 عهد الشبيبة من أيام أعوامى
 أنت الدواء لأدوائى وأسقامى
 حسبت أن الورى والدهر خدامى
 لكنما أنت أوتاري وأنفامى
 إليك عيناي في محراك السامى⁽⁴¹⁾

2- الشاعر/النجمة :

للشاعر محمد الشبوكي ملاذ فسيح حين تختنق روحه الإنسانية، تحت لظى قع السجان. هو الطبيعة بكل ما فيها من مناظر، ممتعة، مؤلمة، والتأمل فيها أو الرجعة إليها يمكن أن تعد نظير التوق للعالم المثالي، للحلم الآتي، فكلـاـهـماـ يـنـتـزـعـ الشاعـرـ منـ الـحـاضـرـ الـبـعـيـضـ المؤـلـمـ،ـ إـلـىـ عـالـمـ مـغـلـفـ بـجـنـانـ الـأـمـانـ.

وهو في تطلعه يفتر من نفسه السجينة إلى النجمة فيجد في صفائها، وجمالها، وضيائها ما يفتقد في حياته الباطنية، الحافلة بالصراع، ويخذل من بعض مشاهدها، وعناصرها "معادلاً" للذات، واغترابها للحرية، والانطلاق.

كتب في أوائل 1958 قصيدة "نجمة القافلة" وداعمها يقول الشاعر: "يتربع معتقل (بوسوبي) فوق هضبة مكسوة بالأشجار، وكانت هناك مجموعة من الأشجار تبدو منتظمة متتابعة في شكلها مثل قاطرة من الإبل متوجهة نحو الجنوب، وتشرف عليها في الأفق نجمة عند الفجر فتأثر الشاعر لهذا المنظر الحالب"⁽⁴²⁾. [المتقارب]

بنورك يا نجمة القافلة	تراءيت في الأفق لي حافلة
تبسم في عزلتي القاحله	فهل أنت للقلب ثغر الأماني
وتمثل في حفلها رافقه	أراك فترقص لي الذكريات
وتصبح نفسي له ناهله ⁽⁴³⁾	أراك فيحول لقلبي النشيد

تبقى النجمة راعية، حارسة بضمائها "القافلة"، فضياؤها تجذّد للنفس، وتجدد للأمانِي ، وانتعاق من ربقة عبودية المعتقل، ووحدته الموحشة، و بما يلقي على الشاعر من شقاء، وحرمان وعذاب، ويأس، وذبول. وميض نجمة "القافلة" إشعاع و توجّه للنفس، وبعث، وإحياء للشاعر من رقاده إلى الترمّن بخلو النشيد.

وها هي نفس الشاعر تهتز حرّة طليقة وهي تتأمل النجمة تجوب الآفاق الواسعات وتحيي "قافلة الخلود" محافظة على عهد التواصل، والرعاية بينهما.

ت بين الكواكب كالذاهله	تجوّبين آفاقك الواسعا
خلود) وتحديها قائله:	تحيّبن في الفجر (افتلة الـ
حياة موّاكبها راحله	ألا قدماً فلتسريري فانـ الـ
تحيّة حب على القافله	تطلين في كل صبح لتلقـيـ
نكثة عهد ولا حائلـ ⁽⁴⁴⁾	فيـا لكـ منـ نـجمـةـ لاـ تـرىـ

يرى الشاعر الأشجار المنتظمة المتتابعة كرويته لرفقائه في المعتقل، تحدوهـمـ الوحـدةـ،ـ والـتمـاسـكـ،ـ والـهـدـفـ النـبـيلـ نحوـ رـحلـةـ جـميـلـهاـ عـذـابـ...ـرـحلـةـ نحوـ الحرـيةـ.

قافلة الأشجار هي قافلة الأحرار المقومين في المعتقل، والنجمة هي الشاعر باعتباره دليل رفقائه، وراعيهم، وموجهم، وحارسهم. "نجد أن كتابة الطبيعة تصبح ردا على سؤال الشاعر ونظيرا لكتابته، حتى أن الشاعر يطور موضوعه "رعى النجوم" المرتبطة تقليديا بالهم الكوني، إلى رمزية حديثة للنجوم تقوم على الحوار والمسامرة، والمناقشة، وهنا تصبح الطبيعة نفسها إحدى مفردات الثقافة، و يتطلع الشاعر إلى أن يكون نجما في المجتمع"⁽⁴⁵⁾.

هذا سرّ اتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة وإحياءها رموزاً واضحة لحالات نفسية من حديثه عن النجمة التي تهمّ لما يعانيه أحرار الوطن، والحرية في آمالهم، وألامهم. من خلال هذه المزاوجة ابتدع محمد الشبوكي صوراً عصرية جديدة.

وذات صباح تفقد الشاعر نجمته فلم يجدوها في مكانها فتألم لذلك وكتب يقول : [الخفيف]

رب شاشاته وغاض جماله	غبت يا نجمتي فغابت عن الفجر
نم عنه ازعاجه واندهاله	وعرى موكب الخلود التياع
خلف وادي السراب حزنا خياله	وبكي الشعر حسرة وتواري
غريد والروض أو حشته ظلاله	والشحابير ملت اللحن والذ
س حبورا بهاؤه وكماله	كنت كالحق بما يملأ النف
لدعاء الله جل جلاله	كنت كالعبد المنيب تصدى
في مرائيك زهوه واحتياله ⁽⁴⁶⁾	كنت حقاً عروسة الصبح ييدو

فالفجر لا يكتمل جماله وبشاشة إلا إذا لاح نور النجمة.

أفولها حزن، والتياع لكل من هم في المعتقل (موكب الخلود) حتى الشعر تحول كلماته ونبراته إلى بكاء، وحسرة، وأنين، وتأوه خلف وادي السراب كيف لا وهي كالحق تملأ النفس حبوراً، وبهجة، وكلا، وكالعبد المنيب إلى حالقه، يرجو عبر دعائه رحمة ربها، وهي عروسة الصبح، يتجلّ في ضيائها زهوه، وكبراءه وخيلاءه.

ثم يتساءل الشاعر في حيرة، وتردد عن سرّ اختفاء نجمته مصدر أنسه، وألفه، وبريقأمله. يقول:

روأين اتحى وكيف ماله؟	أين يا نجمتي اختفى ذلك الو
س أذاب الفؤاد و جداً زواله	أنت أنشودة لعهد من الأذ
في مجاليك تزدهي آماله	قد تواريت بغتة عن أسير
راقك اليوم للسوق مجاله	ليت شعري يا نجمتي أي أفق
ليس تنسيه ألفه أغلاله؟ ⁽⁴⁷⁾	هل تعودين نجمتي لأليف

باحتقادها قد اختل نظام الكون و هو ما يحيينا على نفسية الشاعر القلق، المضطربة ورغم ذلك ظهورها أو أفولها لا ينسى الشاعر عبوديته، وذله، وانكساره. تلك معاناته الأزلية في مسرى وادي السراب (بوسي).

قصيدة "النجمة الغائبة" هي وغيرها "نجمي-نجمة القافلة" تصور معادلا موضوعياً لجانب من الحياة الإنسانية داخل المعتقدات.

لم نر الشاعر يوح أو يقدم ترجمة لما حدث في الواقع على الرغم من أن القصيدة تنبثق من الواقع، إلا أنه لم يقدمه كما هو، وإنما قدم معادلاً موضوعياً له.

فالقصيدة مركبٌ جديدٌ حاول فيه خلق علاقة حميمية بينه وبين النجمة. قد حدث منها ضياءً فتجدد، وجددَ أمله في الحياة، والحرية، والانطلاق. وقد أفلت نفق صوته، والتابع.

والحقيقة أن المعادل الموضوعي كشف عن جمالية في الأداء الفني، التعبيري عند الشاعر محمد الشبوكي، إذ شكل لنا صوراً رائعة عن حقيقة النفس السجينة، المتأزمة، التي تعيش صراغاً حاداً، تعيش بين مدي الأمان، وجزير اليس، بين التشاؤم، و التفاؤل، بين الترقب، والتطّلع، لذلك يصر (اليوت) على أن المعادل الموضوعي "هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بشكل فني بحيث ينتفي وجود الفن إذا لم يتوافر المعادل الموضوعي"⁽⁴⁸⁾.

هذا عن الطبيعة المشرقة، و الحزينة، و هي طبيعة كشفت عن عمق قرار الشاعر محمد الشبوكي الذي توسم في الطبيعة كائناً يفيض بالحياة والمشاركة الوجدانية، وكأنها بشر يحزن ويتهمج يثور وينحد وفق الظروف النفسية التي تعتوره... بهذه الروح التجأ إليها باشا شكوكاً محاوراً، ومتسائلًا، راضياً تارة و ساخطاً تارة أخرى .

المواضيع:

(1) Classism يعني بها المذهب الذي يدرس أدب القدماء (اليونان، الرومان) والذي يتسبّب له.

(2) ليlian R. Froest، موسوعة المصطلح النّقدي، (الرومانسية)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط 3، المؤسسة العربيّة، بيروت، 1983، ص 177.

(3) نبيل راغب. موسوعة النظرية الأدبية، ط 1، دار لوبار للطباعة، القاهرة، 2003، ص 213.

(4) ليlian R. Froest، موسوعة المصطلح النّقدي (الرومانسية)، ص 178.

(5) أحمد أمين. النقد الأدبي ط 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1976، ص 330.

- (6) بول فاتيغوم. الرومانسيّة في الأدب الأوروبي، تر: صباح الجheim، دط، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص 12.
- (7) أنظر ليليان ر. فرنست. الرومانسيّة (موسوعة المصطلح الندي)، ص 69.
- (8) ليليان ر. فرنست. الرومانسيّة الأوروبيّة بأقلام أعلامها، ص 15.
- (9) المصدر نفسه، ص 35.
- (10) المصدر نفسه، ص 36.
- (11) محمد متذوقي في الأدب والنقد، دط، دار الهضبة، مصر، 1978، 127.
- (12) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 115.
- (13) تبرير : ثوج و تتضرّب لينا و نعمة.
- (14) لأنّه عقّيب المطر يكون أشد زرقة.
- (15) الصحو بعد المطر غيث مضمر لا يرى. لأنّه لا يطر، و غيث آخر مطر بالأأنواء شاهده الناس.
- (16) تادى على الطريقة التقليدية بصيغة المثنى، لترى وجوه الأرض المصورة بألوان الزهر.
- (17) يقول : خالط بياض الزهر و الأنوار بياض النهار و غالب ضوء الشمس فيه فكأنما هو مقمر لا مشمس!
- (18) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 117.
- (19) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، ص 116.
- (20) عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان يلقب بচقر قريش. (113هـ-172هـ).
- (21) مدينة أنشأها عبد الرحمن الداخل بالغرب من مدينة قربطة وأقام فيها البساتين.
- (22) أبو الخير عمر. محاضرات في الأدب الأندلسي، جامعة عنابة 1983.
- (23) المصدر السابق.
- (24) أبو الخير عمر. محاضرات في الأدب الأندلسي، جامعة عنابة، 1983.
- (25) سعيد أحمد. خليل مطران، ط 1، دار الامل، لبنان، 2004، ص 156.
- (26) المرجع نفسه، ص 202.
- (27) انظر إيليا الحاوي، الرومانسيّة في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط 03، 1998، ص 165-172.
- (28) شوكت محمود حامد. مقومات الشعر العربي الحديث و المعاصر (بحث تاريخي و تحليلي مقارن)، ط 1، دار الفكر العربي، 1975، ص 209.
- (29) آنيس المقدسي. الاتجاهات الأدبية الحديثة، ط 8، دار العلم للملائين، بيروت، 1988، ص 35.
- (30) طه وادي. شعر ناجي الموقف والإادة، ط 3، دار المعارف، مصر، 1990، ص 60.
- (31) مصطفى هدارنة. التجديد في شعر المهاجر، ط 1، دار الفكر العربي، 1957، ص 113.
- (32) شوكت محمود حامد. مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 211.
- (33) الخطيب حسام. محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية، ط 1، مطبعة طربين، دمشق (سوريا)، 1985، ص 463.

- (34) أنس الوجود ثناء. دراسات تحليلية في الشعر القديم، ط1، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص117.
- (35) المصدر نفسه. ص 117.
- (36) الشبوكي محمد. ديوان الشيخ الشبوكي، ص 155.
- (37) المصدر نفسه. ص 155.
- (38) الحاوي إيليا. في النقد و الأدب، ج3، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986، ص 287.
- (39) الشبوكي محمد. ديوان الشيخ الشبوكي، ص 155-156. ل.
- (40) طمار محمد. مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 301.
- (41) الشبوكي محمد. ديوان الشيخ الشبوكي، ص 152.
- (42) المصدر نفسه. ص 153.
- (43) المصدر نفسه. ص 153.
- (44) الشبوكي محمد. ديوان الشيخ الشبوكي، ص 154.
- (45) عز الدين حسن البنا. الشعرية و الثقافة مفهوم الوعي الكابي و ملامحه في الشعر العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان) 2003، ص 186.
- (46) الشبوكي محمد. ديوان الشيخ الشبوكي، ص 154.
- (47) المصدر نفسه. ص 154.
- (48) الخطيب حسام. حاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية، ط1، مطبعة طرابين، 1974-1975، ص 474.

تناول الأنواع الأدبية في شعر "عمر بن أبي ربيعة" القصيدة الرّسالة أنموذجًا

فضيلة مادي (*)

Abstract:

This article aims to highlight the features of the overlap between the literary genders "the message" and "the traditional poem" represented by the three poems of the poet "OmaribnAbiRabia" that is known by only one kind of poem which is the poem of love; he has well chose the way of dialogue and narration to transmit his news with the beautiful women that he became famous in speaking about them, in addition to the sending of message with a number of them. In the field of sending of message this poet was able to give a sophisticated model for this gender of the interference, which can be called "the message of the poem."

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى إبراز ملامح التداخل بين النوعين الأدبيين : "الرسالة" و"القصيدة التراثية" ممثلة في ثلاث قصائد للشاعر الأموي " عمر بن أبي ربيعة " المعروفة بنظمها في غرض شعرى واحد هو الغزل بحيث اختار سهيل الحوار والقصص لنقل أخباره مع الحسان الالائى اشتهر بالحديث عنهن إضافة إلى الترسل مع عدد منهن . وفي مجال الترسل استطاع هذا الشاعر أن يعطي نماذج راقية عن هذا النوع من التداخل ، يمكن أن يطلق عليها حقيقة مصطلح "القصيدة الرّسالة".

توطئة:

يتفق جل الباحثين على صعوبة وضع تعريف جامع مانع للأدب رغم شيوع هذا المصطلح وكثرة تداوله. مع ذلك، فإن المتأمل في الأدب يجد أن هذا المصطلح يندرج تحته كثير من أشكال التعبير كالقصيدة والخطابة والمسرحية والقصة والمقال...إلخ. وهي تشكل ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي هو التجسيد العيني للأدب.

وقد تباينت المواقف والأراء حول قضية الأنواع الأدبية وسارت في اتجاهين اثنين: اتجاه رافض للأنواع الأدبية أو بتعبير أصح رافض تصنيف الأدب إلى أنواع أدبية، واتجاه ثانٍ يعتبر أصحابه أنواع الأدبية حقيقة واقعة، لكنهم

* كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي المحمد أو حاج - البويرة.

مَعَارِف (مجلة علمية محكمة) قسم: الأدب واللغات partie : lettres et langues
MÂAREF (Revue académique) 8ème Année (Décembre2014) N°:(16)

السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)

يختلفون في صرامة الحدود بينها، وكذا قابلية هذه الحدود للاختراق والمساحة المتاحة لذلك. وقد بدأت الدعوة إلى تداخل الأنواع الأدبية مع ظهور الرومانسية، لكن من الناحية الإبداعية، فهذه الظاهرة - أي ظاهرة التداخل بين الأنواع الأدبية - ليست وليدة العصر الحديث، بل شهدتها مختلف الآداب العالمية في مختلف العصور بما في ذلك أدبنا العربي. وخلافاً لما يتداوله بعض الباحثين ، فقد شهدت القصيدة العربية التراثية أيضاً هذه الظاهرة بحيث تداخلت مع النثر العربي القديم ب مختلف أنواعه الأدبية، وفي مقدمتها: الرسالة والخطابة. ويعتبر الشاعر "عمر بن أبي ربيعة" (*) من أبرز الشعراء الذين تظهر في شعرهم ظاهرة التداخل بين القصيدة والرسالة. وقبل إظهار ملامح هذا التداخل، من المفيد الوقوف عند مصطلح تداخل الأنواع الأدبية، وقبله مصطلح النوع الأدبي وذلك لتعدد المصطلحات التي ت الداخل معه.

من المصطلحات التي تُستعمل كترادات مع مصطلح النوع الأدبي: الجنس، والقط، والفن، وجنس فرعٍ... إلخ. غير أنها تختلف في ماهيتها اختلافاً كبيراً. وأكثر هذه المصطلحات شيوعاً وتداخلاً: النوع والجنس (**). وبالعودة إلى المعاجم العربية يتبيّن أن الجنس أعم من النوع، يقول "ابن منظور" عن الجنس: "الضرب من كل شيء، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنسيς"، ويقال هذا يجنس هذا أي يشاكله⁽¹⁾. والجنس في معجم (تاج العروس): "أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنسيς، وهو ضرب من الناس والطير، ومن حدود التحول والعروض، ومن الأشياء جميلة"⁽²⁾. فإذا طبقنا هذا على الأدب وجدناه يحوي جنسين اثنين هما: الشعر والنثر. والشعر باعتباره جنساً أدبياً يتضمّن أنواعاً من مثل:

*- هو عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة القرشي الخزوفي، ويُكْنَى "أبا الخطاب". كانت ولادته في الليلة التي توفي فيها "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه من ذي الحجة سنة ثلاثة عشر وعشرين للهجرة. عاش في بيته واسع الثراء. وهو كثير الغزل والنواود والمحبون وله في ذلك حكايات مشهورة. وكانت نهايته أن احترقت سفينته في البحر فمات غرقاً سنة ثلاثة وسبعين للهجرة. ينظر: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلakan، وفيات الأعيان وأبناء آباء الزمان، تج: إحسان عباس، (د، ط)، دار صادر، بيروت (البنان)، (د، ت)، مج 3، ص (436-439).

**- الجنس Génére من أصل لاتيني Genus و هو يطلق على مجموعة كائنات أو أشياء تبرز خاصية عامة تجمع بينها.

Voir : Le Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987, P 861.

1 - جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت (البنان)، 2005، مج 3، ص 215.

2 - محب الدين أبي قيض السيد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تج: على شيري، (د، ط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت (البنان)، 2005، ص 232.

الشعر المسرحي، الشعر المسرحي، شعر التفعيلة، وقصيدة النثر وغيرها. أما النثر، فإنه يشمل أنواعاً عدّة منها: المقامات، الخطابة، القصة، المسرحية، الرواية، وغيرها.

وتُعتبر قضية الأنواع الأدبية من أقدم القضايا النقدية وأكثرها مثاراً للجدل. وقد توالّت محاولات التنظير لها وتتوّعّت منطلقاتها، فكانت النتيجة اعدّ تعريفات النوع/ الجنس الأدبي تعدد المنطلقات والتوجهات (فلسفية، اجتماعية، بنوية، تطورية، تاريخية، شكيلية، سيميائية... إلخ). ولعل التعريف الأقرب إلى الشمول هو أنّ النوع/ الجنس الأدبي "مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب، إنه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي توفر فيها سمات واحدة"⁽¹⁾. وإذا كان للنص "وجود مادي محسوس، فإن تحدّم [النوع] الجنس الأدبي كائن مجرد، يستوعب النص المفرد ويتجاوزه إلى أشباهه من النصوص. ومن أجل ذلك تبقى علاقة النص بجنسه [نوعه] الأدبي علاقة مجردة وضمنية، لا تمّ عنها إلا إشارات نصية مصاحبة"⁽²⁾. وهي أيضاً علاقة جدلية، فالنوع الأدبي يstem في وضع إطار النص وفي السامّه بعض المقومات، في حين أنه لا يُستخلص إلا من مجموعة من النصوص. كذلك النص من ناحية هو إنماز مخصوص للنوع، لكنه من ناحية أخرى يوسع رحاب النوع ويتمّ في تغييره تغييراً قد يصل حد الإفناه⁽³⁾. ومن ثم يتوجّببقاء النوع" في حالة من الالكمال النسيي. قابلة دائماً للإضافة والإزاحة، بمقتضى التعديلات التي تملّها الآثار الفنية المستجدة"⁽⁴⁾. والأكيد أنّ قلة قليلة هي النصوص الأدبية التي تعمل على تحوير وتطوير النوع الأدبي لأنّ أغلبية المبدعين يفضّلون - حفاظاً على شروط التقلي - البقاء في إطار النوع الأدبي بدل السعي إلى التمرّد عليه. مع أنّ النصوص التي تحدث تعديلات على النوع الأدبي هي بلا شكّ نصوص متميزة لأنّ بمقدورها إحداث ذلك، كما أنها تدفع بكثير من المبدعين إلى تقليدها في مرحلة لاحقة بعد أن تدخل تعديلاتها على النوع الأدبي.

1 - محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، مندوحة (تونس)/دار العرب الإسلامية (البنان)، 1998، ص 27.

2 - فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، (د، ط)، مؤسسة القديmos الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007، ص 127.

3 - ينظر: الصادق قسمة، نشأة الجنس الروائي بالشرق دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة، ط1 ، دار الحنوب للنشر، تونس، 2004، ص 118.

4 - لؤي على خليل، نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 24-22 تموز 2008، ط1، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، ج2، ص 160.

وقد تبانت المواقف والأراء حول قضية الأنواع الأدبية وسارت في اتجاهين اثنين:

1. الآراء الرافضة للأنواع الأدبية:

جمعت الدعوة إلى رفض الأنواع الأدبية بين عدد من الفلاسفة والقاد وان " اختلفوا في مبدأ هذه الدعوة أمثال كروتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبالإضافة من مبدأ تلاشي الأدب، وتفرد الأثر وبارت من مبدأ الكتابة واستقلالية النص"⁽¹⁾. وقد ظل "كروتشه" من بين هؤلاء "ينظر إليه على أنه البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، وأنه الإمام الذي يبشر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من مكان الصدارة"⁽²⁾. فقد ضمن في كتابه (الجمل في فلسفة الفن) دعوة صريحة للتخلص عن تقسيم الفن، فقال: "... هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه"⁽³⁾.

لقد غالى "كروتشه" كثيراً في هجومه على الأنواع الأدبية وبالغ في الثورة عليها^(*) أو على الأقل هذا ما يلاحظ من كلامه السابق. لاقت دعوته هذه رواجاً كبيراً كان السبب وراءه تزامنها مع "شيوخ الاتجاه الرومانسي ومع ظاهرة عامة انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية هذه الظاهرة تتجه نحو تحطيم الحدود والقوالب والنظم التقليدية السائدة في الأدب والفكر والأخلاق"⁽⁴⁾. كما ترافق هذه الحركة المتمردة "اهتمام متزايد بالنص باعتباره مناط الفن ووحدة التعبير، فيما عرف لدى النقاد والأدباء بظاهرة التجريب"⁽⁵⁾. فتعالت بذلك الأصوات الرافضة لتصنيف الأدب وإن اختلفت حججهم في ذلك. ووصل "الأمر بعضهم إلى

1 - هدى أبو غنيمة، تمرد النص على الشكل و "شرف المذيان" لإبراهيم نصر الله نموذجاً، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، ص 826.

2 - عبد الرحمن الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط 3 ، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2005، ص 19.

3- بندتو كروتشه، الجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط2، دار الأوابد، دمشق (سوريا)، 1964، ص 55.

* - أدرج "كروتشه" براهين على صحة ما ذهب إليه من بينها أن النقاد بدلاً من أن يعمدوا إلى إبراز جمال الأثر أو قبحه، انصرفاً إلى تتبع مدى التزام المبدع بقواعد النوع الأدبي الذي يندرج عمله ضمنه. كما أن النوع الأدبي قابل للتغيير والتتطور بحيث قد يخرج بعض المبدعين العاقدة عن نوع من الأنواع الأدبية فيضطر إلى توسيع نطاق النوع أو قبول إلى جانبها نوعاً جديداً. ينظر: المرجع نفسه، ص 82.

4- عبد الرحمن الكردي، المراجع السابق، ص 25.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

محاولة تجاوز نظرية الأنواع الأدبية واستبدالها بنظريات أخرى مثل نظرية "الصيغة" التي اقترحها "روبرت شولز" R.Cholaz⁽¹⁾.

2. الآراء المؤيدة للأنواع الأدبية:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن مقوله الأنواع الأدبية حقيقة واقعة، لكنهم يختلفون بشأن صرامة الحدود بينها و كذا قابلية هذه الحدود للاختراق والمساحة المتاحة لذلك. من أبرز ممثلي هذا الاتجاه: رينيه ويليك R. Welleck وارين، "جان ماري شيفر J. M. Schaeffer" و"هانس روبرت ياويس H. R. Jauss...إلخ. فـ"رينيه ويليك" - مستندًا إلى قول "أوستن وارين" - يشبه النوع الأدبي بالمؤسسة⁽²⁾. أما "جان ماري شيفر" فيقول: "توجد أجناصية بمجرد كون مواجهة نص بسياقه الأدبي (بالمعنى الواسع) يبرر، بين السطور، هذا الضرب من النسيج الذي يشد طبقة نصية يكتب النصي بالنسبة إليها: فإذاً أنه يضمحل بدوره في نسيج، وإنما أنه يحرّفه أو يفككه، ولكن دوماً إما بالاندماج فيه أو إدماجه"⁽³⁾. ويتفق "هانس روبرت ياويس" مع "جان ماري شيفر" في استحالة إطراح مقوله الأنواع الأدبية، فذهب إلى أن "كل أثر يفترض أفق انتظار، أي جملة من القواعد السابقة له في الوجود توجه فهم القارئ (أو الجمهور) له. وتساعد على تلقي الأثر وتقويمه"⁽⁴⁾

وقد اقترن الإقرار بمقوله الأنواع الأدبية بضرورة مرونة الحدود بينها. حيث بدأت الدعوة إلى تداخل الأنواع الأدبية مع ظهور الرومانسية - كما من بنا - ولعل أبرز مثال على ظاهرة التداخل في العصر الحديث "الرواية". بحيث تداخل فيها عدة أنواع أدبية مثل: الشعر، وأدب الرحلة، ...إلخ. كما يظهر التداخل بشكل جلي بين "القصيدة" و"القصيدة القصيرة" ، إذ يرى بعض النقاد أن لا "حدود فارقة بين

1- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسيره)، ط 8، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2003، ص 56.

2 - ينظر: - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة علم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، فيفري 1987، ع 110، ص 312.

- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محى الدين صبحي، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، 1987، ص 237.

3 - جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الأشكالية الأجناسية، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبدالعزيز شبيل، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعوية)، 1994، ص 159.

4 - هانس روبرت ياويس، أدب العصور الوسطى و نظرية الأجناس، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 54.

القصيدة والقصة القصيرة، وإن كانت هناك حدود فهي هشّة⁽¹⁾. ولم تبق الدعوة إلى التداخل بين الأنواع الأدبية عند المستوى النقدي بل تتجاوزها إلى مستوى الإبداع، إذ وجد "تجربة فعلية يتعلّق بمحاولات للتطبيق النصي"، بما يوحى برغبة في ولادة أنواع جديدة من هذا التداخل والتقارب، كما هو حال قصيدة النثر، التي توحّي بالتدخل بين الشعر والنثر، حيث وصل الأمر في قصيدة النثر إلى علو السرد فيها إلى ما يشبه القصة القصيرة. وبالمقابل ولدت قصة قصيرة جداً تشبه قصيدة النثر⁽²⁾. وظاهرة التداخل بين الأنواع الأدبية عرّفتها الآداب الإنسانية على اختلافها منذ القدم بما في ذلك أدبنا العربي بدءاً بالعصر الجاهلي ومروراً بالعصر الأموي والعباسي ووصولاً إلى العصر الحديث.

ومن المبررات التي يستدل بها دعاة التداخل بين الأنواع الأدبية:

- 1 - صعوبة تحديد مفهوم متكامل لأي نوع أدبي.
- 2 - غياب مفهوم محدد لأي نوع من الأنواع الأدبية، وذلك لعدم وجود حدود فاصلة بين مكونات الكل وخصائصه وعناصره.
- 3 - وجود بعض الأنواع الأدبية الصعبة التصنيف تحت أي نوع، حيث لا زال الاختلاف قائماً حول طبيعة ما يعرف بالشعر المشور، وقصيدة النثر، وما يطلق عليه بمصطلح النص الموازي⁽³⁾.

والمقصود بتدخل الأنواع الأدبية إستعارة أي نوع أدبي بعض التقنيات الجمالية من غيره من الأنواع الأدبية سواء كانت تنتمي إلى نفس جنسه الأدبي أم لا.

ورغم إقرارهم بإمكانية تداخل الأنواع الأدبية إلا أنَّ النزاع ظل قائماً حول طبيعة (التداخل)، وذلك بسبب اختلاف المراجعات بين من يقول بإطلاق التداخل دون قيد أو شرط، ومن يقول بضرورة وجود عنصر نوعي مهيمن على النص⁽⁴⁾. ويذكر "لؤي علي خليل" ثلاثة أشكال للتداخل بين الأنواع الأدبية، بحيث الشكل الأول للتداخل تفرضه طبيعة الأدب، ويفلغ عليه إلا يكون

1 - هادي نهر، تكامل العلوم اللغوية وتدخل الأنواع الأدبية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مع 2، ص 797.

2 - عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط 1، دار مجدهاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2006 ، ص 105 .

3 - هادي نهر، المرجع السابق، ص 796.

4 - لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص 160.

مقصوداً من قبل المبدع. ومن ميزاته الحافظة على الخصوصية النوعية للنصوص لا تحتواء النص على عنصر نوعي مبين، فقولنا مثلاً بأن نصاً قصصياً قد استعان بعناصر المسرحية لا يخرج هذا النص عن كونه قصة. أما الشكل الثاني من التداخل فيقوم على "القصيدة" المسقبة للمؤلف، والمهدف منه إضفاء الجدة على النص عن طريق الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرج عن التنميط النوعي، وتتضمن له خصوصية في النوع الذي يندرج ضمنه. من أمثلة ذلك استعانة الروائين ومؤلفي القصة بأشكال من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلة والسير الشعبية. ويحتفظ هذا النوع من التداخل كذلك بالخصوصية النوعية، إلا أنه يثير متابعيه كثيرة كون درجة التشبع المطلوبة للاحتفاظ بالبنية النوعية مسيطرة على النص غير واضحة بشكل دقيق، وليس قابلة للقياس، وتعتمد على الحساسية الإبداعية للمبدع ومتنقلي النص على حد سواء، إذ يمكن أن يلحق هذه الحساسية تشويش لعلة ما فنكرون أمام مأزق (نوعي/أجنسي)، وقد يتعلّق المأزق بالصفة الأدبية للنص الأدبي.

أما الشكل الثالث والأخير من التداخل فيعدّ انقلاباً على مبدأ "النوع الأدبي" ويمثل حالة من تمييع النظام، وهدفه الوصول إلى نص جديد مفقود الهوية. وهو في الأغلب شكل قصدي يتعارض مع أفق التلقى لغياب حضوره في تاريخ ذاكرة التلقى، كما أنه لم يضع بعد آليات تلقيه. هذا هو المأزق الحقيقي لنصوص هذا الشكل من التداخل؛ إذ كيف يمكن أن تصوغ نفسها قواعد للتلقى فيما بعد - بفعل التراكم - على نظام تجنيسي، في الوقت الذي الذي قدمت فيه النصوص مسوغ وجودها بصفتها ثورة على مبدأ التجنيس !!⁽¹⁾.

والتدخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية مطلب ضروري وحاجة ملحة. ولأن النوع الأدبي لا يستطيع أن يستمر متشرقاً على نفسه"⁽²⁾، فإن كثيراً من النصوص الأدبية تستعين بقليل أو كثير من العناصر النوعية المميزة لأنواع أدبية مختلفة. فظاهرة التداخل حقيقة واقعة ليس فقط بين الأنواع الأدبية، بل بين الأدب والفنون الأخرى.

1 - ينظر: لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة ، ص 161، 162.

2 - عز الدين المنقرة، علم التناص المقارن، ص .73

ومفهوم التداخل يضمنا أمام مفهوم آخر هو مفهوم التناص^(*). فالتناص يشكل "مساحة للحوار بين النصوص في مقابل الحوار بين التقنيات والطراائق ذلك الذي يمثله التداخل. وإن التناص يعمل دائماً على الحفاظ على النوع من جهة (عبر بث جينات نوعية كتناص الرواية مع الرواية)، وعلى إحداث التداخل النوعي (عبر بث جينات من خارج النوع كتناص الرواية مع الشعر)"⁽¹⁾، ومفهوم التناص أعم من مفهوم التداخل باعتبار التناص يقع بين نصوص مختلفة التجنيس، كما يقع بين نصوص من جنس أو نوع أدبي واحد. ففي الحالة الأولى تكون أمام تناص إجناسي أو تداخل أنواع، بينما تكون في الحالة الثانية أمام تناص عادي لا يحدث فيه اختراق حدود النوع الأدبي. مع ملاحظة هامة، هي أن التناص يسعى دائماً إلى الحافظة على الجنس/النوع الأدبي.

وخلالاً لما تداوله بعض النقاد العرب، فقد تجلت ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية بشكل جلي في القصيدة العربية التراثية، ومن ثم لا يمكن اعتبارها سمة حديثة للقصيدة العربية، بحيث تداخلت القصيدة التراثية مع التراث الفي العربي ب مختلف أنواعه الأدبية، لكن أكثر الأنواع التراثية تدخلاً معها هي الرسالة^(*).

* - يعزى مصطلح "التناص" إلى الباحثة "جوليا كريستيفا Kristeva" إلى الباحثة "جوليا كريستيفا Kristeva" إلى الباحثة "جوليا كريستيفا Kristeva". حددت مفهومه بعد أن استفادت من مفاهيم "ميغائيل باختين M. Bakhtine" عن الحوارية. ونظريّة التناص نظرية حديثة لظاهرة قديمة عرفها العرب القدماء تحت مصطلحات عدّة مثل: التضمين، الاقباس، السرقـات... إلخ. والمقصود به دخول نص ما في علاقة مع غيره من النصوص بحيث تتوضع هذه النصوص فيه بعدة طرق ، وبتقنيات مختلفة مثل: التحويل والمعارضة . أو هو عصارة من التفاعلات النصية التي تم على المستويين: الشكلي والمضموني، كأنه خاصية ملزمة لكل نص، نستثنى هنا القرآن الكريم. وقد عصف التناص بكثير من الثوابت السابقة كانغلاق النص والكتابـة ودور المؤلف. للتوسيع في مفهوم التناص يمكن الرجوع - على سبيل المثال لا الحصر- إلى: - تزفيتان تودروف، باختين: المبدأ الحواري، تو: نفري صالح، ط 1، أفق الترجمة (المبادئ العامة لقصور الثقافة)، القاهرة (مصر)، 1996.

- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، 1997.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط 1، الشركة المصرية العالمية، (مصر)، 1996.

1- مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، ص 680.
 * - الرسالة نوع ثري عريق في أدبنا العربي، ظهر منذ العصر الجاهلي وكان يغلب عليه جينذاك الطابع الشفهي والشعري لانتشار الأمية في ذلك العصر. ولرسائل أنواع منها: الأخوانية، الديوانية، والأدبية. وبالنسبة لشكل الرسالة عموماً فإنها تقسم إلى مقدمة وعرض وخاتمة مثلهاً مثل المقال. وقد ركز النقاد العرب القدامى على ما ينبغي أن يتوفّر في المقدمة والخاتمة أما صلب الرسالة فلا تعرف له خصائص بنبوية هي وقف عليه. وتتعبر مقدمة الرسالة أبرز ملحظ لهذا النوع الأدبي. وهي تحتوي على ثلاث مراحل هي: العنوان أو عبارة «من فلان إلى فلان»، البسملة، والصلوة على النبي صلى الله عليه وسلم. وهناك من يضيف إلى المقدمة التحميد والسلام. وقد يعيش المقدمة وجه من وجهات المنهج الآتية: مناداة المخاطب، أو الحديث عن الظروف النفسية المصاحبة لكتابة الرسائل، أو ذكر أثر الرسائل التي يكتبون جواباً عنها، أو التتويه بالقيمة الأدبية للرسائل التي بعث بها الأصدقاء. أما الخاتمة فلا تخرج على أن تكون: دعاءً ، أو إقراء للسلام وهو الشائع. ينظر على سبيل المثال:- محمد عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تتح: محمد رضوان الديبة، ط 2، عام الكتب ، بيروت (البنان)، 1985، ص (59-66).

- على بن محمد، التراث الأدبي الأندلسي في القرن الخامس «مضامينه و أشكاله»، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت (البنان)، 1990، ج 1، ص (486-490).

هناك علاقة وثيقة بين القصيدة والرسالة، لاسيما الإخوانية منها. والمقصود بالرسالة الإخوانية كل "الرسائل التي تدور بين الإخوة والأصدقاء في أمور وقضايا مختلفة، وغالباً ما تكون بين الأدباء أنفسهم، أو بين القضاة والعلماء أو بين الخلفاء وغيرهم"⁽¹⁾. كما أن هذا النوع من الرسائل يصور "عواطف الأفراد ومشاعرهم، من رغبة ورهبة، ومن مدح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة واستملاك، ورثاء أو تعزية"⁽²⁾. ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين القصيدة والرسالة الإخوانية من حيث الباعث والغرض فكلاهما عبارة عن خطاب موجه إلى شخص معين، وبيث الكاتب في كليهما مشاعره وأحساسه (شكوى، اعتذار، استعطاف، توسل، ... إلخ). ومن أبسط أشكال التداخل بينهما تضمين الرسائل أبياتاً من الشعر على سبيل الاستشهاد، فقد يكون هذا الشعر من نظم المترسل أو من شعر غيره. ومن أمثلة هذا، رسالة "عثمان بن عفان" إلى الإمام "علي" كرم الله وجهه يستنجد به، يقول فيها: "أما بعد: فإنه قد بلغ السيل الزب، وجأواز الحِرام الطيبين، وتجاوز الأمر بي قدره، وطمع في من لا يدفع عن نفسه"

وإنك لم يُفخر عليك كفانِر ضعيفٍ
ولم يَغلِبَ مثل مُغلَّبٍ
ورأيتِ القوم لا يُقْصِرون دونِ دمي، فأقبلْ إلىَّ، على أيِّ أمريَّكَ أحببتَ:
معي كُنتُ أوعليٌّ، صديقاً كُنتُ أو عدواً.
فإنْ كُنتُ مأكولاً فكنْ أنتَ آكليٌ وإلاً فأدركني ولماً أمرَّقِ"⁽³⁾.

ومن المصطلحات المعبرة عن هذا النوع من التداخل مصطلح "الرسالة الموشحة"⁽⁴⁾ الذي استخدمه أبو إسحاق الحصري "للدلالة على إدراج المترسل أبياتاً من الشعر لا على سبيل الاستشهاد، ولا على سبيل التضمين، بل تكون هذه الأبيات متممة للمعنى التي يتأنف منها مضمون الرسالة، أي أنَّ كلاً من الشعر والثر يشكل جزءاً من نسيج العمل الأدبي. واصطلاح عليه "أبو القاسم الكلاعي" بـ"المفصل"،

1 - رضا عبد الغنى الكساسبة، الثر الفنى في عصر الموحدين وارتباطه بواقعهم الحضاري، (د، ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، (د، ت)، ص 172.

2 - شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط16، دار المعارف ، القاهرة (مصر) 2004، ص 491.

3 - أحمد زكي صفت، جهرة رسائل العرب في عصور العرب الراحلة ، ط1، المكتبة العلمية، بيروت (لبنان) ، 2007، ج1، ص 275، 276.

4 - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثُر الأدب، ط4، دار الجيل، بيروت (لبنان) ، 1972، ج2، ص 416.

وخصص له فصلاً بعنوان "المفصل"، قال فيه: "سمينا هذا النوع من البيان "المفصل"؛ لأنّه فصل فيه المنظوم بالمنثور، بخاء كالواشاح المفصل"⁽¹⁾. ولـ"بديع الزمان الحمداني" تجربة رائدة في التداخل بين القصيدة والرسالة، ففي رسالة بعثها إلى أبي بكر الخوارزمي، جعل النصف الأول من الأسطر الأربع الأولى ثرا، تتألف عباراته بالسجع، وهو ما نجده مثلاً بين (بقاءه/ مزاره) وبين (لقائه/ ولائه)، وأخرها شعر موزون مقفى وهو من البحير الطويل. أما القسم الثاني من الرسالة، فيبدأ عبارات ثرٍ مسجوعة يليها بيت شعري مصرع، على هذا النحو:

"أنا لقرب دار الأستاذ أطال
كما طرب النشوان مالت به
ومن الارتفاع كا انتفض العصفور
ومن الامتنازاج كا التفت الصباء والبارد
ومن الابتهاج كا اهتزَّت تحت
فكيف نشاط الأستاذ - سيدى - لصديق طرأ إليه مما بين قصبي العراق
وخرسان، بل عتبى نيسابور وجرجان؟ كيف إهتزَّه لضيف
رث الشمائل خلق الأنوار
بكرت عليه مُغيرة الأعراب؟"

"وهو - أیده الله - ولی إنعامه، بإنقاذ غلامه، إلى مستقرى: لأقضى له بما
عندى - إنشاء الله^(*) (2)."

ومثلاً أمكن الاستشهاد بالشعر في الرسائل أو إشراك الشعر والثر في بنائها، أمكن كذلك أن تكون الرسائل كلّها شعراً، حيث كثيراً ما تم تبادل الرسائل في شكل قصائد موزونة مقفاة، كما ترتب عنها ما يترتب عادة عن الرسائل العادية من تحقيق رغبة، أو كف أذى، أو توضيح لبس، أو استعطاف وغيرها.

ويُعتبر الشاعر الأموي "عمر بن أبي ربيعة" من أكثر الشعراء تفاناً في هذا النوع من القصائد، فقد جمعته عدة رسائل غرامية مع مجموعة من النساء الأشراف،

1 - محمد عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 148.

* - تجدر الإشارة إلى أن هذه الرسالة لم تكتب بهذا الشكل الذي عرضناه في كلا المصرين، بل تظهر فقط بهذا الشكل في كتاب (يتمة الدهر في محسن أهل العصر) لـ"الشاعري"، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الطريقة الأصلية التي كتبت بها، هل كانت بهذا الشكل الذي عرضه "الشاعري" أم أنه تصرف في الشكل دون المضمون بعد ملاحظته إمكانية تأثيرها بهذا الشكل الذي نقلناه عنه؟

2 - أبو منصور عبد الملك الشاعري النيسابوري، يتمة الدهر في محسن أهل العصر، ترجمة: مفيد محمد قبيحة، (د، ط)، دار الكتب العلمية، بيروت (أ لبنان)، ج 4، 1972، ص 296/أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، المصدر السابق، ج 2، ص 511.

فهو وإن عُرِف بالغزل، إلا أنه لم يقتصر على امرأة واحدة كما فعل جميل بشينة، ومجنون ليلي، وكثير عزوة مثلاً. فقد أحب نساءً كثيرات ذكر أسماءهن في شعره، كان من بينهن: "سكينة"، "فاطمة"، "عاشرة"، "كلثم"، "الثريا"، "عشيمة"... إلخ. كما أنها لا تُنجد في شعره هذا "الشعور العميق والوصف الدقيق للحب، وإنما هو تعب نساء سره أن يخالطهن ويحادثهن، ويتجمل لهن دون أن يفتح قلبه لواحدة منهن، اللهم أمره مع الثريا بنت علي بنت عبد الملك بن الحارث فإنه يشبه أن يكون حباً⁽¹⁾. واللاحظ أن "المرأة" التي تغزل بها عمر هي المرأة المتحضرة ذات الأناقة والحسب⁽²⁾. كما أنها "متربقة، ذات ميل إلى القراءة والكتابة"⁽³⁾. لهذا تبادر مع بعض حسانه الالائى اشتهر بالحديث عنهن كـ "الثريا" ، وـ "كلثم" ، وـ "عشيمة" رسائل غرامية اخترنا منها ثلاثة.

القصيدة الأولى هي من أكثر قصائد الشاعر تداخلاً مع الرسالة، نظمها وكتبها ثم أرسلتها إلى "عشيمة". جاءت في ثمانية وعشرين بيتاً، وهي من البحر الطويل مما جاء فيها:

باسم الإله، تحية لمتيم،
وصحيفة ضفتها بأمانة،
فيها التحية والسلام، ورحمة،
من عاشق كلف بيوع بذنبه،
بادي الصباية، قد ذهبت بعقله،
يشكُوك إليك بيرة وبعلة
لا تقتلني، يا عثيم، فإنني
إذ لم يكن لك رحمة وتعطف
لم يخط سهمك، إذ رميتك مقاتلي،
ووجدت حوض الحب حين ورده،
لا والذى بعث النبي محمدًا

تُهدى إلى حسن القوم، مُكمَّم
عند الرحيل، إليك، أم الميَّش
حَفَ الدَّمْوَعَ كَلَّابَهَا بِالْمَعْجَمِ
صَبَّ الْفَوَادِ مُعَاقِبَ لَمْ يَظْلِمِ
كَلْفَ بُجَّبَكِ، يَا عُثِيمَ، مَتِيمَ
وَيَقُولُ: أَمَّا إِذْ مَلَّتْ فَانْعِمِي
أَخْشِي عَلَيْكَ عِقَابَ رِبِّكَ فِي دِيَّ
فَتَحرِّجي مِنْ قَتْلَنَا أَنْ تَأْمُمِي
وَتُطْبِشَ عَنْكِ، إِذْ رَمَيْتَ أَسْهَمِي
مُرَّ الْمَذَاقَةَ طَعْمَهُ كَالْعَلَقِيمَ
بِالنُّورِ وَالْإِسْلَامِ دِينَ الْقِيمَ

1 - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (د، ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 159.

2 - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، ط 1، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1986، ص 446.

3 - المرجع نفسه، ص 449.

وَبِمَا أَهْلَ بِهِ الْحَيْجُ وَكَبَرُوا
وَالْمَسْجَدُ الْأَقْصَى الْمَبَارَكُ حَوْلَهُ
مَا خَنْتُ عَهْدَكُ، يَا عُشَّمُ، وَلَا هَفَا
فُكَّيْ أَسِيرًا، يَا عُشَّمُ، فَإِنَّهُ
وَرَعَى الْأَمَانَةَ فِي الْمَغْيَبِ، وَلَمْ يَخُنْ
أَحَصِيتُ خَمْسَةَ أَشْهِرٍ مَعْدُودَةٍ
هَذِهِ ثَمَانِيَّةَ تَهَلَّ وَتَنْقَضِي،
مَكَثَ الرَّسُولُ لِدِيْكُ، حَتَّى إِذَا
لَمْ يَأْتِنِي لِكُمْ بِخَطْ وَاحِدٍ
وَسَرَّمْتُنِي رَدَ السَّلَامُ، وَمَا أَرَى
إِنْ كَنْتُ عَاتِبَةَ عَلَيْ، فَأَهْلُ مَا
أَنْتَ الْأَمِيرَةُ، فَاسْعَى لِمَقَالِتِي
إِنِّي أَتُوبُ إِلَيْكِ تَوْبَةً مَذْنَبٍ
حَتَّى أَنَّا رِضَاكُ، حِيثُ عَلِمْتُهُ،
وَأَعُوذُ مِنْكُ بِكِ الْغَدَاءِ لِتَصْفِحِي
إِنْ تَقْبَلَنِي عَذْرِي فَلَسْتُ بَعَادَ
لَوْ كَفَى إِلَيْنِي سَأْتِكُ قَطْعَهَا

عَنْدَ الْمَقَامِ وَرُكْنِ بَيْتِ الْمَحْرَمَ
وَالْطَّوْرِ، حِلْفَةَ صَادِقٍ لَمْ يَأْمَمْ
قَلَبِي إِلَى وَصْلِ لِغَيْرِكُ فَاعْلَمِي
خَلْطَ الْحَيَاةِ بِعَفَّةِ وَتَكْرَمِ
غَيْبِ الصَّدِيقِ، وَذَاكَ فَعْلُ الْمُسْلِمِ
وَثَلَاثَةَ، مِنْ بَعْدِهَا، لَمْ تُوْهِمْ
عَالَجْتُ فِيهَا سُقْمَ صَبَ مُغْرِمٍ
قَدْمُ الرَّسُولُ، وَلِيَتِهِ لَمْ يَقْدِمْ
يَشْفَعِي غَلِيلَ فَوَادِي المُتَقَسِّمِ
رَدَ السَّلَامُ، عَلَى الْكَرِيمِ، بِحَمْرِ
أَنْ تَعْتَنِي فِيمَا عَتَبْتُ وَتُكَبِّرِي
وَتَفْهَمِي مِنْ بَعْضِ مَا لَمْ تَفْهَمْ
يَخْشَى الْعُقوَبَةَ مِنْ مَلِيكٍ مُنْعِمٍ
بِطَرِيفِ مَالِيِّ وَالْتَّلِيدِ الْأَقْدَمِ
عَمَّا جَنَيْتُ مِنْ الذَّنْبِ وَتَرْحِمِي
حَتَّى تَغَادَرَ فِي الْمَقَابِرِ أَعْظَمُمِي
وَلَذْقُتُ، بَعْدَ رِضَاكِ عِيشَ الْأَجْذَمِ⁽¹⁾.

في هذه القصيدة يُقسم الشاعر حبيته بأنه لم يخن عهدها ولا رغب في و يصل امرأة غيرها، ويعلن لها عن توبته ويعذر منها ويعاتبها على مقاطعته وعدم ردتها على رسائله ويلوح على أن تواصله بودها. وهذه القصيدة الرسالة كتبها الشاعر ويعيها إلى "عشيمة" وما يؤكّد هذا هو لفظة "صحيفة". فضلًا عن أن هذه القصيدة قد أدت دور ووظيفة الرسالة بتبلighها مضمونًا معينًا، فإنّها استعانت بعض الشخصيات النوعية المميزة للرسالة لاسيما ما تعلق منها بالمقدمة.

تظهر مقدمة هذه القصيدة الرسالة في الآيات الخمسة الأولى، وفيها من عناصر المقدمة: البسمة والتّحيّة والسلام، وتعيين المرسل والمرسل إليه. فالمرسل هنا هو "عمر بن أبي ربيعة" والمرسل إليه هو "عشيمة"، وإن كان هذا الشاعر لم يذّكر اسمه

1 - عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ت: عبد الرحمن المصطاوي، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 2007، ص (280 - 282).

صراحة بل كني نفسه بــ"لقط عاشق". وهذه الطريقة في عدم ذكر الاسم والاغتناء عنه بالكنية أو اللقب موجودة بكثرة في الرسائل التراثية، من أمثلتها رسالة "أبي بكر رضي الله عنه" بعثها إلى أهل اليمن يستنفرهم ويدعوهم إلى الجهاد قال فيها:

"بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ.

من خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى من قُرئ عليه كتابي هذا من المؤمنين والمسلمين من أهل اليمن. سلام عليكم، فإني أحمد إليكم الله الذي لا إله إلا هو. أما بعد: فإن الله كتب على المؤمنين الجهاد، وأمرهم أن ينفروا خفافاً وثقالاً"⁽¹⁾.

ونجد في هذه القصيدة أيضاً التهديد الذي هو أصلق بالرسالة وأوثق علاقة بضمونها الترسلي. من أوجهه: مناداة المخاطب (يا عشيم)، وإظهار الظروف النفسية المصاحبة لكتابته الرسالية وتظاهر في عبارات من مثل (حف الدمع تکابها بالمعجم/بادي الصباة/صب الفؤاد).

كما كتب "عمر بن أبي ربيعة" قصیدتين إلى "كلثم" تداخلان مع الرسالة. القصيدة الأولى من بحر السريع يوجه فيها خطابه إلى محبوبته بعد أن عاتبته على شعر قاله في غيرها، يقول فيها:

من عاشق صب يسر الموى
قد شفه الوجد إلى كلثم
رأتك عيني، فدعاني الموى
إليك للحين، ولم أعلم
قتلتنا، يا حبذا أنتم،
في غير ما جرم، ولا مأثم
والله أنزل في وحيه
ميتنا في آيه الحكم
من يقتل النفس كذا ظلماً
ولم يقدّها نفسه يظلم
وأنت ثاري، فتلافي دمي
شم اجعليه نعمه، تتعمي
وحكمي عدلاً يكن بيننا
أو أنت، فيما بيننا، فاحكمي
من غير ما عار ولا محَرم
وجالسيني مجلساً واحداً
وخرّبني ما الذي عندكم

1 - أحمد زكي صفوتو، جمهرة رسائل العرب ، ج 1، ص 133.

2 - عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 298، 299.

هذه القصيدة بعثاً الشاعر - بعد أن كتبها إلى حبيبته معاذباً و شاكراً حاله، طالباً منها لقاءً واحداً يصفى القلوب ويعيد المودة التي كانت بينهما. ومن ثم فهذه القصيدة تشبه الرسالة من حيث الاباعث والغرض. كما أنها من ناحية أخرى، تنطوي على بعض العناصر النوعية للرسالة لاسيما ما تعلق منها بالمقدمة. فإن غاب عن هذه القصيدة الرسالة البسمة والصلة على النبي صلى الله عليه وسلم، إلا أن الشاعر قد عين فيها المرسل والمرسل إليه. فالمرسل هو الشاعر الذي كفى نفسه بعبارة "عاشق صب يسر الهوى" والمرسل إليه "كثُم".

أما القصيدة الرسالة الثانية التي بعثا إلى "كثُم"، فيقول فيها:

كَلْمَمْ
مِنْ عَاشَقٍ، كَلْفَلْفَادِ، مِتِيمْ يَهْدِي السَّلَامَ إِلَى الْمَلِحَةِ
وَيَبْوَحُ بِالسَّرِّ الْمَصْوُنِ، وَبِالْهَوَى يَدِيرِي، لِيَعْلَمَا بِمَا لَمْ تَعْلَمْ
كَيْ لَا تَشْكِّ عَلَى التَّجَنِّبِ أَنَّهَا أَخَذَتْ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدِ يَقْوَةً
وَتَمَكَّنَتْ فِي النَّفْسِ، حِيثُ تَمَكَّنَتْ
وَلَقَدْ قَرَأَتْ كِتَابَهَا، فَقَهِمْتَهُ
عَجَّمَتْ عَلَيْهِ بَكَفَاهَا، وَبَانِهَا
وَمَشَى الرَّسُولُ سَاجِدًا مَكْتُومَةً
فِي غَفَلَةٍ مِنْ نَحَادِرَ قَوْلَهُ
دِينِي وَدِينِكِ يا كَلِيمَ وَاحِدُ
عَنْ مَاءِ مُقْلَمَهَا بِغَيْرِ الْمَعْجمِ
لَوْلَا مَلَحَّةُ بَعْضِهَا، لَمْ تَكُنمْ
وَسَوَادِ لَلِيلِ ذِي دَوَاجِ مَظَالِمِ
نَرْفُضُ وَقِيتُكِ دِينَنَا أَوْ نَسْلُمْ⁽¹⁾.

وهذه القصيدة مثل القصيدة السابقة طوع فيها الشاعر أسلوب الرسالة للشعر. ففيها تعين المرسل والمرسل إليه. المرسل هو الشاعر الذي كفى نفسه بـ "عاشق" ، كلف الفؤاد، متيم" أما المرسل إليه فهو "كثُم" التي يصفها بالملحة. والظاهر أن "عمر بن أبي ربيعة" يفضل دائماً أن يكتفي نفسه بلفظ "عاشق" محاولة منه التأثير على من يراسل. كما أنه وإن غاب عن هذه القصيدة البسمة والصلة على النبي صلى الله عليه وسلم - إلا أن السلام حاضر في أوصافها. وهذه القصيدة هي رسالة جوابية، ففيها يرد الشاعر على رسالة جاءته من حبيبته "كثُم". ويظهر هذا من خلال قوله:

1 - عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 266، 267.

ولقد قرأت كتابها، ففهمته لو كان غير كتابها لم أفهم
عجمت عليه بكفها، وبناتها من ماء مقتنها بغير المعجم
فالشاعر يُشيد وينوه بالقيمة الأدبية للرسالة التي يكتب جواباً عنها و هذا
وجه من وجوه التمهيد المعروف في الرسائل.

وما يلاحظ على القصيدين السالفي الذكر أن الشاعر دخل مباشرة في الرسالة دون الاقتداء بالتقاليد المتعارف عليها في مقدمة الرسائل كـ فعل في القصيدة الأولى. فربما يعود هذا إلى طبيعة هذين القصيدين والظروف التي صاحبت كتابتهما. فالقصيدة الأولى التي بعثها "عمر بن أبي ربيعة" إلى "كثم" أزرمته الظروف أن يدخل في الموضوع مباشرة، خاصة وأنه - وهو الخبير بنفسية النساء - حاول مراسلة حبيبته أكثر من مرّة لكنّها أبى قراءة مراساته، حيث يحكى مؤلف كتاب (الأغاني) هذا الخبر: "كان عمر بن أبي ربيعة يهوى كثم بنت سعيد المخزومية، فأرسل إليها رسولًا فضربها وحلقتها وألحقتها ألا تعاوده، ثم أعادها ثانية ففعلت بها مثل ذلك، فتحمّلها رسلاه. فابتاع أمّة سوداء لطيفة رقيقة وآتى بها منزله، فأحسن إليها وكساها وآنها وعَرَّفَها خبره وقال لها: إنّ أوصلت لي رقعة إلى كثم فقرأتها فأبانت حّرّة ولّك معيشتك ما بقيت. فقالت اكتب لي مكتبة واكتب حاجتك في آخرها، ففعل ذلك. فأخذتها ومضت بها إلى باب كثم فاستأذنت، نخرجت إليها أمّة لها فسألتها عن أمرها... فدخلت إلى كثم وقالت: إن بالباب مكتبة لم أرض قط أجمل منها ولا أكل ولا آداب. فقالت: ائذني لها، فدخلت. فقالت لها: لي عليك عهد الله أن تقرئها، فإن كان منك إلى شيء مما أحبه وإلا لم يلْحُقْني منك مكروره؛ فعاهدتها وفطّنت. وأعطيتها الكتاب، فإذا أوله: من عاشق صبّ يسرّ الهوى قد شفّه الوجد إلى كثم..."⁽¹⁾.

أما القصيدة الثانية فهي في الأصل رسالة جوابية ولهذا النوع من الرسائل خصوصيتها، فهي لا تتطلب ما تتطلبه الرسائل التي تكون ابتداءً من تقاليد خاصة في المقدمة.

هذا فيما يتعلق بالمقدمة، أما ما يخص الخاتمة فإن الشاعر لم يستعن بالأشكال المتعارف عليها في الرسائل النثرية من الدعاء أو إقراء السلام.

1- علي بن الحسن أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تج: إحسان عباس وآخرون، ط2، دار صادر، بيروت (لبنان)، 2004، ج1، ص 144 ، 145 .

هكذا قدم "عمر بن أبي ربيعة" نماذج راقية عن التداخل بين النوعين الأدبيين: "القصيدة التراثية" و"الرسالة"، حيث أظهر إمكانية أن تأخذ القصيدة شكل الرسالة أو بعض مقوماتها الفنية وحتى وظيفتها، دون أن تفقد هويتها وجماليتها الشعرية. ويمكن أن نجد هذه الظاهرة في شعر عدد من الشعراء العرب من مختلف العصور، أمثل: "القيط بن يعمر الإيادى"، "سابق البربرى"، "أبو الأسود الدؤوبى"، "ناصيف اليازجي"، "زار قباني" وغيرهم، غير أن "عمر بن أبي ربيعة" يبقى أكثرهم تفناً فيه وإعتناءً به.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثُر الألباب، ط٤، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ١٩٧٢، ج٢.
- بندو كروتشه، الجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط٢، دار الأوابد، دمشق (سوريا)، ١٩٦٤.
- أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلakan، وفيات الأعيان وأبناء آباء الزمان، تر: إحسان عباس، (ذ، ط)، دار صادر، بيروت (لبنان)، (ذ، ت)، مج٣.
- أبو منصور عبد الملك الشاعري النيسابوري، يتيمة الدهر في محسن أهل العصر، تر: مفید محمد قیحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ج٤، ١٩٧٢.
- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (ذ، ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (مصر)، (ذ، ت).
- أحمد زكي صفت، جمارة رسائل العرب في عصور العرب الزاهرة، ط١، المكتبة العلمية، بيروت (لبنان)، ٢٠٠٧، ج١.
- حنا الفاخورى، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، ط١، دار الجيل، بيروت (لبنان)، ١٩٨٦.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، ١٩٩٧.
- جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط٤، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ٢٠٠٥.
- رضا عبد الغنى الكساسبة، النثر الفنى في عصر الموحدين وإرتباطه بواقعهم الحضاري، (ذ، ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، (ذ، ت).
- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفي، ١٩٨٧، ع١١٥.
- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، ١٩٨٧.

- كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعلق عبد العزيز شبيل، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1994.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ط١٦، دار المعارف ، القاهرة (مصر) .2004
- الصادق قسمة، نشأة الجنس الروائي بالشرق دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة، ط١ ، دار الجنوب للنشر، تونس ، 2004.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ط١، الشركة المصرية العالمية، (مصر) ،1996.
- محب الدين أبي فيض السيد الزيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تعلق علي شيري، (د،ط)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) ، 2005.
- محمد عبد الغفور الكلامي، إحكام صنعة الكلام، تعلق: محمد رضوان الداية، ط٢، عالم الكتب ، بيروت (لبنان) ،1985.
- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط١، منشورات كلية الآدات، مندوبة (تونس) / دار الغرب الإسلامية (لبنان) ، 1998.
- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية و دلالتها، (د،ط)، مؤسسة القديموس الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007.
- عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسيره) ، ط٨، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء (المغرب) ، بيروت (لبنان) ، 2003.
- عبد الرحمن الكردي، البنية السردية لقصة القصيرة، ط ٣ ، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر) ،2005.
- عن الدين المناصرة، علم إلتصاص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلي، ط١، دار مجلداوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن) ،2006.
- علي بن الحسن أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تعلق: إحسان عباس وآخرون، ط٢، دار صادر ، بيروت (لبنان) ،2004، مج١.
- علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس «مضامينه وأشكاله»، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان) ،1990 ، ج١.
- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تعلق عبد الرحمن المصطاوي، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان) ،2007.
- مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008 حول تناول الأنواع الأدبية، ط١، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن) ، 2009 ، مج٢.
- Le Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987.

تجليات التجريد في الإبداع الأدبي المسرح الذهني -أنموذجا-

دراسة وصفية تحليلية

سعيدة شاوش*

Abstract:

The emergence of literature was of human need to express his mind and he feeling literature has aesthetic creativity for building rights in the sector rational , and is expressed verbally language characterized by technical qualities and suggestive in its vocabulary and their structures and moral implications.

He was baptized writers in their synthesis methods and trends , each according to his style and his outlook on life , and , for example, but not limited to abstract , which reflects the trend in symbolic and suggestive dependent on the mind and ideas and myths and to address this problem, we raised the following elements :

What is the abstraction? And what are their manifestations in literary creativity ?

ملخص:

كانت نشأة الأدب ثمرة حاجة الإنسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، فالآداب بناء جمالي يدفعه الإنسان في القطاع المقلاني، ويتجسد بالفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية وإيحائية في مفرداتها وترابيئها ومضمونها المعنوية.

وقد عمد الأدباء في تأليفهم إلى طرق واتجاهات كل حسب أسلوبه ونظرته للحياة، وعلى سبيل المثال لا الحصر الاتجاه التجريدي الذي يعبر بصفة رمزية وإيحائية معتمدا على الذهن والأفكار والأساطير، ولتناول هذه العناصر طرحتنا الإشكالية الآتية:

ما ذا تقصد بالتجريد؟ وما هي تجلياته في الإبداع الأدبي؟

مفهوم التجريد: جاء مصطلح التجريد في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب كأiley⁽¹⁾:

- كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة -البيرة-
saidachaouch10@hotmail.f
1 - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة
لبنان، بيروت 1984 ص 88.

* التجريد **Self-invocation**

"من صوره، في علم البديع العربي، أن ينزع الإنسان من نفسه شخصاً يخاطبه، كقول المتنبي:

لَا خِيلَ عَنْكَ تُهْدِيهَا وَلَا مَالٌ فَلِي سَعِدِ النَّطْقُ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ الْحَالُ.

تجريدي **Abstract**

وهو في الفن: "صفة لذلك النوع من التصوير أو النحت الذي يفترض أن القيمة كامنة في الأشكال والألوان بغض النظر عن واقعية الموضوع المصور".

وجاء في المعجم الأدبي لجبور عبد النور ما يأتي⁽¹⁾:

تجريد **Abstraction**:

"عملية ذهنية قوامها فصل إحدى الخصائص عن شيء ما، والنظر فيها مستقلة عن سواها، مثل ذلك: النظر في شكل المنضدة مستقلاً عن لونها، وحجمها، ومادتها، وثمنها ... الخ".

- فِيَّا: "استخراج الماهيات ذهنياً من الموجودات والارتفاع، من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية الشاملة، وهي عملية تفرد بها قلة الفنانين، وتُسيغ على آثارهم نوعاً من الغموض والغموض".

تجريد (معنوي) **(moral) Abstraction**

المقصود بالتجريد المعنوي هنا "هو تحسيس المشاعر كأحد الوسائل الهامة في يد الفنان صاحب التكوين الفني في أي فن من الفنون، ووسيلته هذه إحدى اللهجات أو اللغات التي يستعملها"⁽²⁾.

يدرك الفيلسوف "لوكاش جورج" أن للتكوين الفني لحظتين تستمد كل منها نفسها من الأخرى وترتبط كذلك فيها:

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 59.
2 - كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة 2006، ص 185.

اللحظة الأولى: هي واجبات الفنان في عكس الخصائص وال العلاقات الاجتماعية، من لحظة ميلاد الفكرة وعرضها بالتوسيعات التي تبرز وتجسد هذه العلاقات".

واللحظة الثانية: "رغمما عن الفنان بحكم التكوين الفني، هي تغطيته التجريد الذي تكشفه العلاقات الاجتماعية الصاعدة إلى سطح العمل الفني"⁽¹⁾.

وهو ما معناه أن الدرجة الأولى للتجريد تظهر في المضمون الإنساني الذي يختار له الفنان الموضوع المناسب من بين موضوعات الحياة الثرية، كما تعمل الدرجة الثانية للتجريد على اختيار العناصر الفنية من بين الشخصيات في الأدب أو الأشكال في الفن التشكيلي.

والتجريد لا يوصل إلى التحديد، لكنه يقرب من العمومية.. أحد عناصره الرئيسية، الدليل على ذلك "أن تيارات الفنون التشكيلية الطبيعية AVANTGARDE التي تحمل سماتها عنصر (التجريد) هي مابين فنون شخصيات، فنون غير شخصيات، فنون ذاتية، فنون بحثة..."⁽²⁾.

التجريد من الجانب البلاغي: هو علم البديع في باب المحسنات المعنوية⁽³⁾:

لغة: "إزالة الشيء عن غيره، واصطلاحا: أن ينتزع المتكلم من أمر ذي صفة أمراً آخر مثله في تلك الصفة، مبالغة في كلامها في المنتزع منه، حتى أنه قد صار منها بحيث يمكن أن ينتزع منه موصوف آخر بها" وهو أقسام:

أ - "منها ما يكون بواسطة من التجريدية، كقولك: "لي من فلان صديقٌ حميم" (أي بلغ فلان من الصداقة حداً معه أن يستخلص منه آخر مثله فيها)".

ب - "ومنها ما يكون بواسطة الباء التجريدية الدّاخلة على المنتزع منه، نحو قولهم: "لئن سألت فلانا لتسألن به البحر" بالغ في اتصافه بالسماحة، حتى انتزع منه بحراً فيها".

1 - كمال الدين عيد، *أعلام ومصطلحات المسرح*، ص 185.

2 - المرجع نفسه، ص 186.

3 - أحمد الماشي، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ص 298.

ج - "وَمِنْهَا مَا لَا يَكُونُ بِوَاسْطَةِ نَحْنٍ:

﴿الْكُفَّارُ أَيُّمْ فَقَاتِلُوا أَدِينُكُمْ فِي وَطَعْنُوا عَهْدِهِمْ بَعْدِ مِنْ أَيْمَانِهِمْ نَكْثُوا إِنَّهُمْ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾⁽¹⁾.

د - ومنها ما يكون بطريقة الكلامية، كقول الأعشى:

"يَا خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَّىٰ وَلَا يَشْرَبُ كَأسًا بِكَفٍّ مِنْ بَخْلًا.

أي يشرب الكأس بكف الججاد، انتزع منه جواداً يشرب هو بكفه على طريق الكلامية، لأن الشرب بكف غير البخيل يستلزم الشرب، بكف الكريم، وهو لا يشرب إلا بكف نفسه، فإذا هو بذلك الكريم"⁽²⁾.

الفن التجريدي :Abstract art

"اسم جامع يطلق على عدد من المذاهب التي ظهرت خلال القرن العشرين، في مجال الرسم والنحت، والفن التجريدي يتميز أول ما يتميز بالاستغناء عن تمثيل كل ما هو طبيعي، والاكتفاء باستخدام الخطوط والألوان والأشكال للتعبير عن الأفكار والأحساس والمشاعر، ويشمل الفن التجريدي الفوقيه والتكمبيه والسرالية والتعبيرية والتجریدية وما إليها"⁽³⁾.

التجرید من الجانب الفلسفی :

"هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكلمات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكل من الجزيء بتخلص المعنى من المادة بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يربط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي، وبشروط الزمان والمكان (....)، ولا بد من التشبيه أن هناك فريقاً واسعاً بين ما تصل إليه الطاقات الإنسانية في التجرید والتعميم من مفاهيم مجردة، وكلمات، وبين الأفكار المطلقة"⁽⁴⁾.

1 - سورة التوبه، الآية 12.

2 - أحمد الماشي، جواهر البلاغة، ص 298.

3 - منير البعليكي، موسوعة المورد العربية، ج 2، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص .864

4 - عبد المنعم ثيлемة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1986، ص .23

ونضج البعد الفني بوضوح طاقتى التجريد والتعميم عند الإنسان، "فإن التطور من العلامة إلى الرمز إنما يحكي حركة انتقال الذهن البشري من التعامل مع المادي الملموس إلى التعامل مع صورته الذهنية، ومن استخدام الشيء على استخدام رمزه، فليست العلامة أو الإشارة إلا مخبراً مادياً يعلم بالشيء أو الظاهرة سواء في ذلك العالمة الطبيعية التي تنهض فيها الدلالة على قانون طبىعي والعالمة الاصطلاحية التي تنهض فيها الدلالة على عرف اجتماعي"⁽¹⁾.

تجليات التجريد في العمل الأدبي:

ارتبط الأدب منذ القديم بعالم الأفكار والفلسفة بدءاً بالعصر اليوناني ووصولاً إلى العصور المعاصرة، فالأدب اليوناني في كثير من موضوعاته كان ينحو نحو فكريًا فلسفياً، وخير من مثل هذا الأدب "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" الذين اهتما بعلم الجمال الأدبي.

وظهر هذا التوجه أيضاً في الأدب العربي القديم منذ العصر الجاهلي لكن التطور الحقيقى كان في العصر العباسي نتيجة لارتباط الأدب بالفلسفة اليونانية ومدى تأثيرها على بعض الشعراء أمثال: "أبي العلاء المعري" في رسالة الغفران، و"هي رحلة تخيلها أبو العلاء المعري في الجنة، وفي الموقف، وفي النار، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب، والغفران أو عدم الغفران (...)"، وليس العالم الغيبي فيها إلا قالباً عاماً، لعب فيه خيال أبي العلاء دوراً فريداً في الأدب العربي، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية"⁽²⁾.

ونجد أيضاً تأثير الأفكار الذهنية في النثر العربي كقصص كليلة ودمنة، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافات، "وهذا الكتاب هو ذو طابع خلقي وفني، قصد فيه "ابن المقفع" إلى تعلم الملوك كيف يحكمون، والرعاية كيف يطيعون، وذلك على لسان الحيوان ليكون الجد في صورة متعة تجذب إليها العامة، ويلهو بها الخالصة"، "ومن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفا في محكمة

1 - المرجع نفسه، ص 26.

2 - محمد عنيسي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 496 - 497

الإنسان والحيوان أمام ملك الحان، في مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم في الإنسان والحيوان، وأفكارهم الفلسفية العامة⁽¹⁾.

ثم اشتدّ عود تيار التجريد في العصر الحديث بصورة ملحوظة فتأثير الأدباء والشعراء به، وكانت النزعة الفلسفية مؤثرة كثيراً تتجزأ عنها تصنيفات للأدب، فكان الشعر الفلسفي وخير من مثله "إيليا أبو ماضي والقائل في فلسفة الحياة:

أيهذا الشّاكِي وما بك داءٌ؟ كيف تغدو وإذا غدوت عيلًا؟	إنَّ شرَّ الجنةِ في الأرضِ نفسُ ننوى قبل الرحيل الرحيلَا	وترى الشوكِ في الوردِ وتعمى أن ترى فوقها الندى إكليلاً	والذى نفسه بغير جمالٍ لأيرى في الوجود شيئاً جميلاً ⁽²⁾ .
--	---	---	--

ويتناول الأدب التجريدي أيضاً المسائل المتعلقة بالفكر والفلسفة ويناقشها عن طريق الأشكال الفنية المختلفة كالمسرحية والرواية، وهنا يبتعد الفن ظاهرياً عن الواقع ولكنه يعبر عنه من منظور خاص هو اختزال هذا الواقع في النشاط الفكري والعقلي للمجتمع.

"ويعتبر الأدب التجريدي أحياناً إعادة صياغة لإبداع ثقافي سابق يعبر عن مرحلة متقدمة من التطور الاجتماعي، عكست نظرية مختلفة للواقع يغلب عليها الطابع الخرافي، يتلقى الأمر خصوصاً بالأدب الشعبي أو الغرائي، مثل ألف ليلة وليلة في الأدب العربي، وبعض الأساطير القديمة، فهذا الفن ينأى ظاهرياً عن الواقع يعبر في الحقيقة عن مرحلة سابقة من نمط التعكير لدى الإنسان"⁽³⁾.

إذن فالأدب التجريدي هو أدب رمزي يهدف إلى التعبير عن الواقع عن طريق بناء واقع خيالي خفي لا يخضع لمنطق الواقع ظاهرياً، ولكن يخضع له رمزياء، تتضمن موضوعاته تجاذب خارقة غير إنسانية مثل الملاحم الإنسانية، أي لا يمكن أن يقوم بها الإنسان ولكنها بالرغم من ذلك تعبّر عن الواقع الإنساني بالتركيز على الأفكار بدلاً من التركيز على العناصر التاريخية، وأبرز من جسد هذا الأدب وفي جانبه المسرحي الكاتب العربي المعروف برائد المسرح الذهني توفيق الحكيم.

1 - المرجع نفسه، 493 - 494.

2 - إيليا أبو ماضي، دواوين الغرب، تتفريح جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت 2004، ص 352.

3 - محمد عيسي هلال، المرجع نفسه، ص 394 - 395.

مراحل تطور المسرحية عند توفيق الحكيم:

مررت المسرحية عند توفيق الحكيم بمراحل هي:

مرحلة المسرحية الفكاهية.

مرحلة المسرحية الاجتماعية الواقعية.

مرحلة المسرحية المادفة.

مرحلة المسرحية اللامعقولة.

وتعتبر المسرحية الذهنية من أهم ما كتب توفيق الحكيم وهي مجال دراستنا.

مرحلة المسرحية الذهنية: هي المرحلة التي تمثل نضج المسرحية عند الحكيم، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاءً، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ليواصل دراسة القانون بجامعة لاحقها للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده، لكنه انصرف هناك إلى الأدب والمسرح، وابتعد عن المسرحيات ذات الموضوعات الاجتماعية والسياسية، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد، وقد قال في ذلك:

"منذ عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى، والمعنى الحقيقى للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفى وقتئذ فى روایاتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية... ولكنّي أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تحرّك في المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قطرة تقلل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة لقد تسألا البعض: أو لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقى؟ أما أنا فأعترف بأنّي لم أفكّر في ذلك عند كتابة روايات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"يجماليون"⁽¹⁾.

والانتقال إلى المسرحية الكتاب، فإنّ الحكيم نفسه يقدم لنا في بعض كتبه جملة من الأسباب، فقد أعاد ذلك إلى ظروف خاصة بأسرته أو بوظيفته في القضاء، كما أعادها إلى حالة التمثيل المتندنة في مصر حينذاك، فالعمل في المسرح لم يكن محترماً، وقد عرضه للازدراء والمهانة في أجناس أدبية أخرى كالشعر

1 - توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية يجماليون، ص 10.

والمقالة والرواية، ولما وجد أن المسرح هو طريقهُبعد عن المسرحية التي تمثل إلى المسرحية الكتاب التي تقرأ⁽¹⁾.

وتعالج المسرحية الذهنية قضية عامة أو فرضية نظرية بحثة يتأملها الفكر ويعالجها ويحللها بعيداً عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرية تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل ورد الفعل فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية "يفترض الحكم" فرضية ما، ثم يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجدها إلى أن الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكنه الخروج منها، ففي (أهل الكهف) يفترض أن الله أمة القوم ثم بعدهم بعد ثلاثة قرون، ثم يدرس حياتهم بعد بعدهم وكيف سيتصارفون في الحياة الجديدة، وفي (عودة الشباب) يفترض الحكم أن شيئاً عاد بعقل الشيخوخة إلى قترة الشباب، فكيف سيتصارف؟ وفي "رحلة إلى الغد" يفترض الحكم أن أنساناً انطلقاً بمركبـة فضائية إلى الإمام قربـة 300 سنة، فكيف سيتصارفون في مكان وزمان آخرين؟ وينتهي الحكم من هذه الفروضيات إلى أن الإنسان ابن بيته، وهو أسير زمان ومكان محددين، وإذا فقد علاقـاته بزمانه فالأفضل له أن يموت...⁽²⁾.

سؤال الذي يطرح نفسه هو هل توجد فروق بين المسرح الذهني والمـسرح الفكري عند الحكم وعند الدارسين، أم هـما نفس المعنى ولكن بسميات مغـايرة؟

وهـذا ما سنعرفه من خلال تحديد كل مصطلح، وإبراز الفرق بينهما.

المسرح الفكري:

"هو المسرح الذي يعطيك نتيجة المعادلة بين معنى ومعنى آخر، أو يعطيك مغـزي صراع بين مفهومين أو مجردين تمثـيلاً في شخصيتين مسرحيتين أو أكثر، فـكل من أورست وجويـتر في مسرحية الذباب لـسارتـر، أو فلاـديـير بوـزو في مسرحية صامـوـيل بيـكـين، أو شخصـيات السـلطـان الحـائر أو مجلس العـدـل أو شـمـس النـهـار والـهـار يـفكـرـ لـتـوفـيقـ الحـكـيمـ فـكـلـ تـلـكـ الشـخـصـيـاتـ تـذـوبـ عـنـ فـكـرةـ أوـ هيـ أـفـكـارـ دـبـتـ فـيـهاـ الحـيـاةـ الإـنـسـانـيـةـ وـهـيـ نـمـوذـجـ لـفـكـرـ كـاتـبـهاـ"⁽³⁾.

1 - توفيق الحكم، زهرة العـمرـ، ص 177 - 178.

2 - خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 91.

3 - أبو الحسن سلام، اتجاهـاتـ النقدـ المـسرـحيـ المـعاـصرـ بينـ النـظـرـيـةـ وـالـتـطـبـيقـ، طـ1ـ، مؤـسـسـةـ حـورـسـ الدـولـيـةـ لـلـنـشـرـ وـالـتـوزـيعـ، الإـسـكـنـدـرـيـةـ، 2005ـ، صـ 39 - 4.

الأفكار إذن "تعنى تصوير مقابلات فكرية ذات أسس تنتمى إلى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدي إلى اقتناع معرفي فردي يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها، وما الشخصية في مسرحية الأفكار سوى فكرة لا تعرف بعد أنها الغاية القصوى للحياة، لذلك فإنّ الأفكار فيها تدخل في صراع فكري ذاتي يعكس مسرح الفكرة الذي هو صراع الفكرة من أجل ذاتها لتحقق ذاتها"⁽¹⁾.

ومعنى ذلك فإنّ الأشخاص في مسرح الأفكار "هي جزر فكرية عزلاء في البداية تقارب بفعل الفكرية ثم تعود إلى العزلة كما بدأت، وهي في مسرح الحكمي الفكرى عبارة عن نزاعات عقلية توكيدية منعزلة ما تثبت أن تصبح في النهاية مجرد نزاعات مثالية تقوم على الشك لتنهى إلى اليقين وبمعنى آخر فإنّ شخصيات مسرح الأفكار والمسرح الذهني عند الحكم تبدأ ثورية وتنهى محافظة... وما الأفعال في هذا اللون من المسرح سوى ظواهر والأفكار هي أنسنة الموضوعية التي تحل محل الأفعال"⁽²⁾.

المسرح الذهني:

"هو المسرح الذي يعطيك طرق المعادلة بين معنى وآخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشر أي يترك لك إيجاد النتيجة يعطيك عناصر الصراع بين مفهومين دون المغزى من وراء ذلك الصراع، إذ يترك لك الاجتهاد في الكشف عن ذلك في كل صورة أو حدث باستخدام ذهنك في عمليات تفكير متلاحقة تبعاً لتلاحم الصور المعروضة على ذهنك"⁽³⁾.

وتم عملية التفكير في المسرح الذهني على مراحل عند الشخصيات وعند المتلقى أيضاً، وذلك لاعتمادها على تصور المتلقى دون أدنى مباشرة للمبدع لتحرير عناصر الصورة وتجريد جوهرها، يعكس المسرحية الفكرية التي يباشر المبدع تصوير خلاصة الصور أو الفكر المجرد، "المسرح الفكرى يصور الفكر فى صراعه مع الفكر على نحو تجريدي، والمسرح الذهني يترك للمتلقى تصور المغزى من خلال معطيات عناصر الصورة فى تشابكاتها الصراعية"⁽⁴⁾.

1 - أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص 40.

2 - المرجع نفسه، ص 40 - 41.

3 - المرجع نفسه، ص 41.

4 - المرجع نفسه، ص 42.

والمسرح الذهني يعطي المتلقى أشياء مضادة للصور المعطاة أو متوافقة معها أملًا في مقارنة الصور المعروضة بتصورات مقابلة لغير موجود يستدعي عن طريق الذاكرة التخييلية للمتلقى، "وذلك بوضع المتلقى في وضع المتعدد في قبول الصورة المعطاة وتحيصها تحيصاً عقلياً وعرضها على ما يقابلها في ذهنه، وهو تردد ناتج عن تعارض ميوله الطبيعية مع شعوره بالواجب، مثل ما نجد في مسرحيات الحكم (كالسلطان الحائز، شهرزاد ويجماليون) حيث تتشابك الصور العقلية الحالمة (الكامنة في الذهن) مع الصور العقلية (الكاميرا في الإرادة)". "فالتفكير إذن... ترجمة فورية لمعان صريحة وموافق عقلية متراقبة، كما كان الشعور ترجمة حسية فورية للمحسوس"⁽¹⁾.

في حين "أنّ الذهن مرحلة سابقة للترجمة الفكرية، مرحلة تمهدية لها، حالة من التجريب لفكرة من الأفكار عن طريق ترجمتها في مخيلة المفكر المتأمل إلى صور تجسيدية أولاً تمهدًا لتصورها على شكل فكرة خارج حدود الذهن، أي خروجها أو ولادتها في العالم الخارجي"⁽²⁾.

يقول حامد عبد القادر: "إنّ الصور الذهنية التي تبادر إلى ذهن القارئ أو السامع حين تقع عيناه على الكلمات ليست هي المقصودة بالذات وإنما هي وسيلة لشيء أو أشياء آخر هي التي يريد الشاعر أو الكاتب أن يثيرها في النّفوس"⁽³⁾.

ومسمى المسرح الذهني يرجع إلى توفيق الحكم الذي أطلقه على مسرحياته التي كتبها بعد عودته من باريس، وهو لا يتراجع عن أن يؤكّد في أكثر من مناسبة أن مذهبة في المسرح "إنما هو المسرح الفكري حيث أنه يقوم على أفكار، ويمكن أن تعتبره عقلياً، وهو بالضرورة رمزي، لأنّ الرمز ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية"⁽⁴⁾.

وأول ما يلفت أنظارنا في المسرح في مصر ما ورد على لسان توفيق الحكم عن مسرحه وذلك حين سأله الفريد فرج عن مذهبة في المسرح، هل مسرح حكمي؟ هل هو فكري؟ هل هو مسرح أفعنة؟.

1 - أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص 42.

2 - المرجع نفسه، ص 48.

3 - المرجع نفسه، ص 49.

4 - أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط 1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2002، ص .85

فيرد الحكم: "إنه مسرح فكري، حيث إنه يقوم على أفكار، ويمكن أن تعتبره عقليا، وهو بالضرورة رمزي"⁽¹⁾.

ويعد الحكم المسؤول الأول على شيوع مصطلح (المسرح الذهني) على مسرحه، حيث استخدمه هو نفسه ليصف به تجاهه وذلك في مقدمته لمسرحية بجماليون، عام 1942م، "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"⁽²⁾.

إن فلسفة الصراع عند الحكم مع الحركة الكونية وغربة الإنسان وحياته وقلقه وسط العماء الكونيين وعلى حسب الحكم " فإنه قد أبان عن تمثيله ومن ثم يمكن من تجسيده مأساة الإنسان أو الإنسانية في ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية: العقل والقلب، كا في مسرحية (أهل الكهف) مأساة الصراع بين العقل الذي يشك والقلب الذي يؤمن ، وبالمثل في مسرحية شهرزاد هي المحاولة اليائسة محاولة الإدراك العقلاني للأشياء ، والرغبة الميتافيزيقية في إدراك ما لا يدرك"⁽³⁾.

إن معالجة الحكم لقضايا متعددة "تمثل تفردا وخصيصة من خصائص المسرح لدى الحكم، من تلك التأملات المنفسحة ما يتصل بمفهوم: (الحقيقة والواقع) والتي تردد صداتها في جملة من أعماله المتعددة، وال فكرة الذهنية المسيطرة على الحكم أن اكتشاف الحقيقة قد يفسد الأشياء، وأنه من الأفضل أن تظل على جهل بها، فعل حسب الحكم فإن إدراك الحقيقة أفسد ما بين أوديب وجوكاستا في مسرحية أوديب، وأفسد ما بين مشلينا وبريسكابل وبين كثير من أبطاله أو شخصوص المسرحية"⁽⁴⁾.

إن تلك الحالات المسرحية التي تتصل بالرؤيا الكونية " عند الحكم والتي يمكن تقبل مصطلحها الدراما الذهنية قد يكون من مخاطرها أنها تتركيزا شديدا على تجريدية الفكر، حتى يصل الأمر أحيانا إلى أن تصبح الأشياء مجرد لافتات تعبر

1 - المرجع نفسه، ص 141.

2 - توفيق الحكم، مقدمة بجماليون، ص 10.

3 - رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكم، ص 16.

4 - المرجع نفسه، ص 17.

عن الأفكار، ولا تكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل الشخصية بقدر كونها نماذج لأفكار معينة"⁽¹⁾.

"إن الشخصيات الرئيسية في مسرح الحكم لا تسير في حركتها في خط درامي رأسي، ولكنها تسير في دائرة مفرغة، فهي تبدأ ثورية متمردة على الواقع، وما تثبت أن ترتد في النهاية قانعة بوجودها الجري الأول فهي أي الشخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج، فنتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة"⁽²⁾.

ومازالت فكرة الحقيقة والواقع مسيطرة على الحكم "ففي شهرزاد نجد شهريار ومحاولته استشفاف ما وراء الطبيعة ورغبته الهلifica في إدراك حقيقة شهرزاد في معناها الرمزي (الطبيعة)، إلا أن الحكم يرى أن معرفة الحقيقة شيء والانتفاع بهذه المعرفة شيء آخر"⁽³⁾.

ويحضر الحكم في مسرحه من الحقيقة، ويدور مرة أخرى ليقنعها بوجود الحقيقة، وأننا حين ندركها ينbar كل شيء، فقد بدأت نهاية أوديب منذ أن بدأ يبحث عن حقيقته، بل إنه - الحكم - يجعل الحقيقة عدواً كامناً في نفوسنا كما تقول جوكاستا لأوديب بعد أن اكتشف الحقيقة: وما قيمة الحياة الآن يا أوديب، ما قيمة حياتنا؟ أعداؤنا الآن ليسوا في السماء ولا في الأرض، عدونا داخل أنفسنا، عدونا تلك الحقيقة المدفونة التي حضرت أنت عليها الآن بيده وكشفت عنها، ولا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا... يجب أن أموت إذا أردت أن أختنق في أعماقي ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة"⁽⁴⁾.

وفي هذا المحتوى يقول توفيق الحكم: "إن أقوى خصم للإنسان دائماً هو شيخ! يطلق عليه اسم الحقيقة، هذا هو باعثي على اختيار "أوديب" بالذات"⁽⁵⁾.

تحورت فلسفة الحكم في قيم ذهنية مجردة دارت ضمن علاقات ثنائية كال العلاقة بين الإنسان والله، والعقل والقلب، والبحث عن المعرفة والصراع مع الزمن (في مسرحية أهل الكهف وشهرزاد) وبين السلطة والعدل في مسرحية السلطان الحائز، "ومن هذه الثنائيات نبع حواره المسرحي، وتعمقت نظرته

1 - المرجع نفسه، ص 17 - 18 .

2 - المرجع نفسه، ص 20.

3 - المرجع نفسه ، ص 21.

4 - توفيق الحكم، الملك أوديب، ص 160.

5 - محمد مندور، مسرح توفيق الحكم، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 79.

الفلسفية، وترجمت إلى ما أسماه بالتعادلية وهي تعبير عن موقفه من الأدب والحياة والكون، هذه التعادلية كانت أحد التيارات الفكرية في ثقافتنا المعاصرة، استطاع الحكم بأعماله الأدبية وكتاباته النظرية أن ينشئها، وأن ينفيها، ويبلورها ويصبح أكثر المعبرين عنها، وأكثر وعيًا بها وإفصاحاً عن مضمونها⁽¹⁾.

ومن الخصائص المميزة لمسرح توفيق الحكم أن كل إنتاجه المسرحي سواء التجريدي الرمزي الذي اشتهر به أو الاجتماعي الهدف، يخضع لنسيق فكري وفلسفي صدر عن توفيق في كل ما كتب، وهو ما عرف عنه باسم (التعادلية مذهب في الحياة والفن)، وهذا النسق الفكري المتamasك، يبدو أن توفيق الحكم قد استخلصه وأصطفاه من مصادر فلسفية وأدبية ودينية وعلمية متعددة شرقاً وغرباً، قدماً وحديثاً، يعرفها توفيق الحكم بقوله:

"إن التعادلية في هذا الكتاب هي الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى... كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة... التعادلية إذن تفسر الحياة الإيجابية بأنها ضرورة وجود جملة من قوى تقابل وتتواءز منهاضة بعضها البعض في المجتمع... التعادلية هي فلسفة القوة المقابلة والحركة المقاومة الابتداعية"⁽²⁾.

كان الحكم واقعاً تحت ثنائيات فكرية استمرت معه إلى آخر حياته، مما جعله يتجه إلى التعادلية وهي محاولة فلسفية للخلاص من أزمة فكرية حاول فيها تبرير الثنائيات التي عانى من تواترها مثل الحقيقة والواقع، الحلم والحقيقة، المادة والروح، والعقل والقلب.

ويدلل الحكم على مفهومه للتعادل بأنه سمة الوجود كله، فالليل والنهر تعادل بين الظلمة والنور والخير والشر متعادلان أيضاً، يقول: "لابد للخير من أن يوازن الشر ويقاوم طغيانه".

ويذكرنا الحكم في ذلك بالفيلسوف اليوناني الذي يرى أن الكون أضداد: "النهار والليل، والصيف والشتاء، وال الحرب والسلام، الرطب والجاف، واليقظة والمنام، والحياة والموت، إلا أن تعادلية الحكم بالرغم من أنها تكاد تكون نظرية

1 - وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990 - 2006) إشكاليات وقضايا، ص 29.

2 - توفيق الحكم، المؤلفات الكاملة ج 4، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998، ص 471.

شاملة للوجود وإبداع ميتافيزيقي، غير أنه لا يدعى أنها الحقيقة المطلقة إنما هي حلقة في سلسلة تهدف لمعرفة كنه الوجود⁽¹⁾.

ولقد أدت التزعة الذهنية عند الحكم به إلى بناء مسرحه الذهني القائم على الفروض الذهنية حيث جعل من شخصياته "رمزاً لأفكار التي انعكست في أعماله الفنية بعامة وفي مسرحه الذهني خاصة حيث تردد صدي قلقة الدائم فيما يقدمه من مسرحيات ويتراكم دائماً إزاء عالمة استفهم، إن أبطال الحكم في مختلف إبداعاته الأدبية تمثل، الكونية إذ تسعى جميعها إلى التعرف على حقيقة هذا الكون وكنه هذا الوجود، وطريق هذه المعرفة تعدد منحياته وتعرجاته يتعدد أعماله الأدبية"⁽²⁾.

خاتمة:

يغلب على الأدب في جانبه التجريدي عنصر الرمز الموجي ، ويهدف هذا النوع من الأدب إلى التعبير عن الواقع بالتركيز على الأفكار والخيال فيتناول المسائل المتعلقة بالفأك والفلسفة ممثلة في أشكال فنية مختلفة كالمسرحية والرواية، وبعض الخرافات القديمة، ويعتمد في ذلك على روافد متمثلة في : الفلسفة، والواقع الخافي، والأسطورة، والصور البلاغية .

وأبرز عمل نجده ضمن تيار التجريد المسرح الذهني عند توفيق الحكم من خلال مسرحياته الشهيرة وهي: "الملك أوديب"، و"أهل الكهف"، و"شهرزاد"، و"بيجماليون" والتي استقاها من الأدب اليوناني وقام بتحويرها وفق منظوره، وفكرة وما يلام عقيدته وانتقاءه العربي الشرقي، ثم المغزى الذي أراده من هذه المسرحيات التي تعالج الصراع بين الحقيقة والواقع، وصراع بين الذهن والقلب، بين إرادة البشر والقوة الخارجة عن إرادته، أو بين إرادة الفرد وقضاءه وقدره.

إن الأسطورة ميراث الفنون تهب كل امرئ شيئاً، يشيد فيها الفنان مواهبه في شتايها بقایا الإنسانية في القرون الأولى، حيث يبعث الفنان أسطورة ما ليخرج لنا لوناً أدبياً في ثوب جديد مختلف عما كان متعارفاً عليه سابقاً، محلاً إياها أبعاداً ورموزاً جديدة ليطرح قضايا إنسانية معينة.

1 - رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكم، ص 26.
2 - المرجع نفسه، ص 26.

إن الغرض من المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، يجعلنا نكتشف ما يخفيه هذا الأديب وراء العمل من أبعاد إنسانية، واجتماعية وما يضفيه من رموز دلالية قصد معالجة الواقع الاجتماعي، فتوفيق الحكيم أعاد تصوير حوادث شعبية وتوظيفها توظيفاً معاصرًا، وقد انطلق من الجديد الذي ينبع من القديم أي من خلال استعماله للأسطورة اليونانية.

وكانت أحداث مسرحه مستوحاة من التراث الإغريقي، لكنه بث فيها أفكاره ورؤيته الخاصة بالموضوع، باعتبار الأساطير إدراكاً رمزياً للحقائق الإنسانية، التي قد تكون قاسية أحياناً، كما أن تكوين الرمز في الأذهان ظاهرة فردية تختلف باختلاف المبدعين، ونظرتهم ل الواقع وبالتالي هي أمرٌ واسع لا يمكن أن يحد أو يضبط لأنّه غاية في الفردية، فكان مسرحه من حيث المضمون يقوم على هزيمة أمام عوائق الحياة، ومن هنا فإن الأحداث في مسرحه تبدأ من الشكل والرفض فالثورة أحياناً، وتنتهي بالتسليم واليقين ليُنقل من خلالها رساله فنية جمالية وإنسانية تخترق ظروف الزمان والمكان، حيث نظر للحياة والإنسان والواقع بمنظار يغلب عليه التجريد، والرمز والإيحاء، وتسوده الرؤى الإنسانية.

ويُمكن أن نستنتج من عمله المسرحي ما يأتي:

إن بعض نصوصه المسرحية تنحدر من نصوص مسرحية سابقة.

تميز أسلوب الحكيم في مسرحياته بنزع الألفة عن المألق وإصابته بالدهشة.

يُعمل مسرح الحكيم على استبدال قيم قديمة بقيم جديدة في الموضوع القديم نفسه أي مواكبة العصر.

يأخذ على عاتقه الانتصار لفكرة معينة يضعها في مرحلة صراع أو مواجهة.

يُعمل في مسرحه الذهني على تصوير الذوات المنقسمة على نفسها فكريًا في صراعها مع نفسها ومع غيرها.

تبدأ الشخصيات في مسرحه ثورة منتفضة على واقعها راغبة في الخروج عن وجودها لتحقيق جوهرها، لكنها لا تلبث في النهاية قانعة بوجودها الجبري الأول.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- القرآن الكريم.
- 2- أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005.
- 3- أحمد الماشي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدع، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999.
- 4- أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2002.
- 5- إيليا أبو ماضي، دواوين الغرب، تناصح جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت 2004.
- 6- توفيق الحكيم: - المؤلفات الكاملة ج4، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998.
- 7- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- 8- عبد المنعم ثليمة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1986.
- 9- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة 2006.
- 10- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984 .
- 11- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- 12- منير البعليكي، موسوعة المورد العربية، ج2، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.
- 13- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990 - 2006) إشكاليات وقضايا.

حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد

سالم سعدون (*)

Abstract:

Among the works of Aristotle that were commented by Averroes, there was poetry. He discovered this book through the Arabic translation of Abu Bishr Matta, who translated from Syriac. And it's from that translation that he inherits the translation of tragedy and comedy as the panegyric and satire. Averroes imagines that the tragedy is the art of commendation and comedy, the art to blame, while believing that he could find tragedy and comedy in the Arab poetry. But from what he imagined, being the philosopher that he is, he could not grasp the significance of the two main words of Aristotle's Poetics, tragedy and comedy are part of another art that is theater, which did not exist in the Arab civilization of the 12th century, but he was able to grasp the meaning of mimesis, close to the meaning that Aristotle gave it, the difference being that Aristotle defined it as an action while Averroès gave it the meaning of dublication.

ملخص:

من الكتب الأرسطية التي نصها ابن رشد نجد كتاب فن الشعر الذي عرفه من خلال ترجمة أبي بشر بن متي الذي ترجمة من السريانية إلى العربية. ومن هذه الترجمة ورث ترجمة مفهومي التراجيديا والكوميديا إلى المدح والهجاء، فتوهم أن الكوميديا هي في المدح والكوميديا هي في الهجاء وذهب ليستدل على ذلك بأشعار العرب، وبذلك يكون قد فلت منه المفهومان لأنهما ينتميان إلى آخر - لم يكن معروفاً في ثقافته وحضارته في ذلك العصر. وهو فن المسرح. لكنه في المقابل استطاع أن يقبض على مفهوم الحاكمة، مع الفرق أن معناها عند أرسطو يقترب إلى التشيل لأنها تخص الذين يمثلون أشخاصاً يقومون بأفعال ما دام الأمر يتعلق بالمسرح، بينما ابن رشد يعطيها معنى التقليد ما دام الأمر يتعلق بالشعر الثنائي.

تسعى هذه الدراسة من الناحية المنهجية إلى وضع الموضوعات التي تعالجها في سياقاتها التاريخية، دينية كانت أم أدبية أم فكرية أم غيرها. لأنه بقدر ما تجوز مقارنة الموضوعات التي تنتهي إلى سياقات تاريخية مختلفة، بقدر ما يجب اعتماد وحدات قياس مختلفة وتحديد مختلف السياقات التاريخية مسبقاً لتفادي الوقوع في سوء التقدير.

* استاذ حاضر -أ- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد أولاج -البويرة.

MÂAREF (Revue académique) partie : lettres et langues قسم: الأدب واللغات
8^{ème} Année (Décembre2014) N°:(16) السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)

ولعل أبرز مثال عن ذلك هو تأويل كتاب فن الشعر لأرسسطو، فهو نص له تاريخه الطويل واجتاز سياقات تاريخية جد مختلفة، فهو كتاب أُنجز في النصف الثاني من القرن 4 ق.م، أي بداية العهد الهليني. وصل إلينا مفكراً باتفاق كل الذين تصدوا لتحقيقه أو دراسته، والجزء الذي وصل إلينا يتناول بالخصوص المسرح التراجيدي الإغريقي. فبداية من الشراح الإسكندريين لأرسسطو وتابٍ فن الشعر يقرأ ويُرجم ويُؤول أكثر من مرة، وفي سياقات تاريخية جد مختلفة، توجى في الكثير من المرات أنها ليست لنفس النص (أبرز مثال على ذلك شروح الفلاسفة المسلمين). لأن الشراح والمترجمين كل واحد منهم قرأه بأعين زمانه، وكل واحد بحث عن إجابات لتساؤلات عصره. لذا كان الخطأ في تقدير السياقات التاريخية المختلفة وفهمها، هو الذي جعل البعض من الناس يحكم على شروح الفلاسفة العرب لكتاب فن الشعر، بعدم القدرة على امكانية القبض على مضامون النص الأصلي. وهذا الرأي نفسه الذي يستعرض الأخطاء الفلسفية التي وقعت فيها، هو الذي دفع هؤلاء إلى القول بأن العرب كانوا غير متمكنين، لأسباب ثقافية، على فهم النص الأرسطي، وأن الغربيين والوارثين الشرعيين لليونان هم فقط الأقدر. بعد قرون- على فهمه. لكن هؤلاء اخطأوا لما قارنوا شروحًا تعود إلى سياقات تاريخية مختلفة، أي مقارنة العصر الإسلامي الوسيط مع أوروبا الحديثة.

وإذا كان العصر الإسلامي الوسيط عاجزاً على قبض وفهم العناصر المهمة في النص الأرسطي، فإن ذلك يعود إلى أسباب أكثر عمقاً من كونها أخطاء فلسفية للترجمات العربية من السريانية، أو لجهلهم للجنس الأدبي المسرحي، وبالتالي جهل المفهوم الأرسطي للتراجيديا والكوميديا والمحاكاة. لأن كتاب فن الشعر كنظام وقواعد وفرع من المعرفة اليونانية، تعرض إلى التحول من المكان الذي يحتله في نظام المعرفة الأرسطية إلى نظام معرفي آخر. فإذا كان أرسسطو يعد الشعرية جزءاً من العلوم الشعرية المكرسة للإنتاج، والبلاغة (الخطابة) فرعاً من السياسة، والمنطق جزءاً من العلوم النظرية.

فإن انتقال فن الشعر الذي حدث في العصور الوسطى إلى بيئات أخرى، ومنذ بدأ الشراح الاسكندريون لأرسسطو يتعاطون معه، عدد من تلك الفترة أن الشعرية والخطابة (البلاغة) هي إما فروع للمنطق وإما فروع لعلوم اللغة. أي تحول فن الشعر في اتجاه منطقي ونحوي وأدبي. وأحسن ما يمثل هذا التحول هو ازلاق معنى mimésis الحاكمة التي تفقد كل بعد مسرحي- خاصة عند ابن رشد- لتؤدي وظيفة بلاغية أو أدبية، وتتحول لديه إلى محاكمة *récit*، أو تشبيه métaphore.

أو تخيل، *représentation imaginative*. ولهذا لا مجال للمقارنة بين التأويل العربي الوسطي والتأويل الغربي الحديث لكتاب فن الشعر لأرسطو.

فنذ القرن التاسع الميلادي تكونت في الغرب نظرية معرفية للشعر، استشرتها بعض مذاهب الفكر الإحيائي (renaissance) فيما بعد. وجدت نقطة الانطلاق لها عند الفيلسوف ابن رشد في القرن الثاني عشر الميلادي، الذي ترجم شرحه المختصر لكتاب فن الشعر الذي يعرف بالشرح الوسيط، وهو الشرح الذي ترجمه هرمن أليانوس الألماني Herman Alemannus l'allemand «في سنة 1256¹، وبقي لفترة طويلة المدخل الوحيد إلى كتاب فن الشعر، وتبعاً لمقولته برنار ونبرج Bernard Weinberg، فإن كتاب فن الشعر «وصل غير مفهوم جيداً ومعرف. غير مفهوم لأن ابن رشد يجعل كلها من جعيات الشعرية الأرسطية، والأشكال الادبية الاغريقية، خاصة التراجيديا التي اعتقد أنها قصيدة المدح، ومعرف لأن تلخيص ابن رشد اجتهد فيه ليغوص/ يستبدل الشواهد الاغريقية بالمقابل من الشواهد العربية»²

ورغم قصور الترجمات العربية، فإن تلخيص ابن رشد هو الذي ظل سائداً في العالم الغربي في العصور الوسطى، بل فضلاته الكثيرة على ترجمات ذلك العصر كالمتى قام بها (غيوم دو موربك) Guillaume de Moerbeke «من الأصل اليوناني³ والذي ظل غير معروف تقريباً حتى ظهر النص الأصلي في إيطاليا في القرن السادس عشر. فرغم أن تلخيص ابن رشد أفسد النص الأرسطي -من زاوية الترجمة- بحيث لا يستعيد فيه المفاهيم الأساسية الأرسطية، خاصة مفهوم التراجيديا والكوميديا والمحاكاة، إلا أنه أصبح النص الوحيد الذي فرض نفسه لقرون من الزمن بعد ترجمته إلى اللاتينية، حتى تم اكتشاف النسخة اليونانية. وبذلك يكون ابن رشد هو الذي هيأ لعلماء شعر النهضة الأوروبية القراءة الصحيحة لكتاب فن الشعر المستمدة من النسخة اليونانية وسمحت لهم بالاقتراب من مفاهيمه الصعبة

Teresa Chevrolet. L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance. Librairie Droz.S.A.Geneve.2007.P276.

Ibid,P276.-2

3- اختلف الباحثون حوله فيما يخص أولية ترجمة النص الأصلي لكتاب فن الشعر من اليونانية إلى اللاتينية، فبعد الرحمن بدوي يرجع أول نشرة لكتاب فن الشعر ظهرت عند الناشر الذي في البندقية في إيطاليا سنة 1508¹، بل تعود عنده كل النسخ المعروفة في الغرب لكتاب إلى القرن السادس عشر وما بعده، ولهذا ما يؤكّد فرضية انتشار النسخة المترجمة عن ابن رشد لدى الغرب دون غيرها في تلك الفترة.

التقييد في تلك الفترة. فسمح شرحة -في كل الحالات- من خلال سلسلة من التأويلات ذات صلة بحقيقة الشعر وظائفه الأخلاقية بتعود الأذهان على حقيقة النص الأرسطي. ففي التفسير الخاطئ لمفهوم التراجيديا والكوميديا الذي وقع فيه ابن رشد، والذي يعود أساساً إلى الابتعاد عن المفهوم الأرسطي للمحاكاة، لم يقف حائلاً لتقبل تلخيصه واعتماده في قراءة كتاب فن الشعر. بذلك أعتبر ابن رشد الوسيط الوحيد بين الثقافة اللاتينية والثقافة اليونانية، حتى عرف عند اللاتينيين بشارح أرسطو الأكبر، فهو عندهم الشارح وأرسطو هو الفيلسوف. وإذا كان هذا الحكم يستقيم إلى حد ما فيما يخص شروح وتلخيصات ابن رشد لأعمال أرسطو، فإنه لا يستقيم مع تأليف ابن رشد الأخرى، فهو أيضاً الفيلسوف الذي ختم حلقة الفلسفه.

ابن رشد و الفلسفة الأرسطية:

تعدد علاقة ابن رشد بشرحه لأرسطو إلى اليوم الذي قدمه فيه ابن طفيل إلى الأمير أبو يعقوب يوسف¹. ويروي عبد الواحد المراكشي قصة قدومه على الأمير «أخبرني تلميذه الفقيه الأستاذ أبو بكر بن يحيى القرطبي قال: سمعت الحكم أبو الوليد يقول غير مرّة: لما دخلت على أمير المؤمنين أبي يعقوب وجدته هو وأبو بكر بن طفيل، ليس معهما غيرهما. فأخذ أبو بكر يثني على ، ويدرك بيتي وسلفي، وضم بفضله إلى ذلك أشياء لا يبلغها قدرى. فكان أول ما فاتحني به أمير المؤمنين، بعد أن سألني عن اسمي واسم أبي ونسبي، وأن قال لي: ما رأيهم في السماء؟ يعني الفلسفه: أقديمة هي أم حادثة؟ فادركتني الحياة والخوف، فأخذت أتعلّم وأنكر اشتغالى بعلم الفلسفه. ولم أكن أدرى ما قرر معه ابن طفيل. ففهم أمير المؤمنين مني الرؤى والحياة. فالتفت إلى ابن طفيل، وجعل يتكلّم على المسألة التي سألني عنها، ويدرك ما قاله أرسطوطاليس وأفلاطون وبجميع الفلسفه، وبورد مع ذلك احتجاج أهل الإسلام عليهم. فرأيت فيه غزارة حفظ لم أظنه في أحد من المشغلي بهذه الشأن المتفرجين له. ولم يزل يبسطني حتى تكلمت، فعرف ما عندي من ذلك. فلما انصرفت أمر لي بمالي وخلعة سنية ومركب²، هكذا يبدو أن ابن رشد لبى رغبة أبدها الأمير فشرع في شرحه لكتب أرسطو، واستغرق من الوقت

1-أبو يعقوب يوسف : كان أحفظ الناس لغة العرب و معرفة بمسائل النحو، وشغف بالعلم. تاقت نفسه إلى الاطلاع على آراء الفلسفه وكتبهم بقمع كثيراً من أجزائها. وكان من صحبه الفيلسوف ابن طفيل صاحب رسائل أخوان الصفا. هذا الذي قدم ابن رشد إليه.
2- ينظر: محمود قاسم، الفيلسوف المفترى عليه ابن رشد، مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة(د ت)، ت)، ص 16.

عشرين سنة استطاع أن يشرح خالها مختلف الكتابات الأرسطية. وتتنوعت شروحه ما بين الشرح الطويل، والشرح المتوسط، والشرح الصغير. وإن كان المعروض بها هي الشروح الكبيرة التي استمد منها لقبه (الشارح الكبير)، أين يتبع النص خطوة خطوة ويستعرض القضية المطروحة فيه، فيقدم لها الحلول مستعيناً في ذلك بما قال به سابقه، كما يبدي وجهة نظره الخاصة، مما يؤدي إلى تحليلات طويلة مستفيضة. أما الشروح المتوسطة والصغرى، فيستعرض فيها نصوص أرسطو بالطريقة التي يقدرها أنها الأنسب لمادة الكتاب التي يشرحها، وتلخيصه لكتاب فن الشعر ينتمي إلى هذا النوع المسمى الشرح المتوسط.

المن و الترجمة:

إذا حدث أن أشاد الدارسون بشرح وتلخيصات ابن رشد لكتب الفلسفة والمنطق والخطابة الأرسطية ، فإنه لم يكن الحال كذلك بالنسبة لكتاب فن الشعر. فاستعراض جانب من آراء هؤلاء نيس مدى الحكم على ابن رشد بإفاساد النص الأرسطي ومدى بعده عن المفاهيم الأساسية لفن الشعر اليوناني. فهذا عبد الرحمن بدوي ينفي أولاً أن يكون ما قام به ابن رشد هو ترجمة لكتاب في قوله: «تلخيص ابن رشد هذا لا يفيد في تحقيق الترجمة التي ينقل عنها لأنه لا ينقل النصوص بحروفها، وهذا مع ضالتة ما ينقله واعتماده على التوسيع في البسط للمعنى فيما يختاره، مما تضيع معه حروف النص»¹. وهذا ما نلحظه فعلاً في تلخيصه، فلم يتعقّد بأجزاء الكتاب الذي هو بصدق شرحه، وهو يعي ذلك ويدركه في آخر تلخيصه «هذا هو جملة ما تأدى إلى فهمنا ما ذكره أرسطو في كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصية بالمدح، أعني المشتركة منها أيضاً للأكثر أو للجميع. وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر أصناف الشعر عندهم وبين صنف المدح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك في هذا الكتاب الواسع إلينا إلا بعض ذلك. وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على القائم، وأنه بقي منه التكلم على سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتalking في هذه كلها في صدر كتابه»². وهنا يطرح إشكال الترجمة وحدودها في تلخيص ابن رشد، فهو اعتمد ترجمة سابقة لفن الشعر ولم

1- مقدمة: عبد الرحمن بدوي، *أرسطوطاليس فن الشعر*، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص .55

2- أبو الوليد بن رشد، *تلخيص كتاب الشعر لأرسطوطاليس*، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971، ص 172.

يترجم هو الكتاب، لطرح بحث المشاكل الفلسفية التي يعترضها فعل الترجمة. فنظيرية الترجمة هي في الأصل تقوم على نظرية الفهم، كما أن الترجمة مثلها مثل التأويل ينبع بالمعنى وليس بالحقيقة، وهذا ما ذهب إليه شليرمانخر Schleiermacher في تعريفه للتأويل في قوله «هو منهج ذو قواعد تبدأ من الحديث البسيط الذي يكون فعل الفهم، ويتطور داخل بنية منسجمة انطلاقاً من طبيعة الكلام والشروط الأساسية للعلاقة بين الخطاب والمخاطب»¹. وابن رشد هنا مطالب أن يترجم الفكر لأنّه يتعامل مع مجال الفلسفة، وانتاج الفلاسفة لا يتقييد بمصطلح محدد مسبقاً، لذا وجب أن يفهم الفكر لكي يترجم. وهذا التعامل مع الفكر الأرسطي عن طريق وسيط أفسد مضمونه، هو الذي دفعه إلى ترجمة أو تأويل خاطئين حين أدمغ معان محددة سلفاً في النص وفقاً لفهمه الخاص وليس وفقاً للأصل الذي وضع لها. وما ازلاق مفهومي المدح والهجاء في النص إلا نتيجة عدم الفهم للفكر الذي ورد فيما مفهوماً التراجيديا والكوميديا عند أرسطو، حتى أصبحت هذه الممارسة عنده «الصفة البارزة في تلخيصه... محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي». وقد أضلته ترجمة متى للترجيديا بأنّها المدح، وللكوميديا بأنّها الهجاء، فقال له أنّ الأمر كذا في الشعر العربي، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدّة من الشعر العربي»². في الوقت الذي يرجع فيه عبد الرحمن بدوي وقوع ابن رشد في خطأ ترجمة متى بن يونس، في القوت ذاته لا يرجح اعتماده على هذه الترجمة «ومن هنا لم تستفد من تلخيصه هذا في اصلاح ترجمة أبي بشر متى، ولعله أيضاً لا يكون قد اعتمد على هذه الترجمة، بل اعتمد على ترجمة يحيى بن عدى. وإن كان يتلزم اصطلاحات متى، ولا نستطيع أن نرجم شيئاً في ماهية الترجمة التي اعتمد عليها، لأنّ نقوله ضئيلة جداً ولم تؤخذ بمحروفيها فيما ييدو»³. فالقضية إذن لا تكمن في فساد الترجمة التي نقل عنها، لكن في فهم الفكر الأرسطي الذي يبرر حتماً من فهم اللغة المكتوبة بها في كل أبعادها اللسانية

Schleiermacher. Interpréter et traduire la pensée. Journée d'étude La traduction philosophique, Centre d'étude des systèmes Faculté de philosophie, Université de Lyon 3, Lyon, 30 mars 2001.

6- مقدمة: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 55.

7- المرجع نفسه، ص 55.

8 - ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 201.

والتاريخية، فالترجمة لا يمكن أن تكون مفهوماً إلا للذى يستطيع الوصول إلى اللغة الأصل، ففهمة المترجم تمكن في السعي إلى لقاء بين المؤلف الأصل والقارئ، وهذا الأخير يحمل دائماً في ذهنه أن المؤلف عاش في عالم آخر وكتب بلغة أخرى، فالترجمة الأصلية هي التي تدفع القارئ نحو المؤلف وليس دفع المؤلف نحو القارئ، كما تتجنب طمس الأصل الذي تنتهي إليه.

لقد شعر ابن رشد بحدود ترجمته، وعبر عن قلقه في مواضع كثيرة من تلخيصه، فقصده شرح ما يبدو له أنهقصد من كتاب فن الشعر، معتبراً أن الكتاب هو قوانين عامة لأشعار مختلف الأمم «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أولأكثراً إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة باشعارهم وعادتهم فيها ، وإنما أن تكون ليست موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من اللسان»¹، وهو ما حدا به إلى أن يجترب لها شواهد من الشعر العربي مثلاً فعل في أقسام صناعة المدح عند أرسطو التي أسقطها على الشعر العربي. وأبرز مثال واضح في فهمه ذلك أن عدم كتاب فن الشعر هو قوانين تطبق على أشعار الأمم الأخرى، هو اعتماده أقسام المأساة بحسب الكمية² عند أرسطو على قصيدة المدح العربية. فالتقسيمات التي أوردها أرسطو تتعلق بفن المسرح ويستعمل مصطلحاته و/أو مفاهيمه المعروفة في ذلك العصر «وهذه الأجزاء هي: تقدمة الخطب، والمدخل، وخرج الرقص الذي للصفوف، وهذا نفسه هو مجاز وعبور، وأيضاً المقام وهذه كلها هي عامية للمدح، فالي من المسكن وأصناف ومجاز الصفوف»³ هذه الأجزاء الكمية تدلل على أن المسرحية التراجيدية القديمة كانت عبارة عن مشاهد تمثيلية، تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية. وفي شرح إبراهيم حماة لهذه الأقسام يرجع كل مصطلح و/أو مفهوم إلى الأصل اليوناني وكيفية استعماله في المسرح. ونكتفي هنا بتقديم مفهومين لذلك هما: المدخل والخرج «المدخل parados»، هو الجزء الذي يلي المقدمة prologos في التراجيديا. وإذا لم توجد المقدمة فيعتبر وبالتالي الجزء الأول في التراجيديا. والمدخل عبارة عن آئشودة تؤديها الجوقة وهي تدخل مكانها في الأوركسترا لأول مرة. وتظل باقية فيه إلى أن تنتهي المسرحية. الخرج exodos هو الجزء الأخير في التراجيديا اليونانية،

1 - هي ترجمة عبد الرحمن بدوي، أما ترجمة إبراهيم حمادة فكانت بن الأجزاء الكمية للتراجيديا.
3-أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص .108

والذي يبرح فيه الممثلون وأفراد الجوقة أما كنهم إنه مشهد النهاية»¹ واضح أن أرسطو يتحدث عن الشعر التمثيلي عند الإغريق بمصطلحات بيئته وعصره، ولا علاقة لذلك بالشعر الغنائي عند العرب. إلا أن اعتقاد ابن رشد بشمولية قوانين أرسطو جعله يسترشد بها ويسقطها على الشعر العربي من خلال قصيدة المدح الغنائية في مقابل صناعة المدح عند أرسطو، رغم وعيه بالاختلاف الجوهري بين الشكلين، حيث يرى في نقله لخصائص المأساة (المدح) عند أرسطو أن «صناعة المدح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون بل إنما تحاكيم من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. واعتقاداتهم السعيدة، تشمل الأفعال والخلق... وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب»². ومثل هذا الوعي بالفروق الجوهرية بين الشعر التمثيلي الإغريقي والشعر الغنائي العربي لدى ابن رشد وحتى عند من سيقوه من الفلاسفة العرب (ألفارابي وابن سينا وغيرهما) الذين ترجحوا أو نلخصوا كتاب فن الشعر يثير أكثر من تساؤل. فهل المسألة تتعلق حقاً بسوء فهم لمرجعيات الشعرية اليونانية، أم هي استراتيجية خاصة تبناها هؤلاء الفلاسفة في قراءة وتأويل آراء أرسطو حول الشعر حتى تقربها من البيئة الشعرية العربية. وتطبيق ابن رشد لقوانين الشعر لأرسطو يرجح هذا الرأي الأخير رغم أنه لا يتفى جملة آراء من قالوا بعدم فهم الفلاسفة المسلمين لطبيعة الشعر اليوناني عندما تأولوه في ضوء مفاهيم الشعر العربي. فابن رشد اجتلب التوذج العربي (قصيدة المدح)، ليتمثل به على أقسام التراجيديا بعد أن أقر بأن أكثرها توجد في أشعارهم «والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الأول الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي يذكرون فيه الديار والأثار ويتعلزلون فيه. والجزء الثاني: المدح. والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم: إما دعاء للممدوح، وإما في تكريظ الشعر الذي قاله. والجزء الأول أشهر من هذا الأخير. ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلى الثاني استطراداً. وربما أتوا بالمدائح دون صدور، مثل قول أبي تمام: لهان علينا أن نقول وتفعلاً»³.

1- ارسطوطاليس، كتاب فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة، (دت)، ص 129.

2- أرسطوطاليس فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 210.

3- صدر بيت من قصيدة لأبي تمام الذي ي مدح فيها محمد بن عبد الملك لزيارات لهان علينا أن نقول وتفعلاً وذكر بعض الفضل عنك وتفضلاً

ومثل قول أبي الطيب: لكل امرئ من دهره ما تعودا¹. وهذه الأقسام شبيهة إلى حد التطابق عند ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء عند حديثه عن أقسام³ القصيدة العربية «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصود الفصید إثما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار... ثم وصل ذلك بالنسبي... فإذا علم أنه قد استوثق من الأصياغ إليه والاستماع له عقب بإنجاح الحقوق، فرحل في شعره... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء... بدأ في المدح»⁴، والشاعر الجيد من عدل بين هذه الأقسام. وهذا الرأي المتقدم لابن قتيبة لا يخل الاشكال بقدر ما يعمقه ويضيف إليه إبهاماً. أيكون ابن قتيبة متاثراً بمنطق أرسطو في هذه الفترة من تاريخ الفكر النقدي العربي الذي لم يحسم الدارسون التأثير الأرسطي فيه، أم أن الدارسين هم الذين كرسوا قاعدة تأثير المنطق الأرسطي في النقد والبلاغة العربين دون أن يكون لذلك دليل نطمئن إليه؟. ورغم ما عرف عن ابن قتيبة من كراهية للمنطق الأرسطي الواضح في قوله «ولو أن مؤلف حد المنطق⁵ بلغ زماننا حتى يسمع دقائق الكلام في الدين والفرائض والنحو، لعد نفسه من البكم، أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة وفضل الخطاب»⁶. إذن المنطق في الفكر النقدي والبلاغي العربي الذي يعزى دائماً إلى الفلسفة اليونانية لم يكن كذلك ،فليست كل التقسيمات والتفرعات المنطقية في مختلف العلوم العربية هي من تأثير الفلسفة الهيلينية. فالعرب فلسفهم ومنطقهم في دراستهم التي دافعوا عنها، وابن قتيبة واحد هؤلاء رغم أنه عاصر «انتقال الثقافات الأجنبية إلى المجتمع العربي في العصر العباسي. وكما وجدت هذه الثقافات أنصاراً، عرفت حركة مناهضة تحرص على الثقاقة العربية الخالصة»⁷.

1- مصدر بيت من قصيدة للستني يمدح فيها سيف الدولة:

لكل امرئ من دهره ما تعودا و عادة سيف الدولة الطعن في العدا

2- ارسسطوطالييس، كتاب فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص 99.

3- في هذا الوقت المبكر من تاريخ النقد العربي، يجد ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، قد أتى يقول في أقسام القصيدة شبيه بالاقسام التي استمدتها ابن رشد من أقسام التراجيديا عند أرسسطو ليطبقها على قصيدة المدح.

4- ابو محمد عبد الله بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق:أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة(د ت)، ص 75.

5- يقصد به ارسسطوطالييس.

6- ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق:محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت 1982، ص 9.

7- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1999، ص 308.

وإذا كانت الترجمة هي تفسير الفهم - وفن الفهم لا يختص المؤلف الآخر وإنما خطاب هذا الآخر - فهي تمثل علاقة أساسية للمترجم بلغة الآخر وعالمه. وهنا تزاحم أطروحة التأويل كفن لفهم أطروحة الترجمة، فعدم الفهم هو الذي يولد عادة رغبة الفهم ويدعو في ذات الوقت إلى الترجمة. وفي الحقيقة عدم الفهم ليست ظاهرة يصادفها الإنسان مع لغة أجنبية يتراجم منها، بل حتى في لغته الخاصة، لأنه يوجد في كل خطاب، حتى الذي يعتقد فهمه، أشياء أخرى في حاجة إلى تأويل، وهذا المعنى للتأويل يعني لا محدودية فعل فهم الفكر والترجمة. ولما كان كل خطاب يحمل أشياء نفهمها باستعمال موروثنا الفكري والثقافي في قراءته دون الحاجة إلى الترجمة، هناك أشياء أخرى يحملها نفس الخطاب، تترجمها ولا نفهمها، وهنا يكون خطئاً من يعتقد أن المترجم لا يمكن أن يترك معلقاً ما يبدو له غامضاً. ولعل هذا هو الاشكال الذي وقع فيه النص العربي الأول المترجم لكتاب فن الشعر.

إن الترجمة لا يمكن أن تكون مفهوماً إلا للذى يستطيع الوصول إلى اللغة الأصل، فاللغة ليست حيادية لذا يجب أن يترجم الفكر الذى تعبّر عنه، خاصة إذا كان فكراً فلسفياً. فالفكـر هو الذى يجب أن يفهم ليترجم، والا سيؤدي إلى ترجمة خاطئة لأنها تدغم معانٍ محددة سلفاً في النص المترجم وفقاً لفهم المترجم. وفهم النص الأرسطي يبرر حتماً من فهم الفكر واللغة اليونانية، والأمر الذى لم يأت للملحقين العرب الأوائل، بل إن معظمهم اعتمد نسخة أبي بشر متي بن يونس القنائـي، الذى يشير إليه ابن النديم في كتابه الفهرست «الكلام على أبو طيقا، و معناه الشعر، نقله أبو بشر متي من السرياني إلى العـربـي، ونقله يحيى بن عـدي، وقيل أنـ فيه كلاماً لثامسطيوس، ويقال إنه منحول إليه، وللكندي مختصر في هذا الكتاب»¹. وفقاً لقول المسعودي أنـ على شرح مـتي بن يـونـس لكتـبـ أـرسـطـوـطـالـيـسـ المنـطـقـيـةـ يـعـولـ النـاسـ فـيـ تـلـكـ الـفـتـرـةـ²، وترجمـتـهـ لـكتـابـ فـنـ الشـعـرـ هـيـ المـعـتـمـدـ لـشـرـوحـ وتـلـخـيـصـاتـ الـفـلـاسـفـةـ، فـلـاـ مجـالـ لـلـحـدـيـثـ عـنـ تـرـجـمـةـ لـفـنـ الشـعـرـ مـنـ طـرـفـ الـفـلـاسـفـةـ، إـنـماـ الـحـدـيـثـ عـنـ شـرـحـ وـتـأـوـيلـ مـاـ رـأـوـهـ مـنـاسـبـاـ.

1- أبو الفرج محمد بن النديم، كتاب الفهرست، ج 3، تحقيق: أمين فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، 2009، ص 165.
2- المرجع نفسه (ينظر المأمور) ص 165.

المعنى و التأويل:

منذ أن بدأ الاهتمام بكتاب فن الشعر والنقاش حول قضيائاه الجمالية التي تقوم أساسا على مفهوم المحاكاة لم يتوقف . ويعود التبادر في مقاربات الدارسين قدريما و حديثا إلى طبيعة المفهوم ذاته. ولعل هذا الارتباط متجلز حتى في الفكر الأرسطي حين أراد أن يعطي له بعدها غير الذي استقر عليه أستاذة أفلاطون، ناهيك عن شراحه الذين تاهوا في البحث عن حقيقة هذا المفهوم.

استعمل أفلاطون المحاكاة في نظريته للشعر المستمد من نظرية المثل في الفن التي جعل لها مراتب ثلاثة:

- المرتبة الأولى هي مرتبة عالم المثل.

- المرتبة الثانية وهي مرتبة عالم الوجود الذي يحاكي بدوره عالم المثل.

- المرتبة الثالثة وهي المحاكاة (علم الفن)، وهي تقليل العالم الثاني.

وفي المرتبة الثالثة صنف أفلاطون الشعر، وبذلك يكون الشاعر بعيدا عن الحقيقة الأولى وهو المبدأ الذي اعتمدته ليخرج الشعراء من جمهوريته. ومثال ذلك صورة السرير فعندما يحاكيه الرسام فإنما يحاكي صورة السرير الذي صنعه النجار، والذي بدوره حاكي صورة السرير كما هي في عالم المثل. وبهذا يكون الفن محاكاة للمظهر وليس للجوهر، وبالتالي هو خداع وتشويه.

أما عند أرسطو فإن قيمة المحاكاة تستمد من المتعة الجمالية التي يمنحها لكل أشكال الفن في كتابه فن الشعر، فهو لا يقلل من قيمة المحاكاة مثل ما فعل أفلاطون. ومن يدقق في استعمال أرسطو للمفهوم يدرك أن مصطلح التمثيل أكثر ملاءمة من المحاكاة بمفهوم التقليد (imitation) لأنه يدرس هنا فن المسرح التراجيدي، فهو لا يبحث عن علاقتها بالشكل الفني بقدر ما يهمه علاقتها بتقنيات التمثيل في العمل التراجيدي، وادراج الموسيقى في المحاكاة يكرس التوجه نحو التمثيل أكثر من المحاكاة بمفهوم (التقليد) «الملحمة و المأساة، بل والملاحة والديثربوس»، وجل صناعة العزف بالنادي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنواع ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباعدة، أو بأسلوب متمايز¹ ينطلق أرسطو في تحليله و دراسته للظاهرة الشعرية والفنية، من التأكيد على أن الفعالية الشعرية والفنية، لدى المبدعين عموما،

1- أرسطوطاليس، فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص 3-4.

السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16) N°:(16)

8ème Année (Décembre2014) N°:(16)

تعلق أساساً بالمحاكاة، وتختلف الأعمال الإبداعية الفنية والشعرية، بعد ذلك، تبعاً للأنحاء التي تكون بها المحاكاة، وهي إما ترجع إلى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب والشكل الفني¹، والمحاكاة عنده «غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان مختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداد للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة».²

هذا التصور لمفهوم المحاكاة هو ما نجده عند أبي الوليد ابن رشد- مع فارق أنه حاول تطبيق المفهوم على الشعر العربي- الذي جعل المحاكاة مرادفة للتخييل، والتخييل مقتربنا بالتشبيه والاستعارة من حيث هي أدوات التشكيل والبناء الشعري خاصة، وهذا ما يشير إليه قوله «والأقوال الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به،... وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه،... والنصف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»³ والمعروف أن التشبيه بأنواعه والاستعارة بأنواعها هي أدوات التشكيل الشعري التي توقف عليها قيمة العمل الشعري وعلى قدرة الشاعر في استخدامها. ومعلوم أيضاً أن غرض الشاعر منها هو خلق الصور الشعرية، لا نقل معطيات الواقع أو أشياء العالم كما هي.

ونلحظ بوضوح في تلخيصه وشرحه لأقوال أرسسطو الواردة في كتاب الشعر حرصه على الاجتهد في تعريف و تحديد المفهوم المركبي في كتاب فن الشعر الذي وضعه أرسسطو ليؤسس به خطاباً علينا حول نقد الأدب والفن، وهو مفهوم المحاكاة الذي لا يقدم عنه أرسسطو في كتابه تعريفاً محدداً «إن ما يميز به ابن رشد ما أدركه ووعاه نظرياً من أن المحاكاة في الشعر تكون في اللحن والوزن واللفظ- وهو أمر يتعلق بالمسألة اليونانية، وهذا ما يفهمه ابن رشد تماماً- على الشعر الأندلسي أو ما يسمى المoshakhat والأزجال، ثم على الشعر العربي»⁴، فابن رشد وإن أقام تأويلاً لمفهوم المحاكاة على ما قدمته ترجمة متى بن يونس-الذي اعتمد على استبدال

1- انظر: محمد المعطي القرقروري، مفهوم المحاكاة بين أرسسطو و فلاسفة الإسلام، www.aljabriabed.net

2- أرسسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 12.

3- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب أرسسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 201-203.

4- ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1984، ص 84.

مصطلحات ومفاهيم أرسسطو بمصطلحات التراث النقدي العربي لإيصال النص مفهوماً إلى المتلقى العربي. استطاع أن يقترب إلى جوهر المفهوم الأرسطي للمحاكاة، فرغم ما يقال عن بعده عن مفهوم المحاكاة في التصور الأرسطي، إلا أن تأويله للمفهوم ليطبقه على الموروث الشعري العربي لم يبتعد فيه كثيراً عن الأصل، فلما يحدث أرسسطو عن موضوع المحاكاة بقوله: « ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها هم بالضرورة إما اختيار أو أشارار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد يحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرذيلة والفضيلة، فإن الشعراء يحاكون: إما من هو أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا»¹، ينقل ابن رشد جوهر المفهوم ويحاول أن يجد له مقابلاً في الشعر العربي حين ينوي عن شعر النسيب لأنه يدفع إلى الرذيلة، ويوصي بشعر الفخر لأنه يحث على الشجاعة والكرم فيقول: «فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب... وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب، إنما هو حث على الفسق. ولذلك يجب أن يتجنبه الولدان، و يؤدون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحت العرب في أشعارها من الفضائل على سوى غير هاتين الفضيلتين»².

إلى هنا يمكن أن نسأل هل تحققت لدى ابن رشد شروط الترجمة والتأويل؟. من خلال الأمثلة التي عرضناها نستخلص أنه لم يقدم بترجمة الكتاب فن الشعر، وإنما شرحه معتمداً على خلفيته الثقافية العربية ومستندًا إلى ترجمة وشرح من سبقوه، فاستفاد وأضاف إليها فهو بذلك يقترب من أحد التصورات التي تقوم عليها نظرية التأويل الحديثة عندما يجعل النص يتحمل كل تأويل.

غياب المعرفة القبلية لخصوصيات جنس النص الأصلي (الشعر المثيلي) الذي يتعامل معه، أبعدته إلى حد ما عن كيان وعمق وتكوينات هذا الجنس الأدبي، لكنه تمسك بخيوطه لما قصد إعادة بناء القصد الأصلي لأرسسطو عندما استعمل عملية الاستبدال سواء في المفاهيم أو المادة الأدبية التي مثل لها، مدركاً قصور ترجمة الكتاب التي اعتمدها حين لاحظ نقص ما وعده أرسسطو التكلم به في صدر كتابه وهو نقص عزاه إلى الترجمة بقوله: « ولذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنه بقي منه التكلم في سائر فصول أصناف كثير من الشعار التي

1 - أرسسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 7-8.
2 - المرجع نفسه، ص 205.

عندهم»¹، وإذا التنس العذر لأرسسطو لعدم اكتمال مادة كتاب فن الشعر حتى نفهم كل أبعاد نظريته، فإنه يدرك أيضاً قصوره في تقرير الكتاب إلى المتكلمي العربي، فيعرف أن ما جاء به هو جملة ما تأدى إلى فهمه مما ذكره أرسسطو، ويختتم ترجمته ملتمساً العذر من القارئ بهذا البيت من الشعر²:

إن تجد عيماً فسدَ الحالاً جلَّ من لا عيب فيه وعلا

المراجع:

- 1- أرسسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 108.
- 2- أرسسطوطاليس، كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة، (د ت)، ص 129.
- 3- أبو الفرج محمد بن الدديم، كتاب الفهرست، ج 3، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، 2009.
- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب الشعر لأرسسطوطاليس، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1971.
- ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة (د ت).
- ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت 1982.
- ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1984.
- 4- عباس آرحيلة: الإثر الإرسطي في النقد و البلاغة العربين إلى حدود القرن الثامن المجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1999.
- 5- محمود قاسم، الفيلسوف المفترى عليه ابن رشد، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة (د ت).
- 6- محمد المعطي القرقوري، مفهوم المحاكاة بين أرسسطو و فلاسفة الإسلام، www.aljabriabed.net,
- 7- Schleiermacher. Interpréter et traduire la pensée. Journée d'étude La traduction philosophique, Centre d'étude des systèmes Faculté de philosophie, Université de Lyon 3, Lyon, 30 mars 2001.
- 8- -Teresa Chevrolet. L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la renaissance. Librairie Droz.S.A.Geneve.2007.P276.

1- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب أرسسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 250.

2- يفرد عبد الرحمن بدوي بإيراد هذا البيت في تحقيقه لتلخيص ابن رشد، ص 250.

خصائص الكتابة المسرحية عند رضا حورو

علوات كمال (*)

Abstract:

Not only playwright Algerian Ahmed Redha Houhou through the theatrical experience by quoting from Dramatic Literature French only , even though the experience was simple compared with the experiences of his contemporaries , but the student of his plays discovers effort proficient in cope with writing techniques dramatic modern known to the western theater in the early 19th century AD , and adopted by the trends play movement diverse political and epic and documentary and otherwise, and generally trends that rebelled against traditional Aristotelian rules of the theater .

From this point comes the analytical study of the work of Algerian writer Ahmad Redha Houhou play, which includes highlighting the most important characteristics of modern drama in the texts of the writer play and stop on a form for each property, and on this level, the main problem comes asking for the search, which are: The issue:

As these properties are on the level of technical texts theatrical writer ? And to any level of satisfaction Redha Houhou has been able to keep pace with the texts of modern drama techniques?

ملخص:

لم يكتفي الكاتب المسرحي الجزائري أحمد رضا حورو من خلال تجربته المسرحية بالاقتباس من الأدب المسرحي الفرنسي فحسب حتى وإن كانت تجربة بسيطة بالمقارنة مع تجارب معاصره، بل إن الدارس لآعماله المسرحية يكتشف جهداً بارعاً في مسيرة تقنيات الكتابة الدرامية الحديثة التي عرفها المسرح الغربي في مطلع القرن 19م ، والتي تبنتها الاتجاهات المسرحية المتعددة كالاتجاه السياسي والملحمي والروائي وغير ذلك، وعموماً الاتجاهات التي تمردت على قواعد المسرح الأرسطي التقليدي.

من هذا المنطلق تأتي الدراسة التحليلية لأعمال الكاتب الجزائري رضا حورو المسرحية، والتي تضمن إبراز أهم خصائص الدراما الحديثة في نصوص الكاتب المسرحي والتوقف على ثوڑج لكل خاصية، وعلى هد الصعيد يأتي طرح الإشكالية الرئيسية للبحث التي تمثل في:

طرح الإشكالية:

فما تمثل هذه الخصائص الفنية على مستوى نصوص الكاتب المسرحي؟ وأي مستوى استطاعت نصوص رضا حورو مسيرة تقنيات الدراما الحديثة؟

مقدمة:

إن أي إحاطة نقدية وتحليلية حول أعمال الكاتب رضا حورو و على مستوى طبيعة الكتابة عنده تجعلنا نتوقف عند مسار تبرز فيه معلم وخصائص فنية وجمالية ميزت بالخصوص نصوصه الدرامية و في ظل التحولات الطارئة على مجال

* استاذ مساعد أ ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي اخند أول حاج
البورة.

الكتابة الدرامية خلال العقود الأخيرة، ما يطلق عليه بنظرية الدراما الحديثة، ونوصوص رضا حwoo دخلت في كثير من النواحي الفنية مع هذا التحول والتي تبرز من بعض الخصائص والمعالم.

1- المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا)

تدرج كتابات رضا حwoo ضمن الأنماط الدرامية المعروفة التي عرفها المسرح الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، بالرغم من أنها ظهرت قبل ذلك في كتابات كل من "شكسبير" و"فيكتور هيجو"، إلا أنه يمكن أن نلمس التأثير الكبير لرضا حwoo بهما وخاصة بفيكتور هيجو، في قضية المزج بين الأنواع تمردا على ما اعتاد عليه المسرح الأرسطي القديم المنادي بالفصل بين ما هو تراجيدي وكوميدي، والمعتادة لدى أنصار الكلاسيكية الجديدة، إذ لا يجد الكتاب المعاصرون الحاجة إلى الفصل بين المأساوي والمضحك أو ما يطلق عليه "بالتراجيكوميديا".

والتراجيكوميديا من أبرز الأنماط الدرامية التي عرفها المسرح الحديث لأنها"القنطرة التي نعبر عليها في المأساة، ثم تعود مرة أخرى قنطرة غير ثابتة وضيقة فتجد أنفسنا في إحداها أو الأخرى عن طريق تغير فكرة كذلك الذي تقوم به حين نتحول من التكلم إلى الإصغاء"¹ بحيث يتراوح كل ما هو مضحك ومؤلم داخل تجربة واحدة.

وتتبثق معالم المزج بين العنصر المأساوي-المهابوي عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة ومحيط يقع ضمن حدود الملهأة والعكس صحيح، و من استخدام التناقض بين الشخصية ومحيطها لأن"الصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية واصطدامها الذي يدمّر وهم الشخصية يولد التأثير المأساوي-المهابوي"² كما يتولد عنصر السخرية من مجرى الأحداث، فيؤثر بالتالي في الشخصية ويجعلها ضحية. وقد تتحقق هذا النوع أساسا في كتابات رضا حwoo عن طريق مقابلة الشخصيات مثل الصراع القائم في شخصية "عبد الحق"- في مسرحية الأستاذ- بين ما ينويه وما لا يستطيع تحقيقه، وبين رغبتها ووجودها، فرغبة "عبد الحق" في تقليد كبار الآثرياء النبلاء وشخصيتها الجاهلة والأمية ويصل به المطاف إلى استشارة خادمه"سليمان" بهذا الحوار:

-1 :حياة جاسم محمد- التراجيكوميديا في الدراما المصرية- مجلة الأقلام- دار الجاحظ- بغداد-ع 1980- ص 140.
-2 . م ن/ص 140

"سلمان، أنت الذي قضيت جل حياتك مع عمي رحمة الله، وفي خدمته، أرشدني لما يحب على عمله من لباس وأحاديث وغير ذلك فإني لا أريد أن أظهر بعده الغباء أمام الناس، وأنت على كل حال لك خبرة بحياة القصور وحياة كبار الآثرياء مثلـي..¹".

والتناقض موجود بين حب "عبد الحق" و لعله بلقب الأستاذ والأديب وواقعه الذي يقف ضد رغبته فشخصية عبد الحق ملهاوية من خلال طبيعته التي تتميز بالغباء والجهل ورغبته المثالية التي يريد تحقيقها.

كما نلمس هذا الجانب بشكل واضح في شخصية "عنبرة"، التي تحمل في طياتها صبغة ساخرة مأساوية منحت له صفة الخادم ذي النفس السامية وكان القدر العاشر قد تدخل، لكن رضا حورو يحاول في هذا الموقف دمج المزلي بالمساوي المؤلم، والموقف نفسه في شخصية "زعرور" في مسرحية "النائب المحترم" المعلم البسيط ذو المزاج المرح لكن سرعان ما يصطدم بمحيط مأساوي مليء باللخت والعذر حتى مع "ناجية" التي ترفض حبه.

2- طابع الميلودrama:

ظهر في نهاية القرن الثامن عشر نوع جديد هو الميلودrama، هذا الطابع الذي جره سيل المذهب الرومانسي والتطور الاجتماعي في المسرح الأوروبي، وتبلورت في نوع مسرحي له قواعده وأسسه في فرنسا أثناء الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبرراً على وجود معالمه "و كان سيد هذا النوع والمنظر له (غليبير دو بيكسيريكو) الذي أنتج بين سنتي 1797 و 1835 أكثر من مائة ميلودrama (مثل كولينا أو طفل اللغز في عام 1800)²".

ولفظة الميلودrama "سمباليغة العربية المشجاة، وكلمة ميلو-دراما منحوتة من *Mélodrame*=لحن موسيقى، و *Drame*=دراما [...]. أما صفة الميلودرامي *Mélodramatique* فتدل على طابع وصفحة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي"³ ومواضيعها تهدف إلى إثارة العواطف والانفعالات عن طريق توظيف الموسيقى والرقص لترافق وتبرز المواقف المؤثرة.

1- حورو أحمد رضا- مسرحية الأستاذ - غادة أم القرى و قصص أخرى - تقديم: واسني الأعرج - موف للنشر والتوزيع- الجزائر- ط2-2000- ص250.

2- فريد بخا- فيكتور هيجو(حياته وأدبها و فنه- طлас- دمشق- ط1- 1984- ص121.

3- حنان قصاب و ماري الياس- المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997- ص496.

يندرج هذا النوع بشكل أكثر في النطاق التراجيدي خاصة فيما يتعلق الأمر بالمسرحيات ذات النهاية المأساوية عند موت البطل أو انهياره، وما ساعد هذا الطابع على النجاح هو "الجوء إلى الوسائل البسيطة التي تزود عاطف جمهور شعبي حية وثائرة [...]" وكان يستثار فضول المشاهدين بإثارة (الحقيقة التاريخية) بمساعدة كبرى من (لون محلي)¹ والعاطفة تحمل بأوجها بالتناقض الحاد بين المحن والمضحك.

تضحت معالم هذا الطابع ضمن كتابات رضا حورو من خلال إدراجه لمشاهد الموسيقى والرقص خاصة أثناء المواقف المؤثرة والمتورطة وأحياناً يلجأ إليها للمواقف التي تقفي بهذا الغرض، ولعل السبب الذي دفع رضا حورو يلجأ إلى هذا الطابع و توظيفه لعنصر الموسيقى و الرقص في أعماله هو تأسيسه جمعية "المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقى" تألفـ كـا يـدـلـ اـسـمـهـاـ من فـرـقـتـينـ فـنـيـنـ، فـرـقـةـ للمـوسـيـقـيـ، يـدـيرـهـاـ الـدـكـتـورـ بنـ دـالـيـ (ـهـدـفـهـ إـحـيـاءـ الـموـسـيـقـيـ الـكـلاـسـيـكـيـ الـجـزاـئـيـةـ)ـ²ـ وـ أـخـرـىـ لـلـمـسـرـحـ يـتوـلـاهـ رـضاـ حـوروـ.

ونيس هذا الطابع في مسرحية "عنبرة" في الفصل الثاني عندما نجد الملكة في موقف قلق وحيرة وفراغ عاطفي، تحاول العجوز "خديجة" طمأنتها وإزالة القلق واضطراب عنها وهي تتطلب من وصيف الملكة "ميمون" أن يعمل شيئاً لتسليتها وإدخال السرور على نفسها:

خديجة: أخبر كبير المطربين بأن يعد شيئاً لتسلية مولاتك الملكة
الملكة: (وحدها) لقد ملك فؤادي هذا الذي خاطر بحياته ليبلغني رسالته
الغرامية (يدخل ميمون ومعه كبير المطربين) [...]

سنان: (تجلس قرب الملكة) هل اخترت الغناء أم الرقص يا مولاتي؟
الملكة: لم اختر شيئاً يا سنان دعني بربك..

المطرب: (يدخل المطرب و يحيي ثم يشير إلى الآلة فتعزف الموسيقى
ويدخل الرقصات، بعد نهاية الرقص يسلم ميمون الرسالة)³.

ومن الجانب الكوميدي يشمل هذا الطابع في مسرحية "أبو الحسن التيمي" هذه الشخصية التي أسدل إليها دور الفنان الذي يقضى وقته في الغناء والعزف

1- فريد حما - م س - ص 121.

2- منور أحمد - م س - ص 61.

3- مسرحية عنبرة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أبريل 1972- ص 71.

ويساعده في ذلك جاره "أبو الخير" الطبال، وأدخل فيها أيضاً مواقف الرقص عندما جعل والدته تحضر آلات الموسيقى وتشارك ولدتها ونديمه أبو الخير في الرقص.

3- مسرحية الفصل الواحد

تطلق هذه التسمية على نوع من المسرحيات القصيرة، وقد تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا وانتقل إلى المسرح العربي في نهاية القرن العشرين، ويقترب هذا النوع في الأدب -نسبة إلى المسرحية العادية- إلى جنس القصة القصيرة نسبة إلى الرواية، حيث "تراوح مدة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصصيتان أو أكثر"¹.

من بين الذين كتبوا في هذا النوع في المسرح الأوروبي السويدي "أوغست ستراندبيرغ" A. Strindberg (1849-1912) الذي ألف أكثر من إحدى عشرة مسرحية أشهرها مسرحية "الأب". وكذلك الكاتب الروسي "أنطون تشيكوف" في مسرحيته "الدب"، وأما في الوطن العربي فقد بدأ تسير في طريق جديدة منذ بداية تسعينيات القرن العشرين. فهي فصل واحد فقط، وهو فصل موجز شديد الإيجاز وهو موجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا²، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت الدافع في إفراز هذا النوع.

ومن الكتاب المسرحيين في الوطن العربي الذين اندرجت كتاباتهم في هذا المجال يوسف إدريس في مسرحيته "جمهورية فرحت" ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد لتوفيق الحكيم حيث جمعها في كتابين هما "مسرح المجتمع" و "مسرح النوع" ، أما في المسرح الجزائري فنستثنى رضا حروحو الكاتب الأسبق إلى هذا النوع في مسرحية "الأستاذ".

الواقع أن ما يميز بنية هذا النوع من الكتابة هو كافية المادة الدرامية بحيث لا تتحمل تطويراً درامياً كبيراً فهي تتركز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون الدخول في التفاصيل، وهي لذلك لا

1- حسن قصاب و ماري الياس- م س- ص464.

2- فرحان بليل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-

2003 ينظر الموقع:

[Www.awu-dam.org/book/idx-study.htm](http://www.awu-dam.org/book/idx-study.htm)

تحتمل الحبات الثانوية¹ بالإضافة إلى سرعة الإيقاع فيها ووحدة المكان وقلة الشخصيات التي تصور بلامحها العامة.

ومسرحية "الأستاذ" هي الوحيدة التي اندرجت ضمن هذا النوع من خلال بساطة مضمونها وقلة شخصياتها بحيث لا تتعذر ستة، وقد اقتصر الكاتب في ثلاثة الشبان الذين زاروا "عبد الحق" على شخصية واحدة هي "زكي" وهي التي تمثل أصحابه الآخرين وتحدث بنيابة عنهم بضمير الجمّع:

سلمان: أمرك يا سيدي «يخرج ويعود صحبة ثلاثة شبان» [...]

عبد الحق: ما مهنتكم؟ ...

زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل ...²

ولعل تأثير مجال القصة القصيرة في رضا حورو هو الدافع الذي ساقه إلى اختصار الفصول في المجال المسرحي ، أو يمكن أن يكون الدافع من وراء ذلك ضعف المادة الدرامية كما عبر عن ذلك الناقد الألماني "بيتر روندي P. Zondi" أن "كتاب مسرحيات «الفصل الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما يفسر بغياب النظرة المستقبلية في تلك المرحلة، لأن الدراما تقوم على التوتر وتفترض نظرة على المستقبل".³

في حين أن رضا حورو في الفترة التي كتب فيها هذه الدراما لم يخرج عن الإطار المدرسي الضيق حينما كانت مسرحياته تعرض في المدرسة التي كان مديرها فيها، فالمجهور آنذاك لا يتعدى فئة المعلمين والتلاميذ وأولياءهم، فكان الدافع تربوي مدرسي خالٍ ولم يخرج إلى عامة الشعب الذي بدوره يجهل اللغة العربية.

هكذا تتisper معالم التفرد والتجدد لدى الكاتب من خلال إمامته بمختلف مظاهر الكتابة في المجال الدرامي مساهمة منه في مسيرة العصر وتطوره.

4- مسرحة الرواية:

تعد دراسة الظواهر الفنية في الأدب من القضايا الشائكة أثناء إعدادها أو تحويلها من نوع آخر، ولأجل معرفة أبعادها الجمالية وآثارها في بناء فضاءات متعددة ينبغي الوقوف على الظروف الثقافية والحضارية التي احتضنت مختلف الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، وهذه الظروف هي التي أوفقت الرابط بين الفن المسرحي وهذه الأجناس، وغدا التداخل والارتباط بينها واضحًا وقوياً لاحتضانها لعناصر جذابة تخدم بعضها البعض.

1- حنان قصاب حسن و ماري الياس - م س - ص 464.

2- مسرحية الأستاذ - م س - ص 251.

3- حنان قصاب ماري الياس - م س - ص 465.

وإذا كانت الأنواع الأدبية خاصة جنس الرواية والقصة من الظواهر الأدبية التي تعبّر عن الواقع بكل تناقضاته، فإنّها تقدم بشكل عام املاكاً للراهن الذي تصدر من خلاله وللواقع الذي يسعى إليه المؤلف الروائي أو القصصي إلى اكتشافه وتقديم جوهره وفق تصوّراته الذاتية.

من هذا المنطاق تجلّى العلاقة الحميمية والمتبادلة بين المسرح والأدب على مختلف ضروبها بالرغم من أنّ لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس في ذاته ويتميز عما سواه¹ وكل نوع يحاول التعبير عن الواقع المعاش بوسائله المتاحة وبالطريقة التي يمتلكها وكلّاهما يطمح إلى صنع عالم نرغبه ونحن إليه، ولما كانت الرواية والقصة من الأشكال الأكثر مرونة لتجسيد الصراعات الفكرية التي ترمي إلى تغيير الراهن، فإن المنطلقات الفكرية للمتحيل الروائي والقصصي منذ البداية تسير وفق توجّه فكري حدد إطاره الواقع السياسي والاجتماعي.

وفي ظل هذه المنطلقات جاءت تجربة تحويل الرواية والقصة إلى نص مسرحي وغدت من القضايا المهمة التي فتحت المجال نحو التوسيع الفكري والفنّي من جهة وأسهمت في تجاوز مشكل أزمة النص المسرحي ونقص الخيال المسرحي عند بعض الكّتاب والمؤلفين من جهة أخرى.

مسرحة الرواية:

بدأت تجربة تحويل الرواية إلى نص مسرحي منذ سنوات طويلة في مختلف دول العالم خاصة العالم العربي وذلك لاحتضان الرواية بعناصر مسرحية جذابة في حال وجود معد متخصص يستطيع (تأليف) نص درامي آخر، خالي من الذهنية والحوارات الطويلة واختصار الشخصوص الثانوية، التي لا تؤثر على المعنى في حال إزالتها وإبراز الشخصوص المقارنة وصياغة عناصر التهديد والتثويق والتأكد² وغيرها من العناصر المسرحية الأخرى.

ولاشك في أن تحويل نص الرواية إلى مسرحية طريقة ليست جديدة على مستوى المسرح العالمي فقد شهدت الكثير من روايات دوستويفسكي وفيكتور هييجو وغيرها مثل هذا التحول نحو المسرح³ ولم يكن ذلك بداع حل أزمة النص

-1- محمد غنيمي هلال- محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت- ط 3-1981/ ص137.

-2- جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان-21/مايو/2007، ينظر الموقع: Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196

3- جمال عياد- م. ن.

المسرح يقدر ما أن الرواية تحوي في كيانها بذور المسرحة، وبقدر ما تحمله من ملامح مميأة لتقديمها على الشكل المسرحي فهي تمثل المادة الخامدة الجاهزة للعمل الدرامي.

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية التثوية الأكثـر تعبيـراً و معرفـة، وأوسـعـها انتشارـاً لأنـها مسـاحة واسـعة للأـحداث المتـخيـلة يـعبرـ فيها المـبدـع عن وـاقـعـه وـتجـربـته الحـيـاتـية وـ"ـالـروـاـيـةـ تسـجـلـ الـانتـقـالـ منـ حـالـةـ الـبـرـاءـةـ، إـلـىـ حـالـةـ الـتـجـربـةـ، وـمـنـ ذـلـكـ الجـهـلـ الـذـيـ يـعـدـ بـرـكـةـ إـلـىـ إـدـرـاكـ النـاخـجـ لـسـلـوكـ الـعـالـمـ الفـعـلـيـ" ¹ وـمـنـ هـنـاـ تـشـكـلـ العـلـاقـةـ المـتـبـادـلـةـ بـيـنـ الـجـنـسـ الـرـوـائـيـ-ـمـنـ حـيـثـ فـضـاءـهـ الـوـاسـعـةـ لـلـتـخـيـلـ-ـمـعـ النـصـ المـسـرـحـيـ،ـ فـالـرـوـاـيـةـ تـحـوـيـ الـمـادـةـ الـثـرـيـةـ الـتـيـ "ـتـسـهـمـ فـيـ إـقـامـةـ نـصـوصـ أـخـرـىـ تـواـزـيـهـاـ،ـ وـتـنـتـجـ أـشـكـالـ جـدـيـدةـ عـلـىـ أـنـقـاضـهـ،ـ حـيـثـ اـتـخـذـتـ مـنـ عـمـلـيـةـ الـاقـبـاسـ إـبـداـعـاـ ثـانـيـاـ يـنـطـلـقـ مـنـهـ" ² فـيـسـهـمـ بـدـورـهـ فـيـ خـلـقـ ثـمـاذـجـ نـصـيـةـ مـخـلـفـةـ مـنـ حـيـثـ الـجـنـسـ وـالـنـوـعـ الـأـدـبـيـ.

غيرـ أنـ الطـبـيـعـةـ الـمـشـكـلـةـ لـلـجـنـسـ الـرـوـائـيـ وـالـمـسـرـحـيـ تـخـتـلـفـ بـيـنـهـماـ مـنـ حـيـثـ وـسـائـلـ الـتـعـبـيرـ وـطـرـيـقـةـ الـتـصـوـيرـ وـالـتـخـيـلـ وـكـذـاـ عـرـضـ الـأـحـدـاثـ وـالـشـخـصـيـاتـ لـأـنـ"ـالـرـوـاـيـةـ لـيـسـ وـصـفـاـ مـصـورـاـ لـلـحـيـاةـ فـحـسـبـ،ـ وـإـنـماـ وـصـفـ لـلـحـيـاةـ فـيـ حـرـكـتهاـ وـهـيـ عـلـىـ وـجـهـ الدـقـةـ عـرـضـ لـلـشـخـصـيـاتـ عـلـىـ دـرـجـةـ مـنـ التـفـرـدـ تـحـرـكـ ضـنـ تـجـربـتهاـ الـخـصـوصـيـةـ،ـ لـتـصـلـ فـيـ نـهـاـيـةـ مـعـيـنـةـ،ـ وـقـدـ تـسـلـمـ أـنـهـاـ نـهـاـيـةـ ذاتـ هـدـفـ وـمـعـنىـ" ³ـ،ـ وـالـشـكـلـ الـرـوـائـيـ يـتـخـذـ النـصـ مـسـاحـةـ مـعـيـنـةـ لـلـأـحـدـاثـ الـمـتـشـابـكـةـ حـيـثـ يـصـورـهـاـ وـيـعـبـرـ عـنـهـ بـوـاسـطـةـ الـكـلـامـ(ـالـكـلـمـةـ)،ـ أـمـاـ الـشـكـلـ الـمـسـرـحـيـ فـيـسـاحـتـهـاـلـإـطـارـ الـذـيـ تـحـرـكـ فـيـ الـأـحـدـاثـ وـتـظـهـرـ فـيـاـ انـفـعـالـاتـ وـأـحـاسـيـسـ الـشـخـصـيـاتـ.

علىـ هـذـاـ الصـعـيدـ تـسـتـدـيـ عـمـلـيـةـ مـسـرـحـةـ الـرـوـاـيـةـ وـجـودـ قـوـاعـدـ تـحدـدـ اـجـاهـهاـ فـيـ هـذـاـ الحـقـلـ،ـ لـأـنـ عـمـلـيـةـ الـمـسـرـحـةـ تـسـمـ بالـصـعـوبـةـ وـالـغـمـوضـ أـحـيـاناـ،ـ وـعـاـمـلـ الـاقـبـاسـ يـخـتـلـفـ عـنـ الـجـنـسـ الـرـوـائـيـ عـنـ الـكـلـامـ الـدـرـامـيـ فـالـمـقـبـسـ يـنـطـلـقـ مـنـ نـصـ الـرـوـاـيـةـ بـمـرـاعـاـتـ حـدـودـ النـصـ وـأـخـلـاقـيـاتـ الـاقـبـاسـ،ـ لـأـنـ الـمـقـبـسـ لـاـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـسـتـغـفـيـ فـيـ كـثـيرـ مـنـ أـحـيـانـ عـنـ مـقـومـاتـ الـبـنـاءـ السـرـديـ(ـالـحـدـثـ،ـ الـشـخـصـيـاتـ،ـ الـزـمـانـ وـالـمـكـانـ،ـ الـلـغـةـ وـالـأـسـلـوبـ).ـ

1- مرتاض عبد الملك- نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)- سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- 1998- ص14.

2- قدور جدي- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير- إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2001/2002- ص11.

3- روبرت بين وارين- ماذا تعني بقراءة الرواية- تر: عبد اللطيف السعدون- المجلة الثقافية البحرين- السنة السادسة- آفريل 2000- ص120.

وتتعدد هذه القواعد في بعض النقاط التي يجب مراعاتها أثناء التحويل والاقتباس وتشمل النقطة الأولى في مراعاة طبيعة الموضوع المعالج بصفته المادة الأولية للكتابة المسرحية، لأن الفكرة هنا بمثابة مرحلة انطلاق المقتبس نحو تكوين مادة القصة المسرحية ثم يعمد المقتبس في المرحلة الثانية إلى الحذف والإضافة والتغيير مع مراعاة بعض المواقف والمشاهد في نص الرواية التي يتوجب على المقتبس حذفها لأنه غير مطالب بكل التفاصيل الموجودة في الرواية.
حاملة الخبز(1882)* وبائعة الورد(1951)

تبين تجربة رضا حوجو في مجال مسرحة الرواية من خلال مسرحيته "بائعة الورد" التي هي في الأصل مقتبسة عن رواية "حاملة الخبز La porteuse de pain" للروائي كرافيه دي موتوبين Xavier de Montepin pain، وتربع هذه الرواية على ثلاثة أقسام تدور أحاديث القسم الأول والثالث في فرنسا، أما القسم الثاني فتجري أحاديث في أمريكا.

تبني عقدة الرواية على أحد المجرمين يدعى "جاك غارو" يعمل كرئيس للعمال في مصنع لإنتاج آلات الخياطة، كان يحب امرأة أرملة تدعى "جان فورتي" تعمل بوابة في المصنع المذكور، فحاول إقناعها بالفارار معه مغرياً إياها بالمال الكبير لكنها رفضت طلبه فبعث إليها رسالة يحدد فيها موعداً في منتصف الليل إن هي غيرت رأيها، لكنها أصرت على الرفض، فأقدم على قتل مهندس يعمل في المصنع يدعى "جول لا برو" وسرق له تصاميم ميكانيكية حول تطوير آلية الخياطة، ثم أحرق المصنع لإخفاء آثار جريمته وفر إلى أمريكا، تاركاً أصابع الاتهام على الأرملة "فورتي" بعد أن ثبتت التحقيقات على وجود الأدلة المدية لها، فحكم عليها بالسجن المؤبد.

تعرف "جاك غارو" في البانرة التي فر على متنه وفي ليلة الجريمة، على رجل أعمال يدعى "مورتير" يملك مصانع لإنتاج ماكينات الخياطة، فعرض عليه التصاميم

*:رواية مطولة للكاتب الروائي الفرنسي "كرافيه دي موتوبين Xavier de Montepin" كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كأول ورد ذلك في مقدمة الناشر- ينظر: Xavier de Montepin- La porteuse de pain- col. De poche- France- 1982/ p : 1

**:دراما اجتماعية باللغة الفصحى في خمسة فصول وهي من أعماله المخطوطة قدمت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 12 ماي 1951. أوردها أحمد منور في ملحق رسالته ينظر: منور أحمد- مسرح رضا حوجو- رسالة ماجستير، إشراف: ركيبي عبد الله- كلية الأدب و اللغة العربية- جامعة الجزائر- ج 2- 1989- ص 231.

التي سرقها للمهندس الذي قتله، واتفقا على التعاون معاً، وسرعان ما أصبح "غارو" شريك "مورتيير" ثم صهره له.

بعد مرور عشرين سنة عاد "غارو" إلى فرنسا متذمراً باسم مستعار هو "بول هارمان" ضحاناً أن فعلته قد نسيت وغفا عنها الزمان، لكن الصدفة شاءت أن تقع ابنته "ماري" في حب "لوسان" ابن المهندس الذي قتله ليلة الجريمة، غير أن "لوسان" يحب "لوسي" ابنة الأرملة "فورتيجي" وما لبثت هذه العلاقة بين الأبناء أن بعثت بالماضي الألم وانكشف أمر "غارو" أثر مواجهة بينه وبين الأرملة التي ثبتت براءتها وتنتهي الرواية بانتحار "غارو" بعد أن وضع حداً لحياته بإطلاق الرصاص على نفسه. حافظ المقتبس أثناء مسرحته لنص الرواية على الإطار العام لمجرى الأحداث وتسلسلها دون إجراء أي تغيير على مستوى الموضوع المعالج في النص الأصلي، حيث قام المقتبس ببلورة أقسام الرواية الثلاثة وحوّلها إلى خمسة فصول مراعاة للتقسيم الهيكلي العام المتعارف عليه في الكتابة المسرحية، غير أن ما جاء تعديله في النص المقتبس كان على مستوى العنوان فقد منها بعنوان "بائعة الورد" بدلاً من "حاملة الخبز"، وبائعة الورد في النص المقتبس هي شخصية الأم "زينب" التي هي في الحقيقة الأرملة المتهمة باقتران الجريمة "عائشة عبد الباقي" وانتحلت اسم زينب بعد فرارها من السجن وأصبحت تبيع الورد وهي لم يذكرها المقتبس في نصه إلا في الفصل الخامس والأخير على لسان ابنتها لطفي:

"حسني: ((للطيفي)) يا عزيزي لطفي، هذه مفاجأتي هذا المساء، هذه المرأة التي تحمل الورد.

لطفي: ما معنى هذا؟ إنها الأم زينب بائعة الورد.¹

كما أجرى المقتبس بعض التعديلات على مستوى طبيعة الموضوع من حيث البيئة التي ينتمي إليها النص الأصلي فقام بنقل بيئة الرواية الفرنسية إلى بيئته الجزائرية، وذلك بتغيير أسماء الشخصيات وملامحها الأصلية إلى أسماء وملامح جزائرية فقد في الفصل الأول من المسرحية شخصية "عائشة عبد الباقي" الأرملة التي توفي زوجها منذ شهور تاركاً لها طفلين وهي تعمل بوابة في معمل كان زوجها عاملًا فيه، وتتعرف في المعمل على رئيس العمال يدعى "عمار" الذي يضايقها ويرغبها على الزواج منه ولكنها ترفضه وفاءً لزوجها المتوفى:

عمار: وهل أستطيع أن أقرض على قلبي السكتوت فإن هذا فوق طاقتني،
عائشة: أني أحبك كثيراً ويجب أن تتعودي سمع عبارات حبي وشكوى قلبي.
عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ما هو إلا جنون.

1- بائعة الورد- منور أحمد- مسرح رضا حربو- المصدر السابق / ص 259

عمار: جنون لماذا؟

عائشة: لأنني لن أتزوج أبداً [...] اسمع يا عمار لقد أحببت زوجي كثيراً ولا
أستطيع أن أحب غيره لقد أخذ قلبي وهي معه...¹.

لكن عمار يصر على ذلك وهي تبقى صامدة متمسكة ب موقفها، فيحاول
الانتقام منها بحرق المعلم وقتل صاحبه وولى هارباً من البلاد تاركاً أصابع الاتهام
إلى عائشة، وبعد مرور عشرين عاماً يعود إلى البلاد فيلتقي مع عائشة التي تكشف
أمره وسره أمام الجميع في الفصل الخامس والأخير:

عائشة: أنت عمار، كما أنت عائشة... عائشة التي قضت عمرها في الحبس
والعذاب لتلخص الجريمة التي ارتكبها أنت.

عمار: اسكنتي، أخرى، أخرجوها من هنا، أخرجوها...
رجاء: لا.. أريد أن تتكلم هذه المرأة.

عائشة: قبل عشرين عاماً، قتل هذا الرجل وسرق وأشعل النار ترك الناس
يعتقدون أنه مات، تاركاً امرأة مسكينة تسجن بده، بينما سرق أموال
صاحبه وأوراقه وهرب...².

وتنتهي المسرحية بانهيار عمار خاصة بعد موت ابنته "رجاء" وقد آل به
المطاف إلى الانتحار بإطلاق الرصاص على نفسه.

لم يقم المقتبس بأي تغيير على مستوى الأحداث الأساسية للرواية ولم
يحذف أي حادث أو أي شخصية ، لكنه قام باختزال الأحداث والمواضف القائمة
على عنصر السرد في النص الروائي وحوّلها إلى حوارات أسندها إلى شخصياته
المسرحية، وهذا ما أثر سلباً على مستوى تبرير بعض الأحداث والمواضف في النص
المقتبس، فهو لا يقدمها بشكل مقنع مقارنة مع النص الروائي "لكرافيه".

ففي الفصل الأول يحاول المهندس "أحمد عبد الحق" عرض تصاميمه
الجديدة على "عمار" لدراستها، ولكن قبل أن يفعل ذلك وفي الوقت نفسه يكتب
رسالة "لعاشرة عبد البالى يقول فيها" [...] ففي عدة أيام ت أصبح من أرباب
الملايين... وإنني أعرض عليك أن تقاسimi العيش، فإن رضيت فإني انتظرك هذا
المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع للسفر معاً، وإذا رفضت، فاني قادر
على القيام بعمل فضيع وإلى اللقاء يا عزيزتي عائشة."³ وخلافاً لما جاء في النص

1- مسرحية بائعة الورد- م س- ص 233_234.

2- بائعة الورد- م س- ص 260.

3- بائعة الورد- م س- ص 260.

الأصلٍ حيث أن "جاك" لا يكتب رسالته للأرملة "فورتي" حتى في اليوم الثاني، ثم يقوم بسرقة التصاميم في اليوم الثالث، وهنا يمهد الروائي بوصف ما طرأ على "جاك" من انشغال والتغيير الذي بدا على وجهه بسبب السهر وطول التفكير في خطته¹.

كما قدم "فكرافيه" تبريراً عن سبب قدوم "جاك" على قتل صاحب المصنع المهندس "جوللابرو" الذي أمسك به متلبساً بسرقة تصاميمه، ولم يكن أمام "جاك" من خيار إلا بقتله" فكان عليه أن يمضي إلى آخر الشوط"² وهذه التفاصيل لم يتعرض لها المقتبس في نصه الدرامي رغم أهميتها في التبرير والإقناع. وفي جانب آخر من الفصل الثاني لم يعطى المقتبس تبريراً معقولاً لهروب "عائشة عبد الباقي" من بيتها بعد حادث إحراق المصنع وقتل صاحبه، فهي تجib إمام القرية الذي أواها في بيته عندما استجوبها عن سبب هروبها: الإمام: إن كنت بريئة.. لماذا الفرار إذن.

عائشة: لماذا أفر؟ .. الحق معك .. نعم .. هذا هو الذي يجعل لي التهمة حقيقة و من العقاب أمراً محتماً، أنا أفر لأنني أحس بنفسي تائهة ..³ هذا الجواب غير مقنع بالمقارنة مع ما جاء في نص الرواية، "فكرافيه" قدم سبباً مبرراً لهروب "جانفوربي" من بيتها و السير معه عبر الحقول و البراري و هو أن "جاك غارو" قد أرغمتها على ذلك وهددها بقتل طفلها الصغير إن هي فكرت في عصيانه أو استنجدت بالناس⁴، وكان الغرض من فرارها هو إلصاق التهمة بها انتقاماً منها على عدم رضوخها لنواياه.

بالإضافة إلى ذلك فقد غالب على نص رضا حwoo عنصر المصادفة في بعض الواقع مما أثر سلباً على الحبكة الفنية للنص المقتبس و واقعية أحداثها، ويتجلى ذلك في شخصية "خديز" ابن عم قدور عبد المحسن سائق التاكسي المتوف (خديز) في نص الرواية عامل ميكانيكي كان زميلاً لـ"جاك غارو" و الذي انتحل "عمار" شخصيته، فعندما ينزل "عمار" بالفندق بعد فراره من مسرح جريمته إلى أمريكا، ودون أي تمييز لشأن الصدفة أن يجلس بالقرب من "خديز" بمكتب الاستقبال حينما يتقدم "عمار" ليسجل نفسه في قائمة النزلاء، ويسمعه وهو ينطوي اسم ابن عممه المتوف، فيشير الأمر شكوكه ويدفعه إلى التحري عن حقيقة "عمار":

Voir : X. de Montepin- la porteuse de pain- Ibid- p /36-37.-1

La porteuse de pain- Op cite- p :57-2

. م س / ص 241 -3

Voir :Xavier De Montepin- Ibid- P : 56. -4

"صاحب الفندق: أي اسم من فضلك
عمار: قدور عبد المحسن
خديير: ((وحده)) .. ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة
الذي مات منذ مدة ...¹.

والصادفة نفسها هي التي تجمع - في الأمسية نفسها- بين السيد "شفيث" صاحب مصانع السلاح في أمريكا و"مار" في الفندق ويعرض عليه تصاميمه المسروقة ويتم الاتفاق بينهما ، لكن بالمقابل فإن الروائي "كرايفيه" فقد قدم عنصر المصادفة في هذا الموقف بالتبرير والإقناع، حيث أنه جعل ابنة السيد "مورتيمير" صاحب مصانع الميكانيكا لآلات الحياطة تمهدًا مقنعاً للتعرف الذي تم بينه وبين "جاك" حينما لفت بمحاجتها نظره فتعرف عليها وقد تم ذلك على ظهر الباخرة التي نقلاهم إلى أمريكا. أما عن شكوك "أوفيدسوليفو" الذي هو "خديير" في النص المقتبس فقد اتخذ مساراً طبيعياً من مجرد اندهاشه و هو يسمع اسم ابن عمته المتوفى، حينما ناداه الضابط المسؤول عن ركاب الباخرة، ثم يحاول استفسار الأمر بالبحث عن هذا الشخص الذي ينتحل اسمه وقد اتخذ البحث في نص الرواية وقتاً طويلاً من التفكير، وخلاف ما ينجده في نص المقتبس حيث أن شاك "خديير" في معرفةحقيقة "umar لم يستغرق بضع ثوان سرعان ما يصبح شريكه في تقاسم أمواله مقابل كتمان سر جريمته.

أما في الفصلين الآخرين من النص المقتبس فتلعب المصادفة دوراً أساسياً من خلال العلاقة الفجائية التي تتشبّه بين "رجاء" ابنة "umar" بعد عودته من أمريكا التي تقع في حب "كامل" وهو ابن الضحية المهندس "أحمد عبد الباقي" الذي قتلته أبوها "umar" ويكون "كامل" في الوقت نفسه متعلقاً بحب "شافية" ابنة الأرملة المتهمة "عائشة عبد الباقي"، و سرعان ما يكتشف "umar" أن "لطفي" - المحامي الشاب الذي عينه مستشاراً قانونياً عنده- هو في الواقع ابن الأرملة أصدق بها جريمته "عائشة عبد الباقي"³.

والملاحظ أن غياب عنصر الإقناع والتبرير هو الذي دفع بالنص المقتبس إلى عدم نضج الموقف وقد ان بعض الخصائص الهامة من الناحية الفنية للنص المسرحي خاصة من جانب الموضوع المتناول فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع

1- م س / ص 244.

2- ينظر: م ن / ص 245.

3- ينظر: م س / ص 262.

الجزائري وكذلك مع مواقف الشخصيات وأسماءها مما جعلها "من أضعف المسرحيات المقتبسة بسبب ما حفلت به من أنواع المصادفات والمواقف غير المقنعة وغير الناضجة"¹ والبعيدة عن الواقع الجزائري والمجتمع العربي. لكن الواضح أن رضا حوحو لم يكن يعني -أثناء اقتباسه لنص الرواية وتحويله إلى نص مسرحي- بالجانب الفني والإطار الهيكلي لأحداث الرواية بقدر ما اهتم أكثر بفكرتها الرئيسية، لهذا فالجانب الذي ركز عليه المقتبس هو الموضوع الاجتماعي المتناول وقد بدا واضحًا وهو تصويره للمرأة وواقعها في وسط المجتمع الذي دس حقوقها وهضمها، فرضاً حوحو ينظر إلى المرأة نظرة حماية ودفاع، هذه النظرة الإصلاحية والتحريرية التي تلمسها في جل أعماله القصصية منها خاصة (غادة أم القرى وصاحبة الوحي، عائلة وغيرها) وكذلك في نصوصه المسرحية (بائعة الورد).

وكل هذه الأعمال ما هي إلا مظاهر من عناية الكاتب بالمرأة و شأنها، فالمرأة عند حوحو "ترتدي دائمًا الفضيلة و تمثل الحمل الوديع الرائع في حظيرة الذئاب وتلعب في مسرحياته دور المجنى عليه الذي لا حول له ولا طول"² فهي ذلك المخلوق الضعيف الذي يقع عليه ضغط المجتمع وظلمه وشقي أنواع التعبد، وهذا هو واقع المرأة في ظل مجتمع يسوده الجهل وسوء الاعتقاد.

قائمة المصادر والمراجع

العربية

- جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان- 21 مايو 2007، ينظر الموضع: Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196 (1)
- حوجو أحمد رضا- غادة أم القرى و قصص أخرى- تقديم: واسني الأعرج- موفر للنشر والتوزيع- الجزائر- ط2-2000.
- روبرت بين وارين- ماذَا نعني بقراءة الرواية- تر: عبد اللطيف السعدون- المجلة الثقافية البحرين- السنة السادسة- آذار 2000.
- صالح لمباركية- المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد و النصوص)- دار المدى- الجزائر- 2005.
- فريد جحا- فيكتور هيجو(حياته و أدبه و فنه- طلاس- دمشق- ط 1- 1984.

- 1- لمباركية صالح-المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد و النصوص)- دار المدى- الجزائر- 2005- ص 99.
- 2- البرداوي محمود- المجهول من أدب حوجو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17 رمضان، شوال 1393هـ/أكتوبر، نوفمبر 1973- ص 73.

- فرحان بليل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-2003 ينظر الموقع: Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm
- قدور جدي- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير- إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2002/2001
- حياة جاسم محمد- التراجيكوميديا في الدراما المصرية- مجلة الأفلام- دار الجاحظ- بغداد- 6-1980.
- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997.
- مسرحية عنبرة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أبريل 1972.
- منور أحمد- مسرح الفرجة و النضال في الجزائر- دار هومة- الجزائر- ط1- 2005.
- منور أحمد- مسرح رضا حوجو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة)- شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف: عبد الله ركبي- جامعة الجزائر- الجزء الثاني- 1409هـ/1989م.
- محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت- ط3- 1981
- مرتضى عبد الملك- نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)- سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الأدب- الكويت- 1998.
- محمود البرداوي- المجهول من أدب حوجو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17- رمضان، شوال 1393هـ/أكتوبر، نوفمبر 1973م.

الأجنبية

Xavier de Montepin- La porteuse de Pain- Col. De poche-
France-1982.1

خصوصية المتعالي وموت السرد المقاوم في رواية قبور في الماء للروائي محمد زفاف

مصطفى ولد يوسف (*)

Abstract:

In the novel «*Graves in Water*» where the fertility of the arrogant person and the death of the resistant narration is shown through expressions alluding to the decline of the human's system, a system in which Man rejects reality because of its insistence on going down in Dialectical History, there is a big difference between the fertility of the arrogant person and the sterility of the despised person who is nearly unconscious to create a space of preventing all forms that prohibit the natural right in life.

ملخص:

في رواية "قبور الماء" خصوبة المتعالي، وموت السرد المقاوم عبر تراكيب دالة على انها منظومة الإنسان المنعد بالواقع الذي أبى ألا يدخل في «Dialectique de l'histoire»، فإنه التباين بين خصوبة المتعالي التي تسع دوائره، وعمق المتعالي عليه الذي ضاقت له سبل الوعي، وأمكانية إقامة فضاء الممانعة لنسف كل أشكال مصادرة الحق الطبيعي في الحياة.

1-نظام الرواية سيميائياً:

تشكل الأقوال والأشكال الخطابية في الرواية وحدة بنائية ترتكز على منظومة مجالها الامتدادي غير ثقافي، وهي اختراع اللاشعور بالحضور المستمر حامل الإرث السّلبي، باعتباره أداة خضوع وإخضاع لإرادة فوقيّة، لا مجال للخروج من سلطتها، ومن ثمة يمكن تحديد العلامة السيميائية في النص من خلال:

الممثلة: وهي حامل العلامة "Véhicule du signe"، وركيزتها في الوقت نفسه¹، فالشخصيات الروائية في النص خليط بين الانهزامية والانهاروية، ولكنها تشتراك في الطابع الانهزامي.

* استاذ محاضر - بـ ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد أو الحاج - البويرة.

1 تنظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، المغرب، ط1، 2010، ص 81.

الموضوعة: "Objet" فهي "كل ما تخيل عليه الممثلة"¹، فعبر سلوکات الشخصيات وحواراتها الداخلية والخارجية ومشاعرها يطرح سؤال الطبيعة النفسية والمادية لها فثلا قول علال:

"إن القمل يكاد يقتلني.

لماذا لا تغلي ثيابك؟

ليس لدى ما أضعه إذا أزنته..."²

إن القمل كموضوعة تشير إلى حالة الممثلة عبر علامة البوس.

المؤولة: "Interprétant" وهي "تتوسط بين الممثلة والموضوعة"³ فقوله "إن القمل يكاد يقتلني" تحيل تداولياً إلى البوس المتجسد في شخصية "عالل" في الرواية. يشتغل التحليل السيميائي على الآيات لغوية في ظاهرها تقوم مقام توضيح عالم الرواية وأنشطة شخصياتها عبر لغة مرنة غير مصطنعة لكن في الباطن يتقطع المنظور السيكولوجي-النصي psycho-textuel بالمنظور السوسيولوجي-النصي socio-textuel، وكلاهما منتج للدلالة التي تأبى استنساخ النص الظاهر، فمن خلال التوصيفات الخارجية لهيئة مجتمع النص نقف عند معطيات اجتماعية تلخص حالة الفقر المدقع عبر مقولات تداولية هي:

"إن القمل يكاد يقتلني"⁴

أسنان متتسخة كأسياخ الحديد.⁵

طفلها الصغير القدره...⁶

جري الطفل الصغير وتبعه

آخرون كانوا قدرين ومتتسخين...⁷

1 المرجع السابق، وص. ن.

2 محمد رفازف، قبور في الماء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص 12.

3 عبد الواحد مرابط، السيماء العامة وسيمياء الأدب، ص 81.

4 الرواية، ص 12.

5 المصدر نفسه، ص 18.

6 المصدر نفسه، ص 19.

7 المصدر نفسه، ص 22.

¹ مضى العيساوي ...بقدميه الحافيتين...

أما المنظور السيكولوجي-النصي فقد تجلّى عبر توصيفات داخلية وذهنية تلخص حالة الاستعداد النفسي الذي يقوم على الطبيعة الطامنة لشخصيات الرواية ومن أهم مقولاته:

غير معقول، عشرة أرواح تذهب هكذا بلا مقابل²

سيدفع الديمة.³

ولكنك ستأخذين ديته...إذا حل قدر فلا مرد له⁴

عاد العياشي؟

لا، لكن العياشي سيعود بعد قليل، وإذا سمع بغرق المركب فإنه لن يعود.

لماذا؟

لكي لا يدفع التأمين...⁵

إن هذا التوزيع للأدوار بين البحر والعيashi وكلاهما يجسد سلطة القدر، أفضى إلى سياجة النص بممتالية دلالية تأبى الاشتباك عبر شخصيات سلبية، و من خلال منظومتها الملفوظاتية تراهن على المناورة لا المواجهة، على الرغم من انحراف النفسي والمادي الذي أصحابها، ولا تسعى إلى تأكيد ذاتها، فنجد آلية "التكرار" لهذا المنظومة لدى أغلب الشخصيات والجدول التالي يوضح ذلك: "Répétition"

قدرة الله ومشيئته	عال
هو وحده الذي يهب الموت والحياة ⁶	عزوز
هذه مشيئة الله ⁷	الأم
كل شيء مكتوب، الغنى والفقير ⁸	عزوز

1 الرواية، ص 25.

2 المصدر نفسه، ص 07.

3 المصدر نفسه، ص 20.

4 المصدر نفسه، ص 22-23.

5 المصدر نفسه، ص 20.

6 المصدر نفسه، ص 21.

7 المصدر نفسه، ص 26.

8 المصدر نفسه، ص 60.

عزوز	المركب لم يحطمه العيashi بنفسه، فالله وحده أراد له ذلك ¹
قالوا	إذا كتب أمراً فلا مرد له... ²
حسنة	كل شيء بيد الله ³

1- إحداثيات حركة الحدث في الرواية:

تؤسس الرواية على انتقال صورة الإنسان المغربي من النموذج الانهزامي إلى النموذج الانهزامي، عبر مفاصل النص تجلّى المنجز المتمثل في غرق الصيادين، فكان منطق الموت قد حل بالقرية، وبال مقابل تجلّى اللامنجز في عدم دفع الفدية ليتهي الوعي إلى القدر "Destin" فيكون تصفية القضية بتحويل المطلب الشرعي والقانوني وهو الفدية إلى حفل تهريجي ينسى الناس مطلبهم، وبالتالي تنتصر النخبوية "Elitisme" بتوظيفها لحكم الدين المتمثل في التأكيد على المشيئة الإلهية، والجوع أو الحاجة البيولوجية كعلامة إلحادية، ومن ثمة يتحقق الخداع ."Mystification"

لقد انهارت صورة الإنسان وأُخْبِيَ اللا-وجود Non-être سعة وجود مجتمع الصيادين، حيث الوجود الإنساني يتحقق في نضال الذاكرة ضد النسيان⁴ بينما اللا-وجود الإنساني يتجسد في تغييب الذاكرة، ومن ثم الانتفاء والاكتفاء باللحظة، بحضور الحفل غابت القضية وانغمس الجميع في ملء البطنون:

"إن العيashi رجل كريم، سترى كم سيدفع لهم
لن يدفع لهم شيئاً، لقد أكلوا وشربوا وتصالحوا...
لقد وعدهم القائد بالدفع
لا شق بذلك الكلام، فهو يعرف مسبقاً أنهم مجرد أبكاش"⁵

1 الرواية، ص 76.

2 المصدر نفسه، ص 77.

3 المصدر نفسه، ص 84.

4 ينظر: ميلان كوندراء، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودي، افريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2001، ص 130.

5 الرواية، ص 93.

هناك مبدأ يحرك كان إحداثيات الرواية، فممة مبدأ الغلو حيث لا تقتصر الشخصيات في الإحالة إلى الفدية كمرجعية خطابية تعطى للنص طابعه الانهزامي الحض، ففي كل وقفة حوارية تكون "الفدية" أو المقابل موضوعاً رئيسياً: "غير معقول، عشرة أرواح تذهب هكذا بلا مقابل"¹، حيث ذكرت لفظة "الفدية" أكثر من عشرين مرة، إضافة إلى لفظي "المقابل" و"التعويض" وهو انحطاط للممارسة الاجتماعية، إذ يصبح التعويض بدليلاً للمحاكمة أو التحقيق: "إن العياشي... لم يؤمن على مركبه"²، من ثمّة يتحقق التحرير الاجتماعي أو الوجه المرضي للعلاقات الاجتماعية، حيث الموت معلم إيجابي: "...فما دام الإنسان يموت بلا تعويض عادة، فليمت هذه المرة بتعويض...انا شخصياً أريد أن اموت بدية، لأنني سأموت لامحالة..."³.

إن الديّة إغراء في المخيال الاجتماعي فهو عنصر متغير وعارض بقيام الزردة أو الحفل حيث اختفى وزال، وبذلك انتصر التفكير العملي الذي يتحكم فيه مبدأ الاستباق، فالعياشي أقام حفلاً من وراءه تسوييف مطلب الديّة.

لقد تحقق مبدأ الغلو في مساره الاجتماعي فقط ولم يتجسد فعلياً، وهو يقدم لنا صورة عامة عن ضيق الأفق، والتكون الانطولوجي البسيط للإنسان المهني، وعبر الحوار انكشفت الحالة الذهنية له "فالحوار الذي هو نحن" que nous sommes كا يؤكد ذلك "قادامير"⁴.

وبالمقابل ينتصر مبدأ الصمت، حيث يغيب الكائن المتهم "العياشي" ولا نعثر على وجوده الفيزيائي من بداية الرواية إلى نهايتها، فقد اكتفى الروائي باستحضاره افتراضياً، ينوب عنه أعنوانه فهو نقىض كل احتمال، واقعيته تتجسد فعلاً لا قولاً، لأنه اشتغل على الملموس لا الاحتمال، فانتهت بلغة الصمت إلى إثارة مبدأ الغلو والاحتمال، ومن ثمّة ترجيح دال الاحتمال على مدلول الملموس، بتكييف السجال عبر الحوار بين القرويين.

1 الرواية، ص 07.

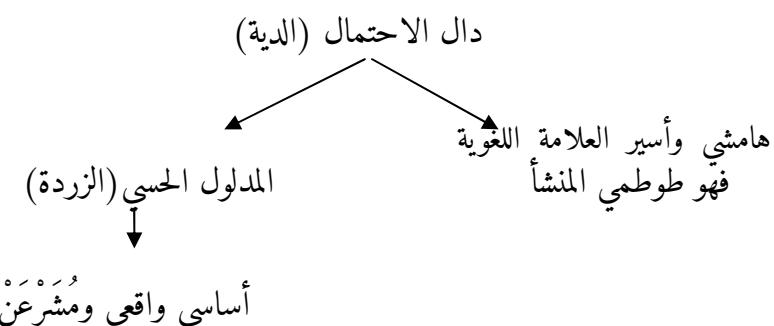
2 المصدر نفسه، ص 27.

3 المصدر نفسه، ص 26-27.

4 حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص 68.

لقد تحقق مدلول الملوس بإحياء الزردة، وبالمقابل بقى دال الاحتمال أسيير العلامة اللغوية، فالزردة علامة غير لغوية، عبرها يتواصل "العياشي" مع القرويين ليضع حداً لدال الاحتمال واللغو الذي اتسع في الخطاب الروائي على حساب الفعل الخطابي، فاللغو استنساخ لذلك التصور الزائف في الوعي الاجتماعي المغربي وحتى العربي على أن الآخر المتعالي أو المستعلي سيتناول عن مصالحه، ومنظوره الاستكباري دون التضييق عليه بوسائل شرعية، وهي في صفة جماعها، فغير شرعية تصبح شرعية في حالة إبطال الوسائل الشرعية "القائد لن يفعل شيئاً لأنه صديق العياشي، فهو يجلب له الويسكي ويهديه له مجاناً"¹.

في هذه الترسيمية توضيح لذلك:



التحتي وسلطة الفوق:

تسعى رواية "قبور في الماء" إلى تعرية الطابع الاستحفافي لكل ما هو "تحتى"، فالحدث الرئيسي هو وصف حالة أفراد منزهين اجتماعياً وسياسياً، وهم يعيشون في أجواء الموت، حيث أضحي البحر مقبرة للصيادين: "لقد تخيل أن البحر مقبرة رهيبة وأن هذا الخصم...لا يتغذى سوى من جثث آدمية..."².

كما تصور الرواية حالة مجتمع يعيش على الفاقة / المتأهله، ينجذب إلى الدروة الحياتية المملة، لا يحدث شيء يستحق الاهتمام، وتُنبئُ بالإنسان المطواع والمشوه في مورفولوجيته وسيكلولوجيته، والدمار الذهني الذي أصابه: "أخذ العيساوي في

1 الرواية، ص 41.

2 المصدر نفسه، ص 06.

ثياب صديقه المتهلةة القدرة...¹ "...جعل علال ينظر إلى أنف صديقه المثبت على صفحة وجهه، وظل منخاراً لا ينقبضان ويرتخيان كالرابوز الجلدي..."²

كان "الموت" قدرًا على الجميع بسبب البحر المتواحسن، وبالمقابل كان "العيashi" مصدر الفقر والبؤس الذي ألم بأهل القرية: "...نحن أيضاً مات، أحباونا... كلهم ماتوا لقد ذهبت بهم مراكب العيashi ودحشان لماذا لا يشتريان مراكب جديدة، أنهما يريدان الرحيم فقط".³

تحتفي القيمة الإنسانية للكائن الآدمي في أكثر من موقف وجزئية، فتتحرر الغرائز والنزوات من سلطة الضمير، فيغدو سلم القيم معكوساً، تكون الربحية أعلى قيمة:

"إن العيashi لن يستطيع دفع الديمة..."

ولكن الحكومة ستدفع...⁴

سيدفع العيashi دييات كثيرة... فadam الإنسان يموت بلا تعويض عادة، فليمت هذه المرة بتعويض.⁵

سيدفع لنا الديمة وسنرد لك دينك.⁶

هناك علاقة جدلية بين المنظور السوسيولوجي النصي والسيكولوجي النصي، فالفقير أعاد صياغة البنية النفسية لشخصيات الرواية حيث لم يعد فقدان الأخ أو الزوج ذات أهمية بقدر الديمة، بعد ما أضحت مركبة الحوار بين الشخصيات، فتصبح الرؤية إلى المستقبل مرهونة بمدى استجابة "العيashi" لهذه الطبيعة النفسية غير السوية والطامحة لافتقارها للتكون الأيديولوجي الذي يؤهلها للمقاومة ومحاسبة "العيashi" لتنهي الرواية في محفل كرنفالي أقامه صاحب المركب للقرويين، كان بمثابة تقييع للديمة كأسلوب كافكاوي ساخر، ينطلق من أيديولوجية الهيمنة وشراء الدم في وضع انهزمي وانباطجي لسكان القرية: "لقد انتهت الزردة وزع

1 الرواية، ص 09.

2 المصدر نفسه، ص 10.

3 المصدر نفسه، ص 18.

4 المصدر نفسه، ص 27.

5 المصدر نفسه، ص 28.

6 المصدر نفسه، ص 44.

الكسكسي وطعم من طعم. أكل الصغار والبار أدخل المهدوين اللحم في بطونهم وأعياهم وأقباهم... قال أحد هما:

3- ترى كم سأخذ كل واحد منهم دية؟

4- لن يدفع لهم شيئاً. لقد أكلوا وشربوا وتصالحوا.

5- لقد وعدهم القائد بالدفع.

6- لا ثق بذلك الكلام، فهو يعرف مسبقاً أنهم مجرد أكباش¹

إن الذات المهانة في الرواية تسعى إلى صنع "موضوع الاكتساب"² وهو "الدية" وهي مزود بمقولات دلالية تكشف عن الفراغ الأيديولوجي والعجز عن الفعل، لأنها تفتقر إلى القدرة، فكانت وضعية الخضوع، وبال مقابل الذات المتعالية تسعى إلى صنع "موضوع الديومة" فلها الكفاءة في ذلك، تطلق من حس أبيديولوجي يقوم على الاستغلال وإهانة العنصر الانهزامي، وتحرك في مسار نفعي وبراغماتي محض، وهي ذات طبيعة استعلائية "إنهم ينتظرون العيashi...أنا أعرف كل شيء لن يأخذوا حتى خربة".³ وفي هذه الترسيمية خلاصة ذلك:

الذات المهانة
↓

خاضعة وذات مسلوبة
(-)

الذات المتعالية



هيئنة وذات فعالية
(+).

لا يمكن أن تتحرر الذات المهانة إذا لم تكتسب الوعي بحقوقها الإنسانية، الذي ينتاج النضال الاجتماعي الإيجابي، ومن ثمّة تصبح الصمود والتضحية مفضلاً

1 الرواية، ص 93-92.

2 ج. كورتيس، ج. لينتيليت، ج. بيزا كامبروني، الكشف عن المعنى في النص السردي، تر: عبد الحميد بورابي، دار السبيل، الجزائر، ط 1، د.ت، ص 130.

3 الرواية، ص 62.

"Spatialisés" على حساب الخضوع الأعمى في حصر خطاب المزيمة والازدواجية في زاوية الهاشم.

خاتمة:

لقد أضحت موضوع تغيب الوعي السياسي والاجتماعي في المجتمع المغربي هاجس الروائي الذي قدم فضائية Spatiality قائمة، حيث تختزل الحياة في لقمة العيش الرخيصة، تعيق ديناميكية الفرد المسكون بالتغيير، فالرواية نص مضاد لكل توصيف رديء للحقوق والواجبات، وقد أنتج الروائي في خلق شخصيات عمله وفق الاتجاهات الالانهائية لحياته الممكّنة¹ فهو يمارس حياته المضادة والخالفة لحياة مجتمع نصه، ومن ثمة مجتمع المغربي الذي ينتمي إليه، وهذه الحياة متوج رؤية فكرية تعا迪 الموت الرخيص، ومروجي البؤس الذين استفادوا من تغطية سياسية لنظام مفلس استراتيجياً وثقافياً.

الإحالات:

- محمد زفاف، *قبور في الماء*، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007
- عبد الواحد المرابط، *السيمياء العامة وسيماء الأدب*، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، المغرب، ط1، 2010
- ميلان كوندرا، *فن الرواية*، تر: بدر الدين عرودي، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001
- حسن بن حسن، *النظرية التأويلية عند بول ريكور*، منشورات الاختلاف، ط2، 2003
- جوزيف إ. كيسز، *شعرية الفضاء الروائي*، تر: حسن حامة، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003
- تح. كورتيس، ج. لينتفيلت، ج. بيزا كامبروني، *الكشف عن المعنى في النص السردي*، تر: عبد الحميد بورأيو، دار السبيل، الجزائر، ط1، د.ت.

¹ ينظر: جوزيف إ. كيسز، *شعرية الفضاء الروائي*، تر: حسن حامة، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص 152.

سوسيولوجيا الأدب : (النشأة و التطور)

سعيدة توبي (*)

abstract :

Sociology of Literature : Origin and evolution The book of the French novelist Mrs. D'estal , published in 1800 , entitled "Literature in its relationship with the social systems" is the first methodological study in the history of the sociology of literature , which collected the literature and society in one book, confirmed that the literature varies depending on the change of society. Then, the study of Hippolyte Tin has gained great importance in the light of his famous trilogy " environment , time, race ". He confirmed the relationship of literature with all these elements .

After, the Marxist philosophy provided a number of principles in the light of the philosophy of matter is before thinking. it has influenced the theory and reflection that combines this philosophy and sociology. It infers that literature is closely associated with all these elements without the repeal of his artistic specificity.

In light of all these efforts, and in the twentieth century, other efforts have emerged and gathered the historical and social perspectives led by George Lukacs . Lucien Goldman continued in this area by a remarkable style that he collected between structuralism and Marxist view. Finally, Zima presented another development through the crystallization of the linguistic and language researches in favor of the literary phenomenon . So he created another science which concerns sociology text.

ملخص:

يمثل كتاب الروائية الفرنسية مدام دوستال الصادر عام 1800م و المعنون بـ "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" أول دراسة منهجية في مسار سوسيولوجيا الأدب ، جمعت الأدب و المجتمع في كتاب واحد ، أكدت من خلاله أن الأدب يتغير بغير المجتمع ، ثم اكتسبت دراسة هيوبوليت تين أهمية كبيرة في ضوء طرحه لثلاثيته المشهورة " البيئة ، الزمن ، العرق" وأكّد على صلة الأدب بكل هذه العناصر.

قدمت بعد ذلك الفلسفة الماركسية جملة من المبادئ في ظل فلسفة المادة أسبق من الفكر ، فازت بذلك على نظرية الانعكاساتي جمعت بين هذه الفلسفة وعلم الاجتماع ، نفخت إلى أن الأدب على صلة وثيقة بكل هذه العناصر دون أن تلغى خصوصيته الفنية .

وفي ضوء كل هذه الجهد ظهرت في القرن العشرين مجهودات أخرى جمعت بين النظرة الاجتماعية والتاريخية ترأسها جورج لوكانش ، ليواصل لوسيان غولدمان في هذا المجال بأسلوب متميز جمع فيه بين النبوية والنظرية الماركسية . وأخيراً قدم زيمَا تطوراً آخر من خلال بلوغه الإبحاث اللسانية و اللغوية لصالح الظاهرة الأدبية ، فأنتج بذلك علماً آخر يختص بعلم اجتماع النص .

هناك مقوله تتردد كثيرا عن طبيعة الإنسان فقد قيل إنه اجتماعي بطبيعة وقيل أن الإنسان ابن بيته وانعكسات لفاعليتها المختلفة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ولعل هذا ما يدعونا للتساؤل حول طبيعة العلاقة بين الأدب

*استاذة مساعدة - ب- ، كلية الأداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة برج بوعريريج.

مَسَارُ (مجلة علمية محكمة) قسم: الأداب واللغات MÂAREF (Revue académique) partie : lettres et langues

8ème Année (Décembre2014) N°:(16)

السنة الثامنة (ديسمبر 2014) – العدد (16)

المجتمع ، فهل يمكن عزل فكر الإنسان وخياله عن الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه ؟

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة ، ولا يولد فن عموما ولا أدب خصوصا إلا في الجماعة و من أجل الجماعة ، فلا يمكن أن نقول : إن فلانا ينتج فنا ليتمنى به وحده أو يقول شعراً ليسمعه به وحده ، ثم من أين يستمد الفنان أو الشاعر انفعاله المبدع ؟

أليس من تجاربه في مجتمعه ؟ وهل يقتبس صوره وقيمته إلا من الثقافة التي تلقاها ؟ كما أنه لا يمكن أن يشعر براحة و رضى إلا عندما يجد من يقرأ شعره ويتعجب منه ، ويشاركه انفعالاته وأحساسه .

إننا مع هذا لا ننكر أن لكل شاعراً طابعاً خاصاً يميز شعره عن سواه ، وأن لشخصية الأديب وحياته النفسية دوراً بارزاً في إنتاجه الأدبي ، ولكن الأدباء والفنانين هم أيضاً أبناء يائشهم منها يستمدون تجاربهم ، وفيها يشع إنتاجهم ويتدفق إبداعهم ، فلا فن ولا أدب إلا في الجماعة ومن أجل الجماعة ، ومن ثم لا يمكن الغوص في أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعي الذي منه ينطلق الأدب وإليه يعود ، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبي على الإجمال .

إن النظر في العمل الأدبي على أنه يعكس الواقع الاجتماعي أو الحياة الاجتماعية بكل ما تحمله من تناقضات وأمال وألام وطموحات ورغبات تعود إلى العصور القديمة جداً ، ويمكننا القول إنها تترجم إلى حكماء اليونان القدماء الذين عبروا عن هذه العلاقة في خطاباتهم الفلسفية والأدبية .

وإذا أردنا الرجوع إلى الوراء بدا لنا أنَّ الفيلسوف اليوناني أفلاطون أول ناقد اهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معياراً لاستحسان الشعر ، فقد طرد الشعراء من جمهوريته الفضلي لأنَّهم يفسدون الأخلاق ، وأما الذين ينظمون الأشعار لإشعال نار الحماسة في نفوس المحاربين فلهم كلُّ التقدير .⁽¹⁾

هكذا نجد جذور علم اجتماع الأدب في نظرية المحاكاة التي طرحتها وطورها أرسطو ، فهي تلمح إلى التفاعل والترابط بين الأدب والمجتمع بتبني المحاكاة ، ورؤيتها إلى الفن على أنه محاكاة للمحاكاة استناداً إلى فلسنته المثالية التي ترى أنَّ الوعي أسبق في الوجود من المادة ، لذلك يرى الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم طبيعي محسوس ، وهذا الأخير ما هو إلا صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل ، إذن العالم الطبيعي محاكاة للعالم المثالي .⁽²⁾

فالفنان أو الشاعر عندما يصف شجرة مثلاً فهو يحاكي العالم المحسوس الذي أصلاً حاكاه للعالم المثالي، وما انحصرت نظرية الحاكاه على ما قاله أفلاطون ، وجاء بعده أرسطو، واستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون ، لكنه منحه مفهوماً جديداً عما قدمه أفلاطون ، وأكد أن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ، وإنما يحاكي ما يمكن أن يكون، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياً ينبغي ألا يتقييد بما يتضمنه ذلك المنظر ، بل عليه أن يرسمه أجمل ما يمكن .⁽³⁾ إذن الشعر من وجهة نظر أرسطو مثالي يتم ما في الطبيعة من نقص، كما وأشارت نظرية الحاكاه بطريقة أو بأخرى إلى الوظيفة الاجتماعية للأدب فأفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته خوفاً من تأثيرهم السلبي على المجتمع .

ولكن من المحاولات الرائدة التي حاولت ربط الأدب بالواقع الاجتماعي تعود إلى القرن 18 للميلاد وهي محاولة المفكر الإيطالي جيامبا تيستا فيكتور(1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" الصادر عام 1725، وفيه ربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي، فقام بربط ملائم هوميروس بالمجتمعات العشائرية، وقال بأن الدراما نشأت مع ظهور المدينة، أين يمكن أن تجتمع جمهور المشاهدين، أما الرواية فقد ظهرت مع ظهور المطبعة والورق وانتشار التعليم ...⁽⁴⁾ وفيما يخص نظرة فيكتور في الربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فإنه يأخذ بعنصر الزمن من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية الحديثة عن ظهور الملائم في المجتمعات العشائرية ثم ظهور الرواية في مجتمع المدينة .

هذا ما يؤكّد أن النظرة الاجتماعية للأدب ليست وليدة القرن الحالي أو الماضي، وإنما تعود إلى عهد قديم ، فقد وعى الفلاسفة والنقاد ضرورة البعد الاجتماعي للأدب ، غير أنهم لم يصلوا إلى بلورة نظرية نقدية متكاملة قائمة على أسس منهجية وأصول معرفية إلا في القرن 19 للميلاد على أيدي جملة من النقاد والباحثين .

1- مجهودات مدام دوستال (1766-1817) :

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهادات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منها منهجياً منذ أن أصدرت الكاتبة الروائية الفرنسية مدام دوستال كتابها المعنون بـ"الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" الصادر عام 1800 م، تحدثت فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعي، وأثرهما في الإبداع والذوق الفني.

يعد هذا الكتاب أول محاولة لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة منهجية واحدة ، وفيه أكدت الناقدة " أنها لا تستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقاً حقيقياً في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره" ⁽⁵⁾ وإذا كان فيكتور قد اهتم بعنصر الزمان من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية ، فإن مدام دوستال قد تقدمت خطوة إلى الأمام في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي ، حيث ترى أن كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية و جغرافية ما ، كما اهتمت بالبحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير هذا الأخير فيها ⁽⁶⁾ ، فالآدب في رأيها " يتغير بتغيير المجتمع ، ويطرد تطوره مع تزايد القدر الذي يحيط به المجتمع من الحرريات الفردية العامة ، ودليلها على ذلك أن الأدب الفرنسي مثلاً، أكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمراارة ، فكان آفق التاريخ كان أمامه مسدوداً خلافاً لما بعد الثورة ، فقد تغير هذا الأدب تغيراً كبيراً نتيجة التغيير الاجتماعي ، وزراعة نصيب الأفراد من الحرية الشخصية " ⁽⁷⁾ ، وبما أنه هذه الحرية الجديدة لم تكن فرنسية فحسب ، وإنما اتسعت لتكون أوروبية ، فقد شمل التغيير الأدب الأوروبي كله بما في ذلك الأدب الإنجليزي والأدب الألماني.

إذن تلخصت مجهودات مدام دوستال في رؤيتها للأدب على أنه يتغير بتغيير المجتمعات ، ويتبدل بتبدلها ، ويتطور حسب تطور الأوضاع الاجتماعية ، ومن هنا رأت أنه أصبح من الضروري بعد قيام الثورة الفرنسية (1789) ظهور أدب جديد يعبر عن مجتمع ما بعد الثورة ، ويختلف عما كان عليه قبل الثورة ، وصار لزاماً على النقد أن يحول سؤاله من "كيف يكتب الأدباء" إلى "عن ماذا يكتبون" فأرادت من هذه الفكرة أن توجه النقد إلى مسار جديد يهتم بالموضوعات التي تناولها الإبداع أكثر من الاهتمام بفنون الكتابة والبلاغة التي احتلت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم .

وبالرغم من هذه المجهودات القيمة لمدام دوستال في تاريخ المنهج الاجتماعي للأدب ، إلا أنه قد خطأ خطوة أخرى إلى الأمام مع الفيلسوف والناقد هيبيوليت تين .

2- هيبيوليت تين والاتجاه الاجتماعي (1828-1893):

كان لا بد من الانتظار أكثر من نصف قرن حتى تظهر دراسة أخرى أكثر منهجية وأكثر صبطاً من الدراسة الأولى ، وهي التي قدمها الناقد الفرنسيين في تفسيره للأدب ، وقد تأثر كثيراً بتطورات العلوم المختلفة ، فتقدم

بمفهوم النقد الاجتماعي خطوة الى الأمام، وهي محاولة اخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم في العلوم الأخرى.

استند تين في نظريته الواردة في كتاب "تاريخ الأدب الإنجليزي" الصادر 1863م الى اعتبار أن الأدب حصيلة عوامل ثلاثة ، استفاد في تحديدها من الدراسات التي سبقته، و خاصة دراسة فيكتور دوستال، فقد أضاف الى عامل الزمن الذي قال به فيكتور، والعامل الجغرافي الذي قالت به مدام دوستال، عاماً ثالثاً هو الجنس أو العرق، ليشكل بذلك ثالوثه المعروف "الوسط، الزمن، الجنس" :

1- الوسط أو البيئة Milieu : فالإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية هي التي تحكم بالأدب أو الحياة العقلية للفرد، وبالتالي فالبيئة هي الإطار الطبيعي والاجتماعي الذي يتحرك فيه الأديب، فهناك دائماً ترببات فطرية هي نتيجة لوروثات فردية أو جماعية، جسمية ومزاجية لها أثرها في تكوين الفرد⁽⁸⁾، اذن هناك ترببات مكتسبة هي نتيجة للظروف الطبيعية والاجتماعية المحيطة بالكاتب، وهي أيضاً لها أثرها في توجيهه الفرد، وعليه فالعمل الأدبي بلا شك سيتأثر بالعوامل الخارجية المكتسبة .

2- الزمن أو العصر: الذي أتى في الأدب، وهو يعني روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث، وربما يعني به ما عبر به شاعر عربي قديم بقوله "لكل زمان دولة ورجال" ، فالزمن هو هذا الامتداد التاريخي الذي يؤثر على تطور الأدب، فقدر ما هو مكاني هو زمني أيضاً ، ولاحظ أن تين قد نظر الى التاريخ نظرة سكونية أي أنّ الزمن يؤثر سلباً على تطور الأدب، اذ بنظر الى النتاج الأدبي الأول على أنه ابداع حقيقي، وأنّ الذي جاء بعده هو تقليد النتاج الكلاسيكي الأصل، وما عداه ف مجرد تقليد.

3- العرق أو الجنس: والمقصود به الاستعدادات الفطرية التي تولد مع الإنسان ، ويكون لها صداتها في تكوينه الجسمى والمزاجي أو أنه تلك الخصائص القومية والمقصود بها تلك الحوادث الجسام و الدوافع الغريزية والعناصر الوراثية والملامح الجسدية ، والتي تختلف من أمة الى أخرى⁽⁹⁾.

إذن كانت هذه الثلاثية المشهورة " الوسط ، الزمن ، العرق " التي اعتمدتها تين في دراسته للأدب، ورأى أنه من دون هذه العناصر لا يمكن فهم العمل الأدبي وتفسيره ونقده ، ولقد عرفت هذه النظرية نجاحاً بالغاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولعل السبب يعود الى الطريقة العلمية التي عرض بها

منهجه، غير أنه من الملاحظ أنّ تين قد جعل الأدب بثابة ظاهرة من الطواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويُعَكِّن للدرس الأدبي أن يفهم العمل الأدبي ويفسّره في ظل هذه الثلاثية، ولكن هل الظاهرة الأدبية تسمح بمثل هذا التعميم في القوانين؟ أليس الأدب ظاهرة فنية؟ أليست الظاهرة الفنية عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعاني ولعشرات التأويلات، مما يجعل اخراطها في قانون عام أمراً مستحيلاً؟

إن الظاهرة الأدبية نات طبيعة تخيلية، وهو ما يعني أنه لا يمكن أن تكون مادة تجريبية تخضع لقوانين عامة ، وتدخل في قوالب جاهزة تقاس عليها جميع النصوص، وإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة والقياس والتعميم، واكتشاف قوانينها ، فإن الظاهرة الأدبية تخرج عن ظاهرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص ، فالعلم تعميم والفن تخصيص ، العلم تجميع والفن تفرد.

ثم إن الدرس أو الناقد الأدبي عندما يدرس أدب أديب معين، فهو غالباً لا يتم اهتماماً بالغاً بما يشتراك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر أو مع باقي أدباء عصره ، فهو غالباً ما يدرسه لاكتشاف ما تفرد به هذا الأديب، وما تميّز به دون سواه .

وهذا ما جعل نظرية تين تنعقد من ناحيتين، أولاً من حيث النظرة السكونية للتاريخ الأدبي، وثانياً من حيث جعل الكلاسيكية مثلاً تقاس عليه الفنون، كما أنه أهل أثر الجانب الفردي الخاص بالمبدع. وعلى الرغم مما قدمه الفيلسوف تين إلا أن هذه الآراء تعبّر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع ، ولكنها لم توصل إلى إدراك علاقة التأثير والتاثير بين الأدب والمجتمع، إلا أنّ التطور الحقيقي دراسة الأدب اجتماعياً كان مع ظهور الفلسفة الماركسية التي ركزت على الجانب الاقتصادي في توجيه الفن والأدب .

3- الفلسفة الماركسية والاتجاه الاجتماعي :

الماركسية نظرية في الاقتصاد وضعها كارل ماركس (1818-1883) بمشاركة فودريكانجلز(1820-1905) في منتصف القرن التاسع عشر، وقد اشتهرت هذه النظرية بالشيوعية، كما أسمتها البعض بالتفصير المادي للتاريخ، أما عن نشأة هذه النظرية بتأثير نضال طبقة العمال (البروليتاريا)، حيث ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا.

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادي للمجتمع (البنية التحتية) الذي يحدد طبيعة الأيديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التي

تشكل البنية الفوقيّة لذلِك المجتمع، وبما أنَّ الأدب بنية فوقيّة تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية، إذن لا بد من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقيّة ، فأي تغيير في قوى الإنتاج المادية، لا بد من أن يحدث تغييراً في العلاقات والنظم الفكرية .

وإذا كان تين قد نظر إلى التاريخ نظرة سكونية، فإنَّ الماركسيّة على النقيض من ذلك، فقد نظرت إليه نظرة حرّكة، وقد قامت أساساً لتفسير حرّكة التاريخ، والتحولات الاجتماعيّة التي تحكم المجتمع، والتي تؤدي إلى إحداث أفكار وقيم تعبّر عن ذلك التحول، وعلىية فالماركسيّة فلسفة اجتماعية، حملت على عاتقها التفسير الاجتماعي والاقتصادي للتحولات التي عرفتها المجتمعات في محاولة لاستنباط القوانين التي تحكم في هذه التحولات .

إذن لا يعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولا يكون بناء لغويًا مستقلًا عن التأثيرات الخارجية. الواقع الاجتماعي في الفلسفة الماركسيّة ليس خلفية مبهمة ينشق الأدب منها، إن له شكلًا محدداً، وهذا الشكل قائم في التاريخ الذي يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية وبين الإنتاج الاقتصادي .

وبعد أن وضخنا المحور الأساسي للفلسفة الماركسيّة والمتمثل في البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقيّة، نلقي الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة، وذلك بشرح المصطلحين الذين قاموا عليهما :

1-3- قاعدة الصراع الطبقي: برى أنَّ التحولات الحاصلة عبر التاريخ كان محرّكها الصراع الطبقي، بمعنى أنها قد لاحظت واستنتجت من خلال دراستها لتاريخ المجتمعات، أنها قاتمة على صراع طبقي نتيجة تضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية، فكل مجتمع فيه طبقات يؤدي إلى قيام ثورات تسعى للقضاء على النظام الطبيعي .

إن هذا الصراع يتجاذب فيه طرفان مستغل ومستغل ، الأول يحاول دائماً المحافظة على مصالحه وامتيازاته، والثاني يسعى لكي يتوزع جزءاً من حقوقه فيحتمد الصراع بينهما، وعندما يتعادل ميزان القوة يحل نظام اجتماعي واقتصادي جديد يترازن فيه المستغل عن بعض امتيازاته للمستغل ، ولكنّه يحمل في طياته تناقضات النظام السابق مما يؤدي إلى نشوب الصراع الثانية ، وقيام نظام جديد وهكذا، وانطلاقاً من هذه المعطيات تفسّر الماركسيّة حرّكة التاريخ خرّكة

التاريخ لا تسير في خط مستقيم ، بل في خط منكسر، وما يطبع هذه الحركة هو الصراع الاجتماعي، فهناك طبقة أولى تسعى لإبطاء حركة التاريخ للحفاظ على مصالحها، وهناك طبقة ثانية تسعى لإسراع حركة التاريخ، والقضاء على النظام الطبقي. وبظهور نظام جديد نعتقد أنها قضينا على الصراع، الا أنه تغيير جزئي يدفع إلى نشوء الصراع ثانية، وبالتالي دراسة هذه التحولات التي تصاحب فترة ما تدفع لحركة التاريخ التي تسعى لها الماركسية .

2-3- قاعدة المادية الجدلية : المعروف أنّ مؤرخي الفلسفة ينظرون إليها بنظريتين، الأولى يصفونها بالmaterialية وهي التي تتضرر للوجود المادي على أنه جاء بعد الوجود الفكري، يعني أن الفكر أسبق في الوجود من المادة، في حين تؤكد الفلسفة المادية على الاتجاه الآخر وهو أسبقية المادة على الفكر، وهي التي تصنعه، ومن هنا صفت الماركسية ضمن الاتجاه الثاني المادي، والتي ترى أن المجتمع مشروط بوسائل انتاجه، فإذا كان تين قد حصر العوامل المؤثرة في الأدب في ثلاثة المعروف، فإن الماركسية تضيف عالما رابعا وهو أساليب أو وسائل الانتاج .

أنّ المادية الجدلية تقوم على أساس أنّ الأفراد في المجتمع تربطهم علاقات انتاجية، وهذه العلاقات هي ما تشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية و سياسية عليا تتوافق معها أشكال محدودة من الوعي الاجتماعي، ويتحكم نمط الانتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما⁽¹¹⁾ أي أنّ البناء الاقتصادي تحكمه مجموعة من العلاقات الانتاجية.

وفوق هذا البناء نجد بناء آخر هو البناء الفوقي الذي تحكمه علاقات فكرية، وقد صنف الأدب ضمن البناء الفوقي، لأنّه جزء من البناء الفكري، وأي تغير في البناء التحتي يتبعه تغير في البناء الفوقي، ومعنى ذلك أنه كلما تغيرت الأوضاع الاجتماعية (البناء التحتي) تغير البناء الفوقي بما فيه الأدب والفكر .

اذن "فليس البناء العلوي أو الفوقي المكون من القانون والفن يتطور على نحو ذاتي بل انه مرتبط في تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع التي تمتد منحياته على حسب تطور البناء الاقتصادي"⁽¹²⁾. ومن ثم فان الأدب حسب المنظور الماركسي خاضع للتغير اذا قامت الثورة وأطاحت بالبني الأساسية للمجتمع ليتحول الى أدب جديد يتغير على طبقة اجتماعية جديدة، وفي ضوء هذه النظرة قد أعاد الماركسيون النظر في أمرين اثنين هما : طبيعة الأدب وغايته .⁽¹³⁾

بالنسبة لطبيعة الأدب فالماركسيّة تؤكّد على أولوية المادة، والوجود هو الذي يقرر الشعور، ومن هذا المعتقد فإنّ الأساس الإبداعي لعمل الفنان يتلخص في أنّ كل عمله انعكاس للعالم الذي يعيش فيه، ورأى الماركسيون أنّ الأدب انعكاس للواقع شاء ذلك الأديب أم لم يشاء، وفكرة الانعكاس هذه تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة قبل ذلك، فأحبّطت فكرة الاهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو، وقاد الرومانسية وغيرهم .

أما عن **غاية الأدب** فهي عندهم وثيقة الصلة بموقف المبدع من قضية الصراع الطبقي الذي يسود المجتمع، فإذا كان المجتمع يشهد صراعاً طبقياً حدد هدف الأدب وغايته بنصرة أحدى الطبقتين أو التعبير عن احدهما، وإذا كان المجتمع يشهد تحولاً ينتقل فيه الطبقة العمالية -مثلاً- مقاليد السلطة، فإنّ **غاية الأدب** في هذا الحال هي الفاع عن مكاسب الطبقة الجديدة⁽¹⁴⁾.

وانطلاقاً من الفكر الماركسي وبناء على ما سبق فقد أضافت الماركسيّة عامل رابعاً له دوره في التأثير على الأدب ، وهو وسائل الاتصال التي تراها تفرض بنيات الأدب الأساسية، وهذا ما يفسّر تطور المجتمعات من جيل لأخر، وما دامت القوى المنتجة في تغيير مستمر فإن المجتمعات تتغلّب في تحول مستمر، وبالتالي فأيّ منهج اجتماعي في النقد الأدبي المرتكز أساساً على الفلسفة الماركسيّة لا ينصب اهتمامه نحو تقدير الأفكار والموضوعات بالعودة إلى العلاقات الاجتماعية الصادرة عنها فقط ، بل يتمّ كذلك بمدى إسهامه في بعث حركة التاريخ والعمل على تنشيطها .

4- نظرية الانعكاس :

خلافاً للنظريات الأدبية التي سبقتها (أي نظرية المحاكاة ، التعبير ، الخلق) فإنّ نظرية الانعكاس استندت في تفسيرها للأدب و تدید طبيعته ووظيفته إلى الفلسفة الماركسيّة (المادية الجدلية) التي كما قد أشرنا إليها سابقاً ، ولكن لا يأس أن نذكر بإطارها العام ، فالمادية الجدلية تقوم باعتبارها الأساس الفلسفـي لنظرية الانعكـاس على مفهـوم يـتلـخصـ في أولـيـةـ الـبنـاءـ التـحتـيـ الذي يـمـثـلـ مجـمـلـ عـلـاقـاتـ الـاتـتـاحـ عـلـىـ الـبـنـاءـ الـفـوقـيـ الذي يـمـثـلـ مجـمـلـ الـقـيمـ الـفـكـرـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ....ـ،ـ وـالـعـلـاقـةـ الـمـوـجـودـةـ بـيـنـ الـبـنـاءـيـنـ هـيـ عـلـاقـةـ حـتـمـيـةـ بـمـعـنـىـ أـنـ اـشـكـالـ الـبـنـاءـ التـحتـيـ تـنـعـكـسـ فـيـ الـبـنـاءـ الـفـوقـيـ،ـ وـالـتـغـيـرـ فـيـ الـبـنـاءـ الـأـوـلـ يـؤـديـ إـلـىـ تـغـيـرـ فـيـ الـثـانـيـ.

وبناء على الفكر المادي فان أي تغيير في علاقات الانتاج يتبعه تغيير في المثل الفكرية، وهو ما يؤدي بالضرورة الى تغيير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف ، وهذا يعني أن الأدب انعكاس ل الواقع الاجتماعي⁽¹⁵⁾.

هذا عن الأساس الفلسفى الذى تقوم عليه نظرية الانعكاس، ولكن دون أن نغفل أنها تقوم كذلك على علم الاجتماع، بالنسبة الى علم الاجتماع الأدبي أو *Sociologie de la littérature* بهم بدراسة العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، وتخصيص أحد فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية يدل دلالة صريحة على دور الأدب في التعبير عن قضايا المجتمع أو فلنقل اتخاذ الأدب كأداة لرصد الواقع الاجتماعي.

أن علم الاجتماع الأدبي هو أحد ميادين علم اجتماع يقوم على أساس دراسة العمل الأدبي ومبعده وطبقته الاجتماعية ، وقرائه واتجاهاتهم، كما يهتم برصد طبيعة العلاقة بين مضمون العمل الأدبي ومجموع الواقع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة .

إن دراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية مثلها مثل الظواهر الاجتماعية الأخرى هي دراسة لا شك ستكون فعالة في فهم النص الأدبي، وكشف بعض الجوانب المتعلقة بالحياة الاجتماعية، مما يسهل على الدارسين والنقاد فهم الكثير من الأعمال الأدبية من خلال ربطها بمحيطها هذا من جهة ومن جهة أخرى هذه الدراسات ستفيد علماء الاجتماع في تأكيد نظرياتهم .

إن هناك مجالات متعددة لهذا الفرع المعرفي أو وجود مستويات متعددة له منها ما يهتم بتفسير نشأة الأدب ووظيفته باعتباره شكلا جماليا ذات دلالات اجتماعية ، ومنها ما يهتم بالبحث عن صورة المجتمع داخل الأعمال الأدبية، ومنها ما يهتم بحث الأدب على أنه سلعة أو انتاج، والأدباء ما هم سوى منتجين والقراء مستهلكين⁽¹⁶⁾ .

لقد أثر علم الاجتماع الأدبي في الحركة الأدبية النقدية بحيث اتسع نطاقه، وانقسم بدوره الى فروع متعددة : علم اجتماع القراءة، علم اجتماع النص، علم اجتماع الأجناس الأدبية، علم اجتماع الرواية على نحو ما ظهر عند لوسيان غولدمان.

فنظريّة الانعكاس إذن تقوم على علم الاجتماع، بحيث أنّ تطور الأبحاث والنظريات في هذا الأخير سينعكس حتماً على الدراسات الأدبية باعتبار الأدب على علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي ، هذا كاً تقوم كذلك على الفلسفة المادية، ولعلّ هذا ما جعلها تنتج منهجاً قائم على الفروض والاستقراء ودراسة تاريخ الفنون العالمية، وحاولت أن تفسر الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءاً من الظاهرة الثقافية عامة، مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن باقي أساق المعرفة والعلوم الإنسانية⁽¹⁷⁾

5- سوسيولوجيا الخطاب الأدبي :

ظهرت في القرن العشرين جهود كثيرة في مجال علم الاجتماع الأدبي شكلت تطورات مهمة للنقد الاجتماعي تأسساً على هذا الموروث التاريخي الذي خلفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة والعلماء .

وقد بُرِزَ جورج لوكاش (1885-1971) منظراً لهذا الاتجاه " فقد مزج بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية في كتابه الذي لا يخلو من دلالة على هذا المنحى وهو كتاب " الرواية التاريخية " فالسلوك الذي يتجلّى لدى شخصيات الرواية التاريخية مثلاً يصعب فهمه بمعرفتنا للمؤلف وحده، وإنما لابد من معرفة السلوك الاجتماعي إلى جانب ذلك، وهذا يتطلب بطبيعة الحال دراسة الزمن التاريخي الذي يصوّره "⁽¹⁸⁾" .

لقد قام لوكاش بدراسة وتحليل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" تناول فيها نشأة الرواية المفترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية .

وقد خصص جورج لوكاش الكثير من أعماله حول الفكر والأدب والفن، مستندًا إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكي الذي لا يتوقف عن اباده اعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التي بقي مخلصاً لها طوال حياته، فكتاباته وتنظيراته الأدبية لا تزال من المراجع الأساسية للأدباء والنقاد .

ثم جاء بعده لوسيان غولدمان وجدد النظرية الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنويةStructuralisme التي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند شتراوس والمادية التاريخية لدى الماركسيين، وتتأثر غولدمان بجورج لوكاش تأثراً

كبيراً، وقد عَبَر عن آرائه وأفكاره في كتب مختلفة أهملها "سوسيولوجيا الرواية" أي علم اجتماع الرواية، وقد اعتمد غولدمان على جملة من المبادئ أهمها :

الأدب ليس انتاجاً فريداً، ولا يعامل باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للمجتمعات، بمعنى أن الأدب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الضمير الاجتماعي، بفورة الأديب واقبال القراء على أدبه تعود إلى قوته في تجسيد المنظور الاجتماعي .

العمل الأدبي يتميز بنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في جماله، وهذه البنية تكون من المقابل المفهومي، والم مقابل الفكري للضمير الاجتماعي لدى الأديب.

النص الأدبي عند غولدمان بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولهذا لابد من دراسة العمل الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة الاجتماعية التي يعبر عنها.

ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية في العمل الأدبي والوعي الاجتماعي هي أهم الحلقات عند غولدمان، والتي يطلق عليها مصطلح "رؤى العالم" فكل عمل أدبي يتضمن رؤى للعالم .

والفارق بين غولدمان والبنيوين أن هؤلاء ن أمثال شتراوس ورولان بارث يدرسون الأثر الفني (النص) من حيث هو بنية داخلية مستقلة عما عداها، مثلما تدرس الكلمة الواحدة في علم الصرف من حيث بنيتها ، وهل هي اسم فاعل، أو اسم مفعول، أو اسم مكان ، أما عند غولدمان فهي بنية نسبية يتوقف اكمالها على تحقيق الانسجام بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى ، تماماً مثل سلوك الفرد لا يتضح خيره من شره الا من خلال وضعه في السياق الذي يتطلبه سلوك الفرد⁽¹⁹⁾.

والجدير بالذكر أن سبب الاهتمام بالرواية في معظم النظريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز على النصوص الشعرية، ليس لعدم عناية هؤلاء النقاد بالنص الشعري واهتمامهم له، وإنما قد يعود ذلك إلى أن الرواية تعكس القضايا الاجتماعية وتجسد تلك الظواهر والصراعات في مختلف الشخصيات، وبالتالي فهي أكثر مجالاً للمقاربات الاجتماعية للأدب.

ثم حدث تطور في فروع علم الاجتماع الأدبي، فأدى إلى نشوء علم اجتماع النص الذي يعتمد على اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهي مركز التحليل النبدي في الأعمال الأدبية .

وتمكن هذا المنهج من تجاوز فكرة "رؤيه العالم" لغولدماناذ ليست سوى فكرة ذهنية فلسفية، فعلم اجتماع النص تصور لغوي يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، وإن كانت المناهج الاجتماعية السابقة ركزت في الغالب على الجانب المضموني في العمل الأدبي على حساب الشكل ، فإن منهج سوسيولوجيا النص الأدبي الذي يمثله زيمما(1946) حاول الافادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية المعاصرة، ويهتم ببنية النص اللغوية والرمزيه بجانب المحتوى الذي هو متجسد في هذه الوحدات اللغوية، وهكذا " يصر زيمما على الانطلاق من الانجاز الهام الذي حققه النقد الأدبي في نصف القرن الماضي أو أكثر ، ألا وهو أهمية النص ، غير أنه يقدم مفهوماً مختلفاً للنص ، لا باعتباره بنية لغوية مغلقة ينبعي البحث عن تحريرها المثالى ، وإنما ككيان ملحوظ وهي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة ، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في اطارها ويبدع ويتلقى" ⁽²⁰⁾.

ويمثل القول أنّ الاقبال على سوسيولوجيا الأدب ليس غرضه اثراء حقل الاجتماع و تبرير فرضياته، ولكن بحث في صميم العملية الأدبية باستقطابه زواياها الثلاث: المؤلف ، الناشر، القارئ ، ووصف رحلة الخطاب الأدبي عبر هذه القنوات، قبل استقراره في حقل القراءة، في حقل مميز.

كلّ هذه اضاءات تطل على الظاهرة الأدبية ابداعاً ووظيفة وطبيعة ، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب و في ظهور أنواع أدبية جديدة، وفي الكتاب وانتقاءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية ، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والانتاج بالجملة وبدور الناشرين ، وهي التي تعطي لسوسيولوجيا الأدب مشروعية الوجود كرافد على لا يفسر الأدب بقدر ما يعمل على موضعية الظاهرة الأدبية في اطارها المتشابك ⁽²¹⁾

الهوامش والحالات :

- 1-ينظر- ابراهيم محمود خليل - النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - دار المسيرة -الأردن ط 2005 - ص 66.
- 2-ينظر- شكري عزيز ماضي - محاضرات في نظرية الأدب - دار نشر للتوزيع - الجزائر - ط 1 - 1984 - ص 14.
- 3-ينظر- المرجع نفسه - ص 25.
- 4-ينظر- المرجع نفسه - ص 126.
- 5-ينظر- ابراهيم محمود خليل - النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - ص 67.
- 6-ينظر - شكري عزيز ماضي -محاضرات في نظرية الأدب - ص 126.
- 7-ابراهيم محمود خليل - النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - ص 67.
- 8-ينظر - شكري عزيز ماضي -محاضرات في نظرية الأدب - ص 64.
- 9-المرجع نفسه - ص 63.
- 10-ميجانالرويل - سعد البازغى- دليل الناقد الأدبي - المركز الثقافى العربى - المغرب - ط 1 - 2003 - ص 223.
- 11-ينظر- المرجع نفسه - ص 323-324.
- 12-رجاء عيد - فلسفة الالتزام بين النظرية و التطبيق - منشأة المعارف - الاسكندرية - د ط - د ت - ص 131.
- 13-ينظر - محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - هبة مصر - د ط - 2004 - ص 28.
- 14-ينظر- ابراهيم محمود خليل - النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - ص 68.
- 15-ينظر - شكري عزيز ماضي -محاضرات في نظرية الأدب - ص 126.
- 16-ينظر- المرجع نفسه - ص 125 - ص 130.
- 17-ينظر- المرجع نفسه - ص 66.
- 18-ابراهيم محمود خليل- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك - ص 69.
- 19-ينظر- المرجع نفسه - ص 71.
- 20-بير زينا - النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي - تر : عايدة لطفي - دار الفكر - مصر - ط 1 - 1991 - ص 7 - (نسخة الكترونية)

21- ينظر - حبيبيونسي - نظريات القراءة في النقد المعاصر- منشورات دار الأديب - الجزائر - د ط - 2007-ص 29.

قائمة المراجع :

- 1- إبراهيم محمود خليل - النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير - دار المسيرة - الأردن - ط 1-2005.
- 2- ببير زينا - النقد الاجتماعي : نحو علم الاجتماع للنص الأدبي - تر : عايدة لطفي - دار الفكر - مصر - ط 1 - 1991 - (نسخة الكترونية)
- 3- حبيبيونسي - نظريات القراءة في النقد المعاصر- منشورات دار الأديب - الجزائر - د ط - 2007.
- 4- رجاء عيد - فلسفة الالتزام بين النظرية و التطبيق - منشأة المعارف - الاسكندرية - د ط- د ت
- 5- شكري عزيز ماضي - محاضرات في نظرية الأدب - دار نشر للتوزيع - الجزائر - ط 1 - 1984.
- 6- محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - نهضة مصر - د ط- 2004
- 7- ميجان الرويلي - سعد البازغى- دليل الناقد الأدبي - المركز الثقافي العربي - المغرب - ط 1.

الم الحاج في مقالات الشّيخ عبد الرحمن شيبان «حقائق وأباطيل» أنموذجًا

فرحات بلوبي (*)

Abstract:

The subject of this study is the Algerian reforming discourse represented by one of his symbols who is the sheikh Abd Rahmene Chibane, we tried to study his argumentative strategies using the conception of argumentative scale theory founded by the French linguist Oswold Ducrot.

ملخص:

تناول هذه الدراسة موضوع الخطاب الإصلاحي الجزائري مثلاً في المقالات الصحفية لأحد رموزه، وهو الشّيخ عبد الرحمن شيبان، وقد حاولنا أن ندرس فيها استراتيجيات الحاج منظور نظرية السلام الحاجية التي وضعها اللغوي الفرنسي (أوزفالد ديكرو-دوكروت) (Oswold Ducrot).

مقدمة:

انتشرت التّداولية في الأوساط العلميّة مع النّصف الثاني من القرن الماضي، بخاءت بالعديد من الأفكار التي تحاول فهم جوهر اللغة البشرية والخطابات بشكل عام، وقد تعددت التّداوليات تعددًا كبيرًا، فتخصص كل باحث في واحدة منها أو أكثر، ثم راح ينجز حفرياته وفق إجراءات التّوجه أو التّوجهات التي تبناها، ومن أبرز هذه التّداوليات ما يسمى بـ(دراسات الحاج) التي لا تخلو - أيضًا - من التعدد حيث تتعلق منطلقات متعددة لفهم استراتيجيات الإقاع والتّأثير بين المخاطبين، وفي هذا الفضاء العربي بالضبط، توجهنا إلى انجاز قراءة لبعض مقالات الصحافة الإصلاحية التي كتبها أحد أقطاب حركة الإصلاح في الجزائر، وهو الشّيخ عبد الرحمن شيبان، وسنحاول في هذه المقالة وصف وتحليل استراتيجيات الحاج التي اعتمدها في نصوصه، فما هي هذه الاستراتيجيات؟ وعلى أي منوال يتم بناء حجاج الخطاب الإصلاحي؟ تلك أهم الإشكاليات التي سنفصل فيها تبعاً في هذا العمل.

* استاذ محاضر-ب- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد أول حاج -البويرة.

1. مفهوم الحاج: يداول الدارسون في ميدان الدراسات اللغوية والأدبية مفهوم الحاج بطرق مختلفة ومتعددة تعدد الدارسين أنفسهم؛ فما هي حدود هذا النوع من الدراسات؟

1.1: تعريف الحاج ونشأة الدراسات المتعلقة به: يُشكل البحث عن حدود المفاهيم أمراً إجرائياً لا مفر منه، وسنقوم بذلك انطلاقاً من بيان تعريف الحاج، وتبع مراحل نشأة دراسته.

1.1.1: تعريفه: يرى معجم التداوilye أنّ «الحاج يمثل بالنسبة للمتحدث - بشكل عام - اقتناعاً أو إقناع المرسل إليه عن طريق استعمال الحجج»¹ ويمكن أن نلاحظ - هنا - أن الحاج يفترض مرولاً ومرسلاً إليه ومجموعة من الحجج، وهو ما يمثل ثالوث مثل الحاج، كما يجب الإشارة إلى أن الحاج قد يكون اقناعياً، حين استعمال المرسل لمجموعة من الحجج الموضوعية المعقولة، لكن يمكن أن يكون الحاج اقناعياً (persuasif) حين استعماله لحجج مثيرة للعواطف والأحساس لدى المرسل إليه.

وقد شهد مفهوم الحاج انتشاراً واسعاً في العالم العربي، فتحدث في تعريفه الكثير من الباحثين؛ نذكر منهم الباحث المغربي طه عبد الرحمن الذي يعتقد أنه «كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها»² فمن حيث المبدأ، لا يخرج هذا التعريف عن التعريف السابق؛ لأن العملية الحاجية ثلاثة الأضلاع؛ فيها مرسل ومرسل إليه وحجج تساند دعوى معينة - على حد تعبير طه عبد الرحمن - لكن هذا التعريف يضيف لنا معلومة ذات أهمية يجب الالتفات إليها، وهي إمكانية الاعتراض على الدعوى أو الحجج التي تُساق أثناء توجيه الكلام، وهذا الاعتراض قد ينتج دعوى أخرى بحجج أخرى، ومن هنا يأتي التّبيّز، في ما بعد، بين مفاهيم عدة كالحاج والجدل والخطاب، ونظن أن ذلك عائد في أكثره إلى هذا الجزء من التعريف.

2.1.1: نشأة الدراسات المتعلقة بالحاج: لم تكن دراسات الحاج من حيث ظهورها كدراسة مستقلة وليدة الأزلمنة القديمة؛ إذا نظرنا إليها من حيث هي

1- Julien Longhi, Georges Sarfati, Dictionnaire de pragmatique, Paris: 2011, Armand Colin, p 21.

2- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكثير العقلي، ط 01، الدار البيضاء / المغرب: 1998م، المركز الثقافي العربي، ص 226.

دراسة، لكن جذورها كانت موجودة في التراث العالمي القديم، سواء منه اليوناني-اللاتيني أو الإسلامي.

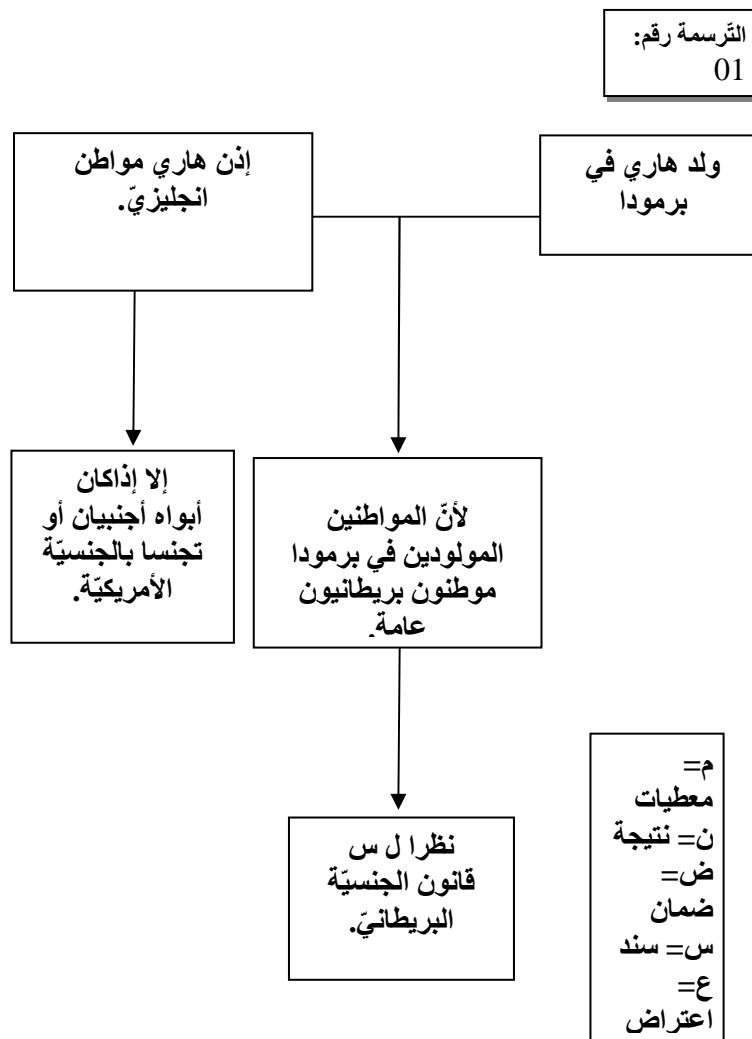
عرفت، في هذا الاتجاه من التحليل، الحضارة الأوروبية القديمة الكثير من الاهتمام بفن الخطابة، وكان الاهتمام -أساسا- بالبلاغة كعلم قائم بهم بشرح قوة اللغة وأسباب تأثيرها في المتكلمي، وقد سبق لأرسطو أن ميز بين الجدل والخطابة، ثم حدد موضع الحجاج في كل فضاء من هذين الفضاءين؛ فقال إن الحجاج موجود في الخطابة والجدل معاً لكن طبيعة الحجاج في الخطابة مختلفة عن مثيلتها في الجدل، فالحجاج في الخطاب ينزع إلى التأثير على العواطف بالإيهام والتحريض... أما الحجاج في الجدل، فيعتمد الحجج الموضوعية.

ولم يُعرف الدراسات الأوروبية للحجاج كفضاء علمي واضح المعالم إلا في النصف الثاني من القرن الماضي؛ وذلك بظهور عدة أعمال تعيد الاعتبار له وتشير الأدبيات إلى مؤلفين لم يبلغ غيرهما المرتبة التي وصل إليها، وهما كتاب: «The use of arguments -in استعمال الحجج» لـ(س. تولمين - S. Toulmin 1958) و«Traité de l'argumentation - مصنف في الحجاج» لـ(C. Perelman, 1958) وللذين أعادا للبلاغة برقيتها، بعد ما ضيّعه لقرون خلت.

وقد اعتبر (تولمين) في عمله أن الحجاج، في أحواله العاديّة، خطاب يرسله مرسلاً إلى مرسليه، لكن في إطار وضعية خطابية ما، وهو ما يوجزه في الترسيمة التالية²:

1- سعيد فاهم، معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة (السور السبع الطوال وأنوذجا "دراسة دلالية معجمية") تبزي وزو/ الجزائر: 2012م، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، ص 22.

2- Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris: 2002, Ed. le Seuil, p 69.



فالعملية المُجَاجِيَّة تتعلق من تقديم مجموعة من المعطيات التي توجه المرسل إليه إلى الاقتناع بالنتيجة، ويكون ذلك بتقديم ضمان ما، مؤيد بسند ما، لكن في بعض الأحوال قد تنافي النتيجة لوجود اعتراض، لذلك يجب استنتاج النتيجة المنفيّة؛ وليس الإيجابيّة، لوجود الاعتراض.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ أعمال (تولمين) وغيره من الأوائل الذين أعادوا الاعتبار للحجاج كموضوع للدراسة قد تطورت في ما بعد، فظهرت نظريات أخرى مثل أعمال (مايير-Mayer) وأعمال (أوزفالد ديكرو-Oswald Ducrot) الذي أسس نظرية الحاجة المسممة (الحجاج في اللغة) وهي محور ما سيأتي من العمل.

2.1: نظرية الحجاج في اللغة: تأسست هذه النظرية على يد اللغويين الفرنسيين (أوزفالد ديكرو) و(جون كلود أسكومبر) من خلال عمل يحمل عنوان (الحجاج في اللغة-L'argumentation dans la langue) (1983م) لكن سبق ل(ديكرو) أن نشر أعمالاً تصب في الاتجاه نفسه مثل كتابه (السلام الحاجة-Les échelles argumentatives) (1972م) الذي كان يتحدث عن الطابع الحاجي للغة.

1.2.1: التّداولية المدمجة والحجاج: تروي الأدبيات أنّ هذه النظرية تنتهي إلى ما يسمى بالتّداولية المدمجة التي أسسها الباحثان السابقان، وهي مدرسة تداولية تعتقد أنّ الجانب التّداوليّ مدمج في الجانب اللغوي.

وترى التّداولية المدمجة -على إثر ما سبق- أنّ الحجاج كامن في اللغة حيث يمكن استنتاجه من البنية اللغوية، فالحجاج يأتي إما صريحة، وبالتالي يمكن تبيئها بوضوح، أو ضمنية¹ تقوم البنية اللغوية بتقديم توجيه معين إليها، سواء عن طريق كلمة أو إهالكة... ولا بد -ها هنا- من الإشارة إلى أنّ الحجاج، في منظور هذه النظرية، إنما هو ينتمي إلى الخطاب؛ لذلك يرتبط إنما ارتباط باللغة، عكس البرهان(Raisonnement) الذي ينتمي إلى المنطق... وقد أثبتت هذه النظرية الحاجية للعديد من المفاهيم الإجرائية منها: الروابط الحاجية، السلام الحاجية... وسنركز في ما يلي على السلام الحاجية -أساساً.

2.2.1: نظرية السلام الحاجية: قدم (ديكرو) مفهوم السلام الحاجية في إطار كتابه (السلام الحاجية) الذي أشرنا إليه، وقد عمد فيه إلى تقديم الجانب النّظري والتطبيقي للمفهوم، فما هي أهم المبادئ التي يبني عليها؟

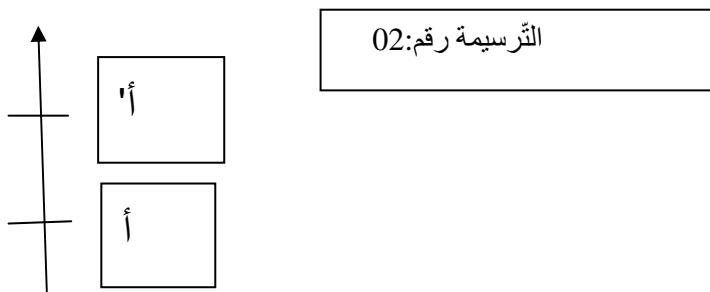
يحيل مفهوم السلام الحاجية إلى فكرة تواجد سلبيّة معينة للحجاج في الخطاب، فأثناء إبراد الحجج لا مناص أنه هناك جهة خادمة للدعوى أكثر من غيرها؛ لذلك تجد المخاطبين يقدمون عنابة خاصة لقضايا ترتيب حجتهم، لكن

1- سعيد فاهم، معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة... ص 31.

السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف يمكن دراسة هذه السلبيّة التّراطّية؟ هو ذا العمل الذي قام به (ديكرو) حيث اقترح جملة من المفاهيم المساعدة على التحليل؛ نذكر منها:

1.2.2.1: (الفئة الحاجيّة-Classe argumentative): يتمثل هذا المفهوم في اعتقاد أي مخاطب أنّ جترين أو أكثر تؤيدان نتيجة واحدة؛ فكلّ الحجج التي تؤدي بالمرسل إليه إلى قناعة واحدة تنتهي إلى فئة حاجيّة واحدة.

2.2.2.1: (السلم الحاجي-Echelle argumentative): يعدّ هذا المفهوم عصب النّظرية الأولى، ويعني به (ديكرو) أنّ الحجج التي تنتهي إلى فئة واحدة ليست متساوية من حيث القوّة؛ أو ليست متساوية من حيث درجة إقناعها للمرسل إليه؛ أو توجيهه إلى النّتيجة المرغوبّة؛ لذلك -عادةً- ما نقول إنّ هذه الحجّة أقوى من تلك لتبرير موقف ما، وقد مثل لذلك بالترسّمية التالية¹:



فالحجّة (أ) أقلّ قوّة (أضعف) من (أ') إذا كانتا تؤديان إلى نتائجة واحدة، وهذا التّراتب في واقع الأمر ضروري في الحاجج؛ لأنّ الحجج تقيم علاقات ضعف وقوّة مع الحجج الأخرى، وهذا سبب وجود الحاجج.

2. مظاهر الحاجج في العينة المختارة: سنحاول في هذا الجزء الثاني من البحث تحليل استراتيجيات الحاجج في العينة التي اختزناها، فلنبدأ بتعريفها أولاً.

1.2: تعريف العينة: سندرس في هذا العمل أساليب الحاجج في مجموعة من المقالات التي ألفها الشّيخ عبد الرحمن شيبان (1918م-2011م) وهو أحد رموز التّيار الإصلاحي أثناء فترة الاستعمار، ثمّ من أحد المساهمين في بناء الدولة

1- Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, Paris: 1980, Ed. Minuit, p 22.

الجزائريّة بعد الاستقلال، وذلك بعلمه و قوله و دفاعه عن اللغة العربيّة والإسلام حتى سمي بـ "حارس القيم الإسلاميّة"¹، وتقلده العديد من المسؤوليات أهمها تعيينه كوزير للشؤون الدينية² في الفترة الممتدة بين 1980م إلى سنة 1986م.

وسي Nichols عمنا على دراسة مجموعة من المقالات الواردة في المؤلف الموسوم: «حقائق وأباطيل» الصادر عن دار ثالثة للنشر سنة 2009م، وهو مجموعة من المقالات كان الشيخ شيبان قد كتبها ونشرها في العديد من المجالات والجرائد الجزائريّة والعربيّة منها: (البصائر) و(الشهاب) و(النضرة) و(وحى الشباب) ... والتي تمتد زمنياً على أكثر من نصف قرن، وبالضبط من أربعينات القرن الماضي إلى بداية القرن الحالي، ويبدو أنّ الشيخ عبد الرحمن شيبان كان يريد الدفاع على جمعية العلماء المسلمين من خلال إعادة نشر هذه المقالات؛ لأنّها تتحدث عن مواقف جد متصلة ببعض الأحداث السياسيّة الهامة التي حدثت في كلّ الفترة المذكورة، ونظر لهذا المهدّف الذي أعلن عنه - صراحة - في مقدمة الكتاب؛ لا بد أنّ هذه النصوص ستكون ميداناً رحباً لاستعمال الحجج والتحجج المضادة، وهو ما سنحاول استجلائه في ما تبقى من المقالة.

2.2: تراتب الحجج: يقترح كلّ موقف من مواقف المخاطبين عدداً معيناً من الحجج التي تدافع - عادة - على مقام مشترك، كما يعمل المتكلمون على تقديم حججهم مرتبة حسب ترتيبات متعددة، وهو ما يمكن ملاحظته في المثال التالي:

« وأحسن وسيلة تكفل للكتاب بأن يؤدوا " مهمتهم " كاملة سالمه، غير منقوصة ولا مثلوه، إنما هو " التسامح " ! فهو الذي يمنح للكتاب الحق في أن يكون حرّاً في تفكيره، صلباً في عقيدته، لكنه يمنعه، كذلك، من الاعتداء على من يخالفه في رأيه ولا يؤمن بمذهبه... »³.

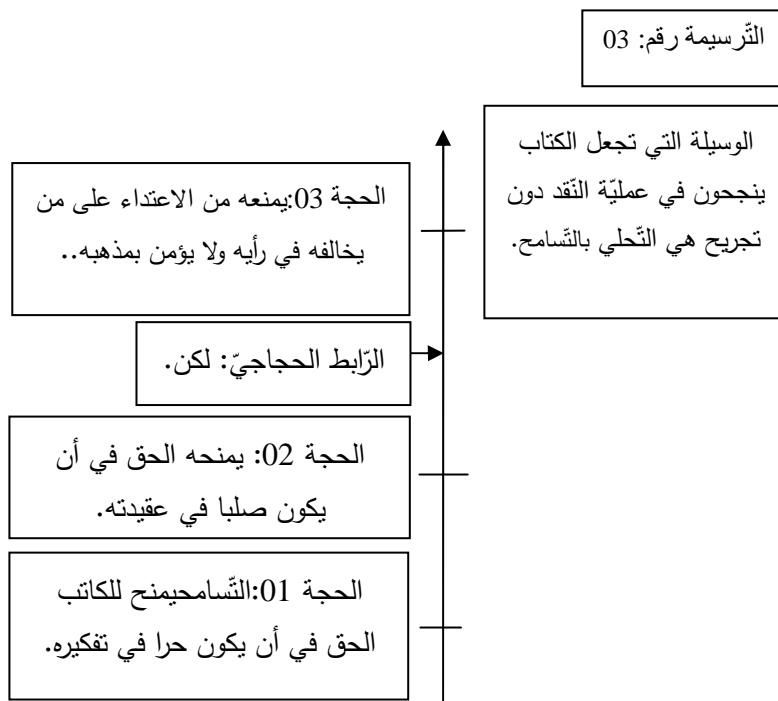
يتحدث الشيخ عبد الرحمن شيبان في هذه المقالة التي نُشرت سنة 1948م في جريدة (البصائر) عن ضرورة اهتمام الكتاب بفضيلة التسامح أثناء إذاعة انتقاداتهم لمؤلفات غيرهم، وأن يهتموا بالأفكار دون المساس بالأشخاص... ويظهر

1- محمد سيريج: «الشيخ عبد الرحمن شيبان: شهادات وموافق» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ/11-17 أوت 2014م، ع: 716، ص 11.

2- عبد الحميد عبدوس: «في ذكرى الشيخ عبد الرحمن شيبان» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ/11-17 أوت 2014م، ع: 716، ص 03.

3- «الكتاب والتسامح» في: عبد الرحمن شيبان، حقائق وأباطيل، الجزائر: 2009م، دار ثالثة للنشر، ص 38-37.

في المقتطف الذي أخذناه من المقالة أنّ الشّيخ شيبان اعتمد مجموعة من الحجج للدفاع على موقفه؛ وهي الحجج التي تبدو متراقبة حسب النّمذج التالي:



يمكن الملاحظة أنّ الترسية رقم (03) تعرض لنا حجج المقتطف في سلم تصاعديٌّ، تظهر في أسفله أضعف الحجج قوّة من بين الحجج المؤيدة للمقام المشترك، وهي (التساحج يمنح للكاتب الحق في أن يكون حراً في تفكيره) فالناقد المتتساحج لا يفقد البتة حرية؛ بل بالعكس، يمكنه ممارستها كما يحلو له، ثم يضيف المقتطف حجة أخرى، يبدو من القراءة العامة أنها متساوية من حيث القوّة مع الحجّة الأولى، لكن مقتضيات وضعها في نص صحافي¹ مكتوب تبين أنها أقوى بقليل، لأنّ ما سيأتي يبين ذلك، وخاصة بحضور الرابط الحجاجي (لكن) الذي يوجه المجاج حسب مقتضيات اللغة العربية نحو الأعلى والأكبر، وهذه الحجّة الثانية مرتبطة - دائماً - بالحياة الفكرية للناقد حيث لن يكفي فقط بالحرية، إنّ كان متتساحاً، بل سيحتفظ

1- أشرنا سابقاً إلى أنّ العصوص التي نخللها في أصلها مقالات صدرت في العديد من الجرائد، ثم جمعت في الكتاب الذي نحن بصدده دراسته.

-أيضاً- بحث الصّلاة في عقيدته؛ كأن يقدم حججاً يصعب أو يمتنع دحضها حسب الأحوال.

وتطهّر، في آخر السّلم، أكبر الحجّ المساندة للمقام المشترك (الوسيلة التي تجعل الكتاب ينجزون في عملية النقد دون تحرير هي التّحلّي بالتسامح) وهي الحجة الثالثة (03): (التسامح يمنع الناقد من الاعتداء على من يخالفه في رأيه ولا يؤمن بمذهبـه..) ويبدو لنا أن هذه الحجة هي أقرب الحجّ إلى تأييد المقام المشترك؛ لأن حرية الرأي الواردة في الحجة الأولى، وصّلاة العقيدة في ما بعد، قد لا تخلوان من الاعتداء على الغير، وخاصة في حالات الجدل المختدم والآراء المناقضة؛ لذلك تأتي هذه الحجة الثالثة في أعلى السّلم، فالتسامح كفضيلة يدفع الناقد إلى التزام قواعد اللياقة والخطاب المزنـن الذي لا يصل إلى حد التّحرير أو السب... لأنّ المتسامح يلتمس الأذار، ويسدي التصيحة بطرق تسمح بقبتها.

ولا بد من الإشارة -ها هنا- إلى أننا توصلنا إلى هذا النوع من التفسير بمساعدة الترتيب النسخي للكتابة التي تظهر فيها الحجّ متوااليةً، لكن -أساساً- بحضور الوحدة اللغوية (لكن) التي تعبّر عن التوجه التصاعدي للحجّ؛ فكل ما هو قبل الرابط الحاجي أقل قوّة مما هو آت بعدها، وهذا يوافق ما هو موجود في الواقع والخطاب معاً. وإذا كان السّلم تصاعدياً في المثال الذي درسناه، فإنه ليس مستبعداً أن يرد ترتيب الحجّ تنازلياً، مثلما يبيّنه المثال التالي:

«أما مستقبل هذا الأدب، فزاهر باسم إن شاء الله، لأن انتشار أدب كل لغة، يتوقف على انتشار تلك اللغة، ولغتنا دوماً في تقدم. فإن أمتنا -بفضل الحركة الإصلاحية- أصبحت تدرك واجبها نحو اللغة العربية، وتؤمن بضرورة حياتها؛ فإنها -بعد ما كانت تراها لغة كاسدة، لا ينبغي أن يتعلّمها إلا من طلاق الدنيا...- أخذت تُقبل على تعليمها لأنّها وبناتها...».¹

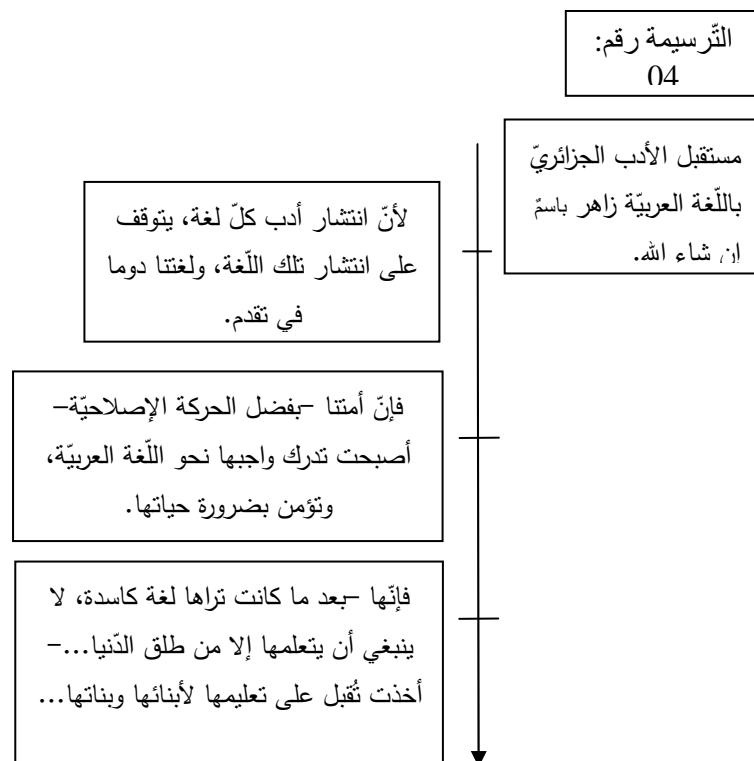
أخذنا هذا المقتطف من مقالة يتحدث فيها الشيخ شيبان عن الأدب الجزائري ودور معهد ابن باديس -الذي كان أحد أساتذته في ذلك الوقت- في ترقّيته والسمو بمستواه، وقد بدأ هذا المقتطف بموقف؛ وهو ما يمكن اعتباره المقام المشترك لكل الحجّ، والمتمثل في (سيكون مستقبل الأدب الجزائري المكتوب

1- «المعهد ومستقبل الأدب الجزائري!؟» في عبد الرحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 45.

8ème Année (Décembre2014) N°:(16)

السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)

باللغة العربية زاهرا) * ثم أورد مجموع الحجج التي تؤيد هذا المقام المشترك، ويمكن تمثيل تلك الحجج على النحو التالي:



فيظهر، من خلال هذه الترسیمة رقم (04) أعلاه، أن ترتيب الحجج ترتيب تنازلي، خلافاً لما قدمه لنا المثال السابق، فكاتب المقال قدّم أقوى الحجج في بداية كلامه حيث يرى أن مستقبل الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية زاهر وباسم؛ أي إن الأدب الجزائري سيعرف تطوراً كبيراً وسيرتفع شأنه؛ لأنّ مقام

* يجب الملاحظة أن تاريخ صدور هذا المقال كان سنة 1949م، ولو نعود إلى مثل هذه السنوات، سنجد أن العربية متزوّدة كثيراً في الجزائر، جراء السياسة الاستعمارية التي لم تبق أي مكان إلا وفرضت فيه ثقافتها ولغتها، أما القلاع القليلة لتوحيد العربية، فكانت في المساجد والكتاب، وبعض الأطر الخريطة مثل معهد ابن باديس التابع لجمعية العلماء المسلمين.

اللغة العربية في تقدم دائم داخل المجتمع، اعتباراً أنّ الحركة الإصلاحية تعمل على تحقيق ذلك، وخاصة بعد فتحها لمعهد ابن باديس الذي جعل هدف نشر التعليم باللغة العربية هدفه الأساسي، وهذه الحجة حجة عامة مقارنة بالحجج المتبقية، وهذا ما جعلنا نضعها كأقوى الحجج^١، ثم أورد لنا الحجتين الآخرين اللتين تمثلان تفرعات عن الحجة الأولى، وهما (وعي الأمة بضرورة حياة العربية) أولاً (إقاها على تعليمها للنشء) ثانياً، وعلى هذا الأساس كان بناء تراتب الحجج تنازلياً.

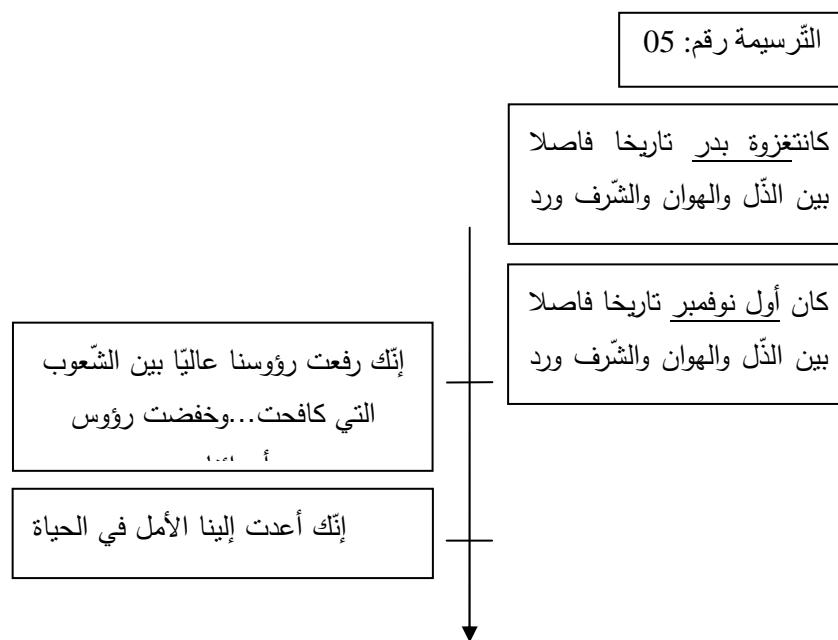
3.2: سلم واحد لنتيجهتين: قد يستعمل المخاطبون أثناء تقديم حاجتهم مجموعة من الحجج المرتبة ترتيباً واحداً، مما يفيد أن هناك سلم حاجي واحد، ولكن قد يؤدي هذا السلم إلى نتيجهتين وليس إلى نتيجة واحدة، وهو ما يمكن ملاحظته في النص التالي:

«إيه يوم فاتح نوفمبر... لقد كنت لنا - مثلما كانت بدر للمسلمين الأولين - حقاً، إنك رفعت رؤوسنا عالياً بين الشعوب التي كافحت وتحررت، وخفضت رؤوس أعدائنا، وأعداء الخير، والحق والجمال، فعلتهم لعنة في الأفواه أبد الدهر... إنك أعددت إلينا الأمل في الحياة باسمة كما ثبسم الحورية للشميد، والأم الرؤوم للوليد!»^١.

ورد هذا الحديث في مقالة نشرها الشيخ شيبان في مجلة المقاومة الجزائرية سنة 1956م، حاول فيها إجراء مقارنة بين ما حدث ببدر أيام البعثة النبوية، وفي أول نوفمبر 1954م أيام الاستعمار الفرنسي للجزائر، فبدأ بالحديث عن غزوة بدر التي كانت تاريناً مفصلياً في إعادة الاعتبار للمسلمين؛ بعد ااضطهاد الذي مورس عليهم من قبل المشركين، ثم حاول أن يبين أن أول نوفمبر شيء مشابه لذلك؛ فقدم الكثير من الحجج، منها ما ورد في المقتطف الذي عرضناه، ويمكن تمثيل ما ورد فيه من حجج بالسلم الحاجي التالي:

*- نلاحظ في هذا المقتطف غياب الروابط الحاجية التي تعين التوجيه الحاجي، لكنه يعتمد - هنا - على التنظيم النسخي (الكتابي) فأولى الحجج يمكن أن تكون الأقوى، لكن تستند - أيضاً - إلى المعرفة الواقعية المشتركة.

1- «بين بدر 624م وفاتح نوفمبر 1954م» في: عبد الرحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 85-86.



فيظهر أنَّ السُّلْمُ الْمُحاجِيُّ في التَّرْسِيمَةِ رقم (05) تَنَازِلِيٌّ، وَمُتَكَوِّنٌ مِنْ حَجَتَيْنِ حِيثُ ذَكَرَ الشَّيْخُ شِيَانُ الْحَجَةِ الْأَوَّلِيِّ الَّتِي تَبَدُّلُ لَنَا أَنْهَا الْأَقْوَى؛ وَالْمُتَمَثِّلَةِ فِي كَوْنِ الْحَدِيثِ قَدْ رَفَعَ رُؤُوسَنَا عَالِيًّا؛ لَأَنَّا دَخَلْنَا فِي قَائِمَةِ الشَّعُوبِ الَّتِي اتَّزَعَتْ حَرِيَّتَهَا؛ وَبِالْتَّالِيِّ رَدَدْنَا إِلَهَانَةَ بَمَثَلِهَا لِلَّذِينَ تَجْرَوْا عَلَيْنَا، ثُمَّ جَاءَ بَحْجَةُ ثَانِيَّةٍ، يَبْدُلُ لَنَا أَنْهَا أَقْلَ قُوَّةً مِنَ الْأَوَّلِيِّ؛ وَهِيَ إِعَادَةُ هَذَا الْحَدِيثِ (أَوْلُ نُوفِبِيرِ) الْإِلْسِمَةِ إِلَيْنَا، وَالْمُلَاحَظَ - هَاهُنَا - أَنَّ هَذَا الْمُقْتَطَفُ لَا يَحْتَوِي عَلَى رَابِطٍ حَجَاجِيٍّ بَيْنَ التَّوْجِيهِ الْمُرْغُوبِ، إِنَّمَا الْقَارئُ يُمْكِنُهُ أَنْ يَتَبَيَّنَ التَّوْجِيهُ الْمُحاجِيُّ بِعِرْفِهِ الْعَامَّةِ لِمَرْجِعِيَّاتِ الْحَجَتَيْنِ، إِضَافَةً إِلَيْهِ أَدِيبَيَّاتِ النَّصِّ الْمُكْتَوَبِ، وَهِيَ كُلُّهَا تَدْخُلُ مَكَوْنَاتِ الْعَدْدِ التَّوَاصِلِيِّ الْإِلَعَامِيِّ الْمُكْتَوَبِ.

وَنَلَاحِظُ أَنَّ الْحَجَتَيْنِ الْمُكَوَّنَتَيْنِ لِلْسُّلْمِ تَؤَدِّيَانِ مُهْمَةَ الإِقْنَاعِ نَفْسَهُمَا بِالنِّسْبَةِ لِلنَّتِيجَتَيْنِ الظَّاهِرَتَيْنِ عَلَى السُّلْمِ فِي التَّرْسِيمَةِ رقم (05) أَعْلَاهُ، فَالْحَجَتَانِ تَؤَدِّيَانِ أَهْمَيَّةَ مَعِيرَةِ أَوْلُ نُوفِبِيرِ وَغَزَّوَةِ بَدْرٍ مِنْ حِيثُ إِنْهُمَا غَيْرَا وَجِهَ التَّارِيخِ مِنْ سَيِّئِ إِلَى جَيْدٍ بِالنِّسْبَةِ لِلْمُسْتَضْعِفِيْنِ، بِشَكْلِ عَامٍ، وَالَّذِينَ عَانُوا مِنْ كُلِّ أَنْوَاعِ الْبَطْشِ وَالْاَضْطَهَادِ، لِذَلِكَ يُمْكِنُ القُولُ إِنَّ الْحَجَتَيْنِ تَعْمَلَانِ سَوْيًا عَلَى تَحْقِيقِ النَّتِيجَتَيْنِ بِالْتَّسَاوِيِّ؛ مَا يَحْقِقُ الْاِقْتَصَادُ فِي اسْتِعْمَالِ الْوَحْدَاتِ الْلَّغُوِيَّةِ فِي الْلُّغَاتِ.

4.2: السلام الجدلية: قد يحتمم الصراع الفكري بين المتخاطبين، فيجيب أحدهم عن الآخر، وذلك بحضور ما قاله الأول؛ وبيناء حاجج جديد مبني على حجج جديدة، ثم يقوم المتخاطب الآخر بالشيء نفسه، وهكذا دواليك... ف تكون الحجج في مد وجزر بين الطرفين، وقد يكون المقتطف التالي جزءاً على ذلك:

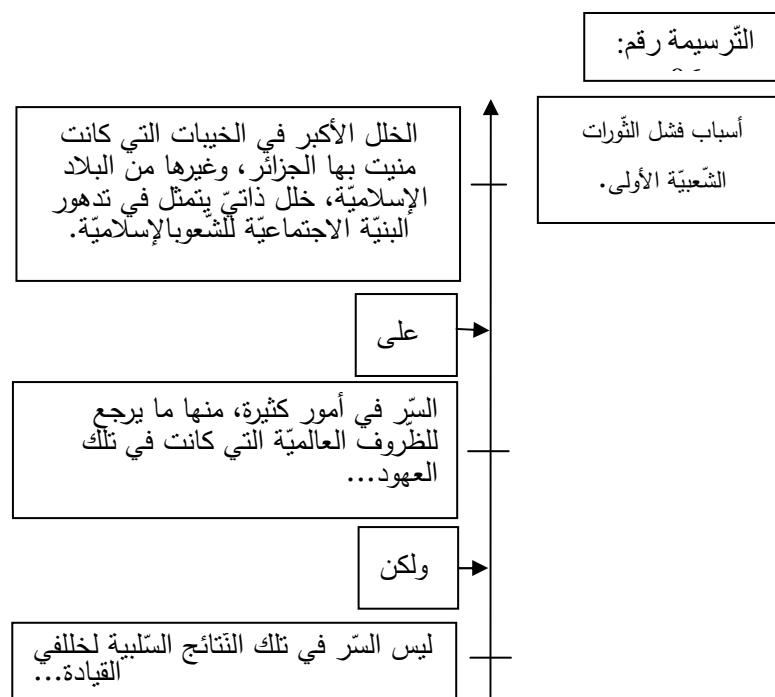
«عرفت الجزائر ثورات وأعمالاً جهادية كثيرة، من عهد المقاومة الأولى، بقيادة الأمير عبد القادر، لكنها جميعها لم تحظ بالانتصار الحاسم على العدو، وليس السر في تلك النتائج السلبية خلل في القيادة... ولكن السر في أمور كثيرة، منها ما يرجع للظروف العالمية التي كانت في تلك العهود... على أن الخلل الأكبر في الخيبات التي كانت منيت بها الجزائر، وغيرها من البلاد الإسلامية، خلل ذاتي يتمثل في تدهور البنية الاجتماعية للشعوب الإسلامية...»¹.

أخذنا هذا المقتطف من مقالة صدرت سنة 1992م، كتبها الشيخ شيبان كرد على تساؤلات النّخب، في ذلك الوقت، عن الأسباب الحقيقة لعودة جمعية العلماء المسلمين للنشاط، ودورها في الثورة الجزائرية؛ بعدما طاله التشكك، وفي إطار عرضه لمنظور الجمعية للثورة الجزائرية، ورد هذا المقتطف الذي يتحدث عن سبب عدم قيام الثورة التحريرية قبل سنة 1954م، وبمفهوم الخالفة، أهمية الدور الإصلاحي التوعوي الذي قامت به الجمعية لتحضير النّخب والمواطنين للثورة؛ في وضع عرف فشل كل الثورات الشعبية السابقة، ويمكن تمثيل الحجج الواردة في هذا المقتطف كالتالي:

1 - «ويسألونك عن الجمعية» في: عبد الرحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 112

8ème Année (Décembre2014) N°:(16)

السنة الثامنة (ديسمبر 2014) - العدد (16)



توجه المُحْجِّج الواردَة في هذا السُّلْم إلى مقام مشترك واحد هو (فشل الثورات الشعبية) فكل المُحْجِّج تؤدي بالضرورة إلى هذا الفشل؛ لكن الشّيخ شيبان يحاول أن يبيّن أن تلك المُحْجِّج ليست متساوية من حيث القوّة، ويظهر هذا الطابع الحدليّ خاصّة في تقدّيمه للحجّة الأولى؛ وجعلها أدنى درجة باستعمال الوحدة اللغويّة (ليس) التي تدل على النفيّ؛ ولا بد من الإشارة إلى أن التداوّلية المدجّبة تفترض في هذه الحالات (النفي) متلطفاً آخر قال بالقول المثبت؛ لكن المتكلّم - هنا - لا يخترط إلا في الجانب المنفي من القول، كما يجب الملاحظة أن حجّة (الخلل في القيادة) يمكنها أن يؤدي إلى فشل الثورة، ومع ذلك، فالمتكلّم (شيبان) لم يعرّف بوجودها ولا يقوّتها، بفعلها، باستعمال النفيّ، أدنى المُحْجِّج في السُّلْم؛ ردًا - ربما - على قائل فعلٍ قال بأهميّة هذا السبب في فشل الثورات.

وقدّم المتكلّم أخيراً، بعد الرّد على هذا القائل المفترض، البُدائل التي يراها ججا وافية تفسّر أسباب فشل الثورات؛ فاستفتح حجّه الأكثّر قوّة، بالوحدة (لكن) التي سبق أن أشرنا إلى تضمنها للتوجيه الحاججي التصاعدي، فقدم بها الحجّة

الثانية، أي الغلروف العالمية، ثم أضاف حجة ثلاثة، هي الأقوى في هذا السلم، تسير في اتجاه التصاعد الذي حدده الوحدة (لكن) مع تأكيد المتكلم على هذا التوجيه التصاعدي باستعمال الوحدات (على أن الخلل الأكبر) التي تضع الحجة الأخيرة في أعلى السلم.

ويُستفاد من تحليل هذا السلم أن المتكلم -هاهنا- لم يعط فقط مجموعة من الحجج المؤيدة للمقام المشترك؛ لأنّه لو أراد ذلك لاستعمل الحجة الأولى مثبّطة؛ ف(الخلل في القيادة) يؤدي فعلاً للفشل، لكن المتكلم فضل نفيها رداً على كلام سابق، وهو ما يجعل طابع هذا السلم ككل جدلياً -في مغلوتنا-.

خاتمة: وقفنا في هذه المقالة على بعض استراتيجيات المجاج في الخطاب الإصلاحيّ ممثلاً ببعض مقالات الشيخ عبد الرحمن شيبان، وقد لاحظنا تعدد استخدامات السلام التجاجية؛ مما يبيّن أن هناك أنواعاً كثيرة من هذه السلام في الخطابات، ولا بد من الإشارة إلى أن ما قدمناه ما هو إلا عملية انتقائية في العينة، فلا تستبعد إمكانية وجود أنماط أخرى من السلام التي يمكن أن يستخرجها الدّارس، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن استراتيجيات المجاج متعددة؛ لكنها قابلة للتنسيط وفق التماذج التي قدمناها؛ مثل السلام التجاجية الجدلية والسلام المؤيدة لعدة نتائج (مُقامات مشتركة)... ويبدو لنا أن هذه الأنماط ميدان خصب لم تهض الدراسات لاستثماره، وما قدمناه ما هو إلا غيض من فيض حيث يمكن انجاز أبحاث أخرى، والوصول إلى أنماط متعددة من السلام التجاجية المفسرة لاستراتيجيات المجاج المستعملة في الخطابات، إضافة إلى ما سلف ذكره، وقفنا على كيفيات استعمال الحجج من قبل الخطاب الإصلاحيّ، ولربما أن أهم ما يمكن لفت النظر إليه أن هذا الخطاب لا يستعمل القرآن والسنة فقط، كما جرت العادة في الخطابات الدينية، بل قد يستعمل حججاً منطقية مبنية بناءً متسلسلاً، جدلياً في بعض الأحيان، مما يقوي الطرح التجاجي ويعطيه فرصة أخرى للإقناع؛ ويجعله أكثر سلاسة وولوجاً إلى الأذهان.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر:

- عبد الرحمن شيبان، حقائق وأباطيل، الجزائر: 2009م، دار ثالثة للنشر.

المراجع باللغة العربية:

- سعيد فاهم، معاني ألفاظ الحاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة (السور السبع الطوال أثناً مائة جلاً دراسة دلالية معجمية) تيزني وزو/ الجزائر: 2012م، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر.

- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكثير العقلي، ط 01، الدار البيضاء/ المغرب: 1998م، المركز الثقافي العربي.

- عبد الحيد عبادوس: «في ذكرى الشيخ عبد الرحمن شيبان» في البصائر، الاثنين 21-15 شوال 1435هـ / 17-11-2014م، ع: 716.

- محمد سيريج: «الشيخ عبد الرحمن شيبان: شهادات وموافق» في البصائر، الاثنين 21-15 شوال 1435هـ / 17-11-2014م، ع: 716.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Julien Longhi, Georges Sarfati, Dictionnaire de pragmatique, Paris: 2011, Armand Colin,

- Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, Paris: 1980, Ed. Minuit,

- Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris: 2002, Ed. le Seuil.

أفعال الكلام... من الجملة الإنسانية إلى النص الأدبي.

يحيى سعدون^(*)ني

Abstract:

Pragmatic analysis has opened an important stage in the field of discourse analysis. Thus, the comprehension of the discourse is not only based on its used vocabulary, its language structures that surround it as well as its context, but also on its social, psychological and conventional situations of the speaker and the receptor of the discourse itself. Discourse analysis at the level of speech acts enormously oversteps internal structures of the text to external ones which guide perlocutionary act of the statement, and lead to its success; such as behaviours, decisions, exhibitions, or promises.

John Langshaw Austin founded the theory of speech acts upon the study of performative short statements that accomplish very determined and easy-checked actions. Can we apply this theory on literary text? Will this text be able to take the aspect of a performative statement that can fulfill a very precised fact? If this becomes possible; what are, then, the necessary methods for this analysis?

ملخص:

فتحت التداولية مجالاً هاماً في تحليل الخطاب، إذ لم يعد فهم الخطاب يعتمد على بنية اللغة وترابيّة السياقية فحسب بل أصبح للظروف الاجتماعية والنفسية والعرفية، للمرسل والمتلقي معاً دور هام في انتاج الدلالة والكشف عن المعاني. ويعد تحليل الخطاب على مستوى أفعال الكلام تجاوزاً نوعيّاً للبنية الداخلية للنص إلى بنائه الخارجيّة، التي تضمن النجاح للفعل الاسترامي للمفروض كسلوكيات والأحكام والمارسات والوعود .

لقد أسس "جون لانشو" أوستين نظرية أفعال الكلام على دراسة الأقوال الإنسانية البسيطة، التي يتم وقفها انجاز أفعال أوسلوكيات محددة وقابلة للاختبار، فهل يمكن لنا أن نطبق هذه النظرية على النص الأدبي؟ وهل يمكن لهذا النص أن يأخذ طابع الجملة الإنسانية البسيطة التي يتم من خلالها انجز فعل معين؟ وإذا كان ذلك ممكناً، فما هي الأدوات الإجرائية التي ينبغي الاعتماد عليها في تحليلنا؟

* استاذ مساعد ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي احمد أولاج
-البيرة.

مقدمة:

لقد فتحت التداولية la pragmatique جانبًا هاماً في تحليل الخطاب، إذ لم يعد النص يبوح عن أسراره من ذات لغته وبنية سياقاته فحسب، بل أصبح للظروف الاجتماعية والعرفية والنفسية، للباطن والمتنقلي معاً، دور هام في إنتاج الدلالة، التي تتحدد وفق تلك العلاقات التي تربطه - أي النص - بالمحيط الخارجي وتلك التي تربط من جهة ثانية بين مستعمليهما، وتظهر هذه العلاقات بشكل واضح عند دراسة مستوى أفعال الكلام، حيث تتعذر في حديثنا عناصر اللغة إلى ما هو أبعد منها كالمقصود والنوايا والوعود والأحكام وغير ذلك من السلوكيات والطقوس التي تصل اتصالاً وثيقاً بالخطاب والتي تحدد بالفعل ما ينبغي أن يفعل بالمنطق وكذا الأثر الذي يتركه هذا المنطق في المتنقلي. وإذا كانت أفعال الكلام في بادئ الأمر قد ركزت في دراستها على جمل إنشائية بسيطة وصريمحة، فإنه ثمة إمكانات وأدوات إجرائية تمكنا من دراسته نص أدبي وفق هذه النظرية، فيكون النص في تلك الحال كلاماً متماسكاً قادرًا على إنجاز فعل معين.

I - مفهوم الفعل الكلامي :

لقد تعددت وظائف اللغة مثلما تنبه إلى ذلك رومان ياكبسون Roman Jakobson في الستينيات من القرن الماضي حيث حددتها بما يلي: الوظيفة التبليغية، الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الخطابية، الوظيفة التوصيلية، الوظيفة التحقيقية، والوظيفة الشعرية الجمالية.

لكن في بعض الأحيان " يحدث لنا أن نتكلم من أجل الكلام فقط، دون هدف محدد... فهدفنا الأساسي لا يتمثل في توصيل المعلومات إلى الآخر، ولا يتمثل في الكلام في معتقداتنا أو احتياجاته، وإنما يتعلق الأمر بحسن المجاورة فنتكلم عن الأحوال الجوية مثلاً أو عن ازدحام حركة المرور أو غير ذلك من الأمور... ويحدث أحياناً أن نتكلم لكسر الصمت السائد (أو السكوت) كالذى يحدث في قاعة الانتظار عند الطبيب، أو في الحافلة أو في القطار... حيث هدف الكلام ربط الصلة بين الأشخاص، أو إعادة ربطها في حالة انقطاعها بعد وجودها "(1). وخارج هذه الوضعيات فإن كلامنا يكون مقصوداً وهادفاً، كإشعار الآخر بما نحس به أو نفكّر فيه أو محاولة إبلاغه بشيء معين أو كذلك الحصول على شيء من طرف المخاطب أو التأثير فيه. ففي هذه الحالات تتكلم عن وجود الفعل الكلامي " الذي يعدّ إنجازاً لقصد تواصلي "(2). فالكلام هنا يتبعه إنجاز فعل معين - والأفعال

متنوعة - منها ما هو مادي: (غلق الباب، إعطاء شيء، الخروج من القاعة، الذهاب إلى مكان معين ...) ومنها ما هو معنوي أي كامن في النفس: (التشجيع، الإسعاد، التحذير، التوبيخ، اسقاط المخاطب وجذب انتباهه ...).

إن تأسيس نظرية أفعال الكلام كانت ضمن حقل التداولية، حيث اتضحت معالمها وتبيّنت أدواتها الإجرائية، بداية مع "جون لانشو أوستين John Langshaw Austin" سنة 1962 ثم بعد ذلك تلميذه "جون سيرل John Searl" من خلال أبحاثه المتعددة من 1969 إلى 1979. فمن منظور هذه النظرية " لا تكون اللغة مجرد أداة للتواصل أو التعبير عن الفكر فحسب وإنما أداة لتغيير العالم وصناعة أحدهاته والتأثير فيه " ⁽³⁾.

1 - الفعل الكلامي و التحليل التداولي :

لقد استند أوستين وسيرل إلى فرضية تنص على أنه " يكون معنى الكلمة وفقا لها، هو استخدامها، وأن ما هو براجماتي Pragmatique إذن هو الذي يحدد المعنى الحقيقي للكلمات والوحدات اللغوية الأخرى آخر الأمر. فالكلام تبعاً لذلك يمكن أن يوصي بأنه عمل أو نشاط أو فعل" ⁽⁴⁾. أي أن معنى الكلمة المتلفظ بها غير كامن في ذات الكلمة فحسب بل يمكن في غرض استخدامها وفي المدف منها حين وصوها إلى المتلقى: " وتحدث عن الفعل الكلامي عندما يكون المتكلم راغباً في التأثير في المتلقى ... أي نشطاً موجهاً إلى هدف " ⁽⁵⁾.

وعلي هذا يمكن لمنطق ما أن يكسب معاني مختلفة في مواقف مغایرة، مثل: (علي يأتي اليوم). فيمكن أن نفهم بأن المدف من هذا الكلام هو: إبلاغ بالخبر، أو تحذير، أو تهديد، أو غير ذلك من الأغراض التي يشتراك في تحديدها كل من المتكلم والمتلقي على سواء،" فالمتلقى يهتمي إلى معرفة ما ينبغي أن يعد المنطوق" ⁽⁶⁾. أي ماذا يريد المتكلم بالضبط عند تلفظه لتلك الكلمات؟ يقول أوستين في هذا المقام: " حين نستعمل اللغة لا نقوم بمتخيل العالم أو تقرير أحواله بعينها بل نتجز أفعالاً " ⁽⁷⁾. إذ لا يجوز أن تؤخذ اللغة على ظاهرها ومعاييرها وإنما على أبعادها الميتافيزيقية وخلفياتها في الواقع التجريبي للفرد والجماعة. ولكون اللغة ظاهرة اجتماعية فإن الأفعال الكلامية عرقية كذلك " أي تتجز داخل الجماعة اللغوية وفق قواعد قد تعلمها كل شريك لغوي ... تعلماً تماماً بدرجة أكثر أو أقل " ⁽⁸⁾.

لقد أدخل أوستين مفهوم القصدية (Intentionnalité) في فهم كلام المتكلم وفي تحليل العبارات اللغوية... وتجلى مقوله القصدية بالخصوص في الرابط بين

التراكيب اللغوية ومراعاة غرض المتكلم والمقصد العام من الخطاب في إطار مفاهيمي مستوف للأبعاد التداولية للظاهرة اللغوية⁽⁹⁾. لهذا فإن الفعل الكلامي يتبع القرصنة للمتكلم في التصرف في كلامه وتراكبيه وأغراضه "إذ لا يربط حتماً بتعيين هوية منطوق ما بوصفه فعلاً لغيرها محدداً"⁽¹⁰⁾.

إذن هناك تمييز بين قصد الفعل الكلامي المستعمل بصورة عرفية من طرف المتكلم والمتفق عليه بين شركاء الاتصال بصورة متبادلة وبإخلاص، وبين القصد الحقيقي لهذا الفعل من طرف المرسل.

المنطوق (أنصحك بشراء ذلك التلفاز) هو نصيحة، وهي شيء جميل عرفيًا، لكنها قد تكون في هذا المنطوق بمثابة نصيحة أريد بها شراء بدلاً من خير، فالعرفية شرط لفهم المتكلم ومن جهة أخرى تتيح أيضًا الخداع والكذب والخديعة"⁽¹¹⁾.

2 - أقسام الفعل الكلامي :

يبين أوستين أنه لا ينبغي للوصف اللغوي أن يقوم على أساس ظاهر الجمل فقط، بل يجب أن يثبت أنه بمنطوق كل جملة مفردة تخجز في الوقت ذاته أحاديث جزئية مختلفة أو أفعالاً مختلفة تتمثل فيما يلي⁽¹²⁾:

- 1 - الفعل القولي (*locutionnaires*) أي منطوق الجملة بشكل عام.
- 2 - الفعل الإنجازي (*Illocutionnaires*) وهو ما ينبغي أن يفعل بالمنطوق، فهو إذن يحدد المدفوع الحقيقي لهذا المنطوق.
- 3 - الفعل الإستلزامي (*Perlocutionnaires*) وهو الذي يحدد أثر المنطوق اللغوي على السامع أي ما يحدد لديه متجاوزاً ما هو عرفي (كالسعادة، الغضب...). عندما يقول الأب لابنه الصغير(النار خطيرة!) ، يكون أولاً قد أنجز فعلاً قولياً (منطوقاً)، وفعلاً إنجازياً عندما نطق تحذيراً، وحين يبتعد الطفل عن النار فإن ذلك هو النتيجة أو أثر المنطوق نفسه، وهو الفعل الإستلزامي.

II - الأدوات الإجرائية لنظرية الفعل الكلامي :

1 - مؤشرات الإنجاز :

قد يستعمل المتكلم منطوقات مختلفة للتعبير عن نفس النط إنجزي للفعل اللغوي مثل: (أعدك بأن آتي غدا سأتأتي غدا بالتأكيد، إلى الغد إذن ...)؛ هي منطوقات مختلفة لكنها تعبير عن نفس النط (نط الوعد)." فالفعل اللغوي المنفذ بشكل ملموس، أي الفعل الذي يتجزء شخص معين في موقف محدد تجاه شخص آخر معين، يفهم ويوصف على أنه تحقيق لنبط معين من الفعل الكلامي وهو النط الإنجزي" (13).

" وتوجد سلسلة كاملة من الوسائل اللغوية أو النحوية المستعملة عرفياً التي - وإن لم تكن واضحة دائماً - تستخدم في الإشارة إلى النط المحدد لفعل لغوي وهي ما تسمى مؤشرات الإنجاز وتشتمل فيما يلي (14):

1 - الصيغة الأدائية صراحة.

2 - نط الجملة (استفهامية، طلبية، إخبارية...).

3 - نموذج الجملة (خطة بنائها، الصيغة، الزمن، العدد، الشخص...).

4 - أدوات التلوين النغمي مثل (لكن، بل، مجرد، فقط، حقا...).

5 - المضمون القضوي الذي يمكن أن يؤشر إلى دور إنجزي محدد مستقلًا عن السياق.

مثل: (سوف أعود غدا). نط الجملة إعلام وإخبار.

ل لكن هل هي وعد أم تهديد؟ هذا ينبع عن المضمن القضوي مرتبًا بالسياق. كما تتجدر الإشارة إلى عنصرين مهمين هما:

• علاقة الأدوار بين المتكلم والمخاطب، ومعنى القضية بالنظر إلى هذه العلاقة.

• السمات التطريزية (القومقمعية): وهي التنغيم، والنبر، والإيقاع...التي تخص باللغة المنطقية فقط.

وتقوم هذه المؤشرات اللغوية في الغالب علاقات غلبة محكمة، لكن توجد من بينها من هي أقوى في اتخاذ نمط الفعل الكلامي من غيرها وتقوم في الغالب علاقات غلبة محكمة⁽¹⁵⁾. إذا نطق بالملفوظ (ألا تستطيع أن تغلق الباب ؟) فإن الأداتين (ألا) و(أن) تكسبان خاصية الطلب فهما يغلبان على نمط الجملة المتمثل في الاستفهام.

يرى سوكه لأند أن الغلبة للأدوات والسمات التطرizية والمحتوى القضوى، فهي أقوى من الصيغة الأدائية بشكل واضح ومن نمط الجملة ونموزجها، وغلبة المؤشرات الأولى تظهر في حال مطابقتها للنمط الإنجازى الحقيقى لمنطق ما، وفي حالات كثيرة لا يجسم أي إنجاز محدد قد تم بوجه عام إلا بناء على معلومات سياقية. وحين يقول مدرس طالب تغييب منذ مدة (انقطعت أخبارك عنا منذ مدة) فالمنطق هنا يشير إلى تنبئه أكثر مما يشير إلى تقرير. وتكون إذ ذاك مؤشرات السياق في آخر الأمر تغلب على المؤشرات اللغوية⁽¹⁶⁾.

2 - الأقوال الإنثائية :

لقد أسس أوستين نظرية أفعال الكلام معارضة للفكرة التي شاعت قديماً وهي أن وظيفة الكلام الأولى هي تمثيل الواقع فقط وأن المفروضات الإثباتية تكون دائماً إما صادقة وإنما كاذبة، حيث تحدث بالعكس عن وظيفة الكلام التي تهدف إلى التأثير على هذا العالم والسماح للتلفظ بالإنجاز. ولهذا فإن أطروحة أوستين في مرحلتها الأولى ركزت على التفريق بين النوعين الرئيسيين للإثباتات (Affirmations) وهم⁽¹⁷⁾:

1 - التي تمثل العالم : Qui décrivent le monde

مثل: (الكراس فوق الطاولة) أقوال تقريرية Constatifs يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، فإن كان الكراس فوق الطاولة فهي صادقة وإن لم يكن فهي كاذبة.

2 - التي تنجذب أفعالاً : Qui accomplissent des actions

مثل: (أعدك بالذهاب إلى الجامعة غدا). يقول أوستين: "أي قول يجب إعطاؤه لقول من هذا النوع ؟ أقترح أن أسميه جملة إنشائية أو قوله إنشائياً Enoncé performatif⁽¹⁸⁾. هذه الأقوال لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب وإنما وحسب أوستين يمكن الحكم عليها بالعبارتين (الاشتغال الحسن

Heureux ، أو بالخطأ السيئ (Malheureux) واختار أوستين في دراسته أفعالاً بصيغة المتكلم المفرد في زمن الحاضر المبني للمعلوم⁽¹⁹⁾.

إن القول (أدرك بـ...) لا يتمثل فقط في التلفظ بهذه الكلمات بل هو فعل داخلي وروحي. لهذا يقول أوستين: " هذه الكلمات يجب أن يتلفظ بها بجدية وبكيفية تجعل المتلتفظ بها يحمل محمل الجد ... هذه الأقوال لا يجب أن يظهر المتكلم بمظهر المازح أو بمظهر من يكتب قصيدة... وكثيراً ما يحس الإنسان بأن جدية الكلمات ماتتها كونها يتلفظ بها فقط كمظهر خارجي ومرئي لفعل داخلي أو روحي... منه يظهر أن القول الخارجي وصف صادق أو كاذب لحدث داخلي"⁽²⁰⁾.

لقد حاول أوستين أن يحيط بجميع أنواع الأقوال الإنسانية وربطها بنظريته، لكنه أدرك أن وجود واستعمال الأقوال الإنسانية الصريرة لا يزيل الحاجز كلها، ويشرح⁽²¹⁾:

-1 من الواضح أن القول الإنساني لا يحتفظ بطبع اللبس في أحياناً كثيرة... يجب علينا أن ننظر عرضاً في الحالات التي يمكن أن تتساءل بصدرها ما إذا كان الأمر يتعلق بقول إنساني أم لا ؟

-2 توجد في الظاهر حالات واضحة حيث تبدو نفس الصيغة قوله إنسانياً تارة وقوله وصفياً تارة أخرى أي ثمة ازدواجية.

3 - اختبار القول الإنساني :

تعدد استعمال الأقوال الإنسانية بمعنى أو آخر يطرح تساؤلاً: " هل هذا القول الإنساني ينجز عملاً معيناً أم لا ؟ للإجابة عن هذا السؤال حدد أوستين اختبارات تسمح بالإقرار في ذلك، وهي كالتالي⁽²²⁾ :

- الاختبار الأول: أن تتساءل ما إذا كان ثمة معنى يقال: (هل يقوم به في الواقع ؟)

عند الملفوظ (أتنى لكم مقاماً سعيداً)، تتساءل: هل سعيد بالاستقبال حقيقة ؟

- الاختبار الثاني: أن تتساءل ما إذا كان شخص بإمكانه إنجاز هذا الفعل دون أن يتلفظ بأي كلمة.

- الاختبار الثالث: أن نتساءل ما إذا كان ممكناً إدراج ظروف أمام الفعل الذي يفترض أنه إنساني.

- الاختبار الرابع: أن نتساءل ما إذا كان ما يقوله شخص خاطئ تماماً مثلاً يحصل أحياناً عند القول (أنا آسف) أو يكون فقط بالخادعة مثل القول (أعتذر) أحياناً.

4 - أنواع الفعل الكلامي عند أوستين :

يميز أوستين خمسة أنواع من أفعال الكلام انطلاقاً من الأقوال الإنسانية الأكثر عمومية (23):

1 - الأقوال الدالة على أحكام Les verdicts: ويتميز هذا القول بكونه أن الحكم يصدر عن لجنة أو حكم أو قاض، وليس بالضرورة أن تكون الأحكام نهائية مثل إصدار حكم جنائي (بريء، مذنب ...).

2 - الأقوال الدالة على ممارسات exercitifs: وتحيل هذه الأقوال إلى ممارسات السلطات والحقوق أو التأثير مثل (الترقية، الأمر، القرار...).

3 - الأقوال الدالة على الوعود Les promissif: وتقوم على كوننا نعد ونتكفل بشيء ما. هذه الأقوال تلزمنا بالقيام بفعل لكنها تتضمن أيضاً الإعلان أو التصرّح بـنوايا ليست وعدها مثل (أعد، أضمن، أراهن...).

4 - الأقوال الدالة على السلوكيات comportatifs: وتعلق بالمواقف والسلوك الاجتماعي مثل (أعتذر أشك، أهني...).

5 - الأقوال الدالة على العرضيات expositifs: وهي أقوال تسمح بالعرض مثل (أنكر، لا أحظ أسلم ب...).

5 - الشروط الضرورية للاشتغال الحسن :

لقد قسم أوستين هذه الشروط إلى ثلاثة مجموعات ثنائية العناصر وهي على النحو التالي (24):

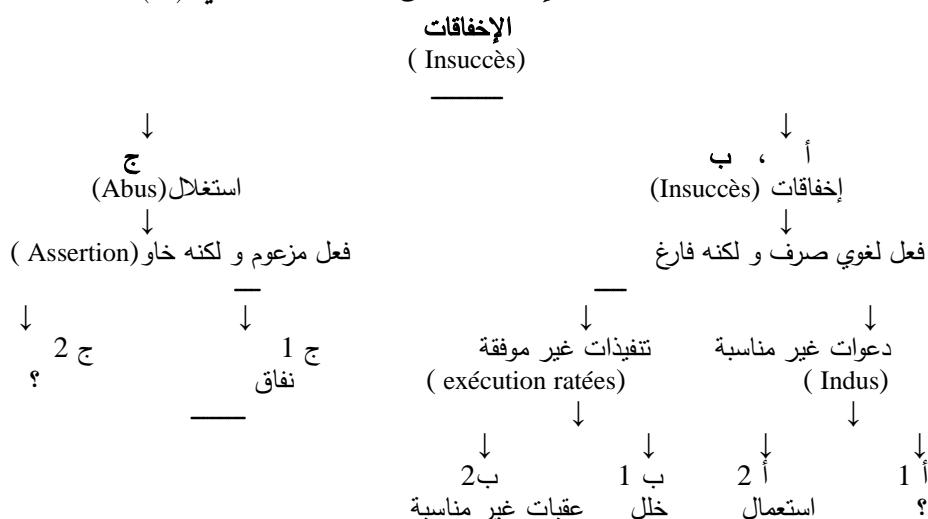
أ) لا بد من وجود إجراء معترف به اصطلاحاً .

- لا بد وفي جميع الحالات أن يكون الأشخاص والظروف الخاصة، العناصر المناسبة لكي تستند إلى هذا الإجراء.

- ب) - هذا الإجراء يجب أن ينفذه جميع المشاركين بشكل سليم وبشكل تام.
 ج) - يجب على الشخص الذي يشارك في الإجراء أن يكون حقاً يحمل هذه الأفكار أو هذه الأحساس وأن يعتزم المشاركون تبني السلوك المترتب عن ذلك.
 - زيادة على هذا، يجب أن يخوا هذا النحو فيما بعد.

أي أن الاستغلال الحسن للفعل الكلامي يجب أن يستند إلى هذه شروط مجتمعة، وكل غائب عنها يؤدي بالضرورة إلى خروج الملفوظ عن هدفه المقصود، فيسمى "الإخلال بالقواعد الأربع الأولى إخفاقاً وهذا على الأقوال الحاصلة حينما لا ينجز الفعل، فنتحدث عن فعلنا وكأنه فعل مزعوم أو ربما محاولة. بينما الإخلال بالقاعدتين الأخيرتين يطلق عليه اسم استغلال، وهي إخفاقات تحدث عندما ينجز الفعل، فنتحدث عن فعلنا على أنه ذو الحظ السيئ كفعل لغوي صرف أو فارغ، وننظر إليه بأنه غير منجز أو غير مستهلك بدلاً من لاغ أو باطل أو دون أثر" (25).

وبين لنا أوستين هذه الإخفاقات على نحو الجدول التالي (26):



الإخفاقات المشار إليها بعلامة الاستفهام (؟) لم يحدد أوستين تسمياتها.

ويعود أوستين بالأمثلة التالية إلى الشروط الضرورية للاشتغال الحسن لتوضيح العنصر (ج 1) (27):

مثال 1 : حول الأحاسيس *:Les sentiments*

القول (أهنتك) كلمة يتلفظ بها في حين أن ذلك لا يسرني قط بل قد يزعجي. فالظروف مناسبة والفعل قد تم فعلا فهو ليس باطلأ ولا لاغيا ولكنه في الواقع مخادع.

مثال 2 : حول الأفكار *:Les idées*

القول (أنسحلك ب ...) في حين لا أتصور بأن الأمر هو ما يليق بك حقا.

أصرح (بريء) فيما أنا مقتنع بأنه مذنب.

هذه الأفعال ليست باطلة ولا لاغية لكن هناك تواز بين هاهنا مع أحد عناصر الكذب مع إنتاج فعل كلامي هو من قبيل الرعم.

مثال 3 : حول المقصود و النوايا.

(أعد ...) في حين لا أعرض أي التزام بالوعد.

(أراهن ...) في حين لا أبني الدفع.

هنا تغيب المقصود والنوايا المطلوبة، والأفعال سيئة الحظ (لم تنجز). إن الأقوال من حيث هي أفعال معرضة لعدد من أنواع النقائص إذ يحصل أن تنجز الأفعال تحت الضغط مثلاً أو عرضاً أو نتيجة هذا الخطأ أو ذاك أو دون أن تكون لدينا النية في القيام بها فدرج هذه الإخفاقات في خانة "الظروف الخففة *Les circonstances atténuantes*

6 - مقومات الخطاب:

إن للملفوظ الهدف إلى فعل كلامي ركيز لا تقتصر على الأحرف والكلمات فحسب لأن الصيغة الإنسانية ليست سوى آخر مقومات الخطاب العديدة وأحسنها حظاً، كما يؤكّد عليها أوستين الذي يحدد هذه المقومات التي يراها الأكثر بدائية للخطاب (28) :

1 - الصيغة (le mode) : القول " أصمت " في صياغات مختلفة ينجز أفعالاً مختلفة:

- (أُصمت) وهو أمر.
- (أصمت ، هذا ما سأفعل) وهو نصيحة.
- (أصمت إن شئت) وهو رخصة أو سماح.
- (أصمت إن تجرأت) وهو تحدي.

2 - نبرة الصوت والإيقاع والتشديد: وهذه السمات تميز بها اللغة المنطوقة، ولا يمكن إعادة إنتاجها بسهولة في اللغة المكتوبة. مثل القول (سيءجم) الذي قد يكون تحذيراً أو سؤالاً أو احتجاجاً.

3 - الظروف والعبارات الظرفية : فالأفعال بدون شك يختلف بعضها عن بعض أساساً، رغم أنه يلتجأ في كثير من الأحيان إلى نفس إمكانيات الكلام والعبارات المتشابهة تقريرياً، وهكذا يمكننا تلiven قيمة (سأقوم) بإضافة (ربما) أو (بالتأكيد).

4 - أدوات الربط : وعلى صعيد أكثر دقة ربما، يظهر استعمال هذه الوسيلة الشفوية التي هي أداة الربط، وهكذا تمكنا أن نستعمل (غير أن) بإعطائها قيمة (أشدد على)، كما نستعمل (إذن) بإعطائها قيمة (أخلص إلى أن).

5 - الفظواهر التي تصاحب القول : كالحركات التي ترافق الكلمات أو الأفعال الطقوسية (rituels) غير اللغوية أحياناً تنجز دون التفوّه بكلمة.

6 - ظروف القول: إن ظروف القول ذات نجدة ثمينة. يمكننا القول (سأموت ذات يوم و سأترك لك ساعتي)، فإن سياق الكلمات بما فيها حالة المخاطب الصحية، يغير الكيفية التي نفهم بمقدتها هذه الأقوال .

III - الفعل اللغوي و النص :

لقد تم توضيح أساس ومبادئ نظرية أفعال الكلام، وأدواتها الإجرائية اعتماداً على جمل بسيطة (أو ملفوظات) دقيقة ومحددة. لكن هل يمكن تطبيق النظرية على النصوص ؟ أو بالأحرى، هل يمكن أن تنسب إلى النص خاصية الفعل الكلامي ؟

1 - ركائز التحليل النصي وفق نظرية أفعال الكلام :

لقد تم الإجماع من طرف اللغويين أمثال: ساندج Sandig 1973، فيرارا Ferrara 1980، باش Pasch 1984، ريهباين Rehbein 1977 وغيرها 1980 وغيرهم على أن النصوص يجب أن تحدد بأنها أدوات للفعل الاتصالي وأنها أفعال مركبة تتألف من أفعال جزئية⁽²⁹⁾، وعلى هذا قام الاهتمام في البحث على النص وفق نظرية أفعال الكلام على مبدأين⁽³⁰⁾:

أ) - الكشف عن المبادئ التي يُربط على أساسها بين الأحداث الجزئية لتكون أبنية أفعال مركبة للنصوص، لأن أهداف الحدث بوصفها خواص جوهرية للأفعال يجب أن ترد في أبنية النص أيضا.

ب) - وصف صلة أبنية الفعل في النصوص بالأبنية اللغوية المطابقة لها. وحسب موتش فإنه يجب على كل فعل جزئي أن يستند بوضوح إلى خواص لغوية للنص، أي مصورة في جملة النص. وينطلق موتش للكشف عن الصلة المذكورة من وصف متصل لمفهوم الفعل الإنگازی، بوصفه وحدة الأساس للتكون النصي أيضا.

" وتسرى الخواص العامة للأحداث الإنگازیة على كل أنماط الأفعال الإنگازیة، مثل (الرجاء، الوعد، الأمر...). ويذكر لك نمط من أنماط الحدث بخلاف القيود العامة - أن يفهم السامع المنطوق وأن المتكلم يريد أن يصل إلى هدف ما وأن السامع مستعد وقادر على أن يتحقق المدف - قيوداً تأسيسية يجب أن تتحقق إذا ما أريد نجاح فعل إنگازی. ويتبع ذلك بوجه خاص شروط تحفيز المتكلم السامع وللسلامة وللموقف الاجتماعي وللربط المؤسسي في نمط من الأفعال الإنگازیة"⁽³¹⁾.

يقدم موتش القيود المؤسسية التالية لفعل الرجاء على سبيل المثال:

- يتمنى المتكلم أن يتم السامع حدثاً أو يتذكره، أي أن المتكلم قد حفّز سبب ما بصورة إيجابية.
- يفرض المتكلم أن طلبه من السامع معقول.
- يفرض المتكلم أنه بالإمكان تحفيز السامع بصورة إيجابية.

والأمر الخامس للصلة بين أبنية الفعل في النصوص بالأبنية اللغوية المطابقة لها، هو افتراض بأنه يجب أن يكون ممكناً أساساً إعادة بناء القصد من نطق المتكلم تعبيراً لغويًا. وحاول "موتش" أن يتحقق من هذه الفرضية، فانطلق في ذلك من أن الصيغة النحوية للجملة تحدد أهدافاً ممكنة لأفعال إنجازيه. وبخلاف صيغ الجملة تقوم ما يسمى بالصيغة الأدائية صراحة بوظيفة مؤشرات أساس، بمعنى مؤشرات معدلة للإنجاز، وأيضاً أفعال الصيغة والظروف الكيفية، وأدوات الوجهة التي يستطيع المتكلم بها تحديد نمط الحدث في منطوق ما أمام السامع⁽³²⁾.

2 - تحليل أبنية الإنجاز:

يتحدد تعريف النص وفق فرضية أبنية الإنجاز على أنه " تتبع من أفعال لغوية أساسية بني بصورة متدرجة تسمى أفعالاً إنجازية"⁽³³⁾. ولهذا فإن الفعل الإنجازي المفرد وحدة أساسية لتكوين النص وتكون فعله الإنجازي النهائي. فالقول (بني بصورة متدرجة) معناه أنه تقوم بين هذه الأفعال الإنجازية علاقات دنيا وعليها متنوعة، بحيث يهيمن فعل إنجازي محدد في العادة على الأفعال الأخرى، وهذا الفعل المهيمن هو الذي يعين المدفأ الكلي للنص بينما تستعمل الأفعال الإنجازية الأخرى في دعم هذا المهيمن أي في تأكيد نجاحه وتسمى أوجه إنجاز مساعدة⁽³⁴⁾.

أي أن الفعل الإنجازي للنص كلاً متكاملًا، يتحقق وفق العلاقات والأنسجة التي تربط أفعاله الإنجازية الجزئية المتسلسلة والمترابطة فيما بينها، التي تنتهي إلى بروز الفعل الرئيس الذي بني عليه النص حين إبداعه.

إذا تأملنا الملفوظ التالي:

أُصبتَ بزكام حاد، اذهب من فضلك إلى الطبيب، فله عيادة قريبة.	التقرير	الرجاء	إذا تأملنا الملفوظ التالي:
---	---------	--------	----------------------------

هنا يظهر الفعل الإنجازي المهيمن على أنه الرجاء للذهاب إلى الطبيب، بينما الأفعال المساعدة هما فعل التقرير اللذان يحملهما الملفوظان: أُصبتَ بزكام، فله عيادة قريبة.

إن تحليل أبنية الإنجاز ينصب في تجزئة الأفعال الإنجازية والكشف عن العلاقات بينها، فثمة علاقات أخرى بين بنيّة الإنجاز وعنصر النص الأساسية تتمثل فيما يلي⁽³⁵⁾:

أ) - العلاقة بين بنية الإنجاز والبنية التحوية للنص:

ينطلق تحليل بنية الإنجاز من شرط أن لأنماط أفعال إنجازيه مطابقة مباشرة في التحوي، أي أنه توجد مقولات تحويه لها علاقة مباشرة بأفعال إنجازيه أي ما تسمى صيغ أو أشكال الجملة، مثل الجملة الخبرية والاستفهامية، وجملة الأمر، وجملة الطلب... لكن لا يمكن أن يتحقق دور إنجازي بجمل إلا عند نظرية منعزلة، فإذا كانت مدججة في الكل (النص) فإنها لا تمتلك في الغالب أية خاصية مباشرة للفعل، إنها تقوم بوظائف محددة داخل النص، خاصية الفعل هنا تعزى للنص ككل، وتسمى وظيفة النص.

ب) - العلاقة بين بنية الإنجاز والبنية الموضوعية :

يحاول تحليل بنية الإنجاز أن يعرض بنية النص بوصفها بنية للفعل في صورة تدرجات لأنماط الفعل الكلامي، فبنية النص هي أساساً بنية موضوعية.

ج) - العلاقة بين بنية الإنجاز والهدف الكلي أو الوظيفة الكلية للنص:

يعد تحليل بنية الإنجاز أساساً للرأي القائل بأن الفعل الإنجازي المهيمن يشير إلى الهدف العام للنص، أي إلى وظيفته الكلية التواصلية. فهناك معايير متباينة ذات طبيعة خاصة بداخل النص وخارجه أيضاً (سياقية) أساسية للوظيفة الكلية المهيمنة لنص ما. ويتطابق هذا المفهوم لوظيفة النص إلى حد بعيد المفهوم الخاص بنظرية الفعل الكلامي للفعل الإنجازي، إذ تربط فيه الجانب المقصدي بالجانب العرفي لأفعال لغوية بعضها يبعض على نحو مماثل، وكما يقرر الفعل الإنجازي خاصية الفعل لمنطق ما، فإن وظيفة النص تحدد كيفية التواصل في النص أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباحث تجاه المتلقى بالنص.

3 - مفهوم وظيفة النص :

إن مفهوم وظيفة النص في إطار نظرية الفعل الكلامي يطابق إلى حد بعيد مفهوم الفعل الإنجازي في الجملة البسيطة، " وكما يقرر الفعل الإنجازي خاصية الفعل لمنطق ما فإن وظيفة النص تحدد كيفية التواصل في النص أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباحث تجاه المتلقى بالنص. فيجب النظر إلى النص من حيث ما ينبغي للمتلقى أن يفهم من هذا النص إجمالاً كقول واحد أو جملة واحدة. إن وظيفة النص عند جروسيه E.U.Grobe تمثل القصد الحقيقي أو

المضمر لهذا النص. ويرى كلاوس برينكر K.Brinker أن "الفضل الوحيد في تحديد وظيفة النص هو ما يريد الباحث إفادته بأن يستند إلى قواعد (أعراف) معينة ذات طبيعة لغوية وتواصلية. فقد يصل هذا القصد الحقيقي إلى المتلقي وقد لا يصل لذلك يقول: " وتنفصل وظيفة النص فضلاً عن ذلك عن التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي "(36).

أ - مؤشرات وظيفة النص :

يرى برينcker أنه كما توجد للفعل الإنجازي مؤشرات فإن ثمة مؤشرات لوظيفة النص وأن الوظيفة النصية يشار إليها بوسائل داخل النص (لغوية أساساً) ووسائل خارج النص (سياقية)، ويحدد برينcker ثلاثة أ направيات أساسية لهذه المؤشرات :

- صيغ وأبنية لغوية يعبر بها الباحث بشكل صحيح عن نوع الاحتكاك التواصلي المقصود حيال المتلقي.
- فإذا أشر إلى وظيفة النص على هذا النحو فإننا نتحدث عن تأشير واضح إلى وظيفة النص.
- صيغ وأبنية لغوية يعبر بها الباحث - بشكل صحيح أو ضمني - عن موقفه من مضمون النص

وبخاصة من موضوع النص، فهو يمكن أن يعبر عن صدق مضمون النص أو احتمالاته كالأفعال (يعرف، يظن يشك...)، أن يدي درجة يقين معرفته مثل (حقاً، بالتأكيد، الظاهر أن، من المحتمل، مطلقاً...)، ويمكن أن يشير إلى تقويمه مثل (يستحسن ،...) أو إلى درجة اهتمامه مثل (يتحقق، يقصد، يرغبه في،...، أو إلى موقفه النفسي (يحزن، يسعد...). تجاه مضمون النص أو موضوعه.

- المؤشرات السياقية: مثل الإطار الموقفي وبخاصة المؤسسي للنص أو المجال الاجتماعي للفعل الذي يلحق به النص والمعرفة المفترضة عن مضمون النص ... ويعزى إلى السياق أهمية جوهرية في التفسير التواصلي الوظيفي للنصوص ... وان إمكانية تنافس المؤشرات خاصة تبين أن الكشف عن وظيفة النص لا يمكن أن يحدث على أساس معايير لغوية ... بل إن التحليل السياقي يقدم في الأساس الكلمة الفصل.

ب - وظائف النص :

يحدد كلاوس برينكير خمسة وظائف نصية أساسية، وهذا في إطار الجانب التواصلي - الوظيفي، وهي على النحو التالي (38):

1- **وظيفة الإبلاغ :** حيث يُفهم الباحث المتلقى أنه يوفر له معرفة، وأنه يريد أن يبلغه شيئاً ما.

2- **وظيفة الاستشارة :** حيث يُفهم الباحث المتلقى أنه يحثه على أن يتخذ موقفاً محدداً تجاه شيء ما.

كالتأثير في الرأي، أو التأثير في السلوك. ويمكن أن توضح الوظيفة الاستشارية بالعبارة المفسرة التالية: "أنا الباحث أطلب منك (المتلقى) أن تتخذ موقفاً (رأياً) س، وأن تنجز الفعل س".

3- **وظيفة الالتزام :** حيث يُفهم الباحث المتلقى أنه ملزم بإنجاز فعل معين. أما أنواع النص التي لها وظيفة التزام فهي العقد والاتفاقيات، وشهادة الضمان، والعهد... والعبارة الموضحة لهذه الوظيفة هي: (أنا الباحث ملزم تجاه المتلقى بعمل الفعل س).

4- **وظيفة الاتصال:** حيث يُفهم الباحث المتلقى أن الأمر يتعلق بالنسبة له بالعلاقة الشخصية وبخاصة بإقامة اتصال شخصي والحفاظ عليه. ويؤشر إلى الوظيفة الخاصة بالاتصال من منظور مباشر من خلال صياغات أدائية صراحة مع أفعال أو مركبات فعلية مثل : شكر، رجاء الاعتذار ، تمني التوفيق. والوظيفة الاتصالية مقرونة في الغالب بتلك المواقف الموضوعية مثل : حزن، أسف، سرور، سعادة.

5- **وظيفة الإعلان:** يُفهم الباحث المتلقى أن النص يوجد واقعاً جديداً وأن المتنطق الناجح للنص يعني إدخال عامل معين. وعبارة هذه الوظيفة (أنا الباحث أجعل بذلك "س" ينظر إليه على أنه "ص"). ومن أمثلة هذه النصوص: التعين، الوصية، التوكيل، الشهادة، ويتصل الأمر عموماً بنصوص مرتبطة بمؤسسات اجتماعية معينة.

خاتمة:

إن حقل التداولية، حيث الأداء الفعلي للغة واكتمال جوانب الدورة التخاطبية مع مراعاة الظروف الخارجية لإنجاز الخطاب واستقباله، قد أخرج اللغة

من إطارها الوضعي إلى إطار الممارسة العملية قصد إنجاز مهام خارجة عن النطاق اللفظي. وإذا كانت هذه الوظيفة الجديدة للغة قد استندت في الأول إلى جمل بسيطة وأقوال إنسانية فإنه وبالإمكان التأسيس لأدوات إجرائية تعمل على تحليل النص الأدبي وفق هذه النظرية- نظرية أفعال الكلام- لتحديد نوع الاحتكاك التواصلي الذي يعبر عنه الكاتب تجاه المتلقى ، إذ يجب النظر إلى النص من حيث ما ينبغي أن يفهم منه إجمالا كقول واحد أو جملة واحدة، وما ينبغي أن يخزّن به فعلا.

المواطن:

- Nicole Delbecque , Linguistique cognitive, préface de René Dirven -1 et Marjolign vespoor, éd Deboeck Ducolot Paris – 2002, p 190.
- .2- المرجع نفسه، ص 191
- 3- مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، العدد 10، الجزائر 2004 ، ص 186.
- 4- فولفجانج هانيه مان و ديتير فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ت/ سعيد حسن بحيري، القاهرة 2005، ص 54.
- 5- كلاوس برینك، التحليل اللغوي للنص، ت / م. ح . بحيري، م . المختار، القاهرة 2005، ص 109.
- 6- المرجع نفسه، ص 110
- 7- أوستين ، جون لانشو، القول من حيث هو فعل، ت / محمد يحيائى، عالم الكتب للنشر، الجزائر، 2006 ، ص 5
- 8- كلاوس برینك، التحليل اللغوي للنص، ص 110
- 9- مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، ص 185
- 10- كلاوس برینك، التحليل اللغوي للنص، ص 110
- 11- المرجع نفسه، ص 111
- 12- فولفجانج هانيه مان و ديتير فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص 54.
- 13- المرجع نفسه، ص 114
- 14- المرجع نفسه، ص 116
- 15- ينظر: المرجع نفسه، ص 117
- 16- أوستين، القول من حيث هو فعل، ص 10-9
- 17- المرجع نفسه، ص 13
- 18- المرجع نفسه، ص 11
- 19- المرجع نفسه، ص 15

- .20- المرجع نفسه، ص 70
 .73-21- المرجع نفسه، ص 72 -73
 .124 123-22- المرجع نفسه، ص 123
 .20-23- المرجع نفسه، ص 20
 .24- ينظر: المرجع نفسه، ص 20
 .21-25- المرجع نفسه، ص 21
 .21-26- ينظر: المرجع نفسه، ص 20 - 21
 .69-27- المرجع نفسه، ص 69
 .56-28- فلوفجنهنج هانيه مان، مدخل إلى علم لغة النص، ص 56
 .56-29- المرجع نفسه، ص 56
 .57-30- المرجع نفسه، ص 57
 .118-31- كلاوس برينيكر، التحليل اللغوي للنص، ص 118
 .118-32- المرجع نفسه، ص 118
 .120-33- المرجع نفسه، ص 120
 .121-34- المرجع نفسه، ص 121
 .123-35- المرجع نفسه، ص 122 - 123
 .128-36- ينظر المرجع نفسه، ص 127 - 128
 .137-37- ينظر، المرجع نفسه، ص 137 - 158
 قائمة المراجع:

- 1- مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، العدد 10، الجزائر 2004.
- 2- فلوفجنهنج هانيه مان و ديتير فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ت / سعيد حسن بحيري، القاهرة 2005.
- 3- كلاوس برينيكر، التحليل اللغوي للنص، ت / م. ح . بحيري، م . الختار، القاهرة 2005.4
 أوستين ، جون لانشو، القول من حيث هو فعل، ت / محمد يحياتن، عالم الكتب للنشر، الجزائر 2006
- 5-Nicole Delbecque , Linguistique cognitive, préface de René Dirven et Marjolijn Vespoor, éd Deboeck Ducolot Paris – 2002 .

التدريس وفق بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات بين وجاهة التصور وعوائق التطبيق منظومة التعليم الجزائري -أنموذجا-

*سيوانى عبد المالك

Abstract :

This article aims to showcase the truth about applying a pedagogical skill approach in our educational system. After a decade of work, by focusing on theoretical foundations and pedagogical perception and educational mechanisms, and through detecting shackles and handicaps that hinder its implementation in desired and appropriate conditions, and by proposing a handful of solutions that would bring a plus to its execution on the field to overcome the difficulties that clog its application.

ملخص:

نروم في هذا المقال تسليط الضوء على الواقع بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات بعد مرور أزيد من عشر سنوات من تطبيقها في منظومة التربية ، وما أحدثته من ثورة كوبينيكية في سيورة التعليم و التعلم، بانتقائها من نموذج استمولوجي كان مبنياً على تبليغ المعرف إلى نموذج يقوم فيه التعلم بناء معرفته بنفسه و تحويلها إلى معرفة فعية و انتقاها من مبدأ التعليم إلى مبدأ التكوين.

هذه المقاربة البراقة على مستوى المقاصد النظرية، كثيراً ما شابتها جملة من الصعوبات و العوائق على مستوى التطبيق الميداني، مما جعلهاً مثار جدل بين الفاعلين التربويين. واستناداً لأهمية التدريس وفق منظور بيداغوجيا الكفاءات، سنجاول تحديد منطلقاتها النظرية ومعاملها البيداغوجية واجراءاتها الديداكتيكية، مع رصد ما يعيق تطبيقها من صعوبات و عراقيل، مقتربين بعض الحلول الكفيلة بتجاوز مازق التطبيق والممارسة كما نعتقد أو نتصور ذلك.

مقدمة:

لقد تزايد اهتمام الجزائر بتطوير مكونات النظام التربوي و التعليمي بدءاً من تسعينيات القرن الماضي، وتجلى ذلك من خلال تبني مدخل التدريس بالأهداف كاستراتيجية تمكن من ترشيد العمل التربوي (بناء المناهج، طرائق التدريس، أساليب التقويم) عبر الصياغة الواضحة و الصريحة للسلوكيات المتوقعة من التلاميذ في صيغة

* أستاذ مساعد، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بجاية.

نشاط تعليمي، والتحديد الواضح للشروط التي يتم فيها النشاط والمعايير التي تسمح بتنميته. ورغم النجاح الذي حققه هذا التيار، إلا أنه لم يكن بمقدوره بناءً عن الانتقادات، مما مكّن من تبني تيار آخر في بداية الألفية الثالثة يدعو إلى الأخذ بمفهوم الكفاءة ويستند إلى المقاربة بالكافاءات.

هذا التحول في مفهوم الهدف إلى مفهوم الكفاءة يعد قطيعة واستمرارية في الوقت نفسه، فهي قطيعة من حيث التصور والمقاربة، إذ تعتبر الأهداف نقطة الانطلاق في التصور الأول، بينما تعتبر الكفاءة نقطة الانطلاق في التصور الثاني، وهي استمرارية باعتبار المقاربة بالكافاءات تتضمن تصويراً للأهداف على المستوى التطبيقي، وبذلك يمكن اعتبارها الجيل الثاني للأهداف.

وتعد المقاربة بالكافاءات مفهوماً إدماجياً، من منطلق أن الكفاءة هي قدرة المتعلم على تجسيد وإدماج القدرات والمعرف فعالة وعملية بهدف إعطاء معنى للتعلمات. ومن أهدافها:

- الانتقال من مبدأ التعليم إلى منطق التكوين.
- العمل على تحويل المعرفة النظرية إلى معرفة نفعية.
- ربط التعليم بالواقع والحياة.
- النظر إلى الحياة من منظور عملي.

أمام هذا الفتح الاستدلالي والديداكتيكي للمقاربة بالكافاءات الذي تبنته وزارة التربية الوطنية في مطلع هذه الألفية، سناحت في هذا المقال تحديد المنطلقات النظرية والمعالم

البيداغوجية لهذا المنهج المثير للجدل، مع تبيان جملة العارقين والصعوبات التي يواجهها هذا الاختيار من حيث الأجرأة والتفعيل الميداني، بعد مرور ما يزيد عن عشر سنوات، محاولين اقتراح بعض الحلول التي نراها كفيلة بتجاوز مأزق الممارسة والتطبيق.

1- المنطلقات النظرية للمقاربة بالكافاءات:

يعد نموذج التدريس بالكافاءات ثورة كوبيرنيكية^{*} لأنها انتقلت من نموذج استدلالي كان مبنياً على تبليغ المعرف إلى نموذج يقوم فيه المتعلم ببناء معرفته الخاصة.

وأسعدت هذه المقاربة أسسها النظرية من البنائية التكوينية لجون بياجي الذي بني نظريته على أساس الاستمولوجية متنية مفادها: أن بناء المعرفة يتم عن طريق التفاعل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة أي بين الفرد ومحيهه، متميزة بذلك عن العقلانية التي ترى اولوية العقل (الذات) في بناء المعرفة، ومتميزة عن التجريبية التي تذهب إلى اعتبار التجربة (المحيط) مصدر المعرفة.

وكان لبنائية بياجي أثراً على المستوى البيادغوجي تمثل في تغيير الرؤية إزاء التعلم و تتل دعائم هذه النظرية البيادجية في¹:

أ- أن التعليم تفاعل بين الفرد ومحيهه.

ب-أن هذا التفاعل يتم بفعل الفرد في المحيط، و تسمى هذه العملية استيعاباً، وبفعل المحيط في الفرد، و تسمى هذه العملية تلاوئماً Accommodation

ج- أن التعلم يبني بالتدريج و موازاة مع مرافق النمو عند الطفل.

وظهر مفهوم التدريس بالكفاءات في بداية التسعينيات من القرن الماضي ليحل محل تيارين بيداغوجيين قرئيين ومنطبعين في بعضهما بقعة، والذين كان لهم مجدهما في سنوات الثمانينيات من القرن المنصرم. و هما:

1- بيداغوجيا الأهداف² : التي ركزت التعلم على ما هو جوهري: أي حركة المتعلم بحيث لم يعد المهم هو ما "يحب" "أن يعرفه" المتعلم بل هو حسن "التصريف" بما يعرف. إن الأمر يتعلق بثورة حقيقة في مجال البيادغوجيا، لكن انحراف بيداغوجيا الأهداف - مع الاسف- قاد إلى تكرييس كل الالعاب في "أهداف ميكروسكوبية" يتم تدرسيها ومراقبتها بصراحتها، دون أن تتكلف نفسها هذه البيادغوجيا عناء طرح السؤال عما بإمكان المتعلم القيام به بكيفية شمولية.

2- بيداغوجيا المهارة: التي تولدت مباشرة من الأولى(بيداغوجيا الأهداف) والتي مكنت من التشديد على كون المتعلمين ليس عليهم فقط أن يتعلموا بعض أشكال "حسن التصرف" أي "المهارات" وإنما عليهم كذلك أن يكونوا جميعاً قادرين على إحراز هذا التعلم، شريطة أن منحهم الوقت الكافي لذلك.

وهكذا فقد قامت بيداغوجيا الكفاءات على أنماط بيداغوجيا الأهداف، و تسمى المقاربة بالكفاءات بـبيادغوجيا المتأسسة على الأهداف كـكل ثان.

ويمكن عرض أهداف كلا الجيلين على الشكل التالي³:

أهداف الجيل الأول (بیداغوجیا الأهداف) أهداف الجيل الثاني(المقاربة بالکفاءات)	
أهداف من مستوى عال من المستوى الثالث إلى السادس من صنافة بلوم (التحليل-التركيب-التقويم).	أهداف من نوع صنافي بسيط أي: المستويين الأول و الثاني من صنافة بلوم (المعرفة، الفهم).
سيرورات ذهنية معقدة.	سيرورات ذهنية بسيطة.
يتأسس على بنية المعرف المدمجة لكل الحالات الثلاثة(المعرفي-الحس الحركي-الوجوداني).	تعتمد أساسا على المجال المعرفي.
تعلم مندمج (بنية المعرف).	تعلم مجزأ (أهداف دقة مجزأة).
رؤبة لبرنامج تعليمي متكملا.	رؤبة مرتكزة على المواد الدراسية.
متاثرة بالسيكولوجية السلوكية.	متاثر بالسيكولوجية المعرفية.

وهكذا فإن ما يهم المقاربة بالکفاءات ليس تعلم مهارات مثل تلك التي يتحدث عنها (بلوم) و(دولاندشير) في صنافتها في المجال المعرفي والتي تشمل (المعرفة-الفهم-التحليل-التطبيق-التركيب-التقويم) بل ما يهم هذه المقاربة مدى التكهن والقدرة على استيعاب واستثمار ذلك الكل المكتسب من المعرف والقدرات والمهارات والماضف في مواجهة جملة أو شبكة من الوضعيات، وهو المعنى نفسه الذي نجده عند منظري هذه المقاربة الجديدة سواء تعلق الأمر (بفيليپ بيرنو) (دي كتيل) أو (كارل روجرز) أو آخرين. فالکفاءة في نهاية المطاف يتم تحديدها باعتبارها معارف تضاف إليها مهارات س يتم توظيفها ، أو بتعبير (دي كتيل)⁴ situation problème: أي أن الكفاءة هي مجموعة من القدرات (الأنشطة) + مهارات + شبكة وضعيات: أي أن الكفاءة هي مجموعة من القدرات (الأنشطة) المرتبة التي تطبق على المحتويات في إطار فئة معينة من الوضعيات، من أجل حل المشكلات التي تطرحها تلك الوضعيات. ضمن هذا المنحى تمت عملية التحول

التربوي من البيداغوجيا المنطقية/بيداغوجيا الأهداف إلى بيداغوجيا الخلق والإبداع/بيداغوجيا الكفاءات "لأن المدرسة موجودة لكي تهيئ للحياة" كذلك ينبغي أن توظف المعارف المكتسبة بالمدرسة في سياقات أخرى⁵ ، لأن المعارف المدرسية تظل دون معنى لطالما بقيت معطلة و فاقدة الصلة بمواردها ووظائفها الاجتماعية. ويرى (كريستيان بوسمان) أننا "نتعلم المشي و نحن نمشي والفناء ونحن نغفي، فلماذا نتعلم التفكير والللاحظة والتخييل والتواصل والتحليل بغير ممارسة هذه الأنشطة ضمن أوضاع متنوعة⁶ وبهذا تكون الكفاءة عبارة عن:

- 1- مجموعة من المعارف والقدرات والمهارات الناتجة عن تعلمات ومكتسبات متعددة يحصلها ويتمكن منها المتعلم ويوظفها لأداء مهام وإنجازات تسمح بتشغيل مختلف الأنشطة والعمليات بشكل فعال في وضعيات تعلمية جديدة.
- 2- الكفاءة تدرج عدة مهارات.
- 3- توظف المكتسبات و الخبرات بشكل فعال وإيجابي.⁷

تأسيسا على هذا فالمقاربة بالكفاءات لا تروم ما يجب على المدرس تعليمه، وإنما تهم بما ينبغي على المتعلم معرفته وإنقائه بجعله ضمن وضعية تعليمية يكون فيها قادرا على إنجاز وأداء المهام والأنشطة حسب معايير الإنقاذ المطلوبة، تمكنه من التفاعل والاندماج في محیطه والتكيف مع التحولات والمستجدات المحیطة به، لأن المخالصية الأساسية للكفاءة هي أنها "لا تتحقق إلا في الفعل"⁸. بحكم معنى علم النفس المعرفي والنظرية البنائية، التي تفيد أن المعرفة تبني ولا تنقى، وتنتج عن نشاط بيداغوجي واجتماعي مفترض أو واقعي في سياق دال⁹. عكس البيداغوجيات الكلاسيكية التي تأسست على مرجعية سلوكية تؤمن بالتبلیغ والتلقين والترويض والتمييم كبيداغوجيا الأهداف، بخلاف المقاربة بالكفاءات التي قامت في بعدها الاستمولوجي السوسيو بنائي على أنموذج يضع في حسابه الفرد المتعلم كائنا عارفا فاعلا وليس مفعولا فيه.

- 2- الإجراء الديداكتيكي لسيرورة التعلم بنموذج المقاربة بالكفاءات:
لقد تشكلت الوضعية الديداكتيكية للمقاربة بالكفاءات وفق النموذج البنائي لنظرية بياجي التي تدرج فيها سيرورة التعلم عبر مجموعة من الخطوات الأساسية¹⁰:

- 1- تقويم التعلم السابق (تقويم تشخيصي): وفيها يختبر المتعلم في مكتسباته السابقة بحيث:
- يتم التعرف على المفاهيم والعمليات الذهنية التي تشكل قاعدة لبناء المفهوم الجديد.
 - إعداد أدوات وأنشطة اختبارية ملائمة لقياس مدى تمكن المتعلم من المكتسبات السابقة.
- 2- تحفيز المتعلمين: يميز السيكلوجيون بين الحاجات الأولية و الحاجات الثانوية لدى الفرد، وفي ضوء هذا التمييز يكون تحفيز المتعلمين، إما من النوع الأول كالجوع والعطش كا هو الشأن عند السلوكيين، واما من النوع الثاني كالحاجة إلى المعرفة و تفسير معطيات العالم الخارجي (كا هو الشأن عند بياجي) الذي يرى اعتماد التحفيز على خلق حالة من عدم التوازن بين موضوع التعلم والبنيات الفكرية التي يمتلكها المتعلم في وضعية محددة أي حاوله خلق الاهتمام لديه بموضوع التعلم. ولا يتم التحفيز عند - بياجي- بالكيفية الالازمة، إلا إذا تم في إطار مشكلة أو وضعية معينة، بحيث يكون المدرس مطالباً بتأليلي:
- التفكير في نوع المشكلات التي ترتبط بهدف التعلم و اختيار المشكلة الأكثـر ملاءمة.
 - اختيار المشكلة القرية من الحياة اليومية للمتعلمين.
 - صياغة المشكلة صياغة واضحة.
 - العمل على طرحها بكيفية ثير اهتمام المتعلمين بموضوع الدرس.
- 3- الإعلان عن موضوع الدرس وفق مايلـي:
- أن يكون هدف الدرس واضحـا.
 - عدم الإسراع في الإعلان عن الهدف حتى ترك الفرصة للتلامـيد للتوصـل إليه بأنفسهم.
 - أن يطرح الهدف في صيغـة حل ممـكن للمشكلـة.
 - أن يكون الهدف عامـا و متضمنـا للعملية الذهـنية أو المفهـوم المراد بناؤه.

- 4- يقدم المدرس الأدوات والمواد التعليمية التي ستشكل موضوع الدرس شارحا لمقتضياتها الإجرائية، تاركا الفرصة للمتعلمين لمارستها أفرادا وجماعات.
- 5- الملاحظة: يدعو المدرس تلامذته إلى ملاحظة وقائع التجربة وتدوين نتائجها حريصا على مAILY:
- ألا تكون ملاحظات التلاميذ عشوائية، بل عليه أن يوجه انتباهم إلى مراقبة الواقع والنتائج التي لها علاقة وثيقة بالمفهوم الذي يراد بناؤه في الدرس.
 - 6- نقل معطيات الملاحظة: يطلب المدرس من تلامذته الإدلاء بنتائج ملاحظاتهم، وذلك من خلال مايلي¹¹:
 - التأكيد من الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المفهوم.
 - تحضير مجموعة من الأسئلة لتأطير ملاحظات التلاميذ.
 - تحديد الأدوار المختلفة الخاصة به، والأدوار التي سيقوم بها التلاميذ خلال الملاحظة.
 - تحديد الأشكال الملائمة التي ستتصاغ بها ملاحظات التلاميذ.
 - 7- النزدجة: يسأل المدرس التلاميذ عن استنتاجاتهم حول ما صيغ من الملاحظات ويكون ذلك بـ:
 - تحضير مجموعة من الأسئلة لتأطير عملية الاستنتاج لدى التلاميذ.
 - تحديد نوعية الموصفات التي تدخل ضمن الحقل العلمي الذي ينتمي إليه الدرس.
 - رسم الأدوار المختلفة للمدرس والمتعلمين في الوقت نفسه.
 - 8- التعميم: ويندرج في إطار عملية التجريد التي تمكن المتعلم من تكوين المفهوم المتعلق بالدرس، أي ممارسة التفكير على الصيغ والنماذج التي تم بناؤها في مرحلة التجريد، وبذلك يصبح التفكير استنباطيا، بحيث يسمح بإخراج المفهوم من دائرة التجربة المباشرة وتعديمه على حالات مختلفة.
- وهكذا نلاحظ أن أهم مرتکرات هذه المقاربة الجديدة هو تعويذ المتعلم على توظيف واستثمار كل مكتسباته السابقة في مواجهة وضعيات مشاكل تعرّضه

في حياته العملية، ولتحقيق ذلك كان لزاماً إعادة النظر في طريقة اشتغال المدرس وضرورة تنويع مداخل التعليم، وذلك باعتماد بيداغوجيات متنوعة والتي تسمى بالفعالة أو النشطة والتي تتميز بخصائصين:

- التركيز على الكيف بدل الكم، أي التمكن من المهارات بدل المعرفة، رغم أن المعرفة تبقى ضرورية، حيث لا يمكن أبداً اكتساب كفاءات أو قدرات دون معارف ولكن حضورها لا يمثل غاية في حد ذاته، لأن المقاربة بالكفاءات "لا تدير ظهرها للمعابر ولكنها بيداغوجية تفضل الرؤوس المكونة جيداً على الرؤوس الممتلئة جداً".¹²

- التركيز حول شخص المتعلم: حيث لم تعد المادة المدرسية ومحفوتها هي النواة بل المتعلم بخصوصياته¹³ ، لأن المحتويات الدراسية تبقى دون جدوى إذا لم تتم صياغتها عبر أهداف قابلة للتطبيق والتقويم، وقياس أثرها في تعلمات التلاميذ. لكن هذه الأهداف نفسها تبقى محدودة الأثر وقياس نتائجها غير مضمون حينما يتعلق الأمر بالتوارد في وضعيات مشاكل بالنسبة لكل تلميذ على حده.

ولعل بيداغوجيا الإدماج كونها من الوجهات التطبيقية للمقاربـات بالكفاءات قد رفعت من سقف التعامل مع هذه الوضعيات من البساطة إلى التركيب، بحيث يصبح التلميـذ معنيـا بالدرجـة الأولى بإنجاز مهمـة مركـبة تتطلب منه توظيف المـعارف الجـزـاء التي تـرسـ عليها خـلال الـدرـس لـمـدة أـسـابـع درـاسـية.

وبالتالي تصبح:

(savoirs) المـعـارـف

(savoir faire) والـمـهـارـات

(savoirs être) والـمـوـاقـف

هذه المستويات الثلاثة كلها موارد أساسية يعبئها ويجندـها المـتعلـم بشكل خـفـي عـبر سـلـسلـة من العمـليـات الفـكـرـية، لا تـظـهـر آثارـها إـلا حـينـما يـتم اـنجـاز مـهمـة مـرـكـبة بـنـجـاح من طـرف المـتعلـم. كـأن يـطـلب فـي وـضـعـة إـدـمـاج المـكتـسـبات لـتـلـمـيـذ نـهاـية التـعـلـيم الـابـدـائـي مـثـلاً: أـن يـقـدم خـطـبـة شـفـوـيـة أـو كـاتـبـة بـنـاسـيـة الـاحـتـفـال بـنـهاـية الـعـام الـدـرـاسـي، وـذـكـر بـجـنـيد المـكتـسـبات الـلـغـوـيـة (عـنـاصـر الجـلـة الفـعـلـيـة والـأـسـمـيـة) وـبعـض الـأـدـوـات الـأـسـلـوـبـيـة (الـتـعـجـب، الـاسـتـفـهـام....) لـتـقـديـم النـص المـطلـوب وـالـذـي يـتـطـلـب نـوعـاً مـن التـرـكـيب وـالـدـمـج لـا تـظـهـر مـوارـدـه وـلـكـن تـظـهـر آثارـه¹⁴.

الوضعية الإدماجية في نموذج التدريس بالكفاءات ضرورة ملحة لتفعيل المعرف النظرية واستحضارها لمواجهة وضعية مشكلة، لأنه بدون بيداغوجيا الادماج تبقى الرساميل المعرفية التي راكمها التلميذ عبر السيرورة التعليمية/التعلمية كما يذكر فيليب بيرنو رساميل نائمة¹⁵.

وفي هذا السياق ذكر (عبد الرحيم الهاروشى) جملة من القواعد الذهبية للتعليم و التعلم وفق منظور المقاربة بالكفاءات أهمها¹⁶ :

- لا نحتفظ إلا بما أدمجناه، لذلك يجب تسهيل الإدماج بتنظيم المحتوى أو مساعدة المتعلم على تنظيمه.

- لا نحتفظ إلا بما هو نافع، وهذا ما يظهر أهمية اختصار كمية المعلومات والاحتفاظ فقط بالمفاهيم الأساسية وربطها بالمعارف اللاحقة.

- لا نحتفظ إلا بما نستعمله، مما يتطلب إتاحة الفرصة للمتعلمين من أجل تطبيق استعمال مكتسباتهم.

وهكذا فإن للتخطيط للدرس أهميته الكبرى في تدبير سيرورته وصيرواته، إذ كلما كان التخطيط دقيقا كلما تمكّن المدرس من توفير الجهد والوقت وحققت الأهداف التي يصبو إليها بمعية تلاميذه. ومن بين الأسئلة المهمة التي ينبغي على المعلم - باعتباره مرشد و موجه و مقوم العملية التعليمية -في ضوء الكفاءات- أن يطرحها هي¹⁷ :

- أي الأهداف يمكن أن يخدمها هذا الدرس؟

- ما علاقته بالدروس السابقة؟

- ما علاقته بمستوى المتعلم؟- هل يتضمن ما يثير اهتمام المتعلم أو يحرك مشاعره؟

- هل يساهم في علاج مشكلة؟

- ما الخبرات التي يستفيدها المتعلم من الدرس؟

- ما الأنشطة المناسبة للدرس؟

- هل تتوفر الوسائل المساعدة على التنفيذ؟

كل هذه الأسئلة تشكل الأساس الذي سيوجه المدرس أثناء تحضيره للدرس، وبالتالي تتشكل لديه رؤية واضحة عن درس الكفاءات والمسارات التي يمكن أن يسلكها، وتجعل التدريس بهذه البيادوجوجية الجديدة عملية منظمة وتتوفر بيئة تعليمية مثمرة ومنتجة، وكذلك تقدم تغذية راجعة للمدرس عن مدى صحة تصوراته العقلية أثناء تخطيط درس التعليم بالكفاءات

وتأسисا على هذا، فإن النظام التربوي في ضوء بيادوجوجيا الكفاءات ينبغي دائماً أن يضع في الحسبان أن المدرسة الحديثة ترتكز في مقصديتها على أربعة أهداف كبرى وهي:

- 1- نتعلم لنعرف.
- 2- نتعلم لنعمل.
- 3- نتعلم لنشيّع.
- 4- نتعلم لنكون.

ويكفي أن نخلط العناصر الأربع جيداً لنتخلص عصارة أشبه بأكسير حياة لمنظومتنا "التربية الجزائرية يتمثل في شعار" التعليم للحياة".

عائق على درب الممارسة:

وهكذا وبعد عرضنا للمنطلقات النظرية والتصورات الديداكتيكية لهذه البيادوجوجيا، فإننا نلاحظ وبإعجاب منقطع النظير، كم أن منطلقاتها النظرية ومقاصدها وغاياتها مغربية ومتيرة لرضا المربين والمهتمين بالشأن التربوي بصفة عامة، ولكن في الوقت نفسه نسجل بأسف وأسى عميقين أن المنظومة التربوية الجزائرية ما زالت تتخطى في العديد من الإشكالات الجوهرية التي تشن حركتها وتكتب نهضتها وتؤجل فرحة نجاحها في سياق الإصلاح المنشود بسبب جملة من العوائق والمتطلبات التي حالت دون بلوغ الغاية المرجوة من تطبيق هاته المقاربة.

ومن الصعوبات التي يواجهها نظامنا التعليمي بعد مرور عشرية كاملة من تطبيق هذه المقاربة الجديدة ما يلي:

أ-التباس التطبيق: هذا الأمر جعل على مستوى التدريس العديد من المارسين التربويين يطرحون أكثر من سؤال حول كيفيات وسائل التدريس

بالكتفأات، أي تحويلها من منطق التنظير المغري والجذاب إلى منطق التطبيق الفعال والمجدى، لأنه كما هو معلوم فهذه البيداغوجية الجديدة التي تبتتها وزارة التربية الوطنية منذ 2003، ظلت حبيسة التنظير ولم يتم إجراؤها وتفعيلها في الميدان بين جدران القسم بمعية التلاميذ . وبذلك ما زالت غير واضحة المعالم في أذهان معظم المدرسين، و ذلك لعدة أسباب: تغريب الجانب التطبيقي في الدورات والندوات التكوينية التي يشرف عليها السادة المفتشون في مختلف الأطوار، فكان الاشتغال بالأهداف هو المعهوم به داخل الأقسام، وما زال المدرس الجزائري يلقى الدرس أمام التلاميذ ولكن لا بمعيهم، رغم توظيف هيئة التدريس لبعض المفاهيم المرتبطة بالكتفأات مثل: القدرة-المهارة، الكفاءة المستهدفة، الوضعية المشكلة- الوضعية الإدماجية....) لهذا فالسؤال الذي نطرحه بحجة على أهل العقد والربط في المنظومة التربوية، هو: كيف السبيل إلى أجراة وتبسيط وتجسيد الكفاءة لكي يتسعى للمدرسين الاشتغال عليها بكل تلقائية وغفعوية؟ دون أن تظل على مستوى التوظيف التربوي والبيداغوجي تلفها الضبابية واللبس؟

لأن هذه المقاربة الرامية إلى الخلق والإبداع لدى المتعلمين - من خلال استغلال كل الإمكانيات الذهنية- لا يمكن اختزالها ضمن وصفات جاهزة، وهو ما يتطلب كذلك من المدرسين والمسرفين على التربية أن يكونوا بدورهم خلاقين ومبدعين، باحثين ومتبحرين متتجاوزين بذلك المنطق التربوي السابق الذي كانوا فيه ممثلين ومنفذين لبرامج ومقررات محددة بشكل آلي و متخلص.

2- مقاومة التغيير: ويتعلق الأمر بمقاومة مختلفة الفاعلين (مدرسین، أولياء، مسؤولین) لأي جديد بيداغوجي وتغيير للممارسة التعليمية، بسبب عدم إلمامهم بما يرمي وأهداف المقاربة بالكتفأات وعدم إدراكهم لإيجابياتها في تطوير الممارسة التعليمية.

3- النقص في التكوين والتقصير فيه: ويتعلق الأمر بتكون مختلف الفاعلين التربويين مدرسين، مفتشين، مستشارين، رؤساء المؤسسات، و ذلك عن طريق:

- تزويد المدرس بعتاد وعدة بيداغوجية لمساعدته على إنتاج أنشطة الإدماج وتمكينه من تقويم تعلميات ومكتسبات تلامذته.

- جعل المفتش يتسلح بأدوات وإجراءات بكيفية دائمة لضمان متابعة التطبيق الأحسن لهذه المقاربة البيداغوجية الجديدة.

- 4- طول البرنامج التعليمية وعدم تمييز المدرس بين ما هو أساسى وما هو ثانوي في المحتوى، ورغبته في إعطاء كل شيء للتميذ غثه وسمينه، علماً أن المقاربة بالكماءات تنتهي من المعارف ما هو أفيد وأنفع للتميذ فقط.
- 5- الاكتظاظ في الأقسام وضغط الحجم الساعي وعدم ملاءمته لتنفيذ البرنامج حسب ما يرتبه التدريس بالكماءات.
- 6- اختلاف التصورات والمرجعيات وتعددية المثلثات المصطلحية والمفاهيمية مثل(الكماءة تصبح هدفاً حيناً، وفاءة مستعرضة حيناً آخر، وقدرات أحياناً أخرى).
- 7- خلو الكتب المدرسية من وضعيات إدماجية ووضعيات مشاكل شبيهة بالوضعيات التي يصادفها التميذ في حياته اليومية، لأن الأصل في تبني المقاربة بالكماءات هو تعويد المتعلم على معالجة المشاكل وحل المسائل التي تعرّضه بتوظيف ما خبره من معلومات ومهارات وخبرات شخصية، وبالتالي هيمن الطابع الاسترجاعي للمعارف والمعلومات دون تفعيلها في وضعيات مستهدفة. ولهذا كثيراً ما يعبر الأساتذة في الميدان عن حيرتهم وارتباكم حيال تطبيق هذه المقاربة الجديدة، وكثيراً ما يشدهم الحنين للممارسة التقليدية التي تؤدي إلى نتائج محسوسة - حسب وجهة نظر معظمهم - عوض الاعتماد على تصور نظري غير واضح. وهكذا يبقى الاشتغال بالأهداف رغم اللباس الخارجي لها والذي يحاول إضافة مسحة آلية للكفاءة وتغليفها بخلافها.

الحلول المقترنة:

أما هذه الوضعية التي تختفي فيها بيداغوجيا النظام التعليمي بالكماءات في بلادنا، نعتقد أن الحلول المثلث للخروج من مأزق عدم توافق مأمول النظرية مع الواقع تطبيقها في الميدان تمثل فيما يلي:

- 1- ملامسة نموذج تطبيقي واضح للكفاءات المستهدفة في المنهاج، لكي يتمكن الأستاذ من معرفة الكفاءة بشكل تطبيقي ثم إثماها وتقويمها ومعالجة إختلالات مختلف محطاتها وتنصي هنا للكفاءات التي تم تصريفها في الكتاب المدرسي.

- 2- جعل المحتويات التعليمية حية وحيوية بحيث تنلأء مع الوضعيات الإدماجية وتجاوب مع الواقع الاجتماعي وال النفسي للمتعلم.
- 3- تكثيف الدورات التكوينية لهيئة التدريس لتزويدهم بالحلول لأهم الإكراهات التي تعيقهم في تطبيق هذه المقاربة في الميدان.
- 4- تخفيض الحجم الساعي في الأسبوع بالنسبة للمتعلمين ، وتقليلص البنية الكمية للمواد الدراسية المبرمجة في السنة الواحدة.
- 5- الإنصات إلى مشاكل المتعلمين وتشخيص الصعوبات التي تعرّضهم في التعلم لمعرفة ميولاتهم و حاجاتهم و اشغالاتهم و توجهاتهم وأخذها بعين الاعتبار أثناء بناء المحتويات الدراسية.
- 6- محاربة ظاهرة الاكتظاظ الذي تعرفه الأقسام، إذ لا يعقل أن نطبق بيداغوجيا الكفاءات في أقسام تتجاوز الأربعين تلميذا في معظم الأحيان.
- 7- إمداد المؤسسات التعليمية بالتجهيزات والوسائل الالزمة لتحسين ظروف العمل.
- 8- جعل المتعلم هو محور العملية التعليمية/التعلمية، ولن يتحقق ذلك إلا إذا تجاوز المدرس طرائق التدريس التقليدية القائمة أساسا على التلقين، و اقتتنع بدوره كموجه و مرشد و مقوم لسيرورة العملية التعليمية التعليمية. وكلما هيمن جو التعلم عوض التعليم والتلقين، كلما إقتربنا من روحية جو المقاربة بالكفاءات.

هواش البحث:

* الثورة الكوبرينيكية: نسبة إلى كوبرنيك الذي قلب التصور لعلاقة الأرض بالشمس، مصححا النظرية التقليدية على مركزية الأرض و دوران الشمس حولها، و نستعمل ثورة كوبرينيكية بمعنى ثورة معرفية.

1 ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفايات- مقاربة نظرية عملية، مطبعة انفورانت، فاس- ط.1. 2004- ص. 73.

2- كريستيان بوسنان و آخرون، ترجمة عبد الكريم غريب، أي مستقبل للкваيات. ص.09.

- 3- بيرديشي- تحطيط الدرس لتنمية الكفاءات- ترجمة عبد الكريم غريب- مطبعة النجاح الجديدة. ط 1- الدار البيضاء 2003 ص 7.
- 4 - محمد شرقى- بيداغوجيا الادماج- مدخل للاجراء الكفائيات- منشورات مجلة علوم التربية العدد 25- مطبعة النجاح الجديدة ط 1- 2011- الدار البيضاء ص 51.
- 5- جواكم دولز- إدمي أولاي- فيليب بيرنو و آخرون- لغز الكفائيات في التربية- ترجمة عز الدين الخطابي و عبد الكريم غريب. منشورات عالم التربية ط 1- 2005- المغرب- ص 48.
- 6 - كريستيان بوسمان و آخرون- المرجع السابق ص 32
- 7 - فاطمة حسيني- كفائيات التدريس و تدريس الكفائيات و آليات التحصيل و معايير التقويم- مكتبة الأحلام الجديدة ط 1- 2005- ص 15.
- 8- عمر بيسو- تعلم الادماج- سيرة جديدة أم تحصيل حاصل- منشورات مجلة علوم التربية- العدد 25- مطبعة النجاح الجديدة- ط 1- المغرب 2011- ص 63.
- 9- حسن بلقزيور- بيداغوجيا الادماج من التجزيء إلى التركيب- منشورات علوم التربية- العدد 25- مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء- ط 1- 2011- ص 72.
- 10- ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفائيات- مقاربة نظرية عملية، دروس تطبيقية، مطبعة أنفورانت، فاس- ط 1. 2004- ص 75/76.
- 11- ميلود التوري- المرجع السابق. ص 77

Perrenoud Philippe ,1998.construire des compétences est se -12 tourner le dos au savoirs? Resonances mensuel de l'école p- , Novembre Valaisanne.N°03.dossier « savoirs et compétences », 03.

- 12- محمد شرقى- المرجع السابق- ص 55
- 13- حسن بلقزيور- مرجع سابق. ص 73-74
- 14- 15 Philippe Perrenoud - le rôle de l'école première dans la construction des compétences- revue préscolaire, vol38. N°02, Avril 2000.pp.6.4.
- 16- عبد الرحيم الماروشي- بيداغوجيا الكفائيات- مرشد المدرسين و المكونين- ترجمة حسن الحيبة- عبد الإله شرياط- دار الفنك- الدار البيضاء ص 208.
- 17- عبد اللطيف المعانى- تدبير الزمن المدرسي بالثانوي التأهيلي- مجلة علوم التربية- مطبعة النجاح الجديدة. عدد 51. مارس 2012- الدار البيضاء. ص 144.

المراجع العربية:

- 1- بيردشى- تخطيط الدرس لتنمية الكفاءات- ترجمة عبد الكريم غريب- مطبعة النجاح الجديدة. ط 1- الدار البيضاء2003.
- 2- حسن بلقزبور-بيداغوجيا الادماج من التجزيء إلى التركيب-منشورات علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء-ط 1-2011.
- 3- جواكيم دولز-إدمي أولايني -فيليب بيرنو و آخرون- لغز الكفايات في التربية- ترجمة عز الدين الخطابي و عبد الكريم غريب. منشورات عالم التربية ط 1-2005-المغرب.
- 4- عبد الرحيم الهاروشى- بيداغوجيا الكفايات- مرشد المدرسين و المكونين- ترجمة حسن المحيي- عبد الإله شرياط- دار الفنك-الدار البيضاء.
- 5- عبد اللطيف المعانى- تدبير الزمن المدرسي بالثانوي التأهيلي- مجلة علوم التربية- مطبعة النجاح الجديدة. عدد 51.مارس 2012- الدار البيضاء.
- 6- عمر بيشو-تعلم الادماج-سيرورة جديدة أم تحصيل حاصل-منشورات مجلة علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-ط 1-المغرب.2011.
- 7- فاطمة حسيني- كفايات التدريس و تدريس الكفايات و آليات التحصيل و معايير التقويم-مكتبة الأحلام الجديدة ط 1- 2005.
- 8- كريستيان بوسمان و آخرون- ترجمة عبد الكريم غريب- أي مستقبل للكفايات.
- 9- محمد شرقى-بيداغوجيا الادماج-مدخل للاجراء الكفايات-منشورات مجلة علوم التربية العدد25-مطبعة النجاح الجديدة ط 1- 2011-الدار البيضاء.
- 10- ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفايات- مقاربة نظرية عملية، دروس تطبيقية، مطبعة أنفوبرانت، فاس-ط 1.2004.

المراجع بالأجنبية:

- 1-Philippe Perrenoud – le rôle de l'école première dans la construction des compétences- revue préscolaire, vol38. N°02, Avril 2000.
- 2-Perrenoud Philippe ,1998.construire des compétences est se tourner le dos au savoirs? Resonances mensuel de l'école Novembre. Valaisanne.N°03.dossier « savoirs et compétences »,

