مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc.com
JIL Scientific Research Center

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العام الثالث – العدد 22 أيلول 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر

د.مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا

د.خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

المنسق العام: أ. جمال بلبكاي

رئيس اللجنة العلمية: أ.د .الطاهر رواينية ،جامعة باجي مختار/ الجزائر

اللجنة العلمية :

أ.د. أيمن ميدان جامعة القاهرة . مصر

أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين

أ.د. عبد الحميد عبد الواحد،جامعة صفاقس،تونس

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار،العراق

أ.د.منتصر الغضنفري جامعة الموصل العراق

د.محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر

د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر

د. كريم المسعودي جامعة القادسية العراق

د. مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

د. هيفاء مجادلة . أكاديمية القاسمي . فلسطين

د. لطيف يونس حمادي الطائيّ . جامعة ديالي . العراق

د. بن مالك سيدي محمد . جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر

د.جربو فاطمة . جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر

أ.وليد شموري . جامعة مسيلة . الجزائر

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- توظيف التراث في رواية رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ؛ أ.ربيع موازبي، جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان- الجزائر 9
- الانزياح الدلالي عند مصطفى محمد الغماري"ديوان أسرار الغربة نموذجا" ، أ. نور محمد – المركز الجامعي بمغنية – الجزائر 31
- الالتفات وأداءاته الدلالية في الحديث النبوي الشريف د.الجمعي حميدات . جامعة سطيف ٢ . الجزائر 47
- الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث محمد السعيد الزاهري نموذجا د. رابح فروجي 57
- شعريّة القصّ في الأدب العربي القديم مناماتُ الوهراني ومقاماتُه ورسائِلُهُ أنموذجًا، أ.عبد الستار الجامعي. باحث في الأدب العربي القديم، وطالب سنة ثانية دكتورا في الأدب العربي القديم. جامعة تونس ١ 69
- الرواية الواقعية ومسألة المرجع من خلال نماذج من الرواية التونسية. أ.الميلود حاجي . جامعة سوسة . تونس. 95
- الخطاب الميتاسردي في رواية "الحالم" لسمير قسيمي: قراءة في هندسة البناء والتخييل د/ محمد الأمين بحري . جامعة بسكرة . الجزائر 109
- الصوت ودلالته في شعر عفيف الدين التلمساني أ.خليل بن دعموش جامعة: سطيف٢ الهضاب . الجزائر 119
- الانـــــــزياح مفاجأة تعبيرية-قراءة في فاعلية التواصل- الدكتور: قدوسي نورالدين، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-/الجزائر 141
- جهود المستشرقين في نشر التراث العربي - بين التفصيل والتحقيق- د. ميم نسرين لطيفة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس- الجزائر 151
- قراءة للبنى السّردية - رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش نموذجا- لطيفة أحمد عمار . جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان . الجزائر 159
- آليات المنهج التاريخي في المعاجم العربية "لسان العرب أنموذجا" أ. مباركة عماري . جامعة جيجل . الجزائر 175

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نعود إليكم في عدد هذا الشهر بعد عطلة الصيف بمجموعة من البحوث العلمية الرصينة، وقد تميز هذا العدد بأن أكثرية بحوثه في السرد، إذ حاور عدد من الباحثين العرب مدونات عربية معاصرة مختلفة مثل: رواية رمل الماية ورواية الحالم ورواية خويا دحمان ونماذج من الرواية التونسية، وكذا مدونة قديمة تمثلت في منامات الوهراني،كما قدم الباقون دراسات في الشعر مثل البحوث التي تحدثت عن ديوان الغماري وشعر السعيد الزاهري وشعر عفيف الدين التلمساني ،هذا مع وجود دراسات تحدثت عن جهود المستشرقين في نشر التراث العربي والالتفات في الحديث النبوي وكذا الانزياح وآليات المنهج التاريخي في معجم لسان العرب.

نأمل أن يكون العدد في المستوى المأمول ،هذا وسنفتح باب المشاركة أمام الباحثين من جديد .

وفي الأخير نشكر للجميع جهودهم: أسرة المجلة وكل الباحثين المساهمين في هذا العدد.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

توظيف التراث في رواية رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف

الأستاذ: ربيع موازبي، جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان- الجزائر

الملخص:

إنّ من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في التجربة الروائية الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداةً للتعبير. وليس غريباً أن يستخدم الروائي الرموز والأساطير في نصه، فالعلاقة القديمة بينهما –الحكي والأساطير- ترشح لهذا الاستخدام، ولكن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الروائيون المعاصرون، وفي طريقة استخدامهم لها يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة. فطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة، تتفرع دراستها إلى فروع شتّى من المعرفة.

غير أن ما يهمّنا ليس البحث عن أصول الرمز وإنّما يهمّنا التعرف على طبيعته الوظيفية والشعرية، على وجه التحديد. وقد يحولنا هذا إلى جملة من الأسئلة التيتكتنف كُنْهَ هذه الظاهرة: فلماذا يلجأ الروائي المعاصر إلى توظيف الرمز؟

- هل لذلك عجزٌ فنيٌ منه أن يعبر بنحوٍ مباشر عما يريد قوله فيلجأ إلى استخدامها بحكم بنائها الفني والدرامي وما تحويه من خيال وقدرة على التجنيح، فيجذب القراء إلى نصه؟
- أم يلجأ إليها لكي يسقط من خلالها آراءه السياسية والأيديولوجية؟

ومن جملة من عنوا بهذه الظاهرة الفنية وأعطاها بعدها الأدبي، الممزوج بقوى نفسية متضاربة، الروائي الجزائري واسيني الأعرج في روايته " **رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"، والتي تشعُّ معانيها رمزا وإيحاءً.

الكلمات المفتاحية: الرمز، رواية رمل الماية، واسيني الأعرج.

توطئة:

لقد استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تحقق ثراءً فنيّا متميزا لاسيما خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين ومطلع القرن الراهن، حيث تمكّنت على يد جيل طموح توّاق إلى التجديد والتجريب من تأسيس ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة، لها خصوصياتها وأماراتها التي تعبّر عنها تنحو سمة التأصيل كما تنشغل بتكريس خطاب روائي مهووس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية قد تعين هذا الجيل الروائي على إثبات هويّته، وتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التّجاوز والمغايرة الحداثية والكتابة التي «تخطّت الالتزام الاجتماعي والسياسي، ومكّنت الكاتب من التعبير عن رؤاه اتجاه واقعه»[1].

---

١ – بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية العاصرة، ج١، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج ١٩٩٢، ص:٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هذه الرواية الجديدة « ترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن تكون انعكاسا للحياة، وفي الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا له»[1].

وقد اقتضت المتغيّرات التي صاحبت الكتابة الروائية المعاصرة لدى الروائيين الجزائريين جدلا استراتيجيا في سيرورة التحوّل التقني والأسلوبي، كما استلزمت رهانا حيويا على مستوى التجديد والاختلاف وتقديم مشهد لمشروع واسع «هاجسه تشييد جمالية وشعرية للخطاب الروائي المغاربي»[2]، وهي الجمالية التي لا زالت تسعى وتصبو إلىاستمال تشكلاتها واستجماع عناصرها وآلياتها التي تنظمها بكل أبعادها الرمزية والثقافية في مسار السرد.

من هذا المنطلق يغدو الخطاب الروائي الجزائري المعاصر بنية مفتوحة على جملة من التحوّلات في المنجز الفني (السردي)، وهي التحوّلات التي طالت البنية اللغوية ومركزاتها الجمالية، وكذا بنية التخييل بمختلف تجلياته الاجتماعية والسّياسية والثقافية، التي استندت إلى رهان المسعى التجريبي في الممارسة الروائية، وهو المسعى الذي ينهض بالدرجة الأولى على« عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللغة والأسلوب»[3].

وتحاول الرواية الجزائرية وهي تتشكل في إطار تشييد خصوصية التجريب والتحوّل أن ترتاد وتلامس آفاقا وفضاءات تعبيرية جديدة غير مألوفة وغير تقليدية، وذلك باعتبار عامل التجريب في استمراره وهبَ الكتابة شرعيتَها وتبريرَها، وهو ما يمكن أن يجعل الفرق واضحا وقائما بين رواية تقليدية وأخرى حداثية تسعى إلى خلق تقليد جديد لدى المتلقي الذي كان محكوما بأشكال أدبية وتعبيرية موروثة تحكّمت زمنا طويلا في تحديد أفق تلقي هذا القارئ، وذلك لأنّ النصّ السردي الذي بات يشتغل على أنماط التجريب وتحديث الحكي، قد صار متورّطا في مسعى تكسير النمطيّة والسكون، حيث التمرّد على سكونية اللغة وصيغها الحكائية، والولوج إلى جدل السرد والمسرود، فتبلورت آنئذ طرائق مستحدثة تضمّ خواص اللغة الرمزية وشعريتها، فضلا عن صياغات فنية تؤلّف نسيجا سرديا تلتقي في رحمه أساليب وبنيات تعكس علامات التجريب بمختلف أنساقها.

ولعلّ من أهمّ هذه الأساليب التي اقترنت بالتّجريب والممارسة الحداثية في الكتابة السّردية العربية بعامّة والجزائرية بخاصة، التوظيف الرمزي. هذا الأخير ينبع بوصفه لغة يتشكّل بها الموضوع السردي، من الحاجة إلى لغة مختلفة ومجازية التعبير، تخترق الطبيعي، وتجازف في عوالم الدّلالات واللامعقول والذي يُسكَت عنه غالبا في الواقع، وذلك من منطلق أنّ الكتابة بلغة رمزية لا تتميّز بخصائص خطابها وبنية لغتها وحكيها فحسب، بل هي« رؤية مغايرة للأشياء ولذلك تكون الكتابة المتشبّعة بروح الفانتاستيك مغامرةً واستجلاءً للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وشتى أنواع الرقابة»[4]، وكأنّ الرمز على هذا الأساس يقف ندّا لمثل هذه الأشكال من الرقابة محاولا اختراقَ حدودها وسطوتها.

١- نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص:١٦٧.

٢- عبد القادر عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ط١، دار المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص:١٧٣.

٣- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية، ١٩٩٩، ص:٣٦٣.

٤- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٣، ص: ٤-٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فرواية رمل الماية هي «رحلة عبر الذاكرة، من ذاكرة إلى أخرى، وتلتئم جميعها داخل ذاكرة النص، وهي لحظة لا يتوقع زمانها ولا مكانها، لذلك فعلى مترقبها عدم الغفلة لأن المكاشفة قرينة الحقيقة، وهما لحظتان لا تتأتيان إلا لمن صبر وجاهد...وعلى قدر المجاهدة يكون وضوح الرؤية»[1].

وواسيني" في هذه الرواية يتكئ على استراتيجية "الاستلهام" لا ليعيد سرد أحداث تاريخية، بل لإنتاج بنى اجتماعية وسياسية وثقافية من خلال تشابه السياق الذي انتج فيه النص الروائي الجديد، بسياقات عربية قديمة، أنتجت فيها نصوص إبداعية. ومن ثم كان "الاستلهام" يشكل انفتاحا للنص السردي الجديد، على النص القديم، منتجاً بنى نصية جديدة تقوم على نقد السائد كتابيا، وعلى التاريخ والوعي.

فالذاكرة الجماعية أقرب إلى أن تكون ذاكرة أسطورية، فهي ليست ذاكرةسردية، تستعيد الوقائع على نحو ما تفعل ذاكرة المؤرخ، وإنما تستعيد الأحداث بشكل رمزي، وتقرأ الماضي حسب منطق الرغبة، وبشفرة المخيلة والحلم، حيث إن «طبيعة الحياة البشرية تفرض علينا الاندماج في الماضي والتواصل معه دون أن نشعر بهذا الاندماج أحيانا، وغالبا ما يكون من دون رغبة الفرد، وكذا الكاتب يجد نفسه محكوما بطبيعة المواضيع والقضايا التي يعالجها والتي ترتفع به إلى عوالم ضبابية بعيدة المدى»[2].

ولا تمثل الذاكرة في المتن الروائي الواسيني زمنا فرديا، بل تحمل أبعادا زمانية جمعية أيضا، ليست ذاكرة سيرة فردية وإنما هي سيرة جيل بكامله. وإذا كانت العلاقة مع الذات أسهمت في صنع الذاكرة، فإن الصلة بالآخر تسهم بعمق في تشكيل هذه الذاكرة، حيث نلفي الصلة بالآخر تنقلنا من الفرد إلى الجماعة، ومن الرغبة إلى النسق، ومن الصورة إلى البنية. «فبقدر ما يستوعب الروائي العالم الواقعي (الممكن)، وبقد ما تتعدد تجاربه في التقاطه بقدر ما يستطيع من خلال الخطابات المتداولة والمألوفة في راهنه(الزماني والمكاني) خلف جدلية جديدة في بنيتها وإحالتها، ومن ثمة يكون لهذه البنية دور في شرح النصوص المشكلة للبناء السردي»[3]، كما هو الحال في نص رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.

ويمكننا أن نميّز ونحن ندخل عالم هذا الروائي- واسيني الأعرج- بينه وبين عوالم الروايات الأخرى. إذ تختلف نظرته عن نظرة الآخرين، فالفرق يكمن في سرد الواقع وسرد الحقيقة، فسرد الواقع كما هو، لا ينهنا إلى شيء لأننا جزء من تفصيله فهو يمر من أمامنا من خلال العين السحرية التي تطل على العالم عبر الشاشة العادية، لكن شاشة هذا الروائي داخلية وخارجية تنقل اللامرئي وتضع أمام المتلقي الوقائع في آن واحد عبر بساط اللغة الرمزي بطريقة تقنية، فنيّة مكثّفة وطريقة التكثيف السريعة تتم في كيان المتلقي داخليا وخارجيا مما يخلق التوازن فيكتشف هذا الأخير الحقيقة الناصعة من خلال هذا الواقع المكثّف المرمّز الذي ينصهر فيه الوعي باللاوعي والخارق بالعادي مما يشكل فسيفساء من لوحة غريبة يشع تحت رسومها المسكوت عنه في النص، فتنكشف الحقيقة من أركولوجيا اللغة. حيث يتفاعل المبدع مع منظومة من اللغات الجماعية والأيديولوجية والأدبية، فيستوعبها ويتمثلها، ويعيد إنتاجها، وفقا لرؤاه وفلسفته الخاصة، فيخلق إبداعاً منصهراً مع الموروث

---

[1] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي لمعاصر،(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ط١، ٢٠٠٨، الانتشار العربي، ص:٥٣.

[2] – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، ص:٦٧.

[3] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص:١٠٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الحضاري، ويستحدث تقنيات جديدة تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، ويبتكر قيما جمالية، تنفتح على الطاقات من التخييل يصعب الإمساك بتلابيبها.

ولعل كتابة الرواية المعاصرة، تروم اختزال اللغة والفكر والطبيعة، من أجل بناء الوجود الإنساني، ولا شك في أن تجربة الواسيني في رواية:" رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" متماهية مع التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، يحاول من خلالها الروائي رؤية العالم بعين البصيرة، فتتحول الكتابة إلى عالم أسطوري يتم فيه خلق الوحدة التي انهكتهاتناقضات الماضي والحاضر، ومؤدى كل ذلك كله إلى انشغاله بالرمز وتوظيفه حتى صار نزعة عنده.

ولعل الرمز، من هذه الزاوية، يشير إلى الدلالات التي يمكن أن تتسرب في غفلة منا إلى الكلمات والأشياء والطقوس والحركات. إنه فعل يمنح الأشياء أبعاداً تخرجها عن دائرة الوظيفية والاستعمال إلى ما يشكل عمقا دلالياً يحولها إلى رموز لحالات إنسانية. ووفق هذه السيرورة فإن كل شيء يمكن أن يصبح رمزاً لحالة إنسانية وفق شروط ثقافية بعينها، يكفي في ذلك أن نحدد الرابط الدلالي الذي يمَكنُ من الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له. فاليأس والأمل والحب والتشاؤم والشجاعة والنبل كلها مفاهيم انتقلت من مواقعها المجردة لكي تسكن أشياءً وأشكالا وألوانا وسلوكات.

ومن جملة ما حمل الروائي على تبني هذا المنهج – الرمزي التراثي- هو قناعته بأن لغة السرد يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتجديد، إذ في الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان بالقارئ إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظله. فهو سلاح فعال ضد محاولات طمس الهوية العربية وتدجينها وتهجينها. أي هو سلاح ضد ما أسماه محمد الجابري" الاختراق الثقافي"[1].

فقد كان معجبا بشخصيات عربية دينية وسياسية، كان لها دورها البارز في صناعة المواقف والخروج من المآزق والوقوف في وجه الظلم والتعسف، ونعرض على سبيل المثال لا الحصر

" شخصية الحلاج الصوفي"، " وأبي ذر الغفاري، كما تحدث عن حياته وسرد جزءا من تجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان ومعاوية. كما نجد شخصية "ابن رشد" رمز العقلانية العربية، و"بوزيد الهلالي" في "السيرة الهلالية، وابن طفيل، وسيدنا الخضر، وتاريخ الطبري...كما نجده قد وظف قصة أهل الكهف، وألف ليلة وليلة ضمن أفق تناصي، هذا عن تأثره بالأدب العربي وببعض الأسماء العربية.

أما عن علاقته بالأدب الغربي فلقد كان معجبا لدرجة المحاكاة "بميقال دي سرفا نتيس" صاحب رائعة "دون كيشوت" والكاتب بروسباي مريماي "Prosper Merimée" صاحب رواية "كارمن" " Carmen "، الروائي القواتيمالي "ميقال انخل أستورياس" Asturias صاحب جائزة نوبل للآداب سنة١٩٦٧. وفي حديثه عن هذا الروائي صرح قائلا:«أنا بالفعل مشبع بهذه الثقافة pour moi c'est un model، أعود إلى أستورياس، بالفعل، لقد قرأت له منذ مدة السيد الرئيس "Monsieur le Président" وناس من ذرة "Hommes de maïs" والبابا الأخضر "Le pape vert" ونصوصا أخرى فأكيد أن هذه النصوص بقيت في لا وعيي»[2].

---

[1] – نجيب العوفي، الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث، مجلة نزوى، عمان، العدد١٠، أفريل، ١٩٩٧، ص: ٣٥.

[2] – كمال الرياحي، مواجهات، حوارات أدبية، ص: ٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن توظيف الروائي لهذه الرموز التاريخية والدينية، وبكل ما تحمله من شحنات حضارية، لدليل على الاعتزاز بانتمائه لهذه الرموز، بحيث نجدها « شخصيات مناضلة ومتفاعلة لها حضورها على أرض الواقع وفي الذاكرة، إنها شخصيات ذات مرجعيات حياتية، ينقلها المبدع إلى محيط نصه لتتحول بذلك إلى كائن سيري يمتزج فيها الممكن بالمتخيل»[1]

كما أن توظيف هذه الشخصيات التاريخية في رواية ما «يعطي للمغزى المعبر عنه بعدا خاصا يساعد على الإحاطة به، فهي شخصيات مرجعية»[2]، ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تأخذ هذه الرموز دلالتها، مالم يشارك القارئ في كشف الغطاء عن قيمتها، وطاقتها الموحية ليجد المتلقي نفسه« أمام تجاذب تاريخي وتصارع، ولاسيما في الفترات التي تتعدى فيها الخلفيات النصية سواء على صعيد الكتابة أو القراءة»[3].

فالحكاية التي تريد الرواية سردها هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، «ولما كانت الرواية استمراراً لألف ليلة وليلة فإن ثمة ست ليال تشكل الزمن الذي تعنى الرواية بسرد الأحداث التي وقعت فيه، بدءاً من انحراف السلطة الدينية والسياسية، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بالتاريخ الراهن الذي تطرحه الرواية على أنه امتداد للماضي، من حيث اغتصاب السلطة، وقمع الحريات، وإذلال الشعب، والتواطؤ مع الأجنبي الذي يساعد السلطة في إنهاء الحكاية بالطريقة التي تريدها. وهكذا، تطرح رواية "رمل الماية" مفهوماً جديداً للحكاية، هو مفهوم الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي والحاضر»[4]. ومن خلال الرواية نرى كيف تتغذى من فنون الكتابة، وتستدعي إلى عالمها التخييلي فنونا وآدابا، لتشكل من خلال« هذه الأمشاج والأخلاط أثرا معقد البنية، عسير التمثل، يحتاج قارئه إلى مغالبة الأشكال وترتيب فوضاها الظاهرة، قبل أن يسلم الروائي، بتمييزه عما سواه»[5].

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نصنف المصادر التي استقى منها الروائي رموزه:

١- الموروث الديني.

كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم « مصدرا سخيا من مصادر الإلهام يستمد منه المبدعون نماذج وموضوعات وصورا أدبية»[6]، فقد وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمصادره القرآنية، والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني، ولاسيما فكرة المخلّص، والفكر الصوفي، الذي حظي باهتمام عدد من الروايات. وقد وظفت الرواية العربية المعاصرة «النص الديني على مستويات عديدة، كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية»[7].

١- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، العدد: ٣٨٣، آذار، ص: ١٧٢.

٢- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط١، ١٩٩٩، ص: ١٥٧.

٣- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١، ص: ١٥١.

٤- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ٤٨.

٥- أحمد جودت، من خصائص الكتابة الروائية في الزيني بركات، مجلة بحوث جامعية، صفاقس، العدد٣، جانفي٢٠٠٣، ص: ٥٥.

٦ . علي عشري زايد. إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: ٧٥ .

٧- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الروايتي العربية المعاصرة، ص: ١٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أ- توظيف القصة الدينية.

ومن ضمن الروائيين الذين عنوا توظيف الرموز الدينية الروائي واسيني الأعرج في روايته رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ليستفيد من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة "البشير المورسكي"، بطل الرواية، والذي يزج به في رواية أحداثها تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف.

فالبشير المورسكي « قبل المجيء إلى الكهف . كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة المورسكيين هرب من حي البيازين متجهاً إلى "المارية"، ثم غادرها إلى بلاد أخرى، بعد أن اشترى له أخوه صك الغفران من اليهودي "صموئيل"، تعرض البشير المورسكي أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة، ولكنه نجا منها بأعجوبة، ثم قذفته الأمواج على شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون ونيف، وخرج من الكهف، فوجد بانتظاره راعياً، أخذه إلى جملكية "نوميدا أمدوكال"، التي يحكمها شهريار ابن المقتدر بالله»[1].

يتضح أن "واسيني" يبني قصته على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف وذلك بالنظر إلى ما ذهب إليه "رولان بارت" «من ضرورة تقسيم القصة إلى وحدات بالاستناد إلى الوظائف»[2]. ونمثل لذلك بالجدول التالي

قصة البشير المورسكي	قصة أهل الكهف
الهروب من محاكم التفتيش واللجوء إلى الكهف.	الهروب من ظلم الملك واللجوء إلى الكهف.
الاستيقاظ بعد نوم طويل.	الاستيقاظ بعد نوم طويل.
العودة إلى مدينة نوميدا أمدوكال.	العودة إلى مدينة دوقيانوس.

وقد وردت القصص في القرآن الكريم لتقديم الموعظة والاعتبار بما حدث للأقوام السابقة، لذا «تميزت هذه القصص بأنها أقرب إلى الأخبار والتاريخ منها إلى القصة الفنية»[3]، ومال السرد القرآني، نتيجة لذلك، إلى الإيجاز والتكثيف، وعدم الإطالة، فقصة أهل الكهف، على سبيل المثال، عبر عنها السرد القرآني بآيات قليلة.

أما السرد الروائي فقد «عني بالتفصيلات، ورصد تفاصيل الحدث بدقة، معتمداً في ذلك الخيال الذي مد الأحداث بالحركة، وولد أحداثاً جديدة، وأفعالاً سردية أخرى»[4]. وقد« ارتكز السرد الروائي إلى الراوي المشارك، أي الذي يروي بضمير

---

[1] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١٥٧.

[2] – رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي . دار الإنماء الحضاري، ط١، حلب، ١٩٩٣، ص ٣٩.

[3] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي ط١، ، ص: ٥٠.

[4] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١٥٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المتكلم، ويشكل شخصية محورية»[1]، ليروي بعض تفاصيل ما حدث له داخل الكهف، وهو ما سكتت عنه القصة القرآنية:«... مددت يدي باتجاه الفجوات، نزعت الأتربة، بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى، قطعاً، قطعاً، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها...عندما نزعت الأتربة انزلقت بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات، ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح، وتميل باتجاهي ببطء، مخلفة صوت شجرة عجوز، وهي تُقتلع من جذورها، وما كدت أبتعد إلا قليلاً، حتى كانت الصخرة قد هدأت بعد هزة السقطة العنيفة، اندفع الضوء بقوة وأصبحت أميز بين الأشكال التي كانت تحيط بي»[2].

ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية إلى الاختلاف والمشابهة، فالبشير المورسكي يختلف عن أهل الكهف في أنه .أثناء نومه .حلم بما يحدث في الليلة السابعة بعد الألف، التيتضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي: "سقوط غرناطة، ونفي ابن رشد، وأبي ذر الغفاري، وصلب الحلاج..."، يقول البشير المورسكي:« ما وقع لي ليس بعيداً عما حدث لأهل الكهف. الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله. فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ»[3].

أما المشابهة بين القصتين فتصل إلى حد التداخل أحياناً، «وذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بالتداخل بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير المورسكي عند باب الكهف، هو الكلب "قطمير"، الذي كان مع أهل الكهف، وهكذا، نجد أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصراع بين الخير والشر شيد على المفاصل الرئيسة للقصة الدينية، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ الصراع بين قوى الخير وقوى الشر»[4]. فقصة أهل الكهف «لم تكن مقصودة لذاتها ولا لأنها ديكور ضروري لتزيين الرواية، وإنما هي حيلة فنية رمزية، يعمد إليها الكاتب ليغوص في جوف التاريخ مع بشير الموريسكي أو ليستدعي أجواء أهل الكهف وكلبهم قطمير الذي لم يبق باسطا ذراعيه بالوصيد بل صار لصيقا بسيدي عبد الرحمن المجدوب وفيا له»[5].

إن رحلة الكهف هي رحلة الذاكرة في أعماق البشر، رحلة تاريخية لإخراج المكبوت، لقول المسكوت عنه، لأن شهرزاد كانت تدرك أن هناك سرا ولم تكن قادرة على إعلانه. « كانت تعرف مسبقا أن في القلب سرا من الصعب الإدلاء به، لأن رأسها سيعلق علىبوابات المدينة المحاذية للبحر المنسي داخل أدغال المملكة الميتة»[6].

إن الاختيارات الفنيّة التي عمد راوي "رمل الماية" إلى انتقائها في مجال الرمز الدّيني تؤكّد ما ذهب إليه الدّرس النقدي القديم من أنّ اختيار المرء قطعة من عقله، قصد من ورائها تبليغ مضامين نقدية انتقادية بأسلوب رمزي وبصياغة مكثّفة تراوحت مراميها بين الظهور والضمور في سبيل الكشف عن مقاصد قصيّة ارتأى السارد أن يميط عنها اللّثام في وحي و إيحاء.

---

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص، ٢٨٧.

[2] – رمل الماية، الرواية، ص ٤٢ –٤٣.

[3] – رمل الماية، الرواية، ص ٤٣.

[4] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١٥٩.

[5] – عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، الطبعة الأولى ٢٠٠٥، ص: ١٥٣.

[6] – رمل الماية، الرواية، ص: ١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعلى غرار توظيفه للقص الديني، نجده قد وظف كذلك بصمات قرآنية كقوله:« لك الدنيا وما فيها وما تخبئ بين ألوانها، والأرض وأثقالها، لك من الحور ما ملكت إيمانك»[1].

«أنت لن تموت حتى يبلغ الكتاب أجله» [2].

«قلت ربما مكثت يوما أو بعض يوم» [3].

«كان الرجال والنساء يموتون أفواجا أفواجا» [4].

«والذين يصلون نارا ذات لهب في الوقت المناسب» [5].

بصمات القرآن واضحة في هذه المتناصات. «لكن الكاتب لا ينقل الآية كما هي، ولا يضعها بين قوسين لأنه لا يقصد الاستشهاد والتنصيص، بل يقصد من ورائها التصوير القرآني وينتقي الألفاظ لينشئ تركيبا رمزيا آخر مختلف» [6].

و الملاحظ مما سبق أن الرموز الدّينية و الدلالات الحافة (Connotation) للنّصوص التأسيسية ترد في النصّ الناسخ فتمنحه نفسا سرديّا هو أدعى للإبداع إذ التكثيف الأسلوبي والدّلالي يشحن النصّ الرّوائي بطاقة تخييلية تزيدها القصص الدينية والحكايا الشعبية امتدادا فتتعقد الأحداث وتتشعّب المرجعيات، و يختلط الواقعي اليومي بالعجيب الغريب، ويُرى سحر الماورائيات انفلاتا من قبضة الحدود الزمانية والضوابط المكانية حتّى لكأنّ التوسل بالمتصوّر الديني يغدو توقا إلى التحرّر من قيود الواقع ومكبلاته، وحتّى لكأنّ استدعاء صوت الدّين إلى المنجز النصّي لواسيني الأعرج في هذه رواية، وما توظيف هذه البصمات الدّينية إلاّ محاولة جادّة لبعث مفهوم صحيح للمعتقدات وتشبث بمبادئها الصحيحة وإرساء أرضية صلبة لتأكيد ذاتية الإنسان وتدعيم كيانه في عالم مليء بزيف الشعارات و مشحون بتسلط الطغاة.

٢- الرمز الأسطوري.

لقد كانت الأسطورة وما زالت مصدر إلهام الفنانين والشعراء-والروائيين- «الذين تفننوا في صياغة الأساطير الجديدة من الأساطير القديمة، ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ ...وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي أرقى الحضارات، فما زالت الأسطورة تعيش بكل حيويتها ونشاطها»[7].

فقد نشأت الأسطورة وترعرعت «في ظل التفكير الفطري الوحدوي الذي لا يرى مظاهر الوجود المختلفة، إلا من خلال وحدة التصوير والإدراك مزجا بين العقل والوجدان، وبين الذات والموضوع مزجا قويا، وهذه هي غاية يسعى إليها المبدعون أيضا» [1].

---

[1] – رمل الماية، الرواية، ص: ٢٢.

[2] –المصدر السابق، ص: ٤٣.

[3] –المصدر السابق، ص: ٤٤.

[4] –المصدر السابق، ص: ١١٧.

[5] –المصدر السابق، ص: ١٣٧.

[6] – عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص: ١٥٧.

٧ – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضياه وظواهره الفنية و المعنوية، دار الكتاب العربي القاهرة، ١٩٦٧، ص: ٢٠٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حيث شكلت الأسطورة بقدراتها الإيحائية وطاقاتها الرمزية مادة خصبة ومعينا لا ينضب، ظل الأدباء يمتحون منه موضوعاتهم الإبداعية، كما استمدت الأساطير كينونتها، واستمراريتها كونها ظلت تشكل مادة خام للإنتاج التخيلي، ومجالا حيويا للترجمة الإبداعية والفنية، حيث عمل الأدباء على تطعيم أعمالهم بسحرها وعجائبيتها، الأمر الذي جعلهم يشحنون هذه الأساطير برؤى وتصورات جديدة، تعانق من خلالها الحاضر بكل تجلياته، وتستشرف المستقبل بكل احتمالاته، وهذا ما جعلها دائمة الانبعاث، تفد – بحيوية لا تفتر – من غابر الأزمنة، وتنبثق بإصرار من تجاويف لا يسبر لها غور. وتبدو علاقة الأسطورة بالأدب علاقة عميقة.

غير أن الدافع إلى استعمال الأسطورة «هو ليس مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء النص عمقا أكثر من عمق الظاهر، ونقل تجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري»[2]. إذن هي منجز روحي إنساني، تمكنت الإنسانية عن طريقه من خلق عقول شاعرية خيالية، موهوبة لم يفسدها تيار الفحص العلمي «وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثلها، وبذلك تصبح الأسطورة رمزية بنائية تمتزج بجسم النص وتصبح إحدى لبناته العضوية» [3].

وقد نالت الأسطورة حظها في الرواية، كونها ملهمة المبدع ولوجود توافق بين الرواية والأسطورة من ناحية المنشأ والهدف، لها جذورها الموغلة في التاريخ، والراسخة في عقول الناس ولأن رمزها شفاف كانت الإطار الأنسب لكي يمرر الروائي أفكاره ويقرب المسافة بينه وبين جمهوره. كما بدت الصفة الأسطورية للدلالة أمرا ضروريا لتطور لغتنا ومنطقنا« إذ من العسير معرفة العالم الخارجي وتصوره بدون ذلك المجاز الجوهري، وتلك الأسطورية الكلية، وبغير أن تنفتح من روحنا الذاتية في فوضى الأشياء، لنعيد صنعها، وخلقها خلقا جديدا طبقا لتصوراتنا »[4]. فالظروف الاجتماعية والسياسية هي التي دفعت واسيني إلى الاستعانة بها، بشيء من الإيحاء والتلميح، فتوظيفه « للأسطورة العربية يعد أقرب إلى روح الفن، من توظيفه للأسطورة الأجنبية»[5]. كما عمد « إلى الأساطير القديمة بشخوصها وأعلامها، فيستحضرها وينطقها ما يريد هو أن يقوله»[6].

وقد عمل على توظيفها بصورة فنية رائعة لأنه رأى أن:« الكلمة العليا في عالمنا اليوم هي للمادة وليس للروح، فلجأ إلى الأساطير والخرافات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءا من هذا العالم فعاد إليها ليستعملها رموزا وليبني عوالم ذلك، لأن عالم الأسطورة أغنى من عالم الواقع وهي كذلك نقيض له»[7].في حين تدخل الليلة السابعة بعد الألف أسطورتها وتعرج باتجاه المطلق« الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفته...فالليلة السابعة

---

١ – عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون، الجزائر، د.ط ص: ٢٠ .

٢– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت؛ ط٠١ ١٩٧٧، ص: ١٣٧ .

٣– صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص: ٧٨ .

٤– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس/دار الكندي، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص: ٧٦.

٥– عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ص: ٢١ .

٦– إبراهيم السمرائي، لغة الشعر بين جيلين، ،د.ت.ط.ص: ٢٢٧ .

٧– ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت؛ ط٠١ ، ص: ١٢٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

استثمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل، ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف» [1].

فالنص –رمل الماية- للوهلة الأول يبدو، وثيقة تاريخية لجيل ولى وانتهى إلا أنه يحمل في طياته رموزا أسطورية وعجائبية تبدو غامضة. ولكن الأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحوي دلالات معينة يتقيد بها تأويله، ويحدبها فهمه.

ولعل حكاية البشير المورسيكي بطل الحكاية، تشبه إلى حد كبير حكاية السندباد، من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب والعقبات، ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة، وتقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر وهكذا. لقد اضطر البشير المورسكي إلى مغادرة غرناطة، موطنه الأصلي، تحت ضغط محاكم التفتيش، وملاحقتها للناس، وتوجه إلى "المارية، ثم ركب البحر من هناك إلى سفينة القرصان الإيطالي حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله، وتعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس، ولكن الرجل الملثم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب، ويقدم له خشبة يركبها ويغادر السفينة ليصل إلى شاطئ مهجور بمساعدة السمكة الذهبية «وجد في انتظاره سمكة كبيرة. عيناها من زمرد، ظهرها مصقول بماء الذهب والياقوت، جسدها معشق بالأحجار الكريمة والزجاج الملون نصفها حورية والنصف الآخر جان»[2]. ويمكن أن نوضح ذلك كما هو الحال في الحكايات الخرافية من خلال الجدول التالي[3]:

السندباد البحري	البشير المورسكي
الدافع إلى الرحلة هو حب المغامرة واكتساب المعرفة	الدافع إلى الرحلة هو الخلاص من محاكم التفتيش.
التعرض للمخاطر: العاصفة هجوم القراصنة.	التعرض للمخاطر: القراصنة الإيطاليون.
النجاة التي تأتي نتيجة تدخل القدر في الوقت الناسب.	النجاة عن طريق تدخل المساعد: الرجل المجهول
تحطم المركب وقذف الأمواج للسندباد على شاطئ مهجور.	السمكة الذهبية التي حملت البشير على ظهرها وألقت به على شاطئ مهجور.

إنّ رحلة البشير الموريسكي في الأرض، تشير إلى الرحلة السندبادية إلى بلدان نائية في أطراف الدنيا. ورحلة السندباد الروائي هي رحلة كشف إلى أعماق التاريخ الإنساني، ورصد للهزائم والمآسي الفاجعة التي أصابت ولا تزال تصيب الإنسان عبر سيرورته، فالإنسان في عالمنا مقموع أنّى وجّه طرفه، فشلٌ وإخفاقات على شتّى أصعدة حياته، حزن أسود يسِمُ حياته المعاصرة برمّتها، وتتجسد الرؤية السندبادية المعاصرة للتاريخ المعاصر بأبعاد ثلاثة: القمع، الموت، والكوارث، وما يرافقها من دلالات رمزية مقاربة لها.

---

[1] – رمل الماية، الرواية، ص: ٥-٦.

[2] – المصدر السابق، ص: ١٦٥-١٦٦.

[3] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إنّ الرؤية الموريسكية (السندبادية) المعاصرة تكشف مدى بؤس الإنسان المعاصر ومعاناته القاسية داخل التركيبة الاجتماعية بقيَمها ورؤاها، حيث يعيش هذا الإنسان حالة استلاب قاسية تصل حدّ الفجيعة. ومهمة الصوت الموريسكي (السندبادي) إدانة هذه الحالة الفاجعة:« أقسمت لهم بذاكرتي، أني لن أسلم المدينة، ومحمد الصغير سينتهي عند حدود الليلة السابعة بعد الألف. سيسمع، مثله شهريار بن المقتدر حكايته الأخيرة، للمرة الأخيرة، ثم يشطب بعد ذلك...»[1].

ولعل رمل الماية، وبالرغم من بنيتها المشحونة بالسوداوية واليأس والفجيعة، فإنها ذات رؤية إنسانية؛ لأنّ الصوت الموريسكي (الواسيني) فيها يقف شاجباً ومعرّياً تاريخ السلب والفجيعة. إنّه العين التي رأت وكشفت، ومن ثمّ أدانت الزمن المستلب الغارق بالكبوات والكوارث. لكنّه في نهاية المطاف جزء من الثورة العربية المُجْهَضَة في جميع أحلامها وتوجهاتها.

وفي النص تفجع التاريخ المعاصر بأبنائه المنتقلين من كارثة إلى أخرى، التائهين في الأرض. هذا التاريخ الأسود لأمّة متراجعة على جميع الأصعدة، الحرب، والفكر، والاقتصاد، والسياسة، وما يرافق هذا التاريخ من هزائم وخيبات تحاصر الذّات العربية في كل الأزمنة والأمكنة المعاصرة. ومهمة الصوت الواسيني أن يعيد للحياة توهجها وإشراقها، وأن يدخل بها إلى زمن الولادات الصحيحة. إنّه يعرّي الأشياء، يسمّيها، دون لجوء إلى زيف أو مراوغة أو تضليل. «ففي التسمية قد تنتصر على الأشياء، لأنّك بذلك تفهمها، تقيّمها. وبذلك تفعل، كأنّك تدعو إلى تجاوزها بخلق أشياء جديدة أخرى»[2].

« احك عن البحر الذي لم يعد بحرا، عن أسماك القرش والظلام والغيبوبة والحلم الذي صار شعلة، عن الكوابيس المملحة بأملاح المحيطات التي لا يهدا موجها، احك كيف رمتك السفينة...احك يا بن القشتالية عن الريح الزمهرير، وعن صهد النار الذي ملأ شوقك، وحنينك إلى الأرض الأخرى والخيبة وعن جهنم التي انطفأت لهيبا عند أقدامك بعد أن اندفعت جمراتها داخل صدرك...»[3]. إن هذا المقطع السردي يحيل إلى علامات دالّة على ارتحال الذّاكرة الإبداعية إلى تخوم الأدب تختبر جودته وتعلن في صمت عن رموزه، فتشرك القارئ في استنطاق دلالاته وتحيينه لراهن القضايا والمستجدّات تلويحا وتلميحا يدلاّن على أنّ سلطة الأدب تعلو ولا يعلى عليها.

فلقد استطاع واسيني أن يكيف التراث الأسطوري لإنتاج مقولات جديدة تؤسس لنقد سياسي للواقع الراهن وفق انزياح عن الأسطورة الأصل، «والواقع أن هذا الانزياح، سواء عن الأصل الذي منه استلهمت الأسطورة أو عن مستوى من اللغة إلى آخر، هو من العوامل التي تعطي للأسطورة الجديدة خصوصيتها»[4].

كما يشكل التمرد في الرواية البؤرة المشتركة بين شخصية أسطورية مستلة من جوف التاريخ الميثولوجي المفعم بالخيال والسحر، وبين شخصية روائية، مدفوعة بقوة التخييل الفني نحو تمثل الواقع وتجسيده، ثم اختراقه أو تجاوزه عبر حالة من الجنون والهذيان، وهي الحالة التي تظل تلازم البطل، مع الاستعانة بكل ما يمكن أن تمنحه له.

وحضور الأسطورة بلغتها ومخيالها في رمل الماية، «لا يقتصر على توظيف هذين العنصرين، وإنما يعتبر جو الرواية كله مؤسطراً، خاصة على مستوى المكان والوصف، فللمكان في الرواية...دور مغاير للمكان الطبيعي، فقد يعبر المكان عن الحالة

---

[1] – رمل الماية، ص: ١٧٣-١٧٤.

[2] – محمد عبد الرحمن يونس، بعض ملامح السندباد في الشعر العربي المعاصر، مجلة غيمان، العدد الثاني – ربيع ٢٠٠٧م، ص: ٠٣.

[3] – المصدر، رمل الماية، ص: ٥٤.

[4] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص٢٢٨-٢٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العقلية السائدة، مثلما قد يعبر عن استعصاء الوجود وقساوة العيش»[1]. إذ يقول حيال ذلك :«منذ ذلك اليوم البعيد، البعيد جدا، أشياء كثيرة تغيرت، أطفئت أنوار الجنة وجلجلت الستائر السوداء وأغلقت النوافذ المطلة على الأنهار والوديان ونبت الزقوم على أشجار الجنة ومسخت الكثير من الأوجه المبشرة التي سرقت الفردوس من عيون الأطفال»[2]

هذا التكثيف الأسلوبي والدّلالي يشحن النصّ الرّوائي بطاقة تخييلية تزيدها القصص الأسطورية امتدادا فتتعقد الأحداث وتتشعّب المرجعيات، ويختلط الواقعي اليومي بالعجيب الغريب، و يُرى سحر الماورائيات انفلاتا من قبضة الحدود الزمانية والضوابط المكانية حتّى لكأنّ التوسل بالمتصوّر الأسطوري يغدو توقا إلى التحرّر من قيود الواقع ومكبلاته. وهو في ذلك إنما يحاول أن يتمثل الضمير الجمعي من خلال رجوعه إلى الذاكرة الجماعية. بحيث كان من حق المبدع أن «يستخدم الرموز أو الشخصيات ذات الطابع الأسطوري على وفق تجربته الإبداعية ورؤيته التي يتوخى التعبير عنها، وله أن يضفي عليها طابعا أسطوريا مادام هذا الاستخدام يظل ضمن التجربة الإبداعية الخاصة والسياق الخاص، مادامت هذه الرموز مرتبطة بالحاضر، وبالتجربة الحالية، مادامت قوتها التعبيرية نابعة منها»[3].

ومن حيث «المستوى التراكمي، فقد بدا أن روائي الحداثة، وكأنه اكتشف في الأسطورة نصاً فنياً معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه، مما جعل النص مزدحماً بالرموز الأسطورية. بكلمة أخرى: إن الأسطورة بدت، في هذا المستوى، وكأنها الحامل للهاجس الروائي، حتى تراكمت الرموز بحيث لم تعد رموزاً بقدر كونها إشارات إلى الأسطورة من جهة. وإلى الهاجس الروائي من جهة أخرى»[4].

فتمحور الرواية حول الأسطورة وما تختزنه من رؤى تخييلية، لم يفقد العمل واقعيته، إذ استطاع الروائي أن يستل المدلولات والقيم الثانوية في رحم الأسطورة، فيعيد بعثها، بإعادة تشكيلها وصياغتها من اجل ابتكار نص جديد « يهدف للبحث عن عالم فسيح لم تقتله بعد الشعارات الإيديولوجية، لكن العصر الذي شكلها ويشكلها عصرا مضيئا فهي تولد لتمنع زحف ظلامه على المستوى التخيلي والتأملي »[5].

٣- الرمز التاريخي.

لقد استخدم واسيني الأعرج في روايته :" رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "، الحلم «لاستحضار الشخصيات التاريخية، فدفع بطل الرواية "البشير المورسكي"، إلى الكهف، وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن، حلم خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي، منذ نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الربذة، وحتى صلب الحلاج، وبالإضافة إلى ذلك قام البشير المورسكي بسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها، ولجوئه إلى الكهف»[6].

---

[1] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: ٢٣٣.

[2] – رمل الماية، ص: ١٠.

[3] – عماد علي الخطيب، الأسطورة، معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص: ٧٦.

[4] – سعيد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، (بتصرف) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٧١.

[5] – صلاح فضل، أسلوب السرد في تجربة في العشق، مجلة الناقد، العدد 36، لندن 1991، ص : 68.

[6] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حيث يسود الرواية« تراوح بل انتقال بين طرفين وفي وجهة واحدة، الطرف الأول الحُلم والطرف الثاني الواقع الذي يعني الانكسار- الحلم - الانكسار (الواقع). إذ يتحول العالم الذي يصوغه الحلم من ارتباط وثيق وعلاقة شبق وشغف بالعالم إلى انفصال كلي عنه وتذوب جميع الصلات القديمة بين الذات والعالم»[1].

فالرواية تسرد أحداث السقوط في التاريخ العربي، التي تبدأ. بحسب رأي الراوي - من الخليفة عثمان بن عفان "رضي الله عنه"، وتنتهي بالعصر الحديث. وتعرض رواية (رمل الماية) لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد، بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة، والتعذيب الذي تعرض له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط الحكم العربي. «لقد وظفت الرواية أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أن الحاضر المعيش؛ حاضر جملكية "نوميدا أمدوكال"، ليس إلا امتداداً للتاريخ العربي في جانبه المظلم؛ جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط»[2]. ويقول البشير المورسكي، بعد سماعه قصة سيدنا الخضر من الراعي: « ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن. ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزابيلا كانت لا تتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والمورسكيين. ما الذي تغير ؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة. بين غرناطة ونوميدا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير»[3].

«وإذا كان أبو عبد الله، محمد الصغير، باع غرناطة للقشتاليين، لقاء جسد إيزابيلا والقشتاليات، فإن الحاضر ليس بأفضل من الماضي، وما حدث في الماضي يستمر في الحاضر، فها هي البلاد تسلم من جديد في العصر الراهن، ولا يختلف الحكيم شهريار بن المقتدر بالله، حاكم جملكية نوميدا أمدوكال عن أجداده، فهو خائن مثلهم، وصورة طبق الأصل عنهم. إنه عميل للأجنبي، يضلل الشعب، ويزيف الحقائق. إن ما شهده الماضي من صراع على السلطة بين الآباء والأبناء والأحفاد يستمر في الحاضر، فيقتل "قمر الزمان" أباه شهريار بن المقتدر بالله، ويعتلي العرش بمساعدة الأجانب»[4].

وقد عبر البشير المورسكي عن الفترة المظلمة في التاريخ العربي بقوله: «كان يصرخ -الحلاج-، وكانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس. قالوا: خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكرسي والغلمان، ولا تخلعوا عنا الحكم، لكنهم في لحظة الهوس بدؤوا يأكلون رؤوسهم الواحد تلو الآخر. المعتصم، المتوكل، المنصور قتل أباه، واعتلى الكرسي، وانتهى مسموماً، المستعين، المهدي، والمعتمد الموفق والمعتضد والمقتدر أحد الأجداد الذي ما زال دمه يسير في وجوه هذا الزمن الأرقط. في قلب كل واحد منهم المقتدر القاهر الأهوج الذي انتهى في كيس قمامة. تركوهم يتقاتلون ليرموهم في أقرب مزبلة على أطراف بغداد وأشعلوا النار في المدينة والعباد. القلة التي صرخت في المدينة نفيت خارج السور، وقتلت في الفلوات دهساً بالجياد، أو دفنت حية، عارية، أو صلبت»[5].

---

[1] – سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص: ١١.

[2] – المرجع السابق، ص: ١١٣.

[3] – رمل الماية، ص: ٥٨-٥٩.

[4] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١١٤.

[5] – رمل الماية، ص ١٣١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن استنطاق الشخصية التاريخية في الرواية ودفعها إلى الكلام، «جاء تعبيراً ودليلاً على ما أكده السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر، والسلاطين والأمراء والحكام السابقون يخرجون من قبورهم، ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد»[1]. فالنص صرخة احتجاج تملأ قرونا من محاكم التفتيش والإبادة بحجة المحافظة على الأمن القومي، يمثل« تعويضا للتاريخ لأنه يقول ما يمتنع التاريخ عن قوله ويعيد تركيب تاريخ مزور وصامت فهو قادر على أن يملأ بصوته فراغ خمسة عشر قرنا أو ما يزيد»[2].

وقد وظفت "رمل الماية"، شخصيات تراثية ليصبغها واسيني بصبغة رمزية كشخصية أبي ذر الغفاري، الحلاج، وابن رشد، وركز السرد الروائي الاهتمام على تحدي هذه الشخصيات للسلطة، ومحاولاتها إقامة العدل، وإنهاء الظلم، وتأليب الشعب ضد السلطة، وبين أيضاً ما تعرضت له هذه الشخصيات على يدي السلطة من تعذيب ونفي»[3].

«إن أبا ذر الغفاري يبدو في السرد الروائي بطلاً، وثائراً ضد السلطة، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف، في رأي أبي ذر، عن جادة الصواب، والطريق القويمة، وتعاليم الإسلام، وجوهره، حين استأثر لنفسه بأموال المسلمين»[4].

ويمكن تفسير اهتمام الرواية العربية المعاصرة على وجه العموم والرواية الجزائرية على وجه الخصوص بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة، «برغبة الروائيين بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين»[5].

٤- الرمز الصوفي.

عندما تصير اللغة مفتتح الوعي، ونشاطا رمزيا لإدراك الوجود وأشيائه، يصير الصوفي/ الروائي في مواجهة اللغة يصارعها عندما يتعسر عليه إيجاد المعنى في ظل الخفاء الذي تمارسها، عندها يتوسع ويبالغ ويفرط ويدقق ويلمح، حتى إذا قصرت العبارة على الإيفاء بالدلالة، وتعسرت الإحاطة بها، توهج النص في خضم ما أباحته اللغة من أسرار وخفايا، لاسيما في أتون تعقيد الرؤية الصوفية ليبلغ في محطات أخرى استحالة الإمساك به « لأنّ المتصوف يعلن للمتلقي أنّ معارفه لا تحصل بالعقل والبرهان، بل تصدر عن ذوق ووحي وجهاد»[6].

فالتجربة الصوفية تحمل كتابة ومعايشة ثراء غير محدود، ويمثل التراث الصوفي دليلاً قاطعاً على قراءتها وتميزها واستمرارية عطائها. كونها -هذا التجربة - موصولة وممتدة في الزمن والمكان، تراثية ومعاصرة في الوقت ذاته ، وكون نتاجها أيضا يؤثر تأثيرا مباشرا على الحركة الحضارية والثقافية وفعاليتهما...وقد حظي التراث الصوفي على مدار التاريخين القديم والحديث باهتمام يتوازى مع التراث الإسلامي الذي تنبني عليه أو تنطلق منه إلى رؤية الصوفية عامة، هذه الرؤية شديدة التمايز في بنائها بكل مستوياته، أيضا في قراءة الدين والعلاقة بين العبد وربه.

---

[1] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: ١٢٠.

[2] – سعيد علوش، عنف المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص: ٠٣.

[3] – الرجع السابق، ص: ١٢١.

[3] – جمال فو غالي، واسيني الاعرج، شعرية السرد الروائي ، ص: ٢١.

[5] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة– بتصرف– ص: ١٢٢.

[6] – أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩، ص: ٥٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في حين أن التجربة الصوفية والتجربة الأدبية كلتاهما تلتقيان عند المنبع نفسه؛ وهو الروح والوجدان والشعور، وعند أداة التعبير؛ وهي اللغة الرامزة. أما الغايات فقد تتفق وقد تختلف. وفي دراسة المنبع والأداة تكمن الصعوبات التي واجهها الفكر الإنساني عبر العصور. غير أن الصعوبة تزداد عندما تواجه الدراسة توظيف الرمزية الأدبية للرمزية الصوفية؛ أي عندما تواجه عملية معقدة من التأويل تأويل الصوفية للوجود، وتأويل الأدب لهذا التأويل الصوفي.

كما يعد التراث الصوفي «مصدراً بالغ الأهمية بمختلف جوانبه، إذ هو تجربة روحية فريدة، خلقت لذاتها عوالم فكرية لغوية فلسفية سلوكية بالغة الخصوصية»[1]

والتصوف، «جوهراً فكرياً، يمثل مرحلة راقية من مراحل تطور الفكر الديني حين تتدخل القوى العقلية في إثبات قدرتها على الإدراك إلى جانب النص الديني، إنها حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه، فما أنتجه الفكر الصوفي، من حيث الأصالة، هو اجتراح طريق جديدة للمعرفة والإدراك طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك الحس ومعاييره المادية»[2]. فالتصوف إذن «تجربة ذوقية خاصة يعبر كل صوفي عنها بوسيلته وطريقته، وتختلف من صوفي إلى آخر نتيجة درجته في التجربة ذاتها، ولعل أهم ما يميز هذه التجربة الصوفية، بعامة أنها تتميز بالترقي الأخلاقي»[3].

ولقد حاولنا في هذا العنصر أن نحلل طبيعة الالتقاء بين التصوف والرواية في رواية رمل الماية. غير أن توظيف الصوفية في الشعر يختلف عنه في الرواية. ففي الشعر يمكن الامتزاج، ونستطيع أن نطلق لقب (الشاعر الصوفي) إطلاقاً حقيقياً. فـ(ابن الفارض) مثلاً امتزج مع الرؤية الصوفية، وعبر عنها، وتبناها، ومن ثمّ أصبح شاعراً صوفياً. ولذلك يقول "جان شوفلي": "عندما يصير الشاعر صوفياً فإنه يعبّر عن تجربة ليست شاعرية فحسب"؛ أي أنه يعبر عن تجربة شعرية وصوفية في وقت واحد.

أما في الرواية فلا نستطيع أن نطلق لقب "الروائي الصوفي" إلا على سبيل المجاز؛ أي على ذلك الروائي الذي يهتم – مثلاً- باستدعاء الشخصيات والجماعات الصوفية في أعماله، أو ذلك الذي يستعين بأساليب اللغة الصوفية، أو ذلك الذي يغلب على شخصياته اتخاذُ ملامح صوفية معينة، أو تظهر منها (تيمات) صوفية معروفة كتيمة (الكرامات، والعرفانية) مثلاً.

فرمل الماية، تعلن عن عناقها مع النص الصوفي،« فالبشير الموريسكي الآتي من الكتب أو من الكهف أو من الخرافات أو من التاريخ بعد ثلاثمائة سنة وتسعا، راويا تاريخا يمتد إلى أربعة عشر قرنا من القتل والدم والقهر والعذاب، يرى وقد تماهى في حرائق الحلاج وعذابات البسطامي، إنه يرى نفسه فيهما معا، فتعدد الأصوات في اللغة ذاتها»[4]، « إنه القوس الثاني مبني للمجهول وفي معلوم المعلوم، ما أظن يفهم كلامنا إلا من بلغ القوس الثاني(وهي إشارة وإحالة إلى لقوله تعالى في قصة إسراء

---

[1] – محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: ٥٧.

[2] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، التقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص، ٢٠.

[3] – هدى فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في شعر الصوفي، محي الدين بن عربي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ٢٠٠٦، ص:٢٢.

[4] – جمال فو غالي، واسيني الاعرج، شعرية السرد الروائي، ص: ٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومعراج النبي صلى الله عليه وسلم: إنه قاب قوسين أو أدنى)، والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى حروف العربية، إلا واحد، الميم، وأنت مابك مشدود كالدهشة، مشدود كفراغ الموت؟ منتصب كاللعنة، خائف كالخوف، وقائم كالمحنة»[1]

وهذا البسطامي في موقفه« رفعتني فأقمتني بين يديك وقلت لي إن خلقي يريدون أن يروك، زيني بوحدانيتك، وألبسني أنانيتك، وارفعني إلى أحاديتك حتى إذا رآني خلقك، قالوا: رأيناك فتكون أنت ذلك ولأكون أنا هنا»[2].

إن الرواية وهي تنهض على شاعرية لغة المتصوفة، وتجاوزها واختراقيتها الرامزة « تعبير عن موقف، عن نظر محدد وصارم اتجاه الكون والأشياء. لم تعد الصوفية ذلك الشطح الذي تتدفق به نفس مرتعدة، هيابة إزاء الحضرة، تنغمس في نوع من الاستلذاذ بعشرة الأولياء والعارفين، إنها لا تحدث بحديث الكرامات والخوارق إنما هي موقف، وجهة نظر، ولنسمها إيديولوجيا مبتكرة تتوخى لإنسان معاصر يطوقه الشقاء من كل جانب»[3].

وعليه، ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نقول أن طبيعة الخطاب الصوفي وما يحمله من إحساسات إنسانية، «تكشف عن معاناة الذات البشرية وهي تتعلق بتلابيب الحب قصد الوصول إلى الارتواء من ذات المحبوب، وأن طبيعة الرواية التي تحاول رصد حقيقة الإنسان في الوجود بطريقة أو بأخرى، كل ذلك يجعل المسافة بينهما قصيرة، فكل من الصوفي والروائي يسعى للوصول إلى الحقيقة، الحقيقة المطلقة بالنسبة للصوفي، وحقيقة الوجود بالنسبة للروائي، وأن كلا منهما يحاول أن يقدم للذات الإنسانية ما ينفعها في وجودها، فكلاهما يشارك الإنسانية في همومها محاولا التخفيف من تلك الهموم. لذا جاء توظيف التراث الصوفي من طرف الروائي، وبعثه من جديد في الخطاب الروائي بكل ما يحمله من معرفة روحية، رمزية غيبية ليفتح أمام المتلقي فضاء كونيا لا حدود له، وإن كان التباعد يبقى قائما بينهما»[4].

كما أن للمكان في العالم الداخلي لواسيني «رمزاً نفسياً (أمومياً) وهذا يشي بارتباط حميم، ولو فصل ظاهرياً أو مادياً، فإنه يبقى قائماً في العالم (الجوّانيّ) له والمكان لا يوصل إلى السكينة إلا إذا قام بعملية التضاد بين رمزية الكهف وبين رمزية الفضاء»[5]. «لم تمنعني رائحة الكهف النتنة من استنشاق عطره. أول وآخر مرة أشم فيه رائحة المسك والعنبر. بعدها لم أعد أشم إلا رائحة الدم والاحتراق تتصاعد من ثوبه الصوفي الفضفاض»[6]. فهذه إشارة واضحة إلى عالم الانعزال الصوفي والتلذذ بطراوة الكهفية وبصمتها والالتجاء إلى الذات؛ لأنها الموئل الوحيد في عالم الاغتراب ولكنّ اللذة لا تتحقق إلا حيث يقوم التضادّ ويحدث انطلاق إلى العراء الذي يتوهج ويضيء ليمنح الكهف جدواه ومسوّغه، ولكن ما هي وظيفة هذا الكهف؟، إنه مرة أخرى محاولة الاتصال بالغيب.

إن نزوع واسيني الأعرج إلى الرمز الصوفي، يمثل علامة فارقة في نصه، لأنّ إزاحة مألوف اللغة، وإيجاد لغة جديدة من أحد مقومات الرمز الذي يستطيع بها المتصوف(واسيني) أن يتعامل بها لأنّ « التعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل

---

[1] – رمل الماية، ص: ١٤٥.

[2] – رمل الماية، ص: ١٤٨.

[3] – سمير أبو حمدان، النص المرصود، دراسات في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص: ٥٢-٥٣.

[4] – وذناني بوداود، اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد السادس، ٢٠٠٦، ص، ٠٧.

[5] – سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص: ٢٠.

[6] – رمل الماية، ص: ١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب...فكما أنّ الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع الإصلاح و الوضع»[1].

وعليه تتمثل حيوية التجربة الصوفية في تأكيدها لقيمة الذات الإنسانية القادرة على تحقيق وجودها الحيوي المتج دد دائماً، والمتحرر من كل نظام سابق، محذرة من الألفة والعادة والسكون، مستندة، في نشدانها للقيمة الجمالية المطلقة، إلى الخيال، بوصفه قوة إبداعية توحد في حركة جدلية بين الحسي والمجرد، بين المادة والفكر، بين الظاهر والخفي، على مستوى الذات والعالم، كما أفضت إلىخلق متعه جمالية في النص.

٥- الرمز الشعبي.

أ- الحكاية الشعبية.

إن حضور الحكاية الشعبية داخل المتن الروائي، يفرضه منطق السرد ويبرره حيث يعتمد من أجل الإبانة عن أهداف الرواية، فهو حقل خصب لإثارة المشاعر والأحاسيس، وإصدار الأحكام وكشف المواقف، كما أنه عنصر أساسي في بلورة الحدث الروائي وتفسيره، حيث تعد الحكاية الشعبية «خلاصة للفكر البشري في صراعه مع الواقع والخيال بحثا عن الحقيقة الأبدية، رغم التعليقات اللامتناهية في العوالم المجهولة، فهي دائمة الصلة بالواقع والمواقع البشرية»[2].

كما تعد من أهم فنون الأدب الشعبي وأكثرها شيوعاً، لما فيها من خصائص فنية واجتماعية ممتعة ساعدت في انتشارها بين الأوساط، فهي «العنصر القولي في ثقافة الإنسان أيا كان موطنه، تمثل بقايا المعتقدات الشعبية، وبقايا التأملات الحسية، وبقايا الخبرات الوجدانية...»[3].

وللحكاية الشعبية بعدين أساسيين: أحدها تعليمي ينمي أنواعا من النشاط العقلي والأخلاقي للإنسان، وآخر جمالي وفني تتسم به الحكاية وطريقة سردها للأحداث، فقد أصبح استلهام التراث بأشكاله وتجلياته كافة خاصة الشعبي منه، يشكل معلما واضحا ورغبة في« نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية، إما بالحلم والفنتازيا، وإما باستحياء الأساطير»[4].

وكان لكتاب «ألف ليلة وليلة تأثيره العظيم في القصة العالمية بالترجمات الكثيرة، وفي القصة الشعبية العربية وانتشار قصصها انتشارا واسعا، وتأثرت البيئة الجزائرية بذلك مثل غيرها من البيئات العربية والعالمية، فقد احتفظت الأوساط الشعبية الجزائرية بقصص عديدة استعارتها منه»[5].وقد طرأ على هذا الموروث الشعبي الذي تتناقله الأجيال المتعاقبة عبر العصور المتلاحقة تغيرات تشمل الشكل والدلالة سواء «على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات

---

[1] – نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٥، ٢٠٠٣، ص: ٢٦٨.

[2] – سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ١٩٩٨، ص: ٥٩.

[3] – غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، دار بانوراما للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص: ١-٢.

[4] – سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة،ط١، ١٩٨٥، ص: ٧١.

[5] – روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٧، ص: ٢٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المرددة في الأغاني الشعبية والأهازيج أو في القصص الشعبي أو في السير التي يرويها المداح في حلقته أو الجدة للأطفال عن الغيلان وأخبار الجن والملائكة أو غيرهما»[1].

لقد أعادت رواية "رمل الماية" سرد الحكاية على أنها حكاية تاريخ، وصراع بين السلطة والشعب. وقد بدأت «بسرد أحداث حكاية معروف الإسكافي من نهايتها، ورفضت أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي قدمتها شهرزاد لشهريار، والتي تتمثل بالنهاية السعيدة لمعروف وزوجته وابنه، بعد التخلص من فاطمة العرة التي حاولت سرقة الخاتم، وقتل معروف الإسكافي لأنه فضل عليها زوجته الثانية، ابنة الملك. وهكذا، حرفت رواية "رمل الماية" السرد الحكائي عن اتجاهه الأصلي، وجعلته يسير باتجاه آخر، يتناسب ومبدأ السرد في الرواية، وهو نقد الحكام والسلاطين، وإظهار مدى تكالبهم على السلطة. لقد قام "قمر الزمان" ابن الملك المقتدر بالله – بعد قتله فاطمة العرة – بقتل أبيه في الليلة نفسها، بعد أن اتفق وزوجة أبيه الشابة على التخلص من والده الذي تعفّن في الحكم»[2].

«... وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة حيث سكتت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح لتنسحب بعدها باتجاه بيت الحريم وتبدأ في تلقين ذكورها الثلاثة أسرار الليالي»[3]. فقد حطمت رواية رمل الماية البنية السردية لألف ليلة وليلة، من خلال نقل الراوي المفارق لمرويه والمروي له إلى شخصية روائية وزجها في الحكي، فإن رواية "رمل الماية" حافظت على البنية السردية لألف ليلة وليلة، وتركت مادة الحكي، باستثناء إعادة سردها لحكاية "معروف الإسكافي".

إن توظيف رواية " رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للبنية السردية لألف ليلة وليلة «يتناسب وموقف السرد الروائي من ثنائية السرد الشفاهي والسرد الكتابي، واستبدال السرد الشفاهي بالسرد الكتابي، وتوجيه النقد إلى السرد الكتابي "الوراقون"، لالتصاقه ببلاط الحكام والسلاطين، وتزييفه الحقيقة، طمعاً بالمال، وخوفاً من سيف الجلاد»[4].

كما يرمز البشير المورسكي بطل رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج إلى المناضل الثوري، فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي، كشخصية ابن رشد، وشخصية أبي ذر الغفاري، وشخصية الحلاج...كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال. وهكذا، تبدو شخصية البشير المورسكي محددة ببعدين: بعد واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية، وبعد خيالي شعبي. ويأتي المثل الشعبي ضمن السياق الإيديولوجي الذي يؤمن به الكاتب، والذي سعى من خلاله إلى الارتباط بالطبقات الشعبية، فصار بذلك على صلة وطيدة بالشعب، ونتيجة هذا الارتباط وتفاعلا مع التاريخ كملحمة شعبية، احتفلت إبداعاته بالشعب وبمنجزاته وليس بتاريخ الأشخاص، لأن الملاحم والبطولات تصنعها يد الجماعة.

ومن نافلة القول أن نؤكد على أن هذا البحث لا يدعي لنفسه الإحاطة بعالم رمل الماية الروائي، وذلك أن هذا البحث لا يملك مشروعية اليقين، ولكنه يملك أحقية السؤال، حين تستعصي الرواية على الإجابة.

- **"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية"** تمتاز بأسلوب متداخل غني يميل إلى عدم التركيز على البؤرة المركزية إنما يتوزع على أفق الرواية.

---

[1] – عبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص: ١١٧.

[2] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربي المعاصرة، ص: ٥٥.

[3] – رمل الماية، ص: ٠٧.

[4] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربي المعاصرة، ص: ٧٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- لقد تجاوز واسيني الأعرج بذلك الطريقة التقليدية في الاعتماد على التراث، فدخل بذلك ضمن التجارب الروائية العربية التي أقامت لها علاقة خاصة بالتراث السردي العربي القديم.
- تعد رواية رمل الماية تجربة جديدة في الكتابة الروائية الجزائرية لعدة أسباب أهمها:
- معماريتها الناهضة على زخم من النصوص التراثية، في مقدمتها ألف ليلة وليلة.
- تداخل الخطابات: الديني والشعبي والسياسي والتاريخي والأسطوري والعجائبي.
- يمكن تصنيف الرواية ضمن الروايات الأيديولوجية.
- كما تغترف من لغة الصوفية لتبحث عن ذاتها وخلودها الشعري.
- رواية تنهض نهوضها الشعري على خاصية التناص.
- إن النص عبارة عن طبقات متجاورة من اللغة، تتصل بالمستويات والأصول لفاعلي اللفظ والملفوظية، أو الكلمة ومدلولها الرمزي.

فنأمل أن يكون هذا البحث بداية لبحوث مستقبلية ترصد للظاهرة بالدراسة والتحليل وتزيل الستار عن جوانب خفية فاتننا سهواً أو تقصيراً،

المصادر والمراجع:

١. أحمد جودت، من خصائص الكتابة الروائية في الزيني بركات، مجلة بحوث جامعية، صفاقص، العدد٣، جانفي٢٠٠٣.

٢. أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، ط١٩٩٩،١.

٣. إبراهيم السمرائي، لغة الشعر بين جيلين، ،د.ت.ط.

٤. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط١٩٩٩،١، ص١٥٧.

٥. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدار المغاربية١٩٩٩،.

٦. بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية العاصرة، ج١، بيت الحكة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج٢١٩٩٢.

٧. تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط١٩٩٠،٢.

٨. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر عاصمة للثقافة العربية.

٩. جمال فو غالي، واسيني الاعرج، شعرية السرد الروائي، دراسة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية٢٠٠٧،.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٠. خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، العدد٣٨٣، آذار.

١١. سعيد شوقي محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجي ب محفوظ، ، إيتراك للنشر والتوزيع ، ط١، القاهرة٢٠٠.

١٢. سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٧.

١٣. سعيد علوش، عنف المتخيل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء١٩٨٦.

١٤. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط١٩٩٨.

١٥. سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط٢٠٠١.

١٦. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت١٩٩٢.

١٧. سعيد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

١٨. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٩.

١٩. سمير أبو حمدان، النص المرصود، دراسات في الرواية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

٢٠. سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة،ط١٩٨٩.

٢١. صلاح فضل، أسلوب السرد في تجربة في العشق، مجلة الناقد، العدد 36، لندن 1991.

٢٢. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت؛ ط١ ١٩٧٠.

٢٣. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس/دار الكندي، بيروت، ط١٩٧٩.

٢٤. عامر مخلوف، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب،ط٢٠٠٥.

٢٥. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط١، المدارس، الدار البيضاء،٢٠٠.

٢٦. عبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٣.عبد القادر عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ط١، دار المدارس، الدار البيضاء،٢٠٠.

٢٧. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي ط١.

٢٨. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢٩. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضياه وظواهره الفنية و المعنوية، دار الكتاب العربي القاهرة، ١٩٦٧.

٣٠. علي عشري زايد. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار غريب٢٠٠٦ . د.ط.

٣١. عماد علي الخطيب، الأسطورة، معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان٢٠٠٦.

٣٢. غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، دار بانوراما للطباعة، القاهرة، ط١٩٩٨١.

٣٣. روزلين ليلىقريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية٢٠٠٧.

٣٤. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب، ط١٩٩٣١.

٣٥. كمال الرياحي، مواجهات، حوارات أدبية (حوار أجراه كمال الرياحي مع الروائي الجزائري واسيني الأعرج)٤٢٦ ٢٠٠٣.

٣٦. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٢.

٣٧. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي لمعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ط٢٠٠٨١، الانتشار العربي.

٣٨. محمد عبد الرحمن يونس، بعض ملامح السندباد في الشعر العربي المعاصر، مجلة غيمان، العدد الثاني - ربيع٢٠٠٧م.

٣٩. محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث، بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، الجماهيري العربية الليبية الشعبية١٩٨٨.

٤٠. مريم لطرش، الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار أنموذجا، رسالة دراسات عليا معمقة، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة٢٠٠٣٠٠١، ٢٠٠٣.

٤١. ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت؛ ط٠١.

٤٢. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، التقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٣.

٤٣. نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.

٤٤. نجيب العوفي، الثقافة المغربية وسؤال تفعيل التراث، مجلة نزوى، عمان، العدد ١، أفريل١٩٩٧.

٤٥. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢٠٠٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤٦. هدى فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في شعر الصوفي، محي الدين بن عربي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، ٢٠٠٦.

٤٧. واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسة والنشر، دمشق، ١٩٩٣.

٤٨. وذناني بوداود، اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد السادس، ٢٠٠٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الانزياح الدلالي عند مصطفى محمد الغماري"ديوان أسرار الغربة نموذجا"

الأستاذ: نور محمد – المركز الجامعي بمغنية – الجزائر

الملخص:

يشكل قريض مصطفى محمد الغماري منعطفا مهما في ساحة تجديد الشعر الجزائري المعاصر والانزياح. ويمكن تأشير ظواهر الانزياح في مستواه الدلالي لديه فيما يلي:

الغماري، وإن اعتمد في بناء صوره على الأدوات البلاغية المعروفة كالاستعارة والكناية وغيرها، إلا أنه استطاع أن يبدع فيها تنويعات كبيرة، فحبك لذلك استعارات "عنادية" غير "متلائمة إسناديا"، فجمع بين المتنافرات وأضاف صفات إلى موصوفات تنعدم فيها هذه الملاءمة، فصارت - عنده-"المياه خضراء" و "الفتوح سمراء" و"الأسفار تخضوضر" و"الأسمار تبرعم" و"الأزهار تكفر"...حيث لا إسناد منطقي بين الكلمات لينتج في المحصلة تنافرا مقصودا محبوبا في الشعرية. ويستفيد مما تقدمه ظلال ألفاظ الألوان فيعبر بها عن الطلاقة البيانية والانفتاح الخيالي، وخاصة اللون الأخضر الدال على الحياة والطرية والأمل.

وقد تجلّت الانزياحات السابقة في درجات تقلّ في قصيدة وتكثر في أخرى.

الكلمات المفتاحية: الانزياح - التركيب- الدلالة - الاستعارة - الكناية - الانحراف بنظام الجملة.

يعتبر النقاد الانزياح من أهم الظواهر الأسلوبية التي تميز أدبية اللغة، لأنه يمنحها خصوصيتها وجمالها، ولذلك صار مركز اهتمام الدراسات الأدبية المعاصرة قاطبة. وأسلوبية الانزياح تفتح آفاقا لتأويل النص لأن الشاعر بمقدرته الإبداعية يتوسع في نقل الألفاظ ويخرجها من عاديتها و ينسجها بطريقة تحقق الامنتظر و المفاجأة، وهي الوظيفة الأساسية للانزياح التي تستثير المتلقي وتدهشه. وهذا يعني أن إنشاء تركيب تنعدم فيه القرابة والتوافق بين الدوال يحدث صدمة التلقي نتيجة خيبة التوقع . ولذلك غدت" درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحدثه من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من ضم عناصر لا يُتوقع جمعها في صعيد واحد"[1]، فينشأ عن ذلك ما يسميه بعض الباحثين بالفجوة أو مسافة التوتر التي تكون الميزة الأساسية للغة الشعرية.

وتتأكد مما سبق قيمة الانزياح عندما يمكّن من التأليف على غير الأنساق المألوفة، فيأتي المعنى وقد خلعت عليه صورا تبدو "متنافرة" لكنها متآلفة تزيده ظلالا وارفة، لا يستطيع الخطاب في مستواه الحقيقي من تمكينه منها. وفي سبيل هذا المنحى يجعل الغماري الأسلوب الانزياحي لصيقا بأشعاره ولا يفارقه إلا نادرا، ويظهره بأنواع متعددة للانزياح، ومنها الانزياح الدّلالي على مستوى:

---

[1] – أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية ، ج 21 ، مج6 ،١٩٩٦علامات ، ص٣٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

[1]-**اللغة الشعرية**:

وإذا شئنا لذلك تمثيلا – في شعر الغماري- اجتزأنا هذه الأبيات من قصيدته المتحدية "لن تموت الحقيقة" لنلحظ أجواء لغتها الشعرية[1]:

و حين تنزّ المآثم يا ليل تسكر أشباحك الداميه

وتورق بالعار منك عيون تضاجعها النزوة الجانيه

رسول السلام .. أيفنى السلام؟ وتصلب أبعاده الصاديه؟

أراها.. وقد شلّ فيها الضياء وجفّت مواويلها الزاهيه

فيا لَلسلام .. طريدا كعيسى تلاحقه الأعين الداجيه

فهتف يا للحقيقة.. تثوى كما تسقط الأغصن الذاويه

أجل أيها الضوء..ما مت ولكن غدا منك تسكر أوتاريه

غدا أيها الضائعون الحيارى ستزهر بالحب أوطانيه

ستسكر بالله أزهار عشقي ويهوى التسابيح وجانيَه

غدا أيها الشوق أزرع فيك نشيدي، وأعصر موّاليَه

أراك.. أسلسل منك السلام وأسقيكِ أرضنا الضاميه

فكل عبارة ترسم ظلال المعنى الذي يبدو ماثلا أمام أعيننا، فالمآثم كأنها الجسم الذي ينزّ بالسوائل العفنة الكريهة، والعيون الآثمة إنما هي طرف دنيء منهزم ترديه الرؤوة الجانيه، فليس هو الفاعل بل هو الخاضع المستكين العاجزعن التحدي والسمو، والمسيح عيسى عليه السلام يحارب باسمه السلام وتصلب – كما أريد صلبه – رسالته الغالية، فأنوارها قد توقفت عن الإشعاع، وأنغامها أصابها القحط فجفت، كل هذا لأن أناسا يزرعون الرعب بين المسلمين ويطاردون السلام كما طورد من قبل المسيح عليه السلام . وهذه هي المفارقة التي يريد الشاعر إثارة الانتباه إليها من خلال هذه المقابلات، ثم هذه العيون المشؤومة التي تلاحق السلام والطهر والنور هي العيون الداجية الزانية، فهي رمز للظلام والبغي والانحطاط، بينما يضفي الشاعر على رسالته و منهجه في الحياة ظلال الأنوار والأنغام في تمازج و تآلف لايعرف الحدود، فالجمال جمال، سواء أكان نورا أم عطرا أم نغما أم غير ذلك، فلاعجب أن يخاطب الشاعر النور ويجعله بمثابة العطر أو "الخمر المقدسة" التي تطرب لها الأوتار إلى حد السكر، ولا عجب أن يتحوّل الضوء إلى عناقيد كرم تشرئب كأنها الإنسان، فإذا الأشباح الداجية – رمز الظلام – تنشل من أمامه في ذعر وارتخاء. وانظر إلى هذا اللفظ كيف اختير بمهارة ليعبر عن معنى الجبن والخور والانهزام بصورة مركبة بارعة، فهذه المهارة في الاختيار، وهذا التواصل بين مختلف

[1] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٥،٥٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الألفاظ الدالة على معاني الجمال والسحر والعلو هو السمة البارزة في اللغة الشعرية عند الغماري، إضافة إلى خاصيتي التوسع في التجسيد والتشخيص، والانسياب في التعبير والتصوير كما ظهر في الأبيات السابقة[1].

ولعل المعاناة الداخلية الحارة والثورة الوجدانية الحادة أسهما كثيرا في إخراج معظم شعره على هذا الأسلوب التعبيري المفعم بالحرارة والمشرق بالتعابير ذات الإيقاع المنساب في سلاسة وحلاوة وخفة هامسة ، والإيحاء المتدفق في مرونة وغزارة ونشوة حالمة، ذلك أن الانفعال الوجداني الخالص يمتاز عادة بالعمق والسكينة والهدوء، الأمر الذي يسمح للشاعر أن ينظم قصائده في أناة تمكنه من الإصغاء إلى أعماق وجدانه وتحويل خواطره وإحساساته الغائرة إلى كلمات مشحونة بأصداء خفقات قلبه، معبرة بعمق عن خلجات نفسه تمكّن من التأثير في المتلقي.

وهكذا يتبين لنا - من خلال هذا النموذج والقراءة المستقصية لشعر الغماري في الديوان – ارتقاء لغته الشعرية إلى مراتب عالية من الخصوبة والجدة، فقد تميزت بالكثير من الجدة والأصالة، فهي لغة الطلاقة في التعبير مع الجزالة في التركيب، والرصانة في الأسلوب، إنها لغة شاعر "مسيطر إلى حد محمود على أدواته اللغويّة والفنية...فهو يكاد أن يكون نسيجا وحده في سلامة اللغة مفردات وتراكيب وفي صحة العروض، فلا نعثر في شعره التقليدي والجديد معا على أخطاء في النسيج اللغوي والموسيقي، مما يرجع إلى استيعاب تراثنا الأدبي، ولا سيما مأثوراته الشعرية، وإحاطته بالقواعد البنيوية اللغوية إحاطة مكنته من تلافي الآفات التي نجدها في شعراء جيله وما أكثرها"[2]، فهو من الشعراء الذين مازال رصيدهم من التراث دخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع ، فهم يحاولون التوفيق بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية، عن طريق "تحديث القصيدة الخليلية والإفادة من تقنيات الشعر الحديث في الصياغة وفي تركيب الصورة للتغلب على النمطية في ترصيف الجمل والرتابة في الإيقاع، وكأنه يريد أن يكسب رحيقا جديدا في كأس عتيقة كي يقنع النقاد والشعراء الذين هجروا الكنز العروضي أن في استطاعة الشاعر المتمكن أن يطوّع الإطار المحدود لأوسع الأخيلة وأدق الصور وأشجى الموسيقى، وأن العيب لايكمن في الإطار ، وإنما يكمن في نقص الموهبة وقلة الخبرة"[3].

وقد اعتمد على رمزية التعبير فتتحول الألفاظ والتراكيب بمختلف مصادرها إلى معادلات لفظية أو موضوعية يعبر من خلالها عن معاني الخصوبة والإشراق. وقد كان من مظاهر هذه الرمزية التوسع في المجاز تجسيدا وتشخيصا، والاعتماد على معطيات تراسل الحواس على نحو واسع، وإقامة علاقات جريئة بين الألفاظ والإكثار من الصور المركبة المتحركة.

ومما يلاحظ، في هذا الشأن، التشابه بين لغة الغماري ولغة كثير من شعراء جماعة أبولو مثل محمود حسن اسماعيل، وإبراهيم ناجي وغيرهم في شعره الوجداني العاطفي. ولكن هذا التشابه الذي لا يعاب عليه لم يمنعه من التميز بكثير من الخصائص الشعورية واللغوية، فهو أكثر تدفقا بمشاعر القوة وأغزر تصويرا وأوغل في الخيال[4]. والجانب الإيجابي الثاني يتمثّل في سلامة اللغة، وجزالة اللفظ مع متانة التركيب.

---

[1] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، المرجع السابق، ص١٠٥

[2] – حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٧، ص٢٠٢

[3] – حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، مرجع سابق، ص٢٠٣

[4] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص١٣٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢- **الأسلوب**: وهو إطار الفكرة والقالب الذي يصبّ فيه الأديب أفكاره، وقديما قال بوفون BOUFFON إن الأسلوب هو الرجل نفسه[1]. وعرّف فلوبير FLUPPEUR الأسلوب بأنه "طريقة الكاتب الخاصة فيالتفكير والشعور"[2]. والأسلوب يشمل كل العمل الأدبي بوسائله الفنية المختلفة من عاطفة ولغة وإيقاع وتصوير.

إن أول ما يواجهنا ونحن نتصفح الديوان تعليق الشاعر الغماري نفسه حينما يذكر أن "الشعر تفاعل مع اللغة يسمو ويتألق بمقدار سمو وتوهج المعاناة لدى الشاعر الأصيل، وبمقدار عمق التجربة وأصالتها في غير ضبابية مفتعلة"[3]، ولذلك فإنه يعمد بالدرجة الأولى على:

أ-الجمالية: ونقصد بها اتخاذ جمال الأسلوب وسيلة للتأثير، وينبع هذا الجمال من حسن استغلال طاقات اللغة قصد الإيحاء بالدلالات المقصود إبلاغها وإثارة المتلقي بها[4]، ويستلزم ذلك "أن تكون العبارة خالية من الاضطراب الصوتي والخشونة القاسية التي تنم عن عاطفة أو خيال"[5] وتكون الملاءمة بين "الألفاظ والمعاني حتى يكون الأول حكاية للثانية، فتمثل حركاتها، وأصواتها وروعتها لاسيما إذا كانت مشاهد طبيعية، وتصور الحماسة قوة صارمة، والنسيب عذبا رقيقا... وذلك يستلزم استيحاء الشاعر شعوره الصادق وخياله اليقظ ليمدا الذوق بالمقياس السديد الذي يستخدمه في تكوين العبارات الملائمة"[6].

وبالقياس إلى اللغة عند الغماري، فإننا نجدها ذات روح وكيان وتكتسب دلالاتها الفنية من التجربة والموقف النفسي، بل هي في كثير من الأحيان طاقات وجدانية يفجرها الشاعر في الوقت المناسب، فالكلمات عنده أرواح مشرقة تكتسي ظلالا متماوجة وصورا متعانقة ترسم أبعادا شعورية وفكرية، ومن ذلك قصيدته "لاأملك إلاّك" التي يصور فيها الشاعر لواعج نفسه وهموم قلبه وما يعانيه من ألم، فيقول[7]:

حينما تعصرني الآلام في كفيك خمره يسكن الليل.. ويسقى من دماء الهم ظفره

آه.. يا ليلا..يواري في بقايا الصمت غدره يتهادى لي فأجني من كروم الزيف مره

آه.. ما أغبى زمانا أنا في جفنيه عبره تتملى في زوايا الزمن الغاضب زهره

يحمل الأسلوب بإيقاعه الانسيابي الهامس من الرقة مايفيض بالحزن، بصوت"هاء السكت" صوت المعاناة وتركيزه على حرفي السين والصاد، فضلا عن ألفاظ الحرقة المنتقاة بعناية من مثل: تعصرني الآلام، دماء الهم، أجني من كروم الزيف مره... كلها عومل تساهم في زيادة ظلال الانكسارالنفسي . ولذلك نجد أن هذا الأسلوب أقدر من الأسلوب الخطابي المباشر في ملامسة القلوب وإثارة الانفعال. ويمكن أن نستحضر- في هذا السياق- قول ميخائيل نعيمة: "لو بقيت شهرا بل عاما أقول للناس"يا ناس إني بكيت" لما بكى معي أحد، ولَمَا رقّ لحالي مخلوق، غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيّم الحزن فيه، وفتحت أمامهم أبواب نفسي وقد علقت شراك

---

[1] – محمد مندور، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص٤١

[2] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٤، ١٩٦٨، ص٣٧

[3] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، مقدمة الديوان، ص٠٨

[4] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق،ص١٤٩

[5] – أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٣، ١٩٥٦، ص٢٠٠

[6] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص١٤٩

[7] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٥٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اليأس لتبللت مع عيني عيون، لانقبضت مع قلبي قلوب، ولأنكمدت مع نفسي نفوس، وهذه هي مهمة الشاعر إن قصّر فيها فهو وازن وليس بشاعر"[1]. ومن أمثلة هذه المسحة الجمالية الرقيقة الكئيبة قوله[2]:

فيدميها اللهيب المر... يدميها... فتنتثر

فاللهيب صفته أنه "مرّ يجرح ويدمي الآمال الحية" التي تمثل حياة الروح والجسم لتنتثر وتزول فيما بعد، كأنها أوراق أو ما شابه، وباحتراقها وانتثارها نهائيا تكتمل الصورة وترمي بالشاعر في الضياع واللاجدوى والإحساس الغربة. وقد تكتنفه هذه الحالة النفسية الكئيبة حتى تغمره فيزفر لها زفرات نتيجة لما يلاقيه في حاضره الأسيف، وما تشدوإليه نفسه فيقول[3]:

تورق الزفرة الكئيبة في لحني وتخضل في دمي الأحـزان

حين يرنو طرفي إلى الحاضـر الأصفر يجتره الأسى الأسيان

ويتفجر الشاعرمتحسرا كافرا بظلام القيود قائلا[4]:

لولا الظلام الوغد ير هق خطوه.. لولا القيود

لانثال في ظمإ المدى نارا تخاصرنا الوعـود

فأضمها وردا إليها وعشقا ... لا أحيـد

وأكثر من ذلك حين يثور على الواقع المزري واقع "الزيف " و"الصمت البليد"[5]:

ويظل يركض في مداه الزيف .. والصمت البليد

شبق الليلي الحمر عقبا ه انتحـار .. أو جمـود

فكثيرا ما يصطدم الشاعر بالواقع المرّ، فيصرخ بتلك الصرخات الأليمة ويتأوه، وبتأوه تهتزّ له القلوب، إنها صرخات مفجوعة فقدت الحلم الوحيد والعزاء الفريد، ولذلك نتلمس من الأبيات ألفاظا وتراكيب ذات ظلال حزينة تشي بعمق المعاناة و الغربة التي دائما يحياها الشاعر نتيجة زيف ونفاق الواقع وضغوطاته مثل " تورق الزفرة الكئيبة في لحني"، " يرنو طرفي إلى الحاضر الأصفر يجتره الأسى" و" يظل يركض في مداه الزيف"... فهو يجتر آلامه وقد تفطّر قلبه أشلاءً. ففي هذه الكلمات من شحنات المعاناة ما يستميل به أكثر القلوب قساوة. ومن الأمثلة الحية لذلك قوله:[6]

وأعصر يا أغاني الضوء..أشرب نار آلامي وتيبس في دمي رؤياي تصلب في أحلامي

وتنبت غربة وحشية تغتال أنسامي وكم غنت على ظمأ بنار الحرف أحلامي

---

[1] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص١٥١، نقلا عن ميخائيل نعية، الغربال، ط٣، دار صادر ودار بيروت،١٩٦٤، ص١٤٨

[2] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٣٧

[3] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٢١

[4] – مصطق محمد الغماري ، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص ٩٥

[5] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٦٣

[6] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٣٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نلاحظ أن الشاعر يبني هذه الأبيات، ومنه جميع قصائد الديوان، بطريقة فنية جمالية يظهرفيها براعة لا نظير لها في استخدام إيحاءات الألفاظ وإرهاصات الكلمات وانسجام التراكيب، ويوظفها توظيفا انزياحيا عماده التوسع الشاسع في المجاز، ويختار من الكلمات ما يكون معبرا عن الموقف المناسب من مثل الوجدان المتحرق والقلب المنفطر كلفظة"أعصر" التي تلقي بظلالها على البيت وتومئ إلينا بالكثير من انكواءات الشاعر واجتراره عصارة آلامه الحارة، ويسترسل في إحساسه هذا بقوله: "أشرب نار آلامي"، فبعد أن كانت آماله وطموحاته حائمة حالمة يبست ثم صلبت فتبخرت .

وهو بذلك يخرق العادة و ينقل الألفاظ إلى مجالات غير معهودة، وعلى غير ما يذكرالبلاغيون نحس فيها من الابتكار و تراسل الحواس ما يثري لغته الشعرية ويضفي عليها لمسة جمالية فنية تظهرعلى الخصوص في قوله: "يا أغاني الضوء"، فهو يلجأ إلى تراسل الحواس بين المرئي (الضوء) والمسموع(الأغاني) تراسلا قد "دجّن" فيه بين المتباعدات أغنت الدلالة . وهوكثيرا ما يميل إلى هذا التراسل وإلى تجسيم المعنويات فيبعث فيها الحياة وينقلها من مجالها التجريدي إلى مجال آخر نكاد نلمسه باليد، كما جاء في قوله: "وتنبت غربة وحشية تغتال أنسامي"، فقد أحسّ الشاعر بعد جمود رؤاه وفتور قواه بغربة وصفها بأنها "وحشية" لأنها تقتل دون مواجهة و تغدر أمانيه وتطلعاته المشرقة.

ويستكثر الشاعر في قاموسه الشعري- كما هو واضح فيما سبق من أبيات - من ألفاظ الألوان وما تحيل إليه من ظلال، ويركز على اللون الأخضر الدال على الانطلاق والأمل وعلى الدين الإسلامي أحيانا، ويضيف إلى هذه الرموز اللون الأسمر، والوردي، والأبيض، أما اللون الأسود والأحمر والأصفر فيستعملها عادة للتعبير عن الشر والظلم والفساد والحرمان والقهر. ومن أمثلة ذلك قوله:

بعيد عنك، راحلتي تجوب الليل والسفرا

وأوغل فيك أحمل قصتي الخضراء ملء دمي

تسافر فيك أسمار الليالي السمر ياحلمي

شرب الدجى والقهر مني.. آه وانتحرت سنون

تنشرس الظلمات في كبدي أسافر في الحنين

تشدو الطيور وما لشد وي حين أزهر من مقام

وواضح أن عمل الشاعر على تكثيف الصورة المستمدة من الطبيعة، من خلال تكثيف ألفاظ مثل: " الليل، تشدو الطيور، الدجى، أزهر، الدروب... وديوان الشاعر يطفح بمثل هذه الفنيات الرائعة التي تتميز بالقوة والعمق، وتجمع إلى سمو ذلك الجمال الذي يعكس صدق المعاناة التي تشرق بالمعاني الشعرية النابضة، وتجعل من الصورة تمثيلا معبرا متدفقا بالمعاني جياشا بالمشاعر، وكثيرا ما يكون اللفظ فيها شحنة عاطفية وطاقة وجدانية يفجرها الشاعر وفق تجربته النفسية وموقفه الفكري والفني[1].

وهذا ما يجعلني أصل طرف الكلام لأتحدث عن:

[1] – يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعرمصطفى الغماري، مرجع سبق ذكره، ص٦٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ب- **القوة**: وهي تلك الشحنة والتدفق النفسي الصادق الذي يسايرالتركيب، ويجعل القارئ يتأثر ومن ثم ينفعل. فهي " صفة نفسية تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون هو نفسه متأثرا منفعلا... فالكاتب الذي يدرك الحقائق بوضوح، ويعتقدها بصدق ويحرص على إذاعتها تجد في عبارته صدى ذلك، وهي قوة لاتكون بالتقليد والتصنع، وهي من قوة الأخلاق وصدق العقيدة وصحة الفهم وبعد أغواره"[1]. القوة -إذن- صفة نفسية تنبع أولا من نفس الأديب ودرجة إيمانه وانفعاله مع ما يكتبه، ثم تنعكس في التراكيب والصور التي ينشئهاالتعبير عما في نفسه أو واقعه.

والشخصية الغمارية مستعلية متحدية، وكما أن عقيدته التي يخلص لها وشاعريته المتقدة، كلها عوامل تجعله يتوخى التأثير عبر الصدق ويشحن الشاعر أسلوبه قوة من خلال حدة الإيقاع ومتانة السبك اعتمادا على شدة العاطفة[2]، وهو ما يتجسد في الكثير من قصائد الديوان من ذلك قوله:

- نحن الذين بحمده صلّوا.. فحطمت السدود
وأقول يانار اهطلي أنا في رضاك إذن سعيد
شرفي على هام العرو بة تشرئب له البنود
شرف العقيدة ثورة خضراء تحرصها الزنزد
شرف العقيدة فارس في جرحه انتفضت عهود[3]

-ياراي "عقبة".. ياخيول "محمد" "بدر" بجرح الرافضين ثبات
وعلى جناح الضوء نزرع نارها فتميد ملء دمائنا الواحات
آتون ملء.. الأرض..ملء جباهنا قسم..وصخر الناعبين رفاة[4]
-سيف على لهب المدى حداه..موت وانتصار
ياليل.. أمطر في مدانا القهر.. أرعد يادمار
إنا هنا.. جرح.. يمو ج..وثورة حبلى..وثار
نحن الذين لربهم سجدوا..وللأضواء طاروا
كنا.. فجلجل فارس وطوى المكان لنا حصان
دين المحبة.. ثورة في بعدها انتفضت عهود[1]

---

[1] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سابق، ص١٥٥ نقلا عن أحمد الشايب، الأسلوب، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٥٦، ص١٩٤

[2] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، المرجع السابق، ص١٥٥

[3] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٦٣،١٦٢،١٦١، ١٦٤

[4] – أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٨٦،١٨٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فمن خلال اتساقات هذه الأبيات يرسم لنا الشاعر صورة ملتهبة ودفقات وجدانية متفجرة بفعل ما أحدثته الكلمات من قوة وقعقعة مثل (يانار اهطلي، ثورة تحرسها الزنود، فارس في جرحه انتفضت عهود، ارعد يا دمار، للأضواء طاروا...) فهذه التراكيب ترسل شحنات متفجرة منتفضة قد هزت قلب الشاعر فتلاطمت فيها موجات التوتر واحتدمت وجلجل الانفعال قوة وحماسة، فنلمس منها الإباء والتحدي والافتخار، ومن كل هذا تنبع قوة الأسلوب وتولد قدرته على الإثارة[2].

وشواهد قوة أسلوبه كثيرة نجدها مبثوثة في الديوان، فالغماري لفرط رفضه للواقع المرير لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده -على اختلاف أغراضها- من نار غاضبة يقذف بها على أعدائه المتسببين في وحشته وغربته التي يعيشها مع أمته، وهو كثيرا ما يزاوج بين المدح والفخر الذي تشتد فيه الحماسة والكبرياء، لكنه أكبر من أن يفخر بأناه الفردي فيتجاوز ضيق الذاتية إلى سعة الأنا الجماعي، ويتحول الفخر-غالبا- إلى مدح مَن شيّدوا الحضارة الإسلامية ، ويضفي على شخصياتهم جوا من القداسة والإجلال، "وتحفل التعابير حينها بألفاظ ذات إيحاء مهيب مثل: (هام الوجود، كل درب لا يقر على الخنوع، فسل الألى، إسلامنا رفض ليس تقهره السدود...) واسمعه يقول[3]:

زعموا.. وقالوا: إننا يا أمنا.. سيف معار

كذبوا..فمن غنى على هام الوجود له ازدهار

في كل ملحمة.. لنا ورد يكللنا.. وغار

نحن الذين -أبا الكلا م[4]برفضهم سكرالزمان

وبجرحهم خضرت درو ب.. واشرأب بها الأمان

كنا.. فجلجل فارس وطوى المكان لنا حصان

فسل الألى..تتخثر الظ لماء فيهم.. كيف كانوا؟

إسلامنا- ياليل- رفض ليس تقهرهالسدود

إنها قطع شعرية في غرض الفخر تحمل دفقات التوتر والحماسة، لكنها لاتتعدى الحقائق إلى الفبركة والافتعال ولا تخفي بالتكلف فتورا في الانفعال، بل يتكئ على حرارة عاطفته و قوة عقيدته وعلى صدقه الفني الذي طالما نادى به في تقديمه لديوانه، وذلك ما نلمسه من خلال صدى هذه الألفاظ، (في كل ملحمة لنا ورد يكللنا، نحن الذين برفضهم سكر الزمان، وبجرحهم خضرت دروب، كنا فجلجل فارس، فسل الألى تتخثر الظلماء فيهم إسلامنا رفض ليس تقهره السدود...) .

---

[1] – أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٩٢،١٨٨

[2] – أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٥٦

[3] – أسرار الغربة، ص١٩٢،١٩٠،١٨٩

[4] – هو محيي الدين أحمد بن خير الدين المشهور بأبي الكلام آزاد (١٨٨٨ – ١٩٥٨) وقد أخذ كنيته هذه من براعته الخطابية، أما كلمة آزاد فتعني في اللغة الأردية "الحُر".وقد تربى تربية صوفية أتقن فيها الإنجليزية والفارسية بالإضافة إلى الأردية والعربية. كان أول وزير للتعليم في الهند بعد الاستقلال. ألف العديد من الكتب أهمها تفسير للقرآن باللغة الأردية بالإضافة إلى دراسة عميقة لتحديد شخصية ذو القرنين .وهذه القصيدة مهداة إليه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فهذا -إذن- أسلوب الانزياح عند الغماري يقصد إثارة المشاعر والأحاسيس، وإمتاع القارئ بالجميل وإقناعه أنه التعبير الجميل وقوة المعنى وحرارة العاطفة وليس المبالغة المتكلفة ولا الصخب الخطابي[1].

إن غرض الغماري من شحن أسلوبه القوة هو إيقاظ عقل القارئ ونبش عواطفه، وتنشيط أخيلته . ولتحقيق ذلك أسلوبيا نحن في حاجة إلى :

ج- الصورة الشعرية: و يجعل الغماري الأسلوب التصويري لصيقا بأشعاره ويظهره بأنماط متعددة أهمها على الإطلاق:

أ-الانزياح الاستعاري: يعتبر النقد الغربي المعاصر الاستعارة في ذروة الهرم البلاغي، و يذهب بعضهم إلى أنها "ليست مجرد شكل من الأشكال البلاغية، بل هي الشكل البلاغي"[32] عينه. ونظرا لهذه الأهمية، فقد صارت المكون الرئيسي في اللغة الشعرية دونما منافسة من التشبيه والكناية، لأنها الأصل والأشكال البلاغية الأخرى فرع عنها تتحرك في مسارها دون أن تكون أهلا للوصول إلى مستواها. ويعتمد الغماري على فلسفة حديثة في التصوير منبثقة عما يسمى في النقد الحديث بـ "سلطان الحواس"[4] الذي يوزّع الصور على مداخل الحواس الخمس، فنلمس بالعين ونتذوق بالأذن ونسمع بالعين، وهكذا يجسد هذه الرؤية في شعره ويحفل بها حتى غدت طبيعة ثابتة غالبة على شعره[5] إلا ما قلّ.

وإذا أردنا أن نبحث عن هذا الانزياح الدلالي في استعاراته الفنية وكيف شحنها قيما دلالية ببراعة لغوية إبداعية، فما علينا إلا تشريح بعض صوره ومنها قوله[6]:

ونحن في رحم الماضين..أغنية بيضاء كالضوء..فاسودت بدنيانا

ونقطة سافرت في الليل مورقة بالهم..أوراقها أشلاء قتلانا

يفتح الحرف أزهارا مهدبة كما يشاء.. ويلعى الكون أوطانا

ويورق المجد في الأبعاد..يزرعه حضارة.. ويجوب البحر ربانا

قد تمكّن الشاعر بمقدرته الإبداعية من أن يتوسع في نقل الألفاظ ويخرجها من عاديتها و ينسجها بطريقة تحقق المفاجأة و الامنتظر، وهي الوظيفة الأساسية للانزياح التي تستثير المتلقي وتدهشه، فبدل أن يقول أغنية عذبة هادئة مسالمة... صدم القارئ بوصف الأغنية -وهي سمعية- بلفظ بصري "بيضاء" على سبيل تجاوب حاستي السمع "الأغنية" والبصر"بيضاء". ثم زاد على ذلك واستعار "للنقطة" و"للحرف" و"للمجد" وبوساطة التشخيص صفات بشرية كالإسراء والفتح والزرع والإبحار، على سبيل الاستعارة المكنية، فأصبغ المحسوسات على المعنويات (النقطة، الحرف، المجد) وهذا ما زاد التركيب الاستعاري جمالا، وأبرز في الآن ذاته ملكات الشاعر وكفاءته اللغوية على تحقيق تناغم الألفاظ وتسخيرها نحو جمالية للنص الشعري .

---

[1] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص١٦٢

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة،١٦٤ ،الكويت، ١٩٩٢، ص١٨١

[4] – محمد ناصر، مقدمة ديوان أسرار الغربة للغماري، مرجع سابق، ص٢٥

[5] – محمد ناصر، مقدمة الديوان، مرجع سبق ذكره والصفحة نفسها

[6] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٢٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومن أمثلته أيضا في الانزياح الاستعاري قوله[1]:

ماذا أحدث.. يا إقبال[2] عن وطن خناجر الليل في أعماق وادينا

تندسّ فيه.. كما تندسّ أوبئة تستوطن الجسم..تسقي الجسم طاعونا

عن الذين..سعوا في ذبح قافلتي وفي جنائزها .. لبوا الشياطينا

في الأبيات الشعرية صور استعارية يبدو عليها الانزياح واضحا عن طريق تلاعبه بدلالات الألفاظ، مع صياغة شعرية محكمة بها جمال ورونق العمل الشعري المبدع، فبعد التجسيم لـ (خناجر الليل) الذي يوقع المتلقي في تخريجات، استعار لهذه "الخناجر" صفة "الاختباء في الوادي" وهو أمر طبعا ليس من صفة الموصوف، لكنه حذف المشبه به لربما تلك "الخفافيش" التي تندسّ في العتمة "في أعماق الوادي" لجبنها ثم تطعن على حين غرة، ولكنه ترك ما يدل على حقيقتهم بالقرينة "تندسّ" على سبيل الاستعارة المكنية.

وعلى كلٍ فقد عمل في هذه اللوحة الفنية التشخيص والانزياح معا لإنتاج صورة دلالية إيحائية مؤثرة تستهوي ذهن متلقيها وتحثّه على التأمل والتفكير، وخاصة عندما يلجأ الشاعر إلى الأسلوب الرمزي فيرمزإلى أبناء الوطن بـ " القافلة" التي سقطت ضحية لنار الفتنة التي سعى إليها "الجزّارون" وقتلوا الأبرياء ثم ساروا في جنائزهم لوضاعتهم ونفاقهم.

ومن انزياحاته الاستعارية الكثيرة قوله في قصيدته "عودة الخضر"[3]:

وتظل تجرحني عيون مرة يقتات من نظراتها .. الإنكار

تستمرئ الأوهام في عهر الدجى ويروقها .. أن تكفر الأزهار

يابن المياه الخضر..مالك ممعن بك في المدى تخضوضر الأسفار

يابن الفتوح السمر.. كم يحلو بنا ديك الهوى .. وتبرعم الأسمار

فقد عبّر الشاعر في هذه الأبيات بأسلوب الانزياح موظفا استعارات "عنادية" غير متلائمة أسناديا ليربط فيها بين المتنافرات، لأنه لا تبدو أي صلة صريحة تربط بين حاستي البصر والذوق "عيون مرة"، ثم يستمر ويصرّ على هذا الانتهاك و يقف بها على حدود الغرابة ويسند الصفات إلى موصوفات تنعدم فيها هذه الملاءمة الإسنادية فتصير - عنده-"المياه خضراء" و"الفتوح سمراء" و "الأسفار تخضوضر" و "الأسمار تبرعم" و "الأزهار تكفر" وهكذا، حيث لا إسناد منطقي بين الكلمات لينتج في المحصلة تنافرا مقصودا وعلاقة لم تكن موجودة بين متباعدين هي بالذات أساس المجاز الخلاق[4] وما يحمله من إدهاش وإثارة.

---

[1] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١١٢

[2] – هو الشاعر الإسلامي الكبير محمد إقبال (١٨٧٧–١٩٣٨) باكستاني الجنسية، له توجهات إصلاحية نهضوية، وقد نظم كثيرا من الأشعار يستنهض فيها المسلمين.

[3] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٦١–٦٣

[4] – مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط٢٠١٥،الجزائر،ص١٥١، نقلا عن عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠١، ص٤٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولذلك فإن إنشاء تركيب تنعدم فيه هذه القرابة والتوافق بين الصفة والموصوف يحدث صدمة ومفاجأة التلقي نتيجة خيبة التوقع للمنطق الوصفي. بعد أن غدت" درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحدثه من دهشة ومفاجأة تنشأ في الغالب من ضم عناصر لا يُتوقع جمعها في صعيد واحد"[1]، فينشأ عن ذلك ما يسميه بعض الباحثين بالفجوة أو مسافة التوتر التي تكون الميزة الأساسية للغة الشعرية. ومن بديع انزياحاته الاستعارية أيضا قوله[2]:

أنكرت وجهي في الضياع .. كأنما لم تزهر بجبينه السمحاء

لم تورق الأيام فرعا أسمرا من روحه ...تتعطر الأنداء

ويتيه ليل ... في السلام يلومني ويشيح..لاخجل ولا استحياء

يقتات منه الوهم يعصر فكره فتشوكني أحقاده الصفراء

أنا لن أموت وفي دمي هتف الهوى فترفرفت أعماقي الخضراء

وهكذا، يدفع الغماري صوره إلى الغرابة دفعا مستعينا بما تقدّمه ظلال ألفاظ الألوان وينزاح بها لتحقيق الكثير من دهشة القارئ الذي يجد نفسه أمام هذه النعوت "غير المنسجمة" بين منعوتاتها مصدوما لهذا الجمع الذي لا تربطه علاقة منطقية، فالنعوت أسمرا، الصفراء، الخضراء تشي بعدول وانزياح مقصود أنشأه الغماري بين المنعوتات: (فرعا، أحقاده، الخضراء)، و هي - كما نرى- على غير تنبؤ المتلقي الذي يتوقع مثلا (فرعا أخضرا، أحقاده القديمة، أعماقي الطربة...)، ولهذا أحدثت صفات الألوان منافرة مع موصوفاتها لتحقق انزياحا دلاليا وبعدا جماليا.

وإضافة إلى هذه النعوت اللونية "غير المتجانسة" تعمّق أسلوب الانزياح بتكثيف الغماري لصوره الاستعارية الجزئية وتواليها مثل "تزهر في جبينه السمحاء، تورق الأيام، ويتيه ليل يلومني يقتات منه الوهم يعصر فكره..."حتى غدت في مركبة.

ونقرأ له في مجال الرقة الحزينة قوله[3]:

سلم دم..وخواطر أشتات وهوى على جمر المدى يقتات

ورؤى تلوب جريحة..أعماقها مصلوبة في جرحها الكلمات

إني أراك على الزمان قصيدتي تخضر – حين أقولها- الأبيات

خضراء تورق في الدروب سحابة من فيضها تهب الورود فلاة

قدسية الأبعاد تركض في دمي سفرا..فتزهر بالقصيد لهاة

وعلى جياد الفجر..يسرج همه مطر.. يرود لهيبها.. وحداة

---

[1] – أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية ، ج 21 ، مج6 ،١٩٩٦علامات ، ص٣٠١

[2] –أسرار الغربة، مرجع سابق، ص٦٧

[3] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٨٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فهذه المقطوعة طافحة بالإشراقات الرائعة والاستعارات البديعة غير العادية وتصل أحيانا إلى مستوى الرمزية مثل:(سلم دم، هوى على مدى الجمر يقتات، رؤى تلوب جريحة أعماقها) حيث أن الدم، الخواطر المشتتة والمنى والرؤى الجريحة المصلوبة كلها كلمات مجازية مستعارة ترمز إلى الآلام والفجائع التي يقاسيها الشاعر بسبب خصومه في الداخل و الخارج، ولكن رغم هذه المعاناة إلا أنه يتطلّع إلى غد أفضل ويتوقع عودة الحياة الإسلامية "الخضراء" التي يحلم بها ويتغنى بحبها، فتتراءى له بلون مخضر مورق مزهر. وما الاخضرار والإيراق والإزهار إلا رمز للجمال والأمل والانطلاق والطرية التي لايرى لها وجود إلا في ظلال الإسلام عقيدة ونظاما[1].

إن هذه الرموز تمثل خطوة نحو "المروق" على اللغة والانفتاح على الإيحاء الواسع، وهي بذلك تصدم المتلقي المتعود على أساليب التصوير القديمة فيستدعي منه ذلك الجهد لاكتشاف العلاقة بين طرفي الصورة، وفي هذا الاكتشاف - ولاشك- لذة فنية تزيد من حيوية التلقي[2].

وتفضيل الغماري للتعبير الرمزي يجعل صوره الشعرية أكثر بعدا وإيغالا "لأن الرمز كما هو معروف يؤدي إلى "الحلولية" التي توحد بين الأشياء، وتنزع عنها حدود المنطق. ويعتبر الرمز من أصفى الأساليب الشعرية وأرقاها، لأن الشاعر من خلال الشعر الرمزي ينكر المظهر المعاين للشيء ويعبر منه إلى التأويل والتلميح"[3].

وإذا كان الشعراء الوجدانيون ومنهم شعراء أبولو كانوا أكثر ترحيبا بهذه الفكرة، فإن شاعرنا الغماري، وهو المتأثر بمذهبهم، كان أكثر تشبّعا له، إذ لايخلو بيت –في أغلب قصائده- من هذا التعبير الذي يلائم نفسيته العاطفية التي تتصور فيها صفات الجمال والرهافة والكمال، مثلما يظهر في قولهِ منتقدا بعض سلوكات ومواقف الزعماء السياسيين[4]:

لاللذين من الأغاني الحمرصاغوا كل عهر لاللذين تسكعوا رهقا...وما حلموا بنصر

لاللذين تململوا شبقا..يضج بكل قصر في كل غانية يفوح الجنس..للملك الأغر

أتراه أعمى عن يتيم غاص في طين وفقر عن جائع إن قال: واعمراه...يلهبه بزجر

فإذا كرامته الجريحة غربة شرقت بصدر وإذا العقيدة قصة تروى لتخذير.. ومكر

وهكذا نجد صورا مبتكرة غير معهودة متناسقة يجمع فيها بين ما يبدو بعيدا متنافرا كالأنغام والألوان في (الأغاني الحمر) والعطور(في كل غانية يفوح الجنس) وفي الأنوار(غربة شرقت) حتى أنها تصدمنا أول الأمر فلا نتقبلها إذ كيف نتصور "الأغاني الحمر، الكرامة الجريحة غربة شرقت..." لكن إذا ما فتّحنا لها قلوبنا وعقولنا نحسّ برحابة وشساعة أفق هذه الصور التي تشعّ رقة وجمالا.

ب - **<u>الانزياح الكنائي:</u>** وتشمل الصورة الشعريّة أيضا الكناية التي تعتبر بدورها طريقة من طرائق البلاغة، و تقوم على عنصر الانزياح، لأنها تتكئ على الإيحاء في أي عمل أدبي، فهناك " المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى

---

[1] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٣

[2] – عبد الملك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، المرجع السابق والصفحة نفسها

[3] – محمد ناصر، مقدمة أسرار الغربة للغماي، مرجع سابق، ص٢٧

[4] – أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١٧١– ١٧٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"[1]، وهي من الصور الأدبية اللطيفة "التي لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصَفت قريحته، ولها من أسباب البلاغة في ميدان التصوير الأدبي ما يجعلها في مكانة متقدمة في وجوه البيان وهي واضحة المعالم دقيقة التعبير والتصوير، وكثيرا ما تأتي بالفكرة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طيّها بُرْهانها"[2].

ولئن تعرض النقاد إلى الكناية في بحوثهم البلاغية والنقدية وأحاطوها بحظ وافر من التفصيل الذي لا يعدو أن يصبّ في المفهوم الواحد، فقد عرفت اصطلاحا بأنها " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي"[3]. و تشير هذه التعاريف إلى الوظيفة الدلالية الانزياحية التي تنتج عن التلميح بدل التصريح عن المعنى المراد إثباته.

والكناية وإن كانت - فنّيا - أقل أثرا من الاستعارة، إلا أنها ذات أثر في جمالية الخطاب و شاعريته. وبالنظر إلى تعريفات البلاغيين للكناية، ومن خلال أمثلتهم الكثيرة عنها، لانحتاج إلى جهد كبير حتى نثبت العلاقة المتينة بين الكناية والانزياح.

وطبيعة التعبير الكنائي تجعل كل مبدع يجده متنفسا، وقد كثر هذا الأسلوب في الشعر الغماري وارتقى بكلمات قليلة المعاني لا تتيحها أساليب الكلام العادية. ففي قصيدته "مأواك في الغاب" يدافع عن الوطن بشراسة بعد أن تكالب عليه الأعداء ويقول:

وهذه الأرض جلت عن مساومة أرضي تمجك أسوارا وقضبانا

وبعيدا عن تبدّي إيقاع الثورة والحماسة من البيت تتكشف عمّ تنطوي تحته الألفاظ من براعة خاصة، فالهلول الحرفي لقوله:" تمجك أسوارا وقضبانا" يعني أن أرضه تعجّ بالقلاع والحصون، ولكن هذا المدلول المباشر والبسيط يتحول وينزاح إلى دال يشير إلى أن لأرض الجزائر تاريخا عريقا حافلا بالمقاومة والجهاد في كل شبر منها. فالتبدل الدلالي هنا انتقل من المعنى الأول وهو كثرة أسوار القلاع إلى معنى المعنى أو إلى المعنى الثاني، وهو المقاومة لا المساومة ، وهذا عن طريق الاستدلال العقلي، وهو محصلة لربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية[4]، فقد اختار الغماري ألفاظا أخرى دالة على معنى آخر هو جوهر الانزياح.

وعلى هذا المنوال، وبطريقة النسج على الانزياح الكنائي، يقول في موضع آخر[5]:

لايعصر الضوء من نامت له همم بين الكهوف وبين الليل والحان

هل كان يقصد أن ابتغاء التطور لن يكون بالعيش في الكهوف والاهتمام بالصغائر؟

لعلّ الغماري يبتغي صورة أكثر توسعا لايعرفها التعبير المباشر من أن علو القمم والنجاحات لن تكون أبدا مقترنا بالعيش في معزل عن المجتمع المحلي بالنسبة للأفراد، أو الدولي بالنسبة للدول، ولا في المجون والانحرافات. ومن تأويلات المعنى الثاني تتكشّف انزياحات لنا كثيرة، فمن لايأخذ بالأسباب أو يتهيّب الصعاب يبقى دائما قابعا بين الحفر لايغادرها.

ويقول الغماري في مكان آخر منتقدا السلوكات المنحرفة لبعض الحكام[1]:

---

[1] – فايز الداية، جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٤١

[2] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، المكتبة العصرية، ط١، ١٩٩٩، ص273

[3] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، مرجع سبق ذكره، ص273

[4] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سابق، ص٢٢٢

[5] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص٥٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أتراه أعمى؟ عن يتيم غاص في طين، وفقر عن جائع إذا قال: واعمراه... يلهبه بزجر

صوت الغماري هنا شديد مرتفع النبر اتجاه حاكم يرى يتامى المسلمين يعانون قساوة الشتاء وجوعه، وهي صورة بسيطة تقليدية، ولكن الجديد فيها هو حسن الاقتباس لقول تلك المرأة المستغيثة بعمر(ض) إبان خلافته وإعادة بعثه في حلة جديدة.

ولئن كان تساؤل الشاعر"أتراه أعمى؟" يوحي بنوع من الريبة من عدم علم المسؤول بحال المنسحقين اجتماعيا، فإن الدلالة الثانية التي تشي بها هذه الصورة الكنائية هي عدم اكتراث الحاكم بمحكوميه رغم يقينه بمعاناتهم، بل لا يتردد في زجر وقمع من يطلب العون منه .

فقد عبّر الشاعر بوساطة أسلوب الانزياح الكنائي عن كل ما يعتري كوامنه الداخلية، ولعلّ مردّ ذلك إحساسه بالهوة السحيقة لمجتمع طبقي لايقدر نبل الإحساس، أونتيجة انهيار آماله الواسعة وتعذّر حصوله على المساواة الاجتماعية. كل ذلك صوّره لنا أسلوب الكناية الذي اتضح بوساطته إبداع الشاعر في لعبه بالألفاظ وانزياحها من التصريح إلى التلميح، وهذا ما جمّل نصوصه وأضفى عليها قيم دلالية سَطَت على فكر قارئها .

ونلمح أيضا جمال هذا الانزياح الكنائي في قوله[2]:

هاعدت.. يادرب الهوى فمحمد دام وجرح محمد حفّار

في البيت دلالات غير محدودة، فكلما اكتشفنا فيها انزياحا تطلب كشفا وانحرافا جديدا، لأن في كل دال إشارة إلى مدلول آخر، ولعل أهمها معادلها الشعوري[3] لاستمرارية نزيف "محمد" باسم الفاعل "دامٍ"، ورغم جروحه النازفة إلا أنه "يحفر" ويبالغ في الحفر "حفّار"، فقد كنّى عن تضحيات الوطن الجريح بـ" محمد دامٍ " وكنّى عن المقاومة والجهاد بصيغة المبالغة "محمد حفّار"، ولا يخفى ما للاسم العلَم "محمد" من ظلال ورمزية دينية يتأسى بها.

ويضيف في موضع آخر[4]:

الله الله في ليلى..أتصلبها ريح الصليب.. وما تصحو بطولاتي؟

ويكمن الانزياح الكنائي في قول الشاعر : أتصلبها ريح الصليب؟ ، وهل للصليب رياح؟ لكن الشاعر وظّف هذا النسج كناية عن الحرب الصليبية الباردة التي تحاول تنصير المسلمين، إذ نلمح إبداع الشاعر في انزياحه الذي به تحققت جمالية النصّ ودلالته، وظهرت إمكانيته التي ولّدها انزياح المعنى والذي به دهش القارئ، لأن الدهشة تؤثر في نفسية المتلقي، فأراد الشاعر أن يعبّر عن غيرته للإسلام الذي كنّاه "ليلى" بالتنبيه لخطر تلك الدعوات المسيحية، فضلا عن التذكير ببطولات الأسلاف، ويظهر ذلك في قوله: "وما تصحو بطولاتي". ولذلك عمد إلى ذلك الانزياح اللفظي الذي جسده بأسلوب الكناية، فحققت الكناية خرقا لعادية البيت الشعري.

وأما إذا قال الغماري[1]:

---

[1] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سبق ذكره، ص١٧٣

[2] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق ، ص٦٠

[3] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره ، ص٢٢٧

[4] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق ، ص٥١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- وبضحكة صفراء يز جيها لكم شره مريد

- ليسقط البعد..في لاهور مئذنتي وفي الجزائر تكبير المصينا[2]

يقف البيتان على الانزياح الكنائي، ونلمسه في استعانة الغماري بتلك الصفة اللونية "الغريبة" (صفراء) التي لا تتفق بل و تبتعد عن موصوفها "ضحكة" لتكني عن تلك الضحكات المنافقة التي تضمر خبثولؤما ولمزا. ثم يومئ في البيت الثاني إلى ذلك الانتماء الديني الواحد الذي يلغي جغرافية الحدود بين أبناء البلاد الإسلامية الفسيحة الأرجاء.

إن جمال الصورة الكنائية في هذه القطوف الشعرية الإبداعية تتجلّى في ترك الشاعر المبَاشرة والتصريح بالمعنى والتعبير عنه بما هو مرادف له بالإيماءة والتلميح، إذ إن المعنى الكنائي واضح -إلى حد ما- لا يستدعي القارئ إلى مصارعة الخيال في الوصول إلى المعنى الخفي العميق الغامض في كشف مواطن الجمال البلاغي الإبداعي.

ولو فتّشنا في الديوان بحثا عن الأبيات التي يكلّلها الانزياح الكنائي لوجدناها تأخذ بنصيب وافر، وهي "تدل على تصورالغماري لفكرة الإبداع وما تقتضيه من صياغة عالية المستوى، بحيث يصعب التبديل في أي من كلماتها، وذلك ...أن الشعر لغة يبدعها الشاعر للأجل أن يقول شيئا لايمكن قوله بشكل آخر"[3].

ونخلص من هذا كله، أن شعر مصطفى الغماري يسمو في سماء القريض الخلاق المبدع فليس فيه ضيق للدلالة، بل تنفتح فيه المشاعر في حرارة وانسياب، وتتلاءم فيه الألفاظ مع الشعور، و تنفلت في ثناياه اللغة "من قيود العادة والقاعدة إلى آفاق الجدة و الانزياح والانفتاح، فشعره حافل بالصيغ التعبيرية ذات الإيحاء البعيد والظلال النفسية الوارفة والإيقاع الوجداني المتسامي عن الصخب الخطابي، حتى أن د. محمد ناصر عاب على الشاعر إسرافه في العناية بالناحية التعبيرية[4]، ولكن أسرار الغربة ديوان شعر وجداني يعبر عن معاناة الشاعرفي غربته و مناجاته ، وحتى تحديه لأعدائه الذين يواجههم بالأمل العنيد الذي لا ينهزم، فقصائد الديوان تكاد تكون على مستوى واحد من حرارة الانفعال وإشراق التعبير واختراق العادة اللغوية بجرأة وانسياب، حتى ليحس القارئ أن صور شعره ليست وليدة الجهد والصنعة، وإنما هي وليدة المعاناة الصادقة والثقافة الشعرية الواسعة والموهبة الخصبة[5].

الهوامش:

- أحمد محمد ويس، وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، مجلة علامات جدة ، السعودية، ج 21، مج6، ١٩٩٦.

- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط٣، ١٩٥٦.

- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، ط١ ، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٩م.

---

[1] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق ، ص١٦٤

[2] – مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، مرجع سابق، ص١١٣

[3] – أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، مرجع سبق ذكره، ص٢٢٨

[4] – عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٧.

- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع، المكتبة العصرية، ط٩،١٩٩٩.

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة،١٦٤، الكويت،١٩٩٢.

- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠١.

- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٤،١٩٦٧.

- فايز الداية، جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر، بيروت،١٩٩٦.

- محمد مندور ، الأدب وفنونه، شركة نهضة مصر ، القاهرة، ط٥،٢٠٠٥م.

- مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية، مقاربة جمالية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط١،٢٠١٥، الجزائر.

- يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،١٩٨٣م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الالتفات وأداءاته الدلالية في الحديث النبوي الشريف

د.الجمعي حميدات . جامعة سطيف ٢ . الجزائر

ملخص البحث :

كثيرا ما احتفظت العربية بخصائص على مستوى صياغتها الأسلوبية ، جعلت من "بنيتها " في جانبها الأسلوبي تتمتع بأساليب تُبهر الأسماع وتشد الانتباه ، وتجعل من المخاطب متواصلا مع مُتكلمه ، من هذه الأساليب" **أسلوب الالتفات"**، حيث يتجلى فيه "العدول" في طريقة التكلم من متكلم إلى مخاطب ، ومن مخاطب إلى غيبة و العكس ، والذي يوحي بقيم وبصمات دلالية و أسلوبية تتوافق مع حالة المخاطب "المتلقي " ،وتكشف عن فهم المتكلم من قصده، ومقتضى حال مخاطبه ، لذلك تراه يَعدل بأساليب الكلام لتَغاير السياقات فيما بينها .

فاتخذ الالتفات أشكالا و صورا التفاتية جمعت بين صورة كلامين مختلفين في البنية ، جعلت من علماء العربية يُصنفونه ضمن علم المعاني ،لخروج الكلام عن مقتضى الظاهر لتحقيق فائدة ،كما عُدّ من علم البديع لأنه يُكسب النص حُسنا واستحسانا لدى المتلقي .

فكانت دراسة الالتفات ، بالاختصار على صور التفاتية مختلفة في البيان النبوي ،و التي تعكس فصاحته صلى الله عليه وسلم وبلاغته في استعمال هذا الأسلوب حين يجعل السامع ينتقل بين "الضمائر " بحثا عن المعنى ،و إدراكا للخفايا الكامنة وراء النص النبوي .

كلمات مفاتيح : الالتفات ، الدلالة ، الدلالية ، الأداءآت ، الحديث النبوي الشريف

ترجمة الملخص الى اللغة الفرنسية

L'apostrophe et ses fonctions sémantiques dans la tradition du prophète.

On relève des caractéristiques de la langue arabe ses capacités linguistiques performantes, dans sa structure stylistique qui se manifeste par des nuances communicatives perceptibles, renfermant des fonctions sémantiques captivantes, reliant expéditeur de la locution et son interlocuteur.

Parmi ces moyens : « l'apostrophe », qui est une figue de style, par laquelle on s'adresse à des interlocuteurs présents ou non, d'une façon ininterrompue, directe ou indirecte, suivants des contextes différents, mais interdépendants. Ces changements alternatifs consolident ce moyen rhétorique par lequel s'élève le niveau de performance et d'attraction de la communication.

Cette étude prétend appliquer ce moyen rhétorique sur des dires relevés de la Tradition du Prophète Mohammed (QSSL), pour déceler quelques exemples de son Eloquence, par le biais de l'utilisation de l'apostrophe.

Mots clefs *: Apostrophe, sémantique, performance, tradition du Prophète.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تُعدّ اللغة العربية سجلَ العقل البشري في سيرورته عبر التاريخ، . نمُوا وتطورا . فقد عبّرت عن أحواله المختلفة بلغة مُوحَدة غنية ،ويظهر غناها في الأدب الجاهلي ، وكذا في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ،إذ كان من أكبر عوامل ثباتها وبقائها حية ،وأعظم الشواهد على بلاغتها و فصاحة بيانها ، وبذلك احتلّ الصدارة في استنباط الأحكام النحوية و الصرفية والتركيبية والأسلوبية ،لما يتمتع به من إعجاز اللفظ وفصاحته، وجودة الأساليب والتراكيب ودلالتها ،إذ لكل "مقام مقال" يُعبّر عن مدى ثروة اللغة العربية ، سواء في النحو أو البلاغة .

وبالتركيز على الجانب الأسلوبي فيها أي(العربية) يتراءى للقارئ أساليب تُبهر الأسماع ، وتؤسر القلوب ،من هذه الأساليب" أسلوب الالتفات "، و الذي يُعد ظاهرة لغوية لها أبعاد بلاغية كثيرة ،تختلف باختلاف المقام و السياق ،لاسيما حين يتقاطع مع **"الأسلوب العدولي"** ، وذلك لما بينهما من علاقة ، حتى أنّ هناك من البلاغيين من لم يُميّز بينهما **"كالزمخشري "**،الذي يرى أنّ الالتفات هو العدول" ،كما تناول" **ابن الأثير**" العدول من خلال حديثه عن الالتفات ، ومن المعاصرين من كانت له رؤية مخالفة لما تقدم **"كتمام حسان"** الذي عَدّ الالتفات جزءا من العدول .

لذلك احتفظت العربية بخصائص على مستوى صياغتها الأسلوبية ،حين تجلى العدول في طريق التكلم والخطاب و الغيبة ،هذا العدول الذي يوحي بقيم وبصمات دلالية و أسلوبية تتوافق مع حالة المخاطب "المتلقي" وتكشف عن فهم المتكلم من قصده ، ومقتضى حال مخاطبه، لذلك تراه يَعدل بأساليب الكلام لتَغاير السياقات فيأتي الخطاب في سياق الغيبة ،و الغيبة في سياق الخطاب ،و الغيبة في سياق التكلم ، و الخطاب في سياق التكلم ، والتكلم في سياق الخطاب..... وبذلك ينشئ صورا التفاتية ، حين يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المأخذ و الأغراض ، حين تنعطف وتميل إحداهما إلى الأخرى ،ميلا لطيفا من غير واسطة ، تكون ممهدة للانتقال من إحداهما إلى الأخرى، على جهة من جهات التحول و العدول .

فما معنى الالتفات ؟ و ما الغاية من دراسته ؟ ما المرتكزات التي يستند عليها في تأصيله من جهة ،وتجليه في الاحاديث النبوية الشريفة من جهة أخرى؟ ما الدلالات التي يؤديها ففي الخطاب النبوي ؟وكيف تُوصل الاداءات الدلالية إلى القصدية من وراء هذا التحول ؟.

١ ٠ . ماهية الالتفات بين اللغة و الاصطلاح :

وردت لفظة الالتفات في معاجم اللغة بتعاريف كثيرة ،حول مادة ل،ف،ت، إذ جاء في **"أساس البلاغة** ":مادة :"لفت": التفت اليهم وتلفّت...وما لي اليهم مُلتفت ، ومُلتفت.. واذا أخبرك فلا تلتفت ...ومن المجاز :لَفَته عن رأيه: صرفه ، وفلان يَلفت الكلام لفتا :يُرسله على عواهنه، ولا يبالي كيف جاء....[1].

وجاء في **"لسان العرب"** :مادة لفت": التفت إلى الشيء صرفه اليه..، لفَت وجهه عن القوم: صرفه ، والتفت التفاتا ...وتلفّت إلى الشيء والتفت اليهم: صرف وجهه اليهم ،..قال تعالى :"**ولا يلتَفِت منكم أَحَدٌ إلّا امرأَتَك**..."هود٨١ ، يُقال ما لفتك عن فلان: أي ما صرفك عنه..."[1] .

[1] الزمخشري ، أساس البلاغة ، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت ،ط١ /١٩٩٨ ،ج٢ ص:١٧٣.مادة :لفت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي "**القاموس المحيط**" : الالتفات من :لفتَه يلفِته: لَوَاه وصرفه عن رأيه، ..ومنه الالتفات و التلفت...[2]

ليتضح من خلال التعاريف اللغوية دلالة المادة اللغوية على معنى الانتقال و الانصراف، وحقيقة الالتفات مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله ،فهو يُقبل بوجهه تارة كذا ،وتارة كذا..

وعلى الرغم من وجود الاتفاق في التعريف اللغوي ، إلا أنّ هناك اختلافا و تباينا في المادة الاصطلاحية ، حيث شغلت ظاهرة الالتفات بالَ اللغويين و النحويين واهتمامَهم ، فظهرت طائفة متعددة من المصطلحات :"الصّرف""الانصراف" ،"العدول" ،"الاعتراض"، "مخالفة مقتضى الظاهر "،"شجاعة العربية "..... .

ف(**ابن المعتز**) عَدّ الالتفات من محاسن الكلام وهو من الانصراف ، في قوله " هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار ، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ، ومن ذلك الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر " [3]

كما سُمي الالتفات" **الصّرف**:" "وأما الصرف فإنّهم يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب ومن الواحد إلى الجماعة ، حيث يختص بالضمائر من الخطاب إلى الغيبة ،ومن ناحية العدد من الإفراد إلى الجمع....."[4] .

وسمي "**الاعتراض** :"وهو الانصراف عن الإخبار إلى المخاطبة وعن المخاطبة إلى الإخبار "وأن يكون المتكلم آخذا في معنى ، فيعدل عنه إلى غيره قبل تمام الأول ، ثم يعود اليه فيتمه ، فيكون فيما عدل اليه مبالغة وزيادة حسنه. "[5] .

وهو تعريف للالتفات إذ هو زيادة معنى على معنى آخر فيكون حَسنا ،حتّى وإن كان مبالغا فيه .

والالتفات في **مصطلح علم البلاغة** :" هو العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول" [6]

في وقت ذهب (**السّكاكي**) إلى أنّ الالتفات :"هو نقل الكلام عن الكلام إلى الغيبة، بل الحكاية و الخطاب و الغيبة ثلاثتها ينتقل كل واحد منها إلى الأخر ، ويُسمى هذا النقل "التفاتا "عند علماء المعاني ، و العرب يستكثرون منه ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب أُدخل في القبول عند السامع، وأحسنَ تطرية لنشاطه ،و أملا باستدرار إصغائه" [7] .

وخير من عرض لموضوع الالتفات (**ضياء الدين بن الأثير**) فقد عالجه بوضوحٍ وفهمٍ لأسراره البلاغية ، إذ استهل كلامه عن هذا الفن من فنون البديع المعنوي بِبيان حقيقته فيقول :" ....وحقيقتُه مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه و شماله، فهو يُقبل بوجهه تارة كذا وتارة كذا ، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة ،كالانتقالات من خطاب حاضر إلى غائب ، ومن خطاب غائب إلى حاضر ، أو من فعل ماض إلى مستقبل ،أو من مستقبل إلى ماض أو غير ذلك...." [8] .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر بيروت، مادة لفت .

[2] الفيروز أبادي ،القاموس المحيط ،تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة بيروت ،ط٨ /٢٠٠٥ ص :١٥٩.

[3] عبد الله ابن المعز، البديع ،منشورات دار المسيرة بيروت لبنان ط٣ ، ١٩٨٢ ص: ٥٨

[4] إنعام فوال، المعجم المفصل في علوم البلاغة ،دار الكتب العلمية بيروت ط٢ ١٩٩٦ ص:٢٠٩ .

[5] المرجع نفسه ص: ٢٠٩ .

[6] يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، المقتطف مصر د،ط ج:٢ ص: ١٣.

[7] السكاكي أبو يعقوب ، مفتاح العلوم ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت ط٢ ٢٠١١ ص: ٢٩٦ .

[8] ابن الأثير ،المثل السائر ، تحقيق أحمد الحوفي ، بدوي طبانة ، دار الرفاعي رياض ط٢ ١٤٠٣ هـ ص: ١٨١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وقد عَدّ الالتفات من شجاعة العربية وفيه يقول : "لأنّ الشجاعة هي الإقدام ، وذلك أنّ الرجل الشجاع يركب مالا يستطيعه غيره ،ويتورد ما لا يتوردهسواه ، وكذلك هذا الالتفات في الكلام " [1] .و الشجاعة هنا "إقدام على أنماط من التعبير مخالفة لما يقتضيه القصد ، لأنّها تعبير بأسلوب الخطاب في سياق الغيبة ، وذكر الغيبة في سياق الخطاب وهكذا، و المعتمد عليه في ذلك سياق الكلام و شفافية الدلالة ، وهذا إن تأملته ضرب من الشجاعة واقتحام سبيل غير السبيل المألوف"[2].

وقد تناول (**الزمخشري**) الالتفات مُبيّنا بلاغته ودوره في توضيح المعنى ، كاشفا دورَه في الكلام، حين وقف عند قوله تعالى: " **إياك نعبد وإياك نستعين** " الفاتحة، فقال: فإن قلت :"لمَ عَدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب ؟قلتُ: " هذا يسمى الالتفات " وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب ، ومن الخطاب إلى الغيبة ، ومن الغيبة إلى التكلم ... وإنما يستعمل الالتفات في الكلام، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع، وإيقاظا للإصغاء اليه ، من إجرائه على أسلوب واحد ،وقد تختص مواقعه بفوائدَ .."[3] .

وبذلك يكون "الزمخشري" قد أسهم في إرساء دعائم هذا المفهوم ،وتوضيح دوره في تحديد ملامح هذا الأسلوب وإبراز الغرض الرئيسي من وراء وجوده في القرآن الكريم خاصة ،وكلام العرب عامة .

حتى وإن كانت هناك أغراض أخرى كامنة وراء مجيء هذا الأسلوب في العربية ،فقد حصرها علماء العربية **"كالزركشي"** في أغراض منها التنبيه، التعظيم ،المبالغة ، الاختصاص، الاهتمام .....[4].

هذا إضافة إلى الأثر السمعي الذي يتركه الالتفات في المتلقي حال الانتقال من حال إلى أخرى ، مما يجعل المتلقي على تطرية لنشاط سمعه، مستحضرا عناصر الجدة في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر ، في جو تفرضه أغراضٌ تفهم من خلال السياق و التراكيب .

لذلك تستعمل العرب هذا النوع من الأسلوب للانتقال من الغيبة إلى التكلم، لأنّهم يرون أنّ الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب أُدخل في القبول عند السامع ، وأَحسَن تطرية لنشاطه ،وإيقاظا للإصغاء اليه ، من أجرائه على أسلوب واحد ، ولا يكون ذلك إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك [5] .

وفي أحاديث الصحيحين ورد الالتفات في كلام النبي .ص . راعى فيه مقتضى حال المخاطب ، وفق الصور الآتية حسب ترتيب البلاغيين ،الذين تناولوا هذا الأسلوب البلاغي ضمن علم البديع و المحسنات المعنوية [6] .

---

[1] المرجع نفسه ص: ١٨١ .

[2] محمد أبو موسى ، خصائص التراكيب ، مكتبة وهبة القاهرة مصر ط٤ ١٤١٦هـ ص:٥١ .

[3] الزمخشري ، الكشاف عن حقائق التنزيل، دار الكتب العلمية بيروت ط١ ١٤١٥هـ ج١ص: ٢٤/٢٣.

[4] الزركشي ،البرهان في علوم القرآن تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ،دار المعرفة بيروت لبنان ١٣٩١هـ ج٢ ص:٣٠٩/٣٠٢ .

[5] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم مطبعة الحلبي القاهرة ١٩٥٨ ج١ ص:٣٣٤

[6] عبد العزيز عتيق ، في البلاغة العربية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر د ت ص: ٥٦٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصور الالتفاتية في الحديث النبوي الشريف:

١/ الالتفات من التكلم إلى الغيبة :

واحدة من الأشكال البنائية التي رسمها البلاغيون للالتفات ، فيها تبدو البنية مختلفة عن بعضها البعض في تقنية الأسلوب داخل النصوص، ومنه فإن وظيفتها البلاغية أيضا تختلف لعدم وجود مطابقة ضميرية بين تكلم و غيبة ، ومن أمثلة ما ورد في الأدب النبوي خطابه في الأنصار لمّا وجدوا في أنفسهم على رسول الله ،حين لم يُقسّم لهم الغنائم ، وفيها كان النبي □ يشير على نفسه بضمير المتكلم فيقول :" **فإنّي أُعطي رجالا حديثي عهد بكفر أتألفهم " ،ثم قال :" يا معشر الأنصار: أَلَم أجدكم ضلالا فهداكم الله بي؟ ، وكنتم متفرقين فألفكم الله بي؟ ..." ثم ينتقل من صيغة التكلم إلى الغيبة :" يا معشر الأنصار أما ترضون أن يذهب الناس بالدنيا ، وتذهبون برسول الله تحوزونه إلى بيوتكم"** [1].

فالمقام مقام تلطف بالمخاطبين وتطييب لقلوبهم ،وإرضاء لهم مع عتاب خفيف ... وتزهيد بالدنيا التي من أجلها وجدوا على رسول الله ، وترغيب لهم بما هو خير منها ، فلعلّ الحديث بصيغة التكلم كان في مقام إظهار الفضل عليهم ،عتابا لهم على ما حصل منهم، ثم التفت إلى صيغة الغيبة لبيان عظم ما حازوا ورجعوا به ،في مقابل ما حاز الناس من الدنيا ، فلو جاء الكلام على الظاهر لقيل :"وتذهبون بي ،تحوزونني "،فجعل الضمير يتحول إلى الغائب وذلك أنّ تحوزوني يتحقق مدلُولها ومُرادها في حال الآخرة في حضرة الخالق ، في حين أنّ ما أحرزه غيرُ الأنصار من متاع زائل يتحقق في الحياة الدنيا .

ومن أمثلته كذلك حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم من حديث أبي بكر قال : "**كنت مع النبي في الغار فرفعت رأسي فإذا أنا بأقدام القوم ، فقلت يا نبي الله : "لو أنّ بعضهم طأطأ بصره رآنا " ، فقال "ص" :" أسكت يا أبا بكر :اثنان الله ثالثهما ، وفي رواية:" يا أبا بكر ما ظنّك باثنين الله ثالثهما "**[2].

وإن كانت الرواية الأولى هي المحفوظة ، فإنّ قوله □ : " اثنان " :"خبر لمبتدأ محذوف" تقديره "نحن اثنان" على حد تعبير **(ابن حجر)**في "فتح الباري "[3]، وعلى تقدير المبتدأ ضميرا للتكلم" نحن "، فإنّ قوله :"الله ثالثهما " التفات من التكلم إلى الغيبة ، ولعلّ النبي عليه الصلاة والسلام لما رأى الوجل و الإشفاق في "أبي بكر" أراد أن يُطمئنه ويُؤنسه ،فبنى الخبر على" التعظيم "حيث جاء بلفظ الجلالة " الله " لما فيه من الإشعار بالعظمة و الإحاطة و القدرة ، وضمير الغيبة لما فيه من "تعظيم" ، لأنّ في ذكر لفظ الجلالة علما بالاسم المختص به تذكيرا لأبي بكر بعظم الرب ،و إحاطته بخلقه ونصرته لعبادة و أوليائه ، واستغناء العباد به ، وهذا مقام أحوج ما يكون العبد فيه إلى التذكير بذلك ،ليأنس بالله□ويستغني به ويتوكل عليه ،فتطمئنُ نفسُه ويثبت جنانُه ، هذا إضافة إلى أمر رسول الله □ أبا بكر بالسكوت، لئلا يُلْفِتَ المشركين اليهم، ثم أعقبه بـ"نداء" ليظهر به "التلطف" بالمنادى ،و تأنيسه في حال اشتد فيه حزنه وخوفه ،على أن يصل المشركون اليهم فيظفرون به، وهو الغرض المتوخى من وراء "النداء التمهيدي" .

---

[1] محمد بن إسماعيل البخاري ، صحيح البخاري ، شرحه و ضبطه مصطفى ديب البغا ، دار الهدى للطباعة و النشر عين ليلة ١٩٩٢، حديث رقم ٤٠٨٢ كتاب المغازي باب غزوة الطائف ج٤ ص: ١٥٧٧.

[2] صحيح البخاري حديث رقم ٣٤٥٣، كتاب فضائل الصحابة ، باب مناقب المهاجرين ج٣ ص١٣٣٧.

[3] ابن حجر العسقلاني ، فتح الباري على شرح صحيح البخاري ،تح محمد فؤاد عبد الباقي دار المعرفة بيروت ٢٠٠٤ ج٧ ص: ١١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢/ الالتفات من الخطاب إلى الغيبة :

في هذا النوع من الالتفات الخاص بالرجوع من الغيبة إلى الخطاب ،ومن الخطاب إلى الغيبة ،يورد **(ابن الأثير)**بعض آراء علماء البلاغة في السبب الذي قصدت العرب اليه من وراء استعمال هذا الأسلوب، ثم يعقب عليه برأيه " فعامة المنتمين إلى هذا الفن اذا سُئلوا عن هذا الانتقال، قالوا : " كانت عادة العرب في أساليب كلامهم... لا يكون إلا لفائدة اقتضته ، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، غير أنّها لاتُحدّ بحدّ ،و لا تُضبط بضابط ، لكن يشار إلى مواضع منها ليُقاس عليها غيرُها ... ذلك أنّ الغرض مقصور على العناية بالمعنى المقصود وذلك المعنى يتشعب شعبا كثيرة لا تنحصر ، وإنّما يُؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه ....[1] .

ومن مواضع هذا الالتفات حديث أبي سعد الخذري رضي الله عنه قال: " **خطب رسول الله ﷺ في الناس فقال: إنّ الله خيّر عبدا بين الدنيا وبين ما عنده ، فاختار ذلك العبد ما عند الله ، قال : فبكى أبو بكر فعجبنا لبكائه ... فكان رسول الله ﷺ هو العبد ، وكان أبو بكر أعلَمَنا ، قال:" يا أبا بكر لا تبكِ ، إنّ أمَنَّ الناس عليّ في صحبته وماله أبا بكر ، ولو كنت مُتّخذا خليلا غيرَ ربي لاتخذت أبا بكر، ولكن أخوة الإسلام ومودّته ، لا يبقيَنَّ في المسجد باب إلا سُدّ إلا بابُ أبي بكر "**[2].

جاء هذا الحديث في مقام تطييب نفس أبي بكر وتأنيسه ،حين بكى لمعرفته بقرب فراق النبي ﷺ ، فناداه الرسول "ص" نداء الصاحب تأنيسا ، ونهاه نهي الملتمس تطييبا ، وجاء الكلام بصيغة الخطاب :"يا أبا بكر لا تبك"، إلا أنّ الأسلوب لم يستمر على هذه الصيغة "أي الخطاب" فالتفت إلى الغيبة، وكان ظاهره أن يقال :" ان أمَنّ الناس ...أنت ... لاتخذتك ... بابك ... " ولعل العلة و الهدف من ذلك ما أراده الرسول ﷺ حتى لا يكون الخطاب فرديا خاصا بأبي بكر، وكأن الفضل مقصور عليهما ،بل أراد أن يكون خبرا عاما تعلمه الأمة ،لتدرك فضل أبي بكر على رسولها وعليها كلّها، وهذا فيه مزيد تطييب وتأنيس لأبي بكر .

هذا النقل في التركيب يُعد استحضارا حيا للتواصل، انتقل فيه من المخاطب :"أنت" "لاتخذتك ، بابك " إلى الغائب الذي افترضه وحتمه مقتضى الحال و الظاهر ، وعن الخطاب إلى الغيبة قالوا :" كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها "[3] .

ومن الالتفات للغيبة بعد الخطاب حديث ابن عمر قال : "**مكثنا ذات ليلة ننتظر رسول الله لصلاة العشاء الآخرة ، فخرج الينا، حين ذهب ثلث الليل أو بعده ، فلا ندري أيَّ شيء شغله في أهله أو غير ذلك ؟ ، فقال حين خرج : " إنكم لتنتظرون صلاةً ما ينتظرها أهلُ دِين غيركم ، ولولا أنْ يثقلَ على أمتي لَصليتُ بهم هذه الساعة"، ثم أمر المؤذن فأقام الصلاة و صلّى"** [4] .

جاء هذا الحديث بعد أن أعْتَمَ رسول الله ﷺ ،حتى ناداه عمر :" قد نام النساء و الصبيان ، فجاء اعتذارا وتطييبا لقلوبهم بعد أن تأخر عليهم ، وحصل لهم في التأخر مشقةٌ ، فجاء الكلام على الظاهر بصيغة الخطاب :"إنكم ، تنتظرون ،أهل دين غيركم "

---

[1] عبد العزيز عتيق ،في البلاغة العربية :ص:٥٦٥ /٥٦٦ .

[2] صحيح البخاري حديث رقم ٣٤٠٤ كتاب فضائل الصحابة ،باب، سدوا الأبواب ... ج٣ ص: ١٣٣٧

[3] ابن الأثير، المثل السائر ،١٨٦.

[4] صحيح البخاري حديث رقم ٥٤٥ كتاب مواقيت الصلاة ، باب النوم قبل العشاء ، ج١ ٢٠٨ (أخرجه بهذا اللفظ الإمام مسلم حديث رقم ٦٣٩، تحقيق محمد عبد الباقي المكتبة الإسلامية ط ١ ١٣٧٤هـ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثم التفت إلى الغيبة "...لصليت بهم " فلو جاء الكلام على الظاهر لقيل "يثقل عليكم ...صليت بكم"، بصيغة الخطاب ، وفي هذا إسناد للثقل على الصحابة رضوان الله عليهم .

ولعلّ النبي أراد أن يدع هذا الإسناد الذي يشعر أصحابه بثقل الأعمال الفاضلة عليهم ، وهم الذين يحرصون على اتباع دينه و الاقتداء بهديه ، وانتظروا إلى هذا الوقت حتى شق عليهم ، ثم إنّ توجيه الخطاب لهم يوهم أنّ الثقل عليهم دون غيرهم، لكن حين يأتي الثقل مسندا إلى عموم الأمة وهم داخلون فيها، فإن الوهم مُنْتَف .

٣ الالتفات من الغيبة إلى الخطاب :

كثيرا ما تعددت معاني الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في الحديث النبوي ،بقدر ما تنوعت الأحاديث التي ورد فيها هذا النوع من الالتفات ، ومما يدخل في هذه الصورة حديث عائشة رضي الله عنها ، لما "حاضت: وهي في طريقها إلى الحج ،فدخل عليها رسول الله وهي تبكي فقال : **" ما يبكيك** ؟" ، .....فتسلية لها وتخفيفا لمصابها ،قال "ص": "**إنّ هذا أمرٌ كتبه الله على بنات آدم** "[1]، فقد جرى الكلام على الغيبة شاملا كل النساء ، وفي كل حال، فليست مختصةً به عائشةُ فقط ،مع تعليل: "هذا شيء كتبه الله على بنات آدم يكون منهن "، إذ لو قال النبي "ص" لها:" كتبه الله عليك" لكان فيه مزيد مشقة عليها فوق ماهي عليه ، ثم التفت إليها مخاطبا بصيغة الخطاب و قال:" فاقضي ما يقضي الحاج ، غير أنّه لا تطوفي بالبيت حتى تطهري ،وكان الظاهر أن يأتي الكلام على الغيبة كما أتى السابق منه ،وإنّما التفت إلى الخطاب ليبيّن لها الحكم الذي يخصها في حجّها " التخصيص" .

٤ الالتفات من الخطاب إلى التكلم :

هي صورة من صور خروج الكلام إلى مقتضى الحال ، و الأصل فيه أن يكون على مقتضى الظاهر ، وهي ظاهرة متعلقة بأسلوب الالتفات ، إذ أصبحت" الضمائر " هي العلامة المميزة له ، فالانتقال اذا من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم فيه خروج عما اقتضاه سياق الحديث الوارد فيه ، ومن أمثلة ما ورد في ذلك حديث حذيفة بن اليمان أنّ رسول الله إذا أوى إلى فراشه قال : **" باسمك أموت وأحيا .... الحمد لله الذي أحيانا بعد ما أماتنا و إليه النشور"** [2] .

في هذا الموضع من الدعاء يخاطب الرسول المولى عز وجل " **باسمك أحيا ، وباسمك أموت "ثم يُثْني عليه ببعض صفاته تنزيها وتعظيما ،كما جاء في حديث آخر " فَوّضْت أمري إليك، ووجهت وجهي إليك، وألجأت ظهري إليك ، لا ملجأ ولا منَ ْجا منك إلا إليك ..."** [3]، فيه إظهار لكمال الخشوع و الخضوع لله ، والمعبّر عنه بضمير الخطاب "ك" في "بسمك، منك، إليك،...." لينتقل بعدها إلى أسلوب التكلم " الذي أحيانا بعد ما أماتنا " ليشير بهذا الالتفات إلى وظيفة تخصيص هاتين الصفتين للخالق عز وجل ، وهي من الصفات الإلهية المتفرد بها جل شأنه ، كما كان للالتفات الأثر المهم في جلب انتباه المتلقي بالوقوف على الحديث تدبرا و تمعنا في مراده "ص" منه.

---

[1] صحيح البخاري حديث رقم ٢٩٠ كتاب الحيض باب كيف كان بدء الحيض ، ج١ ص: ١١٣.

[2] صحيح البخاري حديث رقم ٥٩٥٣ كتاب الدعوات ، باب ما يقول اذا نام ، ج٥ ص: ٢٣٢٦.

[3] المرجع نفسه حديث رقم ٥٩٥٤ الباب نفسه ، الكتاب نفسه ص ن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومن أمثلة هذا الضرب من الالتفات ما ورد عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله قال :" **أعوذ بك من شر كل شيء أنت آخذٌ بناصيته ، اللّهم أنتَ الأولُ فليس قبلك شيءٌ ، وأنت الآخرُ فليس بعدك شيءٌ، وأنت الظاهرُ فليس فوقك شيء ٌ، وأنت الباطن فليس دونك شيءٌ ، اقضِ عنا الدين، وأغننا من الفقر** "[1].

صورة من صور الالتفات تكرر فيها ضمير الخطاب "أنت" مرات عدة ،عاملا على تحقيق وظيفة دلالية من خلال ثراء وغنى دلالة "التضاد "في السياق ، والذي تمثله الألفاظ :"الأول و الآخر "،" الظاهر و الباطن " " فوقك ،ودونك " "قبلك و بعدك " ، و التي فيها توكيد للقدرة اللامتناهية لله تعالى .

وقد جاء الالتفات في هذا الحديث من الخطاب (بك) إلى التكلم في (عنّا، أغننا) بدلالة ضمير المتكلمين "نا" تعبيرا منه بصيغة الجمع عن المفرد ،لما فيه من إقرار وإشعار بتفويض الأمر في نهاية مطافه لله جلّ شأنه ، لا سيما هو المتجاوز عن سيئاتنا، و الغافر لزلاتنا من جهة ، كما يُقرّ بالعبودية المطلقة لله سبحانه و تعالى، وبتفويض جميع الأمور اليه من لدن الرسول "ص" تعليما وإرشادا من جهة أخرى.

٥الالتفات من التكلم إلى الخطاب:

في فائدة هذا النوع من الالتفات يقول(**الإمام الزركشي**) حين يكون هذا الانتقال من التكلم إلى الخطاب: " ... ووجهه (فائدته) حثُّ السّامع وبعثُه على الاستماع ، حيث أقبل المتكلم عليه ،وأنه أعطاه فضل عناية وتخصيص بالمواجهة " [2] ، ومن مواطن هذا النوع حديث بشر بن كعب رضي الله عنه عن رسول الله في دعاء الاستغفار : " **اللّهم أنت ربي لا اله إلا أنت ،خلقتني وأنا عبدك ، وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت ، أعوذ بك من شر ما صنعت ، وأبوء لك بنعمتك علي ، وأبوء بذنبي فاغفر لي ، انّه لا يغفر الذنوب إلا أنت** " [3].

موطن للالتفات يجسد أحد الدعامات الأساسية في مقام "الدعاء" ، حين يعترف بها العبد بفضل الخالق جل شأنه ،كان فيها الالتفات عن أسلوب التكلم إلى الخطاب في مواضع متعددة :"أنا عبدك ، أنا على عهدك ،ذنبي ، عليّ" إلى أسلوب الخطاب "اغفر لي" ، وسرُّ التعبير بأسلوب "الأمر" في مقام "الدعاء" هو:" إظهار كمال الخضوع لله تعالى وبيان شدة الرغبة في تحقيق تلك الأفعال المطلوبة ، حتى كأنها أمور مطلوبة من الله تعالى "[4].

ولعلّ الغرض من هذا الالتفات هو تطهير النفس من الذنوب ، وذلك لن يتأتى إلاّ بالتقرب للخالق عز وجل ،وشكره على نعمه وآلاءه ،و الشكر أحد الدعائم الأساسية لسعادة العباد في الدارين ، فأدّى الالتفات تخصيص هذا الأمر للخالق دون سواه .

** ليكون هناك النوع الثاني من الالتفات ، ففيه صور العدول عن" المستقبل إلى الماضي" و "من الماضي إلى المستقبل" ، وغيرها من الصور التي تعكس قدرة المتكلم على التحكم في استعمال الألفاظ و الصيغ الكلامية ،كأن يعبر عن "المستقبل بصيغ الماضي

---

[1] صحيح مسلم حديث رقم ٢٧١٣ ج٤ ص:٢٠٨٤.

[2] الزركشي، البرهان في علوم القرآن ،ج٣ ص٣١٥ .

[3] صحيح البخاري حديث رقم ٥٩٤٧،كتاب الدعوات باب فضل الاستغفار ج٥ ص:٢٣٢٤ .

[4] بسيوني فيود ، علم المعاني ، مكتبة وهبة ، القاهرة د ط ،ج٢ ، ص:٩٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"وعن إسناد "مستقبله بصيغ ماضيه" وهكذا ، فكان هذا الوقوف على التفات الضمائر فقط لتميز دورها في تغير الكلام والتفاتته .

لنخلص بعد هذه الإطلالة في الأدب النبوي لنقر بالدور المتميز لأسلوب الالتفات في العمل على تطرية نشاط السامع وشدّ انتباهه ، وجعله متواصلا مع الأحاديث النبوية بأغراضه المختلفة إرشادا و تعليما ، ترغيبا وترهيبا ، مدحا وتخصيصا ....، لذلك يأتي" العدول أو الالتفات" من صيغة إلى أخرى تبعا لخصوصية المقام وما يقتضيه مقتضى الحال ، مما يعكس في كثير من المواطن فصاحة الرسول "ص" في الخطاب، وفي التعامل مع مخاطبه وفق ما يقتضيه الحال و المقام معا من جهة ، وتراوُحُ أسلوب الالتفات بين علوم المعاني اذا خرج الكلام عن مقتضى الظاهر لتحقيق فائدة ،وبين علم البديع لأنّه يعمل على أن يُكسب النص حُسنًا واستحسانًا لدى السامع و المتلقي من جهة أخرى.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث محمد السعيد الزاهري نموذجا

بقلم/ د. رابح فروجي

ملخص الدراسة

تتميز الصورة الفنية عند الشاعر محمد السعيد الزاهري، شأنها شأن الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث، بجملة من الخصائص هي: الوضوح والبساطة والحسية والتقليدية، وكذا الجدة والابتكار.

ويرجع ضعف الصورة الذي يتبدى من خلال السمات الثلاث الأولى، إلى مجموعة من الأسباب الهامة تمثلت أساسا في أن تأثر الشاعر الزاهري بالشعر العربي القديم لم يتجاوز الحفظ إلى المحاكاة ومن ثم التجديد. بالإضافة إلى أن الشاعر لم يكن مطلعا على الآداب العالمية.

ورغم ذلك فإن الخاصية الرابعة من خصائص الصورة الفنية عند الزاهري لا يمكن التقليل من أهميتها، خاصة في تلك الفترة المظلمة من تاريخ الجزائر التي عاش فيها الشاعر، حيث تردت فيها الحياة الأدبية والثقافية في دركات الضعف والتخلف بفعل سياسة القمع والتجهيل التي أشهرها الاحتلال الفرنسي في وجه أبناء الجزائر.

تعد الصورة الفنية من أهم الخصائص الأساسية التي تتميز بها لغة الشعر عن لغة النثر، لأنها الأداة التي يستطيع الشاعر عن طريقها "التأثير في نفس المتلقي وإثارة مشاعره وانفعالاته وخلق جو من الجمال الذي يطيب للنفس أن تتملاه"[1].

وإذا ما التفتنا إلى نقدنا العربي القديم للتعرف على مدى عنايته بالصورة الفنية نجده لم يهتم بها اهتمام النقد الحديث، وبخاصة الغربي منه الذي يعدها "عاملا مميزا للشعر الحديث. ويعرف نص ما بأنه شعري من خلال صوره القوية"[2].

ولا يخفى أن عناية النقاد العرب القدامى بهذه القضية الفنية كانت حسب فهمهم وذوقهم. إذ إنهم كانوا يشيرون إليها من بين ما يشيرون إليه من عناصر الشعر.

إن المرزوقي مثلا، في مقدمته لديوان "حماسة أبي تمام" يشير إلى عنصر التصوير من خلال عرضه لمحاور الشعر التي تتمثل في "شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له"[3].

ولا يختلف ابن خلدون عن المرزوقي وهو يشير إلى أهمية التصوير في الشعر وذلك

1-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطبعة الفجالة القاهرة، (د.ت) ص ٤١٩

2-J.L.Joubert, Lapoésie, Armand Colin, Paris 1977. P 64

3- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لجنة التأليف، القاهرة ١٩٥١، ص٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في سياق حديثه عن الشعر؛ فيقول: "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"[1]. وإن كان ابن خلدون قد جعل الخيال في مقدمة عناصر الشعر الفنية.

والحق إن عبد القاهر الجرجاني، هو أحد الذين تحدثوا عن أهمية التصوير من النقاد العرب القدامى، وأفضل من تفطن له في عملية الإبداع الشعري. وفي ذلك يقول: "فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق للسامعين والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنقش أو النحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها .. كذلك الشعر فيما يصنعه من الصور"[2].

وأما عن وظيفة الصورة في العمل الشعري؛ فإن أبسط ما قيل في تحديدها "هو أنها تعبير ينقل شعور الشاعر وأفكاره معتمدا على التجسيد لا على التصريح ولا على التجريد"[3].

إن الصورة الفنية قائمة على لغة المجاز، ووظيفتها نقل أحاسيس الشاعر ورؤيته للوجود. ولذلك قيل عن الصورة الفنية بأنها "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[4]. هذه الكلمات إنما وضعت في الأصل للتعبير عن الحقائق العقلية؛ فإذا ما أراد الشاعر التعبير عن الانفعالات النفسية شعر بأنها دون ما في نفسه من قوة العاطفة وحرارة الشعور. لذلك يميل إلى لغة أخرى تسمو إلى نفسه الثائرة، وتستطيع تصوير ما فيها من حرارة الوجدان وقوته وعمقه. وذلك لا يتأتى للشاعر إلا بالارتكاز على البعد الثاني للغة، وهو البعد المجازي ممثلا في التشبيه والاستعارة والكناية التي تصور المعاني بتجسيدها. فتزداد جمالا.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: ما هي خصائص الصورة الفنية في الشعر الجزائري الحديث، من خلال أحد رموزه وهو الشاعر محمد السعيد الزاهري[5]؟ وما الأدوات التصويرية التي ارتكز عليها في نسج صوره؟

خصائص الصورة الفنية عند الزاهري

تميزت الصورة الفنية عند الشاعر محمد السعيد الزاهري بجملة من الخصائص، التي تعد من سمات الشعر الجزائري الحديث. وتتمثل هذه الخصائص فيما يلي:

أولا : الوضوح والبساطة

ونعني بذلك افتقاد جانب لا يستهان به من هذا الشعر لعنصري الابتكار والمفاجأة، وميله إلى البساطة دون الاهتمام بعنصر الإيحاء. لأن من شروط نجاح الصورة الفنية "أن توحي إلينا فقط ومن وراء هذا الإيحاء وعن طريق علاقات متداخلة نستطيع أن ندرك المقصود"[6].

---

١. ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون مج٢، منشورات دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٠، ص١١٠٤

2. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هلموت رايتر، استانبول ١٩٥٤، ص٣٨٩

3. عبد الواحد علام، اتجاهات نقد الشعر في مصر (١٩٤٠ . ١٩٦٥)، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٧٩، ص١٤٣

4. سي،دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد العراق ١٩٨٢، ص٢١

1. شاعر وكاتب جزائري (١٩٠٣.١٩٥٦)، تراثه الشعري لم يجمع بعد في ديوان

6. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٧٩، ص٤١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولا نستطيع في هذا المقام أن نسقط عن الاعتبار الواقع الموضوعي الذي ظهر فيه

شعر شعرائنا الجزائريين المحدثين. وهو واقع كان طابعه الحرب الضروس التي شنتها فرنسا. طيلة فترة احتلالها للجزائر. على كل ما يمت إلى العربية من صلة، لا من أجل فرض لغتها فحسب، وإنما بدافع "عقدة" رفض الآخر لأنه لا ينتمي إلى منظومة الغرب الثقافية..! فكان من الطبيعي أن يلقي هذا الواقع بظلاله على لغة الشعر الجزائري الحديث ويطبعها بطابع المباشرة والتقريرية، خاصة وأن شعراءنا في تلك المرحلة كانوا يرون في الشعر وسيلة من وسائل المواجهة مع الاستدمار الفرنسي أي إنه وسيلة إعلامية. وهذا عامل يساهم مساهمة كبرى في تكييف الصور الفنية، حيث "يبعدها عن الحاجة الملحة إلى التأمل الذاتي في جو مفرد كي تستلهم في هدوء ويقظة"[1].

إن الشاعر الزاهري حينما أراد أن يعبر عن رؤيته لموقع الإنسان في الكون، في صعوده في مدارج الرقي أو هبوطه، وفي تتابع الأمم وتعاقبها على الإمساك بمقاليد الحضارة تارة، ثم حين ينفلت منهاالزمام فتتدحرج في دركات التخلف تارة أخرى، نراه يصور هذا المعنى عن طريق التشبيه، فيقول[2]:

كأنَ الورى (والدهرُ بحرُ صروفِه) قواربُ تطفو تارة ثم ترسب

فيشبه الأمم في دوراتها الحضارية بالسفن تمخر عباب البحر الهادئ حينا والثائر حينا آخر. وللئن الزاهري لا يكتفي بهذه الصورة وبما توحي به كلماتها بمثل تلك المعاني النابضة، وإنما يشرح معانيها المستترة بقوله[3]:

وما الناسُ إلا اثنان هذا منعَّمٌ وهذا على جمْر الشَقا يتقلب

وهذا أخو حزمٍ يجدَ إلى العُلا وذلك لا ينفك يلهو ويلعب

ومن لم ينم إلا غرارا رأيته وكم منه في العليا تبلَج كوكب

ومن بات حلفا للكرى مِلء جفونه فهيهات أن يحظى بما يتطلب

ولولا انتشارُ العلم والجهل في الورى لما كان مغلوب ولا متغلب

فأصبحت الصورة. بسبب هاجس الوظيفة الإعلامية للشعر التي تملكت الشاعر. واضحة بعد هذا الشرح الذي فسر من خلاله الزاهري سر صعود الأمم وتقدمها، أو تقهقرها وتخلفها والمتمثل في جدِّ أبنائها في مختلف المجالات أو عدم جدهم، ومدى امتلاكها لقوة العلم أو انغماسها في حمأة الجهل. كما أن الشاعر، وهو يذكر القيم الفكرية والخلقية. الإيجابية والسلبية. في الأبيات السابقة، لم يتجاوز فيه التعبير المباشر. وهو ما لا يصح الخلط بينه وبين التعبير الفني، لأن الشاعر لا يصف القيم أو الفضائل ولكنه يعانيها، فوصف "الفضائل والآداب غاية لا تتصل في كثير، بالمعاناة والتجربة التي يلح عليها المحدثون في التفرقة بين الشعر والنص الخلقي والعلمي والفلسفي"[4].

---

[1]. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٢٤٣

[2]. قصيدة (تهنئة للفائزين في امتحان التطويع) جريدة الزهرة التونسية عدد ٤٧٩٣ السنة ٣٥ (١٩٢٣/٧/١٦)

[3]. القصيدة نفسها والمصدر نفسه

[4]. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص٢٣٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعندما أراد الشاعر تصوير الجزائر وقد تناوشتها الأحداث من كل جانب، فغدت كالقصعة التي تداعت عليها الأكلة من كل ناحية، يوظف الاستعارة المكنية في بناء صورته؛ فيستعير للحوادث أنيابا تنهش الوطن وتنهكه؛ فيقول[1]:

ويح الجزائر كم تعضَ على الـ جزائر من حوادث يعترين شداد

لئن الشعوب تبيت فيما تشتهي ويبيت شعبي في خَنى وسُهاد

يريد الشاعر من خلال هذه الصورة استدرار عطف الشعب على حال وطنه، ليهب لنجدته وتحريره مما هو فيه، فيلجأ إلى المقابلة في البيت الثاني لكي يوضح الفكرة أكثر.

وهي الصورة نفسها الواضحة والقائمة على الأداة ذاتها التي يلجأ إليها الشاعر في تصوير حالة الفقر المدقع الذي يطبع حياة الشعب فيستعير للفقروالإقلال أنيابا تعض لعل الجزائريين يتحفزون إلى العمل، بدلا من الانصراف إلى الثرثرة الفارغة؛ فيقول[2]:

فيا ويح قومي كم يعضُّ عليهمُ من الفقر أنيابٌ وأنيابُ إقلال

على أنهم لا يقطعون نهارهمُ ولا ليلهمُ إلا على القيل والقال

ولكي يستثير الشاعر مشاعر الشعب الجزائري الغافية ويصرف افتخارهم بالماضي إلى ما يعود على الجزائر بالخير، يوظف الكناية في تصوير واقع البلاد الذي يرزح تحت ذل الاستعباد الفرنسي؛ فيلفت أنظار المواطنين إلى الحرية التي تنعم بها الشعوب الحية. وفي ذلك يقول[3]:

ألا أيها الشعبُ الفخورُ بمن مَضَوْا أتزهو بشيء من فخارك زائل؟

مضى المعشر الشم الألى لسبيلهم بما كان من عز وبيض فعائل

إذا كان أعناق البرية حرة فأعناقنا مغلولة بالسلاسل

وهي صورة يريد من خلالها الزاهري تنبيه أبناء الجزائر إلى الحقيقة المرة؛ إذ ليس ما يشعر الإنسان بالخجل من نفسه، والتأفف من واقعه، والتأهب الصادق لتغيير أوضاعه سوى معرفة الحقيقة الصارخة وهي أنه وبني وطنه أذلة مقهورون دون سائر خلق الله، تحت إرهاب الاستعباد الفرنسي كذل العبيد تماما..!

ولم يكتف الزاهري بتصوير الواقع الذي لم تمنعه حالته الحاضرة من استشراف المستقبل السعيد، حينما يتحرك أبناء الجزائر إلى العمل والإصرار على بناء أسس المستقبل الواعد؛ فنجد الشاعر يوظف الاستعارة المكنية في تصوير ذلك المستقبل الذي ستغدو فيه

الجزائر فتية وقوية، مستقلة ومتحضرة فيقول[1]:

---

[1]. محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج٢ تونس ١٩٢٧، ص١٧٦

[2]. محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج١، تونس ١٩٢٦، ص٦٨

[3]. قصيدة (الوطن والأستاذ)، جريدة النهضة التونسية، عدد ٥٧٢، السنة ٢ (١٩٢٥/٥/٣)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ورب باكٍ على الماضين قلتُ له إن البكاء لشأنُ الخُرَّدِ الغيد

هيا إلى عملٍ يُجدي فحاجتُنا إلى أخي عملٍ بالحزم معقود

علَّ الجزائر تغدو وهْي تخطرفي ثوب قشيب من العلياء مقدود

ولنشأة الشاعر الزاهري في بيئة صحراوية أثرها في بناء صوره الواضحة، فنراه حين يريد وصف البواخر الرابضة على شاطئ البحر والزوارق التي تمر عليها من حين لآخر؛ فإنه يصورها تصويرا بسيطا بساطة بيئته. حيث شبه تلك البواخر بثكنات الجيش والزوارق بطلائع الاستكشاف، أو أن البواخر جماعة من النساء جلسن يتبادلن أطراف الحديث على منبع ماء في مكان فسيح في بادية من البوادي، والزوارق بمثابة أولادهن المستمتعين بالركض واللعب من حولهن. فيقول[2]:

أخذتْ بزخرفها الجزائرُ وارتدتْ بعد الطبيعة بالجمال الطاري

حفلتْ بمرساها البواخرُ والزوا رقُ بينهن مع الدوام جـواري

فكأنها ثكنات جيش والـزوا رقُ دونهن طلائـع الأخبـار

أو أنهن جماعة من النسوان لا تنفك تلعبُ حولهـن دراري

وفي تصوير الزاهري للبحر في حال هدوئه، يشبه صفحة مائه حينما تمر عليها نسمات خفيفة لطيفة وتترك فيه تموجات رقيقة، بصحراء ممتدة الرمال مرت عليها غنم فتركت على أديمها آثارها الصغيرة. وفي ذلك يقول[3]:

ولقد يكون البحر رَهْوًا هادئا إلا حراك تبعثر وعثـار

فكأنه قفر الفلا مرت بـه غنمٌ فلم تترك سوى الآثار

ورغم أن البحر لا يوجد في الصحراء، فإن هذه البيئة قد القت بظلالها على خيال الشاعر وهو يقوم بتصوير حالة من حالات البحر، ولكن الصورة بدت واضحة بسيطة.

ثانيا : الحسيــة

والمراد بها ميل الشاعر إلى وصف الأشياء وصفا حسيا يتناول الخصائص الثابتة كاللون والحجم، والوقوف عند هذه الجوانب التي تعتمد أساسا على حاستي البصر والسمع دون التغلغل في بواطن الأشياء والنفاذ إلى جواهرها باستخدام الحدس والخيال لا باستخدام الوعي والمنطق والعقل.

إن الشاعر حينما أراد أن يصور موقع الجزائر العاصمة من البحر المحيط بمعظم أنحائها، لجأ إلى حاسة البصر؛ فشبه البحر بالهلال أو بنصف سوار. وفي ذلك يقول[1]:

---

[1]. قصيدة (الناس والدهر) جريدة النهضة التونسية، عدد ١٢٧، السنة ١ (١٩٢٤/٢/٥)

[2]. قصيدة (جمال الطبيعة) جريدة النجاح الجزائرية، عدد ٣٠٥، السنة ٦ (١٩٢٦/٦/١١)

[3]. قصيدة (جمال الطبيعة) جريدة النجاح الجزائرية، عدد ٣٠٣، السنة ٦ (١٩٢٦/٦/٤)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والبحر يكتنف الجزائر كالـ هِلال مقوسا أو نصف سوار

وهي صورة واقعية وحقيقية، ولكننا نفتقد فيها حرارة المشاعر التي توحي بتعاطف الشاعر معها، رغم أن المنظر منظر وصف لأحد أهم عناصر الطبيعة. حيث "أن للطبيعة دورا حيويا في تفجير الروح الشاعرة ودفع الينبوع الكامن في أعماق النفس إلى التدفق والانطلاق"[2].

وعندما أراد الزاهري أن ينقل إلينا إعجابه بمنظر ألوان الكهرباء التي تزينت بها منازل المدينة وقبيها شبه تمازج تلك الألوان بروضة جمعت في ساحتها أشكالا مختلفة من الزهور. وفي ذلك يقول[3]:

كم قبة وشيت بضوء أخضر وبأزرق وبأصفر كالنار

فتخالها لما تراه ا روضة جمعت افانينا من الأزهار

فواضح ما في هذه الصورة من حسية، حيث اعتمد الشاعر في بنائها على حاسة البصر، دون أن يشعرنا بتعاطفه معها.

ويصف الشاعر الجبال المحيطة بالجزائر العاصمة، معتمدا في تصويرها على أداة التشبيه وعلى حاسة البصر وحدها .. فيقول[4]:

فجبالها الشمُّ الشماريخُ اعتلتْ حتى إلى فلك العُلا الدوَّار

سودٌ غرابيب تراها في الهوا ءِ سفائنا مطلية بالقار

وتخالها إبلا رأيتَ سوادَها بالبعد خائضة سرابَ صحاري

فإذا كانت تلك الجبال تبلغ فلك العلا الدوار فما وجه الشبه بينها وبين السفن التي لا يكاد طولها يتجاوز بضعة أمتار؟ .. زد على ذلك أن الصورة تتنفس في بيئة غير بيئتها، ويتضح ذلك من خلال تشبيه منظر الجبال من بعيد، بإبل خائضة في سراب الصحراء. وهذا من تأثير بيئة الشاعر الصحراوي، مثلما سبقت الإشارة إلى ذلك سابقا.

ثم يصور الزاهري منظرا آخر، وهو تلك الأشكال المختلفة التي تتركها أشعة الشمس على الأرض بعد تسللها بين أغصان الأشجار المتشابكة؛ فتبدو مثل الدراهم والدنانير، وأما تشابك الأغصان وتداخلها فإنها كمنظر الأحبة المتعانقين بعد طول غياب. يقول الشاعر[5]:

والشمسُ يظهَرُ حسنُها خلل الغصون بدرهم تبدي وفي دينار

ورأيت أفنان الغصون تعانقتْ كأحبَّة قدموا من الأسفار

فإلى جانب حسية هذه الصورة، فقد بدت جامدة أيضا؛ إذ لا حرارة للمشاعر فيها ولا عاطفة أو ما يثير العاطفة ولو من بعيد..!

---

[1] - القصيدة نفسها والمصدر نفسه

[2]. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في النقد والأدب، دار النهضة العربية، بيروت (د. ت) ص ١٥٨

[3]. قصيد (جمال الطبيعة)، جريدة النجاح الجزائرية، عدده ٣٠

[4]. القصيدة نفسها والمصدر نفسه

[5]. قصيدة (جمال الطبيعة) جريدة النجاح الجزائرية، عدد ٣٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولعل الزاهري في نظرته للطبيعة . من خلال صوره السابقة . متأثر بنظرة الشعراء القدماء لها، حيث "كانت في الأغلب الأعم نظرة خارجية قوامها الحس المادي الذي يبدع في وصف الألوان وتحديد الصفات وعقد التشبيهات، ثم يقف في هذا كله عند الهيئات الخارجية للأشياء الموصوفة دون محاولة إلى تعمقها واستشفاف أسرارها والاستغراق الوجداني في رموزها وخفاياها على نحو تمتزج فيه أحاسيس الشاعر بمظاهر الطبيعة وتخالط روحه روحها فيتحدث إليها ويعبر من خلالها عما يزخر به وجدانه من خواطر وأفكار"[1].

ورغم أن الصور الحسية السابقة قد وردت في قصيدة الشاعر الزاهري الطويلة الموسومة بـ(جمال الطبيعة) إلا أنها تفتقد إلى الخيط الشعوري الذي يجمعها. حيث إنها جاءت مبعثرة في ثنايا القصيدة. ومن أسرار هذا التبعثر والتفكك صدور الشاعر في بناء قصائده على وحدة البيت، متأثرا بالنموذج العربي القديم في بناء القصيدة، على غرار "أغلب الشعراء الجزائريين ولا سيما قبل الاتصال بالحركة الرومانسية، كانوا ما يزالون

ينهجون نهج القصيدة التقليدية نظما، ويأخذون بمعيار النقد القديم نظرية"[2].

ثالثا : التقليديــة

ونعني بهذه الخاصية أن الزاهري قد اعتمد في نسج جانب من صوره الشعرية على صيغ تصويرية أصبحت مستهلكة، بسبب كثرة ورودها في الشعر العربي قديمه وحديثه. ومن ثم فإن توظيف الزاهري لتلك الصيغ ليس سوى تقليدا.

من تلك الصيغ قول الشاعر[3]:

تركتُ ورائي بالجزائر منْ إذا تذكرتهم زاد الفؤادُ تلهُّبا

وما همني خطبٌ سوى أنني أرى هلال بلادي للأفول مصوَّبا

فهو في هذه الصورة، يشبه حالة الجزائر المضطربة بعد نفي سلطات الاحتلال

الفرنسي للأمير (خالد) إلى مدينة الاسكندرية بأفول الهلال. ورغم أن الزاهري قد وظف الاستعارة التصريحية في نسج هذه الصورة، إلا أنها بقيت بلا جدة بسبب تقليديتها.

وهو الوصف الذي ينطبق على هذه الصورة[4]:

عهدناك ذا جأش قوي ثباته إذا ما خطوب الدهر تنشب مخلبا

فجعل لخطوب الدهر مخالب، وهي صورة مستهلكة.

وعندما أراد الشاعر أن يصور حال الأمة العربية الإسلامية في ماضيها المجيد، قال[5]:

---

[1]. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص ١٤

[2]. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، بيروت لبنان ط١ (١٩٨٥)، ص٥٩٦

[3]. قصيدة (إلى الزعيم الجزائري بالإسكندرية) جريدة الوزير التونسية، عدد ١٥٢، السنة ١٤ (١٩٢٣/٩/١١)

[4]. قصيدة (إلى الزعيم الجزائري بالإسكندرية)، جريدة الوزير التونسية عدد ١٥٢

[5]. قصيدة (الناس والدهر) جريدة النهضة التونسية، عدد ١٢٧، السنة ١ (١٩٢/٢/٥)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كانت أوائلنا عِقدا ويا له منْ عقدٍ نظيمٍ بجيد الده ر منضود

فارتكز على بناء هذه الصورة على وسيلتين بلاغيتين هما: التشبيه البليغ في قوله: "كانت أوائلنا عقدا"، والاستعارة المكنية في قوله: "بجيد الدهر.."، وهي من الصيغ التي تكررت كثيرا في الشعر العربي.

ومثل ذلك تصويره لرفاقه الذين كان يجتمع بهم في مكان بديع للحديث والسمر؛ فيشبههم بالنجوم والمصابيح، وذلك في قوله[1]:

وفتية أنس كنتُ أجمع شملهم على منزِهٍ يسترجع الطرف مرآه

تراهم نجوما أو مصابيح في الدجى فهم والدراري المصابيح أشباه

وتصور الشاعر لوقع الخطوب على فهم الدين الحنيف وأثرها على وحدة المسلمين؛

فيشبه وحدة المسلمين في أيام مجدهم بـ"العقد المنظم" ثم صارت في زمنهم هـذا "عقدا مبددا"، وذلك في قوله[2]:

تكاثرت الأحداثُ في الدين وانتهى إلى "نِحَلٍ" أوردْنه موردَ الرَّدى

قد كان عِقدُ المسلمين منظمـا ولكنها أبقته عقداً مُبـدَّدا

ومثل هذه الصيغ التقليدية تعجز عن نقل نفَس الشاعر. لأن "الصورة الشعرية الناجحة هي التي يسعى الشاعر لأن يكون فيها دمه، ونبضه، وبصماته، وبذلك تلون كشفا نفسيا لشيء جديد وليست مزيدا لمعرفة المعروف"[3].

رابعا : الجدة والابتكار

يسجل الشاعر الزاهري من خلال هذه الخاصية، شأنه شأن شعراء الجزائر المحدثين، حضور بصمته مع الجدة في جوانب لا يستهان بها من شعره، رغم إيمانه بأن للشاعر رسالة لا بد أن يؤديها من خلال عمله الإبداعي، وإن كان هذا الإيمان لا يتعارض بالمرة مع جمال الشعر. ولكن حين يجتمع الإيمان برسالة الشعر في مجتمع يخيم عليه الجهل والفقر والمرض والاحتلال، فلا ننتظر من الشاعر أن يأتي، في عمله الشعري، بما لم يستطعه الأوائل من الناحية الفنية..!

في رثائه لفقيد العلم الشيخ (محمد النخلي)، يصور الزاهري الموكب الحزين لجنازة الفقيد، حيث خيم جلال الموت على الموقف، وتعلقت قلوب المشيعين بنعش الراحل العزيز وكأنها تريد أن تتسلمه من فوق الرقاب لتحمله بل لتضمه، والأعين تفيض بالدموع الحارة. والكون من حول هذا الجمع الغفير في خشوع عميق؛ فالشمس تأمل لو تنزل من أفقها وتسير في موكب

---

[1]. قصيدة (ليت قومي يعلمون) جريدة النهضة التونسية، عدد ١٩٣، السنة ١ (١٩٢٤/٤/١١)

[2]. قصيدة (تحية أمير البيان) جريدة الإصلاح الجزائرية، عدد ٢٥، السنة ٣ (١٩٢٩/١٠/١٧)

[3]. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص ٤٣٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الجنازة، ونور الفجر يود لو كان الفقيد مكفنا بأرديته، والبدر قد خفق قلبه لجلال الرزء وتمنى لو يصحب الأستاذ الجليل تحت الثرى، ولِمَ لا وقد كان الشيخ في حلقات دروسه بين طلابه كالبدر في هالة من النجوم..! يقول الشاعر[1]:

يا يوم سار الشيخُ يحمِلُ نَعشَهُ جمعٌ من الأبرار فوق رقابه

لو أسلمُوهُ إلى القلوب مشتْ به أو أسلمُوه لدمعِهم لجَرَى به

والشمسُ تأمُل لو هوتْ من أُفْقِها تمشي على هُونٍ وراءَ ركابه

ويَوَدُّ نورُ الصُّبح لو كان الفقيدُ مُكفنا ببُرودِه وثيابه

والبدرُ يخفِقُ قلبُه يهفو إلى أنْ يصحبَ الأستاذ تحت ترابه

كان الشبيهَ به فذا في هالةٍ من شُهْبه والشيخُ في أصحابه تعكس هذه الصورة الحب الكبير الذي يكنه الشاعر لشيخه والتأثر العميق لموته. ولأن التأثر كان صادقا وعميقا فقد أسبغ الزاهري مشاعره الجريحة على عناصر الطبيعة فبدت هي الأخرى حزينة. وقد كان للاستعارة الدور الأبرز في تصوير خلجات النفس وبناء جزئيات الصورة.

ويوظف الزاهري الاستعارة أيضا في تشخيص لحظة المخاض التي ينبجس فيها نور الفجر بعد أن يكون الليل قد أدبر؛ فيصور الشاعر ذلك الصراع القائم بين نور الفجر وبين السحب الكثيفة التي تعترض سبيله، ساعية إلى الحيلولة بينه وبين الانتشار في جنبات الدنيا؛ فيتدافعان حينا من الزمن كل يريد التغلب على الآخر، إلى أن تضعف قوة السحاب فيتبدد إلى قطع هاربة لا تلوي على شيء أمام نور الفجر الذي فاض ضياؤه في كل مكان؛ فكان حال الفجر مع السحاب كحال سيل عارم اعترض سبيله سدٌّ شيد بالطين والحجر، فما زال السيل يحتال على السد ويلتمس الطريق إلى العبور حتى حانت لحظة تبدد فيها السد أمام قوة السيل وإصراره.. يقول الشاعر[2]:

وبكرتُ أعترض الصَّبَا وهُبوبَها والطيرُ لم يبرحْ عن الأوكار

فالفجرُ ينهضُ والسحابُ يزمُّه زمًّا ويكتمُه بفضل إزار

ما زال بينهما عراكٌ ثائرٌ كعراك ذي ضعفٍ وذي استعمار

حتى لقد أفاض الضِّيا من هاهنا وه نا برُغم مُناهض ومُواري

فغدا السحابُ على الهواء زبارجاً لم تستقر بموضع وقرار

فكأنهن كتائبٌ مهزومة ركنتْ إلى هربٍ لها وفرار

وكأن هذا الفجرَ سيلٌ حاملٌ شُدَّت عليه طرائقٌ ومجاري

ما زال يلتمسُ الطريقَ لنفسهِ ما بين طين السَّدِّ والأحجار

حتى تفجَّرَ من جوانبِ سَدِّه وجَرَى كجرْي المُهر في المِضمار

---

[1]. قصيدة (رثاء فقيد العلم الشيخ النخلي) جريدة النهضة التونسية، عدد ١٤٧، السنة ١ (١٩٢٤/٢/٢٥)

[2]. قصيدة (جمال الطبيعة) جريدة النجاح الجزائرية، عدد ٣٠٥، س٦ (١٩٢٦/٦/١١)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويوظف الشاعر فكرة الصراع في موضع آخر. وذلك حين يرسم صورة الإنسان في هذا العالم وهو يكدح لتأمين حاضره ومستقبله دفعا لتقلبات الأيام، وهو يدري أو لا يدري أن الأقدار أكبر منه، ولن تدعه آمنا طول الزمن إذ لا بد أن يأتي يوم تتوقف فيه حركته عن الحياة بفعل ضربات الموت القاسية. يقول الشاعر[1]:

كأنما الدهرُ طوفانٌ ونحن على سفينةٍ ما استوتْ يومًا على الجودِي

تنسابُ في اليمِّ يمِّ الحادثاتِ بنا لكنْ إلى أجل تنساب محـدودِ

فالصورة تبدأ بحركة فيها جلبة، بفعل الصراع بين بني الإنسان وأحداث الزمن، ثم يبدأ عامل الهدوء في التسرب إليها، بعد أن تكون الغلبة قد حسمت لصالح القدر.

وتبدو فكرة الصراع مرة أخرى في تصوير الشاعر لأسلوب بعض المنحرفين عن الدين الحنيف، وإن تمسحوا به، وهو أسلوب العنف الذي لا يعرفون غيره في التعامل مع مخالفيهم؛ فيوظف بعض التعابير التي توحي بذلك. وفي ذلك يقول[2]:

عجبًا! لقد أسمعْتَ حتى النائمينَ من الورى بمقابر (الخَلَوَاتِ)

بعثوا إليك "مُنوَّما" يعدو على ما فيك من جِدٍ ومن عزماتِ

قطع الطريقَ عليك في غلس ولم تكن (التيوسُ) لتقطعَ الطرقاتِ

فأسالَ منك دمًا زكيًا في الدُّجى ظلمًا فيا للظلم في الظلماتِ

شُلت يد "التيس" الشقيّ فإنها شجَّت جبينَ الفضل والحسناتِ

فكان لهذه التعابير "المنوَّم"، "التيوس" ، "التيس" ، "الظلم" ، "الظلمات"، ما يوحي بتلك الصورة، صورة العنف الذي يتبناه المنحرفون عن الدين باسم الدين في "مخاطبة" معارضيهم. وكان المستهدف من قبلهم هذه المرة زعيم المصلحين في الجزائر الشيخ عبد الحميد بن باديس.

ولاجتثاث هذا الأسلوب الجبان، يلجأ الزاهري إلى رسم صورة المواجهة التي تتمثل في نشر العلم، وفضح الدعاوى بالحجج التي يصعب دحضها. وفي ذلك يخاطب الشاعرُ الشيخَ ابن باديس بقوله[3]:

سَلَّ اليراع على الذين تصيَّدوا هذي العبادَ بصالح الدعواتِ

لقد استخدم الشاعر فعلي "سل" و "تصيدوا" للدلالة على ضراوة المواجهة، ولكن الكلمة الأولى أضيفت إلى "القلم" وليس إلى "السيف"، لأن مشكلة الشعب تكمن في جهله الذي بسببه تصيده المنحرفون عن الدين باسم الدين!

---

1. قصيدة (الناس والدهر) جريدة النهضة التونسية، عدد ١٢٧، السنة ١ (١٩٢٤/٢/٥)
2. قصيدة (إلى زعيم المصلحين) مجلة الشهاب الجزائرية، عدد ٦٩ السنة ٢ (١٩٢٧/١/١٣)
3. قصيدة (إلى زعيم المصلحين) مجلة الشهاب عدد ٦٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي سياق هذه المواجهة يوظف الشاعر أسلوب المزج بين المتناقضات التي تعني "الجمع بين الشيء ونقيضه"[1] التي تكسب الصورة الحركة والثراء؛ فيرسم من خلالها صورة حية لأتباع الطرق الصوفية المنحرفين عن الدين حتى يحذرهم الناس فيقول[2]:

كانوا طوائفَ شتَّى كل طائفةٍ تطيع "شيخًا" لها في كلِّ ما زعما

إن قال إني "وليٌّ" صدقوه وإن هو ادعى الغيبَ قالوا: أحكمَ الحُكما

وإن تعلم بعض الشيء تهجية قليلة هتفُوا يا أعلم العُلما

وإنْ هو ارتكب الفحشاءَ فاضحة فلا محالة معذورٌ وقد أثِما

أو احتسى الخمرَ قالوا:إنها عسلٌ ولا غرابة في هذا ولا جرما

أو ادعى أن خيرَ الخلق يخدمُه فما اعتدى عندهم فيها ولا ظلما

فهذه التصرفات الشاذة من قبل "شيوخ" الطرق المنحرفين التي تقابل بالاستحسان والرضا والتبرير من قبل الأتباع الجهلة يوحي بطبيعة الصورة التي أشرنا إليها.

وهي الوسيلة التي ينسج بها الزاهري صورته لطائفة من أبناء أمتنا الإسلامية الذين رباهم الاستعمار الثقافي على عينه فأصبحت مواقفهم تجاه قضايا الأمة مواقف مسبقة؛ فما وافق منها نظرة الغرب الاستعماري فهي الصواب وما خالفها فهي عين الخطأ..! يقول الشاعر[3]:

فإنْ كان شيءٌ جدَّ في الغرب تافهٌ أقامَ ذوي الأقلام فينا وأقعَدا

وإن جدَّ في الإسلام أعظمُ حادثٍ تعامَوْا كأنَّ الأمرَ لم يكُ ذا صدى

إذا فضحتْ للغرب شرُّ خطيئةٍ تقزَّز من إفشائِها وتنكَّـدا

وإن ثبتتْ للشرق أسمى فضيلةٍ تعصَّب في إنكارها وتشـدَّدا

إذا أبصر الشرقيَّ ناءَ بجنبهِ وإنْ يَرَ غربيًّا دنَا وتـودَّدا

فهذه الصورة تعكس مشاعر النفس المتناقضة، وسر هذا التناقض أن الفئة التابعة للاستعمار الثقافي تنظر إلى الأمور بمنظار الآخر الاستعماري، لأنها منبهرة به. ولو وضعت هالة الانبهار جانبا لاكتشفت دون عناء أن لهذا الآخر عيوبا، ومن ثم يسهل عليها التحرر منه، ولكنها لا تستطيع أو لا تريد..!

---

[1]. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، القاهرة ١٩٧٨، ص ٨١

[2]. قصيدة (التحية الصادقة) مجلة الشهاب الجزائرية، مجلد ١٠، جزء ٩، أوت ١٩٣٤، ص٤٠٧ . ٤٠٨

[3]. قصيدة (تحية أمير البيان) جريدة الإصلاح الجزائرية، عدد ٢٥، السنة ٣ (١٩٢٩/١٠/١٧)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تلك هي الصورة الفنية عند الشاعر محمد السعيد الزاهري، والتي اتسمت بالوضوح والبساطة والحسية والتقليدية. كما وجدنا في شعره صورا تميزت بالجدة والابتكار، والتي تحسب للشاعر، خاصة في تلك المرحلة المظلمة من تاريخ الجزائر، حيث فرض فيها المحتل الفرنسي سياسة التجهيل على أبناء الوطن.

المصادر والمراجع

١. ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون مجلد٢، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان ١٩٦٦.

٢. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ط٢ (د.ت).

٣. جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف القاهرة ١٩٨٨.

٤. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٩.

٥. سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد العراق ١٩٨٢.

٦. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هلموت رايتر، استانبول ١٩٥٤.

٧. علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم القاهرة ١٩٧٨.

٨. لجنة التأليف والنشر، شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٩٥١.

٩. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في النقد والأدب، دار النهضة العربية، بيروت لبنان (د. ت).

١٠. محمد السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج١، تونس ١٩٢٦.

١١. محمد السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج٢، تونس ١٩٢٧.

١٢. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط١ (١٩٨٩).

١٣. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مطبعة الفجالة القاهرة (د. ت).

١٤. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٥٥.

الدوريات

١. جريدة الزهرة التونسية عدد٣٤٧٩ السنة ٣٥ (١٩٢٣١٦).

٢. جريدة النجاح الجزائرية عدد٣٠٣ السنة ٦ (١٩٢٦٤). وعدد٣٠٥ السنة ٦ (١٩٢٦١).

٣. مجلة الشهاب الجزائرية عدد٦٩ السنة ١٩٢٣). ومجلد ١ ج٩ (أوت ١٩٢٣).

٤. جريدة النهضة التونسية عدد١٢٧ السنة ١ (١٩٢٤٩). وعدد١٤٧ السنة ١ (١٩٢٤٢٩). وعدد١٩٣ السنة ١ (١٩٢٤١). وعدد٥٧ السنة ٢ (١٩٢٥٣).

٥. جريدة الإصلاح الجزائرية عدد٢٩ السنة ٣ (١٩٢٩،١٧).

٦. جريدة الوزير التونسية عدد١٥٢ السنة ١ (١٩٢٣١).

المراجع الأجنبية

١. J. l. joubert, La Poésie, Armand Colin Paris, 1977

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

شعريّة القصّ في الأدب العربي القديم مناماتُ الوهراني ومقاماتُه ورسائِلُهُ أنموذجًا

أ.عبد الستار الجامعي. باحث في الأدب العربي القديم، وطالب سنة ثانية دكتورا في الأدب العربي القديم.

جامعة تونس ١

أمّا قبل:

ليس الغرضُ من هذه الدّراسة في منامات الوهراني ومقاماتِه ورسائِله أنْ تكون مُقارنيّة مع غيرها من المقامات التي سبقتها- وإن كان سياقُ البحث يضطرّنا إلى ذلك أحيانا- نقصد هنا خاصّة: مقامات الهمذاني والحريري الذيْن أوّل مَنْ بذرا بذور هذا الجنس الأدبي في القرن الرابع والخامس الهجريْن. بل الغرضُ من هذه المقالة تقديم مقاربة علميّة مُنصفة لنصوص فريدة، ظلّت – في اعتقادنا- مطمورة ومنسيّة في تراثنا الأدبي، الذي يظلّ دائما في حاجة لا للنّقلْ ولكن للاستفتاح على حدّ عبارة أندري مالْرو[1]. وهي مقاماتٌ لم تطلها يدُ النقّاد والبحّاثة بعدُ إلاّ في استثناء قليل، بالرغم من أنّها تنتمي إلى الجنس الأدبيّ نفسه: جنس المقامة. كذلك الغرض لهذا العمل يتمثّل في إبراز كيفيّة تفنّن الوهراني في مناماته ومقاماته في كليّتها: أي في صياغتها، وفي القضايا التي تطرحها.

الكلماتُ المفاتيحُ: المناماتُ- المقاماتُ – الشّعريةُ- القصُّ.

تمهيد:

ربّما كان من جوانب القصور في دراسة التراث الأدبي العربي القديم- السّردي منه خاصّة- أنّ البحّاثة العرب وغير العرب، قد أولوا اهتمامهم لجنس سرديّ عربيّ خالص، كالمقامة مجسّدة في أنموذجيْن اثنيْن خاصّة: مقامات الهمذاني والحريري، ولكن قلّما وجّه النقاد ُاهتمامهم هذا لنموذج آخر من مقامات لا يكاد يقلّ شأنا وقيمة عنهما، وهي مقاماتُ الوهراني، فغيّبوها وأقصوها إقصاءً غير مبرّر من حيّز عنايتهم. فلقد أسقطها عبد الملك مرتاض من كتابه "فن المقامات في الأدب العربي"، ومرّ عليها "حسن عبّاس" في "فنّ المقامة في القرن السادس الهجري"، مرورا يكاد يكون عابرا[2]، أمّا "دعد الناصر" فلقد سلّطت الضوء على جزء قليل من هذه المنامات(المنام الكبير خاصّة) في إطار دراستها الحديثة- نسبيّا- للمنامات في الموروث الحكائي العربي[3].

---

[1] العبارة من مقال للناقد المغربي "سعيد يقطين"، قراءة التراث الأدبي: التراث السردي نموذجا. الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، ٢٠١٤،ص، ٣١١

[2] حسن عليّ، فنّ المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص، ١٠٨.

[3] دعد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

صحيحٌ أنّ السّبْق الزمني لمقامات الحريري والهمذاني كان سببًا مُباشرا في عَلُوق هذه المقامات في أذهان الناسّ، فالتفتوا إليها بالدّرس والتمحيص، ولكن صحيحٌ كذلك أنّ مقامات الوهراني "الجزائري"[1]، لا تقلّ شأنا عن غيرها من المقامات. فهي تتميّز بكفاءة نصيّة خاصّة (compétence textuelle spécial) جديرة بالتتبّع، تتجلّى في سلاسة، وأسلوب في التعبير راقيَيْن، ناهيك عن القضايا التي تطرحها والتي تمسّ – شأنها في ذلك شأن أي عمل إنساني- الواقع المعيش.

١ - في مفهوم الشعريّة

يهدف البحثُ إلى الاشتغال على جملة من النصوص الإبداعية ضمّها الوهراني بين دفّتي كتاب واحد، وذلك من خلال زاوية مخصوصة تهدف إلى استنباط المقوّمات القصصيّة فيها، هي زاوية: الشعريّة (La Poétique). ولذلك كان لابدّ على الباحث، بادئ ذي بدء، حصر المصطلح – الشعريّة - الذي يقصده، والذي يعتمده سندا في التحليل.

يُراد بالشعريّة في هذا السّياق جملةُ القوانين والمبادئ اللغوية التي تنظّم الإبداع الأدبي. يعني ذلك أنّ هذا المصطلح عامٌّ ويجوز تطبيقه على قسميْ الأدب: الشّعر والنثر على السّواء، وإنّ كان "تودوروف" (T.Todorov)يميل في كتابه "الشعريّة" إلى اعتباره أكثر علوقا بالنثر منه إلى الشعر"[2] ولئن حصر "الناقدُ البلغاري" دور الشعريّة في استنباط مقوّمات النصّ الخاصّة به والكامنة فيه، وهو ما نفهمه من قوله: "تسعى الشعريّة إلى معرفة القوانين العامّة التي تُنظّم ولادة كلّ عمل[...] وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعريّة إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنيّة في الآن نفسه"[3]، فإنّ "جيرار جينات"(G.Genette)، الناقد الفرنسي، قد وسّع، في كتابه "طروس(Palimpsestes) في هذا المصطلح وأخرجه من دائرة النصّ الواحد الضيّقة، وجعله مُطلاً على النصوص الإبداعية الأخرى، من خلال قوله: "إنّ موضوع الشعرية لا يُمكن أن ينحصر في النصّ ذاته، إنّما هو يشمل أيضا العلاقات الظاهرة والخفيّة التي يقيمها نصّ ما مع نصوص أخرى"[4]. أمّا على مستوى الدراسات النقديّة العربية، فيُمكن أن نعتبر تصنيف "حسن ناظم" للشعريّة تصنيفًا مهمّا، ويُمكن أن يُعوّل عليه في هذا االسّياق. فهو يقرّ بأنّ "مفهوم الشعريّة لم يعد منحصرا في مجال الأدب، بل اتّسع ليشمل فنونًا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفنّ السينمائي"[5].

وإلى هذا الفهم يجوز إضافة أنّ الشعريّة بقدر ما اتّسعت لتشمل فنونا إبداعية خارج إطار الأدب، فإنّها أيضا قد امتدّت و"تفتّتت" داخل رقعة الأدب نفسها لتشمل كلّ مقوّم من مقوّمات الخطاب الأدبي على حدة، فقد أصبحنا نتحدّث عن جماليات للقصّ بدل جمالية واحدة، وعن "شعريات" بدل شعريّة نحو: شعرية الفضاء، شعرية اللغة، شعرية السّرد، شعرية الخطاب، شعريّة القصّ...وهناك، بالفعل، مؤلّفات مهمّة كانت قد اتّخذت من هذه الشعريات عناوين رئيسة لها على غرار: شعرية الفضاء (جاستون باشلار)، وشعرية السرد(عمر عبد الواحد)...إلخ. إنّ مفهوم الشعرية هو، إذن، مفهوم حيويّ ينتقل من موقع إلى آخر، وليس حكرا على مجال دون غيره أو عنصر قصصي دون غيره. ومن هذا المنطلق، تأتي هذه المحاولة لكشف النقاب عن

---

[1] محمد بن محرز بن محمد، أبو عبد الله الوهراني: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق، ابراهيم شعلان، محمّد نغش، مراجعة، عبد العزيز الأهواني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨

[2] تزفيتن تودوروف، الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط، ٢، ١٩٩٠، ص،٢٤.

[3] نفسه، ص، ٢٣

[4] Gérard Genette. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris. Seuil. Coll. Poétique. 1982. P7.

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، ١، ١٩٩٤، ص، ٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تجليّات شعرية القص في أخبار الوهراني. وه يتهدف، منذ البداية، إلى استكناه، قدر الإمكان، أبعاد الخطاب الدّاخلية ودلالاته وتشكّلاته، التي تجعل من هذا الأثر عملا شعريّا- أي خَلْقًا لُغويًّا بالأساس- ومحاورتها، لأنّها تليق في اعتقادنا بالبحث.

٢ - البنية الشعرية في منامات الوهراني ومقاماته ورسائله:

أ - بنية السرد:

إنّ نظرةً إلى هذه الأخبار يمكن اكتشاف من خلالها أنّ السّارد يبني أحلامه، ويباشر سرده وهو يتموضع من داخل الحكاية. فهو، في الآن نفسه، الراوي والشخصية. وهو يعمد بواسطة السرد إلى بسْط ما وقع له هو بالذات، وتقديمه تبعا لمنطق خاص: أي إنّ السرد أغلبه يدور، من وجهة نظر سرديّة لسانيّة بالأساس، في إطار رؤية من الداخل(Vision par intérieur)، أو التبئير الصفر (Focalisation zéro) بتعبير جيرار جينات، وهي الرؤية التي وسع فيها الراوي كلّ شيء عِلْمًا. وكُلّما تقدّم السّاردُ في الخطاب، كلما انكشفت شخصيةٌ جديدةٌ، وإذن أحداثٌ جديدةٌ. فهو إذن راوٍ ذو وظيفة مزدوجة، تتمثّل في سرْد الحكاية، والحكم عليها في الآن نفسه. فالراوي يتمتع بحريّة كبيرة في التصرّف في هذه الأخبار. إنّ السارد يوافق المُخاطِب في هذه المقامات، وهو في هذا السّياق يلتبس مع الكاتب نفسه.

وعلى خريطة النصّ، أي النصّ من حيث مسار أحداثه، فالراوي يصوّر لنا في المقامة الأولى - معتمدا السرد المكثّف صيغة من صيغ الخطاب الذي يبدأ به أخباره في شكل عرض أحاديّ مباشر يوجز أحداثا كثيرة في زمن قرائي قليل- جملةً من الأفعال المُتتالية التي تُظهرها مؤشّرات دالّة على ترابطها وتتابعها(Les indicateurs de succession)، على غرار أدوات الربط(الواو، الفاء، حتى)- التي صاحبت رحلته، وكلّ ما مرّ به الى أن وصل بغداد، والتقى بأبي المعالي بطله في المقامة الأولى، أو مشاركه في البطولة. فالراوي هو الوهراني نفسه. وهو - على عكس ما نجده في المقامات الهمذاني والحريري- الراوي الرئيسَ لمقاماته، وليس مفارقا لمرويّه، ولا يقع خارج البنية السرديّة للمتن، بل هو مُندمج فيها، وإليه تُسند مُهمّة الرواية باعتباره راويًا، وإليه في الآن نفسه تسند مهمّة الحكاية باعتباره بطلا. فهو الذي يبذُر – على حدّ عبارة الناقد العراقي عبد الله إبراهيم- مُكوّنات الحكاية، فضاءً، وأفعالاً، وأشخاصًا حالما يبدأ روايته[1]، قال الوهراني: أَرَحْت نفسي من سلوك الغور والفجّ، وجلستُ أنتظر أيّام الحجّ، وتاقتْ نفسي إلى محادثة العقلاء، واشتاقت إلى معاشرة الفضلاء، فدلّني بعض السّادة الموالي إلى دكّان الشيخ أبي المعالي[...] فقصدت قصده حتى جلست عنده، فحين نظر إليّ، ورأى أثر السّفر عليّ، بدأني بالسّلام وبسطني بالكلام"[2]. وفي هذا المستوى تتجلّى أُولى وظائف السّرد الحيويّة التي ينهض بها، التي تتمثّل في الإعلام والإخبار عن شخصيات جديدة كلّما تقدّم السّرد، وتقديمها، في شكل من التنسيق، وبسْطها للقارئ في محاولة أولى للتعرّف عليها.

وأمّا في المنام الكبير، فإنّ الاستهلال السّردي ينفتح على تعريف الراوي بالحالة التي يعيشها، والتحوّل بها من مرحلة إلى مرحلة أخرى، عن طريق إظهار في كلّ مرحلة من هذه المراحل حدثٍ جديد قد يؤثّر في مسار الأحداث التالية ويغيّرها. وفي هذا المنام الذي يدور في صيغة الخطاب المسرود الذاتي، الذي هو – بحسب سعيد يقطين- "الصيغة السرديّة التي يستعملها الراوي مركّزا من خلالها على ذاته، والمونولوج الذاتي (الداخلي) شكل من أشكالها [...] جاءت على شكل أحلام أو تخيّلات ذاتية للراوي للكشف

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي،٢ ج، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسّعة، ٢٠٠٨، ص، ٣٢٧

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١-٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عن صورة الراوي الداخلية"[1]، يبدأ الراوي سَرْدَ رحلته في يوم البعث لحظة بلحظة، مُذْ أن سمع مُنادٍ ينادي، إلى نهوضه، وقيامه من مَرْقَدِه، مِنْ قبره، ومشاهدته للسّماء وهي تنفلق، وتنحدر منها الملائكة زرافات ووحدانا[2]، حتى الالتقاء بشخصيات أخرى. وهي رحلة يتخلّلها الوصفُ ويُغنيها، يقول الوهراني – وهو يصّعَدُ إلى السّماء لمقابلة "الرحمان"، استعدادا ليوم الحساب، بكلّ ما ينطوي عليه معنى الفعل "اصُّعَدَ" من شدّة ومعاناة، وهي شدّة تبدو ظاهرة على جسد الوهراني نفسه، وهي شدّة تبدو كذلك منطقيّة، بالنظر إلى أهوال مشهد البعث، بالرغم من أنّ ذلك كلّه لم يمنعه من إضفاء طابع الهجاء والسّخرية على هذا المنام :"خرجتُ من قبري أيمم الدّاعي إلى أنْ بَلَغْتُ أرض المحشر، وقد ألجمني العرقُ، وأخذ منّي التعبُ والفرق، وأنا من الخوف على أسوأ حال، وقد أنساني جميع ما أقاسيه عظيم ما أعانيه من شدّة الأهوال[...]وأبو العزّ بن الذهبي يغازلني بعينيه، ويسقيني الصّرف من النعارة حتى يغرق حسّي وأغيب عن الوجود، وتنقضي عنّي الشدائد، وأنا في غير معقول، فمن انقضت أمنيتي حتى طلع عبد الواحد بن بدر[3].

ويجرُّ الحديثُ عن السّرد في أخبار الوهراني، حديثا عن زمنيّة السرد، الذي من خلاله تظهر الشخصياتُ، وتتطوّر الأحداث. وفي هذه الأخبار- في منام الكبير خاصّة- مؤشّراتٌ واضحةٌ على تدفّق زمني كبير مُختزل، وغير خطيّ، من الماضي المُنتهي "زمنيّا" في الوعي إلى المُستقبل، ومن المستقبل إلى الماضي. ووِفق هذا التصوّر سيكون الزمن السّردي الحاضر مُغيّبا، وفي غير حاجة إليه، إلاّ من حيث كونه زمن رواية لا غير. واذا كان نظام الزمن يبدأ خطيّا من الحاضر، ويتوجّه إلى المستقبل، فإنّ الراوي - ههنا- قد اتخذ استراتيجيّة أبطل بهاهذا النظام وخرقه. وهي استراتيجيّة ذات طبيعة استرجاعيّة واستباقيّة بالأساس. فقرّر أنْ يبدأ بالمستقبل، فيجعله مُدْرَكًا ومحسوسًا ويعود إلى الماضي- مُستأنسًا بذاكرته التي تكاد لا تَدَعَ شيئا- فيتلاعب به على نحو فريد، ويجعل من تلاعبه هذا سندًا يُغذّي به منامه، ورحْلته، ويكشف به عن نوايا وحوافز ذاتية. وبهذا الاستباق الزمني المتحقّق سرديّا قبل الماضي، الذي لم يكن السردُ ليمنحه تحقّقا بعدُ، يُقرّرُ الراوي مصيرَ شخصياته، ويُنصّب نفسه مُقرّرا لمصائرها، فيحكم على بعضها بالعذاب والخلود في النار، وهذا شأن نفرٌ من الأمّة الذين آتاهم مالكُ خازن جهنّم، وقد خرج من النار، مُبحْلقَ العيْنين، شاهِرا في "يده اليُمنى مَصْطَيجة"، وفي يده الأخرى السّلسلة المذكورة في القرآن"[4]، ويُفسّر سبب ذلك، بالعودة إلى ماضيهم، مُذكّرا القارئ / المتلقّي، ومن خلال عبارات يوردها الراوي، ودالّة على هذا الماضي، بأنّهم "كانوا- في الحياة الدنيا- "مِنَ اللاّطة والقوّادين مِنْ أمّة محمد صلّى الله عليه وسلّم"[5]، كذا هو شأن "مغن بن الحسن"، وهو شخص فيما يبدو مغمورٌ، ولعلّه يكون من صُنع الراوي، ذلك أنّنا لم نجد له تعريفا في هامش الكتاب.

لقد استأثر "مغن" بحصّة من نقد الوهراني الذي يقول في حديث مرفوعٍ إلى "جحا"، وهو شخصية على ما يبدو بدوره مجهولاً لا يُعرف ونكرة لا تتعرّف، على حدّ عبارة الحريري في وصفه لعيسى بن هشام وأبي الفتح الاسكندري[6]، استغلّها الراوي - شأنها في

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ت. ص، ١٧٩.

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٤– ٢٥

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦

[6] القاسم بن عليّ الحريري، المقامات، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٨، ص، ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ذلك شخصيات أخرى وهمية[1]- لِيلبس لبوسها، ويختفي خلفها، وليمرّر عن طريقها ما يهدف إليه. وليبيّن في سياق آخر متصّل أنّ البنية العامّة للأسانيد التي تقوم عليها أخبار الوهراني هذه هي، برغم فاعليّتها السرديّة، بنية هشّة وزلاّقة، ولا يُمكن أن يُعوّل عليها كثيرا في التثبّت من الأخبار المعروضة. والظاهر أنّ الوهراني قد عمد إلى تطبيق مبدإ الإسناد شكلا، لكنّه بكلّ تأكيد قد خرقه مضمونا. إذ لا يُمكن أن تكون آلية الإسناد هذه – متى رام الناقد الفحْص الحرَّ الدقيقَ- دليلاً على مصداقيّة الأخبار المروية. وهو ما يؤكّد أمرين: أمّا أوّلهما فهو عدمُ استطاعة المؤلّف الفكاك بعدُ من سلطة الأسانيد، التي "أصبحت في هذه المرحلة جُزءًا لا يتجزّأ من استراتيجية الخطاب، ووسيلة يتوخّها المؤلّف لجعل القارئ يقرأ المتن على نحو مخصوص ويتنبّه فيه إلى جوانب محدّدة[...] وبالتالي هي موجودة استجابة لسُنّة من سنن الكتابة، واندراجا لأفق انتظار معيّن"[2]. وأمّا ثانيهما، فإنّ ظاهرة الإسناد نفسها لم تعد ذات جدوى في هذه الأخبار، وفي هذه الفترة بالذات(القرن السّادس الهجري)، لاسّيما بعد أن استقرّت منذ القرن الثاني الهجري. بل إنّها ربّما تكون قد استغلّت من لدُن المؤلّف، وتُلوعب بها على نحو فريد، من أجل إيهام المُتلقّي بمصداقيّة الأحداث المرويّة، لكن، أليس في اعتماد هذه الآلية إلاّ محاولة يائسة، ولا يُمكنها إلاّ أنْ تُعزّز من حضور الوجه الآخر الخفي – والمفضوح- للراوي المطلق في هذه الأخبار؟ هذا ما يُشير إليه الأمر. وبالتالي، فإنّ هذه محاولة الوهراني في بسْط شخصياته ما هي إلاّ نوع من أنواع الكذب الأبيض، أو الغشّ السرّدي(بحسب تعبير عبد الله إبراهيم عن علاقة السرد بالترجمة)[3]. وعليه، فإنّ "البحث في أمر إحالة الرواة على أشخاص خارج البنية السرديّة للمقامة، لا جدوى منه، وما يلزم العناية به، هو البحثُ في أمر الرّاوي بوصفه مكوّنا سرديّا من مكوّنات بنية المقامة"[4]. ولربّما هذه الازدواجية المخصوصة في بنية الأسانيد في أخبار الوهراني هي تُمثّل في حدّ ذاتها مجالا خصبًا، يستدعي – اليوم- مزيدا من البحث والتمحيص. يقول جُحا متحدّثا عن مغن بن حسن: "والله يا أمير المؤمنين لتسمعنّ في صحيفة أعماله من الفضائح ما لم تسمع بمثلها لسواه، وأقلّ ما فيها أنّه أخذ طفلا من أبناء الفلاحين اسمه يوسف بن بونيات فسق به حتى التحى، ونشأ له أخ اسمه علافة ففسق به حتى التحى، ونشأ له أخ آخر اسمه فضيل ففسق به حتى التحى"[5].

لقد كان الوهراني في هذا العرض السّردي ديمقراطيّا في إصدار أحكامه. بل إنّه لم يستثنِ، في بعض الأحيان، حتى نفسه من الحساب والعقاب، بالرغم من أنّه كان من أهل القرآن والحديث. يقول: "فبينما نحن – وهو هنا يقصد نفسه وصديقه المحدّث جمال الدين العليمي- في المحاورة وإذا نحن بمالك خازن النار قد هجم علينا وقبض على أيدينا، ورمى السّلسة في أرقابنا، وسحبنا إلى النار، فارْتعنا إلى ذلك ارتياعا عظيما"[6]. وكعادته يُفسّر الوهراني، مُستغلاً ما يتميّز به السّردُ الاسترجاعي من قدرة على تقديم براهين وتبريرات للأفعال، سبب قيام مالك خازن النار بذلك. فهما قد كانا متهّمين بالقوّادة والزّنا واللّواطة. وبالرغم

---

[1] يُمكن أن نذكر على سبيل المثال شخصية أبي الخرا في مقامة شمس الخلافة(ص، ٩٧). وانظر إسناده الحديث إلى "بعض العارفين بطريق الانتحال على لسان الحال، ص، ٦١، ورجل متأدّب من ظراف المعلمين، ص، ٧٢، وأخرى حيوانية(البغلة ريحانة)، وأخرى على لسان المأذنة، وكذلك على لسان جامع...وهي كلّها أسانيد وهمية يستعملها المؤلّف رمزا.

[2] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨، ص، ٣٣٣.

[3] أفدنا هنا – فقط- من العبارة المقتطفة من الإصدار الحديث للناقد عبد الله إبراهيم، بعنوان "السرد والترجمة، كذب أبيض، وغشّ سردي، وسوء تأويل" مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٤.

[4] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج،١، ص، ٣١٤.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٤٤

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من وساطة العليمي- صديق الوهراني- لدى مالك راجيه بأن يخلّي سبيله، لأنّ الوهراني كان- بحسب صديقه -" رجلاً من أهل القرآن"[1]، إلاّ أن تشفعّاته هذه لم تلقَ تجاوبا من لدُن خازن النار، الذي ما نفكّ يذكّرهما – مُستغلاً بدوره السّرد الاسترجاعي- بالأفعال التي كان يقوم بها الوهراني، ذلك أنّه كان في الحياة الدنيا قوّادًا على رفاقه، هجّاءً لا يترك أحدا إلاّ وذمّه في مقامة"[2]. وأمّا صديق الوهراني هذا، فقد كان بدوره "ديّوثا يفسق في الحجرة المظلمة بأولاد المُسلمين "[3]. وعندئذ فقط تذكّر الوهراني ما كان يقوم به من أفعال، ولكن أنّى له - يوم ذاك- الذكرى. فلقد وجد ما عمل في الحياة الدنيا حاضرا، وتأكّد أنّ "الناقد بصيرٌ لا يُغادر كبيرة ولا صغيرة إلاّ أحصاها"[4].

والوهراني يحكم على شخصيات أخرى بالنّعيم والفوز بالجنّة، فهذا أبو المجد بن أبي الحكم منشغلٌ بالهرولة، خِشْية أن تنغلق في وجهه أبواب الجنّة، وقد بُشّر بها، لأنّه، بحسب رأي الرّاوي، "لولا ملازمة الصّلاة بين المقصورتين لكان من الهالكين"[5]، وهذا المهذّبُ النقّاش قد امتاز من غيره من الناس، وحاز - بفضل إحسانه، وحبه للجميل في حياته الدنيا- رضا الله ودخل بدوره الجنّة.[6]. والراوي لا يمكنه – كعادته- أن يتجاوز الزمن الماضي البعيد. فهو مرتهن به، وهو حبيسَهُ. ذلك أنّه هو الذي خوّل له أنْ أنْ يحكُم على هذه الشخصيات، وأن يجعلها تتبوّأ مكانها من الجنّة أو من النّار. لهذا هو يُكثف من الزمن الاسترجاعي لكي يُفسّر – في المقام الأوّل- سبب قيامه بذلك بأحداث سابقة، يعرفها أو سمعه بدوره من غيره، ثمّ لكي يحدّ – في المقام الثاني- من رتابة ووتيرة السرد وسرعته"[7]. فهو إذن – أي هذا الماضي- ممتدّة آثاره في المستقبل، وهو مشارك في أحداثه، بشكل لا انفصام له. إنّها إنّها رحلة في الفضاء تُضاهيها رحلة في الزمان. ولا نزاع في أنّ هذه الرحلة العكسية، والحركة بين الجيئة والذهاب المتكرّرة، من المستقبل إلى الماضي، ومن الأعلى إلى الأسفل، ومن الحياة إلى الحُلم، ومن الوعي إلى اللاّوعي، قد فضحت نفسية المؤلّف الهشّة، وغير الواثقة من مصيرها، بالرغم من أنّها قد بيّنت قدراته اللغوية والمعرفية المتنوّعة، إذْ يظهر هنا بمثابة العالم الموسوعي العالم المُحيط بأغلب زعماء عصره من أدباء وشعراء.

إنّ منام الوهراني يبدو في هذا السّياق رحلةً بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى: رحلةٌ قام بها في الجنّة، واستبق الجميع، فقرّر من يضع من الأدباء والملوك والشعراء في الجنّة، ومن يحكم عليهم بالعذاب فيضعهم في النار، فسار في الجنة على غير منهج، وحاور هذا وأشفق على هذا، وتلذّذ بتعذيب هذا. إنّ رحلته هذه تنطبق تماما مع رحلة المعري في "رسالة الغفران". فالبطل، في الرحلتين، يجول على غير منهج، وينتقل من شخصية إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر. فكأنّ الوهراني – في هذا السّياق – واقف بأعلى الجنّة والنار، ومكتفٍ بالإشراف، وتنظيم حركات هؤلاء وأولئك، من خلال إلقاء نظرة بانورامية، بعين لاقطة وشاملة لعدّة أشياء. إنّ السرد آلية من الآليات التي يستعملها الرّاوي ليبسط لنا حقيقة يؤمن بها، لكنّه يريد أن يجعلها مرئيّة ومسموعة

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٩

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣١

[3] الواهري، المصدر نفسه، ص، ٢٩

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣١.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٢.

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٧.

[7] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص، ١٨١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من أجل فضح الواقع وتعريته، وإعادة صياغة مادّته، سعيًا الى قراءتها قراءة سياقيّة، وهو ما من شأنه أن يحقق "بصيرة أعمق بالتجربة الإنسانية"[1].

لا يمكن أن نغضّ الطرف، بهذا الصدد، عن العلاقة الوثيقة بين رحلة الوهراني هذه، ورحلة أبي العلاء المعري (القرن الخامس الهجري) في "رسالة الغفران". فالوشائج بين الرسالتين متينة. وهو ما يجعلهما متقاربتيْن في عديد من الخصائص: في تناولهما لمسألة الجزاء والعقاب خاصّة، وفي موقفهما من الدهر، ومن كساد العلم،[2] ومن الشخصيات الدينية والدنيويّة الموظّفة من القصّ كذلك، كما في اللغة التي تناول بها المؤلّفان قضاياهما، أو حتى من خلال بنية الرحلة نفسها التي تكاد تكون ذات نموذج واحد في الأثرين. من حيث هي بنية تدور وفق نظام - كما اقترحه تودروف في كتابه "الشعرية"[3]، ثلاثي يمرّ عبر: التوازن، الاضطراب، عودة التوازن.

وكثيرا ما يستغل الراوي ما يتميّز به السرد من تدفّق وغزارة فتنثال أخباره خالصة لا وقوف فيها، ولا توقّف، ولا شخصيات ولاحوار، ولا مشاهد، ولا حبكة أو مقدّمات يمكنها أن تلبّي شرط التعبير السّردي. وهذا شأنه في خبر "وله في صفة شربة لأهل الهوى" إذ يعمد بأسلوب هزلي مقنع إلى بسط وصفة طبيّة لأهل العشق[4]، وكذا في خبر "وله نسخة إجارة"[5]، وأيضا في خبر "وكتب إلى صديق له بدمشق"[6].

ب - بنية الوصفُ في "منامات الوهراني ومقاماته ورسائله"

- **في وصف الفضاء**

إنّ النظرة العجلى في هذه المقامات والمنامات والرسائل، تُتيح لنا القول إنّ حظّ الفضاء من هذا الوصف يكاد يكون معدوما. فهو لم يحتلّ فيها مساحة نصيّة ذات فائدة. وهو لا ينكشف بشكل واضح جليّ. وفي الغالب نحن ندركه فقط من خلال إشارات، وعلامات دالة عليه. وربما مردّ ذلك أنّ المؤلف قد ركّز على أفعال الشخصيات، ولم يعرْ للفضاء اهتمامًا، ولم يستدعيه إلاّ لكونه ضرورة من ضرورات القصّ، ووسيلة غير فاعلة - ربّما- في هذا القصّ. إذْ مثلما أنّ لهذه الأحداث شخصيات تنهض بها، وزمان تتشكّل فيه، فإنّ لابد لها من ديكور تتموضع فيه كذلك.

وللفضاء في الأثر - رغم ندرة الاهتمام به، ورغم أنّه لم يتّخذ طابعا جدّيّا- تمظهرات عديدة، فمنها: الفضاءات الحضريّة العامّة، وهي التي عاينها الراوي وعاش فيها، وإنّ أوّل إشارة ناصعة على ذلك، ما ذكره المؤلّف في معرض ثنائيّة السّؤال والجواب التي حكمت لقاءه بالشيخ أبي المعالي في المقامة الأولى، قال أبو المعالي يُخاطب الوهراني، ويسأله عن موطنه، وعن معرفته بدهره: من

---

[1] وايت هيدن، ميتافيزيقيا السردية: الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور.الوجود والزمان والسرد، ت، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩، ص، ١٨٨.

[2] انظر:

- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص، ٤٤.

[3] تزفيتن تودوروف، الشعرية، ص، ٦٩.

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٥٠

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٩٩

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٠٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أيّ البلاد خرجت، وعن أيّها درجت؟ فقلت: من المغرب الأقصى، والأمدِ الذي لا يُحصى، ومن البلدِ الذي لا تصل إليه الشمس حتى تَكِلُ أفلاكها، وتضجُّ أملاكها، ولا القمر حتى يتمزّق سَرْجُه، ويتداعى بُرجهُ، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها، وتحفى أقدامها"[1]. يعنينا هنا ذكرُ الفضاء الذي انحدر منه المؤلّف. ويعنينا أكثر طرائقُ التّعبير عنه، فهو تعبيرٌ مُغرضٌ، هدفه التنصيص على المعاناة والمشقّات التي لقيهَامن سفره هذا، والمخاطر التي ركبها، والمفاوز التي قطعها، في سبيل الوصول إلى مطلبه، والتأثير على المتلقّي، لكسب عطفه، ونيل عطائه. إنّ رحلته هذه أشبه ما يكون بالرحلة الطويلة التي يقطعها الشاعر الجاهلي المدّاح، واصفًا ما يعترضه من مخاطر صاحبته حتى وصوله إلى الممدوح "ليُوجب عليه حقّ القصد، وذمام القاصد، ويستحقّ منه المكافأة، على حدّ عبارة ابن رشيق"[2].

ومن هذه الفضاءات، ما لقيها وما شاهدها وأبصرها أثناء رحلته من بلد إلى أخرى، نحو: "العراق" "ومدينة السلام"[3]، والشام، وجلّق[4]، وصقليّة[5]، وهناك فضاءات أخرى ذكرها المؤلّف ذكرًا غير مباشر عن لسان إحدى شخصياته الوهمية وهي "جامع جلق بدمشق"، قال "جلق" – في رسالة واصفا الحالة التي وصلت إليها مساجد مدينته دمشق: مساجد الكورة، يقبلون الأرض بين يدي الملك المعظّم[...] ينهون إلى مجلسه السامي ما يقاسونه من جور العمّال، وتضييع الأعمال، ونهب الوقوف، وخراب الحيطان والسقوف[...] وقد ركعت حيطانها، وسجدت سقوفها وأركانها"[6]. هناك - أيضا- فضاءات دنيوية أخروية، ميتافيزيقية - - إن صحّ التعبير- تم توظيفها من لدُن المؤلّف، وتطويعها لخدمة غرضه القصصي، فجعلها فضاءات اصطناعيّة، وعمد إلى تغييرها، وتدخّل في تهيئتها، وحوّر فيها[7]. وهو ما صوّره المنامُ الكبير، مجسّدا في فضاءين خياليّن(لأنّهما ليسا حاضرين أمامه) اثنين خاصة: الجنة والنار. ولقد اعتمد المؤلّف على مخيّلته التي كثيرا ما تسعفه في إعادة تصوير هذين الفضاءين الشاسعين المقدّسين، وتوثيق ما يمورُ فيهما من صراعات، وحركات، ومُزاحمات، وضوضاء...ونشاطات "سرديّة". فمالك خازن جهنّم يدور حاملاً سلسلته المذكورة في القرآن، ويبحث عن أصحاب النار[8]، والملائكة مُنحدرةٌ من السّماء، والصّراطُ يرقص بمن عليه، والميزان يرتعد بما فيه[9]، والرسول (ص) يمشي في موكبه العظيم حتى انتهى إلى شاطئ المشرعة ووقف عندها[10]، وأمير المؤمنين واقفٌ على شفير الحوض ومعه جماعة من الهاشميين[11].

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم وشرح، صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار الهلال ومكتبتها، القاهرة، ١٩٩٦، ص، ٣٦٦

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص،١

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٧

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢١٩

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦٢.

[7] نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، جامعة تونس، ٢٠٠٧، ص، ٤٤٢.

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦

[9] الوهراني، المصدر نفسه ص، ٢٦.

[10] الوهراني، المصدر نفسه، ٤٨

[11] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٤٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما يُلاحظ أنّ الوهراني لا يحرص كثيرا على منح الفضاء موقعا مهمّا. فهو قد احتلّ مساحة ضيّقة فيها. وتركيزه على الأحداث هو وحده، بالنسبة إليه، المهمّ، وذلك لغاية تمرير ما شاء له من أفكار. هناك أيضا فضاءات مرجعيّة، تتجسّد من خلال الفضاء الحاضر المعيش. وهي تبرز هنا خاصة في فضاءات أكثر حميميّة والتصاقا بالراوي، وهي "المجالس"، التي وظفّها الراوي لتيسير لقائه بشخصياته. وقمين بالذكر -كذلك- أنّ هذه المجالس لم تحْظَ باهتمام واضح. فالراوي لا يخصّها بوصف دقيق، وربّما لا يعنيه طبيعتها، ولا شكلها، أومكوّناتها، لذلك هي وردت خُلوّا من كلّ ضبط، أو حصر. فطبيعتها تتغيّر بتغيّر الشخصيات التي يحاورها الراوي فيها. والذي يعني الراوي بالأساس استمرارُ وظيفتها الأساسيّة من حيث هي فضاء للاجتماع النّاس أوّلا، وفضاء للتواصل الكلامي ولتمرير الأفكار، والأهداف، والمعتقدات في المحلّ الثاني. ومن هنا، فإنّ "دكّان الشيخ أبي المعالي" يُصبح مقامةً، أيْ مجلسًا، ومكانًا لاجتماع النّاس، إذا ما استعرنا تعريف صاحب اللّسان للمقامة[1]. وبتحوّل "قارعةُ الطريق" بدورها إلى مجلسٍ يجمع بين عيسى بن حماد الصقلّي، ورجل ثقيل الإشارة[2]، مثلما تتحوّل "بعض البساتين" مجالسَ تجمع الوهراني بأبي الوليد القرطبي[3]

- **في وصف الشخصيات وبنيتها:**

يجد المتمعّنُ في أخبار الوهراني أنّ المؤلف قد اعتمد على شخصيات سرديّة عديدة أثّث بها أخباره، فمنها دنيوية: سياسيّة وأدبيّة، ومنها أيضا دينيّة، بعثها المؤلّف من مَرْقدها، وغيّر من هيئتها، وسلوكها، وتصرّفاتها، فأضفى عليها الكثيرَ من الحركة والحيويّة القصصيّة، على غرار الرسول (ص)، وأبي بكر، وعمر[4]، وأخرى تنتمي إلى العالم الأخروي نحو رضوان، خازن الجنة، ومالك خازن النار، وإبليس، وجبريل عليه السّلام، والفقيه الشافعي "ابن عصرون"، وأخرى حيوانية مثل" ريحانة بغلة الوهراني"[5]، وأخيرة من صنف الجماد، كجامع دمشق[6] أوالمأذنة[7]، أو "بجيرون" ملك الجوامع"[8]. ولكنّ هذه الأخبار احتوت، احتوت، في الغالب، على أسماء شخصيات تاريخية مثّلت علامات فارقة في مجالها على غرار "الملك المنصور، وابن أخيه الملك الناصر: صلاح الدّين الأيوبي، والوزير عضد الدين، والإمام علي، والقاضي"كمال الدين الشهرزوري" وتاج الدين الشيرازي، وسيبويه عالم النحو، والشاعر أبي تمّام[9]، الحارث بن همّام: البطل في الحريري في مقاماته[10].

وهناك أسماء لشخصيات أخرى غير محورية أوثابتة، أو هي هامشيّة - إن صحّ التعبير- استدعاها المؤلّف فقط من أجل ملء الفضاء النصّي، أي عالم القصّ، وتأثيثه، والدّفع بالمسار القصصي للأحداث، وأسند إليها بعض الأخبار، وأشار إليها نعتًا دون

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط، ١، ١٩٩٧، ج، ٥، ص، ٣٤٩.

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٧

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢١٩

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٤٧-٤٨.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٠

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦١.

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٥

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦٧.

[9] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٢

[10] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أن يسمّيها. من ذلك ما نجده في "المنام" مثل "اللاطة، والقوّادين من أمّة محمّد (ص)[1]، أو "رجل متأدب من ظراف المعلّمين المتأدبين[2]، أو أبي الخرا"[3]، أو ابن الصابوني[4]، أو "عيسى بن حماد الصقلي[5].

يُمكن مُلاحظة أنّ الوهراني يسعى في أخباره إلى أنْ يقدّم للمتلقّي شخصياته في سياقات متعدّدة، حسب معاشيته لها وطبيعة تعارفها بها، وأحيانا، حسب ما سمعه عنها، ولكن خاصّة حسب علاقته النفعية بها، فهو يبدو ههنا براغماتيا نفعيّا يسعى إلى ينتقي من صفات هذه الشخصية ما به يخدم غرضه في القصّ. ففي المقامة الأولى هو يقصد دكّان الشيخ أبي المعالي، ويلتقي به، ويعتبره "بُسْتان الأدب، وديوان العرب، يرجع إلى رأى مصيب"[6]. وفي صعوده إلى السّماء، قد ينكّل بـ"النبيه بن الموصلي، ويفضحه لأنّه كان "يمسح أفخاذه من البَوْل عندما سمع بانشقاق السماء[7]. وها هو يلتقي، في رحلته، بأربعة من نفر، يرقصون ويلعبون، وهم كلّ من: عبد الرحمان بن ملجم المرادى، والشمر بن ذي الجوشن الضبابي، والحجّاج بن يوسف الثقفي، حاكم العراق في عهد بني أمية، وأبو مرّة الذي وصفه بأنّه: إبليس فجار"، ويدفعه الفضول لأن يسأل عن سبب رقصهم هذا، فيتأكّد أنّهم جميعهم كانوا في الحياة الدّنيا من مجرمي الأمّة[8]، لكن قد ألهاهم الأملُ، وطمعوا في أنّ يدخلوا الجنّة، ويفلتوا من العقاب.

وفي رسالة كتبها "إلى الأمير نجم الدين بن مصال" يعزّز الوهراني من حضوره المكثّف، لمّا بعث برسالة إلى الوزير العبيدي الفاطمي"نجم الدين بن مصال"[9] ، الذي تذكر كتبُ التاريخ أنّه كان مكروهًا من قبل الرعيّة، بالرغم من أنّه تولّى الوزارة لمدّة نيّفت الخمسين يوما بقليل، قبل أن يفرّ ويُقتل. ويبدو أنّ الوهراني كان يُبادله شعور الرعيّة نفسه، إذ نجده يذّكر الوزير بما كان عليه من نِعَمْ، وما آل إليه من بؤس وشقاء، فاتحا- بذلك- تجربته على التجارب الكونية، ومجرّدا لها من طابعها الزّمني، من أجل استخلاص الدروس والعِبَر، قاصدا بذلك أنّ الأيّام قُلّب، خؤون، وهي دُولٌ، ولا يُعرف لها قرار، فمرّة لك وتعطيك، وأخرى تتلعّب بك وتُدير لك ظهرها. قال الوهراني في رسالته، متحدّثا عن الوزير: "لَبِسَ الخزّ والأرجوان، ونشأ في حارة برجوان، بحيث يناله من القصر بهجة أنواره، ومن الكافور نسيم أنواره، ويضيق مربطه بالهماليج، ويزهو مطبخه بالأباليج[...] عبر بهذه الأحوال مدّة من الأحوال إلى أن صرف إليه الدهر عنانه، وصوب إلى صدره سنانه، فحذفه بيده الشمال، وألقاه إلى العدوّ في بلد الشمال، بحيث لا يعرف قراراً، ولا يذوق النوم إلاّ غراراً، ولا ينزع له ساق عن قدم، ولا يشرب الماء إلاّ بدم[...]فعوضه الدهر عن لباس المعتق الجديد بلباس ثوب الحديد، وعن عمائم اللاّذ بطراطير الفولاذ، وعن أكل الفراريج والدراريج بلحوم الجراذين والبراذين، وعن شمّ الرياحين الطريّة إذا وافت، بروائح المنزلة إذا جافت..."[10]

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٧٢

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٨.

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٨

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٧

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٥

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٦

[9] محمود شاكر، التاريخ الإسلامي، الدولة العبّاسية، الجزء الثاني، المكتب الإسلامي، ط، ٦، ٢٠٠٠، ص، ٢٧٥.

[10] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يبدو واضحا – إذن- أنّ الفصل بين وصف الشخصية وعلاقتها بالمؤلّف، هي هنا أشبه بالعملية العابثة. وهذا ما يُعزّز حضوره القوي في هذه الأخبار، ويؤكّد سلطته كراوٍ عليمٍ في هذه الأخبار، وهو ما يعزّز كذلك الأغراض الشخصية لتأليف الأثر برمّته. وليس من شكّ في أنّ انتقاء المؤلّف لهذه الشخصيات وترجمة حيواتها التاريخيّة دون غيرها يكشف عن الغايات التي رغب الوهراني في تحقيقها.

ت - **في بنية الحوار وتجلّياته:**

إذا كان مجالُ الخطاب المسرود السردَ بالأساس، فإنّ الحوار – ثالث الأساليب القصصية الثلاثة- يتجلّى من خلال الخطاب المعروض الذي يقوم فيه الراوي بإثبات أقوال الشخصيات أو خطاباتها دون أي تدخّل[1]. وبالحوار نكون بإزاء رؤية من الخارج(Vision extérieur)، أو تبئير خارجي (Focalisation externe) بعبارة جيرار جينيت. وهي الرؤية، أو التبئير الذي يكون فيه علم الراوي أقلّ من علم شخصياته، وهذا ما يتجلّى في تقنية المشهد خاصّة.

يكتسب الحوارُ في مقامات الوهراني- وفي جنس المقامة عامّة- طابعا خاصّا قلّما وجدناه في جنس أدبي آخر، نفهم ذلك من خلال المساحة النصيّة الفيحاء التي يحتلّها هذا الأسلوب في المتن المدروس. ولربّما هذا أمرٌ مفهوم، بالنظر إلى ظروف إنشاء المقامة نفسها، فالمقامة تعني – من ضمن ما تعنيه- المجلس، أي الفضاء. والمجلس- لكي تُستوفى شروطه وتتهيّأ أسبابه- يفترض، بالنظر إلى ما يدور فيها من مطارحات، وأحاديث في مُختلف أصناف المعارف والتجارب، ومسائل وأجوبة، عددا لابأس به من الشخصيات التي تتفاعل في هذا المجلس: اثنين منهم على الأقل، وذلك لغاية إنجاح هذه العلاقة التفاعليّة المولّدة لعملية الكلام، أداة التوصيل داخل هذا الفضاء، أي الكلام المنظّم، والواعي، والدالّ، والقائم على شروط وصفات منها: صحّة الوجود، حسن الكلام وجماله، وصيغ الأداء"[2].

يفيضُ الأثرُ بأنواع عدّة من الخطابات المعروضة، في إشارة واضحة إلى الحوار القصصي المتغلغل في أخباره، يُمكن أن نفهم ذلك خاصّة من خلال نقل الحوار الذي دار بينه وبين الشيخ أبي المعالي، والذي افتتح به المؤلّف مقاماته. وإذا كان المُخَاطِبْ – الذي يكوّن، إلى جانب المُخَاطَبْ، وموضوع الحوار، مكوّنات الحوار الثلاثة- يكاد يكون نفسه في أغلب هذه الأخبار، أي الوهراني ذاته، فإنّ المُخَاطَبْ مُتغيّرٌ بتغير مقام الحوار وظروفه. قال الوهراني في سؤاله عن سيرة الإمام المستضيء، وعن وزيره عضد الدين : "قلتُ لأبي المعالي: حدّثني أنت عن سيرة الإمام في هذه الأيّام. فإني ذاهب إلى قوم يعتقدون إمامته حقّا لازمًا، وولايته فرضًا جازمًا. يتقرّبون إلى الله بمحبّته، ويتوسّلون إليه بحرمته. فقال: ما عسى أن أقول، في ابن عمّ الرسول، خليفة الله في بلاده[...]فقلت له: فما تقول في عضد الدين، فقال"[3].

ويُصاحبُ تطوّرَ الأحداث تطوّرٌ في الكشف عن شخصيات جُدد، وتطوّر في الكشف عن نفسيّاتها، والتعرّف إليها. وهذه الوظيفة، أي وظيفة التطوير هي من أهمّ الوظائف التي يضطلع بها الحوار في القصّ. وهي تعني أنّ هذا الأخير "مطوّر لا بفعل

---

[1] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص، ١٨٤.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، ١، ٢٠١٢، ص، ١٤٦-١٤٧.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

القول ذاته فحسب، وإنّما أيضا بما ينجرّ عن هذا الفعل من نتائج، وكذلك بما يُمكن أن ينجرّ عن هذا الحوار من تأثير في مستوى المتقبّل"[1].

إنّ مقامةً كالتي كتبها الوهراني إلى "القاضي الأثير بن بنان"[2] يُمكن أن تكون نموذجًا ممتازًا لتحقّق بنية "التعرّف" التي يعتبرها عبد الله ابراهيم "أحد أبرز مظاهر البنية السرديّة العربيّة في المقامة"[3]. فالمؤلّف- الراوي، لم يعرف أنّ الشيخ الطويل ذي الزيّ الصوفيّ هو نفسه "إبليس" اللهعون، الذي سمع أنّ "يغبور" ملك الصين قد مالت نفسه إلى الإسلام فأتى ليثنيه عن ذلك، قبل أن يعود إلى مدينة قرطبة ليتمّم الفساد بين أولاد عبد المؤمن[4]، إلاّ بالحوار. وهو تعرّف نفهمه من خلال القرائن الدّالة عليه، أي الأسئلة والأجوبة، من قبيل: "قُلتُ له: من أنت عفاك الله؟ فقال: أو ما تعرفني يا وهراني؟ فقلتُ: لا والله ما أعرفك. فقال: عجبٌ أنا شيخك ومعلّمك إبليس"[5]. والقارئ /المتلقّي لم يعرف، بدوره، أنّ الوهراني على استعداد للتّعاون مع هذا الشيطان نفسه، ويتآمر معه على صديقه "القاضي الأصير بن بنان" إلاّ بالحوار أيضا، قال الوهراني يشكو صديقًا إبليسَ، في إشارة إلى غدْر الأصدقاء، ونكرانهم للجميل: أيجوز في دين الفساد أن يكون لي في صحبة هذا الرجل ثلاثة أعوام متلازمين على طاعتك وصحبتك لم نخرج فيها عن نهيك ولا أمرك، فلما وقعت له في هذه الأيّام استهلك مالي، وضيّع حلالي، وذبحني من الوريد إلى الوريد، ولم يُراقب في إلاً ولاذمة؟[6]. والملاحظ أنّ أغلب مقامات الوهراني هي تقوم على بنية التعرّف هذه، ممّا يؤكّد استقرار هذه الظاهرة في المقامة[7].

ويبْلغُ التخيّلُ السّرديُّ الاصطناعيُ[8] جموحَه في أخبار الوهراني. وهو تخيّلٌ يقوم على قوّة تمثيل الأحداث التي أصبحت تعتمدها الفصاحة السرديّة الجديدة التي لم تعد ترتكز على اللغة بحدّ ذاتها، بقدر ما ترتكز على قوّة تمثيلها لأحداث بعينها، ومن ثمّة تندمج معها. وهو- أيضا- تخيّلٌ نتعرّف عليه من خلال الشخصيات الدينيّة المقدّسة التي استدعاها المؤلّف، نحو شخصية الرسول محمد(ص)، ورحّلها من سياقها القدسي والتاريخي الذي نشأت فيه، وأعاد استنطاقها، ونزع عنها صفاتها القدسيّة، وخلع عليها من صفاته الدنيوية، ولم ير حرجا في ذلك. يجب أن نتذكّر، في هذا السّياق، أنّ الحديث يدور كلّه في زمن النوم، أيْ في زمن اللاّوعي واللاّنظام، واللاّ حقيقة، أي في "الكذب، والحكمة تقول: "إنّ أعذبَ الأَدَبِ أكْذَبَهُ". وفي الحديث يُرفع القلم عن ثلاثة، منهم النائمَ حتى يستيقظ". وهو ممّا يشي بأنّ المؤلّف يهدف إلى إنشاء نصّ سرديّ خياليّ. قال الراوي- على لسان ضمير مبني للمجهول- مخاطبا الرسول (صّ): "قال صلى الله عليه وسلّم مخاطبا نفرا من الصوفية: من هؤلاء؟ فقيل له:

---

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، ج، ٢، ص، ١٥٢.

[2] الوهراني، المصدر نفسه ،ص، ٨٦.

[3] عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحثٌ في البُنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط، ١، بيروت، ١٩٩٢، ص، ٢٠٩.

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٧

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٧.

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٧.

[7] انظر: الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٧.

[8] يُميّز "أمبرتو إيكو" بين السردية الطبيعيّة المرتبطة بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا، أو يعتقد المتحدّث أنّها وقعت أو يريد أن يقنعنا أنّها وقعت فعلا، وبين السردية الاصطناعية التي تتشكّل من التخييل السردي، وتتصنّع قول الحقيقة أو تتحمّل قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي". راجع:

- أمبرتو إيكو: ٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، الدار البيضاء،ط١، المغرب، ٢٠٠٥، ص، ١٩١-١٩٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هؤلاء قوم (من أمتك)،(غلب العجز والكسل على طباعهم)،(فتركوا المعايش وانقطعوا إلى المساجد، يأكلون وينامون)، فقال: فبماذا كانوا ينفعون الناس، (ويعينون بني آدم)، فقيل له: والله(ولا بشيء)[...](فساق ولم يلتفت إليهم، فلما انتهى إلى شاطىء المشرعة وقف عندها)[1].

ويستمرُّ هذا البُعد المجلسي- على حدّ عبارة سعيد يقطين[2]- في لعب أدوار أساسيّة، وذلك من خلال ثنائية السّؤال والجواب التي ينثال فيها الكلام بطُرق غير منتظمة. وعدم الانتظام هذا الذي تستدعيه ضرورة المجلس، هو الذي أدّى الى تنوع الموضوعات فيه، وتعدادها وأفسح لها المجال لكشف ما خَفِيَ مِن بواطن الشخصيات، ظلّ الواقع ساكتا عنها، ولكن الوهراني أبى إلاّ أن يفضحها، ويكشف المستور، وذلك من خلال اللغة التي أعاد بها صياغة الواقع وتمثّله.

وفي سياق آخر متصل، يستغلّ الراوي ما يتميّز به الحوار من وظائف حيويّة، خاصّة منها وظيفة الرمز(Fonction symbolique)، وفي هذه الحالة فإنّ الحوار "لا يكون محادثة حقيقيّة، وإنّما هو "أقوالٌ" قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها، وقد يكون هذا الحوار بسيطًا في ظاهر لفظه، لكنّه مشحونٌ- في دلالته- بقضايا بعيدة الغور تُدرك بتدبّر أبعاد القول الممكنة"[3]، فهل كان الوهراني على وعي ودراية كافيْين حتى يدرك هذه الخاصيّة للحوار؟

تُحقّق الحكاية على ألسنة الجماد والحيوان حضورا لافتا في كتاب الوهارني. وإنّ نظرةً في رسالة بعث بها "جامع النيرب" إلى "جلق، أمير مساجد دمشق"[4] من شأنها أن تُبيّن لنا ذلك. قال جامع النيرب، يشكو حزنه وألمه إلى "جامع جلق"، واصفا الحالة الرثّة التي وصلت إليها جوامع دمشق: "المماليكُ مساجدَ الكورة، يقبلّون الأرض بين يدي الملك العظيم، البديع الرفيع المكرم[...] وينهون إلى مجلسه السّامي ما يقاسونه من جور العمال، وتضييع الأعمال، ونهب الوقوف، وخراب الحيطان والسقوف، قد ألفهم الظلم، والظلام، وأنكرهم المؤذن والإمام، فلا تسمع لهم حسيسا ولا ترى فيهم أنيسا، إلاّ آذان البوم وتسبيح الغيوم، وقد ركعت حيطانها، وسجدت سقوفها وأركانها، وانصرفت من الصلاة أربابها، وسكّانها"[5]، يصف هذا المقطع من الرسالة- الذي لا ينتظر منها مُلقيها ردّا- الحالة التي وصلت إليها مساجد دمشق، جرّاء إهمال السّاسة والقائمين بشؤون المسجد، وانصرافهم عن شؤون الدنيا.

إذا كان أسلوب السرد قد مكّننا من تتبّع المسار الزمني الذي اتخذته هذه الأحداث القصصية وأضفى عليها الكثير من الترابط والنغمية، فإنّ الراوي قد عمد بأسلوب الحوار إلى تكسير صلابة هذا السرد، وتفتيق البنية العامّة والعميقة للأخبار، واختراقها. وذلك من خلال الغوْص عموديّا في هذه البنية المركّبة من طبقات عدّة، من أجل استكناه أعماق الشخصيات، واستخراج الغايات البعيدة من توظيفها على هذا الشكل، والتقاط العبرة من كلّ ذلك، واستكشاف تأثير ذلك كلّه على البنية الكليّة للأثر من حيث هي كلّ واحد مترابط. ليثبت، بالتالي، أنّ كلّ قراءة شعريّة، وأي تأويل لكي يشتغل بالشّكل السليم، يجب أن يكون خطّيا وعموديّا في الآن نفسه: خطيّا من خلال أسلوب السرد، وعموديا من خلال أسلوبيْ الوصف والحوار.

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٤٨-٤٩.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي، ص، ١٦٤

[3] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ج، ٢، ص، ١٥٥.

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦١.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ث - في شعرية اللغة : من الاتّباع إلى العدول والانزياح

نُريدُ في هذا المستوى من التحليل الإجابة عن سؤال "بمَ يتحدّث المؤلّف؟ هل هناك لغة مخصوصة "تتحدّث" بها نصوصُ الوهراني، وتحقّق بها ترابطها في الداخل، وتمايزها عن غيرها في الخارج؟ أم إنّ هذه النصوص ما هي-في النهاية- إلاّ نماذج معادة، مكرورة لمقامات سابقة؟ ذلك أنّ اللغة هي حجر البناء الأساسي للجنس الأدبي، وأنّ أي جنس أدبيّ يفترض استعمالاً مخصوصًا للغة المكتوبة بعبارة بيار لارتوماس(P. Larthomas)[1]

إنّ نظرةً سريعةً في هذه الأخبار تُتيح لنا القول بداية، إنّ الوهراني لم يشذْ عن اللغة التي توسّل بها مؤلّفو المقامة من قبله. فهي لغة "يتوارى فيها المعنى في أُفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عَقَبَةِ الغريب والمجازات"[2]. وبالتالي، فالظاهر أنّ المؤلّف يُبدي رغبة واضحة في التّواصل مع قارئه/ متلقي الأثر، وهناك استجابة أوضح لأفق انتظاره(Horizon d'attente du récepteur)، من خلال هذه اللغة التي تمنح الأثر طابعا وصفيًّا اثنوغرافيّا بالأساس. وهو ما من شأنه أن يُكرّس الهُويّة الأجناسية للمقامة من حيث هي فنّ لغوي يتمتّع بكفاءة أجناسيّة تجعل من التّلاعب اللفظي سندا أساسيا لها.

من منظور شعريّ، وجب لأي جنس أدبي لكي يضمن - بداية- تسهيل عملية التواصل بينه وبين القارئ، ونجاحها، أن تكون اللغة المشكّلة له مقروءةً وتتمتّع بدرجة مُعيّنة من المقبوليّة. بمعنى أن تكون لغةً قريبةً من لغة الجنس الأدبي، وقريبة من لغة متلقّي هذا الجنس الأدبي نفسه، ومن سياقه التاريخي، ومشدودة إليه[3]، وهو، في هذا السّياق، جنس المقامة. وبالتالي، فإنّ اللغة تصبح - ههنا- ميدانًا لتحقّق الجنس الأدبي، وعلامةً من العلامات الهادية إليه، ولا تتموقع خارجه، بل هي أحد شروط تكوينه وهي التي تمنحه مقبوليّة. فلا يُمكن - إذن- أن نفصل اللغة عن الجنس الأدبي، وعن الأثر الحاوي لهما. وهكذا، فإنّ الأجناس الأدبية واللّغات المتشكّلة منها هي – وبعبارة ميشال آدام وهيدمان – كائنات لا انفصال لها[4]. وما هذه اللغة – بعبارة أحد النقاد- إلاّ الوجه الآخر الخفي للجنس الأدبي"[5].

بالنّظر إلى الألفاظ المكوّنة للغة الأثر، يجد الباحث- متى رام تفجير الطبقات المكوّنة للغة التي تتشكّل منها مناماتُ الوهراني ومقاماتُه ورسائلُه- أنّها تتكوّن من طبقات ثلاث، متفاوتة القيمة: أمّا الطبقة الأولى فهي اللغة المعروفة و"السّهلة نسبيًا" التي تميّزت بها المقامة، وعُرفت من حيث هي فنّ في الكلام أساسا. ويُمكن أن نعتبرها "الطبقة الرفيعة من الكلام". ولكنّها تبقى في اعتقادنا - ورغم كونها كزّة، وغليظة وتعتمد على الغرابة، والإغراق في الغموض، وتبتعد عن الوظيفة الإبلاغية (informative)

---

[1] P. Larthomas. La notion de genre littéraire en stylistique. In .Français Moderne. T. XXXII. 1964. P.188.

[٢] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، المغرب، ١٩٩٣، ص، ٧٥.

[٣] في مفهوم الشعريّة وفي ضرورة معرفة وضعيّة الأثر التاريخية والسّياق الأدبي، انظر:

– دوكرو، أوزوالد: جان ماري شافّر(إشراف)، المعجم الموسوعي في علوم اللغة، ترجمة، عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، مراجعة، عبد الفتاح براهم، المركز الوطني للترجمة، تونس، ٢٠١٠، ص، ١٧٦.

[4] Jean- Michel Adam et Heidmann. Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire. Academia Bruylant. 2009. P. 12

[5] Luca Greco. La Fabrication des genres et sexualités. In. Revue. Language et société. Genre. Langage et sexualité. Données empiriques. N°152. Deuxième trimestre. 2015.P.7.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لتتجاوزه إلى الوظيفية التمويهيّة، أوالتعبيريّة (Expressivité)- تبقى مقبولة، إذا ما قُورنت بالطبقة الثانية من هذه اللغة، وهي الطبقة "المردودة"، إن صحّ التعبير، من اللغة. وهي لغة خاصّة، "مبتذلة"، اختارها المؤلّف لتعبّر عن أحاسيس، وصور وكليشيهات سلبيّة للمجتمع. وهي الصور التي لم تَسْطَعْ اللغة العادية التعبير عنها، أو البوح بها.

في حين كانت الطبقة الثالثة المشكّلة لأثر الوهراني، اللغة العاميّة، الشعبية البسيطة، التي تقترب من لغة الناس البسطاء، والفئة المهمّشة. فكأنّ بالمؤلّف قد أراد أن يضمّ صوته إلى صوت هذه الفئة المسحوقة، ويعبّر باللغة عن طبقات المجتمع المختلفة اختلافا بائنا في عصره. ولعلّ ذلك يُحسب أوّلا لقدرة المؤلّف على تطويع هذه الأصناف المتعدّدة من اللغات، ثم هو يُحسب- في مستوى ثانٍ- إلى جنس المقامة نفسه القادر على استيعاب شتى هذه اللغات.

والحقّ، إنّ منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تفيضُ بالعديد من الشواهد التي تؤكّد استجابة المؤلّف إلى النموذج اللغوي الذي يميز المقامة من غيرها من الأجناس الأدبية. يظهر ذلك في غلبة التكرار، والسّجع، وشتّى أنواع الجناس، والزخرفة اللفظية، والسّرد المتدفق عليها والذي كثيرا ما تتعطّل فيه الحركة السرديّة، بها حاول المؤلّفُ إبراز مقدرته في الكلام. ولكنّنا هنا- وتجنّبا للإطالة- ننتخب منها اثنين: أمّا أوّلهما، فهو قوله في فاتحة المقامة الأولى: لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي، ألقيتُ حبلي على غاربي، وجعلتُ مُذهّبات الشِّعر بضاعتي، ومن أخلاف الأدب رضاعتي. فما مررتُ بأمير إلاّ حللتُ ساحتهُ، واستمطرتُ راحتهُ، ولا وزير إلا قرعتُ بابه، وطلبتُ ثوابه"[1].

وأمّا ثانيهما، قوله: دخلتُ مدينة صقلية في الأيام المتوالية، فرأيتها محافل الأوصاف على طريق الإنصاف، فعشقها شيطاني، فأقمتها مقام أوطاني، فحضرتُ يوما في بعض بساتينها مع طائفة من أهل دينها، وفيهم أبو الوليد القرطبي، سلطان الكلام يأمره فيوالفه، وينهاه فلا يخالفه، وجرى بينهم حديث أهل البلد ومن فيها من الأعيان والكلد"[2].

إنّ هذه اللغة من شأنها الابتعاد بالقارئ – في كثير من الأحيان- عن المعلومة، فتعيق وصول الفكرة إليه، ولا يهتدي إليها إلا بعد جَهْدٍ جهيد. فهي لغة تتجاوز مجرد الإخبار والتعليم، والغرض منها يتجاوز مجرّد التواصل، فتصبح في حدّ ذاتها غرض الكاتب من التأليف. ومن ذلك قوله، في رسالة المؤلّف إلى أهل الهوى، واصفا لهم-في لغة مموسقة محلاة- مقترحَ دواء قادر على شفاء الدّاء: داء العشق. وهي رسالة بلغ فيها الوهراني من النقد والسّخرية شأوا كبيرا، وإن كانت تُعدم فيها الحبكة بشكل واضح كذلك. يقول: "يؤخذُ على بركة الله وعون الله أوقيتين من صافي وصال الحبيب، منتقاة من عيدان الجفا وخوف الرقيب، وثلاثة مثاقيل من نور الاجتماع، مُنَقّاةٌ من غلث الهجر والبعد والانقطاع، وأوقيتين من خالص الوداد والكتمان، منزوعة من نوى الصّدود والهجران، وعناق النحور، ضمّ الصّدور، ولثم الثغور، ولزم الخصور، من كلّ واحد مثقالين شهيق حلبي، وغنج عراقي، وظرف قاهري..."[3].

إنّ أسلوب المؤلف في الكتابة هو، في هذا المستوى، أشبه ما يكون باللّعب القولي، الذي يكاد يختفي فيه الحدث والمعلومة، وتتعطّل فيه الحركة السرديّة. فهو "يعتمد لغة تمّ عن قدرات خاصّة، لا يُطلب من المتلقّي تفسيرها، أوالإتيان بمثلها، وإنّما

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢١٩.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٥٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التحدّي هو تحدٍّ ذاتي لاستعراض المقدرة، والكشف عن الاستثناء، والخاصّ ضمن طاقة اللغة وسعة المعرفة الاستثنائية"[1]. والثابت- بحسب عمر موسى باشا- أنّ هذا النوع من الكتابات لم يعد يَلْقَ الصّدى والاهتمام المناسبيْن في الأوساط الثقافية في ذلك العصر، على عكس ما لقيته مقامات الهمذاني والحريري[2]. وهذا الذي عرّض، في اعتقادنا، جنس المقامة لإدانة وازدراء واسعيْن، من قِبَل النُقّاد والباحثين المحدثين، فصرفوا عنا النظر. وهو الذي جعل هذا الضرب من القصص التعليمي "يموتُ قبل أن يُولد، أو يُولد ميّتا[3]، لا بل هو الذي جعله "يموت، ويموت معه الإنسان والحياة، بتعبير نادر كاظم[4].

لا تتوانى أخبار الوهراني، عن استعمال بعض الألفاظ "الجديدة" التي تتمرّد على لغة المقامات المعهودة وتخالف سُنن كتابتها. وهي لغةٌ توسّل بها المؤلّف بطريقة وحشيّة ومستهجنة أحيانا. ليؤكّد أنّ أسلوبه في القصّ لم يكن مُلتصقا تماما بأسلوب المقامات السّابقة، بقدر ما كان متجاوزا له. وليحدث لدى المتلقّي استغرابا وإنكارا، وشرخا في فهمه، وصدمة في أفق تلقيّه وتوقّعاته، بالقدر نفسه الذي جعل نموذج كتابة المقامة، الذي سعى المؤلّف إلى بنائه منذ البداية، عرضةً للخرم والتمزّق. ذلك أنّ مُتلقي المقامات لم يكن ليتعوّد على هذا النوع من الألفاظ التي يندر وجودها في المقامات السابقة لعصر الوهراني. فضلا عن أنّ هذه الألفاظ قد تنحدر بالكتابة إلى الحضيض أحيانا، والمبتذل من الكلام، والتّافه. ولكنّها قد تكون ألفاظا تافهةً مُعبّرةً عن تفاهة عصره أيضا وانعكاسا لحالته الحضارية. وقد يكون هذا العصرُ أسوأ ممّا تصوّره هذه الألفاظُ. بمعنى أنّها قد وردت، في هذا السّياق، مشحونةً بطابع وظيفيّ أكثر من كونه بنيويّا. فألفاظ مثل "القَوّادِ[5]، والدَّيُوثِ[6]، والخنزيرِ[7]، والأَمْرَدِ المنكوحِ[8]، والعُرْيان[9] أبي الخرا[10]، وقحاب المَوْصَلِ[11]، وأولاد الكَلْبةِ[12] والبَوْلِ[13] الفُسْقِ[14]، والبصَاقِ[15] والمِرْحَاضِ[16]...وغيرها، هي شواهد على ما ذهبنا إليه. وهي كلّها ألفاظ نيّئة، وسوقية، وسلبيّة، ولم تكن شائعة في هذا النوع من المقامات، وقد خالف بها المؤلّف

---

[1] يوسف اسماعيل، المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧،ص، ٥٠.

[2] عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيّين، والأيوبيّين والمماليك، دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، دمشق، ط، ١، ١٩٨٩، ص، ٨٢١.

[3] محمد يوسف نجم، القصّة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص، ١٥٣.

[4] نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط، ١، ٢٠٠٣، ص، ٢٧٥.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٠

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٠

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٠

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٠

[9] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٠٥

[10] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٧.

[11] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٠٩.

[12] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٠٥

[13] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣١.

[14] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٤٤

[15] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٠١.

[16] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"العرف وأتى فيها بما ليس في العادة والطبع"[1]. ولكنّ المدهش حقّا، أنّ المؤلّف قد حاول، باستدعائها، توظيفها بجرأة لا تخشى لومة لائم، في سياقات جديدة، مُضفيا عليها الكثير من الحيويّة والشعريّة، اذا ما استعرنا كلام هنري ميشونيك (Henri Meschonic) الذي اعتبر "أنّ كلّ كلمة يُمكن أن تكون فيها شعرية"[2]. فكأنّ بالوهراني قد عدل، تحقيقا للتجاوز، باللغة التي توسّل توسّل بها في فاتحة مقاماته، وتحرّر منها، واستبدل باللغة هذه لغةً جديدةً سكت عنها الأدبُ الرسميُّ، ليُمرّر ما لم يستطع تمريره باللغة العادية. وكأنّه قد أدرك أنّ أدب المقامات لا يُمكنها بصيغتها الحالية، أي بما هو أدب ألفاظ[3]، أن يُعبّر وحده عن واقع المؤلّف، والمجتمع المعيش. وكأنّه- كذلك- لمّا ضمن قبول القارئ لمقاماته، القَبُول الحسن، والإيجابي، وكسب ودّه وتعاطفه، لجأ إلى لغة ثانية، صادمة هذه المرة، وأقرب إلى واقع بيئته المعيش. لغةٌ لم يتعوّد متلقي السّرد العربي القديم، ومتلقّي المقامات بالأساس، على سماعها. وهو ما أحدث شرخًا في القراءة، وفي فهم القرّاء أنفسهم، قال عمرو موسى باشا في "الأدب في بلاد الشامّ" :"إنّ الوهراني كان نقطة تحوّل في الموضوعات التي اختارها والمعاني التي عرضها بأسلوب جديد، خرج فيه عما تآلفه الناس في عصره من صنعة وتصنّع وتصنيع"[4].

على أنّ للغة في هذا الأثر وجه آخر وأخير يستحق الوقوف والتأمل. فالمؤلّف يواصل في تقليبه للغة، مستعملا العاميّة منها هذه المرّة، لغة الناسّ البسيطة، والقريبة إلى واقع الأديب المعيش. وفي ذلك تحرير للغة المقامة الفصحى، وتبسيط لعباراتها الصعبة. ولا تدخل – بحسب محمد يوسف نجم-اللغة العاميّة في الأسلوب القصصي إلاّ في المواقف الحوارية[...] وأكثر الكتاب يلجأون إليها في الحوار لتضفي عليها صدقا وحيوية وواقعية[...]وهناك كتاب يؤثروا أن ينطقوا الشخصيات، في مواقف الحوار ومناقشته، بلهجتهم الطبيعية الخاصّة[...]وليس ثمّة مبرر فني، يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار، بل إنّ طبيعة رسم الشخصية في القصة، تتطلب ذلك، وتعتمد عليه اعتمادا كبيرا[5]، لذلك نجد الوهراني يمرّرُ ضمن المقاطع الحوارية المجسّدة في في الأثر، نماذج من هذه اللغة العاميّة نحو استعماله لفظة "أيش"، وهي منحوتة من "أي شيء":

فقال: أيش حاجة الوهراني الزنديق؟"[6]

وقال: أيش حاجتك؟[7]

لو فعلت ذلك لقال: أيش وجه هذا الانبساط البارد[8]

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلميّة، د.ت، ص، ٢٠٣

[2] Henri Meschonic. Pour La poétique. Edition Gallimard. France. 1971.P. 60.

[3] نادر كاظم، المرجع نفسه، ص، ١٨٣

[4] عمرو موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيّين، والأيوبيّين والمماليك، دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، دمشق، ط، ١، ١٩٨٩، ص، ٨٥٠.

[5] محمد يوسف نجم، فنّ القصّة، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان، ط،١، ١٩٩٦، ص، ٩٩

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨١.

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٢

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهو يستعمل لفظة "تخليّها" بمعنى "تتركها" في قوله: "قال أبو المجد بن أبي الحكم: والعشرة دنانير التي لك عند ابن النقّاش إلى متى تخليّها"[1]. وهناك كلمات أخرى، لئن كانت فصيحة، ولكنها من العاميّة المألوفة المبتذلة نحو: القِحاب، وهي جمع قحب وقحبة وفعلها قَحَبَ ومعنى قَحبَ سعل[2] و"البوس"[3]، وهي كلمة عاميّة تعني "التقبيل"، وإلى هذا المعنى ذهب الشاعر "ابراهيم الغَزّيّ" في قوله: وَمَنْ عَشَقَ الدنّ باس القدحْ"[4]، وألفاظ أخرى جرت العادةُ – أيضا- على استعمالها في مجالات مخصوصة، كأنْ كأنْ يُقال للوجل الوفيّ، "يا كلبْ" أو أيضا "البخيل[5]. ولكنّ المؤلّفَ اتّكأ عليها وأفرغها من مجازها المعهود، وأجراها على حقيقتها تحقيقا للعدول والانزياح في مقاماته، فأصبح الكلْبُ رمزا للحقارة[6]. والحمارُ الذي يُرمز للصّبر والتحمّل، هو كذلك أُستعمل على حقيقته، فأصبح رمزا للجَهْل، وعدم الفهْم، وكذا "التّيس" الذي كان رمزا للقوّة، استعمله المؤلّف هنا وأجراه على الحقيقة وأيضا السّطل...[7].

جديرٌ بالذكر أنّ طرائق صياغة الأثر المتعدّدة لم تكن لتفقد هذا الأخير طابعه الأدبيّ، من حيث جودة السّبك، وحسن الصَوْغ. فهو، إذن، تنوّع فيالصياغة لا يُمكنه، في النهاية، أن يُهدّد اللّغة الفُصحى الغالبة على أسلوب الأثر.

إنّ اهتمام الوهراني بِلُغَتِه في هذا الكتاب قد جاء ليدُلّ أنّ هذا المتن السرديّ -والمتون السرديّة جميعها- "لا يمكنه أن يقتصر على الأحداث، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الأُطر السرديّة الناظمة له، وليدلّ على أنّه مادّة تخيليّة مصوغة صوغًا متجانسًا من تلك العناصر الفنيّة"[8]. وعليه، فإنّ هذا "الصوغ هو الذي يُعطي المتون السرديّة بوصفها تشكيلا متماسك العناصر، ويقرّب الصورة الحقيقية للخطاب السردي، لأنّه يمنح البحث قدرة الاقتراب إليه باعتباره فعاليّة لغوية دالّة، ويقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليّته من جهة البحث في التأويلات الناتجة عنه، فالمتون المصوغة تمنح إمكانية كبيرة للبحث، والوصف، والتحليل، والتأويل"[9].

٣ - التّداخلُ الأجناسيُّ في مقامات الوهراني: أو الجنس الأدبي من صرامة الحدود إلى انفجارها ونَسْفها

إنّ أهمّ ما يُلفت النظر في المنام عادة هو الاضطراب البادي في أقوال الشخص النائم، وانثيال الأحداث فيه، وتداخلها بشكل غير طبيعي، أوعلى الأقل بشكل مغاير لما هي عليه في الواقع. فهل اخترق الجنس الأدبي حدوده في هذه الأخبار على نحو ما اخترق مؤلّفه الواقع، وانفكّ من عقاله، وتجاوزه الى الخيال؟ أم إنّه قد التزم بها وضبطها؟

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٧

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط،١، ١٩٩٧، ج، ٥، ص، ٢٠٢.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٧٥

[4] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباءُ أبناءِ الزّمان، حقّقه إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت، ص، ٤٤٨.

[5] يقول المثل: أبخل مِنْ كَلْبٍ"، وذلك لأنّه إذا نال شيئا لم يُطعم فيه". انظر، خير الدّين شمسي باشا، معجم الأمثال العربيّة، مركز الملك فيصل للبحوث والدّراسات الإسلامية. ط، ١، الرياض، ٢٠٠٢، ص، ٤٥.

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٣٧

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٠٠.

[8] عبد الله إبراهيم، السردية العربية(مقال)، مجلّة الرياض، جوان، ٢٠١٤.

[9] عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لكن، ما علاقة الشعريّة بالتداخل الأجناسي؟ يبدو أنّ المراهنة على التداخل الأجناسي كان من أهمّ مشاغل الشعريّة، بحسب ما أشار إليه جان إيف تادي (Jean Yves Tadié) في مؤلفه "السرد الشعري". فهو قد ذهب إلى القول بأنّ: "الشعرية يجب عليها أن تشتغل على حدود الأجناس، وعلى حدود الأدب أيضا"[1]. والأمر نفسه أكّده الناقدُ الفرنسي "جيرار جينات(Gérard Genette) في كتابه "طروس(Palimpsestes)" عندما اعتبر أنّ: "موضوع الشعرية يشمل أيضا العلاقات الظاهرة والخفيّة التي يقيمها نصّ ما مع نصوص أخرى"[2].

إنّ نظرةً خاطفةً إلى المصاحب النصّي للكتاب بداية – أي عنوانه- من شأنها أن تمنحها إجابةً أوليّةً، فتخوّل لنا أنْ نُدرك مظاهر هذا التداخل. إذ المناماتُ والمقاماتُ والرسائلُ أجناسٌ أدبيةٌ مُختلفة القيمة، ولكنها تتداخل جميعها منذ البدء، منذ العتبة. والمُتفحّص لمتن الأثر، بعد ذلك، يتأكّد من أنّ نظام الجنس الأدبي الواحد، الصّلب والدقيق، والذي كان ميزته في السّابق، قد أُبطل، و"نَفَق، وقد آل إلى الزوال. فالأجناس الأدبية اليوم هي بصدد إعادة التشكّل (reconfiguration). ولقد أشارت دعد الناصر في كتابها "المنامات في الموروث الحكائي العربي" إلى ظاهرة التناصّ في منامات الوهراني[3]. وأشار محمد أنقار- قبل ذلك - وفي سياق يتّصل بفن المقامة، إلى أنّ ظاهرة تداخل الشعر مع النثر في المقامة مردّه التوتّر والصّراع الحاصلَيْن في عمق المقامة بينهما[4]، وهما تصوّران محترمان. ولكن، إذا كانت الأجناس تتصارع فيما بينها في هذا النصّ، فإنّ ذلك يعني أنّ النصّ يتمرّد ضدّها جميعا.

إنّنا نميل إلى القول، إنّه لا يُمكن فهْمَ هذه النصوص السّردية بدون الالتفات إلى أهمّ النظريات، والبحوث الأجناسية الغربية الحديثة في تعاملها مع النصوص السّردية، وتنزيلها ضمن السّياق الثقافي العام الذي تُتلقّى فيه في كلّ مرّة. ليست المشكلة اليوم، في اعتقادنا، مشكلة الأثر الأدبي نفسه، فهذا النصّ- والنصوص الأدبية جميعها- هي، في الغالب، ثابتة غير متغيّرة منذ أن دوّنها المؤلّفون، ونقلها الناقلون جيلا بعد جيل، لتنتهي بيد القرّاء/ المتلقّين، إنّما المشكلة تكمن في كيفيّة فهم هذه النصوص، وإخضاعها إلى النسق الثقافي الذي تُدرس فيه، وتتناول ضمنه في كلّ مرّة، دون أن يكون في ذلك تعسّف على حدود النصّ، وتحميله ما لا طاقة له. وهكذا، **"فإنّه من البديهي ونحن نقرأ هذه الآثار في أفق انتظارنا الأجناسيّ الحالي، نضعها على الرقعة الأجناسيّة بطريقة تخالف ما كان"**[5].

يجبُ الإقرار إذن – ودون أن نخشى زللا- أنّنا أمام إعادة صوغ مفهوم جديد للجنس الأدبي، وإعادة اختراع له(réinventer)، وتصنيف للأثر الأدبي، الذي أصبح كما الوعاء الحاضن لهذه الأجناس جميعها، وعلى الجنس الأدبي نفسه، الذي تغيّرت هويّته من الأمس إلى اليوم: من هويتّه الأجناسية(identité générique) - بتعبير جان ماري شافّر- في الماضي، إلى انفجارها في الحاضر[6].

---

[1] Jean – Yves Tadié. Le récit poétique. Presses universitaires de France. 1er édition. Paris. 1978.P. 6

[2] Gérard Genette. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris. Seuil. Coll. Poétique. 1982. P 7

[3] دعد عبد الناصر، المنامات في الموروث الحكائي العربي، ص، ١٤٨.

[4] محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلّة فصول، مج، ١٣، ع،٣، ١٩٩٤، ص، ١٠.

[5] أوزوالد دوكرو، جان ماري شافّر(إشراف)، المعجم الموسوعي في علوم اللغة، ص، ٥٣٢.

[6] Jean- Marie Schaeffer. Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui. In. l'éclatement des genres au XXe siècle. P. 14.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إنّ أخبار الوهراني تبدو – في هذا السياق- أشبه بملتقى لأجناس أدبيّة (carrefour des genres littéraires)، عدّة وسجلاّت متعدّدة[1]. وهي تُشكّل فسيفساء (mosaïque)متكونّة منها جميعا. وهكذا فإنّنا لا يمكننا أنّ نعرّف الجنس الأدبي في ذاته، ونسيّجه ضمن حدوده المنكمشة عليه، فهذه آلية قد بان عقمها، وانتهت صلاحيتها، ولا يمكن أن تؤدّي إلاّ إلى طريق مسدود. إنّما نعرّفها من خلال جملة من العلائق التي ينتجها هذا الجنس مع الأجناس الأدبية الأخرى العابر لها. وبالتالي، فإنّ أجناسا أدبيّة "حديثة" مثل المقامة- إذا ما أخذنا بعين الاعتبار العصر الذي دوّنت فيه هذه المنامات والمقامات، وهو القرن السادس الهجري، عصر الوهراني- يُمكن أن تكتسب مرونة خاصّة تجعلها جنسا أدبيّا شاسعا، قادرا على أن يستوعب أجناس أدبيّة أخرى وغير أدبيّة سابقة عليها، وقديمة، قِدَم الشِّعر، أو القرآن، أو الحديث، أوحتى "الصّورة"(l'image)، إذا ما اعتبرناها جنسًا مخصوصًا يُمكن أن يُقْرأ ويؤوّل، وتُحمل في طيّاتها رسالة، والصورة تُساوي ألف كلمة، كما يقول المَثَلُ[2]، فلا تفاضل، إذن، بين هذه الأجناس جميعا، ولا نزاع، ولا هرميّة.

يجد المتمعّنُ في أخبار الوهراني أنّ صاحبها قد كان يسعىإلى أن يبتكر جنسا أدبيًّا أكثر حصافة من غيره، وأرسخ بقاءً. فهو يظهر متضلّعا بأغلب فنون القول التي حاول أن يضمّها، في أغلبها، تحت رداء مقاماته الفضفاض. ويبدو أنّ دعوات الكتّاب القدماء بترسيخ قواعد للعلم وشرائط له، وذلك بضرورة أن يكون صاحب الكتاب، أو الكتابة على دراية ومعرفة واسعتيْن، وأن يمتلك ثقافة هي أشبه بالمتراصّة المتماسكة التي تقوم على تكديس المعرفة، والتي تقوم على الأخذ من كلّ شيء بطرف، وهو ما ذهب إليه عبد الحميد الكاتب، في رسالته إلى الكتّاب[3]، و"ابن وهب" في "البرهان"[4]، وابن طباطبا في "عيار الشعر"[5]، وكذلك ابن الأثير في "الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور"[6] وغيرهم...، قد لقيت صدىً واسِعًا في هذه الأخبار.

إذا ما اتبّعنا نسبة تواتر الأجناس الأدبيّة في كتاب الوهراني، وجدنا أنّ "الشِّعر" يحتلّ فيه مكانا مكينًا. وبالرغم من إشارة اللاّتب، في أكثر من موْضع، إلى كَسَادِ سِلْعة الشِّعْر، التي لم تعد تلقَى رواجًا في عصره: "فجيّد الشِّعْر كاسِدٌ، والرّديءُ منه يُردي بقائله، ولا يحصل منه إلاّ على الحِرْمان بعد التّعب الشديد[7]"، والناس في كلّ الأحوال- والسّاسة منهم بالأخصّ- سيّان عندهم إنْ

Voir. Thème "identité générique" dans:

- Jean-Marie Schaeffer. Qu'est ce Qu'un genre littéraire ? Seuil. Poétique. Paris. 1989. P.53

1) Michèle Narvaez. A la découverte des genres littéraires. Ellipses Edition marketing. Paris. 2015. P.27.

2) Christian Vandendorpe. Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture. Edition de la découverte. Paris. 1999. P. 149.

٣) عبد الحميد الكاتب، رسالة إلى الكتّاب، ضمن كتاب رسائل البلغاء، اختيار وتصنيف، محمد كُرْد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٤٦، ص ٢٢٥

٤) ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧، ص، ١٧٣

٥) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق، عبّاس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص، ١٠

٦) ضياء الدّين بن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق، مصطفى جواد، جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦. ص، ٦-٧

٧) الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٨٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هم فهموا هذا الشعر، أو هم عجزوا [1]، إلاّ أنّ هذا الجنس الأدبي المخصوص يكاد لا تخلو منه مقامة، أو رسالة. وهو ظهورٌ متنوّع، ومختلف الكمّ، والنسبة كذلك. وهذا ما يُبيّن أنّ المؤلّف يتخذ من هذا الجنس المخصوص مثله الأعلى. فمِنْ هذا الحشْد الكثير يُمكن أن نصطفي ما نسبه الشاعر إلى شعراء مشهورين، ومنه ما نسبه إلى نفسه، ومنه ما أورده خلوّا من أي إسناد. أمّا ما نسبه إلى شعراء برعوا في قول الشعر، فنجد أمثال "طرفة بن العبد، ابن رشيق القيرواني، أبي الطيب المتنبي، النابغة الذبياني[2]"، وأمّا ما أورده على لسانه شخصيّا، وهو ما يبرز مقدرته على قول القريض، ما يظهر من خلال قرائن ساطعة على ذلك، من قبيل: "فقلت، أنا أقول، قال الوهراني [3]"، وأمّا ما أورده خلوّا من أي إسناد، فنجد إشارات ناصعة إلى ذلك أيضا: "قال "قال الشاعر، قال بعض الخدم، قوله،[4]".

والوهراني يُكثر- إلى جانب الشعر- من الاستشهاد بالنصّ القرآني، ويوليه قدرا لا بأس به من الاهتمام. وربّما يعود ذلك إلى الجوّ القدسي العامّ الذي دارت فيه الأحداث - في المنام الكبير خاصّة- التي يتخلّلها الدّعاءُ والتضرّعُ والاستغفارُ. فكان طبيعي- والحال تلك- أن يمتح المؤلّف من النصّ القرآني. معلومٌ ما يتميّز به القرآن من فصاحة وبلاغة وقدرة على الإقناع، والمحاججة، قلّما تجسّدت في جنس أدبي آخر أو غير أدبي. والحقّ، إنّنا واجدون، في كلّ خبر من أخبار الوهراني- تقريبا- هذه النزعة الدّينية التي تشير إلى أنّ المؤلّف الجزائري كان على دراية كافية بالنصّ القرآني، وبكيفيّة توظيفه. ويُمكن أن يكون في ذلك - أيضا- إضاءة على جانب مهمّ من جوانب حياة الوهراني الشخصية، نعرف من خلالها أنّه كان أديبًا مُتديّنًا، وصاحب تقوى وورع. وهو ما تُنبّهنا إليه خواتم هذه المقامات أيضا، التي تكاد تكون متشابهة من خلال عبارات البسملة والحمدلة، والدّعاء، والتشّهد والاستغفار، التي توّج بها الوهراني هذه الأخبار[5].

ومن هذا التوظيف الصّريح لآيات القرآن نجد في المنام الكبير، قوله تعالى"**مَا خَلَقَكُمْ وَلاَ بَعَثُكُمْ إِلاَّ كَنَفْسٍ وَاحِدَةٍ**"[6]، ويصطفي ويصطفي من سورة البقرة آية "**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَّنَعَ مَسَاجِدَ اللهِ أَنْ يُذْكَرَ فيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا**"[7]، للدّلالة على السياسة السياسة التي ينتهجها ولاّة الأمور في التعامل مع بيوت الله، وما تلقاه هذه الأخيرة من إهمال، وسوء تنظيم. ومن سورة "الزّمر" ينتخب آيتين متواليتيْن: "**أَوْتَقُولَ حِينَ تَرَى العَذَابَ لَوْ أَنَّ لِي كَرَّةً فَأَكُونَ مِنَ المُحْسِنين بَلَى قَدْ جَاءَتْكَ آياتي فَكَذَّبْتَ بِهَا واسْتَكْبَرْتَ وَكُنْتَ مِنَ الكَافِرِينَ**[8].

---

[1] يقول الوهراني، في رسالة إلى عزّ الدين موسك: معلوم يا سيّدي أنّ البهائم لا توصف بالحلوم، ولا تعيش بسماع العلوم، ولا تطرب إلى شعر أبي تمام، ولا تعرف الحارث بن همام، ولاسيما البغال التي تشتغل في جميع الأشغال". المصدر نفسه، ص، ٩٢.

[2] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦، ١٠٦، ١٣٧، ١٩٠.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢، ٨٩، ١٤٨.

[4] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٥، ١١٧، ٢٢٧.

[5] من الإشارات الراصعة التي تدلّ على الحسّ الديني الذي يتمتّع به الوهراني، أنّه يختم أغلب مقاماته، ورسائله بعبارات مكرورة من قبيل: والسّلام التام عليه، ورحمة الله وبركاته(ص، ٢٣١)، وصلّى الله على سيّدنا وسلّم تسليما كثيرا(ص، ٦٠)، فاحمدوا الله على ما أسداه إليكم، واشكروه على نعمته عليكم، وأستغفر الله لي ولكم ولسائر المسلمين(ص، ٩٦)...إلخ.

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٨، والقرآن الكريم، سورة الكهف، الآية، ٥١.

[7] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦٤، والآية من القرآن الكريم، سورة البقرة، ١١٤.

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٩٧، والقرآن الكريم، سورة الزمر، الآية، ٥٨-٥٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هناك شيءٌ آخر في الأثر، وهو شيء مهمّ لم نشأ السّكوت عليه، هو أنّ الوهراني كثيرا ما يورد عباراته في شكل تناصٍّ سلبيّ – إنّ جازت العبارة- أو غير مباشر. وهو يعني أنّه يورد جمُلاً وعبارات على وزن آيات من القرآن، فهي تتسرّب في ثنايا الكتاب وتُطِلّ، فلا يكاد يتفطّن إليها إلاّ القارئُ الأريبُ. وهو ما يُضفي عليها الكثير من النغمية. فالقرآن يُمكن أن يحضر - هنا، وأيضا- بالغياب من خلال إيقاعه الذي يوحي بسطوته، أوبالتصّادي البعيد. وإنْ كان لابدّ من أمثلة، فإنّنا نذكر قول المؤلّف: "لمّا قرأ ما قد انطوى عليه فكّر وقدّر، فقُتل كيف قدّر، ثمّ نظر وعبس ثم أدبر واستكبر"[1]. لا يُمكن أن تكون هذه العبارات - التيوظّفها الوهراني في سياق جديد- إلاّ صدى للآية القرآنية، الواردة في سورة المدّثر، قال تعالى في محكم تنزيله: "**إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ نَظَرَ ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ**"[2]، لكنّ المؤلّف قدّ حوّر فيها، واستمدّ من روحها الكثير، فجعلها تتلاءم مع السّياق الجديد الذي أنزلها فيه. وقوله، في رسالة بعث بها إلى الوزير "نجم الدين بن مصال" مذكّرا إيّاه بما كان فيه من رغد العيش، قبل أن تنقلب حياته من النعيم إلى العذاب، يقول: "ينصرف عند المقيل، إلى العارض الصّقيل، في طلْح منْضود، وظلّ من السّعادة ممْدود، وفاكهة وكوب، وماء مسْكوب"[3]، فهي تُشير من بعيد، وتنادي بالآية القرآنية، الواردة في سورة "الواقعة"، قال تعالى: "**وأصْحَابُ اليَمِينِ مَا أَصْحَابُ اليَمِينِ فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ وَطَلْحٍ مَّنْضُودٍ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ وَمَاءٍ مَّسْكُوبٍ**"[4].

إنّ اللاّفت للنظر كذلك، أنّ المؤلّف لا يألو جَهْدا في سبيل إضفاء طابع قصصي صَلْب، ومتماسك على مقاماته، لذلك نراه يطعمها في أحايين كثيرة بالأمثال، التي يرى أنّها مؤهّلة- بدورها- لصوغ أفكاره، وهويّة كتابه. ومن هذه الأمثال التي يعتمدها الوهراني: "أَجِعْ- وفي رواية أخرى جَوِّعْ- كلبك يتبعك[5]، ومَثَل: عند الصّباح يُحمد القوم السّرى[6]، وهو يعني- من ضمن ما يعنيه- يعنيه- الحثّ على مزاولة الأمر بالصّبر، وتوطين النفس حتى تحمد عاقبته[7]، وتَسْمَعُ بالمُعَيْدِيّ خَيْرٌ مِنْ أنْ تَراهُ[8]، وهو مثل يُضرب لمن له صيت وذكر فإذا رأيته ازدريت مَرآته[9]. وقد وظّفه الوهراني في معرض حديثه عن "قاضي صقليّة"، مُشيرا - على لسان أحد شخوصه- إلى أنّ هذا القاضي يُظهر ما لا يُبطن، وأنّ صفاته لا تعكس حقيقته. فهو: "مصباح الدّجى، وشيخ علم وحجى، وهو بيت القضا[...] غير أنّه عظيم الشقشقة، كثير البقبقة بسيفه، يُضيّع مواقيت الصّلاة، ويمنع بواقيت الصِّلات، لا يرثي للغريب ولا يتوجّع ولا يُؤْسى ولا يسأل، فلأن تسمع بالمعيدي خير من أن تراه.[10]

يبدو واضحا -إذن- أنّ هويّة الجنس الأدبي الثابتة قد تمّ تعطيلها في هذه الأخبار. ولربّما لم يستطع الجنس الأدبي الواحد أن يستوعب آمال المؤلّف، ورغباته، فأراد أن ينثر آماله هذه، على أجناس أدبية متعدّدة وغير أدبيّة، علّها تسطيع سدّ الشغور،

---

[1] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٦٨

[2] القرآن الكريم، سورة المدّثر، الآيات، ١٨-١٩-٢٠-٢١.

[3] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٥٧.

[4] القرآن الكريم، سورة الواقعة، الآيات، ٢٧-٢٨-٢٩-٣٠-٣١.

[5] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٢٣

[6] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ١٩٧

[7] خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال، ج٢، ص، ١٥٨٥

[8] الوهراني، المصدر نفسه، ص، ٢٢٠

[9] خير الدين شمسي باشا، المرجع نفسه، ج٢، ص، ٨٦١.

[10] الوهراني، ص، ٢١٩- ٢٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ورأب الصّدْع، ولمّ الشرخ الذي أحدثه الواقعُ المُكفهّر الذي يواجه الكاتب. وما دراسة القارئ هذه، إلاّ محاولة فيلمّ شتات اللآلئ التي تناثرت في متن كتابه.

على سبيل الختام: مُبرّراتُ غياب اهتمام القارئ بمنامات الوهراني: أزمة كتاب؟ أم أزمة قراءة؟

يحدُو بالباحث أمَلٌ في أن يكون عمله في هذا المقال قد لامس المطلوب، وبالتالي، في أن يُساهم بقسط- متواضع- في محاولات إعادة الاعتبار للمدوّنات العربية السرديّة القديمة، التي لا يزال الكثير منها مجهولا للقارئ العربي. ولعلّه من المفيد التأكيد – في هذا المستوى- أنّ أغلب الدّراسات، والأطاريح الجامعية - خاصّة التي أتيح لنا الاطّلاع عليها- إمّا أنّها قلّما توجّهت إلى البحث في متون هذه الأخبار، وفي كليّتها، بحثا معمّقا وخاصّا بها، وإمّا أنّها قد ركّزت على جانب فقط من جوانب الكتاب- خاصة المنام الكبير- ولم تركّز على دراسة الكتاب في كلّيته. فهل السبب في ذلك يعود إلى أزمة الكتاب ذاته، لما فيه من جوانب الهزل والنكتة والدعابة والسّخرية والمزاح؟ أم مردّه أزمة قراءة بالأساس؟

يذهب الناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو" إلى أنّ قلة الاهتمام بفنّ المقامات وإدانتها، يعود سببه إلى المنهج الذي اتبّعه النقّاد العرب، الذين اتبعوا في دراساتهم النقّادَ الغربيين اتّباعا أمينا، وأنهم لا يروا، في كتابة عريقة، سوى تعفُّنٍ وانحطاطٍ"[1]، ولكنّ مقاربتنا في هذا التحليل لشعريّة القصّ في منامات الوهراني ومقاماته، قد جاءت لتُخَصِّبَ هذه المقامات، ولتكون دليلا على أنّ هذه المنامات والمقامات لم تمت كما قيل.

وعلى غرار الأعمال التراثيّة الأدبية الكُبرى، تُثبت منامات الوهراني ومقاماته أنّها عملٌ أدبيٌّ فريدٌ، وقمينٌ بالدّرس والتمحيص، غنيّةٌ في وصفها، عميقةٌ في دلالاتها، متنوعةٌ في أشكالها وصيغ تعبيرها، تشقّ هذه الأخبار طريقها، وتنمو نموّا باطنيّا، لتتبوّأ مكانة ضمن رقعة الأدب العربي القديم، ممتازة.

وبعدُ، فقد تنضاف هذه المقاربة إلى المقاربات الأخرى العديدة التي تربط التراث بالمناهج العلمية المعاصرة. ولا شكّ في أنّ لذلك إضفاء تأثير على هذه الآثار دون أن يكون فيها تعدٍّ على ميزاتها التاريخية. وهي قراءة أخرى من القراءات الممكنة لها، بكلّ ما يحمله معنى القراءة من تحيين، وشمولية وجمع، ولاغرابة في ذلك، فمعنى القراءة (**Le lire**) هو ينحدر من الأصل اللاتيني(**leguer**) الذي يعني الجمع(**recueillir**) والالتقاط(**ramasser**)[2]، جمع ما تتميز به مادّة الكتاب من مقوّمات قصصية، والتقاطها.

قائمة المصادر والمراجع

١ - المصادر:

- **الوهراني، أبو عبد الله محمد بن محرز بن محمد**: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق، ابراهيم شعلان، محمّد نغش، مراجعة، عبد العزيز الأهواني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة١٩٦٨.

٢ - المراجع باللغة العربية:

- **ابراهيم، عبد الله:**

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، المغرب،١٩٩٣، ص، ١٧٩.

[2]) Dictionnaire Gaffiot. latin-français. (1934). P. 898.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- السردية العربية: بحثٌ في البُنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت،١٩٩٢.
- موسوعة السرد العربي: المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسّعة،٢٠٠٨، ج١-٢.
- السّردية العربية(مقال)، جريدة الرياض، جوان،٢٠١٤.

- **بن الأثير، ضياء الدّين**: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق، مصطفى جواد، جميل سعيد، المجمع العلمي العراقي،١٩٥٦.
- **أنقار، محمد**: تجنيس المقامة، مجلّة فصول، مج١٣، ع٣،١٩٩٤.
- **إيكو، أمبرتو**:٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، الدار البيضاء،ط١، المغرب،٢٠٠٥.
- **باشا، عمرو موسى**: الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيّين، والأيوبيّين والمماليك، دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، دمشق، ط١،١٩٨٩.
- **تودوروف، تزفيتن**: الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢،١٩٩٠.
- **بن جعفر، قدامة**: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، دار الكتب العلميّة، د.ت.
- **الدريسي، فرحات**: منزلة مجالس العلم و وظائفها في إنتاج المعرفة في البيئة الثقافية العربية الإسلامية، دار أديكوب للنشر،٢٠١٠.
- **دوكرو، أوزوالد**: جان ماري شافّر(إشراف)، المعجم الموسوعي في علوم اللغة، ترجمة، عبد القادر المهيري، حمّادي صمّود، مراجعة، عبد الفتاح براهم، المركز الوطني للترجمة، تونس،٢٠١٠.
- **الشمسي، خير الدين**: معجم الأمثال العربية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط١، الرياض، ٢٠٠٢.
- **عبّاس، حسن**: فنّ المقامة في القرن السادس، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٦.
- **العلوي، ابن طباطبا**: عيار الشعر، شرح وتحقيق، عبّاس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.
- **القاضي، محمد**: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،١٩٩٨.
- **القيرواني، ابن رشيق**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تقديم وشرح، صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار الهلال ومكتبتها، القاهرة،١٩٩٦.
- **قيسومة، الصادق**: طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب، ج٢، ط٢،٢٠١٢.
- **الكاتب، عبد الحميد**: رسالة إلى الكتّاب، ضمن كتاب رسائل البلغاء، اختيار وتصنيف، محمد كُرْد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣،١٩٤٦
- **كيليطو، عبد الفتاح**: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، المغرب،١٩٩٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- **نجم، محمد يوسف**: فنّ القصّة، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان، ط٦، ١٩٩٦.
- **شاكر، محمود**: التاريخ الإسلامي، الدولة العبّاسية، الجزء الثاني، المكتب الإسلامي، ط٦، ٢٠٠٦.
- **الأندلسي، ابن عبد ربّه**: العقد الفريد، دار الهلال ومكتبتها، ج٢، ط١، بيروت، ١٩٨٦
- **ابن منظور**: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج٥.
- **كاظم، نادر**: المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، ط١، ٢٠٠٣.
- **القسنطيني، نجوى الرياحي**: الوصف في الرواية العربية الحديثة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس، جامعة تونس، ٢٠٠٧.
- **الناصر، دعد**: المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في النص الثقافي والبنية السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨
- **يوسف، اسماعيل**: المقامات، مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧.
- **الكاتب، ابن وهب**: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧.
- **المعري، أبو العلاء**: رسالة الغفران، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- **ناظم، حسن**: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- **وايت، هيدن**: ميتافيزيقيا السردية: الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور.الوجود والزمان والسرد، ت، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.
- **يقطين، سعيد**:
  - السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢.
  - القراءة والتجربة. حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ت.
  - قراءة التراث الأدبي: التراث السردي نموذجا. الندوة الدولية الثانية، قراءة التراث الأدبي واللغوي في الدراسات الحديثة، جامعة الملك سعود، ٢٠١٤.

٣ - المراجع الأجنبية:

- **Adam. Jean- Michel et Heidmann.** Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire. Academia Bruylant. 2009.
- **Clément. Anne-Marie.** L'intergénéricité entre prose et poésie. Stratégies discursives et stratégies énonciatives. In. Enjeux des genres dans les écritures contemporaines. Sous la direction de Robert Dion. Frances Fortier. Editions Nota bene. 2001.
- **Genette Gérard**. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris. Seuil. Coll. Poétique. 1982.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- **Greco Luca**. La Fabrication des genres et sexualités. In. Revue. Language et société. Genre. Langage et sexualité.Données empiriques. N°152. Deuxième trimestre. 2015.
- **Jouve Vincent** . Poétique du roman. Armand Colin. Paris . 2014.
- **Larthomas .P**. La notion de genre littéraire en stylistique. In .Français Moderne. T. XXXII. 1964.
- **Meschonic. Henri** . Pour La poétique. Edition Gallimard. France. 1971.
- **Narvaez Michèle**. A la découverte des genres littéraires. Ellipses Edition marketing. Paris. 2015
- **Schaeffer. Jean-Marie**. Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui. In. l'éclatement des genres au XX é siècle. Presses de La Sorbonne Nouvelle. Paris. 2001
- **Tadié. Jean – Yves**. Le récit poétique. Presses universitaires de France. 1er édition. 1978
- **Vandendorpe. Christian**. Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture. Edition de la découverte. Paris. 1999.
- Dictionnaire Gaffiot. latin-français. 1934

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الرواية الواقعية ومسألة المرجع من خلال نماذج من الرواية التونسية.

أ.الميلود حاجي . جامعة سوسة . تونس.

- ملخص الدّراسة:

لعلّه من غير الممكن أن نتصوّر أثرا أدبيا متنزّلا في ضرب من الفراغ الإخباري. فالأدب لا يكون أدبا حقّا حتى يحمل المتلقي على الاعتقاد بأنّه ليس إزاء عالم نصوص وكلمات بل إزاء عالم أشياء وشخصيات ووقائع "حقيقيّة". وعلى هذا الأساس فلابدّ أن ينطوي الملفوظ السردي على قرينة أو قرائن "واقعية" تضاعف من أسباب الإيهام بمشاكلة الواقع القائم أو الممكن. وعندما نقول المشاكلة نقصد أنّ المراجع المتحدّث عنها في النّص الأدبي حتى وإن كانت ممكنة الوجود فهي محمولة في الخيال. ولذلك فـ"ماهو مرجعي في النّص لا تنطبق عليه مقولة الصدق أو الحقيقة لأنّه مرتبط بمقولة الإيهام أو الزعم."[1].

ولقد رأينا أن نخوض في هذه المسألة من خلال نماذج من الرّواية التونسية للتعرّف إلى الأساليب الفنيّة المستخدمة فيها لإدراج "الواقع" في النّص التخييلي ولاستكشاف أشكال تصويره. ويعود اختيار هذه النماذج لما رأينا في هذه النصوص من حضور لافت لطغيان الخطاب الواقعي. ففي رواية "راضية والسيرك" لـ"صلاح الدين بوجاه" يصوّر الراوي المكان بمفرداته وطقوسه الشعبية ويعتني عناية مفرطة بتفاصيل الأمكنة ويمعن أحيانا في وصف الأشياء من نحو الهيئات واللباس والطعام والنبات وأدوات التجميل للتعبير عن الخصوصيّة المحلّية. أمّا في رواية "صهيل الرمّان" لـ"لرضوان الكوني" فقد لا حظ.نا أنّ الراوي يطنب في نقل تفاصيل حيّ الحلفاوين ويجري وقائع روايته في عوالم بشرية محتملة ويعدّد الإشارات إلى أمكنة وأزمنة مرجعيّة ويتبسّط في ذكر أشياء ليست غريبة عن حياة سكان حيّ الحلفاوين. ونرصد هذا الشغف بالواقع المرجعي في رواية "حوش خريف" لـ"محمد رجب الباردي". فالراوي يسترسل أحيانا في توصيف حوش خريف من الدّاخل وما يحويه من أشياء وأثاث تنطق جميعها بالمرجع الكائن خارج النّص وتمثّله.

وعليه، ترأى لنا أنّ هذه الإحالات المرجعيّة ترسّخ النصوص في الواقع وتجذّرها فيه. وهذا ما نعتزم توضيحه في هذه الورقة.

- **الكلمات المفتاحية:** واقع- واقعية- مرجع- وهم مرجعي- تفاصيل- مروي له- متقبّل.

[1] Christopher New, The philosophy of literature, First published by Routeledge, 1999, p71.
استشهد به محمد الخبو، مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مكتبة علاء الدين،ط١، صفاقس، ٢٠٠٦، ص٣٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الرواية الواقعية ومسألة المرجع:

- تلخيص الروايات التي نشتغل بها:

أ) رواية حوش خريف لمحمد رجب البارودي، دار سيراس للنشر، ط١ ، تونس١٩٩٧. وقد وُزعت هذه الرواية على أربعة عشر مقطعا. وتروي الرّواية حكاية بيت عتيق يُدعى "حوش خريف" كان مسجّلا لامرأة تُدعى "سارة حوحو". وقد كانت هذه المرأة مطربة أو راقصة أو عشيقة لبعض رجال الدّولة. وذات ليلة وُجدت مقتولة على درجات السلّم والأقاويل حول كيفية قتلها متنوعة. وبعد موت المغنّية ورث "الحوش" رجل يُدعى غزلان. وبعد هذا الرجل تناوب على اشترائه أناس كثر إلى أن صيّرته البلدية من أملاكها بعد تقارير عديدة. وبعد أن ضُمّ المبنى إلى أملاك الدولة قرّر المجلس البلدي أن يسوّغه لامرأة أعمال تُدعى "مدام هاجر" وشريكتها. فتحوّل بذلك "حوش خريف" المعلم التاريخي إلى مركز ثقافي قامت "مدام هاجر" بتحويره فوظّبت حديقته وجلبت إليها شتّى أنواع الزهور والأعشاب ثم أحدثت تغييرات على فضاء المبنى من الداخل حتى أصبح مكانا يليق بدعوة أعيان المدينة لحضور الحفلات التي تقيمها مدام هاجر. وتنتهي أحداث الرّواية بحفل ساهر حضره أصحاب الجاه الذين تفرّقوا على وقع رصاصة أنهت حياة الرّاقصة فضيلة.

ب) راضية والسيرك لصلاح الدين بوجاه، دار الآداب، ط١ ، بيروت١٩٩٨. وقد جاءت هذه الرّواية في اثنتين وخمسين ومائة صفحة توزّعت على ثمانية أجزاء. وتروي حكاية امرأة تُدعى "راضية الجمالي" تجمع في بيتها ليلا ضباطا قدامى وموظّفين سابقين وأثرياء جددا ومسؤولين إداريين متقاعدين للتسلية بالخمرة والرّقص والموسيقى. ووفرّ هذا المناخ السّري الجو المناسب لحياكة بعض المؤامرات والدسائس وإبرام الصفقات وربط علاقات غرامية. لكن ليالي اللهو لم تدم طويلا فسرعان ما دخلت راضية السجن وتفرّق الجمع. وتنتهي أحداث الرّواية بخروج راضية من السجن وإنشائها وصحبها مدينة للّهو والصّخب "ماناج" تعمّها الألعاب البهلوانيّة والرقص الجنوني

ت) صهيل الرمان لرضوان الكوني ، الشركة التونسيّة للنشر وتنميّة فنون الرسم، ط٣ ، تونس٢٠٠٦. وقد قامت رواية "صهيل الرمان" على حكايتين يمكن إجمالهما بالحكاية الإطاريّة والحكاية الفرعيّة. فالحكاية الإطارية تتكوّن من باب التقريظ" و"باب في الاستدراك على ما جاء في التقريظ من مزايا" و باب في استعادة المُتلَف." وتتركّب الحكاية الفرعيّة أو المتضمَّنَة من فصليْن: "المزرعة" و "التفتيت". وتتوفّر الحكاية المضمّنة على أبنية مشهديه صغرى تروي حكاية سوق الجين عَوْدًا إلى البدايات الأولى من الأب النازح من إحدى قُرى الجنوب التونسيّ إلى العاصمة ثُمّ زواجه وتجربة التصوير الشمسيّ والاشتغال مع المُصوّر الفرنسيّ "سيكارلي" وصف الأمْكنة في مدينة تونس العتيقة، من نحو "الحلفاوين ومستودع العيّاشي ونهج حمّام الرميمي ونهج الكبدة وسيدي بن نعيم...إلخ. كما تعرّ ض الراوي إلى عرض صور من الحياة الشعبيّة في قاع المدينة وحياة تونس والتونسيين في الخمسينات ومطلع الستّينات من الاستعمار إلى إنشاء الدولة الوطنيّة. كما قام سوف الجين، الشخصية الرئيسة، بالمقارنة بين تونس العتيقة بِمُختلف مواقعها وتونس العصريّة من خلال الصور التي منحها إياه "سيكارليّ" الفوتوغرافيّ الفنّان الّذي أحب "سوف الجين" و ساعده في أحلك الظروف وعلّمه مهنة التصوير الفوتوغرافيّ وسلّمه وثائقه النادرة الخاصّة قبل مُغادرة البلاد دون رجعة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١) المدخل:

لاشك في أنّ الواقع يمثّل الخلفية والمرجع اللذين ينطلق منهما الرّوائي في تشكيل عالمه الفنّي وفي بلورة تفاصيله. وقد حظي المرجع بمكانة في المدارس الإنشائية الحديثة وأُعتبر وجها من وجوه الدلالة ومسلكا من مسالك التأويل. ولعلّ هذا يؤكّد أنّ الفصل بين الأدب والواقع فصلا كلّيا لا يخلو من مبالغة. فالمتخيّل الرّوائي، في ما نرى، لا يمكن أن ينسف المرجع نهائيا. وهو ما يعني أنّ النّص المتخيّل ليس إنتاجا لغويا مجرّدا بل هو إنتاج لغوي صدر عن ذات كاتبة في زمان ومكان معيّنين لهما خصائص اجتماعية وثقافية تختلف عن خصائص غيرها من الأزمنة والأمكنة سواء أكانت سابقة أم لاحقة. وهذه الخصائص تعطي النّص رؤية اجتماعية وثقافيّة محدّدة لا يمكن التغاضي عنها. وبذلك فمهما يكن من أمر فلن توجد تجربة قصصيّة دون حضور للواقع فيها. فكلما حاول المبدع التحليق فوق الواقع فإنّه لن يستطيع تجاوزه تجاوزا كلّيا بل سيحمل معه في تحليقه موجودات الحياة الواقعيّة عبر أدوات فنية مختلفة من أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة وغيرها. ومن هذا المنطلق، فإنّ كل حدث تخييلي إنّما هو إطار متضمن لوقائع حدثية محاذية، هي بمثابة أبعاد نصيّة لا يقوم التخييل إلا على مستوياتها. فـ"في الرّواية الواقعية ثمّة نصّ مكتوب وثمّة مرجع أو وهج مرجعي أو نصّ دنيويّ حسب عبارة هامون" [1].

ومن هذا المنطلق يبقى الواقع نقطة ارتكاز لأي عمل فنّي ناهيك أنّ الاتّجاهات الأدبية كلّها تعالج الواقع وليس هناك أدب لا علاقة له بالواقع. فـ"الواقع ماثل في النصوص الأدبية بفضل خطاب مرجعي له خصائصه ومميّزاته" [2]. وقد رغبت اتّجاهات أدبية شتّى في تمثيل الواقع المرجعي تمثيلا موضوعيّا. فرأت الاتّجاهات "الواقعية" [3] بشتى أنواعها في نفسها أكثر

---

[1]. مجموعة من المؤلّفين، الأدب والواقع، تعريب عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، مراكش، ١٩٩٢، ص٦٩.
استشهد به محمد رجب البارودي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربيّة، دراسة،
file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrateur/Mes%20documents/Downloads/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D9%8A.pdf، ص١٣.

[2]. مجموعة من المؤلّفين، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي الحامي للنسر، تونس، دار الفارابي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط١، ٢٠١٠، ص٤٨١.

[3]. أُستعمل مصطلح "الواقعية" لأول مرة سنة ١٨٣٥ في المجال الجمالي وتمحض للأدب سنة ١٨٥٦ عبر جريدة اتخذت لنفسها هذا العنوان "الواقعية" وكان ينشرها "ديرونتي" (Duranty)"*. ثم استحالت الواقعية تيارا أدبيا معبرا عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورؤية إيديولوجية. وفي هذا الصدد يقول "جاكبسون" (Jakobson): " الواقعية تيار فنّي وضع لنفسه هدفا نسخ الواقع بأكثر ما يمكن من الأمانة والطموح إلى أقصى ما يمكن من الاحتماليّة"**. وقد ألزمت الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص. واشترطت أن يكون هذا التمثيل يسيرا قدر الإمكان ليقدر كل امرئ على فهمه"***. وبذلك باتت الواقعية اتجاها أدبيا يلتقط أفكاره ونماذجه من حياة الناس وواقعهم من مشكلاتهم وقضاياهم من بؤسهم وأحزانهم. ومجال الواقعية الأرحب هو القص أو السرد بأنواعه (قصة أو رواية أو مسرحية). وقد ذهب المهتمون بمجال القص إلى أنّ المذهب/التيار الواقعي ظهر ردا على التيار الكلاسيكي الحريص على المحافظة على القيم المثالية الموروثة عن الآداب الإغريقية. ويعتبر دارسو القص قصة "مدام بوفاري" لـ"فلوبار" (Flaubert) ردا قويا على الأخلاق المثالية في الأدب الكلاسيكي. كما "كشف "فلوبار" عن الواقع البرجوازي المتعفن وعرى وجه ي الاستغلال والاستلاب القبيح ين فيه. وتجسم جل أعماله الواقعية في معناها الأدبي العام. وهي مذهب قائم على نقل الأعمال نقلا واقعيا ووصفا موضوعيا قصد تصوير الحقيقة المتصلة بالحياة العادية أو اليومية"****. وقد رسخ "زولا" (Zola) هذا التيار حينما اعتنى في مؤلفاته بتشخيص عيوب المجتمع الفرنسي وخاصة منها عيوب الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية. ومن أهم مقومات مذهبه في الرواية القول بـ"أن الحقيقة يجب أن تُنقل نقلا موضوعيا شاملا يفي بجميع وجوهها."*****.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المذاهب الأدبية قدرة على تشخيص الواقع. ذلك أنّ غرض الواقعيين من الكتابة الرّوائية هو تحقيق الصدق الواقعي والاقتراب من الحقيقة الموضوعية قدر الإمكان. فكان العالم المفضل لديهم هو العالم الواقعي الذي يجب أن يعكسه التخييل السردي عبر لغاته المتنوعة وصوره السردية المختلفة. وفي هذا الصدد يقول "توماس باڤيل"(Thomas Pavel): "ليست الواقعية مجموعة من المواضعات السردية والأسلوبية فحسب لكنّها موقف أصولي إزاء العلاقة بين العالم الحقيقي ومصداقية النصوص الأدبية"[1]. ومن ثمّة، فقد كان الكاتب الأكثر نجاحا هو الذي يقترب من الواقع الفعلي كثيرا وينقل حقائقه ووقائعه وأحداثه بصورة صادقة تكاد توهمنا بأنّنا إزاء واقع معيش و"قطعة من حياة"[2].

Ian Watt, *Réalisme et forme romanesque in littérature et réalité*, seuil, Paris, 1982.*

**٢ أنظر مقاله "عن الواقع في الفن" الصادر في نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للناشرين المتّحدين، الرباط، ط١، ١٩٨٢، ص٩٠

*** موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدرامي والحبكة)، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٥٦.

**** الصادق قسومة، الرواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، ط١، ٢٠٠٠، ص٥٨.

***** نفسه، الصفحة نفسها.

[1]. Thomas Pavel, *Fictional worlds*, Harvard University Press, Massachusetts, 1986, p,46.

[2]. Tzvétan Todorov, *in littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p09.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بيد أنّ هذا الإلحاح المبالغ فيه على صلة النّص بالمرجع ينبغي ألاّ يجعلنا نتغافل عن السمة الإيهاميّة لكلّ عمل فنّي. فـ"المرجع المحال عليه خارج نطاق اللغة مقترن بمحددات ومُكيفات لغوية تكيف هويته"[1]. فالفرق واضح بين قولنا "رأيت القاتل" و"رأيت قاتل أبيه". فعلى الرغم من أنّ السياق الذي أحلت فيه على القاتل يشير إلى أنّ المحال عليه هو نفسه، لكن تغير طبيعة التعريف يغيّر وجه المحال عليه. وهذا يعني أنّ "هناك اختلافا قائما بين الدلالة الإحالية التعيينيّة للمرجع ومعناه المرتبط بالطريقة الذي قُدّم بها"[2].

ومن هنا تستحيل العلاقة المباشرة بين النص الأدبي والواقع المرجعي وهما واعتقادا ساذجا. فليس من اليسير حقّا أن ينقل الكاتب الواقعي واقع الأشياء إلى النّص دون أن يدسّ وجهة نظره في مطاوي الخطاب، لأنّ العمل الأدبي في جوهره عمل خلاّق حامل لمقاصد ومحمول في الخيال. هذا بالإضافة إلى أنّ اللغة بطبعها غير قادرة على محاكاة الواقع بشكل محايث. فاللغة في الدّراسات الإنشائية لا تنسخ العالم ولا تحاكيه، فـ"المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلاّ محاكاة للكلمة"[3].

ولعلّ هذا كلّه يدفعنا إلى الاستفهام عن طبيعة الواقع الممثّل في النص الأدبي، هل هو ذاتي أم موضوعي؟ وهل هو واحد أم متعدّد؟. وفي هذا السياق يقول "بول واتزلاويك" (PoulWatzlawick): "إنّ مفهومنا اليوميّ الاصطلاحي للواقع وهم نقضي جزاء كبيرا من حياتنا في إثباته، وإنّ أدى بنا ذلك إلى إخضاع الوقائع لمفهومنا الخاصّ للواقع، بدل أن نمضي في المسار المعاكس. ومن أخطر الأوهام أن نعتقد أنّه لا يوجد إلاّ واقع واحد. فما يوجد حقّا إنّما هو روايات مختلفة من الواقع قد يكون بعضها على طرفي نقيض من بعض. وهي جميعا من آثار التواصل وليست انعكاسا لحقائق موضوعيّة سرمدية"[4].

وبذلك فإنّ الرواية مهما سعت إلى تشخيص الواقع والإيهام بحقائقيّة المروي فإنّها تظلّ خلقا فنيا يعيد بناء الوقائع ضمن ممكنات التخييل. وهذا يعني أنّ المؤلّف وهو ينتج عالمه الرّوائي يعوّل على قدرة اللغة على الإحالة إلى واقعه التجريبي راميا من وراء ذلك إلى "تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوّره أو يتخيّل أن يراه أو كما يراه وفق موقفه منه"[5]. كلّ ذلك يجعل اللغة في النص الروائي تمتع وتخبر. فاللغة تخبر عن نفسها وعن الواقع الذي تشخّصه في نطاق أبنية معينة وضمن معايير لسانية مخصوصة تولّد الواقع الصرف واقعا جديدا في صورة قد تكون أصدق من الواقع الصرف وأبلغ منه وأدلّ. ناهيك أنّ"الكلمة لا ترقل إلينا عالم الواقع ولكن تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم[6]".

على هذا النحو لا يمكن أن يكون النّص الروائي مفارقا لمنطق الواقع. فحتى الحكايات الموغلة في العجائبية لا تستطيع التخلص من الروابط التي تجعل من هذا الكون المخيالي يدرك انطلاقا من القوانين المفسرة للأفعال الواقعية وليس من الأفعال

---

[1] . Charles W. Kreidler, *Introducing English semantics*, first Published by routledge, 1998, pp 139-140.

استشهد به محمد الخبو، *مدخل* إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مكتبة علاء الدين، ط ١، صفاقس، ٢٠٠٦، ص٣٠.

[2] . Oswald Ducrot et Jean Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du longue*, Seuil, 1995, p304

[٣] . جيرار جونات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص١٨٠.

[4] . PoulWatzlawick, *la réalité de la réalité*, seuil, coll points, Paris, 1984, p07.

[٥] . سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، النّص- السياق، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٨٩، ص١٤١.

[٦] . سيزا قاسم، بنية الرّواية، دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، ط١، مصر، ٢٠٠٤، ص١٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في حدّ ذاتها أو من مضامينها. هذا بالإضافة إلى أنّ الإبداع الخيالي لا يتنافى والواقع إذا ما كان يخضع لحدود الممكن لأنّ الواقع ليس هو ما وقع فعلا فقط، أي ما يمكن أن تلتقطه عين الكاميرا بكلّ أمانة وإنّما هو ما يمكن أن يقع. وبذلك يصبح، في تقديرنا، السؤال المشروع عن الطريقة التي بها يوهم المبدع متلقيه أنّه يشاكل الواقع ممكنا. وقد انتخبنا نماذج من الرواية التونسيّة لاستكناه علامات الواقع وكيفية تمثيله. فماهي الأساليب الفنّية المستخدمة في هذه الروايات للإيهام بواقعية المروي؟

لعلّنا لا نبالغ إذا اعتبرنا المنجز الرّوائي التونسي متلبّسا بالواقع باختلاف زوايا النّظر إليه. فقد مثّلت الواقعيّة الخط الأكبر والأهمّ منذ رواية البشير خريف"الدقلة في عراجينها" إلى النصوص ذات المشغل التجريبي الصريح. وقد عمل المبدعون على تفعيل الشكل لاستيعاب الواقع. ممّا يعني أنّ الرّواية تنهل في تشكّلها الحكائي من المرجع الواقعي. وقد استندت هذه النصوص ذات المنحى الواقعي إلى جملة من أساليب التعبير المختلفة باختلاف المؤلفين والنصوص لتمثيل الواقع. وقد وفّرت لنا النصوص المختارة حقلا للدرس خصبا يزخر بعلامات الاحتفاء بالواقع بكلّ تفاصيله. ذلك أنّ في النّص الرّوائي لا يوجد تخييل محض لا تصله بالواقع المرجعي صلة. فما يُبنى في التخييل ليس منفصلا عمّا يُصاغ في عوالم الواقع. وتتجلّى عناصر المشاكلة بين الواقع المرجعي والواقع اللساني في النصوص المعتمدة في الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة.

٢) الواقعية في مستوى الأحداث:

تأسست رواية "راضية والسيرك في بنيتها الحدثيّة على منظر بانورامي من الزقاق الذي يقودنا إلى السقيفة الأولى فالثانية ومن الشقّتين إلى وسط الدّار فالمقصورة فالمستراق. وفي السقيفة الأولى نتعرّف إلى طقوس قهول المريدين. وفي المتاهة ينشأ حبّ عنيف بين حسن الشاعر ومريم. ونمرّ من وسط الدار إلى المجلس الكبير حيث يجتمع مفتّش الشرطة ميمون النجار والراقصة راضية الجمالي وحسن الشاعر ومريم تروح وتغتدي بينهم بالحلويات. فكلّما عظم شأن الحكاية زدنا إيغالا في دهاليز دار راضية الجمالي المنغلقة على السرّ والمأكل والخمر والصفقات السرّية.

ما يُلاحظ هو أنّ الراوي في هذه الرواية يتخيّل أحداثا مشدودة إلى واقع الناس لا تخرج عن دائرة المحتمل والممكن. وهو ما يعني أنّ الراوي ييسّر التماهي الضروري للقارئ مع أحداث الرواية ويحمله على الاقتناع بأنّ أحداث الرّواية تشبه مجريات الحياة التي يعيشها بعض الناس وأنّه ينقل صورة عن حياة أصحاب الليل المولعين بالرقص والخمر والنساء.

وقد هيكل الراوي أحداث رواية"حوش خريف" وتحركات شخصياتها لتصوير واقع محتمل. وكان موضوع ترميم حوش خريف، المعلم الأثري القديم، العنصر المحرّك لأحداث هذه الرواية. فالرواية انفتحت بزيارة رئيس البلدية ومستشاريه للحيّ القديم للنظر في إمكان ترميم حوش خريف وتحويله إلى معلم أثري الحدث الرئيس الذي منه تتناسل الأحداث. ثمّ إقدام مدام هاجر على تسوغ حوش خريف من البلدية وتحوّله إلى مكان لإقامة معارضها وتنظيم حفلاتها الليلية الخاصة بأهل الحلّ والعقد.

ما يمكن تبيّنه هو أن هذه الأحداث تحمل للقارئ صورا عن عالم مقدود من الكلمات لا يبدو خارقا بل يمكن إدراكه في العالم الخارجي. فهذه الأحداث الخارجة من شقوق تفاصيل الحياة اليوميّة تتضمّن حظّا من الواقع التونسيّ المحليّ الذي لا يعسر فهمه على القارئ العادي. فهي أحداث مقاربة لما يُرى ويُروى في محيط القارئ. ممّا يعني أنّ الأحداث المروية لا تجافي العالم الذي يعرفه الراوي والكاتب والقارئ والسامع. وهذا، في تقديرنا، ضرب من ضروب تحقّق الوظيفة المرجعية من جهة التقبّل وعلامة من علامات المرجع في المتخيّل الروائيّ.

والمتأمّل في رواية "صهيل الرمان" يدرك أنّها تعرض صورا من الحياة الشعبيّة في قاع مدينة تونس "حيّ الحلفاوين" وما تعجّ به ساحة الحلفاوين من حلقات تزداد ضخامة وتنوّعا في شهر رمضان. كما تبرز صُورا من حياة تونس في الخمسينات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومطلع الستّينات من القرن الماضي وما شهده هذا الحيّ من أحداث المقاومة إلى زمن الاستقلال وإنشاء الدولة الوطنيّة. ناهيك أنّ الرّواية لا تشتمل على حدث رئيس ينمو ويتطور مع تدفق السرد بل يقوم بناؤها على أحداث تنثال عبر خطوط الزمن من ذاكرة الراوي. وقد مال الراوي في هذه الرّواية إلى تشخيص البيئة المكانية والتركيبة السكانية في حيّ الحلفاوين وتبسّط في رصد الواقع مكانا وشخصيات وأحداثا رصدا قائما في أغلبه على التسجيل المقترن بالأحداث والهموم التي تشغل الناس في هذا الحيّ. وهي هموم صغيرة تزخر بالنوازع الإنسانية جديرة بالتسجيل الفني. وهو ما يعني أنّنا إزاء أحداث يمكن أن توجد في عالم الحقيقة. هذا بالإضافة إلى أنّ الأفعال الاحتفالية التي تنجزها الشخصيات في ساحة الحلفاوين في شهر رمضان "منتظمة في منطق شبيه بالمنطق الذي ينتظم الحياة العادية"[1] ومستمد من صميم الواقع المعيش وسياقاته التواصليّة. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بقول الراوي واصفا إحدى الحلقات: "هي ذي حلقات المدّاحين والحوّائين والبهلوانيّين والقصّاص تملأ الساحة في ظهيرة يوم من أيام رمضان"(الرواية، ص١١). وبذلك فإنّ هذه الأحداث تحمل المتقبّل على الاعتقاد بأنّها نظيرة العوالم الحقيقيّة، يعيد الراوي تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنيّة ووظيفتها التمثيليّة. ويتعزّز حضور الواقع المرجعي ومشابهته للواقع اللساني من خلال عنصر الشخصيات.

٣)الواقعية في مستوى الشخصيات:

لا ينكر أحد أنّ الشخصيّة القصصيّة عالم معقّد شديد التركيب متعدّد الأنواع والأصناف. لذلك كانت موضوع جدل بين دارسي الأدب. فقد ذهب فريق من النقاد إلى اعتبار الشخصيّة "مجموعة من العلامات والبنيات التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص. وهي بذلك تتطلّب أن يُنظر إليها في ذاتها ومقوماتها التي تمنحها صفتها الشخصية المميّزة التي تكتسبها في علاقاتها مع غيرها من الشخصيات التي يزخر بها النص الحكائي"[2]. في حين يرى البعض الآخر أنّ الشخصية معادل لشخص وجد في الواقع والتاريخ أو صورة مصغّرة من العالم الواقعي الذي يعيشه القارئ. يقول "تودوروف"(Todorov): "الشخصيّة هي تصوير للشخص بمعنى من المعاني وعلى نحو من الأنحاء، إلاّ أنّه تصوير بالمعنى الفنّي وبشروط الفنّ"[3].

ففي رواية "حوش خريف" تمّ تقديم الشخصيات بواسطة راو عليم راصدا أحاسيسها وأفكارها ومشكّلا رؤاها وسياقات حضورها وأعمالها. وقد تبسّط الراوي في تقديم رئيس البلدية منذ فاتحة الرّواية على نحو يوحي بأثرها الفاعل في الأحداث إلى جانب شخصيات أخرى. كما استعرض طبيعة العلاقة بين رجال الدولة والفئات الاجتماعية الأخرى للكشف عن أنماط السلطة وشبكة القيم المهيمنة. فالراوي يقدّم شخصيّة رئيس البلدية بشكل يجعله لا مفارق لما هو سائد في الواقع المُعاش. يقول الراوي: "نزل رئيس البلدية ثمّ انفتح الباب الخلفي وظهرت رؤوس المستشارين الرأس تلو الأخرى[...]. وقف رئيس البلدية ومستشاروه أمام حوش خريف[...]. يمسك رئيس البلدية الخوخة. يرفعها قليلا ثم يتركها[...]. يلتفت الرئيس يمنة ويسرة إلى مستشاريه، تتحرّك الرؤوس والأعناق معا علامة على الموافقة التامّة على غبطة الرئيس وهو يعثر على هذا الجزء من ذاكرة المدينة وتراثها التليد"(ص ص٥٦٠).

---

[1] . René Rivara, *Langue du récit, introduction a la narratologie énonciative*, Paris, Harmattan, 2000, p28.

[2] . سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط١،الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص ٨٨

[3] . T. Todorov, personnage, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Points, 1972, p286.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما نلاحظه هو أنّ التفاصيل التي قدّمها الراوي عن شخصية رئيس البلدية لا تبدو غريبة عن شخصيته في الواقع الاجتماعي. فالراوي كان حريصا على إعطاء رئيس البلدية الصفات التي يُفترض أنّها تتوفر عليها في الواقع. وهذا الحرص على إظهار "كاريزما" رئيس البلدية يجذّر أفعالها وحركاتها في مرجعها الواقعي ويشبع في الآن نفسه توقعات القارئ الملمّ بتفاصيل المادّة الواقعية المستثمرة. فتصرفات رئيس البلدية وردود أفعال معاونيه توحي بملامح الواقع والأجواء والقيم السائدة. فلا يخفى أنّ شخصية رئيس البلدية بهيآتها هذه تتجلّى في صورتها اليوميّة الخاصّة بها وبآليات السلطة التي تتوفر عليها. وموافقة مستشاري ريس البلدية على قراراته بالإجماع دون نقاش فيها إقرار باتّساع سلطانه، ذلك أنّ شرط تمكين السلطة هو في وجود من يأتمر بها.

فالراوي بهذا الأسلوب يلتقط مادته من الواقع أو بمعنى أدق يرقى بالواقع المعاش إلى مستوى الواقع الفني. وعلى هذا الأساس تبدو شخصية رئيس البلدية شخصية واقعية منسجمة أفعالها مع ما اشتهرت به فيالواقع الاجتماعي المعيشي حيث تحيل هيأته وسلوكه إلى واقع الحياة اليوميّة. ذلك أنّ رسم سلوك الشخصية وتصرفاتها من "أبرز العوامل القادرة على الإقناع بواقعية الرّواية ومطابقتها المرجع اليوميّ"[1]. وتتعزّز واقعية شخصيات هذه الرواية في صورة شخصية "مدام هاجر". فمتىنظرنا في أفعال هذه الشخصية وجدناها لا تخلو من واقعيّة. فالراوي يعرض حكاية "مدام هاجر" بأسلوب يوهم القارئ بأنّه ينقل تجربة حياتية واقعية لامرأة غيّرت مسار حياتها من امرأة بسيطة متزوجة إلى امرأة مطلّقة حرّة رغبة في المال والجاه.

فقد تعرّفنا إلى "مدام هاجر" في البداية امرأة متزوجة وبعدها طلبت الطلاق وكأنّ الطلاق يقرّبها من شرعيّة تصرّفاتها ويحرّرها ويسهّل عليها الاحتكاك بعالم الرجال لتتحوّل في ما بعد إلى سيدة أعمال وتفوز بصفقة تحويل حوش خريف المعلم الأثري إلى فضاء للتسليّة والمتعة. وقد أثار هذا المشروع ضجّة كبيرة في الأوساط الشعبية "وفاحت روائح مفادها أنّ لمادام هاجر علاقات رجاليّة كثيرة وقد طلّقت زوجها لتيسير حياتها الحرّة[....]. وللمرأة طموحات كبيرة فهي زعيمة الحركة النسائيّة في المدينة وهي الآن تطمح إلى بعض المناصب السياسيّة وعينها هذه الأيام على مجلس النواب"(ص١٩).

لعلّ هذه التفاصيل تؤكّد بطلان البطولة بمعناها القديم وتمتّن البعد الواقعي للرّواية وتنزّل هذه الشخصيّة في بعدها الواقعي المعيش. فمدام هاجر يمكن أن تكون أنموذجا يعبّر عن الانهيار الأخلاقي وارتفاع صوت رأس المال متعجرفا مقابل صوت القيم الأصيلة. فقد كشفت رغبة مدام هاجر المسعورة في تكديس الثروة وتحقيق الجاه عن التحولات الاجتماعيّة السلبيّة التي طغى فيها الجشع الرأسمالي وتشابكت فيها المصالح الاقتصادية بالمصالح السياسيّة. هذا بالإضافة إلى أنّ هذه هذه الجزئيات تُعتبر مقرّرة للواقع مباشرة لا تفعل سوى أنّها تدل عليه.

وإنّا لنلاحظ أنّ متن هذه الرّواية يتضمّن إحالات واضحة استنادا إلى استراتيجية تمويه واقعي تقود بالضرورة إلى الكشف عن واقعية التخييل الذي يتسرّب إلى كلّ جزئيات الحياة بما فيها حياة مدام هاجر بكلّ تفاصيلها. ذلك أنّ هذه التفاصيل تشكل علامات للإحالة إلى الواقع في العالم الخارجي وتجعل من شخصيات الرواية تمثل الأشخاص فعلا طبقا لصياغات خاصّة بالتخييل.

ومن يعاين رواية "راضية والسيرك" يدرك اشتغال الواقع المرجعي ومشابهته للواقع اللساني من خلال بعض الشخصيّات. فهذه الرواية تعجّ بالتفاصيل المتلبّسة ببعض الشخصيات وقد التقط الكاتب شخصياته من واقع الحياة وأعطى

[1]. نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرّواية العربيّة الحديثة، كلية العلوم الإنسانيّة والاجتماعية بتونس، ط ١، ٢٠٠٧، ص٤٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أفعالها ملامح الممكن وجعلها تتماثل مع واقع الحياة اليومية ولا تتخطّى إطاره. فهذه راضية الجمالي وأختها مريم تعدان حفلا موسيقيّا لمجموعة من أصحاب الليل المولعين بالمأكل والخمر والموسيقى والنساء والرقص وتشران أحابيل أنوثتهما في الظلمة بعيدا عن عين الرقيب. يقول الراوي: "آخر المداعبات البذيئة تتبادلها عواهر الفجر وأعوان الشرطة والمخبرون السرّيون وسكارى الحانات..."(ص٨٢). وراضية تميل وتستوي قائلة بكلّ اعتزاز: "هذا البيت هو الدنيا"(ص٤١).

ويسلمنا هذا إلى القول إنّ الراوي ومن ورائه الكاتب قد نزل في هذه الرّواية إلى قاع المجتمع ليكشف تفاهة التفاصيل اليوميّة لحياة شخصيات الرّواية متوخيا أسلوب "الواقعية القذرة"[1]. وقد تجلّى تشخيص هذا الواقع القذر في عالم الجنس والسكر والانحطاط الأخلاقي بالمعنى القيمي. وهذه التفاصيل المنوطة بالشخصيات تجعل القارئ أقرب من مجتمع المدينة الليلي في وجوده التاريخي وتحمله على التسليم بأنّ هذه الشخصيات لها وجود خارج النّص وهي كائنات حقيقيّة يمكن أن تعيش في الواقع. وحين ننعم النظر في شخصيات رواية "صهيل الرمان" نلاحظ هيمنة فيها واضحة لتفاصيل موه مة بالواقع تشبه ما نراه في منعطفات الحياة اليوميّة. فقد تواترت في مطاوي النّص بعض أسماء الشخصيات الموهمة بواقعيتها. يقول الراوي في تقديم سيكاريلّي: "سيكاريلّي رجل طيب كانت له ألفة بالمكان ولم يشكو من شيء رغم أنّ علاقته بأهل الحيّ لم تتجاوز التحيّة والابتسامة الخفيفة"(ص٢٧). ويقول في التعريف بشخصية سي العربي: "سي العربي هذا يمكن أن يوصف بالأعجوبة أو المعضلة أو الطلسم الغامض[...]"(ص٥٩). ولعلّ تحديد اسم هذه الشخصية لا يخلو من وظيفة. فـ"تعيين اسم الشخصيّة يمنحها الحياة كما في الواقع الحقيقي ويؤسّس هويتها. إنّه يعرّف الشخصية ويميّزها عن الشخصيات الأخرى. وكلّ ميزة في الاسم تكوّن خاصيّة من مجموع خصائص الشخصيّة"[2]. فتحديد شخصيّة سيكاريلي بهذا الاسم الأعجمي يميّزه من شخصية سي العربي بوصفها شخصية عربية وفق التحديد العرفي والاجتماعي لأسماء الشخصيات. و"تحديد الأسماء في النصوص التخييليّة علامة من علامات المرجع"[3].

أمّا الشخصيات التي وردت نكرة في نص الرّواية فقليل عددها. نذكر منها "الشنفرى وهو أكثر المتردّين على السجن لم يكن يوما معتديا على أحد. مشكلة الشنفرى أنّه يهبّ تلقائيا لنصرة المظلوم" (ص١٣). ولكن هذا التنكير لم يمنع تجذّر هذه الشخصية في الواقع المرجعي. فالشنفرى اسم محيل إلى فضاء جيو- ثقافي هو الفضاء العربي وثقافته وقيمه ورموزه. واسم الشنفرى مرتبط في المتخيل العربي بالشجاعة والفتوة. ومن هذا المنطلق فإن جرّد الراوي هذه الشخصيّة من اسمها الحقيقي بغية تضليل القارئ وتمويهه فإنّه لم يزد هذه الشخصية إلاّ ترسيخا في الواقع.

هذا بالإضافة إلى أنّ نصّ الرّواية يكاد يُشغل بتوصيف الحياة اليوميّة لسكان حيّ الحلفاوين. فنجد الراوي يوثّق لمختلف أنشطة سكان الحي. ففي شهر رمضان، على سبيل الذكر، تتكثّف حلقات المدّاحين والحوّائين والبهلوانيين. ولا يتوانى الراوي في ذكر التفاصيل الدقيقة التي تعمّق الإحالة المرجعية. ففي إحدى الحلقات يقف ثلاثة رجال يمدحون الوطنيّة ويمجّدون الأبطال الذين خاضوا معارك التحرير. يقول في وصف طريقتهم في القصّ: "هؤلاء لهم قدرة على وصف المعارك إلى الحدّ الذي يجعلونك تسمع لعلعة الرصاص وأنين الجرحى وصراخ الفارّين[...]. وكان أحدهم يبدأ حكايته بقصيدة "ومن قبلة

---

[1]. الواقعية القذرة هي أسلوب كتابة جديد ظهر في أمريكا في أواخر القرن العشرين. ويتميّز هذا الأسلوب بالبحث في قاع المجتمع ويتناول جميع الظواهر التي يخشى الناس الكشف عنها لأسباب دينية أو أخلاقية أو حفاظا على التقاليد الموروثة. http://www.iraqiwomensleague.com /

[2]. Y. Reteur , *Analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, pp34-35.

[3]. محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، صفاقس، تونس، ٢٠٠٥، ص٢٣٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جابو الدغباجي *** وجابو جماعة قدّامه"(ص١٢٧). وحول هذه الحلقات تتكاثر حلقات أخرى. وبين حلقة وحلقة "يقتنص صاحب عربة"صندوق عجب" مكانا يتمكّن فيه من عرض قصص على الأطفال عبر صور يمرّرها خلف عدسة التكبير ويلقي القصة"(ص١٢٨).

وعليه، نتبيّن أنّ هذه الرّواية قد أحالت إلى تفاصيل كثيرة تنصّص عن شخصيات الرّواية. كما شخّصت جوانب كثيرة من حياة سكان حي الحلفاوين وأعطت صورة عن حياتهم البسيطة وعاداتهم وأبرزت شكل العلاقة الاجتماعية بينهم وكشفت عن مشاعرهم وأفكارهم في ارتباط لا ينفصم عن عصرهم.

والحاصل من مباشرة الشخصيات في هذه النصوص أنّ هذه العلامات المرجعية لا تغدو أن تكون أسماء فنيّة قُدمت في لبوس شخصيات مرجعية ذات بعد واقعي تجريبي يدفع القارئ على استقبالها كونها ذوات حقيقية وُجدت في أمكنة وأزمنة معلومة وأنجزت أفعالا لا تخرج عن منطق الواقع المعيش. وعليه، فقد أضفت الشخصيات على هذه النصوص مسحة مرجعية تجعل المروي ممكن الوقوع أو حصل فعلا. فـ"ينشأ بذلك شكل من أشكال التواطؤ المشترك بين صاحب النص وقارئه على الإيهام بالصدق من ناحية والقبول بذلك الوهم من ناحية أخرى"[1]. وهذا كلّه يقوّي البعد الإحالي ويكسب الرواية قيمتها التوثيقيّة الكبيرة إلى جانب عنصر المكان والمكونات الأخرى. فكيف يشتغل الواقع المرجعي من خلال عنصر المكان؟

٤) الواقعية في مستوى الأمكنة:

إنّ الأمكنة في بعض الرّوايات بشكلّ عامّ لا تُبنى على أساس التخييل فحسب بل تكتسب ملامحها من الاقتراب من العالم الحقيقي للإيهام بالواقعية. ولذلك تُعتبر الأمكنة من أهمّ معيّنات الواقع المحيط بالعملية الإبداعيّة سواء في بعدها المرجعي أو في بعدها الفني. وقد "اعتنت الدّراسات الحديثة بالمكان في نطاق تفكيك الفعل الإبداعي ومحاولة تلمّس المسالك الممكنة التي تنبني عليها طاقة النّص الدلالية ونظرت إلى المكان باعتباره جزءا من العمليّة اللغوية القائمة على التدلال والمرجعيّة"[2]. وعلى هذا الأساس تغدو الأمكنة في النصوص الروائية ضربا من ضروب الحيلة المرجعية تقرّب المسافة بين الخبر ومتلقيه.

ففي رواية"صهيل الرمان" نحا الراوي إلى تحديد بعض الأمكنة في الفصل الأوّل "المزرعة" ليوهم القرّاء بواقعية ما سيروي من أحداث. ومن الأمثلة على ذلك قول الراوي: "من يأتي بطحاء الحلفاوين فليتمتّع بعذب التلاحين[...]. يمدّ فطائري باب سويقة [...]. يهوي فطائري باب الأقواس[...]. يغرس فطائري باب سعدون[...]. يوغل فطائري باب سيدي عبد السلام[...]. يخفّ فطائري باب العسل[...]. يدرك فطائري باب الخضراء[...]"(ص ص١٩١). ثمّ يولّي إثر ذلك تحديد المكان تحديدا ينزع إلى الدّقة، إذ يقول "سوف الجين": "الثكنة العسكرية بالقصبة. هذه أعرفها جيّدا ومن منّا لا يعرف ثكنة القصبة العظيمة المترامية الأطراف: تبتدئ في القصبة لتنتهي من جهة في باب سيدي قاسم ومن أخرى في التوفيق، لا أحد يجهل هذه الثكنة الجاثمة على المدينة"(ص٨).

---

[1]. آمنة الرميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيين، منشورات كلية الآداب سوسة، ط١، ٢٠١٣، ص٢٢٩.

[2] . C.K. Orecchioni, *L'énonciation de la subjuctivité dans le langage, Parler c'est signifier et en même temps référer*, Armand Colin, Paris, 1980, p55.

استشهدت به آمنة الرميلي الوسلاتي، الحيلة في أدب الهامشيين، مرجع مذكور، ص٢٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قد اضطلع الحضور الطاغي للمكان ممثّلا في أمكنة لها حضور في الواقع سابق لحضورها في الرّواية بوظيفة الإيهام بحقائقية المروي. ذلك أنّ تسميّة الأمكنة بأسمائها المرجعية لتهدف إلى ترسيخ الوهم المرجعي ودحر فكرة الشكّ التي يمكن أن تنتاب المتقبّل. فهذه التسمية للأمكنة توكّد صحّة المغامرة التي تجري فيها بضرب من الانعكاس الكنائي(métonymique) الذي يمنع ارتياب القارئ. فما دام المكان حقيقيّا فكلّ ما يتّصل به أو يدخل فيه فهو حقيقيّ"[1]. ولعلّ "الغاية من ضبط المكان استدعاء ذهن المتقبّل إلى الحلول فيه كي يكمل خياليّا ما وصفه له السارد تخييليّا. وبذلك يكون الاثنان في الدّرجة نفسها من المعرفة"[2]

وتدور أحداث رواية "حوش خريف" في مدينة يسهل التعرّف إليها بفضل الإشارات التي تعيّنها. فهي مدينة تقع في "مثلث زواياه قلّما تجدها في أيّة مدينة من مدن الدنيا: الصحراء والجبل والبحر وقد عامت في غابة من النخيل"(ص١٤). وهذه التفاصيل تجعل العارف بالجنوب التونسي يعتقد أنّ المدينة التي تبسّط الراوي في الحديث عنها هي من المحتمل أن تكون مدينة قابس التونسية.

ويلجأ الراوي/الواصف إلى وصف الأمكنة أكثر من وصف العناصر الأخرى. فيصف مكونات المكان وما يحتويه من أثاث، من نحو"تنفتح أبواب الدهليز على حجرات واسعة مفروشة بشتّى ألوان البسط والزرابي تتّخذ ألوانا مختلفة وأشكالا متباينة تنيرها فوانيس تشعّ منها أضواء[...]"(ص٥). فالرّاوي هنا اعتنى بالهوامش والتفاصيل المكانية التي من شأنها إضفاء المزيد من المصداقيّة أو الإحساس بالواقعيّة. وهذا يتماشى والرّأي القائل إنّ "العالم في البرنامج الواقعي قابل للوصف وتسهل تسميته. وهو من ثمّة يناقض العالم في الخطاب العجائبي"[3].

وتضفي كلّ الأمكنة السرية على "راضية والسيرك" ظلالا مرجعية تحتمل النموذج المادي الواقعي الذي لا يتسنّى لجميع الناس معرفته. فهندسة دار راضية الجمالي تتناسب وأفعال الشخصيات المسترابة. يقول الراوي: " فللسطوح هنا منعطفاتها ودروبها الخفيّة وفجواتها التي لا يدرك أنسها غير من عرف هذه المدينة. وللسطوح هنا حياتها الخاصّة التي لا صلة لها بحياة الناس، نهوج غير النهوج، وشوارع غير الشوارع وساحات علوية مقتطعة في هذا الفضاء المرتفق بين سماء وأرض"(ص٣١).

ولعلّ هذه التفاصيل المكانية تنسجم ورغبة رواد دار الجمالي لتحقيق الغايات المشبوهة والأعمال المريبة كتجارة المخدّرات وتعاطي الجنس واحتساء الخمر. ذلك أنّ ممارسة المتعة المحظورة تستوجب في العرف الاجتماعي التونسي والعربي بشكل عامّ التسترّ والتخفّي. وبذلك يمكن القول إنّ المكان بهذه التفاصيل يحمل المروي له على الاعتقاد بأنّه أمام واقع مرجعيّ كائن خارج النّص وله وجود حقيقيّ في المدينة التي يتحدّث عنها الراوي. ويزداد الواقع المرجعي حضورا في نصوص المدونة التي نشتغل بها من خلال الأشياء. ولنذلّو على سبيل المثال أنموذجا من الأشياء التي تعجّ بها رواية "راضية والسيرك". يقول الراوي: "المقاصير ملأى بما لذّ وطاب. القسطل غائص في رماده الحار في ركن من اركان السقيفة الاولى. شرائح اللحم تتشرّب أفاويهها. الرؤوس المشوية قد عادت من الفرن في صينيّة دافئة ملأى. الدنتيل أخّاذ. واللحم في الأواني قد استوى وسرّ الناظرين. والماغون أحمر نظيف مثل حرير أو وبر قديم"(ص٥٠).

---

[1]. هنيري ميتران، المكان والمعنى، الفضاء الباريزي في قصّة ferragus، مقال من مؤلّف جماعيّ، الفضاء الرّوائي، ترجمة عبد الرحيم حُزل، إفريقيا الشرق،ط ١، بيروت، ٢٠٠٢، ص ص ١٣٧-١٣٨.

[2]. أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ط١، ٢٠٠٢، ٣٥٢.

[3]. Philippe Hamon, *Un discours contraint, in Littérature et réalité,* collectif, Paris, Seuil,1982,p162.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما يُلاحظ هو أنّ هذه الأشياء تكشف عن مظاهر الرخاء داخل دار الجمالي ممّا يجعلها منسجمة مع طبيعة الأحداث حتى أنّ المتلقي لا يكاد يشعر بهوة بين هذه الأشياء ومزاج الشخصيات. فرؤوس الأغنام المشوية والخمور تنبئ كلّها بأنّ رواد الدار ليسوا من القاع بل هم من علية القوم المولعين بجنون الليل بحثا عن اللّذة الحرام في حماية الستر والظلام. ولعلّ هذا التكامل بين مكونات المكان والحياة الحميمية التي تعيشها الشخصيات يبثّ إيهاما فنّيا بواقع مّا حقيقيّ. وفي هذا الصدد يقول "بيتور" (Butor): "تُستعمل الأشياء في كلّ مرة لتجعل الوهم حقيقة"[1].

ولعلّ ما يقوّي الوظيفة الإيهاميّة وجود الأشياء في أمكنة معيّنة يجعلها قابلة للإدراك ومتفاعلة مع الأمكنة من حيث النوع والطبيعة ومحافظة على العقد التواصلي بين الراوي والمروي له. فأثناء الحفل السنوي الذي تنظّمه "مدام هاجر" في "حوش خريف" تتمّ تهيئة المكان وفق مقتضيات الحفل. فـ"قد هُيئّت المقاعد في شكل جلسات مستقلّة: مجموعة من الطاولات المنتشرة في فناء الحوش الواسع وحول كلّ طاولة أربعة كراسي وعلىكلّ طاولة مزهرية كبيرة[...]"(ص٩٥). فحيث تُذكر الطاولات تُذكر الكراسي. وهو ما يفسّر حرص الراوي على تمثيل العالم الخارجي في مدركات قابلة للتصوّر والإدراك. وما عاضد حرص الراوي على الإيهام المرجعي الإفاضة في التفاصيل. ناهيك أنّه "كلّما دقّت التفاصيل ازداد توهّم القارئ بواقعية النّص"[2]. والنماذج الدّالة على ذلك كثيرة في هذه الرّواية، نذكر من بينها المثال التالي: "طفل قذر يرتدي قميصا ممزّقا وسروالا فضفاضا يتجاوز ركبتيه، يدسّ قدميّه في حذاء بال، على أنفه ذبابة[...]"(ص٧٥).

تبدو هذه الأشياء من صميم تفاصيل الحياة اليوميّة لأنّها ليست غريبة عن البشر ولا عن حياتهم. وقد أسهب الراوي في ذكرها وتسميتها وربما كان حريصا عليها ليوهم المروي له بالتطابق بين الأشياء المتخيّلة وما هي عليه في الواقع المرجعي. ذلك أنّ "تفاصيل المكان تشعر المتقبّل أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال"[3].

وقد لاحظنا في رواية "صهيل الرمان" شغف الراوي بتفاصيل الأمكنة والأشياء المتعلّقة بجزئيات الحياة المعيشيّة اليوميّة وخصوصياتها البسيطة. من ذلك مثلا هذا الوصف النازع إلى التفصيل لأحد شوارع حيّ الحلفاوين الصاخب بالحركة: "وبين مباني البطحاء انتصبت عربات المرطّبات والمشروبات والبوزة والمكسّرات و"قليبات" عبّاد الشمس وهريسة موسى والقطائف والناس رجالا ونساء، شيوخا وأطفالا في جيئة وذهاب"(ص١٢٣). ويعني ذلك أنّ الراوي قد وصل تفاصيل المكان بالفعل العادي اليومي لسكان هذا الحيّ لتزويد المروي له بـ"صور بسيطة من عالم مشابه ومواز لعالم التجربة الحياتيّة تيسّر الفهم والمصداقية"[4] وتجتذب ثقة المروي له. ويتأكّد من هذا أنّ الأمكنة وأشياءها قد أسهمت في إبراز الواقع المحلّي للإيهام بالواقع ومحاولة حمل المروي له على الاقتناع بالشبه القائم بين المرجعي الدنيوي والتخييلي الفنيّ. وهكذا شكّلت التفاصيل المكانية في هذه النصوص "علامات للإحالة واستغلت أساسا كإرساء مرجعي"[5]. ولعلّ أبرز ما اختصّ به الخطاب الواقعي هو أنّ

---

[1]. ميشال بيتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص٢٥.

[2]. سيزا قاسم، بناء الرّواية، بناء الرّواية، مرجع مذكور، ص١١٩.

[3]. سلمى مبارك، في شاعرية المكان في الأدب والسينما، مجلة فصول، العدد٥٩، ربيع ٢٠٠٢، ص٣٠٧.

[4]. Yves Reuter, « la descriptions en questions », in collectif la description, théories, recherches, formation, enseignement, P.U.S, septembre, 1998, p52.

[5]. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الرّوائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، دار الكلام الرباط، ط١، ١٩٩٠، ص٢٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أيّ ظاهرة في الواقع لا يمكن الفصل فيها بين المكان والزمان، فحضورهما فيها حضور أنطولوجيّ يتعلّق بصميم الظاهرة لا يعدوها. فكيف أسهمت تفاصيل الزمان في ترسيخ النّص في الواقع والإيهام بحقائقية المروي؟

٥) الواقعية في مستوى الأزمنة:

قد لا يكون من باب التجنّي إذا قلنا إنّه لا يوجد نصّ سردي دون زمن ينزّل العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي. ففي رواية "صهيل الرمان" لمسنا من الراوي احتفله كبيرا بالزمان. فهو يقول على سبيل التمثيل: " كتب سيكاريلّي على ظهر صورة: القصبة عالم١٩٥، فرقة الجيش التونسي الموسيقيّة تنتصب عشيّة كلّ جمعة وتقدّم سماعيّات، وجه من وجوه الفرحة بالاستقلال وإعلان السيادة"(ص٨٢). ولعلّ الراوي وهو يذكّر بهذه الفترة التاريخيّة يرغب في إقناع المروي له بأنّه لا يتكلّم من خيال وإنّما هو موثّق دقيق. ولا شك في أنّ هذه التفاصيل الزمنيّة الدقيقة تمنح المروي بعدا توثيقيّا وتجعل انشداده إلى المرجعي أكيد.

ولا تختلف رواية "حوش خريف" عن رواية "صهيل الرمان" كثيرا في توفرها على مقاطع سرديّة ارتدادية يترابط فيها المكان والزمان بشكل جليّ. فالراوي في هذه الرّواية يعود باستمرار إلى ماضي حوش خريف كلّما جدّ حدث يتعلّق به. فحدث مجيء رئيس البلدية ومعاونيه لمعاينة حوش خريف والتفكير في مصيره سرعان ما يُقطع فيرتدّ الراوي إلى الماضي ويخصّص بعض الفصول يسترجع فيها ماضي حوش خريف من نحو الفصل الموسوم بـ"من تقرير خبير اليونسكو" والفصل الموسوم بـ"من عجائب حوش خريف" وفصل "ما حفّ بخبر موت سارّة حوحو" ليزوّد القارئ بأخبار هذا المعلم ويعطيه انطباعا كونه واقعا خارج النّص.

وصفوة القول إنّ الزمان في "صهيل الرمان" و"حوش خريف" ليس زمانا أسطوريا ولا خرافيا ولا ملحميّا وإنّما هو زمان شبيه بزماننا وُظّف لتأكيد انتماء هذه النصوص إلى واقع تاريخي واجتماعي محدّدين. هذا بالإضافة إلى أنّ هذه الإشارات الزمانيّة "توهم بحقائقية العالم المشخّص فيصبح المروي ضربا من تسريد الواقع"[1].

ويحضر الزمان في رواية "راضية والسيرك" سندا مرجعيا يوهم القارئ بأنّ هذه الرّواية تمتصّ أحداثها من واقع الناس المعتاد. فقد تبسّط الراوي في الحديث عن أعمال راضية الجمالي وأفعال صحبها أثناء الليل بما هو فضاء طبيعي موهم بإمكانية صدق المروي. يقول الراوي: "مضى من الليل ثلثه بطيئا، موسيقى وخمر ورقص وبعض حديث ينبعث من هذه الحلقة أو تلك...انضمّوا إلى فوضى البيت العامر.. ضباط قدامى، موظفون سابقون من الدرجات الوسطى، أثرياء جدد، عدد من العمال الآيبين من أوروبا، زوجة مسؤول غدار متقاعد[...]. يتحدثون عن الليل والسهر، يرقصون دون موجب أو سبب.. يغلبهم السكر فيغفون هنا وهناك... الماغون دافئ مثل الوبر ولا خمرة أفضل من الماغون.."الماغون".. راضية..وآخر الليل.. وعلى الدنيا السلام"(ص١).

ما يُتبيّن هو أنّ دار الجمال تحتضن أحداثا جساما في الليل. والليل هو الظلمة والظلام والتستر والتخفيّ ممّا يعني أنّ الليل هو الزمن الأفضل لمثل هذه الأعمال المحظورة أخلاقيا. وبذلك يخدم الزمن حيل الراوي وخطّته التلفظيّة ويصبح الليل وجه من وجوه الإقناع بما يحصل داخل دار الجمالي وضربا من الحيلة المرجعية التي ترضي توقعات القارئ. فتضافر الليل

[1]. محمد الباردي، سحر الحكاية، المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، مركز الرواية العربية، تونس، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والسرّ والخمر والمأكل والرقص والنساء يُعتبر علامة من العلامات المعيّنة لواقع دار الجمالي وفخ من الفخوخ التي تزيد من طمأنة المروي له كون ما يحدث في هذه الدار هو بالفعل ممكن الوقوع.

الخاتمة

وما يمكن أن نخلص إليه بناء على ما تقدّم هو أنّ اللعبة المرجعية في هذه النصوص قد "تلتبس الرواية المتخيّلة مظهر الحقيقة"[1]. فقد اشتغل المرجعي من خلال عناصر الشخصيات والمكان والزمان والأفعال. وبهذه العلامات الإحالية زرع الرواة في ذهن القارئ قناعة بأنّه أمام واقع له بالواقع التاريخي نسب. ولكن الواقع المشخّص في هذه النصوص وفي كلّ النصوص الفنيّة ليس واقعا فيزيائيا محضا بل هو واقع في الممكن السردي أو بعبارة أخرى فهو واقعي في عوالمه المتخيّلة. فهؤلاء المبدعون قد تفاعلوا مع الواقع وتدبّروه تصويرا وتمثيلا حتى استوى بين أيديهم تحفة أدبية هي الواقع أعيد خلقه من جديد في صورة قد تكون أصدق من الواقع وأبلغ منه.

[1]. H. Mitterand, *Le discours du roman*, presses universitaires de France, 1980, p125.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الخطاب الميتاسردي في رواية "الحالم" لسمير قسيمي: قراءة في هندسة البناء والتخييل

د/ محمد الأمين بحري . جامعة بسكرة . الجزائر

أولاً- لمحة عن الخطاب الميتاسردي

تقوم الميتاسردية -باعتبارها إحدى تمظهرات الحداثة البعدية للسرديات المعاصرة-على عناصر تتجاوز الحدود الدنيا للظاهرة السردية، لتغدو قرينة للميتانص[1] في الدراسات ما بعد الحداثية، وهي حسب سعيد يقطين بنيات طارئة "والطارئ ما يأتي ليكون مشوشاً على ما هو رئيسي"[2]، وبطبيعتها المشككة والناقدة لتقاليد السرد، تأتي هذه الظاهرة الحداثية لتزاحم المستويات البنيوية الكلاسيكية، وتتخذ بهذا النزوع التحديثي وجودها المتفرد والخاص داخل البناء السردي العام[3] باعتبارها آلية لا تتوقف عن التجريب، تكتسب قيمتها الفنية من اشتغالها الدائم على نقد ونقض واستبدال استراتيجيات الكتابة، طارحة بدائلها المعرفية والفنية في صلب التجارب والمشاريع السردية التي تحل فيها.

ولما كان من الطبيعي أن ينبجس الميتاسردي العربي على غرار نظيره العالمي من صلب التحولات التي تمر بها مجتمعاته، فقد أفرز في نموذجه الجزائري منذ فجر التسعينيات (وهي مرحلة تحول مفصلي على مختلف الأصعدة) تراكمات عديدة تمخضت عنها لثتابة روائية بملامح لا تقل حركية عما يحدث في صلب هذا المجتمع من تحولات، حاملة لهواجس وأفكار راهنة بثها الروائي المعاصر، في صورة تكاد تكون قطائعية مع روايات الأزمنة العربية السالفة. وارتأينا أن نتمثل لهذه التجربة الميتاسردية العربية في طبعتها الجزائرية، بنموذج من روايات الجيل الجديد، تمثله رواية "**الحالم**" لسمير قسيمي الصادرة سنة ٢٠١٢. لنتتبع المنحى التجريبي الذي سلكته، ونقف على البدائل التي رشحتها والاستراتيجيات الميتاسردية المهيمنة على خطابها.

ثانياً- هندسة النص في رواية الحالم:

١ - البناء الهرمي للخطاب- استراتيجية التعقيد المتنامي.

يعتبر الروائي سمير قسيمي من نمط الروائيين الذين يعنون عناية فائقة بهندسة النص وتصميم مشاهده مسبقاً. حيث جعل من الرواية بناءً هرمياً ينطلق من قاعدة تحتية موسعة يحكمها الإيهام بالواقع عبر ذكر أسماء حقيقية

---

[1]. Jean François Lyotard, le postmoderne expliqué aux enfants, paris, Galilée, 1988,p34.

و ينظر للاستزادة شرح منظور ليوتار حول الميتاسردية لدى: الزواوي بغورة: مابعد الحداثة و التنوير- موقف الأنطولوجيا التاريخية- دراسة نقدية، دار الطليعة بيروت، الطبعة الأولى، يناير ٢٠٠٩، ص: ١٦-١٧.

[2]. ينظر الزواوي بغورة المرجع نفسه، ص:١٧.

[3]. جان فرانسوا ليوتار، الوضع مابعد الحداثي، تر، محمد حسان، دار شرقيات، للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص ٢٣، نقلاً عن الزواوي بغورة، المرجع نفسه، ص ١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لكتاب جزائريين، و شوارع ومرافق معروفة في العاصمة، ليبدأ هذا البناء في التعالي وأحداثه في التصعيد تدريجياً نحو قمة الهرم التي يتلاشى فيها الواقع. وكلما ارتفع البناء زاد تعقيد القصة وغموض زوايا الهرم وضيقها، وهذا بداية من الجزء الأول للمخطوط المعنون بـ: [**مسائل عالقة**]، وهو عنوان يحتمل أيضاً تعليق القارئ بين مسائله، ويحجب عنه الرؤى مما يزيد من تشبث هذا الأخير بأطراف خيوط الحبكة في محاولة لجمعها معاً، وهو ما يمكن أن نطلق عليه تقنياً بـ "**تصعيد التعقيد**"، وعند بلوغ الجزء الثاني من الرواية الذي اختار له الروائي عنوان: [**المترجم**]، تظهر خيوط جديدة موازاة مع استمرار ضيق المساحة النصية وانحسارها المطرد، مما يسهل على القارئ السير بخطى أسرع نحو بلوغ النهاية التي يكون قد قطع إليها لحد الآن أكثر من ٢٠٠ صفحة، ولم يتبقَّ له سوى ثلث المساحة وهو الفصل الثالث والأخير من الرواية الذي يحمل عنوان: [**الكفيف يمكن أن يرى**]، وهو القسم الثاني والأخير من المخطوط الذي تتأسس عليه الرواية.

بالوصول إلى هذا الفصل: يبدأ حل الخيوط التي سبق عقدها الواحد تلو الآخر.

٢-الهدم المنهجي لهرمية الخطاب- استراتيجية الحل(التفكيك)

وهي خطوة معاكسة لمسار الحبك والتصعيد الهرمي الذي يبدأ من القاعدة إلى القمة، وتكمن خطورة هذه التقنية وصعوبتها على الكتاب كما على القراء في كونها مغامرة تهدد بنسف البناء السردي من الأساس ما لم يكن الروائي قد أعد لها تخطيطاً محكما لحل كل خيط من خيوط العقد المتراكمة كل واحد على حده، أو جمع عقدها وحلها معاً، ويمكن أن نسمي هذه التقنية بـ: [**تجميع العُقد**] حيث تتراصف العقد تراتبياً الواحدة تلو الأخرى ويشرع الروائي في حلها، ولا تتضح المشاهد السابقة في كليتها إلا عند حل آخر عقدة في آخر مشهد سردي.

وهذا ما يشرع فيه الروائي بداية من الفصل الثالث من الرواية: [**الكفيف يمكن أن يرى**]، وهو عنوان مزدوج الإيحاء، ظاهره يقصد شخوص الرواية وباطنه يقصد وضع القارئ الذي طمست أمامه دروب الحكي، كونه في وضع الكفيف طيلة القسم الأول من الرواية الذي اعتامه الغموض، والتعمية المفتعلين، وعبارة "**يمكن أن يرى**" تحيل بدورها على بداية حل العقد التي شملت البطل الذي يمكن أن يرى العالم بوضوح، وتحيل على القارئ الذي تتوضح رؤاه أيضاً، فهو وبطل الرواية صنوان حينما يصابان بالعمى بالعدوى ويشفيان منه بالعدوى أيضاً، و قد بدأ حل العقد، وانجلاء الغشاوة على النحو الآتي:

- **حل المسائل العالقة بخصوص هوية البطل ريماس إيمي ساك:** ويتضمن فصل الوهمي عن الواقعي من مسيرته، وفصل حياتيه الحقيقية والافتراضية، وحسم عديد المسائل المتعلقة بحقيقة جريمة القتل الملتصقة بالبطل منذ بداية الرواية، وكشف هوية المقتول. وهو حل لعقدة البطل، والقارئ معاً.

- **حل عقد الشخصيات الثانوية:** ويتضمن توضيع مغازي تحركاتها السابقة وخلقيات قراراتها التي بدت مفاجئة وغريبة. وكشف علاقاتها البينية من جهة وعلاقاتها بالشخصية الرئيسية (ريماس) من جهة ثانية. ولعل أبرزها: حل عقدة زواج جميلة بوراس، مع شرح خلفياته، وأسبابه، ونتائجه.

- **الحفر في جذور كثير من الشخصيات الهامشية:** وهو بقصٍ سردي يحقق في محيط بطل الرواية "**ريماس**" بداية من هوية أمه: "**لويزة**"، الممثلة لذهنية مجتمعه الذي تربى فيه، وكذا علاقاته بأخواته ووسطه العائلي. وهو مخطط لا يقيد النص

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بشبكة خيوطه وعقده ومطباته، بقدر ما يأسر القارئ بتوريطه في عمليتي العقد ثم الحل، حينما يزرع فيه الإحساس بالمسؤولية عما يجري حوله من وقائع، ويغريه بإمكانية حلها على طريقته.

بالمختصر يجد القارئ نفسه إزاء رواية لا تقول كل شيء من البداية، بل تبقى معلقة الحوامل حتى النهاية ممعنة في تشويقه عن طريق العبث بكل ما جمعه من توقعات وتَحَسَّبَ له من محاذير يراها وهي تكسر و تهشم، فلا يصل منتصف الرواية حتى يرمي عدته وخططه، ويتبع منطق الأحداث والبدائل السردية التي يقدمها له الروائي وليس المنطق السردي الذي اعتاد عليه في روايات سابقة.

ثالثاً- استراتيجية التلاعب الميتاسردي: (التخييل داخل التخييل):

تجدر الإشارة في هذا المقام، إلى أن مصطلح **اللعب**(le ludisme)، هو ظاهرة قديمة ومألوفة في المدونات السردية الكبرى، بينما **التلاعب**(La manipulation) - خارج حدود التحريك(أو الإيعاز) بمفهومه الوظيفي السيميائي- هو ظاهرة ميتاسردية، يعمد من خلالها الروائي إلى تهيء أرضية هشة يتأسس عليها مؤقتاً، حينما يجعل القارئ يتوهم بأن كل ما تأسس عليه الكاتب هو أرضية صلبة، فيشرع إثر ذلك الوهم في بناء فرضياته بدايةً من الصفحات الأولى، ليسقط بعد برهة في أولى ألاعيب الروائي الذي يجعل تلك الأرضية تميد بقارئها وبما تأسست عليه قراءته من فرضيات، حينها يتيقن القارئ بأن ذلك التأسيس لم يكن سوى مهاداً لجره للدخول في اللعبة، أثناء تتبعه لخيوط السرد التي تبدو للوهلة الأولى بأنها أسباب متينة صالحة للتأسيس والتشبث، وإذا بها رمام واهية ما تفتأ تتلاشى وتوقع بقارئها في متاهة من الألاعيب لا يخرج منها إلا مع نهاية الرواية.

ومن أجل تهيئة فضاء النص الروائي لتقنية: **التلاعب الميتاسردي** يعمد الروائي إلى إسقاط المحمول النظري والمفهوم السائد للبنى السردية النمطية التي طالما تقيد بنصيتها الروائيون. وفي حالة رواية الحالم لسمير قسيمي، نسجل تقنية تعمد إلى مضاعفة التخييل، داخل كل شخصية، فتصبح شخصيتين أحدهما داخل الأخرى، ويكرر نفس العملية مع الأحداث، حينما عمد الروائي إلى طمر واقعية الأحداث تحت طبقتين من السدى التخييلي، وقد أطلقنا على هذه التقنية الميتاسردية تسمية: طبقات التخييل.

١- طبقات التخييل داخل البطل. (الهوس التخييلي)

يصور لنا الروائي سمير قسيمي بطلاً يتحرك من وراء أكثر من رواية وأكثر من خيال، لأن البطل "**ريماس إيمي ساك**" كاتب روائي تحيا بداخله كائنات تخييلية، ويحمل معه هوس وجنون و وقائع رواياته حيث حل، مما جعل حركته الخارجية في الفضاء الروائي تختلف عن حركته الداخلية في عالمه الإبداعي الخاص.

فيشرع بطل الرواية "**ريماس**" في هندسة عالم مختلف جذرياً عن العالم الذي وضعه فيه الروائي، عالم يتبدى للقارئ بأنه سيتمرد فيه على المنطق الذي انكتب به كبطل روائي ويشق به عصا الطاعة عن كاتبه، لأن هذا البطل باعتباره كاتباً روئياً، يعاني من إشكالية تمرد أبطاله التخييليين داخل عالمه الروائي الذي أوصله إلى الجنون ثم الموت. مع أنه هو نفسه يقوم بدور التمرد على كاتبه(سمير قسيمي) كما يلاحظ قارئ الرواية.

يرسم البطل **ريماس** عالمه الغرائبي داخل مخيلته التي هي غرفة ذكرياته الخاصة، مما يجعل القارئ يتساءل: هل تخييل البطل لعالمه جزء من تخييل الكاتب سمير قسيمي له؟ أم هو شكل متمرد من أفكار لم تطع الكاتب ولم يرض هو أن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يضعها في المستوى التخييلي الأول للحكي؟؟، يقول الراوي: "**فكر في لو أنه يدخل مرة أخرى من التخييل، كأن يتخيل شيئاً داخل تخيله الآن. سيكون الأمر ممتعاً و رائعاً لو تمكن أن يعيش خيالين في نفس الوقت.. خيال داخل خيال..**"[1].

إنها لعبة دائرية مربكة وغرائبية في آن معاً، فمن أي مصدر فني اشتق الروائي هذه الألعاب؟ وما غرضه منها؟ لا يجيبنا الروائي الأول سمير قسيمي عن هذا السؤال، بل من يجيبنا هو الروائي الثاني (بطل الرواية **ريماس**) الذي يتكفل بإيصالنا بخيوط اللعبة ومرجعها حينما يخبرنا: "**إن الأمر يشبه في تركيبته الدمى الروسية، ثماني دمى في دمة واحدة. يمكنك أن تركب كل واحدة على حده، و تكون بذلك قد امتلكت ثماني دمى. و يمكنك أيضاً أن تدخل كل واحدة في الأخرى، و في النهاية تحصل على دمية واحدة رغم أنها ثمان دمى في الحقيقة**"[2].

هكذا يتصور البطل ألاعيب خياله المزدوج، و يرد عليه الكاتب بكشف خطة بطله في الانتقال بين العالمين، أو بين الطبقتين التخييليتين الأولى والثانية، يقول الراوي العليم في الرواية كاشفاً أسلوب الانتقال بين طبقات التخييل الذي يتبناه البطل ريماس: "**أدرك ريماس إيمي ساك ألا جدوى من بقائه هنا. ليس ثمة خيال كافٍ يمنع الحيرة عنه. لهذا أطبق جفنيه في خياله الثاني ليتمكن من العودة إلى ظلمة خياله الأول. وهنا فتح عينيه من جديد ليلج الواقع الذي حاول الفرار منه قبل قليل**"[3].

إذ نلاحظ بأن عملية فتح العينين من النوم والحلم تتم مرتين وتعبر على ظلمتين، الأولى في الخيال الأول للبطل(الطبقة التخييلية الأولى) والثانية في خياله الثاني(الطبقة التخييلية الثانية)، بينما يقوم الأبطال الروائيين في عالم البطل ريماس، بشق العصا عليه باعتباره مبدعهم، في محاكاة للتمرد الذي يقوده هو كبطل روائي على مبدعه الحقيقي سمير قسميي، وهكذا يواصل الروائي وبطله لعبة المكاشفة والإخفاء، فيبدو للقارئ بأنهما يتجاذبان المكر في لعبة شد حبل بينهما متوتر بينهما، بينما هما يتعاونان في نسج تلك الأحبولة حول القارئ، أثناء انغماسه في تتبع خيط السرد و ألاعيبه الشائقة.

٢ ـ طبقات التخييل خارج البطل(أكاذيب السرد)

من بين الألاعيب الكثيرة التي يزج فيها الكاتب ببطله؛ هي تلك تخص العالم التخييلي الأول، حيث لف سمير قسيمي بطله (**ريماس إيمي ساك**) بهالة من الأكاذيب بينما تركه يعتقد واهماً بأنه يعيش الواقع، وذلك من خلال خداعه من طرف ابنته "**جميلة بوراس**" التي غمرت حياة أبيها بأكاذيب لم يدرك حقيقتها لى أن مات. و عندما غادر البطل ريماس العالم بدأت ابنته جميلة في كشف أحابيل الكذب التي نسجتها حوله ، وهي تعيش على وقع تجربة تخييلية ثالثة، بعد تجربتي أبيها والتجربة التي تخوضها هي في الرواية، فتخاطبنا: " **أما أنا فقد أحتاج إلى أكثر من كتاب واحد لأنجو من مذبحة الضمير، هذا الذي قدّرت أنه يفيدني في حياتي، لحظة قررت أن أبدأ في الكذب على نفسي، و من ثم على جميع من عرفوني و أولهم أبي**"[4]. لكن يبدو أن ريماس كان يعلم بهذه الطبيعة المزدوجة لابنته التي بناها الروائي على شاكلة أبيها

---

[1]. الرواية: ص ١١٦.

[2]. الرواية: ص ١١٦.

[3]. الرواية: ص ١١٨.

[4]. الرواية: ص ١٥٠- ١٥١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ضمن استراتيجية التخييل المزدوج، وهذا ما تقر به جميلة بنت ريماس في قولها: "**لم يخطئ أبي حين تصور أنني ورثت عنه بعض جيناته**"[1].

هكذا ارتكزت الرواية على الخطاب الذهني، من خلال لعبة التخييل المزدوج السابقة، وأكاذيب السرد المفتعلة، إمعاناً في بلبلة ذهن القارئ في رؤيته لوقائع المغامرة بين الإمكان والاستحالة، قبل أن يهتدي بمساعدة الكاتب إلى التوفيق بين الطبقات التخييلية المتزامنة للسرد، في ما يمكن أن نطلق عليه تسمية: [**المستحيل الممكن**] الذي سيترسخ في ذهن القارئ بعد الصفحات العشر الأولى. ويتيقن بأن هذا النوع من الزمن هو المنطق الذي يحكم الوقائع السردية فيما تبقى من صفحات هذه الرواية. وأن عالم الأسرار الذي يسكن كل شخصية من شخصيات الرواية ليس سوى من المستحيلات التي ستغدو ممكنات، والأكاذيب التي ستتناسل منها حقائق أخرى في قادم الصفحات.

رابعاً- التلاعب بالبنى الحكائية

١ - الزمن السندرللي الآزف

حينما يألف القارئ استراتيجية التلاعب الميتاسردي، وينسجم مع خطابها، باعتبارها لغة ضمنة بينه وبين الكاتب، فبإمكانه بعد ذلك أن يسحب هذه التقنية على كامل البنى السردية المتبقية، لهذا حين يواجه مثلاً بنية الزمن، فإنه سيتعامل مع هذا العنصر باعتباره فضاءً للعبة أخرى بتقنيات معروفة، لكن بلون مختلف وحسب.

مع عنصر الزمن، أو بالأحرى لعبة الزمن، يقوم الروائي بتحريك أول حجر في اللعبة، حين يفتتح الرواية بمقدمة (مع غرابة وضع مقدمة وخاتمة منهجيتين في النصوص الروائية، وهو ما نجده في رواية الحالم)، يخبرنا الروائي عن الموقع الزمكاني لمجريات الأحداث في روايته قائلاً: "**س.ق ذات يوم في مكان ما**"[2]، ملغياً من البداية التأطير البنيوي للفضاء الزمني والمكاني لما يسجري من وقائع في الرواية، معلناً بذلك عن بداية لعبة إيهام و استيهام بينه و بين القارئ لن تنتهي إلا بعد ٣٥ صفحة.

بهذا المستوى الزمني السرمدي، تكون الرواية قد أسقطت من متاعها زمن القصة، ما من شأنه أن يلغى بصورة تلقائية زمن الخطاب، بسبب تعلق كينونته و وظائفيته بالزمن الأول، وفي المقابل يخرج لنا الروائي أزمنة ابتكارية لم يسبق لنا أن التقينا بها في نص سابق، هي بالأحرى ليست أزمنة، بقدر ما هي **مرايا للأزمنة**، أو بتعبير آخر، احتمالات افتراضية لأزمنة خارج التصنيف، ولا ينفك الأمر أن يكون لعبة سردية جديدة تتوسل الملمح الزمني لربط الظواهر الغرائبية التي تلف الشخصيات الفصامية بفضاء العالم السردي الذي يشاكلها في التعدد والانقسام، وأود أن أقترح تسمية هذه الاستراتيجية الزمنية بـ: [**الزمن المحايث**- **Le temps immanent**] الذي ينبثق و يفنى في نصه الذي أوجده، جاعلاً من الزمن في الرواية كوكباً مكتفياً بذاته و كائناته و منطقه، ولا يمكن أن نعيش أية لحظة من لحظاته خارجه. لكأننا أمام زمن سوندرلا (**le temps de Cendrillon**) الآزف الذي تنتهي الحياة فيه بمجرد الخروج عن توقيته الصارم، ولا يدرك صاحبه ضالته فيه إلا في الأنفاس الخيرة من مغامرته، بعد رحلة من المطاردات التي تنتهي بالعثور على سر هذا العالم العجيب الذي لا يخرج منه القارئ إلا بنفس الدهشة التي دخله بها.

---

[1]. الرواية: ص 151.

[2]. الرواية: ص ١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

و لعل هذه الفلسفة هي التي تخاطبنا بها الرواية، كون الزمن موجود هنا وغير موجود هناك على بعد خطوات؛ يقول الراوي في بداية الفصل الثالث من الحالم، واصفاً السيرورة الزمنية في مقهى ثلاثون: "**الساعة التي قضاها النادل والرجل الطيب في الحديث مرت عليهما وعلى ريماس إيمي ساك اثنتي عشر دقيقة فحسب، فقد كان هناك شيء في هواء المقهى وفي شقة ريماس قادراً على كسر خط الزمن ليرغمه على التباطؤ من دون أن يتوقف فعلاً، ربما كان هذا سبب بقاء ريماس دون الخمسين رغم مرور أربع و ثلاثين سنة منذ نشره لأولى رواياته وقد جاوز وقتها الأربعين من العمر**"[1].

إنها لعبة تتبارى فيها عدة أضرب من الأزمنة:١- الزمن الحقيقي للأحداث، ٢- الزمن الافتراضي للفضاء الغرائبي الذي يلف المشهد والذي عبر عنه السارد بقوله: [**فقد كان هناك شيء في هواء المقهى وشقة ريماس قادراً على كسر خط الزمن**]، بالإضافة إلى٣- زمن الشخصية وهو زمن نفسي يختلف من حيث الطبيعة والسيرورة عن كل أنواع الأزمنة خارجها. إنها لعبة المرايا الزمنية التي تتزاحم داخل وخارج الشخصيات الروائية وتربط بين الأحداث وتحكمها بمنطقها الغرائبي: "وفي لعبة المرايا هذه من الصعب الحديث عن العلة والمعلول، أو قل إنها لعبة دائرية انعكاسية، لأننا هنا لسنا أمام موضوعات ولا أشياء وإنما أمام علامات"[2]، إذ بتلاشي خطية الزمن يتلاشى المنطق الذي يسيّر الأشياء في هذا العالم، فلا يبقى منطق إلا منطق درامية الأحداث[3].

قد يتساءل القارئ ما المنطق الذي يربط بين الزمن المرآوي المتخيل خارج الشخصية، والزمن النفسي الذهني داخلها؟؟ سيعود القارئ خالي الجراب من رحلته في هذه الغابة السردية المتشعبة إن لم يحتكم إلى منطق التخييل المزدوج، الذي يعفينا كقراء من ربطه بأي زمن حقيقي آخر خارج فضاء الرواية.

يغدو هذا الزمن الذي ينشرط وجوده بعدميته مجاوراً لمفهوم الدازاين [da sine] الذي ابتكره الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر(Martin Heidegger) في كتابه: الوجود و الزمن [(Etre et temps)-(*Sein und Zeit*)]، حيث لكل وجود زمني شخصيته المستقلة عن الآخر، وإن كانت تلك الأزمنة تعيشها الشخصية معاً. فحين يكون الانطلاق من **الهنا** الراهن تختفي كل مزاعم التقليد والانتحال وحتى التناص الخارجي، وهذا ما تحدث به الشخصيات اللازمنية للرواية، وتشي به المرايا الدائرية التي تحيط بالشخصية البطلة، وتدور حوله أسئلة الكينونة المتشظية التي تتحدث بها الوقائع السحرية التي تحيا في الرواية بفضل ما زرعه الروائي في ثناياها من ألغام المصادفات، والانكسارات السردية على امتداد فصول الرواية.

٢ - فضاء المكان بين التداخل والانعكاس

يجد قارئ الرواية -في غمرة ترصده لخطط ومطبات خصمه الافتراضي(الكاتب)- بأن فضاءات المكان قد تلونت بدورها بلون الزمن الضائع المستشري داخل الشخصية وخارجها، فيدرك بأن العدوى قد انتقلت من الزمن إلى المكان، وهو إشعار باستعداده لضياع آخر في متاهة لعبة متجددة تؤثث المكان بمسحة عجائبية. تضفي التخييل على الوقائع، لتربك

---

[1]. الرواية: ص٥٩

[2]. (عبد السلام بن عبد العالي، ميثولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص ١٥- ١٦)

[3]. ينظر أرسطو: فن الشعر، تر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص٥٧. و للاستزادة ينظر رشاد رشدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان الطبعة الثانية ١٩٧٥، ص ١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إحساسه بالملل. ولعل هذه الاستراتيجية تتضح أكثر حينما يقدم لنا الروائي صورة عن فضاءاته المكانية العجيبة حينما يدخل بنا إلى (مقهى ثلاثون) في هذا الحوار الذي يشرح فيه النادل لزبونه قانون المقهى: "**هذه المقهى كانت تتميز بأمرين: لا يدفع ثمن المشروب الأول حتى وإن اكتفى الزبون به، هي المقهى الوحيدة التي تحظر على الزبون التحدث مع شخص آخر لا يكون جالساً معه على نفس الطاولة (...) كان زبائن هذه المقهى زبائن دائمين، لم يتغير أي واحد منهم ولا مرة واحدة(...) كان كل واحد منهم غير قابل للتبديل، فبمجرد أن يتم "توظيفه"، يغادر المقهى ولا يعود أبداً ويبقى مقعده شاغراً. (...) هناك أمر آخر وهو عدد الطاولات الذي لم يتغير رغم مرور الزمن:**

-وكم كان عددها إن كنت تذكر؟

- ثلاثون تماماً كاسم المقهى."[1].

يعمد الروائي إلى هذا النوع من التأثيث السحري للمكان سواء في الفضاء الخارجي الذي تسكن فيه الشخصيات أو في الفضاء الداخلي الذي يسكنها، كما فعل ببطله **ريماس** حين قسم ذاكرته إلى غرف مختلفة التجهيز والتأثيث: "**لا أحد يعرف كيف تمكن ريماس(...) من التحكم في تقسيمات ذاكرته داخل مخه، فبقدرة غريبة غرابة حياته، جعل ذاكرته سكناً مقسماً إلى ثلاث غرف.**"[2] ، وهذه الاستراتيجية تنتمي إلى النمط الذي سميناه من قبل [**التخييل داخل التخييل**] الذي ينقل القارئ من التخييل خارج البطل إلى التخييل داخل مخيلته، لكننا أدرجناها في عنصر المكان لأن الكاتب قد جعل من مخيلة بطله مكاناً وملجأ، يأوي إليه، ويحوي بداخله غرفاً وأثاثاً وهندسة خاصة، تختلف عن الهندسة المكانية خارجه.

ولا يكاد القارئ يستفيق من غشاوة السحر الذي يتلبّس الفضاءات السردية، حتى يجد بأن عدوى التعجيب قد انتقلت إلى الشخصية التي انصبغت بدورها بلون الأزمنة والأمكنة السحرية، لنجد أنفسنا إزاء بطل متعدد الوجوه والأخيلة المنعكسة على المرايا التي تحيط به داخل غرفته، ليغدو الانعكاس المرآوي للشخصية منطقاً عجائبياً مستقلاً بسحره عن الزمن والمكان، يقول الراوي بأن: "**انعكاس الأجسام على المرايا، بقدر ما هو دليل معقول عن وجودها المادي في الواقع، بقدر ما هو دليل انتفاء عن انتفاء وجودها أيضاً. لأن المرايا لا تعكس من الأجسام المعروضة عليها إلا بعدين منها فحسب، أما الأبعاد الأخرى للجسم فتبقى مخفية خلف ما يظهر في الانعكاس (...)، فعرض الجسم الأبدي على المرايا يحيله إلى الفناء أسرع مما يحيل الجسم محدد الأجل**"[3].

وهكذا يهندس سمير قسيمي، أمكنة الرواية على اختلاف انواعها بشكل متراصف داخلياً من الأمكنة التي يسكنها البطل إلى الأمكنة التي تسكنه، وحسب استراتيجية التداخل والانعكاس فإن كل ما ينعكس بشكل مرآوي في العالم الذي يسكن فيه البطل، إلا وتحول الظل المنعكس له إلى جزء من تأثيث المكان الذي يسكن الشخصية، وما إن يتم انعكاس الأمكنة والأشياء داخلياً حتى ينتفي وجودها خارج البطل، وتبدأ حياتها بداخله، وهذا ما يفسر اختفاء الأمكنة واستحالة

---

[1]. الرواية: ص ٥٢-٥٣.

[2]. الرواية: ص٤٦.

[3]. الرواية: ص٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأجسام في الفضاء السردي بمجرد انعكاسها في المرايا التي تحيط بالبطل ريماس، فيستحيل العالم الخارجي في لحظة انعكاس سحري إلى عالم للعدم، والفناء، وتتحول مراياه المنتشرة في فضاء الرواية إلى بالوعات لكل ما ينعكس عليها.

وهذا بالتحديد هو مصير بطل الرواية "**ريماس إيمي ساك**" الذي لم يكن يرى جسمه في المرآة حتى بدأ شلل الموت يسري في أوصاله، وكلما التهم الموت عضواً من أعضائه، بدا له ذلك العضو مكتملاً فيالمرآة المقابله لجسده الممدد، ولم ير جسده كاملاً في المرآة إلى لحظة فناء حياته، وهذه هي نهاية لعبة المرايا، التي تختبئ فجائعيتها وراء تسليتها، وهي تمارس جدلية الانعكاس والحجب، أو بملفوظ الفلاسفة لعبة الوجود والعدم التي يسميها المتكلمون: "**القدر**". و القدر لعبة أيضاً في نظر كثير من المتأملين، ومنهم بطل الرواية.

٣- غرائبية الشخصيات أو- أرانب آليس

بدورها تتماهى الشخصية في هذا النص مع الطبيعة اللازمنية لفضاء الزمن والهندسة اللاجغرافية لفضاء المكان، وتأثيثهما الغرائبي. إذ ليست الشخصية هنا هي نفسها، على بعد خطوات، في مكان مجاور أو على بعد لحظات في زمن مغاير، وفي لحظة مطاردتك للأرنب الأبيض (على طريقة آليس-Alis- في بلاد العجائب- للويس كارول) تضيع منك المسافات، وتتبدل أمام ناظريك المساحات، فيتحول المكان بداخل الشخصية إلى مجرد إحساس، والزمن إلى لحظة عصية على القياس، وهذا ما يشعرنا به الراوي حين يصف إحدى الشخصيات الثانوية، وهو الشرطي الفاسد عثمان بوشافع: "**صحيح أن عثمان بوشافع لم يشعر بمرور إحدى وثلاثون سنة وهو قابع في منزله ينتظر أول فرصة للعودة إلى الحياة. وصحيح أيضاً أن ما مر من الزمن لم يكن بحسب تقويم أصحاب موهبة القرار إلا بضع سنين لا أكثر (...) عاد إلى شارع بيردو يبحث عن امرأة اسمها نوى؛ عاهرة تعرف عليها في تندوف، وعادا سوية إلى العاصمة حيث كانت تقيم، (...) علق في بحثه عنها حتى لم يعد يتذكر أي شيء حدث معه(...) ولا كيف عاد إلى بيته ليسجن فيه واحدا وثلاثين عاماً**"[1].

ينطلق السارد من اللحظة الراهنة، ليعود إلى الخلف بتقديرات تتراوح بين٣١ سنة في ذهن شخصية "**عثمان بوشافع**" وبين بضع سنين في قياسات المنطق الزمني لبقية الناس، ثم يربط له علاقة بشخصية "**نوة**" التي شهدناها رئيسية في روايته السابقة "**هلابيل**"، فتصبح شخصية عابرة للروايات تكمل في كل نص جانباً من سيرتها المليئة بالأسرار دون أن تكتمل لا في الرواية السابقة، ولا في هذه الرواية، ولعلنا سنلقاها من جديد في رواية قادمة.

تتراءى شخصية "**عثمان بوشافع**" من وجهة نظر زمنية حاملة لصفات سرمدية توزع حياتها على ذوات عدة أو تتوزع ذاتها على حيوات عدة، بصورة سحرية والغريب أنها واعية: "**كان يعلم أنها لم تكن تلك هي حياته. كل ما هو متيقن منه الآن، أن ما يتذكره من تلك القصة ليس إلا حياة واحدة من حيوات كثيرة عاشها من قبل، لا تشترك إلا في أمر واحد؛ هو أنه في كلها كان يلعب دور الشرطي الفاسد. حتى نوى لم تكن دائماً نوى؛ فهو يذكرها، مرة سجينة قام بالتحرش بها، ومرة في حياة أخرى يتمثلها فتاة ساذجة مفتونة بالجنس، ومرة ثالثة لعبت دور امرأة تعرضت**

---

[1]. الرواية: ص ٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

للاغتصاب، وفي كل حياة كانت تحمل اسماً آخر غير نوى"[1]. لكأن كل شخصية هي أرنب من أرانب آليس الجوالة في بلاد العجائب، تحفر خندقها الخاص. على مبعدة من بقية أرانب السرد عن قسيمي.

تلك هي استراتيجية الكاتب في رسم ملامح شخصياته التوهانية، على شاكلة أرنب آليسي تعددت صوره التي تقود كل منها إلى متاهة، وما على القارئ سوى المتابعة الحذرة دون أن يحسم أية صورة نهائية لفضاءات الزمن والمكان والشخصيات وحتى الأحداث.

ما تتميز به الشخصية في هذه الرواية، مهما كانت منزلتها، أنها تمارس عدة حيوات في راهن السرد، حيث تعيش زمنها الخاص بمقاييسها المختلفة عن غيرها، وتجوب عدة أماكن دون أن تتحرك من مكانها، ثم تنتقل عبر الأزمنة، لتطل علينا في هيئة جديدة، فتارة نجدها تغير هويتها واسمها في كل مغامرة. وتارة تبقى على اسمها، لتنتقل عبر أكثر من ذات وأكثر من زمن.

هكذا ما يكاد القارئ يتآلف مع ألاعيب الزمن حتى تتحرك به أرضية المكان، وما يكاد يتأقلم مع حركة الأمكنة، حتى يكتشف بأن الشخصية التي كان يتبعها وهي تخوض به في عوالم بلاد العجائب هي مجرد خدعة، أو قل هي محض أرنب من أرانب آليس ALIS الخادعة، وحين تشارف الرواية على نهايتها، يضع الراوي حداً لكل الألاعيب، و يشرع في كشف الهوية الحقيقية لبطله: ريماس إيمي ساك قائلاً في ختام اللعبة: "**ريماس إيمي ساك" وهو بحسب ما صرح به الدكتور رزوق اسم روائي آخر كتب بالمقلوب(...) هو سمير قسيمي..**"[2] هذا هو اسم بطل رواية الحالم [*RIMAS IMISAK*] الذي إذا قلبته ستلفيه *SAMIR KACIMI*.

والرواية مليئة بالمطبات المضللة والأسرار المعماة، التي تحطم أي توقع للقارئ منها ما يتفطن له فيدركه، و منها ما تعجز ثقافته عن إدراكه، لذلك أطلقنا على هذا النوع من الروايات تسمية: "**رواية الأسرار**"، وهو المجاز الميتاسردي الأوضح الذي سجلته رواية الحالم، والذي تشترك في إنجازه عدة تقنيات أبرزها:

- الهندسة المتاهية التي يحكمها مبدأ البلبلة والتشكيك،

- وتقنية التلاعب بالبنى السردية للرواية، وكل تلك الاستراتيجيات تعمل داخل فضاء روائي هو:

- عالم الأسرار الذي يقول يشرحه لنا الروائي في نهاية الرواية على نحو تأملي بقوله: "**ثم إن السر وجد (...) لحظة وجودنا، لم يكن أمراً اخترعناه نحن، بل سيرة فطرنا عليها، من يوم أن جعل الله شجرة المعرفة "سراً" منع آدم عنه، هنا بدأت علاقتنا بـ"الظاهر" و"الخفي"، الظاهر تسيره الصراحة والخفي يلجمه السر، كان السر إذن موجوداً معنا، وما كان ليختفي ببساطة لأن لا شيء يختفي حقاً**"[3]، وعلى مبدأ السر الغامض الذي يماهي الحقيقة بالوهم، والوجود بالعدم، يقوم المعمار الافتراضي للرواية وتتمشهد طبيعة خطاباتها بمسحة سينيماتوغرافية، مستفيدة بشكل جلي من

---

[1]. الرواية: ص ٩٧.

[2]. الرواية: ص ٣٤٨.

[3]. الرواية: ص ٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تطور المنجز التخييلي السينمائي المعاصر، وآخر تقليعات العالم التفاعلي الذي يحايث منتجات هذا العصر ومخيلات مبدعيه المعاصرين.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصوت ودلالته في شعر عفيف الدين التلمساني.

أ.خليل بن دعموش جامعة: سطيف٢ الهضاب . الجزائر

ملخص بالعربية والفرنسية

يهدف هذا البحث الذي ينتمي إلى حقل الدراسات الأسلوبية التطبيقية، الذي يتخذ من الأسلوبية الصوتية مسبارًا لرصد الانزياحات الأسلوبية في شعر عفيف الدين التلمساني الذي يشكل بتنوعاته قيمة دلالية موضوعية شبه مستقلة عن باقي الشعراء الصوفية،نهدف من خلاله إلى محاولة استنطاق لغة النص من أجل الوصول إلى إبراز القيمة الجمالية فيه،و إبراز الانزياحات اللغوية فيه تطبيقا.

الكلمات المفتاحية : الأسلوبية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية

ésumé

cette étude, appartient au domaine des études stylistique appliquée, elle vise les écarts stylistique de la langue poétique de Afifeddine Tlemçani qui constitue la valeur indicatif et objectif indépendante des poètes soufisme, nous visons aussi à travers les mots ,d essayer d'interroger le langage du texte afin d'accéder en soulignant la valeur esthétique, et d'explorer la fonction stylistique qui recueille

Mots clés:

stylistique, la musique externe, la musique de l'intérieur

مقدمة

يسعى أغلب الشعراء في سبيل تحقيق كمال ذواتهم الإنسانية إلى محاولة إيجاد نوع من التناغم الروحي مع العالم المحيط بهم ، من خلال إبداع قالب لغوي شعري موزون تتلقاه النفس البشرية، يقودها إلى الربط بين مختلف المعارف الممكنة، بإنشاء علاقات وضعية يتماهى فيها الدال مع المدلول، ليستقر بها المعنى في ذهن المتلقي، حيث يعمدون إلى بث رسائل كلامية وفق مقاييس صوتية نغمية منسجمة ومقصودة، تحدث في نفس المتلقي الشعور باللذة والمتعة ويتحرك فيها الخيال، ويضمن بها النص الشعري الحفظ وسرعة التداول؛ لأن "الشعر ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[1]، ولعل في ائتلاف مجموع العناصر الصوتية المكونة للكلمات داخل اللفظة ثم الجملة ما يكسب اللغة كثيرا من الجماليات داخل القصيدة، ويرسم إطارها الفني ببناءها الصوتي، ليعطيها صبغتها الشعرية النهائية، ويكون ذلك باستغلال كل

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ٤ ، ١٩٧٢ م، ص٢٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الخصائص الطبيعية للصوت، فـ" الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت"[1]، لذلك نجد شعراء الصوفية يبحثون ويتخيرون من اللغة ما يناسبهم ويوافق مبتغاهم، فتراهم يحبذون "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها، والعلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديئها"[2]، لأن الحروف والألفاظ المتخيرة تعني أولا جودة اللغة الشعرية ودقة تراتبها داخل النسيج اللغوي للقصيدة، وثانيا الإجابة عن إشكالية امتلاك دلالة الخطاب الشعري لجمالية صافية حينما يكون متعلقا بالظاهرة الدينية، و هنا تكمن أهمية دراستنا التي جاءت لدراسة تناسب الأصوات في النص الشعري لعفيف الدين التلمساني من خلال تتبع اقترانها بالمعنى وبالإيقاع، و ما قد تتركه من قيمة سماعية على وعي المتلقي، لأنّه" كلما أصغى الإنسان إلى اللغة، مستطلعا معانيها ومستشرفا آفاقها، من غير أن يتخلى عن وضعية الإصغاء، تهيأ له أن يتصل بالكينونة الحقة التي تقوم على أصلها جميع الموجودات"[3]،قاصدين الإجابة على الإشكاليات التالية: ما هي خصائص لغته الشعرية؟ وما دلالات الحروف فيها؟ ما هي الطريقة الشعرية التي اتبعها الشاعر في توليف قصائده الصوفية؟ هل عبرت رمزية لغته الشعرية عن مقاصده الصوفية من خلال أساليب التنويع في دلالات الأصوات التي وظفها؟ ما هي الفضاءات التي تنفتح عليها معاني اللغة الصوفية؟

يتيح لنا اللجوء إلى التحليل الصوتي لقصائد عفيف الدين التلمساني[4] -الصوفي التوجه- منفذا هاما لمقاربة مقصديته الشعرية، لأن"الدراسة اللسانية للشعر تأخذ بأيدي الدراسات اللغوية والصوتية والنقدية"[5]، و تتجلى قيمة ذلك من خلال تطبيق آليات التحليل الأسلوبي على لغته الشعرية، بما " أن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[6]، واللغة الصوفية في ظاهرها تختلف عن اللغة الدينية الشرعية ، لأنها أسست لطريقة خاصة في الكتابة قوامها الرمز والإشارة ،و في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة تخلق عالمها الخاص بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية ، من" حيث أن هذه اللغة هي في جوهرها، لغة فهم، بينما الأولى هي في جوهرها لغة حب؛ الأولى تحب الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة بينما علاقة الثانية مع الأشياء والكون إنما هي علاقة فهم، و إدراك وتقويم لا علاقة حب،-الحب لا يُقال بل يُعاش- تقال صور منه،لكنه في ذاته كمثل المطلق عصي على القول، ذلك أنه خارج طورِ أو حدود العقل والمنطق؛ أي خارج حدود الكلام وليس الشعر إلا محاولة الإنسان أن يقول"[7] و لعل هذا الاختلاف هو ما يتيح لنا حرية تأويل أو تفسير معاني

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط٢، ١٩٦٠م. ص٧٩

[2] ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج١،تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه، مطبعة النهضة، مصر، ط١، ١٩٦٠م، ص٢٢٢

[3] مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي دار المشرق، بيروت،ط ١، ٢٠٠٤ ، ص ١٢٧

[4] هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، أما الكومي فنسبة إلى قبيلة "كوميه" التي ينتسب إليها مؤسس الدولة الموحدية عبد المؤمن بن علي وهي إحدى فروع زناته. ولد سنة ٦١٠هـ/١٢١٣م. يقول عنه قطب الدين اليونيني في شخصه: "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية، وكان حسن المعاشرة،كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة وخدم في عدة جهات بدمشق ولد سنة١٢١٣،٦١٠م وتوفي في ٥رجب سنة ٦٩٠هـ/١٢٩١م ودفن بمقابر الصوفية".ينظر: أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج١، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية دار تركي للنشر،، دط،ص٢٩

[5] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، دط، ٢٠٠٢ م، ص٢١

[6] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، *الشركة المصرية للنشر، لونجمان،مصر، ط١، ١٩٩٤*.ص ٢٠٧

[7] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الساقي،بيروت، ط٣، ١٩٩٥م ص٢٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأصوات بتوظيف علم الأصوات، لأن"علم الأصوات فرع رئيس لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية، ولا التطبيق الأسلوبي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[1]،إذ لا يتيسر لنا حسن الفهم ومقاربة مقاصد نصوصه الشعرية وصورها الجمالية دون رصد إمكانيات الأصوات المختارة من قبله، وإيضاح مرامي الرموز الصوفية المستعملة في قصائده، وعليه جاءت دراستنا لمجموع القصائد الواردة في ديوانه كما يلي:

أ - الموسيقى الخارجية

١) وصف البحور

اتضح لنا من خلال إطلاعنا على قصائد ديوانه[2]، أن الشاعر قد استنفد معظم البحور الشعرية المتعارف عليها عند جهابذة الشعر ولم يخرج عنها، ما ينم عن مقدرة كبيرة في الصياغة، ومرجعية هامة تعكس استيعابه وتمكنه من قرض الشعر وفنونه، فقد أورد جل البحور الخليلية، وكانت الحظوة في ديوانه للبحر الطويل من مثل قوله(طويل)[3]:

أفي ولهي باسم المليحةِ تعتبُ وتُعرِضُ إن وَحَدتُها ثم تغضَبُ

ولو فزتُ بذاك الجمال بنظرةٍ لأصبح منك العقلُ يَسبِي ويَسلبُ

أما عن سبب ميله إلى الطويل،فهو على غرار كل الشعراء المجيدين الذين يميلون إليه كشعراء المعلقات يرى فيه طول نفس و مجالا رحبا يحتضن ما جادت به ملكته الشّعريّة و يكفل له تبليغ مقصديته، فالخليل بن أحمد يقول: يطول الكلام و يكثر ليفهم ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار والترهيب والترغيب و الإصلاح"[4]، وكذلك حازم القرطاجني يبرر ميل الشعراء إلى التسلسل في بحور الشعر فيقول :" العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء و قوّة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة/ ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقّة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء، و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[5]، كما جلب انتباهنا أيضا لجوؤه إلى نظم المقطوعات ذات الأبيات القليلة ، كقوله (دوبيت)[6]:

يا من جعل الِحرصَ محل الغَرَضِ كم تبذُل منك جوهرًا بالعَرَضِ

---

[1] فوزي الشايب، محاظرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٨

[2] عفيف الدين التلمساني،الديوان، ، تح: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،١٩٩٤م

[3] الديوان. ص٣٨

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، *تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا ، ط٥، ١٩٨١ م*،ص١٦٨

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢ ،١٩٨١م.ص٢٦٩

[6] الديوان، ص١٣٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اقنَعْ وصُنْ النفسَ و رِحْهَا فلها في الصَوْنِ وفي الراح كُلُ الغَرَضِ

لجوءه إلى هذا النوع من الشعر القصير جدا ليس عيبا، لأن" العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[1]، كما استعمل المخلع البسيط في ديوانه في قوله[2] :

وَاصَلني هَجْرُ مَنْ أحبُ فلم يَغِبْ لا، ولا يَغِبُ

فلو يكونُ السَلْوُ حيًا مَا مَاتَ مِن هَجْرِهِ المحبُ

وهذا دلالة على حسن اطلاعه بتطورات الشعر وتأثره بالشعراء المحدثين، فنقاد الشعر" أجمعوا على أن مخلع البسيط من اختراع المولدين، وأنه لم يكن معروفا قبل عهود العباسيين"[3]، كما نجده يلجأ إلى التدوير الذي هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة يسمى البيت المدور أو المداخل أو المدمج، والذي يعرفه ابن رشيق فيقول: "والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة وهو الدمج أيضا، وأكثر ما يقع في العروض الخفيف وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين"[4] فشاعرنا كسابقيه من الشّعراء، سلك مسلكهم مسلكهم فأورد التدوير في شعره في ثلاث عشرة قصيدة فنجده يقول في مقطوعته الرائية(خفيف)[5]:

رُبَّ روضٍ قدْ بَاتَ مرخي الإزارِ ضاحك من مباسِمِ النوارِ

مخبر نسمة الصبا بعبارا ت الشذا عن مواقع الأمطارِ

فيه بات القَضِيبُ رَهْنَ سماعا ت،ورقْصٍ على غُنَا الأوتارِ

يتثنى تحت القلائد في السُنْ دسِ مِثْل كواعِبِ الأَبْكارِ

---

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، *ترز،شكري المبخوت ،دار توبقال،الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠م.* ص ٤١.

[2] الديوان، ص٥٣

[3] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ، ص١٣١

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١ ، ص ص١٥٩،١٦٠

[5] الديوان، ص١١٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عندما ف تح النسيمُ لها الجَيْ بَ أتته الأكمامُ بالأزهارِ

فقد جاءت لفظتا (السندس، الجيب) لتدمج بين شطري البيت الرابع والخامس، مانحتين للمقطوعة إيقاعا متصلا ومنسجما مع حالة الفرح والغبطة التي يعيشها الشاعر،ولعل لجوء شاعرنا للتدوير دلالة على اتصال الكلام والرغبة الجامحة في التمثيل لإيصال الفكرة، لأنه يعيش حالة روحانية مستمرة تثنيه عن التقاط أنفاسه باعتبار أنه يخاطب الذات الإلهية، فيعمد إلى الإيحاء بدل التصريح المباشر، وبالتالي يدخل في مرحلة الاسترسال في الكلام.

٢) نظام القوافي:

استعملت العرب قديما لفظ القافية كمرادف للقفا بمعنى مؤخرة الرأس، وتبنوها بعد ذلك في صنعة الشعر كمصطلح يدل على آخر الشعر تحدد البيت إيقاعيا، فبها يقسم الشعر إلى أبيات، حيث يعرفها الجاحظ قائلا:"القوافي خواتم أبيات الشعر"[1]، وقد تطرق عديد النقاد إلى القافية بتعريفها وتحديدها بالحروف التي تشتمل عليها وذكر العيوب التي يجب على الشعراء تفاديها، سواء صوتيا كـ الإكفاء وهو "اختلاف حرف الروي في القصيدة "[2]، أو الإجازة التي "تكون بالحروف التي تتباعد مخارجها"[3] أو معجميا،فالقافية في الشعر كالوزن تعد من أساسياته وبها نميزه، فعن صورتها يقول قدامه:"أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه. وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[4]، أما حازم فيرى:"أن القوافي لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وسكون، فقوافي الشعر تجب فيها ضرورة_ على كل حال_ إجراء المقطع وهو حرف الرويّ على الحركة أو السكون"[5]، أما ابن رشيق القيرواني فيقول:"القافية شريكة الوزن فيالاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، هذا على من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره، وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب -وهو الصحيح- تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[6]، ولئن اقتضى منا الإسهاب في تعريف القافية بالتطرق لمختلف آراء علماء الشعر المحدثين ، نجد إبراهيم أنيس الذي يقول عنها:"ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما 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"[7]، وعليه فالهدف من دراستنا

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص١٧٩

[2] الخطيب التبريزي،الكافي في العروض و القوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٣م.ص١١٨

[3] المصدر نفسه، ص١٢٢

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر تح:عبد المنعم خفاجي،الكتب العلمية بيروت،لبنان، ص٨٦

[5] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٧١

[6] ابن رشيق القيرواني العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج١، ص١٣٥

[7] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٧٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

للقافية في شعر التلمساني، وكيفية ورودها بأنواعها المختلفة_ من خلال اعتمادنا على الأبيات دون الأشعار_ هو قياس مدى طول النفس فيها و إيجاد العلاقة القائمة بين القافية وسائر كلمات البيت، وربط كل ذلك بالدلالة الكلية للقصيدة، باعتبارها صورة دلالية جزئية تساهم في تشكيل الصورة الكلية للعمل الشعري.

وظف الشاعر أنواعا من القوافي في شعره، منها قافية المتواتر؛ وهي ما كان بين ساكنها حرف واحد متحرك، وتكون صورتها بهذا الشكل [/ /] وقد وردت في الديوان ١١ مرة بنسبة ٥٢,٧ %،أما قافية المتدارك: فهي القافية "التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول"[1]، وتكون صورتها بهذا الشكل[/ / /]،وقد وردت في الديوان ٧٥ مرة بنسبة ٣٣,٧ % ،كما وظف قافية المتراكب و هي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات، وسميت بذلك لتوالي حركاتها، وتكون صورتها على الشكل [/ ///] وسمي متراكبا لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، وقد وردت في الديوان ٢٨ مرة بنسبة ١٢,٦ %،واستعمل قافية المترادف وهي القافية التي يجتمع في آخرها ساكنان ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الإطلاق[2]، أي التي اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على هذه الصورة [/ /] وقد وردت مرة واحدة، ولم يورد الشاعر قافية المتكاوس والقافية المزدوجة و المتعددة في ديوانه. يدل هذا التنويع بين أنواع القوافي على مدى تحكم الشاعر في صنعته الشعرية ، و مدى توفر الاختيارات الصوتية المتاحة له داخل نظام قصائده الشعرية.

٣) الحروف العربية واستخداماتها رويا:

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة وتسمية القصيدة، لذلك نجد قصائد كثيرة في موروثنا الشعري تسمى بالهمزية والسينية والدالية، والروي: " مشتق من الروية وهي الفكرة؛ فالشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى فعول أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض فهو فعيل"[3]، ومنه جاء معنى مصطلح الروي ؛ أي الحرف الذي تشترك فيه قوافي أبيات القصيدة أو المقطوعة الواحدة، فهو الصوت المشترك بينها "فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[4]، وقد أورد التلمساني حرف الروي منفردا في مائة وخمسة وثلاثين مرة، بنسبة ٦٠,٨ % ،لأن الروي يحقق للمتلقي التوقع بالإيقاع الواجب حدوثه، وقد استعمل في ديوانه خمسة و عشرين ٢٥- حرفا ممكنا من الحروف العربية، واستثنى منها الحروف التالية: الظاء والغين والخاء وهي حروف غير شائعة الاستعمال في الشعر العربي كثيرا، لأن "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[5] وذلك بحسب غرض الشاعر منها.، في حين تبيَن لنا ميله الكبير إلى الحروف الحروف التالية: الباء، الهاء ، والميم، النون، الراء، الدال واللام بعدد أكبر فاق العشرين قصيدة لكل منها، ومجموعها يساوي مائة وسبعة وخمسون(١٥٧)قصيدة.أي بنسبة ٧٠,٧ % ، وهي حروف شائعة جدا في الشعر العربي، أما باقي الحروف فجاءت بأعداد معقولة، بينما أفرد قصيدة أو مقطوعة لكل من الحروف التالية: الطاء والضاد و الجيم والياء و الزاي والثاء و الصاد

---

[1] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، دط، دت، ص٢٩

[2] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ج١، ص٢٧٢ ،حيث يسمي المترادف متواترا والمتواتر مترادفا

[3] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٨٧م. ص١٤٩

[4] إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص٢٧٤

[5] المرجع نفسه ، ص٢٧٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهي حروف قليلة الشيوع في الشعر العربي ولعل في هذا التنويع ما يعكس اهتمامه باللغة العربية وبمكانة كل حرف عند المتصوفة

٤) الإيطاء:

لجأ العفيف أسلوبيا إلى الإيطاء، الذي هو تكرار كلمة القافية، وهو مصطلح أشتق من المواطأة بمعنى الموافقة، وقد أسهب العلماء في الوقوف أمام معانيه، وتشعبت بهم السبل في النظر إليه، وتفصيل أحواله الجائزة والمذمومة فـ"أعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب؛ لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمدا الأمر في نفسه، إذ يجد فيها اللذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها"[1]، وقد جاء تكرار القافية عنده بأشكال متعددة، فنجده يكرر القافية في قصيدته البائية التي مطلعها(طويل) :[2]

أيا عرَبَ العرجاءِ من أيمن الشُعَبِ بكم لا شيء غيركم شغف الصبِّ

....

وإن توقدُ وَا نَارَ الحريقِ، فكم أضا وَنَارَ فؤادي في حشَا الوالِهِ الصبِّ

وفيها يكرر القافية "الصبّ" في البيت الخامس من القصيدة، ولكن بعد أن كرر كلمة "الصبا" مرتين بينهما، وهذا للتأكيد على تعدد معانيها ، ولكي تشكل للمتلقي رؤية استقطابية يدور حولها الكلام، مما يعطيها في سياقها الممتد تفردا وتميزا، لأن"المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية"[3]، بحيث مؤدى تكرارها في نهاية كل مقطع شعري يعود إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المشكلة على مجمل الأَداء ونسيجه المتناغم، ومن هنا فإن التكرار المتعمد للكلمة، يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تواصلية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي بمعنى"أن الكلمة بوصفها معنى،تعيش،بالتالي،لحظة،أي أنها تشير إلى هذا،ثم باختفاء الـ"هذا" لا يبقى منها إلا صوت فارغ، اعني مجرد مادة يتجسد فيها الإيقاع،وفي حال التكرار تعود الكلمة من جديد إلى العدم إذا فإن قانون الكلمة يتمثل في الحركة والتوجيه إلى شيء محدد فرد متبدل وفي تثبيته ولذلك فإن مجالا لانهائيا من المضامين يقتحم ميدان

---

[1] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، ص١٠٨

[2] الديوان، ص٦٠

[3] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، *مكتبة الجيزة العامة،مصر، ط٢، ١٩٩٢* . ص:١٢١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الفعل ومع ظهور الكلمة يولد الزمن أي انفصال الحاضر عن الماضي والمستقبل"[1]، ونجد تكرار الكلمة ، في قصيدته التائية التي مطلعها قوله (طويل)[2]:

نُفُوسٌ نفيساتٌ إلى الوَصْلِ حَنَ تِ فلما سقاها الحب بالكأس حَنَّتَ

فمن عاش منا لم ينل مثل نيلهمْ ولكن متى تَذْكُرهم النفس حَنَّتَ

حيث يكرر شاعرنا لفظة القافية "حَنَّتِ" بمعناها، لكن في آخر القصيدة، ويأتي هذا التكرار عنده للدلالة على حركة دائرية لتوكيد المعنى ولإحداث وقع خاص على المتلقي، من خلال تكررها وإظهار القدرة العالية له على البدء و الانتهاء بها، وإبراز القدرة اللغوية والشعرية له، كما لو أن قصيدته جاءت مدورة ، أي بدأت بكلمة "حنّت" وانتهت بها وكلها تدور في فلك الحب و الحنين والشوق، فالصوفية يرون أن الحب هو"خلوص الهوى إلى القلب ، وصفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محبوبه ، فإذا خلُص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل ، وتخلص له وصفا من كدرات الشركاء في السبل، سمي حبا لصفائه وخلوصه"[3] وفي ذلك يقول عنهم الكلاباذي: "إن للقوم عبارات تفردوا بها ، واصطلاحات فيما بينهم لا يكاد يستعملها غيرهم "[4].

٥) التصريع في المطالع :

يستحب في الشعر العربي أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز أي يورده في الشطر الأول ثم يستعمله في البيت الثاني في آخره؛ قصد التنبيه على القافية التي ستجري ويلتزم بها الشاعر، وهو مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر يتمثل في إيراد اللفظ المختار خاتمة للبيت و إطارا لعناصر قافيته ، فمن مزايا "صفات القوافي الجيدة هي عذوبة حروف القافية - سهولة مخرجها - التصريع في المطلع"[5]، فنجده يورده تاما في صورة قوله (خفيف)[6]:

مَنَعتْها الصِّفاتُ والأسم اءُ أن تُرى دُون بُرْقعٍ أسماءُ

و في قوله (طويل)[7] :

---

[1] غيورغي غاتشاف، حياة الوعي الفني،عالم المعرفة، ع 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،١٩٩٠ص ص:67،٦٨

[2] الديوان، ص٦٦

[3] ابن عربي محي الدين، لوازم الحب الإلهي، تح :موفق فوزي جبر،دار معد، دمشق،ط١، 1998م،ص:41

[4] *الكلاباذي أبو بكر محمد بن اسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٩٤،٢ م، ص:١١١*

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٥٤

[6] الديوان، ص٣١

[7] المصدر السابق، ص ٦٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نُفُوسٌ نفيساتٌ إلى الوَصْلِ حَنَتِ فلما سقاها الحب بالكأس حَنَّتَ

فمن عاش منا لم ينل مثل نيلهمْ ولكن متى تَذْكُرهم النفس حَنَّتَ

يهدف الشاعر من إيراده للتصريع، إحداث رونق صوتي وتميز خاص يستمتع به هو ومتلقيه، لإبراز كفاءته الشعرية - وكأني به يتفرد في صفة تميزه - لأنها على حد قول ابن رشيق: "تقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة "[1]، وقد ورد في ديوانه بشكل كبير، لأن التصريع ظاهرة تتكرر كثيرا في المطالع لتضبط له صورة قصائده، و يقصد من خلاله إلى توليف نظامها وجعلها أكثر التحاما فجاءت الكلمات المصرعة تدور في فلك معاني الحب، لأن" الحب مركز تتلاقى فيها الأطراف: الحياة و الموت، الغبطة والألم، القبر والنشور. ويتضح هذا المعنى عند العذريين بشكل خاص: لا حب عندهم، دون ألم أو موت، الحب والموت، عندهم واحد. يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم أو الموت، الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور- في ملكوت الحب. كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب سحرا أو كيمياء تحويل"[2].

٦) التوافق بين العروض والضرب:

يلجأ التلمساني كثيرا في قصائده إلى أسلوب التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب، بإشراكهما في قافية واحدة، ومن أمثلة هذا التوافق نجد قوله (خفيف)[3]:

هبَّ وَهْنًا من الغُوَيْر نسيم فيه عُرفٌ عَرَفْته وسَمِيمُ

ونجده أيضا يورد القافية المثناة في قوله (سريع)[4]:

لا تُنكِرِ الباطلَ في طورهِ فإنه بعض ظُهُوراتهِ

واعطه منك بِمقدارِه حتى تُوفِيَ حقَّ إثباتِهِ

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٨

[2] أدونيس علي احمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي ، *دار العودة بيروت،ط٣ ،١٩٧٩م*.ص: ٢٣

[3] الديوان ، ص١٩٨

[4] المصدر نفسه، ص٦٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لم تتمايز صورة القافية في شعره عن صورة القافية المعروفة في الشعر العربي، بل واكبهاوالتزم بها، وإن ورد فيها إيطاء، فذلك صورة من صور تأكيد المعنى أو سمو فكرة يقصد إيضاحها، من خلال إطالة النفس وقصره في إيراده، وهو بذلك يحترم ويلتزم بقوانين القافية المتعارف عليها في الشعر العربي.

ب) الموسيقى الداخلية

يقتضي الكلام من الشاعر في كثير من الأحيان تكرار حروف بعينها، ذلك أن الحروف العربية -ككل اللغات- يعتقد أنها جاءت في شكل صور صوتية تحاكي أصواتا طبيعية أو أحداثا واقعية صناعية، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف صفة مماثلة معانيها قد تكشف لنا عن الحالة النفسية التي تقارب مقاصد الشاعر،أمّا تشكيل وتتابع الحروف عند الشعراء الصوفية فيعد مصدرا من مصادر المعرفة التعبدية التي تؤمن بحصول المعنى الظاهر والباطن للحرف، ذلك "أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم الرسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف فمنهم:عالم الجبروت...ومنهم العالم الأعلى..ومنهم العالم الوسط...ومنهم العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة..ولكل عالم رسول من جنسهم ولهم شريعة تعبدوا لها..وفيهم عامة وخاصة و خاصة الخاصة،وصفا خلاصة خاصة الخاصة"[1]، فالحقيقة الوجودية في معتقدهم واحدة في جوهرها وكثيرة بصفاتها وأسمائها والحروف الدالة عليها، فهي حكمة لا يلقاها إلا من تطور في الأحوال والمقامات.

١) الصوت المهموس:

يعرف أدونيس اللغة الصوفية بأنها " تحديدًا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزاً ، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[2] على هذا المفهوم كان استخدام الشاعر للأصوات المهموسة بارعا جدا، حيث استعمله في مواضع بائنة؛ ذلك أن الصوت المهموس هو:"الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[3]،وقد ورد معنى الهمس في قوله تعالى:"يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لا عِوَجَ لَهُ ، وَخَشَعَتِ الأَصْوَاتُ للرَّحْمَان فَلا تَسْمَعُ إِلا هَمْسًا "[4]، ومن بين الأصوات التي وظفها نجد حرف الهاء في قوله(طويل)[5]:

بُروقُ الحمى أجفان أعياني غمامها وقض ب النقا نوح المعنى حمامُهَا

إذا أوهنت من جانب الحي أوهت بأن سليمى قد أميط لثامُهَا

---

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، دندرة،لبنان، ط١، ١٩٨١م ص:٧٦

[2] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسوريالية، ص ٢٣

[3] كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب القاهرة، د ط، د ت، ص٨٧

[4] سورة طه، الآية ١٠٧ رواية ورش

[5] الديوان، ص٢٢٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عَليَّ لها أن أهيم بغيرها وليس عليها أن يدُوم ذِمَامهَا

إذا خَطَرَت رَيَّ الصَبَا عَنبْريةً فما هو إلا نشرها وسلامُهَا

تَراءَتْ على الحِداجِ أَتْرابُ حُسْنها فقُلنَا بُدُورٌ قد تخلى ظلامُهَا

يكرر حرف الهاء في هذه المقطوعة الذي هو حرف مهموس رخو يكون جريان النفس فيه عند النطق سهلا لضعف الاعتماد، فالهاء: "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[1]. وقد وظفه هنا على سبيل الترقب والمداومة على انتظار العلوم والوحي بها والذي يكون غالبا في الليل والخلق غافلون بالنوم، كما يبرز الشوق الذي يعتريه لتلقيها، فاحتاج إلى قوة من أعماقه لإبراز مظاهر الانتظار،فجمال هذا الأسلوب ينبثق من التشخيص الناتج عن تكرار حرف الهاء خمسة عشر مرة، فردده في الحشو والعروض والروي ووافقها ثلاث مرات في المقطوعة،ما أعطاها إيقاعا وتجانسا صوتيا مع إيراده للطباق (حسنها،ظلامها) وإن كانت معاني إيراده للهاء في مقطوعته جاء بصيغة الضمير الغائب الذي يعود على الذات الإلهية، فضلا عن أمله في المواجهة بينه وبين المرئي الذي دفعه إلى إظهار مفهوم الحب أمام مظاهر جبروت الحسن، فعجب الشاعر عجبان: عجب من دلائل الحسن،و عجب الانفراد بالرؤية، وهو يقف عندها منبهر الحال، مشدوها وليس له إلا أن يحس بنوره الذي يغمره وحده، على الرغم من ابتعاده في مراحل كمال التصوف، كما أنه استعمل حرف الحاء خمس مرات (الحمى ، نوح ، حمامها ، الحي ، الأحداج) وهو حرف مهموس حلقي للدلالة على خفض الصوت وكتمان السر. ، لأن "النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة "شديدة"، و استجداد النشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال..."[2]، فالحاء عند المتصوفة" من حروف الأعراف خاص غير ممتزج،وهو كامل يرفع من اتصل به، وهو من عالم الإنس الثلاثي "[3]

٢) أصوات الصفير:

الصفير حروفه ثلاثة: الصاد، السين، الزاي، تخرج من رأس اللسان مع أصول الثنايا العليا، وسميت بالصفير لأنك تسمع لها صوتا يشبه صفير الطائر "لأن مجرى هذه الأصوات يضيق جدا عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا لا يشركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات "[4]، ولم يورد التلمساني منها إلا خمسة قصائد ينتهي رويها بهذه الأحرف بعدد أبيات

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤ ،١٩٧١م ص٨٩

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٢٣

[3] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر١، ،تح:عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ط ٢، ١٩٨٥،ص٢٩٩

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٧٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثمانية وخمسون٥٨ بيتا، بنسبة ٠٢,٦٨ %. وإن لم يقتصر بإيرادها في الروي فحسب بل تعداها إلى الحشو وصورة ذلك حرف السين في قوله (مجزوء الكامل)[1]:

نادِم عُيونَ النرجِس بخدود ورد الأكؤُسِ

واستَجْل بَكرَ مُدامةٍ مَعشوقَةَ للأنفسِ

خلعَتْ خليعًا واغتدت بجديدِ حسنٍ تكتسِي

من فوق بسط بنفسج مرموقة بالسُنْدسِ

جاءت هذه القصيدة متكونة من عشرة أبيات وردت فيها السين واحدا وعشرين مرة، في تسعة عشر كلمة، فالشاعر في قصيدته يوائم بين الفرح الذي يغمره بكلمات تحمل دلالات الفرح و الغبطة من خلال توظيفه لحرف السين الذي يخرج منه صفير يحاكي صوت تغريد الطيور، مثل النرجس، السندس، حسن، تكتسي، بنفسج، وحرف السين عند القوم " من عالم الغيب والجبروت واللطف مخرجه مخرج الصاد والزاي عدده عند أهل الأنوار ستون:وعندنا ثلاث مائة وثلاث..يتميز في الخاصة وخاصة الخاصة وخلاصة خاصة الخاصة وصفاء خلاصة خاصة الخاصة"[2].

٣) التكرير:

هو ارتعاد رأس اللسان عند النطق بالحرف، وتوصف الراء بالتكرير لقابليتها له إذا كانت مشددة أو كانت ساكنة، فـ"الراء صوت مكرر، لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النطق بها كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية"[3]. ويمكن تجنب تكرير الراء بأن يلصق لافظها ظهر اللسان بأعلى الحنك لصقا محكما، بحيث تخرج الراء مرة واحدة ولا يرتعد اللسان بها، و نجد الراء مكررة أحد عشر مرة فيديوانه فنجد مثال ذلك قوله (بسيط)[4]:

كم في جفونكَ من حانات خمَّارِ وكم بخديْكَ من روضاتِ أزهارِ

---

[1] الديوان، ص١٢٧

[2] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر١،ص٣١٧.

[3] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص٦٧

[4] الديوان، ص١١٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وكم نسيمٍ سرى أودعته نفسا مالت به عذباتُ البانِ والغارِ

لذاك ما رَقَصَتْ بالدوحِ قضب نقا ولا تَغنَّتْ حَمَاماتٌ بأسحارِ

يورد هنا الراء التي يغلب عليها الكسر في الأكثر، هذا الترديد لحرف الراء يتوافق مع الحال، ذلك لأنه حرف مجهور بطبيعته المكررة لمميزاته اللغوية، فالنفس تستهويه وتطلبه ويوافق الصورة التي يريد أن يوصلنا إليها، فتكرره في كلماته (خمار، أزهار، سرى، الغار، أستاري، الدار، أسحار...) مع ورودها في آخر الأبيات عموما، تدل على المرحلة التي اجتازها ويؤكدها بالتخفيف فيه تباعا، لإعطائنا البيان بتجاوزه مقاما صوفيا واستفاد منه بالفوز والاكتساب؛ لأن "الرّاء في نظر المحدثين من أوضح الأصوات الساكنة في السمع"[1]، كما أورد الشاعر في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ويستعين بها لما لها من نغم موسيقي في اللفظة، وبالتالي تتعدى آثارها إلى الجملة و يقصد منها التأثير على نفس المتلقي، فالحروف عند الصوفية تجلي لنسق فكري معرفي، وظهور للحق_ مع عدم تكراره_، فهي مرتبة دالة على تحقق الوجودية، لها قابلية الانفتاح المعرفي لتصبح دالة على الحضرة الجامعة للحقائق، لأنها"تجمع بين الوجود الظاهر، مجسدا في الحرف مرسوما ومخطوطا، والوجود الباطن أي روح الحرف، فهو عندهم كائن جسده شكله، وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل الذوق"[2] .

٣)النداء:

يلجأ الشاعر إلى توظيف النداء كأسلوب صوتي يدل على موقف واضح؛ لأنه يحمل خصائص صوتية تمتاز بالامتداد. يهدف من خلاله إلى إبراز قضية أو إعطاء صبغة خاصة لشعره، فنجده يورد صيغة النداء من خلال تكرارها وإتباعها بأصوات ونداءات متتالية، لتعزيز المعنى الذي يقصده، ويوظف لذلك أصوات اللين التي "هي أصوات مجهورة ومجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره، بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[3]. فنجد ذلك في قوله (كامل)[4]:

يا طرفه النَّفاثُ في العقد التي في عارضيه السحر رفقا بالحشَا

من لي بأن يرضي رقيبك مُهْجَتي يوما فاجعلها له بعض الرشَا

أو أن واشيك الكذوبُ يرِقُّ لي مما أكابدُ من جَفاكَ إذا وشَى

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٢٠٠

[2] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط١، ٢٠٠١، ص: 51

[3] المرجع السابق ، ص٣٦

[4] الديوان، ص١٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أورد "الألف" وهو حرف لين مجهور حيث اللسان "يبلغ أقصى ما يمكن أن نصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[1]، باعتباره يخاطب المحبوب البعيد عنه، ليدل على اشتياقه إليه والتألم من بعده، فيورد الألف بكثرة لأنها "أمدهن صوتا، وأنداهن، وأشدهن إبعادا وأنآهن"[2]، وينادى بها للدلالة على بعد المخاطب من المتكلم مكانا وزمانا بذاته ومنزلته و روحه و لاستحالة الوصول إليه، وهو حرف متناسب مع القصيدة وغرض الحب الإلهي، فـ"المحبة تعلق القلب بين الهمة والأنس في البذل والمنع على الإفراد أي تعلق القلب بالمحبوب تعلقا مقترنا بهمة المحب وأنس القلب بالحق تعالى...و حاصلها طلب الحق تعالى بالإعراض عما سواه من غير فتور ولا توان"[3]، فنجده يعبر عن ولهه الدائم بالذات الإلهية التي يصبو دوما نحوها وهو يصف حاله الحب أثناء تأدية مناسك تصوفه ومظاهرها الخاصة، ولعل ارتباط الصوت بالفتحة يقصد الشاعر منه ظاهرا إلى التفريج عن مكبوتاته فهو بحاجة ماسة إلى أصوات لينة لا تعترضها عقبات،لأن" انعدام الاعتراضات يعني أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق"[4]، وتكرار الألف في قصيدته ليس اعتباطيا ذلك أن" الألف ليس من الحروف عند من شم رائحة الحقائق، ولكن قد سمته العامة حرفا...ومقام الألف مقام الجمع وله من الأسماء:اسمه الله وله من الصفات القيومية، ومن أسماء الأفعال المبدئ والباعث...وله من أسماء الذات الله والرب والظاهر و الواحد والأول والأخر والصمد والغني والرقيب والمبين والحق "[5]

٤-التماثل الصوتي وحروف اللين

يورد التلمساني في مواضع كثيرة من ديوانه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة مؤلفة من صوامت وصوائت، سواء كان الصائت ألفا أو ياءا أو واوا، ذلك لأن "أصوات اللين في كل لغة كثيرة الدوران والشيوع، وأي انحراف عن أصول النطق بها يبعد المتكلم عن الطريقة المألوفة بين أهل هذه اللغة"[6]،فيورد صورا تجمع أداة النداء (يا) بالمقاطع الصوتية كصوت المد (الألف)والضم والكسر في قوله (رمل مجزوء):

واصلوني بعد بعْدِي، ورعوْا سالفَ عهدِي

وَا...لُوني .....دِي ...عُو سا.....دِي

وعلى رغم حَسودي أنجزوا بالوصل وعدِي!

.....سو دِي .....زُو .....دِي

يا سروِي بالتَّدانِي، وهنَا حظّي و سعْدِي!

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٣٦

[2] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج٣، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط٢٠٠٠م ، ص١٥٥

[3] عفيف الدين التلمساني، شرح منازل السائرين الى الحق المبين لأبي اسماعيل الهروي،ج١، دار التركي، تونس ،١٩٨٩ص٣٨٩

[4] سعد مصلوح، دراسة السمع و الكلام، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠ م، ص٢١٣

[5] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية السفر١،،ص٢٩٥

[6] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يا ..رُورِي .....نِي ...نَا ..ظِي ....دِي

فاجتَمِعْ يا مَاءَ دمعِي، وانطفِي يا نارَ وجْدِي [1]

..... يَا مَا . ..عِي ....فِي يا نَا. ... دِي

يبدو مظهر امتداد الصوت في ألفاظ الأبيات عاكسا لموقف شاعرنا، الذي يورد صيغا صوتية متدرجة و متغيرة في البيت نفسه، فأصوات اللين يكون "مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا"[2]. من خلال مقاطع طويلة تتجلى في حرف الألف الذي هو صوت من أصوات اللين المجهورة، يورد الشاعر حروفا مفتوحة (يا، ماء، نار) وكلها جاءت واضحة، لما تصوره صيغة هذه الصوائت بالتنبيه ومن إلحاح على الوصال والرغبة الشديدة في التجلي والتنفيس والتصريح، باعتباره يمر بحال البحث والتشوق وما يتطلبه ذلك من بذل نفس وعناء معنوي متواصل، وهذا انسجام مع دلالة المقطوعة،فجمالية أسلوب النداء والتماثل الصوتي،تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات، وهي تؤسس لصورة سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى رد أو جواب، ف (الياء) يتشكل صوتها في جوف الفم مترافقا مع حركة الفك السفلي باتجاه الصدر صعودا، ما يشير إلى الأعلى، وذلك لإنزال المخاطب مرتبة رفيعة الشأن عظيمة القدر، فيحسسنا أنه قريب من المتكلم قرب مكان أو زمان أو روح، ولهذا يعمد المتكلم إلى تعظيم قدره ويخاطبه بأداة نداء للبعيد؛ إجلالاً له وتقديرا لمنزلته ومرتبته. فالله سبحانه وتعالى أقرب إليه من حبل الوريد، ولكن عظم شأنه وجليل قدره جعلته يدعوه بأداة نداء للبعيد (يا) وينزله منزلة البعيد.

٥) التكرار :

يعد التكرار أسلوبا شعريا يستعمله كل الشعراء في مختلف قصائدهم، لكن من دون قصد تكرار المعنى نفسه دائما، لأنه يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تنجذب وتستأنس له النفس، و بذلك فهو يؤدي وظيفة تأثيرية، يقول عنه ابن رشيق القيرواني: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"[3]، فالتكرار إذن: ظاهرة أسلوبية متعارف عليها في الشعر العربي ، حيث ورد في صور مختلفة منها ما يعمد فيه الشعراء إلى تكرار لفظة بعينها أو بمعناها، أو تكرارها دون معناها أو بتكرار حرف أو أسلوب أو تركيب أو اسم، أو لضرورة لغوية تقتضيه تركيبة الجملة أو بدونه يغيب معنى البيت ومدلوله، وقد ورد في قصائده بأنواع مختلفة فنجد صور التكرار في:

---

[1] الديوان، ص ٨٤

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٣٦

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج ٢، ص٩٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أ) تكرار الأصوات المهموسة:

ونجد صورته في إيراده لحرف الهاء في قوله (خفيف)[1]:

هاك قلبي فَسِرْ بهِ للحمى دون سربهِ

فلكم في خيامه من فقيد لقُرْبِهِ

وتَعَرَّض بذي النَقَا للصبا في مهبِهِ

فهو نشرُ مُعَطَّرٌ بشذا نشرِ عُربِهِ

وإذا ما دَعَاكَ دا عي هواهم فلبّهِ

حيث يكرر حرف الهاء اثنتي عشر مرة بين الحشو والروي، وهو" صوت رخو مهموس عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[2]، وقد جاء مكسورا مما أعطى المقطوعة إيقاعا وجناسا صوتيا يؤازره فـ"عند النطق بالهاء يتخذ الفم وضعا يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[3]، والهاء أوردها بصيغة الضمير الغائب تعود على المحبوب الغائب، وتكراره دلالة على تحمل نفسه الضيق الناتج عن المجاهدات والرياضات، وانخفاض حركة التنفس التي قام بها، ودلالة كذلك على عدم تبين الصورة نتيجة تطوره في المقام المنشود، ما اضطره إلى النداء العميق من الأسفل إلى الأعلى لكشف معاناته، ونعزي هذا الجنوح إلى توظيف هذا الحرف بالذات لأنه " يحدث دون أن يشعر به المتكلم، ودون أن يعمد إليه قصدا، فالمرء في الحقيقة حين ينطق بالصوت السهل بدل الصعب، يخيل إليه دائما أنه ينطق بالصوت الأصلي دون تغيير فيه"[4]، وحرف الهاء عند المتصوفة من الأحرف التي "لها من الأسماء الذاتية، الله، الأول، الأخر، الماجد، المؤمن، المهيمن المتكبر، والمبين، والأحد، ولها من أسماء الصفات :المقتدر،

---

[1] الديوان، ص٦٥

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٨٩

[3] المرجع نفسه، ص٧٩

[4] المرجع نفسه، ص٢٣٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والمحصي، ولها من أسماء الأفعال اللطيف والفتاح والمبدئ...ولها غاية الطريق"[1] وقد أورده الشاعر في قصيدته رمزا للهمة التي تعتريه ،فالهمة بمعناها الصوفي " تحمل صاحبها:تترقى فيترقى...إنها علاقة جدلية بين همة وإرادة الوصول".[2]

ب) تكرار الصيغة:

نجد الشاعر يكرر بكثافة صيغة الأمر "أفعل" وصورة ذلك في قوله (كامل)[3]:

فاجْعَلْ سُهادك في الهوى عِوَضَ الكرى واخْتر فناءك في الجمال الباقِ

وإذا دعاك إلى الصبا نفس الصبا فاجب رسول نسيمة الخفاقِ

واخلعْ سلْوكَ فهو ثوبٌ مخلقٌ والْبسْ جَديدَ مَكارم الأخلاقِ

وصِلْ المدَامَةَ والنديم وصَلِّ للحانِ ات واسْجُد خاضعا للساقِ

واسكنْ جنان الخلدِ بالنار التي لم تَرُم غير الهمِ بالإحراقِ

يلجأ العفيف إلى تكرار صيغة الأمر على وزن "أفعل" يقصد من ورائها تصوير نفسه في هيئة القطب الموجه، وجاءت بصيغة المخاطب الآمر ليقصد إلى تصويب الطريق للمريد الذي يرغب في الوصول إلى مرتبته، أو لأي من المراتب التي اجتازها هو والأخذ بالعبر التي استفاد منها، وقد قطع بها إيقاع قصيدته لأهميته، ذلك" أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: تكرار اللفظ وتكرار المعنى"[4]، و دلالة صوت الأمر يقصد منه جلب الانتباه من خلال تسكين الحرف الأخير، الهدف منه توكيد الصورة الشعرية وإبرازها "فالصوت إذن مادة خام يمكن تطويعها لأغراض متنوعة حسبما تأتي به قريحة الشاعر"[5].

التكرار الذي أورده التلمساني في ديوانه، سواء بتكرار حرف ، كلمة، لفظة ، أسلوب، تخضع لنوع من المقصدية اللفظية الواعية؛ لأنه يهدف من خلاله إلى توجيه القصيدة في اتجاه طريق صوفي بحت، أو للتأكيد على مقامات أو أحوال، لأن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة لدرجة غير عادية، من خلال نشوء ترددات صوتية مكررة منهة، تغني

---

[1] ابن عربي محي الدين ، الفتوحات المكية،السفر١، ص ص ٢٩٨،٢٩٧.

[2] سعاد الحكيم المعجم الصوفي ص١١١٢

[3] الديوان، ص١٥٩.

[4] ابن جني أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، ج٢، دار الفكر، بيروت لبنان ط٢،١٩٧٣م،ص:٢١٤.

[5] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص٣٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الشاعر عن الإفصاح المباشر وتحسس المتلقي بمدى كثافة الذروة العاطفية والفكرية التي وصل إليها، وتحيل أيضا إلى ما يريد أن يصل إليه.

ت) التقطيع العمودي:

يلجأ شاعرنا إلى التزام التركيب نفسه الذي بدوره يؤدي إلى نوع من التغني، في قوله (الخفيف)[1]:

رياضٌ بكاهُن المزن وهي بواسمُ فناحت بغير الحزن فيها الحمائمُ

وأودعت الأنواءُ فيهن سرا فنَمَتْ عليهُن الرياحُ البواسمُ

يبيتُ الندى في أُفُقها وهو ناثرٌ ويضحي على اجيادها وهو ناظمُ

كأن الأقاحي والشقيق تقابلا خدودٌ جلاهن الصَبَا ومباسِمُ

كأن بها للنرجس الغَضِ أعينا تنبه منها البعض والبعض نائمُ

كأن ظلال القضب فوق غديرها إذا رقَصَت تلك القُدودُ النواعمُ

كأن نثار الشمس تحت غصونها دنانيرٌ في وقت ووقت دراهمُ

كأن بها الغُدرانُ نحَت جداولَ متونَ دروعٍ أُفرِغت وصوارمُ

كأن ثمارا في غصون توسوست لعارض خفاق النسيم تمائمُ

كأن قطوف الدانيات مواهبٌ وفي كل غصن ما في الدوح حاتمُ

---

[1] الديوان، ص١٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يقدم لنا الشاعر قصيدته التي تبدأ بحرف التشبيه "كأن"، فأعطى للقصيدة نوعا من الإيقاع الموسيقي بما يشبه الحوار القائم على تقديم التشبيهات لتوضيح الفكرة لذلك يعمد إلى التوقف عند مشاهد الطبيعة المختلفة ليتطور في التمثيل، حيث تتجلى مختلف الصورة التي تتماهى فيها ذاته وصورة محبوبته، وراء العناصر الطبيعية الخلابة و المثيرة للسحر والانبهار، فيورد (الأقاحي، الشقيق النرجس، ظلال ، الشمس ، الغدران، الجداول ، القطوف) مما يوحي لنا بذوبان ذاته الشعرية بالطبيعة ودقة تصوير تعلقها بالآخر غير المدرك ، فالتكرار المتواصل لحرف التشبيه "كأن" يشكل مركز دوران تدور حوله كلمات أبياته، فيكشف تكرارها عن تراتب دقيق يربط بينها كمركز وباقي المستويات، حيث تتكامل بفضلها الدلالات ويبطن بعضها بعضا، ويكشف هذا النوع من التكرار عن توزع سياقات الحب إلى دوائر ومستويات، تتداخل فيما بينها وتنعقد جميعها حول نقطة مركزية محورية هي نزوع النفس تجاه الحب، وهذه الدوائر هي: دائرة الإنسانية، والطبيعة، والصوفية، و الماورائية.، لتشكل في النهاية دائرة وجودية تامة، وكأنه بهذا الأسلوب الصوتي يسعى إلى "خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط"[1].

لجوء التلمساني إلى هذا النوع من التقطيع العمودي في قصيدته وإنهاءه للأبيات بحركة الضم كحركة أخيرة في البيت جاء لتأكيد ذلك، لأن الصوت المضموم "يجسد الفخر و الاعتزاز والشموخ والتعالي"[2]، و قد جاء لخلق إيقاع موسيقي خاص به، حيث يتوقف فيه للتغني بالمحبوب ووصفه، وللدخول إلى روحات أخرى ترتقي بذاته من خلال طرح التساؤلات، و التذكير بما وصل إليه من درجات وأحوال.

ث) الجناس:

اهتم علماء العرب بالجناس، فابن المعتز يقول عنه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[3]، ونجد الإمام عبد القاهر الجرجاني يقول عن التجنيس: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيدا"[4]، ومن هنا أخذ الجناس على محمل الدور الموسيقي الذي يلعبه، سواء كان يتعلق بالدال أو المدلول لما له من دور كبيرا فيهما، لـ"أن كل صوت مسموع يستلزم وجود جسم يهتز، على أن تلك الهزات لا تدرك بالعين في بعض الحالات"[5]، وقد استغله الشاعر أيما استغلال في قصائد ديوانه وأورده في مواقع كثيرة، وبأشكال مختلفة، فيورده في مراتب و منازل مختلفة في القصائد والأبيات كما يلي:

١- الجناس بمراعاة التصدير: وهو ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر وصورته قوله (خفيف)[6]:

منعتها الصفات والأسماءُ أن ترى دون برقعٍ أسماءُ

---

[1] محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،١٩٨١م. ص٧٦

[2] *عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط١ ١٩٩م، ص٢٤٢*

[3] ابن المعتز أبو العباس عبد الله بن محمد، البديع، اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط١٩٨٢،٣م ص٢٥

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، *راجعه:عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط١، ٢٠٠٦م،ص١٨*

[5] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص٧

[6] الديوان، ص ٣١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢- ما ورد اللفظ المجانس في حشو الصدر الأول والثاني في حشو العجز صورته في قوله (وافر)[1]:

شَهِدتُ بوجهِهِ بدرًا وأدنى وَقَائِعَ لحظهِ بَدْرُ وأحدُ

٣- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في آخر البيت (وافر)[2]:

عريبُ الحيّ قلبي في حمَاكُم نزيلٌ في خِيامكم غَرِيبُ

يوظف التلمساني التجنيس بكثرة و بطريقة ذكية تلاءم الصورة التي يصبو إلى تجسيدها في ذهن المتلقي عرفانا منه بأثره عليه، لأن "ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[3]، فالجناس عنده يقوم بدور صوتي مقترن بمعان هادفة إلى تمرير قصدها بأسهل الطرق، فهو وسيلة من وسائل البناء الشعري، لأنه"كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[4]، فالكلمات المتجانسة علاوة على جمالية أصواتها داخل الأبيات والقصائد بشكل عام، إلا أنها تحمل صبغة الفكر لأن معاني الكلمة الصوفية" ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية، و إنما هي تجربة في حد ذاتها داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة، وبين الكتابة، بين السلوك وبين الإبداع" [5]، وهذا يتطلب من المتلقي أن يقرأ الكلمات المتجانسة في سياقها المقامي ويتعامل مع كل حرف على حدى، فتكرار الحروف من خلال التجنيس عند القوم يأتي من باب أن" زيد بن علي ليس هو عين أخيه زيد بن علي الثاني،وان كانا قد اشتركا في البنوة والإنسانية ووالدهما واحد..فكما يفرق البصر بينهما والعلم كذلك يفرق العلم بينهما في الحروف عند أهل الكشف من جهة الكشف ،وعند النازلين عن هذه الدرجة"من جهة المقام"[6] فالكلمات المتجانسة عنده لا تأخذ دلالتها في حدود الأثر الصوتي وتناغمها داخل قصائده، وعليه يجب التفريق في المعاني، لأنه"من الضروري في الأدب خلق مسافة بين الكلمات والأشياء، لأن لصق الكلمات بالأشياء أشبه بمن يلصق وجهه بالمرآة فلا يعود يرى أي شيء وإذا ما ألصقنا الكلمات بالواقع أو بالأشياء لا يعود بوسعنا رؤية المرآة ،ولا الوجه ولا الواقع ولا الكلمات، بل إننا نعجز عن رؤية أي شيء ،وعليه فإن الأدب الحقيقي إنما هو كشف واستبصار"[7]،

---

[1] المصدر نفسه، ص٧٨

[2] المصدر نفسه، ص ٣٤

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٩

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص٢٤٥

[5] منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية ،نموذج محي الدين بن عربي، الرباط 1988، ص٦

[6] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر١،ص ٣٣٧

[7] أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة ، سورية ط١، ٢٠٠٥، ص٤٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

خاتمة

ولد الشعر الصوفي وتطور وفق خصوصية النظام العام للمعرفة اللغوية الصوفية، التي تقوم على أسرار تعبدية لا يدركها إلا من سلك طريقتهم، ولا يتيسر فهم حروفها ودلالة أصواتها إلا لمن أدرك معاني الذوق و عرف تقلب الأحوال وتدرج في المقامات بالرياضة و المجاهدة الروحية، لأن "أهمية الصوفية لا تكمن في مدونتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف،إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللغة،خصوصا"[1] ، على هكذا نمط جاءت دلالات الأصوات في شعر التلمساني الذي تعامل معها بكثير من الحرية، معتمدا طريقة التحويل داخل اللغة بإفراغ اللفظة من دلالتها المعجمية وشحنها بدلالات جديدة، فكان نظام الصوت والحرف يخضع دائما لمرجعية شعرية في عموميتها_بما أن الشعر عموما يرتبط بفكر الشاعر ويصنع إنسانيته، ولكن في خصوصيته يحمل معاني تجربة سلوكه التصوفي، فالحرف في لغته قوة وسلطة تتمثَّلان في القيمة المعرفية التي تَصدُر عن تطوره الروحاني ، فأسلوبه في اختيار كلمات قصائده ينفتح على مدلولات ورموز متعددة، حيث يتسم بالوضوح على الصعيد الظاهري لارتباط دلالته في المستوى الظاهري بالمواقف الإنسانية والموضوعات الاجتماعية، وبالغموض باطنيا لارتباطها بالسلوك الصوفي، لذلك لم يعمد إلى مخالفة الشعراء فيما يخص أنواع البحور أو القافية أو في استعمال حروف الروي،و لكن اختلف عنهم في طريقة سلوك طريق المعرفة الشعرية القائمة على القلب، وهذا ما جعله ينحاز كلية عن تصنيفات أغراض الشعر العربي المعروفة، ناسجا قصائده بحسب تطورات الذوق والكشف والحدس لديه.

[1] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسريالية،.ص٢٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الانـــــــزياح مفاجأة تعبيرية -قراءة في فاعلية التواصل-

الدكتور: قدوسي نورالدين، جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان-/الجزائر

ملخص :

يهدف هذا البحث إلى دراسة عنصر المفاجأة في الخطاب، باعتباره عنصرا هاما يؤسس لعلاقة خطابية تواصلية بين المتكلم والمتلقي في ضوء أحدث المقاربات لنظرية التلقي والتقبل، فالمفاجأة إنتاج إبداعي ملازم دائما لظاهرة الانزياح لقيامه على دعامتين أساسيتين: الأولى هي الخروج عن البنية المثالية، وتجاوز مستوى الخطاب العادي والمألوف، والثانية هي النية الجمالية التي تقف وراء البنى الإبداعية المرسخة لفاعلية التواصل، فالانزياح يستمد ألقه الأسلوبي من كونه يحدث هزّة سماعية (المفاجأة) غير متوقعة عند المتلقي.

وقد كشفت نتائج الدراسة أولا، عن الدور الفاعل للمفاجأة في إيجابية التواصل وحسن التأثير، و ثانيا عن كيفية حفاظ المتكلم على المسافة الجمالية التي تكفل له البعد عن مستوى التطابق بين الكتابة، وأفق التوقع لدى المتلقي من جهة كما قال بارت، وعن المستوى المرفوض من جهة أخرى بحسب رأي تودوروف، و ثالثا عن نصيّة المفاجأة، فالنص في ظلّها يحقق وجوده الإخباري والتأثيري الجمالي والحجاجي.

الكلمات المفتاحية : النص - المتكلم والمتلقي- المفاجأة – الغموض الفني- المسافة الجمالية.

تمهيد:

يرى النقاد أنّ المتكلم عندما ينشد الجمالية والتأثيرية في أساليبه يلجأ بالضرورة إلى مخالفة المتوقع والإتيان باللامتوقع، الذي يُثمر اللذة في نفس المتلقي، وتتشكل درجات هذه اللذة وفقا لقدرات وإمكانات المبدع وسعة خياله، فكان الخروج عن المعيار سبيل الشعراء عبر العصور في إثارة السامع، إلا أنّ الشعراء المحدثين كانت نظرتهم إلى الانزياح والعدول عن القاعدة أكثر عمقا وتقدما، بحيث يشكل التفنن في إيراد احتمالات خرق اللغة السائدة ما يعرف باللغة الشعرية، فكوهين يرى أن الانزياح الدائم والمستمر باللغة عن المستعمل والمعروف يحقق قدرا من الشعرية[1] ، كما أن « رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوفية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة ، ولذلك يصبح حضوره في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عناصر المفاجأة والغرابة »[2].

---

[1] – جون كوهين،بنية اللغة الشعرية، ص١٩

[2] – ربابعة موسى ،الانحراف مصطلحا نقديا، مؤتة للبحوث والدراسات مج١٠ ع٤، ١٩٩٥، ١٤٦

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١-المفاجأة عند السرياليين:

لقد أعطى السرياليون لفكرة المفاجأة أبعادا كثيرة في عملية الإبداع، إذ جعلوها مبدأ ومنطلقا للخلق ومقصدا له، فالكاتب السريالي «لا يمارس فعل الكتابة إلا أنْ تغمره المفاجأة »[1]، فينقلها بالتالي إلى المتلقي، أما إيمانهم بأنها غاية، فيظهر في قول "بروتون": « يجدر البحث عن المفاجأة للمفاجأة نفسها بحثا غير مشروط »[2]، كما جسدت لهم ماهية الحرية وغايتها، فهي « بما تحمله من مفاجآت غير متوقعة... تعـطينا مدى الحرية الممكنة »[3]، إلا أن هذا يُدرج في خانة المبالغة والغلو وتعطيل حقيقة الإبداع الأولى، وهي التواصل قبل التأثيرية.

وانحرافا عن غلو هذه الجماعة، نجد أن الكثير لفّ لفّهم بتعقلٍ ، ونحا نحوهم بتدبّرٍ في القول بأهمية عنصر المفاجأة، فأرسطو يجعل " الدهشة هي أول باعث على الفلسفة"، وهو بنزعته العقلية يخرج الإدهاش من فضائه الذاتي ويلحقه بحيز العلمية، أي أن السؤال مبعثه المفاجأة، كما يرى برجسون « أن الكون إذا كان خاليا من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمان باطلا »[4]، وعليه تكون لغة الدهشة والمفاجأة مركبا حياتيا وجوديا، وكأن لسان الحال يقول: **أنا اندهش إذا أنا موجود.** « وهكذا أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من أثر، فراحت تركز على العناصر التي من شأنها أن تولد هذه المفاجأة ولعلّها وجدت في مفهوم الانزياح مصدرا وموئلا لتلك العناصر»[5]، **وبذلك أصبحت ثنائية (الانزياح والمفاجأة) مقوما أساسيا في قيام الخطاب بمستوياته المتباينة.**

٢-المفاجأة و النص:

إنّ عنصر المفاجأة والدهشة المنبعث من نفس المتلقي، وبتأثير من التيارات الشعورية المجسَّدة في انزياحات اختلفت مستوياتها في العمل الفني، تجعله مركبا نصيا يتكئُ عليه المبدع في جعل القارئ يشترك في عملية الإبداع، فتضخم عنصر المفاجأة إلى حد الأساسية في النّص، ذهب "بكيبيدي" إلى تعريف الأسلوب بأنه هو المفاجأة في حد ذاتها[6]، وبتنوع الاحتمالات التعبيرية والأسلوبية المنتظمة داخل النّص الأدبي وتباينها في مدى فاعليتها فيه، يكون لبعضها ظهورٌ بارز أكثر من غيرها، فبالتفاوت فيما بينها بقدرة التأثير على المستوى البنيوي للنص الأدبي، والقدرة على جذب المتلقي وتشويقه، وجعله شريكا في النّص، يَكُونُ الأسلوب هو المفاجأة، فيبقى حضوره علامة مميزة للنص، ولطبيعة المفاجأة الفاعلة والمؤثرة.

لقد اهتم الأسلوبيون بعنصر المفاجأة وأفاضوا في بيان مصادرها وآثارها ومبطلاتها، فريفاتير ربطها بكل حركة انزياح أو عدول أسلوبي، فالخروج عن المنتظر إلى صورة لغوية تركيبية أخرى تشكل اللامنتظر الذي يجعل النفس تنتقل عبر موضعين قد تربطهما علاقة، إذ أن المسافة تقطع درجة الصفر، فكلما طالت المسافة واتسعت المساحة زاد نمو المفاجأة وعَظُم أثرها حتى إذا ما زادت المسافة إلى حدٍ تتعطل فيه قدرة الإدراك للعقل البشري دخلت مجال الانزياح المرفوض على حد تعبير تودوروف،

---

[1] – كاروج ميشيل ،المعطيات الأساسية لحركة السريالية ، : اندريه بروتون، ص١٢٥

[2] – المرجع نفسه، ص١٢٦

[3] – صلاح فضل،علم الأسلوب ، ص١٥٩.

[4] – برجسون هنري، التطور المبدع ، ص٤٠.

[5] – أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدارسات الأسلوبية، ١٣٠– ١٦١.

[6] – جورج مونان، المفاتيح الألسنية، ص١٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وقد ساق ريفاتير مثلا قول كورني: " عتمة مضيئة تسقط النجوم"، فجمع العتمة بالضوء، وبهذا أحدثت المقابلة (التضاد البنيوي عند ريفاتر) منها أسلوبيا لابد له أن يحدث استجابة لدى المتلقي، فرغم بساطة الإسناد إلا أنّه عميق عمق روح المبدع، فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق ومن تعارض، و لذلك على الدرس الأسلوبي أن يمنح التعارض عنايته، لأنّه يشكل الإجراء الأسلوبي في النص المدروس، « فلم تعد الصورة الحديثة تعمل على شرح وتوضيح الدلالة بل على تغريبها، والاستعارة التي كانت مقارنة بين شيئين ، أصبحت فعل "البعد" عن المألوف من الأشياء، وإسقاطا لدلالة الصورة الأولية المعلومة وتوليدا لدلالة ثانية مجهولة »[1]، فالمتلقي تطمئن نفسه ويهدأ باله عند إدراك الدلالة بتفاصيلها في الصورة بمنظورها القديم، فيتعطل عنصر المفاجأة، أما الصورة الحديثة، ففيها من الغموض المستفز والمثير ما يعمل على سعي المتلقي الحثيث إلى إدراك الدلالة ومن تم الحقيقة.

فالمفاجأة عنصر جديد من عناصر الدراسة النقدية، لا يقوم بالضرورة على العبثية، فهي تكون جادة على الأغلب ومبررة، ولذا تحقق داخل النص تأثيرا وثراء قد لا تحدثه الأساليب الأخرى، فالبحث في عنصر المفاجأة يوسع مجال النظر وأفق الإدراك، فالمتلقي للظاهرة يَعمَد غالبا إلى الربط بين نتيجة المفاجأة وبين المقدمات المهيئة والمؤدية لها، إذ تنشأ بذلك الربطِ بين المتباعدين علاقةٌ "فنية" سواء في سياق روائي أو في تركيب لغوي أو في تخريج صوري، فطبيعة الأسلوب من حيث سردُها أو تركيبُها أو تصويرُها، تقدم للأديب إمكانيةَ تَقلِيبِهَا مُظْهِرًا تقنيات فنية تشكل بتواردها أسلوبا مميزا للنص، فالسرد مثلا يسير في خط يختاره القاص، وعلى ضوء نمطيته تتجلى لحظات فارقة تفاجئ المتلقي، إذ يخيب انتظاره اتجاه ما كان ينبغي أن يكون في تصوره، كصدور الخير من غير مصدره أو اكتشاف مصدر الشر من مصدر الخير، فطبيعة السياق هي التي تكون كفيلة بخلق المفاجأة، « فالسياق الأسلوبي هو نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع »[2]، وقوة المفاجأة التي تظهر على المتلقي هي شهادة لجمالية هذا الخروج وتصريح بمشاركته في بناء الحدث الفني، وما هذا كلّه إلا نتيجة لانجذاب المتلقي لمعرفة سبب البعد والخروج المُشكِل للمفاجأة في النص الأدبي.

أما وقع المفاجأة على المتلقي وقيمة النص، فهو كثير ومتنوع بتنوع طرقها، ومن طرقها ما « يكتم سر المفاجأة عن البطل والنظارة – المشاهد والمتابع للحدث – حتى ينكشف لهما معا في آن واحد، ومثل ذلك قصة موسى مع العبد الصالح »[3]، ومنها ما يقوم على الحوار، فهو « في القصص القرآني الروح الذي يرى في كيان العمل القصصي، وبغير الحوار لا تجد الفائدة ولا الذوق الرفيع والتلوين البديع في الحادثة والجمال والبيان »[4].

٣- المسافة الجمالية:

لعل من أهم المفاهيم التي تعاضد مفهوم أفق الانتظار، مفهوم المسافة الجمالية (**Ecart esthetique**)، وهو يطلق على البعد الموجود بين النّص وبين أفق انتظارٍ قديمٍ متعارف عليه. يعرّف "ياوس" المسافة الجمالية فيقول : « إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغير في الأفق"

---

[1] – إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،–دت– ص٢٦٠.

[2] – صلاح فضل،علم الأسلوب، ص١٩٣.

[3] – علي حسن محمد،القصة القرآنية الخصائص والأهداف، ط١، مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة، ١٩٩٥م ص٢٧.

[4] – المرجع نفسه، ص٧٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو يجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول مرة، فتقفز إلى الوعي. إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراء، فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي »[1]، فالمسافة الجمالية هي واقع نصي جمالي يمكن أن يقرب وجهات النظر والرؤى بين المبدع والمتلقي، بعيدا عن أي نمطية أو رتابة قد تذهب بلذة التواصل والتأثير.

توضح هذه المسافة الفروق الموجودة بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقيين:

«- أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيدا لأفق الانتظار، وفي هذا الحال يتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعا من التقليد الفني، ونحافظ على إرثه الجمالي انطلاقا مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره التاريخي.

- أما الحالة الثانية ففيها يتم التصادم بين عمل أدبي جديد، وبين أفق انتظار متداول ومألوف، وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة، لأنها تفتقر إلى جمهور متلق، نظرا لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعها، أو تغيير في وظيفتها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخيب أفق المتلقي.

- تتمكن المقاييس الجمالية التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق انتظار يصبح له هو الآخر رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره، ويعني هذا أن هناك نوعا من القراء يملكون من المرونة والذكاء ما يجعلهم يقبلون على الأفق الجديد... ويرون أفق انتظارهم يتغير، وذخيرتهم الفنية تتسع شيئا فشيئا »[2]

إنّ العمل الفني الذي يقصده "ياوس" انطلاقا من نظريته هو الذي اتسعت فيه المسافة الجمالية بين الأثر وأفق انتظار المتلقي بقدرٍ تكون فيه محققة للمفاجأة والمخالفة، بعيدة عن العبثية بالاتساع المفرط للمساحة الجمالية، وكذا بعيدا عن التطابق التام بين العمل الفني وأفق الانتظار الذي يقودنا إلى النمطية، « فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل... ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني – حسب تعبير أيكو- أكثر كسلا »[3]، ولعله وبالمخطط التالي تترسخ أبعاد المسافة الجمالية في الذهن، وتقترب حقيقتها من الواقع النصّي ومن مغامرة المبدع الكتابية.

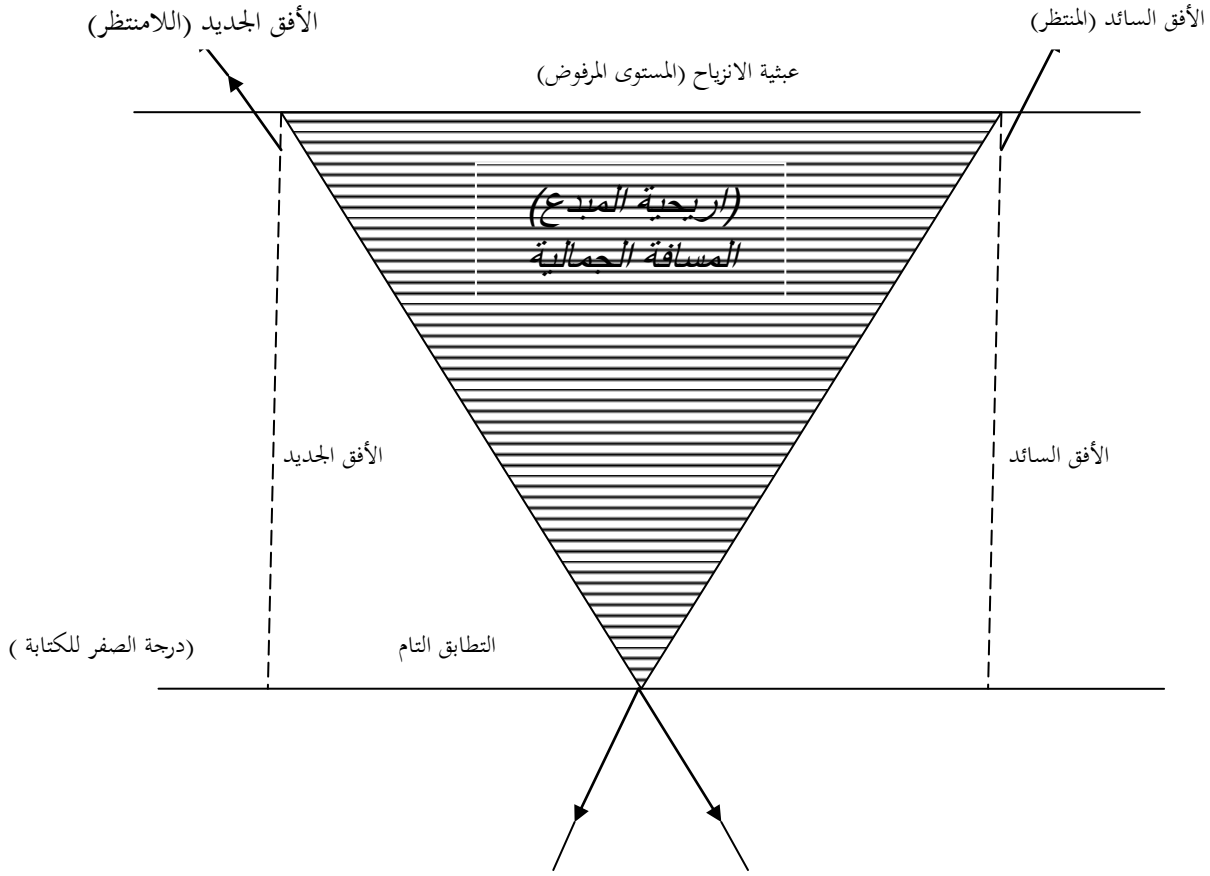
---

[1] – حميد سمير،النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ٢٠٠٥م، ص٣١.

[2] – النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، ص٣٢.

[3] – امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،ط١،١٩٩٦،ص٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016



مخطط توضيحي لمجرى المسافة الجمالية

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤- المفاجأة والصورة:

إنّ الصورة الفنية المؤثرة هيالتي تحدث مفاجأة وهزّة شعورية في ذهن المتلقي، بما تقدمه من متعة جمالية مؤثرة، ومن هنا « تكون الهزّة المفاجئة التي تصنعها الصورة، وتكون حالة الارتياح والتوازن بعد قراءتها »[1]، فالصورة التراثية لم تعد قادرة على إشباع رغبة المبدع المعاصر في التواصل مع المتلقي والتأثير فيه لِمَا تتكئ عليه « في تراخ وخمول من عناصر المقارنة والمشابهة ومراعاة الرباط المنطقي الذي يتصنعه الشاعر في أغلب الأحيان »[2]، والذي يمثل أفق انتظار المتلقي، في حين يجب على المبدع أن يخالفه بأفق جديد في العمل الأدبي، وهذا أساس المفاجأة في الصورة، فالاستعارة مثلا « في النثر الإعلامي العادي يحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه، فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود، فالصورة في الشعر والأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنّها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع »[3].

إنّ الصورة الحديثة القائمة على المفاجأة لغة ابتكاريه ومتفجرة، تبحث عن البكر والجديد والغريب، بهدف إعادة الروح للعمل الفني، ولقد نحا الشعراء المعاصرون نحو هذه اللغة لجلب انتباه القارئ، وتثبيت الشعور لديهم بقدرتها على خلق عالم جديد يرتكز على جملة من الانحرافات يحدثها المبدع في عمله، فالشرط الأساسي في الكتابة الجديدة «هو الشرط الانقلابي... فالشعراء في عالمنا العربي هم بعدد حبات الرمل في الصحراء العربية، ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا عن المألوف الشعري إلى اللامألوف... ويطلقوا في السماء عصافير الدهشة ويقيموا للشعر جمهورية لا تشبه بقية الجمهوريات... يعدون على الأصابع... بالشرط الانقلابي، نعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية، والعائلية، والقبلية وإعلان العصيان على كل الصيغ و الأشكال الأدبية التي أخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر أو شكل الوثن »[4].

فالصورة التي تمتلك المقومات الفنية العالية والقيمة الجمالية والتأثيرية المرتفعة، لا يشترط فيها بشكل كبير التوافق مع أفق القارئ أو مخالفته، فهذا النوع من الصور قادر وحده على التأثير في القارئ والنفاذ إلى نفسه، وقلب الموازين لديه وخصوصا عندما يكون أفق تلك الصورة مختلفا عن أفق انتظار القارئ ، مخيبا لأفق توقعه ، « فالشاعر في مواقفه وتجاربه الشعورية يرى الأشياء، والناس والأفعال على نحو متجدد ، أو على هيئة غير مألوفة، وروح الشاعر تحلق لتتجاوز العلاقات المنطقية التي رسمت لكل شيء »[5]، وفي هذا السياق يكون خلقه للصورة القائمة على عنصر الدّهشة والمفاجأة وليدة الذات الشاعرة المنطلقة السابحة في عالم اللامنتظر الشعري.

---

[1] – عبد الله محمد حسن،الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بيروت،١٩٨٣م،ص٣٣.

[2] – رجاء عيد،لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص٤٧٣.

[3] – صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية مطبعة الأمانة القاهرة ١٩٧٨م، ص٥٧.

[4] – نزار قباني،الكتابة عمل انقلابي، منشورات بيروت، مقالات نشرت في الأسبوع العربي ١٩٧٨م،ص١٣.

[5] – فايز الداية ،جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، ص١١٤ –١١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٥- المفاجأة والبناء الروائي:

قد يكون لتداخل حدود النثر والشعر دور بارز في ولوج اللغة الشعرية فضاء الرواية، « لأننا نعتقد مع "جاتيام فيكون" بأن النثر ليس حقيقةً وسيلةَ تعبيرٍ منفصلة عن الشعر، وهكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي، ولا شيء يحظر الكاتب من أن يباري الشاعر فيما يقوم به »[1]، فالروائي بفنه يسعى إلى تنمية متنه الحكائي، فلا يكتفي بخصال الرواية النثرية وتقنياتها فحسب، بل يلجأ إلى استعارة بعض خصائص الشعر الذي يُعلي من تأثيرها وثرائها، وبتالي فالشعرية لا تقتصر على الشعر دون النثر ، بل ربما عُدّت خاصية نثرية دون الشعر، إذ يُقر تودوروف أن كلمة الشعرية تتعلق « في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظومـــا أم لا، بل قد تكاد تـــكون متعلقة على الخصوص بأعماله النثرية »[2]. وهي إشارة من تودوروف إلى إسقاط أغلب الحدود القائمة بين النثر والشعر، لينتج هذا التغالب مجرى جديد يعبر عن النفس البشرية المتجددة في إطار المفاجأة الروائية.

تعد المفاجأة في الخطاب الروائي باعتبارها نوعا من الخروج عن السير المألوف للأحداث المتشابكة مع مقومات أخرى، كالشخصيات والزمان والمكان مقوما هاما، شأنه شأن المقومات المعروفة، ومركبا نصيا روائيا لانستطيع الاستغناء عنه، « فعندما نتأمل في طبيعة الأفعال التي تمارسها الشخصية... هي أفعال استثنائية داخل العمل الفني، يقول المريض البطل: (ما أجمل كل زمان باستثناء الآن) إن أفعال البطل هي عامة رفض للنموذجي المألوف : الإجابة العاقلة تخنقك، وكأنها تستفزك التصرفات العاقلة و تغضبك بلا سبب وما أجمل أن يثور البحر حتى يطارد المتسكعين على الشاطئ وأن يرتكب السائرون على الكورنيش حماقات لا يمكن تخيلها، أرهقتني الوحشة في الزحام »[3]، وهكذا يلاحظ المتأمل أن بناء الشخصية في رواية الشحاذ كانت تبحث عن اللامألوف من الأفعال حتى تتميز من جهة، وحتى تكون أداة مفاجأة للمتلقي في يد نجيب محفوظ من جهة أخرى.

٦- المفاجأة وتكرارها:

يعد خرق القاعدة على محور نظام الكلمات في المتتالية الكلامية، أو على المحور العلائقي بين الدال والمدلول منتجا لنظام إيحائي في النص الشعري يعكس التجربة الذاتية، ذلك أن القول بالانزياح في السياقات الأسلوبية المختلفة يعني بشكل ما رفض المعرفة المتكررة، والبحث عن أبنية فردية خاصة، يراعى فيها عنصر الاستفزاز ومراقبة الاستجابة وردود الأفعال لدى متلقي النص، ومن أهم الحالات التي لا يكون فيها الخروج عن المعيار فنا، هو استهلاك قدرتها الاستفزازية بتكرارها بشكل أو بآخر ، فتصبح مألوفة لدى الجمهور ليضيع بذلك أثر الانزياح وتتضاءل القيمة الأسلوبية لديه، مثل الصورة التي نستعملها باستمرار للدلالة على الكريم "**أنت بحر**"، والتي عدّت من المجاز الميت الذي ألف الناس غرابته، ومعنى هذا « أن الطاقة التأثيرية بخاصية أسلوبية تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، أي أن تكرارها يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجيا »[4].

---

[1] – عبد الملك مرتاض،النص الأدبي من أين إلى أين، ص٣٤

[2] – تودوروف،الشعرية، ص٢٣.

[3] – محمد الباردي، في نظرية الرواية، دار الجنوب للنشر تونس، ١٩٩٦م، ص٦٧ –٦٨

[4] – ويليك ووارين، نظرية الأدب، ص٨٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لقد وظف "ريفاتير" في هذا السياق مصطلح "التشبّع" الذي استعمله مجازا للدلالة على أن السمة الأسلوبية هي بمثابة المادة المحللة، فإذا تكررت الخاصية الأسلوبية باطراد يكون « النص ومن تم المتلقي ... قد وصلا إلى حالة من التشبّع لهذه الخاصية، فلا يعودان يطيقان إبرازها بما هي خاصية مميزة »[1]، ومثال ذلك أن يقوم بناء النص على ظاهرة الجناس، فإذا كثر تكرارها اختفى تأثيرها، بل لعل العدول عن الظاهرة يصبح هو نفسه خاصية أسلوبية.

وعليه يمكن القول بأنّ اعتماد الكاتب على ظاهرة أسلوبية واحدة بتكرارها يجعل الأمر عاديا لا مزية أسلوبية له، بحيث يكون مطابقا وموافقا لأفق انتظار المتلقي، وهذا الأمر يجعل الكاتب يؤمن بضرورة الابتكار والمفاجأة في خطابه ، ولا يعتز بظاهرة أحادية يواظب على استعمالها، فهي تعطل آليات ذات الشاعرة المبتكرة.

وخلاصة القول أن الكتابة الفنية هي معرفة الهيئات التعبيرية المفاجئة للقارئ، والتي على المبدع أن يوظفها ليثير انتباهه ويحافظ على مشاركته في العملية الإبداعية، ولهذا تبقى المفاجأة والدهشة تمثل الخيط الرفيع الذي يشد عناصر التواصل الثلاث، « فشأن المفاجأة التي ينتجها الانحراف والانزياح كشأن الشعر نفسه غير محكوم بأداء وظيفة مجردة ، وغير ملتفت فيها إلى تأدية غاية سوى توليد الغبطة والإمتاع، فجلب الانتباه مرحلة أولى للوصول إلى الإمتاع »[2]، وما يجب أن يستدرك شرحه من هذا القول ، هو أن المرحليه في بلوغ المفاجأة ما هو إلا تقدير منهجي حتمي، نستعين به لتحديد كيفية تدرج الأثر الأدبي في تحصيل الإدهاش لدى المتلقي.

قائمة المراجع:

-الكتب

١- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،-دت-

٢- امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،ط١٩٩٦م.

٣- تودوروف،الشعرية، تر:شكري المبخوت و رجاء بنت سلامة، دار توبقال للنشر ط٢ الدار البيضاء١٩٩٠م.

٤- جورج مونان،المفاتيح ألسنية، عربه وذيله بمعجم عربي الطيب البكوش،منشورات سعيدان١٩٩٤م.

٥- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط١ الدار البيضاء١٩٨٦م.

٦-رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف الإسكندرية١٩٨٥م.

٧- رينيه ويليك و أوستن وارين ،نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي،ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية،دمشق١٩٧٢م.

٨- سمير حميد، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق٢٠٠٥م،

---

[1] – أحمد محمد ويس،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص١٦٢.

[2] – المرجع نفسه،ص١٦٤.a

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٩-صلاح فضل:

- علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته ،دار الآفاق الجديدة ط١ بيروت١٩٨٦م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو مصرية مطبعة الأمانة القاهرة١٩٧٨م.

١٠- عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بيروت١٩٨٣م.

١١- عبد المالك مرتاض،النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر١٩٨٣م.

١٢- فايز الداية ،جماليات الصورة االفنية في الأدب العربي، ، دار الفكر ط٢ بيروت١٩٩٦م.

١٣- محمد أحمد ويس الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط١ بيروت ١٩٨١م.

١٤-محمد الباردي، في نظرية الرواية ، دار الجنوب للنشر تونس١٩٩٦م.

١٥- محمد علي حسن ،القصة القرآنية الخصائص والأهداف، ط١ ، مطبعة الحسين الإسلامية القاهرة١٩٩٠م.

١٦- ميشيل كاروج ، المعطيات الأساسية للحركة السريالية:أندريه بروتون،تر:إلياس بدوي،دمشق١٩٧٣م.

١٧- هنري برجسون، التطور المبدع، تر: جميل صيليبا، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع ط١ بيروت١٩٨١م.

-المنشورات والدوريات.

١-موسى ربابعة الانحراف مصطلحا نقديا،مؤتة للبحوث والدراسات مج ١ ع١٩٩٥.

٢- نزار قباني،الكتابة عمل انقلابي، منشورات بيروت، مقالات نشرت في الأسبوع العربي١٩٧٨م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جهود المستشرقين في نشر التـراث العربي - بين التفصيل والتحقيق-

د. ميم نسرين لطيفة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس- الجزائر

الملخص:

اهتم المستشرقون بالتراث العربي الإسلامي، فحفظوا مخطوطاتهم ونشروا أجزاءا لا بأس به منها وحققوا بعضها وترجموا بعضا منها، ودرسوا العالم الإسلامي في قرونه الأولى، وأضحت هذه الجهود شائعة بين الباحثين العرب والمسلمين، وبرزت أعلام من المستشرقين دأبت على التراث العربي الإسلامي تقدمه بدافع الإعجاب والانبهار.

فالمستشرقون هم الذين نبشوا كنوز تراثنا وكشفوا الغطاء عن مخطوطات آدابنا وعلومنا ونشروا أكثر ما تركته ثقافتنا وحضارتنا التي كانت في مرحلة تاريخية ممتدة من مسيرتها الغنية والمتفوقة على غيرها من ثقافات الأمم الأخرى وحضارتها.

كما أن المستشرقين أغنوا التراث بعامة والأدبي منه بخاصة ، فخدموه بحثا مضنيا وتحقيقا علميا صارما ، ودرسا منهجيا وافيا ، ثم إنهم سعوا ونجحوا في إيجاد موسوعات ومعاجم تضم الناجح من أعمال الأجداد الأفذاذ، إضافة إلى تنشئتهم جيلا واعيا ونشيطا ومخلصا من العلماء العرب المدربين الذين نهجوا نهجهم وطبقوا مناهجهم في الكشف والتحقيق والبحث والدرس، لكن عملهم العظيم هذا لم يمنع من أن ينظر إليه بشيء من الريبة والشك حينا والاتهام والإدانة حينا آخر.

الكلمات المفتاحية: المستشرقون، التراث العرب، المخطوطات العربية، العالم الإسلامي.

يظل التراث العربي بفضاءاته المتنوعة ، مصدر "اهتمام " جلي لدى المستشرقين على اختلاف رؤاهم، وتباين أحكامهم، كما يظل مصدر " إلهام" للمنصفين منهم، حيث يجدون فيه تجسيدا واضحا للجبلة العربية، المطبوعة بتلك الجمالية العالية على مستوى اللغة الشاعرية ، بتفرعاتها ما بين المنثور، والمنظوم بشكل عام... وعلى مستوى الأجناس المنبثقة والموزعة على: السرديات التاريخية، الأساطير العربية، المعالم الأثرية، ثم المخطوطات الغنية بمضامينها، والزاخرة بفنيات الكتابة العربية المتميزة العربية المتميزة عن غيرها بالسعة والرحابة والثراء، إنها الوعاء الحافظ لكل مراحل الحياة العربية في أمنها وحربها، في ترفها وبؤسها، في وداعتها وشراستها، وبالجملة، إنها "خزينة" البنية الذهنية العربية، من هذا المنظور، سيجتهد المستشرقون في خلق إستراتيجية معينة، تكفل لهم الإحاطة بالفعل العربي وتحركاته، وتضمن لهم الاستنارة في الأخذ بالأسباب، ثم المدارسة ، بل والتخصص في استنطاق الفكر العربي، ووضعه على المحك.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لابدّ من الاعتراف بأنّ للمستشرقين جهود في التعامل مع المعلومات الإسلامية التراثية والمعاصرة ، وإن كان اهتمامهم بالتراث المكتوب أكثر وضوحا والذي يبدو أن الدوافع والأهداف لهذا الاهتمام الاستشراقي أضحت واضحة لذوي الاهتمام والمتابعة، مع التوكيد على أن الاستشراق يعد اليوم مصدرا فاعلا من مصادر المعلومات عن الإسلام والمسلمين.

اهتمّ المستشرقون بالتراث الإسلامي، فحفظوا مخطوطاته، ونشروا أجزاء منها لا بأس بها، وحقّقوا بعضها ، وترجموا بعضا منها، ودرسوا العالم الإسلامي في قرونه الأولى، وأضحت هذه الجهود كلها شائعة بين الباحثين العرب والمسلمين ، وبرزت أعلام من المستشرقين دأبت على التراث العربي الإسلامي تخدمه بدافع الإعجاب أحيانا.

وهذا يعد من الدوافع العلمية النزيهة، وبدوافع غير علمية أحيانا أخرى إلى درجة أن المستشرقين المتأخرين "المعاصرين" وجدوا أنّ أسلافهم لم يتركوا مجالا يذكر في خدمة التراث، لاسيّما مع تسلم المسلمين والباحثين العرب والمسلمين زمام هذا الاهتمام بعناية تفوق عناية المستشرقين السابقين بحكم انتمائهم للثقافة التي يخدمونها هذا بالإضافة غلى مشاركة المسلمين كأساتذة في الجامعات الغربية.[1]

فما كان معظم المستشرقين المعاصرين إلاّ الاتّجاه إلى الحاضر، بما يمرّ به هذا الحاضر الإسلامي من تغيرات استرعت الانتباه العام، وأضحت مجالا للدرس والتحليل العميق أحيانا، والسطحي المتسرّع في أغلب الأحيان، ذلك الذي تتبناه وسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وفضائيات ومواقع إلكترونية ، فتأثر الاستشراق بهذا التوجه حتى لجا المستشرقون إلى الاعتداد بما تكتبه الصحف وجعلوه مادّة للتحليل والتعليق في كتبهم ومقالاتهم عن الإسلام والمسلمين.[2]

وقبع الجادّون من المستشرقين على قلّتهم في الآونة الأخيرة – مكتباتهم ومراكز بحوثهم، يتشبثون بالعمق في الدراسة من نشر للتراث وتحقيق وترجمة ودراسات جادّة، في وقت يستمر فيه سحب البساط من تحتهم، واتّجه آخرون كثيرون إلى التحليل السريع لواقع العالم الإسلامي في البرامج الإخبارية التحليلية، فاستهوتهم الشهرة السريعة والظهور الإعلامي المتكرّر في الصحف والقنوات الفضائية(!) وبرزت أسماؤهم لدى المنفذين في السياسة والاقتصاد، فاستعانوا بهم في الحصول على المعلومات عن العالم الإسلامي المعاصر، يكلّفونهم بدراسة بقعة صغيرة منه، أو ظاهرة غلبت عليه، أو توقّع لما يمكن أن يؤول إليه الحال وبنيت على هذه الدراسات قرارات واستراتيجيات ، ورسمت عليها الخطط ، وحددت بموجبها المواقف.

ولكن هذه الفئة من المستشرقين لم تعد تمثّل الاستشراق بالمفهوم العميق لهذا المصطلح، بل إنّ معظم المنشغلين بهذا الأسلوب من تعليل المعلومات عن الإسلام والمسلمين بهذه السرعة قد يدخلون في مفهوم علماء الغرب الذين يكتبون عن الإسلام والمسلمين، مما يعني أنّ هناك مفهوما آخر لمن يخوض في البحث في مجالات المسلمين الحديثة، لا ينطبق عليه مفهوم الاستشراق.

وعلى أي حال فإنّ مفهوم الاستشراق نفسه بدا يخفت وطفق بعض المنشغلين بالشرق يفضّلون أيّ إطلاق المستشرق التفافا على المصطلح، مثل عالم الإسلاميات أو المستعرب أو الخبير في شؤون الشرق الأوسط.[3]وكان لهم أثره على المعلومة عن

---

[1] – ينظر: مارسيل بوازار ، الإسلام اليوم – بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٩م ،ص٢٠.

[2] – John Eposito, the Islamic Threat : Myth or reality, New York : Oxford university press, p168-215.

[3] – ينظر: علي بن إبراهيم النملة، الالتفاف على الاستشراق، محاولة التنصّل من المصطلح، الرياض، مكتبة عبد العزيز العامة، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م، ص ١٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الإسلام والمسلمين ، حيث اتّسمت بالسطحية والسرعة حين تستقي معلوماتها من تحقيقات صحفية أو مشاهدات سريعة في مجتمع من المجتمعات المسلمة التي نظر إلى أفرادها على أنهم متشيّعون للرقيّة(!) بدائيون وجهلة، لصوص يخطفون الفتيات ويعيشون تحت الخيام يربّون الجمال، وتسيّرهم غرائزهم الجنسية الدموية.[1] و هذه الأوصاف لا يقولها المستشرقون المحدثون الذين يدركون أنها أوصاف سريعة لم يعد لها " سوق" في البحوث والدراسات العميقة.

ومن ذلك الخلط في المعلومات بين ما هو عربي وما هو إسلامي، ونحن نعلم أنّ الإسلام دين وانّ العربية لغته التي يتحدّثها المسلمون العرب، والمسلمون غير العرب و يتحدّثها العرب غير المسلمين وربمّا غير المسلمين وغير العرب، وعليه فإنّ المجتمع العربي ليس كلّه مسلمين ، ففيه النصارى العرب واليهود العرب، وما يتصرّفه العرب من غير المسلمين لا يحتسب على الإسلام والمسلمين، لأنّ القاعدة عندها أنّ" الرجال" يعرفون بالإسلام وليس الإسلام يعرف بالرجال ، وإنما ولّد هذا الخلط بين الدين والقومية أنّ الاستشراق القديم سمّى المسلمين عربا واستمرّ على هذه التسمية بتوارثها المستشرقون ، ثم أخذها عنهم الصحفيون والإعلاميون، حتى أن بعضهم ليستغرب أن يوجد بين العرب من هو غير مسلم!

من هنا فإنه من الحيف أن تلصق هذه السطحية المفرطة بالاستشراق الذي عهدناه في تعامله مع تراث العرب والمسلمين رغم ما اعترى هذا التعامل من مأخذ إلا أنها لم تكن على هذا المستوى من التعامل مع الثقافات الأخرى لأنّ من الحيف أن تحسب بعض المقولات المضلّلة عن العرب على الاستشراق من مثل قول احدهم عن العرب إنهم ليسوا بشرا ، إنهم عرب !.[2]

وتتفاوت إلى اليوم نظرة مفكّري العرب والمسلمين حول قبول الإنتاج الفكري للمستشرقين قبولا مبدئا ، فهناك من قال بملئ فمه فإنّ كل ما يأتي عن المستشرقين ، مردود دون أن نجهد أنفسنا في التطرفية ، وذلك لأنّ ما جاء به المستشرقون على مرّ الأيام والسنين لم يتعدّ في مضمونه الإهانات المباشرة، وغير المباشرة للتراث العربي الإسلامي، بل لا تكاد تقرأ إسهاما من هؤلاء إلا وتجد وراءه دافعا إلى وضع نقطة سوداء صغيرة في ذرك التراث وعليه فإنّ إنتاجهم مرفوض من مبدئه ، وفي رفضه ما يدعوهم إلى تغيير آرائهم ونظراتهم حول التراث.

وفئة أخرى من المفكّرين العرب والمسلمين تؤمن بما ذهبت إليه الفئة الأولى من العلماء، ولكنها تأخذ هذه المجموعة من الإسهامات العلمية والفكرية، وتعرف خلفيتها ومنطلقها، فتدرسها ثم تردّ عليها، وتوضح للآخرين مواقع الخطأ فيها وتبرز لهم مواطن الضعف وأسباب هذا الضعف ودوافعه.

وحجّة هذه الفئة أن كتابات المستشرقين اليوم قد عمّت وصار لها وجود ، ولها روّاد ومفكرون ومصدّقون، فهي لم يقف عند إسهامات فردية من مجموعة من علماء الغرب، ولكنها إسهامات جماعية وفردية في آن واحد، تدعمها مؤسّسات علمية كبرى، كالجامعات والهيئات العلمية الكبرى والهيئات البحثية الخيرية، بل تدعمها حكومات تقف وراءها، لأنها دراسات تحقق للحكومات فوائد كثيرة في سبيل قربها من هذه الثقافة المدروسة أو بعدها عنها، وبالتالي فإنّ هذه الحكومات تستفيد من دراسات هؤلاء المستشرقين في رسم استراتيجيات وخطط للتعامل مع أصحاب هذا التراث سواء على مستوى الحكومات أم على مستوى المفكّرين وأفراد من مختلف الاهتمامات.

---

[1] –ينظر: محمّد إبراهيم الفيّومي، الاستشراق رسالة الاستعمار، تطوير الصراع الغربي مع الإسلام، القاهرة: درا الفكر العربي، ١٩٩٣م، ص٢٩٩.

[2] – ينظر: أحمد بهاء الدين شعبان، حاخامات وجنرالات: الدين والدولة في إسرائيل (القاهرة)، نوّارة الترجمة والنشر ، ١٩٩٦م، ص ٤٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتردّ هذه الفئة من العلماء والمفكّرين على من يستبعد هذا الاهتمام المباشر من قبل الحكومات في دعم هذه الدراسات واستفادتها منها ، بما تغدقه على معاهد الاستشراق من مساعدات مالية مستمرة، ومن مساعدات معنوية تتمثّل في تقريب المستشرقين والتنويه بمجهوداتهم وإسهاماتهم العلمية ، ومن ثمّ رصد الجوائز التقديرية لهم- على ما مرّ ذكره – وتزيد هذه المساعدات وتنقص حسب أهمية الأمم التي بمعناها الشامل الذي يتضمن دراسة مكل الثقافات الشرقية، بما فيها الهندية والفارسية والصينية واليابانية ، وغيرها من الثقافات التي تقع في مفهوم " الشرق" عند هؤلاء الدارسين.

ويلاحظ أنّ حجم المساعدات في زيادته ونقصانه يتوقفّ على " الالتفات" حكومة ما إلى أهمية ثقافة ما في مستقبل العلاقات بين هذه الحكومات وهذه الثقافات، ولا يتعارض هذا إطلاقا مع المساعدات الأخرى التي تقدّمها هذه الحكومات غلى معاهد ومؤسسات علمية التي تركزّ في دراساتها على الحال الراهنة للمناطق المختلفة، بل تتعاضد هذه مع تلك، لتعطي صورة واضحة للحكومات المعنية ، تنطلق من خلالها في تحركاتها وعلاقاتها ومصالحها.

ورأي هذا منطلقه في إقحام السياسة في دراسة التراث يتوقّع منه أن يتقبّل هذه الدراسات على أنها دراسات صادقة وموضوعية، بحيث تقدّم صورة واضحة عن الخلفية التي تدين بها الأمم الأخرى ، مما يدعو إلى عدم إتباع أساليب الشك والتكذيب في هذه الثقافات. وهي إن وقعت فإنما هي واقعة من دافع ذاتي للدارس أخطأ فيه في فهم نصّ أو حادثة أو ظروف تمرّ بالحال التي يدرسها ، فأصدر حكمه الخاطئ بناء على فهم خاطئ ، وقد تعلمنا انه إذا كانت المقدّمات خاطئة جاءت النتائج خاطئة كذلك، أما تعمّد الخطأ، فغير وارد هنا لئلا يتبع ذلك خطأ في رسم التحرّكات والعلاقات والمصالح والاستراتيجيات وغيرها من المنطلقات السياسية.

واقع الأمر أن هذا اعتراض وارد حقّا ، ويردّ عليه محاولة فهم أنّ هذه الحكومات لا تقدّم هذه المساعدات إلا من اجل المعني في الطريق الذي نهجه المستشرقون من أكثر من قرنين من الزمان، حينما بدؤوا في دراسة التراث لاسيّما منه التراث العربي الإسلامي، إذ أنّ ما يقوم به هؤلاء الدارسون يشكّل حلقة في سلسلة حلقات تكوّن من مجموعها محاولة إخضاع أهل هذه الثقافة وهذا التراث إلى أسلوب التفكير الغربي في النظر غلى الوقائع والأحداث، فإذا تمّ ذلك أصبح من السهل جدّا احتلال أهل هذا التراث احتلالا فكريا علميا بعد أن مضى عهد الاحتلال الحضوري المباشر والمؤقّت في أن واحد، وتكون الحكومات في هذا قد حقّقت غرضين مباشرين من الدراسات الاستشراقية:الأول ما يتعلق برسم الاستراتيجيات، والثاني ما يتعلّق بالاحتلال والهيمنة الفكرية على المدى الطويل.

هذا الاهتمام المباشر بالتراث من قبل الأفراد والهيئات والحكومات خلّف وراءه فئة ثالثة من أولئك الذين ينظرون إلى أعمال المستشرقين ويكوّنون حيالها مواقف واضحة، تلك الفئة الثالثة الأخرى هي التي رحبّت بالإنتاج الاستشراقي، ونظرت إليه على أنها نصر جديد لهذا التراث، حيث رزق من يدرسه دراسة متأنية ، ويبرز فيه بعض المآخذ التي تردّ إلى الأشخاص ، ولا يمكن أن تكون حجّة على التراث .

ويفتن هؤلاء عندما يعلمون مثلا أنّ المعلّقات قد ترجمت إلى أكثر من لغة، وانّ الحديث النبوي الشريف قد فهرسته مجموعة من المستشرقين وإنّ معاني القرآن الكريم قد ترجمت إلى أكثر من مئة وإحدى وعشرين لغة، منها ثماني لغات أوروبية وأمريكية حظيت بخمس وسبعين ترجمة، وأنّ مؤلفات جابر بن حيّان وابن سينا وابن رشد والبيروني وابن الهيثم والكندي والغزالي وغيرهم كثير من الأدباء والعلماء والشعراء والأطبّاء قد فسحت لهم المكتبات في رفوفها، كل هذه الجهود تفرض الاحترام ،و بالتالي تفرض القبول للدراسات التي قام بها هؤلاء.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أما عن أخطائهم الواضحة فإنّ هناك من يعدّها ويعترف بها، ولكنه يراها أخطاء بشرية، مثل تلك التي يقع فيها أيّ بشر على أيّ صعيد كان، وعندما تقف مع هؤلاء وقفة قصيرة تذكرهم بها بأخطاء شاخت وجولد تسيهر وبرغليوث وبارك وبلاشير وليفي وجرسون وغرونيبا ورودوزي وكراتشوكوفسكي، ونولدكة وغيرهم يحاولون أن يقنعوك بأنها مجموعة أخطاء شخصية جمعت كلها في محاولة لبخس هؤلاء حقّهم!

وعَيْنُ الرِّضَا مِنْ كُلِّ عَيْبٍ كَلِيْلَةٍ وَلَكِنَّ عَيْنُ السُّخْطِ تُبْدِي المَسَاوِيَا

ولكثير من المستشرقين طبيعة فريدة في البحث في العلوم والمعارف الإسلامية ، فالقاسم المشترك بين هؤلاء جميعهم أنهم لم يكتبوا للإسلام حبا في الإسلام وعلومه، وإنما كانت كتاباتهم تتوخّى الإساءة إلى هذه العلوم وأهلها، والدين الذي شجع عليها، بعد أن شعروا أن هذه العلوم قد غزت أوروبا متسربة من مكتبات المسلمين وفكرهم وثقافاتهم وعلمهم.

فهم بذلك لا يصطنعون الموضوعية وإن ظهرت في آثار القلّة منهم جوانب فيها موضوعية ومعرفة بالحقّ واعتراف لأهله به، إلا أنّ هذه النوعية من المنصفين مع وجودها لا يمكن أن تكون هي الجانب الغالب على هذه الفئة من الباحثين، ومن أنصف منهم الثقافة الإسلامية وعلومها لم يعطه أقرانه الاهتمام الذي يعطيه من اوجد " نظرية" جديدة في علم من علوم الثقافة الإسلامية.[1]

والمستشرقون أصحاب إنتاج فكري كبير، فإذا كنا نقف منه موقف الحذرين فإننا لابدّ أن نسجّل الإعجاب بسهرهم الدائب، وبحثهم المستفيض، وتعلّمهم المستمر في سبيل أن يحدثوا خدشا أو خدوشا في صرح ثقافة إسلامية جاءت خدمة للأمّة جمعاء، هذا الإعجاب بالمجهود الذاتي الذي قاموا ويقدمون به لا يسجّل هنا على انه مسوغ لقبول ما جاؤوا به من نظريات جديدة حول تدوين الحديث الشريف والتراث الإسلامي – مثلا- ولكنه الإعجاب بالأسلوب والطريقة الذين اتّبعوهما في سبيل الوصول إلى ما وصلوا إليه، موقنين هنا أنهم إنما يخدمون بذلك ثقافاتهم وسياسات دولهم من دون مبالغة، إذ أنهم لم يتركوا جانبا من جوانب التراث الإسلامي لم يكن لهم عليه ملحوظة، ولم يسلم منهم عالم من علماء الإسلام والمسلمين لم يقدحوا في علميته، بدء بالبخاري ومسلم وأصحاب الصحاح والسنن، و مروا بعلماء الطبيعة والطبّ والاجتماع والآداب اللغة والجغرافيا والتاريخ.

فبعضهم لا يقولون لك عن الحديث مباشرة كلاما سلبا، ولكنهم يعمدون إلى رجاله، الذين عدّهم المسلمون ثقات، واخذوا عنهم حديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فيشككون في علميتهم، وطرق جمعهم للمادّة العلمية التي كانت أصلا لإنتاجهم العلمي الذي حفظوا فيه أحاديث الرسول- عليه الصلاة والسلام- بعد أن اتبّعوا في ذلك أساليب التوثيق في علم الرجال أو الإسناد، التي لم تتوافر لأيّ ثقافة أخرى.

وهم يعمدون إلى ذلك محكمين جوانب مادّية بحتة، ربما وازنوها بالجوانب المادّية التي كانت متوافرة لديهم في الوقت الذي يكتبون فيه عن هؤلاء العلماء الأفاضل، فيبدؤون بالتشكيك بأسلوب البحث الصحفي عن رواة الحديث والسفر إليهم، محتجين بأنّ ذلك من الصعوبة بمكان في وقت لم تكن فيه وسائل المواصلات متوافرة آنذاك ،وهم بهذا يقيسون مقدرة أولئك العلماء على البحث والتوثيق على مقدرتهم هم فيما لو اوجدوا في عصر أولئك العلماء مما يسمى بالإسقاط.[2]

---

[1] – ينظر: علي إبراهيم نملة، الاستشراق: مواقف ومواقف – مجلّة العرس الوطني ، مج ع ٤٤ (شوال ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م)، ص ص ٤٤-٤٥.

[2] – ينظر: شوقي أبو خليل، الإسقاط في مناهج المستشرقين والمبشّرين، دمشق: دار الفكر، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ٢٤٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هم بهذا أيضا يغفلون الجانب الروحي الذي كان الحافز الوحيد والرئيس علىأقل تقدير لتدوين العلم، فمثل هؤلاء العلماء إنما ورثوا العلم عن نبي الله-(صلى الله عليه وسلم)- وهم بذلك يرجون ثواب الله ويخافون عقابه. هذا الجانب الروحي مغفل في كثير من تحليلات المستشرقين لإسهامات المسلمين في نهضة الأمم، وذلك لأنهم فاقدون لهذا الجانب، حينما شعروا أنّ خلفيتهم الدينية تمنعهم أصلا من التوسع في العلوم وطرق أبوابها، فما كان منهم إلا أن فصلوا بين العلم والدين، كما فصل سياسيوهم بين الدين والدولة.

وإذا كان بعض منهم يدرك أنّ الإسلام يحثّ على العلم ، فإنه لا يلمس ذلك بحكم خلفيته الدينية، فهو لا يخاف عقابا ولا يرجو ثوابا من ذلك كله، وذلك للفصل عنده بين جانب الثواب والعقاب وجانب البحث العلمي.

وعليه فإنّ إدراكهم لحثّ الإسلام على العلم والبحث عن الحكمة إنما يظل ثقافة مدركة لم تترجم عندهم إلى الواقع كما ترجمها علماء المسلمين في إسهاماتهم التي خدمت الإسلام بخاصّة وانعكست على البشرية بعامّة وتبعها أو سبقها التطبيق على الواقع اليومي في حياة المسلمين.

إذا كنا نكتب عنهم ذلك لأننا ندرك تماما أنّ ما كتب عنهم من قبل أكثر من ذلك بكثير مادّة وفائدة، ولكننا هنا بالكتابة عنهم بغير لغاتهم تفيد من جانب واحد ، وهو التحذير من أغراضهم وغاياتهم، لئلا يقع فيها مثقفو العرب والمسلمين ، وكانت لهذا الجانب جدواه وكان له تأثيره ولعلّ الأجدر من ذلك كله أن يدرس هؤلاء من جوانب كثيرة، تبدأ بدراسة لغاتهم وطرق تفكيرهم وأسلوب بحثهم ، بحيث يتمكّن المرء الدارس لهذا كله أن يكتب عنهم، ردّا عليهم بأسلوب تفكيرهم ، متبعا بذلك الموضوعية التامة التي لم يتبّعوها، إذ أنه سيجد نفسه أمام حقائق، وهم يرون أنفسهم أمام نظريات، ويكتب لهم عنهم بلغاتهم، وينشر عنهم بصحفهم ومجلاتهم ودورياتهم، مثيرا قضايا أثاروها، مستشهدا بأعمال كتبوها رادّا على نظريات وضعوها وصاغوها وملاحقا إنتاجهم متتبعا له قارئا إياه قراءة الناقد الذي يتوقع حسنة فيذكرها ويؤكد عليها، ويتوقّع زلّة فلابدّ أن يجدها معطيا إياهم جوانب الإنصاف التي تبدو على كتاباتهم، معترفا بها لهم، لئلا يتّهمونه بأنه متحامل عليهم، فيفسد على نفسه فرصة التأثير فيهم، ولعلّ هذا من متطلّبات الدعوة إلى قيام مفهوم الاستغراب بصورته العلمية الواضحة.[1]

هذا الأسلوب العلميّ بحدّ ذاته، وهو في الوقت نفسه يكسب المرء ثقة من قبل قارئيه، ولم يكونوا من أولئك المستشرقين الذين يهتمّون بالثقافات الأخرى غير ثقافاتهم مثل الثقافة الإسلامية.

هذا الأسلوب موضوعية تفرض على الآخرين احترام وجهة نظر كتابها وإن كانوا في قرارة أنفسهم لا يحبذون ذلك، ولكن من يتبّع هذا الأسلوب إنما يعمد إلى وضع هؤلاء أمام الأمر الواقع، حينما يعدّ نفسه في أسلوب تفكيره وبحثه وكتاباته وكأنه واحد منهم.

إذا كان من يقوم بمثل هذا متقنا للغة العربية اتقانا أو قريبا من التامّ أمكنه أن يعود إلى الموضوعات التي كتبوا عنها ، فيقرأها قراءة غير التي قرؤوها ، ليجد أنهم إنما يفهموه على ما فهموه عليه فيعدل في فهمهم من النصوص التي استشهدوا بها، وهذا جانب كثيرا ما وقع فيه بعض المستشرقين الذين لم يتقنو العربية بنحوها وصرفها وبيانها وبديعها ففهموا نصوصا فهما غير مقصود، بنو على هذا الفهم قضاياهم ونظرياتهم، ويؤكدّ على ذلك ويؤكده كذلك رجوع بعض من المستشرقين إلى بعض النصوص العربية التي كتبت قبل ظهور فكرة " التنقيط" للحروف ، فكان أن ساعد ذلك على أن يشّطوا في الفهم.

---

[1] – ينظر: حنفي حسن: مقدّمة في علم الاستغراب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هذا الأسلوب في الردّ على المستشرقين والحوار معهم يتطلّب تضافرا لجهود الهيئات والمؤسسات العلمية الإسلامية، بحيث تقيم "جبهة " علمية تكون مهمّتها جمع ما كتبه المستشرقون عن الإسلام والمسلمين، ومن ثمّ تكلف من يقومون بقراءة ذلك والبحث فيه والردّ عليه بلغة كاتبه أو كتابة، ولو دعا الأمر إلى كتابة الكتب بدلا من المقالات ، إذ أنّ بعض الموضوعات عند الكتابة عنها تحتاج إلى أكثر من مقالة، في سبيل إقناع المعنيين بالأمر ببطلانها وعدم علميتها أو موضوعيتها.

هذا بالإضافة إلى العناية بالمؤتمرات والندوات وتكريم المنصفين من المستشرقين ودعمهم مادّيا ومعنويا، فتوجد هذه المؤسسات العلمية الإسلامية مركزا للمعلومات تهيأ له الظروف والسبل التي تكفل له أن يقوم بهذا العمل بشكل فعّال، مما يتطلب وجود العالمين بالثقافة الإسلامية واللغات الأخرى.

حيث يجمعون بين هذا وذاك، وهذه النوعية من الباحثين قد لا تكون نادرة ولكنها ربما تحتاج إلى البحث عنها ودعوتها وإعطائها ما تحتاج إليه وتستحقّه من العناية والتكريم، بحيث يتحوّل مركز المعلومات هذا إلى مركز للبحث والتنقيب والدراسات العلمية الخالصة.

إذا كانت نواة مثل هذا المركز المقترح موجودة هنا أو هناك، فالأحرى بالمؤسسات العلمية الإسلامية مدعومة من قبل حكوماتها والمتهمين من أبنائها الموسرين أن تعطي مثل هذه النواة العناية التامّة ، بحيث تعنيها على أن تقف على قدميها شجرة وارفة مباركة تؤتي أكلها كل حين بلا إذن ربها.

هذا في نظر الباحث هو الأسلوب الأمثل لمن يريد أن يؤثر في اتّجاهات المستشرقين ويخفّف من حدة تهجمهم " العلمي والفكري" والإعلامي على الإسلام وعلماء الإسلام، فهم لا يزالون يقومون بذلك ويكتبون عن ذلك كثيرا، وليس هناك اخطر على الثقافة الإسلامية من أن تطعن من وراء ظهرها ، فتقدم للآخرين بأسلوب يعين على أن يرى هذه الثقافة من زاوية سلبية بحتة تقلّل من أهميتها وأهمية تأثيرها في العالم.

والنتيجة أن الاستشراق كما يؤكد محمود حمدي زقزوق في كتابه " الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري : " كان ولا يزال جزءا لا يتجزأ من قضية الصراع الحضاري بين العالم الإسلامي والعالم الغربي، بل يمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول: إن الاستشراق يمثل الخلفية الفكرية لهذا الصراع ولهذا فلا يجوز التقليل من شأنه بالنظر إليه على انه قضية منفصلة عن باقي دوائر الصراع الحضاري، فقد كان الاستشراق من غير شك أكبر الأثر في صياغة التصوّرات الأوروبية عن الإسلام ، وفي تشكيل مواقف الغرب إزاء الإسلام على مدى قرون عديدة وإن الاستشراق مكانته وتأثيره في تسيير سياسات غربية اتجاه الإسلام، كما أنه مؤثر في النظر الإسلامي الحديث، كما يقول محمود حمدي زقزوق أيضا: والواقع الذي لا يمكن إنكاره، هو أن الاستشراق له تأثيراته القوية في الفكر الإسلامي الحديث إيجابا أو سلبا أردنا أم لم نرد ، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نتجاهله أو نكتفي بمجرد رفضه ، وكأننا بذلك قد قمنا بحل المشكلة.

ذلك هو الموقف الذي لابدّ تبنيه في مواجهة هذا الجزء من قضية الصراع الحضاري، ولهذا الموقف مقوماته ودائمة ووسائله يقوم بها أفراد ينتظر أن تقوم بها مؤسسات ودول وأمم، فكان الله في عون أولئك الذين نذروا أنفسهم للتصدي للظاهرة الاستشراقية بعلمية وموضوعية وتجرد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قراءة للبنى السّردية - رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش نموذجا-

لطيفة أحمد عمار . جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان . الجزائر

ملخص:

عرفت التّجربة الرّوائيّة في الجزائر تطوّرات ملحوظة منذ حقبة السّبعينات، في بنياتها السّرديّة وفي عناصرها التّركيبية، بل حتّى في طريقة طَرحِ أحداثها وتنوُّعها، ضمن جدلية الصّراع الظّاهر والخفيّ لحركية السّرد الرّوائي، على أنّ موضوعاتها تكاد تكون قاصرةً على أيّام الثّورة التّحريريّة، أو جعلِها منطلَقًا للأحداث التي تليهَا، مع اختلافٍ في طريقة عرضها، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ جُلّ رُوَّاد الفنّ الرّوائيّ في الجزائر عاشوا الحقبةَ الاستعماريّة، فكان من الطّبيعيّ أن ينعكس ذلك على كتاباتهم.

Summary:

The experiment of Algerian novel has developed since the end of 20th century. The advancement include its narratively structures, and its syntactic elements, furthermore it include the method of presentation of its events, also the Algerian novel becomes diverse between conflict of perceptible, and disappear of narrative, however its subjects are confined to Algerian revelation, but the difference between the novelists is in their method of presentation. The Algerian novelist has chosen this subject because almost of them lived in period of colonialism at Algeria, so it is logical to be reflecting in their writing.

مقدمة:

الرّواية[1] فنّ أدبي قصصيّ حظي باهتمام النّقّاد الغرب والعرب على حدّ سواء، بوصفه الفنّ الذي سعى للارتقاء بالفكر الإنساني، فَرَاح يجسِّد مسرحيّة الحياة التي تحياها المجتمعات بطريقة ممتِعةٍ، على أن تكون مرآةً فكريّة تكشف للقارئ جوانب مضيئة في حياته لم ينتبه إليها من قبل، فالرّواية تخلق الدّهشة والتّعجّب والإثارة، حيث إنّ العالَم تجري أحداثه بشكلٍ متناقض في الظّاهر، ولكنّ التّأمّل والتّبصّر سيقودان المرءَ حتما إلى التّفكّر في هذا الوجود الذي يَخضَع لنظامٍ محكَم، وهو ما تعمل الرواية على إثارته في نفس المتلقي بطريقةٍ عمليّة، فهي تُقدِّم نظرةً شاملةً عن حياة الإنسان من منظور الكاتب، فتُقدِّم تجربةَ الكاتب في حياته إلى قرّائه لأخذِ العبرة ممّا يجري من أحداث تحيط بالكاتب الرّوائي وبالقارئ أيضا، فيتعمّق بذلك الفهمُ لمشكلة الحرّيّة الإنسانيّة عن طريق تعميق فهمِ الكاتب لذاته ومعتقداته[2].

---

[1] الرّواية: مِن روى الحديثَ، يروي روايةً وتروّاه، بمعنًى، وهو راويةٌ للمبالغة، والحبلُ: فَتَله، فارتوى، وعلى أهله، ولهم: أتاهم بالماء، وروّيتُهُ الشّعرَ، حملتُهُ على روايته، كأروَيتُه، وفي الأمرِ: نظرتُ، وفكّرتُ، والاسمُ: الرّويّة، أنظر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، مجلّد ٤، باب الياء، فصل الرّاء، ص ٣٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تلقّي الرّواية:

قبل أن يشرع الأديب بكتابة روايته لابدّ أن تُساوِرهأفكار يحاول عرضها وإيصالها للمتلقي، فيجنِّد لأفكاره أحداثا وأشخاصا يُنشِب بينهم صراعا فتتجلّى الفكرة الرّئيسة من خلال تفاعل عناصر العمل الأدبي، حيث لا يُقدِّم صيَغًا جاهزةً وقوالب أخلاقيّة جامدة، وإنّما يخلق من عمله مرآةً متعدّدةً الزّوايا يرى فيها المتلقّي الفكرة من جوانب مختلفة بحيث تتكامل بتكامل عناصر القصّة.[1]

وبذلك يدخل القارئ مجال الفهم مكوّنًا بذلك مغزى عن هذا العمل الفنّيّ، "ففهمُ النّصّ يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة، ومِمّا يقوله إلى ما يتحدّث عنه، وفي هذه العملية يشكِّل الدّورُ الوسيط الذي يلعبه التّحليل البنيوي تسويغا للمقاربة الموضوعيّة، وتصحيحا للمقاربة الذّاتيّة للنّصّ معًا"[2]، وبذلك لا يكون حُكمُ القارئ على الرّواية قاصرًا على المغزى، وإنّما يشمل كذلك تفاعل مختلف عناصر الرّواية وتركيبها بالإضافة إلى القِيَم المطروحة، ولهذا فإنّ فهمَ القارئ لمغزى الرّواية ليس سهلاً، فقد يفشل في فهمها دون عيب فيها لأسباب منها على سبيل المثال: عدَمُ فهمِ وظيفة الأدب، فالرواية ليست معطى جاهزا، وأحداثا وشخصيات تتحرّك في عالمها و حَسْب، وإنّما هي بناءٌ يكتمِل باكتمال أحداثها. لذا يُفَضَّل قراءة الرّواية ألثر من مرّة، والتّركيز على العلاقة بين الأشخاص والأحداث والأفكار المطروحة، وربطِ كلّ ذلك بعنوان الرّواية وأسماء الشّخوص وطبقاتهم الاجتماعية، وحين تكون الرّواية رمزيّةً على المتلقّي النّفاذ إلى ما تحت القشرة وتفكيك رموزها، حيث لابدّ أن تنتشر قرائن في النّصّ تُعين على الفهم الجيّد لمغزى ودلالات الرّواية.[3]

« L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité) mais plutôt comment il éclate et se disperse (…) en essayant de repérer et de classer sans rigueur non pas tous les sens du texte ce serait impossible car le texte est ouvert à l'infini (…) mais les formes, les codes selon lesquels des sens sont possibles. Nous allons repérer les avenues du sens. Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte »[4]

تحليل رواية "خويا دحمان" لمرزاق بقطاش*:

"خويا دحمان" رواية جزائرية والعنوان خير دليل على ذلك؛ حيث بدأ الأديبُ الرّوائيّ مرزاق بقطاش المعروف بفصاحته وحبّه للغة العربية هذه الرّواية بكلمة "خويا" التي تُستعمل في اللّهجة الجزائرية، ولعلّ مَردَّ ذلك إلى رغبة الرّوائيّ في شدّ انتباه المتلقّي الجزائري مهما كان موقعه الاجتماعي ودرجة ثقافته، وتذكيره بالأخوّة التي تجمع أفراد المجتمع الجزائري، حتّى ينسوا

---

[2] أنظر محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الورّاق للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ٢٠٠٥م، ص ١٧١- ١٧٢.

[1] أنظر عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان(الأردن)، ط٤، ٢٠٠٨م، ص ١٢٣.

[2] بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٣م، ص١٤٠.

[3] أنظر عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص ١٢٤.

[4] Barthes Roland, l'aventure sémiologique, Ed: Seuil, Paris, 1985, 359 p, p 330.

* مرزاق بقطاش: مواليد ١٣ جوان ١٩٤٥م بالجزائر العاصمة، مارس الصّحافة منذ ١٩٦٢م، في شهر ديسمبر ٢٠١٣ الماضي حاز على وسام "خادم اللّغة العربية" أسندته إليه جمعية "الكلمة" للثّقافة والإعلام في الجزائر. هو كاتب جزائري مشهور وصّح في محنّك تعرّض خلال العشرية الدّموية السّوداء – وبالتّحديد سنة ١٩٩٣ – إلى طلقة بالرّصاص أصابت قفاه، طلقة كادت تودي بحياته إلاّ أنّه نجا بأعجوبة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأحقاد والعَدَاء بينهم، وألحقَها باسم " دحمان" وهو اسم عربي من دلالاته الدافعُ غيرَهدفعًا شديدا، و القارئ للرّواية يستشفّ هذا المعنى، من خلال شخصية دحمان القويّة والجريئة، والتي تؤثّرُ في غيرها أكثر ممّا تتأثّر، وهو ما تنبض به أحداث هذه الرّواية، و كان هذا النّسيج الرّوائيّ مُتوَقّعًا من "مرزاق بقطاش" الذي شهدَت طفولَتُه أبشع الجرائم التي اقترفتها أيادي المستعمر الفرنسي ضدّ شعب أعزل، وهذا ينطبق على جلّ المبدعين الجزائريين الذين عايشوا تلك الحقبة من الزّمن، فتركت فيهم آثارًا لن تُمحى أبدَ الدّهر، فكيف لا يَكتب "مرزاق" عن هذه الأحداث، ويعبّر عنها بكلّ جوارحه وبصدقٍ يلمَسُه كلّ قارئ لإبداعاته.

سَيرُ الرّواية:

يمكن تقسيم الرّواية إلى ثلاثة وحدات، حيث تُمثِّل الوحدة الأولى جيل ما قبل الثّورة التحريرية؛ أي مُنذ هبط المستعمِر الفرنسي بمدافعه في أرض الجزائر عام١٨٣٠م إلى حين قيام الثّورة المظفّرة عام١٩٥٤م، حيث عانى الشّعب الجزائري الأمرّين في تلك الحقبة من الاستعمار، إذ عَصَف هذا المستعمر ببلاد الجزائر وهو بكامل قوّته العسكرية، فعاث فيها الخراب والدّمار الذي كاد يقضي على كلّ معنى للحياة في هذه الأرض الزّكيّة، وذلك ما أشار إليه الرّوائي حين جاء على ذكر عام١٩٣٩م، والذي لم يأتِ جزافًا في الرّواية وهو حال كلّ سنة يوردُها في هذا النّصّ، ففي السّنة المذكورة آنفًا وُلِدت فيه الشخصية الرّئيسة دحمان، والتي تزامنت مع الذّكرى المائة لاحتلال أرض الجزائر، حيث إنّ "**الرّئيس الفرنسي (جاستون دوميرغ) قد جاء من باريس في موكب من الأبّهة والعظمة. وزراء عظام، وضبّاط كبار، وخيّالة من الصبايحية- من الجزائريين الخونة عُمَلاء فرنسا- وقيّاد وباشاغوات – الأغنياء من المستوطنين الغرب- من جهة. وشعب جائع يتقوّت على عظمه من جهة أخرى. أجل، والله، شعبٌ عملوا على تجويعه، و من ثَمّ على دوس ما تبقّى له من كرامة. ذَهبَ الجميع إلى شربه جزيرة سيدي فرج؛ أي المكان الذي هبطوا به أوّلَ مرّة عام١٩٣٠، وأقاموا احتفالات عظيمة فوق ضريح الوليّ نفسه**"[1].

كلّ ذلك أدّى بفئةٍ من أبناء الشعب الجزائري إلى البحث عن لقمة العيش خارج أرض الوطن، وهو ما تعرّض له والد دحمان، حيث عبّرت هذه الشخصية عن جيل ما قبل الثّورة، وما لاقاه من بؤس وزعزعة لقِيَمه الدينية والاجتماعية، حيث غادر والد دحمان الجزائر وذهب إلى باريس عام١٩٣٦ أو عام١٩٣٧، وعمل هناك بضعة شهور، تاركًا زوجته تكتوي بنار الحياة[2]، فراحت تقاسي جبروت المستعمر من جهة، وتتكبّد عناء تربية ابنها دحمان لوحدها، وبالمقابل ظلّ هو يتسكّع في شوارع فرنسا سكرانًا،[3] تائهًا لا يعرف للهدى سبيلا، و هُوَ حال جُلّ المهاجرين إلى فرنسا آنذاك، حيث دَفن بعضهم نفسه في مناجم فرنسا، وعمل كلّ الأعمال الشّاقّة التي ما كان ليرضى بها أبناء فرنسا أنفسهم، وذلك مقابل مبالغ زهيدة لا تكفيهم حتّى للعودة إلى ديارهم. في حين ينعم المستوطنون بالجزائر من فرنسيين، وإسبان، وإيطاليين وغيرهم بكلّ خيرات الجزائر، فأيّ معادلةٍ ظالمةٍ هذه؟ أبناء الجزائر يُدحَرون من بلادهم لقلّة العيش، وهؤلاء المستعمرين لا يجدون رغيد العيش إلاّ في هذه الأرض.

يتدرّج الرّوائيّ في ذكر مآسي الجزائريين، ومن بينها جحيم سجن "لامبيز"، حيث قُتِل فيه الآلاف من الجزائريين لأسباب واهية، رغبةً في اجتثاث هذا الشّعب برمّته و مسحه من الوجود، فالرّوائيّ يذكر أنّ والد دحمان حُكِم عليه بالإعدام لأنّه ضرب

---

[1] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت (الفضاء الحرّ)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص٢٣.

[2] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٤.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أحد محافظي الشرطة، هو إذن نموذج عن حالة الشعب الجزائري المزرية في تلك الحقبة من الزّمن، وكأيّ جزائريّ منافحٍ عن كرامته و عزّته فقد شتم في القاضي، وبصقه احتقارًا لبني جلدته، و قال: سيأتي يوم أيّها الفرنسيون، نسحقكم هكذا. و كشط الأرض بحذائه، ولكن برعايةٍ من الله خُفّف حكم الإعدام إلى السّجن لمدّة عام كامل[1].

يستطرد الرّوائي في الحديث إلى أن يَذكر العام الذي كان صعبًا على كلّ الجزائريّين، وهو عام١٩٤٤ الآلاف منهم حصدهم الرّصاص حصدًا، عندما خرجوا للتّظاهر و هُم يظنّون أنّ فرنسا مستعدّة للبرّ بالوعد الذي قطعته أثناء اندلاع الحرب العالمية الثانية؛ أي بمنحهم الحرّية. المصيبة كانت كبيرة ولكنّ الدّرسَ كان أكبر وأعمق، لقد تعلّم الجزائريون أنّ الحرّيّة تُنتَزَع انتزاعًا، وأنّ الدّم ينبغي أن يسيل أنهارًا في سبيلها[2].

وهكذا انتهت حوادث٨ ماي في أيّامٍ قليلة، ولكنّ عواقبها لم تنته حتّى عبر تعاقب السّنين، فلقد استعمل الفرنسيون جميع الأسلحة الحديثة والفتّاكة للقضاء على ما اعتقدوا أنّه ثورة عامّة منظّمة، ولكنّهم بذلك حفروا هوّةً سحيقةً بين الجزائر وفرنسا. إنّ الذين امتدحوا الجيش الفرنسي وأعوانه على مهارته وفعاليته أثناء تلك الحادثة، قد عضّوا الأنامل من النّدم على ما فعل هذا الجيش وأعوانه ولكن بعد فوات الأوان.[3]

الوحدة الثانية: وقد مثّلت عهد جيل الثورة، فبعد المصيبة التي حلّت بالجزائريين في الزّلزال الذي ضرب مدينة الأصنام (المسيلة) في سبتمبر عام١٩٥٠، لم يَكُن لِيُريحهم من هَولِ تلك المصيبة إلاّ انفجار الثّورة فيالأوّل من نوفمبر١٩٥٤، " **فعلى الرّغم من القوّة المادّيّة والمعنويّة التي كانت إلى جانب الأوربيين يومذاك، فإنّهم ظلّوا ميهوتين حقًّا. لا تنس، ياخويا دحمان أنّهم كانوا ما يزالون يخبطون خبط عشواء بعد الهزيمة النّكراء التي تلقّوها في (ديان بيان فو) بالهند الصّينيّة. لم تنفعهم قوّتهم العاتية في تلك المنطقة من العالم، فكيف تكون لهم إذن ذات نفعٍ في الجزائر أمام شعبٍ قاسى منهم الويلات أكثر من قرنٍ كامل؟**".[4]

وفعلًا كان للجزائريين ما أرادوا، حيث اجتاح التّيار الوطني جبروت المستعمر،" **فعلى الرّغم من مباغتات رجال المظلاّت ليلا، وعلى الرّغم من الموت والدّم والسّجون و قنابل النابالم**"[5] فإنّ الجزائريين ظلّوا صامدين، وتحوّل عملهم السّياسي الوطني من فكرة النّضال بالكلمة، والتّصدّي للمظالم الاستعمارية لفظًا أو كتابةً، إلى عملٍ مسلّح بعد يأسه من وعود فرنسا الكاذبة بمنحهم الحرّيّة.[6]

---

[1] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٩.

[2] أنظر المصدر السّابق، ص ٣٧.

[3] أنظر أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (١٩٣٠- ١٩٤٥)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط٤، الجزء الثالث، ١٩٩٢م، ص ٢٥٦-٢٥٧.

[4] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٥٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٠.

[6] أنظر عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (١٨٣٠- ١٩٦٢)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٩٥م، ص ٣٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"**وكان عام ١٩٦ عام البشائر حقّا مثلما يعلم الجميع ذلك. الرّصاص يلعلع في الجبال وفي المدن، والمفاوضات جارية على قدمٍ وساق في (إيفيان) بين جبهة التّحرير الوطني و الجانب الفرنسي**"[1]، وبذلك أجبر أبطال الجزائر فرنسا للرّضوخ إلى المفاوضات، غير أنّ ذلك لم يمنع أهل الظّلم والظّلال من الفتك بالشعب الجزائريّ " **فها هي منظّمة الإرهاب الفرنسيّة السّرّيّة تُطلق كلابها الهائجة لتفتك بإخوتك الجزائريين**"[2]، لتقوم مظاهرات عارمة في أوّل جانفي عام ١٩٦٢ وسط الدّماء والنّار[3]، "**هذا هو الاستقلال قد تحقّق قبل الأوان**" [4]، وبعد أخذٍ و ردّ تَمّ التّوقيع على اتّفاقيات إيفيان، وبذلك انتهت الحرب واستقلّت الجزائر في ٥ من جويلية عام ١٩٦٢.

الوحدة الثالثة: والتي جسّدت جيل ما بعد الاستقلال، فبعد أن انتهت الحرب مع فرنسا و تُوِّجت الجزائر بالاستقلال، فرَاح أهلها يرقصون فرحًا وبهجة، وفي غمرة ذلك كانت الدّسائس والمكائد تُحاك حول من يَعتَلي الحُكم "**فالإخوة القادة الذين كانوا يشرفون على مختلف الجبهات، أبَوا إلاّ أن يُصفّوا الحسابات المتبقّية فيما بينهم: هذا يستمسك بالشّرعيّة، و الآخَر يعتمد على البندقيّة اليدويّة، والثّالث يعيد قراءة مواثيق الثّورة- وخلاصة الأمر هي أنّ الصّراع من أجل الكرسيّ: أي مصيبةُ المصائب في هذه البلاد، اشتعلَ فتيله**".[5]

وبذلك دخلت الجزائر في حربٍ لم يسبق لها مثيل في تاريخها، فالكلّ يدّعي الأحقّيّة في الحكم، وأصبح كلّ شيء مباح مقابل الوصول إلى سدّة الحكم، كَثُر القتل، الأشلاء في كلّ مكان والضّحيّة هذا الشّعب، الذي ما فتئ يُضَمِّد جراحه من وطأة الاستعمار، لِيَقع في مصيبةٍ أكبر، حيث أصبح الواحد لا يعرف صديقه من عدوّه، على خلاف ما كان في عهد الاستعمار، فالعدوّ ظاهر بيّن، أمّا وقد خرجَ المستعمر من أرض الجزائر أصبح الكلّ يختبئ وراء الأخوّة الوطنيّة.

وبعد سنين من القتل وإراقة الدّماء فُتِحت عيون الطّامعين بالحكم، وتبصّروا بسوء العاقبة، فتراجعت أطماع بعضهم وانطفأ اللّهيب، فتولّى رئاسة البلاد "أحمد بن بلّة" الذي لم يشكّ أحدٌ في بطولته ولم يُنقِص أحدٌ من بطولته [6]، ثمّ تلَت ذلك مرحلة "هوّاري بومدين" سنة ١٩٦٥ والذي أنجز إنجازًا عظيما يُشار إليه بالبَنان؛ فقد أمّم البنوك والمناجم عام ١٩٦٦، وكذا الشّركات البترولية عام ١٩٧١ بنسبة ٥١ بالمائة[7]. "**فأصبح اسم الجزائر على كلّ لسان وفي كلّ مكان(...) رؤساء الدّول يقصدونها يقصدونها من كلّ صوب، حتّى الرئيس الفرنسي "جيسكار ديستان" طأطأ رأسه وجاء لزيارتها لأنّه أدرك أنّ الأمور جدّية في هذا البلد**"[8]، **في الوقت الذي ظلّ فيه السّياسيّون يتصارعون فيما بينهم، إلى أن انتقل الرئيس "هواري بومدين" إلى رحمة الله، وبذلك تنتقل الرّئاسة إلى "الشّاذلي" سنة ١٩٧٩ ، لتتلُوَها بعد ذلك الأزمات (الاقتصادية، والاجتماعية ...) التي تفشّت في البلاد، وبدَل التّفكير في الحلول راح كلّ فرد من الإخوة الفوقانيين-كما يسمّيهم الرّوائي- يدّعي لنفسه الأحقّية في الحكم، غير**

---

[1] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٧١.

[2] المصدر السّابق، ص ٧١.

[3] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[4] المصدر نفسه، ص ٧٤.

[5] المصدر نفسه، ص ٨٦.

[6] أنظر المصدر نفسه، ص ٨٩.

[7] أنظر المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[8] المصدر نفسه، ص ١٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أنّ "الإخوة الفوقانيين لم يدركوا أنّ جيلًا جديدا برز في الجزائر بعد ربع قرن من الاستقلال، ولم يدركوا أيضا أنّهم لم يتمكّنوا من نقل الرّوح الوطنيّة (...) إلى أبناء هذا الجيل الجديد. ظلّوا يعزفون نغمة الثّورة مع أنّ الشّقّة بَعُدت بينهم وبين هذه الثّورة و ما تنطوي عليه"[1]، وبذلك احتار هذا الشّعب المسكين فيمن يَثق أو لا يثِق، مع أنّ الحلّ مملئ لشّعب له انتماء واحد بحكم الوحدة في الرّؤية السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، عدَا عن الوطن الواحد الذي يجمعه ألَا وهو الجزائر.

البناء اللغوي:

الأسلوب اللغويّ لرّواية "خويا دحمان" مزيج بين اللغة الفصحى واللغة العامّية، وإن كان توظيفه للعامّية محدودًا نوعًا ما، فقد استخدمها في مواضع مثل: تسمية البحر ب"**سيدي بَحرُون**"، وكذلك في أسماء الأسماك (**البوسنان والمافرون، البونيط**)، وكذا في تسمية المأكولات مثل: "**المعارك بالبصل**"[2]، وتسمية المقبرة بالجبّانة، وتسمية والد دحمان بالزّاوش أي الطائر، وأُطلق عليه لقب مُوح المطيار[3]، وتسمية الحي ب"**الحومة**"؛ حتّى تبدو الأحداث وكأنّها واقعيّة، خصوصًا وأنّ جُلّ شخصيّات الرّواية مِن مِن الطّبقة العامّيّة الأمّيّة، التي حُرمت من المعرفة بسبب أوضاع البلاد المزرية، في ظلّ الاحتلال الفرنسي، فكيف لعامّيّ أن يتحدّث بلغةٍ أرقى منه، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنّ ترجمة بعض الكلمات العاميّة إلى اللّغة العربية قد يفقدها ذلك الإحساس الفيّاض، الذي يحسّ به الرّوائيّ، فهو يريد أن يوصل إلى قارئه بأنّه جزائريّ القلب واللّسان. أمّا بعض الأسماء الفرنسية فقد أوردها الرّوائيّ بتركيب لغويّ عربي مثل: الرئيس الفرنسي "**جاستون دوميرغ**"، **سجن"لاميز"**، **البوليتيك**[4]، "**هوشي منه**" قائد الكفاح الفيتنامي، **الكابران**- مرتبة عسكرية-.

عدا عن إيراد الأمثال الشعبية بتركيب عربي متبوعة بتعليق الرّاوي على أنّها أمثال شعبية: (**"لا تحب أن تحسب وحدك" كما يقال في المثل الشعبي**)[5] أو أقوال شعبية مثل: ("**كنت وحدانيّا و ما زلت وحدانيا " كما يقال بلغة الشعب**)[6] ، و("**حظّك يكسّر الحجر" كما يقال بلغة محيطك**)[7] ، ("**طلوع وهبوط، طلوع وهبوط "كما يقال**)[8].

وظّف الرّوائي "مرزاق بقطاش" الجمل الفعلية القصيرة بنسبة كبيرة، تماشيًا مع أحداث الرّواية التي تتطلّب الحركة والسّرعة، فهي تُجسّد وقائع الثّورة الجزائرية ضد المستعمر، وما سبقها من أحداث ساهمت في اندلاعها، وما لحقها بعد الاستقلال من صراع وسعيٍ لإيجاد الحلول، هذا لا ينفي توظيفه للجمل الاسمية الدّالّة على الثّبوت والاستمراريّة، فشعب الجزائر رغم كلّ المصائب التي حلّت به ظلّ ثابتًا في مواقفه ومبادئه الدّينيّة، مستمرّا في كفاحه لنيل حرّيّته من كلّ القيود المفروضة عليه، راغبًا في التّطوّر للّحاق بركب الدّول النّامية.

---

[1] المصدر السّابق، ص ١١٥.
[2] المصدر نفسه، ص ٧٣.
[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٣.
[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٤٩.
[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٠.
[6] أنظر المصدر السّابق، ص ٤٦.
[7] أنظر المصدر نفسه، ص ٥١.
[8] أنظر المصدر نفسه، ص ٦١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

شهد النّص الرّوائيّ تواترا (تكرار) في بعض العبارات مثل: "**أه، يا سيدي بحرون!** " ولعلّ الرّوائي قصد من وراءهاالتّدليل على ثقل الهمّ الذي تحمله شخصية "دحمان"، وهذا يبدو واضحا من سير الرّواية، فدحمان دائم التّفكير فيما حدث له في حياته، ويحاول أن يفهم ما يجري حوله فهمًا صحيحا. إضافة إلى تواتر عبارات تكشف عن خشية دحمان على ولده محمد من أن يصطحب معه " **بنت الرّومية**" كما ورد في الرّواية بحوالي أربعة عشرة مرّة، و ما ذلك إلاّ دليل على خشية جيل الثورة من أن يضيّع جيلُ الاستقلال كلّ ما حقّقه آباؤهم وأجدادهم من إنجازات، وتضحيات في سبيل تحرير الجزائر من أيدي المستعمر، هو إذًا خوف من التّبعيّة الاستعماريّة؛ لأنّ جلّ أبناء الجزائر المثقّفين في عهد الاستقلال حصلوا على منح دراسيّة في الخارج لمواصلة دراستهم، من أجل العودة إلى الوطن وإعادة بنائه، والسّبب راجع إلى أنّ الجزائر في عهد الاستعمار تعرّضت لمحاولة محوٍ شامل لكلّ ما يمُتّ للعلم بصلة حتّى يبقى أبناء الجزائر عبيدًا لدى فرنسا، ولكنّها لم تحسب حساب جيل الاستقلال الذي ذهب بنفسه إلى ديارها، و ها هو ينتزع منها العلم الذي أخذته من أرضه بالقوّة، و هو ما دلّت عليه نهاية الرّواية، إذ يرجع "محمد" بن دحمان إلى أرض الوطن بعد أن أصبح مهندسا في الإعلام الآلي، وبدل أن يصطحب معه "**بنت الرّومية**" أحضر معه سيّارةً فاخرة يتنعّم فيها والده[1]، فحتّى كلمة "سيّارة" يبدو أنّها تحمل في طيّاتها معنى السّيرورة، وبذلك يسير جيل الاستقلال على نفس الدّرب الذي نَهَجَه أسلافهم، ولا أدّلّ على ذلك من قول الرّاوي: "**كنتَ ترى والدك في نفسك، وترى مقابل ذلك نفسك في ابنك محمد**"[2]، فالغاية واحدة وهي العيش بحرّية، في وطنٍ واحدٍ يجمع شملهم، ويساهمون كلّهم في بنائه.

رواية "خويا دحمان" من الرّوايات الواقعيّة التي حاولت تجسيد الأحداث التاريخية في قالب روائيّ، تخلّلته انزياحات؛ تمثّلت في تشبيهات، مثل: " **وبدّد صورتها (نيويورك) أمام ناظريك مثلما تُبدِّد الشّمس السّاطعة بقايا الضّباب في خليج الجزائر**"[3]، فحُلم دحمان بالوصول إلى نيويورك لم يَعد له أيّ أهمّيّة لما سمع بخبر إيقاف إطلاق النار في الجزائر مساء١٩ مارس١٩٦٢، وذلك كان مُتوقّعًا من شخصية "دحمان" في الرّواية؛ فهي لم تتوانَ في تقديم الغالي والنّفيس من أجل وطنها الجزائر. ومن التّشبيهات أيضا: قول الرّاوي عن دحمان: " **لقد صرتَ يا هذا مثل الخشبة المهترئة، فإيّاك الاغترار**"، فدحمان أصبح كهلا لا حول له ولا قوّة، وبذلك فإنّ قلقه الدائم من أن تُزوّجه أخته بفتاة في مقتبل العُمر غير مُبَرَّر.

ومِن الكنايات تُلفي قول الرّاوي: " **أنتَ في واد وهي في واد آخر**"[4]؛ وهي كناية عن صفة الاختلاف في الرّؤى؛ فدحمان يرى في البحر وكلّ ما يتعلّق به من أدوات الصّيد مصدر قُوتِه و قوت أخته "حنيفة"، في حين سئمت هي من رائحة السّمك والبحر التي لم تفارق البيت منذ نعومة أظفارها حتى سنّ الكهولة. و تُلفي أيضا قول الرّاوي: " **في وقت أكلَ فيه الشّقاءُ الأخضر واليابس**"[5]كناية عن صفة، وهي شدّة البؤس والفقر والاضطهاد من قبل المستعمِر. وكذا قوله عن "حنيفة": " **فهذه المرأة تبكي منذ ما يقارب السّبعين عامًا**"[6] كناية عن صفة، وهي شدّة المعاناة التي لاقتها حنيفة طوال حياتها، وهي نموذج عن كلّ نساء

---

[1] أنظر المصدر نفسه، ص ١٢٦- ١٢٧.

[2] أنظر المصدر نفسه، ص ٧٣.

[3] المصدر السّابق، ص ٨٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٨.

[5] المصدر نفسه، ص ٣٤.

[6] المصدر نفسه، ص ٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الجزائر اللّواتي عِشنَ في فترة الاستعمار، حيث عانَينَ الفقر والجوع، والعُنف والاضطهاد، ورغم ذلك حارَبن المستعمِرَ الغاشم بكلّ ما أوتِينَ من قوة وصبر.

وقد حظي المجاز بدوره بنصيب في الرواية، مثل: "**لقد تعلّم الجزائريّون أنّ الحرّيّة تُنتَزَع انتزاعًا**"[1]، حيث وُظّف المجاز من نوع الاستعارة، في قوله " **الحرّيّة تنتزع انتزاعًا**" فشبّه الحرّيّة بشيء محسوس ملموس يمكن انتزاعه، فذُكر المشبَّه "الحرّيّة" وحُذِف المشبّه به "الشيء المحسوس". و من الاستعارة أيضا قول الرّاوي: " **وِديانٌ و أنهارٌ من الفرحة تسيل في كلّ مكان**"[2]؛ حيث شبّه الفرحة بالماء، فحُذِف المشبّه به "الماء" وذُكِر المشبّه "الفرحة". وكذا قول الرّاوي: " **بلاد سيدي عبد الرّحمن تَصهَر وتبتلع كلَّ من حلّ بها**"[3]، حيث شبّه " بلاد سيدي عبد الرحمن" بالنار التي تصهر كلّ ما يُرمى فيها، ويبدو أنّ قصد الرّوائيّ من هته العبارة أنّ كلّ من يحِلّ بالقصبة ويقطن فيها يستهويه موقعها الجغرافي، فهي مُطلّة على البحر، كما أنّ سكّانها يعيشون كعائلةٍ واحدة، بحُكم أنّ جلّ سكانها يشتغلون في الصّيد.

رواية خويا دحمان كغيرها من الرّوايات التّاريخية جعلت تقنيّة السّرد ألزم لوازمها، وذلك حتّى يتسنّى لها رواية الأحداث التي وقعت في زمن سابق، وهو ما يتجلّى في سرد الأحداث التي تعلّقت بوالد "دحمان" قبل اندلاع الثّورة الجزائرية، من تعذيب في السّجون[4]، والمغامرات التي كان يقوم بها في البحر[5]، ولعلّ ما يمكن ملاحظته هنا هو تلك المفارقة في شخصية والد دحمان، فمِن فمِن جهة يُكابد ويكافِح المستعمِر الفرنسي إلى حدّ الموت، ومن جهة أخرى تجده يَسِيح في أرجاء البلدان، إلى جانب تعاطيه الخمرَ تاركًا زوجته وابنه يعانيان قهر الاستعمار، وشدّة البؤس والفقر، والأرجح أنّ ذلك راجعٌ إلى شدّة وَقعِ الصّدمة على الشعب في السّنوات الأولى من الاستعمار، فمِن العيش الرّغيد والأمن إلى الاضطهاد والقتل والجوع، خصوصًا وأنّ فرنسا هاجمت الجزائر وهي في أوج قوّتها وعتادها الحربي، فكان الشعب الجزائري يتخبّط خبط عشواء، في وقت لم تكن له أيّة خبرة بالحرب وأيّ استعدادٍ عسكري، إلى أن بزغ جيل الثّورة، فراح يقدّم النّفس والنّفيس لأجل أرضه وعرضه بعد أن تمكّن من دراسة العدوّ ومعرفة نقاط ضعفه، وبذلك جسّدت شخصية "دحمان" جيل الثّورة، حيث لم يتوانَ دحمان عن تقديم الأفضل لوطنه، وهذا يبدو جليّا من خلال سرد الأحداث التي ساهمت شخصية "دحمان" في إنجازها، لقول الرّاوي: " **كنتَ واحدًا من الذين تعيَّن عليهم أن ينفخوا في تلك النار لكي تزداد اشتعالًا**"[6] ، ذلك لأنّ الرّاوي يعلم برغبة دحمان في الكفاح ضدّ المستعمِر الغاشم، عدًا عن قدرته على فعل الكثير من أجل وطنه، ثمّ يتوالى السّرد تباعًا شاملًا كلّ ما تعرّض له دحمان من سجن وتعذيب، ما سبّب وفاة زوجته "مريم"، ثمّ تتسارع الحركة السّردية إلى أن تصل إلى الصّراعات التي وقعت بعد الاستقلال من أجل السّلطة، حيث أفرد لها الرّوائيّ قسمًا خاصّا بها.

وحتّى تفهم شخصية "دحمان" ما جرى لها في حياتها و ما يجري من حولها في البلاد، لجأ الرّاوي إلى الأسلوب الخطابي بالدرجة الأولى، حيث بدأت الرّواية بقول الرّاوي: "**إيه يا خويا دحمان، أنت لا تتعب من البحر أبدًا**"، وكأنّ الرّاوي يخاطب

---

[1] المصدر نفسه، ص ٣٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٨٤.

[3] المصدر نفسه، ص ٩٤.

[4] المصدر السّابق، ص ٣٠.

[5] المصدر نفسه، ص ٢٣.

[6] المصدر نفسه، ص ٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الشّخصية مباشرةً باستخدام ضمير المخاطب، والذي يُعدّ سمةً من سمات الرّواية المعاصرة، وفي ذلك إشارة إلى تحدّي الآخَر "الهو"،[1] والذي يشمل كلّ من كان سببًا في عيش الشّخصية الرّئيسة وكلّ من يقرَبها في أنواع البؤس والشّقاء، ما جعلَها تدور في دوّامة الحيرة؛ والتي تواترت على طول النّسيج الرّوائيّ، يقول الرّاوي: " **ألم تكن تريد أن تفهم الدّنيا حقّ الفهم؟ أن تعرِف الاتّجاه الذي تسير فيه؟ ما الذي وجدتَه، يا خويا دحمان بعد أن استعرضتَ تاريخ حياتك كلّه؟ لا شيء، ولكنّ هذا لا يمنعك من أن تواصل حياتك على النّمط الذي سارت عليه دائمًا وأبدًا**"[2] فالتّحدّي يكمن في الحفاظ على المبادئ (الدّينيّة، والاجتماعية...) التي ترسّخ عليها شعب الجزائر في أيّ جيل كان.

بالإضافة إلى خطاب الرّاوي الذي يوهِم بأنّه يخاطب الشّخصيّة مباشرة، تلفي جلّ الحوارات الخارجية في الرّواية طرفها الرّئيس هو "دحمان"، تجلّى في الحوارات التي دارَت بينه و بين أخته "حنيفة"، و بينه وبين الإيطالي الذي أراد أن يبتاع منه الزّورق، وأخيرًا بينه وبين ابنه "محمد"، في حين يكاد ينحصر الحوار الدّاخلي في الخواطر التي كانت تتبادر إلى ذهن "دحمان"؛ من استرجاعات للذّاكرة التّاريخية، وكذا في اضطرابه وشوقه للقاء ابنه بعد فراق طويل. في حين لم يشغل الوصف إلاّ جزءًا صغيرًا من الرّواية، والذي تجلّى من خلال وصفٍ موجَز لهيئة وسلوكيّات والد دحمان[3]، وكذا وصف للحالة الجسدية لدحمان[4]، لدحمان[4]، إلى جانب وصف الزورق الذي ابتاعه دحمان [5]؛ والذي كان له دور كبير في إنقاذ دحمان من الموت المحتّم لما خبّأ فيه الأسلحة[6]، عدا عن كونه مصدر رزق دحمان وعائلته. و عمومًا فإنّ تقنيّة الوصف في هذه الرّواية شملت أساسًا الحالة التي كان كان عليها الشّعب الجزائري عبر أجياله الثّلاثة؛ ما قبل الثّورة، وجيل الثّورة، وجيل ما بعد الاستقلال.

بناء الشّخصيات:

تُعدّ الشّخصيّة الرّوائيّة تقنيّة سردية لا يمكن الاستغناء عنها بأيّ حال من الأحوال، فهي التي تملأ عالَم الرّواية بتحرّكاتها وأقوالها وبطولاتها، لاسيما إذا تعلّق الأمر بالرّوايات الواقعية التّاريخية، حيث تنشط في أرجائها الشّخصيات الرّوائيّة الثّورية، وهو الحال في رواية "خويا دحمان"، فشخصيّاتها أناسٌ رفضوا الاستعمار وثاروا عليه خلال حرب التّحرير، فقد نبذوا بعض العادات والتّقاليد المضِرّة، وطالبوا ببديل لها بعد الاستقلال[7]، وبناءً على ذلك يمكن ملاحظة شخصيات نامية كان لها تأثير في مجريات الأحداث الرّوائية؛ بما في ذلك شخصية "دحمان" والتي مثّلت الشّخصية الرّئيسة، التي ساهمت بشكل كبير في تنشيط أحداث الرّواية، فحتّى اسمها لم يأتِ جزافًا كما سلف الذّكر؛ حيث كانت هي الدّافعة لتمهيد الطّريق أمام المناضلين حتّى يستطيعوا توجيه الضّربات للاستعمار الفرنسي متى شاءوا[8]، كما أنّها كانت دائمة المبادرة إلى تفعيل الكفاح المسلّح لقول الرّاوي:

---

[1] أنظر سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٨م، ص ٢١٧.

[2] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٢٠.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٨.

[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٣٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٣.

[6] أنظر المصدر نفسه، ص ٥٨.

[7] أنظر بشير بويجرة، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (١٩٧٠- ١٩٨٣)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٦م، ص ٧٠.

[8] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٥٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"وها أنت تبادر إلى العمل فتتّصِل بعددٍ كبير من رجال الفتوّة قبل أن ينخرطوا في صفوف المناضلين وتشتري منهم عددًا من المسدّسات"[1].

فإذا مثّلت شخصية دحمان جيل الثّورة، فإنّ والد دحمان والذي مثّل جيل ما قبل الثّورة، وإن كان قد تأثّر بمجريات الأحداث أكثر ممّا أثّر فيها، فقد تعرّض لتعذيبٍ بشع في سجن "لامبيز"، يقول الرّاوي: **"وتجرّع والدك المرّ والعلقم في ذلك السّجن الرّهيب"**[2]، ليتمّ تجنيده بعد ذلك في البحريّة التّجاريّة، وهكذا وجد المسكين نفسه على متن باخرة تغصّ بعددٍ من المنبوذين، وهي مكلّفةٌ بشحن البنزين والتي كانت معرّضةً في أيّة لحظةٍ لهجوم الطّائرات الألمانية فتفجّرها وتغرقها في عرض البحر، غير أنّه تمكّن من الإفلات من تلك السّفينة الملعونة ليتّجه إلى الشّواطئ الإسبانية، ومنذ ذلك الحين انقطعت أخباره[3]، حتّى أنّ دحمان لا يستطيع استرجاع صورته، لا لأنّها بعيدة، ولا لأنّه ضاع في عرض البحر، بل لأنه لا يتذكّر منه إلاّ أمورًا قليلة، وهي أمور لا تبعث أمامه صورة والده بكلّ ما فيها من حياة [4]، ولعلّ الدّلالة المستوحاة من هذا المقطع؛ أنّ جيل ما قبل الثّورة كثيرًا ما يُغفَل ذكره أثناء التّطرّق لإنجازات ثورة التحرير المظفّرة، مع أنّ هذه الثّورة ما كانت لِتكون أصلا لولا تضحيّات أبناء الجزائر في تلك الحقبة الاستعمارية، والتي مهّدت الطريق لجيل الثّورة لتفجيرها، وانتزاع الحرّية انتزاعًا من المستعمر الغاشم.

أمّا شخصية "حنيفة" وهي أخت دحمان، والتي رافقت "شخصية "دحمان" على طول النّسيج الرّوائيّ، فيمكن عدّها من الشّخصيات الثّابتة التي لم يكن لها دور كبير في تغيير مجريات الأحداث في الرّواية، ورغم ذلك فإنّ وجودها الدّائم إلى جوار "دحمان" دليل على الدّور الذي قامت به المرأة الجزائرية في عهد الاستعمار، حيث كانت تناضل هي الأخرى، بصبرِها وتكبّدها عناء تربية وغرس الروح الدينيّة و الوطنية في عقول الأجيال اللّاحقة، فحتّى اسمها يحمل معنى الإقبال على الله والإعراض عمّن سواه، فحنيفة كغيرها من نساء الجزائر حملت راية الجهاد والكفاح إلى جانب الرّجال، وهذا ينطبق على شخصية والدة دحمان، وكذا "مريم" زوجة دحمان التي توفّيت بعد أيّام من وضع وليدها محمد، بسبب الخوف والهلع الذي أصابها جرّاء الاقتحامات، التي كان يقوم بها المستعمِر للبيوت الجزائرية فجأةً، وفي أيّ وقت، ما سبّب لها عسرًا في الولادة، حيث ماتت إثر مضاعَفات المرض الذي لحقها حتّى بعد الولادة، وقد عرف "دحمان" السّعادة والطّمأنينة مع "مريم"، حتى وإن كانت مدّة عيشه معها قصيرة، ولعلّ ذلك ما جعل الرّوائي يختار اسم "مريم" حتى تكون زوجًا لشخصيته الرّئيسة؛ حيث إنّ من معاني "مريم" أنّها طاهرة القلب والنية.

في حين مثّلت شخصية "محمد"؛ وهو ابن دحمان جيلَ ما بعد الاستقلال، وقد جاء اسمه اقتداءً باسم سيدّنا محمد عليه الصّلاة والسّلام، ومعناه كثير الخصال الحميدة، خصوصًا وأنّ دحمان سمّاه على اسم أبيه "محمد"[5]، وفي ذلك إشارة على أنّ جيل الاستقلال لن يتخلّى عن مبادئه الإسلامية الحنيفة، التي سارت عليها الأجيال السّابقة، فرغم أنّ هذه الشّخصية لم تساهم في سير أحداث الرّواية، ولكنّها شغلت جلّ اهتمام الشّخصية الرّئيسة، خاصّةً وأنّها كانت السّبب في الاسترجاعات التّاريخية في

---

[1] المصدر نفسه، ص ٥٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٣٠.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٣٠- ٣١.

[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٢١.

[5] أنظر المصدر السّابق، ص ٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ذهن "دحمان"، والتي شغلت جلّ فضاء الرّواية، كلّ ذلك حدث في ساعات قلائل في انتظار شخصية "محمد" القادمة من خارج الوطن.

إلى جانب ذلك تجِد أنّ الشخصيات المرجعية كان لها دورٌ كبير في تحفيز "دحمان" لمواصلة الكفاح والنّضال، "**وحضور هذا النّوع من الشّخوص في النّص الرّوائي يدلّ على الإشارة المرجعيّة الثّقافية؛ أي إلى ذلك النّصّ الكبير المتمثّل في الإيديولوجية وفي الثّقافة عمومًا**"[1]، فتجد من هذه الشّخصيات التّاريخية: الأمير عبد القادر، فاطمة لالّة نسومر، العقيد عميروش، بلوزداد، وآيت أحمد، بن بلّة[2]، محمد خميستي وزير الخارجية الذي اغتِيل لما خرج لاستقبال "جمال عبد الناصر" رئيس جمهورية مصر(الذي يصفه الرّاوي بالرّجل العظيم، لأنه حقّق لبلاده انتصارات عظيمة ضدّ المستعمِر)[3] ، محمد خيضر الذي قُتِل في إسبانيا، وكريم بلقاسم الذي اغتيل في فرانكفورت، حيث تأثّر الرّاوي كثيرًا جرّاء اغتيال من كانوا سببًا في استقلال الجزائر، فيقول: "**واستذكرتَ ما قاله لك ذلك البحّار اليوغسلافي في المرسى: لديكم مناضلين كبار، لكنّكم ذبحتموهم جميعًا**"[4]. إلى جانب شخصيات وطنية أخرى تمثّلت في الرّؤساء الذين تولوّا الحكم، بما في ذلك هوّاري بومدين الذي حقّق إنجازات عظيمة، جعلت الجزائرَ يُشار إليها بالبَنان آنذاك[5]، ثمّ تلاه الرّئيس الشّاذلي.

هذا وقد كان للشّخصيات الثّانوية دورها في الرّواية، حيث شكّلت هي الأخرى حافزًا لدحمان حتّى يُقدِّم الأفضل لبلاده، بما في ذلك؛ شخصية "عمّي أحمد الماهر" الذي علّمه كيف يحني رأسه أمام العواصف لكي يخرج منها سالما، والذي عانى بدوره من ويلات الاستعمار؛ من سجنٍ وتعذيب[6]، وأمّا مقتَل شخصيّة "الحوّات رابح" فقد أدخل شخصية "دحمان" في متاهة الحيرة، وجعلتها تعيد حساباتها حول ما يجري في البلاد، فأكثر ما أثّر في الرّاوي هو أن الحوّات رابح قُتِل غدرًا[7]، تَأثُّره بهذه الحادثة يجعل المتلقّي يُسقِط شخصية المؤلّف على شخصية الرّاوي، فيصبحان كأنّهما شخصية واحدة، إذ تعرَّض المؤلّف "مرزاق بقطاش" لمحاولة اغتيال غدرًا، ولكن وبحمد الله كانت فاشلة، ذلك ما أثّر فيه كثيرًا، فهو لا ينتمي لأيّ حزب، فلِم تقصّدته أيادي الإجرام، ذلك ما أوقعه في حيرة؛ إذ لم يعُد يفهم ما يجري في البلاد، ولعلّ ذلك انعكس على كتاباته اللاّحقة، فلا تقرأ روايةً إلاّ وتلمس تلك الحيرة التي لم تفارقه منذ الحادثة. وبذلك يمكن تصنيف شخصية الرّاوي ضمن الشخصيات الواصلة، والتي تكون عادةً إشارةً على حضور المؤلّف والقارئ، حيث تكمن وظيفة حضور المؤلّف كشخصية واصلة في توضيح وتفسير بعض الأفكار[8].

---

[1] أنظر إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ٩٣.

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ٥٣.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٩٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٠٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[6] أنظر المصدر السّابق، ص ٤٥.

[7] أنظر المصدر نفسه، ص ٧٧.

[8] أنظر إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص ٩٤- ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليَشغَل بعد ذلك الشيخ "سي العربي" حيّز الشّخصيات الهامشية؛ والتي يكون حضورها حضورًا فكريّا[1]، حيث ظهر جليّا تأثّر شخصية دحمان بأفكار الشّيخ، إذ يقول الرّاوي: "**الأمر الذي رسّخ هذه الفكرة في نفسك هو جاركم سي العربي، الشّيخ المحنّك. قال لك كن صافي النّيّة يا دحمان، فالخير كلّ الخير في صفاء النّيّة. وسار الأمر على هذه الوتيرة**"[2].

بناء الفضاء الرّوائي:

يُشكّل الفضاء الروائي عالَم الرّواية الذي تتحرّك في أرجائه الشّخصيات، وهو إمّا خيالي من إبداع الأديب، أومُستَلهَمٌ من موقعٍ جغرافي حقيقي، وفضاء رواية " خويا دحمان" يكاد يكون قاصرا على النّوع الثاني، حيث جعل الرّوائيّ "القصبة" - وهي مدينة تقع ضواحي الجزائر العاصمة- محور فضاء الرّواية، فتجده يُجري جلّ الأحداث بين أزقّتها، أو فيما يحيط بها، ولعلّ مردّ ذلك إلى نشأة الرّوائيّ بين أحضانها، والملاحَظ أنّ "مرزاق بقطاش" مولَع بالقصبة إلى حدّ أنّه جعلها فضاءً لجلّ رواياته، حتّى أنّ صورتها طُبعت على غلاف " براري الموت" الذي يضمّ في طيّاته روايات بقطاش الثّلاثة (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، فهو يرى أنّ القصبة عريقة، ولها تاريخ مجيد، وهو ما يؤكّده الرّاوي وهو في صدد حديثه عن البيت الذي يقطن فيه "دحمان": "**يُقال إنّ عمر هذه الدّار حوالي ثلاثة قرون. إنّها تعود إلى زمن الأتراك. و مع ذلك فهي واقفة والحمد لله. والدك عليه رحمة الله تربّى هنا. وجدّك أيضا**"[3].

وبالمقابل حظي البحر؛ بما في ذلك الميناء بنصيب كبير في فضاء الرّواية، وهو الآخر كان حاضرًا في جلّ روايات "بقطاش"؛ ذلك أنه نشأ في أسرة تسترزِق من البحر، فقد كان والده بحّارًا، وهو ما يُصرّح به في رواية دم الغزال[4]، فالبحر مصدر رزق، وهو ما يؤكّده الرّاوي: "**البحر في ناظريكَ ليس أزرق بل هو أسمر بلون الخبز، أجل، إنه أسمر بلون الخبز. والسّبب في ذلك كلّه هو أنّ الخبز الذي تنتزعه انتزاعا موجود في البحر ليس إلاّ**"[5]، وهو يرمز إلى الحرّيّة، و يَبعَث على الأمل والتّفاؤل، والإحساس بالهدوء والسّكينة حال النّظر إليه، ولعلّ دلالة "الميناء" تكمن في كونه رمزًا للاستعمار والحرّية في آنٍ واحد؛ إذ شهدت الجزائر أوّلَ هبوطٍ لمدافع العدوّ في مينائها البحريّ، لكنّه بعد سنين خَرج من نفس المكان الذي جاء منه جارّا معه أذيال الهزيمة، ولعلّ الرّوائيَّ يشير إلى هذه المقابلة التي تحملها دلالة الميناء والبحر بين التّفاؤل والإحساس بالقهر، بقوله: "**يلبس الواحدُ منهم اللّباسَ الصّيفيّ الأزرق، ويضع على رأسه طاقيّةً من الصّوف أو شاشيّةً حمراء، وينزل إلى الشّارع العريض المطلّ على خليج الجزائر ليتشمّمَ رائحةَ البحر، مزهوًّا مرتاحًا حتّى وإن كان في وقفته ومشيته ما يوحي بأنّه يريد الأخذَ بثأره من البحر بعد عشرة طويلة مضنية، ما أشدّ ما تختلف عن أمثال أولئك النّاس! لكأنّه مكتوب على جبينك أن تشقى وتكدّ، وتُصَبّح البحرَ وتمسّيه، وإلّا فقدتَ شهيّةَ العيش، وسقط من حساب حياتك هذه شيء لا تقوى على الاستغناء عنه**"[6].

يُعدّ البحر والقصبة فضاءين مفتوحين؛ حيث تشعر فيهما شخصية دحمان بالحرّية والطّمأنينة، فحتّى بيته الذي يُعدّ مكانا مُغلَقًا في الظّاهر فهو مفتوح بالنسبة لدحمان، ففي أرجائه تمكّن من استرجاع كلّ ذكرياته في الماضي، حتّى أنّه أحيانًا يضحك

---

[1] أنظر المرجع نفسه، ص ٩٢.

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ٥٥.

[3] المصدر السّابق، ص ٢١.

[4] أنظر مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، براري الموت (الفضاء الحر)، ص ٢٣٣.

[5] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٨.

[6] المصدر نفسه، ص ١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كلّما تذكّر تفصيلات من حياته كان مشاكِسًا فيها. في حين تَجِد الفضاء المنغلق يكاد ينحصر في السّجون (لامبيز، وتيفيشون)، والتي لا تَنِمّ إلاّ على القهر والحبس والقيد، لِتَدُلّ بذلك على عجز الجزائريين عن إيجاد السّبيل الموصلة إلى أخذ الحريّة، كما أنّها تدلّ أيضًا على أنّ الجزائريين لم يكونوا يخافون من بطش المستعمِر، والدليل على ذلك ارتكابهم ما يسبّب سجنهم وتعذيبهم، وبفضل صبرهم وكفاحهم تمكّنوا فعلا من دحضِ المستدمِر الفرنسي، بالرّغم من تطوّر أسلحته وعتاده الحربي.

الزّمن الروائي:

زمن الرّواية الفعلي هو بِضعُ ساعات قضاها "دحمان" في انتظار ابنه "محمد" العائد من السّفر، بعد أن أنهى دراساته العليا وأصبح مهندسًا في الإعلام الآلي، وهو الزّمن الحاضر، ويبدو ذلك واضحا في توظيف الأفعال في الزمن الحاضر، وكذلك في إيهام الرّاوي القارئَ بمخاطبته المباشرة لشخصية "دحمان"، غير أنّ زمن أحداث الرّواية هو الماضي، عبر استرجاع أحداث التّاريخ في ذاكرة "دحمان"، فتجد الرّاوي يوظّف لأجل الاسترجاعات مؤشّرات لغوية تدلّ على ذلك؛ مثل: " **هيّا تذكّر يا خويا دحمان**"[1] ، " **عُد إذن بذاكرتك إلى الوراء**"[2]، " **تذكّر ياخويا دحمان، تذكّر جيّدًا**"[3]، وفي الأخير يصّرح الرّاوي بأنّ أحداث الرّواية هي استرجاعٌ لذكريات الماضي: " **ها أنت، يا خويا دحمان قد استذكرتَ مراحل حياتك المختلفة**"[4]. في حين تكاد الاستباقات الزّمنية تنحصر في خواطر وتوقّعات، بما في ذلك: " **ستكون فرحتك كبيرة بعد لحظات عندما ترى أنّ ابنك عاد بعافية وخير دون أن يصطحب بنت الرّوميّة**"[5]، "**لو رآك أحدٌ من معارفك لذهبت نيّتك في الحجّ أدراج الرّياح**"[6]، "**أقسمت بالله أنّك ستصعد أزقّة القصبة، وأنت تدبّ على أربع إلى غاية مسجد سيدي عبدالرّحمن**"[7]، غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه أنّ بعض الاستباقات توقِع في مطبّ التّكرار، وهو ما يُفضي إلى الحشو، وإن كان التّكرار أحيانًا تقنيّةً يستعين بها الرّاوي لِلَفت انتباه القارئ، وكذا التأكيد على أهمّيّة بعض عناصر الرّواية.

المنظور السّردي:

جاء الطَّرْح الرّوائيّ على شكلّ خطاب مباشر يُوجّهه الرّاوي إلى الشخصية الرّئيسة، إيهامًا بحضوره في الرّواية، حيث طَغت رؤيته على كامل الرّواية، فجسّدت الرؤية مِن خَلف، إذ يعلمُ الرّاوي كلّ ماحدث لشخصية دحمان من أحداث، بل يعلم أيضا كلّ بواطن أسراره، من أحاسيس ورغبات، ما يجعلُ القارئَ يخلط بين آراء المؤلّف والرّاوي والشّخصية الرّئيسة، حيث تنزع الشّخصيّة الرّئيسة إلى رفض واقع البلاد المتردّي، فمِن وطأة الاستعمار إلى وطأة الصّراع على الحكم، والضّحيّة دائمًا هو هذا الشّعب، الذي قال وبأعلى صوته: " **نأكل خشاش الأرض إن اقتضى الأمر، لكن لا بدّ لنا من الحرّيّة والاستقلال**"[8]، فهذا الموقف يشترك فيه الرّاوي وكذلك المؤلّف، فمرزاق بقطاش عانى من ويلات الاستعمار، وبعد الاستقلال عش الصّراع الدّائر بين

---

[1] المصدر السّابق، ص ١٤.
[2] المصدر نفسه، ص ٤٧.
[3] المصدر نفسه، ص ٨٣.
[4] المصدر نفسه، ص ١٢٢.
[5] المصدر نفسه، ص ١٢٣.
[6] المصدر نفسه، ص ١٢٣- ١٢٤.
[7] المصدر نفسه، ص ٧٩.
[8] المصدر نفسه، ص ٨٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

السّياسيين، حتّى أنّه أُقحِم في دائرتهم رغم كونه صحفيّا لا ينتمي لأيّ حزب، ولا يناصر أيًّا منها، ورغم ذلك لم يسلم من العشريّة السّوداء التي شهدتها الجزائر، حيث تعرّض لمحاولة قتل نجا منها بأعجوبة، ليخرج من هذه المأساة متأسِّفًا على ما آلت إليه الجزائر، ورغم ذلك ظلّ متفائلا و مؤمنًا ببزوغ فجر الحقّ[1].

هذا لا يعني أنّ الرّواية تشتمل على وجهة نظرٍ واحدة، حيث تجِد بالمقابل وجهة نظر "حنيفة" أخت "دحمان"، والتي تطمح إلى تغيير نمط العيش، ومحاولة التّأقلم مع تطوّرات العصر، فهي سئمت من بقايا رائحة السّمك، والشّبّاك والصّنانير الصّدئة[2]، وفي ذلك دلالة على منطقيّة "حنيفة"، وسرعة تأقلمها مع مستجدّات الواقع، بخلاف دحمان الذي ظلّ يعيش بفكرٍ تقليدي، إذ يحاول إصلاح صنّاجة الصيد المهترئة، في وقتٍ أصبحت فيه أجهزة الصّيد أكثر تطوّرًا، إلى جانب حافظه على زيّه التّقليدي – اللباس والطّاقية-[3]، إضافةً إلى الاغتراب الذي يفرض سيطرته على ذهنه، فلا يزال "دحمان" يعيش أيام الثورة في ذهنه بعدَ سنين من الاستقلال. ولعلّ مردّ ذلك حيرته تجاه التّناقضات التي يعيشها الشّعب الجزائري، لقول الرّاوي: " **العجيب في الأمر هو أنّ الإخوة الفوقانيين الذين كانوا متصارعين متناحرين، رجعوا إلى جادّة الصّواب، وحقّقوا بعض التّفاهم فيما بينهم، سبحان الله العظيم، كلّما أحدق الخطر بهذه الجزائر، اتّحد أبناؤها وتآزروا وتداركوا أمورهم لدفع الخطر عنها، ثمّ ماذا يا خويا دحمان، هل قُدِّر على الجزائريين أن يواجهوا الأخطار على الدّوام لكي يصلوا إلى الوحدة والاتّحاد؟ هذه هي الحقيقة مع الأسف، وهذا هو تاريخهم**"[4].

بناءً على ما سبق تجد أنّ الرّواية تتألّف من بنى سرديّة متلاحمة، حيث لا غنى لأيٍّ منها عن الآخر، فلا تكاد تنفصل إلّا للدّراسة المنهجيّة، وهذا ما يحقّق انسجام نسيجها الفنّي، وتفوّقها على سائر الأجناس الأدبيّة الأخرى، في استقطاب الجمهور القارئ، حتّى إنّ المرء وهو يقرأ هذا الإبداع الفنّي، سابحًا في عالمه الخياليّ الواقعيّ، فإنّه يخرج من هذا العالم ليرى فيه عالمه هو، وكأنّه شخصيّة من شخصيّاته، يتأثّر بما تتأثّر به شخصيّات الرّواية، وهذا ما يهدف إليه الرّوائيّون، فما الأدب إلّا نتاج مؤسّسة اجتماعيّة، متأثّر بحوادثها ومؤثّر في تكوين هيأتها الاجتماعيّة.

قائمة المصادر و المراجع:

أوّلا: المكتوبة باللغة العربية

(١) أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (١٩٣٣-١٩٥٤)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط٤، الجزء الثالث، ١٩٩٢م.

(٢) إدريس بوديبة، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

(٣) بشير بويجرة، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (١٩٨٢-١٩٩٧)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٦م.

(٤) سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٨م.

---

[1] أنظر مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، براري الموت (الفضاء الحر).

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٧.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ١٣.

[4] المصدر نفسه، ص ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(٥) عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان(الأردن)، ط٤، ٢٠٠٧م.

(٦) عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر١٨٣٠-١٩٦٢)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٩٥م.

(٧) مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت (الفضاء الحرّ)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧م.

* رواية: خويا دحمان.

* رواية: دم الغزال.

(٨) محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الورّاق للنشر والتوزيع، عمّان(الأردن)، ٢٠٠٩م.

ثانيا: المعاجم

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت.

ثالثا: المترجمة إلى اللغة العربية

(٩) بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٣م.

رابعا: المكتوبة باللغة الأجنبية

(١٠) Barthes Roland, l’aventure sémiologique, Ed: Seuil, Paris, 1985, 359 p.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

آليات المنهج التّاريخي في المعاجم العربية "لسان العرب أنموذجا"

أ. مباركة عماري . جامعة جيجل . الجزائر

:

ملخص البحث:

لقد شكلت اللّغة السنسكريتية في أوربا نقطة انطلاق للباحثين في وضع عدّة مناهج لغوية، وكان من بينها المنهج التّاريخي، الذي يمثل حقبة لا بأس بها من تاريخ البحث اللغوي في القرن التّاسع عشر، ونتيجة لذلك ظهرت عدّة معاجم تحمل في طياتها آليات هذا المنهج الذي يحاول أن يتتبّع اللّغة عبر فترات زمنيّة متعاقبة، وكان من أبرزها معجم أوكسفورد الإنجليزي، الذي شكل محطة مهمّة في تاريخ المعاجم الغربية لأنّه يعتبر أول معجم تاريخي أنجز وفق آلياته، أمّا عند العرب ورغم حاجتهم الماسة في وجود مثل هذا النّوع من المعاجم اللغوية إلّا أنّه في الحقيقة لم ينجز بعد وهذا لعدة أسباب مختلفة. ولكن رغم ذلك لا يمكننا انكار الجهود العربية المبذولة من أجل إنجاز معجم تاريخي، والدليل على ذلك المستشرق الألماني فيشر الذي يعدّ أول من فكر في إنجازه ولكن أجله حال دون ذلك. ليظهر بعده المعجم الكبير الذي لم يكتمل بعد، وبعودتنا لتراثنا نتساءل هل يعدّ مع جم لسان العرب معجما تاريخيا؟.

الكلمات المفتاحية: المنهج التاريخي، معجم أوكسفورد، المعجم الكبير، معجم لسان العرب.

أولا- المنهج التاريخي:

يعتبر المنهج التاريخي من المناهج المهمّة في الدّراسات اللغوية، فهو:«عبارة عن تتبّع أيّة ظاهرة لغوية في لغة ما، حتى أقدم عصورها التي نملك منها وثائق ونصوصا لغوية، أي أنّه عبارة عن بحث التطور اللغوي في لغة ما عبر القرون، فدراسة أصوات اللّغة العربية الفصحى دراسة تاريخية تبدأ من وصف القدماء لها من أمثال الخليل بن أحمد وسيبويه، وتتبع تاريخها منذ ذلك الزمان حتى العصر الحاضر»[1]، ومن ذلك دراسة تطور بعض الأصوات والأبنية الصرفية ومعاني المفردات ونظام الجملة ...إلخ. فالمنهج التّاريخي هو الذي يدرس ظاهرة لغوية عبر فترات زمنية متعاقبة، وهدفه معرفة التّطورات التي تصيب اللغة عبر تلك العصور والأزمنة.

١-أساس المنهج التّاريخي:

اختلفت مناهج علم اللغة وتعددت باختلاف النّظريات والاكتشافات التي برزت في العصر الحديث ولاسيما القرن التّاسع عشر، الذي ظهر فيه تحول خطير في الدراسات اللغوية عندما تم اكتشاف اللغة السنسكريتية وعلاقتها باللاتينية والإغريقية وغيرها، ومنذ ذلك الحين عرفت الدراسات اللغوية ثلاثة مناهج وهي المنهج الوصفي، والمنهج التّاريخي والمنهج المقارن، والذي يعنينا من بين هذه المناهج الثلاث المنهج التّاريخي، حيث تعتبر النظرية الداروينية التّطورية هي المؤسس الأول له بصفة عامة.

(١)- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٨، ١٩٩٧، ص: ١٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لماذا؟. لأنّه كان لها الأثر الكبير في مجالات العلوم والفكر وخاصة مجال اللغة حيث ذهب اللغويون إلى استلهام هذه النظرية وتطبيقها في مجال العلوم الإنسانية معتبرين اللغة كائنا حيا مثل بقية الكائنات الأخرى تنشأ بسيطة، ثم تتطور وتتغير وتندثر عبر العصور والأزمنة[1]. وكان للغويين الألمان الفضل الأكبر في النهوض بهذه الدراسات الخاصة بالتاريخ اللغوي والمقارنة اللغوية والتغير اللغوي، ومن أشهر أعلامهم: فرانز بوب(١٨٦٧٩١)، جاكوب(١٨٨٧٧٨)، وبوت، وراسك، شليشر، وماكس موللر [2].

٢- ميدان المنهج التاريخي:

يدرس المنهج التّاريخي«لغة معينة دراسة تاريخية وذلك من خلال تتبعها من حيث مفرداتها وقواعد التنظيم فيها، واتجاهات أساليبها في مراحلها التّاريخية المختلفة فيتتبع اللغة منذ عصرها الطفولي»[3]؛ أي يدرس تطوراتها من النّاحية الصّوتية، والصّرفية، والنّحوية، والدّلالية، معتمدا في ذلك على أسبقية الدراسة الوصفية لها من خلال المراحل المختلفة التي مرت بها في تاريخها الطويل وهذا يؤدي إلى تحقيق الغاية المنشودة.

ومنه فإنّ المنهج التّاريخي يتتبّع اللّغة عبر الزمن بينما المنهج الوصفي يتبعها في نقطة زمنية محددة ودليل على وجود علاقة رابطة بين المنهج التّاريخي والوصفي هو ما يوضحه بلومفيد بقوله:«إنّ ظهور التّيار التّاريخي المقارن والتّيار الفلسفي الوصفي في الدراسة اللغوية، في أواخر القرن التّاسع عشر يدل على أن الدراسة التّاريخية للغة تتوقف درجتها دقة واتقانا على دقة الدراسة الوصفية للغة موضوع الدرس وعلى إتقانها»[4]. ومهما اختلفت الآراء حول أفضلية المناهج اللغوية يبقى المنهج التّاريخي له أهمية كبرى في مجال علم اللغة وخاصة في المعاجم اللغوية، حيث لا يمكننا التعرف على التّطورات والتّغيرات التي تحدث لبعض المفردات عبر التّاريخ إلّا عن طريقه.

ثانيا: لمحة عامة حول المعاجم التّاريخية:

١-تعريف المعاجم التّاريخية:

قبل أن نتطرق للتعرف على المعاجم التّاريخية، لابد لنا من توضيح صورة المعجم اللغوي التّاريخي الذي تجلّت صورته خاصة عندما فرق دي سوسير بين الدراسات اللغوية التّاريخية والدراسات اللغوية الآنية. وعليه فرق علماء المعاجم بين نوعين من المعاجم: المعاجم التّطورية التّاريخية والمعاجم الوصفية.

ومنه نذكر بأن المعاجم العربية في أغلبها وصفية، لأنّها التزمت بزمان معين ومكان محدد، ونظرا

لاتساع المكان وطول الزمان فإنّ مادتها اللغوية تكون أقرب إلى المعاجم التّاريخية من المعاجم الوصفية[5]. أمّا المعاجم التّطورية(Diachronico):ظهرت نتيجة الدراسات التّاريخية المقارنة فهي تهتم بتاريخ الكلمات على مستوى البنية أو مستوى المعنى وذلك من خلال فترات زمنية متتابعة.كما فرق علماء المعاجم أيضا بين نوعين من المعاجم التّطورية.

---

(١)- ينظر: صافية زفنكي: التطورات المعجمية والمعجمات اللغوية العامة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٧، ص:٢١.

(٢)- محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: ٣٣٥، ٣٣٦.

(٣)- محمد السيد علي بلاسي: المدخل إلى البحث اللغوي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٩، ص: ٤٨.

(٤)- محمود السعران: علم اللغة، ص: ٢٤٣.

(٥)- ينظر: المبروك زيد الخير: محاضرات في قضايا المعجم العربي وعلاقتها بالدرس اللساني الحديث، دار الوعي، الجزائر، ط٢، ٢٠١٢، ص: ٢٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أ)- المعاجم التّاريخية:

إنّ المعاجم التّاريخية «تهتم بالتغيرات التي تطرأ على بنية الوحدات المعجمية ومعناها في فترة أو فترات زمنية معينة؛ أي أنّ المعجم قد يكون تاريخيا حتى ولو التزم بفترة زمنية واحدة معينة، لأنّ هذه الفترة لن تكون شهرا أو شهرين أو حتى عاما أو عامين، ولكن إذا قصد صانع المعجم أن يرصد التّغيرات التي طرأت على الوحدات المعجمية من حيث المبنى والمعنى فهو معجم تاريخي رغم التزامه بفترة زمنية معينة،وبطبيعة الحال فإنّ الفترات الزمنية الطويلة أو المراحل المتتابعة من حياة اللغة تعطي بعدا تاريخيا أعمق وأوسع في رصد مثل هذه التّغيرات»[1]. وعلى سبيل المثال في العربية لفظة "قهوة" في الجاهلية تدل على الخمرة وعصرنا الحالي تدل على مشروب القهوة المعروف.

ب)- المعاجم التأصيلية(الاشتقاقية):

تعمل المعاجم التّأصيلية على رد الكلمات إلى أصولها حتى تصل بها إلى منابعها الأولى، أي توقف الباحث على أصل الكلمة إن كانت عربية أو العكس، وعملية البحث لا تقتصر عند اللغة الواحدة بل تتجاوزها إلى أخواتها في فصيلة واحدة حيث تعمل على رد المعرب والدخيل مثلا:(تليفون، تلفاز) ويمكن تمثيل هذا النوع من المعاجم بالكتاب المعرب للجواليقي، وشفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل لشهاب الدين خفاجي[2]. وبهذا نؤكد على وجود تداخل بين هذين النوعين من المعاجم من النّاحية النّظرية. أمّا من النّاحية العملية فيغلب جانب على آخر، لأنّ المعجم التّأصيلي يهتم بالبنية الوحدات المعجمية (أي بأصل البنى اللغوية) ويجعل المعنى في مرتبة التّالية، وأمّا المعاجم التّاريخية فهي تهتم بالمبنى والمعنى معا ومع ذلك فهي غالبا ما تعطي للمعنى وتطوره أهمية خاصة[3].

وفي الأخير نصل بأنّ المعجم التّاريخي تتضح صورته من خلال اهتمامه بالكلمات عبر الفترات المتعاقبة، بحيث يتتبع التغيرات التي تطرأ على الكلمة من أول ظهور لها إلى آخر استعمال لها.

٢- نظرة تاريخية لمعجم أوكسفورد:

أ)- تعريفه:

هو أول معجم في اللغة الانجليزية يسجل مفرداتها ومبانيها ومعانيها ويعالجها معالجة تاريخية، حيث يتتبع معاني الكلمات عبر التاريخ، ويوضح ذلك بشواهد مؤرخة من سنة ١١٥٥م حتى صدور آخر طبعة له عام ١٩٧٦م، وقد جمع ما يزيد عن ٥٠٠،٠٠٠ بطاقة دونت عليها الكلمات وشواهدها مقتبسة من أكثر من ٥٠٠ مؤلف في مختلف العصور.

---

(١)- حلمي خليل : دراسات في اللغة والمعاجم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨، ص: ٤١٨، ٤١٩.

(٢)- ينظر: البدراوي زهران: المعجم العربي تطور وتاريخ في ضوء نظريات علم الدلالة لدى المحدثين، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٩، ص: ٢٣.

(٣)- ينظر: حلمي خليل: دراسات في اللغة والمعاجم، ص: ٤١٩، ٤٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ب)- البوادر اللغوية لمعجم أوكسفورد:

إنّ الدراسات اللغويّة التي قامت على أسس تاريخية خلال القرن التاسع عشر، كان لها أثر ملموس في دراسة اللغة بصفة عامة وصناعة المعجم بصفة خاصة، فكانت البداية مع أبي المعاجم الانجليزية صمويل جونسون ولمحته العبقرية في مقدمة معجمه من الممكن جمع معاني الكلمة وتسجيلها وترتيبها ترتيبا تاريخيا مع ذكرها في شواهد[1].

ومشكلة معجم جونسون أنّه لم يضم إلّا ثلاثة وأربعين ألف كلمة فقط، وإنّ تعريفاته كانت انعكاسات لتحامله الشخصي، ومثال ذلك تعريفه لكلمة شوفان أنّها حبوب تعطى للخيل في انجلترا، ولكنها في اسكتلندا تستعمل لإعاشة الشعب[2].

ليظهر بعده معجم رتشارد سون سنة ١٨٣٥م فقد اتبع فيه المنهج التّاريخي الحديث في تلك الفترة، فهو يضم تعريف الكلمة ويعالج معانيها المختلفة، وتغيرها مع العناية بتسجيل تطور استعمالاتها في مراحل تاريخية متعاقبة وبهذا يسجل الشواهد. وعلى الرغم من هذا فإنّ معجمه لم يف بما توقعه الباحثون من المعجم اللغوي.

لتشرع من بعدها الجمعية اللغوية البريطانية سنة ١٨٥٨م في صناعة المعجم اللغوي التّاريخي وقد استغرق اعداده حوالى سبعين عاما، وصدر لأول مرة سنة ١٩٢٨م بعنوان:

Anew english dictionary on historical drinciples tenvolumes

أعيد إصداره سنة ١٩٦١بعنوان: The oscford english dictionary in twelve volumes ومنه فإنّ معجم أوكسفورد هو ثمرة جهود عشرات من العلماء واللغويين من بينهم ترنش وهنري

كولريدج الذي توفي سنة ١٨٦٦م، ليتولى من بعده في تحرير المعجم فورنيفلل الذي قام بجمع أسماء

الكتب التي قُرئت حتى ذلك التاريخ[3].

ليظهر بعده العبقري الفذّ جيمس موي الذي تولى تحرير المعجم في سنة ١٨٧٩م وقد توفي ١٩١٥م

قبل أن يشهد ميلاده، بالإضافة إلى عشرات من المساعدين والمراجعين ومئات من المتطوعين الذين بلغ عددهم ما يقارب ثمانمائة متطوع في كل من بريطانيا والولايات المتحدة، دون أن ننسى المساهم الأكبر ويليام مايز وهو جراح وضابط أمريكي وقاتل مجنون ظل يراسل جيمس لمدة عشرين عاما، ولم يكن أحد يتخيل أنّه سجين في زنزانة للأمراض العقلية[4].

ومنه فإنّ معجم أوكسفورد تظافرت له جهودا كبيرة لإعداده وجمع مادته، فالكل تعاون وساهم لإنجازه فكانت جهودهم متواصلة عبر أجيال محتلفة دون انقطاع، حتى يكون معجمهم ملما باللغة الإنجليزية ويتتبع كلماتها والتّطورات التي طرأت عليها خلال تلك السنوات الماضية إلى اليوم.

---

(١)- ينظر: محمد حسن عبد العزيز: المعجم التاريخي للغة العربية وثائق ونماذج، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر، ط١، دت، ص: ٤٢، ٤٣، ٤٥.

(٢)- الموقع الالكتروني: محمد الدباغ: صفحة المعجم المؤرخ للغة الضاد، ٢٠١٣/٦/١ www.youtube.com/watchv= iqybv

(٣)- ينظر: محمد حسن عبد العزيز: المعجم التاريخي للغة العربية وثائق ونماذج، ص: ٤٥، ٨٢.

(٤)- الموقع الالكتروني: محمد الدباغ: صفحة المعجم المؤرخ للغة الضاد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي الحقيقة إنّ واضعي معجم أوكسفورد قد تفننوا في ترتيب مادته من حيث معالجتها معالجة منهجية، سواء من حيث النّطق أو التّهجئة أوتتبعها إيتمولوجيا (...)إلخ، ويتضح ذلك جليا للتتبّع التّاريخي للكلمات ومعانيها وهذا لدلالة على أنّ معجم أولكسفورد تاريخي بدرجة الأولى.

ج)- أسباب نجاح معجم أو كسفورد كمعجم تاريخي:

١- النّهوض بهذا العمل منذ نشأته بعلماء شبان إذ توفي كولريدج في الحادية والثلاثين وكان فورنيفال في السادسة والثلاثين حين أسندت إليه رئاسة التحرير.

٢- روح التّعاون في العمل الجماعي، حيث لم يبق عمل معجم أوكسفورد حبيس لجنة في الجمعية الفيلولوجية الإنجليزية؛ بل خرجت الخطة إلى النّاس تستنهض طاقات الراغبين في الإسهام تطوعا، ولولا هؤلاء القراء المتطوعون الذين بلغو الآلاف لما أمكن إنجاز هذا العمل.

٣- أسست جمعيات لغوية وأدبية بهدف جمع نصوص معينة ودراستها مثل جمعية النصوص الإنجليزية الأولى سنة١٨٦٤ وجمعية تشوسر١٨٦٨.

٤- استمر العمل سبعين سنة كاملة منذ بداية التفكير فيه إلى صدور الطبعة الأولى، لم يتخلله الملل ولا الشعور بالإحباط ولا محاولة للتثبيط، بل لعل الإيقاع كله يزداد حيوية كلما تقدم العمل خطوة إلى الأمام.

٥- المعجم لا يقبل الجمود، بل هو في حالة مراجعة مستمرة في صحبة السيولة المستمرة للغة، وهو في الوقت ذاته يستثمر ما يقدمه للعصر كل يوم من تقنيات[1].

كان العمل في المعجم عبارة عن حلقة متسلسلة مترابطة متماسكة، فالكل له دور يقوم به دون انتظار الآخر، الكل يحاول أن يضع بصمته في هذا العمل دون انتظار المقابل، كان هدفهم جميعا هو

إنجاز معجم تاريخي للغة ويكون شاملا لها في أحسن صورة.

٣- نظرة تاريخية للمعجم التاريخي للغة العربية:

تعد المعاجم التاريخية من أهم إبداعات المنهج التاريخي في أوروبا ، وقد بدأ ظهورها في القرن التاسع عشر، أما في الثقافة العربية رغم حاجتها لهذا النوع من المعاجم إلّا أنّها لم تنجزه بعد، ولكن هذا لا يعنى أن المنطقة لم تشهد أي جهد في سبيل تحقيق ذلك بل هناك العديد من الجهود المبذولة في هذا الصدد.

أ)- خلفية المعجم التاريخي للغة العربية:

تزخر المعاجم العربية بثروة لغوية كبيرة، وهذا ما جعل المستشرقون يوجهون الأنظار نحوها ليستعينوا بها في دراساتهم وبحوثهم وأعمالهم العلمية، إلّا أنّهم اكتشفوا بعض جوانب القصور والنّقص في ميدان التّأليف المعجمي عند العرب ونذكر منها: «أنّهم لم يحددوا تواريخ النّصوص والمواد اللغوية التى جمعوها فلم يذكروا تاريخ تدوين كل منها وأهملوا أسماء أصحابها في

(١)- ينظر: عبده الراجحي: التجربة الإنجليزية في المعجم التاريخي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد: ١٠٩، ٢١/٦/ ٢٠٠٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

معظم الأحيان وبهذا تكدست المعاني التي تدل عليها الألفاظ دون معرفة السابق منها واللاحق والحقيقي أو المجازي ومتى نشأ الثاني عن الأول ولم يدر كيفية النّشأة والنّمو اللغوي للألفاظ والمعاني وعصورها، وبيئاتها المتعددة التي نشأت فيها، ولم تربط بمظاهر الحياة وظروفها التّاريخية والاجتماعية في معظم الأحيان»[1].

ولتدارك هذا النّقص المعجمي، لابد من ربط الألفاظ بمعانيها وتاريخ نشأتها كلما أمكن ذلك، ولكي يتحقق هذا، فكر العلماء والباحثون في إنجاز معجم تاريخي للغة العربية، وكان المستشرق الألماني فيشر من الأوائل الذين فكروا بإنجاز هذا العمل على غرار معجم أوكسفورد التّاريخي، فكانت البداية سنة ١٩٣٤م، لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية، ثم مرضه، وبعدها وفاته سنة ١٩٤٩م حالت دون اكتمال معجمه.

وقد حاول مجمع اللغة العربية بالقاهرة «تنظيم البطاقات التي تركها فيشر، ولكن المجمع لم يستطع إلّا أن ينشر مقدمة ونموذجا صغيرا سبق للمؤلف إعدادهما، وقد احتوت المقدمة التي كتبها فيشر على الكثير من الأشياء المفيدة في صناعة المعاجم»[2].كما ذكر مواصفات معجمه وهي كالتّالي:«يجب أن يشمل المعجم كل كلمة بلا استثناء وجدت في اللغة وأن تعرض على حسب وجهات النظر التالية التّاريخية: والاشتقاقية، والتّصريفية والتّعبيرية والنّحوية والبيانية والأسلوبية»[3].

ومنه فإنّ المعجم الذي حاول أن ينجزه فيشر كان يحتوي على أهم شروط المنهج التّاريخي للغة، وقد

اتضح ذلك من خلال المقدمة والنموذج اللذين تركهما.

ب)- الجهود العربية لإنجاز المعجم التّاريخي للغة العربية:

أمّا عن الجهود العربية المبذولة في هذا الصدد، فنجد بدايتها مع مجمع اللغة العربية حيث فشل في تنفيذ مشروع معجم فيشر التّاريخي فحاولوا إنجاز المعجم الكبير بدلا عنه، لكنّه لم يكتمل لحد الساعة،رغم اعتراضات البعض في كونه معجما تاريخيا،كما ظهرت محاولات أخرى طرحت فيها مسألة إنجاز المعجم العربي التّاريخي في التّسعينيات بالعالم العربي من قبل الجمعية المعجمية العربية بتونس التي خصصت له ندوة صدرت أعمالها بمجلة المعجمية[4]، ولكن لحد الساعة لم ينجز أي شيء فنحن في الانتظار، رغم جهود هذه الجمعية المتكررة في طرح قضية المعجم التّاريخي.

ومواصلة للجهد العربي نجد أنّ المركز العربي للأبحاث والدراسات في الدوحة قد انطلق لتحضير مشروع المعجم التّاريخي للغة العربية حيث انعقدت ندوة الخبراء في ١١/١٢/ ٢٠١٠م، وقد شارك فيها نخبة مميزة من المختصين في هذا المجال كما انعقدت ندوة أخرى في ٣١/١/ ٢٠١٣م لاستكمال التخطيط للمشروع ومراحل تنفيذه وهيكلته وعرض بعض النّماذج التّطبيقية لمداخله[5].

---

(١)- ينظر: عبد الغفار حامد هلال: مناهج البحث في اللسانيات وعلم المعجم، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط، ٢٠٠٩، ص: ٨٩١، ٨٩٢.

(٢)- ينظر: حلمي خليل: دراسات في اللغة والمعاجم، ص: ٤٢٣.

(٣)- محمود سليمان ياقوت: منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، مصر، دط، ٢٠٠٣، ص: ١١٤.

(٤)- ينظر:محمد رشاد الحمزاوي: النظريات المعجمية العربية وسبلها إلى استعاب الخطاب العربي، مؤسسات بن عبد الله، تونس، دط، دت، ص: ٢٣٧، ٢٣٦.

(٥)- المركز العربي يحضر لإطلاق مشروع المعجم التاريخي للغة: ١٠ فبراير ٢٠١٣، ينظر:
http://www.dohainstitute.org/content/1d6fc717-ef40-4f4d-bdfe-4849ef3e4421

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فكل هذه الجهود المبذولة هي عبارة عن محاولات لإنجاز المعجم التّاريخي للغة العربية، ونستطيع القول بأن هذه الجهود مازالت مستمرة لحد الساعة تعمل جاهدة لإنجازه، رغم أن البداية كانت مع محاولات فيشر ثم مع المعجم الكبير.

٤- نظرة تاريخية للمعجم الكبير:

أ)- تعريفه: يعتبر المعجم الكبير من أضخم معاجم اللغة العربية وأهمها، فهو شامل لألفاظها القديمة والحديثة وذلك ضمن قالب موسوعي مسهب منظم، فقد حاول أنّ«يضم جميع الكلمات العربية الواردة في أمهات المعاجم، ولم يقف بها عند ما يسمونه عصر الاستشهاد الذي يجعلون القرن الثاني نهايته، بل يضيف إلى هذا العصر العصور التالية»[(١)].

وقد أشرف على التّنسيق والصياغة والمراجعة فيه مجموعة كبيرة من رجال الأدب واللغة والعلم وهم أعضاء في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، وقد صدر الجزء الأول منه في الخامس من شهر أفريل١٩٧٠م، والذي اتسع لباب الهمزة في نحو ٧٠ صفحة[(٢)].كما صدر منه الجزء الثاني وفيه حرف الباء

ثم الجزء الثالث والذي يحتوى حرفي التاء والثاء، أمّا الجزء الرابع فيحتوى حرف الجيم أمّا الجزء الخامس حرف الحاء، ليليه الجزء السادس حرف الخاء، ومازلنا ننتظر في الأجزاء المتبقية.

وحسبما جاء في مقدمة المعجم الكبير فهو يحتوى على ثلاثة جوانب أساسية وهي:جانب منهجي هدفه الأول دقة التّبويب، ووضوح التّبويب، وجانب لغوي عني بأن تُصوَّر اللغة تصويرا كاملا، فيجد فيها طلاب القديم حاجتهم، ويقف عشاق الجديد على ضالتهم، وفيه أخيرا جانب موسوعي يقدم ألوانا من العلوم والمعارف تحت أسماء المصطلحات أو الأعلام وروعي في هذا الجانب الجمع بين القديم والحديث ما أمكن[(٣)]. ومن مزاياه أنّه يضع الكلمة العربية مقرونة بالصيغة التي جاءت بها في اللغات السّامية والآكادية والسّريانية والحبشية، والعبرية، والأوغاريتية، وهو أمر يفيد في الدراسات المقارنة للمادة اللغوية، وفي معرفة مراحل تطور اللفظة العربية،كما يبين طريقة نطقها بالحروف اللاتينية[(٤)].

من خلال ما تقدم نجد أن المعجم الكبير هو عمل معجمي شامل، لأنّه يلبي حاجة الإنسان المعاصر في تعامله مع اللغة، بالإضافة إلى ذلك يعدّ من أهم الأعمال المعجمية المنجزة من طرف العرب.

ب)- منهجه:

- ورد في المعجم الكبير-في الصفحة ط- أثناء الحديث عن منهج المعجم ومادته، أن مواده قد رتبت على«حسب أصولها وفق الحرف الأول فالثاني فالثالث من حروف الهجاء، على نحو ما جرى عليه الزمخشري في أساس البلاغة»[(٥)]؛ أي أنّه اتبع الترتيب العادي للأبجدية.

---

(١)- شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية في خمسين عام(١٩٣٤- ١٩٨٤)، مجمع اللغة العربية، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص: ١٥٦.

(٢)- ينظر:عبد الكريم مجاهد مرداوي: مناهج التأليف المعجمي عند العرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص: ٤٨٧.

(٣)- ينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير، القاهرة، مصر، دط، دت، ج١، ص: ز.

(٤)- ينظر: عبد اللطيف الصوفي: اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٦، ص: ٣١٣.

(٥)- مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير، ج١، ص: ط .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- حاول المعجم أن يهتم ببيان الصلة بين الكلمات العربية ونظائرها في اللغات السّامية، حيث يقول شوقي ضيف في كتابه مجمع اللغة العربية في خمسين عام:«تذكر في صدر المادة نظائرها السامية إن وجدت وتكتب الكلمات السامية بحروف لاتينية متلوّة بالنطق العربي، وتردّ الكلمات المعربة إلى أصولها»[1]. مثال ذلك: في باب التاء (مدخل التاء والألف والباء):«التابوت: في الحبشية tabot(تابوت)، وفي الآرمية اليهودية tebuta(تيبوتا) وفي العبرية teba(تيبا): الصندوق تحرز فيه الأشياء»[2]. وفي القرآن الكريم:﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ (البقرة:٢٤٨).

- تنظيم المعاني الكلية للمواد: فقد جاء في صفحة (ك) من المعجم الكبير في الجزء الأول أنّها:«ربتت متدرجة من الأصلي إلى الفرعي، ومن الحسي إلى المعنوي، ومن الحقيقي إلى المجازي، ومن المألوف إلى الغريب وأغفلت في الكلمات المقلوبة والمبدلة اكتفاء بذكرها في أصولها قبل القلب أو الإبدال. واستأنس في استنباطها بما ورد في المعجمات القديمة، وبخاصة في مقاييس اللغة لابن فارس»[3].كما ذكر بأنّ الأفعال تتقدم على الأسماء، والفعل الثلاثي يتقدم على الرباعي، والمجرد على المزيد، واللازم على المتعدي، فمثلا في الفعل الثلاثي المجرد رتب كمايلي: فعل يفعل (مثل نصر ينصر).

- المادة اللغوية قد قسمت لقسمين وهما:

أ)- جمعت من المعجمات وكتب الأدب والعلم والتّاريخ، ولا يشار إلى كتاب أو معجم إلّا إذا انفرد برأي خاص عند الضرورة؛ أي يتميز بالشمول فهو لم يقتصر على ألفاظ محددة بفترة زمنية محددة، وإنّما أضيفت ألفاظ مرتبطة بمستجدات الحضارة الإنسانية الحديثة.

ب)- توسع المعجم في الاشتقاق من الجامد، تيسيرا للعلمين فقيل:أكسد من (الأكسيد) وأيّن من (الأيونات).

ج)- الشواهد: فقد سار المعجم الكبير على نهج القدماء، حيث استشهد بالقرآن الكريم والحديث الشريف والنّصوص الأدبية والأمثال والشعر،كما حاول قدر الإمكان أن يرتب هذه الشواهد ترتيبا تاريخيا. وقد قام في آخر كل جزء بفهرست أسماء الشعراء الواردين حسب تاريخ وفاتهم وإذا لم يتمكن من معرفة تاريخ الوفاة ينسبه إلى عصره مثلا: جاهلي أو إسلامي[4].

- اشتمل المعجم الكبير، بالإضافة إلى معاني المفردات على المصطلحات،كما ذكر أيضا أسماء البلدان والأماكن، وأعلام الأشخاص وأسماء النبات والحيوان. فقد حاول أن يتحدث عنها باختصار[5].

- يشكل ما ليس من«شكله بدأ لأوساط المثقفين وتضبط بعض الكلمات في النص على طريقة القدماء حين تدعو الضرورة إلى ذلك»[6]، وقد اتبع المعجم الكبير للضبط طريقتين وهما:

الأولى: يذكر نوع الضبط وحركته كأن يقول بالفتح أو بالضم أو بالكسر، وقد ركزت الطبعة الأولى للمعجم على ذلك.

---

(١)- شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية في خمسين عام (١٩٣٤- ١٩٨٤)، ص: ١٥٧.

(٢)- مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير الجزء الثالث حرفا التاء والثاء، مؤسسة روز اليوسف الجديدة، مصر، ط١، ١٩٩٢، ص: ١١.

(٣)- مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير ،ج١، ص: ك.

(٤)- ينظر: شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية في خمسين عام (١٩٣٤- ١٩٨٤)، ص: ١٥٧، ١٥٩،١٥٨.

(٥)- ينظر:عبد الكريم مجاهد مرداوي: مناهج التأليف المعجمي عند العرب، ص: ٥٠٥.

(٦)- محمد حسن عبد العزيز: المعجم التاريخي للغة العربية وثائق ونماذج، ص: ٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الثانية: اتبع الرموز الحركية في الضبط وذلك بوضع خط أفقي صغير تقع فوقه أو تحته الحركات هكذا (ـِ) وقد اعتمدت الطبعة الثانية كثيرا على هذا النوع من الضبط. ونجد الطريقة الأولى أفضل وأكثر دقة من الثانية.

- استعمل «المعجم بعض الرموز للاختصار وهي قليلة ومستمدة من المعاجم القديمة مثل: (ج) للجمع وقد وضع رمزا معينا هو (و- :) ويتكون من (و) بعدها خط أفقي صغير تليه نقطتان إحداهما فوق

الأخرى، وهذا الرمز يستخدم بدلا من إعادة ذكر الكلمة مرة أخرى حينما يراد تفسيرها تفسيرا جديدا»[1].

لقد اهتم المعجم الكبير كثيرا بوضع منهج يساير الزمن ويكون متماشيا مع التّأليف المعجمي الحديث، حيث نجده قد سلك في ترتيب مواده المنهج الألفبائي، بالإضافة إلى أنّه جمع كلمات اللغة العربية قديمها وحديثها وحاول أن يوضح الصلة فيما بينها، وذلك بالرجوع إلى الشواهد وتتبعها تاريخيا، فإنّ المعجم الكبير هو ذخيرة معجمية عربية.

ج)- أسباب عدم اكتماله:

المعجم الكبير من أهم المعاجم العربية وأضخمها، لكن هناك أسباب حالت دون اكتماله بطريقة متتالية، حيث صدر منه لحد الساعة ستة أجزاء فقط عبر فترات زمنية مختلفة، وسوف نحاول أن نترصد أسباب هذا البطء في إتمامه وعدم اكتماله من خلال هذه النقاط التالية:

أ)- السبب الأول: لِنَقُلْ بأنّ الجزء الأول قد أخذ وقتا لإعداده وإصداره لأنّه بطبيعة الحال هو بحاجة لتنقيح ومراجعة المنهج من حين لآخر حتى يخرج بأحسن صورة، وعلى هذا الأساس فقد سار أعضاء مجمع اللغة العربية بمعدل عشرة سنوات لكل جزء من أجزاء المعجم ومنه نذكر على التوالي:

الجزء الأول (حرف الهمزة)صدر عام١٩٩٧م في ٧٠ صفحة.

الجزء الثاني (حرف الباء) صدر عام١٩٩٨م في ٧٦ صفحة.

الجزء الثالث(حرف التاء والثاء) صدر عام١٩٩٩م في ٣٩ صفحة.

الجزء الرابع (حرف الجيم) صدر عام٢٠٠٠م في ٧٥ صفحة.

الجزء الخامس (حرف الحاء) صدر عام٢٠٠٠م في ٩٨ صفحة[2].

من خلال هذه الإصدارات لأجزاء المعجم الكبير نلاحظ بأنّ مجمع اللغة العربية شذّ على ما أُتّفق عليه في معدل الإصدار وخاصة عندما أصدر الجزء الخامس في نفس السنة بينما استغرق حرف الخاء مابين أربعة أو خمسة سنوات وقد شغل ١٢٥ صفحة شبه منجزة، ومكتوبة بخط ضخم ومتباعد في الأسطر، وبالتّالي نجده قد تجاوز تماما ما اتفق عليه المجمع في إعداد المعجم.

(١)- عبد الغفار حامد هلال: مناهج البحث في اللسانيات وعلم المعجم، ص: ٨٩٣، ٨٩٤.

(٢)- ينظر:أحمد مختار عمر: أنا واللغة والمجمع، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٢، ص: ٣١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ب)- السبب الثاني: يرى الدكتور أحمد مختار عمر أن إنجاز المعجم الكبير سوف يكون في حوالى ثلاث مائة سنة تقريبا، وهذا قياسا على الجزء الثالث من المعجم، الذي أخذ من الوقت حوالى إحدى عشر سنة، بينما الأستاذ أحمد شفيق الخطيب قد وضع افتراضين لمدة إنجاز المعجم الكبير وهما:

أولا- إذا أخذنا بمعدل الإنجاز لحرف الخاء يكون الوقت اللازم لإتمام المعجم٩٤ سنة مقارنة بمادة

محيط المحيط و١٠٩ سنوات مقارنة بمادة المعجم الوسيط .

ثانيا- أما إذا أخذنا بمعدل الإنجاز للأحرف ب، ت،ث فيكون الوقت اللازم هو٤٠٩ سنوات مقارنة بمادة المعجم الوسيط.

ومنه فإن مدة إنجاز المعجم الكبير نجدها مازالت بعيدة جدا في اعداده، مقارنة بمعجم أوكسفورد الشهير الذي يعتبر مرجعا أساسيا في اللغة الإنجليزية حيث استغرقت مدة اعداده حوالي نصف قرن.

ج)- السبب الثالث: وهو حاجة العمل إلى وقت طويل نتيجة تطبيق المنهج بطريقة متقنة ودقيقة. وكذلك تتابع المراجعات للمعجم، حيث تكون البداية مع اعداد مادته، ثم يراجعها أهل الخبرة والاختصاص ذوو القدم الراسخ في اللغة وعلومها واللغات السّامية والفارسية والتركية، ليتم بعدها مباشرة عرض العمل على لجنة المعجم الكبير وأعضائه من كبار رجال الأدب واللغة والعلم والفلسفة، ثم يعرض على أعضاء المؤتمر، ثم ينتقل العمل إلى فريق التنسيق لتوحيد الصياغة وتنقيح العبارة[1].

فإنّه على حسب رأي الدكتور أحمد مختار عمر ينبغي إعادة النظر جديا في مشروع المعجم الكبير والاستعجال في إتمامه وإلّا سوف تكون مواد القرنيين العشرين والحادي والعشرين في الأجزاء التي ستنجز في المستقبل تكون بحاجة إلى تعديل جذري في عدة مجالات.

فكل هذه الأسباب وغيرها جعلت المعجم الكبير يتأخر في إنجازه للسنوات طويلة، فلو تكاثفت الجهود العربية سواء فيالمجال العلمي والمادي والإداري لا أنجز هذا العمل في أسرع وقت ممكن، ولما تضاربت الآراء حوله.

د)- المعجم الكبير تاريخي بين التأييد والمعارضة:

المعجم الكبير يعتبر ثروة عربية أصيلة، لكن الآراء حوله اختلفت بين مؤيد ومعارض في فكرة أنّه معجم تاريخي:

الرأي الأول: الدكتور ناصر الدين الأسد في محاضرة ألقاها بمؤتمر الدورة الثانية والسبعين بعنوان: المعجم الكبير يغني عن المعجم التّاريخي، حيث يرى أن المعجم الكبير قد وضع لنفسه منهجا واضحا مقارنة بمنهج معجم أوكسفورد والمعجم اللغوي التاريخي لفيشر، فهو أكثرهما تفصيلا وأقرب منهما إلى أن يكون معجما تاريخيا.

الرأي الثاني: يرى الدكتور محمد حسن عبد العزيز وهو عضو اللّجنة العلمية لهيئة المعجم التّاريخي للغة العربية باتحاد المجامع العربية، بأنّ المعجم الكبير ليس معجما تاريخيا لمجرد استشهاده ببعض أشعار المولدين والمحدثين[2].

أمّا الدكتور إبراهيم مدكور وهو أحد أعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ينفي تماما أن يكون المعجم الكبير معجما تاريخيا وقال: في تفسيره لذلك أن «المعجم التاريخي يحتاج إلى أعمال تمهيدية لم يؤخذ فيها بعد»[1].

---

(١)- ينظر: أحمد مختار عمر: أنا واللغة والمجمع، ص: ٣١٠.

(٢)- محمد حسن عبد العزيز: المعجم التاريخي للغة العربية وثائق ونماذج، ص: ٢٢، ٥٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومن خلال هذه الآراء نحاول أن نصل إلى الرأي الثالث، لعله يوضح لنا المعجم الكبير إذا كان تاريخيا أم أنّه غير ذلك؟.

الرأي الثالث: الأستاذ حلام الجيلالي في كتابه تقنيات التعريب بالمعاجم العربية المعاصرة، حيث يؤكد بأنّ المعجم الكبير الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، هو«معجم تأثيلي تاريخي في الوقت نفسه؛ فهو يترصد الألفاظ العربية وما تفرع عنها في مجموعة العروبة(السامية) بخاصة، مشيرا إلى أثل الكلمة مع رسمها بحروف اللغات المقترضة عنها الحبشية والسوريانية والعبرية والآرامية والأجريتية إلى جانب رسمها بالحروف اللاتينية،كما يتضح من المثال التالي:

١-أبد: طول المهة في العبرية abbadh آباد دائما أبداً.

٢- التوحش في الأكدية- abtu: أبت: اختفى، هرب، هلك.

-في الأوجريتية abd : أبد: ضاع.

-في الآرامية:abadh:ضاع، هلك.

-في السوريانية:آبد ebadh: أبد: ضل، ضاع، عطب، تلف.

-في الحبشية: abda:أبد:ضل، جن، غضب»[2].

وفي النّهاية نستخلص بأنّ المعجم الكبير لم يكن هدفه في البداية سد فراغ المعجم التّاريخي للغة العربية الذي يطمح له الجميع، وإنّما كان مبتغاه أن يتتبّع اللغة عبر عصورها المختلفة، ومن خلال ذلك نلاحظ بأن المعجم يقترب كثيرا من هذه المهمة ألّا وهي في كونه معجما تاريخيا، ويتضح ذلك في منهجه بشكل جلي حيث تتبع الشواهد حسب التّرتيب الزمني من القديم إلى الحديث، ومعنى هذا أنّ اللغة العربية مرتبطة ماضيها بحاضرها ولا يمكنها أن تنفصل عن بعضها البعض.

ثالثا- دراسة تاريخية للسان العرب:

١- ترجمة لسان العرب:

أ)- مؤلفه: هو أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، ولد بمصر عام ٦٣هـ، وقيل بطرابلس الغرب، وعمل في ديوان الإنشاء بالقاهرة ثم والي قضاء طرابلس برز في علوم شتى في العربية تصدر للتدريس وقد تخرج على يديه الكثير من علماء القرن الثامن الهجري كان مولعا باختصار الكتب المطولة

لاسيما منها كتب الأدب، وعاد إلى مصر حتى توفي فيها سنة ٧١١هـ. وكان قد فقد بصره في آخر عمره، ولقد ألف العديد من الكتب منها: مختار الأغاني، لسان العرب الذي يعتبر أشهر مؤلفاته[3].

ب)- معجم لسان العرب: يعتبر لسان العرب من أضخم المعاجم العربية فهو موسوعة ضخمة، حيث بلغت مواده اللغوية قرابة ثمانين مادة، وقد استشهد ابن منظور بآلاف الأبيات من الشعر العربي[1].

---

(١)- محمد حسن عبد العزيز: المرجع السابق، ص: ٧٠.

(٢)- ينظر: حلام الجيلالي: تقنيات التعريب بالمعجم العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، ١٩٩٩، ص: ٣٣٣، ٣٣٤.

(٣)- ينظر: حكمت كشلي فواز: لسان العرب لابن مرظور دراسة تحليل ونقد، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص: ٦، ٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ج)- الهدف من تأليفه: تحدث ابن منظور في مقدمة معجمه (اللسان) عن كتب اللغة التي بين يديه، فوجدها تتراوح بين طريقتين حيث يقول: «وإنّي لم أزل شغوفا بمطالعات كتب اللغات والاطلاع على تصانيفها، وعلل تصاريفها ورأيت علماءها بين رجلين: إمّا من أحسن جمعه فإنه لم يحسن وضعه،فإنّه لم يجد جمعه، فلم يفد حسن الجمع مع إساءة الوضع، ولا نفعت إجادة الوضع مع رداءة الجمع»[2].

يهدف ابن منظور من خلال وصفه للسان تجاوز الخلل الذي رأى أنّه يحول دون تحقيق الغاية من المعجم، فأرد أن يكون معجمه حسن الجمع، وجيد الوضع.

د)- مصادر لسان العرب: قد جمع فيه«تهذيب اللغة للأزهري ومحكم لابن سيدة، وصحاح للجوهري،وحواشي ابن بري لابن عبد بن محمد المقدسي, والنهاية في غريب الحديث لابن الأثير، فهذا المعجم ملئ بالاقتباسات والشواهد الشعرية والقرآنية والحديثية»[3].

فابن منظور قد اعتمد خمسة مصادر في لسان العرب، فهو يريد أن يكون معجمه مرتبا ترتيبا دقيقا وسوف يتضح ذلك من خلال عرضنا البسيط والمختصر لمنهجه.

هـ)- منهجه: قسم ابن منظور كتابه أبوابا «بحسب الحرف الأخير من حروف المادة الأصلية، ومع رعاية الترتيب الأبجدية المعتاد(ء، ب، ت، ج، ...إلخ) فباء الباب للكلمات المنتهية بحرف الباء وباب الميم للكلمات المنتهية بالميم، وباب الهمزة للكلمات المنتهية بحرف الهمزة أصلية غير منقلبة عن واو أوياء،كالرداء، والظمأ. أمّا كلمتا (السماء، والقضاء)وأمثالهما فموقعهما باب الواو والياء، وفيه جمعت المواد المنتهية بواو أو ياء سواء بقيتا على حالهما، أم تحولتا بسبب الإعلال أو الإبدال ألفا لينة أو همزة»[4].

ومنه نلاحظ بأنّ ابن منظور قد قسم معجمه إلى أبواب ومن ثم إلى فصول مع مراعاة الحرف الأول من حروف المادة الأصلية.

و)-كيفية البحث فيه: للبحث عن أي كلمة في معجم لسان العرب يجب مراعاة الخطوات التالية:

- تجريد الكلمة عن زوائدها وإرجاعها إلى الأصل المجرد.

- أمّا بالنّسبة للكلمات المعتلة لا بد من رد حرف العلة إلى أصله، فمثلا كلمة استيطان أصلها المجرد وطن والإصابة أصلها المجرد صوب.

- لا بد من النظر في آخر الكلمة، فمثلا: كلمة صوب نجدها في باب الباء، فصل الصاد، لأن ترتيب المواد اللغوية في اللسان حسب الحرف الأخير من أصل الكلمة[5].

---

(١)- ابن حويلي الأخضر ميدني: تاريخ المعجم العربي بين النشأة والتطور، دار هومة، الجزائر، دط، ٢٠٠٩، ص: ١٣٦.

(٢)- ابن منظور: لسان العرب، ص:٧.

(٣)- العمري بن رابح بلاعدة القلعي: الألمعية في الدراسات المعجمية، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص: ١٢٢.

(٤)- محمد علي عبد الكريم الرديني: المعجمات العربية دراسة منهجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٦، ص: ٩٢.

(٥)- العمري بن رابح بلاعدة القلعي: الألمعية في الدراسات المعجمية، ص: ١٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- تحديد الكلمة في الفصل، فمثلا (ركب، كتب، لعب، رغب، ضرب،كذب) فهي كلها تحت باب الباء، وتصنف الفصول بعد ذلك داخل كل باب ترتيبا هجائيا دقيقا بحسب الحرف الأول الذي هو الفصل الثاني، وهكذا نجد كل باب في هذا المعجم مرتبا على الفصول بعدد حروف الهجاء إلّا أن يكون هناك استثناء، وعليه فإنّ البحث عن معنى أيّ كلمة في لسان العرب فالحرف الأخير منها هو باب الكلمة والحرف الأول فيها هو فصل الكلمة [1]. لذا يمكن أن نجد الكلمات مرتبة كالتّالي:

الكلمة	حروفها الأصلية	الباب	الفصل
قـراءة	قـرأ	الهمزة	القاف
مصرف	صرف	الفاء	الصاد
حجيج	حجج	الجيم	الحاء

وبعد هذه الجولة القصيرة والمختصرة في معجم لسان العرب، الآن سوف نتتبع الكلمات التي جمعها هذا المعجم تاريخيا ونحاول أن نرى هل طبق المنهج التّاريخي بكامل آلياته وخطواته؟.

٢- آليات المنهج التّاريخي في لسان العرب:

اللغة العربية بحاجة ماسة إلى معجمات لغوية تكمل معجماتنا المعيارية القديمة، وتوضح لنا أمورا جديدة، والمنهج التّاريخي هو الأنسب لتتبّع حياة الألفاظ عبر التّاريخ، ولنجاح ذلك لا بد من تتبع خطوات أو آليات المنهج التّاريخي، وسنحاول من خلال معجم لسان العرب أن نستشف مدى وجوده.

١-الميز بين العربي الأصيل والمعرب أو الدخيل:

إن المتتبّع للألفاظ معجم لسان العرب لابن منظور يجد أنّه قد ذكر العديد من الألفاظ سواء كانت تلك الألفاظ عربية أصيلة أم أنّها معربة أو دخيلة، فهو يحاول أن يذكر اللفظة والأصل الذي تعود إليه كما أنّه حاول أن يذكر الزمن الذي ظهرت فيه تلك اللفظة. فابن منظور في جمعه لتلك الألفاظ لم يكن يقصد التتبع التّاريخي للفظة وإنّما كان هذا التّتبع دون قصد، وسوف يتضح ذلك فيمايلي:

-دبج: الدبج:« النقش والتزيين، فارسي معرب وديج الأرض المطر يدبجها دبجا: روضها. والدبياج:ضرب من الثياب. قال ابن جنى: قولهم دبابيج يدل على أن أصله دبَّاجُ، وأنّهم إنّما أبدلوا الباء ياء استثقالا لتضعيف الباء. وفي الحديث ذكر الديباج، وهي الثياب المتخذة من الإبريسم، فارسي معرب وسمى ابن مسعود الحواميم ديباج القرآن»[2].

إنّ لفظة دبج حسبما جاءت في لسان العرب هي ليست لفظا عربيا وإنّما هي لفظة فارسية معربة، وقد تتبعنا هذه الكلمة في المعجم محاولين أن نجد تاريخ ظهورها لكن للأسف لم نجد ذلك وهذا دليل على أن ابن منظور لم يكن يقصد تتبع اللفظة تاريخيا وإنّما كان هدفه الجمع فقط.

---

(١)- محمد علي عبد الكريم الرديني: المعجمات العربية دراسة منهجية، ص: ١٠٨، ١٠٩.

(٢)- ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، ط ١، دت، ج٢، مادة "خنج".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

-بذنج: الباذنجان:«اسم فارسي، وهو عند العرب كثير»[1].كذلك هذا اللفظ(الباذنجان) هو لفظ غير عربي لكنه عُرب.

-باج: الباج: «التبان والناس باج واحد أي شيء واحد. ابن أعرابي: الباج يهمز ولا يهمز، وهو الطريقة من المحاج المستوية، ومنه قول عمر رضى الله عنه، لأجعلن الناس باجا واحدا؛ أي طريقة واحدة. وقولهم أجمل الباجات باجا واحدا أي ضربا واحدا ولونا واحدا، وهو معرب وأصله بالفارسية باها، أي ألوان الأطعمة»[2].

فابن منظور حاول أن يذكر الألفاظ العربية وغير العربية في معجمه، إذن نجده قد طبق النّاحية الاشتقاقية التي ذكرها فيشر في منهجه للمعجم التّاريخي، وهي رد المعربات إلى أصولها قدر الإمكان، وبالتّالي فإن لسان العرب قد ميز بين العربي الأصيل والمعرب، ومعنى هذا أنّه انتهج بعض المعطيات المنهج التّاريخي دون قصد وقد لاحظنا ذلك من خلال النّماذج السابقة.

٢- تتبع سيرة حياة اللفظ العربي عبر مراحل زمنية متعاقبة:

إنّ الباحث في لسان العرب سوف يلاحظ -في ثنايا هذا المعجم- بعض ملامح المعجم التّاريخي وهي تتبع الكلمات وما يطرأ عليها من تغير عبر فترات زمنية متعاقبة، فابن منظور قد تتبع العديد من الكلمات وذكر تغيرها الدلالي، فهو لم يكن يقصد تتبع تلك الكلمات وما طرأ عليها من تغير وإنّما كان هدفه جمع اللغة وترتيبها ترتيبا دقيقا، والدليل على ذلك هناك بعض الألفاظ يذكر تغيرها لكنه لم يذكر الزمن الذي تغيرت فيه والعكس مثل:لفظة النّفاق التي ذكر فيها الزمن الذي تغيرت فيه ألّا وهو عصر الإسلام فالألفاظ كثيرة التي تغيرت عبر الزمن نجدها في لسان العرب لكنها جمعت دون قصد تتبعها تاريخيا ونذكر من ذلك:

- النّفاق: ذكرت هذه اللفظة في لسان العرب حيث يقول أبو عبيدة:«سمي المنافق منافقا للنفق والسرب في الأرض، وإنّما سمى منافقا لأنّه نافق كاليربوع وهو دخوله نافقاءه»[3]. فلفظة النّفاق لما جاء عصر الإسلام تغيرت من معنى حقيقي إلى معنى مجازي، ومعنى لفظة المنافق: يدخل الإسلام ثم يخرج منه من غير الوجه الذي دخل فيه؛ أي النّفاق ذلك الإنسان اللعوب الذي يدعي الإسلام وهو غير كذلك فالمنافق الذي يخفي أشياء في داخله ويظهر لنا أشياء أخرى.

-كفر: الكفر: نقيض الإيمان.آمنا بالله وكفرنا بالطاغوت؛كفر بالله يكفر كفرا وكفورا وكفراناً. وقد تتبع لسان العرب لفظة الكفر، حيث استشهد لها من القرآن الكريم بعد بسم الله:﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُواْ ثُمَّ كَفَرُواْ ثُمَّ آمَنُواْ ثُمَّ كَفَرُواْ ثُمَّ ازْدَادُواْ كُفْراً لَّمْ يَكُنِ اللّهُ لِيَغْفِرَ﴾(سورة النساء١٣٧). قال ابن اسحاق:«قيل فيه غير قول، قال بعضهم: يعني به اليهود لأنّهم آمنوا بموسى عليه السلام، ثم كفروا بعزير ثم كفروا بعيسى ثم ازدادوا كفرا بكفرهم بمحمد صلى الله عليه وسلم»[4].

فإن ابن منظور في هذه اللفظة قد تتبعها زمنيا من عصر موسى عليه السلام، ثم عصر يوسف عليه السلام، ثم عصر عيسى عليه السلام، وبعدها عصر محمد صلى الله عليه وسلم، فمعناها كان واحدا في هذه العصور ولم يتغير، ولكن المعنى قبل تلك العصور كان غير ذلك، حيث يقول ابن منظور:«الكفار الزراع وتقول العرب للزارع: كافر لأنّه يكفر البذر المبذور بتراب الأرض

---

(١)- ابن منظور: لسان العرب، ج٢، مادة "بدج".

(٢)- ابن منظور: لسان العرب، ج٢، مادة "باج".

(٣)- ابن منظور: لسان العرب، ج ١٠، مادة "نفق".

(٤)- ابن منظور: لسان العرب، ج ٥، مادة "كفر".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المثارة إذا أمر عليها مالقه»[1]. كما هو ملاحظ هناك تتابع تاريخي للعصور؛ أي أنّ معنى اللفظة قد كان مختلفا قبل تلك العصور، وابن منظور لما ذكر ذلك الاستشهاد عن الكفر لم يكن يقصد تتبع اللفظة تاريخيا، وإنّما تتبع ذلك دون قصد كان مبتغاه، كما ذكرت سابقا هو جمع اللغة والمحافظة عليها من الضياع والتحريف لا تتبعها تاريخيا.

في الحقيقة الأمثلة كثيرة عن تغير اللفظة عبر الزمن من عصر إلى عصر في لسان العرب، لكن البحث عنها في ثمانيين مادة ليس بالأمر السهل والهين وخاصة أن ابن منظور لم يكن منطلقه في معجمه تتبع الكلمات عبر الزمن، أي لم يكن منهجه منهج تاريخي.

والباحث يلاحظ تغير اللفظة من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وطبعا المعجم التّاريخي يتتبع اللفظة عبر الزمن ومجالات استعمالاتها وما طرأ عليها من تغير سواء في الشكل والمضمون متتبعا في ذلك ترتيب المعاني حسب التسلسل الزمني والمنطق العقلي، وهذا ما تطرق إليه فيشر في النّاحية التّعبيرية، ونذكر على سبيل المثال:

-الأطنابُ:«ما يشد به البيت من الحبال بين الأرض والطرائق، وهذه اللفظة قد تغير معناها من الحقيقي إلى المجازي، فأصبحت لفظة الإطناب: المبالغة في مدح أو ذم والإكثار فيه»[2]؛ أي التّرسل والإطالة في الكلام، فكما هو ملاحظ اللفظة تغير معناها الدلالي من زمن إلى زمن آخر، وأصبحت تدل على شيء مختلف تماما.

- ثلج:«الثلج الذي يسقط من السماء، وفي حديث عمر رضي الله عنه:حتى أتاه الثلج اليقين. ويقال:ثلجت نفسي بالأمر إذا اطمأنت إليه، وسكنت وثبت فيها ووثقت به»[3].

ومنه فلفظة الثلج حسبما جاءت في لسان العرب قد تحولت من المعنى المجازي إلى المعنى الحقيقي فكانت في عهد عمر رضي الله عنه، ذلك اليقين الموجود في النفس والقلب، بينما اليوم أصبحت هذه اللفظة، ذلك الشيء الأبيض الذي يسقط من السماء.

٣- التعرف على المؤثرات التيتتحكم في سيرة حياة الألفاظ العربية:

وفي هذا المجال نذكر كلمة الحج التي تغيرت دلالتها عبر الزمن، فكانت لها دلالة في عصر الجاهلية وفي عصر الإسلام أصبحت لها دلالة أخرى مختلفة تماما عن الأولى، فقد ذكر ابن منظور في لسان العرب الكثير من الكلمات التي تغير معناها عبر الزمن.

- الحجُّ: «القصد.حج إلينا فلان أي قدم؛ وحجه يحجه حجا: قصده. قال ابن السكيت: يقول يكثرون الاختلاف إليه، هذا الأصل ثم عرف استعماله في القصد إلى مكة للنسك والحج إلى البيت خاصة»[4]. فكما هو ملاحظ كلمة الحج تغير معناها من دلالة عامة إلى دلالة خاصة حيث القصد خصص إلى بيت الله الحرام .

- المأتم: فهذه اللفظة في الأصل تطلق على مجتمع الرجال والنساء في الغم والفرح ثم خص به اجتماع النساء للموت[1].

---

(١)- ابن منظور: لسان العرب، ج ٥، مادة "كفر".

(٢)- ابن منظور: لسان العرب، ج ١، مادة "طنب ".

(٣)- ابن منظور: لسان العرب، ج ٢، مادة "ثلج ".

(٤)- ابن منظور: لسان العرب، ج ١٢، مادة "حجج ".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعليه فلفظة المأتم قد ذكر معناها في البداية على أنّها كانت تدل على الفرح والحزن في نفس الوقت، ثم تتبع التغير الذي طرأ على اللفظة، فقال بأنّها أصبحت تدل على الحزن فقط؛ أي خصصت دلالاتها للحزن، فلسان العرب ذكر تغير المعنى الدلالي لهذه اللفظة دون قصد والدليل على ذلك، أنّه لم يذكر الزمن الذي تغيرت فيه. فهنا نجده قد طبق النّاحية الأسلوبية والتي تحدد دلالة اللفظة عامة أم خاصة.

وفي الأخير نحاول أن نصل إلى نتيجة ملمة وهي هل معجم لسان العرب لابن منظور معجما تاريخيا؟.

وخاصة بعدما أدرجنا كل تلك المعطيات السابقة عنه. والجواب سوف نجده عند إبراهيم السامرائي في كتابه معجميات حيث طرح سؤالا في نفس الصدد فقال:«ولنا أن نسأل أنفسنا: ألنا من تراثنا معجم تاريخي؟. وهل لنا أن نعد مثلا لسان العرب ضربا من هذا المعجم؟.

والجواب على هذين السؤالين هو أنّنا لا نملك هذا المعجم، وليس"لسان العرب"ولا غيره من المطولات هو هذا الذي نتساءل عنه»[(2)].

وفي النّهاية نستخلص أن المنهج التّاريخي له نتائج عديدة في مجال الدراسات اللغوية، وكان من أهمها ظهور المعاجم التّاريخية، منها معجم أوكسفورد الإنجليزي والذي يعتبر أول معجم تاريخي، أمّا عن الجهود العربية في هذا المجال بذات كانت البداية مع محاولات المستشرق الألماني فيشير، ثم مع مجمع اللغة العربية بالقاهرة التي بآت بالفشل في تنفيذ مشروع المعجم التّاريخي لفيشر، فصدر بدلا عنه المعجم الكبير والذي لم يكتمل لحد الساعة، بالإضافة إلى جهود الجمعية المعجمية بتونس ومركز الأبحاث بالدوحة فهم يحاولون جاهدين لإنجاز معجم التّاريخي.

وفي الأخير تبقى الأمة العربية في حاجة ماسة إلى معجم تاريخي، ولابد للجهود العربية أن تتحد وتتفق حتى تصل إلى إنجاز هذا المعجم المنتظر، ويجب أن يطبق فيه آليات المنهج التّاريخي بكل معطياته حتى يكون معجما تاريخيا بمعنى الكلمة، أمّا لسان العرب فقد شكل حلقة لغوية هامة في المعاجم العربية، لكنه ليس معجما تاريخيا وإنّما هو معجم معياري فقط.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم: رواية ورش.
١ -إبراهيم السامرائي: معجميات، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط١١،١٩٩.
٢ -أحمد مختار عمر: أنا واللغة والمجمع، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٢.
٣ -البدراوي زهران: المعجم العربي تطور وتاريخ في ضوء نظريات علم الدلالة لدى المحدثين،دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط٩١، ٢٠٠.
٤ -حكمت كشلي فواز: لسان العرب لابن منظور دراسة تحليل ونقد، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط٦١،١٩٩.
٥ -حلام الجيلالي: تقنيات التعريب بالمعجم العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط،١٩٩٩.
٦ -حلمي خليل: دراسات في اللغة والمعاجم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٧١،١٩٩.

(١)- ابن منظور: لسان العرب، ج ٢، مادة "أتم ".

(٢)- إبراهيم السامرائي: معجميات، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١، ص:٣٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٧ ابن حويلي الأخضر ميدني: تاريخ المعجم العربي بين النشأة والتطور، دار هومة، الجزائر، دط، ٢٠٠٩.

٨ رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٩٧.

٩ شوقي ضيف: مجمع اللغة العربية في خمسين عاما(١٩٣٤-١٩٨٤)، مجمع اللغة العربية، مصر، ط١، ١٩٨٥.

١٠ - صافية زفنكي: التطورات المعجمية والمعجمات اللغوية العامة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٧.

١١ - عبد الغفار حامد هلال: مناهج البحث في اللسانيات وعلم المعجم، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط، ٢٠٠٩.

١٢ - عبد الكريم مجاهد مرداوي: مناهج التأليف المعجمي عند العرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠.

١٣ - عبد اللطيف الصوفي: اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط٦، ١٩٨٦.

١٤ - عبده الراجحي: التجربة الإنجليزية في المعجم التاريخي، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد١٠، ٢١/٦/٢٠٠٧.

١٥ - العمري بن رابح بلاعدة القلعي: الألمعية في الدراسات المعجمية، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

١٦ - المبروك زيد الخير: محاضرات في قضايا المعجم العربي وعلاقتها بالدرس اللساني الحديث، دار الوعي، الجزائر، ط١، ٢٠١٣.

١٧ - مجمع اللغة العربية: المعجم الكبير، مصر،دط، دت.

١٨ - محمد الدباغ: صفحة المعجم المؤرخ للغة الضاد، ٢٠١٣/٧/١ www.youtube.com/watchv=iqybvt

١٩ - محمد السيد علي بلاسى: المدخل إلى البحث اللغوي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٢٠ - محمد حسن عبد العزيز: المعجم التاريخي للغة العربية وثائق ونماذج، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، مصر،ط١، ٢٠٠٨.

٢١ محمد رشاد الحمزاوي: النظريات المعجمية العربية وسبلها إلى استعاب الخطاب العربي، مؤسسات بن عبد الله، تونس، دط، دت.

٢٢ محمد علي عبد الكريم الرديني: المعجمات العربية دراسة منهجية، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط٢، ٢٠٠٦.

٢٣ - محمود السعران : علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت .

٢٤ - محمود سليمان ياقوت: منهج البحث اللغوي، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، مصر، دط، ٢٠٠٢.

٢٥ - المركز العربي يحضر لإطلاق مشروع"المعجم التاريخي للغة": ١٠ فبراير ٢٠١٣، ينظر:

http://www.dohainstitute.org/content/1d6fc717-ef40-4f4d-bdf-4849ef3e4421

٢٦ - ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، ط١، دت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016