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 25 ديسمبر 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 أبعداها:

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 التمييز 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:

أ.د.سطمبول ناصر. جامعة أحمد بن بلة ١ . الجزائر
أ. د. خليفة أحمد العتيري . جامعة الجبل الغربي ليبيا
أ.د.أحمد علي يحي علي محمد . جامعة عين شمس . مصر
د.أسماء غريب . جامعة المعرفة (La sapienza) روما
د.مصطفى عطية . كلية التربية الأساسية ، الكويت
د.الشارف لطروش . جامعة مستغانم . الجزائر
د. نور الدين السافي . جامعة الملك فيصل المملكة العربية السعودية
د.بشرى عبد المجيد تاكفراست . جامعة القاضي عياض . المغرب
د.فاضل عبود التميمي . جامعة ديالي . العراق
بولرباح عثماني . جامعة عمار ثليجي . الجزائر
د. محمد فتحي عبد الفتاح الأعصر. جامعة الطائف . السعودية
د.محمد محمود السيد أبو حسين . جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية . السعودية
د.طارق ثابت . جامعة باتنة١٠ . الجزائر
د.بلحسن عزوز. جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي . الجزائر
عايدة سعدي . جامعة محمد الشريف مساعدية . 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
- خطاب الحياة والموت في الشعر العربي المعاصر، بنياته الدالة وإبدالاتها (مقاربة بنيوية سيميائية)، د.بوعيشة بوعمارة..جامعة زيان عاشور.الجزائر. 9
- التعليمية ورهان الإصلاح اللغوي بالمدرسة الجزائرية، تأسيس وتأصيل . د.مغزي أحمد سعيد . جامعة سطيف٢ .الجزائر. 35
- في زيف نسبة (معجز أحمد) المطبوع للمعرّي (-٤٤٥هـ) - دراسة موازنة بين اللاَّمع العزيزي ومعجز أحمد - أ. د. أحمد علي دهمان ، محمد حسن الشعير، جامعة البعث – حمص / سوريا. 53
- تقنيات الكتابة في روايات الطاهر وطار ، د .خالدي سمير المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان/الجزائر. 67
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر ٢٠٠٥ خلفيات الصوغ الروائي: انهيارات المعنى في رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، د.رشيد طلال جامعة ببني ملال المغرب. 81
- الشيخ محمد البشير الإبراهيمي ورحلته إلى المشرق قراءة في أهداف الرحلة ومضامينها وبنائها الفني، أ/ د. سميرة أنساعد المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة- الجزائر. 93
- الحكاية الشعبية في دولة البحرين حكاية سرور أنموذجا - مقاربة تحليلية- د. لخضر بن عيسى ذيب . قسم اللغة والأدب العربي جامعة عمار ثليجي الأغواط – الجزائر . 103
- الأبعاد المستعارة في رواية زمن القلب لـ محمد العالي عرعار قراءة في التثاقف التيمي والنسقي.. د.توبة زاغز.جامعة محمد خيضر.الجزائر. 111
- الطعام و الجوع في رواية "الدار الكبيرة " للكاتب : محمد ديب. أ.مومن سعد . جامعة : عبد الرحمان ابن خلدون -الجزائر 119
- تلقي نظرية قريماس عند الناقد محمد الناصر العجيمي قراءة نقدية في نص الأرانب والفيلة، ملوكي فريدة.جامعة جيلالي اليابس.الجزائر. 135

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

ككل عدد يفترض أن نقدم افتتاحية تحوي ملمحا عاما حول المواضيع المنشورة، ولو أني أعتقد أن هذه المواضيع تقدم نفسها بنفسها بما تطرحه من إشكاليات جديدة وبما تثيره في ذهن المتلقي الذي يحاول الخوض في المسافات المعتمة عله يعثر على إجابات ...، رغم ذلك نقول أن العدد جمع بين قراءات في متون سردية متنوعة كروايات الطاهر وطار ورواية صنع الله إبراهيم ورواية محمد ديب ورواية محمد العالي عرعار ...، كما قدم دراسة حول الشعر العربي المعاصر إضافة إلى دراسة في الأدب الشعبي وكذا في التعليمية، وأخرى في أدب الرحلة .

نأمل أن يكون العدد في مستوى حسن ظن القراء والمتابعين، هذا ونوجه شكرنا إلى السادة المحكمين على المجهودات الكبيرة المقدمة.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

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

خطاب الحياة والموت في الشعر العربي المعاصر، بنياته الدالة وإبدالاتها (مقاربة بنيوية سيميائية)

د.بوعيشة بوعمارة. جامعة زيان عاشور . الجزائر

ملخص البحث:

يعرض هذا البحث الطرائق الفنية التي يتبعها الشاعر العربي المعاصر في تشكيل معجمه الشعري وحقوله الدلالية، ومن ثمة خطابه الشعري، وذلك من خلال الوقوف عند شعرية خطاب الحياة والموت، الفرح والحزن، وتحديد خصائصها البنائية، والوظيفية، والدلالية، ورصد حركتها وطرائق تشكيلها، وأثرها في بناء النص، إذ يتوقف البحث عند الحقول والمقولات الدلالية المتعلقة بهذه الثنائية، ويستكنه طرائق توظيفها وتنويع أساليبها ودورها في تشكيل النص الشعري.

ويكشف البحث البنيات الدالة على هذه التجربة:(مثل شعرية: التضاد ، التوازي، التكرار، الرمز، والتناص)، وتجلياتها على مستوى الشكل والمضمون، ويحدد قيمها الفنية والجمالية والأسلوبية ،التي تجعل من الخطاب الشعري العربي المعاصر تشكيلا لغويا وفاعلية أسلوبية ذات طاقات إيحائية خلاقة، تجمع بين جدة اللغة وحداثة التركيب وفرادة التوظيف.

فالبحث يحاول الكشف عن فلسفة الشاعر العربي المعاصر وتجربته في الثنائية الجدلية المفارقة (الحياة والموت، الفرح والحزن)، وفق رؤية يراد لها أن تكون جديدة بآلياتها وأدواتها الإجرائية.

الكلمات المفتاحية :

المعجم الشعري ، الحقول الدلالية ، الحياة والموت ، الفرح والحزن ، الخطاب الشعري المعاصر

تشكيل المعجم الشعري:

المعجم الشعري هو القاموس اللغوي للشاعر، والذي تكوّن من خلال ثقافته وبيئته وتجاربه الخاصة، إنه أداة الشاعر الخاصة، التي على أساسها يمكن الحكم على شاعر وتبيان ملامحه، ولذلك يعتبر المعجم الشعري نواة استراتيجية في تأسيس بنية أشكال الشعر العربي المعاصر، فهو« لحمة أي نص، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب»[1]

[1]، حيث يحتوي على مجموعة من الألفاظ التي تخيب أفق انتظار القارئ وتصدمه وتشحنه بدلالات متعددة ومتجددة وغير ثابتة، وذلك عن طريق سياق التوظيف الذي يولد معاني أخرى من رحم المعنى المعجمي[2]

وبهذا يتكون المعجم الشعري من شقين: كمي وكيفي، يقصد بالأول كم الألفاظ التي تكونت في ذاكرة الشاعر من خلال قراءاته وتجاربه ومحيطه، وأما الثاني فيعني كيفية توظيف الشاعر لهذه الألفاظ وانتظامها في نسق لغوي له دلالته التي من أهمها أسلوبية الشاعر ولمسته الجمالية، ليصبح المعجم الشعري بهذا المفهوم خروجا عن المعجم وعن الدلالات الأصلية لكلماته المكونة له.

إن التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، ولكل تجربة لغتها الخاصة إذ يتناول الشاعر الألفاظ ثم يديرها فينفسه حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الشخصية يعيد إخراجها في سياق خاصٍ وبمعانٍ جديدة مما ينتج الشعرية. وهذا ما يؤكد مساعي شعراء الحداثة في خلق اللغة وتفجيرها من الداخل ليصبح كل « نصٍ معجماً لذاته»[3].

وخصوصية استعمال الشاعر للغة والدعوة إلى الانزياح والتميز (تميز لغة كل مبدع عما سواه) لا يعني أنه يهدمها لأن ما يتغير هو معجم اللغة، نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها، من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة، بل هو خلق خاص.

وبذلك يمثل المعجم التميز الذي تفرد به النص الإبداعي هذا، بل ويتفرد به الشاعر. كما أنه مفتاح النصوص، يحدد هويتها الإبداعية ، وإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بلدئ الأمر فإن« مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمة الخاص به فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء والعصور»[4].

ويختلف المعجم الشعري من شاعر لآخر، لأن لكل شاعر معجمه الذي يميزه عن باقي الشعراء، فمعجم متون السياب ليس هو معجم متون صلاح عبد الصبور أو متون أدونيس أو متون محمود درويش، ذلك أن مهمة الكلمة الشعرية هي تفجير تعريفاتها وحدودها ومعانيها المألوفة، لنستخلص منها معاني جديدة ومدهشة تخلق في السياق الشعري فتولد جمالية فنية.

إن هذه الكلمات « مبنية بناء مزدوجا، إنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني وهي أيضا رموز للمعاني تعتبر أصواتا، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية»[5].

الحقول الدلالية:

تتم قراءة المعجم الشعري بتتبع الألفاظ المستخدمة من طرف الشاعر وترتيبها، ذلك أن النصوص تعتمد قواعد لغوية تحدد المواضيع في الأعمال الأدبية، والموضوع «هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة»[1]، والمقصود بالعائلة

---

(١) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦، ص٦١.

(٢) محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مطبعة أميمة،المغرب،ط١،٢٠٠٦،ص١٨٣.

(٣) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ، ص٧٧.

(٤) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص٥٨.

(٥) مكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٦٦، ص٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اللغوية هنا الحقل الدلالي، المراد به ورود مجموعة الكلمات الدالة على معنى محدد لمفردة ما، على أن العائلة اللغوية (الحقل الدلالي) تستند إلى ثلاثة مبادئ هي الاشتقاق والترادف والقرابة المعنوية، وذلك بتحري التكرارات والكلمات المفاتيح باعتبار أن الدلالة تكمن في النص من خلال عدة حقول دلالية.

من هنا يظهر الاختلاف بين المعجم والحقل الدلالي، فالمعجم بمفهومه اللغوي يعني تردد لغوي لمفردة بعينها، أما الحقل الدلالي فورود كلمات تدل على معنى محدد لمفردة ما، وهكذا يمزج الشاعر الحديث المجرد بالمحسوس، والمحسوس بالمجرد والمجرد بالمجرد في علاقة إيحائية متشابكة وشديدة التعقيد لصياغة رؤيا شعرية مع باقي الألفاظ الأخرى مشحونة بدلالة داخل سياق المتن الشعري.

وحقول المعجم الشعري تتنوع وتختلف لأنها «لا تصور نسقا للفكر أو للعالم ، مألوفا أو له نظير... إن الوجود الوحيد لعالم الشاعر هو نسيج مخيلته التي لا ترى العالم في سكونه، وإنما من خلال حركته، ولا تشهد الكون مشاهدة المتأمل المتأثر، وإنما برؤية المشارك المؤثر»[2].

وإذا كان الحقل الدلالي يكشف لنا ١١عن الظواهر الكلية للنص، ويحدد المواضيع التي يدور حولها الأديب، فإن اللغة تحمل في طياتها نسقا للعالم. فرؤية الشاعر واهتمامه بموضوع ما يدفعانه لتكرار مفردات بعينها.

وتتسم هذه الحقول بالكثافة والتداخل والتناغم وتعدد المعاني وتباين التوظيف .. حتى تصبح غاية في حد ذاتها لأن معانيها تستنبط من سياقها، ولا تحدد موضوعها مسبقا، وهذا المعجم « يقوم بدور مهم في تركيب الجمل وفي معناها»[3]، فلكي نصل إلى نتائج حقيقية يجب ألاّ نعزل الكلمات عن سياقاتها والتراكيب الموظفة فيها، لأنها تمنحها دلالات جديدة وطرائق خاصة في التشكيل.

المقولات الدلالية في الشعر العربي المعاصر:

إن متون الشعر العربي المعاصر قد عبرت عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تعبر عن رؤيا خاصة ومن أهم هذه المقولات الدلالية: **مقولة المكان ، مقولة الزمان ، مقولة اللون ، مقولة المال ، مقولة اغتصاب الحرية ، مقولة الظلم ، مقولة التمرد ، مقولة الاغتراب ، مقولة الجوع ، مقولة الفقر ، مقولة الحزن ، مقولة القلق ، مقولة الحب ، مقولة الجسد.**

وشيوع هذه الحقول الدلالية في قصائد شعراء الحداثة يشير إلى أنّ تجارب خاصة تكونت لديهم، تحتاج إلى شبكات لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تناسب هذه التجارب، وتعبر عن تلك الحالات الانفعالية التي تسيطر على الشاعر، ثم إن إلحاح تلك الألفاظ واختيارها يؤكد هذه الحالات التي تضغط عليه.

---

(١) عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٩٨٣، ص٣٢-٣٣.

(٢) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٨٩، ص٨٥.

(٣) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص٦٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مفارقة الحياة والموت:

نلاحظ من خلال الحقول الدلالية في شعر الحداثة وجود حقول دلالية أساسية تمثل العمود الفقري أو بؤرة دلالات النصوص ومنها حقول: **الحياة والموت والفرح والحزن** ، وهي عناصر مهيمنة على النسيج النصي، وهو يسعى لإنتاج دلالاته، وهي دوال مفاتيح لفهم رؤى الشاعر.

وتأتي مفردتا **الحياة والموت** في حقولها الدلالية متضافرة في جدلية **الفرح والحزن**، ويمكن تحديد بعض مفردات **الحقل الدلالي للحياة** وبعض مفردات **الحقل الدلالي للموت** في هذين الجدولين:

الحقل الدلالي للحياة:

التفاؤل	الربيع	الخصوبة	التدفق	الدنيا	السلام
الرقص	الولادة	الزهو	الأشواق	العيش	الحرية
الطفولة	الابتهاج	الاندفاع	الخلود	الحياة	الصح
الإشراق	الطموح	العودة	النضارة	الديمومة	الاقبال
الراحة	الهناء	الشمس	الاحتفال	السباق	الدفء
الأمل	المرح	المهرجان	الاخضرار	الخير	الحرية
التفتح	الشباب	الحنين	البقاء	المداعبة	الانطلاق
الزهو	التكاثر	التطلع	العطاء	السمو	الجري

الحقل الدلالي للموت:

الفقر	الدفن	الموت	الغرق	النهاية	الجنازة
المقبرة	الضريح	المأتم	الجثمان	التلاشي	الرحيل
الكفن	القفر	الشبح	الانتحار	الانقطاع	المخاض
القتل	العتمة	الليل	الشر	التوجع	السواد
الجوع	القلق	الأنين	الدجى	النعش	القبر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

البكاء	الحيرة	العتمة	الظلام	اليباب	الرمس
الجثث	الدموع	الجفاف	اليبس	العدم	الآهات
الضمأ	الانتحاب	الأنين	السقوط	الانهزام	الانكسار

وعلى ضوء هذين الجدولين نلاحظ أن حقول المعجم الشعري تتسم بالتنوع والاختلاف لأنها لا تصور نسقا للفكر أو للعالم مألوفا أو له نظير.

إن الوجود الوحيد لعالم الشاعر هو نسيج مخيلته التي لا ترى العالم في سكونه، وإنما من خلال حركته، ولا تشاهد الكون مشاهدة المتأمل المتأثر، وإنما برؤية المشارك المتأثر ذلك أن طبيعة توظيف هذه الحقول تختلف وتتجاوز معانيها الإشارية إلى خلق دلالات جديدة في سياقات مختلفة وبنيات تركيبية جديدة وعلاقات مخصوصة. ثم إن هذه الحقول تتميز بالكثافة والتداخل والتناغم والتعدد في المعاني.

وإذا كانت قصائد الشاعر العربي المعاصر تنبض بالحياة ، فإن مفردات الموت لا تحمل دلالتها التي توحي بالنهاية والحزن والفقد فقط ، ولكنها تحمل معها أيضا ضياء الحياة ومحاولة التجدد والانبعاث.

صورة الموت : تمثل صورة الموت المكان النفسي لا المكان الطبيعي الواقعي الذي يحرص الشاعر على تغييره وتجاوزه، لأن فعله الإبداعي الذي يقوم على التصوير هو فعل اختراق وكشف، يحطم الواقع ثم يعيد بناءه من جديد في صور« لا تقف أمام الأشياء المادية لتنسخها، بل لتتعداها فتوقظ لذلك الحال الشعورية واللحظة الانفعالية المستترة في ذات الشاعر».[1]

يقول "عبد الوهاب البياتي" في قصيدته الموسومة بـ"قصيدتان إلى ولدي":

قمري الحزين

البحر مات وغيبت أمواجه السوداء قلع السندباد

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس، والصدى المبحوح عاد

والأفق كفنه الرماد

فلمن تغني الساحرات؟

والبحر مات

غرقت قريتنا وما عاد الغناء

إلا بكاء

والقبرات

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة ، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥، ص١٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

طارت، فيا قمري الحزين:

الكنز في المجرى الدفين

في آخر البستان .. تحت شجيرة الليمون، خبأه هناك السندباد

لكنه خاو، وها أن الرماد

والثلج والظلمات والأوراق تطمره، وتطمر بالضباب

الكائنات

أكذا نموت بهذه الأرض الخراب

ويجف قنديل الطفولة في التراب؟

أهكذا شمس النهار

تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟

مدن بلا فجر تنام

ناديت، باسمك في شوارعها، فجاوبني الظلام

وسألت عنك الريح وهي تئن في قلب السكون

ورأيت وجهك في المرايا والعيون

وفي زجاج نوافذ الفجر البعيد

وفي بطاقات البريد

مدن بلا فجر يغطيها الجليد.[1]

فهذه القصيدة وحدة نفسية موحدة، جسد فيها الشاعر مشاعره النفسية بصور مكثفة مستفيدا من رموز (الأرض الخراب، السندباد، الشمس، النار، الفجر، الكنز، ...) بكل ما لها في الوجدان من بعد نفسي، وما تثيره من مشاعر مرتبطة بالموروث، الذي يضيء الدلالة، ويشحن الصور بإيحاءات نفسية وشعورية تثرى القصيدة، وقد بنى الشاعر صوره بناء عضويا ناميا، باعتماده على مجموعات من الصور الشعرية داخل التشكيل الجمالي للقصيدة، تنتهي المجموعة الأولى لتبدأ الثانية، وهو بناء يقوم على تراكم الصور الشعرية، التي تضيف جديدا إلى دلالة هذا التشكيل على موقف الشاعر ورؤيته لخلق موازاة شعرية لعلاقة الشاعر بواقعه، أو لمواقفه من هذا الواقع.

وهذه القصيدة الصورة لوحة حزينة تصور هموم الإنسان وأحزانه حيث:

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٢، ص١٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- خيم الحزن فيها على القمر - وخلع على كل مظاهر الطبيعة

- وصار البحر –مصدر الخير- ميتا - وطفا العشب فوق جبينه

- وغرقت الجزيرة، وتحول الغناء بكاء - وطمرت الظلمات الكنز

- والضباب يطمر الكائنات - والكل يموت بالأرض الخراب(إليوت).

لقد تحولت هموم الشاعر الفردية وأمله الضائع إلى هموم عامة، هموم الفقراء الذين لا شمس لهم ولا نار بمواقدهم، ومدنهم تنام بلا فجر (أي في ليل لا نهاية له)، لتمثل كل مجموعة من هذه الصور الشعرية جزءًا من موقف الشاعر، وتضيف كل مجموعة جزءا جديدا حتى تكتمل الصورة العامة للتشكيل الجمالي للقصيدة على أن الشاعر أقام بين هذه الصور مجموعة من العلاقات الجمالية لتتفاعل فيما بينها وتكون القصيدة بناء عضويا ناميا، وفق الرؤية الجمالية الخاصة للشاعر.

ولعلّ من أرقى نماذج التعبير عن الموت قصيدة "أغنية للشتاء" لصلاح عبد الصبور، يقول:

ينبئني شتاء هذا العام أنني أموت وحدي

ذات شتاء مثله، ذات شتاء

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة والمنهمرة

أموت لا يعرفني أحد

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله

لكنني من يومها ينزف رأسي

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صليت

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجني خوفا

وحينما ناديته لم يستجبْ

عرفت أنني أضعت ما أضعت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كان جزائي أن يقول لي الشتاء

ذات شتاء مثله

أموت وحدي

هنا نلاحظ سيطرة فكرة الموت على الشاعر طوال القصيدة والتي استولت عليه ذات شتاء، ولم تفارقه بعدها وهي آتية لا محاله ذات شتاء كما يقول، والطبيعة الحلزونية الطويلة لهذه القصيدة تتحدد انطلاقا من دوران الشاعر دورة كاملة تصنع دائرة شعورية وتصور دفقه شعورية لكن ما تكاد تنتهي حتى يعود الشاعر إلى نقطة البداية.

فهذه القصيدة دائرة منفتحة على الفضاء، كل دفقة شعورية فيه تبدأ من نقطة الانطلاق ويدور الشاعر معها دورة كاملة، وهكذا إلى أن يصل إلى نهاية التجربة ، وهي قصيدة تقوم أو تنبني على حلقات أو دوائر، يفضي بعضها إلى بعض بشكل واضح أو خفي، يهيمن عليه شعور موحد (الموت) ، ينتشر عبر حلقات القصيدة ، تتصارع أو تتعارض فيها مشاعر متعددة تتصادم وتتعارض أحيانا، وتتجاذب وتتكامل أحيانا أخرى ، لكن الموت هي الفكرة التي تنتظم الكل، أو الوحدة التي تظم التنوع.

ويقول "أدونيس" في قصيدة "أغنيات للموت":

١- كأن الموت إذا مرّ بي

يخنقه الصمت

كأنه ينام إن نمت

٢- يا يد الموت أطيلي حبل دروبي

خطف المجهول قلبي

يا يد الموت أطيلي

علّني أكشف كنه المستحيل

وأرى العالم قربي[1]

فالشاعر يكرر لفظ الموت ثلاث مراتٍ، ويؤنسنه فيجعله يمرُّ، ويخنق، وينام؛ ويجعل له يدًا تطيل، مع ملاحظة اعتماد الشاعر على علاقات لغوية جديدة من خلال الجمع بين حقل اليد وحقل الموت، واعتماده أساساً على مجاورة المضاف إليه للمضاف (يد الموت، حبل دربي، كنه المستحيل) ومجاورة الفعل للفاعل والمفعول (أطيلي حبل، خطف المجهول قلبي، أكشف كنه، أرى العالم).

وهذهالطريقة الخاصة في التوظيف إبداع خاص بالشاعر، فيه تجديد دلالي -لا نحوي- من خلال إقامة هذه العلاقات اللغوية.

---

[1] أدونيس، الآثار الكاملة، مج١، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧١ ، ص١١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

صورة الحياة: لعلّ من أكثر الحقول الدلالية دورانا في شعر الحداثة أيضا الحقل الدلالي للحياة (الحياة، الأمل، التفاؤل، الانطلاق، البقاء ...) ، يقول الشاعر نزار قباني:

تراني أحبّك ؟ لا أعلم

سؤال يحيط به المبهم

وإن كان حبي افتراضا لماذا؟

إذا لحت طاش برأسي الدم

وإن كنت لست أحب، تراه

لمن كل هذا الذي أنظم؟[1]

فتكرار كلمة الحب بمشتقاتها ثلاث مرات وبصيغة المستقبل يكشف عن التجدد والاستمرارية والديمومة والتعبير عن حالة العاشق الذي يرى في الحب معنى الحياة الخالدة، ثم إن هذا الحب يدفع الشاعر للموقف الفلسفي، حيث التفكير في كينونته بوصفه إنسانا وإلى التفكير في الوجود، ومن ثمة البحث في فلسفة الحب ذاته، إنه سبب نظم الشعر، وإلاّ: لمن كل هذا الذي أنظم؟ كما قال:

أحببت ومن قال إنا نموت

وتنأى عن الأرض أشباحنا

ففي غرف الفجر يجري شذانا

وتكمن في الجو أطيابنا[2]

فحب الشاعر يرتبط بالبقاء والرغبة في الحياة، فالموت الجسدي قدر محتوم لكن الحب الروحي يظل باقيا مما يؤكد مفهوم خلود الحب الصادق الحقيقي. وهكذا يعلن الشاعر فلسفته في الحب.

مفارقة الفرح والحزن:

إن مفردة الحزن تتكرر في شعر الحداثة وعبر قصائده التي لا تكاد تخلو منها، حيث تتكرر مفردة "الحزن" والحقول الدلالية التي تدور في إطارها، وذلك في مقابل مفردة "الفرح" والحقول الدلالية المحيطة بها، ويمكن رصد أكثر المفردات تكرارا في مدونة الشعر العربي المعاصر ، والمعبرة عن ثنائية الفرح والحزن في الجدولين الآتيين:

الحقل الدلالي للفرح:

---

[1] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣، ص٢٢.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص١١٧-١١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العيد	البهجة	السرور	الفرح	المرح	الحياة	السعادة	الرقص	الولادة	الموسيقى
الألحان	الطرب	التهنئة	التصفيق	الانشراح	القهقهة	النغم	النجاح	الوثوق	الشوق
الابتسام	الهناء	البريق	الزقزقة	الهرج	اللهو	المداعبة	البشاشة	التغريد	الدغدغة
الضحك	الصحو	الترفيه	الرضا	الشدو	النشيد	الطموح	النشوة	التفاؤل	الخير
الغناء	الأمل	الطبول	المناغاة	الزفاف	الاستئناس	التباشير	المعانقة	الدندنة	الطيران

الحقل الدلالي للحزن:

الدموع	الحزن	الموت	الصراخ	المرض	الغربة	الانكسار	الاحتراق	العار	الانطفاء
البكاء	الألم	الشكوى	الشقاء	الاضطراب	الفتك	الثورة	التمزق	الفناء	الضجر
العدم	الخوف	الجرح	الدفن	المأساة	الضياع	العويل	الضلال	الرعب	الانتحار
التوجع	اللطخ	الجوع	الفجيعة	الحطام	الذل	الجفاء	الانقطاع	الجذب	الجفاف
اليتم	الازمات	الشؤم	الذبول	المكلة	العذاب	الضيق	التلاشي	النزف	الهموم
الدمار	الوحشة	الكآبة	الظلام	الرحيل	الرثاء	القتل	السحق	التشتت	الهجر
الدم	المعاناة	النهش	الاحتضار	التراجع	الذبح	السجن	الإعدام	النفي	الاكتئاب
الطغيان	اليأس	القلق	الوهم	الفزع	التيه	الأذى	الحشرجة	الكفن	الجثة
الموال	التنهد	الغرق	الأشباح	اليبوسة	القسوة	الصياح	الشحوب	الجحيم	المقبرة
الانفراد	الأنقاض	الأنين	الشجون	الزوال	النهاية	التشرد	القفر	الخيبة	الطعن

صورة الفرح: إن تكرار مفردة الحزن وتعدد الحقول الدلالية المحيطة بها« لا يهني بالضرورة طغيانها وتأصلها في عمق التجربة الشعرية، فالحقول الدلالية للحزن عند "نزار قباني" تكشف عن حزن باهت اللون، لا يعدو أن يكون استخداما للفظ في إطار

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المعني المعجمي له ، وعلى المقابل من ذلك فإن الحقول الدلالية للفرح تكون أكثر عمقا بما تشع عن أضواء وإشراقات»[1]. يقول الشاعر:

لم أعد داريا إلى أين أذهب

كل يوم أحسُّ أنك أقرب

كل يوم ... يصير وجهك

جزءا من حياتي

ويصبح العمر أخصب

وتصير الأشكال أجمل شكلا

وتصير الحياة أحلى وأخصب[2]

فالفرح يأتي مرتبطا بالمرأة في علاقتها به، حيث تسلئوه وتفقده الحس بالاتجاهات، وفي حالة الفرح هذه يمنح الخصوبة والنماء، ويصير للحياة طعم يتلذذ الشاعر به، فتصبح الأشكال أجمل والحياة أحلى.

والفرح يحمل دلالات الحدوث والتحول وسيطرة الحركة والحيوية والنشاط، يقول "درويش":

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونرقص بين شهيدين نرفع مئذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا

ونحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونسرق من دودة القز خيطا لنبني سماء لنا ونسيج هذا الرحيلا

ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقات نهارا جميلا

نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا

ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النمو، ونحصد حيث أقمنا سبيلا

ففي هذا النص يوظف الشاعر جملة من الأفعال متكلما بصيغة الجماعة (نحب، استطعنا، نرقص، نرفع، نسرق، نبني، نسيج، نفتح، نزرع، أقمنا، نحصد) وكلها تدل على الحاضر والمستقبل، حتى الماضية منها ترتبط بما ينقلها إلى الدلالة على الحاضر والمستقبل مثل: (نحب الحياة إذا ما استطعنا)، (نزرع حيث أقمنا) (نحصد حيث أقمنا) ...

ومن النماذج الشعرية المتميزة التي تترجم تمسك الشاعر بالحياة وتعلقه بها، بحلوها ومرها، خيرها وشرها ، قصيدة "أنا وأنت" لأمجد الطرابلسي

---

[1] برون حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص٨٤.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨١، ص٦٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أما رأيت الليلة الحالـــكة تجلو دجاها البرقة الساطعة

والطفلة المشرقة الضاحكة تحزنـها لعبتها الضائـــعة

فإنني الليلة يا برقتي

وإنني الطفلة يا لعبتي

يا فرحتي أنت ويا دمعتي[1]

صورة الحزن: من صور الحزن قول "عبد الوهاب البياتي":

والأصدقاء الميتون

كمياه نهر هائج متدفقون

الليل والحمى وأضواء المقاهي والحانات

الدماء وعصائب البوليس تقتحم البيوت

فنغم الحزن واليأس في هذا المقطع مستوحى من التراكيب المستخدمة الآتية: الأصدقاء الميتون، نهر هائج، الليل والحمى، الدعاء وعصائب البوليس، على أن الاستعمال المباشر والبعد عن الإيحاء الفكري يطبع هذا المقطع

البنيات الدالة على تجربة الحياة والموت:

١/ بنية التضاد: إن الدمج بين كلمات تبدو متنافرة « يهدف إلى إفقاد الكلمات معناها على مستوى ما، وذلك لكي تعود وتكتسبه على مستوى آخر، غير أنها لا تكتسب نفس المعنى، وإنما شيئا مبدعا جديدا، شيئا جوهريا، هو الشعر نفسه، لا أكثر ولا أقل»[2] ، فاستعمال التضاد يخلق تعددا في الدلالات يرتبط بالتجديد من خلال خلق تركيب جديد وإعادة تشكيل رؤيا لواقع بديل عن الواقع المتردي المعيش، فالشاعر المعاصر يقوم بمزج المتناقضات في كيان واحد «يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمزجه به مستمدا منه بعض خصائصه، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل».[3]

وقد استعمل الشاعر هذه الأضداد لخلق تركيب جديد لبناء وإعادة تشكيل رؤيا لواقع بديل لواقع متردي، وذلك من خلال نظام الأضداد مبينا التناقض بين القرية والمدينة، واستعمال الشاعر لهذه اللغة الضدية الإيحائية يخلق تعددا في الدلالات التي يمكن الكشف عنها من خلال فهمها داخل السياق الشعري كله، إنها دلالات ثنائية الحياة والموت، التي قام فيها التضاد بدور فعال في مضاعفة الحركة للعلاقات الداخلية وتفعيلها، الأمر الذي جعل هذه البنية تؤسس التشكيل الشعري لهذه القصيدة.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٥٩.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص٣٧٤.

[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، مصر، ط٤ ، ٢٠٠٢، ص٩٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يقول "عبد العزيز المقالح" في قصيدته "في انتظار الميلاد الثاني لطفلة البن" ضمن"أوراق الجسد العائد من الموت":

تشرق/ تغرب/ تضحك/ تبكي/ تأكل/ تؤكل/ تنهض/ تسقط

تشتاق نخيل القلب ولا تشتاق

تختار ولا تختار[1]

هذه الجملة الشعرية تستمد جمالها من بنية تشكيلية، تعتمد المتضاد أساسا ، فهي أولا مكونة من تضاد (تشرق # تغرب)، (تضحك# تبكي)، (تأكل # تؤكل)، (تنهض# تسقط)، (تشتاق # لا تشتاق)، (تختار# لا تختار). مع ملاحظة:

- العدد غير المتوقع من الثنائيات الضدية التي تضمنتها هذه الجملة
- عدم استخدام الشاعر الضد الحقيقي في كل مرة، واعتماد الإيهام بالتضاد ، فضد كلمة تنهض هو تجلس/ تقعد وليس تسقط.
- استخدام الشاعر لطباق السلب (تشتاق #لا تشتاق) (تختار #لا تختار)

وكل هذه الثنائيات الضدية تتضاد لتشكل نسيجا من العلاقات يحيل على دلالات مفتوحة تترجم أوراق جسد عائد من الموت، قام بكل الأفعال حتى الحياة والموت، إنها كيمياء الفعل التي تجتمع بفضلها كلمات لا تجتمع في استعمال اللغة، وهذا ما ترك أثره على تشكيل القصيدة، إذ جعلها مجموعة دوال لغوية مركبة، تخضع لقوانين جمالية مبتكرة وتقوم على ثنائية محورية هي الحضور والغياب.

٢/ بنية التكرار:

التكرار الصوتي: ويكون من خلال تكرار حرف أو أكثر يهيمن صوتيا في بنية الجملة أو المقطع أو النص ككل، ويحظى هذا التكرار في الشعر « بوظيفة فنية محددة، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية، أما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات، التي تبدو وقد تكونت على نحو ما، وإذا كانت العلاقات الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات: نظام من نوع فوقي يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة».[2]

لكن الأصوات لا تحمل دلالة جوهرية في ذاتها، وإنما تتحصل على معنى لها بناء على التراكم الصوتي وعلى السياق، ذلك أن الصوت «يقع في سياق وهو يكشف معنى فيه، والسياقات لا تحصر وبخاصة في أنواع الاستعمال الشعري»[3]، والملاحظ أن هناك حروفا بعينها تفرض سلطتها على النص الشعري، بكثرتها فيه.

فها هو "أدونيس" يوظف الراء الممدودة بالألف في قوله:

---

[1] عبد العزيز المقالح، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧، ص١٥٩.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: أحمد محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، السعودية، ١٤١٩هـ، ص١٣٤

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ضيع خيط الأشياء وانطفأت

نجمة إحساسة وما عثرا

حتى إذا صار خطوه حجرا

وقوّرت وجنتاه من مهل

جمعها للحياة، وانتثرا[1]

فالمد جعل الإيقاع بطيئا وحزينا، وكانت الراء الممدودة متنفسا مهما للشاعر ليفضي بآلامه إلى المتلقي، فالقافية دعمت رسالة الشاعر وأكدتها وانسجمت مع تجربته الشعورية والشعرية.

ومن أمثلة تكرار الحرف أيضا قول السياب:

بلا انتهاء/ كالدم المراق/ كالجياع/ كالحب/ كالأطفال/ كالموتى/ هو المطر![2]

ففي تكرار حرف التشبيه الكاف تحقيق للتشابك والاندماج والتفاعل بين عناصر القصيدة في وحدة مرئبة، نتيجة العلاقة بين العناصر المكررة، وقد ذكرت "نازك الملائكة" هذا القسم وقالت إنه: «نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث».[3]

فالشاعر يشبه المطر بالدم المراق والجياع والموتى (وهي من قبيل الموت) ويشبهه بالحب والأطفال (وهي من حيز الحياة) فكيف ينسب المطر للحياة والموت في آنٍ معًا؟. إن وجه الشبه هنا بين المطر والموتى والدم المراق والجياع غير قائم في المشبه والمشبهات بها نفسها، وإنما بين نهاياتها (انتهاء الحياة). ووجه الشبه بين المطر والحب والأطفال ليس قائما على المشبه والمشبهات بها فحسب، وإنما أيضا في النتيجة، إذ المطر بدء للحياة وكذلك الأطفال والحب.

التكرار اللفظي: ويكون من خلال تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة، لتكون الكلمة المركز ، ومن صور هذا النوع تركيز الشاعر "أمل دنقل" على اللون الأبيض في قصيدته "ضد من" من "أوراق الفرقة ٥٨"، يقول:

في غرفة العمليات

كان نقاب الأطباء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

---

(١) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص١٦.

(٢) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص٧٤.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قرصا المنوم، أنبوبة المصل، كوب اللبن

كل هذا البياض يذكرني بالكفن

فلماذا مت .. يأتي المعزون متشحين

بشارات لون الحداد؟

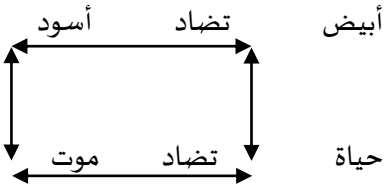
هل لأن السواد

هو لون النجاة من الموت

لون التميمة ضد الزمن؟[1]

فالتركيز على اللون الأبيض له دلالته النفسية المعبرة عن توتر الشاعر وحزنه وأساه، وكأنه محاصر باللون الأبيض وهو على فراش المرض، لأن اللون الأبيض ارتبط بلون الكفن، وبذلك استغل الشاعر تجليات اللون في تكثيف الدلالة الموحية بالقلق والانفعال.

فتكرار اللون الأبيض لم يأت على ما يتوقع عن المعاني المستحبة بل جاء لاستحضار النقيض وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كله على السوداوية والانكسار، وقد بدا هذا المقطع في النهاية كخاتمة الشعور بالنسبة له، فكل الكون في عيونه (أبيض)، وواقع الأمر إن الكون في عيونه أسود مظلم، إنه اليأس المطبق المختلط بمشاعر الأسى والانكسار وبذلك (فالأبيض) هنا يستحضر نقيضه (الأسود) ويحيل إليه:



ومع كل تكرار ينبه القارئ على فكرة الحياة والموت التي تنتابه، ليصل إلى المعنى الكلي المقترن باللفظ المكرر (الأبيض) بل بما يحيل إليه (الأسود)، إنه قلق الشاعر وانكساره المبثوث في ثنايا هذا التشكيل الهندسي.

تكرار العبارة: إنَّ تكرار الكلمة أو الجملة في أكثر من مقطع في القصيدة يجعلنا نقول إن هذه الكلمة أو الجملة ليست لازمة صوتية أو موسيقية فحسب، بل إنها الكلمة/الجملة المفتاح، مفتاح الموقف الجمالي العام للقصيدة، إذ إن «عنصر التكرار يعد سمة أساسية في الشعر المعاصر، بحيث يمكن القول بأنه (لازمة) من اللوازم الجمالية التي اعتمد الشعر عليها بشكل مبالغ فيه أحيانا، سواء على مستوى المقطع أو القصيدة كلها، بحيث تذكرنا بعض الجمل بالقفل أو الخرجة في الموشحة».[2]

ويكون هذا التكرار من خلال تكرار عبارة لتحكم تماسك النص ووحدة بنائه ومنه قول"عبد الصبور" في "تنويعات":

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، مصر، ١٩٩٥، ص٤٤٠-٤٤١.

[2] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ص١١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كان مغنينا الأعمى لا يدري

- أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

- يدري أن الإنسان هو الموت

والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين

- لم تك تدري أن الإنسان هو الموت

لكني كنت بسالف أيامي

قد صادفني هذا البيت:

"الإنسان هو الموت" [1]

فتكرار عبارة "الإنسان هو الموت" شكل محور المقطع وأساس بنية النص، حتى صارت معادلة في الحياة أثبتها الشاعر، إذ يتراءى أمام القارئ عالمان كاملان أحدهما يمثله الثلاثي المسرحي: المغنى الأعمى والساقي والعاهرة، والثاني هو الحقيقة الفاجعة التي لا نقوى على إدراكها بلمفوظ واحد، بل احتاج الشاعر إلى تكرارها أربع مرات حتى تعصف بقلوبنا كما عصفت بقلبه، لأنها تشكل رؤيته للحياة والواقع؛ وهو لا يكررها بالتوزيع الإيقاعي نفسه بل يقوم التنويع في التوزيع بدور موسيقى يسهم في التنويع الدلالي ويصب في مجراه.

فتكرار عبارة "الإنسان هو الموت" في كل مرة أظهر القصيدة وكأنها مكونة من أربع دوائر، مثلت كل دائرة فيها فكرة مرتبطة مع غيرها في النسيج العام، وجاء تشكيل النص كله متعلقا بها وبخصوصيتها باعتبارها رؤية الشاعر، ويعد هذا التكرار هندسيا ووظيفيا في آن معًا خلق، تشكيلا مميزا لهذه القصيدة يشكل الصورة الدائرية للتكرار.

٣/ بنية التوازي : تحدث "محمد مفتاح" عن ظاهرة التوازي بإسهاب في كتابيه "التلقي والتأويل" و"التشابه والاختلاف" مفهوما وممارسة ؛ فهو يعرفه بأنه «عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية»[2]، أو هو« التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي السلسلة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة»[3].

فهو تشابه قائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شعرية، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين من حيث الشكل في التسلسل والترتيب ، فالتوازي يتمظهر

---

[1] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص٣٦-٣٧.

[2] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص٩٧.

[3] المرجع نفسه، ص٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في كل مستويات النص الشعري سواء أكانت صوتية أم ترئيبية أم دلالية، أي في النص بكليته حتى إن « بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»[1].

ويكون التوازي بالتطابق بين عناصر ومتواليات الطرفين المتوازيين في البنية النحوية، مع اختلاف في بنيتهما التركيبية بالزيادة أو الحذف أو الاستدلال، وهذا ما يسمى التوازي التركيبي الجزئي ، ومنه قول "عبد العزيز المقالح":

بين الحزن الراكع والموت الواقف

أختار الموت

بين الصمت الهاني والصوت الداني

أختار الصوت

بين اللطمة والطلقة

بين السوط والسيف

أختار السيف[2]

فالألفاظ والتراكيب المتوازية هي: (الحزن الراكع، الموت الواقف)، (الصمت الهاني، الصوت الداني)، (اللطمة، الطلقة)، (السوط، السيف). والملاحظ أن مجمل العناصر الشعرية المتوازية من جهة هي متماثلة أو متقابلة من جهة أخرى. الأمر الذي يعمل على تقوية بنية الازدواج داخل السياق الشعري مما يخلق تلاحما عضويا يعكس اطراد البنية التركيبية نفسها هكذا:

بين	الحزن	الراكع	والموت	الواقف	أختار	الموت
بين	الصمت	الهاني	والصوت	الداني	أختار	الصوت

على أن الترديد والترصيع فاعلية صوتية تؤطر السياق وتسهم في التشكيل الشعري للنص.

كما قد يكون التوازي بالتضاد، وهو تشابه بين طرفين متعادلين ومتتاليين على مستوى البنية التركيبية، ولكنهما متقابلان تقابلا ضديا من حيث دلالة تلك العناصر.

ومن أمثلته قول الشاعر: صوت بالدمعة نديان

صوت بالبهجة ملآن[3]

---

[1] رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية، ص١٠٥-١٠٦.

[2] عبد العزيز المقالح، الديوان، ص٥-٩.

[3] صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص١٠٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالتماثل النحوي الصرفي القائم على أساس التماثل الصوتي أدى إلى التضاد الدلالي بين: بالدمعة / بالبهجة ، أي بين الموت والحياة ، الفرح والحزن.

كما يكون للتوازي أيضا حضور على المستوى الإيقاعي الحزين والصيغ الصرفية الدالة على مد الحزن، يقول "عبد الوهاب البياتي" في "الذي يأتي والذي لا يأتي" :

ولينهض الموتى من القبور

ولتحرق الصاعقة الجسور

والجثث المنفوخة البطون

فحول رأس القصير النسور

تحوم والأمطار[1]

فالتوازي باد على مستوى الصيغ الصرفية: (القبور، الجسور، النشور) (لينهض، لتحرق)، كل هذا أدى وظيفة جمالية إيقاعية حزينة، مصدرها تكرار هذه الصيغ الصرفية المتماثلة، مع ملاحظة المدّ بالواو في (القبور، الجسور، النسور) من دور فعال في البنية الإيقاعية لهذا المقطع.

فهذا النص بنية عناصرها قائمة على التوازي الدائم بما تحمله من شحن دلالته نتيجة الصيغ الصرفية والصوتية والتكرار الدوري للأصوات وترديد بعض الحروف، مما جعل النص يتشكل هندسيا من خلال تجميل المكان وفتح نافذة الدلالة التي يتوازى فيها الشكل والمعنى.

٤/ بنية التناص :

يعرف "رولان بارث" التناص بأنه « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة، التي تخترقه بكامله»[2]، فالتناص -بهذا المعنى- استبطان نصوص سابقة في سياق نص لاحق، مما يولد دلالات جديدة يكون لها حضورها المميز في النص اللاحق، أي إن التناص في حقيقته وضمن إطار رؤيوي خاص هو مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه.

ومن ثمة فإن كل نص هو خلاصة تأليف من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها كما أنها قابلة للانتقال، وهي بهذا تحمل معنى تاريخها القديم والمكتسب[3]، وربما هذا هو ما ذهب إليه "رولان بارث" عندما قال «الكلمات لها ذاكرة ثانية، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة».[4]

---

[1] عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص١٠٤.

[2] رولان بارث، من الأثر الأدبي إلى النص، تر: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد٢٨، بيروت، آذار ١٩٨٩، ص١١٥.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، الطائف، السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص٥٥.

[4] رولان بارث، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٨١، ص٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، والنص تشكيل لنصوص سابقة أو معاصرة أعيدت صياغتها بشكل جديد، فليست هناك حدود بين نص وآخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى –سابقة عنه أو مزامنة له- ويعطيها في آن معا.

ويستخدم "محمد بنيس" مصطلح: "النص الغائب"، ويرى أن كل نص هو « شبكة تلتقي فيها عدة نصوص»[1] أخرى غير محدودة، يقرأها النص الحاضر ويعيد كتابتها، ليشكل هذا النص الغائب « ذخيرة ثقافية » تتسلح بها كل كتابة؛ إذ وبمجرد أن يطلع الكاتب نصه الجديد يدخل في عمليات تناص جديدة « باعتبار النص الجديد قادرًا دوما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. ومن هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن، كما يظل فاعلا ومنفعلا، ومؤثرا ومتأثرا، وتصبح عملية إنتاج النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص (الماثل) باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في (تفسير) النص و(تأويله) »[2].

قد يجد الشاعر تشابها بين تجربته الشعرية وتجربة شاعر قديم فيحاكيها ويحاورها ويستلهم منها، وبذلك يعيد صياغتها من جديد وفق سياق خاص يلائم رؤيته للشعر وموقفه منه ، بل ويمنح الأنموذج الموظف شحنات دلالية خاصة بإضفاء أبعاد معاصرة عليها.

فها هو "البياتي" يستحضر "أبا العلاء المعري" ويحاوره راسما عذابات الروح والجسد، ليقدم صورة مفرغة للموت تدعو إلى الاعتبار، حيث يعكس الدلالة القديمة لاختلاف سياق النص الحاضر مع سياق النص الغائب. يقول في قصيدته "موعد المعرة":

صاح هذي أرضنا من ألف ألف تنهد

وعليها النار والعشب

عليها يتجدد

صاح إنا

أبدا من عهد عادٍ نتغنى

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيدة

مثل أطفال نغني، نتساقى

خمرة الحب ، الذي أبلى جديده[3]

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥، ص٢٥١.

[2] محمد عزام، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص٠٩-١٠.

[3] عبد الوهاب البياتي، الديوان، ج١، ص٢٦٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالشاعر استحضر قول "المعري": صاح هذي قبورنا تملأ الرحـــ ـب فأين القبور من عهد عاد؟[1]

فأرض المعري امتلأت قبورا، لكن أرض "البياتي" امتلأت عشبا، وفي هذا رمز لاستمرار الخصب والنماء والحياة، وهي عنده ملتقى الحب والشراب، وفي هذا أيضا رمز لتجدد الحياة واستمرارها.

وحوار "البياتي" مع "المعري" هنا تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد نفي مقولة الموت التي تحكم قصيدة المعري، لتؤشر بعدا دلاليا جديدا قائما على تجدد الحياة لأن الأرض امتلأت عشبا وفيها يتم اللقاء والعناق والغناء، وهذا ما جعل النص مبدعا -تشكيلا ورؤيا- منفتحا نحو فضاءات نصية جديدة ، والملاحظ أن الحوار هنا كان لغويا ودلاليا إذ ولد الشاعر دلالة جديدة أكثر عمقا وأقوى أثرا مما انعكس على تشكيل النص.

٥/ بنية الرمز:

أ/ المطر رمز الموت: من الرموز الشخصية التي انتشرت وتكاثرت في شعر "السياب" رمز "المطر" الذي يتخذ مجموعة من الدلالات الاستثنائية، وخاصة في "أنشودة المطر"« بدءا بعنوانها وانتهاء بالتحولات التي تحكم رمز المطر في ثناياها، إذ إن المطر غالبا ما يمثل رمزه الاعتيادي الذي يشير إلى الحياة، فالمطر يقوم أساسا من أسس الحياة، أو إنه أصلها الذي لا حياة بدونه، إنه هو الذي يبعث الحياة ويجددها، وبمقابل هذه الدلالة الاعتيادية تقدم نصوص السياب المطر بوصفه رمزا للموت وطمرا للحياة، وتقدمه – كذلك- بوصفه رمزا للثورة، ومحفزا على التعبير، وفي أحيان أخرى تماهي نصوص السياب المطر بالدم».[2]

ففي أنشودة المطر مثلا ارتبط المطر بدلالات كثيرة منها:

بلا انتهاء – كالدم المراق ،كالجيـــاع

كالحب ،كالأطفال كالموتى – هو المطر![3]

ويكون المطر دالا على:

الحزن	- يا نهري الحزين كالمطر- أحسُّ بالدماء والدموع كالمطر
الفرح	-بابا ...بابا - ينساب صوتك في الظلام إليَّ كالمطر الغضير
الدمار والفوضى	-عشتار العذراء الشقراء مسيل دم - صلوا... هذا طقس المطر
الدماء	-فإنما الدماء توائم المطر
الوباء	وخبأ الوباء في المطر

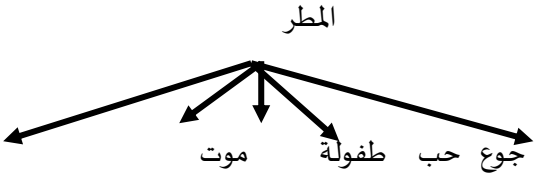
(١) لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري، شروح سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٤٥.ج٣، ص٩٧٤

(٢) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢ ، ص٢٣٩.

(٣) بدر شاكر السياب، الديوان، ص٣٧٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هكذا يماهى المطر عند السياب « بالدم والجياع ليعبر عن الثورة والنقمة، ويماهى بالحي ليعبر عن السعادة وتجدد الروح، ويماهى بالأطفال ليعبر عن البراءة والنقاء، ويماهى بالموتى ليعبر عن الثلاثي والدمار».[1]



إذا فرمز المطر يرتبط بالسياق الفني الذي يعطيه دلالته وأهميته وكينونته ومضمونه الجمالي، وهو رمز متجدد وغير ثابت، ولعلّ تعدد دلالاته هنا في أنشودة المطر ساهم في تكثيف التجربة الجمالية للشاعر في علاقته بالواقع، حيث جاء "المطر" معادلا فنيا موضوعيا للهواجس الاجتماعية والفردية.

ب/ جيكور الموت:

من الكلمات التي نحا بها "السياب" منحى رمزيا "جيكور"، وخاصة في القصائد الجيكورية[2]، فلقد ظلت "جيكور" رمزا متجددا في شعر السياب ، فجيكور « رمز لدلالات عديدة مترابطة متفاعلة، كانت قطبا محوريا لفهم مزدوجات الحياة»[3]: جيكور أو المدينة، العودة إلى الطفولة أو المضي في الكفاح، الموت من أجل الموت أو البحث عن حياة أخرى، قيم الروح أو قيم المادة أو الحاضر ، فهي رمز للأزل، ووجود يسبق حتى وجودها:

هل أنت جيكور كانت قبل جيكور

في خاطر الله .. في نبع من نور[4]

وقد تتحول إلى رمز للانكسار والألم والعقم والفجيعة: أين جيكور؟

جيكور ديوان شعري،

موعد بين ألواح نعشي وقبري[5]

فرمز "جيكور" أعطى الصورة-ومن ثمة القصيدة- بعدا دلاليا لا متناهيا، وأكسبها حيوية وحركة، وأخرجها إلى الدرامية، تماشيا مع طبيعة الذات المعاصرة ومع مسيرة الواقع، فلقد أدى هذا الرمز الوظيفتين التعبيرية والجمالية الفنية واكتسب قيمته من السياق العام، ولم يفقد طاقاته إلى دلالاته الحرفية الأصلية.

---

(١) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص٢٤٧.

(٢) جيكور هي القرية التي ولد فيها الشاعر، وقضى فيها طفولته وشبابه، وقد تواتر ذكر هذه القرية في عديد القصائد وخاصة فيما نسميه القصائد الجيكورية المشبعة بالرمز.

(٣) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ص٣٢٥

(٤) بدر شاكر السياب، الديوان، ص١١١.

(٥) بدر شاكر السياب، الديوان، ص١٤١-١٤٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

غير أن "جيكور" ليست دائما رمزا للنماء والخصب والوطن والحلم، فجيكور نائمة في ظلام السنين وهي ميتة، وها هو الشاعر يتساءل عن زمن انبعاثها:

هيهات، أتولد جيكور

إلاّ من خضة ميلادي؟

هيهات ، أينبثق النور

ودمائي تظلم في الوادي؟

أيسقسق فيها عصفور

ولساني كومة أعواد؟

والحقل متى يلد القمحا

والورد، وجرحي مغفور

وعظامي ناضجة ملحا[1]

فجيكور شكل الغائب الميت، والفضاء الغائب نوره، والغابة وقد هجرتها سقسقة العصافير، والحقل العقيم، وقد تلبست جيكور بذات الشاعر حتى غدا التلازم بينهما نسقا تقوم عليه الصورة هكذا:

الرمز(جيكور) ← المدلول الأول:(قريه الشاعر)

- م٢ غائب ميت (لم يولد)
- م٣ فضاء مظلم (لا نور فيه)
- م٤ غابة مهجورة (لا سقسقة فيها)
- م٥ حقل عقيم (لم يلد القمح والورد)

وحالة جيكور موازية لحالة الشاعر هكذا:

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، ص٤١٠-٤١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أتولد جيكور ← إلا من خضة ميلادي

أينبثق النور ← ودمائي تظلم في الوادي

أيسقسق فيها عصفور ← ولساني كومة أعواد

والحقل متى يلد القمح والورد ← وجرحي مغفور وعظامي ناضجة ملحًا.

الخاتمـــــة: يمكن استجماع نتائج البحث في النقاط الآتية:

- ✓ يرشدنا المعجم الشعري إلى هوية الشاعر، بناء على التسليم بأن **لكل خطاب معجمة الخاص به** ، لأن المعجم وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب، وبين لغات الشعراء.
- ✓ إن متون الشعر العربي المعاصر قد عبرت عن مجموعة من المقولات الدلالية التي تعبر عن رؤيا خاصة **ومن أهم هذه المقولات الدلالية: مقولة المكان ، مقولة الزمان ، مقولة اللون ، مقولة المال ، مقولة اغتصاب الحرية ، مقولة الظلم ، مقولة التمرد ، مقولة الاغتراب ، مقولة الجوع ، مقولة الفقر ، مقولة الحزن ، مقولة القلق ، مقولة الحب ، ومقولة الجسد.**
- ✓ إن شيوع **الحقول الدلالية** السابقة في قصائد شعراء الحداثة يشير إلى أنّ تجارب خاصة تكونت لديهم، تحتاج إلى شبكات لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تناسب هذه التجارب، وتعبر عن تلك الحالات الانفعالية التي تسيطر على الشاعر.
- ✓ نجد في الشعر العربي المعاصر وجود **حقول دلالية أساسية** تمثل العمود الفقري أو بؤرة دلالات النصوص ، ومنها حقول: **الحياة والموت والفرح والحزن** ، وهي عناصر مهيمنة على النسيج النصي، وهو يسعى لإنتاج دلالاته، وهي دوال مفاتيح لفهم رؤى الشاعر.
- ✓ تأتي مفردتا **الحياة والموت** في حقولها الدلالية متضافرة في جدلية **الفرح والحزن**، وتتميز هذه الحقول الدلالية بالكثافة والتداخل والتناغم وتعدد المعاني وتجدد التوظيف، تحمل معاني جديدة ومدهشة تخلق في السياق الشعري فتولد قيما فنية وجمالية. يكرر الشاعر المعاصر **معجم الحياة والموت** ويؤنسنه، ويمزج المجرد بالمحسوس، والمحسوس بالمجرد والمجرد بالمجرد، في علاقة إيحائية متشابكة وشديدة التعقيد لصياغة رؤيا شعرية مع باقي الألفاظ الأخرى مشحونة بدلالة داخل سياق المتن الشعري.
- ✓ يشحن شاعر الحداثة صورة **الحياة والموت** بالرموز والإيحاءات النفسية والشعورية التي تثري القصيدة وتضيف جديدا إلى دلالة التشكيل الجمالي على موقف الشاعر ورؤيته لخلق موازاة شعرية لعلاقة الشاعر بواقعه، أو لموقفه من هذا الواقع، وتصبح **القصيدة صورة أو لوحة حزينة تصور هموم الإنسان واهتماماته وأحزانه.**
- ✓ لقد سيطرت **فكرة الموت** على الشاعر المعاصر طوال قصيدة له، وطوال ديوانه ، بل واستغرقت كل تجربته واستولت عليه، لتتحول إلى دائرة منفتحة على الفضاء، كل دفقة شعورية فيه تبدأ من نقطة الانطلاق ويدور الشاعر معها دورة كاملة، وهكذا إلى أن يصل إلى نهاية التجربة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- ✓ إن مفردات **الموت** لا تحمل دلالتها التي توحي **بالنهاية والحزن** والفقد فقط ، ولكنها تحمل معها أيضا **ضياء الحياة** ومحاولة **التجدد والانبعاث** ، وهذه الطريقة الخاصة في التوظيف إبداع خاص بالشاعر، فيه تجديد دلالي من خلال إقامة هذه العلاقات اللغوية.
- ✓ لقد وظف الشاعر العربي المعاصر مجموعة من والقيم الفنية والجمالية والظواهر الأسلوبية، واستخدم جملة من التقانات والبنيات الدالة على **جدلية مفارقة الحياة والموت**، منها التكرار والتضاد والتوازي والتناص والرمز وغيرها

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية:

١. إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،دط، دت.

٢. أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧١ .

٣. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، مصر، ١٩٩٥.

٤. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١..

٥. بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩.

٦. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢ .

٧. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٨. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٨٩.

٩. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة ، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥،

١٠. عبد العزيز المقالح، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧..

١١. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للنشر، ط١، ١٩٨٣ .

١٢. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، الطائف، السعودية، ط١، ١٩٨٥.

١٣. عبد الوهاب البياتي، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٢.

١٤. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا ، القاهرة، مصر، ط٤، ٢٠٠٢.

١٥. لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري، شروح سقط الزند،ج٣، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٤٥.

١٦. محمد أزلماط، خصوصيات التشكيل في المتن الشعري العربي المعاصر، مطبعة أميمة،، المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

١٧. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥.

١٨. محمد عزام، النص الغائب ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٩. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦.
٢٠. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي ، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦.
٢١. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٨١.
٢٢. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣.

المراجع الأجنبية والمترجمة:

٢٣. رولان بارث، درجة الصفر للكتابة، تر : محمد برادة، دار الطليعة، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٨١.
٢٤. رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.
٢٥. مكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، الهيئة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ١٩٦٦.
٢٦. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: أحمد محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ١٤١٩هـ.

المجلات والدوريات:

٢٧. رولان بارث، من الأثر الأدبي إلى النص، تر : عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٨، بيروت،لبنان، آذار ١٩٨٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التعليمية ورهان الإصلاح اللغوي بالمدرسة الجزائرية، تأسيس وتأصيل .

د.مغزي أحمد سعيد . جامعة سطيف٢ . الجزائر

الملخص: أدت الجهود المبذولة، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، في ميدان التعليم، إلى ترسيخ نظرة علمية مغايرة للعملية التعليمية، تقوم على؛ " تحليل.. الوضعية التعليمية التعلمية تحليلا علميا، من أجل العقلنة، والتخطيط، والبرمجة لمكوناتها، وأبعادها المعرفية والمهارية "، وعلى المعرفة الواسعة بأقطابها المكونة للمثلث التعليمي، وبالتأثيرات المتبادلة بينها. فلقد اعتبرت هذه الأقطاب " نظاما مفتوحا على الواقع الطبيعي والاجتماعي وخاضعا لتأثيراتهما.. واتضح قصور التصور السائد في أوساط كثير من المربين، والقائل بأنه يكفي معرفة المادة لتدريسها بنجاعة وفعالية". وعليه، فقد كانت (التعليمية) أو (علم التدريس) ثمرة لهذه الجهود، عملت المنظومة التربوية في الجزائر على الاستثمار فيها، بما ينهض بالفعل التعلمي ويحسن مردوده.

الكلمات المفتاحية: التعليمية، المنظومة التعليمية، البيداغوجيا، التعلم، المنهاج.

أولا: تأسيس في الخطاب البيداغوجي الإصلاحي:

١ - ثابت المنطق والمنطلق: ظلت كتب التراث تنقل إلينا، أن العرب كانوا يلقون بأبنائهم إلى فضاءات البوادي، لاكتساب اللغة القحة والسليمة. وقد يفهم من هذا، بمنطق علوم اللسان اليوم – كون اللغة نظام - أنهم كانوا يحرصون على اكتساب الأبناء لهذا النظام أصيلا، لم تشبه شائبة. لكن كتب التراث هذه لم تكن لتبرر لمثل هذا السلوك ببراهين مقنعة، تدلل على صحة هذا السلوك؛ بقدر ماكانت تقدم تفسيرات، وتأويلات لبعض من حاول أن ينعم النظر في مثل هذه القضية. وجاءت دعوة الإسلام وامتدت إشعاعاتها إلى الحضر والبادية. ويبدو أن خدش اللحن أصاب نظام اللغة في حضرة رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقال: " أرشدوا أخاكم فقد ضل "[1]. والشاهد هنا، هو أن العرب ربما كانوا مصيبين في تخوفهم من لحن سكان الحضر، فواجهوا التخوف بالهروب منه إلى البادية، حيث البيئة اللغوية الأصيلة في انعزالها عن كل دخيل*. لكن العرب ما كانوا يدركون حجم ما ينتظرهم من مسؤوليات اتجاه تخوفهم من مواجهة المشكلة المتفاقمة، ولا كانوا يملكون الوعي الكافي بطبيعة المشكلة، وانعكاساتها عبر امتداد الدعوة الإسلامية إلى بيئات لغوية وثقافية ستتأثر بها، ويؤثر غير العرب عليها، فيتفشى اللحن؛ حتى ينتقل إلى قراءة القرآن الكريم أقدس مقدساتهم.

ونشط علماء العربية لمواجهة الانحراف الحاصل في اللغة، وسعوا لحصره، ومعالجته، وتوفير ما يمنع حدوثه مرة أخرى؛ فأوجدوا لنا علوم العربية الثلاثة عشر (النحو والصرف والبلاغة والأصوات والعروض والإملاء.. وغيرها). وأخذت منهم هذه

---

(١)شوقي ضيف. المدارس النحوية. ط٧. دار المعارف المصرية. ج م ع. ص: ١١. نقلا عن (كنز العمال).

* على ما في الأمر من تحفظ؛ فالبعض يشكك في صحة الزعم بعزلة البادية، وما ينجر عن ذلك من احتكا ك لغة أهلها بلغة من يتعاملون معهم من أهل الحضر، أو القبائل الذين لا يعتد بلغتهم. ينظر للتوسع، أ د. سليم عبد الفتاح. موسوعة اللحن في اللغة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

العلوم كل جهد وتركيز، وهذا أمر منطقي؛ فكل علم حديث يحتاج إلى التقنين والتنظير، ولن يتأتى ذلك إلا إذا وجدت القاعدة المتينة، والعريضة التي تستبيح فضاءاته بالمناقشة، والجدل، والإثراء عن طريق الأسئلة والتشكيك والتصور. ومنه، فإن البحث اللغوي في العربية لم يكن نتيجة قلق معرفي، أثاره سؤال الفلسفة، وإنما كان نتيجة التخوف على تحول صورة الثابت اللغوي. ومن هنا، كان توجه الباحثين إلى داخل اللغة ذاتها، للكشف عن ما يحفظ هويتها وصورتها؛ لا بوصفها منتجا لمتكلم، بقدر ما هي وعاء يحفظ معاني القرآن الكريم ومقاصده. وحتى بعدما تأسست هذه العلوم وتأصلت، واختلطت بسؤال الفلسفة الوافد حول اللغة، ظلت المحاولات تستشرف الإجابة من داخل اللغة نفسها (ابن جني مثلا: أما حدها فأصوات...)

وإذا كان البحث اللغوي العربي تعامل مع العربية – الثابت، والمحددة في الزمان والمكان -، فإنه أهمل العربية الأخرى المنتج الجديد الذي ظل يتفاعل مع البيئات اللغوية الأخرى، بعيدا عن كل تخطيط وتأطير. وعندما التفت إليها شزرا، حكم عليها بأنها دون مستوى العربية الجاهلية.

تلاقحت اللغات في دورة الزمن الحيوية، ولم يدر في خلد علماء اللغة، أن تعليم العربية بوصفها لغة، يختلف عن تعليم المعرفة اللغوية بها. فما كانوا ليميزوا أو يفصلوا بين اللغة وعلومها – بل لما يزل البحث اللغوي في عمومه - آنذاك - غضا لم يصل إلى درجة التمييز هذه، حتى ظهر (ابن خلدون؛ عبد الرحمن بن محمد الحضرمي ٧٣٢/٨٠٨ هـ) ليوضح – وفي سبق علمي خاص – أن اللغة ملكةٌ تُحصَّلُ وفق شروط حددها. يقول: " اعلم أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة، إذ هي ملكات في اللسان، للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها. ... والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ... "[1].لكن هذا السبق سيظل حبيس دفتي مقدمته، ولن يحسن من وضع تعليم العربية الأولى التي كان يعنيها بكلامه هو أيضا؛ فالعربية في عصره هو أيضا باتت مستويات، ولم يكن ليهتم إلا بالمستوى الأول منها فقط.

والسؤال الذي يطرح نفسه طرحا منطقيا، هو؛ هل كان العلماء يهتمون بتعليم العربية للتواصل بها والتعبير عن الأغراض؟ أم اهتموا بتعليم المعرفة اللغوية بالعربية ليفهم المتلقي خطابا يوجه إليه؟

يبدو أن توجها دينيا وسياسيا واجتماعيا سيتدخل بقوة، تظل تفرض قرارها عبر التاريخ، لتحدد الخيار الثاني جوابا ما زال يقدم نفسه بوصفه الثابت الذي لا يقبل التغيير.

لقد ظل سائدا في الفكر التعليمي العربي، أن تعليم العربية، إنما هو فرض لكفاية * حتى ظهر (القابسي؛ أبو الحسن علي بن محمد ٣٢٤/٤٠٣ هـ)، الفقيه المجدد، ليؤكد أن التعليم إنما هو فرض عين، يجب في حق كل من وجبت عليه الصلاة، بحكم أن

([1])عبد الرحمن ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م. ص: ٤٧٦.

* فقد ارتبطت العربية ارتباطا خالدا بالقرآن الكريم، وبالدين الإسلامي الحنيف، حين تعلق بها الاعتقاد المبني على الفهم الصحيح لأركان الإيمان، والذي لن يتحقق إلا بالتمكن من نظام اللغة العربية، والعمل بمقتضيات هذا الفهم (التفقه في الدين) ومنه؛ فهي كما هو "مشهور بين العلماء أن تعلم العربية فرض كفاية" [د. فخر الدين قباوة. المهارات اللغوية وعروبة اللسان. ط١. دار الفكر. دمشق. ١٤٦٠هـ / ١٩٩٩م. ص: ٤٤]. " ولقد روي عن الشافعي أنه قال : يجب على كل مسلم أن يتعلم من لسان العرب ما يبلغه جهده في أداء فرضه ".[المرجع نفسه. ص: ٤٨] وهي آلة (وسيلة) من آلات أي علم " تجري منه مجرى الآلات: كعلم اللغة والنحو، فإنما آلة لعلم كتاب الله تعالى وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، وليست اللغة والنحو من العلوم الشرعية في أنفس هما، ولكن يلزم الخوض فيهما بسبب الشرع، إذ جاءت هذه الشريعة بلغة العرب، وكل شريعة لا تظهر إلا بلغة فيصير تعلم تلك اللغة آلة " [الإمام أبي حامد الغزالي . إحياء

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصلاة لا تصح إلا بالفاتحة، فيصبح تعلم الفاتحة واجبا. يقول في كتابه (الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين): " وقد أُمِرَ المسلمون أن يُعلِّموا أولادهم الصلاة، والوضوء لها، ويدربوهم عليها، ويؤدبوهم بها لِيَسْكُنوا إليها ويألفوها، فتخف عليهم إذا انتهوا إلى وجوبها عليهم. وهم لا بد لهم إذا علَّموهم الصلاة، أن يعلِّموهم من القرآن ما يقرؤونه فيها. وقد مضى أمر المسلمين أنهم يعلمون أولادهم من القرآن، ويأتونهم بالمعلمين، ويجتهدون في ذلك. وهذا مما لا يمتنع منه والد لولده، وهو يجِدُ إليه سبيلا، إلا مُدارَكَة شُحِّ نفسه، فذلك لا حجَّة له. ... وأما إن كان للولد مال، فلا يدعه أبوه أو وصيُّه – إن كان قد مات أبوه – وليُدْخَلَ الكُتَّابَ، ويُؤاجَر المعلمُ على تعليمه القرآن من ماله حسب ما يجب. فإنَّ لم يكن لليتيم وصي نظر في أمره حاكمُ المسلمين، وسار في تعليمه سيرةَ أبيه أو وصيِه. وإن كان ببلد لا حاكم فيه، نُظِر له في مثل هذا، لو اجتمع صالحو ذلك البلد على النظر في مصالح أهله، فالنظر في هذا اليتيم من تلك المصالح. ... وأما تعليم الأنثى القرآن والعلم فهو حسن ومن مصالحها "[1].. وروي أيضا عن الماوردي قوله: معرفة لسان العرب فرض على كل مسلم، من مجتهد وغيره "[2]..

وظل التعليم في المشروع السياسي، مجرد جهود فردية، حتى ظهرت الدولة الحديثة، فتبنته، وجعلت منه مطية تحقق به أهدافها السياسية. وهكذا أصبح لكل نظام تعليمي قانون يؤطره، أو أمرية أو ميثاق. ففي الجزائر مثلا نجد؛ القانون التوجيهي للتربية الوطنية. لتاريخ:٢٣ يناير ٢٠٠٨م. وهو قانون يحدد الغايات الكبرى من العملية التربوية والتعليمية؛ بناءا على الفلسفة المجتمعية التي تنبع منها، ويبين مهام المدرسة، بوصفها المؤسسة الرسمية التي تقوم على هذه العملية في مراحل ينظمها، ويضبط مبادئها. وسيخص تعليم اللغة بجزء من صياغته، يعلل من خلالها ضرورة التكفل بها. جاء في المادة الأولى: " يهدف هذا القانون التوجيهي إلى تحديد الأحكام الأساسية المطبقة على المنظومة التربوية الوطنية "[3].. كما جاء في مادته الرابعة: تقوم المدرسة في مجال التعليم بضمان تعليم ذي نوعية يكفل التفتح الكامل والمنسجم لشخصية التلاميذ بتمكينهم من اكتساب مستوى ثقافي عام، وكذا معارف نظرية وتطبيقية كافية قصد الاندماج في مجتمع المعرفة "[4]..

وبين هذا وذاك؛ بين فكر تعليمي دأبه مواكبة الحقيقة العلمية، ومشروع سياسي يهتم كثيرا للمخرجات التعليمية، ويوجهها، ستتدخل الذهنية الاجتماعية – بكل أنانية – حين تتجسد في تسلط الأغلبية وفرض سيادة لغتها، وبتقريرية تامة حيث لا تحتاج في الكثير من المجتمعات إلى فتح نقاش حول التعددية اللغوية أو اللهجية، ووفق عملية انتقائية حويطة تراقبها السياسة اللغوية، سيتم الدفع بتوجيه تعليم اللغة.

علوم الدين. ط٢. المجلد الأول. الجزء الأول. دار الفكر. سوريا. ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م. ص: ٢٩]. لهذا، صارت تشكل خلفية علمية ينبع منها كل جهد لغوي أو فكري، يحسن امتلاك ناصيتها

(١)أبو الحسن علي القابسي. الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين . دراسة وتحقيق وتعليق. أحمد خالد. ط١. الشركة التونسية للتوزيع. تونس. جانفي ١٩٨٦م. ص: ٩٢ / ٩٤.

(٢)فخر الدين قباوة. المهارات اللغوية وعروبة اللسان. ط١. دار الفكر. دمشق. ١٤٦٠هـ / ١٩٩٩م. ص: ٤٨.

(٣)الجريدة الرسمية. القانون التوجيهي للتربية الوطنية، ١٩ محرم ١٤٢٩هـ/ ٢٧ يناير ٢٠٠٨م. الجزائر. ص: ٨.

(٤)المرجع نفسه. ص: ٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢- بين الاكتساب والتعلم:

هل نكتسب اللغة، أم نتعلمها؟ إنَّ السؤال، على ما تحقق له من جواب فاصل منذ زمن بعيد (رأي ابن خلدون في الاكتساب)، إلا أنه ما زال يلتبس في أذهان بعض الدارسين، وخاصة إذا ارتبط بالتعليم أو التعلم. ويأتي طرح السؤال في هذا السياق، من جهة التبرير لفهم ضرورة تعلم اللغة، لا في السنوات الأولى من نمو الطفل، وإنما في مرحلة التعليم الثانوي؛ حيث يفترض في المتعلم أنه تجاوز مرحلة الطفولة، وبالتالي يكون قد حصَّلَ قواعد اللغة الأساس.

إنَّ بين الاكتساب والتعلم فروق جوهرية، يمكن ذكر بعضها:

- القصدية: فاكتساب اللغة يتحقق عند المتكلم، دون قصد وتعمد. بينما تعلمها لا يتم إلا إذا كان هناك قصد ونوايا مبيتة. فالتعلم في أبسط تعريفاته؛ هو تغير في السلوك وفق الخبرة. وتغيير السلوك يستدعي الوعي به، من جهة صاحبه أو الوصي عليه (الأسرة أو المؤسسة التعليمية الرسمية). فإذا كان صاحب السلوك قاصرا، فإن الوصي هو الذي يحدد الأهداف، ويبيت النوايا.

- البيئة اللغوية: إن اكتساب اللغة إنما يتحقق في بيئة لغوية طبيعية؛ في الوسط الأسري، وفي الشارع، وفي مواقف التواصل العفوية، وفي الموضوعات غير المتكلفة. أما التعلم، فإن بيئته مصطنعة، أو تحاكي الواقع، لكنها ليست هي الواقع.

- التخطيط اللغوي: ما من شك في أنَّ الاكتساب لا يخضع لأي تخطيط لارتباطه بالعفوية، بينما نجد التعلم يرتبط بالتخطيط؛ فلا يمكن أن يتحقق مفهوم التعلم إلا في وجود التدريب والخبرة، وكلاهما من مستلزماته. فتعلم اللغة إذن، إنما " هو تعلم موجه؛ فالتعلم في الدرس التعليمي وليد التخطيط اللغوي الذي هو (عمل منهجي ينتظم مجموعة من الجهود المقصودة المصممة بصورة متسقة، لإحداث تغيير في النظام اللغوي أو في الاستعمال اللغوي أو لإحداث نظام لغوي عالمي أو قومي أو وطني مشترك)"[1].

إنَّ إقرار الخبراء بأنَّ اللغة تُكتَسَب، قصدوا به اللسان الأول (لغة الأم)، حيث يذهب (جورج مونان George mounin) مثلا؛ إلى اعتبار لسان الأم هو اللسان الأول الذي يتفاعل معه الطفل في بيئته اللسانية؛ منذ ميلاده إلى أن يمتلك القدرة على استعماله فيوظفه في التعبير عن حاجاته * ولا يمكن أن يفهم منه، إلا أنَّ المقصود؛ إنما هو اكتساب نظام اللغة، فاللغة إن هي إلا نظام؛ والنظام في معناه: مجموعة القوانين والقواعد المتحكمة في بناء العلاقات بين عناصر اللغة (الأصوات، المفردات، التراكيب) المنتجة في سياق تفاعلي معين، للتعبير عن الأغراض والحاجات. والمتكلم - الطفل- لا يهكنه إلا أن يكتسب جزءا من هذا النظام، بالنظر إلى محدودية قدراته، وما تدعو إليه الحاجة (أغراض التنشئة الاجتماعية، التعبير عن الحاجات الأساسية للحياة، الآداب العامة في التعامل وبناء العلاقات مع الآخر، التواصل..). لكن يبقى أنه اكتساب محصل في بيئة محدودة في الزمان والمكان؛ أي: إن البيئة مغلقة. لهذا فهو يحتاج إلى التعلم. من هنا تتدخل القصدية، لتفتح البيئة على الأفكار والمشاعر في

([1])مسعودة خلاف شكور . تعليم اللسان العربي في البيئات متعددة الألسن : بأية مقاربة؟ المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٩) العدد (٣) شعبان ١٤٣٤هـ / تموز ٢٠١٣م. ص: ٣٣١.

* ينظر George Mounin : Dictionnaire de la linguistique, Quadrige,4° édition, 2004 p198. ,

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مداها الواسع، فتنتقل بالمتعلم نحو جزء آخر مقصود من نظام اللغة، ليتعلم قواعده وقوانينه. لكن يبقى تعلم التعبير رهنا بقدراته ومهاراته في إثراء رصيده اللغوي وتجاربه المعرفية، ومدى تمكنه من التحصيل.

إذن يكتسب المتكلم جزءا من نظام المجتمع؛ اللغة اليومية (لغة التواصل والتعبير عن الحاجات)، لغة المنشأ والمربى، كالعامية العربية بمختلف لهجاتها، أو الأمازيغية بمختلف لهجاتها أيضا، لكنها ليست لغة التعليم والتعلم. " والطفل الذي يتوفر على لغته الشفوية التي اكتسبها بشكل طبيعي في محيطه، عندما يدخل الروض أو الكتاب يصطدم بنوع من الازدواج في اللسان الذي يقع التحاور به معه، يكتشف أن له وجهين: المنطوق والمكتوب. ... فالتعبير الشفوي الذي سيتواصل به في المدرسة، يشكل في الواقع مستويين: اللغة التي حملها معه من البيت، ولغة أخرى أخذ يتعلمها باحتذاء النصوص المكتوبة، النصوص المدرسية التي ترفع من كفاياته اللغوية "[1]. وبالتالي، سيكون من الصعب جدا إيجاد الخلفية القاعدية لتعلم اللغة، لأن المتعلم سيكون أمام نوع من الاضطراب والغموض في حال تعلمه العربية الرسمية (لغة المدرسة). وسيكون أمام نوع من الصراع إذا كانت لغة المنشأ عنده الأمازيغية مثلا.

وبناء على هذا التأسيس، ينتقل المتعلم من مرحلة لغوية إلى أخرى دون أن يبني نظام لغته في منبت يتجذر فيه، أو تكون له ركائز متينة تسنده، وتقوي بنيانه. وبالتالي يجد المتعلم نفسه إزاء لغة، يحاول دوما فك رموزها، بدلا من استعمالها في بناء المعارف. وعليه، سيستشعر دوما عبء افتقاده الوسيلة في التعلم، أو على الأقل عجزه عن التحكم في أدوات هذه الوسيلة (اللغة). ومهما حاولت المدرسة استدراك النقص، باللجوء إلى المناورة في توظيف تقنيات التعليم أو التعلم (زيادة الحجم الساعي لتعليم وتعلم اللغة، والتنويع في الطرائق التعليمية، وتجويد المحتويات، وغير ذلك)، فإن التأخر اللغوي سيبقى مشكلة تلاحق المتعلم حتى في مرحلة التعليم الثانوي؛ فما تبنيه المدرسة في أوقاتها الرسمية، تنسفه البيئة بما في محيطها من لغة استعمال يومي بعيدة بعدا واضحا عن لغة التعلم.

٣- من منطق التعليم إلى منطق التعلم:

لم يكن مفهوم التعليم، بحسب ما يذهب إليه أحد الباحثين إلا أنه: " عملية إعادة بناء الخبرة restructuring التي يكتسب المتعلم بواسطتها المعرفة والمهارات والاتجاهات والقيم .. إنه بعبارة أخرى مجموع الأساليب التي يتم بواسطتها تنظيم البيئة المحيطة بالمتعلم بكل ما تتسع له كلمة البيئة من معان من أجل إكسابه خبرات تربوية معينة "[2].. وإعادة بناء الخبرة؛ تعني الإقرار بدور المتعلم في العملية التعليمية، أي أنه يملك معرفة حققها من تجارب في بيئته الطبيعية، وهي معرفة كان يفترض أن يسهم بها في بناء معرفة جديدة. لكن الذي تكرس في الواقع التعليمي، هو ذاك التمثل المقصود الذي ركز على المعلم، وهمش دور المتعلم.

وظلت اللغة العربية بذلك، تخضع في المؤسسة التعليمية الرسمية الحديثة، لمنطق التعليم بمفهومه الآخر* حين خضعت المدرسة تحت وطأة أعباء الواقع التربوي المترهل، والذي كان يخضع لتأثيرات التجاذبات السياسية وصراع النماذج والأقطاب،

([1])عباس الصوري. في بيداغوجية اللغة العربية؛ البحث في الأصول. ط١. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ١٩٩٨م. ص: ٢٦.

([2])رشدي أحمد طعيمة. الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية؛ إعدادها، تطويرها، تقويمها. ط١. دار الفكر العربي. القاهرة. ١٤١٩هـ/١٩٩٨م. ص: ٢٧.

* العملية المنظمة التي يمارسها المعلم بهدف نقل ما فى ذهنه من معلومات ومعارف إلى المتعلمين، الذين هم بحاجة إلى تلك المعارف والمعلومات .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وراحت تفرض التوجيه الإداري للعملية التعليمية، حتى تتحكم في مخرجاتها، على حساب الفعل التعليمي/ التعلمي. وظل يعني هذا أن المتعلم، سيتعلم العربية عن طريق تلقينه نماذج يحاكيها ويتدرب عليها. وعملا بما قررته النظريات السلوكية، منذ مطلع القرن العشرين من مبادئ التدريب والتكرار والترسيخ فسيحصل التعلم. وظلت هذه النماذج - الصناعة - حكرا على المنهاج يقررها، وعلى المعلم المسؤول الأول أن ينفذها. فكان أن صار التعليم يتسم بسمة الفوقية والتسلط؛ فالمعلم من فوق منصته، هو مصدر المعرفة الوحيد، الذي يهدف إلى نقل ما في ذهنه من معلومات إلى المتعلم، هذا المتلقي الذي ليس له من العملية التعليمية إلا التخزين لما جاد به التلقين، في لحظة التسلط. والسلطوية ظلت ميزة للتعليم في الوطن العربي عموما، وبعض آثار ممارساتها ما زالت تظهر في سلوكاتنا الاجتماعية. يرى أحد الباحثين العرب أنَّ " من علامات السلطوية في التعليم العربي بشكل عام، قلة أهمية الإقناع والمكافأة، والتركيز على العقاب الجسدي والتلقين. والعامل المشترك بين التلقين والعقاب هو أن كليهما يركزان على السلطة، ويقودان إلى الخضوع، ويجعلان المتعلم أكثر إذعانا... [إن] التلقين طريقة تدريس قد تعمق التسلط، وتغرس الاستبداد، ويستخدمها بعض المعلمين كسوط يقوي الإذعان والخضوع في الطلاب [المتعلمين] ويفرض هيمنة المعلمين وسلطتهم"[1].

لكنَّ الحقيقة، أنَّ المعلم لم يكن في مقدوره أن يواجه تغوُّلَ سياسات لغوية، لم يكن شريكا في إقرارها، ولا أن يعدِّل في طرائق تدريس، كان المنهاج يوجه إليها. ولهذا ما كان بإمكانه أن يعالج واقع اللغة العربية المتردي بمفرده، والذي كان يواجهه يوميا، ولا أن يوجد البديل له. لقد كان هذا التردي ينتشر في جسد الأمة، وما زال كذلك. يقول أحد الباحثين العرب: " إننا نشكو من أزمة لغوية حادة تلطخ جبيننا الحضاري؛ أزمة على جميع الصُّعُد تنظيرا وتعليما، نحوا ومعجما، استخداما وتوثيقا، إبداعا ونقدا. وجاءت تكنولوجيا المعلومات لتضيف إلى هذه الأزمة بعدا فنيا متعلقا بمعالجة اللغة العربية آليا بواسطة الكمبيوتر "[2].

وأمام تأزم مهمة المدرسة، وازدياد درجة صعوبتها، لم يكن من بد، في أن تعيد المؤسسة الرسمية النظر في مفهوم التعليم ذاته، وخاصة بعد الإنجازات العلمية والبيداغوجية التي تحققت، والتي باتت تفرض منطقها. يقول (برونر/ Bruner): " لنعلم إنسانا في مادة أو علم معين، فإن المسألة لا تكون في أن نجعله يملأ عقله بالنتائج. إننا نُدَرِّس مادة لا لكي نُنْتِج مكتبات صغيرة حية عن الموضوع، بل لنجعل التلميذ يفكر رياضيا لنفسه، ولينظر في المسائل كما يصنع المؤرخ، وليشارك في عملية تحصيل المعرفة. إنَّ المعرفة عملية وليست ناتجا "[3].. وهذا يعني أنَّ المتعلم، إنَّما يبني المعرفة، في سياق تحصيل لمجموعة من المعلومات، يوجِدُ بينها علاقات عندما يفَعِّلُ مجموعة من آليات العقل كالإدراك، والتذكر، والتفكير، والتخييل، ثم يصوغها مجتمعة، لتظْهَر في موقف ذهني، أو سلوك ذي دلالة.

وفي ظل التطور التكنولوجي الهائل الذي بات يعرفه العالم، والتفجر المعرفي الذي مس معظم مناحي الحياة، بل وفي ظل الأحادية القطبية التي فرضت نفسها، بعد سقوط جدار برلين في أوائل التسعينيات من القرن العشرين، وكرست معها ثقافة

---

(1)يزيد عيسى السورطي. السلطوية في التربية العربية. سلسلة عالم المعرفة. العدد: ٢٦٢. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص ص: ١٦ / ١٨.

(2)نبيل علي . الثقافة العربية وعصر النعلومات؛ ؛ رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي . سلسلة عالم المعرفة . العدد: ٢٦٥. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص: ٢٥٦.

(3)رشدي أحمد طعيمة. الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية؛ إعدادها، تطويرها، تقويمها. ص: ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تصدر عن فلسفة الشخصانية، وتمجيد الإنسان بحسب ما يذهب إليه الفيلسوف (نيتشه) *، وفي سياق مواكبة هذه التغيرات العالمية الكبرى، التي جاءت بها رياح العولمة، تأكد للمدرسة الجزائرية ضرورة إعادة النظر في مناهجها التعليمية، على غرار ما حصل في مختلف دول العالم. فجاء في تقديم وثيقة (مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي) ما يثبت هذا التوجه، حيث نجد: " لقد شهد العالم في السنوات الأخيرة حركة نشيطة وديناميكية في مراجعة وتحديث المناهج .. وقد كانت هذه الحركة حتمية نتيجة التغيرات التي مست مختلف نواحي حياة الإنسان، .. ناهيك عن التفجر المعرفي في مختلف المجالات وبشكل خاص المتعلق بتكنولوجيا المعلومات والاتصال. وكون الجزائر جزءا لا يتجزأ من هذا العالم، فقد بات من الضروري مراجعة المناهج الدراسية وتحديثها في بلادنا، لكي تصبح مسايرة لتلك التغيرات المذكورة سابقا والتي لم يسلم منها المجتمع الجزائري [1].وعليه، لم يكن في خيارات هذه المدرسة، إلا تبني مقولات التعليمية؛ هذا البديل البراغماتي، الذي ظهر أنَّ في مقدوره تجاوز مآزق البيداغوجيا المعاصرة، وأنه سيسهم بموضوعية في إعادة صياغة معالم سياسة تربوية وتعليمية مواكبة للتطورات الحاصلة في العالم.

ويجمع الباحثون والخبراء، على أنَّ التعليمية، تركز في جهودها على العملية التعليمية، وتبْني قاعدتها المعرفية على التفاعل الإيجابي، بين استدراجات المعلم المعرفية وتمثلات المتعلم الذاتية، لما تستدعيه البيئة الثقافية التي يضبط معالمها محيط مدرسي فاعل.

لقد عرف مفهوم التعليمية تطورا تدريجيا، ارتقى به ليؤصل له كيانا مستقلا عن البيداغوجيا، بعد أن انبثق عن توجهات طرائقها الخاصة في تعليم المواد، ليشكل تتويجا للعلاقات القائمة، بين أطراف العملية التعليمية الثلاث (المعلم والمتعلم والمعارف) المتفاعلة؛ بما تستلزمه، من تدخل لمجموعة من العلوم (البيداغوجيا، علم النفس التربوي، اللسانيات التطبيقية، علم الاجتماع...) التي تتأمل، وتستكشف خصوصيات كل طرف، بغرض استثمار النتائج، وتوجيه العملية التعليمية نحو تحسين المردود.

لقد أدت الجهود المبذولة، في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، في ميدان التعليم، إلى ترسيخ نظرة علمية مغايرة للعملية التعليمية، تقوم على " تحليل.. الوضعية التعليمية التعلمية تحليلا علميا، من أجل العقلنة، والتخطيط، والبرمجة لمكوناتها، وأبعادها المعرفية والمهارية "[2]، وعلى المعرفة الواسعة بأقطابها المكونة للمثلث التعليمي، وبالتأثيرات المتبادلة بينها. فلقد اعتبرت هذه الأقطاب " نظاما مفتوحا على الواقع الطبيعي والاجتماعي وخاضعا لتأثيراتهما.. واتضح قصور التصور السائد في أوساط كثير من المربين، والقائل بأنه يكفي معرفة المادة لتدريسها بنجاعة وفعالية"[3].. وعليه، فقد كانت (التعليمية) أو (علم التدريس) ثمرة لهذه الجهود. فما هي التعليمية؟

---

* ينظر، حسن الكحلاني. الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر. ط١. مكتبة مدبولي. القاهرة. ٢٠٠٤م. ص: ١٢.

([1])وزارة التربية الوطنية . مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي . جذع مشترك علوم وتكنولوجيا / جذع مشترك آداب . الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية. مارس ٢٠٠٥. ص: ٤.

([2])محمد لمباشري. الخطاب الديداكتيكي بالمدرسة الأساسية بين التصور والممارسة، مقاربة تحليلية نقدية. ط٢. دار الثقافة. الدار البيضاء. ٢٠٠٢. ص:١٦.

([3])إبراهيم حمروش. التعليمية: موضوعها، مفاهيمها، الآفاق التي تفتحها. المجلة الجزائرية للتربية. العدد الثاني. السنة الأولى. مارس ١٩٩٥. ص:٦٣].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثانيا: التعليمية؛ مقاربة في المفهوم والدعائم:

١- **في المفهوم:** بدء، لابد من التنبيه إلى التعدد الحاصل في المصطلح ذاته. ولعل مرد ذلك إلى التعدد الحاصل في المراجع العلمية التي ينهل منها الفكر العربي (فرنسية، انجليزية)، وبالتالي تختلف الترجمة عند إفراغ المصطلح من شحناته المعرفية وقناعات صاحبه الفلسفية. لذا نجد؛ علم التدريس، تعلمية، تعليميات، تدريسية، علم التعليم، ديداكتيك، لسانيات تعليمية، تعليمية.

وقد استعملت اللفظة للدلالة على كل ما له علاقة بعملية التعليم، في استهدافها نقل المعلومات والمهارات من المعلم إلى المتعلم. لكن المصطلح سيعرف مع الوقت تطورا في الدلالة، وسيشحن بمعاني محددة تنتقل به من مستوى التعميم إلى مستوى التخصيص.

جاء في (المنهل التربوي) لـ(عبد الكريم غريب): "ديداكتيك- تدريسية- تعليمية:

- شق من البيداغوجيا موضوعه التدريس.

- يستعمل لفظ ديداكتيك أساسا، مرادفا للبيداغوجيا أو للتعليم؛ بيد أنه إذا ما استبعدنا بعض الاستعمالات الأسلوبية، فإن اللفظ يوحي بمعان أخرى تعبر عن مقاربة خاصة لمشكلات التعليم. فالديداكتيك لا تشكل حقلا معرفيا قائما بذاته أو فرعا لحقل معرفي ما، كما أنها لا تشكل أيضا مجموعة من الحقول المعرفية، إنها نهج، أو بمعنى أدق، أسلوب معين لتحليل الظواهر التعليمية.

- ولهذا اللفظ معنيان:

١) معنى عام ومشترك: نتحدث فيه عن ديداكتيك اللغات وديداكتيك الرياضيات وديداكتيك الميكانيك...؛ ويحيل على استعمال تقنيات وطرق التدريس الخاصة بكل مادة ...

والتقنيات المحتفظ بها، هي بالتأكيد تختلف باختلاف المواد الدراسية، لأنها ترتبط بشكل مباشر بالمحتويات التعليمية؛ فمثلا تعليم اللغة، يفضل التقنيات السمعية الشفوية، وتعليم العلوم يحبذ المنهجية التجريبية، وتعليم علوم الاقتصاد يفضل دراسة الحالة. وعلى هذا الأساس، فإنَّ التقنيات البيداغوجية المحتفظ بها وملاءمتها مع خصائص المادة المدرسة وتمفصلها، تشكل ديداكتيك المادة.

٢) معنى حديث: يفيد أنَّ الديداكتيك هو دراسة التفاعلات التي يمكن أن تقام داخل وضعية تعليم تعلم بين دراية محددة ومدرس ممتلك لهذه الدراية وبين تلميذ متقبل لهذه الدراية. فللديداكتيك على هذا النحو لا ترضى فقط بمعالجة المواد التي ستدرس وفق ترسيمة مسبقة، بل تطرح كشرط مسبق التفكير الإبستمولوجي للمدرس، واعتبار تمثلات المتعلم بنصوص هذه المعرفة (إبستمولوجيا التلميذ)"[1].

والذي يستنتج من هذا التعريف؛ أنَّ التعليمية فرع من البيداغوجيا، وهذا ما ذهب إليه (لالاند١٩٧٢)، وهو ما يذهب إليه أيضا "(غاستون ميلاري) الذي يدرجها كفرع من فروع علوم التربية١٩٨٦، وأيضا (كي إفانزيلي١٩٨٧"[2].. وهي تأخذ عند البعض

---

(١)عبد الكريم غريب. المنهل التربوي . ط١. منشورات عالم التربية. الدار البيضاء. ٢٠٠٦. ج١. ص: ٢٦٢/٢٦٣.

(٢)محمد لمباشري. الخطاب الديداكتيكي بالمدرسة الأساسية بين التصور والممارسة، مقاربة تحليلية نقدية. ط٢. دار الثقافة. الدار البيضاء. ٢٠٠٢. ص:١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الدلالة على هذا العلم، دونما تحفظ. لكنها عند البعض*تستقل بدلالتها لتشحن بمعنى الدراسة والتحليل لطرق وتقنيات التدريس ومحتوياته (لاكومب.١٩٦٨/ D. Lacombe)، ومدى التفاعل الحاصل بينها وبين المعلم والمتعلم. ولهذا يرى (ب.ياسمين١٩٧٣ B.JASMIN) أنها بالأساس تفكير في المادة الدراسية بغية تدريسها... ويعرفها (روشلين١٩٧٤م/ REUCHLIN) بأنها مجموع الطرائق والتقنيات والوسائل التي تساعد على تدريس مادة معينة.

ويلاحظ، من هذه التعريفات أنَّ أصحابها لم يصرحوا أن التعليمية علم، ولعل هذا يرجع إلى قناعة البعض بأن التدريس فن، وهو ما يتبناه – وربما لحد الآن- بعض البيداغوجيين الفرنسيين، كما أن بعض معاجمهم القديمة تشير إلى ذلك، "ولم يهتدوا إليه كعلم تطبيقي له قوانينه ونماذجه، ويتطور حسب مبادئ ومناهج خاصة"[1]. رغم أن العلم يعرَف بموضوعه وجهازه المفاهيمي ومنهجه، ورغم أن التعليمية قد تحقق لها ذلك. ولهذا يبادر (محمد الدريج) إلى ضبط تعريف لهذا المصطلح انطلاقا من اعتقاده بأنه دال على علم، فيقول: "نقصد بعلم التدريس؛ الدراسة العلمية لطرق التدريس، وتقنياته، ولأشكال تنظيم مواقف التعلم التي يخضع لها التلميذ قصد بلوغ الأهداف المنشودة، سواء على المستوى العقلي أو الوجداني أو الحسي-الحركي"[2]. والدراسة العلمية تعني بالضرورة، وضع المعارف والمقولات النظرية موضع التطبيق والمعاينة لاستخلاص النتائج. وهذا يعني؛ أن التعليمية علم تطبيقي. ولعل جانبه التطبيقي هو الذي ما زال يجعل البعض ينظر إليه على أنه تطبيق للبيداغوجيا"[3]..

ونستخلص من هذا، أنه يمكن حصر مفهوم التعليمية في اتجاهين رئيسين، كما يرى (محمد الدريج) في موقع (خبار بلادي) الالكتروني، حيث يحددهما في:

- اتجاه ينظر إليها نظرة تشمل النشاط الذي يزاوله المدرس، فتكون الديداكتيك بهذا مجرد صفة، ننعت بها ذلك النشاط التعليمي، الذي يحدث أساسا داخل حجرات الدرس والذي يمكن أن يستمد أصوله من البيداغوجيا .

وتستعمل كلمة الديداكتيك في نفس الاتجاه أيضا، كمرادف للبيداغوجيا، أو بعدِّها مجرد تطبيق، أو فرع من فروعها، بشكل عام ودون تحديد واضح.

- والاتجاه الثاني، هو الذي يجعل من الديداكتيك علما مستقلا من علوم التربية.[4].

والتعليمية تعليميات (بصيغة الجمع)، منها؛ تعليمية عملية، تعليمية مطبقة، تعليمية تحليلية، تعليمية مادة دراسية، تعليمية الفلسفة، تعليمية اللغات، تعليمية الفيزياء، تعليمية الرياضيات، تعليمية العلوم، تعليمية الاجتماعيات، تعليمية امبريقية،..إلى غير ذلك. ولعل مرد هذا التنوع والتعدد، الحرص على احترام خصوصية الحقول التي تبحث فيها، والسعي لضبط

---

* ينظر مختلف المراجع التي تناولت محاولات التعريف، وحصر موضوع التعليمية. منها: (عبد الكريم غريب. المنهل التربوي). و (محمد الدريج. تحليل العملية التعليمية وتكوين المدرسين، أسس ونماذج وتقنيات). و(يوسف مقران. مدخل في اللسانيات التعليمية)، وفيه تفصيلات كثيرة.

(١)محمد الدريج. تحليل العملية التعليمية وتكوين المدرسين، أسس ونماذج وتقنيات. ط٢. منشورات سلسلة المعرفة للجميع. الرباط ٢٠٠٤. ص:١٥.

(٢).المرجع نفسه. ص: ١٥.

(٣)ينظر المرجع نفسه. ص: ١٦.

(٤)ينظر، محمد الدريج. عودة لتعريف الديداكتيك. الموقع الالكتروني WWW. Khbarbladi. Com. في ٢٠ جوان ٢٠١١م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النتائج التي يمكن التوصل إليها. فإشكاليات تعليم الرياضيات ليست هي نفسها إشكاليات تعليم اللغات، ولا هي نفسها إشكاليات تعليم العلوم، أو الاجتماعيات، وغير ذلك. لكن درج الباحثون في التعليمية، على التمييز بين نوعين أساسيين ومتكاملين يتفرعان داخل هذا العلم، هما: التعليمية العامة والتعليمية الخاصة." أما الديداكتيك العام .. فيهتم بكل ما يجمع بين مختلف مواد التدريس أو التكوين، وذلك على مستوى الطرائق المتبعة، ولعل هذا ما يجعل هذا الصنف من الديداكتيك يقصر اهتمامه على ما هو عام ومشترك في تدريس جميع المواد، أي القواعد والأسس العامة التي يتعين مراعاتها من غير أخذ خصوصيات هذه المادة أو تلك بعين الاعتبار. ويمكن أن يدخل ضمن هذه القواعد والأسس العامة كل ما يرتبط بأساليب وأشكال التدريس والوسائل والتقنيات البيداغوجية الموظفة. وأما الديداكتيك الخاص.. أو ديداكتيك مادة، فيهتم بما يخص تدريس مادة من مواد التكوين من حيث الطرائق والوسائل والأساليب الخاصة بها، وهكذا يمكن أن نتحدث عن ديداكتيك اللغة ونعني بذلك كل ما يتعلق بتدريس مكونات اللغة كالقراءة والتعبير والكتابة وغيرها".[1]. ومنه فالتعليمية بفرعيها، تضع الطرائق والوسائل والأساليب ومحتويات التعليم قيد الدراسة والتحليل والتطبيق، وكيف يمكن للمتعلم أن يتفاعل معها، وفق منطق التعليم والتعلم.

٢- في الدعائم:

- **نظرية التعلم المعرفية:** ظل أصحاب النظريات السلوكية ينظرون إلى تعلم اللغة نظرتهم إلى التعلم في أي مجال آخر، فاللغة ما هي إلا أصوات تنتظم بفعل العادة المكتسبة في سلوك الإنسان، لتصدر عنه في إطار استجابات لمثيرات ما، يمكن ملاحظتها وقياسها. وإذا ما استصحبت هذه المثيرات تعزيزات ثم تكرارا للاستجابات تحقق التعلم. كما ظلوا يركزون على اللغة المنطوقة (الكلام)، مستبعدين الكتابة؛ لأن الطفل يكتسب اللغة منطوقة في بيئته، قبل الكتابة بزمن طويل. فالكلام سلسلة أصوات ذات طابع فيزيائي، يمكن قياسه، ومنه ستكون الاستجابة محل معاينة ونظر؛ أي، بالإمكان التحكم فيها وتحقيق التعلم إذا ما تحققت شروطه. و" حقيقة، إن تعلم اللغة يعني تعلم الشكل اللغوي ومضمونه المعنوي. إلا أن التفكير في معنى الكلمة كجزء أساسي من المخزون اللغوي للمتكلم، يعني إقامة بنى ذهنية عقلية لا يجدها العالم السلوكي ضرورية. أما المعنى الحقيقي بالنسبة له فهو قدرة المتعلم على إعطاء الاستجابة الصحيحة لمثير ما. وقدرة المتعلم على التعرف لا على مجرد مثير واحد، بل على مجموعة أو فئة من المثيرات، تكون الكلمة أو العبارة الواحدة هي الاستجابة المناسبة لها، هي الشيء الهام في التعلم، وليس هناك حاجة لتقصي معنى ما قيل، أو ما إذا كان الطفل قد فهم كل ما قيل أم لا "[2].. وعليه، فالسلوكيون لا يقولون بتعلم اللغة (الأصوات الفيزيائية) فهي عندهم عادة تكتسب من البيئة أو المحيط، ولا تعدوها؛ وإنما يقولون بتعلم الاستجابة للمثير، أو تعلم الارتباط بين المثيرات. أما معاني الكلام المنطوق، فلا يأبهون لها، فهي لأصحاب الفلسفة والجدل.

إن هذا الإنكار للمعنى هو الذي سيدفع بالبعض للتشكيك في حقيقة نوايا السلوكيين، وخاصة في توظيف نظريتهم في العملية التعليمية، وربطها بالأهداف وضبط السلوك." يرى (إيزنر/ Eizner) أن ثمة خلفية سلوكية/ بيولوجية وراء حرص نموذج التدريس الهادف على التركيز على الأهداف السلوكية، ذلك أنَّ أبحاث وتجارب البيهافيوريين تريد التحكم في السلوك وقيادته

([1])علي آيت أوشان. اللسانيات والديداكتيك نموذج النحو الوظيفي، من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية. ط١. دار الثقافة. الدار البيضاء. ٢٠٠٥. ص:٢١.

([2])نايف خورما / علي حجاج. اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. سلسلة علم المعرفة. العدد: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص: ٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عن طريق خلق استجابات شرطية بدل خلق أفراد أذكياء قادرين على الاكتشاف والإبداع وتكوين مواقف شخصية مستقلة. إن السلوكية - تبعا لذلك – تعتبر الطفل مجرد جهاز ينتج مع محيطه الطبيعي علاقات تبادل "[1]..

إن تركيز السلوكيين على ما يمكن معاينته في عملية التعلم وقياسه فقط، جعلهم شكلانيين وسطحيين في تحليلهم لفعل التعلم الإنساني؛ وبدا الإنسان – من منظورهم - مجوّفا ومسلوبا من كل قدرة على الفعل والإبداع، بإرادة وإدراك وتخيل، وذكاء ووعي. بل، لقد استطاعوا أن يؤثروا في كوكبة من علماء اللغة البنيويين، لعل أبرزهم (بلومفيلد) رائد المدرسة اللغوية الوصفية والتوزيعية، و(سكينر) العالم اللغوي والنفساني، الذي " ساهم مساهمة رئيسة في تطبيق النظرية على العملية التعليمية ... وقد امتد أثر هؤلاء على الدراسات اللغوية النظرية في أواخر الخمسينيات من القرن [العشرين]، بينما ظل أثرهم التطبيقي واضحا حتى أوائل السبعينيات، بل حتى الوقت الحاضر في كثير من البلدان "[2]..

وإذا كان السلوكيون قد فصلوا بين الشكل الفيزيائي للغة والمعنى، فما من شك في أنهم بهذا يستبعدون الفكر عن اللغة، وعن كل فعل عقلي يكون سببا في إنتاجها؛ وهو المدخل الذي سيؤسس عليه أصحاب البنائية نظريتهم في إعادة الاعتبار للعلاقة المتينة بين اللغة والفكر. وفي ضوء هذه العلاقة ستتأصل مقولات تعليمية اللغات من منظور معرفي.

حقيقة، إن التفكير يتجسد معناه كلما عاش الفرد موقفا جديدا فيه إشكال، لم يسبق أن مر به في خبرته، فيسعى إلى إدراك كنهه، والقيام بمعاينة واقعه وتنظيم العلاقات القائمة في الموقف، ليصل من خلالها إلى الحل. وهو بهذا سيتصرف وفق سلوك خاص، تلخصه جملة أفكار، يعبر عنها بوساطة اللغة. وعليه، فقد كانت النظريات المعرفية التي ظهرت بدءا من النصف الأول من القرن العشرين، بمثابة رد الفعل الرافض لنتائج السلوكيين الذين استبعدوا العقل وكل العمليات الذهنية من مجال إنتاج اللغة أو تعلمها. فخاضوا البحث واهتموا بـ " سيكولوجية التفكير، ومشاكل المعرفة بصورة عامة، وعلى حل المشكلات، وعلى الإدراك، والشخصية، والجوانب الاجتماعية في التعلم.. [كما ركزوا] على الكليات التي تتسامى على المجموع الكلي للأجزاء"[3].. فالكل لا يعني ضم الأجزاء أو إضافة بعضها إلى بعض، بل هي في نظر (الجشطلطيين) " نظام مترابط باتساق، ملئون من أجزاء متفاعلة، وهو منطقيا ومعرفيا، سابق لأجزائه"[4].. والتعلم عندهم، إنما يعتمد على الإدراك وإعادة التنظيم. وإذا كان التعلم الحقيقي عندهم يقوم على الاستبصار، فإنه عند (بياجيه/ Piaget) صاحب النظرية البنائية " ينشأ عن التأمل والتروي "[5]. ، وبالتالي فإن البيئة الاجتماعية عنده لن تؤدي إلا دورا جزئيا في عملية التعلم، " فالأشياء التي يتعلمها الطفل وهو في طور نموه، لا يمكن أن تفسر بالعودة إلى عوامل اجتماعية أو نضوجية فحسب، بل أيضا عن طريق ردها إلى عامل أساسي يقود عملية التعلم، يسميه الموازنة "[6]. التي تعتبر عنده قدرة فطرية تعمل على" تنظيم المعلومات المتناثرة في نظام معرفي غير متناقض "[1]. وتساعد

([1])ميلود التوري. من تألية السلوكات وتعويدها إلى إكساب الكفايات وتقويمها. ط١. مطبعة أنفو – برانت. فاس. المغرب. ٢٠٠٥. ص: ٥.

([2])نايف خورما / علي حجاج. اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. ص: ٢٧.

([3])المرجع نفسه. ص: ٥٦..

([4])المرجع نفسه. ص: ٦٢

([5]). المرجع نفسه. ص: ٦٣.

([6])حفيظة تازروريتي. اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري. ص : ٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الإنسان على فهم ما يراه و" الاستدلال على الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها الأشياء في هذا العالم"[2].. وبهذا فإن (بياجيه) يحيل التعلم عموما إلى عوامل داخلية بالأساس، لكنه لن يهتم بعملية اكتساب اللغة إلا من خلال الاهتمام بالنمو المعرفي للطفل الذي يرتبط بتطور العمليات الفكرية عنده. فالذكاء -هذه القدرة الفطرية التي تورث- يقف وراء إنتاج اللغة، يقول في هذا: " تتضمن كل المسالك مظهرا فطريا ومظهرا اكتسابيا، ولكننا لا نستطيع تحديد حدود كل واحد منهما. ولم أنف يوما وجود شيء فطري في العمل، إذ أننا لم نفلح في يوم ما في تصيير الإنسان البليد إنسانا ذكيا "[3].. وهذا يعني

أن المتعلم في أيّ سنّ، ستكون له القدرة على الاندماج النشط في عمليّة اكتساب المعلومات، وفي بناء معرفته. ولن تبقى المعرفة سكونية، ولكنّها بدلاً من ذلك تتطوّر على نحوٍ مستمرٍ وتتغيّر فيكتسب المتعلم خبرات جديدة يكون قد حصلها بفعل البناء على المعرفة السابقة وتعديلها، وبعبارة أخرى فإنّ العملية التعليمية ينبغي أن تتضمّن تعريض المتعلم لمواقف يجرّب فيها أشياء ليرى ماذا يحدث نتيجة للتجريب ولتناول الأشياء ومعالجة الرموز وطرح الأسئلة، والسعي للحصول على إجاباته هو، والتوفيق بين ما يتوصّل إليه في وقت، وما يعثر عليه في وقت آخر، ويقارن نتائجه بالنتائج التي يتوصل إليها المتعلمون الآخرون.

- **تشومسكي والملكة اللغوية وعلماء الاجتماع:** استطاع السلوكيون في زمن رواج مذهبهم (الثلاثينيات من القرن العشرين) أن يؤثروا في العديد من علماء اللغة، وأن يدفعوا بهم إلى التعامل مع الظاهرة اللغوية من منظور وصفي؛ فهذا (بلومفيلد/ Bloomfild) العالم اللغوي الأمريكي – صاحب كتاب (Language) - يقرر: " أن الدراسات القديمة قبل المدرسة الفيلولوجية التاريخية، دراسات غير علمية؛ لأنها استدلالية ومعيارية. وأكد أن الدرس الوحيد للغة ينبغي أن يكون وصفيا استقرائيا "[4].. ويبدو للبحث، أن هذا الدرس، هو الذي سيوجه الفعل التعليمي للغة العربية عندنا، وفي سائر الوطن العربي مدة من الزمن، دون أن يحقق نجاعة تعليمية، تعدل من سلوكاتنا اللغوية وتنهض بعربية المتكلمين. فالدرس اللغوي القائم على الوصف، إنما هو درس في المعرفة اللغوية، وتعلم اللغة يختلف تماماعن تعلم المعرفة بها. وعليه، فقد رفض العالم اللغوي والنفساني (نعوم تشومسكي) تفسير السلوكيين للتعلم، وتصدى " لكتاب (سكينر / السلوك اللفظي)، وقال إن النظرية السلوكية أعجز من أن تفسر لنا قدرتنا على تعلم اللغة واستخدامها، وهاجم .. المفهوم القائل إن الاستجابات اللغوية واقعة تحت سيطرة المؤثرات الخارجية، وقال إن الإنسان هو محور السلوك، وهذا خلاف الحالة التي عليها الحيوان. وبالتالي فمن الخطأ استخدام مبادئ التعلم، التي تم التوصل إليها نتيجة إجراء التجارب على الحيوان، لتفسير تعلم الإنسان. فالإنسان هو الوحيد الذي يستخدم اللغة البشرية "[5].. ومنه، فقد رأى صاحب النظرية العقلية (تشومسكي) أن الإنسان يتميز بقدرة عقلية هي الوحيدة " الكفيلة بتفسير عملية اكتساب اللغة؛ فالطفل يولد في نظره، وهو مزود بقدرات فطرية تؤهله لتقبل المعلومات اللغوية، ولتكوين بنى

([1])نايف خرما/ علي حجاج. اللغات الأجنبية، تعليمها وتعلمها. ص: ٥٦.

([2])المرجع نفسه. ص: ٦٥.

([3])حفيظة تازروريتي. اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري. ص : ٦٤.

([4]). ميلود التوري. من تأليه السلوكات وتعويدها إلى إكساب الكفايات وتقويمها. ص: ٢٥.

([5])نايف خرما/ علي حجاج. اللغات الأجنبية، تعليمها وتعلمها. ص: ٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اللغة، أي أن له قدرة على تكوين قواعد لغته من خلال الكلام الذي يسمعه، فهو يمتلك بطريقة لاشعورية القواعد الكامنة ضمن المعطيات اللغوية التي يسمعها"[1]..

والمقصود هنا بالقدرة الفطرية؛ الملكة اللغوية (compétence linguistique) التي ستساعد الطفل على إنشاء وتوليد عدد لانهائي من الجمل والتراكيب، قياسا على ما سمعه في بيئته ومحيطه من نماذج وأنماط كلامية. وقد ميز (تشومسكي) بين الملكة اللغوية؛ التي يعتبرها المعرفة الضمنية باللغة، وبين الأداء الكلامي الذي يعتبره الاستعمال الفعلي للغة ضمن سياق معين. ولهذا فالكفاءة اللغوية، تخفي وراءها معرفة ضمنية بقواعد اللغة، وهي التي ستساعد على الإبداع في استخدام اللغة وفي فهم كلام الآخرين، حتى وإن كان جديدا عليه[2]. وبين الملكة والتأدية يتحقق اكتساب اللغة؛ فالملكة توفر مجموع القواعد الكلية (الصوتية، الصرفية، الدلالية، التركيبية) التي تمكن الطفل من توليد أعداد هائلة من الجمل، حيث تتحقق التأدية ببصمته الخاصة، فيوجد تراكيب وجملا صحيحة ومقبولة نحويا، شرط أن تؤدي البيئة والأسرة الدور المنوط بهما في توفير المادة اللغوية التي تمكن الطفل من تفعيل هذه الملكة واكتشاف قواعدها، وتجسيد التأدية وتحقيقها في شكل كفاءة، بعيدا عن التلقين والتقليد. فكلما التزم أفراد الأسرة بعرض النماذج اللغوية على الطفل دون تلقينه القواعد الضابطة لها، كلما تولدت لديه رغبة قوية لفهم اللغة والتكلم بها.

ثالثا: استثمار التعليمية في وظائف اللغة:

وإذا كان (تشومسكي) قد ركز أثناء تفسيره ظاهرة تعلم اللغة على مفهومي الملكة اللغوية والكفاءة أو الأداء، فإن علماء علم اللغة الاجتماعي قد ركزوا نقدهم لهذه النظرية على هذين المفهومين أيضا، ورأوا أنَّ " مفهوم الملكة اللغوية لا يدل دلالة كافية على القدرة اللغوية عند الإنسان العادي..[لأنَّ] القواعد وحدها لا تكفي لكي يتمكن الإنسان من استخدام اللغة في مجتمعه بصورة صحيحة ملائمة "[3].. فالفرد لن يستخدم اللغة في إطار نمطي، ولا هو يتعلم اكتسابها إلا لأجل أن يتواصل بها، لهذا فلا بد له من " اكتساب القدرة على التواصل الاجتماعي، التي تتألف من القواعد الاجتماعية لاستخدام اللغة استخداما مناسبا للمواقف المختلفة"[4].. ففي كل الحالات لا يتعلم الفرد اللغة لأجل أن يبني بها حوارا داخليا يخاطب نفسه في معزل عن المجتمع، بالإضافة إلى أنَّ هذا التعلم نفسه قد فعلت فيه التأثيرات الاجتماعية فعلها، وعليه فلا يمكن دراسة هذه الظاهرة بمعزل عن هذه التأثيرات.

تهتم التعليمية بدراسة العلاقات بين أقطاب مثلثها الديداكتيكي الثلاث (المعلم والمتعلم والمعرفة)، من جهة كيفية تعليم وتعلم اللغة. وإذ تعيد الاعتبار للمتعلم، فلأنه يعنيها معالجة وضعه اللغوي، في مستوى تمثلاته الذهنية المتأثرة بدرجة التفاعل مع لغة المجتمع، ومستوى

تمدنه ومواكبته للتطور الحضاري، والذي سينعكس - حتما- في مستوى إنجازه الكلامي. ولا يمكن بحال، التقليل من شأن هذه التأثيرات الاجتماعية على لغته الموصوفة أو الواصفة. لهذا، ومن منظور ديداكتيكي بحت، ستراهن كل عملية تعليم لغوي على

---

(1)حفيظة تازروريتي. اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري. ص : ٦٤.

(2)حسام البهنساوي. لغة الطفل في ضوء مناهج البحث اللغوي الحديث. دار المناهل للطباعة. مصر.١٩٩٤. ص: ٩٩.

(3)نايف خرما/ علي حجاج. اللغات الأجنبية، تعليمها وتعلمها. ص: ٧٥.

(4)المرجع نفسه. ص: ٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الفعل التواصلي لتحقيق أهدافها. بل إنَّ " العملية التعليمية – التعلمية بكل أبعادها ومضامينها التربوية والبيداغوجية والوسائلية الديداكتيكية والعلائقية الاجتماعية الإنسانية، هي، تحديدا وبالتعريف، عملية تواصل بالمعنى الشمولي.. ذلك أنها تقوم، في مكوناتها وأطرافها الرئيسة على تواصل جدلي تفاعلي مسترسل بين: (مرسل/مدرس) من جهة، و(متلق/تلميذ) من جهة ثانية، حول مضامين (رسالة / منهاج دراسي) من جهة ثالثة، وعبر وسائط متعددة من صوت وصورة.. "[1].. وعليه، ستستغل التعليمية وظيفة التواصل، بوصفها الوظيفة الرئيسة للغة، فتستثمرها في الجهد التعليمي، وتجعل منها الهدف المنشود. فلقد " تحول موضوع الديداكتيك من اعتبار اللغة موضوع معرفة إلى الانشغال بمعرفة استخدامها. يقول (ودوسن١٩٧٨ ـ / Widdowson. H.G) في هذا الإطار: إن معرفة لغة معينة ليس، فقط، فهم جمل والتلفظ بها وقراءتها وكتابتها، وإنما معرفة كيفية استخدامها لغايات تواصلية"[2].

والحقيقة، أنه لا يمكن أن نجعل من الفعل التعليمي للغة فعلا ناجعا، ما لم نصل بالمتعلم إلى أن يتعاطى اللغة في إطارها الوظيفي داخل الجماعة الناطقة؛ فالمجتمع هو الذي يهب اللغة حركيتها، لهذا كانت الفلسفة اللغوية الحديثة تؤكد " أنه لا يمكن لنا التصدي للإشكالية اللغوية [دراسة اللغة وتعليمها] بصفة عامة، ومعضلة المعنى على وجه الخصوص، دون رصد اللغة وهي تعمل في سياقها الاجتماعي الأشمل.. فالجماعة الناطقة هي التي تهب الألفاظ معانيها، خلال استخدامها اللغة في غمرة قيامها بأنشطتها الاجتماعية، فلكل نشاط اجتماعي نظير من (ألعاب اللغة) بمفهوم (فيتجنشتاين)، فنشاط البيع لعبته الإعلان، وممارسات السياسة لعبتها الإعلام، والنشاط الاقتصادي لعبته دراسات الجدوى الاقتصادية ولغة الأرقام والإحصائيات، وحتى النشاط العلمي، له لعبته اللغوية هو الآخر، والمتمثلة في إقامة الفروض، وصياغة النظريات وحيثيات البرهان، باستخدام المنطق والرياضيات..." [3].. لهذا كانت للوظيفة اللغوية أبعاد؛ هي وظائف اللغة المتعددة، والمتفرعة، قد تنصرف إلى تشعبات أدائية تتجاوب مع خطابات المتكلم المختلفة، قبل أن تصب في بوتقة الوظيفة التواصلية.

والمتأمل في منشورات وزارة التربية الوطنية الجزائرية الخاصة باللغة العربية، يلاحظ أنها تؤكد على تعدد الوظائف، وتأخذ بما قال به علماء اللغة بخصوص التعبير والتواصل، فقد جاء في في وثيقة (مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي) في تقديم المادة أن " تدريس اللغة العربية بالنسبة إلى السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي [يسعى] إلى:

- اكتساب القدرة على التعبير عن الخواطر النفسية والمشاعر الوجدانية والمنهجية في التفكير والعمل.

- القدرة على التعبير السليم في مختلف المجالات.

- امتلاك التعبير الإبداعي والابتكار في الأساليب والأداء وإدراك دور اللغة في التعبير عن شخصية الفرد زوآرائه ومتطلباته.

([1])أحمد فريقي. التواصل التربوي واللغوي – دراسة تحليلية-. الرباط نت مغرب. الرباط. ٢٠١١م. ص: ٦.

([2])لحسن توبي. بيداغوجيا الإدماج وديداكتيك التواصل الشفهي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ٢٠١٢م. ص: ٨٨.

([3])نبيل علي. الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي. ص : ٢٧٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- القدرة على مناقشة مختلف الآراء والقضايا والتواصل مع الآخرين والإقناع "[1]..

كما تم تحديد التواصل بمفهومه العام كفاءة مستعرضة، يجب على المعلم أن يعمل على تحقيقها في المتعلم؛ فقد ورد في ضمن مجموعة الكفاءات المستعرضة: " ممارسة التواصل الشفوي والكتابي بشكل منسجم في وضعيات الحياة المعيشة "[2].

كما حُدِّدَ هدفا تعلُّمِيا في نشاطي التعبير (الشفوي والكتابي) *بالنسبة للسنة الأولى.

وقد تُدرِجُ المناهج ضمنيا، وظائف أخرى، دون أن تصرح بذلك، إلا أنها تُستَنتَجُ من سياق عبارات دالة، منها؛ " إبراز مواطن الجمال الفني في المقروء / التمييز بين الصور البلاغية.. وإظهار ما فيها من جمال وقوة / تحديد الخصائص الفنية للنص الأدبي، وما يتركه من أثر في النفس مع التعليل "[3].. فهذه إحالة غير مباشرة إلى الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة؛ ولعل التضمين يأتي في سياق أن تعليمية النص الأدبي تقوم على الوعي بطبيعة التعامل مع العمل الفني عموما. فما من شك في أن للغة القدرة على التمظهر في صور متعددة، فلغة الشعر تختلف عن لغة النثر، وكليهما يختلف عن لغة العامة المنطوقة، ولقد ظلت " اللغة الشعرية تتجاوز المدلولات الذهنية المجردة إلى آفاق تخييلية تتكئ على الصورة والإيحاء والتشكيل الخاص، فوظيفة اللغة الشعرية ليست مجرد نقل المعنى وإنما الإيحاء به، وهذا يستلزم بالضرورة فهم الظلال النفسية للكلمات والأساليب والقدرة على تجاوز حدود العبارة الظاهرة والقدرة على التأويل"[4].. وما من شك في أن المنهاج، حين يهدف إلى تدريب التلاميذ على مثل هذه الوظيفة، إنما يتغيا الانسجام مع طبيعة التراث اللغوي العربي. إذ يرى بعض النقاد أن " التراث العربي بصفة عامة تراث سمعي، ونجد أن طاقة اللغة العربية.. ترتكز على الميراث السمعي، ثم أنها لغة تعتمد على(التنغيم) الذي يزدهر عادة في اللغات الاشتقاقية، تجري أوزانها ومعانيها على قياس واحد كلما اطردت، كما تساعد على ذلك حركات الإعراب، وعلمي العروض والقوافي. فكلها تجري مجرى الأصوات"[5].. وعليه، فإنَّ شعرية العربية، تتأتى من اتساق التركيب بين البنية والدلالة ومزجهما بإيحاء الأصوات وأداءاتها، في كلٍّ منسجم، وممهور بالفنية.

قائمة المصادر والمراجع

١ أبو الحسن علي القابسي . الرسالة المفصلة لأحوال المتعلمين وأحكام المعلمين والمتعلمين . دراسة وتحقيق وتعليق . أحمد خالد. ط١. الشركة التونسية للتوزيع. تونس. جانفي ١٩٨٦م.

([1])وزارة التربية الوطنية . مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي . جذع مشترك علوم وتكنولوجيا / جذع مشترك آداب . الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية. مارس ٢٠٠٥. ص: ٧

([2]). المرجع نفسه. ص: ٧.

* ينظر، وزارة التربية الوطنية. مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي. ص: ١٦/١٧.

([3]). وزارة التربية الوطنية. المناهج والوثائق المرافقة السنة الثانية من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي. ص: ٣٢.

([4])محمد صالح الشنطي. المهارات اللغوية. مدخل إلى خصائص اللغة العربية وفنونها. ط٤. دار الأندلس للنشر والتوزيع. حائل. م ع س. ١٤١٧هـ/١٩٩٦م. ص : ٢٣٥ .

([5])عبده بدوي. دراسات في النص الشعري، العصر العباسي. ط ٢. دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع. الرياض. ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣ م. ص : ٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢ إبراهيم حمروش. التعليمية: موضوعها، مفاهيمها، الآفاق التي تفتحها. المجلة الجزائرية للتربية. العدد الثاني. السنة الأولى. مارس ١٩٩٥.

٣ أحمد فريقي. التواصل التربوي واللغوي – دراسة تحليلية-. الرباط نت مغرب. الرباط. ٢٠١١م.

٤ الجريدة الرسمية. القانون التوجيهي للتربية الوطنية، ١٩ محرم ١٤٢٩هـ/ ٢٧ يناير ٢٠٠٨م. الجزائر.

٥ حسام البهنساوي. لغة الطفل في ضوء مناهج البحث اللغوي الحديث. دار المناهل للطباعة. مصر.١٩٩٤.

٦ حسن الكحلاني. الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر. ط١. مكتبة مدبولي. القاهرة. ٢٠٠٤م.

٧ رشدي أحمد طعيمة . الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية؛ إعدادها، تطويرها، تقويمها . ط١. دار الفكر العربي . القاهرة. ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

٨ شوقي ضيف. المدارس النحوية. ط٧. دار المعارف المصرية. ج م ع.

٩ عباس الصوري. في بيداغوجية اللغة العربية؛ البحث في الأصول. ط١. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ١٩٩٨م.

١٠ عبد الرحمن ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.

١١ عبد الكريم غريب. المنهل التربوي. ط١. منشورات عالم التربية. الدار البيضاء. ٢٠٠٦.

١٢ عبده بدوي. دراسات في النص الشعري، العصر العباسي . ط ٢. دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع . الرياض. ١٤٠٣ هـ/١٩٨٣ م.

١٣ علي آيت أوشان . اللسانيات والديداكتيك نموذج النحو الوظيفي، من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية . ط١. دار الثقافة. الدار البيضاء. ٢٠٠٥.

١٤ فخر الدين قباوة. المهارات اللغوية وعروبة اللسان. ط١. دار الفكر. دمشق. ١٤٦٠هـ / ١٩٩٩م.

١٥ لحسن توبي. بيداغوجيا الإدماج وديداكتيك التواصل الشفهي. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ٢٠١٢م.

١٦ محمد الدريج . تحليل العملية التعليمية وتكوين المدرسين ، أسس ونماذج وتقنيات . ط٢. منشورات سلسلة المعرفة للجميع. الرباط ٢٠٠٤.

١٧ محمد الدريج. عودة لتعريف الديداكتيك. الموقع الالكتروني .WWW. Khbarbladi. Com في ٢٠ جوان ٢٠١١م.

١٨ محمد صالح الشنطي . المهارات اللغوية. مدخل إلى خصائص اللغة العربية وفنونها . ط٤. دار الأندلس للنشر والتوزيع . حائل. م ع س. ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

١٩ محمد لمباشري. الخطاب الديداكتيكي بالمدرسة الأساسية بين التصور والممارسة، مقاربة تحليلية نقدية. ط٢. دار الثقافة. الدار البيضاء. ٢٠٠٢.

٢٠ مسعودة خلاف شكور . تعليم اللسان العربي في البيئات متعددة الألسن : بأية مقاربة؟ المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٩) العدد (٣) شعبان ١٤٣٤هـ / تموز ٢٠١٣م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢١ ميلود التوري. من تألية السلوكات وتعويدها إلى إكساب الكفايات وتقويمها . ط١. مطبعة أنفو – برانت. فاس. المغرب. ٢٠٠٥.

٢٢ نايف خورما / علي حجاج. اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها. سلسلة علم المعرفة. العدد: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

٢٣ نبيل علي. الثقافة العربية وعصر النعلومات؛ ؛ رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي . سلسلة عالم المعرفة. العدد: ٢٦٥. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

٢٤ يزيد عيسى السورطي. السلطوية في التربية العربية. سلسلة عالم المعرفة. العدد: ٢٦٢. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.

٢٥ وزارة التربية الوطنية. مناهج السنة الأولى من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي . جذع مشترك علوم وتكنولوجيا/ جذع مشترك آداب. الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية. مارس ٢٠٠٥.

٢٦George Mounin : Dictionnaire de la linguistique, Quadrige,4° édition, 2004,

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في زيف نسبة (معجز أحمد) المطبوع للمعرِّي (-٤٤٥هـ)
- دراسة موازنة بين اللاَّمع العزيزي ومعجز أحمد -

مح مد حسن الشعير أ. د. أحمد علي دهمان
باحث في الأدب القديم أستاذ في النقد الأدبي والبلاغة
جامعة البعث – حمص / سوريا

ملخَّص البحث

أثار صدور كتاب "معجز أحمد" عن دار المعارف المصريَّة١٩٨٨م) - خلافاً بين الباحثين المهتمين بتحقيق التراث حول صحَّة نسبته لأبي العلاء المعرِّي، فقبل النسبة فريقٌ منهم، ورفضها آخر بعد أن اهتدى إلى دلائلَ وجيهةٍ في زيفها. ويعيد هذا البحث فتح باب التحقيق في هذه القضيَّة، مدفوعاً بكثرة الدراسات والأبحاث والرسائل الجامعيَّة التي تجاهلت ما يحيط بنسبة هذا الكتاب من شبهة، فقامت عليه ونسبت ما فيه من مسائلَ في علوم العربيَّة للمعرِّي.

عرض البحث بداية توثيق كتَّاب التراجم القدماء مؤلَّفات أبي العلاء المعرِّي في شعر المتنبِّي، ثم ذكر باختصار أقوال الباحثين في أمر المعجز المطبوع، ثم شرع بالموازنة بين هذا الشرح المنسوب واللاَّمع العزيزي - شرح أبي العلاء المعري ديوان المتنبِّي- الموثوق النسبة، وهي موازنة كشفت تناقضاً واختلافاً جليَّاً بين الشرحين على وجه ينقاد معه كلُّ باحثٍ إلى التسليم بشكل لا مراء فيه بزيف نسبة المعجز.

الكلمات المفتاحيَّة: معجز أحمد، المعري، منسوب خطأً، دلائل جازمة.

تمهيد ..

يذكر كُتَّاب التراجم الذين أحصَوا مؤلَّفات المعرِّي أنَّ له كتابين في شعر المتنبِّي, هما "اللاَّمع العزيزي", و"معجز أحمد", وقد أحيطت العلاقة بينهما بشيءٍ من الغموض والاضطراب في الروايات ونقل الأخبار وآراء المترجمين, وتباينت حول نسبة الكتابين لأبي العلاء المعرِّي, ولاسيَّما كتاب معجز أحمد. كما تفرد ابن العديم ٥٨٠-٦٦٠هـ" بذكر كتابٍ ثالثٍ للمعري في "معاني شعر المتنبِّي", وتفصيل ما ذكره المترجمون حول هذه الكتب هو الآتي:

أحصى ياقوت الحموي ٥٧٤-٦٢٦هـ" مؤلَّفات المعرِّي, فذكر فيما ذكر كتاب "اللاَّمع العزيزي" فقط, قال: (وكتاب اللاَّمع العزيزي في تفسير شعر المتنبِّي, عُمِلَ للأمير عزيز الدولة وغرسها ابن تاج الأمراء أبي الدوام..., ومقداره مئة وعشرون كرَّاسة)[1],

(١) معجم الأدباء: ياقوت الحموي، ٣٣٤/١. تحقيق د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كما استعرض القفطي ٦٤٦هـ" أسماء مؤلفات المعرّي, وقال:(.... وكتاب يُعرَف باللاَّمع العزيزي في شرح غريب شعر أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبّي, عمله للأمير عزيز الدولة.... مقداره مئة وعشرون كراسة)[1]. وقال سبط ابن الجوزي ٦٥٤هـ": (وله المصنَّفات الحِسَان ...., واللاَّمع العزيزي في شرح شعر المتنبّي)[2].

ثم جاء ابن العديم ٦٦٠هـ", ففصّل في أمر هذا الكتاب, وأضاف كتاباً آخرَ في "معاني شعر المتنبّي", قال: (ومن مصنفاته كتاب اللاَّمع العزيزي في تفسير شعر المتنبّي, ويقال "الثابتي العزيزي", عُمِل للأمير عزيز الدولة أبي الدوام ثابت بن ثمال, وبعض الناس يغلط ويقول: إنَّه صنَّفه لعزيز الدولة أبي شجاع فاتك العزيزي, وليس الأمر كذلك, ومقداره مئة وعشرون كراسة, وكتاب في "معاني شعر المتنبّي", ومقداره ستُّ كراريس)[3].

وكان الذكر الأوَّل لكتاب "معجز أحمد" عند ابن خلّكان ٦٨١هـ", الذي قدَّم سرداً لبعض مؤلَّفات المعرّي, وقال: (... واختصر ديوان أبي تمام وسمَّاه "ذكرى حبيب", وديوان البحتري وسماه "عبث الوليد", وديوان المتنبّي وسماه "معجز أحمد")[4]. ووافق ما أورده ابن الوردي ٧٤٧هـ" في كتابه " تتمة المختصر" ما أورده ابن خلكان آنفاً, فذكر "معجز أحمد" فقط[5]. وقال الذهبي ٧٤٩هـ": (ومن كتبه "اللاَّمع العزيزي" في شرح شعر المتنبّي, نحو مئة وعشرين كراسة)[6]. أمَّا الصفدي ٧٦٤هـ" فقد ذكر الكتابين, قال: (ومن كتبه "معجز أحمد" في شرح شعر المتنبّي, و"اللاَّمع العزيزي" في شرح شعر المتنبّي)[7]. وقال اليافعي ٧٦٨هـ": (وله شرحُ ديوان المتنبّي سمَّاه "كتاب اللاَّمع العزيزي")[8]. أمَّا السيوطي ٩١١هـ" فقد اكتفى بقوله: (وله تصانيف, منها شرح شعر المتنبّي)[9], دون أن يحدِّد عنوان الكتاب.

والملاحظ ممَّا ذكرناه من أقوالٍ تواتر غالبية المترجمين - لاسيَّما الأوائل منهم - في توثيق كتاب "اللاَّمع العزيزي"، واتِّفاقهم في وصفه بأنَّه يقع في مئة وعشرين كراسة, وهذا دليلٌ بلا شكٍّ على اطِّلاعهم عليه. وقد بقي هذا الكتاب في عِداد كتب المعرّي المفقودة, إلى أن ظهر مخطوطه في فترة متأخِّرة من عصرنا هذا, فأقدم - مشكوراً - الأستاذ محمد سعيد المولوي على تحقيقه[10]. أمَّا كتاب "معجز أحمد" فلم يذكره سوى ابن خلكان وابن الوردي والصفدي, وقد بدا في وصف ابن خلكان له من المختصرات, أمَّا عند الصفدي فهو شرح للديوان كلِّه، وهذا كلُّه مدعاة للشكِّ في حقيقة هذا الكتاب.

---

(١) إنباه الرواة: القفطي، ٤١/١. تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٧٣م.

(٢) تعريف القدماء بأبي العلاء المعري: لجنة إحياء تراث أبي العلاء، ص ١٥٤. دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٤٤م.

(٣) المصدر السابق ٥٤٠.

(٤) وفيات الأعيان: ابن خلكان، ١١٤/١. تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ١٩٩٤م.

(٥) تعريف القدماء ٢٠٧.

(٦) تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام: شمس الدين الذهبي، ٧٢١/٩. تحقيق بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣م.

(٧) الوافي بالوفيات: الصفدي، ٥٧٥/١. تحقيق أحمد أرناؤوط وخالد مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت ط١، ٢٠٠٠م.

(٨) تعريف القدماء ٢٩٨.

(٩) بغية الوعاة: السيوطي، ٢٣٩/١. تحقيق د. محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية– صيدا، دون تاريخ.

(١٠) صدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية – الرياض، ط١، ج٢٠٠٨/١، ج٢٠١٠/٢، ج٢٠١٢/٣، ج٢٠١٤/٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أولاً – معجز أحمد المطبوع:

انتشرت في مكتبات العالم اثنتا عشرة نسخة مخطوطة لشرحٍ واحد, كُتب على بعضها "اللاَّمع العزيزي أو معجز أحمد", أو "معجز أحمد" فقط, ومن دون أن تُعنونَ في بعضها الآخر[1], ومع العلم بأنَّه لا يوجد دليلٌ دامغ على صحَّة نسبة هذا الشرح للمعرّي سوى أنَّ بعض المخطوطات تنسبه إليه، أقدم الدكتور عبد المجيد دياب على تحقيقه وإخراجه على أنه شرح أبي العلاء المعرّي ديوان المتنبّي الموسوم بـ"معجز أحمد"[2], الذي أشار إليه ابن خلكان وغيره, مع أنَّ ابن خلكان صنَّفه بين مختصرات المعرّي, أمَّا هذا الشرح فقد جاء فيه كلام الشارح على الديوان بأكمله!. وقلنا إنَّه لا يوجد دليلٌ على صحة نسبته إلى المعرّي سوى أنَّ بعض المخطوطات تنسبه إليه, ذلك أنَّ "اللاَّمع العزيزي" يثبته – عنواناً ومادة – تواتر المصادر على ذكره وبقاء مئات النصوص منه – إلى جانب المخطوط الأصل – في شروح ديوان المتنبّي اللاحقة عليه وكتب الأدب والنقد[3].

– منكرو النسبة:

أثار صدور هذا الشرح منسوباً إلى أبي العلاء المعري كثيراً من الشكوك بين المهتمين بتراث المعرّي والمتنبّي على حدٍّ سواء, وأول من نفى صحَّة نسبة المعجز المطبوع الدكتور السعيد السيد عبادة في كتابه "أبو العلاء الناقد الأدبي", ودلائله على ذلك هي[4]:

١- أنَّ هذا الشرح لا دليل على نسبته إلى المعرّي سوى عنوانه الذي سجل بمداد مخالف لمداد النص.

٢- اتَّفاق الشرح للمقطوعة الأوَّلى وبيتين من التالية مع شرح الواحدي ٤٦٨هـ" على ديوان المتنبّي, وسقوط المقدمة من جميع النسخ المخطوطة, ممَّا يدل على تصرُّفٍ من الناسخ.

٣- استشهاد الشارح بشعر المعرّي في أكثر من موضع[5].

٤- وجود نقل صريح من معجز أحمد في كتابي "بديع القرآن" و"تحرير التحبير" لابن أبي الأصبع المصري ٦٥٤هـ" لنصٍّ لم يرد أساساً في الشرح المنشور[6].

---

(١) انظر: تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان، ٨٩/٢. ترجمة د. عبد الحليم النجار، دار المعارف – القاهرة، ١٩٦٢م. وتاريخ آداب اللغة العربية : جرجي زيدان ٢٥١/٢. دار الهلال – القاهرة، بدون تاريخ.

(٢) تقدم بهذا الشرح عبد المجيد دياب للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، بإشراف الدكتور أحمد الحوفي ، ثم قامت دار المعارف بنشره سنة ١٩٨٨، بطبعته الأوَّلى، ثم تلتها الطبعة الثانية سنة ١٩٩٢، في سلسلة ذخائر العرب (٦٥).

(٣) كان للاَّمع العزيزي أثر واضح في شروح الديوان اللاحقة عليه، فقد نقل عنه أبو المرشد المعرّي في شرحه الموسوم بـ "تفسير أبيات المعاني في شعر أبي الطيب"، والخطيب التبريزي في شرحه "الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي"، والواحدي في شرحه على ديوان المتنبي، وابن المستوفي في شرحه "النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام"، كما نقل عنه ابن الشجري في أماليه، وأبو حيان الأندلسي في كتابه "ارتشاف الضَّرَب".

(٤) انظر: أبو العلاء الناقد الأدبي: السعيد السيد عبادة، ص ١١٩-١٢٠. دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٧م.

(٥) انظر: معجز أحمد ٣٨٢/٢-٤٣٤/٣.

(٦) انظر: تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع، ص ٩٠. تح د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة، ١٩٦٣م. وانظر: بديع القرآن: ابن أبي الأصبع، ص ١٠٩. تحقيق د. حفني شرف، دار نهضة مصر– القاهرة، ط١، ١٩٥٧م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ودعم رأي عبادة الدكتور محمد عبد المجيد الطويل فأضاف دلائلَ جديدة[1], أهمها استشهاد الشارح بأقوال لابن فورَّجة البروجردي ت٤٥٠هـ", وللخطيب التبريزي ت٥٠٢هـ" وهما من تلامذة المعرِّي.

ولعلَّ الدكتور محمد عبدالله عزَّام من أكثر الباحثين الذين اهتموا في هذه المسألة, وقد ذهب هو الآخر إلى أنَّ المعجز المنشور إنما هو لمؤلِّفٍ آخر نسب إلى المعرِّي على سبيل الانتحال والتزوير, وأصل المسألة فيما ظهر له أن المعجز لم يصنف أصلاً, وإنما أملى المعرِّي "اللاَّمع العزيزي" في شيخوخته فسمَّاه بعض المتأخرين "معجز أحمد", أمَّا أدلته فنذكرها باختصار[2]:

١- اقتباس الشارح من رجل يُسمَّى "البخاري"[3], وليس في شيوخ المعرِّي من يقال له "البخاري", ومثله "صاحب الجليل"[4], الذي نقل عنه الشارح أيضاً.

٢- أنَّ أبا العلاء حرص على إملاء فهرس كتبه, وقد بقي هذا الفهرس في ثلاثة مصادر جليلة, فأثبته ياقوت في معجم الأدباء, والقفطي في إنباه الرواة, وابن العديم في الإنصاف والتحري, والأعلام الثلاثة متعاصرون, وتدل المقارنة على أنهم لم ينقل بعضهم عن بعض, والفهرس المذكور دقيقٌ جدَّاً, ففيه أسماء الكتب ومقاديرها وأسباب تأليفها وبيان مضمونها, ممَّا يلفت النظر أنَّ المعجز – رغم عنوانه الذي يعلق بالخاطر- لم يذكر في هذه الفهارس لا كتاباً مفرداً, ولا اسماً لكتاب آخر.

٣- جهل تلاميذ المعرِّي بالمعجز: كابن فورَّجة والتبريزي وأبي المرشد المعرِّي ت٤٩٢هـ", فقد بقي لنا قدرٌ كبيرٌ من تراث هؤلاء الأعلام ممَّا له صلةٌ قريبةٌ أو بعيدة بديوان المتنبِّي وشعره, ومع ذلك لم يذكر أحد منهم أنَّ للمعري شرحاً ثانياً على الديوان.

٤- جهل الواحدي بالكتاب: فقد ذكر مصادر شرحه ديوان المتنبي في مقدمته[5], ومنها شرح ابن جنِّي والمعرِّي وابن فورَّجة, أمَّا المعرِّي فنقل عنه لامعه دون الإشارة إلى المعجز أو الاقتباس منه.

٥- جهل ابن معقل الأزدي المهلبي ت٦٤٤هـ" بالمعجز: الذي آخذ في كتابه "المآخذ على شرَّاح ديوان المتنبِّي" شُرَّاحاً خمسة منهم المعرِّي, ومع ذلك لم يعرف له إلا شرحاً واحداً هو اللاَّمع العزيزي, قال: (هذه مآخذي على الشيخ أبي العلاء المعرِّي في شرحه ديوانَ أبي الطيب المتنبِّي المعروف باللاَّمع العزيزي)[6].

٦- جهل صاحب شرح التبيان بالمعجز: فقد اطَّلع مؤلِّف التبيان على كثيرٍ من شروح الديوان المشرقيَّة والمغربيَّة, وأكثر النقل عنها, ومنها اللاَّمع العزيزي, أمَّا "معجز أحمد" فلم يشر إليه إطلاقاً.

وإلى جانب هؤلاء الباحثين نفى الدكتور عبد العزيز ناصر المانع نسبة هذا الكتاب المنشور إلى المعرِّي[1], وذهب هذا المذهب أيضاً الدكتور عدنان عبيدات[2].

---

(١) انظر: كتابان منسوبان لأبي العلاء: محمد عبد المجيد الطويل، مجلة عالم الكتب – الرياض، مج ١٢، ع١، ١٩٩٠، ص ص ١١٠-١٢٠.

(٢) انظر: ليس للمعري: د. محمد عبد الله العزام، مجلة عالم الكتب، مج ١٤، ع٣، ١٩٩٣، ص ص ٢٤٢-٢٦٢. وانظر: معجز أحمد الحقيقي: محمد عبد الله العزام، مجلة عالم الكتب، مج ١٥، ع٣، ص ص ٢٦٦-٣٠٠.

(٣) انظر: معجز أحمد ١/٣٢٥- ٢/٧٩.

(٤) انظر: المصدر السابق ٣/١٤.

(٥) انظر: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: أبو الحسن الواحدي، ص ٢. تحقيق فريدريك دتريصي، برلين، ١٨٦١م.

(٦) المآخذ على شرَّاح ديوان المتنبِّي: ابن معقل الأزدي ، ٢/٧. تحقيق د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث، في الرياض، ط٢، ٢٠٠٣م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

– مثبتو النسبة:

في المقابل لهؤلاء المنكرين بدا الأستاذ محمد سعيد المولوي في مقدمة تحقيقه كتاب "اللاَّمع العزيزي" مؤيداً نسبة الكتاب للمعرّي, دون أن يوضح الأسباب التي دعته إلى ذلك[3].

كما حاول الدكتور حميد سمير إثبات صحَّة نسبة الكتاب، فقدم حججاً حاول من خلالها دحض الرأي القائل بتزوير هذا الكتاب, منها[4]:

١) أنَّ منهج الكتاب في الشرح والتفسير مشابهٌ لمنهج التبريزي - تلميذ المعري- في شرحه للديوان.

٢) أنَّ اهتمام المؤلّف كان منصبَّاً على أبيات الحكمة والمثل وكل ما يتصل بالفكر الفلسفي العميق.

٣) استناد الموقف النقدي للمؤلف على نظرية الأخذ, لا على نظرية السرقات التي كانت سائدة في النقد القديم, وأن هذا المفهوم هو نفسه الذي نجده سائداً في مؤلفات أبي العلاء المعري، ككتاب "عبث الوليد – شرح ديوان البحتري", و "رسالة الغفران".

ويظهر للباحث في شروح الديوان أن هذه الاجتهادات لا تقوم عليها حجة؛ فكل ما ذكره الدارس لا يعدو أن يكون احتمالات ظنية لا يمكن الاستناد إليها في شيء؛ ويكفي أن نقول هنا إن معظم شرَّاح المتنبّي - إن لم نقل كلَّهم – لم يستخدم مصطلح "السرقة" بحقه، ثم إن منهجي صاحب المعجز والتبريزي لا يلتقيان في شيء يذكر؛ فالأول - مثلاً – رتب القصائد ترتيباً تاريخياً، والآخر رتبها ترتيباً معجمياً، كما رتبها شيخه المعري في اللامع.

ومن الغرابة أن تجاهل كثير من الباحثين ما يحيط بهذه النسبة من شكوك، فاستغلوا عدم تمكن منكري النسبة من الجزم في المسألة، فقدموا دراسات فاسدة نسبوا فيها ما جاء في هذا الشرح من آراء في النقد واللغة والنحو والبلاغة إلى المعرّي[5].

ثانياً- دلائلنا في زيف النسبة:

إنَّنا مع الرأي القائل بزيف نسبة هذا الكتاب لأبي العلاء المعرّي؛ إذ يحار الباحث في شروح تلامذة المعرّي على الديوان – كابن فورَّجة وأبي المرشد المعرّي والتبريزي – يحار أمام صمتهم عن هذا الشرح؛ فهؤلاء التلاميذ هم من علماء عصرهم في اللغة والأدب، ولا يخفى عليهم بلا شكٍّ كتابٌ لشيخهم بحجم المعجز، حتى وإن كان له أكثر من مؤلَّف في شعر المتنبّي, بل إن وجود

---

(١) انظر: عود إلى معجز أحمد لأبي العلاء المعرّي: عبد العزيز المانع، مجلة عالم الكتب – الرياض، مج ١٤، ع٥، ١٩٩٣، ص ص ٤٨٢-٤٩٢.

(٢) انظر: الاتجاهات النقديّة عند شرَّاح ديوان المتنبّي القدماء: عدنان عبيدات، ص ٥٨-٥٩. وزارة الثقافة الأردنية – عمان، ط١، ٢٠٠٢.

(٣) انظر: اللامع العزيزي: مقدمة المحقق، ٣٤-٣٨.

(٤) انظر: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي: حميد سمير، ص ص ٩٢ – ٩٥. منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.

(٥) من ذلك دراسة الدكتور وليد محمود خالص [أبو العلاء المعرّي ناقداً: دار الرشيد، بغداد، ط١، ١٩٨٢]، ودراسة الدكتورة ناديا الدولة [نقد الشعر في آثار أبي العلاء المعرّي: سلسلة مكتبة أبي العلاء – دمشق، ط١، ٢٠٠٢م]، ودراسة أحمد يحيى محمد [المصطلحات البلاغية والنقدية في شرح أبي العلاء شعر المتنبّي – معجز أحمد–: أطروحة أعدت لنيل درجة ا لدكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م]، ودراسة الدكتور حسن منديل العكيلي [النحو في شروح ديوان المتنبّي : دار ضياء الدين – الأردن، ط١، ٢٠١٠م]. ودراسة ناصر ميثاق [معجز أحمد وقضاياه الصرفية بين المتنبّي والمعري : أطروحة أعدت لنيل درجة الماجستير، جامعة الطباطبائي، ٢٠١١م].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مؤلَّفين مختلفين لشيخهم في موضوع واحد من شأنه أن يغريهم ويغري غيرهم بالاطِّلاع عليهما معاً والمقارنة بينهما والإفادة منهما, ولو أنَّ القدامى أشاروا إلى المعجز في مواضع ولو قليلة مقابل إشاراتهم المتكررة إلى اللاَّمع لحُلَّت المسألة, أمَّا أن يأخذوا عن اللاَّمع مئات المرات ولا يقربوا المعجز إلا مرة واحدة[1]، فأمر يثير الشك والحيرة ويدعو إلى مزيدٍ من التحقُّق والتثبُّت.

لذا فإننا نتَّفق مع ما ذهب إليه الباحثون الأفاضل في إنكار صحَّة النسبة, الذين قدَّموا حججاً منطقيّة مقنعة تدفع إلى حدٍّ كبير كلَّ شكٍّ في أمر هذا الإنكار. ولما كانت تلك الحجج في أغلبها خارجية حاولنا البحث عن أخرى داخلية تزيد المسألة وضوحاً وجلاء, وذلك من خلال الموازنة بين المعجز المنسوب واللاَّمع العزيزي المثبت, الذي لم يطله المنكرون والمثبتون حينذاك، فكان أن ظهر لنا عن طريق الموازنة اختلافٌ وتناقضٌ بين الشرحين بوجه ينقاد معه الباحث إلى التسليم بشكل لا مراء فيه باستحالة صدورهما عن مؤلِّفٍ واحد, وكون أنَّ اللامع مثبتٌ البتة، فهذا يعني زيف نسبة المعجز. ونوجز أوجه الاختلاف في الآتي:

أ- الاختلاف في الرواية:

تختلف رواية الشارح في المعجز عن رواية المعرِّي في اللاَّمع العزيزي اختلافاً جلياً، فقد أورد المعري في لامعه مقطعتين لم تردا في المعجز، إحداها مطلعها[2]:

لَمّا نُسِبتَ فَكُنتَ اِبناً لِغَيرِ أَبٍ ثُمَّ اِمتُحِنتَ فَلَم تَرجِع إِلى أَدَبِ

والأخرى مطلعها[3]:

بِأَبي مَن وَدِدتُهُ فَاِفتَرَقنا وَقَضى اللَهُ بَعدَ ذاكَ اِجتِماعا

كما روى مؤلِّف المعجز مقطعةً خلا اللامع منها، مطلعها[4]:

يا سيفَ دولةِ ذي الجَلالِ ومَنْ لهُ خَيْرُ الخَلائِقَ والعِبادِ سَمِيّ

ويختلف المؤلَّفين - أيضاً - في رواية أبيات كثيرة من الديوان، فقول المتنبّي[5]:

---

(١) ذكر ابن أبي الأصبع المصري في كتابه "بديع القرآن" نصاً نسبه لأبي العلاء ورده إلى كتاب "معجز أحمد" [انظر: بديع القرآن ١٠٩]، وعليه فالباحث يكاد يزعم على وجود المعجز كشرحٍ مستقلٍّ عن اللامع ، ولكن ما يعيدنا إلى الاضطراب في إدراك حقيقة الأمر، وما يثير ا لشك بأنفسنا تجاه صحة هذا النص أن ابن أبي الأصبع عاد وأثبته في كتابه "تحرير التحبير" بزيادة عليه وتقديم وتأخير ! [انظر: تحرير التحبير ٩٠]، وأنَّ النص نفسه – باختلاف في العبارة – أثبته أسامة بن منقذ في كتابه "البديع في نقد الشعر" مرجعاً إياه إلى اللامع العزيزي، مع أن المعرِّي لم يقف عليه البتة في اللامع! [انظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص ١٧٥. تحقيق عبد النور مهنا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٨٧م.].

(٢) انظر القصيدة في اللامع العزيزي ٢١٢/١.

(٣) انظر القصيدة في المصدر السابق ٧٣٧/٢.

(٤) انظر القصيدة في معجز أحمد ٦٠٩/٣.

(٥) ديوان المتنبي ص ٩٤. تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٤٤م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فَقَد خَفِيَ الزَمانُ بِهِ عَلَينا كَسِلكِ الدُرِّ يُخفيهِ النِظامُ

رواه الشارح في المعجز بـ"به"، قال: (رُوي: "به" فيكون للممدوح, ورُوي: "بها" فيكون راجعاً إلى العطايا)[1]. أمَّا في اللاَّمع العزيزي فقد اثبت المعرِّي البيت بـ"بها" ولم يشر إلى رواية أخرى له, قال: (وقوله:

فَقَد خَفِيَ الزَمانُ بِها عَلَينا ....

قوله: "بها" الهاءُ راجعة إلى عطاياه ...)[2].

فلا يعقل أن يعتمد المعرِّي رواية "بها" أساساً لرواية البيت وشرحه في اللاَّمع, ثمَّ يثبت البيت برواية "به" في المعجز. وما يؤكد أن رواية المعري هي "بها" لاغير قول تلميذه التبريزي: (قرأتُ على أبي العلاء: "خفي الزمان بها"، وكذلك في النسخ التي يعتمد عليها)[3].

وبيت المتنبّي[4]:

ذَكيٌّ تَظَنّيهِ طَليعَةُ عَينِهِ يَرى قَلبُهُ في يَومِهِ ما يَرى غَدا

روايته في المعجز "ترى غدا"[5]، في حين رواه المعري في لامعه بـ"يرى غدا"، وقال: (ويروى "ترى" على أن تكون الرؤية للعين, والأحسن أن تكون "يرى" بالياء, وتكون الرؤية للممدوح)[6]. وأكَّد لنا التبريزي أنَّ رواية المعري الياء لاغير، قال: (...والربعيُّ وابن جنّي وأبو العلاء: "يرى" بالياء المنقوطة من الأسفل)[7].

وقول المتنبّي[8]:

أَذا داءٌ هَفا بُقراطُ عَنهُ فَلَم يُعرَف لِصاحِبِهِ ضَريبُ

رُوِيَ بفتح همزة "أذا" وبكسرها, ورواية صاحب المعجز الكسر على أنَّها أداة شرط[9]، في حين أثبت المعرِّي البيت برواية الفتح، وعدها أصحَّ الروايتين, قال: (الناس يختلفون في إنشاد هذا البيت, وأصحُّ ما يُقال: أذا داء؛ أي أهذا داء؟ وتكون الألف

---

(١) معجز أحمد ٣٦٤/١.

(٢) اللامع العزيزي ١٢٥٨/٣.

(٣) الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبِّي: التبريزي، ١٣٨/٥. تحقيق د. خلف رشيد النعمان، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.

(٤) الديوان ٣٥٨.

(٥) انظر: معجز أحمد ٣٧٥/٣.

(٦) اللامع ٣١٦/١.

(٧) الموضح ١٠٣/٢.

(٨) الديوان ٣٥٤.

(٩) انظر: معجز أحمد ٣٥٩/٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

للتقرير أو الاستفهام الخالص..)[1]. وقال التبريزي: (قرأتُ على أبي العلاء: "إذا داء" بكسر الهمزة, فردَّ عليَّ وقال: "أذا داء" بفتح الهمزة لا غير)[2].

وقول المتنبّي[3]:

قَد كَلَّمَتها العَوالي فَهيَ كالِحَةٌ كَأَنَّما الصابُ مَعصورٌ عَلى اللُجُمِ

رواه الشارح في المعجز "معصور", وقال في شرحه: (كأنَّها قد عُصِر الصَّاب الذي هو شجر مرٌّ على لُجُمها)[4], أما رواية المعرِّي في اللاَّمع فهي "مذرور", قال في شرحه: (...كأن الصاب ذُرَّ على لجمها, فهي تكره أن تطبق أفواهها)[5].

ومن ذلك أيضاً قول المتنبّي[6]:

بِحُبِّ قاتِلَتي وَالشَيبِ تَغذِيَتي هَوايَ طِفلاً وَشَيبي بالِغَ الحُلُمِ

رواه الشارح في المعجز بـ"تعذيبي", قال: (جعل الحب والشيب عذاباً)[7], أمَّا رواية المعرِّي في اللاَّمع فهي "تغذيتي"[8]. وقول المتنبّي[9]:

وَلَو نَقَصتُ كَما قَد زِدتُ مِن كَرَمٍ عَلى الوَرى لَرَأَوني مِثلَ شانيكا

رواه الشارح في المعجز بـ"شانيكا"[10]، أمَّا المعرِّي فقد أثبت البيت بـ"قاليكا"[11]. ونظائر ذلك كثيرةٌ..

ولعل ما يستدعي النظر في حديثنا عن الرواية خلو المعجز من ذكر رواية المتنبّي محمد بن عبدالله بن سعد النحوي "-٤٢٠هـ" الذي التقاه المعرِّي في حلب وأخذ عنه رواية الديوان[12], الأمر الذي تكرَّر في اللاَّمع غير مرَّة[13], فمن الطبعي إذا ما ألف المعرِّي كتاباً بحجم المعجز مادة ألا يهمل ذكر الراوية الذي قرأ عليه وأفاد منه.

---

(١) اللامع ٧٩/١.

(٢) الموضح ٢٣٤/١.

(٣) الديوان ٣٢.

(٤) معجز أحمد ١٣٨/١.

(٥) اللامع العزيزي ١٢٩٩/٣.

(٦) الديوان ٣٠.

(٧) معجز أحمد ١٣١/١.

(٨) انظر: اللامع العزيزي ١٢٩٤/٣.

(٩) الديوان ٥٦.

(١٠) انظر: معجز أحمد ٢٢٥/١.

(١١) انظر: اللامع العزيزي ١٤٣٢/٣.

(١٢) انظر: تعريف القدماء ٥١٥.

(١٣) انظر: اللاَّمع العزيزي ١٢٦/١-٨٦٦/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وما يدعم ما نذهب إليه في أنَّ الاختلاف في رواية الأبيات بين الشرحين من الدلائل الجازمة على أنَّهما صدرا عن شارحين لا واحد، ما نقله لنا ابن فورَّجة عن المعري، قال: (قلتُ له يوماً: ما ضرَّ أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى أوردتها، فأبان لي عوار الكلمة التي ظننتها، ثم قال لي: "لا تظنَّن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خيرٌ منها")[1]، وأكد ابن الأثير٦٣٧هـ" موقف المعري هذا، قال: (وبلغني عن أبي العلاء سليمان المعري أنَّه كان يتعصب لأبي الطيب.. وكان يقول: "ليس في شعره لفظة يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيء حسناً مثلها")[2]. فتعصُّب المعري لرواية الديوان على النحو الذي صدرت به عن الشاعر، ورفضه أيَّ تحريفٍ أو تغييرٍ يصيبها، لا يُبيح له - بلا شك - أن يضع شرحين على الديوان ليسا على رواية واحدة.

ب- الاختلاف في الشروح اللغويَّة:

كالاختلاف في شرح "اللَّذعنا" في قول المتنبّي[3]:

وَإذا الفَتى طَرَحَ الكَلامَ مُعَرِّضاً في مَجلِسٍ أَخَذَ الكَلامَ اللَّذعَنا

قال صاحب المعجز: (اللَّذ: بسكون الذال, لغة في الذي)[4], وقال المعرّي: (إنَّ اللَّذعن الكلام البيّن الذي ليس فيه مُوارة)[5].

والاختلاف في شرح "البقعة" في البيت[6]:

وَالنَقعُ يَأخُذُ حَرّاناً وَبَقعَتَها وَالشَّمسُ تَسفِرُ أَحياناً وَتَلتَثِمُ

قال صاحب المعجز: (البقعة: بضم الباء, أرضٌ يخالف لونُها لونَ ما حولها, وذكر أبو العلاء المعرّي: أنه بفتح الباء)[7]. وجاء في اللأمع: (يقال: بَقْعَةٌ وبُقْعَةٌ, وهي الموضع الواسع في الأرض)[8].

فإن سلَّمنا بتأويل محقِّق المعجز[9] الذي ذهب إلى أنَّ المعرّي التفت عن صيغة المتكلِّم إلى الغائب فذكر اسمه, فإنَّه لا يعقل أن يخالف - أي المعري - نفسه, بأن يجيزَ الفتح والضمَّ تارةً, وينصَّ تارةً أخرى على الفتح فقط, وأن يقدِّم للفظة شرحين يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً كليًّا.

ج- التناقض في الشروح المعنويَّة:

---

(١) التجني على ابن جني: ابن فورجة البروجردي، ٢٣٤.

(٢) المثل السائر: ابن الأثير، ٤١١/١. تحقيق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط١، ١٩٦٥م.

(٣) الديوان ١٤٢.

(٤) معجز أحمد ١٩٥/٢.

(٥) اللامع العزيزي ١٣٩٤/٣.

(٦) الديوان ٤١٨.

(٧) معجز أحمد ٥٤٨/٣.

(٨) اللامع العزيزي ١١٩٢/٣.

(٩) انظر: معجز أحمد: مقدمة المحقق ٥٥/١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إنَّ المفتِّش في اللاَّمع لا يقع على نصٍّ – ولو واحد- يجانس ما يقابله في الشرح المنسوب, فلو كان الأخير للمعري- وهو من عُرِف بقوَّة الحافظة - لوقع بين الشرحين بعض التطابق أو التشابه في بعض الشروح حتى وإن طال الفارق الزمني بينهما, بل إنَّ ما يقع عليه الموازن هو تناقضٌ بيِّنٌ بين الشرحين في شروح أبيات كثيرة، فقول المتنبّي[1]:

وَلَكِنَّ الفَتى العَرَبِيَّ فيها غَرِيبُ الوَجهِ وَاليَدِ وَاللِّسانِ

قال الشارح في المعجز: (يقول: أنا غريب الوجْه فيها؛ لأنَّه لا يُعرف. وغريب اللسان؛ لا يُفهم كلامه. وغريب اليد: يعني أنَّ سلاحه السيف وسلاح مَنْ بالشُّعب الحربة ونحوها. ذكره ابن جني. وقال غيره: إنَّ خَطَّه عربيٌّ مثل لسانه، فهو أيضاً غريب، وقيل: غريب النِّعْمة؛ أي ليس للعجم سخاء العرب)[2].

وقال المعري في اللامع: (ذهب بعض الناس إلى أنَّ اليد في هذا البيت: النِّعْمة، وإنَّما أراد: أنَّ العرب تُخالف العجم في خِلَقِها ولفظها؛ لأنَّ وجوههم بَيِّنةٌ من وجوه العرب، ولحاهُم صُهْبٌ شُقْرٌ، وكان مرور أبي الطيب بالكُرد، وأيديهم لا تشبه أيدي العرب؛ لأنَّها غلاظٌ جَعِدةٌ)[3].

فالفارق بين الشرحين جدُّ جليٍّ؛ فالشارح في المعجز تعامل مع التركيبين "غريب الوجه" و"غريب اللسان" على أساس الكناية، كما أنَّه عرض لـ "غربة اليد" أكثر من تفسيرٍ نقلاً عن غيره من الشرَّاح، ويبدو أنَّه يتَّفق وهذه الآراء في عدِّ غربة اليد كنايةً أيضاً. أمَّا المعري فقد رفض صراحة فهم هذا التركيب على أنَّه كناية، وتعامل مع التراكيب الثلاثة على أساس الحقيقة لا غير.

ولا يخفى - أيضاً - ما بين القراءتين السابقتين من بونٍ شاسعٍ في المنهج والأصالة؛ فصاحب المعجز قدَّم قراءةً مبنيَّةً على قراءات أسلافه من شرَّاح الديوان، ولم يضف ما هو جديد، وهذه عادته الجارية في معظم شروحه لأبيات الديوان، أما المعري فقد قدَّم قراءةً مستقلَّةً، مصدرها فهمه وتذوقه الخاص به.

وقول المتنبّي[4]:

أَجابَ دَمعي وَما الداعي سِوى طَلَلِ دَعا فَلَبّاهُ قَبلَ الرَكبِ وَالإِبِلِ

قال صاحب المعجز في شرحه: (لمَّا وقفتُ على الطَّلل، بكيتُ قبل أصحابي، وقبل بكاء الإبل)[5]. وقال المعري في لامعه: (يقول: دعا دمعي الطَّلل، فأجابه قبل أنْ يجيبه الرَّكبُ والإبلُ، يريد أنَّ دمعَه سبقَ قبل أنْ يقفَ به الرَّكبُ)[6].

---

(١) الديوان ٥٥٧.

(٢) معجز أحمد ٣٣٨/٤.

(٣) اللامع العزيزي ١٤٢٨/٣.

(٤) الديوان ٣٢٨.

(٥) معجز أحمد ٢٦٧/٣.

(٦) اللامع العزيزي ٩٢٣/٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالتفسيران قاما على أساس أنَّ هناك مضافاً محذوفاً في البيت، إلا أنَّهما اختلفا في تقدير هذا المحذوف، فنتج عن ذلك اختلاف في المعنى؛ فعند صاحب المعجز المحذوف هو "البكاء"، يفهم ذلك من قوله: "بكيت قبل أصحابي، وقبل بكاء الإبل"، أي: إنَّ الركب والإبل شاركا الشاعر في بكائه، وعند المعري المحذوف هو "الوقوف"، يفهم ذلك من قوله: " .. قبل أن يقف به الركب"، وعليه فإنَّ الركب والإبل لم يشاركا الشاعر في شيء من بكائه وحزنه.

د- التناقض في التوجيهات النحوية:

المشهور عن أبي العلاء المعري أنّه يرى أنّ "عَمْرَكَ الله" مشتق من قولهم: "عمرتُ البيت الحرام": إذا زرته، وقد صرّح به في اللامع العزيزي عند قول المتنبّي[1]:

عَمْرَكَ الله هل رأيتَ بدورًا قبلها في براقعٍ وعقودِ

قال: (و"العَمْر" يجب أن يكون مصدر "عَمَرَ يعْمُرُ" وهو ههنا موضوع موضع الخدمة كأنّه قال: أُذكرك خدمتك الله، أُخِذ من قولهم: عَمَرتُ البيتَ الحرام: إذا زرته)[2]، وقد نقل عنه ذلك ابن الشجري ٤٥٢هـ"، ونصَّ على أنَّ ما ذهب إليه مخالف لإجماع النحويين[3].

في حين نرى أنّ ما ورد في معجز أحمد المنشور مخالفٌ لما ذُكِرَ كليًا فقد جاء فيه: (أصله : تعميرك الله، وهو مصدر من "عَمْرَكَ الله تعميرًا" إلاّ أنّه حذف ما كان زائداً، ورده إلى تركيب الكلمة فقال: عمرك الله فكأنّه قال: سألتُ اللهَ تعميرك)[4].

ومن ذلك أيضاً التناقض في توجيه عَوْد الضمير في أكثر من موضع، من ذلك الضمير في "محبّيهنَّ" في البيت[5]:

أعلى المَمالِكِ ما يُبنى عَلى الأَسَلِ وَالطَّعنُ عِندَ مُحِبّيهنَّ كَالقُبَلِ

قال المعري: (قال: "الطَّعنُ عند مُحِبّيهنَّ" لأنَّه جعل الطعنَ جمعَ "طَعْنَة"، والأشبه أن يكون مصدر "طَعَنَ"، فلو أنَّه في غير الشعر، لكان الوجه أن يقول: "والطعنُ عند مُحِبّيه")[6]. فالضمير عند المعري عائدٌ إلى "الطَّعْن"، أمَّا صاحب المعجز فقد أعاد الضمير إلى "الممالك"، يفهم ذلك من شرحه للبيت، قال: (يقول: أشرفُ الممالك قدراً، ما مُلِك عنوةً، وفُتِح بأطراف الأسِنَّة، وكان الطعنُ عند من "أحبَّ هذه الممالك"، أحلى من قُبَل الأحباب)[7].

ومن ذلك أيضاً الاختلاف في إعراب "راعياً وصارماً" في البيت[8]:

---

(١) الديوان ١٣.

(٢) اللامع العزيزي ٣٨٩/١ .

(٣) انظر: الأمالي الشجرية: ابن الشجري، ١١٢/٢ – ١١٣ . تحقيق محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

(٤) معجز أحمد ٧٠/٢ – ٧١.

(٥) الديوان ٢٦٥.

(٦) اللامع العزيزي ٨٩٣/٢.

(٧) معجز أحمد ٧١/٣.

(٨) الديوان ٣٧٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بِغَيرِكَ راعِياً عَبِثَ الذِئابُ الأَسَلِ وَغَيرَكَ صارِماً ثَلَمَ الضِرابُ

ففي اللامع قال أبو العلاء: (يجوز أن يكون نصبُ راعٍ وصارمٍ على التمييز وعلى الحال)[1]، أما صاحب المعجز فقد خصَّ كلمة "راعياً" بهذا الإعراب، أما كلمة "صارماً" فإنَّه أجاز فيها وجهين: أن تكون نعتاً، أو أن تكون مفعولاً، قال: ("راعياً": نُصِب على الحال من الضمير في قوله "بغيرك"، وقيل: على التمييز. و"غيرَك": مفعول مقدَّم، نصبه "ثلم"، و"صارم": نعت له، وقيل: المفعول صارم، وغير نُصِب على الحال)[2].

هـ- الاختلاف في المنهج العام:

من أظهر ما يقع عليه الموازن بين الشرحين اختلافهما في المنهج وطريقة العرض؛ فقد رتَّب المعرِّي القصائد في اللاَّمع العزيزي ترتيباً معجمياً, واتَّبع المنهج نفسه في كتابه "عبث الوليد – شرح ديون البحتري", أمَّا صاحب المعجز فقد رتبها ترتيباً تاريخياً. كما اتَّبع المعرِّي في شرحيه المذكورين آنفاً منهجاً فنياً واحداً, بذكر لازمة تسبق عرض كلِّ قصيدة, وهي قوله: "ومن أبيات أوَّلها", أو قوله: "ومن التي أوَّلها", وأثبت قبل كلِّ بيتٍ عبارة: "وقوله:..."., أمَّا في المعجز المنشور فلا نجد لهذا المنهج شيئاً.

ومن نافلة القول أن نشير قبل أن نختم حديثنا إلى أنَّ الشارحين الوحيدين اللذين وصل لنا شرحان لكل منهما على الديوان هما ابن جنِّي ٣٩٢هـ" وابن فورَّجة، وإذا ما نظرنا في شروحهم نلحظ كثرة إشارات ابن جنِّي في شرحه "الفَسْر الصغير"[3] إلى شرحه الآخر "الفَسْر الكبير", كما نلحظ كثرة إشارات ابن فورَّجة في شرحه "الفتح على أبي الفتح"[4] إلى شرحه الآخر "التجنِّي على ابن جني"، في حين أننا أنهينا الموازنة بين اللامع العزيزي والمعجز المنسوب[5] ولم نقع على ذكرٍ لأحدهما في الآخر, لا تصريحاً ولا إشارة.

- خاتمة ..

وبعد.. ومهما يكن من أمر مؤلِّف هذا الشرح وحقيقته, فإنَّنا – بعد ما تقدم - على قناعةٍ تامَّةٍ بخطأ نسبة المعجز المطبوع لأبي العلاء المعرِّي, بل باستحالة أن تكون له صلة ما به؛ فكيف لعلاَّمةٍ كأبي العلاء المعري أن يضع شرحين على ديوان واحد يختلفان في رواية قصائده، وفي شرح ألفاظه ومعاني أبياته، وفي إعراب مفرداته؟!، وما أوردنا من شواهدَ على ذلك هو غيضٌ

---

(١) اللامع العزيزي ١/٨٠.

(٢) معجز أحمد ٣/٤٠٥.

(٣) انظر: الفسر الصغير: عثمان بن جني، ٣. تحقيق د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث – الرياض، ط١، ٢٠٠٧م.

(٤) انظر: الفتح على أبي الفتح : ابن فورجة البروجردي، ١٤٠-١٦٢-١٨٨-١٩٥. تحقيق عبد الكريم الدجيلي، دار الشؤون الثقافية العامة — بغداد، ط٢، ١٩٨٧م.

(٥) ذهب الدكتور عدنان عبيدات إلى أن مؤلف المعجز من بلاد الأندلس؛ للتشابه الكبير بين هذا الشرح وشرح ابن القطاع الصقلي "– ٥١٤هـ" في كتابه (التكملة في شرح الأبيات المشكلة)، وهذا دليل آخر على خطأ النسبة [انظر: الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبِّي القدماء ٦٠-٦١]، إلا أننا نرى أن هذا الكلام بعيد لسببين: أحدهما: أنه لا دليل على أن أبا علي الصقلي مغاربيٌّ سوى لقب "الصقلي"، وهذا أمر لا يكفي للجزم بمغاربيته [انظر ترجمته في: معجم الأدباء٤/١٦٦٦]، والآخر: هو جهل الشارح بشرح ابن الإفليلي لديوان المتنبي "–٤٤٥هـ" المشهور لدى المغاربة، في الوقت الذي ذهب ينقل فيه عن ابن جني وابن فورَّجة وغيرهما من الشرَّاح المشارقة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من فيضٍ، ولو أردنا أن نثبت كلَّ ما وقعنا عليه من اختلافات وتناقضات بين الكتابين لاحتجنا إلى أضعاف المساحة المجازة لهذا البحث. وبذا نحسب أنَّنا أقفلنا باب النقاش في هذه المسألة.

المصادر والمراجع

١) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط١، ١٩٦٥م.

٢) ابن الشجري ضياء الدين: الأمالي الشجرية، تحقيق محمود الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

٣) ابن جني عثمان: الفسر الصغير، تحقيق د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث - الرياض، ط١، ٢٠٠٧م.

٤) ابن خلكان شمس الدين: وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر – بيروت، ١٩٩٤م.

٥) ابن منقذ أسامة: البديع في نقد الشعر، تحقيق عبد النور مهنا، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٦) البروجردي محمد بن فورجة: التجني على ابن جني، تحقيق د. محسن غياض، مجلة المورد العراقية، مج٦، ع٣، ١٩٧٧م، ص ص ٢١٣-٢٣٦.

٧) البروجردي محمد بن فورجة : الفتح على فتح أبي الفتح، تحقيق عبد الكريم الدجيلي، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط٢، ١٩٨٧م.

٨) بروكلمان كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. عبد الحليم النجار، دار المعارف – القاهرة، ١٩٦٢م.

٩) التبريزي أبو زكريا : الموضِح في شرح شعر أبي الطيب المتنبّي، تحقيق د. خلف رشيد النعمان، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠) الحموي ياقوت: معجم الأدباء، تحقيق د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

١١) الذهبي شمس الدين : تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، تحقيق بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣م.

١٢) زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال – القاهرة، بدون تاريخ.

١٣) سمير حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ط١، ٢٠٠٥م.

١٤) السيوطي جلال الدين: بغية الوعاة، تحقيق د. محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية– صيدا، دون تاريخ.

١٥) الصفدي صلاح الدين: الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد أرناؤوط وخالد مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت ط١، ٢٠٠٠م.

١٦) الطويل محمد عبد المجيد : كتابان منسوبان لأبي العلاء ، مجلة عالم الكتب – الرياض، مج ١٢، ع١، ١٩٩٠م، ص ص ١١٠-١٢٠.

١٧) عبادة السعيد السيد: أبو العلاء الناقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨٧م.

١٨) عبيدات عدنان: الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي القدماء، وزارة الثقافة الأردنية – عمان، ط١، ٢٠٠٢.

١٩) العزام محمد عبد الله: ليس للمعري، مجلة عالم الكتب، مج ١٤، ع٣، ١٩٩٣، ص ص ٢٤٢-٢٦٢.

٢٠) العزام محمد عبد الله: معجز أحمد الحقيقي، مجلة عالم الكتب، مج ١٥، ع٣، ص ص ٢٦٦-٣٠٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢١) القفطي جمال الدين : إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، ١٩٧٣م.
٢٢) لجنة إحياء آثار أبي العلاء: تعريف القدماء بأبي العلاء المعري، دار الكتب المصرية، ط١، ١٩٤٤م.
٢٣) المانع عبد العزيز: عود إلى معجز أحمد لأبي العلاء المعرّي، مجلة عالم الكتب – الرياض، مج ١٤، ع٥، ١٩٩٣، ص ص ٤٨٢-٤٩٢.
٢٤) المتنبي أحمد بن الحسين: الديوان، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٤٤م.
٢٥) المصري عبد العظيم ابن أبي الأصبع: بديع القران ، تحقيق د. حفني شرف، دار نهضة مصر- القاهرة، ط١، ١٩٥٧م.
٢٦) المصري عبد العظيم ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير، تح د. حفني شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - القاهرة، ١٩٦٣م.
٢٧) المعري أحمد بن عبد الله بن سليمان : اللامع العزيزي، تحقيق محمد سعيد المولوي، عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية - الرياض، ط١، ج١/٢٠٠٨، ج٢/٢٠١٠، ج٣/٢٠١٢، ج٤/٢٠١٤م.
٢٨) المعري أحمد بن عبد الله بن سليمان: معجز أحمد "منسوب خطأً"، تحقيق د. عبد المجيد دياب، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م.
٢٩) المهلبي أحمد ابن معقل الأزدي: المآخذ على شراح ديوان المتنبّي، تحقيق د. عبد العزيز المانع، مركز الملك فيصل للبحوث، في الرياض، ط٢، ٢٠٠٣م.
٣٠) الواحدي علي بن أحمد: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق فريدريك دتريصي، برلين، ١٨٦١م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تقنيات الكتابة في روايات الطاهر وطار

د. خالدي سمير المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان/الجزائر

الملخص :

يهتم المقال بتتبع تقنيات الكتابة وخصائصها عند الروائي الجزائري "الطاهر وطار" رحمه الله وطرائق بناء أحداث متونه الروائية وتنوع أسلوبها، التي تنم عن ثقافة المبدع الواسعة والمتنوعة عاكسة تجربته المتميزة في كتابة الرواية المعاصرة. ومن ثم جاء مقالنا الموسوم ب: " تقنيات الكتابة في روايات الطاهر وطار" يبحث في بناء وشكل الأسلوب الفني وتطوره على من الكلاسيكية إلى المعاصرة وما هي أهم المميزات والخصائص التي ميزت إبداعاته عما سواها .

الكلمات المفتاحية:

الرواية – اللغة- الأسلوب – الواقعية – الكلاسيكية – المعاصرة – البنية - الوصف – الرمز – الأسطورة – الإيحاء – الآخر- الذات – السرد – الخطاب – الشخصية- التصوف- الجمالية – الحكاية الشعبية

Le Roman – Le Langage – Le Style – Le réalisme – Le Classicisme – La Modernité – La Structure – La Description – Le Symbole – Le Mythe – L'inspiration - L'autre – Le Sujet – La Narration – Le Discours – Le Personnage – Le Mysticisme - L'esthétique – Le folk conte.

مقدمة:

عرفت الرواية عند الطاهر وطار ثراء وغنىمن حيث طرائق بناء أحداثها، أو عرضها لأسلوب متميز، مما يدل على احتكاك المبدع بثقافة الآخر، وتفتح لنا عوالم نصوصه الباب لقراءات متعددة ومختلفة، ولعل هذا راجع إلى تعدد واختلاف مناخ الأمكنة التي كان يبدع فيها الكاتب، بحيث انعكست بالإيجاب على أعماله الفنية، فوسم تشكيل هرم الذات وتنوعها في مدلولاتها ورموزها، توحي إلى ثراء تجربة الروائي في مجال القصة والرواية الجزائرية المعاصرة، فاستفادت من إبداعاته في مجال الأسلوب الفني الجديد، وخروج بالنص الروائي من الكلاسيكية.والتخلص من قيود المستعمر التي فرضتها على التآليف العربية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١/ الأسلوب الواقعي:

جاءت روايات الطاهر وطار مستعملة عنصر البطل المضاد ليعكس ما تحمله الواقعية الاشتراكية[1]. وتتجلى لنا هذه الفنية في رواية "اللاز" التي طرحت موضوع الثورة الجزائرية من وجهة إيديولوجية، ونضال الذات من أجل بلوغ هدفها في التحرر وتحقيق وجودها والإحساس العميق بالهوية والانتماء للمكان.

اهتم الطاهر وطار في رواياته بالأسلوب فسخر له كل الوسائل الفنية والجمالية، استخدم الرموز وآلف بينها وبين الواقع، وبين الحقيقة والخيال، مزج بين أسلوب الثورة، والأسلوب التعبيري المعاصر، فاختلف بين السهولة والبساطة، وبين العمق الفكري، والثوري، والإيديولوجي للذات.

إن المتأمل في نصوصه بدءا من "اللاز" إلى آخر رواية كتبها "قصيد في التذلل" يكتشف أن أسلوبه لا يتصف بطبع واحد بل يرتكز على مجموعة من المستويات المختلفة، والمتنوعة، تشير في جوهرها إلى الثقافة، والبنية الفكرية للروائي التي توفر عنصر اللذة والتشويق أثناء تتبع الأحداث. فنجده يمزج بين الجد والهزل، ويتخذ الأسلوب صفة الذات، وطبيعة المكان، ونوع الحدث. فيبدو لنا قويا وعنيفا إذا ما تعلق الأمر بالثورة، وبالهدوء والرزانة والتروي إذا ما ارتبط الحال بالنظر إلى القضايا الجوهرية التي تشكل مصير الذات بعمق.

وقد يتمادى الأسلوب إلى مستوى التهكم والسخرية، فهي طرائق إذن يعالج بها الروائي المواضيع الحساسة. كما هو الشأن في رواية **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**، و**"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء."**

اتبع الروائي أسلوبا واقعيا حادا في عرض الأحداث، فقلما يكتفي بالإشارة إلى ما يقع، ويسمي الأشياء بمسمياتها. وقد يعتمد في مواقع أخرى على الرمز والإشارة والتلميح إلى القضايا دون الإفصاح عنها. حتى يجعل من القارئ توظيف عنصر الخيال ويشارك في بناء الرواية، وتأويل أحداثها وتداعياتها على الذات.

ويتصف أسلوبه في نصوص أخرى بواقعية حادة مكشوفة قامت بتعرية وكشف الوجه الحقيقي للذات المحبة لنفسها، والمنحلة، كما هو الأمر في **"الزلزال"**، و**"عرس بغل"**، و**"رمانة"**. كتبت بأسلوب واقعي مفضوح، قد يرضاها البعض من النقاد، ويرفضها البعض الآخر. إذ يفضل الكثير من الروائيين أسلوب المباشر عن الإيحاءات والترميز، وهي نفس الفكرة التي أشار إليها محمد مصايف بقوله: "ولعل الطاهر وطار من هذه الطائفة، فهو يميل إلى التحديد الدقيق، فيثير بذلك مشاعر القراء العاديين، ونعتقد أن هذا الأسلوب يمكن أن يستغني عنه بأسلوب آخر أقل صراحة... ولكن لكل فنان أسلوبه، والأسلوب هو الرجل كما يقال[2]."

ولعل عكوف الروائي وانشغاله بجوهر الموضوع، كان أكثر من البحث عن العبارات. الأمر الذي جعل من أسلوبه أن يتميز بالبساطة والوضوح، وأن يجد فيه القارئ ورضاه، وهو يقرأ جملا قصيرة واضحة، ومفهومة، وقد يكون للأمر علاقة بما يختاره من مواضيع اجتماعية وعقائدية، فطبيعة هذا النوع من المواضيع يتطلب أسلوبا من نوع خاص، كالذي يستخدمه في نصوصه،

---

[1] **فضل جهاد: وجها لوجه مع الطاهر وطار، مجلة العربي، العدد ٤٦٦، يناير، ١٩٩٦، ص ٦٨.**

[2] مصايف محمد: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الدار العربية للكتاب، الجزائر ١٩٨٣، ص ٥٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"ومن هنا يكون على الناقد أن لا يناقش المؤلف إلا على هذا الأساس، أساس أسبقية المضمون الذي يريده القاص دائما وبخاصة أعماله الأخيرة مضمونا اجتماعيا وإيديولوجيا[1].

٢/ اللغة :

"إن اللغة هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد[2]."

تمثل اللغة نظام معين من العلامات يمكن أفراد الجماعة من التواصل بينهم، وهي عبارة عن أداة الاتصال الرئيسية بين البشر. بحيث تعد الوسيلة الأكثر نجاعة تسمح للشخص الدخول في علاقات اجتماعية وتفاعلات متعددة كما حددها دي سوسير: "بالعادات اللسانية التي تنتج التواصل بين أفراد الجماعة.[3]"

وكما يعرفها ابن خلدون أنها: "ملكة اللسان[4]." وأنها: "الضمان الأساسي لوجود الحقيقة، تنوب عن العالم في تعبيريته من خلال ترميزه، فإن الرمز هو الاختلاف المتعدد الأبعاد لوضعية الفهم، لذا أصبح من الضروري فهم اللغة من أجل فهم العالم، فإذا كانت اللغة ليست لذاتها ولكن العالم تفتحه وتكشفه، فتأويل اللغة لا يختلف عن تأويل العالم[5]." وحتى ينتقل الفرد من معرفة العالم إلى فهمه وتأويله، فلابد عليه فهم اللغة التي هي في نظر دي سوسير لا توجد فيها إلا التباينات وتمثل مجالا للتمثلات لا التصورات.

أما في رأي "جاكبسون": "فهي تعني النظام الكلي الذي يتواجد بداخله عدد من الأنظمة الصغرى الفرعية، والتي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروعا لشجرة بأغصانها[6]." وفي رأي ابن جني فهي: "أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[7]."

يتضح من تعريف ابن جني أنها وظيفة انفعالية تعتمد على عنصر الباث وما يصدره من ردود أفعال تجاه الموضوع. ويطلق عليها البعض من اللسانيين مصطلح "وظيفة تأثرية[8]"، وتتجلى هذه الوظيفة في الخطاب "المرسل والمرسل إليه" وتقتضي كثافة السرد في الروايات العاطفية في مخاطبة الطرف الآخر ومحاولة التأثير عليه.

ويعتبرها جاكبسون: "هناك رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل، أو تمديده أو فهمه، وتوظف للتأكيد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل[1]."

٢المرجع نفسه، ص ٥٣.

للطباعة، الجزائر ١٩٨٦، ص٢ دي سوسير فرديناند: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية ٣

سعودي أمال : حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لوسيني الأعرج، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر ٢٠٠٩ ،ص٢٢. ٣

ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت ٢٠٠٧، ص ٥٩٦. ٤

عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمونوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠٠٧، ص ٥٤. ٥

٨ بن حسين بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جكبسون، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠٠٧ ، ص٢٨.

٩ ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ج١، ط٢، بيروت ٢٠٠٣، ص ٧٨

بن حسين بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، ص ٣٩. ٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتمتلك اللغة الوظيفة المرجعية عندما تكتسي كل محتوى رسالة بلون يلاءم الأخبار الواردة فيها. ذلك لأن اللغة قد تحيلنا إلى أشياء موجودة تمثل موضوع الأخبار. وتؤدي فيها اللغة دور الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغ عنها[2].

ورغم كل ذلك تحظى اللغة زيادة على الوظائف والصفات التي ذكرناها، وظيفة أخرى لا تقل أهمية في مجال الدراسات الجمالية والفنية للخطاب الأدبي ونقصد بها "الوظيفة الشعرية": "التي تركز على الرسالة اللفظية مهما كان جنسها لكن بدرجات متفاوتة، فهذه الوظيفة تفرض قيمتها على فن الشعر[3]."

تعتبر اللغة أساس الجمالية في العمل الإبداعي، ومن أهم بنياته الأساسية. وهي عنصر متحرك، وخاضع دوما للتغير والتبدل. أنها دائما في حالة غير مستقرة، ويختلف شكلها من مبدع إلى آخر. تتحكم فيها عدة عوامل منها: الثقافية، والإيديولوجية، والمعرفية، والعلمية... فهي زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا فنيا، وانزياحا يحيل القارئ إلى تأويلات مختلفة. ويمكن لنا القول أن اللغة هي شكل يتصوره المبدع يحمل معاني جديدة مفتوحة على دلالات متنوعة.

٣ - تجربة الكتابة الجديدة:

اعتنى الطاهر وطار باللغة عناية بالغة فلم يستخدم جملا معقدة ولا عبارات غامضة. فجاءت مفرداته سهلة بسيطة، زادت الصورة الفنية وضوحا وجمالا. ونقلت الأحاسيس والمشاعر بإتقان دون تعب وتكلف. فوصلت لغته إلى وجدان وعقل القارئ.

حظيت رواياته بمناخات شاعرية، حيث تجلت لغته السردية واضحة الأبعاد، سهلة، سلسة بتراكيبها المتنوعة، وكلماتها القصيرة والمعبرة. تعددت استخداماتها في الوصف، والحوار. فجاءت لغتها صافية، سليمة اللفظ، مؤدية لمعناها. وعموما فإننا نصادف في روايات الطاهر وطار مستويين من اللغة، الأول مباشر يأتي على لسان الشخصيات، ويتصف بالبساطة والسهولة، يكاد يقترب من العامية في حديثها وحواراتها بدءا من "اللاز" ومرورا بـ"الزلزال"، و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، و"رمانة"...

وتتجلى هذه للعامية في جمل وحكم وأمثال تتردد على لسان الخاص والعام. أما المستوى الثاني يختلف عن سابقة، حينما يتعلق الأمر بالتعبير والإفصاح عن بعض الهواجس الوجدانية، والباطنية التي لها علاقة بالحلم والأمل. شكل المستوى اللغوي نقطة إعجاب الكثير من النقاد والدارسين ولم يخف الناقد "جودت الركابي" إعجابه بأسلوب ولغة رواية "اللاز" في قوله:" تمتاز قصة اللاز بكل عناصر الكتابة الثورية والفن القصصي الأصيل الممتع، قصة رائعة قوية الحبكة، سهلة العبارة، بارعة في التصوير الواقعي، والتعبير الإيجابي، تمجد النضال كما تمجد الحفاظ على المبدأ وترسم لنا وجها عنيفا صادقا من وجوه الثورة الجزائرية الخالدة، وتبقى هذه القصة نموذجا عاليا للأدب الجزائري الحديث، والواقعية الاشتراكية[4]."

وربما تعود جمالية اللغة وبساطة الأسلوب إلى قناعة المبدع بأن الرواية فن وجنس أدبي قادر على أن يكسر ويخترق الحواجز التي تعترض التأليف الروائي، لما فيها من جاذبية ساحرة تتمثل في قوة التعبير الحقيقي، لما يعتري الحياة ويحيط بها.

---

[1] جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨، ص٣١.

١٢ بن حسين بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، ص ٤٥.

١٣ جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، ص ٧٨.

[4] الركابي جودت: قصة اللاز، دراسة تحليلية، مجلة الثقافة، العدد، ٣٣، الجزائر ١٩٧٦ ، ص ٩٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وإيمانا بذلك كان حريا بالروائي استعمال أبعاد وأساليب، وتقنيات أدبية في مستوى الحديث. وإعطاء نفسا جديدا للشكل والمضمون، مما زاد النص أكثر حركة وحيوية.

تحمل لغة الطاهر وطار تجربة جديدة في ميدان الكتابة، عالما لأفكاره وأحلامه المستقبلية ومعتقداته، هي في مجملها صورة كاملة عن الذات، جعلها تتحرك في فضاءات النص، وهي طوع إرادته ينقلها من مكان إلى آخر، ومن زمان إلى آخر. وفي كل محطة حدث، وصفة، فسلوك، في طابع لغوي متميز.

حافظ الروائي في مساره الإبداعي، على عامل اللغة الذي يتغير بتغير الموضوع والقضايا الجوهرية سواء ما كان منها متصلا بالسياسات العربية أو الجزائرية. كما اتصف توظيفه لعنصر التاريخ بالقوة، حيث كان شغل حضوره في النص الحيز الأكبر، لما له من دلالات ورموز تعكس الواقع من خلال عملية الإسقاط فترتسم أمامنا صور لمراحل تاريخية متنوعة تخص الثورة التحريرية الكبرى،ويوحي الاشتغال على الأحداث التاريخية، أنها وسيلة يعقد من خلالها المقارنة بين الزمن الماضي والحاضر. إنها وسيلة نقل يختصر عبرها المسافات والأزمنة الغابرة هي في مجملها أفعال وأحداث ومواقف وحروب، يكون لها الدور الأمثل، والمناسب في تحليل وتفسير القضايا الجوهرية التي تتعلق بمصير الذات الحضاري، والديني، والاجتماعي، والسياسي...

ان اللغة التي يستخدمها الطاهر وطار في كتاباته تعطي صيغة فنية، التي تعد من أساسيات الخطاب الروائي. وقد شكل هذا المفهوم "الصيغة" موضوعا للمقاربات النقدية، التي حاولت إعطاء مفهوم دقيق للمصطلح. وهو ما اعترف به تودوروف بقوله: "مقولة الصيغة من الطبيعي جدا أن تكون أكثر المقولات تعقيدا[1]." وربما يعود هذا الالتباس إلى كون المصطلح يستخدم في علوم المنطق واللسان والسيميائيات والعلوم الإنسانية، إلى جانب الأدب[2]."

جعلت هذه التقنيات الطاهر وطار التميز عن غيره من الكتاب في مجال إبداع النصوص. ومدى إقبال القارئ على رواياته يقرأها، ويتأملها. فيتشكل أمامه فضاء للواقع والحلم وتحقيق الذات. وقد حدد تودوروف الصيغة على أنها الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة[3].

٤ / الأسطورة:

عمدت روايات الطاهر وطار بلغتها المتميزة إلى رسم هوية الذات الثقافية وارتبطت باجتهادات الوعي الجماعي، تنهم من ذاكرة التاريخ، والدين، والثقافة. وحقق توظيف اللغة المميز، ميلاد شكل ومضمون جديدين، فغدا هذا النص ابن بيئته. فحققت متونه ارتباطا نوعيا بعنصر الخيال، والذي هو قوامه الأسطورة، والرمز، والحلم التي وظفها بصفتها عناصر سردية تضفي جمالية على البنية السردية، جسد من خلالها هواجس الذات التي تحولت إلى مأساة ومحنة رسمت صورة أخرى عن ضياعها، حيث زاد هذا المشهد من شدة البحث عن لغة وتعبير يلاءم تلك التحولات والتغيرات التي طرأت عليها.

ويمثل الرمز والأسطورة من العناصر المهمة التي يعتمد عليها الروائي، في بناء أحداثه. وهي تحمل في جوهرها أسئلة عديدة ومحيرة تحتاج إلى إجابة مقنعة. تريح الذات من عناءها، وينكشف المبهم، ويتجلى الغائب.

---

[1] بوشوشة بن جمعة: جماليات بنية الخطاب في رواية تماسخت دم النسيان، مجلة التبيين، ع ٢٦، الجزائر ٢٠٠٦، ص ٣٧.

[2] المرجع نفسه، ص ٣٧.

[3] المرجع نفسه، ص ٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تعتبر الأسطورة بنى مهيمنة محققة قيمة جمالية وفنية للنص، وكاشفة عن صراع الداخلي. يتجلى ذلك في رواية "عرس بغل" التي ترسم بناء شكلا مميزا للذات يحكمه النظام الإقطاعي وتداعياته عليها. وهي محطة تكشف واقع الذات في ظل غياب الإحساس بالهوية والانتماء إلى الأرض. استخدم الروائي كما من الخطابات ليعبر من خلالها عن مستويات عديدة: اجتماعيه ودينيه وسياسيه للذات المستعبدة وكيف حادت وانحرفت عن الطريق السوي كنتيجة لتردي المستوى المعيشي والبؤس في المجتمع، ومشكلة في مشاهد أخرى صورة عن انحرافات الذات ووعيها الزائف ونظرتها الخاطئة للمستقبل والحياة **(ما فعلته العنابية في رواية "عرس بغل" بامتلاكها لمكان اللهو المجون تقتات منه وتأوي فيه الفتيات اللواتي ضاقت بهن الدنيا فلم يجدن غير هذه الطريق للاسترزاق).**

ويواصل الروائي في "الزمن الحراشي" و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، و"الحوات والقصر" عملية التأريخ لبعض مشاهد الثورة التحريرية مبديا موقفه السلبي من حزب جبهة التحرير الوطني أثناء فترة السبعينيات. أما في "الزلزال" فعكست اللغة ظاهرة الإقطاع وكيف تسعى ذات "بولرواح" من أجل تحقيق مشروعه الهادف إلى الحفاظ على أراضيه دون أن تتمكن السلطة من تأميمها. ويتواصل الحلم بتحقيق وانتصار الملكية الخاصة على حساب الذات الجماعية في "العشق والموت في الزمن الحراشي".

٥ - الرمز:

شكلت رواية "الحوات والقصر" محطة يتخذها النص ليرتقي إلى مستوى الأسطورة، والرمز، والتشفير، وينفتح النص عبر عوالم عديدة للتأويل والقراءات المتعددة. استخدم تقنية الرمز في مواجهته وانتقاده للسياسيين، وسلطة النظام.

وحملت رواية "تجربة في العشق" لغة انتقاديه للذات التي وصلت بها الأمور إلى طريق مسدود. فوجدت نفسها في وضع لا تحسد عليه. ليشتد عنف اللغة وقوتها في "الشمعة والدهاليز" في ظل الصراع النفسي للذات، وبلوغها درجة عالية من الإحباط والقنوط، تقابلها في الجهة الأخرى رغبتها الكبيرة في بلوغ السلطة. ليمتد المستوى التصويري للغة في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لمواصلة كشف واقع الصراعات السياسية وتداعياتها على للذات. وهي لغة مالت إلى عنصر الدين ومستوياته الذاتية والصوفية للتعبير عن وضع أكثر قتامة وسوداوية وتعقيد للذات. ويمتد هذا الخط اللغوي في "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".

تهدف اللغة الصوفية في كتابات الروائي إلى تكوين الذات بطرق خاصة، وفي نظام معين. ومن المعلوم أن الكتاب يندرجون تحت لواء أنواع متعددة من الفنون الإبداعية، مثل الكتابة الشعرية والأدبية... ويشكل الأسلوب الصوفي جزء من هذه العملية التعبيرية. بحيث تتصف كل كتابة بخصائص وبناءات تميزها عن بعضها البعض.

أما روايته الأخيرة "قصيد في التذلل" حيث يستعين فيها بمشاهد من تاريخ الشعر العربي القديم، وكيف كان يتذلل الشاعر في البلاط من أجل أن ينال رضا وكرم الملك أو الخليفة. وهي الصورة نفسها يسقطها الروائي على واقع الذات اليوم فيبلوغه قصر الحاكم والعيش تحت كنفه وممارسة مهنتها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٦- البنية السردية:

يعني السرد في اللغة: "تقدمة شيء إلى شيء، يأتي به منسقا بعضه في أثر بعض، متابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا، وفي الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال إن شئت فصم وإن شئت فأفطر، وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فرد وثلاثة سرد، فالفرد رجب وصار فردا لأنه يأتي بعد شعبان وشهر رمضان وشوال والثلاثة، السرد: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم[1]."

"هو الخطوات التي يقوم بها الحالئ وينتج عنها النص القصصي وجاء في كتاب جيرارجنيت " أمثلة ثلاثة" (TROIS FIGURES) ثلاثة أبعاد لكل واقع قصصي[2]:

أ/**الحكاية:** وهي جملة الأحداث التي تدور في زمان ومكان معين شخصياتها من وحي خيال السارد، تصدر عنها مجموعة من السلوكات وردود أفعال تشكل موضوعا للدراسة وتحليلها عن طريق الوظائف.

ب/**السرد:** (NARRATION) تعني تعبير السارد، أو الراوي، أو الحاكي الذي يشكل العمل الإبداعي (الملفوظ القصصي).

ج/ **الخطاب القصصي أو النص (L'énoncé ou discours narratif):** العناصر اللغوية

التي يوظفها السارد موردا حكايته في صلبها[3].

وعرف رولان بارت السرد: "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ، والثقافة[4]."

ويبدو أن تعريف رولان بارت غير واضح المعالم، إذ يصعب علينا تعريف الحياة لتشعباتها وتنوعاتها وتناقضاتها، وعدم ثباتها، فهي على علاقة جد وطيدة بالإنسان. وعليه نقول أن السرد هو وسيلة للتعبير وظيفتها مواجهة حقيقة الحياة.

وفي تعريف آخر لرولان بارت: "السرد هو الحكي عامة، يقوم على دعامتين أساسيتين:

- أن تحتوي على قصة تشمل على أحداث معينة.
- أن يعين طريقة حكايته، وتسمى سردا.

وأن يكون هناك تواصل بين طرف أول يسمى الراوي أو السارد، وطرف ثاني يعرف بالمروي له، أو قارئا، وتجمع بينهما علاقة ثقة[1]."

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، مجلد٧، بيروت ٢٠٠، ص١٦٥.

[2] المرزوقي سمير، وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٥، ص ٧٧-٧٨.

[3] المرجع نفسه، ص ٧٨.

[4] الكردي عبد الكريم: البنية السردية للقصة، ط٣، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٥، ص ١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويؤكد كيزر، (Wolfgang Kayser): "أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية[2]." فتعاقبت بعد ذلك النظريات السرديّة في مجال الدراسات البنيوية بمختلف تفرعاتها ومدارسها. واهتم به مجموعة من الدارسين أمثال "باختين"، و"فلادمير بروب"، و"جيرار جنيت"، و"كلود بريمون... ونظرا لاختلاف الآراء، والنظريات حول مفهوم السرد، وجاءت الدراسات التي اهتمت بالموضوع متباينة وأكد "ولاس مارتن":

"إن البنيويين الأوائل أكدوا في نظرياتهم السردية على الشكل، وناقش النقاد السيميولوجيون، والماركسيون علاقة التقاليد الثقافية بالوسط الاجتماعي واهتم الشكلانيون الروس في دراستهم بالتقاليد الأدبية. واهتم البعض من النقاد بدراسة السرد من خلال موقف القارئ من العملية السردية[3]."

وأمام هذا التنوع والاختلاف بين النقاد والدارسين لمفهوم السرد في النصوص الإبداعية. بحيث لم تسر في اتجاه واحد ولم تؤد إلى نتائج واحدة أيضا. يدل هذا الاختلاف أدى إلى تنوع الدراسات السردية. وهناك من اهتم في السرديات بالجانب اللغوي والبعض منهم، اعتمد على البحث في التركيب السردي وصيغه. ومنهم من اهتم بدلالات التركيب.

واتخذت الدراسات السردية في مناهجها مجالات وروافد معرفية متنوعة مثل الأنثروبولوجيا، والأسلوبية، واللغوية، وعلم النفس، وغيرها من العلوم التي زادت إثراء للدراسات وفتحت أمامها المجال لمسايرة العلم والاستعانة به في تحاليلها وتأويلاتها.

٧- جماليات الوصف :

مثلت روايات الطاهر وطار نقطة تحول في مسار الرواية الجزائرية المعاصرة على مستوى الشكل والمضمون. واستطاعت انتزاع الصدارة والإعجاب من قبل القراء والنقاد. فجاءت نصوصه "تقدم خدمة تساعدنا على فهم مظاهر الترابط الثقافي، بل تشكل كذلك التقاط طريقة ثقافية معينة يبدعها الخيال[4]."

وقد قامت معظم نصوصه بالتعرض إلى انجازات الثورة بطريقة فنية، وأسلوب جمالي، فجاءت نصوصه كلها تخبر عن قيام ثورة على مستوى الحرف العربي.

إن اتجاهات الكتابة الروائية بكل ما تحمله من تصورات عن العالم هي التي تحدد طبيعة التعامل مع التقنيات الروائية[5]. تتجلى هذه التقنيات في كتابات الطاهر وطار من خلال أسلوب السرد ووصف ديكور المكان، والشخصيات والأحداث. والتي تمثل في مجملها عالما متخيلا يقوم على تصوير الحياة بشكل عام، يخلق نوعا من اللذة والرغبة في متابعة تطورات القصة. لذلك نجد أن طابع الوصف يطغى على كتابات الطاهر وطار، وهي تقنية تتصف بها الرواية الواقعية التي تبحث عن شكل

---

[1] لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٦، ص٤٥.

[2] المرجع نفسه، ص ٤٧.

[3] المرجع نفسه، ص ٣٠.

[4] الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦، ص ٦٢.

[5] مفتاح محمد: دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص ١٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تعبيري جديد. هذا وقد دعا إلى نفس الفكرة "جان ريكاردو" حينما أكد على أن: "الوصف عامة في الرواية الحديثة، هو وصف خلاق لأنه يسير ضد المعنى أو يسبق المعنى[1]."

ويتضح من روايات الطاهر وطار أنه كان شديد التركيز على وصف الشخصيات، والأماكن وربطها بالأحداث وبالزمان وجعلها أيضا علاقة مع المستوى المعيشي والاجتماعي والثقافي للذات. ويغدو الوصف مرآة عاكسة لتناقضات الحياة. وقد أشار ميشال بيتور إلى أهمية الوصف قائلا: "لقد اختار الكاتب هذا اللون بالذات، وهذا الأثاث ليخبرنا عن العصر الذي حدثت فيه القصة وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي يسكن هنا وطرق عيشه وتفكيره، ومقدار ثروته[2]."

إذا كان السرد يشكل وسيلة لتحريك عجلة الزمن في القصة فإن الوصف هو الوجه الآخر للمكان بل هو صورته، فيصبح للرواية بعدان: أحدهما أفقي الحركة، والآخر مكاني عمودي الحركة[3].

يشكل الوصف أحد العناصر الكيماوية التي تساهم في تحقيق الجمالية للنص، وتبعث القارئ على الإحساس باللذة، والمتعة أثناء القراءة. فوجدت بذلك الرواية الواقعية ضالتها بتوظيفها للوصف: "واحتفلت احتفالا كبيرا بالوصف الذي أعطته مساحة كبيرة من زمن خطابها السردي. وقد كان الوصف يعمل في الغالب على كشف العوالم السيكولوجية للشخصيات[4]."

ويمكن القول بأن الوصف كان يسير باتجاه التحليل النفسي للذات بتقديمه أدلة وبراهين يفسر من خلالها طبيعة تصرفات الذات. وجعل الوصف على حد تعبير "جيرار جنيت" أن يكون الروائي على علم بكل شيء[5]. ويصبح حينها الوصف بانيا ومؤسسا لمعنى السرد، ويمنحه أبعادا دلالية مفتوحة على تعدد التأويلات. "فالوصف هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة أو المختلفة عنه[6]."

يتضح من هذا التعريف أن الوصف هو محاكاة لما هو ظاهر ومرئي في الواقع، معتمدا على التشبيهات والاستعارات وغيرها من الأدوات التي تمكن الروائي من التعبير. إنه نظام لغوي وعلامة دالة على طبيعة ونوعية الأشياء وعلاقتها ببعضها البعض، والتي تنمو بداخل السرد.

٨- الوصف التوثيقي:

ولم يقتصر الوصف في "الزلزال" على الشخوص، بل تعداها إلى الأمكنة العمومية والخاصة المتسمة بالانفتاح، والانغلاق، وفي علاقتها مع الزمن والأحداث المتسارعة في سياقها السردي وكمثال على ذلك: وصف الجسر: "هذا الجسر أفضل جسور قسنطينة السبعة عريض وقصير، سرعان ما ينسى الإنسان الهوة التي بينه وبين الوادي[7]."

---

[1] لحميداني حميد: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٠، ص ٦٧ .

[2] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة، صياح الجهم، دمشق ١٩٧٧، ص ١٤٧.

[3] لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص٨٠.

[4] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠٠٩، ص ١١.

[5] المرجع نفسه، ص ١٢.

[6] المرجع نفسه، ص ١٣.

[7] المرجع السابق، ص ١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وصف يعكس انبهار السارد بالجسر في عظمته وعلوه، يرمز إلى الهوية وانتماء الذات.

وفي مشهد وصفي آخر المتمثل في باب القنطرة: "كل شيء في هذه الناحية يبدو على عهده، خضرة الأشجار تميز البنايات وتباينها، هناك الثانوية، وهناك المستشفى، هناك مخزن الحبوب الشاذ الوضع[1]."

يتحول المكان "باب القنطرة" إلى مستوى أكثر ارتفاع يرصد من خلال الواصف منظرا بانوراميا لجزء من مدينة قسنطينة بمختلف هيئاتها، ومبانيها، وشوارعها. ويتراء له خزان الحبوب، والثانوية، والأشجار، والجامع الأخضر، وجامع سيمون، وزاوية المصلى، على اليمين وبالقرب منه جامع الباي وجامع سيدي قموس في آخر الدرب المقابل.

يمثل وصف السارد لهذه الأماكن الشعبية والدينية والعمومية إلى عدسة كاميرا تنقل صورا حية عن المدينة التاريخية العريقة وما تحتويه من أماكن جميلة ينبض بداخلها التاريخ المجيد للذات. وارتباطها الديني والثقافي والاجتماعي.

شكل وصف الأماكن العمومية مثل مطعم "بلباي": "طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت، وحلت محلها مصاطب خشبية متداعية، والمناضد مستديرة، حلت محلها رفوف زنكية على الجدران[2]." يتخذ الوصف بعده الواقعي في هذا المنظر يتميز بتفاصيل وجزئيات أدق، ويعكس ملاحظة "بولرواح" الثاقبة، وعين متفطنة إلى كل شيء. عين تلاحظ وذاكرة تستحضر الماضي السعيد وتقارنه بالحاضر المزري، وصف يحاكي بساطة المكان وفقره، وتواضعه.

يمثل الوصف التوثيقي مسحة من مسحات الرواية الواقعية في أدب الطاهر وطار والذي اعتمده كأسلوب وفنية من فنياته السردية "إنه هو نزل تونس فوقه، بل البقال الذي خلق بسببه لا يزال يقابله[3]." وشمل هذا الوصف الأحياء والجسور مثل:

"حي سيدي مسيد : يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ.[4]"

يجسد لنا هذه التوصيفات للشوارع والأماكن انبهار الروائي بمنجزات وبناءات ومعالم حضارية، وأماكن مقدسة. ليتحول إلى دليل سياحي يصف لنا كل مكان يقع على عينه، إلا وكان وصفه دقيقا . وتعتبر تقنية الوصف من الوسائل الأساسية التي تعتمد عليها الرواية الواقعية، التي كانت من أهم أهداف الروائي وطار حاول تجسيدها في نصوصه التي حملت تجربة جديدة في اللغة والمتن.

يحاول الروائي كشف الصراع النفسي للذات باعتماده على تقنية الوصف مما زاد لغة السرد تنوعا. ويريد أن يفتح عالم الإبهام والغوص بعدم تدخله، وإنما يبقى بعيدا يراقب مجريات الأحداث، ويترك القارئ يتعامل من خلال السرد مع ضمائر الغائب ويتواصل مع الحدث، الذي تمثله حركات الذات وإيحاءاتها قبل البنية اللغوية أو الملفوظ اللغوي[5].

---

[1] وطار الطاهر: الزلزال،دار العلم للملايين، بيروت،١٩٧٤ ص ١٠.

[2] المرجع نفسه، ص ٢٣.

[3] المرجع نفسه، ص ٢٣.

[4] المرجع نفسه، ص ٣٥.

[5] ٣٨ إدريس بودية : المنظور الروائي تجلياته وتطبيقاته النقدية نموذج عرس بغل، المساءلة، اتحاد كتاب الجزائريين، العدد١، الجزائر ١٩٩١، ص ٥٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وكمثال على ذلك ما جاء في افتتاحية رواية "عرس بغل": "عندما اجتاز الحاج كيان سياج الصبار المحيط بالمقبرة وجد نفسه يتسلل بين القبور في دربه المعتاد[1]."

تتخذ الافتتاحية أسلوب التخفي باستخدامه لضمير الغائب، يشكل لنا إبهاما وغموضا، لحظات يتداخل فيها الراوي بالكاتب، يحرك نسق ووتيرة السرد من خلف الستار.

وتحت ظل هذا السرد الحكائي تأخذ الذات موقعا لها في المقبرة مكانا خارج الحياة، يتردد عليه "الحاج كيان" على فترات متتالية. ليتواصل فيها مع معمري المكان في حوارات، فتتفتح لها أبواب الذكريات ليستحضر صورا ومواقف، وشخصيات أمثال: قرمط، المتنبي، حمدان، المعتصم... هي في مجملها محطات لأزمنة مختلفة، يقابل من خلالها مأساة الذات الحاضرة.

نلاحظ الاختلاف والتباين في رواية "الزلزال" ليست لغة السرد والوصف هي نفسها التي نجدها في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" مثلا فشكل التعبير يختلف باختلاف الموضوع وعناصر السرد أيضا.

ويعتمد الروائي على الوصف في سرده للأحداث، ويمكن أن نقدم مثالا على ذلك في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" وما صادفنا في افتتاحية القصة وصفا يمهد للحدث الجلل الذي ستند إليه الطاهر وطار للإشارة إلى نوعه وطبيعته وما سيتولد عنه من أحداث أخرى. وكأنه يحاول أن يخلق المناخ المناسب لهذا الحدث: "أعاد الولي الطاهر تأمل الشمس التي كان اعتراها الكسوف فبهره الوهج، وتساءل عم يبحث، نسي أنه كان هناك قبل لحظات، كسوف كلي فجائي، لم يتنبأ به العرافين ولا المنجمين ولا العلماء، يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف[2]."

إن هذا الوصف المربك والمخيف يحول الطبيعة إلى سكون يكتنفها الرعب، ويفقد السماء ضوءها، فاسحا المجال لعتمة اللون الأسود وكما يقال إذا حضر اللون الأسود تغيب كل الألوان الأخرى. فاللون الأسود يغيبها تماما. ويرخي سدوله على المنطقة، وحول الأشياء العادية إلى واقع مخيف، ولحظات مروعة التي جعلت الذات تتمتم وتتقرب إلى الله بالدعاء: "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف".

إن هذه الافتتاحية الواصفة هي بمثابة إنذار يخبرنا بأن الظلام المتمثل في كسوف الشمس سيخيم على الوطن العربي بأكمله. فمصدر اللون الأسود حقيقة كونية فلكية، طبيعية. إلا أن دوامها إلى فترات طويلة وفي كل البلاد وفي وقت واحد، يخرج هذا الوصف والتصور من حالته الطبيعية، إلى حالة تصورية تكتسي طابعا أسطوريا هي علامة ترمز إلى غياب الحقيقة وضياعها في عتمة الشك والريب حول ما يجري في الوطن العربي، من أحداث وهزات سياسية عجز عقل الذات، والسارد معا عن فهم حقيقتها. وراح يصدق كل شيء يقال له عبر النشرات الإخبارية، والمراسلين، والصحف.

ولا يجد السارد أمام هذه الظاهرة العامة، سوى الصمت حيال ما يجري ليفتح بذلك المجال لتخمينات القارئ في تأمل النص ومحاولة إيجاد تفسير لهذا الوضع الغامض.

---

[1] وطار الطاهر: عرس بغل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر١٩٨٢، ص ٥.

[2] وطار الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر ٢٠٠٥، ص ٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

استنتاج:

ويمكن القول مما سبق أن أسلوب الروائي برغم بساطته إلا أنه يحمل سمة جمالية، تبعث القارئ على التأمل في النصوص وقراءتها، فتولد فيه شعورا بالرغبة في مواصلة وتتبع أحداث القصة، وكله شغف لمعرفة مصيرها.

يحتل الوصف في نصوص الطاهر وطار مكانة مهمة إذ ليس استخدامه اعتباطيا، أو ديكورا للتزيين، بل هو تقنية قائمة بذاتها تعبر عنها لغة السرد، ولذلك فهو مرتبط به كل الارتباط كما أنه يتخذ أشكالا متغيرة من نص إلى آخر.

لقد حاولت الرواية الجزائرية اللّحاق بالركب من خلال ظهورها بطابع متميز في الشكل والمضمون والوقوف الند للند أمام الرواية العربية، فاتحة أمامها أبواب التغيّر والتفرد، في مجال السرد والتقنيات التعبيرية. فتأرجحت نصوصها بين الواقع والخيال وبين التراث الشعبي والأسطورة والغرائبي.

سعى الطاهر وطار بإبداعاته التي تعبر عن رؤيته الخاصة للواقع والحياة فكانت مواضيعه انعكاسا لتجاربه الفنية.وخطا يرسم لنا معالم الذات المحرومة والمهزومة التي تسعى جاهدة نحو البحث عن بناء كيانها وتجسيده من خلال الفعل، والتأكيد على هويتها واستقلاليتها واستقرارها.فكانت بذلك خطاباته رمزا لمقاومة الذات وصراعها الدائم من أجل البقاء.

قائمة المصادر والمراجع:

- إدريس بوديبة : المنظور الروائي تجلياته وتطبيقاته النقدية نموذج عرس بغل، المساءلة، اتحاد كتاب الجزائريين، العدد ١، الجزائر ١٩٩١.

- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر١٩٨٦.

- بوشوشة بن جمعة: جماليات بنية الخطاب في رواية تماسخت دم النسيان، مجلة التبيين،ع ٢٦، الجزائر ٢٠٠٦.

- جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، الدارالبيضاء، المغرب ١٩٨٨.

- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة، صياح الجهم، دمشق ١٩٧٧،.

- ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ج١، ط٢، بيروت ٢٠٠٣.

- بن حسين بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جكبسون، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠٠٧

- ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، بيروت ٢٠٠٧.

- دي سوسير فرديناند: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر١٩٨٦.

- الركابي جودت: قصة اللاز، دراسة تحليلية، مجلة الثقافة، العدد، ٣٣، الجزائر ١٩٧٦

- سعودي أمال: حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لوسيني الأعرج، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر٢٠٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمونوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط ١، الجزائر ٢٠٠٧.

- فضل جهاد: وجها لوجه مع الطاهر وطار، مجلة العربي، العدد ٤٦٦، يناير، ١٩٩٦.

- الكردي عبد الكريم: البنية السردية للقصة، ط٣، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٥.

- لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب٢٠٠٦.

- محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر ٢٠٠٩.

- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،الدار العربية للكتاب، الجزائر١٩٨٣.

- المرزوقي سمير، وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر١٩٨٥.

- مفتاح محمد: دينامية النص تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦.

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، مجلد٧، بيروت .د.ت.

- وطار الطاهر:

* الزلزال،دار العلم للملايين،بيروت ١٩٧٤

* عرس بغل،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر١٩٨٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

* الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر ٢٠٠٥

خلفيات الصوغ الروائي: انهيارات المعنى في رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم

د.رشيد طلال . استاذ متعاون بكلية الاداب و العلوم الانسانية ببني ملال المغرب

.ملخص:

يكشف الانتظام الصيغي في رواية "ذات" عن خاصيتها الساخرة والنقدية، التي تأسست على لعبة التأطير الخطابي والتلفظي، وهذا ما سمح باتساع مجالات السخرية، وأيضا بتمترسها في المجرى الروائي مخترقة كل الخطابات التيتتداولها الشخصيات، كي تعبر عن مواقفها و طموحاتها وأهوائها، كما أن تشبع الرواية بالملفوظات التعليقية الساخرة، التي غالبا ما تصدر عن السارد، أحدث تصدعات في مجرى الخطاب الروائي العام، وذلك بما تسرب من تشكيك في مصداقية الرؤى الموجهة لحياة الشخصيات، ولهذا لا تنحصر مضاعفات انهيار المعنى في قلب اللغة فحسب، بل هو انهيار شامل في منظومات القيم الاجتماعية والسياسية والثقافية لمجتمع آخذ في التحول والتبدل، ولهذا غدت السخرية خطابا استشرافيا يقرأ طالع الأفق الروائي و يعلنه ضمنيا تلاشيا ومسخا ليس إلا.

الكلمات المفاهيم: السخرية . المفارقة . رؤية السارد . الخطاب المسرود . سجل الكلام . التلفظ . الملفوظ.

- **Abstract:**

Chiga reveals regularity in the novel "with" all cryptographic sarcastic and cash, which is founded on the game and the rhetorical framing Allfeza, and that's what allowed the wide areas of irony, And also in the Hungarian novelist Pettmtersha infiltrated all letters handled by the figures, in order to express their positions and ambitions and desires, and the saturation of the novel Palmlfozat Altaliqih sarcastic, Which are often issued by the narrator, the latest cracks in the course of the speech General novelist, so including leakage of question the credibility of visions geared to the lives of the characters, and this is not confined only complications collapse of meaning in the heart of the language, it is a comprehensive breakdown in the systems of social values, political and cultural society is shifting and shift, and this has become a mockery forward-looking speech read perused the horizon novelist and implicitly declares Tlashiya monster and nothing else.

- **Words concepts :** The Irony – Paradox- Vision of the narrtor- Narative discourse- Speech registrar- Enunciation- states.

- **Research title:** Backgrounds modeling novelist: Collapses meaning in the novel Sonallah Ibrahim.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- .تقديـم:

تشتغل الكتابة الروائية على حافة نشاز شديدة التقعر والانثناء، لا تكف كياناتها عن التمرد والعصيان في جغرافيا المعنى والتدلال، حيث تشيد عوالم التخييل الروائي حاضنة لما يجاوز جاهزها ومألوفها، وذلك باندساس النافر من حالات الوجود والكينونة، إنها كتابة تجرؤ على نسف حصون المعاني وإحداث انهيارات عميقة في تجاويف سلطها المنيعة، وذلك من داخل المتكلس في ميتافزيقاها، فهي لا تهادن مطلقا حالات تطابقات الوعي لذاته، إذ تزحف حوارتها فاتكة بالمسكوك والنمطي.

.وظائف التعدد الخطابي:

لقد قصدنا من ملاحقة التلوينات الخطابية التي تهيمن على الانتظام الصيغي في الكتابة السردية أن نتحقق من اشتغالها، وذلك انطلاقا من الملقى الذي شكله عنصر السخرية على مدى استرسال الخطاب الروائي، وبعبارة أخرى كانت مجمل التلوينات الخطابية مقحمة في الخطاب المسرود، وتداخلها كان قائما على انمحاء استقلاليتها وانصهار بنيتها نتيجة تحول مادتها الحكائية إلى موضوع تخترقه النظرة الساخرة التي يحملها (الخطاب المسرود)، وبموازاة ذلك تتسع النظرة الساخرة في النص تبعا لما تقتضيه تراتبية المستويات الخطابية (الخطاب الميتاسردي . الخطاب السردي . التلوينات الخطابية الأخرى) التي يرتكز عليها الخطاب الروائي بشكل عام.

يمكننا أيضا أن نهتم في نص "ذات" بنمط صيغي يمثله التعليق (Commentaire)، "ففي كل رواية يقوم السارد الأول بدور المعلق على خطاب الآخر"[1] المنقول عن الشخصيات الروائية، وقد يكون التعليق ذاتيا موضوعه كلام السارد نفسه، كما يمثل التعليق خطابا واصفا، فهو ملفوظ على ملفوظ[2] يسمح للترهين السارد بتحقيق ما يمكن أن يسمى الوظيفة الإيديولوجية[3]، سنحاول من هذا المنطلق أن نتتبع طبيعة العلاقة بين هذه الصيغة الخطابية والمادة موضوع التعليق، دون أن نغفل بالطبع علاقتها بالصيغ الأخرى الحاضرة في النص السردي.

صب الدكتور جماع ثقافته وخبرته في عبارة موجزة: "الاعتماد على النّفس". لم يقصد شعارا سياسيا بعينه، ولا ما توارد إلى ذهني عبد المجيد وذات من تقنيات، وإنما كان يشير إلى قلي البطاطس في المنزل، وتناول العصائر فويش، والابتعاد عن المعلبات والأغذية المحفوظة، وكل ما تدخل إليه المواد الكيماوية والملونة بالذات، مثل أحمر الشفاه ومعجون الأسنان، والآيس كريم، والمشروبات، والجيلي والشكولاتة، والبونبون، وباختصار كل حلويات الأطفال" (ص.٢٣٤).

جعل الترهين السارد من عبارة "الاعتماد على النفس"، في هذا المقطع، موضوعا لخطابه التعليقي، ويتضح أن هذه العبارة التي وردت كخطاب مباشر منقول عن الدكتور "عادل" كانت ساخرة بالنظر لسياقات حكائية "سابقة" استعملت فيها داخل النص السردي، كما أن وضعها هنا في المقطع أتى مؤطرا بسخرية الخطاب المسرود الذيتتضمنها، فهي ترابط مع ما جاء فيه، وذلك من خلال الكلام الذي تم التمهيد به لها:"صب الدكتور جماع ثقافته وخبرته في عبارة موجزة"، إننا نلمس استخفاف وتهكم السارد الساخر قبل أن نقرأ العبارة المشار إليها. وفيما يعود للخطاب التعليقي نجده قائما على المراوغة: فعوض أن

---

[1] - *P. Van Den Heuvel : Parole, Mot, Silence, Ed. José Corti, 1985, P.149.*

[2] - نفس المرجع، ص : ١٥٤ .

[3] - *- G. Genette: Figures III, Ed. Seuil, 1972, P.263.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يوجهنا السارد مباشرة لما يقصده الدكتور "عادل" بعبارة: "الإعتماد على النفس" وهو ما تولى ذكره فيما بعد، فقد اعتمد على النفي "كي ينعطف نحو ذكر ما لم يكن مقصودا بالعبارة، ويمكن أن نعتبر ذلك تحايلا ومراوغة من قبل السارد الساخر، الذي استهدف من خلالهما الإحالة على ما يريد أن يستهدفه بسخريته (ص٩٣١٥.٧)، وكأنه يضعنا بطريقة غير مباشرة أمام استعمال العبارة ذاتها في وضع سابق في النص، حيث فضح ما كان يوازي عرض تلك الأفلام الإباحية (البورنوغرافية) من ممارسة لسلوك جنسي شاذ، ويفهم من لغة النفي، إذن، دعوة السارد الساخر لاستحضار ما سبق تقديمه من إحالات ساخرة في النص السردي عرت ما هو خفي في حياة الشخصيات الروائية.

يأتي تعليق الترهين السارد حاملا لتحايل هذا الأخير على مقصدية كلام شخصيته، إنه يمرر خطابه النقدي والساخر باعتباره غير مقصود من قبل الدكتور "عادل"، إلا أنه من زاوية أخرى يبقى مقصودا من طرفه.

إذا اكتفينا بالإشارة الموجزة التي يقدمها الخطاب التعليقي بشأن ما يمكن أن "يتوارد إلى ذهن عبد المجيد وذات من تقنيات"، فلن نتمكن من فهم مقصدية السارد الساخر بهذه العبارة إذ لم نستحضر ما حكي عن ممارسة كل من "الشنقيطي" و"عبد المجيد" لذلك السلوك الجنسي الشاذ، والذي كان يقودهما له عرضهما لأفلام إباحية.

كما أن التلميح المعلن عنه في بداية التعليق: "لم يقصد شعارا سياسيا بعينه "يستهدف بتهكمه مرجعية عبارة "الإعتماد على النفس" في سجل الكلام السياسي، وذلك من منطلق استعمال ساخر لها في إحدى سياقات النص الحكائية. ويتجلى هنا بكيفية واضحة إنعكاس اللغة الساخرة على ذاتها.

ثم إن ما كان يوجهه الدكتور "عادل" من "نصائح" تحذيرية في كلامه مع "ذات" و"عبد المجيد" حول ما ينبغي فعله وتجنبه من مواد غذائية، سيتراءى لنا كيف أن هذا الكلام "الناصح" يلتقي ضمنيا مع الشعار السياسي "الإعتماد على النفس"، في كون هذا الأخير لم يتحقق فعليا على أرض الواقع، بل تم الاكتفاء فقط بترديده واجتراره، نفس المصير ستعرفه "نصائح" الدكتور "عادل"، التي سوف لن تعمل بها "ذات"، يتأكد ذلك بعثورها لأكثر من مرة على أطعمة محفوظة فاسدة.

توجهنا، إذن، بداية الخطاب التعليقي نحو إحالات ذات مقاصد ساخرة للسارد، وانطلاقا منها يصبح الكلام الذي يعبر عن مقصديته الدكتور "عادل" في نهاية التعليق، بالمقطع المذكور، مؤطرا بالمقاصد السابقة، وذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار العبارة موضوع التعليق.

نخلص إلى ملاحظتين اثنتين: الأولى تتمثل في تعرية سخرية تعليق السارد على عبارة: "الاعتماد على النفس "لسلبية الأوضاع التي تعيشها الشخصيات الروائية. وتنحصر الثانية في اتساع دائرة المنحى الساخر للتعليق باستجلائه وهمية العبارة وفراغها من حيث هي شعار سياسي في الواقع المرجعي للنص السردي، وذلك من خلال ما يقدم من وضعيات حكائية ساخرة داخل النص ذاته.

- "كان لقاء الأيدي فاتحة لالتقاء الشفاه: ونقصد بذلك إعادة تشغيل قناتي البث، وبأقصى قوة، من أجل تغطية الفجوة المعلوماتية التي أحدثتها المقاطعة" (ص٨٢٧.٨).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يؤشر استعمال السارد لضمير المتكلم عوض ضمير الغائب[1]. على تغير الوضعية السردية، إذ يحدث بموازاة ذلك تغيير في الصيغة الخطابية التي تنتظم هذا المقطع السردي، الذي نجد في بدايته خطابا مسرودا قصيرا يحكي عن كل من "ذات" وجارتها "سميحة" بعد فترة انقطاعهما عن بعض، حيث عادتا إلى تبادل التحية ("لقاء الأيدي") والتحدث مع بعضهما ("لقاء الشفاه").

عمد الترهين السارد إلى استعمال الخطاب التعليقي، بعد نقطتي التفسير مباشرة، متخذا موضوع خطابه ما قدمه في الخطاب المسرود، وتتحدد الغاية من هذا التعليق الذاتي ("نقصد بذلك") في الكشف عن ذلك الجانب السلبي الذي يؤوي خلف الأفعال التي تصدر عن "ذات" و"سميحة". ونلمس في لغة التعليق توظيفا لعبارات وألفاظ من السجل الإعلامي مثل: "تشغيل قناتي البث"، التي انطوت على استعارة ساخرة مليئة بالتهكم، أظهرت أن الكلام الذي تتبادلانه "ذات" و"سميحة" ليس في جوهره سوى عودة منهما للثرثرة، كما تشير أيضا عبارة: "لتغطية الفجوة المعلوماتية" التي أحالنا السارد الساخر من خلالها على رغبتهما الملحة والجموحة في استدراك ما فاتهما من "لحظات الثرثرة"، نتيجة الفترة التي انقطعتا فيها عن توجيه الكلام لبعضهما بسبب خصامهما. وللإحالة على هذه الفترة بالذات استعمل الساخر في تعليقه كلمة "المقاطعة" من السجل السياسي.

جاءت بعض التعليقات في نص "ذات" مسبوقة بالإستفهام: "شيء لا يصدق من جانب أبوين؟" (ص٢٨)، "هل كانت ذات بريئة تماما؟" (ص٣٣)، مما أضفى على هذه التعليقات طابع الجواب: "فيجب أن لا ننسى أنها، رغم سلامة طويتها (ذات) وترفعها عن صغائر التعصب، سبق أن قدمت القربان المسيحي على مذبح الماكينات. صحيح أنها اكتشفت بعد ذلك أن خطيئتها ترتبط بقضايا أكثر تعقيدا مثل انقسام العالم إلى معسكرين، والمجتمع إلى طبقات، والإتجاهات إلى يمين ويسار، والمذاهب إلى سنة وشيعة، إلا أننا لا نستبعد أن تكون قد خشيت من وصول صوت التراتيل الكنسية إلى سكان العمارة، أو على الأقل ارتابت في أهداف أم عاطف ودوافعها" (ص٣٣). أعقب هذا الخطاب التعليقي مباشرة ما حكي عن ذلك الصدام بين "ذات" والخادمة "أم عاطف" والذي ساهمت في إذكائه أفعال وردود أفعال كل منهما، ويبدو أن استفهام السارد عن براءة "ذات"، والمطروح قبل التعليق، يساعدنا في التعرف على موضوع التعليق، وكجواب عن الاستفهام نقرأ عبارة: "من يعلم" التي بدأ بها السارد تعليقه، متظاهرا بعدم امتلاكه لمعرفة كلية تمكنه من استجلاء النوايا الحقيقية لـ "ذات"، وبما أن التظاهر لا يتوافق مع موقعه في النص السردي كترهين سارد وساخر، فإنه يعمد إليه باعتباره لعبة تسهل أمامه إمكانية التشكيك في كل ما يصدر عن "ذات" من سلوك وأفعال.

يدعونا التعليق إلى استحضار محكي سابق (ص٩٩٨) هيمنت على انتظامه صيغة الخطاب المسرود، أخبرنا من خلاله السارد عن امتناع "ذات" عن توجيه كلامها إلى "نادية"، التي كانت تعمل معها في الأرشيف، وذلك إرضاء لرغبة بعض العاملات الأخريات اللواتي كن ينعتن "نادية" بالمسيحية، وقد تم استدعاء هذا المحكي بموجز له أعاد استعمال نفس العبارة الساخرة: "القربان المسيحي" التي وردت فيه، وقصد السارد بالعبارة أن يخبرنا بكيفية متهكمة أن "نادية" كانت الضحية التي

---

[1]- *" لا تمثل ضمائر الجمع تكاثرا عدديا دون مبرر بالنسبة لضمائر المفرد، فليس "نحن" دائما أنا "زائد "أنت" زاد "هو"، يمكنها أن تكون "أنا" زائد" أنت "بدون "هو" أو "أنا" زائد "هو" بدون "أنت" عن:*

- Harald. Weinrich : le Temps ; Ed. Seuil, 1973. P.26.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قدمتها "ذات"؛ مرضاة لتلك العاملات، كي تدفع عنها ما كانت تعانيه من تهميش هي الأخرى من قبلهن، ويبدو جليا هنا تعاطف السارد مع "ذات" في سخريته منها، فإذا كان ما صدر عنها لا يترجم "سلامة طويتها" بل على العكس يجلي سلوكها وفعلها الموجه ضد صديقتها "نادية"، فهنا تكمن المفارقة التي تطبع سلوك "ذات" وتسم شخصيتها بالتناقض.

ويمكن أن نلاحظ من خلال التعليق أن عبارة: "إننا لا نستبعد أن تكون قد خشيت من وصول صوت التراتيل الكنسية إلى سكان العمارة" كانت متلبسة في تهكمها بروح الدعابة[1]، وذلك بهدف الاستخفاف من الأفكار والتوقعات التي كانت تملأ ذهن "ذات" التي دفعتها إلى التخلي عن "مساندة" صديقتها، وتلتقي العبارة هنا مع ما كان يلف أغلب أجزاء المحكي موضوع التعليق من تهكم ("كما كانت هناك حاجة لكسب ود الأم المؤمنة، لأن سوق الأمهات المحلي كان يشكو الندرة في أعقاب ازدهار سوقهن العربي" (ص.٣٣). يعود سبب الصدام بين "ذات" و"أم عاطف" في أصله إل رفع هذه الأخيرة لصوت شريط التراتيل الدينية، الذي أحضرته معها كي تستمع إليه أثناء أدائها لمهامها بالبيت، وهذا ما لم تكن تتحمله "ذات".

أتت صورة الصدام بين "ذات" و"أم عاطف" مضخمة، وذلك نتيجة احتواء لغة الخطاب المسرود[2]، في المحكي موضوع التعليق، على عبارات وألفاظ من السجل السياسي الديني.

- "فهي بالرغم من تحجبها [ذات] لم تكن من المتعصبين الذين يحرمون التعامل مع العدو التاريخي" (ص.٣٣).
- "وهنا انتابت الشكوك أم عاطف في أن الأمر لا يتعلق بالإذن وإنما بالفتنة، الطائفية بالطبع" (ص.٣٣،٣٣).

إن التعليق لم يكن فقط إمكانية خطابية تعلن صراحة عن طبيعة العلاقة التي ينسجها السارد مع المحكي الذي يقدمه، بل كان أيضا إمكانية تربط بين عدة أوضاع ساخرة من حياة شخصية "ذات"، فقد كشفت سخرية المحكي موضوع التعليق عن المظاهر السلبية التي تخفيها علاقة "ذات" ب "أم عاطف" الخادمة، ومن خلال التعليق نتوصل إلى ربط هذه العلاقة بتلك التي كانت لـ "ذات" مع "نادية"، فهي لا تقل عنها سلبية ومفارقة.

- "إذا نحينا صوت سيدته جانبا، والقيم التي يمثلها (...)، فإن ما يتبادر إلى الذهن تفسير لموقف الأم، هو أنها صاحبة رؤية إستراتيجية تتمثل في حماية بيت ابنتها من الانهيار، فإذا ما تخابثنا، ألفينا أنفسنا أمام أحد تعليلين أو كلاهما معا: إنها لا تريد لابنتها أن تنجح في تحقيق ما عجزت هي عن تحقيقه، و(أو) أنها تحمل عاطفة خاصة للشنقيطي الذي لا يصغرها إلا بسنوات قليلة. التعليلان نفسهما يصلحان لتفسير موقف ذات قبل خدعة التنازل عن الشقة، فقد انقلبت بعدها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، معلنة مساندتها لمطلب الطلاق، مما جلب لها إتهاما بالتحريض، وبأنها أساس البلاء والفساد، لكنها لم تعبأ بالإتهامات، إذ شعرت من رد الفعل في الأرشيف أنها تبنت قضية عادلة" (ص٢٨٧).

اتخذ التعليق موضوعا له، في هذا المقطع السردي، جزءا من المحكي الساخر (الفصل السابع عشر) الذي تضمنه، ويحكي السارد في ذلك الجزء عن الرفض الذي واجهته "سميحة" من أبويها لطلبها الطلاق من "الشنقيطي"، وتهديدهما لها

---

[1] -كان "توماس مان "صاحب رواية" الجبل السحري" يعتبر الدعابة (Humour) هي روح التمثيل السردي عن: - W. Krysinski : Carrefours de signe, Essais sur le roman moderne, Ed. Mouton, 1981, P.324.

[2] – تنقلب هنا أيضا اللغة المسخرة للسخرية على ذاتها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بالوقوف معه ضدها، وذلك بالرغم من علمها بما يمارسه عليها من عنف، وقد كانت "سميحة" مدفوعة في طلبها ذاك بمساندة من "ذات".

حاول السارد من خلال التعليق، أن يعيد النظر بكيفية ساخرة في سلوك كل من "ذات" و"أم سميحة"، معتمدا على لغة إحتمالية في استخلاص الدوافع الممكنة التي اعتبرها كامنة وراء سلوك كل منهما نحو "سميحة".

إن علاقة التعليق بموضوعه هي علاقة ميتاحكائية[1] من وجهة وظيفية، وفي هذا السياق تبدو احتمالية التعليق بمثابة "قراءة" للسارد، تتوزع في المقطع المذكور من خلال جملتين شرطيتين: الأولى حاول فيها أن يبعدنا عن الكلام الذي ذكرته "أم سميحة" وأخبرنا به محكي موضوع التعليق ("ليس في عائلتنا شيء اسمه الطلاق"). (ص٢٨٧)، وذلك حتى يتسنى له توجيهنا نحو ما تصوره كتفسير له، حيث تصبح الأم "صاحبة رؤية استراتيجية تتمثل في حماية بيت ابنتها من الانهيار"، أما في الجملة الثانية فيستدرجنا السارد عبر تفسيرين آخرين استجلى فيهما دافعين اثنين لسلوك الأم اتجاه ابنتها: الأول ينحصر في كونها (أي الأم) ذات عاطفة خاصة نحو "الشنقيطي"، الذي لا يصغرها إلا بسنوات قليلة، والثاني يعلن فيه السارد الساخر صراحة عقدة الأم في أن تبقى "سميحة"مثيلا لها، لذلك فهي في قرارها لا تريدها "أن تنجح [سميحة] فيما عجزت هي عن تحقيقه.

لقد نبهنا السارد الساخر، قبل أن يقدم هذين التفسيرين، أن سياق تفسيره وتعليقه (في الجملة الشرطية الثانية) يحكمه طابع "التخابث" ("فإذا تخابثنا")، نستشف من ذلك أن هناك استعمال ماكر" و"متحايل" للتعليق، فليس "التخابث" سوى لعبة يفرضها هذا السارد الساخر على القارئ"[2] لكي يسحب على سخريته الغطاء الذي يستر ما يبدو جارحا من دوافع عميقة وراء سلوك الأم (و"ذات").

أسقط التعليق الدافعين اللذين اعتبرهما السارد وراء سلوك الأم على موقف "ذات"، الذي كانت فيه غير موافقة على طلب "سميحة" للطلاق، قد نلمس بوضوح استناد السارد في تعليقه الساخر على ألفاظ من الكلام السياسي، يمكن أن نتوقف منها أولا عند لفظة "اليمين" التي أراد بها الإشارة إلى الموقف الأول لـ "ذات" من الكلب الذي أصرت عليه "سميحة"، كما نجد في المحكي موضوع التعليق استعمال السارد للفظة "محافظ" من السجل السياسي، ولفظة "خطيئة" من السجل الديني: ("لكن ذات اتخذته موقفا محافظا للغاية عندما أعلنت صديقتها عزمها على طلب الطلاق، فهدم الأسر خطيئة لا تغتفر" (ص٢٨٧، ٢٦،٢٧). ثانيا تقابل "اليمين" في التعليق لفظة "اليسار" وتشير إلى تغيير "ذات" لموقفها الأول واقتناعها بمساندتها لطلب "سميحة"، وذلك بعد "خدعة التنازل عن الشقة". إلى جانب ما ذكرناه هناك ألفاظ أخرى وردت في التعليق كـ "المطلب" و"التحريض" و"الفساد" "وقضية عادلة" وكلها ساهمت في رسم ملامح الوضع الساخر، الذي ترتب عن موقفي "ذات" من طلب "سميحة" للطلاق.

- "بوسعنا أن نتخابث هنا أيضا، كما فعلنا في حالة الأم، ونبحث عن تعليلات لموقف ذات من قبيل: أملها في أن تحقق سميحة ما عجزت هي عنه، أو رغبتها في استخلاص الفخذين المهرين من براثن الوحش، أو العكس: تحطيمها بهدم السقف فوقها، أو وجود عاطفة خاصة نحو الشنقيطي (الذي يماثلها سنا تقريبا)، أو ضده، رغبة في ردعه (للحيلولة دون انتشار عدوى

١- *يرى "هوفيل" أن علاقة التعليق بموضوعه قد تكون ذات وظيفة ميتاخطابية انظر:*
- P. Van Den. Heuvel : Parole, Mot, Silence ; Ed. José Corti, 1985, P.154.

٢ - *نقصد القارئ الضمني الذي يتحدد وجوده من داخل النص.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

طريقته في انتزاع حقوقه الزوجية) أو الانتقام منه (لأنه أقنعها بأن تعطيه مدخراتها التي لم تتجاوز الألف جنيه ليضعها تحت تصرف الحاج قرشي مقابل ربح سنوي يصل إلى ثلاثين بالمائة، ففعلت من وراء ظهر عبد المجيد، ودون أن تأخذ أي إيصال بالمبلغ، لا من الشنقيطي ولا من الحاج، لأن الاثنين يعرفان ربهما، ولم تخل هذه المعرفة دون إلحاح والتنصل من دفع الربح المأمول أو إعادة المبلغ الأصلي عندما طالبت به" (ص٢٨٧٢٨).

ينتقل بنا التعليق هنا إلى مستوى آخر مغاير للموقع الذي قدم منه التفسير الساخر في آخر المقطع السالف كما رأينا، إذ نجد الترهين السارد يعود إلى موقعه "التخابثي"(مكر السارد)، الذي يحمل ضمنيا "تحايله" و"مكره" في طرحه للتعليلات أو الدوافع التي احتمل إمكانية وجودها خلف موقف "ذات".

ونحتاج لفهم تلك الدوافع إلى ربطها بأجزاء من المحكي الذي تضمن التعليق، ففي التعليل الأول أخبرنا السارد عن أمل "ذات" في أن تحقق "سميحة" ما عجزت هي عنه، وذلك لأنها كانت ترفض في عمقها الحالة التي تعاني منها "سميحة" وتريد التخلص منها بإصرارها على طلب الطلاق من "الشنقيطي"، الذي كان يمارس عليها طريقته الجنسية الشاذة، وثمة تلميحات ساخرة لهذه الطريقة في المحكي الذي تضمن التعليق:

-"وانتهاء بنوبات القيء المتكررة التي تصيبها" (ص١٧٨).

-"حملت ذات القصة إلى ماكينات الأرشيف (...) فرغم وفرة معلومات الماكينات، وتجاربها الواسعة في ميدان التخلص من السائل إياه، كانت أول مرة يسمعن فيها عن هذه الطريقة المبتكرة: التخلص منه مباشرة عن طريق الفم" (ص٢٨١).

-"عادت الأمور إلى سيرتها الأولى، أي إلى مرتي قيء تقريبا في الأسبوع"(ص٢٨٤).

وفي سياق إبراز الساحر للعيوب التي تشوب علاقة "سميحة" بزوجها، نجده يوجه تهكمه إلى "ذات" وباقي الشخصيات الأخرى:

- "وفي مجال التعليق لم تجد ذات المجربة، غير العبارات المألوفة في مثل هذا الموقف" (ص٢٨٢).

ويعلن الساخر في التعليل الثاني عن رغبة "ذات" في تخليص "سميحة" ("الفخذين المهرين") من العنف، الذي يمارسه عليها "الشنقيطي"، وغصبه لها كي ترضخ لرغباته الجنسية، فلفظة "الوحش" التي أطلقت عليه، تحيل على سلوكه ذاك، كما أنها لا تخلو من هجائية محتقرة1. لا تخلو من هجائية محتقرة تسم اندفاعه الجنسي بـ"الحيوانية".

- "تساءلت سميحة وهي تزيح قميص النوم، كاشفة عن معلومة أخرى، فضلا عن الفخذين المهرين: "ولما يخذني بالغصب؟" كانت الكدمات الزرقاء تغطيها" (ص٢٨٢).

---

[1] – *إن "الهجائي شكل أدبي هدفه إصلاح بعض العيوب والحماقات في السلوك الإنساني، بجعلها م وضع ضحك، فالحماقات المستهدفة بصفة عامة تعتبر خارج نصية (Extratextuelles)، بمعنى أنها دوما أخلاقية أو اجتماعية تقريبا وليست أدبية" عن:*

- Linda Hutecheon : Ironie et parole, stratégie et structure, in Poétique N°46, Avril, 1981, P.144.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- "الذي ظهر أمامها [ذات] كان الشنقيطي متماسك النفس، غير الآخر الهائج الذي فقد أعصابه منذ قليل وانهال على سميحة بعصا ظهرت فجأة من حيث لا تدري" (ص٢٨٣).

واحتمل السارد الساخر في الدفاع الثالث عكس ما أتينا على ذكره في التعليل السابق، كما تكون "ذات" مدفوعة بحقدها كي تصل بـ "سميحة" إلى تحطيم بيت زوجيتها، أو كما يحتمل الدافع الرابع أن تكون لها رغبة خاصة نحو "الشنقيطي"، أو ضده كما جاء في التعليل الأخير، وذلك إما لرغبتها في "ردعه" أو "الإنتقام" منه، ونلاحظ في آخر المقطع المذكور، لجوء السارد إلى استعمال القوسين داخل التعليق، فقد أضاف بواسطتهما لرغبة "ذات" في ردع "الشنقيطي" توضيحا أطلعنا فيه عن كونهما تسعى للحيلولة دون انتشار طريقته الجنسية الشاذة، كما أضاف أيضا "لانتقامها" منه توضيحا في شكل محكي قصير بصيغة الخطاب المسرود[1] أخبرنا فيه بأن "الشنقيطي" هو من أقنع "ذات" بتوظيف مدخراتها لدى "الحاج قرشي"، وينبغي أن لا نغفل هنا قصدية السارد الساخرة في إدراجه للإضافتين المذكورتين، وفي السياق ذاته يمكن أن نتوقف في ذلك المحكي القصير الإضافي عند عبارة: "لأن الإثنين يعرفان ربهما"، وتستهدف هذه العبارة كلا من "الشنقيطي" و"الحاج قرشي"، ونجدها (العبارة) تتكرر في موضعين آخرين: الأول أتت فيه بصيغة المفرد في محكي عن "الحاج قرشي" ("دون أن يحدد له إن كان يعرف ربنا أم لا يعرفه") (ص٢١). ووردت داخل الثاني مدرجة في كلام منقول مباشرة عن "الشنقيطي"، أراد بها هذا الأخير إقناع "عبد المجيد" بإيداع مدخراته لدى شخص يعمل في توظيف الأموال:"إنه رجل يعرف ربنا، إذا كان عندك قرشين أعطيهم له يشغلهم لك" (ص٢١).

إن تكرار السارد للعبارة، كما أوضحنا جعل من استعمالها الساخر يبدو كـ "تعيين" (Mention) ضمني (Implicite)[2] يتعارض مع استعمال "الشنقيطي" لها. إننا حين نستعمل عبارة فنحن نشير إلى ما تشير إليه تلك العبارة، وحين نقوم بتعيينها فنحن نشير إلى تلك العبارة[3].

وخلافا للملفوظ المنقول عن "الشنقيطي" مباشرة، أتت عبارة "يعرفان ربنا" في التعليق (وفي مواضع أخرى) معينة، إذ لم يكن السارد الساخر يهدف إلى تأكيد عرض (Proposition)) ملفوظ العبارة، لأنه لجأ إلى قلب المعنى (Antiphase) لتمرير سخريته، ويصبح هنا المعنى الحرفي خدعة مادام المعنى الحقيقي مشتقا ومندسا تحت الأول[4]. وعلى هذا الأساس تنقلب القيمة الدينية في العبارة المعينة ("يعرفان ربهما") إلى ضدها، وذلك بالنظر لما أخبرنا به المحكي الذي تضمن التعليق حول فضيحة ارتشاء "الشنقيطي"، أو بالنظر لما قام به هذا الأخير و"الحاج قرشي" من نهب لمدخرات "ذات" بدعوى توظيفها لها.

---

[1]- توظيف القوسين في التعليق تظهر معه تراتبية بين ما هو رئيسي وإضافي توضيحي تم وضعه بين قوسين وقد تكون التراتبية خطابية أيضا.

[2]- بناء على تمييز "د. سبربير" و"د. ويلسون" بين التعيين الضمني (Implicite) والتعيين الظاهر (Explicite)، يتضح أن تكرار السارد للعبارة كان فيه تعيين ضمني لأنه لم يكن يهدف إلى نقل خطاب ما عن "الشنقيطي" ولكن أراد أن يظهر إلى جانب الأصداء (Echos) المباشرة لعبارة "يعرف ربنا"، التي استعملها هذا الأخير، أصداء أخرى غير مباشرة متجاوزا عرض ملفوظ العبارة إلى مضمر (Sous-entendu) ينفيه ويؤكد عدم صدقه وملاءمته، انظر:

- D. Sperber, D. Wilson : Les ironies comme mentions, in Poétique N°36, 1978.

[3]- نفس المرجع، ص، ٤٠٤.

[4] - Catherine.K. Orecchioni: L'implicite, Ed. Armand Colin, 1986, P.106.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليست "ذات" وحدها هي التي تعرضت للنهب من طرف "الشنقيطي" و"الحاج قرشي"، الذي ينتمي لفئة سخرت الدين لهذه الغاية (شركات توظيف الأموال)، بل نجد أيضا الدكتور "عاجل" و"موظف الزراعة"، (ص٣٣،٣٤،٧) اللذين ضاعت منهما مدخراتهما بنفس الطريقة. وبإمكاننا الآن أن نتبين كيف استهدفت سخرية المحكي الإضافي[1] وضعية أكثر انتشارا في واقع الشخصيات، إنها وضعية خلفتها شركات توظيف الأموال، وقد كشف الساخر سلبية الخطاب الديني الذي يدعمها بواسطة تعيين عبارات دينية.

.الهجائية الساخرة في التعليقات:

ونلمس تأكيد المنحى الهجائي والساخر في النص السردي من خلال ما يقوم من ارتباط بين احتمالية التعليق والمحكي الإضافي، ويعكس فضح الفساد الذي يعتري سلوك الشخصيات الروائية فساد الروابط التي تجمع فيما بينها.

اتجه الخطاب التعليقي مباشرة بعد عرض دوافع "ذات"، إلى احتمال الدوافع التي يمكن أن تكون خلف مساندة "عبد المجيد" لقضية "سميحة" (ص٢٨،٨). ويحيلنا الساخر أثناء التعليق بعبارة: "المعارك والحروب" من سجل الكلام العسكري على الصراع والتوتر الذي طبع علاقة "عبد المجيد" مع "الشنقيطي"ن وتساهم العبارة المذكورة في إضفاء مظهر المبالغة والتضخيم على موضوع التعليق، فإذا عدنا إلى الدوافع المحتملة سنجد أو أولاها رده السارد لغيرة "عبد المجيد" من "الشنقيطي"، هذه الغيرة تم أيضا تفسيرها بعبارة: "لنجاحه في علاقته بالجمهور"، ويظهر هنا بجلاء التضخيم والمبالغة: فلفظة "نجاحه" أخذت في سياق التعليق بعدا تهكميا ونقديا، وذلك بالنظر إلى الإنحلال والفساد الذي يطال علاقات "الشنقيطي" بالناس ("الجمهور"). فقد سبق أن أخبرنا المحكي الذي تضمن التعليق (ص٢٧،٨) عن التحقيق مع "الشنقيطي" ورئيس مجلس حي مصر الجديدة بتهمة الرشوة.

عمد السارد من خلال احتمال الدوافع في التعليق- أن يفضح ما هو عميق وخفي في سلوك شخصية "عبد المجيد"، التي بدت مدفوعة برغبتها في التقرب من "سميحة"، وأيضا بغيرتها من "استحواذ الشنقيطي" على هذه الأخيرة، أو برغبتها في استعادة "اتصالها بالناس". تجعلنا هذه الاحتمالات التي ينقلها إلينا الخطاب التعليقي نشكك في موقف مساندة "عبد المجيد" لقضية "سميحة" في طلب الطلاق من "الشنقيطي".

نعثر في جوانب أخرى من نص "ذات" على تعليقات، اشتملت في جزء منها على ما اعتبرناه تعميما مهد به السارد لما هو خاص في حياة الشخصيات الروائية: "تتميز المرأة المصرية، كأغلب الناس في كل زمان ومكان، بقدرتها على تدبير احتياجاتها بنفسها، كما يشهد على ذلك شارع الهرم، لكن هذا الطريق ذي الشهرة العالمية (في بلاد القمامة الثمينة على الأقل كان مغلقا في وجه ذات لاعتبارات عديدة، يتعلق بعضها بالاقتصاد وقوانينه (مثل قانون العرض والطلب)، ويتصل البعض الآخر بالخوف الغريزي الذي أثارته تجربة مدام سهير، ساكنة الشقة المفروشة، ذلك أن موظف الزراعة غضب لتردد الإخوة الخليجيين على مدام سهير، فأقدم على خطوتين متزامنتين: جمع براز القطط المتناثرة على السلم ودهن به باب شقتها، وقام بتركيب جهاز بث وتلق (أنتركوم) إلى جوار باب شقته" (ص٥٩،٩).

١- يمثل هذا المحكي الإضافي القصير مؤشرا عن تلك الملاقي التي تربطنا بما يقدم عن شركات توظيف الأموال في المقتطفات الصحفية (الفصل السادس عشر والسابع عشر) إنه بمثابة جسر تتسرب منه شظايا المادة المقتطفة لتجد مكانها ووضعها في مجرى السياق الحكائي داخل النص.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن ملفوظ التعليق عن قدرة المرأة المصرية على تدبير احتياجاتها بنفسها هو ملفوظ يحمل تعميما في تقويمه، كما أنه شكل تمهيدا لما سيحكيه السارد بصيغة الخطاب المسرود عن علاقة "ذات" بشارع الهرم و"أسباب انسداده في وجهها". واكتسى كشف الأسباب الخاصة" "بذات" بعدا تهكميا، فقد حصر السارد الساخر السبب الأول بعبارة "الاقتصاد وقوانينه" التي أعقبها مباشرة بملفوظ إضافي - بين قوسين- يحدد السبب في "العرض والطلب"، نستطيع أن نستشف من السجل الموظف هنا لأهداف ساخرة أن "ذات" كانت تعوزها القدرة المالية لكي "تتدبر" أمر شراء ما يعرض في المحلات التجارية بشارع الهرم، نظرا لذلك الإرتفاع الكبير في أسعارها، ويعيد السارد السبب الثاني إلى "غريزة الخوف" التي جعلت "ذات" تتجنب الوقوع في نفس التجربة التي عاشتها "مدام سهير" مع "موظف الزراعة"، بسبب تردد "الخليجيين" على شقتها، وفي هذا السياق لا يستبعد السارد تلك العلاقة بين عبارة "مدام سهير" وشارع الهرم.

يدفعنا السارد الساخر بشكل جلي أثناء عرضه للسبب الثاني إلى إقامة علاقة تماثلية بين وضعية "مدام سهير" و"الوضعية التي خافت "ذات" أن تسقط فيها، ويمكن أن تستوقفنا هنا عبارة "الشهرة العالمية" التي نعت بها السارد شارع الهرم، إنها عبارة تنطوي على مقصدية ضمنية نفهمها من خلال ما يحكي عن تجربة "مدام سهير"، هذه التجربة تقدم لنا على سبيل الوضعية التي تتجنبها "ذات". إن الساخر يزج بنا في جوانب خاصة من حياة الشخصيات، لكي ندرك مرامي كلامه الساخرة من خلال التعميم الذي يحمله الملفوظ التعليقي حول "قدرة المرأة المصرية على تدبير احتياجاتها بنفسها في كل زمان ومكان".

- "لم يخطر على بال سنجر عندما اخترع ماكينته أكثر من تسهيل مهمة الحياكة على المرأة، لكن الماكينة اللقاة على جانبها فوق الأرض مكنت ذات مما هو أكثر أهمية: التعبير عن النفس الذي تدرج من اتهام عبد المجيد بالهدم (...) والتخريب(...) والأنانية(...) والبلادة(...)" (ص.١٠).

ركز التعليق في هذا المقطع السردي على هدف "سنجر" من اختراعه لماكينة الحياكة، وانطلاق الساخر من هدف "سنجر" ليس سوى معبر ينعطف بنا بعد ذلك نحو رد فعل "ذات" عن حادث ارتطام "عبد المجيد" بماكينتها وإسقاطه لها، يلاحظ أن السارد الساخر حاول أن يجعل من علاقة التعليق والخطاب المسرود، الذي أعقبه علاقة تربك بين غايتين متباعدتين[1]، ويمثل هذا الربط إحدى الإمكانات التي استندت إليها السخرية في تحققها، إننا نجد غاية "سنجر" من اختراعه تقابلها غاية "ذات" في "التعبير عن النفس".

ويحيلنا الساخر من خلال عبارة "التعبير عن النفس" على تهكمه واستخفافه من سلوك "ذات"، فاتهامها "عبد المجيد" ب "الهدم والتخريب والأنانية والبلادة" ينطوي على مفارقة ساخرة، لأن الاتهامات يمكن أن تنسحب أيضا على سلوك "ذات" مادام وعيها لم يرق بعد إلى مستوى إدراك التناقضات التي تعيشها.

---

[1]- تقتضي الكفاءة الساخرة تحريك آلية أو آليات قصد استدعاء الذاكرة أو الخيال لإظهار التماثلات في أشياء غير متماثلة، وتمييز التي تبدو مماثلة، وإقصاء الأساسي، وتحويل الخاص إلى عام، وهذه كلها إمكانات ذهنية يلجأ إليها الساخر : أنظر: - D.C. Muecke : Analyse en Ironie, in Poétique N°36, Novembre 1978, P.482.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

-"ألف المصريون المحدثون تاريخ أيامهم بالتقويم الثوري (قبل١٩٥٢ وبعدها) قبل أن ينتقلوا إلى التقويم الرئاسي للثالوث الذي تعاقب على الحكم بعد الثورة (عبد الناصر، السادات، مبارك)، أما ذات فكان لها تقويم خاص يعتمد الثالوث الأمومي الذي تعاقب أفراده على خدمتها: أم أفكار، أم عاطف، أم وحيد" (ص٣٢٣).

يتحدث تعليق السارد عن التقويم التاريخي لدى المصريين المحدثين، ولا يخلو التعليق من تعميم بالنظر لما سيسوقه من حياة "ذات" الخاصة: إننا نعثر على تقابل بين "التقويم الرئاسي" أو "الثوري" والتقويم الذي خص به السارد "ذات" ("أمومي")، وتعتمد فيه على ما تعاقب عليها من خدمات (أم أفكار، أم عاطف، أم وحيد)، فبالرغم من التباعد القائم بين العام والخاص فإن ربطهما يطبعه مظهر الدعابة والهزل، ومن ثم تكون تهكمية النظرة الساخرة قد انسحبت ليس فقط على التقويم الزمني الذي اعتمدته "ذات" بشكل خاص، بل أيضا على ذلك التقويم الزمني العام، والمشار إليه في التعليق بالتقويمين: "الرئاسي" و"الثوري".

يحفل نص "ذات" بعدة خطابات تعليقية هي عبارة عن تقويمات أخلاقية، تخدم أساسا مرامي السارد الساخرة:

-"ذات الطيبة السمحة كانت ابنة مخلصة لثورة جمال عبد الناصر، ترتب على أن البشر متساوون، لا يفرقهم دين أو جنس أو مال أو جاه أو منصب" (ص٩٩).

-"فذات الفاضلة تعلمت من الصغر أن هناك أشياء لا يعترف المرء بها ولا حتى لنفسه" (ص١٢).

-"انبرت ذات، صاحبة المواقف الإنسانية، للدفاع عن الكهل المظلوم" (ص١٢٧).

-"منطق أفحم ذات الطيبة فلم تملك سوى معاتبة الأم على أن ثورتها التصحيحية جرفت في طريقها الكيلوتات، والحصالة والذهب، هنا اعترفت الأم بوقوع أخطاء في الحساب والتقدير ووعدت بمزيد من التصحيح" (ص٣٤٤)

تعتبر السخرية "قبل كل شيء طريقة في التعامل مع العالم سواء بالإجابة أو رد فعل اتجاه وضعية معينة، ويمكن أن تكون الطريقة التي نجيب بها محددة بدورها بواسطة مزاجنا العميق، كأن يكون متعارضا فتبدو سخريتنا، إذن، إحتقارية، قاسية، إنتقامية، معاقبة، سلطوية إلخ... أو متسامحا فتبدو سخريتنا متسامحة، هادئة، مسلية، رحيمة، مستسلمة إلخ..."[1] ، وبناء على هذا القول نخلص إلى أن السارد الساخر كان متسامحا مع شخصية "ذات" في مجمل التعليقات التقويمية المذكورة، إذ نجده يصفها بالطيبوبة والسماحة والإنسانية، إلا أن تسامح الساخر لا يدفع بالسخرية نحو التراجع عن وظيفتها النقدية، التي تروم كشف التناقضات سواء منها ما يطال السلوك الفردي لكل شخصية أو الحياة العامة لسائر الشخصيات الروائية.

إننا نعثر خلف التقويمات، التي أبرزناها في الملفوظات التعليقية، على ما هو مفارق تماما لمعناها الظاهر: فقد امتنعت "ذات" عن توجيه الكلام لصديقتها "نادية"، وذلك لمجرد اتهامها من قبل العاملات الأخريات في الأرشيف بالمسيحية، فلا تبدو واضحة مصداقية الكلام التقويمي الذي يسوقه السارد عن "ذات" بشأن نظرتها إلى "البشر على أنهم متساوون ولا يفرقهم دين أو جنس أو مال أو منصب"، وأنها "ابنة مخلصة لثورة جمال عبد الناصر"، فكل هذه القناعات" تبقى وهمية وكاذبة من موقع نظرة الساخر إليها. فهناك إلى جانب التناقض الذي يعتري سلوك "ذات" مع "نادية" تناقض آخر يكشف أنها لم تكن "مخلصة

[1] - *C. Muecke : Analyse en Ironie, in Poétique N°36, Novembre 1978, P.486.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لثورة جمال عبد الناصر"، يبدو هذا التناقض جليا عبر نمط وعيها الملتبس: ف"ذات" كانت تظن نفسها أنها "أصبحت شيوعية" (ص١٦) إلا أنها في نفس الآن لم تكن تقبل اتهامها بالشيوعية، الذي وجهته لها "مدام سهير" في صدامها معها (ص١٦). كما أن دافعها إلى وضع الحجاب على رأسها وأيضا تفكيرها في الذهاب إلى الحج لم يكن الهدف من ورائه سوى تقديم دليلها إلى العاملات معها في الأرشيف على أنها ليست من "زمرة البلاشفة" (ص٣٤).

لقد اختار "صنع الله إبراهيم" عن قصد شخصية "ذات" لتكون شخصية رئيسية في روايته، وهي شخصية محبطة على أكثر من صعيد، اضطرت للعمل في أرشيف صحيفة من الصحف اليومية، وتتمحور مجمل الأحداث السردية حول "ذات" وزوجها وصديقاتها وأقاربها وزميلاتها في العمل وخادماتها وكل ما يحيط بها. ويتحكم في تقديم الأحداث منظور مزدوج: فالتقاط السارد لهواجس شخصياته وتطلعاتها ومخاوفها لا يمر دون تليسه وتغليفه بلباس السخرية وغلاف التهكم، "الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية والجمعية"[1].

تنسج رواية ذات عوالم صاخبة بالتناقض حد التلاشي والانهيار، فلا تكف القيم والمعاني عن الارتكاس والتراجع، إذ تبدو عوالم الرواية عارية منسّبة الحقائق واليقينيات، وكأن الكتابة الروائية تزيغ بنقدها نحو منحى الكشف عن مآزق وعوالم مقنعة وخادعة ومنافقة، وتلك هي أطروحتها في إدانة صنمية الكينونات وأنماط الخطابات الخرقاء، لذلك لا تني رواية ذات عن قرع طبول الحرب على واقع يشهد تفسخه ومسخه، إنها بشاكسه بالتقاط مفارقاته الحادة، التي تتسع عدواها في حيوات مقنعة ومستلبة، لهذا تنزع خطط الكتابة واستراتيجياتها نحو مراودة أقصى أفاق الممكن والعصي في واقع مترع التشوهات وفاقد لمعناه.

المراجع المعتمدة:

- *Catherine.K. Orecchioni.: L'implicite, Ed. Armand Colin, 1986.*
- *G. Genette: Figures III, Ed. Seuil, 1972.*
- *Harald. Weinrich : le Temps ; Ed. Seuil, 1973.*
- *P. Van Den. Heuvel : Parole, Mot, Silence ; Ed. José Corti, 1985.*
- *W. Krysinski : Carrefours de signe, Essais sur le roman moderne, Ed. Mouton, 1981.*

. الفكاهة و الضحك: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة العدد٢٨٩ ، يناير٢٠٠٣ ، مطابع السياسة الكويت.

. من المجلات الأجنبية:

Poétique N°36, Novembre 1978.

Poétique N°46, Avril, 1981.

١٧ ـ الفكاهة و الضحك: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة العدد٢٨٩ ، يناير ٢٠٠٣ ، مطابع السياسة الكويت، ص:٥١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الشيخ محمد البشير الإبراهيمي ورحلته إلى المشرق
قراءة في أهداف الرحلة ومضامينها وبنائها الفني

أ/ د. سميرة أنساعد، المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة- الجزائر

الملخّص:

يحاول هذا المقال المتواضع إضاءة جانب من جوانب الكتابة الأدبية، وهو كتابة الرحلة لدى الشيخ البشير الإبراهيمي أحد أعلام الإصلاح في الجزائر؛ إذ عرف الشيخ بنشاطاته العديدة في الإصلاح، وبمقالاته وخطبه الأدبية الرفيعة، لكنه قلّما أشير إلى جماليات التأليف في الأدب الرّحلي لدى الشيخ.

وعليه تضمّن المقال تفصيلا عن رحلة الإبراهيمي إلى المشرق، والمصدر الذي نقل تفاصيل تلك الرّحلة، ليتم تحديد أهداف الكاتب الرحالة من رحلته، والموضوعات التي عالجها في النص المدوّن، ولأن الإبراهيمي كان ذا ثقافة تراثية واسعة، ومقدرة أدبية متميّزة، فقد جاءت رحلته المشرقية في بنائها ولغتها منطبعة بطابعي التقليد واحترام خصائص النوع الأدبي من جهة، وطابع التجديد والتميّز مراعاة لمستجدات العصر، وتطوّر التأليف الأدبي من جهة أخرى، مثلما جاءت الرحلة متميزة في أسلوب سردها، وفي وعي مؤلفها بتقسيم فقرات رحلته الزمنية.

مقدمة:

تعد الرّحلة من الفنون الأدبية القديمة، ذات الدور الفعال في تصوير الشعوب، والتعريف بمظاهر الاتصال بينها، وبأشكال التفاعل الفكري والحضاري بين الحضارات من تماهي، أو تداخل، أو صدام، مثلما تكتسي الرحلة أهمية بالغة في تسجيل القيم الوجدانية، والتجارب الذاتية للكتاب، وهو ما يجعلها تنماز عن أي كتابة تاريخية، أو جغرافية، أو علمية تفتقد لمثل هذه القيم، ولأجل ذلك يؤكد أغلب دارسي الرحلة العلميين على ضرورة تمحيص الخبر الرحلي وإخضاعه للتحليل الموضوعي، في حين ينادي الدارسون المختصون في الأدب بضرورة وضع الرحلة في موضعها بين الفنون الأدبية، وتحليل النصوص تحليلا يضيء خصائصها الفنية والأسلوبية، ويعالج مكوناتها القصصية وفق نظريات النقد الأدبي المتعددة.

وقد تواترت الكتابة العربية في الرحلة، وشهدت ميلاد عدد ضخم من الرحلات المتنوعة في الأغراض، والأساليب، باختلاف الكتاب والأزمان، ولم يتوان الأدباء والأعلام الجزائريون عن المشاركة في فن الرحلة، فأنتجوا الكثير من الكتب منذ دخول الإسلام الوطن الجزائري وإلى وقتنا هذا، وقد أخذت الرحلة طابعا خاصا، واعتنت بموضوعات جديدة في العصر الحديث، وكان ذلك بفعل النشاط الإصلاحي لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ ثلاثينات القرن العشرين، وحتى فترة اندلاع الثورة التحريرية، وكان لأعلام كبار من الجمعية الدور في تطوير التأليف الرحلي، ومن الأسماء اللامعة في الشيخ عبد الحميد بن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

باديس، وخلفه في العمل والصناعة الأدبية الشيخ محمد البشير الإبراهيمي، والفضيل الورثلاني، ومحمد المنصوري الغسيري، ومحمد علي دبوز، وأحمد توفيق المدني، ..، وغيرهم مما يعذر إحصاؤهم وذكرهم في هذا الموضع..

١. البشير الإبراهيمي رحالة:

ولد الإبراهيمي، في قبيلة أولاد براهم، بولاية سطيف عام١٨٨٩م، تلقى تعليمه الأول بقبيلته، ثم هاجر إلى الحجاز، للالتحاق بأسرته التي كانت هاجرت إلى هناك قبله، وعاش معها في المدينة، وواصل أخذ العلم، وخبر أسرار السياسة، والحياة، بعدها ارتحل إلى دمشق عام١٩١٦، مع والده، إثر ترحيل الحكومة العثمانية لسكان المدينة المنورة إلى دمشق، وكان الإبراهيمي متشوقا لرؤيتها قبل هجرته إليها، متطلعا إلى لقاء علمائها، وتحقق له ذلك، واشتهر في دمشق[1]، حتى دُعي إلى التعليم في مدارسها، وإلقاء الخطب، ودروس الوعظ، والإرشاد، في جامعها الأموي، فاستجاب إلى ذلك، إلى أن استقر به المقام في المدرسة السلطانية الأولى: **"التي كانت أول ثانوية في القطر السوري، تشبه المعاهد العليا في أيامنا هذه"**[2]، وكان يُختار لها أحسن الأساتذة، وأبرزهم، وقد درّس الإبراهيمي صفوف الأدب العربي النهائية أحسن تدريس، إذ كان يَنتخب لهم أجود النصوص الشعرية، والنثرية، فيشرحها لهم شرحا رائعا، يشعر طلبته بالمتعة والرغبة في المزيد، وشهد له بذلك أحد تلامذته، وهو الدكتور جميل صليبا[3]، فيقول: **"أعجبنا بسعة علمه، وقوة ذاكرته، واستقامة منهجه، لأنه كان يملي علينا قصائد المتنبي والبحتري، وأبي تمام، من حفظه، من أول القصيدة إلى آخرها، ويقرّب معانيها منّا بالتفسير المحكم، والشرح الدقيق، والتعليل الأدبي الجميل، حتى ولّد في نفوسنا حبّ اللغة العربية وآدابها."**[4]

كان الإبراهيمي نشطا، كثير الحركة، مشاركا بخطبه، ودروسه في الجامع الأموي، وفي الندوات العلمية، والأدبية، كما عمل مع أندية سياسية مختلفة، كانت تسعى إلى توحيد العرب، والمسلمين، "كالنادي العربي"، وفي١٩٢ رجع الإبراهيمي إلى الجزائر، وكانت بوادر الإصلاح قد بدأت في الانتشار، منذ نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، فركّز جهوده على التعليم، والتوجيه، والإصلاح، برفقة زملائه، أمثال: عبد الحميد بن باديس، والعربي التبسي، ومبارك الميلي، فكان له الدور الفعال في نشر العلم، والثقافة، وبث الوعي، واليقظة بين الناس، فأسس مدرسة صغيرة بمدينة سطيف١٩٢٤، وفق النمط العصري، قدّم فيها دروسا لطلبته، بغية تكوينهم تكوينا عصريا حديثا، كما ألقى محاضرات كثيرة في التاريخ الإسلامي، والعلوم الدينية.

لقي الإبراهيمي فرصة ثانية للرحلة إلى المشرق، عام١٩٥٢، ضمن نشاطات جمعية العلماء المسلمين، وقد كان الإبراهيمي للجمعية، في سفراته الكثيرة إلى الدول العربية، والإسلامية، مبلغا لطلباتها لدى الحكومات، معرّفا بالقضية الجزائرية، وبنضال شعبه ضد الاحتلال الفرنسي، وأقام بمصر، واتخذ له فيها مقرا للجمعية، ليواصل عمله، الذي تكثف أكثر بعد اندلاع الثورة

---

[1] كان السبب في ترحيل العائلات من المدينة المنورة إلى الشام والأناضول، استفحال ثورة حسين بن علي، شريف مكة ، المحاول للاستئثار بالحكم لوحده، إلى أن بسط آل سعود نفوذهم في البلاد سنة ١٩٢٦م.

[2] عبد المالك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص.١١.

[3] هو حبيب الخوري، صليبا، لبناني الأصل، متوفى سنة ١٩٧٦، وهو دكتور في الفلسفة، وكان عضوا في مجمع اللغة العربية بدمشق.

[4] محمد مهداوي، البشير الإبراهيمي واللغة العربية، رسالة ماجستير، (مخطوط)، إشراف مازن المبارك، قسم اللغة العربية، كلية اللغات والآداب، دمشق، ١٩٨٦-١٩٨٧، ص. ٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التحريرية المباركة، فسعى إلى لقاء الهيئات، والشخصيات البارزة، وعقد المؤتمرات الصحفية، وكتابة المقالات العلمية، والأدبية، وإجراء أحاديث إذاعية، بإذاعة "صوت العرب"، فكان حضوره قويا، وصوته مدويا، في أرجاء العالم.[1]

٢. الإبراهيمي كاتبا للرحلة:

أنجز الإبراهيمي رحلات إلى البلدان الإسلامية، يوم السابع من شهر مارس عام١٩٥٥م، وكان المقصد الأساسي دولة باكستان[2]، ويقول الإبراهيمي في هذا: **"كنت يوم خرجت من الجزائر مصمما على أن أقيم بالقاهرة يومين، وأواصل السفر بعدهما إلى باكستان، لأن مكان مصر من الرحلة يأتي في الأخير، ولأن باكستان هي الأولى في البرنامج"** [3]، إلا أن الرحلة لم تقتصر على باكستان، بل شملت دولا أخرى، كانت مراحل سفر، أو محل إقامة، وهي باريس، وروما، ومصر.

كان الإبراهيمي ينوي توسيع الحديث عن رحلته في كتاب مستقل، أفصح عن هذا المشروع في معرض حديثه عن تفصيل في أحوال المسلمين بباكستان: **"فإذا أطلت في هذه النقطة فعذري هو هذا، على أنني لم أنته إلى الرأي المفصل، وسأفصله في(الرحلة)"**[4]، ويبدو من هذا النص وعي الإبراهيمي وتمثله لفن الرحلة، ودوره في إفادة مواطني الرحالة، فيقول: **"إن هذه المقالات التي أكتبها متتابعة في "البصائر" هي خلاصة المذكرات التي أعددتها لكتاب الرحلة، ومعذرة لإخواننا الشرقيين إذا فرأوا فيها سردا لتنقلاتي، أو توسعا في شيء معلوم عندهم، فإنني إنما أكتب لقومي ومن يليهم، وهم في حاجة شديدة إلى مثل هذه الأخبار، لانقطاعهم عن الشرق وتشوقهم إلى كل ما يرد منه أو عنه."**[5]

٣. أهداف الرحلة وأهم مضامينها:

يحدّد الإبراهيمي الأهداف المتوخاة من رحلته إلى باكستان، فيحصرها في أربعة: دراسة أحوال المسلمين في مواطنهم، والاتصال برجال الدين، ودراسة أحوال الحكومات الإسلامية، ودراسة نفسية شباب الأمة الإسلامية، وهذا إضافة إلى مقصدين ثانويين، وهما: التعريف بجمعية العلماء المسلمين، والتعريف بالجزائر، والشمال الإفريقي.

وتحوي الرحلة أخبارا متنوعة، جغرافية، وتاريخية، بأسلوب وصفي دقيق، كثيرا ما يتجاوزه إلى الاستطراد، لتنبيه القارئ، ونصحه، أو التفصيل في معارف تزيده اطلاعا، مع روح دعابة خفيفة، ولغة واضحة، وأسلوب إخباري تقريري في غالب الأحيان، ولم تعدم الرحلة من الدراسة، والتحليل، والعمق في معالجة قضية تشتت الطوائف المسلمة، وكثرتها في باكستان.[6]

أشار الإبراهيمي إشارة خاطفة إلى تعقّد إجراءات الدّخول إلى مصر عبر مطار القاهرة، وطول المدّة التي تستغرقها، وكان الإبراهيمي وحيدا في المطار، لم يستطع زملاؤه استقباله بسبب حضر التجوّل آنذاك بعد العاشرة ليلا: **"فتوليت الإجراءات القانونية بنفسي، وهي كثيرة معقّدة استغرقت ساعتين من الزمن."**[1]

---

[1] محمد مهداوي، البشير الإبراهيمي واللغة العربية، ص.٤٢.

[2] وردت الرحلة بعنوان رحلتي إلى الأقطار الإسلامية، ضمن كتابه: آثار محمد البشير الإبراهيمي المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٥، ج.٤.

[3] الإبراهيمي، محمد البشير، آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج.٤، ص.٢١.

[4] المصدر نفسه، ج. ٤، ص.١٥.

[5] المصدر نفسه، ج. ٤، ص. ١٦.

[6] محمد مهداوي، البشير الإبراهيمي واللغة العربية، ص-ص. ١٤٧- ١٥١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتعرّض الإبراهيمي في رحلته القصيرة إلى مصر، لذكر علاقاته الطيبة مع شخصيات علمية وسياسية من دول عربية مختلفة، سارعتْ إلى زيارة الشيخ في الفندق الذي أقام فيه، وبادلهم هو الزيارة خلال الأسبوع الذي بقي فيه بمصر، وقد فرح الإبراهيمي بتلك اللقاءات فرحا كبيرا، فعبّر عن ألفته مع أحبابه قائلا: **"آنست نفسا طال شوقها إلى مثل هذه المجالس وهؤلاء الإخوان وهذه الأحاديث.. وما الأسي العاني اشتهت أيامه، وطال في الأغلال مقامه.. بأطيب نفسا، ولا أقر عينا، ولا أكثر ابتهاجا مني.. وكأنها أرحام تعاطفت، وأرواح تعارفت فتآلفت، فارتفعت الكلف، وسقط التحفظ والاحتراز"**[2] ومن أبرز من ذكرهم الرحالة: الدكتور المصري محمد صلاح الدين باشا، وعبد الرحمن عزام باشا، من الشخصيات السياسية في مصر، وقد نعتهما بالوفاء للصداقة القديمة، إذ اجتمع معهما قبل في باريس، كما زاره عدد كبير من الأساتذة الأزهريين، ومجموعة طلاب من المهاجرين الجزائريين، ولقي الإبراهيمي خلال زيارته جامعة فؤاد الأول مديرها عبد الوهاب مورو باشا، وعددا من أساتذتها غير المعينة أسماؤهم[3]، كما قابل مدير جامعة الأزهر، المدعو محمد عبد اللطيف دراز: **"تنويها بمكانته من جمعيتنا لأنه من رؤسائها الشرفيين."**[4]

٤. خصوصيات الكتابة الرحلية عند الإبراهيمي:

تأتي رحلة البشير الإبراهيمي وفق نمط خاص في الكتابة سواء كان ذلك في التقديم، أو في المتن والخاتمة ؛ فقال مقدّما لرحلته: **"قبل أن أشرع في نشر هذه السلسلة من المقالات عن رحلتي- يتقاضاني خلق الوفاء أن أقدّم بين يديها على صفحات "البصائر" التحيات القلبية الخالصة إلى إخواني ...فمني للأمة الجزائرية تحيات مباركات طيبات.. ودواعي هذه الرحلة كثيرة... ومن سوء حظ الأمم الإسلامية.. من سوء تصرفها.. أن تطورها لا ينشأ في هذا العصر عن استعدادها الطبيعي...لذلك كله أصبح من الواجب على قادة النهضة.. أن يرسلوا صيحة جهيرة... وقد أتاحت لي إقامتي شهرين في باكستان أن أدرس بنفسي حالة شبانها.. ثم اجتمعت في كراتشي بنفر من رجالات الشرق.. فخرجت بهذه الزفرات التي أبثثتها في هذه الكلمات، فإذا أطلت.. فعذري هو هذا.. وسأفصله في "الرحلة" فإنني الآن إنما أكتب إلى البصائر وهي صحيفة.. ولم تزل هذه الرحلات عند أسلافنا أخذا وعطاء.. وإذا يسر الله إكمال هذه الرحلة.. فستكون رحلة عامرة بالمعلومات الصحيحة، والآراء الممحصة إن شاء الله.. هذه المقالات.. هي خلاصة المذكرات التي أعددتها لكتاب الرحلة، ومعذرة لإخواننا الشرقيين.. إنما أكتب لقومي ومن يليهم.."**[5]

لم يطِلْ الإبراهيمي في البسملة والحمدلة، ولا في التدبر في عجائب المخلوقات، أو ذكر فضل العلم، والعلماء، مثلما جرت عادة القدماء في التأليف، بل إنه مثّل الطابع الجديد في التقديم لدى الرحالين المحدثين، فمقدمة الإبراهيمي -على طولها- تتكون من عناصر تمهيدية كثيرة، مرتبة ترتيبا واضح المعالم في النص، بعناوين فرعية، أو فصلا بين فقراتها، أو تجديدا لها، وتضمنت بدايةً: توجيه التحية، والسلام إلى زملائه من الجمعية، والمعلمين، والشباب خاصة، وإلى الشعب الجزائري عامة، أتبع هذه

---

[1] محمد البشير الإبراهيمي، آثار..، ج. ٤، ص. ١٧.

[2] المصدر نفسه، ج. ٤، ص. ١٩.

[3] المصدر نفسه، ج. ٤، ص، ص. ٢٠، ٢١.

[4] المصدر نفسه، ح. ٤، ص. ٢١.

[5] محمد البشير الإبراهيمي، آثار ..، ج. ٤، ص. ١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التحية بسرد بواعث الرحلة الأربعة الأساسية، وبواعث أخرى فرعية سماها نوافل، ثم عرض قضية تخلف الأمة الإسلامية، وابتعاد الشباب عن الدين الإسلامي، ووجه صرخة إلى المفكرين، ورجال العلم، وإلى الآباء والأمهات، للنهوض بالشاب المسلم، وتكوينه تكوينا دينيا صحيحا، وقدّم الإبراهيمي كذلك تلخيصا لأهم ما عرض له في رحلته إلى باكستان، وهو جزء تكويني لكثير من الرحلات، التي يختار أصحابها استباق الأحداث، وتقديم خلاصة موجزة عنها، ويتوجه الكاتب مرة أخرى إلى القارئ ليقدّم اعتذارا عن التطويل في القضية التي طرحها عن الشباب الإسلامي، ويفصح عن عدم اكتمال الحديث فيها ليحيله إلى الرحلة التي كان ينوي تقييدها في مستقبل الكتابة لهذه الخلاصة المنشورة في جريدة البصائر، ويبدو وعيا تاما لدى الكاتب بمشروع الكتابة الرحلية، وخصائصها -وإن اعتبر ما يكتبه في البصائر خلاصة، وليس برحلة- إذ ذكر رحلات الأسلاف، وما كان لها من منافع، وأحال إلى المذكرات التي كتبها، الخاصة برحلاته إلى العالم الإسلامي، ويذكرنا بفعل التطمين، ودعوة القارئ للتصديق، عندما وصف رحلته، وذكر الفوائد التي سيجنيها مواطنوه منها، وأنهى الإبراهيمي مقدمة رحلته باعتذار للقراء المشارقة على التطويل، والإسهاب في الوصف.

ويستعير البشير الإبراهيمي من قاموس اللغة الدينية، ما ناسب الفكرة، وأدّى الغرض الجمالي، المعرّف بأسلوب الصنعة، والتنميق في اللفظ عند الكاتب، منها افتتاحيته، التي توجه فيها بتحياته إلى فئات مخصوصة، كالشباب الجزائري، والمعلمين، وتلاميذهم في مدارس جمعية العلماء، ورفقائه من رجال الدعوة والإصلاح، وإلى الأمة الجزائرية في الأخير، كما نلمس توظيفا لبعض الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، داخل متن الرحلة.

وعليه قام الإبراهيمي في افتتاحية رحلته باستعارة معجم الصيام؛ إذ جعل فرحته بإتاحة فرصة لقائه، وتوجيهه التحية لأعضاء الجمعية، عبر صفحات جريدة البصائر، تعادل فرحتي المسلم يوم العيد، استنادا إلى ما جاء عن النبي عليه الصلاة والسلام، من أن صائم شهر رمضان، يغنم يوم العيد فرحتين: فرحة لإتمامه الصيام، وتوفيق الله إياه على ذلك، وفرحة بالفطر، ويدعّم الكاتب هذا الاستخدام بألفاظ دينية أخرى، عند توجيه تحيته إلى شيوخ المعهد الباديسي وطلابه، مادحا لهم، معرّفا بما بذله المعهد من جهود، للنهوض بالبلاد، دينيا، وثقافيا، فكان المعهد –حسب الإبراهيمي- كمن نذر نذرا إلى الله، فوفاه، وكمن أساء، وقصّر، فقام بالتكفير عن ذلك، بزيادة العبادات، ونال بذلك الحسنات، والجزاء[1]، وتم في الافتتاحية دائما، استخدام الكثير من الألفاظ الدينية، تحيل إلى اطلاع واسع على الموروث الديني، وحسن استغلاله، من تلك الألفاظ: سبيل الحق، كلمة الحق، العباد، شهر العبادة، القرض الحسن، الشهادة..

ويحدد الإبراهيمي مقاصده الرئيسية والثانوية، المسماة "نوافل"، وكان أكثرها لا يخرج عن الجانب الديني، منها الاطلاع على أحوال الأمة الإسلامية في باكستان، وأحوال الدعوة، ونشاط العلماء فيها، وحياة الدين الإسلامي، وطرائق العمل به لدى حكومات الأمم الإسلامية، وشبابها، وقد زخر تفصيل الإبراهيمي لهذه المقاصد بكثير من القيم، والمفاهيم، والألفاظ الدينية.[2]

ويعبّر الإبراهيمي، عن تأثره الشديد بلقائه الإخوان، والزملاء، ومسارعة هؤلاء مع بعض أعيان مصر، وعلمائها المبرزين، بزيارة الشيخ بعد وصوله القاهرة، وإقامته بالفندق بيوم واحد فقط، وهو ما جعله يستعير معنى من أحاديث الرسول الكريم، عن تآلف الأرواح، والنفوس، كالجنود المجندة.[1]

---

[1] محمد البشير الإبراهيمي، آثار..، ج. ٤، ص. ٩.

[2] المصدر نفسه، ج. ٤، ص-ص. ١٠-١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويركّز البشير الإبراهيمي في متن رحلته إلى البلاد الإسلامية، على قضية تعليم الناشئة، وأهمية بنائه على الأسس الإسلامية الصحيحة، ومسؤولية الأولياء الضخمة لتحقيق ذلك، إضافة إلى المهمة الخطيرة المكلف بها قادة النهضة الإسلامية، والمصلحون، لتغيير مسار التنشئة لدى الشباب في عصرنا الحديث: "**وقد أصبح تيار الحضارة الغربية جارفا لا يمهل ولا ينتظر، وأصبح شباب الأمم الإسلامية معرضا لهذا التيار من أول خطوة في الحياة.. والآباء بين غافل، لأنه جاهل، وبين متذمر يدرك العواقب ولكنه لا يصنع لاتقائها شيئا، والحكومات الإسلامية فيما بلونا من أمرها إما مأخوذة بهذا السحر، فهي تجري وراء الساحر على غير بصيرة.. وإما متخلفة عن قوافل الزمان، عاكفة على الدمن، معتمدة في العصر الذري على سيوف الهند واليمن**"[2] ، وقد رأى الكاتب أن الحل الأنجع لرد الشباب عن غربتهم الروحية والفكرية، هو تعريفهم بماضيهم المشرق، وتنويرهم بتاريخهم الحافل، وتمكينهم من ذخائر حضارتهم العقلية، ومجالاتها الروحية، والفكرية، والبدنية، وتزهيدهم في النزوات السطحية، والحيوانية، وكان ذلك من المشاريع التي عملت على تحقيقها جمعيات مختلفة في البلاد الإسلامية، ومنها جماعة الإخوان المسلمين في مصر، التي لقي الرحالة أعضاء منها، خلال درس ألقاه في تفسير آية قرآنية، أفصح بعده عن رؤية خاصة لدى الكاتب، تشجع وحدة جمعيات الدعوة في العمل على إحياء الإسلام، وإضاءة زوايا الروحانية منه.[3]

ويعرض الإبراهيمي في رحلته كذلك، الصراع الحاد الواقع بين جيل الشيوخ، وجيل الشباب في العالم الإسلامي، والهوة الواسعة الموجودة بين فكري الجيلين إذ قال: "**هنا شكوى مترددة بين جنبات الشرق، وتهمة مترادة بين شيوخه وشبابه، أولئك يشكون من هؤلاء أنهم تمردوا على الدين فلا يقيمون شعائره، وعلى الفضائل فلا يقيمون لها وزنا، وهؤلاء يشكون من أولئك أنهم رجعيون جامدون لا يسيرون مع الزمن ولا يتركونهم يسيرون، تسمع هذه الشكوى، وما ثم إلا الشكوى، فأما العمل لإزالتها، والسعي في علاجها، والتقريب بين طرفيها فلا تسمع عنه خبرا، ولا ترى له أثرا.**"[4] لقد رهن الإبراهيمي حل هذا الصراع بقيام المصلحين بالتقريب بين الجيلين (الشيوخ والشباب)، بأعمال الدعوة، والإصلاح، والتعليم الصحيح الأصيل، الذي لا يمتنع عن الأخذ الواعي والذكي من مناهج الآخرين، ومحاولة الحول دون تحقيق الأهداف الاستعمارية، من تجهيل للأمة، وتنصير لشبابها، وإلهائهم بسفاسف الدنيا

وفي نهاية رحلته يناشد الإبراهيمي الشباب الجزائري، الذي ناله حظ التكون في الخارج، ومتابعة الدراسة في أكبر الجامعات، بفضل البعثات العلمية، التي نظمتها جمعية العلماء، داعيا هؤلاء إلى التشبث بالغرض الأساسي، وهو التعلم، والعودة بما تسلحوا به إلى الوطن، لتنوير أبناء وطنهم، ونقل المعرفة الأصيلة، والعلوم النافعة إلى أحضانهم، فقال: "**وأنا أعيذكم بالجزائر وهي الأُم، وبالعلم وهو الأم، وبالأطلس الأشم، وبابن باديس وهو المثال الأتم، أن ترجعوا إليها أبعاض علماء، وأجزاء زعماء، أعلاها ثلث وربع، وأدناها سدس وسبع.. فهي في حاجة إلى من يرود ويعود، فيقود ويذود**"[5]، ولم يفوّت الشيخ الفرصة، فتوجه بدعوة إلى المسؤولين على قطاع التعليم في مصر، أن يولوا التعليم الديني رعاية، بجانب الاهتمام باللغة العربية؛ إذ

---

[1] قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «**الأرواح جنود مجندة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف** .» أنظر: مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، ج. ١٦، ص. ١٥٨.

[2] محمد البشير الإبراهيمي، آثار..، ج، ٤، ص. ١٣.

[3] المصدر نفسه، ج. ٤، ص. ٢٠.

[4] محمد البشير الإبراهيمي، آثار..، ج، ٤، ص. ١٥.

[5] المصدر نفسه، ج.٤، ص. ٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لاحظ الإبراهيمي إهمال جامعة فؤاد الأول لذلك، فقال: "**.. ولقد ساءني –والله- أن تكون هذه الجامعة الفخمة حمى للعربية، ولا تكون حمى للإسلام، وإن مجد العربية من مجد الإسلام، وأن في الإسلام لكنوزا من الفلسفة الروحية والكمالات الإنسانية، وما إن هذه الجامعة لأحق ببحثه ودراسته.**"[1] ولعلّ هذا الرأي يؤكّد دفاع الإبراهيمي الكبير على عنصري الهوية العربية والجزائرية على السواء وهما العربية والإسلام.

٥. **جماليات السرد والتزمين في الرحلة الإبراهيمية:**

يبدو البشير الإبراهيمي خبيرا بمستويات الزمن السردي في الكتابة الفنية لرحلته: "**رحلتي إلى الأقطار الإسلامية**"؛ فقد قسّم افتتاحية الرحلة إلى مقاطع، كان المقطع الأول يضم تحية شكر وعرفان إلى أحبابه، وقراء البصائر، وإلى الشباب الجزائري، وكان المقطع الثاني للتفصيل في البواعث الذاتية والموضوعية، التي أدت به إلى القيام برحلة إلى البلاد الإسلامية، وهذان المقطعان لا علاقة لهما بزمن الرحلة الفعلية، بل يرتبطان بأزمنة التدوين، والنشر، والقراءة، أما المقطع الثالث، فسماه "**بدء الرحلة**"، وهو عنوان شديد الدلالة، أخبر فيه بتاريخ مغادرته الجزائر نحو باريس، ثم رومة، وهذا لظروف الاحتلال، وعدم تسهيله الرحلة إلى البلدان العربية، من الجزائر، أو فرنسا: "**خرجت من الجزائر يوم الجمعة سابع مارس١٩٥٢، وشيعني في المطار إخواني المشائخ الأجلة.. ووصلت إلى باريس بعد زوال ذلك اليوم فتلقاني بالمطار.. ولبثت في باريس يومي الجمعة والسبت.. وفي مساء الأحد تاسع مارس على الساعة السابعة ركبت القطار السريع إلى رومة.. فوصلناها مساء يوم الاثنين الموالي قبل قيام الطائرة إلى مصر بساعتين، فذهبنا رأسا من محطة القطار إلى المطار.**"[2] يحدّد الإبراهيمي زمن الانطلاق بدقة في مراحل صغرى من رحلته، تخص وقت ابتداء السفر، ووقت الوصول ضمن مرحلة كبرى هي الانطلاق نحو مصر، والوصول إليها، والجديد في رحلة الإبراهيمي هو تحديد الوقت، بالساعة، بينما تعوّدنا سابقا على تحديده بالزمن الطبيعي، أو بأوقات الصلاة، وإن كان التحديد الزمني يبدو دقيقا، قد يكون مردّه، قصرَ المسافة الزمنية بين الرحلة، والتأليف (أقل من أربعة أشهر)، فإن تسارعه يبدو كبيرا، لما نجده من إيجاز لحوالي أربعة أيام بأوربا في فقرة متوسطة الحجم؛ لقد قام المؤلف باستعادة القليل من الأحداث المرتبطة بهذه الفترة من رحلته (تلقاني، لبثت، ركبت القطار، وصلنا، ذهبنا)، لأنها ليست الغاية الأولى من الرحلة التي يحيل إليها العنوان، مثلما كان السفر إلى مصر، وتفصيل أحداث الإقامة هناك مقصدا ثانويا، تسبقه الغاية الأولى، وهي مرحلة باكستان.

ويحاول البشير الإبراهيمي، تقديم عرض موجز لأحداث رحلته إلى البلاد الإسلامية، التي يعنينا منها قسم سفره إلى مصر، والذي عرفنا بدايته الخاصة، المختلفة عن بدايات الرحلات المشرقية العادية المفترض فيها تصويب مسار شرقي، لحصول الهدف، لكن رحلة الإبراهيمي تتجه في مسارها من شمال الجزائر، نحو باريس ثم رومة، ومنها كان الانطلاق نحو القاهرة: "**قامت الطائرة.. من مطار رومة على الساعة الثامنة من مساء الاثنين فوصلنا مطار فاروق بالقاهرة على الواحدة بعد نصف الليل.. لم أجد في المطار أحدا ينتظرني، فتوليت الإجراءات القانونية بنفسي.. استغرقت ساعتين من الزمن...**"[3]، يحافظ الإبراهيمي على أسلوب الكتابة الذي ابتدأ فيه، إذ يزاوج بين التعيين الزمني الدقيق لحركته التنقلية من سير، ووصول، وبين

---

[1] المصدر نفسه، ج. ٤، ص. ٢١.

[2] محمد البشير الإبراهيمي، آثار..، ج.٤، ص-ص. ١٦- ١٧.

[3] المصدر نفسه، آثار..، ج. ٤، ص. ١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تلخيص الأحداث، وانتخاب القليل، والدّال منها، كلقاء الزملاء في لعمل، ومقابلة الشخصيات العلمية والسياسية في مصر، لذلك كانت أغلب فقرات الرحلة متضمنة لهذا الغرض لا سواه، ومن ذلك قوله: **"انتقلنا إلى فندق "جزيرة بالاص".. وكان ذلك في الساعة السادسة من صباح يوم الثلاثاء حادي عشر مارس، وما جاءت الساعة الثامنة حتى لثلن أول زائر.. ثم تواترت زيارة الإخوان فملكت الدقائق والثواني، وآنست نفسا طال شوقها إلى مثل هذه المجالس وهؤلاء الإخوان وهذه الأحاديث.."**[1] عرض الإبراهيمي أحداثا جرت له بعد وصوله مصر، في شكل تقريري، إخباري، يقترب إلى اليقين، والحقيقة توحي إليهما تلك الإشارات الزمنية الدقيقة، والجمل السردية المتتابعة الموهمة بالواقعية، والمتصلة بعضها ببعض بفضل تلك الروابط اللسانية المفتتح بها كل عبارة سردية (وكان، وما جاءت، ثم، وواو العطف..)، ويضاف إلى ذلك، استحضار الكاتب للزمن النفسي المصاحب لتلك الأحداث (اللقاءات الأخوية)، جعله يتخلى عن النوم، ويمتلك الوقت (ملكت الدقائق والثواني)، وهي عبارة دالة على إحساس كبير بقيمة الوقت، ناجم عن تذكر اللحظات الجميلة، المفرحة، والمؤثرة في رحلته، والواقع أن إحساسه بقيمة الوقت، وأهميته مرتبط بالمؤلف الكاتب، الذي يسترجع المفرح مما فات، يقول أحد الباحثين: **"ساعة تعج بالحياة البهيجة تبدو أقصر في العيش وأطول في التذكر من عمر بلا اسم"**[2]، لكننا نستطيع أن نجد الزمن النفسي المرتبط بالرحالة واضحا جليا في قوله: **امتدت إقامتي في القاهرة إلى تسعة أيام، وأحمد الله على أنها كانت عامرة بالفوائد، وما تسعة أيام في جنب القاهرة إلا كتسع ثوان، وإن لنا في مصر لمآرب لا تقضى في أيام."**[3]

خاتمة:

لقد أسهم الإبراهيمي- بفضل رحلاته المتكررة إلى المشرق- في التعريف بالقضية الجزائرية، والسعي إلى استقبال دول المشرق، وجامعاته لوفود الطلبة الجزائريين، كما قدّم صورة مشرقية للجزائر، برهنت على أصالة الشعب الجزائري، وعروبته، وكان الإبراهيمي متفانيا في عمله، نشيطا، لا يعرف الكسل، مشاركا بمقالاته الكثيرة، المنشورة في المصدرين الجزائريين الرئيسيين، وهما: الشهاب، والبصائر الثانية، وفي صحف مشرقية كثيرة، إلى أن وافته المنية سنة ١٩٦٥.[4]

كما برز الإبراهيمي كاتبا سياسيا ومفكّرا، يحمل رسالة ثقيلة تجاه مجتمعه عامة ، وتجاه طلبة العلم الجزائريين المهاجرين للمشرق العربي وهم الذين استطرد في الحديث عنهم قائلا: **"ولله تلك الفئة المهاجرة للعلم من أبناء الجزائر، فكأنهم – والله- أبناء بررة، يلوذون مني بأب طال غيابه عليهم، ثم تيسر إيابه إليهم... لكم الله أيها الأبناء، وعلي نذر لله أن أتعب لراحتكم، وأن أميط الأذى عن ساحتكم، ما عشت وانتعشت، وما أخلصتم للعلم وانقطعتم له ونويتم به نفع الجزائر..."**[5] إنه حاضر متطلع إلى مستقبل يخص الكاتب، والشباب الجزائري في المهجر، ويرتبط بمهام الإبراهيمي الأساسية، وهي النضال السياسي ضمن جمعية العلماء المسلمين، وإسماع صوت الوطن، وقضيته في الخارج.

---

[1] محمد البشير الإبراهيمي، آثار.. ، ص. ١٩.

[2] أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص. ١٣٩.

[3] محمد البشير الإبراهيمي، آثار.. ، ص. ٢٢.

[4] عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ١٩٢٥-١٩٥٤، ش. و. ن. ت، الجزائر، ط. ٢، ١٩٨٣، ص. ١٢٣.

[5] المصدر نفسه، ص. ٢٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كما تُظهر رحلات الإبراهيمي مدى تمكنه في الكتابة الرحلية، وتميزه بأسلوب خاص جديد، مناسب للأهداف الإصلاحية شغله الشاغل، كما تعبّر عن اطلاعه على هذا الفن وتأثره به،كتأثره بفن المقامة، والخطابة والرسالة، مثل غيره من كتاب جمعية العلماء المسلمين الذين ظهرت ثقافتهم السلفية بارزة، ومهيمنة على أعمالهم الأدبية.

قائمة المصادر والمراجع:

١. آثار محمد البشير الإبراهيمي، محمد البشير الإبراهيمي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٥، ج.٤.
٢. البشير الإبراهيمي واللغة العربية، محمد مهداوي، رسالة ماجستير، (مخطوط)، إشراف مازن المبارك، قسم اللغة العربية، كلية اللغات والآداب، دمشق، ١٩٨٦-١٩٨٧.
٣. الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، عبد المالك مرتاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١.
٤. الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، تر. بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط. ١، ١٩٩٧.
٥. نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر ١٩٢٥-١٩٥٤، عبد المالك مرتاض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. ٢، ١٩٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الحكاية الشعبية في دولة البحرين حلقاية سرور أنموذجا - مقاربة تحليلية-

د.لخضر بن عيسى ذيب . قسم اللغة والأدب العربي جامعة عمار ثليجي الأغواط – الجزائر .

الملخص :

تنتمي القصة الشعبية إلى الموروث السردي الحكائي الذي يعتمد على المشافهة أثناء عرضه ، هذا الموروث المعرفي والثقافي يستمد كينونته من الماضي ، وهو بحاجة إلى إعادة بعثه من جديد ، لكونه أصبح يمثل ديوانا للعرب لأنه نابع من الوعي واللاشعور الجمعي ، وبذلك كتب له الخلود عبر تعاقب الأزمنة بل صار موضوعا للنظريات النقدية .

ولأن القصة الشعبية تصور لنا واقعا عاشته الأمة العربية كان حري بنا أن نهتم بها بوصفها فنا حكائيا .

أما ما جعلني أختار الحكاية الشعبية البحرينية ، أولا: الموروث الثقافي البحريني غني بما يجعله يسيل لعاب الكثير من الدارسين والباحثين.

ثانيا : اهتمام المؤسسات الثقافية وعلى رأسها قطاع الثقافة والتراث الوطني بالموروث الثقافي البحريني وتعزيزه.

الكلمات المفتاحية : القصة الشعبية – الموروث – السرد- حكاية سرور – المشافهة - البحرين.

الإبداع الشعبي مادة خام تعبر عن هموم وتطلعات وآمال الشعوب، فهو على تعدد مجالاته : أشعار، وحكايات خرافية، وقصص شعبية وملاحم، وأمثال، وألغاز، وعادات، وتقاليد جزء مهم من الموروث الثقافي وهو أيضا جزء من الموروث الحضاري للأمة ، وهو لهذا لا يعبر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة فيصبح بذلك ضميرها الحي المتحرك، ووجدانها المعبر عن تجربتها عن تجربتها الحياتية وموروثاتها وآمالها وآلامها . ومن هنا يجئ خصائصه الغنية المضمونة المنعكسة بالتبعية على منتقيات مفرداته وتراكيبه، وقد يستحسن في هذا المجال دراسة تطبيقية على نصوص من الأدب الشعبي عكوفا لغويا بحثا لاكتشاف هذه العناصر الثرية في الأسلوب والتراكيب والجمل والمفردات ودلالات الموروث اللغوي بل تطور حركة المفرد اللغوي من حيث الدلالة[1] .

[1] حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٣ ، ص17 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فلا يخلو شعب من الشعوب ولا أمة من الأمم من أدب شعبي يشكل ثقافتها ويربط حاضرها بماضيها ودولة البحرين الشقيقة تزخر بمأثور شعبي ثري ومتنوع تجسده تلك الأغاني الشعبية والحكايات وفنون التشكيل الشعبي ، فضلا عن الأساطير والخرافات والحرف وأنواع الرقص مما يزود خزانة التراث العربي الإسلامي بفيض من الكنوز المعرفية الهامة.

ولعل ذلك كان دافعا لي لألتفت إلى التراث الشعبي البحريني عامة والموروث الحكائي خاصة ، سعيا إلى التعرف إليه والتعريف به ، وكشف كنوزه ، وإبراز خصوصيته ، بالإضافة إلى ربط الصلة بينه وبين بقية الموروثات الشعبية في الدول العربية الشقيقة .

ولأنها تحتل حيزا هاما وكبيرا في حياة الشعوب لارتباطها المباشر بمواقف الإنسان وتطلعاته ، فقد حظيت القصة (الحكاية) الشعبية باهتمام كبير من القاصين ذلك لأنها " تمثل لقاء الماضي بالحاضر ، لقاء الكبار بالصغار ، لقاء الشرق بالغرب، والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيها إلى جانب التقاء الحلم بالحقيقة"[1].

تعريف الحكاية الشعبية :

- **لغة** : جاء في لسان العرب لابن منظور أن الحكاية بمعنى : "حكيت فلاناً وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية."[2]

أما **ابن فارس** فيقول في تعريفه للحكاية: « حكى: الحاء والكاف وما بعدها معتل أصل واحد، وفيه جنس من المهموز يقارب معنى المعتل والمهموز منه، هو إحكام الشيء بعقد أو تقارير، يقال حكيت الشيء أحكيه، وذلك أن تفعل مثل فعل الأول يقال في المهموز: أحاكت العقدة إذا أحكمتها"[3].

- **الحكاية اصطلاحا :**

قيل أن الحكاية هي: " محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا "[4].

في حين يرى عبد **الحميد بورايو** أن الحكاية الشعبية هي مجرد " أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريا يروى أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، و تنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت **والعبرة** "[5].

ولعل ما يميز الحكاية الشعبية كونها " ليس لها مؤلف واحد معروف، بل هي حاصل ضرب عدد من ألوان السرد القصصي الشفاهي الذي يضيف إليه الرواة أو يحورون فيه وفقا لما يستهدفون منه."[6]

---

[1] عبد الحليم اللاوند : "الحكاية الموصلية – دراسة وعرض مع نماذج قصصية " مجلة التراث الشعبي، العدد العاشر، ١٩٧٢ ، ص٨٣ .

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب(بيروت، د.ت)، مادة حكي.

[3] ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تح : عبد السلام محمد هارون ، (باب الحاء والكاف وما يثلثهما) ، مج ٢ ، دار الجيل ، بيروت ، ص ٩٢ .

[4] سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون. الجزائر، ص ٥٨ .

[5] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ت ط)، ص ١٨٥

[6] هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال (فلسفته– فنونه– وسائطه)، الجمهورية العراقية (دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨) ص ١٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أنواع الحكاية الشعبية :

يمكن القول أنه ليس من السهل تحديد تصنيف قار للحكاية الشعبية لكون هذا المصطلح فضفاضا و واسعا ، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الحميد يونس حين قال : " فأي باحث يحاول أن يميز الأشكال المتعددة لحكاية الشعبية يجد بعض العناء في دلالات المصطلحات الخاصة بها. "[1] ، ومرد هذه الصعوبة في الكم الهائل من السرد القصصي الذي يستوعبه هذا الفن .

ولا بأس في أن نذكر بعض التصنيفات التي قام بها الباحثون في هذا المجال ، ولعل أول محاولة في تصنيف الحكاية الشعبية تعزى للعالم الفلندي أنتي آرني (Antti Arny ١٩٢٨٧٦) ، في كتابه The Type Index of Folknles المنشور سنة١٩١[2] ، ورغم الشهرة التي حظي بها الكتاب إلا أن هذا التصنيف لم يسلم من الانتقادات.

وتلا هذا التصنيف تصنيف ستيث توسون (*Thompson Stith*) ١٩٧٦١٨٨٩ ، وهو من التصنيفات العالمية التي لا يستغني عنها الباحثون في هذا المجال حيث اعتمد فيها على شخصيات الحكاية لا الحدث.[3]

وهكذا راحت التصنيفات الواحد يتلو الآخر فمن تصنيف فردريش فون دير لاين(١٨٧٣-١٩٦٦) إلى تصنيف فلاديمير بروب فتصنيف تيودور بنفي ، وهلم جرا...

أما على المستوى العربي ، فقد تنوعت تصنيفات الحكاية الشعبية واختلفت مما يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا في القول بصعوبة إيجاد قاسم مشترك بين تلك التصنيفات ، لكونها تفتقر إلى أسس علمية متينة فمثلا نجد أن الباحثة روزلين ليلى قريش قد قسمت الحكاية الشعبية إلى قسمين : قصص طويلة وأخرى قصيرة وكل قسم يضم مجموع من القصص[4] ، أما عبد الحميد يونس فقسم الحكاية الشعبية إلى : حكايات الجان ، سير شعبية ، حكايات الشطار ، الحكايات المرحة ، الحكايات الاجتماعية ، حكايات الألغاز[5].

في حين نجد أن الباحث عبد الحميد بورايو قد صنف الحكاية إلى أنماط ثلاثة رئيسة[6] وهي :

الحكاية الشعبية ، والحكاية البطولية ، والحكاية الخرافية.دون أن ننسى تصنيفي الكردنار هجرتي كراب ، وعزي بوخالفة .

الحكاية الشعبية في البحرين :

تسعى هذه الدراسة إلى إنجاز مقاربة لحكاية شعبية بحرينية ، وقد وقع اختيارنا على حكاية من التراث الشعبي البحريني، بطلها امرأة (زوجة الأب) ، هذه الشخصية التي طالما وسمت بالمكر والكيد والخيانة ، وكانت الغاية من هذه الحكاية هو إبراز الوجه الشرير في المرأة موضع الدرس والتيكون مآلها – غالبا- التغييب بالموت .

حكاية سرور : المتأثرة بالقصص الشعبي والتي تروي قصة طفل ماتت والدته، فتزوج أبوه امرأة أخرى حتى تقوم برعاية طفله وكان لهذه الزوجة بنتان.

---

[1] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٤٣.

[2] محمد الجوهري :علم الفولكلور (الأسس النظرية والمنهجية) ، دار المعارف ، ج١ ، ط٤ ، مصر، ١٩٨١ ، ص٢٢٥ .

[3] بوخالفة عزي : الحكاية الشعبية في بيئتها الاجتماعية، رسالة ماجستير، إشراف ليلى روزلين قريش، معهد اللغة والأدب العربي،الجزائر،١٩٩٤ ، ص ٦

[4] ينظر : عبد الحميد بورايو : القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ١٩٨٦ ، ص٦٥ .

[5] عبد الحميد يونس ،مرجع سابق ، ص٢٩ و ما بعدها.

[6] عبد الحميد بورايو : الأدب الشعبي الجزائري، مرجع سابق ، ص ٨٨ ومابعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

موضوع القصة يسيء للعلاقات الأسرية ويظهر امرأة الأب إنسانة قاسية، فيها نزعة إجرامية ، تسعى إلى تحقيق مصالحها ولو على حساب تعاسة أقرب المقربين ، وفي ذلك رسم لصورة المرأة الشريرة وتحديد لمركزها في ضوء قيم شعبية تؤمن بالخير وتعاقب على الشر ، و الحقيقة " أن القصص الشعبي بصفة عامة يستهدف تحقيق الخير. وسحق الشر، ومن ثم كان الشرير في هذا القصص شخصا بغيضا لابد أن يلقى جزاءه العدل في النهاية مهما طال الزمن"[1] .

الاستهلال:

استهل الراوي تقديم هذه الحكاية بعمل لغوي أو معلن سردي فعلي (كان يا ما كان في قديم الزمان) يحاول فيه صاحبه أن يبني جسر تواصل بينه وبين المتلقي ويشد انتباهه بأن ينسب الأحداث والوقائع إلى زمن مضى ، زمن الأجداد والسلف لأنه الزمن الأكثر التصاقا بذاكرة الناس والأكثر رواجا بينهم ، و بعودة الراوي إلى الماضي يعاكس في سيره مجرى الزمن ، ويغوص ، في أعماق الماضي أكثر فأكثر ، كما يفعل علماء الآثار وعلماء طبقات الأرض ، الذين يقعون أو لا على الطبقات الحديثة في أثناء تنقيبهم ، ثم يقتربون شيئا فشيئا من الطبقات القديمة التكوين[2] ، بل هناك من يرى أن أفضل البنى الاستهلالية على الإطلاق تلك التي تبتدئ بفاعلية غامضة مبهمة مع شيء من الإحساس بثقل الزمن كان يا ما كان :فالفعل (كان) فعل ماض ناقص ، وهو يدل على الحدوث والكينونة بمعنى الوجود وبذلك تخلص راوي الحكاية من كل تأطير زمني لها فينغلق الزمن على ذاته ، أما النقص فهو إشارة إلى أن ما مضى من أحداث و وقائع يشوبها النقص في كونها معرضة للنسيان والزوال والقطيعة ولابد لها من حبل متين يوثق رابطتها ويؤكد استمراريتها ولو على مستوى الذاكرة الجماعية فأردفها الراوي بتكرار الفعل الناقص (كان) مرة أخرى ليمنحها قوة وثباتا و بذلك يعزز صلة الزمنين الماضي والحاضر ، فالتقاء الناقصين يدفع السلبية و يجلب الإيجابية (- + - = +) ، أما الياء فهي أداة نداء تصلح لكل منادى : قريبا كان أو بعيدا ، عاقلا أو غير عاقل ، وهي هنا استعملت لنداء غير العاقل (أي الأحداث التي وقعت في ذلك الزمان) و هذا ما يندرج تحت ما يسمى بالتفات التشخيص[3] ، فتغدو بذلك الأحداث والوقائع هي الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر .

المضمون :

الوضعية البدئية (الأولية) :

الفاعل (الأب) على اتصال دائم بموضوع القيمة (الابن).

نعبر عنه بالصيغة : (ف∩ م) أي (الأب∩ الابن) .

وهو اتصال وثيق.

تبدأ القصة بافتقار الزوج (الأب) إلى زوجته أي فقدان الاطمئنان والسكن.

---

[1] عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها ، د ط ، الهيئة المصرية ، ١٩٧١ ، ص١٦ .

[2] ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ت فريد انطونيوس ، مكتبة الفكر الجامعي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٧١ ، ص ٩٩.

[3] سامي شهاب : شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية ، *مطبعة الغري* الحديثة – النجف ، ط٣ ، ١٩٦٧،ص٧٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المسند	المسند إليه	نوع الخطاب	وضعية الحال أو التحول
الزوجة	طيبة	خطاب استقراري	١
الزوجة	ماتت	خطاب حزين	تحول١

أراد الزوج (الأب) سد الافتقار الذي يعاني منه وإصلاحه وذلك بالزواج مرة أخرى.

افتقار (نقص)	الحالة النفسية	الحل
موت الزوجة	قلق واضطراب حول مضير الابن	الزواج مرة أخرى

المرسل ـــــــــــــ الموضوع ـــــــــــــ المرسل إليه

الزواج ـــــــــــــ الزوج (الأب) ←

الزوجة الجديدة

الزوج الثانية أو الأم غير الشرعية لسرور تجسد الوجه السلبي في الحكاية فهي تحاول في كل مرة مناصرة بنتها حين تعتديان على سرور ، مما منح البنتان نوعا من الحماية افتقدها الطفل الضحية (سرور) بسبب غياب الأب ، وصدق من قال : زوجة الأب غضب من الرب لا تحب ولا تنحب .

الزوج (الأب) يطلب من الزوجة تحضير وليمة لصاحبه .

المرسل ـــــــــــــ الموضوع ـــــــــــــ المرسل إليه

الزوج ـــــــــــــ تحضير وليمة ـــــــــــــ الزوجة ←

استعدت الزوجة لذلك وهيأت كل ما تستحقه الوليمة من وسائل ، وبمجرد أن أوشك الأكل أن يصبح جاهزا طلبت الأم من ابنتها تذوقه لمعرفة ما ينقصه من مكونات وبهارات.

المرسل الموضوع المرسل إليه

الزوجة ـــــــــــــ تذوق الطعام ـــــــــــــ البنتان ←

تذوقت البنتان قليلا من اللحم فأعجبهما مذاقه ، وحذت الأم (الزوجة) حذوهما وهكذا حتى ما بقي شيء من اللحم .

تجد الزوجة نفسها في مأزق ، فتفكر في المخرج .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

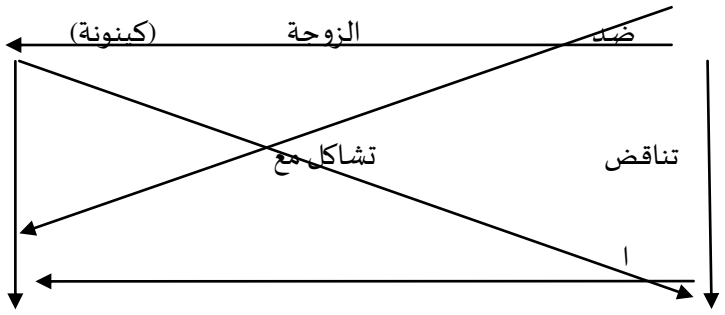
افتقار (نقص)	الحالة النفسية	الحل
نفاد اللحم	قلق واضطراب الزوجة حول مضير الوليمة	قتل الطفل سرور ووضعه داخل قدر الطعام.

تفطن الأب لغياب ابنه المفاجئ، سأل عنه فلم يجد جوابا ، فراح يبحث عنه كالمجنون في أزقة القرية حتى وصل إلى المقبرة ، فسمع صوتا خافتا يأتي من المقبرة ، إنه صوت أم سرور الحقيقية تخبره بما حل لسرور ، وهنا تتدخل القوى الغيبية ، قوى العالم الآخر (شخصية الأم الحقيقية المتوفاة) لتجد لها تموقعا في سير الأحداث وتثبت فاعليتها ومقدرتها على التغيير و إصلاح الافتقار .

افتقار (نقص)	الحالة النفسية	الحل
غياب سرور .	قلق واضطراب الأب حول مضير سرور.	الأب يدرك ما حل بسرور.

الخاتمة :

لما أدرك الأب حقيقة ما حدث لابنه : جن جنونه ، ولم يستطع أن يستوعب ما حدث لهول الصدمة



)

الابن (ظاهر الحياة) تحت التضاد الموت (كينونة)

فصفات الزوجة كـ (كينونة) هو الباث للحياة بإنجاب الابن ، والحامل لصفة الرحمة والحب والعطف ، في مقابل ذلك تحمل الزوجة (زوجة الأب) كـ (ظاهر) اللاحمة واللاعطف واللاحب المفضي للقتل.

في حين أن علاقة الزوج (كينونة) وابنه الذي يمثل(ظاهر الحياة) والنماء والتطور في علاقة تشاكل أو تماثل بينهما ، باعتبار أن الابن في حقيقته هو حياة الوالد.

أما زوجة الأب فإنها تتشاكل مع كينونة الموت والقتل الذي تخفيه في ظاهرها وتبطنه في كينونتها ، لأن صفة الخيانة والخداع والمكر المفضي للموت والإقدام عليه متجذرة في أعماقها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولعل هذا ما يجرنا إلى القول بأن هناك تناقض صريح بين الزوج ككينونة وصفة القتل ككينونة ، فنفي القتل (اللاقتل) مغروسة في كينونة الزوج.

هذا التناقض يفضي إلى إحداث تناقض آخر بين ظاهر الزوجة وظاهر الابن (الحياة) ، حيث أقدمت الزوجة على انتزاع الحياة من الابن وتحويله إلى اللاحياة أي الموت (القتل سبب).

عملية القتل ←الموت≠أما علاقة تحت التضاد فتتمثل في حياة الابن

و بالتالي : الحياة≠ الموت.

أي أن الابن ≠ لا يتماثل بل يتباين مع الزوجة التي لا تحمل صفات الأم الحقيقية .

موت الابن ترك شرخا كبيرا (افتقارا) في حياة الأب، فقرر الزوج (الأب) الانتقام من زوجته شر انتقام

الزوج ينتقم من الزوجة (القاتلة) ←

فالقصاص حياة ، قال تعالى : ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾[1] .

وإذا كان في القصاص حياة فهو بالضرورة حياة الابن وسعادة الأب.

الأب يشفي غليله ويذيق الزوجة من نفس الكأس الذي شرب منه ، حيث يذبحها ويطبخ لحمها في القدر ويضيف أهلها على لحمها ويعيشهم نفس التجربة التي عاشها .

أحداث بشعة حوتها الحكاية ، لكنها في حقيقتها تترجم واقعا أليما يسود الكثير من المجتمعات العربية

وتعكس الحكاية الصراع الأبدي والدائم بين القوى الخيّرة الصالحة والقوى الشريرة.

هذه الحكاية الشعبية ومثيلاتها تسرد للأطفال كونها تساعدهم على التأقلم مع الصعوبات الحياتية التي يواجهونها ، وتمنحهم القدرة على مواجهة الصعوبات في المستقبل . إلا أن كثافة الحوادث المزعجة وغير المناسبة، في هذه الحكايات تجعلنا نرفضها وندعو الأمهات إلى اختيار القصص المناسبة ليسردنه للطفل لأنها لا تلائمه[2].

[1] سورة البقرة ، الآية ١٧٩ .

[2] عبد العزيز عبد المجيد : القصة في التربية، دار المعارف ،القاهرة ، ص ١١-١٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأبعاد المستعارة في رواية زمن القلب لـ محمد العالي عرعار
قراءة في التثاقف التيمي والنسقي..

د. نزيهة زاغز. جامعة محمد خيضر. الجزائر

ملخص البحث :

- تقوم هذه الدراسة التي تحمل عنوان الأبعاد المستعارة في رواية زمن القلب ل محمد العالي عرعار / قراءة في التثاقف التيمي والنسقي على استخلاص مبررات توظيف الأسطورة في النصوص الأدبية ، وتبحث في إشكالية هذا النزوع إلى استعارة الموضوعات والأنساق هل هو لمجرد رصفها في متن النص أم بهدف استنفاذ ما تحمله من معاني ودلالات تشترك في اقتسامها عديد الأمم مما يبرر هذا التثاقف أو التبادل الثقافي بعيدا عن عقدة الاقتداء بالآخر (فكرة المغلوب مولع بالغالب)، ولعل في اختيار رواية زمن القلب لمحمد العالي عرعار يبيح لنا تفجير هذه العقدة .

الكلمات المفتاحية :- التلاقح – التبادل – الاستعارات – الأسطورة – الرمز – التاريخانية – السكونية – الفانطازيا – العجائبية ...

تقديم :- تعد الأسطورة أحد الأبعاد الثقافية التي كثيرا ما يستعيرها الأدباء في نصوصهم من الميثولوجيا القديمة ، وهناك من أبدع أساطير خاصة به تحمل بصمة المكان الذي يعيش فيه، ومعتقداته ، ولعل الروائي إبراهيم الكوني أحد هؤلاء. وتعرف الأسطورة على أنها القسم الناطق من الشعائر ، أو الطقوس البدائية كما عبر عن ذلك (رينيه ويلك وأستين وارين)،كما نجد الناقد الكبير (نورثروب فراي) من أهم نقاد الأسطورة الذين يستخدمون الميثولوجيا كأسلوب جديد في دراسة الأدب. وفي نظره أن الأسطورة لا تأخذ شكلها النهائي إلا ضمن إطار اللغة مما يفسر معايشتها للأدب جنبا إلى جنب .

١/الأبعاد المستعارة والأنساق الثقافية: إن من طبيعة الحياة ، ومن عوامل استمرارها ذلك التبادل على جميع الأصعدة ، ومن بين هذا التبادل نجد التبادل الثقافي عن طريق احتكاك الثقافات فيما بينها ، فالمجتمع العصري هو مجتمع إتنوغرافي[1]،والفرد فيه لابد أن يكون محملا بركام من المعتقدات والتقاليد والمعايير، وأصناف من النشاط العلمي والمهني الذي يكون أغلبه عبارة عن موروثات اجتماعية سابقة باعتبار الإتنوغرافيا Anthropology[2] جزء من علم الإناسة التي تلغي اعتبارات الأعراق التي لا

---

[1] . الإتنوغرافية هي العلم الذي يبحث في الثقافات الخاصة بالجماعات البشرية . روبرت لووي ، تاريخ الإتنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية ، تر :- نظير جاهل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ص ٥.

[2] . انتروبولوجيا : علم الإنسان بكليته

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تعدو أن تكون عبارة عن تصنيفات بيولوجية بحتة للإنسان المفكر Homo Sapiens، كما لا يهتم بالطبائع النفسية للأفراد إلا حينما تكون هذه الطبائع انعكاسا للمجتمع ، وما يتأثر به.

وكما نلاحظ فإن أساس الثقافة هو هذه الخلية المتمثلة في المجتمع، ونواته الفرد بطبيعة الحال.

ومن عوامل استمرار حياة المجتمعات هو هذا التلاقح الثقافي بين الشعوب ، ولولا هذا التلاقح لانتهى أمر هذه الشعوب ، واندثرت حضارتها ، فلا يمكن أن تقوم حضارة على فكرة التجاوز " تجاوز مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع يريد كل منهما أن يستحوذ على الآخر ، وأن يلغي وجوده "[1].

وبالتأكيد أن آلية هذا التلاقح هي الترجمة ، فكل تبادل ثقافي مرهون بهذه الآلية في معانقتها للثقافات الإنسانية المختلفة فقد " كانت الترجمة بصفتها أداة لتشكيل الأنساق الثقافية ، وتقوية الروح الوطنية في سياق عالمي "[2]. وهي تخضع في سياقها العام إلىهيرمونطيقا النص التي تمكن المتلقي من معرفة و فهم خصوصيات الكتابة لدى أديب ما ، وبالتالي تبرز " العديد من القضايا والتساؤلات .. تحاول أن تحدد العلاقة الثلاثية بين المؤلف والنص والناقد (أوالقصد والنص والتفسير) "[3]

فمن خلال التبادلات الثقافية وفق صيرورة الترجمة ، ووفق مبدأ التكافؤ الذي أكد عليه غوته منتقدا في ذلك توجه المدرسة الفرنسية التي تؤكد على مبدأ التأثير والتأثر الذي تفرضه العلاقة السلبية بين الطرفين ، والأصوب أن نقول وفق مبدأ التأثير المتبادل ، حينما يكون الأمر عبارة عن تفاعل إيجابي بين الذات والآخر وذلك باحترام خصوصيات الطرفين ،ولذا اعتبر غوتة عملية الترجمة جزء من النسق الثقافي المستقبل والقادر على استيعاب مبدأ العلاقات الثقافية المتبادلة وهي نشاط متعدد القيمة Polyvalent، ولهذا جعلها أندري لوفيفر بمثابة وعي الأدب المقارن[4].

ومن يتجاهل حقيقة وجود هذا الوعي بوجود الترجمة سينتهي به الأمر مثلما انتهى بالأدب المقارن الفرنسي لولا أن تدارك نفسه ، وذلك بتجديد المقارنة الفرنسية بواسطة الترجمة ٤ وتجلى رهان الترجمة بالأخص ضمن المقارنة الجديدة الرائدة التي تزعمتها البرازيل،إذ تحولت الترجمة والتبادل الثقافي من وجهه المتوحش المفترس إلى المثمر الخصيب.

هذا التحويل تم عبر قنوات المقارنة والترجمة والإبداع التي تلتحم في تصورها فلا فرق بينها." وأوضح مثال على ذلك الأخوان الشاعران والمترجمان أوغوستو وهارولدو دوكامبوش اللذان بلورا ما بين الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين تصورا جديدا عن الترجمة مؤسسا على مفاهيم إعادة الإبداع وإعادة الكتابة والتحويل عبر الثقافي "[5].

---

[1] . سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية / دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٢ لبنان ص ٤٩.

[2] . المرجع نفسه ص ١٢٠.

[3] . اندري لوفيفر في مؤتمر " الأدب المقارن" المنعقد بالنرويج سنة ١٩٧٥.

[4] . حيث أبرز رينيه ويلك مأزق وأزمة الأدب المقارن في ظل النظرة الشوفينية الاست عمارية الضيقة وإنكار ونفي واحتقار كل ما يسر به الآخر للثقافة الفرنسية.انظر كتاب أزمة الأدب المقارن ت:- سعيد علوش المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ١٩٨٧.

[5] . طبقا هذان الأخوان نظرية الترجمة القائمة على فلسفة أكل لحوم البشر حيث يلتهم المترجم النص المصدر ليخلق نصا آخر يمثل حياة جديدة للنص الأول مارا عبر ثلاث مراحل :- مرحلة الامتصاص ومرحلة التحويل ثم مرحلة إعادة الخلق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن عملية الترجمة المرتبطة في عمقها بالهرمونيطيقا تتسع لتشكل جميع الأنساق الثقافية لغوية وغير لغوية، فالتبادل الثقافي الذي يتم عبر الترجمة الأدبية يتم – كما سبق وأن أشرنا- وفق مبدأ التكافؤ رغم اختلاف السبل الذهنية بين الشعوب .ولهذا فإن استعارة الأنساق الثقافية شأن يضطلع به الأدب المقارن كمفهوم عام ، والترجمة بصيغة أدق ، هذه الأنساق الثقافية التي تتحدد في اللغة والأساطير والعادات ، والمعتقدات ، والفلسفة ،والفكر الإنساني . هذا الفكر الذي يكون أكثر فاعلية حينما تتلاقح وتتواشج الاستفادات المتبادلة ،فليس هناك من فكر يبدأ من فراغ ، ومن واجب كل مجتمع تبادل الخبرات من تراث وثقافة إلى غيره من المجتمعات الأخرى ، فالحدود لا تشغل بال الإنسان المعاصر إلا بقدر ما استنفذ من جهد في التعمية ورؤية الفراغ ، وهذا ما يعنيه مصطلح التثاقف Acculturation، وهي تتم وفق آليتي الأخذ/ العطاء ، وديناميةالمنح / الاكتساب .أمنح وفي الآن نفسه أكتسب .تلك هي معادلة العرض والطلب في الميزان الثقافي ، فرحى الاكتساب الثقافي في سيرورة دائمة بالمشاركة والاتصال لا الانكفاء والعزلة.

وهكذا ظهر نوعان من التثاقف ؛ تثاقف تصادمي / مضاد وتثاقف توافقي / يستوعب الآخر ، ولا يلغي خصوصياته ويقبل مبدأ التبادل . ولعل المفكر المغربي المهدي المنجرة قد أفاض في هذا الموضوع في كتابه (الحرب الحضارية) ، ففي الكثير من الأحيان يحتدم الصراع الحضاري بين الشعوب بفعل التثاقف حفاظا على قيم أصيلة في خضم مواجهتها لقيم دخيلة مستوردة.

٢/ التيمات والرموز الثقافية :-

آليات التثاقف وتبادل التيمات والرموز الثقافية :-

يتم التثاقف عن طريق إحياء واستعارة الرموز الأسطورية التي كانت سائدة في حضارة من الحضارات دون غيرها كاستفادات مشاعة من التراث الإنساني ، وهذا ما تعودنا على قراءته من خلال النصوص خاصة الحداثية ، فكثيرا ما يلجأ الشعراء خاصة إلى توظيف الأساطير اليونانية والرموز الدينية بمختلف توجهاتها .فقد تعودت الذاكرة على أسماء أسطورية عديدة ك كيوبيد وإيزيس وفينيس وبيجماليون وبروميثيوس وسيزيف ، وغيرها...

لقد عبرت الأسطورة كما قال أحد النقاد عن الإنسان خارج حدود الزمان والمكان ، وعبرت عن أبعد من الجزئية والآنية متحدة مع المطلق .مع كل ما يعتري الإنسان والوجود ، فهي تحمل يقينا في ذاتها ، وفي منطقها الخاص بها .لهذا نجد أن الشعر العربي في غالبه يميل إلى توظيف الأسطورة وفق رؤية فنية رمزية موحية تثري البناء الشعري وتعطيه أبعادا جديدة عن طريق دمج الغنائي بالملحمي . كما أنه " يتخذها قالبا فيمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف إلى شخصيات وأحداث ومواقف معاصرة وتكون الوظيفة هنا (تفسيرية استعارية) " [1] .حيث أن الشاعر عن طريق هذا التوظيف يقوم بعملية تقريب المفهوم إلى المتلقي بواسطة استعارة تلك الرموز الأسطورية .

إن في استلهام نص أسطوري ، أو رمز من الرموز الأسطورية يغني التجربة الشعرية ، لكن لابد أولا من التركيز على رؤية فذة للأشياء ، والرؤية كما يرى أحد النقاد :- " هي الإلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة ، وبعثها وجودا واقعيا ".[2].

---

[1] . إبراهيم رماني ،الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ص-ص ٢٨٩-٢٩٠

[2] . المرجع نفسه ص١٠٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يفترض فيمن يوظف الأسطورة أن يحقق شرطا لابد منه يهدف إلى تكملة نقص الزمن ، وتحويله من مجرد ظاهرة عابرة ليس في الإمكان التحكم فيها وفي جزئياتها إلى تاريخ للمطلق في حدود مفتوحة تخترق المغلق وتلج أبواب الدلالات اللامتناهية. وبهذا التمثل الواعي للتوظيف الأسطوري " يرتفع بالتجربة الشعرية الإنسانية من الجزئي إلى الكلي ، ومن الموضوع إلى القضية لتغدو نموذجا خالدا "[1] وتتفق الناقدة ريتاعوض مع هذا الرأي حينما تؤكد أن " الشعر الأسطوري رؤيا تتخطى الوعي يدركها الشاعر بحسه فتأتي صورة رمزية عينية مطلقة ، فالشعر ليس مجموعة مواد تتوفر للشاعر فينظمها وكلما حصل على مادة جديدة أضافها ، بل هو إشراق تفرض فيه الرموز ذاتها على الشاعر ، فتولد الصورة / الرمز ، ولا تصنع "[2]

تنبهنا ريتا عوض من خلال هذا القول إلى الحذر من السطحية التي يتعامل بها بعض الشعراء مع المادة الأسطورية مما يجعلها هشة وسرابية وجامدة ، لأنه لا يكفي أن نستحضر فقط ، ولا يكفي أن نستخدم الأسطورة في الشعر لمجرد التزيين والزخرفة ، أو لكونها تمثل منطلقا ومادة جاهزة ، بل لابد من ربطها " عضويا بالقصيدة ليس على سبيل جهد واع لملء فراغ ، لأن الأسطورة في الشعر ليست مجرد بناء قصصي ، بل هي حياة القصيدة "[3]. وهي النفس الذي تتنفس به ، ويستنشق من خلاله المتلقي مغزى القصيدة ومعناها.

لا يختلف الأمر كثيرا حينما يتعلق بالسرد ، فالسارد حينما يستعير الأسطورة فإنه يحملها بنفس الأبعاد سواء كانت فلسفية أوعرفانية أوجمالية ، وهذا ما سوف نوضحه من خلال قراءتنا لرواية (زمن القلب) لمحمد العالي عرعار.

٣/ الأبعاد المستعارة في رواية زمن القلب :-

عندما نقرأ رواية ذات منحى أسطوري ، فإن هذا لا يعني على المستوى اللغوي الاقتراب من لغة الشعر ، أو من شعرنة للعلاقات اللغوية داخل العمل الأدبي[4].

تقوم معظم الروايات الجديدة على الاستفادة من حشد هائل من الأساطير والرموز الثقافية [5] لما يكتنزه هذا الحشد على المستوى الجمالي من دفق شعري ، وإيحاء وشفافية ، فتوظيف الأسطورة في النص الروائي هو توظيف لإمكانية خوض المطلق للعثور على مكامن اللامألوف ، وهذا ما نجده في رواية (زمن القلب) إذ نجد الروائي قد نأى بلغته بعيدا عن العادي ، فكون شخصيات ، أو سمات لشخصيات غير مألوفة حينما مد جسرا يربط التاريخي بالواقعي في لغة حبلى بالرمز. فهو حينما يلجأ إلى رمز الكاهنة للتعبير عن هاجس التواصل / ما بين التاريخي بثرائه والحاضر بسكونيته / يغلف أحداث الرواية بغلالة من الشعرية المشحونة بصدى تجارب ذهنية ، ونفسية ، وعقيدية.

---

[1] . جيردايراند (العالم والتاريخ والأسطورة)، ترجمة عبد الغفار مكاوي ، مجلة فصول ع١/م ٤.

[2] . ريتا عوض ،أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩. الطبعة الأولى ص ٢٩

[3] . Encyclopaedia of poetry p 541 نقلا عن إبراهيم رماني ،الغموض في الشعر العربي الحديث ص ٢٨

[4] . إلياس الخوري ، الذاكرة المفقودة ص ١٨٣.

[5] . المرجع نفسه ص ١٤٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فهذه المرأة – الرمز/ التاريخ – أسطوري تملك من القوة والإيحاء ما يجعل منها بؤرة مركزية لدلالات شعرية مكثفة ، كما استطاعت اللغة الشعرية أن تشحنها بطاقة مذهلة على التأثير تساعد في إبراز مكونات لعديد الدلالات والرموز ، فالروائي يعطيها وجها (فانطازيا) حينما يمزج بين الوجه التاريخي / الواقعي ، والوجه الأساطيري ، فيقول :-

" أثناء هذا الازدحام القصير لمحت وجه أبي المطروح على الأرض يتبدل رويدا رويدا ، فتمسح منه صفاته المميزة ، ويلوح عليه وجه آخر . وجه أكثر إشراقا وأشد شفافية ، وجه أروع حسنا ، وأبلغ جمالا ، كأنه وجه امرأة من نساء الأساطير والحكايات الخلابة "[1]

وكأني بالراوي يشير إلى الخنوثة في الديانات القديمة ،" وهي صفة تتصف بها الكائنات الأسمى ذكر وأنثى في الوقت نفسه حسب ما ذهب إليه ميريكا إليد Miréca Eliade الذي يعرفها على أنها صيغة قديمة جامعة للتعبير عن الشمولية " ويفسر يوسف الأطرش ذلك بقوله " بمعنى أن الخنوثة تصبح صيغة عامة للتعبير عن الاستقلالية ، القوة ، الشمولية "[2]

هناك تداخل مدهش ، وامتزاج مذهل بين صورة الأب ، ووجه المرأة الأسطوري ، والذي يشير به فيما بعد إلى الكاهنة حين يردف قائلا :- " بالفعل تحول وجه أبي إلى وجه امرأة خلابة ، وجه سبق أن تخيلته ، وكنت أعتقده دوما ، وجه المرأة المدعوة الكاهنة "[3].

ما نلاحظه أن اللغة التي وظفها الروائي هي لغة عادية ، في حين ندرك كم هي موحية وزاخرة بالدلالات . نلاحظ أيضا كيف يفرغ الرمز الأسطوري للكاهنة من نومته الأبدية ليلبس وجها مازال يرسم حاضره ليعطيه القوة والاستمرار ، وذلك عن طريق تمادي الروائي في ترسيخ هذا الرمز ، فيعطيه قوة الحضور ويمنحه القدرة على الإخصاب حينما يقول :-

" خشيت أن يغادر ذلك الوجه الطيف أبي ، فيتركه قاعا صفصفا .. كما خشيت أن يلمح الناس ذلك الطيف الشفاف ، فيقبضون عليه." [4]

قد يكون أحيانا للأسطورة قوة النفاذ إلى أعماق الذات المنكسرة ليتسلل إليها بعض الضوء كي تقوى على المواجهة ، وهذا ما كان من أمر البطل فهو يجد في هذا الوجه الذي تلبس وجه البطل رمزا للخلاص ، فهو يذكره بجذوره ، وبماضيه ، وبقوة أجداده ، ولم تكن روعة استذكار هذا الرمز تقف عند هذا الحد ، بل يتمادى البطل في إطلاق العنان لأحاسيسه وتخيلاته ، فيقول مثلا :- " وللعجب فإن معايشتي لهذا الموقف أوحت إلي بأن أتذكر مناظر شاعرية حالمة ترجع بصورة خاصة إلى عهد الطفولة مثل منظر الراعي الذي يذهب بقطيعه ، ويغادر القرية ، ويذوب في المروج الخضراء "[5]

---

[1] . محمد العالي عرعار ، زمن القلب ص ١١

[2] . يوسف الأطرش (الكتابة والأسطورة / رواية هابيل لمحمد ديب)، مجلة المساءلة ص ٢٠٥.

[3] . زمن القلب .ص ١٢.

[4] . الرواية ص ١٢.

[5] . الرواية ص ١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هذه الإشارات الجمالية هي التي تمهد من جديد للدخول في تفاصيل أخرى لم يغفلها الراوي في حديثه عن الكاهنة :- " عادت إلى ذهني مباشرة صورة ذلك الوجه الساحر الذي طفا لحظة على وجه أبي ، وكان ظاهرة خارقة " [1]

لقد كانت الشخصية الحكائية تبحث عن منفذ لصرف طاقة الجبن لديها فهي بحاجة إلى تعزيز قدرتها على تخطي حاجز العدو ، والقيام بالعملية بجرأة مطلقة ، ولهذا لجأ الروائي إلى " استغلال تراث الإنسانية ، وتوظيفه للتعبير عن هموم الإنسان المعاصر "[2].

بطل رواية (زمن القلب) هو إنسان يبحث عن وطن سرقوه منه ، فهمه يكمن في تعبئة نفسه ليمتلئ قوة وإيمانا بقضيته العادلة ، وهذا لن يتم استدراجه قيميا إلا بروافد تاريخية بالدرجة الأولى مما يفسر لجوء الروائي إلى رمز الكاهنة ليصاحب بطل روايته . فقد استفاد الروائي من هذا الرمز (الكاهنة) تاريخيا وأسطوريا ؛ تاريخيا كونها واقعا مثبتا تاريخيا ، وأسطوريا من خلال ذلك المزج بين وجه البطل ، ووجه امرأة حسناء تدعى الكاهنة . هذا المزج الذي يوحي بالازدواجية ، أو الخنوثة – كما أشرنا إلى ذلك سابقا- التي تميز الكائنات الأسمى " فكل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم ، وبالنسبة إلى ذاته .. العنصر الهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة الذي يجده المرء فيها .إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجية وضديدا لن يجد له حلا في حياته ، والمجتمع عندما يجابه إحدى حالات الحب الرفيع ."[3]

هذا (الحب الرفيع) الذي يبرز من خلال تعلق البطل بهذا الوجه الذي راح يتبعه في حله وترحاله ، ويظهر بين الحين والآخر لتأكيد التزاوج ولاستخدام هذا الرمز فنيا في الرواية بلجوء الروائي إلى تكثيف هذا الاتصال الروحي بين البطل والكاهنة ، وهكذا فهو" يتحكم بمشاعر القارئ ويوجهها ببراعة الشاعر ودقته"[4].

وهذا مايحدث لمن يتتبع أحداث الرواية بحيث تشده براعة توظيف الرمز ، وطريقة التوظيف . إن الروائي حينما لجأ إلى استعارة الرمز الأسطوري فهو يوجه اهتمام القارئ إلى ما يختزنه الإنسان الثوري فهو كإله إغريقي تنفتح أمامه بوابات المستحيل .فيقول :- " لقد تصورت لي في ملامحهم صور الآلهة القديمة التيكانت تؤمن بها الشعوب ، وتطلق عليها أسماء مثل إله الحرب ، وإله النار ، وإله الانتصار ، وكذلك تصورت لي في ملامحهم أوجه الفاتحين العظماء " [5]

إن التأكيد على هذه المعطيات يهدف إلى كسر الحواجز التي تعيق عملية المزج بين الواقعي والأساطيري ، وذلك عن طريق الغوص عميقا لتلمس الجذور فـ "المقصود بالصورة الأسطورية الحركية السردية المتولدة عن تمازج الشخصية بالحدث تمازجا يزيل الفواصل بينهما "[6]

---

[1] . الرواية ص ١٥.

[2] . يوسف الأطرش (الكتابة والأسطورة)، مجلة المساءلة ص١٩٥.

[3] . جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٠ الطبعة الثانية ص ٥٢.

[4] . المرجع نفسه ص ٥٢.

[5] . الرواية ص ٢٥.

[6] . يوسف بن جامع (بعض عناصر شعرية النص الروائي ، الأسطورة – الزمن – الجسد / في مصرع أحلام مريم الوديعة)، مجلة المساءلة ص ١٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهو التمازج الذي حرص الروائي على إبرازه بكل الوسائل وكلما سنحت الفرصة لذلك .فنراه يستمر في إغراق اللغة في التصوير الغرائبي فيضفي على أبطال روايته صفة الآلهة تارة ، وصفة الأشباح تارة أخرى حينما يقول :-

" تصور لي أننا صرنا أشباحا عندما خرجنا من البيت وتسللنا برشاقة في الشوارع والأزقة " [1]

" نعم تصور لي أننا أصبحنا أشباحا غير مرئية للعيان ، تخترق قلب المدينة ، وتسبح فيه مثلما يسبح الدم في تجاويف القلب الحي ..كانت هناك قوة مجهولة تحرسنا ."[2]

ويستمر هذا الإغراق في العجائبية حينما يشحن المحيط بمثل هذه الخوارق ، ويلبسه لباسا يبدو غريبا للوهلة الأولى لكن التمعن فيه يوضح دلالاته.

" هذه البناية بالذات التي لا أعرف بالضبط تاريخ بنائها كانت بالنسبة لي مصدرا كبيرا للإيحاء ، فبضخامتها وبسرها المغلق كنت أتصورها مأوى للجن والعفاريت التي أسمع القصص حولها ."[3]

فامتلاك الوعي الجمالي والمعرفي يتضح من خلال هذه المماحكات والتخريجات مابين الواقعي والخيالي حينما تتسع الأسطورة لاستيعاب كل هذا يظل الروائي يؤكد على هذا المنحى الغرائبي فيجعل من البطل صورة صادقة لاحتمال الولوج في كنه الحقائق الخارقة .

" وجدت نفسي في حضرة قوة عظيمة. قوة مجهولة لكنها ساحرة وجليلة..عذبة وجميلة .حاولت أن أقول أنها تشبه الإنسان في بعض الصفات ، لكنها من جهة أخرى جعلتني أفسرها بالقوة الإلهية أكثر من أي تفسير آخر."[4]

هذه القوة العظيمة ليست إلا صفة من صفات الكاهنة والتي استمد البطل منها قوته ، فهي تشكل لازمة أساسية تقوم في ضوئها مجموعة من المعاني والدلالات الرمزية المتداخلة على غير نظام ، وإذا ما أمعنا النظر في توظيفها يتجلى لنا المغزى الذي تنطوي عليه، فالكاهنة تجمع كل العناصر التي تبدو مبعثرة ومتفرقة ، فكلما ذكرها الراوي إلا وكان ذلك الذكر فاعلا ومحركا برمزيتها التي تستقطب جملة من المعاني لإعادة توزيعها على نحو جديد الذي يحدد تنوع توظيفها ، فهي تارة رمز للجانب الروحي في الإنسان لما تحمله من قداسة وألوهية ، وهي تارة رمز للجانب المادي في الحياة . و " لعل إحدى الخصائص النوعية التي أعطت للرواية موضوع البحث بعدها التعددي هو انفتاحها على مستوى من مستويات اللغة المتمنعة المستمدة أصلا من البنية الأسطورية في طريقة السرد ومحتواه."[5]

فحينما تبلغ الرواية مؤشرا معينا ، فإنها حينذاك قد استطاعت أن تفتح فضاء من الدلالات والرموز المتعددة بواسطة اللغة فبها يمكن أن تتحول الدلالات القصصية ، والأسطورية من سياقها المحدود والمعهود إلى وظيفتها التعبيرية الجمالية داخل العمل الأدبي . وعلى هذا المنوال جاءت أغلب فقرات النص فسيفساء تضج بما يزخر في

---

[1] . الرواية ص ١٧.

[2] . الرواية ص ١٨.

[3] . الرواية ص–ص ١٧–١٨.

[4] . يوسف بن جامع (بعض عناصر شعرية النص الروائي..)، ص ص ١٢٨–١٢٩.

[5] . المرجع نفسه ص ١٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أعماق اللغة من أسباب الإيحاء الباطن والظاهر. لأن الأسطورة عبارة عن نسق لازماني تحملنا بعيدا كما أنها رمز لشكل نوعي ونموذجي من الهوية الإنسانية ، فالبحث عن الجذور الأسطورية قد لا يكون بحثا عن الهوية الشخصية بل عن توحد مع الجنس البشري عموما ،و الرموز المستقاة منها تؤلف نوعا من اللغة المألوفة ' فتخاطب الجميع بلغة الجميع. وفي هذا المضمار يقول أحد النقاد

" أن الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ، ودياناته وعلومه وفنونه."[1]

والمقصود من وراء هذا هو الإشارة، وفي ضوء الإشارة يمكننا القول" أن الرمز الأدبي هو لغة الرؤيا التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، والماضي بالحاضر والمستقبل، والإقليمي بالقومي، والإنساني الذاتي بالعام على نحو دلالي كثيف ."[2]

وعند حدود هذا الأمر يمكننا الثقة في كون رواية (زمن القلب) بثرائها و رمزيتها تصل كل هذه الأبعاد.

إن الرواية الجديدة لم تعد تركز على منطقة(من المنطق) الواقع الروائي بقدر ما أصبحت تنشد تلمس الرموز الظاهرة واستدراج الرموز الخفية لذا أمكننا هذا الوقوف على عدة نتائج غير نهائية للبحث من بينها:-

١/استطاع الروائي استدراج القيمة الشعرية في سلاسة ويسر، وتوظيفها بعفوية داخل المتن الروائي.

٢/وضع فاصل وهمي بين جيله ومن سبقه من الروائيين لاختلاف التصور والرؤيا .

٣/ الاستثمار في التراث والأسطورة علامة مميزة في مسار الرواية الجديدة .

٤/ العمل على تخريب جفاء التاريخانية عن طريق تحويلها إلى رموز مشبعة بالدلالات.

٥/ قدرة النص على تخطي الجاهز والسائد والنمطي بواسطة التمرد على الراهن الروائي.

٦/ الأسطورة من بين أهم الأبعاد التي يستعيرها الأديب للدلالة على انتماء نصه إلى التراث الإنساني.

---

[1] . كاسيريه Cossirer، نقلا عن إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ص ٢٧٣.

[2] . المرجع نفسه ص ٢٧٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الطعام و الجوع في رواية "الدار الكبيرة " للكاتب : محمد ديب.

أ.مومن سعد .جامعة: عبد الرحمان ابن خلدون -الجزائر

الملخص

يعتبر الطعام عنصر حيوي لدى كل المجتمعات فهو حاضر في أوقات معلومة من حياة البشر. فلحظات تناوله أو "المنادمة" تكتسي أهمية بالغة مفادها نشأة ونسج العلاقات بين أفراد المجتمع بحسب الزمان والمكان .ثم إن الأكل يقابله الجوع كما يقابل الفقر الغنى ، لهذا أصبحت طقوسية تناول الغذاء موضوعا للأدباء والذين أخترنا من بينهم كنموذج قصة "الدار الكبيرة" للكاتب الجزائري الكبير "محمد ديب" صاحب الثلاثية الشهيرة (الدار الكبيرة١٩٥٢،الحريق١٩٥٤ و النول١٩٥٧) والتي كتبت باللغة الفرنسية للتعبير عن مأسات الشعب الجزائري ابان الاحتلال الفرنسي. فصورة الجوع في هذه الرواية واضحة و مؤثرة ، فقد بدا الجوع وكأنه وحش استوطن ،ليس في أسرة واحدة ولكن في كل "الدار الكبيرة" ومن يسكنها ؛ لا هو يفارقها ، ولا هي تعمل على طرده ، واستمرأت وجوده في أكلها ولبسها ، وبدا الجوع ، هنا ، ليس قلة أكل ، بل سلوك حياة.وأحداث الرواية تجعل الشعور بالجوع يغزو الأوصال ، والمعدة تحس بفداحة الحرمان ، فهذه الأسر نادراً ما كانت تحظى ببعض الأكل اللذيذ .

الكلمات المفتاحية : - غذاء، منادمة ، مؤدبة ، جوع ، فقر ، ألم ، طقوس ، غنى ، أخوة ، صراعات.

Résumé :

La nourriture et la convivialité ont depuis toujours servi à créer et à tisser les relations entre les membres d'une société, voire entre les peuples dans le temps et l'espace. En littérature, chez certains écrivains, nourriture et faim s'opposent pour se muer en un moyen d'expression pour se défendre ou défendre leurs peuples à l'exemple de Mohamed Dib, le grand écrivain algérien de langue française. A travers les pages du roman « La Grande Maison », l'auteur met en exergue, non seulement les souffrances des familles vivant dans cette maison Dar Sbitar) , mais également les blessures de tout un peuple colonisé.

Abstract :

The food and th conviviality have always served to create and build relationships bet ween a society members,indeed in time and space.In literature for some writters, food and hunger are opposed to turn into an expression way to defend themselves or their people, what is the example of Muhammed Dib, the largest french language Algerian writter. Through the pages of his novel « la grande maison », the author emphasizes, not only the suffering of the families living in this house (Dar Sbitar) but aloo the wounds of the colonized people.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المقدمة:

عانت الدول المغاربية المستعمَرة و منها الجزائر من الانكسارات التاريخية و الاقتصادية و الاجتماعية لمدة طويلة من الزمن حيث حرمت شعوب هذه الأقطار من كل شيء و حتى من ضروريات العيش الحيوية كالدواء والأكل و الشرب. من هنا اكتست التغذية و لحظة تناول الغذاء أهمية بالغة في جل مجالات الحياة اليومية: من العمل البسيط إلى الإبداع الفكري كالإنتاج الأدبي و الذي كان يخضع لحتمية التعبير بلغة المستعمر أي اللغة الفرنسية. وتعتبر لحظة تناول الغذاء الوسيلة الجديرة بتخط الحدود المتواجدة بين الشهية و الذاكرة وبين العلم و المذاق و بين الهوية و الغيرية.

ففي كل قصة تكشف الدعوة إلى تناول الطعام أو الغذاء عن الحقائق العميقة لأحداث شخصيات و الموضوع كون الحديث عن الطعام بإمكانه إعطاء قوة لسرد مجريات أحداث تلك القصة لارتباطه الوطيد بطرائق أساليب إحساس و بنظرة مختلفة عن صفاته السردية المألوفة أو العادية. هذا ما يمنحنا إمكانية فتح موضوع نتطرق فيه إلى تحليل واسع يتناول نقاط عديدة و حساسة تضمنها الإنتاج الروائي المغاربي المكتوب باللغة الفرنسية في جوانب الوصف الاثنوغرفي و التاريخي الجماعي و الفردي و التعدد الثقافي والاستيطان و حتى في البعد اللامحسوس الذي يعيش وسطه الفرد مع العالم الذي يحيط به في فترتين مختلفتين أي إبان الاستعمار و بعده.

فعند ما نقول " نأكل" نعني بذلك " نعيش"، أي نحتفل بإحدى أشرف اللذات أو نقتدي بإحدى أهم اليوطبيات الإنسانية و يقع العكس عند غياب الأكل.

وإذا رجعنا لاعتبار أن كل وجبة غذاء هي مشروع لبناء العقل، فلحظة تناول الطعام ما هي إذاً إلا أحد مؤشرات العمل الفكري المتعلق بالكتابة و التأويل و القراءة.

في كثير من طقوس التغذي عند الأمم ، يأخذ كل طبق أو وجبة مكانتهما ضمن ثقافة و تاريخ موطن تلك الشعوب، فالجلوس على مائدة الطعام ما هو إلا نوع من التواصل مع الغير. ويرتبط كل غذاء بانتمائه إلى ثقافة قومية و تاريخ و موطن معلوم حيث أنه يحضر تبعا لوصفات عديدة و متنوعة ومختلفة ليصبح لغة تواصل عالمية باختلاف الأزمنة و الظروف التي ترافق لحظة الجلوس تلك. لذا، فسنين المجاعة لن تشبه أبداً أعوام النهضة كما تختلف الشعوب المستبدة في طقوسها عن تلك الخاضعة المستعبَدة كما هي الحال بالنسبة لسكان "الدار الكبيرة" عامة و لأسرة البطل "عمر" خاصة كما سنرى.

الغذاء والمجتمع المستعمَر : (مدح الخبز والجوع (الدار الكبيرة لمحمد ديب)

« Il avait terriblement faim toujours, et il n'y avait presque rien à manger à la maison ; il avait faim au point que certaines fois l'écume de sa salive se durcissait dans sa bouche. Subsister, par conséquent, était pour lui l'unique préoccupation.

Il était cependant habitué à n'être jamais rassasié ; il avait apprivoisé sa faim. A la longue, il put la traiter avec l'amitié due à un être cher ; et il se permit tout avec elle. Leurs rapports s'établirent

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

sur la base d'une courtoisie réciproque, attentive et pleine de délicatesse, comme seule une ample compréhension saurait en faire naître entre gens qui se jugent d'abord sans la moindre complaisance et se reconnaissent ensuite dignes l'un de l'autre. Grâce à cette entente, Omar renversa toutes indifférences, filles de la peur et de la paresse. Et s'il avait songé à donner voix à ce qui était profondément enfoui en lui, il se serait, à n'en pas douter exprimé en ces termes : « Mère bien-aimée, Mère faim, je t'ai réservé les mots les plus tendres ».

Que de soirs il s'agenouillait à ses pieds, l'âme et les yeux absorbés dans le plus vaste amour, tandis qu'elle souriait…et s'approchait de lui (…) ».[1]

"وكان الجوع الرهيب لا يتركه في يوم من الأيام ، فليس في البيت شيء يأكله، وكان يبلغ من فرط الجوع في بعض الأحيان أن لعابه ينحلب فيه زبدا ، كان همه الوحيد إذن أن يعيش، أن لا يموت.

وقد اعتاد أن لا يشبع ابدا في تلك الأحيان، ألف الجوع وألفه الجوع ، حتى أصبح يعامله معاملة الصديق للصديق ، فلا كلفة بينهما ، لقد قامت علاقتهما على أساس من اللياقة المتبادلة الخفية اللطيفة التي لا يستطيع إلا التعارف الواسع أن يولدها بين أناس يسيء بعضهم الظن في بعضهم الأخر ، أول الأمر ، ثم يشعرون أنهم قد خلقوا بعضهم لبعض . وبفضل هذا التفاهم قلب عمر أنواع اللامبالاة التي تنشأ عن الخوف والكسل ، قلبها إلى حب . فلو خطر بباله أن يفصح عما في أعماق نفسه لقال ولا شك هذا الكلام :" إيه أيتها الأم الحبيبة ، أيها الجوع لك مني أرق الكلمات." كم مرة ركع على قدمي الجوع في المساء ، وقد غرقت نفسه وعيناه في تحية واسعة ، بينما الجوع يبتسم له ويبتسم ...ويقترب منه"(...).[2]

بعد مضي نصف قرن بين روايته الأولى وروايته الأخيرة (الدار الكبيرة١٩٥٢ م "Simorgh

وسيمورغ٢٠٠٣ م) ، توفي محمد ديب في ماي٢٠٠٣ م تاركا وراءه الثلاثية الشهيرة والتي تعتبر سيرة ذاتية حقيقة لما تمتاز به من مؤشرات بنائية وتطور أسلوبي وموضوعية.

لم يعرف محمد ديب إلا لأنه أكبر الكتاب والشعراء الجزائريين باللسان الفرنسي، وإنما هو قبل كل شيء مثقف يمثل العصرنة النصية التي تكشف من خلال صفحاتها عن تعقيد العالم . فكل واحدة من رواياته ما هي إلا تهويل لمسار حرية نفسية واجتماعية، إظهار لتحولات اجتماعية ألسنية.

"تصف ثلاثية محمد (الدار الكبيرة) متبوعة بـ(الحريق) و (النسيخ) الجزائر الريفية والحضرية قبل الصراع العالمي (١٩٤٩-١٩٥٠) حيث نجح الكاتب وفي لغة أجنبية سليمة في عرض حقيقة اجتماعية خاصة. تستمد هذه الرواية الأولى أهميتها خاصة بفضل غنى عباراتها التي تعيد بناء فاخرا مميزا وطبيعة لشخصياتها.[3]

هذا الطريق المختصر يصلنا إلى توغل الكاتب في حقيقته الاتنوغرافية ويمر هذا الخيط داخل متاهة دون تشبك لينسج صورة حقيقة "دار السبيطار" المعقدة الأليمة . هذه قلعة البؤس التي تشبه منملة في حركيتها هي مسرح الجياع والمظلومين.[4]

---

[1] Dib , Mohamed, « *La Grande maison* »,Trilogie , Edition Barzakh ,Alger , p.83.

[2] محمد ديب ، الدار الكبيرة ، منشورات ANEP طبعة ٢٠٠٧ ، ترجمة فارس غصوب ، ص ص، ٩٩،١٠٠.

[3] Lectures maghrébines, Alger, Paris , OPU, Publisud , 1984, p.90.

[4] La Grande Maison ,cit ,p.71.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تركيبة معرفة في فضاء مغلق ، موطن مستقل ، جوع غامض تغوص فيه الكتابة لتقرأ كقصة مثالية (نموذجية) لإحدى خلايا المجتمع الجزائري . وبقراءة متأنية فيها نظهر حقلا متحركا من القوى ينشط فيه الجوع والعنف، صورة طغت على هذه الفترة وهذا المجتمع.طوال صفحات الرواية ، يدرك القارئ بأنه يغوص في خليط مركز ومشج (محزن) من البؤس ، يسكنه أساسا النساء والشيوخ والأطفال وكذا بعض الرجال منهم متآمرين يسجنون ويعذبون فيموتون ومدمنين على الخمر وعاطلين عن العمل يكتفون بحرف لا تسد حاجياتهم عدا اقتناء قليلا من الفاكهة ومن حين لآخر[1].

"هذا فضاء ذاكرة وإبداع والهدف من الكتابة عنه ليس لتوضيح تقلبات الزمن فيه ولكن لإظهار الوسط الانفعالي والعنيف الذي يحيط بصوت عمر البطل[2] . هذا الصوت ذو الرنة الطفولية يمنح للفضاء الحكائي تماسكه حتى يتحول الجوع إلى قصة. فكل شخصيات "دار السبيطار" في مواجهة البؤس ، أعداء ومتعاونون لوتيرتها البطيئة والمأساوية ، هم غائبون على لب القصة بحيث لا يتركون إلا اثار غير مباشرة أو خيالية (سيريالية) عن وجودهم المظلم ." لكن عندما دوت صفارة الإنذار تعلن الحرب، واجتمع الناس في ساحة تلمسان، فإننا نحس بالتمرد ضد الظلمات والفقر والخضوع الوراثي. يتحول هؤلاء المنسيين إلى جزء لا يتجزأ من القصة الكبرى ، يحاولون الاحتجاج والمعارضة بطريقتهم الخاصة لأن إعادة بناء العالم بالنسبة لهم تكون أحسن من أن نعيش فيه في اليأس[3] يمنح محمد ديب الكلمة المتهمة (بكسر الهاء) التي تبرز الجوع لتجلب القراء والشخصيات إلى التفكير في العلاقات المتواجدة بين الفعل أو الحركة والرواية والمجتمع.[4]

تفتتح الرواية بصوت عمر الآمر رمز لغريزة الحرية الدائر باحثا دوما عن قطعة خبز لمواجهة الجوع رفيقه وعده الملازم. لا شيء يشبعه. فالجوع بالنسبة له ولكل سكان "دار السبيطار" هو هاوية تسيطر على الحواس والنفس والأفكار والكلام . "خبز" و"جوع" لفظتان متكاملتان : الأولى تمكن الثانية من الظهور بأكثر قوة وعنف لتحوله نوعا دائما من المثولية(immanence). و في رواية "الدار الكبيرة" بإمكاننا التخلي عن كل شيء إلا عن هذين العنصرين: فالخبز لا يستلزم غياب الجوع وإنما هو لا يقدر حتى على إبعاد شبحه.

مظاهر مختلفة للخبز والجوع:

« *- Un peu de ce que tu manges !*

Omar se planta devant Rachid Berry.

Il n'était pas le seul ; un faisceau de mains tendues s'était formé et chacune quémandait sa part .Rachid détacha un petit bout de pain qu'il déposa dans la paume la plus proche.

- *Et moi ! Et moi !*

Les voix s'élevèrent en une prière ; Rachid protesta. Toutes ces mains tentèrent de lui arracher son croûton (...). Harcelé de tous côtés, le gosse s'enfuit à toutes jambes, la meute hurlante sur ses talons…Omar abandonna la poursuite ».[5]

---

[1] Ibidem , p.135.

[2] Wadi Bouzar , Cit p.97.

[3] La Grande maison , pp. 120.123.177.178.

[4] Problématique de l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Mohamed Dib ,OPU Alger 1920,p.104.

[5] Dib Mohamed , « La Grande Maison », op cit.,p. 23.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- هات قليلا مما تأكل !

قال عمر ذلك وهو يقف أمام رشيد بري.

ولم يكن عمر وحيدا، فإن شبكة من الأيدي قد امتدت تلح كل منها في طلب نصيبها، فاقتطع "رشيد" لقمة صغيرة من الخبز ووضعها في أقرب راحة يد إليه.

- وأنا.....وأنا !
- ارتفعت الأصوات متوسلة، فاحتج رشيد وحاولت الأيدي أن تنزع من يده رغيفه فما كان من الصبي، وقد انصب عليه التحرش من كل صوب إلا أن أسرع بالهروب ، فركض وراءه السرب كله يعوي وينبح ...ترك عمر الملاحقة.[1] "

عبارة "هات قليلا مما تأكل" ليست بطلب وإنما هي أمر يطبق. فبالرغم من وجود ارتباط بين عمر وظهور صوته في التسلسل الزمني والشكل السردي فهو ليس بشخصية في الأحداث هنا. فهو "دار السبيطار" بتلمسان بل الجزائر كلها لأنه وبغض النظر عن دوره كمدرك ومدرك وعن وضعه ونظرته وكلامه فهو يمتزج ويذوب في جماعة تريد لنفسها أن تكون أهم من تلك التي تصفها الرواية[2].

يسلب الولد الخبز من رفاقه ويستطيع كذلك الحصول عليه مقابله تقديم خدمات صغيرة ل "يمينة" التي كانت تعامله بسخاء وظرافة. [3] إنه يطلبه(الخبز(باستمرار وفي كل صفحة وهو يمنحه وظيفة لا واقعية وبنائية لأن الرغيف بالنسبة له ولمواطنيه هو الحياة . هذه الأفكار تتجدد ضمن صفحات محمد ديب بطريقة خاصة بها ورؤية للعالم.

الجوع والخبز وجهان لميدالية واحدة لا شيء يفلت من هذا التفرغ (dichotomie). ويمكن القول بأن التكرار يدل على وظيفة بنائية لحبكة (trame) لا علاقة لها بالواقعية. هذا ما يميز الدار الكبيرة التي لا تنحني بسهولة لشروط الرواية الواقعية. ينتج التكرار تقطيع (scansion) القصة ووتيرة السرد . يعتبر الخبز هو اللغة أو التعبير الداخلي "لدار السبيطار" أو بمعنى آخر فهو غير قابل للتجديد في أي تسلسل زمني . فإذا تحدثنا عن التسلسل، لا بد أن نعي خاصة إلى مسار عمر، فهو يشبه الفراشة التي تغادر شرنقتها (cocon) حيث يخرج، في نهاية النص، من عالم الطفولة إلى عالم الرشد. يتأثر الزمن بتتابع الفصول وتبادل الليل والنهار وببعض الأحداث لكن كل هذا لا يلزم القارئ والتعهد في تتبع تعقيدات لشبكة زمنية معينة. يرافق القارئ في خطوة بعد الأخرى ، صوت الطفل في حدوده وذاكرته وخاصة جوعه . ففي هذا الخليط المأسوي لأناس "دار السبيطار" أين نحيى ونموت ونحلم، يسهر الجوع على "أكل" الزمن ليوقفه ويحوله إلى شيء متجاوز للواقع . إذاً فالجوع هذا البعد الانساني والزمني هو

---

[1] ديب محمد ، الدار الكبيرة ، ترجمة فارس براهيم ، ص٠٧.

[2] Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib, op. cit , pp. 43.44.

[3] La Grande Maison in trilogie pp.24.25.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المحور السردي الذي ينسج وقائع فترة يتحول فيها الخبز إلى مظهر حكائي.[1] نقصان وانعدام الخبز يجبر عمر وعائلته إلى لعق الحساء و كأنهم حيوانات .

« *…Aïni versa le contenu bouillant de la marmite, une soupe de pâtes hachées et de légumes, dans un large plat en émail. Rien de plus, pas de pain : le pain manquait (…). Les cuillers plongèrent dans le plat : aussitôt Omar s'accroupit auprès des autres .Ils* ***lapaient*** *en silence, avec une régularité quasi-mécanique, la soupe qui leur ébouillantait la bouche.* »

"صبت عيني في طبق معدني كبير، الحساء المغلي في الحلة ، إنه حساء بالشعيرية المفتتة والخضار . ولا شيء غير هذا ...ما كان يوجد خبز(...) . انغمست الملاعق في الطبق ولم يلبث عمر أن قرفص إلى جانب الآخرين. راحوا يلعقون صامتين، في اطراد يكاد أن يكون آلياً، الحساء الذي يسلق أفواههم بمرقه الساخن . كانوا يشرقونه شرقا ويبلعون فيحسون بدفء طيب ينساب في أجسامهم . إنه لذيذ حساء الشتاء [2] » .

يتسرب انحصار المرضى للجوع الذي يعايشونه سكان "دار السبيطار" كشهود وضحايا في الوقت نفسه ليذوب في جلطة سردية تحرك الرواية في لوحات متسلسلة لا تخضع لمخطط .

يتكون عالم "عمر" من "عيني" التي تؤدي دور المرأة والأم وربة البيت المسؤولة عن العائلة . تشقى حتى الموت ، فهي تخيط وتبيع فرعات أحذية وتهرب القماش لتبرح بعض الدريهمات . إضافة إلى الأم تكتمل العائلة بأختين وأخ وأب متوفي منذ زمن بعيد حتى إن صورته تلاشت في ذهن عمر . إلى هؤلاء تنضم شخصية الجدة من الأم : صورة لوجه تصب عليه "عيني" نوع من الكراهية الناتجة عن الفقر واليأس وكذا خيانة الأبناء الآخرين لأمهم والتخلي عنها[3].

« Grand-mère, à partir de ce moment, fut abandonnée à Aini pour de bon. Ses filles et son fils avaient refusé de la reprendre . يرمز العجز الصحي والنفسي إلى حالة استحالة التواصل . لا *(...). »*

يسمع "عمر" إلا صوت الروح التي تشكو غياب العواطف [4].

« - Ah ! C'est toi Omar ? Je n'ai plus que toi. »

Elle émettait ces propos dans un demi-sommeil…

فعند عمر تكافح الإنسانية من أجل البقاء، أما عند الآخرين فهي مخنوقة (مكمورة) وكأن تواجد الجوع يعني عدم القدرة على الحب.

هذه الجدة المشلولة التي خنقها الخوف والعزلة والقلق والفقر ما لها من مصغ إلا هذا الحفيد ذو الرعونة الصبيانية والذي ينير بومضات من الحنان لوحة طافحة بالعوز والكآبة : جو قذر ومؤلم تملأه الروائح المقززة والصراخ والنواح، نحاول أن نستعيده في هذه المقاطع.[1]

---

[1] La Grande Maison (trilogie) pp.48.49

[2] محمد ديب " الدار الكبيرة " ترجمة فارس ابراهيم ص ص ٤٥،٤٦.

[3] Ibidem pp 61.62..

[4] Ibidem, pp.102.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"كان عمر يرى هذا الذعر ، فهو يترجم الآن في نفسه، و هو الموجود هنا ، الجالس علىفراشه وقدماه مطوقتين تحته . قال عمر لنفسه :" إنه خوف جدتي لا ريب." كان يفهم من بعيد أن جدته خائفة ، خائفة من عزلتها ، من وجودها في المطبخ وحيدة مع دائها .كانت لا تكف عن التوسل والتضرع حتى ساعة متأخرة من الليل ، بينما يكون المنزل قد عزف في سبات عميق .كانت تتوقف عن التضرع خلال بضع دقائق ربما لتعرف هل يستجيب لندائها أحد. أتراها كانت تتوقف أيضا بسبب الخوف ؟ لقد أيقظت نداءاتها عمر من نومه. ما من أحد يجيبها ، إن البكم تخنق البيت العتيق خنقا . تخيل عمر الظلمة التي تخيم في كل مكان، مستندة إلى باب الغرفة، مهددة معادية...

إن هذا الشيء الضخم الذي لا يمكن أن يقول المرء ما اسمه يتربص في الفناء. هذا صوت الجدة يعود إلى الكلام في هدوء ، من بعيد كانت تثرثر تخلصا من الكلال (lassitude)، لا ذلك الكلال الجميل ، كلال الأجسام القوية ، بل كلال الشيخوخة (...).

كان الطعام يحمل إلى الجدة في تلك الطاسة الحديدية التي كان دهانها المتشقق في عدة مواضع يرسم نجوما كبيرة سوداء . كانت "عيني" تضع الطاسة بين قدمي أمها ، وفيها طعام اليوم دون أن تكون قد نظفتها . لقد تشكلت في الإناء طبقة من الدهن تلتصق بجدرانها كأنها قشرة.

- لماذا صحت ذلك الصياح كله اثناء الليل ؟
- " أحرام أن يهدأ المرء معك دقيقة واحدة؟
- أأنت مجنونة ؟" هذا ما كانت تصبه "عيني" على رأس أمها . وكانت الجدة تنتظر أن تبتعد ابنتها عنها ... تخاف ان تنهال عليها اللطمات ، خوف طفل أو كلب صغير...
- هيا ! ألا ترين أنني آتية بطعامك؟ أم ما آتيك به لا يرضيك ؟ هكذا كانت عيني تصرخ في أذنها كأنه صوت الرعد وهي تدفع إلى أمها الطاسة . ولكن العجوز لا تتحرك ، فكانت عيني تتناول الطاسة وتقبض على راس الجدة ، ثم تدسها تحت أنفها فتقول الجدة:
- نعم بنيتي ، رأيت لماذا تعامليني هكذا ؟

ترد عيني وهي تهزها دون مراعاة:

- خذي، كلي ، وتضيف بين اسنانها: - ليته سم.

فكانت الجدة تقوم بحركات مضطربة دون أن تستطيع كبح نفسها ، فتتناول الطاسة بيدها التي ترتجف ارتجافا مروعا ، وتضعها على الأرض تحت الكرسي . وعندئذ تسحب عيني يدها التي تسند وجه العجوز، فيعود الوجه ليسقط على العظمتين الكبيرتين عظمتي الركبتين. لقد اصبحت العجوز عاجزة من ضعفها عن نصب جذعها . لقد تكسرت، لقد تحطمت تحطما لا برء منه." وتمضي عيني وهي تتمتم...

كانت عيني تصب جم غضبها الصامت ضد هذا الفم الإضافي والذي كان لا بد من ملئه بطعام، فهو عبء عليها. فلماذا كل هذا العنف ؟ فنقص القيم المشتركة والجوع وغياب الأمل تمثل مفجرا قويا . فهذه الطاسة المرصعة بالصدأ وبقايا الطعام لا تصور

---

[1] الدار الكبيرة ، منشورات ANEP الجزائر ٢٠٠٧، ص ص،١٢٦-١٢٧-١٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إلا كرامة منفية وقساوة حتمية وإهانة مبرمجة ومقصودة ومنظمة اقترفت ضد جسد وعقل هذه العجوز بنية صريحة لتدميرها فحسب بل هي تمثل أقصى أبعاد الدناءة.[1] من منا لا يحس بضيق أو عسر صامت عند قراءة هذا الاستشهاد ! إنه ضيق ملازم لشيء مهدد لايطاق حتى يثير اختلاجات.

فحياة الإقصاء من مطبخ أمام طاسة قذرة وصعبة المنال ، في ثياب وسخة ، بأيد ووجه مرصع باللعاب وبقايا الطعام ..كل هذا يمثل قساوة وعزلة جسدية وعقلية عن العالم . وكأن هذه الحالة تذكر العجوز بأنها هي المسؤولة الوحيدة الآلام التي تلاحقها . فالمعادلة بين الطعام والقذارة المثبطة هي حساب (جبر) معقد يأخذ بعين الاعتبار متغيرات عديدة تقودنا نحو التفكير في الوجود من عدمه، والتنظيم من عدمه فالحياة والموت.

اعتادت الجدة سابقا على الموت. هي تعايشه كنسيج (البلاس) (cilice)ليحيط بسائر جسمها المتألم :" رهوط من الكلاب تجلبها روائح جراح العجوز المقيحة والزاخرة بالدود تحاول الاعتداء عليها."[2] " الموت غطاء من ذهب" تؤكد ابنتها حسب منطق لا يمليه احتقار أصم وإنما تمليه مرارة ويأس مصارعة الفقر بمفردها . الأمر الذي يدفع للبحث في اسباب هذا التصرف في مكان آخر : أين الابن الذي حركته انتهازية مريحة حتى تخلص من أمه وكأنه لم يجد له سوى هذا السبيل؟ [3]

هناك وجه خفي وراء تصرف عيني. هذا الوجه الخالي من أي عرض أخلاقي وعاطفي هو الذي جعلها (عيني) لا تحس بأي شك أخلاقي ولا شكل من أشكال الشفقة. هذا الوجه هو الذي مزق العقد بينه وبين أخته ، فهو الذي أذاب يقين المساعدة ليظهر بجبن إرادة تدمير من كان يجب عليه أن يحبها ويساندها.

وقمة التناقض أنه لا أحد يشير إليه أبداً بالأصبع ، لا القارئ الساهي ولا حتى الكاتب نفسه.

"كانت الجدة تمضغ جملا مبهمة غير متميزة ، وهي لا تزال تئن ، إنها تشتكي ، تتوجع . وخيّل إلى عمر أنها تريد من خلال عباراتها المشوشة أن أتذكر أنها جميلة . كانت تقول أن كلابا تأتي إليها أثناء الليل، وتظل تحوم حولها، وأنهم لا يصدقون كلامها مع أنه صحيح، كانت هذه الكلاب تنهش ساقيها حتى خيم الظلام في البيت. إن عيني التي سبق أن سمعت منها هذه القصة الف مرة ومرة ، كانت تجيبها بأن ذلك أضغاث، أحلام ، وكانت تتهمها أحيانا بأنها تكذب .كانت تعتقد أن العجوز تريد بذلك أن تلفت إلى نفسها أنظار السكان وأن تستدر شفقتهم.

وكانت تختم كلامها لها بقولها :

– هذه خيالات مجنونة ولن تقنعي أحداً بصدق خرافاتك هذه. "

ولكن عمر فاجأ كلبا من الكلاب ذات مساء يصعد نحو الجدة . لا شك أن رائحة الطعام الذي في الطاسة هي التي تجذبه إلى هناك . فالجدة عاجزة عن منافسته على الطعام ، وعاجزة كذلك عن طرده . وبدا الحيوان للصبي ضخما ضخامة هائلة في ضوء بقية من شمعة كانت مثبتة على الأرض تنشر نوراً مهتزاً داميا. استطاع عمر مع ذلك أن يسيطر على خوفه، فنهر الكلب وطرده.

---

[1] Kristeva , Julia , « *Pouvoirs de l'horreur » ,essais sur l'abjection »* , Paris Ed du Seuil 1980, p10.

[2] الدار الكبيرة ص ص. ١٣٢،١٣٣.

[3] المرجع نفسه ص. ٢٦٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومنذ ذلك الحين أدركوا أن رائحة تفسخ قوية لا يعرف مصدرها تجذب الكلاب لشدة حاسة الشم عندها. ولما أصبحت هذه الرائحة قوية تزكم الأنوف فهموا أنها صادرة عن الجدة نفسها . فقررت عيني أن ترفع عنها الأغطية التي تلفع ساقيها وقدميها.

كانت ساقا العجوز المتجمدتان اللتان لا تتحركان قد انتفختا انتفاخا شديداً، وأخذ يخرج منهما نوع من سائل يشبه الماء . وكانت الخرق التي تلفهما لا تبدل . فلما نزعت عنهما عيني هذه الحرق، رأت مع أولادها دوداً كثير كأنه النمل يقرقر في اللحم الأبيض الرخو."

« Grand-mère mâchait des phrases indistinctes et gémissait encore. Elle se plaignait. Omar croyait comprendre à travers ses paroles embarrassées qu'elle était délaissée. Elle disait que des chiens venaient rôdailler autour d'elle, la nuit, et qu'on ne voulait pas la croire. Ces bêtes lui dévoraient les jambes sitôt que l'obscurité accaparait la maison.

Aïni , qui avait maintes fois déjà entendu cette histoire, lui rétorquait qu'elle rêvait , et l'accusait de mensonge :elle voulait se rendre intéressante aux yeux des locataires et attirer leur pitié.

- Ce sont les folles fantaisies de ton imagination. Tu ne convaincras personne avec tes sornettes, concluait sa fille.

Mais un soir, Omar surprit un chien qui montait jusqu'à elle, attiré sans doute par la nourriture qu'il trouvait dans l'écuelle. Grand-mère fut incapable de la lui disputer, comme de le chasser. A la lueur instable et sanglante d'un cul de bougie fixé au sol, l'animal parut de proportions monstrueuses à l'enfant. Maitrisant son affolement, Omar parvint cependant à le chasser.

A dater de cette époque, on se rendit compte que c'était surtout à cause d'une forte odeur de décomposition, insaisissable, mais perceptible de loin par leur odorat aiguisé, que venaient les bêtes . L'odeur devenant suffocante, on comprit qu'elle venait de grand-mère. Aïni décida de lui enlever les linges qui lui enveloppaient les jambes et les pieds.

- Depuis longtemps, ses membres inférieurs étaient gourds, ne lui servant plus , enflés démesurément . Une sorte de liquide qui ressemblait à de l'eau s'en écoulait. On ne renouvelait plus les chiffons, et le jour où Aïni les lui ôta, ils virent tous grouiller des vers dans la chair blanche et molle. » (1

"وضعت عيني الكانون على الأرض واستدارت في مكانها ونظرت إلى الجدة:

- لماذا لا يبقيك ابنك عنده ؟... كان يهتم بك عندما كنت تخدمين امرأته خلال سنوات. حتى ما إذا أصبحت ساقاك لا تقويان على حملك ، رماك كما ترمى الزبالة ، أليس كذلك ؟.. لقد اصبحت لا تصلحين لشيء... هذا هو الموضوع."

« *Déposant le braséro par terre, Aïni pivota sur place et regarda grand'mère :*

- *Pourquoi ne te garde-t-il pas, ton fils ? Quand tu servais de domestique à sa femme pendant des années, tu étais intéressante ! Quand tes pieds ne t'ont plus portée, il t'a jetée comme une ordure ? Maintenant, tu n'es plus bonne à rien ? c'est ça.. ? »*

<u>الرغبة في الطعام وطعام الرغبة:</u>

[1] La Grand Maison (trilogie), Edit Barzakh , 2011, pp.104,105.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

" إذا كانت مؤلفه 'الدار الكبيرة" رواية اجتماعية فالجوع هي وسيلتها، الصوت الذي يسردها وباستطاعته التأثير في القارئ بالحكم على الشخصيات و الأشياء. هذا فضاء نرتاده دون انقطاع وأين يسجل منظر حميمي ومتغير، فردي وجماعي. فهنا الجوع ليست خاصية بشخصية واحدة ذي وظيفة سردية ولكنها ممتدة إلى الجزائر بأكملها_فميزتها الحضرية تخول للرواية تسمية "واقعية" لأن البطل عمر وكل من يحيط به من شخصيات أخرى يجد نفسه غير قادر على التعبير الكلامي عن جوعه، فالجوع هو الذي يصف فعله على الشخصيات وعالمهم الذي لا ينتمي إلى لخيال لأن الجوع بإمكانه إنتاج قلق يتسرب داخل كل العلاقات الإنسانية ليضر بالروابط العاطفية وتنظيم الفكر وكل الحياة الإجتماعية حتى يصل إلى نوع العتاهة أو الانسلاب.[1]

في هذا الحال ، لا بد علينا أن لا نفكر بأن عمر لا يتغذ ، ولكن أنه لا يأكل شيئا ، هذا يدفعنا بافتراض وجود شيء وبالتالي وجود علاقة بين موضوع (sujet) وشيء أي بين عمر والعدم.

هذا الفراغ يحمل معان ، كالتوقف أو فترة الصمت في الموسيقى ، فالنوم يتمكن من منح الجوع مهلة الراحة ، ما نستشفه في المقطع الآتي:

(2 Omar s'endormit peu à peu , éventé par le souffle ardent et léger de la faim . Dans son inconscience , il fut averti du jour qui s'approchait , et un immense soulagement l'envahit . Son corps se détendit, apaisé et confiant . C'était l'instant de la délivrance . Il s'abandonnait au sommeil à présent . Il n'avait qu'à se laisser glisser et dormir , dormir , dormir… »

"ونام عمر شيئا فشيئا تهدهده نسمة الجوع الحارة الخفية. لقد أدرك في باطن شعوره أن النهار يقترب، فارتاح إلى ذلك وسر منه. استرخي جسمه هادئا مطمئنا. هذه لحظة الخلاص، إنه الآن يستسلم للنوم. ليس عليه الآن إلا أن يغوص في النوم، ليس عليه إلا أ، ينام ، أن ينام..أن ينام..."

إذن فالجوع هو الطمأنينة ، التمهل ، التخلي والانصراف ولكنه حاضر أيضا بآلامه وقسوته وثباته حتى يجبر عمر ليظل مستيقظا طيلة ليال عديدة.

"كان الحر شديداً، الذي يصاحبه الجوع دائما ، يورق ليالهم . غير أن الجوع أشد رهبة من الحر ، إنه ماثل لهم دائما . وكأن هذا الجوع في جسم عمر أشبه بشعلة خفية لا تدرك ، تولد له نوعا من النشوة...[3]

يسجل النوم كالجوع في زمن لا منتهي، دون نقاط استدلال . كل الناس تحس بالجوع دوما : يشبه اليوم البارحة ، وتلون الأفعال بدلالة تامة ، فحصة النقود المخصصة لشراء الخبز لا تكفي ابداً وكأنه يقتنى عن طريق قرض ربوي.[4] نجري ونعيد السحابات، نتمنى نسيان شيء ما ، لكن العمليات الحسابية صحيحة كلها ، لم ينسى شيء بفضل تواجد لعنة محتمة تكاد تكون أسطورية تلاحق هؤلاء.

---

[1] Zaoui , Mohamed , « *L'écriture de Mohamed Dib, de l'esthétique à l'éthique* » in Horizons maghrébins, le droit à la mémoire , dossier Mohamed dib , Toulouse , mai 1999 , p.76.

[2] La Grande Maison ,(trilogie), p. ١٠٥ .

[٣] الدار الكبيرة ، ص.١١٤.

[4] La Grande Maison (trilogie) pp.98,99.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

« Et tout le monde avait faim (...). » Leurs femmes travaillaient aussi. Mais, femmes et hommes réunis n'y arrivaient pas. Non pas que leurs efforts fussent insuffisants : Si on avait calculé leur gain à la peine qu'ils se donnaient, tous eussent été riches à l'heure qu'il est… »

"وكانت نساءهم تعمل أيضا . لكن عمل النساء والرجال جميعا لا يكف ليدبر الأمور. ذلك لا لأن الجهد الذي يبذلونه قليل، فلو كان الربح على قدر العناء لأصبحوا جميعا أغنياء."[1]

ولما كان الجوع إحساس جسدي قوي ومؤلم فمن المستحيل كسبه أو دفعه. فهو قوة نظامية تنتمي إلى غريزة الحياة التي تتسع داخليا لتقود القارئ نحو دوائر أخرى. ينمو هذا الجوع شطحا وكأنه مجموع ما يحس به كل الأفراد. هكذا يتحدث الجوع عن نفسه بنفسه بالرجوع إلى قصته. إلى علة وجوده. فالجوع محضور. هذا ما يبرز دور الطعام الاستيهامي لأنه الشيء الوحيد والضروري الذي يرغب فيه في هذه الحالة . فداخل "الدار الكبيرة" ذلك الفضاء الذي نقول فيه ما لا نستطيع قوله في مكان آخر ، نكتشف أن الرواية تؤدي دور الوسيط.

حول هذا القطب ينتظم نوع من التمثيل الهلسي. فهاهي الرغبة في الكسكسى المرفوق، ربما، بقطعة لحم تظهر إلى الوجود . تعمل أختا عمر منذ شهرين بمصنع للأفرشة لكن حتى لو أضيف ربحهما إلى دخل عيني فذلك لا يسمح باقتناء الخبز الضروري للأسرة . شخصيات تستطيع التألم والرغبة ، هاهي تظن ، ولو للحظة ، التخلص من هذا الثقل الجسدي والنفسي الذي هو الجوع فيما يلي:

« On pourrait peut-être acheter de la viande de temps en temps. N'est-ce pas Ma ? Au moins un jour par semaine. Et, peut-être, des œufs ? ça coûte moins cher que la viande. On fera une omelette aux pois chiches. Et des haricots, c'est encore moins cher. Et du riz. Qu'en pensez-vous, vous autres, avec l'argent qu'on a ? » Et des haricots, c'est encore moins cher. Et du riz. Qu'en pensez-vous, vous autres ?» (2)

"ربما استطعنا أن نشتري قليلا من اللحم من حين إلى حين..أليس كذلك يا أمي ؟ مرة في الأسبوع على الأقل ربما نستطيع أن نشتري بيضاً ، إنه أرخص ثمنا من اللحم.

نصنع عجة بالحمص والفاصوليا أرخص من البيض أيضا وشيئا من الرز ..ما رأيكم أنتم؟ بهذا المال الذي عندنا..."[3]

كل له الحق في الحلم، ومن العدل أن ينال، ولا مرة واحدة ، ما يرغب فيه : هاهو ذا يتحقق حضور قفة تطفح بأنواع من أشياء جميلة . تعتبر هذه هدية، وهي اللحظة الوحيدة التي يختفي فيها الجوع ليترك مكانه للفرحة:

---

[1] الدار الكبيرة، ص .١٢٣.

[2] La Grande Maison, p. 109.

[3] الدار الكبيرة ، ص .١٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

« Aïni n'avait jamais vu de paniers comme celui-ci : D'où pouvait-il bien venir, qui l'avait apporté ? Et de quoi était-il rempli ?

- *Des pommes de terre ! explosa Aïcha en se trémoussant .Ce sont des pommes de terre, Ma. Des pommes de terre !(...)*
- *Il y a aussi des cardes dans le panier.*
- *Et des cardes.*
- *Et des fèves aussi.*
- *Et des tomates ...*
- *Et de la viande Ma . Regarde Ma un grand paquet ...*

Les filles tournoyaient en chantant ...Seule la mère conservait son sang-froid ; elle paraissait même abasourdie. »1

(2)

"لم تر عيني في حياتها كهذه السلة، من أين ترى جاءت بها ؟ من أتى بها ؟ وما الذي فيها؟

انفجرت عويشة تقول وهي تترجرج:

- بطاطس ! بطاطس ياما ، بطاطس ! بطاطس !.
- وفي السلة أيضا خرشوف.
- وكذلك فول.
- وطماطم.
- وفيها لحم ياما، لحم ، لحم . أنظري ياما ! صرة كبيرة...

البنتان تدوران وهما تغنيان وتتجولان في الغرفة ذهابا وإيابا... وكانت الأم وحدها محافظة على هدوئها، بل كانت تبدو طائشة اللب من فرط الدهشة..."[3]

هنا تنجو الدهشة والثبات (عند عيني) من كل محاولة لوصف المشهد، فأمام هذه الوفرة تقع عيني تحت صدمة . هذه الوفرة المؤلمة التي تفك الجوع للحظات قصيرة، تصرع دون أن تشبعها أو تشفي غليلها. يصل الاختلال الناتج بين الوفرة والقلة إلى نتائج متشابهة . بالمناسبة ، نغادر ولو للحظة فضاء "دار السبيطار"الضيق لنعود إلى القصة "عرس جميل" ضمن صفحات مؤلفة ديب "في المقهى." [4] المقصود جوهريا هنا هو أن هذه الحكاية تورية (anaplèse) لمؤلفة "الدار الكبيرة" أين يواصل ديب تنقيبه في خبايا أسطورة الجوع وذلك بإجبار شخصياته بقبول تسلط المحيط الخارجي والعلاقات الاجتماعية . هذا ما يمكنه من صب اهتمامه على عنف حميمي وفردي ولكنه يعمم في الأخير.

نعود إلى ملخص القصة المذكورة :"دعيت عيني وأولادها إلى حفل زفاف بحيث الطعام هناك لذيذ

---

[1] La Grande Maison, pp. 112-113

[2] La Grande Maison , pp. 112 ,113

[3] الدار الكبيرة ، ص. ١٤١.

[4] Dib Mohamed , « Au café », Paris , Sindbad , 1984, pp.61-76.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ووفير : مأدبة حقيقية . تطيع الأم كرامتها المؤلمة والتي يملؤها الجوع المحرّم والدواعي الاجتماعية لتخفي ظهور فقرها فتمنع أولادها من لمس أي مأكل . لا يفهم عمر سبب هذا المنع . تبنى وحدة المظهر الحكائي على تجربة ألم ومشهد الموائد التي تزخر بمراق لذيذة ، وحلويات وضلوع هشيمة و كسكسي بالتمر والبيض . يوضع هذا المنظر

كله تحت أعين مذهولة وخائبة وجائعة. فالعلاقة هنا بين الطعام كارتياح غذائي والمطبخ موقع تسرب الأغذية تثير صراعا مأسويا لا يشبه ما عودتنا به صفحات "الدار الكبيرة" كما كان من قبل.

في هذا الصراع الذي يخرج منه عمر منتصراً حتما ، وفي جو خيالي يختفي الجوع ، وكأنه تحت عزيمة ، في ضباب كثيف.[1]

« Maintenant, Omar ne pensait à rien, ne se rappelait plus de son état de bête affamée. Occupé par cette vision, il oubliait tous les plats ; il ne pensait plus à sa douleur, qui s'était estompée, devenue lointaine…

Somme toute, il était heureux, lui aussi. Il se sentait vaguement fier de quelque chose. Vivre ne signifie pas seulement manger, et le bonheur de vivre, seulement le bonheur de manger. »

"الآن لا يفكر عمر في شيء ولا يتذكر حالة الحيوان الجائع التي كانت تسكنه. مشغول بهذهالرؤية فهو ينسى كل الأطباق. إنه لا يفكر في ألمه الذي تلاشى وصار بعيداً... في النهاية كان مسروراً هو أيضا ، كان يحس في نوع من الغموض بكرامة من شيء ما . فالعيش لا يعني الأكل فقط وسعادة العيش لا تعني السعادة في الأكل فقط.."

وبالعودة إلى روايتنا نلاحظ ضمنها أن الإفراط في اليأس والفقر مؤهل للمضي وفق خط يتعلق ، دوما بتاريخ الجزائر ليبرز هكذا علاقة وطيدة وحيائية بين الطعام والألم ، بين الخبز والجوع . هذا التطور الذي وكأنه يغلق

الدائرة الحائية التي تسيطر عليها الوتيرة البطيئة والغريبة للأحداث من جهة ومجموعة من المأساة المتعددة الأصوات والتي تكشف في نوع من الحياء ، شدة حدود التجربة في معايشة الجوع من جهة أخرى.[2]

وما صوت عمر في الواجهة إلا جزء من هذه القوة الأصمة والكبيرة التي تؤكد إرادة الرجال الوقوف ضد تدميرهم . فالشخصيات الأخرى كذلك ، ولو بصمتها وجمودها، ومهما قالت وفعلت ، فهي تحيل ضمنيا تجربة الجوع الذي وكأنه يشترط التحكم في مجموع الأحداث والشخصيات لينظم مشهد الوظائف السردية للقصة . وبالرجوع إلى بداية دراستنا أين تكلمنا عن صدى أصوات الشخصيات (عيني ، عويشة ، عمر ، مريم ، الجدة ، لالة الزهرة ، بعض الجارات)... نفترض بأنها لا تظهر متشتتة و لكنها تمثل ليس إلا شخصيات على خشبة المسرح وإنما هي تمثل أيضا كل الاختباء لعالم جوقي بإمكانه التخفي وراء قطعة خبز.

---

[1] Dib Mohamed , »Au Café, op.Cit,, p,76.

[2] Faisandier , Anne Marie « *La faim et l'espoir dans la Grande Maison* » , in CELFAN , Review , Temple University ,Philadelphia 2, 1983 ,pp.32-34.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وللتأكيد على هذه الفرضية لنا أن نعود إلى الصفحات الأخيرة في الرواية التي تقودنا إلى الفترة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية. تعج المدينة بالناس ، يذهب عمر إلى الفرن لاقتناء الخبز وفجأة يشحن الحال بمعنى جديد ، مأسوي وفاتن في الوقت نفسه وكأنه ، هو وكل فرد معه واعون بالنبضات المتعلقة بالحياة الاجتماعية . فندرك إذن وبكل وضوح الانتقال من وضعية المستعمر (بكسر الميم) إلى وضعية الثائر: فيسكننا الانطباع بأن هناك تيار "تحبحري" يدفع بالناس والأشياء ليمزج ويؤاخي بين مستويات مختلفة للضمير ومشحونة بذاكرة طويلة . يعود ديب مرات عديدة إلى هذه الصور المشوشة والخيالية ليستحضر ثورة الجزائر مستجوبا التاريخ لمرة أخرى. تختتم الرواية كما بدأت.

في النهاية ، يظهر صوت عمر في علامة الخبز وينطفئ فيها . يجلس على المائدة مع الآخرين ويراقب بانتباه أمه وهي تكسر الخبز على ركبتيها . فهو ليس بطفل الآن لأنه يمتلك قوى جديدة تنشطها المدرسة الفرنسية؛ قوى يجب استغلالها مع إدراك الفككات وتجنب السقوط في فخ الإيديولوجيات بحيث أنه يعي أن "الأمة الأم"

المتواجدة في الضفة الأخرى من البحر المتوسط ليست هي أرض أمه التي تعيش في الجرمان، وتخضع لكل المظالم.

الخاتمة :

" إن الرواية كغيرها من الفنون هي محاولة الإنسان، إذ ترمي فوضى الحياة والتجارب أن يفرض عليها نظاما يفهمه ويدرك منه مغزى لعيشه، وفكره قد يوجهه في حريته إذا كان حراً، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبداً."[1]

و في حالة الاحتلال لا بد أن يكون هناك الجوع والفقر هو الطاغي على المجتمع، من هنا لا بد من وجود من يقدم البديل لهذا الوضع، البديل الذي يبحث في تقديم الحياة الكريمة للمواطن، وتحقيق سبل العيش التي تمثل أبسط الحقوق للإنسان،"إن العمال الزراعيين أصبحوا لا يستطيعون أن يعيشوا بهذه الأجور الزهيدة التي يتقاضونها ... يجب أن نتخلص من هذا البؤس .. العمال الزراعيون هم أولى ضحايا الاستغلال الذي يعبث في بلادنا فسادا" ، المسألة الاقتصادية من أهم المسائل التي تشغل الأفراد والجماعات، من هنا قدمها محمد ديب بكل وضوح، إن كان من خلال السرد الروائي الذي يعطي مدلولا واضحا عن الحالة الاقتصادية البائسة.

لقد استطاع الروائي دون تكلف أن يبرز أهم ملامح المجتمع الذي يدرسه فعرض واقعه المتخلف والعلل التي يشكو منها، ولابد من التوقف هاهنا عند أقسى هذه الملامح الواقعية التي عرضها الكاتب، ولعل أولها وأهمها موضوع الجوع والفقر، وما أكثر ما تعرضت الرواية لوصفهما، والروائي في ذلك يعتمد طريقة اللوحات المستمدة من الواقع المبلشر دون تعليق أو تفسير، بل يترك للمشهد الملتقط أن يفصح عما يستطيع أن يفصح عنه. فهو يقدم لنا مثلاً صورة للأسرة، موضوع روايته، التي طالما أرقها الجوع.

كما يصور محمد ديب في لوحة أخرى الجهود التي يبذلها أفراد الأسرة في التغلب على الجوع ومحاولة خداعه واسكاته، بنبرة لا تخلو من كآبة وقتامه ." حتى إذا اقتربت ساعة الطعام، عاودهم شاغلهم الوحيد، فانقطعت مريم وانقطع عمر عن اللعب، وارتسمت في وجوههم معاني الغضب.كانت عيني، فيما مضى من زمان، تستطيع أن تهدئهم بحيلة ماكرة: كانوا أيامئذ صغاراً.

---

[1]. جبرا إبراهيم جبرا: الرواية والإنسانية، الأديب، م٢٥، سنة ١٣، ج١، جانفي ١٩٥٤، ص:٣١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وإلى جانب هؤلاء الفقراء الكثرة الذين لا يستطيع أحد أن يحصيهم، هناك الأغنياء، وتظهر الصورتان في ذهن الصبي متعارضتين متعاكستين. "وهناك أغنياء: أولئك يستطيعون أن يأكلوا، وبيننا وبينهم حاجز.. حاجز عال

عريض كسور من الأسوار... ويتساءل عمر كيف السبيل إذاً إلى رفع هذا السور أو تحطيمه، وهاهو يكاد يتلمس الطريق؟.. "وما من أحد يثور ويتمرد. لماذا؟ الأمر غير مفهوم... ومع ذلك فما أبسط هذا التمرد؟..

في الأخير، إذا كانت مؤلفه 'الدار الكبيرة" رواية اجتماعية فالجوع هي وسيلتها، و الصوت الذي يسردها وباستطاعته التأثير في القارئ بالحكم على الشخصيات والأشياء. هذا فضاء نرتاده دون انقطاع وأين يسجل منظر حميمي ومتغير، فردي وجماعي. فهنا الجوع ليست خاصية بشخصية واحدة ذي وظيفة سردية ولكنها ممتدة إلى الجزائر بأكملها. فميزتها الحضرية تخول للرواية تسمية "واقعية" لأن البطل عمر وكل من يحيط به من شخصيات أخرى يجد نفسه غير قادر على التعبير الكلامي عن جوعه، فالجوع هو الذي يصف فعله على الشخصيات وعالمهم الذي لا ينتمي الى لخيال لأن الجوع بإمكانه إنتاج قلق يتسرب داخل كل العلاقات الإنسانية ليضر بالروابط العاطفية وتنظيم الفكر وكل الحياة الاجتماعية حتى يصل إلى نوع العطلة أو الانسلاب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تلقي نظرية قريماس عند الناقد محمد الناصر العجيمي
قراءة نقدية في نص الأرانب والفيلة

الباحثة ملوكي فريدة. دراسات عليا. جامعة جيلالي اليابس. الجزائر

الملخص

بعد ظهور النظرية السميائية القريماسية في النقد الغربي وما أظهرته من نجاعة تحليلية ، أصبح يعتمد عليها أكثر في تحليل النصوص السردية وخاصة التراثية فقد وضع ألجرداس جوليان قريماس greimas قوانين وإجراءات يستطيع من خلالها فك شفرات النص السردي ضمن بنيتيه السطحية والعميقة. فهو يركز على كشف دلالة النص والتعرف على شكل المضامين وعلى الطريقة التي اعتمد عليها الكاتب في تكوين إبداعه الفني ، إذ أنه يجمع في تحليله بين التحليل الشكلي والسياقي عن طريق الدلالة. فمن خلال لغة النّص يتم التعرف على الواقع الخارجي؛ ونظرا لما حققه هذا المنهج من نتائج إيجابية في دراسة النصوص الأدبية السردية بكل أنواعها (أدبية وشعبية) اهتم النقاد المغاربة بتطبيق هذه الدراسة على النصوص السردية التراثية كونها تستجيب أكثر مع المنهج القريماسي.

الكلمات المفتاحية

منهج قريماس . التحليل السميائي . السميائيات السردية . استنطاق النص . النص التراثي الشعبي . المصطلحات السميائية القريماسية .

تمهيد

اشتهرت النظرية السميائية القريماسية أكثر في النقد المغاربي (الجزائر ، تونس والمغرب) بفضل المثاقفة والاحتكاك مع الغرب ،حيث اعتنى النقاد بترجمة وتعريب هذه النظرية من خلال المقاربات التي قدموها . فقد اشتغلوا على النصوص السردية وخاصة التراثية الشعبية (القصص الشعبي بكل أنواعه) ؛كون أن هذه النصوص تستجيب أكثر مع هذه النظرية . فقد أجمع أغلب الباحثون أن هذا المنهج النقدي حقق نتائج إيجابية ؛ إذ استطاع النقاد أن يدخلوا إلى أعماق هذه الإبداعات الفنيّة ويكتشفوا أسرارها ويفكوا الغموض ويجيبوا على تساؤلاتها ضمن تحليل منطقي دقيق . ومن أبرز هؤلاء النقاد محمد الناصر العجيمي الذي اهتم بدراسة الآثار التراثية السردية، وبيّن أن هذه النصوص لاتقلّ أهمية عن النصوص الرسمية (القصة ،الرواية الشعر)فتتوفر هي الأخرى على دقّة البناء وروعة الخيال والتصوير ... وقد بذل مجهودا كبيرا في تعريب هذه النظرية مركزا على المصطلحات حيث اجتهد في ترجمتها ، مبتعدا عن كل تعقيد قصد إيصال هذا المنهج إلى الطلاب والباحثين بسهولة ويسر .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

طبق الباحث نظرية قريماس على نص الأرانب والفيلة وهو نص من التراث العربي الاسلامي مأخوذ من كتاب كليلة ودمنة ، عبارة عن حكاية خرافية والتي "تظهر فيها شخصية الحيوانات وهي تتحدث وتقوم بأفعال الآدميين "[1] . توخى الدارس الدقّة في ضبط المفاهيم الاجرائية والمصطلحية السميائية القريماسية وتجلى ذلك أكثر في القسم الثاني من دراسته في الجانب التطبيقي ، حيث التزم خطة واضحة في "فحص النص بدءً من تقطيعه وتحديد مستوياته والنظر في بنيته على الصعيدين السطحي والعميق "[2].

سنسعى في هذا المقال إلى توضيح مدى نجاح الناقد في تكييف النظرية القريماسية على النص التراثي الشعبي العربي.

تطبيق منهج قريماس على نص الأرانب والفيلة

اعتمد الباحث في دراسته على الطريقة التي يتبعها قريماس في تحليل النصوص السردية حيث وضّح ذلك في القسم النظري قائلا :" تنتظم الدراسة في مستويين :

١ . مستوى سطحي ينشعب بدوره إلى مكونين :

. مكون سردي ويقوم أساسا على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل .

. ومكون تصويري أو(بياني) ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته .

٢ . مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استنادا إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى "[3].

انطلق الباحث في تحليله من المستوى السطحي تتبّع فيه سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل ،بحيث سيركز التحليل على "بنية الحدث"؛ ستساعده هذه الدراسة أكثر في تحديد الفواعل وكشف تحركاتها وتغيراتها عبر المسار السردي . سيعتمد على تحليل منطقي دقيق ، لأن عملية ضبط الأحداث في النص السردي بالغة الأهمية .

الوظائف

في بداية التحليل قسّم الدارس النّص إلى قسمين وكل قسم يتكون من مقطعين ، ولاحظ أنَّ الحكاية تبدأ من القسم الثاني، أين تظهر الوظائف أكثر والقائمون بالفعل . حدّد الوظائف متبعا طريقة قريماس ، حيث استخرج المقاطع السردية وأشار إلى الوظائف التي تتكون منها وهي: (وظيفة الإساءة) وجود حالة نقص أو الافتقار "يستدعي فعلا لمحوه وتغييره. وتظهر وظيفة (إلغاء النقص) بعد أن تتهيأ الأرنب "فيروز" للقيام بالمهمة ، لا تأخذ الإذن من ملكها للقيام بإنجاز نقيض، يهدف إلى محو الافتقار وإزالته"[4] .

---

[1] مليكة العاصمي ، الحكاية الشعبية في مراكش ، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلة الآداب والعلوم الانسانية بالربا ط ١٩٨٦، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

[2] - رشيد بن مالك ، قراءة سميائية في كليلة ودمنة ، النقد العربي المعاصر ، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته ا لمنعقد بالمركز الجامعي خنشلة يومي ٢٢ ، ٢٣ مارس ٢٠٠٤ ، ص : ٢٣ .

[3] - محمد الناصر العجيمي ، في الخطاب السردي ، نظرية قريماس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص :٣١ .

[1] - محمد الناصر العجيمي ، المصدر السابق ، ص : ١١٥ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

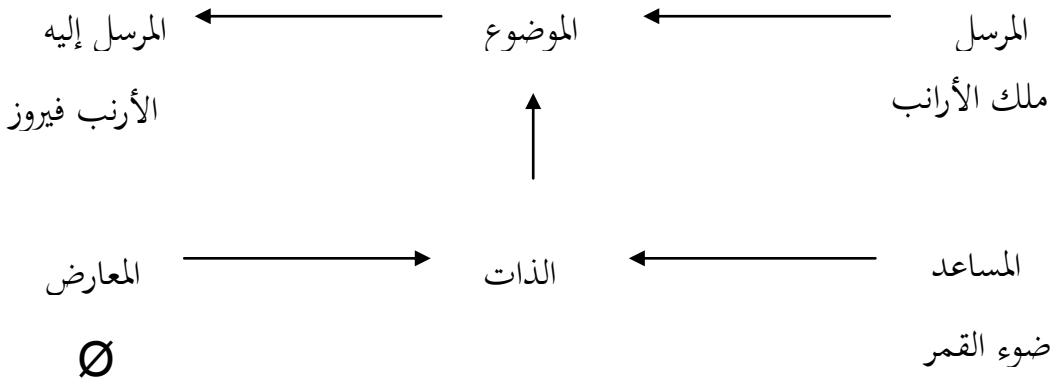
. العوامل

عيّن الناقد خمسة عوامل كان لها دور في نسج أحداث الحكاية وهي: الأرنب "فيروز" – السماء – القمر والضوء ـ ملك الأرانب – ملك الفيلة. وضّح أنَّ السماء قامت بدور العامل المعارض لما منعت سقوط الغيث على أرض الفيلة وتسبّبت في الجفاف ويظهر عامل معارض آخر وهو الفيلة لما "وطئت أحجار الأرانب فهدمته وقتلت عددا منها" [1].

وفي اجتماع الأرانب بملكها في إيجاد حل للتخلص من الفيلة وفي تفويض ملك الأرانب الأرنب "فيروز" للقيام بالمهمة، نجد أن الباحث وقع في مشكل الإنزلاقات العاملية ، حيث واجه صعوبة في تحديد "المرسل" و"المرسل إليه" أو المؤتى والمؤتى إليه وفسّر ذلك في جدول التالي :

المؤتى		المؤتى إليه
ملك الفيلة	←	أرانب
أرانب	←	ملك
ملك	←	فيروز
فيروز	→	ملك

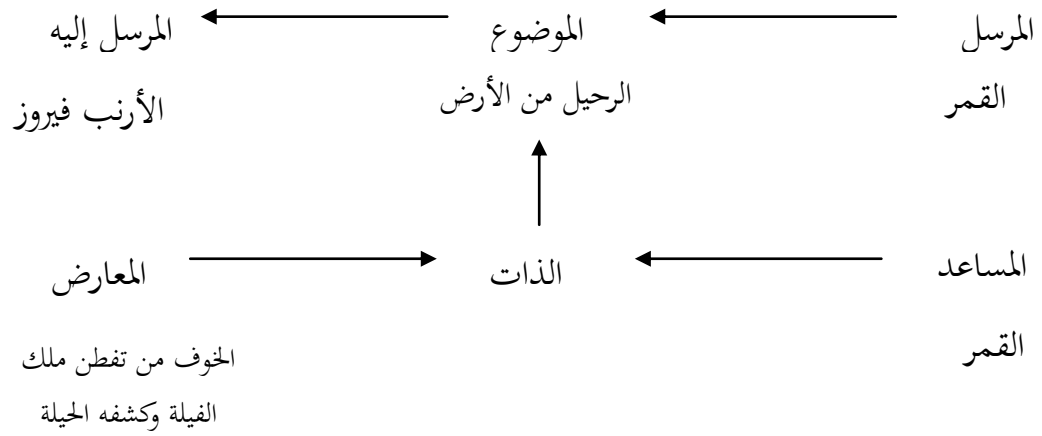
أشار الباحث إلى العوامل القائمة بالفعل دون أن يضع ترسيمات عاملية لها، فمثلا لما شرعت الأرانب في تنفيذ خطتها في ليلة مقمرة، وضّح أنَّ ضوء القمر مثّل دور المساعد في إنجاز خطتها، وهنا تتضح بنية النموذج العاملي في الرسم التالي :



[2]. المصدر نفسه ، ص : ١١٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وفي تبليغ الأرنب فيروز رسالة القمر إلى ملك الفيلة تظهر عوامل النوذج العاملي في هذا الشكل :



.الخطاطة السردية

إنَّ مهمة الخطاطة السردية في التحليل السردي السميائي بالغة الأهمية إذ بواسطتها يتمّ التحكم في التحولات الناتجة عن عملية التحليل الدلالي وتنظم سيرها بشكل متّسق ومنسجم ، ومن أهم مميزات العمل بالخطاطة السردية، أن يرتب المحلل الأحداث ترتيبا منطقيا وذلك من خلال تتبّع تحركات وتنقلات العوامل أو الشخصيات القائمة بالفعل بشكل منطقي، ويجب أن يكون هناك تسلسل محكم في التنقلات التي يتم ضبطها بواسطة البرنامج السردي ، فكل تنقل هو مبرمج مسبقا داخل الخطاطة السردية. وتتكون هذه الخطاطة من أربعة عناصر : (التحريك ، الكفاءة ، الإنجاز و التقويم)

التحريك

نجد أنَّ الناقد قسّم الحكاية إلى قسمين ، فكل قسم يتضمن عناصر الخطاطة السردية لضبط التحولات، ففي القسم الأوّل بيّن أنَّ القائم بالفعل ظهر في شخصية الملك، الذي يقوم على خدمة الفيلة وتوفير الأمن لهم، فهو يمثل"المرسل إليه"ويتجلى"المرسل"في الفيلة لما لجأت إلى ملكها لتستنجد به لإيجاد حل لأزمة الجفاف.

الكفاءة

يمتلك رئيس الفيلة كفاءة تؤهله لتبوّؤ مركز القيادة فهو يكتسب **المعرفة والتجربة**.

الإنجاز

فبعد أن كانت الفيلة في حالة انفصال عن موضوع القيمة، أصبحت في حالة اتصال بالموضوع دون أن يكون هناك صراع.

وفي القسم الثاني تظهر عناصر الترسيمة السردية من تحليل الباحث وتعتبر الترسيمة الأساسية لأنها ستحسم الأمر.

التحريك

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يتجلى عنصر التحريك في اجتماع الأرانب بملكها لطرد الفيلة من أرضها ويتضح"المرسل"في شخصية الملك، ومثلّت الأرنب"فيروز"عامل المرسل إليه . وأشار الدارس إلى أنَّ هناك تبادلا بين المرسل والمرسل إليه بين الأرانب والفيلة.

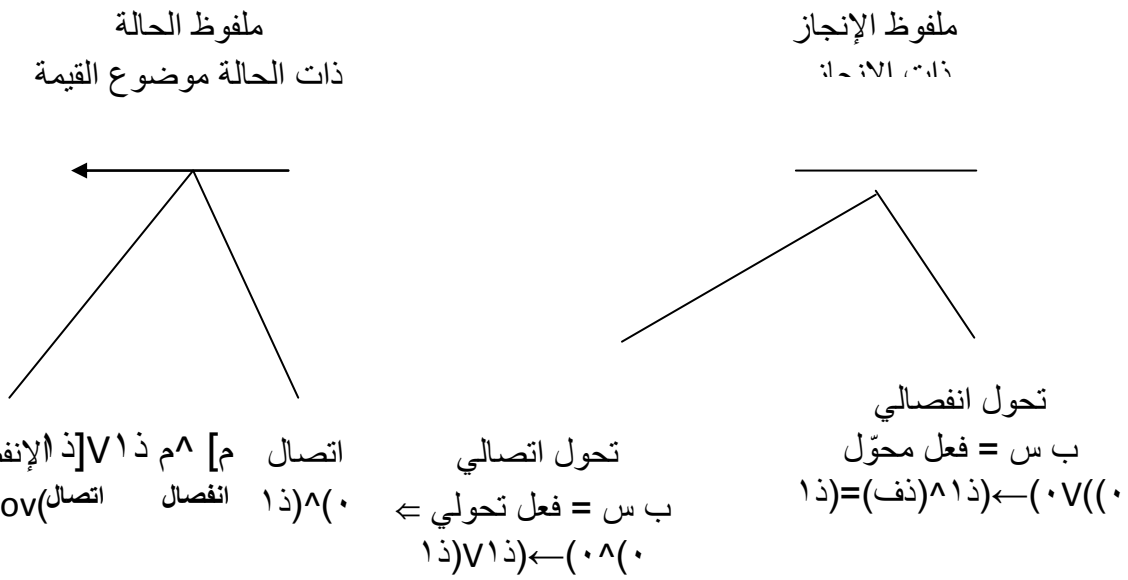
الكفاءة

تتوفر الأرنب"فيروز"على الكفاءة فهي تحظى بتقدير أصحابها واحترامهم لسداد رأيها. وحدّد الباحث بنية الجهات للكفاءة ، فوجد أنَّ الأرنب "فيروز" تمتلك المعرفة والارادة ووجوب الفعل.

الإنجاز

حصر الناقد الصراع بين ذاتين ذات البطل (الأرنب فيروز) والذات المضادة (الفيلة وملكها) من أجل الحصول على موضوع القيمة وهو استرجاع "العين" الذي استولت عليها الفيلة وحقّقت اتصالا بموضوع القيمة، وبالمقابل ستحرم الأرانب من هذا الموضوع وستكون في حالة انفصال عنه، وبمواجهة الأرنب "فيروز" ملك الفيلة ونجاحها في خداعه، سيتم إثبات البطل (الأرنب فيروز) ونفي ذات الملك وإقصائها، وستتّضح علميات قلب المضامين. Inversion du contenus.

فبينما كانت الفيلة مستحوذة على موضوع القيمة أصبحت منفصلة عنه، وبالمقابل ستصبح الذات الثانية وهي الأرانب في حالة اتصال بموضوع القيمة وسيثبت مضمونها، وتظهر **الهيمنة والسيطرة** "للأرنب فيروز".ونحكم على هذا الانجاز بالايجابي. ويمكن تلخيص تحليل الباحث لحالات النفي والاثبات (الانفصال والاتصال بموضوع القيمة) في المخطط التالي:



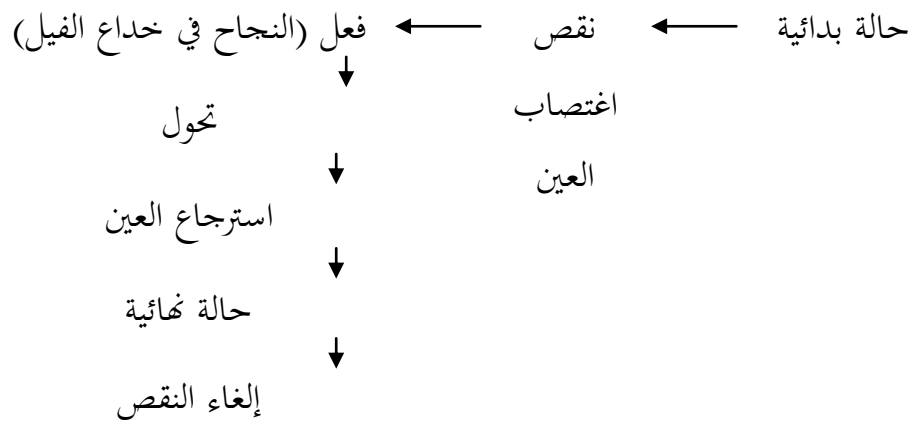
"فملفوظ الانجاز ورد في شكل تحول اتصالي، ويكون البرنامج السردي مجسدا في الانجاز المحول"[1]والممثل بذات الانجاز (ذف) عاملا على تحول حالة الانفصال إلى حالة الاتصال =

[1] ينظر حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، ط٣ ، ٢٠٠٠، ص : ٣٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التقويم

قام الباحث بتقويم أفعال الأرنب فيروز وملكها، فهي تتميز بالذكاء ،وتصرف ملكها بتصرف حكيم في أنه يحسن التعامل مع الآخر. ويمكن تحديد ترسيمة الباحث السردية في هذه الخطاطة :



الحبكة

أشار الناقد إلى أنَّ نص الأرانب والفيلة نص ذو مبنى وذلك من خلال قوله "... فإنَّ النص عامة والأدبي بوجه خاص قائم على نسيج من النظم والمستويات المختلفة..."[1] . ذكر الأحداث المهمّة التي يتركز عليها العمل السردي دون أن يبيّن الطريقة الفنيّة التي يبني بها الكاتب أحداثه ، والتي تتمثل في عملية الأخذ والرد" في الأحداث على الترابط السببي causalitè .

وفي تقسيم الدارس للنص اعتمد على الأحداث الرئيسية، ونجد أنَّ الجزء الأخير من القسم الثاني لا يمكن أن يكون منفصلا عن الجزء الأوّل، لأن الأحداث النهائية والتي تختم الحكاية وتحل العقدة هي مرتبطة بأحداث الجزء الأوّل ضمن الترابط السببي أو العليّة،فقد وردت في نسق متماسك ومترابط وفي نسيج شديد الفتل أوالحبك. وكأنَّ الناقد بهذا التقسيم قد جزّء عنصر الإنجاز إلى جزئين، ونرى أنَّ إدماج هذا الجزء مع الجزء الأوّل أنسب.

.تيمة الشخصية

سيتحول العامل هنا الذي كان محصورا في الدلالة المجردة إلى ممثل(acteur) بحيث سيجمع الباحث بين الوظيفة والصفات ويعتبر الوظيفة "فعلا متحققا"[2] وأما الصفات فهي تدخل في الفعل المحتمل ومن هنا سيدخل الممثل الذي سيجمع بين الوظيفة والصفات التي يصطلح عليها عند قريماس بالدور الثيمي(rôles thématique[3]) أي الدلالة التي يحملها الممثل على طول الخطاب .وقد استخرج الباحث الأدوار الغرضية للعوامل التالية: الملك – الأرانب – الفيلة – السماء – الأرنب فيروز.

---

[1] – محمد الناصر العجيمي ،نظرية قريماس ، ص :١١٤.

[2] . سعيد بن كراد ، سيميولوجية الشخصيات السردية ، ط ١ ، الأردن ، ص :٧٦ .

[3] / A J greimas.semiotiqe dictionnaire raisonne de la theorie du langage . paris- p 323

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

السماء

وضّح المحلل أنَّ السماء مثّلت دورا غرضيا سلبيا في أنَّها كانت عاملا في منع سقوط الأمطار مما تسبّب في إحداث الجفاف والقحط في أرض الفيلة، وقد استخرج الأفعال التي تدل على معنى الجفاف وهي : قلّ – ذوى – يبس – أجذب – غار، وبيّن المحور الدلالي الجامع لها الذي"يدل على الانتقال من الحياة إلى الموت"[1].

ملك الأرانب

ظهر ملك الأرانب في ثلاثة أدوار غرضية إيجابية وهي: حسن معاملة الرعية والمجموعات المجاورة ، خبير بكفاءة رعيته ، مصلح وواعظ ."وينبني هذا الدور على شبكة صورية تجمع معانم المسالمة والحلم والانضباط والروّية وما ينتج ضمنها من القيم الدالة على الفضيلة"[2].

حدّد الدارس الدور الغرضي للأرنب "فيروز"، بأنها متحمسة في خدمة المجموعة والاستعداد للتضحية من أجل الآخرين.

الأرانب والفيلة

تتميّز شخصية الفيلة بالعنف واحتقار الغير والاستعلاء ، وأما الأرانب فهي تتّصف بالحلم والمروءة والفضيلة، محبة الآخر في عدم إلحاق الضرر به "فموقف الأرانب من الفيلة أقرب إلى الاتصال منه إلى الانفصال"[3].

المستوى العميق

بعد أن حدّد الدارس البنى المتجليّة على نسيج النص الخارجي سينتقل إلى تحديد البنى التحتية العميقة المتحكمة في البنية السطحية والمولدة لها .حيث حلل مجتمع الأرانب ،قطع النص إلى وحدات دلالية صغرى أي (المعانم) ، وضّح العلاقة بين الراعي والرعية، وذلك من خلال خطاب ملك الأرانب الموجّه إلى الأرنب "فيروز" المتضمّن القيم الأخلاقية النبيلة، واستخرج منه مجموعة من الثنائيات المتّصلة المتضادة التي تثبت الأخلاق لمجتمع الأرانب، وتنفي عنها الصفات السيّئة وهي: توخي الانضباط / تجنب التسرع – الحلم /الجهل – المروءة / الأنانية – الرفق / العنف. وجمع هذه الثنائيات التقابلية في ثنائية واحدة وهي :"التحلي بالفضيلة والتحرر من الرذيلة"[4]. وبهذا التحليل السميائي يظهر المغزى الأخلاقي الذي ترمي إليه الحكاية الخرافية.

ويتّضح التأويل من خلال دراسة الباحث في تحليل الصراع بين الأرانب والفيلة "فهو التردد بين الحيواني والانساني، فكل ما يدلّ على تنازع البقاء يحيل على عالم الحيوان، أما ما يتصل بكيفية تنظيم الحياة وتسيير شؤونها وصولا إلى تأسيس عالم سيوده العدل وتحكمه الفضيلة والمثل العليا فهو يعكس رؤى الانسان"[5].

---

[1] – محمد الناصر العجيمي ،المصدر السابق ،ص : ١١٨.

[2] – محمد الناصر العجيمي ،المصدر السابق ، ص: ١٢٧.

[3] – المصدر نفسه ، ص :١٣٨ .

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويخلص في نهاية التحليل إلى تحديد الثنائية الرئيسية المولدة للنص وهي ثنائية معرفة / جهل. فبالمعرفة نحقق السعادة ونصل إليها، وبيّن ذلك "في المربع السميائي"[1] .

ثم انتقل الدارس إلى تحليل الدلالة الزمانية والمكانية ضمن البنية العميقة حيث أشار إلى أنه لم يتعمق في دراستها مفسّرا ذلك بأنّ"قريماس"لم يتعرض لهذه الدراسة في تحليله السميائي ويصرّح: "...ومن ذلك عدم تعرضنا لموضوع الدلالة الزمنية والمكانية، بناءً على أنَّ قريماس لم يعن بالتنظير لها"[2] .

لمح إلى تحليل الزمن من خلال توضيحه للتحول الذي أصاب الفيلة في انتقالهم من وضع إلى وضع"على محور زماني خطي" ،فالماضي عطاء وحياة بينما الحاضر إمساك واقتراب ممتد على فترة تطول أو تقصر من الموت"[3]. وفي دراسته للفضاء، درس التقابل معتمدا على تحليل قريماس حيث حدّد الثنائية المتضادة والتي تتضمن معنمين (فضاء الفيلة المألوف / فضاء الأرانب المألوف) ، فهذان المعنمان المتقابلان يقتضيان وجود عنصر مشترك بينهما وهو ما يعرف بالمحور الدلالي الجامع للثنائية الدلالية (الحياة / الموت) ويوضح الباحث أكثر أنَّ : "الفضاء الخارجي الذي ارتحلت إليه الفيلة وأقامت فيه هو فضاء الأرانب المألوف وأنَّ للفيلة في هذا الفضاء حياة . فيما يعد ّ تسلّل فضاء الأرانب الخارجي إلى فضائها المألوف خرقا لهذا وموتا لها ."[4]

ذكر أنواع الفضاء التي يتضمّنها النص وهي (فضاء مألوف – فضاء خارجي- فضاء علوي- فضاء مسطّح(قمة الجبل/سطح الجبل- القمر- العين) وحلّل وظيفة الفضاء العلوي والخارجي والمألوف، مبيّنا أنَّ الفضاء العلوي ينذر بالموت بالنسبة للفيلة، ويمنح الفضاء الخارجي الحياة للأرانب ، وهو فضاء "مألوف بالنسبة إلى كلتا المجموعتين إضافة إلى الفضاء العلوي بالنسبة إلى الأرانب التي أحسنت توظيفه"[5].ومن هنا ستتجلى أكثر الثنائية (حياة/موت) المرتبطة بتلك الفضاءات. وتعد هذه الثنائية البنية السردية الأساسية التي يقوم عليها المضمون .

دراسة المصطلحات

وظف الباحث المصطلحات القريماسية معتمدا على ترجمته الفردية التي لا نلقى فيها ما يتوافق مع الترجمات المستعملة في الخطاب السميائي العربي. ويعترف الباحث نفسه بأنه "واجه القدر الكبير من المصطلحات بمجهود فردي أساس "[6] . "إنّ هذه الطريقة في التعامل مع المصطلح ستؤدي من دون شك إلى تضخم لا يساعد في جميع الحالات على إقامة وصلة علمية حقيقية بالقارئ "[7] .ويظهر ذلك في الجدول التالي:

---

[1] – محمد الناصر العجيمي ،المصدر السابق ، ص : ١٣٩ .

[2] ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] ـ المصدر نفسه ، ص: ١١٨.

[4] ـ المصدر نفسه ، ص : ١٢٢.

[5] ـ المصدر نفسه ، ص : ١٣٦ .

[6] . محمد الناصر العجيمي ، المصدر السابق ، ص١٧ .

[7] . أنظر رشيد بن مالك ، قراءة سميائية في كليلة ودمنة ، النقد العربي المعاصر ، ص :٢٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المصطلح القريماسي	ترجمة البلحث
المرسل destinateur	المؤتى
المرسل إليه destinataire	المؤتى إليه
المعارض opposant	المؤتى الضديد anti destinateur
الدور التيميrôle thématique	الدور الغرضي
موضوع القيمة : objet de valeur	الطّلبة

ويختم الناقد تحليله بخاتمة يعتمد فيها على التأويل ،حيث تكلم عن صورة الحاكم المتسلط الطاغية وكشف عن الشخصية التي كان الكاتب يضمرها حيث يقول : " والأرجح أن المعني هو أبو جعفر المنصور الذي يتهدده مصير شبيه بمصير الفيلة ، مصير يؤول إليه كل من أسس حكمه على الظلم ، خارقا بذلك العقد المنظم لعلاقات الحاكم بالمحلئومين ، محدثا تصدعا في توازن الكون المحكوم بقواعد أزلية ".[1]

ونلاحظ من خلال هذا التأويل الذي توصل إليه الناقد قد جعل عبد الله بن المقفع كما لو أنه كاتب النص ، فينزع بتأويله مباشرة إلى المجتمع العربي الاسلامي ، حيث تحدث عن علاقة الحاكم بالمحكوم وعن ظلم وجبروت وسيطرة الحاكم أبي جعفر المنصور ، فكان عليه أن يذكر أن هذا النص الهندي الأصل يتضمن قيما تشترك مع المجتمع العربي وتتمثل في "إشكالية تسيير الفعل السياسي بين المجتمعين ".[2]

ونخلص في النهاية أن تطبيق الباحث لنظرية قريماس على نص الأرانب والفيلة أو على الحكايّ الخرافية العربية كان صعبا ، فقد واجه صعوبة في التحكم في العوامل ، حيث وقع في الانزلاقات العاملية ، وكان يؤثر التفرد بمصطلحات خاصة به ،إضافة إلى أنه كان يميل إلى التحليل الآلي فقد كان الهدف من دراسة الباحث هو استنباط ما يتوافق وآليات المنهج فقد بذل مجهودا خياليا حتى يكون التحليل وفيا للنظرية .

---

[1]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[2]. المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016