MÂAREF

معارف

Revue académique

مجلة علمية محكمة

Faculté des Lettres et langues

تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة
(UAMOB)

Numéro: 16 — **العدد :السادس عشر**

Decembre 2014 — **شهر : ديسمبر 2014**

8ème Année — **السنةالثامنة**

PRÉSIDENT D' HONNEUR — **الرئيس الشرفي:**
Pr. Kamel BADDARI — أ. د . كمال بداري

***DIRECTEUR de Publication*:** — **المدير مسؤول النشر :**
Pr. Mohamed DJELLAOUI — أ. د . محمد جلاوي

***Rédacteur en chef* :** — **رئيس التحرير :**
Dr.Kahina DAHMOUNE — د. كاهنة دحمون

***Membres du comité de Rédaction*:** — **أعضاء هيئة التحرير :**
Dr.Mustapha OULD YOUCEF — د. مصطفى ولد يوسف
Dr.Réda SEBIH — د. رضا سبيح
Boualem LAOUFI — أ. بوعلام العوفي
Salim LOUNISSI — أ. سليم لونيسي
Hocine BOUCHNEB — أ.حسين بوشنب

***Depot Légal*: 1369 - 2006** — **الإيداع القانوني:**

***ISSN*: 1112 - 7007** — **ر. د. م. د :**

: 026935230 — **935230026☎:**

www.univ-bouira.dz — **موقع الجامعة على الانترنيت :**

m3arefll@gmail.com — **البريد الإلكتروني لهيئة التحرير :**

www.facebook.com/revue.maaref — **صفحة المجلة على الفايسبوك :**

جامعة أكلي محند أولحاج البويرة ـ الجزائر
Université Akli Mohand Oulhadj (UAMOB)
BOUIRA ـ ALGERIE

ـ معايير النشر في المجلة :

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

1ـ أن يكون البحث مبتكرا أو أصيلا، ويشكل إضافة نوعية في اختصاصه .

2ـ أن تتوفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .

3ـ ألا يكون قد سبق نشره .

4 ـ أن يلتزم بالقيم الإنسانية وبمعايير البحث العلمي وبخاصة ما يلي :

أ ـ الابتعاد عن التجريح والإسفاف في القول ، والتعريض بالآخرين .

ب ـ مراعاة البنية المنهجية .

جـ ـ ترقيم الهوامش والإحالات تكون إما أسفل النص في نفس الصفحة، أو في آخر المقال، مستقلة عن قائمة المصادر والمراجع .

د ـ إعداد قائمة بمصادر البحث ومراجعه .

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

6ـ أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المترجم عنه .

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

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

9ـعدد كلمات البحوث النظرية بين 3000 و5000 كلمة حسب المقاييس الدولية، أي (بين10ـ20 صفحة بمعدل300 كلمة /صفحة) فيرجى التقيد بذلك .

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

مع ملاحظة أن البحوث والمقالات :

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

-وهي تعبر عن آراء كتّابها وحدهم، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها، ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .

الهيئة الاستشارية الوطنية والدولية:

أ.د. أمينة بلعلى	(تيزي وزو)	أ.د. عباس بن يحي	(المسيلة)
أ.د. كمال نايت زاراد	(فرنسا)	د. قاري كمال الدين	(البويرة)
أ.د. الطيب بودربالة	(باتنة)	أ.د. أحمد رشراش	(ليبيا)
أ.د. عبد الحميد بورايو	(تيبازة)	د. محمد كريم الكراز	(العراق)
أ.د. عبد الحميد هيمة	(ورقلة)	أ.د. أحمد بوحسن	(المغرب)
أ.د. عبد الغني بارة	(سطيف)	د. أمزيان أعمر	(فرنسا)
أ.د. فاتح علاق	(الجزائر)	أ.د. عبد القادر فيدوح	(البحرين)
أ.د. محمد الزهار	(المسيلة)	أ.د. عبد الروؤف زهدي	(الأردن)
د. محند أكلي صالح	(تيزي وزو)	أ.د. عماد محنان	(تونس)
د. موسى إمارازان	(تيزي وزو)	د . يوسف ناوري	(المغرب)
أ.د. يوسف وغليسي	(قسنطينة)	د . زهير مكسم	(بجاية)

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية:

أ. د. أحمد حيدوش	أ.ت.ع	(البويرة)	د.عبد المالك ضيف	أ.م.أ	(المسيلة)
أ. د. نواري سعودي	أ.ت.ع	(سطيف)	د. مليكة دحامنية	أ.م.أ	(البويرة)
د. جمال مجناح	أ.م.أ	(المسيلة)	د. بوعلام طهراوي	أ.م.ب	(البويرة)
د. حفصة نعماني	أ.م.أ	(تيزي وزو)	د. حفيظة أيت مختار	أ.م.ب	(البويرة)
د. خالد عيقون	أ.م.أ	(البويرة)	د. صبيرة قاسي	أ.م.ب	(البويرة)
د. رابح ملوك	أ.م.أ	(البويرة)	د. ميلود شنوفي	أ.م.ب	(البليدة)
د. سالم سعدون	أ.م.أ	(البويرة)	د. نعيمة بن علية	أ.م.ب	(البويرة)
د. عبد الرحمن عيساوي	أ.م.أ	(البويرة)	د. فيروز رشام	أ.م.أ	(البويرة)
د. محمد بن صالح	أ.م.أ	(المسيلة)			

فهرس الموضوعات

- كلمة التحرير 07
ـ مفهوم الزمان ودلالته في الأدب الشعبي الجزائري-الألغاز الشعبية أنموذجا-
زين العابدين بن زياني.....09
- الأمثال الشعبية الجزائرية -أثر التكرار في الحفظ والانتشار-
حليتيم لخضر.....31
-الثقافة الشعبية بين حضارة المشافهة وحضارة الكتابة
الطيب بودربالة.....57
- تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجّهة نحو الآخر
مقاربة تحليلية نقدية لرواية " مخالب المتعة " للروائية فاتحة مرشيد
هواشرية بختة.....83
- البنية التقابلية في" فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي
- ثنائيّة " الزوج والعشيق " أنموذجا-
عيسى طيبي.....107
- الحكاية الخمرية النواسية: العناصر الفنية والمثاقفة
-قراءة ثقافية في قصيدة "وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُررٍ" أنموذجا-
بغورة محمد الصديق.....121
- التجربة الرومانسية من خلال الطبيعة عند محمد الشبوكي(1916-2005)
عز الدين ذويب.....137
- تداخل الأنواع الأدبية في شعر القصيدة الرّسالة أنموذجا)
فضيلة مادي.....155
- تجليات التجريد في الإبداع الأدبي(المسرح الذهني أنموذجا)
سعيدة شاوش.....173
-حدود الترجمة و التأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد.
سالم سعدون.....189
- خصائص الكتابة المسرحية عند رضا حوحو
علوات كمال.....203

- خصوبة المتعالي وموت السرد المقاوم في رواية قبور في الماء للروائي محمد مصطفى ولد يوسف.....219

- سوسيولوجيا الأدب : (النشأة و التطـــــوّر)
سعيدة تومي.....229

- الحجاج في مقالات الشّيخ عبد الرّحمان شيبان «حقائق وأباطيل» أنموذجا
فرحات بلولي.....245

- أفعال الكلام... من الجملة الإنشائية إلى النص الأدبي.
يحي سعدوني.....261

- التدريس وفق بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات بين وجاهة التصور و عوائق التطبيق منظومة التعليم الجزائري -أنموذجا-
سيواني عبد المالك.....279

-Rôle des connaissances scientifiques dans la production de texte explicatif en L2 en contexte plurilingue. Effet du travail collaboratif
Fatima Zohra SAKRANE……**05**

-Méthodes et problématique de la classification des langues : cas des langues chamito-sémitiques
Mohand MAHRAZI…… ……**17**

-Le syntagme verbal en kabyle
Moussa IMARAZENE……**35**

-Etude lexicométrique des œuvres romanesques de Rachid MIMOUNI
Jugurta MILOUDI ……**47**

-Dénomination des lieux dans l'espace urbain à Alger : usage, significations et enjeux
Aissa BOUSSIGA……..**65**

-LA NUIT SACRÉE DE TAHAR BEN JELLOUN : UN CONTE ÉCRIT OU UN RECIT CONTÉ?
Hafida AIT MOKHTAR ……**81**

- Les vestiges du conte dans la genèse de l'écriture du théâtre
Yasmina FOURALI…… **89**

كلمـــــة التحرير

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

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

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

وبليه المسح النقدي، الذي غطى النص الروائي بتوظيف آليات تؤسس لقراءة تحليلية لجملة من النماذج السردية، وكذا النص الشعري من خلال ما يتميز به من تمظهرات جمالية ودلالية. كما احتضن مقاربات للأدب النسوي كظاهرة إبداعية لافته للانتباه في حركية النقد، فجاء بذلك محور الرواية والشعر متكاملا بالمعالجة النقدية لمبادئ تركيبهما – السردي والشعري- وكيفية اشتغال أبنيتهما الخطابية، انطلاقا من خلفية نظرية ومنهجية فتحت أفق التحليل الموضوعي والجاد.

كما شكل الانتاج اللغوي موضوعا رحبا في هذا العدد، إذ احتوته مقالات في الحجاج وأفعال الكلام، في دراسات إجرائية دقيقة، تجاوزت التقليدي إلى الحداثي، ضمن مسارات وتصورات معاصرة لها من الحمولة المعرفية ما يضبط مفاهيمها. وهو ما تقاسمته المقالات المكتوبة باللغة الفرنسية التي كان لها نصيب من الدراسة في هذا العدد سواء في الميدان الأدبي العام أو في الميدان اللساني الأمازيغي الخاص، وهذا في دراسات منهجية تطبيقية قامت على الوصف والتحليل، ترمي في مجملها إلى تحقيق ذلك التراكم البحثي الذي يؤهلها لتشكل رافدا علميا معرفيا تصنع الحدث الأكاديمي مستقبلا.

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

في الأخير، شكرنا موجه لكل من ساهم في إثراء هذا العدد، ولكل من مدّ لنا يد العون والمساعدة في إتمامه، خاصة أ.د محمد جلاوي، عميد كلية الآداب واللغات، ومدير نشر المجلة. كما نتوجه بالشكر إلى رئيس جامعة العقيد آكلي محند أولحاج أ.د كمال بداري على كل تشجيعاته للمضي قدما بالبحث العلمي نحو الأفضل، دون أن ننسى الهيئات المشرفة على المجلة، من استشارية وعلمية وتحريرية، لما تبذله من جهود من قراءة وتنقيح لبحوث العدد وإخراجه أحسن إخراج للقراء الأفاضل .

هيئة التحرير

مفهوم الزمان ودلالته في الأدب الشعبي الجزائري
-الألغاز الشعبية أنموذجا-

زين العابدين بن زياني(*)

ملخص:

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

إشكالية البحث:

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

Abstract

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

Statement of the Problem

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

مقدمة:

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

* استاذ مساعد أ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

والرجل والمرأة...، فإن النظام الكوني لا يتمثل إلاّ من خلال العلاقة الثنائية بين هذه الثنائيات المتعارضة»[1]

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

وقبل أن نلج في قراءة البعض منها كعينة تحمل دلالات وإشاراتٍ زمانية، لا بأس أن نقدم تعريفاً لغوّيا واصطلاحيا موجزاً للزمان.

أولا: مفهوم الزمان:

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

كما أورد "ابن منظور" مختلف الألفاظ التي تدّل على معنى (الزمان) مثل: الوقت، العصر، الدهر، الشهر الفصل، السنة، المدّة، الحياة، الساعة، العوام...، ومن الواضح أن "ابن منظور" أعطى مفهوما لغويا شاملا جامعا للزمان، فلم يميّز بين الألفاظ التي تدّل على الزمان المطلق أو المحدّد، وهذا ما يؤكده "محمد عبد الرحمن الريحاني في قوله: «أنّ الألفاظ الموضوعة للوقت كثيرة في اللغة منها ما يترافق أو يعم

1- نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص30.
2- عبد اللطيف الصديقي "الزمان أبعاده وبنيته"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص10.
3- ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، ط3/م13، 1994م، ص 199.(مادة: زمن).

مثل: الزمن والزمان والدهر والعصر على خلاف بين العام والخاص، ومنها ما يقع مطابقا للوقت محددا ومألوفا أو معهودا مثل: الحول والسنة والعام، واليوم والليل والنهار، والبرهة والمدة والملاوة والساعة والدقيقة والظهر والعصر،...»[1]. وعليه يكون مفهوم الزمان لغةً مرادفا لكلّ الألفاظ سابقة الذكر، التّي تدّل على الزمان المطلق والمحدد في الوقت ذاته.

ب-اصطلاحا: يمثل المفهوم الاصطلاحي للزمان، التصورات والمفاهيم المختلفة لشتى الحضارات، بدءا بالفكر الفلسفي اليوناني، مرورا بالفكر الإسلامي، ثم الفكر الفلسفي الأوروبي الحديث، وبعض النظريات والاتجاهات التي تحدثت عن إشكالية الزمان، لذا سنقتصر على بعض المفاهيم التي ستخدم بحثنا.

1-مفهوم الزمان في الفكر الفلسفي اليوناني:

إنّ أوّل فكرة ظهرت حول مفهوم الزمان في الفكر الفلسفي اليوناني هي: «مبدأ الحركة والتغير والتطوّر لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال:"هيرقليطيس" و"برمنيدس" وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزمان»[2]. هذه الفكرة نجدها نتداول عند الفلاسفة اللاحقين أمثال: "أفلاطون" و"أرسطو" وهما من أعظم فلاسفة اليونان، اللذان لم يخرجا عن ربط الزمان بالحركة، غير أنّهما فلسفا الزمان أكثر عمقا من الفلاسفة الطبيعيين الأوائل. ونلاحظ أن "أفلاطون" بنزعته المثالية: «انتقل من نظرة الزمان الطبيعية الميتافيزيقية إلى النظرة الميتافيزيقية الصرفة، التي تربط الزمان بالإنسان وبالمكان وبالأزل»[3]. وبهذه النظرة ابتعد "أفلاطون" عن تلميذه "أرسطو" في تعريف الزمان بعد أن ربط هذا الأخير فكرة الزمان بالحركة وعددها بين المتقدم والمتأخر، وجعل للذات العاقلة دورا في إدراك الزمان: «فلا وجود للزمان، إلاّ إذا وجدت النفس، لأن المعدود لا يوجد حالة كونّه معدودا، إلاّ إذا وجد العاد، فبدون النفس إذن لا يوجد الزمان»[4]. نلاحظ أنّ مبدأ الحركة والتغير، يشكل دعامة أساسية في تفسير إشكالية الزمن والوجود عند الفلاسفة اليونانين.

1- محمد عبد الرحمن الريحاني، "اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 19.
2- أحمد طالب، "بناء الشخصية والزمان والمكان في القصة الجزائرية القصيرة"، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة تلمسان، الجزائر، 1999م، ص 158.
3- عبد الرزاق قسوم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص23.
4- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة"، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984م، ص 556.

2-مفهوم الزمان في الفكر الإسلامي:

تأثر الفلاسفة المسلمون بالفكر اليوناني، وجعلوا منه منهجا فكريا يقوم على المنطق والحجج والبراهين العقلية، متماشيا مع العقيدة الدينية الصحيحة، وانطلاقا من هذا المفهوم «جمع المفكرون في العصور الاسلامية اللاحقة البعدين السابقين: الرؤيا الميتافيزيقية، والخبرة اليومية ثم أضافوا إليها دعامة ثالثة مستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية»[1]. ونتج عن تزاوج المنطق اليوناني والفكر العربي الإسلامي، مذاهب وآراء مختلفة في شتى العلوم، وتبلورت للفلاسفة المسلمين اهتمامات خاصة بقضية الزمان، ومن بينهم "الكندي" الذي عالج هذه القضية متأثرا في ذلك بالمنهج الميتافيزيقي الأفلاطوني، وتناوله في رسائله الفلسفية المتعددة، إذ يقول في احداها معرفا الزمان أنّه: «مدّة تعدها الحركة، وأنّه إن لم تكن حركة لم يكن الزمان»[2]، يلاحظ على "الكندي" اهتمامه بالزمان الخارجي الميتافيزيقي واهماله الزمان الداخلي الذاتي المتعلق بأحوال النفس الإنسانية ودورها في إدراك الزمان.

أمّا "ابن سينا" فقد ركز على دور النفس في معرفة الزمان متأثرا في ذلك بالمنطق الأرسطي حيث يرى: «أنّ من شرط الزمان أن يكون هناك حركة وتغير بدليل التقدم والتأخر في الزمان»[3]. وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهوم "الفارابي" و"أرسطو" الذي يرى: «بأنّ كل متحرك يتحرك بفاعل يخرجه من السكون إلى الحركة، أو من القوّة إلى الفعل»[4]. وهذا دليل على دور الإنسان في تفعيل الحركة والتغير، وبالتالي دور النفس في إدراك المتقدم والمتأخر من الأفعال والحركات التّي تدّل على معنى الزمان.

أمّا "الغزالي" الذي عرف بالمنهج الصوفي، لم يخف تأثره بالفكر الفلسفي في مواضيع عدّة منها موضوع الزمان، الذي قيّده بالمكان في قوله : «إنّ ما تضيفه عقولنا من معنى الزمان والمكان إلى ما وراء حدود العالم على هذا الوجه ليس في

1- محمد بشير بويحرة، "الزمن في الرواية الجزائرية"، مخطوط رسالة دكتوراه دولة، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991م، ص 12.
2- حسام الدين الآلوسي، "فلسفة الكندي" وآراء القدامى والمحدثين، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985م، ص 206.
3- محمد عاطف العراقي، "الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا"، دار المعارف، مصر، 1971م، ص 246.
4-نقلا عن : أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب"، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص 15.

الحقيقة غير وليد أوهامنا وخيالنا، فالبعد الزماني تابع للحركة»[1]، نلاحظ أنّ "الغزالي" ربط إدراك الزمان والمكان في حدود القدرات العقلية التي تدرك الواقع وحده عن طريق الحركة، وما يتجاوزه إلى العالم الآخر الميتافيزيقي هو وليد الخيال، لقد فسّر "الغزالي" الزمان والمكان وترابط كنههما المندرج ضمن سلسلة النشوء والتكوّن، وإن كان رافضا للمنطق اليوناني بوصفه يشكل خطرا على العقائد الإيمانية، لأنّه مرتبط ارتباطا وثيقا بخصائص أهل اليونان واتجاهاتهم ولغتهم وفكرهم ومنازعهم وتطلعاتهم[2].

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

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

3-مفهوم الزمان في الفكر الأوروبي الحديث:

اختلف المفكرون الأوروبيون حول إشكالية الزّمان، وانقسموا إزاء ذلك شيعا، إذ أصبح موضوع نظريات "كانط" و"دوركايم" و"برجسون" و"هيدجر".

إنّ نظرة "كانط" إلى الزمان تقوم على أساس نظرتين مختلفتين، أحدهما نظرة ميتافيزيقية تتفق مع نظرة "أرسطو" و"الكندي" وثانيهما نظرة فيزيقية مرتبطة

1- عبد الحميد حطاب، "الغزالي بين الدين والفلسفة"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 525.
2- أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب"، ص 16.
3- عبد الرزاق قسوم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، ص 224.
4- أحمد طالب، "مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب"، ص 18.

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

أما "برجسون" فأعطى للزمان مفهوما أكثر عمقا وتعقيدًا، يتصل بأغوار الحياة النفسية «وقد يطلق على هذا الزمان، الذي هو مجال الشعور، والذّي يتميز بالاتّصال والتداخل المستمرين، اسم الديمومة الذّي يرى أنّنا نقيسها وأنّنا نقسمها إلى أجزاء متعاقبة، نتعاقب معها حالاتنا الشعورية متمايزة بعضها عن بعض»[2]، إذن الديمومة عند "برجسون" هي المفسر الوحيد لظاهرة الزمانية، التي تجري في أعماق الحياة النفسية وهي: «المحور الجوهري الذي تدور حوله كل الفلسفة البرجسونية، فالمطلق عنده ليس هو الفكر بل هو الديمومة أو الزمان الحقيقي، وأوّل ما يكشف عنه الحدس البرجسوني هو "الأنا" أو "الذات" التي تحيا في الزمان»[3].

غير أنّ "دوركايم" صاحب النزعة الاجتماعية، له رأي مخالف لـ "برجسون" حيث اعتبر الظاهرة الاجتماعية هي المفسّر الوحيد لمسألة الزمان «فقد اهتم بالزمان الجمعي ورفض الزمان الفردي، الذي ابتغاه "هيوم"، وذهب "دوركايم" إلى أنّ الزمان باعتباره تنظيما لأحداث وتصنيفا للوقائع لا بدّ أن يكون مشتقا من طبيعة الحياة الاجتماعية»[4]، ومادام الزمان مرتبطا بالأحداث والوقائع الاجتماعية التي تعيشها الجماعة وتمارسه وفقا لمعتقداتها وعاداتها وتقاليدها، فهو يختلف من مجتمع إلى آخر.

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

1- نقلا عن محمد بشير بويجرة، "بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري"، ج1 (1970-1986)، -المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص-دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2001-2002، ص 17.
2- مصطفى غالب "برجسون" دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1982م، ص 95.
3- إبراهيم زكريا، "برجسون"، دار المعارف بمصر، ط2، 1986م، ص 57.
4- محمد إسماعيل قباري، "إميل دوركايم"، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1976م، ص 121.

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

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

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

ثانيا: تعريف اللغز: قبل أن نعرّف ما هو اللغز أو ما هي الألغاز، ينبغي أن نحدّد المعنى اللغوي لهذه الكلمة.

أ-لغة: وردت كلمة (لَغَزَ) في كثير من المعاجم والقواميس العربية على معنى واحد وهو: الكلام المعمّى أو الخفي أو الغامض أو المضمر... جاء في (لسان العرب) كلمة لَغَزَ في قوله: «الْلُّغز الكلام وأَلْغَز فيه عمّى مراده، وأضمره على خلاف ما أظهره. واللُّغْز واللُّغَز واللَّغْز: ما أَلْغَز من كلام فشبه معناه واللُّغز: الكلام الملبّس، وقد أَلْغَز في كلامه إِلْغازًا إذا وَرَى فيه ليخفى»[3]. والألغاز «حفرة يحفرها اليربوع في جحره تحت الأرض، وقيل: هو جحر الضبّ والفأر واليربوع بين القاصعاء والنافقاء، سمّي بذلك لأنّ هذه الدواب تحفر مستقيما إلى أسفل ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضا تعترضها تعمّيه ليخفي مكانه بذلك الألغاز والجمع ألغاز وهو الأصل في اللغز»[4].

1- عبد الرزاق قسوم، "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد"، ص 203.
2- المرجع نفسه ص 219.
3- ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، م15، ط3، 1994م، ص 405. (مادّة:لغز).
4- المصدرالسابق، ص 405، (مادة: لغز)

كما لم تختلف المعاجم العربية الأخرى، عن المعنى الذي قدمه ابن منظور في مادة (لغز)، وقد ورد المعنى ذاته في (صحاح اللغة والعلوم) قوله:" ألغز في كلامه إذا عمّى مراده"[1]. وفي (القاموس المحيط) الألغاز: " طرق تلتوي وتشكل على سالكها والأصل فيها أن اليربوع يحفر بين النافقاء والقاصعاء مستقيما إلى أسفل ثم يعدل عن يمينه وشماله عروضا يعتريها فيختفي مكانه[2].

لقد اجمعت المعاجم العربية سابقة الذكر، على أن اللغز طرق ملتوية وهو كلام يتميز بالغموض، وميل بالشيء عن وجهه الحقيقي وإضماره على خلاف ما يظهروهو الكلام الملبس.

ب-إصطلاحا: تعددت تعريفات اللغز الشعبي عند الباحثين، غير أنها تلتقي في مفهوم عام، وهو أنه خطاب أدبي شعبي يمتاز بالغموض واللبس، يطرح لسؤال بين الأصحاب لامتحان ذكائهموفطنتهم.

تعرفه الد. نبيلة إبراهيم أنه " شكل أدبي شعبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه يساويهما في الانتشار، ولم يكن اللغز في الأصل مجرد كلمات محيرة، تطرح لسؤال عن معناها بين ثلل الأصحاب في الأمسيات الجميلة، وهذا ما يدفعنا لأن نبحثه بوصفه عملا أدبيا شعبيا شأنه شأن الأنواع الأدبية"[3]،نفهم من هذا التعريف أن اللغز جنس أدبي شعبي قديم وعريق عراقة الأشكال التعبيرية الشعبية الأخرى: كالأسطورة والخرافة كما أنه ليس مجرد نشاط فكري بين الأصحاب فحسب بل تدعو الدكتورة.نبيلة إبراهيم إلى دراسته كبقية الأنواع الأدبية الأخرى.

أما طلال حرب فيرى أن اللغز هو: " لغة العارفين والحكماء يختارون من الشيء صفاته الأبعد أو التي تثير شيئا من الاتباس لتكوين لغزهم ثم يطرحونه على الآخرين بهدف امتحانهم"[4] إذا اللغز ابداع أدبي ليس في متناول الجميع، بل خاص بفئة معينة هم العارفين والحكماء، فهو نتاج ذكاء الفرد في اختيار عناصر السؤال البعيدة، وبفضل إحكام العقل والذكاء يهتدي المجيب إلى الجواب، وهذا ما

1- عبد الله العلايلي،"الصحاح في اللغة والعلوم " إعداد وتصنيف نديم وأسامة مرغشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، م2 1974م، ص447.
2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، "قاموس المحيط"، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان ج1 ,1997م، ص721.
3- نبيلة إبراهيم، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص191.
4- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة، والأدب الشعبي-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م، ص154.

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

والألغاز الشعبية لها العديد من المسميات التي تعرف بها، وتختلف حسب المناطق والبيئات العربية، ولكن كلمة (اللغز) هي المشهورة والمتداولة، وما هو شائع في الجزائر بجانب هذه التسمية نجد (الأحجية) وجمعها (الأحاجي) التي تعني في المعاجم العربية بوجه عام مخالفة اللفظ للمعنى وكما هو واضح لها علاقة بالحجا الذي يعني العقل والذكاء والفطنة. ووردت الأحجية في (صحاح اللغة والعلوم) أنها:" أحجية يتحاجون بها، وحاجيته فحجوته إذا داعيته فغلبته والاسم الحجيا والأحجية وتقولأيضا أنا حجياك في هذا الأمر أي من يحاجيك، والحجا: العقل"[2]. وعرّف الجوهري الأحجية بقوله أنها:" لعبة وأغلوطة يتعاطاها الناس بينهم ويقال أيضا الأحجوة بالواو والياء أشهر، والفعل منها حاجيته"[3].

ونخلاصة عامة حول مفهوم اللغز الشعبي يقول الد. سعيدي محمد أن " اللغز خطاب لغوي يمتاز بالغموض والالتباس والإشكال والالتواء في البنية اللغوية الشكلية، وأي شيء نعت باللغز فهو غامض، وغير بائنة دلالته، ولغز المرء في حديثه أي كساه بمسحة من الغموض واللبس ولم يبينه، ولم يفصح عن مقصوده، وبالتالي يصعب تفكيكه وفهمه من الوهلة الأولى، أو ليس فهمه في متناول كل الناس يتطلب مستوى من المعرفة والتفكير والبداهة والذكاء...[4].

إنّ الألغاز الشعبية التي تزخر بها الثقافة الشعبية الجزائرية، وتتداول على ألسنة الشيوخ والعجائز جيلا بعد جيل، ويتسل بها الناس صغارا وكبارا، ليست ترفا ثقافيا وفكريا وتسلية عابرة، بل إننا نجد في اللغز دلالات عميقة تجسد المستوى الفكري والأدبي للإنسان الشعبي في رؤيته للكون والطبيعة والإنسان والحيوان والنبات، وكل ما يتعلق بالحياة اليومية، ويستطيع الباحث أن يستنبط من كل محور

1- عبد الله علي الطابور، الألغاز الشعبية في الإمارات، مركز الدراسات والوثائق رأس الخيمة الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2009، ص23.
2- عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، م1/ط1، ص239.
3- نقلا عن عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص239.
4- محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، 1998، ص 98.

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

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

- بَانْ الحَالْ وأمْشَى عْلَى ربْعَة، وعَنْد الزْوَال أمْشِي عْلى زُوجْ، وعِنْد الغْرُوبْ أمْشَى على ثلاثة[1]

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

1- ورد هذا اللغز في أسطورة أوذيب " وكانت المدينة قد ابتليت بوحش فضيع ظل يطرح على أهلها لغزا محيرا وهو: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربعة أرجل و في الظهيرة على رجلين، وفي المساء على ثلاثة أرجل" ينظر: نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص195.
2- عبد اللطيف ماحى، " رمزية العدد في الفكر الشعبي بين المقدس والدنيوي" مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان ، 2003، ص 24

إن الزمان الإنساني في هذا الخطاب، يجسد مفهوم الزمان الفلسفي اليوناني والإسلامي عند المفكرين الذين سبقت الإشارة إليهم والمتمثل في مبدأ الحركة والتغير فلولا حركة الإنسان وهو يمشي على أربعة ثم إثنين ثم على ثلاثة، لما أدركنا المراحل الزمانية التي يمر بها الإنسان في حياته، وبالتالي أدرك المخيال الشعبي "أنه لا وجود إلا بالزمان أو قل إن الوجود والزمان مترادفات لأن الوجود هو الحياة ، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان...لقد أحس الإنسان هذه الحقيقة من خلال ملاحظاته للمتغيرات حوله...بل في حياته نفسها من ميلاد و معاش وموت"[1].وهذه المراحل الثلاثة من عمر الإنسان في هذا الخطاب، تدل على الزمان الوجودي الذي يهتم بدراسة الإنسان ككائن حي: " يتفاعل فيها تفاعلا مباشرا مع محيطه الذي يعيش فيه عن طريق مواقف محدودة ، والإنسان يعيش هذه المواقف أو يحياها بكلّ وجوده أو كيانه البشري"[2].

كما جسد هذا اللغز الزمان الاجتماعي الموضوعي الخارجي وهو الزماني الأفقي ونعني به:"... الخارجي الواقعي التاريخي الموضوعي، يغلب عليه الطابع الحسّي"[3]، إذ أن الإنسان الشعبي لا يستطيع أن يعيش حياة فردية صرفة، بل يستند في أطوار حياته الثلاثة إلى الجماعة التي ينتمي إليها وهو: " زمان الجماعة وديمومتها الكلية السائرة على مرّ السنين ، كما تصبح مقولة الزمن عنده ظاهرة اجتماعية تشكل في بنية المجتمع نظاما اجتماعيا ثابتا ، ومن ثم كان الزمان الاجتماعي هو الممثلئ بالتجارب الإنسانية والاجتماعية"[4] وأطوار الزمان الإنساني الثلاثة التّي أشار إليها الوعي الجمعي في هذا الخطاب تتميز بالجماعية، "فكل مرحلة من مراحل عمر الإنسان ـالطفولة والمراهقة والنضج والشيخوخة- هي زمن ذو صفات خاصة به، والانتقال من مرحلة إلى أخرى يستعين الفرد فيها باتحاد الجماعة معا في مراسيم الملائمة للميلاد أو البلوغ أو الزواج أو الموت"[5]، ونجد أيضا الزمان الشخصي الفردي وهو:"الزمان الذاتي المتعلق بعالم الشخصية الداخلي الذي يطغى

1- كريم زكي حسام الدين، "الزمان الدلالي" دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، ط2، 2002، ص29.
2- عمر التومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990، ص28.
3- أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، ص33.
4- قباري محمد إسماعيل ،إميل دوركايم ، ص 123- 124.
5- فرانكفورت، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبر إبراهيم جبر، منشورات دار مكتبة الحياة بغداد (د ت)، ص36.

عليه الطابع النفسي"[1]، فكأن واضح اللغز كان يعني ذاته أو ذات الجماعة التي ينتمي إليها وهو في سن الشباب أو الكهولة "فكان يتمثل الماضي على أنه خط خلفي والمستقبل على أنه خط أمامي"[2] وهذه المراحل الثلاث من عمر الانسان، طفولة وشباب وشيخوخة تخضع إلى الزمان الذاتي النفسي وهي حالات معاشة بترتيب وتنسيق حسب ما يقتضيه الزمن الوجودي الذي يتسم بالاتصال بين هذه المراحل الثلاثة بفضل الديمومة التي نادى بها "برجسون " و يربط بينهما نسيج رفيع يتسم بالحياتية ، (فالزوال) هو اللحظة الآنية أي زمن الحاضر الذي يعيشه المبدع والجماعة الشعبية (وبان الحال) هو زمن الارتداد أو الرجوع إلى الماضي كسيولة زمنية بواسطة التذكر لمرحلة الصبا، وزمن المستقبل (الغروب) وهذه المراحل تتميز بالحركة والتغير والتكيف مع معطيات الواقع والجماعة ، لقد طرح هذا اللغز إشكالية طبيعية الزمان بين الاتصال والإنفصال التي شغلت فكر الفلاسفة والباحثين قديما وحديثا ، فزمان الإنسان مهما ظهرت حوادثه ومراحله متباينة خارجيا، فإنه متصل داخليا وهذا ما يؤكده "غاستون باشلار" في قوله:"أن الزمان يكون محتاجا دائما إلى التغاير لكي يظهر متواصلا من خلال اختلافه وتنافره"[3]. والزمان الانساني في هذا الخطاب الشعبي يسير في اتجاه خط مستقيم حوادثه ومراحله لا تقبل التكرار أو الرجوع إلى الوراء، لأنه زمن الحياة والتطور لذا بات الزمان خطا أفقيا مستمرا إلى الأمام.

سبق أن أشرنا إلى مفهوم الزمان الذي يرتبط إرتباطا وثيقا بالوجود الانساني، الذي يختلف من مجتمع إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، "وإذا كان الزمان البيئي زمانا طبيعيا يرتبط بحركة الكواكب والأرض والشمس والقمر فإن الزمان الاجتماعي يواكب حركات هذه الكواكب التي تتولد عنه تقسيمات زمانية مثل السنة والفصل والشهر واليوم والصباح والمساء والليل والنهار والشروق والغروب وغير ذلك[4].وهذا الارتباط بين الزمانين الطبيعي والاجتماعي له دور فعّال في تشكيل مفهوم الزمان في ذهن أفراد المجتمع الذي يختلف بدوره في المجتمع الواحد، حيث نجد زمن أهل المدينة يختلف عن زمن أهل البادية، " فوقت الفلاح في القرية ليس كوقت العامل في المدينة، فالأوّل يحدّد لنفسه الوقت بحركة الشمس

1- احمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، ص33.
2- عبد المالك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص98.
3- غاستون باشلار، جدلية الزمن " ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1982م، ص 67.
4- كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، ص87.

في السماء والثاني يحدده له صاحب العمل بدقات الساعة وحركة عقاربها"[1]،وعلى هذا الأساس اتخذت الجماعة الشعبية حركة (النّهار والليل) معادلا دلاليا للتعبير عن أوقات الزمان في بيئة الفلاح الجزائري، من خلال اللغز الذي يتحدث عن (السَكَة)[2]:

بِنْت السُلطان البَلْدّي، في النّهَارْ ظَلْ تَخْدَمْ، وفي العَشية تجي تَقْدي. إنّ التعبير الزماني في هذا اللغز، دلّت عليه الظروف الزمانية (النّهار والعشية) التي تجسد زمن عمل الفلاح، فالنهار «يبدأ بطلوع نصف قرص الشمس من المشرق إلى غياب قرص الشمس من المغرب»[3]، وهو رمز الحياة والحركة والنشاط، أمّا (العشية) هي: «وقت دخول ظلال الليل من غروب الشمس إلى العتمة»[4]، وهي ترمز إلى السكون والراحة كما توحي لفظة (ظلّ) إلى استمرار العمل بالنّهار، وهذا ما يؤكده "كريم زكي حسّام الدّين " في قوله:«استعملت الجماعة العربية لفظ الظل في تعبيراتها وتشبيهاتها اللغوية، فقالت: ظلّ يفعل كذا لكلّ عمل بالنهار، كما قالت بات يفعل كذا لكلّ عمل بالليل»[5]. والزمان عند الفلاح الجزائري يعرف «من خلال الفصول الجغرافية وتتابعها حين تتصل بمناشط إيكولوجية معينة بالذات، مثل زراعة أنواع معينة من المحاصيل، وتتابع نمّو النبات وعملية الحرث وجمع المحصول وتلك الأحداث تتواتر كل عام»[6]. وبالتالي طبيعة الزمان في هذا الخطاب تسير في شكل دائري حوادثه تتكرر، لأنّ عملية الحرث تتكرر قبل كل موسم للزرع أو البذر، وتتم هذه العملية «في الأرياف الجزائرية الفقيرة بواسطة محراث خشبي بدائي وحيوانين: حمارين أو بغلين أو حصانين»[7]. ويتجلى الزمان الفلاحي الطبيعي في مختلف التصورات والاعتقادات المرتبطة بالفصول والأشهر والأيام، أي بوحدات الزمن التقليدية التي تتمثل في تتابع الليل والنّهار وتوالي الفصول المناخية والدورات البيولوجية للنبات (الفلاحة) التي تشكل رزنامة عدد

1- المرجع السابق (غاستون باشلار) ص 89.
2- السكة (بفتح السين)، أداة حديدة ماضية الرأس، هرمية الشكل، تدخل في أنف المحراث الخشبي وتكون في مقدمته، وهي التي تمكنه من الغوص في الأرض وفلحها (ينظر عبد المالك مرتاض ، الألغاز الشعبية الجزائرية، ص164.)
3- كريم زكي حسام الدين، المرجع السابق، ص 161.
4- المرجع نفسه، ص 172.
5- المرجع نفسه، ص 77.
6- إسماعيل قباري محمد "علم الاجتماع والفلسفة"، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1979م، ص 52.
7- عبد المالك مرتاض، "الأمثال الشعبية الجزائرية"، تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 155.

فتراتها بظهور الأوراق والأزهار والثمار، وبالتالي فإن الطبيعة بظواهرها المختلفة هي التي تفرض حدودها الزمانية على نشاط الفلاح الذي يمكن أن نميّز في بيئته الفلاحية زمانين بارزين هما: «زمن الحرث والبذر الذي يتحدد بفصل الخريف، وزمن الحصاد ويتحدّد بفصل الصيف على أنّ هناك أنشطة أخرى في فصل الربيع أبرزها غرس الأشجار»[1].

وعلى هذا الأساس يتشكل هذا الخطاب من ثلاث دلالات زمنية، تتسم بالحركة والتغير والتكيف مع معطيات الواقع البيئي الريفي: فالزمان الأوّل هو الخارجي الواقعي الموضوعي الأفقي، يغلب عليه الطابع الحسّي، من خلال حركة (النّهار والعشية) ومن هذا الجانب «يمكن اعتبار الزمانين الاثنين المتتابعين أن أحدهما يمثل خطا مستقيما مستمرا غير منقطع أبدا، وهو الزمان الحقيقي بمفهومه الفيزيائي، ويمثل الآخر زمانا معكوسا»[2]، وهذان الزمانان يحيلان على زمن العمل الشاق والذؤب في البيئة الريفية الفلاحية، والزمان الثاني متمثل في الداخلي الذاتي العمودي الذي يغلب عليه الطابع النفسي لدى شخصية الفلاح وهو يصارع بمرارة الزمن الطبيعي والزمان الثالث هو زمن الفصول الأربعة في دورتها الخريفية المتمثلة في موسم الحرث والبذر بأداة تقليدية تدعى عند العامة من الفلاحين الجزائريين في الريف بالسكة".

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

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

- عِنْدِي شَجْرَة مْدَلِّيَا عَلَى خَمْسْ فْرُوعْ ثَلاثَة فِي الظَلْ وْزُوجْ فِي الشَمْسْ :

حددت الجَمَاعَة الشعبية مواقيت الصلاة، استنادا إلى صورة الشجرة التي ترمز في هذا الخطاب إلى زمان مقصود ومعلوم دلّ عليه العدد خمسة(5) الذي يوحي إلى عدد الصلوات الخمسة التي تفرعت على خمسة فروع ، والرمز الزماني قائم هنا على

1- عبد الله بن معمر، "الزمن في التصوّر الشعبي الجزائري"، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2000-2001، ص 71-72.
2- عبد المالك مرتاض، "الألغاز الشعبية الجزائرية"، ص 92.

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

وهذه المواقيت فرضها الله سبحانه وتعالى على المسلمين خمس مرات في اليوم الواحد، امتثالا لقوله تعالى:" إن الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا "[2] أي أن الله تعالى فرض على المسلمين قيام الصلاة في وقتها المحدد، عند سماع الأذان من كل صلاة أو وفقا لحركة الشمس والظل اللذان" يعدان من ظواهر العالم الخارجي التي مكنت الإنسان من إدراك الزمان الذي يدعى بالزمان الفيزيائي أو الطبيعي أو المادي الذي لا ينفصل عن حركة الشمس والقمر"[3]، إن هاتين الظاهرتين الزمانيتين السرمديتين (الظل والشمس) لا يتداركان ولا يلتقيان، فهل هذا يعني أن الزمان منفصل أم متصل؟ إن الزمان يرتبط بطبيعة المجتمعات من خلال أفكارها وسلوكاتها ومعتقداتها ومستوياتها الفكرية و والمادية " فالزمان عند الأمم الشرقية منقطع ويتكثف في النهار ويتلاشى في الليل، فحين نجد الأمم الغربية

1- زكي حسام الدين، الزمان الدلالي "، ص75.
2- سورة النساء، آية 103.
3- عبد الله بن معمر، الزمن في التصوير الشعبي " ص 63.

يختلف فهو زمان ممتد ومكثف في النهار ومتواصل في الليل بغير انقطاع، وهكذا يصير للزمان أبعاد ودلالات تختلف باختلاف البنية الفكرية للفرد والجماعة"[1].

أما الزمان الديني الإسلامي، فهو متصل لا يعرف الانقطاع " فهو يتحرك دائريا، حيث يسترجعه المسلم ويعيشه من خلال لحظات ومناسبات مقدسة ومباركة، يدعو من خلالها المسلم الله تعالى من أجل التكفير عن خطاياه ومضاعفة أجره ومن أجل التقرب إليه، وهذه مميزات الزمن الديني التي لا يملكها الزمن الموضوعي الآخر، لأن المؤمن باستطاعته استرجاعه واستعادته،ويتم ذلك بواسطة الطقوس والشعائر الدينية".[2]

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

قَدْها قَدْ الدَبْزة، وفايْتَ والقايَدْ في اللَّبْسَة: إن الدلالة الزمانية في هذا الخطاب تدل عليه لفظة (القايد) التي تعدّ كعلامة زمانية على حد قول "غاستون باشلار:" الزمان بالمعنى الدقيق للكلمة هو علامة"[3] و الكلمة قد تحتوي على البعدين الزماني والمكاني معا: "والكلمة في سياق التعبير تمثل الحركة الزمانية، وهي لكونها تجسيدا لشيء مادي تمثل موقفا مكانيا" [4]. وكلمة (القايد) في هذا اللغز تجسد البعد الزمكاني، فهي تمثل الزمان الايديولوجي التاريخي السياسي الاستعماري الفرنسي والبعد المكاني تمثله الجزائر كبلد مستعمر، وهذا التعبير الزماني قائم على

1- باديس فوغالي، " الزمن ودلالته في قصة من البطل، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، العدد 02، جوان 202م، ص 59

2- خالد سراج، المقدس ودلالته في المجتمع الجزائري، الضريح بمنطقة عين تموشنت، نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان 2001، ص 24.

ـ غاستون باشلار ، جدلية الزمن ، ص 3.133

4- نبيلة إبراهيم" نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة" مكتب غريب، القاهرة، د ت، ص45.

اللفظ الذي يحتويه باعتبار أن " اللفظ الأدبي حيّ كامل الحياة ثم هو أداة لتمثيل الزمان واحتوائه أبعاده ومدده"[1]. ولقب (القايد) كان يطلق في الجزائر: " على موظف تعينه السلطة الفرنسية من الجزائريين، ليقوم مقام شيخ البلدية، وكان في الوقت ذاته يسهر على حفظ أمن القبيلة الكبيرة التي يتعين عليها قائدا وكان القائد أصلا لا يعين إلاّ من أسرة ثرية لها ماض حسن مع الاستعمار الفرنسي"[2]، وهذه اللفظة تجسد الزمان الاديولوجي الذي عاشته الجماعة الشعبية الجزائرية إبان الفترة الإستعمارية الفرنسية، وبالتالي الحقيقة الزمنية التاريخية التي حاول الاستعمار أن يطمسها من الذاكرة الشعبية، مما جعل الوعي الشعبي يولي إهتماما خاصاً بالزمان الخارجي الواقعي" إذ أسقط عليه عالمه التخيلي، فجسده في صور مختلفة، تنم عن أحداث ووقائع تاريخية، اختارها المؤلف بعناية لتكون الوعاء الزماني لقصصه، أو علامة يستطيع القارئ أن يتعرف بحكمها أداة تعكس الواقع الخارجي وبالتالي الحقيقة التاريخية"[3].

أرادت الجماعة أن تحافظ على الذاكرة الشعبية الوطنية، كلما تكرر هذا النص بالرواية أو السماع وبالتالي يكون الأدب الشعبي على بساطة نصه وعاء فنيا يجسد الحقائق التاريخية لأنّ:"الوعي الفني ليس سوى تجسيد للوعي السياسي ومحصلة له في صراعه أو عناقه للواقع التاريخي الإجتماعي"[4]. إن استرجاع الأحداث الماضية بواسطة تسليط الضوء على لقب (القايد) هو الحديث عن الزمن الخارجي التاريخي: "الذي أصبح يزرع الموت والدمار جهارا وعلانية، فأجبر الإنسان الجزائري عمل العمل العسكري، إما مع جبهة التحرير الوطني، أو مع جنود الاستعمار، وفي كلتا الحالتين كان الموت يدق عليه منافذ الوجود ويشدها، لأنه في إنتمائه للثوار يجعل الاستعمار يقتله في أي لحظة وفي التحاقه بالاستعمار سيجعل رقبته تحت شفرة سكين في أي لحظة أيضا واعتبارا أن مثل ذلك الوضع الحرج، لايخرج عن كونه حالة وجودية تصبو إلى تحقيق ما يمكن تحقيقه بات التعامل في هذا الحال مع الزمن الخارجي الذي لا يخرج عن دائرتي الوجود والعدم المتحكم في خيوطهما التدفق الزمني المستمد آلياته من الايديولوجية السياسية الاستعمارية"[5]،

1- عبد المالك مرتاض" النص الأدبي من أين وإلى أين؟" ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983م، ص86.
2- عبد المالك مرتاض، " الألغاز الشعبية الجزائرية، ص 2000.
3- أحمد طالب، " مفهوم الزمان في الفلسفة والأدب، ص34.
4- محمد بلوحي، " الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق" الأسس والآليات، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص 94.
5- بشير بويجرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص119.

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

كما قد يكون الرمز إلى الزمان في بعض الألغاز الشعبية، بفعل دال على الحركة الثانية المتجددةكقولهم في اللغز الذي يتحدث عن (الشكوة)[2].

تمشي تحوق وتجي تحوق ورجيلاتها من الفوق: إن الدلالة الزمانية في هذا اللغز، جسدتها حركة الفعلين (تمشي وتجي) أي الذهاب والإياب، اللذان يرمزان إلى الزمان المادي، والمتمثل في حركة (الشكوة) في دفعتها إلى الأمام وسحبها إلى الخلف في حركة أفقية مستمرة لا تنتهي إلا بالوصول إلى الهدف المنشود،وحركة هذين الفعلين ترمزان إلى حركة الإنسان الزمانية الثابتة المتجددة المتمثلة في نشاطه اليومي في ذهابه وإيابه إلى العمل حتى تنتهي حياته،و ترمز أيضا إلى حركة الكون والطبيعة وتعاقب الليل والنهار وحركة الفصول الأربعة وحركة الشمس والقمر،....، وبالتالي يرمزان إلى الحركة المتجددة الثانية التي تشكل معنى الزمان الفلسفي الذي لا يفهم إلا مع الحركة" التي يقاس بها الزمان وهي حركة الكواكب مثل الأرض والشمس والقمر، وحركات الكائنات والإنسان والحيوان والآلات المختلفة التي اخترعها الإنسان وتتفاوت في سرعتها وحركتها"[3] .

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

1- المرجع نفسه ص68.
2- الشكوة: هي وسيلة تقليدية ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة الفلاحين في الريف الجزائري، وكانت تصنع من جلود الأغنام والمواشي وكانت تزينها المرأة الريفية بالحناء الحمراء اللون، وكانت تعلقها على ثلاث أوتاد، وتملؤها بالحليب لكي تحوله بعد عمل شاق إلى لبن وذلك بدفعها إلى الأمام وسحبها إلى الخلف.
3- كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، ص30.

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

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

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

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

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

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

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

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

-ابن منظور، لسان العرب، م13، دار صادر بيروت، ط3، 1994م.

-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، ج1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1997م.

-عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف نديم وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، 1974م.

المراجع العربية:

-ابراهيم زكرياء، برجسون، دار المعارف بمصر، ط1، 1986م.

-أحمد طالب، مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، بين النظرية والتطبيق، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

-حسام الدين الآلوسي، فلسفة الكندي وآراء القدامى والمحدثين، دار الطليعة بيروت، ط1، 1985.

-طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م.

-كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2002.

-محمد إسماعيل قباري، إميل دوركايم، الناشرة نشأة المعارف بالإسكندرية مصر، 1976م.

-محمد إسماعيل قباري، علم الإجتماع والفلسفة، ج3 دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ط2، 1972م

-محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، الأسس والآليات، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

-محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، (1970-1986) المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص-دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر 2001-2002.

-محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1998.

-محمد عاطف العراقي، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف بـ مصر1971م.

-محمد عبد الرحمان الريحاني، إتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م.

-مصطفى غالب، برجسون، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1982م.

-مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، 1989م.

-عبد الحميد حطاب، الغزالي بين الدين والفلسفة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986.

-عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1995.

-عبد الله علي الطابور، الألغاز الشعبية في الإمارات، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2009.

-عبد المالك، مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

-عبد المالك مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الأمثال الزراعية والاقتصادية، ديوان المطبوعات الحامعية، الجزائر،2007.

-عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

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

-عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1984م.

-عمر تومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، (د.ت).

-نبيلة إبراهيم، نقد الرواية الجزائرية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة.

المراجع المترجمة:

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

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

الأطروحات الجامعية:

أ-دكتوراه:

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

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

ب-ماجستير:

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

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

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

المجلات:

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

الأمثال الشعبية الجزائرية
أثر التكرار في الحفظ والانتشار

حليتيم لخضر*

ملخص:

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

ويرتبط إيجاز المثل مع الإيقاع الناتج عن تكرار بعض الألفاظ أو الأصوات؛ حيث تحدث رنينا وجرسا واضحين، بما يبرز الدلالة، ويضمن التأثير في المتلقي؛ فيحفظ المثل وينشره بواسطة الاستعمال.

Abstract :

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

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

والأمثال الشعبية كأحد عناصر التعبير الشعبي المنتشرة بين طبقات المجتمع، ويظهر أثرها في لغة التواصل العادية بين الأفراد، كما نجدها مبثوثة في مختلف النتاجات الأدبية، من شعر وقصة وخطابة وغيرها. وهي شائعة عند جميع الأمم، قديمها وحديثها، وقد زاد الاهتمام بها منذ أوائل القرن العشرين؛ فأصبحت تدرّس في الجامعات، كما تُتخذ موضوعا من موضوعات الدراسات النفسية والاجتماعية للشعوب. على غرار ما قام به ضباط الاستعمار الفرنسي للجزائر.

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

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

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

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

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

تعريف المثل: أ- في اللغة:

لتحديد مفهوم المثل لا بد من العودة إلى كتب اللغة التي اهتمت بمادة: (م، ث، ل).فـ مِثل – بكسر الميم – كلمة تسوية، يقال: هذا مِثله، ومَثله- بالفتح- شِبهه وشَبهه بمعنى؛ قال ابن بري:« الفرق بين المماثلة والمساواة، أن المساواة تكون

(1) – رشوان، حسين عبد الحميد أحمد، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 1993، ص41.

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

(3) – بن الشيخ التلي، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص180.

بين المختلفين في الجنس، والمتفقين؛ لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار، لا يزيد ولا ينقص. و أما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين تقول: نحوه كنحوه، وفقهه كفقهه، وكونه ككونه؛ فإذا قيل: هو مثله على الإطلاق، فمعناه أنه يسد مسدّه، وإذا قيل هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة»[1] .

والمثل: الحديث نفسه. وقوله عز وجلّ ﴿ ... وله المثل الأعلى...﴾[2].جاء في التفسير، «أنه الأجمل والأحسن، وأنه قول لا إله إلا الله، وتأويله أن الله أمر بالتوحيد و نفى كل إله سواه، وهي الأمثال»[3]

والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعل مثله. « وفي الصحاح: ما يضرب به من الأمثال، قال الجوهري: ومثل الشيء أيضا صفته. قال ابن سيده: وقوله عزّ من قائل﴿ مثل الجنة التي وعد المتقون...﴾[4]. قال الليث: مثلها هو الخبر عنها. وقال أبو إسحاق: معناها صفة الجنّة»[5].

وقد يأتي لفظ المثل بمعنى الحال، كقوله تعالى: ﴿.. مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله بنورهم.. ﴾[6].

وقد يكون بمعنى العبرة كقوله تعالى: ﴿ فجعلناهم سلفا ومثلا للآخرين﴾[7].والمثال المقدار، وهو من الشبه والمثل: ما جعل مثالا أي مقدارا لغيره، يحذى عليه، والجمع: المُثل ، والمثال القَالب الذي يقدّر على مثله.

تماثل العليل: قارب البرء فصار أشبه بالصحيح. وقيل:« لأن قولهم تماثل المريض، من المثول والانتصاب كأنه همّ بالنهوض والانتصاب. والمُثلة نقمة تنزل بالإنسان فيجعل مثالا يرتدع به، وذلك كالنكال. وجمعه مثلات»[8]. قال

---

(1) – ابن منظور، أبو الفضل جمال لدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان، 1994م، ج11،ص610.
(2) – القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، سورة النحل آية 60.
(3) – التجبي، أبو يحي محمد بن صمادح ، مختصر الطبري ، ط1، القاهرة، مكتبة الصفاء ، دار البيان الحديث، 2006، ص273.
(4) – سورة الرعد، آية 35.
(5) – ابن منظور، م، نفسه، ج11، ص611.
(6) – سورة البقرة، آية 17.
(7) – سورة الزخرف، آية 56.
(8) – ابن منظور، م، نفسه، ج11، 611.

تعالى:﴿... وقد خلت من قبلهم المثُلات﴾ [1]. والأمثل من الناس، هو الأفضل؛ لأن معناه الأشبه بالأفاضل والأقرب إلى الخير، أماثل القوم خيارهم، قال تعالى:﴿.. إذ يقول أمثلهم طريقة..﴾ [2] وتأنيثه المثلى. وقد أورد اليوسي: « .. أن المماثلة هي المساواة من كل وجه، والمشابهة في أكثر الوجوه. و المناظرة هي المساواة من كل في شيء من الوجوه، ولو في واحد؛ فيكون كل واحد من هذه الألفاظ الثلاثة أعم مما قبله. و كل ذلك مخالف لما في متون اللغة من تفسير المثل بالشبه..»[3] وجميع المعاني التي ذكرتها للمثل بتصاريفه المختلفة ترد إلى معاني المشابهة على نحو ما. وعلى هذا ضرب الله تعالى من الأمثال فقال:﴿ وتلك الأمثال نضربها للناس لعلّهم يتفكرون﴾ [4].

ب-المثل في الاصطلاح الأدبي:

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

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

وقال غيرهما: سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول، مشتقة من المثول الذي هو الانتصاب.

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

---

(1) – سورة الرعد آية 6.
(2) – سورة طه، آية 104.
(3) – اليوسي الحسن، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ط1،حققه محمد حجي و محمد الأخضر، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،1981،ص20.
(4) – سورة الحشر، آية 21.

ابن المقفع: إذا جُعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث[1].

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

ويعرفه غيره بقوله:« هو قول محكي سائر يقصد به تشبيه حال الذي حكي فيه بحال الذي مثله لأجله، بأن يشبه مضربه بمورده »[4].

أما أحمد الهاشمي فيقول: المثل عبارة عن تأليف لا حقيقة له في الظاهر، وقد ضمن باطنه الحكم الشافية، وهي ثلاثة أقسام: مفترضة ممكنة، ومخترعة مستحيلة، ومختلطة :

1- **الأمثال المفترضة الممكنة:** هي ما نُسب فيها النطق والعمل إلى عاقل

2- **والمخترعة المستحيلة:** ما جاءت على ألسنة الحيوانات والجمادات، فيعزى لها النطق والعمل لإرشاد الإنسان.

3- **و المختلطة:** ما دار فيها الكلام أو العمل بين الناطق وغير الناطق

وشروط المثل أربعة:

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

---

(1) – الميداني،أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ط2 منقحة، منشورات دار مكتبة الحياة،د/ت بيروت، ج1، ص13-14.

(2) – السيوطي، المزهر في علوم الأدب وأنواعه،د/ط، دار إحياء الكتب،د/ت، بيروت، ج1، ص486.

(3) – عبد المجيد قطامش، الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية، ط1، سوريا: دار الفكر، دمشق،1988م، ص12.

(4) – محمد بكر إسماعيل، الأمثال القرآنية: دراسة تحليلية:ط1، دار المنار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص14.

الثاني: أن لا يكون مسهّبا مملا.

الثالث: أن يهج السامع بطلاوته، ويفكه فكره بهزل كلامه، وابتكار معانيه، ويضبط عقله في فهم الرواية المختلقة وفض مشكلها.

الرابع: أن يُورَد بصورة محتملة[1].

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

أما أحمد رشدي صالح فيقول: « يعتبر الفولكلوريون المثل واللغز أكمل النماذج على عبقرية الفلاحين وبلاغتهم»[2]. ويورد تعاريف بعض الدارسين منها: قول آرشر تايلورArcher tylor : المثل أسلوب تعليمي ذائع بالطريقة التقليدية، يوحي في غالب الأحيان بعمل، أو يصدر حكما على وضع من الأوضاع. وقول الأستاذ داهل Dohl : أسلوب المثل أسلوب الجملة القصيرة نسبيا، المنغمة في الغالب المجازية دائما. وتعريف سوكولوف: بأنه جملة قصيرة، صورها شائعة، تجري سهلة في لغة كل يوم، أسلوبها مجازي، وتسود مقاطعها الموسيقى اللفظية[3].أما التعريف الذي تراه نبيلة إبراهيم شاملا لخصائص المثل الشعبي وحده، فهو تعريف الأستاذ: "فريدريك زايلر" وذلك في مقدمة كتابه القيّم، " علم الأمثال الألمانية " الذي نشره(عام 1922م)، حيث يعرّف المثل بقوله:« إنه القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة »[4].

---

(1) – أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وانشاء لغة العرب، طبعة جديدة منقحة،دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012م، ج1، ص 153.

(2) – أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي،ط1، دار الفكر، 1956م، ج2، ص6.

(3) – أحمد رشدي صالح، م، السابق، ص6.

(4) – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،ط3، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1981م، ص174.

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

أما معجم روبير الفرنسي فيعرّف المثل بقوله:« المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية، معبّر عنها بعبارة موجزة غالبا ما تكون مجازية ذات زخرف»[2].

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

1-أن معظم التعريفات، سواء منها العربية أو الفرنسية، تعتبر المثل والحكمة شيئا واحدا.

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

3- أن المثل يقتضي الإيجاز وجمال العبارة.

4-أن المثل قول سائر متنقل بين الناس[3].

أسلوب الأمثال الشعبية:

يتركب المثل الشعبي:

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

من جنس صوت واحد، يتكرر مرّتين أو أكثر) مثل: ‹ وَنِّي قْبَلْ مَا ايْجِيكْ السيل›[4]. ومعنى المثل: احفر نهيرا حول خيمتك قبل نزول الأمطار، كي يعترضها ويصرفها عن دخول الخيمة.(ما يجيك: ما مصدرية، فهي والفعل في حكم المصدر- مجيئ-).

(1) – التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، د/ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص155.

(2)- Le grand édition 2, Paris, 2001, Tome 4, P 1337 Robert,de la langue Française, Dictionnaire le Robert,

(3) - عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الرغاية، الجزائر،1993م. ص12.

(4) –الذاكرة الشعبية في منطقة بوسعادة.

2- أو تكون موقعة: مثل: ‹ الخطّاب رطّاب›[1]. تردد الصوت (طّاب) مرتين. وتعني هذه العبارة أن

يقدّم هداياه، ويكون ليّنا في مواقفه، متظاهرا بقبول شروط أهل المخطوبة، مبرزا محاسن موكله. فالمثل فيه وصف، وفيه حثّ.

3-أو يتكون من جملتين مسجوعتين.مثل: ‹اللي ما اخْذَا رَايْ كْبِيرُو، الْهَمْ تَدْبِيرو›[2]. (ما اخذا: ما

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

3- أو من جملتين مرسلتين. مثل: ‹ اللي ما شاورك، ما تدّبر عليه›[3]. يقال في عدم فرض

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

4- وقد يكون المثل مركبا من ثلاث جمل أو أكثر ولا تكون إلا مسجوعة. مثل ‹ ما رْبَحْنَا وَاحنَا

نْصَلُّوا انْ نَرْبْحُوا وَاحْنَا نْغَنُّو›[4]. يقال في من يدعو إلى فعل مستقبح. فالمثل دعوة إلى الابتعاد عن الأفعال المستقبحة، المخالفة للأعراف والأخلاق.

يمتاز المثل بجمله القليلة والقصيرة؛ لأن طبيعة المثل تقتضي الإيجاز الذي يتيح له السيرورة والذيوع؛ وبالتالي ترفض كثرة الجمل وطولها.«.. ومن الواضح أن

(1) – عز الدين جلاوجي، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، 2007م. ص42.
(2) – عبد الحميد بن هدوقة، م، نفسه، ص194.
(3) – عبد الحميد بم هدوقة، م، نفسه، ص195.
(4) – عبد الحميد بن هدوقة، م، نفسه، ص207.

الجمل القصيرة أسهل على الفهم من الجمل الطويلة..»[1]. بالإضافة إلى مبناه ومعناه. فالمعنى عنصر أساس في توظيف المثل في الخطاب. كما يرى أحمد أمين- عندما حدد عناصر الأدب في: (العاطفة، الخيال، المعاني، نظم الكلام وتأليفه)- قال: «3- المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا الموسيقى، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالحِكَم »[2]. والأمثال حكم سارت.

ومما زاد الاهتمام بالأمثال أنها تُشبّه المعاني المعقولة بالأشياء المحسوسة، فالمثل: ‹وِنّي قبل ما ايْجيك السِيل›. الذي ذكرت معناه المباشر الحقيقي آنفا، له معنى آخر يُفهم من المقام، فهو يضرب في الاستعداد للأمر قبل حدوثه. ففيه تشبيه معنى معقول بحالة حسية، أو فيه معنى أولي يستخدم لمعنى آخر، كما تقول التداولية (البراغماتية)، «..حيث تعنى الدلالة بتفسير الملفوظات وفق شروطها وقيودها النظامية، وتحدد المعاني الحرفية لها، مع الإشارة إلى أدنى مقاماتها، خدمة للنظام اللغوي، لا لمقاصد المتكلمين... وتعنى التداولية بما وراء ذلك، فتربط مقاصد المتكلم أو الكاتب بالبحث عن المقام المناسب، والشروط التي تضمن نجاح العبارة..»[3] فالمثل: ‹ونّي قبل ما ايجيك السيل›، لا يفهم قصده من معاني كلماته، وإنما يفهم من المقام الذي قيل فيه.

التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبيّنوا فوائدها ووظائفها[4]. والتكرار مصطلح عربي كان له حضور عند دارسي البلاغة العربية.

---

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

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

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

(4) – ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ط5، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت، 1981م، ج2،ص73.

التكرار في الغة:

هو من الكر، وهو الرجوع، يقال كرّه وكرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكرّ مصدر: كرّ عليه، يكرّ كرّاً و كرورا، وتكرارا، عطف وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدو يكرّ: ورجل كرّار ومكر: وكذلك الفرس، وكرّر الشيء و كركره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة المرة، والجمع كرّات، ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته: إذا رددته عليه، وكركرته عن كذا : إذا رددته، والكرّ: الرجوع عن الشيء ومنه التكرار.

قال الجوهري: كرّرت الشيء تكريرا وتكرارا. قال أبو سعيد الضرير: تفعال، و تَفعال، فقال: تفعال بالكسر اسم، و تَفعال بالفتح مصدر، وتكركر الرجل فِي أمره أي تردد. والكركَرة من الإدارة والترديد. قال:

وكركرة الرحى ترددها[1].

ولفظ التكرير أو التكرار- من الناحية الصوتية- يظهر في كل منهما حرف الراء مرتين، والراء بذاته حرف له صفة التكرار؛ لأنه عند النطق به ساكنا لتحديد مخرجه، لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تماما مع مقابله من الفك العلوي، بل يظل مرتعشا به زمنا كأنه يكرره.

التكرار في الاصطلاح:

تكرار الكلمة أو اللفظة أو الجملة: إعادتها أكثر من مرّة في سياق واحد، أو إعادة وحدات صوتية وفق نظام معيّن. وقد يكون التكرار بتكرار اللفظ الواحد لفظا ومعنى، أو تكرار المعنى فقط. وهناك فرق بين التكرار والإعادة؛ فالتكرار يقع على إعادة الشيء مرة، أو عدّة مرات. أمّا الإعادة فتكون للمرة الواحدة فقط[2].

وفي التعليمية: تكرار الدرس، إعادته نفسه دون تغيير الأمثلة أو النماذج، وهذا يناسب من كان غائبا أو لم يسمع ما قدّم. أمّا من كان حاضرا ولم يفهم فهذا تناسبه الإعادة؛ وهي تكرار الدرس أو إعادته بشكل أخر، وبأمثلة أخرى، مع المحافظة على الهدف[3].

---

(1) -ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص135-136.

(2) - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلق عليه، محمد إبراهيم سليم، د/ط، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت، ص39.

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

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

والتكرار: «هو أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير ما، واللفظ المكرّر منه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة؛ لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطَبين، ممّن يصل القول إليهم، على بعد الزمان والديار»[3].

والتكرار« يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة»[4]. وقد جاء التكرار في القرآن الكريم، الذي هو أعلى مستوى للغة العربية.

يرى الدكتور حضري جمال أن حجاج التكرار يتمثل في توكيد الحمولة الدلالية لمضاعفة طاقة إقناعها، كما أنه وسيلة تنبيهية تسهل تلقي خطاب الحجاج وفهمه من متلقيه، وتقرأ صور التكرار بما يلائم سياقاتها أو بما ينسجم مع الدلالة العامة للنص القرآني؛ لكونها وسائل تمتص بها لغة النص لغة التخاطب العادية لتشحنها بالفعالية الحجاجية بما يحقق مراد المخاطِب من مخاطَبيه.

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

---

(1) –ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، سوريا،1977م، ص341.

(2) – ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون المغربي، المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م، ص1030.

(3) – السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986م، ص 136.

(4) – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ط3 منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1967م، ص67.

(5) – سورة القمر، آية 39-40.

وفائدته أن يجددوا عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين ادّكارا واتعاظا وأن يستأنفوا تنبها واستيقاظا إذا سمعوا الحث على ذلك والبعث عليه[1].

التكرار في الأمثال الشعبية:

التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع، خصوصا إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرادة. والتكرار في الأمثال من الأسس الأسلوبية التي تقوم على تمثيل الوحدة العضوية في المثل وتكثيف التماثل*، وتوفير أنواع مختلفة من التماثلات الصوتية التي تحقق إيقاع المثل وتسهم في إبراز دلالته[2].

وصور التكرار تتنوع في الأمثال الشعبية، فمنها تكرار الحرف(الصوت)، وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً إيقاعية تشد السامع إليها، ومنها تكرار الألفاظ أو العبارات المتوافقة مبنى ومعنى؛ وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الألفاظ أو العبارات المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يقصده المتكلم، بالإضافة إلى ما تحققه من توازن في الأسلوب، وتماسك في النص.

معناه، من يرد أن يبكيني فليَبْكِني وأنا حي، ومن يرد أن يُطعمَني فليُطْعمني شواء. و يضرب في من يريد أن يقدم خدمة، فعليه أن يقدمها في الوقت المناسب وبالطريقة اللائقة.

ومن الناحية البنائية، يتركب المثل السابق من جملتين اسميتين، عدد ألفاظهما ثمانية، موزعة بالتساوي على الجملتين في كل جملة أربعة ألفاظ. وعدد البنى فيها أربعة هي:اللي- يبكيني- يشبعني- حي، شيٍ- ونسبة التكرار حسب الجدول أدناه تفوق 87 في المائة.

(1) -حضري جمال، جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، عدد1، 2013، ص160.

(2) - السيد عز الدين، م، نفسه، ص7.

المثل	التكرار الكلي لأصوات الكلمة	التكرار الجزئي
اللي يبكيني يبكيني حي اللي يشبعني يشبعني شي	اللي+ اللي ـ يبكيني+ يبكيني ـ يشبعني+ يشبعني	حي+شي(ي)

تبدأ كل واحدة منهما بالاسم الموصول الذي(ينطق في العامية: اللي[1])، وصلته في الجملة الأولى: يبكيني، تتكرر لتؤدي وظيفة الخبر. وكذلك الحال مع الجملة الثانية، حيث تتكرر الصلة- يشبعني- لتؤدي الوظيفة نفسها. والفعلان المكرران يتضمنان معنى الطلب- لام الأمر محذوفة، فليبكني، فليشبعني-

ومن الناحية الدلالية، تتضمن لفظة البكاء: العطف والرحمة والحنان، وهي معاني نفسية، تظهر في المعاملات من خلال الجملة الثانية: اللي يشبعني يشبعني شي. والتكرار بالفعلين ليس الغاية منه تقوية جانب الخطاب في نص المثل فقط، وإنما مبعثه نفسي، ومؤشره الأسلوبي دليل على أن هناك حاجات تحتاج إلى إشباع؛ فيتم التركيز على كلمة بعينها. و استعمال الفعل يدل على الحركة و التغيير لأن الحدث فيه مرتبط بزمن، بعكس المصدر، وفي الفعلين المكررين-يبكيني، يبكيني- مقابلة ضمنية؛ لاقترانهما بالموت والحياة، فالتعبير بالبكاء يكون على الميت، لكن المثل يريده على الحي. وكذلك الحال مع الفعل-يشبعني- لا يريد الشبع بأي شيء، إنما يريد الشبع بالشّي- واللحم المشوي أهم مأكول يقدّم للضيوف- فهو يريد تغيير الفكرة السائدة، والانتقال من حال إلى حال. يعبّر عنها المثل:« لَمْحَبّة بحك الضروس، ما شِي بِحَبْ الرؤوس»[2]. حك الضروس كناية عن الأكل. وإسناد الفعلين إلى الغائب، جعلهما يؤديان وظيفة إخبارية، وقلصا دور الذات في النسيج اللغوي، غير أن وقوع الأفعال الأربعة على المفعول به (ياء) المتكلم أمدّ المثل بشحنة انفعالية، فصار المثل يحمل قيمة خلقية اجتماعية عامة؛ ويتضمن إلحاحا على أداء الفعلين بالكيفية المناسبة؛ لما في ذلك من تمتين العلاقات الاجتماعية.

(1) – مادن سهام، دراسة تركيبية للعامية الجزائرية،مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع،ط1، الأبيار، الجزائر،2011م،ص79. تقول الدكتورة مادن: ولقد تبين لنا من خلال تحليلنا للمدوّنة أن العامية لا تملك إلا اسما موصولا واحدا وهو" اللي" المستعمل في كل الحالات للمذكر والمؤنث في المفرد والمثنى والجمع.

(2) –قادة بوتارن،م،سابق، ص48.

ومن الناحية الصوتية، فهو قد شكل إيقاعا جليا خصوصا أن اللفظتين متجاورتان، ولعلّ انتهاء الألفاظ المكررة في جملتي المثل بياء المتكلم، و اختتام الجملتين بياء ساكنة، أي بسجع، خلق توافقا صوتيا، جعل الإيقاع واضحا، والأسلوب متسقا؛ مما يسهم في جذب انتباه المتلقي للمثل، كما أن محتوى المثل يمتاز بالانسجام؛ لأنه يحيل إلى خلفية ثقافية تتمثل في تشابهه مع المثل:« كي كان حي شاهي تمرة، و كي مات علّقو لو عرجون»[1]. أي عندما كان حيا لم يجد من يساعده ولو بتمرة واحدة، وعندما مات، وصار في غير حاجة إلى المساعدة، أتوه بعرجون تمر. و هذا الانسجام يعين على فهم أبعاد التجربة التي يتضمنها المثل؛ كما يساعد على حفظه وذيوعه بسبب استعماله في المواقف المناسبة.

ومن التكرار أيضا المثل:-« دسّي زَيْنَك لا يَنْشَافْ، دسّي شَيْنَكْ لا يَنْعَافْ»[2].

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

وبملاحظة بنية المثل نجده يتكون من جملتين فعليتين ألفاظهما ستة، موزعة على الجملتين بالتساوي، وبنية المثل متماسكة مؤتلفة، إلى درجة أنه يمكن ضم كل لفظ إلى نظيره، مع وجود كل منهما في جملة، ولو قمنا بتغيير الترتيب النحوي لأحد مكونات الجملتين، فإن المعنى لا يتغير إلا من حيث الاهتمام بالمتقدم، فلو قلنا: زينك دسي لا ينشاف، شينك دسي لا ينعاف. فإن الدلالة العامة لا تتغير.

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

دسّي - لفظ يجانس- دسّي.

زينك – لفظ يوازي ويوازن ويقابل- شينك.

لا ينشاف – يوازي ويوازن- لا ينعاف.

(1) – الذاكرة الشعبية في منطقة بوسعادة.

(2) – رابح خدوسي،موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، د/ط، دار الحضارة، 1997م، ص786.

ونسبة التكرار في هذا المثل تظهر في الجدول الموالي:

الثنائيان	دسّي	زينك، (ينك)	لا ينشاف، (لا ين+ف)
	دسّي	شينك، (ينك)	لا ينعاف، (لا ين+ف)
نسبة التكرار فيهما	%100	%75	%83,33

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

ومن الناحية الدلالية فالتكرار ليس الهدف منه إرضاء فلسفة بنيوية لا تعدوه فحسب؛ ولكن للتأكيد على دلالة المكرر. فكلمة دسّي مثلا، هي فعل أمر مسند للمخاطبة وظيفته وعظية، ودسّي معناها استري أو أخفي، ولكن المخيال الشعبي اختار دسّي إمعانا في الستر، لأن دلالة الدس أقوى من الإخفاء، فهو مربوط بالدس تحت التراب كما جاء في القرآن الكريم في شأن الموءودة، : ﴿.. أيمسكه على هون أم يدسه في التراب..﴾[1]. ولأن هذا الدس يتم في خفاء، فالكلمة تنتهي بسين ممدودة، والسين صوت مهموس، فكأنه يعظ بصوت خافت لا يسمعه غير المعني بالوعظ - كأنه يهمس في أذنها- فمعنى الستر الشديد، جاء بطريقتين: الدلالة المعجمية للفظ، والدلالة الصوتية للسين المهموسة.

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

ولفظة " لا ينشاف" تقابل لفظة " لا ينعاف" لا من حيث المعنى المعجمي؛ ولكن من حيث المعنى الانزياحي، المعنى الدلالي المستنتج بعد نظر، فكلمة ينشاف، هي صيغة مطاوعة من الفعل شاف (شاهد أو رأى)، أي أن زينك ينكشف للغير، وهذا يجعل من يشوف أو يرى الزين يقبل عليه بطريقة شرعية أو غير شرعية، وهي المقصودة. وكلمة: ينعاف، هي أيضا صيغة مطاوعة للفعل عاف. أي تجعل الناظر إليه ينفر منه ويبتعد عنه؛ فدلالة اللفظين: "إقبال وإدبار"، وهذه

(1) -سورة النحل، آية 59.

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

ومن المعروف أن الأداء الصوتي- المنبثق عن تكرار أصوات- له تأثير قوي على التعلق بالأمثال حفظا وترديدا واستمتاعا، فعند قراءة المثل: دسّي زينك لا ينشاف، دسّي شينك لا ينعاف. وترديده عدّة مرات، يتبيّن لنا أن الفنّان الشعبي قصد التأثير في نفس المتلقي بواسطة نظام صوتي عجيب؛ بحيث يمكن لمنشدين أن ينشد الأول منهما وحدة من المثل(دسي زينك لا ينشاف). والثاني الوحدة الثانية:(دسي شينك لا ينعاف). دون أن يختل الأداء أو يتكسر اللحن الشعري.

والتعلق بالأمثال المسجوعة عبّر عنه ابن جنّي في (باب الرد على العرب عنايتها بالألفاظ واغفالها المعاني) أنه قال:« .. ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعا لذّ لسامعه فحفظه، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله، ولو لم يكن مسجوعا لم تأنس النفس به، ولا أنقت لمستمعه، وإذا كان كذلك، لم تحفظه، وإذا لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وُضع له وجيء به من أجله..»[1]. فابن جني يشير إلى البعد النفسي في العلاقة بين المثل والسجع، إذ أن النفس تميل إلى المثل المسجوع فتحفظه، وتتلذذ بإيقاعه، ومن ثمّ فإن حفظه مدعاة لاستدعائه، واستعماله في مناسبة ما، ولولا السجع ما تحققت اللذة، ولا حصل الأنس، وما كان هناك حافز لحفظ المثل واستعماله.

وهذا الإيقاع الصوتي لا يتصل بنهاية كل جملة (وحدة) فحسب، وإنما ينصب على سائر الألفاظ في الجملتين. بحيث أن كل لفظ في الجملة الأولى، يتحكم في لفظ يقابله في الجملة الثانية، لا من حيث البنية فقط ، وإنما من حيث الخصائص الصوتية نفسها. ولو طبقنا الميزان الصرفي المعمول به في اللغة العربية، لكان كالآتي، في الجملتين: فِعْلي فعلك لا ينفعل= فعلي فعلك لا ينفعل. ولو راعينا الأصل الثلاثي لألفاظ المثل لوجدنا الصوت متحكما في الأسلوب؛ لأنه انصب على المجانسة الصوتية المطلقة في لفظة:(دسّي)، والمجانسة النسبية في باقي الألفاظ:(زينك وشينك)، (لا ينشاف، لا ينعاف). ولمّا قمت بإحصاء التكرار الصوتي، وجدت أن أصوات الجملة الأولى المركبة من ثلاثة ألفاظ مكررة في الجملة الثانية ما عدا صوتين في الجملة الأولى

[1] – ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جنّي ، الخصائص، تحقيق الشربيني شريدة، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، القاهرة، 2007م، ج1، ص276.

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

وبدت عبقرية المبدع الشعبي في أسلوب هذا المثل، في الملاءمة الرائعة بين الألفاظ التي رصّها داخل كل وحدة، في نظام كلامي صوتي بديع، دون أن يكون هناك حشو أو لغو، ودون أن يكون هناك ركاكة أو إسفاف. هذه الروعة استمدها المثل من الموازنة المسجوعة المرصّعة، في كل لفظتين متناظرتين في وحدتي المثل. وقد يكون معنى المثل: إخفاء الزين (الجمال) خوف العين، وإخفاء الشين (القبح) خوف الفضيحة، وهذا المعنى نجده صريحا ومباشرا في مثل آخر موجه للرجل في صيغته الظاهرة. يقول المثل:

«إذا كُنْتْ زَيْنْ، اسْتُرْ رُوحَكْ مِنَ الْعَيْنْ. وإذا كنت شَيْنْ، استر روحك من الفضائح»[1].

وبملاحظة بنية هذا المثل يطالعنا أسلوبه الشرطي، المتكون من جملتين شرطيتين، يربط بينهما الواو، وكل جملة تتكون من جملتين: جملة الشرط، وجملة جواب الشرط تربط بينهما -إذا[2] - الظرفية الشرطية- التي تنطق في بعض الأحيان: (إلى)، مثل: ‹إلى أعطاك العاطي ما تشقى ما تْباطِي›[3].

وبهذا فبنية المثل متماسكة مؤتلفة. كما نجد في هذا المثل كل لفظ يشكل مع ما يماثله أو يجانسه أو يقابله وحدة بنيوية جعلته ينتمي إلى أسرته بواسطة التكرار الصريح الكلي أو النسبي.

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

---

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

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

(3) – الذاكرة الشعبية بمنطقة بوسعادة.

الثنائيان	إذا	كنت	زين	استر	روحك	من	العين
	إذا	كنت	شين	استر	روحك	من	الفضائح
نسبة التكرار بينهما	%100	%100	% 66,66	%100	%100	%100	%20

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

ومن الناحية الدلالية، لا يختلف هذا المثل عن سابقه إلا من حيث السياق، أو المقام؛ فهو موجه إلى الرجل، إذا توفرت فيه شروطِ الجمال أو شروط القبح، ليس الجمال جمال الشكل الطبيعي؛ لأنه لا يمكِن أن يستر. إنما المقصود، الجمال المكتسب، وجمال الكسب، الذي يمكن أن يحسد عليه فيصاب بالعين. وكذلك القبح ليس المقصود به قبح الخِلقة؛ إنما المقصود قبح الصفات والسلوك السيئ الذي يعاب به ويفتضح. ولضرورة الستر في هذا المجال كُرّر فعل الأمر(استر) ذو الدلالةِ الوعظِية لخطورة ما يترتب على عدم الستر. والمخيال الشعبي اختار في توجيهه الرجلَ الفعلَ: استر المنتهي بالراء، وهي صوت مجهور مكرر. فكأنه يجهر بالنصيحة ويلح عليها، بتكرار اللفظ وتكرار الصوت؛ ليسمعها المعني بها وغيره. أما في توجيهه المرأة، فقد اختار الهمس بالنصيحة، اختار الفعل دسّي المنتهي بالسين قبل ياء المخاطبة وهو صوت مهموس ناسب المقام، مقام توجيه المرأة للإخفاء في خفاء.

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

حق كما ورد في تفسير آية ﴿ومن شر حاسد إذا حسد﴾[1]. أي نظرة العين. جاء في تفسير الألوسي:«.. ورب حاسد يؤذي بنظره بعين حسده نحو ما يؤذي بعض الحيات بنظرهن، وذكروا أن العائن والحاسد يشتركان في أن كلا منهما تتكيف نفسه، وتتوجه نحو من تريد أذاه، إلا أن العائن تتكيف نفسه عند مقابلة العين والمعاينة، والحاسد يحصل حسده في الغيبة والحضور، وأيضا العائن قد يصيب من لا يحسده من حيوان وزرع وإن كان لا ينفك من حسد صاحبه..»[2]. وفي تفسير الطبري «.. أن يستعيذ من شر عينه وحسده»[3]. وفي السنة، عن ابن عباس رضي الله عنهما، قال: كان رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يعوّذ الحسن والحسين يقول:« أعيذكما بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامّة و من كل عين لامة»[4].

وهامّة: بالتشديد واحدة الهوام، ذوات السموم، وقيل كل ما له سم يقتل. وعين لامّة: هي التي تصيب ما نظرت إليه بسوء.

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

أمّا الشطر الثاني من المثل، ففيه تحذير من المجاهرة بالسوء، والمكابرة بفعل المنكرات، لئلا يفتضح صاحبها، ويصير حديث الخاص والعام.

ومما يلاحظ أن سورة الفلق احتوت على التكرار والإيقاع، تكرار لفظ: (شر) ثلاث مرات. إطناب للتنبيه على قبح وشناعة هذه الصفات، وهو تكرار خاص بعد عام(من شر ما خلق)[5]. والتوقيع من خلال التنويع والتكرار في الفواصل، بالحرف (القاف) في نهاية الآية الأولى والثانية، وبالحرف (الدال) في نهاية الآية الرابعة والخامسة. وهي فواصل متماثلة في حرف الروي. ويبرز الإيقاع

---

(1) – سورة الفلق، آية 5.

(2) –الألوسي، أبو الفضل شهاب الدين محمود الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، بيروت، 1414ه 1994م، م16، ج29، ص507.

(3) – الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1415ه 1994م، م7، ص585.

(4) – الزحيلي وهبة، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر،ط1، بيروت 1991م، ج30،ص476.

(5) - – الزحيلي وهبة، م، نفسه، ص 476.

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

والفاصلة في علوم القرآن تعني أواخر الآيات في كتاب الله عز وجل، وهي بمنزلة قوافي الشعر، كما ذكر السيوطي:« الفاصلة: كلمة آخر الآية، كقافية الشعر، وقرينة السجع.. وقال القاضي أبوبكر: الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع يقع بها إفهام المعاني... [ويكرر المعنى في موضع آخر] فيقول: .. فاصلة الآية كقرينة السجعة في النثر، وقافية البيت في الشعر»[2]. وفي شرح الآيتين:﴿« كتاب فصّلناه..».«آيات مفصلات..»﴾[3].

يقول ابن منظور: « وكتاب فصّلناه له معنيان: أحدهما تفصيل آياته بالفواصل. والمعنى الثاني: بيناه »[4]. ويقول: « وهي بمنزلة القوافي في الشعر»[5] أي الفواصل.

وكذلك الحديث الشريف جاء أسلوبه محتويا على أصوات مكررة، (الألف،الميم، التاء المربوطة) أحدث إيقاعا داخليا مؤثرا في نفس المتلقي.

وهذا التكرار والإيقاع الصوتي الذي جاء في أرقى أساليب اللغة العربية- القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف- جاء أيضا في الأمثال الشعبية الجزائرية التي تنتمي إلى التراث العربي. «ولقد ارتبطت وظيفته أكثر فأكثر بالجانب الدلالي؛ لأن الإيقاع يجاوز وظيفته الجمالية الخالصة إلى وظيفة أخرى أعمق غورا، وأبعد مدى، وهي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع مجرد وسيلة لدعاية شعرية باردة فارغة»[6].

---

(1) – ابن الجزري، أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت، لبنان، د/ت، ج1،ص224.

(2) – السيوطي، جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، د/ط، بيروت، 1988، ج3، ص290.

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

(4) –ابن منظور، لسان العرب، مجلد 11، ص524.

(5) – م، السابق، م11، ص 525.

(6) – مرتاض عبد المالك، أ.ي- دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي"، لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1992م، ص158. نقلا عن سعيدي محمد، التشاكل الإيقاعي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م،ص33.

ولنأخذ المثل: « اللي اسخف على ابرة اسخف على بقرة »[1].

المثل	التشاكل الإقاعي	التشاكل الدلالي
اللي اسخف على ابرة	اسخف على+ رة	سرقة شيء صغير تماثل
اسخف على بقرة	اسخف على+رة	سرقة شيء كبير

وأثناء الأداء تنطق التاء المربوطة هاء عند الوقف في نهاية كل مقطع.

و التكرار إما أن يكون كليا لجميع أصوات الكلمة، واما أن يكون جزئيا لبعض الأصوات منها؛ كما يظهر في الأمثال[2] المختارة في الجدول الموالي:

المثل	التكرار الكلي لأصوات الكلمة	التكرار الجزئي أو السجع	الطباق أو المقابلة
1-اخدم آ الشاقي للباقي		بين الشاقي والباقي:(اقي)	
2- يْموت النفّاق ويبقى الرزّاق		بين النفّاق والرزاق (اق)	يموت/ يبقى
3- طاق على من طاق	طاق+ طاق		طاق/ طاق
4- الجار قبل الدار		بين الجار و الدار (ال+ ار)	
5-ماك تل فيك الكسرة، ماك صحراء فيك الوسرة	ماك+ ماك فيك+ فيك	بين الكسرة والوسرة (سرة)	تل / صحراء الكسرة/ الوسرة
6-هيّبْ لا تْعيّبْ		بين هيب وعيب (يّب)	
7- اليد اللي تمد خير من اللي تشد	اللي+ اللي	بين تمد وتشد (ت + د)	تمد/ تشد

[1] – سعيدي محمد، التشاكل الإيقاعي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م،ص33.

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

ومعاني الأمثال السابقة هي:

المثل1: اعمل أيها الشقي من أجل من سوف يبقى حيا بعد وفاتك. وُضرب في من يعاني الكثير من المتاعب لجمع الثروة دون أن ينتفع بها لبخله، ناسيا أن هناك من ينتفع بها بعد موته دون أن يشقى. وفيه ذم للبخل ودعوة للإنفاق دون إسراف.

المثل2: يموت المنفق على الشخص، ويبقى رازقه وهو الله عز وجلّ. وهذا القول بمثابة عزاء لمن توفي أبوه أو الوصي عليه. وفيه دعوة للصبر وللرضا بقضاء الله.

المثل3: قوي هذا وقوي غيره عليه، يقال في شأن عراك ضار لا يُرحم فيه أحد، وهو عبارة عن قانون الغاب، الحق للأقوى، لا مبادئ ولا قوانين تحترم. وفحواه استنكار للحالة التي يصفها.

المثل4: للعرب اهتمام كبير بالجيرة والمحيط إلى درجة أنهم يمتنعون عن امتلاك بيت إذا كان المكان الذي يقع فيه غير مناسب، وفيه حث على احترام الجار ومساعدته.

المثل5: لست تل (منطقة الشمال الخصبة) فيك الكسرة(يعني القمح) ولست صحراء فيك الغنم. يستعمل هذا المثل للتعبير عن الاستخفاف الكبير الذي يبديه الإنسان تجاه الشخص الذي لا ترجى منه أيّ فائدة لصالح رفيقه. وفيه حث على مساعدة الغير.

المثل6: كمن يرفع العصا ليشير بها أو يهدد، أو يهش، دون أن يستعملها في الضرب كي لا يحدث عيبا أو عطبا في المضروب. فهذا المثل كالوصية للوالدين أو المربين الذين يبالغون في العقاب كالضرب المبرح، والمجازاة الشديدة بصفة عامة. وفيه حث على التربية بكيفية رحيمة.

المثل7: لأن الإنسان الذي يأخذ دون أن يعطي، يكون لا محالة مدينا لغيره. وهذا يتنافى مع عزّة النفس. وفيه حث على العمل من أجل الكسب، ثم التصدق على الغير.

وأخيرا لو تمعنّا في فحوى الأمثال المذكورة في هذا المقال، لوجدناها تتماشى مع ما توصي به التعاليم الإسلامية. و قدّمت في أسلوب جذّاب مؤثّر. حيث:

- أن الأمثال تسجيل قولي قصير يلخص مآثر الإنسان ومواعظه.
- أن المثل يمتاز بجمله القصيرة التي أتاحت له الفهم و السيرورة.
- أن الأمثال تُشبّه المعاني المعقولة بالأشياء المحسوسة، ويتضح معناها من خلال المقام الذي قيلت فيه. مما يثير انفعال المتلقي ويجعله يحفظ المثل ويردده في المواقف المناسبة.
- أن الأمثال تعتمد على التكرار، على مستوى المعاجم والتراكيب؛ مما ينشئ التشاكل والتوازن والسجع ، ويحقق الوحدة العضوية في المثل، كما يحقق تماسك نصه.
- أن تكرار بعض الحروف في الأمثال يعطيها أبعادا إيقاعية تشد السامع إليها.
- أن الأداء الصوتي المنبثق عن تكرار أصوات له تأثير نفسي قوي على التعلق بالأمثال حفظا وترديدا واستمتاعا. بالإضافة إلى ما تحمله من قيم وحكم وتوجيهات، تنسجم مع الموروث الثقافي العربي الإسلامي.

قائمة المصادر والمراجع:

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

10- التجيي، أبو يحي محمد بن صمادح ، مختصر الطبري ، ط1، القاهرة، مكتبة الصفاء ، دار البيان الحديث، 2006.
11- جلاوجي عز الدين ، الأمثال الشعبية الجزائرية بسطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، 2007م.
12- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان بن جنّي ، الخصائص، تحقيق الشربيني شريدة، طبع ونشر وتوزيع دار الحديث، القاهرة، 2007م، ج1.
13- ابن الجزري، أبو الخير محمد بن محمد الدمشقي، النشر في القراءات العشر، دار الكتب العلمية، د/ط، بيروت، لبنان، د/ت، ج1.
14- خدوسي رابح،موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، د/ط، دار الحضارة، 1997م، ص786.
15- ابن خلدون، أبو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون المغربي، المقدمة، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1982م.
16- رشوان، حسين عبد الحميد أحمد، الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 1993.
17- لزحيلي وهبة، التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج، دار الفكر المعاصر،ط1، بيروت 1991م، ج30.
18- سعيدي محمد، التشاكل الإيقاعي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.
19- لسيوطي، جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، د/ط، بيروت، 1988، ج3.
20- السيوطي، المزهر في علوم الأدب وأنواعه،د/ط، دار إحياء الكتب،د/ت، بيروت، ج1.
21- بن الشيخ التلي، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
22- صالح أحمد رشدي ، فنون الأدب الشعبي،ط1، دار الفكر، 1956م، ج2.
23- الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، 1415ه 1994م، م7.
24- عدلاوي علي بن عبد العزيز، الأمثال الشعبية، ضوابط وأصول، منطقة الجلفة نموذجا،ط1، دار الأوراسية، الجلفة،2010.
25- عز الدين السيد ، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1986م.
26- بن عيسى حنفي ، محاضرات في علم النفس اللغوي، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م.
27- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، حققه وعلّق عليه، محمد إبراهيم سليم، د/ط، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت.
28- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، سوريا،1977م.

29- قطامش عبد المجيد ، الأمثال العربية: دراسة تاريخية تحليلية، ط1، سوريا: دار الفكر، دمشق،1988م.
30- ابن منظور، أبو الفضل جمال لدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان، 1994م، ج11.
31- الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر،ط3 منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1967م.
32- الميداني،أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ط2 منقحة، منشورات دار مكتبة الحياة،د/ت بيروت، ج1.
33- عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون الجميلة، الرغاية، الجزائر،1993م.
34- الهاشمي أحمد ، جواهر الأدب في أدبيات وانشاء لغة العرب، طبعة جديدة منقحة،دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2012م، ج1.
35- اليوسي الحسن، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ط1،حققه محمد حجي و محمد الأخضر، الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،1981.

المجلات:

36-حضري جمال، جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة، عدد1، 2013.

المراجع الأجنبية:

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

الثقافة الشعبية بين حضارة المشافهة وحضارة الكتابة

الطيب بودربالة(*)

ملخص:

أن الثقافة الشعبية لصيقة بالإنسان وملازمة له حيثما وجد،لأنها متصلة بأبنيته الأنثروبولوجية العميقة وبحضوره الاجتماعي وبنشاطه اليومي . كما تتصل الثقافة الشعبية باللاشعور الجمعي والأساطير والمعتقدات والنماذج العليا المتعالية على التاريخ . ولعل التحول الحاسم في تاريخ الإنسانية يتمثل في اكتشاف الكتابة والذي تم على مراحل عديدة، وفي مناطق مختلفة من العالم. وقد ساعد هذا الاكتشاف الذي هو نتاج تطورات وارهاصات معقدة على ترقية التواصل الأنساني وتعميق وعي الإنسان بنفسه وبيئته في مواجهة كثير من التحديات. ليتقلص دور حضارة المشافهة داخل دوائر النخب الفاعلة والفعالة من علماء وفلاسفة وساسة ومثقفين والتي تتحكم في آليات اشتغال حضارة الكتابة . وتستمر الطبقات الشعبية، رغم تأثرها بحضارة الكتابة، في التشبع بالعادات والتقاليد الموروثة والانصهار في تعاليم وقيم الثقافة الشعبية التي تتكفل بكل مجالات الحياة ، وتحمي الإنسان من أخطار التيه والضياع.

Abstract :

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

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

* أستاذ التعليم العالي، جامعة باتنة.

والمطلق، وفي تقديس القيم والانتماءات العضوية المطلقة التي توحد وتصهر كل عناصر الحياة مع بعضها البعض داخل كلية واحدة شاملة جامعة. إنه مجتمع الأسطورة الذي يتكفل بالإنسان ويؤطر الثقافة والحياة ويضفي الدلالة على الوجود.

ولعل التحول الحاسم في تاريخ الإنسانية يتمثل في اكتشاف الكتابة والذي تم على مراحل عديدة، وفي مناطق مختلفة من العالم، وقد ساعد هذا الاكتشاف الذي هو نتاج تطورات وإرهاصات معقدة على ترقية التواصل الإنساني وتعميق وعي الإنسان بنفسه وبيئته في مواجهة كثيرمن التحديات.

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

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

وقد بين علماء الأنثروبولوجيا والمؤرخون بما لا يدع مجالا للشك أن الإرهاصات الأولى للكتابة ظهرت قبل ما يزيد عن خمسة آلاف سنة خلت في منطقة الشرق الأوسط، وتسمى مرحلة ما قبل الكتابة بمرحلة ما قبل التاريخ، تمييزا لها عن مرحلة الكتابة التي أطلق عليها تسمية مرحلة التاريخ (مرحلة التاريخ القديم تدقيقا) . ويرجح هؤلاء العلماء المختصون ظهور الكتابة السومرية في بلاد الرافدين منذ ما يقرب من خمسة آلاف سنة أهل هذا البلد ليكون مهد الكتابة والحضارة الإنسانية[1]. ولم تلبث مراكز الشرق القديم في الشام وفلسطين ومصر والجزيرة العربية أن استلمت المشعل لتضفي على التجارب الأولى من عبقريتها الشيء الكثير، تحويرا وتعديلا واختزالا وإضافة.

ويبدو في هذا السياق التطور الأوربي الكبير والمتنوع، بالمقارنة، مقلدا وسلبيا بشكل مطلق أمام الشرق القديم الذي استطاع ابتكار أول كتابة للإنسانية. وقد استلزم الأمر مرور قرون عديدة، بشهادة هيرودوت نفسه، حتى يتمكن اليونان

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

من استيعاب المنجز الكتابي الذي تحقق في الشرق الأوسط بفعل الاحتكاك والمثاقفة.

وقد مرت الكتابة في العصور القديمة بخمس مراحل:

الكتابة بالفكرة (أي بالموضوعات).

الكتابة بالصورية الرمزية (أو الكتابة بالكلمة).

الكتابة التصويرية التجريدية (مثل الكتابة الصينية).

الكتابة المقطعية.

الكتابة الأبجدية (الألف بائية)[1]

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

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

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

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

ويبدو أن الأبجدية كانت في بدايتها تكتب من اليمين إلى اليسار ولم تشذ عن هذهالقاعدة حتى اللاتينية في طفولتها الأولى، قبل أن تتحول إلى كتابة من الشمال إلى اليمين[1].

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

مع ابتداع الخط، دخلت الإنسانية عهدا جديدا وحاسما في تاريخها،وهو عهد الكتابة والتدوين والعلم والاتصال الواسع. وهكذا تحول مركز ثقل الإنساني من حاسة السمع والى حاسة البصر وما تبع ذلك من نتائج هامة على مستوى الوجدان والعقل والسلوك والإحساس والكينونة الكلية للإنسان. لكن روح بروميثيوس النابضة والمتدفقة داخل الإنسان لا تطمئن بصفة نهائية إلى اكتشاف أو ابتكار، إنها روح قلقة متوترة تتطلع داوما إلى النور والسمو والتقدم والكمال والتجاوز. أدى تعطش الإنسان إلى الرقي والتطور إلى ابتكار الكتابة على يد العالم الألماني جوتنبرج سنة 1454.وبذلك تحققت ثورة كبرى فتحت آفاقا واعدة للأزمنة الحديثة وكرست حضارة الكتابة وقوة سيطرتها على كل مجالات الحياة، جاعلة العقل الغربي معتدا أكثر بنفسه وجاعلا من ذاته نموذجا للكمال في التفكير والتشريع والإبداع والسياسة.

الثقافة الشعبية وجدلية المشافهة والكتابة.

يجدر بنا أن نشير إلى أن الثقافة الشعبية لصيقة بالإنسان وملازمة له حيثما وجد،لأنها متصلة بأبنيته الأنثروبولوجية العميقةوبحضوره الاجتماعي وبنشاطه اليومي . كما تتصل الثقافة الشعبية باللاشعور الجمعي والأساطير والمعتقدات والنماذج العليا المتعالية على التاريخ . وقد اكتشف علماء الأسطورة أن الإنسان أسطوري بطبعه، تجري الأساطير في عروقه مجرى الدم، والإنسان بدون جذور ثقافية شعبية هو إنسان مقطوع من أصوله، ريشة في مهب الريح تزورها الرياح كيفما تشاء .

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

وتستمر الطبقات الشعبية، رغم تأثرهابحضارة الكتابة، في التشبع بالعادات والتقاليد الموروثة والانصهار في تعاليم وقيم الثقافة الشعبية التي تتكفل بكل مجالات الحياة ، وتحمي الإنسان من أخطار آتيه والضياع والاغتراب.

يجب – بداية - أن نزيح اللبس عن بعض المفاهيم والتصورات، بهدف التصحيح والمراجعة ووضع الأمور في سياقاتها الحقيقية.إن بعض غلاة أنصار الكتابة ينفون عن المشافهة صفة الحضارة والمدنية، باعتبار أن المشافهة، حسب زعمهم،تنتمي إلى المرحلة البدائية المتوحشة التي تفتقرإلى العقل والمنطق والعلم والوعي التاريخي. وهي نظرة استعلائية متشبعة ببعض النظريات الأنثرولوجية الاستعمارية التي عرفت عصرها الذهبي في القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين . ومع انتصار حركات التحرر في العالم الثالث في النصف الثاني من القرن العشرين، ومع مراجعة العقل الغربي لنفسه ،بعد انتكاساته المتكررة إثر الحروب الاستعمارية والحربين العالميين والجرائم الستالينية،شرع علماء الأنثروبولوجيا والأساطير والآداب الشعبية واللغات إلى إعادة الاعتبار لحضارة المشافهة وتبيان نزعتها الإنسانية وعبقريتها وأحقيتها في البقاء والخلود،وأضحى هؤلاء العلماء من كبار المدافعين عن حضارة المشافهة التي يرونها حاملة لروح البراءة الأولى وقادرة ببدائلها الناجعة على تطعيم وتخصيب حضارة الكتابة التي وصلت إلى الانسداد بعد اكتمال واستنفاذ دورتها الحضارية.فعلى سبيل المثال لا لحصر ،نذكر بعضا من هذه القمم الفكرية التي أنصفت حضارة المشافهة ودعت إلى فهمها من الداخل والتحاور

معها في ظل حوار الحضارات وتعدد الثقافات وتنوعها : مارجريت ميد[1]،ميرسيا إلياد[2] ، لفي ستروس[3] ، جاك جودي[4] ، جورج بالنديي[5] ، هامباتا با[6]، أونج[7] ...إلخ.

ازدهرت الثقافة الشعبية وعرفت عصورها الذهبية في ظل حضارة المشافهة التي تقوم على الصوت والإيقاع والموسيقى والفن والجسد بحركاته واشاراته وايماءاته وأقنعته و وشمه. داخل هذه المنظومة الشفوية المتماسكة يمثل الصوت المقام الأول .أصبحت حاسة السمع لدى الإنسان تستقطب كل مكونات الحياة، وتتقدم حتى على العقل والبصر: " والأذن تعشق قبل العين أحيانا " كما يقول الشاعر. العالم كلى بتفاصيله وجزئياته وكلياته، بحلوه ومره، بأفراحه و أتراحه، بانتصاراته وانتكاساته ، بسعادته وشقائه ، يذوب في هذا العضو الصغير الذي يضطلع بالاستيعاب والفهم والتأويل وانتاج الدلالة والجماعة والحضارة.

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

هذا التمركز حول الصوت يكتسي أحيانا طابعا مقدسا عندما يربط الإنسان بعوالم ميتا فيزيقية غيبية تقوم على الكهانة والسحر والطقوس الدينية (سجع الكهان). ويبدو أن الفنون الشعبية في بداياتها الأولى قد نبعت من العبادات والطقوس. يرى العالم الإعلامي الكندي ، مارشال ماك لوهان أن الصوت يعد وسيلة إعلامية باردة لأن المتلقي (السامع) يشارك بقوة وفعالية كبيرة في شحن الإرساليات وإنتاجها وبثها والتفاعل معها[8]. ولا يستطيع السامع إلا أن يقع تحت

[1] Margaret Mead
[2] MircéaEliade
[3] Claude -Levi Strauss
[4] Jack Goody
[5] Georges Balandier
[6] Hampâte Bâ
[7] Ong
-[8] Marshall Mc Luhan, *Understanding media*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

سحر الصوت :" إن من البيان لسحرا" كما يقول الحديث الشريف . إن الصوت وسيلة إعلامية باردة لأنه يحرك وجدان المتلقي ومشاعره ويفرض عليه ممارسة حريته وكينونته الفنية والإبداعية داخل هذه الفضاءات الواسعة التي تحرر الخطاب وتفتق قدراته التواصلية اللانهائية.

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

ولم يعد جسد الإنسان كيانا ذريا مفصولا عن العالم، بل محرك الحياة ومولد للعالم. كل مكونات الحياة تتألم وتتأوه وتتعذب وتتشظى وتتلذذ من خلال جسد الإنسان الذي تذوب فيه العوامل الخارجية وتنصهر كلية.

ويقول احد ممثلي المشافهة :" ليس لدنيا فن، لأنه حياتنا بكاملها هي فن ".

يرى علماء البيولوجيات أن إنسان حضارة المشافهة يوظف بدرجة عالية الجزء الأيمن من المخ الذي يتحكم في المكونات الفنية للإنسان : الصوت – الأسطورة – العضوي - الكلية ، بخلاف حضارة الكتابة التي تستند إلى الجزء الأيسر من المخ والذي يتعلق بالمنطق والرياضيات والعلم والعمليات العقلية الصارمة .

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

كامرأة في حضارة المشافهة هي شهرزاد التي تحكي وتبكي وتغني. وزادت سلطة المرأة سموا وعظمة في المجتمعات الأميسية التي أوكلت إلى المرأة مهمة ومسؤولية تسيير الجماعة البشرية.

إن المشافهة، أمومة وأنوثة، بمفهومها الأنثروبولوجي والوجودي والرمزي، تتغنى بالأم الكونية، التي هي أصل الوجود، وبالأم– الطبيعة، واهبة الرزق والخير والخصوبة والنسل والنماء والولادة الدائمة (إيزيسوأوزوريس وأساطير البعث والنماء والإخصاب في الشرق الأوسط). ويعتقد بعض أعداءالثقافة الشعبية أنها عبارة عن فولكلور وعادات وتقاليد بالية يضمها متحف التاريخ . والحقيقة أن حضارة المشافهة ترفض هذا التصور العقيمللثقافة الشعبية، والذي يقوم على تصور هياكل عظيمة بالية بدون روح، مثل الفولكلور والتسلية والعجائبية والغرائبية المحنطة . إن حضارة المشافهة ترفض فكرة الإنسان الفولكلوري وتقوم على الإنسان الحضاري الشفوي الذي تتكفل المشافهة بكل جزئيات وتفاصيل ودقائق حياته منذ الولادة

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

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

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

الشعر -الغناء- الرقص - الأمثال والحكم - الألغاز - الأساطير - الملاحم - القصص - الحكايات - الخرافات - الأحاجي - الخطابة - النوادر.

إضافة إلى ذلك فإن الثقافة الشعبية تشمل العادات والتقاليد المتصلة بالأفراح والأتراح والأعراس والاحتفالات الزراعية كما ترتبط الثقافة الشعبية ببعض الحرف الخاصة بالحلي والنحت والنقش وصناعة أدوات الزينة.

وتتفنن الثقافة الشعبية في فنون الصناعة التقليدية وخاصة في مجال الألبسة والأقمشة والتطريز.

الثقافة الشعبية حاضرة أيضا في الأسواق والبيوع والتجارةوالفلاحة والأسواق بتعبيراتها وروائحها ومأكولاتها ومشروباتها المتنوعة وتوابلها وكل ما يدغدغ الحواس.

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

المكونات الثقافية أننا أمام حضارة متماسكة لها منطقها الخاص ورؤيتها للعالم وتصورهاللزمن والتاريخ.

تقوم حضارة المشافهة على الرواية والذاكرة الشفوية (الفردية والجماعية) والخيال الجامع الذي يشتغل على المادة السردية بالتحوير والإضافة والتضخيم .فالراوي في مجالس القص وفي الساحات العامة لا يهتم بالصدق والوفاء قدر اهتمامه بالجمهور وأفق انتظاره وتطلعاته وتعطشه لخوارق الأعمال وعجائب القصص وغرائب الأحداث . وكأن هناك عقدا ضمنيا يلزم الراوي بتلبية رغبات الجمهور واحتياجاته السردية الخيالية. يقوم الراوي بمسرحة القصص وأسطرتها ليضفي عليها مكونات غير واقعية تشد المستمع إلى عوالم خارقة تبهره وتدغدغ غرائزه وتدمجه داخل عوالم الجن والمخلوقات السحرية.

أنتجت حضارة المشافهة ما يعرف اليوم بالمرويات الكبرى، مثل الملاحم والأساطير والمآسي والقصص الشعبي والحكايات والخرافات. وقد أثبت علماء الأساطير والأنثروبولوجيا الثقافية أن هذه السرديات الكبرى نتيجة حتمية لتحكم القيم الثقافية الشفوية في الحياة الاجتماعية.إنها لحظة حضارية حاسمة في تاريخ شعوب المشافهة، لحظة أثمرت ملاحم السومريين والبابليين والكنعانيين والمصريين واليونان. إن ملاحم جلجامش والإلياذة والأوديسا وغيرها وليدة العبقرية الشفوية.ولولا ذلك لا استحال على الإنسانية أن تبتدع هذهالكنوز والروائع الأدبية العالمية الخالدة. وقد بين عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ميلمان باري، بعدمقارنة أجراها بين ملاحم هوميروس والملاحم اليوغوسلافية الشفوية الحديثة، أن هناك علاقة سببية حتمية بين المشافهة والملحمة[1].

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

ويعود الفضل إلى ملاحم هوميروس في تأسيس الأمة اليونانية التي كانت في السابق عرضة للتشتت والتمزق والضياع . بعثت هذه الملاحم روح الانتماء والاعتزاز والافتخارلدى اليونان الذين أدركواأنهم يمثلون أمة فريدة من نوعها ، خلقت للاضطلاع برسالة حضارية عالمية في مواجهة الشعوب المتوحشة والهمجية التي تهدد المدنية والإنسانية . لذلك قسموا شعوب العالم إلى متحضرين وبرابرة (باربا روس)، وجعلوا الحضارة حكرا عليهم دون غيرهم . والكلام نفسه يمكن أن يقال بالنسبة للملاحم المؤسسة للأمة اللاتينية.

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

عرف العرب حضارة المشافهة طيلة عصور ما قبل الإسلام ، بدءا بحضارات اليمن وانتهاء بحضارات الشعوب الشمالية بعد انهيار سد مأرب ونزوح سكان الجنوب إلى كل جهات الجزيرة العربية وبلدان الشرق الأوسط . وتعد الأزمنة الحضارية التي سبقت الإسلام من قبيل المكبوت الحضاري والمسكوت عنه وغير المفكر فيه. ومن غرائب الأمور أن ما وصلنا من هذه الفترة وصلنا مكتملا ناضجا ممثلا لكمال البدايات وقداستها، مما يفرض على المتأخرين واجب الاقتداء والنسج على منوال القدماء الذين شيدوا صرح الحضارة العظيم. وقف العرب موقف الإعجاب والتقديس والتمجيد من هذه الحضارة الشفوية التي تتصل بالعصر الجاهلي.أما المراحل السابقة للعصر الجاهلي فقد تجاهلتها عمليات التدوين، إضافة إلى صعوبة استحضارها عن طريق الذاكرة والرواية، لبعد العهد الفاصل بين الحقبتين. وقد بين طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي ، كيف أن الاعتبارات الإيديولوجية والدينية والسياسية تدخلت بقوة في صوغ نماذج جاهزة وتصورات نمطية عن الإبداعات الأدبية الجاهلية،بعيدة كل البعد عن الموضوعية والحقيقة. وعرفت هذه القضية بقضية الانتحال. وقد كشف القرآن الكريم، من باب التدبر والاتعاظ والاعتبار، عن بعض ملامح هذه الحضارات البائدة التي عرفتها الجزيرة العربية.

ورغم ذلك، فقد خلد التاريخ صورا رائعة وقمما فريدة من نوعها في مجال الإبداعات الشعرية والقصص الشعبي والبلاغة النثرية. إن الشعر الجاهلي بمعلقاته وأغراضه وموضوعاته وصوره وجمالياتهيجسد العبقرية الشعرية العربية في أسمى صورها ويبوئها الصدارة والسبق الإنساني. وقديما قيل "الشعر ديوان العرب "، فهو رمز مجدهم ومفخرة إنجازاتهم.

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

وجاء القرآن الكريم معجزة عظمى وإعجازا مطلقا في الشكل المضمون، في اللغة والأسلوب، في الخيال والصور، في الأصوات والكلمات ، في نظمه ونسجه وأحكامه، في جزئياته وكلياته.إنه الكون القرآني الذي استوعب الكون الكلي وعالم الأسرار والحقائق الإلهية .

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

شفوي بامتياز. وقد انبثقت عن قراءة القرآن ومقروئيته علوم كثيرة، مثل علوم القراءات، والتجويد التي أسهمت في السمو بالقرآن إلى المنزلة التي هو أهل لها.

عمدت استراتيجية التدوين التي انطلقت في القرن الثاني للهجرة وعرفت عصرها الذهبي في القرن الرابع إلى نقل حضارة المشافهة العربية، في شقها الشعري خاصة إلى عالم النصوص والكتب لتكون منطلقا لعلوم فتية مثل علوم اللغة والبلاغة والنقد والنحو. ولكونها تمثل الأسطورة المؤسسة للهوية الثقافية العربية، فقد اعتمدت مرجعية كلاسيكية ونموذجا للسمو الإبداعي ينهل منه المبدعون اللاحقون وينسجون على منواله . وبلغ تقديس العرب لهذه المشافهة إلى حد الاستعانة بها في تفاسير القرآن وعلوم الحديث والدراسات القرآنية . وهي تمثل المصدر الأساسي للاحتجاج بالنسبة لعلوم اللغةالعربية .

في العصور الإسلامية اللاحقة، وموازاة مع حضارة الكتابة التي أشعت بنورها الساطع على العالم طيلة القرون الوسطى، استمرت المشافهة في الاشتغال والنشاط والتأثير على الإنسان العربي، في باديته وفي حواضره، في شرقه وفي غربه . وما لبثت أن تعززت بروائع إبداعية جديدة نبعت إما من صلب الحياة العربية ، مثل تغريبه بني هلال (وهي ملحمة بأتم معنى الكلمة)، أومنإلى البيئات الثقافية غير العربية، عن طريق الاحتكاك والمثاقفة والتأثربالهند وفارس واليونان. وخير شاهد على ذلك قصص كليلة ودمنة وحكايات ألف ليلة وليلة . وتحولت كثير من الروايات الشفوية المتصلة بالتراجم والسير الفردية والجماعية (سير دينية، شعرية ، سياسية وتاريخية) إلى عالم التدوين والكتابة . وقد اغتنت في هذه الفترة كتابات التاريخ بمكونات الذاكرة الشفوية فجاءت ممتزجة بالأساطير والخرافات .

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

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

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

والعراقة . وقد كان لحروب اليونان مع الفرس واتصالاتهم الدائمة ببلدان الشرق الأوسط، دور كبير في تمثل واستيعاب الحضارات الشرقية بأساطيرها ومعتقداتها وفنونها الشعبية. ونسوق هنا مثالا حيا عن التلاقح الحضاري بين اليونان والمصريين، من خلال مسرحيات سوفوكليس إيريبيدس وإسخيلوس .

لقد نهل رجال المسرح المذكورين من معين الأساطير المصرية الشهيرة والتي جرت قصصها في مملكة طيبا، جنوب مصر. فكل ما يتعلق بأوديب أو أنتيغونا أو بغيرهما من قصص هذه المملكة، هو من صميم الثقافة المصرية لكن المسرح اليوناني المأسوي تصرف بحرية في المادة الأسطورية الأصلية، تحويراً وإضافة، وأضفعليها فكرة المصير والقدر المحتوم .إن أوديب المصري الأصلي، عرف مصيرا يختلف تماما عن الذي حدده المسرح اليوناني . تحكي الروايات الأصلية بأنه تربع على العرش وتزوج من أمه، تماشيا مع العادات والتقاليد السارية ، لأن زواج المحارم لم يكن وقتها محظورا في مصر. فالأسطورة عندما ارتحلت عن بيئتها الشفوية الأولى عرفت تحولات أدمجتها في صلب الثقافة اليونانية المكتوبة ، لتعبر عن روح العصر وعن فلسفة الكتّاب وعن رؤيته الجمالية والإيديولوجية. إن هذه الدلالات الجديدة وهذه التحولات البنيوية والموضوعية تسمو بالأسطورة الشفوية إلى مصاف الأساطير الأدبية والحضارية العالمية الخالدة، كما يبين النقد الأسطوري ، انطلاقا من مبادئ التجلي والمطاوعة والإشعاعية[1].

إن المسرح اليوناني الذي يعد إحدى ركائز الحضارة الغربية، مدين في ظهوره للحضارة الشفوية اليونانية التي سبقت ظهور الكتابة. تجلت الإرهاصات المسرحية الأولى عند اليونان من خلال الطقوس الدينية التي كانت تقام في المعابد تمجيدا لزيوس كبير الآلهة وغيره. كما أسهمت الحفلات والأعياد والتظاهرات الشعبية المتصلة بالإخصاب والنماء والمواسم الزراعية في بلورة مسرح شعبي احتفالي يبشر بالإنجازات المسرحية الكبرى.

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

إن العبقرية الحضارية اليونانية قامت على ركيزتين أساسيتين: الركيزة الحضارية الشفوية الداخلية والركيزة الحضارية الشفوية الشرقية . إن العناصر الدخيلة والأصيلة قد تفاعلت مع بعضها البعض في ظل عبقرية المكان وعوامل جغرافيةومناخية وتاريخية لترسم معالم حضارة عالمية متميزة. وقد استعانت الفلسفة

[1] - Pierre Brunel ,*Mythocritiq*ue ,Paris, Gallimard , 1992 .

اليونانية بدءا بسقراط والسفسطائيين بمهارات المشافهة في الجدل والنقاش والحوار والحجاج لإنارة العقل وترقية المنهج العلمي واثبات الحقيقة .

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

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

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

انتكست الكتابة انتكاسة كبيرة نتيجة انهيار الحواضر الرومانية الشهيرة وسيطرة القيم الريفية والزراعية والإقطاعية على الحياة الاجتماعية، ونتيجة حالةالانطواء والانعزال التي بدأت تعيشها المجتمعات الأوربية المنغلقة على نفسها بعيدا عن ديناميكية الحياة والتاريخ. مصائب قوم عند قوم فوائد كما يقال. رجعت الشعوب إلى هويتها وآدابها الشعبية ساعية إلى الانفصال عن تبعيتها للثقافة اللاتينية الرسمية المفروضة عليها في السابق.

بدأت هذه الشعوب الصغيرة تتحسس طريقها بصعوبة ولكن بكل ثقة لتتحرر من سيطرة اللغة اللاتينية والثقافة اللاتينية المحنطة . وقد كللت هذه الجهود بظهور لجهات محلية منبثقة من اللاتينية الأم وتسمى باللغات الرومانيستيكية، مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية والرومانية . انتعشت هذه اللغات الجديدة وبدأت تدريجيا تستقل وتفرض نفسها على مجالس الأمراء والملوك وتؤطر النشاطات الثقافية المحلية ، شعرا وغناء وفولكلورا وسردا وملحمة . وقد تصدت الكنيسة لهذه اللغات الشفوية وحاربتها وحرمت ممارسة الشعائر الدينية في الأديرة والكنائس في هذه اللهجات التي بدأت تهدد كيان اللغة اللاتينية والشرعيات الدينية والسياسية التي تستند إليها.فقد حرم القس سان جيروم المشهور بترجمته للكتاب

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

في هذا المناخ التصادمي مع الكنيسة ومؤسساتها (لأن الكنيسة كانت تحتكر وقتها التعليم والتربية والثقافة والعلم والفكر والسلطة الزمنية) ، ازدهرت المشافهة كهوية وكقومية وكحضارة وكإنسانية أصيلة ترفض الذوبان في الكيان المسيحي الواسع وفي الأطر الإمبراطورية الاصطناعية التي تسعى لتنميط الحياة وتذويب الخصوصياتالجهوية. وقد وجدت المشافهة سندا قويا لدى بعض الأمراء الإقطاعيين الغيورين على صلاحياتهم وعلى فرادة مناطقهم .

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

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعضا من كنوز الثقافة الشعبية التي خلدتها حضارة المشافهة لتتحول في مراحل لاحقة إلى روائع الآداب العالمية:

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

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

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

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

وقد غذت هذه القصص الشعبية مشاعر العداوة والبغضاء تجاه المسلمين وكانت بمثابة الإسمنت المسلح الذي وحد الشعور الديني والقومي وشكل الهوية الأصلية في مواجهة الآخر المختلف الذي يشكل خطرا على الانتماءات الأصلية . وتعود كثير من الصور النمطية والنماذج الجاهزة القابعة في المتخيل الغربي إلى هذه المرحلة الحاسمة من المواجهة بين الأوروبيين والمسلمين .

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

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

هذا العالم الذي تكالبت عليها الأعداء من الداخل والخارج، صمد طويلا ، وصبر كثيرا، ولكن التحديات كانت فوق طاقته .

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

تقوم المجتمعات الإسلامية في عصر الانحطاط على التضامن العمودي الرأسي، بعد أن كانت تعيش لقرون طويلة، على العمق الجغرافي والامتداد الفضائي الحيوي والتواصل الثري والغني بين الحواضر الإسلامية من شرقها إلى غربها .أدى هذا التشتت والتلاشي إلى عودة القبيلة والبادية والريف إلى الوجهة وانتشار الطرقية على نطاق واسع.

في ظل التحولات الجديدة والانتكاسات الحضارية لم تجد المجتمعات الإسلامية المنهارة منقذا لها إلا الثقافية الشعبية التي اضطلعت بمهمة حضارية جديدة تتمثل في إنقاذ ما يمكن إنقاذه والتصدي للقوى الخارجية والداخلية التي تهدد كيان هذه المجتمعات وكينونتها، والتكفل بإدماج الأفراد والجماعات داخل منظومة اجتماعية وثقافية متماسكة. واستمرت هذه الثقافة لقرون طويلة كجذوة متأججة ومشتعلة تحمي الكيانات الإسلامية من الضياع والفناء.

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

وهكذا تحولت السيرة النبوية الشريفة وسير الصحابة والصالحين إلى سير شفوية يقوم الرواة بمسرحتها في المجالس والأسواق والساحات العامة. نزلت الثقافة المكتوبة من عليائها وبروجها العاجية لتخاطب الجماهير بلغة الأسطورة والخيال الشعبي. نفذت هذه الثقافة المأسطرة إلى أعماق الذات الإنسانية وتغلغلت في وجدان وأحاسيس الجماعة البشرية، لتعايش الحضارة الإسلامية خارج التاريخ وبدون وعي تاريخي، بعيدا عن ديناميكية الحياة وفعالية الإبداع .

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

المشافهة والكتابة بين العولمة الاستعمارية والعولمة الجديدة

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

يقول المثل المعروف " المعرفة صيد والكتابة قيد " . فالكتابة تعمل على تقييد المطلق وتخصيص العام وضبط الرؤى والمفاهيم . وهي تنتمي إلى الجهة اليسرى من المخ حيث تنشط العمليات العقلية والمنطقية والرياضية . الكتابة تمركز حول العقل والفكر والقانون.الكتابة أداة تواصلية إعلامية تنمي قدرات حاسة البصر وتغذي طاقات المشاهدة والمعاينة داخل أفضية متعددة الأبعاد.
التخاطب الشفوي ينتهي مباشرة بعد عمليات التلفظ وانجاز فعل الكلام. أما الخطاب المكتوب فهو يتحدى الزمن ويقاوم التاريخ ويحقق الامتداد والديمومة في الزمان والمكان والتاريخ.

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

فمهما كانت القراءات والتأويلات ، فإنها في كل الأحوال تبقى ملتصقة بمادية النص وحرفيته. فالمتلقي، رغم حريته النسبية، لا يستطيع محو الكتابة والغائها بصفة نهائية، لأنها تشكل واقعا ملموسا وحقيقة مطلقة . الكتابة رسم ونسخ وتخطيط ونقش وتخليد، مهما كانت القراءات والتأويلات. وهي اشتغال على القضاء المترامي الأطراف لعقلنة الحياة ومفهمة الوجود . وهي بخلاف المشافهة التي ترنو إلى الكليات ، تتجه نحو العالم الذري المتناهي في الصغر، ألا وهو الحرف .

إن ثقافة الكتابة تحتضن الملاحم والأساطير والمرويات الكبرى وتدونها، ولكنها عاجزة كل العجز عن ابتداعها من العدم . لأن هذه الإبداعات تبقى حكرا

على ثقافة المشافهة وما يتصل بها من سياقات اجتماعية وحضارية. إن الكتابة لا تبتدع الملحمة والأسطورة والمأساة ، ولكنها تبتدع الملحمي والأسطوري والتراجيدي، بصفتها عناصر بنيوية مهيكلة مع مكونات أخرى ، للأنماط الكتابية الجامعة. إن الأجناس الأدبية الشفوية تتسلل بطريقة أو بأخرى إلى الأجناس الثقافية المكتوبة لتخصيبها وتغذيتها. فهي حاضرة في هيئة " أثر " كما يقول جاك ديدا ومحكومة بقانون الانتشار والتشظي.

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

احتلت الثقافة المكتوبة مكانا مرموقا في العصر الكلاسيكي ، حيث تمكنت من تفعيل وتنشيط الإرث الحضاري اليوناني والروماني القائم على النزعة الإنسانية وتمجيد العقل وعلى تقديس قيم الحرية والإبداع الحضاري ، خدمة للطبقة الأرستقراطية المهيمنة وللملكية المسيطرة في أوروبا واضفاء للشرعية على الطبقات الصاعدة .وقد استنكفت الآداب الكلاسيكية عن ألنزول إلى الثقافات الشعبية واللهجات المحلية، وفاء لمرجعياتها المعروفة .

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

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

وقد تغنت هذه الحركة الأدبية المتشعبة بمبادئ الثورة الفرنسية وقيم العدالة والتحرر، تغنت بالآداب الشعبية والآداب الريفية وأغاني الرعاة وبكل ما كان منبوذا لدى الكلاسيكيين. فإذا كان النموذج الأعلى في الإبداع بالنسبة للكلاسيكيين هو النموذج اليوناني والروماني، فإن المرجعيات الكبرى بالنسبة للرومانسيين تتمثل في الآداب الشفوية والمعتقدات الشعبية التي سادت طيلة القرون الوسطى، والتي نهلوا منها ونسجوا على منوالها واستحضروها موضوعات ورؤى وأساليب وصورا وجماليات.فكل إبداعات الرومانسيين هي شوق وحنين لهذا الفردوس المفقود ولهذه الحضارة الشفوية التي داستها أقدام البورجوازية الزاحفة ودنستها قيم الحضارة الصناعية المدمرة.

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

إن تقديس الهوية القومية في هذه الفترة جعل الثقافات الشعبية تنتعش وتزدهر لتصبح القاطرة التي تقود النضالات الشعبية في مناخ أوروبي يتصف بالمواجهة والصدام لإعادة رسم الخريطة الجغرافية الأوروبية لغويا وسياسيا وثقافيا.

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

لجأ الأدب الغربي الحديث بواقعيته وبمذاهبه المختلفة إلى استحضار المشافهة كمادة خام وتشكيلها إبداعيا للتعبير عن زخم الحياة وتدفقه وتنوعه وثرائه. وهكذا ضمن الأدب المكتوب لثقافة المشافهة الاستمرارية والبقاء بفضل هذا التلاقح وهذه المزاوجة التي تحقق التعالق الحي والعضوي بين الأبنية الشكلية السطحية والأبنية الشفوية العميقة الخالدة.

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

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

سعيد في كتابه "الاستشراق" بوضوح كيف أن الغرب الذي وصل إلى قمة الهرم في مجال التطور الصناعي والتكنولوجي أضحى يرى نفسه متربعا على عرش الريادة الحضارية دون منازع، مما يؤهله لاستعمار الشعوب الأخرى التي تقوم حياتها في نظره إلى التوحش والهمجية والسلوك البدائي[1].

سعت النظريات الأنثروبولوجية الاستعمارية خلال هذه المرحلة إلى حشد التراكم المعرفي الاستشراقي لخدمة المشروع الاستعماري واضفاء الشرعية عليه فكريا وايديولوجيا وثقافيا، وهكذا تحول العرفان من طابعه العلمي إلى أداة استراتيجية لخدمة التوسع والسلطان والهيمنة. وقد ابتدعت تخصصات جديدة مثل الإثنوغرافيا والإثنولوجيا والأنثربولوجيا لإنجاز عمليات المسح المعرفي الشامل لهذه الأقوام "البدائية" السائرة في طريق الفناء والانقراض، والتي يجب الإسراع في وضعها في متحف التاريخ. أما العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى، مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ،فهي في نظرهم حكر على الدول الغربية المتحضرة.

واجهت أوروبا حضارات المشافهة الشرقية من منطلقات عرقية استعمارية، ونزعت عنها صفة الإبداع والديناميكية والفعالية التاريخية. وفي محاولتها لتحنيط هذه الثقافة غلبت المنظورالإثنوغرافي: العادات، التقاليد، الطقوس، اللباس، المسكن، الفولكلور، الغرابة،..إلخ. والحقيقة أن هذه المظاهر الخارجية هي عبارة عن قشور ثقافية تحجب ما يجري في أعماق الجماعة البشرية من مقاومة وأزمات وتطلعات. وقد أسهب منظرو ثقافة ما بعد الكولونيالية، من أمثال فرانز فانون وإدوارد سعيد وهومي بابا، في شرح الدور التاريخي والحضاري الفعاللأبنية الأنثروبولوجية العميقة لإنسان العالم الثالث في زمن مقاومة الاستعمار.

إن الغرب لم يرد من خلال موقفه المدمر للثقافات الشرقية، إلا رؤية نفسه من خلال الإسقاطات الخاصةبتشكيل هويته النرجسية، باعتباره صانعا للتاريخ. إنها إسقاطات ثقافية حجبت الحقيقة وأبادت عراقة إنسانية وثقافية وحضارية (ما تعرضت له حضارة الهنود الحمر من إبادة كلية يمثل أبشع ما وصلت إليه هذه الروح الإجرامية).وتبقى أحيانا الحقيقة عارية تعجز كل محاولات التغطية والتمويه عن سترتها. ويظهر هذا جليا عندما كشف علماء اللغة والأنثربولوجيا والأساطير والمتخصصين في ثقافات الهندوأوروبية أن الهند، البلد المتخلف والبدائي كما قيل، والذي يرزخ تحت نير الإمبراطورية البريطانية التي لا تغيب الشمس عن ممتلكاتها، هو في الحقيقة أصل أوروبا ومنبع لغاتها وأساطيرها ومعتقداتها وحضاراتها. إن اكتشاف المكون الهندوأوروبي للحضارة الغربية كان بمثابة زلزال رهيب داخل العقل الغربي الاستعلائي. وقد شبه بعضهم هذا الاكتشاف، نظراً لأهميته، باكتشاف أمريكا من طرف كريستوف كولومبس.

[1] - EdwardSaid, *L'Orientalisme.L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

وقد كان لترجمة التراث الشعبي العربي إلى اللغات الأوروبية دور بارز في صوغ متخيل غربي جديد وتشكيل رؤية جديدة عن الشرق. وخير مثال على ذلك، ترجمة ألف ليلة وليلة إلى اللغة الفرنسية، والتي امتدت من سنة1704 إلى سنة1717 ، من طرف الفرنسي أنطوان جالان. اكتشف الأوروبيون لأول مرة الشرق الساحر، شرق العجائب والغرائب والخوارق، شرق الجواري والغلمان والأميرات الساحرات .

وقد كان لهذا الاكتشاف تأثير عظيم في تحول موقف الغرب من الشرق. لقد مست هذه الترجمة وما تلتها من ترجمات مختلف الشرائح الاجتماعية ، مما جعل هـذا الكتاب يأتي في المرتبة الثانية ، من حيث المقروئية، مباشرة بعد الإنجيل. ونتج عن ذلك اهتمام متزايد بالشرق ورغبة جامحة في تملكه والسيطرة عليه وعلى خيراته وعلى كنوزه الحقيقية والاستيهامية والرمزية. والنتيجة الطبيعية لكل ذلك هيانطلاق الحملات الاستعمارية وانجاز الطوباوية الغربية الجديدة.

لقد حاولت حضارة الكتابة الغربية جاهدة القضاء على حضارة المشافهة في البلدان المستعمرة وسحقها دون رحمة عن طريق اقتلاع الجذور واستئصالها وتفجيرها من الداخل وهذا ما حدث في الجزائر حيث عمدت فرنسا إلى نسف حضارة المشافهة وترك الإنسان الجزائري ريشة في مهب الريح تذروه الرياح كيفما تشاء بدون ملجأ أو قرار، عرضة للاستلاب والتيه والضياع[1].

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

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

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

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

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

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

وهذا دليل على أن الصورة تمكنت من التغلغل إلى أعماق مكونات الإنسان لتبرمج الحس الفني والذوق والرغبات والوجدان والفكر والسلوك والرؤى والقيم والأحكام الإنسانية. ولم تعد الوسائط الإعلامية أدوات حيادية لتوصيل الرسائل والمضامين، بل أضحت في حد ذاتها رسائل ومحتويات، نظرا للتكنولوجيا الجهنمية المسخرة لتحقيق التحكم والهيمنة الإعلامية : الأضواء، الألوان، الهندسة، الصوت، التركيب، الديكور، الألبسة،التقنيات..الخ.

أمام هذا الإحكام في البرمجة، فإن الإنسان لا يتوفر إلا على هامش بسيط من الوعيوالحرية والروح النقدية، ولم يعد يعتد كثيرا بالرسالة والموضوع والمحتوى والمدلولات، لأن القنوات والوسائط والدوال أصبحت في حدذاتها رسائل لأنها تحيل على نفسها وعلى نرجسيتها وعلى نسقها المكتفي بذاته. وقد لخصها العالم ماك لوهان بعبارة استشرافية تنبؤية: "الرسالة هي القناة". لقد وجد الإنسان نفسه يتماهى بشكل آلي مع الصور السينمائية والتلفزيونية والإشهارية التي تمزج بين حاستي السمع والبصر، أي بين مشافهة الكترونية جديدة وكتابة مدعمة بالأبجدية التصويرية والخطية. لقد أصبحت هوليوود "مصنع الأحلام" رمزا لهذه الطوباوية الجديدة.إن الكتابة الجديدة تخاطب كل حواس الإنسان وكل مكوناته بهدف إدماجه في فضاء هندسي سيبرنيتيكي متعدد الأبعاد. وقد وجدت المشافهة التقليدية نفسها أمام تحديات كبرى نظرا لصعوبة تأقلمها واندماجها داخل "القرية الكونية" الجديدة التي تبشر بنهاية التاريخ وبموت الإنسان التقليدي.

إنها الحضارة الجديدة، الحضارة الافتراضية والرقمية التي ورثت كل الحضارات وتجاوزتها نحو نموذج حضاري جديد يعيد تشكيل نفسه في كل لحظة ووفق وتيرة سريعة.

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

بالإبداعات السمعية البصرية وبمجتمع المعرفة وبوسائل الإعلام وبالشركات المتعددة الجنسيات وبالمؤسسات المالية الدولية والمنظمات الدولية.

إن النموذج الذي يجب الاقتداء به والنسج على منواله في كل شيء هو النموذج الأمريكي للحياةAmerican way of life الذي يجب أن يسود العالم ويقضي على كل الخصوصيات الثقافية. وهذا يعني أن الخصوصية الثقافية الأمريكية سمي بها في مدارج الكمال لتصبح مرادفة للعالمية الحقة في مجال الثقافة والفن والفكر والاقتصاد والسياسة.

هذا التقديس للنموذج الثقافي الأمريكي بصفة خاصة والغربي بصفة عامة، يتم عبر فكرة إزاحة الثقافات العالمية العريقة التي أعطت الإنسانية على مر العصور قيما ثقافية وفنية وحضارية خلدها التاريخ. انطلاقا من هذه المركزية غدا العقل الغربي عقلا إنسانيا عالميا علميا وعبقريا بلا منازع وبامتياز، وما سواه همجية وانحطاط. وقد قام فلاسفة التفكيك وعلى رأسهم دريدا بتقويض وتفكيك المنظومة العقلية الغربية لتبيان مكوناتها الميتافيزيقية والعرقية والعنصرية والجهوية والأسطورية. إنه عقل يتمركز حول نفسه يعادي الفطرة الإنسانية ويرفض الحوار والتواصل مع غيره و يحارب الطبيعة والنزعة الإنسانية الحقة. حوكم هذا العقل واتهم بأنه كان وراء الحروب الصليبية والحروب الدينية والحروب الاستعمارية والحربين العالميتين. وإذا لم يتم ترشيده وتتم أنسنته فإنها سيؤدي حتما إلى القضاء على الحضارة والنوع الإنساني. أزمة العقل تطرح بحدة أزمة الثقافة والحضارة والإنسان. وفي الغرب ذاته برزت تيارات فلسفية وأدبية وفنية تنقد هذا العقل المدمر وتقترح الحلول البديلة التي تتجلى بعض آفاقها في التفكيك ومسرح اللامعقول والعبثية وتجربة التخوم.

تقوم العولمة المتشبعة بالعقل الأداتي والتكنولوجيا العمياء على رفض الاختلاف والتعددية الثقافية والتحاور مع الآخرين.فهي تتأسس على فكرة "صراع الحضارات" رغم تشدقها بـ " حوار الحضارات" ،ذرا للرماد في أعين الناس وتخديرا لهم واستخفافا بعقولهم.

وما يجري في بعض البلدان الإسلامية والعالم الثالث برهان ساطع على أن العولمة المتوحشة تتبع سياسة الأرض المحروقة لمحو الهويات الثقافية والخصوصيات الحضارية.

تدعي العولمة بأنها تحترم الثقافات المحلية وتشجع استعمالها في الإبداعات السمعية البصرية، لكن الحقيقة هي أن العولمة تفرغ هذه الثقافات من هويتها وديناميكيتها وكينونتها لتنزع عنها الفعالية والتأثير والإشعاعية فتبقى جسدا بلا روح يستهوي بغرائبيته وعجائبيته وأنماطه المحنطة السياح الأجانب الذين ينتشون بهذا المتحف الإنساني الجديد وبهذه الفرجة المثلى.

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

والانتشار والتمكين (الترجمة والإشهار والإعلام والتثمين السمعي البصري..الخ).فهناك آثار ثقافية عربية أصيلة ذات قيمة عالمية لكنها تعيش مغمورة ومغيبة عالميا نظرا لافتقارها لوسائل النقل والإشهار التي تتحكم في رواج السلع الثقافية. ويلاحظ أن كثيرا من إبداعاتنا الثقافية السمعية البصرية (أفلام، مسلسلات، تمثيليات) لا تتعدى مستوى التسلية والترفيه ودغدغة الغرائز والمشاعر المنحطة. والنتيجة هي انحطاط ثقافي شامل وعجز كلي عن مواجهة ثقافة العولمة الزاحفة والتي تهدد بالإتيان على الأخضر واليابس.

كل فعل يؤدي كما يقال إلى رد فعل، ودوام الحال من المحال، والتغيير والتحول من سنن الكون ونواميس الحياة. وقديما قال اليونان "الإنسان مقياس كل شيء". لقد أفرزت العولمة مقاومة شرسة وعلى جميع الأصعدة في الشرق كما في الغرب. وتعد المقاومة الثقافية أخطر أنواع المقاومات لأنها تحشد طاقات إبداعية خلاقة وتجند الأبنية الأنثربولوجية العميقة لدى الإنسان. ويمثل تيار العولمة البديلة بمرجعياته الثقافية وبنزعته الإنسانية الواعدة وبالآفاق المشرقة التي يستشرفها حلما جديدا بدأ يراود كثيرا من الشرائح الاجتماعية، خاصة الفئة الشبابية.

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

كما يجب الحرص على عدم تسييس ثقافة المشافهة حتى لا تتحول إلى قنابل موقوتة تلجأ إليها الأقليات الانفصالية ذات المشاريع الهدامة لنسف الهوية الوطنية القومية. مهما كانت قوة الأمة ، فإنها عاجزة بمفردها عن مواجهة التحديات الكبرى. نحن نعيش زمن التكتلات الكبرى في العالم ولا تستطيع أي دولة في العالم أن تنطوي على نفسها و تستغني كلية عن الدول الأخرى.وعليه، فإن الثقافة الشعبية مطالبة بتوفير القاعدة المتينة والمرتكزات الأساسية لبلورة مشروع نهضوي حضاري كفيل بتحقيق التراكم الثقافي والمعرفي لتشييد "المدينة الفاضلة" وبعث إنسانية واعدة، وما ذلك على الله بعزيز.

المراجـــع المعتمدة:

لقد استثمر البحث مراجع كثيرة تتسم بالثراء والتنوع. ونذكر بعضها على سبيل التمثيل لا لحصر، علما بأن طبيعة الموضوع تقتضي الرجوع إلى كثير من حقول العلوم الاجتماعية والإنسانية بهدف الاستنارة ببعض منطلقاتها. كما استعانت الدراسة بما يعرف اليوم بالبينية التخصصية.

المراجع باللغة العربية:

1- أشكروفت، بيل، مع أخرين، الرد بالكتابة. النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرة العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006.

2- إبراهيم نبيلة، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000

3- " " ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000

4- جدعان فهمي، نظرية التراث ودراسات عربية إسلامية أخرى، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 2010

5- خورشيد فاروق، عالم الأدب الشعبي، ط1، دار الشرق، القاهرة 1991

6- زكي أحمد كمال، الأساطير. دراسة نظرية مقارنة، ط2، دار العودة، بيروت، د.ت.

فريدريش لوهانس،تاريخ الكتابة، ترجمة سليمان أحمد الطاهر،منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2004

8- هارمانهارالد، تاريخ اللغات ومستقبلها. عالم بابلي، ترجمة سامي سمعون، المجلس الوطني للفنون والتراث، الدوحة، 2006

9- رانيلاأ.ب، الماضي المشترك بين العرب والغرب، أصول الآداب الشعبية الغربية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى، عالم المعرفة، الكويت، يناير 1999

المراجع باللغات الأجنبية:

1- Diagne, Moussa, Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire, Paris, Karthala, 2005

2- Goody, Jack,La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage, Paris, Minuit, 1979.

3- « Entre l'oralité et l'écriture, Paris, P.U.F, 1994. «

4- Luhan ,MarshallMc, Understanding media, New York, McGraw-Hill Book Company 1964.

5- Ong, W.J, Orality and literacy, the technologizing of the word, London and New York, Methuen (New, Accents series), 1982.

6- Ouvrage collectif, Hommage à Milmanparry, le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité politique, Amsterdam, Gieben, 1997.

7- Powell, B.B, Homer and the origin of Greek alphabet, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge university press, 1991.

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

9- Strauss, Claudelevi,La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.

10- « , Tristes tropiques, Paris, Plon, 1955. «

11- TurinYvonne, Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, Paris, Maspero, 1970.

12- Waquet Françoise, Parler comme un livre, Paris, Albin Michel, 1970.

تجليات خطاب البوح في الكتابة النسائية الموجّهة نحو الآخر
مقاربة تحليلية نقدية لرواية " مخالب المتعة " للروائية فاتحة مرشيد *

هواشرية بختة(*)

ملخّص:

تهدف هذه الدراسة إلى الخوض في عمل الروائية فاتحة مرشيد " مخالب المتعة " كإنجاز نسوي تجلّت من خلاله قضية مثيرة للجدل و البحث تمثّلت في تجاوز المرأة العربية لسلطة الرقيب في طرحها لعدد من القضايا الاجتماعية . حيث تكشف الرواية أنّ المرأة العربية استطاعت أن تبوح بما يختلج في نفسها من أفكار حول هذه القضايا الحسّاسة بشكل يبرر التّمرّد الجريء على سلطة الرّقيب و حرمة التابو . ومدى تقبّل المتلقي العربي لمثل هذا الطرح الجريء لاسيما في قضية الجنس التي انبثق من خلالها ما يدلّ على وعيٍ وثقافةٍ وإدراك لدى الكاتبة العربية .

Abstract :

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

توطئة

الكتابة النسائية من المشاريع المجتمعية الكثيرة التي حاولت من خلالها المرأة إثبات وجودها ثقافيا وذاتيا، بحيث مثّلت الكتابة بالنسبة لعدد كبير من الكاتبات تفجيرا للمكبوت والخفي الذي تراكم عبر أزمنة لتعلنه هذه الأخيرة في حوارها مع الرجل والمجتمع . ولعلّ هذا ما يفسّر – إلى حدّ ما – التداخل الحاصل بين وعي الكتابة بذاتها و قضاياها من جهة ، وبين توجّهها لخرق المحرّمات من جهة أخرى .

* قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

إنّ إسهام المرأة / الكاتبة في الأدب يُعَدُّ في حدّ ذاته « موقفا حضاريا لا بدّ من التنبّه إلى أبعاده الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الإيجابية ، ذلك أنّ انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل – هي عن ذاتها و عن اختلافها دون وصاية أو ارتهان – يدخل ضمن صراع القوى ، لأنّه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الآخر . لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسائية بمثابة الرّقص في حقل ألغام » [1] . والكتابة النسائية كطرح هي تحيل على مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن ذاتها و عن الآخر/ الرجل ، و هي بالمطلق تعبيرات باتت تشكل مرجعية للقراءة و الاقتراب من المنجز الأدبي الذي تنتجه المرأة-الكاتبة ، لذا لا ينبغي تجاهلها في الدرس النقدي الأدب .

أوّلا : شرعية المصطلح وسؤال الخصوصية

يعدّ البحث في مسألة الكتابة النسائية - عند بعض الدارسين - حقلا دلاليا محمّلا بالتناقضات من حيث التنوّع المفهومي الذي يحيل عليه أولا مصطلح " الكتابة " و ثانيا مصطلح " النسائية "، و كذا من حيث كون الحديث عن كتابة نسائية - في واقع الأمر - حديث ذو طابع إشكالي نظرا لعدم استقرار جمهور النقّاد على مفهوم واحد ، و لكون هذا (الموجود) يحيل آليا إلى موجود آخر (رجالي) مما يؤدي بدوره إلى ظهور اختلافات في طرق التفكير و الكتابة بين الموجودين : الذكوري و النسائي .

وعليه لا يزال المصطلح غير ثابت و غير مستقر لما يثيره من اعتراضات وما يُسَجَّل حوله من تحفُّظات من قِبَل جمهور النقاد و الدارسين كون الاقتراب من هذا المفهوم يستدعي أكثر من طرح لازدواجية المصطلح (الكتابة / النسائية)، وكون الجمع بين المصطلحين يحقّق للمرأة كتابة خاصة بها، الأمر الذي يفضي إلى اتّسام كتابتها بخصوصية ما تنفرد إثرها عن كتابة الرجل، مما يحصر الأدب في الفئوية . هذا ما يبدو جليا من خلال رفض الناقدة خالدة سعيد للمصطلح إذ ترى أنّه « مصطلح شديد العمومية و شديد الغموض، وهو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق(...) وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيف و ربّما إلى التقويم ، فإنّ هذه التسمية على العكس تبدأ بتغييب الدّقة و شوّش التصنيف وتستبعد التقويم ، هذه التسمية تتضمّن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة »[2].

يأتي هذا الرّفض من منطلق كون التسمية " كتابة نسائية " تتضمّن الهامشية مقابل مركزية مفترضة هي مركزية الأدب الذكوري . كما يأتي كذلك من منطلق أنّ الأدب النسائي هو أدب إنساني بالدرجة الأولى تماما كالأدب الذي يكتبه الرجل ، يخاطِب الرجل بنفس الدرجة التي يخاطب بها المرأة .هذا من جهة ، من جهة أخرى يبدو - مع الناقدة - أنّ إطلاق مصطلح " الكتابة النسائية" أو " الأدب النسائي" على ما تبدعه المرأة ينوء عن الدّقة و الموضوعية ، و علّتها في ذلك أنّ ما تبدعه المرأة لا يمتلك تلك الخصوصية التي تميّزه و تؤهّله لأن يكون أدبا متميّزا يحمل هويته الخاصة، تضيف : « فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة يُفضي إلى واحد من حكمين : إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية و هذه الخصوصية و هو ما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس و مركز ، و إما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية - أي كتابة بالإطلاق خارج الفئوية - مما يُسقِط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي » [3] .

الموقف ذاته تتّخذه الناقدة يمنى العيد على اعتبار أنّ خصوصية هذا الأدب ليست ثابتة ، بل هي رهينة الظروف ، فمتى زالت أشكال القهر الاجتماعي المُمَارَس ضدّ المرأة ستختفي هذه الخصوصية ، و عليه فالكتابة بالنسبة للمرأة ليست إلاّ وسيلة تحتمي وراءها إزاء وضع مُترد يهدّد وجودها وكيانها، ناشدةً من خلالها التحرّر و الخروج من الفئوية التي حصِرت فيها من قِبَل الثقافة الذكورية المهيمنة. و تختم الناقدة طرحها برفضها تصنيف الأدب إلى أدب كمفهوم عام وأدب نسائي كمفهوم خاص، فهي لا تعترف إلاّ بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التّميز بين الأدب النسائي كما يلغي الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب [4] . من خلال هذا تربط الناقدة بين خصوصية الكتابة النسائية و الوضع الاجتماعي للمرأة ، مما يحيل إلى تغييب الذات المُبدعة تماما . صحيح لا بدّ من الإقرار بأهمية الواقع الاجتماعي كأحد العناصر الفاعلة في تشكيل العملية الإبداعية ، لكن هذا لا يعني ربط الأدب النسائي بالوضع الاجتماعي و إغفال جوانب أخرى مهمّة تتّصل بالتميّز الفيزيولوجي للمرأة و بواقع أدوارها و أوضاعها في المجتمعات العربية والإسلامية .

من جهته يؤكّد حسام الدين الخطيب أنّ مصطلح الأدب النسائي إنّما يتحدّد من خلال التصنيف الجنسي للأدب و ليس من خلال المضمون و طريقة المعالجة ، و هذا المصطلح حسب رأيه لن يكتسب مشروعيته النقدية إلاّ إذا عكس المشكلات الخاصة بالمرأة إذ يقول : « تثير المصطلحات الدارجة مثل الأدب النسائي و أدب المرأة كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتّجه الأذهان لدى سماع مثل هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة ، أي بتحديده من خلال التصنيف الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة ، و يترتّب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا ، اللّهم إلاّ إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأنّ الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة ، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكن أن يُكسِب مصطلح (الأدب النسائي) مشروعيته النقدية» (5) .

هكذا يبدو موقف حسام الدين الخطيب متأرجحا بين القبول المشروط والرّفض الزمني التاريخي ؛ فقبول هذا المصطلح ينسجم مع سياق معالجة الأشياء الخاصة بالمرأة . و معنى هذا أنّ الأمر لا يصبح متعلّقا فقط بالكتابة كامرأة منتجة إبداعيا لهذه الأشياء ، و إنّما يكون مرتبطا بكل مبدعٍ عالج في إنتاجه قضايا تخصّ المرأة سواء كان المبدع رجلا أو امرأة . بهذا المعنى لا يبدو الأدب النسائي – بالضرورة – ما تكتبه المرأة ، بل يعني أنّ موضوعه نسائي ، و طرح الموضوع في واقع الأمر لا يتمّ من باب الاهتمام بالمرأة كموضوع ، و إنّما يتخلّل المسألة تأسيس وعي جديد من قِبل المرأة حول ذاتها كموجود و كذا حول ذات الآخر ، و محاولة تصفية اللغة من سلطة الرموز القائمة في الثقافة السائدة .

هذا و يمضي عبد العاطي كيوان – من خلال ما كتبه عن أدب المرأة في مؤلّفه " أدب الجسد بين الفن و الإسفاف " – إلى تحميل مصطلح الكتابة النسائية دلالة الشبق و العهر وذلك من خلال ربط إبداع المرأة بالجسد و الشبق ، عن هذا يقول : « تصبح الكتابة النسائية ذاتية أكثر من أيّ شيء آخر ، إذ يشير المصطلح صراحة إلى الخصوصية والتفرّد والتعبير الموحي إلى دلالات ، فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها عن لقائها بالآخر، عن شبقها عن حرمانها، المضاجعة ولونها، وهي امرأة تتقمّص دور العاهرة ، أو عاهرة تتقمّص دور الكاتبة، فتستنطق

الجسد، وتكشف عن مفرداته في لغة خاصة هي لغة حقيقية جاءت كما هي دون رتوش أو بهرج ، إنّه النص البصمة (...) إنّه أدب الذات العاهرة » [6] . بهذا يجعل عبد العاطي كيوان من العلاقة بين الكتابة و الجسد علاقة تلازمية ، بل قاعدة تبنى على أساس كون المرأة / الكاتبة امرأة تتقمّص دور العاهرة أو عاهرة تتقمّص دور الكاتبة .

بناءا على الطروحات السابقة - التي قاربت تحديد مفهوم مصطلح "الكتابة النسائية " - يجمع معظم النقّاد على رأي واحد و هو رفض المصطلح ،إما لأنّ التصنيف قائم على أساس الجنس : ذكر/ أنثى ، وفي هذا انتقاص من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة باعتبار ثقافة المجتمع التي ينتمي إليها كلّ من المبدع والمتلقي الذي تكون فيه الذكورة أفضل من الأنوثة ، وإما لغياب خصوصية تميّز كتابة المرأة عن مثيلتها عند الرجل مما يؤهّلها لأن تتبنى مصطلحا يحدّد هويتها.

إنّ مثل هذه المواقف إنّما تنمّ عن قلّة الموضوعية التي يقارب بها عدد من النقّاد الكتابة النسائية في تشكّلاتها كونها تتعامل مع المنتج الأدبي على أنّه « تمظهر لغوي مرتبط بالكبت والرّغبة » [7] . هذا و لم يكن موقف الكاتبات إزاء مصطلح " الكتابة النسائية " مختلفا كثيرا عن موقف النقّاد العرب؛ فقد تراوحت مواقفهن بين القبول والرّفض والتحفّظ رغم إقرارهن في كثير من المناسبات أنّ كتابة المرأة تملك تميّزها وبالتالي هويتها، ومرد هذا الخوف والتردّد في اعتراف المرأة الكاتبة بمشروعية المصطلح هو طبيعة الثقافة السائدة، وهي الثقافة الذكورية الأحادية أو الخطاب الذكوري الذي أسّس لنسق ثقافي قائم على فكرة دونية المرأة و هامشيتها. وأمام هذا الخطاب الأحادي السائد شعرت الأديبات بهامشية ما يكتبن أمام ما يكتبه الرجل ، زد على ذلك غياب نقد يتّسم بالدّقة والموضوعية و المنهجية السليمة في مقاربته للإبداع الأدبي النسائي و تقييم تجارب هذا الأخير و نصوصه بمنأى عن كاتباته ، كما أنّ الأدبيات العربيات لم يتمكّن إلى اليوم من تكوين رؤية فكرية واضحة حول الأدب النسائي و طرح مسألة الخصوصية والاختلاف و مشروعية المصطلح ضمن تيار نقدي نسوي واضح المعالم و الرؤى.

فبعض المبدعات يعتبرن إدراج المرأة ضمن هذا المصطلح خسارة كبيرة للأدب وهو الرأي الذي عبّرت عنه الأديبة سهام بيومي معلّلة ذلك بكون عزل كتابة المرأة في نوعية معينة يعد شبيها بعزل المرأة نفسها في نوعية خاصة من المشاكل [8] . الموقف ذاته تبنّته الأديبة غادةالسمان إذ تعلن رفضها التام لهذه المقولة معتبرة تصنيف الأدب انتقاصا من قيمته الأدبيةو الإبداعية، مؤمنة بأنّ المرأة الموهوبة

قادرةعلى ا نتاج الإبداع ،و هذا ما يظهر في تصريحها : « أؤمن بطاقات المرأة المبدعة و لذا لاأؤمن بالأدب النسائي (...) أؤمن بأنّ المرأة الموهوبة قادرة على العطاء المبدع، ولذا تسميةالأدب النسائي تضحكني و تذكرني بسؤال الناس باستمرار: بنت أم ولد؟وحزنهم لولادةالبنت و فرحهم بالولد ،و هاهي الأفكار العتيقة البالية التي تنسحب على رؤية النقاد للأدب،و إذاكتبتها امرأةصارنسائيا » [9] .

بمنظورها هذا تعتبر غادة السمان تصنيف الأدب النسوي مجرّد حديث تافه ما دام ثمّة نقّاد يقفون أمام العمل الأدبي كما تقف الداية على رأس المولود بانتظار إعلان جنسه أهو ذكر أم أنثى ؟و عليه يعدّ تصنيف الأدب بيولوجيا تصنيفا خاطئا كون الإبداع لا يعرف التذكير أو التأنيث ، مما يعزي إخضاع تصنيف الكتّاب والكاتبات للتمييز الفكري لا غير .

كما ترفض الروائية مي التلمساني إدراج كتاباتها في سياق كتابات المرأة لأنّ الساحة الأدبية في مصر الآن لا تحتفي بأيةكتابة لمجرّد أنّ صاحبتها امرأة ، و في هذا تكريس للفصل بين الرجل و المرأة ، و إنقاص من قيمة الإبداع نفسه [10] . جاء هذا الرّفض ملازما لإحساس الأديبة بتهميش إبداعاتها و كذا لفرط كون هذا التصنيف ذو حمولة ذكورية تهميشية و تحقيرية لكلّ ما هو متعلّق بالمرأة كذات بما في ذلك الأدب .

الموقف ذاته تبنّته الأديبة المغربية خناثة بنونة إذ ترفض التعامل مع تعبير "الكتابة النسائية" كونه يؤدي إلى التصنيف داخل الإنتاج الأدبي، فالمصطلح مرتبط بالنظرة الدونية للمرأة، وعلى المرأة في هذه الحالة إبطال مثل هذه التصنيفات متى توفّرت لها الجدارة الفكرية الاجتماعية [11] . فهذا التصنيف من صنع الرجل الذي يرغب – و بشدّة – إضافته لرصيد ثقافته الذكورية التي تهيمن على كلّ شيء بما في ذلك الأدب و المرأة نفسها .

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

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

بالمقابل يأتي التأيد للكتابة النسائية مشروطا بضرورة القراءات التطبيقية لبناء نظرية ثقافية نسوية تنفي كلّ ما يتبادر للأذهان من أنّ الكتابة النسائية صفة سلبية عموما ، و هو ما تقرّ به بعض الناقدات اللواتي يسعين إلى نفي هذا التوهّم من بينهنّ الناقدة بثينة شعبان التي تصف العمل الروائي النسائي بكونه «يعبّر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية و جذورها ، و المغزى البعيد للحدث السياسي ونتائجه الممكنة (...)و فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء البعد الاجتماعي و السياسي والموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل و لا شك من هذه الصفة "نسائي" صفة قيّمة ، يحقّ للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها و يتجنبنها » (13)

و في هذا إقرار بحتمية وجود الأدب النسائي و بأنّ النساء متميّزات عن الرجال بخصائص كثيرة ، ليس جسديا فقط بل تاريخيا أيضا حيث التنوّع والاختلاف في الدور الاجتماعي ، هذه العناصر تتناسق و تتفاعل لتؤكّد على وجود مثل هذه الخصوصية في كتابات المرأة خاصة الروائية و التي تستمدّ خصوصيتها من تركيبة الأنثى النفسية و وضعها الاجتماعي و أفقها الوجودي ، وليس للمرأة أن تخجل من تسمية إبداعها بالأدب النسوي و إنّما لها أن تفخر بذلك .

يحيل مثل هذا الطرح إلى البحث في خصوصية الكتابة النسائية إذ يتمّ التركيز حول منطلق التميز القائم تاريخيا و اجتماعيا بين الذكر و الأنثى ، حيث يُشكّل سؤال الخصوصية مساءَلَة لهوية كتابة المرأة . هنا تستوقفنا جملة من التساؤلات أُثيرت و لا تزال تُثار في الساحة النقدية كلّما يثار موضوع المرأة و ما يتّصل بها من صور التفكير و الإبداع.

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

موازاةً بالنفور المبَرَّر وتنوّع الآراء حول المصطلح ما بين الرّفض و القبول، أكّد البعض على وجود خطاب نسائي مغايِر للخطاب الذكوري ، في حين رأى البعض الآخر أنّ الكتابة واحدة لا يحكمها جنس معين ، و لا تحمل أيّ ملامح للخصوصية الجنسية.

فهذا الناقد حسن البحراوي يقرّ بعدم أحقّية المرأة في الدراسة النقدية مادامت لا تتوفّر على الخصوصية فيما تكتب يقول : « أنا لا أنكر أنّ هناك اضطهادا خاصا بالمرأة ، لكن هذه المرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد » (14) . و يأتي رفضه للنزعة الأنثوية إثر دراسته لرواية " الخباء " للروائية ميرال الطحاوي . من خلال دراسته تلك نفى الناقد الصوت الأنثوي معتبِرا إياه نفْيًا استطاعت الروائية (ميرال) أن تنقذ روايتها منه ، إنّه نفْيٌ المنظور النسوي و الصوت الأنثوي الذي يجب تحاشيه و الحذر من الوقوع فيه (15) . الحقّ أنّ الناقد أراد إنكار الصوت الأنثوي و بالتالي إنكار خصوصيته ، فوقع في نفْيّ التأكيد على وجوده ، ذلك أنّ مجرّد التحذير من نفْيّ المنظور النسوي معناه أنّ هناك صوتا مختلفا يحمل خصوصية و هوية ما هو الصوت النسائي .

إنّها الخصوصية التي تسعى من خلالها المرأة / الكاتبة إثبات كيانها المتميّز و تأكيد هويتها حتّى «تتحوّل من الهامش إلى المركز » (16) ، ففي تثبيت خصوصية الأدب النسوي تثبيت لهوية الأنثى المستقلّة التي تسعى المرأة إلى الترفّع بها من خلال إبداعاتها الفنية الأدبية . وسؤال الخصوصية هو « مساءَلة لهوية الكتابة النسائية التي ارتبطت في وعي الكِتابة النقدية بإقصاء النساء من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمَرة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري » (17) . هذه الخصوصية إنّما يصنعها اختلاف المرأة البيولوجي (أنثى) و الذي ينعكس بدوره على الجانب النفسي و حتى الفكري سواء في رؤية الأشياء أو في طرق استخدام اللغة و التعبير باعتبار أنّ اللغة مظهر من مظاهر الفكر.

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

الطليعي الأنثوي » [18] . مع مثل هذا التناول يصبح الهدف من الكتابة النسائية كشفٍ و إزاحة عناصر المنظور الذكوري المهيمنة على الثقافة والمجتمع و الإبداع حتّى يتاح للكتابة النسائية أن تعمل كديناميكية أساسية في تنوير البنية الثقافية للمجتمع .

هذا و ترى رشيدة بن مسعود أنّ « المرأة تصوغ كتاباتها بشكل مختلف تماما كتابات الرجل ، لاسيما بعد أن تطوّرت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية التي على إثرها لم يعد يُنظَر إلى الخصوصية في أسلوب الكتابة كتعبير عن الدونية ، بل جرى التعامل معها كحقّ من حقوق المرأة في التميّز » [19]. و في هذا اعتمدت الناقدة في ضبطها لملامح الخصوصية على تعريف الشكلانين الروس للنص فيما يخص تحديد وظائف اللغة ، كما اعتمدت على المفهوم الذي يجعل البحث في النص الأدبي بحثا في الأدبية ، كون موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية . بهذا يصبح النص الأدبي محيلا إلى ذاته بحيث يقع التركيز على الإرسالية التي تقوم بالوظيفة الجمالية .ومن خلاصة ما خرجت به الناقدة في محاولتها الوصول إلى خصوصية مميّزة للخطاب النسائي سمات ثلاث:

1- الحضور المرتفع لدور المرسِل و التركيز على القناة كوسيلة للتواصل .
2- التمحور حول الذات .
3- استعمال خاص للأسلوب و اللغة ممّا يضفي على هذه الكتابة جانبا نظريا و إبداعيا خاصا.

وصلت رشيدة بن مسعود إلى هاته الخصائص انطلاقا من تعريف النص الأدبي عند رومان جاكبسون، و وقفت عند ما يسمى بالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي تُمكّن المتكلّم من إعطاء انطباع عن حالته سواء كانت واقعية أو متخيّلة ؛ و استخلصت من ذلك أنّ الكتابة النسائية تتميّز بحضور مرتفع نسبيا لدور المرسِل . ثمّ وقفت بعد ذلك على ما يُسمى عند جاكوبسون بحضور الوظيفة اللغوية ، و هي تظهر عندما يكون للإرسالية اللغوية هدف التثمين و التمديد و المراقبة من أجل إبقاء و تحقيق التواصل . و تفسّر الناقدة حضور هذه الوظيفة في القصص النسائية برغبة الكاتبة في الخروج من العزلة و فتح الحوار مع الآخر [20] .

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

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

هذه السمات العامة المحدّدة لخصوصية الكتابة النسائية - و رغم أهميتها - تبقى حسب رشيدة بن مسعود- سمات جنينية و تلقائية غير كافية لإيجاد تصوّر نقدي يحدّد الحساسية النسائية على مستوى الإبداع. فالكتابة النسائية من هذا المنظور يجب عليها أن تطالب بحقّها في الاختلاف مع المساواة عن طريق تفجير الحوار بين الكتابة و الجسد بكلّ طقوسه، حتّى تنساب اللغة انسيابا . فعلى المرأة المبدعة ، إذن ، أن تكتب جسدها تيمة و لغة لكي تعيد له حقّه الاعتباري . ففضاء الكتابة النسائية يجب أن يتأنّث انطلاقا من الداخل (الجسد) باعتباره معطى إنسانيا يتميّز بخصوصية بيولوجية و فيزيولوجية يمكن اعتبارها المادة الخام لنحت الكلمات والصور البلاغية.

ومن جهته حوّل حسن المودن النقاش من الأحادية والإقصائية إلى التعدّدية والتعادلية، حتّى يفتح آفاقا جديدة خصبة أمام إشكالية الأدب إذ راح يصرّح بميله لهذا الموقف كونه يستند إلى فلسفة الاختلاف ، معتبرا أنّه من حق المرأة أن تعبّر حقيقة عن ما تريد ، أن تعنيه ، و أن تقول ما يتعلّق بهويتها وتجربتها التي تختلف جسديا و ثقافيا و نفسيا و لغويا عن هوية الرجل و تجربته ، وأن تسمع صوتها المقموع و المكبوت و المستلب داخل لغة ليست لغتها ، و أن تحكي تجربتها و شعورها و تنسج رؤيتها للعالم في أشكال فنية تتلاءم مع جسدها و نفسها و ثقافتها و لغتها. و هذا ليس مستحيلا إذا انطلقنا من أنّ اللغة الإنسانية أغنى مما نعتقد ، إذ يمكنها أن تقول الرجال والنساء بشكل مختلف، و لتكن البداية بافتراض أنّ اللغة الأدبية السائدة هي ذكورية يصنعها و يراقبها الرجل، و من حقّ المرأة أن تقول وأن تكتب خارج مراقبة الرجل بعيدا عن أشكاله الفنية ورؤاه الحياتية. وتحضرني هنا شهادة ربيعة ريحان هذه الكاتبة المغربية المعاصرة التي تبدو لي كتابتها حاملة لكثير من خصوصيات المرأة ، فقصصها تلفت النظر إلى مناخها الشعوري الحميمي وإلى طريقة اشتغال الحواس وتدفع في اتّجاه حساسية مغايرة ، تقول هذه الكاتبة معبّرة عن وجود وحضور هذه المراقبة الرجالية للأدب والنسائي خاصة :

نشرت تحت (مضض الوجل) في البدايات خصوصا بنبرات مكبوتة توصِدُ على نفسها برد التردّد و الخوف من البوح والميلان إلى كشف ما يخامر الذات (...) ومرّة اطّلع بعضهم على نص لي قرأه غارقا ، و في بلورة صعبة انطلق في لعبة كلامية ملتوية يسألني من زاوية إقصاء أعمى : هلقرأ زوجك هذه القصة » (22).

فرغبة منها في فتح حوار مع الآخر راحت المرأة / الكاتبة تختار لنفسها لغة خاصة إن لم نقل أنّها راحت تتحايل على لغة كان التعامل – فيما مضى – معها صعبا ومحدودا. هذا ما يفسِّر انشغالها في منجزاتها الإبداعية بقدراتها العقلية والحسّية والوجدانية.

لكن الأمر الذي ينبغي الالتفات إليه هو أنّه على الرّغم من الافتقار الفاضح لوجود تصور نقدي مقنّن يمكن على إثره دراسة الظاهرة و تفكيك مكوّن الأثر الأدبي النسوي للوقوف على أبرز خصائصه و مميّزاته ، يمكن الجزم أنّ ما راكمته المرأة / الكاتبة في مجال الكتابة قد شكّل عن جدارة مادة مهمة منحت للدارسين متنا أدبيا ساعد على رسم ملامح هذه التجربة الإبداعية التي خاضتها المرأة انطلاقا من وعي خاص و جسد بعينه و من زاوية نظر تختلف عموما عن تلك التي تحكم نظرة الرجل .

ثانيا : علامات التحوّل في الكتابة النسائية

لم يكن يخفى على المرأة/ الكاتبة حين خطَت أولى خطواتها في عالم الكتابة أنّها تخطو نحو فضاء مضطرب، و عليها أن تواجِه فيه نسقاً ثقافياً بأكمله. فطريقها إلى الكتابة لم و لن يكون آمنا بفعل تحوّل الكتابة لدينا إلى هاجس أو معاناة أو فوبيا على حدّ تعبير بدرية البشر : « لم أكن أعرف أنّني أعاني من فوبيا الورقة البيضاء التي تحوّلت بفعل تكنولوجيا الكمبيوتر إلى شاشة بيضاء إلاّ حين تركت الكتابة شهراً ثم عدت إليها فبدأت أعاني من كوابيس ليلية تحوّل منامي إلى معارك ضارية أصحو منها بأوجاعٍ خفية ، حتى واجهت نفسي هذا الصباح بأنّني أخاف من هذا الطقس اليومي كلّ مرة و أقمع خوفه» (23)

يبدو هذا تصريحا ضمنيا بالوعي بالكتابة، و هو وعي كتابي قلق تتحدّد معالمه بوضوح من خلال تصوير الكاتبة للحال التي انتابتها فور عودتها إلى عالَم الكتابة بعد انقطاع. فالكوابيس معاناة ليلية تتعالق مع الكتابة بوصفها طقساً يومياً مخيفاً ، ليس

ممتعاً و لا مريحاً ، وإنّما طقس يتسبّب للكاتبة في " معارك ضارية "تنتهي معها " بأوجاعٍ خفية ". والتصريح بالوعي إنّما « يوازي حضور القدرة على الكتابة »[24] ،و هو وعي كتابي يشوبه القلق والرّهبة ، رهبة من الآخر/ الرجل الذي شكّل وجوده بوصفه متلقياً – كما تقول البشر - "لعنة" ؛ فهو « متعدّد الألوان و متعدّد المشارب ومتعدّد الأمزجة ومتعدّد النوايا » [ ] ، وهي لحظة خطرة « قد يفلت فيها عقلك من التفكير بما تصنعه ، إلى ما يمكن أن يكون عليه ردّ فعل هذا الجمهور لينفّجر عيك بكلّ ما حفظه عقلك ضدّك من سخرية و من هجوم ومن حرب »[25]. وهذا الخوف و تلك الرّهبة لم يتحقّقا لولا التحوّل من الانقطاع عن الكتابة إلى العودة إليها.

وكان من الطبيعي أن يتوطّن عقل المرأة / الكاتبة مثل ذلك الشعور بالخوف والرّهبة ،كيف لا وقد ارتبطت الكتابة في وعيها بـ « إقصائها من الحقل الاجتماعي والسياسي والثقافي كحقيقة مضمرة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري »[26] .

هذا القهر الوجودي العام الذي تمارسه العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية على المرأة تجعل كتابتها كما يقرّر محمد نور الدين أفاية « بعيدة كلّ البعد عن رغبتها العارمة في الإحاطة باللّغة الضرورية لصياغة رغبتها في الكتابة »[27] .

أمام هذا التأزّم الداخلي للمرأة/الكاتبة و المتمثّل في عدم امتلاكها ما من شأنه أن يحرّر وعيها من الاستبداد الفحولي نجدها تكتب نصا منغلقا على الذات و تكرّس و تعزّز صورة أنّ المرأة ليست إلاّ كياناً معزولاً عن التجربة الحيّة للحياة ، فيستمر بها الاغتراب و يستمر التشظي [28] .

إنّ هذا الوعي بالدوافع و البواعث يعني في الحقيقة خلق ذات كاتبة تعي أنّ السؤال و المبادرة ومواجهة الآخر/الرجل، هو شرط لوجودها و تغليبها. لأنّ المرأة / الكاتبة في مثل هذا الوضع تعي نفسها و قد تجاذبتها قوّتان الأولى تتمثل في عزمها على استعادة ذاتها و إثبات كينونتها و وجودها في عالم اللغة، وذلك لن يتم إلاّ بالمواظبة والاستمرار في الكتابة ؛أمّا الثانية فهي صراعها مع المتلقي/الرجل الذي يسعى إلى تخويفها من الكتابة بالضّغط عليها حتى لا تتمكن من استعادة تلك الذات وذلك الوجود.

بهذا تحوّلت الكتابة لدى المرأة / الكاتبة إلى تجاوز و اختراق للمألوف والثابت ، بعد أن تحوّلت هي ذاتها من كونها الموضوع إلى ذات منتجة ذلك أنّ « طموح المرأة الساردة نحو نص حداثي خاص هو طموحها الاجتماعي لأن

تتجاوز دورها المفَتَرَض و دور الرجل أيضا لتكون ذاتا جديدة أو لتُكَوِّن كتابة مختلفة » (29) .

وهذا ما تثبته أغلب المتون الروائية العربية للكاتبات إذ نجد طغيان مفردات الرّفض والخروج عن المعهود و نشهد حضور معطيات المجابهة والصدام. فخلال الأعوام الأخيرة " تجرأت " المرأة / الكاتبة على تابوهات المقدّس والمحرّم في العقل العربي ، و استاطعت هتك أستار الثالوث المحرّم في الدين و الجنس والصراع الطبقي ، وإن كان الجنس هو أكثر التباهوات التي تجرّأت عليها المرأة العربية ، إذ تحوّل الجنس في الرواية العربية من خاصية رجالية بحتة إلى موضوع مقتحم جسّدته ثورة الروائيات العربيات المعلنة والمتناولة لهذا " الطابو" دون بروتوكولات أو أحكام مسبقة ، فتحوّل هذا الموضوع من خصوصية الموقف إلى تعميمه ومن التلميح إلى المجاهرة و لم يعد حكرا أو محرّما.

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

برزت في هذا المجال كتابات نسائية طرحت تيمة الجنس من زوايا مختلفة أحدثت أقلامهن هزّات ارتدادية في أوساط المجتمعات العربية على رأسهن : رجاء الصانع "بنات الرياض " و صبا الحرز "الآخرون " و وردة عبد الملك " الأوبة " وزين حنفي "ملامح " وليلى الأطرش "مرافئ الوهم " وحزامة حبايب "أصل الهوى" و ليلى عثمان " صمت الفراشات " و عالية ممدوح " المحبوبات " و أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " وسلوى النعيمي " برهان العسل " و فاتحة مرشيد " مخالب المتعة " و غيرهن .

والواضح أنّ المشهد الروائي العربي مفتوح على كمّ لا بأس به من الأعمال الإبداعية التي تكشف النقاب عن تفاصيل كانت إلى زمن قريب من المحرمات لتي لا يمكن الكلام بشأنها و لو من قبيل المسامرات.

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

ثالثا : مقاربة تحليلية نقدية في رواية "مخالب المتعة" للروائية فاتحة مرشيد

بفضول سردي جريء و مُغامر ينتصر لاستجلاء ما وراء الأزمات المادية النفسية المُقلقة، تعرّي الطبيبة الروائية فاتحة مرشيد سديمية القدر الجاثم الذي يعطّل مشاريع الحياة لتكشف عن مواطن الهشاشة في حياة مجتمعية مقيتة تعج بالمتناقضات السافرة ، مُقوّضة كافة النظريات التي شيّدتها العقلية الذكورية حول العهر و بيع المتعة و التي ظلّت تنظر للمرأة كأداة طيّعة لهذا الفعل ، في حين يغدو الرجل مشروعا جنسيا منذورا للألم يتهاوى تحت وطأة إكراهات اجتماعية مادية نفسية قاهرة يغذّيها شبح العطالة .

و لأنّها اختارت لروايتها عنوانا يشي بجرأة محتواها ، دخلت الروائية دهاليز النفس الإنسانية على مدار مائة و خمسة و خمسين صفحة لتضعنا أمام مفارقة أخلاقية غير مسبوقة ، إثر تقديم لوحة صادمة من الواقع تفضح عالَما خفيا ينفتح على موضوع البغاء الذكوري لتكسر طوق المألوف العربي من خلال تجاوز الظروف السوسيوثقافية و استنطاق المسكوت عنه و اختراق دوائر المحرّم و الطابو .

العنوان باعتباره «عتبة نصّية و علامة سيميوطيقية يقوم بوظيفة الإحتواء لمدلول يحيل إلى نص خارجي يتناسل معه و يتلاقح شكلا و فكرا » [31] هو نص موازي يفتح شهية القارئ و يستفزه ليحفر في دهاليز النص. وهو كعتبة نصية أكثر من أن ينظر إليه على أنّه عنصر إثارة وجذب فحسب ، بل يعطي للنص هويته التي تحرر جوانب جوهرية من دلالاته وتحرز له القدرة على الوجود والتواجد وتمنحه حق الكينونة التي تخرجه من الغفلة و النسيان . عليه يبدو " مخالب المتعة " عنوانا محرّضا على القراءة ، يشكّل في جوهره – وعن جدارة - مدخلا هاته الأهمية بما يحمله من امتداد يقفل دلالة العنوان على مركّب إضافي : مضاف جمع نكرة (مخالب) مفرده مذكّر (مخلب) ، دال على القساوة والعنف، ومضاف إليه مفرد مؤنّث معرّف (المتعة) يدلّ على النعومة ، وبإضافة ما هو سلبي إلى نقيضه تنشأ المفارقة : فالإفراط في المتعة يولّد الندم ، وهو ما يستبعده التصدير الذي يتقدّم الرواية المتمثّل في مقولة سقراط " السعادة هي المتعة من غير ندم "، والذي يختزل فيما يختزل جانبا مركزيا رؤيويا لمعاني الرواية برمّتها يبدأ

بتصدير الروائية روايتها بهذه العبارة ، مما يُحيل إلى القول بأنّ العنوان يُضمِر تحذيرا من الانسياق خلف المتعة التي قد تخدشنا بمخالبها فتوجعنا و تُدمينا .

في هذا يوحي مضمون النص منذ البداية بأنّه مضمون اجتماعي يغوص بنا في أعماق و انشغالات المجتمع العربي ، حيث تنفتح إيقاعات السرد على شبح العطالة التي تقسم ظهور حاملي الشهادات و صورة اليأس و الإحباط التي تلفّهم بانتظار الظّفر بوظيفة تصون الكرامة و تحفظ ماء الوجه .

تنطلق الرواية من قصّة شاب مغربي (أمين) - بوصفه ساردا و شخصية محورية في دينامية التخييل الروائي - يقضي أيّامه في المقاهي هربا من نظرات أمّ ترمقه بعينيها الملتهبتين كلّ صباح لتقول في صمت : " تحرّكوا ترزقوا " [32] ، و أختٍ تتصرّف معه بشهامة و تدسّ المال في جيبه خلسة تفاديا لإحراجه و لولاها لما تمكّن من دفع ثمن فنجان قهوته . و تأتي المفاجأة يوم يلتقي بزميله (عزيز) الملقّب بـ " الجيكولو " أو " البوكوص " و الذي " لا تتناسب أناقته المفرطة مع وضعه الاجتماعي " . يدور بينهما حوار هازئ ساخر حول عوالم خبرها هذا الأخير وحاول استدراج (أمين) و إقناعه بتوجيه خبراته التي راكمها في تخصّص التاريخ و الجغرافيا لاستكشاف « تاريخ النساء و جغرافيتهن . يا سلام على جغرافيا النساء : هضاب ووديان وجبال وسفوح ومغارات ... ما كنت لتتخيّلها ، لا توجد في أيّ المراجع التي سهرنا الليالي في ازدرادها...يا حسرة على الزمن الضائع ! » [33] . مما فسح المجال لنشوء علاقة حالمة بين (أمين) و (بسمة) التي وجدت فيه صيدا ثمينا يشبع روحها الضمئ من زوج تحمّله مسؤولية غرق ابنها الوحيد ، خلافا لـ (ليلى) التي اعتنقت بيع الهوى انتقاما من طفولتها المغتصبة من قبل زوج أمّها الذي أجبرها على عدم إفشاء السّر و زوجها - حين انتفضت وهدّدت بالانتحار – من رجل مترف يكبرها بثلاثين سنة ، فوجدت في (عزيز) ما يروي رغبتها الجامحة .

بهذا تبدو العطالة - أو العجز عن الظفر بوظيفة تسند الظهر - التيمة الأساسية التي تحكم كيان النص ، بحيث تؤشّر على الحس السردي الذي اشتغلت عليه الروائية بوصفها كاتبة و طبيبة في نفس الوقت . فالبطالة معضلة اجتماعية وسؤال فلسفي ووجودي أرّق ولا زال يؤرّق أجيالا من حاملي الشهادات فـ «المقررات الدراسية لا تضع نصب أعينها المستقبل المهني للطالب ، ولا تؤهّله إطلاقا لخوض معركة التشغيل - وأنا أحسن مثال على هذا- برامج تقتل ما تبقى فيك من روح المبادرة ، و قد عملت صرامة والدك على وأد الحيز الكبير منها . لذا

أنت تنتظر الوظيفة الحكومية ، تنتظر مكتبا تشيخ وتموت على كرسيه بعد أن يغشاك غبار الملفات والسجلات الإدارية و تكتسب عادات ثابتة ثبوت إيمانك . لكن الإدارة ذاتها قد تعبت من الموظفين القدامى فأحالتهم إلى التقاعد النسبي الذي سمته بذكاء : المغادرة الطوعية أو الإدارية بعد أن اشترت كلّ الإرادات بتعويضات تفوق أحلام المتقاعدين البسيطة. بخلفية إخلاء الأماكن للشباب العاطل» [34] . فالتيمة الأساسية للرواية إذن هي العطالة بشقّيها المادي والمعنوي : عطالة مادية تتجسّد في عدم وجود عمل يسد الفراغ ، تدفع البطلين (أمين) و(عزيز) إلى المغامرة بكلّ شيء تأمينا لحاجاتهما البيولوجية والنفسية حتّى وإن تطلّب ذلك بيع الجسد لنساء مترفات يائسات . وعطالة معنويةتستشعرها نساء متزوجات يبحثن عن دفء المتعة الجسدية خارج بيت الزوجية . والعطالتان في الواقع وجهان لعملة واحدة إذ « أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب... عاطل عن الحياة » [35].

عرّت الرواية عوالم كثيرة تتموضع ممتدّة بين مطرقة الفقر و سندان الجسد، عوالم تبدو طابوهات في المنظور الثقافي تناولتها الكاتبة في غير موضع ، إضافة إلى موضوعات أخرى لصيقة بهذا المنظور كالسحر و الجن و غيرها ، دون أن نهمل جانبا هو على الأهمية بمكان حيث يظهر مجهود الروائية في اشتغالها عليه و هو توظيف التراث بما في ذلك اللهجة المغربية الدارجة ، و منها على سبيل المثال ما جاء على لسان والدة أمين : « دْعِي معَاهْ أُمي البَاتُول يْفَكْ الله عقَدته » [36] ، وقول الباتـــول: « هذَا ثقاف مَدْيُورَ لِيكْ يا وَلْدِي » [37] . و ذا قول أحدهم: «الدنيا بْحَال لَمْرَة إلَى بْغَاتَك حلاَّتْ حزَامها وعْطَاتَك » [38]. إضافة إلتوظيـــف الأمثال الشعبـــية : « فلوس اللبن كايديها زعطوط» » [39] . إلى غير ذلك .

كما يظهر معنا انفتاح الرواية على نافذة سياسية إثر عرضها لقصّة الرّسام (إدريس) وفتاته العراقية (بلقيس) التي هاجرت من العراق أيّام النكبة ، ثمّ عادت – رفقة زوجها – لتسهم في بناء عراق ما بعد التغيير . [40] .

في هذا بُنيَت الرواية على تقابلات عدّة من حيث المواقف التي اعترضت مسار الأحداث، فـ(أمين) شاب مثالي ، على الرّغم من كونه عاطلا عن العمل تمسّك بمثاليته حتّى بعد ارتباطه بـ (بسمة) التي اختارت المتعة الروحية في سبيل تحقيق توازنها النفسي و فضّلت عدم خيانة زوجها. في حين

يظهر (عزيز) واقعيا مُضَحيا بكلّ شيء في سبيل الانفلات من قبضة الموت البطيء الذي يلتهم عنفوان شبابه ، لذا اختار أن يكون بائع هوى يرتمي بين أحضان نساء غنيات تقدّمن في السن ، يعشن تعاسة وجدانية ، يدفعن نظير إشباع أجسادهن الملتهبة المتلهفة إلى اللذة و الحميمية.

والرواية من هذا المنطلق مُؤَسَّسَة على المقابلة بين اللّذة الحسّية و المتعة المعنوية ، أي مقابلة بين حبٍ تولّد عن المتعة فذلّ صاحبه (عزيز) وألحق به العذاب الأبدي بعد اقترافه جرم القتل في حقّ عشيقته (ليلى)[41] ، وحب نابع من القلب (أفلاطوني) رفع من شأن (أمين) و خلق له توازنا نفسيا ، بل قد يُمكّنه من تجاوز مشكلته في العمل بعد أن غادرته (بسمة) مُخلّفة وراءها رسالة وداع و توصية شغل [42].

هذا من جهة، من جهة أخرى يبدو حبّ (ليلى) سببا في مفارقتها للحياة ، في حين يظهر حبّ (بسمة) منقذا لها بحيث أعادها إلى الحياة، كيف لا و هي التي عرفت كيف تضع حدّا فاصلا بين ما هو روحي و ما هو جسدي - رغم انفرادها بحبيبها في غرف الفنادق - ، و قد صرّحت له بذلك غير مرّة :

« لا بدّ أن أشرح لك وجهة نظري: أنا أفضّل غرف الفنادق لأسباب أمنية إن صحّ التعبير. لا أبحث عن الجنس و لن أمارسه مع أحد غير زوجي، لكنني أحتاج إلى صديق... إلى أذن صاغية ... إلى كتف حنون ... إلى عاطفة سامية كي لا أمـــوت حزنا » [43] و قولها أيضا: « الحياة لا تعطي كلّ شيء. لك الحب يا أمين دون جنس كما لعزيز الجنس دون حب » [44].

كما يبدو التقابل واضحا كذلك بين بداية الرواية و نهايتها و ذلك إثر انقلاب حال البطلين رأسا على عقب. فأمين – و بعد أن ظهر في بداية السرد بمظهر الشاب الخاضع لسطوة اللاجدوى جرّاء عيشه عالة على أخته التي حاولت تغطية بعض حاجاته بدراهمها القليلة التي تدسّها في جيبه كلّ صباح ، و كذا بعد نجاحه في الدراسة مقابل فشله الذريع في الحياة – تنفتح أمامه في نهاية المطاف إمكانية الحصول على وظيفة بعد توصية العمل التي خلّفتها له حبيبته (بسمة).أمّا (عزيز) – و الذي بدا مرتاحا في وضعه كممتع نساء بارع و جالب للبهجة – تحوّلت متعته تلك إلى نكسة زجّت به في السجن ، فانقلب حاله من شخص متقن لفنون الغواية إلى شخص ممارس للعنف . من جهة أخرى بعد أن كان (عزيز) سببا في دخول

(أمين) عالَما كان يجهله من قبل "عالم الدعارة الذكورية " كان هو نفسه سببا في خروجه منه بعد أن أفسد عليه متعته الروحية و فرّق بينه و بين (بسمة) التي عجّلت هجرتها إلى كندا بعد مقتل صديقتها (ليلى) .

أمّا شخصية الرّسام (إدريس) فهي تظهر بمظهر النقيض التام لشخصية (عزيز) فالأوّل يبدو زاهدا في حبه، حرّم على نفسه حبّ الجنس اللطيف باستثناء (بلقيس) التي ملكت رغم رحيلها فؤاده وفكره، فظَلّ يرسمها كلّ ليلة و كأنّه نذر نفسه لعبادتها. في حين يعرض الثاني (عزيز) جسده لمن تدفع بمقابل المتعة الحسية. وهنا يظهر المال دافعا رئيسا لوضعية العشيق الأجير و الذي يتطلّب معه امتهان هكذا مهن إتقانا لقواعدها بالدرجة الأولى ف «كلّ شيء يجب أن يدلّ على أنك خُلقتَ لهذه الوظيفة و ليس لغيرها... يجب أن تكون مقنِعا لأبعد الحدود. كل شيء فيكَ مقنع » (45) .

هذا ويبدو التقابل واضحا كذلك في تحوّل مسار الرواية نفسها من الخوض في موضوع الدعارة الذكورية و العهر الرجالي إثر انتصار الرواية في آخر المطاف إلى الحب المعنوي الطاهر بدل الانتصار للمتعة الحسية ، و هو الأمر الذي يؤخذ على الروائية في الرهان الذي بدأته بخوضها في موضوع مسكوت عنه في الأوساط الاجتماعية العربية رغم فاعلية التيمة الرئيسية (البطالة) التي تجاوزت دلالتها المخصوصة بالعمل على دلالات أعمق في تاريخ المجتمع العربي .

كشفت الرواية عن عمق نظر امتازت به الروائية التي تميّز أسلوبها من جهته بالذّوق الرفيع ، فالكاتبة وافدة على الرواية من عالم الشعر ، وهو ما يستوقفنا كقرّاء أمام شاعرية اللغة التي اعتمدتها منطلَقا للنفاذ إلى أعماق شخصياتها ، فضلا عن استبطان مجراها النفسي وفق ما تتطلّبه مهنتها كطبيبة . الأمر الذي يُحيلنا إلى القول بأنّ الكاتبة أتقنت عرض روايتها بأسلوب سلس و مقتضب بعيدا عن أيّ صنعة أو تكلّف ، واصفة بذلك عوالم نفسية داخلية أنثوية و ذكورية ظلّت لأزل مُغلَقَة على ذاتها ، بسطتها بوعي روائي فني من خلال ما تتميّز به من جرأة الطرح والقول .

إذ تتكشّف الرواية على بلاغة شعرية تجمع بين القدرة على البوح والكشف وبين القدرة على الوصف و التحليل ، فالظاهر أنّ مساحة البوح في النص واسعة وإيماءاتها عديدة * ، فالروائية – وهي الخبيرة بخفايا الذات –تعاملت مع اللغة

بعُمق و تركيز ودقّة ، إذ لم تتوانى عن جعل القارئ يتجاوب طوعا لا كراهة مع مبالغتها في تصوير مجموعة من العلاقات الماجنة التي تعكس مشاعر الشهوة المحترقة و الاشتعال الحسّي والرّغبة في الحياة و المتعة ، و الانتشاء و الاستلذاذ . في هذا تلتجئ فاتحة مرشيد إلى التكثيف و الإيجاز والحذف بكثرة عبر تجويع اللفظ وتوسيع المعنى وتخييل العبارات وترشيق الجمل والإكثار من لغة الصمت ، والتقليل من الإسهاب اللفظي وتفادي الإطناب القولي مكتفية بالتدليل المباشر الصريح .

ففي جلّ ما يتعلّق بالصياغة الشكلية استعانت الروائية بمجموعة من الآليات الجمالية لخلق عالمها الرؤيوي كاعتمادها على نقاط الحذف الثلاث إيجازا و تكثيفا و إضمارا . كما استندت إلى السخرية والكوميديا الصادمة أثناء تعرية الواقع و انتقاده و تقديم بعض شخوصه بالأخص شخصية السارد حيث استخفّت بتخصّصه في التاريخ و الجغرافيا(على لسان عزيز) عن طريق تحميل هذا التخصّص العلمي دلالة أوسع شملت استكشاف جغرافيا النساء أو (الجسد الأنثوي) : « يا سلام على جغرافيا النساء : هضاب و وديان ... » [46].

« لا أصدّق ما أسمع ؟ ألهذا الحدّ أنا جاهل و غريب عن مجتمعي ؟ أشغلني التاريخ لدرجة فصلي عن الحاضر ؟ أم أنّ الحياة تغيّرت من حولي في غفلة مني ؟ » .[47]

ومنها أيضا:

« ما دخل زوجها بالأمر ، ثمّ أنا أسدي له معروفا ، أقوم بما لم يعد له لا الوقت و لا الرّغبة و لا حتّى القدرة على القيام به » [48] .

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

« لماذا تريدني أن أحسّ بالذنب ؟ أنا لا أتاجر في المخدّرات ، لا أسبّب الضرر لأحد، أنا فقط أُسعِد نساءً ناضجات نزولا عند رغبتهن ... هنّ أيضا عاطلات عن الشغل، يقتصر شغلهن على الظهور بجانب أزواجهن في المناسبات والحفلات ... يؤثّثن طاولات المفاوضات و الصفقات ... » [50] .

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

وهي انتقاءات سردية تنفتح على الآخر تعالج الموضوع بلغة فائقة في الحس بأسوب شاعري سلس وجذّاب .

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

الهوامش:

* فاتحة مرشيد شاعرة و روائية مغربية من مواليد مارس 1958-م ، حائزة على الدكتوراه في الطب و على دبلوم التخصص في طب الأطفال . هي عضو باتّحاد كتّاب المغرب . حاصلة على جائزة المغرب للشعر سنة 2011-م. شاركت بقراءات شعرية في عدّة ملتقيات ثقافية داخل المغرب وخارجه. ترجمت بعض أعمالها إلى عدّة لغات عالمية. من أعمالها الشعرية: "إيماءات " - مجموعة قصائد من ديوان "ورق عاشق " – ديوان "تعال نمطر "- ديوان "أي سواد تخفي يا قوس قزح ". و من أعمالها الروائية: " لحظات لا غير " و «مخالب المتعة " و «الملهمات" و «الحق في الرحيل ".

1- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية -، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 – م، ص 77 .

2-3- خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991- م ، ص 86 .

4- ينظر: رشيدة بن مسعود ، المرأة و الكتابة – الاختلاف و بلاغة الخصوصية – إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2002-م ، ص 77 .

5- حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915– م ، ص 19.

6- عبد العاطي كيوان ، أدب الجسد بين الفن والإسفاف - دراسة في السرد النسائي - ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة (د.ت) ، ص 57 ، 58 .

7- لطيفة الدليمي (جماليات الصورة في الإبداع النسائي العربي) الأدب الروائي النسائي العراقي ، مؤسسة سعيدان ، سوسة، منشورات مهرجان سوسة الدولي لسنة 1998 –م ، ص 39 .

8- ينظر: بيومي سهام ، الأدب النسائي - حجاب لعزلة المرأة - ، مجلة الكاتبة ، مصر ، العدد الثاني ، كانون الثاني/ يناير، السنة الأولى 1994-م ، ص 37 .

9- غادة السمان ، القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات بيروت ، لبنان 1999 –م ، ص 232 .

10- ينظر: شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف - قراءة في كتابات نسوية - ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1998-م ، ص 13.

11- ينظر: رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة - الاختلاف وبلاغة الخصوصية - ، ص 81 .

12- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

13- بثينة شعبان ، مائة عام من الرواية النسائية العربية ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان 1999 –م ، ص .11
14- حسن بحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصة؟ مجلة آفاق المغرب، العدد 12 ، أكتوبر 1983 ، ص30 .
15- ينظر: شرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ، ص 35 .
16- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، ط1، المغاربية للطباعة و الإشهار، تونس 2009 –م ، ص 123 .
17- المرجع نفسه ، ص 124 .
18- حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، دار الساقي ، بيروت 2002 –م ، ص 93
19- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة - الاختلاف وبلاغة الخصوصية - ، ص 91 .
20- ينظر: المرجع نفسه ، ص 93 – 95 .
21- المرجع نفسه ، ص 78 .
22- حسن المودن ، الكتابة والمرأة ، بحث منشور ضمن كتاب (أفروديت) ، ط1 ، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب 2004 –م ، ص 45، 46
23- بدرية البشر (فوبيا الكتابة) جريدة الحياة ، الرياض 19 أوت 2004 – م .
24- سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر 2004 –م ، ص 125 .
25- بدرية البشر (فوبيا الكتابة) .
26-نعيمة النوري (سؤال الخصوصية في الإبداع النسائي) المغربية
http://www.almaghribia.ma/Reports/printArticle
27- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق، المغرب 1988 –م ص 35 .
28- ينظر: سالمة الموشي (الكتابة النسائية الأليفة) ، الرياض ، 1 مايو 2008 –م .
29- سيد محمد قطب وآخرون ، في أدب المرأة ، دار لونجمان ، القاهرة ، مصر 2000 –م ، ص 174 .
30- فريال جبوري غزول ، تجلّيات الجنس في الرواية العربية ، مجلة الكلمة ، لندن ، عدد29 ماي 2009 –م .
31 - جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 03 ، تصدر عن المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون ، الكويت 1997 م- ، ص 34 .
32- فاتحة مرشيد ، مخالب المتعة ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2010 – م ، ص 07 .
33- المصدر نفسه ، ص 10 .
34- المصدر نفسه ، ص 45 .
35- المصدر نفسه ، ص 07 .

* تعاملت الروائية مع الجنس بقلم المؤلّف الجريء و الطبيب البارع الذي يُضّع و يُشرّح تفاصيل المغامرة المحظورة بين الجنسين ، و هذا ما يتبدى جليا بعد قراءة الرواية من الغلاف إلى الغلاف حيث تظهر حوارات و تابلوهات تصف الحميمية بتفاصيلها الدقيقة. يمكن مراجعة ذلك بالعودة إلى صفحات بعينها من قبيل: ص17، ص18، ص 38 ، ص 49 و غيرها .

36- 37- المصدر نفسه ، ص 71 .
38- المصدر نفسه ، ص 54 .
39- المصدر نفسه ، ص38 .
40- ينظر: المصدر نفسه ، ص 109 و ما بعدها .
41- ينظر: المصدر نفسه ، ص 141 .
42- ينظر: المصدر نفسه ، ص 155 .
43- 44- المصدر نفسه ، ص 67 .
45- المصدر نفسه ، ص 41 .
46- المصدر نفسه ، ص 10 .
47- المصدر نفسه ، ص 24 .
48- المصدر نفسه ، ص 25 .
49- المصدر نفسه ، ص 26 .
50- المصدر نفسه ، ص 28 .
51- المصدر نفسه ، ص 30 .

ببليوغرافيا البحث

1- فاتحة مرشيد ، مخالب المتعة ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب 2010 – م ،
2- بدرية البشر (فوبيا الكتابة) جريدة الحياة ، الرياض 19 أوت 2004 – م .
بيومي سهام ، الأدب النسائي - حجاب لعزلة المرأة - ، مجلة الكاتبة ، مصر ، العدد الثاني ، كانون الثاني/ يناير، السنة الأولى 1994-م .
3- بثينة شعبان ، مائة عام من الرواية النسائية العربية ، ط1 ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان 1999 –م .
4- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، ط1، المغاربية للطباعة و الإشهار، تونس 2009 –م .
5- حسام الدين الخطيب ، حول الرواية النسائية في سوريا ، وزارة الثقافة ، دمشق 1915– م ،
6- حسن بحراوي: هل هناك لغة نسائية في القصة؟ مجلة آفاق المغرب، العدد 12 ، أكتوبر 1983 .
7- حسن المودن ، الكتابة والمرأة ، بحث منشور ضمن كتاب (أفروديت) ، ط1 ، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب 2004 –م
8- حسين مناصرة ، المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية ، دار الساقي ، بيروت 2002 –م
9- خالدة سعيد ، المرأة التحرر الإبداع ، سلسلة بإشراف فاطمة المرنيسي ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب 1991-م.
10- رشيدة بن مسعود، المرأة و الكتابة – الاختلاف و بلاغة الخصوصية – إفريقيا الشرق ، ط 2 ، المغرب 2002-م
11- سوسن ناجي رضوان ، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر - دراسات نقدية - ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004 – م.
12- سيد محمد قطب وآخرون ، في أدب المرأة ، دار لونجمان ، القاهرة ، مصر 2000 –م .

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

_ مقالات :

1 - جميل حمداوي : السيميوطيقا و العنونة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، عدد 03 ، تصدر عن المجلس الوطني الأعلى للأدب والفنون ، الكويت 1997 م-.
2- سالمة الموشي (الكتابة النسائية الأليفة) ، الرياض ، 1 مايو 2008 –م .
3- فريال جبوري غزول ، تجلّيات الجنس في الرواية العربية ، مجلة الكلمة ، لندن ، عدد29 ماي 2009 –م .
4-نعيمة النوري (سؤال الخصوصية في الإبداع النسائي) المغربية
http://www.almaghribia.ma/Reports/printArticle

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

عيسى طيبي(*)

ملخص:

يَسعى هذا البحث إلى الكشف عن البنية التقابليّة المُؤَسِّسَة لنص" فوضى الحواسّ" لأحلام مستغانمي، لِمَا لَهَا من قدرة كبيرة في التدليل، فضلا عن وَظيفتها داخل بِنْيَة الخطاب السَّردي، إذْ نلحظ أنّ الرواية تتأسّس باعتماد ثنائيّات تقابليّة ضدّية كثيرة، ما يجعل هذا التناول ذَا أهمية من زاوية إيضاح مفهوم " التقابل " وقدرته على اِختزال المعاني، فضلا عن تثبيتها في الأذهان، وهو يتحقّق في النّصّ السَّردي، باشتغاله على مستوى أوسع، ذلك أنّه يتجاوز مفهوم بِنية الكلمة (الطباق)، كما يتجاوز حدود بِنية الجملة أو بِنيات الجمل (المقابلة)، ليصبح شاملا لمتواليات كثيرة، قد تصل إلى حدود فقرة، أو نص بأكمله، أو قد يتعدّى (أي المفهوم) حدود النّصّ الواحد إلى مجموعة من النصوص، كما هو الشأن في الثلاثيات الروائية، أو الخماسيات...

للإشارة، يرتبط مفهوم " التقابل " بأكثر من بنية في " فوضى الحواس "، كما يرتبط بأكثر من شخصيّة، لكِن سينصبّ اهتمامنا على المعنى التقابلي المُتحقّق بين شخصيتين اثنتين فقط، باعتبارهما ضدين متقابلين، يتعلق الأمر بشخصيّة" الزوج "، وشخصيّة " العشيق".

Abstract:

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

* استاذ محاضر –ب-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

مقدمة:

يلعبُ مفهوم " التقابل " في النصوص الأدبية على اِختلافها دورًا هامًا في إيضاح المعنى وتثبيته، كما إنّه يعمل على إثارة انفعالات مختلفة لدى المتلقّي، سواء أكان هذا المتلقي سامعًا أمْ قارئًا، وإنْ ارتبط هذا المفهوم – أساسًا – بمحسّنين بديعيّين، ألَا وهما:

الطباق والمقابلة[1]، فإنّه يأخذ مفهومًا أوسع في النّصّ السردي، والقارئ يكتشف قدرته الكبيرة في التدليل، إذْ فضلاً عن وظيفته داخل بنية الخطاب السّردي، فإنّه يسمح باعتماد فعل المقارنة الذي تُخْتَزل معه كل الفروقات، سواء أتعلق الأمر ببنية الشخصيّات أمْ ببنية الفضاء أمْ بسواهما من البنيات الأخرى المكوّنة للنّص. « ولعل السر في جمال الطباق، فضلاً عن تثبيته المعنى في النفس؛ لأنّ الضد أقرب خطورا بالبال إذا ذكر ضدّه- أنّه يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتقابلين.»[2].

يرتبط المعنى التقابلي في بنية الشخصيّات في رواية " فوضى الحواس " أساسًا بشخصيّة " الزوج " وشخصيّة " العشيق "، ولكي تقوم الشخصيّة مقام " العلامة " عليها أنْ تنتظم في علاقة خلافيّة مع غيرها من الشخصيّات، إذْ يؤكّد فيليب هامون Philippe Hamon أنّ الشخصيّة «... يمكن أنْ تحدد في مقاربة أولى كمورفيم مفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت ومتجل في دال لا متواصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول لا متواصل (« معنى» أو« قيمة » الشخصيّة). وعلى هذا ستحدّد الشخصيّة من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) التي تربطها، على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو

1- الطباق: هو أن يجتمع اللفظ وضدّه في الكلام، وهو نوعان؛ ما اختلف فيه الضدان إثباتًا ونفيًا، ويسمى: " طباقالإيجاب ". أما الذي يختلف فيه الضدان إثباتًا ونفيًا، فيطلق عليه تسمية " طباق السلب ". بينما يعتبر البلاغيون المقابلة" طباقا مركبًا "، وهي أن يؤتى بمعنيين غير متقابلين أو أكثر ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب، أي تتحقق المقابلة باجتماع معنيين (أو أكثر) في الكلام تليهما أضدادهما على الترتيب.
يقول الشاعر:

فالضدّ يُظهر حسنَه الضدّ وبالأضداد تتميّز الأشياء

ولمزيد من الإيضاح في موضوع " المطابقة ": ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط2،1971، ص: 316- 329.

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

تعاقبيا، مع الشخصيّات الأخرى، وعناصر العمل الأدبي الأخرى سواء على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيّات نفس الرواية، نفس العمل الأدبي) أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيّات نفس النوع) »[1].

إنّ اشتغال الشخصيّة على هذا النحو في العمل السَّردي، لا يجعل القارئ يركّز على الشخصيّة فقط، وإنّما أيضا على علاقة هذه الشخصيّة أو تلك بشخصيّات الملفوظات الأخرى، ودون إهمال حالات التغيّر التي تحدث من مقطع سردي إلى آخر. لأنّ صورتها لا تكتمل إلاّ في آخر ملفوظ من الرواية اعتمادا على تذكّر القارئ الذي يمسك – بناء على ذلك – بسمة (étiquette) كلّ شخصيّة من الشخصيّات التي تتحرّك في المتن الروائي اعتماداً على المحاور الدلاليّة الرئيسة.

أ- فضاء الكتابة النسائيّة وسلطة الذكورة:

تتأسّس رؤية الكاتبة حياة/أحلام[2] التي بدأت تظهر ملامحها الأولى مع نص" ذاكرة الجسد " الذي سمح للقارئ من خلال حواراتها التي دارت بينها وبين خالد/الرسام من معرفة رغبتها وموقفها من الإبداع عموما، وتوقها الاستثنائي إلى الحبّ الذي يتجاوز النظرة المهيمنة إلى رؤية جديدة، أساسها كسر التوقّع إمعانا في الخلق الذي يطفح بالحرّيّة والمفاجأة، إذ تجلّى ربطها بين تقديرها للفن وبين إكبار الفنان ذاته للمرأة، باعتبارها المحور الأساس الذي يقوم عليه، وباعتبارها " كاتبة " تريد أن تجعل من هذا الفعل أداة لاكتساب التحرر من الواقع، الذي تأتي المؤسسة الزوجية في مقدمته، فالكتابة مواجهة وحرية وهروب كما هي تحقيق لآمال لم يسمح بإنجازها والتصريح بها[3]، لإنشاء عالم بديل عن ذلك الذي في واقع الحال، وهو الدور الذي تضطلع به الرواية ككل، إذ تسعى إلى هدم علاقة مبنيّة على "

1- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990،ص: 26.
2- للإشارة؛ إنّ حياة/أحلام هي ساردة رواية " فوضى الحواس "، كما إنّها هي المسرود له في " ذاكرة الجسد "، وهي تحمل اسمين: اسم " حياة " حملته بعد والدتها مباشرة، و" أحلام " هو الأسم الذي اختاره لها والدها، وسجله بها خالد بن طوبال رسميا في البلدية بتونس؛ ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان ، ط19، 2003 م، ص: 36، 37، 219.
3- ينظر: نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 145.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 146.

مؤسسة "، وتُنشئ مكانها علاقة قائمة على حرّيّة الاختيار والمشاعر[1]. إذ تُعيد حياة/أحلام " الكاتبة " « صياغة التاريخ في كتابتها السّردية من زاوية التأسيس لزمن التهميش والإقصاء، التأسيس لفضاء الكتابة بصرخات الذاكرة الأنثوية التي لا يسعها إلّا الفضاء الروائي، فالمرأة بالرواية تَسْتأثر بالحكي فتكتبنا جميعًا في مذكراتها اليوميّة، ترهن واقع الجميع في ألم تجربتها وعمق إحساسها بالواقع لتجد في الألم.. في ثنايا انجراحاتها تشكيلا فنيّا لذواتنا وهي متلبسة بعريها، ضمن سؤال كينونتها.»[2]. خاصة وهي تعلم علم اليقين سلطة الذكورة عليها، من زاوية أنّ هذه السلطة تضرب بجذورها في الفكر البشري، إذْ إنّ الفيلسوف اليوناني أرسطو إستبعد المرأة من ممارسة التفلسف إلى جانب فئة العبيد، ونظر إليهما كشكل من أشكال الملكية للسيّد، ووسيلتين ضروريتين ليعيش السيد حياته الحرة[3]، وهذا الاعتقاد هو في حقيقته انعكاس لموقف المجتمع الذي ظلّ يمارس حضوره على مستوى النّصوص الإبداعية أيضًا في كثير من مراحله التاريخية. فتأتي حياة/أحلام "الكاتبة " لتمارس خلخلتها للبنية المتجذّرة في الذّهنية الذكوريّة، فتنتقل إلى فعل الخيانة هدمًا للبنية المتحكمة والمتسلطة، متخذة الكتابة سبيلًا، واللغة أسلوب تغيير، يقول محمد الغذامي: « كتابة المرأة عن الرجل معناه إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنّها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبًا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث »، كما يظهر من العيّنة التمثيلية التّالية:

- « زوجي مثلاً، لم يوفّق يومًا في تمييز« الأثاث الحقيقيّ » عن الأثاث المزيّف في أيّ نص كتبته. ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تمامًا بأنّ ما يزعجه، هو الكتابة في حدّ ذاتها. كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة. لم يستطع برغم – إمكانيّاته البوليسيّة – التجسس على مصداقيّتها. »[4].

1-عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2006، ص: 72.
2- ينظر: عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنثوية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، الفكر المعاصر(سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 74. والمقال موجود أيضا في: فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد65، خريف 2004- شتاء 2005، ص: 36- 56.
3- عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2008، ص: 189.
4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، ص: 96.

وما يتجلّى في هذا الملفوظ أيضًا هو أنّ الكتابة تتنزّل عند الكاتبة في مقام الإنجاب – كونها عقيمة – لأنّها تصبح سبيلًا إلى تعويض خسران الذات لعدد من رهانات الوجود[1]، وهو ما يؤكد طغيان الجانب الأدبي على الجانب الواقعي في رؤية حياة/أحلام، إذ تجعل من الكتابة هاجسا، وممارسةً، وإشكاليّةً، لأنّ الكتابة النسائيّة هي هدم ونثوير للواقع المادي، وابتداع واقع متخيَّل، وحياة افتراضية من أجل تحقيق التوازن النفسي والتكامل الإنساني[2]، كما يأتي تصوير مشاهد الحبّ مع العشيق، والشعور بالفرحة معه، وانعدامها مع الزوج، بل الشعور بالخيبة وهي إلى جانبه.. لتأكيد فكرة صلة العشق بالكتابة، تمامًا مثلما تصرّح بشعورها بالراحة وهي متصلة

ببيتها الآمن بالجزائر العاصمة، بعيدة عن بيت الزوجيّة:

- « أتوقّع أن يكون زوجي قد ولد بمزاجٍ عسكريّ، وحمل السلاح قبل أن يحمل أيّ شيء. فأين العجب في أن يكسرني أيضًا دون قصد، تمامًا، كما أغراني قبل ذلك بسنوات، دون جهد؟ أليست السّلطة، كالثراء، تجعلنا نبدو أجمل وأشهى؟

(...)

كنت أجد في تصرّفه شيئا من الأبوّة التي حُرمت من سلطتها. بينما يجد هو في تسلّطه استمراريّة لمهامّه الوظيفيّة خارج البيت.

أذكر.. بدأت علاقتنا بانبهار متبادل وبعنف التحدّي المستتر.

كان لابدّ أن أتوقّع أنّ العلاقات العنيفة هي علاقات قصيرة بحكم شراستها. وأنّه لا يمكن أن نضع كلّ شيء في علاقة؛ لا يمكن أن نكون أزواجًا، وأصدقاءً، وآباءً، وأحبّة، ورموزًا.

(...)

1- ينظر: بوشوشة بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية (روايات أحلام مستغانمي)، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط /آذار2005، ص: 105.

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

ولهذا لم يترك في حياتي مساحة حرّيَّة، يمكن أن يتسلّل منها أحد. فقد سطا على كلّ الكراسيّ، دون أن يشغل أحدهَا بجدارة. »[1].

ويأتي حديثها عن صورة زوجها وهو يدخل إلى البيت لتُبرِز منحى هذه العلاقة الموسومة بالفتور، وعدم التجاوب من جانبها يعكس نكهة عدم الرضا، وينعكس هذا على مستوى السرد، فتأتي اللغة مُحمّلة بكمّ هائل من المفردات التي لها علاقة بوظيفة زوجها بوصفه رجلاً عسكريًّا « ضابط - الانتصارات- صفّارات الإنذار- الهزائم- سيّارات الإسعاف- قصف عشوائي- الأبرياء- القوة- » الموحية بأشكال العنف، والقوّة، لتشرح طبيعة هذه العلاقة " المؤسسة " التي يطغى فيها الجانب الوظيفي للزوج عن جانبه الاجتماعي، وعن النزوع الإنساني بشكل عام، وتجيء صورته بعيدة عن تلك الأحاسيس التي يفترض الشعور بها، وهو يتّصل ببيت الزوجية:

- « كهذا المساء، أتوقّع أن أمارس عادتيفي الكتابة، صمتًا، وأنا أتفرّج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكريّة، ليرتدي جسدي للحظات، ثمّ.. يغرق في النوم.

دومًا، كان ضابطًا يحب الانتصارات السريعة حتّى في سرير. وكنت أنثى تحبّ الهزائم الجميلة، والغارات العشقيّة التي لا تسبقها صفارات إنذار.. ولا تليها سيّارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضًا.

بي افتتان بقصف عشوائيّ، يموت فيه الأبرياء عشقًا.. على مرمى اشتهاء، دون أن يكون لهم الوقت ليسألوا: لماذا؟

تمنّيت أحيانًا، لو أنّه مارس الحبّ معي دون أن يخلع بذلته. ربّما كان ببذلته تلك، فتح له طريقًا إلى جسدي بالقوّة.

فقد كنت دائمًا مأخوذة بقوته.

ولكنّه هذه اللّيلة أيضًا لن يفعل. لأنّه يخاف عليها أن « تَتَجَعْلَك ». وربّما- فقط- لأنّه رجل بلا خيال. بل بالأحرى هو ينفق خياله وذكاءه خارج هذا السّرير.

في النّهاية، الرّجال الّذين خلقوا لكرسيّ، لم يخلقوا بالضّرورة لسرير. والذين يبهروننا بثيابهم ليسوا الذين يبهروننا بدونها. والمشكلة، أنّنا نكتشف هذا في ما بعد!

1- الرواية، ص: 37، 38.

اللّيلة أيضًا، سأسترق النّظر إليه وهو يخلع قوّته ويرتدي منامته. »[1].

تتنكّر صورة المؤسسة بهذه الكيفية لدور المرأة التي تصبح فيها كائنًا مجردًا من كل الأحاسيس، ويتضاءل حينها جسدها بانكماش عواطفه الممزوجة بالمرارة، فلا تبدي سوى امتعاضها من سلوك الزوج الذي يشرحه عدم التجاوب معه، والتفرج عليه، مع غياب الجانب الانفعالي في المشهد، وذلك لأنّها مجردة من خطابها الخاص، إذ تكتفي بتلقي هذا الخطاب منه:

- « ولكن قبل أن أرفع السمّاعة، دقّ الهاتف وهزّني. كان زوجي على الخطّ يحدث لكلمة « ألو» أن تقتل الوهم أيضًا!

جمل عجلى نتبادلها، وكأنّنا نتحدّث على بعد قارّات. أو كأنّ الهاتف الذي يتحدّث منه ليس مدفوعًا من طرف الدولة.

فليكن! إنّه دائمًا على عجل. وربّما كانت الأحداث حوله هي التي تسرع، مادام يأمرني بالعودة إلى قسنطينة، بعد غد، على متن الطائرة، لا في السيّارة، نظرًا إلى تدهور الوضع الأمنيّ في العاصمة. »[2].

يُفسّر الحديث المقتضب بين الزوجين شعور الطرفين المبني على نظام تراتبي، تفقد معه المرأة أيّة خصوصيّة، ولا تملك خيارات أخرى غير تلك التي يراها زوجها، يُلخّصها هذا التواصل المحكوم بعلاقة عموديّة، وبخطاب الذكورة المهيمن، ومن جهة ثانية، يظهر انجذاب الزوج إلى عمله الذي يأخذه عنوة وطواعية، ويشغله بذلك عن الاهتمام بمصير العائلة وشؤونها:

- « أطلب زوجي على الهاتف لأعياده. أشعر أنّ هاتفي يفاجئه وربّما يسعده. أسأله إن كان أرسل شيئًا إلى بيت عمّي أحمد. يقول إنّه نسي ذلك، نظرًا إلى مشاغله. أجيبه أنني سأتكفّل بالأمر. وقبل أن أواصل كلامي يدق في مكتبه هاتف أخر.. ويتوقّف بيننا الكلام.»[3].

يزيد الوضع المتأزم للبلاد بشكل فاعل في فتور علاقة الزوجين على مستويات عديدة، فالظروف القاهرة التي تحكم وضعية الزوج باعتباره مسؤولًا عن أمن المدينة، تُسهِم في تكريس مفهوم الذكورة وقيمها من ناحية انصباب اهتمامه

1- الرواية، ص: 97.
2- الرواية، ص: 191، 192.
3- الرواية، ص: 201.

على " الخارج "، في مقابل عدم اهتمامه بالداخل" البيت" الذي يتخذه مكانًا لالتماس الراحة فقط، حتّى يتجدّد عهده بمهامه خارجه، وبالتالي تنعكس ذهنيّته المتأثرة بالوضع السياسيّ والاجتماعيّ على سلوكاته تجاه زوجته:

- « زوجي كان مرهقًا بدوره إلى درجة لم يلحظ معها غياب شهيّتي.

تبادلنا أحاديث عاديّة، عن أشياء عامّة دون تحديد. وما إن أنهى عشاءه حتّى رأيته يتّجه نحو غرفة النّوم ويخلع ثيابه. وكأنّه يخلع عبئًا كان يحمله طوال النهار. ويلقي بنفسه على السّرير. »[1].

إن وسم الساردة لأحاديثها مع زوجها بـ" العادية "، يُبَيّن هذه الصورة النمطيّة اليوميّة التي يحياها الثنائيّ " الزوج والزوجة " في التعاطي مع مختلف الوقائع والأحداث. أمّا عدم بسط هذه الأحاديث على مستوى السرد، فمؤسس من زاوية عدم إيلائها أهمية ما، لأنّها تُجَانب عواطف المرأة، ولا تَمُسّ مشاعرَها، كما إنّها تأتي بعيدة عن كينونتها كذات، ولَا تُحَرّك أحاسيسها، ممّا يفسر واقعًا بائسًا يحكم هذه العلاقة الزوجية التي تتّسم بالبرود، وعدم التوهّج، وتُكَرّس " المألوف المتوارث ".

- ب: المسار الأنثوي التحرري وأبعاد العلاقة البديلة[2]:

تأتي، في مقابل ذلك، صورة حياة/أحلام وهي تتحايل على زوجها للانتقال إلى العاصمة، للاتصال بالعشيق، لتعمق معاني الخصب، والثراء الفكري الذي تنطوي عليه الكاتبة في مجابهة السلطة الذكورية المهيمنة، والمتجليّة في الزوج ليس باعتباره زوجًا فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، ولكن في كونه رجلًا تطال سلطته البلاد أيضًا، ممّا يشرح قدرة الكتّابة على المراوغة التي مكّنتها من التحرر من السيّاج المحيط بها، من قبل زوجها الذي يتحصن في علاقته بها بذكورته، وبموقعه السلطوي المشفوعين بتاريخه النضالي الطويل:

1- الرواية، ص: 210.

2- اهتم البحث بالجانب الوصفي- غالبا -، وهي خاصّيّة نابعة من المنهج المتّبع (البنيوي)، وأغفل التركيز على البعد التأويلي، الذي يموضع هذه العلاقة بالنظر إلى المعطى الإيديولوجي في الأساس. فيظهر هذا السلوك بوصفه اختيارًا أنيًا، غير قادر على تحقيق حرية المرأة، لأن اقتحام حياة/أحلام لعوالم العلاقة مع العشيق لم يجعلها تتحرر بصورة كليّة، ذلك لأنّها تجعل من نفسها " موضوعة جنسية "، كما لم تتخطّ حدود الجسد، وهي تضع جسدها " بؤرة " تواصل مع الرجل خارج مؤسسة الزواج.

- « حتّى الآن، لا أدري كيف استطعت إقناع زوجي بفكرة سفري إلى العاصمة للاستجمام على شاطئ البحر، في عزّ الشتّاء!

وكيف لم يجد في سفر كهذا شبهةً ما.

أتذكّر تلك المقولة السّاخرة « ثمّة نوعان من الأغبياء: أولئك الّذين يشكّون في كلّ شيء. وأولئك الذين لا يشكّون في شيء! ».

أمّا زوجي الذي يملك من التذاكي المهنيّ ما يجعله دائما على حذر، فقد بدأ حياته الزوجيّة معي، كأيّ عسكري، بالتجسّس والتحرّي والاشتباه في كلّ شيء.

ثمّ أمام غياب الأدلّة، أعطاني من الحرّيّة ما فاجأني، أو ربّما بقدر ما يلزمه من الوقت كي ينصرف عنّي إلى مهامّه، واثقا من سطوة نجومه الكثيرة.. عليّ.

وهذه المرّة أيضا، من الأرجح أنّه مشغول عنّي بالمستجدّات السياسيّة، وأن لا وقت له للتجسّس على مشاغلي النسائيّة، التي حتّى الآن، لم يكن فيها ما يستحق الإخفاء أو الحذر.»[1]

تأتي رؤية الساردة للزوج مقابلة لرؤية العشيق التي هي وليدة رؤية الكتابة التي تحقق الحرية والانعتاق اللذين تفرضهما طقوس الإبداع، وفي رحابه تكتسب الذات كينونتها التي ظلت حبيسة الأوامر والخضوع للزوج، فتجيء لغة السرد بنزعة تصويرية طافحة بالشعرية والاندماج الكلي مع مشهد الحب، الذي يكشف عن أنوثة كامنة ومشاعر مستبطنة، لأنّ العشيقة تأخذ كامل ثقتها بنفسها، فتكون فاعلة بامتياز[2]، كما يتجلّى في العيّنة التمثيلية التّالية:

- « كان صوته ملامسًا لمسمعي. ما كدت ألتفت خلفي حتّى وجدتني على حافة جسده. بيننا مسافة أنفاس وقبلة. ولكنّه لم يقبّلني. امتدّت يده اليمنى نحو شعري، تلامسه مرورًا بعنقي ببطء، وعبث مثير. ثمّ انزلقت نحو أذني، تخلع عنهما الواحدة بعد الأخرى قرطهما. (...)

رحت أستعيد أنفاسي. أتنبّه للثوب الذي أتصبّب تحته عرقًا، وأنا أراه يخلع جاكيته، يشعل سيجارة، ويجلس على تلك الأريكة لاحتساء قهوته. »[3].

1- الرواية، ص: 253، 254.
2- ينظر: عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص: 84.
3- الرواية، ص: 180، 181.

يجيء سرد تفاصيل هذا اللقاء في قرابة الصفحتين، إذْ يأخذ فيه الجسد أبعاده الأنثوية، وتأخذ فيه المشاعر مداها، دلالة على الانفعال الحاصل بين الطرفين، ويشكّل فيه جسد حياة/أحلام " بؤرة " التواصل، وإذّاك لا تبقى شخصيّة المرأة مشاهدة، وإنّما تبادر هي ذاتها إلى التعبير عن مشاعرها:

- « وبدل أن أساعده على تزريرها، امتدّت يدي تخلع عنه القميص. وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره. ثمّ تنزلقان نحو ذراعه الثّابتة مكانها، فتكسوها قبلا، بشراسة العشق الذي هو وحده قادر على جعل أيّة حقيقة.. جميلة في بشاعتها! »[1].

يلحظ القارئ أنّ لقاءاتهما كلها حازت على مستوى السرد بالتصوير بذكر التفاصيل، ووردت ضمن " سرد مفرد "، وهذا الشكل من الحكاية بتعبير جيرار جينيت « يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث السردي. »[2]. في حين ليس الأمر كذلك مع زوجها؛ إذ يجيء مقتضبا (يرتدي جسدي للحظات ثم.. يغرق في النوم)، ويخضع للسرد المؤلّف (عادتي- دوما- إنّه دائما)، ويتمثل السرد المؤلّف في حكي مرّة واحدة ما وقع مرات لا متناهية. يقول جيرار جينيت عن هذا النمط: إنّه يتولى فيه « بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد. »[3]. ويمكن اللجوء إلى السرد المؤلّف في " فوضى الحواس " في تجاوز العرضي الهامشي، لذا يضغط المقطع النّصي عدة أحداث متماثلة (أو متطابقة) في جملة واحدة، ناقلا الواقعي إلى المتخيل، متجاوزا عنصر الحرفية في سرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية[4] (*). كما أنّ التصوير للحالة الأولى (مع العشيق) يأتي دائما محكوما بالحوار الذي يعكس تجاوب الطرفين، ويسر التواصل بينهما، في حين تسقط

1- الرواية، ص: 272.
2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص: 130.
3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص: 132.
4- ينظر:السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997، ص: 15.
*- من الموضوعات التي خضعت للسرد المؤلّف أيضًا: حديث الساردة عن إطعام والدتها لها «الطّمينة» المتكرر، وزياراتها الكثيرة للأطباء بتوصيات خاصة من زوجها، وكذا زياراتها لأضرحة الأولياء بإيعاز من أمها (استسلاما لها وفضولا، لا رغبة في الإنجاب)، وجع الوالدة، وتردد ناصر عليها، وحث الوالدة ابنها على الكسب، وتساؤلات الساردة عن لحظات الضجر الذي تعيشه كل ذات عصر. ينظر: الرواية، ص: 100، 123، 129، 132، 215، 216، 246.

لقاءاتها المتواترة مع زوجها في الروتين، ممّا جعلها تُعبر عن خيبة كبيرة تجاه زوجها الذي رأت فيه يوما قامة تاريخ بلادهاوشموخه، قبل أن تتضاءل صورته تلك في عينيها بعد معايشتها له.. وهي تكتشف خطأ الدمج بين هذا الزواج والوطن، فالذاكرة مشحونة بشجون النضال الوطني، أمّا الزوج فواقع مضاد لأنّه سارق، وخائن لأحلام الوطن، ولأحلامها أيضا![1] ممّا جعلها تعترف:

- « تنبّهت بعد ذلك، إلى أنّ أبوّته هي التي كانت تعني لي الأكثر. وأنّ مهامّه السياسيّة ورتبته العسكريّة لم تكن تعنيني بوجاهتها، وإنّما لكونها استمرارا لذاكرة نضاليّة نشأت عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها.

كنت أرى في قامته الوطن، بقوّته وشموخه. وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التّحرير، ما يبرّر اشتهائي له.. واحتفائي به إكراما للذاكرة. كم مرّ من الوقت، قبل أن اكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي.. بالواقع المضادّ.»[2]. لقد تمثّلت حياة/أحلام زوجها بقيم كثيرة قبل أن تتضاءل في منظورها بالنظر إلى تفاعلات الحياة اليوميّة التي جردته من تلك القيم، وشحنته بقيم مناقضة لسابقتها، ممّا بلور مواقف جديدة من جانبها، وهي تلحظ تداعي صورته الأولى. فلجأت إلى خرق الثابت، ملتمسة واقعا آخر، يمنحها زادها كاملا من الحرّيّة من أجل تحقيق الذات؛ يبدأ هذا الواقع الجديد بممارسة الكتابة التي تسعى إلى تهميش الثابت أو تدميره في الثقافة الذكورية عن المرأة[3]، ويأخذ أبعاده بعدذلك في التأسيس لعلاقة بديلة تستمد مشروعيّتها من وقائع جديدة، لا تنظر إلى المرأة بوصفها جنسا (sexe) أي معطى بيولوجيّا فقط، وإنّما باعتبارها بنية سوسيو ثقافية[4]، بعيدا عن الضوابط التي تحكم النساء – عادة – أللائي يخضعن لترسيمات مألوفة ولمنظومات المجتمع وقيمه.

ونافلة القول أنّهيمكن إجمال الاستنتاجات المتوصل إليها، في النُّقط التالية:

- تتبّين هامشيّة علاقة حياة/أحلام مع زوجها التي خضعت للسرد المؤلَّف، بينما تجيء علاقتها، من وجهة تقابلية، مع خالد/الصحافي (العشيق) ضمن سرود مفردة، تشرح أهميّتها.

1- ينظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص: 130.
2- الرواية، ص: 38، 39.
3- ينظر: حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد66/ ربيع 2005، ص: 182.
4- ينظر: رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، 2011، ص: 25، 26.

- يظهر منظور حياة/أحلام لشخصيتي الزوج والعشيق مختلفًا(ثنائيّة تقابليّة ضدّية)، فتجيء صورتها مع زوجها باهتة خالية من كل إشراق أو توهّج، لأنّها خاضعة للسلطة الذكورية المهيمنة، بينما تبدو صورتها مع عشيقها أكثر ثراءً، وأكثر حيويّة، لأنّها تتحرك بمحض إرادتها لإشباع رغباتها في انسجام تفاعلي، يشرح التناغم الحاصل بين الطرفين.

- يَتجلّى عدم قدرة العلاقة البديلة مع " العشيق " على تحقيق كينونة المرأة بوصفها بنية سوسيو ثقافية، على اعتبار أنّها تجعل من " جسدها " دوما بؤرة تواصل مع الرجل كما هو الشأن في بيت الزوجيّة. وهي بقدر ما تمنحها توازنا ما، بقدر ما تؤكّد استلابها وعدم قدرتها على التحرر.

- تؤكّد عودة الساردة حياة/أحلامفي نهاية الرواية، إلى حياتها الطبيعية، وإلى حضن أسرتها، وإلى دفء العلاقات الأسرية (الأمّ – الأخ - وزوجها)، أهمية العلاقة الزوجيّة في وعْيها الفرديّ، بعد أنْ أهملتها سابقًا تحت وقع جماليّة الالتباس بين الكتابة والحياة.

- تُلَخّص الكتابة النسائيّة موقفا فكريّا، مفاده البحث عن الحرّيّة الذاتيّة التي تفتقدها المرأة ضمْن إطار الأسرة، وفي الوقت نفسه تأتي هذه الكتابة تعبيرا عن خرق الثابت في الثقافة الذكوريّة عن المرأة .

قائمة المصادر والمراجع:

01- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط2،1971.

02- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان ، ط19، 2003 م.

03- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003.

04- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، سبتمبر 1996.

05- بوشوشة بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية (روايات أحلام مستغانمي)، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط /آذار2005.

06- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

07-حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد66/ ربيع 2005.
08- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، 2011.
09- السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997.
10- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004.
11- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2008.
12- عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الأختلاف، المغرب، ط1، 2006.
13- عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنثوية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، الفكر المعاصر (سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
14-فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد65، خريف 2004- شتاء 2005.
15- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيّات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990.
16- نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
17- نورة الجرموني، الشخصيّة في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، دط، 2011.

الحكاية الخمرية النواسية: العناصر الفنية والمثاقفة
قراءة ثقافية في قصيدة "وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُررٍ" أنموذجا

بغورة محمد الصديق•

ملخص:

يعتبر أبو نواس من أهم الشعراء الذين ساهموا في تطوير شعر الخمرة، ووضع أهم فن له وهو فن الحكاية الخمرية. حيث إن المزج أساس من أسس الرؤية الفنية عنده، وهو كذلك جزء من واقع الشاعر الثقافي الحضاري. فلقد جسد أبو نواس في نصه الحكائي الشعري مجموعة من الغايات الفنية والثقافية، فوطد علاقة الشعري بالحكائي، وألغى انفصال المقدس عن المدنس، مثلما كرّس الحكي في الشعر مقربا بذلك بين غايات الشعر وغايات النثر، وجعل النص الخمري يتحاور تحاورا جادا متفتحا مع النص القرآني. ولا عجب في أن نجد مزجا للديانات والحضارات والثقافات في قصيدته متجاورا مع مزج يحركه؛ هو الخمرة والماء والطرب، وهي العناصر التي تمتزج امتزاج الأفكار الجديدة التي طبعت العصر العباسي، لذلك جاءت التناصات مشكلا قويا واضحا لقصيدته الخمرية عامة ولحكايته الخمرية بخاصة. ليبني عالما لا متناهيا في ابعاد متنوعة ومختلفة.

Abstract :

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

توطئة:

يعرف الشاعر العباسي أبو نواس - أكثر ما يعرف - بشعر الخمر، لكن الدارسين كثيرا ما ركزوا على ما في نصوصه الخمرية من وصف للخمرة، مهملين التنوع

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

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

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

وإذا كانت شخصية أبي نواس قد عرفت بكثير من التناقضات التي ميزت حياتها وأدبها، فإن الدراسة في هذا التناقض قد تعطينا صورة أوضح عن تناقضات عامة اشمل عرفها عصر الشاعر كما عرفتها حياته، ومن هنا كانت تلك الثنائية التي ميزت لقاء الحكاية الخمرية بالمعجم القرآني الذي استعمله الشاعر في تعبيره عن تجربته الخمرية الحكائية، مما يدفع إلى طرح عدد من الأسئلة لفهم هذه ظاهرة المثاقفة التي مثلما كانت سمة عصر الشاعر كانت سمة شعره الذي قد يدل على ذهابها بعيدا في التجاور والتحاور، فما سر اللقاء الذي أحدثه الشاعر بين الخمرة ولغة القرآن الكريم، وما الغاية الثقافية الفكرية التي كانت وراء هذا الجمع بين مقدس ومدنس؟ وما هي العناصر الفكرية والفنية التي اجتمعت لمؤازرة هذا المعمار الفني الذي اراد أبو نواس تحقيقه من خلال القصيدة الحكائية الخمرية.

1- تحديد اصطلاحيّ:

لا بد قبل المضي في دراسة الحكاية conte[1] عند أبي نواس من تحديد اصطلاحي؛ إذ عادة ما يستعمل مصطلح القصة nouvelle حين الحديث عن

1 -تعرف الحكاية tale , conte في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتحقيق وترجمة سعيد عياش، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، ط1، 1405، 1985، بأنها " 1- سرد كتابي أو شفوي يدور حول تيم معين، 2- والحكاية تقليد قديم يتوخى البساطة والعبرة ...3- ولم تحظ الحكاية باهتمام الدارسين إلا حديثا..." ص72 وتعرف في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" لمجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2 منقحة مزيدة 1984، ص 152 بأنها " لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي يمكن أن يلقي ضوءا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر كما يدل على سرد منسوب إلى راو" ، كما تذكر في التعريف حكاية الجان fairy tale والحكاية الرمزية fable والسرد الخيالي والقصة الأسطورية لأحداث خارقة، والحكاية الشعبية، والحكاية الوهمية الخرافية fantastique tale. وفي كل ذلك خلط واضح بين مفهوم السرد ومصطلح الحكاية، والمعجم يضع مصطلح الرمزي لما عرف بالخرافة كما ورد ذلك عند محمد غنيمي هلال في " الأدب المقارن"، دار العودة بيروت ط5، ص 179

الحكايات المصوغة شعرا في عدد من التجارب كتلك التي نعثر عليها في نصوص شعرية لدى كل من عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس، إلا أنّ الدقة تقتضي تفضيل مصطلح الحكاية؛ فمصطلح "القصّة" دالّ عن فنّ أدبيّ جديد - إذا ما قيس بالحكاية – ظهر في النصف الثاني من أواخر القرن الثامن عشر، انطلاقا من فكرة موباسان الفرنسي Guy De Maupassant [1] الذي كان يرى أن في الحياة لحظات عابرة تبدو منفصلة، لذلك كان على القصة القصيرة أن تصور حدثا معينا، مهملة ما قبلة وما بعده، ومن أبرز ممثليها فضلا عن موباسان كل من أنطون تشيكوف Anton Tchekhov[1] ، وكاترين مانسفيلد [2] وأرنست همنغواي[3] ولويجي براندياللو[4].

ويُعنى هذا الفن بعناصر مشكّلة له من حدث وأشخاص ومعنى، لذلك كانت أركان القصة القصيرة ثلاثة الفعل والفاعل والمعنى، وتقوم الشخصيات

1 - جاء في معجم الثقافة العامة Le petit robert dictionnaire de culture générale 2, rédaction dirigée par Alain Rey Paris 75013, p 1172 أنه " كاتب فرنسي" 1850 باريس 1893" عاش طفولته السعيدة في نورماندي Normandie وعايش الحرب المدمرة الألمانية الفرنسية 1870 ثم قنع بوظيفة في باريس، ومارس بموازاتها حياة رياضية وتعلم الأدب على يد فلوبير Flaubert صديق عائلته الذي غرس في روحه مستلزمات الجمالية الواقعية وعرفه بكل من هيسمانس Joris-Karl Huysmans و دودي Daudet و" زولا "Zola... من أعماله بول دو سويف Boule de suif 1880"كومة الشحم" في مجموعة قصصية ضمنت له النجاح ومكنته بأن يغدو قاصا محترفا ...

2 - أديبة من زيلاندا الجديدة (1888 -1927) مشهورة بقصصها القصيرة - Femme de lettres néo-zélandaise (Wellington, Nouvelle-Zélande, 1888-Fontainebleau 1923).Célèbre pour ses nouvelles : instants de vie poignants révélateurs de sa fragilité (*la Garden-party*, 1922), elle a également laissé un *Journal* (1927) et des *Lettres* (1928). Malade, elle subit l'influence de Gurdjieff. http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Mansfield/131558

3 -جاء في لاروس 2013، ص 1553 أنه كاتب أمريكي (1899-1961) من رواياته: الشمس تشرق أيضا 1926، لمن تدق الأجراس 1940، العجوز والبحر 1952، وداعا للسلاح 1962 .حصل جائزة نوبل عام 1954.

4 - جاء في لاروس طبعة حوان 2013، ص1773، بأنه كاتب ايطالي ولد في أغريجنتو Agrigente عام 1867 وتوفي في روما عام 1936 عرف بعمله التجديدي الذي أثر في المسرح الايطالي والأوربي والباريسي خاصة، لكنه اشتهر كثيرا بالقصة القصيرة والرواية والمقالة. كانت مجموعته القصصية الأولى بعنوان "حب بلا حب" Amori senza amore ، وله مجموعة بعنوان: "قصص في سنة" Novelle per un anno ، تحتوي 242 قصة، وحملت قصته الأخيرة عنوان "القلب الطيب".

والأحداث على خدمة الفكرة من أول العمل إلى آخره. [1]، وكل ذلك لا يتحقق في الحكاية التي هي سرد ينسب إلى راو، وضمنها حكايات الجان التي تتميز بالبساطة وتحكى للأطفال[2] فيغلب عليها سرد النص سردا مباشرا يكون فيه الكاتب مهيمنا.

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

وكان ضروريا أن يتم هذا التحديد الاصطلاحي لما يحدث من التباس في بعض الدراسات؛ فغنيمي هلال مثلا حين تناوله لموضوع الحكاية والخرافة وحكايات كليلة ودمنة يستعمل كلمة قصة مرادفة للحكاية حينما يذكر تأثر الأدب الإيراني بها فيقول:"وقد كان الأدب الإيراني القديم صلة بين الأدب الهندي والأدب العربي فيما يخص هذا الجنس الأدبي. ففي عهد خسرو أنوشروان ... قد حصل طبيبه الخاص على نسخة من كتاب بنج تانترا الهندي ونقله ... وأضاف إليه قصصا أخرى..."[4] بل إن الالتباس قد يقع أيضا بين مفهوم السرد ومصطلح القصة كما نجد ذلك في قول غنيمي هلال حين تناول الملاحم اليونانية وتأسيسها للفنون السردية:"وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمي..." [5]وهذا مل نجده في قول "رابح لعوبي" الذي أورد رأيا في المقامة لشوقي ضيف فقال في معرض الشواهد النثرية:"... الأقصوصة الطريفة التي تلقى في جماعات، قال شوقي ضيف": وفي أخبار بديع الزمان ...أنه كان يختم مقامه أو مجلسه في نيسابور بقصة من هذه القصص، ولعله من أجل ذلك اختار لها اسم المقامات" [6] ، ويؤكد صاحب المقال هذا التصديق على شوقي ضيف فيقول مستنتجا:" نخلص من هذا كله إلى القول: إن

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

2 - المرجع نفسه، ص 152

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

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

5 - المرجع نفسه، ص183

6 - رابح لعوبي، تحليل المقامة البغدادية، التواصل: تصدرها جامعة باجي مختار عنابة الجزائر، عدد 10 مارس 2003، ص ص 99، 100

المقامة عنت ...عدة معان هي في جملتها الإقامة أو المجلس وما يلقى فيه من خُطب أو مواعظ أو طريف الحديث، ثم تميزت بمدلول خاص هو الأقصوصة الطريفة..."[1] وبذلك يضيف الكاتب إشكالا اصطلاحيا آخر والتباسا إضافيا هو الأقصوصة.

ومن الواضح أن العربيّ كان منذ القدم يسعى إلى تكييف الشعر لهذه المهمة الحكائية كما يمكن فهم ذلك من قول الجاحظ: سمعت أبا العتاهية يقول:"لو شئت أن يكون حديثي كله شعرا موزونا لكان"[2] ، مما يعني أن الشعر العربي كان قد انفتح لعدد من المهام غير التي عرف بها - ومنها سرد الحكايات- ، فشارك في صوغ شتّى الأفكار والفنون صياغة شعريّة، ومن هنا فقد كان من الطبيعي جدا أن يرد الفن السردي عند العرب في شعرهم، مع العلم أن النص الشعري العربيّ القديم قد شابه في بنيته بنية النص السردي وشتى الوظائف التي ترد بفضل تلك البنية "[3] ، ثم إنّ كل نص شعريّ يحوي بداخله سردا وخيالا"[4] ومن الطبيعي لذلك أن يكون السرد حاضرا في النص الشعريّ.

ومن هنا ندرك أن الحكي من العناصر التي تسهم في إحداث تقاطع الشعر والنثر وتقريب المسافة بينهما، خاصة حين يتناول شاعر موضوعات تجرّه إلى سرد أحداث وتعداد صفات على سبيل التأبين في حال الرثاء مثلا، أو وصف مواقف الفخر والحماسة والجهاد، وما شابهها. وفي كثير من الحالات يقترب هذا الحكي من الشهادة التسجيلية التأريخية التي قد تدفع الدارس إلى تشبيهها بالملاحم اليونانية لما تتضمنه من مبالغات في وصف تلاحم المقاتلين فيقال إنها قصائد قصصية تشبه قطعا من الملاحم [5]، خاصة وأنها تدخل في أيّام العرب والإشادة بأبرز سجاياهم.

1 - المرجع نفسه، ص100.
2 - الجاحظ، البيان والتبيين، الكتاب الثاني،ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1418، 1998، ص115
3 - ينظر كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - 1986- ص 25 .
4 - Combe Dominique, Poésie et récit:le partage rhétorique d'Yves Bonnefoy. In:*L'Information Grammaticale*,- 1984, pp22/23.N
doi :10.3406/igram.1984.2242
url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1984_num_22_1_2242
5 - فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته صفاته، المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان، 1927، ص18

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

إلا سليمانَ إذْ قال المَليكُ له قم للبرية فآحدُدها عن الفَند [1]

فضلا عن مثل هذه الأخبار فقد وجدت لمحات حكائية لدى شعراء جاهليين في ثنايا المعلقات، وورد في أشعارهم حكي خمري، كما نجد ذلك في قول زهير بن أبي سلمى:

وقد أغدو على شرب كـرام نشاوى واجدين لما نشـاء
لهم راح وراوُوق [2] ومسك تُعلُّ بهم جلودهم ومـاء
يجرون البرود وقــد تمـشّت حُميّا الكأس فيهم والغناء
تمشّى بين قتلى قد أصيبـت نفوسهم ولم تهرق دماء [3]

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

وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء [4]

أما أبو نواس فقد صارت الخمرة موضوعه الشعريّ الجوهريّ، بعد أن كانت الخمرية موضوعا ثانويا هامشيا، كما أن المدينة كانت هامشا إذا ما قورنت بالبادية التي عاشت زمنا طويلا مرجعا للثقافة وكثير من القيم العربية. وهذا يؤكد مدى تجذّر الرؤية

1 - أبو زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق خلي محمد البجاوي، نهضة مصر، ص17
2 - جاء في لسان العرب، ص 1781 أنّ الراوُوق مصفاة الخمر، وجاء في هامش شرح الديوان ص12"المصفاة أو أية خرقة تصفى بها الخمر، وأن حميا الكأس تأثير الخمر في الرأس...
3 - ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط2، 1426، 2005 ص 12، ومطلع القصيدة: عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء، ص9.
4 - المرجع نفسه، ص12

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

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا بها أثر منهم جديد ودارس

فقال: هذا شعر لو نقرته طنّ. فوصفه من طريق صناعته" [1] وهذا يعني أن بديع الصناعة في هذا الفن قد استطاع إقناع المتلقي بقبول النص بالرغم من تناوله لموضوع حساس دقيق يمس الدين، مما يؤكد أن الشاعر قد استغل الخمرية استغلالا فنيا في رفض رموز التقليد والحياة البدوية لينتصر بها للمدينة وجوانب من حياة اللاهين ومفاهيمهم الجديدة، موقنا بأن القصيدة القديمة قد انتهت لأن حياة البداوة لم تعد مرجع الحياة العباسية،[2] خاصة وأنّ بغداد - عاصمة الدنيا في عصر بني العباس - قد غدت محددة للمصائر الثقافية والسياسية والاجتماعية، لأنها كانت.

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

أ- شعر الخمر مقدمة للقصيدة:

حضرت الخمر قديما في قصائد عربية كثيرة لارتباطها بروح المفاخرة والكرم وفقا لمفاهيم اجتماعية كانت سائدة، إلا أن ورودها مقدمة أو جزءا منها كان قليلا، ومن أشهر تلك المقدمات القديمة ما نجده عند عمرو بن كلثوم في معلقته التي ابتدأها بعشرة أبيات يذكر فيها الخمرة ويصفها قائلا:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تذري خمور الأندرينا
مشعشعة كأن الحُصّ فيها إذا الماء خالطها سخينا
تجور بذي اللبانة[3] عن هواه إذا ما ذاقها حتى يلينا...[4]

1 - ابن سنان الخفاجي الحلبي"ت 466هـ "، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1982، 1402، ص168، 169
2 - أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج2، تأصيل الأصول، دار العودة بيروت، ط2، 1979، ص109
3 - اللبانة الحاجة من غير فاقة ولكن من همة. لسان العرب، مادة لبن، ص3992

4 -ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط1، 1411، 1994، ص ص64، 65

وقال أبو نواس في مدح العباس بن عبيد الله بن أبي جعفر المنصور، مبرزا تبكيره للخمرة:

غرد الديـك الصـدوح فاسقني طـاب الصبـوح
واسـقـني حتى تراني حسـنا عنـدي القبيـح
قـهـوة تذكـر نوحـا حيـن شاد الفـلك نوح
نحـن نخـفيـها ويأبـى طيـب ريـح فتفـوح
فكـأن القـوم نهبـى بينهم مسـك ذبيـح[1]

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

وقد يفتتح الشاعر النص متغزلا لكنه بعد أبيات قليلة يذكر الخمرة ويصفها، كما نجد ذلك في قوله:

ديـار نـوار ما ديـار نـوار كسونك شجوا هن منه عوار
يقولون في الشيب الوقار لأهله وشيبي بحمد الله غير وقـار[2]

ثم يمهد للخمر بذكر ساقية جميلة فيقول في البيت الرابع:

فها إن قلبي لا محالة مائل إلى رشإ يسعى بكأس عقار

وبذلك يكون للشاعر مقدمة قد حوت ثلاثة أشكال افتتاحية هي الغزل والشيخوخة والخمر.

ب- قصيدة في وصف الخمر:

وفي شعر أبي نواس الخمريّ يتم مزج طائفة من الأشياء مزجا لافتا، وقد يبدو هذا المزج أساسا في فكر الشاعر وشعوره وعصره أيضا؛ ذلك أن أيام العباسيّين في حدّ ذاتها كانت مرحلة امتزاج، تماما كالخمرة الممتزجة بمادة أخرى في

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

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

لقد طال في رسم الدّيار بُكـائي وقد طال تَردادي بها وعنـائي
كأني مُريغٌ في الديـار طريـدةً أراها أمـامي مَرّة وورائـــي
فلما بدا لِيَ اليأس عدّيْت ناقتي عن الدار واستولى عليّ عزائي
إلى بيت حانٍ لا تهــرّ كـلابــه عليّ ولا يُنكرَنْ طول ثَوائي [1]

إن في هذه الافتتاحية التقليدية السريعة اجتماعا لعناصر شعرية واضحة المعالم: رسوم الديار المندثرة، والإحساس بالأسى، والاستعانة على هذا الشعور بالرحلة، إلا أن هذه الرحلة التي كانت نحو ممدوح من علية القوم قد أضحت هنا نحو ممدوح مختلف عما ألفناه في مدائح القدامى، وهو في عرف القصيدة الخمرية أهم من كل ممدوح، وبذلك تغدو الأشياء من دار وكأس في هذه الحكاية أقرب من إنسان يعارضه الوعي العباسيّ إن بالحق أو الباطل.

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

وإذا كان الأعشى والأخطل قد سبقا أبا نواس إلى كثير من المعاني وكثير من الحكي أيضا، إلا أن أبا نواس قد أخذ معانيهما "فخورها وتلطّف في أدائها وفلسف أخيلتها"[3]

ج- التناص وروح المزج:

المزج أساس من أسس الرؤية الفنية في شعر أبي نواس، وهو كذلك جزء من واقع الشاعر الثقافي الحضاري، فلا عجب في أن نجد مزجا للديانات والحضارات والثقافات في قصيدته متجاورا مع مزج يحركه؛ هو الخمرة والماء

1 - المصدر نفسه، ص13
2 - محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية، 1972، ص43
3 - المرجع نفسه، ص22

والطرب، وهي العناصر التي تمتزج امتزاج الأفكار الجديدة التي طبعت العصر العباسي، لذلك جاءت التناصات مشكلا قويا واضحا لقصيدته الخمرية عامة ولحكايته الخمرية بخاصة.

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

د- الحكاية الخمرية النواسية:

1- في الرؤية:

يقول الشاعر في حكاية خمرية بادئا بوصف ندمائه مقدما لهم شرف الصدارة في النص، مبرزا سموهم الشبيه بسمو النجوم، أما على الأرض فهم أهل قوة وكرامة وارادة تملى من نفوسهم الكبيرة على الحياة إملاء، فإذا كان الدهر يصول على النأس، فإنهم هم الصائلون:

وفتيـةٍ كمصابيح الدجى غُـررٍ ... شُـمّ الأنوف من الصِّيد المصاليت [2]

صالوا على الدهر باللهو الذي ... وصلوا فليس حبلهم منه بمبتوت

دار الزمان بأفلاك السعود لهم ... وعاج يحنو عليهم عاطفَ اللِّيـت

1 - محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيماني للأدب، وزارة الثقافة، 1996، ص148.
2 - ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.ص95 وما بعدها، وصاحب الحوت كما ذكر في الهامش يونس بن متّى"عس".الغرر البيض الوجوه، شم الأنوف كناية عن العلة والرفعة...(هامش الديوان ص95) ، وجاء في المعجم الوسيط مادة صاد 530...والأصيد كل ذي حول وطول من ذوي السلطان. وهي صيداء (ج) صيد.عجنا: صحنا "هامش الديوان، ص 95" والنوتي الملاح "هامش الديوان ص ص95 ، 96"

وقديما قال حسان:

بيض الوجوه كريمة أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأوّل [1]

فالبياض يدل في النص الشعري القديم على المنزلة الاجتماعية الراقية وهو نقيض السواد الدال على العبيد، واللونان البياض والسواد متناقضان أحدهما إيجابي والآخر سلبي في عدد كبير من النصوص منها حتى النص القرآني الذي يصف أهل الجنة وأهل النار كما نجد ذلك في قول الله عز وجل:" يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ* وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ*[2]

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

فقد صار ندماؤه إذن لكل هذه الصفات العظيمة أهلا لصحبته:

نادمتهم قرقف الإسفنط صافية مشمولة سُبيت من خمر تكريت
من اللواتي خطبناها على عجل لما عجـجنا بربّات الحوانيـت
في فيلق للدجى كاليم ملتـطم طامٍ يحـار به من هوْله النُّـوتي

وتأخذ المنادمة في الحكاية شكلا بطوليا فتحضر فيها صور الحرب والسبي كما هو واضح من قول الشاعر، فالخمرة قد سبيت، والدجى يتحول في غمرة كل ذلك إلى فيلق ملتطم كالبحر الهادر.

إذا بكـافرة شمـطاء قد بـرزت في زِيّ خـاشعـة لله زِمّيـت
قالت مَن القـوم قُلنا مَن عرفتِـهِمُ من كلّ سمْحٍ بفَرط الجود منعوت
حلّوا بدارك مجتـازين فاغتـنمي بذْل الكرام وقولي كيفما شيـت

1 - ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وتعليق وليد بركات، ج1، دار صادر بيروت، 2006، ص74
2 - 106، 107 آل عمران 3

فقد ظــفرت بصفو العش غانــمة كغُنم داودَ من أسلاب جالوت
فاحيِي بريحــهم في ظل مكــرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي
قالت فعندي الذي تبغون فانتظروا عند الصبــاح فقلنا بل بها إيـتي
هي الصبــاح يحل الليل صِفـوتـها إذا رمَت بِشِــرار كاليواقيــت

فالحكاية تتطور في خفة وتتصل بعدد من التناصات التي تحولها إلى معرض معرفي ديني:

رمْي الملائكة الرُّصــّادِ إذ رجـمت في الليــل بـالنجــم مُرّاد العفاريت
فأقبلت كضيــاء الشمس نازعـة في الكأس من بين دامي الخصر منكوت
قلنا لها كم لها في الدن مذ حُجِبت؟ قالت قد اتُّخـذت من عهد طـالـوت
كانت مخبّأة في الـدن قد عَنَست في الأرض مدفـونة في بطن تابــوت
فقد أتــيتم بها من كُنــه معدنـها فحاذروا أخـذها في الكأس بالقـوت
تهدي إلى الشَّرب طيبا عند نكهتها كنفـح مِسـك فَتِيــقِ الفَـار مفتـوت
كأنّــــها بزلال المـزن إذ مزجـت شبــاك در على ديــباج ياقــوت
يُديـرها قـمـر في طـرْفــه حـور كأنّـما اشتـقّ منــه سحر هــاروت
وعندنا ضــارب يشـدو فيـطربنا يا دار هنــد بذات الجـزع حييت
إليـه ألحـاظـنـا ثنـى أعنتــــها فلـو ترانـا إليـه كالمبــاهيت
من أهل هيت سخي الجِرم ذي أدب له أقـول مــزاحا: هات يا هيـتي
فينبـري بفصيـح اللـحن عن نغــم مثقـفـات فصيــحات بتـثبـيت
حتى إذا فـلك الأوتـار دار بنـا مع الطبــول ظللـنا كالسبابيت[1]
فــزنا بــها في حُديـقات ملفـفـة بالرّند والطـلح والرمان والتـوت
تُلهيـك أطيــارها عن كلّ مُلهيـة إذا تـرنّـم في ترجــيـع تصويـت

1 - جرم الصوت جهارته "المعجم الوسيط مادة جرم ص118" والسبابيت واحدها السبت الرجل الكثيرَ النوم "هامش الديوان"

لم يثنني اللــهو عن غشيان مـوردها ولم أكـن عن دواعيــها بصميت
حتى إذا الشـيب فاجاني بطلعتــه أقبحْ بطلـعة شيـب غير مبخـوت
عند الغـواني إذا أبصـرن طلعــتـه آذنَّ بالــصّـرم مـن ودّ وتشتيت
فقد ندمت على ما كان من خـطـل ومـن إضاعـة مكتـوب المواقيـت
أدعـوك سبحانك اللهم فاعف كما عفوت يا ذا العلا عن صاحب الحوت

2- الوصف الخارجي:

يبدأ أبو نواس حكايته الخمرية بوصف الشخصيات وصفا خارجيا فيورد صفتين: الأولى في قوله "كمصابيح الدجى" والثانية "غرر"، ومن الواضح أن التشبيه بالمصباح يعني شدة البياض، وهو مما يوحي بأنهما من أحرار العباسيين وليس من عبيدهم أي أنهم من علية القوم، قد وردت هذه الإشارة إلى المنزلة الاجتماعية مقدمة لذكر الصفات النفسية

إنّ أول ما يستوقفنا هنا هو كونه نصا عارفا يحتاج متلقيه كما من المعارف:

- **كغُنمِ داودَ من أسلاب جالوت**
- **رمْي الملائكة الرُّصّـادِ إذ رَجمت**
- **في الليل بـالنجم مُرّاد العفاريت**
- **قالت قد اتُّخذت من عهد طالوت**
- **كأنما اشتق منه سحر هاروت**

إن كل اقتراب من هذا النص الحكائي يحتم علينا معرفة "داود" وغنمه، وجالوت وأسلابه، والملائكة وترصداتها، والعفاريت ومرّادها. وطالوت وعهده، وهاروت وسحره. كلّها إشارات تناصيّة تسمو بالنص إلى مصاف النصوص المؤثثة معرفيّا، وبذلك يصبح تلقّي النص الحكائي رهين ما يمتلك المتلقي من زاد ثقافيّ ضروريّ يمكّن من إيجاد مفاتيح لدخول النص. ويبدو أن الغاية الخلقية الواردة في نهاية النص هي التي أملت كل هذه التناصات التي تؤكد انسجام الطرح مع التوظيف التناصي المكثف هو موضوع التوبة المذكور في النهاية، من خلال تعدد الأصوات

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

وفي النص النواسيّ حوار ينمّ عن يسر في دخول التاريخ، لكن بمقابل ذلك نجد عسرا في التواصل مع الحاضر الذي يمثّله "المسؤول" وهو في الغالب شيخ يهوديّ ماكر أو عجوز يهودية شمطاء. وكل ذلك يمكن عدّه معادلا موضوعيّا للصراع السياسيّ الذي لا يمكن أن يديره إلاّ في هذا الجو الخمريّ، فينتصر في ثناياه وبنتيجته، وبذلك ينتقم للخيبة السياسية بهذا الشكل الفنيّ. فالحوار المتغيّب في دار السياسة صار مُمكنا في دار الخمر مع القيّمين عليها. وإذا كانت الأصوات قد تعدّدت في هذا الحوار فإنّها من حيث النغم قامت بدور دلالي واضح، فالراء المتكرّرة في قوله: رمي الملائكة...إلى آخر البيت وطبيعة التلفظ بها ذات صلة بحالة السكْر، والصور المتقابلة أيضا قد تعددت بشكل واضح ذلك أن العجوز الكافرة الشمطاء هي الصورة المقابلة للفتية المصابيح وهي كذلك الوجه المقابل للخمرة الصباح والتقابل بين الصباح والليل والملائكة والعفاريت.

وفي الأبيات إنجاز أسلوبيّ بارز من الواضح أنّه يقدم للشعراء طريقة هامة في التعامل مع التراث، من خلال التناص مع ألوانه المتعددة: منها ذكر سيدنا "داود" ومحاربته الجبار "جالوت" و"رجم الملائكة للعفاريت بالشهب"، والملك العبريّ القائد "طالوت"... وجمع لعدد من التناصات، كما أن طائفة من اللذات قد اجتمعت؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه لأذن، لذلك دلّنا الشاعر على سببين من أسباب تمكّن شعره من نفوس معاصريه ونفوس من بعدهم: أمّا الأوّل فهو هذا الكشف عن ثقافة ذات صلة بالعصر والتاريخ والتراث العربيّ والعالميّ، وأمّا الثاني فهو التشكيل اللغوي الذي يبرز أصالة النص؛ إذ جمال النص النواسيّ متجسد في ذاته، ومكوّناته الأسلوبية، وفي تلك العلاقة الحميمة التي يعقدها مع قارئ يجد كثيرا من ذوقه وشعوره مجسّدة فيه. وهكذا يتبيّن صدقه المستمدّ من ذاته، ثم إنّ لغة أبي نواس تبدو قريبة في روحها من الحياة اليومية وتجاربها وعدد من الأدوات الأساس التي يوظفها لإعادة الشعر إلى الحياة.[1]

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

1 - ينظر عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979، ص74

المدنس، مثلما كرّس الحكي في الشعر مقربا بذلك بين غايات الشعر وغايات النثر، عن النثر وجعل النص الخمري يتحاور تحاورا جادا متفتحا مع النص القرآني، مغلبا في النهاية الغاية الخلقية، معتمدا تعددا في الأصوات الإنسانية والمؤنسنة، باثّا ثقافة اللقاء المسالم المتسامح بين مكونات الحياة المتناقضة في ظاهرها المتكاملة في أعمق معانيهاومقاصدها.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أبو زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق خلي محمدّ البجاوي، نهضة مصر.
2- ابن سنانّ الخفاجي الحلبي"ت 466هـ "، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1982.
3- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، ج2، تأصيل الأصول، دار العودة بيروت، ط2، 1979.
4- الجاحظ، البيان والتبيين، الكتاب الثاني،ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط7، 1418، 1998.
5- ديوان أبي نواس، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
6- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق وتعليق وليد بركات، ج1، دار صادر بيروت، 2006.
7- ديوان أبي نواس، شرح محمود أفندي واصف، ط1، المطبعة العمومية بمصر، 189
8- ديوان زهير بن أبي سلمى، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة بيروت لبنان، ط2، 1426، 2005 .
9- رابح لعوبي، تحليل المقامة البغدادية، التواصل: تصدرها جامعة باجي مختار عنابة الجزائر، عدد 10 مارس 200
10- عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت لبنان، 1979
11-- فؤاد أفرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته صفاته، المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان، 1927.
12- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون ش.م.ت لبنان، ط2، 1984.
13- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سمياني للأدب، وزارة الثقافة، 1996، ص148.
14- محمد محمد حسين، أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية، 1972.
15- كمال أبو ديب: الرؤي المقنعة " نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - 1986-
16- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق اِميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط1، 1411، 1994.
17- محمد غنيمي هلال في " الأدب المقارن"، دار العودة بيروت ط5.
18- Gilard Jacques. García Márquez, le groupe de Barranquilla, et Faulkner. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°27, 1976. Hommage à Paul Mérimée.

التجربة الرومانسية من خلال الطبيعة عند محمد الشبوكي 2005-1916

عز الدين ذويب(*)

ملخص:

تطمح هذه الدراسة إلى الكشف عن الجوانب الخفيّة في شعر شاعر الجرف محمد الشبوكي المتمثّلة في تجربته الرومانسية مع الطبيعة وكيف تفاعل وعيه الكتّابي معها حتى جعلها ملجأ له من قسوة الحياة والمعتقلات، وكيف استمد من مظاهرها إلى نفسه صورا خلعها على موصوفاتها وتأملاته الكثيرة معبّرا عما في نفسه بصور الطبيعة المختلفة الوردة/ النجمة، بحيث أصبحت ناطقة بأحاسيسه وهو ناطق بشعورها.

Abstract:

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

تمهيد:

هنالك بعض الموضوعات في الأدب العربي عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص، ظلّت أشبه ما تكون بالعمود الفقري لهذا الأدب نجدها في الشعر الحديث والمعاصر، ومنها على سبيل المثال : الشعر الذّاتي أو الملمح الذّاتي، ومنها الإخوانيات، والنّظرة الرومانسية للأشياء لكن في مثل هذه الخصائص جوهرية في الاحساس البشري وهي عند أكثر الشعراء حضورا. لا غرابة بعد ذلك أن نجد هذه الملامح عند شعرائنا الجزائريين في العصر الحاضر،وها نحن سنحاول اثبات واحد من هذه الملامح عند واحد من شعرائنا المعاصرين الكبار..إنّه الشاعر الثوري محمد الشبوكي-شاعر الجبال والسجون-، أمّا الملمح الرومانسي الذي سنحاول تتبّعه في شعر هذا الشاعر فهو ما تعلّق بالطبيعة لكون الشاعر عاش في منشإ حياته في بيئة

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

ريفيّة وجبليّة قبل أن يحاصره الاستعمار في عهد الثورة بين حيطان السجون، فأصبح شاعرنا يتخيّل الطبيعة والمعارك الجبليّة من وراء القضبان ولكن بحنين رومانسي ، وقبل أن نلج الى نصوص شاعرنا نودّ الوقوف حول مفهوم الرومانسية وأصول ملمح اهتمام شعرائنا في العصور القديمة بالطبيعة.

-1- الرومانسية(romanticism):

استعملت هذه اللفظة حديثا في أدبنا العربي للدلالة على الحركة الادبية التي تعارض الكلاسيكيةclassicism (1) وهي لفظة أوروبية وردت في اشتقاقها اللغوي وتاريخها الزمني عدّة أقوال أهمّها: ليليان .ر.فرست lilian.r.furst فقد قعدت هذه اللفظة من حيث تاريخها الزمني، ورأت أنّ انجلترا أوّل من استخدم هذا المصطلح الذي كان مرتبطا بقصص الخيال القديمة وحكايات الفروسية والمغامرة والحب ، كما رأت أنّ اللفظة استعملت لتفيد معنى زائف ، ومتخيّل ووهمي خلال القرن السابع عشر، ثمّ أصبحت تعنى الخرافي والسخيف وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا: المعنى الاصلي اي ما يوحي أو يذكر بقصص الرومانس القديمة ،ومعنى تطور ليشير الى اتصالها بالخيال والمشاعر(2) ثم تطورمفهوم الرومانسية إلى" التّغني بجمال الطبيعة والبعد عن مظاهر التعقيد الصناعي والتوتر الحضاري الذي ترتب على المتغيرات الاجتماعية التي أحدثتها الثورة الصناعية "(3)ثمّ أخذت فرنسا في هذه الفترة هذه الكلمة ووضعتها بصيغة فرنسية(رومانتيك)romantique لتدلّ على المشاهد الطبيعية والخيال ،كما أخذت ألمانيا الكلمة الجديدة(رومانتش)في مكان الكلمة الألمانية القديمة(رومانهافت) وصارت تطلق على المشاهد الطبيعية والوحشية(4) أمّا أحمد أمين فيذهب الى أنّromanticism،romantic romance كلّها كلمات مشتقة من العجب والدهشة والجدّة والطرافة والتشويق فهي تحمل معنى الممتاز غير العادي وغير المألوف(5)، رغم ما ذكر من تعريفات سابقة فإنّه يصعب ايجاد تعريف شامل وجامع لهذه اللفظة ومرجع ذلك- في نظري- الى طبيعة هذا الاتجاه الذي اتخذ من العاطفة والذات الفردية نقطة انطلاق له فلا غرابة في تعدد التعريفات واختلافها وغموضها وهنا تصدق العبارة التي تقول: إنّ" الرومانسية تتّخذ من الأشكال بقدر ما فيها من مؤلفين"(6)الأمر الذي دفع النّاقد الألماني فريدريك شليغل(1772-1829)إلى كتابة حوالي مئة وخمسين صفحة في تفسير المصطلح ولم يصل الى تعريف مقنع (7) وعلى الرغم من هذا الاختلاف توجد بعض

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

فالأديب الألماني نوفالس novalis يقول:"إنّ فنّ الشعر الرومانسي هو فنّ التغريب في أسلوب ممتع ، أي فنّ جعل الشيء يبدو غريبا على الرغم من أنّه مألوف"(8). أمّا الأديب الفرنسي ستندال stiendale "الرومانسية هي ذلك الفنّ الذي يقدّم للنّاس أعمالا أدبية قادرة – في ظل الوضع الرّاهن لعاداتهم وتقاليدهم – على أن تعطيهم متعة لا تدانيها متعة"(9). ويرى الأديب الفرنسي فكتور هوجو وهو من أشهر الرومانسيين في فرنسا ودعاتها أنّ" الرومانسية التي كثيرا ما عرّفت تعريفا خاطئا هي في نهاية المطاف، وها هنا تعريفها الحقيقي إذا ما وضع المرء في الحسبان مظهرها النّضالي فقط التّحرّريّة في الادب ليس غير"(10). أمّا محمّد غنيمي هلال يقول إنّ: الأدب الرومانتيكي:" كان صورة صادقة للاتجاهات الثورية والوطنية ، وقد عبّر عن آمال ذلك المجتمع في أدب فيه الحمّى الفنية والثورة الفكرية، والضيق بالواقع، ونشدان السعادة في عالم الأحلام." في حين يعدها محمد مندور مذهبا رومانتيكيا ويعرّفه بأنّه" مذهب عاطفي يتغنى بآلام الإنسان وأحيانا بمسرّاته، وهو أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنّم بها ، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل ، والخضوع لا حكامه ، ولهذا يكثر فيه التّغني بجمال الطبيعة التي يتعزّى بجمالها النّاس عن آلام الحياة"(11)

تظل الرومانسية لفظة منفتحة على كل هذه المعاني علما أنّ كل شاعر اتّخذ لذاته سياقا من طبيعته الخاصة به ومن سيرته ومن نظرته الكلية والشاملة لواقع الحياة والوجود...فكانت نموا مدهشا في الحساسية الخيالية ، اذ أعطت للإنسان ذاته فاهتمت بالشخصية الفردية ، وهكذا فالرومانسية كانت تعمّقا في حياة الإنسان، ونفسه الباطنة ،واستمدّت بذلك منه روائع الوجدان، وهذا ما سنحاول تتبّعه من خلال قطوف شعرية في أدبنا العربي وفي تجربة الشاعر محمد الشبوكي الرومانسية من خلال الطبيعة.

-2- أعلام و قطوف في الشعر العربي :

في مراحل متأخّرة نسبيا خصوصا في العصر العبّاسي، و في الشعر الأندلسي أسبغ الشعراء على بعض عناصر الطبيعة مثل لنهر، والأرض، والروض، والربيع، والورد، والليل، والنجوم شعرية واضحة في شعرهم. من بين ملامحها، استخدام الكآبة، ومفرداتها في تناول هذه العناصر.

أبو تمام واحد من هؤلاء أحبّ الطبيعة حبّا عظيما، لكونه "وجد فيها النبت, والأغصان و الزهر و الألوان المتناغمة، في لوحة مشرقة للعين، و مبهجة للقلب، و مسرحا للخيال"[12] كيف لا و هو من أنسن الطبيعة، و بثّ في صمتها حياة بشرية، ذات أصوات تهمس، و حوار يتناغم.

يقول :

رقّت حواشي الدهر فهي تمرمـــرُ و غدا الثّرى في حَلْيه يتكسّـــر[13]
مطر يذوب الصحو منه و بعده صحو يكاد من الغضارة يمطر[14]
غيثان فالأنـواء غيث ظاهر لك وجهه و الصحو غيث مُضمَر[15]
يا صاحبيّ تقصّيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تصوّر[16]
تريا نهارا مشمسا قد شابه زهر الرّبا فكأنّما هو مقمر[17]

و قال يصف الربيع فصل الابتهاج و المسرّة و النشوة:

إنّ الربيع أثر الزمان لو كان ذا روح و ذا جثمان
مصورا في صورة الإنسان لكان بساما من الفتيان
بوركت من وقت و من أوان فالأرض نشوى من ثرى نشوان[18]

و هو أيضا فصل التأمل، للعين و غذاء للروح، و التذوّق الجمالي.

أضحت تصوغ بطونها لظهورها نَوْرا تكاد له القلوب تُنوّرُ[19]

الطبيعة تسقي الأرض بماء الحياة، فيخرج من العروق في باطن الأرض زهرا، أخضر، منوّرا بفرح القلوب فيصبح عندنا ربيعان، واحد في الطبيعة, و آخر في داخل الإنسان.

أما في الشعر الأندلسي فلنأخذ -على سبيل الحصر- ما قاله عبد الرحمان بن معاوية(20) لما رأى نخلة منفردة، فهاجت أشجانه، و تذكّر بلد المشرق :

تبدّت لنا وسط الرصافة(21) نخلة تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي في التغرّب و النوى وطول التنائي عن بنيّ وعن أهلي[22]

لقد استغّل الشاعر النخلة فركّب منها صورة متكاملة تقوم في مجملها على وصف حالته النفسية، فغربتها تساوي غربته، وبعدها بعده، إنهما شبيهان في التغرّب و النوى.

وفي الأندلس أيضا نجد الطبيعة تتجلّى بصورة أكثر وضوحا عند ابن خفاجة الذي نشأ بين أحضانها، وتنقّل بين رباها, وخمائلها, و مناظرها الفاتنة، فشبّ وفيه

عشق للطبيعة، يتأمّل جمالها, و يحبّ مناجاتها وقصيدته التي يصف فيها الجبل، تعدّ نموذجا لأدب الطبيعة، الذي أولع به الأندلسيون، و أجادوا القول فيه.

لقد وقف الشاعر ابن خفاجة أمام الجبل وقفة تأمّل، يستنطقه الشكوى، و ينتزع منه العبرة.

وأرعن طمّاح الذؤابة باذخ يطاول أعنان السماء بغارب
يسدّ مهبّ الريح من كل وجهة ويزحم ليلا شهبه بالمناكب
وقور على ظهر الفلاة كأنّه طوال الليالي مفكّر في العواقب[23]

و الجبل يفضي بقصته و همومه للشاعر:

أصخت إليه(و هو أخرس صامت فحدثني ليل السّرى بالعجائب
وقال: إلا كم كنت ملجأ قاتل وموطني أوّاه تبتّل تائب
وكم مرّ بي من مدلج و مؤوّب وقال بظلّي من مطيّ و راكب
ولاطم من نكب الرياح معاطف و زاحم من خضر البحار غواربي
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى وطاحت بهم ريح النوى والنوائب
فما خفْق أيكي غير رجفة أضلع و لا نوح ورقي غير صرخة نادبي
وما غيّض السلوان دمعي و إنما نزفت دموعي في فراق الصواحب
فحتى متى أبقى و يضعن صاحب أودّع منه راحلا غير آيب؟
فرحماك يا مولاي دعوة ضارع يمدّ إلى نعماك راحة راغب[24]

أضفى الشاعر على الجبل صفات الإنسان، و استنطقه بما يحسّه هو، إنّه ضاق بحياته، و سئم حاله، وتضرّع إلى الله أن يريحه مما يعانيه...

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

الألحان ولم يدع مظهرا من مظاهرها إلا وجعل أوتار نفسه تئن له وتترنم به، وأما عمرو أبو ريشة فقد حفل شعره بالتجارب الوطنية والعاطفية يجيد التنصت لوقع أقدام الزمن على أديم الطبيعة والحياة، ولقد كانت الأمكنة المقفرة والمتهدمة بعد ألفة وطرب وعمران تثير فيه أعمق أحوال الذهول ويترنم من خلالها جمجمة العدم وقبح السيرورة وجنازة الأحياء والأموات، ولإبراهيم ناجي تجربة مع الطبيعة وهي في شعره متصلة بتجربة الحضور والغياب أي بالحياة والموت في نهاية مطافها[25].

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

طفت والصبح طالبا في الجنـان سـلوة مـــن نواصب الأشجان
فنفى حسنها الأسى عن ضميري وجلا ناظري وسرّ جنـاني(26)

ويخاطب الطير متمنّيا أن يعيره جناحيه ليطير بهما في الفضاء الرحب بعيدا عن الهموم والالآم حتى يتخلّص منهما لكونها ملأت صدره.

أعـــر جنـاحيك يا رفيـق أطـر وأمرح خلىّ البال
من ساكب النـور لي رحيق وفسحة الجوّ لى مجال
فإنّ لى يا أليـــف همّـا أفـر منه مبرحا
كتمته خوفا أن يلمّـا به عزول فيفرحا(27)

كما تفاعلت أيضا الطبيعة في العصر الحديث خاصة كأوضح ما تكون عند المهجريّين، فكانت إحساسا ممتزجا بالنفس متصلا بالوجدان، فتصبح جسرا يصل بين ما في أغوار نفوسهم من حسن إنساني، و نزعة متأملة وصور عاكسة لشعورهم النفسي كما في هذه الابيات.

لما أطـلّ الخريـف أدركـت إخـفـاقى
قلت قـول الأسيـف سبـحانـه الباقـى
و في فـؤادي الضعيـف أعـددت أشـواقي
إلى النسيـم اللـطيـف والجدول البـاقـى(28)

وعن الليل يقول جبران :

سكـن الليل و في ثوب السكون تختئ الأحـلام
و ســـعى البـــدر و للبدر عـيون ترصـد الأيـام
فتـعالي يا ابـنة الحقـل نزور كرمـــة العشّـاق
علّنا نطـــفى بذيّاك العصير حـرقة الأشـــواق[29]

بعد أن كان وصف الطبيعة يصوّر ظواهر الأشياء، و يكتفي برسم مشاهدها الخارجية أصبح تعبيرا عن الذّات, و خلجات النفس، و موقف الشاعر من الأشياء، و قد تجلّت هذه النزعة حتى عند الشاعر محمد الشبوكي باعتباره حلقة مشدودة العرى من حلقات الشعر العربي الإنساني بمختلف ألوانه, و تقاسيمه, و اتجاهاته....تلك نظرات موجزة أردناها فواتح لموضوعنا وهو تجلّيات الرومانسية في الطبيعة عند محمد الشبوكي.

-3-الطبيعة في شعر محمد الشبوكي:

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

أمّا تجربته الشعرية فقد رافق الثورة بشعره من وراء المعتقلات والسجون ، سجل أحداثها وصور مآسيها وحربها ومجد بطولات أبنائها فكانت الجزائر المحور والجوهر ومصدر النظم والإبداع، لذلك كان الحب الوطني موقفا ساميا وأحد الأعمدة الرخامية التي ارتكز عليها أدبه، فعشق الجزائر وجعلها قرينة نضاله، فتجلت مضامينه وموضوعاته الشعرية ورؤاه حافلة بمعان سامية من النضال السياسي المرير الذي عاشه مع الأحرار مقاوما الاستعمار، محاورا الواقع ومتفاعلا مع حوادثه،

وواعيا مداره التاريخي والوطني، وظل كذلك وجها مشرقا للمثقف العربي عامّة والجزائري (التّبسّي) خاصة الملتزم بقضايا أمّته ووطنه وشعبه.

لقد وصف الطبيعة شعراء كثيرون عبر امتداد الإبداع الإنساني، و تعاطفوا معها عطف الخليل لخليله، وتناجوا و إيّاها مناجاة العاشق لمعشوقه، كما اطمأنّوا لظلّها، و لحسن جمالها، و ما توحي به من أفكار تنعش خيالهم, و حسّهم، لذلك تعدّ معبد الرومانسيين وموئل الفنّ، والخير، والجمال، وملاذا لمشاعرهم المرهفة، فتبوّأت عندهم صدارة مفعمة بالحنين والعاطفة لا تدانيها مكانة أخرى في إطار الوصف أو التّأمّل والحلول والفناء ومن هنا كان " ارتباط الانسان ارتباطا وثيقا بالطبيعة الرّؤوم التي تواسيه في لحظات الأسى والفرح والتّأمّل وتعكس مباهجها على ذوي المشاعر المرهفة ولا سيما في الأدب الحديث لقد اتّجه اتجاها عاما الى ما للطبيعة من وجود معنوي يلذّ للخيال الجولان فيه ويروق للفكر أن يسمو به"(30)...فليست الرومانسية وقفا على أمّة بعينها فهي تمثّل الجمال الفكري، والرّوحي، والنفسي ،والطبيعي ،والنّضالي، على صعيد الأزمنة المختلفة ذلك أنّ الاتجاه الرومانسي يعمل على استبطان(introspective)الكمال الجمالي والفني والإنساني من باطن الذات المبدعة، واخراجه الى مستوى الجمال والكمال الإبداعيين، لذلك قليلون من استطاعوا الوصول الى هذا العمق الرومانسي في فهم الظواهر والأشياء، وفهموا الرومانسية على أنّها حبّ وغراميات وأحلام وردية وهروب فقط من الواقع وتشاؤم وانطواء على الذات ، أي فهموا الوجه السلبي لها الذي يكاد يخلوا منه الشعر العربي الحديث عامّة والشعر الجزائري خاصة الذي عرف الوجه الايجابي للرومانسية غالبا وهو ما يعرف بالرومانسية الثورية التي تنظر الى المستقبل وتمنح أملا للمكبوتين والمضطهدين من خلال ايقاع رومانسي متناغم بارقة غده السعادة والتغيير ورفع الظلم وتحقيق الحرية والمساواة.

-أ- الطبيعة رمز موضوعي في شعر محمد الشبوكي :

بعد أن تحوّلت الطبيعة الى شخوص حين بثّ فيها شعراء الرومانسية روح الحياة ونبضها وعكسوا على صفحتها وحي خواطرهم وجعلوها ملاذا لهروبهم نراهم اتّخذوا من عناصرها وصورها معادلا موضوعيا لقضايا مهمّة في حياتهم ، وهذا المعادل الموضوعي كما يعتبره طه وادي" هو المستوى الثالث لدلالة النّص تبدو فيه التجربة الأدبية رمزا لحقيقته أو معادلا موضوعيا لفكرة يعجز الشاعر عن التعبير عنها مباشرة فيجنح الى الرمز بشرط أن يحمل نصّه تعبيرا يساعد على رمزية التّفسير"(31)

فحين استأنس الشاعر محمد الشّبوكي الى بعض الكائنات في الطبيعة مثل الطير ،الزهر، الورد، البلبل.. حاورها وشاركها تغريدها وتفتّحها واتّسعت دائرة تجاوبه العاطفي بينه وبينها الى درجة أنّه جعلها رموزا لمعاني الألم ،والأمل والمعاناة والقهر..إنّ الشاعر بهذه المشاركة يلتقي مع قول القائل : "إنّ الأدب قلب نابض وإحساس مرهف يهتزّ لطلب السّائل وأنين الوجيع واستغاثة الملهوف وزقزقة الطائر وخرخرة الساقية وهينمة النسيم وحفيف الأغصان ورفرفة الفراش وهدير الموج ومن هنا نرى أنّ الأدب عندهم ليس مشاركة وجدانية لبني الانسان فحسب ولكنه مشاركة أيضا لمظاهر الطبيعة المختلفة"(32).

كيف جعل الشاعر محمد الشبوكي من الطبيعة كائنات حية يتعامل معها ويخلو اليها ويسقط عليها مشاعره وأحزانه وكيف يرى فيها النجاة من واقع السجن المرير؟

- الشاعر/الوردة-:

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

فهو إذا مجموعة من المثيرات الخارجية التي يعبّر بها الشاعر عن انفعاله, وحالته النفسية وشرطها أن تثير في قارئ العمل الأدبي تجربة حسية, تتضمن الانفعال نفسه الذي انبثقت عنه.

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

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

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

اعتاد الشاعر السجين محمد الشبوكي أن يمتّع نظره بوردة تفتّحت، يرى فيها بريق أمله، في روضة بسيطة داخل معتقل (بوسوي)، فلما ذبلت ناجاها و حاورها، كاشفا عمق المأساة، التي تطال حتى الورود جرّاء تعسّف السجّان للأحرار، فالورود تحزن،وتتألم، لبلابل الحرية. يقول: [الخفيف]

وردة الدوح ما لعطرك لا ينـ ـفح كالأمس في الفضاء شذيّا
و محيّاك ماله اليوم أضحـى في ذبـول و كان غضّا طريّا
أي شيء دهاك في ميعة العـمـ ـر فأذوى جمالك العبقـريّا
عجبا للزمان حتى زهور الـرو ض يفني بهائـها الورديّا
هكـذا قلت للحزينة في الأيـ ـك فقالت فأرّقـت جفنيّا[36]

وأفصحت الوردة عن سرّ ذبولها.

كان لي بلبـل وفيّ يصافيـ ـني و يشـدو صباحه والعشيّا
يبعث الصوت في الخميل حواليّا فيـغدو مع الزهور نديّا
فإذا الصوت لم يعد لهف نفسـى في معاني الحمى يرنّ فتيا
ها أنا ذي أعيش في غمرة الوحـ ـشة عيشا رضيته لي شقيّا
لم تطب بعـد بلبلي لي حياة و تدجّى الوجود في عينيّا
فتدثرت بالحداد و فارقـ ـت عبيري و راحي الكوثريّا[37]

نجد التوحّد بين الذات الشاعرة، وبين الوردة الحزينة، إنهما صنوان، شبيهان في عدم الأنس والانسجام، فالمعتقل يحيل إلى الفناء، و الذبول "لذلك تحفل القصيدة بفلذة وجدانية، حيث عبّرت الوردة عمّا ألّم بها، على لسان حال الشاعر فيكون هو الذّات، والموضوع في آن معا"[38]. فالوردة التي كان يشجيها الشاعر بنغمه، و تلاحينه الوطنية، ذبلت، فمصدر حياتها وارتوائها، وتفتحها استسلم للسجّان. لقد تغير حاله، والليالي بحالها، ولم يعد صوتا مشجيا مخلصا في ودّه. إنّه ضرب من الاحتجاج على واقعه، وحياته كلها، لأن موقعه خارج أسوار المعتقل، في مغاني الشرف، والإباء. فما قيمة إذًا الإنشاد إذا فقد الشاعر سعادته، وحريته ؟.

ويهتم الشاعر للوردة التي تدثّرت بالحداد، وفارقت عبيرها، وراحها الكوثرية فيسهد لسهادها و يكشف عن حقيقتها، بل عن حقيقته.

يا نسيم الربيـــع لا تشرب اليـــو ... م دموعي و لا تهيـــنم عليّا
و لتدعني بين الخميـــل أناجـــي ... وحدتي يلهب الظـــما شفـتيّا
قد وجدت الكون بلـــسم أدوا ... ئي و ضمخت بالجوى عطفيـّا
و مللت اللحون في جلوة الفجـ ... ـروأضحى يؤذي النـدى خديّـا
و النسيـــــم العليل أمسى يعنيـت ... نـــي و يوهـــي بثقلـــه كتـفيّا
في محاريب عزلتي أكـرع الصفو ... و أجني سحـر الوجود شـــهيّا
أنشد الأنس في الدجـى و أناغي ... ذكريات كأا الشبـاب الرضيّا
أسكبي يا طيور لحنـــــك للغيـــر ... و لا ترســـليه عـــذبـا أليـّا
فأنا اليوم أستطيب من الألحـان ... ما كـان في صـــداه شـجيّا
في تراجيعه أنيـــن مـن الكـــو ... ن يشـاكي عنـاءه الأبـــديّا[39]

الشاعر محمد الشبوكي من الذين غيّبهم السجن، فهبط من مكانته الرفيعة، مركزا سياسيا و علميا, و أدبيا، و دينيا، إلى مكان لا يليق بأمثاله. في "الوردة الحزينة" قد عبّر عن وحدته القاتلة وغربته الموحشة، والظلام الذي تدثّره ليال طوالا، لذلك أصبح مستأنسا بالحزن، الذي يلفّ تقاسيم نفسه، الشاكية، الباكية من عنائها الأبدي.

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

-الشاعر و النجمة -:

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

نجمتي [ص152] نجمة القافلة [ص153] النجمة الغائبة [ص154]

وتكرارها في سياق متنه الشعري يؤشّر على دلالات لا بد من كشف حجبها، والقفز على حواجز معانيها.

1 النجمة الملهمة:

النجمة ملهمة الشاعر، ومصدر انبعاثه، من لظى يأسه، وتشتّته، وضياعه، في وادي مسرى السّراب (بوسوي) فبإشراقها تشرق أحلامه، و تتنوّر آفاق أيّامه، ويعود البلبل لإنشاده متلهّفا لغد الأماني، فرؤياها طرب، وفيض شعري، وزوال "للشاعر الوردة"، و للهمّ، والأسى وإحياء، وحضور للشاعر الإنسان. وهو في تطلعه إليها يفرّ من نفسه السجينة، يجد في ضيائها، وجمالها، ورفعتها ما يفتقده في حياته الباطنية، الحافلة بالصراع والتمزّق، فيعانقها رغم البعد والمسافات، والضعف والانهيارات، لكنها تبقى شدوه وأمله وبريق وجوده. فيا لَروعة مرآها وهي حافلة في محرابها القدسي السّامي! فحين تتجلّى تنعشه، تكسبه عظمة الملوك، وكل من في الكون جميعهم له خدم.

يقول في قصيدة "نجمتي" [البسيط]

أشرقت لمّاعة في أفــق أحــلامـى ... يا نجمة نوّرت آفـاق أيّامــى
لما رأيتك فاضت مهجتى طربـا ... و فارقتنى تبـاريحى و آلامـى
أرنو إليـك و قلبى ملــؤه شغف ... بحسنك الفذّ يا ينبوع إلهامى
ألهمتنى الشعر فانسـاقت خرائده ... فصغتها من صبابـاتى و تهيامى
أبيت ليلى أناجيـك على حــرق ... ورسمك الباهر المحبوب قـدّامى
جمالك الغضّ أغرانى فجدّد لي ... عهد الشبيبة مـن أيـام أعـوامي
يا نجمتى أنت أنسى أنت تسليتى ... أنت الدواء لأدوائي و أسقامي
إذا تخطرّت في مسراك مائسـة ... حسبت أن الورى و الدهر خدّامي
بيـنى و بينك أبعـاد معـوقـة ... لكنـما أنت أوتـاري و أنـغـامـى
ما كان أروع مرآك إذا نظـرت ... إليك عيناي في محرابك السّـامى[41]

2- الشاعر/النجمة :

للشاعر محمد الشبوكي ملاذ فسيح حين تختنق روحه الإنسانية، تحت لظى قمع السجّان. هو الطبيعة بكل ما فيها من مناظر، ممتعة، ومؤلمة، والتأمل فيها أو الرجعة إليها يمكن أن تعدّ نظير التّوق للعالم المثالي، للحلم الآتي، فكلاهما ينتزع الشاعر من الحاضر البغيض المؤلم، إلى عالم مغلّف بجنان الأمان.

وهو في تطلعه يفرّ من نفسه السجينة إلى النجمة فيجد في صفائها، و جمالها، وضيائها ما يفتقده في حياته الباطنية، الحافلة بالصراع، و يتخذّ من بعض مشاهدها، وعناصرها "معادلا" للذات، واغترابها للحرية، والانطلاق.

كتب في أوائل 1958 قصيدة "نجمة القافلة" ودواعي نظمها يقول الشاعر: "يتربع معتقل (بوسوي) فوق هضبة مكسوة بالأشجار، وكانت هناك مجموعة من الأشجار تبدو منتظمة متتابعة في شكلها تمثّل قاطرة من الإبل متجهة نحو الجنوب، وتشرف عليها في الأفق نجمة عند الفجر فتأثّر الشاعر لهذا المنظر الخلاّب"[42].

[المتقارب]

تراءيت في الأفق لي حافلة ... بنـــورك يـا نجمة القافـــله
فهل أنت للقلب ثغر الأماني ... تبســـم في عزلتي القاحله
أراك فترقص لي الذكريـات ... و تمثـــل في حـــفلها رافـله
أراك فيحلو لقلبي النشيـــد ... و تصبح نـــفسي له ناهله[43]

تبقى النجمة راعية، حارسة بضيائها "القافلة"، فضياؤها تجدّد للنفس، وتجديد للأماني ، وانعتاق من ربقة عبودية المعتقل، ووحدته الموحشة، و بما يلقي على الشاعر من شقاء، وحرمان وعذاب، ويأس، وذبول. وميض نجمة "القافلة" إشعاع و توهّج للنفس، و بعث، و إحياء للشاعر من رقاده إلى الترنّم بحلو النشيد.

وها هي نفس الشاعر تهتزّ حرة طليقة و هي تتأمّل النجمة تجوب الآفاق الواسعات و تحيي "قافلة الخلود" محافظة على عهد التواصل, والرعاية بينهما.

تجوبين آفاقـــك الواســـعا ... ت بين الكواكب كالذّاهـله
تحيّين في الفجر (قافتلة الـ ... خلود) و تحـــدينها قائـتله:
ألا قدمـا فلتسيري فان الـــ ... حيـاة مـــواكبـــها راحلـــه
تطلين في كل صبح لتلقى ... تحـــيّة حبّ على القافـــله
فيا لك من نجمة لا تـــرى ... نكيثة عـــهد و لا حائله[44]

يرى الشاعر الأشجار المنتظمة المتتابعة كرؤيته لرفقائه في المعتقل، تحدوهم الوحدة، والتماسك، والهدف النبيل نحو رحلة جميلها عذاب...رحلة نحو الحرية.

قافلة الأشجار هي قافلة الأحرار المقموعين في المعتقل، و النجمة هي الشاعر باعتباره دليل رفقائه، وراعيهم، وموجّههم، وحارسهم. "نجد أن كتابة الطبيعة تصبح ردا على سؤال الشاعر ونظيرا لكتابته، حتى أن الشاعر يطور موضوعه "رعي النجوم" المرتبطة تقليديا بالهم الكوني, إلى رمزية حديثة للنجوم تقوم على الحوار والمسامرة، والمناقشة، و هنا تصبح الطبيعة نفسها إحدى مفردات الثقافة، و يتطلّع الشاعر إلى أن يكون نجما في المجتمع"[45].

هذا سرّ اتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة و إحيائها رموزا واضحة لحالات نفسية من حديثه عن النجمة التي تهتم لما يعانيه أحرار الوطن، و الحرية في آمالهم، وآلامهم. من خلال هذه المزاوجة ابتدع محمد الشبوكي صورا عصرية جديدة.

وذات صباح تفقّد الشاعر نجمته فلم يجدها في مكانها فتألّم لذلك وكتب يقول : [الخفيف]

غبت يا نجمتي فغابت عن الفجـ ـر بشاشاته و غاض جماله
وعرى موكب الخلود التياع نم عنه انزعاجه و انذهاله
وبكى الشعر حسرة و توارى خلف وادي السراب حزنا خياله
و الشحارير ملت اللحن و التـ ـغريد و الروض أوحشته ظلاله
كنت كالحق باسما يملأ النفـ ـس حبورا بهاؤه و كماله
كنت كالعابد المنيب تصدّى لدعاء الاله جلّ جلاله
كنت حقا عروسة الصبح يبدو في مرائيك زهوه و اختياله[46]

فالفجر لا يكتمل جماله و بشاشته إلا إذا لاح نور النجمة.

أفولها حزن، و التياع لكل من هم في المعتقل (موكب الخلود) حتى الشعر تتحوّل كلماته ونبراته إلى بكاء، وحسرة، وأنين، و تأوّه خلف وادي السراب كيف لا وهي كالحق تملأ النفس حبورا، و بهجة، وكمالا، وكالعابد المنيب إلى خالقه، يرجو عبر دعائه رحمة ربّه، وهي عروسة الصبح, يتجلّى في ضيائها زهوه، وكبرياءه وخيلاءه.

ثم يتساءل الشاعر في حيرة, وتردّد عن سرّ اختفاء نجمته مصدر أنسه، وألفه، و بريق أمله. يقول:

أين يا نجمتي اختفى ذلك النـ ـور و أين انتحى و كيف مآله ؟
أنت أنشودة لعهد من الأنـ ـس أذاب الفؤاد و جدا زواله
قد تواريت بغتة عن أسير في مجاليك تزدهي آماله
ليت شعري يا نجمتي أي أفق راقك اليوم للشروق مجاله
هل تعودين نجمتي لأليف ليس تنسيه ألفه أغلاله ؟[47]

باختفائها قد اختلّ نظام الكون و هو ما يحيلنا على نفسية الشاعر القلقة، المضطربة ورغم ذلك فظهورها أو أفولها لا ينسي الشاعر عبوديته، وذلّه، وانكساره. تلك معاناته الأزلية في مسرى وادي السراب (بوسوي).

قصيدة "النجمة الغائبة" هي وغيرها "نجمتي-نجمة القافلة" تصوّر معادلا موضوعيا لجانب من الحياة الإنسانية داخل المعتقلات.

لم نر الشاعر يبوح أو يقدّم ترجمة لما حدث في الواقع على الرغم من أنّ القصيدة تنبثق من الواقع، إلاّ أنّه لم يقدّمه كما هو، و إنما قدّم معادلا موضوعيا له.

فالقصيدة مركّب جديد حاول فيه خلق علاقة حميمية بينه, و بين النجمة. قد حدث منها ضياء فتجدّد، وجدّد أمله في الحياة، والحرية، والانطلاق. وقد أفلت نخفق صوته، و التاع.

والحقيقة أنّ المعادل الموضوعي كشف عن جمالية في الأداء الفني, التعبيري عند الشاعر محمد الشبوكي، إذ شكّل لنا صورا رائعة عن حقيقة النفس السجينة, المتأزّمة، التي تعيش صراعا حادّا، تعيش بين مدّ الأمل، و جزر اليأس، بين التشاؤم, و التفاؤل، بين الترقّب، والتطلّع، لذلك يصرّ (اليوت) على أنّ المعادل الموضوعي "هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بشكل فني بحيث ينتفي وجود الفن إذا لم يتوافر المعادل الموضوعي"[48].

هذا عن الطبيعة المشرقة, و الحزينة، و هي طبيعة كشفت عن عمق قرار الشاعر محمد الشبوكي الذي توسّم في الطبيعة كائنا يفيض بالحياة والمشاركة الوجدانية، وكأنها بشر يحزن ويبتهج يثور ويخمد وفق الظروف النفسية التي تعتوره... بهذه الروح التجأ إليها باثا شكواه محاورا، ومتسائلا، راضيا تارة وساخطا تارة أخرى .

الهوامش:

(1) Classism عني بها المذهب الذي يدرس أدب القدماء(اليونان،الرومان) والذي يتشيع ويتعصب له.
(2) ليليان.ر.فروست، موسوعة المصطلح النقدي، (الرومانسية)،تر:عبد الواحد لؤلؤة،ط3، المؤسسة العربية، بيروت، 1983، ص 177.
(3) نبيل راغب.موسوعة النظرية الادبية،ط1،دار لوبار للطباعة، القاهرة، 2003، ص213.
(4) ليليان ر.فرست،موسوعة المصطلح النقدي(الرومانسية)،ص178.
(5) أحمد أمين. النقد الادبي ط4،دار الكتابالعربي،بيروت،1976،ص330.

(6)بول فانتيغم .الرومانسية في الادب الاوروبي،تر:صباح الجهيم،دط، وزارة الثقافة،دمشق،1981،ص12.
(7)أنظر ليليان .ر.فرست.الرومانسية(موسوعة المصطلح النقدي)،ص69.
(8)ليليان .ر.فرست.الرومانسية الاوروبية بأقلام أعلامها،ص15.
(9)المصدر نفسه،ص35.
(10)المصدر نفسه،ص36.
(11)محمد مندور.في الادب والنقد،دط،دار النهضة ،مصر،127،1978.
(12) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 1985، ص115.
(13) تتمرمر : تموج و تضطرب لينا و نعمة.
(14) لأنه عقيب المطر يكون أشد زرقة.
(15) الصحو بعد المطر غيث مضمر لا يرى. لأنه لا يمطر، و غيث آخر مطر بالأنواء شاهده الناس.
(16) نادى على الطريقة التقليدية بصيغة المثنى، لنرى وجوه الأرض المصورة بألوان الزهر.
(17) يقول : خالط بياض الزهر و الأنوار بياض النهار و غلب ضوء الشمس فيه فكأنما هو مقمر لا مشمس!
(18) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 1985، ص117.
(19) حسن حسين الحاج. أعلام في العصر العباسي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، 1985، ص116.
(20) عبد الرحمان بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان يلقب بصقر قريش.(113ه-172ه).
(21) مدينة أنشأها عبد الرحمان الداخل بالغرب من مدينة قرطبة وأقام فيها البساتين.
(22)أبو الخير عمر. محاضرات في الأدب الأندلسي، جامعة عنابة 1983.
(23) المصدر السابق.
(24) أبو الخير عمر.محاضرات في الأدب الأندلسي، جامعة عنابة، 1983.
(25)سعيد أحمد.خليل مطران،ط1،دار الامل،لبنان،2004 ،ص156.
(26)المرجع نفسه،ص202.
(27) انظر إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط03، 1998، ص 165-172.
(28) شوكت محمود حامد.مقومات الشعر العربي الحديث و المعاصر (بحث تاريخي و تحليلي مقارن)، ط1،دار الفكر العربي،1975، ص209.
(29)أنيس المقدسي.الاتجاهات الادبية الحديث،ط8،دار العلم للملايين، بيروت،1988،ص35
(30)طه وادي.شعر ناجي الموقف والاداة،ط3،دار المعارف ،مصر،1990،ص60
(31)مصطفى هدارة.التجديد في شعر المهجر،ط1،دار الفكر العربي،1957،ص113
(32) شوكت محمود حامد. مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر ،ص211.
(33) الخطيب حسام. محاضرات في تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية، ط1،مطبعة طربين، دمشق (سوريا)، 1985،ص463.

(34) أنس الوجود ثناء.دراسات تحليلية في الشعر القديم، ط1، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص117.
(35) المصدر نفسه. ص 117.
(36) الشبوكي محمد.ديوان الشيخ الشبوكي، ص155.
(37) المصدر نفسه. ص 155.
(38) الحاوي إيليا.في النقد و الأدب، ج3،ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986، ص 287.
(39) الشبوكي محمد.ديوان الشيخ الشبوكي، ص155-156.ل
(40) طمّار محمد. مع شعراء المدرسة الحرة بالجزائر، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005،ص301.
(41) الشبوكي محمد.ديوان الشيخ الشبوكي، ص 152.
(42) المصدر نفسه. ص 153.
(43) المصدر نفسه. ص 153.
(44) الشبوكي محمد.ديوان الشيخ الشبوكي، ص 154.
(45) عز الدين حسن البنا. الشعرية و الثقافة مفهوم الوعي الكتابي و ملامحه في الشعر العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان) 2003، ص 186.
(46) الشبوكي محمد.ديوان الشيخ الشبوكي، ص 154.
(47) المصدر نفسه. ص 154.
(48) الخطيب حسام. محاضرات في تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية، ط1، مطبعة طرابين، 1974-1975، ص 474.

تداخل الأنواع الأدبية في شعر "عمر بن أبي ربيعة"
القصيدة الرّسالة أنموذجا

فضيلة مادي(*)

ملخّص:

يسعى هذا البحث إلى إبراز ملامح التداخل بين النّوعين الأدبيين : "الرّسالة" و"القصيدة التراثية" ممثلة في ثلاث قصائد للشاعر الأموي " عمر بن أبي ربيعة" المعروف بنظمه في غرض شعري واحد هو الغزل بحيث اختار سبيل الحوار والقصص لنقل أخباره مع الحسان اللائي اشتهر بالحديث عنهن إضافة إلى الترسل مع عدد منهن. وفي مجال الترسل استطاع هذا الشاعر أن يعطي نماذج راقية عن هذا النوع من التداخل، يمكن أن يطلق عليها حقيقة مصطلح "القصيدة الرّسالة".

Abstract:

This article aims to highlight the features of the overlap between the literary genders "the message" and "the traditional poem" represented bythe threepoems of thepoet "OmaribnAbiRabia" that is known by only one kind of poem which is the poem of love; he has well chose the way of dialogue and narration to transmit his news with the beautiful women that he became famous in speaking about them, in addition to the sending of message with a number of them. In the field of sending of message this poet was able to give a sophisticated model for this gender of the interference, which can be called "the message of the poem."

توطئة:

يتفق جل الباحثين على صعوبة وضع تعريف جامع مانع للأدب رغم شيوع هذا المصطلح وكثرة تداوله. مع ذلك، فإن المتأمل في الأدب يجد أن هذا المصطلح يندرج تحته كثير من أشكال التعبير كالقصيدة والخطابة والمسرحية والقصة والمقال...إلخ. وهي تشكل ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي هو التجسيد العيني للأدب.

وقد تباينت المواقف والآراء حول قضية الأنواع الأدبية وسارت في اتجاهين اثنين: اتجاه رافض للأنواع الأدبية أو بتعبير أصح رافض تصنيف الأدب إلى أنواع أدبية، واتجاه ثانٍ يعتبر أصحابه الأنواع الأدبية حقيقة واقعة، لكنهم

* كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

يختلفون في صرامة الحدود بينها، وكذا قابلية هذه الحدود للاختراق والمساحة المتاحة لذلك. وقد بدأت الدعوة إلى تداخل الأنواع الأدبية مع ظهور الرومانسية، لكن من الناحية الإبداعية، فهذه الظاهرة ـ أي ظاهرة التداخل بين الأنواع الأدبية ـ ليست وليدة العصر الحديث، بل شهدتها مختلف الآداب العالمية في مختلف العصور بما في ذلك أدبنا العربي. وخلافا لما يتداوله بعض الباحثين ، فقد شهدت القصيدة العربية التراثية أيضا هذه الظاهرة بحيث تداخلت مع النثر العربي القديم بمختلف أنواعه الأدبية، وفي مقدمتها:الرّسالة والخطابة. ويعتبر الشاعر" عمر بن أبي ربيعة "(*) من أبرز الشعراء الذين تظهر في شعرهم ظاهرة التداخل بين القصيدة والرّسالة. وقبل إظهار ملامح هذا التداخل، من المفيد الوقوف عند مصطلح تداخل الأنواع الأدبية، وقبله مصطلح النوع الأدبي وذلك لتعدد المصطلحات التي تتداخل معه.

من المصطلحات التي تُستعمل كمترادفات مع مصطلح النّوع الأدبي: الجنس، والنّمط، والفن، وجنس فرعي...إلخ. غير أنّها تختلف في ماهيتها اختلافا كبيرا. وأكثر هذه المصطلحات شيوعا وتداخلا: النّوع والجنس(**). وبالعودة إلى المعاجم العربية يتبيّن أن الجنس أعم من النّوع، يقول" ابن منظور" عن الجنس: "الضرب من كل شيء، والجنس أعم من النّوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله" (1). والجنس في معجم (تاج العروس):"أعم من النوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، وهو ضرب من النّاس والطير، ومن حدود النّحو والعروض، ومن الأشياء جميلة"(2) .فإذا طبقنا هذا على الأدب وجدناه يحوي جنسين اثنين هما: الشّعر والنّثر. والشعر باعتباره جنسا أدبيا يتضمّن أنواعا من مثل:

*- هو عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة القرشي المخزومي، ويُكنى "أبا الخطاب". كانت ولادته في الليلة التي توفي فيها "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه من ذي الحجة سنة ثلاث وعشرين للهجرة. عاش في بيت واسع الثراء. وهو كثير الغزل والنوادر والمجون وله في ذلك حكايات مشهورة. وكانت نهايته أنّ احترقت سفينته في البحر فمات غرقاً سنة ثلاث و تسعين للهجرة.ينظر:أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس،(د،ط)، دار صادر، بيروت (لبنان)،(د،ت)،مج3، ص (436-439).

** - الجنس Génére من أصل لاتيني Genus و هو يطلق على مجموعة كائنات أو أشياء تبرز خاصية عامة تجمع بينها.

Voir : Le Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987, P 861.

1 - جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2005، مج3، ص 215.

2 - محب الدين أبي فيض السيد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح:علي شيري،(د،ط)، دارالفكر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، 2005، ص 232.

الشعر المرسل، الشعر المسرحي، شعر التفعيلة، وقصيدة النثر وغيرها.أما النّثر، فإنّه يشمل أنواعا عدّة منها:المقامة، الخطابة، القصة، المسرحية، الرّواية، وغيرها.

وتُعتبر قضية الأنواع الأدبية من أقدم القضايا النقدية وأكثرها مثارًا للجدل. وقد توالت محاولات التنظير لها وتنوعت منطلقاتها، فكانت النتيجة اعدد تعريفات النوع/ الجنس الأدبي تعدد المنطلقات والتّوجهات(فلسفية، اجتماعية، بنيوية، تطورية، تاريخية ،شكلية، سيميائية...إلخ). ولعل التعريف الأقرب إلى الشمول هو أنّ النّوع/ الجنس الأدبي "مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب، إنّه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصّلة بين عدد من النّصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة"[1]. وإذا كان للنّص " وجود مادي محسوس، فإنّ تخدم [النّوع] الجنس الأدبي كائن مجرّد، يستوعب النّص المفرد ويتجاوزه إلى أشباهه من النّصوص. ومن أجل ذلك تبقى علاقة النّص بجنسه [نّوعه]الأدبي علاقة مجرّدة وضمنية، لا تتم عنها إلا إشارات نصية مصاحبة"[2].وهي أيضا علاقة جدليّة، فالنّوع الأدبي يسهم في وضع إطار النّص وفي اتّسامه ببعض المقوّمات، في حين أنّه لا يستخلص إلا من مجموعة من النّصوص. كذلك النّص من ناحية هو إنجاز مخصوص للنّوع، لكنّه من ناحية أخرى يوسّع رحاب النّوع ويسهم في تغييره تغييرا قد يصل حد الإفناء[3]. ومن ثم يتوجب بقاء النّوع" في حالة من الاكتمال النسبي. قابلة دائما للإضافة والإزاحة، بمقتضى التعديلات التي تمليها الآثار الفنية المستجدة"[4]. والأكيد أنّ قلة قليلة هي النّصوص الأدبية التي تعمل على تحوير وتطوير النّوع الأدبي لأنّ أغلبية المبدعين يفضلون ـ حفاظا على شروط التلقي ـ البقاء في إطار النّوع الأدبي بدل السعي إلى التمرّد عليه. مع أنّ النصوص التي تُحدث تعديلات على النّوع الأدبي هي بلا شك نصوص متميزة لأنّ بمقدورها إحداث ذلك، كما أنّها تدفع بكثير من المبدعين إلى تقليدها في مرحلة لاحقة بعد أن تدخل تعديلاتها على النّوع الأدبي.

1 - محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، مندوبة (تونس)/دار العرب الإسلامية (لبنان)، 1998، ص 27.
2 - فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية و دلالاتها، (د،ط)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007، ص127.
3 - ينظر: الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق دراسة في صلة الرّواية بمعطيات الفكر والحضارة،ط1 ، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، ص 118.
4 - لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008، ط1، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، مج2، ص 160.

وقد تباينت المواقف والآراء حول قضية الأنواع الأدبية وسارت في اتجاهين اثنين:

1ـ الآراء الرّافضة للأنواع الأدبية:

جمعت الدعوة إلى رفض الأنواع الأدبية بين عدد من الفلاسفة والنقاد وان " اختلفوا في مبدأ هذه الدعوة أمثال كروتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبلانشو من مبدأ تلاشي الأدب، وتفرّد الأثر وبارت من مبدأ الكتابة واستقلالية النّص"[1]. وقد ظل "كروتشه" من بين هؤلاء " ينظر إليه على أنّه البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، وأنّه الإمام الذي بشّر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من مكان الصدارة"[2] . فقد ضمّن في كتابه (المجمل في فلسفة الفن) دعوة صريحة للتخلي عن تقسيم الفن، فقال: "... هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه درامة وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه"[3].

لقد غالى "كروتشيه" كثيرا في هجومه على الأنواع الأدبية وبالغ في الثورة عليها[*] أو على الأقل هذا ما يُلاحظ من كلامه السابق. لاقت دعوته هذه رواجا كبيراً كان السبب وراءه تزامنها مع " شيوع الاتجاه الرومانسي ومع ظاهرة عامة انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية هذه الظاهرة تتجه نحو تحطيم الحدود والقوالب والنظم التقليدية السائدة في الأدب والفكر والأخلاق"[4]. كما تزامن وهذه الحركة المتمردة " اهتمام متزايد بالنّص باعتباره مناط الفن ووحدة التعبير، فيما عرف لدى النقاد والأدباء بظاهرة التجريب" [5]. فتعالت بذلك الأصوات الرّافضة لتصنيف الأدب وإن اختلفت حججهم في ذلك. ووصل" الأمر ببعضهم إلى

1 - هدى أبو غنيمة، تمرد النص على الشكل و "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله نموذجا، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 826.
2 - عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3 ، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2005، ص 19.
3- بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي،ط2، دار الأوابد،دمشق (سوريا)،1964، ص55.
* - أدرج "كروتشه" براهين على صحة ما ذهب إليه من بينها أنّ النقاد بدلا من أن يعمدوا إلى إبراز جمال الأثر أو قبحه، انصرفوا إلى تتبع مدى التزام المبدع بقواعد النوع الأدبي الذي يندرج عمله ضمنه. كما أنّ النّوع الأدبي قابل للتغيير والتطور بحيث قد يخرج بعض المبدعين العباقرة عن نوع من الأنواع الأدبية فيضطر إلى توسيع نطاق النّوع أو قبول إلى جانبه نوعا جديدا. ينظر: المرجع نفسه، ص 81، 82.
4- عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 25.
5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

محاولة تجاوز نظرية الأنواع الأدبية واستبدالها بنظريات أخرى مثل نظرية "الصيغ" التي اقترحها "روبرت شولز R.Cholaz"[1] .

2ـ الآراء المؤيدة للأنواع الأدبية:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ مقولة الأنواع الأدبية حقيقة واقعة،لكنّهم يختلفون بشأن صرامة الحدود بينها و كذا قابلية هذه الحدود للاختراق والمساحة المتاحة لذلك. من أبرز ممثلي هذا الاتجاه:"رينيه ويليكR. Welleck "،"أوستن وارين"، "جان ماري شيفر J. M. Schaeffer"، و"هانس روبرت ياوس H. R. Jauss"...إلخ.ف"رينيه ويليك"- مستندا إلى قول" أوستن وارين"- يشبّه النّوع الأدبي بالمؤسسة[2]. أما "جان ماري شيفر" فيقول: " توجد أجناسية بمجرد كون مواجهة نص بسياقه الأدبي (بالمعنى الواسع) يبرز،بين السطور،هذا الضرب من النسيج الذي يشد طبقة نصية يكتب النصّ بالنسبة إليها:فإما أنه يضمحل بدوره في نسيج، وإما أنه يحرّفه أو يفككه، ولكن دوما إما بالاندماج فيه أوادماجه"[3]. ويتفق "هانس روبرت ياوس" مع "جان ماري شيفر" في استحالة إطراح مقولة الأنواع الأدبية،فذهب إلى أنّ "كل أثر يفترض أفق انتظار، أي جملة من القواعد السابقة له في الوجود توجّه فهم القارئ (أوالجمهور) له. وتساعد على تلقي الأثر وتقويمه"[4]

وقد اقترن الإقرار بمقولة الأنواع الأدبية بضرورة مرونة الحدود بينها. حيث بدأت الدعوة إلى تداخل الأنواع الأدبية مع ظهور الرّومانسية – كما مرّ بنا- ولعلّ أبرز مثال على ظاهرة التداخل في العصر الحديث "الرّواية ". بحيث تتداخل فيها عدّة أنواع أدبية مثل: الشّعر، وأدب الرّحلة، ...إلخ. كما يظهر التداخل بشكل جلي بين "القصيدة " و"القصة القصيرة "، إذ يرى بعض النقاد أنّ لا "حدود فارقة بين

1- ينظر:عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسيره)،ط8، المركزالثقافيالعربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2003، ص 56.
2 - ينظر: - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر:جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1987، ع110، ص 312.
- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، 1987،ص 237.
3 - جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تع:عبدالعزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1994، ص 159.
4 - هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى و نظرية الأجناس، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 54.

القصيدة والقصة القصيرة، وإن كانت هناك حدود فهي هشّة "[1]. ولم تبق الدعوة إلى التداخل بين الأنواع الأدبية عند المستوى النقدي بل تجاوزتها إلى مستوى الإبداع، إذ وجد " تجريب فعلي يتعلق بمحاولات للتطبيق النصّي، بما يوحي برغبة في ولادة أنواع جديدة من هذا التداخل والتقارب، كما هو حال قصيدة النثر، التي توحي بالتداخل بين الشعر والنثر، حيث وصل الأمر في قصيدة النثر إلى علو السرد فيها إلى ما يشبه القصة القصيرة. وبالمقابل ولدت قصة قصيرة جدا تشبه قصيدة النثر"[2].وظاهرة التداخل بين الأنواع الأدبية عرفتها الآداب الإنسانية على اختلافها منذ القِدَم بما في ذلك أدبنا العربي بدءًا بالعصر الجاهلي ومرورا بالعصر الأموي والعباسي ووصولا إلا العصر الحديث.

ومن المبررات التي يستدل بها دعاة التداخل بين الأنواع الأدبية:

1- صعوبة تحديد مفهوم متكامل لأي نوع أدبي.

2- غياب مفهوم محدد لأي نوع من الأنواع الأدبية، وذلك لعدم وجود حدود فاصلة بين مكونات الكل وخصائصه وعناصره.

3 - وجود بعض الأنواع الأدبية الصعبة التصنيف تحت أي نوع، حيث لا زال الاختلاف قائما حول طبيعة ما يعرَف بالشعر المنثور، و قصيدة النثر، و ما يطلق عليه بمصطلح النص الموازي[3].

والمقصود بتداخل الأنواع الأدبية اِستعارة أي نوع أدبي بعض التقنيات الجمالية من غيره من الأنواع الأدبية سواء كانت تنتمي إلى نفس جنسه الأدبي أم لا.

ورغم إقرارهم بإمكانية تداخل الأنواع الأدبية إلا أنّ النّزاع ظل قائما"حول طبيعة (التداخل)، وذلك بسبب اختلاف المرجعيات بين من يقول بإطلاق التداخل دون قيد أو شرط، ومن يقول بضرورة وجود عنصر نوعي مهيمن على النص"[4]. ويذكر "لؤي علي خليل" ثلاثة أشكال للتداخل بين الأنواع الأدبية، بحيث الشكل الأول للتداخل تفرضه طبيعة الأدب، ويغلب عليه ألا يكون

1 - هادي نهر، تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 797.
2 - عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان (الأردن)، 2006 ، ص 105 .
3 - هادي نهر، المرجع السابق، ص 796.
4 - لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص 160.

مقصودا من قبل المبدع. ومن ميزاته المحافظة على الخصوصية النّوعية للنصوص لاحتواء النّص على عنصر نوعي مهيمن، فقولنا مثلا بأن نصا قصصيا قد استعان بعناصر المسرحية لا يخرج هذا النّص عن كونه قصة.أما الشّكل الثّاني من التداخل فيقوم على" القصدية" المسبقة للمؤلف، والهدف منه إضفاء الجدّة على النّص عن طريق الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرج عن التنميط النّوعي، وتضمن له خصوصية في النّوع الذي يندرج ضمنه.من أمثلة ذلك استعانة الرّوائيين ومؤلفي القصة بأشكال من التراث السردي كالمقامات وأدب الرّحلة والسّير الشعبية. ويحتفظ هذا النّوع من التداخل كذلك بالخصوصية النّوعية، إلا أنه يثير متاعب كثيرة كون درجة التشبّع المطلوبة للاحتفاظ بالبنية النّوعية مسيطرة على النّص غير واضحة بشكل دقيق، وليست قابلة للقياس، وتعتمد على الحساسية الإبداعية للمبدع ومتلقي النّص على حد سواء، إذ يمكن أن يلحق هذه الحساسية تشويش لعلة ما فنكون أمام مأزق (نوعي/أجناسي)، وقد يتعلق المأزق بالصفة الأدبية للنّص الأدبي.

أما الشكل الثالث والأخير من التداخل فيعدّ انقلاباً على مبدأ "النّوع الأدبي" ويمثل حالة من تمييع النّظام، وهدفه الوصول إلى نص جديد مفقود الهوية. وهو في الأغلب شكل قصدي يتعارض مع أفق التلقي لغياب حضوره في تاريخ ذاكرة التلقي، كما أنّه لم يضع بعد آليات تلقيه. هذا هو المأزق الحقيقي لنصوص هذا الشكل من التداخل؛ إذ كيف يمكن أن تصوغ لنفسها قواعد للتلقي فيما بعد ـ بفعل التراكم ـ على نظام تجنيسي، في الوقت الذي قدمت فيه النّصوص مسوغ وجودها بصفتها ثورة على مبدأ التجنيس!! [1].

والتداخل والتفاعل بين الأنواع الأدبية مطلب ضروري وحاجة ملحة. ولأن النّوع الأدبي " لا يستطيع أن يستمر متشرنقا على نفسه"[2]، فإن كثيرا من النّصوص الأدبية تستعين بقليل أو كثير من العناصر النّوعية المميّزة لأنواع أدبية مختلفة. فظاهرة التداخل حقيقة واقعة ليس فقط بين الأنواع الأدبية، بل بين الأدب والفنون الأخرى.

1 - ينظر: لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة ، ص 161، 162.
2 - عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 73.

ومفهوم التداخل يضعنا أمام مفهوم آخر هو مفهوم التناص(*). فالتناص يشكّل "مساحة للحوار بين النصوص في مقابل الحوار بين التقنيات والطرائق ذلك الذي يمثله التداخل. وأنّ التناص يعمل دائما على الحفاظ على النوع من جهة (عبر بث جينات نوعية كتناص الرواية مع الرواية)، وعلى إحداث التداخل النوعي (عبر بث جينات من خارج النوع كتناص الرواية مع الشعر)"(1)، ومفهوم التناص أعم من مفهوم التداخل باعتبار التناص يقع بين نصوص مختلفة التجنيس، كما يقع بين نصوص من جنس أو نوع أدبي واحد. ففي الحالة الأولى نكون أمام تناص أجناسي أو تداخل أنواع، بينما نكون في الحالة الثانية أمام تناص عادي لا يحدث فيه اختراق حدود النوع الأدبي. مع ملاحظة هامة، هي أنّ التناص يسعى دائما إلى المحافظة على الجنس/النوع الأدبي.

وخلافاً لما تداوله بعض النقاد العرب، فقد تجلت ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية بشكل جلي في القصيدة العربية التراثية، ومن ثم لا يمكن اعتبارها سمة حداثية للقصيدة العربية، بحيث تداخلت القصيدة التراثية مع النثر الفني العربي بمختلف أنواعه الأدبية،لكن أكثر الأنواع النثرية تداخلا معها هي الرّسالة(*).

---

* - يعزى مصطلح "التناص Intertextualité" إلى الباحثة "جوليا كريستيفا J. Kristiva ". حددت مفهومه بعد أن استفادت من مفاهيم "ميخائيل باختين M. Bakhtine " عن الحوارية. ونظرية التناص نظرية حديثة لظاهرة قديمة عرفها العرب القدماء تحت مصطلحات عدّة مثل: التضمين، الاقتباس، السرقات...إلخ. و المقصود به دخول نصّ ما في علاقة مع غيره من النصوص بحيث تتموضع هذه النّصوص فيه بعدة طرق ، و بتقنيات مختلفة مثل: التحويل و المعارضة . أو هو عصارة من التفاعلات النصية التي تتم على المستويين: الشكلي والمضموني، كما أنه خاصية ملازمة لكل نصّ، نستثني هنا القرآن الكريم. و قد عصف التناص بكثير من الثوابت السابقة كانغلاق النص و الكتابة و دور المؤلّف. للتوسع في مفهوم التناص يمكن الرجوع – على سبيل المثال لا الحصر- إلى: - تزفيتان تودروف، باختين:المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط1، آفاق الترجمة (الهيأة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة (مصر)، 1996.

- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، 1997.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية، (مصر)، 1996.

1- مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 680.

* - الرّسالة نوع نثري عريق في أدبنا العربي، ظهر منذ العصر الجاهلي وكان يغلب عليه حينذاك الطابع الشفهي والشعري لانتشار الأمية في ذلك العصر.وللرسائل أنواع منها: الإخوانية، الديوانية، والأدبية. وبالنسبة لشكل الرّسالة عموما فإنّها تنقسم إلى مقدمة وعرض وخاتمة مثلها مثل المقال. وقد ركّز النقاد العرب القدامى على ما ينبغي أن يتوفر في المقدمة والخاتمة أما صلب الرّسالة فلا تعرف له خصائص بنيوية هي وقف عليه. وتعتبر مقدمة الرّسالة أبرز ملمح لهذا النّوع الأدبي.وهي تحتوي على ثلاث مراحل هي: العنوان أو عبارة« من فلان إلى فلان »، البسملة، والصلاة على النّبي صلى الله عليه وسلم. وهناك من يضيف إلى المقدمة التحميد و السّلام. وقد يعوض المقدمة وجه من وجوه التمهيد الآتية: مناداة المخاطب، أو الحديث عن الظروف النّفسية المصاحبة لكتابة الرّسائل، أو ذكر أثر الرّسائل التي يكتبون جواباً عنها، أو التنويه بالقيمة الأدبية للرّسائل التي بعث بها الأصدقاء.أما الخاتمة فلا تخرج على أن تكون: دعاءً ، أو إقراء للسّلام وهو الشائع.ينظر على سبيل المثال:- محمد عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، ط2، عالم الكتب ، بيروت (لبنان)،1985،ص (59-66).

- علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس «مضامينه و أشكاله»، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 1990،ج1، ص (486- 490).

هناك علاقة وثيقة بين القصيدة والرّسالة، لاسيما الإخوانية منها. والمقصود بالرّسالة الإخوانية كل"الرّسائل التي تدور بين الإخوة والأصدقاء في أمور وقضايا مختلفة، وغالبا ما تكون بين الأدباء أنفسهم، أو بين القضاة والعلماء أو بين الخلفاء وغيرهم"[1]. كما أنّ هذا التّنوع من الرّسائل يصوّر"عواطف الأفراد ومشاعرهم،من رغبة ورهبة،ومن مديح وهجاء،ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة واستماح، ورثاء أو تعزية"[2]. ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين القصيدة والرّسالة الإخوانية من حيث الباعث والغرض فكلاهما عبارة عن خطاب موجّه إلى شخص معيّن، ويبث الكاتب في كليهما مشاعره وأحاسيسه(شكوى،اعتذار،استعطاف، توسّل،...إلخ).ومن أبسط أشكال التداخل بينهما تضمين الرّسائل أبياتاً من الشعر على سبيل الاستشهاد، فقد يكون هذا الشعر من نظم المترسِل أو من شعر غيره. ومن أمثلة هذا، رسالة "عثمان بن عفان" إلى الإمام "علي" كرّم الله وجهه يستنجده، يقول فيها: "أما بعدُ: فإنّه قد بلغ السّيل الزُّبى، وجاوز الحِزام الطُّبيين، وتجاوز الأمر بي قَدْره، وطَمع فيَّ من لا يدفع عن نفسه

وإنك لم يَفْخر عليكَ كفاخِرٍ ضعيفٍ ولـم يَغلِبْكَ مثلُ مُغْلَّب

ورأيت القوم لا يقصّرون دون دمي، فأقبلْ إليَّ، على أيّ أمريكَ أحببتَ: معي كنتَ أوعليَّ، صديقاً كنت أو عدواً.

فإن كنتُ مأكولاً فكن أنت آكلي وإلاَّ فأدركني ولمّا أُمزَّقِ"[3].

ومن المصطلحات المعبّرة عن هذا النّوع من التداخل مصطلح"الرّسالة الموشّحة"[4] الذي استخدمه"أبو إسحاق الحصري"للدلالة على إدراج المترسّل أبياتاً من الشعر لا على سبيل الاستشهاد، ولا على سبيل التضمين، بل تكون هذه الأبيات متمّمة للمعاني التي يتألف منها مضمون الرّسالة، أي أنّ كلاً من الشّعر والنثر يشكّل جزءً من نسيج العمل الأدبي. واصطلح عليه "أبو القاسم الكلاعي" بـ"المفصّل"،

1- رضا عبد الغني الكساسبة، النثر الفني في عصر الموحدين وإرتباطه بواقعهم الحضاري،(د،ط)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، الإسكندرية(مصر)، (د،ت)،ص 172.
2- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول،ط16، دار المعارف ، القاهرة (مصر) 2004، ص 491.
3 - أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب في عصور العرب الزاهرة ، ط1، المكتبة العلمية، بيروت (لبنان)، 2007، ج1،ص 275 ،276 .
4 - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ط4، دار الجيل، بيروت(لبنان)، 1972، ج2، ص 416 .

وخصّص له فصلاً بعنوان "المفصّل"، قال فيه:"سمّينا هذا النّوع من البيان "المفصّل"؛ لأنّه فُصّل فيه المنظوم بالمنثور، فجاء كالوشاح المفصّل"[1]. ولـ"بديع الزمان الهمذاني"تجربة رائدةفي التداخل بين القصيدة والرّسالة، ففي رسالةٍ بعثها إلى "أبي بكر الخوارزمي"، جعل النّصف الأوّل من الأسطر الأربعة الأولى نثرا، تتآلف عباراته بالسّجع، وهو ما نجده ماثلا بين (بقاءه/ مزاره) وبين (لقائه/ولائه)، وآخرها شعر موزون مقفى وهو من البحر الطويل. أما القسم الثّاني من الرّسالة، فيبدأ بعبارات نثرٍ مسجوعة يليها بيت شعري مصرع، على هذا النحو:

" أنا لقرب دار الأستاذ أطال ... كما طرَب النشوان مالت به

ومن الارتياح ... كما انتفض العصفور

ومن الامتزاج ... كما التقتِ الصهباء والبارد

ومن الابتهاج ... كما اهتزَّت تحت

فكيف نشاط الأستاذ- سيدي- لصديقٍ طرأ إليه ممّا بين قصبتي العراق وخرسان،بل عتبتي نيسابور وجرجان؟ كيف اِهتزازه لضيفٍ

رثّ الشّمائل مخلق الأثواب ... بَكَرَت عليه مُغيرةُ الأعراب؟

وهو- أيّده الله- وليُّ إنعامه، بإنقاذ غُلامه، إلى مُستقرّي:لأفضيَ له بما عندي- إنشاء الله[*] [2].

ومثلما أمكن الاستشهاد بالشعر في الرّسائل أو اِشتراك الشعر والنثر في بنائها، أمكن كذلك أن تكون الرّسائل كلّها شعراً، حيث كثيراً ما تمّ تبادل الرّسائل في شكل قصائد موزونة مقفاة، كما ترتب عنها ما يترتب عادة عن الرّسائل العادية من تحقيق رغبة، أو كف أذى، أو توضيح لَبس، أو استعطاف وغيرها.

ويُعتبر الشاعر الأموي"عمر بن أبي ربيعة" من أكثر الشعراء تفننا في هذا النّوع من القصائد،فقد جمعته عدّة رسائل غرامية مع مجموعة من النساء الأشراف،

1 - محمد عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، ص 148.

* - تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الرّسالة لم تكتب بهذا الشكل الذي عرضناه في كلا المصدرين، بل تظهر فقط بهذا الشكل في كتاب(يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر) لـ " الثعالبي"، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الطريقة الأصلية التي كتبت بها، هل كانت بهذا الشكل الذي عرضه " الثعالبي"، أم أنه تصرّف في الشكل دون المضمون بعد ملاحظته إمكانية كتابتها بهذا الشكل الذي نقلناه عنه؟

2 - أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح:مفيد محمد قميحة،(د،ط)، دار الكتب العلميّة، بيروت(لبنان)،ج4، 1972، ص296/أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، المصدر السابق، ج2، ص 511 .

فهو وإنْ عُرِف بالغزل، إلا أنّه لم يقصره على اِمرأة واحدة كما فعل جميل بثينة، ومجنون ليلى، وكثير عزة مثلا.فقد أحبّ نساءًا كثيرات ذكر أسماءهن في شعره، كان من بينهن: "سكينة"، "فاطمة"، "عائشة"، "كلثم"، "الثريا"، "عثيمة"...إلخ.كما أننا لا نجد في شعره هذا "الشعور العميق والوصف الدقيق للحب، وإنّما هو تبع نساء يسرّه أن يخالطهن ويحادثهن،ويتجمل لهن دون أن يفتح قلبه لواحدة منهن، اللهم أمره مع الثريا بنت علي بنت عبد الملك بن الحارث فإنه يشبه أن يكون حبًّا"[1]. والملاحظ أنّ "المرأة التي تغزل بها عمر هي المرأة المتحضرة ذات الأناقة والحسب"[2]. كما أنّها "مترفة، ذات ميل إلى القراءة والكتابة"[3]. لهذا تبادل مع بعض حسانه اللائي اشتهر بالحديث عنهن كـ "الثّريا"، و"كلثم"،و"عثيمة" رسائل غرامية اِخترنا منها ثلاثا.

القصيدة الأولى هي من أكثر قصائد الشاعر تداخلا مع الرّسالة، نظمها وكتبها ثم أرسلها إلى "عثيمة". جاءت في ثمانية وعشرين بيتاً، وهي من البحر الطويل ممّا جاء فيها:

باسم الإله، تحيّة لمتيّم، تُهدى إلى حسن القوامِ، مُكرَّم
وصحيفةٌ ضمّنتُهَا بأمانة، عند الرّحيل، إليك، أمَ الهَيثَمِ
فيها التّحيّةُ والسّلامُ، ورحمةٌ، حفَّ الدّموعُ كِتَابَها بالمُعْجَمِ
من عاشقٍ كلِفٍ يبوءُ بذنبه، صبِّ الفُؤادِ مُعَاقبٍ لـمْ يَظْلِمِ
بادي الصّبَابَة، قد ذهبتِ بعقلِه، كلِفٍ بحُبّك، يا عُثيْم، متيّمِ
يشكُو إلَيكِ بِعبرةٍ وبِعولةٍ ويقول: أمّا إذْ مللتِ فأنعمي
لا تقتُليني، يا عُثيْم، فإنني أخشى عليكِ عِقابَ ربّكِ في دمي
إذْ لمْ يكنْ لَكِ رَحمةٌ و تعَطّفٌ فتَحَرَّجي مِنْ قَتْلنَا أنْ تأثَمي
لمْ يُخْطِ سَهْمُكِ، إذْ رَمَيْتِ مقاتلي، وتطيشُ عنكِ ، إذْ رمَيتُكِ أسهمي
ووجدتُ حوضَ الحُبّ حين وردتُه، مُرَّ المَذَاقَةِ طعْمُهُ كالعَلْقَمِ
لا والذّي بعثَ النّبيّ مُحَمداً بالنّورِ والإسلامِ دِينَ القيّمِ

1 - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي،(د،ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة(مصر)، (د،ت)،ص159.
2 - حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم،ط1، دار الجيل، بيروت(لبنان)،1986، ص 446 .
3 - المرجع نفسه، ص 449 .

وبما أهـلَّ بِـــهِ المجيجُ وكبَّروا عِندَ المقامِ ورُكنِ بيْتِ المحَرَمِ
والمسجدِ الأقصى المُبَارَكِ حولَهُ و الطّورِ، حِلْفَةَ صَـادِقٍ لـمْ يأثَمِ
ما خُنْتُ عهدَكِ، يا عُثَيْمُ، و لا هفا قلبِي إلى وصلِ لِغيْرِكِ فاعْلَمِي
فُكّـــي أسيراً، يا عثيمُ، فإنّـهُ خَلَطَ الحيَـاءَ بِعفّةٍ وتكَـــرُّمِ
ورَعَى الأمانَةَ في المغيبِ، ولم يخُنْ غيْبَ الصّديقِ، و ذاكَ فعْلُ المُسلِمِ
أحْصَيتُ خمْسَةَ أشْهُـرٍ معدُودَةٍ وثَلاثَةً، مِـنْ بَعْدِها، لَمْ تُـوهِمِ
هذه ثمـــانيةً تَهلَّ و تنقضِـــي، عالَجْتُ فيها سُقْمَ صبٍّ مُغْـرَمِ
مَكَثَ الرّسُـول لديْكُمُ، حتَى إذا قدمَ الرّسُولُ، وليتَهُ لـــم يَقْدَمِ
لـــم يأتِنِي لكُـــم بخطّ واحِدٍ يشْفِي غليـــلَ فـؤادِي المتقسّمِ
وحرمْتِنِي ردَّ السَّلام، و مـا أرى ردّ السَّلام، على الكريم، بمُحْرِمِ
إنْ كُنتِ عاتِبَةً عليّ، فأهلُ مـا أن تعتِبِي فيما عتبتِ وتُكرِمِي
أنتِ الأَميـــرةُ، فاسْمَعِي لمقالتِي وتفهَّمِي مـنْ بعض ما لـم تَفْهَمِ
إنّـي أتُوبُ إلَيكِ توبَـــةَ مُذْنِبٍ يخْشَى العُقوبةَ من مليكٍ مُنْعِمِ
حتى أنالَ رِضاكِ، حيثُ علِمْتِه، بطريف مـالِي والتّلِيدِ الأقـــدَمِ
و أعوذُ منكِ بكِ الغداةَ لتصفحِي عمّا جَنَيتُ منَ الذّنوبِ وترْحَمِي
إنْ تقبَلِي عُـــذرِي فلَسْتُ بعائدٍ حتّى تَغادرَ فـي المقابِرِ أعظُمِي
لو كفّيَ اليُمنى سألْتِكِ قطعتُها ولذُقْتُ،بعد رِضاكِ عيشَ الأجذمِ[1].

في هذه القصيدة يُقسم الشاعر لحبيبته بأنه لم يخن عهدها ولا رغب في وصل اِمرأة غيرها، ويعلن لها عن توبته ويعتذر منها ويعاتبها على مقاطعته وعدم ردّها على رسائله ويلح على أن تواصله بِودّها. وهذه القصيدة الرّسالة كتبها الشاعر وبعثها إلى "عثيمة" وما يُؤكد هذا هو لفظة "صحيفة". ففضلاً عن أن هذه القصيدة قد أدّت دور ووظيفة الرّسالة بتبليغها مضمـــوناً معيّناً، فإنّها اِستعانت ببعض الخصائص النّوعية المميّزة للرّسـالة لاسيما ما تعلق منها بالمقدمة.

تظهر مقدمة هذه القصيدة الرّسالة في الآبيات الخمسة الأولى، وفيها من عناصر المقدمة: البسملة والتّحيّة والسّلام، وتعيين المرسِل والمرسَل إليه.فالمرسِل هنا هو"عمر بن أبي ربيعة" والمرسَل إليه هو"عثيمة"، وإن كان هذا الشاعر لم يذكر اسمه

1 - عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تح:عبد الرحمن المصطاوي، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، 2007، ص (280 - 282).

صراحة بل كنى نفسه بلفظ "عاشق". وهذه الطريقة في عدم ذكر الاسم والاغتناء عنه بالكنية أو اللقب موجودة بكثرة في الرّسائل النّثرية، من أمثلتها رسالة "أبي بكر رضي الله عنه" بعثها إلى أهل اليمن يستنفرهم ويدعوهم إلى الجهاد قال فيها:

" بسم الله الرّحمن الرّحيم.

من خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلّم إلى منْ قُرِئ عليه كتابي هذا من المؤمنين والمسلمين من أهل اليمن.سلام عليكم، فإني أحمد إليكم الله الذّي لا إله إلا هو. أما بعد: فإن الله كتب على المؤمنين الجهاد، وأمرهم أن ينفروا خِفافاً وثقالاً.."[1].

ونجد في هذه القصيدة أيضاً التمهيد الذي هو ألصق بالرّسالة وأوثق علاقة بمضمونها التّرسلي.من أوجهه: مناداة المخاطب (يا عثيم)، وإظهار الظروف النّفسية المصاحبة لكتابته الرّسالة وتظهر في عبارات من مثل (حفّ الدّموع كتابها بالمعجم/بادي الصّبابة/صبّ الفؤاد).

كما كتب"عمر بن أبي ربيعة" قصيدتين إلى "كلثم" تتداخلان مع الرّسالة. القصيدة الأولى من بحر السريع يوجّه فيها خاطبه إلى محبوبته بعد أن عاتبته على شعر قاله في غيرها، يقول فيها:

من عاشق صبٍّ يُسِرّ الهوى قد شفّه الوَجدُ إلى كلثُم
رأتك عيني، فدعاني الهوى إليك للحَين، ولم أعلم
قتلتنا، يا حبّذا أنتم، في غير ما جرمٍ، ولا مأثم
والله أنزل في وحْيِه مُبيّناً في آيِهِ المحكَمِ
مَنْ يقتُل النّفس كذا ظالماً ولم يُقدْها نفسَهُ يَظْلِمِ
وأنتِ ثأري، فتلافي دمي ثم اجعَليه نِعْمَةً، تُنعمي
وحكّمي عَدْلاً يكن بيناً أو أنتِ، فيما بيننا، فاحكَمي
وجالسيني مَجْلساً واحداً منْ غَيرِ ما عارٍ ولا مَحرَمِ
وخبّريني ما الذي عِنْدَكم بالله، في قتل امرِئ مُسلِمِ؟[2].

1 - أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب ، ج1، ص133.
2- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 298، 299.

هذه القصيدة بعثها الشاعر - بعد أن كتبها- إلى حبيبته معاتباً و شاكياً حاله، طالباً منها لقاءً واحداً يصفي القلوب ويعيد المودة التي كانت بينهما. ومن ثم فهذه القصيدة تشبه الرّسالة من حيث الباعث والغرض. كما أنّها من ناحية أخرى، تنطوي على بعض العناصر النّوعية للرّسالة لاسيما ما تعلق منها بالمقدمة. فإن غاب عن هذه القصيدة الرّسالة البسملة والصلاة على النّبي صلى الله عليه وسلّم، إلا أن الشاعر قد عيّن فيها المرسِل والمرسَل إليه. فالمرسِل هو الشاعر الذي كنى نفسه بعبارة "عاشق صبٍ يسر الهوى" والمرسَل إليه "كلثم".

أما القصيدة الرّسالة الثّانية التي بعثها إلى "كلثم"، فيقول فيها:

من عـاشِقٍ، كلفِ الفؤادِ، مُتيّم يُهدِي السّلام إلى المليحةِ كُلْثُمِ
و يبوحُ بالسّرِّ المَصونِ، و بالهوى يُدري، لِيُعلِمَها بما لـم تَعْلَمِ
كي لا تَشُكّ علـى التّجَنُبِ أنّها عِندِي بمنزلةِ المحبّ المُكرمِ
أخذتْ منَ القلبِ العميدِ بِقـوّةٍ ومِن الوِصالِ بِمتنِ حَبْلٍ مُبْرَمِ
و تمكّنتِ فِي النّفسِ، حيثُ تمكّنتْ نفسُ الحبِيبِ من الحبِيبِ المُغرمِ
ولقد قرأتُ كِتَابـها، ففهِمتُهُ لو كان غيرَ كِتَابِها لـمْ أفهمِ
عجَمَت علَيه بكَفّها، و بَنانِـها منْ مـاءِ مُقْلَتِها بِغيرِ المُعجَمِ
ومشى الرّسولُ بِحاجةٍ مكتومةٍ لولا ملاحـةُ بعضها، لَمْ تُكتَمِ
في غفلَةٍ ممّن نُحـاذِرُ قولَهُ و سـوادِ لَيلٍ ذي دوَاجٍ مُظلِمِ
ديني ودِينُكِ يا كليثم واحـدٌ نرفُـضْ وقيتُكِ دِينَنَا أو نُسْلِمِ[1].

فهذه القصيدة مثل القصيدة السابقة طوّع فيها الشاعر أسلوب الرّسالة للشعر. ففيها تعيين المرسِل والمرسَل إليه. المرسِل هو الشاعر الذي كنى نفسه بـ" عاشق، كلف الفؤاد، متيم" أما المرسَل إليه فهو "كلثم" التي يصفها بالمليحة. والظاهر أنّ "عمر بن أبي ربيعة" يفضل دائماً أن يكني نفسه بلفظ "عاشق" محاولةً منه التأثير على من يراسل. كما أنّه و إن غاب عن هذه القصيدة البسملة و الصلاة على النبي- صلى الله عليه وسلّم- إلا أنّ السّلام حاضرٌ في أولها. وهذه القصيدة هي رسالة جوابية، ففيها يردّ الشاعر على رسالة جاءته من حبيبته "كلثم". ويظهر هذا من خلال قوله:

1 - عمر بن أبي ربيعة، الديوان، ص 266، 267.

ولقد قرأتُ كِتَابَــها، ففهِمتُهُ لو كان غَيرَ كِتَابِها لـمْ أفهمِ
عجَمَت عليَهِ بكَفّها، وبنَانِــها منْ مـاءِ مُقْلَتِها بِغيرِ المُعجَمِ

فالشاعر يُشيد و ينُوه بالقيمة الأدبية للرّسالة التي يكتب جواباً عنها و هذا وجه من وجوه التمهيدالمعروف في الرّسائل.

وما يلاحظ على القصيدتين السالفتي الذكر أنّ الشاعر دخل مباشرة في الرّسالة دون الاقتداء بالتقاليد المتعارف عليها في مقدمة الرّسائل كما فعل في القصيدة الأولى. فربما يعود هذا إلى طبيعة هذين القصيدتين والظروف التي صاحبت كتابتهما. فالقصيدة الأولى التي بعثها "عمر بن أبي ربيعة" إلى "كلثم" ألزمته الظروف أن يدخل في الموضوع مباشرة، خاصة وأنّه – وهو الخبير بنفسية النساء- حاول مراسلة حبيبته أكثر من مرّة لكنّها أبت قراءة مراسلاته، حيث يحكي مؤلف كتاب (الأغاني) هذا الخبر:"كان عمر بن أبي ربيعة يهوى كلثم بنت سعد المخزومية، فأرسل إليها رسولا فضربتها وحلقتها وأحلفتْها ألا تعاود؛ ثم أعادها ثانيةً ففعلت بها مثل ذلك، فتحاماها رسله. فابتاع أمة سوداء لطيفة رقيقة وأتى بها منزله، فأحسن إليها وكساها وآنسها وعرّفها خبره وقال لها: إنْ أوصلت لي رقعة إلى كلثم فقرأتها فأنت حرّة ولك معيشتك ما بقيت.فقالت اكتب لي مكاتبة واكتب حاجتك في آخرها، ففعل ذلك.فأخذتها ومضتْ بها إلى باب كلثم فاستأذنت، فخرجت إليها أمة لها فسألتها عن أمرها؛...فدخلت إلى كلثم وقالت: إنّ بالباب مُكاتبة لم أرض قطّ أجمل منها ولا أكمل ولا آداب.فقالت: ائذني لها، فدخلت.فقالت لها: لي عليك عهد الله أن تقرئيها؛ فإن كان منك إليّ شيءٌ مما أحبُّه وإلا لم يلْحقْني منك مكروه؛ فعاهدتها وفَطِنَت.وأعطتها الكتاب، فإذا أوّله:

من عاشق صبٍّ يُسرّ الهوى قد شفّه الوجـد إلى كلثُم..."[1].

أما القصيدة الثانية فهي في الأصل رسالة جوابية ولهذا النّوع من الرّسائل خصوصيته، فهي لا تتطلب ما تتطلبه الرّسائل التي تكون اِبتداءًا من تقاليد خاصة في المقدمة.

هذا فيما يتعلق بالمقدمة، أما ما يخص الخاتمة فإنّ الشاعر لم يستعن بالأشكال المتعارف عليها في الرّسائل النثرية من الدعاء أو إقراء السلام.

1- علي بن الحسن أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، ط2، دار صادر ، بيروت (لبنان)، 2004، مج1، ص 144 ، 145.

هكذا قدّم "عمر بن أبي ربيعة" نماذج راقية عن التداخل بين النوعين الأدبيين: "القصيدة التراثية" و"الرّسالة"، حيث أظهر إمكانية أن تأخذ القصيدة شكل الرّسالة أو بعض مقوماتها الفنيّة وحتى وظيفتها، دون أن تفقد هويتها وجماليتها الشعرية. ويمكن أن نجد هذه الظاهرة في شعر عدد من الشعراء العرب من مختلف العصور، أمثال:"لقيط بن يعمر الإيادي"، "سابق البربري"،"أبو الأسود الدؤلي"،"ناصف اليازجي"،"نزار قباني"وغيرهم، غير أنّ "عمر بن أبي ربيعة" يبقى أكثرهم تفنناً فيه وإعتناءًا به.

قائمة المصادر والمراجع:

-أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ط4، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1972، ج2.

-بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي،ط2، دار الأوابد،دمشق (سوريا)،1964.

-أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس،(د،ط)، دار صادر، بيروت (لبنان)،(د،ت)،مج3.

-أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، تح:مفيد محمد قميحة،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت(لبنان)،ج4، 1972 .

-أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي،(د،ط)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة(مصر)، (د،ت).

-أحمد زكي صفوت، جمهرة رسائل العرب في عصور العرب الزاهرة، ط1، المكتبة العلمية، بيروت (لبنان)، 2007، ج1.

-حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم،ط1، دار الجيل، بيروت(لبنان)،1986 .

-جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، 1997.

-جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط4، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، 2005.

-رضا عبد الغني الكساسبة، النثر الفني في عصر الموحدين وإرتباطه بواقعهم الحضاري،(د،ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية(مصر)، (د،ت).

-رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر:جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1987، ع110.

-رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1987.

- كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تع:عبدالعزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1994.

-شوقي ضيف، العصر العباسي الأول،ط16، دار المعارف ، القاهرة (مصر) 2004.

-الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق دراسة في صلة الرّواية بمعطيات الفكر والحضارة،ط1 ، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004.

-صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية، (مصر)، 1996.

-محب الدين أبي فيض السيد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح:علي شيري،(د،ط)، دارالفكر للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، 2005.

-محمد عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، ط2، عالم الكتب ، بيروت (لبنان)،1985.

-محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، مندوبة (تونس)/ دار الغرب الإسلامية (لبنان)، 1998.

فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية و دلالاتها، (د،ط)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007.

عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسيره)،ط8، المركز الثقافيالعربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2003.

-عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3 ، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2005.

-عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2006.

-علي بن الحسن أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وآخرون، ط2، دار صادر ، بيروت (لبنان)، 2004، مج1.

-علي بن محمد، النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس «مضامينه و أشكاله»، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت(لبنان)، 1990،ج1.

-عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تح:عبد الرحمن المصطاوي، ط1، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، 2007.

- مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008 حول تداخل الأنواع الأدبية، ط1، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، مج2.

-Le Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987.

تجليات التجريد في الإبداع الأدبي المسرح الذهني -أنموذجا-
دراسة وصفية تحليلية

سعيدة شاوش*

ملخص:

كانت نشأة الأدب ثمرة لحاجة الإنسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، فالأدب بناء جمالي يبدعه الإنسان في القطاع العقلاني، ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية وإيحائية في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية.

وقد عمد الأدباء في تأليفهم إلى طرق واتجاهات كل حسب أسلوبه ونظرته للحياة، وعلى سبيل المثال لا الحصر الاتجاه التجريدي الذي يعبر بصفة رمزية وإيحائية معتمدا على الذهن والأفكار والأساطير، ولتناول هذه العناصر طرحنا الإشكالية الآتية:

ما ذا نقصد بالتجريد؟ وما هي تجلياته في الإبداع الأدبي؟

Abstract:

The emergence of literature was of human need to express his mind and he feeling literature has aesthetic creativity for building rights in the sector rational , and is expressed verbally language characterized by technical qualities and suggestive in its vocabulary and their structures and moral implications.

He was baptized writers in their synthesis methods and trends , each according to his style and his outlook on life , and , for example, but not limited to abstract , which reflects the trend in symbolic and suggestive dependent on the mind and ideas and myths and to address this problem, we raised the following elements :

What is the abstraction? And what are their manifestations in literary creativity ?

مفهوم التجريد: جاء مصطلح التجريد في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب كما يلي[1]:

*- كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة –البويرة-
saidachaouch10@hotmail.f

1 - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984 ص 88.

*** التجريد Self-invocation:**

"من صوره، في علم البديع العربي، أن ينتزع الإنسان من نفسه شخصًا يخاطبه، كقول المتنبي:

لاَ خيْلَ عندَك تُهديهاَ ولا مَال فلْيسعِدِ النّطقُ إن لَمْ تُسْعِد الحَالُ".

تجريدي Abstract

وهو في الفن: "صفة لذلك النّوع من التصوير أو النحت الذي يفترض أن القيمة كامنة في الأشكال والألوان بغض النظر عن واقعيّة الموضوع المصوّر".

وجاء في المعجم الأدبي لجبور عبد النّور ما يأتي[1]:

تجريد Abstraction:

"عملية ذهنية قوامها فصل إحدى الخاصيّات عن شيء ما، والنّظر فيها مستقلة عن سواها، مثالَ ذلك: النظر في شكل المنضدة مستقلاً عن لونها، وحجمها، ومادتها، وثمنهَا ...الخ".

- **فنيًا:** "استخراج الماهيات ذهنيًا من الموجودات والارتفاع، من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكليّة والشاملة، وهي عملية تنفرد بها قلّة الفنانين، وتُسيغ على آثارهم نوعا من الغموض والتعمية".

تجريد (معنوي) (moral) Abstraction:

المقصود بالتجريد المعنوي هنا "هو تحسيس بالمشاعر كأحد الوسائل الهامة في يد الفنان صاحب التكوين الفني في أي فن من الفنون، ووسيلته هذه إحدى اللّهجات أو اللّغات التي يستعملها"[2].

يذكر الفيلسوف "لوكاش جورج" أن للتكوين الفنّي لحظتين تستمد كل منها نفسها من الأخرى وتؤثر كذلك فيها:

1 - جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 59.
2 - كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة 2006، ص 185.

اللحظة الأولى: "هي واجبات الفنان في عكس الخصائص والعلاقات الاجتماعية، من لحظة ميلاد الفكرة وعرضها بالتوضيحات التي تبرز وتجسد هذه العلاقات".

واللحظة الثانية: "رغما عن الفنان بحكم التكوين الفني، هي تغطيته التجريد الذي تكشفه العلاقات الاجتماعية الصاعدة إلى سطح العمل الفنّي"[1].

وهو ما معناه أن الدرجة الأولى للتجريد تظهر في المضمون الإنساني الذي يختار له الفنان الموضوع المناسب من بين موضوعات الحياة الثرية، كما تعمل الدرجة الثانية للتجريد على اختيار العناصر الفنيّة من بين الشخصيات في الأدب أو الأشكال في الفن التشكيلي.

والتجريد لا يوصل إلى التحديد، لكنّه يُقرب من العمومية.. أحد عناصره الرئيسية، الدليل على ذلك "أن تيارات الفنون التشكيلية الطليعية AVANTGARDE التي تحمل سماتها عنصر (التجريد) هي مابين فنون شخصيات، فنون غير شخصيات، فنون ذاتية، فنون بحتة..."[2].

التجريد من الجانب البلاغي: هو علم البديع في باب المحسنات المعنوية[3]:

لغة: "إزالة الشيء عن غيره، واصطلاحا: أن ينتزع المتكلم من أمرٍ ذي صفة أمرًا آخر مثله في تلك الصفة، مبالغة في كمالها في المنتزع منه، حتى أنّه قد صار منها بحيث يمكن أن ينتزع منه موصوف آخر بها" وهو أقسام:

أ – "منها ما يكون بواسطة من التجريدية، كقولك: "لي من فلان صديقُ حميم" (أي بلغ فلان من الصداقة حدًا معه أن يستخلص منه آخر مثله فيها)".

ب – "ومنها ما يكون بواسطة الباء التجريدية الدّاخلة على المنتزع منه، نحو قولهم: "لئن سألت فُلانا لتسألن به البحر" بالغَ في اتصافه بالسماحة، حتى انتزع منه بحرًا فيها".

1 - كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، ص 185.
2 - المرجع نفسه، ص 186.
3 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ص 298.

ج-"ومنها ما لا يكون بواسطة،نحو:

﴿ٱلْكُفْرِ أَئِمَّةَ فَقَٰتِلُوٓا۟ أَئِمَّةَ ٱلْكُفْرِ إِنَّهُمْ لَآ أَيْمَٰنَ لَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَنتَهُونَ ۝ أَلَا تُقَٰتِلُونَ قَوْمًا نَّكَثُوٓا۟ أَيْمَٰنَهُمْ وَهَمُّوا۟ بِإِخْرَاجِ ٱلرَّسُولِ وَهُم بَدَءُوكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ ۚ أَتَخْشَوْنَهُمْ ۚ فَٱللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَوْهُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾[1].

د - ومنها ما يكون بطريقة الكناية، كقول الأعشى:

"يا خير من ركِبَ المطيّ ولا يشرب كأسًا بكفّ من بخلا.

أي يشرب الكأس بكفّ الجواد، انتزع منه جوادًا يشرب هو بكفه على طريق الكناية، لأن الشرب بكف غير البَخيل يستلزم الشرب، بكف الكريم، وهو لا يشرب إلاّ بكف نفسه، فإذا هو ذلك الكريم"[2].

الفن التجريدي Abstract art:

"اسم جامع يطلق على عدد من المذاهب التي ظهرت خلال القرن العشرين، في مجال الرّسم والنّحت، والفن التجريدي يتميز أول ما يتميز بالاستغناء عن تمثيل كل ما هو طبيعي، والاكتفاء باستخدام الخطوط والألوان والأشكال للتعبير عن الأفكار والأحاسيس والمشاعر، ويشمل الفن التجريدي الفوقية والتكعيبية والسّريالية والتعبيرية والتجريدية وما إليها"[3].

التجريد من الجانب الفلسفي:

"هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكلمات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يربط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي، وبشروط الزمان والمكان (....)، ولا بد من التشبيه أن هناك فريقًا واسعًا بين ما تصل إليه الطاقات الإنسانية في التجريد والتعميم من مفاهيم مجردة، وكلمات، وبين الأفكار المطلقة"[4].

1 - سورة التوبة، الآية 12.
2 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 298.
3 - منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، ج2، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص 864.
4 - عبد المنعم ثليمة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1986، ص 23.

ونضج البعد الفني بنضج طاقتي التجريد والتعميم عند الإنسان، "فإن التطور من العلامة إلى الرّمز إنما يحكي حركة انتقال الذّهن البشري من التعامل مع المادي الملموس إلى التعامل مع صورته الذهنية، ومن استخدام الشيء على استخدام رمزه، فليست العلامة أو الإشارة إلاّ مخبرا ماديا يعلم بالشيء أو الظاهرة سواء في ذلك العلامة الطبيعية التي تنهض فيها الدّلالة على قانون طبيعي والعلامة الاصطلاحية التي تنهض فيها الدلالة على عرف اجتماعي"[1].

تجليات التجريد في العمل الأدبي:

ارتبط الأدب منذ القديم بعالم الأفكار والفلسفة بدءًا بالعصر اليوناني ووصولا إلى العصور المعاصرة، فالأدب اليوناني في كثير من موضوعاته كان ينحو نحوا فكريا فلسفيا، وخير من مثل هذا الأدب "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" الّذين اهتما بعلم الجمال الأدبي.

وظهر هذا التوجّه أيضا في الأدب العربي القديم منذ العصر الجاهلي لكن التطور الحقيقي كان في العصر العباسي نتيجة لارتباط الأدب بالفلسفة اليونانية ومدى تأثيرها على بعض الشعراء أمثال: "أبي العلاء المعرّي" "في رسالة الغفران"، و"هي رحلة تخيلها أبو العلاء المعرّي في الجنة، وفي الموقف، وفي النار، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب، والغفران أو عدم الغفران (...)، وليس العالم الغيبي فيها إلا قالبا عاما، لعب فيه خيال أبي العلاء دورا فريدا في الأدب العربي، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية"[2].

ونجد أيضا تأثير الأفكار الذهنية في النثر العربي كقصص كليلة ودمنة، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة، "وهذا الكتاب هو ذو طابع خلقي وفني، قصد فيه "ابن المقفع" إلى تعليم الملوك كيف يحكمون، والرّعية كيف يطيعون، وذلك على لسان الحيوان ليكون الجد في صورة متعة تجتذب إليها العامة، ويلهو بها الخاصة"، "وممن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفا في محاكمة

1 - المرجع نفسه، ص 26.
2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 496 – 497.

الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، في مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم في الإنسان والحيوان، وأفكارهم الفلسفية العامة"[1].

ثم اشتدّ عود تيار التجريد في العصر الحديث بصورة ملحوظة فتأثر الأدباء والشعراء به، وكانت النزعة الفلسفية مؤثرة كثيرا نتج عنها تصنيفات للأدب، فكان الشعر الفلسفي وخير من مثّله "إيليا أبو ماضي والقائل في فلسفة الحياة:

أيُّـهذا الشّـاكي ومـا بك داءُ كيف تغدو وإذا غَدوتَ عليلاَ؟
إنّ شَرَّ الجُنَاةِ في الأرض نفسُ تتوقى قبـل الرّحيل الرّحيـــلاَ
وترى الشّوكَ في الوردِ وتعمى أن ترى فوقها النَّـدى إكليـلاَ
والذي نفسُه بغيرِ جمَـالٍ لاَ يَرى في الوجود شيئًا جميـلاَ"[2].

ويتناول الأدب التجريدي أيضا المسائل المتعلقة بالفكر والفلسفة ويناقشها عن طريق الأشكال الفنية المختلفة كالمسرحية والرواية، وهنا يبتعد الفن ظاهريا عن الواقع ولكنه يعبّر عنه من منظور خاص هو اختزال هذا الواقع في النّشاط الفكري والعقلي للمجتمع.

"ويعتبر الأدب التجريدي أحيانا إعادة صياغة لإبداع ثقافي سابق يعبّر عن مرحلة متقدمة من التطور الاجتماعي، عكست نظرة مختلفة للواقع يغلب عليها الطابع الخرافي، يتلق الأمر خصوصا بالأدب الشعبي أو الغرائبي، مثل ألف ليلة وليلة في الأدب العربي، وبعض الأساطير القديمة، فهذا الفن ينأى ظاهريا عن الواقع يعبر في الحقيقة عن مرحلة سابقة من نمط التعكير لدى الإنسان"[3].

إذن فالأدب التجريدي هو أدب رمزي يهدف إلى التعبير عن الواقع عن طريق بناء واقع خيالي خفي لا يخضع لمنطق الواقع ظاهريا، ولكن يخضع له رمزيا، تتضمن موضوعاته تجارب خارقة غير إنسانية مثل الملاحم الإنسانية، أي لا يمكن أن يقوم بها الإنسان ولكنها بالرغم من ذلك تعبر عن الواقع الإنساني بالتركيز على الأفكار بدلا من التركيز على العناصر التاريخية، وأبرز من جسد هذا الأدب وفي جانبه المسرحي الكاتب العربي المعروف برائد المسرح الذهني توفيق الحكيم.

1 - المرجع نفسه، 493 – 494.
2 - إيليا أبو ماضي، دواوين الغرب، تنقيح جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت 2004، ص352.
3 - محمد عنيمي هلال، المرجع نفسه، ص 394 – 395.

مراحل تطور المسرحية عند توفيق الحكيم:

مرت المسرحية عند توفيق الحكيم بمراحل هي:

مرحلة المسرحية الفكاهيّة.

مرحلة المسرحية الاجتماعيّة الواقعية.

مرحلة المسرحية الهادفة.

مرحلة المسرحية اللامعقولة.

وتعد المسرحية الذهنية من أهم ما كتب توفيق الحكيم وهي مجال دراستنا.

مرحلة المسرحية الذهنية: هي المرحلة التي تمثل نضج المسرحية عند الحكيم، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاء، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ليواصل دراسة القانون بجامعتها للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده، لكنه انصرف هناك إلى الأدب والمسرح، وابتعد عن المسرحيات ذات الموضوعات الاجتماعية والسياسية، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد، وقد قال في ذلك:

"منذ عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيق، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمّونه المفاجأة المسرحية... ولكنّي أقيم اليوم مسرحي داخلً الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرّك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى النّاس غير المطبعة لقد تساءل البعض: أو لا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكّر في ذلك عند كتابة روايات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بيجماليون"[1].

والانتقال إلى المسرحية الكتّاب، فإنّ الحكيم نفسه يقدّم لنا في بعض كتبه جملة من الأسباب، فقد أعاد ذلك إلى ظروف خاصة بأسرته أو بوظيفته في القضاء، كما أعادها إلى حالة التمثيل المتدنية في مصر حينذاك، "فالعمل في المسرح لم يكن محترما، وقد عرضه للازدراء والمهانة في أجناس أدبية أخرى كالشعر

1 - توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية بيجماليون، ص 10.

والمقالة والرواية، ولما وجد أن المسرح هو طريقهُ ابتعد عن المسرحية التي تمثل إلى المسرحية الكتاب التي تقرأ"[1].

وتعالج المسرحية الذهنية قضية عامة أو فرضية نظرية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحللها بعيدًا عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرة تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل وردّ الفعل فإنّ المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية "يفترض الحكيم فرضية ما، ثمّ يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجمعها إلى أنّ الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لا يمكنه الخروج منها، ففي (أهل الكهف) يفترض أنّ الله أمات القوم ثم بعثهم بعد ثلاثة قرون، ثم يدرس حياتهم بعد بعثهم وكيف سيتصرفون في الحياة الجديدة، وفي (عودة الشباب) يفترض الحكيم أنّ شيخًا عاد بعقل الشيخوخة إلى فترة الشباب، فكيف سيتصرف؟ وفي "رحلة إلى الغد" يفترض الحكيم أن أناسا انطلقوا بمركبة فضائية إلى الأمام قرابة 300 سنة، فكيف سيتصرفون في مكان وزمان آخرين؟ وينتهي الحكيم من هذه الفروضات إلى أن الإنسان ابن بيئته، وهو أسير زمان ومكان محددين، وإذا فقد علاقاته بزمانه فالأفضل له أن يموت..."[2].

وسؤال الذي يطرح نفسه هو هل توجد فروق بين المسرح الذهني والمسرح الفكري عند الحكيم وعند الدّارسين، أم لهما نفس المعنى ولكن بمسميات مغايرة؟

وهذا ما سنعرفه من خلال تحديد كل مصطلح، وإبراز الفرق بينهما.

المسرح الفكري:

"هو المسرح الذي يعطيك نتيجة المعادلة بين معنى ومعنى آخر، أو يعطيك مغزى صراع بين مفهومين أو مجردين تمثيلا في شخصيتين مسرحيتين أو أكثر، فكل من أورست وجوبيتر في مسرحية الذباب لسارتر، أو فلاديمير بوزو في مسرحية صامويل بيكين، أو شخصيات السلطان الحائر أو مجلس العدل أو شمس النهار والحمار يفكر لتوفيق الحكيم فكل تلك الشخصيات تذوب عن فكرة أو هي أفكار دبت فيها الحياة الإنسانية وهي نموذج لفكر كاتبها"[3].

1 - توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص 177 – 178.
2 - خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 91.
3 - أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005، ص 39 – 4.

الأفكار إذن "تعني تصوير مقابلات فكرية ذات أسس تنتمي إلى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدي إلى اقتناع معرفي فردي يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها، وما الشخصية في مسرحية الأفكار سوى فكرة لا تعرف بعد أنها الغاية القصوى للحياة، لذلك فإنّ الأفكار فيها تدخل في صراع فكري ذاتي يعكس مسرح الفكرة الذي هو صراع الفكرة من أجل ذاتها لتحقق ذاتها"[1].

ومعنى ذلك فإنّ الأشخاص في مسرح الأفكار "هي جزر فكرية عزلاء في البداية تتقارب بفعل الفكرية ثم تعود إلى العزلة كما بدأت، وهي في مسرح الحكيم الفكري عبارة عن نزاعات عقلية توكيدية منعزلة ما تلبث أن تصبح في النهاية مجرد نزعات مثالية تقوم على الشك لتنتهي إلى اليقين وبمعنى آخر فإن شخصيات مسرح الأفكار والمسرح الذهني عند الحكيم تبدأ ثورية وتنتهي محافظة... وما الأفعال في هذا اللون من المسرح سوى ظواهر والأفكار هي أسسها الموضوعية التي تحل محل الأفعال"[2].

المسرح الذهني:

"هو المسرح الذي يعطيك طرفي المعادلة بين معنى وآخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشر أي يترك لك إيجاد النتيجة يعطيك عناصر الصراع بين مفهومين دون المغزى من وراء ذلك الصراع، إذ يترك لك الاجتهاد في الكشف عن ذلك في كل صورة أو حدث باستخدام ذهنك في عمليات تفكير متلاحقة تبعا لتلاحق الصور المعروضة على ذهنك"[3].

وتتم عملية التفكير في المسرح الذهني على مراحل عند الشخصيات وعند المتلقي أيضا، وذلك لاعتمادها على تصور المتلقي دون أدنى مباشرة للمبدع لتحرير عناصر الصورة وتجريد جوهرها، بعكس المسرحية الفكرية التي يباشر المبدع تصوير خلاصة الصور أو الفكر المجرد، "فالمسرح الفكري يصور الفكر في صراعه مع الفكر على نحو تجريدي، والمسرح الذهني يترك للمتلقي تصور المغزى من خلال معطيات عناصر الصورة في تشابكاتها الصراعية"[4].

1 - أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص 40.
2 - المرجع نفسه، ص 40 – 41.
3 - المرجع نفسه، ص 41.
4 - المرجع نفسه، ص 42.

والمسرح الذهني يعطي المتلقي أشياء مضادة للصور المعطاة أو متوافقة معها أملاً في مقارنة الصور المعروضة بتصورات مقابلة لغير موجود يستدعي عن طريق الذاكرة التخيلية للمتلقي، "وذلك بوضع المتلقي في وضع المتردد في قبول الصورة المعطاة وتمحيصها تمحيصاً عقليا وعرضها على ما يقابلها في ذهنه، وهو تردد ناتج عن تعارض ميوله الطبيعية مع شعوره بالواجب، مثل ما نجد في مسرحيات الحكيم (كالسلطان الحائر، شهرزاد وبيجماليون) حيث تتشابك الصور العقلية الخالصة (الكامنة في الذهن) مع الصور العقلية (الكامنة في الإرادة)". "فالفكر إذن... ترجمة فورية لمعان صريحة ومواقف عقلية مترابطة، كما كان الشعور ترجمة حسية فورية للمحسوس"[1].

في حين "أنّ الذهن مرحلة سابقة للترجمة الفكرية، مرحلة تمهيدية لها، حالة من التجريب لفكرة من الأفكار عن طريق ترجمتها في مخيلة المفكر المتأمل إلى صور تجسيدية أولا تمهيدا لصدورها على شكل فكرة خارج حدود الذهن، أي خروجها أو ولادتها في العالم الخارجي"[2].

يقول حامد عبد القادر: "إنّ الصور الذهنية التي تتبادر إلى ذهن القارئ أو السامع حين تقع عيناه على الكلمات ليست هي المقصودة بالذات وإنما هي وسيلة لشيء أو أشياء أخرى هي التي يريد الشاعر أو الكاتب أن يثيرها في النفوس"[3].

ومسمى المسرح الذهني يرجع إلى توفيق الحكيم الذي أطلقه على مسرحياته التي كتبها بعد عودته من باريس، وهو لا يتراجع عن أن يؤكد في أكثر من مناسبة أنّ مذهبه في المسرح "إنما هو المسرح الفكري حيث أنه يقوم على أفكار، ويمكن أن تعتبره عقليا، وهو بالضرورة رمزي، لأنّ الرمز ما هو إلاّ انعكاس لعمومية الفكرة التي تقوم عليها المسرحية"[4].

وأول ما يلفت أنظارنا في المسرح في مصر ما ورد على لسان توفيق الحكيم عن مسرحه وذلك حين سأله الفريد فرج عن مذهبه في المسرح، هل مسرحك عقلي؟ هل هو فكري؟ هل هو مسرح أقنعة؟.

1 - أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص 42.
2 - المرجع نفسه، ص 48.
3 - المرجع نفسه، ص 49.
4 - أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2002، ص 85.

فيرد الحكيم: "إنّه مسرح فكري، حيث إنّه يقوم على أفكار، ويمكن أن تعتبره عقليا، وهو بالضرورة رمزي"[1].

ويعد الحكيم المسؤول الأول على شيوع مصطلح (المسرح الذهني) على مسرحه، حيث استخدمه هو نفسه ليصف به نتاجه وذلك في مقدمته لمسرحية بيجماليون، عام 1942م، "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"[2].

إنّ فلسفة الصراع عند الحكيم مع الحركة الكونية وغربة الإنسان وحيرته وقلقه وسط العماء الكونين وعلى حسب الحكيم "فإنّه قد أبان عن تمثيله ومن ثم تمكن من تجسيده مأساة الإنسان أو الإنسانية في ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية: العقل والقلب، كما في مسرحية (أهل الكهف) مأساة الصراع بين العقل الذي يشك والقلب الذي يؤمن، وبالمثل في مسرحية شهرزاد هي المحاولة اليائسة محاولة الإدراك العقلاني للأشياء، والرغبة الميتافيزيقية في إدراك ما لا يدرك"[3].

إنّ معالجة الحكيم لقضايا متعددة "تمثل تفردا وخصيصة من خصائص المسرح لدى الحكيم، من تلك التأملات المنفسحة ما يتصل بمفهوم: (الحقيقة والواقع) والتي تردد صداها في جملة من أعماله المتعددة، والفكرة الذهنية المسيطرة على الحكيم أن اكتشاف الحقيقة قد يفسد الأشياء، وأنه من الأفضل أن تظل على جهل بها، فعل حسب الحكيم فإن إدراك الحقيقة أفسد ما بين أوديب وجوكاستا في مسرحية أوديب، وأفسد ما بين مشلينا وبريسكابل وبين كثير من أبطاله أو شخوص المسرحية"[4].

إنّ تلك المجالات المسرحية التي تتصل بالرؤية الكونية "عند الحكيم والتي يمكن تقبل مصطلحها الدراما الذهنية قد يكون من مخاطرها أنّها تركز تركيزا شديدا على تجريدية الفكر، حتى يصل الأمر أحيانا إلى أن تصبح الأشياء مجرد لافتات تعبر

1 - المرجع نفسه، ص 141.
2 - توفيق الحكيم، مقدمة بجماليون، ص 10.
3 - رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، ص 16.
4 - المرجع نفسه، ص 17.

عن الأفكار، ولا تكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل الشخصية بقدر كونها نماذج لأفكار معينة"[1].

"إنّ الشخصيات الرئيسية في مسرح الحكيم لا تسير في حركتها في خط درامي رأسي، ولكنّها تسير في دائرة مفرغة، فهي تبدأ ثورية متمردة على الواقع، وما تلبث أن ترتد في النهاية قانعة بوجودها الجبري الأول فهي أي الشخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج، فنتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة"[2].

ومازالت فكرة الحقيقة والواقع مسيطرة على الحكيم "ففي شهرزاد نجد شهريار ومحاولته استشفاف ما وراء الطبيعة ورغبته اللهيفة في إدراك حقيقة شهرزاد في معناها الرمزي (الطبيعة)، إلا أنّ الحكيم يرى أنّ معرفة الحقيقة شيء والانتفاع بهذه المعرفة شيء آخر"[3].

ويحذر الحكيم في مسرحه من الحقيقة، ويدور مرة أخرى ليقنعها بوجود الحقيقة، وأننا حين ندركها ينهار كل شيء، "فقد بدأت نهاية أوديب منذ أن بدأ يبحث عن حقيقته، بل إنّه – الحكيم – يجعل الحقيقة عدوا كامنا في نفوسنا كما تقول جوكاستا لأوديب بعد أن اكتشف الحقيقة: وما قيمة الحياة الآن يا أوديب، ما قيمة حياتنا؟ أعداؤنا الآن ليسوا في السماء ولا في الأرض، عدونا داخل أنفسنا، عدونا تلك الحقيقة المدفونة التي حفرت أنت عليها الآن بيدك وكشفت عنها، ولا سبيل إلى الخلاص منها إلا بالقضاء على أنفسنا... يجب أن أموت إذا أردت أن أخنق في أعماقي ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة"[4].

وفي هذا المحتوى يقول توفيق الحكيم: "إنّ أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح! يطلق عليه اسم الحقيقة، هذا هو باعثي على اختيار "أوديب" بالذات"[5].

تمحورت فلسفة الحكيم في قيم ذهنية مجردة دارت ضمن علاقات ثنائية كالعلاقة بين الإنسان والله، والعقل والقلب، والبحث عن المعرفة والصراع مع الزمن (في مسرحية أهل الكهف وشهرزاد) وبين السلطة والعدل في مسرحية السلطان الحائر، "ومن هذه الثنائيات نبع حواره المسرحي، وتعمقت نظرته

1 - المرجع نفسه، ص 17 – 18 .
2 - المرجع نفسه، ص 20.
3 - المرجع نفسه ، ص 21.
4 - توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص 160.
5 - محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 79.

الفلسفية، وترجمت إلى ما أسماه بالتعادلية وهي تعبير عن موقفه من الأدب والحياة والكون، هذه التعادلية كانت أحد التيارات الفكرية في ثقافتنا المعاصرة، استطاع الحكيم بأعماله الأدبية وكتاباته النظرية أن ينشئها، وأن ينميها، ويبلورها ويصبح أكثر المعبرين عنها، وأكثر وعيا بها وإفصاحا عن مضمونها"[1].

ومن الخصائص المميزة لمسرح توفيق الحكيم أنّ كل إنتاجه المسرحي سواء التجريدي الرمزي الذي اشتهر به أو الاجتماعي الهادف، يخضع لنسق فكري وفلسفي صدر عن توفيق في كل ما كتب، وهو ما عرف عنده باسم (التعادلية مذهبي في الحياة والفن)، وهذا النسق الفكري المتماسك، يبدو أنّ توفيق الحكيم قد استخلصه واصطفاه من مصادر فلسفية وأدبية ودينية وعلمية متنوعة شرقا وغربا، قديما وحديثا، يعرفها توفيق الحكيم بقوله:

"إنّ التعادلية في هذا الكتاب هي الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى... كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة... التعادلية إذن تفسر الحياة الإيجابية بأنّها ضرورة وجود جملة من قوى تتقابل وتتوازن مناهضة بعضها البعض في المجتمع... التعادلية هي فلسفة القوة المقابلة والحركة المقاومة الابتداعية"[2].

كان الحكيم واقعا تحت ثنائيات فكرية استمرت معه إلى آخر حياته، مما جعله يتجه إلى التعادلية وهي محاولة فلسفية للخلاص من أزمنة فكرية حاول فيها تبرير الثنائيات التي عانى من تواتراتها مثل الحقيقة والواقع، الحلم والحقيقة، المادة والروح، والعقل والقلب.

ويدلل الحكيم على مفهومه للتعادل بأنه سمة الوجود كله، فالليل والنهار تعادل بين الظلمة والنور والخير والشر متعادلان أيضا، يقول: "لابد للخير من أن يوازن الشر ويقاوم طغيانه".

ويذكرنا الحكيم في ذلك بالفيلسوف اليوناني الذي يرى أنّ الكون أضداد: "النهار والليل، والصيف والشتاء، والحرب والسلام، الرطب واليابس، واليقظة والمنام، والحياة والموت، إلا أنّ تعادلية الحكيم بالرغم من أنّها تكاد تكون نظرة

1 - وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990 – 2006) إشكاليات وقضايا، ص 29.
2 - توفيق الحكيم، المؤلفات الكاملة ج4، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998، ص 471.

شاملة للوجود وإبداع ميتافيزيقي، غير أنّه لا يدعي أنّها الحقيقة المطلقة إنّما هي حلقة في سلسة تهدف لمعرفة كنه الوجود"[1].

ولقد أدّت النزعة الذهنية عند الحكيم به إلى بناء مسرحه الذهني القائم على الفروض الذهنية حيث جعل من شخصياته "رمزا لأفكار التي انعكست في أعماله الفنية بعامة وفي مسرحه الذهني خاصة حيث تردد صدى قلقة الدائم فيما يقدمه من مسرحيات ويتركنا دائما إزاء علامة استفهام، إنّ أبطال الحكيم في مختلف إبداعاته الأدبية تمثل، الكونية إذ تسعى جميعها إلى التعرف على حقيقة هذا الكون وكنه هذا الوجود، وطريق هذه المعرفة تعدد منحياته وتعرجاته بتعدد أعماله الأدبية"[2].

خاتـمة:

يغلب على الأدب في جانبه التجريدي عنصر الرمز الموحي ، ويهدف هذا النوع من الأدب إلى التعبير عن الواقع بالتركيز على الأفكار والخيال فيتناول المسائل المتعلقة بالفكر والفلسفة ممثلة في أشكال فنية مختلفة كالمسرحية والرواية، وبعض الخرافات القديمة، ويعتمد في ذلك على روافد متمثلة في : الفلسفة، والواقع الخرافي، والأسطورة، والصور البلاغية .

وأبرز عمل نجده ضمن تيار التجريد المسرح الذهني عند توفيق الحكيم من خلال مسرحياته الشهيرة وهي: "الملك أوديب"، و"أهل الكهف"، و"شهرزاد"، و"بيجماليون" والتي استقاها من الأدب اليوناني وقام بتحويرها وفق منظوره، وفكره وما يلائم عقيدته وانتماءه العربي الشرقي، ثم المغزى الذي أراده من هذه المسرحيات التي تعالج الصراع بين الحقيقة والواقع، وصراع بين الذهن والقلب، بين إرادة البشر والقوة الخارجة عن إرادته، أو بين إرادة الفرد وقضائه وقدره.

إن الأسطورة ميراث الفنون تهب كل امرىء شيئا، يشيّد فيها الفنان مواهبه في ثنايا بقايا الإنسانية في القرون الأولى، حيث يبعث الفنان أسطورة ما ليخرج لنا لونا أدبيا في ثوب جديد يختلف عما كان متعارفا عليه سابقا، محملا إياها أبعادا ورموزا جديدة ليطرح قضايا إنسانية معينة.

1 - رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، ص 26.
2 - المرجع نفسه، ص 26.

إن الغرض من المسرح الذهني عند توفيق الحكيم، يجعلنا نكتشف ما يخفيه هذا الأديب وراء العمل من أبعاد إنسانية، واجتماعية وما يضفيه من رموز دلالية قصد معالجة الواقع الاجتماعي، فتوفيق الحكيم أعاد تصوير حوادث شعبية وتوظيفها توظيفا معاصرا، وقد انطلق من الجديد الذي ينبع من القديم أي من خلال استعماله للأسطورة اليونانية.

وكانت أحداث مسرحه مستوحاة من التراث الإغريقي، لكنه بث فيها أفكاره ورؤيته الخاصة بالموضوع، باعتبار الأساطير إدراكا رمزيا للحقائق الإنسانية، التي قد تكون قاسية أحيانا، كما أن تكوين الرمز في الأذهان ظاهرة فردية تختلف باختلاف المبدعين، ونظرتهم للواقع وبالتالي هي أمر واسع لا يمكن أن يحد أو يضبط لأنه غاية في الفردية، فكان مسرحه من حيث المضمون يقوم على هزيمة أمام عوائق الحياة، ومن هنا فإن الأحداث في مسرحه تبدأ من الشكل والرفض فالثورة أحيانا، وتنتهي بالتسليم واليقين لينقل من خلالها رسالة فنية جمالية وإنسانية تخترق ظروف الزمان والمكان، حيث نظر للحياة والإنسان والواقع بمنظار يغلب عليه التجريد، والرمز والإيحاء، وتسوده الرؤى الإنسانية.

ويمكن أن نستنتج من عمله المسرحي ما يأتي:

إن بعض نصوصه المسرحية تنحدر من نصوص مسرحية سابقة.

تميز أسلوب الحكيم في مسرحياته بنزع الألفة عن المتلقي وإصابته بالدهشة .

يعمل مسرح الحكيم على استبدال قيم قديمة بقيم جديدة في الموضوع القديم نفسه أي مواكبة العصر.

يأخذ على عاتقه الانتصار لفكرة معينة يضعها في مرحلة صراع أو مواجهة.

يعمل في مسرحه الذهني على تصوير الذوات المنقسمة على نفسها فكريا في صراعها مع نفسها ومع غيرها .

تبدأ الشخصيات في مسرحه ثورة منتفضة على واقعها راغبة في الخروج عن وجودها لتحقيق جوهرها، لكنها لا تلبث في النهاية قانعة بوجودها الجبري الأول.

قائمة المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم.

2- أبو الحسن سلام، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ط1، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2005.

3- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999.

4- أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، 2002.

5- إيليا أبو ماضي، دواوين الغرب، تنقيح جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت 2004.

6- توفيق الحكيم: - المؤلفات الكاملة ج4، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1998.

7- جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

8- عبد المنعم ثليمة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1986.

9- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة 2006.

10- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984 .

11- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ط3، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

12- منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، ج2، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.

13- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990 – 2006) إشكاليات وقضايا.

حدود الترجمة والتأويل في تلخيص فن الشعر لابن رشد

سالم سعدون(*)

ملخص:

من الكتب الأرسطية التي لخصها ابن رشد نجد كتاب فن الشعر الذي عرفه من خلال ترجمة ابي بشر بن متى الذي ترجمة من السريانية إلي العربية. ومن هذه الترجمة ورث ترجمة مفهومي التراجيديا و الكوميديا إلي المدح والهجاء، فتوهم أن الكوميديا هي فن المديح والكوميديا هي فن الهجاء وذهب ليستدل علي ذلك بأشعار العرب، و بذلك يكون قد فلت منه المفهومان لأنهما ينتميان إلي فن آخر – لم يكن معروفا في ثقافته وحضارته في ذلك العصر- وهو فن المسرح. لكنه في المقابل استطاع أن يقبض على مفهوم المحاكاة ،مع الفرق أن معناها عند أرسطو يقترب الى التمثيل لأنها تخص الذين يمثلون أشخاصا يقومون بأفعال ما دام الأمر يتعلق بالمسرح،بينما ابن رشد يعطيها معنى التقليد ما دام الأمر يتعلق بالشعر الغنائي.

Abstract:

Among the works of Aristotle that were commented by Averroes, there was poetry. He discovred this book through the Arabic translation of Abu Bishr Matta, who translated from Syriac.And it's from that translation that he inherits the translation of tragedy and comedy as the panegyric and satire. Averroes imagines that the tragedy is the art of commendation and comedy, the art to blame, while believing that he could find tragedy and comedy in the Arab poetry. But from what he imagined, being the philosopher that he is, he could not grasp the significance of the two main words of Aristotle's Poetics, tragedy and comedy are part of another art that is theater, which did not exist in the Arab civilization of the 12th century, but he was able to grasp the meaning of mimesis, close to the meaning that Aristotle gave it, the difference being that Aristotle defined it as an action while Averroès gave it the meaning of doublication.

تسعى هذه الدراسة من الناحية المنهجية إلي وضع الموضوعات التي نعالجها في سياقاتها التاريخية، دينية كانت أم أدبية أم فكرية أم غيرها.لأنه بقدر ما تجوز مقارنة الموضوعات التي تنتمي إلي سياقات تاريخية مختلفة، بقدر ما يجب اعتماد وحدات قياس مختلفة وتحديد مختلف السياقات التاريخية مسبقا لتفادي الوقوع في سوء التقدير.

* استاذ محاضر –أ- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

ولعل أبرز مثال عن ذلك هو تأويل كتاب فن الشعر لأرسطو، فهو نص له تاريخه الطويل واجتاز سياقات تاريخية جد مختلفة، فهو كتاب أنجز في النصف الثاني من القرن 4 ق. م، أي بداية العهد الهليني.وصل إلينا مفككا باتفاق كل الذين تصدوا لتحقيقه أو دراسته، والجزء الذي وصل إلينا يتناول بالخصوص المسرح التراجيدي الإغريقي.فبداية من الشراح الإسكندريين لأرسطو وِ تابِ فن الشعر يقرؤ و يترجم ويؤول أكثر من مرة، وفي سياقات تاريخية جد مختلفة، توحي في الكثير من المرات أنها ليست لنفس النص(أبرز مثال على ذلك شروح الفلاسفة المسلمين).لأن الشراح والمترجمين كل واحد منهم قرأه بأعين زمانه، وكل واحد بحث عن إجابات لتساؤلات عصره.لذا كان الخطأ في تقدير السياقات التاريخية المختلفة وفهمها، هو الذي جعل البعض من الناس يحكم على شروح الفلاسفة العرب لكتاب فن الشعر ،بعدم القدرة على امكانية القبض على مضمون النص الأصلي. وهذا الرأي نفسه الذي يستعرض الأخطاء الفلسفية التي وقعوا فيها، هو الذي دفع هؤلاء إلى القول بأن العرب كانوا غير متمكنين، لأسباب ثقافية، على فهم النص الأرسطي، وأن الغربيينالوارثين الشرعيين لليونان هم فقط الأقدر- بعد قرون- على فهمه.لكن هؤلاء اخطئوا لما قارنوا شروحا تعود إلي سياقات تاريخية مختلفة، أي مقارنة العصر الإسلامي الوسيط مع أوروبا الحديثة.

واذا كان العصر الإسلامي الوسيط عاجزا على قبض وفهم العناصر المهمة في النص الأرسطي،فإن ذلك يعود إلي أسباب أكثر عمقا من كونها أخطاء فلسفية للترجمات العربية من السريانية، أو لجهلهم للجنس الأدبي المسرحي، وبالتالي جهل المفهوم الأرسطي للتراجيديا والكوميديا وللمحاكاة. لأن كتاب فن الشعر كنظام وقواعد وفرع من المعرفة اليونانية،تعرض إلي التحول من المكان الذي يحتله في نظام المعرفة الأرسطية إلي نظام معرفي آخر. فإذا كان أرسطو يعد الشعرية جزءا من العلوم الشعرية المكرسة للإنتاج، والبلاغة (الخطابة) فرعا من السياسة، والمنطق جزءا من العلوم النظرية.

فإن انتقال فن الشعر الذي حدث في العصور الوسطى إلي بيئات أخرى، ومنذ بدأ الشراح الاسكندريون لأرسطو يتعاطون معه، عد منذ تلك الفترة أن الشعرية والخطابة(البلاغة) هي إما فروع للمنطق وإما فروع لعلوم اللغة. أي تحول فن الشعر في اتجاه منطقي ونحوي وأدبي. وأحسن ما يمثل هذا التحول هو انزلاق معنى mimésis المحاكاة التي تفقد كل بعد مسرحي-خاصة عند ابن رشد- لتؤدي وظيفة بلاغية أو أدبية، وتتحول لديه إلي محاكاة récit، أوتشبيه métaphore،

أوتخييل،représentation imaginative. ولهذا لا مجال للمقارنة بين التأويل العربي الوسطي والتأويل الغربي الحديث لكتاب فن الشعر لأرسطو.

فمنذ القرن التاسع الميلادي تكونت في الغرب نظرية معرفية للشعر،استثمرتها بعض مذاهب الفكر الإحيائي(renaissance) فيما بعد.و وجدت نقطة الانطلاق لها عند الفيلسوف ابن رشد في القرن الثاني عشر الميلادي،الذي تُرجم شرحه المختصر لكتاب فن الشعر الذي يعرف بالشرح الوسيط، وهو الشرح الذي ترجمه هرمن ألِيمانوس الألمانيHerman Alemannus l'allemand«،»في سنة 1256 [1]، وبقي لفترة طويلة المدخل الوحيد إلى كتاب فن الشعر، وتبعا لمقولة برنار ونبرجBernard Weinber ،فإن كتاب فن الشعر «وصل غير مفهوم جيدا ومعرب. غير مفهوم لأن ابن رشد يجهل كليا مرجعيات الشعرية الأرسطية، والاشكال الادبية الاغريقية،خاصة التراجيديا التي اعتقدها انها قصيدة المدح، ومعرب لأن تلخيص ابن رشد اجتهد فيه ليعوض/يستبدل الشواهد الاغريقية بالمقابل من الشواهد العربية» [2]

ورغم قصور الترجمات العربية، فإن تلخيص ابن رشد هو الذي ظل سائدا في العالم الغربي في العصور الوسطى، بل فضله الكثير على ترجمات ذلك العصر كالتي قام بها (غيوم دو موربك) «Guillaume de Moerbeke»من الأصل اليونآني[3] والذي ظل غير معروف تقريبا حتى ظهر النص الأصلي في إيطاليا في القرن السادس عشر. فرغم أن تلخيص ابن رشد أفسد النص الأرسطي-من زاوية الترجمة- بحيث لا يستعيد فيه المفاهيم الأساسية الأرسطية، خاصة مفهوم التراجيديا والكوميديا والمحاكاة، إلا أنه أصبح النص الوحيد الذي فرض نفسه لقرون من الزمن بعد ترجمته إلى اللاتينية، حتى تم اكتشاف النسخة اليونانية. و بذلك يكون ابن رشد هو الذي هيأ لعلماء شعر النهضة الأوروبية القراءة الصحيحة لكتاب فن الشعر المستمدة من النسخة اليونانية وسمحت لهم بالاقتراب من مفاهيمه الصعبة

1- Teresa Chevrolet.L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la renaissance. Librairie Droz.S.A.Geneve.2007.P276.

2- Ibid,P276.

3- اختلف الباحثون حوله فيما يخص أولية ترجمة النص الأصلي لكتاب فن الشعر من اليونانية إلى اللاتينية، فعبد الرحمن بدوي يرجع أول نشرة لكتاب فن الشعر ظهرت عند الناشر الدي في البندقية في ايطاليا سنة 1508، بل تعود عنده كل النسخ المعروفة في الغرب للكتاب إلى القرن السادس عشر و ما بعده،و لعل هذا ما يؤكد فرضية انتشار النسخة المترجمة عن ابن رشد لدى الغرب دون غيرها في تلك الفترة.

التقييد في تلك الفترة. فسمح شرحه -في كل الحالات-من خلال سلسلة من التأويلات ذات صلة بحقيقة الشعر ووظائفه الأخلاقية بتعود الأذهان على حقيقة النص الأرسطي. فحتى التفسير الخاطئ لمفهومي التراجيديا والكوميديا الذي وقع فيه ابن رشد، والذي يعود أساسا إلى الابتعاد عن المفهوم الأرسطي للمحاكاة،لم يقف حائلا لتقبل تلخيصه واعتماده في قراءة كتاب فن الشعر. بذلك أعتبر ابن رشد الوسيط الوحيد بين الثقافة اللاتينية والثقافة اليونانية، حتى عرف عند اللاتينيين بشارح أرسطو الأكبر، فهو عندهم الشارح وأرسطو هو الفيلسوف. وإذا كان هذا الحكم يستقيم إلى حد ما فيما يخص شروح وتلخيصات ابن رشد لأعمال أرسطو، فإنه لا يستقيم مع تآليف ابن رشد الأخرى، فهو أيضا الفيلسوف الذي ختم حلقة الفلاسفة.

ابن رشد و الفلسفة الأرسطية:

تعود علاقة ابن رشد بشروحه لأرسطو إلى اليوم الذي قدمه فيه ابن طفيل إلى الأمير أبو يعقوب يوسف[1]. ويروى عبد الواحد المراكشي قصة قدومه على الأمير «أخبرني تلميذه الفقيه الأستاذ أبو بكر بن يحيى القرطبي قال: سمعت الحكيم أبو الوليد يقول غير مرة: لما دخلت على أمير المؤمنين أبي يعقوب وجدته هو وأبو بكر بن طفيل ،ليس معهما غيرهما. فأخذ أبو بكر يثني علي، ويذكر بيتي وسلفي، وضم بفضله إلى ذلك أشياء لا يبلغها قدري. فكان أول ما فاتحني به أمير المؤمنين،بعد أن سألني عن اسمي و اسم أبي ونسبي، أن قال لي:ما رأيهم في السماء؟ يعني الفلاسفة:أقديمة هي أم حادثة؟ فأدركني الحياء والخوف،فأخذت أتعلل وأنكر اشتغالي بعلم الفلسفة.و لم أكن أدري ما قرر معه ابن طفيل. ففهم أمير المؤمنين مني الروع والحياء. فالتفت إلى ابن طفيل، وجعل يتكلم على المسألة التي سألني عنها، ويذكر ما قاله أرسطوطاليس وأفلاطون وجميع الفلاسفة، ويورد مع ذلك احتجاج أهل الإسلام عليهم. فرأيت فيه غزارة حفظ لم أظنها في أحد من المشتغلين بهذا الشأن المتفرغين له. ولم يزل يبسطني حتى تكلمت، فعرف ما عندي من ذلك. فلما انصرفت أمر لي بمال وخلعة سنية ومركب[2]»، هكذا يبدو أن ابن رشد لبى رغبة أبداها الأمير فشرع في شروحه لكتب أرسطو، واستغرق من الوقت

1-أبو يعقوب يوسف :كان أحفظ الناس للغة العرب و معرفة بمسائل النحو، وشغفا بالعلم.تاقت نفسه الى الاطلاع على آراء الفلاسفة وكتبهم فجمع كثيرا من أجزائها. وكان ممن صحبه الفيلسوف ابن طفيل صاحب رسائل اخوان الصفا.هذا الذي قدم ابن رشد اليه.

2- ينظر: محمود قاسم، الفيلسوف المفترى عليه ابن رشد، مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة(د ت)، ت)، ص 16.

عشرين سنة استطاع أن يشرح خلالها مختلف الكتابات الأرسطية. وتنوعت شروحه ما بين الشرح الطويل،و الشرح المتوسط، والشرح الصغير. وان كان المعروف بها هي الشروح الكبيرة التي استمد منها لقبه(الشارح الكبير)، أين يتبع النص خطوة خطوة ويستعرض القضايا المطروحة فيه، فيقدم لها الحلول مستعينا في ذلك بما قال به سابقوه، كما يبدي وجهة نظره الخاصة،مما يؤدي إلي تحليلات طويلة مستفيضة. أما الشروح المتوسطة والصغيرة، فيستعرض فيها نصوص أرسطو بالطريقة التي يقدرها أنها الأنسب لمادة الكتاب التي يشرحها،و تلخيصه لكتاب فن الشعر ينتمي إلى هذا النوع المسمى الشرح المتوسط.

المتن و الترجمة:

إذا حدث أن أشاد الدارسون بشروح وتلخيصات ابن رشد لكتب الفلسفة والمنـطق والخطـابة الأرسطـية ، فإنه لم يكن الحال كذلك بالنسبة لكتاب فن الشعر.فاستعراض جانب من آراء هؤلاء نلمس مدى الحكم على ابن رشد بإفساد النص الأرسطي ومدى بعده عن المفاهيم الأساسية لفن الشعر اليوناني. فهذا عبد الرحمن بدوي ينفي أولا أن يكون ما قام به ابن رشد هو ترجمة للكتاب في قوله: «تلخيص ابن رشد هذا لا يفيد في تحقيق الترجمة التي ينقل عنها لأنه لا ينقل النصوص بحروفها، وهذا مع ضآلة ما ينقله واعتماده على التوسع في البسط للمعنى فيما يختاره، مما تضيع معه حروف النص»[1]. وهذا ما نلحظه فعلا في تلخيصه، فلم يتقيد بأجزاء الكتاب الذي هو بصدد شرحه، وهو يعي ذلك و يذكره في آخر تلخيصه «هذا هو جملة ما تأدى إلي فهمنا مما ذكره أرسطو في كتابه هذا من الأقاويل المشتركة لجميع أصناف الشعر والخاصة بالمديح، أعني المشتركة منها أيضا للأكثر أو للجميع. وسائر ما ذكره في كتابه هذا من الفصول التي بين سائر اصناف الشعر عندهم وبين صنف المديح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجده ذكر من ذلك في هذا الكتاب الواصل إلينا إلا بعض ذلك. وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام،وأنه بقي منه التكلم على سائر فصول أصناف كثير من الأشعار التي عندهم. وقد كان هو قد وعد بالتكلم في هذه كلها في صدر كتابه»[2]. وهنا يطرح إشكال الترجمةوحدودها في تلخيص ابن رشد، فهو اعتمد ترجمة سابقة لفن الشعر ولم

1- مقدمة:عبد الرحمن بدوي، أرسطوطاليس فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 55.

2- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق: محمد سليم سالم،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971، ص 172.

يترجم هو الكتّاب، لتطرح بحدَة المشاكل الفلسفية التي يعترضها فعل الترجمة. فنظرية الترجمة هي في الأصل تقوم على نظرية الفهم، كما أن الترجمة مثلها مثل التأويل تتعلق بالمعنى وليس بالحقيقة، وهذا ما ذهب إليه شلايرماخرSchleiermacher في تعريفه للتأويل في قوله«هو منهج ذو قواعد تبدأ من الحدث البسيط الذي يكون فعل الفهم، ويتطور داخل بنية منسجمة انطلاقا من طبيعة الكلام والشروط الأساسية للعلاقة بين المخاطب والمخاطب»[1]. وابن رشد هنا مطالب أن يترجم الفكر لأنه يتعامل مع مجال الفلسفة، وانتاج الفلاسفة لا يتقيد بمصطلح محدد مسبقا، لذا وجب أن يفهم الفكر لكي يترجم. وهذا التعامل مع الفكر الأرسطي عن طريق وسيط أفسد مضمونه ،هو الذي دفعه إلي ترجمة أو تأويل خاطئين حين أدغم معان محددة سلفا في النص وفقا لفهمه الخاص وليس وفقا للأصل الذي وضعت له. وما انزلاق مفهومي المدح والهجاء في النص إلا نتيجة عدم الفهم للفكر الذي ورد فيهما مفهوما التراجيديا و الكوميديا عند أرسطو،حتى أصبحت هذه الممارسة عنده «الصفة البارزة في تلخيصه...محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي. وقد أضلته ترجمة متى للتراجيديا بأنها المديح، وللكوميديا بأنها الهجاء، فخال له أن الأمر كما في الشعر العربي، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدة من الشعر العربي»)[2]. في الوقت الذي يرجع فيه عبد الرحمن بدوي وقوع ابن رشد في خطأ ترجمة متى بن يونس، في القوت ذاته لا يرجح اعتماده على هذه الترجمة «ومن هنا لم نستفد من تلخيصه هذا في اصلاح ترجمة أبي بشر متى، ولعله أيضا ألا يكون قد اعتمد على هذه الترجمة، بل اعتمد على ترجمة يحي بن عدى. وإن كان يلتزم اصطلاحات متى، ولا نستطيع أن نرجح شيئا في ماهية الترجمة التي اعتمد عليها، لأن نقوله ضئيلة جدا ولم تؤخذ بحروفها فيما يبدو»[3]. فالقضية إذن لا تكمن في فساد الترجمة التي نقل عنها، لكن في فهم الفكر الأرسطي الذي يمر حتما من فهم اللغة المكتوبة بها في كل أبعادها اللسانية

1- Schleiermacher. Interpréter et traduire la pensée.Journée d'étude La traduction philosophique, Centre d'étude des systèmes Faculté de philosophie, Université de Lyon 3, Lyon, 30 mars 2001.
6- مقدمة: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص55 .
7-المرجع نفسه، ص .55
8 - ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 201.

والتاريخية، فالترجمة لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للذي يستطيع الوصول الي اللغة الأصل، فمهمة المترجم تكمن في السعي إلي لقاء بين المؤلف الأصل والقارئ، وهذا الأخير يحمل دائما في ذهنه أن المؤلف عاش في عالم آخر وكتب بلغة أخرى، فالترجمة الأصيلة هي التي تدفع القارئ نحو المؤلف وليس دفع المؤلف نحو القارئ، كما تتجنب طمس الأصل الذي تنتمي إليه.

لقد شعر ابن رشد بحدود ترجمته، وعبر عن قلقه في مواضع كثيرة من تلخيصه، فقصده شرح ما يبدو له أنه القصد من كتاب فن الشعر،معتبرا أن الكتاب هو قوانين عامة لأشعار مختلف الأمم «الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب ارسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أوللأكثر إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها ، وإما أن تكون ليست موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من اللسان»[1]، وهو ما حذا به إلي أن يجتلب لها شواهد من الشعر العربي مثلما فعل في أقسام صناعة المديح عند أرسطو التي أسقطها على الشعر العربي. وأبز مثال واضح في فهمه ذلك أن عد كتاب فن الشعر هو قوانين تطبق على أشعار الأمم الأخرى، هو اعتماده أقسام المأساة بحسب الكمية[2] عند أرسطو على قصيدة المديح العربية. فالتقسيمات التي أوردها أرسطو تتعلق بفن المسرح ويستعمل مصطلحاته و/أو مفاهيمه المعروفة في ذلك العصر «وهذه الأجزاء هي: تقدمة الخطب، والمدخل، ومخرج الرقص الذي للصفوف، ولهذا نفسه هو مجاز وعبور، وأيضا المقام وهذه كلها هي عامية للمديح، فالتي من المسكن وأصناف ومجاز الصفوف»[3] هذه الأجزاء الكمية تدلل على أن المسرحية التراجيدية القديمة كانت عبارة عن مشاهد تمثيلية، تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية. وفي شرح ابراهيم حماة لهذه الأقسام يرجع كل مصطلح و/أو مفهوم إلي الأصل اليوناني وكيفية استعماله في المسرح. ونكتفي هنا بتقديم مفهومين لذلك هما: المدخل والمخرج«المدخل parados، هو الجزء الذي يلي المقدمة prologos في التراجيديا. وإذا لم توجد المقدمة فيعتبر بالتالي الجزء الأول في التراجيديا. والمدخل عبارة عن أنشودة تؤديها الجوقة وهي تدخل مكانها في الأوركسترا لأول مرة. وتظل باقية فيه إلى أن تنتهي المسرحية. المخرج exodos هو الجزء الأخير في التراجيديا اليونانية،

1 - هي ترجمة عبد الرحمن بدوي، أما ترجمة ابراهيم حمادة فكانت بـ: الأجزاء الكمية للتراجيدا.
3-أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 108.

والذي يبرح فيه الممثلون وأفراد الجوقة أماكنهم.إنه مشهد النهاية»،[1] واضح أن أرسطو يتحدث عن الشعر التمثيلي عند الإغريق بمصطلحات بيئته وعصره، ولا علاقة لذلك بالشعر الغنائي عند العرب. إلا أن اعتقاد ابن رشد بشمولية قوانين أرسطو جعله يسترشد بها ويسقطها على الشعر العربي من خلال قصيدة المدح الغنائية في مقابل صناعة المديح عند أرسطو، رغم وعيه بالاختلاف الجوهري بين الشكلين، حيث يرى في نقله لخصائص المأساة (المديح) عند أرسطو أن « صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناسِ محسوسون بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة. واعتقاداتهم السعيدة، تشمل الأفعال والخلق...وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب».[2] ومثل هذا الوعي بالفروق الجوهرية بين الشعر التمثيلي الاغريقي والشعر الغنائي العربي لدى ابن رشد وحتى عند من سبقوه من الفلاسفة العرب(الفارابي وابن سينا و غيرهما) الذين ترجموا أو لخصوا كتاب فن الشعر يثير أكثر من تساؤل. فهل المسألة تتعلق حقا بسوء فهم لمرجعيات الشعرية اليونانية، أم هي استراتيجية خاصة تبناها هؤلاء الفلاسفة في قراءة وتأويل آراء أرسطو حول الشعر حتى تقربها من البيئة الشعرية العربية.وتطبيق ابن رشد لقوانين الشعر لأرسطو يرجح هذا الرأي الأخير رغم أنه لا ينفي جملة آراء من قالوا بعدم فهم الفلاسفة المسلمين لطبيعة الشعر اليوناني عندما تأولوه في ضوء مفاهيم الشعر العربي. فابن رشد اجتلب النموذج العربي(قصيدة المدح)،ليمثل به على أقسام التراجيديا بعد أن أقر بأن أكثرها توجد في أشعارهم «والذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة: الجزء الأول الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي يذكرون فيه الديار والآثار ويتغزلون فيه. والجزء الثاني: المدح. والجزء الثالث: الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة. وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم: إما دعاء للممدوح، واما في تقريظ الشعر الذي قاله. والجزء الأول أشهر من هذا الأخير. ولذلك يسمون الانتقال من الجزء الأول إلي الثاني استطرادا.

وربما أتوا بالمدائح دون صدور، مثل قول أبي تمام: لهان علينا أن نقول وتفعلا[3].

1- ارسطوطاليس،كتاب فن الشعر، ترجمة:ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة،(دت)،ص 129.
2- أرسطوطاليس فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 210.
3 - صدر بيت من قصيدة لأبي تمام الذي يمدح فيها محمد بن عبد المالك لزيات:
لهان علينا أن نقول و تفعلا و نذكر بعض الفضل عنك و تفضلا

ومثل قول أبي الطيب: لكل امرئ من دهره ما تعودا[1]».[2] وهذه الأقسام شبيهة إلى حد التطابق عند ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء عند حديثه عن أقسام[3] القصيدة العربية «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار...ثم وصل ذلك بالنسيب...فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره...فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء...بدأ في المديح»[4]، والشاعر المجيد من عدل بين هذه الأقسام. وهذا الرأي المتقدم لابن قتيبة لا يحل الاشكال بقدر ما يعمقه ويضيف إليه إبهاما. أيكون ابن قتيبة متأثرا بمنطق أرسطو في هذه الفترة من تاريخ الفكر النقدي العربي الذي لم يحسم الدارسون التأثير الأرسطي فيه، أم أن الدارسين هم الذين كرسوا قاعدة تأثير المنطق الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين دون أن يكون لذلك دليل نطمئن إليه؟. ورغم ما عرف عن ابن قتيبة من كراهية للمنطق الأرسطي الواضح في قوله «ولو أن مؤلف حد المنطق[5] بلغ زماننا حتى يسمع دقائق الكلام في الدين والفرائض والنحو،لعد نفسه من البكم، أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه و سلم وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة و فضل الخطاب».[6] إذن المنطق في الفكر النقدي والبلاغي العربي الذي يعزى دائما الى الفلسفة اليونانية لم يكن كذلك ،فليست كل التقسيمات والتفريعات المنطقية في مختلف العلوم العربية هي من تأثير الفلسفة الهيلينية.فللعرب فلسفتهم ومنطقهم في دراستهم التي دافعوا عنها،وابن قتيبة واحد هؤلاء رغم أنه عاصر «انتقال الثقافات الأجنبية الي المجتمع العربي في العصر العباسي. وكما وجدت هذه الثقافات أنصارا، عرفت حركة مناهضة تحرص على الثقافة العربية الخالصة»[7].

1 -صدر بيت من قصيدة للمتنبي يمدح فيها سيف الدولة:
لكل امرئ من دهره ما تعودا و عادة سيف الدولة الطعن في العدا
2- ارسطوطاليس،كتاب فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مرجع سابق، ص 99.
3- في هذا الوقت المبكر من تاريخ النقد العربي –بداية القرن الهجري الثالث - الذي يستبعد فيه التأثير الأرسطي على النقد العربي،نجد ابن قتيبة في كتابه الشعر و الشعراء،قد أتى بقول في أقسام القصيدة شبيه بالأقسام التي استمدها ابن رشد من أقسام التراجيديا عند أرسطو ليطبقها على قصيدة المدح.
4- ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء،تحقيق:أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة(د ت)، ص 75.
5 - يقصد به أرسطوطاليس.
6- ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق:محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت 1982، ص 9.
7-عباس ارحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود اقرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط،1999، ص308.

وإذا كانت الترجمة هي تفسير الفهم- وفن الفهم لا يخص المؤلف الآخر وإنما خطاب هذا الآخر- فهي تمثل علاقة أساسية للمترجم بلغة الآخر وعالمه. وهنا تُزاحم أطروحة التأويل كفن للفهم أطروحة الترجمة،فعدم الفهم هو الذي يولد عادة رغبة الفهم ويدعو في ذات الوقت إلى الترجمة. وفي الحقيقة عدم الفهم ليست ظاهرة يصادفها الإنسان مع لغة أجنبية يترجم منها،بل حتى في لغته الخاصة،لأنه يوجد في كل خطاب، حتى الذي يعتقد فهمه،أشياء أخرى في حاجة إلى تأويل، وهذا المعنى للتأويل يعني لا محدودية فعل فهم الفكر والترجمة. ولما كان كل خطاب يحمل أشياء نفهمها باستعمال موروثنا الفكري والثقافي في قراءته دون الحاجة الى الترجمة، هناك أشياء أخرى يحملها نفس الخطاب، نترجمها ولا نفهمها، وهنا يكون مخطئا من يعتقد أن المترجم لا يمكن أن يترك معلقا ما يبدو له غامضا. ولعل هذا هو الاشكال الذي وقع فيه النص العربي الأول المترجِم لكتاب فن الشعر.

إن الترجمة لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للذي يستطيع الوصول إلى اللغة الأصل، فاللغة ليست حيادية لذا يجب أن يترجم الفكر الذي تعبر عنه،خاصة إذا كان فكرا فلسفيا. فالفكر هو الذي يجب أن يفهم ليترجم، وإلا سيؤدي إلى ترجمة خاطئة لأنها تدغم معان محددة سلفا في النص المترجم وفقا لفهم المترجِم. وفهم النص الأرسطي يمر حتما من فهم الفكر واللغة اليونانيين، والأمر الذي لم يتأت للمترجمين العرب الأوائل، بل إن معظمهم اعتمد نسخة أبي بشر متى بن يونس القنائي، الذي يشير إليه ابن النديم في كتابه الفهرست «الكلام على أبوطيقا،و معناه الشعر، نقله أبو بشر متى من السرياني إلى العربي، ونقله يحي بن عدي، وقيل أن فيه كلاما لثامسطيوس،و يقال إنه منحول إليه، وللكندي مختصر في هذا الكتاب»[1]. وفقا لقول المسعودي أن على شرح متى بن يونس لكتب أرسطوطاليس المنطقية يعول الناس في تلك الفترة[2]، وترجمته لكتاب فن الشعر هي المعتمد لشروح وتلخيصات الفلاسفة، فلا مجال للحديث عن ترجمة لفن الشعر من طرف الفلاسفة، وإنما الحديث عن شرح وتأويل ما رأوه مناسبا.

1- أبو الفرج محمد بن النديم،كتاب الفهرست، ج3، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الاسلامي، 2009،ص 165.
2- المرجع نفسه(ينظر الهامش)ص 165.

المتن و التأويل:

منذ أن بدأ الاهتمام بكتاب فن الشعر والنقاش حول قضاياه الجمالية التي تقوم أساسا على مفهوم المحاكاة لم يتوقف .ويعود التباين في مقاربات الدارسين قديما و حديثا إلى طبيعة المفهوم ذاته. ولعل هذا الارتباك متجذر حتى في الفكر الأرسطي حين أراد أن يعطي له بعدا غير الذي استقر عليه أستاذه أفلاطون، ناهيك عن شراحه الذين تاهوا في البحث عن حقيقة هذا المفهوم.

استعمل أفلاطون المحاكاة في نظريته للشعر المستمدة من نظرية المثل في الفن التي جعل لها مراتب ثلاثة:

-المرتبة الأولى هي مرتبة عالم المثل.

-المرتبة الثانية وهي مرتبة عالم الوجود الذي يحاكي بدوره عالم المثل.

-المرتبة الثالثة وهي المحاكاة(عالم الفن)، وهي تقليد العالم الثاني.

وفي المرتبة الثالثة صنف أفلاطون الشعر،و بذلك يكون الشاعر بعيدا عن الحقيقة الأولى وهو المبدأ الذي اعتمده ليخرج الشعراء من جمهوريته. ومثال ذلك صورة السرير فعندما يحاكيه الرسام فإنما يحاكي صورة السرير الذي صنعه النجار، والذي بدوره حاكى صورة السرير كما هي في عالم المثل. وبهذا يكون الفن محاكاة للمظهر وليس للجوهر، وبالتالي هو خداع وتشويه.

أما عند أرسطو فإن قيمة المحاكاة تستمد من المتعة الجمالية التي يمنحها لكل أشكال الفن في كتابه فن الشعر، فهو لا يقلل من قيمة المحاكاة مثل ما فعل أفلاطون. ومن يدقق في استعمال أرسطو للمفهوم يدرك أن مصطلح التمثيل أكثر ملاءمة من المحاكاة بمفهوم التقليد(imitation) لأنه يدرس هنا فن المسرح التراجيدي،فهو لا يبحث عن علاقتها بالشكل الفني بقدر ما يهمه علاقتها بتقنيات التمثيل في العمل التراجيدي، وادراج الموسيقى في المحاكاة يكرس التوجه نحو التمثيل أكثر من المحاكاة بمفهوم (التقليد) «الملحمة و المأساة، بل والملهاة والديثرمبوس،وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة:لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[1] ينطلق أرسطو في تحليله ودراسته للظاهرة الشعرية والفنية، من التأكيد على أن الفعالية الشعرية والفنية، لدى المبدعين عموما،

1- أرسطوطاليس، فن الشعر،تحقيق عبد الرحمن بدوي، ص3-4.

تتعلق أساسا بالمحاكاة، وتختلف الأعمال الإبداعية الفنية والشعرية، بعد ذلك، تبعا للأنحاء التي تكون بها المحاكاة، وهي إما ترجع إلى الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوبوالشكل الفني[1]، والمحاكاة عنده «غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداد اللمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة. »[2]

هذا التصور لمفهوم المحاكاة هو ما نجده عند أبي الوليد ابن رشد- مع فارق أنه حاول تطبيق المفهوم على الشعر العربي- الذي جعل المحاكاة مرادفة للتخييل، والتخييل مقترنا بالتشبيه والاستعارة من حيث هي أدوات التشكيل والبناء الشعري خاصة، وهذا ما يشير إليه قوله «والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به،... وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه،... والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»[3] ومعروف أن التشبيه بأنواعه والاستعارة بأنواعها هي أدوات التشكيل الشعري التي تتوقف عليها قيمة العمل الشعري وعلى قدرة الشاعر في استخدامها. ومعلوم أيضا أن غرض الشاعر منها هو خلق الصور الشعرية، لا نقل معطيات الواقع أو أشياء العالم كما هي.

ونلحظ بوضوح في تلخيصه وشرحه لأقوال أرسطو الواردة في كتاب الشعر حرصه على الاجتهاد في تعريف و تحديد المفهوم المركزي في كتاب فن الشعر الذي وضعه أرسطو ليؤسس به خطابا علميا حول نقد الأدب والفن، وهو مفهوم المحاكاة الذي لا يقدم عنه أرسطو في كتابه تعريفا محددا«إن ما يتميز به ابن رشد ما أدركه ووعاه نظريا من أن المحاكاة في الشعر تكون في اللحن و الوزن و اللفظ- وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية،و هذا ما يفهمه ابن رشد تماما- على الشعر الأندلسي أو ما يسمى الموشحات والأزجال، ثم على الشعر العربي»[4]،فابن رشد وإن أقام تأويله لمفهوم المحاكاة على ما قدمته ترجمة متى بن يونس-الذي اعتمد على استبدال

1- أنظر:محمد المعطي القرقوري، مفهوم المحاكاة بين أرسطو و فلاسفة الإسلام، *www.aljabriabed.net*
2- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، ص 12.
3- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر،ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر،ترجمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق،ص 201-203.
4 -ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1984، ص84.

مصطلحات ومفاهيم أرسطو بمصطلحات التراث النقدي العربي لإيصال النص مفهوما إلى المتلقي العربي-استطاع أن يقترب إلى جوهر المفهوم الأرسطي للمحاكاة،فرغم ما يقال عن بعده عن مفهوم المحاكاة في التصور الأرسطي ،إلا أن تأويله للمفهوم ليطبقه على الموروث الشعري العربي لم يبتعد فيه كثيرا عن الأصل،فلما يتحدث أرسطو عن موضوع المحاكاة بقوله: « ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالا، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار أو أشرار، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالرذيلة والفضيلة، فإن الشعراء يحاكون: إما من هو أفضل منا،أو أسوأ،أو مساوون لنا»[1]، ينقل ابن رشد جوهر المفهوم ويحاول أن يجد له مقابلا في الشعر العربي حين ينهى عن شعر النسيب لأنه يدفع إلي الرذيلة،ويوصي بشعر الفخر لأنه يحث على الشجاعة والكرم فيقول«فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب... وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب، إنما هو حث على الفسوق. ولذلك يجب أن يتجنبه الولدان،و يؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى غير هاتين الفضيلتين».[2]

إلي هنا يمكن أن نسأل هل تحققت لدى ابن رشد شروط الترجمة والتأويل؟.من خلال الأمثلة التي عرضناها نستخلص أنه لم يقم بترجمة لكتاب فن الشعر، وإنما شرحه معتمدا على خلفيته الثقافية العربية ومستندا إلى ترجمة وشروح من سبقوه،فاستفاد وأضاف إليها فهو بذلك يقترب من أحد التصورات التي تقوم عليها نظرية التأويل الحديثة عندما تجعل النص يحتمل كل تأويل.

وغياب المعرفة القبلية لخصوصيات جنس النص الأصلي(الشعر التمثيلي) الذي يتعامل معه، أبعدته إلي حد ما عن كيان وعمق ومكونات هذا الجنس الأدبي، لكنه تمسك بخيوطه لما قصد إعادة بناء القصد الأصلي لأرسطو عندما استعمل عملية الاستبدال سواء في المفاهيم أو المادة الأدبية التي مثل لها،مدركا قصور ترجمة الكتاب التي اعتمدها حين لاحظ نقص ما وعد ارسطو التكلم به في صدر كتابه و هو نقص عزاه إلي الترجمة بقوله: « وذلك يدل على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام، وأنه بقي منه التكلم في سائر فصول أصناف كثير من الشعار التي

1 - أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة :عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 7-8.
2- المرجع نفسه، ص 205.

عندهم»[1]، واذا التمس العذر لأرسطو لعدم اكتمال مادة كتاب فن الشعر حتى نفهم كل أبعاد نظريته،فإنه يدرك أيضا قصوره في تقريب الكتاب إلي المتلقي العربي، فيعترف أن ما جاء به هو جملة ما تأدى إلي فهمه مما ذكره أرسطو، ويختم ترجمته ملتمسا العذر من القارئ بهذا البيت من الشعر[2]:

إن تجد عيبا فسدَ الخلَلا جلَ من لا عيب فيه وعلا

المراجع:

1- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية،1953، ص 108.

2- أرسطوطاليس،كتاب فن الشعر، ترجمة:ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو-المصرية،القاهرة،(د ت)، ص 129.

3- أبو الفرج محمد بن النديم،كتاب الفهرست، ج3، تحقيق:أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي،2009 .

أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971.

ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق:أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة(د ت).

ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أدب الكاتب، تحقيق:محمد الدالي،مؤسسة الرسالة، بيروت 1982.

-ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر،1984.

4- عباس آرحيلة: الاثر الارسطي في النقد و البلاغة العربيين الى حدود اقرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، 1999.

5- محمود قاسم، الفيلسوف المفترى عليه ابن رشد، مكتبة الأنجلو- المصرية، القاهرة(د ت).

6- محمد المعطي القرقوري،مفهوم المحاكاة بين أرسطو وفلاسفة الإسلام، *www.aljabriabed.net*

7- -Schleiermacher. Interpréter et traduire la pensée.Journée d'étude La traduction philosophique, Centre d'étude des systèmes Faculté de philosophie, Université de Lyon 3, Lyon, 30 mars 2001.

8- -Teresa Chevrolet.L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la renaissance. Librairie Droz.S.A.Geneve.2007.P276.

1- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ضمن كتاب أرسطوطاليس،فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص 250.

2- ينفرد عبد الرحمن بدوي بإيراد هذا البيت في تحقيقه لتلخيص ابن رشد، ص 250.

خصائص الكتابة المسرحية عند رضا حوحو

علوات كمال (*)

ملخص:

لم يكتفي الكاتب المسرحي الجزائري أحمد رضا حوحو من خلال تجربته المسرحية بالاقتباس من الأدب المسرحي الفرنسي فحسب حتى وان كانت تجربة بسيطة بالمقارنة مع تجارب معاصريه، بل إن الدارسلأعماله المسرحية يكتشف جهدا بارعا في مسايرة تقنيات الكتابة الدرامية الحديثة التي عرفها المسرح الغربي في مطلع القرن 19م ، والتي تبنتها الاتجاهات المسرحية المتنوعة كالاتجاه السياسي والملحمي والوثائقي وغير ذلك، وعموما الاتجاهات التي تمردت على قواعد المسرح الأرسطي التقليدي.

من هذا المنطلق تأتي الدراسة التحليلية لأعمال الكاتب الجزائري رضا حوحو المسرحية، والتي تتضمن ابراز أهم خصائص الدراما الحديثة في نصوص الكاتب المسرحية والتوقف على نموذج لكل خاصية، وعلى هذ الصعيد يأتي طرح الإشكالية الرئيسية للبحث التي تتمثل في:

طرح الإشكالية:

فيما تتمثل هذه الخصائص الفنية على مستوى نصوص الكاتب المسرحية؟ و الى أي مستوى استطاعت نصوص رضا حوحو مسايرة تقنيات الدراما الحديثة؟

Abstract:

Not only playwright Algerian Ahmed Redha Houhou through the theatrical experience by quoting from Dramatic Literature French only , even though the experience was simple compared with the experiences of his contemporaries , but the student of his plays discovers effort proficient in cope with writing techniques dramatic modern known to the western theater in the early 19th century AD , and adopted by the trends play movement diverse political and epic and documentary and otherwise, and generally trends that rebelled against traditional Aristotelian rules of the theater .

From this point comes the analytical study of the work of Algerian writer Ahmad Redha Houhou play, which includes highlighting the most important characteristics of modern drama in the texts of the writer play and stop on a form for each property, and on this level, the main problem comes asking for the search, which are: Theissue:

As these properties are on the level of technical texts theatrical writer ? And to any level of satisfaction Redha Houhou has been able to keep pace with the texts of modern drama techniques?

مقدمة:

إن أي إحاطة نقدية وتحليلية حول أعمال الكاتب رضا حوحو و على مستوى طبيعة الكتابة عنده تجعلنا نتوقف عند مسار تبرز فيه معالم وخصائص فنية وجمالية ميزت بالخصوص نصوصه الدرامية و في ظل التحولات الطارئة على مجال

* استاذ مساعد أ ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

الكتابة الدرامية خلال العقود الأخيرة، ما يطلق عليه بنظرية الدراما الحديثة، ونصوص رضا حوحو دخلت في كثير من النواحي الفنية مع هذا التحول والتي تبرز من بعض الخصائص والمعالم.

1- المزج بين الأنواع (التراجيكوميديا)

تندرج كتابات رضا حوحو ضمن الأنماط الدرامية المعروفة التي عرفها المسرح الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، بالرغم من أنها ظهرت قبل ذلك في كتابات كل من" شكسبير" و"فيكتور هيجو"، إلا أنه يمكن أن نلمس التأثر الكبير لرضا حوحو بهما وخاصة بفيكتور هيجو، في قضية المزج بين الأنواع تمردا على ما اعتاد عليه المسرح الأرسطي القديم المنادي بالفصل بين ما هو تراجيدي وكوميدي، والمعتادة لدى أنصار الكلاسيكية الجديدة، إذ لا يجد الكتاب المعاصرون الحاجة إلى الفصل بين المأساوي والمضحك أو ما يطلق عليه "بالتراجيكوميديا".

والتراجيكوميديا من أبرز الأنماط الدرامية التي عرفها المسرح الحديث لأنها"القنطرة التي نعبر عليها في المأساة، ثم تعود مرة أخرى قنطرة غير ثابتة و ضيقة فنجد أنفسنا في إحداهما أو الأخرى عن طريق تغير فكرة كذلك الذي تقوم به حين نتحول من التكلم إلى الإصغاء"[1]بحيث يتمازج كل ما هو مضحك و مؤلم داخل تجربة واحدة.

وتنبثق معالم المزج بين العنصر المأساوي-الملهاوي عن طريق إبراز التناقض بين شخصية ملائمة للمأساة و محيط يقع ضمن حدود الملهاة و العكس صحيح، و من استخدامالتنافر بين الشخصية ومحيطها لأن"الصراع بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل للشخصية واصطدامها الذي يدمر وهم الشخصية يولد التأثير المأساوي-الملهاوي"[2]كما يتولد عنصر السخرية من مجرى الأحداث، فيؤثر بالتالي في الشخصية ويجعلها ضحية.

وقد تحقق هذا النوع أساسا في كتابات رضا حوحو عن طريق مقابلة الشخصيات مثل الصراع القائم في شخصية "عبد الحق"- في مسرحية الأستاذ- بين ما ينويه وما لا يستطيع تحقيقه، و بين رغبتها و ووجودها، فرغبة "عبد الحق" في تقليد كبار الأثرياء النبلاء و شخصيته الجاهلة والأمية ويصل به المطاف إلى استشارة خادمه"سليمان"بهذا الحوار:

1- :حياة جاسم محمد- التراجيكوميديا في الدراما المصرية- مجلة الأقلام- دار الجاحظ- بغداد-ع 6- 1980-ص140.
2- م ن/ص 140.

"سلمان، أنت الذي قضيت جل حياتك مع عمي رحمه الله، و في خدمته، أرشدني لما يجب علي عمله من لباس وأحاديث و غير ذلك فإني لا أريد أن أظهر بمظهر الغباء أمام الناس، وأنت على كل حال لك خبرة بحياة القصور و حياة كبار الأثرياء مثلي.."[1]

والتناقض موجود بين حب "عبد الحق" و ولعه بلقب الأستاذ والأديب وواقعه الذي يقف ضد رغبته فشخصية عبد الحق ملهاوية من خلال طبيعته التي تتميز بالغباء و الجهل ورغبته المثالية التي يريد تحقيقها.

كما نلمس هذا الجانب بشكل واضح في شخصية "عنبسة"، التي تحمل في طياتها صبغة ساخرة مأساوية منحت له صفة الخادم ذي النفس السامية وكأن القدر العابث قد تدخل، لكن رضا حوحو يحاول في هذا الموقف دمج الهزلي بالمأساوي المؤلم، والموقف نفسه في شخصية"زعرور" في مسرحية "النائب المحترم"المعلم البسيط ذو المزاج المرح لكن سرعان ما يصطدم بمحيط مأساوي مليء بالخبث والغدر حتى مع"ناجية" التي ترفض حبه.

2- طابع الميلودراما:

ظهر في نهاية القرن الثامن عشر نوع جديد هو الميلودراما، هذا الطابع الذي جره **سيل** المذهب الرومانسي و التطور الاجتماعي في المسرح الأوروبي، وتبلورت في نوع مسرحي له قواعده و أسسه في فرنسا أثناء الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبررا على وجود معالمه "و كان سيد هذا النوع والمنظر له (غليبير دو بيكسيريكو) الذي أنتج بين سنتي 1797و1835 أكثر من مائة ميلودراما(مثل كولينا أو طفل اللغز في عام 1800)"[2].

ولفظة الميلودراما "تسمباللغة العربية المشجاة، وكلمة ميلو-دراما منحوتة من *Mélo*=لحن موسيقي، و*Drame*=دراما[...] أما صفة الميلودرامي *Mélodramatique* فتدل على طابع وصبغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي"[3]ومواضيعها تهدف إلى إثارة العواطف والانفعالات عن طريق توظيف الموسيقى والرقص لترافق وتبرز المواقف المؤثرة.

1-حوحو أحمد رضا- مسرحية الأستاذ -غادة أم القرى و قصص أخرى -تقديم: واسني الأعرج- موفم للنشر والتوزيع- الجزائر-ط2-2000- ص250.
2- فريد جحا- فيكتور هيجو(حياته و أدبه و فنه- طلاس- دمشق- ط1- 1984- ص121.
3- حنان قصاب و ماري الياس- المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997- ص496.

يندرج هذا النوع بشكل أكثر في النمط التراجيدي خاصة فيما يتعلق الأمر بالمسرحيات ذات النهاية المأساوية عند موت البطل أو انهياره، وما ساعد هذا الطابع على النجاح هو"اللجوء إلى الوسائل البسيطة التي تزود عواطف جمهور شعبي حية وثائرة[...]وكان يستثار فضول المشاهدين بإثارة (الحقيقة التاريخية) بمساعدة كبرى من(لون محلي)"[1] والعاطفة تحمل بأوجها بالتناقض الحاد بين المحزن والمضحك.

اتضحت معالم هذا الطابع ضمن كتابات رضا حوحو من خلال إدراجه لمشاهد الموسيقى والرقص خاصة أثناء المواقف المؤثرة و المتوترة و أحيانا يلجأ إليها للمواقف التي تفي بهذا الغرض، و لعل السبب الذي دفع رضا حوحو يلجأ إلى هذا الطابع و توظيفه لعنصر الموسيقى و الرقص في أعماله هو تأسيسه لجمعية "المزهر القسنطيني للمسرح والموسيقالتي"تألف-كما يدل اسمها- من فرقتين فنيتين، فرقة للموسيقى، يديرها الدكتور بن دالي((هدفها إحياء الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية))"[2] و أخرى للمسرح يتولاها رضا حوحو.

ونلمس هذا الطابع في مسرحية "عنبسة" في الفصل الثاني عندما نجد الملكة في موقف قلق وحيرة وفراغ عاطفي، تحاول العجوز "خديجة" طمأنتها وإزالة القلق والاضطراب عنها و هي تطلب من وصيف الملكة"ميمون" أن يعمل شيئا لتسليتها وإدخال السرور على نفسها:

خديجة:أخبر كبير المطربين بأن يعد شيئا لتسلية مولاتك الملكة

الملكة: (وحدها)لقد ملك فؤادي هذا الذي خاطر بحياته ليبلغني رسالته الغرامية(يدخل ميمون ومعه كبير المطربين)[...]

سناء: (تجلس قرب الملكة)هل اخترت الغناء أم الرقص يا مولاتي؟

الملكة:لم اختر شيئا يا سناء دعيني بربك..

المطرب:(يدخل المطرب و يحيي ثم يشير إلى الآلة فتعزف الموسيقى ويدخل الرقصات، بعد نهاية الرقص يسلم ميمون الرسالة"[3].

ومن الجانب الكوميدي يشمل هذا الطابع في مسرحية "أبو الحسن التيمي" هذه الشخصية التي أسند إليها دور الفنان الذي يقضي وقته في الغناء والعزف

1- فريد حجا - م س- ص121.
2- منور أحمد- م س-ص61.
3- مسرحية عنبسة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أفريل 1972- ص71.

ويساعده في ذلك جاره "أبو الخير" الطبال، وأدخل فيها أيضا مواقف الرقص عندما جعل والدته تحضر آلات الموسيقى وتشارك ولدها ونديمه أبو الخير في الرقص.

3- مسرحية الفصل الواحد

تطلق هذه التسمية على نوع من المسرحيات القصيرة، و قد تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا و انتقل إلى المسرح العربي في نهاية القرن العشرين، ويقتربهذا النوع في الأدب -نسبة إلى المسرحية العادية- إلى جنس القصة القصيرة نسبة إلى الرواية، حيث "تتراوح مدة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصيرتان أو أكثر"[1].

من بين الذين كتبوا في هذا النوع في المسرح الأوروبي السويدي" أوغست ستراندبيرغ" *A. Strindberg*(1839-1916) الذي ألف أكثر من إحدى عشرة مسرحية أشهرها مسرحية"الأب". وكذلك الكاتب الروسي "أنطون تشيكوف" في مسرحيته "الدب"، وأما في الوطن العربي فقد"بدأت تسير في طريق جديدة منذ بداية تسعينيات القرن العشرين. فهي فصل واحد فقط، و هو فصل موجز شديد الإيجاز وهو موجه إلى إنسان يشعر بالعزلة الداخلية فلم يعد يهتم باللقاء الاجتماعي مع غيره من الناس إلا في الحدود الدنيا"[2]، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت الدافع في إفراز هذا النوع.

ومن الكتّاب المسرحيين في الوطن العربي الذين اندرجت كتاباتهم في هذا المجال يوسف إدريس في مسرحيته" جمهورية فرحات" ، بالإضافة إلى مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد لتوفيق الحكيم حيث جمعها في كتابين هما "مسرح المجتمع" و " المسرح المنوع"، أما في المسرح الجزائري فنستثني رضا حوحو الكاتب الأسبق إلى هذا النوع في مسرحية"الأستاذ".

الواقع أن ما يميز بنية هذا النوع من الكتابة هو كثافة المادة الدرامية بحيث"لا تحمل تطورا دراميا كبيرا فهي تتركز على موضوع واحد يبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون الدخول في التفاصيل، وهي لذلك لا

1- حسن قصاب و ماري الياس- م س- ص464.
2- فرحان بلبل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 2003ينظر الموقع:
Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

تحتمل الحبكات الثانوية"[1] بالإضافة إلى سرعة الإيقاع فيها ووحدة المكان وقلة الشخصيات التي تصور بملامحها العامة.

ومسرحية "الأستاذ" هي الوحيدة التي اندرجت ضمن هذا النوع من خلال بساطة مضمونها وقلة شخصياتها بحيث لا تتعدى ستة، و قد اقتصر الكاتب في ثلاثة الشبان الذين زاروا "عبد الحق" على شخصية واحدة هي"زكي" وهي التي تمثل أصحابه الآخرين وتتحدث بالنيابة عنهم بضمير الجمع:

سلمان: أمرك يا سيدي«يخرج و يعود صحبة ثلاثة شبان »[....]

عبد الحق:ما مهنتكم ؟...

زكي:نحن أدباء يا حضرة الأستاذ الجليل ..."[2].

ولعل تأثير مجال القصة القصيرة في رضا حوحو هو الدافع الذي ساقه إلى اختصار الفصول في المجال المسرحي ، أو يمكن أن يكون الدافع من وراء ذلك ضعف المادة الدراميةكما عبر عن ذلك الناقد الألماني "بيتر روندي *P. Zondi* أن"كتابةمسرحيات«الفصل الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما يفسر بغياب النظرة المستقبلية في تلك المرحلة، لأن الدراما تقوم على التوتر وتفترض نظرة على المستقبل"[3].

في حين أن رضا حوحو في الفترة التي كتب فيها هذه الدراما لم يخرج عن الإطار المدرسي الضيق حينما كانت مسرحياته تعرض في المدرسة التي كان مديرا فيها، فالجمهور آنذاك لا يتعدى فئة المعلمين والتلاميذ وأوليائهم، فكان الدافع تربوي مدرسي فحسب و لم يخرج إلى عامة الشعب الذي بدوره يجهل اللغة العربية.

هكذا تتمظهر معالم التفرد والتجديد لدى الكاتب من خلال إلمامه بمختلف مظاهر الكتابة في المجال الدرامي مساهمة منه في مسايرة العصر وتطوره.

4-مسرحة الرواية:

تعد دراسة الظواهر الفنية في الأدب من القضايا الشائكة أثناء إعدادها أو تحويلها من نوع لآخر، و لأجل معرفة أبعادها الجمالية و آثارها في بناء فضاءات متعددة ينبغي الوقوف على الظروف الثقافية والحضارية التي احتضنت مختلف الأجناس الأدبية والأنواع الفنية، وهذه الظروف هي التي أوثقت الرابط بين الفن المسرحي وهذه الأجناس، وغدا التداخل والارتباط بينها واضحا و قويا لاحتشادها لعناصر جذابة تخدم بعضها البعض.

1- حنان قصاب حسن و ماري الياس-م س-ص464.
2- مسرحية الأستاذ-م س- ص251.
3- حنان قصاب ماري الياس-م س-ص465.

وإذا كانت الأنواع الأدبية خاصة جنس الرواية والقصة من الظواهر الأدبية التي تعبر عن الواقع بكل تناقضاته، فإنها تقدم بشكل عام امتلاكا للراهن الذي تصدر من خلاله و للواقع الذي يسعى إليه المؤلف الروائي أو القصصي إلى اكتشافه و تقديم جوهره وفق تصوراته الذاتية.

من هذا المنطلق تتجلى العلاقة الحميمية و المتبادلة بين المسرح و الأدب على مختلف ضروبه بالرغم من أن"لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس في ذاته ويتميز عما سواه"[1]وكل نوع يحاول التعبير عن الواقع المعاش بوسائله المتاحة وبالطريقة التي يمتلكها وكلاهما يطمح إلى صنع عالم نرغبه و نحن إليه، و لما كانت الرواية والقصة من الأشكال الأكثر مرونة لتجسيد الصراعات الفكرية التي ترمي إلى تغيير الراهن، فإن المنطلقات الفكرية للمتخيل الروائي والقصصي منذ البداية تسير وفق توجه فكري حدد إطاره الواقع السياسي والاجتماعي.

وفي ظل هذه المنطلقات جاءت تجربة تحويل الرواية و القصة إلى نص مسرحي وغدت من القضايا الهامة التي فتحت المجال نحو التوسع الفكري والفني من جهة وأسهمت في تجاوز مشكل أزمة النص المسرحي ونقص الخيال المسرحي عند بعض الكتاب و المؤلفين من جهة أخرى.

مسرحة الرواية:

بدأت تجربة تحويل الرواية إلى نص مسرحي منذ سنوات طويلة في مختلف دول العالم خاصة العالم العربي وذلك"لاحتشاد الرواية بعناصر مسرحية جذابة في حال وجود معد متخصص يستطيع(تأليف)نص درامي آخر، خالي من الذهنية والحوارات الطويلة واختصار الشخوص الثانوية، التي لا تؤثر على المعنى في حال إزالتها وإبراز الشخوص المقارنة و صياغة عناصر التمهيد والتشويق والتأكيد"[2]وغيرها من العناصر المسرحية الأخرى.

ولاشك في أن تحويل نص الرواية إلى مسرحية طريقة ليست جديدة على مستوى المسرح العالمي"فقد شهدت الكثير من روايات دوستويفسكي وفيكتور هيجو وغيرهما مثل هذا التحول نحو المسرح"[3]ولم يكن ذلك بدافع حل أزمة النص

1- محمد غنيمي هلال- محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت- ط3- 1981/ص137.

2- جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان-21/مايو/2007، ينظر الموقع:
Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196

3- جمال عياد- م ن.

المسرحي بقدر ما أن الرواية تحوي في كيانها بذور المسرحة، و بقدر ما تحمله من ملامح مهيأة لتقديمها على الشكل المسرحي فهي تمثل المادة الخامة الجاهزة للعمل الدرامي.

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية النثرية الأكثر تعبيرا و معرفة، وأوسعها انتشارا لأنها مساحة واسعة للأحداث المتخيلة يعبر فيها المبدع عن واقعه وتجربته الحياتية و"الرواية تسجل الانتقال من حالة البراءة، إلى حالة التجربة، ومن ذلك الجهل الذي يعد بركة إلى الإدراك الناضج لسلوك العالم الفعلي" [1]ومن هنا تتشكل العلاقة المتبادلة بين الجنس الروائي-من حيث فضاءاته الواسعة للتخيل- مع النص المسرحي، فالرواية تحوي المادة الثرية التي "تسهم في إقامة نصوص أخرى توازيها، وتنتج أشكالا جديدة على أنقاضها، حيث اتخذت من عملية الاقتباس إبداعا ثانيا ينطلق منها" [2]فيسهم بدوره في خلق نماذج نصية مختلفة من حيث الجنس والنوع الأدبي.

غير أن الطبيعة المشكلة للجنس الروائي والمسرحي تختلف بينهما من حيث وسائل التعبير وطريقة التصوير والتخيل وكذا عرض الأحداث والشخصيات لأن"الرواية ليست وصفا مصورا للحياة فحسب، وإنما وصف للحياة في حركتها وهي على وجه الدقة عرض للشخصيات على درجة من التفرد تتحرك ضمن تجربتها الخصوصية، لتصل في نهاية معينة، وقد تسلم أنها نهاية ذات هدف ومعنى"[3]، والشكل الروائي يتخذ النص مساحة معينة للأحداث المتشابكة حيث يصورها ويعبر عنها بواسطة الكتابة(الكلمة)، أما الشكل المسرحي فمساحتهالإطار الذي تتحرك فيه الأحداث وتظهر فيها انفعالات وأحاسيس الشخصيات.

على هذا الصعيد تستدعي عملية مسرحة الرواية وجود قواعد تحدد اتجاهها في هذا الحقل، لأن عملية المسرحة تتسم بالصعوبة والغموض أحيانا، وعامل الاقتباس يختلف عند الجنس الروائي عن الكتابة الدرامية فالمقتبس ينطلق من نص الرواية بمراعاة حدود النص وأخلاقيات الاقتباس، لأن المقتبس لا يستطيع أن يستغني في كثير من الأحيان عن مقومات البناء السردي(الحدث، الشخصيات، الزمان والمكان، اللغة والأسلوب).

1- مرتاض عبد الملك- نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)- سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- 1998- ص14.
2- قدور جدي- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير- إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2002/2001- ص11.
3- روبرت بين وارين- ماذا نعني بقراءة الرواية- تر: عبد اللطيف السعدون- المجلة الثقافية البحرين- السنة السادسة- أفريل2000- ص120.

وتتحدد هذه القواعد في بعض النقاط التي يجب مراعاتها أثناء التحويل والاقتباس وتشمل النقطة الأولى في مراعاة طبيعة الموضوع المعالج بصفته المادة الأولية للكتابة المسرحية،لأن الفكرة هنا بمثابة مرحلة انطلاق المقتبس نحو تكوين مادة القصة المسرحية ثم يعمد المقتبس في المرحلة الثانية إلى الحذف والإضافة والتغيير مع مراعاة بعض المواقف والمشاهد في نص الرواية التي يتوجب على المقتبس حذفها لأنه غير مطالب بالاهتمام بكل التفاصيل الموجودة في الرواية.

حاملة الخبز(1882)* و بائعة الورد(1951)**

تبرز تجربة رضا حوحو في مجال مسرحة الرواية من خلال مسرحيته "بائعة الورد"التي هي في الأصل مقتبسة عن رواية"حاملة الخبز *La porteuse de pain*"للروائي كزافيه دي موتوبين*Xavier de Montepin*"، وتتربع هذه الرواية على ثلاثة أقسام تدور أحداث القسم الأول و الثالث في فرنسا، أما القسم الثاني فتجري أحداثه في أمريكا.

تنبني عقدة الرواية على أحد المجرمين يدعى"جاك غارو" يعمل كرئيس للعمال في مصنع لإنتاج آلات الخياطة، كان يحب امرأة أرملة تدعى"جان فورتي" تعمل بوابة في المصنع المذكور، فحاول إقناعها بالفرار معه مغريا إياها بالمال الكثير لكنها رفضت طلبه فبعث إليها رسالة يحدد فيها موعدا في منتصف الليل إن هي غيرت رأيها، لكنها أصرت على الرفض، فأقدم على قتل مهندس يعمل في المصنع يدعى"جول لابرو" وسرق له تصاميم ميكانيكية حول تطوير آلة الخياطة، ثم أحرق المصنع لإخفاء آثار جريمته و فر إلى أمريكا، تاركا أصابع الاتهام على الأرملة"فورتيي" بعد أن ثبتت التحقيقات على وجود الأدلة المدينة لها، فحكم عليها بالسجن المؤبد.

تعرف "جاك غارو" في الباخرة التي فر على متنها وفي ليلة الجريمة، على رجل أعمال يدعى"مورتيمر"يملك مصانع لإنتاج ماكينات الخياطة، فعرض عليه التصاميم

*:رواية مطولة للكاتب الروائي الفرنسي "كزافيه دي موتوبينXavier de Montepin"كتبها سنة 1882 وقدمت على خشبة المسرح سنة 1889 كما ورد ذلك في مقدمة الناشر- ينظر:
Xavier de Montepin- La porteuse de pain- col. De poche- France- 1982/ p : 1

**:دراما اجتماعية باللغة الفصحى في خمسة فصول و هي من أعماله المخطوطة قدمت بالمسرح البلدي بقسنطينة يوم 12 ماي 1951. أوردها أحمد منور في ملحق رسالته ينظر: منور أحمد- مسرح رضا حوحو- رسالة ماجستير، إشراف: ركيبي عبد الله- كلية الأدب و اللغة العربية- جامعة الجزائر- ج2- 1989- ص231.

التي سرقها للمهندس الذي قتله، واتفقا على التعاون معا، وسرعان ما أصبح"غارو"شريك "مورتيمر"ثم صهرا له.

بعد مرور عشرين سنة عاد "غارو" إلى فرنسا متنكرا باسم مستعار هو"بول هارمان"ضانا أن فعلته قد نسيت و عفا عنها الزمان، لكن الصدفة شاءت أن تقع ابنته "ماري"في حب "لوسان"إبن المهندس الذي قتله ليلة الجريمة، غير أن "لوسان" يحب "لوسي" ابنة الأرملة "فورتيي" وما لبثت هذه العلاقة بين الأبناء أن بعثت بالماضي الأليم وانكشف أمر"غارو" اثر مواجهة بينه و بين الأرملة التي ثبتت براءتها وتنتهي الرواية بانتحار "غارو" بعد أن وضع حدا لحياته بإطلاق الرصاص على نفسه.

حافظ المقتبس أثناء مسرحته لنص الرواية على الإطار العام لمجرى الأحداث وتسلسلها دون إجراء أي تغيير على مستوى الموضوع المعالج في النص الأصلي، حيث قام المقتبس ببلورة أقسام الرواية الثلاثة و حولها إلى خمسة فصول مراعاة للتقسيم الهيكلي العام المتعارف عليه في الكتابة المسرحية، غير أن ما جاء تعديله في النص المقتبس كان على مستوى العنوان فقدمها بعنوان"بائعة الورد" بدلا من "حاملة الخبز"، و بائعة الورد في النص المقتبس هي شخصية الأم "زينب" التي هي في الحقيقة الأرملة المتهمة باقتناء الجريمة"عائشة عبد الباقي" و انتحلت اسم زينب بعد فرارها من السجن وأصبحت تبيع الورد وهي لم يذكرها المقتبس في نصه إلا في الفصل الخامس والأخير على لسان ابنها لطفي:

"حسني: ((للطفي)) يا عزيزي لطفي، هذه مفاجأتي هذا المساء، هذه المرأة التي تحمل الورد.

لطفي:ما معنى هذا؟ إنها الأم زينب بائعة الورد."[1]

كما أجرى المقتبس بعض التعديلات على مستوى طبيعة الموضوع من حيث البيئة التي ينتمي إليها النص الأصلي فقام بنقل بيئة الرواية الفرنسية إلى بيئته الجزائرية،وذلك بتغيير أسماء الشخصيات وملامحها الأصلية إلى أسماء وملامح جزائرية فقدم في الفصل الأول من المسرحية شخصية "عائشة عبد الباقي" الأرملة التي توفي زوجها منذ شهور تاركا لها طفلين و هي تعمل بوابة في معمل كان زوجها عاملا فيه، وتتعرف في المعمل على رئيس العمال يدعى "عمار" الذي يضايقها ويرغمها على الزواج منه ولكنها ترفضه وفاءا لزوجها المتوفى:

عمار: وهل أستطيع أن أقرض على قلبي السكوت فإن هذا فوق طاقتي، عائشة أني أحبك كثيرا ويجب أن تتعودي سماع عبارات حبي و شكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا ما هو إلا جنون.

1- بائعة الورد- منور أحمد- مسرح رضا حوحو -المصدر السابق/ ص 259.

عمار: جنون لماذا؟

عائشة: لأني لن أتزوج أبدا [...] اسمع يا عمار لقد أحببت زوجي كثيرا ولا أستطيع أن أحب غيره لقد أخذ قلبي وحبي معه...."[1].

لكن عمار يصر على ذلك وهي تبقى صامدة متمسكة بموقفها، فيحاول الانتقام منها بحرق المعمل وقتل صاحبه وولى هاربا من البلاد تاركا أصابع الاتهام إلى عائشة، وبعد مرور عشرين عاما يعود إلى البلاد فيلتقي مع عائشة التي تكشف أمره وسره أمام الجميع في الفصل الخامس والأخير:

عائشة:أنت عمار، كما أني عائشة... عائشة التي قضت عمرها في الحبس والعذاب لتلخص الجريمة التي ارتكبتها أنت.

عمار:اسكتي، أخرسي، أخرجوها من هنا، أخرجوها...

رجاء:لا.. أريد أن تتكلم هذه المرأة.

عائشة:قبل عشرين عاما، قتل هذا الرجل وسرق وأشعل النار ترك الناس يعتقدون أنه مات، تاركا امرأة مسكينة تسجن بدله، بينما سرق أموال صاحبه وأوراقه وهرب..."[2].

وتنتهي المسرحية بانهيار عمار خاصة بعد موت ابنته "رجاء" وقد آل به المطاف إلى الانتحار بإطلاق الرصاص على نفسه.

لم يقم المقتبس بأي تغيير على مستوى الأحداث الأساسية للرواية ولم يحذف أي حادث أو أي شخصية ، لكنه قام باختزال الأحداث والمواقف القائمة على عنصر السرد في النص الروائي وحولها إلى حوارات أسندها إلى شخصياته المسرحية، وهذا ما أثر سلبا على مستوى تبرير بعض الأحداث والمواقف في النص المقتبس، فهو لا يقدمها بشكل مقنع مقارنة مع النص الروائي "لكزافيه".

ففي الفصل الأول يحاول المهندس "أحمد عبد الحق"عرض تصاميمه الجديدة على "عمار" لدراستها، ولكن قبل أن يفعل ذلك و في الوقت نفسه يكتب رسالة "لعائشة عبد الباقي"يقول فيها"[...] ففي عدة أيام سأصبح من أرباب الملايين...وإنني أعرض عليك أن تقاسميني العيش، فإن رضيت فإني انتظرك هذا المساء عند منتصف الليل أمام باب المصنع لنسافر معا، وإذا رفضت، فاني قادر على القيام بعمل فضيع و إلى اللقاء يا عزيزتي عائشة." [3] وخلافا لما جاء في النص

1- مسرحية بائعة الورد- م س- ص233_234.
2- بائعة الورد-م س-ص 260.
3- بائعة الورد-م س-ص 260.

الأصلي حيث أن "جاك" لا يكتب رسالته للأرملة"فورتيي" حتى في اليوم الثاني، ثم يقوم بسرقة التصاميم في اليوم الثالث، وهنا يمهد الروائي بوصف ما طرأ على "جاك" من انشغال والتغيير الذي بدا على وجهه بسبب السهر وطول التفكير في خطته[1].

كما قدم "كزافيه" تبريرا عن سبب قدوم "جاك" على قتل صاحب المصنع المهندس"جوللابرو" الذي أمسك به متلبسا بسرقة تصاميمه، و لم يكن أمام "جاك" من خيار إلا بقتله" فكان عليه أن يمضي إلى آخر الشوط" [2]وهذه التفاصيل لم يتعرض لها المقتبس في نصه الدرامي رغم أهميتها في التبرير والإقناع.

وفي جانب آخر من الفصل الثاني لم يعطي المقتبس تبريرا معقولا لهروب "عائشة عبد الباقي"من بيتها بعد حادث إحراق المصنع وقتل صاحبه، فهي تجيب إمام القرية الذي آواها في بيته عندما استجوبها عن سبب هروبها:

الامام:إن كنت بريئة.. لماذا الفرار إذن .

عائشة: لماذا أفر؟ .. الحق معك .. نعم .. هذا هو الذي يجعل لي التهمة حقيقية و من العقاب أمرا محتما، أنا أفر لأني أحس بنفسي تائهة .."[3] هذا الجواب غير مقنع بالمقارنة مع ما جاء في نص الرواية، "فكزافيه" قدم سببا مبررا لهروب"جانفوربي" من بيتها و السير معه عبر الحقول و البراري و هو أن "جاك غارو" قد أرغمها على ذلك وهددها بقتل طفلها الصغير إن هي فكرت في عصيانه أو استنجدت بالناس[4]، وكان الغرض من فرارها هو إلصاق التهمة بها انتقاما منها على عدم رضوخها لنواياه.

بالإضافة إلى ذلك فقد غلب على نص رضا حوحو عنصر المصادفة في بعض المواقف مما أثر سلبا على الحبكة الفنية للنص المقتبس و واقعية أحداثها، ويتجلى ذلك في شخصية "خذير" ابن عم قدور عبد المحسن سائق التاكسي المتوفى("خذير" في نص الرواية عامل ميكانيكي كان زميلا لـ"جاك غارو") و الذي انتحل "عمار"شخصيته، فعندما ينزل "عمار"بالفندق بعد فراره من مسرح جريمته إلى أمريكا، ودون أي تمهيد تشاء الصدفة أن يجلس بالقرب من "خذير" بمكتب الاستقبال حينما يتقدم "عمار" ليسجل نفسه في قائمة النزلاء، ويسمعه وهو ينطق اسم ابن عمه المتوفى، فيثير الأمر شكوكه ويدفعه إلى التحري عن حقيقة "عمار":

1- Voir : X. de Montepin- la porteuse de pain- Ibid- p /36-37.
2- La porteuse de pain- Op cite- p :57
3- م س/ ص 241.
4- Voir :Xavier De Montepin- Ibid- P : 56.

"صاحب الفندق:أي اسم من فضلك
عمار: قدور عبد المحسن
خذير: ((وحده)) .. ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم ابن عمي سائق السيارة الذي مات منذ مدة ..."[1].

والصدفة نفسها هي التي تجمع - في الأمسية نفسها- بين السيد "شميث"صاحب مصانع السلاح في أمريكا و"مار" في الفندق ويعرض عليه تصاميمه المسروقة ويتم الاتفاق بينهما [2]، لكن بالمقابل فإن الروائي "كزافيه"فقد قدم عنصر المصادفة في هذا الموقف بالتبرير والإقناع، حيث أنه جعل ابنة السيد"مورتيمر" صاحب مصانع الميكانيكا لآلات الخياطة تمهيدا مقنعا للتعارف الذي تم بينه و بين "جاك" حينما لفتت بجمالها نظره فتعرف عليها وقد تم ذلك على ظهر الباخرة التي نقلتهم إلى أمريكا. أما عن شكوك "أوفيدسوليفو" الذي هو "خذير" في النص المقتبس فقد اتخذ مسارا طبيعيا من مجرد اندهاشه و هو يسمع اسم ابن عمه المتوفى، حينما ناداه الضابط المسئول عن ركاب الباخرة، ثم يحاول استفسار الأمر بالبحث عن هذا الشخص الذي ينتحل اسمه و قد اتخذ البحث في نص الرواية وقتا طويلا من التفكير، و خلاف ما نجده في نص المقتبس حيث أن شك "خذير" في معرفة حقيقة "عمار لم يستغرق بضع ثوان سرعان ما يصبح شريكه في تقاسم أمواله مقابل كتمان سر جريمته.

أما في الفصلين الأخيرين من النص المقتبس فتلعب المصادفة دورا أساسيا من خلال العلاقة الفجائية التي تنشب بين "رجاء" ابنة "عمار" بعد عودته من أمريكا التي تقع في حب "كامل" وهو ابن الضحية المهندس"أحمد عبد الباقي" الذي قتله أبوها "عمار" ويكون"كامل" في الوقت نفسه متعلقا بحب"شافية" ابنة الأرملة المتهمة "عائشة عبد الباقي"، و سرعان ما يكتشف "عمار" أن "لطفي" -المحامي الشاب الذي عينه مستشارا قانونيا عنده- هو في الواقع ابن الأرملة ألصق بها جريمته "عائشة عبد الباقي"[3].

والملاحظ أن غياب عنصر الإقناع والتبرير هو الذي دفع بالنص المقتبس إلى عدم نضج المواقف وفقدان بعض الخصائص الهامة من الناحية الفنية للنص المسرحي خاصة من جانب الموضوع المتناول فهو لا يتناسب مع طبيعة المجتمع

1- م س/ ص 244.
2- ينظر: م ن/ ص 245.
3- ينظر: م س/ ص 262.

الجزائري وكذلك مع مواقف الشخصيات وأسماءها مما جعلها"من أضعف المسرحيات المقتبسة بسبب ما حفلت به من أنواع المصادفات و المواقف غير المقنعة وغير الناضجة"[1]والبعيدة عن الواقع الجزائري والمجتمع العربي.

لكن الواضح أن رضا حوحو لم يكن يعني -أثناء اقتباسه لنص الرواية وتحويله إلى نص مسرحي- بالجانب الفني والإطار الهيكلي لأحداث الرواية بقدر ما اهتم أكثر بفكرتها الرئيسية، لهذا فالجانب الذي ركز عليه المقتبس هو الموضوع الاجتماعي المتناول وقد بدا واضحا و هو تصويره للمرأة و واقعها في وسط المجتمع الذي دس حقوقها وهضمها، فرضا حوحو ينظر إلى المرأة نظرة حماية ودفاع، هذه النظرة الإصلاحية والتحررية التي نلمسها في جل أعماله القصصية منها خاصة(غادة أم القرى وصاحبة الوحي، عائشة وغيرها)وكذلك في نصوصه المسرحية(بائعة الورد).

وكل هذه الأعمال ما هي إلا مظاهر من عناية الكاتب بالمرأة و شأنها، فالمرأة عند حوحو"ترتدي دائما الفضيلة و تمثل الحمل الوديع الراتع في حظيرة الذئاب وتلعب في مسرحياته دور المجني عليه الذي لا حول له ولا طول"[2] فهي ذلك المخلوق الضعيف الذي يقع عليه ضغط المجتمع وظلمه وشتى أنواع التعبد، وهذا هو واقع المرأة في ظل مجتمع يسوده الجهل وسوء الاعتقاد.

قائمة المصادر والمراجع

العربية

-جمال عياد- مسرحة رواية (خشخاش)- أخبار مسرحية عربية- عمان- 21/مايو/2007، ينظر الموقع:

1) Www.taiftheater.com/modules.php?name=News&file=article&sid=2196

-حوحو أحمد رضا- غادة أم القرى و قصص أخرى-تقديم: واسني الأعرج- موفم للنشر والتوزيع- الجزائر-ط2-2000.

-روبرت بين وارين- ماذا نعني بقراءة الرواية- تر: عبد اللطيف السعدون- المجلة الثقافية البحرين- السنة السادسة- أفريل2000.

-صالح لمباركية- المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد و النصوص)- دار الهدى- الجزائر- 2005.

-فريد جحا- فيكتور هيجو(حياته و أدبه و فنه- طلاس- دمشق- ط1- 1984.

1- لمباركية صالح-المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد و النصوص)- دار الهدى- الجزائر- 2005- ص99.

2- البرداوي محمود- المجهول من أدب حوحو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17- رمضان، شوال 1393ه/أكتوبر، نوفمبر 1973- ص73.

- فرحان بلبل- النص المسرحي الكلمة و الفعل- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-2003 ينظر الموقع:Www.awu-dam.org/book/indx-study.htm

-قدور جدي- النص الروائي و التجسيد السينمائي- رسالة ماجستير- إشراف: عشراتي سليمان- جامعة وهران- 2002/2001

-حياة جاسم محمد- التراجيكوميديا في الدراما المصرية- مجلة الأقلام- دار الجاحظ- بغداد-ع 6- 1980.

-ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

مسرحية عنبسة- مجلة الحلقة- العدد الأول- السنة الأولى- أفريل 1972.

-منور أحمد- مسرح الفرجة و النضال في الجزائر- دار هومة- الجزائر- ط1- 2005.

-منور أحمد- مسرح رضا حوحو(دراسة أدبية تحليلية مقارنة)- شهادة ماجستير في الأدب العربي، إشراف:عبد الله ركيبي- جامعة الجزائر- الجزء الثاني- 1409هـ/1989م.

-محمد غنيمي هلال- الأدب المقارن- دار العودة و دار الثقافة- بيروت- ط3- 1981

-مرتاض عبد الملك- نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)- سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- 1998.

-محمود البرداوي- المجهول من أدب حوحو المسرحي- مجلة الثقافة- السنة الثالثة- العدد 17- رمضان، شوال 1393ه/أكتوبر، نوفمبر 1973م.

-الأجنبية

Xavier de Montepin- La porteuse de Pain- Col. De poche- France-1982.1

خصوبة المتعالي وموت السرد المقاوم
في رواية قبور في الماء للروائي محمد زفزاف

مصطفى ولد يوسف(*)

ملخص:

في رواية "قبور الماء" خصوبة المتعالي، وموت السرد المقاوم عبر تراكيب دالة على انهيار منظومة الإنسان المندد بالواقع الذي أبى ألا يدخل في ديالكتية التاريخ «Dialectique de l'histoire»، فجاء التباين بين خصوبة المتعالي التي تتسع دوائره، وعقم المتعالى عليه الذي ضاقت له سبل الوعي، وإمكانية إقامة فضاء الممانعة لنسف كل أشكال مصادرة الحق الطبيعي في الحياة.

Abstract:

In the novel «g Graves in Water » where the fertility of the arrogant person and the death of the resistant narration is shown through expressions alluding to the decline of the human's system, a system in which Man rejects reality because of its insistence on going down in Dialectical History, there is a big difference between the fertility of the arrogant person and the sterility of the despised person who is nearly unconscious to create a space of preventing all forms that prohibit the natural right in life.

1-نظام الرّواية سيميائيا:

تشكل الأقوال والأشكال الخطابية في الرّواية وحدة بنائية ترتكز على منظومة مجالها الامتدادي غير ثقافي، وهي اختراع اللاشعور بالحضور المستمر لحامل الإرث السّلبي، باعتباره أداة خضوع وإخضاع لإرادة فوقية، لا مجال للخروج من سلطتها، ومن ثمة يمكن تحديد العلامة السيميائية في النص من خلال:

الممثلة: وهي حامل العلامة "Véhicule du signe"، وركيزتها في الوقت نفسه[1]، فالشخصيات الرّوائية في النص خليط بين الانتهازية والانبهارية، ولكنّها تشترك في الطابع الانهزامي.

* استاذ محاضر – ب- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

1 تنظر: عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، المغرب، ط1، 2010، ص 81.

الموضوعة: "Objet" فهي "كل ما تحيل عليه الممثلة"[1]، فعبر سلوكات الشخصيات وحواراتها الداخلية والخارجية ومشاعرها يطرح سؤال الطبيعة النفسية والمادية لها فمثلا قول علال: "

" إن القمل يكاد يقتلني.

لماذا لا تغلي ثيابك؟

ليس لدي ما أضعه إذا أزلتها..."[2]

إن القمل كموضوعة تشير إلى حالة الممثلة عبر علامة البؤس.

المؤولة: "Interprétant" وهي "تتوسط بين الممثلة والموضوعة"[3] فمقولة "إن القمل يكاد يقتلني" تحيل تداوليًا إلى البؤس المتجسد في شخصية "علال" في الرّواية. يشتغل التحليل السيميائي على آليات لغوية في ظاهرها تقوم مقام توضيح عالم الرّواية وأنشطة شخصياتها عبر لغة مرنة غير مصطنعة لكن في الباطن يتقاطع المنظور السيكولوجي-النصي psycho-textuel بالمنظور السوسيولوجي-النصي socio-textuel، وكلاهما منتج للدلالة التي تأبى استنساخ النّص الظاهر، فمن خلال التوصيفات الخارجية لهيئة مجتمع النص نقف عند معطيات اجتماعية تلخص حالة الفقر المدقع عبر مقولات تداولية هي:

إنّ القمل يكاد يقتلني[4]

أسنان متسخة كأسياخ الحديد[5].

طفلها الصغير القذر...[6]

جرى الطفل الصغير وتبعه

أخرون كانوا قذرين ومتسخين...[7]

1 المرجع السابق، و ص. ن.
2 محمد رفزاف، قبور في الماء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2007، ص 12.
3 عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص 81.
4 الرواية، ص 12.
5 المصدر نفسه، ص 18.
6المصدر نفسه، ص 19.
7 المصدر نفسه، ص 22.

مضى العيساوي ...بقدميه الحافيتين..."[1]

أمّا المنظور السيكولوجي-النصي فقد تجلى عبر توصيفات داخلية وذهنية تلخص حالة الاستعداد النفسي الذي يقوم على الطبيعة الطامعة لشخصيات الرّواية ومن أهم مقولاته:

غير معقول، عشرة أرواح تذهب هكذا بلا مقابل[2]

سيدفع الدية.[3]

ولكنك ستأخذين ديته...إذا حل قدر فلا مرد له[4]

عاد العياشي؟

لا، لكن العياشي سيعود بعد قليل، وإذا سمع بغرق المركب فإنه لن يعود.

لماذا؟

لكي لا يدفع التأمين..."[5]

إن هذا التّوزيع للأدوار بين البحر والعياشي وكلاهما يجسد سلطة القهر، أفضى إلى سياجة النّص بمتتالية دلالية تأبى الاشتباك عبر شخصيات سلبية، و من خلال منظومتها الملفوظاتية تراهن على المناورة لا المواجهة، على الرغم من الخراب النفسي والمادي الذي أصابها، ولا تسعى إلى تأكيد ذاتها، فنجد آلية "التكرار" "Répétition" لهذه المنظومة لدى أغلب الشخصيات والجدول التالي يوضح ذلك:

علال	قدرة الله ومشيئته
عزوز	هو وحده الذي يهب الموت والحياة[6]
الأم	هذه مشيئة الله[7]
عزوز	كل شيء مكتوب، الغنى والفقر[8]

1 الرواية، ص 25.
2المصدر نفسه، ص 07.
3المصدر نفسه، ص 20.
4المصدر نفسه، ص 22-23
5 المصدر نفسه، ص 20.
6المصدر نفسه، ص 21.
7المصدر نفسه، ص 26.
8 المصدر نفسه، ص 60.

عزوز	المركب لم يحطمه العياشي بنفسه، فالله وحده أراد له ذلك[1]
قالوا	إذا كتب أمرا فلا مرد له...[2]
حسنة	كل شيء بيد الله[3]

1- إحداثيات حركة الحدث في الرّواية:

تتأسس الرواية على انتقال صورة الإنسان المغربي من النموذج الانهزامي إلى النموذج الانتهازي، فعبر مفاصل النّص تجلى المنجز المتمثل في غرق الصيادين، فكان منطق الموت قد حل بالقرية، وبالمقابل تجلى اللامنجز في عدم دفع الفدية لينتهي الوعي إلى القدر"Destin" فيكون تصفية القضية بتحوير المطلب الشرعي والقانوني وهو الفدية إلى حفل تهريجي ينسّي الناس مطلبهم، وبالتّالي تنتصر النخبوية "Elitisme" بتوظيفها للحكم الديني المتمثل في التأكيد على المشيئة الإلهية، والجوع أو الحاجة البيولوجية كعلامة إلحاحية، ومن ثمة يتحقق الخداع "Mystification".

لقد انهارت صورة الإنسان وأضحى اللا-وجود Non-être سمة وجود مجتمع الصيادين، حيث الوجود الإنساني يتحقق في نضال الذاكرة ضد النسيان[4] بينما اللا-وجود الإنساني يتجسد في تغييب الذاكرة، ومن ثم الانتماء والاكتفاء باللحظة، بحضور الحفل غابت القضية وانغمس الجميع في ملء البطون:

"إن العياشي رجل كريم، سترى كم سيدفع لهم
لن يدفع لهم شيئا، لقد أكلوا وشربوا وتصالحوا...
لقد وعدهم القائد بالدفع
لا تثق بذلك الكلام، فهو يعرف مسبقا أنهم مجرد أكباش"[5]

1 الرواية، ص 76.
2 المصدر نفسه، ص 77.
3 المصدر نفسه، ص 84.
4 ينظر: ميلان كوندرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001، ص 130.
5الرواية، ص 93.

هناك مبدآن يحركان إحداثيات الرواية، فثمة مبدأ الغلو حيث لا تقتصد الشخصيات في الإحالة إلى الفدية كمرجعية خطابية تعطي للنّص طابعه الانتهازي المحض، ففي كل وقفة حوارية تكون "الفدية" أو المقابل موضوعا رئيسيا: "غير معقول، عشرة أرواح تذهب هكذا بلا مقابل"[1]، حيث ذكرت لفظة "الفدية" أكثر من عشرين مرة، إضافة إلى لفظتي "المقابل" و"التعويض" وهو انحطاط للممارسة الاجتماعية، إذ يصبح التعويض بديلا للمحاكمة أو التحقيق: "إن العياشي...لم يؤمن على مركبه"[2]، من ثمة يتحقق التحريف الاجتماعي أو الوجه المرضي للعلاقات الاجتماعية، حيث الموت معلم إيجابي: "...فما دام الإنسان يموت بلا تعويض عادة، فليمت هذه المرة بتعويض...أنا شخصيا أريد أن اموت بدية، لأني سأموت لامحالة..."[3].

إن الديّة إغراء في المخيال الاجتماعي فهو عنصر متغير وعارض بقيام الزردة أو الحفل حيث اختفى وزال، وبذلك انتصر التفكير العملي الذي يتحكم فيه مبدأ الاستباق، فالعياشي أقام حفلا من ورائه تسويف مطلب الدية.

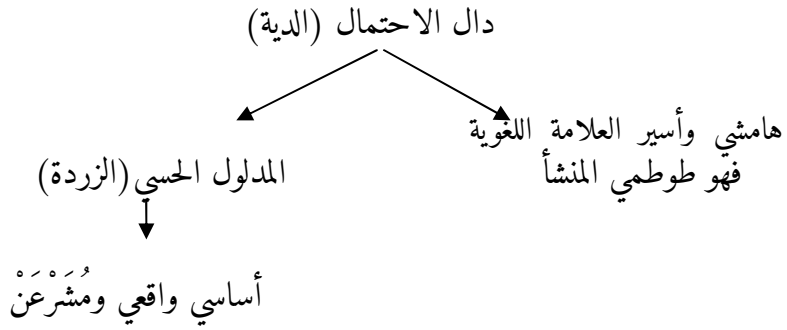
لقد تحقق مبدأ الغلو في مساره الاحتمالي فقط ولم يتجسد فعليا، وهو يقدم لنا صورة عامة عن ضيق الأفق، والتكوين الانطولوجي البسيط للإنسان المهني، وعبر الحوار انكشاف الحالة الذهنية له "فالحوار الذي هو نحن" «le dialogue que nous somme» كما يؤكد ذلك "كادامير"[4].

وبالمقابل ينتصر مبدأ الصمت، حيث يغيب الكائن المتهم "العياشي" ولا نعثر على وجوده الفيزيائي من بداية الرواية إلى نهايتها، فقد اكتفى الرّوائي باستحضاره افتراضيا، ينوب عنه أعوانه فهو نقيض كل احتمال، واقعيته تجسدت فعلا لا قولا، لأنه اشتغل على الملموس لا الاحتمال، فانتهت بلغة الصّمت إلى إثارة مبدأ الغلو والاحتمال، ومن ثمة ترجيح دال الاحتمال على مدلول الملموس، بتكثيف السجال عبر الحوار بين القرويين.

1الرواية، ص 07.
2 المصدر نفسه، ص 27.
3 المصدر نفسه، ص 26-27.
4 حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، 2003، ص 68.

لقد تحقق مدلول الملموس بإحياء الزردة، وبالمقابل بقي دال الاحتمال أسير العلامة اللغوية، فالزردة علامة غير لغوية، عبرها يتواصل "العياشي" مع القرويين ليضع حدا لدال الاحتمال والغلو الذي اتسع في الخطاب الروائي على حساب الفعل الخطابي، فالغلو استنساخ لذلك التّصور الزائف في الوعي الاجتماعي المغربي وحتى العربي على ان الآخر المتعالي أو المستعلي سيتنازل عن مصالحه، ومنظوره الاستكباري دون التضييق عليه بوسائل شرعية، وهي في صفّه جميعها ، فغير شرعية تصبح شرعية في حالة إبطال الوسائل الشرعية "القائد لن يفعل شيئا لأنه صديق العياشي، فهو يجلب له الويسكي ويهديه له مجانا"[1].

في هذه الترسيمة توضيح لذلك:



التحتي وسلطة الفوقي:

تسعى رواية "قبور في الماء" إلى تعرية الطابع الاستحفافي لكل ما هو "تحتي"، فالحدث الرئيسي هو وصف حالة أفراد منهزمين اجتماعيا وسياسيا، وهم يعيشون في أجواء الموت، حيث أضحى البحر مقبرة للصيادين: "لقد تخيل أن البحر مقبرة رهيبة وأن هذا الخصم...لا يتغذى سوى من جثث آدمية..."[2].

كما تصور الرّواية حالة مجتمع يعيش على الفاقة / المتاهة، ينجذب إلى الدروة الحياتية المملة، لا يحدث شيء يستحق الاهتمام، وتُنبِئُ بالإنسان المطواع والمشوه في مورفولوجيته وسيكولوجيته، والدمار الذهني الذي أصابه: "أخذ العيساوي في

1الرواية، ص 41.
2المصدر نفسه، ص 06.

ثياب صديقه المهلهلة القذرة..."[1] "...جعل علال ينظر إلى أنف صديقه المثبت على صفحة وجهه، وظل منخاراه لا ينقبضان ويرتخيان كالرابوز الجلدي..."[2]

كان "الموت" قدرا على الجميع بسبب البحر المتوحش، وبالمقابل كان "العياشي" مصدر الفقر والبؤس الذي ألم بأهل القرية: "...نحن أيضا مات، أحباؤنا...كلهم ماتوا لقد ذهبت بهم مراكب العياشي ودحمان لماذا لا يشتريان مراكب جديدة، أنهما يريدان الربح فقط"[3].

تختفي القيمة الإنسانية للكائن الآدمي في أكثر من موقف وجزئية، فتتحرر الغرائز والنزوات من سلطة الضمير، فيغدو سلم القيم معكوسا، تكون الربحية أعلى قيمه:

"إن العياشي لن يستطيع دفع الدية...
ولكن الحكومة ستدفع..."[4]

سيدفع العياشي ديات كثيرة...فمادام الإنسان يموت بلا تعويض عادة، فليمت هذه المرة بتعويض[5].

سيدفع لنا الدية وسنرد لك دينك[6].

هناك علاقة جدلية بين المنظور السوسيولوجي النصي والسيكولوجي النصي، فالفقر أعاد صياغة البنية النفسية لشخصيات الرواية حيث لم يعد فقدان الأخ أو الزوج ذات أهمية بقدر الدية، بعد ما أضحت مركزية الحوار بين الشخصيات، فتصبح الرؤية إلى المستقبل مرهونة بمدى استجابة "العياشي" لهذه الطبيعة النفسية غير السوية و الطامعة لافتقارها للتكوين الأيديولوجي الذي يؤهلها للمقاومة ومحاسبة "العياشي" لتنتهي الرّواية في محفل كرنفالي أقامه صاحب المركب للقرويين، كان بمثابة تمييع للدية كأسلوب كافكاوي ساخر، ينطلق من أيديولوجية الهيمنة وشراء الذمم في وضع انهزامي وانبطاحي لسكان القرية: "لقد انتهت الزردة وزع

1 الرواية، ص 09.
2 المصدر نفسه، ص 10.
3 المصدر نفسه، ص 18.
4 المصدر نفسه، ص 27.
5 المصدر نفسه، ص 28.
6 المصدر نفسه، ص 44.

الكسكسي وطعم من طعم. أكل الصغار والكبار أدخل المهدويون اللحم في بطونهم وأعبابهم وأقبابهم...قال أحدهما:

3- ترى كم سيأخذ كل واحد منهم دية؟

4- لن يدفع لهم شيئا. لقد أكلوا وشربوا وتصالحوا.

5- لقد وعدهم القائد بالدفع.

6- لا تثق بذلك الكلام، فهو يعرف مسبقا أنهم مجرد أكباش"[1]

إن الذات المهانة في الرّواية تسعى إلى صنع "موضوع الاكتساب"[2] وهو "الدية" وهي مزود بمقولات دلالية تكشف عن الفراغ الأيديولوجي والعجز عن الفعل، لأنها تفتقر إلى القدرة، فكانت وضعية الخضوع، وبالمقابل الذات المتعالية تسعى إلى صنع "موضوع الديمومة" فلها الكفاءة في ذلك، تنطلق من حس أيديولوجي يقوم على الاستغلال وإهانة العنصر الانهزامي، وتتحرك في مسار نفعي وبراغماتي محض، وهي ذات طبيعة استعلائية "إنهم ينتظرون العياشي...أنا أعرف كل شيء لن يأخذوا حتى خربة"[3]. وفي هذه الترسيمة خلاصة ذلك:

الذات المهانة

↓

خاضعة وذات مسلوبة

(-)

الذات المتعالية

↓

مهيمنة وذات فعالية

(+).

لا يمكن أن تتحرر الذات المُهانَة إذا لم تكتسب الوعي بحقوقها الإنسانية، الذي ينتج النضال الاجتماعي الإيجابي، ومن ثمة تصبح الصمود والتضحية مفضأة

1 الرواية، ص 92-93.

2 ج. كورتيس، ج. لينتفيلت، ج. بيزا كامبروني، الكشف عن المعنى في النص السردي، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، د.ت، ص 130.

3 الرواية، ص 62.

"Spatialisés" على حساب الخضوع الأعمى فينحصر خطاب الهزيمة والازدواجية في زاوية الهامش.

خاتمة:

لقد أضحى موضوع تغييب الوعي السّياسي والاجتماعي في المجتمع المغربي هاجس الرّوائي الذي قدم فضائية Spatiality قاتمة، حيث تختزل الحياة في لقمة العيش الرخيصة، تعيق ديناميكية الفرد المسكون بالتغيير، فالرّواية نص مضاد لكل توصيف رديء للحقوق والواجبات، وقد أنتج الروائي في خلق شخصيات عمله وفق الاتجاهات اللانهائية لحياته الممكنة[1] فهو يمارس حياته المضادة والمخالفة لحياة مجتمع نصه، ومن ثمة مجتمع المغربي الذي ينتمي إليه، وهذه الحيـاة منتوج رؤية فكرية تعادي المـوت الرخيص، ومروجي البـؤس الذين استفادوا من تغطية سياسية لنظام مفلس استراتيجيا وثقافيا.

الإحالات:

-محمد زفزاف، قبور في الماء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007

-عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، المغرب، ط1، 2010

-ميلان كوندرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2001

-حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، ط2، 2003،

-جوزيف إ. كيسز، شعرية الفضاء الروائي، تر: حسن حمامة، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003

-ج. كورتيس، ج. لينتفيلت، ج. بيزا كامبروني، الكشف عن المعنى في النص السردي، تر: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، د.ت.

1 ينظر: جوزيف إ. كيسز، شعرية الفضاء الروائي، تر: حسن حمامة، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003، ص 152.

سوسيولوجيا الأدب : (النشأة و التطـــــوّر)

سعيدة تومي(*)

ملخص:

يمثل كتاب الروائية الفرنسية مدام دوستال الصادر عام1800م و المعنون ب "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية" أول دراسة منهجية في مسار سوسيولوجيا الأدب ، جمعت الأدب و المجتمع في كتاب واحد ، أكدت من خلاله أنّ الأدب يتغير يتغيّر المجتمع ، ثم اكتسبت دراسة هيبوليت تـــين أهمية كبيرة في ضوء طرحه لثلاثيته المشهورة " البيئة ، الزمن ، العرق" وأكد على صلة الأدب بكل هذه العناصر.

قدمت بعد ذلك الفلسفة الماركسية جملة من المبادئ في ظل فلسفة المادة أسبق من الفكر ، فأثرت بذلك على نظرية الانعكاسالتي جمعت بين هذه الفلسفة وعلم الاجتماع ، فخلصت إلى أنّ الأدب على صلة وثيقة بكل هذه العناصر دون أن تلغي خصوصيته الفنية .

وفي ضوء كل هذه الجهود ظهرت في القرن العشرين مجهودات أخرى جمعت بين النظرة الاجتماعية والتاريخية ترأسها جورج لوكاتش، ليواصل لوسيان غولدمان في هذا المجال بأسلوب متميز جمع فيه بين البنيوية والنظرة الماركسية . وأخيرا قدّم زيما تطورا آخر من خلال بلورة الأبحاث اللسانية و اللغوية لصالح الظاهرة الأدبية ، فأنتج بذلك علما آخرا يختص بعلم اجتماع النص .

abstract :

Sociology of Literature : Origin and evolution The book of the French novelist Mrs. Dèstal , published in 1800 , entitled "Literature in its relationship with the social systems" is the first methodological study in the history of the sociology of literature , which collected the literature and society in one book, confirmed that the literature varies depending on the change of society. Then, the study of Hippolyte Tin has gained great importance in the light of his famous trilogy " environment , time, race .". He confirmed the relationship of literature with all these elements .

After, the Marxist philosophy provided a number of principles in the light of the philosophy of matter is before thinking. it has influenced the theory and reflection that combines this philosophy and sociology. It infers that literature is closely associated with all these elements without the repeal of his artistic specificity.

In light of all these efforts, and in the twentieth century, other efforts have emerged and gathered the historical and social perspectives led by George Lukacs . Lucien Goldman continued in this area by a remarkable style that he collected between structuralism and Marxist view. Finally, Zima presented another development through the crystallization of the linguistic and language researches in favor of the literary phenomenon .So hecreatedanother science whichconcenesociologytext.

هناك مقولة تتردد كثيرا عن طبيعة الإنسان فقد قيل إنه اجتماعي بطبعه وقيل أن الإنسان ابن بيئته وانعكاس لتفاعلاتها المختلفة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ولعل هدا ما يدعونا للتساؤل حول طبيعة العلاقة بين الأدب

*استاذة مساعدة-ب- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة برج بوعريريج.

المجتمع ، فهل يمكن عزل فكر الإنسان و خياله عن الواقع اجتماعي الذي يعيش فيه ؟

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة، ولا يتولد فن عموما ولا أدب خصوصا إلا في الجماعة و من أجل الجماعة ، فلا يمكن أن نقول : إن فلانا ينتج فنا ليتمتع به وحده أو يقول شعـرا ليسمعه به وحده، ثم من أين يستمد الفنان أو الشاعر انفعاله المبدع ؟

أليس من تجاربه في مجتمعه ؟ وهل يقتبس صّوره وقيّمه إلا من الثقافة التي تلقاها ؟ كما أنه لا يمكن أن يشعـر براحة و رضى إلا عندما يجد من يقرأ شعـره ويتمتع بـه ، ويشاركه انفعالاته وأحاسيسه .

إننا مع هذا لا ننكر أنّ لكل شاعرا طابعا خاصا يميّز شعـره عن سواه، وأن لشخصيـة الأديب وحياته النفسية دورا بارزا في إنتاجه الأدبي، ولكن الأدباء والفنانين هم أيضا أبناء بيئتهم منها يستمدون تجاربهم ، وفيها يشع إنتاجهم ويتدفق إبداعهم، فلا فن ولا أدب إلا في الجماعة ومن أجل الجماعة، ومن ثمة لا يمكن الغوص في أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعي الذي منه ينطلق الأدب وإليه يعود، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبي على الإجمال.

إنّ النظر في العمل الأدبي على أنّه يعكس الواقع الاجتماعي أو الحياة الاجتماعية بكل ما تحمّله من تناقضات وآمال و ألام وطموحات ورغبات تعـود إلى العصور القديمة جدا ، ويمكننا القول إنها ترجع إلى حكماء اليونان القدماء الذين عبّروا عن هذه العلاقة في خطاباتهم الفلسفية و الأدبية .

وإذا أردنا الرجوع إلى الوراء بدا لنا أنّ الفيلسوف اليوناني أفلاطون أول ناقد اهتم بالناحية الاجتماعية باعتبارها معيارا لاستحسان الشعر ، فقد طـرد الشعراء من جمهوريته الفضلى لأنهم يفسدون الأخلاق ، وأما الذين ينظمون الأشعار لإشعال نار الحماسة في نفوس المحاربين فلهم كلّ التقدير. (1)

هكذا نجد جذور علم اجتماع الأدب في نظرية المحاكاة التي طرحها وطـوّرها أرسطو ، فهي تلمح إلى التفاعل و الترابط بين الأدب والمجتمع بتعبير المحاكاة، و رؤيته إلى الفن على أنّه محاكاة للمحاكاةاستنادا إلى فلسفته المثالية التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة ، لذلك يرى الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم طبيعي محسوس، وهذا الأخير ما هو إلا صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول، إذن العالم الطبيعي محاكاة للعالم المثالي . (2)

فالفنان أو الشاعر عندما يصف شجرة مثلا فهو يحاكي العالم المحسوس الذي أصلا محاكاة للعالم المثالي، وما انحصرت نظرية المحاكاة على ما قاله أفلاطون ، وجاء بعده أرسطو، واستخدم المصطلح ذاته الذي استخدمه أفلاطون ، لكنه منحه مفهوما جديدا عما قدّمه أفلاطون، وأكد أنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ، و إنّما يحاكي ما يمكن أن يكون، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا ينبغي ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر ، بل عليه أن يرسمه أجمل ما يكون . [3]إذن الشعر من وجهة نظر أرسطو مثالي يتمم ما في الطبيعة من نقص، كما أشارت نظرية المحاكاة بطريقة أو بأخرى إلى الوظيفة الاجتماعية للأدب فأفلاطون قد طرد الشعراء من جمهوريته خوفا من تأثيرهم السلبي على المجتمع .

ولكن من المحاولات الرائدة التي حاولت ربط الأدب بالواقع الاجتماعي تعود إلى القرن18 للميلاد وهي محاولة المفكر الايطالي جيامبا تيستا فيكو(1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" الصادر عام 1725، وفيه ربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي، فقام بربط ملاحم هوميروس بالمجتمعات العشائرية، وقال بأنّ الدراما نشأت مع ظهور المدينة ،أين يمكن أن تتجمع جمهور المشاهدين، أما الرواية فقد ظهرت مع ظهور المطبعة والورق وانتشار التعليم ...[4]وفيما يخص نظرة فيكو في الربط بينالأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فانه يأخذ بعنصر الزمن من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية كحديثة عن ظهور الملاحم في المجتمعات العشائرية ثم ظهور الرواية في مجتمع المدينة .

هذا ما يؤكد أنّ النظرة الاجتماعية للأدب ليست وليدة القرن الحالي أو الماضي، وإنما تعود إلى عهد قديم ، فقد وعى الفلاسفة والنقاد ضرورة البعد الاجتماعي للأدب ، غير أنهم لم يصلوا إلى بلورة نظرية نقدية متكاملة قائمة على أسس منهجية وأصول معرفية إلا في القرن 19 للميلاد على أيدي جملة من النقاد والباحثين .

1- مجهودات مدام دوستال (1766-1817):

يتفق معظم الباحثين على أنّ الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجيا منذ أن أصدرت الكاتبة الروائية الفرنسية مدام دوستال كتابها المعنون ب "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية " الصادر عام 1800 م، تحدثت فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعي، وأثرهما في الإبداع والذوق الفني.

يعد هذا الكتاب أول محاولة لجمع مفهومي الأدب و المجتمع في دراسة منهجية واحدة ، وفيه أكدت الناقدة " أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره" [5] وإذا كان فيكو قد اهتم بعنصر الزمان من خلال اهتمامه بالمراحل الحضارية، فإن مدام دوستال قد تقدمت خطوة إلى الأمام في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، حيث ترى أنّ كل عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية و جغرافية ما، كما اهتمت بالبحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير هذا الأخير فيها [6]، فالأدب في رأيها " يتغير بتغيّر المجتمع ، ويطّرد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية العامة، ودليلها على ذلك أنّ الأدب الفرنسي مثلا، اكره في عصر ما قبل الثورة على الاتجاه نحو الهجاء والتعبير بمرارة، فكأنّ أفق التاريخ كان أمامه مسدودا خلافا لما بعد الثورة، فقد تغير هذا الأدب تغيرا كبيرا نتيجة التغيير الاجتماعي، وزيادة نصيب الأفراد من الحرية الشخصية " [7]، وبما أنّهذه الحرية الجديدة لم تكن فرنسية فحسب، وإنما اتسعت لتكون أوروبية، فقد شمل التغيير الأدب الأوروبي كلّه بما في ذلك الأدب الانجليزي والأدب الألماني.

إذن تلخصت مجهودات مدام دوستال في رؤيتها للأدب على أنه يتغير بتغيّر المجتمعات، ويتبدل بتبدلها، ويتطور حسب تطور الأوضاع الاجتماعية، ومن هنا رأت أنّه أصبح من الضروري بعد قيام الثورة الفرنسية (1789) ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة، ويختلف عما كان عليه قبل الثورة ، وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من "كيف يكتب الأدباء" إلى "عن ماذا يكتبون" فأرادت من هذه الفكرة أن توجه النقد إلى مسار جديد يهتم بالموضوعات التي تناولها الإبداع أكثر من الاهتمام بفنون الكتابة والبلاغة التي احتلت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم .

وبالرغم من هذه المجهودات القيّمة لمدام دوستالفي تاريخ المنهج الاجتماعي للأدب، إلا أنّه قد خطا خطوة أخرى إلى الأمام مع الفيلسوف والناقد هيبوليت تين .

2- هيبوليت تين و الاتجاه الاجتماعي (1828-1893):

كان لابّد من الانتظار أكثر من نصف قرن حتى تظهر دراسة أخرى أكثر منهجية وأكثر ضبطا من الدراسة الأولى، وهي التي قدمها الناقد الفرنسيتين في تفسيره للأدب، وقد تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة، فتقدم

بمفهوم النقد الاجتماعي خطـوة الى الأمام، وهي محاولة اخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم في العلوم الأخرى.

استند تيـن في نظريته الواردة في كتاب "تاريخ الأدب الانجليزي" الصادر 1863م الى اعتبار أنّ الأدب حصيلة عوامل ثلاثة ، استفاد في تحديدها من الدراسات التي سبقته، و خاصة دراسة فيكوو دوستال، فقد أضاف الى عامل الزمن الذي قال به فيكو، والعامل الجغرافي الذي قالت به مـدام دوستال، عاملا ثالثا هو الجنس أو العرق، ليشكل بذلك ثالوثه المعروف "الوسط، الزمن، الجنس " :

2-1-الوسط أو البيئةle Milieu : فالإنسان في بيئته خاضع لأوضاع حتمية هي التي تتحكم بالأدب أو الحياة العقلية للفرد، وبالتالي فالبيئة هي الاطار الطبيعي والاجتماعي الذي يتحرك فيـه الأديب، فهناك دائما ترسبات فطريـة هي نتيجـــة لموروثات فردية أو جماعيـة، جسميـة ومزاجية لها أثرها في تكوين الفرد[8]، اذن هناك ترسبات مكتسبة هي نتيجة للظروف الطبيعية والاجتماعية المحيطة بالكاتب، وهي أيضا لها أثرها في توجيـــه الفرد، وعليه فالعمل الأدبي بلا شك سيتأثر بالعوامل الخارجية المكتسبة .

2-2- الزمـن أو العصـر: الذي أنتـج فيه الأدب، وهو يعني روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريـــــخ التراث، وربّما يعني به ما عبّـــر به شاعـر عـربي قديـم بقولـه " لكل زمان دولة ورجال " ، فالزمن هو هذا الامتداد التاريخي الذي يؤثر على تطور الأدب، فبقدر ما هو مكاني هو زماني أيضا ، و الملاحظ أنّ تين قد نظر الى التاريخ نظرة سكونية أي أنّ الزمن يؤثر سلبا على تطـــور الأدب، اذ بنظر الى النتاج الأدبي الأول على أنّه ابداع حقيقي، وأنّ الذي جاء بعده هو تقليد النتاج الكلاسيكي الأصل، وما عداه فمجرد تقليـــــد.

2-3- العـــــرق أو الجنـــس: والمقصـود بـه الاستعدادات الفطريـة التي تولـــــد مع الانسان ، ويكون لها صداها في تكوينه الجسمي والمزاجي أو أنّه تلك الخصائص القومية والمقصود بها تلك الحوادث الجسام و الدوافع الغريزية والعناصر الوراثية والملامح الجسدية ، والتي تختلف من أمة الى أخرى [9].

إذن كانت هذه الثلاثية المشهورة " الوسط ، الزمن ، العرق " التي اعتمدها تيـن في دراسته للأدب، ورأى أنّه من دون هذه العناصـر لا يمكن فهم العمل الأدبي وتفسيره ونقـده ، ولقد عرفت هذه النظرية نجاحا بالغا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولعلّ السبب يعود الى الطريقة العلمية التي عرض بها

منهجه، غير أنّه من الملاحظ أنّ تين قد جعل الأدب بمثابة ظاهـــرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجـة والاختبار، ويمكـن للدارس الأدبي أن يفهم العمـل الأدبـي ويفسّـــره في ظل هذه الثلاثيـــة، ولكن هل الظاهرة الأدبية تسمح بمثل هذا التعميم في القوانين؟ أليس الأدب ظاهـــرة فنيـة ؟ أليست الظاهـــــرة الفنيّـة عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعاني ولعشرات التأويلات، مما يجعل انخراطها في قانون عام أمرا مستحيلا ؟

إن الظاهرة الأدبية نات طبيعة تخييلية، وهو ما يعني أنّه لا يمكن أن تكون مادة تجريبية تخضع لقوانين عامة ، و تدخل في قوالب جاهزة تقاس عليها جميع النصوص، واذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة والقياس والتعميم، واكتشاف قوانينها ،فإنالظاهرة الأدبيـة تخرج عن ظاهرة التعميـم والقياس، لتدخـل دائرة الفردية والتخصيص، فالعلم تعميم و الفن تخصيص ، العلم تجميع والفن تفرد.

ثم إن الدارس أو الناقد الأدبي عندما يدرس أدب أديب معيّن، فهو غالبا لا يهتم اهتماما بالغا بما يشترك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر أو مع باقي أدباء عصره ، فهو غالبا ما يدرسه لاكتشاف ما تفرد به هدا الأديب، و ما تميّز به دون سواه .

وهذا ما جعل نظرية تين تنتقد من ناحيتين، أولا من حيث النظرة السكونية للتاريخ الأدبي، وثانيا من حيث جعل الكلاسيكية مثالا تقاس عليه الفنون، كما أنه أهمل أثر الجانب الفردي الخاص بالمبدع. وعلى الرغم مما قدمه الفيلسوف تيـــن إلا أنّ هذه الآراء تعبر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع ، ولكنها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع، إلا أنّ التطور الحقيقيفي دراسة الأدب اجتماعيا كان مع ظهور الفلسفة الماركسية التي ركزت على الجانب الاقتصادي في توجيه الفن والأدب .

3- الفلسفة الماركسية والاتجاه الاجتماعي :

الماركسية نظرية في الاقتصادوضعها كارل ماركس (1818-1883) بمشاركة فودريكانجلز(1820-1905) في منتصف القرن التاسع عشر، وقد اشتهرت هذه النظرية بالشيوعية، كما أسماها البعض بالتفسير المادي للتاريخ، أما عن نشأة هذه النظرية بتأثير نضال طبقـة العمال (البروليتاريا)، حيث ثار العمال في العقدين الرابع والخامس من القرن التاسع عشر في انجلترا وفرنسا وألمانيا.

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادي للمجتمع (البنية التحتية) الذي يحدد طبيعة الايديولوجيا والمؤسسات والممارسات (كالأدب)التي

تشكل البنية الفوقية لذلك المجتمع، وبما أنّ الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي للبنية التحتية، إذن لابد من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية ، فأيّ تغيّر في قوى الإنتاج المادية، لابّد من أن يحدث تغييرا في العلاقات والنظم الفكرية .

وإذا كان تين قد نظر إلى التاريخ نظرة سكونية، فانّ الماركسية على النقيض من ذلك، فقد نظرت اليه نظرة حركية، وقد قامت أساسا لتفسير حركة التاريخ، والتحولات الاجتماعية التي تحكم المجتمع، والتي تؤدي إلى إحداث أفكار وقيم تعبّر عنذلك التحول، وعلية فالماركسية فلسفة اجتماعية، حملت على عاتقها التفسير الاجتماعي والاقتصادي للتحولات التي عرفتها المجتمعات في محاولة لاستنباط القوانين التي تتحكم في هذه التحولات .

إذن لا ينعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولا يكون بناء لغويا مستقلا عن التأثيرات الخارجية. والواقع الاجتماعي في الفلسفة الماركسية ليس خلفية مبهمة ينبثق الأدب منها، إن له شكلا محددا، وهذا الشكل قائم في التاريخ الذي يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية وبين الإنتاج الاقتصادي .

وبعد أن وضحنا المحور الأساسي للفلسفة الماركسية والمتمثل في البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، نلقي الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة، وذلك بشرح المصطلحين الذين قامت عليهما :

3-1- قاعـــدة الصراع الطبقي :ترى أنّ التحولات الحاصلة عبر التاريخ كان محركها الصراع الطبقي، بمعنى أنّها قد لاحظت واستنتجت من خلال دراستها لتاريخ المجتمعات، أنّها قائمة على صراع طبقي نتيجة تضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية، فكل مجتمع فيه طبقات يؤدي إلى قيام ثورات تسعى للقضاء على النظام الطبقي .

إن هذا الصراع يتجاذب فيه طرفان مستغل و مستغل ، الأول يحاول دائما المحافظة على مصالحه وامتيازاتـــه، والثاني يسعى لكي ينتزع جزءا من حقوقـــه فيحتـدم الصراع بينهما، وعندما يتعادل ميزان القوة يحل نظام اجتماعي واقتصادي جديد يتنازل فيه المستغل عن بعض امتيازاته للمستغل، ولكنه يحمل في طياته تناقضات النظام السابق مما يؤدي الى نشوب الصراع ثانية ،و قيام نظام جديد وهكذا، وانطلاقا من هذه المعطيات تفسر الماركسية حركة التاريخ فحركة

التاريخ لا تسير في خط مستقيم ، بل في خط منكسر، وما يبطئ هذه الحركة هو الصراع الاجتماعي، فهناك طبقة أولى تسعى لإبطاء حركة التاريخ للحفاظ على مصالحها، وهناك طبقة ثانية تسعى لإسراع حركة التاريخ، والقضاء على النظام الطبقي. وبظهور نظام جديد نعتقد أننا قضينا على الصراع، الا أنّه تغيير جزئي يدفع الى نشوب الصراع ثانية، وبالتالي دراسة هذه التحولات التي تصاحب فترة ما تدفع لحركية التاريخ التي تسعى لها الماركسية .

3-2- قاعـــــدة المادية الجدلية : المعروف أنّ مؤرخي الفلسفة ينظرون اليها بنظرتيـن، الأولى يصفونها بالمثالية و هي التي تنظر للوجود المادي على أنّه جاء بعد الوجود الفكري، يعني أنّ الفكر أسبـــق في الوجود من المادة، في حين تؤكد الفلسفة المادية على الاتجاه الأخر و هو أسبقيـة المادة على الفكر، وهي التي تصنعه، ومن هنا صنفت الماركسية ضمن الاتجاه الثاني المادي، والتي ترى أنّ المجتمع مشروط بوسائل انتاجه، فاذا كان تين قد حصر العوامل المؤثرة في الأدب في ثالوثه المعروف، فانّ الماركسية تضيف عاملا رابعا و هو أساليب أو وسائل الانتاج .

انّ المادية الجدلية تقوم على أساس أنّ الأفراد في المجتمع تربطهم علاقات انتاجية، وهذه العلاقات هي ما تشكل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية و سياسية عليا تتوافق معها أشكال محدودة من الوعي الاجتماعي، ويتحكم نمط الانتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما[11]أيأنّ البناء الاقتصادي تحكمه مجموعة من العلاقات الانتاجية.

وفوق هذا البناء نجد بناء أخر هو البناء الفوقي الدي تحكمه علاقات فكرية، وقد صنف الأدب ضمن البناء الفوقي، لأنه جزء من البناء الفكري، وأيّ تغيّر في البناء التحتي يتبعه تغيّر في البناء الفوقي، ومعنى ذلك أنّه كلما تغيّرت الأوضاع الاجتماعية (البناء التحتي) تغيّر البناء الفوقي بما فيه الأدب والفكر .

اذن " فليس البناء العلوي أو الفوقي المكوّن من القانون والفن يتطور على نحو ذاتي بل انّه مرتبط في تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع التي تمتد منحنياته على حسب تطور البناء الاقتصادي"[12]. ومن ثم فانّ الأدب حسب المنظـور الماركسي خاضع للتغيّر اذا قامت الثورة و أطاحت بالبنى الأساسية للمجتمع ليتحول الى أدب جديد يتغيّر على طبقة اجتماعية جديدة، وفي ضوء هذه النظرة قد أعاد الماركسيون النظر في أمرين اثنين هما : طبيعة الأدب وغايته .[13]

بالنسبة لطبيعـة الأدب فالماركسية تؤكد على أولوية المادة، والوجود هو الذي يقرر الشعور، ومن هذا المعتقد فانّ الأساس الابداعي لعمل الفنان يتلخص في أنّ كل عمله انعكاس للعالم الذي يعيش فيه، ورأى الماركسيون أنّ الأدب انعكاس للواقع شاء ذلك الأديب أم لم يشأ، وفكرة الانعكاس هذه تبطل في نظرهم الكثير من المفهومات النقدية السائدة قبل ذلك، فأحبطت فكرة الالهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو، ونقاد الرومانسية وغيرهم .

أما عن غايـــة الأدب فهي عندهم وثيقة الصلة بموقف المبدع من قضية الصراع الطبقي الذي يسود المجتمع، فاذا كان المجتمع يشهد صراعا طبقيا حدد هدف الأدب و غايته بنصرة احدى الطبقتين أو التعبير عن احداهما، واذا كان المجتمع يشهـد تحـوّلا تتقلـد فيه الطبقة العماليـة -مثلا-مقاليد السلطة، فانّ غاية الأدب في هذا الحال هي الفاع عن مكاسب الطبقة الجديدة [14].

وانطلاقا من الفكر الماركسي وبناء على ما سبق فقد أضافت الماركسية عاملا رابعا له دوره في التأثير على الأدب، وهو وسائل الانتاج التي تراها تفرض بنيات الأدب الأساسية، وهذا ما يفسر تطور المجتمعات من جيل لأخر، وما دامت القوى المنتجة في تغيّر مستمر فانّ المجتمعات تظل في تحول مستمر، وبالتالي فأيّ منهج اجتماعي في النقد الأدبي المرتكز أساسا على الفلسفة الماركسية لا ينصب اهتمامه نحو تقدير الأفكار والموضوعات بالعودة الى العلاقات الاجتماعية الصادرة عنها فقط ، بل يهتم كذلك بمدى اسهامه في بعث حركـة التاريخ والعمل على تنشيطها .

4- نظريـــــــة الانعكاس :

خلافا للنظريات الأدبية الت سبقتها (أي نظرية المحاكاة ، التعبير ، الخلق) فانّ نظرية الانعكاس استندت في تفسيرها الأدب و تديد طبيعته ووظيفته الى الفلسفة الماركسية (المادية الجدلية) التي كنا قد أشرنا اليها سابقا ، ولكن لابأس أن نذكر بإطارها العام، فالمادية الجدلية تقوم باعتبارها الأساس الفلسفي لنظرية الانعكاس على مفهوم يتلخص في أولوية البناء التحتي الذي يمثّل مجمل علاقات الانتاج على البناء الفوقي الذي يمثل مجمل القيـم الفكرية والسياسية والاجتماعية....، والعلاقة الموجودة بين البناءين هي علاقة حتمية بمعنى أنّ اشكال البناء التحتي تنعكس في البناء الفوقي، والتغيير في البناء الأول يؤدي الى تغيير في الثاني.

وبناء على الفكر المادي فانّ أي تغيير في علاقات الانتاج يتبعه تغيير في المثل الفكرية، وهـو ما يؤدي بالضرورة الى تغيّر في الأشكال الأدبيـة من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف ، وهذا يعني أنّ الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي [15].

هذا عن الأساس الفلسفي الذي تقوم عليه نظرية الانعكاس، و لكن دون أن نغفل أنّها تقوم كذلك على علم الاجتماع، بالنسبة الى علم الاجتماع الأدبي أو Sociologie de la littérateur يهتم بدراسة العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، وتخصيص أحد فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية يدل دلالة صريحة على دور الأدب في التعبير عن قضايا المجتمع أو فلنقل اتخاذ الأدب كأداة لرصد الواقع الاجتماعي.

انّ علم الاجتماع الأدبي هو أحد ميادين علـم اجتماع يقوم على أساس دراسـة العمل الأدبي ومبدعه وطبقته الاجتماعية ، وقرائه واتجاهاتهم، كما يهتم برصد طبيعة العلاقة بين مضمون العمل الأدبي ومجموع الوقائع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة .

إن دراسة العمل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية مثلها مثل الظواهر الاجتماعية الأخرى هي دراسة لاشك ستكون فعالة في فهم النص الأدبي، وكشف بعض الجوانب المتعلقة بالحياة الاجتماعية، مما يسّهل على الدارسين والنقاد فهم الكثيـر من الأعمال الأدبية من خلال ربطها بمحيطها هذا من جهة ومن جهة أخرى هده الدراسات ستفيد علماء الاجتماع في تأكيد نظرياتهم .

إن هناك مجالات متعددة لهذا الفرع المعرفي أو وجود مستويات متعددة له منها ما يهتم بتفسير نشأة الأدب و وظيفته باعتباره شكلا جماليا ذات دلالات اجتماعية ، ومنها ما يهتم بالبحث عن صورة المجتمع داخل الأعمال الأدبية، ومنها ما يهتم ببحث الأدب على أنّه سلعة أو انتاج، والأدباء ما هم سوى منتجين والقراء مستهلكين [16].

لقد أثّر علم الاجتماع الأدبي في الحركة الأدبية النقدية بحيث اتسع نطاقه، وانقسم بدوره الى فـروع متعددة : علم اجتماع القراءة، علم اجتماع النص، علم اجتماع الأجناس الأدبية، علم اجتماع الراوية على نحو ما ظهر عند لوسيان غولدمان.

فنظرية الانعكاس إذن تقوم على علم الاجتماع، بحيث أنّ تطور الأبحاث والنظريات في هذا الأخير سينعكس حتما على الدراسات الأدبية باعتبار الأدب على علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي ، هذا كما تقوم كذلك على الفلسفة المادية، ولعلّ هذا ما جعلها تنتج منهجا قائم على الفروض و الاستقراء ودراسة تاريخ الفنون العالمية، وحاولت أن تفسّر الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة، مع الاهتمام بخصوصيتها واستقلاليتها النسبية عن باقي أنساق المعرفة والعلوم الإنسانية[17]

5- سوسيولوجيا الخطاب الأدبي :

ظهرت في القرن العشرين جهود كثيرة في مجال علم الاجتماع الأدبي شكلت تطورات مهمة للنقد الاجتماعي تأسيسا على هذا الموروث التاريخي الذي خلّفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة و العلماء .

وقد برز جورج لوكاتش(1885-1971) منظرا لهدا الاتجاه " فقد مزج بين النظرة التاريخية للأدب والنظـــرة الاجتماعية في كتابه الذي لا يخلو من دلالـــة على هدا المنحى وهو كتاب " الرواية التاريخية " فالسلوك الذي يتجلى لدى شخصيات الرواية التاريخية مثلا يصعب فهمه بمعرفتنا للمؤلف وحده، وانما لابد من معرفة السلوك الاجتماعي الى جانب ذلك، وهذا يتطلب بطبيعة الحال دراسة الزمن التاريخي الذي يصوّره "[18] .

لقد قام لوكاتش بدراسة وتحليل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاسا وتمثيلا للحياة، وقدّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية "تناول فيها نشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية .

وقد خصص جورج لوكاتش الكثيـــر من أعماله حول الفكر والأدب والفن، مستندا الى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكي الذي لا يتوقف عن ابداء اعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التي بقيّ مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته وتنظيراته الأدبية لا تزال من المراجع الأساسية للأدباء والنقاد .

ثم جاء بعده لوسيان غولدمان وجدّد النظرة الماركسية للأدب عن طريق المزج بين البنيوية Structuralismeالتي شاعت في الدراسات الأنثروبولوجية عند شتراوس والمادية التاريخية لدى الماركسيين، وتأثر غولدمان بجورج لوكاتش تأثرا

كبيرا، وقد عبّر عن آرائه وأفكاره في كتب مختلفة أهمها " سوسيولوجيا الرواية "أي علم اجتماع الرواية، وقد اعتمد غولدمان على جملة من المبادئ أهمها :

الأدب ليس انتاجا فرديا، ولا يعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للمجتمعات، بمعنى أنّ الأديب عندما يكتب فانّه يعبّر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الضمير الاجتماعي، فجودة الأديب واقبال القراء على أدبه تعود الى قوّته في تجسيد المنظور الاجتماعي .

العمل الأدبي يتميّز ببنية دلالية كليّة، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في اجماله، وهذه البنية تتكون من المقابل المفهومي، والمقابل الفكري للضمير الاجتماعي لدى الأديب.

النص الأدبي عند غولدمان بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها المبدع، ولهذا لابد من دراسة العمل الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة الاجتماعية التي يعبّر عنها.

ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية في العمل الأدبي والوعي الاجتماعي هي أهم الحلقات عند غولدمان، والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم" فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم .

والفارق بين غولدمان والبنيويين أنّ هؤلاء ن أمثال شتراوس ورولان بارث يدرسون الأثر الفني (النص) من حيث هو بنية داخلية مستقلة عمّا عداها، مثلما تدرس الكلمة الواحدة في علم الصرف من حيث بنيتها ، وهل هي اسم فاعل، أو اسم مفعول، أواسم مكان ،أما عند غولدمان فهي بنية نسبية يتوقف اكتمالها على تحقيق الانسجام بينها وبين الأعمال الأدبية الأخرى ، تماما مثل سلوك الفرد لا يتضح خيره من شرّه الا من خلال وضعه في السياق الذي يتطلبه سلوك الفرد[19].

والجدير بالذكر أنّ سبب الاهتمام بالرواية في معظم النظريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز على النصوص الشعرية، ليس لعدم عناية هؤلاء النقاد بالنص الشعري واهمالهم له، وانّما قد يعود ذلك الى أنّ الرواية تعكس القضايا الاجتماعية وتجسّد تلك الظواهر والصراعات في مختلف الشخصيات، وبالتالي فهي أكثر مجالا للمقاربات الاجتماعية للأدب.

ثم حدث تطور في فروع علم الاجتماع الأدبي، فأدى الى نشوء علم اجتماع النص الذي يعتمد على اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهي مركز التحليل النقدي في الأعمال الأدبية .

وتمكن هذا المنهج من تجاوز فكرة "رؤية العالم " لغولدماناذ ليست سوى فكرة ذهنية فلسفية، فعلـــم اجتماع النص تصور لغـــوي يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، وان كانت المناهج الاجتماعية السابقة ركزت في الغالب على الجانب المضموني في العمل الأدبي على حساب الشكل ، فانّ منهج سوسيولوجيا النص الأدبي الذي يمثّله زيـــــما(1946) حاول الافادة من الأبحاث اللسانيـة والبنيويـة المعاصرة، ويهتم ببنية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذي هو متجسد في هذه الوحدات اللغوية، وهكذا " يصّر زيما على الانطلاق من الانجاز الهام الذي حققه النقد الأدبي في نصف القرن الماضي أو أكثر ، ألا وهو أهمية النص، غير أنّه يقدّم مفهوما مختلفا للنص، لا باعتباره بنية لغوية مغلقة ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، وانما ككيان ملموس وحيّ يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في اطارها ويبدع ويتلقى"[20].

ومجمـــل القول أنّ الاقبال على سوسيولوجيا الأدب ليس غرضه اثراء حقـل الاجتماع و تبرير فرضياته، ولكنّه بحث في صميم العملية الأدبية باستقطابه زواياها الثلاث: المؤلف ، الناشر، القارئ ، ووصف رحلة الخطاب الأدبي عبر هذه القنوات، قبل استقراره في حقل القراءة، في حقل مميّز .

كلّ هذه اضاءات تطل على الظاهرة الأدبية ابداعا ووظيفة وطبيعة ، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب و في ظهور أنواع أدبية جديدة، وفي الكتّاب وانتماءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية ، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والانتاج بالجملة وبدور الناشرين، وهي التي تعطي لسوسيولوجيا الأدب مشروعية الوجود كرافد علمي لا يفسر الأدب بقدر ما يعمل على موضعة الظاهرة الأدبية في اطارها المتشابك[21]

الهوامش و الاحالات :

1-ينظر- ابراهيم محمود خليل – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – دار المسيرة – الأردن – ط1-2005 – ص66.

2-ينظر- شكري عزيز ماضي – محاضرات في نظرية الأدب –دار نشر للتوزيع – الجزائر – ط1- 1984- ص14.

3-ينظر- المرجع نفسه – ص25.

4-ينظر- المرجع نفسه – ص126.

5-ينظر- ابراهيم محمود خليل – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – ص67.

6-ينظر – شكري عزيز ماضي –محاضرات في نظرية الأدب - ص126.

7-ابراهيم محمود خليل – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – ص67.

8-ينظر – شكري عزيز ماضي –محاضرات في نظرية الأدب – ص64.

9-المرجع نفسه –ص63 .

10-ميجانالرويلي- سعد البازغي- دليل الناقد الأدبي – المركز الثقافي العربي – المغرب – ط1-2003 – ص223.

11-ينظر- المرجع نفسه –ص 323-324.

12-رجاء عيد – فلسفة الالتزام بين النظرية و التطبيق – منشأة المعارف – الاسكندرية ـ دط- د ت –ص131 .

13-ينظر – محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر – دط- 2004 –ص28 .

14-ينظر- ابراهيم محمود خليل – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – ص68.

15-ينظر – شكري عزيز ماضي –محاضرات في نظرية الأدب - ص126.

16-ينظر- المرجع نفسه – ص125 –ص 130.

17-ينظر- المرجع نفسه – ص66.

18-ابراهيم محمود خليل- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – ص69.

19-ينظر- المرجع نفسه – ص71.

20-بيير زيما – النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي – تر : عايدة لطفي –دار الفكر – مصر –ط1 – 1991 – ص7 – (نسخة الكترونية)

21-ينظر –حبيبمونسي– نظريات القراءة في النقد المعاصر- منشورات دار الأديب – الجزائر – د ط – 2007-ص 29.

قائمـة المراجـع :

1-إبراهيم محمود خليل – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك – دار المسيرة – الأردن – ط1-2005 .

2-بيير زيما – النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي – تر : عايدة لطفي –دار الفكر – مصر –ط1 – 1991 – (نسخة الكترونية)

3-حبيبمونسي– نظريات القراءة في النقد المعاصر- منشورات دار الأديب – الجزائر – د ط – 2007.

4-رجاء عيد – فلسفة الالتزام بين النظرية و التطبيق – منشأة المعارف – الاسكندرية - د ط- د ت

5-شكري عزيز ماضي – محاضرات في نظرية الأدب – دار نشر للتوزيع – الجزائر – ط1- 1984.

6-محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – نهضة مصر – دط-2004

7-ميجان الرويلي- سعد البازغي– دليل الناقد الأدبي – المركز الثقافي العربي – المغرب – ط1.

الحجاج في مقالات الشّيخ عبد الرّحمان شيبان
«حقائق وأباطيل» أنموذجا

فرحات بلولي(*)

ملخص:

تتناول هذه الدّراسة موضوع الخطاب الإصلاحيّ الجزائريّ ممثلا في المقالات الصّحافيّة لأحد رموزه؛ وهو الشّيخ عبد الرّحمن شيبان، وقد حاولنا أن ندرس فيها استراتجيات الحجاج بمنظور نظرية السّلالم الحجاجيّة التي وضعها اللّغويّ الفرنسيّ (أوزفالد ديكرو-Oswold Ducrot).

Abstract:

The subject of this study is the Algerian reforming discourse represented by one of his symbols who is the sheikh Abd Rahmane Chibane, we tried to study his argumentative strategies using the conception of argumentative scale theory founded by the French linguist Oswold Ducrot.

مقدمة:

انتشرت التّداوليّة في الأوساط العلميّة مع النّصف الثّانيّ من القرن الماضي، فجاءت بالعديد من الأفكار التي تحاول فهم جوهر اللّغة البشريّة والخطابات بشكل عام، وقد تعددت التّداوليات تعددا كبيرا، فتخصص كلّ باحث في واحدة منها أو أكثر، ثم راح ينجز حفرياته وفق إجراءات التّوجه أو التّوجهات التي تبناها، ومن أبرز هذه التّداوليات ما يسمى ب(دراسات الحجاج) التي لا تخلو -أيضا- من التّعدد حيث تنطلق منطلقات متعددة لفهم استراتجيات الإقناع والتّأثير بين المتخاطبين، وفي هذا الفضاء العلميّ بالضّبط، توجهنا إلى انجاز قراءة لبعض مقالات الصّحافة الإصلاحيّة التي كتبها أحد أقطاب حركة الإصلاح في الجزائر؛ وهو الشّيخ عبد الرّحمن شيبان، وسنحاول في هذه المقالة وصف وتحليل استراتجيات الحجاج التي اعتمدها في نصوصه، فما هي هذه الاستراتجيات؟ وعلى أي منوال يتم بناء حجاج الخطاب الإصلاحيّ؟ تلك أهم الإشكاليات التي سنفصل فيها تبعا في هذا العمل.

* استاذ محاضر-ب- ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج -البويرة.

1. **مفهوم الحجاج:** يتداول الدّارسونفي ميدان الدّراسات اللّغوية والأدبيّة مفهوم الحجاج بطرق مختلفة ومتعددة تعدد الدّارسين أنفسهم؛ فما هي حدود هذا النّوع من الدّراسات؟

1.1: تعريف الحجاج ونشأة الدّراسات المتعلقة به: يُشكل البحث عن حدود المفاهيم أمرا إجرائيّا لا مفر منه، وسنقوم بذلك انطلاقا من بيان تعريف الحجاج، ونتبع مراحل نشأة دراسته.

1.1.1: تعريفه: يرى معجم التّداوليّة أنّ «الحجاج يمثل بالنّسبة للمتحدث - بشكل عام- اقتناع أو إقناع المرسل إليه عن طريق استعمال الحجج»[1] ويمكن أن نلاحظ –هاهنا- أنّ الحجاج يفترض مرسلا ومرسلا إليه ومجموعة من الحجج، وهو ما يمثل ثالوث مثلث الحجاج، كما يجب الإشارة إلى أنّ الحجاج قد يكون اقناعيّا؛ حين استعمال المرسل لمجموعة من الحجج الموضوعيّة المعقولة، لكن يمكن أن يكون الحجاج اقتناعيّا (persuasif) حين استعماله لحجج مثيرة للعواطف والأحاسيس لدى المرسل إليه.

وقد شهد مفهوم الحجاج انتشار واسعا في العالم العربيّ، فتحدث في تعريفه الكثير من الباحثين؛ نذكر منهم الباحث المغربي طه عبد الرّحمن الذي يعتقد أنّه «كلّ منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها»[2] فمن حيث المبدأ، لا يخرج هذا التّعريف عن التّعريف السّابق؛ لأنّ العمليّة الحجاجيّة ثلاثيّة الأضلاع؛ فيها مرسل ومرسل إليه وحجج تساند دعوى معيّنة -على حد تعبير طه عبد الرّحمن- لكن هذا التّعريف يضيف لنا معلومة ذات أهميّة يجب الالتفات إليها؛ وهي إمكانية الاعتراض على الدّعوى أو الحجج التي تُساق أثناء توجيه الكلام، وهذا الاعتراض قد ينتج دعوى أخرى بحجج أخرى، ومن هنا يأتي التّمييز، في ما بعد، بين مفاهيم عدة كالحجاج والجدل والخطاب، ونظن أنّ ذلك عائد في أكثره إلى هذا الجزء من التّعريف.

2.1.1: نشأة الدّراسات المتعلقة بالحجاج: لم تكن دراسات الحجاج من حيث ظهورها كدراسة مستقلة وليدة الأزمنة القديمة؛ إذا نظرنا إليها من حيث هي

1- Julien Longhi, Georges Sarfati, Dictionnaire de pragmatique, Paris: 2011, Armand Colin, p 21.

2- طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، ط 01، الدّار البيضاء/ المغرب: 1998م، المركز الثّقافي العربي، ص 226.

دراسة، لكن جذورها كانت موجودة في التّراث العلميّ العالميّ القديم، سواء منه اليونانيّ-اللاتينيّ أو الإسلاميّ.

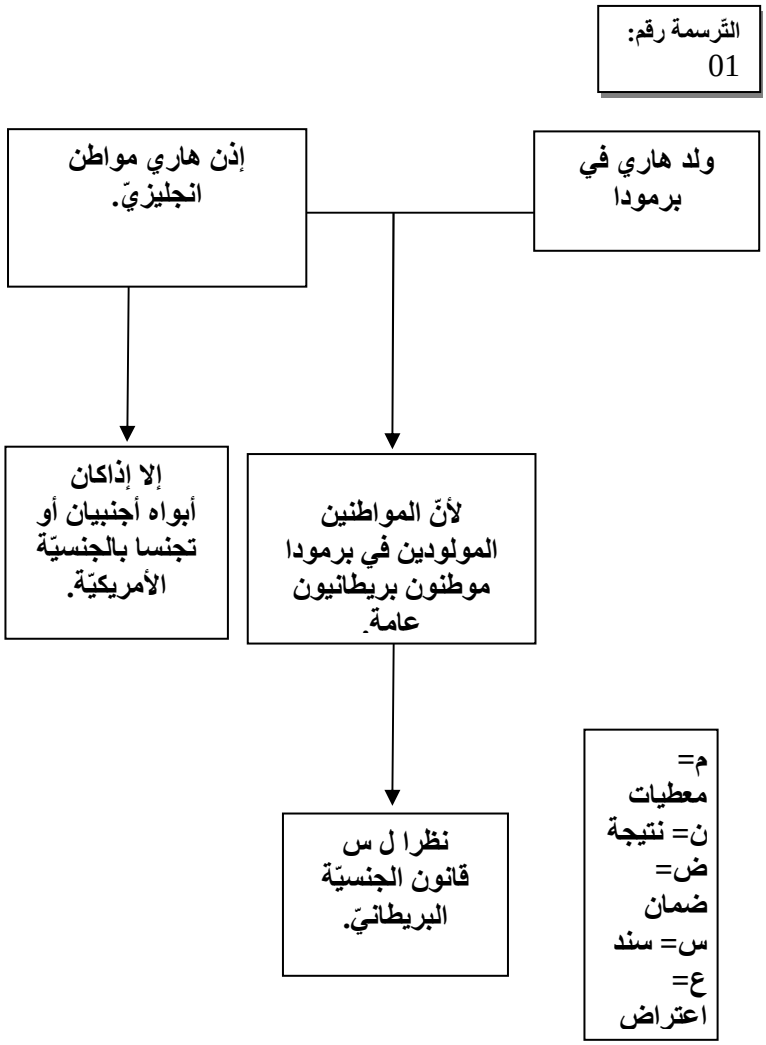
عرفت، في هذا الاتجاه من التّحليل، الحضارة الأوربيّة القديمة الكثير من الاهتمام بفن الخطابة، وكان الاهتمام -أساسا- بالبلاغة كعلم قائم يهتم بشرح قوة اللّغة وأسباب تأثيرها في المتلقي، وقد سبق لأرسطو أن ميّز بين الجدل والخطابة، ثم حدد موضع المحاج في كلّ فضاء من هذين الفضاءين؛ فقال إنّ المحاج موجود في الخطابة والجدل معا[1] لكن طبيعة المحاج في الخطابة مختلفة عن مثيلتها في الجدل، فالمحاج في الخطاب ينزع إلى التّأثير على العواطف بالإيهام والتّحريض... أما المحاج في الجدل، فيعتمد المحجج الموضوعيّة.

ولم تعرف الدّراسات الأوربيّة المحاج كفضاء علميّ واضح المعالم إلا في النّصف الثّانيّ من القرن الماضيّ؛ وذلك بظهور عدة أعمال تعيد الاعتبار له وتشير الأدبيات إلى مؤلفين لم يبلغ غيرهما المرتبة التي وصلا إليها؛ وهما كتاب:« The use of arguments- في استعمال المحجج» ل (س. تولمين- S. Toulmin) (1958م) و«Traité de l'argumentation– مصنف في المحاج» ل(C. Perelman, L.O.Tyteca) (1958م) واللّذين أعادا للبلاغة بريقها؛ بعدما ضيعته لقرون خلت.

وقد اعتبر (تولمين) في عمله أنّ المحاج، في أحواله العاديّة، خطاب يرسله مرسل إلى مرسل إليه؛ لكن في إطار وضعيّة خطابيّة ما، وهو ما يوجزه في التّرسيمة التّاليّة[2]:

1- سعيد فاهم، معاني ألفاظ المحاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة (السّور السّبع الطّوال أنموذجا "دراسة دلاليّة معجميّة") تيزي وزو/ الجزائر: 2012م، منشورات مخبر الممارسات اللّغويّة في الجزائر، ص 22.

2- Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris: 2002, Ed. le Seuil, p 69.



فالعمليّة الحجاجيّة تنطلق من تقديم مجموعة من المعطيات التي توجه المرسل إليه إلى الاقتناع بالنّتيجة، ويكون ذلك بتقديم ضمان ما، مؤيد بسند ما، لكن في بعض الأحوال قد تنتفي النّتيجة لوجود اعتراض، لذلك يجب استنتاج النّتيجة المنفيّة، وليس الايجابيّة، لوجود الاعتراض.

ولا بد من الإشارة إلى أنّ أعمال (تولمين) وغيره من الأوائل الذين أعادوا الاعتبار للحجاج كموضوع للدّراسة قد تطورت في ما بعد، فظهرت نظريات أخرى مثل أعمال (مايير-Mayer) وأعمال (أوزفالد ديكرو-Oswold Ducrot) الذي أسس نظريته الحجاجيّة المسماة (الحجاج في اللّغة) وهي محور ما سيأتي من العمل.

2.1: نظرية الحجاج في اللّغة: تأسست هذه النّظريّة على يد اللّغويين الفرنسيين (أوزفالد ديكرو) و(جون كلود أنسكومبر) من خلال عمل يحمل عنوان (الحجاج في اللّغة-L'argumentation dans la langue) (1983م) لكن سبق ل(ديكرو) أن نشر أعمالا تصب في الاتجاه نفسه مثل كتابه (السّلالم الحجاجيّة- Les échelles argumentatives) (1972م) الذي كان يتحدث عن الطّابع الحجاجيّ للّغة.

1.2.1: التّداوليّة المدمجة والحجاج: تروي الأدبيات أنّ هذه النّظرية تنتمي إلى ما يسمى بالتّداولية المدمجة التي أسسها الباحثان السّابقان، وهي مدرسة تداوليّة تعتقد أنّ الجانب التّداوليّ مدمج في الجانب اللّغويّ.

وترى التّداوليّة المدمجة -على إثر ما سبق- أنّ الحجاج كامن في اللّغة حيث يمكن استنتاجه من البّنية اللّغويّة، فالحجج تأتي إما صريحة، وبالتّالي يمكن تبيّنها بوضوح، أو ضمنيّة[1] تقوم البّنية اللّغويّة بتقديم توجيه معين إليها، سواء عن طريق كلمة أو إحالة... ولا بد -هاهنا- من الإشارة إلى أنّ الحجاج، في منظور هذه النّظريّة، إنّما هو ينتمي إلى الخطاب، لذلك يرتبط أيّما ارتباط باللّغة، عكس البرهان(Raisonnement) الذي ينتمي إلى المنطق... وقد أسست هذه النّظريّة الحجاجيّة للعديد من المفاهيم الإجرائيّة منها: الرّوابط الحجاجيّة، السّلالم الحجاجيّة... وسنركز في ما يلي على السّلالم الحجاجيّة -أساسا-.

2.2.1: نظريّة السّلالم الحجاجيّة: قدم (ديكرو) مفهوم السّلالم الحجاجيّة في إطار كتابه (السّلالم الحجاجيّة) الذي أشرنا إليه، وقد عمد فيه إلى تقديم الجانب النّظريّ والتّطبيقيّ للمفهوم، فما هي أهم المبادئ التي ينبني عليها؟

يحيل مفهوم السّلالم الحجاجيّة إلى فكرة تواجد سُلميّة معيّنة للحُجج في الخطاب، فأثناء إيراد الحجج لا مناص أنّه هناك حجة خادمة للدّعوى أكثر من غيرها، لذلك تجد المتخاطبين يقدمون عناية خاصة لقضايا ترتيب حججهم، لكن

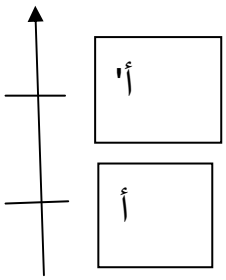
1- سعيد فاهم، معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة... ص 31.

السّؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف يمكن دراسة هذه السّلمية التّراتبيّة؟ هو ذا العمل الذي قام به (ديكرو) حيث اقترح جملة من المفاهيم المساعدة على التّحليل؛ نذكر منها:

1.2.2.1: (الفئة الحجاجيّة-Classe argumentative): يتمثل هذا المفهوم في اعتقاد أي مخاطب أنّ حجتين أو أكثر تؤيدان نتيجة واحدة؛ فكل الحجج التي تؤدي بالمرسل إليه إلى قناعة واحدة تنتمي إلى فئة حجاجيّة واحدة.

2.2.2.1: (السّلم الحجاجيّ-Echelle argumentative): يعد هذا المفهوم عصب النّظريّة الأول، ويعني به (ديكرو) أنّ الحجج التي تنتمي إلى فئة واحدة ليست متساوية من حيث القوة؛ أو ليست متساوية من حيث درجة إقناعها للمرسل إليه؛ أو توجيهه إلى النّتيجة المرغوبة؛ لذلك -عادة- ما نقول إنّ هذه الحجة أقوى من تلك لتبرير موقف ما، وقد مثل لذلك بالتّرسيمة التّاليّة[1]:

التّرسيمة رقم:02



فالحجة (أ) أقل قوة (أضعف) من (أ') إذا كانتا تؤديان إلى نتيجة واحدة، وهذا التّراتب في واقع الأمر ضروري في الحجاج؛ لأنّ الحجج تقيم علاقات ضعف وقوة مع الحجج الأخرى، وهذا سبب وجود الحجاج.

2. مظاهر الحجاج في العيّنة المختارة: سنحاول في هذا الجزء الثّانيّ من البحث تحليل استراتجيات الحجاج في العيّنة التي اخترناها، فلنبدأ بتعريفها أولا.

1.2: تعريف العيّنة: سندرس في هذا العمل أساليب الحجاج في مجموعة من المقالات التي ألفها الشّيخ عبد الرّحمن شيبان (1918م-2011م) وهو أحد رموز التّيار الإصلاحيّ أثناء الفترة الاستعماريّة، ثم من أحد المساهمين في بناء الدّولة

1- Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, Paris: 1980, Ed. Minuit, p 22.

الجزائريّة بعد الاستقلال، وذلك بعلمه وقلمه ودفاعه عن اللّغة العربيّة والإسلام حتى سمي بـ"حارس القيّم الإسلاميّة"[1]، وتقلده العديد من المسؤوليات أهمها تعينه كوزير للشؤون الدّينيّة[2] في الفترة الممتدة بين 1980م إلى سنة 1986م.

وسينصب عملنا على دراسة مجموعة من المقالات الواردة في المؤلف الموسوم: «حقائق وأباطيل» الصّادر عن دار ثالة للنّشر سنة 2009م، وهو مجموعة من المقالات كان الشّيخ شيبان قد كتبها ونشرها في العديد من المجلات والجرائد الجزائريّة والعربيّة منها: (البصائر) و(الشّهاب) و(النّهضة) و(وحي الشّباب)... والتي تمتد زمنيّا على أكثر من نصف قرن، وبالضّبط من أربعينات القرن الماضي إلى بداية القرن الحاليّ، ويبدو أنّ الشيخ عبد الرّحمن شيبان كان يريد الدّفاع على جمعيّة العلماء المسلمين من خلال إعادة نشر هذه المقالات؛ لأنّها تتحدث عن مواقف جد متصلة ببعض الأحداث السّياسيّة الهامة التي حدثت في كلّ الفترة المذكورة، ونظر لهذا الهدف الذي أعلن عنه -صراحة- في مقدمة الكتاب؛ لا بد أنّ هذه النّصوص ستكون ميدانا رحبا لاستعمال الحجج والحجج المضادة، وهو ما سنحاول استجلائه في ما تبقى من المقالة.

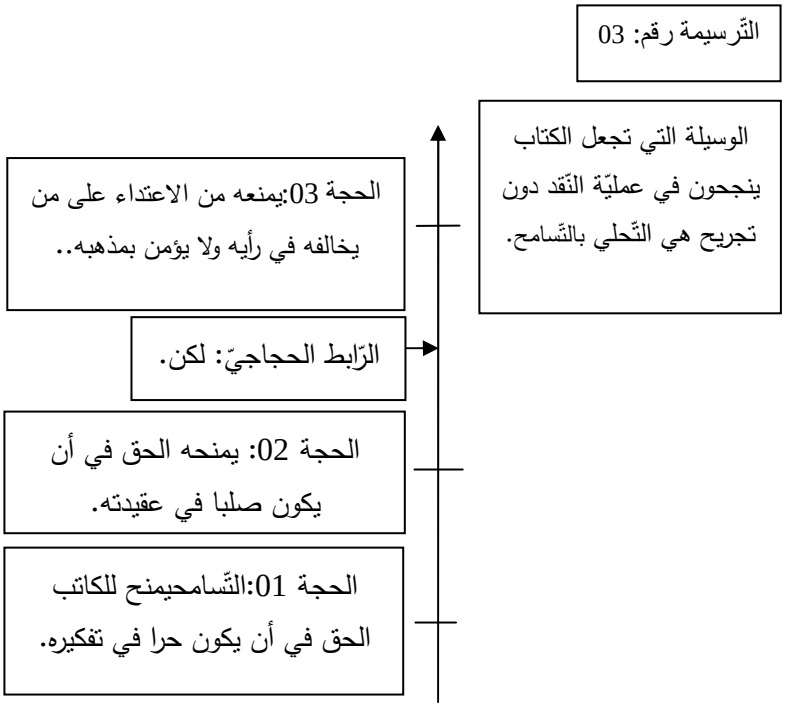
2.2: تراتب الحجج: يقترح كلّ موقف من مواقف المتخاطبين عددا معيّنا من الحجج التي تدافع -عادة- على مقام مشترك، كما يعمل المتكلمون على تقديم حججهم مرتبة حسب ترتيبات متعددة، وهو ما يمكن ملاحظته في المثال التالي:

« وأحسن وسيلة تكفل للكُتّاب بأن يؤدوا "مهمتهم" كاملة سالمة، غير منقوصة ولا مثلوبة، إنما هو "التسامح"! فهو الذي يمنح للكاتب الحق في أن يكون حرا في تفكيره، صلبا في عقيدته، لكنه يمنعه، كذلك، من الاعتداء على من يخالفه في رأيه ولا يؤمن بمذهبه...»[3].

يتحدث الشّيخ عبد الرّحمن شيبان في هذه المقالة التي نُشرت سنة 1948م في جريدة (البصائر) عن ضرورة اهتمام الكُتّاب بفضيلة التّسامح أثناء إذاعة انتقاداتهم لمؤلفات غيرهم، وأن يهتموا بالأفكار دون المساس بالأشخاص... ويظهر

1- محمد سيريح:« الشّيخ عبد الرّحمان شيبان: شهادات ومواقف» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ/11-17 أوت 2014م، ع: 716، ص 11.
2- عبد الحميد عبدوس:« في ذكرى الشّيخ عبد الرّحمن شيبان» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ /11-17 أوت 2014م، ع: 716، ص 03.
3- «الكُتّاب والتّسامح» في: عبد الرّحمن شيبان، حقائق وأباطيل، الجزائر: 2009م، دار ثالة للنّشر، ص 37-38.

في المقتطف الذي أخذناه من المقالة أنّ الشّيخ شيبان اعتمد مجموعة من الحجج للدّفاع على موقفه؛ وهي الحجج التي تبدو متراتبة حسب النّموذج التّالي:



يمكن الملاحظة أنّ التّرسيمة رقم (03) تعرض لنا حجج المقتطف في سلم تصاعديّ؛ تظهر في أسفله أضعف الحجج قوة من بين الحجج المؤيدة للمقام المشترك، وهي (التّسامح يمنح للكاتب الحق في أن يكون حرا في تفكيره) فالنّاقد المتسامح لا يفقد البتة حريته؛ بل بالعكس، يمكنه ممارستها كما يحلو له، ثم يضيف المقتطف حجة أخرى، يبدو من القراءة العامة أنّها متساوية من حيث القوة مع الحجة الأولى، لكن مقتضيات وضعها في نص صحافيّ[1] مكتوب تبيّن أنّها أقوى بقليل، لأنّ ما سيأتي يبيّن ذلك، وخاصة بحضور الرّابط الحجاجيّ (لكن) الذي يوجه الحجاج حسب مقتضيات اللّغة العربيّة نحو الأعلى والأكبر، وهذه الحجة الثّانيّة مرتبطة -دائما- بالحياة الفكريّة للنّاقد حيث لن يكتفي فقط بالحرية؛ إن كان متسامحا، بل سيحتفظ

1- أشرنا سابقا إلى أنّ النّصوص التي نحللها في أصلها مقالات صدرت في العديد من الجرائد، ثم جمعت في الكتاب الذي نحن بصدد دراسته.

-أيضا- بحق الصّلابة في عقيدته، كأن يقدم حججا يصعب أو يمتنع دحضها حسب الأحوال.

وتظهر، في آخر السّلم، أكبر الحجج المساندة للمقام المشترك (الوسيلة التي تجعل الكُتّاب ينجحون في عملية النّقد دون تجريح هي التّحلي بالتّسامح) وهي الحجة الثّالثة (03): (التّسامح يمنع النّاقد من الاعتداء على من يخالفه في رأيه ولا يؤمن بمذهبه..) ويبدو لنا أنّ هذه الحجة هي أقرب الحجج إلى تأييد المقام المشترك؛ لأنّ حرية الرّأي الواردة في الحجة الأولى، وصلابة العقيدة في ما بعد، قد لا تخلوان من الاعتداء على الغير، وخاصة في حالات الجدل المحتدم والآراء المناقضة؛ لذلك تأتي هذه الحجة الثّالثة في أعلى السلم، فالتّسامح كفضيلة يدفع النّاقد إلى التزام قواعد اللّباقة والخطاب المتزن الذي لا يصل إلى حد التّجريح أو السّب... لأنّ المتسامح يلتمس الأعذار، ويسدي النّصيحة بطرق تسمح بتَقَبُلها.

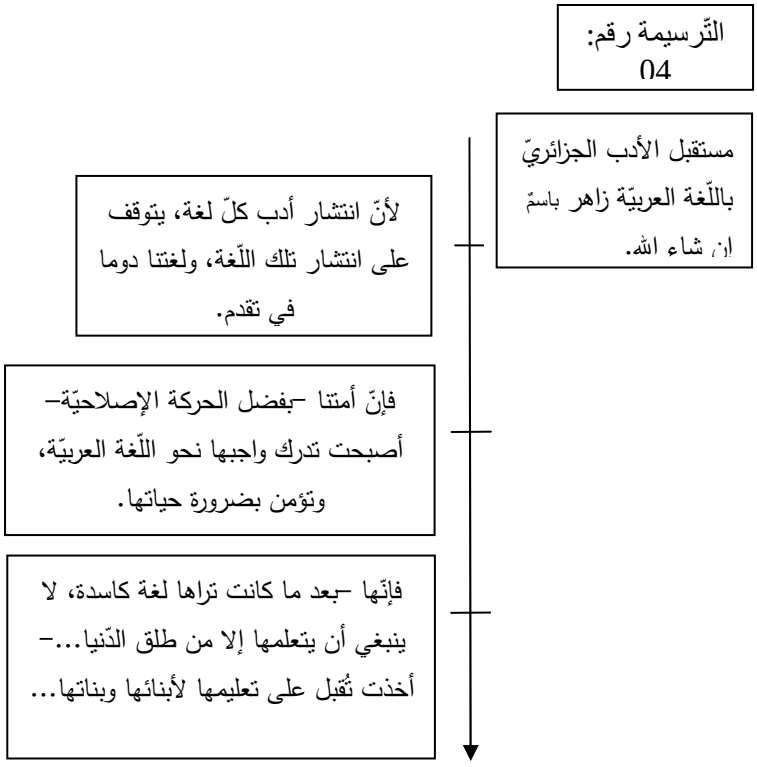
ولا بد من الإشارة -هاهنا- إلى أنّنا توصلنا إلى هذا النّوع من التّفسير بمساعدة التّرتيب النّسخي للكتابة التي تظهر فيها الحجج متواليّة، لكن -أساسا- بحضور الوحدة اللّغويّة (لكن) التي تعبّر عن التّوجه التّصاعـــدي للحجج؛ فكلّ ما هـو قبل الرّابط الحجاجي أقل قـــوة مما هـو آت بعدها، وهذا يـــوافق ما هو موجود في الواقع والخطاب معا. وإذا كان السّلم تصاعديّا في المثال الذي درسناه، فإنّه ليس مستبعدا أن يرد ترتيب الحجج تنازليّا، مثلما يبيّنه المثال التّالي:

« أما مستقبل هذا الأدب، فزاهر باسمٌ إن شاء الله، لأن انتشار أدب كل لغة، يتوقف على انتشار تلك اللغة، ولغتنا دوما في تقدم. فإن أمتنا -بفضل الحركة الإصلاحية- أصبحت تدرك واجبها نحو اللغة العربية، وتؤمن بضرورة حياتها؛ فإنها -بعد ما كانت تراها لغة كاسدة، لا ينبغي أن يتعلمها إلا من طلق الدنيا...- أخذت تُقبل على تعليمها لأبنائها وبناتها...»[1].

أخذنا هذا المقتطف من مقالة يتحدث فيها الشّيخ شيبان عن الأدب الجزائريّ ودور معهد ابن باديس -الذي كان أحد أساتذته في ذلك الوقت- في ترقيته والسّمو بمستواه، وقد بدأ هذا المقتطف بموقف، وهو ما يمكن اعتباره المقام المشترك لكلّ الحجج، والمتمثل في (سيكون مستقبل الأدب الجزائريّ المكتوب

1- «المعهد ومستقبل الأدب الجزائري!؟» في عبد الرّحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 45.

باللّغة العربيّة زاهرا)* ثم أورد مجموع الحجج التي تؤيد هذا المقام المشترك، ويمكن تمثيل تلك الحجج على النّحو التّالي:



فيظهر، من خلال هذه التّرسيمة رقم (04) أعلاه، أنّ ترتيب الحجج ترتيب تنازليّ، خلافا لما قدمه لنا المثال السّابق، فكاتب المقال قدّم أقوى الحجج في بداية كلامه حيث يرى أنّ مستقبل الأدب الجزائريّ المكتوب بالعربيّة زاهر وباسم؛ أي إنّ الأدب الجزائريّ سيعرف تطورا كبيرا وسيرتفع شأنه؛ لأنّ مقام

*- يجب الملاحظة أنّ تاريخ صدور هذا المقال كان سنة 1949م، ولو نعود إلى مثل هذه السّنوات، سنجد أنّ العربيّة منزويّة كثيرا في الجزائر، جراء السّياسة الاستعماريّة التي لم تبق أي مكان إلا وفرضت فيه ثقافتها ولغتها، أما القلاع القليلة لتواجد العربيّة؛ فكانت في المساجد والكتاتيب، وبعض الأطر الحزبيّة مثل معهد ابن باديس التابع لجمعيّة العلماء المسلمين.

اللّغة العربيّة في تقدم دائم داخل المجتمع، اعتبارا أنّ الحركة الإصلاحيّة تعمل على تحقيق ذلك، وخاصة بعد فتحها لمعهد ابن باديس الذي جعل هدف نشر التّعليم باللّغة العربيّة هدفه الأساسيّ، وهذه الحجة حجة عامة مقارنة بالحجج المتبقيّة، وهذا ما جعلنا نضعها كأقوى الحجج♣، ثم أورد لنا الحجتين الأخريين اللّتين تمثلان تفريعات عن الحجة الأولى، وهما (وعي الأمة بضرورة حياة العربيّة) أولا و(إقبالها على تعليمها للنّشء) ثانيّا، وعلى هذا الأساس كان بناء تراتب الحجج تنازليّا.

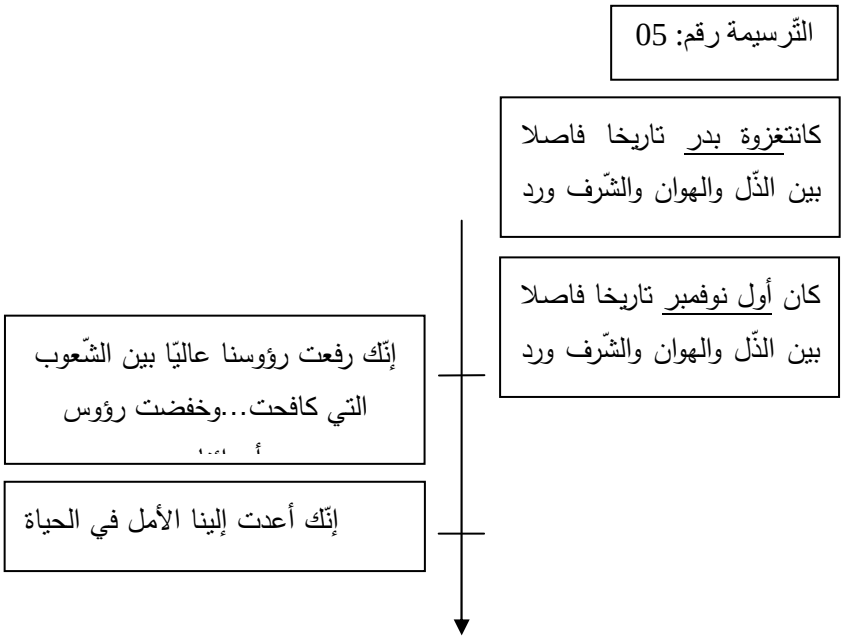
3.2: سلم واحد لنتيجتين: قد يستعمل المتخاطبون أثناء تقديم حجاجهم مجموعة من الحجج المرتبة ترتيبا واحدا، مما يفيد أنّ هناك سلم حجاجيّ واحد، ولكن قد يؤدي هذا السّلم إلى نتيجتين وليس إلى نتيجة واحدة، وهو ما يمكن ملاحظته في النّص التّاليّ:

« إيه يوم فاتح نوفمبر... لقد كنت لنا -مثلما كانت بدر للمسلمين الأولين- حقا، إنك رفعت رؤوسنا عاليا بين الشعوب التي كافحت وتحررت، وخفضت رؤوس أعدائنا، وأعداء الخير، والحق والجمال، فجعلتهم لعنة في الأفواه أبد الدهر... إنك أعدت إلينا الأمل في الحياة باسمة كما تتبسم الحورية للشهيد، والأم الرؤوم للوليد!»[1].

ورد هذا الحديث في مقالة نشرها الشّيخ شيبان في مجلة المقاومة الجزائريّة سنة 1956م، حاول فيها إجراء مقارنة بين ما حدث ببدر أيام البعثة النّبويّة، وفي أول نوفمبر 1954م أيام الاستعمار الفرنسيّ للجزائر، فبدأ بالحديث عن غزوة بدر التي كانت تاريخا مفصليّا في إعادة الاعتبار للمسلمين، بعد الاضطهاد الذي مورس عليهم من قبل المشركين، ثم حاول أن يبيّن أنّ أول نوفمبر شيء مشابه لذلك، فقدم الكثير من الحجج، منها ما ورد في المقتطف الذي عرضناه، ويمكن تمثيل ما ورد فيه من حجج بالسّلم الحجاجيّ التّاليّ:

♣- نلاحظ في هذا المقتطف غياب الرّوابط الحجاجيّة التي تعين التّوجيه الحجاجيّ، لكن نعتمد -هنا- على التّنظيم النّسخيّ (الكتابيّ) فأولى الحجج يمكن أن تكون الأقوى، لكن نستند -أيضا- إلى المعرفة الواقعيّة المشتركة.

1- «بين بدر 624م وفاتح نوفمبر 1954م» في: عبد الرّحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 85-86.



فيظهر أنّ السّلم الحجاجيّ في التّرسيمة رقم (05) تنازليّ، ومتكون من حجتين حيث ذكر الشّيخ شيبان الحجة الأولى التي تبدو لنا أنّها الأقوى؛ والمتمثلة في كون الحدث قد رفع رؤوسنا عاليا؛ لأنّنا دخلنا في قائمة الشّعوب التي انتزعت حريتها؛ وبالتّالي رددنا الإهانة بمثلها للذين تجرؤوا علينا، ثم جاء بحجة ثانيّة، يبدو لنا أنّها أقل قوة من الأولى؛ وهي إعادة هذا الحدث (أول نوفمبر) البسمة إلينا، والملاحظ – هاهنا- أنّ هذا المقتطف لا يحتوي على رابط حجاجيّ يبيّن التّوجيه المرغوب، إنّما القارئ يمكنه أن يتبيّن التّوجيه الحجاجيّ بمعرفته العامة لمرجعيات الحجتين، إضافة إلى أدبيات النّص المكتوب، وهي كلّها تدخل مكونات العقد التّواصليّ الإعلاميّ المكتوب.

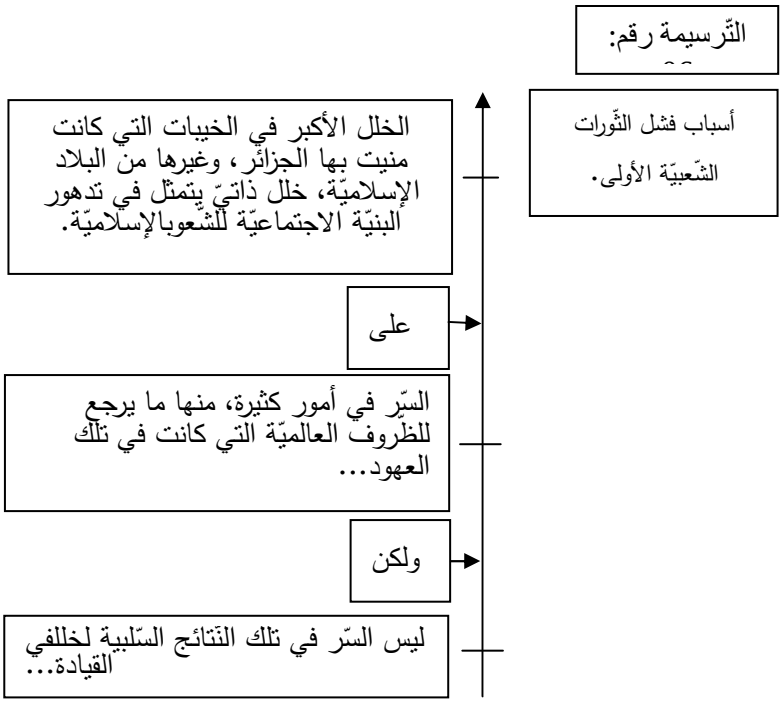
ونلاحظ أنّ الحجتين المكونتين للسّلم تؤديان مهمة الإقناع نفسها بالنّسبة للنتيجتين الظّاهرتين على السّلم في التّرسيمة رقم (05) أعلاه، فالحجتان تؤيدان أهميّة معركة أول نوفمبر وغزوة بدر من حيث إنّهما غيرا وجه التّاريخ من سيئ إلى جيد بالنّسبة للمستضعفين، بشكل عام، والذين عانوا من كلّ أنواع البطش والاضطهاد، لذلك يمكن القول إنّ الحجتين تعملان سويا على تحقيق النّتيجتين بالتّساوي؛ ما يحقق الاقتصاد في استعمال الوحدات اللّغويّة في اللّغات.

4.2: السّلالم الجدليّة: قد يحتدم الصّراع الفكريّ بين المتخاطبين، فيجيب أحدهم عن الآخر، وذلك بدحض ما قاله الأول؛ وببناء حجاج جديد مبني على حجج جديدة، ثم يقوم المتخاطب الأخر بالشّيء نفسه، وهكذا دواليك... فتكون الحجج في مد وجزر بين الطّرفين، وقد يكون المقتطف التّاليّ جزءا على ذلك:

«عرفت الجزائر ثورات وأعمالا جهادية كثيرة، من عهد المقاومة الأولى، بقيادة الأمير عبد القادر، لكنها جميعها لم تحظ بالانتصار الحاسم على العدو، وليس السر في تلك النتائج السلبية لخلل في القيادة... ولكن السر في أمور كثيرة، منها ما يرجع للظروف العالمية التي كانت في تلك العهود... على أن الخلل الأكبر في الخيبات التي كانت منيت بها الجزائر، وغيرها من البلاد الإسلامية، خلل ذاتي يتمثل في تدهور البنية الاجتماعية للشعوب الإسلامية...»[1].

أخذنا هذا المقتطف من مقالة صدرت سنة 1992م، كتبها الشّيخ شيبان كرد على تساؤلات النّخب، في ذلك الوقت، عن الأسباب الحقيقيّة لعودة جمعيّة العلماء المسلمين للنّشاط، ودورها في الثّورة الجزائريّة؛ بعدما طاله التّشكيك، وفي إطار عرضه لمنظور الجمعيّة للثّورة الجزائريّة، ورد هذا المقتطف الذي يتحدث عن سبب عدم قيام الثّورة التّحريريّة قبل سنة 1954م، وبمفهوم المخالفة، أهميّة الدّور الإصلاحيّ التّوعويّ الذي قامت به الجمعيّة لتحضير النّخب والمواطنين للثّورة؛ في وضع عرف فشل كلّ الثّورات الشّعبيّة السّابقة، ويمكن تمثيل الحجج الواردة في هذا المقتطف كالتّالي:

1- «ويسألونك عن الجمعية» في: عبد الرّحمن شيبان، حقائق وأباطيل، ص 112



توجه الحجج الواردة في هذا السّلم إلى مقام مشترك واحد هو (فشل الثّورات الشّعبيّة) فكلّ الحجج تؤدي بالضّرورة إلى هذا الفشل؛ لكن الشّيخ شيبان يحاول أن يبيّن أنّ تلك الحجج ليست متساويّة من حيث القوة، ويظهر هذا الطّابع الجدليّ خاصة في تقزيمه للحجة الأولى؛ وجعلها أدنى درجة باستعمال الوحدة اللّغويّة (ليس) التي تدل على النّفي؛ ولا بد من الإشارة إلى أنّ التّداوليّة المدمجة تفترض في هذه الحالات (النّفي) متلفظا آخر قال بالقول المثبت؛ لكن المتكلم – هاهنا- لا ينخرط إلا في الجانب المنفي من القول، كما يجب الملاحظة أنّ حجة (الخلل في القيادة) يمكنها أن يؤدي إلى فشل الثّورة، ومع ذلك، فالمتكلم (شيبان) لم يعترف بوجودها ولا بقوتها، بجعلها، باستعمال النّفي، أدنى الحجج في السّلم؛ ردا –ربما- على قائل فعليّ قال بأهميّة هذا السّبب في فشل الثّورات.

وقدم المتكلم أخيرا، بعد الرّد على هذا القائل المفترض، البدائل التي يراها حججا وافيّة تفسر أسباب فشل الثّورات؛ فاستفتح حججه الأكثر قوة، بالوحدة (لكن) التي سبق أن أشرنا إلى تضمنها للتّوجيه الحجاجيّ التّصاعديّ، فقدم بها الحجة

الثّانيّة، أي الظّروف العالميّة، ثم أضاف حجة ثالثة، هي الأقوى في هذا السّلم، تسير في اتجاه التّصاعد الذي حددته الوحدة (لكن) مع تأكيد المتكلم على هذا التّوجيه التّصاعديّ باستعمال الوحدات (على أنّ الخلل الأكبر) التي تضع الحجة الأخيرة في أعلى السّلم.

ويُستفاد من تحليل هذا السّلم أنّ المتكلم -هاهنا- لم يعط فقط مجموعة من الحجج المؤيدة للمقام المشترك؛ لأنّه لو أراد ذلك لاستعمل الحجة الأولى مثبتة؛ ف(الخلل في القيادة) يؤدي فعلا للفشل، لكن المتكلم فضّل نفيها ردا على كلام سابق، وهو ما يجعل طابع هذا السّلم ككلّ جدليّا -في منظورنا-.

خاتمة: وقفنا في هذه المقالة على بعض استراتجيات الحجاج في الخطاب الإصلاحيّ ممثلا ببعض مقالات الشّيخ عبد الرّحمن شيبان، وقد لاحظنا تعدد استخدامات السّلالم الحجاجيّة؛ مما يبيّن أنّ هناك أنواعا كثيرة من هذه السّلالم في الخطابات، ولا بد من الإشارة إلى أنّ ما قدمناه ما هو إلا عمليّة انتقائيّة في العيّنة، فلا نستبعد إمكانيّة وجود أنماط أخرى من السّلالم التي يمكن أن يستخرجها الدّارس، وهذا إن دل على شيء إنّما يدل على أنّ استراتجيات الحجاج متعددة؛ لكنّها قابلة للتّنميط وفق النّماذج التي قدمناها؛ مثل السّلالم الحجاجيّة الجدليّة والسّلالم المؤيدة لعدة نتائج (مقامات مشتركة)... ويبدو لنا أنّ هذه الأنماط ميدان خصب لم تنهض الدّراسات لاستثماره، وما قدمناه ما هو إلا غيض من فيض حيث يمكن انجاز أبحاث أخرى، والوصول إلى أنماط متعددة من السّلالم الحجاجيّة المفسرة لاستراتجيات الحجاج المستعملة في الخطابات، إضافة إلى ما سلف ذكره، وقفنا على كيفيات استعمال الحجج من قبل الخطاب الإصلاحيّ؛ ولربما أنّ أهم ما يمكن لفت النّظر إليه أنّ هذا الخطاب لا يستعمل القرآن والسّنة فقط، كما جرت العادة في الخطابات الدّينيّة، بل قد يستعمل حججا منطقيّة مبنيّة بناءً متسلسلا، جدليّا في بعض الأحيان، مما يقوي الطّرح الحجاجيّ ويعطيه فرصة أخرى للإقناع؛ ويجعله أكثر سلاسة وولوجا إلى الأذهان.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر:

-عبد الرّحمن شيبان، حقائق وأباطيل، الجزائر: 2009م، دار ثالة للنّشر.

المراجع باللّغة العربيّة:

-سعيد فاهم، معاني ألفاظ الحجاج في القرآن الكريم وسياقاتها المختلفة (السّور السّبع الطّوال أنموذجا "دراسة دلاليّة معجميّة") تيزي وزو/ الجزائر: 2012م، منشورات مخبر الممارسات اللّغويّة في الجزائر.

-طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، ط 01، الدّار البيضاء/ المغرب: 1998م، المركز الثّقافي العربي.

-عبد الحميد عبدوس:« في ذكرى الشّيخ عبد الرّحمن شيبان» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ /11-17 أوت 2014م، ع: 716.

-محمد سيريج:« الشّيخ عبد الرّحمان شيبان: شهادات ومواقف» في البصائر، الاثنين 15-21 شوال 1435هـ/11-17 أوت 2014م، ع: 716.

المراجع باللّغة الفرنسيّة:

- Julien Longhi, Georges Sarfati, Dictionnaire de pragmatique, Paris: 2011, Armand Colin,

-Oswald Ducrot, Les échelles argumentatives, Paris: 1980, Ed. Minuit,

-Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris: 2002, Ed. le Seuil.

أفعال الكلام... من الجملة الإنشائية إلى النص الأدبي.

يحي سعدوني (*)

ملخّص:

فتحت التداولية مجالا هاما في تحليل الخطاب، إذ لم يعد فهم الخطاب يعتمد على بنيته اللغوية وتراكيبه السياقية فحسب بل أصبح للظروف الاجتماعية والنفسية والعرفية ،للمرسل والمتلقي معا، دور هام في انتاج الدلالة والكشف عن المعاني .ويعد تحليل الخطاب على مستوى أفعال الكلام تجاوزا نوعي اللبنى الداخلية للنص إلى بنياته الخارجية، التي تضمن النجاح للفعل الاستلزامي للملفوظ كالسلوكات والأحكام والممارسات والوعود .

لقد أسس" جون لانشو أوستين "نظرية أفعال الكلام على دراسة الأقوال الإنشائية البسيطة، التي يتم وفقها انجاز أفعال أوسلوكات محدّدة وقابلة للاختبار،فهل يمكن لنا أن نطبق هذه النظرية على النص الأدبي؟وهل يمكن لهذا النص أن يأخذ طابع الجملة الانشائية البسيطة التي يتم من خلالها انجاز فعل معيّن؟ وإذا كان ذلك ممكنا، فما هي الأدوات الإجرائية التي ينبغي الاعتماد عليها في تحليلنا؟

Abstract:

Pragmatic analysis has opened an important stage in the field of discourse analysis. Thus, the comprehension of the discourse is not only based on its used vocabulary, its language structures that surround it as well as its context, but also on its social, psychological and conventional situations of the speaker and the receptor of the discourse itself. Discourse analysis at the level of speech acts enormously oversteps internal structures of the text to external ones which guide perlocutionary act of the statement, and lead to its success; such as behaviours, decisions, exhibitions, or promises.

John Langshaw Austin founded the theory of speech acts upon the study of performative short statements that accomplish very determined and easy-checked actions. Can we apply this theory on literary text? Will this text be able to take the aspect of a performative statement that can fulfill a very precised fact ? If this becomes possible; what are, then, the necessary methods for this analysis ?

* استاذ مساعد أ ، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

مقدمة:

لقد فتحت التداولية la pragmatique جانبا هاما في تحليل الخطاب، إذ لم يعد النص يبوح عن أسراره من ذات لغته وبنية سياقاته فحسب، بل أصبح للظروف الاجتماعية والعرفية والنفسية، للباث وللمتلقي معا، دور هام في إنتاج الدلالة، التي تتحدد وفق تلك العلاقات التي تربطه – أي النص - بالمحيط الخارجي وتلك التي تربط من جهة ثانية بين مستعمليها، وتظهر هذه العلاقات بشكل واضح عند دراسة مستوى أفعال الكلام، حيث نتعدى في حديثنا عناصر اللغة إلى ما هو أبعد منها كالمقاصد والنوايا والوعود والأحكام وغير ذلك من السلوكات والطقوس التي تتصل اتصالا وثيقا بالخطاب والتي تحدد بالفعل ما ينبغي أن يُفعل بالمنطوق وكذا الأثر الذي يتركه هذا المنطوق في المتلقي. وإذا كانت أفعال الكلام في بادئ الأمر قد ركزت في دراستها على جمـــل إنشائية بسيطة وصريحة، فإنه ثمة إمكانات وأدوات إجرائية تمكننا من دراســـة نص أدبي وفـق هذه النظرية، فيكون النص في تلك الحال كلا متماسكا قادرا على إنجاز فعل معين.

I ـ مفهوم الفعل الكلامي :

لقد تعددت وظائف اللغة مثلما تنبه إلى ذلك رومان ياكبسون Roman Jakobson في الستينيات من القرن الماضي حيث حددها بما يلي: الوظيفة التبليغية، الوظيفة التعبيرية، الوظيفة الخطابية، الوظيفة التوصيلية، الوظيفة التحقيقية، والوظيفة الشعرية الجمالية.

لكن في بعض الأحيان " يحدث لنا أن نتكلم من أجل الكلام فقط، دون هدف محدد... فهدفنا الأساسي لا يتمثل في توصيل المعلومات إلى الآخر، ولا يتمثل في الكلام في معتقداتنا أو احتياجاتنا، وإنما يتعلق الأمر بحسن المجاورة فنتكلم عن الأحوال الجوية مثلا أو عن ازدحام حركة المرور أو غير ذلك من الأمور... ويحدث أحيانا أن نتكلم لكسر الصمت السائد (أو السكوت) كالذي يحدث في قاعة الانتظار عند الطبيب، أو في الحافلة أو في القطار... حيث هدف الكلام ربط الصلة بين الأشخاص، أو إعادة ربطها في حالة انقطاعها بعد وجودها "(1). وخارج هذه الوضعيات فان كلامنا يكون مقصودا وهادفا، كإشعار الآخر بما نحس به أو نفكر فيه أو محاولة إبلاغه بشيء معين أو كذلك الحصول على شيء من طرف المخاطب أو التأثير فيه. ففي هذه الحالات نتكلم عن وجود الفعل الكلامي " الذي يعدّ انجازا لقصد تواصلي "(2). فالكلام هنا يتبعه إنجاز فعل معين - والأفعال

متنوعة - منها ما هو مادي: (غلق الباب، إعطاء شيء، الخروج من القاعة، الذهاب إلى مكان معين ...) ومنها ما هو معنوي أي كامن في النفس: (التشجيع، الإسعاد، التحذير، التوبيخ، استمالة المخاطب وجذب انتباهه ...).

إن تأسيس نظرية أفعال الكلام كانت ضمن حقل التداولية، حيث اتضحت معالمها وتبيّنت أدواتها الإجرائية، بداية مع " جون لانشو أوستين John Langshaw Austin"سنة 1962 ثم بعد ذلك تلميذه "جون سيرل John Searl "من خلال أبحاثه الممتدة من 1969 إلى 1979. فمن منظور هذه النظرية " لا تكون اللغة مجرد أداة للتواصل أو التعبير عن الفكر فحسب وإنما أداة لتغيير العالم وصناعة أحداثه والتأثير فيه "(3).

1 ـ الفعل الكلامي و التحليل التداولي :

لقد استند أوستين وسيرل إلى فرضية تنص على أنه " يكون معنى الكلمة وفقا لها، هو استخدامها، وأن ما هو براجماتي Pragmatique إذن هو الذي يحدد المعنى الحقيقي للكلمات والوحدات اللغوية الأخرى آخر الأمر. فالكلام تبعا لذلك يمكن أن يوصف بأنه عمل أو نشاط أو فعل"(4). أي أن معنى الكلمة المتلفظ بها غير كامن في ذات الكلمة فحسب بل يكمن في غرض استخدامها وفي الهدف منها حين وصولها إلى المتلقي. " ونتحدث عن الفعل الكلامي عندما يكون المتكلم راغبا في التأثير في المتلقي... أي نشاطا موجها إلى هدف"(5).

وعلى هذا يمكن لمنطوق ما أن يكسب معاني مختلفة في مواقف مغايرة، مثل:(علي يأتي اليوم). فيمكن أن نفهم بأن الهدف من هذا الكلام هو: إبلاغ بالخبر، أو تحذير، أو تهديد، أو غير ذلك من الأغراض التي يشترك في تحديدها كل من المتكلم والمتلقي على السواء،" فالمتلقي يهتدي إلى معرفة ما ينبغي أن يعدّ المنطوق"(6). أي ماذا يريد المتكلم بالضبط عند تلفظه لتلك الكلمات ؟ يقول أوستين في هذا المقام: " حين نستعمل اللغة لا نقوم بتمثيل العالم أو تقرير أحواله بعينها بل ننجز أفعالا "(7). إذ لا يجوز أن تؤخذ اللغة على ظاهرها ومعاييرها وإنما على أبعادها الميتافيزيقية وخلفياتها في الواقع التجريبي للفرد والجماعة. ولكون اللغة ظاهرة اجتماعية فإن الأفعال الكلامية عرفية كذلك " أي تنجز داخل الجماعة اللغوية وفق قواعد قد تعلّمها كل شريك لغوي... تعلما تاما بدرجة أكثر أو أقل"(8).

لقد أدخل أوستين مفهوم القصدية (Intentionnalité) في فهم كلام المتكلم وفي تحليل العبارات اللغوية... وتتجلى مقولة القصدية بالخصوص في الربط بين

التراكيب اللغوية ومراعاة غرض المتكلم والمقصد العام من الخطاب في إطار مفاهيمي مستوف للأبعاد التداولية للظاهرة اللغوية(9). لهذا فإن الفعل الكلامي يتيح الفرصة للمتكلم في التصرف في كلامه وتراكيبه وأغراضه" إذ لا يربط حتما بتعيين هوية منطوق ما بوصفه فعلا لغويا محددا "(10).

إذن هناك تمييز بين قصد الفعل الكلامي المستعمل بصورة عرفية من طرف المتكلم والمتفق عليه بين شركاء الاتصال بصورة متبادلة وبإخلاص، وبين القصد الحقيقي لهذا الفعل من طرف المرسل.

المنطوق (أنصحك بشراء ذلك التلفاز) هو نصيحة، وهي شيء جميل عرفيا، لكنها قد تكون في هذا المنطوق بمثابة نصيحة أريد بها شرا بدلا من خير، " فالعرفية شرط لفهم المتكلم ومن جهة أخرى تتيح أيضا الخداع والكذب والحيلة"(11).

2 ـ أقسام الفعل الكلامي :

يبين أوستين أنه لا ينبغي للوصف اللغوي أن يقوم على أساس ظاهر الجمل فقط، بل يجب أن يثبت أنه بمنطوق كل جملة مفردة تنجز في الوقت ذاته أحداثا جزئية مختلفة أو أفعالا مختلفة تتمثل فيما يلي(12):

1 ـ الفعل القولي (locutionnaires) أي منطوق الجملة بشكل عام.

2 ـ الفعل الإنجازي (Illocutionnaires) وهو ما ينبغي أن يفعل بالمنطوق، فهو إذن يحدد الهدف الحقيقي لهذا المنطوق.

3 ـ الفعل الإستلزامي (Perlocutionnaires) وهو الذي يحدد أثر المنطوق اللغوي على السامع أي ما يحدد لديه متجاوزا ما هو عرفي(كالسعادة، الغضب...). عندما يقول الأب لابنه الصغير(النار خطيرة!)، يكون أولا قد أنجز فعلا قوليا (منطوقا)، وفعلا إنجازيا عندما نطق تحذيرا، وحين يبتعد الطفل عن النار فإن ذلك هو النتيجة أو أثر المنطوق نفسه، وهو الفعل الإستلزامي.

II ـ الأدوات الإجرائية لنظرية الفعل الكلامي :

1 ـ مؤشرات الإنجاز :

قد يستعمل المتكلم منطوقات مختلفة للتعبير عن نفس النمط الإنجازي للفعل اللغوي مثل: (أعدك بأن آتي غدا سآتي غدا بالتأكيد، إلى الغد إذن ...)؛ هي منطوقات مختلفة لكنها تعبر عن نفس النمط (نمط الوعد)." فالفعل اللغوي المنفذ بشكل ملموس، أي الفعل الذي ينجزه شخص معين في موقف محدد تجاه شخص آخر معين، يفهم ويوصف على أنه تحقيق لنمط معين من الفعل الكلامي وهو النمط الإنجازي "(13) .

" وتوجد سلسلة كاملة من الوسائل اللغوية أو النحوية المستعملة عرفيا التي ـ وإن لم تكن واضحة دائما ـ تستخدم في الإشارة إلى النمط المحدد لفعل لغوي وهي ما تسمى مؤشرات الإنجاز وتتمثل فيما يلي (14):

1 ـ الصيغة الأدائية صراحة.

2 ـ نمط الجملة (استفهامية، طلبيه، إخبارية...).

3 ـ نموذج الجملة (خطة بنائها، الصيغة، الزمن، العدد، الشخص...).

4 ـ أدوات التلوين النغمي مثل (لكن، بلى، مجرد، فقط، حقا...).

5 ـ المضمون القضوي الذي يمكن أن يؤشر إلى دور إنجازي محدد مستقلا عن السياق.

مثل: (سوف أعود غدا). نمط الجملة إعلام وإخبار.

لكن هل هي وعد أم تهديد ؟ هذا ينتج عن المضمون القضوي مرتبطا بالسياق. كما تجدر الإشارة إلى عنصرين مهمين هما:

- علاقة الأدوار بين المتكلم والمخاطب، ومعنى القضية بالنظر إلى هذه العلاقة.
- السمات التطريزية (الفومقطعية): وهي التنغيم، والنبر، والإيقاع...التي تخص باللغة المنطوقة فقط.

وتقوم هذه المؤشرات اللغوية في الغالب علاقات غلبة محكمة، لكن توجد من بينها من هي أقوي في اتخاذ نمط الفعل الكلامي من غيرها وتقوم في الغالب علاقات غلبة محكمة(15). إذا نطق بالملفوظ (ألا تستطيع أن تغلق الباب ؟) فإن الأداتين (ألا) و(أن) تكسبان خاصية الطلب فهما يغلبان على نمط الجملة المتمثل في الاستفهام.

يرى سوكه لاند أن الغلبة للأدوات والسمات التطريزية والمحتوى القضوي، فهي أقوى من الصيغة الأدائية بشكل واضح ومن نمط الجملة ونموذجها،وغلبة المؤشرات الأولى تظهر في حال مطابقتها للنمط الإنجازي الحقيقي لمنطوق ما، وفي حالات كثيرة لا يحسم أي إنجاز محدد قد تم بوجه عام إلا بناء على معلومات سياقية. وحين يقول مدرس لطالب تغيب منذ مدة (انقطعت أخبارك عنا منذ مدة) فالمنطوق هنا يشير إلى تنبيه أكثر مما يشير إلى تقرير. وتكون إذ ذاك مؤشرات السياق في آخر الأمر تغلب على المؤشرات اللغوية (16).

2 ـ الأقوال الإنشائية :

لقد أسس أوستين نظرية أفعال الكلام معارضة للفكرة التي شاعت قديما وهي أن وظيفة الكلام الأولى هي تمثيل الواقع فقط وأن الملفوظات الإثباتية تكون دائما إما صادقة واما كاذبة، حيث تحدث بالعكس عن وظيفة الكلام التي تهدف إلى التأثير على هذا العالم والسماح للتلفظ بالإنجاز. ولهذا فإن أطروحة أوستين في مرحلتها الأولى ركزت على التفريق بين النوعين الرئيسين للإثباتات (Affirmations) وهما (17):

1 ـ التي تمثل العالم Qui décrivent le monde :

مثل: (الكراس فوق الطاولة) أقوال تقريرية Constatifs يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، فإن كان الكراس فوق الطاولة فهي صادقة وإن لم يكن فهي كاذبة.

2 ـ التي تنجز أفعالا Qui accomplissent des actions :

مثل: (أعدك بالذهاب إلى الجامعة غدا). يقول أوستين: " أي قول يجب إعطاؤه لقول من هذا النوع ؟ أقترح أن أسميه جملة إنشائية أو قولا إنشائيا Enoncé performatif "(18).هذه الأقوال لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب وإنما وحسب أوستين يمكن الحكم عليها بالعبارتين (الاشتغال الحسن

Heureux ، أو بالحظ السيئ Malheureux) "واختار أوستين في دراسته أفعالا بصيغة المتكلم المفرد في زمن الحاضر المبني للمعلوم "(19).

إن القول(أعدك ب..) لا يتمثل فقط في التلفظ بهذه الكلمات بل هو فعل داخلي وروحي. لهذا يقول أوستين: " هذه الكلمات يجب أن يتلفظ بها بجدية وبكيفية تجعل المتلفظ بها يُحمل محمل الجد ... هذه الأقوال لا يجب أن يظهر المتكلم بمظهر المازح أو بمظهر من يكتب قصيدة... وكثيرا ما يحسّ الإنسان بأن جدية الكلمات مأتاها كونها يتلفظ بها فقط كمظهر خارجي ومرئي لفعل داخلي أو روحي... منه يظهر أن القول الخارجي وصف صادق أو كاذب لحدث داخلي"(20).

لقد حاول أوستين أن يحيط بجميع أنواع الأقوال الإنشائية وربطها بنظريته، لكنه أدرك أن وجود واستعمال الأقوال الإنشائية الصريحة لا يزيل الحواجز كلها، ويشرح (21):

1- من الواضح أن القول الإنشائي لا يحتفظ بطابع اللبس في أحيان كثيرة...يجب علينا أن ننظر عرضا في الحالات التي يمكن أن نتساءل بصددها ما إذا كان الأمر يتعلق بقول إنشائي أم لا ؟

2- توجد في الظاهر حالات واضحة حيث تبدو نفس الصيغة قولا إنشائيا تارة و قولا وصفيا تارة أخرى أي ثمة ازدواجية.

3 ـ اختبار القول الإنشائي :

تعدد استعمال الأقوال الإنشائية بمعنى أو آخر يطرح تساؤلا: " هل هذا القول الإنشائي ينجز عملا معينا أم لا ؟ للإجابة عن هذا السؤال حدد أوستين اختبارات تسمح بالإقرار في ذلك، وهي كالتالي(22) :

ـ **الاختبار الأول:** أن نتساءل ما إذا كان ثمة معنى يقال: (هل يقوم به في الواقع ؟)

عند الملفوظ (أتمنى لكم مقاما سعيدا)، نتساءل: هل سعيد بالاستقبال حقيقة ؟

ـ **الاختبار الثاني:**أن نتساءل ما إذا كان شخص بإمكانه إنجاز هذا الفعل دون أن يتلفظ بأي كلمة.

ـ **الاختبار الثالث:** أن نتساءل ما إذا كان ممكنا إدراج ظروف أمام الفعل الذي يفترض أنه إنشائي.

ـ **الاختبار الرابع:** أن نتساءل ما إذا كان ما يقوله شخص خاطئا تماما مثلما يحصل أحيانا عند القول (أنا آسف) أو يكون فقط بالمخادعة مثل القول (أعتذر) أحيانا.

4 ـ أنواع الفعل الكلامي عند أوستين :

يميّز أوستين خمسة أنواع من أفعال الكلام انطلاقا من الأقوال الإنشائية الأكثر عمومية (23):

1 ـ الأقوال الدالة على أحكام Les verdicts: ويتميز هذا القول بكونه أن الحكم يصدر عن لجنة أو حكم أو قاض، وليس بالضرورة أن تكون الأحكام نهائية مثل إصدار حكم جنائي (بريء، مذنب ...).

2 ـ الأقوال الدالة على ممارساتLes exercitifs: وتحيل هذه الأقوال إلى ممارسات السلطات والحقوق أو التأثير مثل (الترقية، الأمر، القرار...).

3 ـ الأقوال الدالة على الوعود Les promissif: وتقوم على كوننا نعد ونتكفل بشيء ما. هذه الأقوال تلزمنا بالقيام بفعل لكنها تتضمن أيضا الإعلان أو التصريح بنوايا ليست وعودا مثل (أعد، اضمن، أراهن...).

4 ـ الأقوال الدالة على السلوكاتLes comportatifs: وتتعلق بالمواقف والسلوك الاجتماعي مثل (أعتذر أشكر، أهنئ...).

5 ـ الأقوال الدالة على العرضيات Les expositifs: وهي أقوال تسمح بالعرض مثل (أنكر، ألاحظ أسلم ب...).

5 ـ الشروط الضرورية للاشتغال الحسن :

لقد قسم أوستين هذه الشروط إلى ثلاث مجموعات ثنائية العناصر وهي على النحو التالي (24):

أ) ـ لا بد من وجود إجراء معترف به اصطلاحا .

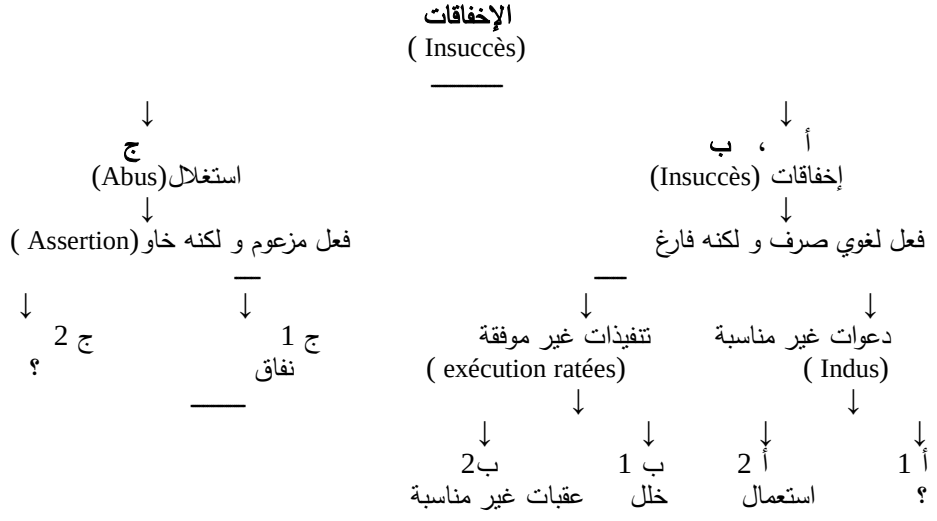
ـ لا بد وفي جميع الحالات أن يكون الأشخاص والظروف الخاصة، العناصر المناسبة لكي نستند إلى هذا الإجراء.

ب) ـ هذا الإجراء يجب أن ينفذه جميع المشاركين بشكل سليم و بشكل تام.
ج) ـ يجب على الشخص الذي يشارك في الإجراء أن يكون حقا يحمل هذه الأفكار أو هذه الأحاسيس وأن يعتزم المشاركون تبني السلوك المترتب عن ذلك.

ـ زيادة على هذا، يجب أن ينحوا هذا النحو فيما بعد.

أي أن الاشتغال الحسن للفعل الكلامي يجب أن يستند إلى هذه شروط مجتمعة، وكل غائب عنها يؤدي بالضرورة إلى خروج الملفوظ عن هدفه المقصود، فيسمى" الإخلال بالقواعد الأربعة الأولى إخفاقا وهذا على الأقوال الحاصلة حينما لا ينجز الفعل، فنتحدث عن فعلنا وكأنه فعل مزعوم أو ربما محاولة. بينما الإخلال بالقاعدتين الأخيرتين يطلق عليه اسم استغلال، وهي إخفاقات تحدث عندما ينجز الفعل، فنتحدث عن فعلنا على أنه ذو الحظ السيئ كفعل لغوي صرف أو فارغ، وننظر إليه بأنه غير منجز أو غير مستهلك بدلا من لاغ أو باطل أو دون أثر"(25).

وبيّن لنا أوستين هذه الإخفاقات على نحو الجدول التالي (26):



الإخفاقات المشار إليها بعلامة الاستفهام (؟) لم يحدد أوستين تسمياتها.

ويعود أوستين بالأمثلة التالية إلى الشروط الضرورية للاشتغال الحسن لتوضيح العنصر (ج 1)(27):

مثال 1 : حول الأحاسيس Les sentiments:

القول(أهنئك) كلمة يتلفظ بها في حين أن ذلك لا يسرني قط بل قد يزعجني. فالظروف مناسبة والفعل قد تم فعلا فهو ليس باطلا ولا لاغيا ولكنه في الواقع مخادع.

مثال 2 :حول الأفكار Les idées:

القول (أنصحك ب ...) في حين لا أتصور بأن الأمر هو ما يليق بك حقا.

أصرح (بريء) فيما أنا مقتنع بأنه مذنب.

هذه الأفعال ليست باطلة ولا لاغية لكن هناك تواز بين هاهنا مع أحد عناصر الكذب مع إنتاج فعل كلامي هو من قبيل الزعم.

مثال 3 : حول المقاصد و النوايا.

(أعد ...) في حين لا أعرض أي التزام بالوعد.

(أراهن ...) في حين لا أنوي الدفع.

هنا تغيب المقاصد والنوايا المطلوبة، والأفعال سيئة الحظ (لم تنجز). إن الأقوال من حيث هي أفعال معرضة لعدد من أنواع النقائص إذ يحصل أن تنجز الأفعال تحت الضغط مثلا أو عرضا أو نتيجة هذا الخطأ أو ذاك أو دون أن تكون لدينا النية في القيام بها فتدرج هذه الإخفاقات في خانة "الظروف المخففة Les circonstances atténuantes.

6 ـ مقومات الخطاب:

إن للملفوظ الهادف إلى فعل كلامي ركائز لا تقتصر على الأحرف والكلمات فحسب لأن الصيغة الإنشائية ليست سوى آخر مقومات الخطاب العديدة وأحسنها حظا، كما يؤكد عليها أوستين الذي يحدد هذه المقومات التي يراها الأكثر بدائية للخطاب(28) :

1 ـ الصيغة (le mode): القول " أصمت " في صياغات مختلفة ينجز أفعالا مختلفة:

(أُصمت) وهو أمر.

(أُصمت، هذا ما سأفعل) وهو نصيحة.

(أُصمت إن شئت) وهو رخصة أو سماح.

(أُصمت إن تجرأت) وهو تحدي.

2 ـ نبرة الصوت والإيقاع والتشديد: وهذه السمات تتميز بها اللغة المنطوقة، ولا يمكن إعادة إنتاجها بسهولة في اللغة المكتوبة. مثل القول (سيهجم) الذي قد يكون تحذيرا أو سؤالا أو احتجاجا.

3 ـ الظروف والعبارات الظرفية : فالأفعال بدون شك يختلف بعضها عن بعض أساسا، رغم أنه يلتجأ في كثير من الأحيان إلى نفس إمكانيات الكلام والعبارات المتشابهة تقريبا، وهكذا يمكننا تليين قيمة (سأقوم) بإضافة (ربما) أو (بالتأكيد).

4 ـ أدوات الربط : وعلى صعيد أكثر دقة ربما، يظهر استعمال هذه الوسيلة الشفوية التي هي أداة الربط، وهكذا تمكننا أن نستعمل (غير أن) بإعطائها قيمة (أشدد على)، كما نستعمل (إذن) بإعطائها قيمة (أخلص إلى أن).

5 ـ الظواهر التي تصاحب القول : كالحركات التي ترافق الكلمات أو الأفعال الطقوسية (rituels) غير اللغوية أحيانا تنجز دون التفوه بكلمة.

6 ـ ظروف القول: إن ظروف القول ذات نجدة ثمينة. يمكننا القول (سأموت ذات يوم و سأترك لك ساعتي)، فإن سياق الكلمات بما فيها حالة المخاطب الصحية، يغير الكيفية التي نفهم بمقتضاها هذه الأقوال .

III ـ الفعل اللغوي و النص :

لقد تم توضيح أسس ومبادئ نظرية أفعال الكلام، وأدواتها الإجرائية اعتمادا على جمل بسيطة (أو ملفوظات) دقيقة ومحددة. لكن هل يمكن تطبيق النظرية على النصوص ؟ أو بالأحرى، هل يمكن أن تنسب إلى النص خاصية الفعل الكلامي ؟

1 ـ ركائز التحليل النصي وفق نظرية أفعال الكلام :

لقد تم الإجماع من طرف اللغويين أمثال: ساندج Sandig 1973، فيرارا Ferrara 1980، باش Pasch 1984 ريهباين Rehbein 1977، وسيرل 1980 وغيرهم على" أن النصوص يجب أن تحدّد بأنها أدوات للفعل الاتصالي وأنها أفعال مركبة تتألف من أفعال جزئية "(29)، وعلى هذا قام الاهتمام في البحث على النص وفق نظرية أفعال الكلام على مبدأين (30):

أ) ـ الكشف عن المبادئ التي يُربط على أساسها بين الأحداث الجزئية لتكون أبنية أفعال مركبة للنصوص، لأن أهداف الحدث بوصفها خواص جوهرية للأفعال يجب أن ترد في أبنية النص أيضا.

ب) ـ وصف صلة أبنية الفعل في النصوص بالأبنية اللغوية المطابقة لها. وحسب موتش فإنه يجب على كل فعل جزئي أن يستند بوضوح إلى خواص لغوية للنص، أي مصورة في جملة النص. وينطلق موتش للكشف عن الصلة المذكورة من وصف متصل لمفهوم الفعل الإنجازي، بوصفه وحدة الأساس للتكوين النصي أيضا.

" وتسري الخواص العامة للأحداث الإنجازية على كل أنماط الأفعال الإنجازية، مثل(الرجاء، الوعد، الأمر...) ويذكر لك نمط من أنماط الحدث بخلاف القيود العامة - أن يفهم السامع المنطوق وأن المتكلم يريد أن يصل إلى هدف ما وأن السامع مستعد وقادر على أن يحقق الهدف - قيودا تأسيسية يجب أن تتحقق إذا ما أريد نجاح فعل إنجازي. ويتبع ذلك بوجه خاص شروط لتحفيز المتكلم السامع وللسلامة وللموقف الاجتماعي وللربط المؤسسي في نمط من الأفعال الإنجازية"(31).

يقدم موتش القيود المؤسسية التالية لفعل الرجاء على سبيل المثال:

- يتمنى المتكلم أن يتمم السامع حدثا أو يتركه، أي أن المتكلم قد حفّز لسبب ما بصورة إيحائية.
- يفرض المتكلم أن طلبه من السامع معقول.
- يفرض المتكلم أنه بالإمكان تحفيز السامع بصورة إيجابية .

والأمر الحاسم للصلة بين أبنية الفعل في النصوص بالأبنية اللغوية المطابقة لها، هو افتراض بأنه يجب أن يكون ممكنا أساسا إعادة بناء القصد من نطق المتكلم تعبيرا لغويا.[1] وحاول "موتش" أن يتحقق من هذه الفرضية، فانطلق في ذلك من أن الصيغ النحوية للجملة تحدد أهدافا ممكنة لأفعال إنجازيه. وبخلاف صيغ الجملة تقوم ما يسمى بالصيغ الأدائية صراحة بوظيفة مؤشرات أساس، بمعنى مؤشرات معدلة للإنجاز، وأيضا أفعال الصيغة والظروف الكيفية، وأدوات الوجهة التي يستطيع المتكلم بها تحديد نمط الحدث في منطوق ما أمام السامع (32).

2 ـ تحليل أبنية الإنجاز :

يتحدد تعريف النص وفق فرضية أبنية الإنجاز على أنه " تتابع من أفعال لغوية أساسية بُني بصورة متدرجة تسمى أفعالا إنجازية"(33). ولهذا فإن الفعل الإنجازي المفرد وحدة أساسية لتكوين النص وتكوين فعله الإنجازي النهائي. فالقول(بني بصورة متدرجة) معناه أنه تقوم بين هذه الأفعال الإنجازية علاقات دنيا وعليا متنوعة، بحيث يهيمن فعل إنجازي محدد في العادة على الأفعال الأخرى، وهذا الفعل المهيمن هو الذي يعين الهدف الكلي للنص بينما تستعمل الأفعال الإنجازية الأخرى في دعم هذا المهيمن أي في تأكيد نجاحه وتسمى أوجه إنجاز مساعدة (34).

أي أن الفعل الإنجازي للنص كلا متكاملا، يتحقق وفق العلاقات والأنسجة التي تربط أفعاله الإنجازية الجزئية المتسلسلة والمترابطة فيما بينها، التي تنتهي إلى بروز الفعل الرئيس الذي بُني عليه النص حين إبداعه.

إذا تأملنا الملفوظ التالي:

أُصبتَ بزكام حاد، اذهب من فضلك إلى الطبيب، فله عيادة قريبة.

التقرير الرّجاء التقرير

هنا يظهر الفعل الإنجازي المهيمن على أنه الرجاء للذهاب إلى الطبيب، بينما الأفعال المساعدة هما فعلي التقرير اللذان يحملهما الملفوظان: أصبت بزكام، فله عيادة قريبة.

إن تحليل أبنية الإنجاز ينصب في تجزئة الأفعال الإنجازية والكشف عن العلاقات بينها، فثمة علاقات أخرى بين بنية الإنجاز وعناصر النص الأساسية تتمثل فيما يلي (35):

أ) ـ العلاقة بين بنية الإنجاز والبنية النحوية للنص:

ينطلق تحليل بنية الإنجاز من شرط أن لأنماط أفعال إنجازيه مطابقة مباشرة في النحو، أي أنه توجد مقولات نحوية لها علاقة مباشرة بأنماط أفعال إنجازيه أي ما تسمى صيغ أو أشكال الجملة، مثل الجملة الخبرية والاستفهامية، وجملة الأمر، وجملة الطلب...لكن لا يمكن أن يلحق دور إنجازي بجمل إلا عند نظرة منعزلة، فإذا كانت مدمجة في الكل (النص) فإنها لا تمتلك في الغالب أية خاصية مباشرة للفعل، إنها تقوم بوظائف محددة داخل النص، فخاصية الفعل هنا تعزى للنص ككل، وتسمى وظيفة النص.

ب) ـ العلاقة بين بنية الإنجاز والبنية الموضوعية :

يحاول تحليل بنية الإنجاز أن يعرض بنية النص بوصفها بنية للفعل في صورة تدرجات لأنماط الفعل الكلامي، فبنية النص هي أساسا بنية موضوعية.

ج) ـ العلاقة بين بنية الإنجاز والهدف الكلي أو الوظيفة الكلية للنص:

يعد تحليل بنية الإنجاز أساسا للرأي القائل بأن الفعل الإنجازي المهيمن يشير إلى الهدف العام للنص، أي إلى وظيفته الكلية التواصلية. فهناك معايير متباينة ذات طبيعة خاصة بداخل النص وخارجه أيضا (سياقية) أساسية للوظيفة الكلية المهيمنة لنص ما. ويطابق هذا المفهوم لوظيفة النص إلى حد بعيد المفهوم الخاص بنظرية الفعل الكلامي للفعل الإنجازي، إذ تربط فيه الجانب المقصدي بالجانب العرفي لأفعال لغوية بعضها ببعض على نحو مماثل، و كما يقرر الفعل الإنجازي خاصية الفعل لمنطوق ما، فإن وظيفة النص تحدد كيفية التواصل في النص أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباث تجاه المتلقي بالنص.

3 ـ مفهوم وظيفة النص :

إن مفهوم وظيفة النص في إطار نظرية الفعل الكلامي يطابق إلى حد بعيد مفهوم الفعل الإنجازي في الجملة البسيطة، " وكما يقرر الفعل الإنجازي خاصية الفعل لمنطوق ما فإن وظيفة النص تحدد كيفية التواصل في النص أي نوع الاحتكاك التواصلي الذي عبر عنه الباث تجاه المتلقي بالنص. فيجب النظر إلى النص من حيث ما ينبغي للمتلقي أن يفهم من هذا النص إجمالا كقول واحد أو جملة واحدة. إن وظيفة النص عند جروسيه E.U.Grobe تماثل القصد الحقيقي أو

المضمر لهذا النص. ويرى كلاوس برينكرK.Brinker أن" الفضل الوحيد في تحديد وظيفة النص هو ما يريد الباث إفهامه بأن يستند إلى قواعد (أعراف) معينة ذات طبيعة لغوية وتواصلية. فقد يصل هذا القصد الحقيقي إلى المتلقي وقد لا يصل لذلك يقول: " وتنفصل وظيفة النص فضلا عن ذلك عن التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي (36).

أ ـ مؤشرات وظيفة النص :

يرى برينكر أنه كما توجد للفعل الإنجازي مؤشرات فإن ثمة مؤشرات لوظيفة النص وأن الوظيفة النصية يشار إليها بوسائل داخل النص (لغوية أساسا) ووسائل خارج النص(سياقية)، ويحدد برينكر ثلاثة أنماط أساسية لهذه المؤشرات (37):

ـ صيغ وأبنية لغوية يعبر بها الباث بشكل صريح عن نوع الاحتكاك التواصلي المقصود حيال المتلقي.

فإذا أشّر إلى وظيفة النص على هذا النحو فإننا نتحدث عن تأشير واضح إلى وظيفة النص.

ـ صيغ وأبنية لغوية يعبر بها الباث ـ بشكل صريح أو ضمني ـ عن موقفه من مضمون النص

وبخاصة من موضوع النص، فهو يمكن أن يعبر عن صدق مضمون النص أو احتمالاته كالأفعال (يعرف، يظن يشك...)، أن يبدي درجة يقين معرفته مثل (حقا، بالتأكيد، الظاهر أن، من المحتمل، مطلقا...)، ويمكن أن يشير إلى تقويمه مثل (يستحسن ،...) أو إلى درجة اهتمامه مثل (يتمنى، يقصد، يرغب في،...)، أو إلى موقفه النفسي (يحزن، يسعد...) تجاه مضمون النص أو موضوعه.

ـ **المؤشرات السياقية:** مثل الإطار الموقفي وبخاصة المؤسسي للنص أو المجال الاجتماعي للفعل الذي يلحق به النص والمعرفة المفترضة عن مضمون النص... ويعزى إلى السياق أهمية جوهرية في التفسير التواصلي الوظيفي للنصوص ... وان إمكانية تنافس المؤشرات خاصة تبين أن الكشف عن وظيفة النص لا يمكن أن يحدث على أساس معايير لغوية ... بل إن التحليل السياقي يقدم في الأساس الكلمة الفصل.

ب ـ وظائف النص :

يحدد كلاوس برينكر خمسة وظائف نصية أساسية، وهذا في إطار الجانب التواصلي ـ الوظيفي، وهي على النحو التالي(38):

1-ـ وظيفة الإبلاغ : حيث يُفهم الباث المتلقي أنه يوفر له معرفة، وأنه يريد أن يبلغه شيئا ما.

2-ـ وظيفة الاستشارة : حيث يُفهم الباث المتلقي أنه يحثه على أن يتخذ موقفا محددا تجاه شيء ما .

كالتأثير في الرأي، أو التأثير في السلوك. ويمكن أن توضح الوظيفة الاستشارية بالعبارة المفسرة التالية :" أنا الباث أطلب منك (المتلقي) أن تتخذ موقفا (رأيا) س، أن تنجز الفعل س ".

3- وظيفة الالتزام : حيث يُفهم الباث المتلقي أنه ملزم بإنجاز فعل معين. أما أنواع النص التي لها وظيفة التزام فهي العقد و الاتفاقيات، وشهادة الضمان، والعهد... والعبارة الموضحة لهذه الوظيفة فهي: (أنا الباث ملزم تجاه المتلقي بعمل الفعل س).

4- وظيفة الاتصال: حيث يُفهم الباث المتلقي أن الأمر يتعلق بالنسبة له بالعلاقة الشخصية وبخاصة بإقامة اتصال شخصي والحفاظ عليه. ويؤشر إلى الوظيفة الخاصة بالاتصال من منظور مباشر من خلال صياغات أدائية صراحة مع أفعال أو مركبات فعلية مثل : شكر، رجاء الاعتذار ، تمني التوفيق. والوظيفة الاتصالية مقرونة في الغالب بتلك المواقف الموضوعية مثل : حزن، أسف، سرور، سعادة.

5- وظيفة الإعلان: يُفهم الباث المتلقي أن النص يوجد واقعا جديدا وأن المنطوق الناجح للنص يعني إدخال عامل معين. وعبارة هذه الوظيفة (أنا الباث أجعل بذلك "س" ينظر إليه على أنه "ص"). ومن أمثلة هذه النصوص: التعيين، الوصية، التوكيل، الشهادة، ويتعلق الأمر عموما بنصوص مرتبطة بمؤسسات اجتماعية معينة.

خـاتمـة:

إن حقل التداولية، حيث الأداء الفعلي للغة واكتمال جوانب الدورة التخاطبية مع مراعاة الظروف الخارجية لانجاز الخطاب واستقباله، قد أخرج اللغة

من إطارها الوضعي إلى إطار الممارسة العملية قصد انجاز مهام خارجة عن النطاق اللفظي. وإذا كانت هذه الوظيفة الجديدة للغة قد استندت في الأول إلى جمل بسيطة وأقوال إنشائية فإنه وبالإمكان التأسيس لأدوات إجرائية تعمل على تحليل النص الأدبي وفق هذه النظرية- نظرية أفعال الكلام- لتحديد نوع الاحتكاك التواصلي الذي يعبر عنه الكاتب تجاه المتلقي، إذ يجب النظر إلى النص من حيث ما ينبغي أن يفهم منه إجمالا كقول واحد أو جملة واحدة، وما ينبغي أن ينجز به فعلا.

الهوامش:

-Nicole Delbecque , Linguistique cognitive, préface de Réné Dirven -1 et Marjolign vespoor, éd Deboeck Ducolot Paris – 2002, p 190.

2-المرجع نفسه، ص 191.

3- مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، العدد 10، الجزائر 2004 ، ص186.

4-فولفجانج هانيه مان و ديتر فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ت/ سعيد حسن بحيري، القاهرة 2005، ص 54.

5-كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ت / م. ح . بحيري، م . المختار، القاهرة 2005، ص 109.

6- المرجع نفسه، ص 110.

7-أوستين ، جون لانشو، القول من حيث هو فعل، ت / محمد يحياتن، عالم الكتب للنشر، الجزائر، 2006، ص 5.

8- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ص 110.

9-مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، ص 185.

10-كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ص 110.
11-المرجع نفسه، ص .111
12-فولفجانج هانيه مان و ديتر فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ص 54.
13-المرجع نفسه، ص 114.
14- المرجع نفسه، ص 116.
15-ينظر:المرجع نفسه، ص 117.
16- أوستين، القول من حيث هو فعل، ص 9-10.

17- المرجع نفسه، ص 13.

18-المرجع نفسه، ص 11.

19-المرجع نفسه، ص 15.

20- المرجع نفسه، ص 70.
21- الرجع نفسه، ص 72- 73.
22- المرجع نفسه، ص 123 124.
23-المرجع نفسه، ص 20.
24-ينظر:المرجع نفسه، ص 20.
25-المرجع نفسه، ص 21.
26- ينظر: المرجع نفسه، ص 20 - 21.
27- المرجع نفسه، ص 69.
28- فولفجهنج هانيه مان، مدخل إلى علم لغة النص، ص 56.
29-المرجع نفسه، ص 56.
30-المرجع نفسه، ص 57.
31-كلاوس برينيكر، التحليل اللغوي للنص، ص118.
32- المرجع نفسه، ص 118.
33-المرجع نفسه، ص 120.
34- المرجع نفسه، ص 121.
35- المرجع نفسه، ص 122 - 123.
36-ينظر المرجع نفسه، ص 127 – 128.
37-ينظر، المرجع نفسه، ص 137 - 158.

قائمة المراجع:

1-مسعود صحراوي، الأفعال الكلامية عند الأصوليين، مجلة اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، العدد 10، الجزائر 2004.

2-فولفجانج هانيه مان و ديتر فيهجر، مدخل إلى علم لغة النص، ت/ سعيد حسن بحيري، القاهرة 2005.

3-كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ت / م. ح . بحيري، م . المختار، القاهرة 2005.4- أوستين ، جون لانشو، القول من حيث هو فعل، ت / محمد يحياتن، عالم الكتب للنشر، الجزائر 2006

5-Nicole Delbecque , Linguistique cognitive, préface de Réné Dirven et Marjolign vespoor, éd Deboeck Ducolot Paris – 2002 .

التدريس وفق بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات
بين وجاهة التصور وعوائق التطبيق
منظومة التعليم الجزائري -أنموذجا-

سيواني عبد المالك*

ملخص:

نروم في هذا المقال تسليط الضوء على واقع بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات بعد مرور أزيد من عشر سنوات من تطبيقها في منظومتنا التربوية ، وما أحدثته من ثورة كوبرنيكية في سيرورة التعليم و التعلم، بانتقالها من نموذج ابستمولوجي كان مبنيا على تبليغ المعارف إلى نموذج يقوم فيه المتعلم ببناء معرفته بنفسه وتحويلها إلى معرفة نفعية و انتقالها من مبدأ التعليم إلى مبدأ التكوين.

هذه المقاربة البراقة على مستوى المقاصد النظرية، كثيرا ما شابتها جملة من الصعوبات و العوائق على مستوى التطبيق الميداني، مما جعلها مثار جدل بين الفاعلين التربويين. واستنادا لأهمية التدريس وفق منظور بيداغوجيا الكفاءات، سنحاول تحديد منطلقاتها النظرية ومعالمها البيداغوجية واجراءاتها الديداكتيكية، مع رصد ما يعيق تطبيقها من صعوبات وعراقيل، مقترحين بعض الحلول الكفيلة بتجاوز مأزق التطبيق والممارسة كما نعتقد أو نتصور ذلك.

Abstract :

This article aims to showcase the truth about applying a pedagogical skill approach in our educational system. After a decade of work, by focusing on theoretical foundations and pedagogical perception and educational mechanisms, and through detecting shackles and handicaps that hinder its implementation in desired and appropriate conditions, and by proposing a handful of solutions that would bring a plus to its execution on the field to overcome the difficulties that clog its application.

مقدمة:

لقد تزايد اهتمام الجزائر بتطوير مكونات النظام التربوي و التعليمي بدءا من تسعينيات القرن الماضي، وتجلى ذلك من خلال تبني مدخل التدريس بالأهداف كاستراتيجية تمكّن من ترشيد العمل التربوي (بناء المناهج، طرائق التدريس، أساليب التقويم) عبر الصياغة الواضحة و الصريحة للسلوكات المتوقعة من التلاميذ في صيغة

* أستاذ مساعد، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بجاية.

نشاط تعلمي، والتحديد الواضح للشروط التي يتم فيها النشاط والمعايير التي تسمح بتقويمه. ورغم النجاح الذي حققه هذا التيار، إلا أنه لم يكن بمنأى عن الانتقادات، مما مكّن من تبني تيار آخر في بداية الألفية الثالثة يدعو إلى الأخذ بمفهوم الكفاءة ويستند إلى المقاربة بالكفاءات.

هذا التحول في مفهوم الهدف إلى مفهوم الكفاءة يعد قطيعة و استمرارية في الوقت نفسه، فهي قطيعة من حيث التصور والمقاربة، إذ تعتبر الأهداف نقطة الانطلاق في التصور الأول، بينما تعتبر الكفاءة نقطة الانطلاق في التصور الثاني، وهي استمرارية باعتبار المقاربة بالكفاءات تتضمن تطويرا للأهداف على المستوى التطبيقي، وبذلك يمكن اعتبارها الجيل الثاني للأهداف.

وتعد المقاربة بالكفاءات مفهوما إدماجيا، من منطلق أن الكفاءة هي قدرة المتعلم على تجنيد وإدماج القدرات والمعارف بطريقة فعالة وعملية بهدف إعطاء معنى للتعلمات. ومن أهدافها:

- الانتقال من مبدأ التعليم إلى منطق التكوين.
- العمل على تحويل المعرفة النظرية إلى معرفة نفعية.
- ربط التعليم بالواقع والحياة.
- النظر إلى الحياة من منظور عملي.

أمام هذا الفتح الابستمولوجي والديداكتيكي للمقاربة بالكفاءات الذي تبنته وزارة التربية الوطنية في مطلع هذه الألفية، سنحاول في هذا المقال تحديد المنطلقات النظرية والمعالم

البيداغوجية لهذا النموذج المثير للجدل، مع تبيان جملة العراقيل و الصعوبات التي يواجهها هذا الاختيار من حيث الأجرأة والتفعيل الميداني، بعد مرور ما يزيد عن عشر سنوات، محاولين اقتراح بعض الحلول التي نراها كفيلة بتجاوز مأزق الممارسة والتطبيق.

1- المنطلقات النظرية للمقاربة بالكفاءات:

يعد نموذج التدريس بالكفاءات ثورة كوبيرنيكية* لأنها انتقلت من نموذج ابستمولوجي كان مبنيا على تبليغ المعارف إلى نموذج يقوم فيه المتعلم ببناء معرفته الخاصة.

واستمدت هذه المقاربة أسسها النظرية من البنائية التكوينية لجون بياجي الذي بنى نظريته على أسس ابستمولوجية متينة مفادها: أن بناء المعرفة يتم عن طريق التفاعل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة أي بين الفرد ومحيطه، متميزة بذلك عن العقلانية التي ترى أولوية العقل (الذات) في بناء المعرفة، ومتميزة عن التجريبية التي تذهب إلى اعتبار التجربة (المحيط) مصدر المعرفة.

وكان لبنائية بياجي أثرها على المستوى البيداغوجي تمثل في تغيير الرؤية إزاء التعلم و تمثل دعائم هذه النظرية البياجية في[1]:

أ- أن التعليم تفاعل بين الفرد و محيطه.

ب-أن هذا التفاعل يتم بفعل الفرد في المحيط، و تسمى هذه العملية استيعابا، وبفعل المحيط في الفرد ، و تسمى هذه العملية تلاؤما Assimilation Accommodation

ج- أن التعلم يبنى بالتدرج و موازاة مع مراحل النمو عند الطفل.

وظهر مفهوم التدريس بالكفاءات في بداية التسعينيات من القرن الماضي ليحل محل تيارين بيداغوجيين قويين ومنطبعين في بعضهما بقوة، والذين كان لهما مجدهما في سنوات الثمانينيات من القرن المنصرم. و هما:

1- بيداغوجيا الأهداف [2] **:** التي ركزت التعلم على ما هو جوهري:أي حركية المتعلم بحيث لم يعد المهم هو ما يجب "أن يعرفه" المتعلم بل هو حسن "التصرف" بما يعرف. إن الأمر يتعلق بثورة حقيقية في مجال البيداغوجيا،لكن انحراف بيداغوجيا الأهداف – مع الأسف- قاد إلى تكريس كل التعلمات في "أهداف ميكروسكوبية" يتم تدريسها ومراقبتها بصرامة، دون أن تكلف نفسها هذه البيداغوجيا عناء طرح السؤال عما بإمكان المتعلم القيام به بكيفية شمولية.

2- بيداغوجيا المهارة: التي تولدت مباشرة من الأولى(بيداغوجيا الأهداف) والتي مكنت من التشديد على كون المتعلمين ليس عليهم فقط أن يتعلموا بعض أشكال "حسن التصرف" أي "المهارات" وانما عليهم كذلك أن يكونوا جميعا قادرين على إحراز هذا التعلم، شريطة أن نمنحهم الوقت الكافي لذلك.

وهكذا فقد قامت بيداغوجيا الكفاءات على أنقاض بيداغوجيا الأهداف، وتسمى المقاربة بالكفاءات بالبيداغوجيا المتأسسة على الأهداف لجيل ثان.

و يمكن عرض أهداف كلا الجيلين على الشكل التالي[3]:

أهداف الجيل الأول (بيداغوجيا الأهداف)	أهداف الجيل الثاني(المقاربة بالكفاءات)
أهداف من نوع صنافي بسيط أي: المستويين الأول و الثاني من صنافة بلوم(المعرفة، الفهم).	أهداف من مستوى عال من المستوى الثالث إلى السادس من صنافة بلوم(التحليل-التركيب-التقويم).
سيرورات ذهنية بسيطة.	سيرورات ذهنية معقدة.
تعتمد أساسا على المجال المعرفي.	تتأسس على بنية المعارف المدمجة لكل الحالات الثلاثة(المعرفي-الحس الحركي-الوجداني).
تعلم مجزأ (أهداف دقيقة مجزأة).	تعلم مندمج(بنية المعارف).
رؤية مرتكزة على المواد الدراسية.	رؤية لبرنامج تعليمي متكامل.
متأثر بالسيكولوجية السلوكية.	متأثرة بالسيكولوجية المعرفية.

وهكذا فإن ما يهم المقاربة بالكفاءات ليس تعلم مهارات مثل تلك التي يتحدث عنها (بلوم) و(دولاندشير) في صنافتهما في المجال المعرفي والتي تشمل (المعرفة-الفهم-التحليل-التطبيق-التركيب-التقويم) بل ما يهم هذه المقاربة مدى التمكن والقدرة على استيعاب و استثمار ذلك الكل المكتسب من المعارف والقدرات والمهارات و المواقف في مواجهة جملة أو شبكة من الوضعيات، وهو المعنى نفسه الذي نجده عند منظري هذه المقاربة الجديدة سواء تعلق الأمر (بفيليب بيرنو) (دي كتيل) أو (كارل روجرز) أو آخرين. فالكفاءة في نهاية المطاف يتم تحديدها باعتبارها معارف تضاف إليها مهارات سيتم توظيفها ، أو بتعبير (دي كتيل)[4]:situation problème في حل وضعية مشكلة الكفاءة = معارف + مهارات + شبكة وضعيات: أي أن الكفاءة هي مجموعة من القدرات (الأنشطة) المرتبة التي تطبق على المحتويات في إطار فئة معينة من الوضعيات، من أجل حل المشكلات التي تطرحها تلك الوضعيات. ضمن هذا المنحى تمت عملية التحول

التربوي من البيداغوجيا النمطية/بيداغوجيا الأهداف إلى بيداغوجيا الخلق والإبداع/بيداغوجيا الكفاءات "لأن المدرسة موجودة لكي تهيئ للحياة" كذلك ينبغي أن توظف المعارف المكتسبة بالمدرسة في سياقات أخرى[5] ، لأن المعارف المدرسية تظل دون معنى لطالما بقيت معطلة و فاقدة الصلة بمواردها ووظائفها الاجتماعية. ويرى (كريستيان بوسمان) أننا " نتعلم المشي و نحن نمشي والغناء ونحن نغني، فلماذا نتعلم التفكير والملاحظة والتخيل والتواصل والتحليل بغير ممارسة هذه الأنشطة ضمن أوضاع متنوعة [6] وبهذا تكون الكفاءة عبارة عن:

1- مجموعة من المعارف والقدرات والمهارات الناتجة عن تعلمات ومكتسبات متعددة يحصلها ويتمكن منها المتعلم ويوظفها لأداء مهام وإنجازات تسمح بتشغيل مختلف الأنشطة والعمليات بشكل فعال في وضعيات تعلمية جديدة.

2- الكفاءة تدمج عدة مهارات.

3- توظف المكتسبات و الخبرات بشكل فعال و إيجابي[7].

تأسيسا على هذا فالمقاربة بالكفاءات لا تروم ما يجب على المدرس تعليمه، و إنما تهتم بما ينبغي على المتعلم معرفته وإتقانه بجعله ضمن وضعية تعليمية يكون فيها قادرا على إنجاز وأداء المهام والأنشطة حسب معايير الإتقان المطلوبة، تمكنه من التفاعل والاندماج في محيطه والتكيف مع التحولات والمستجدات المحيطة به، لأن الخاصية الأساسية للكفاءة هي أنها"لا تتحقق إلا في الفعل"[8]. بحكم معطى علم النفس المعرفي والنظرية البنائية، التي تفيد أن المعرفة تبنى ولا تنقل، وتنتج عن نشاط بيداغوجي واجتماعي مفترض أو واقعي في سياق دال[9]. عكس البيداغوجيات الكلاسيكية التي تأسست على مرجعية سلوكية تؤمن بالتبليغ والتلقين والترويض والتنميط كبيداغوجيا الأهداف، بخلاف المقاربة بالكفاءات التي قامت في بعدها الابستمولوجي السوسيوبنائي على أنموذج يضع في حسبانه الفرد المتعلم كائنا عارفا فاعلا وليس مفعولا فيه.

2- الإجراء الديداكتيكي لسيرورة التعلم بنموذج المقاربة بالكفاءات:

لقد تشكلت الوضعية الديداكتيكية للمقاربة بالكفاءات وفق النموذج البنائي لنظرية بياجي التي تتدرج فيها سيرورة التعلم عبر مجموعة من الخطوات الأساسية [10]:

1- تقويم التعلم السابق(تقويم تشخيصي): وفيها يختبر المتعلم في مكتسباته السابقة بحيث:

-يتم التعرف على المفاهيم والعمليات الذهنية التي تشكل قاعدة لبناء المفهوم الجديد.

-إعداد أدوات وأنشطة اختبارية ملائمة لقياس مدى تمكن المتعلم من المكتسبات السابقة.

2- تحفيز المتعلمين: يميز السيكولوجيون بين الحاجات الأولية و الحاجات الثانوية لدى الفرد، وفي ضوء هذا التمييز يكون تحفيز المتعلمين، إما من النوع الأول كالجوع و العطش كما هو الشأن عند السلوكيين، واما من النوع الثاني كالحاجة إلى المعرفة و تفسير معطيات العالم الخارجي(كما هو الشأن عند بياجي) الذي يرى اعتماد التحفيز على خلق حالة من عدم التوازن بين موضوع التعلم والبنيات الفكرية التي يمتلكها المتعلم في وضعية محددة أي محاولة خلق الاهتمام لديه بموضوع التعلم. ولا يتم التحفيز عند - بياجي- بالكيفية اللازمة، إلا إذا تم في إطار مشكلة أو وضعية معينة، بحيث يكون المدرس مطالبا بمايلي:

- التفكير في نوع المشكلات التي ترتبط بهدف التعلم و اختيار المشكلة الأكثر ملاءمة.

- اختيار المشكلة القريبة من الحياة اليومية للمتعلمين.

- صياغة المشكلة صياغة واضحة.

- العمل على طرحها بكيفية تثير اهتمام المتعلمين بموضوع الدرس.

3- الإعلان عن موضوع الدرس وفق مايلي:

-أن يكون هدف الدرس واضحا.

-عدم الإسراع في الإعلان عن الهدف حتى تترك الفرصة للتلاميذ للتوصل إليه بأنفسهم.

-أن يطرح الهدف في صيغة حل ممكن للمشكلة.

-أن يكون الهدف عاما و متضمنا للعملية الذهنية أو المفهوم المراد بناؤه.

4- يقدم المدرس الأدوات والمواد التعليمية التي ستشكل موضوع الدرس شارحا لمقتضياتها الإجرائية، تاركا الفرصة للمتعلمين لممارستها أفرادا وجماعات.

5- الملاحظة: يدعو المدرس تلامذته إلى ملاحظة وقائع التجربة وتدوين نتائجها حريصا على مايلي:

- ألا تكون ملاحظات التلاميذ عشوائية، بل عليه أن يوجه انتباههم إلى مراقبة الوقائع والنتائج التي لها علاقة وثيقة بالمفهوم الذي يراد بناؤه في الدرس.

6- نقل معطيات الملاحظة: يطلب المدرس من تلامذته الإدلاء بنتائج ملاحظاتهم، وذلك من خلال مايلي[11]:

-التأكد من الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المفهوم.

-تحضير مجموعة من الأسئلة لتأطير ملاحظات التلاميذ.

-تحديد الأدوار المختلفة الخاصة به، والأدوار التي سيقوم بها التلاميذ خلال الملاحظة.

-تحديد الأشكال الملائمة التي ستصاغ بها ملاحظات التلاميذ.

7- النمذجة: يسأل المدرس التلاميذ عن استنتاجاتهم حول ما صيغ من الملاحظات ويكون ذلك بـ:

-تحضير مجموعة من الأسئلة لتأطير عملية الاستنتاج لدى التلاميذ.

-تحديد نوعية المواصفات التي تدخل ضمن الحقل العلمي الذي ينتمي إليه الدرس.

-رسم الأدوار المختلفة للمدرس والمتعلمين في الوقت نفسه.

8- التعميم: ويندرج في إطار عملية التجريد التي تمكن المتعلم من تكوين المفهوم المتعلق بالدرس، أي ممارسة التفكير على الصيغ والنماذج التي تم بناؤها في مرحلة التجريد، وبذلك يصبح التفكير استنباطيا، بحيث يسمح بإخراج المفهوم من دائرة التجربة المباشرة وتعميمه على حالات مختلفة.

وهكذا نلاحظ أن أهم مرتكزات هذه المقاربة الجديدة هو تعويد المتعلم على توظيف واستثمار كل مكتسباته السابقة في مواجهة وضعيات مشاكل تعترضه

في حياته العملية، ولتحقيق ذلك كان لزاما إعادة النظر في طريقة اشتغال المدرس وضرورة تنويع مداخل التعليم، وذلك باعتماد بيداغوجيات متنوعة والتي تسمى بالفعالة أو النشطة والتي تتميز بخاصتين:

- التركيز على الكيف بدل الكم، أي التمكن من المهارات بدل المعرفة، رغم أن المعرفة تبقى ضرورية، حيث لا يمكن أبدا اكتساب كفاءات أو قدرات دون معارف ولكن حضورها لا يمثل غاية في حد ذاته، لأن المقاربة بالكفاءات"لا تدير ظهرها للمعارف ولكنها بيداغوجية تفضل الرؤوس المكونة جيدا على الرؤوس الممتلئة جيدا"[12].

-التمركز حول شخص المتعلم: حيث لم تعد المادة المدرسية ومحتوياتها هي النواة بل المتعلم بخصوصياته [13] ، لأن المحتويات الدراسية تبقى دون جدوى إذا لم تتم صياغتها عبر أهداف قابلة للتطبيق والتقويم، وقياس أثرها في تعلمات التلاميذ. لكن هذه الأهداف نفسها تبقى محدودة الأثر وقياس نتائجها غير مضمون حينما يتعلق الأمر بالتواجد في وضعيات مشاكل بالنسبة لكل تلميذ على حده.

ولعل بيداغوجيا الإدماج كونها من الوجوه التطبيقية للمقاربات بالكفاءات قد رفعت من سقف التعامل مع هذه الوضعيات من البساطة إلى التركيب، بحيث يصبح التلميذ معنيا بالدرجة الأولى بإنجاز مهمة مركبة تتطلب منه توظيف المعارف المجزأة التي تمرس عليها خلال الدرس لمدة أسابيع دراسية.

وبالتالي تصبح:

(savoirs) المعارف

(savoir faire) والمهارات

(savoirs être) والمواقف

هذه المستويات الثلاثة كلها موارد أساسية يعبئها و يجندها المتعلم بشكل خفي عبر سلسلة من العمليات الفكرية، لا تظهر آثارها إلا حينما يتم انجاز مهمة مركبة بنجاح من طرف المتعلم. كأن يطلب في وضعية إدماج المكتسبات لتلميذ نهاية التعليم الابتدائي مثلا: أن يقدم خطبة شفوية أو كتابية بمناسبة الاحتفال بنهاية العام الدراسي، وذلك بتجنيد المكتسبات اللغوية(عناصر الجملة الفعلية والاسمية) وبعض الأدوات الأسلوبية(التعجب، الاستفهام....) لتقديم النص المطلوب والذي يتطلب نوعا من التركيب والدمج لا تظهر موارده ولكن تظهر آثاره [14].

الوضعية الإدماجية في نموذج التدريس بالكفاءات ضرورة ملحة لتفعيل المعارف النظرية واستحضارها لمواجهة وضعية مشكلة، لأنه بدون بيداغوجيا الادماج تبقى الرساميل المعرفية التي راكمها التلميذ عبر السيرورة التعليمية/التعلمية كما يذكر فيليب بيرنو رساميل نائمة [15].

وفي هذا السياق ذكر (عبد الرحيم الهاروشي) جملة من القواعد الذهبية للتعليم و التعلم وفق منظور المقاربة بالكفاءات أهمها [16] :

-لا نحتفظ إلا بما أدمجناه، لذلك يجب تسهيل الإدماج بتنظيم المحتوى أو مساعدة المتعلم على تنظيمه.

-لا نحتفظ إلا بما هو نافع، و هذا ما يظهر أهمية اختصار كمية المعلومات و الاحتفاظ فقط بالمفاهيم الأساسية و ربطها بالمعارف اللاحقة.

-لا نحتفظ إلا بما نستعمله، مما يتطلب إتاحة الفرصة للمتعلمين من أجل تطبيق استعمال مكتسباتهم.

وهكذا فإن للتخطيط للدرس أهميته الكبرى في تدبير سيرورته وصيرورته، إذ كلما كان التخطيط دقيقا كلما تمكن المدرس من توفير الجهد والوقت وحقق الأهداف التي يصبو إليها بمعية تلاميذه. ومن بين الأسئلة المهمة التي ينبغي على المعلم- باعتباره مرشد و موجه و مقوم العملية التعليمية -في ضوء الكفاءات- أن يطرحها هي [17] :

- أي الأهداف يمكن أن يخدمها هذا الدرس؟
- ما علاقته بالدروس السابقة؟
- ما علاقته بمستوى المتعلم؟- هل يتضمن ما يثير اهتمام المتعلم أو يحرك مشاعره؟
- هل يساهم في علاج مشكلة؟
- ما الخبرات التي يستفيدها المتعلم من الدرس؟
- ما الأنشطة المناسبة للدرس؟
- هل تتوفر الوسائل المساعدة على التنفيذ؟

كل هذه الأسئلة تشكل الأساس الذي سيوجه المدرس أثناء تحضيره للدرس، وبالتالي تتشكل لديه رؤية واضحة عن درس الكفاءات والمسارات التي يمكن أن يسلكها، و تجعل التدريس بهذه البيداغوجية الجديدة عملية منظمة وتوفر بيئة تعليمية مثمرة ومنتجة، وكذلك تقدم تغذية راجعة للمدرس عن مدى صحة تصوراته العقلية أثناء تخطيط درس التعليم بالكفاءات

وتأسيسا على هذا، فإن النظام التربوي في ضوء بيداغوجيا الكفاءات ينبغي دائما أن يضع في الحسبان أن المدرسة الحديثة تركز في مقصديتها على أربعة أهداف كبرى وهي:

1-نتعلم لنعرف.

2-نتعلم لنعمل.

3-نتعلم لنعيش.

4-نتعلم لنكون.

ويكفي أن نخلط العناصر الأربعة جيدا لنستخلص عصارة أشبه بأكسير حياة لمنظومتنا التربوية الجزائرية يتمثل في شعار" التعليم للحياة".

عوائق على درب الممارسة:

وهكذا فبعد عرضنا للمنطلقات النظرية والتصورات الديداكتيكية لهذه البيداغوجيا، فإننا نلاحظ وبإعجاب منقطع النظير، كم أن منطلقاتها النظرية ومقاصدها وغاياتها مغرية و مثيرة لرضا المربين والمهتمين بالشأن التربوي بصفة عامة، ولكن في الوقت نفسه نسجل بأسف و أسى عميقين أن المنظومة التربوية الجزائرية مازالت تتخبط في العديد من الإشكالات الجوهرية التي تشل حركتها وتكبح نهضتها وتؤجل فرحة نجاحها في سياق الإصلاح المنشود بسبب جملة من العوائق و المطبات التي حالت دون بلوغ الغاية المرجوة من تطبيق هاته المقاربة.

ومن الصعوبات التي يواجهها نظامنا التعليمي بعد مرور عشرية كاملة من تطبيق هذه المقاربة الجديدة مايلي:

أ-التباس التطبيق: هذا الأمر جعل على مستوى التدريس العديد من الممارسين التربويين يطرحون أكثر من سؤال حول كيفيات وسبل التدريس

بالكفاءات، أي تحويلها من منطق التنظير المغري والجذاب إلى منطق التطبيق الفعال والمجدي، لأنه كما هو معلوم فهذه البيداغوجية الجديدة التي تبنتها وزارة التربية الوطنية منذ 2003، ظلت حبيسة التنظير ولم يتم إجراؤها وتفعيلها في الميدان بين جدران القسم بمعية التلاميذ . وبذلك مازالت غير واضحة المعالم في أذهان معظم المدرسين، و ذلك لعدة أسباب: تغييب الجانب التطبيقي في الدورات والندوات التكوينية التي يشرف عليها السادة المفتشون في مختلف الأطوار، فكان الاشتغال بالأهداف هو المعمول به داخل الأقسام، ومازال المدرس الجزائري يلقي الدرس أمام التلاميذ ولكن لا بمعيتهم، رغم توظيف هيئة التدريس لبعض المفاهيم المرتبطة بالكفاءات مثل: القدرة-المهارة، الكفاءة المستهدفة، الوضعية المشكلة-الوضعية الإدماجية....) لهذا فالسؤال الذي نطرحه بحدة على أهل العقد والربط في المنظومة التربوية، هو:كيف السبيل إلى أجرأة و تبسيط وتجسيد الكفاءة لكي يتسنى للمدرسين الاشتغال عليها بكل تلقائية وعفوية؟ دون أن تظل على مستوى التوظيف التربوي والبيداغوجي تلفها الضبابية واللبس؟

لأن هذه المقاربة الرامية إلى الخلق والإبداع لدى المتعلمين - من خلال استغلال كل الإمكانات الذهنية- لا يمكن اختزالها ضمن وصفات جاهزة، وهو ما يتطلب كذلك من المدرسين والمشرفين على التربية أن يكونوا بدورهم خلاقين ومبدعين، باحثين ومنقبين متجاوزين بذلك المنطق التربوي السابق الذي كانوا فيه ممثلين ومنفذين لبرامج ومقررات محددة بشكل آلي و متخشب.

2- مقاومة التغيير: ويتعلق الأمر بمقاومة مختلف الفاعلين(مدرسين، أولياء، مسؤولين) لأي جديد بيداغوجي وتغيير للممارسة التعليمية، بسبب عدم إلمامهم بمرامي وأهداف المقاربة بالكفاءات وعدم إدراكهم لإيجابياتها في تطوير الممارسة التعليمية.

3- النقص في التكوين والتقصير فيه: ويتعلق الأمر بتكوين مختلف الفاعلين التربويين مدرسين، مفتشين، مستشارين، رؤساء المؤسسات، و ذلك عن طريق:

- تزويد المدرس بعتاد وعدة بيداغوجية لمساعدته على إنتاج أنشطة الإدماج وتمكينه من تقويم تعلمات ومكتسبات تلامذته.

- جعل المفتش يتسلح بأدوات وإجراءات بكيفية دائمة لضمان متابعة التطبيق الأحسن لهذه المقاربة البيداغوجية الجديدة.

4- طول البرامج التعليمية وعدم تمييز المدرس بين ما هو أساسي وما هو ثانوي في المحتوى، ورغبته في إعطاء كل شيء للتلميذ غثه وسمينه، علما أن المقاربة بالكفاءات تنتقي من المعارف ما هو أفيد وأنفع للتلميذ فقط.

5- الاكتظاظ في الأقسام وضغط الحجم الساعي وعدم ملاءمته لتنفيذ البرنامج حسب ما يرتضيه التدريس بالكفاءات.

6- اختلاف التصورات والمرجعيات وتعددية التمثلات المصطلحية والمفاهيمية مثلا (الكفاءة تصبح هدفا حينا، وفاءة مستعرضة حينا آخرا، وقدرات أحيانا أخرى).

7- خلو الكتب المدرسية من وضعيات إدماجية ووضعيات مشاكل شبيهة بالوضعيات التي يصادفها التلميذ في حياته اليومية،لأن الأصل في تبني المقاربة بالكفاءات هو تعويد المتعلم على معالجة المشاكل وحل المسائل التي تعترضه بتوظيف ما خبره من معلومات ومهارات وخبرات شخصية، وبالتالي هيمن الطابع الاسترجاعي للمعارف والمعلومات دون تفعيلها في وضعيات مستهدفة. ولهذا كثيرا ما يعبر الأساتذة في الميدان عن حيرتهم وارتباكهم حيال تطبيق هذه المقاربة الجديدة، وكثيرا ما يشدهم الحنين للممارسة التقليدية التي تؤدي إلى نتائج محسوسة - حسب وجهة نظر معظمهم- عوض الاعتماد على تصور نظري غير واضح. وهكذا بقي الاشتغال بالأهداف رغم اللباس الخارجي لها والذي يحاول إضافة مسحة الكفاءة و تغليفها بغلافها.

الحلول المقترحة:

أما هذه الوضعية التي تتخبط فيها بيداغوجيا النظام التعليمي بالكفاءات في بلادنا، نعتقد أن الحلول المثلى للخروج من مأزق عدم توافق مأمول النظرية مع واقع تطبيقها في الميدان تتمثل فيمايلي:

1 -ملامسة نموذج تطبيقي واضح للكفاءات المستهدفة في المنهاج، لكي يتمكن الأستاذ من معرفة الكفاءة بشكل تطبيقي ثم إنماؤها وتقويمها ومعالجة إختلالات مختلف محطاتها ونقصد هنا الكفاءات التي تم تصريفها في الكتاب المدرسي.

2-جعل المحتويات التعليمية حية وحيوية بحيث تتلاءم مع الوضعيات الإدماجية وتتجاوب مع الواقع الاجتماعي والنفسي للمتعلم.

3- تكثيف الدورات التكوينية لهيئة التدريس لتزويدهم بالحلول لأهم الإكراهات التي تعيقهم في تطبيق هذه المقاربة في الميدان.

4- تخفيف الحجم الساعي في الأسبوع بالنسبة للمتعلمين ، وتقليص البنية الكمية للمواد الدراسية المبرمجة في السنة الواحدة.

5- الإنصات إلى مشاكل المتعلمين وتشخيص الصعوبات التي تعترضهم في التعلم لمعرفة ميولاتهم وحاجاتهم وانشغالاتهم و توجهاتهم وأخذها بعين الاعتبار أثناء بناء المحتويات الدراسية.

6- محاربة ظاهرة الاكتظاظ الذي تعرفه الأقسام، إذ لا يعقل أن نطبق بيداغوجيا الكفاءات في أقسام تتجاوز الأربعين تلميذا في معظم الأحيان.

7- إمداد المؤسسات التعليمية بالتجهيزات والوسائل اللازمة لتحسين ظروف العمل.

8- جعل المتعلم هو محور العملية التعليمية/التعلمية، و لن يتحقق ذلك إلا إذا تجاوز المدرس طرائق التدريس التقليدية القائمة أساسا على التلقين، و اقتنع بدوره كموجه و مرشد و مقوّم لسيرورة العملية التعليمية التعلمية. وكلما هيمن جو التعلم عوض التعليم والتلقين، كلما إقتربنا من روحية جو المقاربة بالكفاءات.

هوامش البحث:

* الثورة الكوبيرنيكية: نسبة إلى كوبرنيك الذي قلب التصور لعلاقة الأرض بالشمس، مصححا النظرة التقليدية على مركزية الأرض و دوران الشمس حولها، و نستعمل ثورة كوبرنيكية بمعنى ثورة معرفية.

1 ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفايات- مقاربة نظرية عملية، مطبعة أنفوبرانت،فاس-ط1. 2004-ص.73.

2- كريستيان بوسمان و آخرون،ترجمة عبد الكريم غريب،أي مستقبل للكفايات. ص09.

3- بيرديشي-تخطيط الدرس لتنمية الكفاءات-ترجمة عبد الكريم غريب-مطبعة النجاح الجديدة. ط1-الدار البيضاء2003ص.7

4 - محمد شرقي-بيداغوجيا الادماج-مدخل للاجرأة الكفايات-منشورات مجلة علوم التربية العدد25-مطبعة النجاح الجديدة ط1- 2011-الدار البيضاء ص51.

5- جواكيم دولز-إدمي أولابي –فيليب بيرنو و آخرون- لغز الكفايات في التربية- ترجمة عز الدين الخطابي و عبد الكريم غريب. منشورات عالم التربية ط1-2005-المغرب-ص.48

6 -كريستيان بوسمان و آخرون-المرجع السابق ص 32.

7 - فاطمة حسيني-كفايات التدريس و تدريس الكفايات و آليات التحصيل و معايير التقويم-مكتبة الأحلام الجديدة ط1 -2005-ص15.

8- عمر بيشو-تعلم الادماج-سيرورة جديدة أم تحصيل حاصل-منشورات مجلة علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-ط1-المغرب2011-ص.63

9- حسن بلقزبور-بيداغوجيا الادماج من التجزيء إلى التركيب-منشورات علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء-ط1-2011-ص72.

10- ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفايات- مقاربة نظرية عملية،دروس تطبيقية، مطبعة أنفوبرانت،فاس-ط1. 2004-ص75/.76

11- ميلود التوري- المرجع السابق.ص.77

12- Perrenoud Philippe ,1998.construire des compétences est se tourner le dos au savoirs? Resonances mensuel de l'école Valaisanne.N°03.dossier « savoirs et compétences », Novembre p- , 03.

13 -محمد شرقي-المرجع السابق-ص.55

14- حسن بلقزبور- مرجع سابق.ص73-.74

15 Philippe Perrenoud – le rôle de l'école première dans la construction des compétences- revue préscolaire, vol38. N°02, Avril 2000.pp.6.4.

16- عبد الرحيم الهاروشي- بيداغوجيا الكفايات- مرشد المدرسين و المكونين- ترجمة حسن اللحية- عبد الإله شرياط- دار الفنك-الدار البيضاء ص.208

17 -عبد اللطيف المعاني- تدبير الزمن المدرسي بالثانوي التأهيلي- مجلة علوم التربية-مطبعة النجاح الجديدة.عدد51.مارس 2012- الدار البيضاء.ص144.

المراجع العربية:

1- بيرديشي- تخطيط الدرس لتنمية الكفاءات- ترجمة عبد الكريم غريب- مطبعة النجاح الجديدة. ط1- الدار البيضاء2003.

2- - حسن بلقزبور-بيداغوجيا الادماج من التجزيء إلى التركيب-منشورات علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-الدار البيضاء-ط1-.2011

3- جواكيم دولز-إدمي أولابي –فيليب بيرنو و آخرون- لغز الكفايات في التربية- ترجمة عز الدين الخطابي و عبد الكريم غريب. منشورات عالم التربية ط1-2005-المغرب.

4- عبد الرحيم الهاروشي- بيداغوجيا الكفايات- مرشد المدرسين و المكونين- ترجمة حسن اللحية- عبد الإله شرياط- دار الفنك-الدار البيضاء.

5- عبد اللطيف المعاني- تدبير الزمن المدرسي بالثانوي التأهيلي- مجلة علوم التربية- مطبعة النجاح الجديدة.عدد51.مارس 2012- الدار البيضاء.

6- عمر بيشو-تعلم الادماج-سيرورة جديدة أم تحصيل حاصل-منشورات مجلة علوم التربية-العدد25-مطبعة النجاح الجديدة-ط1-المغرب.2011

7- فاطمة حسيني-كفايات التدريس و تدريس الكفايات و آليات التحصيل و معايير التقويم-مكتبة الأحلام الجديدة ط1 -.2005

8- كريستيان بوسمان و آخرون- ترجمة عبد الكريم غريب- أي مستقبل للكفايات.

9- محمد شرقي-بيداغوجيا الادماج-مدخل للاجرأة الكفايات-منشورات مجلة علوم التربية العدد25-مطبعة النجاح الجديدة ط 1- 2011-الدار البيضاء.

10- ميلود التوري- من درس الأهداف إلى درس الكفايات- مقاربة نظرية عملية،دروس تطبيقية، مطبعة أنفوبرانت،فاس-ط1. 2004.

المراجع بالأجنبية:

1-Philippe Perrenoud – le rôle de l'école première dans la construction des compétences- revue préscolaire, vol38. N°02, Avril 2000.

2-Perrenoud Philippe ,1998.construire des compétences est se tourner le dos au savoirs? Resonances mensuel de l'école Novembre. Valaisanne.N°03.dossier « savoirs et compétences »,