MÂAREF معارف

Revue académique
Faculté des Lettres et langues

مجلة علمية محكمة
تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة
(UAMOB)

Numéro: 22
Juin 2017
12ème Année

العدد : الثاني والعشرين
شهر : جوان 2017
السنة الثانية عشرة

PRÉSIDENT D' HONNEUR
Pr. Moussa ZIREG

الرئيس الشرفي:
أ. د .موسى زيرق

DIRECTEUR de Publication:
Pr.Salem SADOUNE

المدير مسؤول النشر :
أ. د. سالم سعدون

Rédacteur en chef :
Dr.Kahina DAHMOUNE

رئيس التحرير :
د. كاهنة دحمون

Membres du comité de Rédaction:
Dr.Mustapha OULD YOUCEF
Dr.Réda SEBIH
Bachir BAHRI

أعضاء هيئة التحرير :
د. مصطفى ولد يوسف
د. رضا سبيح
أ. بشير بحري

Depot Légal: 1369 - 6 200	الإيداع القانوني:
ISSN: 1112 - 7007	ر. د. م. د :

☎: 026935230
موقع الجامعة على الانترنيت : www.univ-bouira.dz
البريد الالكتروني لهيئة التحرير : m3arefll@gmail.com
صفحة المجلة على الفايسبوك : www.facebook.com/revue.maaref

🖷: 026935230

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

ـ معايير النشر في المجلة

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

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

2 ـ أن تتوفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .

3 ـ ألا يكون قد سبق نشره .

4 ـ أن يلتزم بالقيم الإنسانية وبمعايير البحث العلمي وبخاصة

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 .

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

6 ـ أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المترجم عنه .

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

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

9 ـعدد 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 .

ـ تعبر عن آراء كتابها وحدهم ، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها ،ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .

الهيئة الاستشارية الوطنية والدولية:

أ.د. أمينة بلعلى (تيزي وزو)	أ.د. محند آكلي صالحي(تيزي وزو)	أ.د. أحمد علي إبراهيم(العراق)
أ.د. زهير مكسم (بجاية)	أ.د. موسى إمارازن (تيزي وزو)	أ.د. امزيان اعمر (فرنسا)
أ.د. عباس بن يحي (المسيلة)	أ.د. يوسف وغليسي (قسنطينة)	أ.د.عبد الرؤوف زهدي(الأردن)
أ.د. عبد الحميد بورايو(تيبازة)	أ.د. الطيب بودربالة (باتنة)	أ.د. عبد القادر فيدوح (قطر)
أ.د. عبد الحميد هيمة(ورقلة)	أ.د. أحمد بوحسن (المغرب)	أ.د. عماد محنان (تونس)
أ.د. عبد الغني بارة (سطيف)	أ.د. أحمد رشراش (ليبيا)	أ.د. كمال نايت زاراد (فرنسا)
أ.د. فاتح علاق (الجزائر)	.د. محمد كريم الكواز (العراق)	
أ.د. محمد الزهار (المسيلة)	أ.د. يوسف ناوري (المغرب)	

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية للعدد21 قسم الآداب واللغات:

أ. د. أحمد حيدوش أ.ت.ع (البويرة)	*أ. د. عبد القادر دامخي أ.ت.ع (باتنة)*
أ. د. بسام قطوس أ.ت.ع (الأردن)	*أ. د. عماد محنان أ.م (تونس)*
د. جمال مجناح أ.م.أ (المسيلة)	*د. كريمة بلخامسة أ.م.ب (بجاية)*
د. حفصة نعماني أ.م.أ (البويرة)	*د. بوعلام طهراوي أ.م.أ (البويرة)*
د. رابح ملوك أ.م.أ (البويرة)	*د.حفيظة أيت مختار أ.م.ب. (البويرة)*
د. سالم سعدون أ.م.أ (البويرة)	*د. صبيرة قاسي أ.م.أ (البويرة)*
د. عبد الحمن عيساوي أ.م.أ (البويرة)	*د. نعيمة بن علية أ.م.أ (البويرة)*
د. عبد الملك ضيف أ.م.أ (المسيلة)	*د. فيروز رشام أ.م.أ (البويرة)*

الإخراج الفني و التجهيز الطباعي : كهينة رشـــام

فهرس الموضوعات

كلمة مدير النشر..... 7
الترجمة ودورها في عملية وضع المصطلح النقدي.

سعاد طالب 9
مقاربة نفسيّة للمصطلح النّقدي عند"حازم القرطاجني"

قارة حسين 39
ملامح المنهج السّيميائي في النّقد الجزائري المعاصر مقاربة وصفيّة

عمّار بن لقريشي 53
تجليّات المحنة الجزائرية على أدباء التسعينيات

نسيم حرّار.....61
تمثلات اللغة العربية في ظل الخطاب التداولي الرقمي

سامية عواج 81
دور التمثّلات الذهنية في توجيه مقاصد الخطاب عند الإبراهيميّ

صليحة شتيح..... 95
رواية الأطروحة النَسوية وآلياتها الفنَية "عرش معشَق"، لربيعة جلطي، أنموذجا.

فاتح كرغلي..... 113
تعاضد العتبة النصية في الرواية البوليسية المغاربية

علي مومن..... 133
من بلاغة التعبير بالوجه في القرآن الكريم

السيد محمد سالم. كمال عبد العزيز إبراهيم..... 153
البنيويّة والتّوليديّة التّحويليّة : دراسة في آليات المنهج.

العربي فاطمة الزهرة..... 185
في مواصفات المعجم الحلمي تعبير الرؤيا لابن قتيبة أنموذجا

حسين بوشنب..... 205
تدريس القواعد في ظل المقاربة النّصية كتاب السنة الثالثة متوسط انمودجا

رتيبة حميود..... 225
مقدمة نظرية في مبادئ ومفاهيم تعليمية اللّغات

نوال زلالي..... 239
فضاء التقاطبات في مسرحية "الحلم التّارقي" لـ"عز الدّين مهوبي"

سعدية بن ستيتي..... 265
الخطاب المقدماتي في التراث المكونات والأنواع

رشيدة عابد..... 279
رمز المرأة في الأسطورة الأمازيغية الجزائرية

سالم بن لباد..... 292
السارد ونمذجة الخطاب السردي في رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري

بن احمد نعيم..... 304

المؤشرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريبي بين وقع الفجيعة و هندسة التوزيع.
موسى عالم..... 322
الومضة الشعرية دراسة وتطبيق في شعر نبيلة الخطيب
نجود عطا الله الحوامدة..... 342
اللغة وهياكل الصياغة القديمة غنيمة تراثية في الخطاب النقدي عند محمود أمين العالم
علي لطرش..... 366
الدلالة الصوتية في شعر المدائح النبوية
بشير بهادي..... 374
المصطلح النقدي في الخطاب العربي بين المفهوم و التأسيس
أوريدة عبود..... 400
لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية اللعبة لأحمد بودشيشة
عبد العزيز بوشلالق..... 410

-L'anthroponymie dans les œuvres romanesque de Rachid MIMOUNI
-MILOUDI jugurta.....05
-Religion Versus Emotion in T.S.Eliot's prose
-*LEILA Bellour*.....23

-Le mémoire de fin de cursus et les étapes de la démarche scientifique en sciences humaines.
-Zohra GACI.....41.
–Attitudes of public and private Schools'Students towards Learning E F L
-Salem Saleh Khalafibnian.....57
-la sinalétique urbaine :un indice de singularisation sociolinguistique ou d'égarement socio-identitiare ? Cas des enseignes commerciales monolingues dans la ville de Boiura
- Ibtissem CHACHOU.....77.

كلمة مديرالنشر

مرة أخرى تغوص مجلة معارف في أكثر من منظومة معرفية و نقدية و أدبية لتطل على القارئ المتمرس بجملة من الموضوعات الجادة، حيث تنوع الزاد المقالي بين البحث عن إشكالات المصطلح النقدي بين الترجمة و الموروث المصطلحاتي ، و مازال الدرس السيميائي يستهوي من خلال آلياته الإجرائية في النقد الجزائري الذي من حين إلى آخر يستحضر أدبيات الكتابة الإصلاحية،و بالمقابل يستنطق النص الروائي النسوي ، و كذا النص المغربي.

كما يجد القارئ مواضيع مرتبطة بالدرس اللغوي و التعليمي ، وهذا بديهي باعتبار المجهوذ اللغوي و المعجمي و الألسني مؤسسا للتحليل الموضوعي للنص كخطاب و كرؤية،دون أن نغفل رحلة التجريب فب القصيدة المعاصرة مع العودة إلى تلك الكتابات النقدية و الأدبية الساعية ألى بلورة المشروع الثقافي القاءم على التمحيص، و قراءة الواقع جدليا.

تغوص مجلة معارف مرة أخرى في أكثر من منظومة معرفية و نقدية و أدبية لتطل على القارئ المتمرس بجملة من الموضوعات الجادة، حيث تنوع الزاد المقالي بين البحث عن إشكالات المصطلح النقدي بين الترجمة و الموروث المصطلحاتي ، و مازال الدرس السيميائي يستهوي من خلال آلياته الإجرائية في النقد الجزائري الذي من حين إلى آخر يستحضر أدبيات الكتابة الإصلاحية،و بالمقابل يستنطق النص الروائي النسوي ، و كذا النص المغربي.

كما يجد القارئ مواضيع مرتبطة بالدرس اللغوي و التعليمي ، وهذا بديهي باعتبار المجهوذ اللغوي والمعجمي و الألسني مؤسسا للتحليل الموضوعي للنص كخطاب و رؤية،دون أن نغفل رحلة التجريب في القصيدة المعاصرة مع العودة إلى تلك الكتابات النقدية و الأدبية الساعية ألى بلورة المشروع الثقافي القائم على التمحيص، و قراءة الواقع جدليا.

في مجلة معارف تواصل معرفي مستمر مع القارئ و تنوع في المشهد البحثي لأقلام ترنو الامتياز في المحفل النقدي و الأدبي. كما في غيره من المجالات التي تعالجها (معارف) من علوم إنسانية واقتصادية وغيرها. إذ نحن أحوج اليوم أكثر من أي وقت مضى إلى سبر أغوار المعرفة بُغية إضفاء الخصوصية الثقافية والمنهجية عليها وتوطينها، بل واستثمارها في مشاريع حضارية تبني في الإنسان شغف الكشف والابتكار، فلم يعد من المجدي تكديس أجزاء المعارف في غير رؤية ولا استشراف. وهو الأمر الذي نستحثّ في هيئة (معارف) جهودَ الباحثين المشاركين معنا بمقالاتهم وخلاصات فكرهم، للخوض فيه تحريرا وتحليلا.

الترجمة ودورها في عملية وضع المصطلح النقدي.

سعاد طالب ●

الملخّص:

إنّ المتأمّل في واقع الخطاب النقدي العربي الحديث سيقف وبشكل مباشر على معالم شبكة مصطلحية واسعة ينبني عليها جهازه الاصطلاحي،هذه المصطلحات التي وفدت إلى ثقافتنا النقدية عبر المثاقفة،وقد كانت آلية الترجمة الوسيط الرئيسي في هذه العملية على خلاف بقية الآليات الأخرى التي تتيحها اللّغة العربيّة لِتدارك العلوم الوافدة ومصطلحاتها،فكانت رافدا من الرّوافد الهامة التي أَثْرت الساحة النقدية العربية الحديثة بمصطلحات متنوعة.

الكلمات المفتاحية: المصطلح،المصطلح النقدي،الترجمة،الترجمةالمصطلحية

Summary:

Anyone who looks at the reality of the modern Arab critical discourse will stand and directly on terminological wide network parameters underpin the apparatus idiomatic, these terms that came to our culture of cash through acculturation, has been the main mediator in the process translator mechanism, unlike the rest of the other mechanisms offered by the Arabic language to remedy that Science expatriate and terminology, was the tributary of the important tributaries that have influenced the critical Arabian arena in terms of modern variety.

key words:term,critical term,translation terminology.

تمهيد

المصطلح هو لغة العلم حين تتّسع فروعه،وتتشعّب طرائقه وهو وسيلة تخزين وإحاطة واختزال وتحكّم في زمام المعرفة،ولذلك قيل قديما " المصطلحات مفاتيح العلوم وثمارها القصوى " ومما يؤكّد قيمة المصطلحات أنّها العمود الفقري لكلّ علم،وأنّها السبيل الأوحد لاقتحام غمار المعارف وولوج أبوابها والوقوف على قضاياها،وعن طريقها تتمّ مقايضة

● سعاد طالب،جامعة المسيلة

المعرفة بين المتخصّصين وبين مختلف الأمم.

وعلى غرار كل العلوم فقد تبوّأ المصطلح في حقل النقد الأدبي مكانة مرموقة في المشهد الثقافي العربي الحديث خاصّة بعدما شهده هذا الحقل من ثورات مِنهاجيّة تبعها انفجار اصطلاحي رهيب مع حلول النصف الثاني من القرن العشرين،حيث اتّجه النقاد والدارسون العرب نحو هذه المناهج الغربية المنشأ يستلهمونها من أجل تطوير أدواتهم الإجرائية للوصول إلى نقد جاد وفاعل،ونظرا لولادة المصطلح النقدي الحديث في سياق ثقافي مغاير فقد استثمر الباحثون في سبيل التّعامل مع تلك المصطلحات كل ما جادت به اللّغة العربيّة من إمكانيات فيلولوجية وطرائق أخرى خدمة للخطاب النّقدي العربي،وكانت آلية الترجمة أحد أهم الطرائق التي ساعدت على ذلك،فرفدت النّصوص النقدية والدراسات بمصطلحات كثيرة ومتنوعة.

1. مفهوم المصطلح:

أ. **لغة:** ترجع الدلالة اللغوية للفظة مصطلح إلى مادة (ص، ل،ح)،حيث جاء شرح هذه المادة في القواميس العربية كالتالي:

في لسان العرب: "الصلاح ضد الفساد: صلح،يصلَح ويصلُح،صلاحا وصُلُوحا،وأنشد أبو زيد:

فَكَيْفَبِإِطْرَاقِيإِذَامَاشَ تَمَتْنِي؟ مَابَعدْشَتمِالوَالِدَيْنِ صُلُوحُ

والصُّلح: تصالح القوم بينهم،والصُلح السلم وقد اصطلحواواصَّلحوا واصَّالحوا مشدّدة الصاد قلبوا التاء صادا وأدغموها في الصاد بمعنى واحد" [(1)] وفي القاموس المحيط جاء شرح هذه المادة في فصل الصاد باب الحاء "الصلاح ضدّ الفساد(...) واستصلح نقيض استفسد... واصطلحا واصَّالحا وتصالحا واصتلحا..." [(2)].

ومن خلال هذه التعريفات يتبيّن لنا أنّ المعاجم العربية القديمة كلّها أجمعت على أنّ معنى الاصطلاح الاتفاق والسلم والمصالحة.

ولم تخرج المعاجم الحديثة عن هذا المعنى إلا ببعض الإضافات حيث شرح المعجم الوسيط هذه المادة بـ: "صَلُحَ،صَلاحاً،وصُلوحاً،زال عنه الفساد،والشيء كان نافعا أو مناسبا (...)،وأصلح في عمله أو أمره: أتى بما هو صالح نافع،والشيءَ أزال فساده وبينهما أو ذات بينهما أزال ما بينهما من عداوة وشقاق،وفي التنزيل العزيز:**[وَإِنْ طَائِفَتَانِ مِنْ الْمُؤْمِنِينَ اقْتَتَلُوا فَأَصْلِحُوا بَيْنَهُمَا]** [سورة الحجرات،الآية 09]،واصطلح القوم زال ما بينهم من خلاف،وعلى الأمر: تعارفوا عليه واتفقوا،والاصطلاح مصدر اصطلح واتفاق طائفة على شيء مخصوص ولكل علم اصطلاحاته" [(3)].

ومن خلال هذه التعريفات نجد أنّ المعاجم العربية القديمة والحديثة اتفقت على أنّ معنى مادة صَلُحَ السِّلم والمصالحة والاتفاق الذي هو ضد الفساد،هذا من ناحية الدلالة المعجمية.

أما من ناحية البنية الصرفية فصيغة: مصطلح في اللغة العربية "مصدر ميمي للفعل اصطلح من المادة صلُحَ" [4]،وهو "مصدر يدل على ما يدل عليه المصدر العادي،غير أنه يبدأ بميم زائدة" [5]،وهو مأخوذ من الفعل اصطلح الذي وزنه الصرفي افتعل وهو فعل مزيد بالألف والتاء التي أُبدلت طاء (اصطلح) لمجاورتها أحد حروف الإطباق (الصاد).

وهذه الصيغة الصرفية تدل على المطاوعة والاشتراك والمبالغة أما الاصطلاح فميزانه افتعال ويحمل في دلالته معنى المصدر.

ب. **اصطلاحا:**مع تكوّن العلوم في الحضارة الإسلامية تخصّصت دلالة المصطلح حيث عرّفه:

- **"الشريف الجرجاني"** بقوله: "الاصطلاح هو عبارة عن اتفاق قام على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول،وإخراج اللفظة من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما (...) وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين" [6].
- كما عرّفه" **أبو البقاء الكفوي"** بأنّه: "اتفاق القوم على وضع الشيء وقيل إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد،ويُستعمل الاصطلاح غالبا في العلم الذي تحصل معلوماته بالنظر والاستدلال"[7].

ومن المحدَثين عرّفه **"بطرس البستاني"** في محيطه بأنّه: " إخراج الشيء من المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد منه وذلك لمناسبة بينهما كالعموم والخصوص أو مشابهتهما في وصف إلى غير ذلك"[8].

- وعرّفه **"أحمد فارس الشدياق"** :" الاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص" [9].

فكل هذه التعاريف القديمة والحديثة ركّزت على فعل الاصطلاح أكثر من المصطلح،كما أجمعت كلّها على خاصية الاتفاق بين الجماعة اللغويّة إلا أنّ هناك من الباحثين من يبطل هذا الشرط "ذلك أنّ إيجاد المصطلح لا يحتاج بالضرورة إلى اجتماع واتفاق،فقد يبتكره شخص ثم يضعه في أبحاثه ومؤلّفاته،ثم يجد فيه الآخرون غناء فيأخذونه،وبذلك قد يكون الاتفاق لاحقا لوضع المصطلح" [10]،فليس شرطا أن يكون المصطلح من وضع مجموعة من العلماء أوالباحثين أوالدارسين،بل يكفي أن تلقى مفردة ما إجماعا في الاستعمال والتداول حتى تغدوَ مصطلحا مشاعا بين جمهور المشتغلين بميدان معين.

ورغم أنّ هذه التعاريف كلها أجمعت على أنّ معنى الاصطلاح هو نقل اللفظ من معناه اللغوي إلى معنى آخر باتفاق الجماعة لتسمية شيء ما،إلا أنّها تبقى قاصرة عن الإحاطة بالمعنى الاصطلاحي الدقيق للفظة مصطلح،حيث عرّفه الباحث والمصطلحي **"علي القاسمي"** في كتابه مقدمة في علم المصطلح بأنّه: "كل وحدة لغوية دالة مؤلفة من كلمة (مصطلح بسيط)،أو

من كلمات متعدّدة (مصطلح مركب) وتسمي مفهوما محددا بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"[11].

فتعريف **"القاسمي"** يكاد يقف على كلّ خصائص المصطلح العلمي بالمعنى الدقيق فالمصطلح لفظ له معنى محدد غير متعدد،وقد يكون بسيطا أو مركبا،ينتمي إلى تخصص معين.

وهو عند الباحث **"عبد الرحيم محمد عبد الرحيم"** عبارة عن :" وحدة لغوية أو عبارة لها دلالة لغوية أصلية ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة اصطلاحية خاصة محددة في ميدان معين لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والتسمية الاصطلاحية الجديدة"[12].

ومن جملة هذه التعريفات نخلص إلى أنّ المصطلح أو الاصطلاح كلاهما يدل على اتفاق أصحاب تخصص ما (أي طائفة من العلماء) على استخدام مصطلح ما للتعبير عن مفهوم علمي محدّد في تخصص ما،وذلك بنقل هذا اللفظ من اللغة العامة إلى اللغة الخاصة شرط المحافظة على رابط بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لتلك اللفظة،وقد يأتي هذا المصطلح بسيطا يتكون من مفردة واحدة،وقد يكون مركّبا يتكوّن من كلمتين أو أكثر.

وبذلك يمكننا ضبط تعريف خاص للمصطلح النقدي لا يخرج عن أمر التعريفات السابقة إلا من ناحية التخصّص،فالمصطلح النقدي جزء من المصطلح العلمي،وقد عرّفه **"الشاهد البوشيخي"**بأنّه: "اللفظ الذي يسمّي مفهوما معيّنا داخل تخصص النقد،ولا يلزم من ذلك أن تكون التسمية ثابتة في جميع الأعصر،ولا في جميع البيئات ولا لدى جميع الاتجاهات،بل يكفي مثلا أن يسمي اللفظ مفهوما نقديا ما لدى اتجاه نقدي ما ليعتبر من ألفاظ ذلك الاتجاه النقدي أي مصطلحاته"[13].

وهو أيضا:"مجموع الألفاظ الاصطلاحية لتخصص النقد"[14]،وهو عند الباحث**"يوسف وغليسي"**: "رمز لغوي مفرد أو مركب،أحادي الدلالة منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية الأولى،يعبر عن مفهوم نقدي محدد وواضح،متّفق عليه بين أهل هذا الحقل المعرفي أو يُرجى منه ذلك"[15].

إذن المصطلح النقدي هو مجموع المصطلحات المستخدمة في حقل النقد الأدبي.

2. **الترجمة:** تُعدّ الترجمة رافدا من الروافد الهامة التي أثرت الساحة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة بمصطلحات كثيرة ومتنوعة.

أ. مفهومها:

- **لغة**: يُراد بها في المعاجم اللغوية العربية معانٍ عدّة منها: التُرجُمان،والتَّرجِمان المفسّر للسان،وفي حديث هرقل قال لتُرجمانه:"التُّرجُمان بالفم والفتح هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى لغة أخرى والجمع التراجم"[16].

وجاء في المعجم الوسيط: "ترجم الكلام بيّنه ووضّحه،وكلام غيره وعنه نقله من لغة إلى أخرى ولفلان ذكر ترجمته"[17].

إذن مدلول الترجمة في اللغة هو الإيضاح والإبانة والنقل.

- **اصطلاحا**: هي "نقل من لغة أجنبية إلى ما يقابل النص أو المصطلح العلمي في اللغة العربية (...) والترجمة فنّ وعلم،فهي فنّ لكونها تستلزم شروط الإبداع وإن اعتبرها البعض إبداعا من الدرجة الثانية،وعلم لضرورة توافر شروط محددة في علميتها"[18].

وهي أيضا "نقل اللفظ الأجنبي بمعناه إلى ما يقابله في اللغة العربية وفي هذه الحال لا نولد ولا نبتدع لفظا جديدا بل نستفيد من الألفاظ العربية الموجودة للدلالة على معان أو ذوات جديدة سدّا لحاجة دلالية إزاء الألفاظ الأجنبية"[19]،فالترجمة اصطلاحا تحمل معنى النّقل من لغة إلى لغة أخرى مغايرة لنصوص ومصطلحات مختلفة التخصّص.

ب. أهميتها :تكمن وظيفتها الرئيسة في "نقل ما لدى الآخرين إلينا لكي نستطيع الاستفادة من تجربتهم ولذا نستطيع تحديث ما لدينا من خلال عملية المعاصرة التي تلعب الترجمة الدور الرئيسي فيها" [20]،وهي البوابة التي تعبر منها الذات إلى الآخر أو يقتحم الآخر الذات على حد تعبير الأستاذ "**علي القاسمي**".

ولا يتوقّف أثر الترجمة في التفاعل الثقافي فحسب،بل يمتدّ كذلك إلى تطوير اللغة المتلقية ذاتها،فالترجمة عملية حوار بين لغتين بالإضافة إلى كونها حوارا بين ثقافتين ويؤدي كل حوار فعّال إلى تغيير وتبديل وتعديل في مواقف المتحاورين"ولهذا ينتج عن حوار الترجمة بين لغتين تغيير في مفاهيم اللغة المنقولة منها وتطوير اللغة المنقولة إليها في مفرداتها وتراكيبها ودلالاتها وأساليبها بالإضافة إلى استيعابها لمفاهيم جديدة"[21].

فالترجمة فضلا عن كونها بوابة للإطلاع عما لدى الآخر من علوم ومعارف تعمل على إثراء اللغة المتلقية وتزويدها بالألفاظ والأساليب الجديدة والمصطلحات العلمية المختلفة.

ج. أنواعها: اختلفت أنواع الترجمة وأشكالها باختلاف معايير الباحثين في تقسيمها إذ نجد "**محمد الديداوي**" جعلها صنفين كبيرين هما: الترجمة المباشرة والترجمة غير المباشرة، وأدرج تحت كل صنف جملة من المفاتيح وهي: الاقتباس،الاستعارة،الترجمة،هذا بالنسبة للصنف الأول (الترجمة المباشرة)،أما بالنسبة للصنف الثاني فمفاتيحه هي: التبديل،التقريب،المعادلة[22].

وقسّمها"**خالد اليعبودي**"انطلاقا من الأنماط التي عرضها"**رومان جاكسبون**" مبرهنا على اختلاف الأنساق اللغوية وهي ثلاثة أنماط[23]:

- **الترجمة داخل اللغة (Intra linguale)**:أو إعادة الصياغة وهي عبارة عن تأويل الدلائل اللغوية بواسطة دلائل أخرى من نفس اللغة(بمعنى الشرح والتفسير).

- **الترجمة بين اللغات (Inter linguale):** وهي النمط الأكثر إجرائية بالعالم العربي،ويخص تأويل الدلائل اللغوية بواسطة لغة أخرى.
- **الترجمة بين السيميائية (Inter sémiotique):**أو التحويل وتعني تأويل الدلائل اللغوية بواسطة أنسقة من الدلائل غير اللغوية.

وقسّمها"**عبد المالك مرتاض**" إلى نوعين[24]:

- **ترجمة النصوص والكتابات:**وهي حسب رأي الباحث أكثر انتشارا بين الناس وتشمل: ترجمة النصوص الدينية والنصوص الأدبية والترجمة العلمية.
- **الترجمة الشفوية:** ومعناها الترجمة الفورية.

وما يهمّنا هنا من كل هذه الأنواع هو الوقوف على معنى الترجمة المصطلحية بدقّة حيث يعرّفها"**علي القاسمي**"بقوله:"الترجمة هي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه،فيتخيّر المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي"[25]،كما يرى الباحث أحمد محمد الدالي أنّ أول وسائل نقل المصطلحات "ترجمة اللفظ بمعناه ما كان قابلا لها"[26].

فالترجمة المصطلحية تعني نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية عن طريق البحث عن مقابل لمعناه،حيث "تندرج ترجمة المصطلحات الأدبية من حيث المنهج **(Method)** في إطار الترجمة العلمية أي الترجمة التي ترمي إلى إيصال المعنى وحسب بدقة ووضوح مهما تكن الألفاظ المستعملة وهي بذلك تختلف عن الترجمة الأدبية"[27].

ولا شك بأنّها عملية شاقة حيث:"يقع على الترجمة العبء الأكبر في تحقيق العديد من المعادلات الصعبة التي تبدأ بالتّصور فالقالب فشرعية الصيغة،ثم قدرتها على التداول والشيوع،وذلك بعد رحلة شاقة إلى التراث بحثا عن المقابل الأصولي من عدمه،ثم الإعراج على منازل الاشتقاق والقياس حتى إذا ما كانت كل الأبواب موصدة تبدأ رحلة سياقية ومعرفية أخرى على أن تكون الدلالة هي محور البحث لا حرفية اللفظ"[28].

د. **شروط صحة الترجمة:**إنّ رحلة البحث في التراث العربي عن مقابلات المصطلحات الأجنبية رحلة شاقة تحتاج إلى الكثير من الصبر والجلد وفي ضوء تعدّد هذه الإجراءات (طرق الترجمة) يرى الباحث"**عامر الزناتي الجابري**"أنّ ترجمة المصطلحات تطرح عددا من المسائل منها ما يختص باللغة المنقول منها،ومنها ما يتعلّق باللغة المنقول إليها،ومنها ما يرتبط بالمترجمين[29]:

فعلى صعيد اللغة المنقول منها يختلف أمر الاصطلاحات بين أن يكون هناك تقارب بين اللغتين الهدف والمصدر كأن تنتميا إلى مجموعة لغوية واحدة أو ينتمي كلّ منها إلى مجموعة مختلفة،كما يختلف الأمر إذا كانت هذه الاصطلاحات أصلية في اللغة المصدر أو مترجمة إليها باللفظ أو المعنى ودرجة ثراء اللغة المصدر بالمصطلحات،فالأمر يختلف إذا كانت الترجمة بين

لغتين ساميتين تشتركان في البناء والاشتقاق والتصريف عن أن تكون بين لغة اشتقاقية وأخرى إلصاقية،كذلك هل الاصطلاح أصيل أو نستأنس بأصل اللفظ ومدلوله عند واضعه،وعلى صعيد اللغة المنقول إليها يختلف أمر الاصطلاحات تبعا لما عرفته هذه اللغة من ترجمات إليها فثراؤها اللغوي المصطلحي مرتبط بذخيرتها وما تُرجِم إليها وهو ما يسهل من عملية الترجمة بين اللغتين.

وثمة عدد من المعايير يجب وضعها في الحسبان حسب رأي الباحث "**عامر الزناتي**" عند التعامل مع أي من هذه الإجراءات وهي[30]:

1. على المترجم أن يضع نصب عينيه جمهور القراء،فهناك فئات مختلفة من الجمهور، فالمتخصص يطالب باستخدام المصطلح الأصلي في لغة المصدر في حين نجد على الطرف الآخر أنّ غير المتخصص يحتاج إلى شرح في لغة الهدف يعطي من التفاصيل قدر ما يسمح به عامل التشويق.

2. يجب تذكّر الدرجات المتفاوتة للتعادل الثقافي أو ما أطلق عليه "**الحمزاوي**" مشكلة الترادف الكوني الذي يفرض وجوبا أنّ لكل مصطلح في لغة ما مرادف في لغة أخرى،وذلك من أعقد المشاكل لأنّ الترجمة من لغة إلى أخرى تفرض اعتبار ثقافة كل لغة وما يحيط بها من هالات.

3. من المستحب أن يوجد نوع من الاطراد في ترجمة المصطلحات.

4. على المترجم أن يتجنّب ثلاثة أخطاء شائعة هي:

- إعطاء ترجمة جديدة لمصطلحات لها ترجمات معروفة.
- استخدام مصطلحات من اللغة الهدف تتسم بمحلية الطابع كثيرا.
- الترجمة الحرفية (كلمة بكلمة).

كما أضافت الباحثة "**سمرروحي الفيصل**" شرطين آخرين هما[31]:

- تفضيل الكلمة على الكلمتين فأكثر عند وضع المصطلحات إذا أمكن ذلك وإذا لم يمكن تفضّل الترجمة الحرفية.
- تلتزم صيغة واحدة تجري عليها كلمات الجنس الواحد فما يُرَاد به مثلا الكشف وضعنا له صيغة (مفعال) وما يراد به القياس وضعنا له صيغة (مِفْعل).

ولذا يُشترَط في المترجم[32]:

- أن يكون المترجم متمكّنا من حذق اللّغتين (...) وإن استطاع أن يلمّ ببعض أصول اللغتين المنقول منها والمنقول إليها كمعرفة اللاتينية بالقياس إلى الفرنسية والاسبانية والايطالية فذلك أمر مفيد حتما.

معرفة خفايا المجتمع اللغوي المنقول منه يمكّنه من الفهم الصحيح للمفهوم أو اللفظ في النص المطروح للترجمة،فيقع اختيار المقابل الصحيح وانعدام هذا الشرط في المترجم

يؤدي حتما إلى تعثّر ورداءة الترجمة.

- أن يكون المترجم متخصّصا في الحقل الذي يود ممارسة الترجمة فيه،فمعرفة اللغة لا تكفي أبدا،بل التخصّص العلمي مطلوب لمعرفة المصطلحات المستخدمة ولحذق المفاهيم الجارية في الحقلين معا.

هذا فضلا عن ضرورة استعمال الذكاء،والذوق الفني لتجنّب النقل الحرفي للألفاظ والتراكيب المنقول منها إلى اللغة المنقول إليها.

وحتى يتمكّن المترجم من القيام بمهام المصطلحي أضاف الباحث"**علي القاسمي**"شرطا آخر يجب توفّره فيه ألا وهو:"أن تكون لديه خبرة في علم المصطلح وكيفية وضع المصطلحات وتوحيدها"[(33)].

إذن فإلمام المترجم باللغتين ومعرفته لأصولهما وحضارتهما إضافة إلى تمتّعه بالفطنة والذكاء،والذوق الفني،والتخصّص في حقله الذي يترجم منه وإليه،فضلا عن تمتّعه بالثقافة الموسوعية،والخبرة والمهارات اللاّزمة للترجمة،والدّرايةبعلم المصطلح،وكيفية وضع المصطلحات تجعله يصل أو يقترب من الترجمة الجيّدة.

ولا شكّ أنّ النّقاد وواضعي المصطلحات والمترجمين يفضّلون البدء بآلية الترجمة لنقل المصطلحات الأجنبية إلى العربية لما فيها من مزايا علمية وقومية، تتمثّل في نقل الحقائق العلمية ومصطلحاتها موشّحة بلباس عربي وهذا بعد تطويع مادتها،إلا أنّ اختيار الترجمة مرهون بفهم المصطلحات في لغتها أولاً،ثم القدرة على انتقاء مصطلحات مقابلة مناسبة نطقاً وصياغةً ومعنًى على أن تكون خالية من الشذوذ والإغراب في أصواتها وبنائها،ولا يكون هذا الوضع إلا بوضع نظريات مشتركة بين علم المصطلح وعلم الترجمة.

هـ. عوائق وصعوبات الترجمة إلى العربية:

1- بين الترجمة الحرفية والترجمة بالمعنى: تعدّ الترجمة الحرفية المرحلة الأولى التي يتم من خلالها نقل الألفاظ والأفكار في نص ما بلغة إلى لغة أخرى عن طريق إيجاد مقابلات لمفردات وعبارات النص،فرغم أنّ مهمة المصطلحي تتعلق بالمفردات إلا أنّ الكلمة لا تُفهَم إلا من السياق الذي وردت فيه والذي يتحدد من خلال موضوع النص وأفكاره.

ويُقصَد بالترجمة الحرفية ترجمة الكلمة بمعناها اللغوي المعجمي،أما الترجمة بالمعنى فيُقصَد بها ترجمتها بمعناها الاصطلاحي أي بمفهومها داخل الحقل المصطلحي الذي تنتمي إليه،والترجمة الحرفية حسب رأي الباحث "ممدوح خسارة" غير ممكنة في ميدان المصطلحات لأنّه يَبعُدُ أن يتطابق المعنيان اللغوي والاصطلاحي لكلمة ما،فحدّ المصطلح هو أنه لفظ خرج عن مدلوله اللغوي إلى مدلول آخر متّفق عليه ولو لم يخرج على معناه الأصلي لبقي في عداد المفردات العامة،ولَمَا عُدَّ مصطلحا ومثال ذلك ترجمة مصطلح **(Conférence)** ترجمة حرفية بـ: المقارنة،والموازنة،ولكن ترجمتها بالمعنى هي (مؤتمر) وقد أقرّ المجمعيون جواز اللجوء إلى الترجمة

الحرفية إذا تعذّر ترجمة المصطلح بكلمة واحدة[34].

2- **قضية السوابق واللواحق:** لقد صادفت حركة الترجمة إلى العربية صعوبة أخرى نظرا للخاصية الإلصاقية التي تتميّز بها اللغات الهندوأوروبية في مقابل الخاصية الاشتقاقية التي تتميّز بها اللغات السامية بما فيها العربية "فالمصطلحات الأوروبية سواء كانت فرنسية أم انجليزية معظمها يتكون من كلمة أساسية تسمّى الجذر الذي يحمل المعنى الأساسي للمصطلح،وتلحق به لواحق أو لواصق تضيف للمصطلح مدلولا إضافيا فإذا جاءت في بداية الكلمة سُمِيت سوابق،وإذا جاءت في آخرها سُميت لواحق"(35)

وهذا ما أكّده الباحث "**محمد عصفور**" من خلال قوله:"أنّ دخول الكلمات من لغة إلى أخرى ظاهرة مألوفة جدا،ولكن دخول اللواصق (أي السوابق واللواحق) أمر نادر الحدوث إلا بين اللغات ذات الأصل الواحد،فالانجليزية مثلا قبلت أعداد كبيرة من اللواصق من اللغتين اللاتينية واليونانية لأنّ هذه اللغات تنتمي جميعها إلى عائلة لغوية واحدة،أمّا العربية فتنتمي إلى عائلة لغوية مختلفة ولذا فإنّ قبولها لهذه الوحدات اللغوية محدود جدا،وهو قبول يصاحبه دائما شعور بالقلق"(36).

ويضيف قائلا:"إن ابتكار مثل هذه اللواصق تأسِيًا بما يحصل في اللغات الأخرى لا يقل إثارة للقلق لأنّه يفرض عنصرا لغويا من لغة أجنبية تنتمي إلى عائلة لغوية مختلفة على لغة ليس من طبيعتها أن يكون ذلك العنصر فيها"[37].

فصعوبة إدخال هذه اللواصق إلى اللغة العربية ترجع إلى طبيعة اللّغة العربيّة ذات الصفة الاشتقاقية.

إلا أنّ ترجمة (السوابق واللواحق) أمر لا بدّ منه،لأنّها جزء لا يتجزّأ من المصطلح الأجنبي (الفرنسي والانجليزي) على حد سواء "وهي ذات دلالات في هذه اللغات أشبه بدلالات الوحدات الصرفية في لغتنا أو الكلمات المستقلة"[38].

و. كيفية التغلّب على صعوبة ترجمة اللواصق:

لقد حاول أعضاء المجامع اللغوية والمصطلحيون التغلّب على صعوبة هذه الترجمة عبر طرق أربع هي:

- **الترجمة بالمعنى:**وذلك "بأن نبحث عن كلمة تؤدي معنى اللاصقة نجمعها إلى معنى الكلمة الأصل فتكون الترجمة تركيبا إضافيا أو وصفيا يؤدي المعنى المقصود"[39].

ومن ذلك أنّ" مجمع القاهرة قرر ترجمة الصدر اليوناني **(a)** الدال على النفي ويُكتَب **(an)** أمام الأحرف الصوتية بكلمة (لا) النافية مركّبة مع الكلمة العربية المطلوبة"[40].

كما" أجازوا تركيبها مع الاسم ودخول (ال) التعريف عليها"[41] مثل:**"اللازماني"**

كما تُرجِمت اللاصقة **(dé)** بـ: نزع،خفض،إزالة مثل:

(Décodage)تُرجمت بـ: **"نزع التشفير"**

وتُرجمت السابقة (**Méta**) بـ: ما فوق عند السعيد علوش[42] مثل:

(**Méta code**) ترجمت بـ: "**ما فوق الكود**".

(**Méta langage**) ترجمت بـ: "**ما فوق اللغة**".

إلا أنّ هذه الطريقة (ترجمة اللواصق بمعانيها) أثارت بعض الإشكالات حسب رأي الباحث"**ممدوح خسارة**"لأنّ ذلك يقتضي"ترجمة المصطلح اللّصقي بكلمتين تشكّلان تركيبا وصفيا أو إضافيا قد لا تأتلفان دائما، فإنّ كلمة ما قد يصلح تركيبها إضافة أو وصفا مع كلمة ولا يصلح مع غيرها"[43].

ومثال ذلك ترجمة الناقد"**عبد العزيز حمودة**" في مرايا المحدّبة لمصطلح (**Inter**) **Textuality** بـ: "**البَيْنَصيّة**"[44]،حيث قابل السابقة (**Inter**) بـ: (بين) ثم أضاف لها (ال) التّعريف ونحت السابقة مع الجذر (**Textuality**) وقد أنكر عليه الباحث "**محمد عصفور**"صنيعه هذا قائلا:"فهذه البَيْ مقابل الـ (**Inter**) تلوي عنق اللغة العربية لتناسب ظاهرة لغوية في لغة أخرى"[45].

ويرجع سبب هذا النحت الغريب حسب رأيه إلى اعتقاد بعض المترجمين والنقاد بأنّ الكلمة المفردة في لغة من اللغات يجب أن تُترجَم بكلمة واحدة في اللغة الهدف .

وليس هذا بالمبرر الكافي،فالمصطلح المقترح لا يؤدي المفهوم الدقيق للمصطلح الأجنبي،فهو غير مستصاغ ولا يعبّر عن معنى التفاعل بين النصوص وتداخلها إذ نجد نفس الموقف عبّرت عنه الباحثة "**آمنة بلعلى**"[46]،وهي تعلّق على مصطلح "**البينصوصية**" الذي اقترحه قسم الدراسات لمركز الإنماء العربي،و"الفرق بين السابقة الانجليزية (**Inter**) وهذه السابقة العربية المقترحة (البيي) هو أنّ السابقة الانجليزية لها معنى حتى عندما لا تكون متّصلة بجذر،بينما ليس للسابقة العربية (بيي) معنى"[47].

فبدلا من هذا المصطلح الشاذّ هناك مصطلحات أخرى أدقّ من ناحية المعنى وأوضح اقترحها بعض من سبقه إلى ترجمة هذا المصطلح مثل: "**التداخل النصي**"الذي وضعه "**محمد بنيس**" سنة 1979 م،ومصطلح "**التناص**" الذي جاء به "**محمد مفتاح**" في كتابه 'تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)' سنة 1981 م،وهما حسب رأي الباحث "**محمد عصفور**" "أنسب لأداء المعنى دون إخلال"[48].

- **الترجمة بالأبنية:** حاول بعض اللغويين الإفادة من معاني الأبنية في العربية لترجمة اللواصق الأجنبية ومنهم الشيخ "**العلايلي**"[49]،الذي دعا إلى "تخصيص الموازين بمعان وتأديات تقوم بها مقام اللواصق الأجنبية،وهذا سبيل لا مفر منه،ما دامت العربية من اللغات الاشتقاقية لا التركيبية"[50].

ولعل الهدف الحقيقي لهذا الاقتراح هو إيجاد طريقة مطّردة يسهل معها توفير المقابلات العربية لتلك اللواصق و من بين هذه الاقتراحات[51]:

1. ترجمة اللاصقة **(méta)** التي تعني (ما بعد) بالبناء **(إفعيلي)**.
2. وفي مقابل اللاحقة **(logie)** استخدام البناء **(فعلياء)**.
3. وفي مقابل اللاحقة **(isme)** استخدام بناء **(فُعْلانية وفُعُلانية)**.
4. وفي مقابل السابقة **(de, des, dé)** الفرنسية التي تفيد انعدام الحالة أو العمل ببناء **(يفعلي)**.

● **الترجمة بالصيغة:**استغلت صيغ التصغير والنسب والمصدر الصناعي وجمع المؤنث السالم لترجمة بعض اللواصق بها[52]،ومثال ذلك ما اقترحه الباحث "**عبد الملك مرتاض**" بأن تترجم الكلمات المنتهية باللاحقة (**tique**) بالمقابل العربي **(يات)** وذلك بقوله:"نقترح أن يطلق المصطلح المنتهي بـ "يات" على كل المفاهيم الغربية التي تنتهي بـ: **(tique)** مثل اللسانيات مقابل **(linguistique)**،والشعريات مقابل**(Poétique)** والجماليات مقابل **(Esthétique)**،والسيميائيات مقابل **(Sémiotique)** وهلم جرا..."[53].

1. الترجمة بصيغة التصغير للسابقة **(sub)** الانجليزية،والسابقة **(sous)** الفرنسية الدالتان على التصغير كما ترجمت بمعناها (تحت أو دون).

2. وترجم بصيغ النسبة العربية ثماني لاحقات وهي[54]:

أ. ترجمت اللاحقة **(forme)** بألف ونون،واللاحقة **(oide)** ترجمت بمعناها (شبه)،وتُرجِمت بـ: شبه مع النسبة،كما ترجمت اللاحقة **(like)** بالنسبة.

ب. كما ترجمت بصيغة النسبة المنتهية بياء مشدّدة مكسور ما قبلها اللواحق **(inées, aceae ees, acees)** وبنفس الصيغة ترجمت أيضا اللاحقة الفرنسية **(ique)** التي تفيد معنى النسبة في الفرنسية.

أما صيغة المصدر الصناعي فقد تُرجِمت بها اللاحقة **(isme)** وبنفس الصيغة تُرجِمت اللاحقة **(ité)** الفرنسية.

أما صيغة جمع المؤنث السالم فقد اِقترح أن تترجم عليها أسماء العلوم المنتهية باللاحقة **(ics)** مثل (**Acostics**)صوتيات.

● **الترجمة بتوهّم لاحقة:** وذلك عن طريق إحياء بعض اللواحق العربية للتعبير عن اللواحق الأوربية مثل:(يت، آني...).

وتبقى طريقة الترجمة بالمعنى أكثر الطرق استجابة لترجمة اللواصق وهذا ما أكده الباحث **"ممدوح خسارة"**،فكل الطرق حسب رأيه المذكورة آنفا لا تخلوا من عيوب،وترجيح طريقة على أخرى إنّما الضابط فيها أن لا تؤدي ترجمتها إلى مصطلح ثقيل يتجافى والبنية الصوتية للكلمة العربية،وأن لا تؤدي إلى تغيير الدلالات القارة لبعض الكلمات العربية.

ونلخص في الأخير إلى أنّ "ترجمة الاصطلاحات التي تتحلى ببعض الإضافات التحويلية لا ينبغي أن تتم على نحو آلي، بل لا بد من فهم عميق لدلالة الإضافة أو

الإضافات،والاسم أو الفعل الذي أضيفت إليه، ذلك لتكون الترجمة دقيقة"[55].

ج. نماذج وأمثلة:

لقد شمل الفعل الترجمي العديد من الحقول المصطلحية المتعلقة بمجال النقد الأدبي العربي الجديد بهدف"جعل الجيل الجديد من القراء يستوعبون مفردات عربية تتعامل مع المستجدات في النقد الغربي"[56]

وسنختار بعض المصطلحات النقدية الحديثة التي نُقلت إلى حقل النقد العربي الحديث بالاعتماد على آلية الترجمة عند بعض النقاد العرب.

- **مصطلح Structuralisme:**جمع له الباحث "**توفيق الزيدي**" بعضها منها:[57]

ترجمه: "**ريمون طحان**" بـ: "**بنيانية**" وذلك في مجلة مواقف،ع 15، 1971.

"**حسين الواد**": "**هيكلية**" في كتاب البنية القصصية في رسالة الغفران، 1972.

"**عدنان بن ذريل**": "**بنوية**" في مجلة المعرفة، ع 178، 1976.

"**صلاح فضل**": "**بنائية**" في كتابه نظرية البنائية، 1978.

إلا أنّ أشهر المصطلحات وأكثرها شيوعا هو مصطلح "**البُنيوية**" والذي رفضه الباحث "**عبد الملك مرتاض**" لأنّه خطأ من الناحية اللغوية "لأنّ أصل هذا المصطلح مشتق من بِنية والنسبة له تكون بنيّة وذلك كما نُسِب إلى فِتيَة: بـ: فِتْيِيّ على القياس لأنك تريد مجرى ما لا يعتل وهو مذهب أبي عمرو بن العلاء،كما يمكن أن يُقال: بِنَوِيّ وهو في رأينا أخفّ نطقا وأكثر اقتصادا لغويا وهو مذهب يونس بن حبيب ويمكن العودة إلى سيبويه في باب الإضافة فإما أن يكون البِنية فيقال بِنْيِيّ وهو الذي اختاره جميل صليبا في المعجم الفلسفي وإما أن يكون على القلب فيُقال بِنَوِيّ وهذا الإطلاق بالإضافة إلى سلامته من الخطأ هو الأخفّ بالضرورة نطقه على اللسان والأجمل حقا وقعه في الآذان". [58]

فالباحث يرى أنّ استعمال مصطلح **(البنيوية)** سواء بضم الباء أم كسرها استعمال خاطئ فهو منسوب إلى لفظ غير موجود أصلا وهو **(بنية)** حتى تتم النسبة إليه بقلب الياء الثانية واوا وإما أنّهم قلبوا هاء التأنيث واوا وهذا مخالف لقواعد العربية إذ لا يجوز قلب الهاء عند إرادة النّسبة إذ تسقط وينسب إلى الحرف الذي قبلها كقولهم: مكيّ نسبة إلى مكة"[59]

كما أكد الباحث "**يوسف وغليسي**" أنّ العالِم اللغوي الجزائري "**عبد الرحمان الحاج صالح**" أوّل من استعمل هذا المصطلح بوعي لغوي كبير.[60]

والباحث "**عبد الملك مرتاض**" في هذا الموقف يُلقي باللائمة على النقاد العرب الذين يضعون المصطلحات دون بحث في أصولها،ويرون أنّ الخطأ الشائع خير من الصحيح النادر أو المهجور "وهي مقولة مغلوطة وساذجة لأنّ الصواب يظلّ أبدا أفضل من الخطأ وأصحّ في كل

الأحوال والأطوار(...) ولا ينبغي أن يجوز لأديب أو ناقد أن يترفّع عن الإقبال على معرفة العربية ومدارستها(...) فإنّ الخطأ يظل خطأ بكل ما فيه من مشاين ونقائص وعيوب". [61]

- **مصطلح (Poétique):** لاقى هذا المصطلح العديد من المقابلات الترجمية التي اعتمدت على نقل معناه حيث نجد الباحث "**توفيق الزيدي**"[62] أحصى بعض الترجمات الأولى لهذا المصطلح والتي كانت على يد كل من:

"**توفيق بكار**" الذي ترجمه بـ: "**الإنشائية**" وذلك أثناء تقديمه لكتاب البنية القصصية في رسالة الغفران (1972).

وترجمه: "**رشيد الغزي**" بنفس المصطلح في مجلة الحياة الثقافية، ع2، 1977.

أما "**عبد السلام المسدي**" فزاوج بين "**الشعرية والإنشائية**" في كتابه: الأسلوبية والأسلوب 1978.

أما "**كاظم جهاد**" فترجمه بـ: "**الشعرية**" وذلك في مجلة مواقف ع 33 1978.

ولقد تنازع هذا المصطلح ثلاث ترجمات هي الشعرية والشاعرية والشعريات.

إذ نجد الباحث "**عبد الله الغذامي**" ينأى عن مصطلح "**الإنشائية**" فهو حسب وجهة نظره يحمل جفاف التعبير المدرسي العادي وقد أكد ذلك بقوله "الإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي"[63] هذا فضلا على أنّ كتب التراث العربي أشارت إلى هذا المصدر وهو ما عبّر عنه "**القرطاجني**" بـ: شعرية الشعر والقول الشعري وهو حسب رأي الباحث "لا يقصد بهما الشعر ولا النظم وإنما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة **Poétics**".[64]

كما أنّه دحض مصطلح "**شعرية**" لكون هذه المفردة تحيل مباشرة على الشعر "فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر ويقوم في نفس العربي مقام **Poétics** في نفس الغربي".[65]

وفي المقابل نجد: الباحث "**عبد الملك مرتاض**" يقترح مصطلح "**الشعريات**" بالجمع ذلك قياسا على اللسانيات،وقد برّر استعماله هذا بمحاولة التميز بين "مفهومين مختلفين في الفكر النقدي الإنساني،بين الشعرية التي تعني ما في النسج الشعري من جمال يجعله شعرا رفيعا والشعريات التي تعني عدة معان منها العلم الذي يبحث في نظرية الشعر،أي يجب أن نميّز بين: **(Poéticité)** وبين: **(Poétique / (Poétics)**،[66] فالباحث يرى أن "يقتصر مصطلح الشعريات على النظرية العامة للدراسة النقدية والجمالية المتمحّضة للكتابة الشعرية وتظلّ الشعرية في حال الإفراد مقتصرة على النهوض بالوصف الذي كانت من أجله،أي بتحديد خاصية الموصوف وطبيعته".[67]

وقد أيّده في ذلك الباحث الجزائري"**رابح بوحوش**"[68]إذ ترجمه بـ: "**الشعريات**" أسوة بالمنهج الذي اِتُّبِع في ترجمة **(Linguistics)** باللسانيات في الجزائر.

وهو يفرّق بين الشعريّة والتي تعني المادة المعنية بالدراسة والشعريات التي هي

المعرفة[69] وقد علّق الباحث"**أحمد مطلوب**"على موقف"**رابح بوحوش**"قائلا:"وكأنّه يتعصّب لبلده ولأستاذه،فهذه الطريقة هي التي أسّسها الأستاذ حاج صالح عبد الرحمان"[70].

أما الباحث"**حسن ناظم**" فقد انتصر لمصطلح "**الشعريّة**" لا لسبب إلا لأنّه شاع وانتشر وأثبت صلاحيته.[71]

- **مصطلح (Signe):** ترجمه "**الغذامي**" بـ: "**إشارة** "[72]،ووافقه في ذلك "**صلاح فضل**".[73]

أما "**عبد الملك مرتاض**" فقد ترجمه بـ: "**السّمة**" رافضا ترجمته بالعلامة التي اصطنعها خلق كثير على حدّ تعبيره،كما رفض ترجمة "**مبارك حنون**" لها بـ: "**الدليل**" في كتابه دروس في السيميائيات [74] فهو يرى بأنّ هذا الاستعمال جاوز حدّ الإزعاج إلى الإيذاء والحيرة.

وقد رفض الباحث مصطلح "**العلامة**" لعدّة اعتبارات منها:[75]

- ✓ أنّ العلامة استعملت في الفكر النحوي العربي بمعنى لاحقة تلحق فعلا من الأفعال أو الأسماء (علامة إعرابية) مما يؤدي إلى تجنبه حتى لا يلتبس وهذا المفهوم القديم الذي لا يزال مستعملا.
- ✓ مصطلح السمة أقرب إلى معنى **(Signe, Sign)** الغربي من مصطلح العلامة الذي يحيل على معنى مادي.
- ✓ اختيار مصطلح السمة كمقابل لهذا المفهوم **(Signe)** سيحلّ مشكلة أخرى وهي جعل مصطلح العلامة خاصا بمفهوم قريب منه هو: **(La marque)**.

- **مصطلح Déconstruction:**يعدّ الباحث "**عبد الله الغذامي**" من أوائل النقاد العرب الذين ترجموا هذا المصطلح بـ: "**التشريحية**"،[76] رافضا ترجمة "**محمد عناني** له بـ: "**التفكيكية**"،[77] وترجمة صاحبا دليل الناقد الأدبي: "**التقويضية**"،[78] لأنهما حسب رأيه تحملان دلالات سلبية ولا تفيان بالمعنى حيث يقول:"فكّرت له بكلمات مثل: النقض/ والفكّ،ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبيّة تسيء إلى الفكرة ثم فكّرت باستخدام كلمة التحليلية من مصدر حلّ أي نقض ولكني خشيت أن تلتبس مع حلل أي درس بتفصيل،واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص"[79].

وقد أيّده في هذه الترجمة الباحث"**فيصل الأحمر**"في معجمه معجم السيميائيات[80].

- **مصطلح Stylistique:** يعدّ من المصطلحات النقدية القليلة التي لم يحدث فيها فوضى ترجمية إذ قوبل بثلاثة مقابلات كلها تصب في نفس المعنى وهي: "**الأسلوبية وعلم الأسلوب والأسلوبيات**" وقد أكد الباحث نور الدين السد ذلك من خلال قوله "مصطلح

(**Stylistique**) لم يلقَ خلافا جذريا بين الباحثين في نقله إلى العربية،حيث قوبل بـ: الأسلوبية وعلم الأسلوب، والأسلوبيات وكلها تعني الدرس العلمي للأسلوب الأدبي".[81]

أما مصطلح "**علم الأسلوب**" فكان من اقتراح الناقد "**عبد السلام المسدي**"[82] الذي زاوج بينه وبين مصطلح "**الأسلوبية**" في كتابه:الأسلوبية والأسلوب،وأيّده في ذلك "**جبور عبد النور**" صاحب المعجم الأدبي،[83] أما "**صلاح فضل**"[84] و"**سمير سعيد حجازي**"[85] فقد اكتفيا بمصطلح "**علم الأسلوب**".

- **مصطلح Narratologie:** ترجمه "**محمد عناني**" في معجمه بـ: ثلاثة مقابلات وهي[86]:"**علم السرد**"،"**علم القص**"،"**علم الرواية**"،وكان يجدر به الاكتفاء بعلم السرد للدلالة على المفهومين الأخيرين.

أما مصطلح **(السرديات)** فقد اتّفق عليه كل من "**سعيد بنكراد**" في كتابه السيميائيات السردية[87]والباحث الجزائري "**عبد الحميد بورايو**" في ترجمته لكتاب: الرواية لصاحبه بيرنارفاليت.[88]

والناقد المغربي"**حميد لحميداني**" في كتابه: بنية النص السردي.[89]

- **مصطلح Allégory:** ترجم "**صلاح فضل**" هذا المصطلح بـ: "**أُمْثُولَة رمزية**"،وفضّل هذا المصطلح المركّب على تعريبها كما فعل "**جبرا ابراهيم جبرا**" بتعريبها ونقلها حرفيا إلى العربية تحت مسمى "**اللِّيجُورَة**".

كما رفض ترجمة "**عبد الواحد لؤلؤة**" لها: بـ "**الترميز**" فحسب رأيه الأُمْثُولة الرمزية هي التي تؤدي مفهوم هذا المصطلح الغربي والذي يقصد به: "التمثيل الرمزي للأفكار المجرّدة عن طريق الأشكال المستعارة،وهو مصطلح تقني يتجاوز الأقنعة في العروض المسرحية ليشير إلى التقنيات الكبرى في التعبير الشعري".[90]

- كما أسهم الباحث الجزائري "**حاج صالح عبد الرحمان**" -أدام الله عطاءه- في ترجمة الكثير من المصطلحات منها ما أحصاه الباحث "**رابح بوحوش**"في كتابه: المناهج النقدية(**Stylistics-Phonetics Linguistics**)التي ترجمها ب : "**الأسلوبيات،الصوتيات،واللسانيات**" و"هي ترجمات قد راجت رواجا مدهشا،لأنّ الذوق العربي استأنس إليها وانتفع بها".[91]

- كما أنّ للباحث والناقد الجزائري "**عبد الملك مرتاض**" جهود معتبرة في ترجمة الكثير من المصطلحات النقدية الغربية التي تداخلت فيها آليات صياغة المصطلح بين الترجمة والاشتقاق وحتى في كثير من الأحيان الارتجال في الاشتقاق وقد أكّد الباحث ذلك بقوله:"إن كثيرا من المفاهيم النقدية المعاصرة،هي ذات أصول إما إغريقية وإما لاتينية ومن الضروري للمترجم أن يؤثّلها في أصولها الاشتقاقية للاستئناس بالمعنى الأول في أصل لغتها ثم من بعد ذلك يبحث في اللغة العربية عبر كتبها ومعاجمها التراثية محاولا الظفر فيها بمقابل ملائم لها،حتى إذا

اعتقد أنّه لا يوجد مقابل فيها لما يبحث عنه عمد إلى تعريبها،إن لم يبدُ له وجه في ابتكار مقابل لها من اللغة العربية الجديدة... ذلك بأنّه كثيرا ما لا يكون اللفظ موجودا في أصل المعاجم العربية لا القديمة ولا الحديثة فيقع الاجتهاد في اقتراح مقابل عربي للمفهوم الأجنبي بعد هضم معناه،وفهم سياق استعماله فهمًا صحيحا في اللغة المنقول منها"[92] وقد أكّد الباحث أنّه اصطنع بعض المصطلحات قائلا: "وقد استلهمنا نحن في إيجاد مصطلحات جديدة لمفاهيم غربية حداثية حين لم نجد أحدا من النقاد العرب جاء ذلك في حدود اطلاعنا نحن على الأقل، وذلك مثل مصطلح النَّصْنَصَة الذي أنشأناه مقابلا لقولهم (**Textualisation**, **Textualization**)،والمماثل الذي نقترحه مقابلا لقولهم **(Icone)** في حين أنّا بعد تفكير طويل، وتقليب لمعان كثيرة انتهينا إلى إنشاء مصطلح **(المُوَاسِم)** ليقابل قول "جوليا كريستيفا" **(Sémiosis /Sémiosis)**"[93]. واقترح أيضا مصطلح " **كُتْبُوب**"،ليقابل مصطلح "**رولان بارط**" "roland barthes" **(écrivant)** حيث يقول: "وقد ترجمناه نحن تحت مصطلح: كُتبُوب قياسا على شُعرُور الذي ورد صفة ذامّة للشاعر الصغير في النقد العربي القديم عند الجاحظ وابن رشيق"[94] وكأنّه أراد بهذه الترجمة الكاتب الصغير أو غير المتمكّن.

كما أنّه ترجم مصطلح (**Discursivisation / Discursivization**) الذي جاء به "**غريماس**" بـ: "**الخَطْبَنَة**".[95]

- **ترجمة السوابق واللواحق:** لعل أشهر سابقة عرفها النقد العربي هي:(**Méta**) التي لاقت ترجمتها اختلافا شديدا بين النقاد وحتى عند الناقد الواحد مع مصطلحات ذات جذور مختلفة وسابقة واحدة، فهذا الباحث "**سعيد علوش**" يترجمها بـ: ما فوق[96] مثلما فعل مع مصطلح:

Méta discours ← ترجمه بـ: "**ما فوق الخطاب**".

Méta langage ← "**ما فوق اللغة**".

في حين ترجمها:"**رضوان ظاظا**"[97] أثناء ترجمته لكتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي بـ: الوظيفة الانعكاسية مثل: **Méta linguistique** ← "**الوظيفة الانعكاسية للغة**"

أما الباحث"**سعيد بنكراد**"[98]فقد تعامل معها بطريقتين مختلفتين مرة مترجمة ومرة معرّبة مثل:

Méta langage ← "**لغة واصفة**".

Méta narratif ← "**ميتا سردي**".

أما"**محمد عناني**"[99]فقد بالغ في الاختلاف إذ نجده يترجمها مرة ترجمة حرفية ومرة بالمعنى، ومرة يعرّبها مثلما فعل مع مصطلحات.

Métacriticism ← "**نقد النّقد، ميتا نقد**".

Métalanguage ← "**لغة تصف اللغة، لغة وراء اللغة،ميتا لغة**".

Métafiction ← "**قصة عن القصة ، ميتاقصة**".

كما نجد"**جابر عصفور**"[100] اختار لها ترجمتين هما: الشارحة،وما بعد،مثلما فعل مع مصطلح **Métalanguage** ← "**اللغة الشارحة،ما بعد اللغة**".

والملاحظ أنّ هذه الترجمات اختلفت من ناقد لآخر لنفس السابقة مع اختلاف الجذر وهذا ما أسهم في حدوث فوضى اصطلاحية نقدية،أما الباحث"**عبد المالك مرتاض**"فله رأي آخر بالنسبة للسابقة (ميتا) مثلا في مصطلح **(Métacritique)** حيث يرى أنّ:"الميتا سابقة إغريقية تعني في حقل العلوم الإنسانية والفلسفية بالذات غير ما تعنيه في الكيمياء العضوية مثلا،فهي تعني في الحقول الإنسانية الاحتواء أكثر مما تعني الإبعاد والإخراج من أجل ذلك لا نعتقد أنه يكون لقولهم (ما وراء اللغة أو ما وراء النقد) معنى دقيق،وقد يكون من الأمثل استعمال ذلك تحت مصطلح لغة اللغة ونقد النقد،وهو المصطلح الذي نميل إلى استعماله".[101]

فالباحث يؤكد أنّ ميله هذا يعود إلى كون ميتا هنا تعني الإضافة والإلحاق لا الإبعاد والإخراج إضافة إلى كونها الطريقة التي اعتمدها علماء العرب المسلمين القدماء مثل قولهم:زمان الزمان،ومعنى المعنى[102] وقد أكد الباحث هذه الفكرة في كتابه في نظرية النقد.[103]

وما يقال عن هذه المصطلحات الهجينة المتكونة من سابقة معرّبة وجذر مترجم (ميتالغة، ميتاسرد، ميتا نقد...) أنها مصطلحات تحمل في داخلها بذور ضعفها،وذلك راجع لكون الجذر اليوناني،(**Méta**) والذي يحمل شحنته الدلالية في اللغات الهندوأوربية لا يحمل أية شحنة دلالية في اللغة العربية،"فالفرنسي عندما يستعير سابقة أو لاحقة من اليونانية أو اللاتينية إنّما يستعير جذورا ذات ذاكرة،أما العربي فإنّه ينتمي إلى عائلة لغوية أخرى لا تعني لها هذه الجذور أي شيء".[104]

والمستحسن في هذه الحال أن يتم ترجمة المصطلح بجذره ولاصقته (سابقة أو لاحقة) ترجمة كاملة وإما تعريبه كاملا حتى نتفادى إقحام جذور أجنبية على كلمة عربية فنحصل على مصطلح هجين لا هو عربي ولا هو أجنبي.

والأمر نفسه يمكن قوله حول الترجمة الحرفية للسابقة **(Méta)** بـ: ما فوق،وما وراء... فهي ترجمة مستهجنة في حقل العلوم الإنسانية والنقد خاصة لأنّها ترجمة مضلّلة وتبعد عن الدقة المرجوة من معنى المصطلح ولا أدلّ على ذلك من مصطلح **(Méta textualité)** الذي قابله النقاد بـ: "**ما وراء النصية**"،فتركيبها من الظرف (وراء) لا يؤدي إلى توليد صيغ مرتبطة بالظاهرة **(Métatextualité)** والتي هي: "علاقة تعليق بين نص وآخر يتحدث عنه دون ضرورة إيراده واستحضاره".[105]

كما أنّها لا تيسّر عملية الاشتقاق من هذا المصطلح المركّب للتعبير عن مختلف المقامات في الصياغة المصطلحية.

ولعل الحل الأمثل لهذا الخلط الذي يعانيه المصطلح المركّب من جذر وسابقة،أو لاحقة يكمن حسب رأي الباحثة "**آمنة بلعلى**" في الاستفادة من ظاهرة الترادف في العربية لأنّ المترادفات دائما ما يكون بينها فروق في المعنى،كالاختلاف في الصفة والدرجة بحيث يمكن التعبير بها عن الدرجة أو الصفة أو المكان والزمان،أو البداية والنهاية،التي غالبا ما يستعمل لها الغربيون هذه السوابق مثل: **Arch /Hyper /Hypo / Supra(Super /)** فهناك من المترادفات في اللغة العربية ما يغنينا عن اللجوء إلى التركيب "ولا يتسنّى ذلك إلا بالعودة إلى معاجم المعاني،وليس معاني المفردات كما هو معمول به،ومعاجم المعاني هي المعاجم المرتّبة على حسب الموضوعات فهي تعقد أبوابا وفصولا للمسميات التي تتشابه في المعنى وتتقارب وتورد كل المفردات المتعلقة بالموضوع كالمخصص لابن سيّدة (...) ويمكن الاستفادة منها للتعبير عن الدرجة أو الزمن والبداية والنهاية وتقابل معاني السوابق في اللغات الأجنبية التي تعبر أغلبها عن صفات تعكس الدرجة أو المكان الزمان كـ: **(Hyper / Super / Supra)**،وغيرها وعند العرب أول الأشياء وآخرها كأول المطر الرذاذ وآخرها الطوفان وبينهما معان تعبّر كلها عن شدّة هطول المطر".[106]

كما أنّ الباحث:"**محمد يوسف حسن**"يقترح اقترحا آخر لحلّ مشكلة اللواصق (السوابق واللواحق) وذلك بالرجوع إلى الصيغ الصرفية في اللغة العربية ومدارستها للاستفادة منها،عن طريق استخراج الصيغة الاشتقاقية من الجذر المعني تناسب المعنى الذي يفيده إلصاق السابقة أو اللاحقة به.[107]

ويضرب الباحث على ذلك مثالا هو: ترجمة مصطلحي **(Architextualité / Hypertextualité)**،بـ: "**النصية الشاملة**"،و"**النصية الشمولية**"،فالقارئ العادي يراها من الخلط والخطل لكن المتخصّص في علم الصرف يدرك أنّ اسم الفاعل الشاملة مرتبط بالموصوف الذي هو النص،في حين تضيف الشمولية معاني أخرى للنص وهذا هو الفرق بين اسم الفاعل والمصدر الصناعي الذي يصعب إدراكه[108].

ولذلك لو استخدمت هذه الآلية في ترجمة المصطلحات،المتعلّقة بالتفاعل النصي التي جاء بها جيرار جينات مثلا والمتقاربة في المعنى لكانت موفقة،فالباحث يشير من خلال هذا إلى ضرورة استغلال الصيغ الصرفية المختلفة الموجودة في اللغة العربية للتعبير عن المعاني المختلفة باختلاف الدرجة أو الزمن أو غير ذلك فضلا عن الرجوع إلى التراث وهذا ما أكدته الباحثة آمنة بلعلى بقولها:"إن السوابق واللواحق والتي تعد جذورا في اللغات اللاتينية واليونانية،والتي هي لغات ميتة قد لجأ إليها الغرب لحل الإشكالية المصطلحية عندهم فلماذا لا نلجأ إلى الجذور الراكدة في اللغة العربية،بل لو التفت المترجمون إلى التراث لوجدوا فيه من الكلمات ما يتجاوز المصطلحات المرتبطة بالتفاعل النصي عند الغرب".[109]

ومن خلال هذه الأمثلة وكثير غيرها نرى أنّ هناك اضطرابا واختلافا كبيرَيْن بين النقاد في ترجمة المصطلح النقدي الغربي ونقل معناه إلى اللغة العربية فتعدّد الترجمات "يعكس حقيقة تلقي الخطاب النقدي العربي للمفاهيم الغربية الجديدة وهي أنّه تلق فردي مشتّت تعوزه روح الانسجام والتناسق قائم على جهل الجهود الفردية بعضها ببعض وفي حالة العكس فإنّه مطبوع على العموم بالتعصّب للأنا الفردي،أو القبيلة اللغوية".[110]

ولكن تبقى الترجمة من أهم الآليات التي أسهمت ولا تزال في انتقال النظريات والمناهج النقدية الغربية إلينا "بدْءًا بالمنهج التاريخي وصولا إلى أحدث النظريات كالسردية،وتبقى أفضل من آلية الاقتراض لأنّها تقوم على إنماء اللغة العربية من الداخل،وهذا ما أكّده المجمعي أحمد مطلوب الذي يرى أنّ "ترجمة المصطلح من الوسائل المهمّة في وضع المصطلح العربي وهي خير من التعريب أو الاقتراض أو النّحت،ولا بأس إذا كانت الترجمة أكثر من كلمة لأنّه لا يشترط كل الاشتراط أن يكون المصطلح كلمة واحدة،ولعل ما في اللغات الأجنبية أوضح دليل على ذلك،ولاسيما المصطلحات المنحوتة من عدة كلمات بموجب قواعد النحت في اللغات الإلصاقية،وقد حلّت ترجمة المصطلحات كثيرا من المصاعب ولا يخص ذلك العلوم الصِّرفة أو التطبيقية وحدها،وإنما يشمل العلوم الإنسانية"[111].

فالترجمة رافد رئيس لا غنى عنه في علم المصطلح،حيث يستقي منه الوعي النقدي كثيرا من المصطلحات ويطوّرها،لأنّ العقول والأذواق والثقافات إنّما تتحاور بالترجمة فتزداد ثراءً وتقترب من كثير من الحقائق عبر حوار الترجمة.

الخاتمة: من خلال كل ما سبق نخلص إلى:

- شهد حقل النقد الأدبي العربي الحديث ثورة منهاجية مع حلول النصف الثاني من القرن العشرين جراء انفتاحه على المناهج النقدية الغربية بهدف تطوير أدواته الإجرائية.
- صحب عملية المثاقفة هذه إسهالا مصطلحيا رهيبا حاول النقاد العرب استثماره بمجموعة من الآليات منها الترجمة،الاشتقاق،والنحت،والتركيب والمجاز،والإحياء،والتعريب.
- تعدّ آلية الترجمة من أكثر الآليات اعتمادا في عملية النقل المصطلحي التي يقصد بها في هذا المجال نقل المصطلح الأجنبي بمعناه لا بلفظه.
- لصحة الترجمة ينبغي التقيّد بمجموعة من الشروط وينبغي أن يكون المترجم متمكّنا من اللغتين؛اللغة الأصل واللغة الهدف،وأن يكون متخصّصا في الحقل الذي يترجم منه وإليه،إضافة إلى وجوب توفّره على الخبرة في ميدان علم المصطلح.
- تقابل عملية الترجمة عدة صعوبات منها وقوع المترجم في عملية الترجمة الحرفية التي قد تؤدي بمفهوم المصطلح،إضافة إلى قضية اللواصق التي تتميّز بها اللغات الهندوأوروبية والتي جعلت عملية نقلها إلى اللغة العربية من الصعوبة بمكان.

- هناك فوضى ترجمية عارمة للمصطلحات في حقل النقد الأدبي العربي الحديث وهذا ما يظهر جليا من خلال الأمثلة المذكورة آنفا، حيث إنّه في كثير من الأحيان يتم مقابلة المصطلح الأجنبي الواحد بالكثير من المقابلات العربية.

- تبقى آلية الترجمة أهم آلية لنقل المصطلح النقدي موشّحا بلباس عربي رغم ما تحدثه من فوضى اصطلاحية بسبب النزعة الفردية التي تميّز الباحثين العرب وقلّة أو انعدام التنسيق فيما بينهم.

قائمة الإحالات والهوامش :

(1) ابن منظور (ت 711 ه) : لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، طبعة جديدة مصححة وملونة، دار إحياء التراث العربي،مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1999 م، م 7، مادة(ص ل ح) ص384.

(2) الفيروز أبادي(ت817 ه): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط3 ،1978 ، ج1، ص233

(3) ابراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط 2،(د ت)، ص545.

(4) محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،(د ط ، د ت) ص07.

(5) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،(د ط، د ت) ص72.

(6) الشريف الجرجاني(ت816): معجم التعريفات،قاموس اصطلاحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة،تح:محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص27.

(7) أبو البقاء الكفوي (ت 1094 ه): الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998 م،ص129.

(8) بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)، 1987 م،ص515.

(9) أحمد فارس الشدياق: الجاسوس على القاموس، دار صادر، بيروت، لبنان،(د ط، د ت)، ص437.

(10) مصطفى طاهر الحيادرة: مصطلحاتنا اللغوية بين التعريب والتغريب، مجلة التعريب، المركز العربي للتعريب والترجمة، دمشق، ديسمبر 2003 م، ع 26، ص45.

(11) علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، ط 2، 1987 م، ص215.

(12) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر ، نوفمبر 1988، ج63، ص163.

(13) الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين(قضايا

ونماذج ونصوص)، عالم الكتب الحديث،إربد ،الأردن، ط 1 ،2009 ،ص64.

(14) المرجع نفسه، ص65.

(15) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ،2008 ، ص24.

(16) ابن منظور: لسان العرب، ج 2، باب التاء، مادة (ت ر ج)، ص26.

(17) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، باب التاء، ص104.

(18) أحمد الفوحي: عن الترجمة والترجمة اللسانية بالمغرب، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، 1994 م، السنة الأولى، ع 2، ص43.

(19) شحادة الخوري: توجّهات أساسية في وضع المصطلح، مجلة التعريب، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق، سوريا، 2006 م، ع 30، ص51.

(20) بشير العيسوي: الترجمة إلى العربية (قضايا وآراء)، دار الفكر العربي،القاهرة،مصر، ط 1، 1996 م، ص43.

(21) علي القاسمي: الترجمة وأدواتها(دراسات في النظرية والتطبيق)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط 1 ،2009 ، ص16.

(22) ينظر: محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 م، ص83.

(23) خالد اليعبودي: آليات توليد المصطلح وبناء المعاجم اللسانية الثنائية والمتعددة اللغات،منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط 1 ،2006 ، ص65.

(24) ينظر:عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية (مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة)، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2012 م، ص154- 158.

(25) علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، ص101.

(26) محمد أحمد الدالي: في الطريق إلى مصطلح علمي عربي موحد، ضمن سلسلة الحصائل في علوم العربية وتراثها(بحوث، دراسات، مقالات، نصوص محققة)، السفر الأول،دار النوادر،سوريا،ط 1 ،2011 ، ص181.

(27) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة(دراسة ومعجم انجليزي عربي)،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة،القاهرة،مصر،ط2003،3،ص31.

(28) عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،ط2002،1 ، ص56.

(29) ينظر:عامر الزناتي الجابري :إشكالية ترجمة المصطلح؛ (مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية أنموذجا)، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ماي 2011، ع9، س(5، 6)،ص347.

(30) ينظر: المرجع نفسه، ص 348 .

(31) سمر روحي الفيصل: قضايا اللغة العربية في العصر الحديث، (د ط)، 2009 م، ص76.

(32) ينظر: عامر الزناتي: إشكالية ترجمة المصطلح، ص348.

(33) علي القاسمي: الترجمة وأدواتها، ص92.

(34) ينظر: ممدوح محمد خسارة: علم المصطلح وطرائق وضع المصطلحات في العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 2 ،2013 ، ص39.

(35) ممدوح خسارة: علم المصطلح، ص ص39، 40.

(36) محمد عصفور: دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2009 م، ص23.

(37) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(38) صبري ابراهيم السيد: المصطلح العربي الأصل والمجال الدلالي، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 1996م، ج1، ص11.

(39) ممدوح خسارة: علم المصطلح، ص48.

(40) المرجع نفسه: ص49.

(41) صبري إبراهيم السيد: المصطلح العربي، ص11.

(42) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)،دار الكتاب اللبناني، بيروت /سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1985،ص259-261.

(43) ممدوح خسارة: علم المصطلح، ص48.

(44) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،سلسلة عالم المعرفة ع (232)، (د ط)، 1998 م، ص ص299، 300.

(45) محمد عصفور: دراسات في الترجمة ونقدها، ص24.

(46) آمنة بلعلى: إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية (وجهة نظر)،مجلة التعريب، المركز العربي للترجمة والتأليف والنشر، دمشق، سوريا، كانون الأول،ديسمبر 2002 م، ع 24، ص113.

(47) محمد عصفور: المرجع السابق، ص24.

(48) محمد عصفور: دراسات في الترجمة ونقدها، ص24.

(49) ممدوح خسارة: علم المصطلح، ص50.

(50) عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب (في كيف نضع المعجم الجديد)،مطبعة العصر، الفجالة، مصر،(د ط، د ت) ص56.

(51) ممدوح محمد خسارة: علم المصطلح، ص ص51، 52.

(52) المرجع نفسه، ص58.

(53) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،(د ط)، 2007 ،ص71.

(54) ينظر: ممدوح خسارة: علم المصطلح، ص60- 61 - 62.

(55) يحي عبدالرؤوف جبر: الاصطلاح مصادره ومشاكله وطرق توليده،مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1992 ،ع 36 ، ص156.

(56) مولاي علي بوخاتم : مصطلحات النقد العربي السيماءوي(الإشكالية، الأصول، الامتداد)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005 ، ص81.

(57) ينظر: توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، (د ط)،1984 ، ص 173.

(58) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2005، ص191.

(59) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(60) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص127 .

(61) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص365.

(62) ينظر: توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص ص171،170.

(63) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998 ص20.

(64) المرجع نفسه، ص21 .

(65) المرجع نفسه، ص ص23،22.

(66) عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات(متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر)، منشورات كلية الآداب، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة،(د ط، د ت)، ص14 (الهامش).

(67) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص371 .

(68) رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة، الجزائر،(د ط)، 2006، ص40.

(69) المرجع نفسه، ص56.(الهامش)

(70) أحمد مطلوب :في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي2002، بغداد، العراق، ص ص152، 153.

(71) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،ط1 ،1994، ص17.

(72) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص46.

(73) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت،(د ط)،1992 ، ص142.

(74) مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1987 .

(75) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص 377 .

(76) عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص113.

(77) محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص131.

(78) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص53.

(79) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص52.(الهامش)

(80) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 ، ص332

(81) نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب(دراسة في النقد العربي الحديث،تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة الجزائر،(د ط)،2010 ، ج1، ص12.

(82) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ،طرابلس / تونس، ط3 ، ص20، 34.

(83) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص20.

(84) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص141.

(85) سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر ويليه قاموس المصطلحات النقدية، دار التوفيق، سوريا، ط1 ،2004 ، ص163.

(86) محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص60

(87) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية(مدخل نظري)،منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب،(د ط)،2001 ، ص148.

(88) برنار فاليت: الرواية، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،(د ط)، 2002، ص89.

(89) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص12

(90) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص101.

(91) رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، عنابة، الجزائر، (د ط)، 2010، ص154.

(92) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص ص365، 366.

(93) المرجع نفسه، ص ص365، 366.

(94) المرجع نفسه، ص367.

(95) ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية

زقاق المدق)، ضمن سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط، د ت)، ص262.

(96) السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص244-260-261.

(97) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر:رضوان ظاظا، عالم المعرفة، (د ط)، 1997، ص186.

(98) سعيد بنكراد: السميائيات السردية، (مدخل نظري)، ص147.

(99) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص54.

(100) إديث كريزويل:عصر البنيوية، تر:جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص395.

(101) عبد الملك مرتاض: مائة قضية وقضية، ص52.

(102) ينظر: المرجع نفسه، ص52.

(103) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص224.

(104) عبد الكريم حي و سميرة بن عمو: المصطلح مشكلات وآفاق، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، 1995 ،ع 18، ص105.

(105) آمنة بلعلى: إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية، ص117.

(106) آمنة بلعلى: إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية ،ص ص 122، 123.

(107) ينظر: محمد يوسف حسن: في تمكين العربية من الأداء العلمي وصياغة المصطلحات الحديثة وسبل إشاعتها، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1995، ع 39، ص40.

(108) ينظر: محمد يوسف حسن: في تمكين العربية من الأداء العلمي وصياغة المصطلحات الحديثة وسبل إشاعتها، ص40.

(109) ينظر: آمنة بلعلى: إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية، ص124.

(110) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح، ص130.

(111) أحمد مطلوب: بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي العراقي، (د ط)، 2006، ص189.

قائمة المصادروالمراجع :

القرآن الكريم.

-القواميس والمعاجم:

(1) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ط 2،(د ت).

(2) أحمد فارس الشدياق: الجاسوس على القاموس، دار صادر، بيروت، لبنان،(د ط، د ت).

(3) بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، (د ط)، 1987 م.

(4) أبو البقاء الكفوي (ت1094هـ): الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 2، 1998 م.

(5) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

(6) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت /سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1985.

(7) الشريف الجرجاني(ت816هـ): معجم التعريفات،قاموس اصطلاحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والنحو والصرف والعروض والبلاغة،تح:محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة.

(8) الفيروز أبادي(ت817 هـ): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1978،3 .

(9) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

(10) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم انجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط3 ،2003.

(11) ابن منظور (ت711هـ): لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، طبعة جديدة مصححة وملونة، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط 3 1999م.

(12) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

– الكتب العربية

- أحمد مطلوب:

(13) بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي العراقي، (د ط)، 2006.

(14) في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي2002، بغداد العراق.

(15) بشير العيسوي: الترجمة إلى العربية (قضايا وآراء)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996

(16) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، (د ط)،1984.

(17) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،ط1 ،1994.

(18) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

(19) خالد اليعبودي: آليات توليد المصطلح وبناء المعاجم اللسانية الثنائية والمتعددة اللغات،منشورات ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط 1 ،2006.

- رابح بوحوش:

(20) اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة، الجزائر،(د ط)، 2006.

(21) المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، عنابة، الجزائر، (د ط)، 2010.

(22) سعيد بنكراد: السيميائيات السردية (مدخل نظري)،منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب،(د ط)، 2001 .

(23) سمر روحي الفيصل: قضايا اللغة العربية في العصر الحديث، (د ط)، 2009 م.

(24) سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر ويليه قاموس المصطلحات النقدية، دار التوفيق، سوريا، ط1 ،2004.

(25) الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين(قضايا ونماذج ونصوص)، عالم الكتب الحديث،إربد ،الأردن، ط 1 ،2009 .

(26) صبري ابراهيم السيد: المصطلح العربي الأصل والمجال الدلالي، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ط)، 1996م، ج1.

– صلاح فضل:

(27) أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

(28) بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة، الكويت،(د ط)،1992 .

(29) علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

(30) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، العربية للكتاب ،طرابلس / تونس، ط3،(د ت).

(31) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة ع (232)، (د ط)، 1998 م.

(32) عبد الله العلايلي: مقدمة لدرس لغة العرب (في كيف نضع المعجم الجديد)، مطبعة العصر، الفجالة، مصر،(د ط، د ت).

– عبد الله محمد الغذامي:

(33) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

(34) تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

– عبد الملك مرتاض:

(35) تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ضمن سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط،د ت).

(36) في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2005.

(37) قضايا الشعريات(متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر)، منشورات كلية الآداب، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة،(د ط، د ت).

(38) مائة قضية وقضية (مقالات ودراسات تعالج قضايا فكرية ونقدية متنوعة)، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2012 م.

(39) نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،(د ط)، 2007.

(40) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،(د ط، د ت).

(41) عزت جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1 ،2002 .

– علي القاسمي:

(42) الترجمة وأدواتها(دراسات في النظرية والتطبيق)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط 1 ،2009.

(43) مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، ط 2، 1987 م.

(44) مبارك حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1987 .

(45) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترزضوان ظاظا، عالم المعرفة، (د ط)، 1997.

(46) محمد أحمد الدالي: في الطريق إلى مصطلح علمي عربي موحد، ضمن سلسلة الحصائل في علوم العربية وتراثها (بحوث، دراسات، مقالات، نصوص محققة)، السفر الأول، دار النوادر، سوريا، ط1 2011

(47) محمد الديداوي: الترجمة والتعريب بين اللغة البيانية واللغة الحاسوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002 م.

(48) محمد عصفور: دراسات في الترجمة ونقدها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2009 م.

(49) محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د ط، د ت).

(50) ممدوح محمد خسارة: علم المصطلح وضع المصطلحات في العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2013.

(51) مولاي علي بوخاتم : مصطلحات النقد العربي السيماءوي (الإشكالية، الأصول، الامتداد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.

(52) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ،(دراسة في النقد العربي الحديث،تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة الجزائر،(د ط)،2010 ، ج1 .

(53) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ،2008.

- الكتب المترجمة:

(54) إديث كريزويل:عصر البنيوية، تر:جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

(55) برنار فاليت: الرواية، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،(د ط)، 2002

- المجلات:

(56) أحمد الفوحي: عن الترجمة والترجمة اللسانية بالمغرب، مجلة علامات، النادي الثقافي، جدة، السعودية، 1994 م، السنة الأولى، ع 2.

(57) آمنة بلعلى: إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية (وجهة نظر)، مجلة التعريب، المركز العربي للترجمة والتأليف والنشر، دمشق، سوريا، كانون الأول، ديسمبر 2002 م، ع 24.

(58) شحادة الخوري: توجّهات أساسية في وضع المصطلح، مجلة التعريب، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق، سوريا، 2006 م، ع 30.

(59) عامر الزناتي الجابري :إشكالية ترجمة المصطلح؛ (مصطلح الصلاة بين العربية والعبرية أنموذجا)، مجلة البحوث والدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ماي 2011، ع9، س(5، 6).

(60) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر ، نوفمبر 1988، ج63.

(61) عبد الكريم حي و سميرة بن عمو: المصطلح مشكلات وآفاق، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، 1995 ،ع 18.

(62) محمد يوسف حسن: في تمكين العربية من الأداء العلمي وصياغة المصطلحات الحديثة وسبل إشاعتها، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1995، ع 39.

(63) مصطفى طاهر الحيادرة: مصطلحاتنا اللغوية بين التعريب والتغريب، مجلة التعريب، المركز العربي للتعريب والترجمة، دمشق، ديسمبر 2003 م، ع 26.

(64) يحيى عبد الرؤوف جبر: الاصطلاح مصادره ومشاكله وطرق توليده، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، 1992 ،ع 36.

مقاربة نفسيّة للمصطلح النّقدي عند"حازم القرطاجني"

قارة حسين●

يتمحور بحثنا في هذا المقال حول مصطلح "النّفس" عند حازم القرطاجني من خلال كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" باعتباره مفتاحا من مفاتيح قراءة وفهم المشروع النّقدي عند حازم،بالإضافة إلى مصطلح "التلقي" ومصطلح "التخييل". ويشتغل هذا المصطلح عند "حازم" ضمن مجموعة من التعالقات مع مصطلحات أخرى لتشكل منظومة مصطلحيّة نفسيّة في طبيعتها ونقديّة في تطبيقها على النّص الأدبي عموما، والشعر على وجه الخصوص، ومن هذه المصطلحات التي استوقفتنا مصطلح "التحسين" و"التعجيب" و"التحريك" التي توصف أحيانا بأنها حركات "النّفس" في قول أو استقبال الأقاويل الشعريّة عل حد تعبير حازم القرطاجني.

Abstract:

In this article our study is focused on the term "Nafs" (psyche) such as it developed in "Hazim El Carthajani's " famous work "El Minhaj", this choice is due to our conviction that to understand the critical theory of "hazim" will be done only by a good comprehension of its terminology, and her psychics signification, we can quote as example the terms: "el talaqi", "el takhyil", "el tahssine", "etâjib", "and tahrik", these terms "hazim" use them in a very determined notional- system,and often in a psychic context.

تمهيد:

نعتقد جازمين أن مفاتيح قراءة الفكر النّقدي عند "حازم القرطاجني" وفهمه ثلاثة يمكن أن يكون لها رابع أو أكثر، لكننا في هذا المقال سنسلم انه أنها ثلاثة هي: "التلقي"، "التخييل"، و"النّفس"، وسنسعى في هذه الدراسة لاستقراء مصطلح "النّفس" باعتباره محوريا في نظرية التلقي عند حازم، خاصة كما ورد في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء الذي حققه "محمد الحبيب ابن الخوجة"، ونال به درجة الدكتوراه من جامعة "السربون" في فرنسا، وقد صدر الكتاب في طبعته الأولى في تونس سنة 1966م، ثم صدر في طبعة ثانية عن دار الغرب الإسلامي ببيروت عام 1981م، أما الطبعة الأخيرة الصادرة سنة1986م ببيروت، قد اعتمدناها في هذا المقال.

يُصنف كتاب "منهاج البلغاء" عند كثير من الدّارسين ضمن منظومة علوم البلاغة،

●قارة حسين،استاذ مساعد أ،كلية الآداب و اللغات،جامعة البويرة.

ولكنه في الحقيقة لم يتناول المسائل البلاغيّة في تفصيلاتها الجزئيّة كما هي عند أرباب البلاغة المعروفين، وإنما تناول الكليّات بحيث يمكن أن نصف "المنهاج" بأنه كتاب يندرج ضمن اجتهاد فلسفي أو (ما ورائي)، فكأنّه يعالج ما وراء علوم البلاغة، وإن كان يشترك مع المنجزات الأخرى في ميدان العمل النّقدي، فحازم يقول عن منهجه:« وقد سلكت من التكلّم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد من قبلي من أرباب هذه الصناعة[...] فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر[...] قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة، وما فرغ الناس منه، إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغوا منه»(1). وإن كان من الصعب فهم قصد "حازم" من قوله تخطي ظواهر هذه الصناعة، نستطيع القول: إن هذا الكلام يشير إلى فرادة ما جاء به "حازم" في هذا الكتاب ولعل تركيزه على قوة النّفس في إدراك مسالك قول الشعر وفهمه ضرب من هذه الأصالة.

-1-أهمية المصطلح عند حازم القرطاجني:

إن لحازم القرطاجنّي قدرة فائقة ومتميزة على فهم القضايا اللّغويّة والأدبيّة، ومن الأدّلة على ذلك قوله:« إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن، تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة، عن الإدراك أقامَ اللّفظُ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنيّة في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ »(2).

إنّ القارئ "لمنهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، يجد إحساسا قويا ووعيّاً كبيراً من لدن صاحبه بقضية الاصطلاح، فقد قال وهو بصدد الحديث عن ضروب التركيبات في أوزان الشعر العربي:« لا تشاح في الألفاظ كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميّات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها منه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك»(3) كما يقول في موضع آخر« يسمى تضاد المعنيين تكافؤا، ولا تشاح في الاصطلاح».(4)

أقرّ كثير من النّقاد بهذه الأهميّة التي أولاها "القرطاجني" للاصطلاح أو المصطلح فهذا "إحسان عباس" يقول: « وهو لذلك يدلّ على أنه [القرطاجني] لم يترك مصطلحا يمكن الإفادة

(1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1981م، ص 18.
(2)- المرجع السابق، ص 18 – 19
(3)- نفسه، ص 48. (3
(4)- نفسه ، ص252.

منه في منهجه النقدي إلا حشده لهذه الغاية». (1)

أدرك الباحثون أيضاً « أنّ كثيرا من مصطلحات حازم ثنائية مزدوجة أو مركبة، كما أن مصطلحاته النّقديّة إما مبتكرة أو معدلة فليس ثمة موروث بقي كما هو. والتعليل غالبا ما يأتي معمقا، ويضيف إضافاته بمزيد من التحديد للمفهوم بتعميقه وإغناء أبعاده في نسق مفهومي وشبكة علاقات مع مصطلحات أخرى».(2

سعى نفرٌ من النّقاد إلى تصنيف المصطلحات عند حازم إلى:« بلاغيّة، وعروضيّة موسيقية، وأخلاقية، وأقيسة منطقية، إلا أنها حافظت على دلالاتها النفسية كما حدّدها أرسطو، وفسرها فلاسفة العالم الإسلامي متأثّرين بطبيعة الشعر العربي وموضوعاته وتقاليده»(3). وإنّ أكدنا على قول "رشيد سليم" في هذا الاقتباس بضرور التركيز على البعد النّفساني للمصطلح النّقدي عند حازم، فلا يجب الاعتقاد أن هذه الدلالات هي أرسطية خالصة .

-2- مصطلحات نقديّة نفسيّة في كتاب المنهاج:

سنحاول بعدما عرضنا الأهمية التي أولاها "حازم القرطاجني" للمصطلح، دراسة بعض المصطلحات النّفسانيّة، وقد اخترنا دراسة تلك التي أوردها صاحب "المنهاج"، مقرونة بمصطلح " النَّفْس "، و هذا الأخير يعد أساسياً ومحورياً في نظريّة حازم" النقدية.

فـ« مصطلحات مثل، "الحسن"، "التخييل"، "التحريك"، "المحاكاة"، "الارتياح"، "الإذعان"، "التزين"، "السرور"، "الطبع"، "القبض"، "القبح"، "العذوبة"، "التعجيب"، "الافتنان"، "الميل"، "الاكتراث"، "الكراهية"، "اللطافة"، "الهزة"... إلخ، لا يمكن أن تكون إلا أفعالا للنفس وأوصافا لها»(4). أو بتعبير آخر سلوكات تنتاب هذه "النفس" عند استقبالها الكلام الجيد والقول الجميل.

وأوّل مصطلح ندرسه في هذا المقام مصطلح " النَّفْس"، وقد حاولنا إحصاء توظيف حازم لمادة [ن ف س]، بصغتها، المفرد أي "نفس"، والجمع أي "نفوس" و"أنفس"، وتتضح أهمية مصطلح "النّفس" عند حازم من خلال الانتشار الكبير لهذا المصطلح في هذا

(1)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1992 ص 562

(2)-فاطمة عبدالله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م، ص259.

(3)رشيد سليم، الدّراسات النّفسيّة للأدب، (أصولها وتطبيقاته في النقد العربي الحديث)، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، 2004،ص111-112.

(4)- محمد رضا حسين علي مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، عمان ، 1999م، ص33.

الكتاب، فقد وظفه حازم في مئة و واحد وتسعين[191] موضعا بصيغة المفرد، كما جاء بصيغتي الجمع في مئة وسبعة وعشرين[127] موضعا أي بجموع [318] ثلاثمائة وثمانية عشر موضعاً. كما يستعمل القرطاجني صيغة "نفساني" على وزن "فعلان" الدّالة على الحركة(1) كقوله: « انفعالا نفسانيا»(2) أو قوله:« فهذا حكم الفضائل النّفسانية».(3) وهو في ذلك يحذو حذو الفلاسفة أمثال "الفارابي" و"ابن سينا" وغيرهم، فهي [الصيغة] السائدة عند القدامى في وصف كل ما يتعلق بالنّفس. يقول ابن منظور في "لسان العرب"(4) مادة[ن ف س] : « النَّفْس في كلام العرب يجري على ضربين: أَحدهما قولك خَرَجَتْ نَفْس فلان أَي رُوحُه، وفي نفس فلان أَن يفعل كذا وكذا أَي في رُوعِه. قال ابن خالويه: النَّفْس ما يكون به التمييز، [...]. والعرب قد تجعل النَّفْس التي يكون بها التمييز نَفْسَيْن، وذلك أَن النَّفْس قد تأْمره بالشيء وتنهى عنه، وذلك عند الإِقدام على أَمر مكروه، فجعلوا التي تأْمره نَفْساً وجعلوا التي تنهاه كأَنها نفس أُخرى، [...] لكل إِنسان نَفْسان: إِحداهما نَفْس التمييز وهي التي تفارقه إِذا نام فلا يعقل بها، [...] والأُخرى نفس الحياة وإِذا زالت زال معها النَّفَسُ، وسميت النَّفْسُ نَفْساً لتولّد النَّفَسِ منها واتصاله بها والنائم يَتَنَفَّسُ، قال: وهذا الفرق بين تَوَفِّي نَفْس النائم في النوم وتَوفِّي نَفْس الحيّ»(5).

ومن الطرافة في هذا المصطلح أنه حافظ على دلالته الأولى وهي [النَّفَس] في التعبير الدارج على وجه الخصوص، وهو المعنى نفسه في الأصل اللاتيني، وفي هذا الصدد يقول A.M.Goichon ضمن حديثه عن الصعوبات التي واجهة "ابن سينا" في نقل المصطلحات إلى العربية: «L'adaptation serait plus complexe quand il s'agit d'un terme tel que nafs, dont la racine donne l'idée de souffle, comme en latin, spiritus ». (6) والباحث نفسه يرى أن دلالة هذا المصطلح تطورت لاحقاً لتحمل معنى النَّفَس الحيوي للروح «le souffle vital

(1)-انظر: ابن قتيبة، أدب الكاتب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، بيروت، لبنان،2003م، ص385.

(2)-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1981م، ص85.

(3)- نفسه، ص168.

(4) -علينا أن ننبه أننا سنستعين بالمفاهيم اللّغوية المعجمية لهذه المصطلحات اعتماداً على معجم واحد فقط، وهو "لسان العرب" لابن منظور لأن « لسان العرب معجم جامع لخمسة معاجم هي على التوالي: "تهذيب اللّغة" للأزهري- "المحكم" لابن سيده-و"الصحاح" للجوهري-و"حاشية الصحاح" لابن برّي- و"النهاية" لابن الأثير » ينظر: ياسين صلاح الأيوبي، معجم الشعراء في "لسان العرب"، مجلة المورد، العدد السادس،1977م، بغداد، ص25.

(5)- ينظر: جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د-ت، مادة: [ن ف س].

(6)-A.M.Goichon: La philosophie d'Avicenne et son influence en Europe médiévale, librairie d'Amérique et d'orient, 2ed, paris, 1979, p66.

«d'âme، الذي كثيرا ما حملته الآيات القرآنية، وهو نفس المعنى الذي عرفه المسيحيون(1).

مصطلح النّفس عند الفلاسفة عموما وعند ابن سينا على وجه الخصوص:

هو قوةٌ في الإنسان ملازمةٌ للبدنِ مستقلةٌ عنه وفاعلةٌ فيه، ومنفعلةٌ بالمدركات، بمعنى تُؤَثر وتَتَأَثر، وهي مُدْرِكَةٌ للمعقولاتِ دون الآلات، أو بتعبير آخر:«النّفس عبارة عن كمال أوّل لكل جسم طبيعي من شأنه أن يفعل أفعال الحياة».(2) وهو في الحقيقة مفهوم أرسطي.(3)

ومن الأجسام الطبيعية: النبات، الحيوان، الإنسان، ويصطلح "ابن سينا" على هذه القوة في البشر بـ "النّفس الإنسانية" أو "النّفس الناطقة"، وهي بخلاف "النّفس النباتية" و"النّفس الحيوانية"، تفعل الأفعال الكائنة بالاختيار الفكري، والاستنباط بالرأي، ومن جهة تدرك الأمور الكليّة، وهي وإن شابهت "النّفس النباتية" و"النّفس الحيوانية" في أفعال الحياة [الغاذية، النامية، الحاسية]، تختلف عنها بتفردها بالنشاط الذهني الصرف(4). والمهم من هذه المعاني المختلفة لمصطلح "النّفس" اعتبارها "قوّة (5)مُمَيِّزَةٌ" (6) لأن أبسط تعريف للنقد الأدبي هو تمييز الجيّد من الرديء والحسن من القبيح في الأعمال الفنيّة أو الأدبيّة.

وعند جمهور الفلاسفة « القوى العظمى التي للنّفس خمسة: الغاذي والحاس والمتخيل والنزوعي والناطق[...] والمتخيلة هي التي تحفظ رسوم المحسوسات، بعد غيبتها عن مباشرة الحواس لها، فتركب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، وتفصل بعضها عن بعض

(1) -ibid. p66.

(2) - ينظر: عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس 1991م، ص396-397.

(3)- «Avicenne transposa aisément en arabe la définition qu'Aristote donne de la ψυχή »

- A.M.Goichon, ibid. p66

(4)- ارثور سعدييف، ابن سينا، تر: توفيق سلوم، دار الفارابي، ط2، 2001م، الجزائر ص156-157.

(5)-القوّة "Force" أو قدرة "Habilité" هي كل مسبب ومنتج لأثر وتُوُصف بمحرك أي "Moteur". «Toute cause capable de produire un effet. habileté, habile, qui a la capacité»

يُنظر Petit dictionnaire français, librairie Larousse, paris, 1984, p270-271,304,

وفي علم النّفس الحديث غالبا ما يستعمل مصطلح "الطاقة" بديلاً لمصطلح "القوّة" كقول "فرويد" في حديثه عن مصطلح الليبيدو« كان لنا الخيار بين أن نقلع نهائياً عن استخدام مصطلح الليبيدو هذا وبين أن نستعمله للإشارة إلى **الطاقة النّفسية** إجمالا» ينظر: سيغموند فرويد، محاضرات جديدة في التحليل النفسي، تر:جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت1980م، ص122.

(6) - وهو المفهوم نفسه الذي نجده عند الفارابي حين يقول:« والقوّة الناطقة هي التي بها يعقل الإنسان، وبها تكون الروية، وبها يقتني العلوم والصناعات، وبها يميز بين الجميل والقبيح » ينظر: ماجدي فخري، الفكر الأخلاقي العربي، الفلاسفة الخلقيون، ج2، الأهلية للنشر والتوزيع، 1978م، بيروت، ص68.

تفصيلات كثيرة مختلفة، بعضها صادق وبعضها كاذب وذلك في اليقظة والنوم جميعا».(1)2
وهم يرون أن الغرض من الشعر مرتبط بهذه القوّة في الإنسان فـ"الفارابي" مثلاً يقول: « إنّ الأشعار كلها إنما استخرجت، ليجود بها تخييل الشيء وهي ستة أصناف: ثلاثة منها محمودة وثلاثة مذمومة. فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به إلى إصلاح القوّة الناطقة، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة. والثاني الذي يقصد به إلى أن يصلح ويعدّل العوارض المنسوبة إلى القوّة من عوارض النّفس، ويكسر منها إلى أن تصير إلى الاعتدال، وتنحط عن الإفراط. وهذه العوارض هي مثل الغضب وعزة النّفس والقسوة والنخوة والقحة ومحبة الكرامة، والغلبة والشره. والثالث الذي يقصد به إلى أن يصلح ويعدل العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين، من عوارض النّفس، وهي الشهوات واللذات الخسيسة ورقة النّفس، ورخاوتها والرحمة والخوف والجزع والغم والحياء والترفه واللين. والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تفسد كل ما تصلح تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى الإفراط. »(3)

ويذكر "حازم" قوى النّفس في كتابه ويقول: « القوّة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابه »(4).«القوّة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك. والقوى الصانعة هي التي تتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظميّة والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرّج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليّات هذه الصناعة ». (5)

والملاحظ في وصف "حازم" لهذه القوى النّفسانية أنّه يستعمل صيغة [فاعل] الدّالة على المشاركة(6)، ذلك يعني أن هذه القوى تشارك بعضها بعضا، وتتعلق جميعها بحركات النّفس. وهذه القوى تختلف من إنسان لآخر، أو من شاعر إلى آخر، وفي ذلك يقـــــول حازم:

(1)- ماجدي فخري، الفكر الأخلاقي العربي، الفلاسفة الخلقيون، ج2، الأهلية للنشر والتوزيع، 1978م، بيروت ، ص68.

تنقسم قوى النّفس عند فلاسفة المسلمين عموما إلى مدركة ومحركة. وعند ابن سينا القوى المدركة تنقسم بدورها إلى قسمين: ظاهرة وباطنه، والظاهرة هي قوى الحس الخمسة المعروفة نحو حاسة البصر والشم والسمع والذوق واللمس، أما الباطنة هي خمس أيضا وهي: **القوّة الخيالية، والقوّة الوهمية**، والتي تدرك المعاني، والمراد بالمعاني ما لا يستدعي وجوده جسماً على العكس من الصور التي لابد لوجودها من جسم.

(3)- نفسه، ج2، ص77.

(4) -القرطاجني، المنهاج، ص42.

(5)-القرطاجني، المنهاج ، ص43.

(6)-عائشة عوجان، أوليّات علم الدلالة في الفكر اللغوي العربي القديم (دراسة نظرية وتطبيقية على ديوان الخنساء)، رسالة ماجستير، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،1999م ، ص110.

« لقوى النّفوس تفاضل في ملاحظة الجهة/ النبهة في نسبة معنى إلى معنى والتنبّه إليها».(1)

وبالإضافة إلى هذه القوى الثلاثة يذكر "حازم" "القوة الشاعرة"، ووظيفتها إنتاج المعاني بحيث يقول: « ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقتان: احدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر. فالأوّل يكون بالقوّة الشاعرة ويحصل لها ذلك بقوّة التخيّل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضا»(2).

يستعمل "القرطاجني" صيغة "نفساني" على وزن "فعلان" وهي صيغة مصدرية دّالة على الحركة(3) وهي المتواترة عند الفلاسفة خصوصاً، والقدامى عموماً كما اشـــرنا إليه سابقاً. وقد استعمل صيغة "نفسيّة" مرة واحدة في المنهاج وذلك في قوله: « والأغراض هي الهيئات النّفسيّة»(4). وكثيرا ما يستعين "حازم" بالاصطلاحات النّفسانية السِّينوية كقوله مثلاً: « وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيًّا غير فكري»(5) فهو ينقل -هاهنا- رأي "ابن سينا" مفهومًا واصطلاحًا الذي يقول: « تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق». (6) ومعنى "نفسانيّا غير فكري"، أي تلقائي، وهو تصريح لا لَبْسَ فيه بأن القدامى ميّزوا بين ما هو فكري ينتجه العقل، وما هو نفساني تنتجه هذه القوّة التي تسمى "النّفس". وهي الفكرة التي سعى إلى تكريسها "فرويد" ومن والاه في العصر الحديث، باكتشاف "التحليل النفسي" وتغييب سلطة العقل على الحياة النّفسيّة والسلوك البشري، وإسنادها إلى اللاشعور والغرائز الجنسية المختلفة.

وقد تحاشينا مثل هذه المقاربات بين ما توصّل إليه علم النّفس الغربي في العصر الحديث، والإسهامات النّفسانيّة الإسلاميّة المختلفة، لأن مثل هذا الإجراء المنهجي يجرنا إلى حقل بحثي آخر حتى وإن أقررنا بأهميته، نؤكد - في الوقت نفسه- أنه ليس من المحاور الأساسيّة لدراستنا هذه.

(1)-القرطاجني، نفسه، ص44.
(2) -نفسه، ص38.
(3)-انظر: عائشة عوجان، نفسه، ص112.
(4) -القرطاجني، نفسه، ص77.
(5)-القرطاجني، المنهاج، ص85.
(6) - يُنظر: ابن سينا، الشفا، فن المنطق (قسم الشعر)، تح:عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ط 1966م، ص 24. ويعرّف ابن سينا الانفعالات ويقول:« الانفعالات أحوال تتبع استعدادات تعرض للبدن بمشاركة النّفس الناطقة كالاستعداد للضحك والبكاء والخجل والحياء والرحمة والرأفة والأنفة » ينظر: ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمان بدوي، ط2، دارالقلم، بيروت، لبنان 1980م، ص46.

وكثيرا ما ينقل "حازم"أقول "ابن سينا" لفظاً ومفهوماً كقوله:« وقد قال أبو علي ابن سينا: إنهم كانوا [غير العرب من الأمم] ينزّلون الشاعر منزلة النبي **فينقادون** لحكمه **ويصدّقون** كهانته. هذا على أن العرب انتهت من إحكام الصنعة» ينظر: المنهاج، ص122

إنّ "حازم" وظّف "النّفس" توظيفا اصطلاحيّا فلسفيّاً نقديّاً أي كمصطلح لا كلفظ عام، بحيث نُقل هذا اللّفظ من دلالاته العامة التي جاء ذكرها في لسان العرب وذكرنا بعضها، إلى دلالة خاصة عند قوم معين هم الفلاسفة، وهذا المفهوم أو الدّلالة هي قوّة مميّزة في الإنسان، وهي تساهم في إنتاج المعاني والأقاويل في الشعر، بالإضافة إلى استقبال وتمييز الحسن والقبيح منه، وهو في الحقيقة مفهوم أرسطي محض(1). وتندرج تحت مصطلح "النّفس" بهذا المفهوم عند حازم مصطلحات مثل، "القوّة الحافظة"، "القوّة المائزة"، "القوى الصانعة"، "القوة الشاعرة".

2- بعض المصطلحات النّفسانية عند حازم:

تنتشر في كتاب "حازم" كثير من المصطلحات النفسانيّة الأخرى تدل على حركات للنّفس أو أوصاف لها، كما ذكر ذلك "علي مبارك"، وسبق أن ذكرنا على سبيل المثال مصطلحات:" الأثر"، و"الألم"، و"الإلف"، و"البسط"، و"القبض"، و"الطبع"، و"التخييل"، و"التحريك"، و"المحاكاة"، و"الارتياح"، و"الإذعان"، و"التزين"، و"السرور" و"الحسن"، و"القبح"، و"العذوبة"، و"الافتنان"، و"الميل"، "الاكتراث"، "الكراهية" و"اللّطافة"، و"الهزة"... إلخ. (2)

ففي مصطلح "التعجيب" يقول حازم: « والتعجب حركة للنّفس.»(3)،وقوله: «تعجيب للنّفس وانقياد إلى مقتضى الكلام.»(4) ومصطلح "البسط" حيث يقول:« تذعن[5] له النّفس فتنبسط »(6) و« ليبسط بذلك من النّفوس ويحرّك»(7). وهناك من المصطلحات

(1) - لكن من باب الإنصاف الإشارة إلى أنه حتى وإنْ نقل ابن سينا المفهوم الأساسي "للنّفس" عن أرسطو، قد خالفه في ترتيب قوى النّفس وذلك ما أشار إليه سعد مصلوح بقوله: « فعلى حين يرى أرسطو "أن الانفعالات الحسية تحفظ في أعضاء الحس الظاهر. يرى ابن سينا أن صور المحسوسات تحفظ في المتصورة...وتبعا لرأي أرسطو يستمد التخيل مادة وظيفته من أعضاء الحس الظاهرة. وتبعاً لرأي ابن سينا يستمد التخيل مادة وظيفته من المتصورة والحافظة». ينظر: سعد مصلوح، المرجع السابق، ص117.

(2)-علي مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، 1999م ، ص33.

(3)- القرطاجني، المنهاج ، ص71.

(4)-نفسه، ص295.

(5) -قال ابن منظور:« قال الله تعالى: وإن يكن لهم الحق يأتوا إليه مذعنين قال ابن الأعرابي مذعنين مقرين خاضعين وقال أبو إسحق جاء في التفسير مسرعين، قال والإذعان في اللّغة الإسراع مع **الطاعة** تقول: أذعن لي بحقي معناه **طاوعني** لما كنت ألتمسه منه وصار يسرع إليه. وقال الفراء: مذعنين **مطيعين غير مستكرهين** وقيل مذعنين منقادين وأذعن لي بحقي أقر وكذلك أمعن به أي أقر طائعا غير مستكره». ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة [ذع ن].

(6)- القرطاجني، المنهاج، ص85.

(7)-القرطاجني، نفسه، ص330.

التي تتقابل كـ: "الحسن"/ "القبح"، "البسط" / "القبض"، مثل قوله: « الأمر قد [يبسط] النّفس ويؤنسها بالمسرّة والرّجاء ويقبضها بالكآبة والخوف»(1) أو« ليبسط النّفوس له أو يقبضها عنه » (2)، وهو بذلك يحاكي فيلسوفه المفضل "ابن سينا" الذي يقول: والكلام المخيل« هو الكلام الذي تذعن له النّفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور». (3)

وهذه المصطلحات تختلف من حيث الانتشار في كتاب حازم، وخاصة عندما تقترن بمصطلح "النّفس"، والملاحظ أيضاً أن "القرطاجني" كثيراً ما يستعمل صيغة المصدر بوزن (تفعيل) كقوله في مصطلح "الحسن": « تحسين موقع الأسلوب من النّفوس »(4)، وقوله في مصطلح "الأثر"، ومصطلح "التخييل":« ما يراد من تأثير النّفس لمقتضاه. ويحسّن موقع التخييل من النّفس أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثّر النّفس لمقتضى الكلام.»(5).

وفي مصطلح "التحريك" يقول:« يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس[...]أن يجعل موضوع صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته ويكون له تأثير في النّفوس وتحريك لها وحسن موقع منها».(6) وهذا الوزن « من أكثر أوزان المصادر أهمية في تكوين المصطلحات »(7)، ويمكن أن نلخّص هذه المصطلحات كالتالي: يقع الشعر في النّفس حسن موقع، فيحدث فيها أثراً ومن مظاهر هذا التأثر البسط والتحريك. ويعتبر مصطلح "الحُسْن" من أكثر هذه المصطلحات انتشارا -في كتاب "حازم"- وهو مقرون بمصطلح "النّفس".

يقول ابن منظور في مادة [ح س ن]:« الحُسْن ضد القُبْح ونقيضه[...] تقول: حَسُنَ الشيء وإن شئت خففت الضمة فقلت حَسَن الشيء ولا يجوز أن تنقل الضمة إلى الحاء، لأنه خبر وإنما يجوز النقل إذا كان بمعنى المدح أو الذم، لأنه يشبه في جواز النقل بنِعْمَ وبِئْسَ وذلك أن الأصل فيهما نُعُم وبُئُس فسكن ثانيهما ونقلت حركته إلى ما قبله [...] وحسّنت الشيء تحسينا زينته وأحسنت إليه وبه [...] والعرب تقول أحسنت بفلان وأسأت بفلان أي أحسنت إليه وأسأت إليه. وتقول والحسنى ضد السوء[...] وقوله تعالى والذين اتبعوهم بإحسان أي باستقامة وسلوك الطريق الذي درج السابقون عليه[...] وقوله تعالى إن الحسنات يذهبن السيئات[...] وقوله: تعالى وإن تصبهم حسنة أي نعمة وقوله: إن تمسسكم حسنة تسؤهم أي

(1)- نفسه، ص11.
(2)-نفسه، ص23.
(3) -يُنظر: ابن سينا، المرجع السابق، ص 24.
(4)-القرطاجني، المرجع السابق، ص357.
(5)- نفسه، ص90.
(6)- نفسه، ص31.
(7)- فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995 م، ص52.

غنيمة وخصب وإن تصبكم سيئة أي محل[...] والإحسان ضد الإساءة[...] وأحسن به الظن نقيض أساءه. الإحسان عكس الإساءة. والعرب تقول أحسنت بفلان وأسأت بفلان أي أحسنت إليه.» (1)

نستنتج من قول ابن المنظور أن لفظ "الحسن" له الدلالات التالية: 1- الحسنى ضد السوء. 2-الإحسان أي الاستقامة.3-حسنة أي نعمة. 4- الحسنة ضد السيئة.5- حسّنت الشيء تحسينا زينته.

أما اصطلاحا فله أيضاً دلالات كثيرة فـ« يوصف الحسن بأنه حلال، يراد به مباح[...] وقد يوصف الحسن بأنه حق إذا كان واقعا من العالم[...] ووصف الحسن بأنه صواب صحيح وإن كان يفاد به أنه وقع على الوجه الذي أراده، وان كان قبيحا، كما يقال في الرامي انه أصاب الهدف [...] ووصف الحسن بأنه صحيح يفيد فيه وقوعه على وجه حصل به الغرض، ولذلك يستعمل ذلك في القبيح، إذا وقع موقع الحسن، فيقال طهارة صحيحة وإن وقعت بماء مغصوب، وشهادة صحيحة، إذا وجب الحكم بها.» (2)، ولذلك مثلا « وُصِفَ الكذب في الشعر بالحسن عند تحقيقه المعنى أو الغرض المقصود به ».(3)

ويقول "حازم": « ومن التذاذ النّفوس بالتخيّل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما قد تكون صُوَرُها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النّفوس مستلذًا، لا لأنّها حسنة في نفسها بل لأنّها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به »(4)

نفهم أن مصطلح "الحسن" عند "حازم" لا يدّل على الشيء "الحسن" في ذاته إنما مرتبط من جهة نفسانية أي: بموقعه في "النّفس"، فإذا استلذّته وقبلته، يوصف بالحسن وإن كان قبيحاً. وإن وقع موقع المنافرة والاستهجان من "النّفس" فهو قبيح وإن حَسُنَ. ومن جهة ثانية بطريقة محاكاته، فإنْ حسنت "حسن" الشيء، وإن ساءت ساء.

وغالبا ما يتعلق التحسين والتقبيح بالصدق والكذب، فحتى وإن كان في الواقع الكذب قبيح والصدق حسن، ففي الشعر غير ذلك تماماً، لأن "التصديق" مطلوب في الخطابة، وفي الشعر يطلب "التخييل" وهي فكرة أرسطية نقلها الفارابي الذي يقول: « جودة التخييل غير جودة الإقناع والفرق بينهما أن جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق به، وجودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب منه، أو

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مادة [ح س ن].
(2) - ماجدي فخري، الفكر الأخلاقي العربي، الفقهاء والمتكلمون، ص 45 .
(3)-هذا قول للفارابي نقله ماجدي فخري، المرجع نفسه، ص46.
(4)- القرطاجني، المنهاج، ص 116.

النزوع إليه أو الكراهة له، وإن لم يقع له بها التصديق».(1)

يوظّف "حازم" هذا المصطلح على وجهين الأوّل بسيط عام في حديثه عن المحاكاة كقوله في أنواع المحاكاة: « محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، محاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضرب من رياضة الخواطر.»(2) أو موقع التحسين والتقبيح من الصدق والكذب(3)، واستعمال آخر متعلق بـ"النّفس" وغالبا ما يأتي مقرونا بـ"موقع"، بالتالي يصبح مصطلحا مركباً أي "حسن الموقع"، ومَوْقع على وزن [مَفْعلْ] الذي يدّل على المكان، كالمفر أي: المكان الذي نفر إليه، ومسكن الذي نسكن فيه، ومنبت، ومدخل، ومسجد...الخ(4). ويقابل عند "حازم" مصطلح "الحسن" مصطلح "القبح"، ويليه من حيث الانتشار مصطلح "التحريك"، ثم مصطلح "البسط"، ثم مصطلح "الأثر".

وفي الحقيقة هذه عيّنة بسيطة من المصطلحات النّفسانية الكثيرة التي وردت في هذا الكتاب، والتي يجب أن تتضافر الجهود لدراستها، لأن كل مصطلح يصلح أن يخصص له بحثاً منفرداً، أو بتعبير المناهج الحديثة، أن يكون مدونة بحث مستقل.

وكما أشرنا إليه في بداية هذا الفصل هذه محاولة للفت النظر إليها، لأن « البحث العلمي في التراث على العموم، والمصطلحي منه على الخصوص، يعتبر من أهم العوامل المساعدة على إعمال المصطلح، وبعث الحياة فيه مُهمَلاً كان أم مجهولاً! والبحث في المصطلح التراثي كيف ما كان هو حركة لترويضه، وتجديد العمل به، ولفت الانتباه إليه، وكذا تطويره أيضاً! لأن التطور لا يكون إلا بالاستعمال أولاً في مجال البحث والدراسات العلميّة»(5).

يظهر لنا مما تقدّم أن "القرطاجني" استطاع أن يقدم لنا تطبيقاً منهجياً أدبياً لمجموعة من المصطلحات النّفسانيّة في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". كما أدرك "حازم" أهمية المصطلح فاعتنى به عناية كبيرة، سواء كان ذلك على صعيد التصور والفهم النظري، أو في الاستعمال النقدي الأدبي. كما لاحظنا أن مصطلحيّ "التلقي" و"النّفس"، هما مصطلحان أساسيان ومحوريان لفهم نظرية حازم النقدية والبعد النّفسي لها ، وبالإضافة إلى هذين المصطلحيّن هناك مصطلحات نّفسانيّة عند "حازم" كثيرة ومتنوعة، منها المركبة مثل: مصطلح

(1)-ينظر: ماجدي فخري، المرجع السابق، ج2، ص77

(2)- نفسه، ص92.

(3)- يقول سعد مصلوح: يرى حازم آن أنحاء التحسين والتقبيح ثمانية وهي: 1- تحسين حسن لا نظير له.2- تحسين نظير له. 3- تقبيح قبيح له نظير. 4- تقبيح حسن لا نظير له. 5- تحسين حسن له نظير. 6- تقبيح قبيح لا نظير له. 7 حسن له نظير. 8- تحسين قبيح له نظير.

ينظر: سعد مصلوح، المرجع السابق، ص169.

(4)- ابن قتيبة، المرجع السابق، ص367-368.

(5)- فريد الانصاري، منهجية دراسة المصطلح التراثي، نحو منهجية للتعامل مع التراث الإسلامي، معهد الدراسات المصطلحية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 2000م، ص215.

القوّة الحافظة، ومصطلح القوّة المائزة، ومنها البسيطة كمصطلح "التحسين" و"التعجيب".

المراجع:

1. ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمان بدوي، ط2، دارالقلم، بيروت، لبنان 1980م.
2. ابن قتيبة، أدب الكاتب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، بيروت، لبنان،2003م.
3. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1992 ص 562.
4. ارثور سعدييف، ابن سينا، تر: توفيق سلوم، دار الفارابي، ط2، 2001م، الجزائر.
5. جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د-ت، مادة: [ن ف س].
6. ازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1981م.
7. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1981م، ص 18.
8. رشيد سليم، الدّراسات النّفسيّة للأدب، (أصولها وتطبيقاته في النقد العربي الحديث)، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة.
9. سيغموند فرويد، محاضرات جديدة في التحليل النفسي، تر:جورج طرابشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت1980م.
10. عائشة عوجان، أوليّات علم الدلالة في الفكر اللغوي العربي القديم (دراسة نظرية وتطبيقية على ديوان الخنساء)، رسالة ماجستير، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،1999م.
11. عبد الأمير الأعسم، المصطلح الفلسفي عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1991م.
12. علي مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، 1999م
13. فاطمة عبدالله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط 1، 2003 م

14. فريد الانصاري، منهجية دراسة المصطلح التراثي، نحو منهجية للتعامل مع التراث الإسلامي، معهد الدراسات المصطلحية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1، 2000م.

15. ماجدي فخري، الفكر الأخلاقي العربي، الفلاسفة الخلقيون، ج2، الأهلية للنشر والتوزيع، 1978م، بيروت،

16. محمد رضا حسين علي مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، عمان ، 1999م.

17. محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1995م.

18. ياسين صلاح الأيوبي، معجم الشعراء في "لسان العرب"، مجلة المورد، العدد السادس،1977م، بغداد.

19. A.M.Goichon: La philosophie d'Avicenne et son influence en Europe médiévale, librairie d'Amérique et d'orient, 2ed, paris, 1979.

20. Petit dictionnaire français, librairie Larousse, paris.

ملامح المنهج السّيميائي في النّقد الجزائري المعاصر
مقاربة وصفيّة

عمّاربن لقريشي●

يعدّ المنهج السّيميائي من مناهج ما بعد البنيوية مع أنّه نشأ معها وفي أحضانها، ولعلّ القضيّة الّتي تواجه الباحث عند الحديث على هذا المنهج هي قضيّة المصطلح، فتارة يسمّى " المنهج السيميولوجي"،وتارة " المنهج السيميوطيقي"،وتارة أخرى " المنهج السّيميائي"،وهذه التّسمية الأخيرة اصطلاح عربيّ.

ولعلّ السّبب الرّئيس في تعدّد تسميّة المصطلح يعود أساسا إلى تعدّد المرجعيات الفكرية والثّقافية المختلفة للنّقاد والباحثين العرب؛ فمن نقل منهم عن " دي سوسير" أو " مدرسة جنيف" آثر استعمال مصطلح "السّيميولوجيا"،ومن نقل عن الثّقافة "الأنجلوسكسونية" آثر استعمال مصطلح "السّيميوطيقا". (غير أنّ بعض الباحثين العرب فضّل أن يبحث في تراث لغتنا العربية عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربي أوتؤدّي بشكل تقريبيّ الدّلالة اللّغوية المطلوبة في العلم الحديث فاختار " السّيمياء"،واشتقّ منها " السّيميائية"،ومن الملاحظ أنّ المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نقّاد بلاد المغرب العربيّ.)(1).

ومهما اختلفت تسميّة هذا المصطلح، فالمهمّ هو البحث عن ماهية " السّيميولوجيا" أو "المنهج السّيميائي".

إنّ المنهج السّيميولوجي،أو السّيميائي،أو السّيميوطيقي هو(المنهج الّذي يهتمّ بدراسة حياة العلامات اللّغوية وغير اللّغوية في النّصّ دراسة منتظمة،وينطلق من التّركيز على علاقة الدّال بالمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنّه يهتمّ بالإشارات غير اللّغوية الّتي تحيل على ما هو خارج النّصّ بما في ذلك الدّال والمدلول)(2).

والسّيميولوجيا أو السّيمياء هي أيضا كلمة منقولة عن اللّغة الإنجليزية يعبّر عنها بمصطلحين هما:(semiolog) و(semitics). وهذان المصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني (semeoin)؛أي الإشارة.

والسيميولوجيا تعريفا هي علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها،وهذا يعني أنّ النّظام الكوني بكلّ ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة،وهكذا فإنّ (السّيميولوجيا هي العلم الّذي يدرس بنية الإشارات و علائقها في هذا الكون،ويدرس بالتّالي توزّعها ووظائفها الدّاخلية والخارجية)(3).

●عمّار بن لقريشي، جامعة المسيلة

ومن هنا فالسّيميائية أو السّيميولجية تولي أهمّية لدراسة الرّموز والإشارات وأنظمتها حتّى ما كان منها خارج اللّغة الّتي تشكّل الحيّز الدّاخلي للخطاب .وبمعنى آخر؛فإنّ التّحليل السّيميائي ينطلق من حيث ينتهي التّحليل اللّغوي،(ولذلك عدّوا السّيمياء جزء من اللّسانيات على خلاف "دي سوسير")(4)؛ الّذي أسهم في تلك الحركة اللّسانياتية الكبرى الّتي سادت في أوربا في مطلع القرن العشرين وأدّت إلى التّنظير للسّيميائية أو السّيميولوجية،حين قال:(... وإذا فإنّه من الممكن أن نتصوّر علما يدرس حياة الدّلائل في صلب الحياة الاجتماعية ونقترح تسميته "semiologie" "علم الدّلائل"،وليس الألسنية سوى قسم من هذا العلم العامّ،والقوانين الّتي يكشفها علم الدّلائل سيكون تطبيقها ممكنا على الألسنية)(5).

لكنّ " رولان بارت" قلب الأطروحة السوسيرية،ورأى أنّ (اللّسانيات ليست جزء من علم العلامات،بل السّيميائية هي الّتي تشكّل فرعا من اللّسانيات)(6).

هذا ولم يظهر الاتّجاه السّيميائي بوصفه منهجا نقديا إلّا مع السّتينيات من القرن العشرين

وعلى هذا الأساس،كان لأحداث 1968م في فرنسا الأثر العامّ في وقف المدّ البنيوي ومضاعفة النّقد وبدء ثورة السّيميولوجية "السّيميائية" بعدّها منهجا ونظرية جاءت نتيجة علمية النّقد الصّارم للنّظرية البنيوية،تتبنّى طريقة تركيبية في كثير من المفاهيم، وهي وريثة اللّسانيات البنيوية في نمطيّة جديدة (تهدف إلى القراءة المفتوحة على نقيض البنيوية الّتي تدعو إلى تأصيل القراءة وفق قواعد موضوعة سلفا بقراءة فاعلة منفعلة)(7).

وفي عشرية السّتينيات استعر أوار السّيميائية في النّقد الأدبي حيث برز عمالقة النّقد السّيميائي بفرنسا أمثال:" رولان بارت "،و" جوليان غريماس "،و" جوليا كريستيفا " و"جيرار جنيت ".

أمّا السّيميائية في الوطن العربي فقد انتقلت إليه في الثّمانينيات(حيث عرفت الحركة النّقدية المعاصرة رجّة قويّة بعد تسرّب المنهج السّيميائي إلى حدود العالم العربي وتغلغله في الممارسات التّحليلية النّقدية للنّصوص الشّعرية،والرّوائية خاصّة،فانكبّ عدد من النّقّاد على التّلقّي النظري الإجرائي والتّطبيقي لمعطيات هذا المنهج الجديد خاصّة من بوّابة المغرب العربي)(8)،وهذا من خلال الأقلام الّتي أسهمت في هذا الحقل،نذكر على سبيل المثال لا الحصر : "محمّد مفتاح، وعبد الفتّاح كليطو،ومحمّد الماكري، و سعيد بن كراد" من المغرب و " علي العشّي،و سمير المرزوقي " من تونس، و " عبد المالك مرتاض، و عبد الحميد بورايو، و عبد القادر فيدوح، و رشيد بن مالك،و الطّاهر روابنية " من الجزائر ،و " عبد الله الغذّامي " من السّعودية،و " محمّد خير البقاعي " من سورية،وغيرهم من النّقّاد من لبنان ومصر.

لقد أدّى انتشار السّيميائية في فرنسا بفضل منجزات عمالقة البحث السّيميائي إلى تيسير نقلها إلى الجزائر من طرف الباحث " عبد المالك مرتاض " في مطلع الثّمانينيات،حيث

دعا إلى إرساء قواعد هذه النّظرية باعتبارها (متطوّرة تحاول أن تكون كلّية النّظرة،شمولية النّزعة،بحيث تتسلّط على كلّ ما هو لغة وخطاب ونص ودلالة وتركيب وتأويل ومدلول وكلّ هذه المصطلحات الّتي كان معجم اللّسانيات يعجّ بها قبل ظهور هذا العلم)(9).

وفي كتابه : " ألف ليلة وليلة : تحليل سيميائي تفكيكي لـ حكاية حمّال بغداد " أفصح عبد المالك مرتاض عن تأثّره بالدّراسات الغربية قائلا : (فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التّراث العربيّ السّرديّ،ولتكن مدرجة لإثارة السّؤال ... ولتكن أيضا دعوة إلى التجديد)(10).

ولتأكيد إفادته في مجالات النّقد السّيميائي يقول : (... أمّا ما نودّ نحن، فهو أن نفيد من النّظريات الغربية القائم الكثير منها على العلم،كما نفيد من بعض التّراثيات ونهضم هذه وتلك،ثم نحاول بعد ذلك عجن هذه مع تلك عجنا مكينا، ثم بعد ذلك نحاول أن نتناول النّصّ برؤية مستقلّة مستقبلية.)(11).

أمّا على المستوى الإجرائي فقد وظّف الباحث في دراسته الكثير من " تقنيات السّرد " قاصدا إفادة غيره بها؛من خلال تقديمه نبذة مختصرة عن هذه التّقنيات السّردية للمتلقّي غير المتمكّن من اللّغات الغربية الحديثة (12).

قدّم عبد المالك مرتاض دراسته من خلال العديد من المستويات؛ فدرس في "المستوى الأوّل " الحدث في حكاية " حمّال بغداد " بوصفه مفهوما أسطوريا واقعيا،فهو رصد للواقع الّذي يفضي تلاحمه الحكائيّ إلى تشكيل مادّة حكائية في حدّ ذاته،ومثل هذا التّصوّر جعله يرى أنّ العمل الحكائيّ يقوم بوجه عامّ على شبكة من المعطيات اللّسانية والفنية شديدة التّعقيد، ومن العسير الفصل بينها .

ومن هنا نجد الباحث قدّم أنواعا للحدث أهمّها(الحدث المحظور،والحدث المسحور،والحدث المجهض، والحدث المانع، والحدث العتيق...)(13).

كما اعتمد على آلية " الحيّز " باعتبارها تقنية أخرى اشتغل في ضوئها بنيويا،وأثار من خلالها مصطلحات مثل : " المكان "،و " الفضاء "،و " المجال "،ثمّ تعامل مع هذه التّقنية وفق " المنهج المركّب..."(14).

وما دمنا في المجال السّيميائي السّرديّ فلا بدّ من ذكر إسهامات الأستاذ " عبد الحميد بورايو" كونه (واحدا من الرّواد المؤسّسين للحركة السّيميائية في الجزائر،وقد ظهرت دعوته إلى هذا التّيّار في وقت مبكّر من خلال الدّروس الّتي كان يلقيها في بداية الثّمانينيات،وفيها يعلن عن تمرّده على الوضع النّقديّ في الجزائر وتصدّيه للنّصوص السّردية بالدّرس والتّحليل)(15) . ويصرّح الباحث بالمنهج الّذي يتّبعه في دراساته بقوله :(...نستمدّ أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفس المدرسة السّيميائية،والّتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماسية ذات التّوجّه الشّكلاني،والّتي كان لها اليد الطّولى في تطوير السّرديات أو" علم السّرد " منذ السّتينيات حتّى اليوم وكان امتدادها في الدّراسات السّردية الحديثة عبر دوائر

البحث العلميّ في الشّرق والغرب.)(16) .

وهذا ما نجده في أطروحته : " المسار السّردي وتنظيم المحتوى : دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة ". وبالإضافة إلى أعماله النّقدية الأخرى في مجال السّيميائيات السّردية له مساهمات في التّرجمة تظهر في كتابين هما : " الكشف عن المعنى في النّصّ السّرديّ – النّظرية السّيميائية السّردية "(وهي تجربة خاصّة في مواجهة مسألة ترجمة المصطلحات، كما أنّها تجربة واكبت مرحلة البحث عن المصطلح العربيّ المناسب في ميدان السّيميائيات.)(17). و الآخر " الكشف عن المعنى في النّصّ السّرديّ :السّرديات التّطبيقية "؛ حيث عالج التّحليل الجمالي ومكوّنات الحكاية الشّعبية .

إضافة إلى مقاربته " السّرد-الخطابية " لقصّة " الغراب والثّعلب"،ومقاربته السّيميائية لحكاية: " الصّيّاد والعفريت "(18) .

ومن الإسهامات السّيميائية الرّائدة في النّقد الجزائري المعاصر ما أنجزه الأستاذ "رشيد بن مالك " من دراسات تحليلية عديدة لجملة من النّصوص الرّوائية الجزائرية (كتحليله السّيميائي لقصّة " عائشة " للكاتب " أحمد رضا حوحو" و " نوّار اللّوز " لـ" واسني الأعرج")(19) .

بالإضافة إلى ترجمته لكتاب : " جان كلود كوكي: Jean Claud Coquet" السّيميائية :مدرسة باريس" حيث أعلن المترجم في مقدّمة كتابه بأنّ هذه الدّراسة (رصد لأهمّ الإنجازات السّيميائية الّتي حقّقتها مدرسة باريس)(20) الّتي ينتمي إليها " غريماس " بل إنّه من أبرز أعلامها .

أمّا كتابه " السّيميائيات السّردية " فقد كان يهدف من خلاله إلى تسليط الضّوء على "السّيميائية "(بوصفها خيارا منهجيا مغايرا للمناهج النّقدية التّقليدية بما يساعد على تطوير

"سيميائية عربية " ليست نسخة حرفية أو مطابقة للسّيميائية في الغرب .)(21) . و المتصفّح للكتاب يجد صاحبه قد خصّص مدخلا نظريا لقراءة بعض الإنجازات السّيميائية العربية الرّاهنة ومعالجة مشاكلها العالقة، وفي القسم التّطبيقي تناول مجموعة من النّصوص السّردية بالدّرس والتّحليل، كنصّ " النّصيحة " الّتي أسداها الفيلسوف " بيدبا" للملك " دبشليم " كما ورد في كتاب " كليلة ودمنة " لـ" ابن المقفّع "، و رواية " نوّار اللّوز- تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" لـ" واسيني الأعرج "، و رواية " عواصف جزيرة الطّيور " لـ" جيلالي خلّاص " .

وإلى جانب " رشيد بن مالك " نذكر أيضا الأستاذ " حسين خمري " من خلال دراسته الرّائدة " ما تبقّى لكم" : العنوان و الدّلالات " الّتي أسّست لعلم العنوان " Titrologie" في الخطاب النّقديّ الجزائريّ،من باب تجاوز الدّراسة السّيميائية للنّصّ إلى محيطه كـ" العنوان الإهداء،التّوطئة،علامات الوقف... ".وكذلك دراسته"سيميائية الخطاب الرّوائي "

الّتي تعرض رواية " صوت الكهف " لـ" عبد المالك مرتاض " وفق رؤية سيميائية (تتقصّى سمات : " الصّوت/الكهف،العقد/الحقد،المرأة/الخنجر"،في إطار "نظام الأشياء")(22) .

كما توجد بعض الجهود النّقدية السّيميائية للأستاذ " عبد القادر فيدوح " من خلال كتابه " دلائلية النّصّ الأدبي: دراسة سيميائية للشّعر الجزائريّ "،الذي يرى الأستاذ" يوسف وغليسي" أنّ الباحث فشل في تنظيم جهازه المصطلحيّ؛ إذ استعمل مصطلحين لمفهوم واحد " الدّلائلية و السّيميائية " حيث غاب عنه أنّ " الدّلائلية " تقابل كلمة : " Semiotique"

وازدادت الأمور تعقيدا عندما استعمل النّاقد مصطلحات أخرى أثناء الممارسة للدّلالة على المفهوم نفسه كالسّيميولوجية،و السّيميوطيقية،و التّأويلية.(23) .

ورغم هذا التّداخل الاصطلاحي المفهوماتي نجد الباحث واضحا في اختياره المنهجي فهو يصرّح بأنّ النّصّ (لم يعد يحمل الرّاية الإيديولوجية الّتي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها،و لا البطاقة الاستبارية والاستخبارية،بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الذّات الواعية الفردية و الجماعية،إنّما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميّزة له ضمن إجراء تنظيم ولادته المتجدّدة...)(24)،

و من هنا يعترض على مقولة " النّصّ جواب جاهز "،ويدخل مع النّصّ في " رهان " استفهاميّ لا ينتهي،يوطّئ له بمدخلين نظريين : " سيميائية النّصّ الأدبي " و " البعد التّأويلي للسّيميائية

والقارئ للكتاب يجد النّاقد قد عرض في الجزء التّطبيقي نصّا شعريا جزائريا قديما هو :

" نونية بكر بن حمّاد " محاولا فكّ شفراته من خلال فضاء النصّ و لحمته، و تحليل البنية السطحيّة،ودراسة إيقاعه الخارجيّ و الدّاخليّ،يقول " فيدوح ":(وضمن هذا الإطار جاءت قراءتنا لنصّ " بكر بن حمّاد " محاولة لمقاربة نصّ قديم في ضوء أساليب و أدوات حديثة و هي محاولة أيضا لمقاربة تصبُّ في قالب التّأويلية...)(25) .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى " شعرية الأقلام الغضّة " من خلال تناوله لمجموعة من النّصوص الشّعرية لمجموعة من الشّعراء الجزائريين المعاصرين أمثال : " عاشور فنّي " و"عثمان لوصيف،و " لخضر فلّوس"،و " السّعيد هادف "،بالدّراسة والتّحليل مبيّنا خصائص شعريتها،وسماتها كسمة " التّشاكل " و " التّشابه " ،فالباحث يرى (في شعرية الجيل الجديد ما يبرهن على البنية العميقة للتّغيير بالسّؤال،و ما يعيد الصّلة بين النّاصّ وإفرازاته من خلال التّأسيس المغاير في توقيعاتهم،وقد تضمّنت فاعليتهم الشّعرية جرأة التّمرّد على الواجهة جابية اهتمامهم التّعبير عن الذّات الأنا في سبيل دفع نبض الواعية الجماعية...)(26) .

ومن الأسماء "السّيميائية" الجزائرية الّتي ينبغي ألاّ نتجاهلها وقد قدمت إسهامات نقدية معتبرة الأستاذ " الطّاهر روابنية " من خلال أطروحته " سرديات الخطاب الرّوائي

المغاربيّ الجديد : مقاربة نصّانيّة تطبيقية في آليات المحكي الرّوائيّ"،وقد أبان الباحث مسلكه في أطروحته،ورسم خطوط تحليله للمدوّنة الرّوائية المغاربية الجديدة بقوله:(وقد اعتمدت في دراستها منهجا يستند إلى نظرية المحكيّ،و ما أنجزته السّرديات في هذا المجال بدءً بتراث الشّكلانيين الرّوس،ولكنّني آثرت الجمع بين توجّهين يزاوجان بين المقاربة الشّكلانية والتّأويلية،ممثّلين في دراسة " مايك بال : M. Bal " للدّلالة السّردية في الرّواية،و في الدّراسة السّيميائية التّعاقبية للرّواية الحديثة لـ" فلاديمير كريزنسكي : W. Krysinski"(27).

و نزوع الباحث نحو التّحليل السّيميائي النّصّانيّ، جعله يعود إليه ثانية،وتحديدا إلى ما أنجزه" فلاديمير كريزنسكي " من سيميائية تعاقبيّة، وذلك في كتابه" ملتقى العلامات: Carrefour des Signes" فيقارب به (رواية " الموت والبحر والجزر"،لكنّه لا يستقرّ على ذلك حتّى ينتقل إلى معمارية النّصّ يستعين بها على القراءة والتّحليل)(28) .

و لا يمكننا الحديث عن النّقد السّيميائي في الجزائر دون الحديث عن إسهامات الأستاذ "السّعيد بوطاجين " من خلال كتابه " الاشتغال العاملي- دراسة سيميائية لرواية: " غدا يوم جديد" لـ" لعبد الحميد بن هدوقة " عيّنة " الّذي حدّد فيه التّرسيمات العاملية : " المدينة-الموضوع "،" الكتابة-الموضوع "،" الزّاوية-الموضوع "،" الأرض- الموضوع"،(كما حدّد المثلّثات العاملية،من خلال توصّله إلى اقتراح مثلّثين عاملين شيّدهما على تحوّل بعض الممثّلين، ومنهم " ابن القيد " و " المعلّم " إلى ذوات صغرى لها برنامجها السّرديّ،ولها أيضا انتماءاتها المتشعّبة و المتناقضة...)(29) .

كما تتّضح ملامح السّيميائية أيضا في مؤلَّفِه " السّرد ووهم المرجع : مقاربات في النّصّ السّرديّ الجزائريّ الحديث" ويتجلّى ذلك من خلال قراءته لنماذج روائية كرواية " الانطباع الأخير " لـ" مالك حدّاد "،و رواية " تميمون " لـ" رشيد بوجدرة "،و رواية "

" ذاك الحنين " لـ " الحبيب السّايح "،و " ذكريات وجراح " لـ " عبد الحميد بن هدّوقة"،وهذه الأخيرة درسها من خلال ثنائية " الثّابت والمتحوّل " بعدِّه مفهوما سيميائيا مهمّا حيث لا خلو أيّ نصّ أدبيّ من ثنائية(الثّابت والحركة؛أي الحالة و التّحوّل بالمفهوم السّيميائي،أو السّردية إذا أردنا تحديد المصطلح و الأدوات الإجرائية المنتهجة حديثا في تحليل البنى النّصّية إلى بنيات متآلفة تشكّل مجتمعة النّصّ أو ما يسمّى " النّسيج " في التّرجمة الدّقيقة .(30).

هذا فضلا عن دراسات أخرى للكاتب المغتال " بختي بن عودة " رحمه الله،و " أحمد شريبط"،و" عبد القادر فهيم شيباني " من خلال دراسته " السّيميائيات العامّة أسسها ومفاهيمها "،و السّيمياء العامّة في نظره هي (فضاء نظري لمساءلة قوانين المعرفة السّيميائية وحدودها ... وهي فلسفة للمفاهيم تعفّ عن التّحليلات الخاصّة، و تسعى لطرح جملة من المقولات العامّة الّتي تشرف على احتواءمختلف الوقائع السّيميائية.)(31) .

وما يمكن إجماله في الأخير هو اعتبار هذه المقاربات محاولة جادّة لإرساء معالم نظرية سيميائية عربية تسعى إلى تأصيل مفاهيمها و نحت مصطلحاتها وإبداع أدواتها الإجرائية الخاصّة بها، والاستفادة من الإبداع الإنساني المشترك من غير إسقاط للخصوصيّة الثّقافية.

الإحـــالات :

1. إبراهيم عبد العزيز السّمّري : اتّجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011م، ص 285.
2. المرجع نفسه ، الصّفحة ذاتها.
3. مازن الوعر : دراسات لسانية تطبيقيّة، ص 156.
4. إبراهيم عبد العزيز السّمّري، مرجع سابق، ص، 285-286.
5. فرديناند دي سوسير : دروس في الألسنية العامّة، تر: صالح القرمادي، الدّار العربية للكتاب، 1985، ص 354.
6. حلام الجيلالي : المناهج النّقدية المعاصرة من البنيوية إلى النّظميّة، مجلة الموقف الأدبي، ص 30.
7. إبراهيم عبد الله : التّفكيك الأصول والمقولات، ص 31.
8. يوسف وغليسي : النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، د، ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2002، 133.
9. عبد المالك مرتاض : أ/ي – دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي؟ " لمحمد العيد آل خليفة، ص 21.

(10) عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة " تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد"، ص 11.

(11) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

(12) المرجع نفسه، ص 84.

(13) المرجع نفسه، ص 15.

(14) ينظر : عبد المالك مرتاض: الألغاز الشّعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، د، ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1982، ص 83.

(15) سليم لوكام : تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، د، ط، دار سحر للنّشر، تونس، 2009، ص 241.

(16) عبد الحميد بورايو : المسار السّرديّ وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة " مخطوط دكتوراه "، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1995-1996، ص 01.

(17) عبد الحميد بورايو : الكشف عن المعنى في النّصّ السّردي، النّظرية السّيميائية السّردية، ط1، دار السّبيل، بن عكنون، الجزائر، 2008، من المقدّمة.

(18) ينظر : عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النّصّ السّرديّ، السّرديات التّطبيقية،

ط1، دار السّبيل، بن عكنون، الجزائر، 2009.

(19) يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 137-138.

(20) جان كلود كوكي : السّيميائية، مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، ط1، دار الغرب للنشر و التّوزيع، وهران، 2003، ص 05.

(21) رشيد بن مالك : السّيميائيات السّردية، ط1، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 2006 ص 07.

(22) يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 137-138.

(23) ينظر: المرجع نفسه، ص 134-135.

(24) عبد القادر فيدوح : دلائلية النّصّ الأدبي، دراسة سيميائية للشّعر الجزائري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993، ص 02.

(25) المرجع نفسه، ص 33.

(26) المرجع نفسه، ص 62-63.

(27) الطّاهر روابنية : سرديات الخطاب الرّوائي المغاربي، مقاربة نصّانية نظرية تطبيقية في آليات المحكيّ الرّوائي، ص : د .

(28) سليمة لوكام : تلقّي السّرديات في النّقد المغاربي، ص 213.

(29) المرجع نفسه، ص 362.

(30) السّعيد بوطاجين : السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النّصّ السّرديّ الجزائري الحديث، ط1 منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص 165.

(31) عبد القادر فهيم الشّيباني : السّيميائيات العامّة أسسها ومفاهيمها، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2010، ص 07.

تجليّات المحنة الجزائرية على أدباء التسعينيات
رواية كرّاف الخطايا ج1 - أنموذجا-

نسيم حرّار ●

إشراف : د/ محمَّد بوادي.

الملخص:

ولّدت الأزمة التي عاشتها الجزائر تسعينيات القرن الماضي على مستوى الخطاب الأدبي أزمات مختلفة،فعلى مستوى الخطاب النقدي أزمة النقد،وعلى مستوى الخطاب السَّردي ظهور تقنيات جديدة في الكتابة شكّلت نقطة تحوُّل واختلاف مقارنة بالفترات التي سبقتها أمَّا على مستوى الخطاب الشعري انحصار مجال الشعر لتبرز الرواية جنس أدبي طغى في الساحة الأدبية محاولة أن تعكس مدى تأثير التحوُّلات والتراكمات التي عرفتها الجزائر وقتها ولعلَّ مرد ذلك إلى قدرة الرواية في تصوير الحراك المعيش على مختلف الأصعدة وتراكماته بامتداده لفترات طويلة وفق منطلق تخييلي/ واقعي،ووفق رؤى ومواقف كتَّابها.

Abstract:

The Algerian crisis during the nineties resulted in various crises at the level of literary discourse. Perhaps the most noticeable aspect of it, at the level of critical discourse, during such period was the crisis of criticality. The criticality was missing sufficient critics who would evaluate creative works, which were widespread at the time. At the level of narrative discourse, however, new technologies have emerged in the writing, which formed a point of change and difference compared to the proceeding phases. Yet, at the level of poetic discourse, the field of poetry has been straitened for the novel to emerge as a literary genre that dominated the literary scene by trying to reflect the impact of shifts and accumulations, which Algeria experienced at the time. This could be due to the capacity of the novel in representing the living changes that were taking place at various levels and their accumulations across long periods of time. This is done based on a imaginative /realistic approach, and based on the visions and attitudes of its writers.

● نسيم حرّار:طالب دكتوراه،تسجيل خامس،تخصص تحليل الخطاب،قسم اللغة و الأدب العربي كلية الآداب و اللغات،جامعة عبد الرحمان ميرة،بجاية،

الكلمات المفتاحية:

المحنة الجزائرية/Algerian crisis ، الخطاب الأدبي/ Literary discourse

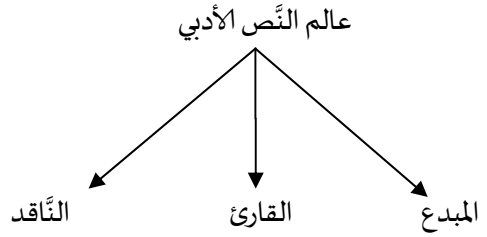
أدب المحنة / Literature ordeal

تقديم:

يمرُّ العمل الأدبي شعره ونثره بفترات مخاض عسيرة، تكون بين النَّص والمبدع قبل إنتاجه ونشره في شكل تصوُّرٍ عام أو مخطوط أو نَموذج غير مكتمل المعالم،وبعد إنتاج هذا العمل الأدبي بطبعه ونشره،يتسامى النَّص الأدبي عن صاحبه،فهو«يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي،ولكنَّ الوليد على شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية(...) إنّه يستقل بشخصيته عن الأب،مهما حاول الأب أن ينشئه على بعض ما يحب (...) ورسالة مبدعه تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه فهو لا يرافقه إلا لحظة المخاض أو لحظة الصفر»[1].

يَشُق بعدها النَّص الأدبي رحلة بحثه عن الاكتمال،فيُكوّن علاقات مصاحبة بينه وبين القرَّاء -باختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم ورؤاهم النقدية-،لأنَّ «النص هو الحد المكمل لثنائية المبدع والمتلقي في ضوء نظرية التوصيل،ويؤدي دور الوسيط بين طرفي العملية الإبداعية،فعن طريقه يتعرف المتلقي على المبدع،ومن خلاله يصل المبدع إلى المتلقي»[2].فالنَّص الأدبي يسمح لنا بالغوص في عوالمه الفنيَّة،واكتشاف مُنتجه أيضا،ويمكن أن نمثِّل للذوات التي تتفاعل مع النَّص بما يوضِّحه الشكل رقم 1.

شكل1:يمثِّل العلاقة بين الذَّوات التي تتفاعل مع النَّص الأدبي.



أمَّا المبدع وهو صاحب النَّص الأدبي فإنَّه يحاول في نصه التوفيق بين ثلاثة عوالم أساسيَّة[3]،بطرق فنيَّة تعتمد على الخبرة والممارسة الفنيَّة في الكتابة أو النظم،وهذه العوالم

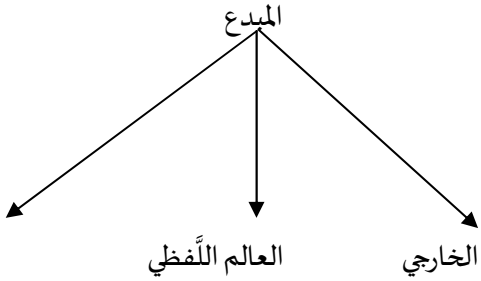
[1]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1983، ص41-42.

[2]- أسماء معيكل، نظريَّة التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنَّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص317.

أ -العالم الخارجي: يمثله المحيط أو الحيز الجغرافي الذي يعيش فيه المبدع وينتمي إليه فيؤثر فيه ويتأثر به، ويكون العالم الخارجي مصدرا أساسيا لفكر المبدع.

نمثِّل لها بالشكل رقم2 .

شكل رقم 2: يوضِّح العوالم الثلاثة التِّي تتفاعل في ذات المبدع لإنتاج نص أدبي.



تُكسب هذه العلاقات للعمل الأدبي قيمة فنيَّة، لِكَون القارئ «يعطي للمقروء معنى،وليس المعنى موجودا سلفا فارضا نفسه، فقراءته تدخل ضمن ما يدعى بالقراءة التشييدية الإبداعية»[1] فالقارئ هو الذي يستقبل هذا العمل الأدبي ويحاول كشف خفاياه،والولوج فيه،كما يمكنه الحكم على مدى جودة هذا العمل الأدبي،لأنَّ «هذا الأنا الذي يقترب من النص هو نفسه متشكل من تعدد نصوص وأنساق لانهائية»[2].

يمكن أن نقول أيضا أنَّ: الأدب « يمناه الخلق الذي ينتج ويبتكر،ويسراه النقد الذي ينظم ويفسر»[3]، فعملية الخلق أي الإبداع تكون وفق شروط تتناسب ومتطلبات جمهور القراء،واحتياج السوق،والقدرة التنافسيَّة لضمان مكانة مناسبة للعمل الأدبي،ويُشِّكل الواقع المعيش (العالم الخارجي) - كما أشرنا في الشكل رقم 2- حدًا مهما في العملية الإبداعيَّة، لأنَّ «الإبداع في كل صوره ومدارسه وتقسيماته نقد للواقع»[4]،وهذا يعني أنَّ الواقع المعيش حقل واسع تستوعبه مختلف الأجناس الأدبية التي تعجن من ماء وتراب وملح هذا الوطن، لتكون تحفًا أدبيَّة تعبر عن هذا الواقع بصور فنيَّة مختلفة.

شكَّل واقع الجزائر فترة التسعينيات منعرجا حاسما وحرجا في تاريخ الجزائر الحديث

ب- العالم اللَّفظي: وهو الرصيد اللُّغوي الذي يملكه المبدع من اللُّغة التي يكتب بها، ومن العالم اللَّفظي ينتقي المبدع ألفاظه وعباراته.

ج- العالم الفني: وهي الطريقة التي يصوغ بها المبدع ألفاظه وعباراته وفق قواعد اللُّغة التي يكتب بها، ووفق ماهية كل جنس أدبي، فنظم الشعر وتركيبه في قصيدة ما يختلف عن كتابة النثر والتأليف في الرواية أو القصة.

[1] - محمد مفتاح، النص الأدبي من القراء إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص57.

[2] - رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة وتقديم:عبد الكبير الشرقاوي،دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق.(دط).2009، ص16.

[3] - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1998، ص10.

[4] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (دط)، أفريل 1998، ص18.

فأُطلق على عَقد التسعينيات عدَّة تسميات منها: (العشريَّة السوداء،سنين الجمر،الحرب القذرة عشريَّة الإرهاب ...)،هذه التسميات كفيلة أن تدل على ما حصل وقتها،وقد كان الخطاب الأدبي الجزائري بمعالمه الفنيَّة والفكريَّة يحاول أن يرصد التراكمات التي عرفتها الفترة ومحاولا أن يعكس أيضا أثر هذه التحولات في المجتمع الجزائري بأقلام أدباء هذا الوطن،فأزمة الجزائر وقتها كانت مُحفزا في توليد الهِمَّة لدى كثير من الأدباء –كتَّاب وشعراء- الذين عايشوا المحنة هذه المحنة التي ولَّدت آثارا رهيبة وتراكمات في نفسية المبدعين،الذين سايروا هذه الأوضاع ورصدوها «لأن محاولة عزل الأدب عن التأثير السياسي والاجتماعي لن تؤدي إلا إلى ضياع الأدب وانغلاقه على تجارب شكلية أو زخارف بلا جمهور أو فعالية»[1]،فالأديب مرتبط ببيئته يتأثر بظروفها ويؤثّر في أثر هذه الظروف.

أحاول مما سبق أن أرصد تجليات المحنة في رواية "كراف الخطايا ج"1،باعتبار أنَّ صاحبها "عبد الله عيسى لحيلح" عاش وقتها تمردا فكريا أدى به إلى الصعود نحو الجبل،وقد اخترت الرواية من بين مختلف الأجناس الأدبية لأنَّه « في وقتنا الحاضر لا وجود لشكل أدبي يتمتع بالقوة التي تتمتع بها الرواية،إذ أننا نستطيع أن نربط بها بطريقة دقيقة كل الدقة بالعاطفة أم بالعقل،حوادث حياتنا اليومية التي لا قيمة لها في الظاهر والأفكار والحدس والأحلام التي هي ظاهريا أكثر ما تكون بعيدا عن لغتنا اليومية»[2]،فالرواية بهذا المنظور تستطيع احتواء حوادث شهورا وسنوات وعقود،والروائي يستطيع أن يعيد إنتاج هذه الحوادث من منطلق تخييلي،يكون وفق رؤاه السياسية والثقافية والاجتماعية وغيرها، ذلك لأنَّ الروائي فترة التسعينيات بالنظر لحجم المسؤولية الملقاة عليه لا بد أن يكون مسلَّحا بالثقافة ومتشبعا بها،وقد استمدت الرواية تجاربها الفنيَّة من خلال « تجدد رؤى كتابها المتسائلة عن الرواية شروطا وأدوات ووظيفة في المجتمع من خلال إعادة النظر في العلاقة بالذات والمجتمع واللغة»[3]،فعبَّرت رواية التسعينيات في الجزائر عن المحنة والاغتراب والخوف والصراع الأيديولوجي.

تجليات المحنة في رواية "كرَّاف الخطايا ج1":

أ- ضغط الجنون:

أريد أن أُشير في البداية أنَّ المحنة لها معان كثيرة،أرى أنِّي لست بحاجة

[1] - أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، "دراسات نقدية في الرواية السياسية العربية"، مكتبة مذبولي، القاهرة، (دط)، 1981، ص 10.

[2] - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت و باريس، ط3، 1986، ص12.

[3] - بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 221.

لذكرها،والمعنى أو القصد الذي أعنيه هنا هو أنَّ محنة منصور سواء مع ذاته أو محنته مع أهل القرية ومؤسسات الدولة ما هي إلا عوارض أو حالات مؤقتة ليست مستمرة أو دائمة،وبما أن المحنة تعني أيضا الامتحان سواء كان هذا الامتحان بالقوَّة أو بالإرادة يفرض على الممتحَن بذل أقصى جهد وطاقة ذهنيَّة أو بدنيَّة تؤهله لبلوغ ما يسعى إليه وهي النتيجة التي أتطلع إليها من خلال هذه المحن.

أشار الدِّين الإسلامي في الكتاب والسُنَّة إلى مختلف مصطلحات الجنون،كما نجد أنَّ هذا الموضوع أُفردت له مؤلَّفات في التراث العربي منها كتاب "أبو حيان التوحيدي" "الإمتاع والمؤانسة" و"النيسابوري" "عقلاء المجانين"،كما أَفرد له "ابن منظور" في قاموسه "لسان العرب" مادة "جنن" وأُعطيت له تعريفات مختلفة باختلاف الثقافات،وقد اعتَبر "ميشال فوكو" الجنون بأنه لعبة أكاديمية وهو موضوع للخطابات،فالمجنون يتحدث عن نفسه من خلال نفسه، يدان ويدافع عن نفسه ويطالب أن يكون قريبا من السعادة والحقيقة والعقل[1]، اخترت هذا التعريف من تعريفات عديدة لأنّي بصدد دراسة محنة الجنون في خطاب أدبي –الرواية- مارسه البطل منصور صاحب التكوين الأكاديمي،ويتطابق تعريف "الجنون" عند "ميشال فوكو" مع طقوس جنون "منصور" تمام التطابق فهو إنسان مثقف «وهو الذي يحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا...»[2]،اتَّخذ من تلبُس الجنون بلوغ غايات عديدة،أُحاول قدر المستطاع تبيانها،أمَّا اختيار الأديب "عيسى لحيلح" البطل "منصور" مجنون فذلك راجع لإعطاء بطله حرية في تصرفاته وأقواله،ولممارسة لعبة التخفي وراء البطل .

« يرى رولان بارت أنّ الشخصية نتاج عمل تأليفي وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى»[3]،وفي هذا المتن الروائي نجد كثيرا من الشخصيات تصف البطل "منصور" بالجنون،ففي بداية الرواية نجد "عمي صالح" يصفه وهو يُناول قهوة لأحد زبائنه: « لقد أحرقت الخمر قلبه،وما أضنّه إلاّ سيجن طال الزمن أم قصر»[4] ففي قول "عمي صالح" احتمالية وقوع الجنون وهو ليس مقتنع بعد بأنّ "منصور" مجنون،وبتقدم السرد وتوطُّد العلاقة بين "عمي صالح" و"منصور" نجده يلصق صفة الجنونب"منصور" ويخاطبه مباشرة في كثير من المواقف منها: « هذا أنت أيها المجنون ..»[5]،و« يا

[1] - ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006 ص36.

[2] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا 1، ص 1.

[3] - حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص111.

[4] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص8.

[5] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص 130 .

لك من مجنون محظوظ شقي»[1]،« إنه حكم نزيه أيها المجنون»[2]،كما نجد الزبائن الذين يترددون على مقهى "عمي صالح" يرون منصور مصاب كذلك بالجنون « ابتسم الرجل ابتسامة سخرية،وسكت قليلا عن رد الجواب منشغلا بتحريك السكر في الفنجان،ثم قال بعد أن ارتشف رشفة واحدة:

- ومتى كان عاقلا حتى يجن؟!..»[3]،وزبون آخر لم يكشف السارد عن اسمه لما دخل مقهى "عمي صالح" ورأى المرآة حطمها "منصور" « كنت أعرف من قبل أنه سوف يصير إلى جنون،أو ما يشبه الجنون..»[4]،وصفة الجنون لا ترد على لسان صاحب المقهى "عمي صالح" و زبائنه فقط،ولا داخل المقهى فقط،بل نجدها لصيقة به أينما حل أو ارتحل، ومن طرف مختلف شرائح المجتمع،فلما رأى والد أحد الأبناء ابنه " جمال" يتحدث مع "منصور" في الشارع محاولا الإجابة عن سؤاله: « - ربنا يحبنا يا منصور؟ . سأل الطفل وقد تألقت عيناه الواسعتان.

- نعم يحبنا يا "جمال"... أجابه منصور وهو يمسح على رأسه

- يحبنا لما لا نكذب ولا نسرق ولا نخدع

في هذه اللحظة بالضبط مرَّ والد الطفل ورآه مع "منصور"،فجذبه من يده في غير رفق،وقال له وهو يمضي به في الطريق:

- لا تؤاخذه.. لا تصدقه يا بني إنه مجنون.. إنه يكذب »[5]،فالناس يرون "منصور" مجنون سواء اتَّصف بصفات عادية أو ارتكب حماقات، وسواء اتَّصف بمكارم الأخلاق أو مساوئها،أمَّا "الأم" لمَّا بلغها أنَّ "منصور" جُنَّ لم تقتنع بجنونه لكنَّها حاولت أن تحصل على إجابة منه واستطلاع تصرفاته لتعرف بنفسها حقيقته: «- هل جننت حقا يا ولدي؟ ..

- ابتسم لها ومد يده إلى يدها التي صارت تداعبه الآن خلف أذنه وأجاب:

- وما الداعي إلى ذلك يا أمي؟.. ليس في مقدور أي كان أن يصير مجنونا لأنه يريد ذلك، كما أنه ليس في مقدور المجنون أن <u>يكون</u> عاقلا متى شاء.. وكما ترين فقد كتب الله عليَّ أن أكون عاقلا،وأن أشقى بعقلي وأشقيك معي.. فصبر جميل»[6]،فمن جواب "منصور" نستنتج أنَّ جنونه ليس بمقدور أي إنسان اصطناعه وهو في حالته الطبيعية السوية،وبالنسبة له هو تحول فقط من حال إلى حال (ليس في مقدور أي كان أن <u>يصير</u> مجنونا) وبإرادته،أما أن يتحول المجنون بإرادته إلى عقله فهذا يستحيل (ليس في مقدور المجنون أن <u>يكون</u> عاقلا متى شاء)، فربَط الحالة

1 - المصدر السابق، ص 60.
2 - المصدر السابق، ص 130.
3 - المصدر السابق، ص 6.
4 - المصدر السابق، ص 10.
5 - المصدر السابق، ص19.
6 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص 46 .

الأولى بالتحول "يصير" والحالة الثانية بالكينونة "يكون"، فهمت أمّه خلالها أنَّ ولدها يصطنع الجنون وعنده في نفسه غاية وهو في سبيل هذه الغاية لا ينزعج أن يُنادى باسم "المجنون" فخاطبته ممازحة:« والله إنك لمجنون. كيف تريدني أن أصدق أنك مازلت على شيء من العقل وأنت لا تخجل من أمك ولا أبيك..»[1]،أمَّا "شيخ القرية" فإنَّه هو الآخر يرى "منصور" مجنون وقد أوصى المصلين بإخراجه من المسجد مستدلا بحديث لرسول الله ﷺ،« لما كان "الشيخ" يتفقد الصفوف رآه بينهم، فأشار إليه بسبابته قائلا:

-" جنبوا مساجدكم الصبية والمجانين.."»[2]،يشتد نكران "شيخ" المسجد لـ"منصور" بعد أن وصفه بالجنون في المسجد فها هو يقول للمصلين: «- هذا ليس مجنونا،إنه زنديق،أخرجوه من بين صفوفكم»[3]،لأنَّه في نظر "شيخ القرية" تمرد على الدولة وسُجن،فبهذا التصرف من "شيخ القرية" نرى المصلين أيضا يتبنون موقف شيخهم ويساندونه في رأيه لأنَّ السارد لم يخبرنا أنَ هناك أحد اعترض على قرار "الشيخ" أو منع إخراج "منصور" من المسجد،سواء في المرَّة الأولى أو المرة الثانية،وبهذا يمكننا القول أنَّ: "منصور" في نظر فئات المجتمع شخصية غير عادية، « وهي الشخصية الشاذة أو الغريبة بمظهر شكلي أو سلوكي أو نفسي،فهي تجمع بين تلكم الأوضاع والهيئات جميعا،أو كانت تشمل على تغليب أحد العناصر كالفكاهة النادرة أو التشوه الخلقي»[4] ولم يسلم "منصور" كذلك من ألسن المارة الذين يمرون ببيته فهم أيضا يلصقون به لقب " مجنون" «دعنا من هذه الهرطقة أيها المجنون»[5].

مارس "منصور" جنونه في قريته وفي البيت وفي المقهى وفي تنقلاته،وردَّ على الذين يلقبونه بالمجنون:« لتقولوا عني مجنون، لا بد أن أسترجع حريتي التي اغتصبتموها باللغة المنافقة والكلام المخلب.. تعالوا مدوا أطراف أصابعكم،إنها لا تحرق هذه النار وقودها الزيف»[6]،فهو يشد انتباه القارئ أنَّ الكلام المشاع عنه والذي يجري على ألسن الناس لا أساس له من الصحة حتى النار التي يستدفئ عليها من كتب وجرائد وأوراق لا صحة في أخبارها التي تنشرها، وبهذا فهو ثائر على مجتمعه وعلى الهيئات المسؤولة، بل لا يرضيه أن يكون عاقلا بين القطعان التي تساير هذه الهيئات « فلئن أصير مجنونا تحت شمس الحقيقة خيرا من أن أظل عاقلا بين أضلاع القطيع وحوافره»[7]،وليقولوا عنِّي مجنون لأنَّهم « - سيعرفون في النهاية من

1 - المصدر السابق، ص 50 .
2 - المصدر السابق، ص 110.
3 - المصدر السابق، ص 233.
4 -سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص 120 .
5 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا ج1، ص98 .
6 - المصدر السابق، ص11.
7 - المصدر السابق ، ص13.

الغبي المجنون..»[1]،يشركنا السارد كقرَّاء في متنه الروائي ويريد منَّا أن نتتبع الأحداث إلى نهايتها لنحكم على "منصور" هل كان مجنونا حقا؟،وما هدفه من اصطناع الجنون؟،وبما أنَّ لقب "المجنون" أُطلق على "منصور" وصار كل أهل القرية ينادونه بهذا اللَّقب،جدير بي أن أتحرى كيف كان "منصور" يمارس جنونه في القرية وغايته منه؟.

يصوِّر لنا السارد "منصور" بالرغم من تعليمه العالي فهو بدون عمل،وشاب أعزب متشرد بين أزقَّة القرية وشوارعها،محل سخط واستهزاء من طرف الجميع،لأنَّ المجنون يفقد حقوقه المدنية إذا لم يطالب بها،وكيف لمجنون أن يطالب بحقوقه؟،فـ«ليس من المنطقي أن يشعر المجانين بالإهانة والإذلال،وليس من حقهم أن تكون لهم حشرجة في الصدور وحزن في القلب ودموع في المآقي. وليس من حقهم أن يكون لهم إحساس بالشرف والكرامة..»[2]،يمارس جنونه مرَّات عديدة وبطرق متنوعة،فتارة يمارس الجنون لإيهام الناس أنَّه مجنون حقا،مثل ما نجده حين أغشي على أمِّه لمَّا رأت ما آل إليه حاله ينادي "عمي سعيد" وسط الناس المجتمعين حول أمّه بأعلى صوته في الشارع:

« - هات النقالة يا "عمي سعيد"،هات المكنسة،فهنا كومة من الطين .. هنا جيفة!!..»[3]،فهو لم يُبْدِ مشاعر اتجاه الموقف بل زاد عليه،فرغم أنَّ والدته مَغشِي عليها إلا أنَّه اعتبرها جثَّة ميِّتة.

في المقبرة حين كان الناس أثناء تشييع الجنازة، ورفع "الشيخ" يديه بالدعاء للفقيد معددا خصالا حميدة بكلام «ما ينبغي أن يقال إلا في السيد علي»[4]،اعترض "منصور" على "الشيخ" قائلا:«أنا أخاف الله .. أنا لا أشهد.. بل أشهد أنه كان.. ولم يتركني أحد الشيوخ أدلي بشهادتي بل رماني بذراع الفأس التي انكسرت أثناء الحفر فاتقيتها بأن خنست لها لترتطم برأس "سي العربي". »[5] فـ"منصور" بجنونه هذا يستطيع أن يُحوِّل مواقف الجِد والوعظ إلى مواقف استهزاء وهزل، فمشاهدة ذراع الفأس يرتطم برأس "سي العربي" يجعل بعض المشيِّعين على الأقل يضحكون على هذا الموقف.

في المسجد حين فرغ "الإمام" من الصلاة،وقد وصف "منصور" لأبيه المشهد قائلا:« صليت في المسجد ولست غبيا حتى لا أعرف أن البعض قد سرهم ذلك،وأن البعض قد ساءهم كل ذلك وأذهلهم(...) وفي نهاية الصلاة أخرجت لهم مرآة من صقيل الكلام،رأوا فيها وجوههم

1 - المصدر السابق، ص77.
2 -المصدر السابق، ص133.
3 - المصدر السابق، ص45.
4 - المصدر السابق، ص25.
5 - المصدر السابق، ص26.

الحقيقية ففزعوا وخافوا وأخذوا يحوقلون ويستغفرون مستنكرين »[1]،فالمرآة هي التي تعكس الصورة الحقيقية كما هي دون تشويه،فالفعل الذي بدر من "منصور" هو محاولة للفت أنظار المصلين إلى أنفسهم التي مسها الزَّيف والنِفاق،«وتعد المرآة في الأدب معادلا للذات فهي إمكانية وتقنية كتابية يلجأ إليها المبدع»[2]،لتعرية المجتمع وكشْف حقيقته،وإسقاط الأقنعة على وجوه المتخاشعين وكشْف زيف خُطب "الشيخ"،فهو رافض للصور التي يظهر بها "الوعي الجمعي"،وفي هذه الرواية عكست المرآة شظايا النفس المتناثرة في كل زوايا القرية.

مع المجانين في مستشفى "العثمانية" يحدثنا السارد أنَ "منصور" أودع في مصحة عقلية،وهو الإجراء الذي يتعرض له غالبية المجانين لما يصبح مرضهم يشكل مصدر خطر على الناس ويقول السارد على لسان "منصور": «كنت في "العثمانية" وفررت من مستشفاها لما وجدت أن كل المجانين أميون،ولم يفقدوا عقولهم كما ينبغي »[3]،فاصطناع "منصور" الجنون جعله يودع في مستشفى الأمراض العقلية،ففي سبيل بلوغ الغاية لا بد أن يدفع الثَّمن «إنه عذاب من نوع جديد حيث التألم في غياب أية رعاية من طرف الذات،فالمجنون ينام حيث اتفق، ولا يعبأ بالموبقات التي يصادفها يوميا»[4].

في تنقلاته: حين زار قبر والده لوضع باقة الورد عليه وجد في الطريق دراجة نارية ما يزال محركها مشغولا «وضع باقة الورد في صندوقها الخلي الصغير ثم امتطاها ومضى مسرعا لا يسمع إلا صياح صاحبها الغاضب وصغيره الملح،بينما كان هو يضحك في نشوة عامرة »[5] فجنون "منصور" يصوِّر لنا مواقف جادَّة أحيانا ومواقف هزلية أحيانا أخرى،بل إنَّه يُحوِّل المواقف الجادَّة إلى هزلية والمواقف الهزلية إلى جادَّة.

وحين أكمل من وضع الباقة على القبر رفع يـــديه بالدعاء فـ« وجد لـــسانه يـــردد في طلاقة محفوظة مدرسية حفظها في السنة الثالثة من التعليم الابتدائي:

صباح الخير مدرستي صباح الخير والنور
إليك اشتقت في أمسي فزاد اليوم تكبيري»[6]

بهذين البيتين يشكر "الأب" ويُحيِّيه لأنَّه المدرسة الأولى التي تعلَّم فيها،وهو من أنقذه في

[1] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص24.
[2] - محمد معتصم، بنية السرد العربي"من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير"، منشورات الاختلاف، الجزائر، و الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ط1، 2010، ص35.
[3] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص60.
[4] - إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر،"مقاربة سردية أنثروبولوجية"، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع الجزائر، ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص100.
[5] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص28.
[6] - المصدر السابق ، ص30.

موقفه مع "شيخ القرية" في الجنازة لما علق سرواله بشاهد أبيه.

من خلال ما سبق يتبيَّن لنا أنَّ جنون "منصور" ليس له نمط سلوكي أو صورة معينة بل له عدَّة صور ظل يرسمها لنفسه من موقف لآخر،حسب ما تقتضيه المواقف ما يجعل اعتقاد المحيطين به يُجزمون حقا بجنونه،بل أجتهد في إيجاد ضروب جديدة لجنونه تناسب الظروف التي تعيشها القرية،لأنَّ « للجنون أعراض لا عد لها ولا حصر،ففي تركيبته يندرج كل ما سمعناه ورأيناه وكل ما تأملناه وفكرنا فيه،إنه يقرب ما هو موغل في البعد»[1]،وأمام هذا التحدي الصعب الذي تلبَّس به "منصور"،نجده أحيانا يشعر بصعوبة المواقف والانهزام « فكر أكثر من مرة أن يعود إلى سابق عهده وعقله،فمن الصعب أن يسبح الأعزل عكس التيار،ومن الصعب كذلك أن تعيش متأبط الحرية بين قطعان العبيد،ومن العسر أن تنظر بعيون القلب، وأن تضع عمرك تحت تصرف الضمير..عندها سوف تمضي على حواف الجمر، في ظل المشانق بين سعار الخناجر الصدئة.. أن تكون حرا معناه أن تكون قريبا من التهمة.. قريبا من الإدانة. قريبا من الموت بمنظور العبيد»[2]،فهو أراد أن يعبر عن آرائه ويسمع صوته وينتقد الأوضاع التي تعيشها قريته لكن ما عساه أن يفعل وحده وهو وحيدا مقيدا،وخاصة أن الطبقة التي ينتمي إليها (المثقفين) تعاني أيضا القهر والتصفية،فالأمر فيه مشاق لأنَّ ذلك يعرضه لما لا تحمد عقباه من متابعات واعتقال أو حتى موته،فصحة عقله تقربه من الإدانة وتختصر له الطريق لذلك،فاختيار الجنون على حساب الحرية من طرف "منصور" هو ستار لتخطي حدود الصمت المفروض عليه وفعل للمقاومة وكسر القيود.

لم يكن "منصور" مجنونا بالمعنى الشرعي والمتداول بل اصطنع جنونه وانتهك حدود العقل فحين يكون وحيدا ينكبُّ على قراءة كتبه بنهم وحين يكون في القرية يُثيرعديد الأسئلة التي لا يستطيع عاقلا الرد عليها،فمنطقه لا يخضع لمنظومة المجموعة البشرية، وقد وجد في ممارسة الجنون طريقة ناجحة في استنباط الحقيقة من عمق هذا المجتمع،لأنّ الجنون يشكل « انتصارا للجسد على سلطة الوعي وكسر لها عن طريق إتاحة الفرصة للمكبوت والمسكوت عنه كي يتكلم بعيدا عن كل الحوافز»[3]،فهو يرى بأنّ « الجنون سلوك مجازي يخالف مألوف الناس ومعايير العقل الجمعي في تشكله التاريخي، أو هو لغة مجازية رمزية لا يفهمها الناس إلا عندما يقع ما يترجمها إلى لغتهم من أحداث ووقائع»[4]،ومن هذا المنظور راح يسعى إلى تجسيد جنونه،فبدأ بتسجيل أصوات بعض الحيوانات على شريط ووزعها على بعض أهل القرية،وقد لقي الشريط رواجا كبيرا واهتمام منقطع النظير،لتختلف تأويلات الشريط وكل شخص يرى

1 - ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ص272.
2 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا 1، ص76 .
3 - سليم بتقة، ترييف السرد الروائي الجزائري، ص100.
4 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص133.

نفسه أنه مستهدف حتى الأحزاب السياسية،بل لما سئل عن سبب تسجيل الشريط أجاب:« أنا لم أرد شيئا من هذا،ولهذا قررت أن أقاوم السأم بالسأم،وأن أطرد الملل بالملل،وأن أهرب من العبث إلى العبث»[1] لكن الشريط في حقيقة الأمر يستهدف الدولة- الأحزاب السياسية- وذلك لعدم قناعته بمشاريعهم وبعد الشريط الذي تعرض بسببه للسجن أراد أن ينتقم من سكان القرية الذين صاروا يستفزونه ويضحكون عليه،حينها أراد أن يُنهي المسرحية لأنَّه حقَّقَ ما كان يصبو إليه « أبي ..كما بدأت اللعبة تنتهي،وكما دخلتها سوف أخرج منها،عاريا كالحقيقة،تثقبني عيون الناس ويلسعني همزهم و لمزهم،ولكني أعددت لهم ما يجعلهم مثلا للآخرين»[2]،فلقد كان "منصور" يتظاهر بالجنون وكان "العصاة" من أهل القرية و"الزناة" و"مرتكبي الخطايا" لا يأبهون بوجوده،فراح يلتقط كل كبيرة وصغيرة ويسجلها في مناشير بتوقيتها وتواريخها،بهدف فضولي فـ«كل كاتب روائي فضولي بمعنى من المعاني،فضولي لأن رغبة الكتابة لا يسكتها إلا بالبحث والوقوف على معرفة الأشياء الغامضة والمجهولة»[3].

وكان هدفه الفضولي هو توزيع المناشير في شوارع القرية وهذا ما حدث بالفعل « في وقت صلاة الصبح لاحظ المصلون والمبكرون إلى أعمالهم ما أدهشهم،فقد كان الشارع الرئيسي للقرية مغطى بالمناشير،التي يحركها الهواء،وكان بعض هذه المناشير معلقا على الجدران وأبواب المحلات ولما كان الفضول قد دفع بعضهم إلى القراءة،فإنهم سرعان ما يردون أيديهم في أفواههم دهشة وخوفا وتعجبا»[4]،لقد أحدثت المناشير هلعا وفوضى كبيرة بين سكان القرية منهم من غادر القرية مثل "شيخ القرية"،ومنهم من اعتكف في المنزل لا يخرج منه أبدا ومنهم من حاول الانتحار مثل أحد الزوجات ورد اسمها في المناشير،وفتاة حاولت شرب مادَّة سامَّة « وما دقت الساعة الثامنة حتى كانت القرية كلها تهتز تحت وقع الصدمة والفضيحة والناس يلهثون وراء المناشير ليعرفوا من أساء إليهم أو إلى أهلهم وهم لا يعلمون»[5]،بل إنَّ رئيس أكبر حزب سياسي في القرية لمَّا وجد اسمه رجال الأمن في المناشير متَّهم بسرقة الحديد من مرآب البلدية أَلقَوا عليه القبض بذمَّة التحقيق،لم تغفل المناشير حقيقة غالبية أفراد القرية بل القلَّة القليلة فقط من استثنتهم المناشير،وبسبب هذه المناشير«عاشت القرية على إيقاع الفوضى المجنونة ثلاثة أيام،كانت خلالها الدكاكين مغلقة والمصالح الحكومية معطلة ولم يرفع

1 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص118.
2 - المصدر السابق، ص265 .
3 - محمد معتصم، بنية السرد العربي " من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير"، ص60.
4 - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص275-276.
5 - المصدر السابق ، ص 276.

آذان صلاة..والناس يترصدون بعضهم بعضا ويهجروا القرية كلما أرخى الليل سدوله»[1]،أمَّا "منصور" فقد آثر مغادرة القرية إلى وجهة مجهولة اختلفت الأنباء في تحديدها،وبهذا يتجلى لنا أنَّ جنون "منصور" مكَّنه من رصد كلِّ الخطايا والمعاصي،والتي أراد منها أن ينبه أهل القرية بغفلتهم،بإصدار الشريط،وتوزيع المناشير في القرية فكانت نتيجة أفعاله الاغتراب عن أهل قريته وعن القرية أيضا.

ب- ضغط الاغتراب:

يعيش الإنسان في بيئته فيرتبط بها مصيره ووجوده وتاريخه ورمز هويَّته،وانتمائه الحضاري ويكون في بيئته اجتماعي بطبعه،فتربطه بأفراد مجتمعه روابط ثقافية،سياسية،عقائدية،تساهم هذه الروابط في تقوية الإحساس بالانتماء والهوية،لكنْ هناك حالات تختل فيها هذه الروابط فيُحس فردا من جماعة ما بعدم جدوى هذه الروابط فيثور أو يتمرد عليها،فينعزل على نفسه ويتَّخذ الوحدة سبيلا له،وهو ما يُطلق عليه الاغتراب « فهو ذات مضادة تسعى نحو هدف ما،ويتمفصل السرد على أساس سعيها المبني على الصراع»[2]،وبهذا تُصبح هذه الذات المضادة مغتربة،وإذا أردنا أن نعطي تعريف للمغتربين فنقول: « المغتربون هم أناس اختاروا العيش في بلد غريب لأسباب شخصية واجتماعية(...)ولكنهم قد يشاركون المنفي بعض الشعور بالوحدة والاغتراب»[3].

فالمغترب والمنفي: هما ذوات مضادة،إلا أنَّ المغترب يكون اغترابه بمحض إرادته،أمَّا المنفي فاغترابه يكون إجباري،بسبب ظهور أزمات سياسية أو ثقافية أو اجتماعية...الخ،تؤدي إلى صدامهم أو تعارض أو انتفاضة غير مرغوب فيها إمَّا من طرف السلطة أو فئة من فئات المجتمع،وبهذا سأحاول من خلال هذا العرض أن أتطرق إلى اغتراب "منصور" و ما هي نتائج اغترابه عن أسرته؟.

عبَّر الاغتراب في الرواية عن أزمة المثقف،وهو مأزق ومحنة يقيِّدان طموحه في محيط قروي يعيش التعفن وصور الانحطاط « بدأت تظهر أوساخ العهر في أزقة القرية.. ومنذ أن انسحب الزناة المعروفون من بقعة الضوء،كثر الزناة السريون الشرفاء.. الذين قد يصفق لهم الناس بحرارة وقد يستمعون إلى مواعظهم في خشوع وروحانية بالغة..»[4]،وهي تعبير عن انهيار القيم الأخلاقية في مجتمع محافظ،فيندفع هذا المغترب مطاردا بالشقاء جراء الفتن التي حلَّت

[1] - المصدر السابق، ص283 .

[2] - جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة، السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 19.

[3] - محمد الشحات، سرديات المنفى "الرواية العربية بعد عام 1967"، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص21.

[4] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص39.

بقريته،والتي جرَّدت الأحزاب من المسؤولية فيصفها لنا على لسان أحد أبطال حرب التحرير الملقَّب بـ"العفريت"« فهو يلعن الحزب الواحد-وهو منخرط فيه!- ويتهمه بالتواطؤ.. مع من؟.. ضد من؟..إنه لا يريد أن يبوح بالإجابة..ويلعن الأحزاب الكثيرة ويتهمها بالطمع وقلة -بل انعدام- الروح النضالية لديها..ويسب الشيوعيين ويصفهم بالكلاب الضالة.. ويشتم الإسلاميين ويرميهم بالبدعة في الدين والمتاجرة به.. ويحقد على الوطنيين ويتهمهم بالنفعية والعمالة والارتزاق(...) ويصف اللبراليين بأنَّهم أبناء قياد و"بقايا كولون" (...) كانت المبادئ فخا خطيرا وقع فيه الرجال ..فاحذروا كل ثورة تنطلق بالمبادئ وتنتهي بالمصالح..»[1]،فالأوضاع السياسية بعد التعدديَّة الحزبية أيضا لا تبشر بالخير فكلُّ حزب سياسي له مصالحه الخاصَّة.

وجد "منصور" نفسه محاصرا بأهل القرية الذين أغرتهم الملذات والشهوات وقوى السلطة التي تخدم مصالحها الشخصية يحاصر نفسه في غرفته بأفكاره وكتاباته،واغتراب "منصور" ليس اغتراب في قريته فحسب بل يحس أنه مغترب في وطنه

« ذلك الله أعظم أن تهزه ساعة فرحا يحياها شاب منسي في قرية منسية،في ولاية منسية،في وطن يوشك أن يكون منسيا !..»[2] يعيش حياة الاغتراب في بلد مغلق «أبي يا من صرت أبي لأنك ابن جدي وحفيد أبيه..أنا وأنت في غرفة مغلقة في بيت مغلق في حديقة مغلقة في قرية مغلقة في بلد مغلق،ما يفتح كوّه على زقاق إلا ليغلق فوق رؤوسنا سماء بكل ما فيها من زرقة ونجوم»[3] وذلك لأنَّ القرية شأنها شأن أيّ بقعة من هذا الوطن تعيش الاضطرابات ولابدَّ من سبب لهبوب رياح التغيير،لأنَّ الظروف التي تعيشها القرية غير ملائمة«عندها أحس أن أعظم ما بهؤلاء ليس التزاما دينيا،ولا صحوة أخلاقية مبنية على وعي إيماني مستنير, إنما هوس متجلبب وعقد متسترة وحقد ملتح قد ينطفئ يوما ما تحت ضغط الظروف وإلحاح الأوضاع والرياح المتعاكسة الهبوب»[4]،وهذا ما يدل على زيف المظاهر والتناقضات التي نخرت المجتمع، وهو «الشقاء المجتمعي الذي يعبر عن ارتفاع وتيرة اللاعقلانية في التعامل مع الذات والواقع على حد سواء»[5].

عانى البطل "منصور" اغترابه عن ذاته بصور مختلفة،والاغتراب عن الذات هو«فقدان الإنسان لسمة واحدة أو لجميع سمات الذات الأصلية(...)وهي التفرد والعقل

[1] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص41.
[2] - المصدر السابق، ص88.
[3] - المصدر السابق، ص164.
[4] - المصدر السابق، ص75.
[5] - نادية عيشور، الصراع الاجتماعي بين الممارسة، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص108.

والحب والنشاط الخلاق»[1]،فالاغتراب عن الذات شعور بالضياع وعدم الاهتمام بمظاهر النفس واحتياجاتها ومتطلباتها،فهو اختلال وأزمة بين الروح والجسد،«مثل كل الغرباء و اللامنتمين،كان يمشي وحده في الشارع حافي القدمين،متأبطا خفه النسوي.. لماذا؟ ..هكذا،ألديك اعتراض أنت كذلك؟! شعره منفوش،شعر ذقنه الأشقر صار يبدو وكأنه لحية،أما فحصته فقد مال شعرها إلى السواد »[2]،فهو غريب في قريته،مشرد في أزقتها،متفردا وغريبا عن الناس،وغير مهتم بهندامه أو شكله،ما يعبر عن تأزُّم الذات وتوترها بسبب الكبت والاضطراب،إنَّه رسم كاريكاتوري يُناقض بين الواقع و المأمول فـ « لقد كان الهمُّ باديا عليه،والكآبة غير خافية،رفع عينيه إلى صورة أبيه فألقاه ينظر كالشارد الساهي.. وظلت العيون في العيون،والصمت يقول للصمت الكئيب ويسمع»[3]،فهذا اغتراب داخلي يحاول من خلاله إفراغ مكبوتاته في صمت مع صورة الوالد المعلقة على أحد جدران الغرفة،هروب من الواقع المعيش والإبحار في عوالم الاغتراب،والبحث عن مشارك له في عالم الاغتراب الذاتي «-لقد صرنا أنيسين يا أبي .. فمنذ أن انتهت إلى صورتك المعلقة ونفضت عنها الغبار صرت أشعر بالدفء،والحميمية والحنان في هذه الغرفة،التي كانت من قبل خاوية كالصحراء .. مخيفة كالدغل الموحش،باردة كليالي القطب الشمالي .. نعم صرت أستلطفها وأستلطف البقاء فيها»[4]،فوجود صورة الوالد هو محاولة لاستحضار التاريخ[5] الماضي الذي كان بين "منصور" ووالده،أمَّا حضور الوالد في سرد الأحداث فهو «حضور رمزي باهت،ولكنه ذو دلالة كبيرة لأنه يعبر عن موقف الكاتب الذي يرفض تكريس التصور المتداول لشخصية الأب في الرواية»[6] فاغتراب "منصور" لا ينتابه في البيت الذي يعيش فيه وحيدا فقط،بل في أزقة القرية أيضا صار وحيدا «هاهم الناس قد لزموا بيوتهم،وأغلقوا أبوابهم وهاهو وحده واقفا في مخرج المدينة الشرقي»[7] وهو اغتراب لا يختلف عن اغترابه في بيته الذي شكَّل له سجنا حقيقيا،حين لا يجد ما يشغل به نفسه من مطالعة للكتب أو تدوين لمغامراته،رغم أنَّ البيت فضاء اختياري كاغترابه الاختياري «هذا أنا كما تراني خلف ثلاثة أبواب موصدة، بل أربعة،ومن ورائها جميعا

[1] - حسن محمد حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، ط1، 1995، ص70.

[2] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص76.

[3] - المصدر السابق، ص127.

[4] - المصدر السابق، ص36.

[5] - في مكالمة هاتفية أجريتها مع الأديب عبد الله عيسى لحيلح، "أصدقك قولا إنّ الأب يرمز للتاريخ"، يوم الأحد، 09-11-2014 الساعة الثامنة مساءا.

[6] -حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص280.

[7] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص85.

أخاطبك وأسمعك أيها البعيد القريب..(...) ورغم فقري فأنا الأغنى بذكريات الرنين في جيوبك،ورغم جوعي المر فقد بشمت من خيرات بيادرك التي كانت»[1].

فـ"منصور" لم يكن يعاني من الاغتراب فحسب بل تخبَّط في حالة الفقر المزري والجوع أيضا ما يدل على قدرته في تحمل مشاق الحياة الصعبة وتحمسه للمواقف التي يتخذها،وفي بيته كان يمارس عبثه المطلق، ففي زيارة أمِّه له ودخولها غرفته التي وجدتها غير مرتبة ورائحتها الكريهة من عفونة الجوارب ورائحة السجائر،لم تستطع التأقلم وتحمُّل الرائحة على عكسه هو الذي اندمج مع المكان الذي يحيا فيه،لأنَّ حالة اللانظام سائدة في كل الزوايا وليست في بيته فقط،وهي تحيل على عفونة القرية وفوضى سكانها ويرتها فقط حينما ينظم نفسه، «لما دخل غرفته تملكه إحساس مفاجئ وكاد أن يدفعه إلى تنظيف غرفته وتنظيمها ولكنَّه قبل أن يفعل ذلك أو شيئا من ذلك تصورها وهي مرتبة نظيفة كل شيء في مكانه،وتخيل نفسه يتحرك في هذا الفضاء المنظم "المنضبط" في صمت وتشمت،فأحس أنَّه يشعر بالاختناق وأنَّ الموت قد اقترب منه أكثر وسط هذه النظافة الرتيبة القاتلة.. عندها قرَّر أن يترك الغرفة كما هي ريثما ينظف نفسه وينظفها»[2] فغرفة "منصور" ما هي إلا جزء وصورة لا تختلف عن المحيط الذي يحيا فيه ورغبته لتنظيف العفن الذي انتشر في الغرفة والقرية أمرا خطيرا يعرضه لخطر الموت،وبالرغم من ذلك فهو يقبل المواجهة مع الموت ويستعد لها.

اغتراب "منصور" عن مجتمعه: أقصد بالاغتراب عن المجتمع انعزال واختلال علاقات منصور بالأشخاص المحيطين به بسبب نبذه الطرف الآخر،أو بسبب العادات والتقاليد أو النظم السائدة في المجتمع،والتي لا يقتنع بها كمشروع يحقق نهضة فكرية ما يجعله ينتفض ويثور عليها قصد تغييرها «على أنها قيم هامة بالنسبة له،وما يدركه على أنها قيم الآخرين زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب»[3].

ويُقصد بالاغتراب عن المجتمع «إظهار المأساوي الذي يتولد في بعض الحالات في المواجهة بين وجهات نظر متنافرة،من دون أي استعداد لتنازل أو تسوية»[4]،وهو ناتج عن إحساس فرد من الجماعة يعيشون في مجتمع ما بخلل في النظم السائدة أو طريقة التعايش بينهم،تُطلعنا الرواية من بدايتها عن اغتراب "منصور" وانعزاله عن مجتمعه «وكانت نقطة

1 - المصدر السابق، ص162.
2- المصدر السابق، ص73.
3 - محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، ص28
4 - بيير بورديو، بؤس العالم، الجزء1 "رغبة الإصلاح"، ترجمة محمد صبع، مراجعة و وتقديم: د فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، طبعة خاصة، 2010، ص 17.

التحول في حياته حين اعتزل الناس واختفى عن العيون ما يقارب الشهر أو يزيد عليه قليلا لا يبرح غرفته مطلقا ولا يجيب مناديا ولا يرد على طارق،ولا يزور ولا يزار(...) ما كان يعرف ليلا من نهار،ولا صبحا من مساء فالنافذة مغلقة بإحكام والأضواء مشتعلة على الدوام»[1]،ف"منصور" بدل المواجهة اختار الاغتراب وبدل التسكع في الشوارع التي مارس فيها طقوس جنونه اختار الغرفة والهرب من أهل القرية لممارسة طقوس اغترابه الموحي بالوحدة والانطواء على الذَّات التي تُعاني في صمت،من الأوجاع التي تُميّز نظاما اجتماعيا متدهور البُنى،وبعد أن كان « في سابق عهده(...) يحتار مع من يجلس لكثرة المنادين عليه،أمَّا اليوم فهو محتار مع من يجلس لأنَّه لم ينادي عليه أي واحد رغم كثرة الوجوه التي كانت من شلة الأنس قديما»[2]،فبعد خروج "منصور" من عزلته التي غيَّبته عن أهل القرية مدَّة شهر أو تزيد، وبعد أن عاش يومياته في القرية وجد نفسه منعزلا مغتربا عن أهل قريته التي كانت تجمعه بهم لحظات اللقاء في مقهى "عمي صالح"،أو "السوق الأسبوعي" يوم الخميس،أو الشوارع التي لا يبرح التسكع فيها ليلا ونهارا،وهي إشارة لاختلال العلاقة بينه وبين كل "أهل القرية"،وأنَّ نظرة "منصور" للحياة تختلف عن نظرتهم وبهذا فـ«فقدان التلاؤم والارتواء إزاء العالم الخارجي يولد الانطوائية التي تجعل صاحبها يبني لنفسه عالما خاصا أغنى كثيرا من الحياة الداخلية لكل إنسان»[3]،وهو لا يستثن الأوضاع الصعبة التي مرَّت بها القرية فترة العشريَّة السوداء «هنا في تربة هذا المنطق الأخرق نبتت هراوات القوات الخاصة،وسياط الجلادين وأحذية العسكر وفتاوى الأمراء!.»[4]،والواقع المرُّ الذي عاشه أهلها.

أثَّرت ظروف "أهل القرية" وظروف "منصور"، فتباينت الصِّلات بين "منصور" البطل وشخصيات الرواية على مستوى العلاقات والمعاملات،بل تلاشي هذه الروابط أدى "بمنصور" إلى غربته عن أهل القرية «- أنا الضائع الكريه،كعربة تجذبها الأحصنة من الجهات الأربعة.. لي أملي كبير أن أصد الريح بالهراوة أو أجمع حفنة من دخان في غربال(...) ولذا أنا واقف في مكاني بلا وجهة.. وما أكثر الأحايين التي يفقد فيها كل شيء من يطمع في كل شيء»[5]،فغياب الجلوس والتجمع مع الناس جعل "منصور" يتحول من إنسان اجتماعي إلى إنسان انطوائي بسبب الشريط الذي عاقبته عليه الدولة وسجنه لمدَّة ثلاثة أيام،فاجتناب الناس له خوفا من أن يلاقوا نفس المصير،ما ولَّد حالات تشتت وضياع في ذات "منصور" "الفاعلة والمنفعلة" كما

[1]- عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص 4.
[2] - المصدر السابق، ص 77.
[3] - عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف "دراسة في السرد النسائي"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003 ص71-72.
[4] - عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا1، ص128.
[5] - المصدر السابق، ص 219.

يُطلق عليها في التحليل السيميائي «البطل في التحليل السيميائي هو أحدى شخصيتين: ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها،أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائنا جديدا،أو يدمر الوجه البهي فيها،كل أبطال الروايات على اختلاف العصور والمدارس الأدبية ينتمون إلى إحدى هاتين الطبيعتين، وأحيانا إليهما معا»[1]،فهي ذات فاعلة استطاعت أن تلفت الانتباه إلى الشريط ولا شيء صار يسمع غيره ولا حديث إلا عليه،استطاع بوعيه الثقافي أن ينسق أصوات الحيوانات في الشريط، وذات منفعلة بأثر التَّحولات التي يتخبط فيها المجتمع و"أهل القرية" والمعاصي التي تُرتكب في الخفاء.

يزداد اغتراب "منصور" عندما ينشر الأوراق التي كان يسوِّدها والتي سماها "تتمة المغازي في أخبار المخازي"،في شوارع القرية لكشف حقيقة القرية لأهلها،ويرحل إلى وجهة مجهولة،اختلف أهل القرية في تحديد وجهته، لكن الروائي في الجزء الثاني من الرواية يخبرنا أنَّ هذا الاغتراب دام عشر سنوات، هربا من عواقب فعلته «تصوير الذات في الأدب يجري غالبا من خلال المتخيل فهناك تتراءى الذات مكبرة مرات،أو مشتتة تحتاج إلى إعادة تشكيل وتهذيب»[2]،فخوفه من مؤسسات الدولة وأهل القرية هو سبب هروبه،وخوفا من أن يلاقي المصير الذي لاقاه عند اصدرا شريطه "سمفونية العبث" فمحنة الجنون ولدَّت محنة الاغتراب،وهذه المحن أيضا شكَّلت ضغوطات في نفسية منصور ما ولَّد أيضا محنة ثالثة وهي البؤس.

فإذا كان الجنون قد مكَّن "منصور" إيهام أهل القرية بأنَّه مجنون حقيقة وبجنونه تمكَّن من رصد خطايا أهل القرية،فـ«قد مكنه هذا التسكع الليلي الهادف من معرفة المعاصي والعصاة،هذه المعرفة جعلته في النهار لا يرى إلا وجوه قردة على أجساد خنازير!!..أي حقد يستبطن هذا المجنون؟!..»[3]،لقد كان بؤس "منصور" المتمثل في الجوع والتسكع والتشرد هادفا،ففي النهار يمارس الجنون وفي الليل التسكع، فهذه الحيل مكنته من تعرية أهل القرية ومعرفة الصورة الحقيقية لهم.

خلاصة:

وممّا سبق نستنتج أنَّ: محنتي الجنون والاغتراب التي عاشها "منصور" والضغط الذي كان عليه لم يحرره من الالتزامات، بل حمَّله المسؤولية عبر كل فصول الرواية في مختلف الأمكنة :المسجد ،المقهى،والشارع،والبيت،السجن،وجعلته يفكر في إصلاح ما أفسدته

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص34.

[2] - المرجع السابق،ص 118.

[3] - المرجع السابق، ص 259.

السياسة والدين، وينتقم من "أهل القرية" أيضا.

لقد عانى المثقف فترة المحنة الجزائرية لحظات بؤس حقيقي أدت به إلى الجنون أو الانتحار أو التصفية الجسدية،لذا فقد مثّل البطل المثقف في الرواية الجزائرية فترة التسعينيات حضوره البارز في معظم الأعمال الأدبية.

توجُّه معظم الأدباء الذين يكتبون باللّغة العربية إلى كتابة الرواية،لكون هذا الجنس الأدبي قادر على احتواء التراكمات المتسارعة التي عرفتها الفترة،وقد تميَّزت أعمال بعض الأدباء بإتمام أحداث الرواية الواحدة في أجزاء أخرى مثل ما نجده في هذه الرواية التي أتبعها صاحبها بجزء ثاني.

قائمة المصادروالمراجع:

أ- المصادر:

1- عبد الله عيسى لحيلح، كراف الخطايا 1، مطبعة المعارف، الجزائر، ط1، 2002.

ب- المراجع العربية:

1- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر،"مقاربة سردية أنثروبولوجية" الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، الجزائر، ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1 2013.

2- أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، "دراسات نقدية في الرواية السياسية العربية"، مكتبة مذبولي، القاهرة، (دط)، 1981.

3- أسماء معيكل، نظريَّة التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنَّشر والتوزيع، سوريا، ط1، .2010

4- بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

5- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1998.

6- حسن محمد حماد، الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1995.

7-حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

8- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2009.

9-سليم بتقة، تريبف السرد الروائي الجزائري، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2014.

10-عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف"دراسة في السرد النسائي"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003.

11- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (د ط)، أفريل 1998.

12- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ط)، .1983

13- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان ط1، 2002.
14- محمد الشحات، سرديات المنفى "الرواية العربية بعد عام 1967"، دار أزمنة للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2006.
15- محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1 2004.
16- محمد معتصم، بنية السرد العربي"من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير"، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
17- محمد مفتاح، النص الأدبي من القراء إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
18- نادية عيشور، الصراع الاجتماعي بين الممارسة، دار بهاء الدين لنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2008.

ج- المراجع المترجمة:

1- بيير بورديو، بؤس العالم، الجزء1 "رغبة الإصلاح"، ترجمة محمد صبع، مراجعة وتقديم: فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، (دط)، 2010.
2- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة، السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1 2003.
3- رولان بارت، التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،(دط)، 2009.
4- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت و باريس، ط3، 1986.
5- ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006.

تمثلات اللغة العربية في ظل الخطاب التداولي الرقمي
مقاربة سيميائية لعينة من الخطابات اللغوية عبر صفحات شبكة الفايسبوك

د. سامية عواج ●
رضوان رياح *

الملخص:

تتناول هذه الدراسة إشكالية تمثلات اللغة العربية في ظل الخطاب التداولي الرقمي ،من خلال التطرق إلى ملامح اللغة العربية عبر الفضاء الرقمي الأزرق (فايسبوك)،وقد تم تقسيم الدراسة إلى أربعة محاور ترتبط بخصوصية ومكانة اللغة العربية في المجتمعات العربية الإسلامية والجزائر على وجه أخص، حيث يتعلق المحور الأول بمكانة اللغة العربية جنبا إلى اللغة الأمازيغية كأحد تجليات المنظومة القيمية والثقافية للمجتمع الجزائري ، والمحور الثاني لوظائف اللغة كنسق قيمي سيميائي دال عند رومان جاكوبسون، أما المحور الثالث فيتعلق بخصوصية الخطاب اللغوي عبر الميديا الجديدة، ثم المحور الرابع والأخير تأتي عملية قياس الممارسات الفعلية للغة العربية وأبرز تمظهراتها في الخطاب التداولي عبر شبكات التواصل الإجتماعي فايسبوك من خلال المقاربة السيميائية .

وبناءا على معطيات العينة المختارة من الخطابات اللغوية المنشورة عبر مختلف صفحات الفايسبوك توصلت نتائج الدراسة إلى تدني مستوى استخدام اللغة العربية عبر الفضاء الأزرق، وعدم الإهتمام باستخدامها وإن تحقق الأمر يكون بحروف وأرقام تنوب عن حروف اللغة العربية في طريق نحو تشكيل لغة مشفرة بمختصرات متعارف عليها بين مستخدمي شبكات التواصل الإجتماعي، بما يلقي الضوء على المعاناة التي تعيشها اللغة العربية في عمق بيئتها ، غما بتغييب إستخدامها نهائيا وتعويضها بلغات أجنبية فرنسية وإنجليزية أو باستخدام العامية في كثير من الأحيان من قبل مستخدمي هذه الشبكات ،الأمر يدعو لضرورة الأخد بزمام مبادرة ترشيد الإستخدام السليم لقواعد وتراكيب اللغة العربية الفصحى بما يحافظ على الخصوصية القيمية والثقافية للفرد والشخصية العربية الإسلامية، وبما يحفظ لغة الحضارة الإسلامية وأمجادها.

الكلمات المفتاحية :

اللغة العربية ، الفايس بوك، الخطاب الرقمي .

● سامية عواج،جامعة سطيف
* رضوان رياح،جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،قسنطينة

Abstract:

This study deals with the dilemma of the Arabic language representations in the digital discourse by speaking about Arabic language features through the blue digital space (facebook), we have devised our study into four axis that have relation with the privacy and the place that occupy the Arabic language in the Arabic Muslim Arabic societies and the Algerian society in particular.

The first axe speaks about the place that occupy the Arabic language with the Tamazight language both as one of the principal features of the valuable and cultural system of the Algerian society, the second axe speaks about the language functions as valuable semiotic system at Jacobson. The third axe speaks about the privacy of the language discourse through the new media .

Finally we have measured the real practices of the Arabic language and its features in the deliberative discourse through social networks facebook by using semiotic approach

Key words: Arabic language, face book, digital discourse

مقدمة

تعد اللغة ظاهرة اجتماعية وأداة للإتصال والتواصل والخطاب الفعال بين البشر،ونسق قيمي هام في النظام الإجتماعي والثقافي لأي مجتمع ورابط وثيق لتواصل الأجيال والأمم وحامي ثقافتها وهويتها .

وتمثل اللغة العربية كقيمة إجتماعية وحضارية عمق المرجعية القيمية الأصيلة للعرب ومحط فخرهم كونها لغة الوحي ولسان خاتم الأنبياء والمرسلين وأحد تمظهرات الهوية الثقافية والقيم الإسلامية ،وأحد مقومات كيان الشخصية العربية،والمرآة العاكسة لحضارة وتفكير العرب وأساليب حياتهم، إذ يتجلى ذلك بوضوح في الخطاب اللغوي المتداول الغني بالمعاني والمرادفات في التعبير والتواصل ،فبالإضافة إلى ما في هذه اللغة مما لا يكاد يحصى من الألفاظ الدالة على الحسيات لم تهمل المعنويات والمجردات، فلم تقتصر العربية على الحسيات كما تقتصر كل لغة في طورها الابتدائي فلقد جمع العرب في لغتهم بين الواقعية الحسية والمثالية المعنوية ، فالمادية دليل الاتصال بالواقع والتجريد دليل ارتقاء العقل.

إن القيمة الحضارية المرموقة والمكانة الرفيعة التي تبوءتها اللغة العربية كلغة حية بين عديد اللغات الأخرى لعقود من الزمن ،جعل التكالب عليها مبكرا فمن يراجع الوثائق التاريخية التي بدأت بها الأشكال التقليدية للإحتلال -الديني والتجاري- للدول الغربية على الدول العربية يجد أن محاربة اللغة العربية كانت أول خطوة في أجندة المحتل، فأول أعمال الاحتلال

البريطاني في مصر هو وضع خطة لتحطيم اللغة، ويبدو ذلك واضحاً في تقرير **لورد دوفرين** عام 1882 حين قال : إن أمل التقدم ضعيف (في مصر) ما دامت العامة تتعلم اللغة العربية الفصيحة ، نفس النهج انتهجه الإستدمار الفرنسي في الجزائر من خلال محاولاته العديدة للقضاء على اللغة العربية في معركة ضارية مع مختلف التيارات الفكرية المدافعة و الإصدارات المتنوعة من صحف ومناشير وخطب ومقالات زهاء 133سنة.

وتمثل العلمانية وصراع العولمة الإقتصادية و اللغوية والثقافية أحد معاول الشكل الحديث لإحتلال العرب، في تمظهرات تتجلى بوضوح في فرض التبعية الحتمية للنموذج التقني والإقتصادي الغربي، وإغراق الأسواق الإستهلاكية العربية بمنتجات فكرية وسينمائية وأساليب حياة وتواصل تحاكي النموذج الغربي بامتياز بأسوب أقل ما يقال عنه أنه ناعم في محاولة جديدة وأخطر من سابقاتها للسيطرة والإحتلال ،بالإستخدام الأمثل لمخرجات الميديا الجديدة و تكنولوجيا الإتصال التي تلعب فيها شبكات

التواصل الإجتماعي-الفايسبوك- على وجه أخص الدور الفعال في فرض أنماط حديثة للإتصال والتواصل بين أفراد المجتمع بخطاب لغوي رقمي مستحدث ،معروفة مقاصده مجهولة تأثيراته .

انطلاقا من هذا الأمر إرتأينا القيام بمقاربة سيميائية لعينة من الخطابات اللغوية عبر صفحات شبكة الفايسبوك لكشف مضامينها ومداولاتها وذلك بالإعتماد على المحاور الأتية :

- اللغة العربية والأمازيغية كأحد تجليات المنظومة القيمية للمجتمع الجزائري
- وظائف اللغة كنسق قيمي سيميائي دال عند رومان جاكوبسون
- خصوصية الخطاب اللغوي عبر الميديا الجديدة
- تمظهرات اللغة العربية في الخطاب التداولي عبر شبكات التواصل الإجتماعي فايسبوك **(مقاربة سيميائية)**

اللغة العربية والأمازيغية كأحد تجليات المنظومة القيمية للمجتمع الجزائري

تعتبر اللغة إحدى المكونات الأساسية في الثقافة بالإضافة إلى الوظائف الأساسية للغة فإنها تشكل السمة المميزة لكل ثقافة، فكل ثقافة لها لغتها الخاصة بها وتعتبر اللغة الوسيلة الوحيدة التي تستطيع ترجمة ما يجول في ذهن الإنسان من أفكار وخواطر عن طريق الكلام[1].

وقد ارتبطت اللغة والثقافة حيث قال أحد العلماء بأن اللغة بدأت عندما بدأت

1 - عبد الرزاق جبلي: **المجتمع والثقافة والشخصية**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989، ص 91.

الثقافة، وأخذت تنمو بصورة مستمرة منذ تلك اللحظة، حيث لكل لغة العدد الكافي من الكلمات والمفردات اللازم لسد حاجيات الأفراد للتعبير عن كل ما يجول في ذهنهم من أفكار وكل ما يحيط بهم من ظواهر طبيعية وبشرية، فبدون اللغة لا يستطيع الإنسان أن يعبر عن مشاعره وأفكاره، ومعارفه، وتعتبر اللغة الوسيلة الأساسية للاتصال بين الأفراد والتعاون بينهم، فعن طريقها يستطيع الفرد نقل خبراته ومهارته للآخرين وأن ينسق خبراته وخبرات أعمال غيره ،وعن طريق اللغة يستطيع المجتمع تنظيم العمل الجماعي لأفراده وتنسيق جهودهم لفائدة المجتمع ككل[1].

سكنت المغرب والجزائر وتونس، منذ فجر التاريخ شعوب تعرف تحت اسم "البربر" أو "الأمازيغ" وهم الذين أطلق عليهم الرومان اسم "الماورين أو النوميديين" يعتقدون أنهم ينتمون إلى العائلة الكبرى، التي شكلت الشعوب الليبية، التي عمرت شمال إفريقيا،حتى حدود مصر الفرعونية ... ويتكلم البربر (الأمازيغ) لهجات تتقارب مع اللغة المصرية القديمة لأن لها نفس الجذور الحامية، إنهم أناس بيض ذو سحنة حمراء، بعضهم تيميزيغيون ذات لون فاتح وبشعر أشقر[2].

وعليه فإن اللغة البربرية (الأمازيغية) التي كان لها من قبل الانتشار الواسع قد صارت بمضي القرون إلى تراجع أمام اللغة العربية[3]، ولا تزال الكتابة الليبية إلى اليوم متداولة عند الطوارق، فهم يسمون "التيفيناغت" تلك الحروف الليبية نفسها، مهما تكن تعرضت له من التغيرات المحتومة إنها إذا طريقة في كتابة اللغة قيض لها البقاء لدى البربر منذ حوالي 2500 سنة[4].

من خلال هذا تظهر اللغة الأمازيغية كمعطى ثقافي جزء لا يتجزأ من الثقافة الجزائرية التي هي بدورها جزء من الثقافة العربية الإسلامية.

والملاحظ تاريخيا في الجزائر قد تحقق بعض "التمازج بين الأمازيغ والفينيقين فاستخدموا اللسان الفينيقي على نطاق وظيفي واسع، حتى بعد انتهاء وجودهم، وهذا لم يتحقق لهم مع الرومان مثلا، التي ظل استعمال اللغة الرومانية مظهرا من مظاهر انسلاخ الهوية الأمازيغية، حتى أن انتشارها بينهم لم يتجاوز القلة المرتبطة بالظاهرة الاحتلالية،فالامتزاج العرقي الذي أحدثته الهجرات والنزوحات الجماعية المتتالية يفند الكثير

1 - أحمد بن نعمان: **هذه هي الثقافة**، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، دون سنة نشر، ص 115.

2 - ألبير عياش: **تاريخ شمال إفريقيا القديم**، ترجمة: عبد العزيز بل الفايدة، منشورات أمل للتاريخ والثقافة والمجتمع، ط1، دار البيضاء، 2008، ص ص22/21.

3 - غابرييل كامب: **البربر ذاكرة وهوية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2014، ص 46.

4 - **نفس المرجع**، ص 321.

من فرضيات صفات النسب، إذ إن الفتح الإسلامي لشمال إفريقيا قد دشن مرحلة عارمة من التداخل العرقي بين الأمازيغ والعرب الفاتحين فقط وإنما بينهما أعراق أخرى مشرقية وإفريقية وأوروبية مختلفة"[1].

وعن كيفية تحول الأمة الجزائرية إلى العربية الإسلامية يقول العلامة عبد الحميد بن باديس "ما من نكير أن الأمة الجزائرية كانت أمازيغية (بربرية) من قديم عهدها وما من أمة من الأمم استطاعت أن تقلبها عن كيانها، ولا أن تخرجها عن أمازغيتها، أو تدمجها في عنصرها، بل كانت هي التي تبتلع الفاتحين فينقلبون إليها ويصبحون كسائر ابنائها، فلما جاء العرب وفتحوا الجزائر فتحا إسلاميا لنشر الهداية لا لبسط السيادة، وإقامة العدل الحقيقي بين جميع الناس، لا فرق بين العرب الفاتحين والأمازيغ أبناء الوطن في الإسلام وتعلموا لغة الإسلام العربية طائعين ووجدوا أبواب التقدم في الحياة كلها مفتوحة في وجوههم فامتزجوا بالعرب بالمصاهرة، ونافسوهم في مجال العلم وشاطروهم سياسة الملك، وقيادة الجيوش،وقاسموهم كل مرافق الحياة"[2].

"إن الأمازيغ المرابطين والموحدين الذين نشروا الإسلام، كانوا يكتبون نصوصهم الفقهية باللغة الأمازيغية وبحروف عربية كما فعل **ابن تومرت** في رسالته"[3].

وممن اعتنى بكتابة اللغة البربرية بالحروف العربية، علماء الطائفة الإباضية، إبان (الدولة الرستمية) ومن أولئك الشيخ أبو سهل، والشيخ يهود بن قريش التاهرتي، وهما الأوائل، ومن المتأخرين منهم الشيخ ابراهيم بن سليمان الشماخي، الذي كتب عدة كتب باللغة البربرية والحروف العربية، نذكر منها كتاب (غرب إفريقيا) وكتاب (وصف جبل نفوسة) وقد كتبه بلهجة قبائل "نفوسة" وقام بترجمته ونشره "مونتيلنسكي"، وقد طبع النص البربري بالجزائر العاصمة سنة 1885، وكان الهدف من كتابة هذه الكتب باللغة البربرية استمالة البربر إلى الإسلام، وإفهامهم قواعد الدين، الذي دانوا به رغبة فيه وهم لأحكامه جاهلون، قد يكون الهدف من ذلك الوصول إلى سلطة سياسية باسم الدين،ونحن لا نرتاب في عروبة الطائفة الإباضية بالأصالة"[4].

كل هذا سهل عملية التمازج بين العرب والأمازيغ، كما أن الهجرات الهلالية ساهمت في هذا التفاعل، بفضل نشرهم للغة العربية في نطاق واسع من بلاد المغرب ويقول بهذا الصدد

1 - سعدي عثمان: **عروبة الجزائر عبر التاريخ**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 87.

2 - أحمد بن نعمان: **مرجع سبق ذكره**، ص 302.

3 - سعدي عثمان: **مرجع سبق ذكره**، ص 87.

4 - أحمد بن نعمان: **فرنسا والأطروحة البربرية في الجزائر**، مطبعة دحلب، الجزائر، بدون سنة نشر، ص 150.

الشيخ البشير الإبراهيمي "أن بني هلال خربوا ولكنهم عربوا".

ورغم أن قبائل بني هلال أرسلوا من طرف الفاطميين للتدمير والتخريب، فقد واجههم أمراء بني زيري وبني حمادة بأسلوب حكيم، فلم يمض عدد من السنين حتى انصهروا داخل المجتمع الأمازيغي، فكان نتيجة ذلك افراز دولتين أمازيغيتين القيادة هما "دولة المرابطين" و "دولة الموحدين"، اللتان لعبتا دورا كبيرا في نشر الإسلام وتطوير الحضارة العربية الإسلامية[1].

وفي صفات اللغة العربية وأهلها يقول **ريتشارد كونهيل**: "إن شعبا له آداب غنية كالآداب العربية، ولغة مرنة ولينة ذات مادة لا تكاد تفنى، لا يخون ماضيه ولا ينبذ غرثا اتصل إليه بعد قرون طويلة عن آبائه وأجداده"[2].

من خلال ما تبين أن كل من اللغة العربية والأمازيغية حدث بينهما تمازج اللتين اصبحتا تشكلان الثقافة الجزائرية وأداتان مهمتان للوصول إلى التراث المادي والشفوي للأجيال ولنضرب مثلا عن الترسبات اللغوية في الجزائر فنحن نستعمل لفظة "بعل" وعرف على أنه إله وثني (فينيقي) وبقي في اللغة عند العامة باسمه يحمل خصائص الخصب في الطبيعة وفي البشر كما يعتقد بعضهم، والعامة في الجزائر يقولون عن بعض المزروعات التي تتأثر بالجو الندي لقربها من البحر بأنها (تنبت بعلي)، أي أن بعل هو الذي يخصبها ... وفي اللغة العربية البعل هو زوج المرأة فهو بعلها الذي يخصبها ... ومن هنا يقال في الجزائر (أن النبات الفلاني ينبت بعلي) كقولهم الطماطم/ الجلبانة تنبت بعلي.

ومنها استعمالهم لكلمة (هيلولة) دلالة على الشخص الذي استعمل حفلا وأتى بشيء يفوق طاقته و (الهيلولة) في حقيقتها عيد من أعياد اليهود عرف في شمال إفريقيا واستعمله السكان في الدلالة على الحفل المربعد الذي لا يوجد له نظير في المكان[3].

إذن فاللغتان الأمازيغية والعربية تحافظان على العادات اللغوية وعلى أشكال التعبير من اللغة الأم.

وظائف اللغة كنسق قيمي سيميائي دال عند رومان جاكوبسون :

يستند الخطاب اللساني حسب رومان جاكبسون (Roman Jackobson)إلى ستة عناصر أساسية وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة.

1 - سعدي عثمان: **مرجع سبق ذكره**، ص 87.

2 - محسن علي عطية: **مهارات التصال اللغوي وتعليمها**، ط1، دار المناهج، عمان، 2008، ص ص 34/16.

3 - محمد عيلان: **محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري**، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، 2013، ص 30.

وللتوضيح أكثر نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي، ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي... ويعني هذا أن اللغة ذات بعد لساني وظيفي، وأن لها ستة عناصر وست وظائف: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية وتفسيرية. ومن ثم، فإن الذي وضع هذا النموذج اللساني الوظيفي التواصلي هو الباحث الروسي ذي الجنسية الأمريكية **رومان جاكوبسون** ، وقد أثبته في كتابه: **" اللسانيات والشعرية"** سنة 1963م ، حيث انطلق من مسلمة جوهرية ، وهي أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر أساسية ولكل عنصر وظيفة ما:

1- المرسل الرسالة انفعالية 2- الرسالة الرسالة شعرية 3- المرسل إليه الرسالة تأثيرية 4- القناة الرسالة حفاظية 5- المرجع الرسالة 6- مرجعية اللغة الرسالة وصفية[1].

* **الانفعالية :** وتتعلق هذه الوظيفة بالمرسل أو المُخاطِب ،وهي تحدد العلاقات الموجودة بين المرسل والرسالة ، وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية ،وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر و إحساسات يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي ،تربط هذه الوظيفة الرسالة الكلامية مع المرسل الذي يتكلم انطلاقا من حالته الانفعالية ويعبر عن مواقفه وآرائه وأحكامه باستخدام عبارات متعددة منها (مع الأسف ،من الأحسن ،من المفروض) ومرافقة كلامه بحركة الجسم (الإيماءات إشارات الأيدي) وكلها تستعمل من طرف المرسل للتعبير عن مواقفه ،وفي هذه الوظيفة يتم التعبير عن موقفنا إزاء هذا الشيء فنَحسُه جيدا أو شيئا ،جميلا أو قبيحا.

* **الشعرية :(الجمالية ،البويطيقية)** وهي الرسالة في حد ذاتها وتتحقق هذه الوظيفة عند إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي وعندها يتحقق الإنهاك والانزياح المقصود، وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي ،وهي وظيفة عاطفية ،جمالية وذاتية كما أنها تركز على ذاك النص الذي يعتمد على ربط الرسالة الكلامية مع نفسها أي الاعتماد على علاقة النص مع نفسه والمعايير التي تميز النص الشعري هي استخدام الجمل القصيرة أحيانا وأحيانا الطويلة صوت النص أو النغمة الموسيقية ، الصور الموجودة في النص[2].

[1]- جماعة انتروفيرن: **التحليل السيميوطيقي للنصوص**– ترجمة : مجموعة من المؤلفين التونسيين مجلة الدراسات اللسانية- ع4–2002 – ص 78.

[2]- المرجع السابق ص81 .

* **التأثيرية :** وتتعلق بالمتلقي وهي تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي،حيث يتم تحرض المتلقي وإثارة انتباهه ، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب ،وهذه الوظيفة ذاتية ،توصل جاكوبسون إلى هذه الوظيفة من خلال ربط الرسالة الكلامية بالمستقبل حيث أن الرسالة الكلامية عبارة عن أوامر إلى المستقبل لإنتاج سلوك أو تغييره عن طريق نوعين من الأوامر .

* **التواصلية :** أي إقامة الاتصال حسب تعبير **جاكوبسون** ،وهي القناة أو الاتصال في حد ذاته ،وتهدف هذه الوظيفة إلى تأكد التواصل واستمرارية الإبلاغ وتثبيته أو إيقافه وهي معرفية موضوعية ،وهي تربط بين الرسالة الكلامية والموضوع حيث لا يجوز تأثير ميول المرسل على الرسالة الكلامية فنقل الخبر هنا تشترك فيه الموضوعية والدقة مع النزاهة دون تعليق أو حكم مسبق من المتكلم الذي لا بد أن يبتعد عن الذاتية .

* **الميتالغوية (ما وراء اللغة):** وهي السنن أو الشفرة ،وتهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية تسنينها من قبل المرسل ،والهدف من السنن أو التشفير هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة ،بين المرسل والمتلقي وهي وظيفة معرفية موضوعية ، ويتم فيها الربط بين الرسالة والرمز الاصطلاحي أي نصوص يستخدم فيها تعاريف تحديد مفاهيم أمثلة تعاليق وبالتالي يصبح الرمز الاصطلاحي في الكلام ما وراء الكلام بمثابة المعنى أو المغزى الأصلي لنفس الكلام .

* **المرجعية (الإحالية ،السياق) :** أي المرجع النصي أو الواقع المادي وهي ترتكز على موضوع الرسالة.

خصوصية الخطاب اللغوي عبر الميديا الجديدة :

يمكن أن نميز بين ثلاث أشكال أساسية للتواصل اللغوي عبر وسائل الإعلام الجديدة و هي:

- **الخطاب:** يعرف على أنه ملفوظ طويل ،أو متتالية من الجمل تكون متعلقة بموضوع ما ، ويمكن من خلال معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية بشكل يجعلنا في مجال لساني محض وهو أيضا وحدة مساوية للجملة أو أكبر منها مؤلفة من مقوالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية .[1]

وهو مفهوم يقترب من مفهوم المحادثة التي تعرف على أنها تفاعل شفهي بين طرفين أو أكثر في الوقت نفسه ،ولها بنيية خاصة تحددها تتركز فيما يلي:

*التفاعل : بحيث العلاقة بين المتحدث و المخاطب هي علاقة تأثير و تأثر ،ويكون

[1]- محمود عكاشة :**لغة الخطاب السياسي –دراسة لغوية في ضوء نظرية الاتصال** - ،دار النشر للجامعات ، القاهرة ،2005، ص59

هناك استجابة من الأطراف المشاركة في عملية الاتصال .

*القطعة: وهي مجموعة من التبادلات المترابطة ،وهي تحتوي على قطعة الافتتاح (كالتحية أو غيرها)، وموضوع التفاعل ، وقطعة الاختتام (الاعتذار،الوداع،...الخ).

*التبادل: ويعني أن المحادثة هي عبارة عن نقاش يهدف إلى تبادل الآراء و المعلومات وغيرها.[1]

إن نمط المحادثة عبر وسائل الإعلام الجديدة يتجسد في نمط رقمي يطلق عليه لفظ chat وهو اختصار ل conversatinal hypertext acess technology وتعرف على أنها "فضاء افتراضي للتعارف وتوطيد العلاقات الاجتماعية داخل نطاق العالم الرقمي ،ويقوم الفعل الكلامي على تحويل الملفوظات الشفوية و العفوية إلى تفاعلات كلامية بالاعتماد على الهيئات الرمزية الايقونية".

- **الهيئات الرمزية الايقونية :** وهي ترتبط بلغة التواصل التي تعكس حركات الوجه،ذلك أن الوجه هو الدعامة الأساسية للتعبير عن نختلف الأهواء الكلامية عند الإنسان،و بالتالي فإن هذه الأيقونات الخاصة بالمحادثة الرقمية تنطلق بصريا من تمثيل هيئة الوجه بأيقونة استعارية تتخذ من شكل الانسان ،أو أشكال أخرى مرسومة لنجوم أو شخصيات كرتونية،أساسا لمحاكاة الحالة النفسية للإنسان كالفرح أو التهجم ...الخ. [2]

- **الصورة:** وهي التي تعتمد على نقل الوقائع المرئية ،وتعتمد أساسا على الوسائط التقنية في عملية النقل ويمكن أن نميز شكلين في وسائل الإعلام الجديدة[3]:

*الصورة الفوتوغرافية: وتستعمل فيها آلات التصوير ،ويتصف هذا النوع بأنه تسجيلي.

*صورة الفيديو: تستعمل فيها آلة الفيديو ،ويلعب الشريط دور الوسيط الذي يحمل تلك المنظومة من الصور المختزلة فيه ،ومثلها الصورة الفوتوغرافية ،تتسم بكونها تسجيلية آنية مباشرة، أو لحدث مضى.

*الصورة الفنية: أو المرسومة وهي إبداعية ،وفي مجموعها تحقق الوظائف الأساسية للصور الفوتوغرافية أو الهيئات الرمزية الأيقونية.

تمظهرات اللغة العربية في الخطاب التداولي عبر شبكات التواصل الإجتماعي فايسبوك

تحليل الخطاب اللغوي رقم 01 /

[1]- فريدة رمضاني : مرجع سبق ذكره ،ص 21،22

[2]- فوضيل عدنان:**خطابات الفايسبوك وخطابات المثقف –مقاربة سيميائية ثقافية** -،دراسة ماجستير غير منشورة،جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2013،ص 41،42 .

[3]- فوضيل عدنان:المرجع نفسه،ص 52 .

- **الوظيفة المرجعية:**

تعتبر الإرسالية اللغوية التي بين أيدينا خطابا لغويا إلكترونيا، وهو منشور دون عنوان طرح عبر صفحة أحد المستخدمين الجزائريين الشباب لشبكة الفايسبوك يوم 27 فيفري 2017،وهو تلميذ بالصف الثانوي.

نحزنو تفرح waw نضحكو تبكي فيق مع روحك للناس ظل تشكي ضحكوا عليك شايفينك ميكي ل.آه منك ثم آه يالي سماوك مُعلم فالقسم ما تقريش وفالإمتحانات لاعبها مَعلم # منك مانيش بخير نهز على راسي نهمل شبابي ضاع وليت نخمم روح الله لا تربحك يالي بقرحتنا راك تتنعم الحمار ينهق والقرودة تصفق منك انت وليت نقلق ظل حال فمك مثل اللقلق بلا فايدة ولاعبها ترشق dégage

وقد جاء هذا الخطاب في سياق فترة ما بعد الإمتحانات التي يتلقى فيها التلاميذ نتائج تحصيلهم العلمي، ويتمثل موضوع هذا الخطاب في تحسر هذا التلميذ على واقع محصلة نتائجه الفصلية وخيبة أمله في معلمه ويشير إلى ذلك الدليل اللغوي آه منك ثم آه متبوعا بهجاء غير أخلاقي لهذا المعلم ولحالة العلاقة التي تجمعهما وعبارة **فالقسم ماتقريش وفالإمتحانات لاعبها معلم** تدل بوضوح عن بنائية هذه العلاقة بين الملعم وتلميذه، كما تشير الأدلة **مانيش بخير نهز على راسي نهمل** ...**شبابي ضاع وليت نخمم** على فقدان الأمل وحالة اليأس التي يعيشها التلميذ نتاج نتائجه وطبيعة العلاقة التي تجمعه بمعلمه.

- **الوظيفة التعبيرية:** إن مرسل هذا الخطاب اللغوي صفحة تلميذ جزائري بالصف الثانوي يوجه رسالة واضحة لمعلمه بالصف دون تعيينه بالإسم، منوها إياه بأنه سبب الحالة النفسية التعيسة التي يمر بها، نتيجة تحصيله لنقاط ضعيفة بكلمات تعبيرية مهينة لشخص المعلم مقرونة بأيقونات بصرية تعبيرية ملحقة ومكملة لكل عبارة.

- **الوظيفة الإفهامية:** تشير الرسالة الألسنية المدرجة في هذا المنشور إلى استخدام المرسل للغة العربية بشكل ركيك هجينة مع الدارجة بصفة كثيرة وكلمات من اللغتين الفرنسية والإنجليزية، في إيصال مضمون واحد وقد وفق المرسل بشكل كبير في إيصال رسالته من خلال إعتماده على أسلوب الهجاء والتهجم الذي يفهمه أي قارئ لهذا الخطاب ويدرك بسهولة من المقصود بالذم.

- **الوظيفة الشعرية:** يشير إستخدام الدارجة بكثرة في هذا الخطاب الألسني إلى حقيقة مشاعر المرسل خاصة باستخدامه لجمالية النص والتنميق من خلال بعض الصور

البلاغية كالطباق بين الدليل نحزنو تفرح نضحكو تبكي وإدراج الأيقونات البصرية المعبرة عن كل دليل لغوي،إضافة لإستخدام التشبيه من خلال تصوير المعلم في صورة حمار ينهق والتلاميذ بصورة القرود التي تصفق،والملاحظ كذلك لهذا الخطاب يدرك وجود شبه لنظم القافية في الشعر من خلال اعتماد جمال السجع اللغوي الذي يظهر في ينهق تصفق نقلق ترشق ...نخمم تتنعم ومنه فالمرسل جسد عمق الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب.

- **وظيفة إقامة الإتصال:** إن هذا الخطاب هو خطاب تواصلي يوجه المرسل اللميذ رسالة إلى المستقبل معلمه وقد تم نشره في وقت الذروة الفترة الليلية عبر وسيط إتصالي تفاعلي يحظة باستخدام واسع لدى الأفراد بما يؤدي إلى حتمية توفر عنصر المستقبل من خلال التعليقات العديدة الواردة أسفل الرسالة الألسنية.

- **الوظيفة الميتالغوية:** إن الرسالة الألسنية المدرجة في هذا المنشور غنية بالتضمينات العميقة والدلالات النفسية الواضحة خصوصا مع إستخدام الأيقونات البصرية التي تعبر بعمق عن الدليل الألسني فلفظ **شبابي ضاع وليت نخمم** يعبر عن إحباط ويأس لدى المرسل والدليل **الحمار ينهق** يعبر عن حالة المعلم أثناء شرحة للدرس،كما يعبر إستخدام المرسل للدراجة عمق صدق حالته.

تحليل الخطاب رقم 2/

- **الوظيفة المرجعية:** الخطاب الألسني المرفق عبارة عن منشور في صفحة الفايسبوك لأحد الشباب الجزائريين يبلغ من العمر 17 سنة مقيم بالجزائر العاصمة ، وقد تم النشر يوم 09 مارس 2017.

وقد ورد هذا الخطاب تحت عنوان تشكرات باللغة الفرنسية في سياق حالة مرضية لهذا الشاب الذي يعاني من مرض مزمن أحاله على المستشفى لمدة ثلاث أشهر إفتقده على اثر ذلك عديد من أحبته وأصدقائه وحال المرض دون تواصلهم معه عن قرب ،وهو في هذا الخطاب التواصلي يسعى لطمأنتهم عن صحته ويحي فيه كل من وقف إلى جانبه .

remerciements

صباح ال bonjour حبابي
azulflawn ga3 راني hmdlh ليوم
نقولكم توحشتكم atass atass حبيت نشكر all
my friend لي سقساو عليا surtout #
جيراني لي راهم واقفين معايا ..نقولكم نتوما نهاري
ونتوما ليلي ....لقيتكم في قرحي كيما في فرحي
..وحبيت نطلب lpardon من جميع واحد
هاتفني وماريبونديتش عليه pq عندي مدة وانا فا
#hptl chu m.bacha..توحشت ندير طوايش lollo..
hhhh ونزرطي من lyci...حبابي
mdr hamlarkm atass atass .

- **الوظيفة التعبيرية:** إن مرسل هذه الرسالة هو صفحة أحد الشباب الجزائريين طريح فراش المرض، يقوم بتوجيه رسالة إمتنان لكل جيرانه وأصدقائه وذلك بمشاركة منشوره مع عديد الأسماء من معارفه فاق 202 صديق ، وهذا يعبر عن مدى العلاقات الكثيرة التي تربط هذا الشاب بالأخرين وميزتها الوطيدة والحميمية بهم من خلال إستخدامه لعديد الأدلة العاطفية التي تعبر عن الشوق والإمتنان والعرفان.

- **الوظيفة الإفهامية:** جاء الخطاب اللغوي في هذا المنشور في مضمون واحد غير مجزء هجين بين إستخدام الدارجة بامتياز و اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية مع غياب كلي للغة العربية اللغة الأم ،وهو الأسلوب الحديث الذي فرضته مقتضيات العولمة الثقافية في التواصل زعما بخلق نوع من التحديث ومسايرة مقتضيات العصر .

وقد عبر الأسلوب البسيط والمباشر على قدرة كبيرة للمرسل على إيصال رسالته للمستقبل وإحداث الأثر المرغوب فيه من خلال عديد العبارات والإستمالات العاطفية المدرجة في الخطاب والذي تتطلبه وضعية المرسل في حد ذاته.

- **الوظيفة الشعرية:** ولم يستخدم المرسل في هذا الخطاب عديد الصور البيانية واكتفى بالطباق بين مدلولي نهاري/ ليلي، قرحي/ فرحي، مع إرفاق العبارات التعبيرية عن الحال بالأيقونات البصرية التي ترفق الفهم بحالة المرسل وتحيل المستقبل إلى ماهو عليه مخاطبه وقد أفضت على الخطاب نوع من الجمالية.

- **وظيفة إقامة الإتصال:** تعتبر الرسالة الألسنية المرفقة خطاب تواصلي يسعى فيه مرسل الرسالة الشاب إلى إيصال تشكراته وإمتنانه وموفور إشتياقه لأصدقائه ومقاعد الدراسة بثانويته ،وهو الهدف الإعلامي المجسد في عملية الإخبار من بداية الخطاب إلى نهايته.

- **الوظيفة الميتالغوية:** يظهر جليا من خلال الخطاب اللغوي لهذا المنشور إستخدام ناشره لتضمينات بسيطة عميقة واضحة معبرة عن عمق العلاقة بينه ومن يقصدهم بمنشوره، وأكد على ذلك إرفاق كل عبارة بأيقونة بصرية تؤكد عمق وطبيعة حالته، فالدليل الألسني والأيقوني في حبابي....توحشتكم...حبيت نشكر....توحشت .. 😘.**hamlarkm** .كلها تعبر عن حالة نفسية إيجابية ترغب في إقامة علاقات إتصالية وجها لوجه، كما ان هذا الخطاب جاء بصيغة مباشرة دون تكلف ودون إحالات تضمينية تصعب من فهم مقاصده.

نتائج التحليل :

من خلال تحليل عينة الخطابات اللغوية تم التوصل إلى النتائج الأتية:

- تعتمد عينة المستخدمين الجزائريين لشبكة التواصل الإجتماعي فايسبوك على لغة هجية بين الحروف والأرقام مع إستخدام العامية بالدرجة الأولى ثم اللغات الأجنبية في تواصلهم مع الأخرين، وكذلك في التعبير عن ذواتهم وأفكارهم ،وهذا يعتبر تمرد واضح على النظام الإجتماعي والثقافي ومحاولة إبتداع لغة تواصل جديدة بما يهدد مستقبل اللغة العربية.

- تدني مستوى إستخدام اللغة العربية الفصحى إلى العامية أو كتابتها بحروف اللغات الأعجمية نظرا لحالة الإنبهار التي يعيشها مستخدموا التكنولوجيا خاصة منهم الشباب فلفظ الحمد الله الذي أضحى يكتب بصيغة hmdlh يشير إلى تعدي غير مقبول إجتماعيا وثقافيا على اللغة العربية ويعتبرسوء أدب في الدين الحنيف.

- عدم إتقان قواعد اللغة العربية نظرا لكثرة الأخطاء الإملائية والنحوية في كتابة المضامين، وهذا يعكس مردود التكوين العلمي الذي تلقاه المستخدمين في مدارسهم الذي يوصف بالضعف.

إذا بحكم النتائج التي تم التوصل إليها عن الواقع المرير الذي تعيشه اللغة العربية على مستوى الممارسة الفعلية لها كتابة وتعبيرا لابد من الأخذ بمجموعة من التوصيات المستعجلة التي نراها كفيلة بحمايتها وصيانة وجودها ومستقبلها عن طريق :

- تقريب اللغة العربية للأجيال وتنشئتهم على حبها والتعلق بها منذ مراحلهم الأولى،لأن الرغبة او الحب عامل مؤثر ومهم في التعلم وتسمى في علم النفس بالدافعية والحافز وجعل العربية سهلة ميسرة.

- إحياء اللغة العربية وتحصينها عن طريق التخاطب بها والعمل على نشر التعامل بها وتعليمها على أوسع نطاق، وإعطائها أهميتها في التعبير عن كل المضامين المتداولة في المجتمع ، والقيام بحملات توعوية تحسيسية بأهمية اللغة العربية ودورها في المحافظة على إستقلالية الشخصية الثقافية للمجتمع العربي، إضافة لتجديد البحث اللغوي فيها، وإتاحة الفرصة لمخالطة الدراسات اللغوية الحديثة والإستفادة من معطياتها ووسائلها العملية بغية تطويرها، وتشجيع البحوث العلمية في مجال الأدب العربي والإستفادة من معطياتها.

قائمة المراجع :

1- عبد الرزاق جبلي: **المجتمع والثقافة والشخصية**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989.

2- أحمد بن نعمان: **هذه هي الثقافة**، شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، بدون سنة نشر.

3- ألبير عياش: **تاريخ شمال إفريقيا القديم**، ترجمة: عبد العزيز بل الفايدة، منشورات أمل للتاريخ والثقافة والمجتمع، ط1، دار البيضاء، .2008

4- غابرييل كامب: **البربر ذاكرة وهوية**، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، .2014

5- سعدي عثمان: **عروبة الجزائر عبر التاريخ**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

6- أحمد بن نعمان: **فرنسا والأطروحة البربرية في الجزائر**، مطبعة دحلب، الجزائر، بدون سنة نشر.

7- محسن علي عطية: **مهارات التصال اللغوي وتعليمها**، ط1، دار المناهج، عمان، .2008

8- محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، .2013

9- فايزة يخلف:**سيميائيات الخطاب والصورة**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2012.

10- محمود عكاشة : **لغة الخطاب السياسي – دراسة لغوية في ضوء نظرية الاتصال-**، دار النشر للجامعات ، القاهرة ،2005.

11- نبيل علي: **الثقافة العربية وعصر المعلومات**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، .2001

12- محمد العربي ولد خليفة: **المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية**،ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003.

دور التمثّلات الذهنية في توجيه مقاصد الخطاب عند الإبراهيميّ
_ دراسة في نماذج من آثاره _

صليحة شتيح●

الملخص:

يقوم خطاب البشير الإبراهيمي بتجسيد مختلف القيم الفكرية والاجتماعية،التي ترتبط بالبعد الإنساني العالمي،وتعمل على تمرير المقاصد التي يحتويها خطابه،ليتجلى هذا من خلال الدور الذي تمارسه التمثلات الذهنية في توجيه هذه المقاصد،لتكشف عن الأبعاد المعرفية التي تعكسها اللغة،وتعبّر عن قدرة التمثلات في توسيع مجال القراءة والتأويل والبحث عن المعاني المسكوت عنها في ثنايا خطابه،وهو ما سنبحث عنه من خلال الوقوف على نماذج من آثاره.

Abstract:

The discourse of Elbash Elibrahim embodies the different intellectual and social values which are related to the humanistic and universal dimensions. They aim at transmitting the intended notions that the discourse embraces. Interestingly, this fact is shown in the role played by the mental representations in directing those intended notions. The latter reveals the epistemic characteristics that the language reflects. Besides, it represents the capacity of the mental representations in broadening the scope of reading, interpreting and looking for the implicit meanings in his discourse. Importantly, those former points are going to be explored by considering his models.

مقدّمة:

تتوزع خطابات البشير الإبراهيميّ على جوانب عدّة تمنحها الشموليّة والاستمرار؛حيث تنتقل من الفكر الجزائريّ بخصوصيّته المحليّة إلى الفكر العربيّ الإسلاميّ فالفكر العالمي؛ بما حوته من معالم إنسانية يشترك فيها بنو البشر رغم اختلاف أجناسهم وبيئاتهم الفكرية والثقافية،وهو ما كتب لها الخلود والاستمرارية وجعل لها القبول الواسع عند المتلقين.

●صليحة شتيح، أستاذة بجامعة تيزي وزو

وهذا ما يجعل مقاصده الموضعية والإجمالية ترتبط بالقيم التي تميل إليها النفس البشرية بحيث يحصل الانسجام التام بين ما يريد مُنتِجُ الخطاب قوله،وبين ما يبحث عنه القارئ ويتوقع أن يحصل عليه في ثنايا الخطاب لتكون عملية التفاعل متبادلة،فيحصل التأثير المطلوب،وبالتالي الوصول إلى النتيجة المرغوبة من توجيه مقاصد الخطاب وفتح مغاليقه على أركان النفس البشرية كي يلائمها ويناسب خلفياتها المعرفية.

إنّ القارئ حين يلمّ بخصوصية خطاب الإبراهيمي يجده متماهيا في الفكر الإسلامي بإنسانيته وشموليته،فهو يستقي منه خصائصه الكبرى التي تجعله خالدا وصالحا لكل زمان ومكان،مع اصطباغه بلمسته الجزائرية الخاصة التي تظهر تمثلاته الذهنية حول رؤيته للعالم الخارجي من جهة،وكذا المقصدية التي يريد تبليغها للمتلقين من جهة أخرى. فأي خطاب يكون نتيجة تفاعل بين الواقع الخارجي _ بما يحتويه من تفاعلات ومكونات _ والعالم الداخلي للمؤلف بما يحتويه من بنيات ذهنية ومعارف فكرية وخبرات مركوزة في النظام المعرفي للإنسان،وهذا ما يجعلنا نتساءل عن دور التمثلات الذهنية في تشكيل خطابات الإبراهيمي؟ وعن المقاصد التي يرتكز عليها خطابه في بعده المحلي والعالمي؟

أولا: دور التمثّلات الذهنيّة في تشكيل الخطاب:

يستمدّ الخطاب خصائصه الأدبية والفنية من المحيط المعرفي الذي ينتج فيه،فنجده يعكس فكر صاحبه ونمط إدراكه العالم الخارجي،ويجسّد علاقة هذه الرؤيا بالتمثلات الاجتماعية التي تؤطره فيعبّر عمّا يجري في الواقع بواسطة اللغة،لنكون أمام العلاقة الجدلية بين ما ينتجه الذهن وما تنجزه اللغة في المجتمع،ذلك أنّ "الفكر واللغة حقلين مُحفزين لإنتاج المعنى وتسويقه،الفكر لإنتاج المعنى واللغة لتسويقه"[1]،وهذا ما شكّل حقل اهتمام واسع في نطاق العلوم المعرفية التي ركّزت على طريقة اكتساب الذّهن البشري المعلومة ومعالجتها،ومن ثم إعادة إنتاجها على شكل رموز لغوية أو غير لغوية تحمل معانٍ ومقاصد معينة في سياق خاص يرتبط بما اتفق عليه الحس المشترك حسب ما يذهب إليه بيار بورديو.

إنّ ما يجمع بين العلوم المعرفية (علم النفس المعرفي،اللسانيات،فلسفة العقل،الذكاء الاصطناعي،علم الأعصاب...) هو البحث عن طبيعة القدرات الذهنية التي تشكّل خلفية لأي بناء معرفي بالتركيز على ما يحصل في الدماغ البشري أثناء تمثله المعرفة أو الواقع،وفهم مختلف تمثلاته المعرفية عن طريق تفسير العمليات الاستنتاجية والاستدلالية التي تنطلق من الإدراك وتبني المعرفة،وهذا لأنّ "هناك توجها قويا نحو البحث في الآليات الذهنية التي تتحكم في توليد النص،في عقد الخطاب وفي حله،أي نقل الاهتمام من النصي إلى

[1] - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2013، ص 48، 49.

الذهني"[1] بعدما تم الاستغراق في البحث عن معنى الخطاب بين أعطاف اللغة أو في المحيط الاجتماعي الذي يحيل إليه الخطاب مع المقاربات السابقة في مجال تحليل الخطاب.

والمقاربة التي يمدّنا بها البحث في التمثلات الذهنية تندرج ضمن إطار تحليل الخطاب في صبغته المعاصرة حين انفتح على العلوم المجاورة للأدب ونهل من نتائجها لفك شفرات النصوص وربطها بالبُنى الذهنية لأصحابها؛إذ لم يقف مجال تحليل الخطاب على البحوث الأدبية المحضة فقط بل استفاد من مجالات العلوم المجاورة للأدب والمقاربات الأخرى بغية دراسة اللغة كعلم الاجتماع وعلم النفس المعرفي وغيرها، ليكون بهذا التركيز على الجانب التمثيلي للواقع باعتباره منطلق تشكّل المعرفة في الذهن البشري،وهو ما يعكس البنيات المعرفية عند المتكلم والتي تتمظهر في العلاقات الداخلية التي يتشكّل منها الخطاب.

نركّز في حديثنا حول التّمثلات الذّهنية على البحث عن علاقتها بالمكوّن اللغوي الذي يجعلها ركيزة هامة في بناء النظام اللغوي عند الإنسان كون اللغة تعد الوسيلة الأساسية للتواصل والتعبير عن المدركات والمعارف،وهو ما يحدّد اختيار نسق ذهني لكاتب معيّن دون آخر على اعتبار أنّ توظيف اللغة "يرتبط بمجالها التمثيلي عند الفرد ليكون إنتاج الأقوال تابعا للمعرفة اللغوية عنده"[2]،فعملية إنتاج الخطاب تشترك فيها عوامل عدة من أبرزها التمثلات الذهنية لصاحبه،والتي تشكل رائزا مهما ينبغي البحث في الأطر التي جعلته يتشكل حتى لا نفقد حلقة مهمة في عملية التأثير التي تحدث بين الخطاب وما يحمله من مقصدية،وبين صاحبه الذي يبث فيه هذه المقاصد ويشكله وفق ما يتناسب مع معرفته الخلفيّة "فالتمثل هنا يقوم بعملية تحويل وإعادة إنتاج الموضوع الاجتماعي في شكل رموز تكون مناسبة لكيفية وطرق الاشتغال الذهني،فلا يتم التفكير في المواضيع الاجتماعية بكونها كذلك فقط،ولكن باعتبارها رموزا تتخذ أشكالا مختلفة تناسب نسق الاشتغال الذهني"[3]،وهكذا يحصل الانسجام بين ما هو موجود في الكون من معارف،وما يعيد الكاتب إنتاجه في خطابه من خلال الرموز اللغوية، لتكون المعرفة بهذا "ذات طبيعة رمزية،فكل معرفة تحتاج إلى رموز لتمثيلها والتعبير عنها"[4]،ومن هنا تأتي فكرة تمثيل العالم والموضوعات المعرفية والاجتماعية في الذهن

[1]- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، ، لبنان، 1991، ص6.

[2] - Hugh Clapin, Phillip Staines, Petre Slezak, Representation in mind : new approaches Mental representation, perspectives on cognitive sience, Elsevier, 2004, p 13.
http: //www.oefd.edu.dz.

[3]المشكلة الجزئية الثانية: اللغة والفكر

[4] - إسماعيل علوي، مراحل تطور اللغة عند الطفل، منشور للفصل الخامس، شعبة علم النفس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهراز، فاس، ص 12.

البشري،لتمتاز شخصية صاحب الخطاب عن غيره من حيث اختلاف بنيته المعرفية وطرق تمثيله للواقع،فيرى فتغنشتاين أنّه "فقط حين يدرك الإنسان بأنّ وسائل تنظيم العقل: التفكير واللغة لا تعوّض الواقع لذاته ولكنّها تمثل موديلات لتفسير العالم انطلاقا من قواعد لعبنا الخاص، حينها فقط سنقترب من الإنسان"[1].

ونحن إذ نتحدّث عن فكرة الانسجام فإننا نرتكز على ما أورده كل من آن روبول وجاك موشلر في نظرية المناسبة* كونها تنحو منحا معرفيا على غرار المقاربات الأخرى في ميدان التداولية المعرفية؛حيث "ينسجم القول مع مبدأ المناسبة إذا استطاع المتكلم أن يتوقع من خلال فرضياته أن يكون القول مناسبا بدرجة كبيرة بالنسبة إلى السامع أثناء عملية التأويل،بحيث يمكن توقيف مسار التأويل عند الحصول على التأويل المناسب ولا يتواصل إلى ما لا نهاية له. فالتأويل الذي تتبناه نظرية المناسبة هو الذي نتجنب فيه الجهود الكثيرة ونصل فيه إلى القدر الكافي من الآثار (النتائج) بمعالجة (الجهود) دنيا"[2]، وهذا ما يربط الخطاب كنسيج لغوي بقدر مناسب من التأويل حتى لا يُقَوّل ما لا يحتمله، وهو ما نركز عليه في تعاملنا مع نصوص الإبراهيمي كونها خطابات ثَخِنة بالحمولات الدلالية وتحتاج إلى مناسبة تُظهر مدى انسجامها، وتلاحم أجزائها،وتكامل مقاصدها الموضعية والإجمالية.

وهكذا يرتبط البحث عن التمثلات الذهنية التي تؤطّر الخطاب بمحاولة التعرف على مدى قدرة اللغة باعتبارها "ملكة ذهنية مخصوصة"[3] على تجسيد جوهر الحالات الذهنية للإبراهيمي والنسق المتّبع في كيفية استخدامه لها كوسيلة للتأثير في المتلقي وتغيير قناعاته،وبخاصة كونه كان مصلحا ورجل دين بالدرجة الأولى،وهذا ما يعضد فكرة كون تمثلاته كانت موجهة لتشكيل خطاباته وكتاباته المختلفة،لتكون وسيطا تمثليا للعالم الداخلي

1 - ريتشارد دافيد برشت، ما اللغة؟ قراءة في فلسفة فتغنشتاين، تر: رشيد بوطيب، مجلة فكر وفن، ع91، ألمانيا، 2009، ص 17.

* نظرية المناسبة أو الملاءمة، هي نظرية تنضوي تحت التداولية المعرفية رائدها "سبربر" و"ولسون"، تدرس الخطاب في علاقته بمستعمليه من حيث مراعاة سياق التلفظ وخصائص اللغة المستخدمة، وقد انبثقت من "مبدأ التعاون" الحواري عند الفيلسوف "بول غرايس" في تنظيم مبادئ التخاطب الإنساني الذي يقوم في نظره على أربع مسلمات هي: الكم والكيف والمناسبة والجهة، فقامت نظرية المناسبة على مسلمة المناسبة التي تقضي بأن يكون الخطاب مناسبا أثناء عملية التلفظ.

2 - ينظر: آن روبول وجاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010، ص101.

3 - الأزهر الزناد، نظريات لسانيّة عرفنيّة، الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، دار محمد علي للنشر بتونس، منشورات الاختلاف بالجزائر، ط 1، 2010، ص52.

الذي يعكس طريقة إدراكه الحياة الاجتماعية في مختلف تجلياتها، وهذا لأنّ "الرموز مثل الكلمات والتمثلات الذهنية تتحصل على معانيها عن طريق علاقتها بالأشياء في العالم الخارجي"[1].

ثانيا: تمثّلات القيم الإنسانيّة في آثارالإبراهيمي:

يلاحظ القارئ لخطابات الإبراهيمي أنّها واسعة تميل إلى الانفتاح وتبتعد عن الانغلاق حول الذات أو التقوقع على دلالات تنحصر في زوايا ضيّقة من الحياة،بل هي متعددة الأبعاد تُجلي الفكر الإبراهيمي بما يحتويه من تمثلات معرفية حول المعاني الإنسانية التي كان يدعو إلى تجسيدها،لتقوم خطاباته بتمثيل مجموعة من القيم المشتركة التي تمنح أقواله بعدا عالميا يجمع بين اهتمامات المتلقين رغم اختلاف انتماءاتهم الفكرية والدينية.

إنّ القارئ حين يقف عند خطابات الإبراهيمي في آثاره بأجزائها الخمسة يجدها تحتوي على العديد من القيم التي تعبّر عن قضايا إنسانية مشتركة كان يسعى لتجسيدها على أرض الواقع من خلال تأكيد وجهة نظره وتبيين أثر وجودها في المجتمع،وقد آثرنا أن نقتصر في حديثنا على ثلاث قيم رأينا أنها تحمل في طيّاتها معاني القيم الأخرى،وقد راعينا في هذا كثرة ورودها وتكرارها في الآثار،وكذا شموليتها واتفاق أفراد المجتمع حولها.

1- قيمة العدل:

شكّل المحيط المعرفي الذي عاش فيه الإبراهيمي أرضية ارتسمت فيها معالم خطاباته،وكانت تحوي المعلومات السياقية التي صاحبت عملية إنتاجها،ذلك أنّه تشبّع في تكوينه بمختلف القيم السامية التي جعلته يستقي تمثلاته المعرفية من معانيها ودلالاتها. ونجده قد تأثّر بأفكار جمال الدين الأفغاني ومحمد عبدو ورشيد رضا،وكان مقتنعا بأنّ علاج المجتمع الجزائري من الأمراض التي لحقت به إنما يكون بالانطلاق من تعاليم الدين الإسلامي،جاعلا ثلاثة أسلحة هي أساس كل إصلاح وهي العقل والعلم والعدل[2]،وهذا لأنّ العقل السليم يكون ميّالا إلى اكتساب المعرفة التي تؤهله لتسيير شؤون الحياة على الوجه الأكمل،كونه أساس الحياة السويّة عند الفرد فـ "العقل للقلب كالبصر للعين"[3]،وكلما غُذِي عقل الإنسان بما يكتسبه من معلومات وخبرات معرفية ارتقى ليجسّد القيم المحمودة والمطلوبة كتحقيق قيمة العدل في المجتمعات.

---

[1] - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، دار نهى صفاقس، تونس، 2009، ص 16.

[2] - ينظر: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي، ج1، دار الغرب الإسلامي، ط 1، لبنان، 1991، ص 14.

[3] - طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص18.

تعبّر خطابات الإبراهيمي في جلّها عن حرصه الدائم على فضح الطرائق التي يتعامل بها الاستعمار مع الشعب الجزائري،وعدم الإنصاف الذي يحدث كل يوم على مرأى من جميع الهيئات الدولية دون ردة فعل رادعة،وهو في هذا يتبنى مبدأ الجهر بالحق في وجه السلطان الظالم دون مراعاة السلطة المطلقة التي كان يمارسها المستعمر مع الجزائريين،يتجلى هذا من خلاله دعوته الدائمة لإقرار قيمة العدل عن طريق إعطاء كل ذي حق حقّه ومستحقه من العدل والإنصاف.

ويمثّل الإبراهيمي غياب قيمة العدل في المجتمع الجزائري من خلال ذكر آثاره ونتائجه ومجالاته التي يُعرَف من خلالها، فنجده يقول: "ابدأ بما شئت،واختم بما شئت من النظم والقوانين التي تُسَاس بها الجزائر،تجدها كلها دائرة في مبادئها وغاياتها على محور واحد،وهو احتقار المسلم الجزائري وبغضه،وانظر ما شئت في أعمال الحاكمين كبارا وصغارا،وفي ملابساتهم للناس،وفي شمائلهم،تجد الأعمال مفسّرة لذلك،والملابسات حتى في الحديث جارية على ذلك،والشمائل ناطقة بذلك"[1]،فهو بهذا يقرّ غياب العدالة التي هي مطلب إنساني وعالمي يحق لأيّ فرد أو أي شعب أن يعيش في ظلّه،لأنّها من الكرامات التي منحها الله لعباده وغصبهم إياها بنو البشر (المستعمر في هذا السياق). وعندما يتحدّث الإبراهيمي عن العدل كقيمة إنسانيّة فإنه يربطها بمختلف مجالات الحياة أين ينبغي تحققها؛فحين نتابع خطاباته حولها نجده يتمثّل غيابها في الميادين الآتية:

- ممارسة السياسة؛حيث يكون للحاكم (فرنسا) السلطة المطلقة في التعامل مع المحكوم (المواطن الجزائري) بما يتماشى مع مصالحه الشخصية،ويخدم أغراضه الاستعمارية دون مراعاة حقوق المواطنين أو خدمة شؤونهم.
- التعليم الذي يكون منتشرا بين الفئات المرموقة في المجتمع ويكاد يغيب أو ينعدم عند الفئات البسيطة بسبب التهميش وغياب العدل،إذ يعكس الانتشار الواسع للأمية في تلك الفترة الأثر الذي أحدثه غياب العدل في المجتمع الجزائري.
- القانون حيث استبدل شعار العدالة بشعار يجسّده الظلم والجور،وأصبحت كل القوانين تخدم السياسات الاستعمارية وتعمل على تسهيل شؤون المعمّرين في الجزائر،في حين يتم تجاوز كل القوانين وتعطيلها حين يتعلق الأمر بالمواطن الجزائري ناهيك عن تطبيق العدالة معه.
- ممارسة شعائر الدين أين تغيب قيمة العدل من حيث عدم احترام الديانات ومحاولات الإكراه المتكررة على اعتناق المسيحية أو التهويد،إضافة إلى المحاولات العديدة لطمس معالم الدين الإسلامي وقتل ونفي الدعاة والمصلحين بغرض القضاء على الإسلام وعدم

[1] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 363.

ترك الخيار للجزائريين، لتتميّز هذه السياسة بالإجحاف وعدم الإنصاف فيتجلى بوضوح غياب قيمة العدل في المجتمع الجزائري.

وحين ينحو الإبراهيمي في خطاباته ليلامس القضايا الإنسانية فإنّا نجده دائما يربطها بتعاليم الإسلام وعالميته وشموليته على البشرية قاطبة،حيث يؤكد على قيمة العدل والإحسان،ويشير إلى تركيز الإسلام عليهما حين يقارن بين ما جاء به الإسلام من عدل وما جاءت به الديانات السابقة أو الفاتحون المتعاقبون لبلاد الشمال الإسلامي من ظلم،فيقول: "أمّا الإسلام فقد جاء بالعدل والإحسان، وجاء وافيا بمطالب الروح،ومطالب الجسم،وجاء لإقرار الإنسانية بمعناها الصحيح في هذه الأرض، لذلك كان سريع المدخل إلى النفوس،لطيف التخلل في الأفكار،قوي التأثير على العقول، ولذلك طال في هذا الشمال أمده،وسيبقى ما دامت الفوارق قائمة بين الإنسان والحيوان"[1]. ويعكس هذا المنحى النسق الثقافي الخاص الذي تشتغل عليه التمثلات الذهنية في الفكر الإبراهيمي إذ إنّ "تصوراتنا الخاصة تأتي من النسق الذي نضعها فيه وفقا للثقافة التي تحكم مجتمعنا،فالتنسيق الخاص للمعرفة يؤدي إلى تكوين مفاهيم عن الأشياء والصور الذهنية ويربطها ببعض،فيتكون منها نسيج معرفي مغاير للأنساق المعرفية الأخرى"[2]،ومن خلال الطرح الذي يتبناه الإبراهيمي نلاحظ النسق المعرفي الذي يوجه خطابه والسياق الاجتماعي والثقافي الذي أسهم في بلورة منظومته الذهنية والمعرفية لتتمظهر على شكل دعوة صريحة لتبني مجموعة من القيم الإنسانية التي تخدم غرضه الإصلاحي وتعبّر عن طريقة تمثّله للواقع الاجتماعي.

وهكذا نجد أنّ الإبراهيمي كان حريصا على تمثيل قيمة العدل وفق ما يتماشى مع السياق الذي يشكّل الخلفية المعرفية له كمتكلم وللقارئ كمستقبل لخطاباته،لتحصل الملاءمة بين ما يقصده المتكلم وما يفهمه المتلقي أو ما يستطيع أن يصل إليه من خلال القيام بمجموعة الاستدلالات التي توصله إلى المقاصد التي يريد الإبراهيمي أن يوصلها حين يتمثّل قيمة العدل في شكلها الغيابي في المجتمع الجزائري وهو ما تؤكده نصوصه في الآثار،وبخاصة حين يدّعم أقواله بما يحصل في الواقع الجزائري.

2- قيمة الحرية:

يظهر حرص الإبراهيمي على قيمة الحرية عن طريق الدعوة الدائمة للتحرر من ربق الاستعمار سواء بالنسبة إلى الجزائر أو غيرها من الدول العربية والإسلامية والشعوب التي تعاني من ويلاته،ونجده سبّاقا إلى المبادرات التي تعمل على لم الشمل وتوحيد الصف بين

[1] - المرجع نفسه، ج 2، ص 467.

[2]- سمير أحمد معلوف، الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى)، مجلة جامعة دمشق، مجلد 26، ع1+2، 2010، ص 148.

الشعوب،يتجلى هذا من خلال أقواله التي تظهر في شكل أعمال لغوية مباشرة تعبّر عن المقصد الإجمالي الذي يدعو إليه مُختزَلا في قيمة الحرية. وفي هذا دعوة لرفض سياسة الاستِتَار خلف جدار الصمت الذي بات يتعب النخبة الجزائرية الداعية إلى الإصلاح،إذ نجده يشارك بخطابه في دعم مبادرة "اتحاد أحزاب المغرب الأقصى" ضد الاستعمار، ويثمّن كل الجهود والاتفاقيات حول مقاومته ورفض سياساته الملتوية لفرض السيطرة،وعليه فهو يقرّر الحقائق التي تمر بها البلدان المستعمرة آنذاك،ويمثل لرفضها الاستعمار بأثر الاتحاد عليها حين يقول: "... فهذا الاتحاد العتيد الذي هيّأ الله أسبابه فكانت كلها عجبا، يعد تخسيرا لحظ الاستعمار،وتوفيرا لحقوق الوطن"[1]،وهو بهذا يجعله نموذجا ينبغي أن يحتذى كي تُعَمّم مبادرة الدعوة إلى الحرية على باقي البلدان المستعمرة وتنتزع الحريات من مغتصبيها.

يظهر من خلال أقوال الإبراهيمي أنّه يتخذ من اللغة وسيلة فعّالة في نقل تمثلاته المعرفية إلى المتلقي من خلال بلورة الصورة الذهنية التي يشتغل عليها خطابه الإصلاحي لتكون اللغة واسطة ناقلة للدلالات التي تشحنها معبّرة عن دعوته المباشرة إلى تجسيد قيمة الحرية وضرورة العمل على تحقيقها، وهذا لأنّ اللغة "تتشكل على وفق اختيار المبدع ورغبته في استخدامها للتعبير عن المكنون الذهني، ولهذا فهي في حالة نمو وتبادل مع الدلالة"[2]؛حيث تتوزع لغة الإبراهيمي على دلالات ومعان ذهنية واسعة تنفتح على مختلف القيم الإنسانية التي يدعو إلى تحقيقها.

وحين نلاحظ أقوال الإبراهيمي عن الحرية نجدها مُحمّلة بمعاني الوطنية والفخر بالانتماء،ومُخبِرة عن حالة الشعب الجزائري وما يعيشه من أوضاع استعمارية،وهو في خطاباته عن الحرية كقيمة إنسانية ينطلق من الحرية الجزائرية جاعلا منها مركزا يؤطّر اشتغال دلالة تيمة الحرية في تمثلاته الذهنية،وبما أنّ خطابه عالمي يتجاوز حدود الجزائر فإنّه من البديهي أن يدرك القارئ الخيط الرابط بين الحالة الاستعمارية الجزائرية التي تستدعي الحرية،وبين واقع الشعوب في مختلف البلدان التي تعاني من الاستعمار،وتطالب بحقها في العيش بحرية أيضا.

ينطلق الإبراهيمي في تمثيله لمركزية الحرية من ثنائية (الموت/ الحياة) التي تتنازع حضور الحرية وغيابها في المجتمع الجزائري، جاعلا منها فيْصَلًا بين حياة الذل والهوان في غيابها أو موت العزة والكرامة في سبيل تحقيقها،فنجده يوظّف أفعالا بصيغة الأمر في أسلوب يميل إلى النصح والتوجيه بغية اختيار المصير المناسب للجزائريين حين يقول: "إنكم مع فرنسا في موقف لا خيار فيه، ونهايته الموت،فاختاروا ميتة الشرف على حياة العبودية التي هي شر من

[1] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 2 ، ص 400.

[2] - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، ص 318.

الموت"[1]. والملاحظ أنّ خطابات الإبراهيمي تأتي دائما متوافقة مع حالة المخاطب وسياق التلفظ الذي يتحدّث فيه؛حيث تعمل تمثلاته الذهنية على توجيه خطاباته من أجل "إنشاء الصور والأفكار والمعارف ومختلف التداعيات والخبرات"[2] التي كوّنها من المحيط المعرفي الذي يعيش فيه،وهذا ما جعله يحسن اختيار الكلام ويتخيّر له سياقه المناسب،فيأتي متفاوتا حسب الفئة التي يخاطبها وحسب الموضوع الذي يرمي إليه،وهذا يتوافق مع يشير إليه السكاكي في حديثه عن مقامات الكلام حيث يقول: "لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة فمقام الشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية... وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي،ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[3]،ويستنتج القارئ في هذا السياق أنّ خصوص اللفظ بذكر الاستعمار (فرنسا) لا يقصر الدلالة على الجزائري فقط في البحث عن الحرية بل يتعداها إلى معنى عام ومشترك عند جميع الشعوب،لأنّ الحرية قيمة إنسانية ومطلب عام يتجاوز حدود الزمان والمكان،ويأبى الانحصار في بوتقة المجتمع الواحد.ومن هنا يكتسب خطاب الإبراهيمي بعده العالمي والإنساني؛كون القضايا التي كان يركز عليها تنطلق من مركزية جزائرية لتنفتح على الآخر بكل فئاته ليغدو الخطاب بهذا عالميا يتجاوز الحدود الجغرافية والزمانية.

3- قيمة العلم:

يعدّ الإبراهيمي من علماء الجزائر الذين حملوا على عاتقهم مهمّة الإصلاح في شتى مستوياته،وقد كانت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين المحضن الذي احتوى مشاريع واستراتيجيات التغيير والمقاومة بمختلف أشكالها، وحرصت برجالاتها على إحداث التكامل بين مستويات التغيير سواء السياسي أو الفكري أو الديني أو العلمي،وكان الإبراهيمي "مقتنعا أنه لا شيء يهيّئ الأمة للأعمال الجليلة ويعدّها للمشروعات العظيمة كنشر العلم الذي يمحو الجهل،ويطرد الخرافة،ويحرّر العقل،وينجح العمل،ويزكّي النفس"[4]،فانبرى على التحسين والدعوة إلى الاهتمام بالعلم والتعليم كقيمة عليا ترفع من شأن المجتمع وتعلي من ذكره بين الأمم.

يربط الإبراهيمي بين قيمة العلم وما ينبغي توفره كي تؤتي شجرة العلم ثمارها من أخلاق ينبغي توافرها في المتعلم كي يحرز الفضل، فنجده يخاطب الشباب ليستحثّ فهم التمسك بمكارم الأخلاق عن طريق أسلوب الوعظ والإرشاد،فيقول: "فلذات الأكباد،وثمرات

[1] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 5، ص 35.

[2] - ندوة تكون المعارف، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 117، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ط 1، الرباط، 2005، ص 9.

[3] - محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، 1983، ص256.

[4] - آثار الإمام محمد البشير الابراهيمي، ج1، ص 27.

الأفئدة... إنما أنتم أبناء الغد والغد محجوب،فتدرعوا له بالأخلاق الفاضلة تملكوا أزمته وتتقوا مذمته،وإنما أنتم موكولون إلى العمل والعمل محسوب،فأعيذكم أن يقول التاريخ عنكم ما قال عنا..."[1]،وقد لجأ الإبراهيمي إلى الحجج التي تعد خلفية معرفية مشتركة بينه وبين المتلقين كي يسهل إقناعهم،وذلك بالانطلاق من المسلمات التي يؤمنون بها ومن الواقع الذي يعيشونه بغية حصول الفهم ووصول الدلالة وبالتالي إدراك المنظومة المعرفية التي يريد توجيههم إليها لأنّه حين "لا يشترك الناس الذين يتحاورون في نفس الثقافة ونفس المعرفة ونفس القيم ونفس المسلمات فإنّ الفهم المتبادل يكون صعبا"[2]،ما ينتج عنه عدم توحيد المنظومة المعرفية والتصورات الذهنية التي يشتغل عليها أفراد المجتمع الواحد،وهو ما عمل الإبراهيمي على تلافيه من خلال حسن توظيف اللغة لتوجيه جمهور المتلقين نحو الغاية التي يدعو إليها فلا يملكون إلا التسليم بما ورد في القول ومن ثم يتأثرون به ويمتثلون له.

ويظهر جليا أنّ الإبراهيمي كان حريصا على تخيّر اللفظ المناسب (فلذات الأكباد،ثمرات الأفئدة) الذي يؤثر في المتلقي كي يقنعه بما يقول من خلال ذكر النتائج الإيجابية لما يطلبه منه كي تعم الفائدة على الجميع،وبالتالي فقد كان "حريصا على أن يحفظ عرى التواصل،حتى يجلب أقصى ما يمكن من عاجل المنفعة لنفسه ولمخاطبه،فيجتهد في التوسّل بما يجلب إقبال المخاطب على سماعه وفهم مراده وتلقيه له بالقبول،طمعا في أن يبادله نفس الحرص على التواصل وعلى الوصول إلى المنفعة المشتركة"[3] ومنفعة ملازمة الأخلاق للعلم تعود على المجتمع ككل بالنتائج الإيجابية.

وإذ يولي الإبراهيمي قيمة العلم أهمية كبيرة؛ فإنها تقف خلف هذا الاهتمام جهود حثيثة للرقي بمستوى التعليم والحث عليه وبذل الغالي والنفيس لأجل إنجاح المنظومة التعليمية في الجزائر، يتجسّد هذا الإنجاز من خلال الأعمال التي كانت تقوم بها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الجانب التعليمي. وما يلاحظه المتتبع لخطابات الإبراهيمي أنّها تميل إلى الخطابات التعليمية التوجيهية التي تقوم على الأساليب الحجاجية لإقناع المتلقي،فهو يقدّم الأدلة ويعلل كلامه بما يستمدّه من الحقائق الواقعية؛ فنجده يستلهم من الواقع الملموس ركائز خطابه،ويستقي من الأحداث الخارجية دعائم بنائه ليصدّقه المستمع ويكون خير دليل على مصداقيته أيضا،وهو في حديثه عن أهمية العلم وضرورة الاهتمام به يبيّن مقامه عند الأمم فيقول:"إنّ التعليم عند الأمم التي عرفت الحياة معدود في المقومات التي هي رأس مال

[1] - المرجع نفسه، ج1، ص 244.

[2] - لايكوف وجونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تعريب: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996، ص 216.

[3] - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1998، ص223.

الوطن"[1].

ينطلق الإبراهيمي في حديثه عن قيمة العدل أو العلم أو الحرية من تمثله الذهني حول تجربة الجزائر وطبيعة المرحلة التي تمرّ بها،ليندرج خطابه ضمن التمثلات الاجتماعية العامة التي تؤطر دعوته إلى الإصلاح،وهكذا يمكن القول إنّ تمثل الإبراهيمي لهذه القيم ينبع من المعلومات التي استمدّها من محيطه المعرفي بمداخله الموسوعية المتعددة التي شكلّت بنيته المفهومية حول مجموع القيم السالفة، حيث تكون "البنية المفهومية عند جاكندوف مستوى تمثيلي مركزي في النظام العرفني،أما أولياته فهي عناصر أو وحدات ممّثلة في الذهن من قبيل تمثيلات الأشياء المادية والأحداث والخصائص أو الصفات والأزمنة والكميات والمقاصد وما إليها"[2]،ممّا ساعد على تنمية خلفيته المعرفية كعالم ورجل دين مصلح وأديب عارف بمتطلبات النفس البشرية،وما تسعى إلى تحصيله من قيم تحقق لها العيش الكريم.

ثالثا: تمثيل المقاصد في خطابات الإبراهيمي بين المحلي والعالمي:

يقوم الخطاب الأدبي على تمثيل غايات ومقاصد المتكلم،ويحمل في طيّاته مواقفه وأفكاره التي تنضوي تحت أعطاف اللغة،لأنّها ترتبط بذهن صاحبها من حيث هو منتجها،إذ "ينظر بنفينيست إلى اللغة بوصفها نظاما مجردا أو طاقة مخزونة في ذهن الإنسان وهي لا تتحول إلى كلام حقيقي ولا إلى نص أو خطاب إلاّ من خلال عملية التلفظ أو التحدث ذاتها..."[3] وعليه يمكن التساؤل عن البنى الذهنية الكبرى التي توجه استعمال اللغة،وتظهر الانسجام الموجود بين ما تحمله التمثلات الذهنية لمستعمل اللغة،وما تحويه من مقاصد خاضعة لسياق التلفظ الخارجي.

ويذهب طه عبد الرحمن إلى أنّ "حقيقة الكلام لا تقوم في مجرد النطق بألفاظ مرتبة على مقتضى مدلولات محددة لأنّ هذا النطق قد يقع عرضا كما في حال النوم، والترتيب قد يأتي صدفة كما في حال اللعب،والدلالة قد تنتزع عنوة كما في حال فلتة اللسان، وإنّما حقيقته كامنة في كونه ينبني على قصدين اثنين: أحدهما يتعلق بـ "التوجه إلى الغير" والثاني يتصل بـ"إفهام هذا الغير، أمّا القصد الأول فالمنطوق به لا يكون كلاما حقا حتى تحصل من الناطق إرادة توجهه إلى غيره. أمّا القصد الثاني فلا يكون المنطوق كلاما حقا حتى تحصل من

[1] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 2، ص 237.

[2] -الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، ص 68.

[3] - مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2008، ص21.

الناطق إرادة إفهام الغير"[1]. وهذا ما نلاحظه على خطابات الإبراهيمي كونها موجهة إلى المتلقي بغرض إفهامه غاية مخصوصة،وفي سياق مخصوص حسب ظروف صياغة الخطاب.

وفي تتبعنا لمقاصد خطابات الإبراهيمي نقف عند الغايات التي تعبّر عنها انطلاقا من مختلف التراكيب والصيغ والأساليب التي تحيلنا إلى المعاني المضمرة المتوارية خلف نسيج اللغة،مركزين في هذا على المسار الذي تتحكم فيه العمليات الذهنية عنده والتي ترتبط مباشرة بالسياق الخارجي الذي فرض هذا النمط من الاستعمال. ونظرا لكون خطاباته متوزعة بين البعد المحلي والبعد العالمي فقد ارتأينا أن نتتبع المقاصد وفق هذه الثنائية لتتجلى الخاصية الشمولية لها في أفقها المنفتح على الفكر الإنساني عامة.

1- تمثيل مقاصد الخطاب المحلي:

في حديث الإبراهيمي عن حال الجزائر نجده يتمثل دوما ثنائية (الاستعمار/ المقاومة) في شتى معانيها، فخطاباته تنم عن وعي فكري مقاوم يحيل إلى رغبة ملحة في رفض الوضع السائد وضرورة تغييره،ويرتبط في شكله الإجمالي بمقصد الإصلاح الذي ينطلق من رغبة ذاتية ترمز إلى التحرر كخطوة أولى من أجل عيش حياة كريمة في ظل سيادة وطنية شاملة، وهذا لأنّ "الرموز المرتبطة بالعالم الخارجي هي تمثيل داخلي لواقع خارجي"[2] يعيشه المتكلم،وهو ما يؤكده الإبراهيمي عن طريق استحضار ما يُحَاك ضد الجزائريين من أعمال سياسية متعفنة،ومن حيل وخدع تعمل على تمرير المقررات الفرنسية،وذر الرماد على عيون الجزائريين. فنجده يدعو إلى المقاومة بنشر الوعي عن طريق تضمين خطاباته المحلية بعض المقاصد المضمرة التي تنطلق من الواقع الذي يعيشه كل جزائري كي يفهم الغاية من ورائه،ويستوعب الفكرة التي يرمي إليها،فهو حين يقول مثلا: "إن هذه الأمة الجزائرية فقدت كل شيء،ولكنها لم تفقد دينها الذي علّمها كيف تميّز المحسن من المسيء وعلّمها كيف تكافئ الإحسان وإن قل بالإحسان الكثير،وكيف تكافئ الإساءة بالإساءة عدلا وبالإحسان فضلا..."[3] يوجّه رسالة ضمنية إلى الجزائريين يشرح فيها الوضع المعيش وكيفية تمثّله له من خلال الرموز اللغوية التي يستعملها فـ "اللغة ليس لها وجود بمعزل عن تمثيلها العقلي"[4]،وهو يؤكد من خلالها أن زمن الغفلة قد ولّى،وأنّ الحرمان المادي الذي يعمل الاستعمار عليه لن يجدي ما دام نبض الدين يسري في عروق الجزائريين، لنتلمس هنا مقصدا ضمنيا يرمي فيه الإبراهيمي إلى ضرورة اعتبار الدين الركيزة الأولى التي تدعو إلى الاقتصاص من المستعمر وضرورة رفع لواء المقاومة.

[1] - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص214.

[2] - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص16.

[3] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج1، ص 247.

[4] - نعوم تشومسكي، العقل واللغة، تر: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1996، ص122.

ومقصدية الإبراهيمي هنا تأتي مرتكزة على البيئة المعرفية التي يشتغل وفقها فكره الإصلاحي التحرري فهي "لا ترتبط بالنيات فقط بل تتعداها إلى الآراء والرغبات والآمال... وإلى كل أنماط الحالات الذهنية الواعية أو اللاواعية التي تخص العالم الخارج عن الذهن"[1].

ويربط الإبراهيمي قضية المقاومة _ في مفهومها الواسع _ بالدين وحب الوطن أيضا وفق النسق المعرفي الذي يؤطر تصوراته كون "تصوراتنا الخاصة تأتي من النسق الذي نضعها فيه وفقا للثقافة التي تحكم مجتمعنا، فالتنسيق الخاص للمعرفة يؤدي إلى تكوين مفاهيم عن الأشياء والصور الذهنية ويربطها ببعض،فيتكون منها نسيج معرفي مغاير للأنساق المعرفية الأخرى"[2]،وهو إذ يركّز في مختلف خطاباته على الخصوصية الجزائرية بما حوته من ثوابت تضرب بجذورها في هويتها الإسلامية،نجده قد عمّق من حبه الكبير للجزائر، وتغنّى بذلك وجعله ضمن الأساسيات التي يقيم عليها حياته جاعلا من حبه شعارا لوطنيته،حيث كان يقول: "... ويمينا لو تبرجت لي المواطن في حللها، وتطامنت لي الجبال بقللها، لتفتنني عنك لما رأيت لك عديلا،ولا اتخذت بك بديلا ..."[3]،وما يسترعي انتباه القارئ ذلك التناغم الموجود في عباراته،ورصفها بطريقة محكمة،ومناسبتها للدلالة التي تحيل إليها، مما يشد الانتباه ويغري القارئ لمزيد من التمعن في الخطاب،بحيث يحصل التكامل بين اللفظ ومعناه ليصيب في ذهن المتلقي القصد الذي يريده صاحبه،فالمعاني كما يرى العسكري "تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة"[4]،والإبراهيمي من الكتّاب الذين يحسنون اختيار الكسوة الملائمة للمقاصد التي يرومون التعبير عنها بغية إقناع المتلقي،ويمكن أن نتلمس في هذا الصدد المقصد الذي يرمي إليه من خلال ما ورد في آخر كلامه (ما رأيت لك عديلا) و(لا اتخذت بك بديلا) حيث تظهر دعوته إلى ضرورة تمسك الجزائريين بوطنهم وعدم الهروب من أرضهم بالرغم من كل الجهود الاستعمارية الرامية إلى إبعادهم.

يغوص الإبراهيمي في عمق المجتمع ليهتم بالقضايا التي يعيشها الجزائريّون أثناء الاستعمار ويجملها في صور نتائج متعددة؛لعلّ أبرزها الأميّة التي انتشرت جرّاء تهميش حقوق الجزائريين وتردّي الأوضاع،ما جعلهم لا يولون التعليم أهمية كبيرة في ظل غياب الأمن،إضافة إلى سياسة الاستعمار التي عملت على إبعاد التعليم عن الجزائريين ليسهل عليها تفعيل مخططاتها، فنجده يمثل لهذه الفكرة باللجوء إلى مقارنة وضع الأمية في الجزائر مع ما وصلت

[1] - مصطفى الحداد، اللغة والفكر وفلسفة الذهن، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية لكلية الآداب، تطوان، المغرب، 1995، ص 108.

[2] - سمير أحمد معلوف، الصورة الذهنية، ص148.

[3] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج4، ص 184.

[4] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، مطبعة محمود بك، ط 1، مصر 1319هـ، ص51.

إليه الشعوب الأخرى من تقدم وحضارة حين يقول:"... لذلك نرى من آثارهم ونسمع من أخبارهم في نشر العلم ومحاربة الجهل ما يفوق الوصف، ونرى من أعمالهم ونسمع من أقوالهم في ذم الأمية،ومحاربة الأمية ما نقضي معه بالعجب..."[1]،فهو يجعل محاربة الأمية سبيلا للمقاومة على اعتبار أنّ العلم سلاح فعّال لأي أمة تريد الحفاظ على كينونتها، وهنا يتجلى المقصد الذي يرمي إليه في خطابه، فلمَ قد يحارب الجزائريون الأمية آنذاك؟ ليسفر الجواب الواضح على المقصدية المضمرة التي يحملها الخطاب في هذا السياق من دعوة إلى تفعيل سبل محو الأمية عن الجزائريين وبالتالي الالتفاف حول كل الوسائل التي من شأنها أن تسهم في دفع الاستعمار ومقاومته.

2- تمثيل مقاصد الخطاب العالمي:

يحمل خطاب الإبراهيمي أبعادا إنسانية هامة تجعله في مصاف الخطابات العالميّة التي تحوي قواسم مشتركة بين بني البشر فتعبّر عن آمالهم وآلامهم وتجاربهم الواقعية،وإذا كانت هذه صفتها فإنّ تأثيرها في المتلقي يستدعي من المتكلم اختيار الملامح الإنسانية المتفق عليها للتعبير عنها في سياقها المناسب بما يتوافق مع تمثلاته من جهة وتمثلات جمهور المتلقين من جهة أخرى،وهذا يستوجب حضور الكفاءة اللغوية التي يعتبرها تشومسكي أكثر بُنى الذكاء البشري تميّزا[2]،وهي التي تمنح المتكلم القدرة على تبليغ مرامي كلامه دون إخلال باللفظ والمعنى،وتمنحه القدرة على إيصال مقاصده،وهو ما يتوفر بوضوح في خطابات الإبراهيمي من حيث المقدرة اللغوية التي يتمتع بها،ومن حيث الكفاءة التي تسعفه في التعبير عن مقاصده في بعدها العالمي.

ولعلّ أبرز القضايا العالمية التي تناولها خطاب الإبراهيمي بعناية فائقة قضية "الأخوة الإنسانية" بين جميع البشر،والتي رآها تلوح في الأفق من خلال جهود دعاة السلام،إذ نجده يستبشر بتحقيق هذه الغاية بل ويدعو إلى تجسيدها،وترسيخ حضورها بين كل الشعوب، وهو يضرب لقضية الأخوة والتكافل أمثلة؛ كتأسيس الهيئات الخيرية لمساعدة المنكوبين،وحملات التعليم، والجمعيات الطبية،والمالية،والرياضية التي تسعى لخدمة البشر وتحقيق متطلباتهم[3]. وفي هذا السياق يخرج الإبراهيمي من بوتقة البعد المحلي الجزائري لينفتح على البعد العالمي في تحقيق مقصد الأخوة التي يتوحد فيها الإنسان مع أخيه الإنسان بغض النظر عن الاختلافات العرقية والدينية والاجتماعية،وهو في هذا يستند إلى منظومة البُنى الاجتماعية الكبرى التي تجمع الإنسانية قاطبة في تمثلاته الذهنية لتكون مقاصده خاضعة

[1] - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج1، ص 204.
[2] - ينظر: نعوم تشومسكي، العقل واللغة، ص88.
[3]- ينظر: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 1، ص 61.

لرؤيته الخاصة للعالم على اعتبار أنّ "مجمل هذا العالم هو فقط موضوع بالنسبة لذات،أي إدراك مُدرِك،وفي كلمة واحدة: تمثُّل. فهذا العالم الذي يحيط بالذات إنّما يكون قائما بوصفه تمثّلا فحسب،فهو قائم بالنسبة للذي يتمثّله"[1]،لتكون مقصدية الإبراهيمي في هذا الصدد خاضعة لبنيته التصورية ونظامه المعرفي الذي يؤثث رؤيته الإصلاحية ودعوته إلى الأخوة كمطلب إنساني عالمي.

وفي حديثه عن مقصد الأخوة الإنسانية يبدو جليا حرصه على توسيع مفهومها بين جميع المسلمين حين ينتقل من الخصوصية العربية إلى العالمية الإسلامية بالتوجه نحو كل المسلمين في بقاع العالم وتقرير مبدأ الأخوة التي فرضها الإسلام بشرعه القويم بين الجميع على الرغم من اختلاف الأجناس والأشكال،وهو يؤكد على الصلة الوثيقة التي تربط بين أبناء الجزائر وإخوانهم من المسلمين في العالم،يظهر هذا في خطابه الذي ألقاه بفرنسا أمام الوفود العربية والإسلامية في الأمم المتحدة حين أصرّ على اعتبارهم إخوة للجزائريين قائلا: "وكم وددنا لو اجتمعت هذه الوفود في دارنا (الجزائر) فترون ما يشرح صدوركم،ويبهج خواطركم من ارتباط الجزائر بالشرق والعروبة والإسلام"[2]،وهنا تظهر بوضوح مقصدية لم الشمل وتوحيد الصف والرغبة في إحلال جو من التآخي بين المسلمين من مختلف البقاع.

ويشير الإبراهيمي _أثناء حديثه عن مفهوم الإنسانية في بعدها العالمي_ إلى المحن التي عانت منها شعوب العالم،ويصوّر الإنسانية في تعبير فني فريد يشبهها فيه بالأم التي تحضن كل أبنائها بلا تفريق،فيقول: "الإنسانية تلك الأم الرؤوم التي لا تحابي واحدا من أبنائها دون آخر، ولا تميّز بين بار وفاجر، ولا تفرّق بين مؤمن وكافر،تلك الأم المعذبة بالويلات والمحن ..."[3]،لتتجلى مقصديته في الدعوة إلى تلافي الأسباب التي تجعل الإنسان يقطع رحمه (أخاه الإنسان) ويدخل معه في صراع مأساوي نتيجته الحتمية البعد عن الأصل الإنساني الذي يجمعه بغيره.

وهكذا تتوزع خطابات الإبراهيمي على المقاصد الموضعية التي يظهرها البعد الوطني المحلي والمقاصد الإجمالية التي يعكسها البعد العالمي،وهو ما يكسبها قوة تأثيرية واسعة تعبّر عن مدى تَجذّر الفكر الإصلاحي في تمثلات الإبراهيمي للواقع وسعيه الدؤوب نحو تجسيد القيم الإنسانية التي تقوم عليها مقاصده.

1 - آرتور شوبنهاور، العالم إرادة وتمثّل، تر: سعيد توفيق، المجلد 1، المشروع القومي للترجمة، ط 1، القاهرة، 2006، ص1.

2 - آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 2، ص465.

3 - المرجع نفسه، ج 1، ص 62.

خاتمة:

يتمتع خطاب البشير الإبراهيمي بمميزات فريدة من الناحية اللغوية تجعله نسيجا متكامل الأبعاد متواشج العلاقات،يكشف عن الدور الذي تقوم به تمثلاته الذهنية في توجيه مقاصده نحو الغايات التي كان يرمي إليها،إذ ينفتح خطابه على تمثيل القيم الإنسانية وتجسيد مختلف الأبعاد المعرفية التي تجتمع فيها البشرية حول نسق إنساني مشترك. وهو ما جعل خطاباته تشكّل مجالا واسعا يخلق دينامية وفعالية في عملية الاستقبال سواء في تمثيله للبعد المحلي أو العالمي في نطاقه الإنساني العام.

قائمة المصادروالمراجع:

- أبو هلال العسكريّ: كتاب الصّناعتين الكتابة والشّعر، مطبعة محمود بك، ط 1، مصر 1319هـ.
- آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي: جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي، ج1، ج 2، ج 3، ج 4، ج 5، دار الغرب الإسلامي، ط 1، لبنان، 1997.
- آرتور شوبنهاور: العالم إرادة وتمثّل، تر: سعيد توفيق، المجلد 1، المشروع القومي للترجمة، ط 1، القاهرة، 2006.
- الأزهر الزناد: نظريات لسانيّة عرفنيّة، الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، دار محمد علي للنشر بتونس، منشورات الاختلاف بالجزائر، ط 1، 2010.
- إسماعيل علوي: مراحل تطور اللغة عند الطفل، منشور للفصل الخامس، شعبة علم النفس، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهراز، فاس.
- آن روبول وجاك موشلر: القاموس الموسوعي للتداولية، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010.
- نعوم تشومسكي: العقل واللغة، تر: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1996.
- ريتشارد دافيد برشت: ما اللغة؟ قراءة في فلسفة فتغنشتاين، تر: رشيد بوطيب، مجلة فكر وفن، ع91، ألمانيا، 2009.
- سمير أحمد معلوف: الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى)، مجلة جامعة دمشق، مجلد 26، ع1+2، 2010.
- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1998،
- العـــمل الدّينيّ وتجديد العقل: المركز الثّقافيّ العربيّ، ط 2، الدّار البيضاء المغرب، 1997.

- لايكوف وجونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تعريب: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، 1996.
- محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفانيّ، دار نهى، ط 1، تونس، 2009.
- محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، 1983.
- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1991.
- محمد سالم سعد الله: مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2013.
- مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار التنوير، ط 1،الجزائر، 2008.
- مصطفى الحداد: اللغة والفكر وفلسفة الذهن، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية لكلية الآداب، تطوان، المغرب، 1995.
- ندوة تكون المعارف: سلسلة ندوات ومناظرات رقم 117، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ط 1، الرباط، 2005.

رواية الأطروحة النَسوية وآلياتها الفنَية
"عرش معشَق"، لربيعة جلطي، أنموذجا.

فاتح كرغلي ●

تقديم:

تنطلق هذه الدراسة من التّصور الذي يرى أنّ "الرّواية النسوية" أو "رواية الأطروحة النّسوية"[1]،هي تلك الممارسة الإبداعية التي تعكس الاختلاف الأنثوي (la différence féminine)،والتي تستند إلى مفهوم " النسوية الجديدة " (Le nouveau féminisme)،التّي أفرزها الحراك النسوي الجديد الذي ولد في سبعينيات القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية،ومن ثمّ فإنّنا أمام موقف يرفض اختزال المرأة إلى مجرّد صورة(femme image)،أو مجرّد انعكاس لرغبة ذكوريّة (désir masculin)،في ظل نظام اقتصادي- سياسي،مناهض لجنس المرأة (antisexuel)، ويعتبرها مجرّد كائن يتّصف بالدّونية،سلب منه عمقهاالإنساني.ومن هنا،فالنَسوية الجديدة،تنتج نساءها المبدعات اللائي يمارسن الكتابة و الفن،بوعي منهن بالاختلاف الذي يميّزهن عن الأخر/الرّجل وهي:الجنس (sexualité) و إدراك الجسد(perception du corps)والتجربة(l'expérience) و اللّغة(le langage) [2]،ومن هؤلاء(kate millet) و(adrienne rich) من الولايات المتّحدة و(monique wittig) و(xavière gautier) و (héléne cixous) ،من فرنسا.[3] يضعنا التنظير المتّصل بالرواية النّسوية أمام مفاهيم ملتبسة،تقتضي العمل على تحديدها وإعادة صياغتها،وإلاّ ستظل عرضة للغموض،فلا يمكن الحديث عن ملامح للخطاب الروائي النسوي،وإبراز خصائصه،دون تحديد الأرضية التي ننطلق منها لرؤيتنا لما يمكن أن يشكل معالم هذه الممارسة الإبداعية،فهل بإمكاننا الحديث عن نسق سردي نسائي،من خلال الوقوف على ملامح الرواية النسائية، كما تتجسّد في السردية العربية والأجنبية،وإلى أي حدّ يمكننا اعتبار رواية "عرش معشّق" لـ "ربيعة جلطي" رواية نسويّة (Roman féminin).

● فاتح كرغلي،استاذ مساعد أ،كلية الآداب و اللغات،جامعة البويرة.

[1] يمكن العودة إلى هذا المصطلح في: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، منشورات الاختلاف (الجزائر)والدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)، ط1 ، 1433هـ-2012م، ص:208، حيث يطلق سعيد يقطين هذه التسمية على نوع من الروايات تكتبها نساء، وتنطلق من المرأة باعتبارها ذاتا وموضوعا للكتابة، وليس المرأة باعتبارها صورة أو كائنا شكلت ملامحه الرواية(الذكورية) وفق منظور كاتب رجل، والذي يهمنا بالدرجة الأولى هنا، هو منظور المرأة ورؤيتها، باعتبارها ذاتا منتجة لفعل الكتابة عن وعي بخصوصيتها التي تميزها عن الآخر/ الرجل.

[2] voir : brigitte legars , féminisme – le féminisme de année 1970, dans l'edition de la littérature, in encyclopedia universalis, France, t9, p :365 , in http://www.universalis.fr/encyclopedia.

[3] voir : ibid , p :365.

Abstract:

Our approach to the novel "arch moachak" of Rabia DJELTI begins with the conception that sees that research into feminist/feminine writing characteristics requires the beginning from the narrative experience itself to critical remarks because we believe that the preoccupation of the opinions formed around the text dips its listening in our quest to reshape its features and to construct meaning from what the text says explicitly and implicitly. This does not mean ignoring the effects that put the text in the context of a large structure that are closely linked to all that is happening in society and what it undergoes changes without forgetting that we are faced with a narrative practice written by women and which begins from woman as a subject writer rather than woman as being a creative image whose characteristics are formed from the perspective of a man writer. The feminist novel demands the beginning from woman as being subject and object of perception while the category in which this condition does not occur cannot be included in feminist novels.This approach tries, through his work on two mechanisms and two elements of construction: the polyphony and the language of the novel, to answer a number of questions, perhaps the most important: to what extent can we consider the novel "Arch moachak" of Rabia DJELTI as a feminist novel.

إشكالية المصطلح ومفهوم الهوية السَرديَة:

يحيلُنا مفهوم "النسوية" على كل تصوّر نظري أو ممارسة عملية،تُسائل الأنظمة التي تكرّسها بعض البنيات الاجتماعية، القائمة على تحييد دور المرأة أو وضعها في مرتبة أدنى بكثير من الرّجل،في ظل منظومة قيميّة متحيّزة، تحيّزا غير مشروط،ففي ظل نموذج ثقافي اجتماعي كهذا،"تصبح المرأة هي كل ما لا يميّز الرجل،أو كل ما لا يرضاه لنفسه،فالرّجل يمتاز بالقوة،والمرأة بالضعف،ويتّصف الرجل بالعقلانية،والمرأة بالعاطفية،ويتسم الرجل بالإيجابية والمرأة بالسلبية...الخ"[1]،ومن هنا فإن "النسوية"،هي كل موقف مناهض لهذه الذهنيات والممارسات،لإحداث نوع من التوازن وتحقيق المساواة الغائبة بين الجنسين مثلما ترى سارة جامبل[2]،غير أنّ بعض النّساء الكاتبات يرفضن المصطلح والمفهوم طمعا في أن يكوّن لهنّ اسما في المشهد الأدبي الذي هو رجولي بامتياز،مثلما ترى نازك الأعرجي،فلكي تحظى المرأة برضى

[1] عبد الله إبراهي،موسوعة السَرد العربي،ج2،المؤسَسة العربية للدَراسات و النَشر، طبعة موسَعة:2008، بيروت(لبنان) ،ص:248.

[2] ينظر: سارة حامبل، النسوية، وما بعد النسوية، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)، 2002، ص،ص: 13-14.

المجتمع،وتبقى في النادي الأدبي الرّجولي،عليها مهادنة الرجل/ المجتمع ،ولا يكون هذا إلّا بتقديم شهادة حسن سلوك وانضباط،من خلال الاستكانة لسلطته و ممانعته[1]. يعترف "سعيد يقطين" بأنّ مثل هذه التنويعات،القائمة على الثنائيات الضدّية بوجه عام، لا عيب فيها،على أساس أنّ هذه النزعة القائمة على الذات (المرأة)، والآخر(المجتمع /الرجل)، تأتي استجابة لتحوّلات تعرفها المجتمعات عامّة والمجتمع العربي على وجه الخصوص، لكن العيب يكمن في أنّ محدّداتها سابقة على التجلّي النصي[2]،ما دامت تتشكّل وتتبلور بدئيا خارج حقل الأدب،وعادة ما تكون مشحونة أيديولوجيا أو اجتماعيا،ثم تلحق بالأدب،لتفتكّ مشروعيتهاداخل المؤسسة الأدبية باعتبارها جزءا من مشروعية عامّة تنشدها المرأة.فالنص السردي ،لا يحدّده المحتوى الحكائي الذي تشكّله القصة فقط،بل هو- إلى جانب كونه محتوى(contenu diégétique)- بناء فني وجمالي ولغوي،يمثل الأنوثة تمثيلا يأخذ بالاعتبار الفوارق البيولوجية واللّغوية،التي على أساسها تبنى العوالم الروائية. من هنا،ينبغي إزالة اللبس الذي يكتنف الكتابة التي تُشكَّل ملامحها بالنظر إلى الهوية النسوية،من خلال التفريق بين كتابة النساء،التي قد تطابق أحيانا كتابة الرجال في التيمات والكلّيات، والكتابة النسوية التي هي في الأساس كتابة واعية ومقصودة، تتم في إطار الهوية والأطروحة النسويتين،ومن ثمّ تسعى إلى نقد النظام "الأبوي" سعيا منها لتقديم البديل، انطلاقا من فرضيات وتصورات تتم في إطار الفكر النسوي[3]. تتبلور فكرة التفاضل بين الجنسين لتصبح أكثر حدّة وأكثر وضوحا مع موجة "النسوية الجديدة،" أو" نسوية ما بعد الحداثة"،ولعل الاختلاف واضح بين التّيار الأوّل الذي كان ينافح من أجل تكريس الهوية الأنثوية القائمة على أساس التمييز البيولوجي بين النساء والرجال، والتّيار الثاني الذي يسعى لإعادة صياغة وبلورة "الأنثوية"، مركّزا أكثر على نقد مركزية النموذج الذكوري الذي تنكّر للمرأة وطبيعتها كلّيا، تماما مثلما قهر الطبيعة،والشعوب خارج المجال الأوربي[4]. ولعلَ أعرق ما يمكن الإحالة عليه هنا، تيّار ما أصبح يُعرف ب"النسوية الفرنسية" الذي مثلته نخبة من الناقدات أمثال: هيلين سيسكو،ولوسي ايريغاري،وجوليا كرستيفا،وهو اتجاه كرّس نفسه للبحث في شؤون النساء من خلال التركيز على شبكة من المفاهيم وربطها بالكتابة النسوية، حتَى بات من غير الممكن الحديث عن الكتابة النسوية،دون أن تطفو هذه المفاهيم على السطح. تنصّ هذه على"أن تكرّس المرأة كتابتها لذاتها الأنثوية،فتجعل منها بؤرة ملهمة، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصّة تعتمدها في تمثيل نفسها،والاهتمام بالهوية الأنثوية،وبالكتابة الأنثوية،ولا يقصد منها تركيز الاهتمام على الأنثى،فحسب،إنّما،فضلا عن ذلك،زحزحة الهيمنة الذكورية المتغلغلة في الثنائيات

[1] ينظر: نازك الأعرجي، الكل يخشى قطف التفاحة، مجلّة الكاتبة، ع:15،1995، ص: 5.
[2] ينظر: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة، ص: 198.
[3] ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص: 22.
[4] ينظر: ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم من منظور الفلسفة النسوية، تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ط1،2004، ص، ص: 13-14.

المتضادّة"[1]،التي على أساسها تبخس المرأة. وعلى هذا فإنّ أنثوية الكتابة النسوية تقاس بمدى قدرة هذه الكتابات على تمثيل اختلاف المرأة ودفاعها عن مواقفها،لأنّ ،" الذكورة والأنوثة،إنّما هي مواقع معيّنة للذات تشكّلت بفعل عوامل اجتماعية،ولا علاقة لها بالإختلافات البيولوجية" مثلما ترى جوليا كريستيفا[2]. أمّا عن الرواية النسوية،فهي شأنها شأن الرواية عامة،كانت دائما لصيقة بالتحوّلات التي اعترت البنيات السوسيو-ثقافية الغربية والعربية.

لقد تحوّلت المرأة من قضية أو تيمة، أو شخصية روائية،إلى ذات ممارسة لفعل الكتابة،متصدّرة المشهد الرّوائي، حيث فرضت أمثال: ف.وولف،وج.إليوت،وجورج صاند و غيرهن أنفسهن في السّاحة الأدبية[3]. الشّيء نفسه بالنّسبة للرّواية العربية النسوية، حيث واكبت هي الأخرى التّحولات الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي عرفها المجتمع العربي،لأنّ مراجعة البنيات السوسيو-ثقافية، يسير حتما جنبا إلى جنب مع مساهمة المرأة في هذا المسار، ولا غرابة في أن تكون رواية "عفيفة كرم" المعنونة "بديعة و فؤاد" الصادرة في أمريكا سنة 1907،أوّل رواية عربية تتوفر فيها الشروط الفنية للرواية،قبل ظهور رواية "زينب"[4]. ولعلَ الأمر لا يقتصر فقط على "عفيفة كرم" ،بل بكاتبات عربيات كثيرات،لا يفتأن يبرزن في كل مرّة في الساحة الأدبية في مختلفالبلدان العربية أمثال: كوليت خوري،غادة السّمان، ليلى العثمان،أحلام مستغانمي، هالة البدري،رضوى عاشور،رجاء عامر، وغيرهن[5]. وبإمكاننا أن نضيف من الجزائر لائحة أخرى ،غير أنّنا سنكتفي بزليخة السعودي وزهور ونيسي،وربيعة جلطي وغيرهنَ. الشيء نفسه يمكن أن نسحبه على النقد الروائي،لأنّ ريادة المرأة العربية الناقدة،قد تضاهي ريادة المرأة العربية الشاعرة أو الروائية،ومن هنا يمكن الإشارة إلى بعض الأسماء،مثل: يمنى العيد،سيزا القاسم،رضوى عاشور،نبيلة إبراهيم ،زهور كرام وغيرهنَ[6].

3-السرد النسوي العربي: محاولة تأصيل المفهوم

إنّ استعمال مصطلح النسوي، لوصف ممارسة أو نشاط تضطلع به الساردة /المرأة،وهي تروي حكاية، وتصوغ الخطاب الناقل لها،حديث النّشأة ولم تبدأ أصداؤه في التّردد إلّا في تسعينيات القرن الماضي،رغم أنّ اقتحام المرأة العربية مجال الروائية بدأ،فنيا منذ أواخر القرن التاسع عشر لتظهر بوادر أوّل رواية مكتملة فنّيا مع "عفيفة كرم"[7]،إلّا أنّ تناول هذه المسألة في إطار ما يسمى بنظرية الأجناس والأنواع،يجعلنا نتريث قبل المضي قدما في مسعانا،ذلك أنّ أوّل مبدإ تكرسه هذه النظرية،هو غياب "الجنس الصافي" بسبب التّداخل بين

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص:250.
[2] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص: 255.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ينظر: المقدمة التي كتبها سعيد يقطين لرواية "بديعة فؤاد"، لـ"عفيفة كرم"، منشورات الزمن، 2008.
[5] ينظر هذه اللّائحة في : سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 201.
[6] المرجع نفسه، ص نفسها.
[7] ينظر: الصفحة 8 من هذا المقال.

الأجناس والأنواع،فإذا كانت الأصوات والدعاوي تنادي بانعدام التفاضل بين الأجناس والأنواع،لأنّ لكل منها خصائصها ومميزاتها ومشروعيتها،وأنّ الانتصار لأي نوع ضد آخر أصبح من الماضي،فماذا نقول عن التفاضل بين أسلوبين روائيين وعنصرين مختلفين بيولوجيا يشتغلان في المجال ذاته[1].ومن هنا فإنّ أساس المفاضلة المشروعة يقوم على اعتبارات فنّية وجمالية مثلما أشرنا سابقا،وليس على أساس التّعصب لجنس أو نوع على حساب آخر. وعلى هذا الأساس،فإنّ النص هو ما يؤكّد الجودة والتميّز،ولا يكون هذا إلّا بالانطلاق من التجربة الإبداعية،إلى المقولات السردية، وليس العكس،بعيدا عن أي تعاطف قبلي،أو مصادرة مسبقة. ثمّة اتجاهان اثنان حاولا إزالة اللّبس الذي يكتنف مفهوم السرد النسوي،وتحديد التسمية،رغم وجود تصورات تصل حدّ التناطح أحيانا[2]. ينطلق الاتجاه الأوّل من البعد الجنسي،لتصنيف النتاج الروائي،وعلى هذا الأساس،فإنّ أيّ شيء تكتبه المرأة يندرج في إطار "السرد النسوي"،و هو التّصوّر المهيمن على الساحة الأدبية العربية،حيث يتم الاحتكام خارج المقاييس الفنية أو الجمالية. أمّا الإتجاه الثّاني،فيمكن أن نستشفه من مقال للكاتبة "رشيدة بنمسعود" في استشهادها بما صدر عن الناقد "عبد الكبير الخطيبي" حيث يقول: "الكتابة النسائية (...) خاصة في المجال الإبداعي،ما تزال في طور التأسيس، ورموزها تكاد تقدّر على أصابع اليد"[3] و نفهم من هذا،أنّ الاتجاه الثاني لا يرتهن في تحديد مصطلح السرد النسوي إلى جنس الكاتبة فقط،بقدر ما يربطه بمدى قدرة النص على تجسيد منظور المرأة، ورؤيتها،فكلما تحققت مواصفات الكتابة النسوية كنا بصدد سرد نسوي،وكلما انتفت بعض تجلياتها استبعد عنها نعت النسوية،ولو كانت الكاتبة امرأة[4]. والواقع أن التداخل بين المنظورين سيظل قائما ما لم تحدّد معالم ما اصطلح عليه بالكتابة النسوية التي على أساسها يمحص السرد النسوي العربي وهو ما سنحاول إماطة اللّثام عنه في العنصر التالي، فهل يمكن رسم ملامح ما يمكن اعتباره شعرية خاصة بالكتابة النسائية.

4-خصائص السرد النسوي:

يصعب تحديد ما يمكن أن يشكل خصائص نسائية في الكتابة السردية دون أن نصادف ما يوازيها في "الكتابة الرجالية"،ولعل هذا ما تفطنت إليه "بياتريس ديدي"(Béatrice Didier) عندما تحدثت عن صعوبة التمييز بين الأسلوبين الروائيين رغم اعترافها بخصوصية الكتابة النسوية،لأنّنا عندما نجزم بأنّنا عزلنا ما يمكن أن يشكل خاصية في الكتابة النسوية،نصادف نظيرها في الكتابة الأخرى، والعكس صحيح[5]. وهو عكس ما ذهبت إليه

[1] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 198.

[2] سعاد المانح، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس، 1986، ص: 86.

[3] رشيدة بنمسعود، ما قبل الأدب النسائي: السرد النسائي بالمغرب، خناثة بنونة أنموذجا، مجلة الكاتبة، ع4، مارس1994، ص: 14.

[4] ينظر: سعيد يقطين، الرواية العربية الجديدة، ص، ص: 204-205.

[5] Voir : Béatrice Didier, L'écriture-Femme, ed.puf, Paris, 1981, P : 6.

"بريجيت لوغار"،عندما أكّدت هذه الخصوصية بين الكتابتين، معززة رأيها بآراء بعض الكاتبات اللائي يذهبن مذهبها، لتصل في النهاية إلى أنّ "الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل "الاختلاف الانثوي" في الكتابة،و أنّ ذلك لا يتحقق خارج التركيز على مجموعة من الخصائص منها: الجنس وإدراك الجسد،والتجربة واللغة[1]. ومن ثمّ تؤكد[2]،مستعرضة آراء بعض الكاتبات اللائي يسايرنها في الطرح،أن من ملامح الاختلاف بين الكتابتين،الوظيفة التواصلية للكتابة النسوية،سواء بممارسة نوع من الثرثرة المقبولة أو بتفجير الكلمة المتحرّرة في الصّمت، ما يجعل السرد يغلب عليه المونولوج والحديث الداخلي في أغلب الروايات النسوية، وهو نوع من الانكفاء على الذات والهروب إلى عالم داخلي يشبه الرّحم في روايتنا[3]،ثمّ تستعرض الخصائص التالية[4]،التي تلخّصها في العفوية والمباشرة، والاستعمال العادي للكلمة واستظهار البعد الحميمي وممارسة الاعتراف والبوح. فالرواية النسوية تحافظ على حيويتها من خلال مقدرة المرأة الكاتبة على تفجير المكبوتات والأحاسيس والأفكار،انطلاقا من رؤيتها الأنثوية للأشياء وللعالم. فتبدو المرأة في كتابتها "وكأنّها وصلت إلى فكرة تأنيث الذاكرة من خلال رفع صوت الأنوثة،وصوت الصّمت اللّغوي،واستحضار التّغريد المؤنّث،ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل،وتقف معها"[5]. وفي الأخير تتساءل،«عن إمكانية الحديث عن نوع سردي جديد تقدمه المرأة،لتنتهي بعد التحليل، إلى أنّ "اللّغة النسائية (...) عبارة عن نرجسية ساذجة". أما "سعاد المانع" فتسجل عبر متابعتها للأدبيات الغربية،ذلك التشديد على الخصوصية بين الكتابتين بقولها: "يمكن القول إنّ النقد النسوي في الغرب ما زال موضع عدم استقرار،وبالنسبة لوجود لغة أنثوية خاصة،يبدو هذا أقرب إلى التجربة والشطحات منه إلى نظرية ثابتة"[6].وتختزل هذه الكتابة حسبها في النقاط التالية[7]: التأكيد على عفوية وحدسية طريقة كتابة النساء،و التأكيد على أن الكتابة النسوية/الأنثوية تعكس طبيعة الأنثى الداخلية وبالتالي يصبح النص الروائي والشخصية الفاعلة والرؤية الأنثوية "امتدادا نرجسيا للمؤلفة"[8]،غير أن الذي يلفت الانتباه لدى "سعاد المانع"- وهي تسجل أن النقد الغربي يُجمع على "تكرار سمة العفوية في الكتابة النسوية"[9]- فكرة "إنكار قدرة النساء على اختراع واع وتنظيم فنّي"[1]. لتستخلص في الأخير أنّ

[1] ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 206.

[2] ينظر: المرجع امرجع، ص نفسها.

[3] لذلك نجد ساردة ربيعة جلطي في رواية "عرش معشّق" تحن إلى المرحلة الجنينية عندما تقول: "جميلة كانت حياتي وهنيئة، قبل أن تباغتني تلك الهزّة القوية المزلزلة التي لم أعرف مثلها من قبل". الرواية، ص:11.

[4] Voir : Béatrice Didier, Ibid, P : 6.

[5] عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص:234.

[6] سعاد المانع، النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية،تونس1986، ص: 86.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص: 90.

[8] المرجع نفسه، ص نفسها.

[9] المرجع نفسه، ص نفسها.

النقد النسوي العربي ليس سوى محاكاة مكشوفة للنقد النسوي في الغرب[2]. أمّا عن طبيعة هذه المحاكاة فتظهر في جانبين[3]: التحيّز ضد المرأة في التراث الأدبي الرسمي والشعبي.واستقصاء ما يمكن أن يشكل خصائص لـ "كتابة نسوية" بالنظر إلى المضامين والخصائص الأسلوبية،التي قد تميّز كتابة المرأة عن كتابة الرجل،مؤكدة على أنّ هناك اتجاها يعترف بما يمكن أن يسمى "الكتابة النسوية"،ترسم هويتها استنادا إلى الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة، وتتجلّى من خلال الرؤية الأنثوية للعالم، والاحتفاء بالجسد.

خلاصة القول،أنّ مسألة التعميم النظري هذه لا يمكن لمن يتوخّى الصرامة العلمية،تقبلها بسهولة،دون أن يجعلها تمرّ على محك الدّراسة،وهو ما لا يستطيع صاحب هذا المقال أن يدعيه لنفسه،لأنّ هذا لا يتأتى إلاّ بعد الاطّلاع على تجارب إبداعية كافية،ومقارنتها بالكتابة الذكورية،خاصة تلك التي تتقاطع تيماتها ورؤاها مع الكتابة النسائية. إنّ عملا مثل هذا يصبح أكثر من ضرورة،عندما يتّهم كتاب كبار مثل "واسيني الأعرج"،بأنّهم كتّاب "أنثويون" أكثر من النساء الكاتبات أنفسهن ولا ينكرون هذه الصفة بل يفتخرون بها. وهو ما "يكشف عن صعوبة حقيقية ذات صلة بطبيعة الابداع ذاته،وما يفترضه من ائتلاف، رغم الاختلافات الحاصلة بين مختلف التجارب"[4]. فالحديث مثلا عن العفوية في كتابات "أحلام مستغانمي" أو كتابات "ربيعة جلطي" أو الحديث عن اللّغة النسوية المطبوعة بنوع من النرجسية السّاذجة أو العفوية المباشرة أو الاستعمال العادي للكلمة،يصعب في كتابات مثل هؤلاء. و هو ما سنراه في الجانب التطبيقي،ومنه فإنّ أي دراسة تتوخّ العلمية، لا بد من أن تنطلق من النص كخطاب تشكله عناصر فنية وجمالية و قيمية،وليس من آراء مشكلة حوله،لأنّ هذا من شأنه أن يشوش على جهاز الاستقبال لدينا،ويعوق الإمساك بطرائق اشتغاله للوصول إلى ما يشبه البنية المجرّدة التي تمسك خيوطه وتتحكم في أبعاده ومستوياته البنيوية والدلالية. إنّ تقويم تجربة ربيعة جلطي التي تحولت من الشعر إلى السرد، على غرار جملة من المبدعات العربيات أمثال أحلام مستغانمي وغيرها،لا يتأتى إلا بعد ولوج عوالم ربيعة جلطي الروائية ومنها رواية "عرش معشّق" التي تطرح ثنائية القبح مقابل الجمال طرحا فلسفيا،وبهذا تكون أوّل روائية عربية تنزاح عما هو متداول في الرواية العربية التي تعوّل على المرأة النمطية الفاتنة والمُغوية *أحيانا. ومن هنا فإنّ جسد بطلة "ربيعة جلطي" كان سببا في تعاستها وجعلها تحن إلى رحم أمها،مفضلة عالمها "المائي الجميل الحنون"[5] في ظلّ مجتمع مادي تستهويه المظاهر الجسديّة

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 207.
* ورد مصطلح المرأة المُغوية ترجمة للمصطلح الفرنسي (Femme fatale) في مقال لـ لطيف زيتوني تحت عنوان "بناء المرأة المُغوية في السرد" ضمن كتابه الرواية العربية، البنية وتحوّلات السرد، وكثيرا ما يربط نعت المرأة المُغوية بالشّر، ولإفلاس المادّي و القيمي. ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 97-98.
[5] ربيعة جلطي، عرش معشّق (رواية)، منشورا ضفاف (بيروت) ومنشورات الاختلاف(الجزائر)، ط1، 1434هـ-2013م، ص:11.

وتحكمه قيم واقع تنخرفيه ثقافة النّفاق،ومن خلال رمزية الهيكل المعشّق الهدية التي اشترك في صنعها المسيحيون والمسلمون معا،اعترافا من لدنهم بحكمة عبد القادر بن محي الدين وجميله عليهم"[1]،تقارب الروائية سؤال تعايش الأديان وتعدد القيم في مجتمع أضحى اللّاتسامح فيه ظاهرة عامة. إنّ أي حديث عن الرواية، في غياب محاولة حقيقية لتفكيك نسيج نصّ مشحون بطاقة توتّر عالية للإمساك بعوالمه،يستدعي الانطلاق من النص ذاته،إيمانا منّا بأنّ الاشتغال بنقط ارتكاز وسيطية،يعوق إصغاءنا إلى جزئياته والوقوف على تمفصلاته التي تساعدنا، في سعينا إلى إعادة تشكيل ملامحه وبناء دلالته.

لبوليفونية والبناء الحدثي المتداخل في الرواية:

لعل أول ما يلفت انتباهنا ونحن نلج عالم رواية "عرش معشَق"،غياب أهم خاصية في الكتابة النسوية،وهي "العفوية والمباشرة والاستعمال العادي للكلمة"[2]،فالرّواية تتبع نهجا في البناء قائما على تعدد الأصوات (la polyphonie)،وهي تقنية جديدة في المتن الروائي الجزائري عامة. ترصد هذه الإستراتيجية في الكتابة الواقع بطريقة مختلفة،فتنقل السَرد من حقل الكلام المتدرج في خط الزمن- الذي يدفع به صوت سردي أحادي- إلى حقل الرسم، حيث يتعامل القارئ بحرية مع مواد حكائية متشعبة، فيعيد تشكيلها في وعيه انطلاقا من التقاطعات أو التداخلات التي تحدثها المسارات السردية المتداخلة،ومن ثم فإنّ معمار النَص،يشبه في تشكيله لوحة فنَية حديثة،يجد القارئ أمامها،صعوبة في إيجاد منفذ لقراءة خطوطها وإعادة بناء معطياتها،حتى يقف على الكل الحكائي(le tout diégetique)*. فالمادة الحكائية في الرّواية،ليست معطى فنَيا جاهزا،لأنّ القارئ يجد نفسه،في كل مرة يتغير فيها الصوت السردي،أمام معطيات جديدة،دون أن تكون للعناصر المضافة بالضرورة علاقة سببية منطقية بما سبقها من أحداث. إنّ هذا الأسلوب في الكتابة يجعل النص السردي "بدون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما"[3]،لذلك يصعب الإمساك بأطراف القصة فتؤجَل الدّلالة،حتَى الانتهاء من القراءة، واستجماع المتقطع والمتناثر والظاهر والباطن من الأحداث،"لأن الظاهر لا يقود إلا إلى الضياع،وأن الباب الذي يفضي إلى أعماقها(الرواية) ومواطن أسرارها لا تفتحه سوى الثقافة والممارسة والمتابعة"[4]. ورغم أن الرواية ليست بالتعقيد الذي قد توحي به هذه المقدمة،إلاّ أنّ رصد مضامينها الرئيسية يقتضي بعض التريث إلى غاية اكتمال الوعي بها. ترصد الرّواية مسار بطلة منذ مخاض الولادة، إلى ما يشبه مخاض الموت، لأن النهاية تبقى مفتوحة،وقابلة لعدة قراءات.تضعنا الساردة التي افتتحت السرد أمام

[1] الرواية: ص، 34.

[2] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 206.

*حاكينا نصطلح الكل الحكائي على منوال الكل الدلالي(le tout sémantique)الذي جاء به رولان بارت.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 110.

لطيف زيتوني، الرواية العربية (البنية وتحولات السرد)، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2012،

[4] لبنان، ص: 122.

جملة من التساؤلات التي تبقى عالقة،فهل تقريب أجواء البداية من أجواء النهاية،يجعل،مخاض الموت يشبه مخاض الولادة؟. نحن أمام بناء دائري للسّرد يشبه مسار الإنسان الذي يُردّ إلى أرذل العمر،قبل أن يواجه قدره المحتوم. نجد أنفسنا ونحن ننهي قراءة الرواية أمام أجواء مشحونة بالخوف والوجع والضياع،شبيهة بالأجواء التي صاحبت الولادة،تجعل القارئ لا يملك إلّا التساؤل: هل لقيت البطلة مصرعها في النهاية،رفقة عبدقا،الذي خاضت معه تجربة "الحرقة"،أم أنّها تمكنت من المرور إلى الضفة الأخرى؟. إنّ هذه النهاية المفتوحة،هي في اعتقادي مركز ثقل الرواية بتعبير البطلة،ومصدر قوة العمل " أضع هيكل الزجاج المعشّق في حجري وقد امتلأ بالماء المالح،أعانقه بينما كل شيء يدور بي وحولي، فإذا بأختي نجود تخرج من بين ثنياته...باعدوا بينهم ليتركوا لها مكانا. كانت تبتسم للجميع،تتملى وجوههم...التي بدأ الفزع يبدل ملامحها...على هلع وضياع. وكنت أرنو إلى وجه عبدقا. اقتربت نجود من أذني هامسة ... وهي تداعب زجاجات الهيكل...وقد تبللت بماء البحر المضطرب:-راكي تسمعي يا زليخا..؟ آذان المساجد وأجراس الكنائس،لحن المديح ونشيد الغوسبيل؟-إنّه صراخ أمنا يمزق الوجع أحشاءها..إنّه المخاض يا نجود.-انزلي يا زليخا..لقد وصلنا؟"[1].يضاعف هذا الملفوظ،من ضبابية المشهد السردي،الذي خُتمت به الرواية،فيولد لدى القارئ نوعا من اللبس،يصعّد من حيرته لتبقى دلالة الخاتمة عائمة يتجاذبها احتمالان، يصعب الفصل بينهما،في غياب اشتغال حقيقي على الرموز والعلامات،التي من شأنها الكشف عن تفاصيل دلالة ضبابية تكنزها المقاطع النصية التي عكست التأزم الحاد في المشهد قبل أن يلوح في الأفق ما يشبه الانفراج،ومع ذلك سيظل القارئ يتساءل عن فحوى هذا الانفراج: هل هو انفراج حقيقي أم انفراج كاذب؟ يغلب على المقطع النصي السابق السرد الآني، الدال على تماس الحدث (أو القول) بالنموذج السردي الناقل له ملغيا بهذا أي مسافة زمنية(jeu temporel)[2]، ورغم قربنا من تفاصيل الحركة وجزئياتها، إلا أننا لم نتمكّن من الفصل في فحوى النهاية. لكن نظرة على المقاطع السردية التي سبقت هذا المقطع تجعلنا نرجح كفة نهاية مأساوية،حيث أن المشهد تأزم إلى الحد الذي لا يمكن معه الطموح إلى حل سعيد. ولتأكيد وجهة نظرنا، نسوق هاتين العينتين: - "إنه المخاض،القارب يتقافز فوق موجات صغيرة،تكبر وتقوى وتتعاظم شيئا فشيئا، ثنياتها تزداد شدة كأنه الطلق..إنه الرحم من جديد،يتحرك كي يلقي بي نحو الخارج..أي خارج؟» - "صورة قاربنا هذا مثل حشرة تتحرك فوق ظهر فيل ضخم أسطوري أزرق. تثير جلده. سينقلب حتما كي يقتص منا.كي يحك جلد ظهره بالتراب الأزرق. كي يرتاح، أين التراب؟ الغيوم .. تزمجر،وجوه كبيرة .. بأوداج .. منتفخة من غيظ- ما الذي أتى بك إلى هنا؟ تخاطب القارب. القارب لا يجيب"[3] فأين بر الأمان بعد هاتين العينتين سوى التراب الأزرق والفيل الهائج الذي سيقذف بركاب القارب حتما إلى الأعماق الساحقة. تتجلى البوليفونيا(la polyphonie) كاستراتيجية في الكتابة،في كون صوت الكاتبة لا يطغى على بقية

[1] الرواية، ص: 189.

[2] Voir : gerard genette, figures III, p,p :232-233.

[3] الرواية، ص، ص: 188-189.

الأصوات،بل يبقى محايدا،لذلك نجد هذه الخاتمة المهمة التي تتطلب إشراك القارئ في رسم ملامح النهاية،فرواية التعددية الصوتية التي نظّر لها " باختين" انطلاقا من مواد وفرتها له نصوص دستويفسكي،تختلف عن الروايات التي يمسك خيوطها سارد أحادي،يوزع الأدوار ويتحكم في الشّخصيات من وجهة نظر الكاتب الذي يتماها وراءه،وهو ما من شأنه أن يحوّل الشخصيات،إلى مجرد دُمى يحرك خيوطها الكاتب. لا تفرض الروائية صوتها على أصوات شخصياتها،رغم ميلها قليلا إلى الشخصية المحورية،التي يبدو أنها تقاسمها الكثير من القيم،لقبح شكلها وبشاعة منظرها، وهو ما تفضحه تلك اللغة المشحونة التي توظفها عندما بتعلق الأمر بالفتاة ذميمة الخلق التي تعاني استهجان المجتمع وهو ما تكشفه هذه العينة: ".. بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل. كم هو حسن الحظ من يولد مليحا. أنا لست كذلك. ليس من باب التواضع الكاذب أقول هذا...أبدا.بل أنا لست جميلة قط،بل بشعة،ذميمة،قبيحة!"[1]. إن الإمعان في وصف القبح الذي بلغ حد الرسم الساخر،وانتقاء أبلغ الصور لتشكيل جسد الشخصية المحورية لا يمكن أن يصدر في اعتقادي إلا عن كاتبة/أنثى،تستمد فاعلية التجسيد من كونها امرأة تدرك بحسها الأنثوي مكامن الحسن والبهاء،مثلما تدرك مكامن القبح والذمامة، في مجتمع لا ينصف اللقبيحات أمثال زليخا ومن ثم فإن "الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية،يمدها بفاعلية التجسيم بوصفها كائنا حسيا مرئيا موجودا،تتذوق طعم الأشياء من خلاله،ليتحول بعد ذلك إلى الإحساس بالأشياء والاندماج فيها...عنصر محفز لإثارة الأحداث... باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود"[2]. لا تكتفي الكاتبة بتصوير البشاعة في أقبح صورها،بل تتعداها إلى التّصوير النفسي لوقع هذا القبح على نفسية البطلة المتأزمة،التي تحاول عدم لفت الأنظار حوالها حتى لا تنعت "بالغولة" و"السلم الكبير" و"الهايشة" وما شابه ذلك،في ظل مجتمع يعيش على العلل والعيوب،"...أحاول جاهدة ألا أحدث حركة أو صوتا،ولكن بمجرد مروري أشعر أنني أوقع خللا في منطق الأشياء مثل ناقلة نفط حمراء فاقعة اللون أخطأت طريقها الصحراوي المزدوج،فوجدت نفسها محصورة تحاول أن تقطع سوق خضار مأهول في وسط المدينة"[3]. وهو الانسداد الذي تبلغه حياة المرأة عندما تكون "سيئة الطالع"،وسيئة الطالع في مجتمع كمجتمع زليخة، هي تلك التي يمارس عليها العنف، لأنها تشوه المشهد أمام الرجل، فهي ببساطة "لا زهر لا ميمون لا عرقوب زين!"[4]. يتداول الحكاية المتشذرة (fragmentée) أصوات عدّة، منها الخالة "حدهم" التي تكفلت بتربيتها بعد موت الوالدة وهي تنجبها، واغتيال والدها الشرطي في الليلة نفسها التي ولدت فيها ما تسبب في عسر وضع والدتها، قبل أن تلتحق بالرفيق الأعلى،إضافة إلى "عبدقا" الذي تأثرت به زليخة و اختارت خوض مغامرة "الحرقة" معه على العيش في مجتمع يرفضها. أما بوعلام زوج خالتها

[1] الرواية، ص: 40.

[2] الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة(دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير (الجزائر)، ط1، 2012، ص: 184.

[3] الرواية، ص: 41.

[4] الرواية، ص: 82.

"حدهم" الذي تربى في مأوى للأيتام،لأنه ابن شهيد ومجاهدة،فتكفل بإضاءة بعض الجوانب من حياته مع زوجته وابنة أختها،وجزء مما أغلق من حكايته التي تتقاطع في بعض مساراتها مع حكاية والدته المجاهدة نورة،حيث أفضى في النَهاية عن سر خطير في علاقته الزوجية. تكشف الرواية ما يضمر في ذهنه من مكر وخداع، وكيف يؤمن بأن أساس علاقته مع أقرب مقربيه هو الكذب،الذي يعدّه "أجمل موهبة خص بها الله الإنسان دون غيره من بقية مخلوقاته المائية والترابية والهوائية والضوئية"[1] حتى أن الروائية كشفت بطريقة هزلية يفكر في مشروع كتاب أو فيلم هوليوودي يحمل عنوانا مثيرا " كيف تصبح كذابا محترما في سبعة أيام"[2]. إن هذه الطريقة الساخرة التي سرد بها "بوعلام" حكايته وأمعن في مدّها بالنوادر الطريفة التي حاول من خلالها طرح الجانب "الجمالي" و"الفلسفي" للكذب،كحكاية ذلك الروائي العربي الساخرة[3]،هي حسب باختين أحد الجذور الأساسية للرواية البوليفونية،حيث "يرجع الصنف الحواري،"إلى صنفين اثنين في قطاع الأدب الضاحك بجد وهما الحوار السقراطي والهجائية المينيبية" [4] ومن هنا فإنه يرى أن لهذين الصنفين "أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الحواري"[5]. ورغم أن "بوعلام" لم يؤت هو كذلك حظا من الجمال،إلا أنه في سريرة نفسه لم يتوانى في نعت زليخا بأقبح النعوت،مثل وصفها بـ"عامود كهرباء مهجور"[6]،وهي نفسها لم تكن ترتاح له "من حسن الحظ أنه لا يأتي إلا نادرا،ولا يتكلم كثيرا،إلا أنني أحيانا،يتبادر إلى ذهني أنني أسمعه دون أن ينطق"[7]،وكانت تتساءل دائما" ما الذي يجعل خالتي حدهم تطيق وجود هذا البوعلام الصامط المر الحامض اللاذع الثقيل،بل لا أفهم كيف ولماذا تتألم أحيانا...وتبكي حين يتأهب إلى الرحيل من جديد.."[8]. لقد أدركت زليخا بفطنتها وسجيتها "أن الكذب ملح حياته"[9]،ولم يخب ظنها،فقد بقيت شخصيته غامضة وتصرفاته مريبة إلى غاية الفصل الثامن عندما أوكلت له مهمة حكاية ما خفي على القارئ من حياته ضمن صوت سردي مستقل، ليعترف في نهاية حكايته بأن العيون الوحيدة التي كانت تربكه هي عيون زليخا التي كان يشعر أنها على علم بأمر حياته الثانية،ليقر في الأخير بأنهما يتشابهان رغم تفاوت الأجيال والأزمنة "أنا ورثت عاهاتي وتناقضات الحرب التحريرية ونجود ورثت عاهات وتناقضات الاستقلال"[10]،مهددا بخرق الميثاق السردي(le pact narratif) الذي عقده مع القارئ إذا ما هو

[1] الرواية، ص: 139.
[2] الرواية، ص: 141.
[3] ينظر: الرواية، ص: 142.
[4] محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر تونس، ط1، 1996، ص: 53.
[5] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص: 154.
[6] الرواية، ص: 139.
[7] الرواية، ص: 43.
[8] الرواية، ص نفسها.
[9] الرواية، ص نفسها.
[10] الرواية، ص: 164.

حاول إخبار زوجته بأسراره وأنه ما يزال على قيد الحياة مستمتعا مع أسرته الثانية بعدما أشاع خبر موته مفبركا حكاية أليمة، بقوله "لا عليك يا عزيزي لا تصدق إنها مجرد كذبة.. كذبة ملونة". من بين الأصوات التي تكفلت بإضاءة جزء من الحكاية،صوت "عبدقا" الشاب المثقف،حارس القيم النبيلة الذي استطاع أن يربط علاقة مع البطلة،ورغم اعترافه ببشاعتها،إلا أنه كان يرى فيها شيئا ما،غريبا عن المألوف،يشع منها ف " لعل البشاعة أيضا حين تصل حدودها القصوى تصبح موضوع استثناء يخرج عن القاعدة فيأسر"[1]. لقد طرح "عبدقا" الذي يتماهى صوته مع صوت الروائية في هذه النقطة فلسفته لثنائية القبح والجمال قائلا: " أن ترى زليخا في عالم تتشابه فيه وجوه النساء من جميع القارات بشفاههن وخدودهن وجباههن الممتلأت بالبتوكس،وحواجبهن الموشومة بدقة،ورموشهن الملصقة بعناية رمشا رمشا،وعيونهن بعدساتها اللآصقة الملونة المتشابه،وأثدائهن ومؤخراتهن المنتفخة المحشوة...في هذه السوق العالمية الصارمة تبدو زليخا خروجا عن السلعة الموحدة المنمذجة المعلبة فتثير اهتمامك"[2]. لقد استطاع "عبدقا" بذكائه أن يغذي رغبتها في انتظاره، وهي التي كانت ترى بأن لا حظ لها فيه،إلى غاية اكتشافها لما اعتقدته عيبا صوتيا فيه وهي التأتأة،فرأت بأنها تستطيع الظفر به. لقد ظل سر عبدقا محفوظا إلى غاية الكشف عنه في الفصل السابع الذي تكفل به كصوت سردي مستقل،وهو أن التأتأة حيلة اخترقها لتجنب فضول الجيران،ف" أضحوا مع مرور الوقت يلوحون لي من بعيد وغالبا ما يومئون برؤوسهم بالسلام. والسلام"[3].لا يمكن ختم هذا المسح لمختلف الأصوات،التي تداولت حكاية زليخا وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى،دون أن نتحدث عن إقحامات زليخة التي أخذت الحصة الأكبر في الرواية،ومع ذلك،تركتها الرَوائية على مسافة واحدة مع الشخصيات الأخرى، رغم جعل القارئ يبحر مع مناجاتها الكثيرة وهواجسها التي لا تنضب. وهو ما أبعد القارئ عن الدلالات المحنَطة التي ينتجها صوت سردي أحادي،فيقف مباشرة على ما يقوله الأبطال(protagonistes) داخل المتن الحكائي،من خلال العلاقات القائمة بينهم ونواياهم التي تحيل عليها أقوالهم وأفعالهم ،ومن ثم فإن "خطاب الكاتب وساردِيه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص،ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساسية التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية،وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل إتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري قل أو كثر..."[4]. لم تسع الرواية،لتثبيت قيم أو نفي بعضها في مجتمع متحول مثل المجتمع الجزائري،بقدر ما سعت إلى توزيع الأدوار بين أصوات متباينة إيديولوجيا وقيميا ووضعها على مسافة واحدة، لذلك يجد القارئ نفسه أمام هذا التنوع والتمايز بين قيم ثابتة لها حراسها وأخرى متحولة في مجتمع هش،وهو ما اقتضى طريقة جديدة في الكتابة لم نعهدها

[1] الرواية، ص: 110.
[2] الرواية، ص،ص: 110-111.
[3] الرواية، ص:111.
[4] ميخائيا باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1987، ص:39.

بهذه القوة في الرواية الجزائرية ومعمارا خاصا يتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة[1].لذلك فإن الرّوائية وهي تشيد عالمها الحكائي وتؤثثه جعلت القارئ يدرك الحدث الروائي في حجمه الحقيقي، كما يرتسم في وعي شخصيات متباينة المشارب والمقاصد،مخلّصة أياه من ربقة الروائي العليم أو كلي المعرفة(le romancier omniscient)[2] وسلطته التي مازالت في اعتقادي مسيطرة إلى حد كبير في المتن الروائي الجزائري. لقد انتهى ذلك الجيل الذي تربى على القصة محكمة البناء وعلى السرد المحكم رغم اعترافنا بأنه جيل كتب بوعي سردي يقوم على نقد الواقع الجزائري ومساءلة السلطة والتاريخ والمؤسسات. مثلما تجلّى في كتابات الطاهروطار و عبد الحميد بن هدوقة وغيرهما،أما جيل ربيعة جلطي فيفضل قول الأشياء كما هي لا كما ينبغي أن تكون ويطلق العنان لشخصياته،فيبقى محايدا إلى حد كبير، حتى أن القارئ قد يتعاطف قليلا ويلتمس الأعذار لبوعلام "السوطا"،الماكر ومسار حياته القائمة على فلسفة الكذب التي ارتقى بها لكي تصبح قيمة جمالية وحياتية. لا يتسع المجال في هذا العنصر، الحديث عن المكونات السردية التي تأثرت حتما بهذا البناء المتداخل مثل الزمن والصيغة والصوت وبناء الشخصيات،لأن الموقف من القصة محكمة البناء الذي اتخذته الرّوائية،هو" موقف من الراوي والزمن وصيغ الخطاب وكل تقنيات تقديم القصة من جهة،ومن كل الدلالات التي كانت تحملها أو كان يسعى السرد المحكم إلى تمثيلها من جهة أخرى"[3]. فزمن الأمل الذي كان يحذو الجميع لبناء مجتمع متحرر ومستقل،تقهقر في كتابات جيل العشرية الدموية التي طبعت المجتمع الجزائري إلى الأبد وجعلته يعيد النظر في يقينياته القديمة.

لغة الرواية، بين الكتابة الإخبارية والكتابة الشَعرية :

تجمع الرّواية "بين الكتابة الإخبارية القائمة على السرد الأفقي المباشر،والسرد العمودي المزوَد بطاقات تخييلية مكتنزة بالإشارات و الرّموز"[4]،فهل يعقل إدراج لغة الرّوائية،ضمن "الوصفات النسائية التي يقدمها النقد النسوي"[5]،أم أنَ لغتها، تضفي على المشهد السّردي النّسوي طابع الاستثناء والخصوصية. تنقب "ربيعة جلطي" الرّوائية عن الصورة السَردية،مثلما ينقَب الشَاعر عن صورته الشَعرية،وهذا بديهي، فلعلَ ربيعة جلطي لا تريد التَخلَص من صورتها الأولى التي جبلت عليها. لذلك فهي تتطلب قارئا متمرّسا على لغة

[1] ينظر: الصفحة الأخيرة من الرواية.

[2] هو مصطلح أنجلو أمريكي يستعمل لنعت إحدى التقسيمات التبئيرية الثلاث ويعني القصة التي يسردها سارد عليم أو كلي المعرفة التي يطلق عليها جون بويون الرؤية من الخلف (vision par deriere) ويرمز إليها تودوروف بهذه الصيغة: السارد > الشخصية، أما جيرار جنيت فيطلق عليها مصطلح القصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر(récit non focaliser ou afocalisation zero) ينظر: gerard genette, figures III, p :206.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 108.

[4] الأخضر بن السَائح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير ، الجزائر، ط1، 2010، ص،ص: 234-235.

[5] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 210.

بصرية قائمة على التّشبيه و المحاكاة [1]،حتى يتمكّن من الوصول إلى المعنى العميق للنّص،فعادة ما تكون الصورة ،مركّبة في رواية "عرش معشّق" من جزئيّات يحاول القارئ ربط الوشائج بينها أفقيا و عموديًا،معيدا تشكيل المشهد السردي في ذهنه، وهو يستند إلى علامات النّص ذاته، ومن هنا فإن تفكيك هذه الجزئيّات وإعادة تركيبها،إجراء ضروري للوقوف على الدّلالة العميقة للمشهد،ففي الصورة المركّبة يكمن المعنى،المعنى العميق للنّص الأدبي. و حتى لا يبقى طرحنا أدراج التنظير،نسوق هذه العيّنة التي تخاطب فيها، الشّخصية،التّي افتتحت السرد،القارئ: "هكذا بدأ الأمر وجئت.. غصبا عنّي... أتدري أنّهم سلّوني من قوقعتي مرغمة،كما يفعل الطّائر بحلزون يزحف هادئا متنسّكا داخل قوقعته... يهوى عليه،يلتقطه من طرف شفة القوقعة، يضرب سقفها الهش بأديم الأرض... لتشجّ جداره،و تهشّم قوقعته... فيجد نفسه في العراء. ثم يقاوم الدّوخة،معلّقا بطرف منقار الطير... عاريا،مستسلما،يعرف أنّه يعلو نحو ملكوت الموت. مثلما حدث لي تماما،بقيت قوقعة الحلزون خالية منه،مكسورة الخاطر،ترنو لساكنها... وهو يترنّح في الفضاء،ليغيب مع ظل الطائر في غيهب المجهول. أنا أيضا،مرغمة جئت،كسّروا قوقعتي اللّيّنة فوق ظهري،فوجدت نفسي في العراء... إنّه أوّل اعتداء عليك و أوّل تطويع و أوّل كبح و أوّل ترويض. و أوّل تنبيه لك أنّك لست مليك أمرك... و أنّك مجبر على الطّأطأة و الرّضا و التّقبّل... وما عليك إلا الخضوع و الطّاعة..."[2]. تأخذ الولادة عند الساردة صورة اعتداء حقيقي على حرّيتها وكرامتها،واغتصاب لخصوصيتها التي كانت تحظى بها في الحياة الرحمية،ولكي تجعل المتلقي،يقف على دلالة الصورة،راحت ترسم مشهدا موازيا،على سبيل المماثلة(المقايسة)(l'analogie) فشبّهت نفسها بحلزون مسالم ،جُرّد من قوقعته التي كان يحتمي بها، لذلك فهي تعتبر هذا التجريد بمثابة اغتصاب و اعتداء على الطائر قبل أن يلقى مصيره المحتوم. ثم أسقطت هذه الصّورة على مشهد الولادة. ولما كانت الروائية أدرى بطبيعتها البيولوجية،فإنها استطاعت أن تصور المشهد بإتقان متوسلة أدوات الشاعر الفنية،فبرعت في الوصف والمحاكاة وهما ركيزتا اللغة الشعرية التي ترصد الأشياء بإمعان الحواس والعاطفة والشعور. ما جعل القارئ في النهاية يدرك الدّلالات الخفية،تتويجا لعدة قراءات،لعل أهمها أن الحياة قاسية يحكمها قانون الغاب،لذلك على الإنسان أن يولد عنيدا مكافحا،حتى لا يلقى مصير الحلزون،و هو ما جعل البطلة تقاوم أصابع القابلة الخشنة،وتعلنها من البداية،حربا على المفترسين والمعتدين من أمثال الطاقم الطبي الذي تحالف من أجل الإيقاع بها في "ممر سحيق لزج مبلل"،والدفع بها إلى جحيم حياة لا مكان للضعفاء فيها،لذلك ظلت تتشبث بعالمها المائي الجميل،مقاومة تشنجات الرحم،رافضة الولادة حتى النّهاية،تماما مثلما فعلت في نهاية

[1] يرى ابن رشيق في الفرق بين الوصف والتشبيه أن " هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأن ذلك تمثيل ومجاز" وأن ثمة تشابه و"قربى بين الوصف والتسيه، إذ كلاهما محاكاة للأشياء، إلا أن سبيل الوصف إلى ذلك عرض الحقيقة وما عليه الشيء في واقع الأمر، أما التشبيه، فيفعل ذلك بالتمثيل والمقايسة، أي بالمجاز" ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح وتع: محمد محي الدين ابن الحميد، دار الجيل بيروت، ج2، ط4، 1972، ص: 294.

[2] الرواية، ص،ص: 9-10.

الرواية قبل أن تلقى مصيرها الغامض رفقة "عبدقا". يمكن اعتبار مثل هذه الصورة التي تلجأ إليها الساردة لتقريب المشهد من المتلقي سرودا ميتاحكائية (récits metadiégétiques) تربطها بالسرد الأولي، علاقة موضوعاتية (relation thématique)،قائمة على المماثلة (analogie)[1]. ويمكن للعلاقة الموضوعاتية،عندما يتم إدراك مراميها من طرف المتلقي أن تؤثر في الوضعية السردية،لاعبة بذلك دورا إقناعيا (rôle persuasif) ،من خلال جعل القارئ يقف بنفسه على الدلالات التي يكون قد شكلها بعد إمعان النظر في طرفي المقايسة. إن الصورة التي تنقلها الساردة هنا تبحث عن متلقي يحسن فن المقايسة،فالولادة بالنسبة لها تجسيد للعبة الموت،التي يلعبها الطائر مع الحلزون حيث يهوى عليه ويهشم قوقعته،فيجد نفسه في العراء،قبل أن أن يعلو به نحو ملكوت الموت[2]. وهو ما حدث للبطلة في الرواية. إن الدوخة التي حاول الحلزون مقاومتها،شبيهة بالدوخة التي اعترت البطلة أثناء الولادة،حيث كانت تتشبث بما تجده في طريقها المنحدرة لكن الممر السحيق جعلها تنزلق ثم تتدحرج كأنها تهوى في فج عميق[3]. يصعب علينا،مع هذه العيّنة الحديث عن الاستعمال العادي للكلمة، لأنّنا نجد أنفسنا أمام ما أطلق عليه "سعيد يقطين" اللغة- الرسم،أي أمام "كتابة بصرية تدفعنا للتواصل معها،من خلال تشكيل صور تتراكب وتتكامل لتكوين الصورة السردية،ثم إعادة قراءتها في ضوء سياقها الذي وظفت فيه لتحصيل الدلالة"[4] . ومن هنا فإن الاهتمام بالصورة والتصوير والتعبير بواسطتهما من سمات الكتابة عند "ربيعة جلطي". إنّها لغة لا تكشف عن مكنوناتها،ولا تقدم نفسها بالسهولة المتوقعة،فالحياة في النهاية عند الرّوائية تشبه حياة البراري التي يحكمها قانون الغاب. فبدت الحياة،بالنّسبة لها كأنها حرب بين كائن مسالم ساذج ومطارد مفترس. تُجلى الروائية في بعض مشاهدها مجموعة من الحالات المتراصة و ترصد الأشياء والظواهر التي تقع عليها حواسها أو تنطوي عليها خبرتها التي اكتسبتها من تجاربها السابقة،فتحاكي- بحسها الأنثوي وطبيعتها البيولوجية التي لا حظ للرجل في منافستها فيها- مخاض الولادة متوسلة زاوية نظر جديدة في المتن الروائي،من خلال تقمّصها وعي مولود جديد،موظفة تشبيهات تعتمد على التمثيل والمقايسة،مستثمرة تجربتها كشاعرة في إنتاج الصور الفنية. لأنّها لا تشبه شيئا بشيء فقط،وإنما تفعل ذلك لأنها تجد في مقايسة الأشياء بعضها ببعض وإدراك صفات التماثل الكامنة بين عناصرها ضربا من البراعة الفنية والإجادة.[5] الشّيء نفسه بالنّسبة لهذه العينة التي تختم بها الروائية مشهدا امتد على صفحات طويلة تخلّلته جملة من التعاليق والتأملات النفسية التي أسهمت في تضخيم حجم النص إلى أقصاه " نعم.. اكتشفت سلاح البكاء

[1] Voir : gerard genette, figures III, p :242.

[2] الرواية، ص:9.

[3] ينظر: الرواية، ص: 10.

[4] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص: 213.

[5] ينظر: عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري(دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002، ص،ص: 150-153.

للتو..استباح الهواء اللعين حرمة صدري،ومزق بكر رئتي.. سمعت صوت خشخشة الهواء وهو يحفر طريقه مخترقا.. يغتصبها بعنف. ولن أسكت على اغتصاب الهواء ما دمت حية..أنا والهواء..يدخل فأخرجه،أخرجه فيدخل. لا يمكن الشعور بقيمة الأشياء قبل ضياعها منا.وهل هذا هو أول الفقد." [1]تبدو هذه الصورة قريبة في عنف علاماتها بمشهد اغتصاب حقيقي،لأن الروائية استطاعت أن تقرب المشهد بطريقة تموهية،من القارئ دون أن توجهه في مسالك دلالية معينة،مستعملة حقلا معجميا خاصا باغتصاب حقيقي- لو جردنا هذه العينة من الزوائد التي حاولت الروائية من خلالها قذف القارئ بعيدا عن معناها الحرفي وطمس الدلالة – مفرداته :**البكاء،استباح حرمة،مزق البكرة،يحفر طريقه مخترقا ممرات الشعب الدقيقة،يغتصبها بعنف،يلج جزئياتها ليملأها ويحتلها عنوة،يدخل فأخرجه أخرجه فيدخل،ثم الشعور بالوحدة والضياع،فهل هذا هو أول الفقد؟**،وهي ظاهرة في النقد الحديث تعرف بـ" انضغاط المفردة"[2]، ف" اللفظ ينبغي أن يوحي لمتلقيه بأقصى المعنى،وأن يقربه من غاية المرام التي إليه قصد القائل وأن يكون قد صدر عن صاحبه في سهولة ويسر وتدفق من غير معاناة ولا مكابدة،حتى لا يفيض ماؤه، ولا يذهب رواؤه بإعمال الفكر والتأمل وطول النظر"[3]. ومن ثم كان اللجوء في هذه العينة إلى التورية كمحسن معنوي لإضمار المعنى الحقيقي وإظهار غيره،وهي لعبة ما انفكت تلعبها الروائية الشاعرة مع المتلقي فتدرج ألفاظا تحمل معنيان،أحدهما " قريب ظاهر غير مراد،والآخر بعيد خفي هو المراد بقرينة، ولكنه ورِّي عنه بالمعنى القريب فيتوهم المتلقي لأول وهلة أنه مراد وليس كذلك"[4]. إن هذه الظاهرة المعنوية تجعل محنة الصراع الدائم الذي أشارت إليه الروائية يأخذ تارة شكل اغتصاب حقيقي لا تملك الساردة فيه،سوى سلاح البكاء دفاعا عن كرامتها،وتارة يأخذ صورة غرق حقيقي،ولكن ليس للماء فيه يد،بل الهواء لأنها مثل السمكة كائن هش يغرق بالهواء، وأحيانا أخرى يأخذ صورة أول فقد و أول التعاذ "في زمن الوجع الجماعي لبلاد غارقة في حرب وإرهاب ونزيف حاد وتساؤل"[5]. إنَ استيعاب الصورة السرديَة التَي يكتنزها النص الرَوائي،يتطلَب تحليلا دقيقا للنَسيج اللَغوي ،للانتباه إلى أبعاده،لأنَ النَص يزخر بالاستعارات،و المجازات والتَوريات،مثلما يتجلَى في هذه التعابير الصور التي تعكس حجم إيغال الرَوائية و احتفائها بالفن البصري الذي ينشط الحواس،ولأنها تبنَت في بداية الرَوية،وجهة نظر وليد يرى نور الحياة لأوَل مرة، فإنَ أولى الحواس،التي يوظفها لالتقاط ما حواليه،هي حاسة السَمع،لذلك تفنَنت في وصف الصَوت،لأنَه "أول سلاح يشهره،يواجه به أوجاعه،ومن يتسبَب في أوجاعه"[6]،وجعلته يأخذ

[1] الرواية، ص: 15-16.
[2] عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، ص: 187.
[3] المرجع نفسه، ص: 186.
[4] سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع، شرح: حسمن حمد، دار الجيل ، بيروت، دط، ص،ص: 218-219.
[5] الرواية، ص: 17.
[6] الرواية، ص:18

أحيانا شكل "فرملة قويَة مفاجئة لسيَارة ضخمة تتوقَف على حافة منزلق هويَة"[1]،وأحيانا يأخذ صورة " مجموعة كمنجات غير مدوزنة،مزمجرة مزعجة"[2]،وأحيانا يعلو شيئا فشيئا وترتفع نبراته حادَة قاصمة نكاية في من سلب منها سكينتها الجنينية،"فلم تتوانى عن التَفنَن في طبقاته و سلَمه الموسيقي".[3] الشَئ نفسه بالنَسبة للجوع الذَي يأخذ صورا شتَى،فينعت أحيانا ب "الكافر"،وأحيانا ب" أمهر الطَباخين"[4] ،تماما مثلما أمعنت في الفصول اللاحقة في وصف بشاعة شكلها وقبح منظرها و قامتها التي لاتعرف التحكَم في تطاولها و انفلاتها منها نحو الأعلى[5] . لعلَ ما يصعّب على القارئ أن يستسيغ بسهولة تلك المسلَمات التي ألصقت بلغة الرواية النسوية،هذه العيَنة التي ترفع مكانة الهيكل المعشَق،وتضفي عليه من السحر والقداسة،فتأخذ لغة الروائية أبعادا يصعب إدراكها :"في كل بيوت النَاس توجد نقطة مركز الثقل،يكتشفها سكَانه أحيانا آجلا و أخرى عاجلا، وهناك من سوء طالعهم لا يكتشفونه أبدا.نقطة ارتكاز تنظم مجرى الهواء،و المزاج،وانسكاب الضوء و الظلمة.. تربط المكان بالنَجوم،وحسابات الفلك المعقَدة، وتضبط التَوازن و اللاَ توازن وتحصي دخول و خروج الفصول وأخرى غريبة و مدهشة"[6] . إنَ هذه اللَغة المهمة حدَ الدهشة،نصادفها بين الفينة والأخرى في الرَواية،وما دامت تستعص على أي تعليق،سندع الرَوائية تعلق بلغتها على لغتها،لأن إيحاءات عيون الهيكل المعشَق تفعل بها فعلتها، وتجعلها "تكتشف مع الوقت أنَها لا تحتاج (للغة اليومية)"[7]،إنَها لغة لها كيمياؤها الغريبة الخاصة بها،من خلالها تسرَب إليك معناه، وأحيانا تخضَك بقوَة وتهزَ كيانك مثل ورقة خريف"[8]. لا يسع المجال لطرق كل الأبعاد التي توفرها لغة الرَوائية لأنها تنتهج طريقا في الكتابة مختلفا عمَا يرد في أبجديَات النقد النَسوي،إنها لغة تقوم على التقصي لإيصال المعنى الذَي يتماها وراء المفردة و الجملة والتركيب و الصَورة إلى أبعد أشواطه من أجل تقديم رؤية فاضحة لمجتمع يعاني الإفلاس في مرحلة انمحت فيها المعالم وتبخَرت فيها اليقينيات.

بمثابة خاتمة :

يمكن القول،في ضوء ما تقدَم،أن الرواية،ببنائها المتميّز،تَخلَصت من الصوت الأحادي،الذي يمارس دور الوصاية على الشَخصيات و القارئ،عندما يوجَه دفَة السَرد،محتكرا الخيط السَردي إلى النَهاية. أما رواية "عرش معشّق"،فتقف على مسافة واحدة من الأصوات،التي جعلتها تتناوب على السرد،ليجد القارئ نفسه أمام مواد حكائية تنسجها أصوات عدَة،وفق وجهات نظر متباينة،ورغم أنَنا اقتصرنا،في الجانب التطبيقي على عنصرين

[1] الرواية، ص:نفسها
[2] الرواية، ص: نفسها
[3] الرواية، ص:نفسها
[4] الرَواية، ص:21
[5] ينظر: الرواية، ص:41
[6] الرواية، ص:27
[7] الرَواية، ص:نفسها
[8] الرَواية، ص:نفسها

فنّيين فقط،وهما بناء الرواية،ولغة الكاتبة المنحوتة بعناية شاعرة،وأسلوب سردي متميّز،إلا أنّنا استطعنا أن نقف إلى حدّ ما على هذا التباين،عما ورد في أهم المسلّمات التي قامت عليها الكتابة النسوية،كما نظّر لها النقد الغربي، الذي وجد له صدى في النّقد النّسوي العربي،لذلك تعذّر علينا إدراج لغة الرّواية و بنائها ضمن مواصفات الكتابة النسوية. إننا نؤمن بأن مقاربة نصّ سردي متشعّب مثل نصّ رواية "عرش معشّق" يتطلّب مجهودا مضاعفا، للإمساك بجوانبه البنائية و الدّلالية،لأنّ الرّواية نتاج إنساني،قبل أن يكون نتاجا نسائيا أو ذكوريا،وأنّ ما يجعل نصّا أدبيا يتفوّق على آخر،لا يمكن ردّه إلى الهويّة البيولوجية، رغم بالغ أهميتها،بل إلى اعتبارات فنية و جمالية،وسواء أكان الكاتب رجلا أم امرأة،فإنّ الخطاب السّردي وتضافر مكوّناته،هو ما يعوّل عليهما في الجودة و التمايز،ولا يكون ذلك إلا بالانطلاق من التجربة الإبداعية ذاتها ،بعيدا عن أيّ مصادرة مسبقة أو تعاطف قبلي.

قائمة المصادر و المراجع:

– ربيعة جلطي، عرش معشّق(رواية)، منشورات ضفاف، بيروت و منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1: 2013.

- سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود و الحدود)،منشورات الاختلاف،الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1: 2012.

- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، طبعة موسعة، بيروت، بيروت:2006.

- سارة جامبل،النسوية و ما بعد النسوية، تر:أحمد الشامي،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1: 2002.

- نازك الأعرجي،الكل يخشى قطف التفاحة،مجلة الكاتبة،ع15ط:1995.

- سعاد المانع، النقد الأدبي في الغرب و انعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية الثقافية، تونس،ط:1986.

- ليندا جين شيفرد، أنثوية العالم من منظور الفلسفة النسوية، تر:يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة،الكويت، ط1: 2004.

- عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1: 1996 .

- لطيف زيتوني،الرواية العربية، البنية و تحولات السرد،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،ط1: 2012.

- الأخضر بن السائح، سرد المرأة و فعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد واليات البناء،دار التنوير،الجزائر،ط1: 2012.

- محمد الباردي،في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، ط1: 1996.

- ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي،دار توبقال للنشر،ط1: 1986.

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر و الدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1: 1987.

- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر و نقده، تح و تع: محمد محي الدين ابن العميد، دار الجيل،بيروت،ج2، ط4 : 1972.

- عيسى علي العاكوب، العاطفة و الإبداع الشعري، دار الفكر، دمشق و دار الفكر المعاصر،بيروت، ط1: 2002.

- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البديع، شر: حسن حمد، دار الجيل، بيروت، بيروت، دط.

-Gérard genette, figures III , ed seuil, paris,1972 .

-Béatrice Didier , l'ecritue-femme, ed puf, paris, 1981 .

http : // www.universalis.fr/ encyclopedia.

تعاضد العتبة النصية في الرواية البوليسية المغاربية

علي مومن ●

الملخص:

حاولت الرّواية البوليسية الجزائرية، وبخاصة سنوات التسعينيات فهم الواقع بمختلف تماثلا ته وتناقضاته،وفي هذا التّفاعل الحاصل ظهرت الرّواية البوليسية السّوداء والتي سرعان ماعمّت العالم لسوداويته.

وهكذا بدت الدراسة وكأنّها تبحث عن جسر تواصل بين البنى الفنية والبنى الخطابية لتأكيد مقولة الانعكاس بين الأدب والمجتمع.

الكلمات المفتاحية:الرواية البوليسية، الواقع، الرواية السوداء، العالم، الانعكاس

Abstract:

The Algerian novel is a real attempt, and especially the nineties, an understanding of the real under its various representations and its contradictions and in this interaction the dark novel was born where bathed the world of its darkness.

It is from this moment that our study seeks to establish a link of communication between the aesthetic structure and the discursive structure and in order to strengthen the theory of reflection.

Keywords: detective novel-reality-dark novel -world- reflection

تعدّ الرّواية البوليسيّة المغاربيّة جنسا روائيّا جديدا في أدبنا؛ لأنّها تحاول معالجة بعض المواضيع السياسيّة على قدر معيّن، استعصت على بعض الأجناس الأدبيّة الأخرى، وقد كان لمداها الآتي من الآداب الغربيّة صدى واسعا و أثرا إيجابيّا، حتّى وإن كانت المدوّنات قليلة ومتواضعة، إلّا أنّها باتت تشكّل وعيا للقراءة ومبعثا للفضول، فهي سليلة الأدب الشّعبي الّذي يعنى بالطّبقة العامّة-الطّبقة غير المحظوظة-بالدّرجة الأولى من جهة،وفي هذا الأدب حققت بداية اكتمال نضوجها الفنّي والموضوعاتي من جهة أخرى،والشّيء الّذي حملني على قول ذلك، وجود بعض الرّوايات المغاربيّة (الجزائريّة،والتونسيّة، والمغربيّة) الّتي تبدو فيها بعض البنى الفنيّة للرّواية البوليسيّة؛كروايات الكتّاب "ياسمينة خضرا، وفرج الحوار، والحمدوشيين)، الّتي تجسّد وعيا لكتابة الرّواية البوليسيّة

●علي مومن، جامعة الجزائر2

يعتبر النص الموازي في حقل الدّراسات النقديّة المعاصرة بوابة الحكي بالنسبة للمتلقي، يختزل كلّ مضامين الرّواية، وقد لاقى النص الموازي اهتمام نفر غير قليل من الباحثين على غرار "جيرار جنيث، ليو هوك، هنري ميتيران، كلود دوشيه..الخ". في تقاطع ما هو أدبيّ بما هو اجتماعيّ، يجعل الكتاب يتكلّم بلغة الخطاب الاجتماعي، والخطاب الاجتماعي يتكلم بلغة الرّواية"[1] وفيه يتحدّد النص الموازي كقيمة لغويّة يستند إلى مرجعيّة اجتماعيّة تفسّره وتحاول تهيئته لولوج عالم النصّ الكلي.

1جماليات العنوان في الرواية البوليسية المغاربية:

1.1-العنوان في رواية "بم تحلم الذئاب"

تعتبر الرّواية "بم تحلم الذئاب" لـ"ياسمينة خضرا"* مثالا لرواية العشريّة السّوداء الّتي تزاوج بين الخطاب البوليسي والإطار التّقليدي للرّواية، ويرسم العنوان مسارا استفهاميّا غامضا يفتح آفاقا لا متناهية من التّأويل ،إذ يصبح الحلم وسيلة تحوّلها الذّئاب البشريّة إلى كوابيس دمويّة، وتصبح الحقيقة عالما من الأوهام ويأتي العنوان ليسم النّص ويسميه بل ويشرق عليه كما لو أنّه ثريا[2]،فهو يحقّق وظائف متداخلة بدءا بالوظيفة المقاميّة الّتي تستنسخ من النصّ حمولاته اللفظيّة، أو أنّها تقذف إليه عبارتها لتتوالد داخل النّسيج في شكل مستويات سرديّة ومكانيّة وزمنيّة، وتشكّل من وحي الدّلالة شخصيّات هي الواقع «بحيث يتحوّل إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنّه صوت حواريّ [3]مزيج من أصوات ايديولوجيّة ،إذ تختزل الأصوات الضّعيفة إلى علامة استفهامية؛ وسط تساؤلات مبهمة وبدون حلول، بينما تنفرد الأصوات المهيمنة على العنوان عن طريق لفظة الذّئاب قاطعة الطّريق عن امتداد الحلم للأصوات الضّعيفة، فمسار تحول "نافع وليد" من مواطن جزائري طموح إلى ذئب يعشق لغة الدّم، رغم ما أصابه من تعتيم وضبابية إلا أنّ المسكوت عنه يتجلى في شكل أحداث روائية مؤجّلة الحل سياقيّا، ومن ثمّة يغزو العنوان نوع من الغموض الّذي لا يمكن أن يكون إلا غموض الرّواية البوليسيّة الّتي تستفزّ القارئ ،محاولة خرق أفق توقّعه، واستدراجه نحو العوالم الممكنة أين يظهر المتخيّل السّرديّ، وكأنّه صورة ممسوخة من الواقع، ويصبح العنوان على هذه الشّاكلة موجة افتراضيّة تلمح وتصرّح إذ «ينزع بشكل من الأشكال إلى إضفاء هويّة مفترضة على النّص "[4] تزيد الغموض جماليّة وتنزع إلى اتّخاده مؤشّرا في العلاقات السّرديّة والخطابية، ويراهن العنوان منذ أوّل قراءة له على لانهاية الرّواية فالتّساؤل المطروح يجيب عنه

[1]Achour-A. Bekkat-clefs pour la lecture des récits-Ed. Du tell. Blida, Algerie,2002. p71

[2]- Jaques Derrida-la dissémination. Ed. Seuil. Paris.1972. p.201

[3]Leo Hoek.la marque du titre. Ed. Mouton.France.1973. p.184

[4]J. Ricardaux.nouveaux problèmes du roman. Collection poétique. sueil.Paris.1978.p284

الكاتب منذ الصّفحة الأولى حتّ آخر صفحة، وينتهي ليثبت أنّ العنوان لايزال يمارس سطوته على مستوى المتخيّل ،وبخاصّة في ترك السّؤال مفتوحا على جميع المستويّات، إذ تقدّم حالات القتل والاغتيال والتّخريب والجنس والعبثيّة على أنّها مقولات قابلة للتّساؤل في أيّ زمان ومكان ،وخرق أفق انتظار القارئ هو فرصة لإشراكه في عملية التّأويل.

تعد الوظيفة الإيحائيّة شديدة الاتّصال بالوظيفة الإيديولوجيّة من منطلق أنّ الأولى لا تستطيع أن تخفي دلالاتها عن السّياق ،وفي ضوء هذه الكتابة تتّجه الوظيفة الإيحائيّة لتقرأ إيديولوجيّا، على أنّ العنوان يشير إلى ضياع طبقة اجتماعيّة بأكملها وسط تساؤلات مبهمة وليدة الإيديولوجيّات التّبريريّة المصطنعة، الّتي حوّلت نصّ الكتابة إلى كتابة دمويّة عنيفة تملأ فراغاتها شخصيّات مغرّر بها وأخرى متورّطة ، هذه العتمات عن العتبة النصيّة هي عتمات الدّاخل، وهي ما تحاول الكتابة استقصاءه والإبحار في أغواره العميقة والبعيدة، ولابدّ لها من الغوص في الظّلمة العميقة للنّفس البشريّة كي تطرح على الكائن الأسئلة المصيريّة في أقصى لحظات التّوتر والاحتدام الوجوديّ.

تحاول "بم تحلم الذئاب" رواية الأزمة الجزائريّة أن تفسح لنفسها مكانا داخل المؤسسة الأدبيّة من خلال فعل قراءة العنوان الّذي يقدّم لنا متاهات لا متناهيّة من التّأويل من حيث التّصادم اللغوي، بين لفظتي الحلم باعتباره منارة لأفق مشرق و"الذّئاب" باعتبارها مكوّنا حيوانيا يقوم بالخديعة والافتراس، وبذلك تشوّه لفظة "الذّئاب" مكنونات الحلم،وبدوره يتحوّل الحلم إلى كوابيس تخنق القارئ تماما، كما خنقت الكثير من الشّخوص الحكائيّة داخل الرّواية.

يقدّم لنا العنوان بعض من مدارات الرّواية البوليسيّة من حيث البنية الاستفهاميّة المغيبة للعنوان ، ليجعل القارئ يلج لعبة التّحقيق البوليسي، فيتحوّل جمهور القرّاء إلى محقّقين محتملين عندما يغيّب المحقّق التّقليدي داخل الرّواية، كما يحيل عنوان "بم تحلم الذّئاب" إلى مرجعيّة ذات صلة براهن الجزائر الايديولوجي السّياسي، وبعض الجوانب السّوسيوثقافيّة والعقديّة، فهو يقدّم لنا مجموعة اجتماعيّة في شكل ذئاب بشريّة، هدفها القضاء على المنظومات الّتي تشكّل النّظام الجزائري(دولة جزائريّة).

تعتبر رواية "بم تحلم الذّئاب" نمذجة للعشريّة السّوداء، فهي رواية الأزمة الجزائريّة الّتي تزاوج بين الخطاب الرّوائي البوليسي- بتقنيّاته الفنيّة و التعبيريّة- ، حيث يرسم العنوان مسارا استفهاميّا غامضا ينتج آفاقا لا متناهيّة من التّأويل، فيصبح الحلم وسيلة تحوّلها الذّئاب البشريّة إلى كوابيس دمويّة، وتصبح الحقيقة عالما من الأوهام، فتنتشر الضبابيّة عبر أجزاء الرّواية و تبرز لنا ملامح الرّواية البوليسيّة في كونها ملامح تحدّد مسار المحكي من بدايته إلى نهايته عبر توظيف مجموعة من المتغيّرات على مستوى الحدث،الشخصيّة، والعنوان كنموذج أولي و نهائي لخصوصيّة الخطاب الرّوائي البوليسي.

يحاكي العنوان "بم تحلم الذّئاب" موضوع الرّواية و يشكّل دعائم دلالاته إذ نجده يسقط على المحكي سمة الرمزيّة، و نجد ذلك من خلال علاقات التّناقض الحاصلة بين فروع العنوان. يتحدّد الجانب الموضوعاتي للعنوان في كونه يخلق روافد دلاليّة من لدن الكلمات، وعبر هذه الصّيغ الإنشائيّة و المعجميّة يمكننا قراءة مداليل الرّواية حيث يجتمع المقدّس والمدنّس ؛ فالمقدّس تحدّده كلمة "تحلم" أمّا المدنّس تحدّده كلمة "الذّئاب"، و عبر هذا و ذاك تتوالد أسئلة الحيرة و الشكّ والرّيبة و الخوف؟.

تختزل رواية "بم تحلم الذئاب" العنوان عبر مقولات الجنس الرّوائي البوليسي، الّذي تحدّده المعايير التقنيّة كالتّساؤل، البحث والإجابة. فالرّواية من خلال العنوان تتساءل عن حقيقة الوضع المجتمعي (السّياسي،الدّيني) خلال التسعينيّات، وتبحث عن الأسباب والدّوافع من منظور موضوعاتي داخل شبكات تواصل الشّخوص الحكائيّة، لتقدم في الأخير ملامح الإجابة، فالعنوان من منظور موضوعاتي، يجعل القارئ يبني لنفسه مسافة بين ما هو كائن وبين ما هو ممكن.

يجتاح عنوان الرّواية "بم تحلم الذّئاب" بعض المسارات المتعلّقة بقضيّة التّطرف الدّيني وهيبة الدّولة بجميع مؤسّساتها، فالعنوان يطرح إشكاليّة الممكن، أي ما يمكن أن يكون بفعل العمليّات الإرهابيّة و الإجراميّة، ودخول المجتمع الجزائري هذا الصّراع بجميع أطيافه. فإلى أيّ مدى يمكن أن تصل إليه هذه الحرب القذرة ،فالعنوان في بعده الاستشرافي يحاول أن يبرز مدى خطورة الوضع في هيمنة وسائل الفساد، كالأجهزة الإداريّة والجهاز السّياسي، إنّ لعبة القتل الممارسة ضدّ الشّعب الجزائري تستدعي قراءة جادّة لمستقبل الأحزاب الدينيّة، الّتي ما لبثت تصنع لنفسها حضورا داخل المشهد السّياسي،وتقدّم نفسها كبديل للوعي السّائد.

2.1-العنوان في "رواية المؤامرة":

جاء العنوان معرّفا مفردا ليقدّم للقارئ منذ البداية أنّ ما تحويه المدوّنة قد نسج بطريقة محكمة، فالتّعريف يدلّ على مقدرة في نسج خيوط"مؤامرة"الجريمة و التعبير عن هذه الدموية دليل"تمزق الوجود يمكن أن يتجسد في كتابة بالغة العنف والابتهاج"[1]،وقد احتلّت لغويّا مساحة تدلّ على محتوى المتن،و تجعل القارئ يعتقد منذ الوهلة الأولى أنّه أمام طلاسم مهمة صنعتها أياد خفيّة،وبهذا يمكننا أن ننظر في العنوان و هو"المؤامرة"بغية البحث عن معناه،فـ"المؤامرة" بمفهومها اللّغوي بعيدة عند حدّ التّلفيق،و هذا ما يجعل العنوان يكتسي دلالة الرّواية البوليسيّة فالكلّ في الرّواية متّهم بتدبير المؤامرة و الكلّ مشتبه فيه،و المؤامرة اتّفاق علني كان أو ضمني تقوم على قاعدة القتل وإخفاء أدوات الجريمة،كما أنّ"المؤامرة"بهذا

[1]-عبد الكبير الخطيبي،الاسم العربي الجريح،تر: محمد بنيس،دار العودة بيروت،1980،ط1،ص20

المفهوم اللّغوي عنصر مهمّ وجليّ من عناصر الرّواية البوليسيّة لأنّها ذات صلة بـ:-المحقّق: الّذي يكشف خيوط الجريمة. الجريمة:الّتي كانت في الأصل شكلا من أشكال المؤامرة-المجرم:منفّذ العمليّة.

و هنا نخوض مغامرة أخرى ننوس فيها بين قطبين أولهما نفي"المؤامرة" و دحضها إذا اعتبرنا العنوان يسعى إلى إيهامنا بالماضي لكن النص يصرح بعالم ممكن آخر من خلال مقولات لغوية متنكرة،تجعل منه فضاء مغلقا عليك"أن تحتاط حتى تنال بعض المتعة خفية"[1]،و على كل،فالكلمة دالّ بلا مدلول،و ثانيهما اقتفاء أثر هذه"المؤامرة"،و تفجير الطّاقات الكامنة في اللّفظ، انطلاقا من نسق النصّ نفسه ووصولا إلى الأنساق الاجتماعيّة والسياسيّة والأدبيّة الّتي تحفّ به،إن الإبداع و إن القراءة،كما تبدو الرؤية من خلال العنوان محاولة أن تلبس مضامينها عناصر الرّواية البوليسيّة،من حيث الاعتقاد اللّغوي ومكنوناتها.على اعتبار أن غالبية عناوين الروايات البوليسية يحيل على التّناقض والاختفاء،بحكم بنيته المختزلة"مما يدفع إلى استثمار منجزات التّأويل"[2].

يتشاكل لون عنوان"المؤامرة"مع مضمون الرّواية ،إذ خطّ العنوان بلون أحمر ليعكس درجة العنف المطبق داخل الرّواية و الانفلات بحيث تتحوّل بعض المظاهر الاجتماعيّة إلى مبررات لحضور الجريمة دون محاولة الإجابة عنها ،يؤدّي هذا التّشاكل إلى خلق بؤر لتوتر القارئ من درجة الدمويّة في الرواية فالعنوان بهذه الصّيغة يتجاوز المدوّنة ليلج عالم القارئ يضايقه محاولا إفشال جميع خططه،للكشف عن هويّتها، و"المؤامرة" امتداد لشعريّة الإلغاز الّتي تتجدّد من محكي لآخر،تقول لنا فقط ما يمكن تخيّله،و تترك الباقي لمستويات أخرى من مستوى الإدراك،إذ تقتضي الرّواية البوليسيّة بهذا المفهوم فكّ طلاسم"المؤامرة"بشكل من الحبكة و المنطقيّة وولوج عالم مرتكبيها شيء من الحيطة والحذر."المؤامرة"تستوقف القارئ قبل أن تستوقف الرّواية للتّعبير عن مكنوناتها و تفضح الآخر الّذي يشكّل مستوى من مستويات الإلغاز.

ينتج لنا العنوان في رواية"المؤامرة"مغامرة استقراء الجانب الموضوعاتي للمحكي باعتباره وسيطا يجمع مكونات الخطاب الروائي البوليسي،و حين تتلاشى وتنكشف خيوط"المؤامرة"عبر المحكي يبرز لنا معطى هذا الخطاب من خلال حضور عناصره عبر مستوى الشخوص الحكائيّة،فهذه الأخيرة هي الّتي تمنح العنوان بعده الأجناسي(البعد الدرامي /البعد المأساوي)،و هي أبعاد تشكل مجموعة من الخطابات الآنية التي تتّحد فيما بعد لتحاول فكّ

[1]- Maurice Blanchot,l espace littéraire,Gallimard,1955,p253

[2]-بسام موسى قطوس،سيمياء العنوان،منشورات وزارة الثقافة،عمان عاصمة للثقافة العربية،الأردن2001،ص36

الجانب الملغز في الرّواية.فالعنوان جزء من الرّواية البوليسية في جانبها الإلغازي.

تتحدّد قيمة "المؤامرة" موضوعاتيا من حيث نسق تحرّكها داخل الرّواية،فـ"المؤامرة" تولّد في الخفاء لهذا يصعب على المحقّق تقصّي خطوات المتآمرين، وهنا يدخل؛ أي المحقّق؛ لعبة البحث عن الحقيقة، ويحيل عنوان المؤامرة إلى الجانب المظلم لشخوص الحكاية الّتي تظهر وتختفي و تتوارى عن الأنظار لتحيك مؤامراتها الدّنيئة.

يختصر العنوان داخل المحكي في بعض الشّخوص الحكائيّة الّتي تزيد من سوداويّة الوضع و يجعل السّارد شخوصه الحكائيّة حرّة طليقة، ممّا يزيد من ضبابيّتها، لأنّ الخطاب الرّوائي البوليسي يعتمد على تقنيتي الجريمة و فكّ ألغازها،و في انعدام الثّانية تتلاشى قدسيّة هذا الخطاب في كونه يزيد الوضع الموضوعاتي عتمة، فيتحوّل الأبرياء إلى متّهمين و يتحوّل المتّهمون إلى أبرياء.

تعالج رواية "المؤامرة"قضية المرأة في تونس كأنموذج لرؤية العالم لها، فالعنوان من هذا المنظور يفضح هذه الرّؤية، ويقدّم نموذج لمؤامرة دنيئة حيكت ضدّها من المجتمع الذّكوري والسّلطة، فالأوّل يعاقب تهوّر المرأة في بعض القضايا ، أمّا الثّاني و بطريقة نفسيّة غير مباشرة يحاكي هذا العقاب بنظرة غريزيّة فالعنوان يقرأ حضور المرأة و اضطهادها من خلال ماضيها حاضرها و مستقبلها.

و الجريمة داخل الرّواية تمثّل امتدادا لحالة اللّاوعي، داخل المجتمع المدني، في حين تتحوّل إلى مكسب اجتماعي للمرأة في دفاعها عن أفكارها ، فهي ليست المرأة التي ألفناها في أعمال المسعدي مهزومة قانعة،عاجزة عن تركيم التجارب وتعدد المغامرات و إن كانت الأم نموذجا لهذا الصنف من النساء، فهي" مرأة في حبها للتملك و في حرصها على احتكار كل ما في البيت و من في البيت"[1]،فالرّواية من خلال العنوان،و من التقصّي الاستشرافي لها تعيد للمرأة التّونسيّة هيبتها و مكانتها الاجتماعيّة الّتي ضاعت بين مؤامرات المجتمع الذّكوري والسّلطة.

-العنوان في رواية "الحوت الأعمى":لا يكشف العنوان في بعض الأحيان عن علاقته بالنص،لكن "المرسل قانونا للعنوان هو الكاتب،كما يمكن وضع هذا العنوان بإيعاز من الناشر أو المحيط التأليفي"[2] ،و هذا ما لمح به الناشر[3]. فرغم كل ماقيل فعنوان "الحوت الأعمى"للحمدوشيين قيمة لغويّة لافتة للانتباه، فهو من حيث المضمون اللّغوي جاء مركبا من لفظتين اثنتين "الحوت" و"الأعمى" معرّفتين؛ لتجعل القارئ يقع ضحيّة التباس الرّؤية.كيف يمكن وضع هذا العنوان بهذا التّشكيل اللّغوي،ثمّ يجعلنا نعيش متاهة دلاليّة داخل

[1]-المؤامرة،ص165

[2] -G.Genette, Seuils, Paris, P61

[3]-لقاء أجريته مع الناشر في 2012/12/24،دار عكاظ (الرباط)

الرّواية؟،أو على الأقلّ يخرق أفق توقعنا،فيما يتعلق بعلاقة العنوان بالمحتوى؟،لقد تفنّن الرّوائيان في نسج العنوان،و إثارتهما لشهوة القارئ ،حتى يقبل على اقتنائه بشغف،وهذاما أكده"جيرار جنيت"بقوله:"العنوان الجيد هو احسن سمسار للكتاب"[1].

في رواية"الحوت الأعمى" العنوان يفتح لنا متاهات القراءة ،لماذا الحوت بالذّات؟ ولماذا إلحاق العمى بالحوت؟.يمارس الرّوائيان لعبة المتاهة منذ البداية و يدخلاننا أجواء العالم البوليسي من خلال عمليتي العتمة الدلاليّة والضبابيّة في ربط العنوان بمدارات المسرود. والعنوان من حيث التّعريف جاء ليثبت للقارئ أنّ كلّ ما دبّر في الرّواية من قتل وملاحقات و عمليّات إجراميّة مدبّر بطريقة محكمة، فالعنوان يتلاعب بالقارئ يلامس المضمون دون أن يحتويه.

يستمد العنوان دلالته من اللّون البرتقالي و هو بمثابة تحذير أوّلي عن مدى تأزّم الأوضاع داخل الرّواية،فاللّون البرتقالي يحمل في مضامينه مجموعة من إشارات التّحذير من الخطر المحدق بالمجتمع المغربي تحذيرا من مافيا الاقتصاد الّتي تبتزّ بعض المسئولين وتحوّلهم إلى مافيا سياسيّة،فالعنوان يفضح المسكوت عنه كما يفضح العدوى التي ألحقت الضرر بالمجتمع المغربي،و تحوّله إلى حلبة صراعات و تصفية حسابات من أجل تحقيق بعض المصالح لفئة معينة من المجتمع و لا يهمّ هنا التّصفية و لا حتّى حدّة الجرائم الّتي قد تصيب بعض المحسوبين على طبقة اجتماعيّة بسيطة.

إنّ علائقيّة العنوان من حيث المستوى اللّغوي و المستوى اللّوني،تقدّم لنا رؤية واضحة عما ألمّ بالمجتمع المغربي البسيط،و عالم البارونات الّذي تمكّن من دخول عالم الفساد من بابه الواسع .فالرّواية تشرح لنا الوضعيّة الاقتصاديّة و السياسيّة ، من منظور الرّواية البوليسيّة الّتي تتّبع خطوات و بؤر الفساد و الإجرام للوصول إلى حقيقته واستئصاله من جذوره،فالعنوان يحيل إلى محكي البحث و التّحقيق.

تتأتّى أجناسيّة "الحوت الأعمى"من خلال الجانب الملغّز في محتواه اللّغوي فباستثناء هذا المحتوى يتحوّل العنوان إلى مجموعة من الفرضيّات و المتاهات،و إلى إشارةأو أيقونة أو رمز لشيء كبير أو عظيم سيحدث في الرّواية ممّا يكسبه خصوصيّة الغموض،وعبر مدارات الغموض،و الإلغاز و التّوهان يتشكّل الخطاب الرّوائي البوليسي ليعانق المفضوح والمسكوت عنه في المحكي،إذا فعلاقة العنوان بالرّواية البوليسيّة هي علاقة تضاد،عنوان يخفي كلّ شيء يقابله محكي يحاول الإجابة عن هذا الملغّز،إنّ هذا الصّراع بين العنوان و المحكي يجعل القارئ يتوه داخل متاهات التّأويل.تأويل تفضحه حركيّة الشّخوص الحكائيّة في الظّلام وممارستها العنف و الإجرام و الفساد على نطاق واسع كما يحاول التّشكيل الفنيّ و الموضوعاتي للرّواية

[1] جيرار جنيت،عتبات،ص95

أن يجيب عن خصوصيّة العنوان.

يتولّى عنوان الرّواية حل لغز"الحوت الأعمى"[1] المحيّر،على فرضيّة اللّغز الّذي يعتبر معيارا من معايير الرّواية البوليسية، ويعد هذا اللّغز الحجر الأساس لبناء المحكي ،وفيه يتحرّك المحقّق،و من خلاله يسقط الضّحايا الواحد تلوى الآخر ،و على إثره يتمّ القضاء على بارونات الفساد في المغرب.فـ"الحوت الأعمى" يحمل جلّ خطابات الرّواية البوليسيّة،من سقوط الضحيّة فتحرّك المحقّق ثم القبض على المجرم،ومنه فـ"الحوت الأعمى" هو الحلقة المفقودة في الرّواية.

يحاول عنوان "الحوت الأعمى"أن يقترب و يتجاوز ممارسات مافيا الفساد في المغرب من خلال تحرّك المحقّق وإيحائه العميق بقدرته على كشف هؤلاء البارونات،وتعتمد الرّؤية الاستشرافيّة للعنوان على نهاية المحكي فهي تقدّم إشارة لغويّة و لكنّ السّؤال المطروح أمام المحقّق،كم من إشارة لغويّة يجب لحلّ لغزها؟ فالرّواية من هذا المنظور الاستشرافي ووفق الخطاب الرّوائي البوليسي تقدّم أنموذجا حيّا و صادقا عن الفساد الّذي مسّ المغرب،من حيث منظّمة المافيا و المنظومة الإداريّة،و لكنّها في المقابل تفسح الطّريق أمام القارئ ليكتشف بنفسه سرّ الفساد الاقتصادي الّذي وصلت إليه البلاد،فـ"الحوت الأعمى" ما هو إلّا البداية حسب الرّوائيين،لمحاولة القضاء على بؤر الفساد و الإجرام في المغرب.

2-الغلاف و سيميائية الصورة في الرّواية البوليسية المغاربية:

1.2-الغلاف و سيميائية الصورة في رواية"بم تحلم الذئاب": تتجلّى صورة الغلاف الخارجي لرواية"بم تحلم الذّئاب"-النسخة الفرنسية- في أكثر من مستوى،حيث تقدّم لنا مستوى الوضع السياسي والاجتماعي،هي مع بعض المؤثّرات الدّينيّة في صورة FIS؛هذا الحزب السّياسي الّذي هيمن في وقت من الأوقات على السّاحة السياسيّة، وأعلن مشروعه الإصلاحي،ثم أظهر تمرّده بشكل عنيف أدخل الجزائر في دوامة من القتل والاغتيالات ،فسوداويّة هذا الوضع نجد آثارها في صورة الطّفل الّذي يصوّر (بفتح الواو)في حالة مزرية تشوبها نظرات الخوف والريبة و فقدان الأمل، نظرات لا توحي بأيّ شكل من الأشكال بمستقبل آمن ، إذ تقدّم الصّورة في شكلين اثنين: صورة الحزب السّياسي و صورة الطّفل،صورة لدمويّة الوضع في البلاد أمام صورة لبراءة الطّفل.

فإن كان من الأجدر أن نعتمد على صورة الغلاف الخارجي للرّواية باللّغة الفرنسيّة، حيث نجد أنّ عنوان الرّواية كتب باللّون الأحمر نظرا لخصوصيّة هذا اللّون ،فالأحمر في المعتقد الشّعبي يدلّ على لون العنف و القتل و الجريمة هكذا نجد أنّ رواية"بم تحلم الذّئاب"تأخذ حيّزها داخل خطاب الرّواية البوليسية السّوداء،كما أنّ اللّون الأحمر في منظوره

[1]-الحوت الأعمى،ص128

التّأويلي في المحكي يختزل عشريّة سوداء عانى فيها المجتمع الجزائري مرارة العنف ودمويّة التّطرف الدّيني،فالعنوان مع خصوصيّة اللّون ينسج المجال لتحريك الذاكرة،وهو في الآن نفسه يفضح بعض الأحداث الّتي مورست ضدّ بعض الشّرائح الاجتماعيّة في الجزائر،فالعنوان بكلّ تطريزاته اللغويّة و اللونيّة يدخل القارئ مباشرة و دون مقدّمات عالم خطاب الرّواية البوليسية السّوداء.

يبدو على غلاف الرّواية الأصليّة (A quoi rêvent les loups) صورة حيّة لطفل في مقتبل العمر حافي القدمين يلبس ثيابا رثّة، ملامح وجهه لاتوحي بالاطمئنان بل تخفي وراءها ضبابية وأسرارا غير قابلة للكشف، وكأنّه يستنطق مستقبله الغامض ومن ورائه تبدو صورة حائط كبير كتب عليه لفظة(F.I.S) باللّون الأحمر الّذي يدلّ على لغة الدم الّذي" يستطيع وحده أن يوجّه وبقوّة نوع النّصوص"[1]،ويبدو أنّ خيال الطّفل قد ظهر على الحائط ليصوّر المجهول الّذي ينتظره، والمجهول في حدّ ذاته هو نوع من ممارسة الكتابة والبحث عن الدّلالة المعتّمة، وبذلك تتلاحم الدّلائل غير اللغويّة لتعبّر عن حقيقة النّسيج النصّي المتمثّل في الرّعب،الخوف، واليأس...الخ،أما الحديث عن العنوان في الرّواية المترجمة "بم تحلم الذّئاب"،فيبدو في عموميّته مشكلا من منظومتين لغويتين متمايزتين، إذ الأولى جملة إنشائيّة استفهاميّة،والاستفهام هو نوع من التّساؤل المهم الباحث عن إجابة دقيقة ومباشرة، ومع هذا فالرّواية ومع تداخل أحداثها لم تستطع الإجابة عنه، تحيل على تساؤل وتتوسّل النّسيج النّصي أن يجيب عنه، فيتحوّل العنوان إلى ملمح استفزازي لا يثير أفق انتظار القارئ فقط، بل أفق انتظار الرّواية في حدّ ذاتها أمّا الثّانية فتشكّل جملة خبريّة تمثّل الجواب الّذي يختزل تساؤلات الرّواية بأكملها، فالرّوايتان تلتقيان من حيث الموضوع كوسيلة وتفترقان باعتبارهما غاية إذ الأولى غايتها تشاؤميّة، والثّشاؤم نظرة سلبية تكتنز الخوف، القلق، الاضطراب النفسي...الخ، وهي خصائص نفسية معتمة عند الإنسان،والثّانية غايتها تفاؤليّة. قدّم لنا الغلاف الخلفي للرّواية ثلاثة عناصر بصريّة صورة المؤلف"ياسمينة خضرا" ودار النّشر"الغرب"يتوسّطهما ملخّص الرّواية، و ما يهمّنا بالأساس تلخيص مضمونها بالإضافة إلى الطّرح المهم و المتمثّل في محاولة إيجاد بنية التّماثل،بين رواية "بم تحلم الذّئاب" و رواية"اللّص و الكلاب"لـ"نجيب محفوظ"،بين "وليد نافع" و" سعيد مهران"،كيف تمرّدا وسقطا من أجل مبادئ مزيّفة،يفضح الغلاف الخلفي للرّواية أجناسيّة المحكي حين تلتقي "بم تحلم الذّئاب"بـ"اللصّ والكلاب"في الحركة الكبيرة الّتي تتميّز بها الشخصيّات الرّوائية في إيقاع أسلوب الكتابة المراوح بين الأدب البوليسي و الأدب الرّوائي الفنّي.فالغلاف الخلفي يشكّل دعامة للغلاف الأمامي في استكناه مضمرات المتن الرّوائي،وتخطّي المقولات الموضوعاتيّة للوصول إلى مقولات الرّواية

[1] G. Gennette.seuils.ed. Seuil, Paris, 1987, p29

البوليسيّة،كما تمثّل في الآن نفسه بوابة أخرى لولوج المحكي،فهي إذا تحقّق فرضيّة المرجعيّة و فرضيّة الإثارة والتّشويق،وتقدّم طرحا عاما عن الوضع السّوداوي الّذي ساد الجزائر خلال التسعينيّات من القرن الماضي.

نقصد بسيميائيّة الصّورة محاولة الوصول إلى حدّ أقصى من التّعبير الدّلالي،انطلاقا ممّا تقدّمه صورة الغلاف الخارجي،كعلامة بصريّة . ففي البدء يمكن اعتبار الصّورة المركبة ،صورة الطّفل و صورة الحائط كأنموذجين واقعيين للوضع السّياسي والاجتماعي الّذي وصلت إليه الجزائر.وضعيّة الجلوس مع إثبات حالة الطّفل،و صورة الكتابة الحائطيّة،و السّؤال الّذي يطرح نفسه،ما الرّابط الّذي يجمع بينهما؟ولماذا أصرّت دار النّشر على وضع هذه الصّورة؟.

البداية ستكون من واقعيّة الصّورة ليضطر القارئ إلى الاقتناع بواقعيّة الرّواية،و هنا يمكن القول إنه من الممكن تصنيف"بم تحلم الذّئاب"ضمن الرّواية الواقعيّة السّوداء، أمّا السّبب الثّاني فهي علاقة سببيّة و علاقة غائيّة إذ تمثّل صورة الطّفل انعكاسا لوضع مجتمعي مرير(ملامح الطّفل+حالة اللّباس+حافي القدمين)،و أمّا الصّورة الخلفيّة الّتي تظهر كتابة حائطيّة FIS، أرادت من خلالها دار النّشر أن تجعل السّبب في الحالة الّتي يقبع فيها المجتمع الجزائري.فقد شهدت تلك الفترة حالة اللانظام و اللاأمن ،وقد أثّر ذلك على مستوى كبير في بعض الشّرائح الاجتماعيّة،مصيبا إيّاها بالإحباط واللاستقرار...،فالصّورة يمكن تجسيدها لغويا بأنّها رؤية الجزائر خلال التسعينيات، وما حملته معها من أحداث دمويّة لم تستثن أحدا..

2.2- الغلاف و سيمائيّة الصّورة في رواية "المؤامرة": لا تحيل صورة الغلاف الخارجي لـ"المؤامرة" إلى ما هو موجود داخل الرّواية بصورة مباشرة،و إنّما تحيل إلى الارتباط الوثيق بين الغلاف والعنوان، وخصوصيّة جنس الرّواية البوليسيّة، فالقارئ ومنذ ملامسة الصّورة بصريّا للفنان "رونيه مارغريت"[1] يجد نفسه أمام صورة لوضع سوداويّ أو لجريمة داخل هذا المنزل، فهي تحاول أن تأخذنا بعيدا خارج الرّواية، وتخترق أفق التّوقع،و لكنّها تبقينا بداخلها بدرجة تزيد أو تنقص،و على الأقلّ تمارس علينا لعبة المساءلة إذا ما ارتبطت الصّورة بجزء مهمّ من الرّواية، ونقصد بذلك نهاية الرّواية. حيث تمّت الجريمة داخل منزل "سناء المايل"، وبذلك تأخذ الصّورة سمتها الموضوعاتيّة باعتبارها-سناء المايل-الشخصيّة الفاعلة.تجدر الإشارة إلى أنّ صورة الغلاف تحاول أن تقدّم لنا نظرة مسبقة عمّا سيحدث في الرّواية،أين تتزاحم و تتفاعل العناصر المشكّلة لخطاب الرّواية البوليسيّة،كالإحباط،الخوف،الرّيبة و الشكّ..الخ.

[1] بلجيكي الأصل(1898-1967)،سريالي المذهب،طفولته المشوهة بعد انتحار أمه ،فانعكس هذا الأمر على جل أعماله المثيرة للجدل ،والمخالفة للواقع يمكن وصفها بالصور غير المرئية المثيرة للغموض تخفي من ورائها الكثير من الأشياء،من أهمها(l`empires des lumieres)أو(la maison des reves) وغيرها..،له فلسفته الخالصة هو التفكير في الصورة لا الصورة فقط.

يقدّم الرّوائي التّونسي"فرج الحوار"في روايته المؤامرة،طريقته المعتادة في سرد رواية اللّغز،فهو على غرار روايتيه السّابقتين"في مكتبي جثة، والموت والبحر و الجرذ"يقدّم لنا أطروحات اجتماعيّة في قالب مبهم و غامض،و نقصد بهما حالة اللّاتوازن داخل الرّواية.إذ تفترض الرّواية البوليسيّة وجود ضحيّة و محقّق و مجرم،لكن حالة اللّاتوازن الّتي تميّز السّرد تعطّل عمليّة التّحقيق لعدّة اعتبارات،و تصبح الرّواية البوليسيّة مبتورة من بعض عناصرها،أو غير مكتملة و ذلك لتفشّي عنصر الإلغاز الّذي يمارسه السّارد على شخوصه الحكائيّة، يمنحهما بعدا مبهما بعيدا عن الوضوح الموضوعاتي و الوضوح الاجتماعي للشّخوص الحكائيّة ، على عكس رواية"بم تحلم الذّئاب"يقدّم الغلاف الخلفي لرواية "المؤامرة" مقطعا من نصّ التفويض:"رواية في خطيئة وثلاثة أجزاءوبؤرة لصاحبها"نور الدين جاب الله". وبتفويض منه كتب بعض أجزائها فرج الحوار"[1]،وهذا الّذي استهل به"فرج الحوار" روايته ونحن أمام سؤالين اثنين، أولاهما علاقة نصّ التّفويض بالرّواية البوليسيّة؟ وكيف استطاع هذا النصّ أن يلج عالم المحكي؟، وثانيهما لماذا يحاول الرّوائي التّنصل من كتابة الرّواية؟،أو يمارس علينا نوعا من الإيهام. فأمّا السّؤال الأول، فنجد أنّ في نصّ التّفويض بعض عناصر الرّواية البوليسيّة ،وفيما يلي :سنحاول قراءة صورة الغلاف الخارجي لرواية المؤامرة من منظورين اثنين:أ-المنظور المادّي : ويتضمن كلّ ما تحيل عليه هذه الكلمة من تشكّلات وتجسيدات تتبلور من خلالها ماهيّة الصّورة، ونقصد بذلك صورة المنزل، صورةالبحيرة، الصّورة المحيطة لمنزل فاخر، فكلّ هذه المؤشّرات البصريّة توحي بشيء من السّكون في ظلّ عدم وجود أشخاص أو حركيّة تدلّ على الحياة، ففكرة السّكون المهيمنة على الصّورة توحي للقارئ بحالة الرّيبة والتوجس أوالخوف أو حالة اللااطمئنان.ب-المنظور الزّمني: يمنح المنظور المادّي جانبه المعنوي، فإذا لاحظنا صورة الغلاف وجدنا أنّ زمن هذه الصّورة، هو اللّيل الدّال أيضا على السّكون، وأهمّ المؤشّرات الدّالة على ذلك الظّلمة، عمود إنارة مضاء، حالة السّكون.وبالاعتماد على موقع أخذ الصّورة، باعتبارنا ملاحظين، تبدوعلى الصّورة حالة التّرقب، الانتظار، وأمر على وشك الحدوث... إذا فسيميائيّة الصّورة بالجمع بين المنظور المادّي والزّمني توحي بالرّعب، وتوحي بشيء مختف على وشك أن يظهر ويتجلّى.سكونيّة الصّورة تدلّ على انعدام الحياة وهذا يبرر ما سيأتي في الرّواية، فالصّورة من منظور سيميائي ما هي إلّا علامة دالّة، وماذا ينتظر من الشّخوص الحكائيّة.

3.2-الغلاف و سيمائيّة الصّورة في رواية "الحوت الأعمى":تتجلّى واقعيّة الرّواية في واقعيّة غلافها الخارجي، إذ تظهر صورة الفنان/الممثّل المغربي"محمد مفتاح"، وهو يتقمّص دور المحقّق في أحد أفلامه، والشّيء المثير للاهتمام والّذي تفنّن الرّوائي في تجسيده هو مدى التّماثل والتّطابق، بين صورة "محمد مفتاح"الواقعيّة، والّذي اختير كنموذج مرضي (بضم الميم)

[1] المؤامرة، ص5

لرواية"الحوت الأعمى"، والصّورة السرديّة(الوصف)للشخصيّة المحرّكة للأحداث داخل الرّواية الضّابط "يقظان"فهل:-هي الصّدفة في مثل هذا التّماثل؟ - أم هي العبثيّة؟ -أم هو تماثل قصدي؟

يحاول السارد من منظور الرّواية البوليسيّة أن يلعب دوره داخل هذا النّوع من الرّوايات،كدور المحقّق إذ نجد مطلقا أنّه يتعامل مع الموجودات،بطريقة منطقيّة فيها الكثير من القصديّة،هو نوع من الانتقال اللّاشعوري من الشخصيّة البطلة-الضّابط يقظان- إلى الّذي يقوم بدوره في التّعامل مع معطيات الرّواية بكلّمنطقيّة ومقصديّة،و تتحوّل الصّورة إلى علامات يريد الرّوائيان من خلالها تقديم إما صورة نمطيّة عن المحقّق،أم محاولة احترام "يقظان" من خلال الشخصيّة النموذجيّة للمحقّق"محمد مفتاح"،فهذا التّماثل هو بمثابة باب من أبواب ولوج عالم الرّواية.

تحقّق رواية"الحوت الأعمى"مبدأ التّعاون في كتابة الخطاب الرّوائي البوليسي،فـ"ميلودي الحمدوشي" كاتب للرّواية البوليسيّة المغربيّة"خبر العمل في مجال الشّرطة والتحريّات الجنائيّة مثل الأديب الأمريكي "داشيل هامت" الّذي أدرك أسرار عالم الجريمة من خلال عمله في مجال التحريّات،واستطاع من خلال كتاباته ابتكار شخصية"سام سباید"التي أصبحت من أهم الشخصيّات في الأدب البوليسي العالمي."[1]،و في المقابل الرّوائي "عبد الإله الحمدوشي" روائي مغربي تخصّص في كتابة السّيناريو وبخاصّة الرّواية المغربيّة باللّغتين لاعتقاده الرّاسخ أنّ كلّ"دولة تكتب روايتها البوليسيّة الخاصّة بها حسب التّطورات السياسيّة و الاجتماعيّة و الثقافيّة الّتي تقع في هذه البلدان"[2].إنّ مبدأ التّعاون و تضافر الجهود بين خصوصيّة الرّواية البوليسيّة في قوانينها المجرّدة(الضحيّة،المجرم،المحقّق)، والرّواية البوليسيّة من حيث منطقها السّردي و لغتها المتعاليّة،و جماليّات المروي،فرواية "الحوت الأعمى" تبرز مدى قدرة الخطاب الرّوائي البوليسي على امتصاص التّقني و الجمالي في آن واحد،و تقديمهما ضمن لغة واصفة متعاليّة،يمثل "ميلودي الحمدوشي" رجل القانون و زميله "عبد الاله الحمدوشي" أدبا مبدعا،و من هنا تبرز قيمة العنوان الّذي يجمع بين الخصائص الأدبيّة من خلال التّعالق الفنّي والجمالي،و هي كبعض الرّوايات البوليسيّة تأخذ شعريّتها من شعريّة المحكي و تواصل العناصر البوليسيّة.

يعدّ المقطع السّردي الّذي وضع على الغلاف الخلفي لـ"الحوت الأعمى" تلخيصا لهذا النصّ من حيث أحداثه، و من حيث ترصد حركيّة شخوصه الحكائيّة فأمّا الأحداث فقد أوردها موجزةفي أحد صّفحات الرواية[3]فيما يلي:-مقتل هند بطلقتين-مقتل الايطالي" أريفو"

[1]-رشا عامر،تحقيق نشر في جريدة الأهرام،مصر،ع2006/487

[2]-حوار مع عبد الإله الحمدوشي،جريدة الأحداث المغربيّة،8أفريل 2002

[3]الحوت الأعمى،ص115

بالرّصاص-التقاء "بيدرو" بـ"هند" و "أريفو"

أما الأحداث نفسها : القتل و اكتشاف الجثت و الاستجواب و محاولة الاغتيال...فالقارئ لهذا المقطع السّردي يجد نفسه و دون الاستعانة بالعنوان أمام رواية بوليسيّة تتكلّم عن غائيّة هذه الجرائم،و من هنا نقول إنّ العنوان و مقطع الغلاف الخلفي يشكّلان تعاضدا دلاليّا لفهم أسرار الرّواية،فالعنوان يقدّم سرّ الإلغاز الّذي يبحث عنه الضّابط،أمّا مقطع الغلاف الخلفي فيوضّح لنا تقريبا جلّ الأحداث الّتي وقعت،و قام الضّابط "يقظان" بتولّي التّحقيق في الأمر.

أبانت منشورات "عكاظ" عن مقدرتها في وضع و ضبط الغلاف الخلفي ،انطلاقا من التّلخيص الّذي وضعته والمتمثّل في المقطع السّردي المأخوذ من الرّواية"أغمض الضابط عينيه و حاول أن يعيد بناء الأحداث من أولها:هند قتلت بطلقتين،و بعدها في نفس اليوم قتل الإيطالي أريفو في شقته أيضا بنفس الرصاص,قبل ذلك بثلاثة أيام تناول الضحيتان العشاء مع الإسباني بيدرو غارسيا،و في صباح الغد طار إلى فرنسا و بالضبط إلى مارسيليا ولم يعد إلا بعد اكتشاف الإثنتين،و في نفس يوم استجوابه تلقى الضابط مكالمة من مجهول يقول بأن لديه معلومات عن قاتل هند و أريفو،يحدد له موعدا في العاشرة ليلا، يفاجأ الضابط بإطلاق الرصاص عليه من طرف شخص يمتطي دراجة نارية رفقة آخر.كل هذه الجرائم تمت بطريقة احترافية مع سبق الإصرار و الترصد،و في جميع الحالات لم يترك القتلة أثرا"[1]،و هذه الإبانة تظهر مدى احترافيّتها كمؤسّسة أدبيّة كونها قامت بنشر جميع مؤلّفات"ميلودي الحمدوشي"،وتظهر هذه الاحترافيّة في كونها استطاعت تلخيص الرّواية من جهة،والجمع بين مكوّنات الخطاب الرّوائي البوليسي من جهة أخرى(الضّابط،تحقيق،ضحايا،جريمة و مجرم مجهول).

تقدّم لنا صورة الغلاف في رواية "الحوت الأعمى" من الدّعائم البصريّة الّتي تزيد من قوّة المتن السّردي،و تظهر لنا مدى التّناقضات و التّعارضات الحاصلة فيه.من خلال الصّورة البصريّة للممثّل المغربي"محمد مفتاح"يظهر لنا من حالة الخوف و التّرقب اللّذين يتوسّمانه،فرواية "الحوت الأعمى" هي رواية اللّغز الّتي تقول لها كلّ شيء،و لا تقل كلّ شيء :"أنا طلّقت هذه الأمور من سنوات، اتركني من فضلك بعيدا عنها. تمتم الضّابط،و هو غير قادر على التّحكم في دموعه، و لكنّ"الحاج"، هذه الأمور حتّى و لو ابتعدت عنها، فهي لن تبتعد عنك."[2]،ليترك السّارد النّهاية مفتوحة على مصراعيها،فرغم القبض على شبكة الإجرام ،إلّا أنّ الضّابط يرى أن بؤر الفساد يجب القضاء عليها من جذورها.

[1] الحوت الأعمى،ص115

[2] -الحوت الأعمى،ص143

إنّ هذا المتن السّردي يمكن إسقاطه لغويّا على صورة"محمد مفتاح"الموجودة على الغلاف الخارجي،ومن هنا يمكن القول إنّ الصّورة هي علامة بصريّة لدلالة لغويّة ذات قطبين،قطب متفائل بتحقيق العدالة و القضاء على المافيا،الّتي تعصف بالبلاد و قطب متشائم من عدم قدرة السّلطات المغربيّة من القضاء على هذه البؤر.و بين هذين القطبين ترتسم لنا صورة"محمد مفتاح"بكلّ تناقضاتها،و هي تناقضات سيتم التّعرض لها داخل الرّواية من خلال بعض المظاهر الاجتماعيّة و الإداريّة.

3-تمظهرات الإهداء في الرواية البوليسية المغاربية:

1.3-الإهداء في رواية "بم تحلم الذئاب": كتب "ياسمينة خضرا" في خانة الإهداء:"إلى أطفالي و إلى جميع أطفال العالم"[1]، ويبدو هذا الإهداء ومنذ القراءة الأولى إهداء يحمل إهداءين، إهداءخاص "أطفالي" اهداء"مغرق في الذاتية"[2]، وإهداء عام"أطفال العالم"، فأمّا الإهداء الخاصّ فخصّه الرّوائي لأطفاله دون ذكر الأسماء مع وجود ياء النّسبة الّتي تدلّ على أطفاله هو دون سواه، وقد يكون إهداءه هو نداء موجه لأطفال الجزائر،وبخاصّة أطفال"بن طلحة"الّذين تعرضوا لأبشع أنواع التقتيل لم تشهدها الجزائر إلا هذا الفترة - فترة الإرهاب- وفترة الاستدمار الفرنسي، فخطاب الإهداء في الرواية البوليسية يحمل طابعا مميزا ،وماتحمله بين طياتها خطابا حميميا،يجمع بين المجاملة والاعتراف.

ثمّ أردف هذا الإهداء بإهداء عام وإلى جميع أطفال العالم"في عالم مغلق بلا نوافد"[3]، يبرز فيه الرّوائي إنسانيّة منقطعة النّظير، فمثلما يكون الإهداءاعتراف بجميل قد يكون مصاحبا نبرة متخوّفة من المستقبل، إذن فالرّوائي يشفق على أطفاله وأطفال العالم من مستقبل مظلم مليء بالدمويّة.الإهداء ورغم قلّته اللّغويّة، إلّا أنّه يقوم على بنية تأثيريّة خاصّة، فهو من منظور تداولي محاولة تعبير عما يختلج دواخله، أوبالأحرى عمّا هو كائن وما يمكن أن يكون.

يقيم إهداء الرّواية جسر تواصل بين الرّوائي"ياسمينة خضرا" والأطفال/البراءة إذ يوجه فيها الرّوائي رسالة إنسانيّة مفعمة بروح الاستشراف لأنّه وضع بين أيدينا-المدوّنة-ماهو كائن و يبحث لدى الأطفال،و ما هو ممكن فنظرته إلى الطفل نظرة تملؤها البراءة والعفويّة،وهذا ما لا نجده في الرّواية، كما أنّ الطّفل في الجزائر من منظور سوسيونقدي أصيب في طفولته وفي براءته وتحوّل إلى أداة تضارب بها مصالح مافيا الفساد والتّطرف الدّيني،

[1] بم تحلم الذئاب،ص11

[2] -الطاهر روابنية،القراءة و التأويل الترهين النصاني و استراتيجية مقاربة العوالم الممكنة،مجلة التبيين،الجزائر،ع2001/17،ص126

[3] سعيد الغانمي،الوجود و الزمان والسرد،:الفلسفة التأويلية عند بول ريكور،المقدمة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1999،ص27

الّذي يتّخذ من السّياسة مأربا له، كما أنّ الطّفل يحيل إلى فرضيّة حقوق الطّفل في العيش الكريم، التّعلم و الصّحة...الخ.

و"ياسمينة خضرا" كذات مبدعة،فإنّه حين يفعل ذلك يتحمل اختياره كألم عذاب، وبذلك تصبح هذه الحميمية شرعة بين ما ينتجها/الكاتب ومن يتلقاها/القارئ، ودون ذلك تظل الذات حبيسة وجودها الذاتي، في عالم مغلق بلا نوافذ..،أو تحول الذات وجودها إلى استعارة،وتحلق في سماء المكعبات البنوية"[1]،لكن"ياسمينة خضرا"يدرك عالم البينيوية أكثر مركزية وأكثر قهرا،عالم يتعرض فيه الفنان،المرأة،الأطفال..،دون سابق إنذار.

يمتلك الإهداء مرجعيّة خاصّة ذاتيّة مرتبطة بالرّوائي"ياسمينة خضرا"، فقد عاش الرّوائي طفولة محرومة غير متوازنة، هذا الحرمان جعله ينعكس على معظم رواياته.

2.3-الإهداء في رواية "المؤامرة":يعتبر إهداء"فرج الحوار" في روايته المؤامرة بحكم "أنّ الإهداء لدى فرج الحوار،ليس عتبة شكلية"[2]،حيث يقول: "إلى نفسي الّتي تتوق، إلى الصّمود، وقد تغدر التّوق، شحّ الحلم، وتصدّعت كلّ الجنان،إلى نفسي الّتي تشتهي،رغم العراء ،و تجبّر الصّحراء ،أن تشيّد للإيمان وكرا ،هو المنفى"[3]، وهو إهداء ذاتي وأقلّ الإهداءات ظهورا في تاريخ الكتّاب عامّة، بالنظر لـ"تنوع الإهداء من رواية إلى أخرى وحجمه النصي الممتد نسبيا. ولعلّ التعرف على المهدى لهم يعمّق معرفتنا بالإهداءات وصاحبها"[4]؛يقدّمه الرّوائي لنفسه مبتعدا أيّم ابتعاد عن الرّواية و مضمونها ومنطلقا نحو أعماقه الّتي أصيبت بنوع من الإعياء، هي محاولة لقراءة النّفس البشريّة من منطلق ذاتي"فرج الحوار"،وفي شكل قصيدة منثورة يهدي إلى نفسه آلام العراء والصّحراء وآلام المنفى، ورغم الصّمود، ورغم التّذوق، ورغم الجنان والإيمان إلّا أنّه ما يزال يبحث عن نفسه في منفاه.إنّ"البحث عن الذّات الّتي ينتجها النصّ عند القراءة يمكن أن يستفيد من هذا المستوى الخطابي الخاص الّذي يظهر فيه المتكلّم،بصفة أكثر علنا، قائما بوظيفة مغايرة للوظيفة الّتي يجب عليه أن يشغلها في القصّة"[5]، فهو صراع الذّات مع نفسها و مع غيرها،و هو إهداء ذاتي مليء بالانكسار رغم رحابة التّوق و الحلم.

يجمع الإهداء بين حقلين معجميين متناقضين دليل أزمة الذّات ،حقل معجمي موجب يقابله حقل معجمي سالب، فأمّا الأول فنحو تتوق الصّمود الحلم،الجنان...الخ، وأمّا

[1] سعيد الغانمي،الوجود والزمان والسرد،الفلسفة التأويلية عند بول ريكور،المقدمة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، 1999،1 ط ،ص27

[2] محمد نجيب العمامي،الإهداء في بعض روايات فرج الحوار،سوسة،تونس،د.ت،د.ص

[3] -المؤامرة،ص6

[4] محمد العمامي،مرجع سابق،ن.ص

[5] Van Den Heuvel,pour une poétique de silence,mot,parole,librairie José Corti,1985,p110

الثّاني فنحو الشّح، التّعذر، العراء، المنفى...الخ.ففي قراءة أوليّة من منظور دلالي، لهذا الإهداء تتجلّى لنا أزمة الذّات بين القبول والرّفض، وبين هذين القطبين تعيش الذّات مأساتها، وهي في حقيقة الأمر أوكما ورد في الرّواية مأساة اجتماعيّة بطلاها "محسن عبد الباقي" و"سناء المايل". الإهداء نوع من الإسقاط الواقعي المجازي، يحمل رؤية فلسفيّة تجمع بين متناقضين الخير والشرّ، وينزع نحو كشف الحقيقة البشريّة وملابساتها وحقيقة رؤيتها للآخر، وقد استطاع الرّوائي بحسّه الإبداعي أن يكشف هذا التّناقض، ويمنحه عدّة أبعاد خاصّة فيما يتعلّق بخطاب الرّواية البوليسيّة، فازدواجيّة الخطاب الرّوائي البوليسي في رواية "المؤامرة" يسير بطريقة عشوائيّة، أين تتبادل الأدوار فيتحوّل المجرم إلى ضحيّة والضّحية إلى مجرم، وهكذا دواليك إلى نهايتها، ويتناص إهداء "فرج الحوار"مع إهداء"جيمس جويس"في قوله:"إلى خالص روحي،أهدي أول اعمال حياتي "[1] ، ويكمن هذا التّناص في لفظة"نفسي"و"روحي الخالصة".

-شعرية التصدير في الرواية البوليسية المغاربية:

-التصدير في رواية "بم تحلم الذئاب":وردت التّصديرات في رواية "بم تحلم الذئاب" في مطلع كلّ فصل من فصول الكتاب حيث اتّبع الرّوائي نظاما واحدا في تنظيم فضاء الصّفحة المفتتحة، فاعتمد في النّسخة الأصليّة الأرقام الرومانيّة أما النّسخة المترجمة إلى أقسام ثلاث، والّتي بدورها قسّمت إلى فصول :الأول ستّة فصول والثّاني سبعة فصول والأخير خمسة فصول ،ويتمثّل هذا النّظام في كتابة رقم الفصل بأرقام غليظة و خط أغلظ يقابله،ما يلفت الانتباه هو النّظام الّذي اعتمده صاحب النصّ الأصلي في كتابة كلّ التّصديرات والّتي اتّخذت كلّ تصديرة عنوانا.

يمثّل التّصدير منطقة استراتيجيّة، تثير السّؤال عن الحدود الفاصلة بين الدّاخل نصّي والخارج،فبقدر ما يعزّز تصدير النصّ و يضفي عليه ديناميّة يحيلنا على النصّ الأصل وكيفيّة هجرته من سياقه إلى سياق جديد،و زمنيّة مختلفة،و يأخدنا إلى الآخر الّذي يسكن الذّات،و يجعلها تنفتح على الوجود المشترك،و على ذاكرة نصّية تحيط بها وتحاصرها. فإذا بنا أمام حواريّة الأزمنة و الأجناس و الخطابات و اللّغات ،حواريّة تنسج من هذه الأنماط معمارا للقصّ به يتميّز بسبب تلك البساطة الكامنة فيها ويبني خصوصيّة قوله وتعبيره،ويظهر جنسا جامعا تنصهر داخله الأصوات المختلفة،القريبة أو البعيدة الظّاهرة أو الخفيّة،الحاضرة بطريقة واعية أو غير واعية وهذا التّعداد من شأنه أن يعمّق لعبة تعدّد الأصوات و يجعل القصّ منشدّا إلى ضروب مختلفة من التّعبير.

استهلّ الرّوائي الجزائري "ياسمينة خضرا"بقول "سوغاورا-نو-ميشيزان بما يلي:"تصبح الرفاهيّة فقرا، بسبب تلك البساطة الكامنة فيها، سعيد ذاك الّذي يستطيع أن

[1] جيرار جيت،العتبات،ص135

يجد، الرّفاهية في الفقر."[1]إنّ هذه الدّلائل اللّغويّة لا تصبح معنيّة فقط بجزء بسيط من السّرد،بل تأخذ حيّزا أكبر في تعاملها مع مقولة التّدال، إذ تحاول اختراق الفصول الواحد تلوى الآخر ،لتبيّن أنّ الصّراع داخل الرّواية صراع أزليّ بين الرّوح و المادّة،وبهذا يعدّ التّصدير امتدادا دلاليّا لما هو داخل الرّواية؛لأنّه يبيّن أنّ الفقر لا يصنع العنف،و في المقابل الثّراء/الرّفاهية،يمكن أن يصبح فقرا إذا لم نحسن عيشها،فهذا التّصدير تصديرا استهلاليا.

أما التّصدير المشارك،و الّذي جاء كبنية استدلال للفصل الأول من الرّواية، فجاء ليعاد "على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب و من خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"[2]،فيبيّن كيف يمكن أنّ يكتشف الأشياء محاولا التّفاعل معها،فلا يجب اليأس بل يجب التّعامل معها بشكل ذكيّ إذ نقرأ له على لسان "نيتشه":"وإذا تعبت من البحث ،تعلّمت ممارسة المكتشفات،منذ أن أصبح الريح شريكي،أعمل شراعا لكل ريح"[3]

تبدو هذه المقولات بعد قراءة القسم الأوّل من الرّواية دالّة عليه و منغّمة في توجيه"نافع وليد"نحو تعلّم كيفيّة التّعامل مع الظّواهر الاجتماعيّة و أن يصبح صورة مستنسخة منها يقبلها أو يرفضها،لكن يجب قبل ذلك أن يكون حذقا و فطنا في استمالتها،كما يهيمن على تصدير القسم الثّاني من الرّواية ميزة التّخيير أو ما نسمّيه بالتّصدير المخيّر.إذ يقدّم السّارد كإجراء تمهيدي،التّخيير بين المدينة الّتي تهديك أملك المنشود و توهمك أنّها تهديك هذا الأمل، و هو يردّد على لسان"حيمود ابراهيم"المدعو"مومو"(هي لي،قصبتي):"لو أنّي خيّرت للمقارنة بين النّجوم فالشّمس نفسها لن،تعرف كسوفا/نور الفعل الّذي تخفيه/ليس هناك مكان مقدّس،،أو عاصمة،كفيلا أن يجمع،ما كلّ صباح/طلوع نهار يهديك،كالإكليل."[4].يصبح المكان علامة لغويّة و لغة مقدّسة،مأوى"حسيّا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده"[5]ذلك الّذي هجره ثمّ عاد إليه يطلب الصّفح والسّماح و ما القصبة إلا عيّنة استثنائيّة من جسد الجزائر الّتي عاث فيها أبناؤها الضّالون تمزيقا و فسادا.و استباحوا عرضها،إنّها لغة التّخيير،لغة أخرى من لغات العفو و السّماح.

أما التّصدير الثّالث و القسم الأخير من الرّواية فيحاول أن يتّسم بالحياد،و يقدّم مقولة لـ"عمر الخيّام"(الهاوية) أشبه بالنّصيحة:"إذا كنت تريد أن تذهب،إلى السّلم النّهائي،ابتسم للقدر الّذي يضربك،و لا تضرب أحدا"[6].تتّسم هذه المقولة بكونها تستوحي و لو

[1]-بم تحلم الذئاب،ص13
[2]-ميخائيل باختين،الخطاب الروائي،تر:محمد برادة،دار الأمان،الرباط،1986،ص122
[3]الرواية ص23.
[4]-الرواية ص 107
[5]-سيزا القاسم،المكان و دلالاته،مجلّة عيون،ع8،الدار البيضاء،1987،ص59
[6]-الرّواية ص 215

بطريقة ضمنيّة أحداث الفصل الأخير إنّها لغة السّلطة،أيّام كانت تهدّئ النّفوس و ترشد العقول،إنّ حقيقة الحياة تكمن في الوصول إلى القمّة دون المساس بشرف الآخرين، وإلا فهي قمّة مزيّفة تسقط مع أوّل زلّة خفيفة،وتعمل التصديرات المدوّنة على تخوم فصول الرّواية على جعل القارئ يستلهم بنية مفاهيميّة أوليّة.تحفّزه لدخول عالم الرّواية وفي داخله مقولةالرّفض أوالقبول.

-التّصدير في رواية"المؤامرة": سعى الكاتب الليبي"ابراهيم الكوني في"تصدير روايته"المجوس"بنص من العهد القديم-مثلما فعل "فرج الحوار في"المؤامرة[1]،فوجود الشاهد أو غيابه في حد ذاته يمكن أن يكون دليلا على عصر أو جنس أو اتجاه أدبي،وهذا في حدّ ذاته تتبّع لنهج جديد في الكتابة على خلاف رواياته السّابقة-طقوس اللّيل،الموت و البحر والجرذ،..- من خلال تجاوزه لطابعه القصصي السّابق ،حيث بدا لنا كاتب المؤامرة مسكونا بهاجس التّجاوز،مدفوعا إليه دفعا لمسنا حضوره بدءا من العتبات الأولى الّتي مهّدت لمتن الرّواية[2]و لا سيّما نصّ التّصدير، وقد تمثّل في تلك القوّة الضّاربة في القدم من حيث إطارها التّاريخي-إذ تعود إلى القرن السّادس الهجري-الزّاخرة بالمعاني الإنسانيّة الخالدة من حيث المفهوم الحضاري- إذ أنّ محتواها يصلح لكلّ عصر-إنّها قولة العماد الأصفهاني المتوفي سنة 597:

"إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلّا قال في غده:لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن،، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل،وهذا من،أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النّقص على،جملة البشر"[3]، ولئن استمدّ"فرج الحوار"نصّ التّصدير من الأدب القديم، فلا شكّ أنّه يجوز توظيف مضمونه في هذا السّياق من الإبداع الفنّي المتجدّد، بل إنّنا نتبين من خلاله "التزاما" بالتّجاوز و الاختراع والاتّكاء على النّفس في التّأليف الرّوائي، و تبعا لذلك تكتسي الكتابة في هذا الجنس الأدبي قيمتها في التّحول الدّائم، وقد لا نجانب الحقيقة إذا اعتبرنا هذا الهاجس دليلا على البحث عن استنباط اتّجاه في الفنّ الرّوائي، يكون مخصوصا بالأدب العربي دون أن يجعل من الأدب الغربي، ذلك الّذي نتبع منه هذا الفن مثالا يحتذى في جميع الحالات، و نموذجا فريدا قد يتّبع ولعلّ هذه النّزعة التّجديديّة، بديهيّة الآن، ما دام الأدب العربي الحديث قد تجاوز مسافة زمنيّة واضحة مرحلة الريادة والنّقل أو رواية النّهضة... لا يمثل فقط أثرا لشهوة الكتابة و علامة لا تقارن الخطاب،

[1]انظر ابراهيم الكوني،المجوس،الدار الجماهيرية للنشر و الآفاق الجديدة،ليبيا،المملكة المغربية،ط1، 1991

[2]أشار عبد الفتاح ابراهيم في التّقديم الّذي وضعه لرواية"الموت و البحر والجرذ"إلى أهميّة النّصوص التمهيديّة لدى "فرج الحوار" بقوله:"مسألته عن التّمهيد و غايته،ألا يكون حشرا أو تعليمة فوقيّة لا مبرّر لها؟فقال:التّمهيد جزء من النصّ لا ينفصل،و هو رأس النصّ بل هو مبتدؤه و البقيّة خبر،كما المبتدأ و الخبر في الجملة الاسميّة:الموت والبحر والجرذ،ص8

[3]-المؤامرة،ص7

بل إنه ينتج كذلك، داخل الخطاب ذاته، شغف القراءة و بهجتها."[1]،ويعتبر "جيرارجنيت" التصدير حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ حيث يقول: "الأفق الثقافي للنص الذي يصدر ولقارئه الموكول إليه تأويل التصدير."[2]،مع ذلك يكفي الذات المؤولة أن تنتبه إلى دور بعض الدوال في بناء خطاب التصدير، حتى تنبثق نقطة تشرع في تكثيف ضوء انبثاق الدلالية"[3]،فالرواية البوليسية في خطابها التصديري تستند على قواعد معينة لها خصوصياتها لتحافظ على بنيتها، لكن هذا لا يمنعها من التنوع تكون بذلك أشكال الشواهد ومضامينها بتنوع الكتّاب و مشاربهم ،فمنها ما كان نثرا ومنها ما كان شعرا.و يمكن تحديدها و التّعرف عليها من خلال الرّجوع إلى موقعها.

البيبليوغرافيا:

1- ابراهيم الكوني: المجوس، الدار الجماهيرية للنشر والآفاق الجديدة، ليبيا، المملكة المغربية، ط1، .1991.

[2]- نبيل منصر: الخطاب الموازي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2006.

[3]- عبد الكبير الخطيبي،الاسم العربي الجريح،تر: محمد بنيس،دار العودة بيروت، ط.1980،1

[4]- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان عاصمة للثقافة العربية، الأردن.2001

[5]- الطاهر روابنية، القراءة والتأويل الترهين النصاني واستراتيجية مقاربة العوالم الممكنة، مجلة التبيين،الجزائر،ع17/.2001

6- سيزا القاسم: المكان و دلالاته، مجلّة عيون،ع8،الدار البيضاء،1987،ص59

[7]- سعيد الغانمي،الوجود و الزمان والسرد،:الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،1999.

[1]محمد نجيب العمامي،الإهداء في بعض روايات فرج الحوار، سوسة، تونس، د.ت.

[8]-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان،الرباط،.1986

9- Conpagnon,Atoin,la seconde main,Seuil,Paris,1979.

10- Gerard Genette,Seuils,collection poétique,Seuil,Paris,1987.

11- Van Den Heuvel,pour une poétique esilence,mot,parole,librairie

[1]Conpagnon,Atoin,la seconde main,Seuil,Paris,1979,P68 et 95

[2]Gerard Genette,Seuils,collection poétique,Seuil,Paris,1987,P149

[3]نبيل منصر،الخطاب الموازي،دار توبقال للنشر،المغرب،2006،ط1،ص335

José Corti,1985.

12- Achour-A. Bekkat-clefs pour la lecture des récits-Ed. Du tell. Blida, Algerie,2002.

13 - Jaques Derrida-la dissémination. Ed. Seuil. Paris.1972.

14- Leo Hoek.la marque du titre. Ed. Mouton.France.1973.

15- J. Ricardaux.nouveaux problèmes du roman. Collection poétique. sueil.Paris.1978.

16- Maurice Blanchot, l'espace littéraire,Gallimard,1955 .

17- Conpagnon, Atoin, la seconde main,Seuil,Paris,1979.

18- Gérard Genette, Seuils, collection poétique,Seuil,Paris,1987.

من بلاغة التعبير بالوجه في القرآن الكريم

السيد محمد سالم•
كمال عبد العزيز إبراهيم*

الملخص:

إن هذه الدراسة تهدف إلى تناول لغة الجسد كوسيلة اتصال غير شفهية والتي يعبر عنها شفهياً في القرآن الكريم. وأحد هذه الأشكال المستخدمة كلغة جسد هي تعابير الوجه والتي تلعب دوراً أساسياً في التعبير عن مختلف أنواع العواطف والمشاعر والأحاسيس خطابياً. إن تعابير الوجه في بعض الأحيان يمكنها أن توسع قدرتنا في التعبير عن المعاني، والتي – ربما - تعبر عنها اللغة بشكل أقل كفاءةً؛ ولهذا تُعَدُّ قناة أساسية للتواصل غير الشفهي. ولعل هذا بسبب الحقيقة القائلة بأن الناس يمكنهم إيصال مشاعرهم وأحاسيسهم مثل الحزن، الاستياء، السعادة، الرضى ... إلخ من خلال وجوههم التي تنقل المعاني للآخرين وتؤثر فيهم بشكل عميق. وعليه فإن هذا البحث يهدف إلى الوقوف على تعبيرات لغة الجسد وبشكل خاص التعابير الوجهية المستخدمة في القرآن الكريم وكيف يتم التعامل مع مثل هذه التعابير بعَدِّها لغةً باستدلالات سيمائية. ولذلك ستعتمد الدراسة على المنهج الاستقرائي للتحليل، وتفسير آيات القرآن الكريم المتعلقة بالدور الخطابي للتعابير الوجهية من أجل إيصال المعاني وكشف المشاعر الضمنية التي تنعكس من خلال تلك التعبيرات،وبلاغتها وقدرتها في توصيل المعنى بالحركة واللفتة والإشارة.

الكلمات المفتاحية: التواصل غير الشفهي، لغة الجسد، تعابير الوجه، الدنيا والآخرة

تقديم :

وجه الإنسان هو أشرف جزء فيه،وهو مايواجه به الآخرين فيتعرفون من خلاله عليه،ويميزون به بين شخص وآخر مهما تشابهت الملامح،وعلى الوجه ترتسم أمارات الفرح والحزن والرضا والغضب،والقلق السكينة،والخجل والتبجح .. إلخ .

وبالجملة فهو المرآة تنعكس عليها كل الأحوال النفسية الباطنية وقد أشار الرازي (ت606) إلى شيء من ذلك في كتاب الفراسة منبهاً إلى أن دلالة الوجه على الأحوال النفسية أتم من دلالة سائر الأعضاء عليها "فإن للخجالة لوناً مخصوصاً في الوجه وللخوف لوناً آخر

•السيد محمد سالم، كلية اللغات – جامعة المدينة العالمية - ماليزيا
* كمال عبد العزيز إبراهيم، كلية دار العلوم – جامعة القاهرة - مصر

وللغضب لوناً ثالثاً وللفرح لونا رابعاً،وهذه الألوان متى حصلت في الوجه فإنها تقوي دلالتها على الأخلاق والأحوال النفسانية" [1].

ويشترك أبو حيان التوحيدي مع ماسبق في أن التغيرات التي تلحق الوجه تفضح المشاعر الداخلية،وإذا استطاع الشخص أن يخفي مشاعره بتنميق الكلمات أو بالتظاهر بالثبات،فإن وجهه لن يساعده على ذلك، يقول التوحيدي : "قل من يحاول أمرا جليلاً إلا كان القلق يبدو من حركاته إلى أن يمضيه،وقل من يخفي في وجهه صفرة الفرق وحمرة الخجل وإشراق السرور وكمد الحزن وسكون البراءة واضطراب الريبة" [2].

ويشتمل الوجه على أعضاء مهمة تتأثر بالمشاعر النفسية : فالجبهة والعينان والحاجبان والخد والشفتان والفم كلها أعضاء تقوم بدور مهم في التعبير "قإن تقطيب الجبين بحيث ترتسم عليه تجاعيد رأسية قد يعني الاستغراق في التفكير أو المباغتة،بينما لو ارتسمت عليه تجاعيد أفقية فإن هذا يعني الغضب أو التهديد،وفتح العينين واتساعهما يفيد الدهشة أو الفضول،والغمز بالعين قد يعني التآمر أو الشك أو المكر،ويتوقف هذا على حركة الشفتين" [3].

ونضيف إلى هذا ما يلحظ من تصعير الخد كبرا،وانفراج الشفتين ضحكاً أو بكاء،والعض على الشفتين ندماً وقلقاً،وارتفاع الأنف شموخاً وعزاً وانكساره ذلاً ورغماً .

وقد أبرز شعراء العربية دور الوجه في التعبير،فوجه سيف الدولة وضاح وثغره باسم في قول المتنبي :

تمر بك الأبطال كلمي هزيمة # ووجهك وضاح وثغرك باسم [4]

والوجه يرد على المحبوب سلامه وتحيته في قول الشاعر :

سلام وإن كان السلام تحية # فوجهك دون الرد يكفى المسلِّما [5]

وعلامات الحب والهوي تظهر في وجوه المحبين في قول الآخر :

الحب يُعرف في وجوه ذوي الهوى # باللحظ قبل تصافُح الأجفان [6]

---

(1) انظر (كتاب الفراسة) للرازي : أبو عبد الله فخر الدين محمد بن عمر ص 149 ، تحقيق د. يوسف مراد ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1982م .

(2) انظر البصائر والذخائر – أبو حيان التوحيدي : علي بن محمد بن العباس 123/2، تحقيق : أحمد أمين ط: لجنة التأليف والترجمة والنشر 1953م .

(3) الأصوات والإشارات – كندرانوف : ص 18 – ترجمة إدور يوحنا ، العراق .

(4) شرح ديوان المتنبي 102/4 – البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت .

(5) انظر : التشبيهات : ابن أبي العون : أبو إسحق إبراهيم بن محمد ص 350 ، تحقيق د. محمد عبد المعين ط كمبردج 1950م وانظر كذلك : الإشارات الجسمية ص 164.

(6) انظر : الظرف والظرفاء : الوشاء ، أبو الطيب محمد بن إسحق ص 223 ط عامل الكتب بيروت 1324هـ .

وتهلل أسارير الوجه وتضيء بالرضى والكرم في قول الشاعر :

فإذا نظرتَ إلى أَسِرَّةِ وجهِهِ # برقت كبرق العارض المتهلل [1]

والوجه القسيم هو الوجه الجميل الحسن في قول الشاعر :

فيوماً توافينا بوجهٍ مُقَسَّمٍ # كأنْ ظبية ترنو إلى وارق السلْم [2]

ولأبي حيان تعليل لطيف للتعبير بالوجه يقترب فيه من التعليل العلمي الحديث،فهو يوضح تأثير مثل تلك الانفعالات النفسية الباطنية على وجه الإنسان قائلا:

"إذا قوي الفرح انبسط روح القلب من داخله ووصل إلى الأطراف ولا سيما إلى الوجه لما بين القلب والدماغ من التعلق الشديد فترى الوجه مشرقا متلألئاً،وإذا قوي الغم انحصر الروح إلى باطن القلب ولم يبق له أثر قوي في ظاهر الوجه ويصفر ويسود ويظهر فيه أثر الأرضية" [3] .

وقد يعبر بالوجه عن الذات وليس على الجزء المعروف كما في قوله تعالى :﴿ **اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ** ﴾ (يوسف : 9) .

وقوله تعالى:﴿ **بَلَىٰ مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ** ﴾ (البقرة : 112) .

والتعبير بالوجه عن جميع الذات يكون على سبيل المجاز المرسل : لأن الوجه أشرف الأعضاء ، ويقال : وجوه القوم أي أشرافهم والعرب تستخدم الوجه للدلالة على الذات وقد أورد الزمخشري في ذلك ما يقوله مساكين مكة "أين وجه عربي كريم ينقذني من الهوان" [4] .

وقد وردت مادة (وجه) في القرآن الكريم في حوالي خمسة وسبعين موضعاً للدلالة على (الوجه) باسمه من مثل قوله تعالى : ﴿ **فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ** ﴾ (سورة المائدة : 6) .

وقوله تعالى : ﴿ **وَأَنْ أَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا** ﴾ (يونس : 105) .

أو (بالفعل) في مثل قوله تعالى:﴿ **وَلَمَّا تَوَجَّهَ تِلْقَاءَ مَدْيَنَ** ﴾ (القصص: 22)،أو (بالمعنى) في مثل قوله تعالى :﴿ **فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ** ﴾ (البقرة : 115) فإن (تولوا) بمعنى (فعلتم التولية) وهي التوجه .

وبالتأمل في سياق الآيات موضع الوجه يمكننا تقسيمها إلى قسمين رئيسيين :

القسم الأول : يشمل الآيات التي فيها حركة الوجه من حيث اتجاهه وأوضاعه سواء أكان الوجه فاعلاً للحركة منفرداً بها مثل قوله تعالى :﴿ **قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ** ﴾ (البقرة : 144) .

أو كانت الحركة واقعة على الوجه نتيجة التقائه بعضو أو أكثر من أعضاء

---

(1) لسان العرب مادة (سرر) ومادة (قسم) .

(2) لسان العرب مادة (سرر) ومادة (قسم) .

(3) البحر المحيط 504/5 .

(4) الكشاف 46/4 ط 1 الحلبي – مصر 1972م .

الجسم من مثل قوله تعالى : ﴿ **فَصَكَّتْ وَجْهَهَا** ﴾ (الذاريات : 29) .

أو جاءته الحركة من شيء خارج الجسم مثل قوله تعالى :﴿ **تَلْفَحُ وُجُوهَهُمُ النَّارُ** ﴾ (المؤمنون : 104) .

القسم الثاني : يشمل نظائر الحركات أو (الباراكينات) وهو مصطلح أطلقه (بيردوسل) على ما يشبه الحركات أو يناظرها ، ويقصد به "بعض التغيرات التي تعتري الوجه في مواقف معينة كتغير لون الوجه من اللون الطبيعي إلى الشحوب والاكفهرار أو من ذلك إلى التورد والاحمرار،وكما يتغير لون الوجه إلى السواد عند الشعور بالكآبة والغم والكرب،وإلى البياض عند الشعور بالفرح والسرور" [1] .

وشبيه بهذا قوله تعالى :﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ** ﴾ (الغاشية : 8)،وقوله تعالى :﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ** ﴾ (القيامة : 22)،وقوله تعالى :﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ** ﴾ (آل عمران : 106) .

وسوف نتناول فيما يلي بالتفصيل الآيات التي وردت في كل قسم نستجلي من خلال ذلك بعض الأسرار البلاغية الكامنة وراء التعبير الحركي للوجه KINETICS أو ما يناظر هذا التعبير مما يسمى (الباراكينات) PARAKINETICS .

وسوف نلاحظ أن الحركة أو نظيرها قد تتم في الدنيا وقد تتم في الآخرة .

وعلى سبيل المثال : فإن تقلب وجه الرسول - ﷺ - في السماء بحثا عن القبلة قد تم في الدنيا ومثله صك السيدة سارة لوجهها عند ما بشرتها الملائكة بالغلام وهي عجوز عقيم ، بينما كب الوجوه في النار وتقلبها فيها وسحب أصحابها عليها ، والوجوه المسفرة النضرة أو العابسة الكالحة تتم في الآخرة . وعلى الجملة فإن حركة الوجه في الآخرة أكثر من حركتها في الدنيا وذلك لكونها مرتبطة بالآيات المكية التي تحذر من عذاب الآخرة .

القسم الأول : حركة الوجه Faces Kinetics

تحت هذا العنوان أمكن حصر المواضع الآتية لحركة الوجه فاعلاً للحركة أو واقعة عليه منفرداً بها أو مشتركا مع عضو آخر من أعضاء الجسد أو حتى مع شيء خارج عن الجسد وهذه المواضع هي :

1- **تقلب الوجه في السماء وتوليته إلى القبلة :**

- يقول الله تعالى : ﴿ **قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ ۖ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا ۚ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ ۚ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ** ﴾ (البقرة : 144) .

ويقول أيضاً ﴿ **وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ** ﴾ (البقرة : 115) .

[1] انظر في ذلك (دراسات في علم اللغة) د. فاطمة محجوب ، ص 197 .

والآية الأولى نزلت في حادثة تحويل القبلة ومناسبتها وأسبابها معروفة في كتب التفسير وأسباب النزول [1]

ولكننا نقف عند قوله تعالى : ﴿ **قَدْ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ** ﴾ بشيء من التأمل .

- فإن تقلب وجهه - ﷺ- يميناً ويسارا يظهر ضيقه وتبرمه من توجهه إلى بيت المقدس حيث قبلة اليهود الذين آذوه ومكروا به واتخذوا من توجه الجماعة المسلمة إلى قبلتهم وسيلة لإثارة الفتنة والشك في نفوس المسلمين "فقد كانت الكعبة قبلته وهو بمكة ، ثم أمر بالصلاة إلى صخرة بيت المقدس بعد الهجرة تألفا لليهود" [2].

إن رغبة الرسول - ﷺ - الكامنة في نفسه في التوجه إلى الكعبة هي رغبة الإنسان السوي الذي يتعلق بأرض أجداده وميراث آبائه . فإن الكعبة في التراث الروحي الإيماني هي قبلة جديه إبراهيم وإسماعيل وهي للعرب القداسة والعزة والكبرياء فتقلب وجهه في السماء كناية عن تلك الرغبة التي يرى الرسول أن تحقيقها سيحفز العرب إلى الدخول في الإسلام ويوحدهم نحو هدف واحد .

وقد جاء التعبير القرآني بعد ذلك ﴿ **فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا** ﴾ "تأكيداً للوعد بالصراحة بعد التمهيد لها بالكناية" [3].

ثم جاء الأمر بعد ذلك للأمة الإسلامية كلها ﴿ **وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ** ﴾ وذلك لبيان أن الحكم عام له ولأمته ولبيان أن الأمر ليس مقصورا على أهل المدنية فحسب بل يشمل المسلمين في كل مكان .

إن التعبير عن حركة الوجه بالتقلب بصيغة التفعل يوحى بكثرة الحركة ؛ لأن من رفع رأسه في السماء مرة واحدة لا يقال فيه قلب بصره في السماء وإنما يقال ذلك إذا تكرر هذا الفعل . وهذه الكثرة بدورها تعكس الرغبة الشديدة في التحول عن قبلة اليهود إلى قبلة إبراهيم وإسماعيل - عليهما السلام - .

وإذا كان الإنسان يستقبل القبلة بكامل جسمه لا بوجهه فحسب،فإن التعبير بالوجه جاء على سبيل المجاز المرسل الذي علاقته (الجزئية) ولأنه أشرف الأعضاء أيضاً.

أما تنكير (قبلة) في الآية فلأنها – كما يقول أبو حيان :

"لم يذكر قبلها ما يقتضي أن تكون معهودة فتعرف باللام" [4].

---

(1) انظر في ذلك : البحر المحيط 427/1 - وأسباب النزول للسيوطي : هامش على تفسير وبيان القرآن الكريم إعداد محمد الحمصي : 45 دار الفكر ، دمشق .

(2) البحر المحيط 423/1 .

(3) التحرير والتنوير، الطاهر بن عاشور 27/2 .

(4) البحر المحيط : 428/1 .

ونرى أن التنكير يفيد – إلى جانب ذلك أيضاً – التعظيم والتشويق إلى معرفة كنهها . ثم وصفها بعد ذلك (بترضاها) ليطمئن قلبه .. ثم ترقى وتدرج إلى تعيينها فقال : ﴿ **فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ** ﴾ (البقرة : 144) .

أما الآية الثانية ﴿ **وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ** ﴾ فإن حركة الوجه فيها مفهومة من الفعل ﴿ **تُوَلُّوا** ﴾ لأن المفعول به ﴿ **وُجُوهَكُمْ** ﴾ محذوف لأن التولية تعنى الاتجاه ولا يتحقق ذلك إلا بالوجه أولاً ..

وقد يتبادر إلى الذهن أن استفتاح الآية بقوله تعالى : ﴿ **وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ** ﴾ يعني أن الاتجاه إلى القبلة المعهودة (المسجد الحرام) ،ليس شرطاً في الصلاة ولكن ذلك غير صحيح ؛ لأن الآية المذكورة وردت في سياق آية قبلها تتحدث عن المشركين الظلمة الذين كانوا يمنعون المسلمين من ذكر الله في المساجد [1] .

فبينت الآية أن "المشرق والمغرب لله ، فأي جهة أديتم فيها العبادة فهي لله وهو يثيب على ذلك ،ولا يختص مكان التأدية بالمسجد" [2] .

أو ربما تعني الآية صلاة المسافر على الراحلة أينما توجهت .. ولكن التوجيه الأول أقرب إلى السياق وأولى بالقبول .

2- صكّ الوجه :

الصك على الوجه حركة تلتقي فيها اليد مع الوجه،يعبّر بها صاحبها عن دهشته وحزنه واستنكاره لأمر مّا ، وغالباً ما يحدث هذا عند ما يتلقى المرء خبراً مفاجئاً غير سار كأنباء الموت وأخبار الكوارث غير المتوقعة ، ويبدو هذا التصرف بصورة أكثر عند النساء . وتصاحب هذه الحركة عبارات تنمّ عن الجزع والتعجب ، فتزيد الحركة من قوة الأداء اللغوي وتأثيره ، وقد أشار ابن جنّي إلى ذلك وهو يعلق على قول شاعر يصف تلك الحركة وقد صدرت من زوجته :

تقول وصكّت وجهها بيمينها # أَبَعْلِيَ هذا بالرحى المتقاعِس

يقول ابن جني : " ... فلو قال حاكياً عنها (أبعلي هذا بالرحى المتقاعس) من غير أن يذكر صك الوجه ؛ لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة ؛ لكنه لما حكى الحال فقال (وصكت وجهها) علم بذلك قوة إنكارها وتعاظم الصورة لها ، هذا مع أنك سامع لحكاية الحال غير مشاهد لها ، ولو شاهدتها لكنت بها أعرف ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أبين ، ولو لم ينقل إلينا هذا الشاعر حال هذه المرأة بقوله (وصكت وجهها) لم تعرف حقيقة تعاظم الأمر لها " [3] والقرآن الكريم يحدثنا عن مثل هذا الموقف ، وهو يحكي حال السيدة سارة زوج إبراهيم عليه

(1) راجع الآيات (114-115) من سورة البقرة .
(2) البحر المحيط : 360/1 .
(3) الخصائص – ابن جني 245/1-246 تحقيق محمد علي النجار ط – بيروت . وانظر كذلك الإشارات الجسمية 37=38 .

السلام ، حينما بشّره ضيوفه من الملائكة بغلام عليم بعد ما أنكرهم وأوجس منهم خيفة ، ولقد كان وقع الخبر على السيدة سارة عظيما وظهر أثر هذا بالفعل وبالقول في سورة الذاريات (29 – 30) ﴿ **فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ ت وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ * قَالُوا كَذَٰلِكِ قَالَ رَبُّكِ ۖ إِنَّهُ هُوَ الْحَكِيمُ الْعَلِيمُ** ﴾ وكذلك في سورة هود (72 - 73) ﴿ **قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ * قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ ۖ رَحْمَتُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ ۚ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَّجِيدٌ** ﴾ إنها عند ما فوجئت بهذا الخبر أصابتها حالة من الدهشة والاستنكار والتعجب ، وقد عبرت عن هذه الحالات بثلاثة أشياء :

1. بالصيحة العالية والتأوه الشديد وقد عبر القرآن عن ذلك بالحال شبه الجملة (في صرة) وأصل الصرة الصياح الشديد عند وقوع أمر مستغرب وقد تضمنت الصيحة الدعاء بالويل والهلاك (يا ويلتى) فكأنها تستدعى الهلاك والموت لنفسها قائلة : (أقبل أيها الموت فهذا أوانك) وذلك خوفاً من افتضاح أمرها .
2. بلطم خديها بكفيها بشدة على عادة النساء في مثل هذه المواقف المفجعة وقد عبر القرآن عن ذلك بـ (صكّت وجهها) ومادة (صك) توحى بالضرب الشديد وصوت الاصطكاك يوحي بذلك .
3. بالقول وقد عبر القرآن عنه في صورتين :

الأولى : ﴿ **عَجُوزٌ عَقِيمٌ** ﴾ في سورة الذاريات وقد حذف فيها المسند (أنا) للاستعجال وضيق المقام .

والثانية : ﴿ **وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ** ﴾ في سورة هود ، وفيها استفهام إنكاري وتعجب من تلك البشارة إذ كيف تلد وهي عجوز وزوجها شيخ ؟!

وقد أشار أبو حيان إلى أن صك الوجه "فعل من يرد عليه أمر يستهوله ويتعجب منه وهو فعل النساء إذا تعجبن من شيء"[1] .

كما يشير في موضع آخر إلى أن الدعاء بالويل في (يا ويلتى) ونحوه "يرد في التفجع لشدة مكروه يدهم النفس ، ثم استعمل بعد ذلك في عجب يدهم النفس،وكلمة (يا ويلتى) كلمة تخف على أفواه النساء إذا طرأ عليهن ما يعجبن منه ، وقد كان مصدر عجب (سارة) هنا "من حدوث ولد بين شيخين" [2] .

وتجسد الحركة المصحوبة هنا بصيحة الاستنكار وبالخبر القولي بلاغة القرآن الكريم بالتصوير الحي الذي ينقلك إلى المشهد القديم قدم التاريخ أو ينقل المشهد إليك في

(1) البحر المحيط 140/8.
(2) المرجع السابق : 5-244.

الوقت الحاضر – وفي كلتا الحالتين فإن الغرض البلاغي والغرض الديني يتعانقان كي يؤديا دورهما في التأثير في نفس المتلقين للقرآن في كل زمان ومكان .

3- الانقلاب على الوجه :

وردت حركة الانقلاب على الوجه في قوله تعالى : ﴿ **وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ ۖ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ ۖ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَىٰ وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ** ﴾ (الحج : 11) .

إن حركة الانقلاب على الوجه هنا تصور حالة نفر من الناس دخلوا الإسلام دخولا غير مطمئن ولا واثق ،إنه إسلام المنفعة الذي يقيس العقيدة بمقياس الربح والخسارة في الدنيا ومن ثم فهو لايصمد أمام التحديات .. وقد صورهم القرآن بأنهم (على حرف) أي على طرف من الدين لافي وسطه وقلبه وهذا كما يقول الزمخشري "مثل على قلق واضطراب في دينهم ، لا على سكون وطمأنينة كالذي يكون على طرف من العسكر فإن أحس بظفر وغنيمة قر واطمأن وإلا فر وطار على وجهه" [1] .

وبضم صورة من يعبدون الله على حرف كأنهم وقوف على حافة هاوية تهتز أجسامهم لأقل ريح وتتعثر أقدامهم لأقل عثرة .. بضم هذه الصورة إلى صورة من ينقلب على وجهه يتجسم مشهد هؤلاء أمامنا وقد انقلبوا على وجوههم لأنهم لم يقفوا على أرض مطمئنة فالتعبير بالانقلاب على الوجه هنا كناية عن الارتداد عن الدين والعودة إلى ما كانوا عليه من كفر وضلال .. والبلاغة هنا في تدرج الصورة وترقيها، لأن الوقوف على الحرف تمهيد للسقوط والانقلاب على الوجه .

4- الانكباب على الوجه :

جاء ذلك في قوله تعالى : ﴿ **أَفَمَن يَمْشِي مُكِبًّا عَلَىٰ وَجْهِهِ أَهْدَىٰ أَمَّن يَمْشِي سَوِيًّا عَلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ** ﴾ (الملك : 22) .

وقد وردت هذه الآية الكريمة في سياق خطاب الكفار والمعاندين عن طريق توجيه العديد من الأسئلة التبصيرية التحذيرية التي تقرع الأفئدة الغلف بمطارقها الحادة كي تفيق من غفلتها وتتنبه إلى مقدار الخطأ والخطل في عقيدتها .

وهي أسئلة تحذر من الخسف والحصب والنذير والنكير والغرور والعتو والنفور . [2]

وبعد ذلك تأتي الآية موضع الشاهد لتضع أمامهم سؤالاً يعرف إجابته كل من يسمعه ،لأن السؤال يتضمن مقابلة بين نقيضين أحدهما خير مطلق والآخر شر مطلق وهي

(1) الكشاف : 147/3.

(2) راجع الآيات (16 – 22) من سورة الملك .

المقابلة بين مثل من يمشي مكباً على وجهه ومن يمشي سويا على صراط مستقيم وأيهما أهدى سبيلاً .

والآية الكريمة تشبه حال الكافر في اضطرابه وتعسفه في عقيدته وتشابه الأمر عليه بمن يمشي في طريق مليء بالعثرات فيها ارتفاع وانخفاض فهو لا يكاد يمضي حتى يخر على وجهه منكباً، وتشبه حال المؤمن وقد اطمأن قلبه بالإيمان وأضاءت له عقيدته طريقه فوضحت معالم الهداية أمامه بمن يمشي معتدل القامة في طريق معلومة البداية والنهاية (صراط مستقيم) ووصف الصراط بالاستقامة تأكيد على أن المستقيم هو أقرب خط بين نقطتين فلا تعرجات ولا انحناءات ولا عثرات .. فالمؤمن بالمقارنة بمن سبقه لا شك أهدى وأقوم .

"ويجوز أن يراد بالمكب على وجهه : الأعمى الذي لا يهتدي إلى الطريق فيعتسف فلا يزال ينكب على وجهه وأنه ليس كالرجل السوي الصحيح البصر الماشي في الطريق السوي المهتدي له ، وهذا من قبيل الاستعارة التمثيلية التي شبهت فيها حالة بحالة وقد حذفت الحالة المشبهة واستعيرت لها الحالة المشبه بها" [1] إن الوجه – بما فيه من معاني العزة والشرف – إذا انكب إلى الأرض رغم صاحبه وذل وإذا التصق بالأرض فلن يري غير ترابها ولن يستطيع الاهتداء إلى الصواب فهل هناك ضلال أبعد من ذلك ؟ ومن ثم كان الاستفهام في الآية كما يقول أبو حيان : "لا تراد حقيقته بل المراد منه أن كل سامع يجيب بأن الماشي على صراط مستقيم أهدى" [2] .

وتتضمن الآية بعض الملامح الفنية البلاغية التي تساعد في رسم الصورة الوضيئة المشرقة أمام المسلمين كي يثبتوا على إيمانهم ، وتجسم النهاية المفجعة للكافرين فلا يكون لهم عذر حين يرون الحق واضحاً ويعرضون عنه ، ومن هذه الملامح :

- التعبير باسم الفاعل (مكبا) يوحي بأنه اختار بنفسه هذا الطريق الوعر وبأنه لما انكب – بنفسه – على المعاصي يعاقرها ويعل منها قاده ذلك للانكباب على وجهه في نار الآخرة وكان جزاؤه من جنس عمله كما جاء في سورة أخرى ﴿ **وَمَن جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَكُبَّتْ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ** ﴾ (النمل : 90) .
- التعبير بصيغة فعيل (سويا) بدلا من اسم الفاعل (مستويا) رغم مناسبة اسم الفاعل هنا لاسم الفاعل السابق (مكبا) وذلك لأن (مستويا) ربما توحي فقط باستواء الخلقة بينما (سويا) توحي في الأعم الأغلب بالاستواء الحسي والمعنوي أي باستواء الخلقة والخلق وهو مطلوب من المسلم .

(1) البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية ، د. عبد الله هنداوي ص 89 .
(2) البحر المحيط : 303/8 .

● التعبير بـ(صراط) مفردا بدل الجمع للإيحاء بأن الذين يسلكون هذا الصراط الواحد يتميزون بعقيدة الإفراد والتوحيد لله سبحانه وتعالى وبأن الصراط الواحد لا يكون إلا للمعبود الواحد والقرآن الكريم يحذر في آية أخرى من اتباع السبل المتفرقة الكثيرة ﴿ **وَأَنَّ هَٰذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ ۖ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِ** ﴾ (الأنعام : 153) ويدعونا إلى ﴿ **صِرَاطِ اللَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ ۗ أَلَا إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الْأُمُورُ** ﴾ (الشورى : 53) .

5- الوجوه المطموسة المردودة على أدبارها :

قال تعالى : ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِّمَا مَعَكُم مِّن قَبْلِ أَن نَّطْمِسَ وُجُوهًا فَنَرُدَّهَا عَلَىٰ أَدْبَارِهَا أَوْ نَلْعَنَهُمْ كَمَا لَعَنَّا أَصْحَابَ السَّبْتِ ۚ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ مَفْعُولًا** ﴾ (النساء : 47) .

● وسياق الآية هو الحديث عن اليهود الذين يحرفون الكلم عن مواضعه في الآية السابقة ومن ثم ياتي التهديد بطمس الوجوه وردها على الأدبار،ومادة الطمس تعني المحو والإزالة "يقال طمست الشيء طمساً : محوته ، وطمسته : استأصلت أثره ومنه ﴿ **فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ** ﴾" [1] وهو تهديد مناسب لفعلتهم القبيحة فتبديل وجوههم وطمسها وتشويهها جزاء لمن بدل كلام الله وحرفه وأزاله عن موضعه أو فسره تفسيراً مخالفا لمقصوده .. وكلام الله أشرف الكلم يتميز عن سائر الكلام بأنه القول الفصل لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه . ووجه الإنسان أشرف جزء فيه يتميز عن بقية الأعضاء بما فيه من محاسن وما ركب فيه من عينين وحاجبين وشعر وأذنين وأنف وفم "فإذا أزيلت عنه تلك المحاسن ومحيت منه تلك الأجزاء فصار كخف البعير وحافر الفرس ، أو رد إلى الأدبار فجعل على هيئة القفا كان ذلك تشويها فظيعا للخلقة الحسنة ومثلة وفضيحة عظيمة توجب الغم والحسرة الشديدة" [2] .

وقد شرح شيخ زاده ما قاله الزمخشري عن الفاء في قوله تعالى : ﴿ **فَنَرُدَّهَا عَلَىٰ أَدْبَارِهَا** ﴾ من أنها قد تكون للسببية وقد تكون للتعقيب .. وبين أن لها على كلا الرأيين تفسيراً يؤكد التهديد ويقويه لأنها إذا كانت للسببية فالمعنى : أردنا طمسها فرددناها إلى الأدبار ؛ أي جعلنا الوجوه ناحية القفا، والقفا ناحية القدام .

● أما إذا كانت للتعقيب فالمعنى أنها تفيد حدوث العذاب مرتين : طمست الوجوه أولاً ثم أعقب ذلك بردها إلى الأدبار ، ويكون ذلك على سبيل التفصيل بعد الإجمال ، فإن رد الوجوه على هيئة الأدبار تفصيل للطمس المجمل كما في قوله تعالى : ﴿ **وَكَم مِّن قَرْيَةٍ**

(1) القاموس المحيط : (طمس) .

(2) حاشية محيي الدين شيخ زاده على تفسير البيضاوي 40/2 ط المكتبة الإسلامية ديار بكر – تركيا .

﴿ أَهْلَكْنَاهَا فَجَاءَهَا بَأْسُنَا بَيَاتًا أَوْ هُمْ قَائِلُونَ ﴾ (الأعراف : 4) "فإن تبييت البأس تفصيل للإهلاك المجمل" [1] .

وطمس الوجوه وردها إلى أدبارها قد يكون على الحقيقة وما ذلك على الله بعزيز ، فقد أصاب الله أسلافهم قبل ذلك بالمسخ قردة وخنازير ، فليس طمس الوجوه بأصعب من ذلك قال تعالى :

﴿ قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَٰلِكَ مَثُوبَةً عِندَ اللَّهِ ۚ مَن لَّعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ ﴾ (المائدة : 60) وقال : ﴿ فَلَمَّا عَتَوْا عَن مَّا نُهُوا عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ ﴾ (الأعراف : 166) .

- وقد يكون الطمس معنوياً وهذا يحتمل أمرين :

الأول : الإشارة إلى أنهم سلبوا – لغوايتهم وعنادهم – ميزة ما في الوجوه من آلات الحس والإدراك كالسمع والبصر والعقل ، طمسس الله عليها ، فأعمى الأبصار عن الاعتبار ، وأصم الأسماع عن الإصغاء إلى الحق وردها من الهداية إلى الضلال . فهم كما حكى القرآن عنهم : ﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴾

(البقرة : 18) وهم أيضاً ﴿ لَهُمْ قُلُوبٌ لَّا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَّا يَسْمَعُونَ بِهَا ۚ أُولَٰئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ۚ أُولَٰئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ ﴾ (الأعراف : 179) .

الثاني : أن يراد بالوجوه رؤساء اليهود ، فالطمس هنا بمعنى تغيير وجوههم بسلب وجاهتها وإقبالها وتجليلها بالصغار والإدبار حين أجلى بنو النضير وبنو قريظة وردوا إلى أدبارهم من حيث جاءوا من وهكذا فإن أسلوب القرآن الكريم تتفجر منه طاقات الإيحاء ثرة غزيرة ويستمر كنزه المعطاء مفتوحا لكل من فتح الله عليه.

6- حركة الوجه في النار:

في هذا المبحث نتتبع تأثير النار على وجوه الكافرين ، وكيف تعبر الوجوه عن حالة أصحابها عندما تلتقي مع النار ، كيف تفصح عن مشاعرهم وتبين مصيرهم والموقف الذي أدى بهم إلى هذا المصير .

إن النار في الآخرة تلفح الوجوه وتغشاها ، وتكب فيها الوجوه وتكبكب ويتقى بالوجوه سوء العذاب وتقلب في النار ، ويسحب أصحابها في النار على الوجوه .

أ. ففي قوله تعالى : ﴿ تَلْفَحُ وُجُوهَهُمُ النَّارُ وَهُمْ فِيهَا كَالِحُونَ ﴾ (المؤمنون : 104)

تأتي الآية في سياق المقابلة بين المؤمنين – وقد ثقلت موازينهم يوم القيامة ففازوا بالفلاح - وبين الكافرين وقد خفت موازينهم فخسروا أنفسهم وخلدوا في جهنم تلفحهم بلهيبها ، سفعت النار وجوههم وأحرقتهم فتركتهم كالحين "والكلوح أن تتقلص الشفتان وتتشمرا عن

[1] السابق : 40/2 .

الأسنان كما ترى الرؤوس المشوية" [1].

وقد خص الوجه باللفح - كما يقول أبو حيان في النهر الماد وفي البحر المحيط ، "لأنه أشرف ما في الإنسان ، والإنسان أحفظ له من الآفات من غيره من الأعضاء فإذا لفح الأشرف فما دونه ملفوح ، ولما ذكر إصابة النار للوجه ذكر الكلوح المختص ببعض أعضاء الوجه" [2].

إن صورة الوجه الكالح وقد احترق بهذه الطريقة البشعة صورة كريهة منفرة لكل من يراها ، أو يسمع عنها .. وإن حركة عضلات الوجه وهي تتقلص وجلده وهو يتشمر وشفتية وهما ترتفعان إلى أعلى أو تنخفضان إلى أسفل .. هذه الحركة تعطى صورة تنخلع لها القلوب رهبة وخوفاً .. ومن ثم يعاجل القرآن هؤلاء الكفار -بعد ذلك- بالسؤال التقريعي التوبيخي ﴿ **أَلَمْ تَكُنْ آيَاتِي تُتْلَىٰ عَلَيْكُمْ فَكُنتُم بِهَا تُكَذِّبُونَ** ﴾ (المؤمنون : 105) ولن ينفعهم بعد ذلك اعتذارهم بأنهم قد غلبتهم شقوتهم فضلوا عن طريق الهداية ، ولن تجدي توسلاتهم إلى رب العزة بأن يخرجهم من النار إلى الدنيا من جديد . فلطالما حُذِّرُوا في الدنيا من هذا المصير فكانوا يسخرون ويضحكون .. [3]

ب. وفي قوله تعالى : ﴿ **وَتَرَى الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُّقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ * سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ وَتَغْشَىٰ وُجُوهَهُمُ النَّارُ** ﴾ (إبراهيم : 49-50) .

نرى المجرمين هنا مسوقين إلى جهنم قد قرن بعضهم إلى بعض مغللين في قيود مصفدة متسربلين بالقطران [4] الذي يساعد على اشتعال النار التي تتصاعد من أجسامهم إلى وجوههم حتى تغشاها وتغطيها .

وسواء أقرئت (وجوههم) بالرفع أو بالنصب فوردت الوجوه على النار من جميع جوانبها أو وردت النار عليها وأحاطت بها، فإنها في كلتا الحالتين مصطلية بالنار﴿ **لِيَجْزِيَ اللَّهُ كُلَّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ ۚ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ** ﴾ (براهيم : 51) .

إن صورة الكافر المقيد في الأصفاد المسربل بالقطران وقد اشتعلت النار في جسده حتى غطت وجهه جديرة بأن تكون بلاغاً وإنذاراً للناس ولكن لايتذكر ذلك إلا أرباب العقول ﴿ **هَٰذَا بَلَاغٌ لِّلنَّاسِ وَلِيُنذَرُوا بِهِ وَلِيَعْلَمُوا أَنَّمَا هُوَ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ وَلِيَذَّكَّرَ أُولُو الْأَلْبَابِ** ﴾ (إبراهيم : 52) .

والغرض البلاغي هنا هو الترهيب والتخويف، والتعبير بالمضارع في ﴿ **وتغشى** ﴾ لاستحضار الصورة.

---

(1) الكشاف : 204/3.

(2) البحر المحيط : 422/6 وكذلك النهو الماد 422/6 .

(3) راجع الآيات (105-111) من سورة المؤمنون .

(4) مما ذكره الزمخشري عن القطران: أنه يتحلب من شجر يسمى الأبهل يطبخ فتهنأ به الإبل الجربى ، ومن شأنه أن يسرع فيه اشتعال النار ، وهو أسود اللون منتن الريح، فتطلي به جلود أهل النار حتى يعود طلاؤه لهم كالسرابيل وهي القمص لتجتمع عليه الأربع " 1- لذع القطران وحرقته . 2- إسراع النار في جلودهم . 3- واللون الوحش . 4- ونتن الريح (انظر : الكشاف) : 567/2 .

ج. وهذه صورة أخرى لحركة الوجه مع النار تتجسد في هذا السؤال التهكمي الساخر في قوله تعالى : ﴿ **أَفَمَن يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ۚ وَقِيلَ لِلظَّالِمِينَ ذُوقُوا مَا كُنتُمْ تَكْسِبُونَ** ﴾

(الزمر : 24) .

"فالوجه وهو أعز موضع من ظاهر البدن وأشرفه" [1] - يقيه الإنسان – عادة- بكلتا يديه كي يحميه من أذى الحر والبرد والمطر والحجر وعدوان المعتدي ، وإنها لحركة لا إرادية من جميع البشر أن يرفعوا أيديهم أمام وجوههم عند إحساسهم بأي خطر يتهددهم ، هذا الوجه اليوم في الموقف المقلوب إنه مطالب بأن يكون هو الدرع وهو الوقاية من سوء العذاب ، لأن صاحبه قد ألقي في النار مغلول اليدين مسلسل القدمين مقمح الرأس لايستطيع الالتفات ، إن الوجه – الآن – في مواجهة مباشرة مع النار لايستطيع عضو آخر من أعضاء جسده حمايته أو وقايته ، وتكون المفارقة الساخرة هنا أن هذا الوجه العزيز على صاحبه الذي تعود الدفاع عنه بيديه ، لايجد صاحبه مايحول به بينه وبين النار ، قيتقي شدة العذاب بهذا الوجه، فأني تتحقق له هذه الوقاية ، وقد عبر الزمخشري عن ذلك بقوله : "إن الإنسان إذا لقي مخوفا من المخاوف استقبله بيده وطلب أن يقي بها وجهه، لأنه أعز الأعضاء عليه والذي يلقى في النار يلقي مغلولة يداه إلى عنقه، فلا يتهيأ له أن يتقى النار إلا بوجهه الذي كان يتقي المخاوف بغيره وقاية له ومحاماة عليه" [2].

وقد اجتهد المفسرون في بلاغة التعبير بقوله تعالى : ﴿ **أَفَمَن يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ** ﴾ وأدلوا بتوجيهات بلاغية تدل على أن بلاغة القرآن رحيبة المجال ومعطاءة لكل متأمل على قدر فهمه وتأمله .

– فهذا الإسكندري صاحب **الانتصاف** يرى أن الأمر على سبيل المجاز التمثيلي [3] شبه حال من يلقي في النار ولايجد مايتقي به النار غير وجهه بحال من يتقيها بداية بوجهه وعبر عن ذلك بالاتقاء .

– أما شيخ زاده فيري أن في التعبير كناية وفيه أيضاً استعارة تخييلية [4] ففي التعبير كناية عن استحالة الاتقاء لأنه غير متصور أصلاً لأنه لايمكن للوجه أن يتقي النار وهو مصطل بها ..

---

(1) البحر المحيط : 441/5 .

(2) الكشاف : 4/ 125.

(3) الانتصاف – للإمام أحمد بن المنير الإسكندري = هامش على الكشاف : 125/4 .

(4) حاشية محيي الدين شيخ زاده 201/4 والاستعارة التخييلية هي إثبات لازم المشبه به للمشبه وهي قرينة الاستعارة المكنية ، فقرينة المكنية دائما : استعارة تخييلية على مايرى الجمهور . فهما متلازمتان لاتوجد إحداهما بدون الأخرى إذ لابد للاستعارة من قرينة ، (انظر : أسرار البيان .د. علي العماري ،

وهذا كالكناية عن عدم وجود العيب – مع إيهامه – في قول النابغة –

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم # بهن فلول من قِراع الكتائب

فإن ما في السيوف من فلول ليس عيباً بالمرة بل هو دليل البأس والقوة .

وأما الاستعارة التخييلية وهي المكنية أيضاً، فقد شبه الوجه بالترس الذي يتقي به وحذف المشبه به ودل عليه بالفعل (يتقي) على سبيل الاستعارة المكنية .

– لكن أبا حيان يحمل التعبير على الحقيقة [1] . وأنه بالفعل لم يجد حيلة يتقي بها النار غير وجهه حين ألقى في النار مغلولاً . ويري أن حمل التعبير على الحقيقة أبلغ لبيان كثرة ما يناله من العذاب وأن في هذا تدرجا في التوقي لأن الإنسان يتقي أولاً بجوارحه ويترقى في الوقاية إلى أن يجعل أشرف جوارحه وهو الوجه وسيلة التوقي .

وأبو حيان يعضد رأيه هذا باستحسان ابن عطية له ويقول الشاعر :

يَلْقَى السيوفَ بوجهه وبِنَحْرِهِ # ويقيمُ هامته مقام المِغْفَر

د. ومما يتصل بحركة الوجه في النار (تقلب الوجوه في النار) وذلك في قوله تعالى : ﴿ **يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ يَقُولُونَ يَا لَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَا** ﴾ (الأحزاب : 66) .

وهو تعبير يحمل في الغالب على ظاهره،ولا يلعب الخيال دوراً بارزاً فيه غير أنه في تصوير الواقع يفوق كل خيال ، فهذه الوجوه الشريفة يقلبها سعير جهنم بشدة في اتجاهات مختلفة "كما ترى البضعة تدور في القدر إذا غلت فيترامى بها الغليان من جهة إلى جهة" [2]

والتعبير بالوجه مجاز عن تقليب الجسد كله ولكنه خص بالذكر تشفيا وسخرية منهم واستهزاء بهم لأنه الأشرف والأحسن ومحل الصباحة والوجاهة عند الإنسان .

وقد ساعدت الصياغة اللغوية على تهويل الصورة وتبشيعها لأن المضارع المضعف العين (تُقَلَّبُ) المبني للمفعول يوحي أولاً بشدة التقليب وثانياً بسلب إرادتهم فهم متقلبون بفعل السعير أو بزبانية جهنم، وهم لن تنفعهم صرخاتهم ولاينفعهم ندمهم على عصيانهم قائلين ﴿ **يَا لَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَا** ﴾ ولن يجدي إلقاؤهم المسؤولية على سادتهم وكبرائهم وهو يتوسلون ﴿ **وَقَالُوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءَنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلَا** ﴾ (الأحزاب : 67) .

هـ. ثم نأتي إلى صورة أبشع وأشنع لحركة الوجه مع النار ، وهي صورة السحب على الوجوه في النار لكل من أجرم في حق نفسه أو غيره ، فضل عن الحق في الدنيا وسعر في نيران جهنم في الآخرة ﴿ **إِنَّ الْمُجْرِمِينَ فِي ضَلَالٍ وَسُعُرٍ* يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ** ﴾ (القمر : 47-48) .

مصر 1992م) .

[1] البحر المحيط : 7/ 424 .

[2] الكشاف : 562/3 .

ولقد رأينا في الدنيا صوراً من المسحولين في الشوارع والمسحوبين على وجوههم على أيدي خصومهم في السياسة أو العقيدة وقد اختلطت بالتراب وجوههم وتعثرت في حصى الأرض وأحجارها فشوهت سحناتها وكساها الدم فمحا معالمها، فكيف بمثل هذه الوجوه وقد سحبت على حصب جهنم وتلطخت بما انصهر فيها من أجساد وما سال فيها من قيح وصديد .

ولكن المثير للتهكم والسخرية بعد كل هذا أن يقال لهم ﴿ **ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ** ﴾ كأن كل هذا السحب والسحل والعذاب مجرد (مس) مما يصيب الناس في دنياهم كمس الحمى والألم .. وكأن هذا العذاب مما يذاق بالفم كالطعام على سبيل الاستعارة المكنية .

ومن الكفار من يكب على وجهه في النار ومنهم من يُكَبْكَبُ فيها وقد ورد ذلك في قوله تعالى : ﴿ **وَمَن جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَكُبَّتْ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ هَلْ تُجْزَوْنَ إِلَّا مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ** ﴾ (النمل : 90) ،

وقوله تعالى : ﴿ **فكبكبوا فيها هم والغاوون.وجنود إبليس أجمعون** ﴾ (الشعراء : 94-95)

ففي الآية الأولى مقابلة بينها وبين آية أخرى سابقة لها هي قوله تعالى : ﴿ **مَن جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ خَيْرٌ مِّنْهَا وَهُم مِّن فَزَعٍ يَوْمَئِذٍ آمِنُونَ** ﴾ وهذه المقابلة توضح المصير المنتظر لفريقين ، فريق قدم الحسنة وهي الإيمان فهو آمن من أي فزع ، وتنكير (فزع) للعموم والشمول لكل ما يفزع في الآخرة بدءاً من فزع البعث إلى النشور إلى الحشر إلى الحساب ..

وفريق آخر جاء بالسيئة وهي الكفر فجزاؤه من جنس عمله لأنه حين انكب هائماً على وجهه في الشرك والمعاصي والملذات . كب في النار على وجهه منكوساً على رأسه. والتعبير بـ (جاء) في الآيتين يستحضر في دنيا الناس صورة الفريقين يوم القيامة وقد حمل كل فريق معه دليل نجاته أو دليل إهانته ، والتعبير بالوجه – كما بينا في أكثر من موضع، مجاز مرسل علاقته الجزئية والوجه واجهة الإنسان فإذا كب في النار كان الجسم تبعا له .

وتبين الآية الثانية لنا أن من كانوا يتعبدونهم من دون الله أو يتوسلون بهم لن ينصروهم أو ينجوهم من عذاب جهنم ولن ينتصروا لأنفسهم يوم القيامة ﴿ **وَقِيلَ لَهُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ تَعْبُدُونَ * مِن دُونِ اللَّهِ هَلْ يَنصُرُونَكُمْ أَوْ يَنتَصِرُونَ** ﴾ (الشعراء : 92-93) لأن هذه الآلهة نفسها ستلقي في جهنم مع من عبدها ومعهم كل جنود إبليس .. وقد عبر القرآن عن هذا المشهد بالفعل (كبكبوا) والكبكبة – كما يقول البيضاوي – "تكرير الكب لتكرير معناه،كأن من ألقي في النار ينكب مرة بعد أخرى حتى يستقر في قعرها" [1] .

كما أن التعبير بالماضي المسبوق بفاء الترتيب والتعقيب مع بنائه للمجهول (فكُبْكِبُوا) يفيد تحقق الوقوع مع سرعته كما يوحي بأن هناك قوة قاهرة تدفعهم كما يندفع

[1] تفسير البيضاوي (أنوار التنزيل وأسرار التأويل) للقاضي البيضاوي : 474/3 .

القطيع من الذعر فيتساقط بعضه فوق بعض وقد عبر سيد قطب عن جانب من هذا المشهد المريع بقوله : "وإنك لتسمع من جرس اللفظ صوت دفعهم وسقوطهم بلا عناية وبلا نظام وصوت الدبدبة الناشىء من الكبكبة كما ينهار الجرف فتتبعه الجروف ، فهو لفظ مصور بجرسه لمعناه" [1].

و. وأخيراً يأتي الوسم بالنار على الأنف في قوله تعالى ﴿ **سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ** ﴾ (القلم : 16) . لصنف من الناس أمر الله رسوله (والأمر للمؤمنين أيضاً) بألا يطيعه ولا يسير في ركابه ، وقبل أن يسمه الله على أنفه بالنار في الآخرة وسمه في الدنيا بمجموعة من الصفات الذميمة التي تفسد المجتمع المسلم فهو كثير الحلف وهذا دليل على كذبه وهو مهين حقير الرأي، يمشي بين الناس بالنميمة ، مناع للخير معتد على غيره شديد الظلم غليظ الطبع شرير قال تعالى في وصفه : ﴿ **وَلَا تُطِعْ كُلَّ حَلَّافٍ مَّهِينٍ * هَمَّازٍ مَّشَّاءٍ بِنَمِيمٍ * مَّنَّاعٍ لِّلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ * عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ** ﴾ (القلم : 10-15) .

وصاحب هذه الصفات في الدنيا يسمه الله في الآخرة على أنفه بميسم الذل حيث يكوي بالنار على أظهر شيء في وجهه وعلى رمز الأنفة والجبروت وهو الأنف وفي هذا كناية عن العار الذي يلزمه ولايفارقه فكل من يرى شخصاً متصفاً بهذه الصفات في دنيا الناس تبرز أمام ناظريه صورة هذا العتل الزنيم وهو راغم الأنف ذليل مشوه الوجه وهي صورة تبعث على الضحك والسخرية بسبب المفارقة المفاجئة بين الصورتين ﴿ **سَخِرَ اللَّهُ مِنْهُمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ** ﴾ (التوبة : 79) .

وبمعاودة النظر في بلاغة تلك الصورة الساخرة لهذا الصنف من البشر نرى أن القرآن الكريم يستخدم لذلك جملة قصيرة هي ﴿ **سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ** ﴾ ولكن كل جزئية فيها تشي بهذه السخرية اللاذعة وتجسمها وتضخمها . فالسين – تدل على قرب وقوع الفعل وفي هذا طمأنة للرسول بأن الله سينتصر له من هذا الباغي عما قريب [2] . كما يدل قرب وقوع الحدث على التهديد والتخويف لهذا الصنف من البشر كي لا يتمادي في الطغيان والاستكبار. والتعبير بضمير الغائب في (سنسمه) للاحتقار .

والتعبير بالوسم بدلا من الكي يستحضر الصورة الدائمة المستمرة للحيوان المكوي ، لأن الوسم – كما يقول صاحب القاموس المحيط – هو أثر الكي ، فقد يذهب الكي بآلامه المحرقة، ولكن يبقى الوسم علامة مستمرة على أن هذا قد تعرض للكي يوما ما، فيستمر إذلاله ما بقي هذا الوسم . إن الكي عقاب بدني ولكن الوسم إذلال نفسي يتناسب تناسباً عكسياً مع ما عرف عن صاحبه من علو واستكبار .

[1] مشاهد القيامة في القرآن – سيد قطب 114 ط دار المعرف ، مصر .
[2] ذكر أن أنف الوليد أصابته جراحة في بدر فبقي أثرها : انظر تفسير البيضاوي 528/4 .

والتعبير بـ (على) بدلا من (في) بما يفيده لفظ على من العلو والتمكن يوحي بأن هذا الوسم سيكون في أعلى الأنف بحيث يراه كل ناظر فيزيد ذلك من فضيحته وإذلاله .

"وفي استعارة الخرطوم مكان الأنف استهانة واستخفاف لأن حقيقة الخرطوم للفيل" [1] وقد درج العرب على أن الأنف رمز العزة والسيادة كما يقول حسان في مدح الغساسنة :-

بِيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابُهم # شُمُّ الأنوفِ من الطراز الأول [2]

واشتقوا منه الأنفة فقالوا في المدح (حَمِيُّ الأنفِ شامخُ العِرْنِين) ، وقالوا في الذليل : "جَدِعَ أنفُه ورَغِمَ أنفه" [3] .

فإذا عبر عنه بالخرطوم استدعى ذلك التعبير صورة الفيل الضخم وذلك بدوره يستدعي صورة هذا المغرور المتكبر المنتفخ في الدنيا وبالمقارنة بين الصورتين تبلغ السخرية منه مداها الذي لا يحد ... وتظل صورته الزرية شاخصة كلما تلي القرآن فتفعل فعلها في النفوس . وبذلك تؤدي البلاغة القرآنية هدفها الديني بالإضافة إلى هدفها الجمالي الفني .

7- غلبة دلالة الوجه على الذات :

رأينا في تحليل الآيات السابقة أن القرآن الكريم قد عبر بالوجه عن الجسم لأنه أشرف الأعضاء كلها وأن الوجه استخدم على سبيل المجاز بعلاقة الجزئية ، ونريد أن نؤكد أن هذا المعنى أكثر بروزاً عند ما يتعلق الأمر بحركة الذات الإنسانية بشقيها المادي والمعنوي،وفي الآيات الآتية يرد ذكر الوجه وحركته لا للدلالة على ذلك الجزء المعروف من الجسد بل للدلالة على الذات بأكملها ، وقد سبقت في مقدمة هذا البحث رواية الزمخشري في ذلك أن المساكين من أهل مكة يقولون "أين وجه عربي كريم ينقذني من الهوان" [4] .

ويورد في ذلك قول الله تعالى : ﴿ **اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ** ﴾ (يوسف : 9) .

والآن إلى المزيد من تلك الآيات لنتبين وجه البلاغة فيها :-

1. يقول الله تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام : ﴿ **إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ** ﴾ (الأنعام : 79) .

إن الوجه هنا ليس مقصوداً بذاته بل المقصود حركة التوجه الكلي بالجسم والروح ، بالنية والضمير والجوارح .. وبمعنى أشمل أن تكون كل الحركات والسكنات والأعمال والعبادات مقصوداً بها خالق السموات والأرض . يقول القرطبي في تفسير ذلك "أي قصدت

(1) البحر المحيط : 311/8 .
(2) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ص 180 ط - دار صادر بيروت – لبنان .
(3) البحر المحيط : 311/8 .
(4) الكشاف : 46/4 ط الحلبي مصر 1972م .

بعبادتي وتوحيدي الله عز وجل وحده وذكر الوجه لأنه أظهر ما يعرف به صاحبه" [1].

ويربط الطاهر بن عاشور – في هذه الآية بين النية والقصد والضمير وما يعتري الوجه من تغيرات فيشير إلى التغيرات التي تلحق الوجه عند توجهه لجهة ما بأن (القاصد إلى مكان ما بوجهه تحصل هيئة في وجهه وهي هيئة العزم وتحديق النظر .. فمعنى وجهت وجهي : صرفته وأدرته ، ويري أن هذا الفعل من إبراهيم عليه والسلام جاء على جهة التمثيل حيث شبهت حالة إعراضه عن الأصنام المعبر عنها بقوله ﴿ **إِنَّنِي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ** ﴾ وقصده إلى إفراد الله تعالى بالعبادة بمن استقبل بوجهه شيئاً وقصده وانصرف عن غيره .

ويلمح ابن عاشور كذلك إلى بلاغة تعدية الفعل (وجهت) هنا باللام – مع أنه غالباً ما يتعدى بإلى – فيقول إن التعدية باللام تحسن إذا كان الشيء المقصود مراعى إرضاؤه وطاعته من مثل قولك توجهت للحبيب ، فاختير تعديته باللام في الآية الكريمة لأن في هذا التوجه إرضاءه وطاعته [2].

2. وفي قوله تعالى: ﴿ **وَأَنْ أَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا وَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُشْرِكِينَ** ﴾ (يونس : 105) ، وقوله تعالى ﴿ **فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا ۚ فِطْرَتَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا** ﴾ (الروم : 30) .

تفسر إقامة الوجه خالصاً للدين على معنى تعديل الوجه جهة الدين وعدم الالتفات عنه يميناً ولاشمالا وذلك على سبيل التمثيل ومثّل من توجه بكليته للدين واستقام عليه واهتم بأسبابه بمن اهتم بشيء فعقد عليه طرفه وسدد إليه نظره وقدم له وجهه مقبلاً عليه وهذه الاستعارة التمثيلية – كما يرى ابن عاشور – كناية عن توجيه النفس بأسرها لأجل ما أمره الله به من التبليغ وإرشاد الأمة وإصلاحها [3] وهو تفسير ينسجم مع ما قلناه في البداية بأن الوجه هنا – وفي مثل ذلك – قصد به الذات بأكملها .

3. وقريب من هذا إسلام الوجه خالصا لله عز وجل في قوله تعالى : ﴿ **بَلَىٰ مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِندَ رَبِّهِ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ** ﴾ (البقرة : 112) .

وقوله تعالى : ﴿ **وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِّمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ** ﴾ (النساء : 125) ، وقوله تعالى :

﴿ **فَإِنْ حَاجُّوكَ فَقُلْ أَسْلَمْتُ وَجْهِيَ لِلَّهِ وَمَنِ اتَّبَعَنِ** ﴾ (آل عمران : 20) .

---

(1) تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن) لأبي عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي 2464/4 ط – دار الريان للتراث – القاهرة .

(2) انظر : تفسير التحرير والتنوير : المجلد : 7 القسم الثاني ص 223-224 .

(3) السابق : 303/11 .

فإن إسلام الوجه يعني التسليم المطلق لأوامر الله وهو كناية عن تمام الطاعة والاعتراف بالعبودية ، وقد أطلق الوجه هنا على الذات كما أطلق على الذات الإلهية - ولله المثل الأعلى – في قوله تعالى :

﴿ **وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** ﴾ (الرحمن : 27) .

القسم الثاني : نظائر الحركات PARAKINETICS :

وفي هذا القسم نتناول بالتحليل البلاغي الآيات التي ورد فيها ذكر الوجه ولم يقم بالحركة أو لم تقع عليه الحركة ولكن اعترته بعض التغيرات الناتجة عن بعض المواقف التي أشرنا إليها في مقدمة هذا البحث ويتمثل ذلك في المواضع الآتية :

1- بياض الوجه وسواده :

ورد الحديث عن بياض الوجه وسواده في عدة آيات منها ما يبين حالة المؤمنين والكافرين في الآخرة وقد غلب على هذا الموقف أسلوب المقابلة ومنها ما يشير إلى مواقف تعترى الكفار في الدنيا فيظهر أثر هذه المواقف على وجوهم .

أ. **ففي الحالة الأولى** : يرد قوله تعالى : ﴿ **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** ﴾ (آل عمران : 106-107) .

ففي الآيتين مقابلة واضحة بين حال المؤمنين في الآخرة وقد أشرقت وجوههم بنور الإيمان واطمأنت نفوسهم إلى أنهم – في هذا اليوم – خالدون في رحمة الله ، وحال الكافرين وقد اكتست وجوههم بالسواد الناتج من ظلام نفوسهم وكدرة أرواحهم. إن بياض الوجوه وسوادها في هذا اليوم أثر للحالة النفسية التي تعتري كل فريق ؛ فالوضاءة والنور للوجوه المؤمنة بسبب مابشروا به من الخلود في رحمة الله .. والسواد والإظلام للوجوه الكافرة بسبب التقريع والتهديد بسوء المصير ﴿ **أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ** ﴾ .

وقد ألمح أبو حيان إلى تأثر الوجوه بالحالة النفسية حين أشار إلى قول العرب "لمن نال أمنيته : ابيض وجهه ، ولمن جاء خائباً : جاء مسود الوجه" [1] كما يؤكد شيخ زاده أن "البياض كناية عن الفرح والسرور ، وأن السواد كناية عن الكآبة والحزن والغم" [2] .

وهذا لايمنع كونهما على الحقيقة إذ يتأثر لون الوجه (فسيولوجيا) بالعوامل النفسية حيث صفرة الفرق وحمرة الخجل وإشراقة السرور .. إلخ .

أما لماذا بدأ بالبياض في الآية الكريمة ﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ** ﴾ وعند التفصيل بـ (أما) عكس فبدأ بالسواد وختم بالبياض؟ فإن لأبي حيان تعليلا لطيفا ينسجم وبلاغة القرآن وهو

(1) البحر المحيط : 22/3 .
(2) حاشية شيخ زاده : 659/1 .

أنه بدأ بالبياض لشرفه ولأنه الحالة المثلى، وعند التفصيل ابتدىء بالذين اسودت وجوههم للاهتمام بالتحذير من حالهم ولمجاورته لقوله تعالى ﴿ **وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ** ﴾ ولكي يكون الابتداء في صدر الآية بالمؤمنين "ويكون الاختتام بحكمهم فيكون مطلع الكلام ومقطعه شيئا يسر الطبع ويشرح الصدر" [1] وهذه الطريقة في التعبير تسمى في علم البديع باللف والنشر غير المرتب حيث لفهما معاً في صدر الآية ﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ** ﴾ فلما نشرهما جاء بهما من غير ترتيب كما رأينا .. والغرض البلاغي من ذلك - والله أعلم – تغليب رحمة الله سبحانه وتعالى على غضبه حيث افتتح الحديث بأصحاب الوجوه البيضاء فأوحى ذلك بالبشر والسماحة والرحمة وختم الحديث بجزائهم وهو الخلود في رحمة الله فغلب البدء والختام على ما بينهما وهو الحديث عمن اسودت وجوههم وجزاؤهم .

ويبقى أن نشير إلى أن التعبير بالمضارع (تبيض وتسود) يستحضر الصورة أمامنا ويستنزلها من الآخرة في غمضة عين لتنتصب ماثلة أمامنا في دنيا الناس فيزيد ذلك من الترغيب والترهيب ويتحقق الهدف الديني من البلاغة القرآنية بالإضافة إلى الجمال الفني .

كما يرد في الحالة الأولى أيضاً قوله تعالى : ﴿ **وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ ۚ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ * وَيُنَجِّي اللَّهُ الَّذِينَ اتَّقَوْا بِمَفَازَتِهِمْ لَا يَمَسُّهُمُ السُّوءُ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ** ﴾ (الزمر : 60-61) .

فالذين كذبوا على الله في الدنيا ونسبوا إليه الشريك والصاحب والولد ووصفوه بما لا يليق بجلاله تراهم يوم القيامة ﴿ **وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ** ﴾ إما على الحقيقة – وهو الأرجح – [2] حيث يكفهر وجه الإنسان ويربد حين يتضح كذبه ويفتضح أمره ، أو على المجاز كناية عن الكآبة والحزن ..

ويخبر القرآن أن مصير هؤلاء سيكون جهنم ﴿ **أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ** ﴾ وذلك في مقابل من لم يمسهم سوء ولم يصبهم حزن فلم تسود وجوههم لأنهم حين اتقوا الله في الدنيا نجاهم من هذا المصير .

أما لماذا عبر باسم المفعول في ﴿ **وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ** ﴾ مع أن اسم المفعول يأخذ حكم الفعل الماضي – إذ يدل على وقوع الفعل على المفعول في الزمن الماضي – ويوم القيامة مستقبل لم يأت بعد ؟ فإن ذلك للدلالة على تحقق الوقوع ، وقد درج القرآن على ذلك "إذا كان مدلول الفعل من الأمور الهائلة المتوعد بها" [3] .

---

(1) البحر المحيط : 22/3.

(2) قلنا بالأرجح اقتناعا بالرأي القائل بأنه متى أمكن حمل اللفظ على حقيقته ولم يوجد دليل يصرفه إلى المجاز فالحقيقة أولى وخاصة أن علم النفس الحديث يربط بين التغيرات الفسيولوجية التي تصيب الجسم والتغييرات السيكولوجية للإنسان .

(3) الإكسير في علم التفسير : للطوفي – تحقيق د. عبد القادر حسين ص 145 المطبعة النموذجية .

ب. **وفي الحالة الثانية** : وهي اسوداد الوجه في الدنيا فإن ذلك قد اعترى فريقاً من الكفار كانوا ينسبون إلى الله البنات ويزعمون أن الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناث . وقد ورد ذلك في قوله تعالى :

﴿ **وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ ۙ وَلَهُم مَّا يَشْتَهُونَ * وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ * يَتَوَارَىٰ مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ ۚ أَيُمْسِكُهُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ ۗ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ** ﴾ (النحل : 75-59) .

إن القرآن الكريم – على سبيل مجاراة الخصم في ادعائه وجهله - يسخر منهم ويبين لهم شطط تفكيرهم وقلة حيائهم حين ارتضوا أن يجعلوا لله شر الجزأين (في نظرهم) وهو البنات بينما اختصوا أنفسهم بالذكور فهو يفحمهم بالحجة إذ يذكرهم بما يحدث لأحدهم حين يبشر بالأنثى : إن وجه يربد ويسود وإن قلبه ليمتلىء بالهم والغم ، وإن الخجل والشعور بالعار ليدفعانه دفعاً إلى التواري عن أعين الناس والوقوع في الحيرة والاضطراب أيحتفظ بالأنثى ويعيش ذليلا بين قومه أم يبادر فيدفنها في التراب ويتخلص من عارها ؟ فكيف مع كل هذا تحكمون لله بالبنات ولكم بالذكور ﴿ **أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ** ﴾ ولقد كان بعضهم يهجر بيته إذا وضعت إمرأته أنثى .

فتسترضيه زوجته وتناشده العودة قائلة :

ما لأبي حمزةَ لايأتينا # يظلُّ في البيت الذي يلينا
غضبانَ ألا نلدَ البنينا # ليس لنا من أمْرنا ماشِينَا
وإنما نأخذ ما أُعطينا [1]

ونعود إلى بلاغة التعبير بالوجه حيث يظل طول النهار مسوداً ويظل قلبه كظيما مملوءاً بالحزن والغم .. فالتعبير بـ (ظل) – التي تفيد قيام صفة خبرها باسمها نهاراً – يوحي بأن البشرى جاءته في أول النهار حيث إن معظم الولادات تتم في الليل ولايذاع الخبر – عادة إلا في الصباح ، ومن ثم فإن نهاره من بدايته إلى نهايته مغلف بالحزن الذي يكسو وجهه بالسواد، فاسوداد الوجه تعبير عن العبوس والغم الذي لحقة بولادة الأنثى .

والتعبير بالبشرى عن خبر ولادة الأنثى – وهو خبر سيء لهم – والبشارة لاتكون إلا للإخبار بما يسر.. هذا التعبير "يحدث تناقضا يثير في النفوس الطرافة أو العجب ، فإن الذهن حين يرد عليه لفظ البشرى، يوطن خياله على مسار معين هو صورة سرور وفرح قادم ولكنه

(1) وردت الأبيات في الكشاف : 243/4 وإن كنا نشك في صحتها ونرجح أنها مصنوعة من قبل بعض الوعاظ أو المفسرين – ورواية القرآن الكريم في تصوير ذلك أصدق وأبلغ .

يفاجأ بعكس ما كان يتوقعه وهو الألم والحزن" [1].

وهذه طريقة القرآن في السخرية من أعداء الله حيث تنفذ السخرية إلى أعماق نفوسهم فتزيدهم حيرة وألما وتجعلهم موضع السخرية من الآخرين .

كما أن التعبير بـ (كظيم) التي تفيد امتلاء القلب بالحزن تعطي نوعاً من التقابل المعنوي بين ما يكنه قلبه من الهم ومايظهر على وجهه من السواد .

2- نضرة الوجه ونعومته :

يرد الحديث عن نضرة الوجه ونعومته وإشراقه واستبشاره في سياق وصف القرآن الكريم لأصحاب الجنة وما يلقون فيها من نعيم وتكريم يظهر أثره على الوجوه وذلك في قوله تعالى :

- ﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ** ﴾ (القيامة : 22-23) .
- ﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ * ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ** ﴾ (عبس : 38-39) .
- ﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ * لِّسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ** ﴾ (الغاشية : 8-9) .
- ﴿ **تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ** ﴾ (المطففين : 24) .

ولقد سبق أن رأينا وجوه الكافرين في النار وما يصيبها من لفح وكب وكبكبة ووسم وتقليب وسحب .. ولكن وجوه المؤمنين في الجنة (ناضرة) تكسوها النضرة ويعلوها الرونق والحسن ثم إنها ﴿ **إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ** ﴾ مستمتعة بالنظر إلى وجهه الكريم (ونظر الوجوه إلى الله للتوقع والرجاء كقول القائل:

وإذا نظرتُ إليك مِنْ مَلِكٍ # والبحرُدونك زِدْتَنِي نِعَمَا [2]

وهذه الوجوه (مسفرة) يشع منها الضياء كإسفار الصبح بعد الظلام ، وهي ﴿ **ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ** ﴾ لأن كل ما حولها من النعيم والتكريم يدعو إلى السرور والبشر والتفاؤل .

وأخيراً فإنك في الآخرة لن تخطىء في التعرف على هذا الفريق المؤمن في الجنة،فهم أبرار مطهرون متكئون على الأرائك, تراهم فتعرف نضرة النعيم وبهجة التنعم وماءه ورونقه في وجوههم .. وإضافة (نضرة) إلى (النعيم) إضافة السببية فالمضاف إليه وهو (النعيم) سبب في المضاف وهو (النضرة) .

ونلاحظ أن أوصاف الوجوه السابقة وردت كلها بصيغة اسم الفاعل (ناضرة - ناظرة – مسفرة – ضاحكة – مستبشرة – ناعمة - راضية) ولم ترد بصيغة الفعل ، ولعل السر في ذلك يرجع إلى أن اسم الفاعل يدل على الثبوت والدوام بينما يدل الفعل على التجدد

[1] التصوير الساخر في القرآن الكريم ، د. عبد الحليم حفني / 225 ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - 1992م .

[2] البحر المحيط : 389/8 .

والانتقال ، وبما أن نعيم الجنة خالد ودائم ، فقد ناسب التعبير باسم الفاعل – وقد أشار عبد القاهر إلى ذلك وهو يوضح الفرق بين قوله تعالى : ﴿ **وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ** ﴾ وقولنا (وكلبهم يبسط ذراعيه بالوصيد) فذكر "إن أحداً لا يشك في أن الفعل (يبسط) لا يؤدي الغرض وليس ذلك إلا لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدد الصفة في الوقت – بينما الاسم يقتضي ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئا فشيئا – ثم يؤكد ذلك بأنه لافرق بين ﴿ **وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ** ﴾ و(كلبهم واحد) في أنك لا تثبت مزاولة ولا تجعل الكلب يفعل شيئا ، بل تثبته بصفة هو عليها – فالغرض إذن هو تأدية هيئة الكلب" [1] .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك ملمحا آخر للتعبير باسم الفاعل وهو أن المؤمنين الذين وصفت وجوههم بهذه الأوصاف (ناضرة ، ناظرة .. إلخ) كأنهم فاعلون لها بأنفسهم لما فعلوا في الدنيا ما يستوجبها في الآخرة .

كما أن مما يلفت النظر أيضا أن تلك الأوصاف الجميلة وردت كلها متقابلة مع أوصاف وجوه الكافرين في الآيات اللاحقة أو السابقة فوجوه المؤمنين (ناضرة – مسفرة – ضاحكة – مستبشرة – ناعمة – راضية) .

أما وجوه الكافرين فهي (باسرة عليها غبرة – ترهقها قترة – خاشعة – عاملة – ناصبة) ، وسوف نولي هذه النقطة عناية خاصة عند الحديث عن الوجوه الباسرة العابسة المنكرة) .

3- سَوْءُ الوجوه :

ورد الحديث عن سَوْءُ الوجوه بمعنى كلوحها وكسوفها وظهور الكآبة عليها في موضعين من القرآن الكريم :

أ. **الموضع الأول** : في قوله تعالى عن بني إسرائيل : ﴿ **فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا** ﴾ (الإسراء : 7) .

وقصة بني إسرائيل وإفسادهم في الأرض مرتين معروفة ومعروضة في كتب التفاسير ، والحديث في هذه الآية عن الإفساد الثاني ، وقد توعدهم الله سبحانه وتعالى بأنه إذا حدث منهم ذلك فسيبعث عليهم عباداً أشد بأساً منهم ليسوءوا وجوههم وليدخلوا المسجد كما دخلوه أول مرة وليتبروا ماعلوا تتبيراً.فجواب إذا في الآية محذوف دل عليه جواب إذا الأولى [2] .

والذي يهمنا هنا هو التعبير بجملة (ليسوءوا وجوهكم) فإن الوجوه هنا كما قلنا في

---

(1) انظر : دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني – ص 175 تحقيق محمود شاكر ط : الخانجي – مصر .

(2) (إذا) الأولى : هي الواردة في قوله تعالى : ﴿ فإذا جاء وعد أولاهما بعثنا عليكم عبادا لنا أولى بأس شديد ﴾ (الإسراء : 5) .

أكثر من موضع يحتمل أن تكون على الحقيقة،لأن آثار الأعراض النفسية في القلب تظهر على الوجه.أو على المجاز إشارة إلى الذوات أو إلى وجهاء القوم وسادتهم .

ولفظ (السوء) كما يشير الزمخشري في أساس البلاغة : (اسم جامع لكل آفة وداء) وذلك يعني أن وجوه بني إسرائيل قد اعتراها أو سيعتريها الخزي والعار والكآبة والارتداد والكلوح وماشئت من الآفات والأدواء .

ب. **والموضع الثاني** : ورد في قوله تعالى : ﴿ **فَلَمَّا رَأَوْهُ زُلْفَةً سِيئَتْ وُجُوهُ الَّذِينَ كَفَرُوا وَقِيلَ هَٰذَا الَّذِي كُنتُم بِهِ تَدَّعُونَ** ﴾ (الملك : 27) .

والفهم العام لسياق الآية يظهر وقعها على النفوس ، ومقدار ماتزرعه في القلوب من هلع وخوف من لقاء هذا اليوم حتى إن بعض الزهاد تلاها في أول الليل في صلاته ، "فبقي يكررها وهو يبكي إلى أن نودي لصلاة الفجر" [1] .

- ففي آية سابقة يتساءل الكفار في سخرية واستهزاء ﴿ **مَتَىٰ هَٰذَا الْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ** ﴾ وحين تحقق هذا الوعد ورأوه (زلفة) أي قريباً وواقعاً لا محالة ، سيئت وجوههم "بان عليها الكسوف والقترة وكلحوا كما يكون وجه من يقاد إلى القتل أو يعرض على بعض العذاب" [2] وقيل لهم -في سخرية لاذعة تقابل سؤالهم الساخر- ﴿ **هَٰذَا الَّذِي كُنتُم بِهِ تَدَّعُونَ** ﴾ .

إن التعبير بـ (سيئت) بالبناء للمفعول يدل على أن هناك قوة قاهرة أثرت عليهم فظهر السوء في وجوههم دون إرادتهم وعلى كره منهم ، ومجيء الفعل بالماضي : لتحقق الوقوع وهذه الطريقة القرآنية في عرض ما سيكون كأنه كائن بالفعل "تتكرر في القرآن الكريم لمواجهة حالة التكذيب أو الشك بمفاجأة شعورية تصويرية توقف المكذب وجهاً لوجه مع مشهد حاضر لما يكذب به أو يشك فيه" [3]

4- غَبَرَةُ الوجوه ورَهَقُهَا وقَتَرُهَا وَذِلَّتُهَا :

بالبحث عن المعنى المعجمي لمفردات (غبر – رهق – قتر) وجد أن مادة (غبر) تدور حول التراب والغبار ومن الغبار اشتق اسم (الغَبَرَة) وهو ما يعلق بالشيء من الغبار وما كان على لونه .

أما الرَّهَقُ : فهو الدنو من الشيء ورهقه : غشيه ، وصبي مراهق : مدان للحلم،والإرهاق : (أن تحمل الإنسان على ما لا يطيقه) .

والقَتَرُ : سواد كالدخان ، وقتار الشواء : دخانه ، وقتر الشواء : هيج الغبار ، والقترة :

(1) الكشاف : 583/4 .
(2) السابق : 58/4 .
(3) في ظلال القرآن : 3647/6 .

شبه دخان يغشي الوجه من الكذب ، وبوجهه قتر وقترة : هو ما يغشاه من غبرة الكرب والموت [1].

وبوضع هذه المفردات في تراكيها القرآنية، ووضع التراكيب في سياقها من الآيات : نرى أن قوله تعالى :

﴿ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ * تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ ﴾ (عبس : 40 – 41) .

وقوله تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ مَّا لَهُم مِّنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطَعًا مِّنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ (يونس : 27) .

نرى أن تلك الآيات إنما تأتي في وصف أحوال الكافرين يوم القيامة وما يلقون من عنت وعذاب يظهر أثره على وجوههم، في مقابل أحوال المؤمنين وما يوهبون من تكريم ونعيم ينعكس على وجوههم .

فالكفار في سورة (عبس) – من هول الصاخة التي يفر المرء فيها من أخيه وأمه وأبيه وصاحبته وبنيه _ تكسو الغبرة وجوههم بسبب الغم الذي يتملكهم وترهق القترة – التي هي سواد كالدخان – محياهم فتحيله إلى شيء كريه مقرز مثير للسخرية "ولا ترى أوحش من اجتماع الغبرة والسواد في الوجه، كما ترى من وجوه الزنوج إذا اغبرت. وكأن الله – عز وجل – يجمع إلى سواد وجوههم الغبرة كما جمعوا الفجور إلى الكفر" [2] ،كل ذلك في مقابل وجوه المؤمنين المسفرة الضاحكة المستبشرة .

أما الكفار في سورة (يونس) : فهم الذين كسبوا السيئات في الدنيا ، والتعبير بالكسب هنا يوحي بمسؤوليتهم المباشرة عن هذه السيئات ، لأنهم كسبوها بأنفسهم ولذلك عاجلهم القرآن بالحكم العادل (جزاء سيئة بمثلها) ، ومن ثم فإن ما يصيبهم من الكرب والرعب في هذا اليوم يظهر أثره الحسي على وجوههم فتراها مرهقة بالقتر والذلة والانكسار،وتبدو كأنها ملطخة بقطع من ظلام ليل حالك السواد . وهذا السواد الحسي مناظر للسواد المعنوي المستتر في نفوسهم . وفي هذا اليوم لن يعصمهم من عذاب الله عاصم فهم في النار خالدون .. وفي المقابل ترى المؤمنين الذين أحسنوا في الدنيا (ولم يكذبوا على الله كالكفار) تراهم أصحاب وجوه بيضاء مشرقة لايرهقها القتر ولا تبدو فيها الذلة .. لأنهم أحسنوا العمل في الدنيا فكانت الحسني – وهي الجنة – جزاءهم ثم كانت (الزيادة) فوق ذلك وهي التنعم برؤية وجهه تعالى .

5- الوجوه الباسِرَةُ والعابِسَةُ والمُنْكَرة :

(1) انظر في ذلك : أساس البلاغة للزمخشري، والقاموس المحيط، ومفردات غريب القرآن .
(2) الكشاف : 706/4

وهذه طائفة أخرى من أوصاف الوجوه في القرآن الكريم وردت في قوله تعالى:

أ. ﴿ **وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ * تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ** ﴾ (القيامة : 24-25) .

ب. ﴿ **ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ** ﴾ (المدثر : 22) .

ج. ﴿ **عَبَسَ وَتَوَلَّىٰ * أَن جَاءَهُ الْأَعْمَىٰ** ﴾ (عبس : 1-2) .

د. ﴿ **وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِ الَّذِينَ كَفَرُوا الْمُنكَرَ يَكَادُونَ يَسْطُونَ بِالَّذِينَ يَتْلُونَ عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا قُلْ أَفَأُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَٰلِكُمُ النَّارُ وَعَدَهَا اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا وَبِئْسَ الْمَصِيرُ** ﴾ (الحج : 72) .

أ. ففي سورة القيامة وصفت وجوه الكفار بأنها ستكون في هذه اليوم (باسرة) .

وتشير المعاجم إلى أن مادة (بسر) يمكن أن تعني : طلب الشيء قبل وقته، فيقال : بَسَرَ الدَّيْنَ : تقاضاه قبل محلّه، وأَبْسَرَ السِّقَاء : شرب منه قبل أن يروب مافيه، وهي تعني أيضاً : الكلوحة أي شدة العبوس والتقطيب ، وتغير اللون ، ولا تبتعد تلك المعاني عن وصف وجوه الكفار بها في الآية الكريمة إذ تفيد هنا أنهم عندما عرفوا مصيرهم حيث ﴿ **يُنَبَّأُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ بِمَا قَدَّمَ وَأَخَّرَ** ﴾ صارت وجوههم شديدة العبوس كالحة مقطبة ، وهي بهذه الصفات تعبر أصدق تعبير عن حالة البأس الذي اعتراهم والخوف الذي تملك قلوبهم من توقع (فاقرة) أي داهية عظيمة تكسر فقار ظهورهم .. وكل هذا قبل أوان دخولهم الفعلي إلى النار مما يتناسب مع المعنى اللغوي لمادة (بسر) .

وفي هذه إشارة إلى أن ماسيصيبهم بعد ذلك أشد وأنكى.ولاشك أن مما يزيد التأثير في النفوس – في الدنيا – أن توضع صورة الكفار في مقابل صورة المؤمنين أصحاب الوجوه (الناضرة) المتلذذة بالنظر إلى وجه الله الكريم .

وأسلوب القرآن بهذه الطريقة ينقل الصورة بوجهيها المتقابلين إلى المتلقي على امتداد الزمان واتساع المكان في الدنيا حتى لايعذر أحد يوم القيامة و﴿ **لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى اللَّهِ حُجَّةٌ بَعْدَ الرُّسُلِ** ﴾ (النساء : 165) .

ب. وفي سورة المدثر : يأتي لفظ (عبس وبسر) وصفا لوجه الوليد ابن المغيرة (وقصته مع سادة قريش بشأن القرآن معروفة) .

وقد سجل القرآن موقفة من الرسول ﷺ ومن القرآن بتفصيل دقيق إذ تابعه لحظة بلحظة ورصده وهو غارق في التفكير والتقدير ورسمه وهو ينظر ويقلب الأمر على وجوهه .. ثم سلط الأضواء على وجهه المتأثر بالموقف ثم لحظة نكوصه عن رأيه السابق حين أدبر واستكبر وقال إن هذا إلا سحر يؤثر .. إلخ .

ونعود إلى وجه الوليد فهو (عابس وباسر) ومقطب وكالح من طول ما أجهد صاحبه نفسه في النظر والتفكير والتقدير للخروج من المأزق الذي وضعه فيه أصحابه حين تكاثروا

عليه يقودهم أبو جهل كي يقول في القرآن قولاً يرضيهم ، فتقطيب الوجه وكلوحه وتغير ملامحه تعبير بلغة الوجه عن تلك الحالة النفسية والصراع العنيف بين الثبات على رأيه الأول في القرآن وهو (إن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة .. إلخ) أو العدول عنه إلى النقيض الذي يرضي سادة قريش .

ج. وفي سورة عبس : يأتي وصف الوجه بالعبوس في الاتجاه غير المتوقع إذ يأتي وصفاً لوجه الرسول ﷺ وهنا يكمن سر من أسرار الإعجاز القرآني وهو أنه ليس كما يزعم الزاعمون من صنع محمد بل هو وحي يوحى، فلم يستثن هذا الوحي محمداً من وصف وجهه بالعبوس في معرض عتاب لاذع له لأنه عبس في وجه أعمى وأعرض عن الاستماع إليه مفضلا الاستمرار في الحديث إلى بعض صناديد قريش [1] .. ولو كان القرآن من صنع محمد لأعفى نفسه من هذا العتاب .

لقد عبس الرسول ﷺ في وجه الأعمى وأعرض عنه، واستمر في الحديث مع هذا الوفد رجاء أن يسلموا فيسلم بإسلامهم خلق كثير ، فعاتبه الله – سبحانه وتعالى – على ذلك عتابا شديدا لأن مافعله يوهم في ظاهره أن محمداً يحابي الأغنياء ويهمل الفقراء ولايليق هذا بالنبي بالإضافة إلى أن الأعمى أولى من غيره بالترفق والرعاية ..

ومن هنا جاء التعبير في بداية السورة بصيغة الغيبة (عبس وتولى) بدلاً من صيغة الخطاب (عبست وتوليت) للإشعار – كما يقول شيخ زاده – (بأن العابس والمتولي شخص آخر غير المخاطب بالوحي وأنه يُشْكَى إلى المخاطب (ﷺ) من فعله وذلك يدل على أن ذلك الفعل منكر لايتصور وقوعه ممن جبل على خلق عظيم وبعث رحمة للعالمين وإنما المتصور أن يقع ذلك من غيره .

أما العدول بعد ذلك إلى صيغة المخاطب في ﴿ **وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُ يَزَّكَّى** ﴾ فلمزيد من الإنكار والتوبيخ [2] .

ورغم أن عبوس وجه الرسول ﷺ إنما حدث كرد فعل طبيعي للغريزة الإنسانية التي يستجيب الوجه فيها للمشاعر النفسية التي تعتري البشر جميعاً حينما يقاطع حديثهم أحد ، وخاصة إذا كان المتحدث إليه ذا شأن -كصناديد قريش في حالة الرسول وكان المقاطع ليس في حاجة ملحة إلى المقاطعة – كما في حالة ابن أم مكتوم – أقول : رغم ذلك فإنه الله – سبحانه – عاتب رسوله هذا العتاب الشديد كنوع من التأديب الذي يسمو بنفس الرسول ويرتقي بها إلى آفاق أعلى من طبائع البشر حتى تتحقق فيه القدوة ويتجسد المثال . وصدق الله

(1) كان من هولاء : عتبة وشيبة ابنا ربيعة وأبو جهل والعباس بن عبد المطلب وأمية بن خلف والأعمى هو : ابن أم مكتوم (عبدالله) .

(2) انظر في ذلك :حاشية محيي الدين شيخ زاده على تفسير البيضاوي: 620/4 .

إذ يقول : ﴿ **لَّقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيرًا** ﴾ (الأحزاب : 21) .

هذا بالإضافة إلى حكمة أخرى من هذا العتاب وهي أن الله ينبه الرسول وينبهنا إلى رفعة مكانة هؤلاء الضعفاء – أمثال ابن أم مكتوم – بسبب قوة إيمانهم ، فقد أمره الله في آية أخرى بالصبر عليهم قائلاً : ﴿ **وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ ۖ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۖ وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَن ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا** ﴾ (سورة الكهف : 28) .

د. وفي سورة الحج : يتم التعبير عن تغير الوجه بلفظ جديد هو (المنكر) ﴿ **تَعْرِفُ فِي وُجُوهِ الَّذِينَ كَفَرُوا الْمُنكَرَ** ﴾ (الحج : 72) .

وقد فسر المنكر هنا بما يظهر على وجوه الكافرين من تجهم وبسور وكلوحة نتيجة الغضب الشديد والحنق على المسلمين الذين يتلون كتاب الله .

إن القلب البشري إذا امتلأ بمشاعر الكراهية والغيظ وتشبع برغبة عدوانية في البطش والأذى – كما في حالة الكفار هنا – ظهر أثر ذلك على الوجه بما سمى هنا ب (المنكر) وهو اسم مفعول بمعنى الإنكار "وقد آثر القرآن الكريم التعبير باسم المفعول هنا على التعبير بالمصدر لأن المصدر كما هو عروف يدل على الحدث فقط، بينما اسم المفعول يدل على الحدث والذات وفي ذلك دلالة على معرفة عين الشيء المنكر وليس مجرد الإنكار .. "[1] .

ولقد فضحت وجوه الكافرين – بظهور المنكر فيها – ما تمتلىء به صدورهم من غضب وغيظ على المؤمنين لا يلبث أن يتحول إلى سطو وبطش بهم ومن ثم قوبلت هذه الروح العدوانية الشريرة بما هو أشر منها وهو الوعيد والتهديد بالنار وبئس المصير ﴿ **قُلْ أَفَأُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَٰلِكُمُ ۗ النَّارُ وَعَدَهَا اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ۖ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ** ﴾ (الحج : 72) .

6- الوجوه العَانِيَة والخاشعة والناصِبَة :

ومما يدخل في سياق نظائر الحركات الخاصة بالوجه ، ما يظهر على الوجوه من علامات الذلة والخضوع والخشوع والشقاء والنصب وذلك عندما يتعرض أصحابها لمواقف محبطة أو مخيبة للآمال ، أو يقعون تحت ضغوط القهر والتعذيب والإرهاق ، وهذا أمر مشاهد في الدنيا لاتخطئه عين الخبير .

ولكن الأمر في الآخرة أشد وأقسى ، وخاصة على الكفار والعصاة الذين طالما حذروا من الحشر والعرض والحساب فلم يأبهوا ، حتي إذا ووجهوا بذلك أسقط في أيديهم وظهرت هذه العلامات المذكورة على وجوههم – ونجد هذا واضحاً في قوله تعالى: ﴿ **وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ ۖ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا** ﴾ (طه : 111) .

(1) انظر في ذلك : التصوير بالإشارة والحركة الجسمية ، د. هنداوي : 94 .

وقوله تعالى : ﴿ **هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ * وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ * عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ** ﴾ (الغاشية : 1-3) .

فالعصاة في سورة طه "حين عاينوا الخيبة والشقوة وسوء الحساب يوم القيامة، صارت وجوههم عانية أي ذليلة خاشعة مثل وجوه العناة وهم الأسارى" [1] .

– ولا شك أن الموقف يوم القيامة – وخاصة ماصورته الآيات السابقة على تلك الآية - من الصعوبة والشدة بحيث يظهر على وجوه الكفار أثره من العناء والخشوع . والتأمل في الآيات السابقة يؤكد ذلك [2] .

– أما وجوه الكفار في سورة الغاشية ، فإنها حين غشيتها الغاشية "وهي الداهية التي تغشي الناس بشدائدها يوم القيامة" [3] ظهر عليها الذل والخضوع والنصب والشقاء ، وذلك حين عاينت

مصيرها الذي فصلته الآيات اللاحقة وهي قوله تعالى : ﴿ **تَصْلَىٰ نَارًا حَامِيَةً** ﴾ إلخ .

وقد جاءت وجوه الكفار بهذه الصفات المذكورة (خاشعة ، عاملة ، ناصبة) مقابلة لوجوه المؤمنين التي سبقت الإشارة إليها وهي الوجوه الناعمة التي يظهر عليها الرضا والسعادة لما أعد لها من جزاء طيب .

7- تَصْعِير الخدّ :

– ونختم كلامنا عن تغييرات الوجه بتصعير الخد والصعر في الأصل : "داء يأخذ الإبل في رؤوسها فتلتوى منه أعناقها" [4] .

– فإذا استعير للإنسان أفاد معنى الكبر والتعالي والإعراض عن الناس ، وقد نهي القرآن الكريم عنه ضمن وصايا لقمان الحكيم لابنه وهو يعظه ، قال تعالى : ﴿ **وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ** ﴾

(لقمان : 18) .

– وقد جاء النهي عن الكبر هنا في صورة النهي عن مجرد إمالة الخد عن النظر إلى الناس ، وهو يعني النهي عن الإعراض عنهم بكل الوجه، فالتعبير هنا بالجزء وإرادة الكل ويستفاد من ذلك "أن النهي عن الأدنى يلزم منه النهي عن الأعلى ، وهو الطريق الأبلغ في النهي

(1) الكشاف : 89/3 .

(2) الآيات المقصودة تبدأ من قوله تعالى : ﴿ يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقا ﴾ إلى ﴿ وعنت الوجوه للحي القيوم ﴾

(طه : 102- 111) .

(3) البحر المحيط : 462/8 .

(4) لسان العرب (صعر) .

عن التكبر على منوال قوله تعالى ﴿ **فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ** ﴾ لأن دلالة النهي عن التأفف تدل على النهي عن الضرب" [1]

– كما أن الكناية عن صفة الكبر هنا توحي بأن الكبر داء يصيب بعض الناس فيفقدهم الاعتدال والاتزان وينفر منهم الناس" [2] .

– فتصعير الخد كما تلوي الإبل أعناقها - يزري بالهيئة الحسنة وبالقوام المعتدل . تلك الهيئة وذلك القوام اللذين عبر عنهما القرآن الكريم بقوله تعالى في سورة الانفطار : ﴿ **الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ * فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ** ﴾ وفي سورة التين : ﴿ **لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ** ﴾ .

– ومن يتكلف تغيير تلك الصورة باللجوء إلى هذه الهيئة الزرية بقصد الاستعلاء والاستكبار على الناس – إنما يعكس شعوراً نفسياً كاذباً بالتميز والتفوق على بقية الناس . وهذا الانحراف الجسدي بالوجه والخد تعبير بلغة الوجه عن الانحراف النفسي والخلقي .

– وفي الآية كذلك استعارة مكنية حيث شبه المتكبر بالبعير المصاب بداء الصعر بجامع لي العنق فيهما ، ثم حذف المشبه به ودل عليه بلازمه وهو الصعر ، وبلاغة الاستعارة هنا تكمن في التنفير مما يشبه الصعر وهو الكبر والتعالي ، كما إن ذلك يبقي صورة المتكبر الشائنة ماثلة أمام كل من يتلو القرآن فيرعوي عنها وينفر منها .

– ثم إن تشديد العين في الفعل (تصعر) يدل على المبالغة في الفعل والتكلف فيه وهذا أمر مذموم .

– والتعبير بالخد ، لأنه أعلى الوجه وبه ترتسم أمارات الكبر أو التواضع وإضافته إلى كاف الخطاب (خدك) يستحضر صورة المصعر خده أمامنا كأننا نراه ، فنسخر منه ومن استعلائه الكاذب كلما تليت تلك الآية .

– ولفظ (للناس) يوحي بمدي تأثير هذا السلوك الشائن على مشاعر الناس وإحساسهم ، "فالكبر مرض نفسي يمتد أثره من الشخص المريض إلى الناس فينمي فيهم روح الكراهية والتباعد .. ويزيد في البغض الاجتماعي" [3] .

– أما بقية الآية الكريمة وهي : ﴿ **وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ** ﴾ (لقمان : 18) فإنها نهي عن العجب بالنفس والخيلاء على الناس والتبختر في المشي .. وهذا النهي امتداد للنهي الذي صدرت به الآية وهو تصعير الخد، وهو وثيق الصلة به

(1) البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية . د. هنداوي : 128 .
(2) فنون التصوير البياني ، د. توفيق الفيل 294 ط الكويت 1987 .
(3) راجع ذلك بتوسع في (التصوير الساخر في القرآن الكريم) د. عبد الحليم جفني ص 175 .

لأن كليهما من صفات المتكبرين ، ونادراً ما ترى المصعر خده تكبرا إلا مختالا في مشيته مزهوا بنفسه .

– ونشير في النهاية إلى أن الهدف الديني من عرض صورة المتكبر بهذه الواقعية الحركية الساخرة مما يزيد الناس بغضاً في صفة الكبر والمتصفين بها ويدعوهم إلى التواضع ونشر روح المحبة والمودة بين الناس وبذلك تؤدي البلاغة القرآنية طَلِبَةَ الفن بالتعبير الجميل وطَلِبَةَ الدِّين بالتنفير من هذه الصفات الذميمة ..

– وأخيرا فإننا نرجو بذلك أن نكون قد تتبعنا التعبير بالوجه في القرآن الكريم في مختلف أوضاعه وألوانه وخلجاته وأن نكون قد كشفنا عن لغة الإشارة الخاصة بالوجه وبلاغتها وقدرتها على الإبانة عن أدق أسرار النفس البشرية وأحوالها والله المستعان .

مراجع البحث

أولا : القرآن الكريم

ثانيا :

1. أساس البلاغة ، الزمخشري ، ط : دار الفكر – بيروت 1989 .
2. أسباب النزول ، السيوطي ، هامش على تفسير وبيان القرآن الكريم ، إعداد :محمد الحمصي .ط دار الرشيد – دمشق .
3. أسرار البيان – د.علي العماري ، مصر ، 1992 م .
4. الإشارات الجسمية : دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل د.كريم زكي حسام الدين ، ط : الأنجلو المصرية ، مصر ، 1991م .
5. أصوات وإشارات –كوندرانوف - ترجمة : إدور يوحنا ط 1 - وزارة الإعلام – العراق - وله ترجمة أخرى لشوقي جلال ، ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب .
6. الإكسير في علم التفسير – الطوفي - تحقيق د.عبدالقادر حسين ، المطبعة النموذجية ، مصر .
7. البصائر والذخائر – أبو حيان التوحيدي : علي بن محمد بن العباسي . تحقيق : أجمد أمين ط / لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر - 1953م .
8. البلاغة القرآنية في التصوير بالإشارة والحركة الجسمية - د. عبدالله هنداوي ط.الأمانة ، مصر 1995م
9. التشبيهات - ابن أبي العون (أبو إسحق إبراهيم بن محمد) ت : د. محمد عبد المعين ط .كمبردج 1950م .
10. التصوير الساخر في القرآن الكريم - د.عبد الحليم حفني ، ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م .

11. تفسير البيضاوي (أنوار التنزيل وأسرار التأويل) القاضي البيضاوي - المكتبة الإسلامية - ديار بكر – تركيا .
12. تفسير البحر المحيط : أبو حيان الأندلسي الغرناطي _ محمد بن يوسف : (دار الفكر ، بيروت) .
13. تفسير التحرير والتنوير ، محمد الطاهر بن عاشور ، الدار التونسية للنشر .
14. تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن) أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي ط / دار الريان للتراث – القاهرة .
15. تفسير النهر الماد من البحر- أبو حيان الأندلسي ، هامش على البحر المحيط .
16. حاشية محيي الدين شيخ زاده - على تفسير البيضاوي ، المكتبة الإسلامية - ديار بكر- تركيا .
17. الخصائص - ابن جني – تحقيق : محمد على النجار – ط – بيروت .
18. دراسات في علوم اللغة - د. فاطمة محجوب - دار النهضة العربية – مصر .
19. دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني – ت : محمود شاكر ط : الخانجي – مصر .
20. ديوان حسان بن ثابت الأنصاري – ط - دار صادر – بيروت .
21. شرح ديوان المتنبي – البرقوقي - دار الكتاب العربي - بيروت 1987م .
22. الظرف والظرفاء - الوشَّاء (أبو الطيب محمد بن إسحاق) عامل الكتب بيروت 1324هـ .
23. فنون التصوير البياني - د. توفيق الفيل – الكويت 1987م .
24. في ظلال القرآن – سيد قطب - دار الشروق - مصر 1985م .
25. القاموس المحيط – الفيروز آبادي ط - دار إحياء التراث العربي - بيروت – لبنان .
26. كتاب الفراسة ، الرازي (أبو عبدالله فخر الدين محمد بن عمر) ت - د. يوسف مراد : ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر - 1982م .
27. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل الزمخشري (جار الله ، محمود بن عمر) دار الكتاب العربي – بيروت .
28. لسان العرب – ابن منظور – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر .
29. مشاهد القيامة في القرآن - سيد قطب ط 6 - دار المعارف ، مصر .
30. المفردات في غريب القرآن - الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد) ت - محمد سيد كيلاني –الناشر – كراتشي – باكستان .
31. الانتصاف - الإمام أحمد بن المنير الإسكندري - حاشية على الكشاف .

البنيويّة والتّوليديّة التّحويليّة : دراسة في آليات المنهج.

العربي فاطمة الزهرة●

الملخّص:

إنّ المحلّل لأيّ نص أدبي يحتاج بالدّرجة الأولى إلى منهج معيّن يتوصّل من خلاله إلى نتائج دقيقة.

تعدّ المدرستان: البنيوية والتوليديّة التحويلية من أكبر المدارس التي لها الدّور الكبير في خدمة اللّغة ،والفكر وصنع تاريخ اللسانيات.

يقوم المنهج البنيوي في تحليله للنّصوص على جملة من الآليات تلخّصت في شكل مستويات للتحليل هي:

1- المستوى الصّوتي
2- المستوى الصّرفي
3- المستوى المعجمي
4- المستوى النّحوي

وكذا المستوى الدّلالي والمستوى الرّمزي.

في حين يقوم المنهج التوليدي التحويلي على آليات اعتمدها **" تشومسكي "** في تحليله **"للجملة"** على ما يسمى:" بالأنموذج الرّكني"(المخطّط المشجّر).

وقد أردف المقال بجانب تطبيقي تناول قصيدة(الذّبيح الصاعد) لمفدي زكريا محلّلة تحليلا بنيويّا.

Summary :

The analyst of any literary text needs first, a particular methodology by which he will achieve specific result.

The structural and generative transformational are considered as the two biggest schools that had an important role in the development of language and thought, and in the constitution of the

● العربي فاطمة الزهرة،طالبة دكتوراه السنة السادسة،لسانيات تطبيقية تخصص تحليل الخطاب،جامعة بجاية

linguistics history.

The structural analysis method is based on a number of mechanisms which can be summarised as levels of analysis, as follows:

1- Phonetic level
2- Morphologic level
3- Lexical level
4- Grammatical level

Then, the semantic and symbolic levels. While the generative transformational method is based on mechanisms adopted by "Chomsky" in his analysis of the sentence, called the angles model (tree schema).

The study is supported by a practicality giving the structural analysis of the poem (Eddabih Essaaid)

مقدّمة:

تعدّ اللّسانيات التّطبيقية علما مستقلا بذاته، له إطاره المعرفي الخاص،ومنهجه المنبثق من طبيعته و مضمونه. كما تعتبر علما ذو أنظمة متعددة تستثمر نتائجها﴿الأنظمة﴾ في تحديد المشكلات اللّغوية و وضع الحلول المناسبة لها،وعلى الرغم من أنّ اللّسانيات النّظرية ليست العنصر الوحيد في هذه التوليفة، فإنّها تبقى أهم عنصر فيها نظرا لاستفادة اللسانيات التطبيقية من معطياتها.

احتضنت اللّسانيات النظرية مدرستين لسانيتين كانتا لهما الدور الكبير في خدمة اللّغة و الفكر و صنع تاريخ اللّسانيات و هما: المدرسة البنيويّة،والمدرسة التوليدية التّحويلية.

فالأولى والتّي ظهرت في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين تعود لمؤسسها و رائدها *" فرديناند دوسوسور"* الذي أرسى قواعدها وأسسها من خلال كتابه:﴿محاضرات في اللّسانيات العامة﴾، وقد أحدثت هذه اللسانيات ابستمولوجية معرفية مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية.

اعتبر سوسور أنّ موضوع علم اللّغة الصحيح والوحيد هو اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، و من أهمّ ما جاء به،ثنائية النّظم اللّغوية في شكل مقابلات ثنائية تكشف عن علاقتها التي تحدّد طبيعتها و تكوينها. وأهمّ هذه المقابلات: ثنائية اللغة و الكلام،ثنائية المحور الثابت والمحور المتطوّر،ثنائية النموذج القياسي والنموذج السياقي،وثنائية الصوت والمعنى...

استعانت البنيوية بالكثير من العلوم، كالفلسفة الوضعية وعلم الاجتماع، وعلم النفس

السلوكي وفسّرت الظاهرة اللّغوية وفقا لمبادئها...وبهذا استمرّت اللسانيات البنيوية في تسيّدها للدراسات اللّسانية مع جهود البنيويين إلى أن ظهر الأمريكي المعاصر *"نوام تشومسكي"*

الذي أحدث انفجارا معرفيا في العالم من خلال كتابه: ﴿البنى النّحوية﴾ الذي وضع فيه أسس نظرية القواعد التوليدية التحويلية.

نالت هذه النظرية اهتماما بالغا بفضل تماسكها الداخلي وقيمتها التفسيرية،وقوّة جهازها المفاهيمي، وقد اعتمد تشومسكي على "العقلانية " كأساس لنظريته المتمثلة في مجال الفلسفة العقلانية *"ديكارت،هميلورت بوروبال"* متجاوزا كثيرا من الطروحات والمبادئ الفلسفية

التّي تنطلق منها الدراسات البنيوية منتقدا أيضا تصورات علم النفس السلوكي في مجال اللغة *واكتسابها* وتعلّم قواعدها.

و من خلال هذا التّعقيب البسيط للتّعريف بالمدرستين البنيويّة والتوليديّة التحويليّة،نصل إلى مدار دراستنا من خلال بلورت إشكالية تخدم موضوع الدراسة حيث نتساءل:

ما هي أهمّ المفاهيم التي تستخدمها كل من المدرستين البنيوية والتوليدية التحويلية؟

و كيف نظر مؤسسو هاتين النظريتين لهذه المفاهيم؟

و بما أنّنا ركّزنا في دراستنا على آليات تحليل النّصوص،ففيما تتمثل آليات تحليل النّصوص لكل من المنهج البنيوي و المنهج التوليديّ التحويليّ؟.

1- المدرسة البنيوية:

1-1: تحديد مصطلح البنية لغة و اصطلاحا:

- **البنية لغة:**

تُشتقّ كلمة ﴿بنية﴾ من الفعل الثّلاثي ﴿بَنَى﴾ و يقال:« بَنَى الشيء- بَنيًا، وبناءً، وبنيانًا: أقام جداره،ونحوه يقال: بنى السفينة، وبنى الخباء.»[1] بمعنى أنّها تدل على التّشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء،أو الكيفية التي شيّد عليها.

- **البنية اصطلاحا:**

واجه تحديد مصطلح البنية جملة من الاختلافات ناتجة عن تمظهرها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك،لذا فإنّ *"جان بياجيه"* ارتأى في كتابه ﴿البنيوية﴾ أنّ إعطاء

[1]: المعجم الوسيط ، ج1، باب الباء، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، 2004، ص72.

تعريف موحّد للبنية مرتبط بالتّمييز «بين الفكرة المثالية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاقٍ مختلفةِ أنواعِ البنياتِ،والنّوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوءَ وتطورَ كلِّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التّعاليم.»[1]،*فجان بياجيه* يقدّم لنا تعريفا للبنية باعتبارها:«مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة ﴿تقابل خصائص العناصر﴾ تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن يستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة تتألف البنية من مميزات ثلاث:الجملة،والتحويلات،والضبط الذاتي.»[2] ممّا يعني أنّ التعريف السابق يتضمن مجموعة من السّمات المميّزة،فالبنية أولا نسق من التّحولات الخارجية،وثانيا هذا النّسق ليس بحاجة لأي عنصر خارجي،فهو يتطور ويتوسع من الداخل،ممّا يضمن للبنية استقلالا ويسمح للباحث بتعقّل هذه البنية.

يرى *"ليفي شتراوس"* أنّ البنية:« نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أيّ تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى.» [3] بمعنى أنّه يتجلى وراء الظواهر المختلفة شيء مشترك يجمع بينهما، يتمثل في تلك العلاقات الثابتة المتداخلة والمتماسكة فيما بينها.

في حين ذهب *"لوسيان سيف"* إلى القول بأنّها:« نظام من علاقات داخلية ثابتة،يحدّد السّمات الجوهرية لكل كيان، ويشمل كلاّ متكاملا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع

عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها.»[4] إذن فهو يشير إلى تلك العلاقة بين الجزء والكل،إذ يرى أنها ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة،بل إنّ هذه العناصر تخضع لجملة من القوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتصفي هذه القوانين على البنية سمات كلية تختلف عن سمات العناصر كلّ منها على حدة، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر.

خلاصة القول أنّ البنية هي كلّ يتكون من ظواهر متماسكة لا تكتسب معناها إلاّ بانتمائها إلى هذا الكلّ.

2-1 اللغة.

---

1 :جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت ، 1985، ص8.

2 : م ن، ص ن.

3 :عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2006م، ص450.

4 :عزّ الدين المناصرة، ص542.

كانت اللّغة محلّ اهتمام العلماء والباحثين منذ القديم باعتبارها وسيلة تفكير وتواصل بالنسبة للإنسان هذا من جهة،ومن جهة أخرى كونها ظاهرة حيوية يشوبها الغموض لذلك وقف هؤلاء أمام هذه الظاهرة محاولين الكشف عن ماهيتها وتحليلها وتفسيرها،وقد ظهرت في تاريخ الفكر اللّغوي تعريفات مختلفة لهذه الظاهرة،اختلفت باختلاف المدارس والاتجاهات التي ينتمي إليها علماء اللّغة.

ومن أهم هذه المدارس:**المدرسة البنيوية** لرائدها **"دي سوسور"**،الذي اعتبر اللغة:

« نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة،وهي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله،لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ممتلكاتهم.» ﴿1﴾ وفي السياق نفسه يضيف أنّها:«مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي تلك اللغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم.» ﴿2﴾ فاللغة عنده هي العنصر الاجتماعي للكلام،وهي رموز تعبر عن الأفكار و وسيلة اتصال بين بني البشر.

تنظر البنيوية إلى اللّغة على أنّها:« بنية مغلقة،وأنّها تنظيم يتألف من مجموعة وسائل التعبير الصوتية،والتي هي رموز تعبر بها اللغة عن مفاهيم معينة،يتحسسها المتكلم فكلّ لغة تتألف من بنى تتفرد بها وتميّزها عن سواها.» ﴿3﴾

و بالتالي نخلص إلى القول أنّ اللّغة هي نظام من الأدلة المتواضع عليها والمعبّر بها عن الأفكار.

1-3 الجملة:

لم يقتصر اهتمام البنيويين على اللّغة فحسب،وإنّما تعدى ذلك إلى اهتمامهم بالجملة،وإن كان اهتماما غير مبالغ فيه بالمقارنة مع النّص إلاّ أنّ هناك محاولات لسانية جادة في هذا المجال تعود **"*لبلومفيلد*"** الذي اعتبر الجملة:« شكل لغوي مستقل،لا يدخل عن طريق أي تركيب نحوي في شكل لغوي أكبر منه» ﴿4﴾ وقد عقّب **"*جون لاينز*"** على هذا التعريف معتبرا

1 : صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،القاهرة،1998، ص20.
2 : البنيوية وما بعدها: تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، د.ط ، 1996، ص13.
3 : ميشال زكريا، مباحث النظرية الألسنية وتعليم اللّغة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، ط2، 1985، ص56-57.
4 :نعمان بوقرة،﴿﴾ نحو النّص مبادئه اتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة﴾﴾، علامات ج61، مج16﴿مايو 2007﴾، ص11.

الجملة:«الوحدة الكبرى للوصف اللغوي».[1]

أما *"سوسير"* فلم يقدّم لها تعريفا محدّدا بل أشار إلى كونها:« نمطا مهما من أنماط التضام syntagme »،[2] وقد ذهب *"دافيد كريستال"* إلى ضرورة التمييز بين الجملة من حيث هي نمط يقاس عليه،والجملة من حيث هي واقع منتج فعليا في الكلام.[3]

وفي اللسانيات العربية يمكن الاستئناس بتعريف *"إبراهيم أنيس"* الذي يراها :« أقل قدر من الكلام تفيد السامع معنى مستقل بنفسه، سواء تركب من كلمة أو أكثر.»[4]

واستنادا إلى التعاريف السابقة الذكر نتوصل إلى القول أن الجملة هي مجرّد منتوج لغوي افتراضي غرضه تبيان مدى انطباق القاعدة، على أساس أنّها كيان قواعدي خالص يتحدّد على مستوى النّحو.

1-4 النص.

اتفق الدارسون على اعتبار النص جهازا حاملا للمعاني، أو نظاما من أنظمة التواصل،كما عدّ نظام معرفي يجمع هوية لغوية تؤسس لعلاقة غائية بين الإنسان وحاجاته وبين واقعه ومحيطه الاجتماعي. ولما كان النّص مصدر اهتمام هؤلاء الدارسين سلّطوا الضوء على تحديد مفهومه وهويته، ونظروا في العلاقة القائمة بين مؤلفه ومتلقيه بناءً على الخلفيات الأصولية والمصادرات الذاتية التي تتبنى اتجاهات معينة وإيديولوجيات مختلفة.[5] ولقد كشف هؤلاء الدارسون عن جملة من التّعاريف تخص الظاهرة النّصية وتبيّن أرسام حدودها من خلال الإلمام بكلّ الجوانب المفهومية المتصلة بها. ومنه نجد ما أشار إليه *"محمد مفتاح"* في تعريفه للنّص على أنّه:« مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.»[6]

وإذا ركّزنا على نظرة البنيويين للنّص فقد اعتبروه:« شكلا مغلقا،أو بنية كبيرة مكتفية بذاتها،وهو صياغة موضوعية غير متفتحة على غيرها. إنّه جهاز من الدّوال أفرزها النشاط الإبداعي فهو وحدة مستقلة عن إدراك القارئ وهو إنشاء مشكل على منوال ما تنسجه العنكبوت لبيتها من محبوك الخيوط، فهو كما يعتقد رولان بارت بنية تنسج نفسها وتصنعها

1 : م ن ، ص ن.
2 : م ن، ص ن.
3 : م ن ، ص ن.
4 :م ن، ص ن.
5 :محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، 1986،ص126.
6 : محمد مفتاح، ص126.

من خلال عملية التّشابك المستمر.»[1] فهي بهذا المفهوم جعلت من النّص صنما غيّب القارئ الحقيقي وأجهزة على مقدراته الفكرية،وعزلت النص عن كلّ شيء من مثل المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها.

وهذا ما أكّد عليه "فاضل تامر" حين عدّ النّص: « مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية تجعل الدارس له تابعا لمادته سجينا لصياغتها ومن ثمة لزم على العامل في حقلها عدم تخطي أسوارها أو إضافة شيئا من اجتهاداته،بالتالي المساهمة في إقصائه وإلغاء دوره،كما عزفت عن مقاصده ونواياه.»[2] فهو يؤكد على فكرة سابقيه في كون أنّ البنيوية جعلت من النّص كيان مغلق منته في الزمان والمكان منقطع الجذور عن حركة الواقع الاجتماعي،كما جعلت من الدارس للنصّ إنسانا ساكنا لا يتأثر ولا يؤثر، وليس بإمكانه أن يضيف شيئا من عنده،وكأنّ وظيفته تقتصر فقط على الدخول إلى فضاء النّص أو المتن لاختراق تلك البنية المتماسكة وتحليل مستوياتها المتداخلة،والنظر في العلاقات القائمة بينها دون التّصرف من عنده.

نخلص ممّا سبق أنّ البنيويين يركّزون على الجوهر الداخلي للنّص الأدبي،وضرورة التّعامل معه دون أيّة افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو بالأديب وأحواله النفسية لذلك نادت بفكرة موت المؤلف.

1-4 آليات التّحليل البنيوي:

ينظر المنهج البنيوي في مجال دراسة النص إلى نزعه عن السياق التاريخي،وتجريده من الظروف المحيطة بإنتاجه،فهو يعدّه بنية محكمة الغلق،وبذلك فقد ركّز على بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها،وهذا بالذات ما جعل البنيوية تتسم بصفة النّصية،لأنها تدرس اللغة في جميع تمظهراتها التركيبية،وعلاقة ذلك بالمعجم .

ركزّت البنيوية في آليات تحليلها للنّص على :« دراسة البنى اللّغوية وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة دون الاهتمام بالبعد الدّلالي الناتج عن تغيّر التّراكيب»[3] ويكشف لنا عبد السلام المسدي عن الخطوات الإجرائية التي يهتدي بها المنهج البنيوي في معالجة النص،حيث أضحى النص في منظورها:« نسقا لغويا صرفا وطقوسا شكلية،فالبنيوية

1 : رولان بارث، لذّة النص، تر:محمد الرفرافي وغيره، مجلة العرب والفكر العالمي،ع10، 1990،ص35.

2 :فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص43.

3 : فرحات بدوي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص34.

وهي إذ تبتز النص عن شروطه التاريخية ومكوناته المرجعية و تنزع منه ذاكرته الحية،مكتفية بتفكيك أجزائه ،وتسريح كتله،إنّما تكتم أنفاس النّص وتجمد زمانه كما تجمد زمان النّقد أيضا حين يغدو وصفا محايدا وبريئا للنّص،وأعمدة مجهرية حين يغدو مجرد وسيلة لامتلاك جسد النّص دون روحه وأعصابه»[1].

إنّ من آليات التّحليل البنيوي للنّص عدم تجاوز الوجه الظاهر للنّص وعدم تخطي مستوى الوضوح الذي انتج فيه النّص، وجاء النشاط النقدي البنيوي مسحا للرموز اللّغوية أو الملفوظات فقام بتحليل ظواهرها المطردة وتفكيكها، كما قام بتحليل ظواهر تخصّ الأبنية الصّوتية والصّرفية[2] فضلا عن الثنائيات اللّغوية كالتّضاد والتّرادف والحقول الدّلاليّة وغيرها من الدروس الأخرى المتصلة بأدبية النّص.

ويمكن تلخيص مستويات التّحليل البنيوي للنّصوص التي تمّ الإشارة إليها سابقا فيما يلي:

1-المستوى الصوتي: حيث يدرس الحروف ورمزيتها وتكوينها الموسيقي من نبر وتنغيم وإيقاع.

2-المستوى الصرفي: وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي.

3- المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والمستوى الأسلوبي لها ، أي البحث في دلالة الكلمات اللغوية.

4- المستوى النّحوي: لدراسة تأليف وتركيب الجمل،وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية.

5 - المستوى الدّلالي: ويُعنى بتحليل المعاني المباشرة، وغير المباشرة والصور المتّصلة بالأنظمة الخارجة من حدود اللغة، والتي ترتبط بعلوم النّفس والاجتماع،وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب.

6- المستوى الرّمزي: الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور ﴿الدّال﴾ الذي ينتج مدلولا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى ب ﴿اللغة داخل اللغة﴾.[3]

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنيويّة الثابتة المتحكمة فيه،مثل قواعد النّحو، والعروض،والبلاغة،وشبكات التّداعي وقوانين الدّلالة ومنطق الصور والمواقف الأديولوجية والثقافية. فالمحلّل يقوم بدراسة هذه المستويات أولاً،وعلاقتها المتبادلة، وتوافقاتها والتّداعي

1 : قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمونة، ط1، تونس، 1991، ص109.
2 :حلمي خليل، علم اللغة البنيوي، منشأ الإسكندرية، ص37.
3 :محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب د.ط، دمشق، 2003، ص54.

الحرّ فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانيًا هو ما يحدّد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة.[1]

2- المدرسة التّوليديّة التّحويليّة.

تقوم النظرية التوليدية التحويلية على اعتبار مبدأين كبيرين،لهما وجود في اللّغات الإنسانية كافة هما: **التوليد** ﴿**génération**﴾،**و التحويل** ﴿**transformation**﴾، فما المقصود بهذين المصطلحين؟

1- تحديد مفهومي التوليد والتحويل:

التوليد: يدّل مصطلح التوليد على القدرة على إنتاج عدد لا حدّ له من الجمل، فالإنسان بإمكانه تكوين وفهم كم هائل من الجمل تمكّنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ربّما لم يسمعها من قبل،وذلك بطريقة عادية تلقائية دون شعور منه بتطبيق قواعد نحوية معينة،فالإنسان يمتلك قدرة إبداعية تمكنه من إنتاج ذلك العدد اللاّمتناهي من الجمل،وهي القدرة التي أولاَها تشو مسكي اهتماما كبيرا،فقد أكّد أنّه بإتباع قواعد نحوية يمكننا تكوين كل الجمل الممكنة في اللغة العربية.[2]

فبالإضافة إلى دلالة التوليد على الجانب الإبداعي في اللّغة، فإنّ المصطلح يعني أيضا: الدّقة والوضوح.

جاء في المعجم الموحّد أنّ التّوليد:«هو إنتاج ما لا حصر له من المتواليات انطلاقا من قواعد محدّدة ومتناسبة.»[3] فهو عملية إنتاج كلمات جديدة في لغة ما،وذلك قياسا على صيغ موجودة في هذه اللغة،مع مراعاة الأنظمة و القواعد الخاصة بها.

التّحويل:

التّحويل هو:« عملية نحوية تجري عل سلسلة تملك بنية نحوية وتنتهي على سلسلة جديدة ذات بنية نحوية مشتقة»[4] أي أنّه العملية التي بها نستخرج البنية السطحية من البنية العميقة،«فأية قواعد تعطي لكل جملة في اللغة تركيبا باطنيا وتركيبا ظاهريا، وتربط

1 : م ن، ص ن.
2 :أحمد مؤمن ،اللسانيات النشأة والتطور،ديوان المطبوعات الجامعية،ط3، الساحة المركزية- بن عكنون- الجزائر،ص206.
3 :المعجم الموحّد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، حرف G، مكتب تنسيق التعريب، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص61.
4 :شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004، ص56.

التركيب بنظام خاص، يمكن أن تكون قواعد تحويلية، ولو لم تصف نفسها بهذا الوصف، فالربط بين التّركيب الظاهري والباطني هو التّحويل.»[1]

وعليه فالتحويل يتمثل في تلك العمليات التي تؤدي إلى استبدال بنية لغوية ببنية أخرى.

2- اللغة عند تشومسكي:

يرى تشومسكي أن اللغة لها وجهان،أحدهما ذهنيّ خالص،سمّاه **الكفاية**﴿compétence﴾ والأخر عملي منطوق مسموع،سمّاه **الأداء**﴿performance﴾.

فالكفاية هي:« معرفة الإنسان الضمنية باللغة،أو بالأحرى هي معرفة الإنسان الضمنية بقواعد اللغة التي تقود عملية التكلم بها.»[2]

وبمفهوم أدقّ هي:« القدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في عملية التكلم.»[3] أي تكمن في امتلاك المتكلم- السامع- القدرة على إنتاج عدد لا حصر له من الجمل،من عدد محصور جدا من الفونيمات الصوتية،والقدرة على الحكم بصحة الجمل التي يسمعها من خلال وجهة نظر نحوية تركيبية،ثم القدرة على الربط بين الأصوات المنتجة،وتجمعها في مورفيمات تنتظم في جمل.[4]

وتتضمن الكفاية اللغوية جملة من القدرات هي كالآتي:

1- القدرة على إنتاج عدد لا حدّ له من الجمل، وإدراكه من النّاحية النّظرية.
2- التمييز بين صحيح الكلام وسقيمه أي بين الجمل النّحوية والجمل اللاّنحوية.
3- فهم تراكيب الجمل.
4- استبانة الغموض.[5]

---

1 :م ن، ص ن.
2: ميشال زكريا ،الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية﴿النظرية الألسنية﴾المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت- لبنان، 1986، ص32-33.
3 :ميشال زكريا، الألسنية﴿علم اللغة الحديث﴾ المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت-لبنان، 1980،ص261-263.
4 :خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، دار المعرفة، ط1، السعودية، 1984، ص57.
5 : صبري إبراهيم السيّد، تشومسكي فكرة اللغوي وآراء النقاد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر،1989، ص70

أمّا **الأداء** فهو:« الاستعمال الآلي للغة ضمن سياق معين، ويمكن القول أنّه بمثابة الانعكاس

المباشر لكفاية اللّغة.»[1] ممّا يعني أن الأداء هو الكلام، أو هو الجمل المنتجة التي تبدو في فونيمات،ومورفيمات تنتظم في تراكيب جملية خاضعة للقوانين والقواعد اللغوية الكامنة،وهو المسؤول عن تنظيم هذه الفونيمات والمورفيمات،فهو الوجه المنطوق للمعرفة الضمنيّة الكامنة باللّغة.[2]

ميّز تشو مسكي بين الكفاية اللّغوية و الأداء الكلامي بشكل واضح بحيث اعتبر الأداء بمثابة انعكاس مباشر للكفاية،إلا أنّ الأداء لا يخلو من بعض الانحرافات عن قوانين اللغة ،فالإنسان عندما يتكلم يستعمل كفايته اللّغوية لكنّه استعمال لا يتم بصورة تامة أثناء عملية التكلم،وذلك لارتباطها بعدد من المظاهر الخاصة. وفي هذا الصدد يقول تشومسكي:

« واضح أن استعمال اللغة أي الأداء الكلامي الفعلي كما نلحظه لا يعكس فقط العلاقات الأصلية بين الصوت اللّغوي وبين المعنى،والتي تندرج في تنظيم القواعد اللغوية،فالأداء الكلامي ينطوي أيضا على عوامل متعدّدة.»[3] على عكس الكفاية فلا يكون فيها انحراف عن القواعد لأنها عملية إدراك عقلي واستنطاق قواعد اللغة.

وبناءً على ما سبق فإن التفريق بين الكفاية والأداء في نظر تشو مسكي ضرورة لأن هناك حقيقة هي أنّنا عندما نتكلم، ولا نتكلم بطريقة نحوية،فربما لا نكمل الجملة أو ننطقها ناقصة أو ربّما نضيف أشياء غير صالحة للوصف النّحوي،ومن هنا فإن جملا كثيرة لا تعدّ صالحة ممّا ينطق،ولكن اللّغوي لا يتخذها دليلا في عمله الوصفي،وهو يتعامل فقط مع الصيغ المرشدة التي يعرفها المتكلم الفطري بلغته. فضلا عن أنّ التّفريق بين الكفاية والأداء واجب أيضا لفهم تلك النقطة الخاصة بالعدد غير المحدود من الجمل الموجودة في اللغة.[4]

3-الجملة عند تشومسكي:

لقد نظر تشومسكي إلى تراكيب الجمل،وبين أنّ لهما شكلين: البنية السّطحية﴿ surface structure﴾، والبنية العميقة﴿deep structure﴾.

---

1 : ميشال زكريا، الألسنية﴿علم اللغة الحديث﴾، ص46.
2 : خليل أحمد عمايرة، ص58.
3 : ميشال زكريا، الالسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية﴿النظرية الألسنية﴾، ص33.
4 : د. محمود سليمان الياقوت، قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين، دار المعارف، د.ط ، مصر، د.ت ص179.

وتعدّ البنية السطحية:« الشكل الخاص بوصف يخص الشكل الصوتي للكلمة، بينما تقدم البنية العميقة التأويل الدّلالي والقوانين التي توضح العلاقة بين بنيتي السطح والعمق في الجمل تسمى التّحويلات النّحوية»[1] بمعنى أنّ اللّغة التي ننطقها فعلا، إنّما تكمن تحتها عمليات عقلية عميقة تختفي وراء الوعي الباطن،ودراسة بنية السّطح تقدم لنا التّفسير الصّوتي للغة،في حين دراسة بنية العمق تقدّم التفسير الدّلالي لها.

إذن فالبنية العميقة هي ذلك:« التّركيب الباطني المجرّد الموجود في ذهن المتكلم وجودا فطريا. وهي أول مرحلة من عملية الإنتاج الدلالي للجملة. إنّها التّركيب المستتر الذي يحمل عناصر التفسير الدّلالي﴿l'interprétation sémantique﴾. أما البنية السطحية فهي التفسير الصّوتي للجملة،ومن ثمة فكل جملة لأي إطار تضمّ بنيتين عميقة وأخرى سطحية.»[2]

فتشومسكي يرى أنّ لكل جملة بنية عميقة وبنية سطحية، وهذان المستويان موجودان حسب رأيه في كلّ جملة سواء كانت منطوقة أم مكتوبة، فالبنية العميقة هي الشكل التّجريدي،وتتمثل في مختلف العمليات الفكرية، فهي ذلك المعنى والجانب الدّلالي الموجود في العقل والتي تكون النقطة الأولى التي ينطلق منها كل متكلم لينجز مختلف جمله اللّغوية،فهي التفسير الدّلالي الذي تشتق منه البنية السطحية من خلال مختلف العمليات التّحويلية.

4-آليات التحليل:

توصلت النظرية التّوليدية إلى وجود نظام من القواعد كامن في الإنسان يساعده على فهم عدد لا متناهي من الجمل، ويساعده على إنتاج عدد لا حصر له منها،وبينت النّظرية أنّ عمل الباحث اللّغوي يتحدّد بتفسير هذه الجمل ووصفها.[3]

اعتمد تشومسكي في تحليله للجملة على ما يسمى ب﴿ الأنموذج الرّكني﴾[4] فهو طريقة تقوم على فكرة تحليل الجملة إلى عناصرها الأساسية مباشرة،وهي نفس الفكرة التي نادى بها بلومفيلد بواسطة مخطط الخانات[5] غير أنّ تشومسكي يقترح تمثيل آخر يلائم هذا النوع بصورة أفضل، ويُعرف باسم ﴿ المخطط المشجّر﴾ فيمثل الجملة بالعودة إلى مؤلفها المباشر وبشكل مجرّد يبين مختلف العلاقات القائمة بين عناصر التّركيب.[6] إذ تقوم هذه الطريقة

1 : محمود سليمان الياقوت، ص179.
2 : شفيقة العلوي: ص52-53.
3 : رفعت كاظم السوداني، المنهج التوليدي والتحويلي -دراسة وصفية تاريخية- منتدى تطبيقي في تركيب الجمل في السبع الطوال الجاهليات، أطروحة دكتوراه، بغداد، 2000، ص107.
4 : ميشال زكريا، الألسنية﴿علم اللغة الحديث﴾، ص92.
5 : مشال زكريا ، ص ن.
6 : م ن ، ص93.

بإعادة الرموز المأخوذة من النّحو التقليدي،مثل﴿ جملة، فعل، اسم، صفة...﴾ إذ تعاد كتابة التّركيب على وفق الرّموز المرسوم به ، وتنعت ب﴿**قواعد إعادة الكتابة**﴾ أي أنّها تعيد كتابة رمز برمز آخر، إلى أن يتم توليد الجملة.﴿1﴾

ولتوضيح كيفية إعادة الكتابة نعتمد على القاعدة التي تقوم على تغيير عنصر إلى عنصر آخر

أو مجموعة العناصر الواردة على الشاكلة التالية:

1- الجملة← مركب اسمي + مركب فعلي.
2- المركب الاسمي← أداة تعريف + اسم.
3- المركب الفعلي← الفعل + مركب اسمي.
4- أداة تعريف ← أل.
5- الاسم← [أستاذ، رجل، كرة، طفل...]
6- الفعل← [ضرب، مدح، صام، أكل...]﴿2﴾

ويمكن تمثيل جملة﴿ الرجل ضرب الكرة﴾ بالمخطط المشجر الآتي:﴿3﴾

غير أنّ تشومسكي يرى أنّ هذه الطريقة تتسم بالضعف، وذلك لأنّها ليس بإمكانها أن تبين القواعد التي يحدث فيها حذف بعض العناصر، أو تبديل مواقعها فيما بينها، كما يتعذّر تحليل العلاقات القائمة بين الجمل المختلفة، لذا توصل تشومسكي إلى طريقة جديدة أخرى﴿4﴾ تمثلت في:" النّحو التّحويلي" ، وهي طريقة تستند في عملها إلى تحليل البنية العميقة للجملة أساسا لها، ومن ثمة تحليل البنية السّطحية وصولا إلى عامل الحدس عند صاحب اللّغة، وهذه الطريقة التّحويلية تتوسع في توظيف الرموز التي طرحتها الطريقة الرّكنية.﴿5﴾ وتقوم هذه النّظرية على فكرة أنّ هناك « نظام قواعد كامن في الإنسان يطرح بنية عميقة تحوي أساس مجرّد، ووحدات معجمية تتفرع في هذا الأساس وقواعد تحويلات تقدّم وتؤخر في بنية العبارة، ليلفظها السطح في شكلها.»﴿6﴾

1: م ن، ص95.
2 :شفيقة العلوي: ص159.
3 : نعوم تشو مسكي، البني النحوية، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص40.
4 : ميشال زكريا، الألسنية﴿علم اللغة الحديث﴾، ص92.
5 : رفعت كاظم السوداني، ص111.
6 :رفعت كاظم السوداني، ص 112.

ومن أهم خصائص هذه الطريقة أنّها:« تحاول أن تعالج ذلك التداخل بين الجمل وكيفية ارتباط هذه الجمل بعضها ببعض في إطار جملي تحويلي واحد»[1]وقد أضاف تشو مسكي إلى هذه النظرية عدد الرموز التي جاءت في النّظرية الرّكنية ،فاهتم بالعدد، والزمن، وبالأسماء، والأفعال التّامة والناقصة، وغير ذلك ممّا يحتاج إليه في التّحليل[2]، وباستخدام عناصر التّحويل﴿ التقديم و التأخير، الحذف والزيادة...﴾ يتمّ التمييز بين جملتين ما، وهذا يعني أنّنا نستطيع أن نولّد من خلال هذا المنهج ما لا نهاية من الجمل في البنية العميقة، وننطق ما لا نهاية منها على البنية السطحية، بعد المرور بقواعد التّحويلات.[3]

وعليه فكل ما اعتمده تشومسكي ساعده في تقديم الطرق لتحليل الجملة.

***الجانب التطبيقي*:**

قصيدة "الذّبيح الصاعد" لمفدي زكريا - قراءة بنيوية -

تعتبر قصيدة " الذّبيح الصاعد " لمفدي زكريا من أصدق اللّوحات المجسّدة لعظمة الثورة التّحريريّة الكبرى، فقد كتبها مفدي زكريا متأثرا بمشهد إعدام رفيقه "أحمد زبانا" بالمقصلة في سجن "بربروس" ، إذ صوّر مشهد الجنازة عرسا نحو دار الخلود يمتلئ بالأناشيد،لا جنازة تخيم عليها الكآبة والحزن الشديد. ويتجلى ذلك من خلال مطلع القصيدة إثر توجّه زبانا إلى المقصلة فرحا يتلو النشيد، فرحا بمصيره الموجود في الجنّة، فإعدامه ذاك ما هو إلا شرارة يحفّز من خلالها الشعب الجزائري على الجهاد ومواصلة الثورة، مفتخرا بمصيره الأجمل عند ربّه. وفي السطر الرابع نجد الشاعر لم يعبّر عن الأغلال والقيود أنّها من حديد وإنّما جعلها خلاخل تصدر صوتا رنّانا يجوب الفضاء أجمع،ثم يواصل مفدي زكريا في الحديث عن شجاعة وشموخ زبانا وشوقه للاستشهاد،وعن جبريل الذي لقّه وسما به إلى السّماء العليا ليصبح على كلّ لسان خالدا في أذهان وقلوب أبناء الوطن. وفي آخر القصيدة يؤكد مفدي زكريا أنّ أبناء الجزائر حافظون للعهود حامون للوطن.

هذا على مستوى المعنى أو المضمون الذي يكشف عن حادثة إعدام زبانا وصموده في وجه المستعمر الدّامي. أمّا على المستوى التركيبي، فقد اتسمت الجمل بالطول وذلك لأنّ مفدي زكريا كما أشرنا سابقا لعب دور المصور فكان عليه أن ينقل ويصف المشهد بكلّ حذافره وبدقة وإحكام. كما لعب دور القاص إذ اعتبرنا أنّ هذه الحادثة قصة فكان عليه أن ينقل كل أحداثها بالتفصيل مشهد بمشهد حتى تترسخ في الأذهان وتبقى خالدة، فضلا عن ملاءمتها للسياق

1 : خليل أحمد عمايرة ،ص64.
2 :خليل أحمد عمايرة، ص 64.
3 : رفعت كاظم السوداني، ص112-113.

ومناسبة الحديث.

وفيما يتعلق بالأفعال فإنّنا نجد تدرّجا في الزمن فقد تراوح بين الماضي والمضارع والأمر،ولكن غلب الماضي والمضارع دون الأمر. فالماضي لأنّه انطلق من الماضي،وزمن المضارع من أجل أن يسمو إلى واقع جزائري حرّ دون استعمار، وقد وظّفه أيضا لأنّه وصف المشهد في الوقت الذي راحوا يشنقون فيه زبانا﴾ التزامن مع الحدث﴾،أما الأمر فلتّطلع إلى المستقبل حين قال:﴿ واروي﴾ فهو يتطلع إلى الحرية.

وفي المقابل وظّف الشاعر جملة من الحروف تلخصت في:

1- حروف الجرّ﴿في، من، إلى﴾، ف"في" وظّفت أكثر من ست مرات،و"من" ثلاث مرات، و"إلى" مرة واحدة ولعلّ ذلك التفاوت راجع إلى مقام الحديث.

2- حروف العطف:﴿و، أو، ف﴾، فقد وردت "الواو" بكثرة بالمقارنة مع "أو، ف" وذلك من أجل الربط واستئناف الحديث.

3- حروف النّفي والجزم: وتفيد هذه الحروف في الغالب تأكيد المعنى وتفنيده ومنه نجد: - النّفي مع "ليس" في:﴿ لست أخشى حبالا، لست أخشى حديدا،لست حقودا، لست في الخالدين.﴾.

- النّفي والجزم مع "لن، لم" في:﴿ لن تبيدا، لم تكن﴾، ولكلّ هذه الحروف دور في ترابط وانسجام القصيدة وجعلها وحدة واحدة متكاملة.

وظّف الشاعر الجمل، فتنوعت بين الجمل الاسمية، والفعلية، والشرطية. ففي المقام الأول نجد الغلبة للجملة الفعلية التي يُعرف عنها أنّها تتسم بالحركية . ومثال الجمل الفعلية: قوله:﴿قام يختالك المسيح وئيدا﴾،﴿يتلو النشيد﴾ ﴿يستقبل الصباح الجد يدا...الخ﴾ وهي دليل على الإلحاح والتأكيد.على عكس الجمل الاسمية فقد وردت بنسبة أقل﴿ صرخة ترجف العوالم منها﴾ لأنّها لا تتماشى مع موضوع الخطاب لكونها تتسم بالخمول.

أما فيما يخص الجملة الشرطية، فمنها نجد في قول الشاعر: "واقض يا موت فيّ ما أنت قاض ﴿جملة الشرط﴾ أنا راض، أن عاش شعبي سعيدا"﴿ جملة جواب الشرط﴾.

ونجد التّقديم والتّأخير في السطر التاسع عشر﴿وسرى في فم الزّمان زبانا﴾ بحيث أخّر الفاعل، فأصلها: "سرى زبانا في فم الزمان" وذلك بهدف التّشويق والرّفع من منزلة زبانا.

أما المستوى الصوتي فقد اصطفى الشاعر تفعيلات الخفيف بحرًا في قوله الشعري. والخفيف من البحور الشعرية التي تناسب الأغراض الجادّة، وغرض الشاعر منها بالنظر إلى مساحتها الشعرية الممتدة التي تفسح للشاعر مجال الافتنان في التعبير واختيار أفضل

التراكيب لمعانيه، واعتمد قافية مطلقة رويّها الدّال، وهي قافية مردفة تارة بالياء قبل حرف الروي، وتارة أخرى بالواو.

وقد تحقق الانسجام الصّوتي في القصيدة من خلال إعمال التّكرار، ومن مظاهره: تكرار حرف "النّون" وهو من الحروف المجهورة كما هو الأمر في السطر الأول، وتكرار المدّ بالألف أكثر من خمس مرّات في السطر الثالث، وخمس مرّات في السطر السادس، وتكرار اللاّم ست مرات في السّطر الرابع، وسبع مرات في السطر الخامس. وهذا التكرار يخدم إيقاع النّص بما يخلقه من تكرار منتظم لأصوات بعينها، إضافة إلى كونه يستدعي انتباه القارئ ويرضي أفقه الجمالي، وهو ما يضمن للنص البقاء والخلود، وصفة الخلود هذه أرادها الشاعر ليخلّد ذكرى" زبانا " الذي يعدّ رمزا للتّضحية والوطنية. وتوظيفه للأصوات المجهورة إنّما كان تأكيدا على الجهر بشجاعة وقوة "أحمد زبانا" وصموده في وجه المستعمر وصبره على العذاب وجهاده في سبيل الوطن.

ولعلّ مفدي زكريا في توظيفه لحروف بعينها داخل نسقه الشعري ما هو إلاّ دليل على اهتمام الشاعر بالمتلقي خاصة إذا علمنا أنّ الشاعر أراد من خلال نصّه هذا أن يبعث رسالة للشعب الجزائري يشجعه فيها على مواصلة الجهاد وشحذ الهمم وإذكاء الحسّ الوطني.

أما المستوى المعجمي، فقد هيمن عنصر البساطة على المعجم بحيث لجأ الشاعر إلى توظيف ألفاظ سهلة ومتداولة حتّى يصل من خلالها إلى عمق المتلقي والتأثير فيه عقليا ووجدانيا. وقد غلب على القصيدة المعجم الثّوري المبني أساسا على الألفاظ الثورية من مثل قوله:﴿اشنقوني فلست أخشى حبالا، واصلبوا فلست أخشى حديدا﴾.

اشتقّ الشاعر لغته من لغة التّصوف أو من المعجم الدّيني﴿ المسيح، الصلوات، جبريل عيسى، السماوات، ليلة القدر...﴾ وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على تشبّع الشاعر بالثقافة الدينيّة. فضلا عن معجم العنف الذي تمثل في مفردات:﴿ الشنق، والصّلب، مذبح، الحديد﴾.

وعلى العموم فقد استند شعر مفدي زكريا على معجم لغوي قويّ وضخم اشتق مادته من مفردات ثورية ملحمية وأدوات التّعذيب ومكونات السّجون والمحتشدات.

أما على المستوى الصّرفي فقد وظّف مفدي زكريا جملة من الصّيغ تمثلت في: صيغ المبالغة، وصيغ التفضيل، وصيغ منتهى الجموع، لكن كانت الغلبة لصيغ المبالغة إذا قارناها بالصيغ الأخرى وذلك نظرا لسياق الخطاب ومتطلباته ومنها نجد: صيغة "فعيل" فقد وردت أكثر من خمس مرات في﴿جليل، سعيد، شديد، مديد...﴾ في حين صيغة "فعول" وردت مرّة واحدة في مثل ﴿ حقود﴾ ونفس الشيء بالنسبة لصيغة "مفعال" في﴿معراج﴾.

ولقد دلّت صيغ منتهى الجموع التي وظفها الشاعر على الكثرة فعندما قال:

﴿﴿ حبال﴿فعال﴾،قيود﴿فعول﴾﴾﴾ فهي دليل على صمود" زبانا" وقوّة تحديه للمستعمر وصبره للعذاب الشديد. إضافة إلى صيغة التفضيل في "أحسن"- أفعل- إذ سيردّد الشعب شجاعة "زبانا" أحسن ترديدا على طول الزمن.

وختاما يمكن القول أنّ مفدي زكريا وُفّق كل التّوفيق في توظيف أدواته الفنيّة التي تضافرت جميعا على تفجير الإحساس بالموقف في نفس المتلقي، لهذا استغل مفدي زكريا- بدافع رؤيوي صادق – كل ما في الألفاظ والكلمات من طاقة إيحائية نغما وصورة ومعنى، فقدّم بين أعيننا قصيدة خالدة خلّدت بدورها ثورة التّحرير الكبرى

الخاتمة:

بعد هذا البحث الذي تعرضنا من خلاله لموضوع **" البنيويّة والتوليديّة التّحويليّة: دراسة في آليات المنهج "** والذي حاولنا أن نلمّ ببعض جوانبه وقضاياه يمكن لنا في الأخير التّعرض إلى أهمّ النتائج التي توصلنا إليها كالتالي:

1- إنّ اللّغة في نظر المدرسة البنيوية هي نظام خاص من العلامات أو الإشارات المعبّرة عن الأفكار،وهي وسيلة للتواصل أو التعبير.

2- إن المنهج البنيوي يسعى إلى دراسة النّص الأدبي في ذاته ومن أجل ذاته،والتعامل معه بعيدا عن الإسقاطات الخارجية من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي،وأحوال المبدع النّفسية،وارتباطاته الأيديولوجية.

3-إنّ دراسة العمل الإبداعي بمنهج بنيوي يقتضي اعتماد المستويات الصّوتية،والنّحوية، والدّلالية، والمعجمية...ثمّ التركيز على إظهار التّشابه، والتّناظر، والتّعارض، والتّضاد والتّوازي والتّقابل بين المستويات لاكتشاف بنية النّص.

4-إنّ مهمة النّاقد البنيوي لا تتمثل في اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع، وإنّما تتلخص مهمّته في اختبار لغة الكتابة الأدبية ورؤية مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرّمزي ومدى قوتها أو ضعفها. وهذا ما اعتمدناه في تحليلنا لقصيدة " الذّبيح الصاعد " لمفدي زكريا.

5-تقوم نظرية تشو مسكي التّوليدية التّحويلية على توليد الجمل وتحويلها توليدا وتحويلا لا متناهيين.

6-تعدّ اللغة في نظر تشومسكي سلسلة من الجمل المتناهية أو غير المتناهية، وكل جملة تحتوي على شكل صوتي وعلى تفسير دلالي محايث لها.

قائمة المصادروالمراجع.

1-المراجع:

أ- المعجم الموحّد، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، حرف G، مكتب تنسيق التعريب، الدار البيضاء، ط1، 2002.

ب- المعجم الوسيط ، ج1، باب الباء، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، 2004.

2-المصادر:

أ- أحمد مؤمن ،اللسانيات النشأة والتطور،ديوان المطبوعات الجامعية،ط3، الساحة المركزية- بن عكنون- الجزائر.

ب- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت، 1985.

ت- حلمي خليل، علم اللغة البنيوي، منشأ الإسكندرية، د.ط، د.ت.

ث- خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، دار المعرفة، ط1، السعودية، 1984.

ج- رولان بارث، لذّة النص، تر:محمد الرفرافي وغيره، مجلة العرب والفكر العالمي،ع10، 1990.

ح- شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، 2004.

خ- صبري إبراهيم السيّد، تشومسكي فكرة اللغوي وآراء النقاد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر،1989.

د- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،القاهرة،1998.

ذ- عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، ط1، عمان، 2006م

ر- فرحات بدوي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2003.

ز- فاضل تامر،اللّغة الثانية، المركز الثقافي،بيروت،الدار البيضاء،1994.

س- محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب،د.ط،دمشق،2003.

ش- محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري،إستراتيجية التناص،المركز الثقافي العربي، 1986.

ص- د. محمود سليمان الياقوت، قضايا التقدير النحوي بين القدماء والمحدثين، دار المعارف، د.ط، مصر،د.ت.

ض- ميشال زكريا، الألسنية﴿علم اللغة الحديث﴾ المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،بيروت –لبنان- 1980.

ط- ميشال زكريا،مباحث النظرية الألسنية وتعليم اللّغة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1985.

ظ- ميشال زكريا ،الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية﴾النظرية الألسنية﴾المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط2،بيروت-لبنان، 1986.
ع- نعوم تشو مسكي، البني النحوية، تر: د. بوئيل يوسف عزيز،دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
غ- البنيوية وما بعدها: تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، د.ط ، 1996.
ف- قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أموية، ط1، تونس، .1991

3-المجلات

أ- نعمان بوقرة،﴿﴾ نحو النّص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النّظرية اللّسانية الحديثة﴾﴾، علامات ج61، مج16﴿مايو2007.﴾.

4-الرسائل الجامعية.

أ- رفعت كاظم السوداني، المنهج التوليدي والتحويلي - دراسة وصفية تاريخية- منتدى
تطبيقي في تركيب الجمل في السبع الطوال الجاهليات، أطروحة دكتوراه، بغداد،2000.

في مواصفات المعجم الحلمي تعبير الرؤيا لابن قتيبة أنموذجا

حسين بوشنب•

الملخص:

يطمح هذا البحث إلى الكشف عن بعض المواصفات الخاصة بمعجم تفسير الأحلام التي تصنع فرادته بين المعاجم المتخصصة، فاخترنا معجم تعبير الرؤيا لابن قتيبة،وعلى وجه التحديد الباب الرابع عشر (باب رؤية الإنسان وأعضائه) كمدونة للتطبيق.

بعد النظر الفاحص في مداخل وتعاريف هذا الباب رصدنا مجموعة مواصفات تغيب كليا في المعاجم المتخصصة، أولها الحضور الكثيف للشرط حيث نجد الكتاب في كليته يعج بأساليب الشرط، وحتما وراء هذا التوظيف المكثف غايات تأويلية محددة، ثم يظهر الاحتمال كميزة بدرجة أقل في العبارات المبدوءة بالأداة "ربما" لنلمس منها دلالات احتمالية يندر وجودها في المعاجم المتخصصة. يضاف لما سبق التعليل والاستشهاد،فالتعليل موظف لتبرير تلك المسافة البعيدة بين المدخل الحلمي والدلالة التأويلية، ثم يليه من حيث الحضور التمثيل أو القياس وغالبا ما يكون بصيغة "كذلك"،وهو ذو أهمية قصوى في تفادي التكرار،وتأويل أكبر عدد من المداخل الحلمية، ولا يفوتنا ذكر عنصر الاختيار بالأداة " أو" كخاصية وجدت في هذا المعجم لرسم الحالات المختلفة للرائي أو للاختيار بين التأويلات المتعددة المعروضة للقارئ.

Abstract :

This research is an attempt to show the special features of the glossary of dreams' interpretation. This what made us choose the Ibn Kotaiba's glossary of dreams' interpretation to work on, especially chapter fourteen (The vision of man and his members).

After looking at the different definitions of this section,we observed a set of features that were absent in the other specialized glossaries. First ,the dense presence of the use of 'the condition'. We find the book in its entirety packed with methods of condition and this is surely for specific objectives. Second, the use of hypotheses that is shown in the expressions that start by 'may be'. This is also rare in the other specialized glossaries. Third, justification and argumentation. Justification is used to reduce the distance between the

• أستاذ مساعد أ بكلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العقيد أكلي محند أولحاج (البويرة).

introduction of the dream and its interpretation. We can also find a slight presence of the use of (representation or comparison) that allows us interpret as much dreams as possible and helps avoid repetition. Finally, The use of 'or' to express choice to draw different cases of the **الرائي** or to choose between the multiple interpretations presented to the reader.

التعريف بالمُعْجَمِ الحُلُمِي:

نظرا لعدم توفر تعريفٍ خاصٍ بالمُعْجَمِ الحُلُمِي حسب اطلاعنا الأولي،فإنّنا حاولنا الاجتهاد وتقديم تعريف له يستجلي ماهيته باعتباره ذا خصوصيات تغيب في بقية المعاجم الأخرى سواء اللغوية أم المتخصصة، ومن ضمنها أنّ المقابل الدلالي للمدخل تأويلي أو بالأحرى تعبيري غير مُحَدَّد ثم إنّ مداخله في حقيقتها رموز مستنبطة من وقائع حلمية.

هذه المميزات وغيرها تشكل فرادة تتطلب تعريفا خاصا يكون دالا عليها دون غيرها من المعاجم الأخرى، وقد حاولنا في هذا المضمار مقابلة هذا النوع من المعاجم بالتعريف التالي: «المُعْجَمِ الحُلُمِي كتاب يتضمن قائمة من المفردات[1]هي في أصلها رموز استنبطت من وقائع حلمية يقابلها تعبير[2] يستجلي غموضها، وهي معروضة وفق ترتيب ألفبائي أو موضوعي» فتعريفنا هذا يحاكي تعريف المعجم المختص المعرّف بكونه:«ديوان من المفردات أو المصطلحات تنتمي إلى حقل معرفي واحد، أو إلى مجال من المجالات مرتبة ترتيبا ألفبائيا أو مفهوميا، ومُعَرّفة تعريفا اصطلاحيا آنيا»[3] كما يظهر جليًّا، هذا الحدُّ ينطبق على جميع المعاجم المتخصصة على عكس التعريف الذي أوردناه، فقد خَصَّ حقلا واحدا من الحقول المعرفية والعلمية هو تعبير الرؤى.

من التعريف نصل إلى مجموعة معطيات أولية في المعجم الحلمي مكونة له، وهي أن المادة الأولية التي تصنعه هي الأحلام وهي: «عبارة عن خيالات يخلقها الله سبحانه وتعالى في ذهن

1- أوردنا كلمة مفردات، واستبعدنا كلمة المصطلح لأنّ المصطلح يُعرف بدقته وتحدده، وتوافق أهل العلم حوله، لكن مفردات المعجم الحلمي لا ترقى لهذا المصاف حيث؛ لا يتوافق أهل المعجمات الحلمية حول المفاهيم الموضوعة إزاء المفردات، وما دامت مفردات علم التعبير لا يتوافق أهلها حول دلالاتها، فهي بعيدة عن الوسم بالمصطلح.

2- يعتبر التعبير المصطلح الأنسب للدلالة على عملية فك غموض الرموز الحلمية، وهو مصطلح تراثي استعمل إزاء مصطلحات قريبة كالتفسير والتأويل التي تتلاءم مع نصوص أخرى أكثر من النصوص الحلمية، يقول السمين الحلبي: «والتعبير مختص بتفسير الأحلام والرؤيا ... و التعبير أخص من التأويل، وأخص من التفسير» أحمد بن يوسف بن عبد الدائم السمين الحلبي، عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج 3، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1996، ص23.

3- الجيلالي حلام، المعجم العربي القديم المختص: مقاربة في الأصناف والمناهج، ضمن كتاب المعجم العربي المختص، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1996، ص51.

النائم، فيراها، ويعيش معها، ويتأثر بها، وهي لغز عجيب، وعالم غريب، يدل على عظيم صنع الله، وبديع خلقه، وقدرته سبحانه وتعالى»[1] وبالإمكان استعمال مصطلح الرؤيا كمقابل للحلم ، فهو دال عليه، وهذا بَيِّنٌ في حدِّها الذي عقده ابن العربي المالكي ، والذي مفاده أنَّها:«... إدراكات يخلقها الله في قلب العبد على يد الملك أو الشيطان، إمَّا بأسمائها،وإمَّا أمثالا يُكَنَّى بها، وإمَّا تخليطا، كالخواطر تأتي مسترسلة وعلى نسق»[2] الرؤيا عند ابن العربي المالكي عبارة عن إدراكات، فالإنسان وإن نام فإنَّه يَعِي[3] حقائق من خلق الله يقوم الملك والشيطان ببثها في مخيلته، وهذه الإدراكات لا تكون على صورة واحدة ، فقد تكون مباشرة واضحة ،لا تحتاج تعبيرا ،وتكون مرموزة، كما تكون جامعة بين النوعين السابقين[4] فمدلول الرؤيا والحلم واحد مع اختلاف طفيف يشير إليه ابن الأثير بقوله: «الرؤيا والحلم عبارة عمّا يراه النائم في نومه من الأشياء، لكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحلم على ما يراه من الشرِّ القبيح، ومنه قوله تعالى: (أضغاث أحلام) ويستعمل كل واحد منهما موضع الآخر، وتضم لام الحلم وتسكن»[5] فابن الأثير، وإنْ كان قد أشار إلى الفرق الوارد بين المصطلحين، والمتمثل في ارتباط الرؤيا بالخير، والحلم بالشرِّ إلاَّ أنّه ومن خلال كلامه، فإنَّ هذا الاختلاف أزاحه الاستعمال والتداول، فأصبح الحلم والرؤيا شيئا واحدا، وبقي الاختلاف حبيس المعاجم القديمة.

ثم إنّ هذا المعجم أيضا يتوفر على قائمة من المداخل المتميزة، فهي كما أسلفنا رموز من وقائع حلمية محدودة، ومنتقاة أيْ أنَّ المعجم الحلمي لا يعرض جميع مفردات اللغة بل الأكثر تواردا في رؤى الناس، وهي منتقاة بناء على قوة الحضور، ودوران الواقعة الحلمية في محورها،فالواقعة الحلمية قد تتوفر على أكثر من رمز، والاختيار يكون للرمز اللُّب والمحور.

1- مشهور بن حسين آل سلمان وعمر بن إبراهيم آل عبد الرحمان، المقدمات الممهدات السلفيات في تفسير الرؤى والمنامات، ط2، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت 2007، ص55.

2-محمد بن عبد الله بن محمد المعافري، عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي، ج09، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص 122.

3- الوعي المقصود هنا هو الوعي المنامي و هو: «قدرة الشخص الطبيعي على إدراك ما حوله من الأشياء العاديَّة ،وهذا هو الوعي الخلقي الذي يدرك به الناس ما يحيط بهم من أمور معايشهم . أما في أثناء النوم ،فيفترض أن يفقد الشخص هذا الوعي ، ليتكون لديه نوع آخر من الوعي ، وهو رؤى المنام. ويتميز هذا النوع من الوعي في المنام تميزا كبيرا عن الوعي في اليقظة، سواءً من حيث المصدر، أو الشكل، أو المعنى...». جمال حسين جمال الدين عبد الفتاح، شمس دنيا المنام، دراسة إسلامية شاملة في علم تفسير الرؤى، ط1، منتدى الصادع لتفسير الرؤى، 2012، ص 26.

4- ينظر: جمال حسين جمال الدين عبد الفتاح، شمس دنيا المنام، ص ص43 44.

5- مجد الدين ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ط1، دار ابن الجوزي، الدمام 1421هـ، ص229.

وهناك المقابل الدلالي التعبيري للمدخل الحلمي، والذي يقابل الشرح والتعريف المعجمي في المعجم اللغوي أو بقية المعاجم المختصة الأخرى، وهو يختلف اختلافا كبيرا معها، فجلها ينبني على الدقة والتحدّد والضبط وعدم القابلية لتعدد الرؤى والأفكار، وهذه السمات مطلوبة في التعريف الذي هو:«عبارة عن ذكر شيء تستلزم معرفته معرفة شيء آخر ، والتعريف الحقيقي هو أنْ يكون حقيقة ما وضع اللفظ بإزائه من حيث هي، فيعرف بغيرها. والتعريف اللفظي هو أنْ يكون اللفظ واضح الدلالة على ذلك المعنى كقولك: الغضنفر الأسد، وليس هذا تعريفا حقيقيا يراد به إفادة تصور غير حاصل، إنَّما المراد تعيين ما وضع له لفظ الغضنفر من بين سائر المعاني»[1] فمضمون التعريف يتناقض مع الدلالة الحلمية التي تتغير بفعل عوامل متعددة ليس لها حضور في بقية المعاجم الأخرى . نقصد بهذه العوامل مثلا : حالة الرائي، طبيعة المفسر، زمن التفسير، معتقد المفسر أو الرائي،وغيرها من العوامل الأخرى، ثم إنَّ التعريف يتطلب استقرار المعنى ، وهذا غائب في المقابل الدلالي للمدخل الحلمي حيث؛ الدلالة غير مستقرة ، ومختلفة من معجم إلى آخر،ومن زمان لآخر.

وهناك الترتيب، فالمعجم الحلمي مثله مثل بقية المعاجم الأخرى تُعرض مفرداته وفق ترتيب معين يسهل على القارئ البحث فيه لمعرفة حقيقة رؤياه، فنجد من هذه المعاجم ما رتبت رموزه ألفبائيا، وأخرى على أسَاسٍ موضوعي، وأكثر المعاجم القديمة رتبت وفق هذا الترتيب الأخير.

ونشير إلى نقطة هامة أخرى، وهي كون المعجم الحلمي ينقسم قسمين معجم ورقي،ومعجم إلكتروني،وهو لم يشذ عن أترابه من المعاجم الأخرى، والملاحظة التي ينبغي إقرارها هنا أنَّ كلا النوعين يلقى رواجا منقطع النظير، فأكثر مبيعات المعارض يكون فيها قسط هام للمعجم الحلمي في صورته الورقية، ومنتديات تفسير الأحلام المتوفرة على تفاسير إلكترونية تعرف حركية نشيطة من المتصفحين لا تقارن بغيرها.

إضافة لما أوردناه عن مميزات ومواصفات هذا المعجم نشير إلى كون هذا المعجم يدرج في خانة المعاجم المتخصصة أحادي الحقل أيْ أنَّ مجال اشتغاله هو تعبير الرؤيا وتفسيرها وهو لا يتسع لحقل علمي آخر، فهذا القسم «يعالج قسما واحدا من المفردات،ويختص بأحد فروع المعرفة ... وهدفه مساعدة القارئ على معرفة معاني لغة حقل معين من حقول المعرفة ومصطلحاته»[2] فميدان هذا المعجم واحد هو الرؤيا وتعبيرها،وهو

1- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دط، دار الفضيلة، القاهرة د.ت،ص56.

2- علي القاسمي، علم اللغة وصناعة المعجم، ط2، جامعة الملك سعود، عمادة شؤون المكتبات، الرياض1991، ص46.

أساس لا يستهان به في القول بتخصصية المعجم الحلمي، فلا حديث عن معجم مختص دون تحديد ميدانه.

التعريف بمعجم تعبير الرؤيا:

تعبير الرؤيا كتاب يقع في نحو 271 صفحة، وفيه قسمين مختلفين من ناحية المضمون، فالأول نظري توفر على التعريف بعلم تعبير الرؤى بعرض أصوله التي حصرها ابن قتيبة[1] على النحو التالي:

1- التأويل بالأسماء.
2- التأويل بالقرآن.
3- التأويل بالحديث.
4- التأويل بالمثل السائر واللفظ المبذول.
5- التأويل بالضد والمقلوب
6- التأويل بالزيادة والنقص
7- التأويل بالوقت.

بعد عرض هذه الأصول توقف عند فكرة اختلاف التعبير أيْ: لماذا يختلف تأويل المعبر لرؤيا مع رؤيا أخرى تتطابق معها؟ فرد ذلك إلى اختلاف هيئات الناس وصناعاتهم وأقدارهم وأديانهم. ينتقل ابن قتيبة لقضية تعبيرية أخرى تتعلق بالنتائج العجيبة للرؤيا،فيسرد حكايات تضمنت حقائق مبهرة دالة على قوة الحلم والرؤيا،وجدارة المعبر. يعود ابن قتيبة مجددا لأصول التعبير، فيضيف للتي ذكرها سابقا أخرى مغايرة، وما يميز هذه الأصول الأخيرة أنَّها عبارة عن توجيهات مختلفة لمعبر الرؤيا يتوجب عليه الالتزام بها، ومن ذلك وعلى سبيل التمثيل أنَّ الرؤيا إنْ كانت فاحشة أو قبيحة توجب سترها، ويختتم هذا القسم

[1]-هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري... ولد سنة 213هـ واختلف في مكان ولادته ... وهو يلقب بالمروزي نسبة إلى مرو المدينة الفارسية التي تنتمي إليها أسرته كما يلقب بالدينوري نسبة إلى دينور التي عمل فيها قاضيا لفترة من الزمن ... حَصّلَ ابن قتيبة من علماء عصره مختلف العلوم كالحديث واللغة والتفسير والأدب والأخبار، فقد تتلمذ على والده مسلم بن قتيبة وأحمد بن سعيد اللحياني وابن راهويه وأبي حاتم السجستاني والجاحظ وغيرهم، كما تلقى ابن قتيبة علمه لقنه هو الآخر لغيره، فكان من تلاميذه ابنه أبو جعفر بن عبد الله بن مسلم وأبو محمد عبد الله بن جعفر بن درستويه النحوي وغيرهم... خَلّفَ ابن قتيبة مؤلفات كثيرة قيمة منها: غريب القرآن – غريب الحديث – كتاب المعارف- كتاب مشكل القرآن- كتاب أدب الكاتب – عيون الأخبار – طبقات الشعراء – إصلاح الغلط – كتاب الفرس – كتاب الهجو – كتاب المسائل – كتاب أعلام النبوة -كتاب تعبير الرؤيا وهو محور دراستنا هذه وغيرها. ينظر: شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت د.ت، ص42، وكذا: شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق علي أبو زيد، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت 1983، ص ص 297 298.

النظري بتحديد أصل الرؤيا التي يرى أنَّها تتراوح بين الجنس والصنف والطبع.

أمَّا عن القسم الثاني، فهو قسم تطبيقي احتوى نتائج تطبيق أصول علم التعبير وقوانينه على رموز حلمية منتقاة من وقائع حلمية لأفراد حالمين من بيئة وزمان ابن قتيبة بعرض مقابلاتها التفسيرية، وهذا القسم جاء في 46 بابا : ابتدأ بباب تأويل رؤية الله تعالى في المنام، وانتهى بالباب السادس والأربعين: باب تأويل النوادر.

هذا عن محتوى الكتاب بصفة العموم، أمّا إذا أردنا إثارة مُعْجَمِيَتِهِ المتخصصة،ومدى حضورها في متن الكتاب، فإنَّنا نعود إلى تعريف المعجم المختص، فهو مناطنا لتصنيف الكتاب ضمن إطاره أو استبعاده ارتكازا على المعطيات المشروطة فيه، فقد حُدِّدَ بكونه، وكما ورد سابقا:« ديوان من المفردات أو المصطلحات تنتمي إلى حقل معرفي واحد، أو إلى مجال من المجالات مرتبة ترتيبا ألفبائيا أو مفهوميا، ومعرفة تعريفا اصطلاحيا آنيا»[1] بِنَاءً على التعريف نرى أنَّ تأويل الرؤيا لابن قتيبة قد توفر على المعطى المشروط الأول وهو كونه قائمة أو ديوان من المفردات، وهنا نركز على المفردات، ونتنازل عن مفهوم المصطلحات كَوْنُ مفردات المعجم الحلمي بعيدة عن التحدّد، والدقة التي تشترطها المصطلحات، إذ كان جيلالي حلام دقيقا في تعريفه للمعجم المختص، فقد ترك مجالا للاختيار بين المصطلحات والمفردات حين قال: "ديوان من المفردات أو المصطلحات"، فلو أنَّه اكتفى بالمصطلح، وترك المفردة لاستحال إلحاق هذا النوع من المعاجم بصنف المعاجم المتخصصة، والمعطى المشروط الثاني، وهو الانتماء لحقل أو مجال معرفي واحد وارد بشكل ظاهر في تأويل ابن قتيبة، وهو حقل تعبير الرؤيا، فهو لا يخرج عنه، وهو محور الكتاب من بدايته إلى نهايته، وعن المعطى المشروط الثالث، وهو عنصر الترتيب، فهو حاضر في الكتاب حيث؛ رتبت مفردات المعجم على أساس موضوعي أيْ وفقا للحقول الدلالية كما يعرف حديثا ثم إنَّه لظاهر أنَّ كلَّ حقل استوفى حقه بجعله عنوانا للباب، فكانت عدد الحقول على عدد الأبواب، فوصلت في الكتاب كما أسلفنا الذكر إلى 46 بابا، وعن المعطى المشروط الرابع أيْ التعريف الاصطلاحي الآني،فإنَّنا نجده حاضرا لكن بصيغة أخرى مغايرة نظرا لخصوصية المعجم الحلمي الذي ينبني على التأويل بدلا من التعريف بِمُقَابِلٍ دلالي علمي دقيق، فمثلا مصطلح السبب عند العروضيين:«مقطع عروضي يتألف من حرفين إمَّا:

- متحركين ويسمى عندئذ سببا ثقيلا مثل: لم (//)، لك (//).
- أولهما متحرك، والثاني ساكن ،ويسمى عندئذ سببا خفيفا مثل: هل (/0)،ما(/0).

[1]- الجيلالي حلام، المعجم العربي القديم المختص، ص51.

وسُمي بذلك لأنَّه يضطرب كالحبل الذي يرتج، فيثبت مرة ،ويسقط أخرى»[1] فالظاهر في التعريف أنَّ السبب مصطلح اتفق عليه العروضيون، ولا يمكن أنْ يدل على غير ما عُرِضَ سابقا أمَّا المفردة في مجال التعبير، فإنَّها ذات دلالات تأويلية متعددة، ومختلفة بين كتب المعبرين ومفسري الأحلام ثم إنَّها حتَّى في المتن الواحد تجدها لا ترسو على دلالة واحدة بل تجنح نحو التعدد، ويظهر بينها التباين المفرط، ولا بأس بمثال يستجلي هذه الحقيقة، فالمفردة (**الجبهة**) مثلا تدل على جاه الرجل في تأويل الرؤيا و البدر المنير ومنتخب الكلام ،وكذا تعطير الأنام مثلا[2] وتدل على الصراحة و الرجولة في تأويل أرطميدوس[3]هذا عن تعدد الدلالة واختلافها بين كتب المعبرين أمَّا داخل الكتاب الواحد، فنجد مثلا: المفردة (**الدار المعروفة**)[4] تدل على: الدنيا، الحلال، الحرام، مصيبة، زيادة الغنى، علو في الدين،غياب الخير، نيل الخير، احتمال مؤونة امرأة، احتمال مرأته لمؤونته. هذه الدلالات التعبيرية لو حاولنا إيجاد ما يؤلف بينها، فإنَّنا لا نجد ولو خيطا رفيعا، فالدنيا لا تتوافق مع الحلال ثم إنَّ الحلال نقيض للحرام، وزيادة الغنى بعيد دلاليا عن المصيبة.

الملاحظ على كتاب تعبير الرؤيا لابن قتيبة تعدد أبوابه التي يصعب إلمامها بالدراسة، وأمام هذا المعطى اخترنا بابا واحدا منه، وهو الباب 14 المعنون بـ: (باب رؤية الإنسان وأعضائه)[5] فهو مُحَدَّدٌ في حقل دلالي متعلق بأعضاء الإنسان المختلفة التي أخذت في المعجم مكانتها كمداخل معجمية عرضت بشكل تَرَاتُبِيٍّ منظم وفقا لمعيار التقارب الدلالي،فنجد ابن قتيبة قبل أنْ يورد أعضاء الإنسان المختلفة يعرض مداخل من جنس الإنسان وهي :(**الرجل المعروف ، الجارية ،المرأة ، الصبي ، المرأة الزانية ، الغرائب،والمجهولات والخصيان**) فهذه المفردات كلها تتقارب دلاليا، وتشترك في كونها مُحِيلَةٌ للإنسان مع الاختلاف في الصفات ثم

1- إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1991، ص271.

2-ينظر:

- عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل الرؤيا، تحقيق: إبراهيم صالح، ط1، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق2001، ص117.

- محمد ابن سيرين، منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت1990، ص77.

- عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، د ط، دارالفكر، لبنان 2010، ص67.

- شهاب الدين المقدسي، البدر المنير في علم التعبير وشرحه، تحقيق: حسين بن محمد جمعة، ط1، مؤسسة الريان، بيروت2000، ص437.

3-أرطميدوس الإفسي، تعبير الرؤيا، ترجمة: حنين بن إسحاق، تحقيق: عبد المنعم الحفني، ط1، دار الرشاد، القاهرة 1991، ص41.

4- ابن قتيبة ، تأويل الرؤيا، ص130.

5-ابن قتيبة، تأويل الرؤيا،ص 113.

ينتقل لأعضاء الجسم المختلفة، وتوابعها، وكذا الأفعال المتعلقة بها إنْ وجدت، وهذه الأخيرة المقصود بها: تلك الأفعال التي تنتجها الأعضاء،فالأذن يقابلها فعل السمع، والعين فعل النظر، فابن قتيبة لا يكتفي بإيراد العضو وحده بل في حالات كثيرة يُرْدِفُهُ بتوابعه، والأفعال المنجرة عنه، وعن العضو الأول المبدوء به، فهو الرأس، وقد أُلْحِقَتْ به توابعه: الشيب، دهن الرأس، حلق الرأس،الشعث وغيرها،بعدها أعضاء الحواس كالأذن والبصر والأفعال المتعلقة بها كالسمع والصوت ثم اليد ولواحقها كالأظفار والعضد، ويلي ذلك الصدر والبطن وما يتعلق بهما من الداخل والخارج كالثديين والأضلاع والكبد وغيرها لينتقل لأعضاء ما تحت البطن كالفخذ والركبة والساق والعذرة. يختتم ابن قتيبة هذا الباب بمتعلقات ترتبط بأعضاء الإنسان كالكسوة والمرض، فالأعضاء الواردة في الباب في شكل مداخل معجمية مقابلة للنصوص التأويلية الحلمية تميزت بمواصفات خاصة بالمقارنة مع مواصفات نصوص الشرح والتعريف المتعارف عليها في المعاجم المتخصصة، وحتى اللغوية، فإذا جئنا إلى هذه المقابلات التأويلية،ونظرنا في مكوناتها وجدناها مختلفة تمام الاختلاف عن مكونات المعاجم الأخرى وتعتبر هذه الأخيرة مواصفات تشكل خصوصية المعجم الحلمي وهي على النحو التالي:

1- الشـرط:

جاء في لسان العرب:«إلزام الشيء التزامه في البيع ونحوه والجمع شروط وشرائط»[1] وجاء في أساس البلاغة ما يلي: «شرط عليه كذا واشترط وشارطه على كذا ... ومن ثم قيل لأوائل كل شيء يقع أشراطه ومنه أشراط الساعة»[2] وعند الفيروز آبادي« يعني إلزام الشيء والتزامه في البيع ونحوه، مثل الشريطة، ج شروط وبالتحريك: العلامة، ج: أشراط»[3] هذه التعاريف تتضمن دلالة مشتركة أساسية تتمثل في تعليق أمر بتوافر آخر، فلا حدوث للثاني بدون حصول الأول، وهذا المضمون قائم في الاصطلاح، وإنْ تعددت بيئته من فقه أو تجارة أو منطق، فهو عند الفقهاء:«تعليق شيء بشيء بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني ...»[4] فبعض الأحكام الفقهية تستوجب شروطا، وهي قائمة عليها، فإنْ غابت الشروط استحال الحديث عن الأحكام. أمّا عند النحاة فهو:« تعليق شيء بشيء، حيث إذا وجد الأول وجد الثاني، وهو أسلوب له مكوناته وأركانه وهي: الأداة وفعلان، وحصول الثاني منهما مترتب على حصول الأول، فهو جوابه وجزاؤه»[5] هناك إضافة واضحة في هذا التعريف،وهي من صميم الدرس النحوي متمثلة

1- محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت 1999، مادة (ش ر ط).
2- جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، مادة (ش ر ط).
3- مجد الدين بن إبراهيم الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 2، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص559.
4- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص108.
5-محمد سمير نجيب اللّبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، د.ط، مؤسسة الرسالة

في مصطلحات الأداة والفعلين والجزاء،فالأداة الرابط بين فعل الشرط وفعل الجواب، فهذه المعطيات تشكل أسلوبا خاصا في اللغة وجد لأغراض مخصوصة.

طغى هذا المكون، وظهر للعيان بارزا في باب الإنسان وأعضائه، والأمر نفسه حاصل في بقية أبواب الكتاب[1] فعند النظر في شروح وتعريفات الباب نجده سائدا حتى كاد يغلب الجملة الخبرية التي تسيطر في سائر المعاجم الأخرى، ولتأكيد هذا الحضور الكثيف تلك الحالات التي ينطلق الشرح المعجمي فيها بشرط وينتهي بشرط.

ابن قتيبة وإنْ جنح لأسلوب الشرط، فإنَّه في حالات كثيرة اكتفى بعرض الدلالة التأويلية المباشرة حيث؛ لم يعمد إلى إيراد دلالات تأويلية إزاء الدلالة التأويلية المرجوحة[2] وقد يكون وراء ذلك إجماع المعبرين عليها أو توافقهم حولها، فقد جاءت المداخل إزاء المقابلات التأويلية مباشرة، ومثال ذلك المدخل المعجمي الحلمي (**الجارية**)[3] الذي وضع إزاء دلالة تأويلية مباشرة هي (خَيْرٌ يَرِدُ)[4] فلا اختيار، ولا احتمال، ولا شرط فيها، ومثل هذه الدلالة نجدها مع المداخل المعجمية التالية على التوالي: المرأة، الصبي، المرأة الزانية،والغرائب والمجهولات،

للنشر والتوزيع، بيروت د.ت، ص114.

1- ميزة الحضور الكثيف للشرط في المعجم الحلمي ليست خاصة بتأويل الرؤيا لابن قتيبة فقط بل هي واردة في معظم المعاجم الحلمية وعلى سبيل التمثيل ينظر:

- أرطميدوس الإفسي، تعبير الرؤيا، ص41.
- محمد ابن سيرين، منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ص84.
- علي سراط الحق، تفسير الأحلام للإمام الصادق، ط3، دار المحجة البيضاء، بيروت2000، ص52.
- خليل بن شاهين الظاهري، الإشارات في علم العبارات، دط، دار الفكر، بيروت2010، ص740.
- نصر بن يعقوب الدينوري القادري، التعبير في الرؤيا أو القادري في التعبير، ج1، تحقيق: فهمي زيد، ط2، دار عالم الكتب، بيروت2000، ص236.
- شهاب الدين المقدسي، البدر المنير في علم التعبير وشرحه، ص433.
- عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، ص37.
- محمد علي قطب، دليل الحيران في تفسير الأحلام، دط، مكتبة القرآن، القاهرة د.ت، ص47.

2- الترجيح لغة:«رجح الشيء يرجح بفتحتين ورجح رجوحا من باب قعد لغة والاسم الرجحان إذا زاد وزنه ويستعمل متعديا أيضا فيقال:رجحته ورجح الميزان يرجح ويرجح إذا ثقلت كفته بالموزون ويتعدى بالألف فيقال أرجحته ورجحت الشيء بالتثقيل فضلته وقويته...» أحمد بن علي الفيومي، المصباح المنير، دط، مكتبة لبنان، بيروت 1987، ص83.وهو في الاصطلاح:«الترجيح تقوية أحد الطرفين على الآخر فيُعلم الأقوى فيُعمل به ويُطرح الآخر»فخر الدين الرازي، المحصول في علم أصول الفقه، تحقيق: طه جابر فياض العلواني، دط، مؤسسة الرسالة، د.ت، ص397.

3-ابن قتيبة، تعبير الرؤيا، ص114.

4-نفسه، ص114.

والشيب والرأس وغيرها[1] فالتأويل المباشر أيْ المفتقد لأساليب الشرط والاحتمال والاختيار هو طريقة سائدة في تعبير الرؤيا من بدايته إلى نهايته، وهو ليس بسمة قاصرة على الباب الرابع عشر.

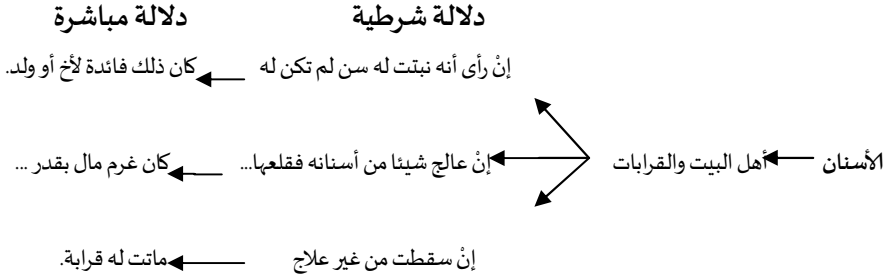
كما لجأ ابن قتيبة في مداخل أخرى إلى المزاوجة بين الدلالة التأويلية المباشرة المعتمدة على الإخبار مع دلالات مرتبطة بصيغة الشرط حيث؛ لا تعرض الدلالة إلا بشرط أو شروط يستلزم توافرها، وغيابها يلغي دلالة المدخل الحلمي عليها، فمثلا: المدخل الحلمي **(الأسنان)** أول ما يقابله في التعريف هو دلالة تأويلية مباشرة غير مشروطة متمثلة في أهل البيت والقرابات[2] والمدخل **(الأسنان)** يترك تلك الدلالة، وينتقل للتعبير عن ثلاث دلالات أخرى أولها: حصول فائدة معينة غير معلومة للأخ أو الولد، ثانيها: تغريم مال وقطع القرابة،وثالثها: موت قريب، وهذه الدلالات عرضت بعد مقدمات شرطية هي على التوالي:

1-إنْ رأى أنه نبتت له سن لم تكن له.

2-إنْ عالج شيئا من أسنانه، فقلعها أو قلعها غيره.

3-إنْ سقطت من غير علاج[3].

وهذه المقدمات الشرطية حتمًا متبوعة بأجوبة شرطية تختلف باختلاف الشروط، ويمكن توضيح المثال بالرسم التوضيحي التالي:

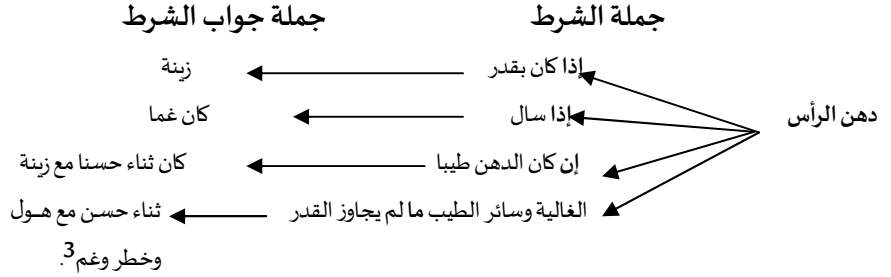


الدلالات المعروضة غير حاصلة دون توافر شروطها المتعلقة بالرائي أو الحالم، فهي معبرة عن حالات، وأوضاع، وهيئات يكون عليها الرائي في الحلم، وكلما تغيرت احتاجت إلى تعبير يوافقها، ومحاولة الإلمام بكل المقابلات التعبيرية للرؤى المختلفة أمر حافل بالصعوبة،وبعيد المنال، فكل نفس برؤاها وبتعدد الأنفس تتعدد الرؤى، وعن المداخل التي لجأ فيها إلى المزاوجة بين الشرط والتأويل المباشر في المداخل التالية: الرجل المعروف،العنق،والأسنان، وشعر

1-نفسه ، ص 114.
2-ابن قتيبة،تعبير الرؤيا، ص117
3- نفسه، ص117 118.

الجسد مع العافية، الأسنان، اليد، القيء، الفخذ.[1]

استغنى ابن قتيبة في شروح وتعريفات بعض المداخل عن الدلالة المباشرة القائمة على الإخبار بجمل خبرية مباشرة ، واكتفى بدلالات شرطية حيث؛ بعد كل مدخل يعرض شرطا متعلقا بالرائي أو بأحد الأمور المتعلقة به يُتْبِعُهُ بجواب هو المقابل التأويلي المقصود،ومثال ذلك المدخل **عورة الرجل** فقد أعقب مباشرة بشرط وجواب شرط،فالشرط جملة (**إذا** ظهرت) وجملة الجواب جملة: (فهي عورة تظهر منه)[2] وإذا كان هذا المدخل قد اكتفى بدلالة شرطية واحدة، فإنَّ بعض المداخل تعددت مقابلاتها التعريفية الواردة في شكل شرط كالمدخل الحلمي **دهن الرأس** الذي أوّل بأربع دلالات تأويلية شرطية على النحو التالي:



[3].

معجم تعبير الرؤيا يحفل بهذا المكون ليكون خاصية وصفة فريدة فيه،وكما هو معلوم،فإنَّ اطراد حدوث ظاهرة معينة يفند الاعتباطية،ويدل على احتكامها لقوانين محددة تسير وفقها،وهذا ما لامسناه عند نظرنا في الباب خاصة،وفي الكتاب عامة حيث وُظِّفَ الشرط للدلالة على الإمكانيات المحتملة للمعنى،والملاحظ على هذه الإمكانيات أنَّها في حالات كثيرة نجدها متباينة من ناحية المعنى،ولا شيء يجمع بينها،فمثلا دلالة الزينة مختلفة تماما مع دلالة الغم،وكذلك الأمر مع الدلالة الثالثة الثناء الحسن مع الثناء الحسن مع هول وخطر وغمٍّ، وتوظيف الشرط لعرض الإمكانيات الدلالية المختلفة كما هو ظاهر في الأمثلة القصد منه محاولة الإجابة عن مختلف رؤى الحالمين التي تتعدد بتعدد الأنفس ، وهيئاتها، ثم إنَّ تعدد الإمكانيات الدلالية مَرَدُهُ لاختلاف التعبير، ومنقولات المعبرين، وصاحب معجم تفسير الرؤى كثيرا ما يلجأ في عرض تأويلاته لأكثر من معبر، وهذا سبب من أسباب تعدد الإمكانيات الدلالية في المعجم.

المؤكد على فكرة توظيف الشرط بغرض عرض الإمكانيات المحتملة طبيعة حروف

1-نفسه،113 114 116 117 118 119 122.
2-ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص120.
3-نفسه، ص115.

الشرط الموظفة في الباب، فعند النظر فيها وجدنا أنَّها كانت لحرف (إنْ)، وكما هو معروف،فهذا الحرف«لا يستعمل إلا في المعاني المحتملة المشكوك في كونها»[1] وعلم التعبير علم احتمالي، فطبيعي أنْ نجده يستعمل جملا شرطية مبدوءة بهذه الأداة المتضمنة لمعنى الاحتمال، فهي كما هو ظاهر تحتل الصدارة من ناحية الاستعمال مقارنة بالأدوات الأخرى ولتأكيد هذا الطرح ينظر الجدول أدناه:

الرقم	حرف الشرط	عددمرات الاستعمال	النسبة المئوية
1	إن	36	% 61.01
2	من	11	% 18.64
3	إذا	09	% 15.25
4	ما	01	% 01.69
5	لو	01	% 01.69
6	أخرى	01	% 01.69

2- الاحتمال:

بالنسبة للاحتمال[2] فهو واضح في الجمل المبدوءة بـ**(ربما)** ، وهذا نراه مثلا في قول ابن قتيبة في معرض تأويل المدخل المعجمي (**أشفار العين**):«...و**(ربما)** كان صلاح العين:ما تقر به العين،من مال أو ولد أو علم»[3] فكما يلاحظ هنا الدلالة الحلمية المقدمة ليست مؤكدة ويقينية بل يغلب عليها الاحتمال أيْ؛ إمكانية موافقة الدلالة للمدخل مع إمكانية عدم ذلك، وهذه الإمكانية التي قدمها صاحب التأويل بالإمكان أنْ يقدم المعبرون والمفسرون غيرها من الدلالات الاحتمالية،وعن شيوع هذا الأسلوب في هذا النوع من المعاجم مرده إلى كون مضمونه ظنّي غير يقيني لأنَّ علم تعبير الرؤيا في الأصل علم قائم على الظَّن كما يشير لذلك أحد الدارسين قائلا:

[1]-صدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزمي، شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير، تحقيق: عبد الرحمان بن سليمان العثيمين، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1990، ص148.

[2]-ورد في تعريفه:«ما لا يكون تصور طرفيه كافيًا، بل يتردد الذهن في النسبة بينهما، ويُراد به الإمكان الذهني» علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص14. ورد أيضا:«المراد من الاحتمال في عرف المناطقة هو ما يقابل الظنّ والشكّ، إلاّ أنّه في عرف الأصوليّين قد يطلق فيما يقابل اليقين والاطمئنان فيكون الظنّ والشكّ داخلين تحت عنوان الاحتمال. وفي كلا الاستعمالين يحتفظ عنوان الاحتمال بخصوصيّة مشتركة بينهما وهي القبول بإمكانيّة أن لا يكون متعلّق الاحتمال مطابقا للواقع» محمد صنقور علي، المعجم الأصولي، ط3، منشورات الطيار، 2007، ص73.

[3]- ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص117.

«والناظر لعلم تعبير الرؤيا يجده من العلم المظنون إلا ما كان من الأنبياء عليهم الصلاة والسلام»[1] فيقينية التعبير قاصرة على الأنبياء عليهم السلام، أمَّا ما صدر عن بقية الناس من تعبير، فهو مظنون، وهذا الطرح يؤكده العلامة ابن العربي المالكي أيضا في قوله: «تفسير الرؤيا ليس بقطع، وإنما هو ظن ... وذلك في حق الناس، فأمَّا في حق الأنبياء فلا، فإنَّ حكمهم حق كيفما وقع»[2] ولتأكيد ظنية هذا العلم نعضد بكلام هشام بن حسان الذي حكى أنّ ابن سيرين كان يسأل عن مائة رؤيا،فلا يجيب فيها بشيء إلاَّ أنَّه يقول: اتق الله وأحسن في اليقظة،فإنَّه لا يضرك ما رأيت في النوم،وكان يجيب في خلال ذلك، ويقول: إنَّما أجيب بالظَّن،والظَّن يخطئ ويصيب[3] فتعبير الرؤيا لا يؤول للحقيقة دائما مثلما هو حاصل في معظم العلوم بل يحصل أنْ يقدم نتائج خاطئة سرعان ما يفندها الرائي أو تفندها أحداثا وحقائق لاحقة، وهذا الطرح شائع عند المعاصرين من الدارسين كصاحب شمس دنيا المنام،فقد أورد هو الآخر:«...الرؤى عادة ما تدخل في تفسيرها الاحتمالات، وبالتالي فإنَّ احتمال الخطأ لا ينتفَي عن تفسير الرؤى...»[4] كلام الباحث فيه إضافة لما سبق مفادها أن تفسير الحلم لا يستعين دائما بالاحتمال،فإنْ كان يعمد إليه في حالات،فإنَّ حالات أخرى لا تحتاج إليه لاسيما عندما تكون الرؤيا متوافقة مع نصوص شرعية صريحة،وهذا الكلام دال على كون علم التعبير ليس بعلم احتمالي في كليته.

من أهم الأدوات التي وجدناها دالة على هذا المكون في معجم ابن قتيبة الأداة **(ربما)**،فقد تواردت بكثرة، وهي على عكس ما كان شائعا في كتب النحويين من أنَّها دالة على التقليل والتكثير[5] فهي في الحقيقة دالة على الاحتمال، وهذا ما يستشف من كلام ابن فارس حين أورد:«ذلك أن أولى الحالتين الاستخبار لأنَّك تستخبر بشيء،فربما فهمته،وربما

1-فهد بن جبير السفياني، المدخل لعلم تعبير الرؤيا، ط1، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، الدمام1431هـ، ص144.

2- محمد بن عبد الله بن محمد المعافري، أحكام القرآن، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت 2002، ص54.

3- يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر القرطبي، بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس، ج2، دط، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص 148.

4-جمال حسين جمال الدين عبد الفتاح، شمس دنيا المنام، ص200.

5- بخصوص هاتين الدلالتين فقد اختلف النحويون وانقسموا مذاهب فهناك من قال أنّ ربما تكون للتقليل دائما وهناك من جعلها قاصرة على التكثير وآخرون كانوا توفيقيين فقالوا أنّ ربما تكون للتقليل والتكثير ولمزيد تفصيل ينظر: جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، ج4، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت1979، ص172إلى185. ينظر الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت1992، ص438 إلى458.

لم تفهمه»[1] ومعنى هذا أنَّه من الممكن حدوث الفهم،ومن الممكن عدم حدوثه، وكدلالة على تضمن **(ربما)** معنى الاحتمال ما أورده الزجاجي في معرض كلامه عن لام الابتداء: «... ولكنها ربما كانت لام قسم، وربما كانت لام ابتداء واللفظ بهما سواء،ولكن بالمعنى يستدل على القصد...»[2] فهذه النصوص تؤكد دلالة **(ربما)** على الاحتمال كإضافة لدلالتي التقليل والتكثير التي عرفت بهما، والملاحظ للأداة في نصوص التعريف الحلمي لا يمكن أن يفهم غير الاحتمال فيها،فلا تكثير،ولا تقليل يتبادر للذهن منها، فالمدخل **اللسان** قابله ابن قتيبة بعبارة جاء فيها: «و**(ربما)** كان اللسان حجته،و**(ربما)** كان ذكره ...»[3] فالدلالة المحتملة الأولى للسان هي الحجة،وهنا المحتمل يبدو منطقيا كون اللسان يمثل اللغة التي نقنع بها الآخرين،وبالنسبة للمحتمل الثاني فهو الذكر،وهذه المحتملات غير يقينية، فقد تصدق وقد تكون بعيدة عن الصواب،وعرض المحتملات تكرّر مع مداخل أخرى كالأسنان واليد والكبد والساق وجلد الإنسان والقيء[4]،فهذه المداخل كلها توفرت على الاحتمال باستعمال الأداة **(ربما)**.

3- التعليـل:

عرّفه الشريف الجرجاني قائلا:«التعليل هو تقرير ثبوت المؤثر لإثبات الأثر»[5]وعرّفه الأستاذ الغرياني:«التعليل هو بيان علة الشيء وتقدير ثبوت المؤثر لإثبات الأثر، ومعنى تعليل الأحكام عند بحثه عن عللها التي نصبها الشارع أمارة عليها،وتتبعها من نصوصه،لتكون دليل وجود الحكم عند وجودها، وانتفائها»[6]وابن قتيبة لا يترك تأويلاته الحلمية دون تعليل وتبرير،وكما هو معلوم،فإنَّ تأويلية الحلم تجعل المسافة بعيدة بين المدخل وتعريفه،هذا الابتعاد مثار الغرابة والدهشة وعدم القابلية للاستيعاب، فعندما نسمع معبرا يقول:**المخ**: مال مكنون[7] فالمعبر ابتعد بالدلالة عن الدال ابتعادا صارخا غير متوقع لكنه سرعان ما يجلي الأمر بتعليل يبرر بعد المسافة بين الدال والمدلول على نحو

1- أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت1997، ص134.

2- عبد الرحمان بن إسحاق الزجاجي، كتاب اللامات، تحقيق: مازن المبارك، ط2، دار الفكر، دمشق 1985، ص79.

3- ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص115.

4- نفسه، ص117 118 119 120 122.

5-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص55.

6- عبد الصادق الغرياني، الحكم الشرعي بين العقل والنقل، ط3، دار ابن حزم، بيروت2006، ص3.

7-ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص 119.

قوله: «... والعامة تقول لمن أكل مال رجل: أكل مخه»[1] فابن قتيبة ذيَّل الغموض وقرَّب الدال بمدلوله بمأثور الكلام، ومن أمثلة التعليل نجد قول ابن قتيبة: «**الفخذ**: عشيرة الرجل،ولذلك يقول النسّابون لما دون القبائل فخذ»[2] عند النظر في علاقة الفخذ بالعشيرة نرى أنَّه أوليا لا مجال للربط بينهما في اللغة،فالفخذ عضو إنسان محدد مفرد،والعشيرة قوم تربطهم علاقة قرابة،وهي أقلُّ ممَّا يعرف بالقبيلة،وتقارب الدال بالمدلول استعاره ابن قتيبة ممَّا تعارف عليه النسّابون في حقلهم المعرفي الخاص،فعنصر التعليل كثيرا ما كان يذيله ابن قتيبة بالشواهد التي تنوعت بين الشاهد القرآني والحديث والشعر ومأثور الكلام.

عملية توظيف الشاهد في المعجم الحلمي تختلف عن استعماله في بقية المعاجم اختلافا واضحا،فهو يوظف لتبرير تلك المسافة البعيدة بين المدخل والتأويل المقدم له،وهذا لا نجده في بقية المعاجم بكل أنواعها.

ويظهر على الشواهد التي استعملها ابن قتيبة توافقها مع الشواهد المستعملة في المعاجم اللغوية المعروفة والأمر اللافت للانتباه حولها هو ميوله للاستشهاد بمأثور الكلام،فالمداخل: (اليد،الصدر،العنق،اللسان،الأسنان) وضعت إزاء تأويلات مبررة بشواهد من مأثور الكلام، وهناك منها ما قوبل بأكثر من شاهد من مأثور الكلام كاليد مثلا التي وضعت أمام تأويل معلل بثلاث استشهادات من هذا النوع[3] وعن الاستشهاد من القرآن،فوجدناه مع المدخل الحلمي اللسان فقط حيث عمد ابن قتيبة للآية الكريمة :﴿ وَاجْعَل لِّي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الْآخِرِينَ ﴾[4] لتعليل تأويله ولعلَّ صنيعه هذا نتاج تطبيق الأصل الثاني من أصول التعبير التي أوردها في القسم النظري،وهي التأويل بالقرآن،وعن شواهد الحديث فهي واردة في المقابلات التأويلية للمداخل(العجوز،الكبد،القيء)[5] وهو في هذه الحالة يطبق الأصل الثالث من أصول التعبير،وهو التأويل بالحديث الشريف،والشاهد الشعري حضر أربع مرات كتعليل لتأويل المداخل المعجمية التالية (اليد، الكبد، الأضلاع، والدود والقمل) وهو أكثر حضورا مقارنة بشواهد النصوص الدينية ويبقى الشاهد بمأثور الكلام في الصدارة ليمثل ميزة للتأويل الحلمي عند ابن قتيبة.

4- التمثيـل:

وعندما نأتي إلى التمثيل[6] فمتلمسه العبارات المتواردة في النص التعريفي الحلمي

1-نفسه، ص119.
2-نفسه، ص120.
3-نفسه، ص118.
4-(الشعراء:84)
5- ابن قتيبة، تعبير الرؤيا، ص115 116 120 121.
6- جاء في تعريفه: «التمثيل قسم من أقسام الاستدلال، وهو عبارة عن سراية حكم أمر على أمر

والمسبوق بصيغة: (**كذلك**) على نحو قول ابن قتيبة التالي: «والبطن: مال وولد،و(**كذلك**) الأمعاء»[1] فاختصارا للكلام كان ابن قتيبة يستعمل هذه الصيغة، وهي تحيل إلى التمثيل الذي يعتمده ابن قتيبة بعد توفر شروط القياس، فالبطن من الباطن الخفي في الإنسان يؤول إلى المال والولد وهذا ينطبق على الأمعاء التي تعتبر باطنة غير ظاهرة من جسم الإنسان وحكم البطن حكم الأمعاء قياسا، ووراء توظيف هذه الصيغة الاختصار وعرض أكبر عدد من الرؤى ودلالاتها ليتمكن قارئ تعبير الرؤيا سواء من الحالمين أو المعبرين من إيجاد مقابلات تأويلية للرموز التي استعصت عليهم ومن المداخل التي توفر تأويلها على التمثيل ما يلي : (دهن الرأس، شعر الشارب والإبطين، شعر الجسد مع العافية، الساق، ذبح الرجل).[2]

5- **الاختيار:**

يقصد بالاختيار:«ترجيح الشيء،وتخصيصه،وتقديمه على غيره»[3] وهذا المفهوم حاضر في التعريف المعجمي الحلمي لعرض الخيارات الدلالية المتعددة المقدمة للمدخل المعجمي الحلمي وذلك باستعمال الأداة (**أو**)، يقول ابن قتيبة مؤولا دلالة اليد وقطع اليد: «واليد: أخ، فإن قطعت مات أخوه **أو** انقطع ما بينه وبينه **أو** بينه وبين صديق له **أو** شريك ... »[4] فعنصر الاختيار الوارد في الدلالة مرده التأرجح في عرض الدلالة التأويلية التي تمتاز بعدم التحدّد الدقيق، فاليد في المعجم اللغوي أو العلمي المتخصص واضحة الدلالة يتوافق الكل حول مدلولها بعكس المعجم الحلمي الذي يقدم اجتهادا نسبي الحقيقة وابن قتيبة في سرد احتمالاته يترك أمر اختيار المحتمل للحالم أو الرائي الذي يتخير ما يناسبه ويتوافق معه فكثرة الاحتمالات إيلاء لأهمية تعدد حالات الأنفس وهيئاتها التي يجب على المعبر أن يأخذها بعين الاعتبار، ومكون الاختيار في بعض الأحيان لا يعبر عن الدلالة التأويلية الاحتمالية بل عن حالة الرائي التي يكون عليها ليقبل إلحاق التأويل به، وهو ما نراه في المدخل الحلمي **الأسنان** التي إن قلعها صاحبها أو غيره عدت تغريم مال[5] **فـ(أو)** هنا لم ترتبط بالتأويل بل بالرائي الذي رأى في منامه قلع سن والاختيار هنا معقود للفاعل سواء لصاحب السن أو لغيره.

ما يمكن استخلاصه بعد هذا المسار البحثي الوجيز هو أن هذا النوع من المعاجم متميز جدا بمكوناته الخاصة المرصودة أي:الشرط، الاحتمال، التمثيل، الاختيار، التعليل،وهي

آخر بدليل وجود نوع من المشابهة بينهما. ويسميه الفقهاء قياسا» محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1996، ص507.

1-ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص119.

2-نفسه، ص115 116 120 121.

3- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص119.

4- ابن قتيبة، تأويل الرؤيا، ص118.

5- نفسه، ص115.

مكونات مرتبطة بعلم قائم بذاته هو تعبير الرؤى، فخصوصية العلم تطلبت خصوصيات في المكونات، ونقصد من ذلك أن هذا العلم احتمالي ظني، وهذه الصفة انجر عنها توظيف أساليب ذات مسار احتمالي مع إيلاء الاهتمام لمختلف حالات و ظروف الحالم الغير قارة وهذا كله مختلف عما عهد في العلوم الأخرى، ونشير إلى أن البحث في مواصفات المعجم يبقى مفتوحا وما ذكر يحتاج إلى أعمال بحثية مكملة.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

1- أحمد بن علي الفيومي، المصباح المنير، د.ط، مكتبة لبنان، بيروت 1987.

2- أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1997.

3- أحمد بن يوسف بن عبد الدائم السمين الحلبي، عمدة الحفاظ في تفسير أشرف الألفاظ، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج 3، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1996، ص23.

4- أرطميدوس الإفسي، تعبير الرؤيا، ترجمة: حنين بن إسحاق، تح: عبد المنعم الحفني، ط1، دار الرشاد، القاهرة 1991.

5- إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1991.

6- جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1998.

7- جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت 1979.

8- جمال حسين جمال الدين عبد الفتاح، شمس دنيا المنام: دراسة إسلامية شاملة في علم تفسير الرؤى، ط1، منتدى الصادع لتفسير الرؤى،2012.

9- الجيلالي حلاّم، المعجم العربي القديم المختص: مقاربة في الأصناف والمناهج. ضمن كتاب المعجم العربي المختص، ط1،دار الغرب الإسلامي، 1996.

10- الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1992.

11- خليل بن شاهين الظاهري، الإشارات في علم العبارات، د.ط، دار الفكر، بيروت 2010.

12- شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: احسان عباس، د.ط، دار صادر، بيروت د.ت.

13- شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق علي أبو زيد، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت 1983.

14- شهاب الدين المقدسي، البدر المنير في علم التعبير وشرحه، تحقيق: حسين بن محمد جمعة، ط1، مؤسسة الريان، بيروت 2000.

15- صدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزمي، شرح المفصل في صنعة الإعراب الموسوم بالتخمير، تحقيق: عبد الرحمان بن سليمان العثيمين، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1990.

16- عبد الرحمان بن إسحاق الزجاجي، كتاب اللامات، تحقيق: مازن المبارك، ط2، دار الفكر، دمشق 1985.

17- عبد الصادق الغرياني، الحكم الشرعي بين العقل والنقل، ط3، دار ابن حزم، بيروت 2006.

18- عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، د.ط، دار الفكر، لبنان 2010.

19- عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل الرؤيا، تحقيق: إبراهيم صالح، ط1، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق2001.

20- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، د.ط، دار الفضيلة، القاهرة د.ت.

21- علي سراط الحق، تفسير الأحلام للإمام الصادق، ط3، دار المحجة البيضاء، بيروت 2000.

22- علي القاسمي، علم اللغة وصناعة المعجم، ط2، جامعة الملك سعود، عمادة شؤون المكتبات، الرياض1991.

23- فخر الدين الرازي، المحصول في علم أصول الفقه، تحقيق: طه جابر فياض العلواني، د.ط، مؤسسة الرسالة، د.ت.

24- فهد بن جبير السفياني، المدخل لعلم تعبير الرؤيا، ط1، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع -الدمام 1431هـ.

25- مجد الدين بن إبراهيم الفيروزآبادي، القاموس المحيط، د.ط، دار الكتب العلمية – بيروت د.ت.

26- مجد الدين ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، ط1، دار ابن الجوزي، الدمام 1421هـ.

27- محمد ابن سيرين، منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1990.

28- محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت 1999.

29- محمد بن عبد الله بن محمد المعافري،أحكام القرآن،ط3، دار الكتب العلمية بيروت 2002.

30- محمد بن عبد الله بن محمد المعافري، عارضة الأحوذي بشرح صحيح الترمذي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.

31- محمد سمير نجيب اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، د.ط، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع ، بيروت د.ت.

32- محمد صنقور علي، المعجم الأصولي، ط3، منشورات الطيار، 2007.

33- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1996.

34- محمد علي قطب، دليل الحيران في تفسير الأحلام، د.ط، مكتبة القرآن، القاهرة د.ت.

35- مشهور بن حسين آل سلمان وعمر بن إبراهيم آل عبد الرحمان، المقدمات الممهدات السلفيات في تفسير الرؤى والمنامات، ط2، مؤسسة الريان للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2007.

36- نصر بن يعقوب الدينوري القادري، التعبير في الرؤيا أو القادري في التعبير، تحقيق: فهمي زيد، ط2، دار عالم الكتب، بيروت 2000.

37- يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر القرطبي، بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس، د.ط، دار الكتب العلمية بيروت د.ت.

تدريس القواعد في ظل المقاربة النّصية
كتاب السنة الثالثة متوسط انمودجا

رتيبة حميود●

الملخص

إنّ تدريس القواعد للتّلاميذ في مرحلة المتوسط يسمح لهم بتحسين ممارسة التّعبير عن أفكارهم . فإلى أي مدى تمكن الكتاب المدرسي من تحقيق الكفاءات المستهدفة في تعليميّة القواعد النّحوية والصرفيّة التي تعين التّلميذ على ذلك؟

إنّ النّتائج المحصل عليها في المقال ، تبين أنّ تدريس القواعد من خلال المقاربة النّصيّة قد تمكن من الوصول إلى الأهداف المرجوة ، لكن هذا لا ينفي وجود بعض النّقائص التي يمكن استدراكها.

summary

Teaching the rules in the middle school allow pupils to improve their skills in expressing their ideas .To what extent did the school manuels managed to achieve the target competencies in teaching grammar and morphology that allow them for that?

The obtained results through in the article shows that teaching grammar in the light of the desired goals . However this doesn't neglate the exsitence of some shortcomes that can be outcome in the light of the script approach which can reach it.

إنّ التّعليم الفعّال هو ذلك الذي تدعمه الوسائل التعليميّة إذ تساعد التّلميذ على التّحضير و تعينه على الفهم و الإدراك من جهة والمعلم على إعداد دروسه وعرضها بشكل يمكّنه من الإرتقاء بمستوى التحصيل الدراسي من جهة أخرى ،و يعد الكتاب المدرسي الرّكيزة الأساسيّة إذ لا يمكن الإستغناء عنه بحال من الأحوال الأمر الذي جعله محل انشغال و بحث من طرف كثير من الأخصائيين و الفرق التّربوية ، و قد أشار هؤلاء إلى ضرورة الإعتناء بشكل الكتاب المدرسي و إعداده إعداد حسنا و اختيار مضمونه بما يوافق مضمون البرامج السنويّة المسطرة .و الإعتناء باللّغة غاية كل الشعوب و لا يتم الحفاظ عليها و تطويرها إلاّ في البناء التّعليمي القائم على أسس وقواعد متينة لإعداد نشء جديد بإمكانه السيطرة على المباديء

● حميود رتيبة، أستاذة مساعدة _ أ_ بقسم اللغة و آدابها،المدرسة العليا للأساتذة،بوزريعة,

التي تمكنه من المساهمة في تطوير هذه اللغة. والجزائر كغيرها من البلدان العربية تسعى إلى إعداد وتكوين شخصية تعبّر عن هويتها بإكسابها لغة صحيحة تمكنها من القيام بدورها في بناء المجتمع على الأسس العلميّة التي تقوم عليها الحضارات و تزدهر بها البلاد ، وبما أنّ القواعد فرع من الفروع الجوهرية الطبيعيّة للغة العربية ،تضبط الكلام و يصحّ بها النطق و الكتابة حاولت تبيان مدى فعاليّة الكتاب المدرسي في تعليميّة هذه المادة في ظل المقاربة بالكفاءات، و قد اخترت كتاب اللّغة العربية للسنة الثالثة متوسط انموذجا للبحث كوني أستاذة سابقة للتعليم المتوسط ومطّلعة على المنهج و البرنامج المعتمد.

تحديد الإشكالية:

على معد الكتاب المدرسي أن يكون واعيا في إعداده بالبرنامج الذي يراعي حاجات التّلميذ النفسيّة و قدراته الذهنيّة من جهة و حاجات المجتمع المتغيّرة من جهة ثانية ،فهل استوفى كتاب السنة الثالثة من التعليم المتوسط تلك الشروط وإلى أي مدى تمكن من تحقيق الكفاءات المستهدفة في تعليميّته للقواعد النحوية و الصرفية التي تعين التلميذ على التعبيرين الشفاهي و الكتابي بلغة سليمة صحيحة خلال ممارسته لوضعيات الإدماج ؟

الفرضيات :

1_ كتاب اللّغة العربية للسنة الثالثة متوسط يحقق وفق المنهج الجديد فاعليّة أكبر في تدريس نشاط القواعد.

2_ انتقال تدريس القواعد من الكتاب المستقل إلى النشاط المدمج يحقق بعض النتائج الإيجابية ويعاني من بعض السلبيات .

3_ توظيف التّلاميذ للقواعد المكتسبة في التّعبيرين الشّفاهي و الكتابي بشكل إيجابي.

أهداف البحث : يهدف البحث إلى ما يلي :

1_ التعرف على كيفية تقديم دروس القواعد وفق المنهج الجديد من خلال كتاب اللّغة العربية للسنة الثالثة متوسط .

2_ معرفة مدى تلاؤم هذه الدروس المنتقاة مع مستوى التلاميذ.

3_ الكشف عن النقائص الموجودة في تقديم نشاط القواعد للسنة الثالثة متوسط .

4_ تقديم بعض الإقتراحات و التوصيات على ضوء النتائج التي سيسفر عنها البحث من أجل رفع مستوى فاعليّة كتاب اللّغة العربية للسنة الثالثة متوسط في تدريس القواعد.

أهمية البحث: نظرا لأهميّة القواعد في اللّغة العربية، و باعتبارها العمود الفقري لها ، حاولت كباحثة الإسهام في تقديم هذه المادة وفق المناهج الحديثة لتحقيق الفاعليّة اللّازمة

بالكشف عن هذه الطرائق ثمّ الإثراء ببعض الإقتراحات التي سيسفر عنها الجانب التطبيقي قصد تطوير هذه اللّغة و إعطائها مكانتها الحقيقيّة بين سائر اللّغات.

مصطلحات البحث: وظيفيّة : فعاليّة و خدمة .

الكفاءات: مفردها كفاءةوهي نشاط معرفي أو مهاري أو حركي يمارس في وضعيات مشكلة وذلك بتوظيف مجموعة متكاملة من القدرات.

1_ تعريف الكتاب المدرسي :

يعتبر الكتاب المدرسي من أهم الوسائل التعليميّة فهو لازم للأستاذ و التّلميذ كما أنّه روح المنهج و ترجمة له فمن خلاله تتضح الأهداف و الغايات (و لا نظن أنّ هناك وسائل أكثر فاعليّة في هذا المجال التّعليمي من الوسائل التّعليميّة التي تتيح الفرصة للمتعلّم بأن يستخدم حواسّه لمعرفة الأشياء و إدراكها إدراكا يسمح له بل ويمكنه من هضم ما يتعلّم حتى يصبح بعد ذلك جزءا من الخبرات المكتسبة ومن المهارات المتعلمة و بالتالي تعد فيه الإستعداد و القدرة على أن يتصوّر كل ما يتعلّمه من مهارات و قدرات و خبرات مجرّدة من كل أثر حسيّ و هذه هي الغاية التّعليميّة التي تتحقق بفضل حسن استعمال الوسائل التّعليميّة كوسائل يستعين بها المدرّس في مهنته التّربويّة...)1

1_ شكله:لقد أشارت تقارير الفرق التربويّة في أكثر من مناسبة إلى شكل الكتاب المدرسي و مضمونه ومعنى ذلك أنّه في الكثير من الأحيان يكون حجم الكتاب أكبر من اللازم ممّا يبعث الإرتباك في نفوس التّلاميذ ظانين أنّهم لن يستطيعوا دراسة ما يحتويه من معلومات بالإضافة إلى عدم العناية بالغلاف الأمر الذي يؤدي إلى تمزّقه قبل نهاية عامه الدّراسي، ممّا يجعل التّلاميذ ينفرون منه و يزيد من أعباء الدّولة التي تتكفّل بإعداد كميّات هائلة من الكتب تطبيقا لمبدأ تكافؤ الفرص بين أبناء الجزائر.ممّا لا شكّ فيه أنّ شكل الكتاب العام و مراعاة عامل التّشويق أمور تؤثّر في العمليّة التّربويّة ولذلك لا بدّ من توجيه العناية الكافية لإخراج الكتاب اقتداء بتطورات وخبرات الدول المتقدمة في هذا المجال.

2_ استعماله: يبقى الكتاب الجيّد المدعّم بالصّور التّشويقيّة و الخرائط والرّسوم الجذّابة التي تزيّن صفحاته مرهون بكيفيّة استخدام المعلّم و التّلاميذ له حتى يشارك في تحقيق أهداف المنهج فهو (أداة مطبوعة و منظمة و موجّهة للإستعمال في سيرورة تعلّم و تكوين متفق عليه)2 و الجودة بذلك ليست الضمان الوحيد لإقبال التّلاميذ على قراءته، بل مساعدة المعلّم و ارشاداته و اعتماده على مصادر أخرى تعدّعاملا فعّالا في هذا الشّأن .

و انطلاقا ممّا تقدّم نجد أنّ المشرفين الفنيّين حين يطالبون المعلّم بالإلتزام بمحتوى المذكّرات الوزاريّة لا يعني أن يسعى هذا الأخير إلى جعل التّلميذ يلجأ إلى استعمال الكتاب المدرسي بقصد الإستيعاب و الحفظ و الإستظهار لما يحويه فحسب بل لتدريبه أيضا علىاكتساب القدرة على القراءة و النّقد و المقارنة و الاستنتاج و التّحليل .

3_ دوره: تتحدد وظائف الكتاب المدرسي حسب مستعمليه و هما المعلّم والمتعلّم.

أ_ دوره بالنسبة للمتعلّم: تنقسم أدوار الكتاب المدرسي بالنسبة للمتعلّم إلى وظائف موجهة خصوصا إلى التّعلّم المدرسي و أخرى تربطه عموما بالحياة اليومية والمستقبل المهني،وما يهمنا أكثر هو القسم الأول أين يقوم الكتاب :

_ بنقل المعلومات و المعارف إلى التّلميذ.

_ بمساعدة التلميذ على مراجعة دروسه وذلك عن طريق التّأمل في المعلومات كلّما شعر بالحاجة إلى ذلك ممّا يولّد في ذهنه جملة من الاستفسارات يتوجّه بها إلى الأستاذ لاحقا .

_ بتعويد التّلميذ على القراءة الدّائمة و اللجوء إلى قراءات أخرى تنمي ثروته اللّغويّة و تقوى ملكة التّعبير عنده ، و توسّع آفاق معرفته .

_ بتقديم الصور و الرسوم و الأسئلة و التّمارين التي تعين التّلميذ على الفهم الجيّد للمادة الواردة فيه و التّدرب عليها و التّأكد من استيعابها.

ب_ دوره بالنسبة للمعلّم:مهما كانت خصوصيّة الكتاب المدرسي فإنّ دوره الأساسي هو وظيفة التّكوين و القصد هو توفير أدوات تسمح للمعلّم بأداء دوره في سيرورة عمليّة التّعليم و التّعلّم فهو بذلك:

_ يسهّل عليه عمليّة تحضير الدّروس،إذ يهيّء له القدر الضروري من المعلومات،و التّمارين التّطبيقيّة، فينصرف حينئذ إلى التنقيح و التّوضيح والتّكييف،وإلى التّفكير في الطّرق و وسائل الإيضاح ، و هذا أمر مهم، خاصة إذا علمنا أنّه يجب على الأستاذ أن يحضّر أكثر من درس واحد كلّ يوم.

_ يحدد للأستاذ الحد الادنى و الأقصى من المعلومات الخاصة بكل درس طبقا للبرنامج المقرر .

_ كما أنّ الكتاب المدرسي المتجدّد يقوم بدور التكوين المستمر للمعلّم (كونه يحمل على المعلّم سلسلة من مسالك و طرائق العمل قابلة للتّحسين وأيضا يساعده على تحديد ممارسته البيداغوجيّة...)3

2_ كتاب اللغة العربية للسنة الثالثة متوسط:

لقد تضمن الكتاب مجموعة من الدروس التي تعتبر امتدادا لكتاب السنة الثانية متوسط وهو يترجم كغيره من الكتب الموجهة لتلاميذ هذا الطور المنهج الدراسي الحديث الموسوم بالمقاربة النصيّة و ذلك من خلال (بنى تنتظم في ثمانية مشاريع، ينجز كلّ مشروع في ثلاثة أسابيع ، و يشتمل على ثلاث وحدات تعليميّة،و يعلن عنه في بداية الوحدة الأولى،وعليه فإنّ عدد الوحدات التّعليميّة يبلغ أربعا و عشرين وحدة، وتتضمن كلّ وحدة نشاط القراءة وما يتبعه من دراسة معجميّة ودلاليّة وفكريّة و أدبيّة و لغويّة في ثلاث ساعات،ثمّ نشاط التعبير الشفاهي فالكتابي في ساعتين)4

و تقيّم هذه المكتسبات بدمجها فيما يصطلح عليهبالوضعيات المشكلة بعد كل ثلاث وحدات و التقييم التحصيليعند نهاية كل ثلاثي.

أما فيما يتعلّق بالمواضيع المدرجة ففيها من التنوع ما يجعل التّلميذ يكتسب معارف و مهارات متعددة في شتى المجالات و هذه بعض الأمثلة (الدعوة المحمديّة ،كولومبس و البحر،تقنية جديدة لرصد حركات الإنسان، شعبيّة كرة القدم...)5

3_ التعريف بقواعد اللّغة العربية:

أ_ النّحو: لغة: أظهر معاني النّحو لغة هو القصد يقول ابن منظور: (النّحو: إعراب الكلام العربي،و النّحو القصد و الطّريق...أي نحوت نحوا كقولك قصدت قصدا)6

_ اصطلاحا: وضع للنّحو تعاريف عديدة اخترت أبسطها إذ هو(علم نعرف به ما يجب أن يكون عليه آخر الكلمة بعد انتظامها في الجملة)7

ب_ الصّرف: لغة:(صرف : الصّرف : ردّ الشّيء عن وجهه ، صرفه يصرفه صرفا فانصرف و صارف نفسه عن الشّيء صرفها عنه)8

_ اصطلاحا:وله أيضا تعاريف كثيرة أخدت منها ما يلي:(علم نعرف به ما يجب أن تكون عليه بنية الكلمة قبل انتظامها في الجملة)9

4_ منزلتها بين فروع اللّغة :إنّ علاقة القواعدبفروع اللّغة العربية الأخرى علاقة وثيقة فهي وسيلة لغاية كبرى ،تقوّم اللّسان و تضبط التعبير و الكتابة ،و ذكرها لا يقتصر على الحصص المخصّصة لها بل نجدها حاضرة في كل الدروس،فلا يمكن فصلها بحال من الأحوال عن بقيّة الفروع من نصوص و قراءة و تعابير إذ هي ليست غاية مقصودة لذاتها (وقد أخطأ كثير من المعلمين حين غالوا بالقواعد و اهتموا بجمع شواردها و الإلمام بتفاصيلها و الإثقال بهذا كلّه على التّلاميذ ظنا منهم أنّ في ذلك تمكين للتّلاميذ من لغتهم و إقرار لهم على إجادة التّعبير و البيان)10

5_ الإتّجاه الصحيح في تدريس القواعد: إنّ ما يحدد هذا الإتّجاه هو الإيمان بأنّ القواعد وسيلة لا غاية و يتحقق ذلك في: المنهج، الطريقة ، الاختبارات ،و الكتاب.

أ) في المنهج: _ الاقتصار على الأبواب التي لها صلة بصحة الضّبط،والتأليف.

_ الإتجاه في أبواب الصرف إلى النّاحية العمليّة ، فدرس المجرد و المزيد يعتني بتدريب التّلاميذ على طريقة الكشف عن المفردات اللّغويّة في المعجمات.

_ التّدرج في عرض أبواب القواعد من المجمل إلى المفصّل مع تدرّج الصفوف.

_ جعل المنهج وحدات متكاملة ، تشتمل كلّ وحدة عدّة أبواب متجانسة.

ب)_ في الطريقة: _ مناقشة الأمثلة من النّاحية المعنويّة، قبل مناقشة دلالاتهاالنّحويّة

.

_ الانتفاع بالقواعد في ضبط النّطق و الكتابة لا إلى استيعاب الصّور،و حفظ الأحكام.

_ أداء المعاني المختلفة بالأساليب المتنوّعة،كالنّفي والتّوكيد،و الشّرط،والتعليل....

_ دراسة بعض الأبواب بطريقة تساير الاستعمال الفطري، كالضمائر،وأسماء الإشارة مثلا.

_ تجنّب الطريقة الجدوليّة المعقدة التي تحول درس القواعد إلى درس رياضيات.

ج)_ في الاختبارات:_انتفاع التّلاميذ بالقواعد في تأليف الجمل و ضبطها ضبطا صحيحا.

_ترك المطالبة بتكوين جمل تثقلها القيود و الشّروط، فتخرج عن جمال الصّياغة الأدبيّة.

_ ترك المطالبة بذكر الأنواع و التّقاسيم و التعاريف و نص القواعد.

د) في الكتاب:_ أن يساير المنهج في اتجاهه و روحه ، فلا يكون معرضا لإظهار العلم.

_ اتّخاذ اللّغة نفسها أساسا لدراسة القواعد، و ذلك باختيار الأمثلة التي تتّصل بالحياة و تزويد التّلاميذ بألوان من الخبرة و الثّقافة، لا الأمثلة الجافة المبتورة و الجمل المتكلفة.

_ جعل التّمارين التّطبيقيّة حول نصوص أدبيّة، مع الإكثار منها و العناية بتنويعها.

_ اشتمال الكتاب على الموضوعات الثّقافيّة، و القصص الشّائقة الصّالحة للقراءة.11

6_ القواعد في الطّور الثّالث: يعتبر الطور الثالث من أهم الفترات التي يمر بها التّلميذ حيث يدخل مرحلة المراهقة التي تحدث تحوّل بارز في تكوين شخصيّتهوتحديد مقوّماتها. ففي هذه المرحلة تبرز علامات النّضج الجسمي ، و الانفعالي و العقلي و تبدأ القدرات الخاصة في الظّهور، ويتّسع مجال الانتباه الإدراكي، و يزداد الخيال خصوبة و يظهر الاستعداد للتّفكير المنطقي المجرّد، كما تتنوّع الحاجات و تتعدد الاهتمامات وتتّسع دائرة الاتّصال و عليه فإنّ هذا التّحول الواسع يستلزم اهتماما متزايدا بالجوانبالنّفسيّة و المعرفيّة و السّلوكيّة و الاجتماعيّة، فتدريس القواعد في هذه المرحلة سيسمح للتّلاميذ بتحسين ممارسة التّعبير عن أفكارهم وإدراك أفكار الآخرين.12 ويفسح المجال أمامهم للقراءات الواعية و التّحرير الجيّد و تناول الكلمة بنوع من الثّقة و الإطمئنان، كما ينتقل من التّركيز على الدّراسة العفويّة إلى الدّراسة الواعيّة التي تعتمد على التّحليل و التّعليل ليتدرّب على إدراك المعاني و التّفكير المتواصل، و تنظيم المعلومات، و فهم التراكيب الغامضة المعقّدة، و الإطّلاع على أوضاع اللّغة و صيغها وخصائصها بطريقة علميّة تناسب مستواه كتلميذ. لذلك يؤكد البرنامج على ضرورة تقديم قواعد اللّغة العربية قصد تحقيق غرضين متكاملين:

_ استنتاج القواعد و الأحكام عن طريق الملاحظة و التّحليل و التّثبيت الفوري.

_ توظيفها مباشرة عن طريق التّعبير الشّفوي و التّعبير الكتابي.

الأهميّة: يقول الأستاذ أحمد رضا :(لا أراني مبالغا إذا قلت أنّ اللّغة هي في الأغلب أصول و قواعد و أساليب أكثر ممّا هي مفردات و ألفاظ و أنّ لهذه الأصول والقواعد و الأساليب من الرّسوخ و الثّبات في اللّغة ماليس للمفردات كثيرة التّعرّض للتّطوّر من تحريف و تبديل و قلب و نحت ممّا يمكن مع طول المدّة أن يتغيّر شكل الكلمة ،تموت كلمات و تحيا أخرى، أمّا طرق الاشتقاق و التّركيب فثابتة لا تتغيّر إلّا فيما نذر و طال معه العهد كما تحيا و تتجدد و تموت وتفنى دقائق الجسم الحي، وهيئة الجسم ثابتة لا تتغيّر)13

ولا يعني هذا هيمنة القوانين اللّغوية على المجتمع بل هو الدّور الوظيفي الذي تؤديه القواعد في توضيح المعاني و تحديد أهداف الكلام.

الأهداف:

1_ تقويم ألسنة التّلاميذ و اكسابهم ملكة لغويّة صحيحة تنظم المعلومات وترتيبها في أدهانهم و تدريبهم على استعمال الألفاظ و الجمل و العبارات استعمالا صحيحا.

2_ تنمية ثروتهم اللّغويّة و تهذيب أذواقهم بفضل النصوص المعتمدة في التدريس و التّطبيق

3_ تعويدهم دقة الملاحظة و التّميز بين الخطأ و الصّوابفيما يسمعون ويقرؤون.

4_ مساعدتهم على إدراك المعاني و التّعبير عنها بوضوح و محاكاة النماذج اللّغويّة

5_ مساعدتهم على فهم التّراكيب الغامضة و المعقدة و حلّ إشكالاتها ومعرفة سبب ذلك.

6_ تمكينهم من استعمال المعاجم و البحث عن المفردات .

المحتوى: تتوزّع دروس القواعد للسنة الثالثة متوسط بمقدار درس في كل وحدة كالآتي:

1_ مواضع تقديم المبتدأ و الخبر.
2_ مجيء المبتدأ نكرة.
3_ مواضع حذف المبتدأ.
4_ مصادر الأفعال السّداسيّة.
5_ المصدر الميمي.
6_ المصدر الصّناعي.
7_ عمل المصدر.
8_ أفعال المقاربة.
9_ أفعال الرّجاء.
12_ أسلوب الاستفهام و الجواب.
13_ أسلوب الشّرط.
14_ اسم الزّمان و المكان.
15_ النّسب.
16_ النّسب إلى المختوم بتاء التأنيث.
17_ النّسب إلى المقصور و الممدود.
18_ النّسب إلى المنقوص.
19_ النّسب إلى الأسماء الأعجميّة.
20_ الاستثناء.

10_ أفعال الشّروع. 21_ اسم الآلة.
11_ ظنّ و أخواتها. 22_ الممنوع من الصّرف.
23_ المنادى. 24_ مراجعة بعض أنواع المصدر.

المنهجيّة:

يصطلح على نشاط القواعد بالبناء اللّغوي و يقدّم خلال الثلاث ساعات الأولى بعد نشاط القراءة الذي يتضمن عادة أمثلة الدرس و تستخرج بمجموعة من الأسئلة المقصودة مع التّدعيم بأمثلة من مراجع أخرى للإثراء،أمّا الحجم السّاعي المقدر لنشاط القواعد فهو تقريبا 60 د (ساعة) عند العديد من الأساتذة وسنطلع على ذلك بدقّة من خلال المرحلة الثانية للبحث أي : الجانب التّطبيقي : و الذي ابتدأته بالاستبيانيين الآتيين:

بسم الله الرحمان الرّحيم

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة

الإستبيان الخاص بالأساتذة

أخي المربي، أختي المربية:

أضع بين أيديكم هذا الإستبان كوسيلة بحث موضوعيّة تمكنني من جمع معلومات تساعدني في معالجة موضوع البحث الموسوم بفعالية تدريس القواعد في ظل المقاربة بالكفاءات _ السنة الثالثة متوسط انموذجا_ و رجائي منكم تقديم الإجابة على الأسئلة المطروحة مع العلم أنّ أحسن إجابة هي تلك التي تعكس الواقع بصدق فتزود البحث بالمعلومات الوظيفية بوضع

الإجابة المختارة داخل إطار و لكم منّي فائق الإحترام و التّقدير و شكرا.

المؤسّسة التّعليميّة:

الجنس:

مقرر السّنة الثالثة متوسط لنشاط القواعد كاف غير كاف

الحجم السّاعي المخصّص لدرس القواعد يتناسب مع كل المواضيع؟ نعم لا أحيانا

بعض المواضيع المدرجة لا تناسب مستوى التّلاميذ؟ نعم لا أحيانا

هل تحقق الكفاءات المستهدفة عند كل نشاط؟ نعم لا أحيانا

هل تستخدم التّدريب النّمودجي في نهاية كل درس؟ نعم لا أحيانا

هل تعتمد على طريقة أخرى للتّطبيق؟ نعم لا أحيانا

اقتراحات تراها مناسبة:.....

بسم الله الرّحمان الرّحيم
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة

استبيان خاص بالتلاميذ

أبنائي ، بناتي :

أضع بين أيديكم هذه الأسئلة راجية منكم تقديم الإجابات بكل صدق ، و تأكدوا أنّه لا توجد إجابة صحيحة أو خاطئة بل أحسن إجابة هي تلك التي تعكس الواقع _ ضع الإجابة المرغوبة داخل إطار_، وتقبلوا مني خالص الشكر والدعاء لكم بالتوفيق و النجاح .

المؤسسة :

الجنس :

هل تحب نشاط قواعد اللغة العربية ؟ نعم لا

لماذا؟ .....

هل تستوعب القواعد المقدمة لك ؟ بسهولة بصعوبة

هل تعتمد على مصادر أخرى للاستيعاب؟ نعم لا أحيانا

هل تحتاج بعض الدروس إلى مدّة زمنية أكبر؟ نعم لا

هل تمارس التدريب النمودجي عند نهاية الدرس؟ نعم لا أحيانا

هل توظف مكتسبات القواعد في التعبير الكتابي ؟ نعم لا أحيانا

اقتراحات تراها مناسبة:.....

تحليل النتائج و تقديم الاقتراحات

المنهج المتّبع : هو الوصف و التحليل للتّأكد من صحة الفرضيات المقدمة وتقديم بعض الاقتراحات و التوصيات من خلال استفراغ الاستبيانات المقدمة للأساتذة و التّلاميذ.

المكان : تم إجراء الجانب التّطبيقي في : الجزائر العاصمة :بمتوسطة سي لخضر برغاية

قسنطينة : بكل من :متوسطة الكتانيّة ومتوسطة محمد الزّاهي ومتوسطة فاطمة الزهراء ومتوسطة خان العيد و متوسطة التربية و التّعليم.

عينة البحث: اعتمدت على 20 أستاذ و 30 تلميذ ، فكانت النّتائج كالآتي:233

العينة	التّكرارات	النسب
الذّكور	03	%85
الإناث	17	%15
المجموع	20	%100

الأساتذة

العينة	التّكرارات	النّسب
الذّكو ر	11	%36,66
الإناث	19	%63,33
المجموع	30	%100

التّلاميذ

تحليل الاستبيان الخاص بالأساتذة

الجدول 01: مقرر القواعد للسنة الثالثة

	التّكرارات	النّسب
نعم	18	%90
لا	02	%10

الجدول 02: الحجم الساعي

	التّكرارات	النّسب
نعم	17	%85
لا	03	%15
أحيانا	00	%00

يتضح أنّ معظم الأساتذة يجدون المقرر كاف حتى أنّ معظمهم و بنسبة 85% يجد ونسبة 90 % تدل على ذلك، في حين 10% المّدة الزّمنيّة كافية لتقديم الدرس.

فقط تعارض كفاية المقرر.

الجدول 03: تناسب المواضيع مع مستوى التلاميذ.

	التّكرارات	النّسب
نعم	11	%55
لا	09	%45
أحيانا	00	%00

تقاربت نسبة المؤيدين لتناسب المواضيع مع مستوى التّلاميذ و المعارضين لها و هذا يدل على وجود بعض المواضيع لا تناسب لمستوى التّلاميذ.

الجدول04:تحقيقالكفاءات المستهدفة

	التّكرارات	النّسب
نعم	09	%45
لا	00	%00
أحيانا	11	%55

إنّ معظم الأساتذة يتفقون على أنّ نشاط القواعد يحقق الكفاءات المرجوة إذ 45% منهم يجيب بنعم و 55% تجيب أحيانا.

الجدول05: استخدام التّدريب النمودجي

الجدول06: اعتماد طرق أخرى للتّطبيق

	التّكرارات	النّسب
نعم	12	%60
لا	00	%00
أحيانا	08	%40

	التّكرارات	النّسب
نعم	06	%30
لا	00	%00
أحيانا	14	%70

معظم الأساتذة يستخدم التّدريب النّمودجي ونسبة 60 % دلت على ذلك

النسب المستنبطة تدل على وجود نقص في التمارين المقرّرة في الكتاب . تحليل الاستبيان الخاص بالتّلاميذ:

الجدول01 : هل تحب القواعد؟

	التّكرارات	النّسب
نعم	24	80
لا	06	20

الجدول02 : استيعاب الدروس

	التّكرارات	النّسب
بسهولة	26	86,66
بصعوبة	04	13,33

نلاحظ من نسب الجدولين إقبال التّلاميذ المتزايد على نشاط القواعد و كذا سهولة استيعاب المواضيع المدرجة ، في حين نسبة قليلة جدا تقول العكس.

الجدول03 :الاعتماد على مصادر أخرى

	التّكرارات	النّسب
نعم	17	%56,66
لا	13	%43,33

نسبة 56,66 تعتمد مصادر أخرى

الجدول 04: كفاية المدّة الزّمنيّة

	التّكرارات	النّسب
نعم	20	%66,66
لا	10	%33,33

66,66 %تقول بكفاية المدّة الزمنيّة

الجدول05: التدريب النمودجي

	التّكرارات	النّسب
نعم	08	%26,66
لا	04	%13,33
أحيانا	18	%60

معظم التّلاميذ يقرّون باستخدام التّدريب النّمودجي .

الجدول06: طرق أخرى للتّطبيق

	التّكرارات	النّسب
نعم	05	%16,66
لا	09	%30
أحيانا	16	%53,33

تلجأ نسبة 53,33%من التّلاميذ إلى مصادر ثانية للتطبيق.

النتائج المحصل عليها و الاقتراحات الموصى بها:

من خلال هذه الجداول و النسب المحصل عليها و كذا اقتراحات بعض الأساتذة الموجودين في الميدان والّذين تراوحت خبراتهم بين 23 إلى 30 سنة من العمل ،يعني إطلاعهم على

المناهج القديمة و الحديثة و كوني أستاذة سابقة في التّعليم المتوسط ومطلعة على المنهجين القديم و الحديث ، توصلت إلى النتائج و التوصيات الآتية:

1_ إنّ البرنامج المقرّر لنشاط القواعد كاف و مناسب لمستوى التّلاميذ ، ولكن هناك بعض المواضيع يفضّل دمجها في موضوع واحد إذ يبدو فصلها فيه نوع من التكرار كدروس النّسبة

2_ يبدوالحجم السّاعي المخصّص لنشاط القواعد في معظم المواضيع كافيا ومع ذلك يستحسن تمديد المدّة الزمنية المبرمجة للتّطبيقات قصد تحقيق الكفاءات المستهدفة بشكل جيّد و تمكين التّلاميذ من اكتساب مهارات أكثر.

3_ الأمثلة في الطريقة القديمة كانت تعتمد على الشعر و القرآن الكريم ، وهذا ما ينقص النص التواصلي المعتمد في المنهج الحديث ممّا يضطر معظم الأساتذة إلى البحث بل و الرّجوع إلى المصادر القديمة لتدعيم أمثلة الدّرس. لذلك يستحسن الابتعاد عن التّقيّد الصارم بالنّص و توفير نوع من الحريّة في اختيار أمثلة الدّرس.

4_ كثير من التّلاميذ و بطلب من الأستاذ يعودون إلى كتب القواعد السابقة وبخاصة في مرحلة التطبيق الشيء الذي يدعو إلى التفكير في الرجوع بنشاط القواعد إلى الكتاب المستقل و هذا ما يفضله الأغلبية بحكم مكانتهاالمميّزة كفرع جوهري في اللّغة العربية.

5_ يمكن القول بأنّ تدريس القواعد من خلال المقاربة النّصية تمكن من الوصول إلى الأهداف و الغايات المسطّرة له ، لكن هذا لا ينفي وجود بعض النقائص التي ذكرتها في هذا البحث أو سيذكرها غيري ، و التّي يمكن لنا كباحثين في ميدان تعليميّة اللّغة العربية من احتوائها بالضبط الجيّد لمقررات و مواضيع الكتب المدرسيّة الموجهة إلى فلذات أكبادنا حماة اللّغة و الشخصيّة الوطنيّة و مستقبل الأمة ،فتقويم اللّسان تقويم للإنسان.

6_ و في الختام يمكن القول أنّ الكتاب المدرسي سيبقى _ رغم التطور الحضاري التكنولوجي الهائل المدعم بالوسائط التّعليميّة المختلفة_ أهم وسيلة تعليميّة تخدم المعلم و المتعلّم على السّواء، فلا بدّ من استمراريّة الاعتناء به لمواكبة التّطورات وملازمة الحضارات.

الإحالات و الهوامش :

1_ محمد وطّاس : أهميّة الوسائل التّعليميّة في عمليّة التّعلم عامة و في تعليم اللّغة العربية للأجانب خاصّة المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ص .156

2_ وظائف الكتاب المدرسي: www .onefd.educ.dz

3_ المرجع نفسه

4_ كتاب اللّغة العربيّة للسنة الثالثة متوسط ، تأليف و إشراف الشّريف مريبعي، وزارة التّربية الوطنيّة ، ورد في التّقديم

5_ المرجع نفسه

6_ ابن منظور: لسان العرب المجلد السادس، دار المعارف القاهرة ،مادة (نحا) ص 4371

7_ الشّيخ مصطفى غيليني: جامع الدروس العربيّة، المكتبة العصريّة الطبعة الثّلثة، صيدا بيروت لبنان ص 11

8_ ابن منظور : لسان العرب،المجلّد الرّابع مادة(صرف) ص2434

9_ الشّيخ مصطفى غيليني:جامع الدروس العربيّة.

10_ عبد العليم ابراهيم:الموجّه الفنّي لمدرسي اللّغة العربيّة،الطبعة الرّابعة دار المعارف،مصر ص .203

11_ تأليف عبد الحليم عبد العزيز سيّد و غيره دار المعارف بمصر، بتصرف.

12_ كمال الدّسوقي: علم النّفس و دراسة التّوافق، دار النّهضة العربيّة بيروت،بتصرف.

13_ الشيخ أحمد رضا :متن اللّغة، دار مكتبة الحياة، بيروت 1958 ص27.

مقدمة نظرية في مبادئ ومفاهيم تعليمية اللّغات

نوال زلالي•

الملخص:

إنّ علم تدريس اللّغات قطع أشواطًا واسعة، وحقّق نتائج معتبرة في العالم الغربي،نظرًا للجهود التي بذلها الباحثون والخبراء بما يقدمون من بحوث علميّة،قادرة على تطوير العملية التّعليمية/التّعلمية التي تقوم على التّنظيم والتّنسيق والتّفاعل اللّفظي والفكري والعاطفي في توصيل المعرفة إلى المتعلم،وخلق الدّوافع وإيجاد الرّغبة لديه للبحث والتنقيب والعمل للوصول إلى المعرفة،وهذا يحتمّ وجود طريقة علميّة مدعّمة بوسائل تعليميّة بيداغوجيّة تساعد المتعلم في تعلّمه للغة والمعلّم في تعليمه إيّاها،ولها دور فعّال في إنجاح العملية التّربوية المتكاملة،دون مبالغة أثناء استخدامها. وبذلك تسهيل عملية تبليغ المعلومات اللّغويّة بين المعلم والمتعلم،وإيجاد كيفية تكسب المتعلم الملكة اللّغويّة الكافية،ويتجلى ذلك في السبيل الجارف من الكتب والأبحاث المتعلقة بالنّظريات العلميّة،ومناهج التّحليل والوسائل المختلفة المساعدة على تحقيق الأهداف المتوخاة،والعمل على ربط العلاقة القائمة بين الثّقافة المدرسيّة المنبثقة عن المعارف العلميّة والممارسات الاجتماعيّة،والمساهمة في حلّ المشكلات بالاستعانة بما جدّ في علوم اللسان وعلم تدريس اللغات. فالتّعليمية هي نسق تبليغي تواصلي يرتكز على دعامتين:

1-الممارسة الإجرائية للمهارة.

2-التّقويم.

Abstrac

Language teaching has developped considerably in recent years, particularly in Europe, regard to the greatnumbers of studies carried out in this field. Thesestudies, in reality, are capable of promoting didactic study which is based on two main elements: first the organization and second the verbal, emotional and mental interaction, in order to communicate knowledge to the receptor. However, it is necessary in this field to promote the interest and motivation of the receiver to acquire this knowledge and to develop the ability to

• نوال زلالي، أستاذ مساعد أ، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة.

transmit it to others. In this sense, didactic knowledge has become an instrument with a dual objective: it is the means to learn and to self-educate on one hand, and on the other hand, it is the means to transmit this knowledge to others, mainly disciples in different levels of learning.

أصبحت تعليمية اللغات Didactique des Langues مركز اهتمام الباحثين في المجال اللساني المعاصر؛لأنّها تطبق الحصيلة المعرفية واللغوية للنظريات اللسانية وتستعين بالنتائج التي توصلت إليها لترقية طرائق تعليم اللغات سواء لغة المنشأ أو اللغة الأجنبية. ويمكن في سبيل بلوغ الغاية في الدراسة أن نتساءل ماهي المنطلقات النظرية التعليمية في إطارها العام من حيث الأهمية والوظيفة والتفسير؟

بدأت ا لحركة العلمية في حقل تعليمية اللّغات ومعالمها من الانتقادات التي وجّهت إلى طرائق تعليم اللغات التي كانت سائدة في النظام التربوي الغربي،وأهم هذه الانتقادات هي:

- ✓ سيطرة المعلم على الدرس،باعتباره أساس عملية التعليم والتعلم.
- ✓ إهمال اللغة الشفوية الجارية على ألسنة المتكلمين في الخطابات اليومية التي تستدعيها المواقف الحياتية.فهي التي تسهل التفاهم المباشر بين أفراد المجتمع.
- ✓ انعدام المشاركة الفعّالة للتلميذ، حيث يقتصر دوره على الاستماع و تطبيق التعليمات.
- ✓ إعطاء الأولوية للغة المكتوبة التي تستدعيها مقامات محدودة خاصة بلغة كبار الأدباء ورجال الدين والحكم.
- ✓ عدم عرض صورة كاملة ووصف دقيق عن اللغة،بل كان اهتمامهم منصباً على معايير الصواب والخطأ دون تقديم طريقة تمكن المتعلمين من اكتشافها أثناء استعمالها،يعني ذلك أنّهم يعرفون القواعد ويحفظونها، إلاّ أنّهم عاجزون عن استعمالها بشكل سليم في واقع الحال.
- ✓ عزل اللغة عن محيطها الاجتماعي. وذلك فيما يسمى البيداغوجية التقليدية التي لا تعتمد على نظرية واضحة فأصبحت اللغة عاجزة عن أداء وظيفتها التعليمية.

ولعلّ أهم تقنية أفرزتها البيداغوجية التقليدية هي طريقة النحو والترجمة،التي استعملت لعدّة سنوات.وسميّت بـ"**الطريقة الكلاسيكية**". وتقوم هذه الطريقة على تحفيظ المتعلم القواعد النحوية للغة المراد تعلّمها، فيتعرض المتعلم في مرحلته الأولى من التعليم إلى مسائل نحوية ويعتمد على قاموس ثنائي اللغة،وهي بذلك تركز على النصوص الأدبية القديمة وعلى مهارتي القراءة والكتابة وتهمل السماع والنطق. ولذلك لم تعد الطريقة التقليدية قادرة وحدها على تحقيق الهدف الأساسي من تعليم اللغة وتعلّمها وهو التواصل والتخاطب. وفي هذا

الصدد يقول الدكتور نايف خرما:«ليس للطريقة التقليدية أي أسس سيكولوجية أو لغوية أو اجتماعية واضحة تستند إليها كما هو الحال في الطرائق الأخرى التي تلتها.»[1] فلم تقم تعليمية اللغات في مرحلتها الأولى على أسس علمية تجعل عملية تعليم اللغة وتعلّمها أكثر فعالية،وهذا راجع إلى عدم اهتمامها بالجانب النفسي للمتعلمين،ولم تراع البيئة الاجتماعية والثقافية للمجتمع. فالمجتمع هو مركز ممارسة اللغة أثناء تفاعل الأشخاص فيما بينهم.

أمّا بالنسبة إلى تأثير اللسانيات البنيوية السلوكية في تعليم اللغة. فقد اعتبرت اللغة سلوكاً خاصاً كأي سلوك آخر ،ولهذا اعتمدت في دراستها بالدرجة الأولى على اللغة المنطوقة عكس ما ذهب إليه اللغويون التقليديون.[2] وبنى علماء النفس الأمريكان العملية التعليمية التعليمة على مبدأ المثير Stimulus والاستجابة Réponse ثم يتبعه التعزيز Renforcement،حيث يرون بأنّ أساس أي معرفة هو التجربة. والمعرفة عندهم لا تتم إلاّ بارتباطها بالملاحظات الكلامية والفعلية؛أي تكون المعارف خارج الذات،وتخرج حينما تحدُث المثيرات اللازمة. ومن أشهر هؤلاء العلماء العالم الشهير سكينر"Skinner" صاحب الكتاب المشهور "**السلوك اللفظي**" الذي اعتبر أنّ السلوك اللفظي فعل مثل الأفعال والسلوكات. وعلى حدّ قول واطسون Watson 1878- 1958: «القول فعل مثل ممارسة البزبول.»[3]

وقد تبنى العالم اللغوي بلومفليد "Bloomfield" السلوكية أساساً في تحليله للغة. فيرى«بما أنّ الكلام سلوك في حال معينة،فالذي يدرك منه بالحواس هو الألفاظ،أمّا المعاني فلا يدركها الباحث إلاّ بالنظر في حال الخطاب Situation de discours،أمّا أن يحاول معرفتها بطريق آخر،فهو محض التحكم.»[4] وقد استغلت تعليمية اللغات من هذا التصور السلوكي بعض المناحي التربوية لتعليم اللغة،وذلك من خلال:

* التركيز في دراسة اللغة على الجانب الشفوي بالدرجة الأولى.

* التركيز على اللغة الحية، لغة الحديث الفعلية في فترة محدّدة.

* الاهتمام بظاهر اللغة أدّى بالمدرسين إلى الاعتماد على الطريقة السمعية

---

[1]- نايف خرما، علي الحجاج، **اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها**، عالم المعرفة، ط1. الكويت: 1988، المجلس الوطني للعلوم والآداب والفنون، ص171.

[2] - نايف خرما، علي الحجاج، **اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها**، ص28.

[3] - انطوان حمص، **مدارس علم النفس**، دط. سوريا:1985-1986، مطبعة الاتحاد دمشق، ص149.

[4] - عبد الرحمن الحاج صالح، "**علم تدريس اللغات والبحث العلمي في منهجية الدرس اللغوي**"، مجلة آفاق الجامعة، عنابة: 1990 العدد1، ص5.

الشفوية في تعلم اللغة والقائمة على المثير والاستجابة والتدعيم.»[1] ولهذا لم تهتم النظرية السلوكية باللغة المكتوبة اهتماماً كبيراً،بل اعتبرتها ثانوية بالنظر إلى اللغة المنطوقة.

ولم تسلم النظرية السلوكية أيضاً من النقد؛لأنّ السلوكيين أهملوا دراسة المعنى باعتباره مظهراً غير خارجي،لا يمكن مشاهدته بالحواس،ويمكن النظر فيه بالمنهج العلمي،كما هو الحال في العلوم الطبيعية.[2] فاللغة بالنسبة إليهم هي«الكلام الشفهي لا الكتابة،وقضية المعنى عندهم قضية شكلية لا ضرورة لها...ومن ثمّ القيمة الكبرى في تعلم اللغة عندهم تكمن في تكوين العادات اللغوية وأدائها بشكل آلي وميكانيكي.»[3] يعني ذلك أن اللغة بالنسبة إليهم عبارة عن مجموعات صوتية تكيّفها مثيرات البيئة،وترفض كل ما يتعلق بالمعنى العقلي والوحدات غير الخاضعة للملاحظة. وأن يكون المتعلم في مواقف تشبه المواقف الطبيعية،حيث تختبر ردود أفعاله وتدعم بواسطة مبدأ التكرار "**المثير/الاستجابة**".

كما أنّ دراسة المعنى في نظر بلومفليد لا أهمية له،حيث«كان أكثر تطرفاً في نظرته للمعنى نظرة بنوية تتفق مع الفلسفة السلوكية،فقد اعتبر المعنى دلالة بنوية قادرة على التغير والتبدل من معنى إلى آخر طبقاً لاختلافات الوحدات اللغوية وتنوعها. ولكن العملية الآلية التي تحدد هذه الوظيفة الدلالية ليست عملية ذهنية فكرية،إنّها عملية سلوكية متأثرة بالمحيطات الخارجية والفيزيائية.»[4] ويقصد من هذا أن يتم اكتشاف بنية الكلام ومكوناته دون الحاجة إلى المعنى؛لأنّ الكلام يتكوّن من أجزاء وكل جزء له موقعه الخاص به مع بقية الأجزاء التي هي من جنسه،ويكون ذلك في السياقات اللغوية المختلفة.

ومن أهم الطرائق التعليمية التي بنيت في ظل اللسانيات البنوية السلوكية نجد الطريقة المباشرة "Méthode Directe"،الطريقة السمعية الشفاهية "Audio-oral" والطريقة السمعية البصرية "Audio-visuel".رغبة من علمائها في تجاوز نقائص الطرائق التقليدية في تعليم اللغة.وتأسست الطريقة المباشرة رَدَّ فعل على طريقة النحو والترجمة. وقد انتشرت في أوربا في وقت قصير ثمّ انتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية واستقرت هناك. وأشهر من طبّقها هو

[1] - علي آيت أوشان، **اللسانيات والبيداغوجيا نموذج النحو الوظيفي " الأسس المعرفية الديداكتيكية"**، ط1. دار البيضاء: 1998، دار الثقافة للنشر والتوزيع، السلسلة البيداغوجية5، ص34.

[2] - نايف خرما، **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، عالم المعرفة، ط2.الكويت:1979، المجلس الوطني للعلوم والآداب والفنون ص110.

[3] - حسني عبد الباري عصر، **الاتجاهات الحديثة لتدريس اللغة العربية في المرحلتين الإعدادية والثانوية** دط. دت مركز الإسكندرية للكتاب، ص93.

[4] - مازن الوعر، **قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث**، ط1. سوريا: 188، دار طلاس، ص82.

شارل برليز"Charles Berlitz" بألمانيا وكوين "Gouin" بفرنسا، المتأثرين بالمنهج السلوكي، ولاقت الطريقة المباشرة رواجاً كبيراً في تعليم اللغة الإنجليزية لغة منشأ وتعليم اللغات الأجنبية. والقاعدة الأساس لهذه الطريقة التعليمية هي منع الترجمة فترى«أنّ التعليم السليم لا يكتمل إلاّ بالاتصال مباشرة مع اللغة الهدف،وهي مجسدة في مواقف مادية محسوسة لأنّه لا يكفي الاتصال باللغة مباشرة كي يتم تعلمها،بل يجب أن توضع في تخطيط محكم تتضح فيه الأهداف والوسائل وتُنظم في مقررات متدرجة،تخصص لمستويات تصاعدية مختلفة.»[1] وحسب مبادئ هذه الطريقة المباشرة، فإنّه أثناء تعليم أيّة لغة، ولتكن مثلاً اللغة العربية الفصحى،حيث يمنع على الإطلاق استعمال المعلم اللغة الدارجة أو أيّة لهجة أخرى،وعليه أن يعمد إلى استخدام الوسائل السمعية البصرية، وكل الوسائل التعليمية التوضيحية التي يراها مناسبة وملائمة لتحقيق هدف الفهم. وأن يشرح الكلمات الصعبة المهمة ويفسر العبارات انطلاقاً من المبدأ القائل بأنّ الترجمة تعطل نمو تعلم الطفل لغة الهدف كما تخلق الصعوبات والعقبات في سبيل تعلمه وهذا راجع إلى إقحام نظام لغوي خاص في نظام آخر مخالف له وهذا يؤدي حتماً إلى ظهور الغموض الناتج عن التداخل بين الأنظمة اللغوية.

ويلخص"Richard and Rodgers" مبادئ هذه الطريقة فيما يأتي:

1. أن يكون التعليم بلغة الهدف في حجرة الدرس،يعني ذلك أن تدرس اللغة الأجنبية عن طريق اللغة الأجنبية نفسها دون الاستعانة بلغة وسيطة.
2. تُعلم القواعد النحوية بالطريقة الاستنتاجية،عكس ما كانت عليه سابقاً عن طريق التحليل والتركيز المباشر عليها.
3. الركيزة الأساسية لهذه الطريقة واحدة، وهي منع الترجمة؛ أي دراسة اللغة دون المرور بعملية الترجمة إلى اللغة الأم.
4. تعلم مفاهيم اللغة الجديدة في مواقف مادية،حيث تقوم بالربط المباشر بين الرمز اللغوي المكتوب ودلالته على الشيء نفسه أو بالصورة دون الاستعانة بلغة المتعلم أو لغة أخرى يعرفها.
5. تقوم على تعليم اللغة مباشرة والتأكيد على صحة النطق.
6. تعلم المهارات الشفوية.
7. تعلم الكلمات الحسّية عن طريق الأشياء والصور المعبّرة عنها، والكلمات التجريدية عن طريق ربطها بأفكار.[2]

[1] - مصطفى بن عبد الله بوشوك، **تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها**، ط3. الرباط: 1994، الهلال العربية للطباعة والنشر، ص47.

[2] - ع / هـ دوجلاس بروان، **أسس تعلم اللغة وتعليمها**، تر: عبده الراجحي وعلي أحمد

ومن خلال هذه المبادئ،فالطريقة المباشرة تأسست أساساً على التلقين المباشر للغة ولقواعدها،ولا تُركز على جانب دون آخر،فهي تهتم بالجانب التواصلي والتبليغي للغة المراد تعلمها.

وقد ظهرت الطريقة السمعية الشفاهية Audio-oral في الولايات المتحدة الأمريكية إبان الحرب العالمية الثانية،ولأسباب عسكرية احتاج الجنود الأمريكان الذين أرسلوا إلى أوربا وآسيا إلى أسلوب سريع لتعلم اللغات الأجنبية. ويرجع الفضل في ذلك إلى بعض العلماء اللسانيين الأمريكيين في إعداد البرنامج الذي يسعى إلى تكوين لغوي متين وسريع في نطق اللغات الأجنبية، ونذكر منهم بلومفليد الذي شارك مشاركة فعّالة في ذلك. ولهذه الطريقة مزايا كثيرة في مجال تعليم اللغات الأجنبية،لفعاليتها الكبيرة في تعليم اللغة في سياقها الكلامي وكون هدفها الأساس هو أن يتقن المتعلم مهارة الاستماع والفهم ثم التحدّث،ولا ترى في القواعد النحوية في حدّ ذاتها هدفاً. وما يُعَاب على الطريقة السمعية الشفاهية أنّها أجلت مرحلة القراءة لأنّ القراءة والكتابة لا يمكن فـــــــصلها عن اللغة. وتكمن أسس الطريقة السمعية الشـــفاهية في تعليم اللغة في:

أ- اللغة،أوّلاً وقبل كل شيء هي التكلم أو التعوّد على النطق.

ب- السمع قبل الكلام، والكلام قبل القراءة والقراءة قبل الكتابة.

ج- اللغة هي ما يتكلم به الناطق الأصلي. واعتمادا على هذا الأساس تستعمل البيانات "Les datas" المستخرجة من الاستعمال اللغوي نفسه لاستقراء واستنباط القواعد،عوض عرض الضوابط النحوية الجاهزة بطريقة تلقينية إلقائية،تليها تمارين،قد لا تفيد في شيء نمو الملكة اللغوية.»[1] فهي تقوم بالتركيز على الكلام وتراعي التسلسل الواقعي لظهور اللغة وتقوم على مبدأ التدرج؛أي الانتقال من السهل إلى الصعب ومن المحسوس إلى المجرد وكما تركز على التراكيب اللغوية.

ونشأت الطريقة السمعية البصرية عام 1953م على يد بيتار كوبيرينا "Guberina" ففي عام 1955 بدأ يتعاون مع بول ريفانك Paul rifanc. وقد كان من ثمار هذا التعاون بروز أوّل دورة كبرى في تعليم اللغة الفرنسية وتعليمها بعنوان "**أصوات وصور من فرنسا.**"[2] وتقوم هذه الدورة باستعمال الوسائل السمعية البصرية. وفي هذا الصدد يقول الباحث التشيكي **ميروسلاف سيبرو**"mirosléve sipro" عن هذه الوسائل التعليمية:« إنّ استخدام الوسائل

شعبان، دط. بيروت: 1994، دار النهضة العربية، ص80، بتصرف.

[1] - مصطفى بن عبد الله بوشوك، **تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها**، ص48.

[2] - إبراهيم حمادة، **الاتجاهات المعاصرة في تدريس اللغة العربية واللغات الحية الأخرى لغير الناطقين بها**، دط. 1987، دار الفكر العربي، ص171.

السمعية والبصرية ليس جديداً،فقد تمّ التوسع في استخدامها تدريجياً منذ أيام ما قبل الحرب بحيث أصبح من الميسور لمدرس اليوم أن يستخدم العديد من هذه الوسائل،لتعريف التلاميذ سمعياً وبصريا بالعالم كله. إنّه عالم الصور الذي لم يحلم به **كومينوس** "Comenius". ويجمع جل الباحثين في ميدان التربية والتعليم،على أنّ الوسائل السمعية البصرية لها فوائد كثيرة في نمو التعلم وتحقيق أهداف التعليم،وكذا في حلّ عدد من الصعوبات التعليمية،خصوصاً في التعليم الابتدائي والإعدادي حيث يتمّ التركيز على مهارة التمييز السمعي ونطق مخارج الحروف قصد تدريب المتعلم على تمييز القيم الخلافية لمخارج الحروف والتعوّد على نطقها نطقاً سليماً،وكذا الاهتمام بالتمارين البنوية مع محاولة إخضاع البنيات اللغوية للشروط المقامية اعتماداً على الصورة والصوت...»[1]

وتعتبر هذه الطريقة من الطرائق التعليمية/ التعلمية الحديثة في مجال تعليم اللغات الأجنبية،كونها تعتمد على وسائل تقنية علمية متطوّرة،تساعد المتعلم على اكتساب المهارات اللغوية المختلفة،منها النطق والاستماع وهذا في وقت قصير جدّاً.

وبعد ذلك،برزت النظرية التفريعية التحويلية للعالم اللغوي الشهير نعوم تشو مسكيN. Chomsky ردّ فعل على النظرية السلوكية،وتطبيقاتها التربوية في مجال تعليم اللغة. وهذا راجع إلى أنّ أصحابها لم يتمكنوا من الوصول إلى إيجاد القواعد الفعلية التي تعمل على خلق الجمل الصحيحة في اللّغة وتوليدها،وكان وصفهم للغة وصفاً سطحيا،لذا ارتكز اهتمامهم على الجانب الخارجي دون الإبحار في أعماق المضمون واستخلاص المعاني. فتوجّه أصحاب النظرية التفريعية التحويلية إلى البحث عن طريقة علمية رياضية منطقية،تهدف إلى«جمع القواعد اللغوية التي تكون الأساس القادر على توليد الجمل الصحيحة في اللّغة....»[2] ويتضح لنا من خلال هذا القول،إنّ الهدف من البحث اللساني في نظرهم انحصر في تحديد المعرفة اللغوية عند المتكلم.وتجلّى اهتمامهم على القواعد النحوية اللغوية،بحكم أنّ الجملة هي المكوّن الأساسي في بناء اللّغة،وتتكوّن من بنيتين:

إحداهما: البنية العميقة.

ثانيهما: البنية السطحية.

ويقصد تشومسكي بالبنية السطحية بأنّها« عبارة عن تأويل صوتي ونحوي للجملة الظاهرة...»[3] أي أن تتخذ الجملة شكلاً معيناً من العناصر النحوية والصرفية والصوتية،فهي بنية صورية مجردة.أمّا بالنسبة إلى البنية العميقة فهي« عبارة عن تأويل دلالي تستهدف

[1] - مصطفى بن عبد الله بوشوك، **تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها**، ص54.

[2] - نايف خرما وعلي الحجاج، **اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها**،ص35.

[3] - ع/ صالح بلعيد، **نظرية النظم**، دط. الجزائر:2001، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ص84.

الكشف عن القواعد الضمنية الكامنة ضمن الملكة* اللغوية والتي تقود عملية التكلم،حيث تنتقل البنى العميقة إلى سطحية منجزة في أشكالها الفعلية،وتتداخل بينهما مجموعة من القواعد الاختيارية والإجبارية.»[1] فهي التي تحدد التفسير الدلالي للجمل الصحيحة نحوياً؛أي المكون الدلالي هو الذي يميز بين الجمل الصحيحة نحوياً، والجمل غير الصحيحة. مثلاً:

1- اشتعلت النّار في المنزل 2- اشتعل الثلج في الماء

الجملة الأولى جملة نحوية صحيحة التركيب (مبنى ومعنى)،بينما الجملة الثانية صحيحة التركيب ولكنّها غير مقبولة برغم أنّ البنية العميقة لكل منهما واحدة (الجملة: مركب فعلي+ مركب اسمي +حرف + مركب اسمي). ويرجع السبب في انحرافها إلى أنّ المكونات الدلالية للفعل اشتعل لا تتركب مع المكونات الدلالية للفاعل "الثلج". وبهذا أعاد تشو مسكي الاعتبار للمعنى،الذي أهمله السلوكيون. وبعبارة أخرى فالنحو التحويلي يتحرك داخليّاً من العمق إلى السطح،من خلال رصد القوانين التي تحقق هذا التحوّل. فلم يكن تشو مسكي يهمه وصف اللغة من حيث الوحدات التي تتكوّن منها بقدر ما يهمه أن يفسّر القدرة العجيبة التي يتمتّع بها الإنسان والتي تجعله ينتج ما لا يحصى ولا يعد من الجمل في مختلف الاستعمالات اللغوية، ولذلك وضع مصطلحين أساسين هما:

- **الملكة** La Compétence: وهي المعرفة الضمنية لقواعد اللّغة الموجودة في ذهن المتكلم.
- **التأدية** Performance: وهي استثمار تلك المعرفة في واقع الاستعمال.

وإنّ أهم ما قدّمته هذه النظرية اللسانية«أنّها نظرية عقلانية بنت النحو على فرضيات ابستمولوجية تتسم بالمرونة، كما أنّها نهت إلى الإبداعية والقدرات الفردية للإنسان في اكتسابه للغة والجانب الفطري فيها واهتمت باكتشاف الحقيقة العميقة الكامنة في السلوك الفعلي، وأتاحت البحث في مسائل مطلقة كالنظام التجريدي للغة والكليات اللغوية، ونظريات المعنى، وطبيعة المعرفة الإنسانية.»[2] وانطلاقا من ذلك، حاول الباحثون اللسانيون استثمار ما أتت به النظرية التفريعية التحويلية في تعليم اللّغة سواء أكانت لغة أصلية أم لغة أجنبية. وبالخصوص إذ تعلق الأمر باكتساب اللغة عند الطفل؛ الذي هو على قدرة خاصة تتضمن استعدادات تساعد على التعلّم. والدليل على ذلك أنّ الطفل يحسن لغة بني جنسه خلال أربع سنوات أو أقل من ذلك، إلاّ أنّ الأمر لم يتوقف عند هذا الحدّ فحسب،بل يتعدى ذلك؛ لأنّ الطفل بإمكانه ابتكار جمل جديدة وابتداع ما يحتاج منها حسب الظروف والاستعمالات

* فضلت استخدام مصطلح الملكة بدلاً من مصطلح الكفاية الذي استعمله المؤلف.

1 - المرجع السابق، ص84.

2 - علي آيت أوشان، **اللسانيات والبيداغوجيا نموذج النحو الوظيفي " الأسس المعرفية والديداكتيكية"**، ص38.

المختلفة.

ولم تلق النظرية التفريعية التحويلية النجاح المنتظر رغم أنّها حوّلت النظرة من التعليم إلى التعلم،إذ اكتفى الدارسون بتضمين الكتب المدرسية بعض النتائج التي توصّلت إليها.[1] ومن هنا برزت الحاجة إلى ظهور نظرية لسانية جديدة، ألا وهي النظرية التبليغية التي تعمل على محاولة مقاربة اللّغة من زوايا مختلفة. وحاول أنصارها استثمار ايجابيات الطرائق التعليمية التي سبقتها، ومزاياها وأضافوا إليها بعداً جديداً تَمثل في البعد الاجتماعي،على خلاف النظريات اللسانية التي أهملته. وتذهب هذه النظرية إلى أنّ الوظيفة الأساسية للغة هي القدرة على التبليغ بأبعاده المختلفة ومقتضياته، وأن يشتمل على الخطاب المنطوق والمسموع. فالإلمام بلغة ما لا ينحصر في الفهم والتحدّث والقراءة والكتابة فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى معرفة كيفية استعمال الجمل حسب مقتضيات أحوال التبليغ.[2] ويرجع الفضل في ظهور النظرية التبليغية إلى علماء اللسانيات الاجتماعية Socio- Linguistique وكان ذلك في بداية السبعينات،حيث انصبَّ اهتمامهم على دراسة اللغة في سياقها الاجتماعي الثقافي Contexte Socio- Culturel لأنّ اللغة ذات صلة وثيقة بالمجتمع ويعمل على تنظيمها،ويفسح البحث في خصائص استعمالها واستخدامها داخل المجتمع الواحد،والتعرّف على العلاقات القائمة بين البنى اللغوية والاجتماعية وتفاعلها، وأيضاً معرفة الأوضاع الاجتماعية التي تعود إلى المتكلم والمخاطب وحالات التخاطب بينهما.

وفي هذا المقام نجد فيرث Firth الذي ركز في أبحاثه اللسانية على أهمية اللغة في سياقها الاجتماعي وحاول معرفة الوظائف والاستعمالات اللغوية المختلفة داخل المجتمع،وكذا الشأن بالنسبة إلى مالينوفسكي Malinowsky وديل هايمز Dell Hymes الذي نقد نظرية تشو مسكي وبيّن أنّها قاصرة عاجزة وليس بإمكانها أن تتناول اللغة تناولاً كاملاً من كل جوانبها. وممّا يميز النظرية التبليغية عن غيرها من النظريات نذكر المفاهيم الآتية:

أ- **أحوال الخطاب: Les Situations de discours**

يعتبر حال الخطاب مجموعة من العوامل التي تحيط بالكلام وتعمل على إيضاحه وفهمه. وقد استعمل هذا المصطلح في اللسانيات والنقد الأدبي،ثم انتقل إلى ميدان التعليم.

وانتبه الباحثون الأوروبيون إلى الدور الجوهري الذي تؤديه القرائن المقالية والحالية في تعليم اللغة وتعلّمها وخاصة في أمريكا؛ لأنّ«الأفعال التي يحدثها المتكلم لا تحصل منعزلة بل تحدث في حال خطاب معينة وتوجّه إلى المخاطب معين،ويعتني المحدث بما يعلمه ولا

[1] - نايف خرما وعلي الحجاج، **اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها**، ص39 وما بعدها، بتصرّف.

[2] - H.G Widdowson, une approche communicative de l'enseignement des Langues, Paris : 1981, Hatier, p11.

يعلمه المخاطب وبمقامه بالنسبة إليه. فلكل ذلك تأثير في موقف المتكلم وسلوكه الكلامي. بل ولكل ذلك تأثير أيضاً في تعلم اللغة.»[1] وبناءً على ذلك،يمكن استثمار أحوال الخطاب في العملية التعليمية التعلمية،وذلك بتمكين المتعلم من أن يكون:

1. قادراً على معرفة استعمال الأحاديث "énoncés" حسب مقتضيات الأحوال وظروف التبليغ.
2. قادراً على معرفة تنظيم تلك الأحاديث واستخدامها في وحدات لغوية أكثر من الجملة فالجملة ليست هي الوحدة الأساسية التي يجب الانطلاق منها في هذه النظرية،بل يجب أن تتعداها إلى الخطاب أو النص باعتباره وحدة للدراسة،سواء أكان شفوياً أم مكتوباً،وكونه يحدث فعلاً في أحوال معينة للتعبير عن أغراض معينة. كما أنّه عبارة عن بناء لساني للتفاعل الاجتماعي تبعاً للمقام الذي أحدث فيه الخطاب أو النص،وعلاقاته بالأبعاد الاجتماعية اللسانية والمعرفية والثقافية.
3. قادراً على معرفة التحدّث حسب ما تقتضيه الوظائف اللغوية المتنوّعة كما حددّها ياكبسونJakobson*.

و نذكر في هذا السياق المجهودات الجبّارة التي بذلها العالم اللغوي البريطاني هاليداي في تصنيف الوظائف المختلفة التي تؤديها اللّغة،وتنحصر فيما يأتي:

* **<u>الوظيفة التجريبية</u>**: تتمثل في الاستعمالات اللغوية المختلفة للمتكلم حول أغراض معينة، ويتم فيها التعبير عن الأفكار والمضامين في سياق ثقافي واجتماعي معين.

***<u>الوظيفة التبليغية</u>**: فهي التعبير عن العلاقات الاجتماعية المتباينة بين الأشخاص المشاركين في الحديث، وفيها يتم تحديد وضع المتكلم وعلاقاته مع من يخاطب، والعوامل المؤثرة التي تتحكم في حديثه.

* **<u>الوظيفة النصية</u>**: فهي الوظيفة التي تعكس قدرة المتكلم على بناء النصوص،

[1] - عبد الرحمن الحاج صالح، "**علم تدريس اللغات والبحث العلمي في منهجية الدرس اللغوي**"، ص7 وما بعدها.

* تتمثّل وظائف اللغة عند ياكبسون في:

الوظيفة المرجعية	Fonction Référentielle
الوظيفة التعبيرية أو البيانية	Fonction Expressive
الوظيفة الخطابية	Fonction Conative
الوظيفة الشعرية	Fonction Poétique
الوظيفة الاتصالية	Fonction Phatique
الوظيفة الميتالغوية	Fonction Métalinguistique

كون النص له صفة تميزه عن كل ما هو ليس بنص، مثل الجملة فهي وحدة لغوية.

4. قادراً على فهم الخطابات والتفاعل مع النصوص، وأن يبدي رأيه فيها.
5. قادراً على أن يمارس المتعلم اللغة مشافهة حسب ما تقتضيه أحوال الخطاب.
6. استثمار إنجازات **نظرية الحديث** théorie d'énonciation التي اهتمت بأحوال الحديث وأيضاً إنجازات **تحليل الخطاب** Analyse de discours . وقد استفاد الباحثون الغربيون من هذه الإنجازات واستثمروها في تعليم/تعلم لغاتهم في مختلف المستويات التعليمية.

ب- الملكة التبليغية La compétence communicative

يقصد بالملكة التبليغية بـ«القدرة على استعمال لغة ما في مختلف الأحوال الخطابية لشتى الأغراض.»[1] فهي أساسية؛لأنّها تتكوّن من عوامل نفسية ومعرفية واجتماعية وثقافية التي تتعلق بالبنية الاجتماعية للمتعلم. ويعود الفضل في الحديث عن الملكة التبليغية لأول مرّة إلى ديل هايمز، وذلك للردّ على تشو مسكي الذي استخدم مصطلح **الملكة اللسانية** La compétence Linguistiqueالتي تتضمن البنيات اللغوية.

وعلى هذا،فالملكة التبليغية تتعدى هذا الحدّ،كونها لا تتضمن العناصر والبنيات اللسانية التي تمكن المتعلم من التعبير السليقي عن حاجاته فحسب، بل تحتوي أيضاً على القواعد الاجتماعية،إذ لابدّ من معرفة سياقاتها وكيفية استعمالها حسب مقتضيات أحوالها. وعن طريقها يتمكن الفرد المتعلم من استعمال اللّغة للتعبير عن شتى أغراضه وحاجاته في مختلف أحوال الخطاب.[2]

وتحدّد صوفي موارون "Sophie Moirond" مكوّنات الملكة التبليغية في:

«1. **المكوّن اللساني** Une composante linguistique: ويقصد به معرفة النماذج الصوتية والدلالية والتركيبية والنّصية لنظام اللّغة، ومعرفة كيفية استعمالها.

2. المكوّن الخطابي Une composante discursive: ونعني به معرفة الخطاب بأنواعه المختلفة بشرط أن تكون منظمة في وظيفة محدّدة وفق الوضعية التبليغية.

3. المكوّن المرجعي Une composante Référentielle: ويعني معرفة مجالات الخبرة الإنسانية وموضوعات العالم وعلاقاتها القائمة والخلفيات الفكرية والمعرفية.

4. المكوّن الاجتماعي الثقافي Une composante Socio- culturelle: ويقصد به معرفة القواعد الاجتماعية ومعايير التفاعل بين الأفراد والمؤسسات ومعرفة التاريخ والثقافة،

[1] - عبد الرحمن الحاج صالح، " **علم تدريس اللغات والبحث العلمي في منهجية الدرس اللغوي**"، ص10.

[2]- Dell Hymes, Vers la compétence de communication, Paris :1984, p124.

وأيضاً العلاقات بين الموضوعات الاجتماعية ثم معرفة كيفية استعمالها.»[1]

ولا تتوقّف الملكة التبليغية عند مكون واحد من هذه المكوّنات لإنتاج الخطابات وتفسيرها، حيث تتداخل كلها من أجل تحقيق القدرة التبليغية لدى المتعلم، وتتحدّد من هذه المكوّنات الاستراتيجيات التعليمية اللغوية. وعلى هذا ركز علماء اللسانيات بشكل أكثر على ظروف التبليغ اللغوي، ولم يقتصروا على اللّغة في ذاتها صيغاً ومادة وعلى السلامة اللغوية بل تعدّوها إلى النجاعة التبليغية. التي لم تتحقق في النظام التعليمي التقليدي؛ لأنّه يفتقر إلى ما يسمى بالإنكليزية Feed-back ويقابله باللغة الفرنسية Rétroaction، أمّا بالعربية فيطلق عليه التصحيح الارتجاعي، وهو أساس الأفعال المحكمة.[2] ويمثّل التصحيح الارتجاعي* قاعدة أساسية وبالغ الأهمية في مختلف الأنشطة التعليمية/ التعلمية، وذلك لِـ:

* التّأكد من معرفة أن المتعلم قد حفظ وفهم جيّداً.

* لمعرفة ماذا قال المتعلم ويتحقق المعلم من إجابته إذا أفهمه جيّداً أم لا.

* من أجل إقامة علاقة تربوية مع كل مــتعلم للغة، ومع المجموعة التي ينتمي إليها.»[3]

ج- **الأفعال الكلامية** Les actes de parole

وهي ممارسة الكلام في مختلف مقتضيات أحوال الخطاب. ويرى أوستين Austin مؤسس نظرية أفعال الكلام Théorie des actes de parole، أنّ وظيفة اللغة الأساسية ليست المعلومات والتعبير عن الأفكار بقدر ما هي مؤسسة تقوم بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية،وعلى سبيل المثال حينما يقول القاضي: "فُتِحَت الجلسة" يكون قد أنجز فعلاً اجتماعياً وهو افتتاح الجلسة. وقد ميّز أوستين بين ثلاثة أنواع من الأفعال الكلامية وهي:

- الأفعال الكلامية الإخبارية أو الانجازية.

---

[1] -Sophie Moirond, Enseigner à communiquer en langue étrangère, Paris:1990 Hachette, p20

[2] - عبد الرحمن الحاج صالح، **"أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللّغة العربية"**، مجلة اللسانيات، الجزائر:1974، معهد العلوم اللسانية والصوتية جامعة الجزائر، العدد4، ص54، بتصرّف.

* **يكمن التصحيح الارتجاعي** من خلال تبادل الأدوار بين المرسل والمرسل إليه، بحيث يكون التخاطب الإنساني تبادلي، إذا كل مرسل هو مرسل إليه، وكل مرسل إليه هو مرسل في الوقت ذاته، وكلاهما يقوم بعمليتي الإرسال والاستقبال، بشرط أن يكون نص الخطاب مفهوماً وواضحاً والشأن نفسه في العملية التعليمية.

[3] -Carlo Romano et Jaques Solzer, Enseigner c'est aussi savoir communiquer Milano: 1987, les éditions d'organisation, p38.

- الأفعال الكلامية الإنشائية (تتعلق بالدراسة البلاغية والمستويات الجمالية المتنوّعة التي تكمن في الخطاب).
- الأفعال غير الإخبارية وغير الإنشائية.[1]

ويجب أن ينصب انشغال المعلم في العملية التعليمية على جعل التلاميذ يتحدّثون وأن تهيأ لهم الظروف الملائمة التي تدفعهم إلى إحداث الأفعال الكلامية المتمحورة في الأنشطة اللغوية المبرمجة في المنهاج الدراسي؛ لأنّ أفعال الكلام تجعل التلاميذ في جوهر العملية التعليمية التعلمية؛ لأنّ المتعلم يسأل ويجيب ويحاور، وهذا ما نفتقده في التعليم التقليدي، فالمعلم هو مالك المعرفة ويسيطر على الدرس، ومن ثم تصبح ذاكرة المتعلم خزان نصبّ فيه المعلومات، ويساهم بالسمع والطاعة لما يتلقاه من معلمه.

وبذلك تبيّن لنا أنّ الأسس العلمية التي بنيت عليها النظرية التبليغية، قد استفاد منها الباحثون في ميدان تعليميات اللغات، بحيث وجّهت اهتماماتهم إلى الجوانب الآتية:

* أنّ الغاية من تعليم اللغة على حدّ تعبير العالم اللغوي هايمز عام 1984 أن نجعل متعلم اللغة يمتلك قدرة تبليغية تواصلية؛ أي أن يكون قادراً على استعمال اللغة في سياق تواصلي في مختلف الأحوال الخطابية.

* **أن** تعلم اللغة حسب قول اللغوي ويد ونسن Widdowson سنة 1981 لا يرتبط بتعلم الجوانب الشكلية، فحسب، بل يتعدّى ذلك إلى تعلم قواعد استعمال اللغة في التواصل وبمراعاة السياق.

* يعتبر الخطاب الوحدة الأساسية في اللغة وليس الجملة المنعزلة عن السياق النصي، ولذلك فعلى المتعلم أن يتحكم في خطابه وأن يكون منسجماً بأحـــاديثه المتناسقة.

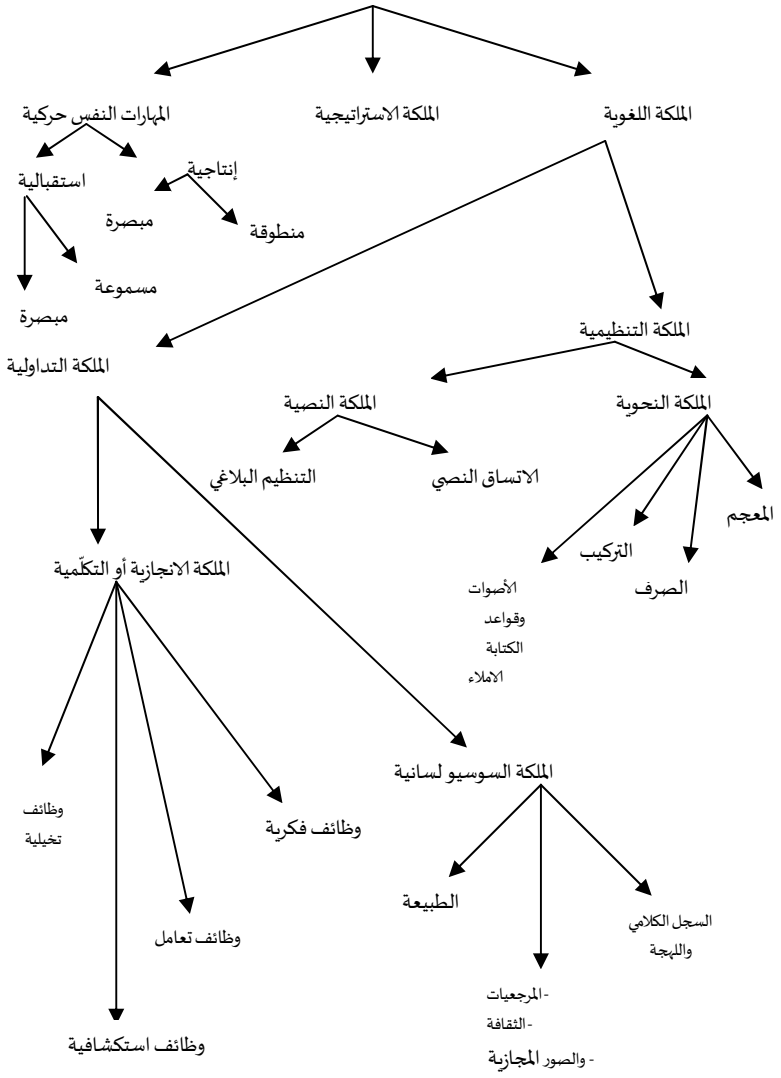
وهكذا أحدثت هذه النظرية تغييراً استراتيجياً في الميدان العلمي التعليمي، سواء أتعلق الأمر بنظرتها للغة وطريقة وصفها، أم بأسلوب تعلمها وتعليمها. وما يمكننا قوله إن هذا التغيير نتج نتيجة التطوّر الذي أحدثته النظريات اللسانية وعلم الاجتماع اللغوي، وعلم النفس اللغوي، وبالخصوص نظريات التعلم. وفي هذا المقام نذكر العالم اللغوي باشمان Bachman الذي حاول إعادة تنظيم مكوّنات الملكة التواصلية سنة 1987 تنظيماً يجعلها أكثر إجرائية خاصة في المجال التعليمي، ويتّضح ذلك من خلال هذا المخطط:[2]

---

[1] - ينظر: محمد أديوان، **نظرية المقاصد بين حازم القرطاجني ونظرية الأفعال اللغوية المعاصرة**، مجلة الوصل تلمسان:1994، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة تلمسان، العدد1، ص29 وما بعدها، بتصرّف.

[2] - ع/ علي آيت أوشان، **اللسانيات والبيداغوجيا نموذج النحو الوظيفي "الأسس المعرفية والديداكتيكية"**، ص45.

الملكة اللغوية التواصلية*



Bachman 1987

وميدان هذه النظريات اللسانية الحديثة يطلق عليه اللسانيات التطبيقية Linguistique Appliquée ويعدّ مجالاً من مجالات اللسانيات«ظهر سنة 1946 في الوقت

* نفضل استخدام مصطلح الملكة بدلاً من مصطلح الكفاية الذي استعمله المؤلف.

الذي ظهر الاهتمام بمشاكل تعليم اللغات الحيّة للأجانب.»[1] حيث تسعى اللسانيات التطبيقية إلى تطبيق النظريات اللسانية التي توصلت إليها اللسانيات العامة في ميدان تعليميات اللغات، وغيره من الميادين التطبيقية الأخرى. وأهم خصائص اللسانيات التطبيقية ومبادئها ما يأتي:

1. **البراغماتية**: ويقصد بها تلبية الحاجات المتعلقة بتعليم اللغات، وخاصة لغات الاختصاص (اللغات الوظيفية المتخصصة) كالمعاملات التجارية والمصاريف المالية والطب...الخ
2. **الانتقائية**: كون اللسانيات التطبيقية تهتم أساساً بتدريس اللغات، والتدريس يعني أن يختار الباحث وينتقي ما يراه ملائما للتعليم والتعلّم. وهذا في ضوء نجاعة المادة اللغوية.
3. **الفعالية**: تعمل اللسانيات التطبيقية على إيجاد الوسائل التربوية التعليمية الأكثر فعالية وتأثيرها في عملية تعلّم لغات المنشأ واللغات الأجنبية.
4. **دراسة التدخل**: أي دراسة تأثير لغة المنشأ في تعلم اللغة الثانية أو اللغات الأجنبية وهذا في المستوى الصوتي والمعجمي، ودراسة الأنظمة الصرفية والتركيبية. وتهتم اللسانيات التطبيقية أيضاً بوضع الفروق بين تعلم اللغة الأم أو اللغات الأجنبية، وهذا بتحديد مميزات كل لغة وخصائصها. ونعلم أنّ اللغة ليست مجرد رموز، بل تحمل في طياتها شحنة ثقافية واجتماعية وغيرها. وهذا ما يجب أن يأخذ بعين الاعتبار عند تعلّم لغة أخرى.

وتحاول اللسانيات التطبيقية«أن تجيب عن السؤالين الآتيين، فيما يخصّ تعليم اللغات:- ماذا نعلم؟- كيف نعلم؟»[2] كما انصب اهتمامها في الطرائق العلمية والوسائل التعليمية والتقنيات الناجعة والمناسبة للعملية التعليمية والتعلمية، وعلى تخطيط البرامج، وهذا بعد الأبحاث والدراسات التي تقوم بها في الميدان، وكذلك تحدّد المادة اللغوية. وما نلاحظه أن هذه الأمور من اختصاص تعليميات اللغات.

وتعد تعليميات اللغات«فرعاً من فروع علم اللغة التطبيقي*»، أو من أهم فروعه وهو يهتم بالطرق والوسائل التي تساعد الطالب والمعلم على تعلم اللغة وتعليمها، وذلك بالاستفادة من نتائج علم اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية. فهو يضع البرامج والخطط التي تؤهل معلم اللغة للقيام بواجبه على الوجه الأكمل في تعليم المهارات اللغوية Langages Skills مثل النطق والقراءة والاستماع والكتابة، وغالباً ما ينطلق هذا العلم من بعض النظريات اللغوية، كالنظرية السلوكية أو التحويلية أو غيرها من النظريات اللغوية، كما

[1] - صالح بلعيد، **دروس في اللسانيات التطبيقية**، دط. الجزائر: 2000، دار هومة، ص11.

[2] - مصطفى بن عبد الله بوشوك، **تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها**، ص35.

* نفضل استعمال مصطلح **اللسانيات التطبيقية**

يقوم بوضع "المقرر التعليمي" وتصميمه من حيث اختيار المادة اللغوية من المفردات والتراكيب ومستويات المقرر وطرق التعليم... وصفوة القول إنّ هذا العلم يصمم ويضع البرامج والطرق التي تساعد على تعليم اللغة واستخدامها من حيث هي وسيلة اتصال.»[1]

وما نستخلصه أن تعليمية اللغات نشأت في بدايتها مرتبطة باللسانيات التطبيقية واهتمت بإعداد المادة اللغوية وطرائق تبليغها، كما استفادت من نتائج أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم التربية، كما أنّها لم تلتفت إلى العناصر الأخرى التي تقوم عليها العملية التعليمية التعلمية، فهي التي تحقق السير الأنجع لعملية تعليم اللغة وتعلمها، ولم تبق على هذا الحال بل توسّع مجال اهتمامها وهذا ما صرّح بها هنري بس Henri Besse في معجم علوم التربية. وأصبحت تعليميات اللغات تقتضي في إجراءاتها العملية العناصر البيداغوجية الآتية:

1- التحليل اللساني: هو وسيلة للتوصل إلى وصف اللغة وصفاً دقيقاً وعلمياً وله تأثير واضح على المنهجية المتبعة في تعليم اللغة. وأن يكون معلم اللغة ملماً ببنى اللغة، وعلى حدّ قول ميشال زكريا إذا اعتبرنا اللغة تنظيم القواعد، فالمنهجية تختلف عن منهجية الذي يعتبر اللغة لائحة الكلمات بنى نحوية؛ لأنّ تعليم اللغة من حيث هي تنظيم قواعد ليست سهلة كما يعتقدها البعض في حين أنّ الذين يعتبرونها لائحة كلمات وبنى نحوية، يسهل تعليمها، وهذا وفق منهجية تجعل التلميذ يحفظ تلك اللائحة.

2- اختيار المادة اللغوية التعليمية: لا يستطيع مدرس اللغة أن يعلم لتلاميذه اللغة بصورة كاملة، فلابدّ له أن يختار المسائل اللغوية والقضايا اللغوية التي تناسب التلاميذ لإكسابهم المهارات الضرورية التي لها علاقة بالبنى الأساسية، وأن يراعي المعلم في ذلك الغايات البيداغوجية للعملية التعليمية ومستوى المتعلّم وأيضا المدّة الزمنية المخصصة لكل مادة. وتتمحور العناصر اللغوية التي يمكن لمعلم اللغة تعليمها في مستوى معيّن من مستويات التعليم بالكيفية الآتية:

«1- ليست كل ألفاظ اللغة وتراكيبها تلائم المتعلم في طور معين من أطوار نموّه اللغوي.

2- ليس بالضرورة أن يكون المتعلم في حاجة إلى كلّ مكوّنات اللغة المعينة للتعبير عن أغراضه واهتماماته التواصلية داخل المجتمع، وإنّما قد تكفيه الألفاظ التي لها صلة بالمفاهيم العامة التي يحتاجها في تحقيق التواصل.

3- وقد يعسر على المتعلّم استيعاب حد أقصى من الألفاظ والتراكيب في مرحلة معينة من مراحل تعلّمه، فالمعرفة التي يتلقاها في درس من الدروس يجب أن تكون محدودة جدّاً مع مراعاة الطاقة الاستيعابية لدى المتعلم، حتى لا يصاب بالإرهاق الإدراكي وهو الأمر

[1] - حلمي خليل، **دراسات في اللسانيات التطبيقية**، دط. مصر: 2000، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ص77/76.

الذي يجعله ينفر من مواصلة تعلمه للغة.»[1] كما أنّ الدراسات اللسانية تساعد معلم اللغة في اختيار العناصر اللغوية التي يعلمها لتلاميذ، وهذا من خلال البحوث التي أجريت في ميدان تعليميات اللغات، وأن تكون القواعد اللسانية المختارة "المحتوى" مرتبطة بهدف من تعليم اللغة وبمستوى المتعلم والمادة المدرّسة، وبالمدّة الزمنية.

وبناءً على ما ذكرناه، نتعرض في الجانب التطبيقي بدراسة محتوى كتب القراءة العربية للسنة الأولى- ابتدائي. ونرمي في هذه الدراسة التحليلية الموازنة إلى تحديد كمية العناصر الإفرادية ونوعيتها، ثم تخصّص بعض العناية للوحدات الإفرادية التي وردت على رأس القائمة التواترية في كتب القراءة. ومدى استجابة هذه العناصر الإفرادية للحدّ الأقصى من المفردات والمفاهيم الضرورية لحياتنا المعاصرة، ومدى مطابقتها لاهتمامات المتعلم وحاجاته التبليغية لهذا المستوى التعلمي. ودراسة هذه المفردات في مجالاتها المفهومية التي تعرض بالفعل على المتعلم في البرنامج التعلمي المتمحور في الكتاب المدرسي، ومقابلتها إحصائياً مع مفردات الرصيد اللغوي العربي وفق مقاييس علمية، لنوضّح ما تشكو منه بعض المجالات من نقص في المادة الإفرادية. وهل روعي المستوى الفكري واللغوي للتلاميذ أثناء اختيار المادة اللغوية، من حيث الموضوعات وطريقة عرض المحتوى، واللغة والأسلوب؛ لأنّ ما يقدم في المرحلة الابتدائية لا يجب أن يقدم في المرحلة الإعدادية؛ لأنّه لا يستجيب لمشاعر وأحاسيس المراهقين وكذلك لا يلبي حاجاتهم.

3- التدّرج في تعليم المادة اللغوية: يعد التدرّج في تعليم اللغة أمرا طبيعياً؛ لأنّه يتماشى مع طبيعة الاكتساب اللغوي. وبعد أن اختار معلم اللغة المسائل اللغوية التي تكوّن مادته التعليمية، وليس بإمكانه أن يعلم تلك المواد على مرحلة واحدة، لذا ينبغي عليه أن يرتّب هذه المواد على نحو متدرّج. والسؤال الذي يطرح هو: **كيف تتدرّج المادة التعليمية؟** هذا السؤال ذو أهمية بالغة خاصة فيما يتعلق بنجاح عملية تعليم اللغة، وباعتبار اللغة تنظيم قائم بذاته، وأن يجيد أستاذ اللغة دراسة المسائل التي يتناسب بعضها مع بعض، والمسائل التي يرتبط بعضها مع البعض والاستيعاب تنظيم معين، وهذه العملية تختلف عن استيعاب لائحة من الكلمات. وينبغي أن يأخذ التدرج في تعليم المادة اللغوية بعين الاعتبار أثناء وضع البرنامج التعليمي وفق مراعاة ثلاثة عناصر أساسية وهي:

أ- **السهولة** : تتمثّل في التدرّج من السهل إلى الأقل سهولة وهذا ضروري في عملية التعلّم؛ حيث تسهل للمتعلّم اكتساب المهارات اللغوية من العناصر اللغوية واستيعابها بشكل جيّد؛ لأنّ سهولة التركيب اللغوي يؤدي إلى سهولة إدراكه، الذي يرتبط

[1]- أحمد حساني، **دراسات في اللسانيات التطبيقية "حقل تعليمية اللغات"**، دط. الجزائر: 2000، ديوان المطبوعات الجامعية، ص143.

بعدد من القواعد والتحويلات التي توجد في التركيب.ويرتكز هذا المبدأ على ما تقدّمه الدراسات الألسنية* والسوسيو- ألسنية والسيكو- ألسنية.

ب- **الانتقال من العام إلى الخاص** : يسعى هذا المبدأ أن يكتسب المتعلّم أثناء العملية التعليمية مهارة لغوية من العناصر اللغوية، فيجب على المعلّم أن يدرس الألفاظ المحسوسة قبل الألفاظ المجرّدة، والكلمات المفردة قبل كلمات الجمع، وأيضا التراكيب البسيطة قبل التراكيب المركّبة.

ج- **تواتر المفردات**: يجب الاهتمام بهذا المبدأ أثناء وضع البرنامج التعليمي للغة معينة ويقتصر التدرّج في تعليم المفردات من الألفاظ الأكثر تواتراً في الأداء الفعلي للكلام وتسمى هذه الألفاظ **بالألفاظ الأساسية.**

4- عرض المادة اللغوية: يرتبط تعليم اللغة بعرض المادة اللغوية، كما لها دور فعّال في إنجاح العملية التعليمية، فيعمل المعلم إلى تطوير الملكة اللغوية للتلاميذ حيث يتم ذلك بتقديم المادة التعليمية وعرضها بصورة واضحة وغير مبهمة، ويكون مؤهلاً في عمله، إذ يطرح على نفسه بعض التساؤلات مثل:

«أ- ما هي الوسيلة الناجعة لعرض المادة (الكتاب المدرسي، التسجيلات، الأفلام...) ؟

ب- ما هي العناصر اللسانية التي يجب التركيز عليها في عرض المادة ؟

ج- كيف يمكن لنا تبسيط إدراك العلاقة بين الدال والمدلول لدى المتعلم ؟

د- هل تختلف نوعية التعليم من درس إلى آخر ؟»[1]

وهذه التساؤلات تدفع أستاذ اللّغة إلى وضع استراتيجية محكمة لعرض مادته وتقديمها، وعليه أن يركّز على الخبرة والمهارة اللغوية التي يريد أن يعلّمها للتلاميذ التي تؤدي إلى تطوير ملكتهم اللغوية من خلال عرض المادة اللغوية بصورة هادفة وواضحة.ولكي تكون ناجحة لابدّ أن تتوافر فيها العناصر الآتية:

«1- تحديد نظام اللغة المراد تعليمها.

2- مراعاة مراحل التدرّج في تعليم لغة معينة.

3- مراعاة المقاييس اللسانية والنفسية لترتيب هذه المراحل.

4- ضبط الوحدات الأساسية المكوّنة للعرض.

5- تقسيم الوقت بين هذه الوحدات.»[2]

---

* نفضل استخدام مصطلح **اللسانيات**.

[1]- ميشال زكريا، **مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة**، ط2. بيروت: 1985، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ص18.

[2]- أحمد حساني، **دراسات في اللسانيات التطبيقية "حقل تعليمية اللغات"**، ص146.

وتخضع استراتيجية عرض المادة اللغوية إلى إدراك اللغة والتعبير بها تعبيرًا سليمًا، وعلى معلّم اللّغة أن يضع أهداف البرنامج للمادة اللغوية ويجب بالضرورة أن يكتسب التلاميذ الخبرات التالية:

- ✓ إدراك الأصوات اللغوية والحروف الأبجدية.
- ✓ إدراك الكلمات، تفهم معنى الكلمات.
- ✓ انتقاء المحتوى التعبيري، انتقاء البنية اللغوية.
- ✓ إدراج الكلمات في البنية اللغوية، تركيب الجملة، بناء النص.
- ✓ إتقان القراءة والإملاء، إجراء المحادثات.
- ✓ إدراك آلية التركيب وتأليف الجمل.
- ✓ امتلاك آلية الحوار والخطاب الشفوي والمكتوب.[1] حيث يكتسب المتعلّم هذه الخبرات بسهولة إذا كانت مبنية على أسس علمية التي تستمد أصولها من النظرية اللسانية بصفة عامة، وأيضا اللسانيات التطبيقية بصفة خاصة؛ أي النظام اللساني لقضايا اللّغة، يساعد معلّم اللّغة في عملية عرض المادة التّعليميّة.

5- **التّمرين اللّغوي:** يعتبر التمرين اللغوي في مجال تعليم اللغة مرتكزاً بيداغوجياً ويحتلّ مرتبة عالية؛ لأنّه يقوي الملكة اللغوية عند التلميذ ويستعمل اللغة استعمالاً جيّداً، وبالتالي ينوّع أساليب تعبيره التي تندرج منهما المهارات اللغوية، لذا يخضع إلى منهجية محددة ودقيقة لإنجاح العملية التّعليمية والبيداغوجية. وعلى هذا لابدّ أن تكون هناك علاقة وطيدة بين التربويين واللسانيين في إعداد المادة اللغوية التعليمية وتحديد أهدافها التعليمية والبيداغوجية، ومن ضبط إجراءات التّمرين اللّغوي، من أجل تذليل الصّعوبات التي تعترض المتعلم أثناء العمليّة المعرفيّة وأيضا تفادي الأخطاء اللّغويّة في مجال تعليم اللّغة العربيّة الفصحى أو اللّغات الأجنبية؛ لأنّ الخطأ اللّغوي يؤدي بالمتعلم إلى الضّعف وعدم قدرته على الاستيعاب، وامتلاك القواعد الأساسية للغة، وانحرافه عن النّظام اللساني بكل نواحيه الصّوتية والتّركيبية والدّلالية. وعلى المهتمين بالعملية التّعليمية الاهتمام بظاهرة الخطأ اللّغوي في الأداء الكلامي سواءً أكان ذلك منطوقاً أم مكتوباً. وينجح التّمرين اللغوي في العملية التّعليمية والبيداغوجية عليه أن يخضع إلى مقاييس معينة ومن بينها:

1- أن يكون التمرين اللغوي واضحاً في محتواه اللفظي والمعنوي؛ أي يكون تركيبه اللغوي مألوفاً يمكن للمتعلم أن يستوعبه.

[1] - أحمد حساني، **دراسات في اللسانيات التطبيقية "حقل تعليمية اللغات"**، ص147، بتصرّف.

2- الاهتمام بترتيب عناصر التمرين اللغوي، وأن يكون المعلم حريصاً أثناء قيامه بالمقابلة بين العناصر اللغوية الجديدة التي يريد ترسيخها في ذهن التلميذ والعناصر اللغوية الفرعية.

3- أن تكون كل حصّة من حصص التمارين اللغوية مخصصة لترسيخ بنية واحدة؛ لأنّها مركز اهتمام المعلّم والمتعلّم، فلا يمكن تجاوزها؛ لأنّ ذلك سيؤدي بالمتعلّم إلى الاضطراب والخلط في إدراك البنى المتقاربة، بل على المتعلّم أن يتمكّن من إجراء هذا التصرّف بدون أيّ تردد مثلاً: الانتقال من المضارع المثبت إلى المضارع المنفي.

والتمارين اللغوية المقصودة ليست تلك التي يعتمدها المعلّم وسيلة للتقييم في نهاية الدرس، وإنّما هي طريقة جديدة اعتمدت عليها البنوية لتعليم التراكيب اللغوية للمبتدئين، كما أنّها تعمل في صالح المادة التعليمية باعتبارها كتلة متماسكة، وفي صالح المتعلّم، وهذا الأخير لا يتعامل مع عناصر متناثرة في قوائم يجبر على حفظها وإنّما يتعامل مع بنية كاملة وسهلة الإدراك. وهكذا فالتمارين البنوية هي الأكثر تنظيماً وفعالية من التمارين التقليدية. وتتمثّل أهدافها في:

- ❖ قدرة المتعلّم على نطق الحروف من مخارجها نطقاً سليماً؛
- ❖ أن يمتلك ثروة معجمية يستخدمها للتواصل مع غيره؛
- ❖ إكسابه مهارة أثناء استعماله التراكيب بطريقة عفوية بدون التفكير في القواعد النحوية؛
- ❖ تنمية الملكات اللغوية عند المتعلّم.

أمّا فيما يخص المحتويات التعليمية التي أفرزتها البنوية في النموذج المستلهم من الأرصدة اللغوية* وضعتها الكثير من الأمم، وهذا لحصر المفاهيم التي تجري على ألسنة المتكلمين والشائعة في المصادر اللغوية المختلفة وصنفتها إلى مجالاتها المفهومية، كمجال السفر والنقل وآخر للبيت...الخ وعرّف هذا النوع من المحتويات بمجالات المفاهيم Les centres d'intérêts ولقد استخدم هذا النوع في ميدان تعليم اللغة. اعتبرت التمارين البنوية من أهم« الوسائل المتداولة لترسيخ بعض الأنظمة والقواعد اللغوية لدى التلميذ.»[1] وذلك بالتركيز على تقنيتي الاستبدال والتحويل المرتبطان بالتحليل الشكلي للغة، وهذا ما اعتمده **بلومفليد** في نظريته التوزيعية ويتم التحليل على محورين:

* تعرف المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مصطلح **الأرصدة اللغوية** بأنّها مجموعة من المفردات والتراكيب اللغوية التي يجب أن يكتسبها الطفل وأي متعلم للغة حتى يستطيع أن يعبّر عن كلّ ما يختلج في نفسه وأن يبلغ أغراضه لغيره.

[1]- مصطفى بوشوك، **تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها**، ص80.

الاستبدال Paradigmatique والتركيب Syntagmatique** يتمثّل في ترتيب العناصر اللّغوية الواحدة بعد الأخرى بفضل العلاقات التّركيبية وهذا ما يشكّل محور التّركيب كما يمكن لعناصر جديدة أن تحل محل العناصر المركبة على محور التركيب، بشرط أن تكون من نفس الفئة هذا ما يشكل العلاقات الاستبدالية، ويتمّ هذا على محور الاستبدال، فعندما نقول مثلاً كلمة "كرسي" و"أستاذ" تنتميان إلى نفس الفئة النحوية وهي فئة الاسم، فيعني ذلك أنّنا نستطيع من الناحية الشكلية استبدال إحداهما بالأخرى في سياق الجملة ومن ناحية أخرى نستطيع أن نجد هاتين الكلمات مع نفس الوحدات الأخرى مثل: أداة التعريف، النعوت...الخ

مثال1: الـ+ أستاذ + الـ + طويل

الـ + كرسي + الـ +كبير

أداة تعريف + اسم + أداة تعريف + صفة

مثال2: صام + الرجل

ذهب + الطالب

فعل + ماضي + مفرد + الـ + رجل

و نحصل على هذا النمط، تراكيب أخرى مماثلة لها بنوياً، وتختلف عنها دلالياً؛ لهذا نجد التمارين البنوية تعتمد في تعليم البنيات الأساسية (النّحوية، الصّرفية، الصّوتية، والدّلالية) خاصة أثناء تعليم لغة جديدة على الطفل أو لغة أصلية غير متداولة في الاستعمال اليومي وهذا حال اللغة العربية الفصحى في المجتمع الجزائري إلى حدٍّ ما. وتقوم هذه التّمارين على:

1- التركيز على بنية أساسية معيّنة، وتكرارها حتى ترسخ في الذّهن، ثم الانتقال إلى بنية جديدة.

2- التدرّج من البسيط إلى المعقّد، وتعليم البنيات السهلة نحوياً ودلالياً بدءاً بالقصيرة ثم الأكثر طولاً.

3- استغلال المواقف الطبيعية لجعل منها مثيرات، حتى يتمكن المتعلم من اكتسابها بطريقة طبيعية.

4- الحرص على تصحيح الأخطاء، وحسن الأداء، وبالتالي تعزيز الإجابات الصحيحة.

** ترتّب العناصر اللغوية الواحدة تلوى الأخرى بفضل العلاقات التركيبية، هذا ما يشكّل محور التركيب (ويصطلح دي سوسير على هذا التركيب بصفة الداخل الخطية)، كما يمكن للعناصر الجديدة أن تحل محل العناصر المركّبة على محور التركيب، بشرط أن تكون من نفس الفئة هذا ما يشكل العلاقات الاستبدالية، ويتم ذلك على محور الاستبدال.

5- تنمية المهارة الشفوية؛ لأنّ التعبير الشفهي هو النافذة التي عن طريقها نطل على العالم الخارجي وهذا بواسطة اللسان وبواسطة التعبير الكتابي نتصل بهذا العالم عن طريق القلم.

وتعدّ التمارين البنوية هي الوسيلة الأولى لترسيخ الملكة اللغوية لدى المتعلّم، ولا يمكن الاستغناء عنها، إلا أنّ هناك من ينتقد هذه التمارين بكونها تنطلق من تراكيب معزولة عن أحوال الخطاب الطبيعي، في حين يكتسب المتعلّم البنى اللغوية ويعجز عن استعمالها بما يقضيه أحوال الحديث، وكذلك اعتمادها على التعبير الشفاهي وإهمالها الجانب الكتابي، وهذه التمارين آلية لا تدرب المتعلم على الخلق والإبداع خاصة فيما يخص تمرين التكرار، علما أن «التمارين البنوية التي تعتمد على استبدال شيء بشيء أو تحويل بأي طريقة كانت، وهو جدّ مفيد في اكتساب هذه الآليات بشرط ألا تكون مجرد حكاية أو تكرار، بل تحويلا حقيقيا على مثال سابق يتطلب التّأمل والتصرف المحكم في البنى اللغوية.»[1]

وما يمكن قوله إنّ التمارين البنوية تلعب دورا فعّالا ومهما؛ لأنّها تسعى إلى إكساب المبتدئين المهارات اللغوية الأساسية والقدرة اللغوية على الكلام باللغة. وتعتمد أيضا في تعليم البنيات الأساسية النحوية، الصرفية الصوتية، الدلالية خاصة أثناء تعليم لغة جديدة على الطفل أو لغة أصلية غير متداولة في الاستعمال اليومي كوضعية اللغة العربية الفصحى في الدول العربية، كما أنّ التعليم الضمني للقواعد يساهم في ترسيخ الملكة اللغوية لدى المتعلّم، بالاعتماد على الكلام والتّواصل بشكل مستمر ببنيات تلك اللّغة ولا يشعر بذلك التّرسيخ حتى تصبح الملكة طبيعية. إذن يعدّ التّمرين اللّغوي ركن أساسي في العملية التّرسيخية تجعل المتعلم للغة يدرك تعدّد الأساليب وتنوّعها، تساعده في امتلاك مهارة القراءة والكتابة والإنجاز الفعلي للخطاب لتحقيق عملية التّواصل.

وتعتبر عملية التّعلّم عملية ديناميكية وجوهرية قائمة على ما يقدّم للمتعلم من معارف ومهارات لغوية مثل: النّطق، القراءة، الاستماع والكتابة، وعلى ما يقوم به التّلميذ من أجل اكتسابه المعارف وتعزيزها؛ لأنّه أساس نجاح العملية التّعليميّة والبيداغوجيّة، لذا يجب الاهتمام أكثر بقابليته واستجابته للعملية التعليمية، وعلى معلم اللّغة أن يكتسب الملكة اللّغوية للغة التي يعلمها ويستعملها استعمالًا سليماً، وأن يكون المعلم مطلع على مجالات اللسانيات، لكونها وسيلة معرفيّة وضروريّة لتحديد المجال الإجرائي للعملية التّعليمية، وهذا بتوضيح الغايات والأهداف البيداغوجية من جهة، وتذليل العوائق من جهة أخرى. كما نجد القواعد البيداغوجية تساعد معلم اللغة أثناء إعداده المادة

[1]- صالح بلعيد، **دروس في اللسانيات التطبيقية**، ص 40.

التعليمية، وهذا بالاستناد على ما تقدمه قواعد اللسانيات العلمية والهدف من ذلك تسهيل عملية التّعليم.

وامتلاك معلم اللّغة الممارسة الفعلية والملكة اللّغوية التي تسمح له استعمال اللّغة التي يعلّمها، ويتقن استعمالها في العملية التّعليمية، وأن يكون على دراية بالتّطور الحاصل في مجال البحث اللساني، والإطلاع على النتائج هذا سيؤدي حتما إلى إنجاح العملية التّعليمية والبيداغوجية، وهي الأساس والعمود الذي ترتكز عليه ثلاثة عناصر: المتعلّم/ الأستاذ/ الطريقة.

1. **المتعلّم:** أن يكون مهيأ للانتباه والاستيعاب، وأن يكتسب المهارات والعادات اللّغوية الخاصة باللّغة التي يتعلّمها.

2. **الأستاذ:** من المفروض أن يكون مهيأ علميّا وبيداغوجيا، وأن يتحكم في آلية الخطاب التعليمي ويمتلك القدرة الذّاتية في اختيار الطرائق البيداغوجية، وأن يحسن استثمار الوسائل التّعليمية المساعدة استثمارًا جيدًا، وهذا من أجل إنجاح عملية التّواصل. فهو كالمهندس الذي يبذل جهدًا إضافيًا يجعل معلوماته ومعارفه حاضرة يوميًا في الميدان.

ويعود نجاح معلم اللّغة في درسه اللّغوي إلى ضبط الغايات البيداغوجية التي يسعى إلى تحقيقها، وأن تتوافر فيه ثلاثة شروط، كما حدّدها الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح:

- ✓ أن يكون قد اكتسب الملكة اللغوية اللازمة، التي تسمح له استعمال اللغة المراد تعليمها استعمالًا سليمًا؛
- ✓ أن يكون معلم اللّغة على دراية واسعة بالتّطور الحاصل في مجال البحث اللساني، وذلك بالإطلاع على ما توصلت إليه النّظريات اللسانية في ميدان وصف اللّغة وتعليمها؛
- ✓ أن يمتلك مهارة لغوية لتعليم وتعلم اللغة. ولا يحصل ذلك إلاّ بالاعتماد على الشرطين المذكورين سلفاً هذا من جهة وبالممارسة الفعلية للعملية التعليمية، والإطلاع على محصول البحث اللساني والتربوي من جهة أخرى بكيفية علمية منتظمة ومتواصلة.[1] وهذه الشروط الثلاثة ضرورية لنجاح العملية التعليمية التعلمية، وكما نعلم أنّ« المعلم يزداد تعلُّماً بفن التعليم وهو صانع تقدّمه.»[2] وأن يكون سلبياً بمعنى أن يحدّد

[1] - عبد الرحمن الحاج صالح، " **أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية**"، مجلة اللسانيات العدد4، ص42/41 بتصرّف.

[2] - نورمان ماكنزي وآخرون، **فن التعليم وفنّ التعلّم**، تر: أحمد القادري، دط. دمشق: 1973، مطبعة دمشق ص67.

دوره في التوجيه والإرشاد والمساعدة إذا أبدى التلميذ المتعلم رغبة في ذلك. ويقصد من هذا أنّ التلميذ يملك المؤهلات والقدرات الذاتية، إذا أعطيت له الحرّية. وأن نحترم وعي وأفكار التلميذ والأهم من هذا على المعلم أن لا يتوكأ على اللهجات العامية؛ لأنّ الطفل سريع التقليد، فاللغة العامية محدودة المفردات ودلالتها ولا تصلح أن تكون صالحة للتخاطب في موضوع علمي أو أدبي، فهي« ليست ثابتة، لأنّها تتغير بسرعة ممّا يؤدي إلى انقطاع الأجيال اللاحقة عن الأجيال السابقة من حيث التراث العلمي والثقافي وإنّ التخاطب باللغة العامية يظهر تدني المستوى الثقافي العام وضعف المستوى اللغوي، وهما أمران ينبغي أن ينأى عنهما المدرّس الذي لابّد أن يبدو أمام طلبته كمثقف ومفكر بما يليق بمستواه العلمي.»[1] لذلك يجب على المدرس أن يدرس باللغة الفصيحة التي تساعده في إذابة الفوارق اللهجية لأنّ« التدريس باللغة الفصيحة عندما يتحقق فإنّه يقضي على الازدواجية اللغوية التي يعاني منها الناس اجتماعياً وتربوياً، و التي لا تعتبر من عوامل التقدم العلمي للعرب.»[2] وهي التي تراعي قواعد اللغة العربية نحواً وصرفاً وبها يتخاطب و يتكاتب مثقفو الأمة.

3. **<u>الطريقة</u>**: وهي الوسيلة التواصلية والتبليغية؛ أي إجراء عملي يستهدف إلى تحقيق الأهداف البيداغوجية لعملية التعلّم، ومن الضروري أن تكون هذه الطرائق التعليمية قابلة للتطور. وأن يهتم بوضع مقاييس علمية دقيقة لعملية تقويم المهارات والعادات اللغوية المكتسبة.

ويعرف ر. قاليسون ود.كوست "Galisson. R et Coste. D" الطريقة في مجال تعليم اللغات كما يأتي:«...الطريقة عبارة عن مجموعة من الإجراءات الاستدلالية ترتكز حول مجموعة منسجمة من المبادئ أو الافتراضات اللغوية والتربوية، والنفسية تستجيب إلى هدف معين.»[3]

ويعود نجاح الطريقة في نظر قاليسون وكوست إذا شملت المبادئ[4] الآتية:

-المبادئ اللغوية Principes linguistiques

-المبادئ النفسية Principes Psychologiques

-المبادئ التربوية Principes Pédagogiques

[1] - سميح أبو مغلي، **التدريس باللغة العربية الفصيحة لجميع المواد في المدارس**، ط1. عمان: 1997، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ص44.

[2] - المرجع نفسه، ص46.

[3] - R. Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, paris : 1976 Hachette, p314.

[4]- Ibid, p314.

وكل طريقة تعليمية في ميدان تعليميات اللغات تقوم على جملة من الأسس. ولقد بيّن معالمها الباحث الإنجليزي مكاي ويليام فرانيس Mackey William Francis أن الطريقة المثلى للتعليم يجب أن ترتكز على أربعة أسس، وهي:

1. **الانتقاء** Sélection: ويتمثل في المادة اللغوية المراد تعليمها، من غير الممكن تناول كل المعلومات المقدمة ومن اللازم على المعنيين اختيار المادة المقدمة للتدريس.

2. **التّدرج** Gradation: يجب أن يخضع البرنامج التعليمي إلى الترتيب والتدرج في عرض المادة اللغوية خطوة خطوة.

3. **التّقديم** Présentation: أي تقديم المادة اللغوية المنتقاة والأساليب المتبعة في ذلك وعرضها وتبليغها إلى المتعلم، ومن الصعب التعلم دون عرض المادة اللغوية.

4. **التّكرار** Répétition: ويتمثل في كيفية تثبيت المادة اللغوية المعروضة، ولا تحصل العملية التعليمية/ التعلمية دون التعرض إلى تكرار ما تعلمه آنفا عدّة مرات حتى يرسخ، ويتحقق ذلك بالممارسة والتطبيق المستمر.[1]

كما صرّح الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح أنّ كل طريقة تعليمية تتسم بالجدية والنجاعة في تعليم اللغات يجب أن تبنى على خمسة مبادئ هي:

-الانتقاء الممعن للعناصر التي تتكون منها المادة المعنية، وهي بالنسبة للغة الألفاظ والصيغ؛

-التخطيط الدقيق لهذه العناصر؛ أي توزيعها المنتظم حسب المدّة المخصصة لها وعدد الدروس؛

-ترتيبها ووضعها في موضعها في كل درس، حيث تتدرج بانسجام من درس لآخر؛

-اختيار كيفية ناجعة لعرضها على المتعلم وتقديمها له، وتبليغها له في أحسن الأحوال؛

-اختيار كيفية لا تقل نجاعة عن السابقة لترسيخها في ذهن المتعلم، وخلق الآليات الأساسية التي يحتاج إليها ليحكم استعمالها بكيفية عضوية.[2]

وهكذا يركز علم اللغة التطبيقي على دراسة الجوانب التطبيقية في تعليم اللغة، ويعمل على المزاوجة بين المعطيات اللسانية ومعطيات سيكولوجية التعلم، كما أنّه أقرب إلى أساليب وطرائق خاصة في العملية التعليمية لأنّ العملية التعليمية هي عملية تطوير وإدراك متعمق ومتيقظ عند التلاميذ في مجتمعهم، وعلى أستاذ اللغة أن يتبع

[1]-William Francis, Mackey, Principes de didactique analytique, Analyse Scientifique de l'enseignement des langue, trad :larme la forge, paris : 1972, p128

[2]- عبد الرحمن الحاج صالح، " **أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية**"، مجلة اللسانيات العدد4، ص62.

منهجية علمية واضحة وصارمة ليؤدي مهمّته التعليمية والتربوية أحسن تأدية في ظروف التكلم المختلفة. وفي هذا السياق يرى اللغوي دونيس جرار"Denis Gérard" على المعلم أن يستحضر في مخيلته دائماً ثلاث أفكار أساسية لأداء مهمته التعليمية:

* تتمثّل غاية المعلم في تعليم لغة ما، على خلاف اللساني الذي تنحصر غايته في الاشتغال باللسانيات؛

* أن يطلع على كل النظريات اللسانية التي يراها ملائمة وصالحة للوضع البيداغوجي، بخلاف اللساني الذي يكون مرتبط بنظرية لسانية معينة؛

* على معلم اللغة أن يراعي المشاكل المرتبة عن مهمته التعليمية أثناء تعامله مع العنصر البشري ولا تنحصر فقط المشاكل اللسانية، بل هناك مشاكل نفسية.[1]

وخلاصة القول، إنّ العملية التّعليمية هي توصيل المعرفة إلى المتعلم، وخلق الدّوافع، وإيجاد الرّغبة لديه للبحث، والتّنقيب، والعمل للوصول إلى المعرفة، وهذا يحتم وجود طريقة علميّة، كما تعمل على تبليغ المعلومات اللّغويّة، وإيجاد كيفية تكسب المتعلم الملكة اللّغويّة الكافية، وهكذا فالتّعليمية هي نسق تبليغي تواصلي يرتكز على دعامتين:

أوّلهما: **الممارسة الإجرائية للمهارة**، يقصد بذلك العملية التعليمية ذاتها.

وثانيتهما: **التّقويم**. وهما عنصران متماسكان ومتكاملان، ولا يمكن أن يقوم أحدهما بمعزل عن الآخر. والتّعليم يقوم على التّنظيم والتّنسيق والتّفاعل اللّفظي والفكري والعاطفي. كما أنّ عملية التّعليم تكون مدعّمة بوسائل تعليمية بيداغوجية تساعد المتعلم في تعلّمه للغة، والمعلّم في تعليمه إيّاها، ولها دور فعّال في إنجاح العملية التّربويّة المتكاملة، دون مبالغة أثناء استخدامها.

-

1 - Denis Girard, Linguistique Appliquée et Didactique des Langues, 2éme Édition Paris : 1972, Armand Colin, p23.

فضاء التقاطبات في مسرحية "الحلم التّارقي" لـ"عزالدّين ميهوبي"
-قراءة في إطار الدّراسات السّيميائية-

سعدية بن ستيتي●

الملخص:

إنّ مادّة التّقاطبات الثّنائية تشغل حيّزاً كبيراً في النصوص الأدبية لاسيما النّصوص المسرحية،والتّقاطبات الثّنائية هي التي تُنشئ الفضاء العام للنّص،وإنّ أساس النّص المسرحي هو ما يُوحي إليه من تجسيد فضائي،والمتمثّل في كلّ ما يُؤطّر لتشكيل المشهد المسرحي.ولا يتحدّد الفضاء التقاطبي بما يرتبط بالمكان وحسب،بل قد يرتبط بعناصر أخرى تتعدى المحسوس إلى ما هو معنوي أو تجريدي،فقد تتعلّق الثّنائية المتقابلة بماديّات أو بمعنويّات،وهذا سيحدّد طريقة دراستنا واختيارنا لهذه الثّنائيات.

ولاستثمار هذه الرّؤية اخترنا مسرحية الحلم التّارقي لنستخرج منها بعض هذه التّقاطبات التي شكّلت الفضاء العام للمسرحية لنحلّلها سيميائيا. وبذلك كان تركيزنا على العناصر التّالية:الفضاء بين التّقاطبات:(Les oppositions) ،التّقاطب الفضائي من خلال العنوان (الحلم التّارقي)،الثنائية التّقاطبية (النّجمة/الرّمال)،الثّنائية التّقاطبية (النجمة/الرّجل التّارقي)،الملفوظات التّقاطبية في "الحلم التّارقي".

Abstract:

The material of bilateral polarity occupies a considerable space in literary texts, especially texts of the play, and it is the bilateral polarity_that creates public space for text, and text-based theater is what suggests to him the embodiment of space , and the goal of all this is to form the theater scene .Space is not determined by polarity including associated place, but also may be linked to elements other than what is perceived to moral or abstract, may be related to bilateral opposite that can be abstract or concert, and this will determine the method of our study and our selection of these diodes.

To invest this vision, we have chosen the play The Altargui

● سعدية بن ستيتي،أستاذ محاضر أ،قسم اللغة و الأدب العربي،كلية الآداب و اللغات،جامعة المسيلة.

dream in order to extract some of these polarities that formed the public space of the play and then analyze them sementically .Thus, our focus was on the following:(The space between the polarities (Les oppositions), Polarity through the address space (Altargui Dream), Bilateral polarity (star / sand), Bilateralpolarity (star / Altargui man), Polarity diction in "The Altargui Dream."

مقدمة

إذا كان الفضاء يتشكّل من تضافر ركنين أساسيين وهما (المكان والزّمان)،وأنّه ترتيب لمجموعة عناصر متداخلة مكوّنة من ماديّات وقيم وصور وذوات محرّكة لهذه المكوّنات،فإنّه (الفضاء) يقوم من بدايته إلى نهايته على مفهوم التّقاطبات الذي يعني تلك الثّنائيات المتقابلة،والتي تولّد المدلولات في النّص الأدبي،وكلّ طرف من هذه الثّنائية يحاول تغليب خاصيّته في خلق المدلول على حساب الطّرف الآخر،هذا الذي يؤدّي إلى تشكّل فضاء له إيقاع خاصّ بين التقاط بات،فكيف يتشكّل هذا الفضاء التّقاطبي؟

1- الفضاء بين التّقاطبات (les oppositions):

نلمح في الدّراسات السّيميائية للفضاء جانب التّقاطبات،ويعتمد هذا النّوع من الدّراسات على استعمال الثّنائيات المتقابلة،إذ قدّمت لنا السيميائية الطّبولوجية مجالا واسعا في الوصف وإنتاج وتأويل اللّغات الفضائية بالاحتفاظ بمبدأ التمفصل الثّنائي للفضاء،أي التقاطب الفضائي،إذ اعتمد الباحث السّيميائي "أ.ج.غريماص" على ظاهرة التّبئير التي تجسّد التّمفصل الثّنائي للفضاء وأعطانا مثالا عن ذلك بثنائية الهنا والهناك،وذلك في إطار حديثه عن الإنفصال الثّنائي في البطل.[1]

فلايمكن تحديد"الهنا"إلا بمقابلته"بالهناك"،"والهنا" يختلف باختلاف الذّوات،ولا يتحدث الانفصال إلا سلبيا،وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن تمفصلات داخلية نثرية دلاليا منها: الخارج/الداخل الخاص/العام،المرتفع/المنخفض،المذكر/المؤنث ....الخ،وقد سمّى "غريماص"

[1] : Voir: A.J.Greimas: Du Sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1970, p236. « La disjonction spatiale. Le lieu où est établie la société et le lieu où le héros accomplit ses performances. Cet espace héroïque __ où se situe d'ailleurs presque tout le (merveilleux) du conte analysé par Propp __ est un espace clos et se trouve délimité par une deixis sociale que marque le retour du héros. Par rapport à un ici social, c'est un ailleurs qui permet l'isolement du héros et l'accomplissement des transformations de valeurs, qui se répercutent ensuite à son retour sur l'être axiologique de la société. »

هذه التّمفصلات الثنائية بالفضاء الطّوبيقي.*

وقد اعتمد"جوزيف كورتيس"على"غريماص"كثيرا في حديثه عن الفضاء وتنظيمه،إذ يرى أنّ تنظيم الفضاء في النّص يخضع لنمطين: الأوّل هو المجال الهندسي (مستشفى نفساني،كنيسة،سجن،مدرسة،..) ومجال موضعي حضري(مناطق سكنية،ازدحام،مساحات خضراء...).[1]

وقد صنّف "غاستون باشلار" الفضاء إلى أمكنة تقوم العلاقة بينها على التّضاد كالمغلق والمفتوح،والواسع والضّيق،و السّفلي والعالي،.. وغيرها من الأمكنة،وهي تعد قرائن وموجّهات تحاول الكشف عن تخيّل الكاتب والقارئ معا.[2]

ودراسة الفضاء في ظلّ التّقاطبات لا تكتفي بالطّرح النّظري للفضاء في النّص السّردي(رواية،قصّة أو مسرحية)،ولكنّها تعتمد على دراسة البنية التّقاطبية الظّاهرية المكانية للنّص كمادّة خصبة للتّحليل و التّأويل ومن ثمّ ينتقل الدّارس إلى البنية العميقة للنّص،فيعايش كيفية اشتغال عنصر المكان في النّص ومن ثمّ يتسنّى للدّارس الوصول إلى حوصلة تجسّد له معنى من معاني الفضاء في النّص.

ونذكر في هذا الشّأن محاولة من قبل "جون وسيجربر" إذ يميّز بين التّقاطبات الإقليدية (يسار/يمين)،(أعلى/ أسفل) ويشتّق تقاطبات من مفاهيم فيزيائية كـ: المسافة،الاتّساع،الحجم،الحركة،الاتّجاه،الاستمرار،العدد الإضاءة،.. ونذكر منها التّقاطبات التّالية:(محدود/ لا محدود)،(منفتح/ مغلق)،(قريب/بعيد) (صغير/ بعيد)،(مستقيم/ دائرة)،(اتّساع/ تقلّص)،(جامد/ متحرّك)،(داخل/ خارج)،(تعدّد/وحدة) (مضاء/مظلم)،(أسود/ أبيض)،(استمرار/ انقطاع)،(سكون/ مهجور)...الخ[3]

*: الفضاء الطّوبيقي أو فضاء الفعل هو فضاء تتم فيه الآداءات نسمّيه فضاء "الهنا" المقابل لفضاء "الهناك" المخصّص لامتلاك الكفاءات.

ينظر في هذا الشّأن :رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000 ، ص240.

1 : Voir : Joseph Courtès : Introduction à la Sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application), Hachette, Ed nº 03, 1986, p33, 34. « La distribue et l'organisation de l'espace, soit dans le domaine architectural (hôpital psychiatrique, prison, école maternelle, etc.), soit dans la topologie cathédrale urbaine (zones d'habitations, de circulation, espaces verts, etc.) »

2 : Henri Mitterrand, le discours du roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1980, p193. « ..Lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur. »

3 :Voir : Jean Weisgerber : L'espace romanesque, Editions L'age d'Homme,

وهذه التّقاطبات تتكامل فيما بينها فتساعدنا على فهم كيفيّة اشتغال المادّة المكانية في النّص السّردي. وقد أشار "ويسجربر" إلى أنّ الفضاء السّردي بعيد عن تلك الأوصاف الخاصّة بالمكان الإقليدي،أوأنّه يبعد صفة الفيزيائية عن الأمكنة والأشياء وكل ما ينتج فيها وعنها،فالفضاء الأدبي في مجال الكتابة السّردية ملئ بالحواجز وله طبيعة حيّة،فيفه الأصوات والرّوائح والألوان وهذا يجعله بعيدا كلّ البعد عن المفهوم الإقليدي للفضاء،ولكن تبقى التّقاطبات حلاّ لدراسة توزيع الأمكنة و الفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطّوبوغرافية.[1]

وقدّم "يوري لوتمان" دراسة بارزة تصدّرت ميدان التّقاطبات إذ أنّه استعمل الثّنائيات الضّدية مثل:(الأسفل/الأعلى)،(المنفتح/المنغلق)،(الداخل/الخارج)،(الأمام/الخلف)...وعمد إلى دراسة تكاثف هذه المادّة المكانية وطريقة اشتغالها في النّص الأدبي.

وقد انطلق في دراساته هاته* من إيمانه من أنّ البنى الاجتماعية والدّينية والسّياسية والأخلاقية تتضمن بنسب متفاوتة،صفات مكانية متقابلة مثل: (السّماء/الأرض) البنية الدّينية،(الطّبقات العليا/الطّبقات السّفلى) البنية الاجتماعية،(اليسار/اليمين) البنية السّياسية...

ويؤكّد "يوري لوتمان" أنّ ما يهمّه هو إعداد تصوّر خاص عن الكيفية التي ينبني بها فضاء العالم لدى الفنان،فالأمكنة في النّصوص تخضع لنظام محدّد وهي التي تؤسّس مفاهيم للفضاء.[2]

Lausanne, 1978, p15 et p17 « La plupart des termes spatiaux que nous avant relevés peuvent en effet se grouper deux à deux en antinomies- à ne considérer, du moins que la signification que leur donne le dictionnaire-, et il nous est loisible d'établir une liste de couples dialectiques (proche/lointain, haut/bas, petit/grand, fini/infini, cercle/droite, repos/mouvement, vertical/horizontal, ouvert/fermé, continu/discontinu, blanc/noir, etc… » p15 « Il y a tout d'abord les trois dimensions classiques – longueur, largeur, hauteur- au quelles par le corps de l'homme debout (gauche/droite, avant/arrière, haut/bas) » p17.

1 : Voir : Ibid, p18. « ..Ce sont là des concepts généraux formant le système, de référence, comparable aux axes de la géométrie analytique, par rapport auquel se définit l'espace du récit. »

*: لقد طبّق هذه الوجهة على قصائد "تيوتشيف" من خلال ثنائية (الأعلى/الأسفل)، فربط الطّرف الأوّل بالاتّساع، والثّاني بالضّيق، ثمّ استدلّ بالأسفل على النّزعة الذّاتية، بينما الأعلى بالنّسبة للنّزعة الرّوحية، وفي النّهاية توصّل إلى أنّ الأعلى هو مجال للحياة وأنّ الأسفل هو مجال للموت. (العودة إلى حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، ص34.)

2 : Voir: youri Lotman: la structure du texte artistique, Ed : Gallimard, 1953, p 331.

2- التّقاطب الفضائي من خلال العنوان (الحلم التّارقي):

يتشكّل فضاء التّقاطبات في مسرحية" الحلم التّارقي" من خلال توظيف الكاتب لثنائيات متقابلة تنحصر في فضاء الصّحراء بكلّ مؤثّثاته، فبمجرّد أن نسمع لفظ "الصّحراء " فإنّه يتوارد إلينا مجموعة علامات مرتبطة بمدلولات عميقة،ونذكرمنها : (الشّمس، الحرّ، العطش،الرّمال، الإبل،الجبال الصّخرية،السّماء الصّافية،النّجوم السّاطعة،الرّياح العاتية،الخيمة،الرّجل الأزرق،المرأة التّارقية،الأنفة،الشّجاعة،التّفاؤل،التّشاؤم،...وغيرها).

وقد اختار الكاتب "عز الدّين ميهوبي" من هذه العناصر ما يشكّل به نصّ مسرحيته عن الحلم "التّارقي" ليعبّر عن حلم إنسان يعيش في الصّحراء، فما هي مكوّنات هذا الحلم؟

الحلم جزء من الحياة وهو ضروري في بعض الأحيان ولا يستطيع الإنسان أن يضبط نفسه عن الحلم،فهو حالة نفسيّة وعضويّة لا إرادية،فبمجرّد خلوده إلى النّوم قد يبدأ فضاء الحلم الذي يعتبره "سيغموند فرويد" اللّغة الرّمزية لكلّ ما يحدث في الحياة،فالحلم مجموعة أيقونات وإشارات، يقف الإنسان عندها برغبة كامنة فيه لفكّها،كي يصل إلى شيء يشبه الحقيقة من هذا الحلم.[1]

وفي أحيان أخرى ليتخذ من الحلم مهربا من واقعه،وهذا ما نلمحه مع الإنسان"التّارقي" في المسرحية،إذ يحاول أن يرى واقعا أفضل ممّا يعايشه.

لقد اختار الكاتب ثنائيات متقاطبة لتشكيل فضاء مسرحيته،أو لنقل فضاء حلم "التّارقي"،ومن ذلك لسنا ندري إن كنّا نقرأ الحلم التّارقي كمسرحية أو نقرأ مسرحية "الحلم التّارقي"،فالأبعاد متقاربة ومتداخلة. فما هو الحلم؟ وماذا يقصد الكاتب باختياره لملفوظ "الحلم التّارقي" كعنوان للمسرحية.

لا يعيش الإنسان لحظات الحلم إلاّ في فترة النّوم في اللّيل أو في القيلولة،لكن هناك نوع آخر من الأحلام يسمّى حلم اليقظة،ومعناه أن يعيش الإنسان فترة من الذّهول والشّرود،يطرق خلالها عالما خياليا في ذهنه دون أن يتنقّل من مكانه وهذه الحال تتناسب كثيرا مع ظروف الإنسان "التّارقي" الذي يعيش في مناطق نائية،فراشها الرّمال وغطاؤها سماء عالية وحرارة شديدة. وتتّصف الصّحراء كما نعلم بظاهرة السّراب, وما السّراب إلاّ وهم تخلقه الطّبيعة بحرارتها الشّديدة،والأمر ذاته يحدث للإنسان "التّارقي" الذي تصهره الحرارة إلى حدّ يتوحّد فيه مع ذاته وروحه وطبيعة الصّحراء ليصبح جزءا لا يتجزّأ منها. وما حلمه إلاّ فسحة يخرج فيها "التّارقي" من الرّتابة لينهي نهاره ويبدأ ليله الذي ينتظره بفارغ الصّبر،ليسهر مع

(نقلا عن :حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص34)

[1] : ينظر: سعدية بن ستيتي: فنيّة التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية كتاب الأمير لـ" واسيني الأعرج"- دراسة سيميائية. أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة سطيف -2-، 2013، ص197.

النجوم، وما النّهار واللّيل إلاّ حدين لثنائية متقابلة تتجاذب "التّارقي" إلى أطرافها في عناء، بينما نرى "التّارقي" يميل إلى قطب "اللّيل" باحثا عن السّكون والجمال والرّاحة النّفسية.

ينجذب بذلك خيال "التّارقي" إلى مؤثّثاته الطّبيعية التي تسلّيه كالنّجوم والرّمال،...والتي تتغيّر قيمتها بمجرّد أن يبدأ "التّارقي" في تأمّلها في صحرائه «فلا يبق المكان لا مباليا ذا أبعاد هندسيّة فحسب،فهو مكان عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز،إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية.»[1]

فالإنسان- كما عبّر"جيرار جنيت"- يعيش فترة من الصّراع تؤدّي به إلى إسقاط تفكيره على الأشياء[2]،وهذا ما نلمحه عند الرّجل"التّارقي" الذي انصهر مع موجودات بيئته ليقدّم رؤيته في الحياة وفي الجمال في زهد كبير، وهذا هو أسلوب عيشه في الصّحراء،وهي حيلته للتّغلب على قساوتها.

يدخل هنا عامل الزّمن الطبيعي، فما الفرق بين النّهار واللّيل؟

إنّ النّهار واللّيل يشكّلان حدّان متقابلان لتشكيل اليوم الذي يحوي (24) ساعة من الزّمن،لكنّ الإنسان "التّارقي" يخرج من هذا المدلول الفيزيائي، ليعطي لهما مدلولا أكثر تجريدية فيصبحان لباسان متضادّان أحدهما أبيض اللّون صعب بأوقاته الطّويلة،وثانيهما أسود اللّون مسلّ بنجومه وسكونه،ونفهم من ذلك أنّ الإنسان "التّارقي" يفضّل اللّيل عن النّهار.

فالزّمن هنا يتعدّى معناه الكرونولوجي ليتحوّل إلى زمن نفسي أو لنقل زمنا دلا ليا،والزّمن كما نعلم جزء مهمّ لا يتجزّأ من الفضاء،ولا يمكننا معرفة فضاء معيّن دون أن يؤطّره زمن،مهما اختلف هذا الفضاء لذلك لا يمكننا أن نعتمد في دراستنا تلك التّحديدات الضّيقة التي تعتبر الزّمن مرتبط بالسّاعة واليوم والشّهر والسّنة،وإلاّ فكيف سنتناول فضاء الحلم وفضاء الذّاكرة وفضاء الحزن وفضاء الفرح،إلى غير ذلك من الأفضية التي تتعلّق بالجانب النّفسي للذّات البشرية،وهو سؤال قد طرحه من قبل الباحث "ميشال بوتور" منذ زمن بعيد[3].

نلتقي بالتّقاطب في هذه المسرحية ابتداء بعنوانها "الحلم التّارقي"،إذ نلمح تقاطبا فضائيا بين الحلم والواقع،ونفهم من ذلك وجود عالمين،العالم المعيشي للتّارقي والعالم المتخيّل المتمثّل فيما يحلم به التّارقي،فما يعجز عن فعله في واقعه يبحث عنه في أحلامه.

1 : غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، 1984، ص31.

2: Voir: Gérard Genette: Figure I, Edition du Seuil, Paris, 1966, p101.«Il se rassure en projetant sa présence sur les choses »

3 : ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي- منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، أفريل 1977، ص99.

إنّ العناصر المشكّلة للحلم تختلف بالتّأكيد عن تلك المشكّلة للواقع،والواقع هنا هو واقع المسرحية الذي تمشهده لنا مسرحية "الرّجل التّارقي". وتكمن خصوصية تعابير الحلم في كون أنّ المتلقي يضطلع بدور المؤول من خلال تقديم تأويل ملحوظ وملموس يدخل بدوره ضمن بنية نصّ الحلم[1].

يحلم "التّارقي" متعديا حدود خيمته، ليعيش في فضاء واسع،في العراء،وينتظر ليله بفارغ الصّبر لينسج خيالاته في هدوء اللّيل وسكون الصّحراء،فإن كان البيت هو ملاذ أيّ إنسان في هذا الكون،فإن ملاذ "التّارقي" ليس خيمته بل الصّحراء بأكملها،فروحه تعشق الصّحراء وتجعل منها مأوى لها،والبيت كما أشار "غاستون باشلار" يحقّق التوازن،إذ يقول:«البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأوّل.»[2]

فالبيت إذن يخلق الاستمرارية للإنسان،وإذا كان بيت "التّارقي" هو الصّحراء،فهو يخلق له شيئا أكثر من الاستمرارية،حتّى لا يتماهى فيها ويبقى محافظا على ثباته وقوّته،فإنّ "التّارقي" يستمد صبره وحكمته من الصّحراء التي أصبحت ملاذه ومأواه الأكبر وركيزته التي لا يملّ منها.

وفي الحلم يسترخي "التّارقي"ليحسّ شيئا من الدّفء وهذا هو ذاته «المناخ الذي يعيش فيه الإنسان المحمي في داخله»[3]،فالصّحراء ذاتها تحمي "التّارقي" من مخاطرها،و لا يوجد تناقضا في هذا،بل يوجد تقاطبا،لأنّ أساس الثّنائية التّقاطبية، هو أنّ كلّ حدّ يجذب إليه الجوهر،فإذا كانت مخاطر الصّحراء تحاول الإيقاع بـ"التّارقي"،فإنّ محاسن الصّحراء تحميه وتشدّه لرؤية الجمال والتّأمل وتصقل شخصيّته وتمنحه قوّة.

وإن قلنا أنّ هناك تقاطبا بين هذين العالمين، فنلمسه من خلال ما هو متوفر لدى "التّارقي" وما هو غير متوفّر لديه،لقد حرم "التّارقي" من جدران تفصله عن عالم الصّحراء واكتفى بخيمة متنقّلة لا تكاد تصمد أمام الرّياح العاتية، والرّمال المتناثرة،ترى هل يحلم "التّارقي" بالاستقرار والمدنية ؟

بالتّأكيد يختلف حلم "التّارقي" عن هذا الإطار، ذلك أنّه يدرك كنه الأشياء أكثر من غيره من البشر،فهو لم يرد يوما شيئا محسوسا، ولم تستعبده الماديات التي تنقضي سعادته بها بمجرّد تملّكه لها، بل نجده ينشد حريّة لا مثيل لها في خيالاته وفي أحلامه،يكفيه أنّه مالك الصّحراء بلا منازع،ويعشق حياته التي لا يحدّها شيء.

[1] : ينظر: سعيد يقطين: السّرد العربي، مفاهيم وتجليّات. رؤية للنّشر و التّوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص228.

[2] : غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، ص38.

[3] : المرجع نفسه، ص38.

وتبرز ذاتية الإنسان "التّارقي" في تغييره للمقاييس التي ألفها في حياته،فتبرز رغباته التي قد تكون متنافية وواقعه،وقد عبّرت عن هذه الفكرة،الباحثة الفرنسية " صوفي جيرمس (Sophie Guermes) باعتبارها أنّ الحلم لم يكن قطّ لحظات للخلق والإبداع،بقدر ما هو تعبير عن رغبات ذاتية وقد يكون منافيا للواقع،كما أنّه قد لا يتجسّد في الواقع.[1]

لعلّ الكاتب يدرك تماما هذه الفكرة،لكنّه يحوّل الحلم إلى فسحة للإنسان "التّارقي"،فلا يبغي من الحلم تغييرا بقدر ما يبغي منه استرجاعا لأنفاسه التّعبة لمواصلة الحياة في الصّحراء؛ذلك أنّ خطاب الحلم يأسر الذّات الحالمة،فيهذّبها ويجعلها تؤمن بصدق بكلّ ما رأته في حلمها.

3- الثنائية التّقاطبية(النّجمة/ الرّمال):

يستهلّ الكاتب مسرحيته " الحلم التّارقي" بثنائية (النّجمة/الرّمال)،من خلال قوله:

«تَمْ تَمْ...تَمْ تَمْ
فَ الخَيْمَة نَجْمَة تَذْبَالْ.
نَجْمَة زَرْقَا فِي الهُقَارْ
فَ الخَيْمَة تَبْكِي لَرْمَالْ.
وْطَبْلَة تَطْلَعْ مَنْهَا النَّارْ.
تَمْ تَمْ...تَمْ تَمْ»[2]

تكون النّجمة في مستوى عال هو السّماء،وهي لا تظهر نهارا،بل تسطع ليلا. والرّمل غطاء أرضي سفلي،وهو يبدو نهارا بلونه الذّهبي،وقد لا يظهر ليلا لغروب الشّمس التي كانت تضيئه فيظهر.

وعندما يربط الكاتب النّجمة باللّون الأزرق،ندرك أنّها ليست نجمة السّماء،بل شيئا آخر،قد يشير به إلى الرّجل "التّارقي" (نَجْمَة زَرْقَا فِي الهُقَارْ)،فنعتبر بذلك أيقونتي "اللّون الأزرق" و "جبال الهقار" تشيران إلى أنّ النّجمة هي الرّجل "التّارقي".

إنّ الأيقونة هي أحد القطبين المشكّلة للمتخيّل النّصي،وذلك بإعادة تشكيل الواقع وإظهاره في حلّة جديدة،وهذا يسمّى في مجال السّيميائية بالأيقونية (Iconicité) وهي تؤدّي إلى تقليص الهوّة بين شمولية الدّليل وما يحيل إليه[3]. وهذه الأيقونية هي التي مكّنتنا من معرفة ما يقصده الكاتب من إضافة اللّون الأزرق إلى "النّجمة" وإلى "جبال الهقار" لنتمكّن من اعتبار أنّ

1 : Voir: Sophie Guermes : La poésie moderne (Essai sur le lieu caché), L'harmattan, Paris, France, 1999, p226.

2 : عز الدّين ميهوبي: مسرحية " الحلم التّارقي" ص2.

3 : Voir: Josèphe Courtès : Analyse sémiotique de discours, de l'énoncé à l'énonciation, Hachette Education, Janvier 1991, p169.

النّجمة هي "الرّجل الأزرق" أي "الرّجل التّارقي".

يتحدّث الكاتب عن الخيمة فيقول (فِي الخَيْمَة تَبْكِي لَرْمَالْ)،لكنّه في مقام مقابل يغيّر"الرّمال" بـ"النّجمة" بقوله(فِي الخَيْمَة نَجْمَة تَذْبَالْ)،في هذه الحال يربط اللّفظين "نجمة" و"الرّمال" بمكان واحد وهو "الخيمة"،وألصق صفتي الذّبول والبكاء لذات كائنة في الخيمة،فيا ترى من هي هذه الذّات؟

ينسب الكاتب للنّجمة صفة الذّبول أي الأفول،وينسب للرّمال صفة البكاء والحزن،فهو يوظّف الثّنائية(نجمة/رمال) بتغيير مواضعها وصفاتها،بجعلها محتواة في فضاء الخيمة الضّيق،فنلمح بذلك علاقة احتواء فضائي بين الخيمة والرّمال والنّجمة. ونحن نعلم أنّ النّجمة مكانها السّماء العالية،والرّمال موجودة في فيافي الصّحراء الواسعة،فكيف للخيمة المحدودة أن تجمعهما! تتقاطع الثنائية (نجمة/رمال) في مدلول واحد وهو "المرأة التّارقية"،التي ينتابها شعور الحزن والتّعب في غياب "الرّجل التّارقي" وهنا يبرز الانزياح الذي اختاره الكاتب ليعبّر به عن علاقة المرأة بـ"الرّجل "التّارقي".

4- الثّنائية التّقاطبية (النجمة/ الرّجل التّارقي):

وإن نظرنا إلى الثّنائية (نجمة/ الرّمال) نجدها متجسّدة في كلام الكاتب عن "الحلم التّارقي" عندما قال:

«ومَنْ النُّجُومْ نَصْنَعْ حُلْمَ الرِّجَالْ اللِّي يَتْغَيَّرْ الكُونْ وهُمْ مَا يَتْغَيْرُوا.»[1]

يظهر لنا فضائين مختلفين وهما فضاء الصّمود والثّبات وفضاء الأفول والزّوال من خلال حدّي الثّنائية "النّجوم" و"الرّمال"؛ فكلّ شيء في الصّحراء يزول ويندثر،الطّريق تزول بفعل الرّمال التي تحرّكها الرّياح،والخيمة تصبح رثّة هشّة بفعل الرّياح أيضا،وهذا يدّل على سيطرة الرّياح في الصّحراء،بينما يبقى الرّجل "التّارقي" واقفا بلثامه (تَجَلْمُوسْتْ) يجابه الصّحراء وجبال "الهقار" العالية،وتبقى معه النّجوم في مواقعها ساطعة تنير له الطّريق،فاختارها الكاتب كإبدال لذات الرّجل "التّارقي" الذي بقي مترفعا على قسوة الرّمال والرّياح،متساميا بأخلاقه وأنفته كالنّجوم العالية، وهنا تتجسّد ثنائية الموقعين (عال/سفلي).

الرّجل التّارقي بين التّفاؤل والتّشاؤم من "النّجوم":

فيما سبق ربط الكاتب النّجمة بمنشأ الرّجل "التّارقي" ، وقد التقى حدّا الثّنائية (نجمة/الرّمال) في فضاء الخيمة، لكنّ الكاتب فيما يلي يربط "النّجوم" بالثّنائية (تفاؤل/تشاؤم) ، إذ نجد الرّجل "التّارقي" يفرح ويستبشر إذا رآها تملأ السّماء، بقوله: «إِذَا ابْصَرْ السَّمَاء مَلْيَانَة نْجُومْ يَفْرَحْ ويْقُولْ النَّاسْ مَرْتَاحَة وَالخَيْرْ جَايْ.»[2]

[1]: الحلم التّارقي، ص2.
[2]: الحلم التّارقي، ص4.

تتحوّل النّجوم الذّابلة في "الخيمة" إلى نجوم ضاحكة ساطعة في السّماء،وهنا نلمح تقاطبا في المدلولات ، رغم أنّ اللّفظ واحد.

ثمّ نجد الكاتب في موضع آخر، يتحدّث عن ارتباط الرّجل "التّارقي" ببعض الطّقوس الشّعبية في تعبيره عن ولائه " للنّجوم، فإن هو رأى شهبا، أو نجوما متحرّكة - والتّي وصفها الكاتب في نصّ المسرحية بـ"النّجوم التي تسقط من أماكنها"- نجده يحمل حفنة تراب ويلفّها في قماش تحسّبا لأيّ خطر قادم، وهذا ينبئنا بفضاء التّشاؤم.

يؤكّد الكاتب على صفة ثبات الرّجل "التّارقي" ليس من خلال علاقته بالصّحراء وحسب، بل من خلال طبيعة الصّحراء ذاتها، فيتحدّث عن الثّنائيتين (النّخلة/الرّيح) و(الرّمل/الزّمن).

إذ ينسب الكاتب صفة الثّبات للنّخل، فالنّخلة متجذّرة في أعماق الأرض، والرّياح تحرّكها دوما وتصارعها كي تقتلعها أو تكسرها، إذ يقول: «مَرَتْ أعْوَامْ والنْخَلْ وَاقَفْ لاَ تْهَزُّه رِيحْ وْلاَ يَتْبَدَلْ لُونُه»[1]

كما نجده أيضا يسند صفة الثّبات للرّمال، فكيف للرّمال التي تحرّكها الرّياح في كلّ اتّجاه أن تكون ثابتة!

لقد نظر الكاتب إلى الرّمال من وجهة طبيعتها التّكوينية وربطها بالزّمن وحصر الزّمن بالطّقس ليختار لنا الشّتاء والصّيف وهما فصلان متقاطبان؛ فرمال الصّحراء لا تتندّى لا في الصّيف ولا في الشّتاء، وهي علامة للصّمود والثّبات، فمهما حرّكتها الرّياح فإنّها لا تغيّر لونها ولا طبيعتها الجّافة.

نفهم من ذلك أنّ الرّجل"التّارقي" يثبت في الصّحراء من خلال محاكاته لطبيعتها الصّامدة من نخيل ورمال وجمال، فتستمرّ حياته ببساطة، إذ عبّر الكاتب عن هذا بقوله: «وْنَاسْنَا عْلَى البَلْ عَايْشَة فِي هْنَا»[2]

5- الملفوظات التّقاطبية في "الحلم التّارقي":

شمل نصّ المسرحية ملفوظات متقابلة توحي بالتّقاطب الدّلالي، نذكر منها ملفوظين هما:

1- (الشَّمْسْ اللّي مَا عَنْدَهَا ظَلْ). 2- (القَمَرْ اللّي خَانْ اللّيلْ).

في هذين الملفوظين المسرحيين المتقابلين نلاحظ أنّ الكاتب قد أسند وظيفة

[1]: الحلم التّارقي، ص3.
[2]: الحلم التّارقي، ص3.

طبيعية للشّمس والقمر واختارها في مدّة زمنية معيّنة، فلو طرحنا السّؤالين: 1- متى لا يكون ظلّ للشّمس؟ 2- متى يخون القمر اللّيل؟

سنجيب بأنّه قد لا نر ظلاّ للشّمس في وقت واحد وهو منتصف النّهار، لأنّ الشّمس في هذه الحالة تكون في كبد السّماء، لكنّ الظّل لا ينعدم تماما، إذن الكاتب يقصد شيئا آخر من وراء تعبيره عن انعدام الظّل، قد يعني بالظّل الأثر، وإذا غاب الأثر لا يمكن للأصل أن يؤثّر، وكأنّ الشّمس لم تعد مسيطرة كما كانت، فما بال "التّارقي" أمام شمس لم تجعل له ظلاّ ! هل هي غاضبة منه؟ أم أنّها مقهورة هي الأخرى؟ وهل أصبح الرّجل التّارقي" غير مسيطر على صحرائه التي يعتبرها عرشا له؟..

ونقابل هذه المدلولات بالقمر، الذي عبّر الكاتب عنه بأنّه خائن للّيل، فكيف للقمر أن يخون اللّيل!

ربّما يرمي الكاتب بهذا الملفوظ المسرحي إلى اعتبار أنّ عدم ظهور القمر في اللّيلة المظلمة هو خيانة من القمر للّيل، في حين أنّنا نعلم جيّدا أنّها عملية طبيعية جدّا يحدث فيها أفول تام للقمر إيذانا بقدوم شهر قمريّ جديد. إنّ الرّجل التّارقي مرتبط باللّيل وما ربطه به إلاّ نجومه المتلألئة برفقة القمر الذي زاد اللّيل جمالا، فهو لا يحبّ اللّيلة المظلمة لأنه لا يرى نجومه التي ألفها، فيلوم على القمر الذي أفل وترك وراءه الظّلام.

إذن هناك ثنائية من الملفوظات تتماشى مع بعضها وقطباها هما (الشّمس) و (القمر)، فإذا تعاقب النّهار واللّيل فالشّمس والقمر أيضا متعاقبان، وأن يجمع الكاتب بين الملفوظين (الشّمس اللّي ما عندها ظل) و (القمر اللّي خان اللّيل)، ما هو إلاّ من أجل أن يحدث تلك المفارقة اللّفظية والدّلالية حتّى يقدّم الجمالية في التّعبير بإظهاره للأشياء المتقابلة، بتركيزه على الشّكل والأثر وغير ذلك.

نجد تقاطبا آخر في الملفوظ المسرحي: «الصَّحْرَاء إِذَا مَا عَلْمَتَكْشْ الصَّبْرْ تْعَلَّمَكْ كِيفَاهْ تْمُوتْ»[1]

سنختار من هذا الملفوظ حدّان وهما: (الصّبر) و (الموت).

سنطرح السّؤال متى يصبر الإنسان؟ ومتى نقول له: اصبر؟ وهل هناك علاقة بين الصّبر والموت؟ وما نوعها؟

إنّ الصّبر حالة يصل إليها الإنسان، إذا كان يعيش ظروفا صعبة مادية أو معنوية أو نفسية أو اجتماعية ومع ذلك لا يشكو أحدا، فنطلق عليه صفة الإنسان الصّابر، وإذا استفزّ بشدّة وكان لا يظهر توتره ويمتصّ غضبه فحينها نصفه بالحليم، وقد ربط العقلاء الصّبر

[1] : الحلم التّارقي، ص3.

بالعقل، وقالوا: «أنّ العقل موجود في الصّبر»

وإذا استعمل الكاتب " الصّبر" في مقابل "الموت"، فهذا يعني أنّه يعني بالصّبر شكلا من أشكال الحياة، وأنّ الرّجل "التّارقي" إذا صبر فهو يستطيع تدبّر أموره في الصّحراء،وسيثبت، فقد وصل إلى درجة عالية من الصّبر ، وحتّى إن هو تراجع وخفتت قوّته، فإنّه على الأقل لديه الشّجاعة الكافية لمواجهة مصيره، ومواجهة الموت نفسه بصبر وشجاعة.

خاتمة:

لقد كان" الحلم التّارقي" ، فسحة للتّارقي كي يستردّ أنفاسه التي ضاعت منه،ليواصل حياته في الصّحراء، مؤمنا بصدق رسالته، لكنّه كان يتأرجح بين حدّي ثنائية تقاطبية أحدهما تمثّله الصّحراء بقساوتها والآخر يمثّله ضعف الرّجل التّارقي كإنسان يتعب ويسأم ويتشاءم، فاتّخذ من قساوة الصّحراء بلسما له، فنظر إلى الأسفل فاستمدّ الصّلابة من" الرّمال" ونظر إلى الأعلى فاستمدّ الأنفة من "النّجوم"، وكان مشتّت الذّهن بين الأعلى والأسفل، لكنّ الخيمة احتوته بدفئها، فأحسّ بالطّمأنينة التي وفّرتها له "المرأة التّارقية"

إنّ فضاء الصّحراء هو الذي علّمه الصّبر وعلّمه كيف يواجه الحياة ومصاعبها،ففي المواجهة والصّبر تلتقي الحياة بالموت، وهو تقاطب دلالي يعيشه "التّارقي" منغمسا في الصّحراء بليلها ونهارها، في صيفها وشتائها، ويبقى "الرّجل التّارقي شامخا كجبال "الهقار" راضيا بما لديه من بساطة العيش وقسوة الطّبيعة التي ألفها وألفته ونمت فيها أحلامه السّامية.

المراجع المعتمدة:

1- عزالدّين مهوبي: مسرحية "الحلم التّارقي".

2- حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية). المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 1990.

3- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000 .

4- سعدية بن ستيتي: فنيّة التّشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية كتاب الأمير لـ" واسيني الأعرج"- دراسة سيميائية. أطروحة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة سطيف -2-، 2013.

5- سعيد يقطين: السّرد العربي، مفاهيم وتجليّات. رؤية للنّشر و التّوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

6- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع، بيروت، 1984.

7- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي- منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، أفريل، 1977.

8- Algirdas Julien Greimas: Du Sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1970.

9- Gérard Genette: Figure I, Edition du Seuil, Paris, 1966.

10- Henri Mitterrand, le discours du roman, Presses Universitaires de France, Paris, 1980.

11- Jean Weisgerber : L'espace romanesque, Editions L'age d'Homme, Lausanne, 1978.

12- Joseph Courtès : Introduction à la Sémiotique narrative et discursive (Méthodologie et application), Hachette, Ed nº 03, 1986.

13- Josèphe Courtès : Analyse sémiotique de discours, de l'énoncé à l'énonciation, Hachette Education, Janvier 1991.

14- Sophie Guermes : La poésie moderne (Essai sur le lieu caché), L'harmattan, Paris, France, 1999.

الخطاب المقدماتي في التراث المكونات والأنواع

رشيدة عابد●

الملخص:

تتميز المؤلفات في التراث الإسلامي بمختلف مجالاتها: الأدبية،النقدية،العلمية....بضوابط منهجية وعلمية سار عليها المؤلفون،وتكررت في أعمالهم بشكل ملفت للنظر،حتى باتت من الثوابت المعرفية في مناهجهم العلمية في التأليف،ومن بين هذه الثوابت "الخطاب المقدماتي"، الذي يصدر به المؤلف عادة كتابه.

تسعى هذه الدراسة للبحث في مكونات هذا الخطاب وأنواعه،من خلال نموذج مقدمات كتب ابن قيبة الدينوري (213- 276 ه) ،الذي عرف باحتفائه الجم،وعنايته الفائقة في صياغة مقدماته،كما تتوخى هذه الدراسة إثبات الفرضية التي ترى في الخطاب المقدماتي جزءا لا يتجزء من الكتاب في التراث الإسلامي، وليس مجرد نص مواز له،كما توصلت الدراسة إلى أن المقدمة في كثير من الأحيان تجاوزت وظيفة الابتداء والتمهيد لموضوع الكتاب،إلى مجال أوسع هو العلم أو الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه،وهو ما عرف بمقدمة العلم.

***Summary** :*

Books of Islamic heritage, in their different fields: literature, critical and scientific..., are characterized by methodological and scientific norms witch were followed by the writers. These norms were so repeated in their works that its became constant knowledge for their scientific methods of writing. Among these constants « the prefatory speech » included by the writer generally at the beginning of his book.

This study aims to find the components and types of this speech through the model introductions books of Ibn Kaiba EDDAINOURI (213-276 of the Hegira), who was known by the attention he gave to the writing of his introductions. Also, this study plans to prove the hypothesis that considers the prefatory speech as part of the Islamic heritage book, and not only as a parallel text. Otherwise, the study resulted in the introduction that often exceeded the function of starting and introducing the book subject, to a wider field, namely:

●رشيدة عابد،استاذ مساعد أ،كلية الآداب و اللغات،جامعة البويرة.

science or field of knowledge to witch it belongs. This is what is known by the introduction of science.

مقدمة:

إن المتأمل في المؤلفات التراثية بمختلف مجالاتها: الأدبية،النقدية،العلمية....،سيلاحظ دون شك أن ثمة ضوابطا منهجية وعلمية سار عليها المؤلفون،وتكررت في أعمالهم بشكل ملفت للنظر، حتى باتت من الثوابت المعرفية في مناهجهم العلمية في التأليف،ومن بين أهم هذه الثوابت الخطاب المقدماتي الذي يسترعي النظر ويثير الاهتمام عند كل من تتوق نفسه لمعرفة أسرار وخبايا طرق ومناهج التفكير ومن ثم التأليف في الثقافة العربية الإسلامية.

وقد حظي هذا الخطاب بالاهتمام في النظريات الغربية، ولعل أهم من نظّر له الباحث الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette تحت ما أطلق عليه بالموازيات النصية والعتبات النصية والنصوص المصاحبة والمكملات[1]...الخ، وقد اهتم الباحثون في هذا المجال بالمقاربة بين الجهود العربية حول الخطاب المقدماتي تنظيرا وتطبيقا،وبين الصياغة النظرية الغربية مما جعلهم يخرجون بنتائج أقل ما يمكن القول فيها أنها مثمرة فقد فتحت آفاق البحث والاستقصاء،ولهذا سنبدأ بعرض أهم ما توصلت إليه الدراسات السابقة ثم نعرج على نماذج من مقدمات المؤلفات التراثية، قصد الإبانة عن أهم مكوناتها وأنواعها.

أولا: التنظير للخطاب المقدماتي التراثي:

1- **قديما:**

لا يمكن الحديث عن التنظير للخطاب المقدماتي في معزل عن نظرية شاملة للكتابة والتأليف،ليس هذا مكان استقصائها أو الإلمام بها، لكن حسب هذا البحث أن ينظر في هذه الجزئية المتعلقة بقوانين كتابة المقدمات، فمن أهم الآراء التي نجدها مبثوثة في كتب المتقدمين ما قدمه الجاحظ في مقدمة كتابه **الحيوان،إذ يقول: " ينبغي أن يعرف أنه لابد من أن يكون لكل كتاب علم وضعه أحد من الحكماء ثمانية أوجه: منها الهمة،والمنفعة، والنسبة، والصحة، والصنف، والتأليف، والإسناد،والتدبير.."**[2]،وهو ما سيعبر عنه المقريزي ويعرف بالرؤوس الثمانية، حيث جاء في كتابه **المواعظ:**

"إعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أي صناعة هو

1- ينظر مقترحات ج جينيت في كتابيه Palamsestes, seuils 1

2- الجاحظ، الحيوان، تح : عبد السلام هارون،ج1، المكتبة العصرية،ط1، بيروت،2015. ص 94.

وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه"[1]،و على هذا الأساس كان القدماء يصدرون أعمالهم بخطب[2] أو مقدمات يشيرون فيها إلى هذه المكونات التي باتت من ثوابت الخطاب المقدماتي.

كما يورد **أبو القاسم الكلاعي** في كتابه **إحكام صنعة الكلام** مبادئ جد هامة في الترسل والتأليف،وفي معرض حديثه عن أجزاء الرسالة ومكوناتها، يقدم لنا نظرية في الكتابة وتقنياتها من منظور بلاغي جمالي، فهو يخصص فصلا من كتابه للحديث عن **الكتابة وآدابها، وما يتعلق بها من أسبابها**[3]،حيث شروط الكتابة ومستلزماتها، إلى أن يصل إلى المكونات التي تدخل في بنية الرسالة (النوع النثري الأثير لديه) بشكل خاص،والتأليف بشكل عام، وفي هذا يقول: " يقال عنوان وعلوان، والجمع علاوين. وقال أبو علي الفارسي: يقال عنوان الكتاب،وعلونته،وعنينته،وعلينته. وزاد غيره (...) وأصل العنوان مادل على الشيئ"[4]،ولا يقف عند هذا بل يتجاوزه إلى العناصر الأخرى التي تشكل بطريقة ما مقدمة الكتاب وهي: الاستفتاح الذي يكون عادة بالبسملة والحمدلة كما هو متعارف عليه وفق القاعدة النبوية التي تقول:" كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه ببسم الله فهو أبتر"،وهكذا يبدو الموجه الإسلامي أحد ركائز صياغة نظرية الخطاب المقدماتي في التراث.

2- حديثا:

إذا كانت آراء القدماء حول المقدمة قد جاءت مبثوثة في ثنايا المؤلفات،فإن المحدثين قد خصصوا كتبا وبحوثا ورسائل أكاديمية كاملة للحديث عن أصول ومناهج التأليف وإعداد البحوث،ولم يكن عملهم هذا من وحي عقولهم فقط،بل اعتمدوا فيه على ما قدمه السابقون إضافة إلى ماقدمته مناهج البحث الحديثة من طرائق ومبادئ لها علاقة وطيدة بالخطاب المقدماتي.

ومن بين أهم الدراسات التي استرعت اهتمامنا ونحن بصدد البحث في هذا الموضوع،هي الدراسة التي تقدم بها الباحث **عباس ارحيلة** والموسومة بـ: **مقدمات الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع**،إذ يتجاوز فيها صاحبها مجرد الوصف إلى محاولة التحليل ومن ثم التأويل لظاهرة الخطاب المقدماتي،ودورها الفعال في وجود الكتاب وتبلور المؤلفات ككل في الثقافة الإسلامية. فرؤية الباحث نابعة من إيمان عميق بتميز وخصوصية المقدمة في

1- تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج 1، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، القاهرة، 1987. ص 03.

2- تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن مصطلح خطبة الكتاب أو خطبة المؤَلّف كان مرادفا أثيرا عند القدماء لما نطلق عليه اليوم مقدمة.

3- أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح : رضوان الداية، دار الثقافة، لبنان، 1966. ص 39.

4- نفسه، ص 51.

التراث الإسلامي، فهو يشير في مقدمة كتابه إلى الدراسات السابقة حول المقدمات بما في ذلك الخطاب التنظيري الغربي (أعمال جيرار جينيت) وينتهي إلى قناعة راسخة باختلاف بين المقدمات التي قصدها جينيت وبين ما يعتزم دراسته، وفي هذا نقد وإحالة غير مباشرة على الدراسات العربية التي طبقت النظرية الغربية على مقدمات الكتب والتصانيف العربية،يقول معللا موقفه هذا: « **والخلاف الجوهري بين هذا والمقدمة في التراث العربي؛أن هذه تنتمي إلى مجال البحث والتصنيف،لا إلى مجال الإبداع،وهي لا تشكل نصا موازيا مستقلا بذاته،بل هي جزء لا يتجزأ من الكتاب،وسنرى كيف أنها تمثل الرأس من جسد الكتاب، وهي تنتمي إلى فضاء مغاير،وترتبط بتصورات من حضارة قوامها دين ينظم حركة وجودها، ولغة يقوم عليها خطاب الوحي،وتشكل أساس الثقافة في حضارة الإسلام،وعلى طرائقها يتحقق الأداء الفني في أصناف القول في تلك الثقافة. وهي ثقافة لها سياقها الديني الخاص،وإشكالاتها المعرفية ولها رسوخ في مجال التأليف يتجاوز كل التقديرات،ولا تتحقق الذات المبدعة خارج ذلك السياق،ولا يمكن لها أن تضيف شيئا إلى الرصيد الإنساني إذا كانت تجري في سياق غيرها. وإحساس المؤلف بقيمة ما أضافه إلى الرصيد الإنساني يتفجر داخل سياق مقدمات الكتب في حضارة الإسلام،وفي كل مكون من مكونات تلك المقدمات كما سنرى**»[1].

يبدو واضحا من النص أعلاه أنه لا يمكن الحديث عن خطاب ما إلا في سياق تشكله وتلقيه، ولهذا يعتبر الدين الإسلامي موجها رئيسيا من موجهات الكتابة وتشكل الخطاب المقدماتي.

وقد خصص الباحث في الفصل الأول من الكتاب للحديث عن مقدمة الكتاب في الثقافة الإسلامية من إحاطة بالخلفيات التي تقف وراء تكونها ونشوء التأليف في حضارة الإسلام،والإلمام بمفهومها في التراث،مميزا بين مقدمة الكتاب ومقدمة العلم بقوله: « **مقدمة العلم الإضافة هنا على معنى اللام،أي مقدمة للعلم؛ فكأنها خارجة عن العلم، فهي وسيلة يتدرع بها لإدراك حقيقة ذلك العلم في ذاته. فالمقدمة هنا ذريعة. ومقدمة الكتاب: الإضافة هنا على معنى: من؛ فهي جزء من الكتاب، كما أن مقدمة الجيش هي أجزائه؛فإن مقدمة الكتاب هي أحد أجزائه،ومقدمة الكتاب هي طائفة من كلامه تتقدم أمام المطلوب لارتباط معناها به،وانتفاع بذلك المعنى؛فهي مما يستعان به على المقصود** »[2]. و على الرغم من هذه الفروقات التي يحددها الشراح بين النوعين إلا أن الباحث يرى عدم انتفاء التكامل الحاصل بينهما.

أما في الفصل الثاني فيقدم مكونات المقدمات في كتب التراث الإسلامي،وقد استنبطها

1- عباس ارحيلة، مقدمات الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، 2003. ص 12.

2- نفسه، ص 67.

انطلاقا من أنماط الخطاب الذي تحتوي عليه كما يلي:[1]

1- خطاب هو ديباجة الكتاب الإسلامي
2- خطاب موضوعي عناصره ثابتة
3- خطاب موضوعي عناصره متغيرة
4- خطاب موضوعي/ذاتي
5- خطاب ذاتي
6- خطاب يشرك المتلقي في المسؤولية
7- خطاب تتخلله موضوعات عامة

وتبدو أهمية الدراسة في وقوف الباحث على تجريد هذه المكونات فقد أحصى منها ما هو ثابت وما هو متغير كما يبدو من خلال قوله: « وعناصر خطاب المقدمة منها ما هو ثابت،ومنها ماهو متغير تبعا لطبيعة موضوع الكتاب. ومن هنا قسمت هذا الخطاب الموضوعي إلى ثلاثة أقسام: قسم يشتمل على عناصر الديباجة الاسلامية (البسملة- الحمدلة- التصلية) وقسم عناصره تكاد تكون ثابتة في جل ما اطلعت عليه من مقدمات كتب التراث (البعدية/ أما بعد/ - عنوان الكتاب- موضوع الكتاب- التصميم- دعاء الاختتام) وقسم ثالث لا تستقر فيه تلك العناصر بصورة مطردة (أهمية البحث والغرض منه- اسم المؤلف- الأعمال السابقة في مجاله- ذكر المصادر المعتمدة المنهج)»[2].

إن الوقوف على نظرة الباحث الدقيقة في تصنيف خطابات المقدمة إلى خطاب ذاتي وآخر موضوعي يجعلنا نستنتج أن الخطاب الذاتي يتصل بالأسباب والدواعي التي حملت المؤلف على وضع الكتاب،أي مقاصد المؤلف و إحساسه بالأهمية التي يكتسيها الكتاب،أما الخطاب الموضوعي فيتصل بمنهج المؤلف واستيعاب الأعمال السابقة في الموضوع مع نقدها كما يتميز بالأمانة العلمية، حيث يصرح المؤلف منذ المقدمة بنسبة الكلام إلى قائليه،أما الخطاب الذ يشرك القارئ في المسؤولية،وقد تنوع بين التصريح والتلميح فتارة يخاطب القارئ مباشرة، وتارة يبين له الفائدة المرتقبة،وأخرى يدعوه لليقظة و الانصاف... وفي النهاية يقدم المخطط التالي :[3]

ثانيا: مكونات المقدمة: الثابت/المتغير

1- الثوابت:

سننطلق في قراءتنا للخطاب المقدماتي في التراث من المقترحات السابقة،موضحين خصوصية النماذج التي سنعرض لها، وهي مقدمات ابن قتيبة الدينوري (ت 276ه) الذي

1- نفسه، ص 82.
2- نفسه، ص 83.
3- نفسه، ص 173.

عاش في عصر يؤرخ له –عادة- باعتباره عصر ازدهار حركة التأليف وانتشار الكتاب في الدولة الإسلامية على اتساع رقعتها. فقد لاحظنا أن الرجل كان محتفيا بمقدماته،على تنوع تآليفه واختلاف مجالاتها (الشعر،النقد،الأخبار، الحديث،التفسير...) إلا أننا لا حظنا أن نقاط التقاطع بينها كثيرة على تنوعها واختلافها،وهكذا أردنا أن نرصد هذه الاختلافات والمتشابهات. وفيما يلي نبدأ بتعين أغلب ما تشترك فيه هذه المقدمات،والتي سنلخصها في الجدول التالي:

المكونات الثابتة/ عنوان الكتاب	عيون الأخبار	أدب الكاتب	الشعر والشعراء	المعارف	تأويل مشكل القرآن	غريب الحديث
الديباجة البسملة والحمدلة والدعاء	" الحمد لله الذي يعجز بلاؤه صفة الواصفين...."[1] " ونحن نسأل الله أن يمحو ببعض بعضا...[2]	" أما بعد حمدالله بجميع محامده، والثناء عليه بماهو أهله..."[3]	غائبة	غائبة	"الحمد لله الذي نهج لنا سبل الرشاد، وهدانا بنور الكتاب.."[4] "أسأل الله التجاوز عن الزلة بحسن النية فيما دللت عليه وأجريت إليه التوفيق للصواب وحسن الثواب"	"الحمد لله أهل الحمد ووليه، والهادي إليه والمثيب به...وأسأله أن يشغلنا بذكره ويلهجنا بشكره، وينفعنا بحب القرآن..."[5]
أهمية الكتاب والغرض منه	"فإن هذا الكتاب وإن لم يكن في القرآن...دال	"فإني رأيت أكثر أهل زماننا هذا عن سبيل	" وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء	"هذاكتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على	"أحببت ان أنضح عن كتاب الله و أرمي من ورائه بالحجج	" كنت زمانا أرى أن كتاب أبي عبيد قد جمع تفسير غريب

1- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، تح: منذر محمد سعيد أبو شعر، ج1، المكتب الإسلامي، ط1، بيروت، 2008، ص 1.
2- نفسه، ص 14.
3- ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، دط، بيروت، دت. ص 5.
4- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء التراث،ط3، مصر، 1973.
5- ابن قتيبة،غريب الحديث، تح: عبد الله الجبوري، ج1، مطبعة العاني، ط1، بغداد، 1977. ص 147.

وبواعث تأليفه ومنهجه (خطاب موضوعي)	على معالي الأمور، مرشد لكريم الأخلاق...." " وهذه عيون الأخبار نظمتها لمغفل التأدب تبصرة..."[1]	الأدب ناكبين..."[2] " فلما رأيت هذا الشأن كل يوم إلى نقصان، وخشيت أن يذهب رسمه ويعفو أثره؛ جعلت له حظا من عنايتي، وجزءا من تأليفي.."[3]	الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب والنحو وكتاب الله عزوجل وحديث رسول الله (ص)..."[4]	من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتأدب عن طبقة الحشوة، وفضل بالعلم والبيان على العامة، أن يأخذ نفسه بتعلمه"[5]	النيرة..فألفت هذا الكتاب جامعا لتأويل مشكل القرآن"[6]	الحديث،وأن الناظر فيه مستغن به،ثم تعقبت ذلك بالنظر والتفتيش والمذاكرة، فوجدت ما تركه نحوا مما ذكره أو أكثر منه،فتتبعت ما أغفل وفسرته على نحو ما فسر.."
إعجاب المؤلف بكتابه مع بعده عن الهوى والعصبية (خطاب ذاتي)	"و إنما مثل هذا الكتاب مثل المائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين"[7]	" وليست كتبنا هذه لمن لم يتعلق من الإنسانية إلا بالجسم، ومن الكتابة إلا بالاسم، ولم يتقدم	" بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه ووفرت عليه حقه.."[2] " لم يقصر الله العلم	غائب	غائب	" أرجو أن لا يكون بقي بعد هذين الكتابين من غريب الحديث ما يكون لأحد فيه مقال"[4]

1- عيون الأخبار، ص 3.
2- أدب الكاتب، ص 5.
3- نفسه، ص 12.
4- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، دط، مصر، دت. ص 59.
5- ابن قتيبة، المعارف، تح: ثروت عكاشة، دار المعارف، ط4، مصر، دت. ص 1.
6- تأويل مشكل القرآن ، ص 23.
7- عيون الأخبار، ص 5.

		من الأداة إلا بالدواة.."[1]	والشعر على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر"[3]			
خطاب موجه للقارئ (الاهتمام بالمتلقي)	" جمعت لك منها ماجمعت...." " وسنتهي بك كتابنا هذا إلى باب المزاح والفكاهة..وإذا مر بك حديث فيه إفصاح...."[5]	"ونحن نحب لمن قبل عنا وائتم بكتبنا أن يؤدب نفسه قبل أن يؤدب لسانه، ويهذب أخلاقه..."[6]	"ولعلك تظن -رحمك الله- أنه يجب على من ألف مثل كتابنا ..."[7]	"ولقد شرطت عليك تعلم ما في هذا الكتاب، وتعرفه، ولو أطلته وذكرت مابك عنه الغناء أكثر دهرك أتعبتك وكددتك..." [8]	غائب	" وكرهت أن يكون الكتاب مقصورا على الغريب، فأودعته من قصار أخبار العرب وأمثالها، وأحاديث السلف وألفاظهم ما يشاكل الحديث أو يوافق لفظه لفظه،لتكثر فائدة الكتاب

2- الشعر والشعراء، ص 6.
4- غريب الحديث، 152.
1- أدب الكاتب، ص 12.
3- نفسه، ص 63.
5- عيون الأخبار،ص 5.
6- أدب الكاتب، ص 14.
7- الشعر والشعراء، ص 60.
8- المعارف، ص 7.

				" وأرجو أن أكون بلغت لك منه منية النفس..."[1]		ويمتع قارئه ويكون عونا على معرفته.."[2]

ملاحظات على ما جاء في الجدول:

-أول ما نلاحظه على هذه المكونات المتكررة أنها تمس الجانب المنهجي للتأليف،وتغلب الخطاب الموضوعي على الخطاب الذاتي؛

-ياب بعض المكونات في بعض مقدمات كتب ابن قتيبة، كشأن الديباجة التي غابت في كل من "الشعر والشعراء" و "المعارف" لا يعني إهمالها من قبل المؤلف،بل على الأرجح فقدت أثناء النسخ، فليس من المنطقي أن تهمل في مؤلفين وتذكر في كل المؤلفات؛

-التواضع الذي نلمسه عند المؤلف، على علمه وسعة اطلاعه؛

-المكونات الثابتة لا تسمح بملاحظة خصوصية المقدمة أو نوعها،لأنها تهتم بالمشترك والعام ولهذا ننتقل للبحث في المتغيرات.

2-المتغيرات:

إن الحديث عن المتغيرات، يجعلنا نقف على خصوصية كل مقدمة واختلافها مع المقدمات الأخرى،وهذا سيساعد لاحقا على تصنيف مقدمات ابن قتيبة، حيث تتميز مقدمة "أدب الكتاب" عن مقدمة "الشعر والشعراء" و "تأويل مشكل القرآن" ...وهكذا،وعلى هذا الأساس سنعرض لكل مقدمة على حدة.

-مقدمة أدب الكاتب باعتبارها فاتحة للتأليف: لقد لفتت هذه المقدمة نظر المهتمين بالخطاب المقدماتي قديما فوصفت بأنها "خطبة بلا كتاب"،وقد اتخذ هذا الحكم تأويلين؛إما لأنها طالت واستفاضت حتى خرجت عما هو متعارف عليه من العناصر المشكلة للمقدمة في العادة، أو لأن الربط بين ما جاء فيها من مقاصد،وما تضمنته أبواب الكتاب يبدو في ظاهره متناقضا،أو لنقل غير منسجم. والحقيقة أن هذا الكتاب هو بداية لمشروع سيكتمل في مؤلفات أخرى كعيون الأخبار والمعارف وغيرها،إذ يحيل ابن قتيبة على أدب الكاتب في مقدمة كتاب عيون الأخبار قائلا: " وإني كنت تكلفت لمغفل التأدب من الكتاب كتابا في المعرفة وفي تقويم اللسان واليد،حين تبينت شمول النقص،ودروس العلم،وشغل السلطان عن إقامة سوق الأدب..."[3] إلى أن يقول " فأكملت له ما ابتدأت،وشيدت ما أسست،وعملت له في ذلك

1- نفسه، الصفحة نفسها.
2- غريب الحديث، ص 151.
3- عيون الأخبار، ص 2.

عمل من طب لمن حب،بل عمل الوالد الشفيق للولد البر..."[1]،وعلى هذا الأساس تغدو المادة المعروضة في عيون الأخبار استكمالا لما قدمه في أدب الكاتب،وهنا يمكن وصف مقدمة أدب الكاتب بمقدمة العلم،حيث يصوغ فيها آداب الكتابة وما يجب توفره من أخلاق وصفات لدى من يزاول هذه المهنة الشريفة يقول: "ونحن نستحب لمن قبل عنا وائتم بكتبنا أن يؤدب نفسه قبل أن يؤدب لسانه،ويهذب أخلاقه قبل أن يهذب ألفاظه،ويصون مروءته عن دناءة الغيبة،وصناعته عن شين الكذب،ويجانب قبل مجانبته اللحن وخطل القول –شنيع الكلام ورفث المزح"[2]، كما اشترط على الكاتب أن يأخذ من كل علم بطرف؛ ومن جملة هذه العلوم: النحو وعلوم اللغة،والهندسة،والفلك،والفقه،والحديث، والأخبار.....وهكذا راح يقدم شروط الكتابة، التي هي جزء من شروط الكلام العربي[3]، كمراعاة أحوال المخاطبين (الذين يكتب لهم الكاتب)،ومن ثم معرفة مواطن الإيجاز ومواطن الإسهاب، وأنواع الكلام[4].

-مقدمة الشعر والشعراء وقوانين الإبداع: إن كتاب الشعر والشعراء كتاب فريد في بابه بالنظر إلى العصر الذي ألف فيه،وما يصنع هذه الفرادة هو تلك المقدمة التي أفاض فيها الحديث عن منهجه في التأليف،حيث وضع معايير خاصة للانتقاء، هذه المعايير ستغدو ركائز لنظرية الشعر مع المؤلفات اللاحقة،يقول عن معيار اختياره لمجموعة من الشعراء: "فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين،ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه،أو أنه رأى قائله،ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن"[5]،كما يحدد ضروب الشعر أو أنواعه،استنادا إلى مشاكلة اللفظ للمعنى،فضرب منه حسن لفظه وجاد معناه[6]،وضرب حسن لفظه وحلا، فإن أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى[7]،وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه[8]،وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه[9]،وكل هذه الآراء ستتحول إلى قوانين تصاغ فيما سيسمى بعمود الشعر،النظرية النقدية الشعرية في التراث،وخاصة مع شرح ديوان الحماسة للمرزوقي،كما

1- عيون الأخبار ، ص 3.
2- أدب الكاتب، ص 14.
3- الكلام العربي هو مصطلح استعمله سعيد يقطين للدلالة على الأدب بمفهومنا الحديث، تفاصيل أكثر ينظر: سعيد يقطين الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي، ط1،المغرب، 1997.
4- يحدد ابن قتيبة هذه الأنواع بقوله: " والكلام أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة؛ ثلاثة لايدخلها الصدق والكذب، وهي: الأمر، والاستخبار والرغبة،وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر...." ص 7.
5- الشعر والشعراء، ص 63.
6- نفسه، ص 64.
7- نفسه، ص 67.
8- نفسه، ص 68.
9- نفسه، ص 69.

وقف على عملية الإبداع كيف تتم ومتى،حيث تحدث عن دواعي قول الشعر وأوقاته...وغيرها[1]،وهوومما يدخل في باب ظروف إبداع النص وشروط إنتاجه.

-مقدمة عيون الأخبار وأنواع المتلقين: لاشك أن الحديث إلى القارئ والاهتمام بالمتلقي ومحاورته،من بين ثوابت الخطاب المقدماتي في التراث،وهو ما يشهد عليه مما تقدم (ينظر الجدول أعلاه)،ولكن ثمة خصوصية في مقدمة عيون الأخبار يتجاوز فيها ابن قتيبة مجرد التحاور مع القارئ، أو توجيه الخطاب نحوه،إلى تقديم مستويات للقراء وأنواع المتلقين الذين تصورهم وهو يؤلف هذا الكتاب،حيث يقول: " ولم أر صوابا أن يكون كتابي هذا وقفا على طالب الدنيا دون طالب الأخرة ولا على خواص الناس دون عوامهم،ولا على ملوكهم دون سوقتهم؛فوفيت كل فريق منهم قسمه،ووفرت عليه سهمه"[2].وانطلاقا من هذه التصنيفات (طالب الدنيا/ طالب الآخرة)،(الخواص/ العامة)،(الملوك/ السوقة) يكون فهم هذا الخليط غير المتجانس من الأخبار التي أوردها المؤلف،فهو يهتم بالزاهد العابد،كما يهتم بالمرح العابث،وبالعالم وصاحب السلطان،ولكل نوع من القراء سجله الكلامي الذي يليق به.

ثالثا: أنواع المقدمات:

تعتبر مقولة النوع مقولة تصنيفية،حيث تطرح إشكالية المعيار أو المكون الذي يمكن أن تصنف وفقا له هذه المقدمات،وفي الدراسات التي بين أيدينا،نطلع على عدة تصنيفات للمقدمة،تقوم على معايير مختلفة،حيث يقدم الباحث عبد الرزاق بلال في كتابه مدخل إلى عتبات النص –دراسة في مقدمات النقد العربي القديم- التصنيف التالي:[3]

المقدمة الرسالة

المقدمة الحوار أو المناظرة

المقدمة الشعرية

المقدمة النقدية

ما يلاحظ على هذه التقسيمات أنها اعتمدت على تصنيف الخطاب المقدماتي انطلاقا من النمط الخطابي،كما يقدم الباحث تقسيما آخر عندما يشرع في دراسات مقدمات كتب النقد،ألا وهو المقدمة البسيطة،والمقدمة المركبة،وهذا معيار آخر للتصنيف،وهو الشكل.

إن المقدمات التي بين أيدينا،تتوزعها عدة اعتبارات كما رأينا بالنسبة للمكونات التي

1- قال دواعي قول الشعر: " وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب، ومنها الطرب ومنها الغضب" وعن حالات قوله: " ويقال أيضا أنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي والمكان الخضر الخالي". ص 78-79.

2- عيون الأخبار، ص 4.

3- عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 43 وما بعدها.

تميزها،فإذا أردنا أن نصنفها فإنه يبدو أن ثمة قسمين كبيرين هما ما اصطلح عليه المتقدمون بمقدمة العلم ومقدمة الكتاب.

مقدمة العلم: من خلال ما تقدم لاحظنا أن كلا من كتاب الشعر والشعراء، وأدب الكاتب يقدمان مدخلا للعلم الذي صنفا فيه،ولهذا يمكن عد مقدمة الشعر والشعراء مقدمة في علم الشعر وقوانينه،وكذلك الشأن بالنسبة لمقدمة لأدب الكاتب الذي يصوغ فيها ابن قتيبة شروط وآداب ممارسة الكتابة،ولهذا فيمكن اعتبارها مقدمة في صناعة الكتابة.

مقدمة الكتاب: رغم اشتراك كل مقدمات ابن قتبة في كثير من المكونات،إلا أن كل مقدمة لها سمات خاصة،أو مقصدية تجعلها تختلف بعضها عن بعض،فإذا كانت مقدمات الكتب التالية: المعارف،عيون الأخبار،غريب الحديث،قد اعتمدت أسلوبا تمهيديا تلخيصيا بشكل متدرج واستقصائي،فإن ابن قتيبة اعتمد على أسلوب الحجاج والاستدلال في مقدمتي كتاب غريب الحديث،وكتاب تأويل مشكل القرآن،لأن هذين الأخيرين يتمحوران حول المقدس الذي كان يواجه في تلك الفترة هجوما من قبل الزنادقة والملحدين...وغيرهم،ولهذا نجد المؤلف شديد اللهجة حريصا على إقناع من يطلع على مقدمات مؤلفاته،باعتبارها عتبات يلج منها القارئ إلى الكتاب.

ختاما نصل إلى أن الخطاب المقدماتي احتل مكانة متميزة في وعي القدماء، وهو ما جعل مؤلفا قديرا كابن قتيبة يجعله في مركز اهتمامه، ويكيفه بحسب المقصد الذي يبتغيه من وراء التأليف، كما أن تعدد مجالات التأليف لديه جعلته ينفتح على أنماط خطابية متعددة، وهو ما ساعد على تصنيفها،ولعل الأهم في كل هذا هو ذلك الخيط الرفيع الذي نلمسه في مقدماته،التي تذكر إحداها بالأخرى،مما يجعلنا نقول أن مؤلفات ابن قتيبة لايمكن فهم أحدها منفصلا عن الأخر.

قائمة المصادروالمراجع:

1- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء التراث،ط3، مصر، 1973.

2- ـ الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، دط، مصر، دت.

3- ـ المعارف، تح: ثروت عكاشة، دار المعارف، ط4، مصر، دت.

4- ـ أدب الكاتب، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، دط، بيروت، دت.

5- ـ غريب الحديث، تح: عبد الله الجبوري، ج1، مطبعة العاني، ط1، بغداد، 1977.

6- ـ عيون الأخبار، تح: منذر محمد سعيد أبو شعر، ج1، المكتب الإسلامي، ط1، بيروت، 2008.

7- تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج 1، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، القاهرة، 1987

8- أبو عثمان عمرو بن بحرالجاحظ، الحيوان، تح : عبد السلام هارون،ج1، المكتبة العصرية،ط1، بيروت،2015.

9- أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح : رضوان الداية، دار الثقافة، لبنان، 1966.

10- عباس ارحيلة، مقدمات الكتاب في التراث الإسلامي وهاجس الإبداع، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، 2003.

11- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

12- سعيد يقطين الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي، ط1،المغرب، 1997.

رمز المرأة في الأسطورة الأمازيغية الجزائرية
- أسطورة أنزار أنموذجا-

سالم بن لباد●

الملخص:

يعد الموروث الشعبي المرآة التي تعكس آمال وآلام الشعب، حيث ظل يتناقل مشافهة عن طريق الرواية، والتي تعد بدورها ميزة تميزه عن باقي أشكال النتاج الإنساني الآخر، ومن خلال الموروث الشعبي يمكن إبراز تلك الاختلافات الفكرية والاعتقادية للإنسان في بيئته، كما يمكننا رصد أهم ردود الأفعال في مواجهة الدائمة للطبيعة ومحاولاته الوجدانية في تفسير الظواهر.

أما الأسطورة، تلك المادة التراثية التي صنعها الفكر الإنساني في العصور الأولى، التي عبر بها في تلك الظروف القاسية الخاصة عن فكره ومشاعره اتجاه الوجود. فجاءت عبارة عن خليط بين الواقع والخيال، امتزجت فيه معطيات الحواس مع الفكر واللاشعور، واتحد فيها الزمان الماضي مع الحاضر، وتشكلت في التفاعل والصراع مع الظواهر الطبيعة، وتلك القوى الخفية التي تمثلها قوى ما وراء الطبيعة.إنها النتاج المعرفي الجمعي الذي يحضر فيه الماضي في وعاء الحاضر.

إن الأساطير أصل من أصول التراث القديم، جاء استخدامها قديما، قدم الإنسان البدائي الذي كان يجسد فكره بالرمز ويعبر بالأسطورة عن افتراضاته للظواهر الطبيعية، بلغة خاصة هي لغة البدء. ولأن الأدب والفن هو التعبير عن رغبة لم تجد لها تلبية في عالم الواقع، انصرفت إلى عالم الأسطورة والرمز والافتراض.

ومن هنا جاءت فكرة هذا الموضوع، الذي اخترنا فيه صورة من صور التراث الشعبي الجزائري، مجسدة في أحد أشكاله الإبداعية، هي أسطورة أنزار إله المطر في منطقة القبائل، والتي تعبر عن حقيقة الفكر القبائلي الصادق في تفاعله مع الظواهر الطبيعية، ومحاولاته إيجاد تفسير لها.

و جاء اختيارنا لأسطورة أنزار لما تحمله من رموز ودلالات عن المرأة القبائلية بصورة خاصة والمرأة الجزائرية عموما. وانطلقنا في البحث من إشكالية مفادها: كيف تجسدت صورة المرأة في المخيال الشعبي القبائلي؟ و ماهي أهم التمثلات الفكرية للمرأة من خلال أسطورة أنزار

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، المرأة، التراث القبائلي، الرمز

● سالم بن لباد، أستاذ مساعد أ، جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة.

Abstact :

the popular heritage consider as a mirror that reflects the hopes and the pain of the people, which had been circulating orally through the novel, which is in turn distinguish it from other forms of human product and through popular heritage we can highlighted the intellectual andbelief differences of man in his environment, and we can also know the most important reactions Standing in the face of nature and his attempts to interpret affective phenomena.

The myth, the popular material, which were made of human thought in the early ages, expressed in those hard conditions the idea of his feelings towards existence. It came a mixture between reality and fiction, in which it the thought and the subconscious mixed , and united in the past with the present, and formed in the interaction and the conflict with the phenomena of nature, and those hidden forces that represent the metaphysic .it is cognitive collective knowledgement who attends the past to the present.

The origin of the myths was from the ancient heritage, which was used in ancient times, the primitive man who expressed

the subject of this article , was chose form the Algerian popular heritage, which is the legend of Enzar (rain of god)in the area of kabylie , which reflects the truth thought in its reactions and his attempts to find her interpretation.

We choose the legend of Enzar because of its inherent symbols and semantics of kabylie women in particular and the Algerian women in general..and we can ask the following question : How epitomized the image of women in the popular imagination tribal? What are the most important intellectual and representations of women through myth Enzar.

Key words: legend women, tribal heritage, icon

أسطورة أنزار:

يتحدث الدكتور محمد جلاوي عن أسطورة أنزار فيقول:«هذه الأسطورة عرفت رواجا واسعا في الأوساط الاجتماعية القبائلية وظلت تمارس ممارسة طقوسية إلى عهد قريب. إذ كلما عم الجفاف وأصيبت الأرض بالقحط والجفاف إلا وانبعثت أصولها الأولى من أعماق

الذاكرة الجماعية من جديد ليناشد بها الأهالي إله الأمطار أنزار ليعيد إليهم الغيث المفقود.»[1]

ومن بين العادات والممارسات التي ألف سكان القبائل القيام بها إرضاء وتبركا لإله المطر، عادة رش موكب العروس بالماء وعادة رش الماء حين الخروج من البيت للمسافر، وهناك من يصلي (لأنزار) متمنيا موسما ماطرا وخصبا، وهذا كله نابع من الثّقافة القبائليّة والتي ورثّتها عن الأجيال السابقة دون الاهتمام بالرّفض الدينيّ لمثل هذه الأنواع من المعتقدات والممارسات الطقوسية.

ويروي لنا الدكتور محمد جلاوي بعض الممارسات الطقوسية ، التي كان سكان القبائل يمارسونها في زمن ليس ببعيد، وقد نجدها تمارس في وقتنا، لأن هناك من لا يزال يعتقد بها لأنها موروث شّعبيّ راسخ في الذّاكرة وهو ما نراه من خلال القيام ببعضها، كرشّ موكب العروس بالماء سواء كان ماء عادي أو ماء الورد المقطر، وإذا أردت الاستقصاء عن سّر هذه العادة لوجدتها نابعة من الفّكر القبائليّ القديم، له علاقة بأسطورة أنزار.

وملخص الممارسات الطقوسية لهذه الأسطورة، تتمثل في «أن جمعا من النساء حين يجتمعن في أحد المنازل لتنظيم مراسيم الاحتفال ابتداء من شهر(ayurar) *[2]حين يحل القحط بالبلاد- بتحديد الموعد، ثمّ اختيار الحماة **[3]التي تقدم ابنتها عروسا (لأنزار)، ويشترط فيها أن تكون من أشرف نساء القرية وأن تكون ابنتها على قدر كبير من الجمال والبهاء ونيتها صادقة لا يشوبها كدر ولا تعكير». [4]

وهذا يعود كمحاولة لإحياء القصة الأسطورية (أنزار)، التي جرت أحداثها في زمن بعيد، بمنطقة تسمى" ثامزغة"***بحيث يشترط في إحياء الأسطورة توفر شروطها التي وجدت في الأصل كجمال الفتاة «تيسليث»**** التي اشتهرت بين قومها بصفة الحياء وحبها الشديد لينابيع المياه والأنهار.

وحسب اعتقاد سكان المنطقة ورواية لالة فاطمة ايديري، عاشت (تيسليث) تتجول بين الجداول والينابيع ،تداعب بيديها الماء، وتستلذ باللحظات الجميلة من الحياة،حيث تحمل الماء في كفيها وترميه نحو السماء ليتفرق إلى قطرات متلألئة وهي تنشد وتغني بصوتها العذب.

---

1 -د.محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيث منقلات، دار الأوراق الزرقاء العالمية، الجزائر، 2007، ص30.

* ayurar: الحرّ الشّديد.

** الحماة : أي أم الزوجة أو العروس التي تقدم لأنزار.

4-د.محمد جلاوي ،المرجع السابق،ص.31

*** - ثامزغة : اسم من أسماء بلاد الغرب العربي قبل الإسلام وهي منطقة في جبال الأوراس باتنة و تطلق أيضا في المنطقة القبائلية على حفل الزّفاف.

**** تيسليث : الفتاة الجميلة التي أراد أنزار الزواج بها و تعني أيضا بالأمازيغية العروس

تكررت هذه العملية أياما عديدة، وكانت (تيسليث) تتنقل بين الوديان والينابيع، وكأنها تعبر عن عفافها وجمالها، حيث تمضي أوقات طويلة بعيدة عن أنظار القرية وشبابها.

ومرت الأيام وزادت (تيسليث)جمالا، وبينما كانت كعادتها ترتوي من أحد الينابيع، مرت سحابة رعدية كان أنزار إله المطر يقودها، فأشدّ انتباهه شيء فوق الأرض،كان يبدوا في بادئ الأمر شعلة بيضاء، وزاد انتباهه ذلك الصوت العذب المنبعث من هذه الشعلة، فأقترب أكثر فوجد فتاة فاتنة الجمال كاشفة الساقين تهمّ بالدخول إلى المنبع وتغني بصوت شاويّ أصيل.

توقف (أنزار) لحظات يتأمل في هذه الفتاة، لأنه لم يرى إنسية فائقة الجمال مثل (تيسليث) وبما أن إله (أنزار) يرى بعين الآلهة، نظر إلى عمق روحها فاستغرب لنقاء وصفاء روحها وأبصر في فكرها فوجد ذلك الحياء والتعفف.

قرر(أنزار) الاستقرار أياما فوق بلاد الأوراس منزلا على المنطقة كلّ الأشكال الغيث، تعبيرا منه عن حبه وغرامه ل (تيسليث)، فاخضرت الأرض وأنتجت الخيرات،ولاحظ قوم (تيسليث) هذا التغيير الذي لم يحدث من قبل وخاصة عندما تصعد (تيسليث) إلى الجبل وامتلأت السماء بالسحب، فأصبحت الفتاة قديسة،وأضحى أنزار يعاني عاطفيا، يتساءل: هل يصارح (تيسليث) بحبه لها ورغبته في الزّواج منها،أويحافظ على كبريائه الإلهيّ؟

وبعد تفكير طويل قرر مصارحتها وطلبها للزّواج بعد أن قدّم مهرها المتمثّل في الغيث الذي حول المنطقة إلى جنّة .

نزل (أنزار) وكأنه برق خاطف نازل من السماء على شكل عاصفة ضربت الأرض بقوة اهتزّ لها كل شيء، تحول(أنزار) إلى رجل شاب في مقتبل العمر، لكن هذا الحركة أفزع الفتاة و بقيت جامدة في مكانها خوفا و فزعا.

تقدم إليها بكل احترام و طلبها للزواج مبيّنا لها عدم إمكان البشّر من ملاقاة الآلهة إلا إذا بلغوا تلك الدّرجة من العظمة التي يبنها حسن الخلق ونقاء الرّوح، لكن(تيسليث) رفضت بشدّة وأخبرته بذلك بكل شجاعة لأنّها رأت أنّه من العار ملاقاة رجل غريب دون علم والديها، فهي بالنّسبة لها خيانة لهم و لإخوتها و أهلها.

لم يتقبل أنزار ما حصل فغضب كثيرا وقرر أن يسلط غضبه على المنطقة ويحرمها من الغيث، فعادت الشّمس الحارقة وبدأت البرك والبحيرات تتقلص وأضحت الوديان والينابيع تجف وتنقص.

طال هذا الأمر أشهرا عديدة وحل بالمنطقة الجفاف حتى قضى على كل الاخضرار وأصاب النّاس اليأس وفقدت الأوراس رونقها، فضاعت(تيسليث) في هذه الحالة وعرفت مدى تعلق أنزار بها وقررت قبول عرض أنزار، فراحت تناجيه وتتضرع إليه راجية عودته، فعاد بعد ذلك أنزار ليعيد المياه إلى مجاريها، وكان لها ما أرادت،فرقص السّكان فرحا مستبشرين بذلك،

وقدّموا الولائم وأعلنوا الأفراح والاحتفالات.

ومن هنا تكوّن الاعتقاد حول الأسطورة ورسخ في المخيال الشّعبيّ القبائليّ،وأصبح المجتمع يقوم بالممارسات الطقوسية كلما حلّ الجفاف بالمنطقة معتقدين بغضب إله المطر أنزار على المنطقة ولابد من إرضائه بمنحه (تيسليث) عروسا له[1] .

ويسرد الدكتور محمد جلاوي وقائع إحياء الأسطورة قائلا :«ولمّا يحين الموعد المحدد تجهز العروس بكامل تجهيزات الزّفاف وبعدها ينطلق الموكب الذي يتشكل من نساء وفتيات وأطفال، ليطوف الجمع بالقرية بيتا إثر بيت وأثناء الطّواف يردد الجمع بصوت واحد»[2]:

أَنـزَارْ يَا أَنـزَارَ
يَا إِلَـهِ لَطِفْ هَذَا الحَّرْ
لِتَيْنَعَ خَيْرَاتُ الجِبَالِ
وَكَذَا غَيْرِهَا فِي السَوَاحِلْ[3]

ويواصل في سرد الممارسات بقوله: «وعند كلّ باب تجمع الصدقات من زيت ولحم ودقيق وبصل... وينظم إلى الجمع عدد آخر من النساء و الأطفال ، وعند آخر نقطة – وعادة ما يكون معبدا أو مسجدا- ...حينها تبدأ عملية إعداد الوليمة بما جمع من صدقات و لمّا تنتهي الوليمة تغسل الأواني و ترتب و تصب مياه الغسيل في ساقية (targa) كتذكير الإله بعدم حرمان جريانها»[4]

وبعض الرّوايات التي استقصيناها من أحد العجائز تقول: أنّ في هذا اليوم وهو يوم الجمعة تذبح الذبائح ويطبخ الكسكس بكميات هائلة تكفي كلّ القرية – من المؤونة التي جمعت من البيوت - وبعدها يذهب السّكان للصلاة شاكرين الله ومتذرعين له بقبول هديتهم ودعواتهم.[5]

كما تجد بعض الرّوايات تؤكد سقوط الأمطار مباشرة بعد إنهاء الحفل لذلك هم يتركون الأواني دون غسلها حتى تغسل بمياه الأمطار.

أمّا الحلقة الحاسمة في هذه الممارسات الطقوسية وهي الأهمّ :«التي تقدم فيها العروس لزوجها اله الأمطار (أنزار) في الصورة التي يرتضيها، حيث تأتي الحماة بابنتها وسط الحلقة من المتجمهرين، وتجردها من ثيابها بحيث تبدوا عارية تماما، وتدعوها لتطوف بالمعبد

1لالة فاطمة إيديري، رواية شفوية عن عجوز ساكنة بقرية فلدن ببلدية أقبو، ولاية بجاية.
2-د . محمد جلاوي، المرجع السابق ، ص31.
3-المرجع نفسه، ص.31.
4- محمد جلاوي، المرجع السابق، ص.نفسها.
5- لالة فاطمة إيديري، المرجع السابق.

أو المسجد سبع مرات وهي تحمل في يدها مغرفا (iflew .ayenja)* طالبة به قطرات غيث من الإله أنزار قائلة »[1]:

يَا آلِهَةَ الأَمْطَارِ، مَنُّوا عَلَيْنَا بِالمِيَاهْ
وَمِنَّا لَكُمْ الأَرْوَاحَ فِدَاءٌ وَقُرْبَانًا[2]

ثمّ تواصل بعد انتهائها من الطواف في توسلها لزوجها المفروض إله المطر،مستعملة بعض الكلمات الشّاعرية، مذكرة إياه بما حلّ بأهلها وقريتها جراء الجفاف فتقول:

قَحْطٌ حَلَّ بِالـبِـرْكِ
أَصْبَحَتْ قَبْـرًا لِلسَّتمَـكْ
وَالرَّاعِي غَارِقٌ فِي الهَمِ والشُّرُورِ
حِينَ غَدَتْ المَرَاعِي ،جَدْبٌ وَبُورٌ
الـجَمَاعَةُ أُفْلِسَتْ وَجَاعَتْ
وَإِلَيَّ كَالرَقْطَاءُ اِشْرَأَبَتْ[3]

ويشارك النساء الحاضرات في هذه الحفلة حيث يقمن بإظهار جمال العروس،ومدح الإله إلاه الأمطار(أنزار) مرددين العبارة التالية:

أَنْزَارْ أَيُّـهَا الإِلَـهُ
سِـرُّكَ غَائِـرٌ أَوْحَدٌ
فُزْتَ بِـفَتَـاةٍ كَاليَاقُوتِ
شَـعْرُهَا حَـرِيـرِي مُمَدْ
خُـذْهَا وَأَلْـهِمْهَا أَجْنِحَـةً
وَفِي غُورِ السَّمَـاءِ بِهَا اِصْعَدْ
مِـنْ أَجْلِ حُسْنِـهَا الفَتَانِ
أَرْوَيْتَ كُلَّ ظَامِئٍ عَطْشَـانْ[4]

وفي الأخير وختام لهذه الممارسات، «تتجمع كل الفتيات اللواتي بلغن سنّ الزّواج، في ساحة قرب المعبد ليشاركن خطيبة (أنزار)- التي لا تزال عارية - لعبة يطلق عليها زرزاري (zerzari) وذلك على مرأى الحشد الغفير من النساء والأطفال، تدوم اللعبة وقتا محددا لتنتهي

*- المغرف:هي أحد الأواني ، وظيفتها حمل الخضر من القدر ووضعها فوق الكسكس.
1- محمد جلاوي، المرجع السابق ، ص31.
2- المرجع نفسه، ص31.
3- المرجع نفسه ، ص32.
4- المرجع نفسه ، ص32.

بدفن الكرة الفلينية المستعملة داخل حفرة أعدت لذلك من قبل».[1]

وحين إنهاء اللعبة، تدعوا الفتيات (أنزار) متمنّيات قبوله للفتاة كزوجة له، وأن يرضى عنهم لما قدموه له كقربان، ويدعونه بأن يبدل هذا الحال الجاف إلى حال آخر تغمره الأمطار، وفي نفس الوقت يرددون:

فُــزْنَا بِالمَطْلَبِ المَقْصُودْ
قِرَانُ العَرُوسِ بِالنِّدِّ المَنْشُــودْ
الإِلَـهِ إِلَى الأَرْضِ يَنْــزِلْ
وَالعَرُوسَةِ رَاضِيَةٌ بِهِ بَعْــلْ
أَيُّهَا الإِلَهُ أَعِدْ إِلَيْنَا الأَمْطَــارْ
رِفْقًا، الأَرْضُ كَسَـاهَا الإِصْفِرَارْ
لِكَيْ تُثْمِـرَ النِّعَـمْ وَالعِلَـفْ
كَمَا أَثْمَرْتُـمْ النَّسْـلَ وَالخَلَفْ[2]

وهكذا يكتمل الحفل فيتوجه النّسوة إلى ديارهن مقتنعين بأنّهم قدّموا واجبهم تجاه إله المطر(أنزار) ومتأكدين أنه سيغيثهم حتما، ولن يخيّبهم بعد الذّي قدموه له.

ويؤكد لنا الدكتور محمد جلاوي نقلا عن أحد الرّواة الذين شاركوا في إحدى الممارسات الطقوسية حول أسطورة (أنزار) «بأنّ الأمطار تعرف النزول أياما قلائل بعد هذه المناشدة (لأنزار)».[3] هذا ملخص الأسطورة وأهم الممارسات التي تقام فيها،والملاحظ أن هذي الممارسات تقام من طرف النسوة دون الرجال، وفي ذلك دلالات سنحاول تفسيرها في ثنايا البحث.

وقبل ذلك ارتأينا أن نبرز مكانة المرأة في المجتمع الجزائري، انطلاقا من إبراز معاناتها قبل الإسلام وتحسين وضعها بعده.

1- صورة المرأة في الإسلام:

فقدت المرأة في العصر الجاهلي كل الحقوق التي تثبت مكانتها وقيمتها في المجتمع،حيث مورس عليها كل أنواع الذل والهوان ، كما تحملت أساليب الظلم والعنف التي دفعت الآباء إلى «دفن البنات من الكرامات»[4]، فكان الوأد أبشع تصرف مورس على المرأة.

وبعد ظهور الإسلام، أنصف الدين المرأة وأعطاها حقها المسلوب في الحياة،حيث ساواها في الحقوق والواجبات مع الرّجل مع مراعاة الفروق الجسديّة والنّفسيّة.

1- محمد جلاوي، المرجع السابق ، ص32.
2- المرجع نفسه ، ص33.
3- المرجع نفسه ، ص نفسها.
4- عبد العزيز جاريش: الإسلام بين الفطرة والحرّية، دار الهلال، مصر، 1952، ص32.

والدليل على ذلك أن الله سبحانه وتعالى ذكر النّساء في القرآن الكريم أكثر من مرة، ونزلت سورة بأكملها تتحدث عن حقوق المرأة وواجبات الرجل تجاهها،هي سورة"النّساء"، والتي طالب فيها بمعاملتهن بالحسنى. قال الله تعالى:« **الطَّلاَقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ وَلاَ يَحِلُّ لَكُمْ أَن تَأْخُذُواْ مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ شَيْئًا إِلاَّ أَن يَخَافَا أَلاَّ يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ يُقِيمَا حُدُودَ اللَّهِ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِمَا فِيمَا افْتَدَتْ بِهِ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ فَلاَ تَعْتَدُوهَا وَمَن يَتَعَدَّ حُدُودَ اللَّهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ**».[1]

رغم القيمة التي أعطاها الإسلام للمرأة، إلا أن القرآن ذكرها في صفات أخرى غير صورة المساواة،فهي رمز الكيد من خلال سلوكها الذي تحكمه الغيرة الحسد. وقد ورد كيد النّساء في قوله تعالى: «**فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ**»[2].

ووضح القرآن الكريم كيد النساء في قصّة سيّدنا يوسف مع امرأة العزيز في قوله تعالى:«**رَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللهِ إنّه ربي أحسن مثواي إنّه لا يفلح الظالمون**»[3]

وبينت الآيات الكريمة من سورة يوسف ذلك أيضا في قوله تعالى: «**هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ، وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ، فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ، يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا وَاسْتَغْفِرِي لِذَنْبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ**»[4]

من خلال هذه القصّة تتجلى لنا صورة المرأة كرمز للكيد .

وقد اختلفت الرّآى حول المرأة بالنسبة للديانات الأخرى وخاصة المسيحية واليهودية التي ترى المرأة أنها رمز الخطيئة، حيث أنّهم عرفوا نموذجين للمرأة يتمثلان في حواء ممثلة الشر والنّقمة، ومريم ممثلة الخير والنّعمة. ويدخل في الخطيئة الإغواء والإغراء وغير ذلك من شرور المرأة، فالمرأة عند المسيحية هي نجسة تمثل الشرور والخطايا، والخطيئة أيضا تمثّل العصيان كذلك، فالمرأة هي من أغوت آدم، وبالتالي الخروج من النّعيم وكان سببه المرأة التي أوقعته في المعصية.

ولهذا ألصقت صورة الخطيئة بالنّساء لأنهن اكتسبن سلوك حواء الدنيء،فوبّخن على ذلك.

1- سورة البقرة، الآية229.
2- سورة يوسف، الآية28.
3- سورة يوسف، الآية23.
4- سورة يوسف، الآية 29/28/27/26.

أما في اليهودية وفيما يخص النساء، فيطبق عليهن المقولة الشهيرة لحاخامين الذي يقول فيها: «البطالة تقود إلى الفساد»[1]؛ في محاولة لترسيخ فكرة أن العمل يلهي المرأة لكي تنشغل عن الشّر ولا تعقد معه تحالفات.

وقد نجد صورة أخرى للنساء في هاذين الديانتين وهي صورة المرأة كرمز لنّجاسة، وتمثيل هذه الصورة عن المرأة يمثل عندهم في فترة حيضها، و كذلك يرتبط مدلول النجاسة عندهم بالزنا، فنجد في الكتاب القديم كثيرا من النّصوص التي تصف أو تعطي أحكاما تذل المرأة وتشوه صورتها.

وكل هذه النّصوص تتحدّث عن نفس المعنى الواحد وهو المرأة في ذاتها نجسة، ومن لامسها يصبح نجسا.

2- رمز المرأة في الثقافة الشعبية الجزائرية:

المرأة في المجتمع الجزائري مصدر الأمان والاستقرار العاطفي، نظرا لأهميتها البالغة في العائلة أولا وفي المحيط الاجتماعي ثانيا، هي رمز التطور والازدهار فلا يرتقى المجتمع إلا بتقدم المرأة ورقيها.

ولقد صور المخيال الشعبي المرأة على أنها خلقت لتلبي مختلف رغبات الرجل بدون استثناء، وهذه الصورة تميل في التفسير غالبا إلى تذليل المرأة وتحطيم مثاليتها،لكن الحقيقة أنه كلما زادت مسؤولياتها زادت قيمتها في المجتمع .

إن موضوع المرأة في الثقافة الشعبية. وخاصة موضوعها كزوجة من أهم ما اهتمت به المخيلة الشعبية، وذلك للقيمة الاجتماعية التي اكتسبتها من خلال تقلدها مسؤوليات داخل البيت وخارجه، والدور الذي تلعبه في بناء الأسرة. فالمرأة هي العمود الذي يتوسط العلاقة الأسرية ويحميها من السقوط، وهي الركيزة رئيسية في البيت، لا يمكن الاستغناء عنها. وللمرأة دور اقتصادي داخل البيت يتمثل في حسن تسيير شؤون بيتها،بطريقة تتميز بالحكمة والدهاء.

المرأة في أسطورة أنزار:

إن أول صورة تتجسد في فكرنا من خلال تتبع مراحل أسطورة أنزار، هي صورة تقديم الفتاة كقربان للإله، وهي فكرة قديمة قدم الوجود ويكاد الأمر أن يكون جزءا أصيلا من ثقافاتنا وعاداتنا، وأساس هذا السلوك يقترن في الغالب بالخوف من غضب إله المطر،والعجز في فهم ماهية الوجود وأصله، وتفسير الظواهر والتسليم بوجود قوة خارقة أو إله عظيم وجب التقرب منه.

وقد وجد هذا السلوك في الحضارات القديمة، التي قدمت المرأة كقربان لتحقيق غاية ما. ولا يكمن الحصول على المراد إلا إذا قدمت للإله المنح والعطايا، و تكون غالبا المرأة من بين

[1]- أحمد الشّلبي: اليهودية، مطبعة المعرفة،1974، ص306.

العطايا التي تقدم كقربان، تأكيدا على الإيمان بهذا الإله وإرضاء له.

كما ارتبطت صورة تقديم المرأة كقربان دائما بنقص المياه، وهو ما قرأناه في حضارة مصر القديمة، أين قدمت المرأة كقربان من أجل ارتفاع منسوب مياه النيل،ويفيض النهر في موعده لكي يتجنبوا الفيضان المدمر، فالقيام بالممارسة الطقوسية في أسطورة "عروس النيل"« يتمثل في رمي فتاة جميلة إلى النهر المذكور[1]». فالمصريون القدامى اعتبروا النيل إله الخير والنماء والخصب باعتبار شريان الحياة في مصر، وكان يفيض خيرا،وتزرع البلاد بكل أنواع المحاصيل.

أما الصورة الرمزية الثانية التي التصقت بالمرأة في أسطورة أنزار، بأنها رمز النقاء والصفاء، لأن الشيء الذي أثار انتباه أنزار هو جمالها الروحي قبل جمالها الجسدي، وحتى في الممارسات الطقوسية القديمة، كان أهل القرية يختارون الأشرف والأجمل من بينهم ليقدموها للإله.

وهذا السلوك عرفا أيضا في ثقافة الإغريق حين كانت تقدم المرأة كقربان لإرضاء الآلهة وتجنب غضبها، ويتمثل ذلك في إلياذة هوميروس، حين نجد ملك الإغريق أجاممنون يقف حائرا، فأسطوله راسيا في جزيرة أوليس «ولم يبق إذن على الأسطول إلا أن يقلع إلى طروادة فيدمرها تدميرا، لكن البحر هادئ ، ورياح نائمة ولا بد لهذه السفن المثقلة بالعدة و العديد من قوة هائلة تدفعها»2.

وحينها أرسل الملك اجاممنون رسولا إلى المعبد ليعرف القربان الذي تريده الآلهة لإطلاق الرياح، فجاء رد الآلهة هو «شرب من ماء الحياة القرمزي، المتدفق في عروق عبادها المخلصين»3 كما طلبت الآلهة من الملك أجاممنون ابنته فكان «لابد من تقديمها قربانا، لا بد أن يطل دمها على مذبح ديانا»4 برغم من حبه الكبير لابنته،إلا أنه كان مضطرا لتلبية طلب الآلهة،حتى تمنحه النصر في حرب طروادة.

فآلهة الإغريق اختارت كقرباننا ابنة الملك لأنها من الشرفاء، ويسري حسهم في عروقها ماء الحياة، وهي أيضا من العباد المخلصين، فلن ترضى الآلهة إلا بالنساء طاهرات الروح.

وما قيل في الحضارات السابقة يقال في الحضارة السومرية التي تقدم النساء كقرابين للآلهة من أجل إخصاب الأرض، وكانت أشرف العائلات وأنبلها تكرس بناتها لخدمة الإله

1- قصي منصور عبد الكريم التركي:جوانب من الجذور من الحضارية لأساطير بلاد الرافدين وأثرها في الثقافة الإفريقية القديمة، المجلة المغاربية للدراسات التاريخية و الاجتماعية، العدد7، ديسمبر،2013، الجزائر، ص18.

2-هوميروس ،الإلياذة، ترجمة خشبة ديريني، دار التنوير لطباعة والنشر ، ط01،مصر،2014،ص67.

3- المرجع نفسه،ص77.

4- المرجع نفسه ،ص68.

أناينيس حيث يعملن كبغايا مدة طويلة قبل أن يتزوجن، وكان الهدف من ذلك مرضاة الإلهة التي تمثل في شخصيتها قوى التناسل في الطبيعة وذلك لضمان إثمار الأرض، وتكاثر الإنسان والحيوان وقصد تحريض القوى الإخصابية في الأرض.

ومع تطور الإنسان السومري بدأت محاولات التخفيف من هذا القربان،حيث شكلت طبقة معينة من النساء مخصصات للقيام بهذا الطقس القرباني فأصبحت ضحية وفداء لبقية النساء،وكان ذلك شرف لهن، أما بقية النساء فكان لابد أن يتقدمن لعشتار بقربان بديل عن الجنس مع الغريب،فكان قربانهن قص شعرهن بدلا من منح أجسادهن.

كان يقام في عيد رأس السنة الجديدة عند عودة عشتار مع زوجها من عالم الموتى «احتفال عظيم يقوم فيه الملك بدور الإله الأكبر، بينما تقوم القديسة الكبرى بدور الإلهة عشتار ويضاجعها على سرير الإله، فتتحقق الخصوبة، ويعم الرخاء»[1].

وآخر صورة رمزية يمكن استقصاؤها من أسطورة أنزار،هي رمز القدرة على التغيير،فبسببها عاش سكان في جنة طبيعية، وبسببها أيضا شهدت المنطقة القحط والجفاف، وهي دلالة رمزية توحي على قدرة المرأة سواء بكيده أو بصفائها على التأثير في الآخرين، حتى أن بعض الحضارات جعلت من المرأة إله.

وهذا ما وجدناه في التفكير الميثولوجي السومري الذي جعل الكثير من آلهته من الجنس الأنثوي،والسبب حسب اعتقادهم انه يعتبر «الإخصاب والعطاء والميلاد من خواص الأنثى»[2]،وهذا ما يقوده إلى الاعتقاد بأن لهذه الآلهة قوة الأساسية ومحركا كونيا لأحداث العالم، وفي محاولته أيضا تفسير بعض الظواهر كعملية الولادة عند المرأة،صنع لنفسه إلهة الخصوبة عشتار التي ترمز إلى الإله الأم الأولى المنتجة للحياة.

ولم يختلف اليونانيون كثيرا عن السوماريين في الاعتقاد، فلقد انتشرت عندهم عبادة وتقديس الإلهة الأنثى « لأنها تمثل قوة الخصوبة في الطبيعة، وذلك إسقاط النموذج الأنثوي، الأصلي عليها»[3]

وهذا يقودنا إلى القول أن الغاية في أسطرت المرأة، المعرفة اليقينية أن للمرأة خصوصيات تختلف عن خصوصيات الرجل، أن الرجل لا يمكنه أن يرتقي دون مساعدة المرأة.

1- المرجع السابق ، ص 122

2-سيد القمني :الأسطورة والتراث ، التراث المركز المصري لبحوث الحضارية، ط3، 1999، ص72.

3-إمام عبد الفتاح إمام:المعتقدات الدينية لدى الشعوب، سلسلة كتب ثقافية دار المعرفة، 1993، ص 49

خاتمة:

في الختام نقول، أن على الرغم من الاختلاف في الأديولوجا عند كل من الحضارات السالفة الذكر، إلا أننا نجدها تتفق على قداسة المرأة، فالمرأة قطعة أساسية في الحياة الاجتماعية فإذا ضعفت ضعف المجتمع وإذا ارتقت ارتقى المجتمع.

وما أسطورة أنزار إلى صورة تعكس تلك القيمة التي كسبتها المرأة في المجتمع،وهو دليل على الرقي الذي تحتله في الفكر الجزائري عامة والفكر الأمازيغي على وجه الخصوص. كذلك الدور الفعال الذي تقوم به المرأة، بحيث يمكنها التأثير سواء بالإيجاب أو بالسلب على مستقبل العلاقات الاجتماعية.

وقد أثبت الثقافة الشعبية دور المرأة في المجتمع كركيزة أساسية، وما الأساطير إلا نماذج لتفسير قدرة المرأة في التغيير وقدرتها على التأثير في الآخرين، ودليل ما وصلنا من قصص الأولين التي تحكي عن مواقف المرأة وقوة شخصيتها.

قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش

- قائمة المصادروالمراجع:

- إمام عبد الفتاح إمام:المعتقدات الدينية لدى الشعوب، سلسلة كتب ثقافية دار المعرفة، 1993.

- سيد القمني :الأسطورة والتراث ، التراث المركز المصري لبحوث الحضارية، ط3، 1999.

- هوميروس ،الإلياذة، ترجمة خشبة ديريني، دار التنوير لطباعة والنشر ، ط01،مصر،2014.

- قصي منصور عبد الكريم التركي:جوانب من الجذور من الحضارية لأساطير بلاد الرافدين وأثرها في الثقافة الإفريقية القديمة، المجلة المغاربية للدراسات التاريخية و الاجنماعية، العدد7، ديسمبر،2013، الجزائر.

- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيث منقلات، دار الأوراق الزرقاء العالمية، الجزائر، 2007.

- لالة فاطمة إيديري، رواية شفوية عن عجوز ساكنة بقرية فلدن ببلدية أقبو، ولاية بجاية.

- عبد العزيز جاريش: الإسلام بين الفطرة والحرّية، دار الهلال، مصر، 1952، ص32.

-أحمد الشّلبي: اليهودية، مطبعة المعرفة،1974، ص30

السارد ونمذجة الخطاب السردي في رواية "الخبزالحافي" لمحمد شكري

بن احمد نعيم

ملخص:

يتناول هذا البحث مسألة الرؤية أو وجهة النظر، أو التبئير في رواية الكاتب المغربي محمد شكري والمعنونة بالخبز الحافي، ليكشف عن تموضع السارد داخل المحكي. والبحث يتألف من قسمين أولها نظري استعرض طبيعة المفاهيم المتعلقة بالسارد والرؤية السردية، والآخر تطبيقي حللنا فيه تموضع السارد في الرواية.

abstract

This research focuses on the question of vision or point of view, or the narrator in the novel Moroccan writer Mohamed Choukri, entitled The bare bread , to reveal the positioning within the narrative. The research consists of two parts the first of a theoretical nature of concepts related narrative vision, and the other application we analyze the positioning of the narrator in the novel

مدخل نظري:

العالم التخييلي الذي تقدمه الرواية إلى القارئ لا يتم بشكل مباشر، بل منقول إليه عبر ترهين سردي (instance narrative)، له دور كبير في التأثير على الكيفية التي يتم تقديم هذا العالم التخييلي. وهذا ما يقودنا إلى مساءلة ما يسمى بالرؤية السردية التي من خلالها تتقدم الشخصية الروائية إلى القارئ الذي لا يدرك من العالم الحكائي إلا ما يقدمه له هذا الترهين السردي. والسؤال الذي يمكن طرحه هنا: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو السؤال المختلف:من السارد؟ أو بعبارة أوجز من يرى؟ ومن يتكلم؟ [(1)].

ولمعرفة ذلك ستتجه نظرتنا للسارد باعتباره ترهينا سرديا يتم اختياره وسيطا بين الملفوظ الحكائي والمتلقي، فهو الترهين الذي يوجه سير الحكي[(2)]. بالإضافة إلى دوره الكبير في توجيه انتباه القارئ وتنشيط ذهنه، وجعله مشاركا في إنتاج الدلالة.

لقد ساهمت السرديات في لفت الانتباه إلى هذا المكون من خلال جهود بعض المشتغلين في هذا المجال، مثل تزفيتان تودوروف (Tzvetan. Todorov) [(3)] ،رولان بارت (R .Barthes) [(4)].

1- Gérard Genette ,Figures III, coll. Poétique, ed seuil, paris ,1972, p.203

2 - ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص: 284

3 - ينظر : تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار

وكذا جيرالد برنس (Gerald Prince) [5].

نتوقف قليلا عند جيرار جينيت (Gérard Genette) [6] الذي يدرس مكون السارد من خلال مقولة الصوت ، أي ذلك الذي يقوم بنقل الأحداث . لذا جينيت يعتقد أن الشعريات (la poétique) تعاني صعوبة في تناول المقام المنتج للخطاب السردي فهي تحصر من جهة قضايا الترهين السردي(l'énonciation narrative) في قضايا " وجهة النظر"، ومن جهة أخرى تطابق بين المقام السردي مع مقام الكتابة، والسارد مع المؤلف، ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي[7]. فالسارد ليس سوى وظيفة تخييلية، والمقام السردي لحكي تخييلي ما لا يمكن إرجاعه أبدا إلى مقام كتابته. لذا يهتم "جينيت" بهذا الترهين السردي من خلال الآثار التي يفترض أنه خلفها على خطاب سردي هو منتجه. أما فيما يخص عناصر المقام السردي فيفصل بين: زمن السرد، مستوى السرد ، والشخص [8].

كما يميز جينيت بين السرد خارج الحكي (Hétérodiégétique) حيث السارد غائب عن القصة التي يحكيها، وهو ما يطلق عليه ستانزل السارد المجهول (anonymous) والذي يمثل مركز التوجيه الرئيسي في مستويات وجهة النظر، الزمان والمكان، وسجلات القول.

أما السرد داخل الحكي (Homodiégétique) فالسارد يكون حاضرا في الحكاية التي يحكي عنها. وبخصوص النمط الثاني جينيت يقسمه إلى نوعين: نوع أول يكون فيه السارد بطلا للقصة، ونوع ثان يلعب فيه السارد دورا ثانويا كملاحظ أو شاهد[9].إلا أن ما يعاب على جينيت إغفاله لمفهوم المؤلف الضمني والقارئ الضمني في مفاهيمه النقدية .

إلى جانب هذه التصورات عن السارد نجد مساهمة جاب لينتفلت (Jaab .Lintvelt) الذي عمل على تقديم إضافات ذات طابع تصنيفي لترهين السارد تحت إطار مصطلح "وجهة النظر" (le point de vue) لدراسات الكثير من الباحثين أمثال ج. جينيت، شاتمان .S) (Chatman، واين.بوث(W. Booth) ، ل.هويك (loe.Hoek)، ج.برنس، وولف شميد (Wolf) Schmid[10].

البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: 54

4- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1 1993، ص: 70

5- جيرالد برنس: علم السرد، ص: 25.26

6- Gérard Genette ,Figures III, p.225

7- Ibid, p.226

8-Ibid,p.228

9-Ibid, p.256

10- Eloi Robert Ayotte, le narrataire dans Z. MARCAS de BALZAC Memoire présenté comme exigence partiellede la maitrise en études littéraires ,Université

يرى لينتلفت بأن تطبيق التصور الدلالي على الخطاب التخييلي يجعلنا نرى بأن النص السردي الأدبي يتميز بتفاعل دينامي بين ترهينات مختلفة، محددة على عدة مستويات والتي يستلهمها من مخطط التواصل لجاكوبسون، وكذا المخطط الذي وضعه (schmid)[11]، والذي يسميه: ترهينات النص السردي الأدبي (instances du texte littéraire) والذي ينحصر في أربعة مستويات على النحو التالي:

1. مؤلف حقيقي – قارئ حقيقي(auteur et lecteur concret)
2. مؤلف مجرد – قارئ مجرد (auteur et lecteur abstrait)[12]
3. سارد خيالي – مسرود له خيالي(narrateur et narrataire fictif)
4. فاعل (acteur) . فاعل (acteur).

يقترح لينتفلت نمذجة خاصة للخطاب السردي- على اعتبار النمذجة تصنيفا حسب مقاييس شكلية أو وظيفية قابلة للتسجيل - تمكن من تصور دراسة السارد والمسرود له[13]. كما تمكن من تحليل نماذج الفاعل، ونماذج الفعل، ثم دراسة المسرود له. تتوخى هذه النمذجة من جهة بناء نموذج نظري مركب يركز على السرد الروائي **ا في** وضمنه (السارد والمسرود له) في علائقه مع الحكاية والقصة ومن ثم مع (الشخصيات) ومن جهة ثانية تقديم منهج عملي لمقاربة النص الروائي. ويعمل على توسيع هذه الترهينات من خلال ما هو مجرد مثل الكاتب المجرد، والقارئ المجرد، ومنها ماهو ملموس مثل الكاتب الملموس والقارئ الملموس. ومن خلال هذه الترهينات يكون النموذج الذي يقدمه لينتفلت مستوعبا لكل ترهينات النص السردي.

1. هيئات النص السردي الأدبي:

إن المؤلف المجرد يقوم بإنتاج العالم الروائي (monde romanesque)الذي ينقله إلى القارئ المجرد، وهذه العناصر لا تقدم مباشرة أو تصريحا داخل العمل، لذلك لا يمكن أن نجد وضعية تواصلية بينها بل على العكس فهي تفرض وضعية تأويلية أو إديولوجية أي تواصل خارج نصي. ويوضح جاب لينتفلت ذلك وفق مخطط استعاره من شميد [14]. العالم المسرود (le monde narré) ينتجه السارد الخيالي وموجه مباشرة إلى المسرود له فتواصلهما تواصل

---

du Québec à Trois-Rivières, Canada,1985 ,p.20

11- Wolf Schmid ,Narratology (an antroduction), Walter de Gruyter, Berlin, Germany,Ed 2010,p.35

12 - جاب لينتفلت: نمذجة سردية، ضمن: السيميائيات السردية، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص: 8

13 - المرجع نفسه، ص: 37

14- Wolf.Schmid,Narratology.op.cit ,p.35

- Eloi Robert Ayotte, le narrataire dans Z. MARCAS de BALZAC.op.cit,p.22

داخل نصي[15]. وداخل هذا العالم نجد عالما مذكورا من خلال خطاب الشخصيات هو العالم المتمثل به (le monde cité).

إذاً العالم الروائي يتكون من العالم المسرود والعالم المتمثل به: أي القصة والحكاية (l'histoire, la diégèse)، وعليه فالسارد هو الذي يتولى عملية سرد القصة الموجهة إلى المسرود له، فالسرد هو العمل السردي المنتج للقصة، ويكون كالتالي:

.السرد (récit) = خطاب السارد + خطاب الفاعلين (les acteurs).

.القصة، الحكاية = العالم المسرود + العالم المتمثل به [16].

وعليه فالتداخل المتتابع للتراتب السيميائي بين مختلف الهيئات ينتهي حيث يوجد المؤلف المجرد في القمة مهيمنا على بنية مجموع العمل الأدبي. كما تسمح الهيئات الثلاث للعالم الروائي: السارد/ الفاعل/ المسرود له بمقاربات منمذجة، فوفق جاب لينتفلت يمكن استخلاص نمذجة من التعارض الوظيفي بين السارد والفاعل، تماثل النمذجة التي قام بها (ستانزال)، حيث تسمح بإقامة شكلين سرديين أساسيين:

- السرد خارج المحكي (extradiégétique).
- السرد داخل المحكي (intradiégétique).

في الشكل الأول لا يكون السارد ظاهرا في القصة (l'histoire)، كفاعل (سارد = فاعل). أما في الشكل الثاني يكون السارد حاضرا في القصة قائما بدورين مزدوجين: سارد وفاعل (narrateur & acteur)، (الأنا السارد) تضطلع بسرد القصة، وباعتبارها فاعلا (الأنا المسرود) تلعب دورا في الحكاية. إن هذين الشكلين السرديين هما اللذان يحددان مركز توجيه القارئ.

في حين يتشكل السرد من خارج المحكي في ثلاثة نماذج سردية وهي:

1- **النموذج السردي الساردي / الراوي الناظم (auctoriel):** القارئ موجه داخل العالم الروائي من طرف سارد منظم للحكي. أما خصائصه فهي:

— **على المستوى الإدراكي النفسي**: المنظور السردي لإدراك العالم الروائي يكون من طرف ذات مدركة: سارد أو فاعل[17]. وبذلك يغدو المنظور السردي متأثرا بسيكولوجية الذات المدركة، أما عن درجة عمق المنظور فهو يتعلق بموضوع الإدراك، وهو ما أغفله العديد من الباحثين (بويون، تودوروف، جينيت...) ،والذين خلطوا بين المنظور السردي وعمقه. وبذلك نجد نوعين من الإدراك: الإدراك الداخلي، والإدراك الخارجي ، ويكونان معا إما محدودين، أو

15 - يان مانفريد: علم السرد(مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص: 59

16- جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ص: 98

17 - جاب لينتفلت: نمذجة سردية، ص: 45.44

غير محدودين[18].

– أما الصيغة السردية لعرض المنظور السردي فيدمج لينتفلت صيغة السرد في المستوى الأول (المدرك النفسي) ،في حين يعتبرها جينيت مكونا مستقلا بذاته. كما ينظر لينتفلت إلى الجزء الذي يتم من خلاله التمييز بين المشهد والتلخيص أو السرد والعرض[19]. فالمشهد يتيح التقديم المباشر للأحداث في تفاصيلها مع خطاب الشخصيات، أما التلخيص فهو التقديم الملخِّص للأحداث والأقوال بشكل يناقض المشهد، ومادام الراوي- الناظم مطلق المعرفة ، فصيغة السرد في هذا النمط هي التلخيص.

– **على المستوى الزمني**: لا يختلف لينتفلت عن جينيت حول زمن السرد و زمن القصة، والتي عالجها ضمن مقولة الصوت. ففي هذا الشكل يكون زمن السرد لاحقا على زمن القصة، الأول لا يمكن قياسه إلا بعدد الصفحات، أما الثاني فقابل للقياس. و السارد هو الذي يحدد التنظيم الزمني للترتيب إذ بإمكانه القيام باسترجاعات و استباقات. أما المدة فيتم الحديث عنها من خلال المشهد والتلخيص والوقف والحذف.

– **على المستوى المكاني**: الموقع (position) المكاني الذي يتبناه القارئ في خياله محكوم بالموقع المكاني الذي يتبناه السارد. أما على صعيد الحركة المكانية نجد السارد حاضرا في كل مكان ،كما يمكنه أن يحكي ما جرى في زمن واحد ما طرأ في عدة أمكنة.

– **على المستوى اللغوي**: السارد عموما يحكي بضمير الغائب. أما الزمن فهو الزمن الماضي، وبخصوص السجل اللغوي فيعتمد على لغة السارد الخاصة.سواء في تلخيص الأحداث اللفظية ،أو تلخيص خطاب الشخصيات.

2- **النموذج السردي الفاعلي / الراوي الفاعل (actoriel) والمحايد(neutre)** :

فالقارئ موجه داخل العالم الروائي من طرف فاعل ، وعليه :

- **على المستوى الإدراكي النفسي**: نجد المنظور السردي للفاعل أو لعدة فواعل في النموذج الفاعلي، ونجد تبئير الكاميرا في المحايد، فليس هناك توجيه لا من طرف سارد ولا من طرف فاعل[20] .أما عمق المنظور السردي فيظهر في بروز الإدراكين الخارجي والداخلي المحدودين معا في النموذج الفاعلي، بينما في المحايد فلا نجد أنفسنا إلا أمام الإدراك الخارجي المحدود (التسجيل)، أما الإدراك الداخلي فمستحيل. أما عن صيغة السرد فنكون أمام هيمنة " المشهد" سواء في حكي الأحداث أو الأقوال.

- **على المستوى الزمني**: تكون لحظة السرد آنية في الحاضر، لأن الآنية توهم

18 - سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي(الشكل والدلالة)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012 ،ص:97

19 - المرجع نفسه ،ص:101.100

20 - جاب لينتفلت: نمذجة سردية ، ص: 38

بحضور الحدث في الزمن الماضي. وعلى مستوى الترتيب يمكن في النموذج الفاعلي اللجوء إلى الاسترجاع ، لكن يستحيل الاستباق. ونجد الشيء نفسه في المحايد إلا أن إمكانية الاسترجاع قليلة [21]. أما زمن القصة في النموذج الفاعلي و المحايد فهو قصير نسبيا على صعيد المدة.

- **على المستوى اللغوي**: في النموذجين معا عادة ما يستعمل الضمير الغائب، أما على مستوى القيمة الزمنية فيتم الإيهام بالحاضر. وبهيمنة المشهد يحضر سجل اللغوي للراوي المدرك في مشهد الأحداث، ولغات الفواعل في مشهد الأقوال، وسجل لفظي محايد في مشهد الأحداث، كما تهيمن لغات الفواعل في مشهد الأقوال في النموذج المحايد.

أما السرد من داخل المحكي فإنه لا يسمح إلا بشكلين سرديين وهما: السارد الناظم والسارد الفاعل، حيث يدرك العالم الروائي إما من طرف:

- الشخصية - السارد (lepersonage - narrateur). وإما من طرف:
- الشخصية – الفاعل (le personnage - acteur). فهي التي تحدد المنظور السردي للشكل السردي السارد الفاعل حيث إن السارد يتطابق كليا مع الشخصية – الفاعل[22]. ويتم تحديد خصائص هذا النوع من السرد من خلال المستويات الأربعة:

1- المستوى الإدراكي – النفسي:

يتشكل المنظور السردي للشكل السردي السارد الناظم من خلال الشخصية - السارد في حين أن الشخصية - الفاعل هي التي تحدد المنظور السردي للشكل السردي السارد الفاعل، حيث إن السارد يتطابق كليا مع الشخصية الفاعل لكي يعيش من جديد ماضيه ذهنيا.

ويختلف عمق المنظور السردي فهو يتميز بإدراك خارجي وداخلي موسع من طرف الشخصية – السارد بالنسبة للشكل السارد الناظم، أما الشكل السردي السارد الفاعل فالإدراك الداخلي أو الخارجي يكون محدودا. أما الصيغة السردية للشكل السردي السارد الناظم فتتميز بالميل إلى تلخيص الأحداث غير الكلامية، وتلخيص خطاب الفاعلين. أما بخصوص الشكل السارد الفاعل فهي تتميز بتقديم مشهد للأحداث غير الكلامية، ومشهد خطاب الفاعلين. وعليه ما يمكن استنتاجه أنه على مستوى الصيغة نجد هيمنة التلخيصات في النمط السردي الناظم، والمشاهد في الفاعلي بغض النظر عن الشكل السردي هل هو خارج المحكي أو داخل المحكي.

2- **المستوى الزمني**: يحدد التنظيم الزمني من طرف الشخصية – السارد في الشكل السردي السارد الناظم ومن طرف الشخصية – الفاعل في الشكل السردي السارد الفاعل. أما زمن فعل السرد الذي تقوم به الشخصية – السارد فيكون لاحقا على القصة في الشكل السردي السارد الناظم، بينما يوهم بالتزامنية في الشكل السردي السارد الفاعل. وفيما

21 - سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي ، ص: 106
22 - جاب لينتفلت: نمذجة سردية، ص: 41.40

يتعلق بعلاقة الحكي بالقصة نجد الترتيب أولا والمدة بعد ذلك. لذا يسمح الشكل السردي السارد الناظم بالقيام باستباقات واسترجاعات بخصوص الترتيب الزمني، في حين أن الشكل السردي السارد الفاعل إذا سمح بالاسترجاعات فهو لا يسمح بالاستباقات. وتستغرق القصة مدة طويلة على العموم في الشكل السردي الناظم، قصيرة نسبيا في الشكل السردي السارد الفاعل.

3- **على المستوى المكاني**: يتحدد الموقع المكاني من خلال الشخصية- السارد في الشكل السردي السارد الناظم، بينما في الشكل السردي السارد الفاعل فإن الشخصية – فاعل هي التي تحدد الموقع المكاني. على صعيد الحركة يستحيل على السارد أن يحضر حضورا كليا في الشكلين معا (الناظم والفاعل). فحركة السارد في السرد من داخل المحكي تجعله مشدودا إلى الموقع الذي يوجد فيه كراوٍ مشارك .أما في الشكل من خارج المحكي فيمكن للسارد الناظم أن يتواجد في كل مكان، فيبني القصة بالكيفية المناسبة للمواقع المختلفة التي يمكن أن يحتلها.

4- **على المستوى اللغوي**: وضع السارد بالنسبة لكلا الشكلين داخل المحكي، وعليه يتم الحكي بضمير المتكلم غالبا، والزمن المستعمل هو الزمن الماضي في الشكل السردي السارد الناظم، أما في الشكل السردي السارد الفاعل يتم الإيهام بالزمن الحاضر. أما من ناحية السجل اللغوي فإن الشكل السردي السارد الناظم يعتمد على تلخيص الأحداث غير الكلامية باستخدام اللغة الخاصة بالشخصية – السارد، وأيضا على تلخيص خطاب الفاعلين باستخدام اللغة الخاصة بالشخصية – السارد أيضا . أما الشكل السردي السارد الفاعل فالسجل اللغوي يقوم على مشهد الأحداث غير الكلامية باعتماد لغة السارد – الفاعل، ومشهد خطاب الفاعلين بلغتهم الخاصة.

من خلال ما سبق نتوصل إلى أن تصور لينتفلت السردي يطمح لتقديم نمذجة سردية ينطلق فيها من "وجهة النظر" كمقولة مركزية في الخطاب السردي ،وليس كمستوى من مستوياته أو مقولة من مقولاته ، بالاستفادة من أعمال ستانزال (المقامات السردية) من خلال نمذجة المقامات السردية والتي يعدلها وفق نمذجته الخاصة، ومن أوزبنسكي (وجهة النظر) بالمعنى العام من خلال التقسيم الرباعي للمستويات على النحو (إديولوجي تعبيري - الزمكاني - الزماني – السيكولوجي) وإن كان يطلق على المستوى الأخير (المدرك –النفسي)، ويختلف أيضا عن تحديد تودوروف باعتبار الرؤية مقولة من مقولات الخطاب السردي، أو جينيت وهو يعتبرها جزءا من مقولة الصيغ التي تستوعب (المسافة) و (المنظور) معا. وبذلك يقدم لينتفلت نموذجا يكاد يكون متكاملا وقابلا للتوسيع والإغناء والتطوير.

1.تجليات السارد ومستويات السرد في الرواية الخبز الحافي:

من بين الظواهر الملاحظة في رواية "الخبز الحافي" أن وجهة النظر هي التي تقدمها الشخصية – الفاعل بحيث يتم توظيفها لاعتبارات تتعلق بموضوع الحكي، لإدانة الوضع اللاإنساني، والممارسات اللاإنسانية التي قام بها الأب اتجاه الابن والأم والأخ والأسرة بأكملها.

إن الشكل السردي الأساسي الذي يميز وضع السارد في الرواية هو السرد داخل المحكي وذلك من خلال الشخصية- السارد ، فالسارد حاضر في القصة باعتباره فاعلا فيضطلع بوظيفة السرد والتمثيل. وهي الشخصية المتمثلة في الطفل/ الشاب محمد.

إن وضعية السارد داخل الرواية تجعل موضوع السرد أو العالم الروائي المقدم إلى القارئ من أجل التفاعل معه مطبوعا بالذاتية، إلا أنها لا تحمل قيمة سلبية للمؤلف المجرد/الضمني بل على العكس من ذلك، فهذا الأخير إذ يختار تقديم أحداث الرواية من خلال وجهة نظر سارد داخل الحكي فلكي يعطي الانطباع بصدق الرواية المقدمة، وحتى يعتبرها القارئ شهادة صادقة. وبالتالي تكتسي مسألة مصداقية العالم الروائي المقدم ضمنيا أهمية بالغة في النص الروائي، فقبل أن يقبل القارئ على تقبل شهادة الابن يقدم لنا الشخصية باعتبارها شاهد إثبات حضر الوقائع واختزنها في ذاكرته ثم يعيد استرجاعها، وهذه الكيفية هي بمثابة مرحلة يتم فيها إعداد القارئ لتقبل ما سيقدم إليه وأن ما سيقرؤه له مصداقية.

يختار السارد الطريقة التي ينقل لنا بها الأحداث وطريقة السرد داخل المحكي (Homodiégétique)، والتي تتم في رواية الخبز الحافي عبر الشكل السردي السارد الفاعل (le personnage - acteur) فالرواية تعكس عطش المؤلف للبوح بمادته الحكائية بما أنه مبدع وخالق لعوالم موجودة داخل ذهنه رغم احتمالية كونها أحداث ذات مرجعية واقعية باعتبارها سيرة ذاتية وبذلك يقترب العمل المتخيل من السيرة. أما خصائص السرد داخل المحكي فتكون على النحو التالي:

1-1. على المستوى الإدراكي – النفسي:

المنظور السردي الذي من خلاله يتم إدراك العالم الروائي وتقديمه تتكلف به الشخصية - السارد (الأنا السارد) الذي يتطابق كليا مع الشخصية – الفاعل (الأنا المسرود) لكي يعيش من جديد ماضيه ذهنيا، وبالتالي فهو مشارك في العمل الروائي، بل إنه بطل فاعل في سيرورة الأحداث .وبهذا يتكشف السارد من بداية الرواية، والذي يختفي وراء ضمير المتكلم حيث يقول: " أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئا. أرى الناس أيضا يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب

"[23].

ثم يكمل: " حين يشتد علي الجوع أخرج إلى حي عين قيطوط. أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل " [24]. السارد هنا يظهر مشاركا وفاعلا في الأحداث ،كما أن ضمير المتكلم يحقق الوظيفة التواصلية مع القارئ ومع الأحداث. ثم يكشف لنا السارد الفاعل / محمد عن حدث الهجرة من الريف إلى المدينة:

" في طريق هجرتنا، مشيا على الأقدام، رأينا جثث المواشي تحوّم حولها الطيور السوداء والكلاب... في الليل يُسمع عواء الثعالب قرب الخيمة التي ننصبها حيث يوقفنا التعب والجوع. الناس أحيانا يدفنون موتاهم حيث يسقطون" [25].

السارد هنا يجعلنا نرى من خلال رؤيته المباشرة ،دون أن يلجأ إلى وسيط ومثل هذه الرؤية تتكرر في المشاهد التي يضطلع السارد بعرضها. وبما أن السارد يعتبر الشخصية الفاعلة في الرواية فكل الأحداث تتعلق به وبأسرته ومعاناته اليومية مع الأب، الجوع، الشارع، المنحرفين، جنود الاحتلال الاسباني والفرنسي .

أما من حيث عمق المنظور السردي فيتميز في الشكل السردي السارد الفاعل بكون الإدراك الداخلي أو الخارجي محدودا مثلما نجده في هذا المشهد حيث يقول: " ذات مساء لم يعد. نمت تاركا أمي مهمومة تنتحب. انتظرنا ثلاثة أيام. أحيانا أنتحب معها. كنت أؤازرها. تحبه ؟ لا تحبه ؟ أدركت السبب عندما قالت: ها نحن وحدنا من سيعيننا؟ لا نعرف أحدا في هذه المدينة " [26]. حيث نجد السارد يجهل سبب غياب الأب عن المنزل، كما أنه لم يكن يدرك سبب نحيبها ، كما نلحظ أيضا عدم قدرته على معرفة ما إذا كانت تحب أباه أم لا، فالمعلومة المقدمة لم تكن من طرف السارد بل من طرف الفاعل /الأم، بأنهم فقدوا العائل والمعين. ثم تأتي المعلومة التي تجهلها الشخصية – السارد كما نلحظ في تواتر السرد بعد ذلك "علمنا أنهم سجنوه. وشى به جندي مغربي كان يعرفه في إسبانيا. لم يرد أبي أن يبيعه بطانية عسكرية بالثمن الذي كان يريده الجندي الواشي" [27].

وكذا في هذا المشهد: " حين خرج أبي رأيتها تنتحب رغم زينتها. فكرت: لم أر امرأة بكاءة مثلها حتى الآن. سألتها عما أبكاها. أفهمتني أن أبي خرج ليفتش على ذلك الجندي الواشي ويقتله حتى يطول غيابه مرة أخرى[28].

23-محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 10، 2008، ص: 7.
24- المصدر نفسه، ص: 7
25 - المصدر نفسه، ص: 10
26 - المصدر نفسه، ص: 14
27 - المصدر نفسه، ص: 15
28 - المصدر نفسه، ص: 26

وفي هذا المشهد: " أعرف أنك تكرهني. تتمنى لو أموت. فكرت: ها أنت بدأت تقول شيئا معقولا. تحبها. لا تحب إلاّها. فكرت: هي لا أكرهها أما أنت فمن يحبك في هذا العالم [29]. السارد هنا لم يكن يدرك مكنونات الأب الداخلية حتى أفصح عنها الشخصية الأب، وحتى عن مشاعره هو عبر عنها بلفظة (فكرت). كذا الحال في هذا المشهد أثناء السفر إلى مدينة وهران: " تركني أبي مع خالتي وذهب يبحث عن إخوته في مدن أخرى بعيدة عن وهران. بعد حوالي ثلاثة أشهر وصلت رسالة تقول لنا إن أبي قد عاد إلى تطوان وإنه من الأحسن أن أبقى في وهران" [30].

هنا الإدراك الخارجي محدود لذا لم يسرد تفاصيل عودة الأب إلى تطوان بل تم التعرف عليها عن طريق الرسالة وهو ما يجعله يجهل ما حدث ، وهو ما يجعلنا نقول إن السارد يعلم قدر ما يعلمه الفاعل. وعليه فالسارد يقدم رؤيته لكنها لا تحدث إخلالا بزاوية الرؤية المحايثة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية في معرفة الأحداث.

أما الصيغة السردية للشكل السارد الفاعل فهي تتميز بتقديم مشهد للأحداث غير الكلامية كما هو الحال في ذكر تفاصيل الهجرة من الريف إلى مدينة تطوان والذي مر معنا. كما يقوم السارد – الفاعل بتقديم مشهد خطاب الفاعلين. الذي تزخر به الرواية بين مختلف الشخصيات ومن أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بين والده ووالدته:

- صوته
- أين هو؟
- نائم
- سيتعشى معنا
- إنه متعب. اشتغل معي كثيرا في الدكان. تظلله. هذا ما لا يجعلني أكرهها كما أكرهه أو أتمنى موتها كما أتمنّى له. [31]

هنا شخصية الأب والأم تتكلمان مباشرة، ويتم تبادل الخطاب بينهما دون تدخل السارد فالضمائر تنقل كما قالها المتكلمون، وبهذا تكون اللحظة في الخطاب المعروض المباشر أكثر درامية ، وأكثر سرعة تنعدم فيها الإعتمالات الذهنية ،وتكاد تلامس الواقع. وعليه فالسارد نقل لنا الحوار دون تدخل منه، وكأنه مشاهد فقط قبل أن يكون طرفا في الحوار، وهذا ما سيحدث بعد ذلك.

2-1. المستوى الزمني:

يحدد التنظيم الزمني من طرف الشخصية – الفاعل في الشكل السردي السارد

29 - المصدر نفسه، ص: 93
30 - المصدر نفسه، ص: 54
31 - المصدر نفسه، ص: 92

الفاعل. فهو الذي يحدد الأحداث المنقولة، وهو الذي يرتب عمليات الوصف، فيضع وصفا قبل آخر على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، و هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث. فالسارد الفاعل في الخبز الحافي هو الذي رتب الأحداث من مشهد المجاعة في الريف إلى حركة الهجرة إلى المدينة وكيفية مجابهة المدينة بآفاتها وشرورها وتنقلاته فيها، وكذا مراحل طفولته وشبابه ، وعن الهجرة إلى وهران والعودة إلى تطوان، ثم الذهاب إلى طنجة.

أما زمن فعل السرد في الشكل السردي السارد الفاعل فيوهم بالتزامنية مع القصة لذا يستعمل الزمن الحاضر وهذا ما سنتعرف عليه في المستوى اللغوي.

كما أن في الشكل السردي السارد الفاعل تتقلص إمكانية ممارسة المفارقات الزمنية للعلاقة التي يقيمها الشخصية- الفاعل مع القصة، فهو لا يسمح بالاستباقات، ولكن يسمح بالاسترجاعات. فالاسترجاعات هي أساس الرواية لأنها رواية سيرية ذاتية، تقوم على استحضار ما اختزنته الذاكرة في مخزونها الطفولي وأعادت صياغته وفق رؤية طفولية لا بعين الإنسان الكبير، فلقد احتفظ بها السارد على حالها.

ومن الاسترجاعات التي نجدها في الرواية هذا المشهد الذي دار بين محمد وأبيه مع عائلة ريفية تم اللقاء بها كانت تسكن بجوارهم قبل الهجرة إلى مدينة وهران، هربا من جحيم الجوع والفقر والمرض: " تألمت المرأة لموت أخي عبد القادر الذي تعرفه في الريف. كنت أود لو أقول لها إن أبي هو الذي قتله. قالت إنها تركتني في الخامسة أو السادسة من عمري في الريف. ها هي الآن قد مضت حوالي ثماني أو تسع سنوات "[32].

أما على مستوى المدة فتستغرق القصة مدة قصيرة نسبيا في هذا الشكل السردي، كما هو الحال في وصف زمن الهجرة من الريف إلى المدينة في المشهد الأول من الرواية حيث لم يتعد وصف الرحلة من الريف إلى المدينة (تطوان) سوى أسطر قليلة رغم أنها كانت سيرا على الأقدام. وكذا الحال في سرد الهجرة إلى وهران والعودة منها. وكذا الحال في بقية أطوار الرواية فقد تم سرد القصة الممتدة لمدة عشرين سنة ،في حوالي 220 صفحة.

1-3. على المستوى المكاني:

في الشكل السردي السارد الفاعل، الشخصية – فاعل هي التي تحدد الموقع المكاني، وعليه فتواجدها يحدد الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات والذي تدور فيه الأحداث. ففي هذا المشهد الذي يدور في مركز الشرطة تواجد السارد الفاعل في المكان حدد إطار الحدث حيث يقول:

"استيقظت باكرا. غلام جديد ينام في مكان ذلك الغلام الذي أنقذني من حملة المتشردين تحسست ما تبقّى معي من الخمسين بسيطة في جيبي. ما زالت بقية البسيطات في

32 - المصدر نفسه ، ص: 54

مكانها. كان على حق ذلك الغلام. ليس هناك مكان أكثر أمانا من المقبرة. أعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتا أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء " [33]. وهو ما يتكرر في مواضع عديدة من الرواية فالسارد الفاعل /الطفل محمد هو الذي يحدد لنا الموقع المكاني، سواء كان في البيت أو في الشارع أو في المقهى...،لأن المكان الذي يعرضه السارد ملتصق به بسبب تشكله في حالة اللاوعي والذاكرة التي تقود السارد.

أما على صعيد الحركة فيستحيل على السارد أن يحضر حضورا كليا، فموقعه يتحدد بمكان تواجده فقط وهو ما يجعله مشدودا إلى الموقع الذي يوجد فيه كراو مشارك، ولا يمكنه التنقل بين فضاءات وأمكنة متعددة في الوقت ذاته. هو ما يتضح في هذا المشهد الذي يتحدث فيه عن عودته من وهران إلى تطوان:

"عندما وصلت تطوان تيقنت أني لن أعود إلى وهران. سبقتني رسالة من خالتي إلى أمي يقول لها فيها بأني أسبب لها مصائب لا تقوى على تحملها، وأنه من الخير أن أبقى في تطوان "[34]. السارد – الفاعل في طريق عودته من مدينة وهران إلى تطوان حدث أن وصلت الرسالة إلى البيت، فالحضور هنا جزئي وليس كلي يكون حيث كان يتموقع مكانيا.

ننتهي إلى أن السارد باستخدام آليتي الزمان والمكان يبعث اللذة في القارئ ،فعن طريق الزمان يستطيع أن ينظم مادته الحكائية من استرجاع واستباق، وعن طريق المكان يستطيع خلق عوالمه التخييلية.

1-4. على المستوى اللغوي:

وضع السارد بالنسبة للشكل داخل المحكي يأخذ طابع السارد المشارك، وعليه يتم الحكي بضمير المتكلم غالبا، فنحن أمام شكل السارد مشارك في القصة كشخصية وكسارد في آن واحد، فالسارد الفاعل هو الشخصية محمد وقد ظهر ذلك من بداية الرواية، وكذا في بقية مقاطعها: " قرب محطة القطار أخذت أتمشى ذهابا وإيابا لعل ثيابي تنشف قليلا. أنام في إحدى عربات القطار القديمة غبر المستعملة أم أذهب للشاطئ ؟ فوق الرمل لن يسألني أحد لكن في عربة القطار قد يقبض علي الحارس الليلي. . . " [35].

إن استعمال ضمير المتكلم في السيرة الذاتيّة هو محاولة الانغلاق على الذات والنظر إلى النفس من الداخل ولكنها محاولة لا تنجح دائما في كل الحالات.

لقد أفلح محمد شكري في أن يجعل المطابقة بين صوت السّارد وصوت الشّخصيّة موضوع السرد ، فزمن السّرد لا يحيل على حاضر الكتابة أبدا ،وقد تقلصت الهوة بين زمن

33- المصدر نفسه ، ص: 109
34 - المصدر نفسه، ص: 71
35 - المصدر نفسه، ص: 114

الكتابة وزمن السرد. وقد أحسن السارد توظيف الأفعال المضارعة أحيانا كثيرة في السرد للإيحاء بتقلص الهوة بين الزمنين وبأن زمن السرد يطابق زمن التجربة: "أخي يبكي، يتلوّى ألما، يبكي الخبز، يصغرني، أبكي معه، أراه يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يداه أخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش ! مجنون! يلوي اللّعين عنقه بعنف. الدّم يندفق من فمه. أهرب خارج بيتنا تاركا إيّاه يسكت أمّي باللّكم والرفس..." (36).

و المقاطع التي هي من قبيل هذا المقطع كثيرة، يوهم السارد فيها بأن مقامه السردي متزامن مع الحدث وهو مجرد إيهام ،لأننا نعلم أنّ المقام سابق للحدث وأنّ السّرد استرجاع وأنّ الأحداث بعيدة في الزّمن، عن زمن كتابتها. ولكن فضل هذا الأسلوب في أن يبثّر الأحداث تبئيرا داخليّا فالسّارد لا يرى العالم إلا بعيني الصبي الذي كان، أي بعين الشخصيّة الموضوع ولا يدرك الأحداث إلاّ في حدود إدراكها. كما هو الحال في المثال الذي سبق ذكره حول وصوله إلى تطوان ،فمن كلام السّارد نفهم أنّه لا يريد أن يقدّم لنا من المعرفة بالحدث إلاّ بالقدر الّذي يكون للشّخصيّة ، وفي الوقت الّذي يُتاح لها فيه. فكان بالإمكان أن يعلم بالرّسالة الّتي وصلت إلى الأمّ قبل وصول السّارد إلى تطوان ولكنّه لم يفعل،فقد انتظر أن يعلم الصبيّ بالرّسالة ويتّخذ موقفا من العودة إلى وهران ليروي الحدث. تلك الرّؤية المصاحبة (التّبئير الدّاخلي) تهيمن بصفة كليّة على السّرد في الخبز الحافي، وهي رؤية قارة في النصّ وثابتة أيضا.

وبخصوص الزمن المستعمل في الشكل السردي السارد الفاعل، فمن خلاله يتم الإيهام بالزمن الحاضر. فالملاحظ في الرواية أن السارد ليوهمنا بالحاضر، استعمل الزمن المضارع للدلالة على الزمن الماضي لتقريب المسافة بينه وبين القارئ. مثلما نلحظ في هذا المشهد: " يشتري كيسا من الخبز الأبيض والتبغ الرخيص. يذهب إلى مكان بعيد عن طنجة ليقايض الجنود الإسبانيين في ثكناتهم. يعود مساء حاملا ملابس الجنود. يبيعها في السوق الكبير للعمال والفقراء المغاربة " (37).

وعليه فإنه عندما يتصل الأمر بأشياء جرت في الماضي، فإن المضارع يساعد على الإيهام بآنية حدوثها مثلما هو الحال في هذا المشهد:

" قرب محطة القطار أخذت أتمشى ذهابا وإيابا لعل ثيابي تنشف قليلا .أنام في إحدى عربات القطار القديمة غير المستعملة أم أذهب إلى الشاطئ ؟ فوق لبرمل لن يسألني أحد، لكن في عربة القطار قد يقبض علي الحارس الليلي" (38).

أما من ناحية السجل اللغوي في الشكل السردي السارد الفاعل فالسجل اللغوي يقوم

36 - المصدر نفسه، ص: 12
37 - المصدر نفسه، ص: 14
38 - المصدر نفسه، ص: 114

على نقل مشاهد الأحداث غير الكلامية باعتماد لغة السارد – الفاعل، ففي هذا المشهد ينقل الحوار الذي دار بينه وبين المهرب الذي يعمل معه باللغة الفصحى، بالرغم من كونه يتكلم اللهجة المغربية، كما أنه أمّي ،ولا يحسن الحديث باللغة العربية الفصحى:

" لقد رتبنا كل شيء .هيء نفسك للعمل الليلة. سيعمل معنا ثلاثة حمالين آخرين. سنستخدم سيارتين واحدة لشحن السلعة والأخرى لنقل الحمالين .أنا سأتكفل بنقل السلعة في زورق من المركب إلى الشاطئ .أنت ستكون مع الحمالين الثلاثة الذين سينقلون الصناديق من الشاطئ إلى السيارة .عليك أن تكون شجاعا، قويا وسريعا في حمل كيسك.قد يحدث أن يفاجئنا رجال الجمارك على الشاطئ أو عند دخولنا المدينة .في هذه الحالة عليك أن تعمل بتعليمات قابيل أو شريكه الذي ستعرفه أثناء العملية .قد يحدث نفس الشيء مع الشرطة السرية أثناء إنزال السلعة في المدينة .لا أكتمك أن العملية لا تخلو من الخطر والمغامرة . ربما يطلقون علينا النار في حالة الفرار..." [39]

لقد حاول السارد في الخبز الحافي نقل الأحداث بلغتها، كما شاهدها وعايشها، لذا تعج الرواية بالألفاظ الخادشة للحياء والتي تتحدث عن الشارع ،والصراع من أجل البقاء والحصول على الأكل ،والعربدة وعالم الليل ،والخمر والموامس وغيرها، وهو ما ألب عليه الكثير من النقاد.

كما أننا نجد السارد ينقل لنا مشهد خطاب الفاعلين بلغتهم الخاصة. مثلما هو الحال في هذا المشهد الذي نقل فيه الحوار الذي دار بينه وبين أمه بعد هروبه من البيت خوفا من أن يقوم الأب بقتله كما فعل بأخيه الصغير:

- محمد، محمد اينو (محمدي). أراحد (تعال). لا تخف. أراحد.
- وجدت لذتي في أن أراها ولا تراني. قلت لها:
- أقابي ذانيتا (ها أنا هنا).
- أراحد.
- لا. أذاي ينغ (سيقتلني) أمش (مثلما) ينغا (قتل) أو ما إينو(أخي).
- لا تخف. تعال معي. لن يقتلك. تعال. اسكت حتى لا يسمعنا الجيران[40].

فالسارد هنا نقل الحوار باللهجة الريفية الأمازيغية كما تلفظت بها شخصية الأم، ولم يتدخل في تعديل الحوار باللغة الفصحى، إلا أنه وضع شروحا في حاشية النص. وهو ما يتكرر في مواضع عديدة من الرواية ،إذ نجده ينقل لنا حوارات باللغة الأمازيغية، وكذا بالعامية المغربية كما هو الحال هنا:

39 - المصدر نفسه، ص: 151.150
40- المصدر نفسه ، ص: 13.12

" هو ريفي. جا من بلاد الجوع والقتالة. ماكيعرفش يتكلم العربية .الريفيون كلهم مرضى هذا العام بمرض الجوع. حيواناتهم حتى مريضة... إذا ماتت لهم بقرة أو غنمة أو عنزة كياكلوها. كايكلو حتى الجيفة "[41]

وكذا باللغة الإسبانية كما هو الحال هنا حيث يدعو فيها الزبائن بطريقة ترويجية لشراء جريدة دياريو دي آفريكا :

"Varmos a tirar la casa por la vebtana !
Quin llega tarde no come carne !
Debalde ! debalde vendo hoy."[42]

وهنا نتبيّن أنه ثمة خطاب أدبي مخصوص في الرواية ،وهو خطاب السّيرة الذاتية، ذلك أن موقع السارد من مسروده ،وصوته في علاقته بالشّخصية المروية ،والمقامات السردية وترتيب المادة السردية ،والتّبئير، كلّها مسائل تتعلّق بتقنيات السرد، تعرض في السّيرة الذاتية بكيفيّة خاصة وبأسلوب مختلف هو أسلوب السّيرة الذاتية.

2- التمييزبين السارد – الفاعل:

يشير دولوزيل إلى أنه يحصل تماثل وظيفي بين السارد والشخصية في القصة التي تسند لضمير المتكلم ، مثلما هو الحال في "الخبز الحافي "، لأن هناك شخصية واحدة تؤدي وظيفة التصوير وكذا وظيفة الفعل ، ومع ذلك تبقى ثنائية السارد والفاعل موجودة، لأنه في داخل الشخصية لا بد من تمييز الشخصية الساردة عن الشخصية الفاعلة، فالأولى تؤدي وظيفة السرد والثانية وظيفة الفعل. ووفق هذا المنظور يمكن أن نميز داخل رواية الخبز الحافي بين السارد – الشخصية والشخصية – الفاعل، فالسارد – الشخصية يظهر في سرده للأحداث كالهجرة من الريف إلى المدينة، حاثة قتل أخيه الصغير على يد والده، ما يحدث في مدينة (طنجة) من قتل للأهالي من طرف البوليس في مظاهرات 31 مارس1912. أما الشخصية – الفاعل فنجدها في الأحداث التي يكون مشاركا فيها، الضرب الذي يتعرض له من طرف الأب، التسكع في شوارع المدينة.

خلاصة القول للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه بمعنى أنه يثير في الذهن واقعة ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية، وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل

41- المصدر نفسه ، ص: 19
42- المصدر نفسه ، ص: 41

أخرى، شريط سينمائي، كما كان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي، غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، وأمامه يوجد قارئ يدركها وعلى هذا فالأحداث التي يتم نقلها أقل شأنا وليست بالأهمية التي نوليها للكيفية التي أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث.

إن السارد ليس أبدا المؤلف الملموس أو المجرد بل هو دور يختلقه المؤلف المجرد ويتبناه، كما أن المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصية السارد، فالسارد يعرف أقل أو أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بآراء ليست بالضرورة آراء المؤلف، فهو صورة مستقلة يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية.

وعليه يمكن إجراء تمييز بين كل من الشخصية والسارد والمؤلف، بالتمييز المؤسس بين من يشارك في القصة (الشخصية) وبين من يحكيها (السارد) وبين من يكتبها (المؤلف)[43]. وبذلك يبدو واضحا أن السارد ليس أبدا هو المؤلف المعروف من قبل أو حتى المجهول وإنما هو دور يبتكره المؤلف ويتبناه، لكن المشكل في المحكيات/المسرودات يتمثل في كون السارد إما أن يخفي نفسه قدر المستطاع إلى حد الامتزاج بصورة المؤلف، وإما يجلو ذاته كوضعية مستقلة إلى حد أن يصير شخصية قائمة بذاتها[44]. وكيفما كان الحال فالوظيفة الأساسية للوضعية السردية هي الربط بين القارئ والشخصيات. بحيث يشكل كل من القارئ والسارد عنصري العالم الشعري (poétique) من حيث تضايفهما على نحو لا يقبل الفصل. إن التمييز بين السارد الذي يحكي، والمؤلف الذي يكتب يبدو ملائما لتفادي اللجوء إلى تصورات مشوشة مثل تصورات (المؤلف الضمني) أو (المؤلف المتضمن) وبذلك يتفق (جوف) مع (جينيت) فنادرا ما تكون هناك مكانة لوضعية ثالثة، ما بين السارد من جهة والمؤلف الحقيقي من جهة أخرى وبالتالي في المحكي /المسرود أو بالأحرى خلفه أو أمامه، شخص يحكي وهو السارد وأبعد منه هناك من يكتب وهو المسؤول عن كل صوت من جانب آخر، وهو المؤلف باختصار.

43 - ينظر: فنسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص: 24

44 -المرجع نفسه، ص: 26.25

قائمة المصادروالمراجع :

1.المصادر:

محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 10، 2008.

2.المراجع باللغة العربية:

1- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

2- سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي(الشكل والدلالة)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012

3.المراجع المترجمة:

1- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

2- جرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن: استجابة القارئ، جين تومبكنز، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1999.

3- جيرالد برنس: علم السرد (الشكل والوظيفة في السرد)، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

4- جاب لينتفلت: نمذجة سردية، ضمن: السيميائيات السردية، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

5- جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو ضمن طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

6- فنسون جوف: أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

7- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1 1993.

8- يان مانفريد: علم السرد(مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

4.المراجع باللغة الفرنسية:

1. Gerald Prince ,Narratology - The Form and Functioning of Narrative -,Mouton de Gruyter,1982.
2. Gérard Genette ,Figures III, coll. Poétique, ed seuil, paris ,1972.
3. Wolf Schmid ,Narratology (an antroduction), Walter de Gruyter, Berlin, Germany,ed 2010.
4. Tom kindt & Han-harald müller, The implied author(concept and controversy), narratologia , walter de gruyter.berlin, new York ,1st ed,2006.

5. Wayne Booth ,the rethoric of fiction, the university of chicago press,2d edition,1983.

5. المجلات والدوريات:

1. Tzvetan Todorov, les catégorie du récit littéraire, in Communication ,recherche sémiologiques ,No: 8,ed Seuil ,paris,1966 .

6.الرسائل الجامعية:

Eloi Robert Ayotte, le narrataire dans Z. MARCAS de BALZAC Memoire présenté comme exigence partiellede la maitrise en études littéraires ,Université du Québec à Trois-Rivières, Canada,1985 .

المؤشرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريمي
بين وقع الفجيعة و هندسة التوزيع.

موسى عالم●

الملخص:

تتناول الدراسة موضوعا هاما، هو دراسة أسلوبية للمؤشرات الموسيقية في نص شعري تراثي،هو قصيدة أبي يعقوب الخريمي في رثاء بغداد،التي تعد واحدة من بواكير فن رثاء المدن والممالك في الأدب العربي،ذلك الفن الذي يجمع بين الغاية التعليمية والأسلوب الفني المتميّز. وهي وليدة العصر العباسي الذي اتسم الشعر فيه،بالنضج الفني،وبكثير من مظاهر التجديد.

لقد أكدت لنا الدراسة ذلك النضج الموسيقي الذي بلغته القصيدة العباسية على يد الخريمي،من خـــلال ما لمسناه من اتساق وانسجام بين عناصر الإيقاع الشعري،إذ تم استقطابها جميعًا لكشف أبعاد التجربة المريرة التي امتدت تداعياتها إلى كل أوصال القصيدة،ولممارسة الضغط الأسلوبي على المتلقي،دون اللجوء إلى الوعظ والإرشاد المباشرين.

إن أهم ما مَيَّز أسلوب الخريمي عذوبة القول وسلاسة التعبير،فقد اعتمد على تكثيف المؤشرات الموسيقية وتوزيعها بأشكال مخصوصة تتناغم مع الوقع النفسي المصاحب للنكبة،مما أتاح له نقل المواقف وتصوير المشاهد،تصويرا إيحائيا؛فضلا عن إشاعته لعديد العناصر الإيقاعية التي طرَقَت بالقصيدة أبواب التجديد الإيقاعي.

الكلمات المفتاحية: شعر،أسلوبية،رثاء،بنية القصيدة،إيقاع.

Abstract:

The study addresses an important issue. It is a stylistic reading of the musical clues in an Abu Yaâqub El Khuraymi patrimonial poetic text, having for theme, the elegy of Bagdad. The poem which was one of the earliest elegiac genre mourning cities and Mamaliks in Arabic literature brings together the didactic objective and the exceptional artistic style. The text studied, is a work of the Abbasid era in which poetry was characterized by artistic maturity and innovation.

● أستاذ مساعد أ،قسم اللغة العربية و آدابها،جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية.

The stylistic study of the aforementioned text confirmed the musical maturity of the Abbasid poem reached through El Khuraymi, this through the observed coherence and cohesion that resides between the elements of the poetic rhythm. The latter have all been identified by research in order to reveal the dimensions of a bitter experience whose representations have spread over all the fragments of the poem without the poet resorting to exhortation and guidance. Besides, what characterized most, the style of El Khuraymi, is the sweetness of the verb as well as the flexibility of the expression. This is to say that the poet has relied on the intensification of the musical indices distributed according to special forms that rhyme with the psychological effect accompanying the calamity of Baghdad. This allowed the poet to relate the positions and describe the scenes in an evocative way. As he made use of numerous melodic elements that put the poem on the threshold of harmonic renewal

key words : poetry, stylistic, lamentation, Structure of the poem, rhythm.

المؤشرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريمي بين وقع الفجيعة و هندسة التوزيع:

لقد بقيت صفحات كثيرة من إبداعات شعرائنا القدماء مغمورة،لم تطلها عيون النقد رغم حساسيتها الفنية والتاريخية. ومن تلك الأعمال: قصيدة أبي يعقوب الخريمي "في رثاء بغداد"،التي لا نشك في أهميتها من حيث تأريخها لواحدة من أكبر الهزات التي عاشتها الدولة العباسية جرّاء الصراع الذي نشب بين الأمين والمأمون من أجل الظفر بكرسي الخلافة،تأريخًا طال أدقّ حيثيات الفتنة،في مساحة شعرية بلغت خمسة وثلاثين ومائة بيت،جمعها الطبري في تاريخه[1]. وللقصيدة أهمية أخرى تكمن في قيمتها الفنية المتعددة الأوجه: فهي نتاج عصر وُسِمَ بالنضج الفني والعطاء الأدبي المتميّز في نظر الدراسين،وهي واحـدة من بواكير فن رثاء المدن والممالك الذي جمع بين الغاية التعليمية والأسلوب الفني المتميّز، ثمّ هي قصيدة عذراء لم نلق نصا نقديا أحاط بها دراسة وتحليلا،عدا بعض التعليقات والأحكام القيمية المبثوثة هنا وهناك. إذ يغدو التساؤل مشروعا عن سّر بقائها مغمورة رغم كونها «أطول وأهم قصيدة رثى بها شاعر عربي مدينة من المدن»[2] فهي ذات قيمة توثيقية

1) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج8، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، ج8، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص447.

2) - عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 1994، ص

كبيرة لما تقدمـه من تفصيل لصورة المكان قبل النكبة وبعدها،ثم إنها تؤرخ لمدينة هي عاصمة أكبر خلافة إسلامية بقاءً واتساعا وحضارة. وهي صادرة من شاعر كان رائدًا من رواد الشعر التاريخي ورثاء المدن بالأخص،فقد عدَّهُ مصطفى الشكعة أستاذا للمتنبي "في جزالة اللفظ وفخامة الصياغة وحكمة القول وأخلاقية المعاني،وأستاذا لابن المعتز في أرجوزته الطويلة في التأريخ لبني العباس، ... وذلك في قصيدته الطويلة في رثاء بغداد"[1].

ولعلّ أول ما يصدم القارئ في قصيدة الخريبي،ويغريه بالارتماء في أحضانها،نقلها لوقائع وصور إنما كرّرها التاريخ دون أن ينتقص منها شيئا في أحدث نكبة أصابت بغداد عام 2001م،لَمَّا استباحتها قوات الحلفاء وأشاعت فيها الفوضى،فامتدت إليها أيادي العابثين وقطاع الطرق، وغدت أيامها جحيما وقودها آبار النفط المشتعلة. وهي الصورة التي سبق أن ارتسمت في أزقة بغداد منذ ثلاثة عشر قرنا، وأتقن الخريبي توثيق حيثياتها بقوله:

والنّفطَ وَالنَّارَ فِي طَرَائِقِهـا و هابِيًا للدُّخانِ عَامِرُهـا
والنَّهْبُ تَعدو بِهِ الرِّجالُ وَقَدْ أَبْدَتْ خَلاخيلَها حَرائرُها

فالتاريخ يعيد نفسه، والنكبات تتوالد داعية إلى قراءة الشعر الذي أرَّخَ للَّدغة الأولى، قراءة نقدية واعية نروم بها تأصيل معرفتنا لذواتنا وللآخر، والبحث عن هوية مبثوثة في صفحات الإبداع الأدبي، تنتظر من يجلي ملامح وجهها المتفرّد. فنحن نقرأ لنعرف،ونتخذ من المعرفة سندًا لوجودنا واستمرارنا. تلك، إذن، هي الغاية التي نسعى إليها من خلال الولوج إلى نص الخريبي عبر بوابة أسلوبه ولغته، بدراسة الظاهرة الموسيقية في شكليها المعروفين: البنية العروضية وما يتبعها من بحر وأضرب وأعاريض وزحافات وعلل،والبنية الصوتية التي تسهم في تشكيل جزء هام من موسيقى القصيدة،وخلق شعريتها ودلالتها.

تجانس الوزن ووظائفه الأسلوبية:

يؤدي الوزن في البيت الشعري وظيفة أسلوبية وجمالية رئيسة، لكونه الهيكل الإيقاعي الذي يُصَبُّ فيه المصوغ الشعري. غير أن وظيفته تلك لا يمكن إدراكها متكاملة بدراسته منفصلا عن بقية مكونات النص الشعري، «إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين».[2] ودون هذا التماثل والتجانس تبقى الموسيقى التي يشكلها البحر ومقاطعه هيكلا مفرغا من أي تفاعل مع التركيب الشعري الذي يسكنه.

.347

1) - ينظر: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج2، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص492.

2) - عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص 138.

اختار الخريمي بحر المنسرح ثلاثي التفعيلة، المعروف بمرونته وطواعيته لما يقبله من زحافات كثيرة، وللمنسرح وزن أصلي هو: (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين، وهو غير مستعمل، إنما المألوف منه (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ) مرتين، أي بطيّ التفعيلتين: الثانية والثالثة من كل شطر. للتام منه عروض واحدة ترد مطوية

(مُفْتَعِلُنْ)، ولها ضربان مزاحفتان: الأولى بالطي (حذف الرابع الساكن) فتصبح

(مُفْتَعِلُنْ)، والثانية بدخول العقل عليها (حذف الخامس من التفعلية) = (مَفْعُوْلُنْ).

ويندرج المنسرح في دائرة المشتبه التي تضم السريع، المهمل، المنسرح،المقتضب والمجتث[1]. وهي بحور يشترك معظمها في قلة الاستعمال والشيوع، بل إن«المنسرح بكل ما يحمله من تعقيد إيقاعي في صورته السائغة (...) يأتي سادسا في ترتيب بحور الأغاني بعد الطويل والكامل والخفيف والبسيط والوافر »[2].فهو بحر قلَّ توظيفه في أشعار المتقدمين،إلى غاية القرن الثالث الهجري، وهي الفترة التي نُظِمت فيها مرثيتنا،وربما كان السبب متعلقا بصعوبة النظم فيه،وهذا مستبعد،أو لأن الأذن العربيــة لم تألفه ولم تكن تطرب لإيقاعه،غير أنه عاد لينتعش لدى بعض شعراء العصر العباسي.[3]،وهو أمر لا يخلو من ارتباط بِتَغَيُّرِ الذّوق الشعريّ.

أما جوازاته فهي في (**مُستفعلن**): الخبن (مَفَاْعِلُنْ)، والطيّ (مُفْتَعِلُنْ). وفي (**مفعولات**) يجوز الطي (مَفَاْعِلُنْ)، والخبل، وهو اجتماع الخبن والطي، فتصير (فَعِلاْتُ). كما يستخدم المنسرح مجزوءًا ومنهوكا بزحافات لا حاجة لذكرها الآن.[4]

أما اختيار الشاعر للمنسرح فمرتبط في اعتقادنا بعدة أسباب: أولها انفتاح الذوق الشعري في عصره على هذا البحر، وبالتالي لا يعدو موقفه أن يكون مسايرة لذلك التطور. والثاني مرتبط بطبيعة البحر ذاته، فتنوع تفعيلاته وكثرة زحافاته يجعلانه أكثر مرونة وقدرة على استيعاب خِضَمّ الصور والمشاعر التي أثارتها النكبة. أما الثالث والأهم فيفسره الغرض التعليمي للقصيدة، أي رغبة الشاعر في إثبات مقدرته الفنية بتطويع هذا البحر، وهذا هو الأرجح. وإضافة إلى كل ذلك، فإن المنسرح أصلا يتميز بكونه بحرا مركبا متنوع التفعيلات،صالحا لحمل صور وأحاسيس بينها تضارب وتضاد. فقد اعتبر بعض النقاد أن

1)- ينظر: عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري (في ضوء العروض والموسيقى)، دارغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2005، ص92.

2)- محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت: مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، 2002، ص 108.

3)- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص 191.

4)- ينظر: أنطوان مسعود البستاني، البلاغة والتحليل، دار المشرق، بيروت لبنان، ط3، 1980، ص:179.

تعقيده كان سببا في عزوف الشعراء عنه,

كان وزن القصيدة كثير التغير والحركة، زحافاته كثيرة بلغت 631 زحافا بمعدل 77.9%، أي ما يقارب ثلاثة أرباع الوحدات الإيقاعية المكونة للنص قد مسها التغيير. وهي نسبة عالية، يضاف إليها الزحاف المستقبح الذي أحدث نشازًا ظاهرا في التفعيلة الأولى من صدر البيت (61) التي وردت على وزن نادر هو (مُتَعِلُنْ) بعدما دخل عليها الخبل وهو اجتماع الخبن (حذف الثاني الساكن) والطي (حذف الرابع الساكن):

وَ لِزُ هَـيْ رِ نْ بـلْفِـرْكِ مَـأْسَـدَتُـنْ
0///0/ /0/0/ 0/ 0 ////

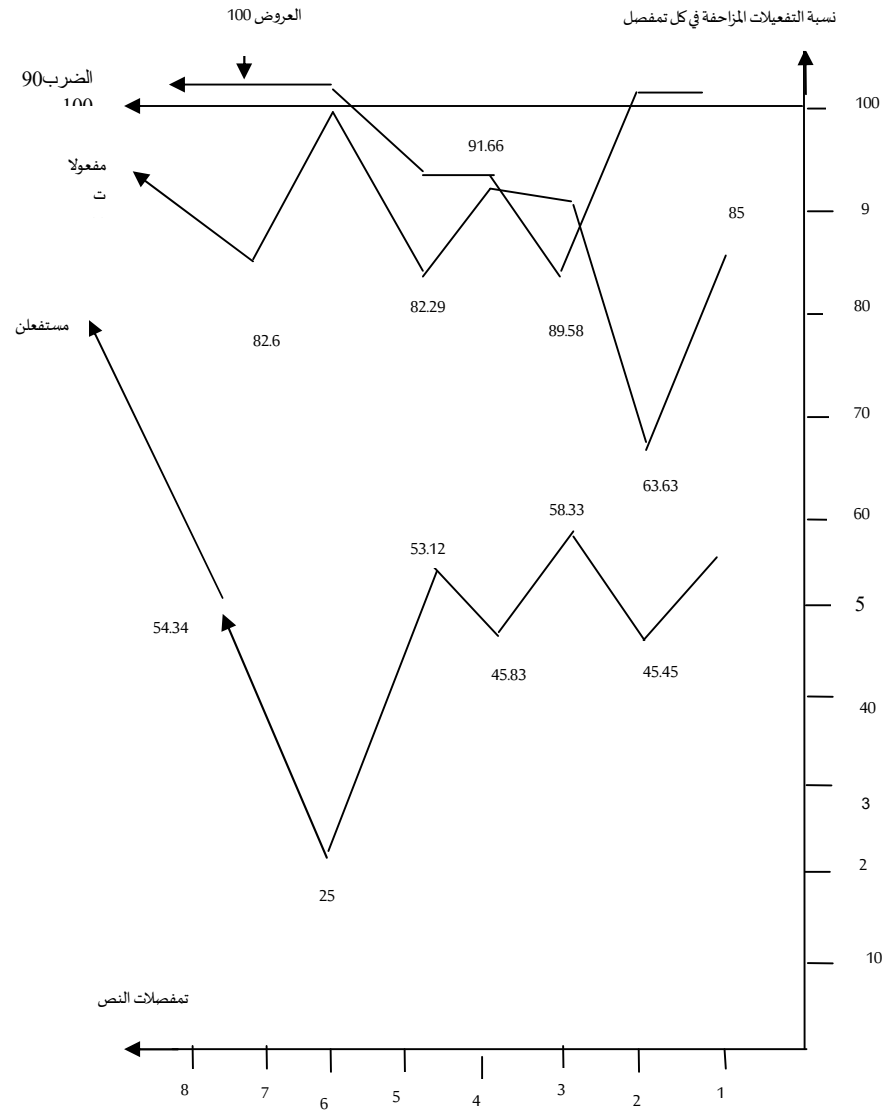
ويضاف هذا إلى العلة الواردة في عروض البيت (40)، إذ دخل عليها العقل، وهو حذف الخامس من التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) لتصبح (مَفْعُولُنْ)، وهو تغيير غير جائز لأنّ للمنسرح عروضًا واحدة ترِد مطوية (مُفْتَعِلُنْ).

أما لفظ (عبدويه) في البيت (31)، فالأصح قراءته (عَبْدَيْه) حتى يستقيم الوزن:

وَقَصْـر عَبْ دَيْـه عِبْــَر تُـنْ وَ هُـدَ نْ
0///0/ / 0/ /0/ 0//0//
مفـا علـن فَـأْ عِلاْ تُ مُفْـتَـعِلُـنْ

واللافت للانتباه أن الزحاف قد طال جلّ الوحدات الإيقاعية، وأن عدد الزحافات يبدأ قليلا نسبيا في التفعيلة الأولى (مُسْتَفْعِلُنْ) من كلا الشطرين، إذ يَمَسّ نصف عددها فقط بمعدل 145 زحافا، أي بنسبة 53.7 %، ثم يزداد في التفعلية الثانية (مفعولات) فيبلغ 224 زحافا، بنسبة 82.96 %، الشيء الذي يخلق انسجاما واضحا بين الشكل العروضي،والمضمون الشعري للنص. فكما كانت نار الفتنة تتنامى تدريجيا في واقع المدينة،كانت نسبة الزحاف تتنامى بالتدريج عبر تفعيلات الأبيات، علما أن زحافات المنسرح وعلله كلها تغييرات نقص تســرّع من إيقاع القصيدة، لأنها تغييرات بحذف الساكن، وحذف الساكن يؤدي إلى سرعة الإيقاع.

أما تفعيلتا العروض والضرب فلا يقاس على ما لحق بهما من تغيير، لأنهما لا تأتيان إلا مطويتين، وما ورد سالما من الأعاريض في الأبيات: 8، 26، 38، 39، 51، 65، 95 و111، فقد شذّ عن القاعدة. ولتوضيح كيفية توزيع الزحافات نعتمد المخطط الآتي (ينظر الشكل1):



(الشكل 1)

يتضح من الشكل البياني أن أكثر التغييرات قد مست أعاريض الأبيات وأضربها بنسب متقاربة، عملا بقاعدة المنسرح الآنف ذكرها.

وإذا تتبعنا حركة الزحاف عبر التفعيلات، وجدناه يميل إلى الاستقرار في جل التمفصلات، تتخلله بعض الانكسارات المفاجئة. ولنأخذ التفعيلة الأولى (مستفعلن) على سبيل المثال، فقد

بقيت نسبة الزحاف فيها متراحة في حدود 50% في التمفصلات: 1، 2، 3، 4، 5، و7. بينما انخفضت هذه النسبة فجأة في التمفصل الخامس (5)، لتستقر في حدود 25 %، وارتفعت بشكل مفاجئ أيضا في التمفصل الأخير فبلغت 80%.

أما التفعيلة الثانية (مَفْعُولاتُ) فاستقرّت نسبة الزحاف فيها بين 80% و90%،باستثناء التمفصل الثاني الذي انخفضت فيه نسبة الزحاف إلى 63.63 % مشَكّلة بذلك انكسارا وحيدا في بنيتها العروضية.

وربما كانت لهذه الانكسارات المفاجئة التي عرفتها نسبة الزحاف في بعض التمفصلات أبعاد أسلوبية ونفسية هامة، فالانكسار من الناحية الأسلوبية والجمالية هو كسر لرتابة الإيقاع وتلوين لموسيقى النص، أما من الناحية النفسية فقد يكون مرتبطا بتوترات حادة في الشعور، الأمر الذي يؤكد عمق تفاعل الخريبي مع هول الفتنة وتَبِعاتها. فحركة الأحداث المتسارعة قد فرضت حركة مسايرة وموازية لها على مستوى الإيقاع،مهدت لها بقدر أكبر طبيعة المنسرح نفسه، فزحافاته وعلله كلها تغييرات نقص تسرّع إيقاع القصيدة، لأن الزحاف متعلق بساكن السبب الخفيف، وحذف الساكن يؤدي إلى سرعة الإيقاع. وهكذا تفرض الخلفية النفسية للنص نوعا خاصا من الإجراءات الأسلوبية والعناصر التعبيرية المحملة بالدلالة، التي تتداخل مشكلة خطوط تجربة شعرية تستقي من الواقع المعيش، وتمتد بأبعادها إلى أعماق النفس الشاعرية بمعاناتها ورؤيتها ووعيها للأشياء، فترتسم فسيفساء صورة نقشت خطوطها بإتقان على صفحات التاريخ.

لقد اقتصر الخريبي على اثنين من زحافات المنسرح هما الخبن والطي ،فقد تكرر الطي 547 مرّة، بنسبة 89.25%، مقابل 74 مرة بنسبة 10.26% فقط للخبن، بينما كادت بعض زحافات المنسرح تغيب، كالخبل (اجتماع الخبن والطي) الذي ظهر مرة واحدة في الشطر الثاني من البيت (31):

دونَكَ غَرَّاءُ كالوَذيلَة لا تُفْقَدُ فِيْ يلَدِنْ سَـ ـوَأْئِـرُهَـأْ
0///0/ 0///0/// 0
مُفْتَعِلُنْ فَعِلاْتُ مُفْتَعِلُـنْ

يُعَدّ تركيز الخريبي على زحافين فقط، هما الطي ثم الخبن بدرجة أقلّ، اختيارا أسلوبيا لا يخفى دوره في رسم معالم البنية الموسيقية للنص، خاصة حين يتحول الزحاف من مجرد تغيير استثنائي، إلى ما يشبه القاعدة التي يلتزمها في أغلب الأبيات، ليدعم التوازن الموسيقي وبالتالي الانسجام الأسلوبي للنص. أما توظيف الطي بنسبة كبيرة جدا، فلا نستبعد علاقته بالدلالة العامة للنص، فهو يحيل إلى ماضي بغداد الذي صار قصة طُويت وُرَيْقَاتُها، أو ربما الإشارة إلى الانكسار الحاصل في المدينة جراء ما أصابها من خراب.

ومن جهة أخرى فإنّ كثرة الزحافات في القصيدة يعني أن الخريبي قد طوّع

البحر رغم تعقيده، ووظّف كل ما يتيحه من أشكال عروضية، ليجعله قادرا على استيعاب معانٍ كانت ستسعصي عليه لكثرتها وتنوعها لو وضعت في ميزان قارٍّ غير مَرِنٍ. ولا يمكن، في رأينا، رد كثرة الزحاف إلى قصور في علم الشاعر بقوانين الشعر، وهو المشهود له بحسن القول وبلاغة العبارة، فضلا عن كون قصيدته أكبر مطولة قيلت في غرض شعري جديد في عصره، يقول مصطفى الشكعة: «والخريمي يتحرى المدرسة المحافظة على عمود الشعر، ويحرص على جزالة الصياغة متخذا من ذلك أسلوبا ومذهبا، ولذلك فإننا نعتبره ركيزة من ركائز عمود الشعر ومدرسة الديباجة».[1] ومن غير المستساغ لشاعر في مثل هذا الوصف أن يرد الخطأ ويلوك الزحاف بهذا الشكل، لو لم يقصد أداء المعنى ونقل الصورة، قبل النظر إلى استقامة الشكل، فالشكل مَرِنٌ قابل للتعديل، ويتيح إمكانات تعبيرية كثيرة دون الخروج عن قواعد اللغة، بل ربما كان هذا التحطيم العمدي للنموذج العروضي شكلا من أشكال التعبير عن ذلك التحطيم والتدمير اللَّذين طالا كل أوصال المدينة في الواقع،وانعكسا على موسيقى النص فمسّا مساحة شاسعة منه، إذ لم تسلم منه إلا أبيات قليلة فيها مدحٌ للخليفة وتعليلٌ لسبب نظم القصيدة، وما دون ذلك من الأبيات كله متراوح بين ماض زاهر حياته قصيرة محصورة في أشطر قليلة، وحاضر تغشاه صور الهدم المرير الممتد عبر رقعة واسعة تطال ثلثي النص.

ومسألةُ القَبول الاختياري باضطراب الأوزان سعيا إلى الإحاطة بجميع جوانب المعنى هي قضية طرحها النقاد العرب القدامي قبل المحدثين، ونظروا إليها بعين الاستحسان، وفي ذلك يقول حازم القرطاجني: « ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين إلا حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة،يحتاج فيها إمرار الفكر على الألفاظ التي يحدس أن ذلك متأت فيها، وإلى التنقيب عما يهيئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع. فأما فيما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بـروع في هذه الصناعة ».[2]

إن استقراء كلام حازم وإسقاطه على الخريمي، الذي لا نشك في كونه مطبوعا وبارعا في صناعة الشعر، يضعنا أمام تفسيرين لكثرة الزحاف: أوّلهما السعي إلى ملاءمة المقام،وثانيهما السعي إلى قول المعاني الكثيرة بلفظ قليل.

أما ملاءمة المقام، فتجسدها قدرة الشاعر على التفاعل مع ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي أملته عليه طبيعة الحدث، فاختار منه بدقّة بحرًا منسرحا طالما تحاشاه القدماء، وتلوينا إيقاعيا تولّد عن بعض الإجراءات الأسلوبية المنتقاة بدقة، مثل الميل إلى كثرة

1)- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص: 492.

2)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، 1981. ص251.

السواكن وتتابُعهـا في بعض أجزاء النص. فقد عاد بالتفعيلة الثانية (فَاْعِلاْتُ) ذات الساكنين إلى وزنها الأصلي (مَفْعُوْلاْتُ) ذي الثلاثة سواكن، أربعا وأربعين مرة في النص، مما ساعد على حضور نبرة الأسى والأسف في شكل أصوات مدّ ملائمة للمقام، تواتر حضورها بين المتحركات.

وأما قول المعاني الكثيرة في لفظ قليل، فإن المجال الشعري الواسع الذي بلغ 135 بيتا قد أتاح للشاعر الإحاطة بصورة المأساة، غير أن مجال النص وعدد الوحدات الإيقاعية المحدودة المتوافرة فيه لم يتسعا لنقل المشاهد الجزئية المفصّلة لمعاناة المدينة، مما اضطره إلى الاكتفاء بتقديم مثال عن كل نوع من أنواع المعاناة واختزال المشاهد تماما كما اختزل الحكاية من أولها، حين حذف جزءًا من مقول القول في البيت الأول، وجعل جملة الجواب مبتورة مبدوءة بعطف:

قالوا وَ لَمْ يلعَبِ الزمانُ بِبَغـ ـدادَ و تَعثُرْ بها عَواثِرُها

فحذفُ الصور واختزال المشاهد يؤكدان المعاني الكثيرة التي تزاحمت على الشاعر، وبالتالي على بحره، فاضطرته إلى تعديل الوزن ليتسع لكل تلك المعاني دون الإخلال بسلامة التركيب.

ولعلنا نضيف إلى التفسيرين السابقين اعتقادنا بأن اتصاف الوزن بالتغييرات الكثيرة يجعله ينطق بصورة المدينة المرثيـة وما لحقها من تغيير واعتلال، فالحذف حذف لسعادتها والتسكين وَأْدٌ لمظهر من مظاهر الحياة فيها.

وفي القصيدة وجه آخر لحركة الوزن وعدم استقراره، يظهر في تذبذب الشاعر بين مأنوس بحر المنسرح (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاْتُ مُفْتَعِلُنْ) وبين صيغته الأصلية (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاْتُ مُسْتَفْعِلُنْ). فرغم ثبات الضرب على المأنـوس في كل النـص،فإن العروض قد وردت مأنوسة (مُفْتَعِلُنْ) 127 مرة، وأصلية (مُسْتَفْعِلُن) ثماني (8) مرات. أما التفعيلة الثانية (مَفْعُوْلاْتُ) فوردت مأنوسة (فاعلات) مائتين واثنين وعشرين (122) مرة،وأصلية (مَفْعُوْلاْتُ) سبعا وأربعين (47) مرة في كلا الشطرين، ومخبولة مرّة واحدة فقط. ومن أمثلة الأبيات التي جاء فيها الشطر الأول كله على الوزن الأصلي، البيت (38):

أَيْنَـظْظِبِاْ ءُ لأَبْكَاْ رُ فِيْ ◌َرَوْضتَلِ، مُلْكِ تَهَاْ دَىْ بِهَـاْ غَـ رَائِرُهـا

0//0/0/ /0/0/0/ 0//0/0/ /0//0/ 0//0/

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاْ تُ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَاْعِلاْتُ مُفْتَعِلُنْ

يبدو جليا كيف أن الزحاف قد مس ثلاث تفعيلات من بين ستة، وهي نسبة كبيرة. ثم إن كُلًّا من عروض البيت والوحدة الثانية من حشوه جاءتا على الوزن الأصلي لا المأنوس (مَفْعُوْلاْتُ مُسْتَفْعِلُنْ)، على خلاف القاعدة العامة التي سارت عليها القصيدة. ولا يخفى ما تشكله مخالفة وزن عروض البيت لبقيّة الأعاريض من تكسّر إيقاع واختلاف وزن،بل وحتى لزوم الزحاف في الضرب والتخلي عنه في العروض قد يخلق بعض التنافر بين الشطرين.

ورغم ما لحق بالقصيدة ككل من تغييرات كثيرة، إلا أننا ألفينا ستة عشر بيتا على وزن المأنوس مثل البيت (46):

لا تَعلمُ النَّفسُ ما يُبَايِتُهَا مِنْ حادِثِ الدَّهْرِ أو يُبَاكِرُها.

لَاْ تَـعْ لَمُنْ نَفْسُ ماْ يُ بَاْ يِتُهَاْ منْ حَاْ دثدْ دَهْر أَوْ يُ بَاْ كِرُهَاْ

0///0/ /0/ /0/ 0//0/0/ 0///0/ /0//0/ 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاْتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فَاْعِلاْتُ مُفْتَعِلُنْ

وبذلك يكون الوزن قد أدى وظائفه الأسلوبية المتنوعة التي انطوت عليها القصيدة، وأضفى عليها بعدًا جماليا مشوقا ترتاح له نفس المتلقي.

ومع هذا يبقى القول بتعاضد الوزن مع بقية عناصر النص الشعري في نقل صور الدمار وألم السقـوط قائمـا، ليس من خلال سلامة الأضرب والأعاريض مقارنة بما أصاب الحشو من زحافات فحسب، بل من خلال نوعية التغيير وموقعه من التفعلية أيضا؛ فبشيء من التدقيق نجد أن كل الزحافات التي دخلت على القصيدة قد مست الأسباب دون الأوتاد، وأنها حذف للسواكن، ومن أمثلتها التفعيلة الأولى (مُسْتَفْعِلُن) التي حذف الساكن من سببها الخفيف الأول فصارت (مُتَفْعِلُنْ //0//0)، وحذف ساكن السبب الخفيف الثاني منهـا فأصبحت (مُسْتَعِلُنْ /0///0) التي تُحـوّل إلى (مُفْتَعِلُنْ). فكل التغييرات قد مست الأسباب دون الأوتاد، وهو الغالب في جوازات المنسرح المأنوس. ولربما دلَّ هذا على حذف آخر من جهة المعنى مسّ مظاهر السكينة والأمن والدّعة في المدينة المنكوبة، أو أنه تغييـر كان في الأسباب لا في الأوتاد التي هي مراكز الثقل وأعمدة الوزن.

إن فكرة تشاكل الوزن الشعري وتجانسه مع الغرض عامة والانفعالات والمعاني بشكل خاص، قد ألح عليها النقاد وشبّهوها بقدرة الموسيقى على التعبير عن الخواطر والأفكار، يقول جابر عصفور: «ومعـنى ذلك أن كل وزن من الأوزان له خصائص تميّزه عن غيره، وتجعله قادرا على محاكاة انفعالات بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتي للوزن. والتخييل - كما قلناه – عملية تتحقق في المعاني، كما تتحقق بالانتظام الصوتي للألفاظ، أي أنه يتحقق بالمفهوم والمسمـوع على السواء »[1]

إن ما تم لنا وصفه من وزن قصيدة الخريمي وما أحصيناه فيها من زحافات، يغدو أقرب إلى الاختيار الأسلوبي الواعي لوسائل تعبيرية ومكونات جمالية مقصودة. ومن هنا نجد أنفسنا إزاء مجموعة من الملاحظات المتعلقة بالوزن ينبغي التأكيد عليهـا لما تحمله من دلالة وهي:

1)- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط 4، 1991، ص: 202 – 203.

1- اختيار الشاعر لبحر قليل الاستعمال نادر الحضور في الشعر العربي القديم،ندرة غرضه الشعري الذي كان في بداية تبلوره، ونُدرَة النكبة غير المنتظرة وغرابتها.

2- كثرة الزحافات وعدم الالتزام بمأنوس البحر في كل القصيدة يعكس اضطرابا واهتزازا آخر، كان يحدث في البنية الفكرية والنفسية إثر الصدمة المتعددة الأبعاد.

3- وجود زحاف مستقبح في النص، لا يمكن فصله عن المصائب القبيحة التي أصابت المدينة.

4- كل التغييرات (الزحافات) قد مسّت الأسباب وجانَبَت الأصل ومركز الثقل (الأوتاد).

5- أكثر التغييرات قد أصابت أعاريض الأبيات وأضربها بنسب متقاربة مما أحدث تجانسا بين العروض والضرب، علما أنهما أساس الوقع المتجانس لموسيقى البحر.

6- تضحية الشاعر بالشكل العروضي من أجل الحفاظ على سلامة اللغة.

7- ومقابل ما سلف ذكره، هناك خاصية أسلوبية أخرى يمكن استنتاجها من القراءة السابقة، وهي التزام الشاعـر بالطي في تفعيلة الضرب عبر كل النص، عملا بالقاعدة العروضية القائلة: «كل التغيرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في كل أبيات القصيدة، إلا حين يكون التغيير في صورة ما يسمى عند أهل العروض (بالخبن)، وهو حذف الثاني الساكن ».[1] وبهذا الالتزام يكون قد أصرَّ على سلامة خواتم الأبيات وعوَّضَ بعض ما ضاع في حشوها من اختلالات بسب الزحافات الكثيرة.

لقد هيمنت على قصيدة الخريبي بنية عروضية لم تخلُ من دلالة واضحة على وجود تواشج كامل بين الوزن الشعري وبقية عناصر العمل الأدبي، لخلق شعرية النص وإيصال رسالته.

2 - تجانس القافية:

القافية عنصر أساس في الإيقاع، تكسبه بترددها المنتظم صفة التناسب والانسجام، فهي العنصر الثابت المتكرر الذي يؤدي دورا محوريا في التشكيل الإيقاعي للبيت الشعري، «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطـر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرُها هذا يكون جزءا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[2]، فهي تكرار منتظم لأصوات معينة في نهايات الأبيات، مما يجعلها إيقاعا منتظرا متوقعا، بعد عدد محدود من الأصوات المتغيرة.

1)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 144.
2)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

وقد ألحّ النقاد القدماء على أهمية القافية، إذ اعتبروها عنصرا أساسا في نظرية عمود الشعر،يقول حازم القرطاجني: «القوافي حوافر الشعر،عليها جريانه واطراده،وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته ».[1]

تتكون القافية من ستة حروف تلزمها ست حركات، إذا جاء بها الشاعر في بيت وجب عليه التزامها في كل القصيدة. أما الحروف فهي الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، وأما الحركات فهي: الرسّ والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ والإشباع.[2]

إننا نتوخى في تحليلنا للقافية الانطلاق من تصورين: الأول قديم تمثله جهود القدامى وتعريفاتهم، والثاني جديد يستقي قواعده من النظريات الصوتية الحديثة، ويسعى إلى إبراز ارتباط القافية بالإيقاع، عن طريق تحليلها إلى مقاطع صوتية تتكرر بانتظام.

وردت القافية في نص الخريمي مطلقة، مكونة من أربعة أحرف: متحرك فساكن فثلاثة متحركات فساكن (زَأْجِرُهَاْ)، لتشمل بذلك كل حروف القافية باستثناء الردف، وهو حرف مد ولين يقع قبل الروي، فالألف في هذا المثال تأسيس، والجيم دخيل،والراء روي، والهاء وصل ، والألف الثانية خروج. أما الحركات فنجد فيها: الرسّ (حركة الزاي)، الإشباع (حركة الجيم)، المجرى: (حركة الراء)، والنَّفَاذ (حركة هاء الوصل).

وكثرة حروف القافية زادتها تنوعا وغنى، إذ فتحت أمام الشاعر باب اختيار أصوات بعينها، لزيادة الشحن العاطفي والدلالي للبيت الشعري.

أ - حروف القافية:

- **الروي:** اختار الخريمي الراء رويا لقصيدته « والراء كاللام في أن كلا منهما من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخـاوة وأن كلا منهما مجهور [....] والصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها »[3].

إن في تلك الصفات محاكاة جليّة لأصوات الانفجارات والجلبة الناجمة عن الحرب، ثم إن الراء مجهور تتحرك الحبال الصوتية عند نطقه، فتُصدر اهتزازا يساير الحركة والاهتزاز اللّذين قوَّضا راحة المدينة. وقد ألح عليه الخريمي أيّما إلحاح، وحمَّله رسائل صوتية أهّلته صفاته لنقلها، فقد أحصينا تسع قواف تكرر فيها مرتين هي: سرائرها (البيت31)، برابرها (36)، غرائرها (38)، صراصرها (45)، شراشرها (45)، جراجرها (54)،حرائرها (56)، حرائرها (83)، مرائرها (133).

وبذلك يصل عدد المرات التي تكرر فيها الراء في القافية إلى 144 مرة، حتى أن الشاعر

---

1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 271.

2)- ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري، ص 152-153.

3)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 4، 1971، ص 67.

عمـد إلى تكرير القافية الواحدة مرتين في البيتين 54 و 56، من باب الإلحاح على جرس الراء ووقعه، وهذا ما يسمى الإيطاء في اصطلاح العروض.

وفي أبيات أخرى نقف على تجانس صوتي بين القافية ومقاطع صوتية سابقة لها،بتكرير صوت الراء في كلمـات متجانسـة إما صوتيا أو صرفيا، مثل تكرير لفظ القافية نفسه مع تغيير صيغته الصرفية من اسم مفعول إلى اسم فاعل،كما هـو الحـال في الأبيات التالية:

4-دَرَّتْ خُلوفُ الدّنيا لساكنها و قلَّ مَعسورُها و عاسرُها
19- ما زال حوضُ الأَملاك يحفِـرُه مسجُورُها بالهوى وساجِرُها
32- فأَين حُرّاسُها وحارِسُهـا و أَينَ مجبورُها وَجابِرُها
39 - أَين غَضَارَاتُها وَ لَذَّاتُهـا و أين مَحبُورُها وَحابِرُهـا!
63-كتائبُ الموتِ تحتَ أَلويَـةٍ أَبْرَحَ منصورُها وناصِرُها
177-والكَرْخُ أَسواقُـها مُعَطَّلةٌ يَستَنُّ عَيَّارُها وعائرُهـا

فالأبيات الأربعة الأولى تنقل صورة الحياة الناعمة قبل النكبة، بما فيها من دبيب حياة وطرب عيش، ويقابلها صوتيا الإتيان بالقافية مسبوقة في الشطر نفسه بكلمة تجانسها، وتحمل مثلها معنى الفرح والغبطة، وتحتـوي على راء دال على الغبطة: (معسورها / عاسرها)، (مسجورها/ ساجرها)، (مجبورها/ جابرها)، (محبورها / حابرها). وفي مقابل ذلك يأتي صوت الـراء في البيتين الأخيرين مرافقا لصور قساوة الحرب: (منصورها / ناصرها)، (مأمورها/ آمرها)، ليحقق لنا تقابلين: الأول تصويري بين صورتي الفرح والحزن،والثاني صوتي بإيراد الراء مرتين يهتز أولهما طربا ويرتجف الثاني ألما وخوفا.

- **الوصل**: مثّلت هاء الوصل نتوءًا بارزا في القصيدة، والهاء « صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصـة، وفي هذه الحالة يتحرك معها الوتران الصوتيان، كما يسمع لهذه الهاء المجهورة نوع من الحفيف، لولاه لكانت هذه الهـاء أقرب إلى صوت ليّن عادي »[1]. يقع صوت الهاء في النص امتددا لقافية أطلقت مرتين: فرويها مشبع بهاء الوصل والهاء مشبع بألف الخروج. وهذا ما زاد نَفَسها طولا واتساعا يكفيان لحمل وقع الأنين وآهات الأسف، وهي وظيفة إيقاعية طالما ارتبطت بأدائها الهاءُ الممدودةُ في خواتم الأبيات. يقول عبد الملك مرتاض في وصف هاء الوصل: «إن هذا الصوت الممدود المفتوح معا يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة بفضل هذه الطاقات الكامنة فيه،والقادرة على احتضان الحزن والحسرة و الآهات»[2]. واللافت للانتباه هو التناسب الكبير بين حضور كل من الراء والهاء،

1)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 89.
2) - عبد الملك مرتاض، دارسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص: 165.

فكلاهما يتكرر 144 مرة في قوافي القصيدة، كما أن عدد القوافي التي تكرر فيها الهاء مرتين تسع قواف مثل الرّاء،وهي:

(ظاهرها) في البيت (2)،زاهرها (6)، زاهرها (22)، هاجرها (22)، مزاهرها (43)،طاهرها (60)، شاعرها (80)، باهرها (90)، مهاجرها (103). بل إن الخريمي يذهب أبعد من ذلك في إقامة التناسب الصوتي بين الحرفين، فكما كرر قافية واحدة ذات راءين ثلاث مرات، نجده يكرر القافية ذات الهاءين ثلاث مرات أيضًا، تماما كما يتناسب عدد الانفجارات الأليمة التي ينقلها حرف الراء مع عدد آهات الأسف التي تعقبها في كل مرة ويُعَبِّر عنها حرف الهـــاء في الأبيات التالية:

6 - فالقومُ منها في رَوضـةٍ أُنُفٍ أَشرَقَ غِبَّ القِطارِ **زاهِرُها**

22 - يا هل رأَيت الجنانَ زاهـرَةً يرُوقُ عينَ البصيرِ **زاهِرُهـا**

43 - تكادُ أسماعُهم تُسَكُّ إذا عَارضَ عِيدانَها **مَزاهِرُهـــا**

لم تعد القافية مجرد تكرار منتظم لفونيمات (phonèmes) أو لمقاطع صوتية، غايته خلق توازن تطرب لوقعه الأذن، بل عنصرا محملا بالمعاني الشعرية، يقتضي بحثًا في العلاقات الدلالية القائمة بين الوحدات المتصلة بعضها بالبعض الآخر، فهذا التوازن يجعل كل صوت فيها مؤازرا للآخر في تشكيل موسيقى البيت أولا، وفي أداء دور دلالي إلى جانب مستويات اللغة وعناصرها الأخرى.

ب الحركات: لم تكن حركات حروف القافية بدورها بعيدة عن هذا التوجه. ولنأخذ مثالا قافية البيت الثالث (واترها)، فهي مكونة من واو مفتوحة متبوعة بمد يمتد معه الصوت صعودا، ليقع منكسرا فجأة من خلال حركة حرف الدخيل (التاء) ليجَسِّد السقوط إلى الهاوية في كل البيت، ثم يليه روي مضموم (الراء)، وفي حركة الضم انغلاق واحتباس لابد أن يتبع صدمة السقوط، قبل أن تعود حركة الصوت إلى الانفتاح مع هاء الوصل المفتوحة المتبوعة بمد آخر.

لقد حدد علماء اللسان الصفات الفونولوجية للحركات، على غرار وصفهم للحروف، وكشفوا عما لها من دلالة على المعنى ، ومن قدرة على تمييز الكلمات حسب معانيها، يقول جاكبسون: «إن الوظيفة التمييزية، أي قابلية الأصوات لتمييز الكلمات طبقا لمعانيها،هي الوظيفة الأكثر أهمية. ومع أننا نعنى بتعددية الوظائف اللغوية للأصوات، يجـــب أن نتأمل، أولا، وظيفتها التمييزية »[1]، ومن هذا المنطلق سنركز على حركات حروف القافية، لا باعتبارها فونيمات، وهي ليست كذلك، بل باعتبارها أصواتا يحمل وقعها معنى معينا، وتتفاعل مع بقية

1 - رومان جاكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 58.

العناصر اللغوية لتكوّن معها شعرية النص.

- **الفتحة:** تعَدُّ الفتحة « أسهل مخرجا وأكثر مرونة على اللسان والشفتين من الضمة والكسرة، فالفتحة تخرج من طرف الفم بلا كلفة »[1] والفتحة في قافية الخريبي وردت رسًّا (حركة ما قبل ألف التأسيس) ونفاذا (حركة هاء الوصل)، وبين الفتحتيـن أو الانفراجين الصوتيين المستساغين وَقَعَ الكسرُ والضمُّ، في بناء صوتي مشاكل تماما للبناء العام للقصيدة التي افتُتِحت بمقطع يصف الماضي الجميل، واختتمت بأبيات تنفتح على الأمل بعد انتهاء الفتنة، وبين المقطعين صور الانكسار وضائقة الحرب.

- **الكسرة:** ثقيلة على النطق، لأن الشفتين تتخذان معها وضعا غير مريح. فالكسرة تحدث من اهتزاز الحبلين الصوتيين، مع تكتل مقدم اللسان وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو مقدّم الفم، دون أن يحبس النفس بصفة نهائية. أما الشفتان فتتراجعان إلى الخلف متخذتين وضع الانكسار، ثم تنفرجان إلى أقصى درجة ممكنة.[2] وكل هذه الصفات غير مريحة لجهاز النطق.

إن الكسرة في القافية حركة أساس، لأنها نفاذ (حركة هاء الوصل)، ولا بدّ أن صفاتها المذكورة آنفا تحكي بصورة أو بأخرى الموضوع والصورة المحورين في النص، وهما النكبة أو المأساة، بل وحتى ترتيب تلك الحركة جاء الثاني بعد حركة الرسّ (الفتحة)، تماما كما جاء ترتيب المقطع الذي يصف انكسار بغداد الثاني بعد المقطع المصور لماضيها الزاهر.

- **الضمة:** تشبه في وضعها الكسرة، فقد توسطت مثلها الفتحتين ووردت مجرى،أي حركة للروي، وكانت محوريـــة في القافية والنص معا. والضمة صوت ثقيل على السمع، فيه انغلاق وجهد لجهاز النطق، فهي تحدث باهتزاز الوترين الصوتيين وانقباض اللسان نحو أقصى مؤخـرة الحنك مع استدارة كاملة للشفتين دون أن يعيق ذلك مرور الهواء.[3] وقد كانت لائقة للتعبير عن الضائقة والحصار اللّذين أطبقا على المدينة، لما بين الصوت والدلالة من تطابق. غير أن الاختيار هنا قد يُعزى إلى سليقة الشاعر وحسّه الموسيقي المرهف، الذي يضع الصوت بكل عفويّة في موضع التعبير الدال. كما يمكن أن يكون اختيارا فنيا مقصودا، باعتبار الخريبي شاعرا مثقفا، وغاية نصه تعليمية بالدرجة الأولى، ومن البديهي أن يرقى بالحامل ليناسب المحمول سبكا وتأنقا. فقد جعل الرسالة الصوتية تؤازر المعنى وتتفاعل مع المضمون الشعـــري، فغدت عنصـرًا لا يمكن تجاوزه في مسار البحث عن شعرية النص.

---

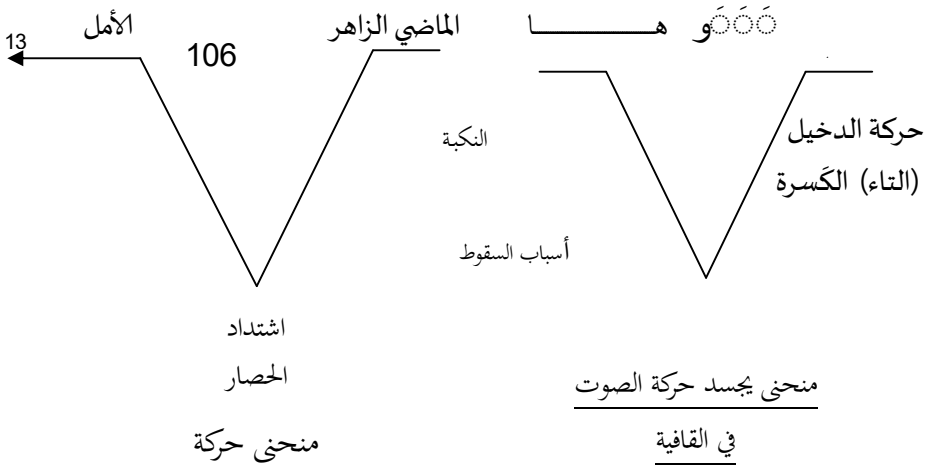
1)- عبد المعطي نمرموسى، الأصوات العربية المتحولة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001، ص 190.

2)- ينظر: عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة، ص 198.

3)- ينظر:عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة، ص 200.

ويظهر التطابق الكامل بين بنية القافية وبنية المضمون، من حيث تتابع أنواع التحولات التي أصابت كُلا منهما، فالشاعر افتتح قصيدته بمقطع ذَكَرَ فيه أيام بغداد الزاهية، وبالمقابل افتتح القافية بفتحة ينبسط معها اللسان وتنشرح النفس. ثم انتقل إلى تصوير الفتنة التي قوّضت أمن المدينة، وهو انكسار حاد تقابله في القافية كسرة الدّخيل التي كانت قصيرة حادة تقود إلى ضمة. كما أن أطول جزء في النص يحكي أيام الضيق والعسر التي طوقت بغداد، كذلك اتخذت الضمة موقعا محوريا (حرف الروي)، وفي آخر القصيدة يلوح الأمل في انفراج وضع بغداد بعد انكسار وضم طويلين، وهو آخر تحول في المضمون الشعري، يقابله في إيقاع القافية تصاعد نَفَسِها مجددا مع حركة النفاذ (الفتحة) المشبعة، إذ يستعيد الصوت استقامته كما استعادت المدينة عافيتها. ونمثل لتلك التحولات بالمنحنيين البيانيين لحصلنا التاليين: (ينظر الشكلان:3 و4)

ولو مَثَّلنا لتلك التحولات بمنحنيين بيانيين لحصلنا على الشكلين التاليين: (ينظر الشكلان:3 و4)



يُظْهِرُ المنحنيان تطابقا تاما بين مساري الحركة، مما يؤكد تطويع الخريمي لكل وسائله التعبيرية وأدواته الأسلوبية لنقل التجربة الشعرية كاملة. فالأسلوب عنده اختيار واعٍ وتوزيع محكم للعناصر اللغوية، مما يجعل شعرية النص عنده شكلا فنيا مصوغا بعناية.

3 - الجناس وخصائصه الأسلوبية:

الجناس في قصيدة الخريمي وجه آخر للتوزيع الهندسي المحكم، إذ لا يمكن فصله عن جملة الاختيارات الأسلوبية الهادفة إلى تكثيف الدلالة ونسج شعرية النص، من خلال إقامة أنواع محددة من الموازنات الصوتية بين كلمات لا تفرق بينها، في جل الأحوال،إلا الصيغة

الصرفية، مثل: (محبورها/حابرها)، (يسعرها/ساعرها). فالجناس الناقص الأول تَمَّ بين اسم مفعول واسم فاعل، بينما تم التجنيس الثاني بين الفعل واسم الفاعل.

ومن جهة ثانية فإن أكبر نسبة من الجناس الوارد في النص قد تّم بين القافية ولفظ آخر سابق لها في البيت، مما يؤكد تآزر الاثنين في تأدية وظيفة شعرية واحدة وتقوية دلالة واحدة أيضا.

وإذا كانت «ظاهرة التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسّد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة »[1]، فمن الضروري البحث عن كيفية توزيع تلك الظاهرة وتموقعها ضمن نسيج النص والخصائص الأسلوبية التي انطوت عليها.

لقد ورد الجناس في القصيدة عشرين (20) مرة، وجاء فيها جميعا ناقصا. كما تأسّس في تسع عشرة (19) مرَّة من بين العشرين حالة على تجانس بين القافية وكلمة أخرى في البيت. وهما ملحوظتان لهما دلالة عميقة في النص.

أما كون كل الجناسات ناقصة فينطبق على ما انتقص من تآلف حياة المدينة بسبب الفتنة. فالبناء الذي كان من قبل منسجما قد ضيَّعَ انسجامه جراء الهدم الذي أصابه، وحياة الناس قد فقدت هي أيضا أُلْفَتَهَا وتآلفها حين كثر فيها القتل والتشريد.

أمّا جعلُ القافية طرفا في الجناس، وهو الأهم والأكثر بروزا، فقد وفر للنص كثافة إيقاعية كبيرة عن طريق خلق مواقع وقف ونهايات إضافية. فإذا كانت القافية هي النهاية الطبيعية للبيت، وما سميت قافية إلا لكون الشاعر يقفوها ويتبعها، فإن أشكال الجناس التي ذكرنا قد أعطت تنويعات صوتية وخصائص أسلوبية ذات انتشار محكم، يُخَيَّلُ معها للقارئ أن البيت الواحد قد تفكك بفعل الجناس وصار أبياتا، لِمَا بين القوافي وأشكال الجناس من تشابه كبير، وذلك نوع من الهندسة الصوتية التي أشار إليها بعض دارسي الأسلوب. يقول ميشال جوزيف شريم: «لا يسعنا إلا أن نقبل بأن الأشكال الصوتية البارزة في البيت الشعـري تقترب أكثـر من غيرها من نظام القافية، ولكي تنجح في ذلك عليها أن تستوفي شرطين أساسين: أن تعتمد أولا على تكرار فونيمين على الأقل، وأن تقع ثانيا في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر، وباستثناء ما يسمى بالتصريع،... فإن هذه الأشكال لا تحاكي تمام المحاكاة سمات التقفية الخاصة، وما يميز هذه الأشكال الصوتية عن القافية هو انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر أو أكثر من ذلك،وهو أيضا شكل إيقاع مُوَسَّع وأقل صرامة».[2]

وإذا طبقنا هذه القاعدة فإننا نجد أشكال الجناس الواردة في النص قريبة من

---

[1] - نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة ملتقى علم النص، أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ص37.

[2] - جوزيف ميشال شريم، دليل الدارسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 184، ص91.

نظام القافية ويتوافر فيها الشرطان المذكوران. فالجناس الوارد بين كلمتي (يحشرها/حاشرها) اعتمد على تكرير أربعة فونيمات هي: (ح ش ر ه/ ح ش ر ه)، كما أن الجناسات وقعت في أجزاء ومواقع مميزة محدودة من البيت، وهذا ما يؤكد اعتماد الخريمي الجناس لأداء وظيفتين أسلوبيتينهما: تكثيف الدلالة، و خلق نظام صوتي مُوازٍ لنظام القافية وشبيهٍ به، قادر على تكثيف الإيقاع الشعري والإسهام في خلق اللذة الشعرية والجمالية في النفس.

ونحن نرى أن الشاعر استغنى عن التصريع كشكل موسيقى متوارث،لكنه وظف بالمقابل الجناس وفق نظام صارم يشبه في دقته قواعد عمود الشعر،وإن كان أقل صرامة من القافية، فتمكّن بذلك من خلق إيقاع داخلي موازٍ لإيقاع القافية، متجانس معه، ومساند له في تأدية الوظائف الجمالية والأسلوبية التي وضع من أجلها.

ومن خصائص أسلوب الخريمي وجمالياته، اتباعُه لهندسة إيقاعية دقيقة في توزيع الجناس وفق أشكال محددة محصورة، لا يمكن تجاهل دلالتها وقدرتها على إثراء التعبير بنغمات مميزة وإيقاع متفرد، تطبعه خاصية التوازن الدقيق عدديا ومكانيا بين المجانسات،فقد ورد في القصيدة عشرون (20) جناسا انتظمتها أربعة أشكال من التوزيع هي:

أ/- اجتماع المتجانسين في نهاية البيت: تكرر ثماني (08) مرات، ومثاله البيت(4).

4- دَرَّتْ خُلوفُ الدّنيا لساكنها و قلَّ **مَعسورُها** و **عاسرُها**

ب/- تجانس أول الشطر ونهايته: تكرر عشر (10) مرات، ومثاله البيت (19):

19- ما زال حوضُ الأَملاك يحفِرُه **مسحُورُها** بالهوى و **ساحِرُها**

ج/- تجاور المتجانسين في أول البيت: ورد مرة واحدة في البيت(36):

36- **بالسّند** و **الهِنْد** و الصَّقَالِبِ والـ نّوبَةِ شِيبَتْ بها بَرابرُها

د/- تجانس عروض البيت وضربه: ورد مرة واحدة في البيت (22):

22- يا هل رأَيت الجنانَ **زاهرَةً** يرُوقُ عينَ البصير **زاهِرُها** !

ولعل أول ملحوظة يمكن الخروج بها هي حرصُ الشاعرِ الكبيرُ على إقامة تناسب دقيق في توزيع الجناس عبر مواقع مخصوصة، مما يوحي بأن الأمر كان عنده اختيارا فنيا غايته تكثيف الإيقاع عبر خلق قَوافٍ داخلية يتجدد معها النفس الشعري، ويتكثّف الضغط الأسلوبي.

إنّ هذا التشكيل الموسيقي هو لَوْنٌ من ألوان التجديد الذي شاع في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حيث مال بعض الشعراء إلى توظيف قوافٍ داخلية لغرض خلق موسيقى موازية ومدعمة لإيقاع القوافي الخارجية. يقول مصطفى أبو شوارب: «وعلى كل فقد كمن التجديد الإيقاعي الذي أنتجه شعراء هذين القرنين في موسيقى النسيج التي حاول الشعراء تكثيفها في قصائدهم عن طريق إشاعة غير واحد من العناصر الإيقاعية،في مقدمتها

القوافي الداخلية »[1] فالخريبي لم يكن غائبا عن حركة التجديد الشعري التي ظهرت أولى بوادرها في العصر العباسي.

فإذا علمنا أن «الجناس الصوتي يشكل الإيقاع الصوتي للنص الأدبي، وبخاصة الشعري، وهذا الإيقاع يطرح أبعادا دلالية وجمالية متباينة من نص لآخر»[2] فإن البحث في صور التناسب التي يوفرها هذا اللون البديعي في النـــص، وفي أشكال التفاعل التي تربطه ببقية العناصر الأسلوبية عامة والصوتية خاصة، يغدو ضرورة يفرضها السعي إلى إضاءة الأبعاد الدلالية التي وُجِدت القصيدة من أجلها، واكتناه جمالياتها وملامح شعريتها عبر الإجابة عن ســؤال جوهـري في هذا المقام هو: كيف تم للخريبي توظيف الجناس وتوزيعه ؟ وهل اتبع في ذلك طريقة مخصوصة لها دلالاتها؟ أم أن جناساته لم تخرج عن سياق المحسنات العارِضة ؟.

لقد عكست ظاهرة التجنيس في قصيدة الخريبي تطبيقه لمبدأ الاختيار الدقيق للأدوات الأسلوبية التي تخدم الدلالة من جهة، وتضمن الانسجام مع بقية أدوات التعبير الشعري من جهة ثانية، مما يقوي شعرية الخطاب ويخلّصــه من نشاز بعض مكوناته أو تنافرها. ولقد رأينا كيف كان التقابل واضحا بين الجناس والدلالة العامة للنص،وكيف حصر الشاعر جناساته في شكلين هندسيين لم يَحِدْ عنهما إلا قليلا، محققا بذلك نوعا من الترديد المنتظم الموازي لانتظام عناصر الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية). وهنا يصح أن نتساءل عن سر التزامه بهذه الأشكال الصارمة دون أن يفرضها عليه عمود الشعر وقوانينه؟ هل هي تعبير منه عن حاجة الشعر إلى أشكال جديدة يصب فيها معاني ضاقت بها الأشكال الموسيقية القديمة؟ أم الأمر يدل على تفرده بقريحة شعرية فائقة قادته إلى التفكير في توسيع المفاهيم المتوارثة المتعلقة بعمود الشعر وتجديدها لتصبح نظامًا يشمل جميع مستويات النص ولا يقتصر على أغراض الشعر وأوزانه وقوافيه فقط ؟.

ومهما تكن الإجابة، فإن إيجاد الشاعر لقوانين خاصة تضاهي قواعد الشعر المتوارثة صرامة وثباتا، قد صنع له التفرد وأثرى جماليات نصه وشعرية خطابه.

أما الانزياح الذي جسّدَه الشكلان الأخيران من الجناس، فلا يمكن اعتباره نشازًا وإنما تنويعا موسيقيا، جاء ليكسر رتابة الإيقاع ويخفِّف من وقع التكرار النمطي المنتظم.

إن دراسة الظاهرة الموسيقية في نص الخريبي قد أضاءت لنا جانبا هاما من النضج الفني الذي بلغته القصيدة العباسية على يد شاعر مثقف، ذي سليقة فنية ودراية واسعة بأسرار القريض. نُضج جسّده التحكم الكبير في وسائل التعبير، ومحاولة الخروج عن الإيقاع الشعري

---

1)- محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت: مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002. ص 116.

2)- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدارسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 68.

الذي ألفت الأذن العربية سماعه، والسعي إلى إيجاد وسائط فنية جديدة لنقل المضمون المتكاثف. وإذا كان الغرض التعليمي للنص بارزا، من خلال تأريخه لواحدة من أكبر الهزات التي تعرضت لها الأمة الإسلامية، فإن الإجراءات الأسلوبية عامة، والهندسة الصوتية بشكل خاص، قد كانت مرآة عكست بجلاء عمق الجرح وصدق التجربة.

وأخيرًا فإن قصيدة الخريمي قد شكلت حَلقة بارزة من حلقات تطور القصيدة العربية، فضلا عن كونها وثيقة تاريخية وفنية لا يمكن أن يَفِيَ منهجٌ واحدٌ ولا قراءة نقدية واحدة بغاية الكشف عن كل علاقاتها ومؤشراتها الأسلوبية، وإضاءة معالم المعرفة الشعرية التي تفيد بها الدارس.

The paper also examines paradox and the ways of achieving it in Nabila Al-Khateeb's poetic-epigrams like verbal and bilateral paradoxes, sudden surprise and break the expectation. It also presents a study of the image and the nature of language, the adoption of implied meaning and multitude of meanings, substitution by using reference and significance. Then, the research points out the importance of avoiding extreme vagueness and publicity whereas to be confined to some extent to simple vagueness. Finally the research summarizes the results those are achieved.

جرى وصف الشعر، منذ القديم،بأنه إيحاء من قوى غيبية،كالجن مثلاً،فقد كان الجاهليون يعتقدون أن للشاعر الموهوب جنياً يوحي إليه الشعر،كما كانوا يتصورون أن بعضاً من هؤلاء الجن يسكنون في وادي عبقر،لذلك وصف الشاعر الموهوب بأنه (عبقري) نسبة إلى وادي عبقر. ووصف الشعر أيضاً بأنه (الإلهام)،وهذا الوصف إشارة واضحة إلى قوى غيبية تسعف الشاعر في إبداعه.

وارتبط الشعر بالسحر في أذهان العرب القدامى بخاصة،ويلاحظ وصف كفار قريش للقرآن الكريم بأنه سحر من منطلق اعتبارهم إياه شعراً،وقد ذُكر ذلك في الكتاب الكريم في سياق الرد على دعاواهم هذه، وفُنِّد وصفُهم الرسول ﷺ بأنه شاعر أو ساحر: "وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ "[1].

وقد تكرر ذلك[2] في القرآن الكريم ست مرات[3]،كما تكرر وصف الكفار القرآن الكريم بأنه سحر،واتهامهم الرسول بأنه ساحر،وقد تكرر ذلك في إثنتي عشرة مرة[4]،كما ورد كثيراً اتهام الكفار للرسل قبل محمد ﷺ بأنهم سحرة أو مجانين: "كَذَلِكَ مَا أَتَى الَّذِينَ مِن قَبْلِهِم مِّن رَّسُولٍ إِلَّا قَالُوا سَاحِرٌ أَوْ مَجْنُونٌ"[5]،واتهام الرسل من قِبَل منكري رسالتهم بأنهم سحرة،أو مجانين أمر لا يثير الملاحظة،إذ يمثل نوعاً من الارتباط بين السحر والجـــنون،واتهام الرســول

(1) سورة يس: آية (69).
(2) السور: الأنبياء (5)، يس (69)، الصافات (36)، الطور (30)، الحاقة (41)، الشعراء (24).
(3) يلاحظ أن بعض الشعوب من غير العرب، كانت تنزل الشاعر منزلة النبي، القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، تونس، 1966، ص 122.
(4) مثلاً انظر سورة الأنعام (27)، هود (58)، الأنبياء (3).
(5) سورة الذاريات: آية (52).

محمد ﷺ بالجنون يعني أنه وقع عليه عمل الجن[1].

واقترن وصف الكفار للرسول الكريم بأنه مجنون بوصفهم إياه شاعر "وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ".[2]،وكان كفار قريش يصرحون بذلك في محاوراتهم للرسول،على نحو ما قاله عتبة بن ربيعة للرسول: "... وإن كان هذا الذي يأتيك رئيّاً تراه لا تستطيع رده عن نفسك طلبنا لك الطب وبذلنا فيه أموالنا حتى نبرئك منه، فإنه ربما غلب التابع على الرجل حتى يُداوى منه"[3].

والإلهام والإيحاء والسحر عمليات مرتبطة بالسرعة،أكثر من ارتباطها بالتأمل والتفكير العميق اللذين يستغرقان وقتاً طويلاً،وهكذا هو أمر الشعر الذي يتسنى للشاعر أن يقوله في البيداء وهو يحدو إبله،وفي أثناء الرعي والزرع والقتال،وما يتطلبه كل أولئك من سرعة وحركة بخلاف أجناس الأدب النثرية الأخرى القديمة والحديثة على حدٍ سواء.

ومن ثم فليس غريباً أن يصف العرب الشعر العربي بأنه (لمح)[4]،على نحو ما قال البحتري[5]:

والشعر لمحٌ تكفي إشارته وليس بالهذر طُوِّلَتْ خطبه.

وإذ يكون مدار هذا البحث حول (الومضة)،فإن الصلة بين الومض واللمح واضحة تماماً،فالشعر إذاً،في عُرف العرب،فيه لمح و(إشارة)،كما ذكر البحتري الشاعر،وهنا نلحظ أن للزمن علاقة وثيقة بعملية الإبداع الشعري التي تمثل عملية اقتناص سريعة للومضة الشعرية التي تخطر بخيال الشاعر،وتقصي معنى الومض لغوياً يؤكد هذه العلاقة،فالمعاجم تستعين بومض البرق لتبين ما يتضمنه الومض من سرعة وخطف،فتجد فيها: ومض البرق يمضي ومضاً ووميضاً وومضانا:لمح خفيفاً وظهر فهو وامض وهي وامضة[6].

صيغة (ومضة) إذا تكون اسم مرة من الفعل (ومض) ومعنى ذلك ظهور البرق أو

---

(1) انظر مصطفى الجودو: نظريات الشعر عن العرب، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص 74-75.

(2) سورة الصافات: آية (36).

(3) ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق السقا وآخرين، (د.ت)، القسم الأول، 2/293-294.

(4) لمح: اختلس النظر، ولمح البرق والنجم لمحاً ولمحاناً وتلماحاً، هو لامح ولموح ولمّاح، وألمحت المرأة وجهها: أمكنت من أن يلمح تفعل ذلك الحسناء تُري محاسنها، ثم تخفيها، القاموس المحيط (لمح).

(5) البحتري، الوليد بن عبارة، الديوان، تحقيق كامل حسن الصيرفي، دار المعراف، مصر، البيت (16) من القصيدة.

(6) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، دار الفكر، بيروت، 1978، فصل (الواو)، باب (الصاد)، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، 1955، (ومض)، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية في القاهرة،مطابع الأوفيست، شركة الإعلانات الشرقية، 1985، (ومض).

الفكرة أو الخاطرة في الذهن مرة واحدة سريعة خاطفة،ويفيد هذا معنى السرعة وعدم الدوام أو الاستمرار.

وهكذا هو شأن البرق أو الخاطرة في الذهن يظهران ثم يتلاشيان،ومن ثم تجيء تسمية هذا النمط من الشعر الذي يُعنى به البحث بـ (الومضة)،أي (المصطلح) لصيقاً بالمعنى اللغوي.

والمقصود بـ (الومضة الشعرية)،(أي المصطلح)،ما تتسم به المقطوعة الشعرية أو المقطَّعة من سرعة اصطياد الخاطرة التي تلمح في ذهن الشاعر،وتكثيفها والابتعاد عن مطِّها وتجنب التكرار والإعادة والتوكيد،لأن ذلك يسلب من الخاطرة شعريتها وعفويتها،ويعوق تدفقها.

ومنذ ازدهار (الومضة الشعرية)، في الربع الأخير من القرن الماضي،وإقبال الشعراء على الكتابة بها،نشط النقاد والدارسون في تحديد مفهومها،وتتبع جذورها ومقارنتها بشبيهاتها مما لدى الشعوب الأخرى من منطلق عدِّها تقليداً أو مجاراة لما لدى تلك الشعوب من أنماط شعرية مشابهة.

وقد تحصلت جراء هذا النشاط النقدي وفرة من التعريفات والأوصاف يمكن حصرها على هذا النحو.

عُرِّفت قصيدة (الومضة الشعرية) بحسب تعريف (عز الدين المناصرة)لها:بأنها "قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة إدهاشية،ولها ختام مدهش مفتوح أو قاطع حاسم"[1]. ويضيف إلى هذا التعريف: "وقد تكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والقفلة المتقنة الذكية"[2].

ومن التأمل في هذين التعريفين يتبين أن الومضة الشعرية،ليست قصيدة قصيرة فحسب،إذ هي توحي بمعانٍ وإيحاءات جديدة، وتشكل لغتها لدى المتلقي أيضاً هواجس من القلق تثير فيه رغبة التأويل والحدس.

ومن منطلق ما في الومضة من لمح وسرعة وتكثيف،نجد في بعض التعريفات ما يجسد هذه السمات،فقد عرفتها (الدكتورة بشرى البستاني) بقولها: "إن قصيدة الومضة تحمل تسميتها بدقة،فهي قصيدة ومضة مكثفة اللغة،تتسم بالتركيز الشديد،واعتماد الفنون الاستعارية والبلاغية،دون أن يحدد لها عدد أسطر،ولا دائرة موضوعات،وحتى لو كانت

(1) المناصرة، عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2002، ص168.

(2) المناصرة، عز الدين، المرجع السابق، ص 168.

أسطرها ثلاثة"[1]. وزادت في تعريفها بأنها: "لحظة جمالية في قصيدة مكثفة بذاتها تجسد موقفاً ما".

أما النقاد والدارسون الذين يرون في الومضة أثراً من آثار الحداثة،ولا يلتفتون إلى جذورها في موروث الشعر العربي،فيصفونها بأنها نمط من أنماط الشعر التي استجدت في أخريات القرن الماضي،والتي تعتمد التكثيف لا الإيجاز فيحسب مع القدرة على تجسيد المعنى،ودقة التعبير،وتوفير الدلالة المكثفة والإيحاء الشعري.

وإذا كانت هذه التعريفات تنصب على جوهر الومضة الشعرية ووظيفتها،فإن هناك من الدراسات ما تركز الجهد فيها على تتبع خصائص الومضة وسماتها ومزاياها،فنجد من هذه الدراسات ما يذكر أن الومضة تتحاشى الإغراق في الوصف وذكر التشابيه،كما تتجنب الإسهاب في مطِّ المضمون،ومن هذه الدراسات ما يُعنى بمزية اللغة الشعرية في بنية الومضة، وبعض الدراسات انصب على اللمحة الفكرية أو الفكرة الشعرية في الومضة.

ومن هذه الدراسات ما تجاوز التعريف ومتابعة السمات والمزايا والخصائص،فاهتم بالإيحاء والدلالة والمطاوعة للتأويل والإثارة للحدس المصاحبة للفكرة والمعنى والفرص،فنجد هناك من يرى في الومضة عملاً شعرياً يخلق حقلاً من الدلالات والإيحاءات والقراءات،وبحسب رأي (صلاح فضل) الذي عرف الومضة بأنها:"شذرات نصية تتميز بالوجازة والاهتمام والإحكام اللغوي والضبط البلاغي والدلالي والقدرة على أن تصل إلى عقل المتلقي وتؤدي رسالة عند من يستخدمها".(4)

وخلاصة ما يخرج به دارس هذه التعريفات والأحكام النقدية،أن الومضة الشعرية تمثل ازدهاراً لنمط شعري يتميز شكله بالقصر مع شدة التركيز على معنى متوهج مكتمل،وأن لهذا الشكل كما يرى غالبية النقاد والدارسين جذوره في التراث الشعري العربي"[2]،وإن كان هناك بعض الدارسين ممن يردون ازدهار الومضة إلى أثر أجنبي.

أما الذين يرون للومضة الشعرية جذوراً تمتد في الموروث الشعري العربي،فيجدون هذه الجذورفي التوقيعات[3]،التي شاعت في العصر العباسي، لما فيها من

---

(1) البستاني،بشرى: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"،موقع الناقد العربي، بتاريخ 2015/6/10.

(4)فضل صلاح:"الومضة قصيدة الدهشة بعيون النقاد"، http://alapn.com/ar/news.php.cat=11&id=43018

(2) الشرع، علي: بنية القصيدة في شعر أدونيس، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1987، ص 51.

(3) التوقيع، وجمعه التوقيعات، كلام بليغ يكتبه الخليفة أو ولي الأمر في أسفل الكتب الواردة إليه، والتي تتضمن شكوى أو رجاء أو طلب إبداء رأي في أمر من أمور العامة أو الخاصة، ويتميز التوقيع

إحكام الصياغة والتكثيف ودقة المعنى،كما يجدونها في المقطعات[1] وهي كثيرة،والمجاميع الشعرية كالأصمعيات والمفضليات وحماسة ابن الشجري وحماسة أبي تمام وحماسة الخالديين،والمجاميع الشعرية حافلة بنماذج كثيرة منها،ثم إن هناك موضوعة (وحدة البيت) التي تعد من شرائط جودة القصيدة العربية،فهي مبنية أساساً على وحدة البيت، وكثير من القصائد شُهرت لبيت واحد متميز فيها،فهناك ما يشبه الإجماع من النقاد على ضرورة أن يتم المعنى في البيت لوحده حتى ليُعَد اكتمال معنى البيت في البيت الذي يليه ضرباً من العيب[2].

وهنالك،فضلاً عن المقطّعات،موضوعة (الارتجال)،وهو أن ينشئ الشاعر مقطّعة يميلها عليه موقف طارئ،ولا يمكن قطعاً إلا أن تكون قصيرة ذات فكرة مركزية يستوحيها الموقف،ويعبر عن هذا الاتجاه – أي يشي أن تكون الومضة عملاً شعرياً تمتد جذوره إلى التراث الشعري – رأي الباحث(نعيم اليافي) في قوله: "إن تاريخ الوجدان الشعري عند العرب مؤسس أصلاً على الاهتزاز للإضاءات السريعة الخاطفة،سواءً أكانت فكرية أو وجدانية،وإن قصائد البيت الواحد ضاربة في أعماقه ووجدانه وتأريخه أيضاً،مما يلغي صحة الادعاء بأنها أثر من آثار المذاهب الغربية،وتيارات الحداثة"[3].

أما هؤلاء الذين يعدون الومضة الشعرية أثراً من آثار الحداثة فيرونها صدى لقصيدة (الهايكو) اليابانية التي تقوم على التكثيف والتركيز والاقتصاد اللغوي،وهي تتكون في الغالب من خمسة مقاطع في أولها وخمسة في آخرها،أما وسطها فمن سبعة مقاطع، هكذا (5 – 7 – 5). ومثلها قصيدة (تانكا) التي تعتمد على نظام الأبيات الخمسة، ومن النقاد ما يعد الومضة أثراً من آثار (السوناتا) الغربية التي ازدهرت في العصر الكلاسيكي واستمرت حتى القرن التاسع عشر،والمشهور منها (سوناتات) الشاعر الإنجليزي (شكسبير)[4].

ومع التقدير للجهود النقدية المبذولة لإرجاع نشأة الومضة الشعرية إلى أثر العوامل

بالإيجاز وجودة الصياغة ووضوح المعنى.

(1) المقطوعة أو المقطعة، ستة أبيات أو دون ذلك عدداً، فإذا بلغت سبعة عُدت قصيدة.

(2) ويسمى هذا العيب بالتضمين، وهو أن ينتهي البيت ويظل معناه معلقاً بالبيت الذي يليه، ويعرفه العروضيون بألا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها، الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 1986، ط4، ص 223.

(3) اليافي، نعيم: المعاصر النقدية، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 87.

(4) قصيدة من أربعة عشر بيتاً لها طراز محدد في ترتيب القوافي، وتعبر السوناتا دائماً عن فكرة أو عاطفة مفردة غير مكتملة، والكلمة مستمدة من تعبير لاتيني يعني الصوت، وقد تطورت السوناتا في إيطاليا في بواكير عصر النهضة وأدخلت إلى انجلترا في القرن السادس عشر، وواصلت الازدهار منذ ذلك الحين، ومن الشعراء البارزين الذين كتبوا السوناتا دانتي وشكسبير، وبترارك، وسبنسر، وميلتون وقد حاول صلاح عبد الصبور كتابة سوناتا عربية. أنظر الموسوعة العربية، السوناتا، مجلد 11،ص338.

الأجنبية،غير أنه ينبغي الحذر من إرجاع ظواهر الإبداع العربي،ونشأتها إلى المؤثرات الغربية،أما التأثر والاستفادة من إبداع الشعوب الأخرى،فأمر تحت مظلة التلاقح الحضاري والثقافي.

ومهما يكن من أمر فإن ازدهار الومضة في الربع الأخير من القرن العشرين،رغم عراقة جذورها،يأتي استجابة لإيقاع العصر المتسم بالتسارع،وذلك لقصرالومضة الذي يتناسب مع نزعة الاقتصاد التي تطبع بميسمها حياة العصر،فالمتلقي المعاصر في أمسّ الحاجة إلى أساليب تتلاءم مع اهتماماته ومشاغله،فهو يعاني من ضغط الكم الهائل من المعلومات مع ضيق الوقت الذي يستدعي الوجازة والأساليب التي تتناسب مع معطيات عصره.

وإذا كان ازدهار الومضة الشعرية قد تم في الربع الأخير من القرن الماضي،واستجابة لإيقاع العصر ومتطلبات الحياة المتسمة بالتسارع والميالة إلى الوجازة،فإنه ينبغي استذكار أن (القصة القصيرة جداً)[1] ظهرت وازدهرت في الحقبة الزمنية نفسها،واستجابة لدواعي العصر ومتطلباته،فضلاً عن عامل مهم في ذلك هو ما أصاب الحياة العربية الجديدة من تحولات فنية وفكرية أسهم في تأثيرها التلاقح الحضاري مع ما لدى الغرب من معطيات ثقافية وأدبية،زاد من حدة تأثيرها ثورة الاتصالات والمواصلات ووسائل التواصل التي قربت المسافات وأتاحت نوعاً من التقارب مع الحفاظ على الخصوصيات البيئية وتأثيراتها.

وإذ يكون ازدهار كل من الومضة الشعرية والقصة القصيرة جداً في الحقبة الزمنية نفسها،فينبغي الالتفات إلى تشابه السمات والخصائص العامة لهذين الشكلين الأدبيين،فهناك تشابه ظاهر في البنية الفنية لهما، فكل من الومضة والقصة القصيرة جداً،تتسم بالإيقاع السريع الوامض،والقصر والاختزال في البنية،و اشتراط وجود الخاتمة المدهشة لكل منهما،القدرة على إثارة المتلقي،وإشعاره بالتأزم مع ضرورة التكثيف[2] في أداء المعنى،ولن يتحقق ذلك إلا بتجنب السرد وتقنياته والابتعاد عن الإسهاب والإطناب.

وإذ يكون ازدهار الومضة الشعرية متزامناً مع التطور المذهل ومسيرة العلم،فإن من الطبيعي أن تنشط دراسات النقاد والدارسين لهذا النمط الشعري،ومن ثم فليس غريباً أن تشيع مصطلحات لهذا النمط،أو تسميات قبل أن تستقر البحوث على (مصطلح الومضة الشعرية)،ومن هذه المصطلحات والأسماء هذه المجموعة: (القصيدة القصيرة جداً،والقصيدة

---

(1) تعرّف القصة القصيرة جداً (ق. ق. ج) بأنها قصة أولاً وقصيرة جداً، ثانياً: قصة بمعنى أنها تنتمي للقص حدثاً وحكاية وتشويقاً ونمواً وروحاً وتنتمي للتكثيف فكراً واقتصاداً ولغة وتقنيات وخصائص. أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، دمشق، 1997، ص 11، وانظر يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً، بين النظرية والتطبيق، ط1، 2004، ص 27-28.

(2) عن التكثيف والتركيز في القصة القصيرة جداً، انظر يوسف حطيني، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، دمشق، 2004، ص 25. وانظر أيضاً شوقي بدر يوسف: القصة النسوية القصيرة جداً في مصر، مجلة تايكي، أمانة عمان الكبرى، العدد (25)، ص 33.

المضغوطة،والقصيدة المكتملة،والقصيدة المكثفة،وقصيدة البرقية،وقصيدة الفقرة،وقصيدة اللمحة،والقصيدة المركزة،وقصيدة المفارقة،والقصيدة اللافتة والقصيدة الخاطرة،والقصيدة التوقيعة،والقصيدة العنقودية،والخاطرة الشعرية،والإيماضة المعنوية،والقصيدة الإشراقية،والقصيدة اليومية)،ويلحظ أن مصطلح (الومضة الشعرية) يمكن أن يجمع أكثر دلالات هذه التسميات، فليس غريباً إذا أن يفرض حضوره.

ويلحظ أن شعراء المهجر كانوا سباقين إلى تبني الومضة الشعرية،حتى نجد بعض قصائدهم الطويلة هي مجموعة متعددة من الومضات على نحو ما يظهر جلياً في قصيدة أبي ماضي (لست أدري).

وقد شاعت الومضة في شعر شعراء الحركة الرومانسية،فغير قليل من قصائد (علي محمود طه)تتكون من مجموعة ومضات،لذا يلحظ الميل إلى تغيير القافية من مقطع إلى آخر في كل قصيدة من هذا النمط، لذا كثرت القصائد المقطعية كالرباعيات والخماسيات من شعر الخيام المترجم شعراً عدة مرات،ويعد هذا النشاط إرهاصاً بازدهار الومضة المستقلة بذاتها من الربع الأخير من القرن المنصرم.

ومن ثم نجد هذه الومضة تشيع في شعر (عزالدين المناصرة)،وفي ديوانه (يا عنب الخليل) الذي يضم قصائده القصيرة التي كتبها ما بين عامي 1962-1964،وفي شعر أدونيس،وفي شعر محمد سمحان في ديوانه (أناشيد الفارس الكنعاني)،وفي شعر محمد لافي،وسعدي يوسف وفي شعر غير قليل من الشعراء العرب،وكذلك في شعر نبيلة الخطيب موضوع البحث.

مورد قصائد الومضة في شعر نبيلة الخطيب هو ديوانها (ومض الخاطر) [1] الذي جمعت في الشاعرة كل ومضاتها ووسمته بهذا العنوان الدال. ومن ثَمَّ لا يكاد يجد دارس شعرها،في دواوينها كلها[2]،قصيدة ومضة في سواه،وإن عثر على قصيدة تبدو للوهلة الأولى كأنها قصيدة ومضة فهي ليست كذلك،إذ هي أقرب إلى أن تكون قصيدة قصيرة أو مقطعة لا قصيدة ومضة بالمعنى الذي حددته هذه الدراسة في مقدماتها. غير أن هناك ومضات عدة تتجمع لتشكل (قصيدة ومضات) نجد بعضا من أمثلتها في ديوان (ومض الخاطر) أيضاً. ويبدو

(1) نبيلة الخطيب، ومض الخاطر، دار الإعلام، عمان، 2003.

(2) نبيلة الخطيب، شاعرة أردنية، تحمل درجة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية، حازت على جوائز أدبية عديدة في الأردن، وعلى صعيد الوطن العربي، ولها دواوين شعرية هي:

. صبا الباذان، ط1، 1996.
. ومض الخاطر، صدر بدعم من أمانة عمان، 2003.
. عقد الروح،(دون معلومات النشر)، 2007.
. صلاة النار،(دون معلومات النشر)، 2007.
.من أين أبدأ، (دون معلومات النشر)، 2012.
. هي القدس، الكويت، وزارة الأوقاف، 2012.

أن الشاعرة اختارتها وضمّتها إلى ومضات الديوان،لما فيها من شبه أسلوبي بمثيلاتها قصائد الومضة. ولا تخلو دواوين الشاعرة الأخرى من أمثلة قليلة من هذا النمط.

ويسترعي الانتباه أن عناوين قصائد (ومض الخاطر) كلها مفردات،أي لفظة واحدة مثل: (فراشة، ضيزى، غياب، قراءة...). وهذه أمارة الميل إلى التكثيف،إذ لا يعقل أن تكون الومضة جملة واحدة أو جملتين ويأتي العنوان طويلاً. مع استثناءات نادرة جداً جاء العنوان فيها على هيئة تركيب في مثل (ربيع الجنوب)،والتركيب الإضافي يشير في دلالته إلى شيء واحد طبعاً، فربيع الجنوب،في الدلالة،شيء واحد.

وأولى سمات الومضة وأظهرها،في الجمل الشعرية،القصر الواضح في بنيتها. وهذا ما تفصح عنه قصائد ديوان (ومض الخاطر)،حتى تجد غير قليل من قصائده مبنياً على جملة واحدة فحسب،ومثال ذلك قصيدة(*) (رقابة)[1]،فهي جملة واحدة ذات سبع كلمات:

العالم في نظر الخائن

أحداق وشاة ومشانق

وفضلاً عما في قصيدة (رقابة) هذه ذات الجملة الواحدة من قصر يظهر فيها التكثيف في المعنى الذي توخّت الشاعرة التعبير عنه،فقد ضيّقت من مفهوم العالم،على سعته،وجعلته في عين الخائن مجرد وشاة ومشانق.

والأمثلة على القصائد المبنية على جملة واحدة نجدها في قصيدة (واقعية)[2]:

كي لا يتمادى

الأبيض في عينيَّ

أُسيجه بالكحل

وهذا نفسه ما نجده في قصائد (غياب)[3]:

الليلة حين البدر

تربّع في دائرة الرؤيا

كان القمر محاقاً

(*) يلاحظ أن البحث يذكر مصطلح (قصيدة ومضة) على الرغم من كون النص يتألف من شطرين أو ثلاثة، وذلك انسجاماً مع المصطلح الشائع قصيدة ومضة، والأولى في مثل هذه الحال وصف النص بالمقطعة.

(1) ومض الخاطر، ص 94.

(2) ومض الخاطر، ص 99.

(3) ومض الخاطر، ص 100.

أما ومضة (براعة)[1]،فهي بالغة القصر،جرّاء التكثيف،إذ إن عدد كلماته سبع كلمات فحسب،مع إيفائها بالمعنى:

القناص البارع
يصطاد المعنى
من فُوّهة الكلمة

ويرد، في أثناء هذا التحليل،مصطلحا (الجملة) و(الجملة الشعرية). أما **الأول** فالمقصود به الجملة النحوية التي يتم بها المعنى. وأما **الثاني** فالمقصود منه التعبير الذي تتم به الفكرة أو يتم به رسم الصورة المفردة،وقد يضم أكثر من فعل أو إسناد بسيط بهدف تكامل المعنى الشعري.

وإذ يكون محور هذا البحث مفهوم الومضة وطرائق بنائها،فلا بد من المزيد من المتابعة لبنية هذه الومضات. وهنا يلحظ أن بناء الومضة من جملتين أو ثلاث أيسر من بنائها من جملة واحدة،فالتكثيف عملية بنائية تشق على غير المتمكن من اللغة وأساليبها والقادر على تطويعها لتستوعب المعنى المطلوب. لذا نجد أن كثيراً من الومضات تتحقق من جملتين أو ثلاث أو أربع، فإن زادت فهي أقرب إلى أن تكون قصيدة قصيرة. أما إذا تحققت بجملة واحدة فهذا من باب الإبداع.

ومما تجده،في ديوان (ومض الخاطر) من ومضة مبنية على جملتين،هذا النص الموسوم بـ(مفارقة)[2]:

أجهش بالبسمة
فتقهقه في عيني
الدمعة

هاتان جملتان نهضتا بتشكيل جملة شعرية بسيطة،تكونت من المفارقة. أما الومضة الشعرية التي تحمل عنوان (بعوضة)[3]،فهي ذات جملتين شعريتين نهضتا بتكوين المفارقة التي ينطوي عليها النص:

لست أبالي أن تسلبني
إنْ أمست جوعى
قطرة دم...
لكن ما يؤلمني حقاً

(1) ومض الخاطر، ص 87.
(2) ومض الخاطر، ص 92.
(3) ومض الخاطر، ص 36.

أن تنفث في عروقي السم
ومثلها ومضة (قسمة)[1]:
الدودة في حوصلة الطير
غذاء
وأنا في حوصلة الأرض
غذاء...
للدودة

ولا تتوخى الشاعرة (نبيلة الخطيب) القصر لذات القصر،لكن التكثيف الذي تريده للمعنى يستتبع القصر. وهذا يعني أن القصر والإيجاز غير مصاحبين للتكثيف دائماً. إذ يتحققان ويغيب التكثيف. أما في ومضة (طرف واحد)[2] فيتجلى التكثيف وما استوجبه من قصر أيضاً:

أما زلتَ
ترزح
في قيد وجدك
وحدك!؟

ففي هذه الصورة المبنية على الاستفهام وما يوحيه من تعجب وإثارة ليتلازم التكثيف والقصر تلازماً فيه جمال وجدّة.

إن قصيدة مبنية على جملة أو جملتين تتوافر فيها مقوّمات القصيدة الناجحة،من صدق تعبيرها عن تجربة ذاتية،إلى بنية فنية صحيحة،فضلاً عن الشعرية البادية على تشكيلها الفني لجديرة بأن يصطلح عليها بالقصيدة الومضة ،أو الومضة الشعرية،أو القصيدة البرقية[3].

ويلحظ أن قصيدة الومضة الشعرية مكتوبة بأسلوب الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة،ذلك أن التكثيف الشديد وما يستلزمه من إتقان الصياغة يكون عسيراً على الشاعر،لما يقتضيه من الالتزام بالوزن الخليلي من تقيّد بعدد ثابت من التفعيلات،وبوحدة القافية،أو الروي. لذلك لم يجئ على الوزن الخليلي سوى ومضات خمس من أصل تسعين ومضة هي قوام ديوان (ومض الخاطر).

وفي ضوء المفاهيم والسمات والخصائص المتعلقة بالومضة التي ألمت بها سريعاً

(1) ومض الخاطر، ص 117.
(2) ومض الخاطر، ص 32.
(3) ورد مصطلح (القصيدة البرقية) في بحث للدكتور عزمي الصالحي بعنوان القصيدة الرسالة في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا، سنة 2010، عدد 22.

مقدمات هذا البحث،سيجري النظر في ومضات شعر نبيلة، بعد أن تم الحديث عن التكثيف والقصر ومظاهرهما في شعرها. وخلاصة هذه المفاهيم والسمات مفادها أن قوام قصيدة الومضة يتمثل في تكثيف التجربة الشعرية،بإشاراتها ورؤاها الوامضة وصورها المفردة غالباً،لحظة مثولها في الذهن، على هيئة مختصرة بنيوياً لتناسبها،وتشكل توافقاً بين بنيتها القصيرة وتجربتها الخاطفة السريعة،مع ضرورة توافر اللغة والإيقاع المناسبين وأساليب رسم الصورة[1] البسيطة المفردة[2].

وشأن قصيدة الومضة شأن القصة القصيرة جداً[3] من حيث التكثيف والتركيز وتوخي القصر وبراعة الألفاظ،فكلتاهما تمثلان استجابة لإيقاع العصر المتسم بالتسارع والحافل بالاعتماد على ما وفرته ثورة التكنولوجيا، ولا سيما في صعيد الاتصالات،من أساليب مناسبة جديدة كاعتماد الإشارات والألوان والأضواء والرموز.

ومهما يكن موضوع الومضة وفكرتها،في شعر نبيلة الخطيب،فإن هناك قاسماً مشتركاً يربط بين بنى هذه الومضات،ذلك هو قيامها على عنصر المفارقة التي تمثل هي أيضاً استجابة للتكثيف والاختصار،فهي الوسيلة الفاعلة للاختصار. وتتنوع المفارقات لتأخذ صيغة مفاجأة أو تتمثل بإثارة الدهشة أو كسر توقع المتلقي أو اللعبة اللغوية أو ما تسمى المفارقة اللفظية، كما تتمثل بالطباق والمقابلة أو الثنائية الضدية أو بالسخرية.

وإذ تكون المفارقة هي رحاب كل هذه الموضوعات الفرعية،فلا بد من وقفة تأمل سريعة لمفهومها. ولا بد من الإشارة بدءاً إلى أن هناك نوعاً من عدم الاستقرار على مفهوم قار للمتابعة،غير أن هذه المفاهيم متقاربة متداخلة في أدبيات النقاد والدارسين. ويلحظ في هذه الأدبيات أنها تأتي ترجمة لمصطلح (Irony) أو مصطلح (Paradox). أما المصطلح الأول فيفيد معنى التغيير في المستوى الدلالي بين الدال والمدلول[4].

---

(1) الصورة المفردة، كما يعرّفها الدكتور عبد القادر الرباعي، تقوم على أحد فنون البلاغة (تشبيه، استعارة، كناية) منفرداً معبراً عنه بجملة شعرية وتحكمه علاقات تؤول إلى نوع من التناغم بين حديه. وإبداع الشاعر يتمثل في هذا الضرب في العمل على إحداث التآلف والانسجام بين المتنافر والمتضاد من أطراف الصورة. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، اربد، مكتبة الكتاني، ص 177.

(2) لمزيد من التفصيل يرجع إلى: أ. د. عزمي الصالحي، شاعرة الومضات، نبيلة الخطيب، (مقالة) في مجلة أفكار، العدد (191)، السنة 2004، ص 30-31.

(3) عن التكثيف وما يلازمه من قصر في القصة القصيرة جداً، يراجع: يوسف حطيني، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، سورية، 2004، ص 25. وأحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جداً، دمشق، 1997، ص 11. ومحمد عبيد الله، إشكالات الهوية الأجناسية للتوقيعة السردية، مجلة تايكي، أمانة عمان الكبرى، العدد (25)،2006،ص18.

(4) Compact Edition of the Oxford English Dictionary, The United States, The Clozdeneon Press, 1987.

أما المصطلح الثاني (Paradox)،فيلحظ وجوده في تحليل الأسلوب الساخر،ويراد به عكس الفكرة التي تم إيصالها غالباً بمضمون مدهش وغريب،وقد ترافق سياقاً غير لائق،كأن تكون معارضة لما اتفق على صحته[1].

ومن المفاهيم المتداولة للمفارقة أنها تأتي بمعنى:"إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام حتى وقت الإثبات"[2]. ومن جملة هذه المفاهيم: أن المفارقة تقوم على إدراك أن حقيقة العالم في جوهره تنطوي على تضاد،وأنها ليست غير موقف النقيضين ما يقوي على إدراك كليته المتضاربة"[3].

ويتجلى معنى المفارقة في هذا النص البالغ التكثيف،الذي يحمل عنوان (مفارقة)[4]،ليكشف عن فحواه:

أُجهش بالبسمة
فتقهقه في عيني
الدمعة

ومثل النص المار الذكر،في التكثيف والبناء على المفارقة،النص الذي يحمل عنوان (أمارات)[5]:

وجهي
مدموغ بالاسم
وموسوم بالعينين
ولون البشرة
تلك أمارات
حين يعرفني الناس بها
أغدو نكرة

ومن المفارقات القائمة على اللعب باللغة،نص (خيانة)[6] الذي يقوم على استغلال استغلال معنى اسم الشخص المخالف لسلوكه،فاسم الرجل المعني بالمفارقة (مهدي)،أما سلوكه فمفارق لمعنى اسمه،كما هو واضح من عنوان الومضة (خيانة):

(1) The Shorter of Oxford English Dictionary on Historical Primcydes.
(2) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، القاهرة، 1997، ص 417.
(3) ميوبك، د. سي، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، العراق، دار الرشيد، 1982، ص 34.
(4) ومض الخاطر، ص 92.
(5) ومض الخاطر، ص 17.
(6) ومض الخاطر، ص 49.

غرَّب شرقاً
مهدي
سار على غير هدى
لم يدرك
إلا في أضيق شرفات العمر
أن الشمس
تخون الفجر

وقد تكون المفارقة حادة فتثير الدهشة،وذلك لما تحدثه من تناقض،وهذا ما تكشف عنه ومضة (عدسات)[1]:

يتنحى عن دائرة الرؤيا
حيث يلبي أوهامه
داخله مثل النظارة
يشتدُ الضوء
فتزداد قتامة

وهذا ما يلمسه المتلقي في ومضة (ثوب)[2]:

ألبسها ثوباً
يحجبها حتى عنها
لا ينفذ منه الضوء
ولا الصوت
ولا الماء
لكن
إن مسّته الريح
تتهاوى منه الأعضاء

وليس بناء مثل هذه المفارقة الحادة بالأمر الهين، فهو يحتاج إلى اصطياد وجه المفارقة ليفاجئ المبدع المتلقي،ولا يتسنى ذلك إلا للشاعر صاحب الرؤيا العميقة الحاد الذكاء.

ومن أدق ما تتجلى به المفارقة مفاجأة المتلقي بما لم يكن له بالحسبان،فيتخلخل توقعه،ويحدث ما لم يتوقع حدوثه اعتماداً على سياق النص،وهذا ما يكشف عنه موضوع

(1) ومض الخاطر، ص 61.
(2) ومض الخاطر، ص 59.

هذه الومضة في ومضة (عثرة)[1]:

أذكر ما عثرتْ قدمي
على قلمي
من ساعتها
والريشة تبكي
والحبر يغني
يا ألمي!

ولا شك في أن بين كسر أفق التوقع والمفاجأة قربي وشيجة،حتى ليعسر تبين الفارق بينهما،فكسر أفق التوقع يحمل في ثناياه معنى المفاجأة،وذلك ما يُفصح عنه هذا النص[2]:

قشرتُ الفاكهة
وقدمتُ له اللب
على أطباق ذات بريق
لم يتذوق سكر فاكهتي
لم ينظر حتى في وجهي
لكن
نظر إلى القشرة
وابتلع الريق!

وأمثلة ذلك بيّنة في الومضات (خيبة) و (لماذا) و (نجوى)[3].

أما **المفارقة المبنية على الطباق والمقابلة أو الثنائية الضدية** فيعبر عنها النص الآتي[4]،المبني على تضاد بين البياض والسواد،والكفن وثوب الحداد،في هذا الأداء المكثف المفصح عن دقة في تصوير المعنى المطلوب:

... أم جئت تخيرني
ما بين بياض وسواد؟!
فالأول كفني
والثاني ثوب حداد لي!!

وغالباً ما تشير المفارقة القائمة على المفاجأة إحساس المتلقي بالدهشة، من ذلك ما

---

(1) ومض الخاطر، قصيدة (عثرة)، ص 51.
(2) ومض الخاطر، قصيدة (فاكهة) ص 55.
(3) ومض الخاطر، ص 62، 65، 53.
(4) ومض الخاطر، (لونان)، ص 54.

تنم عنه ومضة (أشواك)[1] من دهشة متأتية من صورة شدة الألم من الأشواك التي لا تحصى المغروسة في القدمين،مع غياب هذا الألم من الأشواك التي ترتع في ساحة الرأس:

حيث انغرستْ
في قدمي
انتفض لها جسمي
وشهقتُ
وبرأسي أشواك لا تحصى
ترتع في ساحة سهوي
لا تؤلمني
ويغذيها الوقتُ

ومن هذه الثنائية الضدية ما تفصح عنه ومضة (دهشة)[2] المتأتية من معالجة البياض حتى لا يتمادى بالسواد، وإلى جانب التضاد في هذه البنية البادية التكثيف المفصحة عن فيض من الجمال الذي ينبع من بساطة الفكرة وطرافتها وإيماضها.

وتتميز ومضات الشاعرة بأن موضوعاتها، في أساسها،بسيطة مألوفة مما يعتاد المتلقي معايشته في حياته اليومية،غير أن التقاط الشاعرة التضاد والتناقض والغرابة من زوايا تُحذق في اختيارها بذكاء حاد ونظرات مدققة،وبلمح خاطف يُتقن تصيّد الغريب موضوع الومضة طرافته وجدته،ويرتقي به إلى مصاف الشاعرية،وإلا فكثير من الشعراء عالجوا فكرة التمرد ورفض الظلم والمحاباة، لكنهم لم يأتوا بطائل لأنهم لم يحسنوا تصيَّد الفكرة المواتية والمحملة بالمعنى الشعري،كما صنعت نبيلة الخطيب في ومضتها (عصف)[3] المحملة بمعاني الرفض:

بدمي أذكيت قناديلي
وبها عللتُ مواويلي
أسدل ذكراك على ليلك
حرمتُ الخبز على جوعي
فأرجع بالقمح على عصفك

(1) ومض الخاطر، ص 50.
(2) ومض الخاطر، ص 99.
(3) ومض الخاطر، ص 30.

وهذه المعاني نفسها منبثة في ومضة (تفر)[1] التي تفصح عن كبرياء الشاعرة وطموحها.

ولا تقتصر المحاور التي تدور حولها موضوعات الومضات على المفارقات والمفاجآت وكسر آفاق التوقع والاصطياد الخاطف للفِكَر الوامضة،ففي الومضات تتجلى مختلف أحاسيس الشاعرة وانفعالاتها، من فرح وحزن ويأس واستبشار وتفاؤل،وما يضطرم في وجدانها من مشاعر التوجّس والترقّب والإحساس بالمعاناة والمواجد. وهذا ما تشف عنه ومضة (ليل)[2] من أمل وتفاؤل:

مَنْ قال إن الليل أسود
هلا رنوت إلى قناديل السما
ما بين بدر وثريات وفرقد
قلب...
يذوب توجّداً
ويطير متجهاً إلى تلك المضارب
يهفو
فتنشغل النجوم
إذا تنهّد
من قال إن الليل أسود!؟

وتُنكر الشاعرة على المتشائمين تشبثهم بالجانب المظلم من الحياة،وصدودهم عن جوانب الإشراق فيها،متخذة من تساقط أوراق الشجر ووخز الأشواك،ونعاف الشذى،كما تعبّر عن ذلك ومضة (تقويم)[3] التي تقول فيها الشاعرة:

للوردة أوراق
تسّاقط كالأيام
وشذى يعبق
في ذاكرة الصبح
ولا نحصي إلا إحساساً
ينزف من أعصاب الجرح

ومن هذا القبيل المتصل بالأحاسيس والمشاعر التي تتشكل منه موضوعات

(1) ومض الخاطر، ص 15.
(2) ومض الخاطر، ص 19.
(3) ومض الخاطر، ص 18.

الومضة لدى الشاعرة،ما يتصل بالأمل الذي ينبع من الصفاء الروحي للشاعرة،وأمثلته غير قليلة في ومضاتها[1]،ومثل هذه المشاعر نلمسها في ومضة (بارقة)[2]:

كنت أسير
على قارعة الأمل
الضارب في خلجات الآه
وتعثرت ببارقة
ما ذكر عليها اسم الله
فكففت النبض
وألفيت دمي
دفقاً دون حياة

وتلامس الومضات أحياناً قضايا المجتمع وما يسود فيه من نفاق ورياء،مما يشكل نقداً لاذعاً لسلوك الأفراد الذين لا يراعون القيم العليا والتقاليد في حياتهم ومعاملاتهم،على نحو ما نجده في ومضة (دهشة)[3]:

يدهشني
من يحذر
لسع النحلة
ويبيت مع الأفعى
في جحر واحد

فهذا النقد قائم على فضح سلوك متناقض،بأسلوب ثنائية ضدية مفرغة في بنية مكثفة في جملة شعرية واحدة مؤلفة من بضع جمل قصار.

وإذا تكون الومضات على هذا النحو من التكثيف والقص،فإن الصورة الكلية التفصيلية،والصورة المركبة[4] تكادا لا تغيبان فيها لتحل محلهما الصورة المفردة الجزئية القائمة على المجاز والانزياح اللذين نلحظ فيهما براعة الشاعرة وقدرتها على التلاعب بالألفاظ لتحقق هذه الصورة المدهشة في تكثيفها.

---

(1) من أمثلته الومضات: (محمد) و (مكة) و (قلوب) و (عبادة) و (بيع الجنوب) ص: 43، 52، 38، 40، 90.

(2) ومض الخاطر، ص 60

(3) ومض الخاطر، ص 57.

(4) عن مزيد لمفهوم الصورة الكلية والصورة المركبة، يراجع الدكتور عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 10، ويراجع كتاب الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مصدر سابق، ص 181.

وإذ يكون هدف الشاعرة مفاجأة المتلقي بمفارقة أو إدهاش أو كسر توقع،فإن الميل إلى الغموض يغيب في جملها الشعرية، وإن وجد شيء مما يشي بشبهة غموض،فهو من النمط الشفيف الذي يُغري المتلقي بتأمل المعنى المراد،فليس من مرامي الشاعرة استعراض قدرتها على بناء الجمل الشعرية والتعابير المغرقة في الإغراب المستدعية للتعمق في التأويل،فذلك مما لا يُلائم الومضة الشعرية. ثم إن الشاعرة من المُكْنة الشعرية ما يجعلها تستعيض عن الإغراب والغموض بما تضفيه على ومضاتها من سحر الأداء،وحلاوة الصوغ اللذين يوفران لتعابيرها الشعرية غنائية أخاذة وحلاوة موسيقى تلائمان المعنى الذي تتوخاه. وهذا بيّن في ومضة (غموض)[1]:

أذكر أني
شاهدتك تبكي
وانعتقتْ
من عينيك دمعة
من ساعتها
وأنا أتأمل
تلك الدمعة
علّي ألمح
فيها لوناً
أدخل منه إليك
من ساعتها وأنا حيرى
فالدمعة حيرى
لكن لا لون لها
إلا ذاك اللون الغامض
والمتأرجح في عينكِ

ومن هذه الموسيقى المتأتية من إجادة الصياغة فيها ما تتضمنه الجمل الشعرية في ومضة (عبادة)[2]:

الحب في نهجي
عبادة
والخفقة الأولى

(1) ومض الخاطر، ص 78.
(2) ومض الخاطر، ص 9-10.

ولادة
والسهدُ في الثلث الأخير
كما التهجد
فعليك إن هاجت
ضواري الشوق ليلاً
بالتجلّد
وإذا أتاك نسيمه
يتلو عليك من الهوى العذري
فأسجدْ
وإنوِ الإقامة
للشهادة

ولكي تتجلى البنية الموسيقية عمدتْ الشاعرة إلى توزيع إيقاعاتها بوسيلة التلاعب في تركيب التفعيلات،بحيث توفر من إيقاع القافية والروي ما يرفد الموسيقى الذي وفّرته البنية اللغوية المحكمة، ويلاحظ دور حرف (الدال) وما يتميز به من قوة وشدة،في هذا الإيقاع.

وإذ تغيب الصورة الكلية،وتندر الصورة المركبة، فإننا لا نجد للألوان الصريحة مكاناً مهماً في ومضات الشاعرة،على أن ما تتضمنه صورها من مجازات وانزياحات قد يؤمئ إلى شيء من تصور اللون أو يوحي به. ومن هذه الدلالات التي تشي باللون ما يسمى بالألوان المستعارة[1]،كتلك التي توحيها أسماء الورد والمعادن،والجواهر والأحجار الكريمة والبرق والسحاب وما إلى ذلك،فهذه كلها ليست من الألوان الصريحة،وإنما هي من إيحاء المفردات التي تحمل هذا اللون.

ومن هذه الدلالات اللونية ما يوحيه قول الشاعرة في ومضة (نجوى)[2]:

حدثني عن ألوان الطيف
عن ظل دون شموس
عن أفكار ذات بهاء
ذات بهاء سوداوي... الخ

(1) الألوان الصريحة كالأسود والأبيض والأحمر والأخضر. أما المستعارة أي التي توحي بها المعادن مثلاً: الذهبي (لون الذهب)، والثمار كالزيتوني والرّماني. فذكر لفظة من هذه توحي باللون، فذكر الدخان يشير إلى السواد مثلاً.

(2) ومض الخاطر، ص 53.

(3).الديوان:الومضات، قلوب ص52،بصيرة ص119،تمر ص85، شفاء ص103

فالشاعرة لم تذكر ألواناً ولكن اختارت ألفاظاً توحي بالألوان وتعابير تومئ إليها،كألوان الطيف والشموس و السوداوي.

أما النمط الثاني،أي (قصيدة الومضات)،فهو ذو صلة وثيقة بأسلوب الشاعرة،لكونه يتميّز بالتكثيف الذي تعتمده الشاعرة في رسم صورها والتعبير عن فِكرها ورؤاها. والقصيدة التي من هذا النمط مبنية على عدة ومضات يربطها خيط موضوعي أو فكري واحد،ويجمعها لتصوّر تجربة الشاعرة،وتكون موضوع قصيدتها.

ونجد أمثلة هذا النمط في بعض قصائد التفعيلة المتوسطة الطول أو القصيرة في ديوان (ومض الخاطر)،حيث لا يمكن،في بعض الأحيان،أن تفي ومضة مكثفة واحدة بمهمة تصوير الفكرة أو رسم الصورة،فتضطر الشاعرة إلى اعتماد أكثر من ومضة في بناء قصيدتها، وهذه القصائد قليلة جداً بين قصائد التفعيلة في ديوان (ومض الخاطر)، غير أن الشاعرة نفسها عدتها قصيدة ومضة وضمتها إلى ومضات الديوان. ومثال هذا النمط واضح في قصيدة (اغتراب)[1] وقصيدة (عقوق) كما نجد هذا النمط من قصائد الومضات في المقطّعات المبنية على هيئة القصيدة العامودية في ديوان(ومض الخاطر)،وعدد هذه المقطعات خمس ومضات، ثلاث منها ذاوت بيتين،وواحدة ثلاثة أبيات،وواحدة قصيدة ذات عشرة أبيات.(3)

نتاج البحث

وهذه النتائج هي أهم ما تمخض عنه البحث في قصيدة الومضة كما تجلت في ديوان (ومض الخاطر)للشاعرة نبيلة الخطيب.

لقد تميزت قصائد الديوان بعامة بخصيصتي التكثيف والقصر،وهما أهم ما يميز هذا النمط من القصائد. وقدظهر ذلك في الجمل الشعرية الخاطفة المحمّلة بالإشارة،والإيحاء والرؤيا الوامضة والصورة المفردة.

ولا بد لتوفير ذلك من بنية خاصة تقوم على هيكل شعري قصير قوامه جملة أو جملتان أوما يزيد عن ذلك قليلا أحيانا،وعلى لغة وإيقاع مناسبين لهذا الهيكل القصير.

وإذ تكون الومضةعلى هذا النحو من التكثيف والقصر،فلا بد لها من أن تعتمد لتتمكن من التعبير عن المعنى اللماح على تقنية خاصة ملائمة،لذا لجأت إلى المفارقة التي تعينها على توفير المعاني والدلالات والإيحاءات والإشارات لتعوض بها عن عجز الايجاز عن بسط المعنى الذي تتوخاه الشاعرة.

وتصاحب الومضة عادة المفاجأة،وإثارة الإدهاش وكسر التوقع،وهذا ما قد يقتضي الاعتماد على اللعب بالألفاظ والاتكاء على ثنائية التضادة واللجوء إلى السخرية أحيانا.

ومثل هذا التكثيف لايلائمه الغموض، فالتكثيف في المعنى والمبنى والصورة،إذا ما صاحبه الغموض يجر إلى التعمية والإبهام .غير أن هذا لايعني الغموض الشفيف في بعض ومضات الشاعرة.وعلى هذا النحو جاءت الصورة الشعرية المفردة في ومضاتها واضحة الإشارة جلية الدلالة.

ومما لحظه البحث أيضا أن الألوان الصريحة غابت في الجمل والصور الشعرية،وحلت مكانها الإيحاءات إلى الألوان والإشارات إليها والدلالة عليها،كما يتضح ذلك في مفردات (الطيف والشموس والسوداوي)،وأمثالها في ومضات الشاعرة. والومضة في ديوان الشاعرة لم تستوعب أكثر من فكرة مركزية،أو موضوع واحد تركز عليه،فتحققت وحدة الموضوع.

ويلحظ في شكل الومضة ودلالتها شبهها لما تعارف عليه النقاد بالقصيدة البرقية،وذلك لما يكتنزه كلا النمطين من شعرية كامنة،ومن جماليات مضمرة،في بنيتهما،وهذاما تجلى في ومضات الشاعرة.

قائمة المصادروالمراجع

- **القرآن الكريم**.

- ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت، 1995.
- ابن هشام: **السيرة النبوية**، تحقيق السقا وآخرين، (د. ت).
- البحتري، الوليد بن عبادة: **ديوان البحتري**، تحقيق كامل حسن الصيرفي،دار المعارف، مصر.
- التبريزي، الخطيب: **الوافي في العروض والقوافي**، تحقيق فخر الدين قباوة، ط4، دار الفكر، دمشق، 1986.
- الجودو،مصطفى: **نظريات الشعرعند العرب**،دار الطليعة،بيروت، 1981.
- الحسين،أحمد جاسم: **القصة القصيرة جداً**، دمشق، 1997.
- الخطيب،نبيلة: ديوان **ومض الخاطر**،دار الإعلام، عمان، 2003.
- حطيني، يوسف: **القصة القصيرة جداً، بين النظرية والتطبيق**، 2004.
- خنسة،وفيق: **جدل الحداثة في الشعر**،**دراسة تطبيقية**،دار الحقائق، 198.
- د. سي،ميوبك: **موسوعة المصطلح النقدي**،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،العراق، دار الرشيد، 1982.
- الرباعي،عبد القادر:**الصورة الفنية في شعرأبي تمام**،مكتبة الكتاني،اربد، 1980.
- الرباعي،عبد القادر:**الصورة الفنية في النقد الشعري**،اربد،مكتبة الكتاني، 1981.
- الشرع،علي: **بنية القصيدة في أدونيس**،دمشق،اتحاد الكتاب العرب،198-
- شرف، محمد ياسر: **النثيرة والقصيدة المضادة**، النادي الأدبي، 1981.
- الطالب،هايل محمد،وأديب حسن محمد:**قصيدة الومضة**،**دراسة تنظيرية تطبيقية**،منشورات نادي المنطقة الشرقية الأولى، ط1، 2009.
- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب):**القاموس المحيط**،دار الفكر، بيروت، 1978.
- المناصرة،عز الدين: **إشكاليات قصيدة النثر**،**نص مفتوح عابرللأنواع**، المؤسسة العربية، ط1، 2002.
- **الوسيط**: مجمع اللغة العربية في القاهرة،مطابع الأوفست، 1980.
- وهبة،مجدي: **معجم المصطلحات الأدبية**، مكتبة لبنان،بيروت، 1974.
- وهبة،مراد: **المعجم الفلسفي**، القاهرة، 1997.
- اليافي،نعيم: المعاصرة النقدية،دراسة اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1992.

الدوريات:

- البستاني،بشرى: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى"، موقع **الناقد العربي**.
- الصالحي،عزمي محمد شفيق: "شاعرة الومضات نبيلة الخطيب"،**مجلة أفكار**، العدد 191، 2004.
- الصالحي،عزمي محمد شفيق: "القصيدة الرسالة في شعر عمر بن أبي ربيعة"،**مجلة كلية الآداب**،جامعة طنطا، عدد 22، 2010.

- عبيد الله،محمد: إشكالات الهوية الإجناسية للتوقيعة السردية،**مجلة تايكي**، أمانة عمان، عدد 25، 2006.

-فضل صلاح:"الومضة قصيدة الدهشة بعيون النقاد"، http://alapn.com/ar/news.php.cat=11&id=43018.

- يوسف، شوقي بدر: القصة النسوية القصيرة جداً في مصر،**مجلة تايكي**،أمانة عمان، العدد 25.

المراجع الأجنبية:

- The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Primcydes.

اللغة وهياكل الصياغة القديمة غنيمة تراثية في الخطاب النقدي عند محمود أمين العالم.

علي لطرش●

الكلمات المفتاحية:

علاقة اللغة بالهوية القومية- لابديل عن اللغة الأم – التنكر للتراث الأدبي تطرف ومغالاة –إغناء اللغة بالمصطلحات واجب مقدس – هدم الأبنية اللغوية القديمة جناية- التقاليد التعبيرية القديمة ليست عقبات.

الملخص:

إن أمين العالم كما هو معروف ناقد حداثي يرتكز خطابه على الإيديولوجية الاشتراكية ذات الطابع الماركسي، غير أننا نلاحظ أن صلة خطابه بالتراث الأدبي العربي صلة متينة حيث يدعو إلى الرجوع إليه وعدم التفريط فيه لقيمته، ولأن الثقافة سلسلة متواصلة، وتراكم عبر الأجيال والعصور، والتنكر للتراث يعني التنكر للتاريخ ولثقافته، ولذلك يدين رؤية أولئك النقاد والأدباء حتى من ذوي الاتجاه الاجتماعي أو غيرهم الذين تنكروا للتراث في مضمونه الأدبي وفي لغته وصياغته أو استصغروا قيمته باعتباره ثقافة العصور الغابرة، وقد اعتبر ذلك خطأ ناجما عن سوء تقدير هؤلاء لأهمية تراثهم الأدبي الذي مازال حيا لم تنطفئ جذوته وقادرا على الإسهام في بناء مجتمع عربي حداثي عصري تقدمي بما تضمن من رؤى علمية ومعارف ثقافية متنوعة بعضها أدخلت عليه من اللغات الأخرى فارسية وهندية وإغريقية...الخ

Abstract :

Amine El Alem is known as a modern critic whose speech is based on socialist ideology of a Marxist character. However, we note that the relevance of his speech to the Arab literary heritage is a strong one, in which he calls for recourse to it and not compromising its value, and because culture is a continuous chain and accumulation through generations and ages. This Means the denial of history and its culture, and therefore condemns the vision of those critics and writers, even from the social trend or others who deny the heritage in its literary content and language and formulation or underestimated as a culture of ancient times, and was considered a mistake resulting from their underestimation of the importance of their literary heritage, which is still alive, has not extinguished its roots and is

●أستاذ، جامعة الجزائر

capable of contributing to the construction of a modern and progressive Arab society, with its diverse scientific visions and cultural knowledge introduced to it from other languages such as Persian and Greek languages.

تعد اللغة جزءا من تراث الأمة الثقافي ، وهي بمثابة المخزن الذي يحفظ فكر الأسلاف ويحميه من الضياع والاندثار، وقد كان للغة العربية شأن كبير في القيام بهذا الدور، فقد كانت الوعاء الذي حافظ على ذخائر فكر الأسلاف، وخاصة التراث الأدبي الذي تمكن أهله بفضل لغتهم من المحافظة عليه ووقايته من الضياع والاندثار ونقله للأجيال اللاحقة لينهلوا منه جيلا بعد جيل ، وقد أولى علماء اللغة والنقاد العرب القدماء أهمية كبرى للغتهم لما لها من دور في الارتباط الروحي والقومي، والمحافظة على ثقافتهم وتراثهم الأدبي، فقد أولوا في نقدهم للنصوص الشعرية شأنا كبيرا للجانب اللغوي، وكان حكمهم في نقدهم للنصوص الشعرية يجنح نحو سلامة اللغة من حيث فصاحتها ورصانتها وقوتها، لان سلامة اللغة عندهم تعني سلامة الذوق العربي، فضلا عن صون نقائها وفصاحتها، وكانت فحولة الشاعر وسمو طبقته تقاس بمدى حذقه للغته وتمكنه منها، وقدرته على نسج الفاظها في أسلوب محكم جميل سليم ، وما ذلك التعظيم من شأن الشعراء السابقين والتهوين من شأن الشعراء المحدثين الذي يلاحظ عند النقاد القدماء أمثال : الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء وابن سلام الجنحي، إلا دليل يقوم على صفاء شعر السابقين الذي لا يرقى إليه شعر المحدثين، إن الدافع الأولي عند هؤلاء النقاد هو الرغبة في المحافظة على سلامة لغتهم والدفاع عنها وحمايتها من خطر اللحن والتحريف.

واعتبارا لأهمية اللغة والدور الكبير الذي تؤديه في حياة الأمة أولى محمود أمين العالم اللغة العربية عناية كبرى، لأنها اللغة " الأم " حافظت على تراث الأمة وعلى شخصيتها رغم الهزات والانكسارات وفترات الضعف الطويلة التي مرت بها وقد اعتبرها غنيمة تراثية مازالت لغة حية قادرة على مسايرة الحياة العصرية، و أداة للتعبير الأدبي الجميل ، غير أنه يتأسف لواقعها، ولما هي عليه الآن حيث تعيش بعض الضعف لعدم إثرائها بالمصطلحات العلمية الجديدة التي تمكنها من احتواء مختلف العلوم ومجاراة الاختراعات، فهي في هذا الجانب تعاني بعض النقص بسبب الإهمال حيث ((ما يزال تدريس العلوم الطبيعية في جامعتنا يتم بلغة أجنبية وما تزال المصطلحات في مختلف العلوم الطبيعية والإنسانية متجانفة متخالفة غير موحدة في تداولها في الثقافة العربية المعاصرة)).(1)

وقد نتج عن افتقار اللغة العربية لبعض المصطلحات العلمية الحديثة – كما يذكر أمين العالم – ((ظواهر سلبية في مفرداتها وبنيتها من تآكل وتهميش وتسطح وافتقار ثقافي، بل وابتذال كذلك وزحف كلمات وصيغ أجنبية إلى ألسنتنا وكتاباتنا بما لا تمليه ضرورة ثقافية

أو تعبيرية أو علمية.)).(2)

ودخول الكلمات والصيغ الأجنبية إلى السنة الناطقين بها بما لا تمليه الضرورة ، كما يبدو ، إنما هو من باب الشعور بالنقص والتباهي والانبهار الزائد بلغة الغير والتشكيك في اللغة " الأم " الشيء الذي قد يؤدي شيئا فشيئا في تقدير أمين العالم غالى الابتعاد عنها واخذ لغة الغير بديلا عنها.

وفي تقدير بعض الدارسين كذلك أن النقص هنا ليس أصلا في بنية اللغة العربية وإنما في إهمالها من أهلها، لأنها سبق وأن أسست حضارة مازالت معالمها قائمة إلى الآن ، وإنما النقص فيها هو عدم إثرائها ببعض الدراسات, و إغنائها بمصطلحات في مختلف العلوم و المخترعات الحديثة، فإن اللغة تقوى وتزدهر بما يضاف لها من مصطلحات في العلوم والمخترعات تمكنها من تأكيد حضورها واحتواء حضارة العصر والمشاركة في تأسيسها، وقد كان هذا الإغناء من عوامل تطورها وازدهارها خلال العصر العباسي بدخول كلمات ومصطلحات فارسية و إغريقية، فشيدت آنذاك حضارة دونها حضارة لغة الآخرين.

وإذ يتحسر أمين العالم من دخول كلمات وصيغ تعبيرية أجنبية على السنة الناطقين باللغة العربية ليس بدافع التعصب و"الشوفينية" أو دعوة لرفض لغة الأخر لأنه كما يعتقد ليس ثمة نقاء لغوي في أي لغة من اللغات الحية، بل هو يؤكد أن اللغة تقوى وتغنى أكثر بما تكتسبه وتضيفه إلى كيانها من كلمات أجنبية حية وظيفية مستمدة من التجارب الحياتية ومن الخبرات الأجنبية ، إنما((هي دعوة نابعة من الإحساس بالخطر لا على ما تتعرض له لغتنا العربية من ظواهر سلبية مترديه فحسب، وإنما على ما يعنيه هذا الخطر من شرخ وتآكل في هويتنا القومية نفسها بما يفضي إلى مضاعفة تخلفنا وتمزقنا القومي وتبعيتنا ويحرمنا من استيعاب حضارة العصر والتواجد الفاعل فيها.)) (3)

ومن الواضح أن أمين العالم يعطي اللغة أبعادا قومية ، لأن الشعب الذي يبتعد عن لغته ويبتعد على شخصيته تتآكل هويته ، ومن ثم فان الشعب أو الأمة التي تحترم نفسها وتأبى التفريط في شخصيتها وثقافتها تتمسك بلغتها وتعمل على تطويرها، ويعتبر أمين العالم تمسك العرب بلغتهم والسعي المستمر لتطويرها بمثابة الواجب القدس.

وقد شغلت اللغة العربية بال الكثير من الكتاب والشعراء منهم حافظ إبراهيم حين يشارك أمين العلم الرأي والشعور نفسه معبرا عن خوفه عليها مشيرا إلى الإجحاف في حقها ومعبرا على لسانها، وهي في حيرة من أمرها تشكو سوء حظها بين أهلها وتعاتبهم، مؤكدا أن اللغة العربية بريئة مما آلت إليه من ضعف وقصور.(4)

وإذ يعطي امين العالم اللغة العربية أبعادا قومية فلأنها لغة الأجداد، والوعاء الذي يحفظ تراث الإسلاف وما دامت للشعوب العربية لغة واحدة فهي أمة واحدة وإن فرقت بينها

الحدود واختلفت بينها الأنظمة السياسية .

ويعد الفيلسوف الألماني " فيخته" ممن أثاروا علاقة اللغة بالقومية وكشف عن أهميتها في المحافظة على وحدة و تماسك الأمة، واعتبرها قوة قد تحقق للأمة ما لا يحققه حد السيف ، وقد خاطب بعض الألمان حين كانوا مجزئين في دويلات ضمن حدود فاصلة قائلا : ((عندما أخاطبكم أنتم المجتمعين أمامي هنا يتوجه ذهني من ورائكم إلى جميع الألمان الذين يتكلمون اللغة الألمانية.))(5)

إن" فيخته " يخاطب جزءا قليلا من الأمة الألمانية المجزأة ، ولكنه في الوقت نفسه يخاطب جميع الألمان، وكأنهم حاضرون أمامه يصغون إليه، لأنه يخاطبهم بلغة – الأم – الألمانية التي صنعت منهم امة واحدة منذ زمن قديم.

ويبدو من قول " فيخته" أن اللغة تعلو فوق الحدود الجغرافية والنظم السياسية المختلفة ، وإنما العائق هو اختلاف اللغة، ومادامت للألمان لغتهم فهم أمة واحدة رغم عائق الحدود السياسية والجغرافية، ولعل ذلك ما عناه أمين العالم أيضا في حرصه على اللغة العربية.

- **رأي أمين العالم في مدى صلاحية الهياكل التعبيرية القديمة:**

أردنا مما عرضنا من آراء إثبات عامل اللغة الذي أثاره (أمين العالم) كأداة للعمل والمحافظة على وحدة الأمة وتماسك شخصيتها وشحن أبنائها بشعور الانتماء القومي والتجاذب العاطفي والتمازج الثقافي، ويدخل منظور أمين العالم هذا إلى اللغة في الإطار العام. و نواصل عرض موقفه من اللغة في الحقل الأدبي وهو ما يهمنا أكثر في هذا الموضوع.

إن اللغة العربية في تقديره كانت ومازالت لغة الإبداع والتعبير الأدبي الجميل ، ويدين من يهون من فعاليتها وقدراتها في هذا المجال، ويرفض دعوة حتى بعض من ذوي التوجه الاشتراكي الناقمين على الإقطاعية والبرجوازية الذين غيبوا تراثهم الأدبي في شكله ومضمونه وراحوا يدعون إلى إحداث ثورة في لغة الكتابة والتخلي عن الأنماط القديمة باعتبارها صارت غير ذات جدوى لا تواكب العصر و الأحداث، وكما وقعت في تصورهم ثورات وتغيرات في الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية يقتضي أن يحدث مثل ذلك في اللغة كذلك، وهذا الاعتقاد في نظر أمين العالم زائف غير سليم يدخل في باب التعميم.

ويصف عبد السلام هارون في هذا السياق أن هذا الاعتقاد فيه تحامل وتشويه للتراث الأدبي، وهي دعوة مغرضة سواء صدرت عن قصد أو عن جهل تؤدي إلى التهوين من شأنه وتحقيره ورميه بالضعف، ورمي لغته بالعجز عن مطاوعة العصر وما تقتضيه الحياة المعاصرة ، ويصف هؤلاء بضعاف النفوس الذين يجهلون حقيقة تراثهم الأدبي.(6)

ومثل ذلك الاعتقاد عند أمين العالم حكم ظالم وانحراف، بل جناية تاريخية صادر عن تهور ووعي زائف مجانب للحقيقة و حقائق التاريخ ، وخارج عن صيرورة المجتمع البشري

يعبر عن ذلك فيقول : (إن الدعوة إلى تهديم الهياكل الشكلية والمضمونية في الأدب تهديما مطلقا هي دعوة إلى الانفصال و الانقطاع عن المجتمع الإنساني وليست دعوة إلى الثورة عن نظامه الرجعي، لأنها دعوة غير تاريخية وإن زينت بزي الثورة).(7)

وينطلق أصحاب هذه الأصوات كما يصف أمين العالم من معادلة ترى ضرورة تخطي عهد البرجوازية في الأدب و إحداث ثورة في بنية المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وذلك يقتضي إيجاد أدب ثوري يسهم في تحقيق ذلك، ومن ثم أصبحت الثورة في الأدب تعني عندهم هدم الأبنية اللغوية القديمة الحالية ، لأنها تتضمن مفاهيم الطبقية و البرجوازية لتحل محلها مفاهيم وقيم بديلة تصبو إلى إيجاد مجتمع جديد يقوم على العدالة والإنصاف، وهي معادلة كما يصف أمين العالم باطلة شكلية ميكانيكية،ويستخلص قائلا: ((لو كان اعتقاد هؤلاء سليما لاقتضى الأمر رفض مثلا التنظيمات النقابية للعمال ورفض احتجاجاتهم وإضراباتهم، وهي وسيلة تحقيق حقوقهم، لأنها من أنظمة النظام البرجوازي، ويقتضي الأمر كذلك رفض النقود، لأنها مصدر الاستغلال،ورفض المنطق العقلي ، لأنه نتاج الفكر البرجوازي، إلى غير ذلك من وسائل الحياة والأنظمة البرجوازية القديمة العديدة مما يفضي إلى بتر سلسلة الحياة والانقطاع عن صيرورة التاريخ الإنساني).(8)

إن الأدب الثوري يسعى حقيقية إلى إزالة الاستبداد والاستغلال، وكل صور التخلف والاهانة، ويسعى إلى إقامة علاقات اجتماعية وإنتاجية وسياسية تخلو من الظلم،ولكن لا يكون ذلك برفض مضامين الأدب القديم أو صياغته ونعت لغته بالضعف والقصور، إن هذا سيؤدي إلى الاغتراب والابتعاد عن روح الأمة وعن تراثها الأدبي.

يقول أمين العالم مخاطبا من يعتقد بهذا قائلا : ((و الدعوة التي يتبناها بعض أدبائنا ومفكرينا في هذه الأيام، باسم الثورة الأدبية داعين بها إلى تحطيم كل بنية لغوية قديمة بما تتضمنه من دلالات وتصورات وقيم لا تحقق أدبا ثوريا بالمعنى الحقيقي، وإنما تحقق أدبا منعزلا مغتربا متعاليا عن واقعنا ومتطلباته الثورية، إنه لا يفجر رؤية ثورية إنما شعورا زائفا بثورة زائفة)).(9)

وحتى المدرسة الواقعية الاشتراكية التي ينضوي تحت ظلالها بعض من هؤلاء الأدباء، والتي ترتكز على مبادئ إزالة الظلم والإقطاع وتحقيق نظام العدالة ترفض ذلك لأن الأدب جزء من حركة التاريخ وهو تراكم متواصل، يقول ثانية: ((والواقعية الاشتراكية ترفض العبودية الملطقة لتقاليد الماضي بكل تفاصيلها, ولكنها كذلك ترفض إنكار الماضي بكل تقاليده)).(10)

فليست كل بنية لغوية في نظر العالم قديمة ولا كل مضمون أدبي قديم يتضمن معنى التخلف والرجعية وقيم البرجوازية، ومن ثم ينبغي رفضه والثورة عليه،فهناك من

الأعمال ما صيغت بصيغ واشكال قديمة، وهي تفيض بقيم ودلالات إنسانية تقدمية حديثة (11) ، وحين نمد البصر إلى التراث الشعري القديم نجد من الشعراء الذين وصفوا مظاهر الظلم والفساد والتباين بين الناس في الحق و في الحياة وبصور فنية ناقمة قل ما نجد مثلها عند المعاصرين.

إن اللغة ليست عائقا، لأن قيمة العمل الأدبي في دلالته سواء كانت يقول أمين العالم : ((وسيلتنا إلى ذلك أشكال قديمة في التعبير أو أشكال جديدة مضامين جديدة أو مضامين قديمة.)) (12)

وخلاصة رأيه هي ((ليست المألوفات الصياغية والتقاليد التعبيرية أو القيم الفكرية والوجدانية على إطلاقها هي عقبات النضال الثوري، عقبات التجديد الأدبي بحيث يكون التمرد عليها والرفض المطلق لها الانقطاع عنا هو طريق الثورة في الأدب والحياة.)) (13)

إن ما يثيره أمين العالم هنا شبيه بما وقع في روسيا في أعقاب ثورة 1917 حين تعالت أصوات من أفواه العديد من الأدباء والمفكرين والفنانين تدعو إلى دفن التراث القديم وخلق أدب جديد بروليتاري ثوري يعبر عن العمال والفلاحين يختلف في أشكاله ومضامينه عن القديم،وقد وقف لينين ضد هذا المطلب واعتبره موقفا تعسفيا وبترا لتاريخ الثقافة البشرية،وأوضح أنه لا يمكن خلق ثقافة بورليتارية من العدم، لأن مفهوم الثقافة الحقيقية هي كل الثقافة التي أنتجها عقل البشرية عبر العصور، وأن معرفة هذه الثقافة معرفة علمية واعية ودراستها بصورة انتقاديه وحدهما الكفيلان ببناء الثقافة البروليتارية.

ويقول في رده على هذه الأصوات: ((إن الثقافة لم تنطلق من مكان مجهول، ولم يخترعها الناس الذين يقولون عن أنفسهم أنهم أخصائيون في ميدان الثقافة البروليتارية،كل ذلك سخف وهراء، ينبغي أن تكون الثقافة البروليتارية التطور المنطقي بمجمل المعارف التي صاغتها الإنسانية تحت نير المجتمع الرأسمالي، ومجتمع الملاكين العقاريين والمجتمع الدواويني.

إن الأهم في الفن ما كان جميلا سواء كان قديما أو جديدا لذا دعا للمحافظة على كل تراث جميل قائلا ((لماذا ندير ظهورنا لما هو جميل حقا، ونهمله كنقطة بداية لتطور ابعد، لا لشيء إلا لأنه قديم؟ لماذا نعبد الجديد كما لو كان الها لا لشيء إلا لأنه جديد)) (15)

إن العقبات في العمل الأدبي ليست في اللغة كمفردات أو عبارات إنما في دقة دلالتها على مدلولاتها ونسج عباراتها نسجا فنيا جميلا يحرك المشاعر، وإن ذلك لا يتحقق إلا بعناية الأديب بعمله وحذقه للغته وبصيرته بصياغة فنه.

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني عن دور الكلمة في حديثه عن عملية النظم قائلا: ((إن الكلمة المفردة لا قيمة لها قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي يفيد بها الكلام غرضا من أغراضه، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي مفردة، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك

وتوحشك في موضع آخر.)) (16)

ونحن نعلل دفاع أمين العالم عن اللغة العربية والتأكيد على استمرار فعالية هياكلها القديمة بأن فيه شيئا من رد الفعل ضد دعوات كانت تسعى إلى إدخال العامية في الكتابة الأدبية، وهذا يتعارض مع مبدأ القومية العربية الذي كان ضمن هواجسه، والذي كان وراء دفاعه عن اللغة الفصحى وتفضيلها عن العامية فهذا ((التفضيل إنما كان يرتبط بدور الفصحى في تدعيم القومية العربية مما يفضي بدوره إلى التهيئة لقيام وحدة عربية.)) (17)

وقد شغلت القومية العربية حيزا كبيرا في إيديولوجية التيار النقدي الاجتماعي بالخصوص وفي خطابه النقدي نتيجة عوامل عدة منها إفرازات الحرب العالمية الثانية،وضياع فلسطين، ثم أثار ثورة يوليو 1952 المصرية حيث أكد عبد الناصر قائد هذه الثورة أن القومية العربية تعد هدفا أساسيا وبعدا سياسيا رئيسيا لمصر(18) ومن ثم كانت محاولات السلطة الناصرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة وهي أكثر العوامل التي دفعت إلى بروز مفهوم القومية في خطاب هؤلاء النقاد.

الهوامش :

1-محمود أمين العالم، لغتنا العربية في معركة الحضارة ، سلسلة قضايا فكرية،الكتاب السابع عشر والثامن عشر، يصدر عن قضايا فكرية للنشر والتوزيع، مايو 1997، القاهرة ، مصر، ص 11

2-محمود أمين العالم، المصدر نفسه والصفحة

3-محمود أمين العالم ، لغتنا العربية في معركة الحضارة "سلسلة قضايا فكرية " الكتاب السابع عشر والثامن عشر، ماي1997، ص 11

4-ينظر على سبيل المثال محمد حافظ إبراهيم، ديوان حافز إبراهيم من صباه إلى وفاته، مكتبة الهلال ، مصر 1935، ص 73-74.

5-نقلا عن مجلة " المدرسة" إصدار وزارة التربية والتعليم الأساسي، عدد 3، ماي 1982، ص 8.

6- محمود أمين العالم، ملاحظات في الأدب والثورة مجلة – الأقلام -عدد12

، 1973، تصدرها وزارة الإعلام والثقافة بغداد العراق، ص 11

7-ينظر محمود العالم، المصدر نفسه والصفحة

8- محمود أمين العالم، ملاحظات في الأدب والثورة، مجلة ' الأقلام " ع12، عام 1973، ص10

9- محمود أمين العالم، المصدر السابق والصفحة ذاتها.

10-ينظر محمود أمين العالم ، المصدر السابق، ص 10.

11-محمود أمين العالم ، المصدر السابق والصفحة 11

12 محمود أمين العالم، المصدر السابق والصفحة ذاتها.

13- محمود أمين العالم، المصدر السابق والصفحة ذاتها.

14- مختارات لينين, دار التقدم , موسكو جزء 4 , ص167.

15- القديم و الجديد و الجيد عند لينين ، مجلة ' الهلال ' المصرية ، مارس 1970. 16 - عبد القادر الجرجاني، نقلا عن احمد هيكل، التراث العربي دراسات جمعية الأدباء العرب، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر ، د ، ت ، ص 93.

17-سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي والايدولوجيا، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، عام 2002، ص354.

18- ينظر سامي سليمان المرجع نفسه والصفحة .351

الدلالة الصوتية في شعر المدائح النبوية
محمد بن المبروك البودوي التواتي أنموذجا*

بشير بهادي●

الملخـص:

إن الجانب الصوتي هو أولى جوانب اللغة يجب الوقوف عندها في دراسة أي نص أدبي، وهذا لما له من أهمية في تشكيل البنية اللغوية للنص الإبداعي" شعر،نثر"،ولما يضفيه عليه الصوت اللغوي بصفاته المميزة ووظيفته الدلالية من ملامح جمالية تعكس أحاسيس المبدع، والصوت اللغوي رغم أنه أصغر وحدة في ترتيب الكلام العربي التام المفيد بالوضع – الحرف، الكلمة، الجملة _ إلا أن قَوَامَه لا يقوم إلا بمراعاة آلية النطق وتوخي قواعد النظام الصوتي للغة العربية، فأي خلل يمس جانب الأصوات يُحْدِث لُبْسًا وإبهاما في الفهم، مثل ما يحدثه الإخلال بقاعدة من قواعد الصرف والنحو.

Abstract :

The audio side is first language must stand then examine any literary text, and that because of its importance in shaping the linguistic structure of creative text "poetry, prose,"Because it holds the sound characteristic qualities and linguistic semantic function of aesthetic features reflect the feelings of the creator, Language and sound, although the smallest unit in order to speak full Arab useful status – the character, Word, sentence _ but its texture is not only pronunciation mechanism and rules of Arabic language audio, Any glitch affects by voices confusion and obfuscation in comprehension, such as the breach of a rule of grammar and syntax,

أولا ـ الصوت اللغوي وكيفية إنتاجه

أ . الصوت لغة واصطلاحا: الصوت في اللغة:« الجَرْسُ... والجمع أصوات وقد صات يَصُوتُ ويَصَاتُ صَوْتاً، وأصات، وصَوَّتَ به كله نادى، ويقال صَوَّتَ يُصَوّتُ تَصْوِيتاً فهو مُصَوِّتٌ... ويقال صات يصوت صوتا فهو صائت، معناه صائِحٌ...الصَّوْتُ صَوْتُ الانسان وغيره.

● بهادي بشير،أستاذ مؤقت،جامعة أدرار

والصائِتُ: الصائِحُ»[1]، فهذه المعاني اللغوية توحي إلى الطبيعة الزئبقية للصوت، فهو لا يقتصر على البشر فقط بل يمتد ليشمل كل ما هو موجود؛فالحيوان له تصويت ومثال ذلك: الزقزقة والمواء والنباح والصهيل، والطبيعة نجد فيها أصواتا كالخرير والحفيف والرعد....ونحوها، أما في الاصطلاح فهو:« الأثر السمعي الذي تحدثه موجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما»[2].

أما اصطلاحا فالصوت اللغوي ظاهرة فيزيائية سمعية معبرة حاملة لمعاني وأفكار دالة منقولة من مرسل إلى مستقبل[3]، وهنا إشارة إلى الطبيعة الاجتماعية للغة وارتباطها بالجنس البشري، لذلك كانت الأصوات اللغوية أداة للتواصل عند الإنسان،وفي هذا يقول ابن جني:« أما حدها فأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[4]، وهناك من يرى أن« الصوت اللغوي أثر سمعي يصدر طواعية واختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق»[5]، بمعنى أن التصويت عند الإنسان يكون بقصد منه ورغبة في التصويت فيستعمل أصواتا لغوية، أو يكون بغير قصد فيستعمل أصواتا غير لغوية كالتصفير والأنين، ... والفارق بين التصويت اللغوي وغير اللغوي عند الانسان هو أن التصويت اللغوي تقوم به مجموعة من أعضاء النطق، الحلق، الرئة، اللسان، الشفتين، الوتران الصوتيان،.....وغيرها، التي تشكل جهازه النطقي، أما التصويت غير اللغوي فيحدث مثله مثل الصوت الطبيعي نتيجة اهتزاز جسم ما دون تدخل أعضاء النطق.

ب كيفية حدوث الصوت:

عرف ابن جني الصوت اللغوي بقوله:« اعلم أن الصوت عرض يخرج مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا»[1]، فقدم تعريفا للصوت اللغوي محددا الفرق بينه وبين الحرف

*. محمد بن المبروك البودوي التواتي "1080هـ 1195هـ"، شاعر من إقيم توات . أدرار حاليا.كان عالما بارعا في اللغة عاش في القرن الحادي عشر للهجرة، أفرد شعره خالصا في المديح النبوي ترك ديوانا شعريا متميزا في القصيح والملحون.

1 . ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج 4، باب الصاد، دار المعارف، ط 1، دت، ص 2521.

2 . يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، دط، دت، ص 391.

3 . ينظر: مكي درار، كينونة الأصوات اللغوية في آثارنا العربية، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الثالث، ص 89.

4 . أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، دط، 1952، ج1، ص 33.

5 . كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000، ص 119.

1 . ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2،

بمبدأ التقطيع، وبناء على ذلك« فإن الحرف عند القدماء هو المقطع اللغوي المؤلف من صامت وصائت»[1].

فالصوت اللغوي يحدث« في صورة ذبذبات معدلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة»[2]، تُحْدِثُ أثرا سمعيا بوضع« أعضاء النطق في أوضاع معينة محددة . أو تحريك هذه الأعضاء بطرق معينة محددة أيضا»[3]، وهذا ما أشار إليه علماؤنا العرب القدامى، حيث نجد ابن جني يفسر آلية نطق الصوت أو كيفية حدوثه بطريقة عجيبة، فشبه جهاز النطق عند الانسان بالناي والعود، وقد أشرنا لها سابقا عند حديثنا عن جهوده في الدرس الصوتي، فابن جني يرى أن نطق الأصوات يرتكز على

« مبدأ التقطيع؛ أي إن الصوت يكون سائرا في مجراه منطلقا من الحنجرة إلى أن يعترضه عائق من أعضاء جهاز النطق فيحدث حينها الصوت اللغوي»[4]، ومبدأ التقطيع في الناي قطع النفس بوضع الأصابع على الثقوب، ومثله حصر وتر العود أثناء الضرب.

ومما سبق يتبين لنا أن إصدار الصوت لابد أن يتبعه« اعتراض للهواء المنبعث من الرئتين بأي شكل من الأشكال، وإلا خرج الهواء دون أن يحدث صوتا معينا»[5]، لأن هذا التضييق والاعتراض هو الذي يحدد طبيعة الأصوات وخصائصها،فإذا صاحب الهواء تضييق واعتراض فإن الصوت الناتج يسمى صامتا ويطلق عليه الصحيح، والساكن، والحبيس، ويقابله في الفرنسية مصطلح (consonne)، و إذا خرج الهواء دون تضييق أو اعتراض مع رنين مسموع نتيجة اهتزاز الوتران الصوتيان، فإن الصوت الناتج يسمى صائت ويطلق عليه في الدراسات الحديثة المصوت، والحركة، والعلة، وصوت اللين، ويقابله في الفرنسية مصطلح (voyelle)[6].

ثانيا ـ الدلالة الصوتية

إن الجانب الصوتي هو أولى جوانب اللغة يجب الوقوف عندها في دراسة أي نص أدبي،وهذا لما له من أهمية في تشكيل البنية اللغوية للنص الإبداعي" شعر،نثر"،ولما يضفيه

1993، ص 06.

1 . سميرة رفاس، أصالة الحرف العربي واقع وامتداد، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الأول، ص 139.

2 .كمال بشر، علم الأصوات، مرجع سابق، ص 119.

3 .المرجع نفسه، صفحة نفسها.

4 .عادل محلو، علم الأصوات بين القدامى والمحدثين، مطبعة مزوار، الجزائر، ط 1، 2009، ص 39.

5 .أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر ثقافة الاختلاف، دمشق، ط 4، 2012، ص 90.

6 .ينظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.

عليه الصوت اللغوي بصفاته المميزة ووظيفته الدلالية من ملامح جمالية تعكس أحاسيس المبدع، والصوت اللغوي رغم أنه أصغر وحدة في ترتيب الكلام العربي التام المفيد بالوضع – الحرف، الكلمة، الجملة _ إلا أن قَوَامَه لا يقوم إلا بمراعاة آلية النطق وتوخي قواعد النظام الصوتي للغة العربية، فأي خلل يمس جانب الأصوات يُحْدِث لُبْسًا وإبهاما في الفهم، مثل ما يحدثه الإخلال بقاعدة من قواعد الصرف والنحو، وهذا ما أشار إليه كمال بشر في قوله:« إن الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النحو مثلا،منشؤه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية فإن عد الاختلاف في قواعد النحو خروجا على المعيار السليم والمقياس الصحيح، حكم بالمثل على الاختلاف في النطق، وكما يجب التنبيه على الأول يلزم التنبيه على الثاني ومن تم وجب دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف، إذ السيطرة على اللغة لا تتم بدون دراسة أصواتها»[1]، فالإبداع الأدبي الناجح ينبني على التعبير الصوتي القويم خاصة عند إلقائه،لذلك يُلزم المبدعون وخاصة الشعراء أن يتخيروا أصوات كلماتهم ويربطوها بمعانيها الإيحائية، لأن كل صوت يؤدي معنى خاص يختلف به عن المعنى الذي يؤديه النطق بصوت آخر من منطلق أن الأصوات تتناسب مع معانيها، وهذا ما أشار له علماء العربية قديما، « إذ لم يعنهم من كل حرف أنه صوت وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض،وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة،فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين»[2]،وهذا لشجاعة العربية وانفرادها بخصائص لغوية لا نكاد نجدها في لغة أخرى، حيث إن الصوت الواحد يؤدي وظيفته الدلالية في الكلمة حسب موقعه فيها أسواء كان في أولها كخضم وقضم، أو في وسطها كالوسيلة والوصيلة،أو في آخرها كالنضح والنضخ[3]،جاعلين الصوت القوي للمعنى القوي والصوت الضعيف للمعنى الضعيف.

والحديث عن الصوت اللغوي مفردا كان أو مركبا باعتباره أساس التواصل اللغوي يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن دلالة الأصوات ومعانيها ودورها في التفاعل بين المتكلمين، فالعلاقة بين الصوت وما يؤديه من معنى قضية لغوية شغلت علمائنا العرب منذ القديم، ومنهم الخليل وتلميذه سيبويه، وهذا ما أشار له ابن جني في كتابه الخصائص حيث يقول:« أعلم أن هذا موضع شريف لطيف،وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له

1 .كمال بشر، علم اللغة العام – الأصوات – دار المعارف، دط، 1980، ص 168، نقلا عن: إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش دراسة دلالية، رسالة ماجستير، إشراف: آمنة بن مالك، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص لغويات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة. ص27.

2 . صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط 16، بيروت، 2004، ص 142.

3 .ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، مرجع سابق، ص 142.143.144.

والاعتراف بصحته»[1]،وهذا عند حديثه عن الدلالة الصوتية التي سماها بالدلالة اللفظية وهي عنده من أقوى الدلالات،يقول:

« أعلم أن كل واحد من هذه الدلائل معتد مراعى مؤثر، إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب فأقواهن اللفظية»[2]،وعن علاقة الألفاظ بمعانيها يقول:« فأما باب مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها،فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف مما نستشعره»[3]،ومثال ذلك قولنا خضم وقضم فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان رطبا نحوهما، فالقضم للصلب اليابس؛ نحو قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك،فجاءت الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس حذوا لما نسمع من أصوات على ما نحسسه من صفات[4]، وهذه ميزة اختصت بها العربية فسعى علماؤها في ما خلفوه من مصادر لغوية إلى إثبات القيمة التعبيرية للصوت اللغوي.

وخلاف ما ذهب إليه **ابن جني والسيوطي نجد عبد القاهر الجرجاني "474هـ"** في دلائله ينفي هذه العلاقة ويقر بعدم مناسبة الألفاظ لمعانيها فيرى أن« نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تَحرَّاه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال "ربض" مكان ضرب لما كان ذلك ما يؤدي إلى فساد»[5].

وتطرق المحدثون العرب للدلالة الصوتية وظلوا كذلك بين مثبت وناف، ولعل **فارس الشدياق (ت 1888م)** متزعم الفريق الذي يؤيدها، حيث كان يؤكد على مناسبة الألفاظ لمعانيها منطلقا من ما يعتريها من قلب وإبدال للأصوات، فألف كتابا أسماه "سر الليالي في القلب والإبدال" فمن بين ما أورد فيه:« سرد الأفعال والأسماء التي هي أكثر تداولا وأشهر استعمالا ونسقها بالنظر إلى التلفظ بها لإيضاح تناسبها وإبداء تجانسها وكشف أسرار معانيها وأصل مدلولاتها»[6]، وغير بعيد عن الشدياق نلمح صبحي الصالح« أكثر لغويي العربية تحمسا للموضوع»[7] داعيا إلى ربط الصلة بين الأصوات ومعانيها مستعرضا أراء اللغويين القدامى فيقول:« أما الذي نريد الآن بيانه فهو ما لاحظه علماؤنا من مناسبة حروف العربية لمعانيها وما

1. ابن جني، الخصائص، ج 2، مرجع سابق، ص 152.
2. المرجع نفسه، ج 3، ص 97.
3. المرجع نفسه، ج 2، ص 157.
4. ينظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.
5. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة محمود محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط ص 49.
6. احمد فارس الشدياق، سر الليال في القلب والإبدال، د ط، د ت، ص 06.
7. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، دط، د ت، ص 56.

لمحوه في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية»[1]، ويشير إلى أن هذه الظاهرة تشهدها عامة اللغات والعربية على الخصوص مؤكدا« أن أهل اللغة بوجه عام والعربية بوجه خاص كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني .... فكان لابد لنا من الاقتناع بهذه الظاهرة اللغوية التي تعد فتحا مبينا في فقه اللغات عامة»[2]، وأيد صبحي الصالح في آرائه محمد المبارك الذي أيدها ودعا إلى البحث فيها يقول:« لا شك أن في اللغة العربية خصيصة تبهر الناظرين وتلفت الباحثين، وهي تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ وأثر الحروف في تقوية المعنى أو إضعافه والانسجام بين أصوات الحروف التي تركبت منها الألفاظ ودلالاتها وهذا مما يدعونا إلى استقراء هذا البحث وتحري دلالات الحروف»[3]، فنراه يقر بمناسبة الألفاظ لمعانيها وما يؤديه الصوت من دور في إبراز المعنى.

ولأهمية الموضوع شَغُف بالبحث فيه اللغويون الغربيون، نحو **همبلت** Humbolt **(ت 1935)**،« الذي يزعم أن اللغات بوجه عام تؤثر التعبير عن الأشياء بوساطة ألفاظ أثرها في الآذان يشبه أثر تلك الأشياء في الأذهان»[4]، ويشاطره الرأي **جسبرسن** (jespersen) الذي انتصر لمناسبة الألفاظ لمعانيها، غير أنه حذر من المغالاة فيها إذ يرى أن هذه الظاهرة لا تكاد تطرد في بعض اللغات[5]، ولاقت هذه القضية أخذا وردا بين النفي والإثبات حتى عند علماء اللغة الغربيين حيث نجد بينهم من يعارضها وينفيها تماما، وعلى رأسهم العالم اللغوي **دي سوسير**(F.de Sauaaure) ومثَّل لذلك بكلمة أخت ورأى أن حروفها لا تربطها أي علاقة مع ما تحمله من دلالة؛ بمعنى إن مدلول كلمة أخت (sister) لا ترتبط بأية صلة بتعاقب الأصوات "أ، خ، ت"[6].

وكون اللغة ظاهرة صوتية فإن« للصوت أهمية بالغة في اللغة يكتسبها من خصائصه وصفاته المميزة له، ووظيفته داخل الرسالة اللغوية بعد أن يتشكل مع مجموعة من أصوات أخرى تتفاعل فيما بينها لتعطي المرجعية الذهنية، مأثرة ومتأثرة أثناء تركيبها، عاكسة حالة من حالات المتكلم، لذلك فإن الوقوف على الصوت شبيه بالغوص في نفسية المتكلم»[7]،

---

1. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، مرجع سابق، ص 142.
2. المرجع نفسه، ص 151.
3. محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط2، دت، ص 105.
4. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 5، 1984، ص 68.
5. ينظر: المرجع نفسه، ص68.
6. ينظر: فرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، العراق، ط 3، 1975، ص87.
7. آمنة طيبي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية خلفيات وامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2008، ص 14.

فمعرفة خلجات المتكلم وأحاسيسه نلمحها أثناء الكلام الذي يتمظهر في الأصوات اللغوية أساسا، وهذا حال الشعراء باعتبارهم أكثر الناس تعبيرا عما ضاقت به صدورهم وأشدهم حملا لأحداث الحياة ونكباتها.

ثالثا ـ الإيقاع الصوتي وعلاقته بالمعنى

الأصوات المفردة هي وحدات صوتية يقوم عليها التواصل اللغوي في نسب متفاوتة أثناء الكلام، وتؤدي الأصوات دلالاتها انطلاقا من مخارجها وما تحمله من صفات سواء كانت مفردة أو مركبة، وعند الحديث عن الدلالة الصوتية« يجب ألا نغفل الدلالة الإيقاعية للحرف، هذه الدلالة لابد أن يكون لها دور في الكلمة بوصفها مركبة من حروف وبخاصة عندما تلتقي هذه الحروف بكيفية تجعلها ذات إيقاع يتناسب مع المعنى الذي تدل عليه الكلمة»[1]، وأشارت بعض الدراسات إلى أن« الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية مجهورة، .... وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين إن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»[2]، وتوظيفها في الكلام يعين في تحديد المعاني وهذا حسب مخارج كل صوت وما يحمله من صفات، فبين الجهر والهمس مثلا توحي الأصوات المهموسة بسكون حالة صاحبها أو حزنه أو استقراره، عكس ترديد الأصوات المجهورة التي تعكس حالته الانفعالية، وقوة الموقف الذي يعيشه، وكذلك الحال بالنسبة للشدة والرخاوة، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في شعر محمد بن المبروك البودوي.

1.الأصوات بين الهمس والجهر:

أ.الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس« هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يُسمع معهما رنين حين النطق به»[3] رغم وجود ذبذبات حين خروج الهواء من الفم، وما نعنيه هنا أن الوتران الصوتيان يكونان في حالة ثبات عند النطق بالحرف، وأشار له القدامى بقولهم:« أما المهموس فحرف أُضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه»[4]، والحروف المهموسة هي:« الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، الفاء، السين، الكاف، التاء»[5]، وقد جمعت في قولهم "حثه شخص فسكت"، وهي كلما وردت في النص أوحت بمعاني خافتة يوظفها الشاعر بحسه المرهف، لأنه غالبا ما يكون في حالة حزن وأسى، أو بحاجة للشفقة، أو في حالة انفراج لشدة

1 . المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2011، ص65.

2 .إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 23.

3 .المرجع نفسه، ص 22.

4 .سيبويه، الكتاب، ج4، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 2، ص 434.

5 .المرجع نفسه، صفحة نفسها.

اكتوى بها، وقد وظفها الشيخ بن المبروك بصور مختلفة نورد منها:

التاء / السين: ويتأتى ذلك في قوله[1]:

بانت سعاد وبان الشيب في جسدي :: وأُضرمت جذوة الجحيم في كبدي
قد كنت ذا شغف بها أعاهدها :: وأَطرقنها بذي الأسباب والوتد
عجبت مذ قطعت حبل الوصال وقد :: ردت إلي سهام الصد والكمد
وخلفتني بربع لا أنيس به :: سوى السبنت وما يهول من أسد

ففي هذا المطلع الغزلي نجد الشاعر في حالة حزن لفراقه المحبوبة سعاد،لذلك استعمل أصوات همس يشكو بها وجده مثل صوت **التاء** الذي جاء ضمير فاعل فأوحى بابتعاد سعاد عنه وهذا في قوله "بانت"، وما لحقه نتيجة بعدها عنه من نار أحرقت قلبه فقال "أضرمت، ردت"، فتركته في دهشة يعيش الوحدة الموحشة فقال " عجبت، قطعت، خلفتني"، فالتاء في هذه الكلمات (بانت، أضرمت، عجبت، قطعت،خلفتني) رغم أنها ضمير فاعل إلا أنها حملت معاني صوتية نستشفها من صفات هذا الصوت المهموس، فهو صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح، ويدل على الانتشار والتفريق خاصة إذا جاء ثاني الكلمة[2]، وهو المعنى الذي يحمله صوت التاء في هذه الأبيات فالشاعر يعبر عن مرحلة فراق يعيشها فترجمتها حرقة اشتعال النار وشدتها في قلبه، وانتشار شيب في جسده وهو مجاز أراد به الجزء، ونشير إلى أن هذا الحرف قد ورد ساكنا، والسكون كما نعلم أضعف أنصاف الصوائت قوة ونداوة في السمع، وهو ما يجعلنا نقول أن التاء بسكونها قد ماشت المعنى العام الذي يرومه الشاعر وهو البعد والنأي لفراق المحبوب.

وما يحمله صوت التاء من معان نجدها عند نظيره صوت **السين**، رغم اختلافهما في الشدة والرخاوة، فهو صوت أسناني لثوي، رخو مهموس منفتح، فالسين يوحي بالليونة والسهولة والنقص كيفما كان موقعه في الكلمة[3]، فنجد الشاعر محمد بن المبروك يسمي محبوبته مسميات فيها حرف السين فمرة سعاد راجيا السعادة ومرة سلمى* طالبا السلامة والطمأنينة من حبه لها، كما نلفيه يقصُد سكْناها وكله شغف لرؤيتها، وبدلا من توظيفه كلمة خيمة أشار لها مكنيا بكلمة الأسباب والوتد حتى يوظف حرف السين، ويورده مع حروف التاء والشين والهاء، وجاء ذكر هذا الأخير أربع مرات، وجميعها أصوات مهموسة ووردت في بيت

---

1. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 40.
2. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.148.149.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 143.150.

* يقول في قصيدة: سلبت سلماك ألباب اللباب ورمتني يوم بانت بلباب، الديوان، مرجع سابق، ص 26.

واحد يقول:

قد كنت ذا **شغف** بها **أعاهدها** :: **وأطرقنها** بذي **الأسباب والوتد**

وحين رمت سعاد الشاعر بسهم البعد وتركته وحيدا، أحس أنه في مكان مظلم وموحش فانتابه الخوف والقلق، لذلك نراه يتأسى بحرف السين المهموس، في مثل "سهم، أنيس، سوى، السبنت، أسد".

الحاء:

صوت حلقي، رخو مهموس منفتح، يدل في الغالب على السعة والانبساط خاصة إذا كان في آخر الكلمة نحو: السماح، الارتياح، النجاح، الفلاح، الانبطاح، المزاح، البوح، الفرح، المرح، الساحة والسياح[1]، ويمتاز ببحته الصوتية التي تزيد معانيه سكينة وهدوءا، ولأنه أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته، يوحي بطعم الحلاوة[2]، وقد تواتر في نموذج دراستنا في مواضع عدة منها على سبيل المثال لا الحصر هذه الأبيات من قصيدة "سل ربع مية"[3]:

سل*ربعَ مية **تُحظى** مُذْ جوائبها :: عن **حيها** ثم عن سنا أقاربها

ينبئك عن بضةٍ غرا مهفهفة :: سبا قُلَيبَك **حُسنُ** قوسِ حاجبها

دلالُها **حَلَكُ** ليلٍ تسربله :: لَفَّتْ سنا **الحُسْنِ** لفًّا في جوانبها

مُحَيَّاها قمر يُرى إذا جلست :: كأنها البدر في سما **صواحبها**

تبسمت عن **حباب** الثغر ذي برد :: وريقها كمُدام كأس شاربها

أَلَذَّ من عسلٍ صافٍ وأبرقُ من :: **راحٍ** إذا ما بدا يَرْشِفْ بشاربها

فمطلع القصيدة ينبئنا بأن الشاعر قد انفرجت كربته واستراح من لوعته ولأدل على ذلك هذه المقدمة الطللية التي يقف فيها على ديار مية، وليعبر عن مشاعره وراحته وظف صوت الحاء المهموس، الذي يدل على الانبساط والفرح والسرور، فهو يرى أن من وقف على ديارها يحظى بسماع أخبارها بعد أن شغلت الحي بسحر جمالها، فهي قاتلة لكل من وقع على عينيه قوس حاجبها، والعاشق يهيم سعيدا في الظلمة الحالكة بدلالها، ولو رأيتها بين قريناتها لرأيت قمرا منيرا يضيء مجلسهن، فنرى الشاعر من خلال هذه الأبيات يسرد لنا بهاء محبوبته وهو منشرح الصدر، والانشراح صفة اختص بها صوت الحاء لذلك استعمله الشاعر في

1. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143. 149.

2. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، د ت، ص48.

3. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 71. 72.

* يظهر لنا أن الشاعر قد جمع في هذه الأبيات بين الأصوات المهموسة ومنها " الهاء، الحاء، التاء، الشين، الكاف، الصاد، الثاء، والسين" الذي أشرنا لها سابقا.

تصوير حالته النفسية ومثال ذلك:" تحظى، حيها، حسن، حلك، محياها، صواحبها، حباب، راح" التي جاء فيها حرف الحاء رخوا مرققا دافئا بعواطف الشوق والحنين كملمس الحرير الناعم[1]، وهي ألفاظ أضفى عليها صوت الحاء بتموقعه أولا ووسطا وآخرا في الكلمة نوعا من السعة والانبساط، فالمحظوظ يكون وافر المنال، والحي يمتاز بالشساعة والحسن ينشرح له القلب، والليل يتصف بحلكة ظلمته، وصواحبها دلالة على المودة التي تجمعهن، وراح اليد يكون مبسوطا، فهي معاني تعكس حالة الشاعر محمد بن المبروك البودوي.

الصاد:

صوت أسناني لثوي، رخو مهموس مطبق[2]، وهو من الأصوات الصفيرية التي تعطي نوعا من التناغم الموسيقي الحزين نتيجة الحسرة والأسى، وهي الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، ورغم ذلك نجده يستعلي متفائلا موظفا صوت الصاد المستعلي، في مثل قوله" نصرته بالصبا، صار، الصولات"، ليدلل لنا على عدم انكساره أمام حسرته وآهاته، وقد أورد الشاعر هذا الصوت الخفيف إلى جانب أصوات أخرى مهموسة نحو" الحاء، السين، التاء، الكاف، الفاء، الهاء، الشين، الثاء"، ليزيد معانيه رقة وهمسا فيقول[3]:

يا إله السماء **صلي** على من :: جاءنا بالكتاب والمعجزات
أنت فضلته وأكرمت مثواه :: **نصرته بالصبا** والرمات
بزغت شمسه بها أفل الكفر :: **وصار** ضعيفا بعد **الصولات**

الفاء:

هو صوت شفوي أسناني مهموس منفتح، ويحمل عادة دلالة الإبانة والوضوح، خاصة إذا وقع أول الكلمة[4]، وقد وظف الشاعر هذا الصوت ليبين عن حالته التي غلبتها نوائب الدهر، فلم يجد ملجأ إلا مدح الرسول ﷺ، ليشفع فيه يوم القيامة فيقول[5]:

غلبتني نوائب الدهر حتى :: صرت **في** رقها **حليف** العرات
فر صبري وحار أمري أيا خير :: الورى جئت هذه أبياتي
قد **رفعت** أموري **للمصطفى** المخ :: تار **يرفعها** لمحي **الرفات**
سيد الرسل خاتم الأنبياء من :: جاءنا **بالفرقان** قبل **الوفاة**
شائع الفضل يوم لا ينفع الإبن :: أبوه والكل في الغمرات

---

1. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص48.
2. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143
3. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 92.
4. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143. 151.
5. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 18.

هـو أرحـم من أبي ومن الأ :: م يجـود بأعظـم **النفقـات**
ويفـك من الجحيـم إذا مـا :: ضجـت **الكـافـرون بالـزفـرات**
لا يمـن ولا **يفـوه بفحـش** :: **ويكـافي** المـداح **بالغـرفات**

في هذه الأبيات نجد الشاعر في حالة حسرة وتأسي وندم على ما اقترف من معاصي،فهو يعترف بكثرة ذنوبه وخطاياه،لذلك أكثر من استعمال حرف **الفاء** الذي يدل على الظهور والإبانة،وكما نعلم فإن شعراء المديح يرون في اعترافهم بالتقصير في أداء واجباتهم وما ارتكبوه من خطايا شيئا من التنفيس والراحة، وهذا ما يعنيه شاعرنا هنا، فلأنه يدرك تبعاتها يوم القيامة يمم قريحته وإلهامه شطر الرسول0يمدحه ذاكرا صفاته وشمائله وراجيا مكافئته بشفاعته0، ولأن الخطاب موجه من أدنى منزلة إلى أعلى منزلة فهو **دعاء** حسب منظور البلاغيين فنجد محمد بن المبروك البودوي يستعطف الرسول0مخاطبا إياه بهمسات صوت الفاء الذي أورده عشرين[1] مرة في هاته الأبيات؛ وقد ورد هذا الصوت في كل بيتٍ بل نجده أحيانا يتكرر أربع مرات في البيت الواحد.

الهاء:

صوت حنجري رخو مهموس منفتح[2]، « مستفل من أقصى الحلق، فهو هواء مسترسل متصاعد، لا يعترضه أي حاجز في أي نقطة من الجهاز الصوتي، لذلك يتلاشى بسرعة....فهو الأنسب للتعبير عن الآهات والتنهيدات المتكررة الطويلة»[3]، ولأن هذه حالة شاعرنا نجده يتهوع بهذا الصوت المهتوت سواء كان أصلا في الكلمة نحو: مهفهفة،جوهرة، عهد، ذهبت،... أو ضميرا وهو الغالب لأن الشاعر اتخذه مخرجا للتعبير عن ولهانه وهيامه بالمحبوبة نحو" جوائها، حيها، أقاربها، حاجبها، دلالها، صواحبها، محياها، منكبها،...."، أو عند الحديث عن معجزاته0 نحو" له، أرضعته، صاده، فاه، قصته، أظلته، مفاخره، مثله، طيبه، لهجته..."، وهذا ما يظهر لنا جليا في ما يروم إليه الشاعر في هاته الأبيات من قصيدة "سل ربع مية" على إيقاع المنسرح فيقول[4]:

سل ربعَ مية مُذْ **جوائها** :: عن **حيها** ثم عن **أقاربها**

---

1 . الكلمات التي ورد فيها حرف الفاء في هذه الأبيات هي:" في، حليف، فر، رفعت، المصطفى، يرفعها، الرفات، الفرقان، الوفاة، الفضل، ينفع، في، النفقات، يفك، الكافرون، الزفرات، يفوه، فحش، يكافي، الغرفات".

2 .ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.

3 . أمينة طيبي، نظرية الفونيم والنص الشعري، دراسة تطبيقية، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الأول، ص 161.

4 .محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 68.69.71.

ينبئك عن بضةٍ مهفهفة :: سبا قُلَيبِك حُسنُ حاجبها
دلالُها حَلَكُ تسربله :: لفَّتْ سنا الحُسْنِ في جواربها
مُحَيَّاها قمر إذا جلست :: كأنها البدر في صواحبها
تبسمت عن حباب ذي برد :: وريقها كمُدام شاربها
أَلَذَّ من عسلٍ وأبرقُ من :: راحٍ إذا ما بدا بشاربها
مرصع عقدها بجوهرة :: لو اطلعت على ترائبها
مهما أتته قبيلة قصدت :: نداه سح سحاب ثاقبها
ما مثله آدمي ولا ملك :: ظهر طيبه لُذْ بعاكبها.

ب.الأصوات المجهورة:

إذا كان الهمس مرتبطا بثبات الوتران الصوتيان حين النطق بالصوت فإن الجهر عكسه تماما، بمعنى أن الصوت المجهور هو الصوت الذي يحدث نتيجة انقباض فتحة المزمارواقتراب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر، وعند اندفاع الهواء من خلالهما يهتزان اهتزازا منتظما مُحْدِثِينِ صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب عدد الهزات والذبذبات، وهو ما يجعلنا نقول أن جهر الصوت يعني اهتزاز الوتران الصوتيان حين النطق به[1]، وقد أشار علماؤنا القدامى إلى الجهر بقولهم: هو« حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد (عليه) ويجري الصوت»[2]، والأصوات المجهورة في العربية تسعة عشرة وهي:« الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والدال، والزاي، والظاء، والذال، والدال، والباء، والميم، والواو»[3]، ومن بين الأصوات المجهورة التي نود الإشارة إليها والتي استعملها الشاعر في مواضع عدة من شعره أصوات: الباء، اللام، النون.

الباء:

هو صوت شفوي مجهور شديد منفتح، يدل على الامتلاء الاتساع والانفراج والانبثاق، والظهور والبعثرة والقطع والشدة[4]، وهي المعاني نفسها التي يحملها تواتر صوت الباء بعد دخوله التركيب اللفظي في الخطاب الشعري، وهذا ما يظهر لنا في مديح محمد بن المبروك البودوي، حيث نجده في إحدى قصائده متحسرا على ما اقترفه من ذنوب قائلا[1]:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 21.
2. سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، ج4، ص 434.
3. المرجع نفسه، صفحة نفسها.
4. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 44. وينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.
1. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 90.

* مربع بمعنى موطن.

صدني هـم واكتسـاب معـاص :: خلفتني في مربـع* السيئات
صدرت مني في الصبا ثم دامت :: كفكفتني بالسـوط والمنسـاة
ضاع عمري عن فراق مع الحب :: الذي قد حباني قبـل نبـات
عـاقني الـذنب عن مواطنه إذ :: كنت عبدا أميـل للشهـوات
غلبتني نوائـب الدهـر حتـى :: صرت في رقها حليف العرات
غَرَبَتْنِي ومـا رأيـت صديقـا :: أُشفيَّن بـه على الأعنـات
فـرصبري وحارأمري أيا خير :: ـرالـورى جئت هـذه أبيات

نلاحظ أن صوت **الباء** قد تواتر خمسة عشرة مرة في هذه المقطوعة، فالشاعر لكثرة ذنوبه ومعاصيه شبه حالته برجل همه ارتكاب الخطايا، لذلك قال اكتساب المعاصي ولم يقل اقترافها أو الوقوع فيها، فالكسب جاء على وزن افتعال لتعني الجمع الذي يؤدي إلى الكثرة، وهذا حال شاعرنا فقد أصبح باكتسابه للسيئات في مرتع الذنوب والمعاصي فقال "**مربع**" للدلالة على كثرتها، ثم نجده متحسرا على ارتكاب هذه المعاصي في صغره "**الصبا**"، بعد أن غلبته نوائب الحياة، فوظف كلمات بها صوت **الباء** لتدل على الظهور نحو: **نبات، حباني**، ولأنه أصبح رجلا شيمته الذنوب والمعاصي ابتعد عنه الناس وتركوه وحيدا فقال **غربتني** أي قُطِعت صلته بأصدقائه وأحبابه، فهنا نرى الشاعر يتألم ويتحسر وكلها معاني أسهم في توضيحها صوت **الباء** المجهور.

النون:

صوت لثوي جانبي مجهور منفتح، يدل على الظهور كيفما كان موقعه[1]، ويوحي أيضا بالألم والتنازع وكثرة الأنين[2]، ومما ورد من شعر محمد بن المبروك البودوي قوله في نفس **المقطوعة السابقة:" صدني، خلفتني، كفكفتني، حباني، نبات، عاقني، الذنب، غلبتني، نوائب، أُشفيَّن، غربتني"**، وبالإضافة إلى كونه صامتا نجده يؤدي وظائف عدة منها **الوظيفة النحوية للدلالة على "المفعولية" بوروده ضميرا، ووظيفة صرفية كونه أصلا في الكلمة**، فنرى الشاعر يتألم من شدة ندمه على ما ارتكب من ذنوب، فلجأ إلى صوت النون لأنه الأنسب للتعبير عن الأحزان.

اللام:

صوت لثوي جانبي مجهور منفتح[1]، يوحي بالمرونة والليونة والتماسك

---

1 .ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.151.

2 .أمينة طيبي، نظرية الفونيم والنص الشعري، دراسة تطبيقية، مرجع سابق، ص 164.

1 .ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.

والالتصاق[1]، وقد استعمله الشاعر للتعبير عن طمأنينته وعدم قلقه لأنه يرى في مدح الرسول0 الملاذ الذي سينجو به من كل بلية وأذية فيقول[2]:

إذا كنت من ذوي الشُؤْن بمدحه :: **فلا** يفزعنّي من **كلاب** نفور
ولا لسع عقرب **ولا** نهش حية :: **ولا** وحي خُناس **بقلبي** يدور
ولا كيد كائد **ولا** شر حاسد :: **ولا** نفث عاقد بسحر يُشير
ألا ليت شعري هل أفوز **برحلة** :: **إلى** قبره الشريف كيما أزور
على **بازل*** يطوي **الفلا** بخفافه :: إذا ما لعينيه تبدت قصور
فلا جنة **إلا** التي بين قبره :: ومنبره بذاك كان يسير
ولا زخرف **إلا** حُلَيُّ مقامه :: فليس له من النظار نظير

فالشاعر نجده متماسكا نتيجة حبه الصادق للرسول0، لذلك استعمل حرف اللام بكثرة الوارد في أسلوبي النفي والاستثناء*، ليؤلف بذلك قصرا من نوع صفة على موصوف، حيث قصر الجنة إلا بالرحال إلى قبره! في الفيافي بالضرب على أكباد الإبل، وقصر أيضا التزين والمنظر الجميل إلا بحلي مقامه، وهذا تعبيرا على حبه الشديد وشوقه لزيارته0.

2: الأصوات بين الشدة والرخاوة

أ. الأصوات الشديدة

الشدة عند علماء الأصوات التقاء الشفتان التقاء محكما لينحبس مجرى النفس المنحبس من الرئتين، وعند انفصالهما يُحدث النفس صوتا انفجاريا سماه القدامى بالصوت الشديد، ويقابله عند المحدثين الصوت الانفجاري[3]، والحرف« الشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه وهو الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والطاء، والتاء، والدال، والباء، وذلك أنك لو قلت ألحج ثم مددت صوتك لم يجر ذلك»[4]، وحسب ما تؤيده« التجارب الحديثة : ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، والجيم القاهرية أما الجيم العربية الفصيحة فيختلط صوتها الانفجاري بنوع من الحفيف يقلل من شدتها»[5]، وسندرس دلاليا بعض هذه الأصوات في شعر محمد بن المبروك.

1. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 41.
2. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 82.
*البعير الذي فطر نابه.
3. ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 24.
4. سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، ج4، ص 434.
5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 24.

الدال:

صوت أسناني لثوي، شديد مجهور منفتح، يصاحبه غالبا معنى اللين والنعومة[1]، والدحرجة والتحرك[2]، وقد تواتر حرف الدال في شعر المديح عند الشاعر محمد بن المبروك ليكشف عن الحالة التي يعيشها، فبعد التغزل بالحبيبة نجده يعلن هجرانه الحب ليصاحب المدح لشخص الرسول0، فاستعمل صوت الدال الذي يوحي باللين والنعومة فيقول[3]:

هجرت تغزل ذكر **الخرود*** :: **ومدحي** لذكر النبي **يعود**
كتبت رسيم طلاق الغنا :: بتسجيل قاض ووضع **شهود**
لكي يستحيل جزاء الذي :: جنيت من أجل **تعدِّ الحدود**

فالشاعر ترك التغزل بالحبيبة واستبدله بحب النبيا فوصف المحبوبة بالخرود لما لها من دلال وما يزينها من نعومة وحسن، ليبين شدة حزنه على فراقها له، فشاعرنا ذو عاطفة قوية وصادقة، لأنه إذا أحب يتملكه المحبوب، وهذا ما نراه في حبه للنبيا، حيث نراه يعود إلى مدحه في مطلع القصيدة، فقال" مدحي، يعود"، ولأنه يعلم بأن النفس أمارة بالسوء وإنه قد يعود إلى الهيام والتشبب بها وبديارها جعل بينه وبين نفسه ميثاقا ليكون عليه حجة يمضيه قاض وبحضور شهود، فهذه الحالة التي يمر بها الشاعر يترجمها صوت الدال المتواتر في لفظة الخرود وما تحمله من لين ونعومة، وفي لفظة المدح وما يحمله من حب وشوق وتعظيم للممدوح، ونراه أيضا في "**يعود وتعد والحدود**" وما توحيه من حركة شدة وفاعلية.

الطاء:

صوت أسناني لثوي شديد مهموس[4]، يوحي بالاتساع والضخامة والعلو دونما شدة، كذلك يحمل معاني الضعف والعيوب البدنية والنفسية[5]، ومن مظاهر توظيف هذا الصوت اللغوي في شعر محمد بن المبروك البودوي نذكر[6]:

ولم يتثاوبن الدهر **قط** :: وما احتلم **المُطَهَّر** كالرُّقود
وتبتلع **البسيطة** كل شيء :: بدا من مخرجي ذاك السعيد

---

1. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143.149.
2. ينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 40.
3. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص29.
*المرأة الحبيبة البكر التي لم تمس " لم يدخل بها".
4. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143./ وينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 45.
5. ينظر: حبيب مونسي، المرجع نفسه، صفحة نفسها.
6. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص62.

ولا **يطأ** الذباب أديم عضو :: من أعضاء الممهد والأحيد
يرى من خلفه ببصيرة أو :: يرى في **الهبوط** مع الصعود
فكم **أعطى** من الخيرات جودا :: يغذي باللحوم مع الثريد

صوت الطاء يتكرر في كامل أبيات هذه المقطوعة نحو" **قط، المطهر، البسيطة، يطأ، الهبوط أعطى، فقطًا** تفيد نفي الشيء قطعا، والبسيطة توحي بالاتساع والانشراح، والوطأ موضع القدم على الأرض بكثرة، والهبوط النزول من أعلى، أما العطاء فتعني كثرة الجود، وهي معاني توحي بالشدة والقوة التي يوحي بها صوت الطاء.

ب.الأصوات الرخوة:

الرخاوة صفة خصت بها بعض الأصوات لأن حين النطق بها لا ينحبس مجرى النفس فيجري الصوت دون أن يحدث صوتا انفجاريا[1]، والأصوات الرخوة هي« الهاء، والحاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والزاي، والسين، والظاء، الثاء، والذال، والفاء»[2]، ونمثل لها بأصوات كنماذج للدراسة بالصاد، السين، الشين.

الصاد:

صوت أسناني لثوي رخو مهموس[3]، يدل على الصفاء والنقاء والصلابة والقوة وبعض العيوب النفسية والجسدية[4]، وقد تواتر صوت الصاد الصفيري في شعر المديح عند الشاعر محمد بن المبروك في مواضع عدة مشكلا إيقاعا تناغميا بين صفيره الصوتي ومعاني الشاعر القوية النابعة من صفاء روحه ونقاوة قلبه ومن استعمالاته قوله[5]:

وصاحِبُ الضبِّ **لما صاده** وأتى :: جماعة **الصحب** يوما في شطائها
فقال لا أُومِنَّنَ إذاً **بصاحبكم** :: أو يومن الضب هذا في **عصائها**
فصرَّح الضب فاهَ بالمرام بدا :: **بعصبة** شُرِّفت بفضل شاذبها
والذيب **قصته** أيضا لنا ظهرت :: ظهور نار القرى ليلا براكبها

في هذه الأبيات تواتر صوت الصاد ثماني مرات، وجاء ليدل على معاني الصفاء والنقاء وهذا ما نلاحظه في" **صاحب،صاحبكم،الصحب**"،ولاستعلائه يوحي بالقوة والتماسك نحو" صاد،عصائها،عصبة"،وهي معاني تعكس حالة الشاعر وإعجابه بمعجزاته0.

---

1. ينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، مرجع سابق، ج1، ص 61.
2. سيبويه، الكتاب، مرجع سابق، ج 4، ص 435.436.
3. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143./ وينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 46.
4. ينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، المرجع نفسه، صفحة نفسها.
5. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 73.

السين:

صوت أسناني لثوي، رخو مهموس منفتح[1]، من المعاني التي غالبا ما ترتبط به التحرك والمسير والخفاء والاستقرار والامتداد لأعلى، فكلما حل في كلمة إلا وهمس بوقعه الصوتي في دلالتها، فنلمح فيها نوعا من الطمأنينة والراحة، خاصة وإنه يوحي أيضا بالليونة والسهولة والرقة والنقص والضعف[2]، ومثاله في قول الشاعر[3]:

ألا يا قومنا قد بت **أمس** :: أكابد في **سواد** الليل **رمسي**
هو المعراض **للإنسان** مهما :: يمت يلقى **بسجن** أي **حبس**
تصير ذواتنا فيه صديدا :: وديدانا **تسير** بغير **لبس**
فذكرني بما أمضي إليه :: وبالجرم الذي جرمته **نفسي**

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن القبر وعذابه، ولشدة تحسره على ما اقترفه من ذنوب وخطايا أصبح يفكر في الموت وما يتبعه من حساب، وقد روي أنه حفر قبره بنفسه، فلسان مقال شاعرنا يغني عن حاله، وهذا ما نستشفه من خلال تواتر صوت السين وما يحمله من معاني الحزن والتحسر، نحو:" أمس، سواد، رمسي، سجن، حبس" التي توحي بالخفاء والظلمة، وكلمة "تسير" التي توحي بالحركة والتنقل، علما إن صوت السين اتخذه الشاعر رويا لقافيته في كامل القصيدة ليعبر عن الحالة التي يعيشها.

فمن خلال تتبعنا لتواتر بعض الأصوات في شعر المديح لدى الشاعر بن المبروك البودوي وجدنا أنها تشترك في بعض الصفات والمخارج، وهو ما جعلها تسهم في تشكيل الدلالة الكلية لمعاني الحب والشوق للنبي0، ومن ذلك صوتي:"الحاء والهاء" فهما صوتان لا يختلفان إلا في المخرج كون الحاء حلقي والهاء حنجري، وأيضا صوتي التاء والطاء فهما يشتركان في الصفات والمخرج ولا يختلفان إلا في كون التاء منفتح والطاء مطبق، وهي الصفة نفسها التي يختلف فيها صوتي السين المنفتح والصاد المطبق، وهو ما يجعلنا نؤكد أن الأصوات العربية كلما اقتربت في المخارج أو اشتركت في الصفات كلما أدت إلى تقارب المعاني التي توحي بها، وهذا تأكيد لمناسبة الألفاظ العربية لمعانيها التي أشار إليها علماؤنا العرب قدامى ومحدثون رغم معارضة بعض الدارسين لها.

3: الصوائت وأنصافها

أ. الصوائت:

---

1. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 143./ وينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص 44.
2. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، المرجع نفسه، ص 150./ حبيب مونسي، المرجع نفسه، ص 44.
3. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 37.

إن لمعنى الكلمة جانبان يوحيان بدلالتها جانب الصوامت؛ ويكمن في ما يوحيه الصوت المفرد من معاني عند تآلفه مع غيره في التشكيل اللفظي، وهذا حسب مخرجه الفيزيولوجي وحسب ما يحمله من صفات، وجانب ثان راجع إلى ضوابط هذه الأصوات المفردة وما تحمله من دلالات، ونعني بها الصوائت، وتعرف بالحركات والعلامات، وهي "الضمة، والفتحة، والكسرة" وتسمى بالصوائت القصيرة، وما يتبعها من حركات تسمى بالصوائت الطويلة أو أنصاف الصوائت، وهذا ما أشار إليه ابن جني بقوله:« أما ما بأيدي الناس في ظاهر الأمر فثلاث، وهي الضمة والكسرة والفتحة فمحصولها على الحقيقة ست، وذلك أن بين كل حركتين حركة»[1]، فالصوائت مثلها مثل الصوامت تحمل دلالة« تظهر في بعض الصيغ الوصفية؛ فإذا كانت دلالة الصيغة الحديثة * تكمن في وسطها مثل فَعُل فَعِل، إذ يدل الضم فيها على الثبات، ويدل الكسر على الزوال، والفتح حياد، فإن للوصفية البداية في مثل»[2] دَعوة الدعاء والاستعانة، ودِعوة الإدعاء، ودُعوة الضيافة، نحو قول قطرب[3]:

دعوت ربي دَعوة :: بما أتى بالدِعوة

فقلت عندي دُعوة :: إن زرتم في رجب

وللصوائت قيم رمزية أخرى تسهم في تحديد بنية الكلمات في مثل التفريق بين اسمي المرة والهيئة نحو فَعْلَة وفِعْلَة[4]. إضافة إلى ذلك نجد للصوائت دلالة أساسية من خلال تموقعها على أصول المباني مثل تفريقها بين المثنى والجمع السالم نحو المسلمِين والمسلمَين مثلا.

من خلال ما سبق يتبين لنا فاعلية الصوائت ودورها في تحديد معاني الكلمات وهذا راجع إلى مخرج كل منها وما يحمله من صفات وهذا ما يوضحه الجدول الآتي[5]:

الحركة	موضع نطقها	درجة انفتاح الشفتين	صفتها
الكسرة	أمامية	منغلقة	منفرجة
الفتحة	وسطية	منفتحة	منفرجة
الضمة	خلفية	منغلقة	مستديرة

1. ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ج3، ص 120.

* . نعني بها الصيغة الصرفية، أي شكل الكلمة أو مادة الكلمة التي بنيت عليها وهي مقترنة بدلالة الزمن.

2. صفية مطهري، التفاعل الدلالي في المستويات اللسانية، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 112، 2008، ص 262.

3. إبراهيم مقلاتي، شرح مثلثات قطرب، دار هومه، الجزائر، دط، دت، ص 26. 27.

4. ينظر: صفية مطهري، التفاعل الدلالي في المستويات اللسانية، مرجع سابق، ص 263.

5. ينظر: المرجع نفسه، صفحة نفسها.

يبين لنا الجدول مخارج الصوائت الثلاثة " الفتحة، والضمة، والكسرة"، فالفتحة« صوت لين قصير متسع ينفتح معه الفم وينتصب اللسان، أما الضمة فهي صوت لين قصير ضيق يرتفع معه اللسان عند النطق، وكذا بالنسبة للكسرة فهي صوت لين قصير ضيق إذ ينكسر معه طرف اللسان ويضيق المجرى الهوائي»[1]، بمعنى أن اللسان يرتفع عند الضم وينكسر عند الكسر لذلك نجد الضمة والكسرة متضادتان، في حين نجد الفتحة باتساعها تتوسطهما، فكانت منطلق الحركة في اتجاهها نحو الضم أو الكسر[2].

لنلاحظ هذا المخطط الذي يبين مسار الحركة بدءا من الحلق إلى الشفتين[3]:

الحلق ـُـ ـَـ الشفتان

ـِـ

يتبين لنا أن« الضمة والفتحة متجاورتان متباعدتان، والفتحة والكسرة متجاورتان متقاربتان، والضمة والكسرة متباعدتان متنافرتان، وأن الاتجاه من الضم إلى الكسر هابط بينما يكون العكس من الكسر إلى الضم فهو متصعد وفيه صعوبة»[4]،وهذه الصفات هي ما يجعل للصوائت إيحاءات دلالية توحي بالمعنى المقصود أثناء الكلام، فكيف وظف الشاعر محمد بن المبروك الصوائت في مديحه للنبي0؟.

سنعتمد في تبيان ذلك على أبيات متفرقة من مجموعة من قصائده على أن يكون اختيارنا اعتباطيا[5]:

الحركة	عددها في القصيدة	نسبة تواترها
الفتحة	895	% 52.52
الكسرة	498	% 29.22
الضمة	311	% 18.25
المجموع	1704	% 99.99

1 . صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003. ص 45.46.

2 .ينظر : صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مرجع سابق، ص 46. ص 46.

3 .المرجع نفسه، صفحة نفسها.

4 .المرجع نفسه، صفحة نفسها.

5 . الأبيات المعتمد عليها هي نفسها الأبيات التي كانت محل الشاهد في التمثيل لنسبة تواتر الأصوات المهموسة والمجهورة، والشديدة والرخوة. ومجموعها 79 بيتا.

من الجدول نلاحظ أن الفتحة قد وردت 895 مرة بنسبة "52.52 %" في مثل " بَانَت، بَانَ، شَغَف، قَطَعَت، جَاءَنَا، رَبَّنَا، المَدَّاحَ..."، أما الكسرة فجاءت مرة 498 بنسبة "29.22 %" نحو " الوتدِ، الكمدِ، الحرامِ، ذكرِ، خالقه، سوادِ، رمسِي، الجرم، لبسِ..."، في حين وردت الضمة 311 مرة بنسبة "18.25 %"، في مثل:عزٌ، جاهٌ، يزولُ، رفعةٌ، نعمةٌ، سرورٌ، يسرُ، نصرُ، منكرٌ، نكيرُ، ملِمَّةٌ، يهولُ، نزولها، تخورُ، علاهُم، نورُ، ضبٌ، ذيبٌ، يتلُوهُ بعيرُ"، ليكون مجموع الصوائت القصيرة 1704 بنسبة 99.99 %،وهذا القياس الكمي يبين لنا أن الصوائت قد تواترت تباعا من حيث الكثرة الفتحة ثم الكسرة ثم الضمة، وهذا طبيعي« لأن نسبة شيوع الفتحة في اللغة العربية حوالي 460 في كل ألف من الحركات قصيرها وطويلها، في حين أن الكسرة حوالي 174 والضمة 146»[1]، فالفتحة مرة تموقعت فاءً في بنية الكلمة نحو "عجبت" ومرة عينا نحو " بزغت"،ومرة لاما نحو "صار، جاء" وفي حالات عديدة نجدها فاءً وعينا ولاما وهذا في مثل "بزغت، غلبتني، صدرت، منح"، هذا بالنسبة للأفعال أما الأسماء فللصوائت أيضا بعد دلالي في تحديد معانيها من خلال القيمة الرمزية التي تؤديها نحويا؛ حيث تسهم الفتحة في توخي معاني النحو بتحديدها لوظائف الكلمات، وهذا ما أشار إليه أبي الأسود الدؤلي بقوله لكاتبه:« إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه»[2]، فهو يشير إلى« تراكيب لغوية تحمل دلالات مختلفة باختلاف السياق الذي تأتي فيه وتندرج في باب المنصوبات وهي أنواع»[3]؛ كالمفعول به ومثاله قول بن المبروك البودوي[4]:

عجبت مذ قطعت حبلَ الوصال وقد :: ردَّت إلي سهامَ الصد والكمد

والحال نحو قوله[5]:

لأحج البيت معْ من حجـه :: **محرماً** أدخل من باب السلام

والمنادى في مثل قوله[6]:

يـا إلهَ السماء صلي على من :: جاءنـا بالكتاب والمعجـزات

وغيرها من الوظائف النحوية الأخرى من صفة وتمييز، وأنواع المفعولات الأخرى التي يؤديها صائت الفتحة.

ونراه يسترسل قائلا:« فإن ضممت فمي، فانقط نقطة فوقه على أعلاه»[1] فهو يشير إلى الضمة التي تمثل« التركيب اللغوي الإسنادي ذا الدلالات المتنوعة بتنوع السياق وهو باب

1 .إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 157.
2 .أبي الفرج محمد بن أبي أيوب إسحاق المعروف بالنديم، الفهرست، تحقيق: رضا تجدّر، ص 45.
3 .صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مرجع سابق، ص17.
4 ..محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص40.
5 .، محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص21.
6 ..المرجع نفسه،ص92
1 .صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مرجع سابق، ص18.

المرفوعات»[1] وهي أنواع أيضا منها:

الفاعل نحو "سعادُ، والشيبُ"، ونائب الفاعل نحو " جذوةُ " في مثل قوله:[2]

بانت سعادُ وبان الشيبُ في جسدي :: وأُضرمت جذوةُ الجحيم في كبدي

والمبتدأ نحو"عقدُها" والخبر نحو "مرصعٌ" في مثل قول الشيخ بن المبروك:

مرصعٌ عقدُها بجوهرة :: لو اطلعت على ترائبها

والصفة نحو "رضيعٌ" في مثل قوله:

فكم جيوش بددوا شملها :: لو شامها طفلٌ **رضيعٌ** يشيب

وفي قوله« فإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف»[3]، إشارة إلى الكسرة التي بدورها تحمل« دلالات عديدة يجمعها باب واحد هو باب المجرورات بالحرف أو الإضافة أو التبعية، وهي مقصورة على الركن الاسمي دون الفعلي»[4] وهي أيضا أنواع منها:

الاسم المجرور نحو "حبابٍ، برد، مدامِ، عسلٍ، راحِ، شاربها"، والمضاف إليه نحو "الثغرِ، كأسِ، صافٍ، " وهذا في مثل قوله:

تبسمت عن **حبابِ الثغرِ** ذي **بردِ** :: وريقها **كمُدامِ كأسِ شاربِها**

أَلَذَّ من **عسلٍ صافٍ** وأبرقُ مـن :: **راحٍ** إذا ما بدا يَرْشِفْ **بشاربِها**

فمما سبق نلاحظ أن تواتر الحركات القصيرة في شعر المديح عند محمد بن المبروك البودوي تماشى وحالته النفسية التي يعيشها، فنجده تارة منشرح الصدر خفيف الروح عند ذكر معجزاته|، ولأدل على ذلك الفتحة وما تضفيه على اللسان من خفة وحركية حين النطق فيمتد نفس الشاعر في انشراح تصاعدي إلى عالم الروحانية ومناجاة المولى عز وجل بمدح الرسول0، ونجده تارة أخرى في حالة مضطربة لا يهن له بال وهذا حين يضيق صدره فيلجأ للتعبير عن معاناته جراء حبه للنبي وشوقه الشديد لزيارة قبره وما قدس من أماكن وطأتها قدمه، أو حين يتحدث عن غزواته| وجهاده ضد الكفار والمشركين، فيتخذ من الكسرة والضمة سبيلا لذلك، وهذا راجع لضيق المجرى الهوائي حين النطق بهما.

ب. أنصاف الصوائت:

وما لمحناه من إيحاءات دلالية للصوائت نستشفه في أنصافها: الألف، والياء، والواو، غير أنها تظهر بشكل واضح لامتدادها وطولها فتنفس عن الشاعر حزنه العميق، ومن بين استعمالاتها عند بن المبروك نجد الألف نحو:" بانت، بان، الزحام، الرفاة، الوفاة،

---

1. المرجع نفسه، 17. 18.

2. محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص68.

3. أبي الفرج محمد بن أبي أيوب إسحاق المعروف بالنديم، الفهرست، مرجع سابق، ص 40، نقلا عن: صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مرجع سابق، ص17 .

4. صفية مطهري، المرجع نفسه، ص 18.

الغمرات، الزفرات، دلالها، محياها، حاجبها، السيئات، الصبا، حباني، صاده"، فالشاعر يشكو بعده عن سعاد وتأجج قلبه شوقا لدلالها وحسن جمالها، وبعد تخلصه في نظمه لمدح الرسول نجده يظهر صبره لشدة الضجيج والزحام حول قبره0، ونراه ايضا يخشى سكرات الموت وخروج الروح عند الوفاة، وتصبح جثته رفاة فتلقى في جهنم حسب تعبيره، فكل هاته المعاني أوحى بها الصائت الطويل "الألف" الممتد امتداد النفس الصاعد من أعماق شاعرنا.

ونجد الياء في نحو:" يسير، نكير، كبير، رضيع، يشيب، نظير، الثريد، البسيطة، بصيرة، السعيد، بعير، الشيب، يستحيل، تصير، رمسي، نفسي..."، أما الواو فقد وردت أيضا بكثرة نحو:" سرور، نور، تخور، أزور، قصور، نفور، يدور، يعود، شهود، الصعود، الرقود، الخرود، اللحوم، يومن، الحدود، جيوش..."، فنلاحظ وفرة تواتر الصوائت الطوال في شعر المديح لدى محمد بن المبروك وهذا راجع لحالته النفسية من جهة، ولما تنماز به هذه الحركات من خصائص طبيعية تثير الانتباه فتشد الأذان نتيجة وضوح أثرها السمعي من جهة أخرى[1]، وبذلك ترشدنا إلى معاني مستوحاة من دلالة الصامت الذي قبلها والحركة التي تضبطه، بمعنى إن كل حركة« تكتسب أهميتها ودورها من السياق الواردة فيه ولا سيما من الحروف التي تسبقها، فهي امتداد لقيمة الصوت الدلالية، هذا فضلا عما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها»[2]، ومن شعرية استعمالات الصوائت الطويلة لدى الشاعر بن المبروك البودوي قوله[3]:

بانت سعاد وبان الشيب في جسدي :: وأُضرمت جذوة الجحيم في كبدي
إذا كنت من ذوي **الشُؤْن** بمدحه :: فلا يفزعنّي من كلاب نفور
ألا ليت شعري هل أفوز برحلة :: إلى قبره الشريف كيما أزور
على بازل يطوي الفلا بخفافه :: إذا ما لعينيه تبدت قصور
وعز وجاه لا يزول ورفعة :: تصاحبني ونعمة وسرور
ويُسْر ونصر في أموري كلها :: فلا يفزعني منكر ونكير
وكل ملِمَّة يهول نزولها :: وإن رُفعت بفضله لا تخور

وبعد القياس الكمي لنسبة ورود الصوائت الطويلة في شعر المديح لدى الشيخ بن المبروك البودوي نوضحها الجدول الآتي:

---

1 . ينظر: مصطفى السعدني، المدخل اللغوي لنقد الشعر . قراءة بنيوية، دار بور سعيد للنشر، مصر، د ط، د ت، ص 63.
2 . المرجع نفسه، ص 92.
3 . محمد بن المبروك البودوي التواتي، الديوان، مرجع سابق، ص 82.40.

الحركة	عددها	نسبة تواترها
الألف	120	% 71.42
الواو	17	% 10.11
الياء	31	% 18.45
المجموع	168	% 99.98

خلاصة:

في ختام هذه بالدراسة المتعلقة بالدلالة الصوتية في مديح محمد بن المبروك البودوي نخلص إلى النتائج التالية:

.تتعدد وسائل الترميز والتعبير، والصوت اللغوي أحسنها دلالة.

.عكفت الأمم والشعوب على دراسة الصوت اللغوي وتقطيعه حسب ما توفر لهم من إمكانات، للوقوف على خصائصه وكيفية حدوثه وعلاقته بالمعنى.

. خلصت الدراسة الصوتية عند المحدثين إلى تقسيم علم الأصوات إلى قسمين هما: علم الأصوات العام، ويهتم بدراسة خصائص الأصوات ومخارجها، وعلم وظائف الأصوات، ويعنى بدراسة المعنى الذي يؤديه الصوت سواء أكان مفردا أو مركبا.

.للصوت اللغوي ارتباط وثيق بالدلالة، وأي تغير صوتي يلحق الكلمة يؤدي إلى تغير في معناها.

المصادروالمراجع المعتمدة:

01. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 5، 1984.

02. إبراهيم مقلاتي، شرح مثلثات قطرب، دار هومه، الجزائر، دط، دت.

03. ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، تح حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993،

04. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مج 4، باب الصاد، دار المعارف، ط 1، دت.

05. أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، دط، 1952، ج1.

06. احمد فارس الشدياق، سر الليال في القلب والإبدال، د ط، د ت.

07. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر ثقافة الاختلاف، دمشق، ط 4، 2012.

08 . آمنة طيبي، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية خلفيات وامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2008

09 أمينة طيبي، نظرية الفونيم والنص الشعري، دراسة تطبيقية، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الأول.

10 . إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش دراسة دلالية، رسالة ماجستير، إشراف: آمنة بن مالك، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص لغويات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة.

11. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، د ت.

12. سميرة رفاس، أصالة الحرف العربي واقع وامتداد، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الأول.

13. سيبويه، الكتاب، ج4، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 2،.

14. صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، دط، د ت.

15. صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط 16، بيروت، 2004.

16. صفية مطهري، التفاعل الدلالي في المستويات اللسانية، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية محكمة تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 112، 2008.

17. صفية مطهري، الدلالة الإيحائية في الصيغة الافرادية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

18.عادل محلو، علم الأصوات بين القدامى والمحدثين، مطبعة مزوار، الجزائر، ط 1، 2009.

19 .عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة محمود محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط.

20 .فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، العراق، ط 3، 1975.

21.كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000..

22 . محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد، دار الفكر، ط2، دت.

23 .مصطفى السعدني، المدخل اللغوي لنقد الشعر .قراءة بنيوية، دار بور سعيد للنشر، مصر، د ط، د ت.

24 . مكي درار، كينونة الأصوات اللغوية في آثارنا العربية، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة نصف سنوية، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي تمنراست، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، العدد الثالث.

25 . المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 2011.

26 .يوسف خياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية، دار لسان العرب، بيروت، دط، دت

المصطلح النقدي في الخطاب العربي بين المفهوم والتأسيس

أوريدة عبود •

«إنّ معظم الخلافات العلمية ترجع إلى خلاف على معنى الألفاظ ودلالاتها،ذلك لأننا لا نلجأ إلى المعاني المتواصلة بين المرسل والمستقبل، وكلما كان المصطلح أدق وأحكم كان أقرب إلى التداول عند العلماء».

(الفيلسوف ليبتنز)

الملخّص:

تعددت المصطلحات النقدية التي اقتحمت المنظومة النقدية العربية مما أدى إلى اضطراب صياغتها داخل هذه المنظومة، خاصة أن الكثير من هذه المصطلحات لا تخضع للمرجعيات الثقافية ولا لبنية اللغة، فجاء استخدامها في كثير من الأحيان قائما على الشكل والترجمة الحرفية دون أن تستند على السياقات التي أنتجتها.

هذا الأمر أفرز في النقد العربي ما يسمى بإشكالية المصطلح، الذي تمادى كثيرًا في السنوات الأخيرة، وعليه توجب على الباحث العربي أن يضع حدًا لهذه الأزمة ويعمل على تحديد مضمون كل مصطلح غامض أو غير محدد كي يؤدي مهمته في الدرس النقدي، مرتكزًا على الدلالة لا على الشكل وفق معيار الثقافة المنقولة منها ومعيار الثقافة المنقولة إليها، لأن تحديد مضمون المصطلح وإزالة الغموض عنه يسمح للباحث والقارئ بالتفاعل والتواصل، بمعنى أن الباحث العربي يجب أن يتحرك لوضع المصطلح بدافع الفضول العلمي والمعرفة الشاملة العميقة بالنظريات.

تحتاج الدراسات النقدية العربية إلى سبل تنظيمية محكمة لوضع المصطلح تنطلق من التراث وترنو إلى المعاصرة وفق سياسة لغوية موحدة تواجه التحديات المعرفية المتغيرة.

Abstract

Numerous monetary terms that stormed the Saudi monetary system, which led to the formulation of disorder within the system, especially since many of these terms are not subject to cultural references and the structure of the language, came to be used more often based on the shape and literal translation without being based on the contexts in which they were produced.

This resulted in the Arab Monetary so-called problematic term, which gone too far in recent years, and it had to be on the Arab scholar put an end to this crisis and working to determine the content of each fuzzy term or Unknown to doing its job of monetary lesson, an anchor on the significance and not on Figure according to the

•أوريدة عبود،أستاذة محاضرة أ، جامعة مولود معمري تيزي وزو

standard movable ones culture and transferred to standard culture, because the term is to determine the content and demystify it allows the researcher and reader interaction and communication, in the sense that the Arab researcher must move to put the term is motivated by scientific curiosity comprehensive and deep knowledge of theories.

Arab Monetary Studies need to regulatory Court of ways to put off the term of the heritage and aspire to contemporary according to uniform language policy challenges facing the changing knowledge.

مقدمة:

لطالما حظي المصطلح النقدي باهتمام كبير لدى الدارسين المحدثين والمعاصرين، ذلك أنه يمثل ظاهرة ثقافية عالمية ينبني عليها تأسيس المنهج النقدي، لأن غياب المصطلحات النقدية الخاصة يؤدي حتما إلى غياب المنهج النقدي المحكم.

وقد أفضى اهتمام النقاد العرب بالمناهج النقدية الغربية إلى الإهتمام بقضية المصطلح والإلتفات إليها، فهي من أهم قضايا تنمية اللغة العربية قصد التسلح بقيم الحداثة ومواجهة التحديات المعرفية المتغيرة.

1)مفهوم المصطلح النقدي ودلالته:

يقف المتأمل في واقع الخطاب النقدي العربي على معالم شبكة مصطلحية واسعة التي وفدت إلى منظومتنا النقدية عبر المثاقفة، ممّا أثّر سلبًا على الخطاب النقدي توظيفا وممارسة، فصار هذا الخطاب يعيش إشكالية خطيرة لأنه معرض لفقدان خصوصيته وهويته الفكرية.

علما أن كلمة المصطلح لا تخرج دلالتها في المصادر التراثية وأمهات الكتب العربية على الاتفاق والمصالحة والتعارف وزوال الفساد. فقد جاء مثلا في كتاب التعريفات للجرجاني أن المصطلح: «عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ماينقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما»[1].

ويقترب تعريف "عمر عيلان" من هذا المعنى فهو يقول بأنه: «كلمة أو مجموع كلمات تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصورات فكرية، وتسميتها في إطار معين تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها»[2].

أما المصطلح النقدي الذي يمثل أساس الخطاب النقدي فهو على حدّ تعبير "يوسف وغليسي" رمز لغوي قد يأتي مفردًا أو مركبًا يدل على مفهوم نقدي أكثر تحديدًا ووضوحًا،يخضع لاتفاق أهل هذا الحقل المعرفي[3]، فهو لفظ موضوعي يتسم بالوضوح والضبط والثبات وعدم الانزياح الدلالي.

عرف "محمد الدسوقي" المصطلح النقدي بأنه: «النسق الفكري المترابط الذي نبحث من خلاله عملية الإبداع الفني،ونختبر على ضوئه طبيعة الأعمال الفنية وسيكولوجية مبدعها، والعناصر التي شكلت ذوقه»[4]،فهو أداة إجرائية يتوسل بها الناقد في كلّ ممارسة نقدية بالكيفية التي تجعلها منتجة مع إدراكه بوعي تام بأن حمولة المصطلح النقدي الذي هو

بصدد توظيفها يجب أن تستخلص من الفضاء الفكري الذي استعملت فيه.

المصطلح النقدي كغيره من المصطلحات اللغوية والأدبية والبلاغية والعلمية يصاغ بواسطة طرائق أهمها الاشتقاق والتعريب والترجمة، وكي تتحقق القيمة الحقيقية لأي مصطلح لابد من توفرشرطي التوحد والشيوع. يدل الأول أن لكل مصطلح مفهومًا واحدًا لا يتعداه ولا يشاركه فيه سواه ولا ينبغي أن يصاب بالترادف وتعدد الدلالة،أما شرط الشيوع فنقصد به انتشار المصطلح لأنه يشكل أداة وصلية وتواصلية للتعبير عن معنى أو موضوع أو فكرة في مجال اختصاص معين مع العلم أن هذين الشرطين يصعب تحقيقهما في كثير من المصطلحات خاصة عند النقاد العرب بسبب تعدد واضعي المصطلح والإختلاف في الترجمة.

2) قاعدة تأسيس المصطلح النقدي العربي:

يحمل المصطلح النقدي العربي في طياته معطيات الحياة العربية ابتداءً من الجاهلية مرورًا بصدر الإسلام وصولاً إلى عصر الإنحطاط زمن المعارضات والموشحات إلى أن تزود وتشبع بتصورات فلسفية على يد "حازم القرطاجني والسجلماسي".

لكن ما ينبغي التنويه إليه هو أن قاعدة التأسيس التي تكفل لمستعمل المصطلح الرؤية الواضحة والسند القوي وتزوده ببصيرة وخبرة علمية تنبني على ثلاثة عناصر وهي الثوابت المعرفية والمقاييس اللغوية والوسائل النوعية.

أ-الثوابت المعرفية:

تقف اللغة في قمة هذه الثوابت كونها ظاهرة جماعية واجتماعية،تخضع للتغير والمواكبة حينا وتسعى للبقاء خوفا من الانسلاخ حينا آخر،وبناءً على هذا فإن صياغة المصطلح النقدي «تقوم على قدرته على ترشيح التعادلية القابضة على طرفي الجنب: أن يتلاءم مع الاقتضاءات المتجددة وأن يبقى على بنيته التي بها جوهرة وفيها هويته»[(5)].

ب-المقاييس اللغوية:

يمتاز المصطلح النقدي العربي بالتفرد والتمايز والتوالد والاشتقاق التي منحته إياه خصائص اللغة العربية: «مما يكسبه طواعية داخلية تمكنه من معاودة الانتظام الذاتي واستئناف الارتصاف البنائي عند كلّ حاجة دلالية»[(6)].

ج-الوسائل النوعية:

على الباحث العربي عند وضع أي مصطلح أن يحدد مجال الاختصاص المعرفي لهذا المصطلح وأن يحافظ على العناصر المفهومية التي شكلته حتى: «يتمكن من خلق تواصل متبادل بينه وبين اللغة التي ينتجها ويدفعها، وبين الموضوع الذي يريد معالجته،وبخاصة إذا كان المصطلح قد اكستب حموته الفكرية والمفهومية عبر تشكلة في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبعده التاريخي والحضاري مما توجب عملية اشتغاله بصورة طبيعية وإيجابية، وضرورة استعابه في حقله المعرفي»[(7)].

يستوجب أن يتأسس المصطلح النقدي على تصوّر معرفي بعيد عن الالتباس والمراوغة ليضمن سلامة صياغته وبنائه،كما يستوجب أن يتأسس على تصور قادر على الوصول إلى جوهر المعرفة وحقيقتها ليضمن استقراره وبقاءه.

3)إشكالية المصطلح النقدي العربي:

تتوافد المصطلحات النقدية بنوعيها المترجم والمعرب على الدراسات العربية،وتختلف هذه المصطلحات من حيث المفهوم والدلالة من ناقد إلى آخر حسب درجة وعيه بالمصطلح ومنهجه في الدراسة مما جعل النقاد العرب يسيرون في اتجاهات مختلفة،فالواقع النقدي العربي ما يزال: «يتخبط في عشواء المناهج الجديدة ويكابد وعثاء المصطلحات البراقة وكثيرًا ما تعالت الأصوات والصيحات وهبت المعالجات لتشخيص هذا الفيروس الإصطلاحي الذي طالما حمل جريرة هذا الطاعون»[8].

ولعل أكبر إشكالية يواجهها المصطلح النقدي العربي تعود إلى غياب التنسيق والتوفيق بين رؤى الباحثين والنقاد بسبب اختلاف مفاهمهم وثقافتهم،ثم إن تعدد المدارس النقدية واختلاف المناهج الفكرية وتباعد التيارات الأدبية واللغوية قد ضاعف من هذه الإشكالية وأثار جدلاً وشقاقًا بين المختصين أنفسهم. فالنقاد العرب يعتمدون في دراساتهم النقدية على أدوات تعبيرية غير محدد تقوم على مجموعة من العوامل لها علاقة بتنوع الثقافات والدراسات النقدية المعاصرة ذات البعد اللغوي والفلسفي والنفسي والجمالي،مما يؤثر على المصطلح النقدي ودلالته وكيفية التعامل معه خاصة أن بعض المترجمين يعتمدون على الترجمة دون تسلح كافي بأدواتها ومطالبها فتأتي ترجمتهم ركيكة وحرفية: «وهذه الترجمة في نقل المفهوم والمصطلح تمثل أضعف الوسائل الإصطلاحية لأنها تحبس اللفظة في جمود عديم الفائدة فيصير المفهوم الأجنبي غامضا عند وضعه مصطلحا في العربية رغم أن دلالته قد تكون واضحة في لغته الأصلية، وهذا ما يؤدي إلى الإبهام والغموض»[9].

لقد صرّح "عبد العزيز حمودة" في كتابه المرايا المحدّبة قائلاً: «حينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية فإنه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد معناه، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والإضطراب، إذ إن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف»[10]. ومع تفاقم هذه الإشكالية يذهب مؤكدًا: «أننا نرتكب إثما لا يغتفر حينما ننقل المصطلح النقدي العربي وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختفة هي الثقافة العربية دون إدراك للإختلاف»[11].

إن الإنجذاب نحو المصطلح النقدي الوافد بكل تداعياته واعتباره قمة في النضج في الدراسات المعاصرة،هو الذي زاد للإشكالية تعقيدًا،وهذه القضية هي التي منعت بعض النقاد من الإستفادة من المصطلح التراثي متجاهلين أن الغربيين أنفسهم يعودون إلى التراث اليوناني والروماني لوضع المصطلح، ولعل البعض على حدّ تعبير "أحمد مطلوب": «لا يعرف الظروف التي نشأ فيها المصطلح والأسباب التي دفعت إلى وضعه،ولم يطلع على الأدب الأجنبي إطلاعًا يؤهله لفهم المصطلح فهما دقيقًا،واكتفى بما يكتب عن الأدب من مقالات أوقعته في الخلط والاضطراب»[12].

ومن الأسباب كذلك التي بلورت أزمة المصطلح في النقد العربي هي أن الناقد يلجأ أحيانا إلى شرح مفهوم المصطلحات التي يستخدمها في دراسته في ضوء معرفته بالمصطلحات

الغربية و: «أحيانا يكتفي بربط المصطلح العربي بالمصطلح الأجنبي،كأن يكتفي بوضع الأصل الفرنسي أو الإنجليزي بجوار المصطلح العربي المقترح... ويستخدم الناقد في أحايين كثيرة اللغة الأدبية في وصف الظواهر الفنية في العمل الأدبي،وبهذا فإن المفهوم الذي يمكن الإشارة إليه بكلمة واحدة يظل الناقد يوحي به عن طريق المجاز حينا، والتشبيه حينا آخر،وضرب الأمثلة حينا ثالثا»[13].

غير أن المصطلحات الوافدة من ثقافة الآخر: «بانتظام مثير بفعل الإسهال المصطلحي،الذي أصاب الدّراسات العربية الحديثة والمعاصرة عجلت بزعزعة النسق المعرفي لدى المتلقي العربي،الذي ضعفت مناعته الثقافية،ليجد نفسه في نهاية المطاف قابلا لتقبل جميع القيم والمواقف السلوكية وتمريرها دونما اعتراض عقلي،وممانعة نفسية في وضعيته شديدة النسبة بوضع السم في الدسم،ذلك أن أي مفهوم يمثل في حقيقته خلاصة أفكار ونظريات وفلسفات معرفية في النسق المعرفي الذي أوجده وينتمي إلى بنائه الفكري، إذ غالبا ما يتجاوز المفهوم بناءه اللفظي ويتخطى جذره اللغوي،ليعكس كوامن فلسفة الأمة التي انتجته،ودفائن تراكمات فكرها ومعرفتها، وما استبطنته ذاكرتها المعرفية من محمولات إيديولوجية»[14].

أخذت الدراسات النقدية المعاصرة تبتعد عن الأصول المكونة لثقافتنا الأدبية وتتراجع المنظومة النقدية العربية،وبناءً على ذلك فإننا مطالبون بالاستيعاب الصحيح،والفهم الواعي لمناهج النقد العربي ومصطلحاته،والاهتمام بالمخزون التراثي في مجال النقد خاصة إذا كان يحمل في مضمونه قدرة على الإفادة في تحليل النصوص الأدبية،ويستطيع أن يبلور معرفة جديدة مع هذه النصوص.

4)تقنيات وضوابط وضع المصطلح:

إنّ اختلاف الدّراسات الأدبية والنقدية في توظيف المصطلحات أدى بالنقاد العرب إلى الوقوع في إشكالية المصطلح،وهذا ما دفع أحمد مطلوب أن يجمع المصطلحات النقدية في كتابه: «معجم النقد العربي القديم»،فقد سعى هذا المؤلف إلى التطبيق العملي لأفكاره،التي تجسدت في معجم يضم العديد من المصطلحات النقدية الموثقة بما يضمن دقة المصطلح وأصله العربي من أمهات الكتب النقدية على وجه الخصوص،بحيث توصل إلى أن:

- المصطلح النقدي القديم عربي أصيل.
  - وأنه قد يكون اسمًا أو مصدرًا وقد يكون كلمة واحدة أو أكثر.
  - أنه قد يطلق على عدة فنون.
  - أنه قد يتعدد وتكون دلالته واحدة.
  - أنه شمل الشعر والنثر بقوتهما المختلفة والأساليب المتنوعة»[15].

كما حدد بعض نقاد العرب ضوابط أخرى لوضع المصطلح نلخصها في الآتي:

- أن يكون محدد المعنى تحديدًا تامًا.
- يحسن أن تكون الألفاظ قابلة للتنسيق العلمي.
- ينبغي أن يكون المصطلح لفضًا لا عبارة حتى يكون سهلاً للتداول.

- أن تكون الألفاظ قابلة للنمو والزيادة[16].

اقترح "فضل تامر" كذلك جملة من الضوابط لوضع المصطلح وهي:

- تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد داخل الحقل الواحد وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.
- تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة.
- تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر المحظور من الألفاظ.
- مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم معربة كانت أم مترجمة[17].

أما محمد حسن عبد العزيز فيرى ضرورة:

- تعريف المصطلح تعريفًا واضحًا.
- مراعاة الإفراد اللفظي بمثله، اي ترجمة المصطلح المفرد بمفرد مثله.
- توخي وضوح الدلالة وتجنب إبهامها.
- مقابلة التعدد اللفظي بمثله في الترجمة[18].

دعا بعض النقاد العرب إلى تجنب الألفاظ العامية وتجنب السوابق واللواحق الأجنبية اللغة العربية لغة إشتقاقية وليست لغة إلصاقية على حدّ تعبير "أحمد مطلوب". ثم إن اللجوء إلى الوسائل اللغوية في توليد المصطلحات العلمية الجديدة يعتبر تقنية ناجعة لضبط المصطلحات وذلك اعتمادًا على:

- إحياء مصطلحات التراث وإعطائها صبغة حديثة.
- الاشتقاق: وهو استخراج كلمة من كلمة أخرى على أن تتناسبان لفظا ومعنى[19]. خاصة أن اللغة العربية تحتاج إليه في هذا العصر: «لوضع مصطلحات العلوم واشتقاق أسماء الأعيان وأسماء المعاني وحروف المعاني وأسماء الأصوات»[20].
- التعريب: الذي يشمل المصطلحات النقدية التي تدخل اللغة العربية وتخضع للأبنية وللحروف وللموسيقى وتصبح جزءًا من البناء العربي.
- التوليد بنقل المصطلحات القديمة من معانيها القديمة إلى المعاني الجديدة.
- الدخيل: بإبقاء الكلمة الأجنبية على حقيقتها كونها لا تخضع للمقاييس العربية.

5) وظيفة المصطلح النقدي:

يعتبر المصطلح أداة تحصيل للعلوم المتخصصة، فإذا لم يعلم الباحث بذلك لا يتيسر له الإهتداء إليها سبيلاً، ولا يستطيع التوسل منطق علمي من العلوم دون فهمه للمصطلحات وفهم مدلولاتها. لهذا أصبح الناقد العربي المعاصر في ظل الاتجاهات والتحولات في نظرية النقد والأدب مظطرًا أن يوضّح دلالة المصطلحات والمفاهيم وأن يدرك وظائفها التي تمنحه بعدًا شموليًا،ذلك أن وظيفة المصطلح النقدي تتنوع بين المعرفية والوظيفية والتواصلية والإقتصادية والحضارية.

تتمظهر الوظيفة المعرفية للمصطلح النقدي من خلال قيمة المصطلح وقدرته على

حفظ العمل والمعارف فهو كما قال "وغليسي": «تراكم مقولي يكتنز وحدة نظريات العلم وأطروحاته»[21]. أما الوظيفة التواصلية للمصطلح باعتباره مفتاحا للدخول إلى العلوم والمعارف تكمن في أنه يسهم في تكوين التصورات التي يحملها الإنسان، ومن ثم يحدد رؤيته للكون وللأشياء المكونة له، كذلك يحقق التواصل بين أفراد الجماعة العلمية من خلال وجود لغة مشتركة متفق عليها تسهّل التفاهم وتبادل المعارف والأفكار.

كما تبرز الوظيفة الاقتصاية التي تعمل على إضفاء الدقة على المعارف وتوفّر الجهد على الباحث، فالمصطلح يستطيع أن يخزّن كمّا كبيرًا من المعارف بحيث يمكن التعبير عن عدّة مفاهيم بلغة اصطلاحية تقوم على الإختصار والدقة والإقتصاد.

تتّسع وظيفة المصطلح لتأخذ بعدًا حضاريًا كون أنّ اللّغة الإصطلاحية هي لغة عالمية وملتقى الثّقافات الأساسية، فيحقّق بذلك المصطلح التقارب الحضاري بين الأمم المختلفة.

6) كيفية الحد من إشكالية المصطلح:

اجتهد بعض النقاد العرب للحد من إشكالية المصطلح النقدي وقدموا لذلك جملة من الاقتراحات نوردها في الآتي:

- حاجة اللّغة العربية إلى معاجم اصطلاحية ترجمية جديدة،تنطلق من التراث وترموا إلى المعاصرة بإحكام الصنعة والتنظيم والتبويب.
- تدوين المصطلحات التي لا تزال شائعة في الدّراسات الأدبية النقدية الحديثة والاستعانة بها لوضع المصطلحات الجديدة[22].
- تقديم المصطلح وتعريفه من الناحية اللغوية والإصطلاحية،والوقوف على اختلاف المذاهب الأدبية في تحديده وذكره بلغة أجنبية واحدة أو أكثر لمعرفة المقابل الأجنبي، والاستفادة منه في الترجمة والتأليف
- ضرورة الاطلاع على بعض موسوعات الأدب الأجنبي.
- توحيد الجهود الفردية والجماعية لوضع معجم إصطلاحي خاص بمصطلحات النقد الأدبي،ووضع قواسم مشتركة ومقبولة من قبل المترجمين والباحثين والنقاد العرب[23].
- العمل الجماعي المشترك،الذي يعتمد على دلالة المصطلح المعرفية والسعي لحل الإشكال الناجم عن ترجمته.
- ضرورة اعتماد الباحثين على الأسس العلمية في وضع المصطلحات أو ترجمتها أو تعريبها بالتركيز على المبادئ،التي أقرتها المجامع العلمية خاصة مشروع «الذّخيرة اللّغوية وأبعاده الحضارية» الذي اقترحه "عبد الرحمان الحاج صالح"[24].
- العناية بالترجمة وقواعدها ورسم خطّة عربية واحدة،تبيّن النظام الذي يجب أن تلتزم به في ترجمة،ووضع قواعد موحدة تلتزم بها عند التعريف أيضا[25].
- ضرورة وضع المصطلحات المعيارية موضعة في إطار خطة متكاملة لترجمة المؤلفات الأساسية في علم اللّغة إلى العربية[26].

– تكوين لجنة من المختصين في علم المصطلح ضمن مُجمّع اللّغة العربية التابع لجامعة الدول العربية،للإشراف على توحيد المصطلح ومتابعة تطبيقه للتقليص من الاصطلاحات الفردية من قبل المترجمين أو الواضعين للمصطلح.

خاتمة:

لقد أفضى اهتمام النقاد العرب بالمناهج النقدية الغربية إلى الإهتمام بإشكالية المصطلح والالتفات إليها، فهي من أهم قضايا تنمية اللغة من أجل مواكبة متطلبات الحياة المعاصرة.

يبقى المصطلح النقدي لبنة أساسية في مقاربة النصوص الإبداعية نظرا لدوره الحاسم في ضبط المفاهم وتحقيق الحد الأدنى من الموضوعية. فالمصطلح النقدي يختزل الفكر والمعارف، وبقدر ما ينتظم المصطلح وتتوضح دلالاته وتتعدد استعمالاته ينمو الفكر نموًا متأكدًا وسريعًا.

يجب أن يتأسس المصطلح النقدي على تصور معرفي بعيد عن الالتباس والمراوغة ليضمن سلامة صياغته وبنائه، كما يستوجب أن يتأسس على تصور قادر على الوصول إلى جوهر المعرفة ليضمن استقراره وبقاءه. فإذا كانت كتابة الأدب تقوم على الخيال فإنّ كتابة النّقد تقوم على المعرفة.

الهوامش:

-1-الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، تح إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط4، بيروت، لبنان، 1998، ص44.

-2-عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة بين نقد النقد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، بيرت، لبنان، 2010، ص43.

-3-ينظر: يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص22.

-4-عبد العزيز محمد الدسوقي، نحو علم جمال عربي، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 9، عدد 2، ص 128.

-5-عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع (د.ط) تونس، 1994، ص11.

-6-لحسن دحو، كاريزما المصطلح النقدي العربي، تأملات في الوعي النقدي وصياغة المفهوم، مقال في مجلة المخبر، أبحاث في اللغة الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، عدد 7، 2011، ص211.

-7-المرجع نفسه، ص 212.

-8-يوسف واغليسي، غشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص53.

-9-أبو شاوش حماد، مشكلة المصطلح في النقد العربي الحديث، مجلة كلية التربية، المجلد الأول، العدد الأول، يناير، 1997، ص205.

-10-عبد العزيز حمودة، المرايا المحددة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة (د.ط)، الكويت، 1998، ص55.

-11-عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، 2001، ص09.

-12-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1،

بيروت، لبنان، 2001، ص23.

-13-محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث، 1987، ص99-100.

-14-لحسن دحو، كاريزما المصطلح النقدي العربي، ص213.

-15-أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص43.

-16-ينظر: عبد الكريم محمد حسن جبل، في علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص33.

-17-ينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص173.

-18-ينظر حسن عبد العزيز، المصطلح العلمي العربي، المبادئ والأسس، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص63-64.

-19-ينظر: علي القاسمي، مقدمة في عالم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، ط2، القاهرة، 1987، ص28.

-20-أحمد مطلوب، بحوث مصطلحية، منشورات المجمع العلمي، (د.ط)، بغداد، 2006، ص20.

-21-يوسف واغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص42.

-22-إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص169.

-23-ينظر: المرجع نفسه، ص170.

-24-ينظر: عبد الرحمان الحاج صالح، الذخيرة اللغوية (أبعادها الحضارية)، المجلس الأعلى للغة العربية، ص35.

-25- ينظر: علي توفيق الحمد، الاصطلاح العربي، شروطه وتحيده، جامعة الخليل للبحوث، اليرموك، الأردن، ص12.

-26-ينظر: شحادة الخوري، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 1989 ص233.

لغة الإرشادات المسرحية في مسرحية اللعبة لأحمد بودشيشة

عبد العزيز بوشلالق●

الملخص:

تتمثل الإرشادات المسرحية عادة في ترميم نقص في النص اللغـــــــــوي الذي لا يستطيع أن يظهر الاندهاش و التعجب والمفاجأة و الإحباط والسأم و الملل و التأمل دائما، مما يشكل عوالم خاصة بالشخصية. وهذا يعني أن هذه الإرشادات تميل إلى تصوير عالم داخلي للشخصية ما كان يمكن التعبير عنه باللغة مادام الصمت المسرحي لغة درامية. وهكذا تغدو هذه الإرشادات إيماءات لها دلالات مفتوحة على التفسير والتأويل، كما في اللغة التي تقول ما هو محددا ، ما لم تكن لغة شعرية ، أو شاعرية تحتاج إلى تأويل، وبذلك استطاع أحمد بودشيشة أن يساعد المخرج المسرحي، وكذا المتلقي للعرض أو المشاهد في فهم نصه المسرحي اللعبة، لتظهر مكنونات شخوص مسرحيته، وبخاصة شخصيتي مبروك والمهدي، اللتين تشكلان جوهر الصراع في مسرحيته، وكيف نسج كل منهما خيوط اللعبة، وكيف عادت وبالا على الجميع في نهاية المسرحية، وبذلك فسرت هذه التوجيهات، أو الإرشادات المسرحية حقيقة ما أراد الكاتب قوله أو الوصول إليه.

الكلمات المفتاحية:

الإرشادات المسرحية . مسرحية اللعبة . أحمد بودشيشة . اللغة . العرض . الشخصية . المتلقي.

Abstract:

The theatrical instructions usually restore the deficiencies of the text in expressing stupefaction, wonder, surprise, frustration, dullness, reflection each time which constitute the particular worlds of the characters i.e. these instructions tend to reveal the internal world of the character ,the thing that the words cannot do since theatrical silence is a dramatic language itself.

Thus these instructions stand as mimes which may have several interpretations. As the words can precisely express when they are poetical. Therefore Mr.Ahmed Boudchicha was able to help the director and also the audience to understand the text of his play 'The Game', and he helped to uncover the internal

● عبد العزيز بوشلالق،أستاذ محاضر ب،كلية الآداب و اللغات،جامعة محمد بوضياف،المسيلة.

thoughts of the his characters ,Mabrouk and El-Mahdi namely who are the antagonists of the play. And how the playwright could tie up 'The Game' and how it becomes disastrous for all of them in the end of the play. So all those instructions could explain what the writer wanted to say or to reach.

تمهيد:

من المعلوم أن الإرشادات المسرحية هي التي يكتبها المؤلف المسرحي، وتتضمن مجموعة من المعطيات التي تتعلق بحالة الشخصيات، وتحديد الفضاء الدرامي، وتساعد الممثل وتوجهه بناء وتركيبا وتخطيطا، وتسعفه في فهم المسرحية وتفسيرها، إنه خطاب المؤلف المباشر لفنانى العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية، وهو الذي ينشيء الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسر الحوار. لأنه لا يوجد مشهد ثابت ساكن على خشبة المسرح مادامت الحبكة في تطور مستمر ! ولكنه مشهد يكشف ويضيء ويضيف إلى البناء الدرامي ما يجب أن نلتزم به ، وعليه، فالإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف مهمة بالنسبة لكل من له صلة بالمسرحية من قريب أو بعيد، مادامت تقوم بوظيفة التوجيه والإرشاد والتنبيه، وتحيل على وجهة نظر المؤلف.لأنها تعكس الكثير من الدلالات التي تساعد على فهم النص، وتساعد على فهم نوايا الكاتب تجاه الشخصية ، وأن المؤلف المسرحي يكتب تلك الإرشادات بما يقتضيه الموضوع والمضمون، وحين يكتب فإنه يدرك عن إيمان تام أن تلك الإرشادات جزء من فعل من النص ليس فائضا ولا زائدا عن الحاجة الدرامية أو المسرحية كما أن تلك الإرشادات المسرحية وجدت من أجل مساعدة القارئ على تلقى النص وتخيل الأحداث وكأنها تمثل أمامه، وأيضا على مساعدة المخرج الذي ينوى إخراج هذه المسرحية على الاستفادة من تلك الملاحظات التي وضعها المؤلف، وكذلك يمكن معرفة انفعالات تلك الشخصيات، حركاتها، والأماكن التي تدور فيها الأحداث أيضا.

مسرحيّة اللّعبة:

الشخصيّات:

1.مبروك 2.المهدي 3.قمير 4.موريس 5.العطرة 6.رواد المقهى 7.ضيوف

الملخّص

تدور أحداث المسرحية في جانب من مقهى باريسي فاخر، بعد ان يكون مبروك فر إلى فرنسا تاركا وراءه مالا وأملاكا ، فيلتقي بصديقه المهدي، يتحين الفرصة للانتقام فينسج لعبة مع ابنته قمير وخطيبها موريس في الإيقاع بالمهدي للاستيلاء على ماله، بالمقابل يلعب المهدي اللعبة نفسها, فيتّخذ قميرا مطيّة لمال والدها, ويدّعي جنون زوجته العطرة، التي تشترك معه في اللعبة على أساس أنّها أخته يعرف مبروك حقيقة الأمر، فيغري العطرة بالزّواج انتقاما من

زوجها المهدي, تسايره تحقيقا لغيرتها الدّاخلية من زوجها المهدي، الذي علمت بفطرتها الأنثويّة أنّه مال إلى غيرها تتشابك خيوط اللعبة، لتنتهي بالمكاشفة التي بيّنت طمع الجميع، حيث أمّمت الدّولة أراضيهم وبقي كلّ واحد يندب حظّه.

يستخدم كاتب المسرحيّة خطابا مكثّفا يحجّم فيه الانطلاق مع الخيال في حشد الأوصاف والسّفر في عوالم الزّمن المختلفة, وليس كما يفعل كاتب القصّة أو الرّواية، لذلك يلجأ إلى الإرشادات المسرحيّة، أو ما يسمّى بالنصّ الموازي للنصّ الأدبي، أو النصّ الإبداعي، وهو"مساحة تقاطع ثلاث رؤى متباينة، أوّلها رؤية المبدع الكاتب، ثمّ الرؤية الرّكحيّة الخاصّة بالمخرج، فتأويل المتلقّي لهذا الزّخم من اللاّمصرّح به"[1]،لأنّ طبيعة التّكثيف في المسرح تجعله قابلا للتّأويل، وتترك القارئ بين موقفين، القراءة والمشاهدة ، فهو يقرأ ويتخيّل، فإمّا تكون الأحداث مجسّدة أمامه على الرّكح، أو بقراءته للمسرحيّة يتخيل تجسيدها أمام ناظريه، وفي الحالتين هي عمليّة"تكمن في التّأثير المعنوي على المتلقّي, حتّى يستوعب الأفكار والمعاني التي من أجلها وضعت القصّة المسرحيّة"[2].

إنّ تعبير اللّغة بواسطة الإرشادات المسرحية عن الشخصيّة في العمل المسرحي لا يعطيها الحقّ في أن تتميّز، بل يجب أن تساعد اللغة الأصلية للنص ، وأن لا يترك لكلّ شخصيّة في المسرحيّة لغتها، وإنّما يترك لكلّ شخصيّة حقيقتها الإنسانيّة، لأنّ اللّغة عندئذ وإن لم تخل من اصطناع، إلاّ أنّها لن تسلب الشخصيّة تلك الحقيقة الإنسانيّة ، كما أنها تبقى في النّص المسرحي متميّزة عن وجودها في بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، لأنّها تتفاوت في طريقة الخطاب، ومكوّناته تبعا لطبيعة المتلقّي في فهم المستويات اللّغويّة المختلفة التّي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع مضمون النصّ.

الإرشادات أو التوجيهات المسرحية لغة مساعدة، ترتبط بالشخصيّة في معالم كثيرة؛ منها ما قصده الكاتب ومنها ما خرج عن إرادته في استخدام ظاهر للتوجيه يتطلبه الموقف، وتوحي به الإشارة، ويتلقفه المتلقي، باستعداداته الخاصة، في الفهم والقبول،كما يجب أن تكون" لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه"[3]، و"هي دلالة وعين للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسيّ في الاتّصال بالجمهور"[4]. وعلى هذا الأساس يحاول الكاتب أحمد بودشيشة مساعدة المخرج في إخراج مسرحيّته للعرض، ويساعد القارئ على تبيّن بعض

---

1. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع43، 2009 ص9، من موقع: http:/ / insaniyat. Revue. org / 888

2. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002، ص66.

3. علي الرّاعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص464.

4. عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ط1، دار 2002، بيروت، لبنان، 1995، ص37.

الشخصيّات التي يمكن أن يكون قد أغفلها في خضمّ الاهتمام بهذه الإرشادات المسرحيّة، ففي مسرحيّة (اللّعبة) يضع أمامنا صورة لمشهد إحدى مقاهي باريس لالتقاء (مبروك) بـ (المهدي)، ولتبيين صورة حيّة عن الزّمان والمكان"[1]، وأمّا علاقة الشخصيّات بالإرشادات المسرحيّة، فتظهر فيما يلي:

"المهدي: (فيما يبحلق في مبروك)"[2]، إنّها جزء من صورة أو موقف، وهو خارج عن النصّ أو الحوار, لا يمكن له إلاّ أن يُرى للدّلالة على التحقّق والتثبّت، وهو لازمة لبداية الحدث, وبالمقابل يصوّر لنا (مبروكا) في موقف ردّ الفعل:

"مبروك: (فيما هو مستغرق في مطالعة المقال الذي استهواه في الجريدة، وفيما بدا عليه بعض الانزعاج منه، لكن دون أن يرفع رأسه"[3].

إنّها لغة غير اللّغة، وحوار غير الحوار المعتاد، يعدّ دليلا على حركيّة الأحداث، وحينما يدخل الموضوع الأساسي، الذي انبنت على أساسه اللّعبة أو المسرحيّة، يظهر على هذا النّحو:

"المهدي: (يخلدان إلى الصّمت قليلا، ثمّ يستطرد المهدي وهو ينظر إلى المعطف النّسائي) يبدو أنّك لست وحدك هاهنا"[4]، ومع أنّ الجملة الأخيرة المتضمّنة للاستفهام كافيّة للدّلالة على مقصد السّؤال, ومن جهة أخرى غير كافيّة لتوضيح النيّة أو القصد, إلاّ باستخدام هذه الإرشادات المسرحيّة, لتكون منطلقا للحديث عن (قمير)، وظروف (مبروك), أمّا حينما يكون بصدد الحديث عن(قمير) يقول:"(فيما تبدو قمير من الجهة اليسرى تتبختر في مشيتها، شقراء شعرها منسدل على كتفيها, ترتدي فستانا أبيض، وتحمل حقيبة يد سوداء وحين ترى أباها تبتسم)"[5].

إنّ هذه الجزئيّات لا تستوعبها إلاّ الرّواية أو القصّة، أمّا كفعل وصورة مجسّدة ومتحرّكة وتظهر مفاتن معيّنة، وملامح وجهها، وأسارير يظهر عليها الابتسام، فمن حظّ الإرشادات المسرحيّة حتّى يستطيع الكاتب التّعبير بصدق عن حقيقة الموقف, وحينما يريد أن يظهر غرائز (المهدي) تجاه (قمير) لا يكتفي بعبارات الإطراء والمجاملة, بل يجسّدها عن طريق الحركة في مثل حركته:"(ناظرا إليها باشتهاء)"[6]

فهي الطريقة التي يراها الكاتب رسالة واصلة بين (مبروك) وابنته و(المهدي)، وهي التي

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، مجلة آمال، العدد 14، الجزائر، 1985. ص109.
2. المصدر نفسه ، ص109.
3. المصدر نفسه، ص109.
4. المصدر نفسه ، ص110.
5. المصدر نفسه ، ص112.
6. المصدر نفسه ، ص123.

تجمع أعضاء اللّعبة, وللتّعبير أكثر عن اقتراب الصّيد والتصاقه بالشّرك، يظهر ذلك في هذا المظهر:"(تدنو منه حتّى تلتصق به، فيما يكون هو قد فقد تماما زمام نفسه إذ تطبع على خدّه قبلة حارّة)"[1].

بينما يظهر المهدي في صورة الفاقد للسّيطرة: (وقد فقد تماسكه واتّزانه)"[2].

أمّا (مبروك) فيظهره غير مكترث ليحكم قبضته عليه:

"مبروك: (كمن كان مشغولا بأمر آخر)"[3].

وهي إشارة للّذي يتعمّد مثل هذا التصرّف ليزيد في إمعان الخصم، وسحبه إليه بقوّة, بينما يظهر(موريس) بمظهرين يدلاّن على وقوعه في مشكل لا يستطيع الخروج منه مثل:

"موريس:(مبحلقا غير مصدّق)"[4] للدّلالة على المفاجأة، وفي موضع آخر يدلّ على الحيرة (يضرب رأسه)" [5]

وللتّعبير عن قمّة سخطه "(يدنو من الأريكة، ويجلس بعنف فيما يكون مبروك قد بدا عليه بعض التجهّم)" [6] في لفتة تصوّر موقف ونفسيّة الرّجلين.

وتعدّ هذه الإرشادات المسرحيّة"ترجمة لمعطيات النصّ إلى وقائع وأحداث على الخشبة، والمساعدة الفعليّة الفنيّة لطاقم التّمثيل على اكتساب السّلوك التّمثيلي لأدوار الشخصيّات المسرحيّة"[7]، كما أنّها تساعد القارئ في تصوّر هذه الأدوار إذا لم تكن عرضا مسرحيّا، حتّى يستقرّ الموقف في ذهنه، بما يدور حوله من رؤى وأفكار وانفعالات مختلفة تتداخل فيها الصور بالأخيلة، والمضامين بالحركة، والتّجسيد بالأحكام. ويسهم هذا النّوع من الخطاب بطريقة كبيرة في تصوير المواقف التي لا يستطيع الكاتب التّعبير عنها مباشرة، وبذلك يدخلها إلى فلك ما يسمّى بالخطاب المرئي الذي "له الدّور الفاعل كمنبّهات في عمليّة توضيح معالم الخطاب الأدبي، وكذا تفسير معاني الأفكار الخفيّة وبعضا ممّا لا يمكن التلفّظ به "[8]. وعند تصويره شخصيّة العطرة يذكر"(فترة صمت)"[9] للدّلالة على فهمها لأساليب زوجها وفكره، وما يريد التّخطيط له بعد أن أظهر بعض الإشارات التي تفهم كذلك:

"المهدي: (فيما يطوّقها بذراعه حول رقبتها، ويجسّ بيده الأخرى جبهتها، لا بأس عليك،

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة ، ص125.
2. المصدر نفسه، ص125.
3. المصدر نفسه ، ص127.
4. المصدر نفسه، ص135.
5. المصدر نفسه، ص137.
6. ، المصدر نفسه ص144.
7. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحيّة، ص109.
8. المرجع نفسه، ص68.
9. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص148.

لا بأس عليك ياروحي)"[1] ، وتقابله بـ(بامتعاض، غير مهتمّة بما يقول)"[2].

إنّها لحظات صمت معبّرة بحقّ عن مكنونات هذه الشخصيّة لأنّ"الصّمت في المسرح مساحة لاستقراء

المسكوت عنه، إنّه حاضر مثله مثل التلفّظ يشار إليه في الإرشادات الرّكحيّة، أو بعبارة لإحدى الشخصيّات"[3]، وحين ينفرد (مبروك) بـ (العطرة) ويدور بينهما الحديث يأتي الكاتب بوقت مستقطع "(فترة صمت وتفكير)"[4] كرسالة مشفّرة لأنّهما خصمان وزوجان مقبلان على معركة، يريد كلّ منهما أن يعرف نقاط الخصم إلى أن تستسلم، فيسكرها ويقضي وطره منها، بيد أن هناك إرشادات أخرى لا يسعها المقام، وهي تخصّ الكاتب والمخرج والدّيكور، وتبلور هذه الإرشادات وما يصحبها من توجيه حقيقة الشخصيّة لتضطرّ الكاتب إلى أن"يحرّك الشخصيّة أمامنا، وأن يخلق لها مجالات تتصرّف فيها تصرّفات خاصّة، وأن يجري على لسانها الحديث في مناسبات معيّنة حتّى نتعرّفها"[5]. ومع وجود هذه التّوجيهات أو الإرشادات المسرحيّة خارج إطار الحوار المعتاد. فإنّها تعبّر بصدق عن مجريات الأحداث، وتوحي بصفات بالشخصيّة, وذلك لما للشخصيّة المسرحيّة"من سند معنوي يجعلها تتحرّك، وتنتقل وتتكلّم في سياق تشكيل الأحداث المسرحيّة وإبراز الحقائق الدراميّة"[6].

وتلك الإرشادات المسرحيّة"ذات أهميّة من حيث دراستها للممارسة المسرحيّة باعتبارها دالاّ موازيا للحوار يسمح بالقراءة بعيدا عن المنظر، وفعل الأداء كما هو الحال مثلا في التّدريبات التي تجري على النصّ"[7] ،كما تعدّ دلالة وعينا للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسيّ في الاتّصال بالجمهور"[8]. وقد سعى الكاتب أحمد بودشيشة في ذلك لأن يكون مخرجا لمسرحياته لمساعدتها في الظهور على العرض الركحي.

أمّا على مستوى القراءة, فهي توفّر الجهد التّخييلي لتصوّر حركات هذه الشخصيّات وأدائها الدّور, في ارتباطها بالمواقف المختلفة, في الإطارين الزّماني والمكاني المحدّد للشخصيّات, وبصفته كاتبا مسرحيا يضع ملاحظاته الإرشاديّة "غالبا بين قوسين كبيرين في بداية الفصل، أو

---

1. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة ، ص148.
2. المصدر نفسه، ص148.
3. أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، ص9.
4. أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللّعبة، ص200.
5. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت.ص150.
6. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، ص66.
7. أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين (عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011، ص5، الموقع: www.Alhiwar.org.
8. عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ص37.

استهلال المشهد أحيانا ينشغل بوصف المكان، وتوزّع قطع الإكسسوار فيه أكثر من انشغاله بوصف الشخصيّات ذاتها" [1]يبتعد عن الاهتمام بالشخصيّة ويتركها هي التي تهتمّ بفكرته، وتحملها فإن تواءمت معه خرجت مثلما يريد، وإلاّ ففكرته أسبق من الاهتمام بالشخصيّة لأنّه كاتب صاحب قضيّة، كما يرى في نفسه، ممّا أفقده إضفاء بعض الخصائص الفنيّة على شخصيّاته كالحيويّة والتّفاعل وظهور الأبعاد المختلفة وعدم بقائها في فضاء فضفاض، غير محدّد العوالم ، لذلك فالشخصيّات "تحتوي على عدّة شحنات تأثيريّة تتعدّى وظيفة الإبلاغ والتّحسيس إلى إشباع الحاجيات الشعوريّة واللاشعوريّة من خلال مخاطبة الفكر والعاطفة معا" [2]

من هذا المنظور تتشكّل الفكرة التي أراد الكاتب معالجتها من توصيف هذه الشخصيّة بواسطة هذه الإرشادات المسرحيّة, التي تساير الشخصيّات الأخرى لأنّ مشاهدها قليلة ، ولا تحتاج إلى كثير عناء للإحاطة بأحداثها، كما أنّ صورها تبقى عالقة بالخيال, فليس هناك شكّ في أنّ "لغة الجسد عالميّة، ولغة الصّوت محليّة، وأنّ ما هو مرئيّ أكثر تأثيرا ممّا هو مسموع حتّى أنّ الصّورة تبقى لثوان كظلّ بعد تلاشيها"[3]

وسواء أكانت الإرشادات المسرحية وسيلة أو غاية، أو هما معا في المسرح ، فهي الوعاء الذي تتمّ في إطاره عمليّة الإبداع الذي لا تفسر أحداث المسرحية، ولا ينسجم الحوار إلا بها، فتشكل شبكة من الأطر المكانية والزمانية، وتقوم بحصر وضبط الفعل المسرحي في إطاره المخصص، ومنه تظهر الشخصيّة بمستوياتها المختلفة، ويسير الحوار سيرا طبيعيّا في بلورة الأفكار وتطوّر الأحداث ونموّ المواقف، كما تكشف ثقافة وفكر هذه الشخصيّة، ممّا تعبّر به عن مضامين ثقافية ورؤى وأفكار كانت بداخلها، كما تساعد على إيصال الفكرة إلى الهدف المرجوّ تحقيقه.

وتبقى مسألة الإرشادات المسرحية في النصّ المسرحي"ذات خصوصيّة متميّزة عن بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعا لطبيعة المتلقّي والمستويات اللّغوية والاجتماعية، التي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع هذا المتلقّي، وتبعا لقدرة الحوار المسرحي على صيّانة الأفكار وإيصالها"[4].

---

1 . نديم معلا، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقديّة ، ط1 مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000 ,ص267.

2 . أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط, دار الكتب المصريّة، مصر، 1999 ص192.

3 .نبيل راغب، آفاق المسرح، دارغريب للطّباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2001ص8.

4 . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط، مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999 . ص31.

إنّ الإرشادات المسرحيّة في مسرحية اللعبة عامل مساعد لكلّ ما يحيط بالشخصيّات، وكلّ من له صلة بالمسرحيّة من قريب أو بعيد، وهي من أساليب التّأليف الدرامي وأنواعه التي تتأثّر"طبقا لهدف الكاتب، ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لمادّته "[1]. فمنها ما يتعلّق بطبيعة الشخصيّات في تكوينها النفسي العاطفي والاجتماعي، ومنها ما يتعلّق بالقارئ أو المستمع، فيما تحمله من دلالات وتأثير لأنّ اللّغة تحمل جملة من الخصائص الهامة المحمّلة بشحنات عاطفيّة وفكريّة[2].

وبما أنّها لازمة من لوازم النصّ المسرحي فهي " تتكوّن من شقّين واضحين لا يمكن الفصل بينهما، الحوار والإرشادات المسرحيّة"[3] ، وهما عمودا كلّ عمل مسرحي ويمثّلان التّجسيد والحركة في أسمى معانيهما. كما أنها تلخّص الشخصيّة ومواقفها المختلفة وتختصر أحداث المسرحيّة، وتعطي صورة لم يعطها الحوار الخارجي بين الشخصيات لتسهم في وضع ما يخدم الشخصيّة وما يوضّح للقارئ بعض المقاصد، ولجعلها قابلة للعرض، وذلك بالتّقليل منها وترك مساحة للجانب الفكري الذي تحمله هذه الشخصيّة، في التّعبير عن أفكاره، لأنّ منطلقه الأول اجتماعي، وهو الذي يوصله إلى هدفه.

1. نبيل راغب، آفاق المسرح، ص46.
2. ينظر: فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع 1999.ص101.
3. آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، ص24. مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982. دار éditions sociales

المصادر والمراجع

1 . أحمد بودشيشة، مسرحيّة اللعبة، اللعبة:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية،مجلة آمال، العدد 14، الجزائر 1985.

2 .أبو الحسن عبد الحميد سلاّم، معمار النصّ ومعمار العرض المسرحي، د/ط، دار الكتب المصريّة، مصر، 1999 .

3 . أحمد صقر، قراءة سيميولوجيّة في مسرحيّة أحذيّة طه حسين (عنصرا الشخصية والإرشادات المسرحية)، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد 3354، السنة 2011 ، الموقع: www. Alhiwar.org.

4 . آن أوبرسفلد، قراءة المسرح, تر: مي التلمساني، مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للآثار، مصر، 1982. دار éditions sociales .

5 .أنور طامر، ضمنيّة الخطاب في المسرح، المجلّة الجزائريّة في الأنتروبولوجيا والعلوم الاجتماعيّة، ع 43، 2009 ، من موقع: http:// insaniyat. Revue. org / 888 .

6 . حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، د/ط، مكتبة الأسد الوطنيّة، دمشق، 1999.

7 .نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطّباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2001.

8 . نديم معلا، في المسرح (في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقديّة)، ط1 مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر، 2000 .

9 .عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 2002.

10. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ، ط8, دار الفكر العربي، القاهرة، د/ت.

11 علي الرّاعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، 248، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

12 .عصام محفوظ، مسرحي و المسرح، ط1، دار 2002، بيروت، لبنان، 1995.

13 . ينظر: فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999.

الخروج عن أوزان الخليل في العصر المملوكي والعثماني

أ. آمنة لحسن●

ملخص:

تتناول هذه الدراسة أنواع الخروج عن أوزان الخليل عند شعراء العصر المملوكي و العثماني، و التي تركزت أساسا على بعض النماذج الشعرية التي تُظهِر هذا الخروج و قد تنوع بين الحفاظ على أوزان الخليل مع إدخال تعديلات على التفعيلات و بين إدخال تعديلات على البحر ككل، أو اتباع وزن و إيقاع منتظم لا يخضع لأعاريض الخليل، و بهذا يَثْبُتْ أنّ شعراء هذا العصر قد تعاملوا مع الوزن كأداة فنية تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري، و أن الخروج عن المعايير الوزنية لا يُعَدُّ عيباً و لا يُقلل من شأن الشعر، و لا يطعن في حقيقته و لا في مستواه كفن بديع.

Abstract:

This study deals with different types of disfollowing «Khalil» rhythms by «Mamlouki» and «Othoman» poets. More over this study is based on some poem patterns that show rhythm neglection or heeping them. However this neglection may vary between maintaining «Khalil» rhythms with amendements to the movements to the sea as a whole or follow a regular rhythm not subject to the restriction of «Khalil» this comes out with the conclusion that dealing with rhythms in poems is consedered as technical and artistic matter that serves their psycological purpose in poetic expression.

تعد الموسيقى الشعرية النّغم الشجي الذي تصاغ فيه المعاني فيحيلها إلى نشيد عذب، وهي الخاصية البارزة والعلامة الفارقة بين الشعر المنظوم والكلام المنثور، فالوزن والقافية في الشعر يمثلان المظهر الموسيقي، وبدونهما لا يتحدد الفرق بين الشعر والنثر ولا توجد فاصلة بينهما، وقد ارتبطت القصيدة العربية منذ نشأتها بالإنشاد، فحرص الشعراء أن يسبغوا على قصائدهم نوعا من الإيقاع الذي يعلق بالأسماع، فيضمن لها القبول والذيوع والانتشار، ويتميز الشعر عن النثر بالوزن والموسيقى وهي الصفة الجوهرية التي ينفرد بها و إحدى الوسائل التي تتخذها اللغة سبيلا للتعبير عن العاطفة والانفعال لمالها من القدرة على «الكشف على ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما

● جامعة باتنة.

تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة»[1]، فموسيقى المواقف الجدية تختلف عن موسيقى المواقف الهزلية و هذا التنوع و الاختلاف في المواقف هو الباعث على تنوع الأوزان، و لهذا يكتسي الوزن أهمية كبيرة في الشعر؛ لأن الوزن كما قال ابن رشيق القيرواني « أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها»[2]، لذا يعد ما عداه عناصر أخرى مشتركة بين الشعر وغيره من سائر الكلام.

ويبين بعض الدارسين المحدثين أن الوزن والنغم الموسيقي يساهم في سهولة حفظ الشعر وييسر استذكاره عند الحاجة، بل عد إبراهيم أنيس الوزن شرطًا من شروط شيوع الشعر قائلا: « وشرط ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه وهي يسمعها في شعر هذا وشعر ذاك»[3]، وعلى أساسها يميز المتلقي بين الشعر الجيد والأقل جودة باعتبار القبول الموسيقي، وعلى هذا الأساس فإنّ الموسيقى الشعرية لا تقتصر على الوزن فقط بل تتعدى إلى الكلمات و الألفاظ و المعاني، وهذا ما أكده شوقي ضيف في قوله: «وقد تتشكل الموسيقى بتأثير بعض الفنون البديعية كالجناس والطباق والترصيع... »[4]، و لهذا فإن تأثير الموسيقى في النفوس لا يتأتى إلا في اتحادها وتلاحمها في القصيدة الشعرية، وارتباطها مع مفردات الشعر ومعانيه وعواطفه وأخيلته ارتباطًا وثيقًا مع الانفعالات النفسية للشاعر لحظة نظمه للقصيدة .

وانطلاقا من هذا الارتباط بين عناصر القصيدة نجد من يربط العلاقة بين موضوع القصيدة وغرضها، وبين الوزن الشعري الذي بنى عليه الشاعر قصيدته، وَنحْو هذا المنحى اعتمد حازم القرطاجني في دراسته للوزن مصرحًا ذلك في قوله: «لما كانت مقاصد الأغراض الشعرية مختلفة بين الجد والرصانة والهزل والرشاقة، والبهاء والفخامة والصغار والتحقير، وجب أن تساق المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس»[6]، لكن فكرة ربط الأوزان بالأغراض الشعرية لم تلق استحسانا لدى بعض النقاد الذين يرفضون تلك العلاقة، ويؤكدون أن الشعر العربي لم يكن قائمًا على تخير وزنٍ دون آخر لأن استعراض

1- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي الحديث، تر: مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1963، ص:192.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح:محمد عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1972، ج1، ص:134.

3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت-لبنان، ط4، 1972، ص:186.

4- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط7، 1962، ص:39.

6- ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966، ص: 266.

القصائد القديمة لا يكاد يشعرنا .بمثل هذا التخير بين موضوع الشعر ووزنه، فالأوزان والبحور عندهم مجرد قوالب يصب فيها الشاعر أفكاره ومشاعره.

هذا ما كان متداولا في النقد القديم، والذي أصبح بعيدا عن الصحة في النقد الحديث، فالشاعر يستطيع أن يسيطر على الوزن الشعري الذي يصب فيه قصيدته، فيدفق عليه من عاطفته، ويلوّنه بما يوافق انفعالاته، وحالاته الشعورية، وبذلك يتمكن من تفجير الطاقات الموسيقية للشعر فيحرك وجدان المتلقي، ويثير عاطفته، فتنقله من العالم الحسي إلى العالم الشعري الوجداني الجمالي.

ورغم هذا الاختلاف في الآراء، إلاّ أنّ أهمية موسيقى الإطار المتمثلة في الأوزان والقوافي ظلت مسيطرة على فكر النقاد، والشعراء، واستمر شعرهم مقيدا بالأوزان الخليلية، مكبلا بقوافيه زمنا طويلا بسبب وعيهم لمدى تأثيرها على العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، وكان التجديد فيها نادرا، كما كان تطويرها بطيئا جدا، ولم يكن تطورا بالمعنى الذي تحمله الكلمة من دلالات، وقد كان النظم على الأوزان المهملة في العصر العباسي أولى خطوات التجديد والابتكار في الشعر العربي، عندما ضاقوا بأعاريض الخليل، فراحوا يبحثون عن أوزان أخرى تناسب احتياجاتهم و تلائم أهواءهم، وأذواقهم، وذلك نتيجة لتعقد أنماط الحضارة وامتزاجها بما جاورهم من حضارات، فارتقت فنونها، وظهرت أذواق جديدة في السمع والإنشاد، وإن أرجع بعض النقاد النظم على هذه البحور إلى ابتكارات المولدين من العروضيين لا من الشعراء، ثم اتجه الشعراء إلى النظم على أوزان الفنون السبعة ومنها الموشحات والتي عدت أكبر حركة تجديدية في تاريخ الشعر العربي، وثورة عاتية على التقاليد التي كبلت القصيدة العربية طويلا من ناحية الأوزان، والتزام القوافي الموحدة فاتخذت شكلا جديدا في بنائها، وأوزانها، وبنيتها، وهي مظاهر التجديد

في فن التوشيح، بما يناسب التطور الذي طرأ على الموسيقى والغناء، وقد ظل هذا التطور محصورا في إطار العروض التقليدي دائرا حوله، لذاك جاءت موسيقى الموشحات وحدة متماسكة لا تتجزأ شكلا و مضمونا، حيث يشكل الوزن حجر الزاوية فيها وعنصرا مهما من عناصر التوشيح، ولكنه تضافر مع وسائل أخرى تمازجت معه وأضحى هذا الترابط شرطا جوهريا في تحديد القيم الوزنية، وهذا الجمع بين التقليد والتجديد في أوزان الشعر العربي ظل قائما عبر كل العصور بعد العصر العباسي إلا أن التقليد كان الأغلب.

ورغم أنّ الخروج عن أوزان الخليل أحدث ثورة كبرى لدى النقاد والشعراء بين معارضين ومؤيدين من عصره وحتى الآن، ورغم معارضتها من قبل كبار الأدباء والنقاد إلا أن الخروج عنها ظل قائما عبر العصور، ولكن المتمعن في أقوال العروضيين وممن عاصر الخليل

ومن جاء بعده يجد أن قواعد الخليل لم تكن القول الفصل في أمر موسيقى الشعر العربي، فقد قال الزمخشري في ذلك: «و النظم عل وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدح في كونه شعرا، و لا يخرجه عن كونه شعرا»[1]. وكذلك أنكر الأخفش وجود بحرين من بحور الخليل هما المضارع و المقتضب و قال إنه لم يسمع من العرب شيء من الشعر على هذين الوزنين، و أيده في ذلك الزجاج وقال: «هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربي، و إنما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل»[2]، و مجاراة للأخفش أيضا أهملهما إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر".

و مثلما حذف الأخفش بحرين من بحور الخليل، أضاف واحدا هو المتدارك، و هو بحر لم يذكره الخليل[3]. و كما كانت الزيادة و النقصان في البحور كذلك كانت التفعيلات فقد ذكر ابن رشيق أن الجوهري نقص منها تفعيلة (مفعولات) و أقام الدليل على أنها منقولة من (مستفع لن)[4]. فيصير عدد التفعيلات بذلك سبعا فقط.

و هذا الاختلاف في تحديد الأوزان والتفعيلات، هو الذي شجع الشعراء على التجديد في موسيقى الشعر العربي في العصر العباسي والعصور اللاحقة، وقد تعدد أشكال الخروج عن أوزان الخليل ولكن في الحقيقة هناك خروج من نوع آخر أغفله معظم الدارسين وهو الخلل في الوزن الواحد والقصيدة الواحدة بل في البيت الواحد من خلال زيادة سبب أو وتد أو كلاهما في شطر البيت، وقد يكون الخلل أيضا بإدخال زحافات وعلل لا تدخل في الأصل على تفعيلات البحر، وهو خروج عن أوزان الخليل بصيغة أخرى مختلفة وقد كان منتشرا بكثرة في عصر الضعف، على أن الخروج عن عروض الخليل كما هي مقعدة في كتب العروضيين على ثلاثة أوجه:

1/ إغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات و ذلك بالزيادة في التفعيلات أو النقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى.

2/ قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها في كل شطر و ليس فيها من اختلاف سوى أنها ليست على وفق قواعد العروض الخليلي.

3/ قصائد جاءت على غير وزن محدد، و إنما اعتمدت على نوع من الإيقاع يختلف عن العروض و كأنه يعتمد على النبر و طريقة الترنم بالشعر.

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص:60.

2- الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص:209.

3- المصدر نفسه، ص:59.

4- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص:135.

كل هذه التغييرات سنتطرق إليها بالدراسة النظرية في هذا البحث بإيراد أمثلة من الشعر الذي يخرج عن أوزان الخليل في أوجهه الثلاثة في العصر المملوكي و العثماني.

الوجه الأول:

هذا الخروج كان معظمه في البحور الخليلية و في القصيدة التقليدية العمودية أكثر من غيرها، بزيادة حرف أو أكثر في الشطر كما يكون بنقص في التفعيلة بحرف أو أكثر ويسمى بـ "الخرم" وقد أنكره الخليل ولكنه ثابت عند بعض الدارسين، كما يشمل الوجه الأول الموشحات الواردة على أوزان الخليل، وسنورد أمثلة من البحور التي وجدنا فيها هذا الخروج، و في المقابل سنهمل البحور التي لم يمسسها هذا النوع من التغيير.

1/ القصيدة التقليدية

- **بحر الكامل: ووزنه: متفاعلن متفاعلن متفاعلن**
  متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد تدخل عليه زحافات وعلل تغير من إيقاعه، والخروج الذي لاحظناه في هذا البحر هو أن التفعيلة تبقى سباعية ولكن ترتيب الأسباب والأوتاد يكون مختلفا بحيث يشكل تفعيلة من بحر آخر، مثل قول الشاب الظريف:

عَشِقْتُ مَعاطفَ قدّهُ الميّاسُ لمّا انْثنى هَيفا غُصون الآسِ
بَدْرٌيَفوقُ البَدْرُ مَنْظَرُهُ إذا جَليتْ مَحاسنهُ عَلى الجِلاسِ[1]

هذه الأبيات من بحر الكامل، لكن التفعيلة الأولى من الشطر الأول جاءت على الشكل(مفاعلتن) من بحر الوافر، فترتيب الأسباب والأوتاد يختلف بالنسبة للتفعيلتين(متفاعلن) و(مفاعلتن):

متفاعلن ⟵ ///0//0 تتكون من سبب ثقيل(//) ثم سبب خفيف(/0) ثم وتد مجموع(//0)

مفاعلتن ⟵ //0///0 تتكون من وتد مجموع(//0) ثم سبب ثقيل(//) ثم سبب خفيف(/0)

ومن الخروج على وزن الكامل بالنقصان قول أمين الجندي في مدح عبد الستار أفندي عندما عُزِل من الإفتاء:

قلبي يقلبه الغرام على لظى نارٍوَطَرْفِي مُكْحَلٌ بِسُهادِ
والدَّمْعُ يُضْرِمُ نَارشَوْقٍ بَثَّها في الصَّدْرِفَقْدُ تَصَبُّرِوَرُقَادِ
بَلَغَ الأَسا مِنّي المَرامَ فَكِدْتُ مِنْ فَرْط الضَّنَى أُخْفِي على العَوَاد
مَنْ لَمْ يُصِبْ أَحْشَاءَهُ سَهْمَ النّوَى لَمْ يَدْرِكَيْفَ تُقَطَّعُ الأَكْبادُ[1]

---

[1]- الشاب الظريف، الديوان، تح: د.العربي دحو، دار الهدى، عين امليلة-الجزائر، د.ط، 2011، ص:117.

[1]- أمين الجندي، الديوان، المكتبة العمومية، بيروت–لبنان، دط، 1885، ص:23.

التحليل العروضي للبيت الثالث يكون على الشكل التالي:

بَلَغَ الأَسا مِنّي المَرامَ فَكِدْتُ مِنْ فَرْط الضَّنَى أُخْفي على العَوَاد

0/0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن فعولن

فالشطر الثاني من البيت الثالث نجد فيه نقصان يحرف التفعيلة أصلها (فعولن **0/0//**)، رغم أن تفعيلة الكامل سباعية وإن دخل عليها الحذذ أصبحت رباعية، و إن دخل عليها الوقص و الخزل أصبحت سداسية، إلا أن ما وجدناه تفعيلة خماسية لا تتفق مع أي تفعيلة لبحر الكامل مهما غيرتها الزحافات و العلل.

- **بحر البسيط: وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن**

إن الخروج عن وزن البسيط تعدد خاصة عند الشاب الظريف، الذي نجده قد تفنن في الخروج عن أصل هذا الوزن بالذات، ونجد ذلك في قوله:

تَحَرَّشَ الطَّرْفُ بَيْنَ الجِدّ واللَّعِبِ أَفْنَى المَدَامِعَ بَيْنَ الحُزْنِ والطَّرَبِ
إلى مَتَى أَنا أَدْعو كُلَّ مُقْتَرِبٍ دَاني المَزارِوأَبْكي كُلَّ مُغْتَرِبِ
وَكَمْ أُرَدِّدُ في أَرْضِ الحِمَى قَدَمِي تَرَدُّد الشكِّ بَيْنَ الصِّدْقِ وَالكَذِبِ
لَوْ أَنكَرتْني بُيوتُ الحيِّ لاعْتَرفَتْ مَواطِئُ العِيس لي في رَبْعِها اليَبَبِ
كأَنَّني لم أُعَرِّسْ في مَضارِبِها ولم أَحُطَّ بِهَا رَحْلي ولا قَتَبي[1]

في صدر البيت الثاني من القصيدة عوض الشاعر تفعيلة (فاعلن) بتفعيلة (فعولن)، فالشاعر قد اختارأن يكمل المعنى على حساب وزن القصيدة.

أما الخروج الثاني فيتبين لنا نوعه من خلال القصيدة التالية لنفس الشاعر:

لَوْلَمْ تَكُن ابنَةُ العُنْقُود في فَمِه مَا كَانَ في خَدِّه القاني أَبولَهَبِ
تَبَّتْ يَدا عَاذِلي فيهِ فوجْنَتُهُ حَمَّالةُ الوَرْدِ لا حَمَّالة الحَطَبِ[2]

نلاحظ أن التفعيلة الأولى (مستفعلن) قد أجرى عليها الشاعر زحاف الكف والذي يدخل في الأصل على تفعيلة (مستفع لن) الخاصة ببحر الخفيف و المجتث، فجاءت التفعيلة على الشكل(مستفعلُ) وهي لا توافق أي تفعيلة من تفعيلات بحور الخليل حتى المتغيرة منها.

- **مخلع البسيط: وزنه: مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن**

وهو وزن أكثر الشعراء النظم عليه في هذا العصر وقد استعاضوا به عن مجزوء البسيط، ومن خلال الدراسة العروضية لبعض الدواوين وجدنا فيه خروجا عن أوزان الخليل

1- الشاب الظريف، الديوان، ص:51.
2- المرجع نفسه، ص:58.

منها خروج بالنقصان عند الشاعر منجك باشا في قصيدته التي يقول فيها:

بِأبي الشادن الرَخيمِ أَسْقَمَني لَحظَهُ السَقيمَ
مَبسمَهُ وَاللَما شَهيٌّ عَلَيهِما غَلَني تَحُومُ
أَقْعَدَني عَنْهُ سوءَ حَظِّ بِبَعضِهِ الدَهرُ لا يَقومُ[1]

بداية البيت الأول فيها خلل عروضي كما أشار إلى ذلك محقق الديوان، وهذا الخلل عبارة عن نقصان في تفعيلة(مستفعلن) التي يستهل به بحر مخلع البسيط فأصبحت(فعلنْ).

- **بحر الرجز: ووزنه:** مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

من هذا الوزن يقول بهاء الدين زهير في أبيات بعنوان(يا حبذا الموز):

يا حَبّذا المَوْزُ الذي أَرْسَلْتَهُ ولَقَدْ أَتَانَا طَيِّبا مِنْ طَيِّبِ
في رِبحِهِ أَوْلَوْنِهِ أَوْطَعْمِهِ كَالمِسْكِ أَوْ كَالتِّبْرِ أَوْكَالضَّرَبِ
وَافَتْ بِهِ أَطْبَاقُهُ مُنَضَّدًا كَأَنّهُ مَكَاحِلٌ مِنْ ذَهَبِ[2]

الشاعر التزم الوزن في كل الأبيات ما عدا بداية عجز البيت الأول حيث استبدل تفعيلة (مستفعلن) بتفعيلة (متفاعلن) لبحر المتكامل، فكلا التفعيلتين سباعيتين ولكن الاختلاف يكمن في ترتيب الأسباب والأوتاد.

2/ الموشحات:

هي فن من فنون الشعر استحدثت في أواخر العصر العباسي، وقد تناولها الشعراء واستظرفوها، ووجدوا النظم فيها أيسر وأهون من التزام أوزان الخليل، وتعد الموشحات حدثا جديدا وثورة في الشعر العربي من حيث الوزن والقافية، أما سر تسميتها فهو تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها من اللؤلؤ والجوهر، على نسق خاص وترتيب معين، وقد دعا إلى انتشارها وإعجاب الناس بها عدة عوامل، منها الحرية في طريقة النظم بما يتوافق والألحان والغناء، هذا من حيث الوزن والقافية، أما من ناحية اللغة فإن الوشاح له الحرية كذلك في المزج بين اللغة العربية الفصيحة واللغة العامية .

ولقد اشترط بعض المتأخرين من الوشاحين لتسمية الموشح موشحا أن يخرج على الأوزان القديمة و على بعض قواعد اللغة في ناحية من نواحيه، يقول ابن سناء الملك في خاتمة موشح له

«و الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن حارة محترقة حادة محرقة حادة منضجة من ألفاظ العامة و لغات الخاصة، فإن كانت معربة

1- منجك باشا اليوسفي، الديوان، تح: محمد باسل عيون السود، مكتبة الدكتور مروان عطية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، دط، 2009، ص:246.

2- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، 1964، ص:23.

الألفاظ منسوجة علة منوال ما تقدم من الأقفال و الأبيات خرج الموشح من أن يكون موشحا»[1]، وقد اخترنا للدراسة بعض الأوزان فقط وهي:

- **بحرالطويل:** قال سراج الدين المحار:

أَيَخْفى غَرامي والدُّموعُ السّوافحُ تَنِمُّ بِما تطوي عليه الجوانحُ
وقلْبي في وادٍ من الشَّوق هائمٌ حزينٌ وغادٍ في الغرامِ ورائحُ
صبٌّ هيمانْ بعْد الخلاّنْ
نامي الأشجان بادي الأحزانْ

* * *

كتَمتُ الهوى العذريّ بين أضالعي وأخفيتُهُ لولا وُشاةُ المَدامعِ
وحاولتُ سلوانا فلم ألق سَــلْوةً فقلتُ لِقلبي مُتْ بِداءِ المَطامعِ
سُلواني بانْ وسوّي بانْ
فلا سُلوانْ ولا كتمانْ[2]

الظاهر أن المطلع والقفل من هذه الموشحة منظوم على وزن الطويل، لكن الأسماط التي يتكون منها الدور مبنية على تفعيلة واحدة لكن مختلة في أغلب الأحيان عن تفعيلة بحر الطويل، فالسمط الأول جاء على الشكل:

فاعلاتن مفعولاتن ، ثم الثاني على الشكل: **مفعولاتن مفعولاتن**

في حين نرى أن الدور الثاني تألفت أسماطه في معظمها من تفعيلة (مفاعيلن) لبحر الطويل لكن بتصرف، وهذا الخروج في الموشحات هو الغالب حيث تبنى المطالع والاقفال على وزن خليلي ثم يبدأ الشاعر في التصرف في عدد و ترتيب وحتى شكل التفعيلات بما يوافق الألحان الموسيقية التي يسعى إليها.

لقد ذهب كثير من الدارسين مذهب ابن بسام في أن الموشحات خارجة عن أعاريض العرب لما فيها من كثرة في الأوزان لذا لم يستطع العروضيون الإحاطة بها ووضع قوانين لها، إلا أن الدكتور إحسان عباس نبّه إلى «أنّه ليس المراد بقول ابن بسام مجيء الموشحات على أوزان غير عربية بل المقصود خروجها على الأعاريض المألوفة إلى المهملة، فالإيقاع فيها عربي خالص، ولكننا لا نستطيع أن ننسبها إلى بحور الخليل المعروفة إذ هي مشتقة من بحوره دون أن تجد

1- ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، تح: د جودة الركابي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط3، 1980، ص:176.

2- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام(الدولة الأولى)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص:171.

(خليلا) آخر ليمنحها اسمها»[1].

الوجه الثاني: هذا الوجه يشمل خاصة وزن الدوبيت فبالرغم من أن له وزنا محددا إلا أنه لا يتوافق مع أوزان الخليل.

1/ الدوبيت: كلمة «الدوبيت» فارسية تعني بيتين[2]، ويسميه البعض "الرباعية"، ويتكون الدوبيت من

أربعة أشطر، كل شطرين يشكلان بيتا شعريا، وهذا الشكل الشعري عرف بشكل قليل في العصور السابقة، لكنه انتشر لاحقا في العصر العباسي مع موجة التجديد، وتعد رباعيا أبي العتاهية أشهرها.

وبحلول عصر الدول المتتابعة أصبح للدوبيت شكل ثابت، وأوزان بعينها يعرف بها وأشهر وزنين له:

أ- فَعْلُن فَعْلُن مستفعلن مستفعلن

ب- فَعْلُن متفاعلن فعولن فَعْلُن

و من أشهر شعراء الدوبيت في هذا العصر أحمد ابن عرب شاه، و علي بن سودون، و علاء الدين بن مليك، و ابن حجة الحموي، و الشهاب الحجازي والشاب الظريف فمن الدوبيت الجاري مجرى الحكمة قول ابن عربشاه:

لِلْكَوْنِ منْ قَبْلنا دائرةٌ صُنِعَتْ لا بي تَضيقُ ولا من أَجْلِكَ اتَّسَعَتْ

والسِّرُفي جيبِ غيبِ الله مُكتَتِمٌ فَلَسْتَ تَدْري يَدُ التَّقْديرِ ما صَنِعتْ[3]

و من الدوبيت لعلي بن سودون، و قد طلب أن يكتب على قبره:

يا زائِريَّ تكرَّموا وعلى ضريحي سَلِّموا

وابْكوا على من حلَّهُ وادْعوا لهُ وتَرَحَّموا[4]

و لعلاء الدين بن مليك متغزلا:

الطَّرْفُ يَقولُ قدْ رَماني القلبُ والقلبُ لناظري يقول: المذنبُ

1- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978، ص:226.

2- عمر خلّوف، البحر الديبيتي"الدوبيت" دراسة عروضية تأصيلية جديدة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997، ص:06.

3- ابن عربشاه فاكهة الخلفاء، جمع و تحقيق: د.أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص:85.

4- ابن سودون البشبغاوي، نزهة النفوس و مضحك العبوس، تح: منال محرم عبد المجيد/حسين نصار، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2010، ص:36.

واللهِ لقدْ عجبتُ مِنْ حالِهِمَا هذا دَنِفٌ ودَمْعُ ذا صَبُّ[1]

و لابن حجة الحموي في الغزل أيضا:

مذ أظهرَوردُهُ لنا ريحانهْ ناديت لتلك المقلة الكسلانهْ

قد دَبَّ عذارُهُ على وجنتيهِ قومي انتبهي، قالتْ: نعسانهْ[2]

وكغيره من أوزان الشعر العربي، استخدم الشعراء وزن الدوبيت في توشيحاتهم وموشحاتهم، فغايروا في قوافيه، وبادلوا بينها، وتلاعبوا في أوزانه، كما زاوجوا بين تامه و مجزوئه، أو بينه وبين بعض تفعيلاته، أو غير تفعيلاته.

2/ **<u>الموشحات على وزن الدوبيت</u>**: من هذا الشكل قال السراج الوراق يمدح النصير الحمامي:

البدرُعلى غُصْنِ النَّقا مَطْلَعُهُ مِنْ فَوْقِ كَثيبْ

منْ طَرفي والقلبُ لهُ مَوْضِعُهُ يَبْدو و يَغيبْ

* * *

إنسانُ عُيوني ظَلَّ في الدَّمْعِ غَريقْ

والقلبُ بِنارِ البُعْدِ والصدِّ حريقْ

مَنْ يطفئها مِنْ مُسْكِرِ الرَّاحِ بريقْ

والدُّرُّبِثَغْرٍراقَ لَمَعاً وبَريقْ

منْ يَمْنَحُهُ السُّؤالَ لا يَمْنَعُهُ عَنْ مسِّ طَبيبْ

أَبْلاهُ بِما يَخْفى بِهِ مَوْضِعُهُ ظَمْآنُ كَئيبْ[3]

وقال العزازي في الغزل:

أَقْسَمْتُ عليكَ بالأسيلِ الْقاني أنْ تَنْظُرُفي حالِ الكئيبِ الْعاني

أوْتُقْصِرُعنْ إطالةِ الهِجْرانِ يا مَنْ سَلَبَ المَنامَ منْ أَجْفاني

ما أَلْيَقَ هذا الحُسْنَ بالإحسانِ

* * *

واللهِ لقدْ ضاعفْتَ عندي الْكَمدا مُذْ جُزْتَ مِنَ الهَجْرِالطَّويلِ الأَمَدا

أَدْرِكْ رَمَقي أوْهَبْ فُؤادي جَلَدا يا من أَخَذَ الرُّوحَ وأَبْقى الجَسَدا

1- ابن عماد الدمشقي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: عبد القادر الأرناؤوط و محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق، ط1، 1993، مج:10، ص:117.

2- الحموي ابن حجة، خزانة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، ط1، 1987، ص:101.

3- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:13.

ما أَصْنَعُ بَعْدَ الرُّوحِ بالجُثْمانِ؟[1]

قال صدر الدين بن الوكيل في الغزل بالمذكر:

ما أَخْجَلَ قَدُّهُ غُصُونَ البانِ بَيْنَ الوَرَقِ
إلاَّ سَلَبَ المَهَا مع الغِزْلانِ سُبودَ الحَدَقِ

* * *

قاسو غَلَطا مَنْ حازَحُسْنَ البشرِ (طولَ العُمُرِ)
بالبَدْرِيَلوحُ في دَياجى الشَّعَرِ (قبل السَّحَرِ)
لاكَيْدَ ولاكَرامةَ للقَمَرِ (عند النَّظرِ)
الحُبُّ جَمالُهُ مَدى الأزْمانِ معناهُ بَقِي
وازْدادَ سَنًا وخُصَّ بِالنُّقْصانِ بَدْرُالأُفُقِ[2]

إذا كانت أهمية هذا الفن ترجع في نظر الباحثين المعاصرين إلى أنه يعبر عن رغبة أكيدة لدى طائفة من الناس الذين تقبلوه، و طائفة من الشعراء الذين استهواهم التحرر من قيود الوزن و القافية في الشعر العربي، فقد يكون هذا صحيحا إذا كنا نتحدث عن شعرائنا في العصور التي سبقت العصر المملوكي و العثماني، فإذ ما تجاوزناها إلى هذين العصرين قد يصبح هذا الحكم خطأ، يجب أن لا يقع فيه الباحث المنصف، تبريرا لظواهر معينة في شعرنا العربي القديم، ذلك أن الأمر إذا كان إسهاما في طريق التحرر من قيود الوزن و القافية، فقد كان من أدوات الشاعر الحق الذي لا يقع في اللحن، و العامي من الألفاظ و التراكيب، و يحافظ على مستوى معقول من الموسيقية في نظمه، لا يمكن للشعر مهما كان نوعه أن يتخلى عنها.

و إذا كنا نلاحظ في دوبيت العصور السابقة، أنه كان يحمل طابعا غنائيا محببا و خاصا، فإننا نفتقد ذلك في أغلب دوبيت عصرنا هذا، فقد خرج به أهله عن أوزانه المعروفة و ألفاظه الفصيحة، مما يجعل حكمنا السابق أقرب إلى واقع الحال التي وصل إليها الدوبيت من عامية و نثرية، و صنعة بديعية واضحة.

<u>الوجه الثالث:</u> لم ترد في أشعار العرب أشكال تعتمد على النبر و التلحين إلا في بعض الموشحات و هي **على غيروزن محدد**، و منها قول سراج الدين المحار مادحا أبا الحسن الجزار المصري:

ناشَدْتُ في الوُرْقِ. وُرْقَا. بِذِي سَلَمِ وَشِمْتُ بِالأَبْرُقِ. بَرْقَا. فَلَمْ أَنَمِ

* * *

[1] - المصدر نفسه، ص:32.

[2] - أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:53.

لَمَّا نَوَى فُرْقَتي إلْفِي غَداةَ غَـدِ
وَضَعْتُ مِنْ حَذَري كَفّي على كَبِـدي
إنْ أُخْفِي الوَجْدَ هَلْ أُخْفي ضَنا جَسَـدي؟
قَدْ ذُبْتُ مِنْ حُرَقِي. عِشْقا. لِبيْنِهِمِ والجِسْمُ مِنْ أَرَقِي. رَقَّ. فَوَا سَقَمِي

* * *

ومالَ مالَ عَنْ عَهْـدي وما وَعَـدَا
أَدْنَى إليَّ منِ المُسْهَـدِ وإنْ بَعُـدَا
يُعيرُللبَدْرِفي السَّعْـدِ سَنًا وهُـدى
يُريكَ كالفَلَقِ فَرَقَا. لِذي ظُلَمِ ومَبْسَمًا يَقَقِي. تَرْقَا. بِهِ أَلَمِي[1]

بالتحليل العروضي نجد أن الموشحة على تفاعيل الخليل لكن ترتيب التفعيلات لا يشكل أي وزن من أوزان الخليل أو أوزان أخرى غير خليلية لكن على نظام معين. وله أيضا:

أَهْواكَ ياغَريبَ الجَمَالِ وأَبْذَلْتُ فيكَ رُوحي ومَالي غَيْرُمَالي

* * *

فَهَلْ إلى رِضاكَ سبيلُ
أوهَلْ إلى الوِصالِ وُصولُ
والجِسْمُ قَدْ بَراهُ النُّحولُ
وَزادَ في هَواكِ اشْتِغَالي وقَلَّ دونَ ذاكَ احْتِمالي واحْتِيَالي[2]

و يقول ابن الوردي في أول موشح نظمه:

مَذْهَبي. حبُّ رشا ذي جسد مُذْهَبْ. قد حُبِي. حُسْنًا به يُسْتَعْذَبُ القَدْحُ بِي

* * *

عاذلاً ما أنتَ في لَومِكَ لي عادلا
سائلاً يخبرك دمعُ قَدْ هَمَى سائلا
آهِ لا تعذلْ فمَا قلبي بذا آهلا
منصبي. والعقل أذهبتُما مِنْ صَبِي. ما رُبى. إلا وقد رُبِي فيه ما ربى[3]

يقول صلاح الدين الصفدي متغزلا:

أَجَلْ إنَّ طَرْفَ حَبيبي أَجَلْ وإعراضُهُ عنْ لقائي أَجَلْ

* * *

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام، ص:227.
2- المصدر نفسه، ص:234.
3- المصدر نفسه ، ص:263.

حَبيبٌ يُحاكِي بُدورَ التَّمامْ
تُغَنَّى على القَدِّ مِنْهُ الحَمامْ
سَقَتْهُ دُموعي صَوْبَ الغَمامْ
إذا ما انْثَنَى قَدُّهُ لَمْ أَسَلْ غُصونَ نَقا خَطَرَتْ أم أَسَلْ[1]

و قال أيضا في الغزل:

جَوىً دَخيلْ لا يَسْتَبِينْ فَلَوْرَآهُ النَّاسْ قالوا خَنُونْ

* * *

حَبيبُ قَلْبي إلْفُ النَّجَنِّي
قَدْ مَلَّ قُرْبِي ومالَ عَنِّي
يُصْبِي و يُسْبِي لِمَنْ بِعَيْني
لَمَّا يَميلُ تُذْوى الغُصونْ بِقَدِّهِ المَيَّاسْ أنا طَعِينْ[2]

ومن القصائد الخارجة عن أوزان الخليل وليس لها وزن محدد ما وجدناه لعائشة الباعونية في قولها:

يا مَنْ أَفْنَى في مَعْناهُ بِمَنْ مَعْنى في هَواهُ
جُدْ لي جُدْ لي و مَتِّعْني وجَلِّدْني بِالعَيانِ في اتِّصالي
يا مَحْبوبي يا مَطْلوبي يا مَقْصودي يا مَوجُودي
كُنْ لي كُنْ و اجْبُرْكَسْري واَغْنِ فَقْري بالتَّداني والوِصالِ
حُبُّك تَيَّمَ فيك المُغْرَمِ وَلّى هيّم لا بل أعدمِ
عَقْلي عَقْلي وأَحْيَرَني وأَسْهَرَني وأَضْناني بالدَّلالِ
مُجَلِيَّ المَظْهَرِ فيما أَظْهَرَ أَفْنى مِنّي لَمَّا نَوَّرَ[3]

القصيدة خارجة عن أوزان الخليل رغم أنها تلتزم طريقة الصدر والعجز إلا أنها عروضيا لا يمكن أن تنتمي إلى أي بحر خليلي، فقد اعتمدت الشاعرة على الصنعة اللفظية أكثر من اهتمامهابالوزن، حيث أن الدراسة العروضية لهذه القصيدة بينت التزام الشاعرة للحركة والسكون بالتناوب ولا تخرج عنها إلا في النادر مما ينتج عنه اضطراب في الوزن، ولذلك يمكننا تصنيفها ضمن القصائد التي ليس لها وزن محدد.

إنّ الأمثلة التي أوردناها في هذا البحث وإن كانت قليلة، فهي تثبت أن شعراء العصر

1- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام ، ص:321.
2- المصدر نفسه، ص:335.
3- نجم الدين بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1997،1، ج1، ص:292.

المملوكي والعثماني قد تعاملوا مع الوزن بنوع من الحريّة، ولم يكن ذلك شذوذا عمّا ورد في الشعر العربي، و رغم هذا الخروج عن أعاريض الخليل إلاّ أنّ الوزن يبقى شرطا أساسيا في الشعر، و للشاعر أن ينوع فيه بحسب ما يقتضيه المعنى، وعلى هذا سار عدد من شعراء العربية وأيّدهم كثير من نقادها.

و من خلال هذه الدراسة نستخلص أن:

1- شعراء العصر المملوكي و العثماني قد تعاملوا مع أوزان الخليل بحرية أكثر مما سبقهم من الشعراء.

2- تَصرُّفْ شعراء هذا العصر في الأوزان لا يُنْقص من مكانة شعرهم و جودته.

3- استقراء الخليل للأوزان و الأعاريض لم يكن إلا من جزء صغير من الشعر العربي "كما أشار إلى ذلك بعض النقاد" لذلك لم يُعَدْ الخروج عن أعاريضه عيبا و شذوذا.

4- هذا التنوع في الخروج خلال هذا العصر هو الذي شجع الثورة على الشعر العربي في العصر الحديث و المعاصر.

قائمة المصادر و المراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت-لبنان، ط4، 1972.
2- ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966.
3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح:محمد عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، د.ط، 1972، ج1.
4- ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات وأنواعها، تح: د جودة الركابي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط3، 1980.
5- ابن سودون البشبغاوي، نزهة النفوس و مضحك العبوس، تح: منال محرم عبد المجيد/حسين نصار، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، ط2، 2010.
6- ابن عربشاه فاكهة الخلفاء، جمع و تحقيق: د.أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.
7- ابن عماد الدمشقي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: عبد القادر الأرناؤوط و محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير دمشق، ط1، 1993، مج:10.
8- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1978.
9- أحمد محمد عطا، ديوان الموشحات المملوكية في مصر والشام(الدولة الأولى)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1999.
10- أمين الجندي، الديوان، المكتبة العمومية، بيروت –لبنان، دط، 1885.
11- بهاء الدين زهير، الديوان، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، 1964.
12- الحموي ابن حجة، خزانة الأدب و غاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار و مكتبة الهلال، ط1،1987.
13- الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح:الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط2، 1994.
14- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي الحديث، ترجمة : مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1963.
15- الشاب الظريف، الديوان، تح: د.العربي دحو، دار الهدى، عين امليلة-الجزائر، د.ط، 2011.
16- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط7، 1962.
17- عمر خلّوف، البحر الديبيتي "الوبيت" دراسة عروضية تأصيلية جديدة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1997.
18- منجك باشا اليوسفي، الديوان، تح: محمد باسل عيون السود، مكتبة الدكتور مروان عطية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، دط،2009.
19- نجم الدين بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، وضع حواشيه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ج1.

http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/655/1/CoursMe%CC%81thodoBlanchetBulot.pdf

https://www.academia.edu/5999938/MONDIALISATION_LANGUES_ET_POLITIQUES_LINGUISTIQUE?auto=download

-J.- J. de Ruiter, *langues et cultures en contact, Le cas des langues et cultures arabes et turques en France et aux Pays-Bas*, ISBN : 978-2-296-06689-2 novembre 2008, 232 pages.

- Jakob W., 2009, « La notion de diamésie est-elle nécessaire ? », *Travaux de linguistique* 2009/2 (n°59), p. 147-162. DOI 10.3917/tl.059.0147

-Ouhassine C.- M. 2016*, Mise en mur et mise en discours du bi-plurilinguisme et de la question identitaire dans le paysage linguistique urbain des villes algériennes*, thèse de doctorat S/D de M. Mohammed Zakaria ALI-BENCHERIF, Université de Tlemcen, Algérie.

-P. Blanchet et T. Bulot, 2013, Module *« Méthodologie de recherche sociolinguistique et sociodidactique du plurilinguisme »*, coll. AUF, [Ressource d'Enseignement] (Non Publié)et déposé par : Amélie Nadeau le 06 Février 2012.

-Rabah K., 1997, Les *enseignes à Tizi-ouzou : un lieu de conflit linguistique*, in : Normand Labrie (ed.), Études récentes en linguistique de contact, Plurilingua, vol. XX, Centre de recherche sur le plurilinguisme (Bruxelles), Bonn, Dümmler, 435p. p. 174-183.

-Romain L. et Claudine M., 2005, *Enseignes commerciales, traces et transition urbaine. Quartier de Figuerolles, Montpellier,* article In*,* Revue de l'Université de Moncton, Nouveau Brunswick/ Canada, vol. 36, n° 1,2005, pp. 97-127.

-Sabih, R. (2014), « Langues et mise en mots de l'identité spatio-linguistique : Cas de la casbah d'Alger », Thèse de doctorat en sciences du langage, Sous la direction de Pr. Assia lounici et Dr. Thierry Bulot, Université d'Alger 2. Algérie.

-Véronique C. et Didier de R., 2001, *Langues et Insertion sociale : matériaux pour une réflexion sociolinguistique*, article In, Langage et société n° 98, pp. 43 -75.

Sitographie

http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html p.321

-Calvet L.-J, 1994, *Les voix de la ville, introduction à la sociolinguistique urbaine*. Paris, Payot, pp. 126-130.

-Cécile Van den Avenne : Linguistique et colonialisme*, 1974-2012, un entretien avec Louis- Jean Calvet,* In, GLOTTOPOL – n° 20 – juillet 2012, p.16.Page web : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol.

-Chachou I., 2012, *L'algérianité exprimée au travers de la publicité ou la variabilité sociolinguistique au service du marketing*, L'Harmattan "Langue & Parole", Actes du Colloque International : Langues et médias en méditerranée : Usages et réception, les 12-13 et 14 mai 2010 Ouarzazate, Maroc.

-Chachou I., 2016, Quand les enseignes commerciales affichent le marquage des identités linguistico-culturelles des villes algériennes…le cas de Mostaganem. », In : *Pour un plurilinguisme algérien intégré : approches critiques et renouvellement épistémique*, Riveneuve éditions.

-Claudine B., 2011, *Les langues s'affichent : signalétique, publicité et paysage linguistique dans deux villes bilingues suisses, Biel/Bienne et Fribourg/Freiburg*, article In, CAHIERS DE L'ILOB Vol. 2.

-COPÁNS J., 1998, *L'enquête ethnologique de terrain*, Nathan Université.

-Fodil M.- S., 2014, *Reconnaissance linguistique et construction identitaire en Algérie: ce que nous disent les enseignes commerciales en anglais à Tizi-ouzou.*, communication présentée à l'occasion du Colloque International organisé par l'IRCAM, Rabat, Maroc, du 20 au 21 Novembre 2014, sur les Attitudes et Représentations.

-Halouane H., 2008, *Langue des enseignes en Kabylie arabe, berbère ou français. Nécessité commerciale ou choix culturel ?* Mémoire de magister. Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou.

-Henri B., 2001, L'*unilinguisme* français contre le changement sociolinguistique. *Travaux neuchâtelois de linguistique, 2001, 34/35, 383-392*.

surenchérir respectivement dans le contexte de la signalétique relative aux enseignes commerciales de la ville de Bouira. Quant à l'espagnol et à l'italien, ces deux langues se prévalent en revanche d'un lien très étroit avec les locuteurs bouiris afin de s'introduire dans leur milieu urbain. Mais tout de même, ce lien est enrichi par la réputation universelle et la notoriété commerciale dont ils bénéficient les produits/services espagnols et italiens. Enfin, s'agissant de l'arabe et du berbère, leur négation semble être un bon indicateur de l'inconscience et/ou l'ignorance socio-identitaires dans lesquelles sombrent les locuteurs commerçants de la ville de Bouira. Par conséquent, si l'on veut que ces deux langues identitaires re/trouvent leur juste place sociocommunautaire, l'incontournable est de proposer des alternatives sociopolitiques bien construites, examinées mais surtout bien respectées. Autrement dit, en vue d'assurer une meilleure insertion/promotion sociales des langues dites identitaires, il est question aux dirigeants décideurs de l'État algérien de s'éloigner des discours idéologico-politiques par lesquels l'intention déclarée et les efforts déployés s'avèrent ostensiblement incompatibles. C'est ainsi qu'on puisse adopter/adapter des solutions susceptibles de répondre au défi *socio-identitaire* auquel sont confrontés les locuteurs commerçants de la ville de Bouira, et les locuteurs algériens en général.

Bibliographie

- Annette B. et Lise D., L'affichage à Moncton : miroir ou masque ?, *In*, Signalétiques et signalisations linguistiques et langagières des espaces de villes (configurations et enjeux sociolinguistiques) Volume 36, numéro 1, 2005 *Revue de l'Université de Moncton* 361 (2005), pp. 185– 217.

-Boussiga, A. (2014), « **Marquage signalétique et appropriation de l'espace urbain : le cas du centre-ville d'Alger »,** Thèse de doctorat en Sciences du Langage, Sous la co-direction de Thierry Bulot (université Rennes2) et de Assia Lounici (université d'Alger) (puis de Safia Rahal), Université d'Alger 2. Algérie.

l'attitude langagière de l'annonceur commerçant urbain bouiri et son affiche se montre à la première vue typiquement commercial.

L'objectif d'un usage pareil est de déployer publiquement dans la ville de Bouira la marchandise à bon débit et grand impact mondial de l'*autrui* (espagnol et italien dans ce cas). La langue intervient ainsi à titre de variable signalétique médiatrice et annonciatrice de l'*origine géographique de l'objet/service, propre à un là-bas exotique, à commercialiser* au niveau de la ville de Bouira. En résumé, la langue constitue une valeur ajoutée dans le processus de reconnaissance sociale du pays et de la qualité originaux de l'objet/service exposé dans le dispositif de communication signalétique commerciale.

La ville de Bouira s'avère, comme tout espace urbain, un carrefour idéal du présentoir commercial qui permet de mettre en contact linguistico-visuel les produits/services de l'exotique (espagnol ou italien) et faire preuve de leur originalité. La ville de Bouira contribue donc *à façonner la nouvelle économie mondialisée*[30] qui constitue entre autres une façade inévitable *du caractère transnational*[31]de la mondialisation. Cependant, la valence de ce fait sociolinguistique événementiel paraît *corrélative* tenant compte de son *écho communautaire* incertainement avéré : possibilité de ne pas pouvoir ou avoir de mal à décoder les textes transcrits en langues italienne et espagnole par le public.

Pour conclure cette étude environnant le monolinguisme de l'affichage commercial dans la ville de Bouira, à mon sens, on peut finir par dire que chaque usage monolingue au sein d'une enseigne commerciale est tributaire de multiples facteurs sociolinguistiques. En effet, l'anglais se sert des prétextes en rapport avec la soi-disant *ère technologique* et le français tire profit des conjonctures historico-coloniales pour enfin s'incorporer et

[30] http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html p.321 Consulté le 26.03.2015

[31] Possibilité inconditionnelle de franchir n'importe quelle frontière géographique

des pratiques de consommations (notamment avec l'arrivée des TICs). La ratification de ce fait modale (usage à la mode) s'illustre par les différents référents de prestige et d'attrait qui suscitent *une certaine évocation et fascination pour un ailleurs de modernité, affichées avec force d'innovation* (Romain L. et Claudine M., 2005 : p.115) sociolinguistique. C'est à l'instar des vocables : « best fashion », « galaxy telecom », « univers food », « eleven food », « new-look for women », « impire of foche street, welcome to b&s shop », « pro-foot by sport », « magic photo », « home net », etc.

III.2.3. Les là-bas *italien* et *espagnol*, chez-nous !

À cette suite de caractéristiques liées au paysage d'affichage commercial monolingue du territoire de la ville de Bouira supra évoquée, s'ajoute une autre (singularité) plus *déroutante* du point de vue de la discordance entre les discours signalétiques commerciaux et la pertinence de leur inscription spatiale (contextualisation urbaine, la ville de Bouira). Il s'agit là de l'inaccoutumée implantation sociale des langues espagnole (ES) et italienne (IT) dans la sphère signalétique. Deux systèmes linguistiques distincts nés du latin en même temps que celui du français et auxquels d'aucuns des locuteurs bouiris tentent récemment de s'ouvrir, même si avec *réserve*, sous le prétexte de *l'interculturalité économique,* ou plus coutumier, *contact des cultures* (Jan Jaap De Ruiter, 2008 :232pages).

Il ne faut pas croire donc que cette matérialité sociolinguistique soit l'ouvrage éventuel de l'ignorance ou du hasard de l'annonceur bouiri. Elle n'est pas non plus la voix urbaine de sa propre et déterminante identité. Elle est en fait, l'un des contrecoups logiques de la gloire (célébrité) baptisée *universelle*[29] dont il bénéficie le domaine du marketing espagnol et italien étalé en des lieux éloignés dans le monde. Par conséquent, le lien entre

[29] Là, je parle en particulier de la grande étendue qu'ils ont quelques produits et services commerciaux à grande réputation, empruntés aux cultures de consommation propres à l'Espagne et à l'Italie, dans les diverses communautés exotiques. La question de l'*universalité* d'un produit ou service commerciaux peut apparaitre source de polémique à caractère plus ou mois objectif dans le domaine de marchandising.

Bouira, un autre avènement sociolinguistique se fait valoir *furtivement* : il s'agit du processus d'introduction sociolangagière progressive dudit anglais ou encore du phénomène dit *anglicisation*. En effet, récemment, les affiches en AN prennent considérablement de l'ampleur. Un nouveau caractère de l'affichage commercial de la ville de Bouira qui constitue un autre front de confrontation sociolangagière : FR *VS* AR *VS* BE *VS* AN. Il coopère par ailleurs à un fort enrichissement du plurilinguisme au sein du microcosme social dit ville de Bouira.

Tout en tirant profit de l'énonciation commerciale, l'élévation à un rang suprême que le phénomène de l'*anglicisation* tente d'atteindre -même si graduellement- dans un terrain qui lui est *allogène* en l'occurrence la ville de Bouira, ne serait en fait que l'une des *missions inavouées* qu'enferment dans ses voiles ladite «mondialisation ». Une mondialisation tantôt bien tantôt mal accueillie par l'autrui et qui se permet de s'infiltrer dans n'importe quelle entité spatiale. Le professeur sociolinguiste -Louis-Jean Calvet- s'exprime dans ce sens en disant :

<<On parle beaucoup de la mondialisation et, depuis la réunion de l'OMC à Seattle, elle est devenue un enjeu médiatisée : on est pour, on est contre, on la combat, on la défend. Les uns évoquent la "malbouffe" et les dangers de "Mcdonaldisation", les autres les lois du marché... Or cette mondialisation a un versant linguistique, symbolisé par la domination mondiale de l'anglais, qui est à la fois une réalité mesurable et l'objet de discours critiques ou laudateurs.>>[28]

Dans notre cas, d'aucuns des commerçants citadins bouiris se trouvent affamés quant à l'usage exposé de l'AN. Ils le prennent (l'anglais) comme un idiome signalétique idéal et un jeu sociolangagier stratégique pour se démarquer *modernement* autant que possible. Autres commerçant urbains bouiris tentent, nécessairement, d'adapter leurs écrits à l'actuel mode de vie des citadins bouiris caractérisé par une mutation profonde en matière

[28] https://www.academia.edu/5999938/MONDIALISATION_LANGUES_ET_POLITIQUES_LINGUISTIQUE?auto=download Consulté le 29.09.2016

qui ceignent (entourent) l'entité linguistico-communautaire dite « tamazight » concourent en grande partie à l'échec de processus de son insertion socio-urbaine dans le contexte d'affichage commercial de la ville de Bouira. Le vouloir et la réalité sociaux sont entièrement incompatibles. L'ostracisme social fort appliqué par les commerçants bouiris à l'égard de la thématique berbérophone n'est réellement qu'un corollaire logique de la méconnaissance témoignée des règles formelles que réclame le bon usage de la langue en question. En d'autres mots, faute de maitrise de la langue amazighe, les locuteurs bouiris reconnaissent leur impéritie quant à son usage public. L'aspect scriptural du BE illustre parfaitement le point supra évoqué quant aux difficultés d'appréhension que génère l'acte de mise sous les regards du public d'ECs en cette langue. L'affichage en uniques graphies de *tifinagh* parait inabordable aux annonceurs commerciaux bouiris dans la mesure où il constitue un outil d'interaction sociolinguistique inaccessible habituellement par les marchants (et autant pour les annonceurs-mêmes-).

L'irréfutable dans le paysage commercial unilingue affiché dans la ville de Bouira est décidément l'extrême prépondérance dont elle se réjouit la langue française. Une langue, que l'on veuille ou non, gagne continuellement du terrain signalétique commercial dans la ville de Bouira. La langue arabe subit à son tour les peines sociales et assume les séquelles préjudiciables de l'indolence politique quant à une promotion sociale proprement déclarée au profit de celle-ci. Enfin, la langue berbère ne cesse de lancer des cris au secours étatique (institutionnel) afin d'intervenir comme réplique aux souhaits communautaires des locuteurs bouiris et lui être utile par la suite au sens de son intégration sociolinguistique. Subséquemment, lui permettre *de conquérir les espaces publics et d'occuper une position notable dans le paysage linguistique public.* (Fodil Mohammed Sadek, 2014)

III.2.2.La révolution socio-anglicisante

Tout en joignant l'insigne francophone et le tracas arabo/berbérophone que connait le monolinguisme commercial de la ville de

encore influé quant à l'usage ou non des langues fondatrices de son identité. Il annonce même quelques fois de la sous-estimation à cet égard.

En effet, rares sont-ils les exposants commerçants de la ville de Bouira qui s'attachent à communiquer leurs services commerciaux en AR (moins de 16%), une langue vue *a contrario* comme un élément susceptible de *déplaire* les clients et prospects. Il s'agit-le plus souvent- d'une dévalorisation préméditée. La langue arabe est perçue comme étant un signe de régression socio-cognitive, un repère pour les attardés, un trait du conservatisme politico-religieux, etc. En résumé, un medium d'interaction sociocommunautaire infructueux. La langue arabe se trouve alors brisée face à cette réalité amère.

S'agissant de BE, son cas réside apparemment distinct de celui de l'AR. Certes, l'absence de la langue berbère des regards publics dans le contexte des emblèmes commerciaux unilingues est aussi un autre *malheur socio-identitaire*. Un malheur épaulé par l'actuel état de choses socio-géo-politiques devant lequel se trouve la communauté des locuteurs bouiris il y a beau temps. Des circonstances retenues comme étant défavorables au jaillissement des langues identitaires particulièrement le BE. Il est par ailleurs un produit naturel du traitement inéquitable de la question identitaire par les inter/locuteurs bouiris mêmes.

La dissemblance entre les deux cas de figure sociolinguistiques concernant les langues berbère et arabe demeure reconnaissable dans *l'essence sociale de l'ignorance et l'inadmission* exercées par les annonceurs bouiris vis-à-vis l'une ou l'autre. Dans la plus part des cas, l'AR se trouve sciemment rejeté, écarté ou exclu du champ signalétique commercial monolingue de la ville de Bouira, tandis que le BE s'efface inéluctablement devant ses concurrents.

Qu'il soit locuteur ou interlocuteur bouiri, la requête au BE via la signalétique urbaine commerciale semble leur être, souvent sans le vouloir, problématique. Les conjonctures socio-géo-politiques (comme déjà signalé)

social en question (ville de Bouira). Un espace urbain, communément arabo-berbérophone, dans lequel la dynamique que connait l'affichage commercial remet en question la logique d'ordonnancement sociolinguistique des langues prises comme essentiellement identitaires, en pareil cas le BE et l'AR. Plus loin encore, elle remet en interrogatoire tout le rapport entre *langues* et leur *dé-sur-valorisation* sociocommunautaire.

L'écart est flagrant, le FR occupe un peu plus des trois quarts (75.23%) de la scène commerciale monolingue tandis que l'AR ne se trouve engagé concrètement que dans moins de 16%, un taux débordant de peu celui de l'AN qui avoisine les 9%. Quant au BE, c'est pis encore, on n'en trouve aucun stigmate dans l'évaluation quantitative de la branche monolingue des ECs. Cependant, il serait particulièrement capital d'évoquer l'existence en *solo*, même si infime, des langues ES et IT dans quatre ECs.

Dans la perception usuelle de la société algérienne, le FR fait souvent signe d'une suprématie d'où découle un grand nombre de retombées ayant des impacts délétères sur les langues identitaires. Il arrive même d'aller jusqu'à la négation de celles-ci. En quelques mots, c'est le corollaire inévitable de l'*asservissement colonial* comme le divulgue clairement L.-J Calvet dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Linguistique et Colonialisme* publié l'an 1974 :

<<*La linguistique a été jusqu'à l'aube de notre siècle une manière de nier la langue des autres peuples, cette négation, avec d'autres, constituant le fondement idéologique de notre « supériorité », de la supériorité de l'Occident chrétien sur les peuples « exotiques » que nous allions asservir joyeusement.*>> (Cécile Van den Avenne, 2012 : p.14)

Il s'agit en d'autres mots d'un véritable champ de négation linguistique dans lequel l'AR et le BE trouvent de l'embarras de se repérer socialement par rapport le FR en particulier. Deux langues qui vivent un moment d'égarement social au sein même de leur *lieu de naissance et d'existence*. L'annonceur bouiri se voit tantôt désintéressé tantôt contraint ou

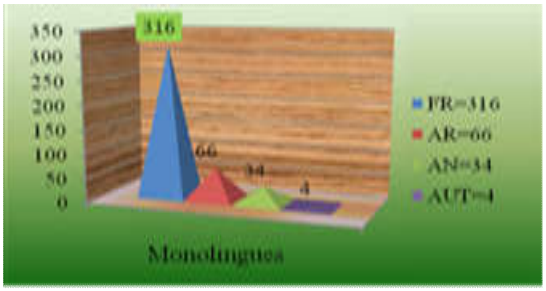
Dans l'ensemble, l'annonceur bouiri s'adhère dans l'aventure d'affichage urbain privilégiant *le recours à une seule langue* (selon le choix). La portée de cette tendance linguistique avoisine les deux tiers (59%). Un taux d'occupation élevé d'avantage tenant compte de l'incontestable hétérogénéité linguistique qui constitue, quant à elle, le résultat de la sommation des six langues recensées et supra mentionnées dans ce cadre. Mais qu'on est-il des significations dés/avantageuses mesurables d'un fait pareil (la prépotence monolingue)?

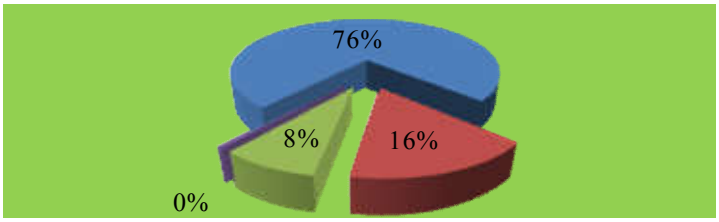
A priori, si l'unilinguisme tente de poser ses termes en exerçant une double autorité en matière des règles de co-existence sociolinguistiques : *pas de concurrence et pas de déviance linguistiques en légitimant un usage (dominant)* [27](Henri B., 2001 : p. 384) par rapport un autre, il est en contrepartie un stimulus déclencheur d'un double désagrément dans le processus interactionnel au sein des marquages signalétiques commerciaux de la ville de Bouira. Le premier est du rang commercial et le second du rang socio-identitaire. En effet, le mono-usage langagier œuvre d'abord à restreindre la masse consommatrice en la sollicitant en partie d'une et unique langue. Autrement dit, la reconnaissance d'EC monolingue nécessite la détention d'un *savoir partagé* quant à l'unique code linguistique affiché,- cette thèse n'est pas forcement soutenue (garantie) chez tous les interlocuteurs (je parle en particulier d'interlocuteurs non avertis au code affiché en question)-, à moins que le code en question soit joint de représentations symboliques secondes facilitant l'interprétation de l'EC envisagée. C'est précisément cette clause linguistique (savoir linguistique commun) qui participe à la minimisation du public à solliciter.

III.2.1. Locuteurs urbains bouiris et socio-reconnaissance des langues : ascendance francophone *VS* réticence arabo-berbérophone

Dans le cadre de l'unilinguisme signalétique observé s'affiche une indication sur le *paradoxe sociolinguistique* que connait le microcosme

[27] Pour Henri Boyer, la langue dominante est la *langue nationale* (sous un angle politico-idéologique de l'État-Nation français).

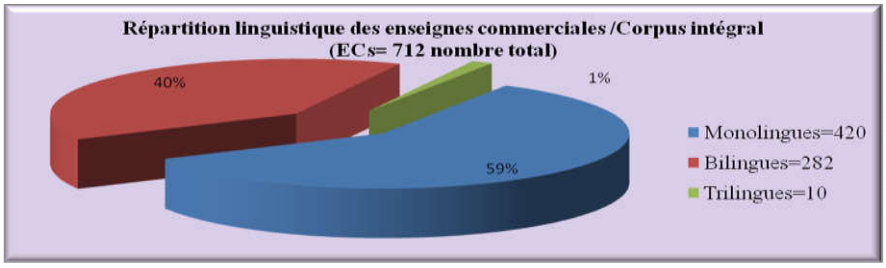




III.2. Analyse sociolinguistique des données linguistiques quantitatives

Le tableau (TABLEAU 1) ainsi les graphiques lui correspondant exhibent sous un aspect synthétique les données linguistiques fournies par l'environnement signalétique commercial de la ville de Bouira. Donc, sur le plan linguistique, les stratégies d'affichage commercial que se proposent les annonceurs bouiris se voient un *miroir* (Annette B. et Lise D., 2005 : 185–217) reflétant un espace urbain plurilingue d'une part, mais aussi un champ de ségrégation sociolinguistique dans lequel l'usage et la répartition des langues constituant ce pluralisme sont inégaux. Il revêt en outre une grande diversité en matière des modalités d'affichage urbain et de représentations linguistiques dominantes ou encore dominées. Il donne existence à une hiérarchisation langagière fortement charpentée faisant foi d'un fondement social de la prééminence tous azimuts de la langue française sur les langues en présence. Certaines de ces dernières tentent de concurrencer le français (cas de l'AR et de l'AN) et d'autres s'infiltrent dans la scène signalétique commerciale dans la ville de Bouira même si timidement (cas de l'ES ou de l'IT).

TABLEAU 1 : Répartition linguistique des enseignes commerciales monolingues (ECMs)				
PRÉSENCE LINGUISTIQUE	LANGUES	NOMBRE	POURCENTAGE	TOTAL
MONOLINGUES	AR	66	15.71%	420 (59%) [26]
	FR	316	75.23%	
	AN	34	08.09%	
	BE	/	/	
	AUTRES[1]	04	00.95%	
NOMBRE TOTAL DES ECMs RECUEILLIES = 420 (100%)				



Annexe TABLEAU 1

AUTRES[1]	04 : 01 ES / 03 IT

Diagrammes relatifs au TABLEAU 1 :

[26] Ce ratio constitue le pourcentage des ECMs par rapport aux autres combinaisons tri-bilingues constituant le corpus intégral en cours d'analyse dans le cadre de la thèse de doctorat supra citée.

Sous le même angle, cet intervalle de bi-graphisme nous fournit l'occasion pour s'enquérir de degré d'opposition entre les « variantes linguistiques écrites, affichées » et les « variantes sociales dites » au sein de la ville de Bouira. Autrement dit, il est question d'une tri-phonie orale se métamorphosant en une bi-graphie scripturale. Ainsi, il y a lieu de s'interroger sur le rapport *diamésique*[25] au sein de cette socio-spatialité urbaine (la ville de Bouira).

III.1.2. répartition linguistique des enseignes commerciales monolingues

Dans la ville de Bouira, le champ signalétique d'ordre commercial est composé d'une variété de textes monolingues, qui s'ajoutent aux divers textes bi- et trilingues. Ces textes monolingues sont accompagnés de riches contenus iconographiques. Toutefois, on va voir par la suite comment ces textes témoignent de l'amplitude de l'écart relatif au lien entre l'identité linguistique propre aux locuteurs urbains bouiris et les multiples choix langagiers afférents à ces textes. Mais encore, ces textes monolingues témoignent de l'homogénéité et de la dominance linguistiques en faveur de systèmes linguistiques qui ne sont pas -pour les locuteurs urbains bouiris- les leur. C'est ainsi le cas, en particulier, de français.

Le tableau ci-après (TABLEAU 1) nous montre exhaustivement toutes les données chiffrées du corpus et qui se rapportent aux ECs matérialisées en une et seule langue, perceptibles par l'observateur dans la ville de Bouira. Il est question en outre de recenser toutes les représentations monolingues ayant été repérées à la lumière de suite de textes constituant le corpus d'ECs soumis à ce stade d'analyse.

[25] La diamésie, variation sociolinguistique (au moment qu'elle résulte d'un usage social des Bouiris dans ce cas), se définit comme une res/dissemblance qui se fait remarquée entre les divers comportements langagiers oraux et les pratiques écrites (exposées publiquement par le biais de l'outil signalétique- dans notre cas).

Voir à ce sujet : Jakob W., 2009, « La notion de diamésie est-elle nécessaire ? », *Travaux de linguistique* 2009/2 (n°59), p. 147-162. DOI 10.3917/tl.059.0147

ECAn1

ECFr1

ECAr1

ECB1 : graphies gréco-latines et berbères (FR+BE)

ECB2 : graphies arabes et berbères (AR+BE)

rapport l'*autre* et l'emporte sur les considérations socio-identitaires (appartenance identito-linguistique) de ces locuteurs urbains bouiris.

III. Approche socio-linguistique de la signalétique commerciale monolingue dans la ville de Bouira

III.1. Hiérarchisation linguistique des enseignes commerciales monolingues

III.1.1. Exploration graphique de l'affichage commercial monolingue

La reconnaissance graphique de la pratique sociolinguistique dite *enseignes commerciales monolingues* dans la ville de Bouira s'avère *bi-graphique*. Cela ne correspond pas exactement au plurilinguisme que connaissent les individus occupant la ville de Bouira. Pour mieux dire, dans le cadre du monolinguisme commercial affiché, l'espace de la ville de Bouira est marqué uniquement par la présence des lettres gréco-latines (françaises et anglaises) (ECFr1 et ECAn1) et arabes (ECAr1). Quant aux graphies berbères (tifinagh), elles ne se présentent nullement seules aux passants. Elles sont juxtaposées soit avec des lettres gréco-latines (ECB[24]1) et/ou arabes (ECB2).

[24] ECB : enseigne commerciale bilingue.

commerciales monolingues et produits par des locuteurs commerçants dans le contexte de la ville de Bouira.

<<L'hypothèse fondamentale est que la signification des discours (dans leurs contenus et dans leurs formes) est analysable de façon éclairante quand on les situe dans leurs contextes de production, de circulation, de réception, dans leurs contextes d'échange, d'action et d'interprétation. En effet, ces discours, infiniment nouveaux et variés, sont en même temps partiellement dépendants de contraintes et de stimulations exercées par leurs contextes ; contextes qu'ils contribuent à leur tour à configurer en les mettant en mots et en question >> [23](P. Blanchet et T. Bulot, 2013 : p. 3)

La réalité sociolinguistique véhiculée à travers le monolinguisme commercial dans la ville de Bouira génère un incontestable paradoxe et cas de confusion. En effet, l'écart est flagrant entre la socio-identité linguistique propre aux locuteurs de la ville de Bouira et les particularités linguistiques quantitatives de l'ensemble d'enseignes commerciales recensé dans cette spatialité urbaine, la ville de Bouira. Ainsi la problématique de mon article s'articule sur deux axes majeurs à savoir : *dans la cadre du monolinguisme signalétique d'ordre commercial dans la ville de Bouira, le recours aux langues dites étrangères, et manifestement française et anglaise, parait-il comme corollaire d'un impératif sociolinguistique afin de s'illustrer par rapport l'autre ou non ? Et ce recours dont la langue française, et accessoirement anglaise, bénéficient au détriment des langues identitaires (l'arabe et le tamazight) reflète-t-il le détachement des partenaires commerçants de la ville de Bouira de leurs identité linguistique collective?*

Dans cette perspective du monolinguisme signalétique commercial, nous soutenons que le recours par les locuteurs commerçant de la ville de Bouira à une et unique langue de l'autre, en particulier française et anglaise, reflète l'envie de se singulariser, sous un angle socio-linguistique, par

[23] Lien de téléchargement :
http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/655/1/CoursMe%CC%81thodoBlanchetBulot.pdf

L'ensemble d'affiches commerciales en question est puisé d'un corpus exhaustif et soigneux regroupant toutes les enseignes commerciales et institutionnelles dans la ville de Bouira, en allant du chef-lieu[20] vers la périphérie[21]. La sélection de ce sous-corpus est l'une des impératives de cette démarche académique : *« Toute observation, comme toute description, est forcément sélective et incomplète.*» COPÁNS J., 1998 : p. 84). Le corpus intégral en question subit actuellement une étude sociolinguistique urbaine profonde au cœur de mon travail de recherche doctoral intitulé « Analyse sociolinguistique des enseignes commerciales et institutionnelles dans la ville de Bouira ».

Afin d'étiqueter le choix de mon sous-corpus, je dirais que la ville de Bouira connait actuellement un pluralisme linguistique captivant mais aussi complexe observé dans le cadre de la *signalétique urbaine relative aux enseignes commerciales*[22]. Un plurilinguisme explicité selon lequel des langues dites étrangères, à l'image de français et de l'anglais, avoisinent celles dites identitaires, à savoir l'arabe et le berbère. Par ailleurs, à travers l'étude de la situation de la signalétique commerciale monolingue dans la ville de Bouira, je tenterai d'assigner des gloses (interprétations) sociolinguistiques aux divers choix monolangagiers afférents à cette signalétique. Enfin, il y a lieu de soulever un questionnement sociolinguistique s'articulant sur les répercussions socio-identitaires éventuelles de ces choix langagiers engagés au niveau des enseignes

[20]Caractérisé par une forte densité de population et de *vieilles bâtisses* irritées du colon français (ou *veilles détentions coloniales*)

[21]Caractérisée par de *nouvelles infrastructures et bâtisses*. À l'exemple de la *Cité ouest* et l'*Ecoteq*, sis dans la périphérie ouest du centre-ville. Enfin *Farachati*, qui se situe du côté Sud-ouest relativement au Chef-lieu.

[22] C'est afin de garder la marge de manœuvre de mon article, et par convention, désormais :

1-L'enseigne commerciale monolingue sera abrégée par les initiales ECM (Pluriel ECMs).

2-L'arabe, le berbère, le français, l'anglais, l'espagnol et l'italien sont abrégées respectivement par AR, BE, FR, AN, ES et IT.

sociolinguistiques par le biais de phénomène de l'enseigne commerciale dans des espaces urbains multiples en s'appuyant sur des approches dis/semblables. En outre, l'objectif est d'étudier l'emploi pratique d'une langue dans l'enseigne commerciale. En évoquant la portée globale des travaux dans ce sens, on peut dire qu'ils sont transcrits majoritairement dans des perspectives théoriques qui visent à analyser/approcher par le biais de la signalétique commerciale urbaine des lieux urbains fort divers. Autrement dit, ces travaux s'éloignent l'un de l'autre pour porter sur des villes très différentes les unes des autres mais se rejoignent pour authentifier, via la signalétique commerciale urbaine, l'aspect *bi/plurilingue*[19] complexe des locuteurs citadins sujets. Ils se rencontrent aussi sur l'écart flagrant entre la politique linguistique, qui émane d'une motivation/idéologie institutionnelle de l'État-nation, et l'imaginaire social que les locuteurs citadins conçoivent pour l'usage sociolinguistique des langues dans la sphère des pancartes commerciaux. Il en est aussi question d'un monolinguisme, traité seul ou au cours des recherches sur le bi-plurilinguisme de la signalétique urbaine, stigmatisant et favorisant l'emport d'une langue sue d'autres.

À partir de cette insertion succincte dans les traits généraux qui entourent mon article, il serait plus pratique de procéder à une analyse d'ordre *quantitative* touchant à toutes les enseignes commerciales à portée monolingue répertoriées et sélectionnées. L'analyse envisagée sert à nourrir ce travail de recherche visant à s'informer des enjeux socio-identitaires que véhicule le monolinguisme commercial adopté par les locuteurs urbains bouiris, propriétaires d'enseignes commerciales monolingues. Enfin, terminer par pouvoir leur attribuer l'un ou les deux substantifs portés dans l'intitulé : *singularisation* sociolinguistique ou *égarement* socio-identitaire.

II. Motif du choix du corpus et exposition de la problématique de recherche

[19] Ce bi/plurilinguisme se manifeste par la présence d'au moins de deux langues dans une même enseigne et dont la langue française, en général, fait partie.

monolingue peut se définir comme un produit ultime (final) d'un agencement présupposé savant (bien réfléchi) d'un ensemble de signes iconiques et de graphies unilingues. Par ailleurs, à l'aide des caractères monolingues, l'espace offert par l'outil signalétique (enseigne) peut occasionner l'éclosion d'une infinité de *voix urbaines*. Ces *voix muettes* mais *perceptibles visuellement*, consentent expressément à reproduire un implicite *socio-identitaire*[16] plus ou moins caractéristique du cadre urbain sujet. En d'autres termes, la perception du vécu sociolinguistique réel via le monolinguisme signalétique urbain s'avère plus ou moins complexe. Cette complexité est subordonnée à celle du rapport entre l'aspect socio-identitaire (linguistique dans notre cas) propre aux locuteurs partageant la même spatialité urbaine et les divers choix sociolangagiers qu'opèrent ces locuteurs au niveau de l'affichage commercial monolingue. C'est ainsi que cet étude sociolinguistique du phénomène d'enseignes commerciales monolingues dans la ville de Bouira s'annonce primordiale.

I. Cadre de référence théorique au sujet de la signalétique urbaine de l'enseigne

Distinctes études, qu'elles soient *locales*[17] ou *internationales*[18], visent en général à décrire puis analyser (et/ou comparer) des dynamiques

[16] À travers mon étude, il est important de concevoir le conflit entre l'usage des langues étrangères dans la signalétique commerciale monolingue et l'aspect socio-identitaire des urbains bouiris comme celui qui remet en questionleur fondement linguistique (langues arabe etberbère). Il ne s'agit pas là de définir ce monolinguisme à usage conflictuel dans le cadre de l'identité onomastique de l'espace urbain bouirien : toponymie et odonymie.

[17] Grosso modo, c'est dans le sens de l'identité et de la mémoire fondatrices de l'Être des urbains, retenus comme acteurs, et mises en mur que partent ces travaux, à l'image des ceux de I. CHACHOU (2012, 2016), C.- M. OUHASSINE (2015), M.-S. Fodil (2014), H. Halouane (2008), K. Rabah (1997), R. SABIH (2014) et A. BOUSSIGUA (2014).

[18] Pour en citer, on mentionne la recherche interdisciplinaire, jumelant la sociolinguistique urbaine et géographie sociale, de R. Lajarge et C. Moïse (2005), celle de T. Bulot sur le gallo ou encore les travaux de C. Brohy (2011) dans deux plus grandes villes bilingues de Suisse, Bienne et Freiburg.

« La signalétique urbaine : un indice de singularisation sociolinguistique ou d'égarement socio-identitaire ?
Cas des enseignes commerciales monolingues dans la ville de Bouira »

Ibtissem CHACHOU

Résumé

Dans une contextualisation urbaine caractérisée par un développement ostensible des techniques langagières se rapportant à l'exposition signalétique, un échantillon d'enseignes commerciales monolingues assemblées dans la ville de Bouira fera l'objet de cet article s'inscrivant dans le cadre de la sociolinguistique urbaine. L'attention sera focalisée sur les enseignes commerciales matérialisées en langue de l'*autre*, en particulier française. L'intérêt profond s'étendra pareillement à l'usage des langues dites *identitaires*, arabe et berbère en l'occurrence. A priori, suite à une lecture quantitative mais aussi comparative de la répartition des langues dans l'ensemble d'enseignes sélectionné, il s'en dégage un débat sociolinguistique urbain intéressant au sujet des motivations incitant les locuteurs commerçants de la ville de Bouira à privilégier l'usage de la langue française, et, accessoirement, à recourir à la langue anglaise, par rapport aux autres langues. Ma tâche consiste aussi à démontrer le rapport entre les *voix* commerciales monolingues et les spécificités socio-identitaires (identité linguistique) des locuteurs commerçants de la ville de Bouira. Cette dernière est perçue communément comme plurilingue et essentiellement *arabo-berbérophone*.

Mots-clés : *Sociolinguistique urbaine - enseignes commerciales - ville de Bouira – identité – interaction-usage, monolinguisme.*

Key words: *Urban sociolinguistics - commercial signs- Bouira city - identity - interaction-use, monolingualism.*

Dans une optique relative à la tendance urbaine d'une sociolinguistique en plein essor, on avance que l'enseigne commerciale

- Nathalie Ann C. Alaga (2016), Motivation and Attitude of Students towards Learning English Language, International Conference on Research in Social Sciences, Humanities and Education,Cebu (Philippines).

- Nunan, D. (2000). Language Teaching Methodology (2nd Impression). Harlow: Pearson Education Ltd. PMCid:1221305

- Saidat, A, M. (2010). Language Attitude: The Case of Jordan. International Journal of Academic Research, 2, 235–243.

- Samadani, H. and Ibnian, S (2015). the relationship between Saudi EFL students' attitudes towards learning English and their academic achievement, International Journal of Education and Social Studies, Vol.2, No.1.

- Shams, M. (2008). Students‟ attitudes, motivation and anxiety towards English language learning. Journal of Research, 2(2), 121-144.

- Spolsky, B. (2000). Language motivation revisited: Anniversary article. Applied Linguistics, 20(2), 157–169. http://dx.doi.org/10.1093/applin/21.2.157

- Tavil, Z. (2009). Parental Attitudes towards English Education for Kindergarten Students in Turkey. Kastamonu Education Journal.17(1),331-340.From: www.kefdergi.com/pdf/cilt17_no1/331.pdf

- Tunçok, B. (2010). A case study: Students' attitudes towards computer assisted learning, computer assisted language learning and foreign language learning. (Unpublished master's thesis). Middle East Technical University, Ankara.

- Wenden, A. (1991). Learner Strategies for Learner Autonomy. London: Prentice Hall

-Yacoub, E.(2011). Attitudes of Jordanian Graduate Students and Teachers Towards Native and Non-Native English Language Teachers. Unpublished M.A thesis, Middle East University, Jordan.

at Hadhramout University of Sciences and Technology. GEMA Online Journal of Language Studies, 9(2), 29-55.

- Al-Zahrani, M. (2008). Saudi secondary school male students' attitudes towards English: An exploratory study. J. King Saudi University, Language and translation, 20, 25-39.

- Fakeye, D. (2010). Students‟ Personal Variables as Correlates of Academic Achievement in English as a Second Language in Nigeria. Journal of Social Sciences*, 22(3), 205-211.*

- Feng. R., & Chen, H. (2009). An analysis on the importance of motivation and strategy in postgraduates English acquisition. English Language Teaching, 2, 93–97.

- Gardner, R. (1985). Social psychology and second language learning. The role of attitudes and motivation. London: Edward Arnold.

- Gardner, R.C., &Lalonde, R.N., & Moorcroft, R. (1985).The role of attitudes and motivation in second language learning:Correlational and experimental considerations.Language Learning, 35 (2), 207-227

-Gomez, E. & Pérez, S. (2015). Chilean 12th graders' attitudes towards English as a foreign language. Colomb. Appl. Linguist. J., 17(2), pp. 313-324.

-Ja'ashan, M.(2015). Perceptions and Attitudes towards Blended Learning for English Courses: A Case Study of Students at University of Bisha, English Language Teaching; Vol. 8, No. 9.

- Kara, A. (2009). The effect of a 'learning theories' unit on students' attitudes towards learning. Australian Journal of Teacher Education, 34(3), 100–113.

- Montano, D. E. &Kasprzyk, D. 2008. "Theory of reasoned action, theory of planned behavior, and the integrated behavioral model." In Health behavior and health education: Theory, research, and practice, edited by K. Glanz, B. Rimer& K. Viswanath, 67-96. San Francisco, CA: Jossey-Bass.

and the educational setting of the school highly affect their attitudes towards EFL learning.

In addition, the semi- structured interviews showed that most students believe that English is a key to success in their future life, a fact that positively affected their attitudes towards learning the foreign language.

14-Recommendations: Based on the findings of the study, the researcher recommends:

- Designing more technology-based activities with the aim of developing students' attitudes towards learning EFL.

- Following different strategies and techniques in the class to motivate the students and encourage them to participate effectively in English classes.

- Attaching more importance to the physical environment and the educational settings of schools, so as to contribute to developing positives attitudes towards the learning process in general and EFL learning in particular.

- Holding in-service training sessions for EFL teachers on implications of new technology in the class.

References:

- Al-Fauzan, A. &Hussain, A (2017). Attitude towards and Perception of Literature in EFL Setting: A Case Study on QU Male Undergraduate Students, English Language Teaching, Vol. 10, No. 1.

- Al-Kaff, A. A. (2013). Students' Attitudes and Perceptions towards Learning English, Arab World English Journal AWEJ Vol. 4 No.2, pp.106-121.

-Al-Noursi, O. (2013). Attitude towards Learning English: The case of the UAE Technological High School, Educational Research, Vol. 4(1) pp. 21-30.

- Al-Tamimi, A. &Shuib, M. (2009). Motivation and attitudes towards learning English: A study of petroleum engineering undergraduates

process in general and learning EFL in particular. They indicated that the availability of language laboratory and the use of application of multimedia highly affect their attitudes towards language learning. Such results were in line with (Tuncok, 2010), which indicated that "most of the students have positive attitudes towards computer assisted learning, computer assisted language learning and foreign language learning".

In addition, the semi-structured interviews showed that the public and private schools' students were aware of the importance of English as an international language; they noted that learning English would help them explore other cultures, deal with foreigners and improve their chance of securing jobs. A public school student said: *"English language is a key to open new horizons, so we have to master its skills so as to help us find jobs easily*". Another private school student said: *"English can help me travel abroad to explore the world and continue my education wherever I want".*

These results were in line with a study conducted by Alkaff (2012), where the students said that "learning English could help them find better job opportunities, adding that English was essential for their undergraduate and post-graduate studies.

Other students pointed out to the importance of learning English in helping them deal with technological developments and communicate with new friends. "*English enables me to deal with new technology and new games easily, since I can read instructions and follow them easily. It also helps me communicate with friends easily"*, a public school student said.

13-Conclusion: Based on findings of the study, it is clear that the ninth graders of public and private schools in Jordan have positive attitudes towards learning English as a foreign language (EFL), as evidenced in their responses to the questionnaire that was distributed to the sample of the study. However, students of the private sector showed more positive attitudes towards learning EFL than the public schools students.

As for factors that affect students' attitudes towards learning EFL, the students pointed out that methods of teaching, the physical environment

19-	I don't enjoy watching English programs on T.V.	1.31	0.37	Low
	Overall mean	2.25	0.64	Medium

12-Discussion:

This study examined attitudes of the of the public and private schools' students towards learning EFL. The data collected from the participants were analyzed and results were obtained. Based on findings of the study, it can be concluded that the overall attitudes of public and private schools' students towards learning EFL were positive. However, the results revealed that attitudes of the private school's students towards learning EFL were more positive than attitudes of the public school's students.

As for factors affecting the students' attitudes towards learning EFL, eight interviews were conducted with eight students from public and private schools so as to gain insight into factors associated with their attitudes toward learning EFL.

The semi-structured interviews showed that the instructional methods, techniques and strategies followed by teachers in the class highly affected the students' attitudes towards learning EFL. "*Providing us with opportunities for working collaboratively, exchange ideas during activities and exercises highly affect our attitudes towards learning*", a private school ninth grade student said.

Such results were in line with results of Yacoub (2011), which indicated that "students' success in learning a target language (TL) or a foreign language (FL) can be impacted positively or negatively by various factors, including their beliefs about how English as a Foreign Language (EFL) should be taught and their beliefs regarding characteristics of the ideal English language teacher."

Moreover, the students noted that the physical environment and the educational setting also affected their attitudes towards the learning

5-	Learning English is not important.	2.92	0.25	High
2-	Learning English helps me know more about others' cultures.	2.86	0.78	High
14-	Speaking in English increases my self-confidence.	2.81	0.96	High
3-	Mastering English helps me get a suitable job in the future.	2.78	0.58	High
20-	Writing in English increases my self-confidence.	2.58	0.33	High
12-	Listening to English language texts makes language learning more enjoyable.	2.53	0.35	High
10-	Mastering English develops my friendships.	2.36	0.35	High
5-	English is one of my best school subjects.	2.11	0.75	Medium
6-	Learning English is very hard.	1.89	0.52	Medium
17-	Mastering English helps me read more stories, plays and poems.	1.83	0.36	Medium
16-	I don't like reading notes, instructions and advertisements in English.	1.72	0.52	Medium
7-	Learning English makes me feel bored.	1.56	0.36	Medium
13-	Studying English causes fear and unpleasant feelings.	1.53	0.46	Medium
18-	Writing in English is a hard task.	1.50	0.36	Medium
11-	Reading in English is not interesting.	1.36	0.63	Low

19-	I don't enjoy watching English programs on T.V.	1.61	0.25	Low
12-	Listening to English language texts makes language learning more enjoyable	1.58	0.63	Low
17-	Mastering English helps me read more stories, plays and poems in English.	1.50	0.25	Low
11-	Reading in English is not interesting.	1.44	0.78	Low
5-	Learning English is not important.	1.42	1.10	Low
	Overall total	2.09	0.48	Medium

On the other hand, table 4 shows mean, Std. deviation and level of each item according to response of the private schools' students.

The table shows that items 8 and 9 ranked first jointly. Item 8 reads "mastering English helps me resume my education", while item 9 reads "learning English helps me travel abroad".

Table 4: Mean, Std. deviation and level of each item of the questionnaire (responses of private schools' students)

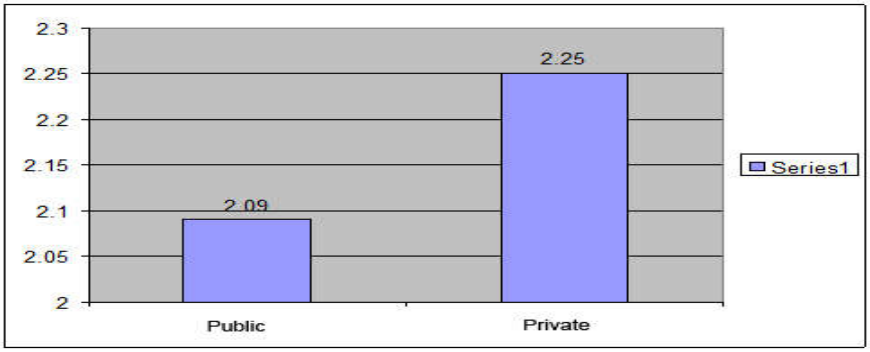
No.	Item	Mean	Std	Level
8-	Mastering English helps me resume my education.	2.94	0.45	High
9-	Learning English helps me travel abroad.	2.94	0.45	High
1-	Learning English makes me feel happy.	2.92	0.85	High
4-	Learning English helps me use the new technologies such as the internet and databases.	2.92	0.20	High

No.	Item	Mean	Std	Level
4-	Learning English helps me use the new technologies such as the internet and databases.	2.83	0.63	High
8-	Mastering English helps me resume my education.	2.83	0.63	High
3-	Master English helps me get a suitable job in the future.	2.75	0.77	High
9-	Learning English helps me travel abroad.	2.67	0.85	High
2-	Learning English helps me know more about others' cultures.	2.64	0.70	High
1-	Learning English makes me feel happy.	2.44	0.60	High
14-	Speaking in English increases my self-confidence.	2.42	0.20	High
6-	Learning English is very hard.	2.22	0.85	Medium
20-	Writing in English increases my self -confidence.	2.11	0.47	Medium
10-	Mastering English develops my friendships.	2.08	0.95	Medium
7-	Learning English makes me feel bored.	1.94	0.78	Medium
16-	I don't like reading notes, instructions and advertisements in English.	1.83	0.85	Medium
15-	English is one of my best school subjects.	1.81	0.22	Medium
18-	Writing in English is a hard task.	1.75	0.36	Medium
13-	Studying English causes fear and unpleasant feelings.	1.64	0.65	Low

(Privat)	72	.25	0.64		

As for the difference between attitudes of the public and private schools' students towards learning EFL, the results, as shown in table (2)and figure (1), indicate that the private schools' students have more positive attitudes towards learning EFL than the public schools' students.

Figure (1): Mean of students' attitudes towards EFL learning according to the type of school (public and private)



Furthermore, table (3) shows mean, Std. deviation and level of each item on the attitudes scale according to responses of the public schools' students.

The table shows that items 4 and 8 ranked first jointly. Item 4 reads " learning English helps me use the new technologies such as the internet and databases", while item 8 reads "mastering English helps me resume my education".

Table 3: Mean, Std. deviation and level of each item of the questionnaire

(responses of public schools' students)

2- Reviewed the related literature in the field of attitudes towards learning EFL and designed a questionnaire to measure attitudes of students towards learning EFL.

3- Chosen the sample of the study (four groups from private and public schools).

4- Administered the attitudes questionnaire to the sample of the study.

5- Interviewed a number of students from the private and public schools so as to reveal factors affecting their attitudes towards learning EFL.

6- Collected and analyzed data.

7- Discussed results of the study.

8- Introduced conclusion and recommendations of the study.

11-Data Analysis and Findings:

To achieve aims of the study, the researcher used two instruments, a students' questionnaire and semi-structured interviews.

A 20- item questionnaire was distributed to 148 participants (ninth graders from public and private schools). However, only 144 questionnaires were filled out and returned.

Results of the study, as shown in table (2), indicate that the overall mean of public and private schools' attitudes towards learning EFL is positive.

The overall mean of attitudes of the public schools' students towards learning EFL is (2.09) with Std. Deviation (0.48) ,while the overall mean of attitudes of private the schools' students towards learning EFL is (2.25) with Std. Deviation (0.64).

Table (2): The overall mean and Std. deviation of public and private schools' attitudes towards learning in EFL

School type	Numberof students	Mean	Std.Deviation	T	Pvalue
(Publi)	72	.09	0.48	206.75	0.000

16-	I don't like reading notes, instructions and advertisements in English.			
17-	Mastering English helps me read more stories, plays and poems.			
18-	Writing in English is a hard task.			
19-	I don't enjoy watching English programs on T.V			
20-	Writing in English increases my self-confidence.			

Moreover, the researcher conducted semi-structured interviews with eight students from the public and private schools so as to gain insight into factors associated with their attitude toward learning EFL.

9-Sample of the Study: The sample of the study consisted of 144 students (four groups), chosen randomly from Amman public and private schools. Each group comprised 36 students. The participants were distributed as shown in table 1:

Table 1: Distribution of the Sample

Type of School	School	Numberof students
Public	Tareq bin Ziad School	36
Public	TawfiqKreishan School	36
Private	Al Hijaz School	36
Private	Al Ferdous School	36

10-Procedures of the Study: To answer the questions of the study, the researcher has:

1- Reviewed the related literature in the field of English language teaching and learning.

o.	Item	Agree	ncertain	Disagree
-	Learning English makes me feel happy.			
2-	Learning English helps me know more about others' cultures.			
3-	Mastering English helps me get a suitable job in the future.			
4-	Learning English helps me use the new technologies such as the internet and databases.			
5-	Learning English is not important.			
6-	Learning English is very hard.			
7-	Learning English makes me feel bored.			
8-	Mastering English helps me resume my education.			
9-	Learning English helps me travel abroad.			
10-	Mastering English develops my friendships.			
11-	Reading in English is not interesting.			
12-	Listenin to English language texts makes language learning more enjoyable.			
13-	Studying English causes fear and unpleasant feelings.			
14-	Speaking in English increases my self-confidence.			
15-	English is one of my best school subjects.			

Tuncok (2010) investigated Turkish students' attitudes towards computer-assisted language learning. Findings of the study showed that most of the students have positive attitudes towards computer assisted learning, computer assisted language learning and foreign language learning.

The findings of a study by al-Tamimi and Shuib (2009) on Petroleum Engineering students' motivation and attitudes towards learning English revealed that they had positive attitudes towards the use of English in the Yemeni social and educational contexts. They also showed affirmative attitude towards the culture of the English speaking world.

Al-Zahrani (2008) conducted a study to determine the attitudes of Saudi students towards English after passing three years in learning English language. The statistical analysis revealed that there was not any clear difference among the three years in their attitudes towards Learning English as the descriptive statistics showed that the respondents in the three years had the same level of attitude.

8-Research Methodology and Procedures:

To conduct the study, the researcher used a questionnaire to measure students' attitudes towards learning EFL. The questionnaire was adapted from Samadani, H. and Ibnian, S.(2015).

To guarantee the validity of the questionnaire, it was submitted to a number of experts and specialists in the field of TEFL. The questionnaire was modified according to comments and suggestions.

The 20-item questionnaire comprised positive and negatives items covering the four language skills (listening, speaking, reading and writing) as follows:

attitudes towards blended learning were positive. The study also concluded that blended learning is as effective as face to face learning in developing and improving knowledge and skills of students.

Samadani and Ibnian (2015) investigated the relationship between Saudi EFL students' attitudes towards learning English and their academic achievement. The sample of the study comprised 112 English major students from Umm Al Qura University / Al Qunfudah branch. The result showed that there was a clear correlation between the students' GPAs and their attitudes towards learning EFL. The high GPA students showed the most positive attitudes towards learning English, followed by the medium GPA students and finally the low GPA students.

Gomez and Perez (2015) conducted a study to investigate Chilean 12th graders' attitudes towards English as a foreign language The sample of the study comprised 154 students from Puerto Montt, Chile. A questionnaire of five dimensions was given to the participants in order to identify the students' attitude towards teachers' methodology and language use in the English classroom, English as a subject at school, English as a global language, and learning EFL in Chile.

Results indicated that the students' attitudes towards English are favorable; however, the dimensions related to attitudes towards learning English and English as a subject at school obtained unfavorable responses.

Al-Noursi (2013) conducted a study to identify UAE Applied Technology High School students' attitudes towards learning the English language and to investigate whether the students' attitude is affected by the teacher's nativity. The study sample consisted of 196 students at the Applied Technology High School (ATHS). A questionnaire was used for data collection. The findings showed that the vast majority of the subjects of the study had positive attitudes towards learning the English Language. In addition, the findings revealed that teacher's nativity (native speaker vs non - native speaker of English) did not influence students' positive orientation toward the English language.

some referent or attitude object, inferred on the basis of the individual's beliefs or opinions about the referent. "Attitude is thus linked to a person's values and beliefs and promotes or discourages the choices made in all realms of activity, whether academic or informal."

Wenden (1991) presented a comprehensive definition of the attitude concept. He classified the term "attitude" into three interrelated components namely, cognitive, affective and behavioral. The cognitive component involves the beliefs, thoughts or viewpoints about the object of the attitude. The affective component refers to the individual's feelings and emotions towards an object, whether he/she likes or dislikes. The behavioral component involves the tendency to adopt particular learning behaviors.

As attitude is one of the key predominant factors for success in language learning, numerous studies have already been conducted in the field of language attitude.

Alfauzan and Hussain (2017) investigated the attitude and perception of Saudi undergraduate students towards English literature courses as a part of their BA English Program at a large public university in KSA. A total of 59 students participated in the study.

Applying mixed method research design, questionnaires were used to collect quantitative data and retrospective essays were used for qualitative data. A modified version of AMTB developed by Gardner and associates was used to measure students' attitude towards literature courses. The results of study showed that the participants have positive attitude towards literature courses.The findings also suggested that learners' social environment (family, friends, classmates, teachers…etc.) significantly contributed in constructing positive attitudes and enhancing their perception towards literature as medium of learning L2.

Ja'ashan (2015) investigated perceptions and attitudes towards blended learning for English Courses. The sample of the study comprised (130) respondents enrolled in English department at University of Bisha in Saudi Arabia. The study concluded that the students' perceptions and

affected their attitudes towards learning EFL.

5-Significance of the Study:

The current study is expected to help in revealing attitudes of the public and private schools' students towards learning EFL and highlighting factors affecting students' attitudes, a fact that is expected to be reflected positively on the educational outcomes in general, and learning EFL in particular.

6-Limitations of the Study:

- The current study was limited to investigating attitudes of Amman public and private schools' students towards learning EFL.
- The current study was confined to exploring attitudes of the ninth grade students towards learning EFL.
- The current study was conducted in the first semester of the academic year 2016-2017.

7- Theoretical Background and Related Studies:

The matter of learner's attitude is acknowledged as one of the most important factors that affect language learning (Fakeye, 2010).

In foreign language learning context, there are various factors that influence the learning process such as motivation, attitudes, anxiety, learning achievements, aptitudes, intelligence, age, personalities, etc. (Shams, 2008).

Nathalie (2016) noted that learners' motivation and positive attitude during the instructional episodes is vital in ensuring that the learners persist adequately to successfully acquire the second language.

Kara (2009) pointed out that attitudes towards learning besides opinions and beliefs have an obvious influence on students' behaviors and consequently on their performance, noting that " the learning process is considered as a positive change in the individuals' personality in terms of the emotional, psychomotor (behavioral) as well as cognitive domains, since when one has learned a specific subject, he/she is supposed to think and behave in a different manner and one's beliefs have been distinguished.

Gardner (1985) pointed out that attitude is an evaluative reaction to

educational backgrounds, and that imposition of change upon these factors can lead to negative reactions. Thirdly, learners have views on the learning process and can articulate them".

Saidat (2010) pointed out that "language attitude research has been considered in the previous 50 years because of the growing relation between the importance of the language use and the nature of individuals".

Thus, the current study comes to reveal attitudes of public and private schools' students towards learning EFL as well as to explore factors that affect the students' attitudes towards learning EFL.

2-Statement of the problem:

The problem addressed by this study can be stated in the different attitudes of students towards leaning EFL. Consequently, the present study attempted to answer the following questions:

1-What are the overall attitudes of public and private schools' students towards learning EFL?

2- Is there a statistically significant difference between the overall mean of attitudes of public and private schools' students towards learning EFL according to the type of school (public or private)?

3- What are the main factors that affect students' attitudes towards learning EFL?

3-Aims of the Study:

The current study aimed at:

- Revealing Attitudes of the public and private schools' students towards learning EFL.
- Exploring factors affecting the students' attitudes towards learning EFL.

4- Instrument:

To carry out the study, the researcher used an attitudes scale that covered the four language skills (listening, speaking, reading and writing). In addition, the researcher conducted a number of semi-structured interviews with students from the public and private schools so as to explore factors that

environment and the educational setting of schools were the main factors that affected students' attitudes towards learning EFL.

Keywords: attitudes, EFL, public and private schools.

1- Introduction:

Attitude and motivation are considered to be key factors in language learning as they would appear to influence students' success or failure in the language acquisition. Fakeye (2010) indicated that "learners' attitudes towards the language were found to be one of the vital factors influencing foreign language acquisition".

Attitude is one of the factors that influence foreign language learning because how much effort students put into language learning depends partly on attitude (Gardner, Lanlonde and Moorcroft, 1985).

Montano and Kasprzyk (2008) described that "attitude may be determined by the individuals' thinking and ideas about behavioral beliefs and beliefs are given importance by the evaluations of the traits performed in different situations. In this way, the people who have positive beliefs about anything will definitely end up in positive attitude and positive behavior and similarly, the people with negative beliefs will consequently have negative attitude and behavior about anything".

According to Spolsky (2000), attitudes towards the language may have a positive or negative impact on the learners' fears, feelings, or prejudice for learning English as a second language. In other words, it is the learners' attitudes, skills, and strategies that determine if the learners may be able to grasp the details of language (Nunan, 2000).

As for the importance of revealing students' attitudes towards language learning, Al-Noursi (2013) said that "studying language attitudes benefits all stakeholders in different ways. Firstly, an investigation into students' attitudes is an effective method by which language teachers, education planners, syllabus designers and researchers can obtain greater understanding into the language learning /teaching process. Secondly, students have different needs, preferences, beliefs, learning styles, and

Attitudes of Public and Private Schools' Students towards Learning EFL

Dr. Salem Saleh Khalaf Ibnian•

Abstract:

This study aimed at exploring attitudes of public and private schools' students towards learning English as a Foreign Language (EFL) and investigating factors affecting the students' attitudes towards learning EFL.

The study attempted to answer the following questions:

1-What are the overall attitudes of public and private schools' students towards learning English as a Foreign Language (EFL)?

2- Is there a statistically significant difference between the overall mean of attitudes of public and private schools' students towards learning EFL according to the type of school (public or private)?

3- What are the main factors affecting students' attitudes towards learning EFL?

The sample of the study consisted of 144 ninth grade students chosen randomly from Amman public and private schools. The students were distributed into four sections, each section comprised 36 students.

To conduct the study, the researcher used a 20-item questionnaire to reveal attitudes of the students towards learning EFL. In addition, the researcher also carried out semi-structured interviews so as to explore factors affecting students' attitudes towards learning EFL.

Findings of the study showed that the overall mean of attitudes of public and private schools' students towards learning in EFL is positive; however, the results indicated that students of private schools have more positive attitudes towards learning EFL than students of public schools.

The findings showed that methods of teaching, the physical

•Salem SalehKhalafIbnian ,Assistant Professor,TheWorld Islamic Sciences and Education University ,Faculty of Arts and Sciences,Department of English Language and Literature.

Bibliographie :

- Blanchet, Philippe., *La linguistique de terrain, Méthodes et théories, Une approche ethno-sociolinguistique,* ed, Presses Universitaire de Rennes, France, 2000.

-Guidére, Mathieu.,*Méthodologie de la recherche*, ed, Ellipes, Paris, 2004.

-Mauris, Angers., *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines,2e* éd, Casbah Université, alger,1997.

-Quivy, Raymond.,Camenhoudt, Luc Van., *Manuel de recherche en sciences sociales, 2e* éd, Dunod, Paris, 1995.

Le plus souvent la conclusion d'un travail de recherche comprend deux parties : tout d'abord, un rappel des grandes lignes de la démarche poursuivie, ensuite, une présentation détaillée des apports de connaissances dont le travail est à l'origine.

7-1-Rappel des grandes lignes de la démarche :

Pour remplir correctement sa fonction, ce rappel comprendra les points suivants :

- La présentation de la question de recherche, soit la question de départ dans sa dernière formulation.

- une présentation des caractéristiques principales du modèle d'analyse, en particulier les hypothèses de recherche.

- une présentation du champ d'observation, des méthodes des mises en œuvre des observations effectuées.

- une comparaison des résultats attendus par les hypothèses et les résultats observés, ainsi qu'un rappel des principales interprétations des écarts.

7-2- la présentation des résultats :

- Rappeler les résultats principaux de la recherche.
- Discuter la portée des résultats à plusieurs niveaux, on peut discuter :

-discuter la validité des résultats

-Mettre en avant les questions auxquelles vous n'avez pas répondu (dire pourquoi).

- s'interroger sur la généralisation des résultats

- comparer les résultats de la recherche à ceux d'autres études empiriques, et formuler d'autres nouvelles questions s'il y a lieu.

- discuter l'utilité du travail réalisé.

d'informations) et auraient comme information de base la fréquence d'apparition de certaines caractéristiques de contenu ou les corrélations entre elles, elles visent d'abord à mesurer le phénomène à l'étude[14].

Les secondes, seraient intensives (analyse d'un petit nombre d'informations complexes et détaillées) et auraient comme information de base la présence ou l'absence d'une caractéristique, ou la manière dont les éléments du « discours » sont articulés les uns aux autres. Elles visent à qualifier le phénomène à l'étude[15].

6-2-Les principales catégories des méthodes :

a- Les analyses thématiques : Ces analyses peuvent porter sur les thèmes évoqués dans le discours, ou les jugements formulés par le locuteur.

b-Les analyses formelles : ce sont celles qui portent principalement sur les formes et l'enchainement du discours, tels l'expression (vocabulaire, longueur des phrases, ordre des mots…), ou encore sur le développement général du discours, l'ordre de ses séquences, les répétitions, les ruptures du rythme…

c-Les analyses structurales : ce sont celles qui mettent l'accent sur la manière dont les éléments du message sont agencés (les associations de thèmes dans les séquences de la communication, ou les principes qui organisent les éléments du discours de manière indépendante du contenu même des éléments.

7 - Les conclusions

La conclusion d'un travail de recherche est une des parties que les lecteurs lisent généralement en premier lieu. Grace à cette lecture des quelques pages des conclusions, le lecteur pourra en effet se faire une idée de l'intérêt que la recherche présente pour lui, sans devoir lire l'ensemble du travail. Il convient donc de rédiger la conclusion d'un travail de recherche avec beaucoup de soin.

[14]Ibid, p. 60.
[15]Ibid, p. 60.

œuvre de l'instrument d'observation. Cette opération consiste à recueillir ou rassembler concrètement les informations prescrites auprès des personnes ou unités d'observation retenues dans l'échantillon.

6 - l'analyse des informations.

L'analyse des informations est l'étape qui traite l'information obtenue par l'observation pour la présenter de manière à pouvoir comparer les résultats observés aux résultats attendus par les hypothèses. Cependant, avant de se lancer dans l'analyse et l'interprétation des données, ces dernières doivent d'abord être triées et organisées, on procède ainsià la préparation des données.

Selon la nature des données recueilles, deux principales méthodes peuvent être adoptées pour l'analyse :l'analyse statistique des données et l'analyse de contenu.

6-1-Les principales méthodes d'analyse des informations :

a- L'analyse statistique des données : cetteméthode convient pour toutes les recherches axées sur l'étude des corrélations entre les phénomènes susceptibles d'être exprimés en variables quantitatives. dès lors ces méthodes conviennent généralement très bien aux recherches menées dans une perspective d'analyse causale (relation de cause à effet). Elle se base sur des données chiffrées.

b- L'analyse de contenu : c'est une technique qui porte sur des messages aussi variés que des œuvres littéraires, des articles des journaux, des documents officiels, des programmes audio-visuels, des comptes rendus d'entretiens ….Le choix des termes utilisés par les locuteurs, leur fréquence et leur mode d'agencement, la construction du discours et son développement constituent des ressources d'informations à partir desquelles le chercheur tente de construire une connaissance.

Principales variantes de l'analyse de contenu : Il est courant de regrouper les différentes méthodes d'analyse de contenu en deux catégories :

Les méthodes quantitatives et les méthodes qualitatives. Les premières serraient extensives (analyse sommaire d'un grand nombre

b-L'échantillon : Lorsqu'un chercheur circonscrit son champ d'analyse, trois possibilités lui sont offertes pour le choix de son échantillon qui sera soumis à l'analyse.

1érepossibilité : étudier la totalité de la population[13]. En ce genre de recherche les analyses se fondent sur des données statistiques.

2émepossibilité : étudierunéchantillonreprésentatifdelapopulation.

Cette formule s'impose lorsque deux conditions sont rassemblées :

- Lorsque la population est très importante et il faut récolter beaucoup de données pour chaque élément.
- Lorsque, sur les points qui intéressent le chercheur ; il est important de recueillir une image globalement conforme à celle qui serait obtenue en interrogeant l'ensemble de la population, c'est-à-dire, lorsque se pose un problème de représentativité.

3émepossibilité : Etudier des composantes non strictement représentative mais caractéristiques de la population.

5-3- Observer comment ?

Choisir un mode d'investigation, c'est décider comment observer la réalité étudiée en recueillant des données.

L'observation comporte en effet trois opérations

a- L'élaborationdesinstrumentsd'observation : cette phase du travail consiste à construire l'instrument capable de recueillir ou de produire l'information prescrite par les indicateurs : questionnaire, entretien, observation…

b-Testerl'instrumentd'observation : l'exigence de précision varie selon qu'il s'agit d'un questionnaire ou d'un guide d'entretien.

c-La collecte des données :La troisième opération de la phase d'observation est la collecte des données. Celle-ci consiste à la mise en

[13] Le mot population , donc, doit être compris ici dans son sens plus large, celui d'ensemble d'élément constituant un tout, ce de personne, d'organisation ou d'objet de quelque nature que se soit.

5 - L'observation.

L'observation comprend l'ensemble des opérations par lesquelles le modèle d'analyse (constitué d'hypothèses et de concepts) est soumis à l'épreuve des faits confronté à des données observables. Cette phase sert à rassembler des informations (la collecte des données).

L'observation est donc une étape intermédiaire entre la construction des concepts et des hypothèses d'une part et l'examen des données utilisées pour les tester d'autre part.

Pour mener à bien le travail de l'observation, il faut pouvoir répondre aux questions

suivantes :

-Observer quoi ?

- Sur qui ?

-Comment ?

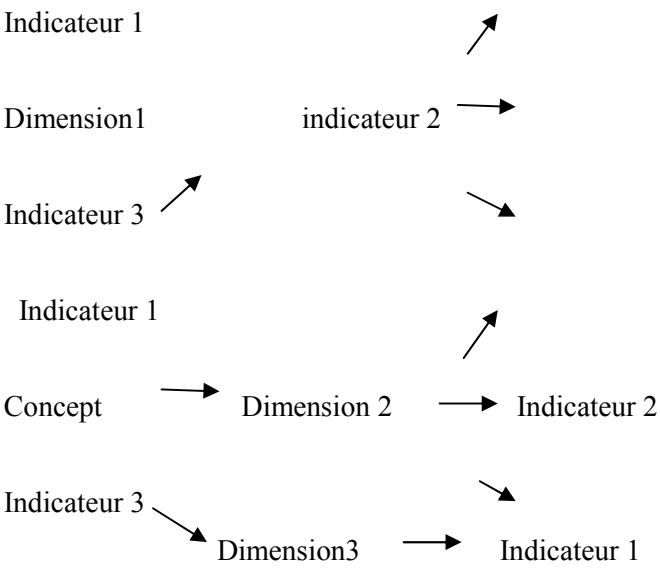
5-1-Observer quoi ?La définition des données pertinentes :(De quelstypes de données un chercheur a-t-il besoin pour vérifier ses hypothèses ?)

Afin d'éviter qu'il ne soit submergé d'une masse volumineuse de données difficilement contrôlables, le chercheur ne doit observer que les indicateurs ou indices contenus dans son cadre d'analyse, Il ne faut rassembler que les données utiles à la vérification des hypothèses. Ces données nécessaires sont appelées « donnéespermanentes ».

Le meilleur moyen de définir aussi justement que possible les données pertinentes utiles au travail empirique consiste donc à élaborer un modèle d'analyse clair, aussi précis que possible.

5-2- Observer sur qui ?

a-Lechampd'analyse : il ne suffit pas de savoir quels types de données devront être collectées. Il faut encore circonscrire le champ des analyses empiriques dans l'espace géographique, social et dans le temps.



4-2- La construction des hypothèses.

Tout d'abord il faut rappeler que l'hypothèse est une réponse présumée à une question. Elle est une proposition provisoire, une présomption, qui demande à être vérifiée. Elle peut se formuler de différentes manières, on en distingue trois formes principales : l'hypothèse univariée, l'hypothèse bivariée et l'hypothèse multivariée[11].

Il n'y a pasd'observation ou d'expérimentation qui ne repose pas sur des hypothèses.

Pour qu'une hypothèse soit acceptable, elle doit remplir six critères:

- prédire une relation entre variables
- être une réponse provisoire à la question de départ
- être simple ou complexe et décrire un lien de causalité
- contenir des variables dépendantes et indépendantes[12].
- être déduites ou dériver d'une théorie
- pouvoir être soumise à des tests empiriques et être falsifiable.

[11] Voir, Mourice Angers, ibid, p. 107-108.
[12]Ibid, p. 118.

-Quelle question de recherche va-t-on poser ?

Après avoir mise en lumière son intention, sa visée et les connaissances acquises, on peut enfin formuler le problème de recherche sous forme de question. Cette question va permettre de cerner le problème particulier de la recherche avec précision, d'en dessiner les contours et d'entreprendre l'investigation dans la réalité.

4- la construction de modèle d'analyse.

Les perspectives et les idées nouvelles acquises lors de l'explorationdoivent être exploitées de manière à guider le travail systématique de collecte et d'analyse des données qui doit suivre. Tel est l'objet de cette phase de construction de modèle d'analyse.

Le modèle d'analyse est composé de concepts et d'hypothèses qui sont étroitement lies entre eux pour former ensemble un cadre d'analyse cohérent.

4-1-La construction des concepts (conceptualisation) : Le concept est un mot ou ensemble de mots désignant un ensemble de phénomènes, il est généralement lié à une théorie, pour M.Angers, un concept est une « représentation mentale, générale est abstraite d'un ou de plusieurs phénomènes et de leurs relations »[10]. Il est composé de dimensions.

Définir un concept, c'est préciser les dimensions qui le caractérisent et par lesquelles il rend compte du réel, ensuite préciser les indicateurs grâce auxquels les dimensions pourront être mesurées.

Les indicateurs sont des signes empiriques des dimensions des concepts, ils servent à faciliter l'observation des dimensions plus complexe

[10]Ibid, p. 108.

possibles peut révéler que la poésie peut être étudiée à la fois dans une approche littéraire, linguistique ousocio-linguistique.

- Dans un deuxième temps le chercheur se donne une problématique afin d'aborder le problème posé dans la question de départ dans un cadre théorique bien défini.

Selon Maurice Angers[9], pour préciser un problème de recherche, quatre questions clés serviront à le définir plus finement : pourquoi s'intéresse-t-on à ce sujet ? A quoi espère-t-on arriver ? Que sait-on déjà ? Quelle question de recherche va-t-on poser ?

- pourquoi s'intéresse-t-on à ce sujet ?

Il s'agit de préciser et de spécifier *l'intention* qui nous a fait choisir un sujet plutôt qu'un autre.

De façon plus globale, on s'intéresse à tel sujet plutôt qu'à tel autre parce qu'il nous dit quelque chose personnellement ou par rapport à la société dans laquelle on vit.

-Aquoi espère-t-on arriver ?

Il s'agit de spécifier la visée de sa recherche. On fait des recherches principalement pour décrire les phénomènes, les classifier, les expliquer ou les comprendre, ou une combinaison de certaines de ces possibilités.

-Que sait-on déjà ?

Ils'agit maintenant de mettre en valeur les informations sur le problème obtenu principalement lors du travail exploratoire. On peut procéder ainsi à des informations d'ordre factuel (des données diverses), d'ordre théorique (des explications). On peut aussi avoir trouvé des informations d'ordre méthodologique(les façons dont les recherches antérieures ont été menées) dont on se servira à d'autres étapes de la recherche.

[9]Mauice. Angers, Op;cit, P.94-96.

-Poser le moins de questions possible.

-Intervenir de manière aussi ouverte que possible.

-S'abstenir de s'impliquer soi même dans le contenu.

-Veiller à ce que l'entretien se déroule dans un environnement et un contexte adéquat.

-Enregistrer les entretiens.

c-L'exploitation des entretiens : Ici deux points de vue sont à prendre en considération :

-Le discours en tant que source d'information : là les données sont abordées directement en tant que source d'information.

-Le discours en tant que processus : parfois un interlocuteur a du mal à exprimer son point de vue pour de multiples raisons, cela nous amène à considérer la communication comme un processus d'élaboration d'une pensée et non comme une simple donnée.

Le travail exploratoire a pour fonction au bout du compte d'opter pour une problématique appropriée.

3- La problématique.

La problématique est l'aboutissement du choix de sujet : elle permet de définir et de justifier la façon dont le sujet sera traité. La problématique explique légitime le projet retenu, elle oriente la recherche vers la démarche adéquate. Pour cela, les termes, notions et concepts qui la constituent devront être choisis et définis avec soin.

La problématique se fait suivant deux temps :

- Dans un premier temps, il s'agit de faire le point sur les différents aspects du problème auxquels le chercheur n'était pas sensible avant l'exploration. A ce niveau le chercheur doit faire le point des problématiques possibles avant de se donner une. L'élucidation des problématiques possibles permet au chercheur d'étudier les perspectives théoriques existantes. Ainsi, par exemple, l'élucidation des problématiques

- Éviter de surcharger le programme, il n'est pas nécessaire de tout lire sur un sujet.

- rechercher dans la mesure du possible des documents qui comportent des éléments d'analyse.

-Faire des poses entre ses lectures, ces dernières seront consacrées à la réflexion personnelle, aux échanges des vues avec des collègues ou avec des personnes d'expérience. Un esprit encombré n'est jamais créatif.

- Où trouver ses livres :

- On peut demander conseils des spécialistes dans notre domaine de recherche.

- Articles des revues.

-Revues spécialisées dans notre domaine de recherche.

-Consulter les répertoires spécialisés.

2-2- Les entretiens exploratoires :

Les entretiens exploratoires aident le chercheur à avoir un contact avec la réalité, ils servent à trouver des pistes de réflexion, à formuler des hypothèses de travail. Il est donc nécessaire d'ouvrir l'esprit et d'écouter attentivement les informateurs et de poser des questions précises. Pour cela la technique la plus adéquate pour y procéder est l'entretien semi-directif.

Pour réussir son entretien, il faut respecter certaines conditions :

a-Avec qui est-il utile d'avoir un entretien :

-Les enseignants chercheurs spécialisés et experts dans le domaine de recherche concerné par la question de départ.

-Les témoins privilégiés : il s'agit de personnes qui par leur position leur action ou leurs responsabilité ont une bonne connaissance du problème.

-Le public directement concerné par le thème de recherche.

b-Les trais principaux de l'attitude à adopter au cours d'un entretien exploratoire :

terrain pour élaborer une problématique de recherche. C'est le rôle du travail exploratoire.

L'exploration se compose de deux parties qui sont complémentaires et souvent menées en parallèle.

-Le travail de lecture.

- Les entretiens exploratoires et les méthodes complémentaires.

2-1-Les lectures :

Pour entreprendre des recherches sur un sujet précis pour la rédaction d'un travail scientifique, il est nécessaire d'établir une bibliographie précise et sélective, pour cela il faut une méthode de travail et de l'organisation.

Au début de son travail le chercheur a souvent l'impression qu'il n'y a rien sur le sujet,cette impression résulte généralement du manque d'information,*« Tout travail de recherche s'inscrit dans un continuum et peut être situé dans ou par rapport à des courant de pensée qui le précèdent et l'influencent»*[8]. Il suffit donc que le chercheur prenneconnaissance des travaux antérieurs qui portent sur des objets comparables et qu'il soit explicite sur ce qui rapproche et sur ce qui distingue son propre travail de ces courants de pensée.

a- Lechoixetl'organisationdeslectures :

Quand l'étudiant qui entame un mémoire de fin d'études ne dispose pas du temps nécessaire pour la lecture de plusieurs ouvrages,dans ce cas il doit savoir choisir un petit nombre de livres et de s'organiser pour en retirer le maximum d'informations. Cela nécessite une méthode de travail.

-Les critères de choix :

- Il faut toujours partir de la question de départ, pour ne pas s'égarer dans le choix des lectures.

[8] Ibid, p 43.

scientifique est un processus en trois actes, la rupture (avec les préjugés et les fausses évidences), la construction (par la raison) et la constatation (dans les faits).

Raymond Quivy et Luc VanCamenhoudt[7]présentent ces trois actes de la démarche scientifique en sept étapes

II-Les étapes de la démarche scientifique :

1-La question de départ :

Il est important de formuler une question de départ dès le début de la recherche, cela permet de saisir, clarifier et préciser son projet de recherche. Cette question sera un fil conducteur de la recherche car elle précise et délimite le sujet de la recherche. Une bonne question de départ présente trois qualités ;la clarté, la faisabilité et la pertinence :

1-1-La clarté :il convient de formuler une question précise dont le sens ne se prête pas à confusion, elle doit être univoque et aussi concise que possible.

1-2- La faisabilité :cette qualité concerneles ressources dont disposent le chercheur, avant de formuler sa question de départ le chercheur doit s'assurer que ses connaissances et ses ressources en temps, argent et moyens logistiques lui permettront d'y apporter des éléments de réponses valables.

1-3- La pertinence : une bonne question de départ n'aura pas de connotation morale, elle cherche non à juger mais à comprendre. Elle doit être une question ouverte à laquelle plusieurs réponses peuvent être envisagées.

2- L'exploration :

Après avoir formulé provisoirement un projet sous la forme d'une question de départ, il s'agit ensuite d'atteindre une certaine qualité d'information sur le thème de recherche, de savoir comment explorer le

[7]Voir, Ibid.

scientifique. Il y développera, à l'aide de séquences logiques et rigoureuses, une démarche argumentative qui mettra en évidence certains aspects originaux d'un sujet par rapport aux recherches déjà effectuées dans son domaine d'étude.

Pour réaliser un travail de recherche de valeur scientifique l'étudiant doit s'approprier d'une démarche adéquate à son domaine de recherche, il doit respecter les étapes nécessaires à la réalisation d'un travail de recherche scientifique que cette démarche lui dicte.

Par le présent article nous essayons de répondre à la question suivante :

Qu'est ce que la démarche scientifique ? Quelles sont les étapes nécessaires à la réalisation d'un travail de recherche scientifique ?

Nous tenons à rappeler que notre objectif est d'aider l'étudiant à avoir une réflexion et de pouvoir concevoir par lui-même une démarche de travail, non pas de lui donner une recette ou lui imposer une démarche à suivre lors de sa recherche.

I-La démarche scientifique :

Une démarche est une manière de progresser vers un but, dans le domaine de la recherche scientifique, selon M. Angers, la démarche scientifique « *se caractérise par un mouvement cyclique de la pensée et de l'activité de recherche.La recherche se déroule ainsi suivant un cycle qui peut être ramené à quelques moments essentiels dans un mouvement incessant d'approfondissement des connaissances. Mais si la recherche se déroule de façon cyclique, elle s'organise suivant des étapes précises,(…) »*[5].

La démarche scientifique est la façon de concevoir son travail de recherche, une manière de procéder.Dans son livre *la formation de l'esprit scientifique*(1967), Gaston Bachelarddit que « *le fait scientifique est conquis, construit et constaté »*[6], nous entendons par là que la démarche

[5]Mauris. Angers,*Initiationprattique à la méthodologie des sciences humaines,2e* éd, Casbah Université, alger,1997, p. 36.

[6] Cité par : Raymond. Quivy,.Lu c VanCamenhoudt, *Manuel de recherche en sciences sociales, 2e* éd, Dunod, Paris, 1995, P. 14.

Le mémoire de fin de cursus et les étapes de la démarche scientifique en sciences humaines.

Zohra GACI•

Résumé :

Le mémoire de fin de cursus est une initiation à la recherche par laquelle l'étudiant découvre comment les connaissances se constituent, son butest de constituer une réflexionautonomesur un thème choisi. Par son mémoire L'étudiante ou l'étudiant doit démontrer une bonne maîtrise du domaine et de la méthodologie de la recherche scientifique. Il doit s'approprier d'une démarche adéquate à son domaine de recherche.

Nous essayons par le présent article de définir la démarche scientifique et de présenter, d'une manière synthétique, comment se succèdent les étapes de la démarche scientifique en sciences humaine.

Abstract:

The course end memoryis an introduction to research in which the studentdiscovers how knowledgeis up, itspurposeis to establish an autonomousreflection on a chosentheme. By itsstatement the studentor the student must demonstrate a good command of the field and methodology of scientificresearch. It must appropriateadequateapproach to hisfield of research.

Wetry in this section to define the scientificapproach and present, in a syntheticmanner, how the successive steps of the scientificmethod in human sciences.

Introduction :

Le mémoire de fin de cursus est une "aventure intellectuelle" qui s'appuie sur lesconnaissances acquises au cours de cursus universitaire. Par son mémoire, l'étudiant fera la preuve de son aptitude à rédiger un texte

• Zohra GACI , Université AkliMouhendOulhadj - Bouira

- - - . "Lancelot Andrews."*For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. London: Faber and Faber, 1970. 11-26.

- - - . "A Romantic Aristocrat."*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1976. 24-32.

- - - . "Ben Jonson."*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1976. 104-22.

- - - . "The Idea of a Christian Society."*Christianity and Culture: The Idea of a Christian Society and Notes Towards the Definition of Culture*. New York: Harcourt Brace & Company, 1976. 1-77.

- - - . "The Local Flavor."*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1976. 32-38.

- - - . "The Perfect Critic."*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism.* London: Methuen & Co Ltd, 1976. 1-16.

- - - . "Tradition and the Individual Talent."*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co Ltd, 1976. 47-59.

- - - . "The Modern Mind."*The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London: Faber and Faber. 1980. 121-42.

- - - . "The Lesson of Baudelaire."*The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose.Ed. Lawrence Rainey*. New Haven and London: Yale University Press, 2006. 144-45.

- - -. *The Letters of T.S. Eliot I: 1898-1922*. Ed. Valerie Eliot, and Hugh Hanghton. London: Faber and Faber, 2009.

English, Daylanne K. *Unnatural Selections: Eugenics in American Modernism and the Harlem Renaissance*. Chapel Hill, and London: University of North Carolina Press, 2004.

Holt III, Earl K "St Louis." *T. S. Eliot in Context*, Ed. Jason Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 9-16.

Symons, Arthur. "Maeterlinck as a Mystic."*The Symbolist Movement in Literature*. London: Archibald Constable & CO. Ltd. 153-69.

religion. He even conceptualizes sex and romantic relations as sinful and nasty. Eliot's repulsion for Romanticism is due to his indictment of the feminine and his loathing of emotions not just in art but also in real life.

Works Cited

Ackroyd, Peter. *T.S. Eliot*. London: Hamish Hamilton. 1984.

Bush, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Eliot, T. S. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*. London: Faber and Faber, 1933.

- - - . *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber and Faber, 1948.

- - - . "John Dryden." Selected Essays.Ed. 1921. London: Faber and Faber, 1986. [305-16].

- - - . "The Metaphysical Poets."*Selected Essays*. 1921. London: Faber and Faber, 1986. 281-91.

- - - . "Four Elizabethan Dramatists."*Selected Essays*. 1924. London: Faber and Faber, 1986.109-17.

- - - . "Shakespeare and the Stoicism of Seneca."Selected Essays, 1927. London: Faber and Faber, 1986. 126-40.

- - - . "Arnold and Pater."Selected Essays. 1930. London: Faber and Faber, 1986. 431-43.

- - - . "Baudelaire." *Selected Essays*. 1930. London: Faber and Faber, 1986. 419-30.

- - - . "Thoughts after Lambeth." *Selected Essays*, 1931. London: Faber and Faber, 1986. [363-87].

- - - . "Religion and Literature."Selected Essays. 1935. London: Faber and Faber, 1986. 388-401.

- - - . "American Literature and the American Language."*To Criticize the Critic and Other Writings*. 1953. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965. 43-60.

- - - . "Baudelaire in Our Time."*For Lancelot Andrews: Essays on Style and Order*. London: Faber and Faber, 1970. 68-78.

- - - . "Niccolo Machiavelli." *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order,* London: Faber and Faber, 1970. 39-52.

It was fundamental to Unitarianism that human nature was essentially good and could be perfected through conscious, diligent cultivation; indeed, Unitarians decreed moral self-improvement to be the paramount duty. Unitarians held Christ to be the paradigm, a human being who, by perfecting his moral nature, had become divine. They believed that by lifelong effort, ordinary humans could achieve this perfection (19).

Indeed, Eliot's religious sensibility is very suspicious, because the religious beliefs he endorses are inextricably linked with his personal views. In his study of Eliot's religion, Burry Spurr concludes that Eliot identifies religion "with the impersonal, objective, classical critique of the individualistic, Romantic and Protestant 'inner voice'"("Religion" 307).Anglo-Catholicism appeals to Eliot due mainly to its universalism, its ties with tradition, and its assertion of an external authority, which is denied by the Romantics. Peter Ackroyd finds Eliot's later conversion as expected for a poet who aspires to extirpate his romantic yearnings. According to Ackroyd,

Peace, stillness, withdrawal: these are some of the characteristic qualities which Eliot associated with the religious life […] he described, long before his conversion, the necessity for an allegiance to an external order which will silence what he called the 'inner voice', a relic of the Rousseauism or Romanticism which he professed to despise and which he associated with 'vanity and fear of lust' (138).

Eliot's religious sensibility, which is crystal clear in his critical essays and his early poems, is meant to escape from emotions and women.

Conclusion

The paper has shown that T. S. Eliot's version of Modernism is masculine, virile, and conservative. Emotions, for him, are the sworn enemy which constitutes a stumbling block against creative writing. He considers them as defiling, pernicious, and demeaning. Hence, he calls for a complete denial of the self. For Eliot, Romanticism is a sickness. It is considered as heretic, satanic, and feminine. Thus, it needs to be exorcised by dint of

Andrews"25). Eliot finds in religion a way of escape from emotions. In fact, even before his conversion, he had a religious sensibility. One reason why religion appeals to Eliot is that it addresses the mind rather than emotions. He points out that: "The idea of a Christian Society is one which we can accept or reject; but if we are to accept it, we must treat Christianity with a great deal more *intellectual* respect than in our wont; we must treat it as being for the individual a matter primarily of thought and not of feeling"("The Idea"6). The quote is a testimony to the fact that Eliot prioritizes intellect over feeling. His woman hatred elicits his binary thinking and his dualistic categorization of the world into spiritual/physical, intellectual/emotional. Eliot's insistence on the artist's necessary possession of a religious sensibility in the act of writing veils his intent to urge people to submit to an authority, which is likely to silence their inner voice.

In contrast to the belief in the perfection of the human nature promised by the Romantics, Eliot believes in the Original Sin. According to him, "we are all, naturally, impure" (*After Strange* 63). Eliot quotes Baudelaire's view of life, which he considers as an evangel to his time and Eliot's age also. Baudelaire states: "*La vraie civilization n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché origine*"(" Baudelaire"430).Baudelaire's statement recalls to mind T. E. Hulme's idea of the Original Sin, which considers human beings as essentially bad, limited and imperfect. Hence, they are always in need of an external authority, whether ethical or political, which disciplines them. The importance of the Original Sin lies in restraining the artist from bypassing facts and inclining towards excess**.** Without the belief in the Original Sin ingrained in his mind, the writer is likely to fall in the trap of stepping beyond facts when representing human beings and their feelings in his art. The benighted artist, who dispenses with moral struggle, creates a fictitious world of human relations which is very far from reality. Eliot rejects Unitarianism because of its optimism and belief in the perfect nature of the individual. Earl K. Holt III points out that:

I never knew my grandfather: he died a year before my birth. But I was brought up to be very much aware of him: so much so, that as a child I thought of him as still the head of the family-a ruler for whom in *absentia* my grandmother stood as vicegerent. The standard of conduct was that which my grandfather had set; our moral judgments, our decisions between duty and self-indulgence, were taken as if, like Moses, he had brought down the tables of the Law, any deviation from which would be sinful ("American Literature" 44).

The teachings of Eliot's grandfather remain a looming presence in his entire life. They impel him to take conservative views regarding all aspects of his life, including his relationship with women and even his aesthetic views. Since his childhood, Eliot had been instructed to extirpate all what is personal. He states:

Original Law of Public Service operated in three areas: the Church, the City, and the University. The Church means, for us, the Unitarian Church of the Messiah […] These were the symbols of religion, the Community and Education: and I think it is a very good beginning for any child, to be brought up to reverence and institution, and to be taught that personal and selfish aims should be subordinated to the general good which they represent"("American Literature" 44).

In the same vein, Eliot's attacks on Charles Whibley owe to the latter's lack of puritanical teachings. He assumes that it "is partly that his tastes are not puritanical, that he can talk about Restoration dramatists and others without apologizing for their 'indecency'"("Imperfect Critics" 33).

Thus far, it becomes evident that Eliot's keen interest in religion lies in the fact that it is a means to mollify one's intense emotions. In his discussion of John Donne, Eliot posits that the latter "had a genuine taste both for theology and for religious emotion; but he belonged to that class of persons, of which there are always one or two examples in the modern world, who seek refuge in religion from the tumults of a strong emotional temperament which can find no complete satisfaction elsewhere"("Lancelot

life; of something which I assume to be our primary concern" ("Religion and Literature" 398).

Eliot vehemently reproaches D. H. Lawrence due to the absence of morality in his art. Commenting on the relations between men and women in his writings, Eliot states that what is striking in this aspect is "the absence of any moral and social sense" (*After Strange* 37). Eliot denigrates Lawrence's writings because they are not concerned with moral problems. In his view, Lawrence's flawed upbringing accounts to a great extent for his sexual morbidity. He writes:

[N]othing could be much drearier (so far as one can judge from his own account) than the vague hymn singing pietism which seems to have consoled the miseries of Lawrence's mother and which does not seem to have provided her with any firm principles by which to scrutinize the conduct of her sons. But lest I be supposed to be concerned primarily with the decay of morals (and especially sexual morals) (*After Strange*39).

What leads to Lawrence's sexual morbidity is his lack of a true religious upbringing, which is necessary to provide the individual with principles that are likely to prevent his sexual carnality. In Eliot's view, "the deplorable religious upbringing […] gave Lawrence his lust for intellectual independence. Like most people who do not know what orthodoxy is, he hated it"(*After Strange* 58). Eliot attributes Lawrence's wanton sexual motives to the absence of a religious background which could have shielded him. So, Eliot's rage is against the absence of religious guidance which could have restrained Lawrence's emotional emancipation. He states that "[a] man like Lawrence[…] with his acute sensibility, violent prejudices and passions, and lack of intellectual and social training, is admirably fitted to be an instrument for forces of good or for forces of evil; or as we might expect, partly for one and partly for the other"(*After Strange* 59). In contrast to Lawrence, Eliot has a religious upbringing that had a great impact on his aesthetic theories and his creative writing. In one of his essays, he makes the following confession:

Similarly, the importance of Machiavelli, for Eliot, is due to his belief in the imperfection of human nature, which is in radical variance with the Romantics who are ardent supporters of the perfection of the individual. According to Eliot, the "utility of Machiavelli is his perpetual summons to examination of the weakness and impurity of the soul. We are not likely to forget his political lessons, but his examination of conscience may be too easily overlooked" ("Niccolo Machiavelli" 52). Like the true Christians, who believe in the idea of the Original Sin, Machiavelli also believes in the limitations of the individual and his impure nature. In the same vein and in his comparison between Lancelot Andrews and Donne, Eliot extolls Andrewes because he is

the more mediaeval […] the more pure, and because his bond was with the Church, with tradition. His intellect was satisfied by theology and his sensibility by prayer and liturgy. Donne is the more modern […] Donne is much less the mystic; he is primarily interested in man. He is much less traditional("Lancelot Andrewes"25).

For Eliot, to be medieval is virtuous because it encompasses purity, religion, and tradition. Donne is described as a modern, because modernity is marked by an utter lack or a flagrant deviation from religion, which propels Donne to be very much concerned with individuality.

Eliot spells out his scathing indictment of modern literature, which is devoid of morality. In his view, "contemporary literature as a whole tends to be degrading" ("Religion and Literature" 396). This degradation of modern literature is due to the absence of religion in the modern age, which is rendered secular after the 'Death of God'. The religious crisis is also due to individualism, which views the subject as the centre of the universe, unrestrained by any external authority. Discussing the effects of secularism on modern literature, Eliot affirms that "the whole of modern literature is corrupted by […] Secularism, that it is simply unaware of, simply cannot understand the meaning of, the primacy of the supernatural over the natural

and art. He writes: "The artistic sensibility is impoverished by its divorce from the religious sensibility"(*Notes Towards* 26). The view that artistic sensibility is incomplete without some deployment of a religious sensibility is due to Eliot's keen interest in the education of people. For him, religion is an important ingredient not just in literary composition; it also plays a very important role in the sanity and flourishing of European civilization. Eliot assumes that it "is in Christianity that our arts have developed" (*Notes Towards* 122). In the modern age, which is deprived of ethical values, it is incumbent upon the author to enlighten his people. Eliot states that "most people are only very little alive, and to awaken them to the spiritual is a very great responsibility" (After Strange 60). So, Eliot, whose doctrine of Impersonality calls for severing art from life, believes that the artist should be the prophet and the savior of his people.

Eliot salutes Baudelaire because his poems are preoccupied with moral issues. He maintains that "Baudelaire is concerned, not with demons, black masses, and romantic blasphemy, but with the real problem of good and evil. It is hardly more than an accident of time that he uses the current imagery and vocabulary of blasphemy [For] Baudelaire that what really matters is Sin and Redemption"('Baudelaire" 424). In an age marked by secularism and immorality, Baudelaire was not writing vicious romantic poetry; he was dealing, instead, with the universal problem of good and evil. This is what makes him an author of the first rank. In another essay on Baudelaire, Eliot points out that: "[a]ll first rate poetry is occupied with morality: this is the lesson of Baudelaire. More than any poet of his time, Baudelaire was aware of what most mattered: the problem of good and evil. What gives the French seventeenth century literature its solidity is the fact that it had its morals, that it had coherent point of view"("The Lesson of Baudelaire" 144-45).French seventeenth century literature, according to Eliot, is marked by solidity which is a masculine attribute, in contrast to the feminist quality of softness. This solidity emanates from its concern with morality and religion.

RachalPotter reads Eliot's invective against Romanticism, which she views as vicious and spiritually empty, as an attempt to transcend the feminine. She considers "subjectivism and egoism that Eliot associates with romanticism [as] connected with women; and women are agents of excess, both in terms of emotion and in terms of an unreflective physicality"(135). For Eliot, to elevate literature and culture, sexuality and the female body must be shunned. He deems sentimentalism and romnticism, which are associated with women, detrimental to literature and culture. In this respect, the critic Daylanne K. English points out that

modern (white) literary and cultural improvement was carefully disengaged from matters of sexuality, and in particular from the female body […] Eliot was not alone among male modernist writers in believing that women were not as able as men to produce significant art or culture. Many male modernists consciously and explicitly sought to purge cultural works of the early twentieth century of the sentimentality and femininity they associated with romanticism (67).

Eliot's theorization of artistic creation, which he conceives as masculine, is embedded in logocentric thought, which constructs the polarity male/female. While it valorizes the first dichotomy, it relegates the second and puts it under erasure. Eliot's masculine poeticalness.is a protective shield against the threat of modernity and feminism.

2-T. S. Eliot's Religious Sensibility

Religion is of pivotal importance in Eliot's critical oeuvre. It is viewed as a means to order emotions, which are sparked in the writing process. In his study of the interrelatedness between religion and art, Eliot approves works of art which deal with morality. In "Thomas Middleton", for instance, he maintains that the best tragedies are those which are concerned with manners and goodness. In his words, the "greatest tragedies are occupied with great and permanent moral conflicts: the great tragedies of Eschylus, of Sophocles, of Corneille, of Racine, of Shakespeare have the same burden"(84).Eliot views an inevitable relationship between religion

between the work of art and myself"(*Four Elizabethan* 114-15). Eliot views Elizabethan art as impure because he fulminates against the emotional intensity and morbidity, which he relentlessly scorns in real life. So, his criticism holds imprints of his personality. That is to say, his hatred of emotions in real life has an impact on his critical theories and aesthetic views. A supporter of this view, Eliot's biographer, Ronald Bush, attributes the emotional drought in Eliot's poems to his personality which distrusts emotions and feelings. Hence, he comes to view emotions in art as repellent. According to Bush, in his early years, Eliot"was determined-even compelled-to acknowledge his inner life, but the most deep-seated of his inhibitions told him that feelings and wishes were not to be trusted […] Eliot's early work scorns the early expression of sentiment with what can only be called an excessive animus"(6).

Behind Eliot's rallying cry to efface emotions, there lies a hidden fervid desire to cleanse art and culture which are tainted and bedaubed with the traces of female writers and women, who have started to enter the literary and the public spheres. Like the other male Modernist writers, Eliot considers Romanticism, which is feminine, the major enemy of the modern age that has to be overcome. The romantic poets threaten to efface tradition and to accord greater importance to the individual artist. Consequently, Romanticism has resulted in a deep moral chaos and anarchy, because it stretches the individual's imagination and sentimentalism. Colleen Lamos assumes that Eliot's abhorrence of Romanticism is embedded in the culture of his age. In her words, "Eliot's early work participates in the reaction of early twentieth-century male modernist writers against what they viewed as the feminization of Victorian literary culture as well as against the incursions of the feminist New Woman"(79). Eliot's railings on Romanticism is due to the rise of the so-called New Woman, who strives to be put on equal footings with men. So, his harsh criticism of this literary movement is compatible with the other male writers' rage against the feminist movement, which threatens to destroy the old-established patriarchal order and tear it asunder.

lose their humanity; and unless there is moral resistance and conflict there is no meaning (*After Strange* 55).

Eliot scorns the Romantics' ardent belief in love for love's sake which results in moral degradation. Whatever the intensity of people's emotions, the latter relegate them to a debased state if they lack ethical restraints and intellectual ties. In other words, violent emotion for its own sake does not elevate but rather degrades the individual. These strong emotions without moral guidance are likely to deprive people of their human nature. They turn them into mere sexual engines. Romanticism, as Eliot remarks, is "now expanding to cover almost the whole of the life of a time and of nearly the whole world" ("The Modern Mind" 128). Thus far, it becomes crystal clear that Eliot's railings at Romanticism as a vile form of expression veils his revulsion at emotions and sexuality.

Since debased emotions are detrimental to the individual, there is a need to discipline them especially in the young people whose emotions are eccentric and their outlook on life is too limited. According to Eliot, "[d]iscipline of the emotions is even rarer, and in the modern world still more difficult, than discipline of the mind […] Thought, study, mortification, and sacrifice: it is such notions as these that should be impressed upon the young"("Thoughts After" 373). Eliot expresses his trenchant criticism of the garbage of the modern age, which is marked by immorality and vulgarity. For him, emotions might be disciplined by an intense addiction to study, intellectual passion, mortification, and sacrifice. These means are likely to help the person achieve a kind of psychological equilibrium. Eliot avows that his critical views, like his repudiation of Romanticism, emanates from his personal views and his philosophy of life. Concerning his views about the Elizabethan drama, for instance, he considers it as impure: "If it be objected that this is a prejudice of the case, I can only reply that one must criticize from some point of view and that it is better to know what one's point of view is. […] I rebel against most performances of Shakespeare's plays because I want a direct relationship

which are in the experience which is one's material and the emotion in the writing-the two seem to me very different (*The Letters I* 503).

Thus, artistic creation is unthinkable without emotions which constitute its raw materials. These emotions are disinterred by real life experiences. But as they are deployed in the act of writing, they should be transformed into different emotions which are impersonal.

Indeed, emotional morbidity is repellent for Eliot not just in art but also in real life. In a letter to Henry Eliot, dated 26 March 1920, Eliot complains about the immorality and the garbage of the time. He writes: "Nothing shocks […] except morbidity, and I know that a morbid relation never becomes a healthy one" (*The Letters I* 458). Eliot seems to be shocked by sexual promiscuity, morbidity and moral decadence that become very rife in the modern age. The individual, at that time, suffers from many depravities owing to the loss of ethical values, which results in unrestrained sexual freedom. The latter is horrific, for Eliot, who has a conservative and religious background. In his discussion of the danger of human love without constraints, Arthur Symons writes: "When the soul gives itself absolutely to love, all the barriers of the world are burnt away. And all its wisdom and subtlety are as incense poured on a flame. Morality, too, is burnt away, no longer exists, any more than it does for children or for God"(157-8).So, a blind submission to love leads inevitably to a crisis of morality. Along similar lines, Eliot makes a forthright attack on the Romantics' despicable excessive emotionalism, which he views as an indication of degeneration. He views their intense sentimentalism as

a symptom of decadence; it is a cardinal point of faith in a romantic age to believe that there is something admirable in violent emotion for its own sake […] violent physical passions do not in themselves differentiate men from each other, but rather tend to reduce them to the same state […] those who abandon themselves without resistance to the excitements which tend to deprive them of reason, become merely instruments of feeling and

towards preventing the emotional flow and discharge in the reading process. The aim of poetry, in Eliot's view, is to transcend and escape the feelings and emotions of everyday life, which boost the author's imagination. He writes:

What every poet starts from is his own emotions […] Dante's railings, his personal spleen […] his nostalgia, his bitter regrets for past happiness […] and his brave attempts to fabricate something permanent and holy out of his personal animal feelings-as in the *Vita Nuova*-can all be matched out of Shakespeare. Shakespeare, too, was occupied with the struggle […] to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and impersonal ("Shakespeare and the Stoicism" 137).

Dante's and Shakespeare's great poetry is ignited by the fire of their encumbering emotional torture. However, as they release their pent-up emotions, they tergiversate them into something which is scarcely pertinent to their personal life. Thus, the business of the artist is not to express his emotions, but rather to transform these emotions and render his personal experience impersonal and universal. In the same vein, Eliot singles Baudelaire as an eminent titan of literature, because he has the power to deter the profusion of his personal feelings in the writing process. He states that "no man was ever less the dupe of passions than Baudelaire; he was engaged in an attempt to explain, to justify, to make something of them, an enterprise which puts him almost on a level with the author of the 'Vita Nuova'"("Baudelaire in Our Time" 71). Though Baudelaire seems to galvanise human emotions, he transgresses them by transforming them into something universal and permanent, very much like Dante and Shakespeare. Along similar lines, and in a letter to John Gould Fletcher, dated 23 September 1920, Eliot admits that he does not

deny the importance of emotion […] One writes about the world one has experienced: and experience without emotion […] is almost a contradiction […] there is an important distinction between the emotions

female characters bestow their favours upon savages. The author of that book seems to me to have been a very sick man indeed (*After Strange* 60-1).

Lawrence's excessive and perverse desires make him an unhealthy and debile man. Unlike Lawrence, Eliot loudly applauds Niccolo Machiavelli because of his immunity from deviant passions. In his words, "[w]hat makes him a great writer, and for ever a solitary figure, is the purity and single-mindedness of his passion […] Only the pure in heart can blow the gaff on human nature as Machiavilli has done"("Niccolo Machiavelli" 51). So, like in his other essays, Eliot emphasizes the purity of emotions in the act of writing.

As a reaction to sentimentalism, Eliot advocates a kind of art which is hard. In his development as a poet, he was influenced by modern French literature, especially by Charles Baudelaire and JuleLaforgue. The French poets held his attention because the trait of hardness in their poems is sharply opposed to the softness of Romanticism and feminist writings. In a letter to Eleanor Hinkley, dated 1 April 1918, Eliot insists that one "must read French; let there be no nonsense about that; it is the most serious modern literature. Both for prose and poetry. It is hard work" (*The LettersI* 260). Artistic creation, for Eliot, is a hard job which demands herculean efforts. In contrast to the Romantics, who defined poetry as the "spontaneous overflow of emotion recollected in tranquility"("Tradition"58), Eliot conceives art as a very conscious and hard process which requires strength and even violence. In this respect, Eliot prefers Baudelaire to Dryden because the former "could see profounder possibilities in art, and in violently joined images"("John Dryden" 314).Eliot also avows a striking appreciation for the metaphysical poets because in their works "the most heterogeneous ideas are yoked by violence together"("The Metaphysical Poets" 283).Since violence is traditionally conceived as masculine, Eliot adopts the rhetoric of violence to stress the masculinity of artistic creation.

Despite his admission that emotions are driving forces behind all poetry, Eliot insists that the act of writing should be geared

we can suggest that this experience was not perfectly controlled, and that he lacked spiritual discipline ("Lancelot Andrews" 16).

Eliot's statement pours scorns on Donne due to his blind response to the dreams of his heart. The dozes of his emotional impulses lack a spiritual or religious knowledge, which would have straightened or balanced these intense motives. The same is true of Thomas Hardy. Eliot finds that a kind of sentimental morbidity surges from his short story "Barbara of the House of Grebe". In his commentary on the story, Eliot writes:

[We] are introduced to a world of pure evil. The tale would seem to have been written solely to provide a satisfaction for some morbid emotion. I find the same strain in the work of a man whose morbidity I have already had occasion to mention, and whom I regard as a very much greater genius, if not a greater artist, than Hardy: D. H. Lawrence (*After Strange* 58).

Hardy's work depicts a world of evil since, in its writing, the author was seeking sexual gratification. Eliot finds Hardy's sexual morbidity similar to that of D. H. Lawrence, whose writings Eliot vehemently abhors despite being one of the great authors, who are accorded a prominent place in the Modernist canon. Lawrence's problem, in writing, is that the emotional side outpaced, nay obliterated the intellectual one, which results in torrid sexuality. In this regard, Eliot claims that Lawrence suffers from "lack not so much of information as of the critical faculties which education should give, and an incapacity for what we ordinarily call thinking" (*After Strange* 58). In Lawrence, Eliot adds, "there is a distinct sexual morbidity" (*After Strange* 58). Due to his emotional carnality, Lawrence is considered as a sick man. Eliot describes the over-sentimentalism he finds in *Lady Chatterley's Lover* as a real malady. In his commentary on the novel, he states:

I cannot see much development in Lady Chatterly's Lover. Our old acquaintance, the game keeper, sums up again: the social obsession which makes his well-Born-or almost well-born-ladies offer themselves to-or make use of-plebesans springs from the same morbidity which makes other of his

Eliot, here, uses a religious parlance to express his diatribe against William Shakespeare and Christopher Marlowe whose misuse and abuse of language leads to an excessive vicious style, which is similar to that of the Romantics. Whereas Marlowe's vice lies in glamorizing things, Shakespeare's rhetoric consists of laying an exaggerated stress on style. Eliot calls for the stripping away of the clothes of rhetoric, because the latter makes the author stray away from reality and facts, depicting, instead, insincere and dishonest experiences.

Along similar lines, Eliot sharply criticizes Arthur Symons, one of the key figures in the aesthetic tendency in art, and he also spells out his violent invection against his predecessors Walter Pater and Algernon Charles Swinburne. In his view, "the phrase 'sick or sorry' is the common property of all three" ("The Perfect Critic" 3). For the champions of Aestheticism, art is an autonomous and self-sufficient entity. It liberates the author from conforming or submitting to any external authority. Eliot vigorously attacks Aestheticism because it breaks from all the ties that would restrain the artist's perverse impulses and instincts. In his criticism of Pater, one of the founders of Aestheticism, Eliot writes: "Pater is inclined to emphasize whatever is morbid or associated with physical malady. His admirable study of Coleridge is charged with this attraction"("Arnold and Pater" 439). Eliot's criticism of Pater is due to his exuberant emotions and his inclination to morbidity which is, for him, a physical sickness.

Donne falls prey to Eliot's vitriolic criticism on account of his poetry which is stained by his emotional and sexual infection. The latter emanates from the fact that he shakes free from all spiritual ties. Eliot points out that in Donne,

there hangs the shadow of the impure motive […] He is a little of the religious spellbinder […], the flesh-creeper, the sorcerer of emotional orgy. We emphasize this aspect to the point of the grotesque. Donne had a trained mind; but without belittling the intensity or the profundity of his experience,

creation. In his vitriolic attack on Romanticism, Eliot asserts that "willful perversity had taken possession of literary men, a new literary disease called Romanticism. That is one of the dangers of expressing one's meaning in terms of Romanticism"("Towards a Definition" 256).For Eliot, artists are plagued by a sickness called Romanticism which is deemed a deviance or a perversity from the norm. The Romantics' major fault is their excessive or extravagant expression of emotion in art by transgressing the real feelings which they experience. So, Modernism comes as a reaction against sentimentalism that had pervaded previous literature. In his sharp criticism of the Romantics' eccentricity and self-centredness, Eliot maintains that "Romanticism is a short cut to the strangeness without the reality, and it leads its disciples only back upon themselves"("A Romantic Aristocrat" 31).Romanticism is denounced because it draws a gaily colored and strangely pictured life that is very far from reality. The Romantics construct a very subjective and personal world and dwell in it.

Eliot and many Modernists, who hold a polemical stance regarding the Romantics, employ an artistic form which is fragmented. This formless form reflects the imperfection of the individual and the seamy side of reality. As a reaction to Romanticism, Eliot also becomes very critical of rhetoric, because it stirs emotions. He describes verbiage as "prolixity or redundancy or the other vices in the rhetoric books; there is a definite artistic emotion which demands expression at that length."("Ben Jonson" 190).Rhetoric is considered vicious because it affects the reader's emotions. Eliot vehemently criticizes Marlowe and Shakespeare's writings on account of their use of a rhetorical and passionate style. He states that the

'vices of style' of Marlowe's and Shakespeare's age is a convenient name for a number of vices […] Marlowe's rhetoric consists in a pretty simple huffe-snuffe bombast, while Shakespeare's is more exactly a vice of style, a tortured perverse ingenuity of images which dissipates instead of concentrating the imagination, and which may be due in part to influences by which Marlowe was untouched ("Four Elizabethan"119).

Religion Versus Emotion in T. S. Eliot's Prose

Dr. Leila Bellour•

Abstract

In T. S. Eliot's prose, Romanticism is seen as the sworn enemy which constitutes a stumbling block against creative writing. This poet and criticconsiders Romanticism and sexuality as sinful, heretic, and feminine; thus, they need to be exorcised by dint of religion. Eliot embraces T. E. Hulme's view of Romanticism as 'spilt religion'. For him, religion is an authority that is likely to silence the inner voice and mollify one's intense emotions. Thus, it helps achieve his literary project of impersonality. Eliot's woman hatred elicits his binary thinking and his dualistic categorization of the world into spiritual/emotional. Religion, for him, is a means of transcending emotions and the feminine.

Key word: Romanticism, emotion, religion, misogyny, T. S. Eliot

الملخص

ينظر ت.س.اليوت إلى التيار الرومانسي في نثره على انه العدو اللّدود الذي يشكّل حجر عثرة ضد الكتابة الإبداعية. و يعتبر هذا الشاعر و الناقد الرومانسية والجنس على انهما ذنب و كفر وشكل منالأنثوية و بالتالي يجب التخلص منها عن طريق الدّين. يتبنى ت.س. اليوت فكرة ت.أ.هيوم القائلة بأن الرومانسية هي' دين مسكوب'. بالنسبة له فإن الدّين هو السلطة التي من المرجّح أن تسكت الصوت الذاتي و تخفّف من عواطف المرء المكثفة. و بالتالي فإنه يساعد على تحقيق مشروع اللاذاتية الأدبي. إن كراهية اليوت للمرأة قد اثارت تفكيره الثنائي و تصنيفه الازدواجي للعالم إلى الروحية/العاطفية. الدّين بالنسبة إليه هو وسيلة لتجاوز العاطفة و الأنثى.

الكلمات المفتاحية: الرومانسية، العاطفة، الدّين، كراهية المرأة، ت.س. اليوت.

1-The Vice of Emotion and Romanticism

Eliot's literary project aspires to distance Modernism from the Romantic tradition. He always considers emotions detrimental to artistic

• Department of Foreign Languages Abdelhafid Boussouf University Center of Mila, Algeria

normale. Il s'agit d'une belle fille comparée à « *gazelle fourvoyée hors de son désert natal* » (Paix : 132). Les élèves, informés de sa nomination, se mettent à fantasmer rien que sur ce que ce prénom représente pour eux, comme on le découvre dans cette discussion entre Lahmou et Kaouas :

- *(…) Je t'annonce officiellement qu'on bientôt avoir un prof de géographie*
- *Mauvaise nouvelle !*
- *Je vais t'apprendre encore plus. C'est une demoiselle.*
- *Tu commences à m'intéresser se rengorgea Lahmou.*
- *Je connais même son prénom, ajouta Kaouas.*
- *Dis voir.*
- *Tu ne devineras jamais. C'est un nom à faire damner un saint.*
- *Oui ?*
- *Hayat.*
- *Misère du monde ! Avec un prénom pareil on ne eut pas se permettre d'être moche.* » (Ibid : 129-130)

Dans le même délire Kaouas ajoute : « *pour un seul de ses regards, j'apprendrai les noms de toutes les capitales du monde et les lui réciterai, sans erreur ni oubli, dans l'inverse de l'ordre alphabétique*» (Ibid :132)

Saâdi :

Ce prénom renvoie, en langue arabe, à la joie de vivre, à une personne qui profite de sa bonne étoile et se fait bien plaisir. Cette dénomination donnée à un adolescent beau et qui est bien admiré par les filles ne se préoccupe que de multiplier au fur et à mesure ses aventures. Il n'est qu'un « *garçon frivole* » (p.96). *Djabri*, son camarade, conseille Fadila qui l'aime de ne plus penser à lui pour les raisons suivantes :

« (…) *Si j'ai un conseil à te donner c'est de laisser tomber ce garçon, parce qu'il ne vaut rien. Il ne mérite pas l'attention que tu lui portes. Il n'arrête pas de courir derrière le premier jupon qui passe. A ton tour tu t'es laissée séduite par sa belle petite gueule (…) il y a plein de*

texte de MIMOUNI à une personne excentrique et narcissique qui ne pense qu'à son image. Il est :

«Un animal jouisseur comme le chat, orgueilleux et fat comme le paon. Il se prend pour le plus beau garçon du monde. Quand il marche dans la rue, il se voit trainant dans son sillage les soupirs d'une nuée de jeunes vierges. Il n'écoute jamais que lorsqu'on parle de lui. » (Ibid)

Ourida :

Ce prénom d'un personnage de *L'honneur de la tribu* signifie en arabe la petite rose et symbolise la beauté, la tendresse et la féminité. MIMOUNI en donne une image singulière et métaphorique de la beauté sauvage : « *A regarder Ourida, la jeune sœur du chenapan, on ne pouvait que croire une défaillance de Redwan qui aurait oublié de fermer les portes du jardin du paradis et ainsi permet à un ange de s'échapper* » (98)

Il ajoute : « *Ourida, plus blonde que l'épi de blé au jour de sa récolte, le visage rayonnant comme une lune en son plein. Ses gestes de douceur et ses paroles de miel la rendaient encore plus attirante*. » (Ibid)

Baouche :

Baouche signifie littéralement en arabe algérien et même en berbère un insecte est personnage du roman *Une paix à vivre* dont le portrait psychologique est donné par un de ses camarade à l'école normale *Lemtehet* comme un animal : « *Baouche est un pur animal. Il est guidé par ses instincts. Il fonctionne à l'intuition. Devant une situation donnée, il sent d'abord, il essaie de comprendre ensuite. Cela lui permet de découvrir aussitôt le dessein caché de son interlocuteur comme il sait les mots attendus par une foule pour se mettre à l'acclamer*. » (Paix :70)

Hayat :

Ce prénom féminin, qui renvoie à la vie en langue arabe, désigne dans notre corpus une jeune demoiselle, enseignante de géographie à l'école

En effet, dans ce récit de MIMOUNI, nous retrouvons une image d'un garçon traumatisé par la guerre notamment à la suite du bombardement de son village qui a coûté la vie ses parents. Il quitte son douar dans la région de Ain Bessem et se retrouve élève à l'Ecole Normale d'Alger où il découvre avec émerveillement une autre réalité toute et un autre mode de vie tout à fait différent par rapport à son milieu natal. Malgré les mois passés au sein de cette école et les efforts de ses pairs pour l'adapter à cette nouvelle vie, il ne semble pas trop s'y intéresser car, au fond de lui-même, il est resté ce petit villageois :

« (…) *il n'arrivait pas à se faire à cette vie turbulente de joyaux lascars dont la seule et constante préoccupation était d'inventer quelques nouvelles plaisanteries. Le soir, on le voyait souvent errer, pensif et solitaire, dans des coins sombres et retirés, loin de la ruche bourdonnante des élèves occupés à leurs jeux et leurs disputes. Dans le silence et l'obscurité de la nuit, le garçon aimait se retrouver seul avec lui-même, rêvant avec nostalgie à son petit douar, là-bas, près de Ain Bessem*. » (Paix : 63)

Kaouas :

La dénomination en arabe littéral peut être orientée vers plusieurs sens, mais elle se rapproche beaucoup plus du substantif « Kaous » (arc) et qui peut être interprétée comme qualification pour une personne d'être tordu d'esprit et n'entre et n'accepter que ce qui arrange son raisonnement. En effet, dans ce récit, *Kaouas* est vu par un de ses collègue comme« *un renard à la fleur de l'âge, prudent, le sens en éveil, l'esprit fertile en invention de tous genre, mais n'entendant jamais que ce qu'il veut bien entendre. Il est fermé à tout discours qui n'est pas susceptible de lui rapporter bénéfice*.» (Un Paix à vivre :34)

Lahmou :

Comme l'indique la première syllabe et la racine « lahm « et qui signifie « la chair » à laquelle est ajouté le suffixe « ou » qui est l'équivalent en français du possessif « sa ou son », cette dénomination renvoie dans le

coloniale, nous retrouvons également beaucoup de prénoms français comme Joseph, Mauricette, Marie, Marcel,…

3.1. Le nom propre à usage connoté ou métaphorique :

Nous avons remarqué qu'un certain nombre de nom propres, présents dans les textes de MIMOUNI, sont employés de manière connotée. En effet, l'auteur attribue des dénominations à ses personnages en tenant compte des rôles joués pour bien mettre en valeur ou inversement désavouer certaines réalités de la société algérienne. Parmi ces noms propres à usage suggéré, nous avons relevé quelques cas :

Bismillah :

Cet anthroponyme attribué à un personnage du roman *Tombéza* et dont la signification littérale en arabe est « au nom du Dieu ». C'est par cette partie qui se trouve presque au début de tous les versets coraniques (exception fait du verset « El Tawba » où ce passage est au centre du verset). Il est à noter également que pour tout musulman, cet énoncé doit être prononcé avant toute activité (travailler, boire, manger,…).

Le choix de ce nom est assez significatif dans son contexte textuel car il est donné à une personne pieuse, attachée aux valeurs de la religion. C'est quelqu'un, malgré sa cécité, n'a pas perdu la voie du droit chemin. Aussi, il s'agit d'une personne qui pratique sa religion par une grande conviction et non par hypocrisie comme le cas de Tombéza qui pratique l'islam dans le but d'une certaine ascension sociale en ayant un statut de pieux aux yeux des autres.

Djabri :

C**'**est le nom du personnage principal du deuxième roman, *Une paix à vivre*. Il porte une dénomination employée par les citadins dans certaines régions d'Algérie pour désigner une personne rurale, un paysan qui vient de la campagne. C'est un usage qui se fait dans le but de déprécier ceux qui ne sont pas citadins. On peut trouver plusieurs variantes de cette expression qui sont largement employées au sein de la société algérienne telles Dj'bour, Djbaili,...

Ourida [wrida]	Arabe		+			Petite fleur
Palino				++		
Palsec				++		Vient du mot composé Pal/ sécam
Pernod		+				
Rabah [ra :bah]	Arabe	+				Prospère
Rachid[raʃid]	Arabe	+				Raisonnable, sensé
Rahim [rahi :m]	Arabe	+				Clément
Ramadhan, Ramadan [ramaϴa :n]	Arabe	+				Mois de carème pour les mususlams
Redwan [radwa :n]	Arabe	+				Satisfaction
Riama [riJa :ma]	Arabe	+				
Sadi, Saâdi [sa ʕdi]	Arabe		+			de « saâd » [saʕd] la chance
Saïd [sa ʕid]	Arabe	+				Heureux
Salah [salah]	Arabe	+				Loyal, droit
Salima [salima]	Arabe	+				
Samade [sama :d]	Arabe	+				Bonne compagne
Samira [samira]	Arabe	+				
Slimane [slima :n]	Arabe	+				
Swamm[sw : m]	Arabe	+				qui a de la valeur
Yacine [Jasin]	Arabe	+				Fidèle
Yazid	Arabe	+				Supérieur

3 Analyse anthroponymique :

Les prénoms inscrits dans le texte de MIMOUNI sont tirés dans l'ensemble du vécu quotidien et courants dans la société algérienne à travers des époques différentes. Il s'agit pour la plupart de prénoms algériens berbères ou arabes à l'instar de Mohamed avec ses variantes Mohammed et Mohand (sa variante en berbère), Aissa, Messaoud, Brahim, Ali,…Par ailleurs, lors des passages qui traitent des évènements de la période

[madudi]						
Malek [ma :l ɛ k]	Arabe	+				Roi
Malika [malika]	Arabe	+				Reine
Marcel		+				Dédié à Mars
Marie	Français	+				celle qui élève
Mauricette	Français	+				Foncée
Meklat [makla :t]	Arabe	+				Mangers
Meriem [mariJam]	Arabe	+				Marie
Merzoug [marzug]	Arabe	+				signifie chanceux, fortuné. Variante de Marzouk
Messaoud [mas ʕ u :d]	Arabe	+				Bienheureux
Meziane [məziJan]	Berbère	+				Beau
Mohamed [muhamad]	Arabe	+				Loué
Mohammed [muhamad]	Arabe	+				Loué
Mohand [mohand]	Berbère		+			Variante de Mohamed
Mokhtar[mo xta :r]	Arabe	+				Le choisi, élu
Mokrane [moqra :n]	Berbère	+				Grand
Monique	français	+				Solitaire
Morice	français	+				Sombre
Moubarak [mubarak]	Arabe		+			Béni
Mouloud [mulud]	Arabe	+				nouveau né
Moussa [musa]	Arabe	+				sauvé des eaux
ELMsili [elmsili]	Arabe		+			Vient de la région de M'sila
Mustapha [mustafa]	Arabe	+				élu le meilleur
Nacer [nasar]	Arabe	+				Triomphateur
Nadia [nadJa]	Arabe	+				Tendre
Néfissa [nafisa]	Arabe	+				Précieuse
Nessam[nesa :m]	Arabe					Variété de nassim « zéphir»
Omar [ʕomar]	Arabe	+				Longue vie

Fatima [fa Tma]	Arabe	+				Accoutumée, fille du prophète
Garcia	Espagnol	+				qui possède force et fierté
Gaudi	français	+				le gouverneur
Georgeaud	français				+	Laboureur
Ghislaine	Arabe	+				Variété de ghizlène
Guittou	Latin	+				l'homme des bois
Hamid [hamid]	Arabe					Digne d'éloge (nom théophore)
Hamida [hamida]	Arabe	+				Agréable
Hassan [has ɛ n]	Arabe	+				Beau
Hassina [hasina]	Arabe	+				Belle
Hayat [haJa :t]	Arabe	+				Vie
Henri	Français	+				Maître de maison
Hocine [husin]	Arabe	+				Vertueux
Houria [huriJa]	Arabe	+				Pure
Hussein [husi :n]	Arabe	+				Vertueux (variété de Hocine)
Jean	Français					celui à qui Dieu fait grâce
Joseph	Arabe	+				le béni
Kaddour [qad :r]	Arabe	+				Diminutifde kader ou kadir :puissant
Kader [qad ɛ r]	Arabe	+				Puissant (nom théophore tronqué du préfixe Abd)
Kadri [qadri]	Arabe			+		Variante de kader + le suffixe « i » :puissant
Kaouas [xawa :s]	Arabe					qui fabrique des arcs
Lambert		+				Brillant
Lamir [l'amir]	Arabe		+			le prince
Leïla [laJla]	Arabe					Compagne de nuit
Lemtihet[la mtih :t]		+				labyrinthe
Louisa	arabe	+				Précieuse
Maamar [m ʕamar]	Arabe	+	+			Prospère
ElMabrouk [ʻalmabruk]	Arabe				+	Signifie celui qui est béni
Madoud [madu :d]	Arabe		+			de [mada] en arabe qui signifie étendre
Madoudi	Arabe		+			celui qui étend

Belkacem [b ɛlkasɛm]	Arabe				+	le juste, l'équitable : c'est l'un des prénoms donnés au prophète Mohamed après la naissance de son fils Kacem (le père de Kacem)
Bénéjean	hébreu				+	le béni celui à qui Dieu fait grâce
Benoît	Français	+				le béni
Bertolt	Italien	+				le commandeur éblouissant
Biget		+				chevreau
Bismillah [bismilah]	Arabe				+	Au nom de Dieu
Boudjellel [bujalɛ l]	Arabe				+	celui qui a le privilège
Boukri [buqki]	Arabe				+	le plein d'hospitalité
Bounafiro [bunafiro]	Arabe				+	celui prend la fuite
Bounemeur [bounm ɛ r]	Arabe				+	l'homme tigre
Brahim [brahim]	Arabe	+				Responsable du groupe
Chérif [ʃerif]	Arabe	+				Noble
Christ	Latin					personne qui a reçu une onction d'huile sainte
Christophe	Latin				+	celui qui porte le Christ
Copernic	Anglais	+				l'astronaute
Dalila [dalila]	Arabe	+				Aimée , dorlotée
Danièle	Français	+				le croyant au jugement divin
Dili	Turc	++				Courageux
Djabri [ja :bri]	Arabe	++				Montagnard
Djamila [jamila]	Arabe	+				Belle
Djelloul[jalu :l]	Arabe	+				Important
Eliot	Espagnol	+				le croyant
El mabrouk [ɛlmabru :k]	Arabe				+	le béni
Étienne	français	+				Couronné
Evelyne	français	+			+	qui donne la vie
Fadila [fađila]	Arabe	+				Vertueuse

Lexie	origine	Morphologie				Sens
		original	dérivé	Tronqué	Composé	
Abdelkader [ʕabdɛlqadɛ]	Arabe				+	Serviteur du Tout –puissant
Abdelkrim [ʕabdɛlqrim]	Arabe				+	Serviteur du Généreux
Abdelmalek[ʕabdɛlkrim]	Arabe				+	Serviteur du Propriétaire
Abdelwahab [ʕabdɛlwahɛ b]	Arabe				+	Serviteur du Donateur
Achour[ʕaʃu r]	Arabe		+			Sociable
Adam [‘adam]	Arabe	+				Le premier homme
Ahmed [‘ahm ɛd]	Arabe	+				Le loué
Aïcha[ʕaJ ʃa]	Arabe	+				Pleine de vitalité
Aïssa [ʕisa]	Arabe	+				Chameaux blanc
Akli [‘akli]	Berbère	+				Serviteur, esclave
Alexandre	Grec	+				celui qui repousse l’ennemi
Ali[ʕa :li]	Arabe					Elevé
Allel [ʕalɛl]	Arabe		+			Câlin
Amar[ʕama : r]	Arabe	+				Batisseur
Améziane [‘ameziJan]	Berbère	+				Signifie le petit en berbère
Amili	Germa-nique	+				Travailleuse, énergique
Amin[‘ami : n]	Arabe	+				Digne de confiance
Amria [ʕamrija]	Arabe	+				Variante de amaria [amaRiJa] « a la foi»
André	Français	+				courageux, viril
Arem[ʕa :ra m]	Arabe	+				la puissante
Asraël	Arabe				+	celui qui a remonté a Dieu
Assad [‘asad]	Arabe	+				Lion
Atrache(Fari d El)[‘atra ʃ]	Arabe				+	Le sourd (l’unique)
Baouche[baʕ uʃ]	berbère	+				Insecte
Batoul [batul]	Arabe	+				celle qui s’abstient du mariage
Batri [batri]	Arabe	+				énergétique

français, par sa nature et ses fonctionnements, de la façon la plus banale qui soit ; en même temps, il se distingue, toujours, par tel ou tel aspect, des autres unités lexicales, et en particulier de celle dont il est le plus proche, le nom commun. Cette dualité s'observe dès les préliminaires définitoires : le nom propre se révèle impossible à définir facilement, nettement à l'aide de critères distinctifs et de propriétés établies. On a donc recours à un groupe de critères hétéroclites, dont aucun n'est nécessaire et suffisant ; il en résulte un flou indéniable de catégorie, un imparfait avec lequel il faut néanmoins composer. » (2004 :125)

L'analyse onomastique que nous voulons faire nous permettra, partant des définitions citées plus haut, de nous orienter vers une approche discursive et pragmatique de des noms propres contenus dans les œuvres de MIMOUNI.

Ainsi, afin d'établir le rôle pragmatique des noms des personnages et des lieux dans la trame romanesque, notre démarche d'analyse se veut interprétative en ce sens que le rôle du personnage dans un récit est mis en place dans le but de servir les stratégies argumentatives et communicatives de l'auteur. En d'autres termes, le choix des anthroponymes obéit à une orientation du romancier.

Cette analyse va nous permettre de comprendre les orientations sous-jacentes et préalables aux dénominations des personnages dans les romans de Mimouni tout en mettant en exergue la motivation ou non de ces unités par rapport aux thématiques abordées. Pourquoi l'auteur a-t-il opté pour tel ou tel nom ? Obéit-il à des considérations historiques, culturelles, ethniques ou religieuses dans sa démarche ou non ?

Le tableau suivant représente les différents anthroponymes dont MIMOUNI a fait usage dans ses romans : **Tableau n°1 : liste des noms propres**

croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre "librement" : c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et, le plus souvent, on fait les deux choses à la fois » (1962 : 240).

Le choix du nom se fait dès lors à partir des caractères que l'on des personnes nommées. Cette conception inscrit de ce fait le nom propre dans la catégorie des unités significatives selon une certaine référence extra-linguistique de l'univers socioculturel de celui qui nomme.

2. Rôle du nom propre en littérature

En littérature, l'usage fait des noms propres est assez particulier. En effet, le choix du nom du personnage et son milieu d'évolution permet à l'auteur de déterminer son identité et surtout son effet de sens dans le récit. Ce sens que les spécialistes en onomastique poursuivent n'est, en littérature, pas celui du nom propre pris à part mais celui lié au contexte dans lequel évolue personnage. A ce propos Vaxélaire explique, dans ce qui suit :

« *comme l'un des éléments du texte et non en tant que mot isolé, ce qu'a toujours fait la tradition référentialiste. Le nom propre inscrit dans un texte n'est pas, contrairement à ce que laissent supposer certains travaux, un élément extralinguistique ou allogène. Nous avons souligné que la signification des noms propres est faible, il n'est donc guère étonnant que les théories grammatico-logiques (référentielles et donc fondées sur la signification) les considèrent comme vides de signification. Dans une optique différentielle où la prise en compte du sens est capitale, on s'aperçoit que le nom propre peut avoir un sens faible ou fort selon le contexte : les résultats seront inévitablement différents dans tel ou tel texte.* » (2005 : 843)

Face à l'hétérogénéité des conceptions délimitant les critères selon lesquels le nom propre doit être traité et vu la difficulté de lui trouver une définition facile, il est plus pratique de prendre avec leur statut double comme l'explique Sarah Leroy dans le passage suivant :

« *Le nom propre (...) reste donc un objet linguistique particulier, au statut essentiellement double. D'un côté, il s'intègre au lexique du*

le nom commun tel que : les Picassos, les Wisigoths, les Bourbons, les Bonapartes[3],…

1.2 Les critères sémantiques

Le besoin incessant de cerner la notion du nom propre va amener les théoriciens à aborder cette unité linguistique du point de vue sémantique. En effet, il est à noter que le nom propre en tant que signifiant devrait être constitué comme tout signe linguistique d'un signifié lui charriant un sens. A-t-il, à ce propos, un référent ? Peut-on expliquer le sens du nom propre d'une personne par une définition ?

A partir de ces interrogations, plusieurs recherches ont été menées dans le but de mettre la lumière sur la sémantique du nom propre et son éventuelle référence à la réalité. Les logiciens ont été les premiers à aborder cette problématique notamment avec les travaux de John Stuart Mill (Logique, 1843) sur la « *référentialité directe* » du nom propre et la possibilité de renvoyer directement à un objet sans le truchement d'une signification.

Dans un autre ordre d'idée, le courant descriptiviste avec les travaux de Friedrich Frege (Sens et dénotation, 1896) et Bertrand Russell (Sur la dénotation, 1905) beaucoup de considérations au fait que le nom propre pourrait avoir un sens, et ce, en le faisant associer à plusieurs descriptions.

Par la suite, en s'inspirant des travaux de Wittgenstein, S. Kripke (1972) reprend la notion de « la référence directe » entre un individu et le nom qu'il porte. En outre, Claude Lévis-Strauss, quant à lui, parle de classement des personnes dans des systèmes de noms propre semblables aux taxinomies animales ou végétales:

« *On ne nomme donc jamais : on classe l'autre, si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soi-même si, se*

[3] Victor Hugo : « La vieillesse n'a pas de prises sur les génies de l'idéal ; pour les Dantes et les Michel-Anges, vieillir, c' est croître ; pour les Annibals et les Bonapartes est-ce décroître ? » (Les Misérables II, 1, ch. 3).

Avant de procéder à l'étude des noms propres dans les œuvres romanesque de MIMOUNI, nous allons reprendre certains éléments de définitions qui permettent néanmoins, à tout chercheur, de cerner cette notion à partir de plusieurs critères d'identification.

1 Critères d'identification du nom propre

Parmi les critères d'identification du nom propre, il y a ceux qui les classent en fonction de leur aspect formel (morpho-syntaxique) et ceux qui ne s'intéressent qu'au plan sémantique.

1.1 Les critères formels et morpho-syntaxiques

Selon la grammaire traditionnelle, le nom propre est facile à repérer dans un texte compte tenu de son aspect formel qui le distingue des autres éléments qui l'entourent du moment qu'il constitue une unité linguistique rigide commençant par une majuscule et ne contenant pas de flexion. Seulement, cette conception du non propre n'est pas suffisante et semble être trop superficielle puisque un nombre important de noms sont dépourvus de la majuscule (le cas de la métonymie exemples : poubelle, mégère)[1]. Par ailleurs, cet usage de la majuscule qui est limité au XVIème siècle approximativement ne peut concerner que les langues latines[2] tandis que, dans certains emplois des noms communs, nous retrouvons la forme typographique (selon l'emploi individuel)...

Toutefois, ce critère de délimitation par la majuscule peut s'avérer parfois utile dans les cas de traitement automatique des textes et est utilisés pour les analyseurs syntaxiques.

Quant au fait que les noms propres ne se fléchissent pas, nous pouvons rappeler que pour certaines exceptions selon la grammaire traditionnelle, le nom propre peut recevoir la marque du pluriel tout comme

[1] Il s'agit de noms de personnes qui perdu cette qualité au fil des années et « poubelle » par exemple était le nom d'un maire qui a inventé cet instrument.

[2] Dans les autres langues à l'instar de l'arabe, du chinois, il n'ya pas de graphie particulière pour les noms propres (pas de majuscule).

L'anthroponymie dans les œuvres romanesque de Rachid MIMOUNI

MILOUDI jugurta[•]

Résumé :

Dans notre présente étude, nous allons aborder les différents noms propres (anthroponymes) présents dans les œuvres romanesques de Rachid Mimouni. Nous nous intéresserons à la signification des noms de personnes choisis par l'auteur. Par ailleurs, nous vérifierons l'existence de liens entre les choix thématiques de l'auteur et ses choix anthroponymiques en fonction des rôles joués par chaque personnage.

Mots clés : onomastique, anthroponymie, noms propres.

الملخص

في دراستنا الحالية، سنعالج الأسماء الصحيحة المختلفة (أنثروبونيمس) الموجودة في الأعمال الرومانسية لرشيد ميموني. وسوف نركز على معنى أسماء الأشخاص الذين اختارهم المؤلف. وبالإضافة إلى ذلك، سوف نتحقق من وجود صلات بين الخيارات المواضيعية المؤلف وخياراته مجهولة المصدر وفقا للأدوار التي يؤديها كل حرف

كلمات المفتاح: التسميات، ودراسات اسمية والأسماء المناسبة

Introduction :

Le nom propre est un élément de la langue qui suscite beaucoup de controverses et constitue un centre d'intérêt pour les philosophes, des logiciens et des linguistes. Outre ses différents types d'emploi, la véritable difficulté à laquelle les spécialistes se sont confrontés réside notamment dans sa classification en tant qu'unité significative. Les approches traitant de ce fait divergent sur des axes assez variés et font qu'on a pas une définition satisfaisante de cette catégorie large et assez complexe du nom.

[•] M.A.A.faculte des lettres et des Langues ,Universite AKLI Mohend Oulhadj,Bouira.

الهيئة الاستشارية الوطنية والدولية:

أ.د. أمينة بلعلى (تيزي وزو)	أ.د. محند آكلي صالحي(تيزي وزو)	أ.د. أحمد علي إبراهيم(العراق)
أ.د. زهير مكسم (بجاية)	أ.د. موسى إمارازن (تيزي وزو)	أ.د. امزيان اعمر (فرنسا)
أ.د. عباس بن يحي (المسيلة)	أ.د. يوسف وغليسي (قسنطينة)	أ.د.عبد الرؤوف زهدي(الأردن)
أ.د. عبد الحميد بورايو(تيبازة)	أ.د. الطيب بودربالة (باتنة)	أ.د. عبد القادر فيدوح (قطر)
أ.د. عبد الحميد هيمة(ورقلة)	أ.د. أحمد بوحسن (المغرب)	أ.د. عماد محنان (تونس)
أ.د. عبد الغني بارة (سطيف)	أ.د. أحمد رشراش (ليبيا)	أ.د. كمال نايت زاراد (فرنسا)
أ.د. فاتح علاق (الجزائر)	.د. محمد كريم الكواز (العراق)	
أ.د. محمد الزهار (المسيلة)	أ.د. يوسف ناوري (المغرب)	

لجنة القراءة/ اللجنة العلمية للعدد22 قسم الآداب واللغات:

أ. د. أحمد حيدوش أ.ت.ع (البويرة)	*أ. د. عبد القادر دامخي أ.ت.ع (باتنة)*
أ. د. بسام قطوس أ.ت.ع (الأردن)	*أ. د. عماد محنان أ.م (تونس)*
د. جمال مجناح أ.م.أ (المسيلة)	*د. كريمة بلخامسة أ.م.ب (بجاية)*
د. حفصة نعماني أ.م.أ (البويرة)	*د. بوعلام طهراوي أ.م.أ (البويرة)*
د. رابح ملوك أ.م.أ (البويرة)	*د.حفيظة أيت مختار أ.م.ب. (البويرة)*
د. سالم سعدون أ.م.أ (البويرة)	*د. صبيرة قاسي أ.م.أ (البويرة)*
د. عبد الحمن عيساوي أ.م.أ (البويرة)	*د. نعيمة بن علية أ.م.أ (البويرة)*
د. عبد الملك ضيف أ.م.أ (المسيلة)	*د. فيروز رشام أ.م.أ (البويرة)*

الإخراج الفني و التجهيز الطباعي : كهينة رشـــام

ـ معايير النشر في المجلة

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

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

2 ـ أن تتوفر فيه الأصالة والعمق وصحة الأسلوب .

3 ـ ألا يكون قد سبق نشره .

4 ـ أن يلتزم بالقيم الإنسانية وبمعايير البحث العلمي وبخاصة

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 .

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

6 ـ أن يكون البحث المترجم مصحوباً بأصله المترجم عنه .

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

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

9 ـعدد 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 .

ـ تعبر عن آراء كتابها وحدهم ، فهم المسؤولون عن صحة المعلومات وأصالتها ،ولا تتحمل الإدارة أي مسؤولية في ذلك .

MÂAREF معارف

Revue académique
Faculté des Lettres et langues

مجلة علمية محكمة
تصدر عن كلية الآداب واللغات

جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة
(UAMOB)

Numéro: 22
Juin 2017
12ème Année

العدد : الثاني والعشرين
شهر : جوان 2017
السنة الثانية عشرة

PRÉSIDENT D' HONNEUR
Pr. Moussa ZIREG

الرئيس الشرفي:
أ. د .موسى زيرق

DIRECTEUR de Publication:
Pr.Salem SADOUNE

المدير مسؤول النشر :
أ. د. سالم سعدون

Rédacteur en chef :
Dr.Kahina DAHMOUNE

رئيس التحرير :
د. كاهنة دحمون

Membres du comité de Rédaction:
Dr.Mustapha OULD YOUCEF
Dr.Réda SEBIH
Bachir BAHRI

أعضاء هيئة التحرير :
د. مصطفى ولد يوسف
د. رضا سبيح
أ. بشير بحري

Depot Légal: 1369 - 6 200	الإيداع القانوني:
ISSN: 1112 - 7007	ر. د. م. د :

☎: 026935230
موقع الجامعة على الانترنيت : www.univ-bouira.dz
البريد الالكتروني لهيئة التحرير : m3arefll@gmail.com
صفحة المجلة على الفايسبوك : www.facebook.com/revue.maaref

🖷: 026935230

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