

MÂAREF

معارف

Revue académique

مجلة علمية محكمة

Faculté des Lettres et des Langues تصدر عن كلية الآداب واللغات
جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة (UAMOB)

Numéro 15
Juin 2014
8^{ème} Année

العدد : الخامس عشر
شهر : جوان 2014
السنة الثامنة

PRÉSIDENT D' HONNEUR
Pr. Kamel BADDARI

الرئيس الشرفي
أ. د. كمال بداري

DIRECTEUR de Publication
Pr. Mohamed DJELLAOUI

المدير مسؤول النشر
أ. د. محمد جلاوي

Rédacteur en chef
Kahina DAHMOUNE

رئيسة التحرير :
أ. كاهنة دحمون

Membres du comité de Rédaction

أعضاء هيئة التحرير

Dr. Mustapha OULD YUCEF
Dr. Réda SEBIH
Boualem LAOUFI
Salim LOUNISSI
Hocine BOUCHNEB

د. مصطفى ولد يوسف
د. رضا سبيح
أ. بوعلام العوفي
أ. سليم لونيبي
أ. حسين بوشنب

Dépot Légal: 1369.2006
ISSN: 1112.7007

الإيداع القانوني
ر. د. م. د.

☎: 026935230

☎: 026935230

www.univ-bouira.dz

m3arefil@gmail.com

www.facebook.com/revue.maaref

موقع الجامعة على الانترنت
البريد الإلكتروني لهيئة التحرير
صفحة المجلة على الفايسبوك

جامعة أكلي محند أولحاج
البويرة. 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 مبتكراً أو أصيلاً ، ويشكل إضافة نوعية في اختصاصه .
- 2- أن تتوفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .
- 3- ألا يكون قد سبق نشره .
- 4- أن يلتزم بالقيم الإنسانية وبمعايير البحث العلمي وبخاصة
 - أ- الابتعاد عن التجريح والإسفاف في القول ، والتعريض بالآخرين .
 - ب- مراعاة البنية المنهجية .
 - ج- ترقيم الهوامش والإحالات تكون إما أسفل النص في نفس الصفحة، أو في آخر المقال، مستقلة عن قائمة المصادر والمراجع .
 - د- إعداد قائمة بمصادر البحث ومراجعته .
- 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 ومخزناً في قرص مدمج CD أو في وسيلة من وسائل استقباله في جهاز الحاسوب .
- 8- أن تقدم سيرة ذاتية للباحث في ورقة مستقلة عن البحث .
- 9- عدد كلمات البحوث 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 والانجليزية) 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 .
- تعبر عن آراء كتابها وحدهم ، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها ، ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .



الهيئة الاستشارية الوطنية والدولية

أ.د. أمينة بلعلی (تيزي وزو)	أ.د. محند أكلي صالحی (تيزي وزو)	أ.د. أحمد علي إبراهيم (العراق)
أ.د. زهير مكسم (بجاية)	أ.د. موسى إمارزن (تيزي وزو)	أ.د. أمزيان اممر (فرنسا)
أ.د. عباس بن يحيى (المسيلة)	أ.د. يوسف وغيلسي (قسنطينة)	أ.د. عبد الرؤوف زهدي (الأردن)
أ.د. عبد الحميد بورايو (تيازة)	أ.د. الطيب بودريالة (باتنة)	أ.د. عبد القاهر فيدوح (قطر)
أ.د. عبد الحميد هيمة (ورقلة)	أ.د. أحمد بوحسن (المغرب)	أ.د. عماد محنان (تونس)
أ.د. عبد الغني بارة (سطيف)	أ.د. أحمد شرراش (ليبيا)	أ.د. كمال نایت زاراد (فرنسا)
أ.د. فاتح علاق (الجزائر)	د. محمد كريم الكواز (العراق)	
أ.د. محمد الزهار (المسيلة)	أ.د. يوسف ناوري (المغرب)	

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية للعدد 15 قسم الآداب واللغات

أ. د. أحمد حيدوش «أ.ت.ع» (البويرة)	د. عبد الملك ضيف «أ.م. أ» (المسيلة)
أ. د. نواري سعودي «أ.ت.ع» (سطيف)	د. مليكة دحامية «أ.م.أ» (البويرة)
د. بوعلي كحال «أ.م.أ» (البويرة)	د. بوعلام طهراوي «أ.م.ب» (البويرة)
د. جمال مجناح «أ.م.أ» (المسيلة)	د. حفيظة أيت مختار «أ.م.ب» (البويرة)
د. حفصة نعماني «أ.م.أ» (البويرة)	د. صبيرة قاسي «أ.م.ب» (البويرة)
د. خالد عيقون «أ.م.أ» (تيزي وزو)	د. ميلود شنوفي «أ.م.ب» (البليلة)
د. رايح ملوك «أ.م.أ» (البويرة)	د. نعيمة بن علي «أ.م.ب» (البويرة)
د. سالم سعدون «أ.م.أ» (البويرة)	د. عبد الملك ضيف «أ.م. أ» (المسيلة)
د. عبد الرحمن عيساوي «أ.م.أ» (البويرة)	د. رشام فيروز «أ.م. أ» (البويرة)
د. محمد بن صالح «أ.م.أ» (المسيلة)	

الإخراج الفني والتجهيز الطباعي : لهواس سهام



Page vière



فهرس الموضوعات

- 7..... كلمة التحرير
- آليات اشتغال اللغة الروائية/مقاربة حوارية.
- 9..... نورة بعيو
- شعرية الترتيب الزمني في رواية (بخور السراب) لبشير مفتي.
- 21 نعيمة بن عليّة
- عنوان رواية (Les chemins qui montent) أصلا وترجمة.
- 31 نسيمّة لعداوي
- الأبعاد الفنية والجمالية في بناء القصة القصيرة جدا قراءة في مجموعة (زرقاء اليمامة والتنفس حلما) للقاص حسين المناصرة.
- 39 بختة هواشرية
- السيميويزيس والتلقي المسرحي مونولوج (الثلبة والقبعات) لـ (أحسن تليلاني) أنموذجا.
- 55 مفتاح خلوف
- أصول الصورة الشعريّة في الشعر الجاهلي . ذاكرة الوعي واللاوعي . .
- 69 قندوز كبلوتي
- توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحدائي
- 83..... فتحة حسين
- الخطاب الدرامي بين ، وعي الذات وسلطة النصّ.
- 95..... صالح قسيس
- قصيدة المتنبي الياثية (كفي بك داء أن ترى الموت شافيا) دراسة تحليلية ضمن رؤية دلالية.
- 109..... شذى عطا جرار
- معمارية الصورة الشعرية علي مستوى النص الشعري المعاصر (جدارية محمود درويش انموذجا).
- 127 خالد مديحة

قضايا الشعرية واشكالاتها.

153 فيروز رشام

. الروابط الحجاجية عند الجاحظ (كتاب البخلاء انموذجا) .

163..... مصطفى ولد يوسف

الرواسم والصيغ أو آليات النظم في الشعر الشفوي. أشعار السجن أنموذجا

177..... حميد بو حبيب

انطولوجيا الأمثال الشعبية القبائلية.

197 نصيرة ريلي

ملاحظات حول بعض جوانب التجديد للرموز الوقائية غير اللغوية للعين
الشريرة في منطقة القبائل (الجزائر).

213..... تومي حسين

منطلقات المثل الشعبي

223..... كاهنة قاسيمي

. الاحالة في القرآن الكريم من خلال التحرير والتنوير .

243..... الزهرة توهامي

. التعريف في المعاجم المختصة الحديثة : بين الواقع والمأمول .

255..... يمينة مصطفاي

. مظاهر التحليل النحوي قبل كتاب سيبويه .

269..... عيسى شاغة

. التشكيلات اللغوية في رواية (مزاج مراهقة) لفضيلة الفاروق .

285 لونيبي الصالح

مصطفى الأشرف نموذجا لجيل من مفكري الجزائر ما بعد الاستقلال

299..... د. ابراهيم سعدي

La littérature entre expression et culture. L'exemple de Ghania Hammadou.

Aït Mokhtar Hafida 5

MAZAL BERYEL.

Moussa IMARAZENE 13

**Traduire l'imparfait du mode indicatif français en arabe.
L'exemple de « L'Etranger » d'Albert Camus.**

Mourad DOUKARI21

La problématique de la fiction épistolaire à l'épreuve



de la Postmodernité.

SADI Naim 39

كلمة التحرير

عدد جديد من مجلة « معارف » نودعه بين أيدي القراء الأفاضل ، ونأمل أن يجدوا فيه كامل المتعة العلمية ، لما يتضمنه من أفكار ورؤى جادت بها قريحة الباحثين والدارسين من مختلف الجامعات الجزائرية والدولية.

فكما لا يخفى على أحد، فإن المسيرة التطورية لمجلة « معارف » ظلت تكفل بنجاحات عدة، فهي مسيرة ثرية وغنية، ففي كل سنة تكتسب نفسا جديدا يمدّها بطاقة الاستمرار والتنوع. فبعد ارتقاء المركز الجامعي إلى مصاف الجامعة وإنشاء مختلف الكليات ، حظيت هذه المجلة باستقلاليتها الإدارية والمالية والتنظيمية ، الشيء الذي مكنها من الولوج في ميادين تخصصية عديدة ، تتماشى والتخصصات التي تقوم عليها مختلف الأقسام المشكلة لكل كلية على حدة ، وقد ترتب عن هذه النقلة النوعية أن تفرعت المجلة إلى خمسة فروع أساسية : معارف أدبية - معارف قانونية - معارف اقتصادية - معارف اجتماعية ومعارف إنسانية.

فالمجلة بهذا التفرع المقصود تكون قد انفتحت أمامها مجالات واسعة للبحث والدراسة ، وضمنت تنوعها المنشود على مستوى النصوص الأدبية والعلمية المنتقاة ، وعلى مستوى النخبة الجامعية المشاركة في الهيئات العلمية واللجان التقييمية المختلفة ، هذه الهيئات واللجان الكفيلة بضمان المستوى الرفيع للمادة المنشورة. فكلية الآداب واللغات على سبيل المثال ، تتيح أمام الباحثين والدارسين فضاءات رحبة للكتابة والتأليف ، إذ تتوفر على ثلاثة ميادين أساسية ، يحظى كل ميدان بخصوصياته الثقافية والأدبية والمعرفية ، وبهذا الحقل المعرفي المتسع خطت المجلة خطوات عملاقة نحو الأمام بتشكيل رؤى وأفكار جديدة في ميدان البحث العلمي الجامعي ضمنت لها حركة علمية دائمة ومستمرة.

هذه الاستمرارية المثمرة واكبت بشكل فعال وتيرة النمو السريع والتغيرات الجوهرية التي شهدتها الجامعة في كافة المجالات لا سيما منها ما تتيحه فضاءات التواصل الإلكتروني من فضائل وتسهيلات ، إذ تدعمت المجلة بأليات جديدة ضمنت لها إمكانية اختراق الحدود الوطنية لتجد لها مكانة بين نظيرتها من

المجلات العربية والدولية ، وذلك عن طريق النشر الإلكتروني من جهة ، واعتماد طريقة تقديم ملخصات بمختلف اللغات الحية من جهة أخرى.

وفي الختام ، تتوجه إدارة المجلة وهيئة تحريرها بشكرهما الخالص لكل من شارك في إصدار هذا العدد الجديد ، إذ بفضلهم جميعا تمكنت المجلة من اكتساب هذا النفس التجديدي المميز ، وأن تلنو بخطى ثابتة وأكيدة نحو اكتساب الصبغة العالمية.

أ. د . محمد جلاوي

آليات اشتغال اللغة الروائية/مقاربة حوارية

نورة بعيو*

الملخص

يركز هذا المقال على الكيفية التي تشتغل بها اللغة في النصّ الروائيّ من منظور الناقد الروسي (ميخائيل باختين) مؤسس النقد الحواريّ، وذلك من خلال آليات حددها في إطار الخطّ الأسلوبيّ للرواية بهدف تشخيص خطاب الآخر، وتتمثّل في التهجين، الأسلبة، والمحاكاة الساخرة، والسخرية، حيث تسهم في خلق ازدواجية صوتية ضمن الملفوظ الواحد، والكلمة الواحدة، عبر تنويع في مواقع استعمال اللغة في إطارها المتداول، فهذا التحوّل في فهم اللغة والتعامل معها يؤدي إلى إنشاء تنوع كلاميّ واضح يسهم في توسيع دائرة حوارية الرواية.

كلمات المفاتيح : الحوارية، الخطّ الأسلوبيّ، التشخيص اللغويّ، خطاب الآخر، المونولوجية، التهجين، المحاكاة الساخرة، السخرية، الأسلبة، الملفوظ.

Abstract:

This essay focussed the manner language acts in the novel text in the view of the Russian critic Mikael Bakhtine, the pioneer of dialogic criticism, through the mechanisms he determined for the novel stylistic line, so as to personify the other's discourse, the mechanisms embodied in hybridization, stylization, parody, irony, contributing in creating a phonetic binary within the same language by its diverse uses in its most common context. This transformation of view in the language conception leads to the creation of a diversity of speech that widens the novel dialogism.

Key words: Dialogism, stylistic race, language personifying, other's discourses, monologism, hybridization, parody, irony, stylization, the worded.

جاء في كتاب « فيليب دوفور » Philippe Dufour, la pensée romanesque du langage بأن ميخائيل باختين بلور اتجاههاً دشنة مفاده أن هناك فكرياً روائياً للغة يتمظهر في الحوارية le dialogisme والشكل الروائي ووعي الكاتب بتاريخ اللغة التي يستعملها والمتخيّل الذي يحملها إياه(1).

*تقسم اللغة العربية وآدابها جامعة مولود معمري - تيزي وزو - الجزائر .

وإذا ربطنا بين هذا التوجه والخطاب الروائي العربي بعامته ، والمغاربي بخاصة ، نلاحظ أن اللغة الروائية تطمح إلى التغيير بما يناسب تغيير الفكر والتعامل مع المحيط والعالم برؤية جديدة ذلك أن العلاقة بين اللغة والفكر والواقع الاجتماعي من جهة ، والوعي واللاوعي من جهة أخرى ، في النص الروائي تتخذ أشكالا متعددة ، وخاصة أن الفن الروائي صارت له إمكانية استيعاب خطابات وأجناس مختلفة ، يقول «فيليب دوفور»: «إن الشكل الروائي أضحى فضاءً ديمقراطياً يفرض على عدد لا حصر له من الأفكار والخطابات أن تتحاور داخله» (2).

لقد صارت مسألة «اللغة الموضوع» أي التفاعل مع اللغة الروائية ، من المسائل الحساسة والمعقدة ، ولاسيما عندما نربطها بسيرورة التغيير ، وذلك لأمرين: **الأول:** لم تتمكن الرواية العربية عموما ، منذ ظهور «زينب» من إنشاء اتجاهات كبرى فنيا وإيديولوجيا ، كما تبلور في الرواية الأوربية (الهزلية ، الفروسية ، الرعوية ، الاختبار ، الواقعية...الخ).

والأمر الثاني: يرتبط بمفهوم اللغة الروائية وسط كم هائل من المناهج الألسنية والأسلوبية المتجددة والمتباينة باستمرار (3).

ويمكن أن نخفف من حدة هذه الإشكالية إذا اعتمدنا الطرح «الباختيني» يقول «ميخائيل باختين» : «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أديباً...الرواية هي مزيج من اللهجات الاجتماعية لمجموعة بشرية معينة ، وطرانات (jargons) مهنية ، ولغات الأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال» (4).

إن «م. باختين» يرفض أن تكون اللغة عبارة عن نسق من الوحدات والمقولات النحوية المجردة ، بل يعتبر اللغة كائنا اجتماعيا حيا ، ومشعبا إيديولوجياً ، وعلى هذا الأساس يبني الناقد الروسي مفهومه لحوارية اللغات / الخطابات والنصوص على مختلف الأبعاد الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفلسفية والنقدية وغيرها.

فما هي الآليات والأدوات التي يتسلح بها الروائي المغربي المعاصر لصياغة الموضوعات المختلفة ولاسيما بعد فترة الثمانينات من القرن العشرين ، مع العلم أن هذا الروائي مطلع في الغالب الأعظم على إجراءات النقد الروائي المعاصر ، بحكم ازدواجية اللغة التي مكنته من لغة الآخر واستيعابه ثقافته فرنسية كانت أم إنجليزية.

وهكذا يمكن القول إنه كان للكتابة القصصية والمسرحية بالإضافة إلى

الصحافة والترجمة ومختلف أشكال المثاقفة الأثر الواضح في تطويع اللغة العربية وابتكار المفردات والتراكيب المتصلة بالراهن المعيش وحاجاته التعبيرية ، بسبب ارتباط الفن الروائي بالحاضر والمستقبل ، لأنه شكل مفتوح على عوالم عديدة ، بالإضافة إلى علاقاته المختلفة بجدلية اليومي المتغيّب ، الأمر الذي يجعلها لا تستأذن المجامع والمعاهد اللغوية لابتداع كلمات وعبارات جديدة تناسب هذا التحول في مجالات الحياة المختلفة. وبهذا راحت الخطابات الروائية المغاربية تتجاوز القاموس الموروث الحريص على نقاء اللغة العربية وصفائها ، بدلا من تطويع اللغة وتوسيع إمكاناتها التعبيرية من خلال توظيف آليات التنوع الكلامي والأسلوبي بكل تمظهراته ، بالإضافة إلى أطر التعدد والتفكك اللغويين من مستويات وأنماط لغوية متباينة كما مثلته خطابات فترة ما بعد الثمانينات. وعليه فإن التوجّه العام للرواية العربية بعامة والمغاربية بشكل خاص ، ينحو إلى الإبداع باللغة وداخلها ، باعتبار أن اللغة لها محرّكها الذاتي وإمكاناتها الخاصة ، فهي تتحرك وتتطور وسط التفاعل اللغوي الحي في المجتمع(5).

ويندرج هذا المسعى في إطار اشتغال الكتابة الروائية المغاربية على اللغة بأفق حدائثي يتأسس على إعادة النظر في أدواتها ووظائفها داخل النص الروائي ، ومن ثم التجديد فيها وبها، لتتحدد خصوصية الرواية المغاربية متجاوزة النظرة السلفية الماضوية للغة وإيحاءات الحظر والتحريم ، فتصير موضوعاً بارزاً لتشخيص الفني الذي هو أساس أي تنوع كلامي وأسلوبي داخل الرواية ، فيكون هذا التنوع مقابلاً للاتجاه الثابت والجاهز للغة ، تنوع يحتضن لغة جديدة أو محتملة بما يناسب تحولات الراهن المتغيرة والمتجددة باستمرار(6) ، ومثل هذه الإمكانيات تؤكد تغيّر اللغة الدائم ومرونتها اللامحدودة في استيعاب مختلف الأجناس التعبيرية الأدبية وشبه أدبية وغير أدبية ، تدخل هذه الأجناس الروائية محمّلة معها لغاتها الخاصة منضدة stratifiée وحدتها اللسانية تنضيدا تراتيبيا(7) .

وهكذا يمكن اعتبار التشخيص الفني للغة lapersonnification de langage كعنصر حدائثي في الخطابي الروائي المغاربي والذي اعتبره « م. باختين » المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية ، ومن ثم فهي أيضا معضلة التشخيص الأدبي للغة. وعليه فالإشكالية الأساس في الرواية هي طرائق تشخيص خطاب الآخر discours d'autrui سواء كان شخصية حكاية كذات مجسدة أو كمركز لإرسال خطاب محدد أي من جهة معينة ، ويتمظهر هذا التشخيص الفني للغة لتحقيق الخط الحوارية في الرواية حسب « باختين » في الآليات التالية:

أولاً: التهجين L'hybridation ، وهو عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، أي التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معا على ساحة ذلك الملفوظ ، فالتركيب الهجيني هو ملفوظ énoncé hybride ينتمي حسب المؤشرات التركيبية والأسلوبية إلى متكلم واحد ، ولكن عمليا امتزج فيه ملفوظان وطريقتان ولغتان ورؤيتان إلى العالم.

ففي كلام « دنيا » خالة « مي » بطلة رواية « كريما توريوم / سوناتا لأشباح القدس » تهجين واضح ، حيث نقرأ موقفين مختلفين ولغتين متصارعتين بين ذهنيتين متباينتين لكل من « دنيا » وأختيها المتواجدين معها بمدينة نيويورك ، تقول: « لا ، المخ عندما ينغلق ، كل شيء يطير في الهواء ، كانتا مملوءتين بالنور عندما دخلتا إلى نيويورك ، بعد سنوات وضعتا الحجاب وتريدان الآن الانعزال في البيت وتطلبان مني أن أوقف البيانو بار ، عمل مثل هذا ، في ظنهما معطى للرجال وليس للنساء ، سمحتا لزوجين غبيين أن يتصرفا في حياتهما... » (8).

يُظهر لنا هذا الملفوظ الذي يعود في الأصل للمتكلمة « دنيا » ، عقلية المرأة المتحررة ، المسؤولة عن مواقفها والمقتنعة بسلوكاتها وطريقة تفكيرها ، وفي الآن نفسه هناك لغة الأختين الخاضعتين لزوجين متسلطين ومستبددين فعلا بهما ما شاء فالأختان مصدر لإمتاع هذين الزوجين / الرجلين لا أكثر.

وفي سياق آخر ، نلاحظ هذه المفارقة الواضحة بين القانون الإنساني الطبيعي العادل ، وقانون شرعته اليهودية على أرض تدعي أنها أرضها لوحدها فقط ، فتفرض حتى دفن جثة في أرضها الأصل. جاء في كلام « مي »: « ما الذي يخيف الناس من أن تدفن في أرضك ؟ هل صارت حتى جثتنا مخيفة إلى هذا الحد ؟ يبدو أنهم يرأفون علي من الصدمة أكثر من خوفي على نفسي ، أعرف أن القدس لم تعد قدسي... أي قانون هذا الذي يحرم إنسانا من رؤية أرض نبت فيها وعجن من تربتها وشمسها أكثر من ذلك الذي سرق أرضي... » (9).

ففي ملفوظ « مي » نجد لغتين / موقفين متصارعين ، لغة الظالم المستبد إلى درجة الإجرام ، ولغة المظلوم الذي استلبت أرضه أو انتزع منه حق مشروع هو الدفن في أرضه الأولى ، وكأن هذا المتسلط يخشى حتى من الأموات.

أما في خطاب « العلامة » لبنسالم حميش « نستمع إلى أحد المتكلمين يقول: « أما قولي بإزالة غرس الكروم ، ضمن باب اجتثاث الشر من أصله ، قبح الله الخمر وشاربها وصانعها والمتاجر فيها ، وأما المحتج بكون اليهودي والنصارى القاطنين بيننا تبيح لهم شريعتهم معاقرة الخمر ، فهذا شأنهم في بيوتهم دون

الحقول والمحلات العمومية في دار الإسلام...» (10).

في هذا الملفوظ الصراع واضح بين موقفين أي لغتين ، لغة رجل الدين ، المسلم المتشدد والحريص على تطبيق الشريعة والحدود تجاه تحريم الخمر ، فلا تجاوز ولا تسامح ولا تعايش مع الأديان والمعتقدات الأخرى ، وفي مقابل هذا الموقف ، نجد لغة المتساهل الذي لا يبالي بقيد أو شرط خاصة في وسط تعايش فيه طوائف دينية متعددة من مسلمة ونصرانية ويهودية ، لغة لا تأبه برد فعل الآخر أي المسلم ، فهي لا تفرض عليه معاقرتها ، ولكن ترفض أن تمنع من يشربها خارج البيوت والديار.

لقد امتزجت في هذا الملفوظ لغتان أي رؤيتان متصارعتان ، وبالتالي موقفان متضادان من العالم.

ثانيا : العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات أو ما اصطلاح على تسميته « م. برادة » باللعب الهزلي مع اللغات ، وهذه العلاقات تتكشف من خلال:

1. الأسلبة : la stylisation .

أشار «مخائيل باختين» في أكثر من موضع إلى أهمية هذه الظاهرة الفنية والأسلوبية في خلق الثنائية الصوتية في الرواية ، مما يؤدي إلى إضفاء سمة التعددية التي تبعتها عن الخط الأحادي أو المنولوجي. والأسلبة تعني أن المتكلم يحتفظ بكلام الآخر / الغير ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصة ، فيضفي عليه نبرته intonation الخاصة قد تتعارض دلالاته مع القصدية السابقة أو تتوافق معه ، فنحن إذن أمام كلام مؤسلب وآخر مؤسلب ، ويدخل في هذا الإطار أسلبة مختلف أشكال التعبير المكتوبة والمتداولة الشعبية الرفيعة والمبتذلة ، المقدسة والمدنسة...الخ(11).

ففي أحد سياقات نص «العلامة» يردُّ أحد الشخصوس وهو «عبد الرحمان» على كاتبه «حمو» في موضوع سهو العارف قائلا: «ولا ريب أنني سطّحت في مواضع أخرى وكبوت فتكرت لمبدئي الداعي إلى تأمل الأخبار وعرضها على القوانين الصحيحة حتى يقع تمحيصها بأحسن وجه ، فسهوت عن وصية علي كرم الله وجهه ، إعتقلوا الخبر ، إذا سمعتموه عقل دراية لا عقل رواية ، فإن رواة العلم كثير ووعاته قليل» (12).

هنا يؤسلب عبد الرحمان كلام علي بن أبي طالب ليمرر فكرته / قصده ، مقرا أنه لم يعمل بوصية «علي» فهو لم يتأمل الأخبار ولم يخضعها للفحص العقلي الدقيق مما جعل تحليله لبعض الموضوعات سطحيا ، كما ارتكب أخطاء

متنوعة في أخرى وكأن به لم يلتزم بوصية «علي بن أبي طالب» الذي نصح بالتزام العقل والذكاء في جمع العلم ، لا التزام الكثرة والسرعة في نقله.

ويؤسب السارد من النص القرآني ليحقق قصيدة معينة تتضمن موقفه من الحياة السياسية في البلاد التي يعيش فيها ، حيث لا حياة ولا وجود بدون نساء وجمال وطرب ومنتعة من جهة ، ومن جهة أخرى ، في الوقت الذي تضحى فيه فئات عديدة وتموت في سبيل استرجاع أرض الأجداد ودحض تواجد الأعداء ، نجد فئات أخرى تنعم وتلهو في الحانات ومجالس الطرب والغناء ، يقول «النديم» للسارد «مغنيتنا لهذه الليلة ، يا أستاذ لو رأيت جسدها المبارك لاقتعت معي أن السياسة إذا قيست به خردلة أو مهزلة...ألا ترى معي ، يا سيدي ، أن رباعيات الحكيم تبلغ مع مطربتنا أعالي فتنها ، فتخرج من حنجرتها لؤلؤاً منثوراً ونوراً على نور» (13).

تكمن الأسلبة في هذا الملفوظ في عبارات: «المبارك» و«نور على نور» ، حيث قام «نديم» الحانة بأسلبة للكلام المقدس من سورة «النور» ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ﴾ (النور: 34) .
وأسلبه النص القرآني في خطاب «العلامة» كشف لنا عن دلالات مختلفة (14).

2. المحاكاة الساخرة / الباروديا la parodie

هي كذلك نوع من أنواع العلاقات المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات ، ففي الباروديا يتحدث المؤلف بواسطة الآخرين أي يستعمل كلامهم فيدخل فيه اتجاهها دلاليا يتعارض تماما مع نزعة هذا الكلام الغيري ، مما يؤدي إلى خلق تصادم مع صاحب الكلام الأصلي فيجبره على خدمة أهداف تتعارض تماما مع الأهداف التي قصدها الكلام قبل المحاكاة. فالصوت الثاني وهو ضمني «implicite» يخلق تصادما واضحا عندما يجعله المؤلف يستقر في كلام الغير (15) ، في هذه الحالة تشبه الباروديا الكلمة الغيرية التهكمية ذات الدلالة المزدوجة التي تنقل النزعات والمواقف المعادية لها ، فإذا كانت كلمة المؤلف في الأسلبة تستقر في كلمة الغير دون أن نصل إلى حد التصادم الحاد ، فإن في المحاكاة الساخرة يتحدث المؤلف / السارد بواسطة الآخرين أي يوظف كلماتهم ويحملها دلالات تتصادم مع النزعة القبلية ، ليصير الكلام يخدم أهدافا تتعارض مع تلك التي وضعت من أجلها أصلا.

يقول : «العلامة» لكاتبه «حمو» : «هل يتسع عقلك يا حمو أو حسك

الطبيعي لتصديق نزول الإسكندر في صندوق زجاجي إلى قعر البحر ، وذلك بغية تصوير الدواب الشيطانية التي تمنعه من تشييد مدينته ، ثم وضع تماثيل لها تناط بها مهمته تخويف الدواب وتطريدها ؟» (16) .

إن هذا المقطع الكلامي / الملفوظ في الأصل من وضع وتسجيل الرحالة «ابن بطوطة» المدونة في قصص رحلاته ، وهو عبارة عن قصة من نسج الخيال ، لأنه في عصر «ابن بطوطة» (7هـ) لم تكن تقنيات الغوص في أعماق البحار متوفرة لتجعل الغطاس يصور ما تخفيه عوالم هذه الأعماق ، ليكشف أعداء منعوا أحد الملوك لتحقيق حلمه في بناء مدينته في قاع البحر ، فحصن نفسه بصندوق زجاجي ونصب تماثيل تخيف دواب البحر. وبالتالي لا يمكن مواجهته ومقاومة بطشه ، فكما تمكن من العبادة على اليابسة يحاول أن ينشر بطشه في قعر البحر...الخ.

وإن كان لمثل هذه القصص صدى واسع في زمن غاب أو غُيب فيه كل احتكام للعقل والمنطق الطبيعي ، فإن ذلك مقبول ، وهذه هي الدلالة الأولية / الأصلية. أما وأن العلامة يعيد صياغة هذه القصة بواسطة الباروديا ، فإنه يدمج فيها دلالة أخرى متعارضة تماما معها ، وهو يحاول أن يسجل الوقائع التاريخية قراءة ومراجعة ثم مقارنة ، فيولد بذلك صوتا آخر مقابل الصوت السابق / الأصلي ، فيتصادم معه ليؤكد أن مثل هذه القصص / المعلومات التي تضمنها التراث العربي والسجل التاريخي. كان الهدف منها تخويف وترهيب السذج وضعاف العقول من الرعية حتى تطول فترة الاستبداد والسيطرة وتبعية الضعيف للقوي ، والمؤلف / الراوي الأصلي وهو يكلف الراوي الضمني بمحاكاة هذا الكلام ، فلأنه يعيش في عصر صار فيه العالم عبارة عن قرية صغيرة محكومة بشبكات معلوماتية جد متطورة ، يحتم عليه مراجعة وغربلة السجل التاريخي العربي الذي وصلنا مثقلا بمثل هذه الترهات والخرافات المناقضة للعقل السليم.

وفي سياق آخر ، يرد ابن أحد معارف «العلامة» لماً سأله عن مدفن أبيه الذي مات مقتولا ، وهما حول طاولة في إحدى الحانات على شط النيل ، بعد أن طلب من النادل إحضار قنينة خمر قائلا : «الحلال بين والحرام بين اختر ما شئت لا مؤاخذاة ، أثقل شيء على خاطري يا حاج ، هو التقرير والعتب ، حصتي منها نلتها فوق اللزوم مع المرحوم ... الإنسان في أمور كثيرة مسير ، هل اخترت أن أكون ابن «الطنبغا الجوباني» حتى تحرم علي السياسة وأحشر بين أولاد الناس؟ هل شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي أو في تكالب المحن علي ، وإذن فعلي بالمرور في هذه الدنيا كيفما أتفق ، كظل زائل أو سحابة صيف. وعلى الله

في الدار الأخرى بالنسيان والعفو» (17).

إن العبارات: «الحلال بين والحرام بين» الإنسان في أمور كثيرة مسير «حرم علي السياسة»، «هل شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي» «لمرور في الدنيا كيفما اتفق»، و«على الله في الدار الأخرى بالنسيان والعفو».

لقد قام المتكلم هنا، بمحاكاة موقفين، الأول: محافظ، عارف بقوانين التشريع الإسلامي وأسس كجهل الإنسان للغيب وأن الأقدار تسيّره ويجب أن يعتقد بوجود دار أخرى.

أما الموقف الثاني، فهو الرغبة في أن يكون الإنسان طرفاً فاعلاً في السياسة، والعبث بمآسي الحياة وهمومها.

ولكن هذا المتكلم يجعل هذين الموقفين يتصادمان مع موقفه هو، الذي يُقرّ بأن الإنسان العاقل لا يعتقد بأنه لعبة في يد الأقدار ورجال السياسة المستبدين، عليه أن يثق بنفسه ويخالقه طالما أن ثمة داراً أخرى، يتحمل كل المسؤوليات بكل قناعة شخصية، فالمتكلم راح يمرر هذا الموقف بطريقة ساحرة واضحة من خلال عبارتي: شاورتني الأقدار في صقل اعوجاج حياتي، وعلى الله بالنسيان والعفو.. فإضفاء صفتي النسيان والعفو على الخالق ومشاورة الأقدار وسيلة للهروب من واقع لم يعد باستطاعة المرء تحمله وكأني به دخل عالم اللامعقول الذي يولد التهكم والسخرية.

وفي نص «كريماتوريوم / سوناتا لأشباح القدس» نقرأ هذا الكلام المسرود في شكل حوار مسترجع بين «مي» و«يوبا» قالت هي: «شيء في هذا العالم يسير بشكل غلط، أحاول أن أفهم، لكن مخي لا يسعفني، ماذا حدث لهذه الأرض ما هي الخيارات التي تركوها لنا في عالم لم يعد يريح أحداً، بما في ذلك الذين شيدوه ليشبههم في جبروته وتوحشه؟ إما الانتساب إلى مجانيين يصنعونهم لنا لتلبية شهواتنا المبطنة في الانتقام، أو يرمون عند أقدامنا أحزمة ناسفة ويشجعوننا علي ارتدائها وتفجير أنفسنا في أي مكان على اعتبار أن العالم كله مضاد لنا وأينما متنا أو قتلنا فثمة أعداؤنا؟ إنهم يصنعون لنا اللون الذي يجب اعتماده... والكتاب الذي يجب أن نقرأه والسياسة التي علينا اتباعها... بل يحددون لنا ما يجب أكله وشربه... لكي لا نرى ما يحدث في الجهة الأخرى من ضفافنا، لهذا يصبح الحذر مضاعفاً لتفادي السقوط في لعبة القتل العدميين أو في يد من يحرك العالم على هوى مصالحه...» (18).

إن «مي» أعادت كلام الآخر، وهو كلام مشبع بصفات وممارسات ترتبط

ب: الجبروت ، الوحشية ، حب الانتقام ، العزلة ، القتل العشوائي ، الكراهية ، الأحادية في الفكر والسياسة ، الخوف من القنلة العدميين والمتطرفين ، وكذلك الخوف من الامبريالية العالمية بزعماء أمريكا وإسرائيل ، فلا فرق عندها بين الحاكم والمحكوم ، بين دكتاتور مجرم والشعب الضحية ، وكأن الثاني مختزل في الأول.

إن هذين الإطارين يجمعهما قاسم مشترك هو الترهيب واحتكار الكلمة والقتل العمدي بهدف التصميت والتغيب ثم الإلغاء لهؤلاء الذين يمتلكون الحق في الأرض والحياة والموت عليها.

إن «مي» بهذه المحاكاة الساخرة تؤكد رفض مثل هذه التوجهات الفوضوية المتطرفة والمتسلطة بكل أبعادها اللإنسانية ، ذلك أن صوتا مثل «مي» يتوق إلى حياة إنسانية طبيعية ومشروعة ، حياة الحرية والنسبية على صعيد العقل والفكر ، كما على صعيد المعتقد.

إن الأسلوب البارودي قد وظّف بكثافة واضحة في خطاب «كريماتوريوم» ولاسيما عندما يكون السارد هو «مي» ، فبعد وفاة «دنيا» خالة «مي» المالكة لمطعم أتيق كان عبارة عن قاعة لعرض اللوحات الفنية والاستماع إلى الموسيقى الخالدة بقيادة «لودميلا» العازفة على بيانو «ريتشاردسون» الذي كانت تفضله الخالة «دنيا» تقول «مي»: «وقفت أنا و«لودميك» عند المدخل طويلا...لم نسمع موسيقى ولكننا سمعنا ضجيجا وصراخ الزبائن وهم يتنافسون على الأمكنة المطلة على الشارع ، والشباب وهم يترافسون في الزاوية التي خصصت للألعاب الإلكترونية العنيفة. العقل الذي كان يسيّر المطعم كان عقلا يبحث عن ربح سريع ، أكثر من ربح صديق أو زبون جميل...احتلت طاولات الأكل كل فضاءات التهوية الفارغة...حتى مكان البيانو... وضعوا فيه العديد من الطاولات...حتى اسمه تغيّر من «دنيا» إلى: «عند ماجدة وسارة أكل شرقي سريع «صار المطعم يعج بالناس العوام...» (19).

نلاحظ في هذا الملفوظ إقرارا بموت الفن وضياع الفنان ، إذ عوّضت قيمتهما الخالدة بالماديات السريعة والمربحة ، فقاعات المطعم التي كانت خاصة بعرض اللوحات الفنية صارت مليئة بالضجيج العارم ، والبيانو الذي كان منبععا للموسيقى الهادئة والحالمة عوّض بصناديق الألعاب الإلكترونية المحرّضة على العنف وثقافة العداء ، حتى هوية المطعم مسّخت وشوّهت بواسطة الاتجاه الاستهلاكي المتهور. فالموقفان متعارضان في العمق ، بين ثقافة تبحث عن خلود القيم الفنية ، وبين ثقافة همها استهلاك جامح ولا محدود بهدف تجاري مادي محض ، إنها المفارقة بين سلطة المادة / المال وسلطة القيم الروحية / الفن.

وكمثال آخر « للباروديا » وفي الصفحة (248) من رواية « أيام الرماد » لمحمد عز الدين التازي (20) نجد توظيفاً لأساس « بارودي » ، من خلال إدراج القارئ / المتلقي كعنصر فاعل في القصة ، وجعله يشتغل داخل النص الإبداعي وسط مجال واسع للمحاكاة الساخرة ذات القصدية المتعددة كالاستعلاء والتهكم والاستصغار ، يتحقق ذلك بطريقة كرنفالية واضحة ، يقول السارد: « والقارئ لا بد له أن يقع في فخ الرواية ، أنت أيها القارئ السهل ستسقط في الفخ...ستقرأ قراءاتك الخاصة ، انسحب أيها القارئ الذي يبحث عن المطابقة للواقعية ، وأنت أيها القارئ الذي يحفل بمتخيّل الكتابة...إياك أن تنطلق من أجهزتك النظرية فربما سيخربها المكتوب أو تبقى واقعا في بعض التحليلات الجامدة التي تعالي عنها النص...وأنت أيها القارئ الذي لا اسميه ، يا من يتقنع في هذا الحفل التكري ، لعل الرواية في هذا الاحتفال ، وها أنت تدخل معنا هذا الطقس وتلك مصيدة أخرى أعدتها الرواية لي ولك فتعالى».

يستعمل السارد هنا كلام عدد من قراء الرواية ، وفي كل قراءة نلمس أسلوبا باروديا ، كل قارئ بحسب موقعه وقدرته على فك رموز القصة. إذن نحن أمام تعددية صوتية ، لأن كل قارئ / صوت يحمل دلالة تتعارض وتتصادم مع الدلالة الأصلية / السابقة قبل أن يحاكيها السارد ، وكل هذه الأصوات تباينت في الأهداف والمقاصد تشترك في أنه مهما بلغت إمكانات القارئ فهو لن يتمكن من الكشف عن عوالم كثيرة خفية ، لأن القصة مرشحة لقراءات لامتناهية. هذا العنصر المشترك يتعارض كذلك مع الرأي القائل إن القصة عالم معقد وغامض حتى المبدع / خالق النص لا يستطيع الولوج إلى هذا العالم ، لأنه يجهل أن محاولة الدخول في حقيقة الأمر هو مصيدة أخرى هيأتها الرواية له ولقارئة.

3. السخرية L'ironie :

يلجأ العديد من كتاب القصة والرواية إلى توظيف فن السخرية بنوعها اللاذع والحاذق ، وما ينجم عنهما من مواقف جزئية تابعة بحسب مقتضيات المقام الكلامي مثل المزج بين الدلالات والمواقف المتعارضة ، التشويه اللفظي ، الانزياح وغيرها ، والمتكلم في الخطاب السردي عندما يستعمل كلاما ساخرا يؤدي وظيفتين أساسيتين هما: تكثيف الدلالة لتعميق صفات معينة مثل الاستتار والاستهجان ، وكذلك التهكم والاستياء اعتمادا على مقارنة ضمنية بين خطابين إيجابيين وسلبيين (21) .

ففي أحد الملفوظات تسترجع « مي » ذكرياتها الحميمة مع صديقها

المحبوب «كوني» قائلة: «...وفي أيام السبت يدعونني إلى أحد مطاعم المدينة الجميلة، نتعشى، نضحك ونعود إلى البيت مليئين بالجنون، ونقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها» (22)، في عبارة «نقسم بكل الآلهة التي لا نؤمن بأي واحد منها» سخرية مبطنة فيها تهكم مضاعف، تبين أن القسم لا يرتبط دوماً وأبداً بقناعة صاحبه، فكيف نقسم بكل الآلهة ونحن لا نعتقد ولو بواحد منها؟ ألا توحى هذه السخرية بعشوية الاعتقاد والمعتقد في هذه الحياة لأنهما أصبحا من السلوكات اليومية المكتسبة، ومع مرور الوقت قد تفرض قناعات أخرى نفسها وهكذا.

أما في سياق حوار من خطاب «العلامة» حول موضوع انحراف المؤرخ يرد أحد المتحاورين: «لهم في هذا النصيب وأي نصيب! يحكى عن أحدهم وهو من أهل الشكائر واللزوق الذين ما أكثرهم! أنه سئل: لِمَ أنت زربية في قصور ذوي الجاه والسلطان؟ فقال: لأن وعي غارق في أوعية حضرتهم، ومعدتي لا ترتاح إلا إلى مواثهم» (23).

فملفوظ: «لِمَ أنت زربية» نلاحظ كثافة الدلالة وعمق الانزياح، إذ صار المؤرخ دمية في يد السلطان / الحاكم أو بساطا يسحبه كيفما شاء، ويوجهه الوجهة التي يريد، ذلك أن التاريخ في نظر المؤرخ وسيلة للارتزاق، محركها الأوعية والمعدة الفارغة، بدلا من أن يكون محرك «المؤرخ» الذكاء الثاقب والمقارنة الموضوعية بين مختلف الحقائق والوقائع، وقبل كل ذلك يجب أن يتحلى بالجرأة والأمانة، فلا يحذف ولا يضيف ولا يحرف أو يحورّ لحساب الأقوياء حتى لا يموت جوعا.

وعليه، فإن أسلوب السخرية يولد هنا ثنائية صوتية بين نوعين من المؤرخين، نوع يلهث وراء التكسب دينه الطمع والجشع، ونوع آخر يسعى لأن يكون جريئا وأمينا في ذات الوقت.

وأخيرا، فإن هذه الظواهر الأسلوبية المختلفة تسهم بطريقة ما في خلق ثنائية صوتية ضمن الملفوظ الواحد والكلمة الواحدة، حيث يستخدم الروائي اللغة في غير معناها الأصلي، أي المتداول والمتعارف عليه... فنجد أنفسنا أمام إعادة تفسير وجهة المتضمنة في الكلمة نفسها وفهمها، وطريقة اللغة ذاتها، وعلاقتها بالموضوع وبالمتكلم، يحدث كل هذا تحولات كبيرة وانتقالات في مستوياتها المختلفة، فيتم تقريب البعيد وإبعاد المترابط، وتهديم المتجاورات المألوفة، وإنشاء أخرى جديدة، من خلال كسر وتجاوز القوالب الجاهزة للغة والفكر بالأسلبة والباروديا والسخرية على حد ما ذهب إليه الناقد الروسي «ميخائيل

باختين(24)، « ويهدف كل هذا التحول في التعامل مع اللغة الروائية إلى خلق تنوع كلامي وأسلوبى داخل الرواية مما سيضفي عليها صفة الحوارية ولو نسبيا.

هوامش المقال:

1. Voir/ Philippe Dufour, la pensée romanesque du langage, Seuil, Paris, 2004
2. Voir/ Ibid, P. 19.
3. انظر محمد براءة: الرواية، ذاكرة مفتوحة، أمام دار الحكمة، القاهرة، ط1، 2008، ص116.
4. Mikhail Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, traduit par Daria olivier, éd, Gallimard, Paris 1978,P 88
5. انظر/ محمد براءة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ط1، 2003، ص ص 69-68
6. انظر/ بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، المغرب، ط1، 1999، ص 600 وما بعدها
7. Opu. Cicee : Mikhail Bakhtine, Esthétique et théorie du roman,P 88.
8. واسيني الأعرج: كريما توريوم/ سوناتا لأشباح القدس، منشورات دار الفضاء الحر، ودار البغدي الجزائر، ط1، 2008 ص 269.
9. المصدر نفسه، ص 74.
10. بنسالم حميش: العلامة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2006، ص 265.
11. انظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية جزء من كتاب علم الجمال ونظرية الرواية، ت/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص ص 149-150.
12. بنسالم حميش: العلامة / ص 45.
13. بن سالم حميش: العلامة، ص 215.
14. المصدر نفسه، ص 217. إن الفطنة والإشعاع الفكري اللذين يحس بهما شارب الخمر لا مثيل لهما إلى درجة أنهما يضاهيان النور الإلهي. فالمعنى الذي حملته عبارة « نور على نور » في الملفوظ السردي ليس نفسه في النص القرآني، لأن المتكلم أسلبه ليتمرر قصديته الخاصة.
15. انظر/ ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكي، ت/ جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ودار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، ص 248.
16. بنسالم حميش: العلامة، ص 31.
17. المصدر السابق، ص ص 212-213.
18. واسيني الأعرج: كريما توريوم / سوناتا لأشباح القدس، ص ص 59 - 60.
19. المصدر السابق، ص 307
20. لمحمد عز الدين التازي: أيام الرماد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 248.
21. انظر فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 1999، ص 302.
22. واسيني الأعرج: كريما توريوم، ص 311.
23. بنسالم حميش: العلامة، ص 61.
24. انظر/ ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، فصل من كتاب: علم الجمال ونظرية الرواية، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 119

شعرية الترتيب الزمني في رواية (بخور السراب) لبشير مفتي .

د/ نعيمة بن علي*

يعدّ الترتيب الزمني (L'ordre)⁽¹⁾ من الأبعاد الجمالية المشكّلة للنص السردى فإذا كان المنطق يقتضي أن تسير الأحداث وفق خط زمني أفقي باتجاه واحد من الماضي، إلى الحاضر، فالمستقبل، فإنّ النص السردى الحديث يكسر هذه السيرة المتوالية، إذ غالبا ما يؤخّر أحداثا ووقائع (ويسمى هذا الاسترجاع) وقد يقدّم أحداثا أخرى (وهذا هو الاستباق)، مما يسهم في الإثارة والتشويق، ويمنح النص طابعا جماليا وفنياً، بالإضافة إلى ما يحمله من دلالات وإشارات.

1. الاسترجاع

ينشأ زمن الاسترجاع (Analepse)⁽²⁾، في رواية «بخور السراب» لبشير مفتي⁽³⁾، انطلاقا من خيبة الأمل التي يعيشها السارد في الزمن الحاضر، وهو زمن الإرهاب الهمجي الذي دمّر كل الأشياء الجميلة في جزائر التسعينيات، ولذلك يعود السارد لاسترجاع ماضي الجزائر الجميل، ماضي الطمأنينة، والأمن، والاستقرار، والمحبة، وكل القيم التي افتقدها في الزمن الحاضر. يقول مخاطبا «ميعاد»: «كنت ساحرة في ذلك اليوم، وما إن تعبنا من المشي حتىّ جلسنا في حديقة التجارب العلمية، كنا

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة .

(1) الترتيب الزمني هو العلاقة بين النظام الزمني لتتابع الأحداث في الحكاية (Récit) والنظام الزمني لترتيبها

في النص السردى. ينظر : Gérard Genette, Figures III, édition du Seuil, Paris, 1972, P78

وينظر أيضا : إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، الجزائر، ط1، 1999، ص45.

(2) الاسترجاع هو العودة إلى الوراء، أي التأخّر في السرد بالنسبة للتطور الزمني للحدث، ويقابله الاستباق

(Prolepse) ويعني تقدم الأحداث على حساب التسلسل الزمني. ينظر : Gérard Genette, P 82.

وينظر أيضا : إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص45.

(3) بشير مفتي صحفي وكاتب جزائري، من مواليد : 1969/10/26 بالجزائر العاصمة. رئيس فرع رابطة

«إيداع» بالجزائر العاصمة (1992) أمين عام رابطة كتاب الاختلاف (2002) عضو اتحاد الكتاب

الجزائريين. من مؤلفاته القصصية: أمطار الليل، الظل والغياب، ومن مؤلفاته الروائية: المراسيم والجنائز،

أرخبيل الذباب، شاهد العتمة. ينظر: رابح خلوسي، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة،

بئر التوتة، الجزائر، 2003، ص263.

ندخلها بفضل عمّتك زهور التي كانت تعمل موظّفة هناك ، نطلبها ثمّ لا نذهب إلى مكتبها ونظلّ نتجوّل بين أنواع الأشجار المختلفة ، متذكّرين زمن جزائر قديمة طواها النسيان منذ مدة»(1).

هذه الرواية ترتبط ارتباطا وثيقا بالزمن؛ زمن الإرهاب ، وما قبله ، مروراً بأحداث الخامس من أكتوبر 1988 ، والتي تعدّ أوّل انتفاضة شعبية بعد الاستقلال ، قادها الشباب الجزائري احتجاجا على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية المزرية ، وقد شكّلت هذه الأحداث منعطفا حاسما في تاريخ الجزائر المعاصرة ، وكان من نتائجهما فيما بعد أن أدخلت الجزائر في دوامة العنف والتقتيل. يقول السارد: « فقط الشارع يتكلم ، الشارع وحده ، بصورته الغريبة تلك ، والتي جعلتنا نخبئ لآيام معدودة داخل بيوتنا لا نبرحها إلا اضطرارا أو لأسباب ملحة وقاهرة ، فالتخريب بلغ مده ، وروائح عجلات السيارات المحروقة والمراكز الإدارية المحطّمة وغيرها كانت قد أخذت المساحة الكبرى من الواقع الجديد ، الواقع الذي سيملائي بالتناقض والحيرة ، بالخوف والسعادة ، بالشك واليقين ، وسينبت بداخلي أسئلة جديدة عن علاقتي بما يحدث في هذه البلاد...»(2).

ولهذا يمكننا تقسيم الشخصيات في هذه الرواية بحسب الزمن؛ فهناك شخصيات ترتبط بالزمن الماضي؛ زمن الجزائر المسالمة الهادئة المنفتحة ، وشخصيات ترتبط بالحاضر ، وتختلف في التوجّه ، والرؤية ، وطريقة التفكير والسلوك. فالشخصيات التي تمثّل الماضي: شخصية العجدة حلّيمة ، والجدة معزوز والوالد ، والوالدة التي توفيت ذات يوم على الساعة الثانية ليلا دون أن يفطن لذلك أحد ، وهو ما جعل السارد يترك البيت بعد خلاف بسيط مع والده ، ليختار العيش مع جدّته التي تربّت في أوساط الفرنسيين ، ولهذا كانت ملعونة من العائلة باعتبارها ملحمة وغريبة عن الدين.

وفي الزمن الحاضر تتعدّد الشخصيات وتتمايز ، حيث نجد شخصية المحامي (السارد) الذي ينقل لنا الأحداث باعتبارها شاهدا عليها ومشاركا فيها ، وشخصية خالد رضوان الثورية ، وشخصية «حلّاد» كاتب الروايات الذي أصبح أستاذا جامعيا فيما بعد ، وصالح كبير المثقف البورجوازي ، وأحمد مفتّش الشرطة ، والذي لم يشغل الحديث عنه حينًا كبيرا من الرواية مقارنة مع الشخصيات الأخرى ، إذ ظهر في آخر الرواية عندما شارفت الأحداث على الانتهاء ، مع أنّ الكاتب قد أشار إليه باقتضاب أثناء حديثه عن

(1) بشير مفتي ، بخور السراب ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص17.

(2) المصدر نفسه ، ص70.

أصدقائه في الثانوية⁽¹⁾، وكنا شخصية «الطاهر سمين» زوج «ميعاد» الذي كان صحافياً يدافع عن المتدينين ثم التحق بالجماعات المسلحة. بالإضافة إلى شخصيات أخرى لا تشكل أهمية بالنظر إلى الشخصيات السابقة الذكر، وهي شخصيات الحانة حيث كان يحلو للمحامي قضاء جزء من وقته.

وغالبا ما يعود السارد إلى الوراء ليعطينا معلومات عن هذه الشخصيات، ويعرفنا على ماضيها، ويضيء جانباً أو جوانب من عوالمها الفكرية، والنفسية، وأبعادها الاجتماعية، أو ليعطينا تفسيراً للأحداث الحاضرة انطلاقاً من معطيات سابقة. وتعدّ هذه من أهمّ وظائف الاسترجاع، وهناك وظائف أخرى «أقلّ انتشاراً ولكنها أيضاً ذات أهمية كبيرة مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً، واتخاذ الاستذكار (الاسترجاع) وسيلة لتلدرك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة.. أو العودة إلى أحداث سبق إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير. أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.. وكل ذلك يجعل الاستذكار من أهمّ وسائل انتقال المعنى داخل الرواية، ويمكننا بالتالي من التحقق مما يرويّه السارد عن طريق تلك الإرجاعات التي تثبت صحته أو خطأه»⁽²⁾.

يقول السارد في حديثه عن «خالد رضوان»: «كانت عينا خالد رضوان ضيقين، صغيرتين. كان يلتمع فيهما بريق الشهوة المستعرة. كان يتكلم بشفتين صارختين، بوجه حاد القسما، وكنت أنظر إليه يخطب في تلك الجموع الشبانية.» إنهم يريدوننا أن نستسلم للوضع المعفن، لا لن نقبل بأيّ تراجع عن حريتنا».

كان ذلك في السنة الرابعة من الجامعة بمعهد الاقتصاد، كدت أقول له: «لاتضيّع وقتك»⁽³⁾، فالسارد هنا يعطينا لمحة عن شخصية «خالد رضوان» الثائرة الرافضة للأوضاع السائدة، والطامحة إلى الحرية، والكرامة، والعدالة الاجتماعية، وفي الوقت ذاته يحمل هذا الاسترجاع إشارة إلى ما يحتمل وقوعه، فعبارة «لا تضيّع وقتك» التي همّ السارد بقولها له دلالة على عدم جدوى الفعل، وهو ما نصل إليه في الأخير حيث يرضخ «خالد رضوان» للوضع، ويصبح مجرد مراقب لما يحدث، كمعظم أبناء هذا الوطن حين بدأ زمن الاغتيالات والانفجارات والسيارات المفخخة، والتقتيل الجماعي، فأصبح همّه الوحيد أن يعيش فقط، وأن ينعم بالسكينة

(1) ينظر: بخور السراب، ص 25، 26.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص 122.

(3) بخور السراب، ص 18.

والهدوء: «خيارات لا نأبه لها إلا في أزمته الحرب» (1).

ولذاكرة أيضا أهميتها في استعادة الماضي ، وربطه بالحياة النفسية للشخصية ، ومن ثمة عرضها من خلال منظور الشخصية لا من خلال منظور السارد ورؤيته كما في حديث الجدة « حليلة » عن الجد « معزوز » وعلاقتها به (2).

وأثناء ذلك تعود الجدة إلى الأربعينيات من القرن الماضي حين كانت شابة. ويسمى الاسترجاع في هذه الحال بالاسترجاع الخارجي الذي يعود إلى ما قبل بداية الرواية حيث يلجأ « إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث » (3) ، على عكس الاسترجاع الداخلي الذي « يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية » (4) ، كحديث السارد عن ميعاد ولقائه الأوّل بها (5) ، وحديثه عن صديقه حدّاد وأحمد أيّام الثانوية (6).

وغالبا ما يعمد السارد في «بخور السراب» إلى الاسترجاع باستخدام الألفاظ الدالة على التذكّر أو التفكير ، كقوله : « عندما سمعت صوته على الهاتف لم أتبيّن قط من هو ، ولم أحس أنني أعرف صاحبه ، لكن لم يخيل إليّ أبدا أنه أحمد ، فتذكرت كلّ أيّام الثانوية وحوادثها الكثيرة وذكراياتها المليحة والسيئة ، على السواء » (7) . وقوله « لثوان معدودات فكرت في أحد أيّام الثانوية. كيف تضعنا الملابس التاريخية المعقدة لهذا البلد وجها لوجه ، هو في مقام وأنا في مقام آخر ، هو في حرب قائمة وأنا في حرب أخرى » (8).

وهو هنا يقارن في الوقت ذاته بين وضعين مختلفين حين كان هو وصديقه أحمد طالبين في الثانوية ، وكيف فرّقهما الزمن ليصبح أحمد مفتش شرطة هدفه الأساس القضاء على الإرهابيين ، بينما يتّجه السارد اتّجاهها آخر لا علاقة له بالسياسة والإرهاب . فغالبا ما يعود السارد إلى الماضي ليقارن بينه وبين الحاضر ، أو « ليربط بينهما بغية الإفادة من دروس الماضي ، فيعمد إلى تقديم حدث ما في الحاضر ، يمتّ بصلة ما إلى الماضي ، أو أحد رموزه ، مما يفجّر الذاكرة لدى

(1) المصدر نفسه ، ص 11.

(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 28 وما بعدها.

(3) سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1984 ، ص 40.

(4) المرجع نفسه ، ص 40.

(5) ينظر : بخور السراب ، ص 17.

(6) ينظر : المصدر نفسه ، ص 25.

(7) المصدر نفسه ، ص 147.

(8) المصدر نفسه ، ص 153 ، 154.

الشخصية ، فيأتي الاسترجاع طبيعياً ومنسجماً مع مستوى القصة الأول الذي يمثل الحاضر الروائي» (1).

وهذا ما نجده في قول السارد عندما اتصل به أحمد مفتش الشرطة ، وحدد له موعداً بمركز الشرطة ، حيث تذكر تلك الحادثة القديمة التي لا تزال مستقرة في ذاكرته ، وعلى الرغم من أنه لا يصرح بما حدث له ، إلا أنها أثرت فيه وأورثته خوفاً من مراكز الشرطة (2).

والواقع أن رواية «بخور السراب» لا تخلو من استحضار الماضي سواء أكان قريباً ، وهو الأغلب ، أو بعيداً ، حيث تأتي الأحداث الماضية لصيقة بالحاضر الروائي ، فيبدو مفتي مهموماً بالماضي والحاضر على حد سواء ، غير أننا نلاحظ طغيان الأفعال الماضية على المضارعة أو الدالة على الحاضر ، ذلك أن أحداث الرواية كانت قد انقضت ، فالسارد يعلم جيداً ما آلت إليه الأحداث ، فمنذ بداية الرواية كانت كل الأحداث قد انتهت ، وما كان على الروائي سوى أن يختار النقطة التي ينطلق منها ، وبموجبها يقوم بترتيب الأحداث وتنظيم أولوية ذكرها ، ويعدّ هذا جزءاً أساسياً «من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً ، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب ، وإتقانه لحرفته» (3).

كما تلجأ الشخصية الساردة ، وأمام خيبتها من الحاضر ، ويأسها من المستقبل ، إلى استرجاع أحداث مفرحة ، أو استحضار شخصيات عزيزة عليها ، عليها تخفف من وطأة الحاضر وثقله ، فنجد السارد كلما اصطدم بالواقع ، عاد إلى وجه «ميعاد» الدافئ ، وإلى أيامهما معا ، وما تحمله هذه الأيام من طمأنينة ، وسعادة. يقول: «ميعاد ، لم أشعر بالسعادة وأنا أتذكرها الآن ، غارقاً في لحظة خرساء وغير قادر على صنع فجوة في جدران اليأس!» (4).
ويقول أيضاً:

«تلك الأيام..»

ذلك الوجه..»

لا أذكر غيرهما اللحظة في هذه الساعة اليائسة من العمر ، في هذه الحالة

(1) حسان رشاد الشامي ، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965 - 1985) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 ، ص 269.

(2) ينظر : بخور السراب ، ص 147.

(3) سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية ، ص 29.

(4) بخور السراب ، ص 97.

البائسة التي تودّعني في صمت ، دهشة و حزن»(1).

فميعاد هي الخلاص ، والسارد بعودته إلى هذا الماضي يحاول أن يخلق متنفساً له ، ينسيه الواقع المر. وتنبعث هذه الصور كلّما عاش اللحظة نفسها. والكاتب هنا يؤكد قيمة معنوية مفادها أنّ الحب علاج لكل المشاكل التي تحدث في المجتمع ، وأنّ ما أوصل الجزائريين إلى مرحلة التفتيل هو فقدانه ، وقد أشار الروائي إلى ذلك بقوله: «يتشكل الوعي أخيراً عبر رحلات داخلية ولا يتحقق الكائن إلا في تشوّهاته الدنيوية ، وهو لا يسأل الآن ولكن يواجه ، في كل شيء من أجل الحب ، مرض جيلي الأساسي ، العاجز عن الحب والذي يقتل الآن ويدمر روحه وجسده على السواء ، من أجل الدنيا التي حرمتنا الحدود الضيقة من التعمّم بها ، جيلي المريض بعدم تحقّقه وتملكه لمصيره فبقي بين مد وجزر»(2).

فالمشكلة الحقيقية التي يعانها المجتمع الجزائري هي مشكلة الحب ، وهي كما يرى الدكتور غالي شكري : «مشكلة اجتماعية في جوهرها وليست فردية على الإطلاق كما يظن البعض للوهلة الأولى. إنّها ليست شذوذاً أو استثناء ، وإنّما هي ظاهرة حقيقية في المجتمع. وهي مشكلة اجتماعية بالمعنى الواسع العميق الذي يحتوي أو يستوعب مختلف الطبقات وفئاتها الاجتماعية المتنوعة. وهي مشكلة اجتماعية ثالثاً عن طريق اتصالها الوثيق ببقية المشكلات التي يموّج بها مجتمعنا»(3).

فالجزائريون بحاجة إلى حب يربط بينهم ، ويمنحهم الأمن والطمأنينة والسكينة في واقع مشحون بالحقد والعنف والموت. ولذلك لا بد من زرع ثقافة الحب في أوساط المواطنين من أجل القضاء على مشاعر العدا ، وإعادة الوجه الجميل للحياة .

وبناء على ما سبق تتضح شعرية الاسترجاع وجمالياته ، بالإضافة إلى دوره في تفسير الأحداث ، وإضاءة جوانب من حياة الشخصية ، وأبعادها الاجتماعية والنفسية ، كما أنّه يساهم في نقل الرواية من النطاق الفردي الضيق ، إلى نطاق الوعي الجماعي بمفهومه الواسع.

2. الاستباق:

يمكن أن نميّز بين نوعين من الاستباق في رواية «بخور السراب»:

(1) المصدر نفسه ، ص 97.

(2) المصدر نفسه ، ص 124.

(3) غالي شكري ، الرواية العربية في رحلة العذاب ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 1 ، 1971 ، ص 59.

أ) الاستباق التمهيدي : وهو مجرد استباق لأحداث محتملة الوقوع في عالم السرد ، حيث تتطّلع الشخصية للمستقبل « فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراق آفاقه» (1) ، ويبقى الكاتب حراً في تحقيق ما مهّد له أو عدم تحقيقه وفقاً لتطور الأحداث ، ويدخل ذلك ضمن الخطة السردية التي اعتمدها الكاتب. ومن أمثلته في رواية «بخور السراب» قول السارد لوالده عندما طلب منه الحفاظ على الأمانة:

« لا تهرطق عليّ أرجوك. ما عشت من أجله ليس له أيّ معنى بالنسبة لي. حياتك ذهبت هباء في أوهام لست مستعداً لتكرارها من جديد. رحيلك سيسرع من نهاية كل هذه الخبرشات التي أحدثتها في رأسي» (2).

فالسارد يبدو غير مبال بما يؤرّق والده ، ويصرّ على عدم الاهتمام بما يسمّيه والده الأمانة. ولأنّ الوالد اكتشف أنّه قرأ الكتاب السري الذي أخفاه عنه ، غضب عليه غضباً شديداً ، فما كان من السارد إلّا أن ترك البيت ، وهو ما زاد من حقه على والده. وهنا نتوقع أنّه لن يحقق الوصية ، وأنّ الأمانة لا تهّمه ، ولكنه يفاجئنا في آخر الرواية وبالتحديد في الصفحة 161 بزيارة قرية المعزوزية لإعادة بناء قبة جدّه الصالح (المعزوز) التي دمرها الإرهابيون بحجة أنّ زيارة الأولياء بدعة، وهنا يتّضح مفهوم الأمانة.

ومن الاستباقات التمهيدية التي تتحقّق أيضاً حلم السارد بالحب وانتظاره: «عام يمضي ، وشعور لا يفتأ يلحّ عليّ إلحاحاً قاتلاً ويسكنني سكناً خانقاً» متى يولد ذلك الحب الذي أنتظره بكل جوانحي؟ الحب الذي يسكن خالد رضوان لسعاد أكلي؟ الحب الذي عمّر طويلاً في قلب جدّتي للجد عزوز (كنا) وللطيب بيار..؟» دون أن أجد له أيّ إجابة ، اللهم إلّا القول إنّ ذلك لا بدّ أن يحدث ، إن لم يكن اليوم ففي الغد حتماً» (3). وقد تحقّق ذلك فعلاً عندما قابل «ميعاد».

ب) الاستباق الإعلاني : وهو ، على عكس الاستباق التمهيدي ، يعلن صراحة عمّا سيشهد السرد من أحداث لاحقة. وظيفته هي «خلق حالة انتظار في ذهن القارئ» (4). هذا الانتظار قد يقصر وقد يطول. فمن الاستباقات الإعلانيّة ذات المدى القصير تلك التي توجد غالباً في نهاية المقاطع ، وتشير صراحة إلى ما

(1) حسن بحرأوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 133.

(2) بخور السراب ، ص 36.

(3) بخور السراب ، ص 64.

(4) حسن بحرأوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 137.

سيحدث في الصفحات الموالية ، كقول السارد : « وما كنت أتصوّر أنّ هذه الحالات والوقائع بكل ما فيها من تعب للنفس وإرهاق للبدن وجنون للحواس ومصاعب للذهن ، قد تأتي بشيء مختلف كل الاختلاف. في هذه اللحظات ستطلّ ميعاد ، ستظهر في مشهد حياتي ، ستبزغ في ذلك الليل الطويل.. ليل الروح والبلد والإنسان»(1). وقوله أيضا: « في هذا الخبث الجماعي والحمق الأعمى ، الجميع يدفع الثمن ، سأدفعه مثلهم ، لن يأخذ الأمر وقتا طويلا في ترتيب مقتلي»(2). فقد أعلن السارد أنّ نهايته لن تختلف عن نهاية ميعاد التي اغتالها الإرهابيون ، وهذا ما حدث فعلا.

وقد يكون الإعلان ذا مدى زمني بعيد ، كالتطلّع إلى أحداث خارج الإطار الزمني المحدّد للرواية ، ويتجسّد ذلك في تساؤل ميعاد عن إمكانية مسامحة القتلّة « ألا تعتقد بأنّ نسيان من يقتلون أو يختفون فيما بعد سيكون جريمة؟ يجب أن نصل إلى مرحلة المابعد تلك ، ثم نطرح السؤال على أنفسنا ، أمّا الآن فالغاية هي حتما السلم وبأيّ طريقة»(3).

والملاحظ أنّ الذات في هذه الرواية لا تتطلّع إلى واقع أفضل ، إنّما تكتفي بسرد الوقائع وتحليلها ، بالإضافة إلى التفكير في الهرب : « أخبرتها أنّ كل شيء ضدنا الآن ، أنّ الجزائر تغرق وأنّ الحياة التي نشدها ستموت إن لم نهرب»(4). وفي هذا دلالة على الضياع ، واضطراب الرؤية.

والواقع أنّ وظائف حركة الزمن ودلالاته تختلف من رواية إلى أخرى باختلاف الشخصية ، وحسب طبيعة المكان ، ولكنها تبقى عنصرا مهماً في البناء الجمالي للنص الروائي.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) المصدر:

- بشير مفتي ، بخور السراب ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2007.

(2) المراجع العربية:

- إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط 1 ، 1999.
- حسان رشاد الشامي ، المرأة في الرواية الفلسطينية (1965 - 1985) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998.

(1) بخور السراب ، ص 94.

(2) المصدر نفسه ، ص 161.

(3) بخور السراب ، ص 108.

(4) المصدر نفسه ، ص 118.

- حسن بحراوي ، نبية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بدون تاريخ.
- رايح خدوسي ، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين ، دار الحضارة ، بئر التوتة ، الجزائر ، 2003.
- سيزا أحمد قاسم ، الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1984.
- غالي شكري ، الرواية العربية في رحلة العذاب ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 1971.

(3) المراجع الأجنبية

- _ Gérard Genette, Figures III, édition du Seuil, Paris, 1972.

عنوان رواية (Les chemins qui montent) أصلا وترجمة.

نسيمة لعداوي*

الملخص

يعد العنوان مفتاح الكتاب والرواية ، بواسطته نتوصل إلى أخذ صورة عن مضمون الرواية قبل الخوض فيها. فهو اللوحة الاشهارية المضيئة على غلاف الرواية ، تجذب القارئ أو تنفره. لذا فالروائي يسعى دائما ، و بعد تفكير عميق ، لإيجاد العنوان المناسب الذي يعبر بصدق وعمق عن المضمون الحقيقي الرواية. هذا ما يجعل ترجمة العنوان من القضايا المعقدة التي تستوجب من أهل الاختصاص في الترجمة تدقيق النظر في أسسها الأسلوبية والبلاغية والتبليغية.

يتمحور مقالنا حول ترجمة عنوان رواية LES CHEMINS QUI MONTENT لمولود فرعون وترجمته إلى اللغة العربية « الدروب الوعرة » و « الدروب الشاقة ». نلاحظ أن العنوان الأصلي أي المكتوب باللغة الفرنسية مختلف بعض الشيء عن ترجمته الى العربية سواء في الصيغة (اسم وجملة فعلية/ اسم واسم) ، ملموس مرئي ومجرد.

Résumé

Le titre d'un ouvrage ou d'un roman représente sa première fenêtre qui livre les premières informations sur son contenu. Il en est la fiche publicitaire qui attire le lecteur ou le repousse. Pour ce, le romancier ou l'écrivain tente, toujours, après mure réflexion, de trouver un titre assez représentatif et assez profond à son produit. C'est ainsi, que la traduction du titre d'un roman peut s'avérer plus rude que traduire son contenu.

Le présent travail traite du titre du roman Les chemins qui montent de Mouloud FERAOUN et ses deux traductions vers l'arabe الدروب الوعرة و الدروب الشاقة. Il faut souligner, d'abord, que le titre en langue française fait référence à une réalité visible, alors que ses deux traductions renvoient à une abstraction que l'on ressent sur différents plans: physique, moral et sentimental. Ce titre d'origine renvoi, dès la première lecture, à ce paysage montagneux, ardu et difficile d'accès. Il décrit ces chemins exigus et tordus qui

*كلية الآداب و اللغات ، كلية اللغات .جامعة البويرة.

longent les montagnes et qui mènent vers ces villages perchés sur les sommets. Plus on marche et on monte, plus ces chemins nous s'allongent et s'étirent. Ce titre montre aussi les paradoxes de la société kabyle et une certaine lutte pour la survie face à la pauvreté, l'occupation, la religion (Islam et Christianisme) et autres.

التمهيد

العنوان هو المدخل الرئيسي والركيزة الأساسية لعرض لمحة مجملة عن الإنتاج الأدبي والتخييلي بصفة عامة ، والروائي بصفة خاصة ، قبل الخوض في ثنايا صفحاته: فهو مفتاح عالم المؤلفات وإشارته الأولى ، كما يعد العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره. قيل قديما « الكتاب ... يعرف من عنوانه ». وما يؤكد لنا صحة هذه المقولة ، أن أول ما يلفت انتباهنا ونحن في المكتبة أو في معرض الكتاب هو العنوان: فهذا الأخير ، على غرار الصفحة الإشهارية ، هو الذي يستوقفنا ويجذبنا نحو إنتاج أدبي ما لتصفح صفحاته ومعرفة العناصر المجاورة والمحيطة بمضامينه. فالعنوان نص مصغر أو تلخيص لما يعنون له.

ولكونه علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبرة ، أصبح العنوان الروائي موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز ، يتمثله الباحث على صورة نظام سيميولوجي ، متعدد القيم الجمالية والأبعاد الايديولوجية في إمبراطورية علم العلامات التي لا حدود لها⁽¹⁾.

وعليه ، فإن للعنوان وظائف مركزية عدة لكونه بوابة النص ومرآة تعرض صورة عنه جامعة بين الإجمال والتفصيل. وقد لخص جيرار جينيت هذه الوظائف فيما يلي:

- وظيفة تعيينيه تميز الكتاب باسمه عن بقية الكتب
- وظيفة وصفية ترتبط بمضمون الكتاب
- وظيفة إيحاءية ترتهن بالأسلوب والطريقة التي يشير بها العنوان إلى النص
- وظيفة إغرائية تسعى إلى إغراء القارئ واجتذابه لاقتناء الكتاب.
- وقد أشار آخرون إلى وظائف أخرى: دلالية ، مدلولية ، تلخيصية ، تمييزية...

(1) عبد المالك أشهبون «العنوان في الرواية العربية» دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، سوريا، 2011 ، ص14.

نقل Les chemins qui montent إلى العربية

كثيرا ما نجد في العناوين الشائعة المشهورة ما لم يسلم من التغيير والتشويه ، خاصة لما يتعلق الأمر بالترجمة والاستيراد نقلا من لغة إلى لغة أخرى ، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى. ومن هذا المنطلق ، فإن إشكالية العنوان غاية في التعقد ، وتستدعي من أهل الاختصاص في الترجمة والمهتمين باستيراد وتصدير المنتج الفكري ، ما يبين الأمم والثقافات واللغات ، تدقيق النظر في أسسها الأسلوبية والبلاغية والتبليغية.

لقد حظيت رواية مولود فرعون les chemins qui montent ، بترجمتين أو بصيغتين نحو اللغة العربية: ترجم أولاهما الدكتور حنفي بن عيسى ، تحت عنوان «الدروب الوعرة» ، عام 1984. أما الثانية ، فقد ترجمها حسن بن يحيى، تحت عنوان «الدروب الشاقة»، سنة 2005.

نلاحظ أن العنوان يكاد يكون نفسه في الترتيبين ، إذ استعمل المترجمان كلمة «الدروب» التي ترجمت حرفيا عن كلمة les chemins الفرنسية. فالكلمتان متطابقتان عدداحيث وردتا على صيغة الجمع ، ومختلفتان جنسا حيث جاءتا على المذكر في اللغة الفرنسية وعلى المؤنث في العربية.

واختلف المترجمان ، أيضا ، في الجزء الثاني من العنوان «qui montent»: إذ ترجم في حالة بالوعرة ، وفي حالة أخرى بكلمة مرادفة لها هي الشاقة. فهل لهذا الاختلاف سبب؟ هل له من مغزى أو ركيذة؟ هل أدت هاتان الكلمتان كل الوظيفة الدلالية للجزء الثاني من العنوان الأصلي الذي ورد جملة فعلية واختزل في اسم عند اجتيازه جسر الترجمة؟ هل العنوان الأصلي أصلي حقا ، أم هو مأخوذ عن لغة أخرى ، أي أننا نود معرفة ما إذا كان التفكير في هذا العنوان بلغة الكتابة أم بلغة أخرى؟ هذه مجموعة هامة من الأسئلة التي نود الإجابة عنها ولو بقسط يسير.

قد يكون العنوان أول ما يواجه المترجم في مؤلف ما نظرا لأهميته البالغة في التقديم للمؤلف والإشهار به ولكونه العنصر الذي يحظى بالأهمية الكبرى والتركيز الدقيق عند المترجم ، لأنه بوابة النص أو المؤلف المترجم ، بل هو وجهته الخارجية التي تؤدي الكثير من مضمونه في كلام موجز قد لا يتعدى الكلمة الواحدة. لكن ، ليس معنى هذا أنه أول ما يترجم في المؤلف ، بل قد يكون من المستحسن تأخير ترجمته إلى ما بعد الفراغ من ترجمة النص كله.

لاحظنا في العنوان ، كما ورد في الترتيبين ، بعض النقص مقارنة مع

العنوان الأصلي ، لأن تصريح المترجمين بالشقاء والوعورة ، في هذه الدروب ، أمر لم يرد صراحة في النص الأصلي. فقد اعتمد المترجمان على أخذ المعنى الاستعاري للعنوان بعد الاطلاع على الرواية فقاما بترجمته وفك بعض من إيحاءاته. فما ترجم ، إذن ، ليس العنوان بحد ذاته ، بل جزء من معناه الخفي الذي نصل إليه من خلال قراءتنا للنص الأصلي ، ونصل إليه مع مختلف الصعوبات والعراقيل التي تواجه الشخصيتين الرئيسيتين للرواية: ذهبية وعامر. وانطلاقاً من هذا ، نظن أن ترجمة العنوان هي آخر ما ترجم في هذا المؤلف. فهل هذه الترجمة صائبة مؤدية للعنوان الأصلي للرواية؟ إن هاتين الترتيمتين بعيدتان نوعاً ما عن العنوان الأصلي ، في شطره الثاني ، وليستا متطابقتين معه مثلما هو الحال بالنسبة للشطر الأول (الدروب) لاعتمادهما على بعض من المحتوى الدلالي ، ومضمون الرواية بأكملها ، لا على هذا الجزء من العنوان في ذاته ولذاته ، وإن كانت هذه الترجمة قد أخذت بعضاً من العناء الذي ورد ضمناً في العنوان الأصلي .

نظن أن المترجمين قد عمدا إرجاء الشروع في التعامل مع ترجمة نص العنوان إلى حين إنهاء مضمون الرواية ، وذلك لكون العنوان ، على صغره ، يكاد يمثل ، لوحده ، عالماً أسلوبياً وبلاغياً له دلالاته وجماليته الخاصة التي يتعين إزاءها التمكن من قدرات تحليلية وتركيبية وتبليغية خاصة ، لا نظنها تتوفر لدى كل ذي ريشة وبراعة. إنهما ترجمتان لا تفيان تماماً بالغرض المقصود من العنوان الأصلي ، أي أنهما أوردتا بدائل معجمية لا تستوفي ، من حيث دقة المكتنز المدلولي ، ما تتوفر عليه الجملة الفعلية الواردة في العنوان الأصلي. فهذا المعادل المعجمي ليس سوى البعد الأولي بل السطحي البسيط لمعنى نراه أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أو المتلقي. فترجمة العنوان بمعنى « الشاقة أو الوعرة » ترجمة اقتصرت على جزء فقط مما يوحي إليه العنوان الأصلي.

إن في الإقدام على ترجمة لفظة العنوان وغيرها من الصور والتعابير المجازية والاستعارات والألغاز والحكم ، دون اعتبار الخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية الخاصة بالنص وصاحبه ، ليشكل صورة من صور التعامل السطحي البسيط مع أبعاد متعددة للنص. فالمترجم ، بوصفه مبدعاً ثانياً للنص ، مطالب باستحضار كل الظروف التي عايشت كتابة النص الأصلي ، والانغماس في المحيط الاجتماعي ، والثقافي ، والعقائدي ، والتاريخي الذي نبع منه ذلك النص (1).

(1) ينظر : P. Newmark, 1977, Communicative and semantic translation , in Babel,

ورغم ابتعاد الترجمتين عن الصيغة الأصلية للنص ، فإنهما ، بشيوعهما واشتقارهما ، تكادان تكونان أصليتين في الاستعمال. فأيا كان البديل الذي يمكن اقتراحه ، فإنه لن يكون بمثابة هذين العنوانين شهرة وقيمة. ورغم علمنا بدقة المسلك ، ورقة صيغة العنوان ، وصعوبة المهمة ، وسعيا وراء تقريب الترجمة من عنوانها الأصلي ، يمكن اقتراح كلمة «الصاعدة» بديلا لـ «الشاقة» أو «الوعرة» ، لأن كلمة «الصاعدة» هي الأقرب من عبارة « quimontent » الواردة أصلا في العنوان ، كما أنها تحوي في طياتها هذا الشقاء وهذه الوعورة الواردتين في الترجمتين.

أما العنوان الأصلي ، فهو أيضا بحاجة إلى بعض من العناية دراسة وتحليلا. فمن أين هذا العنوان ؟ وما المقصود به ؟ لماذا اختار الكاتب كلمة الدروب les chemins دون غيرها من الكلمات التي توحى إلى السيرة والمسيرة ومشقة الحياة في منطقة القبائل ؟ لماذا فضل الجملة الفعلية « quimontent » الصاعدة بدلا من النازلة أو الملتوية أو غيرهما؟.

إن النص الأصلي في حد ذاته (العنوان) جامع بين جغرافيا منطقة القبائل (القرى الجبلية) وكذا نمطهم المعيشي وما يسيرهم من قيم ومبادئ إذ أن كلا منهما يجمع في وعورته وصعوبته بين الارتفاع والارتفاع وطول المسافة وغيرها.

أما جغرافيا المنطقة ، فمن المعروف عن منطقة القبائل أنها جبلية ، صعبة المسالك و قاسية التضاريس. ونظن أن قسوة الطبيعة هذه من الظروف التي لعبت دورها في اختيار الكاتب لعنوانه هذا.

تتسم منطقة القبائل ، بين قراها ومداشرها وحقولها ، بصعوبة مسالكها والتوائها وضيقها. هذا إضافة إلى كونها تتصاعد كالسلاسل التي تعلو كل منها الأخرى ، فتتعالى وكأنها لامتناهية لأن كل التواء يليه مثيله ، وكأنها تتناول وتمدد كلما سعينا فيها شوطا وأشواطاً.

نفس الظروف والخصائص يمكن نسخها على حياتهم وأحوال معيشتهم التي لا يحسدون عليها. فالنمط المعيشي ، الذي نخص فيه بالذكر عاداتهم التي تحكم حياتهم اليومية ، وتتحكم في روابطهم وعلاقاتهم الاجتماعية ، انعكاس وتجسيد للطبيعة التي تحيط بهم بما فيها من جميل وشنيع. فحياة البطل الرئيسي للرواية ، عامر ، ابن لامرأة من جنسية فرنسية ، مليئة بالشوائب والصراعات: العقائدية بين الإسلام والمسيحية ، الثقافية بين القبائلية والفرنسية ، العشائرية بين

عائلة وأخرى...

نستخلص من العنوان الأصلي ، باللغة الفرنسية ، أنه يعود ، إذن ، إلى مرجع ملموس مرئي نشاهده بالعين فنبصر حقا تلك الدروب الملتوية ، المتلاطمة ، الصاعدة على رفوف الجبال مؤدية من أو إلى تلك القرية الملتصقة بإحدى القمم. فصعوبة المسالك وطولها يجعلنا نحس أنها حقا لامتناهية ، وكأنها تمتد وتمتد وتتمطى في السماء ونحن ننظر من أسفلها.

صحيح أن العنوان الأصلي يرمز إلى تلك المسالك الصعبة ، الضيقة ، التي كثيرا ما تسببت في أضرار جسمانية لعابريها وكذا في خسائر مادية عندما تنزلق حيواناتهم بما فوقها من أمتعة ورزق لا تخرجه التربة إلا بعد العناء وشق الأنفس لكنه يشمل أيضا قضايا أخرى ورد ذكرها في ثنايا الرواية. ونلخصها فيما يلي:

قساوة الطبيعة في منطقة القبائل التي وصفها الروائي خاصة في فصل الشتاء الذي يحد حتى من حركة الناس وتقلهم ، إذ يصبحون حبيسي القرية و محيطها الضيق. الصراع القائم بين ديانتين ، الإسلام والمسيحية ، من خلال عقيدتي الشخصيتين الأساسيتين للرواية : ذهبية وعامر.

صراع شخصية ذهبية مع ذاتها حيث أن العادات والتقاليد والنمط المعيشي للقبائل لا تسمح بالبوح بعلاقة غرامية ما ، ويرفضون التقرب بكل من لا يشاطرهم الدين والعادات ، إن للمفردات الخاصة بالبيئة أو الحضارة من التأثير المدلولي ما لا يقارن ولا يشابه من حيث العمق والدقة وفكرة وإحساسا. فالمخزون المدلولي لبعض الألفاظ المعجمية واللبوس اللغوية أو السياقية ، خاصة في ثنايا استعمالها الاستعاري ، لا يفسح ولا يجهر بسرهما لمن لم يروض الثقافة والعادات وغيرهما مع التحكم في اللغة.

نظن أن الكاتب مولود فرعون قد أخذ عنوانه هذا من الطبيعة القاسية لهذه المناطق الجبلية ، فجمع في عنوانه وصفا لأمرين مختلفين متباعدين ومتشابهين متقاربين ، في آن واحد : فقد جمع بين هذه الدروب الملتوية ذات المسافة البعيدة والارتفاع الكبير ، وبين بعض الأطعمة التقليدية مثل (ثمنونت ، لخفاف ، ...) التي تحضر في المنطقة بعد عناء المرأة وشقائها ، لكونها تتطلب جهدا كبيرا من عضلات المرأة ، وكذا كثيرا من الوقت ، وهي تتركها تتخمر وترتفع وتعلو حتى تصبح جاهزة للطبخ. فكم هو التباعد بين هذا وذاك وكم هو التشابه والتقارب بينهما؟

كما عمد الكاتب مولود فرعون استعمال الفعل Montent الذي جاء على

صيغة المضارع. لكنه ليس بالمضارع الذي تم بل هو حاضر متسم بالصيرورة والديمومة ، أي أنه متواصل غير منقطع ، وكأن هذه الدروب غير محدودة الارتفاع والمسافة حيث نحس بامتداد مسافتها كلما قطعنا شوطا منها.

قائمة المراجع:

1. فرعون مولود ، الدروب الوعرة ، ترجمة: حنفي بن عيسى ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984.
2. الدروب الشاقة ، ترجمة: حسن بن يحيى ، دار صالح ثلاثية للنشر ، الجزائر ، 2005.
3. عبد المالك أشهبون «العنوان في الرواية العربية» محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، 2011.
4. FERAOUN M, Les chemins qui montent, Editions ENAG, Alger 1992.
5. P. Newmark, 1977, = Communicative and semantic translation , in : Babel, Vol. XXIII n°34

الأبعاد الفنية و الجمالية في بناء القصة القصيرة جداً قراءة في مجموعة

(زرقاء اليمامة و التنفس حلما) للقااص حسين المناصرة ❖

هواشيرية بختة*

الملخص

يسعى هذا البحث إلى إضاءة الملامح القصصية الخاصة بمجموعة (زرقاء اليمامة و التنفس حلما) للقااص الفلسطيني حسين المناصرة ، الذي يعدّ علامةً مميزةً في القصة الفلسطينية القصيرة جداً إذ استطاع على مدار تجربة ممتدة تكريس صوت قصصي خاص به في مستواه الفني الجمالي ، فقد تنوّعت تجربته الفنية بين القصة القصيرة و القصة القصيرة جداً والتي اعتبر رائداً في إنتاجها .

ويطمح البحث عبر دراسة هذه المجموعة القصصية تلمّس الملامح الفنية و الجمالية التي أوّجّدت هوية حسين المناصرة الخاصة والتي ميّزت نتاجه القصصي والتي وضعته في مرتبة رفيعة بين كتّاب القصة الفلسطينية القصيرة جداً بوجه خاص و كتّاب القصة العربية القصيرة جداً بوجه عام.

Abstract

The present research is designed to shed some light on the narrative features of narrative collection (Zarqaa Al yamam wa Atanafos helemen) of the Palestinian story teller Hussein Elmenasra , an outstanding landmark of the Palestinian extra short story . His long experience represents a unique narrative voice, both on the artistic and content levels . His prolific output is quite varied, ranging from the short story, to the extra short story . This research endeavors, through an applied study of one collection , to delineate the artistic and content features which give Hussein Elmenasra's work a unique quality, setting him really high among Palestinian extra short story writers in particular, and Arab extra short story writers in general.

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة أكلي محند أو لحاج بالبويرة . :

توطئة

حين نتصفح ما أُلّف من دراسات في نقد القصّة القصيرة جداً بوصفها جنسا أدبيا مُستحدثًا في الساحة الثقافية الأدبية ، يظهر معنا اختلاف النقاد بشأن طبيعة خصائص هذا الفن وجمالياته اختلافًا ينم عن تفاوت اجتهاداتهم في هذا الصدد ، كما حاول بعضهم صياغة تعريف محدد للقصّة القصيرة جداً كشكل متميز له من الملامح ما يجعله منفردًا عن غيره من الأشكال الأدبية .

ولما كان السرد احتياجا إنسانيا يسعى من خلاله الإنسان للتواصل مع الآخرين ، غدت القصّة القصيرة جداً فناً إبداعيا جميلا تتم صياغته باحترافية من قبل مبدعيه بحيث تضغط القصّة في عدّة كلمات تصل لمعناها دون أن تفقد جمال كلماتها وإيماءاتها الموصلة لذات المعنى .

أولا : القصّة القصيرة جداً نشاط إبداعي في المشهد الثقافي الأدبي

في سياق أدبي يمتاز باختراق الحدود بين الأنواع والأجناس ظهرت القصّة القصيرة جداً راسمة لنفسها انطلاقة لافتة للنظر ، حيث عرفت انتشارا واسعا احتلت على إثره مساحات ليست بالقليلة من صفحات المجلات الثقافية والأدبية فصارت أحد فروع الأدب القصصي إلى جانب الرواية والقصّة والقصّة القصيرة . الأمر الذي أغرى الباحثين والنقاد وساقهم نحو البحث في أصول هذا الفن وعراقته وطريقة التعامل معه ، فوقفوا مواقف متباينة منه بوصفه جنسا أدبيا أطلقوا عليه مصطلحات وتسميات راحت تقترب تارة من دلالاته الفنيّة وترسم تارة أخرى ملامحه الفنيّة بدلالات تنظيرية ، فأدرك بعضهم أنّه لا يختلف عن بقية أنواع السرد لاسيما أنّه يحتاج إلى المهارة و فنّ إدارة بنائه ، ذلك أنّ تماوج السرد بين مخيلة الكتابة وبين محدودية الفضاء أظهر هذا السرد مضغوطا محمّلا بعناصر البناء الفني في النص صغير البنيان (1).

هكذا استخدم النقاد والدارسون تسميات متعدّدة لتمييز شكل القصّة القصيرة جداً ، تسميات مثل : القصّة المفاجئة ، السريعة ، الومضة ، الضامرة . وهي تسميات تشير في المقام الأوّل إلى بناء الشكل وتوحي بأنه بناء محدود لا يفني بمتطلبات قصّة كاملة ، وتسميات مثل : القصّة البسيطة ، الدقيقة الصغرى ، الأصغر ، تشير للطول أكثر من البناء وتستدعي مقارنتها بأطوال أشكال أخرى .

وعلى ذكر ما هو متعارف عليه من قبل الباحثين يظهر أنّ نتالي ساروت Nathalie Sarraute الكاتبة الفرنسية الذائعة الصيت هي أوّل من كتب القصّة القصيرة جداً عام 1932م ، ولكن الحقيقة أنّ ثمة كتّابا آخرين كتبوا هذا الجنس الأدبي قبل

ساروت بثلاثة عقود وأكثر أمثال : أليكس فينون Alex vinon وأدغار ألن بو Edgar Allan Poe ، ولكنهم ما أسموا قصصهم بقصص قصيرة جداً ، وحتى ساروت نفسها أسمتها (انفعالات) ولكن فتحي العشري عندما ترجمها في مستهل سبعينيات القرن الماضي أسماها (قصص قصيرة جداً) وبذلك تذهب الريادة إلى ساروت(2) . وكان لهذا الكتاب تأثيره الواسع سواء من ناحية التسمية المختارة أو من ناحية طبيعته الجديدة في توجيه الانتباه إلى نوع جديد أو على الأقل أحد أشكال الكتابة الجديدة التي ظهرت حينذاك في الساحة الأدبية.

وفي خضم محاولات التأسيس لهذا الفن عمد النقاد إلى تجاوز الاختلاف والتباين الحاصل في آراء الدارسين حول مسألة تحديد الريادة إلى محاولة تحديد المصطلح ، تاركين الباب مفتوحاً أمام الاجتهادات المتكررة للوقوف على هذا الفن ودواعي ظهوره و انتشاره و ماهيته و ضبط دلالاته . حيث تظهر تجربة أحمد جاسم الحسين الذي حاول استعراض وترسيخ أهم المصطلحات التي عبّرت عن هذا الشكل الأدبي إثر تحديد ستة عشر مصطلحاً تمّ تصنيفها في ثلاث شعب من كتابه المعنون : القصة القصيرة جداً على وفق التفرّيع التالي(3):

أ - مصطلحات زمنية : كالقصة الجديدة ، والقصة الحديثة ، والحالة القصصية ، والمغامرة القصصية ، وهي جميعها تنطلق من حكم وصفي يزول بالتقدم.

ب - مصطلحات الأجناس الفنية : كاللوحه القصصية ، والصورة القصصية ، والنكتة القصصية ، والخبر القصصي ، والشعر القصصي ، والخاطرة القصصية . وهي جميعها تشترك مع فنون أخرى ، كما تؤكد على الصفة (القصصية) وتعمل على إبرازها أكثر من الموصوف .

ج - مصطلحات دلالية : كالقصة القصيرة جداً ، والقصة الومضة ، والقصة اللقطة ، والقصة القصيرة للغاية ، والقصة المكثفة ، والقصة الكبسولة ، والقصة البرقية . وتشترك جميعها في دلالة السرعة وصغر الحجم .

في حين يذهب ياسر قبيلات إلى التوضيح أنّ المسألة ليست مجرد تسمية كيفما اتفق وإنما هي مسألة بنية وتقنية وأركان مكوّنة : «فلو حاولنا تفكيك هذا الاسم الاصطلاحي (قصة قصيرة جداً) لوجدنا يتكوّن من ثلاث كلمات ، تحمل الأولى دلالة نوعية ، وتحمل الأخرتان دلالات كميّة ، ما يعني أنّهما غير قادرتين على إيجاد علاقات لغوية منطقية بينهما في سياق البحث الاصطلاحي للنوع الأدبي إلا بالارتباط بالكلمة الأولى . إنّ تلاحق الكلمتين الثانية (القصيرة) والثالثة (جداً) ، يعطي الدلالة الكميّة للكلمة الثانية ، شكل الدلالة النوعية ، فذلك مجرد

شكل ومجرد انعكاس يبقف مشروطا بالارتباط بالكلمة الأولى (القصّة) والأصل في فهم (قصّة قصيرة جداً) يتحقق من تأليف ثلاث كلمات ، تشير الأولى والثانية إلى نوع أدبي راسخ ومتميّز من حيث تقنياته الجمالية هو (القصّة القصيرة). أمّا اللاحقّة (جداً) فإنّها تشكل مع التآلف الاصطلاحي للمفردتين الأوليين (القصّة القصيرة) التآلف الاصطلاحي الجديد الذي يشير إلى نوع أدبي هو (القصّة القصيرة جداً) وهذا يشير التباسا يحيل إلى هيمنة القصّة القصيرة ، فبدلا من الإشارة إلى تسميتها وهويتها كنوع أدبي مستقل نراه يعكس إشارة إلى روابط قرابة وثيقة معالقصّة القصيرة . ويحيلنا هذا الالتباس إلى القول بأنّها نوع من أنواع القصّة القصيرة ، وليسفي هذا منسوء إلاّ أنّه يقودنا إلى تعسّف نقديو تعسّف نظري ، فمثل هذا القول يجعل التعيينات النوعية الجمالية للقصّة القصيرة هي ذاتها التعيينات النوعية والجمالية للقصّة القصيرة جداً» (4).

وطرق القاص عدنان كفاني - من جهته - معترّك الجدل الحاصل عن فوضي تحديد المصطلح متسائلا ما إذا كان الإشكال الذي طرحه القصّة القصيرة جداً متعلّقا بالنص ، مضمونه ، حجمه وعدد كلماته ، أم أنّه نابع من التسمية : قصيرة جداً (5) ، فانهي إلى أنّ مصطلح (قصّة قصيرة جداً) لا يعني أن من طرحوه في الساحة الأدبية إنّما أرادوه لونا مبتدعا أو جنسا أدبيا جديدا ، رغم كون الإبداع عنصرا جليا في كلمة (جداً) والتي أثارت حسب الدارسين جدلا لم يحسم فيه القول بعد .

إذن يبقف السؤال مطروحا: ما القصّة القصيرة جداً؟! إنه السؤال المحوري الذي يسعى إلى تحديد مفهوم هذه القصّة وجمالياتها ومدى مشروعية معاييرها في التعبير عن ذاتها باعتبارها نصا سرديا. وفي هذا السياق تحديداً يعرفها يحيى عبابنة بأنّها : « فن يحمل على القصص وإن تنوعت تسمياته ، وهي من التقنيات الحديثة التي رافقت تطوّر كتابة القصّة في الوطن العربي في العقود الأخيرة » (6) . ومن جهته ركز فاضل ثامر على خطأ النظر إلى هذا اللون من الكتابة على أنّه لون مستقل أو بديل لأشكال الكتابة القصصية الأخرى ، مؤكّدا خطورة هذا الغرض الذي يقود إلى التضحية بالتجربة القصصية وتركيزها في حدود ضيقة (7) .

هناك تباين حول الاسم ، إذن ، وكذلك حول المعنى وراء التسمية . وفي انتظار اتفاق عام ، يظلّ مصطلح القصّة القصيرة جداً مستخدما على نطاق واسع للإشارة إلى شكل قصصي غامض ، لا شيء يبيّن طاقات إمكاناته سوى أنّه قصير جداً .

وكعادة كلّ جديد ، « لم يكن ظهور هذا الفن عبثا وإنّما وليد عوامل ذاتية تتعلّق بدرجة القصصية والوعي عند القاص التي تدفعه إلى محاولة الابتكار

والتجديد» (8). أضف إلى ذلك جملة من العوامل الموضوعية الأخرى التي أسهمت من جهتها في ظهور هذا الفن الأدبي و الذي مثل بدوره استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي أقلقَت الإنسان واستخدمت للابتعاد عن كل ما يتخذ حجماً كبيراً أو مسهباً في الطول كالقصة القصيرة والرواية والمقالة والبحث، ف «التطورات التكنولوجية السريعة والهائلة التي شهدها العالم بشكل عام والوطن العربي بشكل خاص، وكثرة مشاغل الإنسان قد قربت إليه هذا الشكل من الفن الأدبي بحجمه المحدود الذي قد لا يتجاوز الصفحة الواحدة، ومحدودية كلماته وأسطره وأسهمت ظروف كثيرة في بروز الاهتمام بفن القصة القصيرة جداً، حتى صار هذا الاهتمام ملفتاً للانتباه ومحط جدل في كينونته وماهيته وشرعيته وتأثيره» (9).

ويقف عبد السلام الحميد من جهته على جملة الأسباب والعوامل التي أسهمت بدورها في إيجاد هذا الفن الأدبي إذ يقول: «ولأنّ السرد الطويل يحتاج إلى جهد فائق، ويستلزم خبرة تقنية ووقتاً طويلاً قد لا يتاحان لكاتب من شباب مبدع مهموم بالوطن وثقافته، تشتعل روحه في لحظة إبداع لا يستطيع كبتها، وتلح تجربته في الخروج إلى الوجود، شكلت القصة القصيرة جداً مخرجاً تعبيرياً يماثل القصيدة بلا قيودها، وبخصائص أكثر مرونة. ولأنّ الأسباب ذاتها تكافئت مع المتغيرات الثقافية، خرجت للحياة القصة القصيرة جداً التي تعدّ وليداً غضاً مقارنة ببقية الأجناس الأدبية، وهي لم تشكل على حساب الأجناس السردية الأخرى بقدر ما تكونت نتيجة متغيرات اجتماعية واقتصادية وما ارتبط بالظروف مثل العولمة وثورة الاتصالات، وهي في صميم تكوينها قصة قصيرة، فليس مهما المساحة السردية وإنما المضمون» (10).

أما نعيم اليافي فيرى من جهته إمكانية إضافة أسباب ودواعي أخرى إلى جملة العوامل السابقة بحيث يمكن حصر هذه الأخيرة فيما تتمتع به القصة القصيرة جداً من مرونة قادت إلى خلق بنية جديدة، فعلى الرغم من المظاهر الفنية للقصة القصيرة جداً إلا أنّ شكلها يبدو مرناً وقابلاً للتصرف فيه بكيفيات لا تحصى وقابل للتأثر بفنون أخرى (11)، الأمر الذي يجعل من انفتاح هذا الفن على الأجناس الأخرى محاولة واضحة لإيجاد مكان خاص لهذا الأخير ضمن زخم باقي الأجناس الأدبية وعلى رأسها جنس الرواية.

هذا و يذهب عدد من الباحثين إلى التأكيد على أنّ القصة القصيرة جداً قد ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين في العراق والشام، فثمة تجارب

متقدّمة لكتابة هذا الفن عربيا ، بحيث ازدهر بشكل لافت للنظر في المغرب مع الألفية الثالثة ، ما يعني أنّ «القصة القصيرة جدا ليست وليدة اليوم لكن ما استجدّ فيها هو تقنياتها وكثافتها وغرابتها وومضها السريع . ونجد من الأسماء التي برزت في هذه الكتابة : فهد المصباح ، سعود قبيلات ، بسمه النسور ، فاروق مواسي حسن برطال ، عبدالله المتقي ، فاطمة بوزيان ، منتصر الففاش ، محمود علي السعيد ، جبير المليحان ، ناصر سالم الجاسم ، زكريا تامر ، احمد جاسم ، عبدالسلام الحميد ، عمار الجينيدي وطلعت سقيرق ... إلخ ، فقد استمال هذا الفن الكثير من الأدباء لكتابتها» (12).

انطلاقا مما دار أو بالأحرى مما يدور في الآونة الأخيرة من جدل حول القصة القصيرة جدا ، يمكن القول أنّ ثمة جديدا يولد مع ظاهرة باتت تفرض نفسها على واقع الحركة الأدبية ، ظاهرة لها من الملامح والمميزات ما لم يعد بالإمكان تجاوزه أو الإعراض عنه ألا وهي القصة القصيرة جدا والتي صار بالمقدور تعريفها بالتعرّف على ملامحها وسماتها ومميزاتا بوصفها جنسا أدبيا يحمل من مقومات الإبداع ما يضفي عليه مشروعية البقاء والاستمرار مستقبلا .

ثانيا : مقومات الإبداع في القصة القصيرة جدا

من نوافل القول في معرض الحديث عن البناء الفني ومقوماته الجمالية في أيّ عمل إبداعي ، هو تحديد ماهيته دفعا للغموض وإشراكا للمتلقي في المعرفة يقول الناقد المغربي نور الدين صدوق: «هو الكيفية التي عن طريقها تمت صياغة هذا النتاج ، في معنى آخر ، المكونات الفنية للإبداع» (13).

وأول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن بصدد التعرف على أهم خصائص هذا الجنس الأدبي وأركانه وعناصره ، ما يتّصل بأهم مقومات تجنيسه وهي سمة القصصية والقصر باعتباره (قصة قصيرة جدا) ، أمّا القصصية بصفقتها أهم الأركان المؤسّسة للقصة فلا تتمظهر إلا بوجود قصة مكيفة لبنية هذا الجنس الجديد ، والقصة بأبسط تعريفاتها حكاية تتسلسل أحداثها في تتابع وإطراد لتفضي إلى تطوّر لأحداث منتظمة في زمن ، ويكشف ذلك عن وجود حكاية وشخصيات وحدث متتام وفعل درامي وحوار بحسب مقتضيات شكل القصة وطولها ؛ فالنصوص التي لا تتوافر فيها الحكاية وتقنيات القص المناسبة لا يمكن لها أن تبقى في محيط القصة القصيرة جدا ، ومن ثمّ تسلك في سلك الخاطرة أو النكتة أو غيرها بحسب طبيعتها وخصائصها ، فالقص هو محور هذا الجنس الرئيس (14).

من هنا - وبالنظر إلى الرواية و القصة القصيرة - نجد القصة القصيرة جدا

متميّزة بخصائص كميّة و نوعية جعلت لهذا الفن توصيفات محدّدة خاصة حملت جمهور النقاد على تعريف هذا الجنس الأدبي على وفق تلك التوصيفات . وعن هذا يقول عمّار الجنيدي : « ينهض البناء الفني في القصة القصيرة جداً على أهمّ معيارين تقوم عليهما ، ويعلا شأن هذا الجنس الأدبي بهما وهما معيارا الكم والكيف » (15). بناء على هذا يحدّد المعيار الكمي قصر حجم القصة ، في حين تقوم المقومّات السردية كالأحداث والشخصيات والبنية الزمانية على معيار الكيفية والقصدية .

وفي هذا يذهب أحمد جاسم الحسين إلى استعراض أبرز التقنيات والعناصر التي تحمل هذا الجنس الأدبي على الخصوصية ، إذ لخصها في الأركان التالية : القصصية ، الجرأة ، وحدة الفكر والموضوع ، التكثيف ، خصوصية اللغة والاقتصاد، الانزياح ، المفارقة ، الترميز ، الأنسنة ، السخرية ، البداية ، القفلة والتناص (16).

والملاحظ هنا أنّ القصة القصيرة جداً و التي تزيد على القصة القصيرة بصفتها الرئيسة (القصر) تزيد عليها كذلك بما يتبع القصر وما يتطلبه من صفات الاختزال والتكثيف والاقتصاد. فالقصة القصيرة جداً « نص لغوي مختار وموجز ، على أن الإيجاز لا يعني الاختصار فحسب ، بل يتّجه إلى الصوغ اللغوي لأنّه الوسيلة الأولى للتأثير ، إذ يرتدي الفكر أجنحة من الشعر والبيان المبتكر بلا إفراط ، إذ يلامس الكاتب الهدف لكن لا يفصح عنه بل يترك للقارئ فرصة المشاركة في اكتشافه... فالقصة القصيرة جداً لا تميل إلى الشرح والتعليل والتفصيل في رسم البيئة الزمانية والمكانية ، لأنّ ذلك يفقدها توهجها ، كذلك الاختصار من الروابط بين الجمل واستطالة الجملة أو الإكثار من الضمائر والوصف المفصّل » (17).

من هذا المنطلق تظهر لغة القصة القصيرة جداً غير ناقلة للحدث بقدر ماهي لغة بانية له ولعناصره ومعبرة أكثر مما تقول ، بحيث تمتلك خصوصية تقترب فيها من الشعر مما يدعو إلى ضرورة معرفة أسرارها البلاغية والعمل على الإفادة من هذه الأنماط في التكثيف الموحى الذي هو أهم عمود من أعمدة القصة القصيرة جداً (18). هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا تمنح القصة القصيرة جداً الأديب مساحة للتراخي اللغوي في التعبير عن الفكرة ، فلكي يتبدع لغة مدهشة و نابضة بالحياة ينبغي عليه أن يصنع اللقطة تلو الأخرى حتّى يتجنب الوقوع في النمطية والقوالب الجاهزة لأنّ الاعتناء بكلّ لقطة إنّما يجعلها مميزة عن سابقتها في القدرة التعبيرية (19). وإذا كانت القصة القصيرة جداً بهذه المواصفات، فحتماً لن يكتبها غير متمرس خبير باللغة ، قاص بارع في البلاغة، متقن للغة المجازية .

بهذا المعنى تقوم القصة القصيرة جداً على مبدأ رئيس هو التقزيم (20) ، كما

تهض على تقنيات منها خصوصية اللغة والاقتصار في التعبير ، ومنها أيضا الانزياح بوصفه سمة لخصوصية اللغة. فالانزياح اللغوي محاولة لتحميل مفردات اللغة دلالات أوسع من دلالاتها المعجمية(21) ، وهو السمة التي يرى فيها الأدباء المحدثون تجديداً لحياة اللغة التي أبلاها جمود صيغها في حدود الاستعمال المصطلح عليه .

تبعاً لذلك لاقت القصة القصيرة جداً كغيرها من الأنواع الأدبية - و بما تمتلكه من مؤهلات بنائية - عناية النقاد و الباحثين الذين تتبّعوها عن كثب في محاولة منهم تعييدها على نحو يساهم في استمرار وجودها ويحفظ كينونتها ويمنحها جدوى شرعيتها ، كما استطاعت أن تجمع من حولها جمهوراً من المبدعين الشباب الذين آثروا اللجوء إليها ليس لأنها أقل من القصة القصيرة الأم و إنما لقيمتها الفنية العالية التي تعكس هموم الإنسان العربي المعاصر وقدرتها الفائقة على تجسيد أعمق اللحظات الإنسانية في حياته .

ثالثاً : قراءة في مجموعة (زرقاء اليمامة والتنفس حلماً) للقاص حسين المناصرة

تشكل المادة القصصية في مجموعة القاص الفلسطيني حسين المناصرة (زرقاء اليمامة والتنفس حلماً) الصادرة عن دار فضاءات في عمان من التفاصيل الصغيرة الدقيقة لمشهد الحياة اليومية ومن التجارب الإنسانية التي غالباً ما يجد أصحابها أنفسهم أمام لحظات مفصلية هي بمثابة بدايات جديدة أو نهايات يدفعون دفعاً إلى مواجهتها. بهذا المعنى حاول حسين المناصرة تشكيل مادته القصصية من تجارب هذه الفئة التي تتكشف لها الحياة فجأة من خلال انعطاف غير متوقعة وسط سعيها الدؤوب وانشغالها بظروف العيش والعمل حيث يصير الوجد الفلسطيني جزءاً من المعاناة فتشتد المواجهة وتتصارع قوة القهر وإرادة الحياة .

واجهت مجموعة حسين المناصرة المتلقي بعنوانها الذي جاء تناساً مع شخصية زرقاء اليمامة كشخصية ميثولوجية أسطورية عربية قديمة . وهي امرأة من جديس من القبائل العربية البائدة من أهل اليمامة ، كانت ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام ، وهي أبصر خلق الله عن بعد . والعرب تضرب بها المثل لجودة بصرها وحدة نظرها . أنذرت قومها من العدو فلم يصدقوها إذ استر العدو بقطع الأشجار وزحف نحوهم و عندما وصل إلى الديار أباد الأهل وفقاً لعيني زرقاء اليمامة(22).

إن اختيار هذه الشخصية إنما مرده لرؤية القاص التي هي جزء من نسيج تجربته الشخصية التي تتصف بالتمرد والرفض والتي تحلم بالانتصار لإرادة الشعب . فزرقاء اليمامة تمثل القوة البصرية التي فاقت الواقع في حين يكون

الحلم ملاذا وملجأ للتنفس وبالتالي مخرجا محددا لتخطي مرحلة المعاناة .
وفي هذا نجد القاص حريصا أشد الحرص على بناء مادتها الحكائية من خلال المزوجة الفنية بين استلهام الذاكرة والواقع من جهة ، وبين استشراف عالم المتخيل من جهة ثانية. هذه المادة الحكائية تعكس مدى تأثيرها بشكل من الأشكال في المسار القصصي الذي يتبناه القاص في عمله من ناحية الشخصوس والأحداث والرموز والدلالات .

اتخذت نصوص هذه المجموعة شكل القصة القصيرة جدا ، وهو شكل سريع القص عميق المعنى لتكون نصوصا فنية في كتابتها وعظيمة هادفة في مضمونها وغاياتها ، إنها تمثل بالملق مادة للتفكير في قضية ظلت لعهود خلت شاغلا من شواغل الفكر الإنساني ، حيث خاض فيها الخائضون كل بأسلوبه لتتحول من مجرد نصوص للقراءة إلى قراءة فكر يطرُق الخلاص من تبعات الاستلاب والقمع .

حملت هذه القصص على مدار واحد و ستين قصة عناوين مميزة لافتة ، منها ما يتألف من كلمة واحدة (قلب ، لوحة ، بكاء ، الجنوب ، يمامة ، كابوس الروح ، تعزية ، هروب ، جريمة ، انتحار ، مؤامرة ...) ومنها ما يتألف من كلمتين (مشهد تلفازي ، هزيمة صغيرة ، التنفس حلما ، أغنية الرحيل ، نكتة سخيفة ، نهقة حمار ، الورقة الخضراء ...) ، مما يجعل قراءة القصة تحقيقا لأفق انتظار القارئ ، إذ تحمل هذه العناوين إشعاعاتها الخاصة بحيث يشكل كل منها بقعة ضوء تبدى دلالاتها وإحالاتها قريبة من القارئ فيما يتصل بوظائف وأدوار الشخصيات الواردة فيها ، وتعد مفتاحاً لقراءة القصة من خلال ما حملته من تلميحات وقرائن ودلالات ، إذ غدت قصصا لا تخلو من واقعية ولا تخلو من حقيقة ، اختزلت في مضمونها حياة الناس بشتى تلاوينها كما توافرت على تماسك حكي تميز بالفنية والمحافظة على مقومات القصة القصيرة جدا .

تعكس هذه القصص مظهرا من مظاهر المفارقة في الوجود التي يعيشها الإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال ، كما تعكس و الحال تلك صورة مقتضبة للوجود في ظل الذات المهمشة التي تطلب الراحة و السكينة وسط عالم صاغه المستدمر في مفاهيم جديدة :

(علي أن أتفس !! هكذا قلت لنفسي ... ولكن ، كيف أتفس؟! سؤال أرقني حتى الضياع !! أريد فقط أن أتفس... لا شهيق ، ولا زفير !! وأخيرا وجدتها فكرة مستساغة : أن أتفس حلما ، تخيلا ، فكرة متداعية!! أي حلم أريد ؟ حلم

الأمل !! حلم الوسادة الخالية !! حلم اليقظة !! حلم اللاشعور!! حلم كابوس بطن منتفخ؟! جلجامش والإسكندر حلما بالخلود !! وأنا أحلم أن أتنفس بارتياح ما قُدِّرَ لي أن أعيش ... وعلي أيضا أن أحلم بلحظة قصيرة خالية من أية شائبة في وجه هذا الوطن الكهنوتي من برّه و العاهر من جوّه ... (23).

يقدم هذا المحكي لحظات من الرؤية و النظر تنبثق عنها صور أحلام مثقلة بالدلالات تجسدها تساؤلات في رحلة البحث عن حلم مطموس الملامح ، مجهول الهوية ، حلم يسكن أعماق الذهن. إنه الحلم بلحظة خاطفة قصيرة في التنفس بارتياح والتعلق بالحياة بعيدا عن أية شائبة . وفي هذا إشارة إلى أن الإنسان الفلسطيني يعيش قلقا وجوديا بين الماضي و الحاضر أرّقه حتى الضياع ، حبس أنفاسه و خنق أحلامه . إنه يحمل هاجس القضية التي كانت ولا زالت تطلب واجب التضامن الإنساني.

ظلّ الوطن و خياله راسخا في العقل والوجدان ، إنه الرسوخ النابع من رحم النكبة وما شكلته رحلة الشتات من هواجس وأحلام سكنت وما زالت تسكن النفس ما دام الجرح الفلسطيني داميا حادا وعميقا . ففي غربته الباردة تأتي صرخة الكاتب حادة وعميقة بعمق الوجدان الوطني ، مثقلة بسؤال الذات ، صاحبة على الخوف الذي سكن القلوب : (تشرق الروح في غربتي الباردة ... تترعرع في أحشاء أفكاري ... تعزف أغنية الصمت الرهيب ... ترقص لحظة بكائي الصامت ... تقف هناك ... تسخر مني ... تلعب بأذيال الحزن ... من أنت؟! تصرخ بي !! آه من سخريتها ... صرخاتها : من أنت؟! أنت؟! أنت من تكون؟! هناك تقف !! وهناك أنزوي كنييا !! من أنت؟! أنا جسد مرهق ... ما زلت نزقة ... أتلاشى ... من أنا؟! هل أعرف حزني؟! فرحي؟! لغتي؟! أشيائي البالية؟! يا أيتها الصاخبة المتمردة على خوفي ... هل تعرفين من أنا؟! أنا لا شيء بدونك !! لا شيء بلا أفكارك !! حلمك !! تشرق الروح من غربتي الباردة ... تسخر مني ... تهتف : قم الآن ... ارقص للوداع ... اكتب مرثية الولادة ... الروح تلد من جسدك المتهالك عنقاء جديدة ... لن تموت ... فالروح لغتك الجديدة) (24) .

يعود القاص إلى توظيف الأسطورة ويستدعيها باسمها الصريح (العنقاء) مما يفسر رفضه الشديد في تلاشي الحلم الجمعي (حلم العودة) وتحوّله إلى شظايا . يرفض أن توأد سائر الأحلام فيحاول استحضارها من خلال هذا الطائر الذي ينبعث بعد احتراقه ، فيخرج من رحم المأساة بطلا ثائرا ينفض عن نفسه غبار الموت وسط عالم لا يعرف معنى البطولة ، عالم أجمع على تغييب

ضمير الأمة فانتزع من شعبها حسه الوطني و انتماءه القومي .

إنها دعوة إلى النهوض من جديد صاغها (المناصرة) في مشاهدته القصصية صياغة حليلة تنم عن نظرته العميقة إلى الأشياء من داخل عالمه الشعوري والنفسي ، حيث تحضر أنه الساردة بجميع خصائصها منفتحة على ما هو خارجي وفق ما تنضح به نفسه التواقفة إلى التنفس والانطلاق والحلم بغدٍ مشرقٍ ينبض بالحب والحياة .

انعكست صورة الأشياء الخارجية في عالم القاص لتتحول إلى استعارات داخلية صورت بكثير من التفزُّز والمرارة الفضاء القاتم للشارع المسكون بالضياح والموت والذي كان من المفروض أن يكون فضاءً للحركة يسمح بالاحتكاك بالآخر والتواصل معه : (الشارع مسكون بالضياح و الموت ... المارة يمرّون فرادى ... الأخيصة تهيم في الهواء الجامد ... عوادم السيارات تخنق ذوي الأنوف الحساسة !! بسطاء ، خراف ، أحذية ، أو أن قديمة ، ملابس داكنة ، بقايا مياه ننتة ... كيف تمتزج هذه الأشياء كلها ، فتشكّل لوحة لعالم يذوب قرب المقبرة الكبيرة في المدينة التي تترصّع بالفناء؟! (25) .

ففي قصة (لوحة) لم يكن غرض النص أن يصف الشارع وينقل واقعه وإنما القصد منه بعث الشعور بالتذمر والحسرة على المصير المأساوي الذي آل إليه هذا الفضاء المكاني والذي يمثّل في الوقت ذاته شيئاً مقدّساً ثمينا ألا وهو الوطن ، حيث يصوّر القاص بكثير من الإحساس لوحة انبعثت من شعوره الداخلي بانهيار العالم من حوله وأيوله للزوال .

هكذا جاءت قصص المجموعة مصبوغة باللذّة والألم مما يمنح نصوصها كثافة شعرية رمزية تجعل منها بنية نصية منفتحة على التأويل ، لا تنتظر من القارئ شيئاً أكثر من مشاركتها الإحساس بالألم أو اللذّة .

من جهة أخرى لجأ (المناصرة) إلى توظيف تقنية المتواليّة القصصية من خلال استتباع القصة الواحدة بقصة جديدة مكتملة لها مثلما هو الحال مع قصة (همست ليلي) وقصة (بصفة أكبر) :

(اقتربت ليلي من جدّتها المريضة ... حطّت فمها على أذنها اليمنى ... همست : أنت جدّتي ... لن أبحث عنك في بطن الذئب !! كبرت ليلي !! لم تعد تهمس ... صارت تصرخ في وجوه الجنود المدجّجين بالسلاح ، يقبعون كعناكب الليل على المحسوم بين بيت لحم و الخليل : لن أموت ... سألد طفلي الجميلة على الرّغم من أنوفكم ... سأسميها ليلي الفلسطينية ... همست ليلي ... قالت ليلي

... صرخت ليلي ... صممت ليلي ... أنجبت ليلي وطنا بحجم ذاكرة حنظلة (26).
 أمّا قصّة (بصفة أكبر) فتأتي حاضنة للقصّة الأولى : (فجأة في منتصف عام 2005
 تدفق وجه حنظلة الذي لم نره منذ أن ولد في النكبة الأولى !! كان وجهه القمحيّ
 الأفنح قليلاً من وجه (ناجي العلي) الذي أقسم أن يفضحهم على الحيطان ، إن لم
 يجد صحفاً تنشر تعرية (حنظلة) لقبحهم !! (27) .

ويمكن التمثيل أيضاً بقصّة (شوارعنا) (28) ، و قصّة (شوارعهم) (29) .
 حيث جاءت القصّة الأولى استكمالاً للقصّة الثانية فلو حاولنا جمع القصتين
 مع بعضهما وقراءتهما على التوالي لا اكتملت معنا قصّة ثالثة بعيدة عن أيّ اختلال
 ففي القصّة الأولى يصف القاص شوارع مدينته التي عمّتها فوضى العفن والفساد
 وما نابها من دمار محتوم ، في حين تبدو شوارع الصهاينة في القصّة الثانية - وهي
 في الأصل شوارع الفلسطينيين المغتصبة - مبهرجة باسم الحضارة والديمقراطية .
 وفي الأخير يمتلئ القاصي إيماناً أنّ كلّ ذلك سيزول مع أوّل شتاء حقيقي
 يغسل الأشياء المتسخة الملوثة بالردّيلة ، فتعود الشوارع من جديد لأهلها و ذويها

يحاول القاص عبر لعبة المتواليّة القصصية هذه إفراغ شحناته الانفعالية من
 خلال تطوير بناء القصّة بالشكل الذي يمنحها ثراء يخلق فيضاً جديداً من الإبداع ،
 فيجمع تجربتين قصصيتين في حقل قصصي واحد يحمل بنية رؤيوية فنية متكاملة
 بقليل من الكلمات استطاع (المناصرة) أن يبسط الدلالة بعمق من خلال
 البحث عن زوايا مختلفة للرؤية يعرض على إثرها خطابه المضمخ بالعذابات
 والمحن. إنّه يقدّم نصّاً مدّشاً مكثفاً يغوص في أعماق الحس الإنساني ويدفع
 القارئ إلى استبصار الحياة و اكتشاف المضمّر من وعي الفرد الفلسطيني القابع
 تحت وطأة المستدمر .

في هذا زُخرت مجموعة (زرقاء اليمامة و التنفس حلما) بمواضيع سياسية
 واجتماعية ، طارحة جملة من القضايا المهمّة التي شغلت فكر الإنسان العربي
 المثقل بسؤال الهوية والمستقبل . يقول القاص في قصّة (اعتراف) (30):

منذ أن قرأت أصغر قصّة قصيرة جداً كتبت عربياً ، و أنا أفكّر بأن أكتب
 أصغر قصّة قصيرة جداً فلسطينية ... كانت القصّة القصيرة جداً التي قرأتها:

عنوانها : مواطن ، و متنها : حاضر سيّدي !!

لأكتب قصّتي الفلسطينية على النحو التالي :

لعنوان : فلسطيني ، المتن: الاعتراف بالصهيونية خيانة عظمى!! بل لتكن هكذا :

العنوان : فلسطين ، المتن : كلها وطني !! أعتقد أنّ الأفضل هو :
 العنوان : فلسطين ، المتن : لنا!! فلسطين أنا!! ملحوظة : هذه هي الحقيقة
 الوحيدة ... ولا فانتازيا فيها أبدا !!) .

مع هذا الاعتراف تظهر لنا تجربة القاص إبداعية نابغة عن رؤيا وتصوّر واضحين يغلب عليهما البعد الواقعي. إنّه الحس الواعي الذي لا يحتاج إلى الترميز في أعماق معاني الطرح السياسي رغم وضوح الرسالة وجلالتها .

ان إلقاء نظرة متفحصة على نصوص هذه المجموعة يحيلنا إلى القول بوجود روح شعرية تؤطر العمل فتجعل منه مساحة مضيئة يسط من خلالها القاص أحلامه وأحزانه ، آماله وآلامه في نفس شعري يعمل على نقل الأثر للمتلقي بأسلوب متزن وفكر عالي الدلالة . يقول السارد في قصّة (حنونة) (31):

(أشواك كثيرة تنمو في الساحة العامة المقابلة للمجلس البلدي ... وردة حمراء صغيرة سامقة تدافعت من بين الأشواك ... أعضاء المجلس البلدي تعجّبوا من مغامرة هذه الوردة التي غدت حكاية ... لم يجروا أحد منهم على أن يقطفها خوفا على نفسه من الأشواك ... هم زرعوا الأشواك ... ليدفعوا البسطاء إليها اتقاما ... قال الناس : الوردة الحمراء نبتت في المكان الذي وقعت فيه المرأة الحامل ... المرأة التي ماتت تبحث عن زوجها بين الأشواك ... مات جينها ... ولدت الوردة الحمراء ... تفاعل الناس ، و ارتعب أعضاء المجلس البلدي !!) .

ما يلفت النظر في هذه القصّة فكرة الثنائية بين الوردة الحمراء والأشواك المحيطة بها ، فالوردة النابتة في هذا المكان وردة ناعمة ورقيقة ، هي تحتفظ بنظارتها وعطرها لدرجة أنها غدت حكاية شغلت بال الناس فتفاءلوا بها رغم ولادتها بين الأشواك التي تدمي الأصابع. إنّها المفارقة التي تحدث حين يعلو صوت رفض الاندماج في واقع رث يقيد الإرادة وينتزع من الأفراد قيمة الكبرياء .

هكذا اتخذت مجموعة (المناصرة) لنفسها سمات تعبيرية ووظيفية خاصة تضع القارئ أمام نصوص عميقة بها أكثر من منفذ و قراءة بما تعكسه من صور واقعية وأخرى نفسية غرقت في جملة من الإحداثيات والتفاصيل والجزئيات بحثا عن فجوة للانعتاق من قبضة الواقع المحتوم والانطلاق نحو تحقيق الحلم عن طريق إثبات الذات. وفي هذا تظهر بجلاء قدرة القاص الرهيبة على التأثيث اللغوي والتوظيف المجازي التي مثلت في مجملها علامة بارزة تحركت على وفقها الأحداث والشخوص .

إنّ السمة التعبيرية الأجلى والأوضح لمجموعة (زرقاء اليمامة والتنفس حلما)

تتمثل في كون تعبيراتها مقتضبة مكثفة بارعة في اختزال جملة المضامين التي حوتها نصوصها السردية ، بحيث عمد صاحبها إلى دمج جملة من الرؤى والتصورات والأفكار في صياغة مكتنزة ذات عمق وقوة وبراعة تصويرية أحكمت صوغ الدلالة والتعبير بواسطة سياق مزدوج تبدى بجلاء في براعة اقتناء العبارة ودقة إحياء الإشارة من جهة ، وفي التداخل المقصود بين عالمي الذات والموضوع من جهة أخرى بغية تفرغ شحنتا وجدانية اتسعت ضمن دوائر الفقد والغربة والحنين والمأساة من جهة ، وبين الحلم والأمل والإيمان بالغد المشرق من جهة أخرى .

الهوامش

- * حسين عبد الله موسى المناصرة ، ولد في مدينة بني نعيم بمحافظة الخليل بفلسطين عام 1958م ، يكتب في مجالات : النقد الأدبي ، والرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية ، والمقالة الفكرية. وعضو في اتحادات وجمعيات أدبية وثقافية عربية وعالمية عديدة منها: تجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين ، ورابطة الكتاب الأردنيين. له إسهامات أدبية ونقدية وثقافية كثيرة في الملتقيات والمؤتمرات والفعاليات الأدبية والثقافية ، صدر له: ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً (1999). المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية الفلسطينية (2002) . وهج السرد (2010) خندق المصير (2002). وفي القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً : لقاء في الفوج الأخير (1995) .. التنفس حلاًماً (2009) . وجهي وزرقاء اليمامة وهي قصص قصيرة جداً ، تقع في مئة وعشر صفحات من القطع المتوسط ، وتضم إحدى وعشرين قصة قصيرة .
- 1 - ينظر: أبو نضال نزيه (القصة القصيرة جداً في - مزيداً من الوحشة) ، مجلة أفكار ، الأردن ، العدد 212 ، حزيران 2006 م ، ص 20 .
 - 2 - ينظر: امجد نجم الزبيدي (توازن البناء السرد في القصة القصيرة جداً - مجموعة: صور ونضات للقصص فاهم واردا لعفريت أنموذجاً) ، مجلة كتابات 2002م للإعلام العراقي ، تاريخ المقال : أيلول 2013 م .
 - 3 - ينظر: أحمد جاسم الحسين ، القصة القصيرة جداً ، ط1 ، دار عكرمة ، دمشق ، سورية 1997م ، ص 21 .
 - 4 - ياسر قبيلات (مناهة القصة القصيرة جداً) ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سورية ، العدد 420 ، نيسان 2006 م ، ص 81 ، 82 .
 - 5 - ينظر: عدنان كنفاني (القصة القصيرة جداً - إشكالية في النص أم جدلية حول مصطلح) ، منتدى ملتقى الأدباء و المبدعين العرب ، الجمعية العلمية السعودية ، جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات . السعودية 2013 م .
 - 6 - يحيى عبانة (تقنيات القصة القصيرة جداً في مجموعة بسمة النور - قبل الأوان بكثير) مجلة أفكار ، الأردن ، العدد 153 ، حزيران 2001 ، ص 43 .
 - 7 - ينظر: فاضل ثامر (ملف القصة القصيرة جداً في العراق) مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب سورية ، عدد آب 1974 ، ص 37 ، 38 .
 - 8 - المرجع نفسه ، ص 38 .
 - 9 - إبراهيم الحميد (على هامش القصة القصيرة جداً) مجلة الجوبة ، الجوف ، المملكة العربية السعودية ، العدد 27 ، ربيع 2010 م ، ص 05 .
 - 10 - عبدالسلام الحميد (القصة القصيرة جدلاتاج متغيرات اجتماعية واقتصادية يتلاءم وعصر السرعة) مجلة الجوبة ، العدد 27 ، ص 11 .
 - 11 - ينظر: نعيم اليافي ، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي (1870م - 1965م) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية 1982م ، ص 205 .
 - 12 - إبراهيم الحميد (على هامش القصة القصيرة جداً) ، مجلة الجوبة ، ص 04 .

- 13 - نور الدين صدوق ، حدود النص الأدبي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب 1984 م ، ص 149.
- 14 - ينظر: جودي فارس البطاينة (القصة القصيرة جداً - قراءة نقدية) ، مجلة التربية و العلم ، المملكة الأردنية الهاشمية المجلد 18 ، العدد 03 ، 2011 م ، ص 223 ، 224 .
- 15 - عمار الجنيدي (إضاءات لا بدّ منها في أفق القصة القصيرة جداً) ، مجلة الجوبة ، ص 08 .
- 16 - ينظر: أحمد جاسم الحسين ، القصة القصير جداً ، ص 34 .
- 17 - عبد اللطيف الأرنؤوط (القصة القصيرة جداً) ، مؤسسة القدس للثقافة و التراث ، دمشق ، سورية ، العدد 580 ، فبراير 2012 م .
- 18 - ينظر: أحمد جاسم الحسين ، ص 42 .
- 19 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 44 .
- 20 - ينظر: ياسر قبيلات (متاهة القصة القصيرة جداً) ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 420 ، ص 81.82 .
- 21 - ينظر: جميل حملوي (القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد) ، صدر عن مؤسسة المثقف العربي ، سيدني ، عدد أغسطس 2012 م .
- 22 - ينظر: أبو الفضل أحمد بن محمد المبدلاني ، مجمع الأمثال ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، المجلد 1 ، ط 3 ، دار الفكر ، بيروت 1972 م ، ص 114 .
- 23 - حسين المناصرة ، زرقاء اليمامة و التنفس حلما ، قصص قصيرة جداً ، ط 1 ، دار فضاءات ، عمان 2009 م ، ص 133 .
- 24 - حسين المناصرة ، روح ، ص 131 .
- 25 - حسين المناصرة ، لوحة ، ص 149 .
- 26 - حسين المناصرة ، همست ليلى ، ص 123 .
- 27 - حسين المناصرة ، بصفة أكبر ، ص 124 .
- 28 - حسين المناصرة ، شوارعنا ، ص 163 .
- 29 - حسين المناصرة ، شوارعهم ، ص 165 .
- 30 - حسين المناصرة ، اعتراف ، ص 162 .
- 31 - حسين المناصرة ، حنونة ، ص 156 .

ببليوغرافيا البحث

- 1 - إبراهيم الحميد (على هامش القصة القصيرة جداً) مجلة الجوبة ، الجوف ، المملكة العربية السعودية ، العدد 27 ، ربيع 2010 م .
- 2 - أبو الفضل أحمد بن محمد المبدلاني ، مجمع الأمثال ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، المجلد 1 ، ط 3 ، دار الفكر ، بيروت 1972 م .
- 3 - أبو نضال زويه (القصة القصيرة جداً في - مزيداً من الوحشة) مجلة أفكار ، الأردن ، العدد 212 ، حزيران 2006م .
- 4 - أحمد جاسم الحسين ، القصة القصير جداً ، ط 1 ، دار عكرمة ، دمشق ، سورية 1997م .
- 5 - أمجد نجم الزبيدي (توازن البناء السرد في القصة القصيرة جداً - مجموعة: صور ونبضات للقاص فاهم واردالعفريرت أنموذجاً) ، مجلة كتابات 2002م للإعلام العراقي ، أيلول 2013م .
- 6 - جميل حملوي (القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد) ، صدر عن مؤسسة المثقف العربي ، سيدني ، عدد أغسطس 2012 م .
- 7 - جودي فارس البطاينة (القصة القصيرة جداً - قراءة نقدية) ، مجلة التربية و العلم ، المملكة الأردنية الهاشمية ، المجلد 18 ، العدد 03 ، 2011م .
- 8 - حسين المناصرة ، زرقاء اليمامة و التنفس حلما ، قصص قصيرة ، ط 1 ، دار فضاءات ، عمان 2009م .
- 9 - عبدالسلام الحميد (القصة القصيرة جداًنتاج متغيرات اجتماعية واقتصادية يتلاءم وعصر السرعة) ، مجلة الجوبة ، العدد 27 ، الجوف ، المملكة العربية السعودية ، العدد 27 ، ربيع 2010 م .

- 10 - عدنان كنفاني (القصة القصيرة جداً - إشكالية في النص أم جدلية حول مصطلح) ، منتدى ملتقى الأدباء والمبدعين العرب ، الجمعية العلمية السعودية ، جمعية الترجمة العربية و حوار الثقافات . السعودية 2013 م .
- 11 - عبد اللطيف الأرنؤوط (القصة القصيرة جداً) ، مؤسّسة القدس للثقافة و التراث ، دمشق ، سورية ، العدد 580 ، فبراير 2012 م .
- 12 - عمار الجنيدى (إضاءات لا بدّ منها في أفق القصة القصيرة جداً) ، مجلة الجوبة ، الجوف ، المملكة العربية السعودية ، العدد 27 ، ربيع 2010 م .
- 13 - فاضل ثامر (ملف القصة القصيرة جداً في العراق) مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سورية ، عدد آب 1974 .
- 14 - نعيم اليافي ، التطور الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي (1870م - 1965م) ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية 1982 م .
- 15 - نور الدين صدوق ، حدود النص الأدبي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب 1984 م .
- 16 - ياسر قبيلات (مناهة القصة القصيرة جداً) ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، سورية ، العدد 420 ، نيسان 2006 م .
- 17 - يحيى عبابنة (تقنيات القصة القصيرة جداً في مجموعة بسملة النور - قبل الأوان بكثير) مجلة أفكار ، الأردن ، العدد 153 ، حزيران 2001 .

السيميويزيس والتلقي المسرحي مونولوج (الثعلبة والقبعات) لـ (أحسن تليلاني) نموذجاً

مفتاح خلوف*

الملخص

أناقش في هذا المقال مفهوم العلامة السيميائية وتطورها عبر التاريخ من دي سوسير إلى بيرس ، وكيفية التلقي في المسارح ، في ضوء السيميويزيس ، أو الكثافة العلاماتية ، التي تطرح في العروض المسرحية ، وكيف تشتغل العلامة المسرحية في ضوء الكل . وكدراسة تطبيقية اشتغلت على مدونة هي عبارة عن مونولوج درامي لـ «أحسن تليلاني» موسوم بـ «الثعلبة والقبعات» .

Résumé :

Dans cet article, nous avons traité son évolution dans l'histoire De Saussur à PERCE et la manière de réception dans les théâtres, en s'appuyant sur sémiotique ou l'intensité sémiologique qui s'exposent su scène.

Dans la partie pratique nous avons travaillé sur la pièce théâtrale d'AHSANE TLILANI dont le titre est la Pélade et les Chapeaux .

تمهيد:

ظهرت في الآونة الأخيرة كتابات ودراسات نقدية ، سلطت الضوء على طبيعة المشاهدة المسرحية ، ومن بين المنظرين الذين اهتموا بفعل التلقي والمشاهدة المسرحية «أمبرتو إيكو» الذي جعل من العرض المسرحي محور اهتمام الدراسات السيميوتيقية ، والتي أدت فيما بعد إلى زيادة الاهتمام بالجمهور وضمنان التلقي الحسن ونجاح العملية التواصلية المسرحية.

وتتبع أهمية هذه الدراسات للعرض المسرحي من أن تعدد مكونات المنظر المسرحي تزيد من كثافة العلامة السيميائية ، فضلا عن أن العرض المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة ، بل هو عملية تفاعلية لمجموعة من العلامات

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة المسيلة .

فيما بينها من جهة ومع الجمهور المتلقي من جهة أخرى . وفي خضم هذا يذهب البعض إلى إيلاء الجمهور أهمية قصوى باعتباره عنصرا أساسيا في العملية التواصلية فهو أول من يبدوها وإليه تنتهي . وبناء عليه فإن جل الدراسات التي اهتمت بجذلية العلاقة بين العلامة السيميائية والمتلقي قد ركزت على مجموعة من العوامل حاول الدارسون من خلالها تحسين ظروف الاستقبال في المسارح كالبحت في العناصر التي تتحكم في تعرض الجمهور للأعمال الفنية المسرحية ، ومعرفة اهتمامات المتلقين ووضعياتهم الاجتماعية ، والبحث في الفعل الذي يمارسه المتلقي بوصفه إنسانا له مكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية لتفسير ما يشاهده .

ولهذا فقد آثرت أن أثير في هذا المقال ثنائية العلامة والمتلقي وإشكالية السيميوزيس أو ما يسمى بالكثافة العلاماتية وكيفية فك شفراتها أو بالأحرى يمكن طرح إشكالية المقال في التساؤلات التالية :

ما العلامة المسرحية ؟ وما طبيعتها ؟ كيف تتحقق في الوجود ؟ كيف تكتسب كثافة علاماتية ؟ كيف تشتغل العلامة المسرحية في العرض المسرحي في ضوء باقي العلامات ؟ كيف يتلقى المتلقي العمل المسرحي في ضوء الكثافة العلاماتية ؟ وكيف يتمكن من تأويلها وتفسيرها ؟ وللإجابة عن التساؤلات السابقة آثرت أن أناقش في هذا المقال مفهوم العلامة السيميائية وظهر مفهومها عبر التاريخ ومفهوم السيميوزيس وطبيعة التلقي في المسارح ، واخترت مدونة للعمل تمثلت في مونولوج مسرحي بعنوان « الثعلبة والقبعات » للكاتب المسرحي أحسن تليلاني وتمثيل توفيق مزعاش تعاونية الهضاب سطيف.

العلامة المفهوم والطبيعة

أثار « الجاحظ » وغيره من النقاد العرب والغربيين قضية ثنائية المعنى والمبنى ، وظل الصراع قائما في الدراسات الأدبية والفلسفية العربية والغربية ، بين الجوهر والمظهر . فالقارئ والدارس للآثار العربية والغربية على حد سواء يجد أن المتقدمين قد اهتموا إلى السيميائية ، سواء بقصد أو بغير قصد ، لكن دراساتهم « ظلت حبيسة التجارب الذاتية ، بعيدة عن الدراسات العلمية والموضوعية » (1) .

سبق أن أكد « أفلاطون » أن للأشياء جوهرها ثابتا ، وأن الكلمة أداة تعبيرية عن الحقيقة إذ يرى : « أن الحروف تمتاز بخواص تعبيرية ، أو علاقة طبيعية مع المدلول أو المعنى ، فكانت الحروف أدوات للتعبير عن معان كثيرة كالحركة والخفة ، الطموح والعظمة ، الطول والقصر » (2) . ولعل « أفلاطون » يشير إلى نبرات

الأصوات وحدتها ومرونتها ، فالأصوات الانفجارية توحى بالثورة والقوة ، وحروف الصفيير توحى بالحزن والضعف.

والحال نفسه نجده عند علماء اللغة العرب في دراستهم ، فيما سموه : «علم أسرار الحروف» الذي اهتموا فيه بما له علاقة بالدرس السيميائي، والعلامة السيميائية ، وإن وردت بتسميات مختلفة ، «السمة ، الأمانة ، الأثر ، الدليل». وفي هذا يقول الجرجاني: «كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر» (3). فمعرفة الفكرة يتطلب من الإنسان أن يستحضر في ذهنه شكلها الذي يمثلها ، كما يقول «ابن فارس» أيضا في حديثه عن مادة «دل»: أصل «يدل» على إبانة الشيء بأمانة تتعلمها ، والدليل الأمانة في الشيء» (4). ويقول «ابن سينا»: «إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ، ترسم فيها صور الأمور الخارجية ، فترسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا وإن غابت عن الحس» (5).

نستخلص من هذا القول ، أن «ابن سينا» يرى أن العلامة شيء محسوس بديل عن شيء مجرد غائب عن الأعيان ، ولمجرد أن يرسم في الخيال مسموع اسم ، يرسم في النفس معناه ، وتربط النفس بين المسموع والمفهوم. وإذا تأملنا مفهوم القول نستخلص أن ابن سينا يبني العلامة على الثنائية المسموع والمعنى (المفهوم) ، وهذا ما نجده عند «دوسوسير» الذي يرى أن العلامة تتألف من ثنائية طرفاها الصورة السمعية والتصوير (مفهوم) (6) ، في حين تقوم العلامة في السمياء الأمريكية وبالضبط عند «بيرس» على العلاقة الثلاثية : الفكر، المرجع، الرمز (7) .

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك ، فرأوا أن الأشياء في الوجود تتألف من أربعة مراتب ، يقول «أبو حامد الغزالي»: «إن للشيء وجودا في الأعيان ، ثم في الأذهان ، ثم في الألفاظ ، ثم في الكتابة فالكتابة دالة على اللفظ ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس ، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان» (8) .

يبدو أن «أبا حامد الغزالي» قد أدرك القيمة التواصلية للعلامة ، ومقدار تعامل الإنسان مع واقعه الخارجي ، فجعل لها أطرافا أربعة هي الوجود في الأعيان ، الموجود في الأذهان ، الموجود في الألفاظ والموجود في الكتابة .

إن كل المفاهيم - وإن اختلفت التقسيمات وتعددت التسميات - تؤكد أن العلاقة القائمة بين الدال (الألفاظ) والمدلول (التصور ، الفكرة) علاقة سببية تلازمية فحضور الواحد يقتضي حضور الآخر ، إضافة إلى المرجع الذي يعتبر بمثابة الوسط الخصب الذي تنمو فيه العلامة وتتحرك ، وتكون قابلة لإقامة التواصل فكل الدارسين المحدثين في مجال السيميائ واللسانيات ، يؤسسون أبحاثهم على آراء

وأفكار المدرسة الشكلانية الروسية ، هذه المدرسة التي أعاد أصحابها النظرة إلى مختلف العلوم انطلاقاً من أشكالها وليس من مضامينها ، فيقولون : « إن جوهر الشيء يكمن في شكله ، وليس في مضمونه ، لأن الإدراك يتم أولاً عن طريق الشكل »⁽⁹⁾. وقد خدمت الشكلانية الروسية الدراسات المسرحية بخاصة ، على اعتبار أن المسرح شكل. فكيف يتم الإدراك فيه عند المتلقي؟! فالمخرج مشكل للمعاني بناء على الجمهور ، ولتسهيل عملية الإدراك يشترط وجود أشكال مطابقة أو مماثلة لدى المتلقي للأشكال الخارجية ، فالصور غير المخزنة في الذهن لا يمكن أن تدرك. وعلى هذا الأساس وجد الديكور ، والسينوغرافيا ، والمخرج الذي يحاول قدر المستطاع أن يضمن التواصل ، فيهتم بالشكل لأنه بوابة الفهم.

ويذهب الشكلانيون إلى أبعد من ذلك ، عندما يستعملون مصطلح «التغريب» الذي يعنون به إبطاء عملية الإدراك ، لإحداث متعة جمالية ، لأنهم يرون أن المتلقي كلما أبطأ في عملية الفهم والإدراك كلما كانت استجابته أعمق وأجمل ، ويعرفون الفن على أنه إبطاء لعملية الإدراك . وأكدوا على أن العلامة تكمن أهميتها في شكلها المتضمن للمعنى ، فأوجدوا سيمياء التواصل ، وأوجدوا سيمياء الدلالة ، و سيمياء المسرح ، و سيمياء القصة. وركزوا في كل ما سبق على أن الإدراك في الحياة اليومية يتم بسرعة ، بينما في الفن يتم ببطء.

أنواع العلامة

اختلفت تقسيمات المفكرين والعلماء للعلامة ، باختلاف الزاوية التي ينظر من خلالها إليها ، أو بحسب هدف البحث وطرق تناول المادة ، أو اختلاف المادة في حد ذاتها ، ويمكن أن نورد وجهات النظر المختلفة كما يلي:

نظر إليها بعض الدارسين (اللغويين واللساسيين) من حيث طبيعة الدال ، فوجدوا أنها إما أن تكون «لفظية» أو «غير لفظية»⁽¹⁰⁾. ونظر آخرون إليها من حيث كونها «وضعية» و«اصطلاحية» ، فوجدوا أنها بثلاثة وجوه : «المطابقة» «التضمن» ، «الالتزام»⁽¹¹⁾. «فالمطابقة» كقولي لفظ «البيت» يدل على معنى البيت بطريق المطابقة التامة ، و«التضمن» كقولي لفظ البيت يدل على معنى السقف لأنه يتضمنه أو جزء منه و«الالتزام» مثل دلالة السقف على الحائط فهو رفیق ملائم له.

بينما نظر البعض الآخر إليها من حيث طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي «الدال» و«المدلول» فوجدوها على ثلاث وجوه : «وضعية» ، «طبيعية» «عقلية»⁽¹²⁾.

«فالوضعية» يحصل الانتقال فيها من الدال إلى المدلول ، بسبب قاعدة متفق أو متواضع عليها ، في وسط اجتماعي معين ، بين أفراد المجتمع ، وتشمل

كل العلامات اللفظية (13). وهذا الحديث يجرنا إلى نظرية من نظريات نشأة اللغة والموسومة بنظرية «التواضع والإصلاح»، والتي ذهب فيها أصحابها إلى أن أفراد الجماعة اللغوية اتفقوا على تسمية الأشياء، مثل منتجات الحضارة الحديثة. إذ إن صاحب الاختراع أو الإنتاج هو الذي يصطلح التسمية فيتواضع عليها.

أما «الطبيعية» فهي ما يكون بحسب مقتضى الطبع، أو الانتقال التلقائي من الدال إلى المدلول، أو من طبيعة الدال أن يؤدي إلى المدلول، وقد حصروها في الحالات البدنية والنفسية، كدلالة «أح» «أح» على السعال، والحمرة على الخجل (14).

أما «العقلية» فيقصد بها دلالة الدال على المدلول دلالة عقلية، أو استلزام تحقق الدال أن يتحقق المدلول، أو ما يسمى بعلاقة المعلول بالعلّة مثل: كون الدخان دلالة على النار، أو العكس بالعكس (15).

يجرنا هذا الحديث إلى قواعد الاستدلال المنطقي، التي أوجدها الفلاسفة والمناطق في باب مبدأ العلية أو السببية، أي إن بعض الأشياء تكون سبباً لأشياء أخرى، أو مسببات عن أشياء أخرى، وذهب «أمبرتو إيكو» إلى أبعد من ذلك، فطرح قضية دينامية «السيميويزيس»، وبنى على أساسها العلامة وفق مصدرها. وبنى على أساسها تقسيمات جديدة أوجدها في تسعة أصناف (16).

- العلامة وفق مصدرها.

- العلامة الطبيعية والاصطناعية.

- العلامة حسب درجة خصوصيتها السيميائية.

- العلامة حسب قصد الباحث ودرجة وعيه.

- العلامة حسب القناة الطبيعية وجهاز الاستقبال الإنساني المعني بذلك.

- العلامة حسب علاقة الدال والمدلول.

- العلامة حسب إمكانية إنتاج الدال.

- العلامة حسب نمط الربط المفترض بين العلامة ومرجعها.

- العلامة حسب سلوك العلامة الذي يحمله المرسل إليه.

إن المتأمل في هذه التقسيمات التسعة، يجد أنها الأشمل والأوسع، على اعتبار أنها جمعت بين مشارب مختلفة من الاتجاهات والعلوم، من نشأة اللغة إلى علاقة الدال بالمدلول، إلى تواصلية العلامة و الاعتبار الثقافية، إلى علم الأرطفونيا واختلاف العلامة من ناطق إلى آخر، إلى الوسط الاجتماعي الذي نشأت

فيه العلامة وتداولت بين الناس. وأخيرا إلى جملة السلوكات والإشارات التي تُتبع العلامة.

ولذا فقد توجهت الدراسات النقدية الدرامية إلى الاهتمام بالعلامة خاصة المسرحية منها ، والميل إلى الاهتمام الكبير بالعرض ، وكيفية ضمان التواصل بين العروض المسرحية والجمهور المختلف من حيث المستوى والذوق والثقافة الاجتماعية ، والكيفية التي يتلقى بها المتفرجون هذه العروض. لأن المسرح نموذج تواصلية أكثر تعقيدا من غيره من ألوان الأدب والفن . إذ إن النص المسرحي على النقيض من النصوص الأخرى (الرواية ، القصيدة) يكون متاحا للجمهور لفترة زمنية محددة ، فضلا عن ذلك فإن الحدث المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة ، إنه عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين ، الذين من خلالها فقط يؤتي الحدث المسرحي ثماره .

السيميويزيس

هو مفهوم من المفاهيم الأساس التي تقوم عليها النظرية السيميائية خاصة عند « تشارلز ساندرس بيرس » إذ هو السيرة التدليلية التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة ، أو هو سلسلة الإحالات التي تقوم بها العلامة السيميائية ، فهو مفهوم يعطي العلامة بعدا تداوليا (17) .

تختلف العروض المسرحية بعلاماتها المتداخلة عن النصوص الأخرى ، لأنها تدخل في جدل مباشر مع جمهور المتفرجين ، والمتلقين لتلك العلامات فتتخذ شكل القبول أو الرفض أو التعديل من عرض إلى آخر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجمهور قد يواجه إشكالية في تلقي العروض والنصوص المسرحية فتتعطل قنوات التواصل جراء « كثافة العلامات » أو ما يسمى بـ « السيميويزيس » وكثرة العلاقات المتداخلة بينها ، فهي قلما تنفصل أو تتباعد ، بل نراها متزامنة متداخلة ، فالكلمات عادة ما تصاحبها تعبيرات وجه ، وإيماءات وحركات وبذلك فالمتفرج يقع في عملية اختزال وتركيب لعدد لا نهائي من العلامات . وفي هذا يقول « باتريس بافيس (Patrice Pavis) : « إن الأمر الجوهرى بالنسبة لخشبة المسرح ، والذي يتجاوز مدلولات النص ، هو الصياغة الأيقونية (أو الإخراج المرئي) للكلمة ، وهنا يتبدى النص بكامل هشاشته ، وضعفه ، فتهدهه باستمرار ظاهرة الإيمائية ، المميّزة لخشبة المسرح ، تلك الظاهرة التي قد تعترض عملية إرسال النص في أية لحظة » (18) . ومنه ففي واقع الأمر ، إن عملية التواصل في العملية المسرحية تعتمد كلية على فك الشفرات ، التي يقوم بها المتفرج والتي

بدورها تعتمد كلية على التعبير الإيمائي ، والتعبير الجسدي ، الذي يقوم به الممثل إضافة إلى المرونة التي تتسم بها طبيعة العروض المسرحية ، التي تسمح بالتحول السريع للعلامات من أيقونية إلى مؤشيرية إلى رمزية .

السيمبوزيس والتلقي المسرحي لمسرحية «الثعلبة والقبعات» (دراسة سميوزيس العلامة القبعة)

ملخص المدونة

يعيش بطل المونولوج «الثعلبة والقبعات» صراعات داخلية عديدة ناتجة عن إصابته بداء الثعلبة (PELADE) وهو مرض جلدي يؤدي إلى سقوط شعر الرأس ومن الناحية العلمية البحتة فإن لهذا المرض عدة أسباب تتوقف طرق علاجه على مسبباته ، ولأن البطل «الله غالب» كان بصدد الذهاب إلى بيت حبيبته «دنيا» قصد خطبتها ، فإنه حريص جدا على إخفاء مرضه ، الذي جعله يعاني من عقدة الشعور بالنقص. فيلجأ إلى حيلة تتمثل في شراء كل أنواع القبعات بنية اختيار قبعة مناسبة يضعها على رأسه ، ولكنه يفشل في رحلة البحث واختيار القبعة المناسبة ، فيقرر في النهاية - انطلاقا من موقف ثوري تمردى - حلق شعر رأسه تماما. وعبر تنامي أحداث المونولوج يتحدث البطل عن مرضه وعن عذابه وسعيه لدى الأطباء ، بحثا عن الشفاء . كما يعيش معه المتلقي رحلة البحث عن القبعة المناسبة التي تستر رأسه ، وأمام المرأة تتعري شخصية البطل ، وتكشف عن عمق الأزمت والتصدعات التي تكابدها ، كما تبوح بأحلامها وموقفها من الذات والعالم من حولها.

وإذا كانت عقدة البطل في ظاهرها هي العلامات التي تحمل دلالة نفسية واجتماعية فإن توظيف المونولوج لطروحات العلوم التجريبية وحقائق مرض الثعلبة ، وطرق علاجه وتغييره للقبعات وتعليقه على كل قبعة يرتديها يحيلنا إلى عدة رموز وإيحاءات تصور أزمة العقل وضياعه بين مختلف الأيديولوجيات. فالعقدة تحمل ظاهرة السيميوزيس أو الكثافة العلاماتية.

جزئيات الصور المسرحية

ينبني عرض هذا المونولوج على:

الشخصيات :

الله غالب : شاب في الثلاثين من عمره ، يظهر داء الثعلبة على رأسه بوضوح.
المكان : قاعة بسيطة بها مشاجب ، وساعة حائطية متوقفة ، جهاز الهاتف ومرابا.

الزمان : وقتنا الحاضر.

اللوازم : مجموعة من القبعات تتمثل في: القبعة الأمريكية ، الفرنسية ، الروسية ، اليهودية ، الإيطالية ، العسكرية ، العمامة العربية ، الشعر الاصطناعي.

العلامة القبعة وكثافتها العلاماتية : لقد أدى التطور في مفهوم المتلقي والاستقبال في المسرح مؤخرا إلى إحداث تغيير في توجه النظريات الدرامية ، كالتقليل من أهمية النص لصالح العرض أو الحدث المسرحي وكيفية تحقق السيميوزيس ومقدرة المتلقي على الانسجام مع الحدث المسرحي والتفاعل معه. وهذا ما ذهب إليه « باسم الأعسم » عندما ناقش قضية متعة المتلقي المسرحي واستجابة المتلقي قائلا: « إن الميزة التي يتمتع بها الخطاب المسرحي باستناده إلى فلسفة مركبة وتعدد إرسالاته ، ينعكس ذلك على المتعة المسرحية فتكون متنوعة تبدأ من قراءة النص بوصفه مكونا رئيسا في ثنايا خطاب العرض المسرحي ، وانتهاء بمتعة تلقي العرض بوصفه مدركا جماليا» (19).

يكشف القول اهتمام المتلقي بالعرض المسرحي واهتمام الدراسات بهذا المتلقي الذي لا يقتصر دوره على عملية المشاهدة فقط بل يتعداه إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه على الخشبة. ولا شك أن ذلك نابع من طبيعة هذا الفن في حد ذاته والقائمة أساسا على المشاهدة والرؤية والحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث الثقافي. إذ أن المتلقي يعتبر بمثابة الحبكة التي يدور فيها صراع الأفكار الفنية في سبيل وجودها وهيمنتها ، اعتبارا من أن المتلقي في المسرح يعد أحد العناصر الأساس التي تساعد على الكشف عن التلقي وقوانينه ووظائفه ودوره فضلا عن اكتشاف اهتمامات المتلقين وأذواقهم وحاجاتهم ورفع مستويات تذوقهم للأعمال الإبداعية(20).

لقد أدى الاهتمام بالمتلقي إلى تطوير الدراسات باستخدام أساليب علمية جديدة بدراسة ظاهرة التلقي المسرحي دراسة شافية وافية إذ بلغت دقة الدراسات والبحوث في هذه الظاهرة إلى درجة التركيز على التفاصيل الدقيقة كالسن والجنس والخلفية الاجتماعية ومستوى التعليم والوضعية المادية بالإضافة إلى رصد ردود أفعال جمهور المتلقين بمختلف فئاته ومستوياته.

وتتحقق شدة اهتمام الخطاب المسرحي بمتلقيه في التركيز على العلامة المسرحية وتحميلها كثافة دلالية وللاستدلال عليها أخذت علامة « القبعة » بوصفها أداة إجرائية وقصرت عليها دراستي لكشف هذا السيميوزيس من خلال وضع البطل « الله غالب » لها عبر مراحل المونولوج حيث تتغير الدلالة بتغيير

القبعة فيبدأ بالعمامة التي يعلق عليها قائلا « ليس أحسن من العمامة الأصلية ، إنها التاريخ والتراث وفيها تلخص طلعة الأجداد» (21) ، إنه يحمل العلامة المسرحية القبعة كما هائلا من السيميزيس وكثافة علاماتية يجد المتلقي نفسه أمام مجموعة من الشفرات والدلالات عليه فكها وربطها بالموضوع الرئيس للمونولوج ، إذ أن هذا المتلقي لو صادف العمامة في بيته لنظر إليها غير النظرة التي ينظر إليها الآن ، ولما حملها كل هذه الدلالات.

وتزداد هذه العلامة كثافة عندما يضع القبعة الفرنسية السوداء ثم يضع فوقها العمامة العربية ويقول « بهذه الهيئة يمكنني أن أنشيء حزبا سياسيا رجلاه هنا ، ورأسه في فيرساي » (22).

وتبلغ الكثافة العلاماتية ذروتها عندما يناقش ألوان القبعة والعمامة قائلا « الأحمر ينبع من الأسود فالدماء تسيل بسبب الأفعال السوداء ، والأسود ينبع من الأحمر إذ عندما تسيل الدماء يتشجع العالم بالحزن والسواد » (23).

وتتغير دلالة القبعة عندما يغيرها بأخرى روسية يقول « شكرا لكم يا أبناء سيبيريا والقوقاز نظرة عميقة للوجود أنا فعلا ابن البنية التحتية وعانيت كثيرا من استغلال البنية الفوقية أن الأوان للبروليتاريا كي تملك وسائل الإنتاج » (24).

ولما ييأس البطل الله غالب من إخفاء ثعلبته بالقبعات السابقة يلجأ إلى المزج بين القبعة اليهودية والعمامة العربية فيضع الثانية على الأولى وهنا تكتسي العلامة كثافة علاماتية أخرى غير التي كانت عليها سابقا يقول « حسنا يلزمني قبعة أقل حجما من العمامة حتى إذا ما سقطت العمامة بفعل الدلك والحك أحتفظ بالقبعة على رأسي فلا تظهر الثعلبة تعالي يا نصف حصارة يأخذ القبعة اليهودية ويقول صغيرة الحجم لكن مشاكلها كبيرة هكذا أحس أن رأسي صار أكثر حرارة. ولكن لا بأس أن يلاحظوا أنني أضع قبعتين ثم أليس هذا نوع من التطبيع؟ التطبيع اليوم مطلب أساسي ، ومن الأحسن اجتناب تعقيد الأمور ، فمن يرفض التطبيع جهارا نهارا يمارسه سرا ليلا » (25).

وتتغير الدلالة العلاماتية ويتبدل منحها عندما يعلق على سقوط العمامة من على رأسه قائلا: « التراث يلزمه قراءة عميقة ليثبت في مواجهة تحديات العصر فإذا سقطت العمامة نحتاج إلى وقت طويل لإعادتها بشكل سليم. والغريب أنني كلما وضعتها تزداد رغبتني في حك جلد رأسي » (26).

ولا يتوانى البطل الله غالب في التلاعب بالإنتاج الدلالي للعلامة القبعة عندما يحملها دلالات غير التي كانت عليها وذلك عندما يضع فوق العمامة قبعة أمريكية

وهو يقول: «صرت مثل ملوك البترول... رغم غرابة منظري إلا أن فيه لمسات إبداعية جديدة هناك مزج بين قوة الماضي ، وقوة الحاضر ستظل هذه القبعة سمائي من كل شيء» (27).

وتبلغ درجة تغييره للكثافة الدلالية ذروتها عندما يغير العمامة من الرأس إلى الخصر فيتخذها حزاما للرقص فيتغير مدلولها بتغيير موضعها ، ويجد المتلقي نفسه أمام تغييرات مشهدية تجعله يغير تأويلاته وتفسيراته لها يقول: «سأكتفي بوضع القبعة الأمريكية فقط ... أما العمامة فيمكن وضعها على خصري على شكل حزام يبدو أنني عرفت كيف أضع كل شيء في موضعه» (28).

وتزداد تأرجحات الإنتاج الدلالي للعلامة القبعة بوضع القبعة العسكرية التي يعلق عليها قائلا: «هكذا أصبحت أرى بوضوح أكثر ، الانضباط واجب صارت الحياة أمامي تمتد كساحة المعركة ... سأجعل من بيتي قيادة للأركان» (29).

ويختتم التمثيلات الدلالية للمعنى بوضع القبعة الإيطالية التي يصفها قائلا: «العالم ملعب فيما أن تلعب أو تكون كرة تتقاذفها الأرجل ، سأختار اللعب مع الكبار وأتخذ من الصغار ساحة للعب» (30).

وأخيرا ولما لا يجد جدوى من ارتدائه للقبعات يقرر أن يستبدلها بشعر اصطناعي يقول: «واصلت البحث عن الشعر الاصطناعي حتى وجدته فاشتريته ويبدو أنه أملي الوحيد بعد أن فشلت كل القبعات في اعتلاء رأسي المريض بالثعلبة» (31).

إن المتأمل للومضات العلاماتية السابقة ، عبر مراحل تغيير البطل للقبعات يجد أن المتلقي لا يقف بمسافة بعيدة عن التغييرات التي قام بها البطل الله غالب بل راح يتفاعل معها ومع كل تغيير مشهدي يحدث تغيير نفسي وفكر واجتماعي وإيديولوجي في ذهن المتلقي هذا المتلقي الذي يبقى جزءا مهما من الظاهرة المسرحية.

فيخضع لذات العوامل التي يخضع لها الفعل المسرحي ذاته ، والهدف في كل الحالات هو تحقيق التواصل مع المتلقي (32).

إنه ورغم العدد الهائل من القبعات التي وظفها البطل الله غالب إلا أن ذلك لم يورث مللا لدى المتلقي بل جعله يستمتع بهذا التغيير ، لا لشيء إلا لأن هذه القبعات لم تحتفظ بدلالة واحدة بل ظلت تتغير بتغيرها وتغير وضعياتها. هذه الفنيات والمهارات التي مارسها البطل وحرص عليها المؤلف قبل ذلك مكنت المتلقي من الاستمتاع وتحقيق الفرجة المسرحية.

إن الدراسات الحديثة والمعاصرة - كما أسلفنا الذكر - أعادت الاعتبار إلى

الجمهور المتلقي ، وأولته عناية واهتماماً أكثر باعتباره علامة تواصلية جد هامة في العملية المسرحية. فإذا كان أرسطو قد توقف عند عملية التطهير في تحديد طبيعة العلاقة بين العمل المسرحي والمتلقي فإن روبرت يابوس يشير إلى ثلاثة أنماط من اللذة الجمالية في طبيعة تعامل المتلقي مع العمل المسرحي والتي يمكن أن نوجزها في:

- 1 - الإبداع: وتكمن اللذة الجمالية هنا في إعادة المتلقي لصياغة العمل الفني في حد ذاته ، وكأننا به يعيد صياغة العالم من جديد ، كما لو كان عالمه الخاص به.
- 2 - الإدراك الحسي: وتكمن اللذة الجمالية هنا في أن المتلقي يدرك العمل المسرحي بحواسه الخمس فيستطيع أن ينزل بين العالم الداخلي الذي يجري أمامه والعالم الخارجي عنه.
- 3 - التطهير: وتكمن اللذة الجمالية فيه في القدرة على تغيير ذهن المتفرج وتحريكه ، وتبديل مشاعره وعواطفه من حال إلى حال (33).

وبهذا فقد حقق هذا المونولوج نوعاً من الاندماج والانسجام بين الفعل المسرحي والمتلقي مما جعله يتجاوز مجرد الاستماع التأملي إلى جعل نفسه جزءاً من الفعل الدرامي. كما حقق هذا المونولوج نظرية «ماير هولد» في كسر الإيهام التي دعا فيها إلى التخلص من الإيهام وجعل المتلقي يشارك الممثل في صنع الحدث المسرحي على الخشبة (34). وقد تجلّى ذلك في أن البطل الله غالب وحتى يقدم للمتلقي وسائل لفك شفرات الكثافة العلاماتية لجأ إلى تغيير قبعاته على مرأى من الجمهور المتلقي. هذه القبعات التي كانت معلقة على مشاجب ترى وتشاهد ، فهي جزء من المشهد المسرحي.

ولم يتوقف ماير هولد عند هذا الحد بل راح إلى رصد ردود أفعال المتلقين حين كان يندس بينهم في قاعات العرض. ويراقب تصرفاتهم ، ويرصد تعليقاتهم التي كانت مادة خصبة يبني عليها نظريته في التغيير المستمر في المسرح للحصول على ما هو أفضل لأجل المتلقي. يقول في ذلك: «إنّ مزية المسرح العظيمة هي أنه كائن حي يستطيع فيه خالقوه من خلال اتصالهم الحي بالذين يعملون من أجلهم أن يتحققوا من عملهم والوصول به إلى درجة الكمال» (35).

وهنا تجدر الإشارة إلى أن العرض المسرحي الواحد لا تكون ردود الأفعال تجاهه واحدة ، أي أن العرض المسرحي الواحد الذي أعد وفق خطة معينة ، سيكون استقباله مختلفاً في قاعات جمهور مختلفة. ولتحقيق هذا التواصل المطلوب كان «ماير هولد» يشعر ممثليه بطبيعة جمهور اليوم. وهذا نظراً

لاختلاف الجمهور الذي يقبل على العروض المسرحية ، ولهذا الغرض فإن العرض المسرحي الواحد يؤدي في بعض أجزائه بصورة مختلفة أمام جمهور مختلف ، وهنا تبدو وتبرز براعة الممثل وكياسته في ضبط إيقاع عمله وأدائه بشكل مختلف في كل العروض.

إن الاهتمام بالمتلقي وإدراكه للعمل المسرحي وفكه للعلامات المسرحية وتحليله للسيميويزيس والكثافة العلاماتية جعل «ماركو دي مارينيس» يفصل بين رؤيتين للمتلقى المسرحي (36) :

أولاهما: متلقٍ سلبي وهو مجرد هدف للأفعال والعمليات التي ترسلها المنصة.
ثانيهما: متلقٍ إيجابي فاعل يقوم بعملية التواصل مع الفعل المسرحي بالإدراك والتأويل والتقويم الجمالي والاستجابة العاطفية والذهنية.

الهوامش

- (1) ذكره مازن الوعر في كتاب ، مقدمة علم الإشارة ، لبيرو جيو ، ص 10.
- (2) عبد العزيز بن عبد الله التعريب ومستقبل اللغة العربية . معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة ، 1975 ، ص 79.
- (3) الجرجاني علي بن محمد. كتاب التعريفات. تحقيق إبراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 139.
- (4) ابن فارس. معجم مقاييس اللغة. ح 2 ، دار الفكر ، 1979 ، ص 259 ، مادة « دل ».
- (5) ابن سينا. العبارة. تحقيق محمود الحضيرى ، القاهرة ، 1970 ، ص 3.
- (6) اينظر دي سوسير فيرديناند. دروس في الألسنية العامة . ترجمة عبد الرحمان أيوب ، شركة دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 149.
- (7) بيرس تشارلز ساندرس . تصنيف العلامات . ترجمة فريال جيوري غزول ، شركة إلياس العصرية ، القاهرة ، ص 142.
- (8) الغزالي أبو أحمد. معيار العلم. تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، دت. ص 35.
- (9) كير إيلايم سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة وتعليق رثيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1992 ، ص 42.
- (10) ينظر ، عادل فاخوري. علم الدلالة عند العرب. دار الطليعة. بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 17 .
- (11) ينظر ، ماهر مهدي هلال . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب . دار الحرية للطباعة، بغداد ، ط 1 ، 1980 ، ص 286 .
- (12) ينظر. الأمدي . الإحكام في أصول الأحكام . ج 1 ، مؤسسة الحلبي وشركائه ، القاهرة ، 1967 ، ص 17
- (13) ينظر . عبد الرحمان بوعلي . « بيرس أو سوسير » . مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، العدد الثاني ، 1980 ص 113 .
- (14) المرجع نفسه ، ص 113 .
- (15) نفسه . ص 114 .
- (*) السيميويزيس : هي التبدليل ويقصد بها كذلك الكثافة العلاماتية وتنظيمها ، لضمان التواصل مع مراعاة الجوانب النفسية ، الاجتماعية الثقافية والدينية.
- (16) أحمد اليوسف . السيميائيات الواصفة منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، المركز الثقافي العربي ، الجزائر 2005 ، ص 77.
- (17) U. Eco. Le signe. Trd. Jean marie klin Kembreg. Ed. Labor. 1988. P.251.

- (18) باتريس بافيس. لغات خشبة المسرح ، ترجمة سباعي السيد . إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1992 ، ص 92 .
- (19) باسم الأعمش مقاربات في الخطاب المسرحي، دار البناييع للطباعة والنشر، ط1 سوريا، 2006، ص 47.
- (20) ميلود بوشايد تداولية الخطاب المسرحي واشكالية القراءة ، محاضرة مرقونة ألقيت بالمركب الثقافي سيدي عثمان، المغرب، 16 يناير 1994.
- (21) احسن تليلا نبي الثعلبية والقبعات، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000 ، ص 31.
- (22) المصدر نفسه ، ص 35 ، 36.
- (23) المصدر نفسه ص 37.
- (24) لمصدر نفسه ، ص 38 .
- (25) المصدر نفسه ، ص 48.
- (26) المصدر نفسه ، ص 51.
- (27) المصدر نفسه ، ص 52.
- (28) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
- (29) المصدر نفسه ، ص 55.
- (30) المصدر نفسه ، ص 57.
- (31) المصدر نفسه ، ص 60.
- (32) ينظر حسن المنيعي ، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز ، فاس ، 1994 ، ص 84.
- (33) ينظر جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، ط2 ، القاهرة ، 1995 ، ص 85.
- (34) ينظر ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص 94.
- (35) جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة في المسرح ، ص 35.
- (36) المرجع نفسه ، ص 42

أصول الصورة الشعّرية في الشعّر الجاهلي . ذاكرة الوعي و اللاوعي

كبلوتي قندوز*

الملخص

يهدف هذا المقال إلى مناقشة منطق الصورة الشعّرية من خلال اشتغال الخيال المبدع على الذاكرة الفردية والجماعية بطريقة واعية أولاً وواعية ، ومن ثمة يروم تقديم تفسير متكامل لجماليات الشعر الجاهلي التصويرية بإرجاعها إلى أصولها.

Summary

This article aims to discuss the logic of the poetic image through creative imagination works on individual and collective memory of a conscious or unconscious way, and it aims to provide an integrated interpretation of figurative aesthetic of preislamic poetry back to its origins.

عد مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية⁽¹⁾، والبلاغية التي اعترها اختلاف كبير بين الدارسين من حيث الاصطلاح والمفهوم ، فعجّ ميدان النقد والبلاغة بمصطلحات شتى⁽²⁾ : الصورة البلاغية ، الصورة الفنية ، الصورة الشعّرية الصورة الأدبية ، الصورة الذهنية ، الصورة البيانية ، وفي المقابل نجد تفاوتاً شاسعاً في تحديد مفهومها ، مرجع ذلك إلى المترجمين العرب أولاً الذين تتباين مقابلاتهم العربية للمصطلح الغربي الواحد مما قد يصل أحياناً إلى توقيف مشروع الترجمة برمته عندما يكون العمل ثنائياً⁽³⁾ ، مثل ما وقع بين الأستاذ محمد الولي والأستاذ جمال الدين بن الشيخ بخصوص ترجمه مصطلح figure ، هل يقابل بمصطلح الصورة أم مصطلح محسن⁽⁴⁾، والسبب الثاني يعود إلى اللغة المصدر المنقول عنها الفرنسية أو الانجليزية و ما بينهما من اختلافات ما يستوجب معه تحديد المنطلق الذي ستستند إليه معالجة الصورة في هذا البحث.

لقد توسع بعضهم حتى جعل الصورة الفنية تدل على كل أبواب البلاغة من بيان وبديع ومعان والتمسها في موسيقى الكلام وفي بناء اللغة ، وفي الألوان

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة . :

البديعية وفي الخيال « إن الصورة الشعرية فكرة وشعور ولغة وموسيقى وخيال... هذه العناصر لا تنتمي كلها إلى قسم البيان الذي هو أحد أقسام البلاغة الثلاثة» (5) فكل عناصر التشكيل الشعري تنضوي تحت مصطلح الصورة عند هؤلاء ، فتناولوا تحتها الموسيقى كما فعل صاحب خليل إبراهيم في كتابه: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام أو كما فعل سعد سليمان حمودي في كتابه لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني....

وقد تدل الصورة عند فريق آخر على كل ما يتشكل في الذهن من تصورات عند سماع كلمة معينة أو عبارة وما يتولد في ذهن السامع من معان ذات علاقة بتجاربه السابقة ، فالصورة عند هؤلاء « تشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن ، بحيث تشير الكلمات أو العبارات ، إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل ، أو إلى انطباعات حديثة وحسب» (6)، ويظهر من تعاريف المحدثين للصورة أن بعضهم وسّعها لتشمل الكلام كله بمجازته وحقيقته. ولعلّ أقرب مصطلح للدلالة على هذا النوع هو الصورة الذهنية وهي في جوهرها تعكس أفكار فرديناند دوسوسير فيما يعرف بطبيعة الدليل اللغوي (7)، حيث إن حصول المعنى يتم عندما يحيلنا الدال Le signifiant على المتصور الذهني أو المدلول Le signifié ، وأعتقد أن هذه الصورة الذهنية ليست فنا يدرس ، لكونها ليست وصفا للغة الإبداع الأدبي ، والمدلول بدوره يحيلنا على صورته الموجودة فعلا وهو ما يصطلح عليه بالمرجع وليست حكرا عليها. إن ميدان الصورة الشعرية هو ما يطلق عليه رومان ياكسون الوظيفة الشعرية للغة.

والحقيقة أن الذين سطّحوا الصورة في الشعر الجاهلي ظلموا هذا الأدب ظلماً كبيراً وحرموناً - لمدة من الزمن - من التساؤل عن حقيقة تلك الصور التي يعجّ بها. لم يكن الشاعر الجاهلي ضحل الخيال كما قرأه شوقي ضيف في كتابه الشعر الجاهلي... وغيره ، والدليل على أنه خطاب خصب قادر على البوح إذا تعرض للقراءة الجديدة على نحو ما فعل علي البطل في أطروحته الصورة في الشعر العربي - دراسة في أصولها وتطورها ، أو دراسة نصرت عبد الرحمن الموسومة « الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، وهما من أهم الدراسات التي أعادت قراءة الشعر الجاهلي قراءة جديدة أضاعت الكثير من الزوايا المعتمدة فيه ، ثم تلتها دراسة مهمة أيضاً وهي دراسة ريتا عوض ، بعنوان بنية القصيدة الجاهلية - الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. وغيرها من المؤكد أن الصورة الشعرية موضوع خارجي ورمز باطني ، متداخل بين الطبيعة والإنسان في الإبداع الشعري ، إذ الشاعر هو المعبر عن الوجدان الجمعي لأمتة بوعيه ولا وعيه في نظرته إلى الكون.

وما يبدو اليوم صورة فنية جمالية كان في يوم ما رؤية فلسفية وعقيدة دينية فسر بها الإنسان الحياة وضمن بها توازنه النفسي والاجتماعي.

إنّ الذي يأخذ به هذا البحث في معالجة الصورة الفنية هو ما كان أساسه الخيال الأدبي أو الرسم بالكلمات ، حيث لا تتشكل الصورة إلا على أساس من التعبير المجازي « فليس ثمة تصوير يتشكل من دون اللجوء إلى المجاز بمفهومه الواسع ، ذلك أن الصورة عمادها خيال المبدع الذي يقوم بالتقاط العلاقات المرهفة والخفية بين الأشياء ، ولكي يصوغها في تركيب لغوي ، فلا سبيل إلا أن يتعد عن المباشرة والتقرير ، ويتجه نحو المجاز» (8).

فالخيال هو الملكة التي توجد الصورة الفنية وتشكلها وهو أجلّ قوى الإنسان كما يقول (كانت) « وأنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال» (9) ، بيد أن الشاعر لا يتخيل الأشياء كما هي في الواقع أو العالم الخارجي ويعيد رسمها كفعل آلة التصوير ، بل لا بد من «إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد» (10)، بما يكشف عن رؤية الشاعر للوجود وشعوره نحوه وفلسفته في الحياة «إذن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل ، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسده» (11) ، ولأمانع بعد ذلك أن تتعاقد مع الخيال المبدع الموسيقى الموحية ، واللغة الفنية والفكرة المشرقة والعاطفة الصادقة.

إن الصورة الفنية تنشأ ابتداء من استحضار المدركات الحسية عندما تغيب عن الحواس وهو ما يعرف بالتصوّر الذي ينشأ «بمرور الفكر بالصور الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفصل عنها ثم اختزلها في مخيلته ، مرورها بها يتصفحها» (12).

أما التصوير فهو إظهار تلك المضمرة في صورة فنية راقية نابضة بالحياة «فالتصوير إذن هو التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مر بها الفنان ، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات» (13).

من العناصر الأساسية في صناعة الصورة الفنية الخيال المبدع ، الخصب الذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع ، ولا نقصد هنا ملكة الخيال الفطرية التي توجد عند كل إنسان إنما الخيال الخلاق ، «فعلى الخيال تقوم وظيفة خلق الصور ، وإبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه... وعلى هذا فإن الخيال جوهر الأدب» (14) ، لأن من فقد الملكة العقلية والنفسية لا يستطيع أن يتخطى

الرؤية البصرية المباشرة إلى الرؤية الشعرية عن طريق التخيل ، يقول حازم القرطاجني : « والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها ، انفعالاً من غير روية ، إلى جهة من الانبساط أو الانخفاض» (15).

وترتبط عبقرية الخيال بمدى تحقيقه الأثر النفسي في المتلقي بغض النظر عن طبيعته أكان سليبا أم ايجابيا ، وعن كونه مطابقاً للحقيقة أو مخالفاً لها أو بمعنى آخر: «إن الشعر لا تعتبر فيه المادة ، بل ما يقع في المادة من التخيل» (16)، وهذا على خلاف رأي عبد القاهر الجرجاني الذي يربط الخيال بالإيهام والكذب لأن الصورة إذا كانت برهانية عقلية جاءت ضعيفة غير موحية أما الصورة الفاتنة فتقوم على قياس مخادع «التخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، وتنفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش» (17).

فالخيال هو وسيلة توليد الصور في هيئة جديدة طريفة ، وهو أيضاً وسيلة للجمع بين الصور المتباعدة أو حتى المتعارضة والمتضادة ، والشعر إنسان يتخيل في المقام الأول «والخيال الشعري...نشاط خلاق ، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته..بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية» (18).

وقد كان جرير يعجب من خيال قيس في تصوير الطيف ويكبره ويقول :
«أنشد قوماً منهم الذي يقول :

ماتمنعي يقضى فقد تؤتينه في النوم غير مصرّد محسوب» (19).

فالخيال إذن هو هذا الإحساس الذي يشكل المنطلق الأول لملكات الشاعر المختلفة ، فإذا كان للشاعر ، مع هذا الإحساس ، شعور دقيق نابع من عاطفة صادقة ، استطاع تحويل الرموز ، التي يتلقاها من الطبيعة إلى صور وأفكار ذاتية حية» (20) ، فتجربة الشاعر الشعورية هي التي تبين حقائق الحياة كما تبدو له وتتميز هذه التجربة بالهيمنة على نفس الشاعر حتى قيل: «لكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه» (21) ، هنا تنشأ فكرة الصدق الفني حيث تكون العاطفة عنصراً أساسياً في بناء الصورة الشعرية ، ومن هنا قال عز الدين إسماعيل: «الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» (22) ، وربط كولريديج بين العاطفة والصورة فقال : «الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانها الشاعر إزاء موقف معين من

موافقه مع الحياة» (23).

أما ثالث عناصر التصوير فهو الإيحاء ، و بيانه أننا لو تصورنا أن رسماً رسم لوحة بعد أن تخيلها وتفاعل معها ، ولكن المطلعين عليها - على كثرتهم - لم يتأثروا بها ، ولم يتجاوبوا معها لأنها لم توح إليهم بشيء ، فإن هذه اللوحة برغم ما بذل فيها تبقى هامدة خلواً من الحياة لأنها لم توح بشيء وكذلك الصورة الفنية في الشعر إنها تفتقر إلى « القدرة على التشخيص بوصفه عنصراً رئيساً في عملية التصوير الشعري إذ عليه تتوقف جودة الصورة الشعرية أو رداءتها ، وهو دليل الملكة الخالقة» (24). وهذا ما تعنى به نظرية التلقي.

حيث لا يؤثر الإيحاء في الصورة إلا من قدرة المبدع على تحريك خيال المتلقي لتفكيك الصورة وتأويلها ثم التأثر بها ، فتغدوا الألفاظ والعبارات محملة بدلالات مضاعفة ، ورموز مفعمة بالحركة والحياة ، « فالصورة الشعرية المشخصة نتائج موهبة خالقة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين وهي صورة عميقة الشعور لا تخضع لمنطق التسلسل الفكري ، ولا تستجيب للحيل اللفظية والقوالب التشبيهية الجاهزة» (25).

وهذه العناصر لا تعمل باستقلالية عن بعضها البعض ولكنها تتضافر لتنتج الصورة الفنية ولا يمكن فصلها إلا لدواعي دراسية يقول صلاح فضل : « وليست هناك طريقة لفصل ما هو موحد بطبيعته ، وإن كنا نحاول عند التحليل عزل بعض العناصر لأهداف عملية لكن من الضروري أن يدرك أنه لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيالي بدون مضمون تصويري منطقي» (26).

مصادر الصورة في الشعر الجاهلي

مهما يكن تفرد الشاعر في إبداعه ، فإنه لا يمكن إلا أن يكون ابن زمانه وبيئته ، يعترف منها أفكاره ومعانيه ، وينحت لعتة ويتصيد صوره ، فهو لا يستطيع أن يتخلص من مخزونه المعنوي الذي هو في النهاية حصيلة تجاربه في الحياة ، فالذي « يحدث أن الشاعر يستثير هذه المادة في الهيئة التي يختارها ، وتعبّر عن نفسيته من خلال استدعائها من مخزون ذاكرته بحيث تشكل هذه في النهاية معادلاً مساوقاً لتجربته الشعرية» (27).

وتنطلق هذه الدراسة من ديوان الشاعر قيس بن الخطيم وهو شاعر جاهلي أوسي يثربي ، وفارس مقاتل ، في مجتمع قبلي تقوم الحياة فيه على الصراع والتدافع ، ضمن فضاء يثرب الذي يجمع بين البداوة والحضارة ، وعلى تلك الأرض وفي ذلك الزمان وبين أولئك الأقوام عاش قيس الإنسان والشاعر بملامحه

النفسية والجسدية والأدبية» فالشاعر لم يكن ينطلق من فراغ، وإن كان ينقل بصورة الجمالية كل ما يقع تحت حواسه، لهذا قال القدماء: (الشعر ديوان العرب) ففيه أيامهم وأخبارهم وعاداتهم... فشعرها صورة لحياة القوم وفي الوقت نفسه يدل على إبداع ذاتي لشاعر ما» (28)، ولا يمكن أن تنشأ الصورة من العدم لذلك قال ابن طباطبا: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدرکه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر: صحنهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها: من شتاء وريبع، وصيف وخريف، ومن ماء، وهواء، ونار، وجبل، ونبات، وحيوان، وجماد، وناطق وصامت ومتحرك، وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه» (29)، ولئن كنا نتحمس لأهمية البيئة الطبيعية في إنتاج الصورة، فإننا نرى أن البيئة الاجتماعية والبيئة النفسية بوعبها ولاوعبها الفردي والجمعي وبأساطيرها ومعتقداتها لا تقل شأنًا عنها في ذلك، فقد تتكرر أمام حس الإنسان رؤية الإبل في مسارحها، وفي رواحها وفي الرحيل وفي كل أحوالها، بيد أن خياله لم يقتبس منها ما يعبر عن أفكاره وعواطفه، ولم يوظف صورة هذا الحيوان في تكوين صورة فنية للتعبير عن المعاني العميقة في نفسه مما يعبر عن موقفه من الواقع ويصنع عالمه الشعري كفعل قيس بن الخثيم حيث قال (من الوافر):

مَنْ يَكُ غَافِلًا لَمْ يَلْقَ بَوْسًا يَنْخُ يَوْمًا بِسَاحَتِهِ الْقَضَاءُ (30)

في هذه الصورة تتصافر ثلاثة مصادر لإيجادها: الطبيعة ممثلة في الجمل وأفعاله، والبيئة الاجتماعية ممثلة في حط الرحال في ساحة البيت وفنائها، ثم البيئة النفسية للشاعر الذي تشغله قضية الموت فتتغص عليه حياته، فقد ربط بين القضاء والجمل على الرغم من أنهما يبديان لا رابط بينهما، فالشاعر من خلال المصادر الثلاثة حاول «أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، المبنية على التعميم والتجريد ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور: تشبيهاته واستعاراته وتشخيصاته» (31). فالمعول عليه في المقام الأول في خلق الصورة الفنية هو استجابة خيال الشاعر ووجدانه ومدى استيعاب الشاعر ووعيه للمشهد الواقعي، إذ «الصورة الشعرية تحتاج - فضلا عن الحس الظاهر - إلى نشاط داخلي يساعد الشاعر على إدراك ظواهر الأشياء وبواطنها، لتحويلها إلى صورة واعية تحمل في ثنايا حسيتها أفكارا وخواطر، وتعكس في الوقت نفسه حالة نفسية وجدانية، وإدراكا ذهنيا، لأن التصوير في الشعر هو عملية ضبط للوجود

الظاهر والوجود الباطن» (32).

1. الطبيعة مصدر للصورة

الطبيعة هي ذلك الكتاب المفتوح ، الذي لا يفتأ الإنسان يُرجع البصر فيه ويعمل الفكر فيه ما تعاقب الليل والنهار ، وإلى أن ينقضي العمر ، يظل الإنسان يتأمل صور ذلك الكتاب الجميل ولما يفرغ منه ، ويظل تلميذا صغيرا في مدرسة الطبيعة الكبيرة بأرضها وسماؤها وجمادها ، وحيوانها ، وجبالها وأنهاها ، وليلها ونهارها ، وقد كانت حياة قيس بن الخطيم مزيجا من البداوة والحضارة ، حضارة المدينة وما فيها من دور وحدائق ومن أسواق اليهود النشطة ، وبداوة لما قامت عليه حياة الأوس والخزرج من صراع وثأر وتحالف قبلي وحروب لا تضع أوزارها حتى يستعر لهيبتها من جديد ، ومن ثمّ فإنّ الاعتداد بالمكان في شعر قيس يختلف كل الاختلاف عن صورة المكان عند عمرو بن كلثوم مثلا أو عند زهير بن أبي سلمى أو غيرهما ، تجد هذا في مثل قول قيس بن الخطيم مفتخرا بحصون قومه المحاطة بالنخيل المثمر (من المنسرح) :

لنا مع آجامنا وحوزتنا بين ذراها مخارف دلف (32) (33)

وقد أفاد قيس بن الخطيم من الطبيعة نباتا وحيوانا وجمادا في رسم صورته والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه بوساطتها ومن مظاهرها في شعرة:

أ - النبات

اهتم الشاعر بعناصر الطبيعة النباتية بأشجارها وأزهارها ورياضها فإذا أراد وصف المرأة وجد لها في الروضة الجميلة معادلا رمزيا فأمعن في وصفها وتركيب صورتها (من المتقارب) :

فما روضة من رياض القطا كأن المصاييح حوذاتها (34)
بأحسن منها ولا منزلة دلوح تكشف أدجانها (35) (36)

المرأة كالنبات ، كلاهما مصدر للحياة و الامتاع ، كلاهما يوحى بالحياة ، يواجه العدم و الجذب. وقد يصور المرأة غزالة في مرتع أخضر جميل وقد يجد سموق شجرة البان(33) ، وتثبيها صورة لتلك المرأة الناعمة ، الطيبة النشر التي بلغت القمة جمالا ورقة ، يقول (من المنسرح) :

حوراء جيداء يستضاء بها كأنها حوط بآة قصيف (38)
ويتخذ من نبات القرنفل والزنجبيل مصدرا لتصوير عطرها وعبيرها الذكي،
يقول (من المتقارب) :

كَأَنَّ الْقَرْنَفَلَ وَالزَّنَجِبِيلَ وَذَاكِي الْعَبِيرِ بِجِلْبَابِهَا (39)
 ولا شك أن في توظيف حاسة الشم لخلق الصور الفنية دليل على رهافة
 هذه الحاسة وتهذيبها ، وعلى ما في حياة الشاعر من رقي حضاري وترف
 اجتماعي ، و ترتبط الثريا في مخزونه الذهني بعنقود العنب فيقول (من الطويل) :
 وَقَدْ لَاحَ فِي الصَّبْحِ الثَّرِيًّا لِمَنْ رَأَى كَعَنْقُودِ مَلَايِيَّةٍ حِينَ نَوَّرَا (40) (41)
 أما إذا أراد النيل من أعدائه فإنه يستعمل جذوع النخل الخاوية التي لم
 تنحن للريح فاقبلعتها من أصولها ، ثم يوظف كل ما له علاقة بالنخيل كاليسر
 والفعايا والهبيد والشطبة وهي السعفة الطويلة ، والمران وهي الرماح الذي تصنع
 من الأشجار والحنظل لتصوير الصراع الدائر بين الأوس والخزرج . ولللخلة
 أصول عقدية و أسطورية الحديث فيها متشعب طويل ، وحسبك إشارات القرآن
 الموحية في ذلك.

ب - الحيوان

يشكل الحيوان مصدرا ثرا لإنتاج الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم ،
 ويستحوذ الأسد على المنزلة العليا من حيث التردد والحضور ، حيث يشكل هذا
 الحيوان رمزا لجملة من القيم الاجتماعية والنفسية المرموقة ، ويرتبط في المقام
 الأول بقيمة الشجاعة والإقدام ، وهو مع غيره من صور السباع الضارية والطيور
 الجارحة يكشف عن طبيعة شعر قيس بن الخطيم الحماسية وموضوعاته
 الحربية وإذا وزنا بين الحيوانات التي ترمز للبطش والقوة وتلك التي ترمز إلى
 الرقة والوداعة نجد أن الأخيرة لا تشكل إلا ربع صور الحيوان وقد ارتبطت بالمرأة
 على وجه الخصوص كما سنوضح ، وقد استحوذ الأسد في الوجدان الجمعي على
 معاني القوة حتى ابتذلت صورته بفعل التكرار ، وإن كان قيس - زمنيا - بمنأى عن
 هذا الوصف «لأنه لا يمتنع أن يسبق الأول إلى تشبيه لطيف بحسن تأمله ، وحدة
 خاطره ، ثم يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حد المبتذل والى
 المشترك في أصله ، وحتى يجري مع دقة التفصيل فيه جري المجمل الذي تقوله
 الوليدة الصغيرة والعجوز الورهاء» (32) . وأنى وردت صورة الأسد في ديوان قيس
 دلت على الشاعر وقومه ، وقد وظفه في أغلب ما استعمله مرتبطا بحركة ونشاط
 معينين قال (من الطويل) :

كَأَنَّا وَقَدْ أَجَلُّوا لَنَا عَنْ نِسَائِهِمْ	أَسْوَدٌ لَهَا فِي عَيْصٍ بِيْشَةَ أَشْبَلِ (43)
--	--

قال عبد القاهر معلقا على اقتباس صورة الأسد لاستهداف المعاني السابقة:
 « فالوصف الجامع بينهما هو الشجاعة ، وهي على حقيقتها موجودة في الإنسان

وإنما يقع الفرق بينه وبين السبع الذي استعرت اسمه له فيها من جهة القوة والضعف ، والزيادة والنقصان ، وربما ادّعي لبعض الكمأة والبهم مساواة الأسد في حقيقة الشجاعة التي عموماً صورتها انتفاء المخافة من القلب حتى لا تخامرهم ، وتفترق خواطره ، وتحلل عزمته في الإقدام على الذي يباطشه ويريد قهره» (34) .

وتأتي الإبل في المرتبة الثانية بعد الأسد ، فيستلهم قيس من ناقته معاني القوة والصلابة والسرعة والنشاط والأصالة ، فهي المؤنس في الرحلة ، والمركب الجسور ، يتناسى بها الهم عند ادكاره؛ فيلتفت إلى إرقالها وطموحها وشكلها واقتيادها وورودها الماء... واعتلالها وسلامتها مما يدل على خبرته وعلمه الواسع بها ، و الناقة في الشعر الجاهلي بعامة مقدمة على الجمل الذي تقل صورته ، فإذا وصفوه أسبغوا عليه بعض خصائص الناقة الأنثوية ما يجعلها تلحق بقائمة المعبودات ذات العلاقة بمبدأ الخصوبة مثل السائبة والواصلة والحامي التي ذكرها القرآن الكريم في توصيف معبودات العرب قبل الإسلام . كما استعان بصورة البعير الأجرى لما للصورة من نفور في ذهن المجتمع العربي « لأن العرب لا تبغض شيئاً بغضها الجرب ، ولا تحذر من شيء حذرهما منه » (35).

قال قيس (من الخفيف) :

إِن تَرِينَا قَلِيلِينَ كَمَا ذِي
دَعَنَ الْمَجْرِبِينَ دَوْدُ صِحَاحِ (36)

بينما يرى بعض الدارسين (37) ، أن صورة الناقة في الشعر الجاهلي بصفة عامة تحمل رمزاً دينياً له قداسته في نفوس العرب ، وهو ما عبر القرآن الكريم عن تحريمه في قوله : ﴿ مَا جَعَلَ اللَّهُ مِنْ بَحِيرَةٍ وَلَا سَائِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ وَلَكِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكُذْبَ وَكَأْثُرَهُمْ لَا يَعْقِلُونَ ﴾ (38) .

أما اقتباس صورة الخيل فقليل إذ لم يتجاوز أربع صور والبيئة العربية يغلب فيها استخدام الإبل لقدرتها على مواجهة الصحراء وتحمل الحر والعطش وبعد الطريق ، ويستحوذ الغزال على وجدان الشاعر، فتراه يتتبع أوصافه ليشكل منها صورة جذابة لمن يحب وقد تكررت صورة الغزال ثلاث مرات في الديوان مرتبطة بالمرأة والجمال الأنثوي فيتخير الظبي (الغزال الأبيض) الغريير ويربط « صورة المرأة بلوحة الطبيعة الحية المعطاء في صورة الأرض المعشبة أو الرياض المزهرة أو الأشجار المثمرة والغيوم الممطرة وإناث الحيوانات المرضعة من غزلان وبقر وحش » (39) ، من مثل قوله (من المتقارب) :

فَمَا ظَبِيَّةٌ مِنْ ظَبَايِ الْحِيسَا
عِطَاءٌ تَسْمَعُ مِنْهَا بَغَامَا (50) (51)
تَرْشَحُ طِفْلاً وَتَحْنُو لَهُ
بِحِقْفٍ قَدْ أَنْبَتَ بَقْلاً تَوَامَا (52)

بأحسنَ منها غداةَ الرّحى ل قامت تريك أثيناً ركاماً (53)
 فلا تبدو الظبية في هذه الصورة جامدة و«لكنّها ذات علاقة حميمية
 بمشاعرهم[الشعراء]، فقد عبرت صورهم عن الالتحام الحي بمظاهر الطبيعة ،
 لذلك بدت مشحونة بالعاطفة» (40). ولك أن تتصور مظاهر العطف والحنو التي
 يبثها الطيبي طفله وما يلازمها من فتنة وجمال ورشاقة» والطيبي هو الرمز الأكبر
 على هذه المعاني في كثير من اللغات» (41). ولكنها عند الجاهلي ليست حيوانا
 جميلا فقط ، بل معبود مقدس إذا مات تبكي عليه البواكي أسبوعا ، وللسبب ذاته
 لا تجد في الشعر الجاهلي صورة لاصطياد الغزال أبدا ، وتستوقف صورة
 البقرة قيس بن الخطيم في مشيها على أرض رملية وقد اكتنز بدنّها فيجدها معادلاً
 لمن يحب فيقول (من المنسرح) :

تمشي كمشي الزهراء في دمث ال رمل إلى السهل دونه الجرف (56) (57)
 فتركيز الشاعر في الغالب على الحركات وزمانها من خلال نشاط الحواس
 ممتازاً بالقدرة النفسية وهو ما ألح عليه عبد القاهر الجرجاني حيث يقول : «مما
 يزداد به التشبيه دقة وسحراً ، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات» (42).
 ومما جلب انتباه الشاعر من الطيور ، القطا والصقر والغراب والزمامح ولكنه
 يخصص عنايته واهتمامه للقطا ، فيكرر صورتها في عدد من الأبيات مع الحفاظ
 على بناء التركيب الذي وردت فيه أول مرة «القطا المتبدد».

ولم ترد هذه الصورة إلا في وصف كثرة الجيش ورهبته ، على خلاف غيره
 من الشعراء الذين ركزوا على طائر القطا مفرداً ، وفي وصف المواقف الحميمية.
 يقول قيس (من الطويل):

وأقبلت من أرض الحجاز بحلبه نغم الفضاء كالقطا المتبدد (59) (60)
 وترتبط صورة الظليم بسرعة الناقة كما عند أغلب الشعراء ولكن قيس بن
 الخطيم يوردها ضمن صورة مركبة مفعمة بالحركة والانفعال ، يقول (من
 المتقارب) :

كأن قنودي على نقتق أزع بياري بجو نعاماً (61) (62)
 وفي الأرض يسبق طرف البصير فبيننا يعوج تراه استقاماً (63)
 والظليم طائر صحراوي أخذ من صفات الجمل العنق والوظين والمنسم
 ومن الطير الجناح والمنقار والريش (43) ، والعرب تضرب به الأمثال في السرعة
 فيقال أشرد من نعامة ، وأعدى من نعامة... وقيس حين يصور سرعة ناقته ، متخذاً
 من النقتق الأزج معادلاً موضوعياً لها ، يقيد ذلك بأن يجعل هذا الظليم ينافس

نعاما ، وذلك أحرى لنشاطه وطموحه فالسرعة المفرطة للظلم هي أمل الشاعر في أن تسرع ناقته لقطع الصحراء والوصول إلى بر الأمان ، إن اختيار الشاعر لحيوان كالظلم كان سبب الحاجة إلى الأمن والسلام» (44) ، في بيئة لا سلام فيها . ليس الظلم حينئذ إلا رمزا للشاعر وهو يغالب مصاعب الحياة متمسحا بالأمل والرجاء ، متوجسا من الخيبة والفشل ، حذرا من الدهر و غدراته .

ولا تأتي صورة القرد إلا مرة واحدة لتحط من قدر الخصوم وهجائهم ، أما الحشرات فلا يورد منها إلا صورة الجراد الذي ورد أربع مرات مرة لوصف الفرس في ضمورها وسرعتها ، و الباقي في وصف حلي المرأة ومسامير الدرع قال قيس بن الخطيم (من الطويل) :

مضَاعَفَةٌ يَعْشَى الْأَتَامِلَ فَضْلَهَا كَأَنَّ قَتِيرِيَهَا عَيُونَ الْجَنَادِبِ (66)

بيد أن هناك الكثير من الحيوانات التي تردت عند الشعراء الجاهليين ولكنها لم ترد عند قيس مثل حمار الوحش والذئب والحمام والكلاب والبوم والحيات وهي تكشف عن طبيعة بيئة يثرب التي كان يعيش فيها الشاعر بخلاف غيره من الشعراء الذين عاشوا في البوادي وعاشوا هذه الحيوانات

بقي الحديث عن الطبيعة الجامدة ، والحياة الاجتماعية والثقافية والأدبية عسى أن أخصها ببحث مستقل إن شاء الله.

وهكذا فقد كان قيس واعياً بثقافة عصره الأدبية ، مطلعاً على شعر الشعراء وخاصة المشاهير منهم ، مستفيداً من الأمثال والحكم السائدة في عصره ، ولكنه كان يأخذ هذه المادة ويعيد تشكيلها لتحمل - في الأغلب - ملامحه الأدبية الخاصة «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه» (120)

الهوامش

- (1) ورد مصطلح الصورة عند القلمى مثل الجاحظ في كتابه الحيوان ، و قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر حيث قال : «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة». ص : 65 ، ويلاحظ أن المفهوم غير دقيق عند هؤلاء فهو مصطلح لم يضبط ، انظر أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، ط2 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 2000 ، ص: 77 وما بعدها.
- 2 - يمكن ملاحظة هذا الاختلاف من عناوين الدراسات الحديثة مثل : الصورة الفنية في شعر المتنبي لمينير سلطان ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي لعلي غريب محمد ، الصورة الأدبية لمصطفى ناصف ، الصورة البلاغية عند الجرجاني لأحمد علي دهمان ، وقد تجاوزت الدراسات في هذا عشرات الدراسات
- 3 - محمد العمري ، البلاغة الجديدة بين التخيل و التداول ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، 2005 ، ص: 209
- 4 - نفسه ، ص: 209.
- (5) الأخضر عيكوس ، مفهوم الصورة الشعرية قديما ، مجلة الآداب ، جامعة قسنطينة ، الجزائر، عدد2 ، سنة1995، ص: 71.

- (6) علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التّطيلي ، ط1، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2003
- (7) انظر فرديناند دو سوسير ، دروس في الألسنية العامة ، ترجمة القرمادي وآخرين ، ص: 109 و ما بعدها.
- (8) سناء حميد البياتي ، نحو منهج جديد في البلاغة و النقد ، ص: 235 ، وانظر أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني - منهجا وتطبيقا - ط2 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا 2000 ص: 145 وما بعدها.
- (9) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص: 110.111.
- (10) أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، ص: 150 ، وانظر صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص: 58.
- (11) فاطمة عيسى جاسم ، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكبا) لمحمود درويش ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 394 ، سنة 2004 ،
- http://www.dam.org/mokifadavi/394_dam.org/www.awu_www.awu_File://E:/http002.htm (12)
- صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، سنة 1988 ، ص: 74.
- (13) م. نفسه ، ص: 77.
- (14) أحمد علي دهمان ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، ص: 145
- (15) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 89
- (16) م. نفسه ، ص 83.
- (17) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 217.
- (18) جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 18
- (19) قيس بن الخطيم ، الديوان ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، سنة 1966 ص6 (المقدمة) و يشار له بالديوان.
- (20) محمد مصايف ، جماعة الديوان في النقد ، ط2 ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر ، 1982 ، ص 249.
- (21) جابر أحمد عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 18
- (22) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 127 ، نقلا عن سناء حميد البياتي ، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد ، ص 270.
- (23) السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ط3 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1984 ، ص 82.
- (24) زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي - سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد - منشورات إتحاد الكتاب العرب
- (25) زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي - سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد - منشورات إتحاد الكتاب العرب (26) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ، ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1985 ، ص 244.
- (27) علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التّطيلي ، ص 59.
- (28) حسن جمعة ، المسبار في النقد الأدبي ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب ،
- (29) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 48.
- (30) الديوان ، ص 99
- (31) علي الغريب محمد الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التّطيلي ، ص 22.
- (32) زين الدين المختاري ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي - سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد - منشورات إتحاد الكتاب العرب
- (33) الديوان ، ص: 65
- (34) نفسه ، ص: 25
- (35) الأجام: الحصون ، والحوزة : ما يحاز من أرض وغيرها ، المخاريف: النخيل المشمر الذي يلتقط منه الثمر ، دلف: محملة بثمرها ، ديوان قيس بن الخطيم ، ص 65 ، 66.
- (36) الديوان ، ص: 25

- (37) الحوذان: نبات طيب الرائحة له زهرة حسنة، المزنة: السحابة البيضاء، الدلوح: المثقلة بالمطر، ديوان قيس بن الخطيم ص 25، 26.
- (38) الديوان، ص: 57
- (39) نفسه، ص: 80
- (40) البانة: شجرة لينة يعتمر دهنها طيباً، القصف: الناعم المشني ديوان قيس بن الخطيم ص 58، 57.
- (41) الديوان، ص: 168
- (42) علق عبد القاهر الجرجاني على هذا البيت بأنه تشبيه حسن وليس تمثيلاً، أنظر أسرار البلاغة، تحقيق مصطفى شيخ مصطفى وميتسر عقاد، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون بيروت، لبنان، 2004، ص 74.
- (43) الديوان، ص: 73
- (44) عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص: 138.
- (45) م. نفسه، ص 52.
- (46) الديوان، ص: 164
- (47) سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص 256.
- (48) أنظر صالح مفقودة، دروس في الأدب الجاهلي والأموي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، سنة 2004، ج 1/ 50.
- (49) سورة المائدة، الآية 103، والبحيرة هي الناقة إذا أنتجت خمسة أبطن آخرها ذكر، يشقون أذنها ويمتعون عن ركوبها ونحرها، ويبيحون لها الماء والكأ، أما السائبة فهي الناقة إذا ولدت عشر إناث فتهمل ولا تركب ولا يجز ويرها ولا يشرب لبنها، وأما الحامي فهو الفحل إذا أنتج عشر إناث متابعات ليس بينهن ذكر حمى ظهره من الركوب ولم يمنع مرعى أو ماء، أما الوصيلا فالشاة إذا أنجبت أنثى فهي لهم وإن ولدت ذكراً فهو للآلهة، وإن ولدت ذكراً وأنثى قالوا قد وصلت أخاها فلا يقدم للآلهة، أنظر الزمخشري، الكشاف، ج 1/ 649.
- (50) فاطمة تجور، المرأة في الشعر الأموي، منشورات إتحاد الكتاب العرب،
- File: ///E: /http_ www.awu_ dam.org/www.awu_ dam.org/book 99/studv99/249_ f_ ttt_ sd015.htm
- (51) الديوان، ص: 149
- (52) نفسه، ص: 149
- (53) نفسه، ص: 150
- (54) الحساء: مواقع تمسك الماء وتبت الكأ، البغاما: صوت الغزال الأذن، ترشح طفلاً: تدرب وليدها في رفق، الحقف: الرمل المعوج.
- (55) سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد، ص 256.
- (56) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في تقويمه ونقده، ج 1/ 114
- 57 الديوان، ص: 58
- (58) الزهراء: البقرة البيضاء، الدمث: الأرض اللينة، الجرف: ما أكل السيل من أسفل الواد
- (59) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 132
- (60) الديوان، ص: 72
- (61) الحلبة: كوكبة من الخيل، المتبدد: المتفرق
- (62) الديوان، ص: 150
- (63) نفسه، ص 150
- (64) القنود: الرجل، النقتق: الظليم أو ذكر النعام، أزج: طويل الرجلين، واسع الخطو
- (65) انظر صالح مفقودة، دروس في الشعر الجاهلي و الأموي، ص: 70
- (66) الديوان، ص: 38
- (67) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 112.

توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث

أ. فتيحة حسين*

الملخص:

تعد الأسطورة واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها الشاعر الحديث واستعان بها في شعره ، كونها تتكافأ مع تلك الدرجة التي تستوي عليها تجربته من حيث العمل والحيوية ، وقد عظم توظيفها في الشعر المعاصر حتى غدت من أكثر الظواهر الفنية بروزا ، وشكل استعمالها سمة أسلوبية بارزة خاصة بعد إنشاء مجلة « شعر » سنة 1957 ، فما كاد ديوان شعري يخلو من الإشارات الأسطورية والرمزية ، وقد تمكن فعلا الشاعر الحديث بفضلها من تقديم الواقع الجديد في صور أدبية متميزة بتعبيرها الفني والجمالي في الوقت ذاته خاصة إذا ما راعى شرطين أساسيين من الشروط النقدية التي تضمن لها الجودة : التجربة الشعرية والسياق.

Abstract

The legend is considered like one of means of fantastical expression which contemporary poet use in its poetry.

For this reason the legend concord whith degree of poet expression in the field of work and activity .

The legend use exceeded the siil expected in contemporary poetry until become an artistical phenomena at peak. after the magazine creation which have name(poésie)in1957, the legend use assume a great spread.

The poetry almost excluded every signal of legend and symbol but contemporary poet succeed to perform the new fact in particular literary expression throw artistical and fantastic expression in the same wax. Speacially if the poet respect the two conditions which satisfy quality: conscious expression and expressif .

لقد رفض رواد شعر التفعيلة الاكتفاء بعناصر الصورة التقليدية ، كونها لم تعد قادرة على نقل الواقع في صور أكثر قوة وتأثيرا في المتلقي ، فخرجوا بذلك إلى خلق عناصر جديدة تحمل صورا جديدة قادرة على نقل المعنى وإيصاله في صور متميزة ، متفردة ، تدهش كل من يقف عندها ، تخاطب كل الأجيال لأنها

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج بالبويرة . :

ليست حكرا على أحد ، بل هي ملك الكل. فمن أبرز تلك العناصر: الأسطورة والرمز ، حيث لمسوا فيهما وسيلتين للتعبير الحق عن الوضع الراهن ، سياسيا واجتماعيا ، وقد كان لجوؤهم إليهما نتيجة سببين : أولهما ظروف الحياة الجديدة وثانيهما تأثرهم بشعراء الغرب.

لقد كانت الأسطورة* واحدة من تلك الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتمت إليها الشاعر الحديث واستعان بها في شعره ، كونها تتكافئ مع تلك الدرجة التي تستوي عليها تجربته من حيث العمل والحيوية ، وقد عظم توظيفها في الشعر المعاصر حتى غدت من أكثر الظواهر الفنية بروزا ، وشكل استعمالها سمة أسلوبية بارزة خاصة بعد إنشاء مجلة « شعر » سنة 1957 ، فما كاد ديوان يخلو من الإشارات الأسطورية ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم للتعبير من خلاله عن المضامين المعاصرة ، فنجد شعراءنا قد استقوا من الأساطير اليونانية شخصية سيزيف ، وبرومثيوس ، وأدوسيووس ، وأسطورة أدونيس ، ومن الأساطير البابلية تموز وعشتروت ، ومن الأساطير العربية : سندباد وشهزاد وشهريار ، أيوب قايل وهابيل ، ومن العبرية : المسيح. « يلتقي الشعر بالأسطورة ، يسبح معها في عالم العثور على الحقيقة المتجددة ، سرّ الخصب الدائم في الحياة ، كما عثر عليها الإنسان الأول ، وعبر عنها في أساطيره الثنائية المنثورة في بقاع الأرض التي تصور الصراع بين الجذب والإزهار بين الموت والحياة ، بين الشعر والخير...»(1).

1. مفهوم الأسطورة والفرق بينها وبين الخرافة

ويقصد بالأسطورة « تلك المادة التراثية التي صيغت في العصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره اتجاه الوجود. فاختلط فيها الواقع بالخيال ، وامتزجت معطيات الحواس والفكر والاشعور ، واتحد فيها الزمان كما اتحد المكان ،.. واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات ، والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة ، وقوى ما وراء الطبيعة واتخذت من التجسيد الفني - وهو لغة الشعر الحق - وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور ، وكل خاطرة من فكر ، في تلقائية عذبة محببة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبير عن حقيقة الوجود»(2). فغايات تعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة هو البحث عن حقيقة الأشياء ، والكشف عنها .

(1) أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص12.

(2) نعيم الباني ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 1982 ، ص306.

وقد حصل أن خلط الكثير من الدارسين بين الأسطورة والخرافة ، إلا أن الحقيقة تقول أنهما ليستا شيئاً واحداً ، إذ ثمة حدود فاصلة بينهما ، والفرقة بينهما تكسب كلا منهما سماتها المميزة ، « فالأسطورة ترتبط بالواقع وما فوق الواقع ، وتعبر عن رؤية صاحبتها الحقيقية وتتخلق في رحم الخيال ، ولها مضمونها ودلالاتها وآثارها البارزة التي تخلفها في سلوك الإنسان وفي حياته ، وعلى عكس ذلك الخرافة التي تتصل بما فوق الطبيعة ولا تترك أثراً في السلوك لأنها من نتاج الوهم» (1) ، فالأسطورة إذن تتميز عن الخرافة في كونها تنبثق من الواقع لتعبر عنه ، على غرار الخرافة التي تتجرد من الواقعية لتتشبث بعالم الأوهام الذي لن يكون له أثر بالغ في المتلقي.

2. أهمية الصورة الأسطورية في الإبداع الشعري

لقد كان لاستعانة الشاعر بهذه الصورة الشعرية أثر جلي على فكره وعمله الإبداعي ، إذ أنها من وجهتها الفنية « توسع دائرة رؤيته للتراث الإنساني ، فصنع التاريخ وأحداثه ، وتصنع الكتب المقدسة ، والحكايات الشعبية المتوارثة وجمحات الخيال الموفقة ، تصنع كل ذلك مصدراً لإلهامه ، حيث يساوي الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً ، مبتعداً بها عن قيود الحقيقة التاريخية والقداسة الدينية ، إلى رحابة التشكيل الخيالي المبدع ، غير مرتبط إلا بفنه موظفاً هذه العناصر الأولية في عمله الجديد بمضمون تسري فيه روح عصرنا وهمومه» (2). فقد غدت مصدراً مهماً لإلهامه الفكري ، إنها تنقله من العالم الواقعي في رحلة إلى الغوص في رحاب عالم الخيال ، فيختار من بين العناصر المتعددة ما يتناسب وروح عصره وهمومه.

تحدث خليل حاوي بدوره عن أهمية الأسطورة الشعبية والتي تتجلى في «تولي الشاعر القدرة على الإشارة السريعة للأحداث دون سرد أو تقرير ، فتستحيل إلى رمز وصورة كلية ، تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها وتضمن لها صفة التماسك الحتمي والوحدة العضوية ، كما تيسر للقارئ سبيل المشاركة في تجارب الشاعر فتضيف إلى حسّه بالدهشة والغرابة ، حسّه بالألفة حينما يدخل عوالمه ». وبالتالي فالأسطورة أداة وليست غاية في حد ذاتها ، ومن ثم فالصورة الشعرية ليست صورة جاهزة ، توظف الأسطورة كما هي ، وإنما توظفها بالطريقة التي تراها تناسب الواقع الجديد ومن ثم الذوق الجديد ، وهي غاية شعرية في

(1) حسن الغرني ، كتاب السياب النثري ، منشورات مجلة الجواهر ، دط ، المغرب ، 1986 ، ص 42.
 (2) ينظر : إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 ، ص 165.

الوقت ذاته ، إنها أداة لتحقيق صفة الكلية للصورة الشعرية ، وتوفير الوحدة العضوية للقصيدة ، وإدهاش المتلقي.

ويعد إليوت ، وخاصة في قصيدته «الأرض الخراب» من أبرز الشعراء الغربيين الذين أثروا على نحو مباشر ، في الشعراء العرب المعاصرين ، وفي السياب على نحو خاص ، كما أكده إحسان عباس⁽¹⁾، إذ وجد إليوت في الأسطورة الإطار الأمثل لتجسيد الإحساسات والآراء الخاصة في قالب «موضوعي» يتمتع بقدر من الحياد ، فوظفه في شعره بكثافة وحين اطلع عليه الشعراء العرب المعاصرون ومن هؤلاء السياب تأثروا بمنهجه وحاولوا السير على نهجه وهذا ما لمسناه فعلا فيهم ، حيث نجد معظم دواوينهم لا تخلو من الرموز والإشارات الأسطورية ، كديوان صلاح عبد الصبور ، أدونيس ، يوسف الخال ، إيليا الحاوي ، ولعل أبرزها: جيكور ، بويب ، وفيقة ، المنزل ، منزل الأفتان ، حفار القبور ، الحسن البصري ، المومس العمياء... فساهمت كلها في بناء عالم شعري في مواجهة واقع غير شعري⁽²⁾.

فالأسطورة وسيلة لتحقيق الشعري ، ولا تحمل قيمة شعرية في ذاتها ، وهي ليست مجرد قصص يرثها جيل عن جيل ، وإنما هي نظرة إلى الحياة وتفسير لها لهذا فإن الشاعر لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة ، إنما يشكل أسطوره من خلال تجربته الشعرية ، والشعر ليس حشوا للأساطير والرموز ، وإنما هو رؤيا قبل كل شيء ، وهو يتصرف في الرمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الشعرية ، مما يعني أن جمالية الأسطورة والرمز لا تكمن في توظيفهما فحسب ، وإنما تكمن في طريقة توظيفهما ومدى انسجامهما مع السياق والمعنى.

3. معايير حسن توظيف الصورة الأسطورية

ما تجدر الإشارة إليه هو أن بعض محاولات توظيف الأسطورة قد أصابه الإخفاق ، إذ لا يكفي أن يحمل الشاعر الأسطورة رؤيا معاصرة فحسب ، بل أن تدخل عضوا في نسيج القصيدة ، ولا تبقى مجرد عنصر خارجي مصطنع ومفروض عليها. ومن أمثلة ذلك ، ما نجده في قصيدة «سربروس في بابل» للسياب التي توجه بها إلى الحاكم عبد الكريم قاسم في العراق ، يقول:

«ليعو سربروس في الدروب

(1) ينظر: حسن الغرفي ، كتاب السياب النثري ، ص 68.

(2) بدر شاكر السياب ، الديوان ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ، 1971 ، ص 482- 485.

في بابل الحزينة المهدمه
 ويملاً في الأرض زمرته
 يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
 ويشرب القلوب
 عيناه نيزكان في الظلام
 وشدقه الرهيب موجتان من مدى
 تخبيء الردى
 أشداقه الرهيبه الثلاثة احتراق
 يوج في العراق
 ليعو سربروس في الدروب
 وينبش التراب عن إلهنا الدفين
 تموزنا الطعين ،
 يأكله: يمص عينيه إلى القرار»(1).

كما نجد يوسف الخال ممن أساء استعمال الأسطورة في قصيدته «السفر
 التي يقول فيها :

« وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف
 واحدا لعشثروت ، واحدا لأدونيس،
 واحدا لبعل ، ثم نرفع المراسي
 الحديد من قرارة البحر ،
 ونبدأ السفر»(2).

فالملاحظ أن استخدام كل من السياب و يوسف الخال للشخصيات
 الأسطورية في المقطوعتين الشعريتين بهذه الكيفية السطحية يفقدها القيمة والأثر
 ويجعلها مجرد كلمات عادية تقتصر على معناها القاموسي ، لكونهما لم يختارا
 لها سياقاً مناسباً يفجر ما فيها من معان وطاقات مخزونة ، تنقل المتلقي إلى
 عالم آخر يلتبس فيه من خلالها صورة ذات قيمة فنية عالية ، وبالتالي ينبغي على

(1) السياب ، الديوان ، مج1 ، ص 474 - 475.

(2) يوسف الخال ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1979 ، ص334.

الشاعر أن يدرك أن جمالية الأسطورة تكمن في مدى انسجامها مع السياق وحسن توظيفها.

ولقد نجح بعض الشعراء في منح الأساطير سمة فنية ازدادت بها القصيدة أثرا وجمالا فنيا ، إذ عدت بعض قصائدهم الأسطورية رائدة التحول الجذري في أسلوب الشعر العربي ، لتكون «أنشودة المطر» للسياب واحدة منها ، أين ابتكر الشاعر فيها رمز «المطر» الذي هو المحور الأساسي الذي تلف حوله معاني القصيدة. فينتقل فيها القارئ بين عالمين ؛ عالم واقعي ينقل آلام الشاعر و أحزانه في الواقع ، وعالم أسطوري؛ يستحضر فيه أساطير غابرة ليعث فيها الروح من جديد. فيقول فيها:

«عينك غابتنا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عينك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم...
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف ،
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء»(1) .

وهنا يكمن الجانب الأسطوري ، أما الجانب الواقعي فيتجلى في قوله:

« فتستفيق ملء روعي ، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
وكرر الأطفال في عرائش الكروم

(1)السياب ، الديوان ، مج1، ص475.

ودغدغت صوت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ...

مطر...

مطر...» (1).

فذكره الحزن الأسطوري بمأساته الذاتية ، فراحت عيناه تذرف دموعا وجرى هو نحو السماء ليعانقها بنشوة وحشية ، ذكرته بأيام الطفولة ومخاوفه فيها ذكرته بالأشباح التي كانت تتراءى له عند كل إطلالة للقمر ، أو بزوغ للنجوم ، وحتى في سير السحب وهي تتراكم وتتزاحم في السماء ، ليتساقط في تلك الأثناء المطر ليروي عطش كل ظمآن جفت عروق الحياة لديه.

ومما أخذ على بعض شعراء الجيل الجديد محركاتهم لنماذج من الشعر الغربي دون مراعاة الفروق الحضارية بين المجتمعين مما انعكس سلبا على إبداعهم الشعري « إذ أن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصي ، الذاتي إلى مستوى جوهري ، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ ، وبهذا المعنى فمن حقنا أن لا نستعمل الأسطورة فحسب ، بل كل المادة التاريخية المتاحة لنا ، من أساطير وقصص ، دينية وشعبية وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان وقصر القضية عندئذ على الأسطورة قصر تعسفي ، يغفل الغاية ويهتم بالظواهر الساذجة» (2) ، فلا ينبغي أن ندخل الأسطورة إلى عالم القصيدة دون تكييفها معها ، لأنها لن تلقى سوى الجفاء الذي سيدركه القارئ بمجرد الوقوف عندها ، كما لا ينبغي الاعتماد فقط على الأسطورة ، لأن هناك عناصر أخرى قادرة ربما أكثر منها على تصوير الواقع بأحق الصور المعبرة فمنها : القصص أكانت دينية أم شعبية ، وكذا الأحداث الحقيقية الأكثر تأثيرا في حياة الإنسان الذي يعيشها في كل اللحظات ، فاعتبر الاكتفاء بالأسطورة وحدها إجحافا في حق العناصر الأخرى ، ودليل على أن اللجوء إليها وحدها ما هو إلا جري وراء الاهتمام بظواهر ساذجة لا قيمة لها في حياة الإنسان ولا أثر لها في الإبداع الأدبي.

(1) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 1998 ، ص 183- 184.

(2) ينظر : صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص 140.

وقد أكد صلاح عبد الصبور نقطة مهمة يجب على الشاعر المعاصر أن يدركها أثناء التعامل مع الأسطورة ، وهي الانطلاق من نظرتة الخاصة وفهمه المتفرد للمادة الأسطورية لا أن ينطلق من نظرة الشعراء الآخرين السابقين له فلكل واحد تفسيره الخاص لها؛ فلشكلي رؤيته الخاصة لأسطورة برومئوس ولملتون فهمه الخاص لأسطورة شمشون ، ولكامي فهمه المتميز لأسطورة سيزيف ، ولكل شاعر نقاط تستهويه وتثيره(1)، لذلك لا ينبغي على الشاعر المعاصر أن يتناول ولا أن يكدر وجهة نظر زملائه من الشعراء ، فالتقليد أمر مرفوض .

فلا ينبغي على الشاعر إذن ، أن يقف عند الأسطورة في حد ذاتها ، فيأخذها ليوظفها بطريقة عشوائية ، بل لابد من أن يدرك كيفية توظيفها أيضا ، لأنّ الكيفية هي التي تمنحها القيمة وتجعلها تترك الأثر في الإبداع الشعري. ولقد بين لنا صلاح عبد الصبور كيف يتعامل هو كشاعر مع الأسطورة ، حيث أن أول ما يقوم به هو استخراج ما يسميه بالتيمة « theme » من الأسطورة ، ثم يعيد عرضها على تجربته ليكسبها فيما بعد بعدها الموضوعي(2).

فنجده في قصيدته « أغنية الشتاء » تستهويه مسيرة المسيح ، فيجود حبر قلمه بهذه النغمات ، فيقول:

« الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها صلبت

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجّني خوفا

وحينما ناديت لم يستجب

عرفت أنني ضيعت ما أضعت»(3).

وعندما خاطب القاهرة دعا أسطورة يوزيريس لتشاركه في التعبير ، ليقول:

« ... وأن أذوب آخر الزمان فيك

وأن يظم النيل والجزائر التي تشقه

والزيت والأوشاب والشجر

عظامي المفتة

(1) ينظر : المرجع نفسه ، ص145.

(2) المرجع نفسه ، ص145_146.

(3) صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص146.

على الشوارع المسفلته على ذرى الأحياء والسكك

حين يلم شملها نابوثي المنحوت من حمير مصر»(1).

فالأسطورة عند الشاعر عالم جديد يحمل الكثير من المفاجآت ، يغوص فيه لأن الكل فعل ذلك ، لكنه لن يجد ما وجده غيره ، بل يكشف ميزة جديدة لم يسبقه إليه أحد ، ليعطيها بعدا جديدا نابعا من رؤيته الذاتية ، ثم يعرضها في الأخير على تجربته الخاصة في عالم الإبداع الشعري.فليس هناك من مانع يمنع الشاعر من الاستعانة بها- أي الأسطورة- لكن شريطة أن يجعل في توظيفه لها ضرورة تستدعي حضورها لما لها من قيمة في ذلك الموضع ، لا أن يوظفها كزخرفة من أجل تعمية قلوب القراء فحسب ، «لأنني أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة كما أؤمن أن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قراءة متوسطة القيمة ، ولكنني في الوقت نفسه لا أحب قط أن أعلق في قصيدتي دبوس أسماء أعلام الأساطير والقصص الشعبي كلون من الحلية الزائفة»(2).كما ينبغي أن يكون توظيفنا لها مجرد إشارة غير مباشرة ، وذلك حتى لا تكون بعيدة من روح القصيدة ف « ليس شرطا أن يستعين الشاعر بالأسطورة على نحو مباشر ، بل من الأفضل أن يستلهم روحها أو تتسرب هذه الروح إلى كيان القصيدة فيصدر عن وعي أو غير وعي عن الرؤية التي تتركز عليها أو أن تكون مثيرة للأفكار والرؤى التي تقف على خط مقابل تماما لما تحمله من مضامين ودلالات»(3). فتدع المتلقي يكتشفها وحده ولو بعد عناء ، « فمثلا أنا لو قلت (وحملت صخرتي وصعدت) ينصرف النص إلى أساطير الجوايين في البحار من السندباد إلى غيره»(4).

كما لا ينبغي على الشاعر أن يأخذ الأسطورة كما هي ، وإنما ينبغي عليه أن « يبحث عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة ، وأن يربط ربطا موفقا بينها وبين ما يريد أن يعبر عنه الشاعر ، من أفكار ويراعي في ذلك الحداثة والسمة المتجددة التي تحملها الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ، فبعض الشخصيات التاريخية أو الأسطورية لا تصلح موضوعا معاصرا على الإطلاق ، وذلك لانعدام السمة الدالة»(5). فأول ما ينبغي على الشاعر أن يأخذه بعين الاعتبار

(1) المرجع نفسه ، ص188.

(2) عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، ط1 ، دب ، 2006 ، ص333.

(3) صلاح عبد الصبور ، مجلة الآداب ، ع2 ، فبراير 1970 ، ص26.

(4) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، مج2 ، دار العودة ، ط4 ، بيروت ، 1990 ، ص38.

(5) البياتي ، كنت أشكو إلى الحجر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، بيروت ، 1993 ، ص25.

وهو يستعمل الأسطورة ، معرفة مدى صلاحيتها للتعبير عن الأوضاع الجديدة التي فيها لحظات البؤس أكثر من ثواني الأفراح ، ومن ثم إيجاد العلاقة بينها وبين تجربته التي يريد صياغتها ، لأن « وظيفة الشاعر ليست هي الاستيلاء على رموز غيره أو رموز مستهلكة وإعادة كتابتها من جديد كما فعل بعض الشعراء في عصر النهضة ، مثل شوقي وأمثاله ، فقد أخذوا رموزا من التراث العربي والإسلامي ولم يحاولوا استيلاء رموز جديدة أو تطوير هذه الرموز لمنحها رؤية جديدة غير الرؤية التي منحها لها الشاعر القديم أو المفكر القديم أو الأديب الفذ»⁽¹⁾، فالشعر ليس تكرارا للموروث كما هو وإنما هو إبداع له من خلال رؤية جديدة وتجربة جديدة. فهاهو البياتي يتقمص شخصيات تاريخية كثيرة وجد فيها سمات متجددة تخدم العصر الذي يعيش فيه ، مثل شخصية الحلاج والمعري والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد وغيرهم ، وهذا مثال من قصيدة عذاب الحلاج الذي يقول إحدى مقاطعها:

« يا مسكري بحبه

محيري في قربه

يا مغلق الأبواب

الفقراء منحوني هذه الأسمال

وهذه الأقوال

فمدّ لي يديك عبر سنوات الموت والحصار

والصمت والبحث عن الجذور والآبار

ومزق الأسداف

وليقبل الأسياف

فناقتي نحرثها وأكل الأضياف

وارتحلوا

وها أنا أقلب الأصداف

لعلها أوراق ورد طيّرتها الريح فوق ميت ، لعلها أطياف »⁽²⁾.

(1) رجاء عيد ، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي ، منشأة المعارف ، دط ، مصر ، 2003 ، ص372.

(2) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، ج2 ، ص12.

ومن هنا كانت الاستعانة بالأسطورة في الشعر «... محاولة لارتفاع القصيدة من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأم، وإلى إكسابها بعدا أعمق، ومجالا أوسع وتأثيرا أرحب، ولتتجاوز - في الوقت نفسه - الآتي المحدد الزمنية إلى (الجوهر) الممتد في زمنية مطلقة». وأكسبت القصيدة العربية السيورة عبر التاريخ، فغدت تخاطب العالم بأسره دون تمييز، إنها ملك لكل من يتصفحها.

الخاتمة:

وخلاصة القول في هذه الدراسة هو أن الأسطورة هي فعلا صورة فنية حدثية متميزة، مكنت الشاعر العربي الحديث من نقل تجربته الإبداعية الحاملة لآلامه وآماله، والمعبرة عن أحاسيسه الدفينة التي كان يصعب عليه ترجمتها ونقلها للمتلقي عله يقتسم معه الآهات، ويحلم معه بعد أفضل، إلا أن الذي نخلص إليه أيضا هو أن الصورة الأسطورية كغيرها من الصور الفنية تخضع لجملة من المعايير التي تمكثها من أداء وظيفتها: الجمالية والفنية، وهي معايير ينبغي على الشاعر الحديث الاطلاع عليها والسير وفقها، ومن بينها:

أولا- مراعاة الشاعر الذوق العام، أي مراعاة المتلقي الذي سيشاركه هذا الإبداع الفني، انطلاقا من رغبته الملحة في إشراكه تجربته الحياتية قبل إشراكه تجربته الإبداعية.

ثانيا - مراعاة السياق العام الذي ستوظف فيه هذه الأسطورة، باعتبار أن السياق عنصر مهم في العملية الإبداعية ومن ثمة العملية التواصلية التي تحصل بين الشاعر باعتباره مرسلا لإبداعه الشعري وبين المتلقي.

ثالثا - ينبغي على الشاعر العربي - خاصة - التعامل مع الأسطورة انطلاقا من نظراته الخاصة وفهمه المتفرد لها، لا من نظرة الشعراء الآخرين خاصة شعراء الغرب، فلكل مجتمع حضارته الخاصة به، بكل قيمها ومبادئها وثقافتها وكذا خصائص إبداعاتها الأدبية. فليست كل الأساطير المستعان بها في الشعر الغربي صالحة لأن تعبر عن الواقع العربي، بحضارته المتميزة وثقافته وعاداته التي تربي عليها وترعرع بين أحضانها كلا من الشاعر والمتلقي العربي.

رابعا - وأخيرا أن تكون استعانة الشاعر بالصورة الأسطورية في إبداعاته الشعرية نظرا للحاجة الملحة لها، لا حشوا بدون داع لذلك، فهي ليست لوحة زيتية للتزيين، وإنما هي لوحة أدبية ذات دور جلي في تقوية المعنى الذي يرمي

الشاعر إلى التعبير عنه وإيصاله للمتلقي.

قائمة المراجع:

- 1- أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، دط ، دب ، دت.
- 2- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، دط ، الكويت ، 1978.
- 3- بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 2000.
- 4- حسن العرفي ، كتاب السياب النثري ، منشورات مجلة الجواهر ، المغرب ، 1986.
- 5- رجاء عيد ، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف ، دط ، مصر ، 2003.
- 6- عبد الوهاب البياتي :- الديوان ، المجلد الثاني ، دار العودة ، ط4 ، بيروت ، 1990.
- 7- كت أشكو إلى الحجر ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، ط1 ، بيروت ، 1993.
- 8- عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، ط1 ، دب ، 2006.
- 9- عز الدين إسماعيل وآخرون ، في قضايا الشعر العربي المعاصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، دط ، تونس ، 1998.
- 10- صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، دط ، بيروت ، 1998.
- 11- نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دط ، دمشق ، 1982.
- 12- يوسف الخال ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1979.

الخطاب الدرامي بين وعي الذات وسلطة النصّ.

صالح قسيس *

الملخص

كان ولا يزال الأدب المسرحي نصا وعرضا ، أعلى صور التعبير الأدبيّ لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع يلخص كلّ القيم التعبيريّة ، وكلّ الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة ، مثل إحدى المتلازمات الهامة بين الإنسان والطبيعة من جهة ، وبين الإنسان والفكر والفلسفة من جهة أخرى فكان بحق مصبا لكل الروافد الفكريّة والدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة.

Summary

The literature of dramas is one of the expressive forms that has existed since a long time that has helped to sum up all the expressive values and all what the literary and non-literary act that has represented all the important necessities between man and nature in one hand, and on the other hand between man and intellectualism and philosophy in the all this involved all the intellectual, religious, political and social resources.

Résumé

La littérature dramatique est l'une des formes expressives qui existait depuis longtemps elle lui a aidé à s'exprimer en parlant de ses besoins, de ses rêves et de ses aspirations cette façon d'expression lui est venue de la nature qui fut utilisée comme une source d'inspiration, cette littérature fut multidimensionnelle : elle traite les problèmes sociaux politiques et religieux.

الاشكالية: يمتاز فن الدراما بأنه لا يقتصر على النص المكتوب ، وإنما يستلزم إلى جانب ذلك عناصر إبداعية أخرى من تمثيل وإخراج وإضاءة وموسيقى... إلخ والبناء الدرامي للمسرحية في صياغته لوضع الكتابة المسرحية

* جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعرييج -

يحيل إلى التساؤل المضمّر للكتابة بوصفها وعيا ، هو ما العلاقة بين آليات إنتاج النص وبين الضوابط الدرامية المتحكمة فيه؟ وتعبير آخر ما شكل التفاعل بين القيم العامة في المجتمع وبين مكونات وعي الكتابة المسرحية؟ ثم ما العلاقة بين الإبداع والقصديّة؟

Problematic:

drama doesn't only rely on a written text but consists of other innovative components such as acting, realization, light, Music...etc. and dramatic stepping of the play in the way of play writing leads to the hidden questioning of the objective writing as a consciousness is what's the relationship between the production mechanisms and the dramatic techniques that act it? in another way . What forms of interaction between the general values in a society and the objective components of play writing, thus, What's the relationship between innovation and objectivity?

Problématique:

non seulement Drama vise le texte écrit, mais consiste d'autres composants innovatifs tels que l'acte, la réalisation, la lumière, la musique...etc...et la construction dramatique théâtrale dans la mesure où la préparation théâtrale nous-même à se poser la question cachée sur l'écriture en tant que conscience. et quelle est la relation entre les valeurs générales dans la société et les composants de la conscience de l'écriture théâtrale? Et quelle est la relation

القيمة التي يضيفها الموضوع : ? innovation et l'objectivité

يكشف هذا البحث عن المرجعيات البارزة في الدراما الحديثة ، إذ فيها تتعدد أقطاب الرسائل وتعمق فبانتقال النص من فضاءه المكتوب إلى فضاء العرض يكتسب علامات مشهدية يجد فيها المتلقي نفسه مستقبلا كما من المعارف والمعلومات من مصادر مختلفة ، يكون جنس التعبير فيها ذا طابع جدلي مفتوح ، وحوارية قائمة على مكونات نصية وإخراجية وسينوغرافيا ، ذات مراكز إرسال متعددة تشكل مجتمعة نسيجاً فنياً لا يقبل التجزئة ، مقدما بذلك للمتلقي أطره التي تجعل منه فنا يهدف إلى أسمى الغايات .

كما يقدم الموضوع لمحة عن العناصر المساعدة في إبداع الخطاب الدرامي ومدى تأثيره على المتلقي ، مع الوقوف على بعض جوانبه ، وبذلك يكتسب الموضوع قيمتين أساسيتين وهما: القيمة الفنية والقيمة الجمالية.

تمهيد : للخطاب الدرامي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في

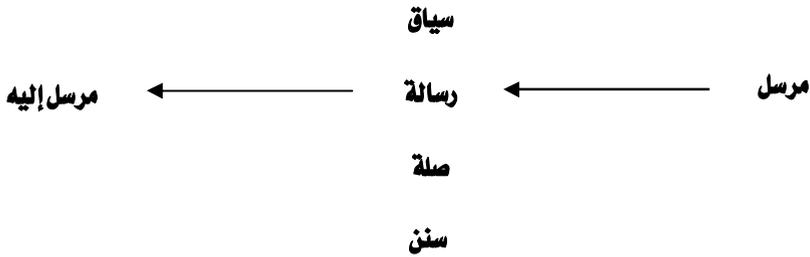
كونه غير متجانس العناصر التي تشكله ، إذ أنه إنتاج أدبيّ وتمثيل ماديّ متعدد الأشكال متجدد القراءة ، اكتسب بذلك صفة الديمومة والتأثير الإيجابي ، فضلا عن المحمولات الفكرية ، والجمالية المرتجلة من خطاب النص إلى نص الخطاب ، والمبثوثة عبر الأنساق البصرية والحركية واللفظية التي تؤلف مجتمعة ما اصطلاح على تسميته بمنظومة العرض البنائية والبصرية.

الخطاب الدرامي وإشكالية التواصل: إن فلسفة الكتابة المسرحية هي شكل علاقة المبدع بالمجتمع ، وثورته عليه لإعادة صياغته ، وإعادة تشكيل رؤية للعالم وبالتالي فهي تجعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانية ، الإنسان الفرد فتزوده وتغنيه باستمرار بواقع حقيقي يمد جذوره في الفاعلية الماضوية ، والواقع الراهن فيتخطى الواقع الجاهز ، وباستمرار يضيف إليه متحدا في ذلك مع وعي القارئ ، كاشفا حقيقته كفرد ينتمي إلى منظومة فكرية تؤسس لتجربة إنسانية تحمل في عمقها خصوصية الإنسان ، كاشفة عن الروافد المتصلة بالذات في إطار الوعي بالظروف التاريخية حيث يصبح الفرد مسؤولا ، لا عما هو كائن ، بل عما هو ممكن أن يكون ، فتكون مهمة الكاتب المسرحي صياغة التعبير الدرامي « وهو ما يعني كتابة نص مسرحي وفق تهيؤ الكاتب حيث تكون إمكانياته قادرة على تجسيد إبداعه ، وقد يشرع المؤلف في صياغة تعبيراته الدرامية التي تشكل مجمل النص الدرامي انطلاقا من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدرامية» (1)، ويعد فهم وتفسير وتفكيك ما هو قابل للتفكيك أثناء تأويل النص الدرامي ، فعل تحليل ومحاولة فهم ما هو عصي على هذا التفكيك لكل ما يجري في العالم ، فتبرز مسألة الوعي التاريخي كعامل مساعد يجعل الدراميين يراجعون كل النظريات المسرحية ويقروا أن شكل التجارب الرائجة ، ويخرجون من رحم التناقضات إصرارهم على تغيير شكل الدراما وبنياتها ودلالاتها ، بعد نضج الشروط والأسباب الداعية إلى التعبير فترسخ في قناعتهم المحفزات الذاتية لإنتاج عروض مسرحية بأحدث الأساليب والمستجدات التقنية ، نتيجة المراجعة القوية لأشكال التعامل مع ما تمخضت عنه المناهج النقدية الجديدة من بنوية وسيمولوجية وتفكيكية وأثروبولوجية ، مشكلة دراما تتجاوز بمخيلتها كل أفق سواء تعلق الأمر بتطوير الميكانيزمات المعروفة في إنتاج النص الذي تبنى عليه الفرجة ، أو صيغ الدراما المعاصرة ، خاصة المسرح الذي أطلق عليه هانز تيز ليمان مسرح ما بعد الدراما ، وهو جنس لا يركز على الدراما نفسها ، لكنه يركز على تطوير الجماليات الأدائية التي تخلق علاقة خاصة بين النص الدرامي وموقف الأداء المادي وخشبة المسرح ، الهادف إلى خلق تأثير لدى المشاهدين

أكثر من التزامه بالنص ، فهو في أكثر أشكاله راديكالي تختفي فيه الحكمة تماما ويركز على التفاعل بين الممثلين والجمهور ، وهذا ما يؤكد فكرة جلين ويلسون G.Welton التي تقر بأن المسرح ساحة اجتماعية نشعر فيها بأننا جزء من مناسبتها أو من واقعها ، تحدث الآن أمامنا (2)، وعليه فالممثل وقبله المؤلف ينتجان خطابهما بآليات متعددة ، حتى تصل الرسالة إلى المتلقي بشكل واضح ، ولكي يتسنى لهما ذلك لابد من توافر ثلاثة عناصر هي: (3)

السياق: وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من استيعاب الرسالة.
الصلة (Contact): وهي تكمن في الحرص على إلقاء التواصل قائما بين أطراف الخطاب.

السنن (Cod): الخصوصية الأسلوبية للرسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين أطراف الخطاب كي تفك شفراتها بشكل جيد لتحقيق القصد ، والرسم التالي يوضح مكونات النظرية اللغوية التواصلية:



كما تقوم العلامات شبه اللغوية مثل الإيماءات والديكور والأصواء... إلخ ، بوظيفة المؤشرات اللغوية إذ هي من آليات إنتاج الخطاب المسرحي ، فعبارة «لى البرتقال» قد تحتاج إلى إشارة مصاحبة ، حتى يكون للفظ البرتقال معنى تداولي - إذا أراد النص ذلك - يشير إلى حبات البرتقال المادية المتناثرة أو معنى مجازي قد يذهب إليه المتفرج في إشارة أخرى من الممثلين (4)، وعليه فنادر ما يحقق العرض المسرحي قصديته بالإفصاح عنها مباشرة ، مما يحتم عليه التنويع في قنوات بث رسائله ، مستعينا في ذلك بأدوات مسرحية مختلفة ، مما يجعل ميكانيزماته متنوعة بتنوع المعطيات ، فما يكون مناسباً في سياق ما ، لا يكون كذلك في غيره ، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الأمريكي «جون ديوي» في نظريته البرغماتية حين قرر «أن التفكير يتبع الكفاح ، والفعل يتبع التفكير» (5)، فالإنسان لا يفكر إلا إذا كانت لديه مشكلة يحاول التغلب عليها ، فلولا تلك المشاكل

لكانت حياته محدودة التفكير ، ولعلّ هذا ما جعل فن الدراما يزدهر في العصور القديمة محققا بذلك غايتين هما المتعة والتطهير.

إنّ المفاتيح الرئيسية للعناصر الأساسية في الدراما تتمثل في النص والممثل والجمهور ، ووظيفة الممثل تتحدد بوصفه وسيطا بين النص والجمهور ، في إطار انعكاس لقيمة فنية أو إنسانية معينة (6) ، « وعلى الرغم من الحاجة إلى إمتاع الجمهور وتسليته فإنّه يجب أن يكون للمسرح فلسفة خاصة به ... ومعنى ذلك أنّ للمتعة حدودا ، على أنّ ثمة سؤالا ملحا هو ماذا تعني المسرحية الكاملة بمصطلحات التمثيل الدرامي... وعادة تدرس فلسفة المسرح من خلال مفاهيم تكتيك معاصر تحدده موضوعة الكتابة المسرحية ، ونظام جديد للتمثيل ونظام جديد أيضا للإخراج أو التصميم» (7). والحديث عن الهدف التواصلّي للدراما ، لن ينجح بأي حال من الأحوال ، ما لم تكن هناك ضوابط صوريّة ، ونحويّة للغة التي تستعملها الدراما للتواصل ، فالنجاح المرجو منه الذي هو التفاهم والاتفاق ، إنّما يتأتى من لغة صحيحة وسليمة ، ومن ثمة فكل « شخص يملك القدرة على الكلام والفعل يمكنه أن يشارك في التواصل ، وأن يعلن ادعاءاته للصلاحيّة ، ولكن شريطة أن يراعي مقاييس المعقولية ، والحقيقة ، والدقة والصدق» (8)؛ فالفعل الكلاميّ يمكن فهمه من حيث أنّه تعبير يريد غرضا ليصل إلى تأثير ، وهذا لن يتأتى إلا من خلال التداولية المرتبطة بمعايير هي (9) :

الصدق : عبارة المخاطب صادقة وغير مزيفة.

المصداقية : يجب على المتكلم ألا يكون مقلا في حديثه فلا يفهم ، ولا ثرثارا فيحشو ويطنب ، بل محكم التعبير في نواياه ومقاصده .

الصلاحيّة المعيارية : يجب أن يكون استخدام العبارات والكلمات متطابقا ، ولا يخرج عن السياق المتعارف عليه ، في لغة المجتمع الذي ينتمي إليه المتكلم .

المعقولة : ترتبط بشكل البرهان والخطاب الذي يجب أن يخضع لضوابط عقلانيّة حتى يؤدي إلى الاتفاق.

والرأي نفسه يذهب إليه هابرماس حيث يقول : « يتعين على كل متكلم أن يختار تعبيرا معقولا لكي يتمكن المتكلم والمستمع من تفهم الواحد الآخر ، والمتكلم يجب أن تكون له نية توصيل مضمون حقيقي ، لكي يتمكن المستمع من مشاطرته معرفته ، وعلى هذا المتكلم أيضا ، أن يعبر عن مقاصده بصدق لكي يتمكن المستمع من تصديق تلفظ المتكلم والثقة به ، وأخيرا يتعين على المتكلم اختيار تلفظ دقيق بالقياس إلى المعايير والقيم الجاري بها العمل ، لكي يتمكن

المستمع من قبول هذا التلفظ بطريقة تجعل المتكلم والمستمع في وضعية القدرة على الاتفاق على التلفظ ذي الخلفية المعيارية»⁽¹⁰⁾. فالهدف هو التواصل عن طريق الاتفاق بلغة هادفة ، مما ينشئ نوعا من التبادل والتقارب والمشاركة فتأسس العملية الدرامية كالآتي:

الهدف : المتعة ، الفائدة ، التطهير (حسب أرسطو)

السياق العام : المسرح

عناصر السياق : الديكور ، الإضاءة ، الملابس ، الماكياج ، الأصوات

الفعل: التمثيل (اللعب)

الفاعل : الكاتب ↔ المخرج ↔ الممثل

فالكاتب المسرحي ، اعتمادا على التخطيط والفعل ، وإدراكا منه أنه ليس المنتج الأخير للنص وإنما هو أحد منتجي العرض المسرحي ، وأن نصه ليس سوى أحد عناصر هذا العرض ، قد أنتج عملا ليس موجها للقراءة فقط ، إذ عمل جهده على تحويل هذه الأنظمة اللغوية إلى شفرات مرئية ومسموعة يلعب الممثل دورا مهما في الإبانة عنها ، فتكون بذلك « تقنية الكتابة المسرحية دالة في تقنيات الخشبة ، تتغير طبقا لها وتسعى لتحقيقها داخل النص ، ويرى فلتروسكي أن أهم تقنيات الخشبة التي تؤثر في تقنيات الكتابة هي التمثيل فلا شيء عنده يحقق جوهر المسرح أكثر من حضور الممثل وحديثه وإيماءاته وحركة جسده»⁽¹¹⁾. ولذلك فإن الطرف « الفاعل » في العملية المسرحية يخطط ذهنيا لبلوغ مراده ، أخذنا في حسباننا كل العناصر السياقية التي تحقق فعله فيبدأ بافتراضات تعمل على توجيه تفكيره نحو تصور الآليات الممكنة التي توصل رسالته إلى المتلقين خاصة وأنهم متفاوتون في السن والقدرات العقلية ؛ لينتهي في الأخير ، وبعد مفاضلة بينها ، إلى اختيار الأفضل ، وبذلك يكون تخطيطه قد جرى في إطارين إطار الممكن وإطار المفضل⁽¹²⁾ ، وبذلك نخلص إلى المعاني المتعددة التي حددها فوكو وهي ثلاثة :

- التدليل على حسن اختيار الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية ما.

- الطريقة التي نحاول من خلالها التأثير على الغير.

- التدليل على مجمل الأساليب المستخدمة في اختيار الحلول المربحة.

إن المسرحي لا ينتج خطابه بمعزل عن اعتبار السياق ، إذ لاخطاب دون انخراطه في سياق معين ، كما أنه لا يتأتى دون توظيف العلامات المسرحية

المناسبة ، فقد يوظف المرسل أو الباث الإشارات اللغوية ، كما يوظف العلامات غير اللغوية المصاحبة للممثل من حركات ومواضع الديكور في المنزل ، مما يعكس وضع الشخصية الاجتماعية (13) ، فيمارس إنتاج خطابه الدرامي اعتماداً على حتمية الممكن والمفضل ، فيكون بذلك التواصل في المسرح غير متقيد باللغة ، بل يتجاوزها في الكثير من الحالات ، بل إنه قد يستغنى عنها مطلقاً (14) ، وهذا ما اصطلح على تسميته بالبنتمويم pantomime ، و« هو فن نقل الأحاسيس والأفكار عن طريق حركة الجسم وأوضاعه فن وثيقة الصلة بالمسرح من ناحيتين من حيث هو شكل مستقل pureform ومن حيث هو جزء من المسرح المتكلم من spolentheatre يهدف إلى دعم الكلمات بالفعل كالرقص والسيرك وغيرهما من أشكال المتعة» (15)؛ ولبلوغ هذا فالمسرحيون يعملون إلى توظيف أدوات التغيير بكيفيات توائم مقتضى حال السياق ، مما يحتم على المرسل اختيار استراتيجية مناسبة تعبر عن قصده بأفضل وسيلة .

والدراما خطاب إبداعي يقول ما لا تقوله الخطابات الأخرى ، قناته الممثل ولغته الحوار Dialogue المتبادل بين الشخصيات أو الحوار الداخلي المنفرد « المونولوج Monologue (16) ، ودعامته العرض الجيد وأقصد به أداء الممثل ، فيكون ، بذلك « النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة» (17) ، متضمناً رؤية مبدعه التي هي « خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفية» (18) ، ومنهجه الذي هو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد للاقتراب من الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية (19) . لذا فالدراما تجعل كل ما هو لغوي شفوي أو كتابي وغير لغوي أضواء إشارات تختلف أبعادها من حالة لأخرى بمعايير تتحكم فيها ، فيدرج هذا البناء الفكري في سياق يفترض قطبين تجري بينهما العملية التواصلية مع كل ما يستلزمه التواصل من تقنيات ظاهرة أو خفية ، عمدية أو عفوية ، مما يحقق « التلاعب البارع بانتباه الجمهور» (20) ، ومن ذلك الإضاءة إذ لا يقصد بها جعل المشاهد مرئية بل هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه على موضوع البطل من خلال منطقة ضوئية ، أو تقليص المنطقة الحية في المسرح من خلال تعميم المناطق الخلفية (21) . كل هذا بغية إيصال فكرة العرض إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح ، ومن ثمة تحقيق أقصى حد للقراءة الواعية للخطاب .

والخطاب الدرامي بكل أشكاله يحمل كل مقومات الواقع ، من قيم ومبادئ ومفاهيم وأفكار تتنوع على محورين: عمودي يمثل التراث المتراكم عبر العصور ، وأفقي يمثل كل الاتجاهات والتيارات المحلية والأجنبية ؛ ودراسته في محيطه

الاجتماعي والثقافي تتمكن من استيعاب القيم الحضارية الحافلة بكل زخم حدائي ، وبكل إرهاصات التحولات العميقة(22) . لقد بات من الضروري أن تكون استراتيجية الخطاب « عبارة عن المسلك المناسب الذي يتخذه المرسل للتلفظ بخطابه من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده التي تؤدي لتحقيق أهدافه من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية وفقا لما يقتضيه التلفظ بعناصره المتنوعة ويستحسنه المرسل »(23).

بهذا تكون الدراما ، بنوعها المقروء و المعروض ، مركز إرسال ، تبث أفكارها ومعانيها لتتواصل مع غيرها بكفاءة عالية اصطلاح على تسميتها « بالكفاءة التداولية »(24). فنجد خطاب الشخصيات متباينا حسب المستويات الذهنية والوضعيات الاجتماعية والحالات النفسية ، إذ تتضارب إرادتها ومصالحها ، وهي تتوجه صوب هدف ما. كل هذا جعل من الدراما « فضاء جماليا لتمظهرات خطافية مفرطة في اللاتجانس تتنافر وتتعايش ، وتتداخل في علائق حوارية تفضي دائما إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة ، وتجسد هذه التظاهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية والإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية »(25) ، شأنها شأن الفنون الأخرى التي تكون آلياتها غير مرهونة بكم محدد ، فقد تطول أو تقصر وهذا حسب سياقاتها ومقاصدها ، ومن ذلك الروايات الكلاسيكية إذ إنها تقع في كم من الأجزاء مما يدل على أن الخطاب الدرامي ليس له كم يحدده تحديدا صارما(26). فهو بذلك يمكنه جمع لهجات عديدة وأجناس متنوعة موظفا أساليب تعبيرية تكشف عن نماذج متعددة من فنون الأدب كالشعر ، والقصة والغناء والرقص ، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل بقوله : « إن كل الأنواع الأدبية تصبو إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي ، ففي حدود دراستي لهذه الأنواع الأدبية إن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول »(27). ومما لاشك فيه أن المسرحية المعروضة تختلف مستويات فهم معانيها من عرض لآخر فكلما شاهدناها تكونت في أذهاننا أفكار واكتسبنا معارف لم نهتد إليها في العروض السابقة ، وبتعدد العروض و التمعن فيها نصل إلى قيم متنوعة ومتعددة ، فتسوقنا مشاهدة العرض في كل مرة إلى ما هو جوهرى ، خاصة إذا علمنا بأنه مفتوح على احتمالات لا حصر لها ، غدتها عناصره المتداخلة الموظفة على الركح .

سلطة النص الدرامي، وفاعلية المتلقي

يواجه الباحث في طبيعة لغة الأدب، إشكالية ضبط تصوير استراتيجيّة اللّغة الأدبية إذ هناك ما يمنحها خصوصية في سياقاتها المختلفة، التي من شأنها إفراز الخطاب، وهذا قصد الإفهام المحقق للتأثير والذي اختزله كلٌّ من «سيرل و«برات» في قصديّة المتلقي⁽²⁸⁾. مما يحتمّ على المبدع - كاتب - ممثل - مخرج - «إعمال الحيلة في إلقاء الكلام في النفوس بمحل القبول للتأثير بمقتضاه»⁽²⁹⁾، فينفرد بذلك كل فن من الفنون الأدبية بخصائص لغوية تميّزه من الفنون الأخرى، فغداً بذلك «لأهل كل علم وأهل كل صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مرادهم ويختصرون بها معاني كثيرة»⁽³⁰⁾، وهذا بغية تحقيق الغاية المرجوة من العملية التواصلية المنعكسة في شكل الخطاب اللغوي الذي يتوقف على ما للغة من قواعد صوتية وصرفية وتركيبية تظل غامضة ما لم تدرج ضمن ما يتعلق «بالسياق، وهو المرجع الذي يحيل إليه المتلقي كي يتمكن من فهم الرسالة والصلة Contact والتي تكمن في الحرص على إلقاء التواصل والسنن «Code» وهي الخصوصية الأسلوبية للرسالة التي يشترط في لغتها أن تكون متعارفة بين المنجز والمتلقي تعارفاً كلياً، كي يتم عملية فك مكونات الرسالة وإعادة تركيبها لإدراك محتواها وفهمه»⁽³¹⁾. فتتسأً بذلك علاقة تواصلية بين طرفي الخطاب قائمة على خاصية التعاونية مما يسهم في إنجاح العملية التبليغية.

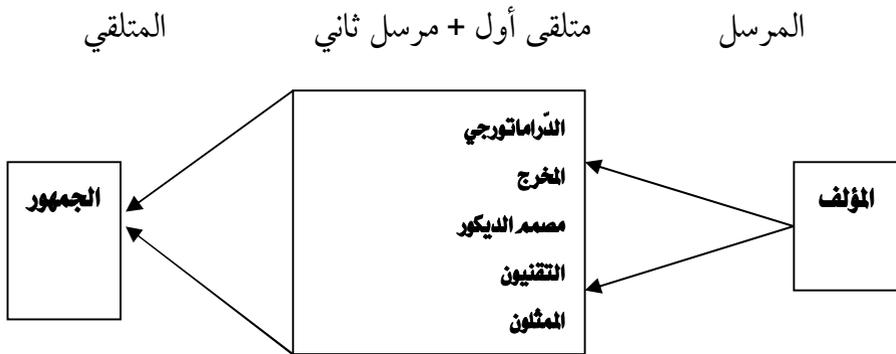
بهذا تتحقق معرفة مشتركة بين قطبي الإرسال، تساعد المرسل على إقامة افتراضات قبلية، وإذا انعدمت هذه المعرفة ولم تكن العلاقة موجودة، فإن المرسل يسعى إلى توظيف ما يملك من استراتيجيات بغرض إيجادها وفق ما يتطلبه السياق الذي يؤطر إنتاج خطابه⁽³²⁾. ومن ثمة يكون الهدف من هذه العملية التواصلية إقامة علاقة بين طرفي الخطاب، حيث يراعي المخاطب تصورات المخاطب (المتلقي) آخذاً «بالحسبان بعض الافتراضات حول تأويلات المخاطب وبالتالي ردة فعله هذه الاعتبار ستؤثر حتماً على عملية الاستيضاح»⁽³³⁾. وبذلك لا يكون الفعل التواصلية بين الطرفين قائماً على تبادل معلومات، بل على إلزام كل طرف بتغيير سلوكه وفق قوانين السياق، فتستقر العلاقة بين الطرفين على محورين أساسيين:

- محور العلاقة الأفقية: والتي تتبلور في أكثر من خصيصة منها: خصائص الدين، خصائص الجنس، خصائص السن، خصائص المهنة، خصائص الجنسية وخصائص الحالة المدنية...الخ.

- محور العلاقة العمودية : التي تتبلور في مراتب تصاعدية للناس داخل بنى المجتمع ، مما يجعل كل طرف في درجة من درجات السلم الاجتماعي ، وهذا ما يحتاج المرسل إلى إدراكه ، ففوق هذين المحورين تحدث العلاقة بين طرفي الخطاب ، وهي بذلك تختلف من محور لآخر ، ولأن استراتيجية الخطاب المسرحي تختلف عن نظيراتها في الفنون الأخرى كونه ثنائي الشكل [النص والعرض] فإن العملية التواصلية تختلف من شكل لآخر ، فالمقروء يكون طرفا الخطاب فيه هما المؤلف والقارئ وبينهما قناة لتمرير الخطاب ، كما يوضحه الشكل التالي:

المؤلف (المرسل) ← الموضوع ← القارئ ← المتلقي.

فالعملية التواصلية بهذا الشكل مقتصرة على طرفين هما المؤلف والقارئ ، أما المرجع فهو صوري تصوري انطلقا من تأويل علامات النص والظروف المحيطة بكتابته ، أما الثاني فأقطاب الإرسال فيه متعددة وسياقاتها مختلفة ويظهر ذلك كما يلي:



وبالتالي فإن قنوات الإرسال تتعدد فتنشأ بذلك العملية التواصلية بين الأطراف الفاعلة في المسرحية ، وهذا وفق شروط وقواعد العمل المسرحي⁽³⁴⁾ التي يكون الجمهور حسبها هو المتلقي المباشر ، فيكون بذلك «الخطاب الموجه إلى المخرج والممثل و مصمم الديكور هو أيضا خطاب يأخذ الجمهور في اعتبار فالجمهور مائل في أي لحظة أمام المؤلف أثناء الكتابة فالكاتب لايراعي مقتضى الظاهر بين الشخصيات فقط ، ولكنه يجب أن يكتب كأنه يشاهد ما يكتبه معروضا على خشبة المسرح»⁽³⁵⁾؛ ليأتي نصّ العرض بإيحاءاته ، وتقنياته المختلفة ، يقول « جلال زياد»: «وأخيرا يأتي نصّ العرض حيث تنتقل العلامة اللغوية إلى علامة سمعية بصرية ، وتدخل على نصّ المسرح متغيرات مع

مساهمة الممثلين و الدراماتروج ومصمم الديكور ومصمم الإضاءة واللحن.... فتتشكل علامات جديدة ومدلولات خاصة بعناصر العرض» (36)، لتتخذ الدراما بذلك أبعادا مختلفة يسعى المؤلف أو المخرج من خلالها إلى جذب انتباه القارئ أو المتفرج، وهذا ما جعل الدراما تخضع للتنظيم والتقنين من حيث جماليات العلامة، وكذا استثمار سينوغرافيا العرض ودمجها في المعنى الكلي له وإخضاع الفضاء المسرحي لأنساق سمعية وبصرية إيحائية، معمقة منحى الخطاب الدلالي للمسرح بكل أشكاله، فيتحول الجمهور من الفاعلية الاستهلاكية إلى الفاعلية الإنتاجية.

وإذا كانت القصدية في اللغة تكون بالعلاقة بين الدال والمدلول المرتكزة أساسا على المواضيع كاستراتيجية تخاطبية قائمة على عنصري التفكيك والتركيب اللذين من خلالها يصل المرسل إليه إلى فهم المرسل؛ فإن بيتربوغايتريف ذهب في بحثه «السيميائية في المسرح الشعبي» إلى أن المسرح «بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذه التحويلية هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون» (37)، والتي لا يتحدد معناها إلا من خلال قصد المرسل لذلك «تذهب أيضا سميائية التواصل (بويسنس، برييتو، مونانجرايس، أوستين فتجنشتاين، مارتنيه) إلى أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبني الدال والمدلول والقصد» (38) وسبل فهم ذلك وربطه ربطا سليما هو المرجعية التي تسمح للأشكال اللغوية أن تحيا على عناصر من العالم، والتخاطب البشري أساسا يقوم على هذه العلاقة، التي تعطي للنص بعده الحقيقي، فتتحقق بذلك الغاية منه، فتحصل الفائدة على نحو تطابق العلامة للواقع.

على سبيل الختام

الخطاب الدرامي علامة من العلامات التي تنطوي عليها مقاصد المتكلم، مما يجعل معناه يكتسي صيغة اللابوت أو التعددية، ومرجع ذلك إلى تنوع السياقات التي تنتجها، مما يحيل المتلقي إلى استحضار كل المرجعيات التي تمكنه من تحديد مغزاه العام، فهو عندما يتلقى تلك العلامات، فإنه يؤولها بإرجاعها إلى عالمها الحقيقي؛ وحتى يتمكن المتلقي من الوصول إلى قصد المرسل بشكل سليم، فعليه أن تتوفر فيه معايير بواسطتها يصل إلى إدراك علامات الخطاب المرسل إليه، ومن ذلك:

- اشتراك قطبي الإرسال [مرسل - المرسل إليه] في استعمال وضع واحد ومنها اللغة التي يجب أن تكون متداولة بين الأقطاب المختلفة.

- أن يكون المتلقي على وعي بالخلفيات التاريخية والثقافية، إذ يستحيل على المتلقي فهم النص، إذا لم يمتلك الخلفيات أو المرجعيات السوسيونصية، وكذا العوامل الداخلية والأبعاد التاريخية والسياسية إلى جانب معرفة تركيبية المجتمع وتاريخه، وكذا السياقات المختلفة التي أنتجته، حتى يحقق غايته بقصدية تواصلية واعية، وهنا تكمن أهميته في معرفة المعنى فلا كلام إلا مع وجود القصد، وهذا ما جعله يكتسي أهمية قصوى في إنتاج الخطاب.

الهوامش

- 1 - أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء للنسب الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 198..
- 2 - محمد العبد، الذرما المضادة للعلومة، قراءة في مسرحية اللعب في الدماغ لخالد الصاوي، مجلة فصول عدد 73، صيف 2008، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 212.
- 3 - رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، 2006، ص 18.
- 4 - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مكتبة الأسرة (د- ط) (د- ت)، ص 74.
- * - جون ديوي: فيلسوف أمريكي وعالم تربوي وناقد اجتماعي ولد عام 1859 التحق بجامعة فرمونت سنة 1875 تخرج منها وأصبح مدرسا للكلاسيكيات والعلوم والجبر في مدرسة ثانوية من (1879-1881) تاركا عديد المؤلفات، ينظر د/ عبد الرحمان بلوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص: 499.
- 5 - عبد الرحمان بلوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، ط1، 1984، ص: 500.
- 6 - ينظر أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996، ص: 157.
- 7 - المرجع نفسه، ص 81.
- 8 - محمد نور الدين أفاية: الحدائث والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 176.
- 9 - حسن مصدق، يرغن هابر ماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، تقديم برهان غليون، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 65.
- 10 - jurgenhabermas logique des sciences sociales et autre essais ;tra par rainer rochiltz. Presses unversitaires de france .parisM1987 . p .333
- 11 - حازم شحاتة، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ص: 41
- 12 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص: 54.
- 13 - ينظر عدد من المؤلفين: سيماء براغ دراسة سيميائية، تر/ أدمير كوريه، وزارة الثقافة ديمشق، ط 1، 2000، ص: 72
- 14 - ينظر جلال جميل: محمد مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2007، ص: 120 - 121
- 15 - أحمد زكي العشماوي: اتجاهات المسرح المعاصر، فنون العرض، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996، 165
- 16 - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب البناني بيروت، ط 1، 1985، ص 46.
- 17 - المرجع نفسه، ص: 65

- 18 - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناسخ والروى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1990 ص5.
- 19 - المرجع نفسه، ص: 05
- 20 - جليل ويبلوس: سيكولوجيا فنون الأداء، تر/ شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع 2582000 ص: 226.
- 21 - المرجع نفسه، ص: 229.
- 22 - ينظر بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ص: 65.
- 23 - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ص: 62.
- 24 - روبرت بيو: جرائد النص والخطاب والاجراء، تر/ تمام حسان عالم الكتب القاهرة، ط1، 1998،
- 25 - عواد علي غواية: المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض النقد، المركز الثقافي العربي، ط1، 197، ص: 20.
- 26 - ينظر: عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة « أين ليلاي » لحمد العيد آل خليفة» ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر (د.ط) (د، ت) ص: 16.
- 27 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985 ص: 239.
- 28 - ينظر جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر/ أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة (د.ط) (د.ت)، ص: 57.
- 29 - عبد الحميد بن خوجة: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، بيروت، ط3، 1986، ص: 361.
- 30 - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق على فودة، مكتبة الخفاجي، القاهرة، ط1، 1994 ص166.
- 32 - رابع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر، ط1، 2006، ص: 18.
- 32 - ينظر نواري سعودي أبوزيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، ص: 28 - 29.
- 33 - عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003 ص: 37.
- 34 - ينظر عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005، ص: 85 - 86.
- 35 - حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 225.
- 36 - جلال زياد: المدخل إلى السيميائية في المسرح، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1992، ص: 49.
- 37 - عدد من المؤلفين سيمياء براغ ص: 18.
- 38 - عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص: 84.

قصيدة المتنبي اليبائية "كفى بك داء أن ترى الموت شافيا" ، دراسة تحليلية ضمن رؤية دلالية

د. شذى عطا جرار*

الملخص

يتناول البحث بالدراسة التحليلية اللغوية نصاً شعرياً ، باعتماد اللغة ، التي تشكلت ألفاً معقداً بين المعنى القائم على الدلالة « Semantics » والمبنى القائم على الصوت « Phonetics » والتركيب « Syntax » والبنية « Morphology » ، وقد تم اختيار النص ليدعم غرض الدراسة في تحليل النص ، من خلال تضافر هذه المستويات اللغوية الأربعة ، مشكلة اللحمة اللغوية له.

وأوضحت الدراسة كيف وقع التوافق بين المعنى والمبنى ، محققاً بذلك انسجاماً دلالياً ذكياً ، قائماً على الضدية التي تهدف الدراسة إبراز كيفية إقامة القصيدة عليها.

Abstract

This research deals through linguistic analysis, with one Poetic text: Al Uaeyah Poem by Al Mutanabbi. It mainly relies on language in its four constituents: Syntax, semantics, phonetics, and morphology. The Poem is chosen to support the purpose of the study which is to give a textual analysis through the interweaving of these four linguistic constituents that, in turn, form a relevant melting pot.

The study reveals the emanating harmony between form and content, accordingly leading to an intelligent semantic conformity depending on contrast. In fact the objective of the study revolves around disclosing the method through which the poem is mainly built upon this kind of contrast.

إنَّ التحليل اللغوي للنص عمادُه اللغة التي هي: «أصوات يعبرُ بها كل قوم عن أغراضهم»⁽¹⁾، فهي ، إذن ، معنى قائم في النفس ، هو التصوُّر الذهني الكائن

*أستاذ مساعد في النحو العربي في قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الشرق الأوسط جامعة الأردن
shatha_jarrar1@hotmail.com

(1) ابن جني : الخصائص 1 / 33 . وقد عرفها رونالد إيلوار بتعريف مطابق لهذا التعريف ، إذ قال : « اللسان

في الدماغ ، تحمله الصورة المنطوقة ، الصوتية السمعية ، إلى العالم الحسي المسموع والمقروء. لهذا فاللغة تشكل هذا التآلف بين المعنى والمبنى ، إذ يشمل المبنى كلا من الصوت والبنية والتركيب. فهذه اللغة بوصفها تآلفاً بين معنيٍّ ومبنىٍّ هي عماد الرؤية الدلالية للنص ، وهي ذات أركان أربعة: ثلاثة منها متعلقة بالمبنى وهي: الركن النحوي ، والركن الصرفي ، والركن الصوتي ، والرابع متعلق بالمعنى ، وهو الركن الدلالي ، فيتأتى بذلك ربط المعنى بالمبنى ضمن اللحمة الداخلية للنص ، أو ما يمكن أن يسمى **بالسياق اللغوي** ، دون إغفال للإطار الخارجي له ، وهو ما اصطلاح على تسميته بالمقام أو الموقف اللغوي والبيئة اللغوية ، أو المسرح اللغوي.

والمسرح اللغوي يعتمد المادة المنطوقة ، ولعل هذا العماد يعرض الدراسة التحليلية للنص لنقص كبير. ولكن المحلل اللغوي ، بذكائه وثقافته الواسعة ، يستطيع أن يخلق مسرحاً بديلاً ، «فيتعرف إلى كل ظروف هذا النص : زمنه ومكانه ، وكتابه ، وثقافة هذا الكاتب ، ومناسبة كتابته ، والجو العام والخاص الذي يحيط بتأليف هذا النص ، فيكون بذلك قد استنطق النص استنطاقاً ضمناً» (1) ، وعليه ، فالمسرح اللغوي جزءٌ من دراسة الركن الرابع الدلالي المتعلق بالمعنى. فهو العنصر الأساس في تحليل النص لفهمه ، إذ يبحث في العلاقات المنظومة التي تقود إلى معرفة المعنى. فالمعنى قائم على المبنى السياقي: الداخلي النحوي والصرفي والصوتي ، والخارجي المقامي. إذ الرؤية واقعة ضمن دائرة مغلقة يقود كل عنصر من عناصر تكوينها إلى الآخر.

ولذلك نجد تمام حسّان في كتابه: اللغة العربية معناها ومبناها يرى أن «اللغة منظمة من مجموعة من الأنظمة منها النظام الصوتي ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ، يتألف كل واحد منها من مجموعة من المعاني ، تقف بإزائها المباني المعبرة عن هذه المعاني ، ثم من طائفة من العلاقات التي تربط ربطاً إيجابياً بين أفراد كل من مجموعة المعاني أو مجموعة المباني» (2). فهو يلتقي مع الخطابي الذي يرى أن الكلام يقوم «بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم» (3).

يشكل مجموعة المصطلحات التي ارتضاها المجتمع ، حيث تتيح للأفراد أن يمارسوا قدرتهم على

التخاطب». انظر كتابه : مدخل إلى اللسانيات 46

(1) كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة 58 .

(2) تمام حسّان : اللغة العربية معناها ومبناها 33 و 34 بتصرف .

(3) الخطابي : بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)

وقد اعتمدت رواية أبي البقاء العكبري في شرحه ديوان أبي الطيب المتنبي ، إذ جاءت القصيدة عنده في سبعة وأربعين بيتاً⁽¹⁾.

وليس الهدف القيام بمسح دلالي شامل للسياق ، لكن هذه الدراسة تهدف إلى إشباع بعض العلاقات السياقية ، وخصوصاً الضدية منها ، بالدراسة التحليلية ، مدعّمة بدراسة المبنى ، صوتياً صرفياً ونحوياً وتركيبياً ، بما يخدم هذه الدراسة. مع عدم إهمال المسرح اللغوي المقامي الذي كان له الأثر الأكبر في نفسه ، ثم على نصه: الصورة المنعكسة مبنى ومعنى عن حال هذه النفس.

فما من شك أن لشخصية المتنبي ، وحالته النفسية التي وافقته عند إبداعه هذه القصيدة أثراً عظيماً في مبنى النص ومعناه ، إذ نظمها ظاهراً في مدح كافور الإخشيدي ، لكن باطنها الحزن والحسرة على فراق خله سيف الدولة ، الذي تخلى عنه غادراً بأمله في تمكينه من ولاية إحدى ولايات الدولة.

وقد تحقق كل من الاتساق اللفظي والانسجام الدلالي في هذه القصيدة بالضدية والمقابلة ، لذلك أراني أبحث في هذا التضاد الذي يدعّم لحمة النص ويهدف إلى إبراز عقده المضمونية القائمة على الحسرة والأسى والشعور باليأس الناتج من الوحدة النفسية لفراق سيف الدولة.

❖ ضدية دلالية صارخة في الغرض

بين الحسرة والأسى الدفينين ، وغرض المدح الذي يجب أن يسوده التفاؤل والإشراق والبهجة برزت الضدية . فحالة اليأس المطبق التي يعيشها المتنبي تجلت في افتتاحية النص ، فانعكس اليأس شعوراً بالوحدة هيمن على دلالة النص الكبرى الكلية ، والشعور بالوحدة والحزن ناتج عن هذا الفراق ، ومع هذا الشعور المضاد للمديح برز التناقض والعلائق العكسية صورةً لحالة المتنبي النفسية ، وعاطفته المبعثرة المشتتة المتناقضة بين غضب صارخ على سيف الدولة مدو ومجرّح له ، وبين عتاب يعتصره الألم ، ويحفه الشوق المكبوت الباطني ، تفتضح شحنات الأسى المفرغة في القصيدة برمتها.

وضدية دلالية أخرى في الغرض تبرز كذلك في مدح مغرق في اللامعقولية ، حيث يتضح الممدوح ، ويوصف بأجل الصفات في الظاهر ، وينتقص قدره في قرار نفس الشاعر ، ويستهنئ به استهزاء لمحاه رفاقه وضحكوا عند سماعهم القصيدة ، بل أولوا الأبيات على الهجاء في الباطن.

(1) انظر العكبري : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي 40 / 281 حتى 294 .

❖ الضدية في المطلع

الضدية صادحة على المستويين: المعنوي الدلالي ، ثم التركيبي اللفظي ، من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وحسبنا من ذلك إطلالة القصيدة المدحية ، التي لا بدّ عادة أن تذكر مكارم أخلاق الممدوح ، أن يُذكر الموت والداء في مطلعها. فكأنه استحضر صورة الداء والموت اللذين يفضلهما على الوقوف أمام هذا الأعجمي ، مستجدياً سائلاً .

فيخاطب نفسه بصوت مرتفع ، ليمثل حالة التجرد من الذات ، بسبب عدم إحكام السيطرة على النفس من شدة الحزن والغضب ، حيث نال المتنبّي من أذى عوادي الزمان ما تمنى معه الموت ، فأفضت به الحال إلى رؤية الموت شفاءً للداء الذي ابتلي به ، إذ يقول:

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافياً وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا
إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعدنّ الحسام اليمانيا
ولا تستطيلنّ الرماح لغارة ولا تستجيدنّ العتاق المذاكيا
فما ينفع الأسد الحياء من الطوى ولا تتقي حتى تكون ضواريا

وزيادة في استهانة هذه الحياة ، وأمنياتها خفف «الأماني» ، فلم يأت بها على الأصل ، فالأصل فيها التثقل. فحتى الأمنيات ، وهي المجسدة عنده ضدياً في اللاأمنية ، غاية البلاء المتمثل بالموت ، بات مستخفاً بها ، فلا شيء عنده ذو معنى بعد الذي كابد وعانى ، حتى إنه في جناسه بين «المنايا» و«الأمانيا» أطلق الألف ، ليس فقط لتحقيق التوافق النغمي ، والرتابة الصوتية التي تشي باستمرارية النص ظاهرياً من ناحية الوحدة الموضوعية فيه ، ولكن لإنشاء حالة التمثّل الكامل بين «المنايا» و«الأمانيا» أيضاً ، فقد انصهرت الكلمتان في الدلالة الضدية لهما ، لتمثلاً شيئاً واحداً ، حتى في الرسم الكتابي.

فهو يائس من هذه الحياة ، ومن الظفر بقيمة الصداقة الحقّة فيها ، إذ لا يجد إلا النقيض ، عدواً يبدي الكراهية له. وحالة الضدية هذه بين الصداقة المخلصة والعداوة المبغضة أبرزت عنده رغبة في حل وسط ، تبرز في تمثله أيضاً ضدية أخرى ، فالحل هو في وجود عدوٍ منافق يستر بغضاه ، ويبدي محبته فهذا النزاع التناقضي في خلجات النفس ، وهذه اللوحات الذهنية المتناقضة تترجم حالة الشتات النفسي التي يعيشها المتنبّي. فتراه وهو ما يزال يعيش في حالات التخلص من سيطرة ذكريات المحبوب عليه ، يتجاذب نزعة الحنين إلى

المرغوب في التخلص منه على سبيل الضدية أيضاً ، فهو يلتفت الآن ، ساخطاً على نفسه ، إلى الذل الذي سيناله من جرّاء فراق سيف الدولة ، إذ أصبح في غنى عن السيف القاطع؛ لأنه ارتضى العيش بذل ، وكذلك عن الرماح الطوال والخيول الكريمة ، فما حاجته بها وهي المتخذة لنفي الذل .

وتبرز هنا ظاهرة التكرار الفونيمي لمقطع الصوت (نّ) لإضافة البعد النغمي الداخلي على النص في مثل: «لا تستعدنّ»؛ «ولا تستطيلنّ»؛ «ولا تستجيدنّ».

وليس التكرار في هذه المقاطع البنائية وحدها البارزة في القصيدة لتعكس الحبكة المضمونية فيها وتحقق اللحمة الدلالية ، فثمة انزياحات استبدالية ، بإفادتها الضدية التركيبية تتضافر لتحقيق الهدف نفسه ، كبروز عطف التراكيب المجموعة على المفرد العظيم ، على سبيل الموازنة بين المفرد العظيم والجموع الصغيرة ، كعادته في مزج نفسه بالموضوع مزجاً يبرز فيه مشاعره عن طريق الجمع بين الأضداد ، فهذا «الحسام اليمانيا» ، وهو رمز لسيف الدولة ظاهراً ، وللمتنبي عند بروز الأنا في أعماقه باطناً ، قد ظهر مفرداً ، وعطفت عليه (الرماح الطوال) ، و(العناق المذاكيا) .

♦ الضدية النفسية الباطنية

يستمر المبتلى بمخاطبة نفسه ، ليعاقبها على ما أبدى لمحجوبه من إخلاص ووفاء تارة ، وليخفف عنها وطأة المصيبة وشدتها عندما يشعر تارة أخرى بالوحدة، على ضدية الشعورين هنا ، إذ يقول:

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكن لي وافيًا
وأعلم أنّ البين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكاً
فإنّ دموع العين غدرٌ برّبها إذا كنّ إثر الظاعنين جواريا
فتبرز الضدية مركبة أحياناً ، فتأتي في صورة ضدية الضد ، في مثل قوله :

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكن لي وافيًا
فقد أحب الشاعر قلبه ، تجسيداً للنفس المخلصة عنده ، قبل أن يحب ذلك الغدار الذي اختار الابتعاد عن المتنبي ، فهو يخاطب قلبه بحميمية ، ويطلب منه الوفاء له ، والعدول عن حب ذاك الغدار إلى حب المتنبي ، فالقلب في رده الغدر غداراً يكون وقياً .

ويتابع المعنى نفسه القائم في نفسه ، والمتوجّج بالتضاد ، فلا وفاء لغادر ، لأنّ دموعه إن جرت على من غدر بها فهي غادرة لصاحبها .

ويذكر الغدر بقلب مفطور على من ترك وصله وحبّه واختار البعد ، فنراه يهدد قلبه ، بمحبة ، من شكوة الفراق مرّة ثانية. وهو بهذا يصف قلاقل نفسه وتأرجحها بين شكوى فراقه لحبّه إياه ، وعزمه عدم الالتفات لهذه الشكوى(1) باعتبار رقيق لحنين قلبه الوفيّ ، الذي يتابعه بعد أن يقطع المعنى بيستين يعرّض فيهما لغدر سيف الدولة له؛ ليلفت نظره إلى أنه هو المعنى بهذا الوصف ، على عادته في اللجوء للتوصيف دون التسمية. إذ يقول:

إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقياً
وللنفس أخلاقٌ تدلّ على الفتى أكان سخاءً ما أتى أم تساخياً
فما زال التضاد سارياً في القصيدة ، فيتنقل الشاعر من الغضب الساخط إلى العتاب الذي لا يخلو من ود ، مستمراً في الإفصاح عمّا في نفسه من المحبة العاتبة على سيف الدولة ، فهو يلمح دون أن يصرح ، ثم يعود ويعرّض به ، فأفعال سيف الدولة وخصاله تدل على أنه لم يكن سخياً بطبعه ، وإنما كان يتشبهه بالأسخياء ، فقد غلب طبعه على تطبعه ، حيث لم يكن كرمه أصيلاً فيه.

ولكنه سرعان ما يعاود عتاب قلبه ، فحبّ سيف الدولة مفطور فيه ، وهذا الحب كان طبعاً في قلب المتنبي لإنسان كان جوده تطبعاً ، فلذلك نراه يطلب من هذا القلب الصادق أن يحاول تقليل شوقه لمحبوبه ، فعلى قلبه أن يقلل من اشتياقه لرجل أصفى الحبّ له صفاء لا يستحقه. وفي هذه الصورة ضدية أيضاً ، إذ يقول:

أقلّ اشتياقاً أيّها القلب ربّما	رأيتك تصفي الودّ من ليس جازياً
---------------------------------	--------------------------------

وإحساسات الشاعر النفسية معكوسة على ألفاظه ، فكل ما يعذب نفسه مادياً ومعنوياً مبعثر في مفردات نصّه بدلالات مشتتة: فالطوى مدلوله الجوع ، والموت مدلوله المصيبة الناتجة عن الفراق. والداء مدلوله الألم .

وهنا تبرز قدرة المتنبي على التجسيد المعنوي القاتل بالحسي المتمثل بألفاظ يمكن قياس شدة وطأتها على النفس ، من مثل: الطوى ، والداء ، والذلّ ، والموت ، وأعياء ، والدموع ، وغيرها .

ويتابع مفارقتة بين هذه النفس المخلصة وبين المحبوب الغادر ، فقد خلّق المتنبي ألوفاً شديدة الوفاء حتى للشيب الذي يذكر الإنسان بمفارقتة فترة الشباب وبدنو أجله ، فهو ، مع ذلك ، يفارقه باكياً حزيناً. فمن هذه اللامعقولية في المبالغة

(1) حتى إنني استخدمته الجملة الفعلية يشكيك ، الذي يعدّ مصدره من الأضداد ، حيث يأتي بمعنى النزوع عن الشكوى ، وبمعنى الإخبار عنه بسوء فعله بالمقابل يفتضح هذا التآرجح النفسي عند المتنبي . انظر: العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي . ح7 من 4 / 283 حيث أورد الشواهد على كون الشكوى من الأضداد.

يبرز المتنبي ضدّية الدلالة في شدة حبه ووفائه لمن فارق على الرغم من صفاته السلبية ، إذ قال :

خُلقتُ ألوفاً لو رحلت إلى الصِّبَا لفارقت شيبِي مَوْجَعِ القلبِ باكِيا

♦ الضدّية والكلمة المفتاح في النص

وهذا التّأرجح المستمر في القصيدة يقودنا إلى استنباط «الكلمة المفتاح» فيها ، لا سيما وأنها تكررت في مبنائها ، وفي ورود معناها ، هذه الكلمة هي فراق الحبيب . الذي ولد الحزن والحنين تارة ، والحقد والأسف والتجريح الفارض مثل هذا الفراق .

وقد أفصحت هذه الكلمة المفتاح عن نفسية الشاعر ، والبنية الداخلية لأعماقه. وألمحها لفظاً ومعنى في كثير من صور القصيدة التركيبية :

* فالحياء يقتل الأسود إذا جاعت ، وفي القتل فراق نتيجة الموت.

* وهو يتمنى الموت لانعدام القيم التي يحبها ، والموت يقتضي الفراق.

* وشعر الشاعر بعدم حاجته لأدوات المعركة التي هي جزء من جسده ، لشعوره بالذل ، وعدم وجود هذه الأدوات هو موت لأعضاء جسده ، والموت يحتم الفراق.

* والافتراس من قبل الأسد مؤداه الموت ومفارقة الحياة.

* وشوقه وحنينه لسيف الدولة ناتج عن الفراق

وثمة عبارات ومفردات تعبر عن هذه الكلمة المفتاح من مثل :

* (الظاعنين): وهم الراحلون الذين فارقوه .

* (مَنْ نَأَى): فيه تمثّل الابتعاد عن المحبوب .

* (البَيْنُ): وهو الفراق الناتج عن الغدر المؤدي للاغتراب والفرقة .

*الضدّية في حسن التخلّص

ويبرز حسن التخلّص عنده في قوله:

خُلقتُ ألوفاً لو رحلت إلى الصِّبَا فارقت شيبِي مَوْجَعِ القلبِ باكِيا

إذ يشير هذا البيت المفصل إلى حسن الانتقال عنده من فكرة جزئية إلى أخرى تدوران ضمن دائرة الحسرة على الفراق. حيث وصف كافوراً بالكنائية والتورية بأنه الصبا الذي يحبه المرء. ولم يفته إبراز الكلمة المفتاح ، ففراق الشيب فيه رحيل وإن كان عكسياً.

فبراعة هنا ينتقل إلى مدحه ، بعدما طال الهجاء المبطن ، والعتاب الموجه وإخفاء محبة سيف الدولة ، الذي ألفه بحلوه ومرّه ، لكنه الآن في مصر ، في زيارة لكافور ، هذا البحر من الكرم ، الذي حمل له حبه وحياته ونصائحه وأشعاره وحتى أدواته الحربية التي هي جزء منه ، كالخيل والجرذ والرماح ، إذ يقول:

ولكنّ بالفسطاط بحرّاً أزرته
وجرداً مددنا بين آذانها القنا
تماشى بأيديّ كلما وافت الصفا
وينظرون من سودٍ صوادقٍ في الدجى
وتنصب للجرس الخفيّ سوامعاً
تجاذب فرسان الصباح أعنةً
بعزم يسير الجسم في السرج راكباً
حياتي ونصحي والهوى والقوافيا
فبتن خفافاً يتبعن العواليا
نقشن به صدر البزاة حوافيا
يرين بعيدات الشخوص كماهيا
يخلن مناجاة الضمير تناديا
كأنّ على الأعناق منها أفاعيا
به ويسير القلب في الجسم ماشيا

فالخيول الأصيلة التي تترك أثراً في الصخر لشدة صلابتها ، والتي هي جزء من كيان المتنبّي ، تنظر بعيون حادة البصر ، فحتى الأشياء البعيدة تراها كما هي في قربها منها ، فهي دالة على الرأي الصائب ، وتسمع مناجاة النفس مناداة جهريّة ، دالة على الحيلة والحذر ، وهي أيضاً تجاذب الفرسان أعنتها لتدل على شدة قوتها.

ففي لوحة الخيول هذه اتحد الدال الرمز ، وهو الخيول ، مع المدلول ، وهو المتنبّي وصحبه ، على تفاوت المقام ، فهذا الدال يسير بعزم ، ويكاد من شوقه أن يحرك القلب عن موضعه حماساً وفرحاً في السير إلى كافور. وهكذا تبرز من جديد مقابلة الفرد العظيم بالجموع الصغيرة ، دلالة على الاستهانة والتحقير للطرف المستصغر ، وهو من قبيل رد الإساءة بالإساءة لسيف الدولة الذي فضل غيره عليه.

ويعود إلى لوحة الخيول ثانياً ، فالخيول تتخطى المحسنين لتصل إلى نبع الإحسان المنعم حتى على المحسنين ، فقد اعتادت هذه الخيول ، الدال ، قصد القمم ، وفي التركيز على صورة الخيل ذكاء؛ فالخير معقود بنواصي الخيل ، هذا الخيل الذي قصد كافوراً ، فصرح باسمه ، بعد أن مهدّ لذكره بأوصاف جليّة ، وكنتى عن المفارق له بلفظ (غيره) ، ففي التجهيل تغييب للقدر ، وإن كان من وراء قصد ، فنراه يقول:

قواصد كافور توارك غيره
ولا يخفى التقابل هنا بين (قواصد كافور) و(توارك غيره) ، والتشبيه التمثيلي لكافور وغيره بالبحر والسواقي ، على التوالي.

وبمتابعة الصور الضدية ، يتابع المتنبي تعظيمه كافوراً ، فهو سواد العين المخصص للإبصار ، وبؤبؤ العين ، وجوهر النظر ، وسيف الدولة بياضها الذي لا يفيد الإبصار ، وهو المآقي التي تتدفق منها الدموع ، بنات العيون ، ندماً على فراق المتنبي. وفي اختيار سواد العين ذكاء ، لمناسبته لون كافور الأسود ، إذ يقول:

فجاءت بنا إنسانَ عين زمانه	وخلت بياضاً خلفها ومآقيا
تجوز عليها المحسنين إلى الذي	نرى عندهم إحسانه والأياديا
فتى ما سرينا في ظهور جدودنا	إلى عصره إلا نرجى التلاقيا
ترفع عن عون المكارم قدره	فما يفعل الفعلات إلا عذاريا
يبعد عداوات البغاة بلطفه	فإنلم تبد منهم أباد الأعاديا

فمنذ القدم يحلم المتنبي بلقاء هذا الفتى الكريم ، حتى قبل أن تكتب له الحياة؛ فلمثل كافور في طلبه المكارم العذارى التي لم يسبقها إليه أحد يطلب السعي ، ولا سيما وهو مانح الفرص للصلح والخير ، فإن عجز لجأ إلى الحرب والإبادة . وتظهر براعة المتنبي في معالجة المخاطب نفسياً ، بتعزيز صفات في نفسه قد تشعره بالنقيصة اجتماعياً ، فيذكره بالمسك ، الذي هو على سواده أعلى أنواع الطيب وأثمنها؛ لندرته ، فيقول:

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقاً	إليه وذا الوقت الذي كنت راجيا
لقت المرورى والشناخيب دونه	وجبت هجيراً يترك الماء صاديا
أبا كل طيب لا أبا المسك وحده	وكل سحاب لا أخص الغواديا

وكعادته في تطويع اللغة لخدمة غرضه ، لجأ المتنبي إلى استبدال اللفظ الغريب بالمألوف ، من مثل: المرورى والشناخيب ، دلالة على المعاناة والمكابدة التي صادفته ، وهو في طريقه إلى كافور ، بكل ما توحيه هذه التعابير من مجهولات الفلاة ومفاجأتها ، وصعوبات اجتيازها ، وتجاوز الجبال ، وتحمل الحر الشديد. وهذا ، حقيقةً ، يعكس احتقاراً باطنياً من المتنبي لكافور. فالمحب الصادق الذي تمثل صورة محبوبه وهو في طريقه إليه ، لا يجد في الصعاب معاناة حيث ينسي ظل الحبيب وخياله هذه المكابدة ، ويشعر بالأنس دون الوحشة

وكأنه استدرك افتضاح أمره ، بعد ذلك ، فجاد عليه بأنه أبو كل طيب ، وهو ليس صاحب السحاب الذي ينشأ في وضح النهار ليرى الجميع خيره ، بل هو أبو كل السحاب ، حيث ينفق سراً وعلانية. وفي هذه الموازنة الضدية تعريض جديد بسيف الدولة .

في متابعة لتعظيم كافور الذي حباه الله بالمناقب والمفاخر جلّها ، فتناول كل فاخر منها واحدة. يعكس مدلولاً مألوف المفاهيم ، فالأصل أن ينقلب إحسان المعطي عليه علواً في القدر والقيمة. لكنّ كافوراً عندما يعطي يكسب الذي أعطاه علواً بعطائه ، وكأنه يذكره بالذي يريده من ولاية العراقيين ، وليس هذا ببعيد عن كافور الشجاع الكريم الذي يأسر الجيش الغازي ليعطيه لسائل واحد. وهنا تبرز المقابلة بين الجمع والفرد مرة أخرى ، إذ يقول:

يدلّ بمعنى واحد كلّ فاخر وقد جمع الرحمن فيك المعانيا
إذا كسب الناس المعالي بالندى فإنك تعطي فينالك المعاليا
وغير كثير أن يزورك راجلٌ فيرجع ملكاً للعراقيين واليا
فقد تهب الجيش الذي جاء غازياً لسائلك الفرد الذي جاء عافيا

ودون تخل عن الضدية في خدمة البؤرة الدلالية الواحدة ، يرى في أفعال كافور احتقاراً للحياة الفانية ، حيث المسعى عنده إلى الخلود بذكر المكارم الرفيعة بعد الله - عز وجل - ، فتظهر لوحة نظرة كافور الزاهدة بالدنيا.

والأيام هنا هي أفعال كافور في الأعداء ، فقد أدرك أن الملك ليس بالأمنيات ، ولكنه بتحقيق الضد في الأيام الشديدة ، والوقائع التي تشيب لها النواصي ، فالهدف هو العلا ، فتكون الأيام مراقبي إلى السماء موصلة إلى سدة المجد ، بينما يراها غيره مساعي في الأرض لأهداف دنيوية ، فيقول:

وتحتقر الدنيا احتقار مجرّب يرى كلّ ما فيها وحاشاك فانيا
وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى ولكن بأيام أشبن النواصيا
عداك تراها في البلاد مساعياً وأنت تراها في السماء مراقيا

ويعكس المتنبّي التناقض القائم في نفسه على نفس كافور ويرسم صورة ضدية جديدة له ، فهو لا يحب أن يرى الجو صافياً ، وإن صفاً أثار فيه العجاج بالحرب ، وهو يرد الحرب غضباناً ، ويتركها راضياً بما ظفر.

لبست لها كُدر العجاج كأنما ترى غير صاف أن ترى الجو صافيا
وقدت إليها كلّ أجردٍ سابع يؤدّيك غضباناً ويثنيك راضيا

وحتى سيف كافور قد اكتسب هذه الضدية ، فهو مطواع لكافور إن أمره بالقطع ، عاصٍ له إن نهاه ، فهو متعطش ، كرمحه الأسمر ، للارتواء من دماء العدو

بَنَهُمْ. هذا السيف الذي تكسبه قبضة كافور له التفوق بإزالة تساوي جودة المهندين. ورمحه أيضاً اكتسب ضديّة لفظية أيضاً في قوله: «يرضاه» و«يرضاك». وكافور سباق في قتاله، يتشبهه بالأسد الملك، الذي يأكل من فريسته أولاً، ويأبى أن يعاود أكلها ثانياً وجيش كافور تجرأ على محاربة قبائل عجز عن الوصول إليها الملوك، فدكت خيوله بيوتهم، ورؤوس أكابرهم، مما يجعل سلالة سام بن نوح تفخر بسلالة حام بن نوح على سوادهم.

ومخترط ماض يطيعك أمراً	ويعصي إن استثيت أو كنت ناهياً
وأسمر ذي عشرين ترضاه واردة	ويرضاك في إيراده الخيل ساقياً
كتائب ما انفكت تجوس عمائراً	من الأرض قد جاست إليها فيافياً
غزوت بها دور الملوك فباشرت	سناكبها هاماتهم والمغانياً
وأنت الذي تغشى الأسنة أولاً	وتأنف أن تغشى الأسنة ثانياً
إذا الهند سوت بين سيفي كريهة	فسيفك في كفّ تزيل التساوياً
ومن قول سام لو رآك لنسله	فدى ابن أخي نسلي ونفسي ومالياً

فقد أعزه الله لأنه عزيز، تطلب نفسه المجد، فيلبي الله مبتغاه. فكافور فوق الناس جميعاً بمكارمه، ولكن مع هذا العلو لا يترفع ويتواضع ليتقرب من الناس. وهنا تبرز صورة ضدية جديدة، والتي لا تختلف عن سابقاتها في خدمة البؤرة الدلالية. وإليك الصورة التي اختتم بها مديحه كافوراً:

مدى بلغ الأستاذ أفضاه ربّه	ونفس له لم ترض إلا التّاهياً
دعته فلباها إلى المجد والعلّاء	وقد خالف الناس النفوس الدّواعياً
فأصبح فوق العالمين يرونه	وإن كان يدينه التّكرم نائياً

♦ التناص في القصيدة

وثمة عنصر من عناصر المسرح اللغوي الخارجي المؤثر في النص، الذي يعكس ثقافة الشاعر، وهو التناص أو التضمين، إذ ورد في مواطن أربعة في القصيدة، الأوّل منها يبرز في قول المتنبي:

إذا الجود لم يُرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقياً
وفي هذا تناص مع قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا لا تبطلوا صدقاتكم باليمن والأذى كالذي يتفق ماله رياء الناس ولا يؤمن بالله واليوم الآخر فمثلته كمثل صفوان عليه تراب فأصابه وابل فتركه صلداً لا يقدرون على شيء مما كسبوا والله لا يهدى القوم الكافرين﴾ [البقرة: آية 264].

فالإنسان الذي يمنُّ بما تجود به نفسه قد خسر كرتين: فهو لم يبق ماله. ولم يحصل على رضا الله، ولا حمد العباد، وفي هذين الوجهين تضاد أيضاً. ومعنى البيت مستوحى من المعنى القرآني بامتياز.

ويرى المتنبّي أنّ كافوراً يحتقر الحياة الفانية، حيث المسعى عنده إلى الخلود بذكر المكارم الرفيعة، بعد الله - عز وجل - بتناص في الدلالة، مرة ثانية مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿كَلِمَاتٍ عَلَيْهَا فَانٍ﴾ [الرحمن 26]، إذ يقول:

وتحتقر الدنيا احتقار مجرّب يرى كلّ ما فيها وحاشاك فانيا
وفي استخدام الاستثناء (وحاشاك) نباهة، إذ يقتضي السياق تمجيد الممدوح بتخليده، فتداركه هذا جاء كي لا يخل بغرض المدح.

ويطل التناص، ثالثةً، فالله تعالى يقول: «وذكرهم بأيام الله» [إبراهيم 5]، وأيام الله هي أفعاله في الأمم الخالية، فكافور أدرك أن الملك ليس بالأمنيات، ولكنه بالأفعال في الأيام الشديدة، والوقائع التي تشيب لها النواصي، إذ يقول:

وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى ولكن بأيام أشبن النواصي
ورابعةً، يظهر التناص مع النص القرآني، في قوله تعالى: ﴿فجاسوا خلال الديار﴾ [الإسراء 5]. والمتنبّي يقول:

كتائب ما انفكت تجوس عمائرًا من الأرض قد جاست إليها فيافيا
فجيش كافور تجرأ على محاربة قبائل عجز غيره عن الوصول إليها.
فجاس عمائرها، والجوس فيه تخلل لطلب ما في هذه العمائر، بعد جوس الفيافي بتخطيها.

♦ الضديّة والسّمات الصوتيّة في النص

والوحدة الموضوعية للنص هي الأسى واللوعة من فراق المحبوب الذي أحدث اضطراباً في نفس المتنبّي انعكس تضاداً لفظياً بين مدح وهجاء، وعتاب وحقد على عادة الإنسان في تنازع ضدين من المشاعر في نفسه، إلا أن الحزن والشعور بالوحدة نتيجة فراق المحبوب سار بخط أقوى في القصيدة ظاهراً وباطناً حتى انعكس على الإيقاع الموسيقي للقصيدة، فالياء المطلقة في الفافية تطلق آتات النفس الموجهة، وزفرتها المؤلمة لتتماشى مع آهات القلب المنبعثة من فراق الحبيب الغادر.

ونظرة إحصائية للأحرف الرنينية في القصيدة تدعنا نجزم بنزعة الحزن

الدفين الذي سيطرت عليه جرّاء فراق المحبوب من جهة ، وميله إلى إشعال الغيرة في قلب سيف الدولة؛ لانصرافه عن مدحه لمدح كافور. فلم يكد يخلو بيت من أبيات القصيدة من أحرف الرنين الثمانية في القصيدة برمتها ، وهي الأصوات المائة المتوسطة بين الشدة والرخاوة ، والتي جمعها ابن جنّي بقوله: « والحروف التي بين الشديدة والرخوة ثمانية ، وهي: الألف ، والعين ، والياء ، واللام ، والنون ، والراء ، والميم ، والواو ، ويجمعها في اللفظ (لم يرو عنّا) »(1).

ففي تركيزه على الأصوات الرنينية تبرز الضدية أيضا حيث حالة التوسط في مخارج الحروف تنعكس على الدلالة المتوسطة بين الحزن والاغتيال كما بيّنا.

*الضدية والسماط الصرفية في النص

ثمة سمة صرفية سيطرت على النص كاملاً ، تتجسد في جموع التكسير المستخدمة استخداماً واسعاً ، إذ الأصل في اللغة العربية استعمال السالم من الجموع ، فهذا الأسترابادي يقول: « اعلم أن الأصل في الصفات ألا تكسر؛ لمشابهتها الأفعال وعملها عملها ، فيلحق للجمع بأوآخرها ما يلحق بأوآخر الفعل ، وهو الواو والنون ، فيتبعه الألف والتاء؛ لأنه فرعه ، وأيضاً تتصل الضمائر المستكنة بها ، والأصل أن يكون في لفظها ما يدل على تلك الضمائر ، وليس في التكسير ذلك ، فالأولى أن تجمع: بالواو والنون؛ ليدل على استكنان ضمير العقلاء الذكور ، وبالألف والتاء ليدل على جماعة غيرهم »(2).

لكنه في نزوحه للفرع دون الأصل يعكس حالة الانكسار الدلالي النفسي الذي يعيش بعد فراق المحبوب ، فأثر استخدام جموع التكسير لترجم صرفياً حالة اللاكمال التي يعيشها إثر انتقاله من حياة حقيقية يأنسها إلى أخرى مزيفة يتظاهر بألفتها. وبما أن الانزياح هو خروج عن المألوف أو المعيار لغرض أراده المتنبي ، فإن العدول عن الأصل في الجمع إلى الفرع غرضه الالتفات عن نظام اللغة الصرفي ، فهو من سبيل التوسع لنص ارتأى العدول عن المألوف فيه ليُمثّل حالة من اللامألوف في موقف المتنبي هنا.

فنظرة إحصائية لجموع التكسير في القصيدة تبرهن هذا الأسى الدفين ، والانكسار العميق :

(1) ابن جنّي: سر صناعة الإعراب 70/1 ، وقد حصرها المحذون بأربعة فقط مجموعة في قولنا: (لم تر) انظر إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية 25.

(2) الأسترابادي: شرح شافية ابن الحاجب: 116/2.

رقم البيت	جموعا لتكسير الواردة فيه	رقم البيت	جموعا لتكسير الواردة فيه
1	المنيا؛ الأمانيا	4	الرماح؛ العتاق؛ البنذاكيا
5	ضواريا؛ الأسد	8	دموع؛ غدر؛ جواريا
10	أخلاق	13	القوافيا
14	جردا؛ أذائها؛ القنا؛ خفايا؛ العوالييا	15	أيد؛ حوافيا
16	سود؛ صواديق؛ الشخصوس	17	سوامعا
18	فرسان؛ أمنة؛ الأعتاق؛ أفاعيا	20	قواصد؛ توارك؛ السواقييا
21	مأقيا	22	الأيادييا
23	ظهور؛ جدودنا؛ التلاقييا	24	اللكارم؛ عذاريا
25	الأعادييا	27	المروري؛ الشناخيبي
28	الفوادييا	29	المعانييا
30	المعالي؛ المعالييا	34	المنى؛ أيام؛ النواصييا
35	مساعيا؛ مراقييا	41	الملوك؛ سنابكها؛ المغانييا
42	الأسنة	43	كتائب؛ عمانرا؛ فيافييا
46	النفوس؛ الدواعيا		

وعلى الضدية أيضاً برز ميل إلى استخدام المفرد، تجسيدا لحالة الوحدة النفسية التي يعيش والعزلة التي تصرخ فيها العظمة من أعماقها لوعة لسوء حالها:

رقم البيت	المفرد الواردة فيه	رقم البيت	المفرد الواردة فيه
1	الداء؛ الموت؛ شافيا	2	صديقا؛ عدوا
3	ذلة؛ الحسام؛ اليمانيا	5	الحياء؛ الطوي
6	قلبي؛ غدارا؛ واهيا	7	فؤادي؛ شاكيا
8	العين	9	مكسويا؛ باقيا
10	النفس؛ الفتى	11	القلب؛ جزايا
12	ألوفا؛ موجع؛ القلب؛ باكيا	13	بجرا؛ حياتي
15	صدر	17	الجرس؛ الخفي؛ الضمير
19	عزم؛ الجسم؛ السرج؛ راكبا؛ القلب؛ ماشيا	20	البحر
21	إنسان؛ عين؛ زمانه	22	الذي
23	هتي؛ عصره	24	قدره
26	أب؛ ذا؛ الوجه؛ الذي؛ تائقا؛ الوقت؛ راجيا	27	هجيرا؛ صادييا
28	أبا؛ طيب؛ بوحد	29	معنى؛ واحد؛ فاخر؛ (الرحمن)
31	راجل؛ ملكا؛ واليا	32	الذي؛ غازيا؛ سائلك؛ الفرد؛ عافيا
33	الدنيا؛ مجرب؛ هانييا	35	السماء
36	غير صاف؛ الجو؛ صافيا	37	أجرد؛ سايح؛ غضبان؛ راضييا
38	مخترط؛ ماض؛ أمرا؛ ناهيا	39	أسمر؛ ذي؛ واردا؛ ساقيا
40	الأرض	42	أنت؛ الذي
43	سيفك؛ كف	44	سام؛ أخي
45	الأستاذ؛ تريه؛ نفس	47	ثانيا

هذا عدك عن الضمائر المتصلة والمستترة للمفرد المخاطب العائد على كافر أو على المتبني نفسه، وفي ذلك توحد لعظمة الممدوح المصريح بها، ولعظمة الذات الدفينة في أعماقه. فهو حتى عندما يتحدث عن نفسه يطل علينا بضمير المخاطب للذات دون المفرد المتكلم سمةً من سمات العدول الصرفي في القصيدة.

وهذا التضاد في المبنى ، العاكس لوحدة المعنى من خلال الدلالة الضدية ، ليس سمة عابرة هنا ، فالتصارع النفسي المتناقض عند الشاعر ، والحيرة والقلق والتشتت الباحث عما يطمئن النفس ويروّح عنها تفشّي إلى المبنى ، عاكساً تضاداً لفظياً ، قد يهدف إلى تبديد الرتابة في فضح الشوق والألم والحنين. فمن ذلك :

الكلمة X ضدها	الكلمة X ضدها	الكلمة X ضدها
الموت X شافيا	المنيا X أمانيا	الموت X شافيا
الضواري X الحياء	غدارا X واثيا	الضواري X الحياء
سقاء X تساخيا	الصبا X شبيبي	سقاء X تساخيا
راكبا X ماشيا	قواصد كافور X توارك غيره	راكبا X ماشيا
عون X عذاريا	الجيش الغازي X الفرد العافي	عون X عذاريا
غير صافيا X صافيا	غضباننا X راضيا	غير صافيا X صافيا
يديه X ثانيا		يديه X ثانيا

*الضدية والمستوى النحوي في النص

ثمة انزياح على المستوى النحوي يوحى أيضاً بالضدية ، فقد ورد الممنوع من الصرف مصروفاً في مثل: ضواريا ، وجوارياً ، وحوافياً ، وسوامعاً ، أفاعياً ، ومأقياً ، وعذارياً ، ومساعياً ، ومراقياً ، وغضباناً ، وعمائراً ، وفيافياً. وليس صرفه هنا محمولاً على الضرورة أو التناسب كما يخرج علماء النحو والصرف ، فالأسترابادي ، مثلاً ، ينقل رأي ابن الحاجب والأخفش في ذلك قائلاً: « إن صرف ما لا ينصرف مطلقاً ، أي في الشعر وغيره: لغة الشعراء ، وذلك أنهم كانوا يضطرون كثيراً لإقامة الوزن إلى صرف ما لا ينصرف ، فتمرّن على ذلك ألسنتهم ، فصار الأمر إلى أن صرفوه بالاختيار ، وعليه حمل قوله تعالى: ﴿سلاسلًا وأغلالًا﴾ [الدهر 4] و ﴿قواريرا﴾ [الدهر 15] » (1).

ويردّ هذا التعمد في الخروج عن القاعدة من عربيّ فصيح اللسان تربى في البادية لا إلى الضرورة والتناسب فقط ، ولكن إلى حاجة في نفسه يحاول التلميح بها ، على عادته في اللجوء للتورية دون التصريح ، ولافتضاح المراد عن طريق ستره ، فهو في أعماقه يرى في رحلته لكافور مهانة له قلبت موازينه ، فأبى إلا أن يقلب موازين النحو في قصيدته فيصرف ما جاء في اللغة ممنوعاً ، ولا سيما أن الكلمات التي انصرفت لم تكن مقصورة على القوافي فقط لئلا يبرمها إلى الضرورة والتناسب. بينما غلبته سلبته فجاء الممنوع ممنوعاً على الأصل في بعض الكلمات على نطاق ضيق من مثل: صوادر ، وأجرّد ، وكتائب . فموازنة عددية بين

(1) الرضي الأسترابادي: شرح كافية ابن الحاجب. 92/1.

الممنوع والمصروف الممنوع في الأصل لعلّة أو علتين تدلّنا على تعمّده تطويع اللغة وأدواتها لخدمة غرضه.

ومما يؤكد تمكنه وتعمّده هذا الذي رأيته أن أغلب جموع التكسير التي جاء بها إنما هي من صيغة منتهى الجموع التي يعدّها النحويون أقصى جموع التكسير ، ويطلقون عليها مصطلح « وزن غاية جموع التكسير » حيث يجمع جمع التكسير جمعاً بعد جمع ، فإذا وصل إلى هذا الوزن امتنع جمعه. فأتى المتنبّي بأقصى جمع تكسير ليعكس حالة الانكسار النفسي ، والتشتت الذهني ، وعدم الرضا الذي يعيش.

ومما يتماشى مع هذا الانزياح النحوي المنعكس على المعنى يلجأ إلى النادر في استعمال القاعدة النحوية للحرف (لا) العامل عمل (ليس) ، حيث الجاري على سنن أهل العربية في الكلام أن يأتي كلُّ من اسمها وخبرها نكرتين ، ولكن اسمها هنا جاء معرفة على النادر في هذا البيت:

إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقياً
وإن عدت الاستعارة ضرباً من الانزياح التركيبي الذي يعكس الضدية المشكّلة أخيراً للوحدة الموضوعية للنص ، فإن الاستعارة التمثيلية التي استندت إلى الحكمة تترجم صورة ضدية في ذاتها ، وتفتضح التناقض النفسي الذي يعيش ، إذ قال :

فما ينفع الأسد الحياء من الطوى ولا تتقى حتى تكون ضواريا
فالأسود التي اعتادت الجرأة والافتراس ، حتى تهابها الأرواح العاقلة وغير العاقلة ، لا ينفعها الحياء لتحقيق هدفها في التمكن من فريستها. عند جوعها ، لأن في ذلك هلاكها. وإذا عرفنا أن « الضواريا » تحمل في طياتها معنى الوقاحة والجرأة تكون مقابلة للحياء هنا. وكأنه يلمح بحاجته عند كافور ، فهو يريد الولاية التي أخلف وعده فيها معه سيف الدولة ، ولن يشه الحياء عن الإفصاح برغبته هذه دون تردد ، فحاله شبيه بحال الأسد الذي يقتلها الحياء عن طلب مرادها. وقد ورد قياس حاله في المعركة بحال الأسد وفريسته التي يأبى الرجوع إليها ثانية؛ كونه ملكاً ، تنزّه أفعاله عن التكرار ، كملك الغابة ، إذ قال:

وأنت الذي تغشى الأسنّة أولاً وتأنف أن تغشى الأسنّة ثانياً
وهكذا نستطيع أن نلاحظ من خلال الدراسة الدلالية ، وفق منظور الضدية ، لقصيدة المتنبّي المتلاحمة عضوياً ، كيف تصاقت المباني: صوتياً و صرفياً ونحوياً مع المعنى ذي الدلالة الموحدة بهدف إيصاله واضحاً صادقاً معبراً عن المبتغى ،

وكيف استطاع التحليل الدلالي أن يبرز ذلك التوافق بين الاتساق اللفظي والانسجام الدلالي بغرض فهم النص بصورة صحيحة ، وشكل مثال. كل ذلك بفضل شجاعة العربية التي وسمها بها صديقه ابن جنيّ في خصائصه ، إذ استطاع المتنبي أن يسخر اللغة بمستوياتها الأربعة لخدمة غرضه ، وكيف سيطرت نزعات نفسه المتناقضة على لغته؛ فانعكست تضاداً لغوياً ، لا على سبيل الهنة التي تضعف النص ، وإنما جاءت على سبيل التمكن من عبقرية مبدع.

المصادر والمراجع

1. الأستراباديّ ، محمد بن الحسن ، رضيّ الدين: أشرح شافية ابن الحاجب (د.ط) ، تحقيق: محمد نور الحسن ، ومحمد الزفزاف ، ومحمد مجيب الدين عبد الحميد، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، 1982م.
- ب. شرح كافية ابن الحاجب ط1، تحقيق: إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلميّة ، بيروت ، 1998م.
2. أنيس ، إبراهيم: الأصوات اللغويّة. (د.ط) ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، القاهرة ، 1992م.
3. إيلوار ، رونالد: مدخل إلى اللسانيّات. ط(1) ، ترجمة: بدر الدين القاسم. مطبعة جامعة دمشق ، 1980م.
4. بشر ، كمال محمد: دراسات في علم اللغة . ط (9) ، دار المعارف ، مصر ، 1986م.
5. أ. ابن جنيّ: عثمان ، أبو الفتح: الخصائص. (د.ط) ، تحقيق: محمد عليّ النجار. المكتبة العلميّة، (دم) ، (د.ت)
- ب. سر صناعة الإعراب. ط(2) ، تحقيق: حسن الهنداوي. دار القلم ، دمشق ، 1993م.
6. حسان ، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها . ط(3) ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1998م .
7. الرماني ، علي بن عيسى ، وأبو الحسن ، والخطابي حمد بن محمد البستي ، أبو سليمان ، والجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن ، أبو بكر: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ط(2)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف ، مصر ، 1968م .
8. العكبري ، عبد الله بن الحسين ، أبو البقاء : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي. (د.ط). تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي. دار المعرفة ، بيروت ، (د.ت) .

معمارية الصورة في النص الشعري المعاصر (جدارية محمود درويش أَمْوَدَجَا).

خالد مديحة*

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى رسم معمارية الصورة الشعرية في جدارية محمود درويش التي اتسمت بالبعد الجمالي والبعد الدلالي والتي تعبر عن سيرة ذاتية بلغة شعرية تمتاز بالإيحاء والانزياح ، لذلك انصب اهتمامنا على هذا النوع من الصور الشعرية بغية الكشف عن معالمها الخفية التي حققتها جدارية ، فتعرضنا في هذه الدراسة إلى قراءة للصور الصورة الثيمية والصورة اللونية والصورة المفارقة التي حققت جمالية للمتن الشعري المنتقى مشكلة في النهاية هندسة جمالية.

:Abstract

This study aims to determine the architecture of the poetic vision at **El jidariyya** (mural) of Mahmoud darouiche, which characterized by the esthetical and semantical view, it is considered as a CV through a significant and subjective poetical langage, for this, we focus our attention on the wind of the poetical vision in order to discover its meanings.

توطئة

تعدّ الصورة الشعريّة من العناصر الأساسية والمركزية المكوّنة للنص الشعري، لأنّها المولدة للدلالات الإيحائية ، كما تعتبر من علامات الإبداع الشعري. وبدونها لا يمكن للقصيد أن تكتمل خاصة القصيدة المعاصرة ، وهذا راجع لحيويتها وفعاليتها التي تشكل عضويتها ، كما تسمح الصورة للقارئ الولوج في عالم القصيدة وفك شفراتها حتى وإن لم يصل المتلقي إلى المعنى اليقيني ، لأنّها في أغلب الأحيان تكون مرتبطة بالخيال أكثر من ارتباطها بالعالم الحسيّ ، لذلك نجد الصورة من حيث المفهوم لم تعرف استقرارا ، لأنّ لكل ناقد تصوّره

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج بالبويرة .

الخاص لأنها مرتبطة في معظم الأحيان بالشعر ، هذا الأخير يتّصف بلغته الانزياحية التي لا نستطيع تحديد معانيها بصفة نهائية ، إضافة إلى انتمائه إلى عالم الإبداع ، هكذا تمثّل الصورة همزة وصل رابطة بين الشاعر ومتلقيه ، باعتبارها حاملة لتجربة إنسانية نفسية وشعورية. ولما كان لهذه الصورة طبيعة إنسانية وفنية وجمالية جاءت هذه الدراسة المعنونة بمعمارية الصورة على مستوى النص الشعري المعاصر من خلال جدليّة محمود درويش ، التي اقتصرنا فيها على ثلاث محطات من الصور الصورة الثيمية ، الصورة اللونية ، الصورة المفارقة محاولين استخراج الدلالة الإيحائية والجمالية على مستوى كل صورة.

أولا- الصورة الثيمية

وهي عبارة عن حضور صور مهيمنة في القصيدة تكون هي المحور الرئيسي لها ، كما تتمثّل في « تلك الصور التي تتردّد في أعمال الفنان بأشكال بيائية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية ، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة ، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص»⁽¹⁾. والمتأمل في قصيدة « جدلية» يرى أنّ الصورة الثيمية المهيمنة هي صورة الموت التي تتكرر بنسب متفاوتة ، وبصيغ أسلوبية مختلفة ، تبين رؤيته وموقفه تجاه هذا الموضوع ، وبعدها تأتي صورة الغربة التي لا تختلف عن صورة الموت ، فكلاهما تجسدان حالة نفسية عاشها الشاعر.

1. ثيمة الموت

شغل الموت تفكير الإنسان ، وأرقّ باله على مرّ العصور ، كما أثار في أعماق نفسه تساؤلات واستفسارات عن جدلية الموت والحياة ، وسرّ الفناء والزوال ، حيث عبّرت عن هذا الموضوع ثقافات الشعوب وفلسفاتها وأساطيرها بمستويات متباينة ، وذلك بنقلها لتصورات حول طبيعة العدم والبقاء ، فكان الشعر واحدا من الفنون الإبداعية التي نقلت هذه التجربة ، ولما كان درويش واحدا من الشعراء الذين عانوا ألم المنفى والغربة ، انعكس ذلك على شعره ، فصوّر ذلك الصراع المحتدم بين الذات المتكلمة والموت ، فتمثّلت الصور الثيمية في الموت ، الذي تكرر ثلاث عشرة مرة ، متّخذا صيغا مختلفة جاءت على النحو التالي:

- أ - الموت / بصيغة تكرار اللازمة « أيها الموت انتظرنني».
- ب - الموت / بصيغة النداء « يا».
- ج - الموت بصيغة « أريد أن أحيأ».

أ - الموت بصيغة «أيها الموت انتظرنى»

تعتبر تجربة الموت عميقة ومؤثرة عند درويش و هذا ما جعله يُعبّر عنها بصيغ متفاوتة التعبير ، حيث يقول:

أيها الموت انتظرنى خارج الأرض
انتظرنى في بلادك ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك انتظرنى...
فيا موت انتظرنى ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش (2) ،

ولتجربة الموت عند محمود درويش صدى وعمق يظهرها الحوار الذي أجراه مع الموت ، ويرى فيه طرفا حيا ، حين طلب منه الانتظار بغية تسوية وضعيته ، كما يوضح هذا المقطع وصية الشاعر الأخيرة من خلال استعمال الأفعال انتظر ، أنهي ، الدالة على أنّ هناك أمور عالقة لا بدّ من إنهاؤها ، ولا يقف عند هذا الحد بل تستمر وصيته التي تتّصف بالأمل ، حيث يقول :

لا تضعوا على قبري البنفسج ، فهو
زهر المحبطين يذكر الموت بموت
الحب قبل أوانه وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت ، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت(3).

كما نجده يخاطب الموت بأن يعطيه فرصة حتى ينهي ترتيب ما تبقى من أمور:

أيها الموت انتظر حتى أعدّ
حقيقتي: فرشاة أسناني ، وصابوني
وماكنة الحلاقة ، والكولونيا ، والثياب(4).

وفي سياق مخاطبته للموت بالانتظار الذي يمثّل له القسوة والمرارة نجده يدعو إلى علاقة ودية بينهما، يقول:

فلتكن العلاقة

بيننا ودية وصريحة : لك أنت
مالك من حياتي حين أملاها...
ولي منك التأمل في الكواكب.
لم يمت أحد تماما. تلك أرواح
تغيّر شكلها ومقامها / (5).

إن الشاعر مشغول بالموت الذي أوقد في نفسه إحساسا بالقلق لدرجة أنه أصبح يخاطبه ، ويدعوه إلى إقامة علاقة حيّة بينهما ليتمكن من إكمال مساره ، فكما تحتال اللغة بأساليبها المجازية والانزياحية على الواقع الإبداعي ، كذلك يستخدم الشاعر عبارات مجازية بغية الوصول إلى هدفه المنشود ، وهذا ما يعكس وظيفة اللغة التي لا تكمن في «توصيل المعلومات والأفكار ، بل إنها رمز يتفاعل فيه شعور الشاعر مع الموضوعات الخارجية ، يتولد منها معا شكل جديد ، هما العمل الشعري» (6).
وتستمر مخاطبة الموت في القصيدة ، إذ يقول:

ويأبىها الموت التبس واجلس
على بلور أيامي ، كأنك واحد من
أصدقائي الدائمين ، كأنك المنفي بين
الكائنات. ووحده المنفي. لا تحيا
حياتك. ما حياتك غير موتي. لا
تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفال
من عطش الحليب إلى الحليب (7).

تعبّر هذه الصورة عن مدى عمق تجربة الشاعر وهو يصارع لحظات الموت حيث نقل هذا المشهد بلغة شعرية تتسم بالإيحائية التي جاءت مبنية على تبادل المدركات وذلك «بأن تكتسب الماديات صفات المعنويات ، أو المعنويات صفات الماديات» (8)، والذي حصل على مستوى هذا المقطع أن اتخذ الموت وهو شيء معنوي صفة مادية من خلال الفعل «التبس واجلس» وهذا ما يسمى بالتجسيد وفي نفس الوقت جعل الصورة تحيا في ذهن المتلقي ، وهذا ما يفسر اعتماده على الصورة الحركية أو الصورة المشهدية التي عملت على تكثيف الموقف الشعوري ، وإيصال الرؤية الشعرية للمتلقي نابضة وهذا ما حقق للجدارية جانبا من الجمالية.

ب - الموت / بصيغة النداء يا

أما رؤيته للموت بهذه الصيغة فإنها تحمل نبرة استخدمها الشاعر للتعبير عن موقفه ، كما تكشف عن قوته وتجلده ، لأنّ الموت عنده مادي أكثر منه معنوي ، ينظر إليه نظرة المتفائل المنتصر ، ويأبى الخضوع له ، يقول:
يا موتنا! خذنا إليك على طريقتنا ، فقد نتعلم
الإشراق...

لا شمس ولا قمر عليّ
تركت ظلي عالقا بغصون عوسجة
فخف بي المكان
وطار بي روعي الشرود(9).

يحبّد الشاعر في هذا المقطع الموت على طريقته التي تقوده إلى عالم الإشراق الذي مثّل له بلون الزمرد والزرجد ويعتبره الدرّع الواقعي ، حيث يقول:

يا موت ، يا ظلي الذي
سيقودني ، يا ثالث الاثنين ، يا
لون التردد في الزمرد والزرجد ،
يا دم الطاووس يا قناص قلب
الذئب ، يا مرض الخيال ، اجلس
على الكرسي!(10).

كما تبقى مخاطبته للموت بياء النداء قائمة ، يقول:
ويا موت انتظر ، واجلس على
الكرسي ، خذ كأس النبيذ ، ولا
تفاوضني ، فمثلك لا يفاض أي
إنسان(11).

إنّ هذا المقطع ملئ بالتجريد ، الذي أحدث انزياحا على مستوى الصورة التي تبقى من أهمّ المحطات التي يمرّ عبرها الفنان لبث تجربته وتجربة غيره ، في إطار كليّ وشموليّ إذ من أهمّ «مميزات الصورة الشعرية الجديدة (...) أنّها صورة كلية تتجاوب أصداؤها في كل أرجاء القصيدة ، بحيث لا يمكن أن تنفصل واحدة من الصور الجزئية دون أن تفقد وظيفتها الحيوية في الصورة الكلية للقصيدة»(12).ولما كان الموت عند محمود درويش موتا ماديا ، لا ينال من البشر

سوى ذلك الجانب الجسدي الطيني ، كان على يقين أنّ جوهر الشيء هو القادر على مجابهة الموت وكسره ، لأنّ الموت الذي يخشاه الشاعر هو موت اللغة والإبداع ، إذ إنّ الأعمال الأدبية الإبداعية هي القادرة على مقاومة هذا الخصم ، والخلود بالنسبة للشاعر يتحقق بفضل آلية الكتابة ، لأنّ الصورة الشعرية عند محمود درويش تقوم بتجسيد الحقائق النفسية والذهنية

كما تتجلى صورة الموت في الاستفهام والاستفسار عن طبيعته ، حيث يقول:

يا موت ، هل هذا هو التاريخ ،
صنوك أو عدوك ، صاعدا ما بين
هاويتين؟ قد تبني الحمامة عشها
وتبيض في فوذ الحديد. وربما ينمو
نبات الشيخ في عجلات مركبة محطمة.
فماذا يفعل التاريخ ، صنوك أو عدوك ،
بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السماء
وتذرف المطر المقدس؟/ (13).

جاءت صورة الموت في هذا المقطع معبرة عن السلام من خلال توظيفه للفظ « الحمامة »، ودالة على الخصب والتناسل من خلال توظيفه للفعل « تزوج » ودالة على النماء بفضل ما تذرفه المطر على الأرض المقدسة ، وهذه العناصر تأتي مجتمعة للتعبير عن الصورة الكلية التي يعتبر الرمز واحدا من مكوناتها باعتبارها « وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية ، يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة » (14).

ومن خلال ما تقدم عن هذه الصيغة الندائية التي استخدمها الشاعر كآلية يخاطب بها الموت يستطيع القول إن جمالية هذه الصورة تظهر في توظيفه لأسلوب النداء الممثل بالأداة « يا » التي لم تأت اعتبارا وإنما جاءت لغرض أراد به تبيان موقفه من الموت ، كما جاءت هذه الأداة متممة بقيم أسلوبية عملت على تشكيل الصورة الشعرية وهندستها ، كما تجسّدت وظيفتها في لفت انتباه القارئ.

ج - الموت / بصيغة أريد أن أحيأ :

تبيّن هذه الصيغة أنّه على وشك النهاية ، أو أنّه مات ويطلب العودة بتوظيفه

اللذين «أريد» و«أحيا» اللذان يدلان على رفضه للموت لأنه لم يمه ما أُسند له من مهام ففي كل مرة كان يلجّ على الحياة بهذه الصيغة ، ولكن كل صيغة يعطيها بعدا غير البعد الذي تتميز به الأخرى ، لذلك جعل من الموت المحور الذي قامت عليه قصيدته ، يقول:

في المقام الأول:

وأريد أن أحيا...

فلي عمل على ظهر السفينة. لا

لأنقذ طائرا من جوعنا أو من

دوار البحر ، بل لأشاهد الطوفان

عن كذب. وماذا بعد؟ ماذا

يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟(15).

وفي المقام الثاني نجده يقول:

وأنا أريد ، أريد أن أحيا...

فلي عمل على جغرافيا البركان

منا أيام لوط إلى قيامة هيروشيما

واليباب هو اليباب(16).

أما في المقام الثالث ، يقول:

وأنا أريد ، أريد أن أحيا ، وأن

أنساك... أن أنسى علاقتنا الطويلة

لا لشيء ، بل لأقرأ ما تدونه

السموات البعيدة من رسائل(17).

نُميز في هذه المقاطع ثلاث صور ، كل صورة تختلف عن الأخرى ، وفي نفس الوقت تعتبر مفتاحا للدخول إلى الثانية ، وإلى الثالثة ، المقطع الأول عبارة عن صورة رمزية قصد بها «الوطن» والسفينة جاءت لتدلّ على عدم الثبات في مكان واحد مثلها مثل الأرض التي تركها تعاني من اللااستقرار والاضطراب ، بينما الصورة الثانية وإن ابتدأت بالفعل نفسه الذي جاءت به الصورة الأولى إلا أنها لا تحمل الدلالة ذاتها ، وهذا ما يوضحه تكرار الفعل «أريد» الذي يدلّ على التأكيد وعدم الخضوع. أمّا فيما يخصّ الصورة الثالثة جاءت معبرة عن الإرادة التي تلزم

عليه نسيان الماضي والتفكير في المستقبل من خلال الفعل «أنسى».
ومثلما استخدم هذه الصيغ التي عبّر بها عن الموت بصريح العبارة سواء
الاسم فان باستخدامه الفعل أو الأسمفإننا نجده تحدّث عنه بصيغ أخرى تحيل
على مفهومه من مثل: العدم ، الغياب ، البعث ، القيامة ، المقبرة ، الكفن ، يقول:

سأصير يوماً طائراً ، وأسأل من عدمي

وجودي.

...أنا الغياب. أنا السماوي

الطريد(18).

أما فيما يخص حديثه عن المقبرة والكفن يقول:

يا أبانا الذي أخطأ المقبرة!

رأيت رفاقي الثلاثة

وهم

يخيطون لي كفنا

بخيوط الذهب(19).

كما عبّر عن مفهومه للموت بكلمة القيامة ، يقول:

من أنت ، يا أنا ؟ في الطريق

اثنان نحن ، وفي القيامة واحد

خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى

صيرورتي في صورتي الأخرى(20).

تُحيل هذه الألفاظ على مفهوم الموت عند الشاعر الذي يُعدّ الموضوع
المهيمن الذي شكّله جداريته ، كما لم يقتصر على مثل هذه تتقاض بل جاءت
كلمات أخرى في سياق حديثه تدلّ على الموت من مثل: الفناء ، السراب ،
التلاشي ، التابوت ، الجنازة النهائية ، الرحيل...

وما يمكننا قوله عن هذه الصور التي وظّفها درويش للحديث عن الموت أنّه
في كل مرة كان صامداً و متمسّكاً بموقفه اتجاهه ، وهذه القوة التي تلازمه لم تأت من
العدم بل جاءت نتيجة مكابذته ومواجهته لأزمات ومعضلات لذلك «كلما ضاق
الخنق عليه تجدد وازداد اشتعالاً، وتوهجاً، فالضغط لا يقتله وإنما يحييه ، والمصاعب
لا تسد عليه الطريق ، وإنما تفتح أمامه سبلاً واسعة عريضة»(21).

2 - ثيمة الغربة

الغربة هو ذلك الشعور الذي ينتاب الإنسان عموما والشاعر خصوصا بعدم الانتماء إلى المكان الذي ولد فيه ، وترعرع بين أحضانه. لذلك يشعر باتساع الهوة بينه وبين وطنه ، لاسيما إذا كان شاعرا مثل محمود درويش الذي عانى ويلات الغربة ، غربة النفي ومرارته ، وغربة العلاج ، و بالتالي عايش غربتين ، غربة قسرية حتمية تمثلت في النفي ، وغربة اضطرارية للعلاج وما يحيط به ، لذلك تعتبر الغربة الأولى أقسى وأمر من الثانية ، وإن كانت هذه الأخيرة أيضا تمثل اللاإتماء له وهي غربة نفسية ، يقول:

وأنا الغريب بكل ما اوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد ، تخضعني بحرف الياء عاطفتي ،
وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور
كوكبا أعلى. وللکلمات وهي قريبة منفي.
ولا يكفي الكتاب لكي أقول:

وجدت نفسي حاضرا ملء الغياب.
وكلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة ،
هل أنا الفرد الحشود؟(22).

يظهر مفهوم الغربة داخل هذا المقطع في هذه الكلمات الغريب ، بعيدة ، منفي ، الغياب ، الغريبة ، التي جعلته يبتعد عن وطنه الحبيب ، بالإضافة إلى ظروف خارجية لم يكن يتحكم فيها ، لذلك نجده يعيش غربة نفسية أثرت على واقعه المادي ، كما تظهر صورة الغربة جليا في هذا المقطع الذي يبين فيه الأثر الذي أحدثته له وعمقت فاعليته على مستوى الذات ، حيث جعلت منه إنسانا مشتتا مضطربا مشتقا للانتماء يقول:

وأنا الغريب. تعبت من « درب الحليب»
إلى الحبيب. تعبت من صفتي.
يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو
نفسي في المرايا:

هل أنا هو؟ (23).

بدأت لحظة الغربة في هذا المقطع عندما وظّف ضمير المتكلم «أنا» الذي عكس ما بداخله من فراغ، وألم، الذي زرع في نفسه الشك وجعله يتساءل حول ما إذا كان هو نفسه من يعيش هذه الحالة المزرية، أم هي عبارة عن حالة عابرة لا غير كما تكشف هذه الصورة عن عمق تجربته النفسية التي استطاع نقلها إلى المتلقي حيةً ونبضةً وهذا باستعماله لغة تفي بالغرض حيث نجد «الشاعر الجديد يخلق لغة ذات دلالات وارتباطات مغايرة للغة التي نستعملها» (24)، مثلما هو ممثل على مستوى هذا المقطع الذي لجأ الشاعر فيه إلى توظيف الجناس «الحليب، الحبيب» الذي أعطى تناغماً صوتياً إيقاعياً يحمل المتلقي على الإصغاء، وهذه ميزة يتّصف بها الشعر الذي يعتمد اللغة الإيحائية.

ثانياً - الصورة اللونية

يعدُّ اللون من الوسائل الفنية البارزة التي أضحى الشاعر المعاصر ميّالاً إلى توظيفه، كونه حاملاً لشحنة إيحائية، يستطيع التعبير به عن تجربته الشعورية كما يعدُّ «بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعاداً فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص» (25)، كما تضيفي الألوان بتشكيلاتها المختلفة وتدرجاتها دلالة إيحائية على الواقع عند رؤيتها، خاصةً عندما توظف في الشعر وتكون عاكسة لرؤى، ومواقف متعدّدة.

أمّا عن طبيعة هذه التقنيّة عند محمود درويش في الجدارية جاءت بتوظيفه للونين بارزين اللون الأبيض، واللون الأخضر، الذي يتخللها اللون الأحمر بمشتقاته كالدم، وشقائق النعمان، فما هي دلالاته في قصيدة جدارية؟ وما طبيعته؟.

1 - دلالة اللون الأبيض

كثيراً ما يقترن اللون الأبيض بالأمل والتفاؤل والصفاء ويمثّل دلالة إيجابية، وفي نفس الوقت قد يخرج إلى دلالة مغايرة ويأخذ معنى التشاؤم والفناء، لاسيما إذا ربطناه بأخر ما يلبسه الإنسان من «كفن» ذي اللون الأبيض، لذلك يطالعنا اللون الأبيض في القصيدة بصورة مطلقة بدءاً من المقطع الأول، يقول:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى. ولم احلم بأني
 كنت أحلم.
 (...) وكل شيء أبيض ،
 البحر المعلق فوق سقف غمامة
 بيضاء. واللاشيء أبيض في
 سماء المطلق البيضاء. كنت ولم
 أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
 الأبدية البيضاء.
 (...) أنا وحيد في البياض
 أنا وحيد... (26) .

أخذ البياض في هذا المقطع دلالة سالبة لاقتترانه بأشياء تعود إلى العالم الآخر ، مثل: سماء المطلق ، الأبدية ، ولئن ارتبط هذا اللون في أذهاننا بصفة الطهر والنقاء ، فإننا نلمحه في نص درويش يمثل دلالة سالبة ارتبطت بالموت والتلاشي والمعاناة التي مرّ بها ، كما تمكن هذا اللون من نقل تجربة إنسانية ، وفي نفس الوقت يعتبر مرآة عاكسة لمرارة الغربة التي جعلته وحيدا من مثل: « أنا وحيد في البياض ، أنا وحيد » ، وتستمرّ دلالة هذا اللون بسليبتها في مقاطع القصيدة ، حيث يقول:

رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
 وهم
 يخبطون لي كفنا (27) .

يظهر اللون الأبيض في كلمة « الكفن » ذات الدلالة السالبة المعبرة عن الموت بدليل الفعل « ينتحبون » التي تبين أن هناك ألما ومعاناة ، وارتباط الموت بالكفن هو الذي أظهر اللون الأبيض وعكس دلالاته.

كما اقترن اللون الأبيض بالمرضعة ، يقول:
 تقول ممرضتي: أنت أحسن حالا.
 وتحقني بالمخدر: كن هادئا
 وجديرا بما سوف تحلم
 عما قليل... (28) .

إنّ دلالة هذا اللون يظهره الفعل « تحقنني » الذي يدلّ على أنّه ما زال مريضاً يعاني الألم ، فلولا وجود هذه المعاناة لما اضطرتّ إلى حقنه ليرتاح ، كما تستمرّ هذه المحاورّة بين الشاعر والممرضة التي ترمز للون الأبيض الذي يتّخذ دلالاته السالبة من خلال الفعل « تهذي » ، يقول:

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيراً ، وتصرخ: يا قلب

يا قلب ، خذني

إلى دورة الماء.../ (29).

يحمل اللون الأبيض الدلالة السالبة في هذه المقاطع وذلك نتيجة شعوره بالغرّة ، والمرض والظروف التي يعانيها في بلده الأم ، التي جعلته يحمل شعوره بطاقة فولاذية عبّر عنها اللون الأبيض الذي ربطه بالأزليّة والأبدية واللاشيء والمطلق ، ولكن على الرغم من ذلك لم تجعل منه هذه الحالة شخصاً مهزوماً مكسوراً بل ظلّ في عمليّة حوارية مع الموت ، فكان اللون الأبيض وسيلة للتعبير عن الحالة النفسية التي كان يعيشها وهو ممدّد على فراش المرض إثر تعرضه لعمليّة جراحية ، لذلك استطاع اللون الأبيض أن ينقل حالة من الحالات النفسيّة التي مرّ بها الشاعر على أرض الواقع ، كما أصبح « حالة إبداعية خاصة متدخلة في صلب النسيج الشعري وفاعلة في جوهر المعنى الشعري ، بحيث يتحول إلى آلية إنتاج تنسجم وتتألف مع آليات إنتاج الأخرى » (30) ، وما يمكن قوله حول هذا اللون ذي الدلالة السالبة أنّه أفضى إلى علامات تدلّ على:

- الموت.

- المرض.

- المعاناة.

- الغرّة.

- النفي.

- الألم.

2 - دلالة اللون الأخضر

يمثّل اللون الأخضر الحياة والأمل في الجدارية ، الذي مثّل له بلفظه الصريح ، إضافة إلى توظيفه بمشتقاته كالخضرة ، والشجر ، والحشيش ، والكروم ، والربيع ، والزمرد ، والزبرجد ، وغيرها من المشتقات الدالة على الاخضرار ،

كما جاء موحيا ومشحونا بدلالة إيجابية لاقتترانه في كل مقطع بمظاهر الحياة التي تبعث على التفاؤل ، ومن الملفت للانتباه في القصيدة أننا نلمح حضورا قويا لعبارة أخذت صدى صوتيا في قوله:

خضراء أرض قصيدتي خضراء. نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة: أه: يا أختي (31).

نلمس في هذا المقطع أنّ اللون الأخضر اتخذ الدلالة الإيجابية لاقتترانه « بالنهر » الذي يكون مفعما بالحياة الدالة على الخصب ، والنماء ، كما يظهر عند تكراره للفظ « خضراء » التي يريد بها تقديم الصورة الجميلة والطيبة لهذه الأرض ، لذلك جاء اللون الأخضر « دالا على الحياة والأمل والاستبشار » (32).

وتبقى دلالة اللون الأخضر تدلّ على الخصب ، حيث يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في
خصوبتها.

ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته (33).

فعلت الخصوبة والنرجس والماء الدلالة الإيجابية للون الأخضر وجعلته يعبر عن تجربة مليئة بالحرية والانتصار ، كما يستمر في تكرار اللازمة السابقة ولكن في كل مرة يضيف عليها دلالة إيجابية تأتي مقترنة بمظاهر التجدد والبعث يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء ، عالية...
على مهل أدونها ، على مهل ، على
وزن النوارس في كتاب الماء. أكتبه
وأورثها لمن يتساءلون: لمن نغني
حين تنتشر الملوحة في الندى؟...
خضراء أكتبها على نثر السنابل في
كتاب الحقل ، قوسها امتلاء شاحب
فيها وفي. وكلما صادقت أو
آخيت سنبل تعلمت البقاء من
الفناء وضده: « أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية. وفي

موتي حياة ما...» (34).

نلاحظ في هذا المقطع أنّ اللون الأخضر اكتسب دلالة إيجابية لاستناده على عناصر كثفت من فاعليته مثل: عالية ، الماء ، الندى ، السنابل ، الحقل ، البقاء القمح ، حياة ، والذي زاد من إيحائيته هو مجيء الفعل «تخضر» بهذه الصيغة التي تدلّ على الحركة ، وفي نفس الوقت توحى هذه الكلمات على التجدد والاستمرار.

وكما وظّف الشاعر هذا اللون بلفظه الصريح «خضراء» وظّفه بمشتقاته ، التي جاءت حاملة لشحنات دلالية يسعى من خلالها إلى بعث حياة جديدة يتجاوز بها حالته المرضية ، كما لم يعد هذا اللون يمثل تلك الدلالة البسيطة الدالة على اخضرار الأرض الذي يثير فينا شعورا بالراحة والأمل ، وإنّما أصبح يمثل درجة من الخصب لحياة ثانية ، كما لم يعد هذا اللون مجرد أصباغ «تراها العين فتستحسن منها ما تريد ، وتكره منها ما لا تريد ، إنّما اللون دلالة عميقة تجذر فكرا وثقافة ورمزا» (35).

وفيما يلي بعض النماذج الدالة على اللون الأخضر عن طريق مشتقاته:

سأصير يوما كرامة ،
فليعتصرني الصيف منذ الآن ،
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري! (36).

تظهر دلالة اللون الأخضر في هذا المقطع بلفظة «كرامة» التي تُحيل على الخلود وفي نفس الوقت على الزوال ، ولكن هذا الأخير لا يحيل على دلالة سالبة بقدر ما يمثل دلالة إيجابية وذلك عبر تحولها إلى مشروب ، والذي يدلّ على فاعليتها هي الأفعال «يعتصرني» و«يشرب» الدالة على الحركة لذلك «تعتمد الصورة الشعرية في تشكيلها الصورية على حركة الأفعال الشعرية داخل الصورة ، فكلما كانت لغة الصورة محتشدة بالأفعال الحركية فإن الصورة الشعرية تكون ضاجة بالحركة والتدفق» (37). كما نجد هذا اللون دالا على الإيثار وذلك من خلال تقديم التضحية للآخرين:

وأوزع القمح الذي امتلأت به روحي
على الشحرور حطّ على يدي وكاهلي ،
وأودع الأرض التي تمتصني ملحا ، وتنثني
حشيشا للحصان والغزالة (38).

تحدّد دلالة اللون الأخضر بلفظة « القمح ، والحشيش » اللذين يحملان دلالة العطاء والخير ، لاسيما عندما اقترننا بالفعالين « أوزّع وينثر » اللذين بدورهما يعبران عن تعميم الفائدة دون احتكارها ، فكان هذا اللون بمثابة الوسيلة الناقلة لمشاعر وأحاسيس الذات المتكلمة التي بوسعها تقديم النفس من أجل الأرض التي احتضنتها.

وهكذا نستطيع القول إنّ اللون الأخضر جاء حاملا لدلالة إيجابية ، ويخضع لبنى عميقة داخلية مشحونة بالدلالات الموحية والمتعددة التي تصبّ كلها في حقل واحد هو الحياة لذا يعدّ « من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة (...) ويبدو أنه استمدّ معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات » (39).

ويبقى لكل لون دلالة ودلالة اللون الأخضر تتمثل في:

- العطاء.
- الإيثار.
- الخلود.
- الخير.
- الأمل.
- التفاؤل.
- الخصوبة.
- التجدد.
- البعث.
- النصر.

3 - دلالة اللون الأحمر

يحتلّ اللون الأحمر المرتبة الثالثة على مستوى « جدارية » ، حتّى وإن لم يذكر في كثير من المقاطع بلفظه الصريح ، بل جاء تحت كلمات مشتقة وأغلبها لفظة « الدّم » الذي يحيل مباشرة على اللون الأحمر ، حيث ارتبط هذا اللون منذ القديم بدلالات منها « الصراع والقتل والموت والثورة والحرب » (40)..ومن أجل اكتناه دلالة اللون الأحمر في هذه القصيدة لابدّ من اكتشاف القرائن الدالة عليه وذلك في قوله:

من أي ربح جئت؟
 قولني ما اسم جرحك أعرف
 الطرق التي سنضيع فيها مرتين!
 وكل نبض فيك يوجعني ، ويرجعني
 إلى زمن خرافي ، ويوجعني دمي
 والملح يوجعني... ويوجعني الوريد(41).

نجد القرائن الدالة على اللون الأحمر في هذا المقطع ممثلة في « الجرح ، والوريد » التي تحيل على واقع معين يمكن ربطه بعملية جراحية التي تم الخضوع لها ، فالوريد يمكن ربطه بالقلب ، والجرح والدم يعتبران من مخلفات هذه العملية ولما كان اللون الأحمر مرتبطا بمثل هذه الكلمات اتخذ دلالة سالبة توحى بالمرض والعجز، ولكن على الرغم من ذلك استطاع الشاعر بفضل هذا اللون نقل تجربته عبر لغة شعرية تمتاز بالمرونة الدلالية وذلك باعتباره « نظاما من الدلالات تخضع لتبيين علاقاتها الداخلية ، ونسق تشكلها وفق ما يمليه عليها هذا النظام وتلك خاصية اللسان بوصفه نظاما سيميائيا خلافا يكتنه صورا من التشاكلات والتباينات وفي هذه الحال يعدّ الخطاب الشعري تجسيدا جماليا لهذه التعارضات لما تحدثه من تناغم ، وما تفضي إليه من دلالات»(42). وتبقى دلالات هذا اللون سالبة تعكس ذاتية الشاعر يقول:

وجلست خلف الباب أنظر:
 هل أنا هو

هذه لغتي. وهذا الصوت وخز دمي(43).

لقد خصّ الشاعر هذا اللون بدلالة سالبة عندما ربطه بالوخز الذي يدلّ على الألم والمعاناة ، ولكن قد يكون ذا دلالة إيجابية إذا كان الغرض من الوخز شحذ الهمم ورفع الضرر ، ولكن إذا حاولنا إسقاط هذه الدلالة على واقع الشاعر نجدها تتلاءم مع حالته ، لأنه يعيش في صراع مع ذاته نتيجة مواجهته لخصم غامض الهوية ، كما حملت هذه الصورة مفارقة دلالية عندما أسند فعل الوخز للدم بدلا من الجلد وهذا ما كثّف فاعليتها. لأنّ الصورة التي لا تكشف للمتلقي عن حقيقتها للوهلة الأولى يكون صداها أعمق وأنجع من تلك التي تفصح عن مكنوناتها والتي تصبح متداولة لا تعبر عن تجربة ، كما نجده يربط هذا اللون بالمشاعر والأحاسيس يقول:

من أين تأتي الشعرية؟ من
 ذكاء القلب ، أم من فطرة الإحساس

بالمجهول؟ أم من وردة حمراء
في الصحراء؟ (44).

ذكر اللون الأحمر بلفظه الصريح المقترن بالوردة التي زادت من كثافته وإيحائية ، لاسيما إذا ارتبط بالمشاعر والأحاسيس التي تقوم عليها الحياة ، فإذا كان اللون الأحمر في المقاطع السابقة يحمل دلالة سالبة ، فإننا نجده في هذا المقطع يحمل دلالة إيجابية بدليل ارتباطه بالإحساس الآتي من القلب ، فالوردة هنا جاءت رمزا للحياة ، وتبقى الدلالة الإيجابية للون الأحمر قائمة من خلال امتزاجها باللون الأخضر الذي جعلها سارية المفعول ، يقول:

(...) وضعوا على

التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت ، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت ، وإلا ، فاتركوا ورد
الكنايس للكنايس والعرائس / (45).

يظهر امتزاج الألوان في السنابل الخضراء وشقائق النعمان والورد التي يرى الشاعر فيها حياة ثانية مليئة بالراحة والسكينة ، فالسنابل الخضراء تعد رمزا للتجدد، أما شقائق النعمان والورد فإنها ترمز للمشاعر والأحاسيس التي تنضوي تحت شعار الحياة من أجل العطاء. هذه العملية التمازجية هي التي فسحت للون الأحمر أن يتخذ الدلالة الإيجابية ، لذلك جاء اللون الأحمر حاملا لدالتين:

* دلالة سالبة تعبر عن:

- الألم.
- الحيرة.
- الاضطراب.
- الصراع.

ثانيا - دلالة إيجابية تعبر عن:

- الحب.
- الأحاسيس.
- الخير.
- الاستمرار.

ثالثا - صور المفارقة :

تعدُّ تقنية المفارقة من التقنيّات التي يميل الشاعر المعاصر إلى توظيفها بغية التعبير عن حالة شعورية معيّنة ، والتي تكشف عن طاقات تعبيرية كامنة في لب التجربة الإنسانية ولما كانت المفارقة خاصية من خصائص الإبداع الأدبي كان لها أن تتخذ أنواعا متباينة « منها المفارقة الساخرة التي تتمّ عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهوما عنه ، وتكون في الكلمة والموقف... ومنها مفارقة الشعور التي يتبيّن فيها الشاعر الاختلاف بين الواقع وإحساسه به ، ومنها مفارقة التعارض أو الازدواج ومفارقة التناقض وصراع الأضداد» (46) ، والشاعر عندما يلجأ إلى توظيف هذه التقنية لا يعني أنّه يقوم برصد الكلمات والإتيان بأضدادها أو ما يقابلها ، لأنّها « ليست ظاهرة سياقية فحسب ، بل هي إضافة إلى ذلك ، أداة أسلوبية فعّالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص ، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية نصية أكبر ، إنّها أداة لإعلاء دور السياق ذاته ، الذي يكون المخاطب جزءا ضروريا منه» (47). كما تعدّ المفارقة بنية من البنى الأساسية التي تحقّق للإبداع الأدبي وبالخصوص الشعري حضوره وكيئوته ، وتحمل رؤية وتعكس الواقع بطريقة تثير في ذهن المتلقي الدهشة والإثارة ، وتعمل على كسر أفق توقعه وتجعله يشارك في بناء وتشكيل بنية النص ، لأنّها آلية من آليات تحليل النصّ الشعري وهذا النوع من الصور حاضر على مستوى جدارية وبنسبة كبيرة ساهمت بشكل لافت للانتباه في تشكيل عناصر النصّ الشعري وتماسكه ولما كان موضوع القصيدة الصراع بين الحياة والموت ، نجد المفارقة الغالبة مفارقة التضاد التي تقوم على التناقض و«التضاد في الكلام يعني الإتيان بالمتضادات من الألفاظ أو المعاني مجتمعة في كلام واحد ، فيتحقق بتجاورها تناسب وتلاحم وإثارة للذهن» (48).

ومن النماذج الشعرية التي تمثل لهذه التقنية ، يقول:

لا الزمان ولا العواطف. لا
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهُواجس. لم أجد أحدا لأسأل:
أين «أيني» الآن؟ أين مدينة
الموتى ، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان ،
ولا وجود(49).

تظهر المفارقة في هذا المقطع ، في الألفاظ «ثقل وخفة» ، «هنا ، اللاهنا» التي شكّلت مجتمعة رؤيته لهذا العالم الذي جعله يتساءل عن وجوده ، فالموت عنده يمثل هاجسا سيطر على كاهله حتى نعتته بثقل الهواجس ، وجعله يعيش

حالة نفسية مضطربة ، مما جعله يلجأ لمثل هذه المتضادات التي حققت له وجوده بحيث وجد في هذه المفارقة متنفسا ساعده على تجاوز حالته وهذا ما تعبر عنه المقاطع التالية ، حيث يقول فيها :

يا اسمي : أين نحن الآن ؟
 قل : ما الآن ، ما الغد ؟
 وما القديم وما الجديد ؟

لا الرحلة ابتدأت ، ولا الدرب انتهى
 ... خذ غدي عني
 وهات الأمس واطرنا معا
 لا شيء بعدك ، سوف يرحل
 أو يعود
 كما نجده يقول في صورة مفارقة:
 ... لم أسأل
 سؤالي ، بعد ، عن غبش التشابه
 بين بايين: الخروج أم الدخول ...
 ولم أجد موتا لأقتنص الحياة

و رأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون...
 هم لا يكبرون ويقرأون الوقت في
 ساعات أيديهم. وهم لا يشعرون
 بموتنا أبدا ولا بحياتهم.
 وتستمر فاعلية المفارقة في قوله:
 أرى جسدي هناك ، ولا أحس
 بعنفوان الموت ، أو بحياتي الأولى.
 كأني لست مني. من أنا؟ أنا
 الفقيد أو الوليد؟

... لا شعب أصغر من قصيدته. ولكن
 السلاح يوسع الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،
 والحروف تلمع السيف المعلق في حزام الفجر ،
 والصحراء تنقص بالأغاني ، أو تزيد
 لا عمر يكفي كي أشد نهايتي لبدايتي.
 أنا من تحدثت نفسه:
 من أصغر الأشياء تولد أكبر الأفكار
 ويقول:
 ... لا أحد هنالك

في انتظاري ، جئت قبل ، وجئت
 بعد ، فلم أجد أحدا يصدق ما
 أرى. أنا من رأى . وأنا البعيد
 أنا البعيد
 هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟
 ما النهاية؟ لم يعد أحد من
 الموتى ليخبرنا الحقيقة...
 ... اجلس

على الكرسي ، ضع أدوات صيدك
 تحت نافذتي ، وعلق فوق باب البيت
 سلسلة المفاتيح الثقيلة!
 ... ووحده المنفي. لا تحيا
 حياتك. ما حياتك غير موتي. لا
 تعيش ولا تموت.
 ... لم

أرجع وقد طاشت سهامك مرة
 إلا لأودع داخلي في خارجي ،
 وأوزع القمح الذي امتلأت به روحي
 على الشحرور حط على يدي وكاهلي
 وأودع الأرض التي تمتصني ملحا ، وتشرني
 حشيشا للحصان والغزالة. فانتظرنني
 ريثما أنهي زيارتي للمكان وللزمان ،

ولا تصدقني أعود ولا أعود
وأقول شكرا للحياة ،
ولا أكن حيا ولا ميتا
... وكلما صادقت أو
آخيت سنبلت تعلمت البقاء من
الفناء وضده: « أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية وفي
موتي حياة ما... »
ويصب قلبي ماء الأرضي في
أحد الكواكب... من أنا في الموت
بعدي؟ من أنا في الموت قبلي
... لا تمت
قبلي ولا بعدي على السفح الأخير
ولا معي ، حلق إلى سيارة الإسعاف
والموتى... لعلي لم أزل حيا /
... هات
الدمع ، أنكيدو ، لبيكي الميت فينا
الحي

الهيكل عالية
والسنابل عالية
والسما إذا انخفضت مطرت
والبلاد إذا ارتفعت أقفرت(50).

هذه هي أغلب صور المفارقة التي قامت عليها جدارية درويش والتي تمثل قطبين قطب موجب وقطب سالب ، حيث إذا دققنا في الألفاظ المستخدمة نجدها تقوم كلها على ثنائية الحياة والموت لذلك يمكننا القول حول هذه النماذج المنتقا ما يلي:

1 . اتفاق الطرفين في الاسميّة مثل

(القديم ، الجديد) ، (الخروج ، الدخول) ، (الموت ، الحياة) ، (الموتى ، الأحياء) ، (أصغر أكبر) ، (البداية ، النهاية) ، (تحت ، فوق) ، (داخلي ، خارجي) ،

(البقاء ، الفناء) (بعدي، قبلي) ، (الميت ، الحي) ، (غدي ، الأمس) ، (قبل ، بعد) .

2. اتفاق الطرفين في الفعلية مثل :

(ابتدأت ، انتهى) ، (خذ ، هات) ، (يرحل ، يعود) ، (يتذكر ، ينسون) ،
(تعيش ، تموت) ، (تنقص ، تزيد) ، (انخفضت ، ارتفعت) ، (مطرت ، أقفزت) .

وهذا التوظيف لمثل هذه الصور يمثل تجربة الموت والحياة التي جسدها جدارية ، وذلك من خلال هذه المتضادات التي تعمل على إثارة الشعور ، وفسح المجال أمام المتلقي للتأويل وإثبات الدلالة ، كما تصبُّ كل من الأسماء والأفعال في معين واحد هو الصمود أمام الموت ، فإذا كانت صور المفارقة المجسّدة ببنية التضاد هي المهيمنة في القصيدة لا يعني انعدام باقي الأنواع ، التي نجده يعبر بها عن واقعة معينة ومن أمثلة ذلك مفارقة الموقف التي «تعبّر عن غرابة الموقف وتناقضه مع المتوقع ، ففي حين يتوقع المتلقي حدوث أمر ما يجد عكسه ، ومن ثم يمكن القول بأن مفارقة الموقف يتشكل فيها واقع جديد ، بحيث يصبح فيه غير المتوقع متوقعا ، والمتوقع يتحول إلى غير متوقع» (51).

ومن أمثلة هذا النوع عند درويش قوله:

من أي ربح جئت ؟

قولي ما اسم جرحك أعرف

الطرق التي سنضيع فيها مرتين!

وكل نبض فيك يوجعني ، ويرجعني

إلى زمن خرافي. ويوجعني دمي

والملاح يوجعني... ويوجعني الوريد(52).

تظهر المفارقة في هذا المقطع من بداية الشطر الذي بدأه بالاستفهام وبالآداة (من) ، والتي أردفها (بأي) التي تحيل على المكان وأعقبها بالفعل (جئت) الذي خلق خلخلة على مستوى البنية الدلالية للصورة. لكن سرعان ما تغيّر موقف المتلقي عندما يرى كلمة (ربح) التي تخيب أفق توقعه ، كما تبقى هذه المفارقة قائمة بالاستفهام والاستفسار المعبر عنه ب «ما» التي ربطها باسم ، فنحن نتخيّل أنّه سيسأل عن بلد أو مكان محدّد جاءت منه ، لكنّه يبتعد عن مثل هذا التعبير بتوظيف عبارة غير متوقعة على مستوى الذهن وهي «جرحك» لتزيد الفجوة اتساعا وإثارة ، كما تزداد هذه المفارقة حدة وتوترا عندما أسند الفعل «يوجعني» إلى الدم بدلا من إسناده للرأس أو أي عضو من الجسم ، لكنّه أثار أن يغيّر موقف المتلقي بإسناد أفعال لغير أصحابها وهذا ما يسمى بمفارقة الموقف.

وقد تأتي المفارقة لتحدث غرابة في الموقف بالتناقض مع الواقع التعبيري يقول:

كلّما يمت وجهي شطر أولى
الأغنيات رأيت آثار القطاة على
الكلام. ولم أكن ولدا سعيدا
كي أقول: الأمس أجمل دائما.
لكن للذكرى يدين خفيفتين تهيّجان
الأرض بالحمى. وللذكرى روائح زهرة
ليلية تبكي وتوقظ في دم المنفي
حاجته إلى الإنشاد (53)

تتجلى المفارقة في هذا المقطع بتشخيص المعنويات حيث جعل للذكرى يدين وروائح زهرة تثير في نفس المتلقي موقفا شعوريا مغايرا للموقف العام ، والذي صعد من حلة و توتر هذه الصورة جعل هذه الزهرة الليلية تبكي حتى أنها توقظ المنفي وتدعوه للإنشاد والغرض من هذه المفارقة هو إسقاط موقفه الشعوري والنفسي تجاه هذه الحالة. فكانت مثل هذه الثنائيات الضدية وسيلة لنقل الصراع الذي عايشه الشاعر في حياته التي كانت مليئة بالتساؤلات والاضطرابات نتيجة مرضه ، كما تعكس مثل هذه المفارقات رؤيته نحو الموت .

من خلال ما تقدم نستطيع القول إن الصورة مثلت عصب النص الشعري بانفتاحها على رؤى وأنماط يصعب القبض عليها لأنها تعمل على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة ، كما استطاعت الإجابة على مختلف التساؤلات التي تتبادر إلى الذهن وذلك بمنح النص الشعري ديناميته وتناسقه ، كما كانت الوسيلة التي وجد فيها محمود درويش متنفسه لذلك جاءت متفرعة إلى فروع أكسبت القصيدة فاعلية وحيوية ، حيث نجده يركز في الصورة اليمينية على قطبين قطب الموت وقطب الغربة اللذين فسحا المجال أمام اكتناه الدلالة الحسية التي عاشها الشاعر وعاش أحداثها ، أما عن الصورة اللونية فجاءت مشحونة بدلالات ساهمت في معظمها على تحقيق التوازن النفسي الذي فقده الشاعر أثناء غربته ، بينما نقلت صورة المفارقة تفاعلا حيويا مكنت المتلقي من مشاركته عملية التأويل خاصة تلك المتضادات التي تجاوز بها درويش حدود التعبير الساكن إلى التعبير الحركي وذلك بغية الوصول إلى الهدف الكلي المتمثل في التعبير عن الانفعال والشعور والإحساس الذي ينتاب الشاعر ساعة الإبداع.

الهوامش

1. نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث - دراسة - ، ص 260.

2. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 481.
3. المصدر نفسه ، ص 482.
4. المصدر نفسه ، ص 482 ، 483.
5. المصدر نفسه ، ص 483 ، 484.
6. محمد شفيق السيد ، قراءة الشعر وبناء الدلالة ، ص 08.
7. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 489.
8. إيمان « محمد أمين » ، خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب - دراسة أسلوبية لشعره - ص 23.
9. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 469.
10. المصدر نفسه ، ص 484.
11. المصدر نفسه ، ص 486.
12. الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، ص 171.
13. محمد درويش ، المصدر السابق ، ص 495.
14. علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 ، 2008 م ، ص 104.
15. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 480.
16. المصدر نفسه ، ص 487.
17. المصدر نفسه ، ص 491.
18. المصدر نفسه ، ص 444 ، 445.
19. المصدر نفسه ، ص 462 ، 463.
20. المصدر نفسه ، ص 476.
21. رجاء النقاش ، شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، د. ط ، 1971 م ، ص 176.
22. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 454 ، 455.
23. المصدر نفسه ، ص 455 ، 456.
24. عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، ص 51.
25. ظاهر محمد هزاع الزواهره ، اللون ودلالاته في الشعر ، ص 13.
26. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 441 ، 442.
27. المصدر نفسه ، ص 463.
28. المصدر نفسه ، ص 461.
29. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 497.
30. فائق عبد الجبار جواد ، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البيوي ، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري ، ص 97.
31. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 465.
32. ظاهر محمد هزاع الزواهره ، اللون ودلالاته في الشعر ص 23.
33. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 473.
34. المصدر نفسه ، ص 500.
35. ظاهر محمد هزاع الزواهره ، اللون ودلالاته في الشعر ، ص 26.
36. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 446.
37. سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، ص 83.
38. محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 496.
39. أحمد مختار عمر ، اللغة واللون ، ص 210.
40. ظاهر محمد هزاع الزواهره ، اللون ودلالاته في الشعر ، ص 43.
41. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 451 ، 452.
42. خيرة حمر العين ، جدل الحدائث في نقد الشعر العربي ، ص 131.

43. محمود درويش ، المصنر السابق ، ص 456 ، 457.
44. المصنر نفسه ، ص 502.
45. المصنر نفسه ، ص 482.
46. نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص 155.
47. محمد العبد ، المفارقة القرآنية - دراسة في بنية الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2006 م ، ص 37.
48. رضا كامل ، بناء المفارقة ، ص 21.
49. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 443.
50. ينظر ، المصنر نفسه ، ص 448 - 520.
51. رضا كامل ، بناء المفارقة ، ص 106.
52. محمود درويش ، المصنر السابق ، ص 451 ، 452.
53. المصنر نفسه ، ص 511 ، 512.

بليوغرافيا البحث

1. أحمد مختار عمر ، اللّغة واللون ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2 ، 1997م.
2. الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، دط ، 2006م.
3. إيمان «محمد أمين» ، خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب - دراسة أسلوية لشعره - دار وائل للنشر ، عمان ، ط 1 ، 2008 م.
4. خيرة حمر العين ، جدل الحدائفة في نقد الشعر العربي ، - دراسة - ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق دط ، 1996م.
5. رجاء النقاش ، شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، د. ط ، 1971 م.
6. رضا كامل ، بناء المفارقة ، دراسة بلاغية تحليلية ، شعر المستبني نموذجاً ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 ، 2010م.
7. سلمان علوان العبيدي ، البناء الفني في القصيدة الجديدة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2011م.
8. ظاهر محمد هزاع الزواهره ، اللون ودلالاته في الشعر ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الأردن.
9. عدنان حسين قاسم ، لغة الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، ط 4 ، 2006م.
10. علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 1 ، 2008 م.
11. فاتن عبد الجبار جواد ، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البيوي ، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري ، ضمن: - سيمياء الخطاب الشعري - من التشكيل إلى التأويل ، قراءات في قصائد من بلاد النرجس ، إعداد وتقديم ومشاركة ، محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 01 ، 2010.
12. محمد العبد ، المفارقة القرآنية - دراسة في بنية الدلالة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2006م.
13. محمد شفيق السيد ، قراءة الشعر وبناء الدلالة ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2008م.
14. محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط 2 ، 2004م.
15. نعيم اليافي ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث - دراسة - صفحات للدراسات والنشر ، ط

قضايا الشعرية وإشكالاتها

د. فيروز رشام*

الملخص

يعد موضوع الشعرية الذي يرجع في أصوله الأولى لأرسطو في كتابه فن الشعر ، ويرجع في طرحه المعاصر للشكلايين الروس ، من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ، ذلك لأنها شديدة التعلق بنظرية الأدب وكذا بالنقد الأدبي. تهتم الشعرية بمحاولة البحث عن القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي ، والتي تجعله متميزا عن باقي أنواع الخطابات الأخرى ، وهي بذلك لا تتعد كثيرا عن مفهوم الأدبية وأهدافها. فقد كان هدف الشعرية منذ البداية هو تأسيس «علم للأدب» يدرس الأدب دراسة علمية محايدة بوصفه فنا لفظيا.

Poetics is a topic which return to "Aristotle" in his book entitled "Poetics", and it is actually proposed by the Russian formalists. Nowadays, this topic is the most discussed in the field of literary studies and contemporary critical. The poetics field is trying to search after different laws which governing the literary discourse, this characteristic procures it a great difference with other types of speeches. By this way, poetics is not far from the concept of the "literarity" and its fulfillments. Well, the achievement of the poetry and its first step, is the creation of "science of literature" in order to study scientifically this field.

1. مفهوم الشعرية

يعتبر مصطلح الشعرية Poetics من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية ، الحديثة منها والمعاصرة ، خاصة منذ بداية القرن العشرين ، وإن كان أصله يعود لأبعد من هذا ، حيث ينسب إلى أرسطو في كتابه المشهور «فن الشعر» ، الذي عدّ المختصون شعريته «أهم شعرية في تاريخ الشعرية ، وبطريقة ما ، فإن تاريخ الشعرية كان إعادة تأويل لكتاب أرسطو» (1).

للشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة ، تتباين من ناقد لآخر ، ومن ثقافة

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج بالبويرة . :

(1) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P108.

لأخرى ، وحتى من زمن لآخر. مع ذلك تتفق كلها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية ، وهي « قوانين الخطاب الأدبي ، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر»(1).

فالشعرية عموما هي «محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبه وجهة أدبية. فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي»(2). وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلايين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. وبذلك يكون مصطلح الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته ، وإن تنوع هذا المصطلح أحيانا ، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصرًا في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

هذا هو المفهوم الجوهرية الذي تلتقي فيه مختلف الشعرية الحديثة ، وإن اختلفت في إجراءاتها ومناهجها ، بدءا من أرسطو الذي اقتصر شعرية على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي ، مهملًا بذلك جزءا هاما من الأدب وهو الشعر الغنائي. ولذلك يعتبر تودوروف موضوع كتاب «فن الشعر» ليس الأدب ، وبالتالي ليس كتابا في نظرية الأدب ، إنما كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام(3).

عبارها أهملت الشعر الغنائي ، بالإضافة لكونها تتعلق بخاصية من خواص إدراكه ، لا بمفهومه المجرد ، إلا أن «تاريخ الشعرية - بطريقة ما - هو إعادة تأويل لكتاب أرسطو»(4).

كثيرون هم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية ، لكننا سنكتفي في هذا المقام بذكر آراء البعض منهم فقط ، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع ، وهم بول فاليري ، رومان ياكسون ، جون كوهين ، وتزفيتان تودوروف.

يقول فاليري : « يبدو لنا اسم «شعرية» ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها ، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني

(1)حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي الريبي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص05.

(2)نفسه ، ص09.

(3)ينظر: تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1987 ، ص12.

(4)Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P108.

مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»⁽¹⁾. تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا ، بل تكاد تكون متعلقة خصوصا بالأعمال الشعرية⁽²⁾، وهذا هو المعنى الذي سيستلهمه تودوروف في شعريته الخاصة⁽³⁾.

في بداية القرن العشرين أعطى الشكلايون الروس دفعا جديدا للشعرية ، من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب ، تكون مبادؤه مستمدة من الأدب نفسه ، لتكون هذه المبادئ المنطلق الأساسي لاستتطاق الخطاب الأدبي. وهي الفكرة التي لخصها أحد أهم أعلام هذه الجماعة «رومان ياكبسون» في مقولته الشهيرة عام 1919: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب ، وإنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا»⁽⁴⁾. وبعبارة أوضح يؤكد هذه الفكرة بقوله: «إن موضوع الشعرية هو ، قبل كل شيء ، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»⁽⁵⁾.

للإجابة عن هذا السؤال الجوهرى في شعرية الشكلايين، يفترض ياكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة⁽⁶⁾ ، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي التي تهيمن على الشعر ، والتي تقوم الشعرية ، كعلم ، بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي، إذ «يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية ، بالمعنى الواسع للكلمة ، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»⁽⁷⁾.

والوظيفة الشعرية ليست «الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة»⁽⁸⁾، والتي تجعله عملا فنيا. وهي بالتأكيد لا توجد توجد فيه منفصلة عن باقي الوظائف ، إنما تدخل معها في شبكة معقدة من العلاقات ، بحيث يصبح القبض عليها داخل النص ، أمرا مستعصيا لا محالة ، في

(1) تودوروف ، الشعرية ، ص 23 ، 24.

(2) ينظر : نفسه ، ص 24.

(3) ينظر : عثمانى المبلود ، شعرية تودوروف ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1990 ، ص 16.

(4) تودوروف ، الشعرية ، ص 84.

(5) رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، 1988 ، ص 24.

(6) هذه الوظائف هي : 1 - الوظيفة الانفعالية. 2 - الوظيفة المرجعية. 3 - الوظيفة الشعرية. 4 - الوظيفة الإتيابية.

(7) نفسه ، ص 35.

(8) نفسه ، ص 31.

حين تلعب دورا ثانويا في أنواع الخطابات الأخرى.

انطلاقا من هذه الوظيفة ركز الشكلايون على البحث عما في الأثر الأدبي من خاصية أدبية ، أو كما يسمونها «الأدبية» . وبذلك وسَّعوا مفهوم الشعرية ليشمل كامل الأدب شعرا ونثرا ، وكل الأجناس والأنواع ، خلافا لشعرية أرسطو التي كانت مركزة على جزء منه فقط.

أما جون كوهين ، فقد اكتفى بتعريف «الشاعرية» في كتابه المعروف «النظرية الشعرية» ك «علم موضوعه الشعر» (1). وكان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم «الانزياح» مركزا فقط على الشعر. ولذلك وسمت شعرية بالتجزئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة كما هو الحال في نظرية ياكسون أيضا ، لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري فقط دون النثري (2).

وبالنسبة لتودوروف ، فإنه يعد من أكثر النقاد اهتماما بموضوع الشعرية. وقد خصص لها كتاباً كاملاً ، وفصلاً مهماً في القاموس الموسوعي في علوم اللغة الذي ألفه بمشاركة «ديكرو» . ومما ورد في قاموسه الموسوعي هذا عن مصطلح «الشعرية» أنه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية ، يشير إلى العديد من المعاني هي (3):

1 - كل نظرية داخلية للأدب.

2 - تتجسد في الخيارات التي يقوم بها الكاتب عبر كل الإمكانيات الأدبية (في إطار التيماتيكية ، التركيبية ، الأسلوبية...الخ) .

3 - تشير إلى كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

المعنى الذي يهم تودوروف هنا هو المعنى الأول ، إذ يرى أن الشعرية عليها أن تجيب أولا عن السؤال : ما هو الأدب؟ كما عليها أن تعرف الخطاب الأدبي مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى. وتجب ثانياً عن السؤال : ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟ (4).

استلهم تودوروف مفهومه للشعرية - كما سبقت الإشارة - من تعريف فاليري الذي يراها مرتبطة بكل الأدب ، منظومه ونثره ، غير أن شعرية تودوروف

(1) جون كوين ، النظرية الشعرية ، تر أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 ، 2000 ، ص29.

(2) ينظر: حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 83 و ص90.

(3) Voir : Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P 106.

(4) Voir : ibid, P 107.

تقوم أساسا على مفهوم الخطاب الأدبي ، وتشغل على خصائصه لذلك لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته ، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب(1). وبالنسبة إليه « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي ، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية»(2).

يستخدم تودوروف مصطلح « الشعرية » كشيء مرادف لـ « علم / نظرية الأدب»(3)، ويقدمها كبحت في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية هدفه استكشاف أدوات الخطاب ، لذلك لا يهتم النص إلا من حيث كونه حاملا لهذه الأدوات. ولعل هذا ما جعل البعض يسم شعريته بـ « التجريدية » لا « التجريبية»(4)، لأنها لا تهتم بشعرية الكتاب أو المدارس (أو التيارات) الأدبية ، إنما تركز على استكشاف قوانين الخطاب. وبذلك تكون شعريته امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية. ويميز أيضا بين ثلاثة عناصر أساسية ، تمثل المظاهر العامة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي ، وهي: المظهر اللفظي ، المظهر التركيبي ، والمظهر الدلالي. ويلخص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص ، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي(5).

2. الفرق بين الشعرية والأدبية

يتداخل هذان المصطلحان لدرجة اعتبارهما مترادفين. وإن كان من الصعب تحديد الفرق بينهما بشكل فاصل ، فإن ما يجمعهما واضح جداً ومعروف ، فالإثنين لهما غاية واحدة وأساسية ، هي البحث عما في النص اللغوي من خصائص خاصة تجعل منه أدبا. وبذلك تكون الأدبية حقلا موازيا للشعرية. لكن هذا التعريف المشترك بينهما يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة التي تجمعهما ، والاختلاف الدقيق الذي يفصل بينهما. كما أنه لا يبين إن كان الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم في الدرجة(6).

(1) ينظر : عثمانى الميلود ، شعرية تودوروف ، ص 16.

(2) تودوروف ، الشعرية ، ص 23.

(3) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 14.

(4) ينظر : عثمانى الميلود ، شعرية تودوروف ، ص 64.

(5) ينظر : تودوروف ، الشعرية ، ص 30 وما بعدها

(6) ينظر : جون كوين ، النظرية الشعرية ، ص 260

و«الأدبية» كما وردت عند ياكبسون ، تمثل علم الأدب الذي يبحث عن الخصائص أو الميكانيزمات التي تجعل من عمل ما أدبيا ، وهذا هو الموضوع العام للشعرية. لكن وبالرغم من كون مصطلح «الأدبية» أسبق ظهورا من «الشعرية» في عالم النظرية النقدية ، إلا أنه لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويتبنى ، فسرعان ما شاعت «الشعرية» وطغت عليه(1).

وبرأي حسن ناظم الذي قدم بحثا قيّما عن مفاهيم الشعرية ، فإن «نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية ، تظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد ، فما دامت الشعرية - ومن بين مهامها الأساسية - تستبطن الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي ، وهذه الخصائص هي التي تضيف على الخطاب أدبيته ، أي أن الخصائص المجردة هذه هي - اختصارا - الأدبية ذاتها ، فالشعرية - اختصارا أيضا - تستبطن الأدبية في الخطاب ، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية ، علاقة المنهج بالموضوع على التوالي»(2).

3- الشعرية وعلاقتها بالعلوم المختلفة

تلقتي الشعرية بعلوم كثيرة باعتبار أن الأدب موضوع لمختلف التخصصات. من هذه العلوم ما يعنى بالأدب في مجال اشتغاله الخاص كعلم النفس علم الاجتماع، التاريخ ، الفلسفة ، علم الجمال ، الأثرولوجيا...إلخ. ومنها التي تعنى بالأدب لذاته بالدرجة الأولى - وهي التي تهتم الشعرية بدرجة أكبر - كالبلاغة ، الأسلوبية ، السيميولوجيا ، اللسانيات ، النقد ، التأويل... وغيرها.

كل هذه العلوم تعين الشعرية إعانة كبيرة بلا شك ، لأنها جعلت الأدب جزءا من اهتماماتها. لكن ، وحسب تورودوف ، تتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب هذه العلوم للشعرية ، لأنها تشغل على الخطاب(3). ومثله يرى جيرار جينيت أيضا بأن البلاغة قريبة جدا من الشعرية ، لأن الشعرية في إحدى معانيها ليست إلا بلاغة جديدة ، مؤكدا على أن «مستقبل الدراسات الأدبية سيكون أساسا على التبادل الضروري - ذهابا وإيابا - بين النقد والشعرية»(4).

هذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة ، أي الأدب ، أوجد بعض التداخل بينها ، وهو أمر لا يزعج الشعرية ، لأن الشعرية الجديدة

(1) ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 35 ، 36

(2) نفسه ، ص 36.

(3) ينظر : عثمانى الميلود ، شعرية تورودوف ، ص 16.

(4) Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, P11

تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية ، وترغب في الانفتاح على كل العلوم التي يمكن أن تقدم لها عوناً ودعماً لما تتوجه إليه. ولعل هذا ما جعلها لا تثبت على منهج معين ، حيث « لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة ، إلا إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث ، حيث اتبعت مع الشكلايين الروس والذين جاءوا بعدهم المنهجية اللسانية» (1).

دافع ياكبسون عن اللسانيات بحماس كبير ، وأكد كفاءتها لتدخل مجال الشعرية (2)، معتبرا « الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات» (3). لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية التي تكون اللسانيات علمها الشامل. وبرأيه يجب أن تحظى اللغة الشعرية بكل اهتمام اللساني ، فكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة. وعليه يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها « الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص» (4).

تداخل الشعرية أيضاً بالبنوية والأسلوبية؛ فأما الأولى ، فإن كل شعرية هي شعرية بنوية ، ذلك لأنه « يكفي دائماً إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنوية» (5). وأما الثانية ، فإن المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية. لهذا فإن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى (6).

ومن المجالات المهمة التي تتعامل معها الشعرية ، والتي لا يمكنها تجاوزها ؛ نجد الجمالية. فالشعرية التي لا تفسر القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وتهملها ، هي شعرية تبرهن على فشلها حسب تودوروف. فلكي « نعتبر التحليل مرضياً ، فإن عليه أن يكون قادراً على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما. أي ، بعبارة أخرى ، له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال ، وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال ، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل» (7). لذلك فإن تفسير الجمالية

(1) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 09.

(2) ينظر : رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 61.

(3) نفسه ، ص 24.

(4) نفسه ، ص 78.

(5) تودوروف ، الشعرية ، ص 27.

(6) ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 37 ، 38.

(7) تودوروف ، الشعرية ، ص 79.

الجمالية شرط من شروط نجاح أي شعرية.

في هذا المقام يتبادر سؤال بديهي مفاده: كيف يتم الكشف عن هذه الجمالية؟ الجواب يقدمه حسن ناظم كما الآتي: «مادامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده ، فإن الوصف - كخطوة أولى - هو الطريق الصحيح»(1). فطالما قيمة العمل تتجلى في بنيته ، فإن القبض على جماليته تكون بالقبض على السمات البنيوية التي تشكله. فقد أصبح «من الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم ، أنّ الحكم التقويمي على عمل ما مرتبط ببنيته»(2) ، وهذا لا يعني طبعاً الاكتفاء بوصف العمل الأدبي فقط ، إنما يجب البحث عن علاقة عناصر النص بعضها ببعض ، وما أنتجه وكيفية اشتغالها مع بعض في شبكة من العلاقات.

الشعرية إذن ، مجال منفتح على مختلف العلوم والتخصصات ، وهي بحاجة إليها لتثري إجراءاتها وتدعم أدواتها. ومع ذلك فهي بحاجة للمزيد من الدعم لأنها ما تزال تتحول ، وكل بحث فيها هو «محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً»(3). ما هو حالها في كل هذا إذا ؟ «إنها في تحول ، وتلك أفضل علامات حيويتها»(4).يجيب تودوروف.

4 - الشعرية في النقد العربي

انفتح حقل الشعرية وتطور في بيئة غربية. أما في النقد العربي فقد ورد هذا المصطلح بمعان مختلفة ، وقد أحصى حسن ناظم في كتابه « مفاهيم الشعرية » المعاني التي حملها هذا المصطلح عند القدامى كما عند الحداثيين(5).

بالنسبة للقدامى ، فإن القرطاجني هو الوحيد الذي ورد عنده هذا المصطلح بمعنى قريب - إلى حد ما - من المعنى العام للشعرية(6) ، أي القوانين التي تحكم تحكم العمل الأدبي. أما بالنسبة للحداثيين ، فقد اختلفت ترجماتهم للفظ « Poetics » من ناقد لآخر(7) ، وإن كانوا يقدمونه بنفس المعنى عموماً. ومنهم من حاول إعطاء الشعرية إضافة دلالية كما فعل كمال أبوديب ، بربطه بين الشعرية

(1) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 42

(2) تودوروف ، الشعرية ، ص 83.

(3) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 10.

(4) تودوروف ، الشعرية ، ص 19.

(5) ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 12 وما بعدها.

(6) ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 13.

(7) من بين هذه الترجمات نجد : الشعرية ، الإنشائية ، الشاعرية ، علم الأدب ، الفن الإبداعي ، الإبداع ، فن النظم ، فن الشعر ، نظرية الشعر ، بويطيقا ، بويتيك... ينظر : نفسه ، ص 18

وما سماه « الفجوة » أو « مسافة التوتر »⁽¹⁾.

المهم في الأمر ، أن الشعرية العربية لا تختلف من حيث مبادئها وغاياتها عن الشعرية الغربية ، وهذا لا ينفي ما بينهما من فروق أساسية وجوهرية ، تتعلق أساسا بالطبيعة الثقافية والفلسفية والفنية والفكرية المحيطة بكل منهما. إضافة إلى اختلاف اللغة ، وما يترتب عن ذلك من تباين في قواعد الصياغة والتركيب ، وبالتالي النتاج الدلالي والجمالي.

ومع أن الشعرية بمفهومها الحديث غريبة الأصل والتوجه ، إلا أن النقد العربي القديم فيه ما يمكن أن يكون موازيا لها. ويتعلق الأمر هنا بنظرية عبد القاهر الجرجاني ومنهاج حازم القرطاجني ، حيث يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام الذي عرضناه سابقا. فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية⁽²⁾.

5- الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب

اختلفت الشعريات الحديثة في هذه النقطة؛ فهناك من يميل لكونها علم الشعر (كوهن وياكسون) ، وهناك من يميل لكونها علم الأدب (تودوروف) .

هذا السؤال الذي طُرح بالحاح انتهت معالجته إلى أن « الشعرية علم الأدب ، بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر ، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء »⁽³⁾. وهذا ما يجب أن تكون عليه الشعرية إن كانت تريد أن تبلغ نجاحا وكامالا ما؛ أي أن تكون شاملة للأدب كله.

ومع ذلك ، توجد نظريتان بارزتان لا تسلمان بأن الشعرية علم الأدب ، بل تعالجان فقط الشعر دون النثر ، وهما نظريتا رومان ياكسون وجون كوهين اللذان يفرقان أساسا بين الشعر والنثر. فقد فرق ياكسون بين طرفي الثنائية شعر/نثر التي كانت منطلق كوهين في شعريته ، حيث « آمن بالتناقض الظاهري بينهما ، ولم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر ، وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا »⁽⁴⁾. أما نظرية ياكسون فإنها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر حيث تهيمن الوظيفة الشعرية ، لذلك فإن « شعريته تتسم بالتجزئية شأنه في ذلك

(1) للمزيد عن مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر وعلاقتها بالشعرية عند أبوديب ينظر كتابه : كمال أبوديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص 20 ، 21.

(2) ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص20 وما بعدها

(3) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 83.

(4) نفسه ، ص 83.

شأن نظرية الانزياح عند جون كوهن»⁽¹⁾.

لكن هذا لا ينفي أن الشعرية الحديثة التي انطلقت مع الشكلايين الروس ركزت على النصوص الشعرية ، بعدما احتكر الشعر معظم الشعرية لزمان طويل. والشعرية حاليا تسعى جاهدة لأن تغطي الشعر كما النشر بدءا من إقرارها بوجود «الأدبية» في كليهما. فقد بات من المتداول كثيرا اليوم ، إيجاد عناوين من نوع «شعرية النشر»⁽²⁾ ، وما يصب تحتها من أنواع كـ «شعرية الرواية» ، «شعرية السيرة» ، «شعرية القصة»... إلخ ، ولم تعد صيغة «شعرية القصيدة» أو «شعرية الديوان» هي المهيمنة فقط.

ونظرة عابرة لعناوين البحوث والمقالات المنشورة ، توحى بأن الشعرية قد أصبحت اليوم نوعا من «المودة» ، باعتبارها المصطلح الأكثر ورودا في عناوين الدراسات ، الشعرية منها والنثرية ، وصارت فاتحة لكل العناوين بمختلف أنواعها.

المصادر والمراجع

- تزيان طودوروف ، الشعرية ، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1987.
- جون كوين ، النظرية الشعرية ، تر أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4 ، 2000.
1. حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 1994.
2. رومان ياكسون ، قضايا الشعرية ، تر محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1988.
3. عثمان الميلود ، شعرية تودوروف ، منشورات عين ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990.
4. كمال أبوديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987.
5. Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972.
6. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972 .
7. Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1979.

(1) نفسه ، ص 90.

(2) ينظر مثلا كتاب تودوروف المعنون بـ «شعرية النشر» (1971) ، وهو كتاب جمع فيه دراسات في النشر تناول فيها أعمالا نثرية من مختلف العصور والأنواع ، كالأوديسا ، ألف ليلة وليلة ، الرواية البوليسية ، قصص هنري جيمس... وغيرها. وهي نصوص كان قد ألفها بين عام 1964 و1969.

Voir : Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1979.

الروابط الحجاجية عند الجاحظ (كتاب البخلاء أنموذجا)

د. مصطفى ولد يوسف *

:Abstract

The behaviors of individuals to the discourse are related to the argument of its producer. The speech of Eldjahidh in his book stingy is based on a language system that combines dialectics and the proper use of argumentative links in the expression of the argument by an ironic style that prevent crossing between deduction logic of the grammatical statement which is the argumentative link and not expected explanatory speech behavior of the individual and his stingy about that convey argumentative values. Eldjahidh tried to find his way through the ironic writing to upset the false cultural institution that works in diversity statements editing and flattery during the Abbasid age.

تمهيد:

إن سلوك الأفراد إزاء الخطاب مرهون بحجة صاحبه⁽¹⁾، والخطاب الجاحظي في كتاب «البخلاء» يقوم على نظام لغوي يجمع بين استدلالية المجادلة وحسن توظيف الروابط الحجاجية في عرض الحجة بأسلوب ساخر يمنع تقاطع الاستنتاج المنطقي للملفوظ النحوي المتمثل في الرابط الحجاجي مع اللامتوقع من الخطاب التفسيري «discours explicatif» لسلوك الكائن البخيل، وملفوظا ته التي تحمل قيمة حجاجية، وتخفي أزمة قيم، سعى الجاحظ إلى تقصي مراميها عبر الكتابة الساخرة «écriture ironique» لت هشيم المؤسسة الثقافية الزائفة التي تشغل في النوع الخطابي لملفوظات التتميق والتملق في العصر العباسي.

*كلية الآداب و اللغات، جامعة أكلي محند أو لحاج بالبويرة .

(1) دو مينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2005، ص12.

1. الروابط وتوصيف الخطاب الحجاجي

تدخل الروابط الحجاجية في إطار كيفية تجاوز مضمون الخطاب الثابت ، حيث لا تكفي بنظام اللغة في الخطاب والتواصل فقط ، وإنما تفرض قيودا دلالية على التأويل (11).

وقد اقترح «ديكور» مفهوما حجاجيا لهذه الروابط والأدوات تزيح ذلك التصور التقليدي لها ، وذلك بالبحث عن قيمتها الحجاجية ، مؤكدا على ضرورة التمييز بين الروابط الحجاجية «les connecteurs» والعوامل الحجاجية les opérateurs. فالروابط تربط بين قولين أو بين حجتين أو أكثر ، حيث كل قول أو ملفوظ له دور واضح ومشار إليه ضمن استراتيجيات حجاجية عامة (22) ، ومن أدواتها: بل ، لكن ، حتى ، إذا... أما العامل الحجاجي ، فهو غير مرتبط بالمتغير الحجاجي أي الحجّة والنتيجة ، وإنما تحصر الإمكانية الحجاجية ، ومن أدواتها: لرغم ، الأسوى.. (33) ، ولتوضيح الصورة نأخذ المثال التالي:

- العلم أساس الرّخاء الاجتماعي.

- إنّما العلم أساس الرخاء الاجتماعي.

تتشترك الجملتان في المحمول الإخباري أو الإعلامي ، ولكنهما تختلفان في أنّ الجملة الثانية عبر أداة القصر «إنّما» اكتسبت قيمة حجاجية مقيدة للملفوظ ، فعندما نقول «العلم أساس الرخاء الاجتماعي» فالمسار التأويلي ، للمحمول واسع و مفتوح ، أي يزخر بإمكانات حجاجية كثيرة. حيث يفهم منه أنّ العلم مهم و الدعوة إليه أهم أو أنّ الجهل لا يحقق الرخاء الاجتماعي ، وأنّ العلم أفضل من المال أو بدون العلم ليس هناك رخاء وإنّما شقاء.

وعندما أدخلنا «إنّما» وهي أداة قصر أخذ المسار التأويلي في الانحصار فتقلصت الإمكانات الحجاجية لنصل إلى أنّ الرخاء ملازم للعلم فقط ، وهي الإمكانية الوحيدة لأي مجتمع ، بخلاف المقولة الأولى التي يمكن أن تخدم النتيجة المضادة كأن نقول: «المال أساس الرّخاء الاجتماعي ، أو السلم أساس الرّخاء الاجتماعي».

أما الرّابط الحجاجي المتمثل في حروف العطف كالواو والفاء والحروف المدرجة للنتائج كالحرف «إذا» وحروف التساوق الحجاجي كالحرف «حتى» ،

(1) ينظر : عبد السلام عشير : عندما تتواصل نغير ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص82

(2) ينظر : أبو بكر العزوي ، اللغة والحجاج ، العملة في الطبع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 27 - 26

(3) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

فإنه يربط بين وحدتين أو مقولتين أو أكثر في إطار استراتيجية قولية واحدة⁽¹⁾، توخياً لنجاعة الخطاب، وعن فائدته البراغمية⁽²⁾. وهذه الروابط أو القيود الاستدلالية التي تلعب دوراً هاماً في اتساق النص وربط أجزائه، تساهم «في بناء الأقوال غير المصرح بها بفضل مختلف الاستنتاجات التي يقوم بها المتخاطبون أثناء الخطاب»⁽³⁾. والتحديد النحوي الذي يحصر دور الربط / الأداة في وظيفة نحوية حريصة على إيصال الخطاب بلغة سليمة ومباشرة، وأن كل ما يتمخض عنها من قوة حجاجية، تركز على انسجامية مطلقة بين السلم الحجاجي والربط الحجاجي⁽⁴⁾.

ولتوضح مدى إثراء الروابط في توسيع المعنى نأخذ المثال التالي:

أ - عنتره شاعر وعبدٌ

ب - عنتره عبد وشاعر

ج - عنتره شاعر لكنّه عبد

د - عنتره عبد لكنّه شاعر

ففي التحليل المنطقي والنحوي لا نجد اختلافات دلالية بين المقولات الأربع بوصف الفعل القولية يقوم على ثنائية «الشاعر - العبد» أو بالأحرى «الشاعرية والعبودية» ولكن التحليل التداولي للرباطين «الواو ولكن» يظهر الفروق الموجودة بين هذه الأقوال وهي:

في المقولين «أ» و«ب» يمارس الربط «و» وهو حرف عطف مبني على الفتح لا محل له من الإعراب لعبة استغلال الموضع «topos»⁽⁵⁾، كون ما هو قريب للمبتدأ أهم، أي الخبر من ما هو بعيد أي الاسم المعطوف على الخبر، فتقديم الشاعرية على العبودية في المقولة «أ يجعل الموقع الحجاجي لشاعرية عنتره قويا وبالمقابل الوقع الحجاجي للعبودية يكون ضعيفاً، والعكس صحيح، ومن ثمة نخرج من الدائرة النحوية الضيقة التي تعتبر الواو مجرد حرف عطف يفيد المصاحبة عطفت اسماً على اسم كما هو الشأن في المقولتين «أ» و«ب».

أما في المقولتين «ج» و«د» فالربط هو «لكن» وهو حرف مشبه بالفعل يفيد

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص 29 - 30.

(2) ينظر: صابر الحباشة: التداولية و الحجاج، صفحات للدراسات والنشر دمشق، ط 1، 2008، ص 61.

(3) عمر بلخير: معالم للدراسة تداولية وحجاجية الخطاب الصحافي الجزائري رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005 - 2006، ص 191..

(4) ينظر: عبد السلام عشير: عندما تتواصل نغير - ص 84.

(5) ينظر: صابر الحباشة، التداولية والحجاج، ص 41.

الاستدراك مبني على الفتح لا محل له الإعراب يؤدي وظيفة تفاضلية ، ففي المقولة «ج» هناك إقرار بأن عنتره شاعر ، ولكنه عبر الاستدراك بالأداة «لكن» إضعاف لهذا القرار ، أي أنّ الموقع الحجاجي لـ «عبد» كان قويا ، مما أضعف صفة الشاعرية لـ «عنتره» والعكس صحيح.

إنّ هذا التحليل التداولي الذي يتجاوز التركيب النحوي الشكلي مرتبط بوضعية السياق ، فإذا كان معظما لشخصية عنتره الأدبية فسوف يطلب المقولتين «أ» و«د» وإذا كان السياق التخاطبي يقلل من شخصية عنتره الأدبية بالإيعاز إلى موقعه الاجتماعي أو النسبي فسوف يطلب المقولتين «ب» و«ج».

إنّ القول الحجاجي يتجاوز ظاهرة النحوي ليقوم علاقة حجاجة بين الباث / المتكلم والمستقبل / المخاطب ، يكون هذا القول مثيرا للسؤال ، فعندما لجأنا إلى صيغة «لكن» في المقولتين «ج» و«د» جعلنا من القول سؤالاً إشكالياً ، فأضحت إستراتيجية القول تقوم على التقديرية ، وبالتالي يصبح فعل المسألة صفة للقول تقوم الحجاجي. وقد تحدث عبد القادر «الجرجاني» عن كيفية توظيف الروابط الحجاجة في العمليات التخاطبية ، ومن ثمة قدم لنا صورة عامة عن الطابع التوعوي في استعمال هذه الروابط فيقول: «أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ... وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه... ينظر في الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه ، نحو أن يجيء بما في نفي الحال وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ... وإذا فيما علم أنه كائن ... وموضع الواو من موضع الفاء... وموضع لكن من موضع بل...» (1).

2. الروابط وإحداثيتها النحوية والبلاغية والحجاجة (لكن ، لكن ، وإنما وإلا) الوصف النحوي

1 - لكن : تأتي بطريقتين هما:

أ - « حرف عطف يفيد الاستدراك بشروط هي :

1 - أن يكون المعطوف بها مفرداً لا جملة ولا شبه جملة.

2 - ألا تقترن بالواو» (2).

3 - أن تسبق بنفي أو نهي كقولنا: « لا تكن كسولاً لكن جاداً حرف ابتداء

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981 ، ص 64 - 65.

(2) إميل بديع يعوب ، معجم الإعراب والإملاء ، دار شريفة للنشر ، الجزائر ، ط2 ، د ، ت ، ص 383.

يفيد لاستدراك⁽¹⁾، إذا لم يتحقق شرط من الشروط المذكورة آنفا كقول الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى:

إن ابن ورقاء لا تخشى بواده لكن وقائعه في الحرب تنتظر
بعد «لكن» جملة اسمية مكونة من مبتدأ والخبر جملة فعلية «تنتظر»

ولكن حرف استدراك كقولنا: «ما كان عمر عبقريا ولكن طالب علم مجد» وهو أيضا حرف استدراك كقولنا «انتصر فريقنا لكن لم يتأهل» ففي المثال الأول سبق بالحرف «الواو» بينما في المثال الثاني سبق بكلام مثبت غير منفي.

2 - لكن: حرف مشبه بالفعل يفيد الاستدراك⁽²⁾، قولنا «نجحت لكنك لم تفز بالجائزة».

على الرغم من التباين بين لكن الحرفية و«لكن المشبه بالفعل في الوصف النحوي، فإنهما استقرتا على النمط الاستدراكي للخطاب.

3- إنما: توصل «إن» بـ «ما» الزائدة الكافة، فتصبح كافة مكفوفة كقولنا: «إنما العلم نور»

4- إلا: تأتي استثنائية إذا ذكر المستثنى منه ولم تسبق بنفي أو نهي⁽³⁾، كقولنا: «شرب علي إلا قليلاً من الماء». وتأتي حصرية وذلك في الاستثناء المفرغ وشرط ذلك أن يكون الكلام منفيًا كقولنا: «لا ينجح إلا المجتهد»

- ب - الوصف البلاغي: لـ لكن، إنما، وإلا

للقصر طرق كثيرة أشهرها:

1 - أن يكون القصر بالنفي والاستثناء كقولنا: «ما العلم إلا نور»

2 - أن يكون القصر بـ «إنما» كقولنا: «إنما العلم نور»

3 - يكون القصر بالعطف «لكن» كقولنا «لا أحب القهوة لكن الشاي». ويشترط فيه الشروط نفسها التي ذكرناها في الوصف النحوي ويكون المقصور عليه في النفي والاستثناء هو المذكور بعد الأداة في الغالب، وينطبق الحكم نفسه على «إنما» بالمطلق والمقصور عليه مع «لكن» هو المذكور بعده⁴⁴، وينطبق ذلك على «بل»

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص384.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص، ن.

(3) إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، ص65.

(4) عبد اللطيف شريفى وزير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص 82.

ج - الوصف الحجاجي: في كتاب البخلاء للجاحظ اخترنا النص التالي :
 حدثني أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام قال : قلت مرة لجار كان لي من أهل
 خراسان أعزني مقلاتكم ، فإني أحتاج إليه قال : قد كان لنا مقلي ولكنّه سرق
 فاستعرت من جار لي آخر فلم يلبث الخراساني يسمع كشيخ اللحم في المقلي ،
 وشمّ الطباهج ، فقال لي كالمغضب : ما في الأرضي؟ أعجب منك لو كنت
 أخبرتني أنك تريده للحم أو لشحم لوجدتني أسرع إليك به ، إنّما تريده للباقي
 وحديد الباقي يحترق إذا كان الذي يقلى فيه ليس بدسم ، وكيف لا أعيرك إذا أردت
 الطباهج ، والباقي بعد الرد من الطباهج أحسن حالا منه وهو في البيت»(1) .
 في النص أدوات حجاجية هي:

أ - لكنّ: في قوله « كان لنا مقلي لكنّه سرق» إنّ هذا الملفوظ يرتكز على
 حجّتين هما:

1 - قد كان لنا مقلي « ونشير إليها ب « أ »

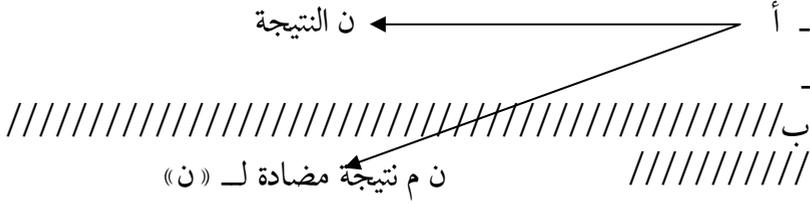
2 - «سرق» ونشير إلي الجملة ب « ب »

فالقسم الأول من الملفوظ يتضمن حجة تخدم السائل أو الطالب « أعزني » أي
 المتكلم باعتبار أن ما يطلبه موجود في حين القسم الثاني «سرق» لا يخدم المتكلم ،
 لأنّ هذه الحجة ضد ما ينتظره الطالب أي المتكلم ، وهي أقوى من الحجة الأولى ،
 فالحجة «كان لنا مقلي» وهي ملفوظ مثبت تعارض «opposition» مع الحجة
 «سرق» ، وهي ملفوظ منفي للحجة الأولى عبر الرابط «لكن» الذي أفاد الاستدراك ،
 ومن ثمة تحقق إبطال الحجة الأولى.

وفي الحجة الأولى تأكيد للخبر عبر الحرف «قد» الحقيقية التي دخلت
 على الفعل الماضي ، ومن ثمة تأكيد للنتيجة بينما الحجة «سرق» انعدام لهذا
 التأكيد ، وبالتالي عدم تأكيد النتيجة المضادة التي عجزت عن توجيه الخطاب ،
 لأنّها بدورها حصل لها أبطال بالحجة «ج» في قوله «لو كنت خبرتني أنك تريده
 للحم ... لوجدتني أسرع إليك به ف«لو» رابط حجاجي أعاد الاعتبار للحجة
 «أ» ومن ثمة كان التأكيد ب«قد» للنتيجة أمرا طبيعيا ، فنسف بذلك الرابط
 الاستدراكي «لكن» والنتيجة المضادة للحجة «ب» وفي هذه الترسيمية يتجلى

بوضوح:

(1) أبو عثمان بن بحر الجاحظ ، كتاب البخلاء ، دار المجدد للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ،
 ص20.



ج - تأكيد النتيجة الأولى «ن»

يمكن أن نرمز الحرف اللاتيني «Z» فيما يخص نسق النتيجة المضادة بـ الحرف «لو» وهو يفيد امتناع لامتناع ، أفاد التعليق في الماضي.

لجأ الساري إلى «إنما» في قوله «إنما تريده للباقي متبوع لحجة الاستشهاد ، وهي أداة لتحويل القاعدة من طبيعة مجردة إلى أخرى محسوسة(1) في قوله: «... وحديد المقلّي يحترق إذا كان الذي يقلي فيه ليس بدسم» كاستمرارية طبيعية لتبرير النتيجة «ب» خطاباً ، ملحاً على ظاهرة الإفادة «pertinence» بالاستفهام في قوله : «وكيف لا أعيرك إذا أردت الطباهج...؟» ، وهو إنشاء طلبية غرضه البلاغي النفي ، ثم يتبعه بخبر ابتدائي يظهر فيه المأزق الأخلاقي في قوله: والمقلّي بعد الردّ من الطباهج أحسن حالاً منه وهو في البيت يعلل قوله: «... ولكنه سرق» ، ولكننا لو حكمنا عليه من زاوية مذهب الحكم «la doctrine du jugement» فهو غير أخلاقي ، لكنه يحمل نكهة فكاهية في وصف الطبيعة غير سوية للبخلاء ونزواتهم النفسية.

لقد عرف برندونير brandonner السّخرية بأنها حجة على فرضية ما (2) فظاهر الاستفهام في قوله : «وكيف لا أعيرك إذا أردت الطباهج» هو النفي ، ولكن باطنه سخرية ، لأن صاحبه يدّعي الجهل ، متخذاً من التشكيك أسلوباً خالفاً وضعية ساخرة تدعم الفعل الحجاجي الذي يثبت المقام الفكاهي للخطاب وفي الوقت نفسه ينفي صفة السّخاء على البخيل ، ويضعه في منزلة الكائن الوضيع ، الفاقد للحس الأخلاقي ، لأنه كائن حيّلي «un être demanigance»

الوصف التحوي للحرفين «الفاء» و«الواو»

أ - الفاء كحرف عطف

(1) صابر الحباشة ، التداولية والحجاج ، ص49.

(2) ينظر : سامية الدريدي ، الحجاج في الشعر العربي القديم ، عالم الكتب الحديث وجمادى للكتاب العالمي ، عمان ، الأردن ط1 ، 2008 ، ص164.

يعطف اسما أو جملة على جملة (1) وتفيد.

1 - الاشتراك : أي اشتراك المعطوف مع المعطوف عليه في الحكم كقولنا: « حلّ عمر فعلي ».

2 - الترتيب كقولنا: « أكلت تفاحة فبرتقالة ».

التعقيب: كقولنا: « كانت علاماته سيئة فرسب في الامتحان ».

- ب - الفاء كحرف استئناف.

يستأنف ما بعده بكلام لا علاقة له بالكلام السابق (2).

كقوله تعالى: « فلما أتاهما صالحا جعلا له شركاء فيما آتاهما فتعالى الله عما يشركون » (سورة)

- حرف الواو.

- حرف عطف لمطلق الجمع، يعطف اسما على اسم أو جملة على جملة كقولنا: « حلّ يزيد وخاطب في القسم »

- الوصف الحجاجي: نحاول أن ندرس الرابطين « الفاء والواو » في النص التالي « قالوا: دعا عبد الملك بن قيس الذئبي رجلا من أشرف أهل البصرة وكان عبد الملك بخيلا على الطعام ، جوادا بالدرهم فاستجب الرجل شاكرا ، فلما رآه عبد الملك ضاق به ذرعا فأقبل عليه فقال له: ألف درهم خبر لك من احتباسك علينا ، فاحتمل عزم ألف درهم ولم يحتمل أكل رغيف »

في النصّ توصيف للحرفين « الفاء والواو » توظيفاً ، حجاجياً فقد استعمل السارد حرف « الفاء » خمس مرات وحرف « الواو » مرتين ، ففي المرة الأولى استعمل « الواو » كرابط يفصل بين حجيتين لا تخدم نتيجة واحدة ، حيث من جهة يرسل دعوة ، ويفهم منها سخاء الرجل ، وبالمقابل هو بخيل على الطعام ، أي أننا أمام مفارقة والحجة التي تلي الرابط أي قوله: « وكان عبد الملك بخيلا على الطعام » هي الأوضح والأقوى ، وتستمر هذه المفارقة بين بخله على الطعام وسخائه بالمال ، أي جمع بين ضدّين « البخل ≠ الجود » فنحن أمام توريث قصدي ليستمر في قوله في قوله: « فاحتمل غرم ألف درهم ولم يحتمل أكل الرغيف ».

لقد سلك السارد في نصه بأنّ طرح حجة أي الدعوة ثم أسقطها بعد الرابط « و » بحجة مضادة متمثلة في البخل على الطعام ، ثم أخذ موقفاً توفيقياً بأنّ

(1) ينظر : أميل بديع يعقوب ، معجم الإعراب والإملاء ، ص 294.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب البخل ، ص 126.

حصر البخل في الطعام فقط لكي لا يبطل كليا الحجة «أ» أي الدعوة التي تؤدي وظيفة إخبار L'informativite وبالمقابل الحجة «ب» فهي تؤدي وظيفة المحاجة L'argumentativite التي تتأكد عبر الرّابط الفاء الذي أفاد الترتيب واشترك في الحكم الذي أطلقه السّارد في وصف عبد الملك بن قيس الدّئبي.

إنّ الواو هو الرّابط الذي حدد علاقة المجال بين الحجة المضادة، والنتيجة كان رجلا بخيلا على الطعام «ولم يحتمل أكل رغيف» بينما الفاء فهو الرّابط الذي ضمن التسلسل القولي للوصول إلى النتيجة المقصودة التي تتعارض مع الحجة «أ» بل معها، في حين تقوي الحجة المضادة.

3. الرّابط والعلاقة الحجاجية

إن الروابط الحجاجية أدوات توفرها اللغة للباحث أي المرسل ليربط بين مفاصل الكلام؟ فتتأسس بذلك العلاقة الحجاجية المنتظرة، ففي هذه المقطوعة النثرية التالية «...حم الثوري وحم عياله وخادمه، فلم يقدرُوا مع شدة الحمى على أكل الخبز، فريح كلية تلك الأيام من الدقيق ففرح بذلك وقال: لو كان منزلي سوق الأهواز، أو نطاه خبير أو وادي الجحفة لرجوت أن أستفضل كل سنة مئة دينار، فكان لا يبالي أن يحم هو وأهله أبدا...»⁽¹⁾ لقد تجلت أهم العلاقات الحجاجية في هذا النص وهي:

أ - علاقة التتابع: وتظهر عبر الروابط الواو والفاء خاصة، فالسارد يبني نصه على هذه العلاقة فيصّل بين الحدث الرئيس وهو الحمى والحدث الفرعي «الريح» والنتيجة «الفرح» فالفاء هو المكون والريح حجة، وفي تضعيفها تتحقق النتيجة، لأنه الحاجة إلى النحل أعظم من الشفاء ومن ثمة لم نشعر بأسلوب الاستهجان بل تأكدت قمة الوضاعة والوقاحة لدى الثوري.

ب - علاقة الاقتضاء: في هذه العلاقة تجعل الحجة تقتضي النتيجة، وهذا التلازم مصطنع⁽¹⁾ والرّابط الأكثر توظيفا في هذه العلاقة هو أداة الشرط التي تضمن علاقة الاقتضاء. ويظهر هذا الرّابط في قوله: «لو كان منزلي سوق الأهواز... لرجوت أن أستفضل كل سنة مئة دينار» فالجملة الشرطية غير الجازمة مؤلفة من جملة الشرط «لو كان منزلي...» وجواب الشرط «لرجوت» وقد جسدت علاقة الاقتضاء بين السبب والنتيجة فأدت بذلك وظيفتها الحجاجية في المقطوعة عقد لعلاقة التتابع عبر الرّابط النحوي «الفاء» مع الاقتضاء عبر الرّابط النحوي «لو» فالحمى حجة ونرمز إليها ب «أ» والافرح

(1) ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، ص335.

هي النتيجة ونرمز إليها بـ «ب» وفق تسلسل غير منطقي لأن الحمى نقيض الفرح ومن ثمة جرى الخطاب بخلاف المنطق الأخلاقي ، ومن خلالها يستنتج السارد حكما عبر الترتيب الشرطي للإقرار بما قاله سابقا.

نلمس في المقطوعة انتقال منظم وسهل من وضعية إلى أخرى بيد أن الاستنتاج المنطقي من الحجة «أ» إلى النتيجة «ب» ليس هو المستهدف ، وإنما إثارة المتلقي بالارتكاز على السياق الفكاهي في لحظة الخطاب ، حيث لا نجد مقدمة وعرض وخاتمة كما هو متعارف عليه ، وإنما الانتقال السريع من مقدمة أولى إلى نتيجة أساسية وفي المنظور الحجاجي لا حاجة للمتكلم إلى مقدمة وسطى(1).

والملاحظ أن أكثر من نص لا نجد توافقا منطقيا بين الحجة والنتيجة بل تغلب عليه صفة التناقض ، فإذا كان الاستنتاج المنطقي قد تحقق على مستوى الخطاب فإنه بالمقابل يتعارض ويناقض مع المتوقع في الخطاب ذاته ، ففي المثال السابق نجد الحجة «الحمى» وما يصاحبها من ألم وشكوى كنتيجة منطقية في الواقع بيد أن النتيجة عكس ذلك تمام «الفرح» وبالتالي تتعارض مع الاستنتاج الطبيعي لإثارة المتلقي وشده عن طريق الوظيفة

التفسيرية la fonction explicative في قوله: فربح كلية تلك الأيام من الدقيق ففرح بذلك الطابع الفكاهي والسخرية من البخلاء في أن واحد.

وتتكرر هذه الوصفة المثيرة لإضحاك في تصوير مفارقات البخلاء الصارخة في قوله : « وقد رأيتُه وسمعت منه من البخل كلما كثيرا وكان من البصريين ينزل بغداد مسجد ابن رغبان ، ولم أر شيئا ذا ثروة اجتمع عنده وإليه من البخلاء ما اجتمع له... وأبو عبد الرحمن هذا شديد البخل، شديد العارضة غب اللسان، وكان يحتج للبخل ويوصي به ويدعو إليه وما علمت أن أحدا جرد في ذلك إلا سهل بن هارون»(2).

في هذا الخطاب وفي جميع النصوص التي إحتواها كتاب «البخلاء» يتركز الفعل التلفظي على مكونين هما:

أ - المكون النحوي

وله هيئة نظامية متجانسة ، أي تحمل صفة التجانس «homogénéité» ، تقوم على الروابط الحجاجية ، ويراعي فيها القواعد التي وجدت من أجلها.

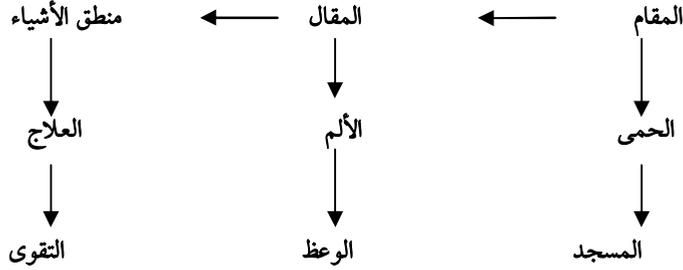
ب - المكون الدلالي الفكاهي

(1) أنظر : سامية الدريدي ، الحجاج في الشعر العربي القديم ، ص 343.

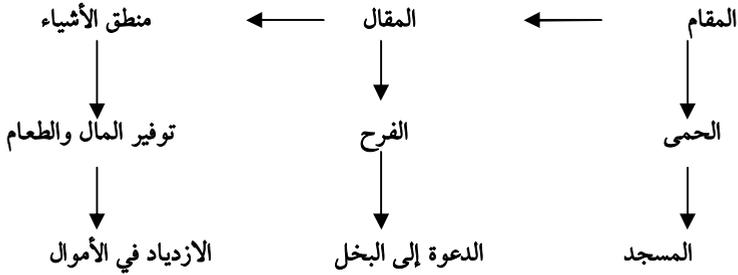
(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب البخلاء ، ص 89

غير متجانس في منظومته ، حيث صفة الشاذ *hétéroclite* هي المتوقعة ،

ومن ثمة يغيب المعنى الاستلزامي أو منطوق الأشياء فالحمى حجة والألم أو الشكوى نتيجة وذلك عندما يتجانس الملفوظ «الحمى» مع الملفوظ «ألم» ولكن عندما يكون «الفرح» نتيجة يصبح المعنى شاذاً ، والملفوظ في غير مقامه، المثال السابق يمكن التخطيط له وفق الشكل التالي:



هذا في المكون الدلالي المنطقي والطبيعي والمتوقع أما في المكون الدلالي الفكاهي غير المتوقع فنجد:



إذا كان النحو اكتسب صبغة تداولية عبر الروابط الحجاجية فإن هذه الأخيرة وظفت في إطار تشكيل هذا الخطاب (الشاذ الذي لا يستجيب له للتوقع في كتاب « البخلاء » ونجاعته تكمن في إضحاك الملتقى ، هذا الأخير إذا كان لا ينتمي إلى نوعية من الناس اتخذوا من البخل سلوكاً لهم ففي هذه الحالة يكون تثبيت ذلك السلوك غاية الخطاب أما إذا كان المتلقي متردداً بين البخل والسخاء فنجاعة الخطاب تمكن في ضرورة إقناعه بالبخل ويبقى الملتقى النوعي الذي يرى في قصص البخل تنديداً غير مباشر بشيوع ظاهرة البخل في المجتمع العباسي وهي تتعارض وسخاء الإنسان العربي ، إذ هناك قيمتان أساسيتان عند العرب هما الكرم

والشجاعة وحولهما يحتكم تصور الإنسان العربي للحياة والوجود (1) فالكرم قيمة وجودية على حد تعبير الغدامي ، فكان الالتزام بها أمر محتوما ، وهي مرتبطة بمنظومة ثقافية وأخلاقية جذورها ممتدة من حقبة سيادة القبيلة في المجتمع العربي، ولما أصبح المكسب أساس العلاقة بين الذات والأخر في مجتمع المدينة حدث تحول جذري في تلك المنظومة ، فهذا التحول مس النظام الذهني للإنسان العربي فأضحى القيمة البديلة ، فكان كتاب الجاحظ «البخلاء» تحولا هاما في توظيف آليات (اللغة والطاقة التعبيرية من مؤسسة وعظية محددة المهام إلى مؤسسة فنية ، تعتمد على مهارة القراءة الحرة فهو من جهة يكشف الخراب القيمي للمجتمع العباسي ، ومن جهة أخرى ينسق كل الخطابات التي تتحدث عن واقع لم يعد موجودا في السلوك اليومي للإنسان العربي(2) ، فهو واقع ذهني ، تكرر لخطاب ثقافي انتهى ، فسعى الشعراء إلى ابتكاره بالإشادة بكرم الممدوح مثلا ولكن الجاحظ في قصصه لجأ إلى التعريض المتضمن للاستهزاء في الرد على هؤلاء الذين اتخذوا من الكرم صناعة أدبية ، والحقيقة هي أن البخل قيمة تسعى إلى إلغاء الكرم كقيمة أصلية والسخرية منها ، لأنها مجرد ملفوظ يعيش في الخطاب الشعري فقط.

عندما نقرأ كتاب «البخلاء» نصطدم بتحول شخصية البخيل من كائن مقزز إلى محبب ومضحك ، فعندما نحلل شخصية من الشخصيات الكتاب ، ونأخذ مثلا ذلك الرجل الذي كان مع أبي نواس الذي يأكل وحده فيسأله أبو نواس: «لم تأكل وحدك؟» فيرد عليه: «ليس علي في هذا الموضوع مسألة ، إنما المسألة على من أكل مع الجماعة ، لأن ذلك هو التكليف وأكلي وحدي هو الأصل ، وأكلي مع غيري زيادة في الأصل(3)» تكشف عبثية المواقف التي تخدم حجة البخل argument de lavarice «وحجة الاتجاه argument de direction» فالبخل إنسان ذميم، يتحاشى الناس التعامل معه ، لكن في الخطاب الجاحظي لا يظهر ذلك ، بل أضحى البخيل الرجل الطريق اللعوب ، ومن ثمة يمكن التعامل معه بنزع منه صفة الذم منه وحل محلها صفة الدماثة والليوننة.

الخاتمة:

إن «كل لعبة لغوية لها منطقتها ، الداخلي(4)» وفي كتاب «البخلاء» تكرر

(1) ينظر : عبد الله الغدامي ، النقد الثقافي ، المركز العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط3 ، 2005 ، ص145.

(2) المرجع نفسه ، ص152.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب البخلاء ، ص21.

(4) صابر الحباشة ، التداولية والحجاج ، ص77.

لأنماط معنية من الروابط الحجاجية تخلص إلى التفكير بالحجة ، حيث « تتأني قيمة الجملة من حجة صاحبها(1) » ، ففي كل قصة من قصص المتن تنطلق من حجة لتنتهي إلى نتيجة عبر الأسلوب الساخر الذي هو الجوهر « substance » ، وليس مجرد شكل ، وهو محمل بالبعد السسيو ثقافي لإظهار إخفاقات المجتمع العباسي على استمرارية تقليد الكرم وحسن الضيافة ، وبالتالي اختفاء السلفية ancestraux على حد قول رولان بارت.

إن كتاب « البخلاء » ولادة جديدة للكتابة الحجاجية ، البعيد عن الكتابة التي توظف نفسها لخدمة الثقافة المزيفة عبر استمرار خطاب الكرم والجود في الشعر المدحي مثلا ، ومن ثمة كشف الجاحظ عن « تراجيديا القيم » ، وشيوع أسلوب التمييق والتملق لتحيين (Principe de l'échange) فالشاعر باعتباره منتج الخطاب نال الخطوة والمال ، والممدوح بوصفه مستهلك الخطاب نال وسام السخاء ، وكلاهما لا يمثلان حقيقة الواقع الموجود بالقيم السلبية ، قيم النفاق والرياء وإضمار الحقيقة .

(1) دومينيك مونقانو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ص12.

المصادر والمراجع

أولا المصادر

- 1- أبو عثمان عمو بن بحر الجاحظ، دار المجد النشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2011.
- 2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981.

ثانيا المراجع

- 1- دومينيك موتقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005.
- 2- عبد السلام عشير، عندما تتواصل نغير، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2006.
- 3- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، ط 12006.
- 4- صابر الجباشة، التداولية والحجاج، صفات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط 12008.
- 5- مر بالخير، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للنخطات الصحافي الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005 - 2006.
- 6- إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2 دت.
- 7- عبد اللطيف شريفني وزبير دراقي، الإطاحة في علوم البلاغة، د، م، الجامعية، الجزائر، ط، 2004.
- 8- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر القديم، عالم الكتب الحديث، وجمدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط 1، 2008.
- 9- عبد الله الغلامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 32005.

الرواسم والصيغ أو آليات النظم في الشعر الشفوي. أشعار السجن أمودجا.

بوحبيب حميد*

Summary

In this article we have tried to show, from a corpus of anonymous oral poetry the apparent improvisation in some verbal jousting as those taking place in the prison (the subject of our article) , is in fact an illusion. The structural analysis of poems identified the archetypes and the modal formulas that structure texts in depth and govern the way each verse poet, so that each piece (izli, sizain) is unique and stereotyped both. This kind of approach is based on the theory of orality to understand the mechanisms that determine the specificity of the oral poetry, particularly in marginal oratory contests.

إن الاستعمار ، بالإضافة إلى كونه منظومة ذات طبيعة استلابية ، شكل بالنسبة إلى جزائر القرن التاسع عشر صدمة تاريخية عنيفة ، نتج عنها وضع من المواجهة الشاملة بين منظومتين حضاريتين مختلفتين⁽¹⁾ اختلافا بنيويا وجوهريا . وفي أثناء تلك المواجهات كان على أشكال التعبير الشعبية بمختلف أنواعها أن تتأقلم مع الوضع الجديد ، لتضطلع بوظيفة المقاومة الثقافية ، لتواكب ما عرف في تاريخنا الحديث بالمقاومات الشعبية.

وفي هذا يقول عمار إيزلي: «يشكل الشعر الملحون بالإضافة إلى الأغاني الفولكلورية والأهازيج إحدى أهم الأشكال الفنية التي استوعبت النضال التحرري في الجزائر منذ عشية الاحتلال الفرنسي ، وسقوط حكومة الادي . ولعل الإنتاج العامي في هذا المجال أكثر عمقا وأكثر وصفا وانتشارا من نظيره الفصيح»⁽²⁾.

إن هذه الحقيقة ليست غريبة على الإطلاق ، لأن العهد التركي في بلادنا لم ينتج مؤسسات صلبة كفيلة بإنتاج ثقافة رسمية أو خطابا نخويا متجانسا و قويا ليضطلع بمهمة المقاومة الثقافية التي كان على الشعب أن يخوضها في النصف

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة .

(1)انظر في هذا المجال :

Turin (Yvonne) :Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, 2 °Ed, ENAL, Alger 1983.

(2)عمار إيزلي : ثورة النساء - أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت - الجزائر ، 2009 ، ص 44 .

الثاني من القرن التاسع عشر.

على هذا الأساس وحده يمكن فهم التطور المذهل للشعر الشعبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، يقول جوزيف ديسبارمييه : « رأينا في موضع آخر غير هذا ، أن الشعراء الشعبيين المحليين في الجزائر انشغلوا طيلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمواساة ذويهم عقب هزائمهم والغني بمناقب الأبطال... ووصفناهم وهم سيكون بعد ذلك على أنقاض الحضارة المغاربية ، ويسخرون من مستحدثات حضارة الغزاة المنتصرين... يبقى لنا الآن أن نتابع روحهم الوطنية في أعمالهم وتأثيرها في نفسيات معاصريهم ، خاصة من خلال الشعر البطولي» (1).

ولم ينتظر الشعراء قيام الثورات الشعبية الكبرى للمشاركة في المقاومة الثقافية ، بل باشرؤا مهمتهم تلك منذ الأيام الأولى من سقوط العاصمة في أيدي الفرنسيين ، « فالشاعر الحاج المختار ناث سعيد من قبيلة آث بوعكاش - تيزي وزو- مثلا التحق بالعاصمة على رأس جماعة من الفرسان ، للتصدي للاجتياح ، وله في ذلك أشعار عديدة. نفس الشيء يقال بخصوص شاعر آخر هو الحاج رابح من بني دواله ، الذي خاض معارك عديدة ضد فرنسا ، وسجلها في شعره ، مثل قصيدته الرائعة « معركة سوق إيواضيين»... وعلي أوفرحات من آث عيسي ، وقد شارك في معركة ضد الجنرال راندون ، وسجل ذلك في مطولات عديدة» (2).

إن الشعراء الشعبيين في بلاد القبائل ، على خلاف ما هو معروف في الملحنون ، ليسوا دوما من المحترفين الذين يمتنون فنون القول والبلاغة ، لأن الشعر في هذه الثقافة الشفوية كان مظهرا من مظاهر النشاط الجمعي ، وفي هذا يقول هنري باسي : « أن تكون شاعرا عند البربر ، فإن ذلك لا يعني أنك صاحب حرفة ، باستثناء بعض المناطق. إن الشعر شكل من أشكال النشاط الاجتماعي يشارك فيه الجميع ، أو يكادون. وهذا ما يعطيه أكثر من أي مكان في العالم، دلالة التعبير الدقيق عن المشاعر الجماعية ، وفي المقابل ، لا قيمة لهذا الشعر العفوي إلا بمقدار ارتباطه بالظروف الضيقة التي تحيط به» (3).

إننا نجد صدق تلك المقاومة في الأشعار التي واكبت كبريات وقائع غزو

(1) J.Desparmet, Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja. in Revue Africaine n° 83 année 1939. OPU .Alger 1998 (réédition). P192.

(2) حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات و الوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير- ط1 الجزائر 2013 . ص84-83 .

(3)H.Basset :Essai sur la littérature des berbères. Editions AWAL - Ibis Presses. Reéd ; 2001. p180181 -

بلاد القبائل ، من حملة الماريشال بوجو على واد الساحل عام 1848 ، وحملة الجنرال بليسيي سنة 1851. ونجد في تلك الأشعار « كلمات لازعة جدا موجهة إلى كل من يستسلم أو يناور ويتردد ، كما نجد نداء إلى المقاومة العنيدة يوجه إلى جميع القبائل ، ونجد أيضا بكائيات تندب القدر القاسي وتبكي مصير البلاد بعد أن دخلها النصارى»(1).

إن الشعراء في هذه الفترة ، وعلى الرغم من كونهم من المغمورين ، لعبوا أدوارا ثقافية حاسمة ، بحيث انبروا لحفظ الذاكرة الجماعية ، واستنفروا القبائل ، وفي ذلك يقول بيار بورديو: « في بلاد القبائل ، تمتع الشعراء بأدوار سياسية هائلة خاصة في أزمنة الأزمات ، حيث تداعى معنى العالم ، و ذلك من خلال القيام بوظيفة التمييز والشرح والإنتاج الرمزي ، فكانوا بذلك في كثير من الأحيان في دور القائد الحربي والسفير»(2).

وعلى كل ، فإن الأعمال الأكاديمية التي رصدت هذه الظاهرة كثيرة ، وليس هدفنا في هذه المداخلة أن نقتفي أثر شعراء المقاومة(3).

إن هدفنا هو أن نبين كيفية إنتاج القصائد الشعرية المرتبطة بتيمة السجن ، من خلال دراسة مدونة شعرية شفوية متجانسة .

تشكل هذه المدونة من عشر قصائد سداسية من نمط «الإيزلي» ، تمثل تنوعا على تيمة واحدة هي «الحظ العاثر» ، والشكوى والأين من تقلبات الدهر رواها لنا السيد احمد أمليكش سنة 2008 ، وقد كان مدحا يغشى الأسواق ويروي الأشعار في السبعينيات من القرن الماضي ، وقد قابلناه في حانة في مدينة البويرة وقد بلغ من العمر 79 سنة ، وكف عن ممارسة مهنة المداح ، ولم يعد يتذكر الكثير من الشعر ، ولكن هذه المقطوعات علق في ذاكرته لأنها كما يقول «موزونة جيدا وفي موضوع واحد» (اتسويخذمن سالميزان ، أو يرني اتسمشابين أما من رواها له ، فقد أخبرنا أنه رجل من آث لقصر يدعى حمو ، وكان ذلك في سجن الحرّاش في بداية الخمسينيات ، وبخصوص نمط أدائها ، فالراوية ذكر لنا أنها

(1) المرجع نفسه ، ص 237

(2) Bourdieu (Pierre): Langage et pouvoir symbolique. Editions Fayard. Paris. 2001. 2^{ed}. 303.

(3) من ذلك مثلا :

Ben Brahim Ben Hamadouche (Melha) : La poésie populaire et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962 (2 VOLUMES). Thèse de 3^e cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin . EHESS . 1982.

مقطوعات مرتجلة تمثل تنوعا على تيمة واحدة ، يقوم المساجين بعقد حلقة في منتصف الزنانة الجماعية(مرقد) ، ثم يبدأ أكثرهم معرفة بفنون القول ، ويلقي الإيزلي الأول ، ثم ينتظر لحظة من الزمن ، حتى يبادر أحد الجالسين على يمينه أو على يساره ، بالرد عليه ، وهكذا إلى أن يلقي كل واحد مقطوعته وفي الأخير تتعالى الأصوات: يرحمك الله ، رحمة الله على من أنجبك (أكيعفو ربي ، أذيرحم الوادين إيكيد يسعان) ، وقد يبدي البعض رأيه ، ويعلق على مقطوعة ، أو يفضل مقطوعة على أخرى .

وفيما يلي سنقدم نصوص المدونة أولا ، ثم نبين كيفية المقاربة:

المقطوعة المحورية

حدث لي ما حدث لغربال	تضري بيني أمر غربال
مكسور الدور الخشبي	أيومي ثرز اثزايارث
نسيت كل أشغالي	اعرفني مره لشغال
والأعباء تثقل كاهلي	ثاعكومت ثرزايب ثويارث
لم أر يوما مشرقا	أوروفيغ أس أملال
أماه! أين حظي أين!	أيمي الزهريو أنداث

التنوية الأولى

شبيه حالي بمحراث مكسور	اشبيغ الماعون يرزن
أسندوه إلى جدار وتركوه	سندنت آر الحيط يقيم
يتحاشاه الحرأثون	غونفنت أكو ويذ إيكرزن
ولم يستعمله في الشتاء أحد	ذي الشوه حد ورثيديم
لم أصادف يوما سعيدا	أوروفيغ أس إيقرزن
أماه! حظي مبتور	أيمي الزهريو ذوقزيم

التنوية الثانية

أراني مثل قربة	أقليبي ابحال أيديذ
تقطعت عليها الحبال	ما سغرسنتاس ثذوكمار
ينز منها الماء على الدروب	يسنغل أمان قكوبريد
فلا يوصل قطرة إلى الدار	ساخام اور ديوي لقرار
حتى في يوم العيد	غاس اولاذقوأس العيد
حظي يا أماه عاقر	أيمي الزهريو يعقر

المقطوعة الثالثة:

اشبيغ أمقور إيصذن	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقى اوحداداً أئيطرق	يأبى الحداد إصلاحه
غاس مابغان أئسيرذن	حتى لوأرادوا غسله
اصذيذ يوقى أسبطلق	فالصداً أبداً يلازمه
شدهاغ ناحبولت أئيرذن	أحلم برغيف من قمح
أيمي الزهريو يعوق	أماه! حظي أسير حائر

التنوية الرابعة :

أقليبي أم بير قرداش	أراني مثل قرداش رديء
يحفى يرني أقلوقل	كهام ، ويده تتململ
لا ذسن فلي واراش	يتضحك عني الصبيان
أياندا تسقرغ ثزقل	كيفما فعلت ، يخيب مسعاي
يفغبيد الكيل سطاش	طفح بي الكيل
أيمي الزهريو يروك	أماه ! حظي تولى وهرب !

التنوية الخامسة:

اشبيغ الغيظة انتيلوث	شبيه حالي بمزمار القربة
آتسوف آتسوغال آتسنس	تنتفخ ، ثم تفرغ من الهواء
أكيغسييد سيال تامورث	زرت كل بلاد وريف
استقساغد اميال الجنس	وسألت الناس من كل جنس
ذالحبس اورسعي ثاكورث	هذا سجن بلا أبواب
أيمي الزهريو يطس	أماه ! حظي دوما نائم

التنوية السادسة:

اشبيغ أسبسي نالكيف	شبيه حالي بغليون كيف
يرغى يدوخون يال أس	حريق ودخان كل يوم
أيأ كن خذمغ كيف كيف	عبثاً أحاول ، عبثاً
ملمي تسفسبيغ ثكرس	أحلها ، ومن جديد تنعقد

نوداغتسيدي سي يال الريف	زرت كل بلاد و ريف
آيمى الزهريو يكحس	أماه ! حظي منكود

التنوية السابعة

نظري بيذي أم اثشماعت	مثلي ، مثل الشمعة
انفتسي شويط شويط	تذوب قليلا قليلا
خاس ما تسمودود ثافات	ولئن جادت بالنور
ثيمست اترذغاس ثيميط	فإن النار في أحشائها
وي خذمن اكرى يوفات	سيلقى كل جزاءه
آربي الزهريو ثنغيط .	فيا رب ، قتلت حظي !

التنوية الثامنة

اشبيغ الفوشي يركان	مثلي مثل بندقية عتيقة
يحصّل لمذك ذي ثموغاش	علق المدك في ماسورتها
أكيغد اور اجيغ أماكن	لم أترك بلادا ، إلا و زرتها
اخومسغ آكو غور لعراش	واشغلت خماسا لدى القبائل
ذي الصحرا عرقني ايردان	تاهت بي الدروب في الصحراء
آيمى الزهريو إيظاش	أماه ، حظي تائه شارد !

التنوية التاسعة

اشبيغ آقرثيل آقديم	شبيه حالي بحصيرة عتيقة
يقرس يوغال ذامشوش	تقطع ، و غدا رثا باليا
آلاغ يعيبي سي التسخميم	دماغي مرهق من فرط التفكير
يقور ووليو ذاقاشقوش	والقلب جفت سرايينه
آسغاريو أور يتسلقيم	حطبي من نوع لا يلقم
آحنى الزهريو إيقوش	أماه ! حظي جاف ذابل !

كيفية المقاربة : سنعرض في البداية المقطوعة الأولى ، التي سميناها ، المقطوعة المحورية ، و نحلل بنيتها الإيقاعية و الدلالية ، للكشف عن الثوابت التي ستغدو في المقطوعات الموالية أساسا للتنوع الدلالي ، ثم نحاول فهم آليات البناء

التي اعتمدها أصحاب النصوص التتويعية التسعة ، من أجل فهم آليات اشتغال الذاكرة الشفوية وكيفية إنتاج المعنى انطلاقا من رواسم أو صيغ نمطية يتم إدراكها بوعي أو بلا وعي في سياق التلقي الشفوي .

المقطوعة المحورية

حدث لي ما حدث لغربال	نضرى يبني أمو غربال
مكسور الدور الخشبي	أيومي ثررّ اثزيارث
نسيت كل أشغالي	اعرقني مره لشغال
والأعباء تثقل كاهلي	ناعكومت ثرزابي ثويث
لم أر يوما مشرقا	أوروفغ أس أملال
أماه! أين حظي أين!	أيمي الزهريو آنداث

1- البنية الإيقاعية

هذه المقطوعة من نمط يدعى «الإيزلي» وهو مقطوعة سداسية تتشكل من ثلاث مزدوجات شعرية (distiques) ، كل بيت منها يتشكل من سبعة مقاطع صوتية (heptasyllabique) جاء منها المزدوج الأول كالتالي :

ثض / ري / يي / ذا / مو / غر / بال = 7 مقاطع صوتية
أيو / امي / اثر / لث / زا / يارث = 7 مقاطع صوتية

وهو ما تكرر في المزدوج الثاني و الثالث ، بحيث جاءت المقطوعة كلها من 42 مقطعا صوتيا ، في مساواة مقطعية تامة (isométrie parfaite) . أما القوافي فقد جاءت مزدوجة (ل - ث) و متقاطعة (rimes croisées) أي بشكل تناوبي : (أب - أب - أب) ، مع ملاحظة أساسية ، هي أن الروي في قوافي الأبيات الفردية 5-3-1 ، هو روي حقيقي هو اللام الساكنة المسبوقة بألف مد شبيهة بألف التأسيس في القوافي العربية ، بينما الروي في الأبيات الزوجية 6-4-2 هو روي عرضي مشكل من علامة التأنيث (الثاء الساكنة في آخر الكلمة) وضمير الغائب في البيت الأخير .

أما الإيقاع الداخلي ، فقد ميزته علامة صوتية ثقيلة ، لا يمكن أن تغفل عنها أذن المتلقي. إذ ورد مشحونا بأحرف حلقيه جافة ممثلة في الغين ثلاث مرات ، بمعدل حرف في كل بيت ، وأحرف صفيير مفخمة ممثلة في «زز» ثلاث مرات ، بمعدل حرف في كل بيت .

إن هذه البنية الإيقاعية المختزلة ، المسبوكة بإحكام ، بنية موغلة في القدم ، رصدناها في الشعر النسوي على وجه الخصوص ، ولاحظنا أنها متوارثة بشكل مهيم في معظم الشعر الجمعي المجهول المؤلف في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين⁽¹⁾ . مما يدل على أن صاحب المقطوعة المحورية هنا هو سجين ، استوعب هذه البنية في لاوعيه ، بفعل تعود أذنه الموسيقية على ذلك ، من خلال ثقافة السماع وتلقي الأهازيج النسوية المجهولة المؤلف ، خاصة في الأشعار الطقوسية ، أي تلك المصاحبة للعمل الجماعي وطقوس دورة الحياة.

2 - الدلالة وتنظيم المحتوى

إن الثقافات الشفوية ، بسبب شفويتها بالذات ، اضطرت إلى ابتداع آليات خاصة لتسهيل عملية الحفظ وتخزين المحتوى . تتلخص تلك الآليات في الرواسم⁽²⁾ والصيغ النمطية التي تشبه قوالب جاهزة ، تستوعب المادة التي يحتاج كل شاعر أو ناظم أن يصبها فيها دون أن يضطر إلى إعادة إنتاج بنيات جديدة. وبمرور الزمن ، ترسخ تلك البنيات في أذهان مستخدميها ، فتصبح صيغا نمطية بالمعنى الذي يعطيه إياها آدم باري ، ورسخه والتر أونج وغيرهما ممن اشتغلوا على الشفاهية ، إذ يقول : «تعد الصيغة مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها»⁽³⁾.

العناصر الدلالية المحورية:

أ - الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب - الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به هنا الغربال) .

ج - النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinentes مكسور الإطار الخشبي

د - النعت المميز للذات ، هنا (نسيت أشغالي ، الأعباء تثقل كاهلي) .

هـ - مناجاة الأم .

و - ذكر الحظ العاشر .

ملاحظة : عدد كلمات المقطوعة المحورية هو 21 كلمة بحساب الزوائد و

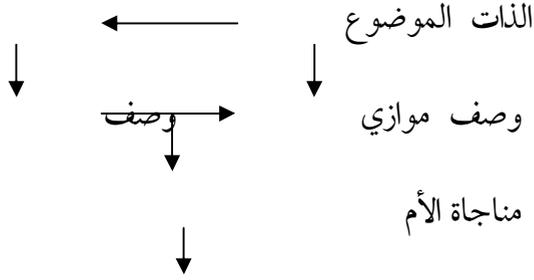
حروف الربط

(1)نظر في هذا المجال كتابنا: الشعر الشفوي القبائلي(السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أثروبولوجية ، دار التنوير ، ط 1 ، العجزائر 2013 ، الفصل الرابع ، ص338 و ما بعدها .

(2) الرواسم ، ج روسم ، بمعنى الكليشيه ، ويستخدم مصطلح النموذج البدئي أحيانا كبديل .

(3)التر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين سلسلة المعرفة ، العدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط 1 ، 1 ، 1994 ن ص80.

لدينا إذن ستة عناصر دلالية يمكن صياغتها في بنية تراكمية ، كالتالي:



الشكوى من الحظ العاثر

هذا عن البنية أو الروسم البدئي في المقطوعة المحورية (la piece axiale) ، وبالعودة إلى صيغة الكلمات في حد ذاتها ، نلاحظ أن الموضوع الذي تم استحضاره في التشبيه ، هو كلمة الغريبال «أغريبال» وهي كلمة من ثلاثة مقاطع صوتية : أ- غر- بال ، ومن المهم هنا أن نحفظ بهذه الملاحظة لأننا سنجد لها مطردة في كل التنويعات الشعرية (les variations) التسعة الموالية للمقطوعة المحورية .

بعد أن عرضنا المقطوعة المحورية ، سنعرض التنويعات التسعة الموالية ، لنرى مدى اطراد البنية الإيقاعية ، وكيف تعامل كل سجين مع الدلالة وتنظيم المحتوى في مقطوعته ، بعد أن تلقى مقطوعات زملائه الذين سبقوه في الإلقاء الشعري :

التنوية الثانية

شبيهه حالي بمحراث مكسور	اشبيغ الماعون يرزن
أسندوه إلى جدار وتركوه	سنذنت آر الحيط يقيم
يتحاشاه الحراثون	غونفنت أكو ويذ إيكرز
ولم يستعمله في الشتاء أحد	ذي الشثوه حد ورثيديم
لم أصادف يوماً سعيداً	أوروفينغ أس إي قرزن
أماه ! حظي مبتور	أيمي الزهريو ذوقزيم

البنية الإيقاعية :

إن متأمل هذه التنوية الثانية ، سيدرك بسهولة نفس المعطيات الواردة في المقطوعة المحورية : إيزلي سداسي ، مشكل من ثلاث مزدوجات شعرية ، كل بيت في المزدوج الشعري سباعي المقاطع الصوتية ، و عدد المقاطع الصوتية في المقطوعة كلها هو 42 مقطوعاً لا أكثر. وقد جاءت القوافي أيضاً متقاطعة من

نمط أب - أب - أب جاء الروي الأول فيها (نونا ساكنة) والثاني (مميما ساكنة) الأول روي عرضي تأتي من صيغة الفعل الماضي المسند إلى ضمير الغائب المذكر المفرد. أما الثاني فهو روي حقيقي.

وعلى المستوى الإيقاعي الداخلي تكررت نفس الأصوات الحلقية : الغين ثلاث مرات ، بمعدل حرف واحد في كل بيت ، والزاي خمس مرات (ثلاث منها أصلية واثنان مكررة) . والتساوي المقطعي هنا أيضا جاء تاما ، بحيث احتوى كل بيت على سبعة مقاطع ... إننا هنا أمام استساخ إيقاعي تام بالمقارنة مع المقطوعة المحورية !

ملاحظة : عدد كلمات المقطوعة المحورية هو 21 كلمة بحساب الزوائد وحروف الربط

الدلالة وتنظيم المحتوى :

رأينا في المقطوعة المحورية وجود ستة عناصر دلالية أساسية ، و قد وردت في هذه المقطوعة الثانية بنفس الصيغة ، وفقا لنفس البنية:

أ - الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب - الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به ، هنامحراث) .

ج - النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinentes مكسور و منبوذ .

د - النعت المميز للذات ، هنا (لم أصادف يوما سعيدا) .

هـ - مناجاة الأم .

و - ذكر الحظ العاشر(مبتور) .

ولئن كان السجين الأول قد شبه حاله بغربال مكسور ، فإن شاعرنا الثاني شبه نفسه بمحراث مكسور منبوذ ، وكلاهما أي الغربال والمحراث ، في لغة النصين الأصلية ، كلمتان مشكلتان من ثلاثة مقاطع صوتية : أ - غر - بال - ال - ما عون . مما يدل على أن الشاعرين محكومان ببنية مقطعية صارمة ، لأن المقطوعة كلها مكثفة ولا يجب أن تتجاوز 42 مقطعا صوتيا .

المقطوعة الثالثة :

أراني مثل قربة	أقليبي ابحال آيديد
تقطعت عليها الحبال	ما سغرسنتاس تذكومار
ينز منها الماء على الدروب	يسنعل أمان فووبريد
فلا يوصل قطرة إلى الدار	ساخام اور ديوي لقرار

غاس اولاً ذفواًس العيد	حتى في يوم العيد
آيمى الزهريو يعقر	حظي يا أماه عاقر

نفس الملاحظة التي أبديناها عن التنويع الثانية ، سواء تعلق الأمر بالبنية العامة (إيزلي سداسي مشكل من ثلاث مزدوجات شعرية) ، أو فيما يخص المساواة المقطعية (كل الأبيات مشكلة من سبعة مقاطع صوتية) ، أو من حيث عدد المقاطع الصوتية الإجمالي (42 مقطعا صوتيا) ، أو حتى من حيث عدد الكلمات الكلي (23 كلمة) ، وكذا من حيث نمط القافية (قافية مزدوجة) متقاطعة : (ذ ر / ذ ر - ذ - ر). إننا إذن أمام استساخ إيقاعي واضح ! أما بشأن الدلالة وتنظيم المحتوى فإننا نلاحظ أن الشاعر الثالث ، قد حافظ على نفس الروس ، وصب فيه نفس العناصر الدلالية الستة : الذات ، الموضوع ، وصف الموضوع ، وصف الذات ، مناجاة ألم ، الشكوى من الحظ العاثر ! وقد اجتهد في الإتيان بتنويع دلالي من خلال إيراد تشبيه مغاير لما أتى به زميلاه . ففي المقطوعة الأولى كان الموضوع هو الغربال وفي الثانية المحراث ، وهنا لدينا القربة (آيديد) ويمكن إجمال العناصر الدلالية كالتالي:

- الذات (الذات الشاعرة بضمير المتكلم) .

- الموضوع (القربة)

- النعوت المميزة للموضوع (مقطوعة الحبال ، ترشح منها المياه)

- النعوت المميزة للذات (شقي حتى يوم العيد)

- مناجاة الأم

- ذكر الحظ العاثر (حظ عاقر) .

المقطوعة الرابعة :

اشبيخ أمفور إيصدذن	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقسي اوحداد أنيطرق	يأبى الحداد إصلاحه
غاس مابغان آسيرذن	حتى لوأرادوا غسله
اصديذ يوقسي آسبطلق	فالصدأ أبدا يلازمه
شدهاغ ثاحبولت آقيرذن	أحلم برغيف من قمح
آيمى الزهريو يعوق	أماه! حظي أسير حائر

استساخ البنية الإيقاعية :

بدا من الواضح الآن ، بعد عرض ثلاث تنويعات ، بأن الشعراء المتناوبين على الإلقاء ، يعمدون دائما إلى استنساخ البنية الإيقاعية المحورية ، ويحترمون أدنى التفاصيل ، بداية من نمط القصيدة المتمثل في الإيزلي بمزدوجاته الثلاث ، وعدد المقاطع الصوتية في كل بيت (سبعة) ، والعدد الإجمالي (42) ... إلخ ، لذلك سنكتفي بما عرضناه من تنويعات ، مع التأكيد بأن نفس الترسيمة واردة بحرفيتها في كل التنويعات التسع التي استنسخت بنية المقطوعة المحورية استنساخا تاما ! وهو ما يؤكد طابع النمطية واللجوء إلى ما أشار إليه علماء الشفويات ، أي الرواسم و الصيغ ، بما هي قوالب جاهزة تعين على الحفظ من جهة ، وتقتصد الجهد الإبداعي في الثقافة الشفوية ، وتعيد إنتاج نفس البنيات والأنساق بشكل آلي يذكرنا تقريبا بطريقة النسوة في إعادة رسم الموتيفات و الرموز على أواني الفخار بنفس الشكل عبر القرون ، دون وعي بالهندسة العميقة التي تتحكم في الرمز و لا في دلالاته الأسطورية وبعده السيميوطيقي.

الدلالة وتنظيم المحتوى

صاحب هذه التنويعة ، هذا حذو زملائه الذين سبقوه إلى الإلقاء ، و لكنه عمد إلى تنويع دلالي أساسي ، باستبدال الموضوع ، أي المشبه به ، وأتى بـ «المنجل» كمعادل للذات في محنتها ، وأردفه بنعت مميز هو «الصدئ» ، أي أداة مهترئة فقدت بريقها ووظيفتها ، إلى درجة أن الحداد رفض أخذه فعادة شحذه ثانية ... وفيما عدا ذلك ، فإن الشاعر حافظ على نفس العناصر الدلالية الستة المذكورة آنفا: الذات ، الموضوع ، وصف الذات ، وصف الموضوع ، مناجاة الأم ، ذكر الحظ العاثر ...! مما يعني أن آلية الاستنساخ تشتغل أيضا على صعيد الدلالة. و اختزالا للجهد التحليلي ، سنورد مجمل هذه السمات في الجدول التالي لنستوفي ملامح الصيغة ، أو الروسم البدئي في كل التنويعات التسع التي استنسخت المقطوعة المحورية .

المقطوعة م	نمط القصيدة	بنية البيت	عدد المقاطع و عدد الكلمات	القافية و الروي
المقطوعة م	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : لـ.ثـ
التنويعة 1	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : نـ.مـ
التنويعة 2	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ذـ.رـ
التنويعة 3	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 23	مزدوجة : ذنـ.قـ
التنويعة 4	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 23	مزدوجة : شـ.لـ
التنويعة 5	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ثـ.سـ
التنويعة 6	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 20	مزدوجة : فـ.أـسـ
التنويعة 7	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ثـ.طـ
التنويعة 8	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 22	مزدوجة : نـ.شـ
التنويعة 9	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 22	مزدوجة : مـ.شـ

يمكن أن نضيف إلى ما ورد في الجدول أعلاه ، بأن الإيقاع الداخلي في كافة التنويعات ، اعتمد بدرجة أكبر على:

- التساوي المقطعي بين الكلمات المحورية ، وهو ثلاث مقاطع لا أكثر.

- تكرار الكلمات المحورية في كل تنويعة (الأم ، يمي) ، الزهر (الحظ) .

- تكرار حرفي الغين والزاي المفخمة بمعدل حرف واحد في كل بيت في كل المقطوعات المشار إليها ، وقد استوقفنا هذا ، لأن هذين الحرفين (غ ، ز) من الحروف الأكثر تميزاً للمعجم الأمازيغي ، والجذر الاشتقاقي (زغ) و (غ ز) وكافة تنويعاتهما حاضر بكثافة في اللغة الشفوية في بلاد القبائل ، وتشكل منه كثير من الكلمات التي تعين مدلولات هامة في حياة الجماعة .

سنحاول فيما يلي اختزال البنية الدلالية التي قام عليها تشكيل التنويعات انطلاقاً من رومس بدئي ، في جدول مماثل للجدول الذي اختزلنا فيه البنية الإيقاعية

نعت الحظ	نعت الذات	نعت الموضوع	التنوع الموضوعي	العناصر الدلالية الأساسية	
أين؟	نسيت أشغالي أعباء تثقل كاهلي	مكسور	الغريبال	العناصر الدلالية الستة المذكورة	المقطوعة المحورية
مبتور	لم أصادف يوما سعيدا	مكسور منبوذ	المحراث	نفسها	التنوية 1
عافر	شقي حتى في يوم العيد	مقطوعة الحبال ، ترشح منها المياه	القربة	نفسها	التنوية 2
حائر	أحلم برغيف قمح	صدئ .	المنجل	نفسها	التنوية 3
هارب	يديه تتململ	رديء ، يده تتململ	القرداش	نفسها	التنوية 4
نامر	في سجن بلا باب	تنتفخ ثم تفرغ	مزار القربة	نفسها	التنوية 5
منكود	عبثا أحاول	يحترق كل يوم	غليون الكيف	نفسها	التنوية 6
مقتول	0	تذوب قليلا قليلا ، النار في أحشائها	الشمعة	مناجاة الله بدلا من الأمر	التنوية 7
شارد	تشردت في كل مكان ، اشتغلت خماسا .	عتيقة ، مدكها عائق في الماسورة	بندقية	نفسها	التنوية 8
ذابل	دماغه مرهق شرايبي جفت	عتيقة ، بالية	حصيرة	نفسها	التنوية 9

نلاحظ بأن العناصر الدلالية الأساسية لم تتغير على الإطلاق ، باستثناء تعويض الأم بالله في التنوية السابعة ، و مع ذلك لا يعتبر ذلك تنوعا بنويا ، لأن الهدف من المناجاة في كلتا الحالتين واحد : و هو البحث عن قلب رؤوم !

ومن جهة أخرى ، فإن صاحب التنوية السابعة ، لم يورد نعوتا لوصف الذات ، وفي المقابل لجأ إلى إيراد مثل شائع في الحكمة ، وهو « كل سينال جزاء عمله ! » فهل نحن هنا أما انحراف بنوي ؟ الأمر ليس كذلك في اعتقادنا ، بدليل أن الشاعرين الثامن والتاسع ، سرعان ما عادا إلى أصل المقطوعة المحورية أي مناجاة الأم ، بدلا من الذات الإلهية ، مما يعني أنهما لم يتلقيا الاستبدال الذي أقدم عليه زميلهما كانحراف بنوي ، بل كترسيخ لها ، و كأنهم رأوا في المثل الشائع الذي أورده زميلهما نوعا من التلميح الوصفي للذات ، مما يجعل المثل حينئذ ذا دلالة ذاتية ، أي كل سينال جزاء عمله « أنا نلت جزاء أعماله سجننا أما باقي خانات الجدول ، فهي في الحقيقة تبين أن الاستساخ هنا لم يكن حرفيا ولكنه مع ذلك تنوع نمطي أبعد ما يكون عن الابتكار ، إنه دليل على إتقان مبادئ الصنعة والتمكن من شعرية الإيزلي.

والتنويغات الموضوعاتية التي توهمنا بوجود ابتكار دلالي ، هي في الحقيقة مجرد تعمية ، لأن الموضوعات التي اختارها الشعراء التسعة لتكون محورا للصورة التعيسة التي أرادوا رسمها لأنفسهم في السجن ، هي في جوهرها صورة واحدة ، وسنبين ذلك من خلال مقارنة أوجه الشبه .

القصيدية	نص التشبيه	الدلالة
الصورة المحورية	شبيهه حالي بفربال مكسور	اللاجدوى
التنويغة 1	المحراث مكسور	نفس الشيء
التنويغة 2	القربة مقطوعة الحبال	نفس الشيء
التنويغة 3	المنجل صدئ	نفس الشيء
التنويغة 4	القرداش ردين	نفس الشيء
التنويغة 5	مزمار القربة	الخواء
التنويغة 6	غليون الكيف	الحرقة والأسى
التنويغة 7	الشمعة	الحرقة والأسى
التنويغة 8	بندقية عتيقة	اللاجدوى
التنويغة 9	حصيرة بالية	الهوان واللاجدوى

أما القواسم المشتركة بين هذه الأسماء التي جاءت لتكون في سياق التشبيه كمعادل موضوعي للذات السجينة المعذبة ، فهي :

كلها أدوات ، أي مصنوعات حرفية ، و بالتالي فهي ثقافية و ليست طبيعية .
- كلها شائعة في الفضاء القروي شيوعا كبيرا ، ما عدا غليون الكيف ، مما يدل أن صاحبه عاشر أوساطا حضرية عمالية . فغليون الكيف المرتبط بشخصية الشاعر الجوال سي محند وامحمد كان شائعا في نهاية القرن التاسع عشر ، يوم لم تكن السجائر « اللغائف » معروفة ، وكان يتخذ من خشب البلوط والزيتون ، وكذا من الفخار والسيراميك ، وأحيانا من الفضة والنحاس ، وتوضع فيه عبوة التبغ ، ممزوجة بكمية من الكيف .

أما مزمار القربة (الغيظة ان تيلوث) ، المعروف بالفرنسية (cornemuse) فهي آلة موسيقية نفخية تتخذ من جلد الماعز والغنم ، ويوضع في فوهتها مزمار ، وهي معروفة في بلاد القبائل ولكنها أقل شيوعا من الناي ، وهي من الآلات التي كانت يوما خاصة بالعازفين العبيد في الأسواق .

وبقية أسماء الأدوات الحاضرة في المدونة ، كلها من متطلبات العالم القروي الفلاحي: المنجل ، المحراث ، القربة ، الغربال ، القرداش ، الحصيرة البندقية العتيقة. أما الشمعة فهي أيقونة راسخة في المخيال الجمعي ، كرمز للذوبان والاحتراق من أجل الغير. إن هذه القواسم المشتركة تؤكد على أن خيال الشعراء

الذين أنتجوا هذه التنويعات ينتمي إلى نفس الفضاء ، ويعتمد على التجسيد المعتمد على البحث عن المقارنة بين الذات والموضوع ، من خلال أوجه الشبه المادية القريبة من الإدراك الحسي. بمعنى أنهم لم يذهبوا بعيدا لاستحضار صور من الخيال الإبداعي التجريدي ، وليس هذا غريبا لسببين على الأقل :

1- الأول لأن سياق الإلقاء أقرب إلى الارتجال المعتمد على المعارضة والمحاكاة.

2- الثاني ، لأن الثقافة الشفوية التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء ، تعتمد أساسا على القرب من الحياة اليومية ن والبعد عن التجريد.

إن هؤلاء الشعراء ، لم يصفوا السجن ، ولم يذكر أحد منهم الزنزانة والقضبان والعذاب والوحشة إلى غير ذلك من الموتيقات الشائعة في أدب السجون ، بل اكتفوا بالحديث عن ذواتهم ، مقارنين إياها بما رآه كل منهم ممثلا لانعدام الجدوى والعبث والحزن والاحترق . وهم في ذلك يسلكون سلوك الشعراء الشفويين الأفارقة . وفي هذا يقول العالم الفرنسي بول زومتور: « إن الشعر الشفوي الإفريقي يجسد خصب هذا التحالف بين قاعلة لا حياد عنها ، عفوية لا تنضب ... إنه لا يصف شيئا ... بل يكتفي بربط علاقات بين صور يعكسها على شاشة مستقبل يسعى إليه ، إنه لا يستهدف المتعة (حتى وإن كان يحققها) بل يرغم الحاضر على أن يتخذ معنى ، من أجل استعادة الزمن ، كي يستنفذ العقل ذاته ، ويفسح المجال للدهشة»(1).

خاتمة

لقد كشفت هذه الدراسة المقتضية ، على آليات اشتغال الذاكرة الشفوية وكيفية إنتاجها نصوصها الإبداعية

- لقد تبين أن الشعراء يستسخون البنات الإيقاعية والأنماط الشعرية في قافيتها وبنيتها الصوتية استنساخا كليا غير واع ، لأنهم تربوا على ثقافة السماع والتلقي الشفوي ، وتدرت أذنه الموسيقية على أنماط وصيغ بعينها ، فجاءت إعادة إنتاجها موهمة بالإبداع والتجديد ولكنها في الحقيقة ، مجرد إتقان لفنون الصنعة وبراعة في استيعاب الأشكال والبنات ، من دون حاجة إلى موضعتها وإدراكها تقديا ، بل و دون حاجة حتى إلى إعطائها أسماء و مصطلحات تميزها . فالشعراء هنا لا يعرفون حتى المصطلحات القاعدية مثل : المقطع الصوتي ، البنية ، البيت ، القافية ...إلخ

- شكل التكرار آلية من آليات الحفظ وإعادة الاستنساخ ، سواء تكرر حروف الروي ، أو البنية السباعية للبيت ، أو حتى على المستوى المعجمي ، إذ

(1) Zumthor (Paul) : Introduction à la poésie orale .Editions du SEUIL. PARIS ; 1983.p 127 ;

تكررت كلمة أماء ثمانني مرات ، أي استحضرها كل الشعراء تقريبا كما تكررت كلمة « شبيه ، أشبه » ومرادفاتها في بداية كل تنويع .

- على مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى ، كشف التحليل على أن الشعراء يستوعبون العناصر الأساسية التي يتلقونها بسرعة فائقة ، مما يدل على ملكاتهم التجريدية الأكيدة ، إذ استطاع كل واحد منهم أن يعيد إنتاج العناصر الدلالية الستة بطريقته ، بمجرد أن استمع إلى المقطوعة المحورية .

- اتخذ التنويع الموضوعاتي ، على مستوى التشبيه طابع المنافسة و الملاسنة الشعرية ، وكأن كل واحد يريد أن يثبت أنه أشقى من زميله ، وأن التشبيه الذي أتى به أكثر دلالة على حالة النكد والحظ العاثر ، وهذا شكل من أشكال لهجة المخاصمة التي تحدث عنها والتر أونج ، باعتبارها سمة من سمات التفكير الشفاهي .

- اتسمت التنويغات التسع كلها بنمط تفكير تقليدي ، بحيث يعزو كل شاعر حالته التي إليها إلى الحظ العاثر ، المنكود ، المبتور... مما يدل على أن نمط التفكير القدري هو السائد في أوساط هذه الجماعة القروية من الشعراء ، والتفكير التقليدي الذي نقصده هنا ، بمعنى عدم القدرة على التخلص من آليات ذهنية غيبية تحجب الرؤية ، وتمنع من إدراك أسباب الظواهر . أجل ، ففي الحقيقة سبب وجود هؤلاء الشعراء في السجن ليس حظهم العاثر ، بل الاستعمار بما هو ممارسة قهرية استلابية .

- إن مقولة الرواسم و الصيغ أو القوالب الجاهزة في الثقافة الشفوية ، تشكل خاصية مميزة للشعر بالدرجة الأولى ، ومن جهة أخرى ، فهي مفهوم إجرائي يمكن التأكد من فعاليته بدراسة مدونات شعرية من ثقافات مختلفة ، لأن القاسم المشترك في نهاية المطاف كما يقول والتر أونج هو أنه : « في الثقافة الشفاهية الأولية ، عليك لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعال ، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر ، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي ، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو في جمل متكررة أو متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة ، أو في وحدات موضوعية ثابتة .. » (1).

وهذا بالذات ما فعله شعراؤنا المغمورون في هذه التنويغات التسعة .

(1) والتر أونج: الشفاهية والكتابة ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت . 1994 . ص 94 .

- فقد كشف التحليل ، بأن آلياتهم في النظم تقوم أساسا على:
- السماع ، واستحضار النماذج والصيغ القبيلية التي رسخت في ذكراتهم انطلاقا من الأهازيج والمقطوعات الجمعية المجهولة المؤلف التي داعبت طفولتهم في كنف الثقافة الشفوية .
 - التركيز الشديد عند الإصغاء لصاحب المقطوعة المحورية التي سيدور حولها النظم ، للتمكن من رصد عناصرها الأساسية سواء على مستوى الإيقاع ، أو على مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى.
 - استتساخ بنية المقطوعة المحورية ، بفضل صب الدلالات المطلوبة داخل البنيات والرواسم القبيلية ، وصياغة المضمون العام في صيغ نمطية ، مع محاولة استلهاهم التجارب الذاتية وصهرها داخل الهرم العام لنمط القصيدة (إيزلي ، أو اسفرو ...).
 - إن هذا النمط من اشتغال الذاكرة ، لا يعني عدم وجود مساحة للإبداع والتميز ، لأن تجارب الشعراء مع اللغة ، وقدرة كل واحد منهم على استيعاب السنن الثقافي العام للجماعة هو الذي يحدد مسألة الإبداع في الثقافة الشفوية ، و ليس العبقورية الفردية المتمردة عن كل الأعراف الشعرية السابقة ، مثلما قد يحدث في الثقافات الكتابية.

الهوامش والإحالات

- انظر في هذا المجال :
1. Turin) Yvonne) :Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, 2^e Ed, ENAL, Alger 1983.
 2. عمار إيزلي : ثورة النساء - أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت - الجزائر ، 2009 ، ص 44 .
 3. J. Desparmet, Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja. in Revue Africaine n° 83 année 1939. OPU .Alger 1998 (réédition) . P 192.
 4. حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير - ط1، الجزائر 2013 . ص 83-84 .
 5. _ H. Basset : Essai sur la littérature des berbères. Editions AWAL_ Ibis Presses. Reéd ; 2001. p180181 _
 6. المرجع نفسه ، ص 237 .
 7. _ Bourdieu(Pierre) :Langage et pouvoir symbolique. Editions Fayard. Paris. 2001. 2^e éd. 303.
 8. من ذلك مثلا :
 9. Ben Brahim Ben Hamadouche (Melha) : La poésie populaire et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962 (2 VOLUMES) .Thèse de 3^e cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin .EHESS .1982.
 10. انظر في هذا المجال كتابنا : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير، ط1 ، الجزائر 2013 ، الفصل الرابع ، ص 338 و ما بعدها .
 11. الرواسم ، ج روسم ، بمعنى الكليشيه ، ويستخدم مصطلح النموذج البدئي أحيانا كبديل .

12. والتر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ن سلسلة المعرفة ، العدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط1 ، 1 ، 1994 ن ص 80.
13. Zumthor(Paul):Introduction à la poésie orale .Editions du SEUIL.PARIS ; 1983.p 127 ;
14. والتر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. 1994. ص 94 .

أنطولوجيا الأمثال الشعبية القبائلية .

أ. نصيرة ريلي*

الملخص:

المثل من أكثر أنواع الأدب الشعبي جريانا على أفواه العامة والخاصة ، فهو مرآة كل أمة ، يعكس من خلاله الناس أحاسيسهم ، آمالهم وآلامهم ، طباعهم وأفكارهم ، وتأملاتهم ، فهو المتنفس الوحيد لمشاعرهم ، والمعبر عن همومهم ، ينتقل من الآباء إلى الأبناء عن طريق الرواية الشفوية.

استطاع المثل القبائلي نقل واقع أهله بكل صدق وأمانة ، فقد وصف البيئة القبائلية بأرضها ، ونباتها ، وحيوانها ، وجمادها ، كما عبّر عن حالهم الاجتماعية والاقتصادية ، لذلك مالت إليه القلوب ، وتعلقت به النفوس ، وطربت له الأسماع ، لما فيه من حسن البيان وروعة الأسلوب ، لذلك دار على ألسنتهم في كل زمان ومكان.

Abstract :

A proverb is one kind of a popular literature the most prevalent beside the common and particular, it's a mirror of nation, from it people express and reflect their feelings, hopes, pain, suffering, ideas, temperaments and their speculations, it's the only expression of their feelings and misfortunes; and it's transmitted from father to son, by accounts and reports.

The kabyle proverb could transmit with authenticity and sincerity the Berber population reality, it describe Kabyle environment, its lands, plants, animals, and its lifeless, it describe also the daily social and economic of this region; for this reason the Kabyle proverb was appreciated and listened with pleasure, in addition its eloquence and its enjoyable style make it popular and widespread in all times and places.

الأدب الشعبي جنة ساحرة مكتظة بأنواع شتى من الأشجار المخضرة ، والثمار اليبانة والأزهار الجميلة ، والمتجول في أرجاء يشعر بتنوع مناظره وتعددها إذ لا يمكننا البحث عن شيء إلا ووجدناه حاضرا بها ، والمثل القبائلي نوع قائم برأسه في شجرة أنواع الفنون القولية الذي عرفته المجتمعات الإنسانية قاطبة منذ

*كلية الآداب واللغات - جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية - nacéra @ hotmail. fr

زمن بعيد ، فقد شغف الناس به ، وعشقوه واستشهدوا به ، فاتخذوه مصباحا يضيء طريق حياتهم إلى الخير والصلاح ، فحرصوا على تناقله من الماضين إلى الباقين ، فكان بذلك السجل الضخم الذي عبّرت من خلاله العامة عن أفراحها وأتراحها ، عاداتها وتقاليدها ، معتقداتها وطريقة تفكيرها في شؤون الحياة وشجونها ، تناقلته الألسن من جيل إلى جيل ، عبر أزمنة مختلفة ، وبين طبقات متعددة ومختلفة ، باعتباره عصارة خبرة الأولين وضروب معرفتهم وحكمتهم ، الذي ثمن الواقع صحتها ، ومن أهم مميزاته إسناده إلى الأجداد ، وذلك باستعمال الافتتاحية المعروفة : قال الأولون (akken qqaren imezwura) الأولون قالوا في المثل (imezwura qqaren d'lemtel) ، قالوا قديماً (n'nan dizmen) قال مجرب الحياة (akken qqaren medden) (is - yenna win yarben deg awal) ، كما يقول الناس (akken id as yenna) . قال (yas - yenna) كما قال (akken id as yenna) .

ويطلق عليه في المفهوم القبائلي الشعبي لفظة انزي جمع إنزان (inzi→inzan) أو لفظة لمثل جمع لمثول (lemtul - lemtel) ، وهي لفظة مقتبسة من اللغة العربية بمعنى الشبيه ، جاء في اللسان: « ... والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعل مثله ، ... ويقال تمثل فلان: ضرب مثلا ، وتمثل بالشيء ضربه مثلا» (1) .

وبيئتنا القبائلية قد حفلت بعدد لا يعد ولا يحصى من هذه الأمثال ، التي تعلق بها النفوس ، وارتاحت لها القلوب لما فيها من قوة التصوير ، وبراعة التعبير وجمال الأداء إذ يرى يوسف نسيب أنها « من بين الأشكال التي تشبث بها الحضارة الإنسانية ، إذ نجدها في كل مكان ، وفي كل زمان» (2) ، ولدى معظم الأمم ، فهي «أعلق بالقلوب والنفوس من كل منمق من الكلام أودع الدفاتر» (3) ، تتناقلها الألسن من جيل إلى جيل ، عن طريق الرواية الشفوية ، ومن من منافعها أنها «تكسو الكلام حلة التزين ، وترقيه أعلى درجات التحسين» (4) .

يتفق المثل القبائلي مع باقي الأمثال العالمية ، من حيث الشكل والمضمون وهو ما يذهب إليه الحسين المجاهد في قوله : «لا يختلف المثل الأمازيغي عن المثل في الثقافات الأخرى محلية كانت أم عالمية ، سواء من حيث شكله وبنيته أو من حيث مدلولاته ، وأبعاده ووظائفه ، فهو بمثابة صيغة مختزلة للحكاية ، أو خلاصة لجوهر القصد فيها ، إذ أن في عباراته الموجزة تكمن تجربة معيشة أو قصة ذات مضمون ومعزى ، وشخص وحبكة ، وأحداث تتبادر إلى ذهن المتلقي ، وتحيله على مرجعية ثقافية تتجذر مكوناتها في الذاكرة الجماعية التي ينتمي إليها المثل» (5) .

أما فرناند بن طوليليا (Fernand Bentolila) فهو يرى أن «المثل هو الكلام الآتي من بعيد، وعادة ما يعزى إلى سلطة الشخص الأكبر سنا، فهو قَسَمٌ مشترك بين كل أفراد المجتمع، فالأمثال تمنح قوة مضاعفة في عملية التخاطب من جهة، ومن جهة أخرى فهي تمكن من أخذ موقف أو إسداء النصيح دون إثارة لمختلف الحساسات الموجودة، وعادة ما تتكئ الأمثال من تجنب المغالطة في الكلام وتحاشي التحاليل المثقلة بالشروح قصد وضع النقاط على الحروف، وبعبارة موجزة يمكن القول أن المثل يلخص موقفا معقدا ومتشابكا تتخلله مجموعة من الأفعال والأهواء والآمال والمخاوف، ومن ثمة فمن الصعب أن نختزل هذه التجربة الثرية في كلمات محددة أو موضوعة هنا وهناك، فالمثل في حقيقة الأمر شبيه بالخلق الفني للغة، بيد أنه توليف لمجموعة من الكلمات بطريقة راقية وناجحة، وبعبارة أخرى فهي الطريقة المثلى لمحاكاة الواقع» (6).

إنّ ما يُميّز المثل القبائلي عن نظيره العربي حسب ما ذهب إليه الباحث يوسف نسيب ارتباطه الشديد ب «الأخلاق، الحكمة والشفوية، إن الغاية التي يهدف إليها المثل بالدرجة الأولى هي غاية تربوية، أي فعل الخير واجتتاب الشر حسب المواضع التي وضعتها الجماعة، وإن القيم الأخلاقية التي يحيل إليها ليست عالمية في مدونتها الكلية، ومع ذلك فإن المبدأ الذي تقوم عليه ينطبق على كل التجمعات البشرية» (7).

نستنتج من خلال هذه التعاريف أهمّ سمات المثل القبائلي، وهي كالتالي:
- السن عامل أساسي لإنتاج المثل، إذ أنه يعني قدرا كبير من العقل، والتجربة، والخبرة بالحياة.

- ثمرة تجربة تحمل في طياتها حكمة شعبية.

- وظيفة المثل، وأثره في حياة الناس.

- الجانب الفني والبلاغي للمثل.

- التداول الشفوي المبني على الارتجال ودقة السماع والحفظ والاستعادة.

- الطابع التربوي التعليمي.

تشابه الأمثال القبائلية في كثير من معانيها مع الأمثال العالمية، مع وجود أمثال أخرى لها خصوصية محلية الإقليمية لصيقة بالبيئة التي عاش فيها الإنسان القبائلي القديم.

ويرى الباحث بكري شيخ أمين أنّ الأمثال تُوظف كحجة في الحديث

لأنها « تبرز المعقول في صورة المحسوس ، وتكشف عن الحقائق، وتقرب المعاني إلى الأفهام ، وتعرض الغائب في معرض الحاضر، وتجمع المعنى الرائع في العبارة الموجزة السهلة ، وتثبت المعنى في الذهن، وتسهل طريق الوعظ، والتأسي ، وتدفع الإقناع بأوجز سبيل» (8) .

وأما أحمد أمين فإنه يركز على الجانب الاجتماعي والفني للمثل ، فينظر إلى هذا الأخير بأنه: «نوع من أنواع الأدب ، يمتاز بإيجاز اللفظ ، وحسن المعنى ، ولطف التشبيه وجودة الكناية ، ولا تخلو منه أمة من الأمم ، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب» (9) ، باختلاف طبقاتهم ، ومكانتهم الاجتماعية ، وهو ما يؤكد زایلر في قوله :« هناك أمثال الطبقة الدنيا ، وأمثال الطبقة المتوسطة ، وأمثال طبقة المفكرين ، ويرى (... أن المثل يعيش بين الطبقتين الأوليين» (10) .

انطلاقاً مما سبق ذكره ، يمكننا أن نستخلص أهم مميزات المثل القبائلي، والتي تتمثل في ما يلي:

- عدم انتسابه إلى مؤلف معروف ، إلا أن الحال ليس دائماً على هذا الوضع إذ هناك بعض الأمثال القديمة تحتفظ بأسماء مؤلفيها ، مثل أمثال وحكم سي محند أو محند ، سي يوسف أوقاسي ، ولالا خديجة..إلخ.
- تداوله من طرف كل الناس باختلاف طبقاتهم ، أو فئاتهم.
- تركيزه على جمال البيان عبر توظيفه للتشبيه والاستعارة ، والكناية.
- اشتماله على الجانب التربوي.

ويجتمع الباحثون في عدم قدرتهم على تحديد زمن نشأة المثل ، ومكانه ، وقائله الأول ، لكن هذا لا يعني أنه من إنتاج الناس كافة ، لأنه لا يوجد قط إبداع لا مؤلف له أو يكون الشعب عامة مؤلفه ، وهي الحقيقة التي يؤكدها أحمد أمين في قوله: «وليس في وسعنا أن نعتبر المثل نتاجاً جماعياً بل لقد صيغ كل مثل ذات مرة ، في مكان واحد ، وصاغه عقل فرد مجبول على صياغة الحكم والأمثال ثم صادفت رواجاً عند سائر الجماعة البشرية ، وإذا كانت العقول الفرادية هي التي صاغت الأمثال فإن جمهرة الشعب والعامة هم الذين أذاعوها ، وروجوها ، وتواتروها» (11) .

وهكذا نستطيع أن نقول أن المثل القبائلي انتقل من الملكية الفردية إلى الملكية الجماعية بعد ما شاع بين الناس ، وحقق شهرة ، وإقبالاً بين طبقات الشعب. لم تأت الأمثال القبائلية وفق تركيب موحد ، بل جاءت متنوعة على الشكل التالي:

- أمثال قصيرة مكونة من فعل وفاعل ، ومثال ذلك: باطلٌ يبطلُ تر: المجانية

تنفي الفائدة.

- أمثال مكونة من فعلين متعاقبين ، ومثال ذلك: أُورْتَا مَنْ ، أُورْ خَدَاغُ تر: لا تثق بالناس ، ولا تخدعهم.

3 - شطرا من بيت ، ومثال ذلك: نَعْرَاسْتُ مِي نُشُورُ نُسُوفُوعُ تر: لا مكان في بيوت النحل بعد امتلائها.

4 - شطرا من بيت لا يحتوي على أي فعل ، ومثال ذلك: الخَدَمَة نْ تُخْدَمِينْ ، الشَّعَّة نْ تَمْرَابُضِينْ تر: الشقاء للخادمة ، والتقدير للسيدة.

5 - أن يكون المثل مكونا من شطرين موزونين أو غير موزونين ، ومثال ذلك:

تر: لا يحس بالألم	*إِيْزَرَنْ أَلَا وَيَنْ يُوْتْنْ
سوى الضارب و المضروب.	ذُ وَيَنْ يِتُوْتْنْ
تر: إذا كان الجوهر في الكف	*أُوَيْنْ يِسْعِزِيْفَنْ أَمْرَارْ
فلا حول لثرثار آفته إطالة الحديث وعدم الكف.	إِحْفَيْسْ أُنْ ذَا غُورِي

أن يكون مؤلفا من أكثر من شطرين ، وكثيرا ما يرد نثرا ، ومثال ذلك :
أُورْ مَالْ لِبَاضِنَاكْ إِوْمْدَا كُورْلِيكْ ، يُونْ وَاسْ أَكْ ذِيوْغَالْ دَعْدَاوْ ، أُورْ كَاثْ
دَقْ وَأَعْدَاوِيكْ ، يُونْ وَاسْ أَكْ ذِيوْغَالْ دَمْدَاكُولْ تر: لا تطلع صديقك على
أسرارك ، فقد يصير يوما عدوا ، ولا تسيء لعدوك ، فقد يصير يوما صديقا.

كما قد يكون المثل طويلا مركبا من ثلاثة مقاطع ، ترتبط فيما بينها بجامع
السجعة واحدة ، ومثال ذلك: وينْ يِيغانْ أَكْسُومْ أَنْفَقِيْشِيْدْ ، وينْ يِيغانْ أَعْلِي يِرُوبِيْشِيْدْ
وينْ يِيغانْ لَسْفَنْجْ إِعْرُكْنِيْدْ تر: من رغب في أكل اللحم فليشتره ، ومن رغب في
علي فلينجبه ، و من رغب في أكل لَسْفَنْجْ فليعجنه. قد ترد الأمثال منثورة ، كما
ترد موزونة.

وكان المثل وثيق الصلة بطبيعة حياة الإنسان القبائلي القديم وثقافته ،
ولصيق بيئته الريفية التي عبر عنها بكل صدق وأمانة ، ولهذا نلاحظ حضور بعض
الأطعمة بكثرة في أمثالهم ، وسنكتفي بذكر بعضها منها ، على سبيل المثال لا
الحصر ، في ما يلي:

1 - الكسكس: وهو الطعم المميز والمشهور لسكان شمال إفريقيا ، يطلق
عليه سكان القبائل لفظة سكسو (seksu) نسبة إلى «الإناء الذي يصنع فيه
(أسكسو)»⁽¹²⁾، وبالعامية الجزائرية (الطعم) وهو يصنع من القمح أو الشعير ، أو

الذرة البيضاء ، يتخذ شكل حبيبات صغيرة ، يتم طهيها بواسطة البخار ، ويعتبر من أكثر الأطباق حضوراً في الأفراح والأفراح: كحفلات الزواج والخطوبة والختان ، والاحتفال باليوم السابع للميلاد(السبوع) والأعياد ، والجنائز ، وقد ذكره الرحالة شال أندري جوليان في كتابه تاريخ إفريقيا الشمالية وهو يصف طبيعة حياة المجتمع القبائلي القديم ، ونوع غذاءه ، فيقول عنهم أنهم أناس فلاحون: يأكلون الكسكسي» (13) ، وهذا ما يؤكد الباحث محمد أوسوس حين ذهب إلى أن الكسكس هو: «الطبق المفضل لدى الأمازيغ وغذاء الوجهاء ، وطعام الاحتفالات والضيوف» (14) ، وهو أنواع كثيرة ومتعددة:

- الكسكس بالخضروات المختلفة.
- الكسكس الحلو بالسكر.
- الكسكس بالمرق الأحمر ، مصحوباً بشرائح البصل الطويلة ، الطماطم ، اللّوبيا الخضراء ، قطع اللحم (العجل ، البقر) .
- الكسكس بالسّمك.
- الكسكس باللبن.

كما تقتزن أهمية تقاسم طعام الكسكس بعبادات وتقاليد اجتماعية ، كانت ولا زالت لها تأثيراً كبيراً على كثير من الناس في المجتمع القبائلي ، إذ اعتبره هؤلاء ميثاقاً شفويّاً غليظاً بوسعه أن «يخلق قرابة جماعية ، قد تضاهي القرابة الدّموية ذاتها» (15) ، بحيث يلتزم كل من الطاعم والأكل بالوفاء والإخلاص وحسن المعاشرة فيما بينهم مهما كانت الظروف ، ومثل هذا التّصوّر كان يبعد على الإنسان القبائلي حالة القلق والخوف من شرّ وبطش أخيه الإنسان .

وتعتبر عملية تحويل السّميد إلى حبات الكسكس نشاطاً نسويّاً لا دخل للرجل فيه وتتطلب هذه العملية مجموعة من المراحل ، حيث يتطلب من المرأة ، قبل الفتل ، تهيئة السّميد عن طريق طحن القمح أو الشعير بواسطة رحي حجرية ، وغسل اليدين ، وتغطية شعر الرأس بمنديل صغير (تمحّرمت) وبعد إعداد السّميد ، توضع كمية قليلة منه في جفنة من الخشب ، وتبرّم براحة اليدين بعد رشّه بالماء المالح ، من حين لآخر ، لمنع تسوّسه ، وتلاعب يدي الفتاة بهذا السّميد إلى أن يتحوّل إلى حبيبات صغيرة منفصلة ، وتمرّره في غرابيل مختلفة الثّقوب ، ثمّ تضيف له قليلاً من الزيت حتى لا تلتصق حباته ، وفي الأخير يطهى على البخار.

وتحضر ربّات البيوت كميات كبيرة من الكسكس قصد تجفيفه ، وذلك باعتباره العنصر الغذائي الهام الذي لا تستغني عنه أي أسرة قبائلية ، فيسّط

الكسكس المطبوخ على إزار نظيف ، ويفرد باليد ، ويتمّ تقلبيه باستمرار حتّى يجفّ ، وبعد ذلك تنزع منه الشوائب العالقة فيه عن طريق غربلته ، ثم يخزن في أكياس من القماش في خزائن المنزل إلى حين استعماله.

ويستخدم في تحضير الكسكس الأواني التالية:

أ - تشوث (القدر) : إناء يطبخ بواسطته الكسكس ، ويشترط تطابق أعلى القدر (فوهتها) مع قاعدة الكسكاس.

ب - تسكسوت (الكسكاس) : وهو إناء دائري ، يحتوي في أسفله على ثقب كثيرة مما يسمح للبخار الصاعد من القدر بطهي الكسكس.

ج - أقفال (الحزام) : وهو شريط طويل مصنوع من القماش ، يسدّ به الفراغ الموجود في مكان التقاء الكسكاس بالقدر.

وقد ذُكر الكسكس في أمثال شعبية مختلفة ، من بينها ما يلي:

- إيلاً سيسو ، إيلاً سيسو ، إيلاً أو قليذ ن سكسو. تر: الكسكس أنواع؛ الرديء ، السّيء ، والممتاز الملكي.

- أم سكسو الداو نخسايث. تر: كالكسكس تحت الكوسة. ويقال هذا المثل عن الشخص الذي يتظاهر بالفرح رغم غبنه.

تسكوتنر سكسو تراث ذاغروم. تر: أساعت تحضير الكسكس ، فحولته إلى الكسرة.

تيش سكسو ، يرز تاربوث. تر: أكل الكسكس فكسر الصحن.

2 - بركوكس: يشبه بركوكس الكسكس في طريقة تحضيره ، ويختلف عنه في حجم حبّاته التي تكون صغيرة في الكسكس وكبيرة في البركوكس ، ويتمّ تحضيره بالحليب أو بالمرق والخضروات الطرية ، حيث يقول المثل:

أشو تبغيض أ قلبي؟ فيما ترغب يا قلبي؟

أشوباض أد وودذي أشوباض بالزبدة

ناغ ذبركوكس ذويفكي. أو بركوكس المطبوخ في الحليب.

3 - أشوباض: وهو مصنوع من الدقيق والماء والملح ، يبلل ويعجن إلى أن يتحوّل إلى عجين ، يرقق ويفتح بشكل دائري كالورقة ، ثم يطهى على الطاجين الساخن المطلي بقليل من الزيت ، ويقطع بعد ذلك إلى قطع صغيرة ، ويطهى في اللبن ، ويترك حتى يغلي مدة من الزمن ، وفي الأخير يضاف له كمية من زيت الزيتون أو الزبدة ، وقد ذكر هذا الطبق في المثل الشعبي التالي:

- أَغْرُومٌ أَوْرُسْتَجِيمٌ تَمْشُومَتْ أُلْتَقَزُ سَا شُوبَاضُ. تر: لا تتقن عجن الكسرة وتحضيرها ، وسارعت إلى تحضير أشوبأض.

4 - أَغْرُومٌ أَقُورَانُ (الكسرة) : وهو عبارة عن خبز ، يصنع من الدقيق والزيت والملح ، فتخلط جميع هذه المكونات وتجمع بواسطة الماء ، ثم تبسط بشكل دائري ، وتطهى على الطاجين ، من ذلك قول المثل الشعبي:

- إِرْزَنُ أَذْرُومٌ سٌ وَغْرُومٌ. تر: كمن باع العشييرة بقطعة خبز.
- أَغْرُومٌ نٌ يِيرُ تَمْطُوثٌ ، مي يِرْعَى تَدْمَاسٌ لِمُوسٌ. تر: المرأة الطالحة وسيلتها تقسيم الكسرة عند الاحتراق.

- الهذرة سَرَعَايُ أَغْرُومٌ. تر: الكلام يُحرق الرغيف.
- الدُونِيثُ أَمْ تَحْبُولُ وَغْرُومٌ. تر: الدنيا كالرغيف يُطهى على الوجهين.

5 - السَّفْنَجُ (لخفاف) : يصنع من الدقيق والملح والماء والخميرة ، يعجن جيدا ، ثم يترك ليتخمر ، يرقق العجين ، ويفتح بشكل طولي أو دائري ، ويقلى في الزيت الساخن ، وإليه أشار المثل في قوله:

- وَيَبْعَانُ أَكْسُومٌ إِنْفَقِيثِيدُ ، وَيَبْعَانُ أَعْلِي يِرُوثِيدُ ، وَيَبْعَانُ لَسْفَنَجُ إِعْرَكِيثِيدُ.
تر: من رغب في اللحم فليشتره ، من رغب في علي فليلده ، من رغب في السفنج فليعجنه ، ويقال أيضا:

- وَيَبْعَانُ السَّفْنَجُ يَفْكُ نَانَسٌ. تر: من أراد أكل السفنج فليزوج أخته.

6 - بُوَعَجَا جٌ أَوْ تِغْرِفِينُ (البغريير) : عبارة عن فطائر مصنوعة من الدقيق والملح والماء والخميرة ، يخلط العجين حتى يصبح سائلا أبيض ، ويترك ليتخمر مدة من الزمن ، ثم يطهى على طاجين ساخن ، وبعد أن يستوي ، يصب عليه كمية من زيت الزيتون ، أو الزبدة ، أو العسل أو السكر ، وقد ذكرته العامة في المثل التالي:

- وَيَبْعَانُ أَدِيثَشُ بُوَعَجَا جٌ ، يِرْزُ تِيمَلَالِينُ. تر: لا بغريير دون كسر البيض.

والآن ، وبعد كل ما تقدم عرضه ، يمكن لنا أن نستنتج أن القمح يدخل في تحضير أغلب الأكلات القبائلية ، ذلك ما أكده الباحث عشراتي سليمان حين قال: « أن نزوح أهل المتوسطي إلى التغذية بالعجائن أمر ثابت ، وربما كانت صلة البربري بالكسكسي تندرج ضمن هذا النزوح الغذائي المتوسطي» (16) ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى ممارسة أهل منطقة القبائل للعمل الزراعي كوسيلة لتأمين معيشتهم من جهة ، ومن جهة أخرى لسوء وضعيتهم المالية التي لم

تمكّنهم من استخدام مواد أخرى ، بخلاف القمح.
ومن أكثر الفواكه التي ذكرتها الأمثال نجد:

1 - التّين: وهي فاكهة مباركة أقسم بها الله في كتابه العزيز ، في قوله: « والتين والزيتون وطور السنين » (17) ، وتعرف عند سكان القبائل بـ (تَبْحَسِيْسِين) أمّا بالعامية (الكرموس) ولهذه الفاكهة الشعبية منافع لا تعدّ ولا تحصى ، فهي « من أغنى مصادر الفيتامينات (أ ، ب ، ج) كما تحتوي على نسبة عالية من المواد السكرية ، وأملاح أساسية أهمها: الكالسيوم ، والفسفور ، والحديد ، كما يحتوي على نسبة عالية من فيتامين (ك) وهي مادة التي تدخل في عملية تجلّط الدم ، وإيقاف النزيف » (18) ، إلا أن الإكثار منها « يولد القمل ، ويضر الكبد ، ويزيد آلام الطحال » (19). وللتين أنواع مختلفة ، ويوجّه جزء من هذا المنتج للاستهلاك اليومي ، ويخصّص جزء قليل للبيع. ويمثل التين المجفف مادة أساسية في التقليد الغذائي القبائلي ، إذ يقول أحمد حمدان خوجة في كتابه المرأة ، في هذا الصّدّد: « يأكل القبائل التين المجفف حتى ولو كانت لديهم فواكه أخرى ، وبما أن الأشجار المثمرة كثيرة ، فإنهم يحتفظون بشمارها ، ويبيعونها لسكان المدن في الأسواق » (20) ، كما كانوا يقدمونه للضيوف في التحلية ، وقد بين كل من إدmond ديستان و م. بن حاجي سراج (Emond Destaing et BenhadjiSerradj) طريقة تجفيفه ، في قولهما : « يتم تجفيف التين في مكان معرض للشمس خلال جزء كبير من النهار ، وغالبا ما يبسط التين فوق السطوح على حصر من الحلفاء ، أو على أكياس قديمة ، ولا يستعمل لذلك حصائر القصب أبدا ، وبعد أسبوع من التجفيف الجيد ، يجمع التين ، ويملأ في أكياس ، ثم يفرغ من الأكياس بعد عشرة أيام ، وبواسطة محضاج ، يضرب التين لتلينه ، ... تم يجمع التين مرة أخرى في أكياس أو جرار ، لا يخرج منها إلا في صميم الشتاء » (21) ، ومن الأمثال التي ذكرته ، نجد:

- أُورْتَيْلِي تَزَارْتُ أَكْشَن ، أُورْتَيْلِي دِيلِيلِي أَكْسُوسْفَن. تر: لا تكن تينا مجففا فتؤكل ، ولا علقما فتعقى.

- أَدُيْفَكْ أَوْفُؤْذِي لَحْرِيْفُ؟. تر: أنتج الأرض التي ترمى فيها القاذورات التين؟

- يَتَمَنِّي لَحْرِيْفُ دِي شَتْوَة. تر: يتمنى التين في غير فصله.

- أَمْلُكُؤَلْ أَمْ تَزَارْتُ. تر: الصديق حبة تين جافة ، أكلها لا يزيدك إلا محبة.

2 - التّمّر: وهو من الأغذية المتكاملة « غني بالمواد المعدنية كالكلسيوم ، البوتاسيوم وغني جدا بعنصر الحديد... ، ويحتوي على نسبة لا بأس بها من

فيتامين(ب) و(ج) ونسبة عالية من فيتامين (أ)» (22) ، يطلق على التمر عند قبائل الجزائر (التَّمَر) أو (تَبِّي) وهو يستعمل في علاج أمراض كثيرة منها «علاج الإمساك ، السم ، أمراض العيون ، مضاد للحساسية ، الروماتيزم ، للأمراض الصدرية ، الربو ، للقوة والنشاط والحيوية ، للتقوية التناسلية ، لعلاج الخمول والكسل ، لأمراض القلب ، للوقاية من الفشل الكلوي ، لعلاج فقر الدم ، العقم ، الحموضة ، الدوخة ، العشى أو العمى الليلي ، الصدفية ، نزيف البواسير وللأمراض النفسية» (23)، وقد جاء ذكر في الأمثال التالية :

- تُسَارُو تَزْدَايْثُ التَّمَر. تر: التمر نتاج النخل.

- إِبْدَلُ التَّمَرِ سُبُلُوْظ. تر: استبدل التمر بالبلوط.

3 - الجوز: وهو «نبات شجيري معمر ، بطيء النمو ، جذوره متطاولة ، ومتفرعة أوراقه كفية ، خضراء اللون ، وينتشر كثيرا في المناطق الجبلية» (24) ويعرف عند سكان القبائل باسم (لجوز) أو (تجوجت) وقد ذكرته العامة في أمثالها ، في قولهم:

- لِعِبَادُ أُم تَجُوجِثِينُ ، وَ يِعْمَرُ ، وَ ذَلْخَالِي. تر: الناس كحبات الجوز ، إحداها مملوءة وأخرى فارغة ، ويضرب هذا المثل في حال عدم التساوي بين الأفراد في المراتب الاجتماعية ، وفرص الحياة.

4 - الخوخ: وهي نوع من الفاكهة الصيفية ، تعرف برائحتها الطيبة ، وبمذاقها الحلو وسرعة تلفه ، وتختلف الاستعمالات الطيبة للخوخ ، إذ يعتبر «مقويا للأعصاب والأمعاء ويفيد الشعر والجلد ، زيادة على هذا ، أنه ذو خاصية محرصة لوظائف الكبد ، والأمعاء والمعدة بسبب كثرة السكر فيه ، والسيليلوز يشكل نسبة 6% ، فهو يقوي عضلات الأمعاء ويساعدها على مكافحة الإمساك» (26)، وفيه يقول المثل الشعبي القبائلي:

- يَتَمَنِّي لُخُوخٌ قٌ لِيَالِي. تر: يتمنى أكل الخوخ في أيام الشتاء الباردة ، يضرب لمن يتمنى المحال.

5 - البطيخ الأحمر (الدلاع) : وهو «نبات من الفصيلة القرعية ، ثمره مدور مستطيل قليلا ، وقشره مخطط» (27)، يعرف باللهجة القبائلية باسم (الدلاع) ويشتهر بكونه فاكهة صيفية خفيفة ، يحتوي على نسبة عالية من الماء ، يتناول بعد الطعام ، أو يؤكل مصحوبا بطبق آخر كالكسكس ، وقد ذكر في المثل الشعبي التالي:

- إِضَارُ نَيْسُ دَقُ بِلَاعُ يَسْرَامُ الدَّلَاع. تر: رجلاه في الوحل ، وهو ويتمنى أكل الدلاع.

6 - البطيخ الأصفر (الشمام): وهو من فصيلة البطيخ الأحمر، يعرف بالعامية باسم البطيخ، أو الفقوس، وباللهجة القبائلية (أفقوس) وهو أكثر فائدة منه، فهو «مفيد في الإمساك، إذا أخذ صباحاً على الريق، فإن الماء الموجود فيه ينشط الأمعاء، وأن أليافه تطرد الفضلات العالقة في جدران الأمعاء، بالإضافة إلى ذلك تعتبر أحد الثمار المستخدمة في التجميل، إذ يستخدم في علاج الأورام الجلدية، فإذا وضعت شرائحه على الجلد المتعفن فإنه يعطيه نضارة وليونة ولمعانا، ونعومة، وهذا مع تكرار العملية لمدة عشرة أيام كفيلة بتحقيق النتيجة المرجوة» (28). والبطيخ الأصفر نوعان؛ الحلو، والمر، وفيه قال المثل:

تَفْقُوسْتُ تَمْرَ زَاهُوتِ إِسْشَنَ دِيمُولَانَ. تر: البطيخ العديم الطعم، يأكله أهله.

7 - البلوط: يعرف البلوط في اللهجة القبائلية بـ «أبلوط» وهو نوع واسع الانتشار في المنطقة، ومادة أساسية لا يستغني عنها المجتمع القبائلي التقليدي في غذائه اليومي بحيث يذكره صاحب كتاب (المرأة) في سياق حديثه عن مأكولات هذا المجتمع، قائلًا: «أما غذائهم فخبز الشعير، وزيت الزيتون، والتين المجفف والبلوط» (29)، وقد ذكر في الأمثال التالية:

- يَخْلُضُ أَوْ خُلُوضُ، تَأَزَّرْتُ أْبْلُوطَ. تر: اختلط التين المجفف بالبلوط، ويقال هذا المثل عند اختلاط الأمور.

- أْبْلُوطُ ذُو بَرْدَنْ لَعَمَرُ زُذَيْنُ. تر: لا اجتماع بين القمح والبلوط.

8- العنب المجفف: وهو ما جفف من العنب، ويطلق العامة عليه اسم (الزبيب) وهو يحتفظ «بمعظم خواص العنب الطازج، بل يمد الجسم بسعرات حرارية أكثر من العنب الطازج حيث يعطي 100 جرام من الزبيب 268 سعرا حرارياً بينما يعطي 100 جرام من العنب الطازج 68 سعرا حرارياً فقط» (30) وهو يستخدم «لتسكين الآلام، ويساعد على شفاء أمراض الصدر، والقصة الهوائية، وكذلك يساعد على تنشيط الكبد، ويعالج أمراض المسالك البولية» (31)، وعادة ما يمزج مع الكسكس. ومن الأمثال التي ذكر فيه العنب المجفف ما يلي:

- أَرْيَبُ ذَا رُيْبٍ لُو كَانَ أَدَيْتَشُ أَلَا زَيْبُ. تر: الريب ريب حتى إن حرم من كل شيء عدا الزبيب.

كما تناولت الأمثال بعض المهن والحرف اليدوية التي مارسها المجتمع القبائلي القديم، ونذكر منها:

1 - النسيج (أزطاً): تولي المرأة في المجتمع القبائلي القديم أهمية خاصة للنسيج باعتباره من «إحدى الشروط الأساسية لقبولها كزوجة، إذ أن المرأة غير

المضطلعة بهذا الفن يُنظر إليها باحتقار واستخفاف ، وتُتعت بنعوت مقللة من شأنها ، كأن تلقب بـ: (معوجة اليدين Tuzligt n yifassen) أما المضطلعة بأسرار هذه الحرفة ، فتحظى بمكانة مرموقة في الأوساط الاجتماعية ، ويقال لها: (فنانة الحياكة) أو صاحبة الأيدي الذهبية» (32). ويعتبر النسيج لدى الكثير منهم مصدر رزق إضافي يسمح بتحسين مستوى دخل الأسرة ، وقد تقضي النساجة أياماً معدودة ، بل شهوراً للانتهاء من نسج ما تريده سواء أكان زربية أو برنوسا ، أو أفرشة... إلخ ، وقد شجعها المثل وداعاها إلى الاستمرار في عملها ، والتفاني فيه إلى غاية الانتهاء منه قصد الوصول إلى الغاية المنشودة ، لذلك قيل:

* أَزْطَا يُقْرَنُ يَكْسُ. تر: النسيج الذي يُشرع فيه يصل إلى التمام.

ومن الأمثال اليمنية المعبرة عن هذه الفكرة المثل التالي: «ما من عمل إلا ما تم» (33).

2 - الحِدادَة: من الحرف الشَّعبية التي عرفت إقبالاً واسعاً من قبل المجتمع القبائلي القديم ، حيث كان الحداد ينفخ النار على الحديد حتى تحمر ، ثم يتفنن في تشكيلها على اختلاف الأشكال والأنواع ، وعادة ما كانت هذه الصنعة تنتقل من الأب إلى ابنه ، وذلك ما أكدته المثل التالي:

- يِكاثُ أَوْ حِدادُ أَفْضِيسُ ، إِحْفُضِيسُ المِيسُ. تر: الحدادة مهنة تنتقل من الأب إلى الابن.

3 - الفِلاحة : اعتمد المجتمع القبائلي القديم اعتماداً كبيراً على الزراعة ، رغم قلة نصيبه من مساحة الأراضي الزراعية الخصبة ، فكان يزرعها باستمرار دون أن يتركها تستريح كي تسترد خصوبتها ، وهذا ما يشير إليه محمد جلاوي في حديثه عن ألوان النشاط الاقتصادي في منطقة القبائل ، حين ذهب إلى أن سكان هذه المنطقة يلجأون «إلى استغلال ملكياتهم إلى آخر شبر ، ويزودونها باستمرار بالسَّماد الضَّروري للإخصاب ويستغلونها بشكل مستمر على مدار الفصول والسَّنوات ، من دون تركها للاستراحة اللازمة ، أو إخضاعها للمناوبة الزراعية الضرورية التي يفرضها التقليد الفلاحي» (34). وتتوقف هذه الزراعة ، بدرجة كبيرة على الظروف الجوية ، وقوة الحيوانات ، لكن هذه الأخيرة لم تقلل من عزم الفلاح وجده ، وهو ما يشير إليه المثل التالي:

لَمَمارُ إِتْتِحَسَبُ أَوْ فِلاحُ أَوْرُ تَسْكَرُزُ أَرَى. تر: لو عدد الفلاح الأخطار التي قد يصادفها في عمله ، لتوقف عن الحرث (البذر) .

وهناك مثل آخر يبين أهمية الفلاحة في إبعاد شبح الفاقة والفقر عن الناس قائلاً:

- لَأَزُ أَوْرُ كِسَنَتْ نِيقُويِنُ ، أَوْرُ تُسْكَسَنْتُ تَرْ قَلِيوِينُ. تر: يقضى على الفقر

بواسطة زوج من الثيران لا بالنسيج.

4 - الرَّعِي: اهتم المجتمع القبائلي برعي الماشية والأغنام ، فكان الرَّاعي يجمع قطيعه ، ويسرح به حيث يوجد السهول الخضراء ، والعشب الطري ، رفقة كلبه الجريء الذي يعتمد عليه كثيرا في إبعاد كل الأخطار التي قد تمس حيواناته ، فينتشر هذا القطيع في هذه المساحات الشاسعة ، فيرعى ، وعندما يشبع يستلقي على البساط الأخضر ، ولما يحين وقت الغروب يجمعها صاحبها ، ثم يعود بها إلى منزله فرحا مسرورا ، وفي هذا الصدد يقول المثل:

- أَكَنَّ يِلَا وَأَسْ ، أَتَيْكَسْ أُمَكْسَى . تر: الرَّاعي لا يأبه لأحوال الجوِّ .

- يَسْرُو ذَوْمَكْسَى ، إيسس دوشن . تر: يبكي مع الرَّاعي ، ويأكل مع الثعلب .

5 - إَضْبَّالَنْ (الطبايلة) : لقب الأشخاص الذين يمارسون مهنة الطبايلة بهذا الاسم نتيجة استخدامهم للطبل أثناء إنشادهم الشعري ، وعادة ما تصحب هذه الآلة الموسيقية بـ « الزرنة » الغيظة - Lyida » لإحداث ثنائية الوقع الموسيقي الذي يحتاج إليه المنشد لأداء نشاطه الاحترافي» (35)، وقد اعتبر هؤلاء أخط مقاما ومنزلة من شعراء النخبة أو إفصيحن ، وهذا ما يؤكد هانطو (Hanoteau) في قوله: «يشكل الطبايلة في الأوساط الاجتماعية فئة خاصة ، لادخل لها في إدارة الشؤون العامة ، ويُدْرَجون في نفس مستوى الجزارين والكيالين ، وغيرهم من أصحاب الوظائف المحترمة إجتماعيا» (36) ، ويتضح مم سبق ذكره أن طبيعة عمل الطبايلة كان عاملا كبيرا في احتقارهم والازدراء بهم ، والحط من مقامهم ومن صنعتهم . وقد أكد المثل الشعبي القبائلي ذلك في قوله:

- اللُّو ذُمَكْسَى أَتَكْسَضْ ، اللُّو ذُ الطَّالِب أَتَغْرَضْ ، اللُّو ذُ ضَبَّالْ تَوُضْ . تر: صَاحِبُ الرَّاعي تصبِح راعيا ، صَاحِبُ الطَّالِب تصبِح عالِما ، صَاحِبُ الطَّالِب تصبِح طِبَّالًا . ويقال هذا المثل في ضرورة اختيار الفرد لجلبسه ، لأنه مرآة له ، ويعبر المثل الصيني عن المضمون نفسه قائلا: «صاحب أفضل الناس ، تتعلم الفضل من أخلاقهم» (37) .

كما تعرضت الأمثال القبائلية للحديث عن بعض أنواع الحيوانات التي كانت موجودة في بيئتهم ، ووصفت طباعهم وأهم مميزاتهم ، مثل:

- النَّحْلَة التي تعطي العسل ، في قولهم:

- ثِيْزِيْوْتْ غَاسْ بَرِيْكَثْ تَسْكَدْ تَا مَمْتْ . تر: النَّحْلَة رغم سوادها ، فهي

تنتج العسل .

- إصابة الكلاب بداء الكلب في قولهم:

- أَقْجُونُ إِكْلَبِنُ ذِيمَاوَلَانَ أَيُّ ثِحْكَمَنْ. تر: الكلب المصاب بداء الكلب ، لا يهتم به غير أهله.

- صفة المَكْر والخِدَاع التي امتاز بهما الثعلب في قولهم:

- وين أُرُّ نَلِي ذُوشَنُ أَثَّشَنُ وَشَانُنُ تر: من لم يكن ثعلبا أكلته الذئاب.

- صفة الزَّحْف على البطن لدى الثعبان بسبب حرصها على إلحاق الأذى بالإنسان في قولهم:

- أَمُ وَزْمُ يَتَدُونُ فُوعْبُوضِيْسُ. تر: كالثعبان الذي يزحف على بطنه. ويضرب هذا المثل في الخديعة والمكر.

- وتعطي لنا الأمثال أهم صفات الحلزون ، فقد وصفته الذاكرة الشعبية بأنه حيوان بطيء ، يحمل صدفة على جسمه تماما كما هو على أرض الواقع في قولهم:
- أَبْرَعْرُوسُ أُرُّ يَزِمِيرُ إِيْمَانِيْسُ ، يَزُغُورُ أَجُوْغَلَالُ فُ وَعَرُورِيْسُ. تر: الحلزون يجرّ قوقعته ، رغم عدم قدرته على جرّ نفسه.

ولعلنا نستطيع الآن أن نقول أن المثل الشعبي من أقدر أنواع التراث الشعبي الشفوي الذي استطاع استيعاب مظاهر البيئة القبائلية ، فقد وصف أطمعتمهم المتعددة ، ثمارها المختلفة ، حيواناتها المتنوعة ، وأهم الحرف والمهن التي يمارسها أبناؤها لذلك عدّ بحق بطاقة هوية الشعوب ، والدستور الذي خلدت من خلاله عاداتها وأفكارها ومعتقداتها ، وطريقة حياتها.

الهوامش

1. Y. Nacib, Proverbes et dictons Kabyles, Ed. Andalouse , Alger, 2002,

2. P. 13.

3 - ابن عباد الأندلسي ، الرسائل الكبرى ، طبعة حجرية ، فاس ، 1309 هـ - 1891 ، ص.99.

4 - أحمد بن مصطفى طاش كبري زادة ، مفتاح السعادة في موضوعات العلوم ، دط ، تحقيق كامل البكري ، وعبد الوهاب أبو النور ، دار الكتب الحديثة ، دت ، ص.270.

5. الحسين المجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، مجلة آفاق ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، المغرب ، ع1 ، 1992 ، ص. 125.

6_ Fenand Bentolila, Proverbes berbères. Ed l' Harmattan _ Awal, Paris, 1993, P.P.7 ,8.

7 - Y.Nacib, Proverbes et dictons Kabyles, p.p.17 , 18 .

8 - بكري شيخ أمين ، التعبير الفني في القرآن ، ط.4 ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص.220.

9 - أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، لجنة التأليف والترجمة 1953 ، القاهرة ، ص.61.

10 - نبيلة إبراهيم ، أشكال الأدب الشعبي ، ط.3 ، دار غريب ، القاهرة ، 1981 ، ص.176.

11 - كراب ، الكزنار هجرتي ، علم الفولكلور ، تررشدي صالح ، دار الكاتب العربي للطباعة ، القاهرة ، 1967 ، ص.ص.236 ، 241.

- 12 - علي فهمي خشيم ، الداريجة المغربية بين العربية والأمازيغية ، ط.1 ، منشورات فكر ، المملكة المغربية ، 2008 ، ص.121.
- 13 - شال أنثري جوليان ، تاريخ إفريقيا الشمالية ، تعر. محمد مزالي ، والبشير سلامة مؤسسة تالوت الثقافية ، 2011 ، ص.60.
- 14 - محمد أوسوس ، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي ، مطبعة المعارف الجديدة ، 2007 ، ص.88.
- 15 - المرجع نفسه ، ص.60.
- 16 - عشراتي سليمان ، الشخصية الجزائرية (الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007 ، 2008 ، ص.209.
- 17 - سورة التين ، الآيات 1 ، 2.
- 18 - عبد العزيز زلماطي ، التداوي بالأعشاب والنباتات الطبية ، دار الهدى ، الجزائر 1993 ، ص.52.
- 19 - محي الدين عبد الحميد ، عالج نفسك بفاكهة القرآن الكريم ، ط.1 ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، لبنان ، 1423هـ ، ص.240.
- 20 - حمدان بن عثمان خوجة ، المرأة ، ط.2 ، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 ، ص.63.
- 21 - إدموند ديستان ، مهن حاجي سراج ، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين ، تقد. تع. محمد حمداوي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2002 ، ص.117 ، 118.
- 22 - عبد العزيز زلماطي ، التداوي بالأعشاب والنباتات الطبية ، ص.50.
- 23 - محي الدين عبد الحميد ، عالج نفسك بفاكهة القرآن الكريم ، ص.30 ، 34.
- 24 - المرجع السابق ، ص.59.
- 25 - المرجع نفسه ، ص.81.
- 26 - إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، ط.2 ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، 1972 ، ص.495.
- 27 - المرجع السابق ، ص.45.
- 28 - حمدان بن عثمان خوجة ، المرأة ، ص.62.
- 29 - محي الدين عبد الحميد ، عالج نفسك بفاكهة القرآن الكريم ، ص.90.
- 30 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
- 31 - محمد جلاوي ، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (بين التقليد والحداثة) ، ج.1 المحافظة السامية للأمازيغية ، تيزي وزو ، 2009 ، ص.147.
- 32 - عبد الله البردوني ، فنون الأدب الشعبي في اليمن ، ط.2 ، دار الحداثة ، لبنان ، 1988 ، ص.573.
- 33 - المرجع السابق ، ص.52.
- 34 - المرجع نفسه ، ص.90.
- 35 - المرجع نفسه ، ص.91.
- 36 - قاسم عاشور ، أمثال عالمية ، ط.1 ، دار ابن حزم ، بيروت ، لبنان ، 2000 ، ص.128.

قائمة المصادر والمراجع العربية

- 1 - إبراهيم أنيس وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج.1 ، ط.2 ، دار إحياء التراث العربي بيروت ، لبنان ، 1972.
- 2 - أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، 1953.
- 3 - أحمد بن مصطفى طاش كبري زادة ، مفتاح السعادة في موضوعات العلوم ، دط ، تحقيق كامل البكري ، وعبد الوهاب أبو النور ، دار الكتب الحديثة ، دت
- 4 - إدموند ديستان ، مهن حاجي سراج ، بني سنوس في النصف الأول من القرن العشرين ، تقد. تع. محمد حمداوي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2002.
- 5 - بكري شيخ أمين ، التعبير الفني في القرآن ، ط.4 ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، 1980.
- 6 - حمدان بن عثمان خوجة ، المرأة ، ط.2 ، تقديم وتعريب وتحقيق محمد العربي الزبيري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982.

- 7 - شال أندري جوليان ، تاريخ إفريقيا الشمالية ، تعر. محمد مزالي ، والبشير سلامة مؤسسة تاوالت الثقافية ، 2011
- 8 - بن عباد الأندلسي ، الرسائل الكبرى ، طبعة حجرية ، فاس ، 1309هـ - 1891.
- 9 - عبد العزيز زلماطي ، التداوي بالأعشاب والنباتات الطبية ، دار الهدى ، الجزائر 1993.
- 10 - عبد الله البردوني ، فنون الأدب الشعبي في اليمن ، ط.2 ، دار الحدائق ، بيروت ، لبنان ، 1988.
- 11 - عشراتي سليمان ، الشخصية الجزائرية (الأرضية التاريخية والمحددات الحضارية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007 ، 2008.
- 12 - علي فهمي خشيم ، الدارجة المغربية بين العربية والأمازيغية ، ط.1 ، منشورات فكر ، 2008.
- 13 - قاسم عاشور ، أمثال عالمية ، ط.1 ، دار ابن حزم ، بيروت ، لبنان ، 2000.
- 14 - كراب ، الكزنادر هجرتي ، علم الفولكلور ، تررشدي صالح ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، 1967.
- 15 - محمد أوسوس ، دراسات في الفكر الميثي الأمازيغي ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، 2007.
- 16 - محمد جلاوي ، تطور الشعر القبائلي وخصائصه (بين التقليد والحداثة) ، ج.1 المحافظة السامية للأمازيغية ، تيزي وزو ، 2009
- 17 - محي الدين عبد الحميد ، عالج نفسك بفاكهة القرآن الكريم ، ط.1 ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، لبنان ، 1423هـ.
- 18 - ابن منظور ، لسان العرب ، ج. 13 ، تحق أمين محمد عبد الوهاب ، محمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي ، بيروت ، لبنان ، 1999.
- 19 - نبيلة إبراهيم ، أشكال الأدب الشعبي ، ط.3 ، دار غريب ، القاهرة ، 1981.
- المصادر والمراجع الأجنبية:
- _ 1 Fenand Bentolila, Proverbes berbères. Ed l' Harmattan - Awal, Paris, 1993.
- _ 2Y. Nacib, Proverbes et dictons Kabyles, Ed. Andalousse , Alger, 2002 .

المجلات

- 1 - الحسين المجاهد ، لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب ، مجلة آفاق ، مطبعة المعارف الجديدة الرباط ، المغرب ، ع 1 ، 1992.

ملاحظات حول بعض جوانب التجديد للرموز الوقائية غير اللغوية للعين الشريفة في منطقة القبائل (الجزائر)

نومي حسين*

Abstract

My communicational approach of such a subject which depends logically and foremost on other disciplines, namely, sociology, anthropology, psychology... can be explained by the fact that the communication = wide breaststroke = since it covers several disciplines : each tries to appropriate. In other words, it is time to make a communication path among other disciplines and claim his share of socioanthropological, even resorting to any assistance from his past. Indeed, the nonlinguistic symbolic arsenal used to counter the belief in said society today has remained almost intact. Better yet, it has a tendency to regenerate , since other forms have emerged recently, and to my knowledge, they do not rise to more than three to four decades. Which denotes the interest taken by the kabyle society for such a phenomenon. Hence, the need to approach through its nonlinguistic symbolic prophylactic. As for the other linguistic symbols, they will be more studies to come.

الملخص

إن مقارنتي الاتصالية لموضوع من هذا النوع الذي ينتمي منطقيا وأولا وقبل كل شيء ، لتخصصات أخرى كعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم النفس...، يمكن تفسيره بكون الاتصال «يمتد شاسعا» لأنه يشمل عدة تخصصات : كل منها تحاول أن تسيطر عليه. وبعبارة أخرى ، فقد حان الوقت للاتصال لاتخاذ مسار بين التخصصات الأخرى وأن يطالب بنصيبه من السوسيو- أنثروبولوجي ، ولو اقتضى الأمر اللجوء إلى مساندة احتمالية من هذه الأخيرة ، كما ينص على ذلك مبدأ التكامل بين العلوم. في الواقع ، فإن الترسانة الرمزية غير اللغوية المستخدمة لمواجهة هذا الاعتقاد في المجتمع المعني لأيامنا هذه ، قد بقيت تقريبا على حالها ، بل أفضل من ذلك ، إنها تتجه نحو التجدد بما أن أشكالاً أخرى للتجديد قد ظهرت في الآونة الأخيرة. وفي نظري ، فهي لا تمتد بعيدا من ثلاثة إلى أربعة عقود. مما يدل على

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج بالبويرة . :

الاهتمام الذي يوليه المجتمع القبائلي لهذه الظاهرة. وبالتالي ، من الضروري مقاربتها من خلال رمزياتها الوقائية غير اللغوية. أما بالنسبة للرموز اللغوية الأخرى ، فستكون موضوعا لدراسات قادمة أخرى.

مقدمة:

إن المجتمع الجزائري بصفة عامة و القبائلي على وجه الخصوص ، يعرفان منذ الاستقلال تحولات عميقة بعد الهجرتين الداخليتين الكبيرتين (هجرة 1962 وهجرة العشرية 1990 - 2000)، على وجه التحديد ، اللتين أحدثتا تغييرا في التركيبات العائلية... هذا التغيير دفعته بقوة العوامل التالية:

- الاستفادة المكثفة والمجانية من التعليم («ديمقراطية التعليم» لل سبعينيات من القرن الماضي) الذي أملاه الاختيار الاشتراكي للبلاد.

- النمو والتطور للمدن مع إفرازها لثقافة مدنية جديدة.

- الاستبدال التدريجي للعائلة الممتدة بالعائلة النووية مع كل ما تفترضه هذه التغييرات في طريقة إيصال العادات و التقاليد على مستوى هذا المجتمع.

- غلبة الثقافة الدينية المعينة وتكثيفها بواسطة عوامل سياسية و سياسية منذ الثمانينيات من القرن الماضي. هذا علما ، أن رأي الدين الإسلامي بخصوص مسألة الاعتقاد بالعين الشريرة و بوسائل الانتقاء و الشفاء منها، قد تم الفصل فيه (1) الاستفادة من العلاج المجاني على مستوى المؤسسات الصحية العمومية منذ السبعينيات من القرن الماضي (الفترة المذكورة أعلاه) .

إذن ، كل هذه العوامل وكل هذه التغيرات الاجتماعية ، هي كفيلة بتشجيع بروز «ثقافة عقلانية» ، أي الاعتقاد المتناقض تدريجيا بالخرافي والخورقي لدى المجتمعين الجزائري والقبائلي ، هذا مع التذكير بالحركة الدينية الإصلاحية للأربعينيات من القرن الماضي التي كانت تنزعها جمعية العلماء المسلمين والتي قد حددت لنفسها أهدافا رئيسية كمحاربة مثل هذه المعتقدات والممارسات الشعبية. لكن يظهر جليا أن هذه الأخيرة بصفة عامة والتي لها علاقة وطيدة بالعين الشريرة ، لا تزال قائمة. الأفضل من ذلك في الحالة التي تعيننا (الوسائل الوقائية للعين الشريرة) ، نكتشف تحديثا وتجديدا. مما يستدعي اهتماما لبدء دراسة في هذا المجال.

مفاهيم محددة

. العين الشريرة

إن البعض لا يوافق المعنى الدقيق لهذا المفهوم. إن هذه صعوبة مرتبطة بالأساس بتعدد الظاهرة. الأسوأ من ذلك، هناك من يعلن هذا المفهوم لأغيا وباطلا / (1) caduque كما أن الباحث مالك شبل يقترح في مرجعه « قاموس الرموز الإسلامية »، التعريف البسيط التالي: « مفترق طرق رئيس لـ: جيتاتورا » العربية. إن « العين الشريرة » (العين)، هي أحد الأسلحة المستخدمة من قبل فوج من الغيورين والحاسدين» (2).

ومن جانبها، تقترح الباحثة دونيز كوبانيوركيس التعريف التالي: « إنها اللعنة التي يمكن لإنسان رميها على إنسان آخر بتقديم له بصفة عكسية ثناء « مستفيض » وبالإفصاح له بتعجب « زائد عن الحدود »، مسبا له أمراض مختلفة: أوجاع الرأس، تشاؤم بليغ، تعب جسماني، أو أيضا، انهيار عصبي خفيف. إن الإنسان المصاب، يلجأ إلى مبرئ و / أو إلى سلسلة من الوسائل الوقائية» (3).

و بخصوص هذه الدراسة، أعتزم تحديدا عمليا للعين الشريرة باعتماد في هذه المبادرة التعريف العام الذي قدمته كلارنس مالونني لأنه يناسب مقتضيات البحث: إن الاعتقاد بالعين الشريرة هو الاعتقاد أولا بأن شخصا ما بإمكانه رمي الشر بنظره لشخص آخر أو لممتلكاته - نجدها في مناطق مختلفة من العالم، لكن ليس كلها» (4).

- **الرمز:** (يفهم هنا في معناه العام (إشارة)، لا ينبغي إذن الخلط بينه و بين المعنى الدقيق ل: (شارل ساندرس بيرس).

بين محاولات تعريف الرمز، يقترح إرنست كسيرير شكلا رمزيا، إنه « كل طاقة عقلية [...] التي يتم من خلالها ربط المحتوى من معنى لعلامة حسية محددة ومخصصة داخليا لهذه الإشارة» (5).

ومن جانب آخر، يحتوي قاموس الاتصال ووسائل الإعلام الجماهيرية تعريفا مهما للرمز، أسطو عليه ضمن هذه الدراسة: « عنصر اتصال و بناء رسالة يحتفظ بجزء من واقع الأشياء أو الأفعال التي يمثلها. إن الرمز هو كائن أو شيء يهدف إلى التمثيل و التذكير بشيء ملموس أو مجرد. إن الرمز إذن هو أولا وقبل كل شيء شعاع للاتصال (...). إن الرموز هي أنظمة للتمثيل بدرجة أيقونية ضعيفة جدا، لكن غير منعومة أبدا، بما أنها تعكس دائما شيئا « مرموزا» (6).

تساؤلات لا بد منها

كما ذكر أعلاه ، إن النظام الرمزي المستخدم من قبل المجتمع القبائلي لاتقاء العين الشريرة ليس ساكنا ، بل يعرف أشكالا تجديدية أخرى منذ بعض العقود. وبالتالي تتولد الأهمية المفترض تخصيصها لهذه الظاهرة. مما يقودني لصياغة الأسئلة التالية:

- ماهي الرموز التقليدية الوقائية غير اللغوية للظاهرة و التي تم ملاحظتها في المجتمع المعني؟ كيف يمكن تصنيفها؟ كيف يتم توزيعها في المكان؟ ما هي المجالات التي تختص بها (حماية الأشخاص أم الممتلكات المادية...؟)

- ما هي أنواع التجديد على مستوى هذه المنظومة للرمزية؟

- إن الاختيار الواقع على «شيء» دون آخر لتصنيفه ليكون رمزا وقائيا للعين الشريرة ، هل يخضع لمنطق معين؟ بعبارة أخرى ، هل يمكن تفسير أصل هذا النوع من الرموز؟

فرضيات خصوصية

الفرضية الأولى: إن استخدام هذا المجتمع لهذا النوع من التعبير (الاتصال) الرمزي غير اللغوي لدرء العين الشريرة ، يجد تفسيره في طبيعة هذا النوع من الظاهرة. في الواقع ، إن هذا الأخير غالبا ما يقترب من الخرافة في المجتمع المعني بالتساؤل: فمن الحياء عرض بوضوح الاعتقاد والتعبير عن الظاهرة علنا. وعلاوة على ذلك ، وحتى المحاولات القليلة لتحديد معنى العين الشريرة ، تواجه صعوبة الفصل بين هذا المفهوم و الحسد و الخرافات ، على حد سواء. لذلك قد يكون هناك ميل لإخفاء هذا الاعتقاد. الأمر الذي يقودني إلى الاستنتاج مسبقا بأن الدلائل من هذه الرموز الوقائية المعنية بالسؤال هي بعيدة عن مدلولاتها المقابلة: العين كجهاز للبصر.

الفرضية الثانية : إن الانشغالات المادية مثل الاتجاهات الاستهلاكية واكتساب الملكيات... ، تحتل مكانا أكثر بروزا في حياة الفرد القبائلي. هذا يقودني للتكهن بأن هذه المنظومة الرمزية الوقائية الجديدة غير اللغوية من العين الشريرة في منطقة القبائل ، تخصص مكانة مرموقة لملكية الممتلكات المادية.

منهجية مناسبة

لمقاربة ظاهرة من هذا النوع التي هي في تحول مستمر ، تعمدت ترك جانبا الملاحظة بالمشاركة لأكفي بالملاحظة المباشرة. وتحقيقا لهذه الغاية منذ عام 2008 عندما وقع اختياري على موضوع للدكتوراه بعنوان «اتصال المعتقدات في الجزائر،

المنظومة الرمزية الوقائية للعين الشريرة ووسائل تبليغها في المجتمع القبائلي من خلال طلبة جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر) بدأت بجمع كل عنصر يتعلق من قريب أو من بعيد بهذا الموضوع. لقد لاحظت منذ ذلك الحين، ظهور أشكال جديدة من التجديد الوقائية غير اللغوية للعين الشريرة في المجتمع قيد الدراسة. لا يوجد هناك مجموعة كبيرة بالطبع؛ لكن في رأيي تعتبر كافية لتوضيح اتجاه الظاهرة المعنية بالسؤال وتبين كيف تتم إدراكها ومواجهتها.

أخيرا لقد استعنت بما تقدمه السيمياء الحديثة (السميولوجيا) لتصنيف الرموز الوقائية غير اللغوية (مخطط شارلس ساندرس بيرس).

الترسانة الرمزية الكلاسيكية

لا يتعلق الأمر هنا بمجرد قائمة شاملة للمنظومة الرمزية المتعلقة بالظاهرة المعنية، إنما بعينة مستخرجة من الميدان ومن الأدبيات المعنية* على حد سواء تمكنت من مقارنة أنواعها المختلفة من الاستخدام. و بالتالي يتبين من الجدول أدناه، أنه يتم استعمال الرموز بالتساوي تقريبا سواء لحماية الأشخاص أو الممتلكات المادية. مما يؤكد صحة الفرضية الثانية لهذه الدراسة: بالفعل إن الأشياء المادية تحتل مكانة مرموقة في المجتمع القبائلي. وبالعكس، نجد أن عددا ضئيلا منها فقط يخصص للحيوانات.

جدول يوضح اتجاه الرموز الوقائية الكلاسيكية

الرقم	الرمز	الأشخاص	الحيوانات	الممتلكات المادية
1	السيديجة			X
2	الخمسة أو = يد فاطمة = **	X		X
3	نبات الهندي (مقبض الشوك)			X
4	حدوة الحصان			X
5	الحرز أو التميمية	X	X	
6	السبيبية (الحبل) الأزرق أو الأحمر	X (للرضيع)	X	
7	حلقة الأذن	X (للرضيع)		
8	اينية العين المكوية			X
9	مساكة الصبي	X (للرضيع)		
10	حلية فضية	X		
11	حامل الشموع الفخاري (فنديل الزواج)	X		
12	حويصلة كبش عيد الأضحى	X		X

ومن جانب آخر، يبين الجدول الذي يلي أن غالبية الرموز غير اللغوية المستخدمة لمواجهة العين الشريرة في المجتمع القبائلي مقتناة على المستوى الشخصي، مما يؤكد صحة الفرضية الأولى لهذا العمل: لا يعرض بسهولة الاعتقاد بمثل هذه الظاهرة ويفضل تقنيته. هنا قد يفسر أيضا عدم وجود علامات سميولوجية كثيرة لحماية الحيوانات.

جدول توزيع الرموز الوقائية التقليدية في الحياة اليومية القبائلية (المواقع الفضلة)

الرقم	الرمز	الأشخاص	الحيوانات	الممتلكات المادية
1	السيحة			الزجاج الداخلي للسيارة حائط المنزل
2	الخمسة أويدي فاطمة	حول العنق حول الساعد شريط التقميط		الزجاج الأمامي للسيارة ، الوندور السيارة حائط (calendre) المنزل حائط الدكان صوان المنزل
3	نبات الهندي مقبض (شوك)			شرفة المنزل حفل الزراعي
4	حدوة الحصان			مدخل البيت كالوندر السيارة (calendre)
5	الحرز أو التميمة	تحت الملابس داخل حافظة أوراق الرجال داخل الحافظة اليدوية للنساء	حول العنق	
6	السيبية (الحبل) الأزرق أو الأحمر	حول عنق الرضيع حول ساعد الرضيع	حول العنق	
7	حلقة الأذن	اذن الصبي (للذكر)		
8	أنية الطين المكوية			سطح المنزل
9	مساكة الصبي	فوق الملابس		
10	حلية فضية	فوق الملابس		
11	حامل الشموع الفخاري (قنديل الزواج)	فوق صنوان المنزل فوق رفوف المكاتب على طاولة في مناسبة ربط الحنة للزواج أو الختان على أيدي الصبيان في مناسبة ربط الحنة للزواج أو الختان		
12	حويصلة كبش عيد الأضحى			تحت رفوف المنازل التقليدية في القرى

محاولة تصنيف الرموز الوقائية غير اللغوية في منطقة القبائل

كما ذكر أعلاه ، لجأت إلى السيمولوجية (السيمياء) لمحاولة تصنيف هذه المنظومة الرمزية. وبالتالي فإن المدرسة الأمريكية (بيرس) تقترح تصنيفا للعلامات السيمولوجية إلى ثلاثة فئات وهي الأيقونة والمؤشر والرمز. ويترتب على ذلك أن هذه الإشارات قيد السؤال ، تنتمي كلها تقريبا إلى فئة الرموز (مجردة للغاية). كما يمكن أن نلاحظ بأن دليل الإشارة السيمولوجية بمفهوم الألسني سوسير ، يتعد عن مدلوله المحتمل المتمثل في العين كجهاز للبصر. هذا باستثناء كل من السيحة والسيبية (الحبل) والحلية الفضية وبصفة أدق حلقة الأذن التي نجد أنها تحتفظ بعلاقة قريبة نوعا ما من مدلولها وهو العين التي يفترض أنها تسبب العين الشريرة.

في الواقع ، إن القاسم المشترك الصغير بين العاملين المعنيين (الدال والمدلول) هو «الشكل الدائري». وبالتالي ، فإن درجة «الأيقونية» بين الرمز كإشارة سيمولوجية ومدلوله ، ضعيفة جدا. مما يؤكد صحة الفرضية الأولى للمرة الثانية. فالاعتقاد بالعين الشريرة في المجتمع القبائلي يبقى «خجولا» و«محتشما» أي يتستر منها : لا يعرض

مباشرة و بالتالي يفضل اللجوء من الأفضل إلى نوع من الرمزية والتشفير الأكثر تجريداً ، قدر الإمكان.

الأشكال الجديدة للتجديد في الترسنة الرمزية الوقائية غير اللغوية القبائلية
 حسب الجدول الذي يلي نلاحظ خمسة أشكال تجديد في المنظومة الرمزية الوقائية غير اللغوية القبائلية. بالفعل إنها متعددة و تستقطب الفضول بغرابتها

الابتكار: نلاحظ في منطقة القبائل ابتكارا رمزيا جديدا كالعجلة المطاطية (الإطار) للسيارة وهي « تتوزع » وتنتشر بقوة في نطاق واسع و تمتد إلى كل التراب الوطني ، هنا ما يؤكد بلوره (بن عبد الله محمد 2010) . وإلى جانب هذه الإطارات، صادفت في بعض الأماكن من القبائل السفلى ، رمزا جديدا آخرا يتمثل في راية أو علم بألوان مختلفة و نجده خاصة على مستوى السطوح الإسمنتية للمنازل (dalles) وكذا الأسطح العلوية للمنازل (terrasses) .

الجمع الرمزي: نلاحظ أن رمزين اثنين أو أكثر « يتشابكون » أو « يتعاونون » لمحاربة العين الشريرة.

التصنيع المكثف : نحن أمام تصنيع مكثف لهذه الرموز.

مادة التصنيع : هناك تغيير وتجديد في المواد المستخدمة لصناعة بعض الرموز من شاكلة حدوة الحصان التي أصبح تصنع من البلاستيك المقوى الفضي اللون الذي حل محل « جدّه » الحديدي . هذا يعود في نظري إلى اندثار مهنة الحدادة (maréchal - ferrant) وللاختفاء شبه الكامل للحصان في أوساط المنطقة من جهة ، وللإستخدام المكثف للرمز قيد السؤال (كالوندر calendrier السيارة) ، من جهة أخرى.

التنوع في الأشكال : هناك تنوع في أشكال الخمسة بحيث يتم البعض منها استيراده من الخارج (تركيا ، تونس...) .

جدول يمثل الأشكال المختلفة للتجديد في الرموز الوقائية غير اللغوية القبائلية

الابتكار	الجمع الرمزي	لتصنيع المكثف	مادة التصنيع	التنوع في الأشكال
العجلة المطاطية**** (الإطار)	حدوة الحصان + رأس الحصان + الخمسة	حدوة الحصان + رأس الحصان + الخمسة	مادة لاصقة (ملاصقات)	الخمسة
	خمسة + عين	حدوة الحصان + الخمسة	بلاستيك مقوى فضي اللون	
	خمسة + ثعبان + عين	خمسة	الحطب و مشتقاته	

محاولة تفسير أصل رمز وقائي غير لغوي للعين الشريرة : العجلة المطاطية (الإطار) أنموذجا : لا أحد بإمكانه تفسير أصل هذا النوع من الرموز بالضبط : لا يوجد هناك اتفاق معتمد داخل مجتمع معين للتقرير في أي وقت وفي أي مكان أن هذا الشيء أو ذلك ، قد تم « تحويله » ليعني شيئا آخر. ومع ذلك ، يبقى من المؤكد أن هذه العملية لا تنطلق من فراغ و هذا انطلاقا من تعريف للرمز اعتمدهته إجرائيا في هذه الدراسة الذي مفاده بتصرف : « إن الرموز هي أنظمة التمثيل في درجة ضعيفة من الأيقونية ، ولكنها لا تمثل أبدا الصفر (...) » (7).

ففي هذا الصدد ، أغامر في تقديم تفسيرين مفترضين (فرضيات) ، حول الأصل الافتراضي لأصل هذا الرمز الجديد للعجلة المطاطية (الإطار) يمكن التعمق والتحقق منهما في بحوث مستقبلية.

الفرضية المستقبلية الأولى: منذ ثلاثة عقود خلت أو أكثر ، عرفت الجزائر أزمات متكررة في نقص الإطارات في السوق المحلية عندما كان هذا المنتج حكرا للدولة . إن الناس الذين كانوا يحصلون عليه بطرق ملتوية وغير قانونية ، كانوا يخزنونه تعليقا على أسطح و شرفات منازلهم ، اعتقادا منهم بأنه يصبح أقوى وهو معرض للشمس والهواء الطلق. من هناك ، أصبح الإطار شيئا فشيئا جزءا من الحياة اليومية للسكن بالمدينة والذي قد تم تحويله لاستعمال آخر وهو الاحتراز من العين الشريرة ، ظنا من البعض أنه تم تعليقه لهذا الغرض.

الفرضية المستقبلية الثانية : في بعض الدوائر الفكرية ، يتم تقديم التفسير الأرجح التالي حول العلاقة المحتملة بين العين الشريرة وإطار السيارة: إن هذا الإطار بشكله الدائري ، يشير إلى العدد خمسة بالأرقام الهندية ***** . فالشكل الدائري للعدد خمسة الهندي يشبه الشكل الدائري للإطار المطاطي المعني ، فتم تحويله ليعني خمسة والذي يشترك مع الخمسة المعروفة باتقاء العين الشريرة. بدليل أنه من المعتاد في المجتمعات المغاربية أن نفتح اليد أمام أي شخص يشبهه في التسبب في إلقاء العين الشريرة بالقول: « خمسة في عينيك ».

الخلاصة

بعد دراسة نواحي التجديد في المنظومة الرمزية الوقائية غير اللغوية للعين الشريرة في المجتمع القبائلي ، يتبين أنه إلى جانب الأشخاص ، تحتل الأشياء المادية مكانة أكثر حظا في هذا المجتمع ، ومنه اللجوء قدر المستطاع لطريقة رمزية للاحتماء من ظاهرة العين الشريرة. كما يتم اقتناء جزء كبير من الرموز الوقائية غير اللغوية لهذه الظاهرة على المستوى الشخصي الحميمي. مما يدل على جانب «حيائي» لهذا

الاعتقاد. أضف إلى ذلك، أن غالبية هذه الإشارات السيميولوجية قيد التساؤل ، تنتمي إلى فئة الرموز حسب تصنيف الباحث بيرس. هنا يوضح مرة أخرى أن القبائل تميل إلى إخفاء إيمانهم بظاهرة العين الشريفة. مع الإشارة إلى وجود خمسة أشكال على الأقل من التجديد الرمزي الوثائقي غير اللغوي في المنطقة المعنية يتمثل في:

هناك في منطقة القبائل ابتكارا رمزيا جديدا كالعجلة المطاطية (الإطار) للسيارة وهي «تتوزع» وتنتشر بقوة في نطاق واسع وتمتد إلى كل التراب الوطني. وإلى جانب هذه الإطارات ، صادفت في بعض الأماكن من القبائل السفلى ، رمزا جديدا آخرًا يتمثل في راية أو علم بألوان مختلفة على مستوى السطوح الإسمنتية للمنازل (dalles) الأسطح العلوية للمنازل (terrasses). لقد تعمدت إبعاد هذا الرمز من دراستي لأنه في بداية طريقه للظهور والانتشار لأنه ليس متداولًا بكثرة إلى حد الآن في المنطقة المعنية ، شأنه في ذلك شأن الكيس البلاستيكي الأصفر الذي نصادفه فوق بعض العربات النفعية. لكنهما في اعتقادي يمثلان الاتجاه الجديد نحو الابتكار بخصوص الوثائقية من ظاهرة العين الشريفة في هذه المنطقة.

إن رمزين اثنين أو أكثر «يتشابكون» أو «يتعاونون» لمحاربة العين الشريفة.

- هناك تكثيفا في تصنيع هذه الرموز.

- هناك تغيير وتجديد في المواد المستخدمة لصناعة بعض الرموز من شاكلة حدوة الحصان التي أصبحت تصنع من البلاستيك المقوى الفضي اللون الذي حل محل «جده» الحديدية . هذا يعود في نظري إلى اندثار مهنة الحدادة (ferrant (maréchal) وللإختفاء شبه الكامل للحصان في أوساط المنطقة من جهة و للاستخدام المكثف للرمز قيد السؤال (كالوندر calendre السيارة) ، من جهة أخرى.

القيمة المضافة : تتمثل القيمة المضافة لهذه المساهمة في ناحيتين على الأقل. أولهما تتعلق بمحاولة إقحام علم الاتصال الحديث في اهتمامات لها علاقة بالظواهر الاجتماعية ، وذلك عملا بمبدأ وجوب التكامل بين العلوم المختلفة ، أي بالاجتماع الانتروبولوجي ، على العموم . أما الجانب الثاني ، فيكمن في الحث على التفكير في أصل و منشأ الإشارات المختلفة والرموز السيميولوجية على وجه التحديد.

الهوامش والإحالات:

1. أنظر : أبو البراء أسامة بت يسين المعاني ، المنهل المعين في إثبات الحسد و العين ، دار المعالي ، عمان ، الأردن ، 2000 ، ص ص 258 - 263.
2. حمدان بن محمد الحمدان: العين الحاسدة ، دراسة شرعية نظرية وميدانية ، جامعة الملك سعود ، 2007 ، <http://www.shamela.ws> تاريخ الدخول: 2012/2/6 على الساعة الثامنة مساء.
3. أنظر : TOUHAMI, S. (2007) : contrer l'œil envieux, croire et faire autour du

- l'ain dans le Maghreb de France, thèse de doctorat en anthropologie, EHESS, ص 28.
4. CHEBEL, M. (1995) : Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation, P 304.
 5. KOUBANILOUDAKIS, D. (2009) : étude exploratoire sur l'actualité du mauvais œil et de l'envie, mémoire de maîtrise en communication, université du Québec à Montréal, Canada, p VII du résumé.
 6. MALONEY, C. and others (1976) : the evil eye, Columbia University Press, New York, P 5 de l'introduction.
 7. Dictionnaire : la communication et les mas médias (1973), les dictionnaires Marabout Université, presses de Gérard et C°, 2ème éd., Verviers Belgique,
 - أنظر بالخصوص:
 8. _ MARTINEZ, N. : essai sur les aspects symboliques et religieux de la poterie à Azemmour ; thèse de 3ème cycle en lettres ; Montpellier II, 1966.
 9. _ APPEL, W. (1975) : the evil eye end peasant identity in Southern Italy, thésis of Phd in anthropology, Cornell University, U.S.A.
 10. _ TOUHAMI, S. (2007) : contre l'œil envieux, croire et faire autour du l'ain dans le Maghreb de France, thèse de doctorat en anthropologie, EHESS.
 11. _ TOUHAMI, S. : Un signe en exil. L'exemple de la Main de Fatma en France =, Horizons maghrébins. Le droit de la mémoire, n° 48, Presse Universitaires du Mirail, PP 7074 _ .
 12. _ BRUGNATELLI, B. (1987) : Aspetti linguistici delle credenze sul malocchio in Cabilia , atti del Sodalizio Glottologico Milanese, Milano.
 13. _ MOREAU, J.B. (2000) : les grands symboles méditerranéens dans la poterie algérienne, éd. A Livre Ouvert, Alger.
 14. ** إن الأدبيات الدينية الإسلامية لا تشير للعلاقة المجودة بين « يد فاطمة » و بين يد فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه و سلم ، خلافا لما نصادفه هنا و هناك في بعض المراجع.
 15. *** إن بعض الأدبيات المخصصة لظاهرة العين الشريرة تشير إلى أن تبليغه لا يتم فقط أوتوماتيكيا بواسطة النظر (بالعين إذن) . و الدليل على ذلك كون الشخص الأعمى بإمكانه أن يصيب شخصا غائبا أصلا أثناء قيامه بذلك. فالكلمة تكفي أحيانا.
 16. **** BENABDELLAH, M (2010) : sikoumoujia al chakhssia al magharibia, diwan al matbouât al djamiaâia, al djazaïr, p 97.
 17. ***** الإطار بأحجامه المختلفة ، بدأ بعجلة الدراجة الهوائية و وصولا لعجلة الجرارة؛ هنا ما تم ملاحظته في الميدان.
 18. Idem, p 715.
 19. ***** منذ زمن بعيد تم اعتماد الأرقام الهندية في البلدان العربية و يزال الحال على ذلك على حد الآن في المشرق العربي.

منطلقات المثل الشعبي

قاسمي كاهنة*

الملخص

إن الأدب الشعبي علم مستقل بذاته ، يحتل مكانة هامة في الدراسات الفلكلورية لأنه موروث ثقافي لا يمكن الاستغناء عن مظاهره ، وتعد الأمثال الشعبية أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على حفظ وحمل وترجمة أفكار وذهنيات أفراد المجتمع ، وكذا عاداته وتقاليدته وأعرافه ومعتقداته الإجتماعية ، بمعنى أنها تعد وعاء تصب فيه ثقافة المجتمع الذي أنتجها ، وحافظ عليها بالتداول والتناقل مشافهة ، جيلا بعد جيل. ومن خلال دراستي للمثل الشعبي الذي يمثل خلاصة تجارب الشعب ، وما يمر به من خبرات وإرهاصات في الحياة الاجتماعية فهو بهذا يحتل مكانة بين أشكال الأدب الأخرى ، لأنه يتميز بخصائص ومزايا أهله للشيوخ والتداول بين الأوساط الشعبية ، كالإيجاز وهذا ما ساعده على التناقل، فهو يعبر عن واقع المجتمع ويرسي الأعراف والتقاليد ، ويمثل هذا الجانب أحد أهم الوظائف التي يقوم بها المثل ، إضافة إلى جملة أخرى من الوظائف التي يؤديها المثل ، كما أنه يقوم بدور هام في الحياة ، ويؤدي إلى أقوى أنواع التأثير على السلوك الإنساني.

ونظرا للمكانة التي يحملها المثل فقد سعى عدة أدباء إلى جمع هذا الموروث الثقافي في مصنفات ، أهمها مصنف ابن أبي شنب ، ومصنف قادة بوتارن ، ومصنف عبد الحميد بن هذوقة....

Abstract: Similarly popular platforms

The folk literature is an autonomous science.it is an important place in the folk studies because cultural heritage cannot do without dispensed with, and the most popular sayings are popular literature the ability to save and download and translate ideas and mentalities of community members, as well as customs and traditions, customs and social beliefs, in the sense that it is an incubator for the culture of the community which are produced and maintained by the trading and transmission orally, from generation to generation. Through my study of folk adage that represents the synthesis of the experiences of the people, and the experience and the harbingers of social life. it is in this place between other

forms of literature, for it has the features and benefits of having a common trading, as brief as this is what helped him transmission, it expresses the reality of society and establishes the norms and traditions, and this is one of the most important side of the posts, add to other functions performed equally, it also plays an important role in life, and leads to stronger types influence human behavior. Given the stature, several writers have sought to raise the

❖ . مقدمة

يعد الأدب الشعبي علما مستقلا بذاته ، يحتل مكانة هامة في الدراسات الفلكلورية ، لأنه موروث ثقافي لا يمكن الاستغناء عن مظاهره ، ويتضمن الخطاب الشفهي كموروث ثقافي ، أشكالا من التعبير الشفهي المتكامل ، الذي يشمل كل من الحكاية والقصص والأغاني والألغاز ، الأساطير والأحاجي ، النكت والحكم والبقالات والأمثال الشعبية . والتعرض لأحد أشكال التعبير والخطاب الشفهي ، يقودنا إلى استكشاف المظاهر والدلالات الثقافية والاجتماعية للمجتمع ، بتناقضاته وتعقيداته . فالأدب الشعبي هو الذاكرة الحية والمتحركة للشعب ، لأنه يتلقى المخلفات الثقافية شفويا ، ويتداولها جيلا بعد جيل ، يحفظها في الذاكرة الجماعية ، وهذا هو السبب الذي ضمن خلودها بين فئات المجتمع ، فهو يعكس فلسفة وواقع المجتمع وثقافته الأصيلة ، باختلاف مستوياته الاجتماعية والاقتصادية والدينية وغيرها .

وتعد الأمثال الشعبية ، أحد أشكال الأدب الشعبي المتميزة عن باقي أشكال الأدب الشعبي الأخرى ، فهي تحمل في طياتها دلالات اجتماعية وثقافية عن مظاهر الحياة العامة السائدة في المجتمع ، إنها المرآة العاكسة لحالته ، فهي تعكس فلسفة وحكمة الشعب النابعة من الواقع الاجتماعي . إن المثل الشعبي يعتبر جزءا لا يتجزأ من التراث الشعبي الذي يتداوله ويحفظه أفراد المجتمع جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية ، ليأتي المثل الشعبي بذلك في مقدمة أشكال التعبير الأدبي المذكورة آنفا ، فهو أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير الحياة الاجتماعية وما يدور فيها من علاقات وتعاملات وأحداث وغيرها .

أولا - مفهوم الأمثال

لقد تناول بعض الأدباء الأمثال بالدراسة ، حيث أنهم أولوها قسطا وافرا من اهتماماتهم ، ونذكر من بينهم: الميداني في كتابه (مجمع الأمثال) ، وابن الأثير في كتابه (المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر) ، وأبو هلال الحسن العسكري في كتابه (جمهرة الأمثال) ، وابن عبد ربه في كتابه (العقد الفريد) ، والمفضل الضبي في (كتاب الأمثال) ، ولا تخلو المكتبات من قواميس وكتب ومصاحف

تناولت المثل وأوضحت مغزاه.

1 - التعريف اللغوي للمثل: قال المبرد المثل الشعبي من الناحية اللغوية هو: « مأخوذ من المثل. وهو قول سائر يشبه حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه فقولهم مثل بين يديه إذا انتصب ، معناه أشبه الصورة المنتصبة وفلان أمثل من فلان أي أشبه بما له الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتصد منه بحال الأول فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً وما مواعيدها إلا الأباطيل» (1).

ويقول الميداني أيضاً في كتابه: « سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب» (2). وجاء في تعريف لغوي آخر أن « أصل المثل التماثل بين الشيئين في الكلام ، كقولهم : كما تدين تدان ، وهو مثل قولك: هذا مثل الشيء ومثله ، كما تقول: شبيهه وشبهه ، ثم جعل كل حكمة سائرة مثالا...» (3).

ويقول أبو هلال العسكري في موضع آخر من كتابه: « والأمثال نوع من العلم منفرد بنفسه لا يقدر على التصرف فيه إلا من اجتهد في طلبه حتى أحكمه ، وبالغ في التماسه حتى أتقنه. وليس من حفظ صدرا من الغريب فقام بتفسير قصده وكشف أغراضه وخطبه قادرا على أن يقوم بشرح الأمثال والإبانة عن معانيها والإخبار عن المقاصد منها ، وإنما يحتاج في معرفتها مع العلم بالغريب إلى الوقوف على أصولها والإحاطة بأحاديثها ويكمل لذلك من اجتهد في الرواية وتقديم في الدراسة...» (4). وأطلق لفظ(مثل) على العبارة الموجزة الأدبية وتتميز بأنها تدل على عقل واع وتأمل بعيد ، وصنعة ظاهرة في تنميق العبارة وتنسيقها» (5).

هذه كلها تعاريف أو مضامين تعني المماثلة والمشابهة بين شيئين ، وبذلك يصبح مثلا سائرا ، ثابتا ومتداولاً ، فهو كجملة استعارية تعبر عن الموقف بطريقة تلميحية ، وهذا ما ساعده على الانتشار والشيوع بين الناس. ولكن رغم ذلك فالمثل ليس تعبيرا لغويا فحسب ، بل يحمل في مدلولاته الكثير من الصور التعبيرية ، التي يلجأ إليها الشعب في التعبير الصائب عما يختلج في حياتهم

(1) الميداني أبي فضل ، مجمع الأمثال ، منشورات دار مكتبة الحياة - لبنان ، مج 1 ، ط 2 ، دت ، ص 13.

(2) المصدر نفسه ، ص 14.

(3) العسكري أبي هلال ، جمهرة الأمثال ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، ج 1 ، 1988 ، ص 11.

(4) المصدر نفسه ، ص 3 - 4.

(5) عابدين عبد المجيد ، الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ط 1 ، 1957 ، ص 14.

الاجتماعية من إرهاسات وتناقضات.

2 - التعريف الاصطلاحي للمثل: نجد عدة تعاريف للمثل منها من أعطى الأولوية أو غلب الجانب الأدبي على الجانب الاجتماعي ، وهناك من يقدم ويركز على شكل المثل وأسلوبه. وابن المقفع يرى أن الكلام إذا جاء على شكل مثل كان أحسن إلى السمع واخف على الحفظ ، حيث يقول : « إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وأنف للسمع وأوسع لشعوب الحديث » (1). و الشيء نفسه بالنسبة لابن عبد ربه الذي يركز أيضا على الخاصية الجمالية فيقول: « والأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني ، والتي تخيرتها العرب ، وقدمتها العجم ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان ، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة ، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها حتى قيل: أسير من مثل » (2). فهو هنا يؤكد على سعة استعمال المثل منذ القدم إلى الآن. أما المرزوقي فيركز على خاصية قصر المثل حيث يقول: « والمثل جملة من القول مقتضبة من أصلها ، أو مرسله بذاتها ، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتداول ، فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها ، من غير تغيير ليلحقوا في لفظها ، وعما يوجب الظاهر إلى أشباهه من المعاني ، فلذلك تضرب ، وان جهلت أسبابها التي خرجت عنها » (3). ويتميز المثل بأنه عام وبسيط ، حيث يعرفه الفارابي في كتابه (ديوان الأدب) بقول: « بأنه ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه وفي معناه ، حتى ابتذله فيما بينهم ، وفاهوا به في السراء والضراء ، واستدروا به الممتع من الدر ، ووصلوا به إلى المطالب القصية ، وتفرجوا به عن الكرب والكربة ، وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة » (4). ونقلنا عن الميداني قال ابن السكيت : « المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ويوافق معناه ، معنى ذلك اللفظ شبهوه بالمثل الذي يعمل عليه غيره » (5). وقال أبو إسحاق إبراهيم النظام: « يجتمع في المثل أربع لا تجتمع في غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ،

(1) الميداني ، مجمع الأمثال ، مصدر سابق ، ص 14.

(2) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، ج 3 ، 1402 هـ - 1982 م ، ص 63.

(3) السيوطي ، المزهر في علوم الأدب وأنواعها ، دار إحياء الكتب العربية ، ج 1 ، ص 486.

(4) الفارابي ، ديوان الأدب ، ج 1 ، ص 74.

(5) الميداني ، مجمع الأمثال ، مصدر سابق ، ص 13.

فهو نهاية البلاغة»(1). فهو هنا يعرف المثل عن طريق ذكر خصائصه فهي تتميز بالإيجاز في التعبير، والدقة في المعنى، وروعة الصورة البيانية.

وقد حاول الأستاذ التلي بن الشيخ تحديد مفهومه في العبارة التالية : «لمثل جملة أو جملتين تعتمد على السجع ، وتستهدف الحكمة والموعظة... ، إن و المثل الشعبي تقطير أو تلخيص لقصة أو حكاية ولا يمكن معرفته إلا بعد معرفة القصة أو الحكاية التي يعبر المثل عن مضمونها»(2).

ويعرف عز الدين جلاوجي المثل بقوله: « هو عبارة موجزة ، لطيفة اللفظ والمعنى ، يصدر عن عامة الشعب ، ليكون مرآة صادقة له ، يعبر عن مخزونه الحضاري ، وواقعه المعيش ، وآماله وتطلعاته المستقبلية ، وهو مرتبط غالبا بحكاية وقعت سواء عرفنا قائله أم جهلناها»(3). ويعرفه الدكتور رايح العويي بأنه: «قول سائر أو مأثور ، فرضي أو خرافي ، يتميز بخصائص ومقومات ، فهو يدل في صميمه على ما يمثل به الشيء دون تغيير في المعنى ، مع مخالفة لفظه للفظ المضروب الذي قام مقامه على وجه تشبيه حال الذي حكى فيه بحال الذي قيل لأجله ، وهذا تشبيه بالمثل الذي يعمل عليه غيره»(4).

هذه تعاريف حتى وإن وصفت الدلائل الظاهرة للمثل الشعبي من الناحية الشكلية والأدبية ، إلا أن المثل لا يحقق هذا الغرض فقط ، وإنما يغوص في مدلولات سوسيو- تاريخية أعمق ، بل هو أداة تصف الواقع الاجتماعي في مراحل المتعاقبة ، وبذلك نجد تعاريف أخرى أعمق واشمل ، بل وأعم ، فمنها من ربطت بين الأمثال وبين عادات وتقاليد الشعب ، كما أنها لم تلغ الجانب الأدبي والشكلي ، لأن الجانب الأدبي والاجتماعي في تعريف المثل ، هما متكاملان لإظهار تعريف شامل للمثل الشعبي.

ومن بين التعاريف التي أعطت الأهمية للجانبين معا نجد تعريفا جاء به احمد أمين ، حيث يقول إن الأمثال الشعبية : « نوع من أنواع الأدب ، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب»(5). فهو ينظر إلى المثل

(1) المصدر نفسه ، ص14.

(2) ابن الشيخ التلي ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري ، الجزائر ، 1990 ص19.

(3) جلاوجي عز الدين ، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف ، مديرية الثقافة بسطيف ، ص11.

(4) العويي رايح ، المثل واللغز العاميان ، ط01 ، 2005 ، ص3 - 4.

(5) أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعبير المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، القاهرة ، 1953 ، ص61.

على اعتبار مزاياه وصفاته ، كما نلاحظ أن هذا التعريف قد أبرز بكل وضوح الجانب الاجتماعي للمثل الشعبي، فهو « خلاصة تجارب كل قوم ، ومحصول خبرتهم ، وهو ضرب من ضروب التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية ، وهو بذلك يختلف عن الشعر الذي يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه ، كما انه يتميز عن غيره من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة» (1). إذا فالمثل هو وليد البيئة التي أنتج فيها أول مرة ، ونتاج اجتماعي يشترك فيه كل أفراد المجتمع. كما أنه يبرز الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها ، والعالم الاجتماعي مثله مثل المؤرخ يستطيع أن يتعرف على العادات والتقاليد والأعراف التي تسود مجتمع الأمثال الشعبية ، لأنه كمادة تراثية يحمل في طياته أحداثا تاريخية واجتماعية هامة عن المجتمع الذي أنتجت فيه. فهو وليد هذه البيئة ووليد تجربته الطويلة ، تعكس ما يتصل بالحياة الاجتماعية من صراعات وتناقضات ، إنه يتصل بكل مناحي الحياة الإنسانية فتراه يعالج «الأخلاق والحكمة والتربية والتوجيه ، والسخرية والتهكم والنكتة والفكاهة ، والعظة والعبرة والحب والكره والاضطراب والاطمئنان ، الخوف والأمن ، السعادة والشقاء ، والخصب والجذب ، والحرب والسلام ، والحياة والموت» (2). وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن المجتمع الذي يحمل في تراثه هذا اللون من الأدب الشعبي هو مجتمع يزخر بتراث عريق ، يبرز مستوى ذكائه وفكره ، حكمته وحريته في التعبير.

والتناقض الموجود في الأمثال يعكس دون شك مستوى الحرية والواقعية الاجتماعية ، التي أخذت قوتها من واقع الحياة الاجتماعية ، في صيغة مثل شعبي لخص التجربة الإنسانية ، لتصبح مشتركة بين جميع أفراد المجتمع ، وبالتالي «فالمثل فوق كونه خلاصة لتجارب إنسانية طويلة ، وفوق جماله اللفظي وبلاغته ، فهو صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداول فيه» (3).

إن الأمثال الشعبية تعد من بين أشكال الأدب الشعبي التي تعبر عن العقلية الشعبية للمجتمع ، تختزن في مدلولاتها صورا عن سلوكيات البشر تجاه ذواتهم وتجاه الآخرين ، فالذاكرة الشعبية تقوم مقام الرقيب على سلوك الأفراد في

(1) أحمد أبو زيد وآخرون ، دراسات في الفولكلور ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، 1972 ، ص 310.

(2) مرتاض عبد المالك ، العامية الجزائرية وعلاقتها بالفصحى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 112.

(3) بن هلوقة عبد الحميد ، أمثال جزائرية - أمثال متداولة في قرية الحمراء ولاية برج بوعرييج - الجزائر ، 1992 ، ص 13.

استعمالها وتداولها للأمثال ، وأيضا تحفظ مادة المثل الشعبي من الضياع والاندثار لتبقى جزءا من الهوية الثقافية الوطنية لأي مجتمع من المجتمعات مجسدة في هيئة جملة قصيرة أو حتى طويلة تحمل رموزا ودلالات عميقة عمق تجربة الأسلاف الذين ينقلون كل ما عاشوه إلى الخلف. الأمثال الشعبية تثبت التجارب التي يحملها بشكل واضح هذا الاتجاه ، ذلك لأنها سبقت وجود الأفراد الذين يتداولونها ، وتستمر بعدهم بوتيرة مختلفة لخاصيتها الجمالية والأدبية أولا ، ولما تحمله من معان ودلالات اجتماعية وثقافية عميقة ، تنفذ إلى فكر الإنسان ووعيه ، فتعكس مجالات الحياة اليومية في شكل موجز يدعو إلى التأمل والتفحص الدقيقين على مدى روعة هذا الشكل الأدبي المتميز.

وبهذا فان الأمثال الشعبية تعتبر كصفات اجتماعية جاهزة تعالج مواقف الحياة الاجتماعية في صيغ مختصرة ، معبرة عن التجربة المشابهة للموقف الذي يسايرها ، وإذا كانت وصفات جاهزة فان استعمالها وتداولها يساهم في الحفاظ على هذا الكيان التراثي للمجتمع الذي يتبناها.

ثانيا : خصائص ومميزات المثل الشعبي

يمتاز المثل الشعبي كغيره من فنون الأدب الشعبي ، بمجموعة من الخصائص والمميزات ، وهي تشترك في أكثرها مع عناصر الأدب الشعبي الأخرى ، وهذه الخصائص هي:

* اللغة المستعملة في المثل ، فبما أن المثل ذو طابع شعبي ، فإن اللغة المعتمدة فيه هي لغة الحياة اليومية ، المستعملة والسائدة بين الشعب بمختلف فئاته ، ومن المعروف أن اللهجة العامية لاتخضع لقواعد ولا لضوابط لغوية ، وهذا ما ساعد الأمثال على سهولة التداول ، لأن العامية هي لغة البيت والشارع ، والمجتمع ، ولغة الأمي والمتعلم ، الغني والفقير ، أي هي لغة اللاحواجز.

* المثل الشعبي مجهول المؤلف ، وحتى وإن وجدنا نسبه فهني موضع شك ، فالأدب الشعبي عموما يتميز بالجماعية ، والشيء نفسه ينطبق على المثل ، فصاحبه الأصلي هو فرد من عامة الناس ، أطلق مثله ثم ذابت ذاتيته في جماعة مجتمعه ، ليبقى مثله سائرا وصاحبه مجهولا ، وحتى وإن استطعنا التعرف على المرحلة الزمنية التي قيل فيها ، أو عن المكان الذي أنتج فيها أول مرة حسب المضمون ، كالأمثال التي أنتجت في الفترة الاستعمارية ، فالذاكرة الشعبية لا تعطي الحق لمعرفة قائل المثل الشعبي.

* المثل الشعبي لا يخضع لعملية التدوين أثناء نشأته الأولى ، إلا بعد أن

يستكمل نموه على أيدي الناس.

* المثل الشعبي صادق في تعبيره فهو ينقل حالة الفرد والجماعة بصدق ودون خوف من قوة الرئيس أو الحاكم أو المسؤول ، ولا من نقد النقاد والدارسين (فالمثل يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم) (1).

* معظم الأمثال الشعبية تقتضي نوعا من الإيجاز ، « بحيث يدل قليل الكلام فيه على الكثير ، فهو مكون من أقل قدر من الألفاظ ، وأكبر قدر من الدلالة » (2)، وتتميز بجودة المعنى والاختصار والترميز ، فهي «...أكثر ما تتسم من حيث مستواها بالإيقاع الخارجي التام أو الناقص ، ولكن هذا الإيقاع ثابت في الحالتين ، وثنائهما الاتصاف بالإيجاز والدقة...» (3). وقد استمدت هذه الميزة شكلها ومرونتها من اللهجة العامية ، لكونها منطوقة ، وبالتالي فهي لا تعتمد على قواعد الإعراب ، وتضبط كلماتها فقط بالطريقة التي تتوافق مع شكل إيقاع المثل وظروفه الاجتماعية.

* المثل الشعبي يمثل فلسفة الفرد والمجتمع في الحياة ، فهو خلاصة تجارب الشعب ، كما أنه يمثل مرآة لثقافة الأمة واتجاهاتها ونظرتها إلى الحياة ، فالأمثال تنقل لنا بصورة أمينة الحياة الاجتماعية للشعوب في فترات مختلفة ، كاشفة النقاب عن مكونات الواقع الاجتماعي ، فهي أصدق أداة للتعبير عن حالة الفرد والجماعة.

* بما أن المثل الشعبي هو جزء من التراث الشعبي ، لذا فهي تقتضي في سيرها وتداولها التناقل شفويا بين أفراد المجتمع ، « وهي تبدو في المقام الأول جزءا لا يتجزأ من التراث الإنساني بوجه عام ، ولشعب بعينه بصفة خاصة ، حيث تضم في طياتها الخبرة الطويلة ، والتجربة العلمية الحسية ، والحكمة الشعبية ، وآداب السلوك ، وكذلك الأمثال تنقل من شفاه إلى شفاه عبر أجيال متعددة» (4). فالرواية الشفوية تعد خاصية أو ميزة أساسية لانتقال المثل الشعبي ، بل هو جزء من الرواية الشفوية ، والأدب الشعبي أيضا يدخل في هذا الجانب ، أي ينقل عن طريق الرواية الشفوية عامة ، معتمدا على اللغة المنطوقة ، التي

(1) إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مكتبة غريب ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ص 174.

(2) بدير حلمي ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء لدنيا للطباعة ، الإسكندرية ، 2002 ، ص 32.

(3) مرتاض عبد المالك ، عناصر التراث الشعبي في «اللاز» دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية ، ديوان

المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987 ، ص 100.

(4) أبو الفتوح علي ، التحليل المقارن للأمثال الشعبية في اللغتين العربية والروسية ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، 1995 ، ص 01.

تعارف المجتمع على فهم رموزها ومدلولاتها ، وتعد الذاكرة الناقل الأساسي ، لهذا الإبداع الشفوي ، واللغة الشفوية تتميز بالمرونة والسهولة ، ولا تعتمد على قواعد الإعراب وهي اللغة الأم التي يتعلمها الطفل ، ويتلقاها من أسرته ، ويتعامل بها في حياته اليومية.

* الأمثال ذات طابع شعبي ، متصلة بالحياة الاجتماعية ، فهي تمتاز بألفة شعبية لأنها نابعة من أوساطه ، نمت من صميم البيئة ، تنبأها الشعب وحافظ عليها من عوامل الزوال والاندثار. «لاتشير الصفة (الشعبي) التي يتصف بها التراث إلى أنه نتاج وزاد من يسمون ب (الطبقات الشعبية) أو (السطاء) ، وإنما تشير إلى أنه نتاج الشعب كله وزاده ، على اختلاف طبقاته ، وفنائه ، وبيئاته ، ومراحلته التاريخية» (1). فالمثل الشعبي هو وليد التجربة الذاتية ، من إنتاج ، ثم ذابت التجربة الفردية في الجماعة ، لتصبح جماعية ومشاركة بين الناس ، تمس واقعهم ومعاناتهم ، أفراحهم وأتراحهم في إطار المجتمع الذي وافق عليها من خلال عملية التداول والتناقل.

* يحمل المثل الشعبي في طياته وظائف مختلفة ، أهمها الوظيفة التربوية التعليمية ، فهو يتميز بالطابع التعليمي ، حيث يقوم بعرض الفكرة أو الموقف ، ثم يترك المجال للغير مفتوحا ، سواء بتقبل النصيحة أو التوجيه والعمل بهما ، أو برفضهما.

* تتميز الأمثال بالإيقاع ، فمن العوامل الأساسية التي جعلت معظم الأمثال القديمة الموجزة تنماسك وتصمد أمام الزمن ، توفرها على مصادر إيقاعية تتجسد في الاعتدال والتناسب بين الأجزاء ، وفي التقديم والتأخير ، والتراكيب البلاغية والسجع والجناس ، فالإيقاع إذا ما وجد في المثل عمل على إظهاره أكثر من الكلام العادي ، والمتكلم عندما يعتمد على الأمثال في حديثه ، فإن السامع يتفطن إلى التعابير المثلية ، وذلك لتغير نبرة صوت المتكلم ، وهذا لما تتسم به من خصائص بلاغية وإيقاعية وتركيبية. وانطلاقا من كل هذا هناك تعريف قدمه الأستاذ «فريدريك زايلر» في مقدمة كتابه (علم الأمثال الألمانية) يشمل خصائص المثل الشعبي ، يقول بأنه : «القول الجاري على ألسنة الشعب ، الذي يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المعروفة» (2).

يتبين من خلال هذه الخصائص أن المثل الشعبي يأتي في مقدمة أشكال التعبير الأدبية المعروفة ، لأنه يعبر عن الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته

(1) سلام رفعت ، بحثا عن التراث العربي - نظرة نقدية منهجية - ، دار الفارابي، لبنان ، ط1، 1989 ، ص 227.

(2) إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 175.

وصراعاتهويكشف الكثير عن العلاقات الاجتماعية السائدة بين أفرادها ، بل ويمتاز عن هذه الأشكال بخصائص دقيقة ، إنه الصورة الواقعية والحية التي تكشف أحوال المجتمع وهذا الأخير هو من أعاد خلق وإثراء المثل والحفاظ عليه في أبسط صورته المعروفة ، وهذا ماضن له الديمومة والاستمرارية.

ثالثا- وظيفة الأمثال الشعبية :

يعد المثل الشعبي أكثر الأنواع الأدبية الشعبية انتشارا ، فهو يتداول ويستعمل بين فئات اجتماعية مختلفة ، نظرا لخصائصه ومميزاته التي يتمتع بها ، والإنسان في حياته اليومية وفي تعاملاته مع الآخرين ، يوظف الأمثال بكثرة ، إما لخصائصها الفنية وإما دعما لقلوبه وإقناعا لغيره بأهمية ما يقوله. والمجتمع لا يسمح بتداول مثل ما ، إلا إذا كان موافقا لعاداته وتقاليده وأعرافه ودياناته ، فالمثل عبارة عن أداة ضابطة لتوجيه سلوك الأفراد وهذا بصورة اختيارية ، وليست بصورة إجبارية إلزامية. فطبيعة المثل الشعبي هي التي حددت وظيفته كأداة للتخاطب والتواصل ، فهو أداة تواصلية.

وفي العادة يأتي المثل الشعبي في ختام الحالة التي توافقه ، بنفيها أو تأكيدها ، فهو يحتوي على أحكام تقييمية ، حيث يبدي الرأي من الموقف ويعطي الصيغة المعارضة أو الموافقة بالسلب أو بالإيجاب ، والمثل الشعبي لا يظهر دون حاجة إلى ذكره أو ضرورة لذلك ، وهذه الضرورة تمس الوظيفة التي يؤديها بالدرجة الأولى ، « على أن الأمثال إذا كانت لا تهدف إلى غرض تعليمي ، فإنها تهدف من خلال تلخيصها للتجارب الفردية إلى نقد الحياة ، وكثيرا ما يشعرون المثل بنقص في عالم الأخلاق. وليس هذا سوى انعكاس لما يسود عالمنا التجريبي من عيوب أخلاقية» (1).

تتضمن الأمثال الشعبية عدة وظائف حسب الموضوع الذي تتناوله ، والذي يمس طبعا الإنسان وواقع حياته اليومية ، ومن بين أهم الوظائف التي يؤديها المثل الشعبي هي: الوظيفة الاتصالية والوظيفة الأخلاقية ، والوظيفة التربوية ، ...

1 - الوظيفة الاتصالية : المثل كغيره من فنون التعبير الأدبي هدفه الاتصال

والتواصل بين الأفراد والمجتمعات ، وهذا التواصل يكون بنقل تجارب السابقين. وبما أن المثل يتسم بالإبداع الفني والجمالي كما أنه يعد أداة تواصلية جمالية وأيضا ترفيهية ، فهو يعتبر مصدرا من مصادر المعرفة والثقافة ، كما أن الأمثال تحفظ تجارب الشعوب من الزوال والاندثار ، وتسهم أيضا في معرفة

(1) إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 179.

الثقافة التي تسود المجتمع.

2 - الوظيفة الأخلاقية: فالمثل هو بمثابة الضابط الاجتماعي والرقب الذي يوجه سلوك الفرد ، وفق ماتمليه القيم الأخلاقية للجماعة ، سواء مع نفسه أو مع أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه « فالأمثال تراث يحتوي على ما لو أمكن إحكام تصويره ، شعرا أو نثرا ، تمثيلا ، أو قصصا ، لكان من خير الأدوات للضبط الاجتماعي الذي لا بد منه لتنشئة الأفراد ، منذ طفولتهم ، تنشئة اجتماعية سليمة »⁽¹⁾. بمعنى أن المثل الشعبي يقدم تجربة جاهزة عن موقف ما ، أو هو يمثل خلاصة التجربة الإنسانية ، ويعكس المستوى الاجتماعي للمجتمع ، من خلال التعرض لبعض المواقف أو التصرفات التي يحاول المثل معالجتها في صيغة أدبية فنية ، فهو يحاول حماية عادات وتقاليد المجتمع من الزوال ، من خلال تكريس مثلهم العليا وأخلاقهم. والمثل غالبا ما يكون مرتبطا بقصة تشرح مغزاه ، وبهذا نستطيع أن نتعرف على الكثير من سمات المجتمع وخصائصه الاجتماعية ، « فالمثل هو الإطار الذي يحدد مجالات الحياة الإنسانية وقيمتها الأخلاقية ، ويحدد ما للإنسان فيها وما عليه ، حتى لا يضل في متاهات الانحراف حيث أنها تعتبر من الوسائل الفعالة داخل المجتمع ، في توجيه الأفراد وتعريفهم بالقواعد السلوكية المستحبة التي يجب إتباعها ، والنواحي المنكرة التي يجب الابتعاد عنها ، باعتبار الأمثال الشعبية ممثلة للضمير إلى كل أمة في أرقى صورة تميزها بين الحق والباطل ، والخبيث والطيب ، والخطأ والصواب »⁽²⁾. فالمثل يمثل إرثا ثقافيا زاخرا عن طريقه نستكشف الطابع الثقافي للمجتمع ، والوظيفة الأخلاقية التي يحويها تعد كمحدد لمجالات الحياة الإنسانية ، وقيم ومعايير المجتمع المقاومة لكل انحراف أخلاقي

3 - الوظيفة التربوية التعليمية: وهي تحمل نفس معنى الوظيفة الأخلاقية تقريبا ، لأنها تسعى إلى تهذيب النفس وتقويم الخلق ، وتعليم الفرد طرق وسبل العيش في ظل التجربة التي يتضمنها المثل ، فالأمثال تعد مدرسة يتعلم من خلالها الفرد السلوك الصحيح والاتجاه السليم الذي يسلكه في حياته ، فيكتسب تنشئة اجتماعية سليمة. « ولئن كانت التشريعات القانونية اتخذت مصدرا رسميا لتنظيم العلاقات الإنسانية فان الأمثال بدورها قد اتخذت مصدرا لتشريع العادات

(1) الساعاتي حسن ، حكمة لبنان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1980 ، ص 26.

(2) جلاوجي عزالدين ، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف ، مرجع سابق ، ص 16.

الشعبية وتشكيلها حسب الاحتياجات الاجتماعية»⁽¹⁾، فالأمثال بما أنها حكمة الشعب وفلسفته في الحياة فهي تسعى إلى تكريس مقومات الأمة وإلى غرس عاداته ومعتقداته في الأفراد، فمنها يستخلصون الموعظة الحسنة كما يجدون المواساة فيها، وتساعد قليلي التجارب وعديمي الخبرة بتوجيههم، وهي منبر للكشف عن بعض التصرفات غير الأخلاقية بدمها، ومن جهة أخرى محاولة إيجاد البديل عنها.

4 - الوظيفة الفنية: فالمثل فن أدبي له مكانته الخاصة بين فنون الأدب الشعبي، يتميز بخصائص فنية، أهلته للانتشار والشيوع بين أفراد المجتمع، أكثر من الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، فهو يتميز بإيجاز عبارته، وبساطة تعبيره، كونه انبثق ونشأ من عمق الشعب وثقافته وأصالته.

5 - الوظيفة الترفيهية: فبعض الأمثال تحمل الناس على الضحك والانشراح، كونها صيغت في قالب جمالي فكاهي، لكنها تحمل بعدا أخلاقيا ما، فكمثال على ذلك نجد المثل القائل: «واش يخلصك يا لعريان؟ يخلصني لخواتم يا سيدي» بمعنى أن الإنسان العاري والذي يكون لباسه رثا وقديما، ولا يستر كامل جسمه، فرغم وضعه المأساوي، إلا أنه عندما سئل عن احتياجاته، أجاب بأن الخواتم هي التي تنقصه ليتزين بها، وهناك مثل آخر يحمل المعنى نفسه وهو «الشر والتفطيز» فهذا المثل يحمل جانبا ترفيهيا فيه تسلية وضحك وأيضا له مغزى، بالإضافة إلى الوظائف المذكورة توجد وظائف أخرى تؤديها الأمثال الشعبية، حيث تمثلها التجارب المنطلقة من خلالها (الأرض، الزرع، السقي، الحصاد...)، «وهي أبدا تمثل خلاصة لتجارب إنسانية واقتصادية وزراعية غايتها أن تعلم الإنسان العربي في الريف الجزائري ما ينبغي أن يتعلمه، حتى لا يقع في فخ الارتجال والتهور وقصر النظر»⁽²⁾. فبعض الأمثال تعد كقوانين جاهزة تنظم المجتمع الزراعي.

ومن هنا يتبين أن للأمثال الشعبية عدة وظائف ولكل وظيفة أمثال تشرحها أو تتضمنها، وبالتالي فتأثيرها كبير على الفرد وعلى المجتمع، بما تحاول بثه وغرسه في أنفس الناس من أفكار ومعتقدات ومفاهيم عن الحياة وطبيعتها، وكيف يمكن للفرد أن يعيش فيها بسلام ويعايشها أيضا، فللأمثال دور كبير في الحياة، لأنها تساهم في تعامل الناس وتفاعلهم مع بعضهم البعض وفق مصالح وأهداف مشتركة.

(1) شعلان إبراهيم أحمد، الشعب المصري من أمثاله العامة، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، ص 47.

(2) مرتاض عبد المالك، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 11.

رابعاً - الهدف من المثل

للمثل دور كبير فبالإضافة إلى الوظائف المذكورة سلفاً التي يؤديها في حياة الفرد والمجتمع ، إلا أننا نجد أن مفهومه ودوره أوسع من كل هذا ولما كانت تجارب الإنسان تشغله إلى حد كبير ، فإن الإنسان لا يعيش في عالمه الكبير بقدر ما يعيش في عوالمه الصغيرة ، أي في تجاربه. وكلما عاش الإنسان في هذه التجارب وأحس بوقوعها على نفسه ، كان أشد ميلاً للتعبير عنها وعن نتائجها فقد يحدث أن يفشل في أمر ما ، كان يتوقع نجاحه فيه ، فإذا شاء هذا الشخص أن يصف سوء مصيره وعجزه لشخص آخر يدرك موقفه تماماً ، فإنه يعبر عن ذلك بكلمة «حظ» (1).

فالمثل هو وسيلة لنقل تجارب الفرد سواء كانت مفرحة أو محزنة ، فهذا التعبير عن موقفه يحيل إلى موقفين : إما إصراره على مشاركة الناس بأفراحه وهمومه وإطلاعهم عليها ، وإما بهدف أخذ الغير العبرة منها ، فالمثل هو رصد للسلوك الإنساني في حالات ومواقف متغيرة ، فهو يهتم بالعلاقات الاجتماعية المتداخلة ، كما أنه يستعمل طريقة الإرشاد ، حيث يقوم بعرض المواقف ثم يترك الفرصة للفرد في الالتزام بذلك السلوك أو بتجاهله. «ومن هنا يمكن القول بأن المثل الشعبي ينسجم تمام الانسجام مع نظرية التربية المعاصرة التي تحاول أن توفق بين استعدادات الفرد ومتطلبات البيئة الاجتماعية المعقدة ، وعملية التوفيق في جوهرها تتلخص في وضع المرء أمام حقائق عليه أن يهتدي بنفسه إلى إدراك ما هو صالح ، وما هو طالح فيها» (2). فالهدف من المثل يبقى أولاً وأخيراً محاولة تقويم سلوك الفرد للإنسان ، بتوجيهه الوجهة السليمة ، التي فيها الخير والسلام له ولأبناء مجتمعه.

وبالتالي فالمثل يحتل مكانة مرموقة بين أشكال الأدب الشعبي الأخرى ، فهو الأداة التعبيرية الأكثر تداولاً بين الناس «إننا نعيش جزءاً من مصائرنا في عالم الأمثال ، ولعل هذا يفسر استعمالنا الدائم للأمثال على عكس الأنواع الشعبية الأخرى...» (3)، فالأمثال تنبع من الشعب ، وهدفها هو التعبير عن واقعه ، وعن ظروف عيش السكان ، عن نسائه ورجاله ، عن مختلف المواقف الاجتماعية التي تحدث في الحياة ، ورغم بساطتها إلا أن لديها أهمية ومكانة متميزة ، تنفرد بها عن سائر أشكال التعبير الشعبي.

(1) إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 177.

(2) ابن الشيخ الخليلي ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 181.

(3) إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مرجع سابق ، ص 147.

فالمثل الشعبي بما أنه نابع من عمق الشعب ، فهو يصور الحياة الاجتماعية ويرسي الأعراف والتقاليد ، لأنه يملئ عليهم ما يأخذون ، ويلتزمون به وينبههم إلى ما يجب تركه والابتعاد عنه ، فهو يلعب دور الرقيب أو الضابط الاجتماعي ، الذي مهمته تقويم الأعوجاج - إن وجد - ومحاولة مساعدة الضال والخارج عن إطار الجماعة والعرف والتقاليد ، كما أن المثل يمثل عراقة الشعب وجذوره وأصوله ، أو هو بمثابة إرث حضاري تاريخي ، يروي عبر ثناياه عن أخلاق ومبادئ هذه الأمة ، المستمد من تعاليم الدين الإسلامي الحنيف. «وتبدو أهمية الأمثال والحكم أنها وسيلة تربوية لأن فيها التذكير والوعظ والحث والزجروتصوير المعاني»⁽¹⁾، فالمثل عبارة عن تكريس للخلق الحميد ، كونه يعبر عن طبقات الشعب ، خاصة منها المحرومة والمحتاجة ، من الفقراء والمعوزين أو ذوي العاهات. يتحدث عن مختلف مراحل حياة الناس من الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة ، كما يتحدث عن المرأة والرجل وعن حقوقهما والتزاماتهما ، وعن مختلف العلاقات أو المشاكل التي تنشأ بينهما. إن مكانة وأهمية المثل الشعبي نجدها في تعريفه المعمق لبعض فئات المجتمع كالمرأة مثلاً ، وكيف يراها المجتمع ، فمكانة وأهمية المثل كما رأينا سابقاً ، تصلح لأن تكون أرضية ، تدرس فيها أحوال المجتمع وأخلاقه ومبادئه وقيمه ، لأنها تعكس الواقع بما فيه من تناقضات.

وللمثل أهمية في المجال النفسي ، حيث يعتبر متنفساً عن الرغبات الإنسانية ، فالإنسان يمر في حياته بلحظات أليمة ، فيجد نفسه محبطاً أو يائساً من الحياة ، أو فاقداً للأمل من ناسه ومجتمعه ، فوجد الأمثال الشعبية تساعده على إيجاد الحل للحالة التي هو عليها ، فالشخص يلجأ إليها بطريقة غير مقصودة ، كما يقلل من توتره الناتج عن شعوره بالخيانة أو بالفشل والإحباط. يقول الشيخ عبد الرحمان المجذوب في إحدى ربايعاته:

« لا تخم في ضيق الحال شف عند الله ماوسعها
الشدّة تهزم الأردال أما الرجال لا تقطعها »⁽²⁾ .

بمعنى كل شيء بالنسبة إلى الله سهل لأصعوبة فيه ، لذلك لا داعي إلى اليأس والجبن ، فصبر المرء يظهر في الشدائد وأن أرباب الشجاعة والمرورة والهمة يقاسون الشدائد ونوائب الزمان ، لكنهم يصبرون ويتغلبون عليها بقوة إرادتهم

(1) الماوردي علي ، الأمثال والحكم ، ت/فؤاد عبد المنعم ، دار الوطن ، 1999 ، ص 20.

(2) المجذوب عبد الرحمن ، القول المأثور ، تصنيف نور الدين عبد القادر ، المطبعة الثعالبية ، ص 08.

وشدة عزيمتهم.

كما أن للمثل الشعبي تأثيرا قويا على السامع ، فهو يجعل الأفراد ينصاعون كما تقتضي به قوة العرف والمعتقد الشعبي ، فتأثيره عليهم بهذه الطريقة يبرر ماله من مكانة وأهمية في الثقافة الشعبية ، إذ نجد هذا الشكل الفريد بطريقته التخيرية والإرشادية ، يساعد بشكل واسع على نشر الخلق القويم ، والتعامل مع المواقف المتجددة والمتغيرة بشكل سليم ، مع الحفاظ على العرف والعادات والتقاليد.

ومن كل ما سبق نستنتج أن المثل له دور وأهمية كبيرة في حياة الفرد والمجتمع ، « وكما كانت الأمثال فنا من الفنون الأدبية الشعبية الحية ، تعلقت بكل شيء ، وتناولت كل شيء يتصل بالحياة ، فتراها تعالج الأخلاق والحكمة ، والعضة والتربية والتوجيه ، والسخرية والتهكم ، والنكته ، والفكاهة ، والعبرة ، والحب والكره ، والاضطراب والاطمئنان ، والخوف والأمن ، والسعادة والشقاء ، والخصب والجذب ، والحرب والسلام ، والحياة والموت ، فكل ما يتصل بالحياة ، ويحوم حولها ، وينبع منها ، أو يصب فيها ، مجال فسيح لفن المثل ومضطرب عريض له» (1) ، إذا فالأمثال عالجت كل موضوع ، وتطرقت إليه ، « فقد ركزت الأمثال الشعبية بهذه الجهة على مبدأ العلاقات الاجتماعية فكان المثل فلسفة تشع أفكارا نيرة ، يسعى القائل من خلاله إلى تأسيس هرم العلاقات المتينة بين أفراد المجتمع. لقد كان رسالة تحمل أبعادا دلالية غاية في المثالية ، وبالتالي أسهم في تكتل الأفراد حتى غدا المثل دستوراً منظماً للناس في حياتهم» (2). وبالتالي فالمثل يمثل بابا مفتوحا بمصراعيه على مختلف المواقف التي يمر بها الفرد في حياته ، « إن لها فلسفة تقوم أساسا على التجربة المعاشة ، وهي أبدا تمثل خلاصة لتجارب إنسانية واقتصادية وزراعية: غايتها أن تعلم الإنسان العربي في الريف الجزائري ما ينبغي أن يتعلمه ، حتى لا يقع في فخ الارتجال والتهور وقصر النظر. إن الحياة بما فيها عالم من التجارب التي منها المر ومنها الحلو ، منها القاسي العنيف ، ومنها اللين اللطيف ، ولكنها كلها تمثل سلسلة متصلة الحلقات بين الإنسان وواقعه ، والإنسان وظروفه التي تفرض عليه عيشا معيناً» (3) . ومن كل هذا تبرز أهمية ومكانة المثل في الحياة ، ومدى قدرته الكبيرة

(1) مرتاض عبد المالك ، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر 1981ص112.

(2) ابن سالم عبد القادر ، الأدب الشعبي بمنطقة بشار ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الدراسات ، الجزائر ، 1999 ، ص28.

(3) مرتاض عبد المالك ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، مرجع سابق ص11.

على التعبير عن مختلف مواقف الحياة ، ومعالجتها ، أو إيجاد حلول بديلة لها. كل هذا يؤكد لنا على أولويته وأسبقيته في التعبير عن أشكال الأدب الشعبي الأخرى ، وهذا ما جعل له نوعا من العصمة والخلود والرسوخ في نفوس الناس ، كما كان له أثر عليهم ، وسلطان على آرائهم ، حتى أنهم يلجؤون إلى تداوله وترديده في مواقف مختلفة ، لحسم خلاف ، أو إثراء حوار ، أو إسكات عدو أو ثرثار...

رابعا : جمع الأمثال الشعبية في الجزائر: الأمثال الشعبية الجزائرية هي المرأة التي تعكس عادات كل مجتمع وتقاليد ، كما أنها تعكس مختلف المواقف والحوادث التي تجري في الحياة ، وهي تهدف إلى تقويم سلوك الأفراد بإعطائهم النصيحة أو الحل المناسب ، أو تعيين اليأس من الحياة بمنحه الصبر ، كما أنها تشير إلى العوامل السلبية والإيجابية في المجتمع ، كونها تعكس ثقافته وأصالته ، وأخلاقه أيضا ، ونجد في المغرب العربي عدة باحثين لعبوا دورا كبيرا في التأسيس للدراسات الشعبية ، ونذكر منهم ، محمد بن أبي شنب من الجزائر ، الذي اشتهر بكتاب (أمثال جزائرية من الجزائر والمغرب) ، وعثمان العكاك من تونس واشتهر بكتابه (التقاليد والعادات الشعبية) ، ومحمد الفاسي من المغرب بكتابه (تاريخ الشعر الملحون)، فقد أسهم هؤلاء كثيرا في ترسيخ التراث الشعبي الوطني والمغاربي ، والمحافظة عليه.

وبالنظر إلى المجتمع الجزائري نجده يحتوي على عدد كبير من الأمثال الشعبية ، والسبب راجع إلى شساعة الجزائر ، وتعدد الثقافات فيها ، وبالعودة إلى تاريخها عن الأمثال الشعبية ، نجدها قد تقدمت أشواطا كبيرة في عملية دراستها وجمعها ، حيث نجد عدة دارسين قد ألفوا مصنفات عنها ، وكلهم يسعون إلى هدف واحد هو خدمة الثقافة الشعبية ، بمحاولة تسجيلها وقيدتها ، لكي لا تندثر مع الزمن والاختلاف الوحيد في الدراسة هو طريقة المعالجة أو التبويب ، فهناك من قام بوضع مصنفة على أساس موضوعي ، بمعنى قسم الأمثال حسب مواضيعها ، كما أن هناك من قام بتقسيمها على أساس ترتيب أبجدي للحروف.

وقد ألفت كتب كثيرة من قبل ، تعنى بنصوص الثقافة الشعبية الجزائرية ، وضعها مجموعة من الدارسين الفرنسيين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين إلا أن أبحاثهم تمثل رؤية غير صادقة عن تاريخ الأدب الشعبي الجزائري ، كونها كتبت بأقلام متشدين قساة استعماريين ، هدفهم هو الاحتلال والسيطرة ، وبالتالي فطريقة اختيارهم النصوص للترجمة تخضع لأطماعهم العسكرية في الاحتلال ، فهم يكتبون فقط ما يجدون به مبررات للهيمنة

على الجزائر ، لذلك كان طبيعياً أن تتصدى لهذه الحركة الاستعمارية بعض الأفلام المغاربية عامة والجزائرية خاصة ، بمحاولتهم الدفاع عن ثقافتهم الشعبية. ومن بين مصنفات الأمثال الشعبية للأدباء الجزائريين نذكر:

1 - مصنف محمد بن أبي شنب: وهو علامة مشهور ، أسهم بقسط كبير في هذا المجال حيث كان يشغل أستاذا بالمدرسة العليا للآداب بالجزائر- النواة الأولى لجامعة الجزائر - وقد وضع مصنفه في مستهل القرن العشرين ، الذي أسماه (أمثال جزائرية من الجزائر والمغرب) وهو لم يكتف فيه بذكر الأمثال السائرة في الجزائر فقط ، بل توسع فيه فذكر أيضا الأمثال الشائعة في العالم العربي والإسلامي ، وقد كان كتابه هذا روعة في البحث العلمي ، لأنه عمد إلى مقارنة الأمثال التي جمعها بما جمعه الباحثون المستشرقون ، وأيضا بعودته إلى الكتب التراثية القديمة المتعلقة بالأمثال.

أما بالنسبة لترتيب الأمثال « فالمؤلف لم يكتف بتصنيفها وفقا للحروف الأبجدية لتسهيل البحث ، بل قام بترجمتها مرفقة بالشروح بغرض بيان استعمالاتها ، والبحث بالنسبة لبعضها عما يعادلها خاصة بالفرنسية ، كما سجل الأماكن التي سمعها فيها مستعملة ، وأشار إلى ما يوازيها في الأمثال التي توجد في مصر وسوريا والجزيرة العربية ، وبين ما هو منها مستعار مباشرة أو بصفة غير مباشرة من القراء ومن الحديث ومن المجاميع الشهيرة للأمثال الأدبية للميداني والعسكري»⁽¹⁾ ، وقد احتوى مصنف ابن شنب على 3127 مثل ، إضافة إلى 70 حكمة ، مرتبة وفق التسلسل الأبجدي لحروفها الأولى ، مترجمة إلى اللغة الفرنسية ، وموثقة من حيث مصادرها ، عليه شرح وتعليق المصنف. وهو يعد أقدم كتاب جمعت فيه الأمثال الشعبية الجزائرية ، ولكن الشيء المؤسف حقا هو صعوبة العثور عليه في المكتبات الخارجية وحتى في مكتبات جامعاتنا ، رغم أهميته وقيمة الإرث الحضاري الذي يحمله.

2 - مصنف عبد الحميد بن هدوقة: عبد الحميد بن هدوقة من مواليد منطقة جبلية منعزلة هي قرية الحمراء التابعة لدائرة منصور ولاية برج بوعريبيج ، والتي يقول عنها في مقدمة مصنفه: « إن أمثالا متداولة في قرية جبلية منعزلة عن العالم ، لا تربطها أية وسيلة من وسائل المواصلات الحديثة به ، أمثالا نجدها متداولة في جهات أخرى ، من الجزائر ومتداولة أيضا بصيغ قريبة من صيغها في بلدان المغرب العربي ، وفي الأمثال العربية القديمة ، لهي خير تعبير عن هذه

(1) بورايو عبد الحميد ، الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصة للنشر ، الجزائر ، 2007 ص 70.

للحمة المجتمعية والثقافية والحضارية للشعب الجزائري الواحد ، مهما تباعدت جهاته ، وامتدت أراضيه ، ولهي خير دليل كذلك على هذا التداخل للنسيج الثقافي والحضاري والمجتمعي بين مختلف الشعوب العربية في غربها وشرقها» (1).

وأثناء تسجيله للأمثال الشعبية نجد أن ابن هلوقة قد اعتمد على ما تحفظه ذاكرته ، وكذلك على حفظه التراث الشعبي خاصة منها الأمثال في قريته ، ثم حاول شرحها حيث يقول على المنهج الذي اتبعه : «أوردت المثل ، وذكرت السياق الذي يقال فيه ، ولاحظت مدلوله الأخلاقي والاجتماعي كلما بدلي ذلك ضروريا ، ثم أتيت بمثل أو أمثال مشابهة له ، أو أشعار ، تؤيد رؤية صاحب المثل ، وتبين اشتراكه مع غيره في تلك الرؤية ، خاتما الشرح والتعليق بالجانب اللغوي ، عندما أرى ذلك مناسبا ، أو ضروريا ، كما لم أغفل القصص المتعلقة بالأمثال ، سواء لأهميتها الاجتماعية والحضارية ، أم لطرافتها وأسلوبها إذا كانت من القصص القديمة والغرض من ذلك هو إعطاء الكتاب صبغة أدبية ، تحبب القارئ في مطالعته ، وتمكنه من الدخول إلى عالم الأدب الشعبي والأدب العربي القديم» (2) (وقد اعتمد في مصنفه على ترتيب الأمثال ترتيبا أبجديا ، بالعودة إلى الحرف الأول الأصلي للكلمة أو الفعل ويعد عمله خطوة هامة في مجال الدراسات الشعبية من خلال الاعتناء بجمع الأمثال الشعبية ، حيث قام بجمع 641 مثل متبوعا بالشرح والتعليق عليه.

3 - مصنف قادة بوتارن (الأمثال الشعبية الجزائرية) : يحتوي هذا المصنف على 1010 مثل ، وقد ذكر فيه الأمثال الرائجة في الجنوب الغربي من الجزائر ، أما طريقته في التبويب فتختلف عن المصنفين السابقين ، فهي تعتمد على تصنيف الأمثال وفق الموضوعات ، ثم محاولة ترتيبها ألف بائيا داخل كل موضوع ، حيث يقول في مقدمة مصنفه : «إن الدراسات رتبت الأمثال ترتيبا ألف بائيا ، وقد أخذنا على أنفسنا أن نخرج عن هذه الطريق المعبدة إلى طريق أخرى ولم يكن ذلك هينا ، وهو أن نجمع هذه الأمثال بحسب الموضوعات ومراكز الاهتمام ، غير أن المثل يصعب أن يدرج في باب من الأبواب ، وأن يركز في مكان واحد ، لأنه قد ينتمي إلى أكثر من موضوع ، وبذلك تتداخل الموضوعات وتتكرر وقد تتعارض أحيانا ، وقد قال الكاتب الفرنسي ميسي أنه: «مامن مثل إلا وله مثل آخر يناقضه» ، ومهما كان فإننا بذلنا قصار جهلنا في حصر هذه الأمثال وإحلال كل مثل محله من المجموعة حتى تسهل قراءتها والرجوع إليها على أن الترتيب

(1) ابن هلوقة عبد الحميد ، أمثال جزائرية ، مرجع سابق ، ص 08.

(2) ابن هلوقة عبد الحميد ، أمثال جزائرية ، مرجع سابق ، ص 09.

الألف بائي قد عملنا به داخل كل موضوع» (1).

وقد رتب الأمثال في ستة أجزاء ، يحتوي كل جزء على مجموعة أبواب وهي كالآتي:

الجزء الأول : بعنوان الحياة ونواميسها ، ويضم الأبواب التالية: 1 - القضاء والقدر . 2 - تصاريف الدهر والعناية الإلهية . 3 - الحيرة والشك والقلق . 4 - المظاهر الخداعة . 5 - الزمان والصبر .

الجزء الثاني : ويحمل عنوان العلاقات الاجتماعية ، ويضم الأبواب التالية 1 - شريعة الأقوياء . 2 - الوفاء . 3 - الصداقة . 4 - الفعالية . 5 - اليقظة والحذر واللامبالاة . 6 - عرفان الجميل ونكرانه .

الجزء الثالث : ويحمل عنوان في السلوك ويضم الأبواب التالية: 1 - التريبة والعادات والتقاليد . 2 - عزة النفس . 3- الجود والاستقامة . 4 - الحكمة . 5- العقل السليم . 6- آداب السلوى واللباقة .

الجزء الرابع : ويحمل عنوان العائلة ، ويضم الأبواب التالية: 1 - المرأة .

2 - الزواج . 3- الورثة . 4 - علاقة الآباء بالأبناء . 5- الدعاء بالخير والشر .

الجزء الخامس : ويحمل عنوان الإنسان «محاسن ومساوي» ، ويضم الأبواب التالية: 1 - الإحساس بالمسؤولية والأهلية . 2 - المحاسن . 3- المساوي .

الجزء السادس: ويحمل عنوان السخرية والدعابة والتهكم وهو غير مقسم إلى أبواب. فهذه الطريقة تبدو صعبة بعض الشيء ، لأن المواضيع قد تتشابه أحيانا، فيصعب تفريقها وتوزيعها حسب الموضوع الذي تشير إليه. وقد اعتنى قادة بوتارن بشرح المثل شرحا موجزا ، والتعليق عليه بغية توضيح مبعثه. ويبقى هذا المصنف عملا كبيرا يجمع المثل الشعبي بين طياته.

4 - مصنف رابح خدوسي: الذي أسماه ب (موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية) حيث جمع فيه المؤلف الأمثال الجزائرية من مختلف المناطق ، وقدرت ب3000 مثل دون شرح ولاتعليق ، وقد اعتمد على الترتيب الأبجدي في التسجيل وهو بحق يعد موسوعة لحفظ الذاكرة الشعبية الجزائرية من الأندثار .

5 - مصنف عزالدين جلاوجي : الذي أسماه (أمثال جزائرية بسطيف) حيث جمع فيه ما يقارب 327 مثلا متناقلا بمنطقة سطيف ، مرتبة ترتيبا أبجديا مع

(1) بوتارن قادة ، الأمثال الشعبية الجزائرية - بالأمثال يتضح المقال - ترجمة عبد الرحمن حاج صالح ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1987 ، ص5 - 6.

شرحها وإرفاقها ببعض القصص التي تشرحها ، كما نجد في القسم الأول منها دراسة مبسطة عن تعريف المثل ووظيفته وخصائصه ومميزاته.

6 - مصنف باية عايدة: وهو بعنوان (المثل الشعبي فكر وفن - عنابة -) وهي شبه دراسة قامت بها باية عايدة من منطقة عنابة ، شملت الدراسة 320 مثل ، وهي تحمل بعض الجوانب المتعلقة بالمثل الشعبي كشكل أدبي ، وتعد شبه دراسة اجتماعية وأدبية ركزت على مضمون الأمثال ودلالاتها ، وكذلك على شكليات المثل وجمالياته (أي المعنى والمبنى) ، وإضافة إلى هذه الأعمال ، التي تعد كبنديات لجمع المثل الشعبي الجزائري ، ظهرت أسماء لامعة سعت جاهدة إلى إحياء التراث الشعبي بمختلف أجناسه ، من خلال بعثه أمثال الدكتور التلي بن الشيخ ، وعبد المالك مرتاض وعبد الحميد بورايو وغيرهم.

❖ . الخاتمة

تعد الأمثال الشعبية أكثر أنواع الأدب الشعبي قدرة على حفظ وحمل وترجمة أفكار وذهنيات أفراد المجتمع ، وكذا عاداته وتقاليده وأعرافه ومعتقداته الاجتماعية ، بمعنى أنها تعد وعاء تصب فيه ثقافة المجتمع الذي أنتجها ، وحافظ عليها بالتداول والتناقل مشافهة ، جيلا بعد جيل ، فالمثل الشعبي يعبر عن فلسفة المجتمع وأحلامه وآماله في الحياة.

فهو بهذا يحتل مكانة بين أشكال الأدب الأخرى ، لأنه يأتي في مقدمتها ، فهو الأقدر على تصوير الحياة الاجتماعية وما يدور فيها من علاقات وتعاملات وأحداث وغيرها. وبالتالي يتميز بخصائص ومزايا أهلته للشيوخ والتداول بين الأوساط الشعبية ، كالإيجاز وهذا ما ساعده على التناقل ، فهو يعبر عن واقع المجتمع ويرسي الأعراف والتقاليد ، ويمثل هذا الجانب أحد أهم الوظائف التي يقوم بها المثل ، إضافة إلى جملة أخرى من الوظائف التي يؤديها المثل ، كما أنه يقوم بدور هام في الحياة ، ويؤدي إلى أقوى أنواع التأثير على السلوك الإنساني.

ونظرا للمكانة التي يحملها المثل فقد سعى عدة أدباء إلى جمع هذا الموروث الثقافي في مصنفات ، أهمها مصنف ابن أبي شنب ، ومصنف قادة بوتارن ، ومصنف عبد الحميد بن هدوقة....

الإحالة في القرآن الكريم من خلال التحرير والتنوير

الزهرة توهامي*

الملخص

تعد الإحالة ظاهرة لغوية تساهم في الاتساق النصي ، وهي نوعان: نصية ومقامية ، تقوم بوظيفتها الإحالية عن طريق مجموعة من الأدوات منها: الضمائر أسماء الإشارة ، الأسماء الموصولة ، التعريف وغيرها. تناولها محمد الطاهر بن عاشور في تفسيره «التحرير والتنوير» حيث بين أهميتها في تحقيق تماسك النصي القرآني ، وكيف تقوم بوظيفتها الربطية ، وذلك في إشارات قريبة جدا إلى ما نظرت له اللسانيات النصية ، وذلك في إشارات قريبة جدا إلى ما نظرت له اللسانيات النفسية ، إذ نظر ابن عاشور إلى النص القرآني ككل موحد لا كجمل متناثرة.

SUMMARY

Referral is a phenomenon that contributes to the textual coherence, and it is divided into two types: Textual and stationary, which have a range of items including their referral function through: Pronouns, Possessive adjectives, coordination pronouns, defined pronouns ... etc, that Mohamed Tahar Ibn Achour treated in his interpretation Writing and explication=, where he demonstrated their importance in the cohesion of the Qur'anic text, and how they perform their function of coordination through signals very close textual linguistics theories. Thus, Ibn Achour sees the Koran as whole unified, not scattered sentences.

تطورت الدراسات النصية محاولة الدخول إلى عالم النص ، للكشف عن أسرارها وإبراز نصيته من خلال دراسة النصوص في ضوء سياقاتها الداخلية والخارجية وتميزت هذه الدراسات عن غيرها التي سبقتها بتجاوز الجملة كوحدة أساسية للتحليل. وسمي العلم الذي تبنى هذه الفكرة: علم اللغة النصي أو لسانيات النص ، وهو فرع من فروع علم اللغة ، يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة .

الكبرى ، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط أو التماسك ووسائله وأنواعه ، والإحالة أو المرجعية وأنواعها ، والسياق النصي ، ودور المشاركين في النص (المرسل والمستقبل) ، وهذه الدراسة تتضمن النص المنطوق والمكتوب على حد سواء⁽¹⁾، فهو علم يهتم بكل ما له علاقة بالنص.

تعد الدراسات المعاصرة حدثا توصليا ، يستلزم توفر عوامل سبعة ** منها السبك (Cohésion) الذي يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق ، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي من خلال وسائل الترابط أو التماسك ومنها: الحذف ، الإضمار ، التكرار ، الإحالة... الخ. يزخر تراثنا العربي بالكثير من الدراسات والمقاربات التي اكتسبت سمات التحليل النصي المعاصر ، وذلك في مجالات مختلفة منها علم التفسير ، إذ عمد المفسرون إلى دراسة مظاهر الاتساق في النص القرآني ، ولم يقتصر هذا التوجه على قدماء المفسرين فحسب بل شمل المحدثين أيضا ، ومنهم محمد الطاهر بن عاشور (*) صاحب تفسير التحرير والتنوير.

الإحالة

تعد الإحالة من أكثر الظواهر اللغوية انتشارا في النصوص ، فلا تكاد تخلو منها جملة أو نص ، ذلك أن أدواتها تشكل جسورا للربط بين أجزاء النص ، وتقدم على التحكم في الرسالة المبنوثة مجبرة المتلقي على التنقل في فضاء النص لفك شفرات هذه الرسالة.

مفهوم الإحالة: الإحالة لغة مصدر الفعل أحال. ويحمل هذا الفعل معنى عاما هو التغيير والتحول ، ونقل الشيء إلى الشيء ، ففي لسان العرب « أحال الرجل يحول مثل تحول من موضع إلى موضع ، وحال الشيء نفسه يحول حولا بمعنيين: يكون تغيرا ويكون تحولا ، وحال فلان عن العهد أي زال (..) وفي الحديث: من أحال دخل الجنة يريد من اسلم ، لأنه تحول عما كان يعبد إلى

*كلية الآداب واللغات ،

**للنصية معايير سبعة هي: السبك (cohesion) ، الحبك (coherence) ، القصد (intentionnalité) ، القبول (acceptabilité) ، رعاية الموقف (situationalité) ، التناص (intertextualité) ، الإعلامية (informativité) ، ينظر: سعد مصلوح ، نحو اجرومية للنص الشعري (دراسة في قصيدة جاهلية) ، فصول ، مج 10 ، ع 1 - ج ، يوليو 1991 - أغسطس 1991 ، ص 152.

*محمد الطاهر بن عاشور ، من بيت آل عاشور ، ولد شمال تونس سنة 1879م/1296هـ ، حفظ القرآن وعمره لا يتجاوز الست سنوات تلقى دروسا في اللغة العربية ومبادئ الشريعة الإسلامية ، وظهر وعلمه في لغة الضاد ، فصار في اللغة فقيها ولليبان مستوعبا ملما مما جعله يخصص له التفسير كله ، له مؤلفات عدة في الأصول والمقاصد والحديث واللغة

الإسلام» (2).

أما في الدراسات النصية فتعرّف الإحالة بأنها «العلاقة بين العبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي في نص ما ، إذ تشير إلى شيء ينتمي إلى نفس عالم النص» (3). ومن هنا نجد المعنى اللغوي العام للإحالة ليس بعيدا عن الاستخدام الدلالي لها ، فهي عبارة عن علاقة قائمة بين عنصرين ، يتم من خلالها التحول من عنصر إلى آخر ، وبالتالي الانتقال بذهن المتلقي في فضاء النص ، وذلك بدفعه إما إلى الأمام أو إلى الخلف داخل النص كما يمكن أن يكون الانتقال إلى خارج النص. تتجسد الإحالة بتضافر مجموعة من العناصر هي: (4)

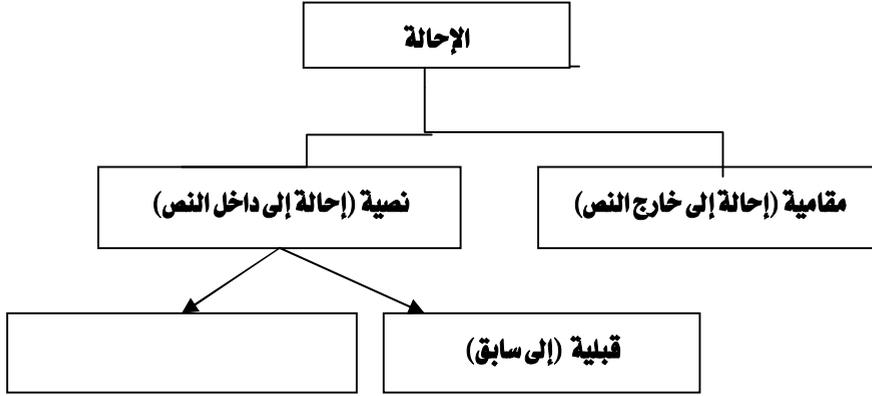
المتكلم أو الكاتب: ويقصده المعنوي تتم الإحالة ، فهي ليست من خواص التعبيرات اللغوية بمفردها ، وإنما هي عمل إنساني.

اللفظ المحيل أو العنصر الإحالي: وهو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره ، ومن المحيلات: الضمائر ، أسماء الإشارة ، أدوات المقارنة التعريف أو (التحديد) .

المحال إليه أو العنصر الإشاري: يسمى أيضا (عنصر علاقة) ، وهو المفسر أو العائد إليه ، ويوجد إما داخل النص أو خارجه ، وتمثله إما كلمات أو عبارات أو دلالات.

العلاقة بين المحيل والمحال إليه: تربط بينهما علاقة ينبغي أن تتسم بالتوافق والانسجام. تقسم الإحالة إلى أنواع مختلفة اعتمادا على موقع العنصر الإشاري ، فإذا كان العنصر الإشاري خارج النص سميت الإحالة بالمقامية أو الخارجية ، وإذا كان داخل النص سميت الإحالة بالنصية أو الداخلية ، وتنقسم بدورها إلى قسمين:

إحالة قبلية في حال وجود العنصر الإشاري سابقا على العنصر الإحالي ، أما إذا كان العكس سميت الإحالة بالبعدية ، ويمكن تمثيل هذه الأقسام بالمخطط التالي: (5)



تحقق الإحالة التماسك النصي من خلال مجموعة من الأدوات منها: الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وأدوات المقارنة والتعريف... الخ ، وهي أدوات سبق أن أشارت إليها الدراسات التراثية على اختلاف اتجاهاتها ، ومنها علم التفسير ، الذي حاول المفسرون في إطاره معالجة ظاهرة الإحالة ، وكيف ساهمت هذه الظاهرة في تماسك النص القرآني من خلال نظرة محمد الطاهر بن عاشور.

الإحالة الضميرية : يعد الضمير من أهم الوسائل المساهمة في ترابط النص ، وله إمكانية الإحالة إلى داخل النص وإلى خارجه. وقد تناول ابن عاشور الضمائر من زوايا مختلفة ، فيبرز في تفسيره مرجع الضمير بأنواعه: مفردا ومتعددا ، صريحا ومؤولا كما يظهر دور الضمير في تماسك النص القرآني.

الإحالة على مرجع صريح : يحيل الضمير على مرجع محدد ، يكون سابقا أو لاحقا له وأمثلة هذا النوع من الإحالة الداخلية كثيرة في القرآن الكريم ، أشار إليها ابن عاشور في مواضع مختلفة من تفسيره ، كتفسير قوله تعالى: « وآتينا موسى الكتاب وجعلناه هدى لبني إسرائيل » ، « الإسراء »² فيعتبر أن « ضمير الغائب في « جعلناه » « للكتاب »⁽⁶⁾ ، وكذا في قوله تعالى: « لينذر بأسا شديدا من لدنه » « الكهف 2 » إذ « يتعلق الفعل « لينذر » بالفعل « أنزل » والضمير المرفوع عائد إلى اسم الجلالة (7).

فالإحالة في آية الإسراء تمت على مستوى الآية نفسها ، حيث أحال الضمير المتصل على لفظ مفرد سابق له ، أما في آية الكهف فقد أحال الضمير المرتبط بالفعل لينذر على لفظ الجلالة الوارد في الآية الأولى من نفس السورة وهي قوله تعالى: « الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا » « الكهف 1 » وتعد الإحالة في الحالتين نصية سابقة.

وتأتي إحالة الضمير بعدية أيضا ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ، وظيفة ضمير الشأن كقوله تعالى: «**إِنَّهُ لَا يَفْلَحُ الظَّالِمُونَ**» (الأنعام: 21) فموقع ضمير الشأن مع إنّ « أفاد الاهتمام بهذا الخبر اهتمام تحقيق ، لتقع الجملة الواقعة تفسيرا له في نفس السامع موقع الرسوخ» (8) ، فابن عاشور يبين دور الإحالة في إبراز الخبر والاهتمام به ، وتأثير هذه الإحالة على السامع وتمكنها من نفسه.

وتقوم الإحالة الضميرية من خلال وظيفة ضمير الشأن بربط الكلام السابق باللاحق ، ومن أمثله قوله تعالى: «**إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ**» (الكوثر: 3) إذ يفيد الضمير «هو» قصر صفة الأبتَر على الموصوف وهو شائئ النبي - صلى الله عليه وسلم ، قصر المسند على المسند عليه وهو قصر قلب أي هو الأبتَر لا أنت» (9) ، فالعنصر الإحالي وهو ضمير الفصل ربط بين لفظ شائئ وهو العنصر الإشاري هنا ولفظ الأبتَر الذي يلي الضمير ، فتكون الإحالة كما يلي:



الإحالة على مرجع مؤول : يملك الضمير إمكانية الإحالة على مرجع غير مذكور صراحة في النص وإنما يؤول من مفهوم الخطاب كما في قوله تعالى: «**كَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِي**» (القيامة: 26) فالضمير في قوله «بلغت» راجع إلى غير مذكور في الكلام ولكنه معلوم من فعل «بلغت» ومن ذكر «التراقي» فإن فعل بلغت التراقي يدل أنها روح الإنسان ، والتقدير ، إذا بلغت الروح والنفس ، وهذا التقدير يدل عليه الفعل الذي أسند إلى الضمير بحسب عرف أهل اللسان ومثله قول حاتم الطائي :

أماوي ما يغني الثراء عن الفتى ، إذا حشرجت نفس وضاق بها الصدرأي إذا حشرجت النفس ومن هذا قول العرب «أرسلت» يريدون : أرسلت السماء المطر ويجوز أن يقدر في الآية ما يدل عليه الواقع» (10) ، فابن عاشور يستند في رد الضمير لمرجعه إلى السياق اللغوي والمقامي أي تقدير الكلام وفق ما يقتضيه الاستعمال اللغوي العربي ، ووفقا للواقع إذ أن النفس تستلزم الروح.

ويحيل الضمير إلى لفظ غير موجود في النص لكن يفهم من المقام كما في قوله تعالى: «**إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ**» (القدر: 1) إذ يعدّ «الأتیان بضمير القرآن دون الاسم الظاهر إيماء إلى أنه حاضر في أذهان المسلمين لشدة إقبالهم عليه ، فكون الضمير دون سبق معاد إيماء إلى شهرته» (11) ، ويبدو هنا أن المفسر راعى

في تفسيره إحالة ضمير الغائب شيئين: مرجع الضمير أولاً وموقعه من النص ، ثم المتلقي ثانياً ومعرفته بهذا المرجع.

وقد يحيل الضمير على مرجع ليس موجوداً في النص ولا في المقام ولكن يفهم ويؤول من السياق اللغوي كما في قوله : « ولئن صبرتم لهو خير للصابرين » (النحل.126) فضمير الغائب « عائد إلى الصبر المأخوذ من فعل صبرتم » (12) وتسمى هذه الإحالة بالإحالة البينية.

الإحالة على مرجع غير محدد: يملك الضمير إمكانية الإحالة إلى أكثر من عنصر إشاري ، ففي تفسير قوله تعالى: « الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون » (البقرة.146) تكون إحالة الضمير المنصوب في قوله « يعرفون » إحالة مزدوجة إما إلى اسم أو إلى خطاب فالضمير عائد إما إلى الرسول صلى الله عليه وسلم (... وإما إلى الحق في قوله السابق « ليكتمون الحق فيشمل رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم وجميع ما جاء به ، وإما إلى العلم في قوله من بعد ما جاءك من العلم » (13) ، ويمكن تمثيل هذه الإحالة كما يلي:

(الرسول/ العلم) اسم → ض

(الحق.....) خطاب → ض

وفي الحالتين تكون الإحالة قبلية لأن المرجع سابق للضمير.

وأشار ابن عاشور إلى أن الضمير يمكن أن يحيل على عنصرين إشاريين أحدهما سابق والآخر لاحق ، ويكون العنصر الإشاري خطاباً كما في قوله تعالى: « فأسرّها يوسف في نفسه » (يوسف.77) فيجوز أن يعود الضمير على جملة (إن يسرق فقد سرق أخ من قبل) على تأويل ذلك بمعنى المقالة ويجوز أن يعود على ما بعده وهو قوله: أتم شر مكاناً وتأيّنه بتأويل المقولة أو الكلمة (14).

الإحالة الإشارية: تقوم أسماء الإشارة بوظيفتها الإحالية من خلال تحديد موضع العنصر الإشاري وهي مثل الضمائر يمكن أن تحيل على عنصر مفرد أو عناصر متعددة ، كما يمكن أن تحيل على خطاب تام ، وهذا المحال إليه قد يكون داخل النص أو خارجه ، ومن أمثلة إحالة اسم الإشارة على عنصر مفرد قولنا: ذلك البطل ، هذا الغلام ، تلك الفتاة... الخ ، ويمكن أن يحيل اسم الإشارة إلى أشياء أو عناصر متعددة كقوله تعالى: « إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً » (الإسراء.36) فاسم الإشارة يحيل إلى عناصر سابقة هي: السمع ، البصر ، الفؤاد ، كما يمتلك اسم الإشارة إمكانية الإحالة على خطاب تام كأن يقوم مذيع

الأخبار بسرد وقائع حادث ما ثم يقول: «هذا وقد قام الوزير بزيارة لموقع الحادث» فاسم الإشارة هنا يحيل على الخطاب السابق كاملا ، ويسمى هذا النوع من الإحالة بالإحالة الموسعة أي «إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل» (15)، وفي القرآن الكريم أمثلة كثيرة عن الإحالة الإشارية بينها ابن عاشور في تفسيره كقول الله عز وجل: «**ألم ذلك الكتاب**» «البقرة.1» «فالإشارة إلى القرآن المعروف لديهم يومئذ واسم الإشارة مبتدأ والكتاب بدل وخبره ما بعده» (16) ففي هذا اعتماد على قرينتين لتحديد المشار إليه:

نحوية وهي اعتبار الكتاب بدلا من اسم الإشارة والكتاب اسم من أسماء القرآن وتداولية تجسدها إشارته إلى أن المحال إليه معروف لديهم يومئذ ، فهو حاضر في أذهان المخاطبين ، أي معرفتهم بالشيء رغم غيابه في الخطاب ، فتكون الإحالة مقامية.

ويستعمل اسم الإشارة لأغراض يرمى إليها من الخطاب ، فالإشارة إلى القرآن الكريم باسم الإشارة الدال على البعيد ، في آية البقرة ، إظهار لرفعة شأنه وجعله بعيد المنزلة (17) ، وقد يفيد اسم الإشارة الدال على القريب التحقير كقوله تعالى: «**ماذا أراد الله بهذا مثلا**» «البقرة.26» .

ويستعمل اسم الإشارة قصد الإحالة على مذكور سابق يكون خطابا كاملا كقوله تعالى: «**من أجل ذلك كتبنا على بني إسرائيل**» «المائدة.32» ففي «ذكر الإشارة وهو خصوص (ذلك) قصد استيعاب جميع المذكور» (18) ، فالإشارة تشمل قصة بني آدم وما ذكر فيها من أحداث ، وتقوم الإحالة الإشارية في هذا الموضع بوظيفة الإيجاز أو الاختصار.

ويقوم اسم الإشارة بربط الكلام اللاحق بالسابق كما في قوله تعالى: **ذلك بأن الله نزل الكتاب بالحق**» «البقرة.176» فقد «جئ باسم الإشارة لربط الكلام اللاحق بالسابق» (19) ، ومثل هذا قول النابغة :

أتاني ،أبيت اللعن، أنك لمتني، وتلك التي تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت: سوف أناله، وذلك، من تلقاء مثلك، رائع(20).

فالإشارة ب(ذلك) إلى معنى الفاعل المأخوذ من قوله أتاني أبيت اللعن... وقوله: مقالة أن قد قلت: أناله ، تبين لقوله أنك لمتني.

الإحالة بالوصول : الموصول من الأسماء المبهمة التي تحتاج إلى ما يفسرها ، فلا بد له «في تمامه اسما من جملة تردفه من الجمل التي تقع صفات ، ومن ضمير فيها يرجع إليه ، هذه الجملة صلة» (21) ويسمى سيبويه الحشو (22)

فهو من الأدوات التي تشد من أزر التلاحم النحوي بين ما تقدم ذكره ، والعلم به ، لذلك لا بد له من صلة مشتملة على ضمير ليحقق الإحالة إلى ما يقصد المتكلم ، والاسم الموصول «اجتلب ليكون وصلة إلى وصف المعارف بالجملة» (23) فتكون الإحالة بالموصول إحالة مزدوجة يقوم بها الاسم الموصول بالاشتراك مع صلته التي تحتوي على عائد يحيل على ما يستحضر في ذهن المتلقي ، وهذا الاستحضار يكون بقصد المتكلم ، ويعد «أسلوب التعريف بالموصول أشيع المعارف استخداما (...) لأنه مفرد متضمن جملة ، ولذلك يتسع لكثير من أحوال المعارف ، بخلاف الضمير والعلمية فإنها محددة في دلالة واحدة» (24) .

ولما كانت الإحالة لا تتم إلا بقصد المتكلم ، فإن استعمال الموصول يفيد أغراضا مختلفة كالتعظيم ، والتعليل ، والتعيين ، والإيجاز... الخ ، ففي قوله تعالى: «**قد أفلح المؤمنون الذين هم في صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون والذين هم للزكاة فاعلون والذين هم لفروجهم حافظون**» (المؤمنون.1-5) يتكرر إجراء الصفات على المؤمنين بالتعريف بطريقة الموصول للإيماء إلى وجه فلاحهم وعلته ، أي أن كل خصلة من هذه الخصال هي من أسباب فلاحهم ، فكل جملة موصولة هي إحالة إلى المؤمنين لما فيها من ضمير يعود عليهم ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هذه الجملة الموصولة هي سبب أو علة إسناد الفلاح إليهم (25) ، وقد يعدل إلى التعريف بالموصولة دون العلم لفرض تمييز واشتغال المعرف بالموصول بصفة معينة عند المخاطبين كقوله تعالى: «**إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا وهدى للعالمين**» (آل عمران.96) فقد «عدل عن تعريف البيت باسمه العلم بالغلبة ، وهو الكعبة إلى تعريفه بالموصولة بأنه «الذي ببكة» لأن هذه الصلة صارت أشهر في تعيينه عند السامعين ، إذ ليس في مكة يومئذ بيت للعبادة غيره» (26) فتكون الإحالة داخلية قبلية ، يفسرها المقام إذ اشتهر البيت الحرام بين السامعين بأنه الذي بمكة.

الإحالة بالتعريف : يساهم التعريف في ربط أجزاء النص من خلال استعادة لفظة سابقة في شكل أكثر تحديدا من شكل ورودها الأول ، ومن أمثلتها في القرآن الكريم قوله تعالى: «**كما أرسلنا إلى فرعون رسولا ، فعصى فرعون الرسول**» (المزم.15-16) إذ يحيل لفظ «الرسول» المعرف بالأداة «أل» على لفظ الرسول السابق والوارد نكرة ، فلما «جرى ذكر الرسول المرسل إلى فرعون أول مرة جئ ذكره ثاني مرة معرفا بلام العهد ، وهو العهد الذكرى ، أي الرسول المذكور آنفا ، فإن النكرة إذا أعيدت معرفة باللام كان مدلولها عين الأولى» (27) ، فتكون نصية قبلية.

الجديد (الوارد لأول مرة) = رسول (نكرة)

المسترجع (المذكور لاحقا) = الرسول (معرفة)

ومثل هذه الإحالة أيضا قوله تعالى: «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاج كإنها كوكب دري» «النور.35». فلفظ المصباح والزجاجة ذكرا نكرتين أول مرة لكن لما استرجعا لاحقا ، كان ورودهما معرفة ، ليحيلنا على نفس المدلول.

ومن العناصر القادرة على القيام بوظيفة التعريف ، عناصر معهودة تمثل كيانات لوقائع مختزنة ضمننا لمعلومات العامة لمستعملي اللغة الذين تجمعهم معرفة شخصية ، مثل قوله تعالى: لقد رضي الله المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة» («الفتح.18») فالمقصود من الشجرة هي «التي عهدها أهل البيعة حين كان النبي - صلى الله عليه وسلم - جالسا تحتها» (28) ، ويسمى التعريف في هذه الحال تعريف العهد ، أي أن المقصود ليس جنس الشجرة وإنما يحيل هذا اللفظ على شجرة معهودة لدى المخاطبين ، وتفسر هذه الإحالة من خلال المقام ، وعليه تكون الإحالة خارجية.

ويعدّ الجرجاني التعريف في بعض المواقع من مظاهر الإحسان والإجادة (29) ، كما في قول البواب :

وإن قتل الهوى رجلا فأُنني ذلك الرجل (30).

إذ جمع الشاعر بين اسم الإشارة «ذلك» ولام التعريف في الرجل وهذا شبه ما ذهبت إليه رقية حسن في حديثها عن أداة التعريف The في الإنجليزية فإذا قرأنا الحوار الآتي: Don't go now, the train is coming

نلاحظ أن المتكلم استخدم التعريف the للإحالة إلى قطار معين للمتحدث والمتلقي وكان قد سلف الحديث عنه» (31).

فالإحالة بالتعريف تحقق التماسك النصي من خلال تكرار عنصر بصورة معرفة بعد وروده نكرة أول مرة ، وهو ما يجعله قادرا على ربط جملتين ببعضهما فتكون الإحالة نصية ، وقد يحال بالتعريف على عناصر خارجية أو داخلية تفسّر من خلال السياق أو بالاعتماد على معلومات متوفرة في ذهن المتلقي.

مما تقدم تبدو الضمائر أكثر الأدوات الإحالية تحقيقا للتماسك وتشمل كل أنواع الإحالة ، بينما تقوم أسماء الإشارة بتحديد المكان الذي يوجد فيه المرجع ومدى قربه أو بعده ، فيما تقوم الأسماء الموصولة بوظيفتها الإحالية من خلال

عملية التعويض ، إذ تشترك مع أدوات أخرى في إنجاز ذلك ، أما التعريف فإنه لا يعطي معلومات عن المرجع لكن يستلزم معرفته عن طريق السياق النصي بالعودة إلى الخلف ، أو من خلال السياق الخارجي ، أو من خلال معارفنا عن العالم الخارجي.

الإحالات

القرآن الكريم

1. صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، ج1 ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، د ط ، 2000 ، ص36.
2. أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط4 ، 2005 ، ص187 روبرت دي بوجرائد ، النص والخطاب والإجراءات: تمام حسان ، عالم الكتب ، ط1 ، 1998 ، ص320.
3. ينظر: أحمد عفيفي ، الإحالة في نحو النص ، كلية دار العلوم ، القاهرة ، د ط ، دت ، ص16 ، وينظر: روبرت دي بوجرائد ، النص والخطاب والإجراء ، ص173.
4. محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2006 ، ص17.
5. محمد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتنوير ، ج15 ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1984 ، ص27.
6. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ص284.
7. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج7 ، ص172.
8. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج30 ، ص576.
9. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج29 ، ص257.
10. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج30 ، ص456.
11. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج14 ، ص336.
12. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج2 ، ص39.
13. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج13 ، ص35.
14. محمد خطابي ، لسانيات النص ، ص19.
15. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج1 ، ص220.
16. ينظر: أبو يعقوب يوسف بن أبي محمد بن علي السكاني ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1987 ، ص183 - 184.
17. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج6 ، ص175.
18. ينظر: محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج2 ، ص126.
19. النابغة ، الديوان ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، دن ، ص30.
20. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري ، المفصل في صنعة الإعراب ، تح: أميل بديع يعقوب ، دار الكتب ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص179.
21. أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، ج2 ، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988 ، ص199.
22. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: محمد محمود شاكر الخانجي ، القاهرة / ط3 ، 1998 ، ص105.
23. طالب محمد اسماعيل الزويبي ، البلاغة العربية (علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحديثين) ، جامعة قان يونس ، بنغازي ، ط1 ، 1997 ، ص205.
24. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر السابق ، ج18 ، ص9.

25. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج4 ، ص13.
26. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج29 ، ص274.
27. محمد الطاهر بن عاشور ، المصدر نفسه ، ج26 ، ص174.
28. ينظر: الجرجاني ، المصدر السابق ، ص91.
29. ينظر: الجرجاني ، المصدر نفسه ، ص91.
30. Hassan huqaiia ; grammatical cohesion in spoken and written english. P32. ضمن إبراهيم خليل ، في نظرية الأدب وعلم النص ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2010 ، ص237.

قائمة المصادر والمراجع

31. إبراهيم خليل ، في نظرية الأدب وعلم النص (بحوث وقراءات) ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2010م.
32. أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت.
33. أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر سيبويه ، الكتاب ، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988م.
34. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: محمد محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988م.
35. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي ، مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1987م.
36. النابغة الذبياني ، الديوان ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، دت.
37. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، المفصل في صناعة الإعراب ، تح: إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1999م.
38. روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، تح: تمام حسان ، عالم الكتب القاهرة ، ط1 ، 1998م.
39. صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 2000م.
40. طالب محمد بن إسماعيل الزوبعي ، البلاغة العربية (علم المعاني بين بلاغة القدامى وأسلوبية المحدثين) جامعة قان يونس ، بنغازي ، ط1 ، 1997م.
41. محمد الطاهر بن عاشور ، تفسير التحرير والتنوير ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط1 ، 1984م.
42. محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى اتسجام الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2006م.

التعريف في المعاجم المختصة الحديثة : بين الواقع والمأمول .

يمينة مصطفاي*

الملخص

سنحاول في هذا البحث التركيز على العناصر الآتية :

- 1 - أهمية التعريف وضرورته في المعاجم المختصة بأنواعها المختلفة.
- 2 - أنواع التعريف حسب ما تقدمه اللسانيات الحديثة اليوم .
- 3 - المصطلح في المعاجم المختصة واختيار التعريف الأصح والأنسب له حسب ما تمليه ضرورات الدقة العلمية في البناء المعجمي المختص..
- 4 - أهمية مشاركة المصطلحي واللغوي (والحاسوبي في مرحلة لاحقة) جنبا إلى جنب لبناء المعاجم المختصة.

وكل هذا من أجل الوصول إلى أهم المبادئ والأسس التي يجب أن تتوفر لبناء معاجم مختصة تحتوي في - أهم أركانها - على ركن التعريف ، الذي يمكن اعتباره من أهم أسس بنائها. لاوكل هذا يدخل في إطار نظرية مصطلحية قاموسية عربية حديثة بداياتها من التعريف واستكمالها مع الأركان المكونة للمعاجم المختصة .

:Abstract

the definition in the relevant modern dictionaries: between reality and expectations. We will try in this presentation to focus on the following elements:

1 the importance and necessity of the definition in the appropriate dictionaries of various kinds.

2 Types of definition as provided by modern linguistics today.

3 the term in the dictionary and choose the appropriate definition of the fittest and most appropriate as it is dictated by the necessities of scientific accuracy in the lexical construction specialist

4 the importance of involving terminological and linguistic (and computer at a later stage) together to build the appropriate dictionaries.

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي معند أو لحاج البويرة .

All this in order to reach the most important principles and the foundations that must be available for the construction of dictionaries competent contain in the most important pillars on the corner definition, which can be considered the most important foundations of construction. All this is part of the theory Arab modern beginnings of the definition and updating with the staff, consisting of dictionaries competent.

لم تحظ المعاجم المختصة الحديثة بالدراسة والبحث كما حظيت المعاجم اللغوية العامة ، قديما أو حديثا ، ومع ذلك فإننا نستطيع من هذا العرض أن نبين أهم خصائص البناء المعجمي فيها مركزين في ذلك على أشهرها سواء فيما يخص المعاجم العلمية أو المعاجم الفنية ، والجدير بالملاحظة أن النصيب الأوفر من الاهتمام بالمعاجم المختصة الحديثة كان - كما كان الحال قديما - بالمعاجم النباتية والحيوانية والطبية واللسانية.

المعاجم المختصة الحديثة : لقد تنوعت المعاجم المختصة الحديثة وهي تصنف غالبا حسب الزوايا الآتية :

1 - المعاجم المختصة حسب درجة التوسع في شرح وتعريف المصطلحات ، وتضم الأنواع الآتية :

أ - المسارد : وهي مؤلفات أو معجمات تضم قائمة من المصطلحات مع مقابلاتها بلغة واحدة أو أكثر ، على ترتيب ألفبائي في الغالب ، كما هو الحال مع المعاجم الموحدة الصادرة عن مكتب تنسيق التعريب والتي بلغت لحد الساعة (فيفري 2010) واحدا وثلاثين معجما في اختصاصات لسانية وغير لسانية كالفيزياء والرياضيات والموسيقى والفلك وغيرها وهي في الغالب تتشكل مما تأتي :

- 1 - مقدمة .
- 2 - مسرد ألفبائي عربي المصطلحات .
- 3 - مسرد ألفبائي فرنسي المصطلحات .
- 4 - المدخل باللغة الانجليزية . مع مقابلاته بالفرنسية والعربية .

2 - المعاجم المختصة : وهي على أعلى درجة من الفائدة مقارنة بالمسارد التي تفتقر إلى التعريف والتوثيق وهي نوعان :

أ - المعاجم المختصة الموسوعية: وهي التي تشتمل على عدة معارف وعلوم وفنون ، وتتوسع في شرح مصطلحاتها وفي استعمال وسائل الإيضاح

المختلفة من صور ورسومات وبيانات وجداول ، وخرائط وكشافات وغيرها ، وتعرف غالبا باسم دوائر المعارف .

ب - المعاجم المختصة في علم أو فن معين أو مجال معين: وهي التي تشتمل على مصطلحات اختصاص معين كالصوتيات والطب ، والفلك ، والفلسفة وغيرها ، أو مجموعة اختصاصات متجانسة تنتمي لنفس العلم والمجال كمجال العلوم اللسانية أو الإنسانية والاجتماعية أو الاقتصادية أو التقنية كل بفروعها المختلفة.

والملاحظ أن مجالاتها أوسع بكثير من مجالات المعاجم المختصة القديمة وقد كان فيها للعلوم التقنية والتكنولوجية نصيب كبير من الاهتمام .

- وتجدر الإشارة أيضا أن أغلب هذه المعاجم المختصة هي إما ثنائية أو متعددة اللغات تحل فيها اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية المرتبة الأولى وتصل في بعض الأحيان حتى خمسة عشر لغة وأكثر(1).

وتقسم المعاجم المختصة الثنائية والمتعددة اللغات من حيث عرضها وطريقة استعمالها ونوعية المعلومات المتوفرة فيها وكميتها إلى أنواع ثلاثة هي :

- 1 - المعاجم المنشورة في شكل كتاب (كما هي ملونة في الكشافات المعجمية)
- 2 - المعاجم المعدلة للخرن في بنوك المصطلحات (الإيزو ، الإنفوتيرم ...) .
- 3 - المعاجم المعدلة للترجمة الآلية بالحاسوب (2).

يعلق الدكتور إبراهيم بن مراد عن المعاجم المختصة الحديثة قائلا :
« والسمة الأساسية في هذه المعاجم كلها هي الترجمة ، فهي جميعها معاجم ثنائية اللغة أو متعددة اللغات ، بل إنها - باستثناء « الموسوعة في علوم الطبيعة » لادوار غالب ، قد رتبت مداخلها المعجمية على حروف المعجم الأعجمية حسب تتابع المصطلحات الأعجمية التي اتخذت فيها مداخل رئيسية مرجعية ، بينما نزلت المصطلحات العربية فيها منزلة ثانوية (3).

فالملاحظ على هذه المعاجم أنها على هيئة المسارد المصطلحية حيث تعطي مقابلات بلغات مختلفة ، اعتمادا على الترجمة ، فهي تفتقر إلى أهم ركن في المعاجم العلمية المختصة وهو «التعريف» وهي سمة غالبية على معظم

(1) ينظر: وجدي رزق غالي ، وحسين نصار ، المعجمات العربية بيلوغرافيا شاملة ومشروحة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 ، د ط ، ص 55 ، 126 .

(2) علي القاسمي ، المصطلحية ، مقدمة في علم المصطلح ، دار الحرية ، بغداد ، 1985 ، ص 23 .

(3) إبراهيم بن مراد المشاكل المنهجية في نقل المصطلح العلمي الأعجمي إلى العربية ، تطبيق على معجم مصطلحات علم النبات، ص 32 .

المعاجم العلمية العربية المختصة في العصر الحديث. أضف إلى هذا أنه يمكننا القول إنها مؤلفة لغير العرب رغم أن مؤلفيها عربا في بلاد العرب وذلك لاعتمادها المداخل الرئيسية بلغات غير العربية ، وتنزلة العربية فيها منزلة دنيا .

هذا فيما يخص المعاجم العلمية المختصة ، أما المعاجم الفنية المختصة - والتي تنوعت وتعددت مجالاتها ، وسنصب اهتمامنا على المجال اللساني دون بقية المجالات الفنية ، لأنه شغلنا الشاغل - فالحديث عنها شبيه إلى حد كبير بالحديث عن المعاجم العلمية ، حيث تأخر ظهور مثل هذا النوع من التأليف المعجمي على الرغم من أهميته إلى أواخر العقد الثامن من القرن العشرين حين ظهر كتاب «المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية» لمحمد رشاد الحمزاوي سنة 1997. وجاء بعده معجم علم اللغة النظري لمحمد علي الخولي سنة 1982 .

ومعجم مصطلحات علم اللغة الحديث لمحمد حسن باكلا ورفاقه سنة 1983. ومعجم المصطلحات اللغوية والأدبية لعلية عياد 1983. وقاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي سنة 1984. ومعجم اللسانية لبسام بركة سنة 1985. ومعجم علم اللغة التطبيقي لمحمد علي الخولي سنة 1986. والمعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس سنة 1989. ومعجم المصطلحات اللغوية لرمزي بلعكي الذي صدرت الطبعة الأولى منه سنة 1990 عن دار العلم للملايين. ومعجم المصطلحات اللغوية في كتابات المستشرقين لاسماعيل اعمايرة سنة 1992م. ومعجم المصطلحات اللغوية لخليل أحمد خليل سنة 1995م(1).

يقول الدكتور مصطفى طاهر الحيادة عن هذه المعاجم: «والناظر في هذه المعاجم يجد أنها ثنائية المدخل ، باستثناء المعجم الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومعجم علي عياد ، ومعجم خليل أحمد خليل فهي ثلاثية اللغة ، ولم تلتزم بإيراد تعريف للمصطلحات التي يقدمها سوى الحمزاوي والخولي وعلي عياد و خليل (...).بل إن بعض التعريفات التي قدمت - وخاصة في كتاب الحمزاوي - لا يمكن أن تسمى تعريفات بما تعنيه الكلمات ، ويمكن أن تدخل في باب الاقتباسات لنصوص تتضمن المصطلح(2).

فهو بدوره قد ركز على غياب أهم عنصر وركن في المعاجم المختصة ، ألا وهو «التعريف» الذي بغيابه يفقد المعجم حتما الدقة والعلمية والموضوعية

(1) مصطفى طاهر الحيادة ، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، الكتاب الأول ، ص 183 ، 184 .

(2) مصطفى طاهر الحيادة ، الكتاب الأول ، ص 184 .

اللازمة ، وحتى تلك المعاجم التي توفرت عليه لم يكن فيها تعريفا بل سياقات نصية وردت فيها المصطلحات المداخل ، وهذا لا يدخل في باب التعريف ، بل في فرع صغير من خصائص التعريف وهو الاستشهاد بالنصوص العلمية الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يمثل التعريف بقدر ما يبين استعمال المصطلح والدليل على دلالة الخاصة في النص والمجال المعين. ونجده يقول عنها أيضا: فإذا انتظرنا من هذه المعاجم أن تمدنا بمصطلحات واضحة محددة المعالم موحدة فإنها لا توفر ذلك ، ذلك أنها تشترك في تقديم المصطلحات المتعددة في مقابل المصطلح الأجنبي ، وإن قامت بذلك على نحو ما حاول المسدي ، فإنها تغفل جانبا آخر هو تقديم تعريف لهذه المصطلحات(1).

ليقول في إطار نفس السياق: « هذه الصفة لا يكاد يخلو منها واحد من معاجم المصطلحات اللغوية ، ولا يستثنى من ذلك المعجم الصادر عن مكتب تنسيق القريب باسم (المعجم الموحد) ، إذ إن مصطلحات هذا المعجم لا تتسم بالتوحيد ، فنجد ظاهرة التعدد في المصطلحات الواردة فيه بصورة تلغي تسميته بالموحد ، وهو مع ذلك لا يقدم تعريفا واضحا بالمصطلحات التي يوردها(2) ، ولو قدم التعريف لتمكن من تقليص حجم التعدد سعيا إلى التوحيد .

ويقول الدكتور مصطفى غلفان: « إن جل مصطلحاتنا اللسانية توجد في شكل لوائح مصطلحات غربية تقابلها مصطلحات عربية ، والحقيقة أن الشكل الذي قدمت به بعض المعاجم أو القواميس تجعلنا نقول بأنه من السهل أن نقدم لائحة متفاوتة الطول بالمصطلحات الغربية مع مقابلها العربي ، الحقيقة أننا في حاجة إلى معاجم فعلية تقوم على تحديد المصطلحات وتعريفها تعريفا دقيقا كما هو متداول في الأدبيات اللسانية المتخصصة(3).

فكلا النوعين من المعاجم المختصة علمية كانت أو فنية تفتقر إلى أهم ركن من أركان بنائها وهو التعريف .

ويجدد بنا قبل الخوض في قضية التعريف أولا استخلاص أسسه وأصوله اللسانية حسب مستجدات العلم الحديث. وإن قضية التعريف مرتبطة أشد الارتباط بمنهج دراسة المعنى في علم الدلالة ، مما يستوجب ضرورة الاطلاع عليها

(1) الحيادة ، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، الكتاب 2 ، ص 18 .

(2) الحيادة ، الكتاب 2 ، ص 18 .

(3) الدراسات المعجمية(مجلة)، الجمعية المغربية للدراسات المعجمية الرباط ، ع 6: 2007 ، مصطفى غلفان ، المعاجم اللسانية في الثقافة العربية الحديثة ، واقع تجربة ، ص 92 .

واستيعابها للتمكن من فهم إشكالاته وما يطرحه في المعاجم المختلفة وفي المعاجم المختصة على الخصوص .

- مناهج دراسة المعنى في الدراسات الحديثة

نظر إلى المعنى من زوايا مختلفة ، وفي أماكن مختلفة ، وفي أزمنة مختلفة ، فنتج عن ذلك مجموعة من النظريات المختلفة سنعرض أهمها تباعا حسب ظهورها وانتشارها :

1 - النظريتان الإشارية والتصورية :

أ - النظرية الإشارية : تعني هذه النظرية أن معنى الكلمة هو إشارتها إلى شيء غير نفسها ، وهنا يوجد رأيان :

أ - رأي يرى أن معنى الكلمة هو ما تشير إليه .

ب - ورأي يرى أن معناها هو العلاقة بين التعبير وما يشير إليه .

وقد كان أوجدن وريتشارد في كتابهما المشهور the Meaning of Meaning أول من طور ما يمكن أن يسمى بالنظرية الإشارية (...) التي أوضحها بالمثلث الآتي :

- الفكرة ، المرجع ، المدلول . Thought , reference , sense.

- الشيء الخارجي ، المشار إليه الرمز ، الكلمة ، الاسم Referent, thing

symbol , word , name

ودراسة المعنى على الرأي الأول تقتضي الاكتفاء بدراسة جانبيين من المثلث وهما جانبا الرمز والمشار إليه ، وعلى الرأي الثاني تتطلب دراسة الجوانب الثلاثة لأن الوصول إلى المشار إليه يكون عن طريق الفكرة أو الصورة الذهنية (1).

ب - النظرية التصورية : وجدت الصورة الكلاسيكية للنظرية التصورية أو

النظرية العقلية عند الفيلسوف الانجليزي John Locke في حدود القرن السابع عشر

وهذه النظرية : تعتبر اللغة « وسيلة أو أداة لتوصيل الأفكار » أو « تمثيلها

خارجيا لحالة داخلية ، وما يعطي تعبيرا لغويا معنى معين استعماله باطراد (في

التفاهم) كعلامة على فكرة معينة (...)، وهذه النظرية تقتضي بالنسبة لكل تعبير

لغوي ، أو لكل معنى متميز للتعبير اللغوي أن يملك فكرة وهذه الفكرة يجب :

1 - أن تكون حاضرة في ذهن المتكلم .

2 - المتكلم يجب أن ينتج التعبير الذي يجعل الجمهور يدرك أن الفكرة

(1) أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب القاهرة ، 1998 ، ط 5 ، ص 54 (بقليل من التصرف) .

المعينة موجودة في عقله في ذلك الوقت .

3 - التعبير يجب أن يستدعي نفس الفكرة في عقل السامع (1).

ويلاحظ أن هذه النظرية تركز على الأفكار أو التصورات الموجودة في عقول المتكلمين والسامعين بقصد تحديد معنى الكلمة ، أو ما يعنيه المتكلم بكلمة استعمالها في مناسبة معينة.

وقد كان رفض النظرية التصورية هو المنطلق لمعظم المناهج الحديثة التي ظهرت خلال هذا القرن ، والتي اتجهت إلى جعل المعنى أكثر موضوعية وأكثر علمية من جهة أخرى ، وهي المناهج التي سنتناولها فيما سيأتي (2).

2. النظرية السلوكية

تركز النظرية السلوكية Behavioral theory على ما ستلزمه استعمال اللغة (في الاتصال) وتعطي اهتمامها للجانب الممكن ملاحظته علانية ، وهي بهذا تخالف النظرية التصورية التي تركز على الفكرة أو التصور .

والسلوكية بوجه عام تقوم على جملة أسس منها :

1 - **التشكك في كل المصطلحات الذهنية:** مثل العقل والتصور والفكرة. ورفض الاستبطان كوسيلة للحصول على مادة ذات قيمة في علم النفس ، (...) وتطبيق ذلك على اللغة يعني التركيز على الأحداث الممكن ملاحظتها وتسجيلها وعلى علاقتها بالموقف المباشر الذي يتم إنتاجها فيه. ومن هنا أطلق بعضهم على اللغة مصطلح السلوك النطقي أو السلوك اللغوي.

2 - أنه يمكن وصف السلوك عند السلوكيين على أنه نوع من الاستجابات لميزات ما تقدمها البيئة أو المحيط. والشكل الذي يستعمل عادة لتمثيل العلاقة بين المثير والاستجابة .

وعلى الرغم من أن بلوم فيلد Bloom field سبق بصياغات مبكرة للتصور السلوكي في آراء واتسن Watson ثم ويس Weiss ، فقد لاقى رأي بيوم فيلد اهتماما أكبر لأنه يعد واحدا من أكثر اللغويين تأثيرا في تطور الدراسة العلمية للغة في النصف الأول من هذا القرن. وهو - أكثر من غيره - المسؤول عن تقديم

(1) J . D . Fodor , Semantics : theories of Mreaning in Générative Grammar , England , 1977 , p 32 – 34 .

(2) أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 57 (بقليل من التصرف) .

المذهب السلوكي إلى علم اللغة (1) .

3. نظرية السياق :

عرفت مدرسة لندن ما يسمى بالمنهج السياقي contextual approach أو المنهج العلمي operational approach. وكان زعيم هذا الاتجاه Firth الذي وضع تأكيدا كبيرا على الوظيفة الاجتماعية للغة كما ضم الاتجاه أسماء مثل هالداي Halliday و M c . Intosh و Sinchair و Mitchell .

ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية هو استعمالها في اللغة (...). ولهذا يصرح فيرث بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية (...). وعلى هذا فدراسة معاني الكلمات تتطلب تحليلا للسياقات والمواقف التي ترد فيها ، حتى ما كان فيها غير لغوي ، ومعنى الكلمة على هذا يتعدل [يتعدد] تبعا لتعدد السياقات التي تقع فيها. أو بعبارة أخرى تبعا لتوزعها اللغوي . وقد اقترح K . Ammer تقسيما للسياق ذا أربع شعب يشمل :

- 1 - السياق اللغوي .
- 2 - السياق العاطفي .
- 3 - سياق الموقف .
- 4 - السياق الثقافي (2).

4 - نظرية الحقول الدلالية

تقول هذه النظرية إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا. ويتفق أصحاب هذه النظرية على جملة مبادئ منها :

- 1 - لا وحدة معجمية عضو في أكثر من حقل .
- 2 - لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين .
- 3 - لا يصح إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة .
- 4 - استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي (3).

5. النظرية التحليلية

تضاف إلى نظرية الحقول الدلالية ، حتى تستكمل العملية فيأخذ الاتجاه

(1) أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 59 و ما بعدها (بقليل من التصرف) .

(2) أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 68 و ما بعدها (بتصرف) .

(3) J . Lyons , Semantics , Vol 1 Cainbridge university press , 1977 , 1 / 268

التحليلي في دراسة معاني الكلمات في مستويات متدرجة على النحو التالي :

- 1 - تحليل كلمات كل حقل دلالي ، وبيان العلاقات بين معانيها .
- 2 - تحليل كلمات المشترك اللفظي إلى مكوناتها أو معانيها المتعددة [التشجير]
- 3 - تحليل المعنى الواحد إلى عناصره التكوينية المميزة.

- يبدأ القيام بتحليل المعنى إلى عناصر تكوينية بعد أن ينتهي تحديد الحقول الدلالية و حشد الكلمات داخل كل حقل ، فلكي يتبين معنى كل كلمة وعلاقة كل منها بالأخرى ، يقوم الباحث باستخلاص أهم الملامح التي تجمع كلمات الحقل من ناحية ، ويميز بين أفرادها من ناحية أخرى [وهذا امتداد لنظرية الحقول الدلالية] (1).

- **مناهج التعريف في اللسانيات الحديثة حسب نظريات المعنى المختلفة :** باستثناء نظرية المثل عند أفلاطون والنظرية الإشارية باعتبارهما نظريتين خارجيتين عن المعجم يمكن حصر أهم نظريات المعنى ذات الصلة الوثيقة بالتعريف المعجم (2) وهي تشتمل التقنيات الإجرائية التي اعتمدها المعاجم في تعريف المدخل وهي بالضرورة تعود إلى نظرية من نظريات المعنى [التي سبق الإشارة إليها] ، وقد حصرناها في ثلاث مجموعات من باب التغليب الاتمائي للبعد النظري وهي :

1 - منهج التعريف الاسمي: وهو منهج دلالي يحدد تسمية الشيء ، أي الدليل اللغوي أو اللفظ المستعمل لدى متكلمي اللغة أو بعبارة أخرى إبدال الكلمة المدخل تعريفها بكلمة أو صيغة أخرى تساويها معنى واستعمالا .

ويعتمد هذا المنهج على كل أنواع العلاقات الموجودة بين المعرف والمعرف ، أي أنه تعريف علاقاتي ، يوصف فيه المدخل بأن له علاقة ما مع لفظ آخر كالترادف ، أو التقارب أو الترادف ، أو التقارب أو التضاد أو الاتصال والانفصال. وعن طريق هذه العلاقات يتم تعريف اللفظ (3)، فالكلمة في التعريف الاسمي « لا تكتسب تعريفها إلا عن طريق العلاقات وأوجه التباين التي تكون لها مع بقية الكلمات الأخرى ، إنه المفهوم الأساسي لمعنى النظام (Syntax) عند دي سوسر (4) ، وبذلك فإن هذا المنهج: « يسعى إلى الوقوف على معنى الاسم ولا يتجاوزه ،

(1) أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص 114 وما بعدها. (بقليل من التصرف) .

(2) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف بالمعاجم العربية المعاصرة ، ص 26 .

(3) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 52 .

(4) عبد العلي الودغيري ، قضايا المعجم العربي في كتابات ابن الطيب الشرقي ، منشورات عكاظ ، الرباط ، 1989 ، ص 300 .

بحيث يجعل المعنى كائنا في دلالة اللفظ على مسمياته الجزئية دون ضرورة أن يكون هناك وجود خارجي قائم بذاته أو قائم في ذهن العارف (1).

2 - منهج التعريف الحقيقي: وهو تعريف منطقي. يعتمد منهج التعريف الحقيقي على مجموعة من التقنيات ترجع إلى نظريات مختلفة تلتقي في نقطة البحث عن طبيعة الشيء المعرف ، ويأتي في مقدمة هذه الأساليب الحد الجامع المانع الذي يتألف من جنس الشيء وفصول الذاتية (2).

وقد أخذ بهذا المنهج أغلب علماء المنطق الأرسطي ، كما استفاد منه النحاة وبعض علماء الأصول ، واستخدمه أصحاب المعاجم المختصة منذ أواخر القرن الثالث الهجري على غرار أبي حنيفة الدينوري (282 هـ ، 890م) في معجمه « كتاب النبات » (3). ويعتبر ابن سينا خير من أثرى هذا الاتجاه ، فرسم له الأطر النهائية ، وأضاف إليه شروطا جديدة (4).

3 - منهج التعريف البنوي: هو تعريف مفهومي لا منطقي ولا اسمي ، ينبثق من اللسان ذاته ، وهو تعريف مركب تتحد فيه كثير من النظريات الدلالية القديمة والحديثة والمعاصرة وخاصة النظريات التي ظهرت في ظل الاتجاه البنوي ، مع انبثاق المدارس اللسانية الحديثة ، وما واكب ذلك من نظريات دلالية ذات اتصال وثيق بالتطبيقات المعجمية بما في ذلك أعمال بعض المعجميين المنظرين ، وخاصة أعمال جان ديبوا (Jean Dubois) ، وجوزيت راي دييوف (J . Rey . Dobove) وإيريال وينريش (W.Uriel) وأحمد شفيق الخطيب ورشاد الحمزاوي وعبد العلي الودغيري وغيرهم ، مما أعطى دفعا جديدا لقضايا البحث في التعريف المعجمي ومحاولة إيجاد صياغات جديدة لبناء التعاريف (5).

4 - التعريف المصطلحي : وهو التعريف الذي يعتمد علم المصطلح الحديث ، ويتوخى تعريف المفهوم وليس الكلمة أو الشيء ، والمفهوم تصور (أو فكرة) يعبر عنه بمصطلح أو رمز، ويتكون هذا التصور من الخصائص المنطقية والوجودية المتعلقة بشيء أو بمجموعة من الأشياء ذات الخصائص المشتركة (6).

(1) إسماعيل علي سعيد ، فلسفات تربوية معاصرة ، عالم المعرفة ، ع 198 ، 1995 ، ص 65 .

(2) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 53 .

(3) إبراهيم بن مراد ، المعجم العلمي العربي المختص ، ص 26 .

(4) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 26 نقلا عن ابن سينا ، البرهان من كتاب الشفاء تحقيق عبد الرحمن بلوي ، القاهرة ، 1960 ، ص 181 .

(5) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 54 .

(6) علي القاسمي ، المعجمية العربية ، نقلا عن علي القاسمي ، الموسوعة الصغيرة 1985 ، ص 20

ولا يمكن تعريف المفهوم ما لم يتم تحديد موقعه في المنظومة المفهومية التي تشكل الحقل العلمي أو التقني الذي ينتمي إليه ذلك المفهوم ، أي معرفة علاقات المفهوم بغيره من مفاهيم الحقل العلمي(1).

- وهو يختص بالألفاظ التي تتصل بمجال من المجالات المعرفية في العلوم الطبية أو الإنسانية لدى جماعة من الباحثين في ميدان معين. ويعتبر الخوارزمي الكاتب (387 هـ / 997م) من أوائل من حاول استثمار هذا النوع من التعريف في معجمه مفاتيح العلوم(2).

والحال نفسه مع أصحاب المعجمات الطبية والنباتية والصيدلية التي تفرض إلى حد كبير هذا النمط من التعريف نظرا للعلاقات والصلات المفهومية القائمة بين مصطلحاتها باعتبار الاختصاص وإن لم تبلغ معه الدقة الكافية والشمولية اللازمة(3).

ومن هنا فهو يختلف عن التعريف الحقيقي [المنطقي] في أنه يسعى إلى تحديد المفهوم في مجال معين و ليس في إطاره العام .

ويرتبط التعريف المصطلحاتي ارتباطا وثيقا بالمعاجم المتخصصة ، وإن كان المعاجم اللغوية العامة في حاجة إليه عند تحديد المدخل في مجال من مجالات الاختصاص(4).

وينبني التعريف المصطلحي(5) على دعامتين متكاملتين :

الأولى : تحديد الخصائص الجوهرية للمفهوم ، وهنا يتفق التعريف المصطلحي مع التعريف المنطقي ، بل نستطيع القول إن التعريف المصطلحي يتبع المنهجية المنطقية في التعريف ، من حيث ذكر خصائص المعرف الذاتية والعرضية ليخلص إلى ذكر جنس المعرف ، وفصله النوعي أو خاصته ، لتمييزه عن غيره من الأنواع . وإذا كان هناك فرق يذكر فهو تفضيل المصطلحي للخصائص الوظيفية على الخصائص الشكلية والمادية(6).

الثانية : تحديد موقع المفهوم في الحقل المفهومي ، وعلاقته مع المفاهيم

(1) علي القاسمي ، المعجمية العربية ، ص 75 نقلا عن خالد الأشهب ، المصطلح « البنية و التمثيل » ، أبحاث لسانية ، 1977 ، ص 34 .

(2) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 137 .

(3) جواد حسني سماعنة ، المصطلحية العربية ، بين القديم و الحديث (دكتوراه) ، ص 437 .

(4) الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف ، ص 138 .

(5) الجيلالي حلام يجعل النسبة للجمع : المصطلحاتي ، و غيره يجعلونها للمفرد : المصطلحي .

(6) علي القاسمي ، علم المصطلح ، ص 751 .

المنتمة لذلك الحقل(1). فكل مجال معرفي له منظومة مفهومية خاصة به تتألف من مجموع المفاهيم ذات العلاقة بذلك المجال ، و يمكن إدراك المفهوم بشكل أفضل إذا وقفنا على علاقاته بالمفاهيم الأخرى في ذلك المجال (...) وكذلك العلاقات التي تربطه مع بقية المفاهيم في ذلك الحقل (2).

والتعريف المصطلحي ليس مجرد تلخيص للمضمون المدلولي للاسم في جملة أو عدة جمل ، بل هو بناء يخضع لمبدأ الترتيب التدريجي للسمات الدلالية التي تمكن من تحديد المصطلح في إطار مجموعة من العلاقات (3). وينبغي أن يلبي أربعة شروط هي :

- أ - تحديد المجال المعرفي للمصطلح .
- ب - تحديد علاقة المصطلح بالمصطلحات الأخرى المتعلقة به .
- ج - المصطلح ينبغي أن يعرف مفهوما .
- د - الانطلاق من المفهوم لتحديد المصطلح وليس من المعنى العام ، أي البدء بتعيين المفهوم لتسمية مصطلح ما(4).

5 - التعريف الموسوعي: Encyclopédique: وهو تعريف شمولي ليس له ضابط معين ، سوى أنه يتميز بالوصف المسهب للمدخل والاشتمال على عدد من الأركان ، وهو ما يميزه عن التعاريف الأخرى كالاسمي والمنطقي وغيرهما وبنية هذا النوع من التعريف واضحة في أكثر الموسوعات العلمية الشاملة والمعاجم المختصة .

ويقوم التعريف الموسوعي في المعاجم العلمية المختصة على الوصف العلمي الدقيق والتوسع في ذكر الخصائص ، وقد ظهر ظهورا كبيرا في معاجم الأدوية المفردة والمركبة في الطب والنبات. فكان العلماء يصفون أدويتهم وأدواءهم وصفا علميا دقيقا لخصائصها ومنافعها وعلاجها ، وطبعاً يتراوح حظ كل مصطلح منها في التوسع وعدمه في المؤلف الواحد للعالم الواحد وبين العلماء في مؤلفاتهم.

ولما كان الهدف من هذا التعريف هو النظرة الموسوعية الاستيعابية لخصائص الأشياء المعرفة ، اختص بالموسوعات العلمية والمعاجم المختصة ، ولم تأخذ به

(1) الجليلي حلام ، التعريف المصطلحي ، مجلة اللسان العربي ، ع 42 ، 1996 ، ص 184 وما بعدها

(2) علي القاسمي ، علم المصطلح ، ص 751 .

(3) جواد حسني سماعنه ، المصطلحية العربية ، ص 437 .

(4) جواد حسني سماعنه ، ص 474 .

المعاجم اللغوية إلا في حالات خاصة نظرا لطول صيغته الاستيعابية المفصلة (1).
ونصل من هذا التتبع الموجز لنظريات المعنى ومناهج التعريف المنبثقة عنها ، إلى القول بأنها لم تأت ترفا علميا أو تراكما ثقافيا ، بقدر ما جاءت ضرورة لسد حاجة المعجميين في حل مشكلة البحث عن تقنيات متطورة لبناء التعريف. ومع ذلك يظل التعريف المعجمي صيغة مفتوحة قابلة لتقنيات أخرى حتى غير اللغوية منها ، كالصور والرسوم التوضيحية ، دعما لمنهجية المعجم الذي أصبح اليوم يستثمر تقنيات متعددة في تعريف المداخل (2)، وتبين لنا أصول الرؤى والمقاربات المختلفة في وضع وتحديد التعريف الأنسب ويبدو أن هناك اقتناعا لدى المعجميين فحواه أن التعريف هو الأداة الرئيسة في تقديم المعلومات الدلالية، وفيما عدا ذلك فالخلاف في الرأي قائم حول نوع التعريف المفيد (3).

وعليه نقول: «إن العمل المعجمي العربي الحديث تعوزه النظرية المعجمية التي توطّره في نظام محدود ، وهذه النظرية يمكن أن تؤخذ من منجزات اللسانيات الحديثة سواء في مستوى اللسانيات نفسها أو بما توفره من مدارس متعددة (تاريخية ، بنيوية ، وظيفية ، تحويلية ، توليدية ... الخ) أو في مستوى المعجمية الحديثة التي أتت بنظريات ومفاهيم وتقنيات يمكن لها أن تحل كثيرا من المشاكل العالقة في المعجمية العربية ، وللأسف لم نجد مقاربات لسانية لقضايا المعجم في مجمل الدراسات العربية التي وقفنا عليها ، باستثناء ما كتبه الحمزاوي ، والفاسي الفهري وإن بدت كتابات الفهري صعبة التمثل أو غامضة بعض الشيء (4)، ولعل التعريف يبدو أشد مكونات المعجم إثارة للإشكالات من حيث فهمه نظريا ثم تطبيقه عمليا .
وللحديث بقية.....

قائمة المصادر والمراجع:

- 1 - أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 5 ، 1998.
- 2 - اسماعيل علي سعيد ، فلسفات تربوية معاصرة ، عالم المعرفة ، ع 198 ، 1995
- 3- الجيلالي حلام ، تقنيات التعريف المعجم العربية المعاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999.
- 4 - سماعنة ، جواد حسني عبد الرحيم ، المصطلحات العربية بين القديم والحديث (مشروع قراءة) ج 2 ، أطروحة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، شعبة اللغة العربية

(1) الجيلالي حلام ، ص 142 .

(2) الجيلالي حلام ، ص 30 .

(3) علي القاسمي ، المعجمية العربية ، ص 73 .

(4) حميد مطيع العوضي ، المعاجم اللغوية المعاصرة ، قضاياها النظرية والتطبيقية ، ص 214 .

- آدابها، 1998 - 1999 .
- 5- عبد العلي الودغيري ، قضايا المعجم العربي في كتابات ابن الطيب الشرفي ، منشورات عكاظ ، 1989 .
 - 6- علي القاسي ، المصطلحية ، مقدمة في علم المصطلح ، دار الحرية ، بغداد ، 1985.
 - 7- مصطفى طاهر الحيادة ، من قضايا المصطلح اللغوي العربي ، الكتاب الأول ،
 - 8- وجدي رزق غالي ، وحسين نصار ، المعجمات العربية بيلوغرافيا شاملة و مشروحة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971 ، د.ط.
 - 9- الدراسات المعجمية (مجلة) ، الجمعية المغربية للدراسات المعجمية ، الرباط ، ع 6: 2007 .

مظاهر التحليل النحوي قبل كتاب سيبويه

عيسى شاغة*

الملخص

جاء هذا البحث ليكشف النقاب عن ملامح التحليل النحوي في مرحلة لطالما كانت غائبة عن أنظار الدارسين واهتمامهم ، تلك هي مرحلة ما قبل ظهور كتاب سيبويه ، والتي شهدت نشاطا تحليليا تفسيريا للنصوص الفصيحة وعلى رأسها النص القرآني - على أيدي علماء أجلاء من جيل الصحابة والتابعين رضوان الله عليهم وأوائل النحاة والمفسرين ، الذين ضاعت معظم جهودهم العلمية ولم تصل إلينا ، لطبيعة النشاط العلمي - آنذاك - القائم على المشافهة دون التأليف والتصنيف. وبفضل ما تيسر لهذا البحث من نصوص تم جمعها من كتب الأخبار والتفسير وإعراب القرآن الكريم استطاع أن يأخذ صورة واضحة المعالم عما قدمه علماء الجيل الأول من تحليلات بسيطة لبعض الآيات الكريمة ، يمكن أن نعتبرها البداية الأولية للتحليل النحوي.

Abstract :

This research is to reveal the analysis of gramatical features in a stadium that has long been absent in the eyes of researchers and their interest is the period of preemergence book sibawayh, which has been an activity of analysis and interpretation of the text speak for themselves, especially the qur'anic text by scientists among the companions and followers, and the first grammarians and interpreters, who most of their scientific research has been lost due to the nature of the scientific activity at the time was verbal and no classification thanks to the texts that were collected from new books, interpretation of the koran, this research took a clear picture of what scientists first generation presented as a simple analysis of some Quranic verses, we might consider the initial start parsing.

كان النشاط اللغوي الذي عرفته الفترة الممتدة من أيام أبي الأسود الدؤلي (ت69هـ) إلى ظهور كتاب سيبويه شفويا بالدرجة الأولى ، يجري في شكل مناقشات أو حوارات بين العلماء فيما بينهم أو مع طلابهم والتي غالبا ما تكون في

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة.

مجالس تعقد في المساجد وبلاطات الخلفاء أو في الأماكن العامة. ولم يكن الاهتمام بالتأليف فيما يبدو رائجا بين العلماء، ولا النية فيه قائمة. أما ما نقرؤه في بعض الروايات من أن فلانا ألف كتابا أو وضع أبوابا في النحو فهو ليس إلا محاولات أولية قصد منها إيصال ما فيها من معارف إلى أولئك الذين لم يتيسر لهم حضور ما يجري من مناقشات وسماع ما قد يكون هناك من أفكار وآراء، أو أن تكون مذكرات شخصية تنظم ما يقال شفويا في مجلس عام أو خاص دون ترتيب بين عناصرها ولا رباط بين أجزائها.

وأمام هذا الوضع يجد الباحث في تاريخ النحو العربي صعوبة كبيرة في التأريخ لهذه المرحلة التي سبقت كتاب سيبويه من الناحية المنهجية. فإذا كان هذا حال النحو الذي لقي من الاهتمام والعناية ما لقي تأليفا وشرحا وتعليما، فما بالنا بالتحليل النحوي الذي لم يلتفت النحاة والباحثون إلى التنظير له أو النظر إليه كفن مستقل إلا في مرحلة متأخرة من البحث النحوي فضلا عن التأريخ له.

ومع ذلك فإن عزيمتنا لن تخور في التنقيب عن جذور وإرهاصات هذا الفن في التراث العربي. ولعل التساؤل الذي يعن لنا في هذا الصدد هو: هل كان التحليل النحوي سابقا في الوجود والنشأة عن علم النحو وقواعده وقوانينه أو العكس؟ وما هي مظاهر هذا التحليل في المرحلة التي سبقت كتاب سيبويه؟

التحليل النحوي - المصطلح والمفهوم

التحليل في اللغة مصدر الفعل (حلل) الذي يرجع إلى الجذر المعجمي (حل) وتذكر له المعاجم العربية عدة استعمالات تدور كلها حول معنى فتح الشيء أو فكّه⁽¹⁾. واشتهر لفظ (التحليل) حديثا في شتى العلوم للدلالة على معنى لم تذكره المعاجم القديمة وهو: تجزئة الشيء وإرجاعه إلى عناصره المكونة له، فيقال في الطب حلل الدم، وحلل البول، أي أرجعه إلى عناصره⁽²⁾.

أما مصطلح «التحليل النحوي» فيبدو أن أول من استعمله في الدرس اللغوي هو الأستاذ تمام حسان، فقد ورد عنده عدة مرات ولم يقدم له تعريفا محددا، لكن يمكننا أن نفهم من السياقات التي كان يرد فيها أنه يقصد به تجزئة التراكيب وتفكيكها للوقوف على العناصر التي تتشكل منها، ومعرفة وظائفها النحوية⁽³⁾.

(1) أنظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 02، ص 20. والخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج 03، ص 354.

(2) أنظر: معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 149.

(3) أنظر تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 16 - 17، 189. وتمام حسان، الأصول، ص 66

ونعتقد أن أول من قدم مفهوما واضحا لمصطلح (التحليل النحوي) وحاول أن يضع له تعريفا جامعا مانعا كما استعمله في كتبه استعمالا مقصودا لا عفويا ، هو الباحث فخر الدين قباوة ، الذي يقول: (التحليل النحوي الذي نريد هو تمييز العناصر اللفظية للعبارة ، وتحديد صيغها ووظائفها والعلاقات التركيبية بينها بدلالة المقام والمقال)⁽¹⁾.

ويمكن أن نفهم من هذا التعريف أن صاحبه يميز بشكل دقيق ما بين الدرس النظري للنحو والتطبيق العملي لأحكامه وقوانينه ، فيرى أن التحليل النحوي إجراء تطبيقي على النصوص الحية ، يتم بتفكيك العبارة أو النص لمعرفة الوحدات المكونة له معرفة إفرادية من حيث الصيغة والمعنى المعجمي للوحدات ومعرفة تركيبية من حيث وظائف الوحدات في العبارة والعلاقات القائمة فيما بينها مع الاستعانة في ذلك كله بقرائن المقام والمقال.

والذي يظهر أن التحليل النحوي كان معروفا في التراث العربي ممارسة وتطبيقا تحت مصطلح «الإعراب» إذ قام العلماء قديما بتحليل نصوص من الشعر أو الحديث الشريف أو القرآن الكريم ، فبينوا وظائف الكلمات في العبارات ، ووقفوا عند الأوجه الإعرابية المختلفة للكلمة ، يشهد لذلك المؤلفات الضخمة التي تضم مكتبة التراث عددا لا بأس به منها ، وبالخصوص إعراب القرآن ، فقد خصه بالتأليف جمع من العلماء من أمثال الفراء والأخفش والزجاج والنحاس وابن خالويه والعكبري وغيرهم ، ولكن لا أحد منهم حاول أن يقدم تعريفا واضحا للمصطلح ، أو كشف عن مدلوله وبيّن حدوده.

ويعد ابن هشام الأنصاري (ت 761 هـ) من أبرز النحاة القدماء تناولوا لموضوع التحليل النحوي تنظيرا وتطبيقا مستعملا مصطلح (الإعراب) للدلالة على ما كان يقوم به من تحليل للمفردات وبيان لوظائف الجمل وأشباه الجمل. فقد ألف كتابا صغيرا سماه (الإعراب عن قواعد الإعراب) ، فتناول فيه الجملة وأحكامها وشبه الجملة ، وبيّن معاني واستعمالات طائفة من الكلمات التي يكثر شيوعها في الكلام ، وأوضح أساسيات أولية في الإعراب (التحليل النحوي) يحتاج إليها المبتدئون ، فكان مضمونه مختلفا كل الاختلاف عن مضمون المشهور من كتب النحو آنذاك. ثم كان هذا الكتيب النواة الأولى لأعظم إنتاج علمي لابن هشام وهو كتاب (معني اللبيب عن كتب الأعراب) الذي تضمن أبواب الكتيب السابق فتوسع فيها وزاد عليها أبوابا قصد بها تدريب المبتدئين على طرائق التحليل

(1) فخر الدين قباوة ، التحليل النحوي أصوله وأدلته ، ص 14 .

النحوي ، وتصحيح الأخطاء الإعرابية لبعض المعلمين .

ونخلص من هذا كله إلى أن التحليل النحوي فن لغوي يحتاج ممارسه إلى مهارة ودرية لإتقانه ، يأخذ من النحو نتاج قواعده ويضيف إلى ذلك قدرته على تذوق النصوص والإحاطة بظروف إنتاجها ، ويتم بتفكيك المادة المحللة إلى أجزائها لمعرفة معنى وبنية ووظيفة كل جزء منفردا وعلاقته بالأجزاء الأخرى في التركيب وما يترتب عن ذلك من كشف لخفايا النص وأسراه ولطائفه.

التطبيق في النحو يسبق التنظير

يفترض منطقيا أن العلوم التي تقوم على دراسة ظواهر معينة أو مادة ما لاستنباط القواعد والقوانين التي تحكمها وتخضع لها تلجأ أول ما تلجأ إلى التجربة والتطبيق كمرحلة أولية قبل أن تصل إلى التنظير ، ومن المعلوم أن التحليل من مقتضيات التجربة والتطبيق فهو وسيلة هامة وفعالة لتفكيك المادة والوقوف على جزئياتها ومكوناتها ، ليتم فيما بعد صياغة القوانين والقواعد النظرية أي بعد إخضاع المادة للتحليل. فالتحليل إذن يسبق التنظير في هذه العلوم ، وقد كان هذا شأن النحو أيضا إذ بدأ أول الأمر تطبيقيا ثم جاء بعد ذلك التنظير والتعميد ، وقد صرح بهذا الأمر عدد من الباحثين منهم تمام حسان الذي يقول: (لقد بدأت قصة النحو ساذجة بسيطة كبداية كل الأمور العظيمة ، فكانت أقرب إلى الجانب العملي التطبيقي منها إلى الجانب الفكري النظري ، وكانت ألصق بضبط النص منها بالتفكير في تكوين اللغة العربية باعتبارها هيكلًا وبنية) (1). ويذهب كمال بسيوني المذهب نفسه بعد أن فرّق بين علم النحو وفن النحو (الإعراب) على اعتبار أن الأول نظري والثاني تطبيقي ، ليقول: (الصلة بين علم النحو وفن النحو كالصلة بين كل العلوم والفنون ، يعرف الناس الفنون ويتفنون بها قبل أن يعرفوا العلوم ويحققوا النظريات التي تعتمد عليها هذه الفنون ، وربما عرفت بعض الأمم الفنون ولم توفقها حياتها الفعلية لمعرفة العلوم) (2). ويتفق هذا أيضا مع ما جاء في قول فخر الدين قباوة: (أما التحليل النحوي فقد جرت صورته المختلفة بمستويات متفاوتة منذ نشأة التفسيرات اللغوية إذ كانت العامة من تلك الممارسات تطبيقية عملية أكثر منها نظرية تعيدية) (3).

ثم إن وجود التحليل النحوي حتى وإن لم يكن سابقا لوجود النحو كقواعد

(1) تمام حسان ، الأصول ، ص 32.

(2) كمال بسيوني ، فن الإعراب ، ص 29.

(3) فخر الدين قباوة ، التحليل النحوي أصوله وأدلته ، ص 13.

وقوانين على الأقل لم يتأخر عنه فيكون وجودهما حينئذ متزامنا. يقول علي البجاوي في مقدمة تحقيقه لكتاب التبيان في إعراب القرآن: (وهذا الفن الإعرابي (يقصد التحليل النحوي) نشأ مع النحو ، واستعان به المفسرون في توضيح الآيات في كتبهم المفسرة ، ثم أخذ يستقل ، وكان استقلاله ينمو شيئا فشيئا حتى صار غرضا قائما بذاته)(1).

إن هذا الفرض الذي قدمناه يصدقه صنيع النحاة أنفسهم ، إذ إن مؤسس النحو العربي أبا الأسود الدؤلي كان أول نشاط لغوي يقوم به هو نقط المصحف الشريف المعروف بـ (نقط الإعراب) وهو عمل تطبيقي بالدرجة الأولى ، وقد سمى أبو الأسود عمله هذا إعراب القرآن حين قال: (ورأيت أن أبدأ بإعراب القرآن)(2).

ولا يخفى على ذي بال أن هذا العمل الذي قام به أبو الأسود من ضبط لأواخر الكلم بالشكل يقتضي ضمنا تحديدا للوظائف النحوية من فاعلية ومفعولية وإبتداء وخبر وغير ذلك ، وهذا إنما يتم باستحضار معطيات السياق الداخلي والخارجي ، مما يعني أنه كان يمارس ضمنا التحليل النحوي بعمله هذا.

1. التحليل النحوي في عهد النبوة المطهرة

إذا أردنا أن نبحث عن البدايات الأولى للتحليل النحوي سنجد جذورها متصلة بعهد النبوة المطهرة والصحابة الشرفاء أين يلحظ المطالع لنصوص ذلك العهد كثيرا من العبارات التي وردت عن النبي (ص) وبعض صحابته أو التابعين (ض) وتضمنت شيئا مما يمكن أن نعده من أشكال الممارسة التحليلية والتفسيرية لنصوص القرآنية .

ومع أن العرب وقت نزول القرآن الكريم كانوا على جانب كبير من الإحاطة بلغتهم ومعرفة أساليبها وإدراك حقائقها ، فهم أقدر الناس على فهم القرآن وإدراك معانيه واستيعاب مراميه مقارنة بمن جاء بعدهم ، أقول على الرغم من ذلك إلا أن هذا لا ينفي وجود تفاوت بينهم في فهم القرآن الكريم يستدعي وجود من يوضح لهم معانيه ويفسر لهم ما غمض عليهم وخفي عنهم. فإذا انتقلنا إلى الأجيال التي جاءت بعدهم وجدنا الحاجة إلى تفسير وتوضيح نصوص القرآن الكريم أكثر إلحاحا من ذي قبل ، وهكذا كلما كان البعد عن صفاء اللغة كان البعد أشد في إدراك معاني القرآن وفهم مقاصده وأحكامه وأساره ، واستتبع ذلك كثرة التفسير والمفسرين ، فالمسألة إذن طردية ، ولا غرابة حينئذ من قلة

(1) العكبري ، التبيان في إعراب القرآن ، ص : «ج» مقدمة التحقيق.

(2) أبو بكر بن الأنباري ، إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل ، ج : 01 ، ص 40.

النصوص التحليلية والتفسيرية في عهد نزول القرآن.

هذه القلة قد تكفي أحيانا أن تكون شاهدا على عناية الرعيل الأول من المسلمين بفهم وتفسير وتحليل النص المقدس ، وخاصة إذا كان بعضها صادرا عن أعلم الخلق أجمعين بأسرار ومعاني القرآن الكريم. فقد روي عن النبي (ص) قوله : (من قرأ القرآن وهو يعلم لم رفع ولم نصب كان له بكل حرف سبعمائة حسنة)⁽¹⁾. وفي هذا حث صريح على تتبع معاني الإعراب في القرآن الكريم ، وذلك إنما يكون بتحليل ذهني لنصوصه أثناء القراءة ، مما يدخل في باب تدبر معانيه الذي يترتب عنه أجر عظيم.

ورويت عن النبي (ص) أحاديث أخرى في هذا المعنى منها قوله: (أعربوا القرآن والتمسوا غرائبه)⁽²⁾ ، وقوله أيضا: (أعربوا الكلام كي تعربوا القرآن)⁽³⁾، كما تناقلت كتب التاريخ والطبقات أحاديث وأقوال أخرى لبعض الصحابة (ض) تنصّ على تعلم الإعراب والاهتمام به. وقد اختلف العلماء في معنى الإعراب الذي نصت عليه هذه الأحاديث والأقوال فرأى بعضهم أن المراد به هو البيان والتفسير ، يقول السيوطي (ت 911هـ) : (المراد بإعرابه معرفة معاني ألفاظه ، وليس المراد به الإعراب المصطلح عليه عند النحاة ، وهو ما يقابل اللحن ، لأن القراءة مع فقدته ليست قراءة ولا ثواب فيها)⁽⁴⁾.

ويقول عبد العال سالم مكرم : (والواقع أن هذه الأحاديث والأخبار فيها نظراً للإعراب لم يظهر مصطلحا إلا في عصر متأخر ، وفي نظري أن المراد بالإعراب الإبانة والتوضيح وفهم الغريب)⁽⁵⁾.

والرافعي من جهته يقول: (كان الصحابة يسمون هذا الغريب «إعراب القرآن» لأنهم يستبينون معانيه ويخلصونها)⁽⁶⁾.

وذهب آخرون إلى أنه لا مانع من حمل (الإعراب) الوارد في الأحاديث على المعنى الاصطلاحي المعروف⁽⁷⁾.

(1) أبو بكر بن الأنباري ، إيضاح الوقف والابتداء ، ج : 01 ، ص 16. وانظر : القرطبي ، الجامع لأحكام القرآن ، ج : 01 ، ص 23.

(2) أحمد بن علي ، مسند أبي يعلى الموصلي ، ج : 11 ، ص 436.

(3) أبو بكر بن الأنباري ، إيضاح الوقف والابتداء ، ج : 01 ، ص 22.

(4) السيوطي ، الإتيان في علوم القرآن ، ج : 02 ، ص 03.

(5) عبد العال سالم مكرم ، القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ، ص 263.

(6) الرافعي ، إعجاز القرآن ، ص 75.

(7) أنظر : يوسف خلف العيساوي ، علم إعراب القرآن تأصيل وبيان ، ص 16.

وفي كل الأحوال فإن معنى البيان أو التوضيح والتفسير وفهم الغريب كلها من مقتضيات التحليل النحوي. وحتى إن كان المصطلح مجهولا لدى رجال هذا العهد الأول من الصحابة (ض) أو كان التفصيل في التحليل الذي عرف فيما بعد غائبا عن تفسيراتهم وبياناتهم لمعاني النصوص ، فإننا لا نعدم لديهم الإشارة الخاطفة في تحليل لفظ ما ، والتفسير الجزئي لمعنى لفظ آخر والإيماء إلى بنية أو وزن لفظ في النص أو وظيفته النحوية.

من ذلك ما يروى عن النبي (ص) أنه لما بلغ المشركين قول الله تعالى: {إنكم وما تعبدون من دون الله حصب جهنم أنتم لها واردون} (1) اعترضه عبد الله بن الزبعرى وهو مشرك لم يسلم بعد بأن هذه الآية تشمل أيضا الملائكة والأنبياء الذين عبدتهم الناس ، ففرح المشركون باحتجاجه هذا ، فرد عليه النبي (ص) قائلا: (يا غلام ، ما أجهلك بلغة قومك! فإني قلت: وما تعبدون ، وهي لما لا يعقل ، ولم أقل: ومن تعبدون) (2). فهذا كما نرى تحليل صريح للكلمة في الآية ينبئ عن تمييزهم وتفريقهم بين معاني اسم الموصول واستعمالاته ، وإن لم يستعملوا المصطلح النحوي الذي عرف فيما بعد.

ومن ذلك - أيضا - ما نقله ابن جني في قوله: (يروى عن النبي (ص) أن قوما من العرب أتوه فقال لهم: من أنتم؟ فقالوا: نحن بنو غيان ، فقال: بل أنتم بنو رشدان. فهل هذا إلا كقول أهل الصناعة: إن الألف والنون زائدتان ، وإن كان عليه السلام لم يتفوه بذلك ، غير أن اشتقاقه إياه من الغي بمنزلة قولنا نحن: إن الألف والنون فيه زائدتان) (3) فقد أشار ابن جني هنا إلى أن ما قام به النبي (ص) يشبه ما يعرف عند النحاة بالتحليل الصرفي للكلمات ، لأن النبي (ص) لما علم أن (غيان) مشتقة من (الغي) عمد إلى نظيرتها (الرشد) وأخضعها لنفس العملية التصريفية ليتحصل على كلمة (رشدان) فكأن ذلك إيماء إلى زيادة الألف والنون في الكلمة.

التحليل النحوي عند الصحابة والتابعين

لقد واصل الصحابة والتابعون (ض) هذا النشاط التحليلي التفسيري في مجالسهم التي كانوا يعقدونها لتعليم الناس دينهم ، وتفسير كلام الله تعالى ، حيث يشير صاحب كشف الظنون إلى أن المفسرين الأوائل للقرآن الكريم كانوا يعربون الكثير من الآيات خلال التفسير ، ومنهم أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود وحذيفة

(1) الأنبياء : الآية 98.

(2) محمود الألوسي ، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، ج : 17 ، ص 139.

(3) ابن جني ، الخصائص ، ج : 01 ، ص 250.

بن اليمان وعلي بن أبي طالب وعلقمة بن قيس وزر بن حبيش وعروة بن الزبير ورفيع بن مهران ومجاهد بن جبر وعكرمة مولى بن عباس والحسن البصري وعطاء بن أبي رباح(1).

وما من شك أن هذا الجيل الأول من العلماء لم يؤثر عنهم أنهم صاغوا قاعدة في النحو أو استنبطوها ، وإنما قدموا تحليلاً لهم النحوية البسيطة لبعض الآيات الكريمة ، إما في سياق تفسيرها أو في سياق القراءة فيها ، أو قدموا بعض الملاحظات النحوية التي يمكن أن نعدّها البداية الأولى للتحليل النحوي.

مما يروى عن ابن مسعود (ض) (ت 32 هـ) وعلي بن أبي طالب (ض) (ت 40 هـ) عند قراءتهما للآية الكريمة : {ونادوا يا مالك ليقتض علينا ربك} (2). أنهما قرآها { يا مال } بحذف الكاف ترخيماً ، وقد رد ابن عباس (ض) (ت 68 هـ) على هذه القراءة قائلاً: ما أشغل أهل النار عن الترخيم(3). فهنا إشارة واضحة إلى المصطلح النحوي (الترخيم) ، وتمييز جلي لأسلوب الترخيم ومواقف استعماله في العربية.

ويذكر ابن مسعود (ض) في إعراب الآية الكريمة : {وإذا قيل لكم انشزوا فانشزوا يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات} (4). أنه قد (تم) الكلام عند قوله « منكم » وانتصب « والذين أوتوا العلم درجات » بفعل مضمّر تقديره: يخصص الذين أوتوا العلم درجات ، فللمؤمنين رفع وللعلماء درجات (5). فقد لجأ ابن مسعود (ض) في هذا التحليل إلى التقدير لتوجيه المعنى إلى الفهم الذي تيسر له ، وهو أن للمؤمنين رفع وللعلماء درجات ، وهو غير المعنى الذي فهمه مفسرون آخرون.

ولعل أهم شخصية من الصحابة (ض) اشتهرت بتفسير القرآن الكريم وبيان معانيه هي شخصية ابن عباس (ض) الذي نقلت عنه كتب التفسير ومعاني القرآن وإعرابه الكثير من النصوص التفسيرية والتحليلية للآيات الكريمة ، منها تحليله لقوله تعالى: { يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب } (6). فهو يعلق على { أيمسكه } بقوله: (إنه صفة للأب والمعنى: أيمسكها

(1) أنظر : حاجي خليفة ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، ج : 01 ، ص 428 - 430.

(2) الزخرف : الآية 77.

(3) أبو القاسم الزمخشري ، الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج 05 ، ص 456

(4) المجادلة : الآية 11.

(5) أبو حيان ، البحر المحيط ، ج : 08 ، ص 235. ونسب هذا التحليل إلى ابن عباس ، أنظر : السمين الحلبي

الدر المصون في علوم الكتاب المكنون ، ج : 10 ، ص 272.

(6) النحل : الآية 59.

مع رضاه بهوان نفسه وعلى رغم أنفه (1). فالمقصود من كلامه أن الجار والمجرور «على هون» وصف للمبشر بالأثنى، وقد أطلق هنا لفظ «الصفة» وأراد به «الحال» لأن «الحال» في الحقيقة «صفة» لصاحبها.

وكان ابن عباس يقرأ الآية الكريمة: {يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسكم وأرجلكم إلى الكعبين} (2)، بنصب «أرجلكم»، ثم يقول: (عاد الأمر إلى الغسل) (3). ومعنى كلامه أن في الآية تقديمًا وتأخيرًا، إذ إن «أرجلكم» معطوفة على «أيديكم» وتأخرت في الآية، وقد اهتدى إلى ذلك بتأمل حركات الإعراب ثم الربط بينها وبين المعنى.

وفي قول الله تعالى: {يس} (4). يرى ابن عباس أنه حرف نداء ومنادى والتقدير: «يا محمد» أو «يا إنسان» بالحبشية، وقال أيضا بلغة طيء (5).

وقد نقلت كتب التراث الكثير من هذه التحليلات النحوية عن ابن عباس، التي يعرض فيها أحيانًا للوظائف النحوية للكلمات، أو معاني الأدوات ووظائفها أو تحليل أوزان وبنى الكلمات في الآية وغير ذلك، وقد يستعمل في ذلك بعض المصطلحات النحوية التي شاعت فيما بعد.

ومن التابعين نجد مجاهد بن جبر (ض) (ت 102 هـ) الذي تداولت كتب التفسير ومعاني القرآن وإعرابه تحليلاته وتفسيراته للقرآن الكريم، والتي جمع بعضها في كتاب مطبوع تحت عنوان (تفسير الإمام مجاهد بن جبر). وقد كان أعلم أهل زمانه بالتفسير، الذي أخذه عن ابن عباس (ض)، وعرض عليه القرآن ثلاثين مرة فكان يسأله عن كل آية منه، فيم نزلت؟ وكيف كانت؟ (6).

ومما جاء عنه في تحليل بعض الكلمات من القرآن الكريم، أنه في قوله تعالى: {واتقوا ذرية من حملنا مع نوح} (7) كان يقول: (هذا نداء يعني: يا ذرية من حملنا) (8). وفي قوله تعالى: {واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام} (9). يقول

(1) أبو حيان، البحر المحيط، ج: 05، ص 489.

(2) المائدة: الآية 06.

(3) الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج: 08، ص 192.

(4) يس: الآية 01.

(5) أنظر: جلال الدين السيوطي، الدر المنثور في التفسير بالمأثور، ج: 05، ص 258.

(6) أنظر: تفسير الإمام مجاهد بن جبر، ص 84 - 85.

(7) الإسراء: الآية 03.

(8) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج: 10، ص 213.

(9) النساء: الآية 01.

يقول مجاهد: (اتقوا الأرحام أن تقطعوها) (1). فهو يعلل النصب في «الأرحام» بأنها معطوفة على لفظ الجلالة ، ويبيّن المقصود من التقوى بأنها اجتناب قطع الأرحام.

وحين يفسر قوله تعالى : {لولا كلمة سبقت من ربك لكان لزاما وأجلٌ مسمى} (2) يقول: الأجل المسمى: الموت ، وفيه تقديم وتأخير ، أي : «لولا كلمة سبقت من ربك وأجل مسمى لكان لزاما» (3). وفي هذا تفسير لسبب رفع «أجلٌ» في الآية بأنها معطوفة على «كلمة» ، ويتضح ذلك بإرجاع التركيب إلى أصله كما فعل مجاهد هنا ، ومعلوم أن التقديم والتأخير في القرآن الكريم قد تقتضيه بلاغة النظم ومراعاة الفواصل ورؤوس الآيات.

وكان الحسن البصري (ض) (ت110هـ) يرى في قوله تعالى: {وإن كان مكرمهم لتزول منه الجبال} (4). أن (إن نافية وكان تامة ، والمعنى وتحقير مكرمهم وأنه ما كان كان لتزول منه الشرائع والنبوات وأقدار الله التي هي كالجبال في ثبوتها وقوتها) (5).

التحليل النحوي عند أوائل النحاة

نقلت لنا كتب الأخبار والتراجم الكثير من الملاحظات والتحليلات النحوية لبعض الكلمات في الآيات القرآنية وفي أبيات الشعر العربي ، مما كان يدور في مجالس النحويين العامة أو الخاصة.

فقد روي أن أبا الأسود الدؤلي (ت 69 هـ) كان له مجلس لإعراب القرآن الكريم ، وعنه طلب حر بن عبد الرحمان النحوي القارئ إعراب القرآن أربعين سنة (6). وقد أنشد أبو الأسود مرة أبياتا في محبة النبي (ص) وآله منها قوله:

فإن يك حبهم رشداً أصبه ولست بمخطئ إن كان غيا

فقال له بنو قشير: شككت يا أبا الأسود في قولك: «فإن يك حبهم» فرد عليهم بقوله: أما سمعتم قول الله تعالى: {وإننا وإياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين} (7). أفترون الله شك في ضلالهم؟ ولكنه حققه بذلك عليهم (8). فهو يلجأ في

(1) الطبري ، جامع البيان ، ج : 06 ، ص 348.

(2) طه : الآية 29.

(3) تفسير الإمام مجاهد ، ص 493.

(4) إبراهيم : الآية 46.

(5) أبو حيان ، البحر المحيط ، ج : 05 ، ص 426.

(6) السيوطي ، بغية الوعاة ، ج : 01 ، ص 493.

(7) سبأ : الآية 24.

(8) أنظر: القفطي ، إنباه الرواة على أنباه النحاة ، ج : 01 ، ص 52.

في تبرير أسلوبه إلى أفصح النصوص إطلاقاً وهو النص القرآني ليثبت هذا الاستعمال وهذه طريقة في التحليل قد يلجأ إليها المحلل إذا رأى في النص المستشهد به ما يغني عن كثير من الشرح والتفسير ، لوضوح معناه عند الناس.

ومن النحاة عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي (ت 117هـ) الذي كان مقرئاً ونحوياً وعلامة في علم العربية ، وقد بلغه أن ابن سيرين (ت 110 هـ) الفقيه معبر الرؤيا يعيب عليه تفسير الشعر ويقول: (ما علمه بإرادة الشاعر؟ فقال ابن أبي إسحاق: إن الفتوى في الشعر لا تحل حراماً ولا تحرم حلالاً ، وإنما نفتي فيما استتر من معاني الشعر وأشكل من غريبه بفتوى سمعناها من غيرنا واجتهدنا فيها آراءنا ، فإن زلنا أو عثرنا فليس الزلل في ذلك كالزلل في عبارة الرؤيا ، ولا العثرة فيها كالعثرة في الخروج عما أجمعت عليه الأئمة من سنة الموضوع⁽¹⁾).

وليست الفتوى التي ذكرها ابن أبي إسحاق ههنا إلا التحليل النحوي لبيت من الشعر أو تفسير لمعانيه وغريبه ، مثلما فعل مع الفرزدق الذي حضر ذات يوم إلى مجلسه فقال له : كيف تشد هذا البيت:

وعينان قال الله كونا فكاتنا فعولان بالألباب ما تفعل الخمر

فقال الفرزدق : كذا أنشد ، فقال ابن أبي إسحاق: ما كان عليك لو قلت: فعولين! فقال الفرزدق: لو شئت أن تسبح لسبحت ، ونهض فلم يعرف أحد في المجلس ما أراد بقوله ، فقال لهم عبد الله: لو قال « فعولين » لأخبر أن الله خلقهما وأمرهما ، ولكنه أراد: هما فعولان بالألباب ما تفعل الخمر⁽²⁾. ومفاد ذلك أن مجيء كلمة « فعولان » بعد الفعل الناقص المستوفي لاسمه يشعر أنها خبر له ، لذلك استشكل ابن أبي إسحاق الرفع فيها ، ثم حين حللها بعد أن فهم مقصد الشاعر عرف أنها خبر لمبتدأ محذوف تقديره « هما » ، على أن يكون الفعل الناقص تاماً في هذا البيت والمعنى: (قال احداثاً فحدثنا) .

وكان ابن أبي إسحاق يختار في قراءة قوله تعالى: {والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما} (3). النصب (4). لأن قراءة الرفع تتعارض مع ما يذهب إليه في تحليلاته وأقيسته من أن خبر المبتدأ لا يكون جملة طلبية كما هو الحال في هذه الآية.

وحين لحن الحجاج بن يوسف (ت 95 هـ) في قراءته لإحدى آيات القرآن

(1) القفطي ، إنباه الرواة ، ج : 02 ، ص 106 - 107.

(2) نظر : ابن جني ، الخصائص ، ج : 03 ، ص 302.

(3) المائة : الآية 38.

(4) أنظر : الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ، ص 33.

الكريم لجأ يحيى بن يعمر العدواني (ت 129 هـ) إلى التحليل النحوي للآية الكريمة حتى يبين له وجه الصواب ، وكان ذلك حين سأله الحجاج: (أتسمعني ألحن على المنبر؟ قال: الأمير أفصح من ذلك ، فألح عليه فقال: حرفاً ، قال: أياً قال في القرآن ، قال: ذلك أشنع له ، فما هو؟ قال تقول: {إن كان آباؤكم وأبناؤكم} (1). إلى قوله تعالى: {أحبُّ} فتقرؤها: {أحبُّ} بالرفع ، والوجه أن تقرأ بالنصب على خبر كان ، قال: لا جرم! لا تسمع لي لحنا أبداً (2).

وفي قوله تعالى: {وإذا كالوهم أو وزنوهم يخسرون} (3). قال عيسى بن عمر (ت 149 هـ) : الهاء والميم في موضع رفع ، فالمعنى عنده : «هم إذا كالوا أو وزنوا يخسرون» لأن الوقف عنده على «إذا كالوا» ثم تبتدئ «هم أو وزنوا» (4). فقد خالف تحليله هذا تحليل بقية النحاة للآية ، إذ اعتبروا الضمير «هم» في موضع نصب ووقفوا عليه في القراءة (5).

وكان يقرأ قوله عز وجل: { وامرأته حمالة الحطب } (6). بالنصب ، ويقول: ويقول: (حمالة الحطب نصب ، وهو ذمُّ لها) (7). يقصد بقوله هذا أن كلمة (حمالة) مفعول به لفعل محذوف تقديره «أذمُّ».

ويروى أن عيسى بن عمر وأبا عمرو بن العلاء (ت 154 هـ) كانا يقرآن: { يا جبالُ أوبي معه والطير } (8). بالنصب ، ويختلفان في التأويل ، كان عيسى يقول: (هو على النداء ، كما تقول «يا زيد والحارث» لما لم يمكنه و«يا الحارث» وقال أبو عمرو: لو كان على النداء لكان رفعا ، لكنها على إضمار «سخرنا الطير» لقوله إثر هذا { ولسليمان الريح } (9)(10).

فعلى تحليل عيسى بن عمر يكون النصب بالعطف على محل المنادى «جبال» وهو تحليل يستشكله أبو عمرو ، لأنه في رأيه لو كانت الكلمة معطوفة على المنادى لكانت مرفوعة (مراعاة للفظ لا للمحل) ، لذلك هي مفعول به لفعل

(1) التوبة : الآية 09.

(2) الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ، ص 33.

(3) المطففين : الآية 03.

(4) أنظر : أبو جعفر النحاس ، إعراب القرآن ، ص 174.

(5) أنظر : الطبري ، جامع البيان ، ج : 24 ، ص 187.

(6) المسد : الآية 04.

(7) أبو عبيدة ، مجاز القرآن ، ج : 02 ، ص 319.

(8) سبأ : الآية 10.

(9) سبأ : الآية 12.

(10) الزبيدي ، طبقات النحويين واللغويين ، ص 41.

محذوف قدره بـ «سخرنا».

وحين عرض أبو عمرو بن العلاء لقوله تعالى: {وزلزلوا حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله} (1). راح يفسر النصب في الفعل «يقول» فقال: «زلزلوا» فعل ماضٍ، و«يقول» فعل مستقبل، فلما اختلفا كان الوجه النصب (2). والمراد من هذا أن الفعل المضارع بعد «حتى» إذا اختلف مع ما قبله في الزمن يأتي منصوبا.

وذهب تلميذه يونس بن حبيب (ت 183 هـ) في تحليل «أيهم» من قوله تعالى: {ثم لننزعن من كل شيعة أيهم أشد على الرحمن عتيا} (3). إلى أنه مرفوع بالابتداء و«أشد» خبره، ويعلق «لننزعن» عن العمل وينزله منزلة أفعال القلوب نحو ظننت وحسبت وعلمت وما أشبهها (4).

وكان يونس يرى أن الوجه في الاسم المعطوف على اسم «إن» الرفع وذلك بناء على تحليله لقوله تعالى: {وإِذْ أُنذِرَ مِنْ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ} (5). واعتمد هذا الرأي سيبويه (6).

وقد كان يونس من الذين اشتغلوا بالقرآن الكريم ومعانيه، إذ نسب إليه التأليف في معاني القرآن (7). أو أن له نحواً في الميدان القرآني (8). هذا وتحليلات يونس بن حبيب في كتاب سيبويه متعددة أحصى مواضعها بعضهم فوجدها 155 مرة (9).

وأخيراً تصادفنا شخصية العالم العبقرى الفذ الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175 هـ) الذي تناول علمي النحو والتصريف ساذجين من أسلافه وما زال بهما حتى استويا في صورتها التي ثبتت على الزمن، وعلى يديه عرف التحليل النحوي تطوراً هاماً، فقد كان الخليل يحلل تحليلاً واسعاً عبارات اللغة، كما كان يحلل أدواتها وصيغها اللفظية تحليلاً نحويًا وصرفياً بل إنه كان (أول من فتح في الإعراب [التحليل النحوي] ما يمكن أن نسميه بالاحتمالات، إذ نراه يعرض في

(1) البقرة: الآية 214.

(2) النحاس، إعراب القرآن، ج: 01، ص 304.

(3) مريم: الآية 69.

(4) أنظر: أبو البركات الأنباري، البيان في غريب إعراب القرآن، ج: 02، ص 132، و الزجاجي، مجالس مجالس العلماء، ص 301.

(5) التوبة: الآية 03.

(6) سيبويه، الكتاب، ج: 02، ص 144.

(7) أنظر: محمد خير الحلواني، المفصل في تاريخ النحو العريبيص 78.

(8) أنظر: عبد العال سالم مكرم، الحلقة المفقودة في تاريخ النحو العربي، ص 341.

(9) أنظر: عبد العال سالم مكرم، القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية، ص 82.

كثير من الأمثلة وجوها مختلفة لإعرابها(1).

والأمثلة على تحليلاته النحوية كثيرة تشكل سيولا متلاحقة في كتاب سيبويه والكتب النحوية المختلفة ، نحاول ههنا أن نقتطف بعض النماذج العشوائية منها ، لنقف على ملامح النشوء والنمو فيها.

من ذلك تحليله (اللهم) في الدعاء ، إذ يقول (اللهم نداء والميم هاهنا بدل من «يا» ، فهي هاهنا فيما زعم الخليل رحمه الله آخر الكلمة بمنزلة «يا» في أولها ، إلا أن الميم هاهنا في الكلمة كما أن نون «المسلمين» في الكلمة بنيت عليها(2). يقصد أن الكلمة مركبة من حرف النداء المعوض بالميم في آخر الكلمة الكلمة ومن المنادى اسم الجلالة.

وكان يعد «أسفل» ظرفا ، معتمدا على قوله عز وجل: { إذ أنتم بالعدوة الدنيا وهم بالعدوة القصوى والركب أسفل منكم}(3). قال سيبويه: (وسأله عن قوله: «زيد أسفل منك» فقال: هذا ظرف كقوله عز وجل: «والركب أسفل منك» كأنه قال: زيد في مكان أسفل من مكانك(4).

ومن تحليله لأبيات الشعر العربي ما نقله عنه سيبويه في تحليل بيت الفرزدق:

فلو كنت صبيّا عرفت قرابتي ولكن زنجياً عظيم المشافر
فقد جوز الخليل في البيت أن يقال: «ولكن زنجياً عظيم المشافر» بنصب «زنجياً» ويكون خبر كان في هذه الحال محذوفا يقدره ب «لا يعرف قرابتي»(5).

ويعلق على قول أمية بن أبي عائذ:

ويأوي إلى نسوة عطّل وشعثا مراضيع مثل السّعالى
فيرى أن «شعثاً» نصب بإضمار فعل لا يصح إظهاره لدلالة ما قبله عليه ، فوجب حذفه على عادة تعبيرهم في الذم والمدح(6).

وقد يلجأ في تحليله لبعض العبارات إلى عرض الاحتمالات النحوية الممكنة وترجيح أحدها أحيانا ، كما فعل في تحليله للمثال: «هذا رجل صدق

(1) شوقي ضيف ، المدارس النحوية ص 45.

(2) سيبويه ، الكتاب ، ج : 02 ، ص 310.

(3) الأنفال : 42.

(4) سيبويه ، الكتاب ، ج : 03 ، ص 289.

(5) أنظر : المصدر نفسه ، ج : 01 ، ص 259.

(6) أنظر : المصدر نفسه ، ج : 01 ، ص 249.

معروفٌ صلاحه» إذ جوز في كلمة «معروف» أن تكون معنا «لرجل» أو تكون «حالا» منصوبة، أو تكون خبرا مقدما لكلمة «صلاحه»⁽¹⁾، والأمثلة على ذلك كثيرة وتنبئ كلها أن الخليل كان يكثر من الاحتمالات في وجوه الإعراب للصيغ والألفاظ والعبارات، كما كان يكثر من التأويل والتخريج حين يصطدم ببعض القواعد التي يستظهرها، وهو في تضاعيف ذلك يحلل الألفاظ والكلام تحليلا يعينه على ما يريد من توجيه الإعراب ومن التأويل والتفسير.

ويمكننا أن نقول بعد هذا إن النماذج التي ذكرناها سالفًا هي عينة عشوائية اتقيناها مما تناثر في كتب التفسير والطبقات والتراجم وغيرها، وهي في مجملها تعد شاهدا على البدايات الأولى للتحليل النحوي، أين كان بسيطًا وجزئيًا موجزا يكتفي بالإشارة والتلميح أحيانا، أو بتوجيه ما أشكل من ألفاظ الآيات من غير تحليلها كلها أحيانا أخرى، كما كان هذا التحليل يقتصر أو يكاد على النص القرآني دون غيره من أنماط القول، لأن الناس كانوا في حاجة إلى فهم معانيه، ولأن الحفاظ عليه وصونه من التحريف كان لا يزال الهدف الأساس لكل نشاط علمي وقتئذ، وهذا لا ينفي اهتمامهم بالشعر الذي كان مجمع أيامهم وعاداتهم وحقهم، لكن المقصود مما ذكرناه أن الممارسات التحليلية كانت أظهر وأغزر مع النص القرآني.

وعلى كل حال فحسب هذا الجيل الأول من العلماء أنه زرع البندرة الأولى للتحليل النحوي التي سقتها ورعتها الأجيال اللاحقة حتى أثمرت وآت أكلها.

قائمة المصادر والمراجع

♦ القرآن الكريم.

- 01| أبو حيان، البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 01، 1993.
- 02| أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تح: فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت
- 03| الألوسي محمود، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث، بيروت دط، دت
- 04| الأتباري أبو البركات، البيان في غريب إعراب القرآن، تح: طه عبد الحميد طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1980
- 05| بسيني كمال، فن الإعراب، مكتبة النهضة المصرية، ط 01، 1989
- 06| ابن الأتباري أبو بكر، إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل، تح: محي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دط، 1971
- 07| ابن جني أبو الفتح، الخصائص ص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 03، 1986

(1) أنظر: سيبويه، الكتاب، ج: 01، ص 263.

- 08 | ابن علي أحمد، مسند أبي يعلى الموصلي، تح: حسين سليم أسد، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 01 1987.
- 09 | ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، 1979
- 10 | حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ط، دت
- 11 | تمام حسان: لأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، د ط، 1991
- _____ اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، د ط، 1994
- 12 | الحلواني محمد خير، المفصل في تاريخ النحو العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 01، 1979
- 13 | الرفاعي مصطفى صادق، إعجاز القرآن، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط 06، دت
- 14 | الزبيدي أبو بكر، طبقات النحويين واللغويين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 02، دت.
- 15 | الزجاجة أبو القاسم، مجالس العلماء، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة حكومة الكويت، د ط،
- 16 | الرمخشري أبو القاسم، الكشاف عن حقائق التنزيل وعبون الأفاويل في وجوه التأويل، تح: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 02، 2001
- 17 | السمين الحلبي، الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، تح: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ط 01، 1408هـ
- 18 | سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 01، 1991
- 19 | السبوطي جلال الدين: - الإقتان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، د ط، دت - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ط 02، 1979 - الدر المنثور في التفسير بالمأثور، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي مركز هجر للبحوث والدراسات العربية والإسلامية، القاهرة، ط 01، 2003
- 20 | الطبري محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل أي القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2001
- 21 | ضيف شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، ط 07، دت
- 22 | العكبري أبو البقاء، التبيان في إعراب القرآن، تح: محمد علي البجاوي، دار الجيل، ط 02، 1987
- 23 | العيساوي يوسف خلف، علم إعراب القرآن تأصيل وبيان، دار الصمعي للنشر والتوزيع، الرياض -
- 24 | الفراهيدي الخليل بن أحمد، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد
- 25 | قباوة فخر الدين: التحليل النحوي أصوله وأدلته، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة،
- 26 | القرطبي محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 02، 1985
- 27 | القفطي علي بن يوسف، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي،
- 28 | مجاهد بن جبر، تفسير الإمام مجاهد، تح: محمد عبد السلام أبو النيل، دار الفكر الإسلامي الحديثة، القاهرة، ط 01، 1989.
- 29 | مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، القاهرة، ط 04، 2004
- 30 | مكرم عبد العال سالم: الحلقة المفقودة في تاريخ النحو العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 02، 1993
- القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، د ط، دت
- 31 | النحاس أبو جعفر، إعراب القرآن، تح: زهير غازي زاهد، عالم الكتب، ط 02، 1985

التشكيلات اللغوية في رواية (مزاج مرهقة) لفضيلة الفاروق . لونيسى الصالح*

الملخص

تكتسب الرواية قيمة ومكانة متميزة عن باقي الأجناس الأدبية المختلفة، لما له من قدرة في نقل الواقع إلى عالمها كعملية تتطلب تقنيات خاصة، واستخدام خاص للغة كأن يتمرد الكاتب على هذه اللغة ، على هذا الثابت، المستمر، المتكرر ويحاول كلاماً يدخله في اللغة ، وإدخال هذا الكلام هو بمثابة انفتاح على الخارج. ورواية « مزاج مرهقة » تفتح هذا الأفق من خلال تشكيلات لغوية مختلفة : عربية - غربية - أمازيغية - عامية تجعلها بحق فضاء منفتحا كذلك على مشارب مختلفة من القراء، وهذا ما حاولنا الوقوف عليه من خلال هذا المقال.

Abstract:

Gaining novel value and status distinct from the rest of the genres different, because of its ability to transfer reality to her world as a process requires special techniques, and the use of particular language as if rebelling writer on this language, on this constant, continuous, repetitive and tries to talk enter it in the language, and the introduction of this speech is tantamount to opening up to the outside.

The novel he mood Teenager opens this horizon through formations different language: Arabic - Western - Amazigh - slang make it right open space as well as on the different walks of readers, and that's what we tried to stand it through this article.

اللغة والبناء السردى :

تشكل اللغة في الإبداع الأدبي عامة وفي السرد الروائي بخاصة مكانة هامة بل إن الرواية لاكتسب قيمتها وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا في إطار التصور النظري العام للغة من خلال التشخيص اللغوي وبمختلف البناءات

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة .

السردية وما تتوفر عليه من خصوصية « فاللغة هي التفكير، وهي المتخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها »⁽¹⁾، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة.

إن الأدب الذي يمثل الجنس الروائي فيه المادة الأدبية الأولى على عهدنا هذا هو اللغة نفسها، لأنها هي التي تميز الإنسان عن الحيوان. فاللغة ظاهرة اجتماعية تترابط وظيفتها مع الأنظمة الاجتماعية الأخرى، وهي دائمة التغيير مع التحولات التي تعترى البناء الاجتماعي.

من هنا يتضح لنا أن اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والوجه المعبر عن أديتها، وهويتها التي لا تتجسد إلا بواسطة اللغة ومن خلالها. فاللغة ليست رموزا ومواصفات فنية فحسب ولكنها إلى جانب ذلك منهج وفكر وأسلوب وتصور لواقع الأمة ورؤية شاملة لقضاياها ومشاكلها « فالحياة اللغوية تخضع لمؤشرات شتى، قديمة وحديثة وطارئة ومناخية مزاجية بيولوجية متشابكة في نسيج معقد »⁽²⁾.

لكن وإن كان للغة في الرواية مثل هذه الأهمية إلا أنها تأتلف مع بقية العناصر الروائية الأخرى لإبداع عالم منسجم على المستوى البنائي السردى الأسلوبى وحتى الإيقاعى وما إلى ذلك من مستويات، وحرى بنا أن نشير في هذه النقطة إلى أن المستويات التي نرومها هي التي تتصل بالتعدد اللغوي لا مستويات الكلام، أو التعدد اللفظي أو التعدد الصوتي الذي قد تنضوي تحته أصوات روائية مختلفة الرؤى والأفكار كالمونولوج الداخلي، مناجاة النفس وما إلى ذلك من المستويات المتعددة الكثيرة.

ثم أننا لا نريد الحديث كذلك عن اللغة بمعنى اللسان في ثقافة اللسانيات. لأن اللسان إرث مشترك، في حين أن اللغة من قبيل الشخص والنوق. ومن أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد، كاللغة الشعرية، لغة القانون الفلسفة، ... وغيرها.

الرواية والتعدد اللغوي

في خضم حديثه عن اللغة يؤكد عبد المالك مرتاض على أن العرب من الأوائل الذين عنوا بالحديث عن مستويات اللغة من خلال الجاحظ والذي يراه حديثا جدا، إذ يشير هذا الأخير مسألة المستوى اللغوي كسبق تنظيري بحيث « ينبغي للمتعلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها، وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما »⁽³⁾، وما ذهب إليه

الجاحظ هو قصدنا ومبتغانا ، أي مخاطبة الناس على حسب عقولهم .
ولعل باختين في مقدمة نقاد القرن العشرين الذين أولوا موضوع اللغة
عامة ، واللغة الروائية على وجه التحديد اهتماما غير مسبوق إذ يذهب هذا المنظر
الى « أن الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر ويتجلى ذلك في تعدديتها
اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من
التعددية اللغوية الداخلية والخارجية» (4).

ولما كانت الرواية تتوفر على مزيج من اللغات وعلى أكثر من نسق لغوي فقد
تحدث باختين وبإسهاب شديد عن لغة الروائي التي أصبحت مشكلة من لغات
متعددة ومتنوعة تعكس تعدد لغات المجتمع وفئاته المختلفة وتقوم على الإفادة من
أشكال القول الإنساني في المخزون الثقافي واللغوي والاجتماعي للكاتب .
وينظر باختين الى الرواية على أنها « نظام لغات تنير احدهما الأخرى
حواريا ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، لأن ذلك قد
يسطح العمل الروائي ويطمس كافة أبعاده ودلالاته» (5).

تقديم الرواية (مزاج مراهقة)

تعتبر رواية مزاج مراهقة باكورة الأعمال الروائية المتميزة لصاحبيتها فضيلة
الفاروق والتي تطرح من خلالها على القارئ جملة من المفاهيم تشكل الهاجس
الأثنوي الذي يتوجس ريبة سلطة الذكورة .

فمن منطقة ريفية معروفة بتضاريسها الصعبة (آريس) بقلب الأوراس تنكسر
الذات والأنوثة للتلميذة أو طالبة المستقبل (لويزا) أمام سلطة وقهر الأعمام في
ظل غربة الأب بفرنسا. وسلطة الأعمام أو الذكورة في أسرتها أمر متوارث ، أي
هو من واجبات العادات والتقاليد .

لكن (لويزا) التي تمثل الجيل الجديد التواق الى الحرية تحس بالتشاؤم
أمام كل حدث يطرأ في حياتها « أذكر أن فرحي معطوب الحال دائما ، وأكاد
أقول إنه فرح لئيم ، لا يزورني إلا إذا ارتدى ثياب الحداد على أحد» (6).

فهذه فرحة حصولها على شهادة البكالوريا وبتقدير جيد تتعثر أمام شرط والدها
الذي أملاه عليها من ما وراء البحار « ترتدي الحجاب وتذهب إلى الجامعة » (7) . كان
هذا الموقف نزولا عند رغبة الأعمام المعارضين لالتحاقها - لويزا - بالجامعة ، وهو
حل وسط لإرضاء جميع الأطراف .

انطلقت لويزا الريفية « من قطعة القماش تلك التي لم تعد تعني لي فقط الا

التنكر الذي يوهم الأعمام انني سأحمل سجني معي إلى الجامعة» (8). انطلقت مكسورة الخاطر مكبلة - حسب رأيها - بقيد ديني (الحجاب) ، يضاف له عدم رغبتها في الالتحاق بتخصص الطب - الذي صار أيضا شائعا في عائلتهم نحو رحاب الجامعة بباتنة والتي لطالما حلمت بها بغير هذه البداية وهذا الشكل .

لويزا الحاملة بالمشاعر والدفء الإنساني اللذين غيبيهما غياب الأب وحرية الكلمة التي قمعها الأعمام ، تصدم ، تتقاذفها الانكسارات توالا ، رسوب في الطب - لكن دون ندم - ثم إخفاق في أول تجربة عاطفية مع ابن عمها مصطفى (حبيب) المثقف الجامعي الذي استغل رفضها للحجاب فأمنت له وخالته مختلفا لكنه لم يكن إلا صورة لسلطة الأعمام . وأخيرا صفة أمام الملاء من أحد مناضلي الفيس بعدما كشف أنها لم تنتخب لصالحهم تحججت بها للتحرر من الحجاب وأخريات « إذا كان الحجاب يسمح لوغد مثل هذا ان يصفعني أمام الملاء ويتدخل في حياتي فقد أعطيته له ، لن أرتديه منذ اليوم » (9) . هكذا بدأ التمرد الأثووي وبدأ التغيير .

في جامعة قسنطينة تبدأ لويزا حياتها الجديدة بمعهد الأدب هذا الذي كانت منذ البداية تحلم وترغب في الالتحاق به وهو سبيلها بتصورها الى عالم الكتابة والصحافة ، وبالفعل تم الذي رغبت به وبسرعة حينما لاقتها الصدفة والأقارب في شوارع قسنطينة الضيقة وفي إحدى استكشافاتها للمدينة الجديدة عليها ، بشابة جموحة تدعى حنان بن دراج وعلى خلفية مضايقة لسانية عربية شائبة بسيطة تحولت الى صداقة بينهما . صداقة جعلت حنان بن دراج العاملة في دار الصحافة توصلها لشخص يوسف عبد الجليل لحما ودما وهو الذي عشقته قارئة حبرا وورقا .

في مقام وعمر والدها تقع لويزا الشابة مغرمة به لحما ودما ، يحتضنها بدفئه الذي ما عرف عنه ولا استطاع أحد التقرب منه مذ وفاة زوجته الأجنبية المختلفة عنه كثيرا ، فتدخل لويزا في مزاج عاطفي غير متوازن على الأقل في نظر صديقاتها المقربات منها نرجس وحنان ، ناهيك عن أن توفيق عبد الجليل - الشاب - نجل يوسف عبد الجليل كان مغرما بها وصرح لها بمشاعره تجاهها في أكثر من مناسبة ، وبين قلبها واحترامها كانت لا تفلته كي تتقرب به من والده « كنت أحتاج إليه للتوغل إلى خبايا يوسف .. وللوصول إليه كنت أحتاجه جدا» (10) .

إذا حدث التجاوب الذي ودّته من يوسف عبد الجليل ، تجاوب ماكاد يثمر حتى تدخلت أيادي الغدر ممثلة في من يطلقون على أنفسهم بمجاهدي الفيس لا تصفعه بل لتغتاله وتسكت فيه صوت الشعب برصاصتين أمام مرأى لويزا بباب دار الصحافة لولا أن المصحف الذي كان يحمله هدية لها أبطأ وأثقل من وقع

الرصا صتتين وأبقاه على قيد الحياة ن ليلتحق بالقاهرة حيث العلاج والاستقرار وتعود هي إلى آريس لمراجعة مزاجها المراهق .

التشكيلات اللغوية في رواية مزاج مراهقة

لأجل التبليغ السردى للقارئ تركز رواية مزاج مراهقة على عدة لغات، وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لحدود الخطاب واللغات والمنظورات هي أحد الملامح الجوهرية للرواية ، إذ تسمح هذه الأخيرة بأن يلج إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية أو خارج أدبية . فإلى جانب اللغة العربية الفصحى بكل خصائصها اللفظية وتركيباتها المعيارية - والتي أبانت الكاتبة من خلالها القدرة الكبيرة في التحكم بآلياتها - نجد اللغة الدينية مجسدة في قداسة القرآن الكريم ، ولغة التاريخ في قلبه السياسي الصرف ، وكان ركام اللغة العامية بقدر بارز من الحضور في الرواية بتشكيلة تعبيرية متنوعة بين أمثال شعبية ، وكلام مأثور ثم أغاني من ثقافة الشعب بالدرجة العربية .

إلى جانب اللغة الأجنبية متمثلة في أشعار أو مقاطع نقلية لمقولات مأثورة على لسان شخصيات فكرية أو فنية غريبة ، وحتى أسماء وعناوين لأفلام أو ماركات أجنبية .

ولن نمر دون أن نخصص للسان الأمازيغي - الحاضر بالشاوية - جزءاً خاصاً به كتشكيل لغوي أفرزناه بعيداً عن العامية لمن يراه لهجة من العامية الجزائرية .

1. التعبير القرآني (اللغة الدينية)

شكلت الأقوال السردية للنص القرآني فضاءً لغوياً أخذ حقه كعنصر ورافد يضاف إلى باقي الروافد اللغوية لما يزخر ويعج به من بلاغة وبيان وقدرة متناهية من التصوير للمواقف ، بل وقل لدمغ الحجج بعضها ببعض إذ يستعمل ويوظف في أحيان كثيرة للتدليل والاستشهاد .

ومن بين الصيغ التي اشتملت عليها الرواية على سبيل التمثيل:

- « ولا تلمزوا أنفسكم » (11) ، وقد جاءت الآية الكريمة في معترك حديث حبيب ابن عم لويزا عن أسباب تسمية ملكة الأمازيغ (داية) ب (الكاهنة) والذي ألحقه بباب التنازب بالألقاب ، وامتعاضه من تعريب كل شيء حتى أسماء الأعلام .

- أما الآية « قل أعوذ برب الفلق » (12) ، فجاءت كحديث داخلي (مونولوج داخلي) كانت لويزا تحدث نفسها وهي تردد هذه الآية لدرأ الحسد والسوء عن يوسف عبد الجليل في إشارة واضحة دالة على الحب .

- وجاء ذكر الآية « وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » (13) .
 - ثم « والله خلق كل دابة من ماء ،...إلى غاية إن الله على كل شيء قدير » (14) .
 - وأحيانا يطول النص القرآني ويرد تقريبا عبر كامل صفحة ،ومثله ما ذكره توفيق عبد الجليل للويزا حين أراد إقناعها بمضار الشحوم على الإنسان فذكر الآيات 144 إلى 146 من سورة الأنعام وأنهاها بعبارة صدق الله العظيم والملاحظ أن التعبير القرآني الوارد معظمه في الرواية جاء منقولا كما هو، مكتوب بخط يتميز عن خط الرواية إلا في مواضع قليلة فإن الآية القرآنية وظفت في السياق السردى التابع لأحداث الرواية ، ففي قولها « يا يوسف .. هيت لك » (15) ، جاء التركيب كتابة ومعنى مستثمرا لما فيه من كثافة بلاغية معبرة عن شغف وتيمم لويزا يوسف عبد الجليل، لا من قبيل الاستشهاد أو في قول رفيقة غرفتها « ثم ثقي أنه لن يصيبنا إلا ما كتبه الله لنا » (16) ، في سياق محاولة لإبعادها عن التفكير الزائد حده في تبعات الرسالة التي بعثت بها لوالدها تعترف بحبها لابن عمها.

2. التعبير التاريخي (السياق السياسي)

ترتبط الرواية كبنية رمزية لغوية متخيلة ، تقدم رؤية خاصة للعالم بالتاريخ الذي يمتاز بموضوعيته وواقعيته، فالروائي يلتقي بالمؤرخ في أن كليهما يعتمد على المادة التاريخية فالرواية إذا « هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي .. وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعي » (17).

فالروائي يستحضر أحداث التاريخ في إطار جدلي يقوم على استكشافها من جديد للوقوف على زواياها وبؤر توترها قصد معالجتها . وهذه الجدلية تؤسس للفكر الأيديولوجي أو السياسي للروائي ، ويعبر باختين عن ذلك بقوله : « إن اللغة بصفقتها حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة لم تكن أبدا وحيدة ، إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية ومحولا عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تملأه » (18).

وبالنسبة لرواية مزاج مراهقة ، فهي رواية تتأسس بامتياز على التاريخ الذي ينتشر عبر كامل أحداثها من أولها إلى آخرها وتحديدًا تاريخ الجزائر المعاصر فيما يعرف [بأول انتخابات جزائرية متعددة ، بعد أحداث أكتوبر 1988 . وقد تزامنت هذه الأحداث مع دخول لويزا إلى رحاب الجامعة في غمرة هذا المشهد السياسي الذي غير وجه الجزائر سياسيا فيما بعد إذا يطل علينا المشهد التاريخي في الرواية على هذه الإنتخابات التي صورتها الروائية انتقاما من الذات لا فوزا

فعليا للفيس «توجهنا الى صناديق الاقتراع ذات صباح غير عادي نحمل عقدنا المختلفة وهي تغلي على لهيب الغضب ونحن نعرف مسبقا أننا لم نذهب للانتخاب بل للانتقام» (19)، هو انتخاب ظاهري، الجزائري كان رافضا لأوضاع البلاد إذًاك ولم يجد بديلا أمامه ينتقم منه لنفسه سوى «انتخبي الله ، انتخبي الله ، كان يقصد الفيس» (20). وكان بهذا الانتخاب أن دخلت الجزائر دوامة حمراء، سوداء، حين تم توقيف المسار الانتخابي تلى ذلك إستقالة الرئيس الشاذلي بن جديد «أقسم بالله ، لقد استقال ، وقد أذاعوا ذلك بواسطة الراديو والتلفزيون ألم تسمعوا ذلك» (21). هذا ما أخبر به مراد أخته لويزا والعائلة ن ثم سرعان ما تم شل المؤسسات العمومية عبر كامل تراب الوطن «حين أعلنت الجبهة الإسلامية للإنقاذ الإضراب وأغلقت الجامعة والطرق بالقوة من طرف انصارها» (22)، بدأ التمرد والعصيان المدني من طرف انصار الفيس المتباهين بقوتهم ، فكان لزاما إعادة هبة الدولة فاستقدم سي الطيب الوطني من منفاه بالمغرب لفك هذه العقدة «كنا في الواحد والتسعين صرنا في الاثنين والتسعين كنا في عهد الشاذلي صرنا في عهد بوضياف» (23) ، بألم يحدث توفيق عبد الجليل لويزا ذات صباح ماطر من أيام قسنطينة .

دخلت الجزائر بعدها في سلسلة ومسلسل من الإغتيالات والمجازر الدموية والعنف السياسي الرهيب ، ركزت الرواية هنا على الإغتيالات التي طالت بخاصة الصحفيين «منذ شهر قتلوا حكيم تعكوشت اليوم بوخزر وما زال وما زال ...» (24) وهكذا الى أن تظال رصاصات الفيس يوسف عبد الجليل فتتغير حياة لويزا كما تغيرت المشاهد الحياتية للجزائر ، فتقرر العودة الى أحضان مدينتها أريس .

والملاحظ في هذه الرواية أن لغتها التاريخية تأخذ أحيانا بعدا دراميا جادا فيزج ببعض من شخصياته في أتون الأزمت التاريخية لمواجهته ، كما يحدث مع صديقة لويزا في الغرفة بحي نحاس الجامعي (نرجس) التي قتل أخوها على أساس أنه إرهابي «قتل يالويزا ، وليس من حقي أن أبكيه علنا ...خطيه البولتيك خلاص» (25) .

وتأخذ أحيانا أخرى أبعادا ايديولوجية واضحة تتراءى من خلال مواقف بعض الشخصيات كمواقف لويزا من الحجاب والتيار السلفي والمرتكز اساسا على خلفية سياسية لا دينية «والأيديولوجيات تدخل الى عالم الرواية التخيلي كمكون جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته على أيديولوجيته الخاصة» (26) .

3. العامية وتشكيلاتها التعبيرية

من الواضح والجلي أن الكاتبة اختارت اللغة العربية الفصحى في بنائها السردي العام، لكن اللهجة العامية أو التعابير العامية تعج في الرواية وبمختلف الصيغ الاجتماعية المنتشرة في المجتمع الجزائري من أمثال شعبية وكذا أغنيات، إلى سياقات أجنبية مختلفة تسربت بالجزائرية أو اللسان الجزائري. ويوعز الناقد صلاح صالح هذا التوظيف للعامية إلى اعتبارات عدة، فهذه التراكيب الجاهزة في سياق السرد ليست فقط لاستلها م التراث حصرا وإنما يتم اللجوء إليه أحيانا لوسم أحداث الرواية بالواقعية إنطلاقا من أن الشخصيات الواقعية في الحياة اليومية تستعمل هذه التراكيب» (27)، فيبرز ما يعرف بالصدق الفني على العمل السردى، ويجد اقبالا من عند القارئ أو المتلقي لا النفور والملل «فهي إذا أساليب معتمدة لإشاعة الأجواء المحلية والتي تتجاوز باستعمالها حدود الإستعمال الفكري» (28) ويدعم هذا الموقف ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض في هذا والذي يعيب على النظريات النقدية التي كانت تقوم بإجرائها على «أن يستوي الكاتب الروائي في مستويين اثنين من اللغة على سبيل الوجوب: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة، سليمة، بل راقية. ومستوى الحوار وتكون لغته مدنية وعامية في الدرجة الأردل والدرك الأسفل» (29).

والحق أن الروائية لم تقع في المأزق السردى المفروض بقدر ما حاولت إشاعة الأجواء المحلية، وهذا ما يستحسن في حواراتها المختلفة، فالعامية في هذه الرواية لا تحضر كقضية فكرية تطرح إشكالية العامي والفصحى، بل حضورها كان كفضاء لغوي مرن قابل للتقاطع مع الفصحى رغم مالها وذاك من خصوصيات.

وقد كان استلها الرواية من قاموس التعابير العامية الجزائرية متنوعا وزاخرا لا يمكن الوقوف عند جلله وإنما سنحاول التركيز على ذكر أهمه:

أ - الأمثال الشعبية: هي أقوال مأثورة موجزة التركيب مكثفة المعاني يكثر تداولها في الأوساط الشعبية وبين مختلف طبقات المجتمع ومن قبيل هذه الأقوال ورد في الرواية الكثير ومنه على التمثيل:

- اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة (30).

- بوسة تشيح ويديها الريح (31).

- ياكل في الغلة ويسب في الملة (32)، مثل هذه الصيغ على كثرتها في الرواية كما أشرنا أنفا تعبر في مجملها عن مواقف بسيطة للإنسان الجزائري البسيط، حاولت الروائية تفعيلها مما يضيف على عملها الصدق الفني من خلال

عفوية الشخصية في ارتباطها ببيتها .

ب - الكلام اليومي المتداول : قامت الروائية في مناسبات عديدة بنقل أجواء بعض الفضاءات الشعبية كموقع الإنتخابات، أو نقاش العائلات الشاوية أو القسنطينية في يومياتها بحلوها ومرها أحزانها وأفراحها ، وحتى أحاديث الحافلات ببساطتها وسذاجة مسافريها من خلال أحاديث الفلاحين المزاحمين للطلبة في تنقلاتهم العلمية الصباحية، لكنها مزاحمات لا تخلو من الطرافة، ويبقى حديث ومصطلحات الطلبة الجامعيين هو الحاضر المميز في هذه الرواية وطغى على سائر الفضاءات وسنمثل لهذا فضاء ببعض من مصطلحاته المتداولة بين الطلبة من قبيل :

_ A22(33) .

_ Ajournnee أي راسبة (34) .

_ histology علم الأنسجة (35) .

_ عنده (cours) محاضرة في الجامعة (36) ، وكلها عبارات ترتبط بواقع الطالب الجزائري في محيطه وبمصطلحاته التي تعبر بحق عن ذهنيته الجزائرية المتميزة والخاصة كالتعبير بالفرنسية حتى لمن لا يتقنها منهم.

ج - الأغنية الشعبية : على خلاف الأمثال الشعبية ، والكلام اليومي المتداول واللذان برزا في الرواية بشكل لافت للإنتباه كان توظيف الأغنية الشعبية محتشما ، قليلا ، لكنه توظيف يتماشى ومواقف الشخصيات وردود أفعالها المزاجية أو الطبيعية. ووقفنا ستكون مع :

- يالرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي (37) ، بفعل هذا الإيقاع الغنائي الجزائري يستجيب يوسف عبد الجليل لا لنداء صوت دحمان الحراشي ، بل لنداء الوطن ، إذ يقرر مع لحظة سماعه لهذه الأغنية فجأة العودة الى أرض الجزائر وهو الذي أقام في فرنسا لأكثر من خمس عشرة سنة وتزوج بفرنسية .

فالأغنية وظفت بما تحمله من معاني تدعو للوطن ، والإستجابة كانت طبيعية كذلك . هذا ونشير الى أن الأغنية في عمومها وفي رواية مزاج المراهقة مالت نحو الأغنية الغربية بالفرنسية أو الأنجليزية . وهذا ما سنشير إليه في العنصر الموالي .

4 - اللغة الأجنبية : الحضور القوي للسان الأجنبي علامة فارقة في هذه الرواية ولم يكن هذا الحضور المكثف نمطيا فحسب بل اتخذ أشكالا متنوعة ، ربما كانت أكثر ثراء من اللغة العربية الفصحى، وهذا التعدد اللساني داخل الرواية

هو أحد أكثر الأشكال جوهرية وأهمية ، فاللغة الفرنسية أبانت حضورها القوي من خلال الرسائل ، عناوين الأفلام ، الأغنيات ، المقاطع الفكرية لأشهر المفكرين وما الى ذلك .

فهذه لويزا الطالبة الجامعية المعربة والتي مافتتت تبرز نعمتها على هذا التعريب الفروض عليها وعلى جيلها ، تكتب رسالة بالفرنسية لوالدها المغترب في فرنسا « سررت لأنني استطعت أن أكتب رسالة بالفرنسية ، اللغة التي لا أتقنها ولا يتقن والذي غيرها . ولكنها أيضا اللغة التي يمكن أن أودع فيها كل ما يخجلني دون أن أشعر فعلا بالخجل » (38). اللغة الفرنسية كانت حاضرة كذلك من خلال عناوين أفلامها الكثيرة المذكورة في الرواية

- الطيور تختبئ لتموت (les oiseaux cachent pour mourir) (39) .

- من خلال قصاصيها كمرغاريت دوراس وكتابها العشيق (L Amant) (40) .

- من خلال henri troyat (41) .. من خلال صوت شارل أزنفور أو ميراي ماتيو أو ليلة بيضاء في سياتل أو .. وإلى جانب الفرنسية كان للأنجليزية حضور محتشم أقل كثافة من سابقتها ، ويتمظهر هذا الحضور في أغنية لكيني روجرس : (42)

Lady I am your knight in charming armor

المفارقة في الرواية جاء على لسان البطلة لويزا التي تغدق علينا بأطراف من الثقافات الأجنبية المتنوعة وهي التي كانت تشكو أحادية ثقافتها - العربية - !؟!

5 - اللسان الأمازيغي : تقول الدكتورة يمى العيد : « إن الرواية مادة لغوية واللغة مخزون ثقافي يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان من جهة وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية » (43) والمخزون الثقافي للروائية فضيلة الفاروق - مما لاشك فيه - كان باللسان الأمازيغي فهي تنحدر من قلب الأوراس (أريس) سليلة مصطفى بن بولعيد ولسان حالها الشاوية . من هذا المنطلق نجد أن الكاتبة عبر روايتها كانت تبث مقاطع بالشاوية وخاصة ماتعلق بالمواقف الشعبوية في الأماكن العامة التي يرتادها كبار السن من عجائز وشيوخ وكثيرهم لا يعرف اللغة العربية ، ومن أمثلة هذه المقاطع :

- ياناا أكر سوكرورأ أج يوزان آذ عدان (ياجدة انهضي من الرواق واتركي الناس تمر) (44) .

- آس يوزان إينيتاس أيقيل (ياأبنائي قولوا له بأن يتركني وشأني) (45) .

- ياربي أضمضران الكارُ أيا (يارب لتقلب هذه الحافلة) (46) ، هو موقف لعجوز مسن تقف حائلا وممر المسافرين في الحافلة العمومية ، ومع ذلك تحس بأنها مظلومة وتدعو الله بأن يقلب الحافلة لأنه طلب منها ترك الممر ليس إلا .

- مقطع آخر لفلاح انتقل لمدينة (باتنة) يقرأ جاهدا لافة لمحلات تجارية بعنوان (أسحار) ظانا بوجود ساحر (مشعوذ) في ذلك المكان فيتساءل من أحدهم - آ شممِّي يِلْ أوسحَّارُ ذايْ (يابني هل يوجد ساحر هنا) (47) ، الملاحظ على توظيف الروائية للسان الشاوي هو هذا الاستعمال الذي لا يكاد يتخطى عتبة الفلكلورية ، يظهر ذلك جليا من المواقف الطريفة المستعمل لها وهو ما من شأنه أن يقلل من مكانته الفكرية. ومع ذلك الكاتبة كانت شجاعة الى حد كبير بتكسير طابو توظيف هذا اللسان وبخاصة أنها تعلم أن شريحة كبيرة من قرائها لا يفقه كنهه ، لكن طابع المحلية والصدق الفني استوجبا ذلك .

مجمل القول :

خلاصة القول أن هذه الوقفة القصيرة مع رواية (مزاج مراهقة) ماهي إلاّ إشارة تومئ الى أن كثيرا من الأعمال الأدبية تتماوج وتتلاقح فيها التشكيلات اللغوية والمستويات الكلامية المختلفة ، كعلامة تؤشر الى انفتاح الرؤية عند الروائي ، وهي في المقابل دعوة الى قارئ متعدد المعارف منفتح الرؤية كذلك وما أشرنا إليه من تشكيلات لغوية ليست بالضرورة الوحيدة المتوافرة فيها ، إذ هناك أشكال أخرى لم نشر إليها كلغة الرموز وغيرها لكن المقام لا يتسع لإمطاة اللثام عنها جميعها ، ثم أن رواية مزاج مراهقة ما هي إلا نموذج لروايات كثيرة كرسد التعدد اللغوي في مضمونها .

الهوامش

- (1) عبد المالك مرتاض، في نظرية الأدب ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران الجزائر، 2005 ، ص139
- (2) عائشة عبد الرحمن ، لغتنا والحياة ، دار المعارف ، مصر 1978 ، ص 95
- (3) عبد المالك مرتاض ، نفسه ، ص 153
- (4) العوف زياد ، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي ، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق سوريا ، ط 1 ، 1993 ، ص 168
- (5) بركات وائل ، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين ، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ، المجلد 14 ، العدد 03 ، 1998 ، ص 57
- (6) فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، دار الفارابي بيروت لبنان ، ط 1 1999 ، ص 10
- (7) المرجع نفسه ، ص 12
- (8) المرجع نفسه ، ص 16
- (9) المرجع نفسه ، ص 55

- (10) المرجع نفسه ، ص 256
 (11) سورة الحجرات ، الآية 11
 (12) سورة الفلق ، الآية 01
 (13) سورة الإسراء ، الآية 85
 (14) سورة النور ، الآية 45
 (15) فضيلة الفاروق ، المرجع السابق ، ص 156
 (16) المرجع نفسه ، ص 47
 (17) الفيومي ابراهيم ، الرواية العربية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر ، 2001 ، ص 19
 (18) ميخائيل باخيتين ، الخطاب الروائي ، دار الأمان للنشر والتوزيع ، المغرب ، ط 2 ، 1987 ، ص 52
 (19) فضيلة الفاروق ، المرجع السابق ، ص 52
 (20) المرجع نفسه ، ص 53
 (21) المرجع نفسه ، ص 107
 (22) المرجع نفسه ، ص 120
 (23) المرجع نفسه ، ص 126
 (24) المرجع نفسه ، ص 220
 (25) المرجع نفسه ، ص 148
 (26) حميد لحميداني ، النقد الروائي والأيدولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1990 ، ص 40
 (27) صلاح صالح ، سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 3 ، 2003 ، ص 272
 (28) المرجع نفسه ، ص 87
 (29) عبد الملك مرتاض ، المرجع السابق ، ص 155
 (30) فضيلة الفاروق ، المرجع السابق ، ص 38
 (31) المرجع نفسه ، ص 46
 (32) المرجع نفسه ، ص 50
 (33) المرجع نفسه ، ص 44
 (34) المرجع نفسه ، ص 73
 (35) المرجع نفسه ، ص 72
 (36) المرجع نفسه ، ص 138
 (37) المرجع نفسه ، ص 154
 (38) المرجع نفسه ، ص 40
 (39) المرجع نفسه ، ص 217
 (40) المرجع نفسه ، ص 258
 (41) المرجع نفسه ، ص 263
 (42) المرجع نفسه ، ص 239
 (43) اليمنى العيد ، فن الرواية العربية ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1998 ، ص 54
 (44) فضيلة الفاروق ، المرجع السابق ، ص 27
 (45) المرجع نفسه ، ص 27
 (46) المرجع نفسه ، ص 27
 (47) المرجع نفسه ، ص 23

قائمة المراجع

1. عبد المالك مرتاض ، في نظرية الأدب ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، 2005 .
2. عائشة عبد الرحمن ، لغتنا والحياة ، دار المعارف ، مصر 1978 .
3. عبد المالك مرتاض ، نفسه .
4. العوف زياد ، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي ، مؤسسة النور للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا

- ط 1، 1993 .
5. بركات وائل ، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين ، مجلة جامعة دمشق لآداب والعلوم الإنسانية ، المجلد 14، العدد 03، 1998
6. فضيلة الفاروق ، مزاج مراهقة ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 1999 .
7. الفيومي ابراهيم ، الرواية العربية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر ، الأردن ، 2001 .
8. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط ، المغرب ، ط 2 1987 .
9. حميد لحميداني ، النقد الروائي والأيدولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 1990 .
10. صلاح صالح ، سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 3، 2003 .
11. يمنى العيد ، فن الرواية العربية ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1 1998 .

مصطفى الأشرف نموذجاً لجيل من مفكري الجزائر ما بعد الاستقلال

د. ابراهيم سعدي*

ما المفكر؟

يضعنا تناول مصطفى الأشرف كنموذج لجيل من المفكرين الجزائريين لفترة ما بعد الاستقلال¹، باديء ذي بدء، أمام ضرورة تحديد المقصود من مفهوم المفكر. يؤكد بهذا الصدد ت. ب. بوتومور بأن المفكرين يتشكلون من الفئة الاجتماعية التي تسهم إسهاماً مباشراً في خلق الأفكار وانتقالها ونقدها...². ولا ينحصر مفهوم المفكر عنده على مجال فكري بعينه، كمجال الفلسفة مثلاً، كما قد يتبادر إلى ذهن البعض، ذلك أن فئة المفكرين، بالنسبة إليه، " تشمل الكتاب والفنانين والعلماء والفلاسفة، والمفكرين الدينيين، وأصحاب النظريات الاجتماعية والمعلقين السياسيين"³. فالمفكرون إذن هم هؤلاء الأفراد الذين ينتجون ما يعرف باسم الثقافة، وذلك بمختلف مكوناتها وتمظهراتها. وبهذا المعنى يقترب ت. ب. بوتومور في تحديده لمفهوم المفكر من تصور غرامشي. ذلك أن المثقف أو المفكر كما يتصوره الفيلسوف الإيطالي يحيل بدوره إلى فئة اجتماعية تتسم بتنوع مجالات اهتمام أفرادها التي لا يجمع بين تمظهراتها المختلفة غير طابعها " غير اليدوي"، فهي تشمل " تقني الصناعة وعالم الاقتصاد السياسي ومنظم الثقافة الجديدة، و(الفنانين) الجدد... الخ"⁴. على أن ت. ب. بوتومور يعالج فئة المفكرين بادئاً بالتمييز بينهم وبين "المثقفين"، أي "الإنتلجنسيا"، وهو المصطلح الذي استعمل لأول مرة في روسيا في القرن التاسع عشر " للدلالة على هؤلاء الذين تلقوا دراسة جامعية تخولهم تسلم وظائف مهنية"⁵. أما عند غرامشي، فإن مفهوم المثقف يسري أيضاً على المفكرين، من غير أن يستثني في ذات الوقت خريجي الجامعات، الذين تخولهم اختصاصاتهم تولي وظائف في المجتمع، وإنما يميز، كما هو معروف، بين نوعين منهم: " المثقفين التقليديين"، مثل المدرسين والقساوسة والاداريين الذين يواصلون نفس الوظيفة جيلاً بعد جيل، و"المثقفين العضويين"، وهم مرتبطون ارتباطاً مباشراً

* جامعة مولود معمري / تيزي وزو

بالطبقات والمؤسسات التي تلجأ إليهم لتنظيم مصالحهم وتدعيم سلطتهم⁷. على أن طابع الإنساع وتتنوع المجالات المرتبطة بمفهوم المفكر عند بوتومور أو المثقف عند غرامشي لا نجده لدى المفكر الفرنسي جوليان بندا، إذ أن هذا الأخير يرى بأن المثقفين هم "جماعة صغيرة من الفلاسفة- الملوك"⁸، ذوي المواهب العالية والكفاءة الأخلاقية، الذين يشكلون ضمير الإنسانية⁹. وهذا يعني أن صفة المثقف، أي المفكر كما سنوضح ذلك بعد قليل، لا تسري على كل ذي موهبة أو كفاءة ثقافية، بل لا بد أن تكون هذه المواهب ليست فقط عالية، بل مصحوبة أيضا بامتلاك صاحبها مؤهلات أخلاقية سامية يعبر بها عن ضمير الإنسانية. وعليه فإن الشرط الأخلاقي المتجاوز لحدود الإنتماءات الوطنية والدينية والعرقية، إلى جانب الموهبة العالية، شرطان ليكون الإنسان مثقفا أو مفكرا، عند ج. بندا. وبالتالي فإن المفكر بالمعنى الذي نجده عند بندا هو إنسان غير عادي، لهذا قال عن هذه الفئة بأنها "جماعة صغيرة"، ولا يذكر عبر التاريخ بهذا الصدد سوى أسماء محدودة (سقراط والمسيح وبعض المحدثين: سبينوزا وفولتير وأرنست رينان). وكما سبق وأن أشرنا فإن المثقف عند بندا هو المفكر، والمفكر لا ينحصر في شخص الفيلسوف، فالمسيح ليس فيلسوفا بالمعنى المتعارف عليه للكلمة. لهذا يقول إدوارد سعيد، متحدثا عن جوليان بندا وتصوره للمثقف بأنه "لا يسعى وراء نموذج من المفكرين متجردين كلية، ومنصرفين عن هذا العالم..."¹⁰. فإدوارد سعيد يستعمل كلمة "مفكرين" في توضيحه لما يقصده ج. بندا بمفهوم المثقف. والواقع أنه في الخطاب الفكري الفرنسي المعاصر لا يوجد، على صعيد الاستعمال، تمييز بين مفهوم المثقف ومفهوم المفكر، وإن كان الأول قد أصبح أكثر انتشارا منذ ظهور قضية الضابط الفرنسي دريفوس ذي الديانة اليهودية والدور الذي لعبه الروائي إميل زولا في هذه المسألة التي كانت بمثابة تاريخ ميلاد مفهوم "المثقف". على أن كلمة "المفكر" في التصور العام لا تزال تحظى بنوع من السمو والعلو بالقياس إلى "المثقف" خصوصا عندنا حيث أصبح هذا المفهوم الأخير يطلق تقريبا على كل من هب ودب من "المتعلمين". والحقيقة أن ضبط مفهوم "المفكر" ليس أمرا هينا، لهذا يرى ت.ب. بوتومور بأن فئة المفكرين كنخبة اجتماعية هي "أصعب من حيث محاولة تحديدها لها"¹¹. وعلى أية حال فنحن، في تناولنا لتجربة مصطفى الأشرف، سوف لن نميز، بين مفهوم المفكر ومفهوم المثقف، بالنظر إلى التداخل الموجود بين مضموني كلا المفهومين، فكلاهما ينتج مؤلفات ويحلل أوضاعا وبيدي أفكارا ويسعى إلى تطبيقها لتغيير واقع مجتمعه أو الواقع الإنساني بوجه

عام، علما أنه، وكما يؤكد ذلك غرامشي، " كل إنسان هو إنسان مفكر، ولكن ليس لكل إنسان في المجتمع وظيفة المفكر"¹². فالمفكر إذن حسب غرامشي يتحدد بكون وظيفته الاجتماعية تتمثل في التفكير في مجال من المجالات التي سبق وأن أشرنا إليها، لكن لا يعني ذلك أنه يحتكر التفكير في هذه الحياة. ولعل ما قد يخلق الإلتباس في الحديث عن مصطفى الأشرف أو عمّن يوجد في وضعيته، كمفكر، هو كونه مارس أيضا وظائف رسمية في الدولة الجزائرية. وكثيرا ما تصنع الوظيفة الرسمية التي يؤديها الشخص، في الحالة الجزائرية، صورته على حساب صفته كمفكر أو كمتقّف إن كان قد جمع بينهما، علما أن هذا الجمع ليس حالة نادرة في تاريخ الفكر البشري، ففيثاغور الذي ينظر إليه بوصفه أبو الفلسفة، يقول المؤرخون أنه أسس حزبا أرسطقراطيا، في كراتون، بايطاليا، وبارمنيد كان فيلسوفا ومشرع قوانين، وأرسطو كان معلما للأسكندر المقدوني، وافلاطون تحول ثلاث مرات إلى صقلية للعب دور المستشار للحاكمين ديسا و ا و ا، ومارك أوريل كان إمبراطورا وفيلسوفا رواقيا، وجوليان كان إمبراطور وفيلسوفا رومانيا، ويمكن أيضا أن نذكر في العصر الحديث جورج لوكاش الذي كان عضوا في الحزب الشيوعي المجري أو الفيلسوف الفرنسي المعاصر لوك فيري الذي شغل منصب وزير التربية الوطنية والبحث العلمي وكذا منصب وزير الشباب في حكومة جان بيار رافران بفرنسا. وفي الحضارة العربية الإسلامية يمكن أن نشير إلى ابن خلدون الذي تقلب في عدة وظائف، أو في عصرنا إلى نزار قباني الذي كان سفيرا. ولكن التاريخ عادة لا يحتفظ إلا بالإنجاز الفكري لهؤلاء وأقل من ذلك بالوظائف " الرسمية" التي شغلوها.

حالة مصطفى الأشرف:

لكن في الحالة الجزائرية، ومن ضمنها حالة مصطفى الأشرف، يمكن القول بأن الجمع بين الوظيفة الرسمية والعمل الفكري يكاد يكون القاعدة العامة بالنسبة لأهم مثقفي ما بعد الاستقلال. وعليه ينبغي ألا يذهب ذهننا إلى تصور المفكر في الحالة الجزائرية بوصفه ذلك الشخص المتفرغ أو الذي يكرس حياته للإشتغال في أمور تتجاوز مجتمعه وزمانه، والذي يمثل الفيلسوف، كما يؤكد كيركغارد¹³، صورته النموذجية. وعلى أية حال، فإنه منذ ماركس صرنا نعرف بأن الاعتقاد بإمكان المفكر أن يتجرد من تأثير معطيات مجتمعه وعصره، وربما حتى تتجاوز تجربته الفردية كإنسان، كما يمكن أن نستنتج ذلك

من قراءتنا لفرويد، مجرد وهم يقع فيه عدد من الفلاسفة وعدد أكبر من قرائهم. وعلى كل، فإن هذا النموذج من المفكرين الذين يشتغلون في قضايا تتجاوز حدود زمان أو مكان محددين، إن كان ممكن الوجود أصلا، لا يمكن تطبيقه عندنا حتى على مالك بن نبي أو محمد أركون اللذين كرسا حياتهما للإنتاج الفكري. فأركون ظل مشغول الفكر طوال حياته بهوم المجتمعات الإسلامية وبالبحث عن أسبابها العميقة. ونفس الشيء، يمكن قوله عن مالك بن النبي.

المهم أن المفكر أو المثقف الجزائري، وأعني هنا بالخصوص ذلك الذي برز بعد الاستقلال، كان أيضا، كقاعدة عامة، موظفا أو وزيرا أو سفيرا. ذلك كان شأن مصطفى الأشرف الذي شغل مناصب عالية في الدولة، شأنه في ذلك شأن عبد المجيد ميزان وطالب الابراهيمى ورضا مالك ومولود قاسم نيت بلقاسم، أي شأن معظم الذين يمكن أن يشملهم، مفهوم المفكر أو المثقف في تلك الفترة.

ويعود سبب الجمع عند مصطفى الأشرف، وكذا عند غيره من المفكرين أو المثقفين الجزائريين البارزين، بين الفكر والوظيفة، وهي وظيفة سياسية رسمية في جل الحالات، إن لم تكن في جميع الحالات، إلى أسباب تاريخية متصلة بحرب التحرير التي كان أثناءها مصطفى الأشرف، كما نعرف، أحد السجناء التاريخيين الخمسة، إلى جانب أحمد بن بلة وآيت أحمد وبوضياف وخيضر. وبهذا الاعتبار يمكن القول بأن مصطفى الأشرف قد دخل معترك الحياة الفكرية من خلال بوابة النضال السياسي، مما يجعل الأمر طبيعيا أن يؤدي بعد الاستقلال دورا سياسيا، وأن يجمع بالتالي بين الوظيفة والفكر، وأن يكون هكذا من المفكرين الموظفين إن جاز القول، أو العضويين بمفهوم غرامشي، مثلما كان عامة جيل المفكرين أو المثقفين الجزائريين الذين ارتبطوا بحرب التحرير.

حرب التحرير والمفكر الموظف:

هذه الخلفية أو هذه البوابة التاريخية والنضالية ستطبع فكر الأشرف في ما بعد الاستقلال، جاعلة إياه استمرارا وتتمة للمرحلة الأولى بواسطة القلم هذه المرة ولهدف يرمي إلى التحرير من التخلف بعد أن كان من الاستعمار¹⁴. مثلما ستجعل من الجزائر سواء من خلال مختلف مشاكل وتحديات وأسئلة مرحلة ما بعد الاستعمار، أو من خلال القضايا المتصلة بتاريخها، هي المدار الأساس لفكره، مانحة إياه ليس فقط طابعا محليا يعني وطنيا، وبالتالي جزائريا، بل أيضا سمة

عملية من حيث هو يسعى إلى الاسهام في إخراج الجزائر من التخلف. ففكر مصطفى الأشرف، شأنه في ذلك شأن مثقفي جيل التحرير لا يسعى إلى مجرد الفهم والمعرفة، أو لنقل المعرفة من أجل المعرفة كما كانت الفلسفة عند اليونان، بل يروم التغيير والفعالية، أي التأثير على الواقع في معناه الاجتماعي والاقتصادي والايديولوجي، أي إلى إخراج البلاد من التخلف، مما يضفي على هذا الفكر الصبغة النضالية أيضا. ويبدو هذا التوجه للفكر عند مصطفى الأشرف طبيعيا في بلد يسعى إلى بناء نفسه، وبالتالي تشغله قضايا النوعية الخاصة، مما يملي عليه اتخاذ الطابع العملي والوظيفي والوطني. لكن ذلك ليس دون الاستعانة في آن واحد، بمطلب الفهم الموضوعي والقبلي لواقع المجتمع، أعني " معرفة معمقة للمجتمع الجزائري"¹⁵، تتمثل في " عمل يستهدف معرفة الواقع الجزائري وتحليله، ويتميز بوضوح الرؤية وبعدم المجاملة"¹⁶. وهذا ما جعل مصطفى الأشرف يجمع أيضا بين المؤرخ وعالم الاجتماع.

إن فكر مصطفى الأشرف، والفكر الجزائري عامة، هو فكر "متمركز حول الذات" بسبب انتمائه إلى بلد يحتاج إلى أن يكون موضوع معرفة وبناء وتشكيل وتطوير في جميع الميادين. وهذا ما يجعل فكر مصطفى الأشرف نموذجا لذلك الفكر الملتزم الذي ميز جيلا من المثقفين الجزائريين الذين ارتبطت حياتهم بحرب التحرير وبتجربة الاستعمار عامة وبتحديات ما بعد الاستعمار. لا يمكن إذن فصل فكر الأشرف، من حيث توجهاته وتيماته وغاياته وطابعه، عن تاريخ الجزائر، لاسيما عن مرحلة حرب التحرير، وعن تجربة الاستعمار وإفرازاتها المختلفة. ربما لهذا السبب قارن بعض الدراسين بين مصطفى الأشرف وفرانز فانون.

أسئلة ما بعد الاستقلال:

إذن ستمارس تجربة الاستعمار تأثيرها على طبيعة الأسئلة التي سي طرحها مصطفى الأشرف، وكذلك على الفكر الجزائري عامة، فإرضة عليه موضوعات دون أخرى، لعل أبرزها مسألة الهوية والمسألة اللغوية، والجدل حول الحدائثة والتراث، والأنا والآخر. وهذه الاشكاليات الأخيرة مرتبطة في الحالة الجزائرية بالمسألة اللغوية في الحقيقة. وهي وإن طغت عموما ولا تزال على الفكر العربي، إلا أنها ارتبطت بوضع خاص في الجزائر وتلقت إجابات نوعية، بسبب طبيعة الإستعمار الذي ساد فيها، وهو استعمار استيطاني طويل كانت له آثاره الثقافية، لا سيما على الصعيد اللغوي، وما تبع ذلك من تصورات سياسية وإيديولوجية في

مختلف تجلياتها في فترة الإستعمار وما بعد الإستعمار. ولذلك تلقت هذه الاشكالية، أعني إشكالية الحداثة والتراث، عند مصطفى الأشرف، وعموما عند جيل المثقفين الذين ينتمي إليهم، أجوبة نوعية لا يمكن تعميمها بالضرورة على بلدان العالم العربي. وهكذا نجد مصطفى الأشرف لا يعالج المسألة اللغوية بمعزل عن العلاقة بين الأنا والآخر، أو التراث والحداثة، فالموقف من اللغة يعكس من وجهة نظره الموقف من جدل الحداثة والتراث. يقول الأشرف: "ومما لا شك فيه أن أية ثقافة، وحتى ولو لم تكن من ثقافات العصر الوسيط، إذا كانت تتلمس طريقها بالاتفات إلى الوراء، والابتعاد عن الحداثة والمعاصرة، فإنها لن تقيم أي اعتبار لما يجد من جديد في الخارج، ولا تتخذ الثقافات الأخرى لها قدوة، لأن الاحتياجات الفكرية مختلفة في كلا الطرفين، نظرا إلى أن هذه الثقافة المتنكرة لمقتضيات الحاضر، تتجاهل الحاجة إلى البحث والتطور، والحاجة إلى التخلص من الاعتقادات الباطلة، وإلى التفتح على الحقائق العالمية. إن هذا التجاهل صادر عن موقف سقيم، لأنه يجعل الانسان تارة يتصور اللغة تصورا سياسيا عاطفيا، فينغلق على نفسه ويرفض كل عطاء أجنبي، وتارة أخرى يتصورها منفصلة عما هو عليه من التفسخ والانحلال، وقادرة على البقاء سالمة من كل تشويه، بفضل ما لها من خصائص ومن قيم مقدسة، فكيف يمكن أن نرضى بهذا الموقف بعدما أصبح العالم الذي نعيش فيه يتذوق طعم الحرية، وهو طعم مر ولذيذ في نفس الوقت، يتذوق أيضا فوائد الاقتباس من الغير، وما يستلزمه ذلك من انتهاك لما نعتبره مقدسا"¹⁷. إن من بين ما ينتقده الأشرف في هذا الاستشهاد الطويل الذي يربط فيه، كما سبق القول، بين التفتح على الآخر عامة والتفتح في مجال اللغة، هو العلاقة التي يقيمها دعاة الانغلاق على الذات، وبالتالي الانغلاق على اللغة (العربية)، بين هذه الأخيرة والمقدس، أي القرآن، والإعتقاد بأن ذلك يضمن لها نوعا من المناعة والحصانة الداخليتين، ويجعل من تخلف المسلمين، والناطقين بها عموما، أمرا غير ذي تأثير على فعاليتها من الناحية الحضارية. فتخلف شعب وانحطاطه يؤدي بالضرورة إلى تخلف لغته، بالنسبة لمصطفى الأشرف. لهذا يدعو إلى فك الرباط بين اللغة والمقدس، أي الكف عن الاعتقاد بأن مقولة التخلف لا يمكن تطبيقها على اللغة العربية، بحجة أنها لغة القرآن، وذلك حتى ولو كانت شعوبها متخلفة، يعني حتى ولو كان الانسان الذي يستعملها متخلفا. يقول الأشرف: "من الخطأ أن يصدر المرء في حكمه عن العاطفة القومية الساذجة، فيدعي بأن اللغة أقوى من الانسان، وبأنها معصومة من التخلف الذي يقع فيه الانسان، وبأنها منفصلة عن مصيره، وقادرة على أن تحصل من تلقاء ذاتها على

جميع أسباب التطور العلمي الحديث، رغم أن البلد الذي يحتضنها متخلف¹⁸.

الجدل بين الأشرف وعبد الله شريط:

لقد كانت إذا مسألة اللغة، بسبب ازدواجيتها في دولة ما بعد الإستقلال، سواء في الميدان الفكري والثقافي أو في ميادين الحياة العامة، وذلك نتيجة التجربة الكولونيالية كما سبق وإن أشرنا، إحدى الموضوعات الأساسية التي اهتم بها مصطفى الأشرف والمتقفون الجزائريون عموما. غير أن اصطباغ الموضوع بطابع تنازعي جعل المنتوج الفكري المتعلق بهذه المسألة، إذا ما استئينا قلة قليلة، في مقدمتهم مصطفى الأشرف، يتسم غالبا بالصبغة العاطفية. فقد كانت المشكلة اللغوية في الجزائر ذات حساسية لا تقل حدة عن الحساسيات الدينية التي تعرفها عادة المجتمعات المتعددة الديانات أو الطوائف كالمجتمعات العربية مثلا، وكانت المسألة اللغوية أحد أهم المصادر المنتجة للتوجهات الإيديولوجية والسياسية في الجزائر.

ولعل أهم ما كتب بهذا الشأن هي تلك المساهمات التي قدمها مصطفى الأشرف الذي نشر بهذا الصدد عدة دراسات في المجلتين الفرنسيين «Esprit» و «Temps Modernes». على ان مساهمته التي أثارت الجدل أكثر من غيرها، خاصة في أوساط المعربين، هي تلك المقالات الثلاث التي نشرها في جريدة EL-MOUJAHID أيام 9، 10 و 11 أوت 1977، بصفته وزيرا للتربية و التعليم. ويمكن القول بأن رأي مصطفى الأشرف فيما يخص اللغة الفرنسية يلتقي مع مقولة كاتب ياسين المشهورة القائلة بأن "الفرنسية هي غنيمة حرب". يقول الأشرف بهذا الصدد: "يدعي البعض بأن استعمال اللغة الفرنسية كان مفروضا علينا فرضا. وهذا كلام لا يقول به إلا من كان ساذجا، ينظر نظرة سطحية من غير تحليل ولا تمحيص، لأن هذا معناه أن الاستعمار قام بعمل يستحق التنويه"¹⁹. فبالنسبة لمصطفى الأشرف، لم يتبنى الشعب الجزائري اللغة والثقافة الفرنسيين لأنهما فرضتا عليه، بل من أجل ملء الفراغ الناجم عن كون اللغة العربية قد أصبحت لغة مغلوطة وكفت تاريخيا عن أن تكون أداة إنتاج ثقافي. ذلك "أن الشعب العريق في الثقافة لا يتحمل الفراغ الثقافي. ولكي يشبع هذه الحاجة، فهو لا يرى مانعا من استعارة لغة أخرى بدلا من لغته التي أصبحت محرمة عليه كأداة للتعبير في المدارس، وكأداة للكتابة والتأليف، بل أحيانا كأداة للتخاطب"²⁰. من هنا إذن "تبنى" الشعب

الجزائري للغة الفرنسية وثقافتها، تعويضاً عن ركود لغته و ثقافته الخاصة " بسبب وجودها المستديم في وضعية المغلوب"²¹، من غير أن يكون " لخصائص (هذه) اللغة أي دخل في ذلك"²²، يعني أية مسؤولية عن حالة العجز التي صارت عليها. لهذا يرى مصطفى الأشرف أنه من " المستغرب بعد هذا أن نسمع، بعد حصول البلاد على الاستقلال مباشرة، من يدعي بأنه يمكن بين عشية وضحاها، وبدون أي جهد عقلائي في الإعداد والتكوين، يمكن خلق جيل كامل من الأعوان والمعلمين والأساتذة المتخصصين في مختلف علوم اللسان، وفي مختلف فروع الثقافة، علماً بأن اللسان العربي، والثقافة القومية، ظلا مدة طويلة من الزمان، محرومين من حرية التعبير ومن مساندة التقدم العلمي في أبسط صورته"²³. واتساقاً مع هذه النظرة، المتوافقة، كما سبق القول، مع نظرة كاتب ياسين إلى اللغة الفرنسية كغنيمة حرب، رأى الأشرف ضرورة اتباع الجزائر مرحلياً الإزدواجية اللغوية في مجال التعليم، معتبراً أن المواد العلمية، لا سيما الرياضيات، لا يمكن تدريسها باللغة العربية.

وكان أبرز من رد على هذا التوجه هو عبد الله شريط (1921-2010)، أستاذ الفلسفة آنذاك بجامعة الجزائر، وذلك في سلسلة مقالات نشرت بجريدة " الشعب"، ترجمت بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية من طرف م. ل. بورغدة في كتاب بعنوان *Opinion sur la politique de l'enseignement et de l'arabisation*. على أن شريط لم يختلف مع الأشرف فيما يخص توصيفه لأسباب ضعف اللغة العربية والثقافة العربية عموماً في الجزائر وفي نقده لنظرة كل من المعريين والمفرنسين إلى المسألة اللغوية، ولا في أهمية الثقافة في بناء المجتمع. لقد اختلف عبد الله شريط مع مصطفى الأشرف في النتائج التي توصل إليها عندما دعا إلى الإزدواجية اللغوية كمرحلة انتقالية في التعليم وحصر تدريس العلوم والرياضيات على اللغة الفرنسية. ذلك أن اللغة بالنسبة إلى عبد الله شريط ليست مجرد " شكل" يمكن فصله عن المضمون المتمثل في التعليم، الذي يشكل الأساس. يقول شريط بهذا الشأن: "السيد الأشرف يتناول قضية التعليم والتعريب حسب منطق الشكل والمضمون، أي الصورة والجوهر إذا ما شئنا استعمال لغة أرسطو. فبالنسبة إليه، ليس التعريب غير شكل بينما التعليم هو المضمون، ويمكن إعطاء الأفضلية للمضمون على حساب الشكل، ولو مؤقتاً، أي إلى أن تكون اللغة العربية "موضوع ثورة راديكالية". حينها يمكنها أن تلعب دورها في التعليم والثقافة"²⁴. وإعطاء الأولوية للمضمون على حساب الشكل يعني، عند الأشرف، تدريس العلوم والرياضيات باللغة

الفرنسية، وهذا ما يراه شريط خاطئا لأنه " لا أحد يفصل اليوم اللغة عن مضمونها الروحي، والحضاري والإجتماعي"²⁵. ويختلف كذلك شريط مع الأشرف في اعتبار اللغة ظاهرة محايدة، فاللغة ليست محايدة من وجهة نظره، والدليل على ذلك كون" التنافس هو على أشده اليوم بين اللغات العالمية من أجل السيطرة على العقول والعواطف والثروات"²⁶، مما يعني أن اللغة ليست فقط أداة تحديث وحدث، كما يرى الأشرف بالنسبة للغة الفرنسية، بل أداة هيمنة أيضا. وهو رأي يتقاطع مع رؤية فوكو للخطاب كسلطة.

الهوية والحدث:

و حتى يتضح أكثر رأي مصطفى الأشرف في المسألة اللغوية في الجزائر، وفي مسألة الحدث والأصالة والأنا والآخر، ينبغي ربط موقفه بتصوره للهوية بوصفها أداة من أدوات النضال والجهاد بالأساس. فصاحب كتاب " الجزائر: الأمة والمجتمع" يعتقد بأن القوميات، وبالتالي الهويات، هي " حركات مرحلية تركز عملها على الدفاع عن شخصية متضمنة لقيم هي في حد ذاتها صالحة أو فاسدة، وتقوم بدور الحافز المحرك للشعوب. و لكن لا تكاد الحركة القومية تحرز النصر بعد تحرير الوطن وتمهيد السبيل لقيام الدولة، حتى يكون دورها قد انتهى عمليا"²⁷. وهذه النظرة إلى الهوية كأداة مقاومة لا تتعد من حيث الجوهر عما يراه المفكر التونسي فتحي التريكي حين يؤكد بأن " خطاب الهوية بطبعه حصري وإقصائي، لأنه يعين الآخر بصفته خصما، وينظر إليه بوصفه عدوا أو عدوا مرتقبا عبر رسم الدائرة الجمعية"²⁸. وهو رأي يتقاطع مع تأكيد بيار كلاستر في دراسة له حول الحرب في "المجتمعات البدائية" بأن حرص هذه المجتمعات على وحدتها وهويتها كان يقتضي قيام حروب للحفاظ على وعيها ببناتها"²⁹. كما يذكر القول السابق للأشرف، والمتعلق بالوظيفة التعبوية والمرحلية للعروبة والاسلام، وانتهاء دورهما بعد تحقيق التخلص من الاستعمار، بما دعا إليه محمد أركون حين أكد على ضرورة تجاوز النظرة النضالية والجهادية إلى الاسلام بوصفه أداة تحرر من الاستعمار، من أجل نظرة أخرى تقوم على قراءة علمية لتاريخ المجتمعات الاسلامية، وهي القراءة الخليقة بإدخال هذه المجتمعات عصر الحدث.

ومما سبق، نستنتج من كلام الأشرف أن المرجعيات التي قامت عليها القومية في الجزائر، أي الهوية، و المتمثلة بالأساس في العروبة و الإسلام، و التي كان لها دور تعبوي مناهض للإستعمار، قد انتهت وظيفتها بعدما حققت هدفها

من خلال طرد الاستعمار وحصول البلاد على الإستقلال. ويرى الأشرف بأن استمرارها يشكل " العقبة الأساسية للتقارب العالمي الذي ينبغي أن يظهر في ميادين الثقافة والحياة الاجتماعية والاقتصاد والسلوك المدني، وعلى الأخص في عقليات الأفراد، تلك العقليات التي لها أثر بالغ في تغيير القيم السائدة في المجتمع" ³⁰. هذا "التقارب العالمي" ثقافياً، وبالتالي لغوياً أيضاً، من خلال الفرنسية، هو بالتالي ما يمكن اعتباره، من وجهة نظر الأشرف، السبيل إلى الحداثة، و الذي تمثل الإزدواجية اللغوية في التعليم أحد مداخله. غير أن عبد الله شريط الذي يركز في تفكيره على أشكال التبعية الناجمة عن مرحلة ما بعد الاستقلال، وإن كان يرى بالطبع ضرورة تعلم اللغات الأجنبية، إلا أنه يعتبر في آن واحد بأن " اللغة هي أحد المكونات الأساسية الأكثر أهمية للشخصية. وعدم استعمالها ولو لفترة مؤقتة يعرضها لخطر الاستيلاء" ³¹. وهكذا يمكن القول أن الجدل الذي دار بين الأشرف وشريط، والذي يختزل عموماً النقاش العام والمستمر في الجزائر حول المسألة اللغوية، يتعلق في بعد أساس بالشروط الثقافية للتحويل نحو الحداثة، وبالتالي للخروج من معضلة التخلف بعدما تم التخلص من الاستعمار: هل يكون عبر بوابة اللغة الفرنسية، لغة الحداثة، كما يراها الأشرف وأنصارها، أم عبر اللغة العربية، اللغة الوطنية، التي تمثل إحدى مكونات الهوية الوطنية، إلى جانب الإسلام، كما يرى ذلك غيره من المثقفين "الرسميين" على غرار أحمد طالب الأبراهيمي وعبد المجيد مزيان ومولود قاسم أو "غير الرسميين" مثل عبد الله شريط؟ ³². وبتعبير آخر هل ينبغي التضحية بالهوية في سبيل الحداثة والعصرنة، كما يرى الأشرف والمثقفون الفرنكفونيون على وجه العموم، أم عدم إمكان الفصل بينهما كما يرى شريط وآخرون من المثقفين المعريين. وهي إشكالية مطروحة في الحقيقة في العالم العربي كافة، وإن بصيغة أخرى، فعلى خلاف ما هو الأمر في البلدان العربية الأخرى حيث لم تدخل المسألة اللغوية في جدل الحداثة والتراث، وأنا والآخرون، فإن المسألة اللغوية في الجزائر كانت في صلب الجدل القائم بين المثقفين حول هذه القضية. كانت الفرنسية عموماً في نظر المدافعين عنها وفي نظر مثقفها ترمز إلى الحداثة، بينما العربية ترمز إلى الماضي و إلى الدين والجمود والتخلف. وكان أنصار العربية والتعريب ومثقفوها الذين كان شريط ومولود قاسم وابو القاسم سعد الله من أبرزهم والذين لم يقفوا موقف العداء من اللغات الأجنبية وفي مقدمتها الفرنسية التي كانوا هم أنفسهم يتقنونها، يرون بأنه لا يمكن إنجاز الحداثة بلغة أجنبية أو على حساب الهوية. والحقيقة أن الجدل حول المسألة

اللغوية التي كانت أحد أهم محاور الجدل الجزائري في مرحلة ما بعد الاستعمار، والتي هي من مخلفات الحقبة الكولونيالية، لم يكن مرتبنا فقط بمتطلبات بناء دولة ما بعد الاستعمار وبمعضلة التخلف وبأدوات التحول نحو الحداثة التي كان الجميع تقريبا متفقا بشأنها، لكن ليس فيما يخص السبيل إليها لاسيما من الجانب اللغوي، بل كان مرتبنا أيضا بمسألة الهوية، أي بالجواب عن سؤال: من نحن؟ لقد كان الفكر اللغوي الفرنكفوني دائم السخرية مما يعرف في أدبيات الخطاب الرسمي بـ"الثوابت الوطنية"، أعني العروبة والإسلام، وكانت فرونكفونية هذا التيار تدفع به على صعيد الهوية إلى التركيز على البعد المتوسطي وعلى البعد الأمازيغي الذي كان بالفعل مسكوتا عنه ككون من مكونات الهوية الوطنية منذ الشيخ عبد الحميد بن باديس إلى قيام دولة ما بعد الاستعمار، وعلى الصعيد السياسي إلى المناذة بالعلمانية³³ نتيجة الربط الوثيق في تصور الإيديولوجية الفرنكفونية بين العربية والإسلام (المقدس)، بتعبير الأشرف. ويمكن القول عموما أن موقف المثقفين الفرنكفونيين من اللغة، أعني بذلك العربية، لم يكن يختلف كثيرا عن موقف الحداثيين العرب إزاء الدين الذي يرون فيه، صراحة أو ضمنا، عاملا من عوامل التخلف، وبأنه يمثل أحد العوامل الأساسية التي تربط المجتمعات العربية والإسلامية بالماضي. كانت الإيديولوجية الفرنكفونية ترى مثل ذلك في العربية، لغة الماضي، "لغة الآخرة"³⁴، كما يذكر الأشرف، يعني لغة الدين، في مقابل "لغة الدنيا" التي تمثلها اللغة الفرنسية، مما جعل هذه الإيديولوجية ترى في الفرنسية الحل لمعضلة التخلف في الجزائر، وكذا البوابة الأولى للحداثة.

إذن مرحلة ما بعد الاستقلال، حسب الأشرف، تتطلب تجاوز قيم الهوية من عروبة وإسلام، أو سجن الهوية إن جاز القول، قصد الانفتاح على العالم، على قيم العصر، على الحداثة، أي على القيم الكونية، لغة وثقافة وسلوكا. وبالتالي فإن انحصار فكر الأشرف على مشكلات الجزائر، على غرار بقية المثقفين الجزائريين عامة، أبعد من أن يعني ذلك عنده الانغلاق على الذات، كما يدعو أتباع من يصفهم الأشرف بـ"الأصولية الدينية" المتمثلة من وجهة نظره في "الطرق الصوفية والفكر الخرافي والإيديولوجيات الظلامية"³⁵.

وإذا كان من المجدي التوضيح هنا بأن الإيديولوجية اللغوية الفرنكفونية لم تكن تنم بالضرورة عن ضعف الروح الوطنية، كما كان يدعي بعض غلاة المعريين، فإنه وعلى خلاف ما يراه مصطفى الأشرف وكثيرون ممن يذهبون مذهبه، ليست اللغة مجرد أداة، بل الصحيح، وذلك في ظروف معينة، أن الإنسان

هو أداة اللغة التي ينطق بها، فهي التي تتكلم من خلاله، وتحدد عواطفه وميوله واتجاهاته، فالإنسان بقدر ما يمتلك لغة بقدر ما أن هذه اللغة تمتلكه. على الأرجح أن هذا لا ينطبق، من وجهة نظرنا على مصطفى الأشرف الذي كان متمكنا من اللغتين. ولنفس السبب، يتعدر القول بأن خطابه حول اللغة يندرج ضمن منظور الخطاب كسلطة بمفهوم ميشال فوكو، بل تعبيراً عن قناعة شخصية مرتبطة بتصوراته حول اللغة وحول الحداثة ودور الأولى في الوصول إلى الثانية، بحكم الظروف الخاصة بالجزائر. لكن من الواضح من وجهة نظرنا، أن الخطاب الذي تبلور حول المسألة اللغوية في الجزائر كان أيضاً جزءاً من الصراع حول الهوية من جهة، وحول السلطة بمفهومها الواسع، يعني حول اللغة بوصفها أحد مصادر السلطة في المجتمع، من جهة أخرى، علماً أنه حتى مسألة الهوية لم تكن ولن تكون، سواء في الجزائر أو في غير الجزائر، رهانا غريباً عن الخطاب حول السلطة، كما نرى ذلك جلياً اليوم بوضوح في العديد من البلدان العربية التي تشهد صراع الهويات، يصل أحياناً إلى درجة الحرب الشرسة.

يتجلى هنا مصطفى الأشرف كنموذج للمفكر الجزائري لمرحلة ما بعد الاستعمار، ليس من حيث أن مضمون خطابه حول الحداثة يعكس رؤية عامة مشتركة، إذ يمكن أن نجد مثلاً بينه وبين مولود قاسم نابت بلقاسم أو بينه وبين عبد المجيد مزيان بعض الاختلاف بهذا الشأن، ولكن ذلك أساساً في الأهمية التي تحتلها المسألة اللغوية وما يتفرع عنها من إشكاليات، شأنهم في ذلك شأن المثقفين الجزائريين عامة. وهي ظاهرة يمكن القول أننا لا نجد لها مثيلاً في البلدان العربية الأخرى حيث لم تثر المسألة اللغوية كل هذا الجدل، إن لم نقل الصراع، الذي أثارته عندنا ولا ارتبطت بالنقاش حول الحداثة والتراث والأنا والآخر.

البحث عن ثقافة جديدة:

سبق وأن أشرنا إلى الطابع العملي لفكر مصطفى الأشرف ولجيل المفكرين والمثقفين الذي ظهروا بعد الاستقلال. من بين ما يتوافق مع هذه النزعة، البحث عن تأسيس ثقافة جديدة تتميز بالفعالية، من شأنها أن تدخل الجزائر عصر الحداثة. على أن هذا المسعى لم ينحصر لدى الأشرف عند حدود ما يمكن ربما وصفه بالإصلاح اللغوي، بل حداً به أيضاً، كما سبق وأن أشرنا، إلى نقد الممارسات الدينية سواء الصوفية منها أو ما يسميه "الأصولية الظلامية"، مشيراً من خلال ذلك إلى ما يعرف اليوم بالإسلام السياسي. فلا ريب

أن نقد الدين الذي نقصد به هنا ليس الدين في حد ذاته وإنما التمثلات المختلفة للناس حوله، كان عند الأشرف من متطلبات مرحلة ما بعد الاستقلال وبناء الدولة الحديثة، وفق تصوره. فلا شك أن تغيير ما يسميه "عقليات الأفراد" الذي يتجاوز في الحقيقة حدود التمثلات الدينية، كان بالنسبة له مطلباً أساسياً لبناء الجزائر الحديثة. من هنا الأهمية التي أولاها للثقافة كعامل تغيير أساس في المجتمع، مما حدا به إلى نقد الثقافة القائمة على الصعيد اللغوي والديني والذهني والسلوكي، مما يسمح بالاستنتاج بأن الإنسان بالنسبة إليه هو المحرك الأساس في عملية بناء دولة ما بعد الاستقلال. لهذا تحدث عن ضرورة "بروز مواطن جزائري جديد مسؤول و متطور، و إلى تعميم و تكريس النزعة العقلانية" بدءاً من العمارة التي نسكن فيها انتهاءً إلى تسيير شؤون الدولة. وهي هموم شاركه فيها كل مثقفي تلك الحقبة التي كانت مطبوعة بالنزوع إلى التغيير. ولهذا أيضاً كان نقد التاريخ، وأعني هنا نقد ثقافة المجتمع الجزائري ما قبل قيام الدولة الكولونيالية من بين المواضيع التي حظيت بالاهتمام لديه. فقد ابرز خصائص هذه الثقافة وجوانبها الإيجابية و لكن أيضاً سلبياتها، إذ أن هذه الثقافة لم تستطع في نهاية المطاف الحيلولة دون وقوع البلاد تحت سيطرة الاستعمار، بسبب تخلفها عن ركب التقدم الذي تحقق في العالم الأوروبي. من هنا نقده لهذه الثقافة ونظرته النقدية لتاريخ هذه الثقافة، مختلفاً بذلك عن النهج التاريخي التقريري الذي نجده عند سعد الله. فقد لاحظ الأشرف بهذا الصدد بأن ثقافتنا كانت "لا تقوم لا على البحث ولا على النزعة النقدية التي تميز الثقافة الحديثة"³⁶. وهو بذلك يحاول الإجابة عن السؤال المضمّن التالي: لماذا انتهى الأمر بنا إلى الوقوع تحت الاستعمار؟ وهو تساؤل غير معلن صراحة لديه كما أوضحنا، شاركه فيه وفي الإجابة عنه عدد من الكتاب الجزائريين، في مقدمتهم مالك بن نبي صاحب المقولة المشهورة التي كثيراً ما أسيء فهمها والمتعلقة بمفهوم "القابلية للاستعمار". ولا شك أن هذا السؤال الذي لم يطرح علانية كما سبق القول، والذي لا تكفي الإجابة التاريخية البحتة عنه، لم يكن فقط طبيعياً بالنسبة لمصطفى الأشرف ولكتاب ما بعد الاستقلال، بل خصوصاً ذا أهمية بالغة إن لم نقل حيوية، ليس فقط بالنسبة لمرحلة ما بعد الاستقلال، بل إلى اليوم أيضاً. ذلك أن القابلية على إعادة إنتاج القابلية للإستعمار تظل قائمة بهذا الشكل أو ذاك في ظل تغييب درس التاريخ أو إساءة فهمه أو تجاهله. وهو ما يحدث للأسف بهذه الدرجة أو تلك اليوم.

إذن كان فكر مصطفى الأشرف، المشروط بظروف مرحلة ما بعد الكولونيالية وبالنظام الذي كان جزءاً منه، فكراً تنويرياً و نقدياً. كان مصطفى الأشرف مثقفاً نقدياً، لكن ليس بالمعنى الذي نجده عند إدوارد سعيد أو غيره من المثقفين الذين تطلق عليهم عادة هذه التسمية، ذلك أن وظيفة المثقف النقدي منذ شارل بيني (1873-1914) و جورج سوريل (1847-1922) هو " قول الحقيقة للسلطة". والحال أن الأشرف لم يكن بوسع قول الحقيقة للسلطة لأنه كان ببساطة جزءاً منها، لذا فإن نزعتة النقدية كمثقف كانت تتمثل في " قول الحقيقة للمجتمع" أو في نقد المجتمع. فكما سبق وأن ذكرنا، كان مصطفى الأشرف مثقفاً عضوياً، على غرار كل المثقفين الجزائريين الذين رافقوا حرب التحرير قبل أن يصبحوا بعد ذلك سياسيين رسميين، يجمعون، على غرار طالب الأبراهيمي ورضا مالك ومولود قاسم... بين ممارستين، أو بين سلطتين " السياسية" و" الثقافية" مجسدين على نحو ما وبنسبة ما مفهوم الملك الفيلسوف الذي حلم به أفلاطون. لقد كان مصطفى الأشرف، يؤدي وظيفة إيديولوجية في إطار النظام القائم الذي انخرط فيه، شأنه في ذلك شأن غيره من جيل المثقفين الذين شاركهم نفس التجربة. يجب ألا ننسى بأن مصطفى الأشرف كان أحد محرري ميثاق طرابلس ثم الميثاق الوطني، الوثيقة الأيديولوجية التي كانت بمثابة دستور النظام القائم في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين. لهذا لم يتطرق الأشرف إلى المسألة الديمقراطية ولا إلى مسلمات النظام الذي كان ينتسب إليه ولا إلى طبيعته. كان وزملاؤه يؤدون رسالة ثقافية وسياسية وإيديولوجية ذات صبغة وطنية، لكنها منخرطة في آن واحد في سياق توجه عالمي، هو التوجه الاشتراكي. لقد كان الأشرف مثقفاً اشتراكياً، يسارياً، وبالتالي كانت الحدائث التي دعا إليها منقوصة من المبدأ الديمقراطي ومن مبدأ الحرية ومما صار يعرف اليوم عموماً بحقوق الإنسان، المنسوبة في تلك الأيام إلى الأيديولوجية البرجوازية. كان لا بد، والخال هذا، أن ينعكس مصير هذا التوجه عالمياً على مصير فكر الأشرف وعلى من حذوا حذوه من المثقفين، أعني على القيم والمبادئ التي دعوا و ناضلوا من أجلها. ومثلما كان منضوياً، لكن بخصوصياته، في إطار توجهات وقيم عالمية تتقاسمها نصف الإنسانية في تلك المرحلة، فقد كان الأشرف يشتغل أيضاً في إطار توجهات وخيارات

واستراتيجية دولة ما بعد الكولونيالية التي كان يعبر عن أفكاره، هو وغيره من المثقفين العضويين، في وسائلها الإعلامية والثقافية من جرائد ومجلات ودور نشر، لم تكن متاحة في الحقيقة للخارجين عن إيديولوجية النظام. لقد ارتبط إذن مصير فكر الأشرف وغيره من المفكرين العضويين بمصير النظام الذي كانوا جزءا منه. وبالتالي كان طبيعيا أن تكون أزمة هذا النظام فيما بعد أيضا أزمة هذا الفكر الذي كان محكوما في نهاية المطاف بحدود النظام الذي ارتبط به وبتوجهات العصر التي انحاز لها واقتنع بها، وبالتالي بالمرحلة التاريخية التي كان ينتمي إليها، وبأن يتنازل في نهاية المطاف عن الأسس الإيديولوجية التي قام عليها، ونعني بها أساسا الاشتراكية والأحادية السياسية والقبول بالقيم المنتصرة: الديمقراطية وحقوق الإنسان، وتحويل خطابه النقدي في الأخير إلى نقد تمثلات الدين وتمظهراته السياسية، متحولا إلى خطاب إقصائي واجتثاثي، خصوصا عند الأشرف ورضا مالك، مما جعلهما طرفا في المأساة الوطنية. فمصطفى الأشرف، شأنه شأن المفكرين عبر التاريخ عامة، يفكرون ويتدبرون ويتنقدون، لكن التاريخ هو من يكون له القول الفصل في الأخير.

لكن هل يمكن الحديث مع ذلك عن هزيمة الفكر الذي كان الأشرف رمزا له ومن خلاله عن هزيمة فكر جيل كامل من المثقفين؟ ولئن كان فكر مصطفى الأشرف، على ضوء التقلبات التاريخية والإيديولوجية التي حدثت محليا وعالميا، لا يمكن أن يسلم من النقد، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن الزمن قد تجاوزه جملة وتفصيلا في بلادنا، أو أن الجزائر قد أصبحت اليوم في غنى عن القيم التي كان يدعو إليها الأشرف وغيره من مثقفي تلك الفترة. فكم نحن أحوج اليوم، وربما أكثر مما كان الأمر زمن الدولة الشمولية التي انخرط فيها الأشرف ومثقفو ما بعد الاستقلال، إلى مواطن جزائري "مسؤول و متور" وإلى اعتماد العقلانية سواء في تسيير شؤون الدولة أو في مواقع العيش المشترك سواء في إطار المدينة أو الحي أو الجامعة أو غير ذلك. وكم نحن أحوج أكثر من أي وقت إلى الوعي بأسباب تخلفنا وب عوامل إعادة إنتاج القابلية للاستعمار، وبغير ذلك من القيم التي دعا إليها الأشرف ورفاقه من المثقفين الرسميين المنحدرين من حرب التحرير.

ذلك لأن هذه الظواهر التي تصدى لها الأشرف بالمعالجة هو وزملاؤه يمكن أن توجد سواء في ظل إيديولوجية اشتراكية أو رأسمالية، لأنها ذات صلة بمشكلة التخلف أكثر منه بأي شيء آخر. إنها مشاكل المجتمع المتخلف، والفرد المتخلف والنظام السياسي المتخلف. وبغض النظر عن المنطلقات الإيديولوجية المرتبطة بطبيعة المرحلة التاريخية، فإن خطاب الأشرف وجيل مثقفي ما بعد الاستقلال كان سعيًا وراء معالجة هذه المعضلة المتمثلة في التخلف، و لذلك لا يزال فكر الأشرف غير متجاوز في العديد من وجوهه إلى اليوم، لأن الجزائر لا تزال تعيش مشاكل التخلف بكل أبعادها بل وبصورة أعمق من ذي قبل.

المصادر والمراجع

- 1 - لا نقصد هنا إمكان تعميم تجربة مصطفى الأشرف كمفكر على كل مثقفي ومفكري الجزائر ما بعد الاستقلال، فمن الواضح أن مساره في هذا المجال يختلف شكلا ومضمونا عن مسار مالك بن نبي أو عن مسار محمد أركون أو عبد الله شريط. ولكن تجربته تجسد جيل المثقفين الذين انبثقوا من رحم حرب التحرير وواصلوها في كنف السلطة التي قامت بعد الإستقلال.
- 2- ت. ب. بوتومور، النخبة والمجتمع، تر. جورج حجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص 71.
- 3 - المصدر نفسه.
- 4 - كارلو سالنياري و ماريو سينيلا، فكر غرامشي، مختارات، ج2، تعريب: تحسين الشيخ علي، دار الفارابي، بيروت، 1978، ص 157.
- 5- ت. ب. بوتومور، المرجع السابق، ص 71.
- 6- في تعريبه لكتاب " فكر غرامشي. مختارات" التي قام بجمعها سالنياري وسينيلا (مرجع سابق)، يستعمل تحسين الشيخ علي مفهوم " المفكرين" بدل " المثقفين" بشأن تصورات المفكر الايطالي حول هذه الفئة الاجتماعية.
- 7- كارلو سالنياري وماريو سينيلا، المرجع السابق، ص 175.
- 8- الفيلسوف الملك هو الحاكم المثالي لمدينة كاليبوليس المثالية، كما تخيلها أفلاطون في " الجمهورية"، الكتاب الخامس. بالنسبة لأفلاطون، الفيلسوف لا

يرغب في السلطة. وعدم حبه للسلطة يسمح له، من وجهة نظره، بحسن استعمالها. ويقصد بندا من وراء استخدامه لمفهوم الفيلسوف الملك الإشارة إلى أن المثقف يتميز بالزهد في السلطة وفي الانتماءات السياسية والدينية والعرقية والوطنية، وبأن ما يسعى وراء هو الحقيقة والعدالة المطلقتين المتعاليتين عن كل انتماء ضيق.

9- Edward W. Said. Des intellectuels et du pouvoir, Marinor, 2001, Alger, p.18.

10 - Ibid,p. 19.

11- ت.ب. بتمور، مرجع سابق، ص 71

12- كارلو سالنياري وماريو سنيلا، مرجع سابق، 162.

13- Christian Godin, Dictionnaire de philosophie, Fayard/ éditions du temps, 2004,p. 959.

14- ينبغي التوضيح مع ذلك بأن معظم ما جاء في أول كتاب أصدره مصطفى الأشرف يتضمن مقالات منشورة إبان حرب التحرير.

15- مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، تر: حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 405.

16 - المصدر نفسه، ص 406.

17- المصدر نفسه، ص 441-442.

18 - المصدر نفسه، ص 417.

19 - المصدر نفسه، ص 415.

20- المصدر نفسه، 416.

21- المصدر نفسه، ص 417. 21

22 - المصدر نفسه.

23 - المصدر نفسه، 418.

24 - Abdelleh Cheriet, opinion sur la politique de l'enseignement et de l'arabisation, SNED, Alger,1983, p. 42.

25 - Abdellah Cheriet, ibid, pp.39-40.

26 - Ibid, pp.42-43.

27 - مصطفى الأشرف، الجزائر: الأمة و المجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 442.

28 - فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، تر: نور الدين الساقبي وزهير المديني، الدار المتوسطة للنشر، تونس - لبنان، 2010، ص 25. 28

29 - " تحتاج كل جماعة لكي تعقل نفسها كجماعة أي ككل شامل وواحد إلى الصورة المضادة للغير أو العدو، بحيث يكون إمكان العنف محفورا سلفا في الكينونة الاجتماعية البدائية." بيار كلاستر، أثريات العنف أو الحرب في المجتمعات البدائية، كتاب مشترك بعنوان أصل العنف والدولة ، مارسيل غوشيه وبيار كلاستر، تعريب وتقديم على حرب، دار الحداثة، 1985، ص 106.

30 - نفس المرجع، ص 442-443.

31 - Abdellah Cheriet, oop-cit,p. 45.32

32- لقد أضيف البعد الأمازيغي في الجزائر، إلى العروبة و الإسلام، ولكن ذلك بعد صراع مرير و طويل. 32

33 - هذا النزعة اللائكية في الإيديولوجية الفرنكفونية تجلت بعد الانتقال إلى مرحلة " التعددية الحزبية".

34 - مصطفى الأشرف، الجزائر: الجزائر: الأمة و المجتمع، مرجع سابق، ص 429.

35 - Mostapha Lacheraf, « Spécificités culturelles et industrialisation dans le monde arabe », Revue tunisienne de sciences sociales, 1975, N° 36-39.

36 - mostefa Lacheraf, l'avenir de la culture algérienne, in Culture algérienne dans les textes, Choix et Présentation par Jean Desjeux, O.P.U-PUBLISUD, p.21