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 الرابع – العدد 28 مارس 2017

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. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا
د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

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.محمد جواد حبيب البدراني ،جامعة البصرة ،العراق
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار،العراق
أ.د. منتصر الغضنفري جامعة الموصل العراق
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر
د. كريم المسعودي جامعة القادسية العراق
د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض - المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. محمد تحريشي . جامعة طاهري محمد بشار. الجزائر
د.أحمد قريش . جامعة تلمسان . الجزائر
د.الشارف لطروش . جامعة مستغانم . الجزائر
د.بشرى عبد المجيد تَاكَفْرَاسْت . جامعة القاضي عياض . المملكة المغربية
د. عبد العزيز بوشلالق . جامعة محمد بوضياف . الجزائر
د. عبد الله بريمي . جامعة مولاي إسماعيل الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية . المغرب
د. طارق ثابت . جامعة باتنة١٠ . الجزائر
د. لحسن عزوز. جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي . الجزائر
د. مصطفى عطية جمعة . كلية التربية الأساسية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي ، الكويت
أ. عايدة سعدي . جامعة محمد الشريف مساعدية . الجزائر
أ. حسن المغربي . مدير تحرير مجلة رؤى الثقافية . ليبيا

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
- تخييل الزمن الكونولونيالي ازدواجية الخطاب و تمزقات الذات والهوية في رواية (Ce que le Jour doit à La Nuit) لياسمينة خضرا . أ.د. عبدالله شطاح . جامعة البليدة٢/الجزائر. 9
- الإيقاعيّ والنحويّ في نصوص الخطابة العربيّة، أ.عمارة الجداري . جامعة سوسة . تونس 29
- أَمَالي ابنِ خَالَوَيْه ..مَلَامِحُها ونُتَفٌ مِنْهَا ، د. محمد علي عطا جامعة الملك سعود- الرياض . السعودية 51
- دلالة العنوان في المجموعة القصصية "ما حدث لي غدا " للسعيد بوطاجين – دراسة في بعض النماذج- أ. عايدة سعدي/ جامعة محمد الشريف مساعدية /الجزائر 65
- كشكشة توانت وعلاقتها بنظيراتها في اللّهجات العربية القديمة والحديثة أ.د. أحمد قريش جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/ الجزائر . 77
- "المثير الجماليّ والإبلاغيّ في قصص أبي العيد دودو سياج البنفسج أنموذجا " د. تركي أمحمد المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان، الجزائر. 91
- تشيخوف والتمثيل المسرحي الأنثوي بقلم/ سينثيا مارش ترجمة و تقديم: د. محمد مصطفى مح مد عبد الرحمن جامعة الأزهر—مصر 99
- قراءة سيميائية دلالية في أطوار أنات للشاعر محمود درويش، أ. عايب فاطمة الزهرة، جامعة الشيخ العربي التبسي تبسة / الجزائر. 115
- أهمية الدراسة التداولية وواقعها، أ.قياس لندة. جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر. 127

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

يقدم هذا العدد دراسات مختلفة حول السرد الجزائري وبالضبط في أعمال ياسمينة خضرا والسعيد بوطاجين وأبي العيد دودو، من خلال الاشتغال على تيمات مختلفة كتمزق الذات والهوية التي ينتج عنها ازدواج الخطاب وكذا دلالة العنوان ... هذا وتتوزع باقي البحوث بين اللغويات كالدراسة التي اشتغلت على التداولية والدراسة التي اشتغلت على اللهجات والثالثة التي ركزت على النحوي في الخطابة العربية.

وقد كان للشعر نصيب في هذا العدد من خلال دراسة قدمت قراءة سيميائية في شعر محمود درويش، كما حوى دراسة في مدونة قديمة تتمثل في الأمالي لابن خالويه، ليتحفنا باحث مصري بترجمة لإحدى الدراسات الغربية حول مسرح تشيخوف.

بين التنوع الموضوعاتي والجغرافي نحاول الوقوف على أرضية الحوار المعرفي المتعدد، لتأسيس خطاب علمي قائم على احترام الاختلاف وعلى تعميق قيم التبادل والاشتراك، وعليه تبقى المجلة على خطها العام وفق هذا المفهوم.

نأمل أن يجد القراء في مواد العدد ما يمتع ويفيد، هذا ونستقبل انشغالاتكم استفساراتكم وكذا ملاحظاتكم .

في الأخير نشكر كل من أسهم في ظهور هذا العدد من أسرة المجلة.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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 © 2017

تخييل الزمن الكونولونيالي
ازدواجية الخطاب و تمزقات الذات والهوية في رواية
(Ce que le Jour doit à La Nuit)
لياسمينة خضرا.

أ.د. عبدالله شطاح . جامعة البليدة٢/الجزائر.

على سبيل التمهيد.

تجدر الإشارة ابتداء إلى جملة من القضايا الحافة التي تحيط بالنص، وتشتمل عليه اشتمالا يستوجب المساءلة والتحليل قبل مباشرة قضاياه العميقة، ومقولاته وتمثيلاته التي تلتبس التباسا حميميا لم يفلح النص إلا قليلا في التخفيف من حدتها وراهنيتها، ولا سيما إعادة صياغتها لمشكلات شغلت وقتا طويلا الحس الوطني والعربي والإسلامي على السواء، وذلك لارتباطها الوثيق بقضايا الوطنية والاستعمار والتحرر والهوية المسلوبة، والكرامة المغصوبة، والأرض المنتهبة والعرض وسواها من القضايا المتعلقة بسياق الاستعمار والتحرر.

يثير النص هذه القضايا كلها وقضايا أخرى فرعية لا تقل عنها (عنفوانا) وراهنية، لا سيما وهو ينصرف لتمثيل الزمن الكولونيالي السابق ببضعة سنين للثورة الجزائرية وسياقها السوسيو إيدلوجي، والفضاء العام الذي اصطرخت فيها أصوات التحرر، وآن أوان الميلاد الجديد المؤلم لقضيتها الكبرى، قبل أن ينصرف سريعا لتحبيك قضية الأقدام السوداء والتمزقات الكبرى التي رافقت (اقتلاعهم) من أرض توارثوها أبا عن جد دون أن تكون إرثا شرعيا بالتقادم التاريخي، وما رافق ذلك كله من تقاطبات مصيرية حادة بين ضفتي المتوسط، بين بشائر الميلاد في الضفة الجنوبية، وملامح الحداد في الضفة الشمالية، هوية ممزقة جنوبا وجلاد استعماري شمالا، بين هذين القطبين الحافين راح النص ينسج خطابه ويحبك سرده مدفوعا برغبات متناقضة ومتداخلة، جديدة قديمة، ما زالت لم تتخلص رغم تعاقب السنين من غصاصاتها العميقة وجراحها وذاكرتها المليئة بالحنين والشجن، مثلما لم يتمكن الناص نفسه من التجرد بما يكفي ليكتب بحياد تام أشد القضايا إثارة للحساسية والجدل بين الضفتين، سواء في الزمن الكولونيالي نفسه، أو في وقتها الراهن.

ومن ثم يستوجب النص، والقضايا الحافة المتصلة به، التساؤل حول سياق النص و راهنيته، وظروف خروجه إلى الواقع في هذا الوقت دون غيره[1]، وعن الداعي الخفي الذي أملى على الكاتب إعادة صياغة تلك المرحلة الحرجة من السياق

---

[1]. صدرت الرواية عن دار النشر الفرنسية Julliard 2008 وأخرجها سينمائيا المخرج الفرنسي ألكسندر **أركادي** سنة ٢٠١٢، محققة في الصورتين نجاحا وانتشارا كبيرين.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الثوري التحرري في الجزائر، وعن الهدف البعيد المرجو من وراء إعادة تحبيك قضية (الأقدام السوداء) و تمزقاتها التاريخية بين وطن لم يعد لهم ووطن أمّ لا تربطهم به أية علاقة شخصية أو تاريخية سوى وشيجة تاريخية بعيدة جعلته الموطن الأصلي دون أية حميمية استثنائية، على نحو يتصادى مع تاريخ (الموريسكيين) ومحنتهم عندما أجبرتهم محاكم التفتيش المقدس على مغادرة وطنهم إلى بلاد لا يربطهم بها أي انتماء سوى الشراكة العقدية والأصل الذي انحدروا منه منذ مئات السنين.

ياسمينة **خضراء** كاتب جزائري، يكتب بالفرنسية[1]، ويعيش في فرنسا، يصنف جيليا ضمن جيل الاستقلال، إذ أنه من مواليد ١٩٥٥، في خضم الثورة الجزائرية التي انطلقت شرارتها سنة ١٩٥٤، ظهرت كتاباته الأولى منتصف الثمانينات، نحا فيها منحى بوليسيا و جوسسيا سريع الإيقاع ميسور المضمون لا يستدعي أي جهد عقلي للإحاطة بمضامينه، أو ذائقة جمالية مثقفة ومرهفة للاستمتاع برؤاه الجمالية والفنية، تخاطب الفئة القارئة الطالبة للتسلية أكثر من القارئ المحترف الطالب للمتعة العقلية والجمالية الراقية، وقد انصرف بعد تقاعده واستقراره في فرنسا واتصاله باستيوهات التلفزيون الفرنسي وأرمادته الإعلامية على إصدار سلسلة روايات مناسباتية تراعي السياق الإعلامي الغربي والقضايا التي تشغله الحين بعد الحين، حيث أصدر في خضم العشرية السوداء الجزائرية مطلع التسعينيات روايتين[2] تتخذان من الجزائر والحرب الدموية الدائرة في أكنافه موضوعا لها، عمد فيهما إلى التحليل النفسي العميق لشخصية الإرهابي ودوافعه الإجرامية بالدرجة الأولى، كما سيصدر رواية (سنونوات كابول)[3] خلال الحرب الأمريكية على أفغانستان سنة ٢٠٠٢، و (صفارت إنذار بغداد)[4] سنة ٢٠٠٦، خلال الغزو الأمريكي للعراق، وقبلها (العملية)[5] خلال البوادر الأولى للانتفاضة الفلسطينية الثانية، ورواية (آخر ليلة الرئيس)[6] بمناسبة الإطاحة بنظام معمر القدافي واغتياله على يد الجموع الثائرة تحت الرعاية الخاصة الرئيس الفرنسي **ساركوزي** ومستشاره الفيلسوف برنارد هنري **ليفي**، أما آخرها فرواية (الرب لا يسكن هافانا)[7] بمناسبة عودة العلاقات بين أمريكا ونظام **كاسترو**.

---

[1]. ياسمينة **خضراء** الاسم المستعار للكاتب الجزائري محمد مولسهول المولود سنة ١٩٥٥ ببشار بالجنوب الغربي الجزائري، بما يحدده تاريخيا ضمن أبناء الثورة وجيل الاستقلال، اختار الكتابة باللغة الفرنسية لأسباب شخصية جدا على نحو ما بين في روايته السيرية (l'ecrivain) الصادرة عن سنة ٢٠٠١، الأمر الذي يطرح أسئلة عديدةحول (هوية) الأدب الذي يكتبه، أهو عربي جزائري كما تصنفه بعض القراءات النقدية الجزائرية، أم هو أدب فرنسي بالدرجة الأولى، هذا من ناحية اللغوية بالدرجة الأولى، بغض النظر عن المضامين الفكرية والإيديولوج ية التي تحملها تلك النصوص المكتوبة بلغة مستعارة، التي تدفع هي الأخرى صوب أسئلة أكثر إلحاحا عن مصداقية التصنيف ورهافته بالنظر إلى القضايا التي تقع غالبا في السياق الثقافي للطرف الآخر وفضائه الفكر ي على حساب التحديد الجغرافي لمكان المولد، الأمر الذي نستطيع عل ى ضوئه أن نفهم إلى حد بعيدمقولة الكاتب الجزائري الكبير الطاهر **وطار** عند وفاة الكاتب الجزائر (الفرنكفوني) الطاهر **جاووت**، قال: (إن موته خسارة كبيرة للأدب الفرنسي).

[2] .À quoi rêvent les loups, 1999, Julliard (Pocket 2000)

Les Agneaux du Seigneur, 1998, Julliard (Pocket 1999), Paris

[3] .Les Hirondelles de Kaboul, 2002, Julliard (Pocket 2004) (France

[4] .Les Sirènes de Bagdad, 2006, Julliard (Sedia, Alger 2006)

[5] .L'Attentat, 2005, Julliard (Pocket 2006)

[6] .La Dernière Nuit du Raïs, Julliard, 2015

[7] .Dieu n'habite pas La Havane, Julliard, 2016

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

من أجل هذه الخصيصة المتواترة في أدب الكاتب، استقر في وعينا بأن نص (ما يدين به النهار لليل)[1] لم يأت إلا متصاديا مع (ضجة) إعلامية ما، أو حراك قافي، أو جدل اشتعل في الأوساط القافية والأدبية الغربية، فقد لاحظنا شغف الكاتب بمواطأة ذلك الحراك وذلك الجدل عملا بعد آخر، حتى تلك التي لم تكن تستدعي عملا أدبيا مستقلا مثل سقوط نظام **القدافي** ومقتل زعيمه، أو على الأقل ليس على ذلك النحو من الإسقاط العاري الجاري مجرى التقرير الصحفي[2] المتجرد للحقيقة ينقلها بعيدا عن ملابسات التخييل وظلاله وألوانه، وعلى هذا الأساس جاءت النص موضوع هذه القراءة، بدوره، معالجة متأخرة لقضية قديمة جديدة عالقة في الذاكرة الاستعمارية الفرنسية، لا تنفك تلوكها الألسن والصحف، وتعالجها السينما، و تتجاذبها السياسة والأحزاب والانتخابات الحين بعد الحين، وهي أحد الملفات العالقة بين فرنسا والجزائر الخاضعة لتجاذبات المصالح وطبيعة العلاقات بين السلطات المتعاقبة على الدولتين منذ الاستقلال إلى يومنا هذا،ونعني به قضية (الأقدام السوداء)[3].

تجدر الإشارة إلى أن قضية (الأقدام السوداء) قضية شديدة الحضور في وسائل الإعلام الفرنسية، تثيرها أقلام النوابغ من ذريتهم وكاميراتهم ومسارحهم وسينماهم[4]، لا سيما وأن طائفة من صناع الرأي والشخصيات الأدبية والفنية الفاعلة في السياق الثقافي والإعلامي الفرنسي هي من ذرية اولئك (الفرنسيين الجزائريين) الذين ما زال يدفعهم الحنين إلى المطالبة بحق حمل جواز السفر الجزائري و العودة إلى (وطنهم) واسترجاع أملاكهم التي خلفوها وراءهم غداة الاستقلال[5].

---

[1]. قام الناقد والكاتب الجزائري محمد ساري بترجمة الرواية وعنوانها الأصلي (ce qu l jour doit à la nuit) إلى العربية وصدرت عن دار سيديا بالجزائر سنة ٢٠١٤ تحت عنوان (فضل الليل على النهار)، وهي ترجمة غير دقيقة لمعنى العنوان الأصلي في نظرنا، إذ يحدد هذا الأخير ذلك الفضل بشيئ محدد هو ما يفصح عنه النص ضمن موضوعته وخطابه بمفردة (c que) التي تحيل إلى معنى (الذي)، بما يجعل المعنى العربي القريب إلى الأصل هو (ما يدين به النهار لليل)، لسبب رئيس واضح جلي، هو أن (فضل الليل على النهار) لا يعلق العنوان بلاحق محرض لخيال المتلقي الذي يستوجب عليه قراءة النص لمعرفة حقيقة ذلك الفضل، بالإضافة إلى أنه يحدده بشيئ مخصوص قد لا يعدوه إلى غيره، بما يجعل ذلك الفضل قليلا ومحدودا بالنظر لأفضلية النهار المقطوع بها في مخيال معظم الشعوب والثقافات، خلاف العنوان المترجم الذي يوحي باتساع ذلك الفضل وبوجوده في المطلق.

[2]. ربما ذلك ما يفسر، على نحو من الأنحاء، برودة الاستقبال الذي حظيت به الرواية، وقلة الحفاية بها خلاف المعهود من أعمال الكاتب.

[3]. أطلق توصيف (الأقدام السوداء) على المعمرين الفرنسيين وذريتهم التي استوطنت الجزائر وسكنتها منذ سنة ١٨٣٠، وغادرتها مجبرة قبل الاستقلال وأثناءة وبعد سنة ١٩٦٢، مضافا إليها الأوروبيين عموما وذريتهم، تفريقا لهم عن الفرنسيين سكان الوطن الأم. وقداختلفت وجهات النظر حول أصل التسمية، منها ما يرد أصلها إلى أقدام المعمرين المشتغلين بعصر العنب في سهول وهران قبل مكننة هذا القطاع، ومنهم من يردها إلى لون من الأحذية السوداء التي كان يرتديها جنود الغزاة الأول، انظر تفصيل ذلك في الموقع الخاص بالأقدام السوداء: http://www.denisdar.com/ وموقع ويكيبيديا : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pieds-noirs#Origines_du_term

[4]. نذكر أن قناة Histoire الفضائية الفرنسية الرائدة كرست شهري سبتمبر وأكتوبر ٢٠١٦ للأقدام السوداء، حيث عرضت سلسلة من الأشرطة التي تصور شهاداتهم حول حياتهم في الجزائر، وتقاليدها، وطبيعة العلاقة التي كانت تربطهم بالأهالي، و(محنة) طردهم من تلك الأرض التي توارثوها لخمسة أجيال، و المآسي الشخصية والعائلية التي ترتبت على ذلك الطرد، واستقبال الفرنسيين لهم بعدها، وسواها من القضايا، خصوصا مطالباتهم المتكررة للسلطات الفرنسية للضغط على السلطات الجزائرية من أجل تمكينهم من حق استرجاع (أملاكهم) وزيارة مسقط رؤوسهم ومدافن أبائهم وأجدادهم.

[5]. نشرت جريدة الشروق الجزائرية في عدد ٠١ نوفمبر ٢٠١٦ تقريرا صحفيا حول زيارة وفد من الأقدام السوداء للجزائر، حيث أدلى رئيسها المحامي جون كافانا بأن ملف المطالب الخاصة بالأقدام السوداء ما زال لم يفصل فيه على مستوى وزارة العدل الجزائرية، وأن ما بين ٨٥ و٩٠ نائبا فقط، في غرفة البرلمان ، وافقوا على منح جواز السفر الجزائري للأقدام السوداء.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وعلى هذا تكون الرواية، موضوع هذه القراءة، معالجة تخييلية لقضية جوهرية من القضايا العالقة في التاريخ المشترك بين فرنسا الاستعمارية و الجزائر، مستعمرتها القديمة، قضية مثقلة بالمسكوت عنه، وحافلة بالمضمرات الشائكة وألغام الهوية والذات والتراتيخ، وبينهما نهر جارف لم تجف دماؤه بعد، وذاكرة مسكونة بالجراح العميقة، تكفي ذكرى حنين عابرة لتفتحها من جديد على الذعر والخواء والرعب.

١. المنزع المابعد ـ كولونيالي.

يقع النص، بحكم موضوعه ضمن دائرة الأدب المابعد ـ كولونيالي، لأنه انصرف إلى الواقع الاستعماري للمجتمع الجزائري خلال فترة الاستعمار، وتمثيل الصراعات الإيديولوجية، الطبقية، والسياسية، ومخاض الحركة الوطنية والوعي بالذات والهوية التي تمخضت عن ثورة التحرير والاستقلال. والدراسات المابعد كولونيالية التي اضطلعت بقراءة هذا الأدب والتنظير له، هي درسات أكاديمية صاعدة، ظهرت ملامحها واتسقت في ما يشبه النظرية المتكاملة إبان العقدين الأخيرين من القرن العشرين، أذ " اتسع مداها وصارت تغطي، بتساؤلها الدائم عن العلاقة بين القوة والمعرفة، موضوعات مختلفة منها تاريخ الغزوات الاستعمارية والنضال المناهض للاستعمار والتشكيلات القومية ما بعد الاستعمارية، فضلا عن طرق الهيمنة الثقافية."[1].

لا يخفى أن هذا اللون من الأدب يتقصد في المقام الأول القيام بالمقاومة الثقافية،على حد تعبير **ادوارد** سعيد، بديلا عن المقاومة العسكرية التي أدت مهمتها الأساس في تحرير الأرض، وإعادة صياغة الهوية، أو نفض غبار النسيان والإهمال عنها، وتمكينها من حيز جغرافي، ووضعها على سكة السيرورة الزمانية والحضارية، وتوفير العناصر الأساس للحضارة التي عدد عناصرها المرحوم **مالك** بن نبي وحصرها في التراب والإنسان والزمن. وعلى هذا الأساس تصبح المقاومة الثقافية بديلا صالحا للأزمنة الحديثة، لأن الأدوات التي يشتغل بها ومن خلالها هي أدوات الثقافة وآليات القوة الناعمة " التي تمكن الأمة المستعمر من استرجاع هويتها وترميم وجودها من جديد، وذلك بالاعتماد على العناصر القومية التي شكك فيها المستعمر في المقام الأول."[2].

وليس ينبغي أن يفهم من مفهوم (ثقافة المقاومة) مجرد رد فعل موجه إلى الإمبريالية، فهي " أوسع بكثير من أن يتضمرها تصور كهذا، لأنها تنهض على أساس التفاعل الثقافي والهجنة واستثمار ثقافة الآخر من أجل تفكيك بنى السيطرة في ثقافته، وفي سردياته المتمركزة حول الذات والتاريخ والهوية، والناقضة لما عداها."[3]. ومن هنا يأخذ النص الذي بين إيدينا أهمية خاصة في سياق المقاومة الثقافية وأدب ما بعد الاستعمار، ليس لأن النص قد تمكن من ذلك على نحو من الأنحاء، وهو ما تسعى تحديدا هذه الدراسة إلى كشفه، وإنما بالنظر إلى اشتماله على خصوصيات معينة جعلته قادرا على ممارسة هذا الدور لو نحا نحوه، أو تقصد قصده، فهو مكتوب بلغة المستعمر، ومنشور في قطره،وناظر إلى القضية من وجهة نظره، وموجه إلى متلق وريث لذلك الماضي، ومصوغ صياغة فنية مستجيبة لشروطه الجمالية، ومتضمن لدعاويه الفكرية والحضارية، ومحاور لأيديولوجيته القديمة الجديدة في الوقت نفسه.

---

[1]. فردوس عظيم، ما بعد الكولونيالية، ترجمة شعبان مكاوي، مجلة أوان، العدد التاسع، ٢٠٠٥، كلية الآداب، جامعة البحرين، ص/١٤.

[2]. الرواية العربيو وأسئلة ما بعد الاستعمار، ادريس الخضراوي، منشورات رؤية، القاهرة، ط/١، سنة/٢٠١٢، ص:٩٩.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وعلى هذا الأساس تصبح مقاربة نص، هذه سماته الأولى، منوطة بكشف القوى المتصارعة فيه وردها إلى سياقها الثقافي الذي أنبتها أولا، وإلى سياق النص الذي يؤطرها ثانيا، بعيدا عن عنصر الخيال الذي يحيلها إلى عناصر روائية حيادية متى نسبت إليه وإلى قواه الخلاقة في المقام الأول، أذ أن هذا الشرط السياقي يسعى أساسا إلى ربط البنية النصية بتاريخ الأفكار والتصورات والقيم التي يستمد منها الدعم. ومن ثم يقفز الناقد المعاصر على شرطه النقدي القديم الذي حصرته فيه الدراسات اللسانية والبنيوية لوقت طويل، ويستعيد دوره الفكري في محاورة البنى الثقافية وسياقاتها ومساراتها، وأن يكون له شيئ يقوله بشأن الإمبريالية والكولونيالية والصراع الطبقي والقومية[1].

ومن ثم يندرج الناقد المعاصر ضمن مهمة التزامية إنسانية، لا تشغلها النصية الحرفية وضيقها و (لعبها) المكانيكي الباذخ المتجاهل للتيرات الفكرية الجارفة في مغامرة الحياة، بل تنحاز إلى الإنسانية والثقافات والمجموعات البشرية المختلفة، منتها " إلى ما يطاول بعض المجموعات من أشكال التهميش والازدراء والحقارة."[2]، وهو الهدف الأساس الذي تسعى إليه هذه القراءة، سواء بكشف آليات التمثيل التي اعتمدها الكاتب لإعادة كتابة التاريخ، أو بكشف المقولات التي يمررها عبر السياق الثقافي والإعلامي الذي يعيش في خضمه.

وإذا كان الكاتب، كما ألمحنا في ما تقدم، قد دأب على الكتابة في ضمن مسارات القضايا الراهنة والمسائل التي تثيرها وسائل الإعلام الحين بعد الحين، وامتطاء زخم الراهن مسايرة للوعي الخاص به، واجتلاب الانتباه حينا والحياد عنه أحايين أخرى، فإن كتابة الماضي الاستعماري الذي أعادت الرواية صياغة مسافة زمنية شديدة الحساسية منه، لا تتخل فيه عن مسايرة الراهن الإعلامي، وقضية من قضاياه الأثيرة التي ما ينفك يعيد بعثها الحين بعد الحين مجاراة لمد السياسة وجزرها، ومن ثم فإننا سنسعى في هذه القراءة إلى معاينة الأدوات الثقافية التي استعارها النص وكرسها لإعادة صياغة الواقع الاستعماري، بكيفية من الكيفيات التي لم تصدم الذائقة الثقافية لفرنسا اليوم، ولا موقفها القديم الجديد من تاريخها الاستعماري الكريه الذي تشيد به أحيانا، وترفض رفضا قاطعا الاعتذار منه أو عنه[3]، ثم ملاحظة مدى صلاحية النص لإدراجه ضمن الأدب المابعد كولونيالي المقاوم، أو خلاف ذلك، ضمن الأدب الاستعماري نفسه، مكتوبا ومنظورا إليه بأقلام معاصرة، أعادت صياغة الماضي الاستعماري وخطابه بآليات جديدة، ورؤى حديثة تكرس بدورها الهيمنة الثقافية الاستعمارية القديمة والحديثة.

٢. تمثيل التجربة الزمانية.

قام النص على التمثيل التاريخي لمرحلة زمنية مهمة من التاريخ الجزائري الحديث، امتدت بين الحرب العالمية الثانية ثم الثورة التحريرية انتهاء بالاستقلال، هذه المرحلة الزمنية المحدودة في التاريخ الفعلي والروائي استقطبت لوحدها مجمل الأحداث الدرامية التي تشابكت فيها المصائر، وتوترت العلاقة بين الأنا والآخر، واصطدمت الهويات والثقافات معبرا عنها

---

[1]. انظر: السرد المضاد، الاستطراد والرفض، مصطفى ماروتش، ضمن ك تاب: الحق يخاطب القوة، ادوارد سعيد وعمل الناقد، تحرير بول بوفيه، ترجة : فاطمة نصر، كتاب سطور، القاهرة، ط/١، سنة/٢٠٠١، ص:٢٧٤.

[2]. المرجع السابق، ص:٨١.

[3]. نشير هنا إلى الطلب المستمر الذي تتقدم به السلطات الجزائرية المتعاقبة عبر وزارة المجاهدين إلى فرنسا، طالبة اعتذارها عن ماضيها الاستعماري وجرائمه الذي تبعث ذكراه تواريخ وطنية مهمة في جزائر الاستقلال، سواء أحداث ٠٨ماي ١٩٤٥، او احداث أكتوبر ١٩٦١، أو غيرها من الجرائم، والرفض القاطع الذي تبديه السلطات الفرنسية عبر رؤسائها المتتابعين.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بهويات سردية مشحونة بالخلفيات الثقافية الخاصة التي دفعها السياق التاريخي الخاص إلى التنافر و المناجزة والاصطدام، مع انفتاح قليل على واقع معاصر حافل بدلالات ضمنية واعدة بتجاوز القطيعة وارتضاء علاقة حيادية تقوم على المصلحة المشتركة ومراعية للماضي المشترك، وعلى الأمل الرحب في التجاوز والتسامح وسلام الشجعان، وحوار الهويات والثقافات ضمن هدف أعم وأشمل يستوعبه حوار الحضارات.

أنجز النص زمانيته التاريخية من خلال شخصية إشكالية محورية زاخرة العمق بالأهواء والتناقضات، هي شخصية (يونس) بالنسبة للجزائريين، و(جوناس) بالنسبة للفرنسيين، أهلته منزلته الخاصة بين المنزلتين، العربية والفرنسية، من أن يستبطن عمق الهويتين المتقاتلتين، كما مكنه موقعه الملتبس بينهما من النفاذ إلى تفاصيلهما، وتمثل خصائصهما تمثلا إشكاليا جعله يتأرجح على طول مسافة السرد بين الهويتين، على الرغم من (اضطراره) في لحظة شك قصوى إلى النزول إلى حي (المدينة الجديدة) الشعبي في وهران، والاحتكاك بالأهالي المسحوقين فقرا وتشوها تحت وطأة الاستعمار الذي ينادونه (يونس)، نداء حميما ذا ظلال عاطفية رقيقة توحي بالانتماء إلى ثقافة وجماعة بشرية مخصوصة، وإلى بيئة حاضنة لشخصه ومحددة لانتمائه بلا استلاب ولا انتهاك، مهما ظل يشعر في بدايات ذلك البحث المتردد عن الجذور بنوع من الغربة العاطفية والفكرية خاصة، فيسارع إلى مغادرة الحي وثقافته الشعبية، ونماذجه البشرية المنمطة للجزائري الأصيل صاحب الأرض المغصوبة، حيث ينتمي عرقيا خلاف الحي الأوروبي الراقي حيث ينادونه (جوناس) وحيث يتماهي أشد التماهي ثقافة وتكوينا عاطفيا.

تبدأ محنة الفتى الـ(هوياتية)، ورحلة انقسامه الوجداني بين الهويتين، قبل الحرب العالمية الثانية ببضعة سنين، وعندما يتسلل أعوان (القايد)[1] إلى حقل والده المثقل بالديون ويضرمون النار فيه، مما يضطره إلى بيعه بثمن بخس إلى (القايد) والهجرة من الريف إلى مدينة (وهران)، حيث يبذل مجهودات جبارة للعيش وسط ظروف معادية حتى يعجز أخيرا على مواجهة حياة المدينة المخالفة لتركيبته البدوية البسيطة بما فيها من تعقيد وهوان وفساد، فيضطر إلى الالتجاء إلى أخيه الوحيد، الصيدلي الوجيه، المتزوج من فرنسية، المثقف الذي يحيا حياة فرنسية صميمة، فيسلم له (يونس) ليرعاه ويرعى تمدرسه ويجنبه حياته التي بدا انها تسير صوب منحدر لا قرار له.

عندما تستلم الفتى زوجة عمه الفرنسية (جرمين)، تطير به فرحا، هي المحرومة من الولد، وتقيم مع زوجها فرحا عارما بالمناسبة، وبعد العشاء:" قالت جرمين، أما أنا و جوناس فسنأخذ حماما...ـ أجبتها بأن اسمي يونس.....ـ فقالت: لم يعد الأمر كذلك الآن."[2]، وبعد الحمام تقوده إلى غرفته الخاصة " حيث كانت الجدران مغطاة تماما بالألواح الزيتية، بعضها يمثل مشاهد طبيعية ساحرة، وبعضها الآخر يمثل شخوصا تصلي، أيديها مشبكة تحت ذقونها وتحيط رؤوسها دوائر مذهبة، وعلى قاعدة خشبية فوق مدخنة المدفأة تمثال لطفل مجنح."[3].

يعطي الفضاء المكاني الذي انتقل إليه الفتى ملمحا أوليا عن المنحى العام الذي ستأخذه شخصيته، حيث يبدو جواب (جارمين) القاطع بأن اسمه لم يعد بعد الآن (يونس)، آخذا شكل النبوءة التراجيدية، وأن الازدواجية التي سيتحلى به اسم

---

[1]. (القايد) هو شخصية إدارية استعمارية، تختار من الأهالي، وتسند إليها مهمة إدارة هؤلاء الأخرين، ويطلق يدها في ذلك إطلاقا جعلها مضرب المثل في الفساد والاستبداد والتسلط، عرفت بحماسها الشديد في خدمة الإدارة الاستعمارية وحرصها على أرضائها واستنزاف الأهالي والبطش بهم.

[2]. الرواية، ص:٣٧.

[3]. الرواية، ص:٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

البطل ستظل بمثابة الخطأ التراجيدي الأصلي (الهبارتيا)[1] الذي سيكلف الفتى حياته كلها ليختار أحد الاسمين، من حيث يتوجب عليه قبل ذلك أن يختار فريقه ويحدد انتماءه ومن ثم يتحمل العواقب التراجيدية المكتنفة بالقوة لتلك الخطيئة ونتائجها.

يؤطر النص ابتداء مأزقية الهوية والانتماء الذين سيعيشهما البطل بتأثيث فضائه الحميم متمثلا في غرفته بمكونات ثقافية غيرية، تمثال الملاك، الصلاة المسيحية، وغيرها من التفاصيل الصغيرة التي تحدد الغيرية فنيا بتفعيل الفضاء ومكوناته، على المستوى الحميم أولا، ثم على مستويات أخر كثيرة يحتضنها الفضاء العام، والمدرسة، والفضاء الحيوي الذي يتحرك فيه، والذي سينصرف منذ البداية إلى رسم وضعية ازدواجية سيعانيها البطل حتى النهاية، بين (جرمين) والدة العم الفرنسية التي تتولى رعايته وتنشئته تنشئة فرنسية صرفا، وبين عمه الذي يبدو خلافها متشبعا بالروح الوطنية والثقافة العربية الإسلامية الصافية، فضلا عن الفرنسية التي تخرج فيها صيدليا ناجحا وتزوج (جرمين) الفرنسية زميلته في الجامعة.

بيد أن تلك الثقافة، وذلك الزواج المختلط الذي (اقترفه) العم، لم يصرفه عن الانخراط في صفوف الحركة الوطنية، والاشتراك في جريدة (الأمة) لسان حال حزب الشعب الجزائري، والاشتراك الفعال في النقاشات التي كانت تعقدها إطارات الحركة الوطنية، وتمويلها، واستضافة زعمائها واجتماعاتها السرية في بيته، حتى ألقت عليه الشرطة القبض وزجت به في السجن الذي خرج منه رجلا مختلفا فقد شخصيته النضالية القديمة، وانحدر فجأة صوب اكتئاب حاد ألزمه مغادرة وهران نهائيا والاستقرار بمدينة (ريو سلادو)، بعيدا عن ذكريات المدينة القديمة المؤلمة، وهربا من الشرطة التي عملت على تجنيده للعمل ضد رفقائه في النضال:" ـ يريدونني أن أنقلب على على أهلي (أسر لزوجته مكرها)، هل تتصورين ذلك؟ كيف تخيلوا انهم يمكن أن يجعلوني مني جاسوسا؟ هل في شخصي ما يشبه الرجل الخائن جرمين؟ أرجوك، كيف يمكنني التخلي عن رفاقي في المبادئ؟."[2].

على هذا الأساس تبدو (ريو سلادو)[3]، المدينة الكولونيالية الصغيرة في الجنوب الوهراني، مكانا مناسبا للاستقرار بعيدا عن إزعاج الشرطة والأمن، يشتري بها بيتا كبيرا ويفتح في طابقه الأرضي صيدلية أنيقة بعدما باع بيته وصيدليته بوهران، هذه الأخيرة التي تبدوا على مسافة أميال ضوئية من (ريوسلادو) على كافة المستويات، خصوصا في جانبها الطبقي و (الكوسموبوليتي) خلاف الطبيعة البورجوازية الهادئة والمتعالية للمدينة الجديدة.

ينجز الناص، بالاشتغال على المدينتين، تنميطا تقاطبيا حادا بين مستويين من مستويات الاستعمار، حيث تتجلى عبر وهران، المدينة الكبيرة، وعبر شوراعها الخلفية وأحيائها المهمشة، حيث يعشش المرض والجهل والدجل والخرافة والتخلف بين سكانها (العرب) الجزائريين، وحيث يتجلى وجه الاستعمار الشائه وتسقط جميع دعاويه التحديثية

---

[1]. الهبارتيا مفهوم نقدي قامت عليه التراجيديا الإغريقية القديمة، حيث يتوجب على البطل التراجيدي أن يرتكب خطأ فادحا لا يتناسب مع كمالاته الجسدية والشخصية، يجر عليه عواقب تراجيدية تصعد من التوتر المسرحي وتنميه إلى مستوى العقدة، على نحو ما حصل مع البطل (اوديب) الذي تمثل خطأه التراجيدي (الهبارتيا) في قتل راكب العربة الذي ضايقه في بعض منعرجات الطريق، وكان ذلك الراكب والده الحقيقي، فتحقق بذلك الجزء الأول من نبوءة الألهة بخصوصه.

[2]. الرواية، ص:٥٧.

[3]. هي مدينة (وادي المالح) المعاصرة في ولاية عين تموشنت الواقعة جنوب وهران، ويبدو أن الإسبان هم من أطلق عليها اسم (ريو سلادو) الذي عرفت به أثناء الاحتلال، والذي استغله الناص لموضعة الأحداث الكبرى لنصه و حركة شخوصه وتمثيله التاريخي للحقبة الاستعمارية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والتمدينية التي غطى بها حركته الاستعمارية منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبرر بها النهب والغزو والتمدد والقتل والإرهاب والعدوان على الأرض والعرض والثقافة والهوية، فبدت تلك الأحياء، والمخلوقات التي تتحرك فيه، بمثابة البثور الناتئة على صفحة المدنية الغربية الغاصبة، وانتصب (جنان جاتو) وراء المدينة الكونيالية الشاسعة كجزيرة معزولة وسط السياق الزماني والتاريخي، و فيه أرجائه الكالحة استقر البشر المهوذون بدورهم خارج سيرورة الحضارة.

يصف الفتى (جنان جاتو) واستقرار عائلته الصغيرة فيه بعد الهجرة من الريف، قبل أن يغادره إلى بيت عمه في الحي الأوروبي الراقي من مدينة وهران، ويصف الناص، عبر عيونه الطفولية البريئة، وبحياد متواطئ مع الرغبة الفنية السابقة في إحداث التقاطب الحاد بين الواقع والخطاب، بين (كلام) الاستعمار وفعله، عبر رصد التباين بين الفعلين والسياقين والواقعين، هروبا من الوقوع في الخطابية العارية المنافية للأداء الروائي القائم على التمثيل والإيحاء بالدرجة الأولى:" أطاحت الضاحية التي انتهينا إليها للسكن بلحظات السحر الأولى التي أحدثتها في وهران قبل ساعات فقط. ما زلنا في وهران لكننا سكنا الجانب الخلفي للديكور، المباني الجميلة والشوارع النظيفة خلفت مكانا لفوضى لا نهائية، شائهة بأكواخ قذرة، وأوكار القمار التي تفوح منها روائح مثيرة للغثيان، وبخيم للبدو مفتوحة على الهواء، وزرائب الحيوانات. جنان جاتو هو فوضى من القمامة والأدغال، حي عشوائي مكتظ بالعربات المتهالكة، والصراخ، وأصحاب الحمير المتشابكين مع دوابهم، والدجالين، والأطفال المتسخين في أثواب رثة. إنه دغل داكن ملتهب، مثقل بالغبار والروائح الكريهة، معلق على أسوار المدينة مثل الدمل الخبيث. لقد تجاوز البؤس كل الحدود في هذه النواحي ذات الملامح الغامضة، أما الرجال ـ هذه المأساة المتنقلة ـ فإنهم ممتزوجون تماما بظلالهم، كأنهم مساجين مطرودون من الجحيم، بدون حكم وبدون إشعار، نبذوا هنا عشوائيا، يجسدون لوحدهم كل عذابات الدنيا على وجه الأرض.

(...) كان فناء الحي متكونا من غرف ضيقة على جانبيه، أين تتكوم عائلات بأكملها، عائلات ضائعة، هاربة من المجاعة والتيفوس المنتشر في القرى والبوادي (...) كانت جدران الغرفة التي هي بيتنا عارية، ودون نافذة، أوسع من القبر بقليل، ولكن أكثر إحباطا منه، تفوح برائحة بول القطط والدواجن المينة والقيئ، كانت الجدران واقفة بأعجوبة، مسودة ترشح منها الرطوبة، وعلى الأرضية تراكمت طبقات من الروث وفضلات القطط."[1].

على هذا النحو من الإحاطة بتفاصيل المكان الشائه الذي انزوى فيه الأهالي، على مرمى حجر من الأحياء الأوروبية الفاخرة، ذات الشوارع الواسعة والنظافة والإضاءة الباهرة، حيث يتحرك فاعلون مؤثرون في الفضاء والمحيط تأثيرا مباينا لفاعلي (جنان جاتو) الذي أصبحوا يشبهون ظلالهم على نحو ما صور الناص، يعبرون محيطهم الموبوء ويعانونه بصمت واستلاب، وسلبية هي في الأساس سلبية الإنسان المستعمَر الذي صودرت كرامته من حيث صوردت أرضه، وصودرت إنسانيته من حيث سرق وطنه، ولم يبق له طموح يرتفع بإنسانيته عن محدودية الحاجات البيولوجية الدنيا، يضرب في أرضه التي لم يبق منها الغزاة شيئا باستثناء لقمة محشوة بالدمع والدم، أما النساء فإنهن " يمضين وقتهن كله بجانب بئر الفناء يقلبن مواجع الماضي كما يقلب السكين في الجرح، يتذكرن حقولهن وأراضيهن المغصوبة و هضبات حياتهن السابقة

[1]. الرواية، ص:١٤/١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الدافئة التي ضاعت إلى الأبد، وعن الأقارب الذين تركوا هناك، والذين لا يبدو أنهم سيرينهم قريبا، وعندئذ يشوه الحزن وجوههن وتتهدج أصواتهن."[1].

إذا كان فضاء (جنان جاطو) الذي احتضن الفتى (يونس)، وعائلته الكادحة غداة نزوحها من الريف، فإن (ريوسلادو) ستكون مرابع صبا (جوناس) وتفتح وعيه والمجال الحيوي الرئيس الذي يتم فيه تخطيب التجربة الاستعمارية في مختلف تجلياتها، بحكم طبيعتها (الكوسموبوليتية) التي اجتمع في سياقها الجغرافي والثقافي عدد من الهويات الأوروبية واليهودية والفرنسية، قوامها الطابع الكولونيالي البورجوازي الذي استصلح الأرض واستخرج خيراتها، واندفع في غلوائه الاستعمارية المقصية للآخر المستضعف إلى حد الاستباحة العنصرية والسطوة والقتل المجاني:" كان معظم سكان ريو سلادو اسبانيين ويهودا، فخورين ببنائهم بأيديهم كل منشأة قائمة فيها، وبانتزاعهم من أرض مليئة بالجحور عناقيد من العنب التي تسكر أرباب الأولمب. كانوا أناسا ممتعين، عفويين وأصيلين، كانوا يحبون أن يتنادو من بعيد لافين إيديهم حول أفواههم، يعطون الانطباع بأنهم خرجوا جميعا من معدن واحد بالنظر لمعرفة بعضهم بعض معرفة كاملة، خلاف وهران التي تعطيك الانطباع وأنت تنتقل من حي إلى آخر كأنك تعبر عصور التاريخ، أو أنك انتقلت من كوكب إلى آخر. كانت ريو سلادو تفوح بالكرم وحسن الضيافة وحب الاحتفال حتى من وراء زجاج كنيستها المنتصبة على يمين البلدية، معزولة نسبيا لكي لا تزعج احتفالات المحتفلين."[2].

يصعب أن نعرف بالتحديد هوية الناظر في المقبوس السالف، أهي وجهة نظر (يونس) أم (جوناس) أم الكاتب؟ خصوصا وأن النص اعتمد المنظور القائم على وجهة نظر الفتى في شتى مراحل حياته، متقلبا في الأوضاع والمواقف، كما لو كان يروي قصة حياته وفق خط كرونولوجي متعاقب بأمانة مراعية للتسلسل الزمني، الأمر الذي يجعل من وجهة النظر السالفة المبئرة لمكان المدينة غير منسجمة تماما مع مرحلة الوعي والعمر التي يعبرها الفتى في لحظة دخوله المدينة الجديدة لأول مرة، إذ يحدد المقبوس تكوينات ثقافية واقتصادية وطبقية متجاوزة له بمراحل، مما يجعل من المقبوس ملفوظا قبليا أملته ضرورة التفضية وحملته الناص دون مراعاة لمصداقية الأداء الفني المقنع في هذه المرحلة من التخييل على كل حال[3].

بيد أن المدينة الكولونيالية الصغيرة سرعان ما تحتوي احتواء ميكروسكوبيا كل تفاصيل الواقع الاستعماري الطافح بالعدائية، والإيديولوجيا الاستعمارية، والعنصرية البغيضة تجاه الأهالي الذين لا ينتبه إليهم الفتى إلا قليلا بشخصيته الجديدة (جوناس) التي تأخذ هنا بعدا (هوياتيا) مستلبا بالكلية، مقطوع الصلة إلا قليلا بالأصل، وموصولا وصلا نهائيا

---

[1]. الرواية، ص:١٩.

[2]. الرواية، ص:٦٢.

[3]. نشير هنا إلى العنوان الشهير لأحدى قصص الكاتب الشاعر الفرنسي (لويس أراغون) التي أطلقت على مجموعته القصصية المنشورة سنة ١٩٨٠ تحت عنوان (le mentir-vrai) التي يمكن ترجمتها تقريبا ب(الكذب بصدق)، وهي المقولة التي لخصت مذهبه في الكتابة الروائية والقصصية، والتي أحدث تأثيرا مهما في الخطاب النقدي الفرنسي المشتغل بالسيرة الذاتية و التخييل الذاتي، والسيرة الروائية أو الرواية السيرية، حيث تذهب إلى أن السرد يكمن في تحويل أحداث واقعية محفوظة في ذاكرة الكاتب إلى أحداث تخييلية، فهي وإن كان قد أنتجها الكذب (كاذبة menteuse) فإنها تحمل بالقوة في مضامينها الحقيقة الكاملة القريبة من الواقع الذي تكتبه الكتابات التي تتجه إلى كتابة الواقع العاري بعيدا عن التخييل.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بالطبقة التي أتاحتها له تنشئته وبيته وتكوينه الجسدي[1]، لا سيما من خلال أصدقائه الأوروبيين ومغامراته العاطفية الأولى:" كانونا يسموننا أصابع الفرشاة...كنا متلازمين لا نفترق...كان هناك جون كريستوف لامي، عملاق في السادسة عسرة من العمر...كان هناك فابريس سكاماروني، ولد رائع، قلبه على كفه ورأسه في السماء...وكان هناك سيمون بنيامين، يهودي جزائري، عمره مثلي خمس عشرة سنة، ممتلئ الجسد، مندلق البطن، كثير الخبث، شديد المرح، كنت امضي كل وقتي معه، وكان بيته قريبا من بيتنا...وهناك هناك رفاق آخرون نسمح لهم بالانضمام إلينا الحين بعد الحين، أبناء العم سوزا، جوزي الفقير، واندريه المعروف بديدي، الابن الشبيه بوالده المتسلط ومالك أكبر مزرعة في البلد جيم جميناس سوزا."[2].

ضمن هذه الدائرة الضيقة من الأصدقاء، سوف يتحرك الفتى بشخصيتيه، (يونس) و(جوناس)، بحسب الظرف والسياق الحياتي، أحيانا يتماهى كلية مع الأخير، وفي هنيهات قليلة ترده الحقيقة المرة إلى نطاق (يونس) وما تحمله ظلاله من تحديدات هوياتية وطبقية، ولكنها على الرغم من ذلك، ظلت حبيسة سياق استعماري لم يكشف تماما عن حقيقته في هذه المرحلة من السرد، مرحلة الأربعينيات وغداة الحرب العالمية الثانية، قبل أن ينحدر السياق العام إلى زلزال ثقافي وإيديولوجي وهوياتي يحرك بالكلية مستقر الوضع الاستعماري الراسخ منذ١٨٣٠ مع انطلاق الثورة التحريرية فاتح نوفمبر ١٩٥٤، حيث يقتل سيمون، وتحرق مزارع الكولولن، وتشمل حرائق الثورة كل القطر، ويكشف أصدقاؤه الفرنسوين عن عمق مشاعرهم العدائية ضد الأهالي، واستعدادهم للذهاب إلى آخر الإجرام حفاظا على النظام الاستعماري القائم.

يعمد الناص، في خضم الثورة والزلزال الوجودي الذي أحدثته على كافة المستويات، إلى الزج بشخصية أنثوية محملة بظلال رمزية وإيحائية عميقة، ترتفع بالسرد العاري الذي عرف به الكاتب إلى آفاق شعرية شفافة، تحرض على التأمل والتأويل، وتدفع بالقارئ الفعال إلى جمع خيوط دلالاتها بأناة، وكشف مضمرات خطابها الرمزي الذي يمتد على طول السرد بخلفيته المظللة، خيطا رفيعا يجمع شتات الخطابات العابرة للنص، وهويات شخوصه، ومدلولاته الظاهرة، حيث يبدو فعلها السردي شاملا للمقولة الأساس للنص. والنص الأدبي في نهاية المطاف، حسب جورج بالانديي " يستدعي إعادة قراءة وفق رؤية متحررة من إكراهات النظرية الغربية،وقمينة بالتمكين من إعادة تعيين الموقع الذي يتحدث منه النص، ولمن وباسم من يتحدث، فضلا عن إعادة بناء الفهم باستراتيجيات الكتابة المتحققة فيه، وكل ذلك يجري في سياق ما بعد الكولونيالية ليس كإطار تاريخي و حسب وإنما كذلك بما يعنيه من مقاومات ونضال ضد الهيمنة وحوار بين الثقافات وتحديد للهوية."[3].

وعلى هذا الأساس تبدو (إميلي)، الفتاة الفرنسية البديعة، محتضنة لهذا المعنى المشتمل على مقولة النص وموقعها، تقتحم حياة الفتى (جوناس) بعد أن تكون والدتها قبل ذلك، السيدة (كزانوف) قد استدرجته إلى فراشها، وعندما تكتشف غرام ابنتها المتنامي به تلزمه بأن يتعهد لها بأغلظ الإيمان بأن لا يشجعها أو يبادلها الحب، وفي الوقت الذي كان أصدقاؤه يتهافتون عليها، ويخاصمه (جون كريستوف) خصاما أبديا لما اكتشف ولعها به، وأخيرا يتزوجها (سيمون) وينجب منها ولدا،

---

[1]. اضطر الكاتب، لأحداث الاضطراب الكامل في شخصية الفتى، إلا أن يعطيه ملامح أوروبية لا بس فيها: العيون الزرق، البشرة البيضاء، الملامح الدقيقة، الشعر المائل للصفرة.

[2]. الرواية، ص:٧٢/٧٣.

[3] .George Balandier, La situation coloniale, Approche théorique, Extrait 2001, P ;07.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثم يموت عنها، كان هو يصارع حبا طاغيا مجنونا لها، وكانت هي تشقى بحبها المستحيل له شقاء مضنيا لا قرار له، لم يزده تعهده لوالدتها، والسر الذي يخفيه عنها إلا ولعا وتعلقا وجنونا.

من هنا تصبح (إميلي) هي القضية المحورية التي تشغل الناص من حيث تشغل (جوناس) و(يونس) معا، نتعرف من خلال اشتغاله بها على كثير من تفاصيل الثورة والاستقلال و الهرب الجماعي لطوائف المعمرين الأوروبيين والفرنسيين غداة إعلان الاستقلال، وانخراطه في بحث محموم عنها، ثم الذهاب في أثرها إلى فرنسا في السنتين الموالیتين للاستقلال وكيف رفضته ولم تغفر له تخليه عنها ورفضه لحبها قبل أن تتزوج صديقه (سيمون) اليهودي، دون أن تدرك سره الخطير الذي منعه منها، والذي لم يتحرر منه إلا بوفاة والدتها السيدة (كزانوف) وبعد فوات الأوان.

ستظل (إيميلي) تجسد الحب المستحيل بينها وبين (يونس)، بين (فرنسا) و (الجزائر)، حب مستحيل لقيامه على قطيعة أملتها فوارق جازمة وملزمة وحادة تجعل أي تواصل بينهما شبيه بزنا المحارم لقيامه على خطيئة أولية هي علاقة (جوناس) بالسيدة (كازانوف)، علاقة يدينها التاريخ والجغرافيا والديانات السماوية كلها، وقوانين الشر أنفسهم، لأنها علاقة سفاحية سافلة وغير طبيعية، وعلى هذا الأساس لا يتم اللقاء النهائي بينما إلا في المقبرة، عندما يتلقى (يوسف) نعيها، فيسارع إلى حضور جنازتها في بداية التسعينيات من القرن الماضي، حيث يلتقي رفاقه القدامى باستثناء (كريستوف) الذي ظل يحمل له حقدا دمويا دفينا منذ اكتشف حب خطيبته (إيميلي) له قبل بداية الثورة، وظل يتردد حتى آخر لحظة، ثم يلحق به وهو على سلم الطائرة عائدا إلى الجزائر، حيث يلقي بنفسه في حضنه متناسيا حقبا طويلة من الكراهية المتبادلة.

وهكذا تتولى رمزية الفعل في هذا السياق خطابا متعاليا عن التسامح، ونسيان الأحقاد، وبداية تاريخ مشترك بين هويتين مستقلتين بكرامتيهما المحفوظة، من خلال قراءة الفاتحة على قبر (إيميلي)، وتجاوز (كريستوف) لأحقاده القديمة، وقد ظل شامخا بأنفه، مترعا بالكراهية والحقد، ممثلا للغطرسة الاستعمارية، وقوتها العسكرية، ودوافع الهيمنة، لاسيما أنه اندفع مبكرا للالتحاق بالجيش الفرنسي دفاعا عن مستعمرة الجزائر، وحفظا للنظام الكولونيالي القائم بتقاليده وجرائمه وروحه العدائية المقصية للآخر، وظل كارها لـ(يونس) لانتمائه الثقافي المغاير، وهويته المختلفة، وناقما على (جوناس) لولع حبيبته/إيميلي/فرنسا به، بما جعل الضغينة مضاعفة، والحقد الدفين عصيا على الزمان لما يربو على ربع قرن كامل.

بهذا الختام المتفائل يوحي النص بمقولته الأساس، وينجز معناه الذي تولت الحبكة والشخوص والأفضية، في سياق التخييل العام، بتلوين أطرافه الحكائية تلوينا مواربا، لا يفصح كل الإفصاح، ولا يخفي كل الإخفاء، بل توسل الترميز والمحاكاة التخييلية التاريخية لقراءة خريطة الصراعات الثقافية التي اعتملت في مرحلة تاريخية التحمت فيها هويتان وثقافتان، لم يكن هناك ما يجمعهما قبل اللقاء الاستعماري القديم، لكنهما، أصبحتا، بحكم التجربة المشتركة، تتوفران على تاريخ مشترك، يحتم، بما أبقى من وشائج ثقافية، لونا جديدا من الحميمية والصحبة الحسنة المراعية للحقيقة التاريخية الجديدة، القائمة على هويتين مستقلتين، يتحتم عليهما، بحكم السيرورة الحضارية التي أخذتها طبيعة التاريخ المعاصر أن تحدثا القطيعة مع تجربة الماضي المريرة، وتتصالحا وتفتحا الأحضان للمستقبل.

هذه بالتقريب مقولة النص الأساس التي تفسر جوهريا سر الاحتفاء الفرنسي به، في أوساطه الأدبية والسينمائية على السواء، مقولة قوامها الغض من مأساة الماضي وجراحه التي ما تزال غائرة في الذاكرة الوطنية، والرقص على المعزوفة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الصهيونية المتغلغلة في الأوساط الثقافية والإعلامية الفرنسية التي تجعل المكون اليهودي[1] راسخا في الخريطة العرقية لبلدان الشمال الإفريقي من جهة، والإنشاء الأدبي الجديد الذي يصور الشخصية اليهودية[2]، خلاف الآداب العالمية الكلاسيكية، تصويرا يضبط نبرة العزف الإنساني على النبل والكرم والأصالة وسواها من المعاني الراقية من جهة أخرى.

٣. تمثيل الهوية.

٣. ١. تسريد الإقصاء.

عمد الناص إلى ترسيخ الانتماء الثقافي المغاير للعم الوطني، مبكرا، حيث بدا العم، رغم تكوينه الفرنسي، وتخرجه في الجامعة الفرنسية، وزواجه من (جرمين) الفرنسية، محافظا على القيم الجزائرية الأصيلة، التي بدت في لباسه وشكله أولا، حيث وصفه النص عبر عيون الطفل (يونس) في أول لقاء له به، بعد النزوح من الريف إلى المدينة: " رجل طويل نحيل، مشدود في طقم من ثلاث قطع، وطربوش أحمر فوق رأسه الأبيض، عيونه زرقاء وفوق ثغره الرفيع شارب رفيع."[3]، ووصف انخراطه في النضال الوطني السلمي حتى تعرض للاعتقال والتعذيب الذي أجبره على الهرب من الشرطة الاستعمارية التي اجتهدت في توظيفه للتجسس على رفقائه في النضال، وبين اتساع ثقافته وحدة وعيه بالقضايا المتعلقة بالامة العربية والإسلامية من خلال قراءاته في فكر **مالك** بن نبي و **شكيب** أرسلان واشتراكه في المجلات المعروفة بمناهضتها للاستعمار، بما يظلل الخلفية الاستعمارية بمقومات هوية أخرى لها حضورها و مقوماتها الخاصة المغايرة، على الرغم من الإقصاء الحاد والتشويه العميق الذي تتعرض له تحت الاستعمار، وعلى هذا الأساس استدعى العم الفتى إلى خلوته الحميمة بمكتبه وراح يزرع، بلطف وذكاء، مقومات هويتهما المغايرة التي توشك على الاندثار في محيط الاستعمار وثقافته المهيمنة، وقد بدت (الخصومة) الثقافية التي أفضت إلى الثورة لاحقا مع الموقف العدائي السلبي الذي وقفه الجد من زواج ابنه من (جرمين)، على الرغم من الاستسلام للأمر كما لو كان قدرا لا راد له، في سياق الضعف والاستعمار والانكسار والأوبئة التي جرفت غلال البادية، والأمراض وسطوة المعمرين على الأراضي الخصبة، وفق خطة ممنهجة أريد بها كسر الكرامة الإنسانية أولا، ثم الاكتساح الثقافي ثانيا.

تولى العم مهمة الإفضاء بهذا الجانب المعتم من التاريخ في جلسة (تربوية) حميمة مع الطفل (يونس): " لقد أنقذتني الراهبات (من الجهل وبؤس الريف)، ودام الأمر سنوات طويلة تكللت بحصولي على البكالوريا، وقد وافق جدك الذي أنهكته الديون والأوبئة على أن يدفع أقساط دراستي للصيدلة، كأنه أدرك أن حظوظي في النجاح في الحياة هي مع الكتب وليس مع دائنيه، وعندما التقيت جرمين في كلية الكيمياء التي كانت تدرس بها البيولوجيا، لم يعترض جدك على قراننا، رغم أنه بدا لي كما لو أنه قد وضع عينه على ابنة عم أم ابنة ما لأحد حلفائه، وعندما تخرجت سألني عما أنتوي فعله

---

[1]. نشير هنا إغفال الدوائر الصهيونية لقانون (كريميو) الذي أصدرته الإدارة الاستعمارية أواخر ا لقرن التاسع عشر، والذي تمنح بموجبه الجنسية الفرنسية ليهود الجزائر، مخرجة إياهم من قانون (الأهالي Les indigènes) الذي أصبح مقتصرا على الأهالي من الجزائريين عربا وبرا، بما يجعل من الإلحاح على مسألة اليهود الجزائريين مصادرة على المطلوب بحكم القانون السالف، الذي أخرجهم بالقوة من حيز (الجزائرية) إلى (الفرنسية) حكما ترتب عليه الطرد الذي طال الفرنسيين غداة الاستقلال.

[2]. نلفت الانتباه هنا إلا الصفات الإنسانية الراقية التي ألحقها الناص بـ(سيمون)، الشخصية اليهودية الوحيدة في النص، والتي بدت أقرب الأصدقاء إلى البطل في بعديه الثقافيين معا، (يونس) الجزائري، و (جوناس) الفرنسي.

[3]. الرواية، ص:١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بحياتي، فأخبرته بقراري بفتح صيدلية والاستقرار بالمدينة، اكتفى بإيماءة من رأسه دون أن يفرض علي أية شروط، وهكذا اشتريت هذا البيت و هذه الصيدلية...جدك لم يزرني مطلقا بعدها، حتى يوم زواجي من جرمين."[1].

يبين المقبوس على نحو ما، بإيقاعه الدقيق، وخطواته المحسوبة، آليات الدفاع الذاتي التي لاذ بها الأب، سواء بالموقف العدائي السلبي لزيجة ولده، ولاستقراره بالمدينة، أو بموافقته على انتهاج سبيل آخر في الحياة لم يعد السبيل القديم كفيلا بتحقيق التوازن والاستمرارية القديمة فيه، فالأوبئة الفتاكة، ومحاصرة الملاك الصغار والكبار بالضرائب، وإقحامهم إلى مضايق الرهن والدين، والقوانين الجائرة التي سنتها الإدارة الاستعمارية خدمة للأوروبيين واضطهادا للأهالي، كلها عوامل اجتمعت لتعجل بانقراض هذه الطبقة الثرية من ملاك الأهالي، ودفعهم إلى النزوح إلى المدن، والاستقرار على هوامشها، واحتراف المهن الحقيرة التي تتعالى عليها اليد العاملة الأوروبية، ومن ثم الاستقرار النهائي في قعر المجتمع، والارتكاس في الجهل والتخلف والفقر والمرض، على النحو الذي نمطه الناص في فضاء عشوائية (جنان جتو) التي عرضنا لها في مستهل هذه القراءة.

من أجل ذلك لم يتخلف العم، وهو يرى انحدار (يونس) الأكيد صوب الالتباس الكلي بالهوية الفرنسية المهيمنة، بتأثر المدرسة و زوجته (جرمين)، من تنبيهه إلى الهوية الأخرى التي تكاد تمحى تحت طائلة التهميش والنسيان، هوية الآباء و الأجداد، وتاريخهم العائلي المجيد:" ذات مساء، وبينما لثت ألهو في أروقة البيت، دعاني عمي إلى اللحاق به في مكتبه...أجلسني فوق ركبتيه و وجه نظري نحو صورة معلقة بالحائط، وقال لي: لا بد أن تعرف شيئا يا ولدي، إنك لم تسقط من شجرة، هل ترى هذه المرأة على الصورة؟ أحد الجنرالات أطلق عليه اسم جين دارك، أرملة غنية جدا، ومتحكمة بقدر ما كانت غنية، اسمها لالا فاطنا، تمتلك أراضي واسعة جدا، أوسع من بلد بحاله، قطعان بقرها تملأ السهول، و كان وجهاء النواحي يقبلون يديها، ويلعقون كفها، وحتى ضباط فرنسا كانوا يتملقونها، يحكى أنه لو أن الأمير عبد القادر كان عرفها، لكان استطاع أن يغير مسار التاريخ. انظر إليها جيدا يا ولدي، هذه المرأة، هذه الأسطورة، كانت جدتك."[2].

وهكذا، عن طريق الصور المعلقة على جدار المكتب، وعن طريق الحكايات الماضية، يتمكن العم من استدعاء التاريخ الموازي المهمش، بل التاريخ الأصلي لذاكرته وذاكرة أرضه، ويعرف الفتى، مشروع الذاكرة الصغير، بأن له تاريخا مغيبا، و أنه سليل آباء فاضلين، وأجداد أبطال شجعان، و أن لهذه الأرض تاريخا غير التاريخ الذي يتعلمه في المدرسة[3]، وعن طريق آلية الصورة و تفاصيلها التي أثثت المكان المعاصر بأمكنة تاريخية قديمة، وركزت على الجدران كثافة تاريخ يستعصي على

---

[1]. الرواية، ص:٤٠.

[2]. الرواية، ص:٤٠.

[3]. نشير في هذا السياق إلى ما كان يتعلمه الجزائريون في المدارس الفرنسية، من أن أجدادهم هم الغاليون، بالعبارة الفرنسية (nos ancêtres les gaulois) التي كانت مناط عملية الإدماج التي نادى بها الفرنسيون في ذلك الوقت، إلغاء للتاريخ الأصلي للشعوب المستعمرة، وهي العبارة التي ما زالت إلى يومنا هذا تلخص في الخطاب الفرنسي المعاصر سياسة الإدماج المنتهجة مع المهاجرين العرب والمسلمين، حيث تناقلت وسائل الإعلا م الفرنسية بكثير من السخرية ترداد الرئيس الفرنسي السابق، **نيكولا** ساركوزي، لهذه العبارة، هو المهاجر المجري، فما كان عليه إلا أن رد بالقول : (حتى ولو كنت مجريا، فإنه في اللحظة التي حملت فيها الجنسية الفرنسية، يصبح فيها الغاليون هم أجدادي.)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

النسيان، كما لو كان طرسا[1] خارقا تتراكب فوقه الكتابات، جديدها فوق قديمها، دون أن تفقد الكتابة الأولى تفاصيلها وخطوطها ومضامينها، كما لو كانت وشما على ذاكرة الزمن نفسه.

وهكذا يتعرف الفتى إلى أعمامه وأجداده، وقد كان فيهم العالم والفقيه، والمهاجر، والمحارب، ويعرف خصوصا أن عمه انتهى صيديليا بالمصادفة البحتة، فقد أعجز مرضه والده، وأعجزه أن يجد له العلاج بالطرائق الشعبية الموروثة، ولما رآه يحتضر بين يديه، اضطر إلى أخذه إلى المستشفى حيث عالجته الراهبات وأدخلنه المدرسة بعد تماثله للشفاء. كان العم يروي خلفيات المصادفات التي أسلمته للمدرسة ومن ثم للثقافة الفرنسية بنبرة أسف وتندم شبيهة بالاعتذار، كما لو أنه خان تاريخ عائلته ووطنه، وبرغبة عارمة في غرس الانتماء في مشاعر الفتى الغضة.

لكن الفتى سرعان ما ينتبه في سياقات مخصوصة إلى عدوانية الخطاب الاستعماري و عنصريته و انتهاكاته لهويته الأخرى المقصية خلف التهميش والنسيان والتحقير، على الرغم من أن الناص لم يولي جهدا كبيرا لتخييل هذا الجانب من الممارسة الاستعمارية، واكتفى بما يتوافق مع سيرورة السرد، أو جرته بنية هذا الأخير إلى إيراده الحين بعد الحين، في مواقف معدودة، ومناسبات قليلة، ألغت بكيفية ما حدته المعروفة التي أوردتها الخطابات الأخرى في سياق استعماري إقصائي عنصري وغير إنساني.

لعل ما يتعرض له الفتى في مراهقته المبكرة، وفي ما يتعلق بعاطفة الحب التي اشتملت عليه وتخللت كيانه، وما تأدى إليه في النهاية من رفض، كان حاسما في تفتيق وعيه بالاختلاف الجوهري الذي تقوم عليه مدينته الصغيرة رغم الهدوء الشفيف المنتشر على نواحيها كالسراب، إذ هجرته حبيبته (ايزابيل) فجأة ودون مقدمات، كانت حبيبة الطفولة والمراهقة وصاحبة القبلة الأولى و رعشة الحب الأولى وخفقة القلب المبكرة، لئلنت تقول له بأنه من أميرها، وأن كيانه لا بد أن يكون في الحياة الماضية أميرا أو ملكا أو نبيلا عظيما، أو أي شيء يخلب اللب ويسحر الفؤاد، لكنه عندما يسعى وراءها ليعرف سبب الهجران تقابله بوجه مكفهر، وسحنة مشمئزة، وتصرخ في وجهه:" كذاب...لا أريد أن أراك مجددا...للماذا؟...لماذا كذبت علي؟...اسمك يونس، يو....نس.....فلماذا قلت لي بأن اسمك (جوناس)؟"[2]، وعندما يعلمها بأن الكل يدعوه (جوناس) ويسألها: ماذا يغير في الأمر أن أدعا (يونس) أو (جوناس)، ترد بقسوة:" هذا يغير كل شيئ...كل شيئ... لسنا من عالم واحد يا سيد يونس...وزرقة عينيك لا تكفي...هل نسيت أنني من عائلة (روسيليو)؟ هل تتخيل أنني يمكن أن أتزوج عربيا؟... أفضل الهلاك على ذلك."[3].

كانت هذه الخصومة بمثابة الصفعة المدوية التي طاشت بلب الفتى، فقد ردته إلى الوعي بحقيقته المغيبة تحت مظهره الأوروبي المتنور، واكتشف فجأة أن الاسم والمظهر وحدهما لا يكفيان، وأن الذات الاستعمارية ذات عنصرية من حيث الماهية، ومتعالية من حيث الثقافة، ومهيمنة من حيث الوجود والهوية، وأنه يحمل في دمائه الخطيئة الأولى التي تبيح للآخر الوافد ممارسة التهميش والإقصاء والإلغاء، وأن ثقافة التنوير والحضارة التي برر بها الغزاة جرائمهم الاستعمارية ما هي، عند إمعان النظر، إلا تبريرا واهيا لدوافع أقرب إلى الغريزية منها إلى الوعي الحضاري، وأدنى إلى الروح البدائية الأولى منها إلى السلم والأخوة الإنسانية، بما يجعل من الرفض الذي تعرض له رفضا لأمة بأسرها، رفضا لدم مخصوص، وهوية

---

[1]. نستعمل هذه اللفظة هنا مقابلا لمفهوم Palimpseste الذي كرسه الناقد الفرنسي **جيرار** جنيت.

[2]. الرواية، ص:٦٤/٦٥.

[3]. الرواية، ص:٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مخصوصة، وكينونة متفردة، رفضا لـ(يونس) العربي وليس لـ(جوناس) الأوروبي، وإن كانا في الحقيقة هوية واحدة، فإن التكوين الوراثي في الأول هو ما يعطي للقضية بعدها العنصري البغيض.

جاء هذا التصريح العنصري على لسان الفتاة فارقا في سياق النص، مخالفا للممارسات العنصرية التي كشف الناص مضمراتها في سياق الخطاب بأشكال موارية وغير معلنة، على نحو ما عاشه (عبد القادر)، رفيق (يونس) في المدرسة الابتدائية عندما أهمل إنجاز واجبه المدرسي:" لماذا يا سيد عبد القادر؟ لماذا لم تنجز واجبك؟ سأل المعلم، وعندما لم يحصل على جواب، توجه إلى الفصل كله: هل فيكم من يستطيع أن يخبرني لماذا لم ينجز عبد القادر واجبه؟...دون أن يرفع موريس إصبعه، أجب بالقول: لأن العرب كسالى يا سيدي."[1].

واضح أن إطلاق توصيف (العرب) على الأهالي، هو في واقع الأمر توصيف قيمي أكثر منه طائفي، لأنه يشتمل في إطلاقه على كافة المكونات العرقية المكونة للنسيج العرقي للمجتمع الجزائري: البربر بطوائفهم، والعرب، والأعراق الأفريقية الزنجية وغيرها، بما يجعل منه مرادفا لـ(المسلمين) الذي يشكلون مائة بالمائة من ذلك النسيج العرقي والاجتماعي، وإطلاقا ثقافيا بالدرجة الأولى، يوصف بهما تعاديه الثقافة الغربية وتحاصره وتعمل على اجتثاثه، وتكرس كافة قواها الاستعمارية الخشنة واللينة للقيام بمهمة المحو للسابق، ثم زرع اللاحق[2]، وهي لن تتمكن من ذلك ما لم تقم بزرع بذور الشك في المورث، سواء عبر الانتقاص منه، أو عبر تهميشه وإقصائه، أو عبر مطاردته واجتثاثه، وهي أطوار مختلفة من أشكال الإقصاء تولت الثقافة الاستعمارية ممارستها في مختلف المجالات، بدرجات متفاوتة من العنف والليونة، بحسب المقامات، والأوضاع، و درجة التأثير في المشروع الاستعماري ككل، لعل أهمها هذا الجانب الذي تولى النص الكشف عن آليته القائمة على تبرير الاستعمار بدعوى عجز (العرب) وكسلهم و تخلفهم عن القيام بمهمة إعمار الأرض، وإنتاج الحضارة، وتوسيع المدينة، والدفع بالإنسانية إلى قمم التطور، خلاف الحضارة الغربية التي جاءت أصلا لزرع هذه القيم وتفعيلها، بما يتوفرون عليه، وتتوفر عليه تركيبتهم العنصرية العميقة من مقومات الإنسان الفائق.

وقد عقد الناص صفحات طويلة في الرواية[3] لتسريد هذه الرؤية الاستعمارية التي تقوم، في جوهرها، على الحق في الأرض التي عمروها واستثمروها، وشقوا طرقها، ومهدوا سبلها، لأنها كانت أرضا بورا يملكها أناس كسالى عاجزون، وقد تولى المعمر (جامينيز سوزا) التعبير عن اللاوعي العميق الذي تنطلق منه هذه الرؤية، سواء بتأكيد الحق في الأرض، أو بإلغاء أحقية الأهالي فيها رغم الانتماء التاريخي والجغرافي، بالاستناد إلى الموقف العنصري من (العرب) ومن الرؤية الشائهة التي كونتها الآلة الاستعمارية منذ البدء لتبرير كافة الانتهاكات ا لإنسانية والأخلاقية، وعلى هذا الأساس، راح يعدد لـ(يونس) المجهودات الجبارة التي كرستها عائلته لتؤسس إمبراطوريته الكبيرة من الحمضيات الممتدة على مرمى البصر في أطراف المدينة:" عندما وقع جدي الأعلى في حب هذه الحفرة الميتة من الأرض، كان متأكدا أنه سيموت قبل أن يستفيد من

---

[1]. الرواية، ص:٤٧.

[2]. يكفي النظر في كتب التاريخ لإدراك الجهود الجبارة التي بذلتها الإدارة الاستعمارية في سبيل القضاء على مقومات الهوية الجزائرية المكونة أساسا من ثنائي العربية والإسلام، إذ سيفاجأ الناظر من الجهود الجبارة المبذولة في هذا الاتجاه، والتي منيت في الآخر بفشل ذريع، وظل المجتمع الجزائري مسلما في كليته، متعلقا بلغة دينه وتقاليده وثقافته الموروثة، على الرغم ما تخلل لغته الدارجة بحكم الخضوع الطويل للغة المستمر، من لكنة ولحن وحضور مكثف للمفردات الفرنسية المعبرة عن أدوات المدنية الحديثة وأشيائها على وجه الخصوص.

[3]. انظر الصفحة ١٥٤ وما بعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

خيراتها، عندي صور في البيت تبين كيف أنه لم يكن في هذه النواحي ولا كوخ حقير، ولا شجرة، ولا بقايا دابة نافقة، لكن ذلك لم يثن جدي عن هدفه...لقد ثنى أكمامه، واتخذ من أصابعه العشرة أدوات العمل التي يحتاجها، وراح يزيل الأعشاب الضارة، ويصلح الأرض، حتى تورمت يداه وعجزتا عن تقطيع الخبز. كانت حياته شقاء في النهار وعذابا في الليل ومحنة مع كل فصل، ومع ذلك فإن جدي وأهله لم يستسلموا، ولا للحظة واحدة، بعضهم تهاوى من المجهودات فوق الإنسانية التي بذلها، بعضهم قضت عليه الأمراض، لكن لا أحد منهم شك في فائدة ما هو بصدد القيام به ولو للحظة واحدة، وبفضل عائلتي يا سيد يونس، بفضل تضحياتها وإيمانها، هذه الأرض المتوحشة أصبحت أليفة، وجيلا بعد جيل، نمت لتصبح حقولا وبساتين، كل الأشجار التي ترى حولنا تحكي فصلا من حكاية أجدادي، كل برتقالة تعصرها تعطيك قليلا من عرق جباههم، وكل رحيق يفوح برائحة حماستهم."[1].

وفق هذه النبرة الحماسية توالت الخطب الممسرحة لتبرر الوضع الاستعماري القائم، وتسخر من بوادر الثورة التي توالت ضرباتها في طول البلاد وعرضها، وفي خلفية الخطاب الطويل كله الذي توالى عارضا مجوهدات المعمرين وحماستهم وإيمانهم بمشروعهم الاستعماري، تنتصب الفكرة الاستعمارية الأولى التي سوغت كافة الجرائم، قديما وحديثا، والمتمثلة في (دونية) الآخر، وحقارته، وعجزه وكسله، وارتكاسه في مستوى إنساني دوني غير قادر على النهود إلى أفق الإنسان الأوروبي الوافد في مهمة التنوير والتتمدين، على نحو ما قام به في أمريكا وأستراليا ونيوزيلندة وغيرها من بقاع الأرض التي استوطنها، ودجنها، واستخرج خيراتها، وأسس فيها لمدنيات راقية، لكنه يتناسى دائما، على نحو ما تناسى المعمر الذي أسلفنا خطابه، الوجه الآخر للزحف الغربي، والمصير القبيح الذي انحدرت إليه الشعوب الأصلية، من إبادة، واستعباد، وامتهان، و استئصال للروح الأصلي وثقافته وقيمه وتقاليده، بما استتبع ذلك من تهميش وإحباط واستلاب، تبدوا أثاره جلية في مختلف البلاد التي عرفت الاستعمار[2]، أو تلك التي استقر بها الإنسان الغربي إلى الأبد.

٣.٢. تسريد الاسترداد.

لكن الاستثناء العربي الإسلامي شذ على القاعدة الاستعمارية العامة، فلم ترتكس المستعمرات الإسلامية إلا قليلا، ولم تفقد هويتها ولغتها وتقاليدها، على الرغم من الترسانة الثقافية الضخمة التي كرست لهذا الغرض، وظل المسلمون في المشرق والمغرب متمسكين بهويتهم رغم سنين الاستعمار الطويلة، ورغم الخسائر الفادحة التي نافحوا بها دون الأرض والعرض. ولا يحتاج الأمر إلى شرح طويل للأسباب لما لهذه الهوية المخصوصة من ارتباط بهوية الفرد العميقة ووجوده، ولامتلائه بهذه الأخيرة امتلاء يربط وجوده المادي والمعنوي بها، هنا في العالم الملموس، وفي العالم الآخر الذي ارتبط في مفاهيمه الدينية المتجذرة بهوية الإسلامية المتفردة. لذلك ظل، على الرغم من انهزامه العسكري والحضاري أمام الآلة العسكرية والمدينة الغربية، متحصنا بتراثه الفكري والروحي الذي حصنه من الانهيار والتلاشي والذوبان، شأنه شأن الأقليات الأخرى التي انهارت كياناتها سريعا أمام البديل الغربي ذي الثراء المكتنف للمقومات الروحية والمادية على السواء.

---

[1]. الرواية، ص:١٥٥.

[2]. نشير هنا إلى المصير القاتم الذي انتهت إليه الأقليات العرقية في البلدان التي استوطنها الأوروبيون، سواء الهنود الحمر في أمريكا، أو (الأبوريجان) في استراليا أو غيرهم، فهي، على ما بينت الاستطلاعات المصورة، والأشرطة الوثائقية، قد استقرت في قاع المجتمعات الجديدة، متشبثة ببقايا من تقاليدها القديمة التي يزيد تاريخا على الآلاف من السنين، وبقيت في المنزلة بين المنزلتين، لا تقاليدها ومنظومتها الاجتماعية القديمة حفظت، ولا استطاعت أن تندمج في النسيج الاجتماعي الجديد كل الاندماج، وبقيت عرضة للأمراض المتفاقمة، والمخدرات، والانحرافات بكل أشكالها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذلك ما لم يصرح به الناص على طول امتداد السرد رغم اشتباك أحداثه بهذه المعاني التي انتظمت كافة تفاصيل الحكاية، ورغم توجه النص لكتابة قصة الصراع الهوياتي في جزائر الاستعمار وبدايات المد الثوري الذي أدى إلى الاستقلال، اكتفاء بمدلولات الإشارات والرموز والبياضات المتلئة بالممكنات التأويلية والإيحاءات الدالة المحيطة بالشخصية الرئيس (جوناس) ذات الوجهين المتقابلين، أحدهما يقرأ المجتمع الاستعماري بحكم الثقافة وأسلوب الحياة، والآخر يكشف مضمرات مجتمع الأهالي بحكم الانتماء العنصري والطائفي. لذلك تمكنا من خلاله أن نتعرف على مجتمع القاع في حي (**جنان جطو**)، و الفقر المنتشر في البوادي والظلم والمرض وسطوة الإدارة الاستعمارية وأعوانها، وتعرفنا إلى أساليب الحياة الأوروبية في المدينة الكولونيالية (**ربو صلادو**)، والتقطت لنا أذانه وعيونه ألوانا من المعاملة العنصرية والخطابات الاستعمارية القائمة على إلغاء الآخر، وإقصاء تاريخه، وتهميش حاضره، على الرغم من حرصه على نقل الوقائع بحياد بارد لا يوحي بالشعور بأية صلة استثنائية بالأهالي وثقافتهم، ولم يرف له جفن وهو يرى عمه، المناضل الوطني، يقع على وجهه من أزمة قلبية، وهو يقرأ في الجرائد ويستمع على الراديو، إلى وقائع المجازر التي ارتكبت في حق الجزائريين غداة نهاية الحرب العالمية الثانية، وخروجهم فيمظاهرات عارمة مطالبة بالحرية والاستقلال، وحتى قال له **جلول** (الشاب المعدم الذي يشتغل خادما عند أسرة **جامينيز** سوزا) يوما:" لا تستطيع أن تفهم، أنت منا، لكنك تعيش حياتهم."[1].

بيد أن العنصرية الأوروبية، والجرائم التي ما انفكت ترتكبها الإدارة الاستعمارية بعد أحداث٠٨ ماي١٩٤٥، والنظرة المتوجسة الحذرة التي استقرت في الأنظار الوادعة، والقلق المتسلل في نفوس الأوروبيين، كل ذلك عجل بما يشبه اليقظة في حسه الوطني الغافي، وجعله ينتبه إلى وضعه غير الطبيعي في سياق علاقته بـ(جلول) من جهة، وبأصدقائه الأوروبيين من جهة أخرى، وعلى هذا الأساس، يرد على صديقه (فابريس)، الذي لامه على (عدم رد **أندري** لمكانه) بعد تلفظه بشتائم عنصرية في حق خادمه (**جلول**) و في حق العرب جميعا، بالقول:" إن **أندري** في مكانه الطبيعي، إنما أنا من يجهل أين مكانه الحقيقي."[2]، الأمر الذي يحتم عليه البحث من مجددا، وربما للمرة الأولى في حياته التي اختلطت فيها الهويات والانتماءات وتضاربت الاتجاهات، عن مكانه الطبيعي، وعن هويته المفقودة، وشخصيته المدفونة تحت الزيف، والبهتان، وسنين الاستعمار الطويلة التي أوشكت أن تلغي كيانه الأصلي بفعل دعاوى المساواة وحقوق الإنسان والمواطنة، التي سرعان ما يكذبها الواقع والسياسة الاستعمارية القائمة أساسا على الإلغاء والإقصاء والإجرام.

سوف يجد ضالته في المدينة الشعبية (المدينة الجديدة)، التي انتصبت رمزيا على مستوى السرد لتمثيل الهوية المضطهدة، والشخصية الوطنية المستعصية على الفناء:" مدينة الجديدة لم تستسلم، لقد تجاوزت الكوليرا و الجحود و التشوهات، وظلت مدينة إسلامية، عربية بربرية حتى النخاع، متحصنة خلف المساجد و المتاريس الموريسكية، متسامية عن البؤس و الإهانات، متمسكة بكبريائها، جميلة رغم الغضب المنتشر، وفخورة بصناعها وحرفييها، وبفرقها الفولكلورية مثل (أصحاب البارود) و(رقبة)."[3].

---

[1]. الرواية، ص:٩٤.

[2]. الرواية، ص:٧٤.

[3]. الرواية، ص:١٤٥/١٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هنا، وسط حواري (المدينة الجدية)، الحي الجزائري المحتفظ بأصالته وروائحه وشخصيته الموروثة، حيث التفاصيل الهوياتية المشتملة على مختلف مناحي الحياة، سواء في اللباس أو الملامح أو الحوانيت الصغيرة المحترفة للمهن الفلولكلورية، جاشت في نفسه نوازع متضاربة وأسئلة مقلقة، ولأول مرة تتكشف له وضعيته القلقة و تسقط عن وجهه الأقنعة الزائفة التي أصر على ارتدائها كي يسمح له بالموجود في عالم لم يتقبله إلا على مضض، حتى تساءل متعجبا:" كيف أمكنني أن أنسى هذا الجزء من نفسي؟ كان يتوجب علي أن آتي هنا باستمرار لعلي أسد تشققاتي و تكوين حقائقي."[1].

لقد اكتشف فجأة بأنه كان يكذب على نفسه طول الوقت، وتساءل بمرارة:" من كنت في (ريو)؟ يونس أم جوناس؟ لماذا كانت ضحكتي تجيء دائما خلف ضحكات أصدقائي؟ لماذا كان يتكتنفني الشعور بالذنب كلما تقاطعت نظراتي مع نظرات جلول؟ ما الذي يمنعني من أن أكون (أنا) بصفة كاملة؟ ... لقد كنت ظلا، قلقا لا ملامح له."[2].

هذه ا أسئلة المقلقة التي تداعت على شعوره في لحظة صفاء وهو على شرفة مقهى بالمدينة الجديدة، هي التي ساعدته، في لحظة شبيهة بالإشراق، وبدعم من المظاهر الجزائرية الأصيلة المتحركة في فضائه البصري القريب، على إدراك الزيف الشامل الذي اكتنف حياته السابقة، بعد البحث والتنقيب والحفر في أعماقه المغيبة، وتجاربه و أحاسيسه العامة، سواء وسط أصدقائه الأوروبيين، أو في لحظات لقائه القليلة بجلول الذي يذكره بالحقيقة العارية لوضعه الاستعماري الشاذ الذي يطل بوجهه الشائه من خلف الأصباغ والأقنعة المنحوتة بعناية.

ربما ذلك ما يفسر على نحو ما شغفه الجديد بالملاكمين الجزائريين الذين كانوا يحققون انتصارات باهرة على خصومهم الفرنسيين، وبنوادي الكرة المحلية التي تعوضه انتصاراتها الرياضية الرمزية على هزائمه القومية والذاتية، هزيمته الحضارية و فشله في حب (إيميلي): " لقد أصبحت مشجعا محموما لفريق المسلمين لكرة القدم، وأصبحت أتردد على حلبات الملاكمة، تملؤني نشوة خارقة كلما أوقع ملاكم جزائري خصمه على الأرض، وتسكرني أسماؤهم مثل الأفيون: قوديج، خالفي، شراكة، الإخوة صبان...أصبحت منجذبا للعنف ولصراخ الجحافل المجنونة كما ينجذب فراش الليل إلى ضوء الشموع."[3]، بيد أن هذه المشاعر الوطنية الناجمة فجأة، ليست مشاعر وطنية في الصميم، إذ لم يشأ الناص جعلها تبدو كذلك، على الرغم من طباعها الوطني الخالص الذي انفرج عنه سياق السرد، حيث يسارع إلى الإعلان، بما يشبه الاستدراك أو الاعتذار، بأن مشاعره (الوطنية) المعبر عنها سالفا، ليست في الحقيقة إلا ضربا من السادية الشبيهة بالانتقام من الذات: " ليس هناك شك بأنني أصبحت أخوض حربا مفتوحة ضد نفسي"[4] قال البطل المزدوج مفسرا مشاعره (الوطنية) الناجمة.

ذلك ما يفسر نكوصه عن المشاركة الفعلية في الثورة، والاكتفاء بالمشاركة السلبية التي أقحمه فيها (جلول) عندما طرق عليه الباب ليلا، هو ومجموعة من الثوار، قصد الحصول على الدواء اللازم لمعالجة القائد الذي أصابته جروح خطيرة في كمين لهلي على مشارف البلدة، على الرغم من إلحاح (جلول) عليه، وتوبيخه واحتقاره على ازدواجية شخصيته، وقلة اكتراثه بما يجري حوله من قتل وتشريد وحرب ودمار. وحتى عندما ألقي عليه القبض وزج به في السجن بتهمة التعاون مع

---

[1]. نفسه، ص:١٤٦.

[2]. نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. الرواية، ص:١٦٢.

[4]. نفسه، الصفحة نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الثوار، وتعرضه للتعذيب المريع، لم يبد عليه الانتباه التام لأبعاد الثورة والهوية والقضية الوطنية، بل كان يسعى، في حمى الاستقلال، واسترداد الأرض والتاريخ بعد قرن ونيف من الزمان، وفي معمعان الاضطراب الشامل، و مغادرة الفرنسيين، كان هو يجوب شوارع وهران، وأزقة الميناء، والمستشفيات، بحثا عن حبيبته (إميلي)، في وضعية استلابية عميقة لم تفصل نهائيا بين الشخصيتين في ذاته، (جوناس) أو (يونس).

وقد ظلت شخصيته المزدوجة تلك مسيطرة على خط السرد حتى النهاية، حتى وهو يذهب ليترحم على قبرها بعد الاستقلال، ويقرأ الفاتحة، برفقة ابنها من صديقه اليهودي (سيمون)، ويلتقي أصدقاءه القدامى، ويتصالح في اللحظة الأخيرة مع (جون كريستوف) عدوه اللدود، فقد ظل قابعا في المنطقة الرمادية التي لا تقاطيع حادة وفاصلة لها، كأن الكاتب، برغبته العميقة في التصالح، عبر الخيال، وبواسطته، راح يسمع الفرنسيين ما يريدون أن يسمعوه، و يعيد صياغة روايتهم الاستعمارية للأحداث، بإدخال استدراكات صغيرة غير مؤثرة في المتن المركزي لتلك الرواية، ولتلك الرؤية، فجاء النص نسخة حديثة لخطاب قديم، وتنويع سطحي على أوتار الذاكرة المجروحة، بلا مصادمة ولا مراجعة حقيقية للتاريخ، وذلك ما يفسر في النهاية سر الاحتفاء العام الذي قابلت به فرنسا هذا النص.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الإيقاعيّ والنحويّ في نصوص الخطابة العربيّة

أ.عمارة الجداري . جامعة سوسة . تونس

ملخص:

نقصد بالإيقاعيّ تجلّيات الإيقاع وطرق بنائه، وبالنحويّ طرق البناء النحويّ ومختلف أبنيته. وجعلنا "الواو" للوصل وتبيان العلاقة بين ماهو إيقاعيّ وماهو نحويّ. ومن ثمّة يصبح العمل متعلّقا بالبناء الإيقاعيّ الذي تنهض به الأبنية النحويّة في نصّ الخطبة.

فاختيارات الخطيب الصوتيّة والإيقاعيّة قد جرت مجاري مختلفة منها النحويّة الناهضة بإيقاع النصّ متشكّلة في مستويْ التراكيب والكلمات.

أمّا التراكيب، التي تجري نحويّا على طرائق الإطناب والحذف والتقديم والتأخير، فإنها ترمي إلى تحقيق التوازن والتساوي لإخراج الملفوظ على نحو ما يوافق الدلالة والنظام الإيقاعيّ.

وأمّا الكلمات فهي مستقرّ إمكانات كثيرة من الدلالات النحويّة والإيقاعيّة. فهي في عمومها ليست جوهرا مطلقا بل هي نظام علاقات نحويّة تتحكم فيها الوجهة الإعرابية والوجهة الاشتقاقيّة تماشيا مع البعد الصوتيّ والدلاليّ.

فكانت الاختيارات النحويّة بمختلف تشكّلاتها ناهضة بإيقاع النصّ مؤثّرة في المتقبّل منسحبة على الدلالة.

الكلمات المفاتيح: - الإيقاع/الإيقاعيّ - النحو/النحويّ – الخطبة - التراكيب النحويّة - الكلمات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مدخل:

يبدو أنّ الخطابة ممارسة عابرة للعصور والثقافات، فما من عصر خلا من الخطابة وما من ثقافة تجاوزتها تستوي في ذلك الموغلة في البدائية والبالغة أرقى مراتب التطوّر التقني. والوعي بالخطابة منذ القدم هو وعي لغويّ فنّيّ بامتياز وينحصر بمقتضاه حدّ الخطابة في مكوّنين رئيسيْن هما الإيقاع[1] والنحو[2] وكثيرا ما يتداخل هذان المكوّنان، فيستفيد الإيقاعيّ من النحويّ ويجاريه متحكّما فيه في جملة الظواهر وتنعكس لنا علاقة جوهريّة بينهما (الإيقاعيّ والنحويّ) ويتجلّيان في تعاود وانتظام وتجاوب وترديد وتواز.

وقد حظي الإيقاع بالبحث والأهمّية ما جعله من القضايا العابرة للدراسات والمؤلفات وخاصة في العصر الحديث. وقدْ أُحِيط بكلّ جوانبه الجرسيّة والعدديّة والوزنيّة وإنْ لم يتحقّق له تعريف واضح ودقيق[3]. شأن النحو الذي تطوّر الدرس فيه من القديم إلى الحديث ما جعله من المباحث المهمّة.

إلاّ أنّ العلاقة بين النحو والإيقاع وما يميّزها من تناسق وتساوق ظلّت من المباحث الغائبة ولعلّ مردّ تجنّب الخوض فيها إلي الحساسيّة التي تكوّنت بها. ولا يدفع إلى هذا الاهتمام إلاّ الوعي بكليّة النصّ التي تفترض البحث في خصائصه الجامعة وفي علاقة هذه المكوّنات وما تعكسه من دلالات. والإيقاعيّ والنحويّ تقوم بينهما علاقةُ تماهٍ وتداخلٍ يصعبُ الفصل بينهما. وأهمّ ما يعنينا من النحويّ والإيقاعيّ هو ما يصوّر العلاقة بينهما نهوضا بالنصّ وإن كانت المسألة مصطبغة بالشفافية إلى حدّ ما.

ويمكن أن تجري علاقة النحويّ بالإيقاعي في الكلمات مفردة وفي التراكيب عامّة لتتّفق القاعدة النحويّة مع الظاهرة الإيقاعيّة وتعكس بعدا دلاليّا يعطي للنصّ فنّيّته وجماليّته ويعيّن مضمونه إمتاعا وإفادة.

---

[1] - يُقصدُ بالإيقاع التعريف الذي يعود إلى ابن منظور "***من أوقع المغنّي بنى ألحان الغناء على موقعها وميزانها أو بينها . والإيقاع مصدر اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء***" [ابن منظور، لسان العرب، مادّة [و،ق،ع]، المجلد٨، ص٣٣].

وتطوّرالبحث في مفهوم الإيقاع استئناسا بالفلسفة ليدلّ على نظام الحركة عند أفلاطون وهو مجموعة الأوقات مرتّبة حسب نمط معيّن عند أرستيد كاتيليان وهو نظام في توزيع المدد عند أرستوكسين وهو النظام في الزمان والمكان عند دينيدي وهو نظام الوقت عند برولات وهو في معناه الأوّليّ نظام الوقت عند هوارد. لكنّ المحدثين قدْ أكّدوا على البعد الحركي مثل الناقد التونسي محمد العياشي [في كتابه *"الكميّات اللفظيّة والكمّيّات الإيقاعيّة في الشعر العربيّ"* المطبعة العصرية تونس ١٩٨٧.] الذي اختار لتدبّر الإيقاع دخوله من مواطنه. وأهم هذه المواطن في الفن والشعر والموسيقى والرقص... من ثمة كان الإيقاع واقع حياة، حركة قبل كل شيء.

[2] - يقصد بالنحو البحث في العلاقات الإعرابيّة بين مفردات جملة ما في مقابل الصرف . والإعراب المتعلّق بما يصيب الأسماء من حركات إذ أنّ ***"النحويّين لمّا رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدلّ على المعاني وتبين عنها سَمُّوها إعرابا ويُسمّى النحوُ إعرابا والإعراب نحوا سماعا لأ نّ الغرض طلب علم واحد"*** [الزجاجي "الإيضاح في علل النحو" دار النفائس ط ٤ بيروت ١٩٨٢، ص٩١].

فالنحو إذا علم يندرج ضمنه الصرف والإعراب باعتباره ***"انتحاء سمت كلام العرب في تصرّفه من إعراب وغيره كالتثنية والجمع والتحقير والتكسير "*** [ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب، ط٣، ١٩٨٧، ج٣، ص٣٤].

3 - Mischonic (Henri), Critique du rythme, Ed. Vernier France 1982, p147:

«Il ne peut pas, il ne doit pas y avoir une théorie unique du rythme»

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتبعا لذلك فَسَنُعْنَى في هذا العمل بمبحثين رئيسيْن هما التراكيب والكلمات. وباعتبار التركيب أوسع إطارا فإنّنا سنفرده بالمستوى الأوّل تماشيا مع ما يمكن أن يعكسه هذا المكوّن النحويّ على إيقاع النص. وفي المستوى الثاني ندرس الكلمة باعتبارها جزءا ومكوّنا يجري مجريات نحويّة متعدّدة وفي جريانها تعكس بعدا إيقاعيّا يسدّ الفراغات التي يُمنى بها النصّ النثريّ قياسا بالشعريّ.

والخطبة تُعْتَبَرُ نصّا فريدا في صوغه وجنسه وحضوره وتمثّله لجدليّة الإيقاعيّ والنحويّ. وتقوم أساسا على الشفوية والكلام الآنيّ المباشر إذْ لمْ تخلُ خطبة من الدعوة الى السماع **"اسمعوا"** وذلك ما من شأنه أن يدعم القول بخصوصيّة إيقاعيّة معيّنة يمكن أن تنهض بدلالة النصّ وتوحي بظرفيّة القول القائمة على الآنيّة والشفويّة.

أمّا الآنيّة فإنّ معظم الخُطَبِ مقترنة بأحداث وظروف وملابسات معيّنة سواء سياسية أو عسكرية أو وَعْظِيّة. وهو الأمر الذي يعطيها قيمة وأهمّيّة للتأثير في السامع والنهوض بالموضوع. إذ يقف الخطيب في الجند حاثا العزائم واصفا ما يناله الأبطال من عزّة في العيش، فينقلب التردّد عزما صارما والإحجام وجوما رائعا. ويقف بين الجماعة الخاملة، فيهزّ قلوبها فإذا هي ناهضة من خمولها ويقف بين طائفتين استمرّت بينهما نار العداوة فيُذَكّرهم بعواقب التدابر وينذرهم مصارع التقاتل فإذا القلوب راجعة إلي ائتلافها[1].

وأمّا الشفويّة فإنّ الخطبة إلقاء القول على السماع ويُرَادُ منها القوة الصانعة للأقوال وعلى هذا الأساس رَسَمَهَا أرسطو قائلا:**"هي قوّة تتكلّف الإقناع الممكن في كلّ واحد من الأشياء المفردة"** فبالطريقة الشفويّة وبالبيان البليغ تكتسب الخطابة قوّة يرمي صاحبها إلى إقناع المخاطبين. وربط أرسطو الإقناع بالإمكان لأنّ شأن هذه الصناعة إعداد النفوس لعمل الإقناع. فالخطابة إلقاء الكلام المنثور سجعا أو مرسلا لاستمالة السامعين إلى رأيٍ أو ترغيبهم في عملٍ.

ولابدّ لهذه الظروف والحوافّ المحيطة بإنشاء الخطبة أنْ تسمها بميسم خاصّ قوامه الجانب الإيقاعيّ وما يستلزمه من بناء نحويّ مخصوص. ويتسنّى لنا أن نستبين ذلك من دراسة التراكيب والتصرف فيها بالوقوف عند مختلف الظواهر فيها واستنتاج السمة الغالبة فنحلّل هذا الاختيار وندرس مختلف دواعيه. ونُجْرِي ذلك على الكلمة مفردة باعتبارها وحدة فريدة تمثل جزءا من التركيب من جانب وصوتا مفردا له خصائصه الإيقاعية والنحوية.

واقتصرنا في المدوّنة على **"فرش الخطب"** من العقد الفريد[2] باعتبار الخطبة مجال عملنا. ولتشتّت مادة الخُطب وكثرتها عبر العصور من الجاهليّة إلى العصور الإسلاميّة اللاحقة كان من الضروريّ اعتماد جملة المختارات. والاختيار من القضايا الكبرى التي شغلت دارسي الأدب.

واعتماد **"العقد الفريد"** يجعلنا نتجاوز إشكال الاختيار باعتبار هذا الأثر من أهمّ كتب المختارات والمحاضرات. ويدلّ على أهمّيّته في جَمْعِهِ ما كان فريدا في الصنع والحبك **"إذ أنّه ليس له إلاّ تأليف الاختيار وحسن الاختصار وفرش لدرر كل كتاب"**[3].

---

[1] - القوال (أنطوان)، فن الخطابة، كتاب القارئ، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، يناير ١٩٩٦ ص ٢٨.

[2] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، تحقيق أحمد الزين وإبراهيم الأنباري بيروت لبنان.

[3] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، [المقدمة]، ص ١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنّ الخطبة نصّ عابر لكل الحضارات سواء تلك الموغلة في البداوة أوالبالغة أرقى درجات الحضارة. وقد اشتدّ بناؤه في الثقافة العربيّة يوازي النصّ الشعريّ. وتوسّل هذا النصّ بالإيقاعيّ والنحويّ باعتبارهما تقنيّات مميّزة للخطاب فيه.

ولئن كانت العلاقة بين الإيقاعيّ والنحويّ في الشعر لها مجالها ومكوّناتها تعكسها جملة من المؤلّفات[1] فإنّ نصّ الخطبة يعكس علاقة أكثر أهمّيّة للغاية السامية في سدّ شرخ الأوزان العروضيّة والتعابير الشعريّة المُقامة على بنية مخصوصة.

والبحث في علاقة النحويّ بالإيقاعيّ يكشف الدور الريادي للإيقاع من جانب ولجملة من مآتيه الأخرى تتجاوز الأجراس والأوزان ونكتشف دور النحو لا في معانيه اللغويّة التي وقفت عليها اللسانيّات من وظيفة التواصل بالكلمات وإنّما في النهوض بإيقاع مخصوص للخطبة. وما اختيار الخطبة مجالا للبحث إلاّ إيمان بأنّ الخطابة من أرقى الأجناس النثريّة مجاراة للشعر ومحاكاة له إيقاعيّا، وإن تميّز كلّ منهما بخصائصه.

المبحث الأوّل: التراكيب: تشكّلاتها النحويّة ودواعيها الإيقاعيّة:

يقوم التركيب على عمليّة إسناد يتعيّن وفقها ويتأسّس. وقد يطنب فيه الخطيب وقد يقلّص لا سيّما أنّ الأسّ النحويّ قائم بذاته والبعد المرميّ إليه صوتيّا ودلاليّا هو الذي يعيّن الوقوف عند العمدة أو الإطناب في الفضلة. ومن ثمّة كان التسليم بدور التراكيب الإيقاعي. بل هو بالتأكيد أهمّ مأتى للإيقاع في الخطبة وتكاد لا تخلو منه واحدة. ومرجع ذلك في نظرنا إلى إحساس الخطيب بضعف الإيقاع في خطاب لا ينْبَني على أوزان أو تفعيلات وبالتالي يهدّد التفكّك نصّه فيكون التعاود التركيبي مولّدا لإيقاع يمكن أن ينهض بسدّ الفراغ قياسا بالنصّ الشعريّ. لذلك أضحى في نصّ الخطبة ظاهرة واجبة الوجود. ولعلّ العلّة العميقة لهذا الأمر ترجع إلى الوظيفة التي ينهض بها. فحضوره يخلق ضربا من الانضباط الوزنيّ الذي يفعل مباشرة في المتلقّي.

والمهمّ أنّ الانضباط يتّخذ في أحايين كثيرة أشكالا مختلفة تضبط النصّ وتدفع عنه "الروتين".

والقيمة المثلى للدور الإيقاعيّ للتركيب ليست التركيب في ذاته وإنّما في تعاوده. وبمعنى ما نريد أنْ نؤكّد أنّ التعاود التركيبيّ خالق لضرب من التتالي المقطعي بطريقة تجعل عدد المقاطع المكوّنة للأسطر متقاربا إنْ لم يكن متماثلا. وفي عديد الأحيان يطال الأمر أنواع تلك المقاطع أو ربّما توزيعها. فالتراكيب تنبني على طرائق معيّنة لتوفّر مجالا للإبداع تنهض فيه بنية النصّ النحويّة بإيقاع مخصوص تفيد منه الدلالة. فتُصَابُ بجملة من التغييرات والمجريات النحويّة كالحذف والإطناب والتقديم والتأخير. والخطبة مجال للدراسة تمثل التراكيب فيها مأتى إيقاعيا مهمّا. ولا أدلّ على إفادة الإيقاعي من النحويّ من ظاهرة إيقاع الأزواج الغالبة على أنواع التراكيب في الخطبة[2]. فالأزواج في السجع أو الإزدواج تراكيب يمكن أن نقف عليها نحويّا فنستشفّ ما طرأ عليْها من تغيير حتى تُجَاري النسق الإيقاعيّ أو البنية الإيقاعيّة التي يرمي إليها الخطيب.

---

[1] – نشير هنا إلى:

– الطرابلسي (خصائص الأسلوب في الشوقيات) منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

– حيزم (أحمد) فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع ط ١ صفاقس ٢٠٠١.

[2] – حيزم (أحمد)، فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، ص٥٨

يعرف الأستاذ أحمد حيزم ظاهرة إيقاع الأزواج بقوله: ***"نعني بذلك أنّ المقاطع لا تتقافى مفردة وإنّما يستقدم المقطع زوجه ويتوزّع الكلام في ضرب من التقسيم ينشئ صور قران تتكرر..."***

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولنتبيّن طرق البناء النحوي ندرس هذه الأزواج ونقف عند تجلياتها المختلفة. فالزوج يجمع فقرتين تتّفقان في عدد المقاطع وفي الحيّز المجاليّ والزمانيّ الذي تحتلاّنه وقد يتّفقان في القافية (في السجع) وقد تختلفان (في الازدواج). وإنْ تعدّدت مفاهيمه في نقد الشعر ودراسته[1] فإنّنا نقتصر في هذا البحث على اعتبار الزوج فقرتين متتاليتين ننكبّ على دراستهما إيقاعيا ونحويا.

١- المجريات النحوية لظاهرة التراكيب:

يجري التركيب تشكّلات نحويّة متنوّعة تنعكس على الجانب الإيقاعي كأنْ يتخلّى المتكلّمُ عن أحدِ مكوّناته فيحذفه أو يقدّم عنصرا مكان آخر أو يطنب في فضلة.

التشكّل الأوّل: الحذف:

يُعَدُّ الحذف ظاهرة نحويّة يصيبُها الخطيبُ قوْلَهُ ليُجَنّبَهُ ما يعيبه ويحافظ على بنيته المحمودة ويكسبه القدرة على حسن الصياغة والتفنّن في استعمال اللغة. والحذف يجري في مواقع يحتمل فيها القول إساءة الإطناب. لذلك عَدَّهُ النحويّون ظاهرة تصيبُ القول إذا دلّ عليه دليل وكأنّ اللغة عمليّة إنجاز تقوم على الاختصار والإفادة ومن ثمة فلا فائدة من قول حذفُهُ أوْلَى. ويراه ابن جنّيّ إسقاطا لجزء من الكلام إذا ما توفّر في المقال دليل عليه[2] فحضور الدليل أساسي في عملية الحذف حتى يحتفظ الشفويّ بحسن صياغته ولا يعدّ من اللغو **"إذ الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف فإنّه لغو من الحديث لا يجوز فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنّه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب"**[3].

وتجري المحذوفات في النحو عدّة مجار وتأخذ أشكالا متنوّعة فقد **"حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة وليس شيء من ذلك إلاّ عن دليل عليه وإلا في ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"**[4].

مظاهر الحذف في نصوص الخطابة:

يجري الحذف على طرق وشرائط فيمكن أنْ يُحْذَفَ رُكْنَا الإسناد (النواة/العمدة) أو أحدهما...

<u>أولا: حَذْفُ ركنيْ الإسناد معًا / الجملة</u>:

يجري حذف ركنيْ الإسناد معا في العديد من الحالات، كالقسم أو الوقوف عند ذكر أحد عناصر الفضلة كالمفعول المطلق... ويتجلّى ذلك في القول التالي:

"فـ[ ]الوحيَ الوحيَ * [ ]النجاءَ النجاءَ"[1]

١- نفسه ص ٥٨

„ تجري ظاهرة الأزواج باعتبارها عملية تطريز..."

٢- ابن جنّي(أبو القاسم عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار الهيئة المصرية للكتاب الطبعة الثالثة، ١٩٨٧، الجزء الثاني، ص٣٦٠ [باب في شجاعة العربية]

٣- نفسه،ج٢، ص٣٦١.

٤- نفسه، ج ٢، ص ٣٦١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فقد حذفت النواة الإسنادية (الفعل والفاعل).

ثانيا: حذف أحد ركنيْ الإسناد:

يجري حذف أحد ركنيْ الإسناد ومنه حذف الفعل دون فاعله لدلالة الفاعل عليه وتجنّبا للإسهاب. والإنجاز في اللغة يقوم على الاختصار أو الاقتصاد.

حذف الفعل: **"وباع قليلا بكثير * و[ ] فانيا بباق"**[2]

فقد حذف الفعل تجنّبا لتكرار **[باع]**.

حذف الفاعل: **"إذا كره الله شيئا غيّره * وإذا أحب [ ] شيئا يسّره"**[3]

فقد حذف الفاعل تجنبا لتكرار **[الله]**.

حذف المفعول: **"اسمعوا مني أبين [ ] لكم"**[4]. باعتبار أنّ **"لكم"** تمثل مفعولا ثانيا والحذف جرى على المفعول الأوّل.

حذف الحرف: **"واسمعوا منّي [ ] أبين لكم"** فقد وقع حذف حرف الجر الذي يفيد الأجليّة.

ثالثا: حذف المبتدأ أوالخبر أوحذف الصفة دون الموصوف أو المضاف إليه دون المضاف وان كان ذلك نادرا عند الإنجاز إلا أنَّ اللغويّين قدْ تحدّثوا عنه وحاولوا أن يعدّوه بناءً على ما ورد في القرآن.

دواعي الحذف:

تتحكّم في ظاهرة الحذف جملة من الدواعي التي تعود إلى اختيارات الخطيب وغاياته كجودة السبك ومحاولة النهوض بتوازن ما في الكلام لبعث نبض إيقاعي معيّن. فهو يتعلّق بأهداف صوتيّة غايتها الإطراب وشدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه، وأهداف بنيويّة تنأى بالقول عن الغموض والتباس الفهم، وأهداف وظيفيّة يسعى من خلالها الخطيب إلى إيصال المراد من القول دون إجهاد تماشيا مع صيغة الخطاب وخصائصه القائمة على الشفويّة.

وإنْ وقع الحذف لدلالة المعنى عليه -ومن العيب أن يُبْقِي عليْه مُنْشئ النصّ- فإنّه يحمل جملة من الدلالات التي تفيد الوزن. والتوازن ضروريّ في كلام يُلْقَى مباشرة على أسماع الناس فتقبله وتتنغّم به دون أن تمجّه. فيسعى إلى الإتيان بما يبعث الحركة في النفوس ويشغل الأذهان. فحَذْفُ الحرف أو حذف نواة الإسناد إنّما هو سعي إلى التحريك والإيحاء والخروج من مجرّد التقرير والإخبار. ولعلّ المعطى الأساسي الذي يرمي إليه الخطيب فنّيّا هو أنْ يُحقّق وزنا يضاهي في انضباطه الأوزان الشعرية لاسيما أنّ الخطيب على هذا المستوى ينازل الشاعر منزلته. ومن ثمة تكون للحذف صور لاحترام الوزن وسعي إلى أنْ تتساوى فقرات السجع أو الازدواج. فالتساوي إذا داع من دواعي الحذف. فحذف أداة العطف

---

[1] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص٦٢، خطبة لأبي بكر.

[2] - نفسه، ص٦٢، خطبة لأبي بكر.

[3] - نفسه، ص٦٢، خطبة لأبي بكر.

[4] - نفسه، ص٥٨، خطبة حجّة الوداع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مثلا في: "**إنّ وراءكم طالبا حثيثا مَرُّهُ [ ] سريعا سيره**"[1] يُرَدُّ لغويّا إلى دلالة السياق على العطف بين فقرتيْ (حثيثا مرّه/سريعا سيره) لكنّه تركيبيّا وإيقاعيّا يحمل سعيا إلي تحقيق التوازن.

وكثيرا ما كانت غاية الخطيب السعي الى تحريك نفوس المتقبّلين والرمي إلي إحداث التوازن باعتماد الحذف كحذف أداة النداء في هذا القول "**فاحمدوه[ ]عباد الله على نِعَمِهِ**"[2] فتحاشي النقل والسعي الى إحداث التوازن وتحريك النفوس جعلت الخطيب يميل إلى اعتماد ظاهرة الحذف.

التشكّل الثاني: الإطناب:

يأتي الإطناب على القول فيزيده تأكيدا وتوضيحا باعتباره "**ضربا من ضروب التأكيد التي يؤتى بها في الكلام قصدا للمبالغة**"[3]. فالإطناب إطالة في الكلام ومن إشكالاته أنّه ينقص مفهوم الإفادة. ولعلّ ذلك ما جعل حضوره في الخطب حضورا مخصوصا. وإنْ حضر فإنّه يتجزّأ إلى تراكيب قصيرة وذلك مراعاة للمتقبّل ولخاصّيّة الأسلوب الخطابي القائمة على "**استخدام الجمل القصيرة وتحاشي الفصل بين الفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر لئلاّ يضيع المعنى على المستمع**"[4].

والإطناب باعتباره زيادة في الكلام يقوم على مظاهر وأشكال متعدّدة. وإنْ حاولنا ضبط الظاهرة فإنّنا نقيسها على الموضوع أو مضمون القول. إذْ أنّ الخطيب إنْ أخذ في القول طريقة تتجاوز الحدود التي من الممكن أن يقف عندها إنّما هو يبْحث عن طاقات جديدة للإيضاح والإبلاغ.

مظاهر تشكّل الإطناب في نصوص الخطابة:

يجري الإطناب في الخطبة على شاكلات مختلفة: إطناب بلفظة وإطناب بمركّب وإطناب بجمل متتالية.

الإطناب بلفظة:

* "**تقولون في المجالس ليت وكيت**"[5]

* "**فأنفسكم أنفسكم والمستعان لله**"[6]

* "**فالوحي الوحي والنجاء النجاء**"[7]

الإطناب بمركب:

١- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص٧١، خطبة لعلي بن أبي طالب.

٢- نفسه ص ٦١ (خطبة لأبي بكر)

٣- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة،١٩٧١، ج٢، ص٣٤٤.

٤- القوال (أنطوان)، فن الخطابة، ص٢٥.

٥- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص٧١ خطبة لعلي بن أبي طالب.

٦- نفسه ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٧- نفسه ص٦٢، خطبة لأبي بكر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

*** فإنّي قد تركت منكم ما إنْ أخذتم به لم تضلّوا: [كتاب الله][1]**

الإطناب بجملة: ويتواتر هذا الإطناب كثيرا متنوع الفقرات:

*** "إنّ لنسائكم عليكم حقا وإنّ لكم عليهنّ حقّا أنْ لا يوطئن فرشكم غيركم ولا يدخلن أحدا تكرهونه بيوتكم إلا بإذنكم ولا يأتينَّ بفاحشة"[2]**

*** "إنّما النساء عندكم عوار لا يملكن لأنفسهنّ شيئا أخذتموهنّ بأمانة الله واستحللتم فروجهنّ بكلمة الله فاتّقوا الله في النساء واستوصوا بهنّ خيرا"[3]**

*** "الحمدُ لله الذي ما شاء صنع ومن شاء أعطى ومن شاء منع ومن شاء خفض ومن شاء رفع..."[4]**

*** "إنّ أمير المؤمنين كان حبلا من حبال الله مدّه ما شاء أنْ يمدّه ثم قطعه حين أراد أن يقطعه وكان دون من قبله وخيرا ممّن يأتي بعده ولا أزكّيه عند ربّه وقد صار إليه..."[5]**

- دواعي الإطناب:

تكتسب ظاهرة الإطناب في نصّ الخطبة دواع مختلفة صوتيّا ومعنويّا:

*- الدواعي الصوتية: تتجلّى الدواعي الصوتيّة في سعي الخطيب إلى أنْ يشحن نصّه بنبض إيقاعيّ معيّن يقوم على محاولة النهوض بتوازن ما في الكلام فيجري الإطناب بفقرات متساوية

"نحن المهاجرون [أوّل الناس إسلاما أكرمهم أحسابا وأوسطهم دارا وأحسنهم وجوها][6]

"إنّ الله قدْ أعزّ دعوة هذه الأمّة [وجمع كلمتها وأظهر فلجها ونصرها وشرفها] فاحمدوه"[7].

إنّ هذه الفقرات المتوازية ما هي إلاّ انعكاس لسعي الخطيب إلى النهوض بنصّ شفويّ نهوضا صوتيّا يشي بالانضباط الوزنيّ.

*- الدواعي المعنوية: تتجلّى الدواعي المعنويّة في التوضيح والتفسير لاسيّما أنّ غاية الخطبة كما سبق أنْ حدّدنا الإبلاغ والإقناع وكثيرا ما رام الخطيب في سبيل ذلك أساليب مخصوصة.

والتوضيح إنّما هو تعزيز للبيان وتأكيده وكثيرة هي أمثلة الإطناب التي وردت سبيلا إلي الإفهام والتوضيح **"فلا ترجعوا بعدي كفارا [يضرب بعضكم رقاب بعض] فإنّي قد تركت فيكم ما إن أخذتُم به لم تضلّوا[كتاب الله]"[1]**

١- نفسه، ص٥٨، (خطبة حجة الوداع).

٢- نفسه، ص٥٨، (خطبة حجة الوداع).

٣- نفسه، ص٥٨، (خطبة حجة الوداع).

٤- نفسه، ص٨٩، خطبة ليزيد بن معاوية بعد موت أبيه.

٥- نفسه، ص٨٩، خطبة ليزيد بن معاوية بعد موت أبيه.

٦- نفسه، ص٥٨، خطبة لأبي بكر يوم السقيفة.

٧- نفسه، ص٦٣، خطبة لعمر بن الخطاب

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنّ الإطناب في هذا المثال قد ورد، فضلا عن وظيفته الإيقاعية، للتوضيح والتفسير بل للتأكيد لأنّه كان يمكن أن يستغني عن **"يضرب بعضكم رقاب بعض"** أو **"كتاب الله"** وقد يصل التوضيح والتأكيد إلى الصيغة التعليمية: **"إنّما النساء عندكم عوار لا يملكن لأنفسهن شيئا أخذتموهن بأمانة الله واستحللتم فروجهن بكلمة الله فاتقوا الله في النساء واستوصوا بهن خيرا"**[2]

فالإطناب يجري في جمل إن طالت أو قصرت فإنّها قَلّمَا تقوم بذاتها وقلّما تخرج عن أزواج متقايسة تمتاز بالقِصَرِ فكانت ميزة التوازن خاصية ثابتة تعكس أبعادا معنوية.

التشكّل الثالث: التقديم والتأخير:

تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير خاصيّة في اللغة بل قوام أغلب الكلام الذي تتجسم فيه أي لغة من اللغات وهذا النمط من التغيير له جملة من الإمكانات والتحقّقات ومن ثمّة كانت **"دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاقتصار على مواطن التغيير له فضل في الكشف عن مختلف الأساليب"**[3].

واكتسبت هذه الظاهرة قيمتها الإيقاعيّة ممّا توفّره من توازن صوتيّ وتحاش للثقل وحسن سبك للقوافي والفواصل. ولا نَنْفِي أنّ القدماء قد شحّوا عن البحث في هذه المسألة ولم يقفوا عليها إلا عند المجال اللغوي ليجوّزوا ما استحسنوه ويمنعوا ما استقبحوه. فقد ظلّ البحث في المدوّنة الإنشائيّة شعرا ونثرا متّصفا بالتقصير بناء على قول الجرجاني **"ولتخيّلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهوّلوا الخطب فيه حتّى أنّك لترى أكثرهم يرى تتبّعه والنظر فيه ضربا من التكلف"**[4].

واللغويّون يجرون التقديم والتأخير على طرائق ويلزم صاحب المفصّل **"تقديم الخبر إذا وقع المبتدأ نكرة والخبر ظرفا..."**[5] وتقديم المفعول له على الفعل الناصبة وتجويزهم ذلك يجري على شرائط.

وقد ساهمت ظاهرة "التقديم والتأخير" في تغيير تراكيب الخطابة العربيّة منذ الجاهليّة إلى حدود خطابة القرن الثالث وبداية القرن الرابع حسب المدوّنة التي اعتمدناها. ومن ثمة كان إقرارنا بحضور هذه الظاهرة حضورا ينهض بإيقاع النصّ من جانب ويعكس العلاقة بين الإيقاعيّ والنحويّ من جانب ثان. والتقديم والتأخير، باعتباره تغييرا في سياق الكلام بتقديم أحد مواضع الجملة على غيره وتأخير آخر، يجري متناسقا مع ما يرمي إليه الخطيب من دلالات وله عدة مظاهر ومستويات.

مظاهر التقديم والتأخير في نصوص الخطابة:

تجري ظاهرة التقديم والتأخير على شاكلات متنوّعة:

١- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٢- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٣- الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيّات، ص٢٨٦.

٤- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ص٨.

٥- ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق عبد الحسين المبارك عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية بيروت [د ت]، ج٢، ص٤٨٣ [فصل التقدم والتأخير].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أوّلا: تقديم الخبر على المبتدأ أوخبر الناسخ على اسمه:

"إنّ في السماء لخبرا وإن في الأرض لعبرا"[1]

"من كانت عنده أمانة فليؤدها "[2]

"إن لنسائكم عليكم حقّا وإن لكم عليهنّ حقّا"[3]

"إنّ وراءكم طالبا حثيثا مرّه سريعا سيره"[4]

ثانيا: تقديم المفعول على فاعله:

من أسرع إلي الهجرة أسرع إليه العطاء ومن أبطأ عن الهجرة أبطأ عنه العطاء[5]

وإنّي لن يحضرني من أموركم شيء[6]

ثالثا: تقديم المفعول الثاني على نائب الفاعل:

فلا يحل لامرئ مال أخيه إلا عن طيب نفسه[7]

إنكم تغدون وتروحون في أجل غيب عنكم علمه[8]

رابعا: تقديم المفعول الثاني على المفعول الأوّل:

ألا من رأينا منه خيرا ظننا به خيرا وأصبناه عليه[9]

وإنْ تعدّدت أشكال حضور هذه الظاهرة ومستوياتها فإنّ اعتمادها يُرَدُّ إلى جملة من الدواعي المتعلقة بالصوت والمعنى.

دواعي التقديم والتأخير:

تعود اختيارات ظاهرة التقديم والتأخير إلى دواع صوتية ودواع معنويّة:

دواع صوتية: يعود التقديم والتأخير إلي دواع صوتيّة تتعلق بالوقْع الحسّيّ **"وكلّ ما اتصل بالوقع الحسي هو في الكلام من المقتضيات الصوتية"**[1].

١- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص ١٢٨ (خطبة قس بن ساعدة).

٢- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٣- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٤- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٥- نفسه، ص ٦٣ (خطبة لعمر بن الخطاب).

٦- نفسه ص ٥٨ (خطبة حجة الوداع)

٧- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٨- نفسه ص ٦٢ – (خطبة لأبي بكر)

٩- نفسه ص ٦٤ – (خطبة لعمر).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وربّما عدّت المفارقة بين الشعر والنثر كبيرة على مستوى دراسة التقديم والتأخير إلاّ أنّ ذلك لا ينأى عن اعتبار المسألة في ذاتها رهينة خصائص فنّ القول ومن ثمّة كان الإقرار بدواعي هذه الاختيارات تماشيا مع جنس الكتابة وما يتاح للشعر دون النثر أو ما يتاح للنثر دون الشعر.

والخطبة باعتبارها جنسا أدبيّا تحمل جملة من الخصائص التي تتحكّم في طرائق الإنشاء.

وأبرز هذه الخصائص الحفاظ على الوقع الحسيّ في الكلام الذي يمثّل إيقاع النص ويتحكم في طريقة إخراج الملفوظ على نحو ما من التشاكل والتناغم الصوتي وخاصة في محاولة ضبط قافية والحرص على تماثل الأروية :

مثال: **إنّ في السماء لخبرا * وإنّ في الأرض لعبرا**[2]

فقد قامت الفقرتان على تأخير إسم الناسخ في الفقرة الأولى والثانية. ويُردُّ ذلك إلى سعي الخطيب إلي نسج أصوات معيّنة تقف عندها أروية الفقرات إيهاما بتشكل وزني معين تبعثه القافية. فالخاصّيّة الصوتيّة دفعت الخطيب إلى أنْ يجعلها من القوافي. فاعتمد ظاهرة **(لخبرا ولعبرا)** للتغيير في التراكيب ومن ثمة كان إحداث هذه الأصوات. فكان للتقديم والتأخير داع صوتي في اتصال بالوقع الحسّي للكلام.

وقد يكون التغيير في الكلام سعيا من الخطيب إلى تجنّب الثقل وخاصة في تقديم المفعول الثاني على ما قبله **"فلا ترجعوا بعدي كفارا"**[3] وفي تجنّب الثقل تحقيق للوقع وسعي إلى تحقيق التوازن وبيان أهمّيّة الأزواج الإيقاعيّة. وقد تجلّت في السجع والازدواج باعتبارهما أداة مثلى لتحقيق إيقاع مخصوص ينهض بنصّ الخطبة. وقد فاق السجع الازدواج بحضور عنصر القافية إلاّ أنّ أهمّيّة وزن الفقرات من جانب وجريانها على قافية واحدة تفترض مقايسة بين عناصر الفقرات وانضباطا وزنيّا قد لا يصل الخطيب إلى تحقيقه إلا باعتماد ظاهرة التقديم والتأخير ومن ثمة كان داعي مراعاة الفضيلة السجعيّة كما بيّنها ابن الأثير[4] لاسيّما أنّ السجع إيقاع وزنيّ وجب اتّباعه وتسخير كلّ الطرق لفائدته.

- **<u>دواع معنوية:</u>** لا تقف دواعي اختيار ظاهرة التقديم والتأخير عند البعد الشكليّ في النصّ بل تصل إلى مضمون القول ومعناه وغاية الخطيب وما ينبغي إيصاله من دلالات. وأوّل أهدافه المعنوية التدقيق لتوضيح المعنى وإفادة المتلقي **"والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيريّة جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيدا"**[5]. وقد غلبت هذه الظاهرة على خطب صدر الإسلام خاصة في سعيها إلى إبلاغ دين جديد **"إنّ لنسائكم عليكم حقّا وإنّ لكم عليهنّ حقّا"** فتقديم خبر الناسخ **"لنسائكم"** على إسمه يحمل دلالة معنوية قوامها التخصيص (النساء) على مستوى الجنس والقضية. وكثيرا ما كان التأكيد مقترنا بالنفي الجازم كما في قول النبي في خطبة الوداع: **"فلا يحلّ لامرئ مال أخيه إلاّ عن طيب نفسه"**[6].

١- الطرابلسي (محمد الهادي) خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٢٨٦.

٢- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١٢٨ (خطبة قس بن ساعدة).

٣- نفسه، ص٥٨ – (خطبة حجة الوداع)

٤- ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج ٢ – ص٢١٣.

٥- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، خطبة حجة الوداع ص٥٨.

٦- نفسه، ص٦٢ (خطبة لأبي بكر)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنّ التأثيد والتدقيق في الحكم قد تجلّى في تقديم المفعول على نائب الفاعل لاسيما أن تركيب الحصر قد زاد التدقيق والحكم إيضاحا فافترض بدوره هذا التقديم.

٢- الأبعاد الإيقاعيّة لظاهرة التراكيب:

إنّ الوقوف على الأبعاد الإيقاعيّة للتجاوبات التركيبية يبيّن اكتسابها شكليْن: أنْ يتعاود التركيب بحذافره وإنْ كنّا نرصد له حضورا في الشعر خصوصا في القصائد القصار التي عادة ما تُصوّر معنى شعريّا واحدا وتفصح عن حال نفسي ثابت إلاّ أنّه في الخطبة يجري على طرق مختلفة فيعود ذلك إلى خصوصيّة الجنس وذاتيّة النصّ وظروف نشأته وحيثيّات اللغة. أو أنْ تتعاود البنية التركيبيّة للملفوظ مع تنويع محتوياته. ويرتبط حضوره غالبا في الشعر بالمطوّلات وأهمّ ما يسم فيه الحركيّة والتنويع. ففي مقطع نعثر على بنية بعينها تتعاود مخالفة للبنية المتعاودة في المقطع السابق وباعتبار الطول في هذه القصائد الطويلة فإنّها ترسم عادة معان شعريّة مختلفة وأحوال نفسيّة للذات الشاعرة.

إلاّ أنّه يجري في الخطبة بطرق مختلفة عمّا هي في الشعر إذْ أنّ الخطيب يسعى إلى ضبط قياس يرمي من خلاله إلى مرميْن أحدهما صوتيّ إيقاعيّ وهو الذي يهمّنا في بحثنا والثاني أساسه التركيز على مضمون ما أو موضوع ما.

وإجمالا فالتجاوبات التركيبيّة إيقاع لا غنًى للخطبة عنه إلاّ أنّه يتّخذ أشكالا عدّة تماشيا مع دلالة النص والبعد الصوتي فيه كالحذف والتقدير والتقديم والتأخير.

والتراكيب تجري فيها التحويرات والتغييرات فتنعكس في نظامها بلاغيّا لنقف على تواز مخصوص سواء عدديّا أو صيغيّا لتتجلّى ألوانٌ من البديع تُشَاكِلُ التراكيب النحويّة وتُدَاخِلها.

وبناءُ التراكيب ماهو إلاّ اختيار نحويّ لكنّ فقراته تتميّزُ بدورها الإيقاعي الذي ينأى بها عن المنثور سواء بالحدّ الذي وسمها وقطعها عمّا يليها-وهو ما تقوم به القافية في السجع- أو بالتوازي الذي تتّصف به. ويمكن أن يحقّق هذا التوازي التساوي في عدد المقاطع وفي مواضع الكلمات المنبّرة باعتبار أنّ أهمّيّة النبر تتشكّل في القافية وقلّما تكون عنصرا إيقاعيّا ذا أهمّيّة في وسط الفقرة. فالتركيب التالي:

"إنّ في السماء لَخَبَرَا وإنّ في الأرض لعبرا"[1]

يتشكّل في فقرتيْه توازن على مستوى الكلمات عددا وصيغة وفي عدد المقاطع (عشرة في الفقرة الأولى وعشرة في الثانية). والتساوي قد ينبع من تواز في بنية الجملة بين ناسخ واسمه وخبره أو بين مبتدإ وخبر: **"من عاش مات ومن مات فات"**[2].

إنّ البنية الصوتيّة أساسُ كلّ توازن تدعمه إيقاعيا وتزيده انضباطا وزنيّا ينأى بالفقرات عن النثر المرسل: **"إنّ الدنيا قد أدبرت وآذنت بوداع وإنّ الآخرة قد أقبلت وأشرفت باطلاع"**[3]

---

[1] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١٢٨ خطبة قس بن ساعدة.

[2] - نفسه، ص١٢٨ خطبة قس بن ساعدة.

[3] - ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص٦٩، خطبة لعلي بن أبي طالب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فيتشكّل تساو -وان اختلفت الفقرتان بفارق مقطع أو مقطعين- يظلّ حاملَ توازنٍ إيقاعي. وقد يصل التوازن إلى حضور مسند يعود عليه القول دلاليّا ونحويّا ويسميه محمود المسعدي قاسما مشتركا[1]

"كأنكم لم تقرؤوا كتاب الله ولم تسمعوا ما أعدّه الله من [الثواب الكريم لأهل طاعته* والعذاب العظيم لأهل معصيته*]"

"كأنّي بك قد أتاك رسول ربك [لا يقرع لك بابا * ولا يهتك لك حجابا*][2]

إنّ الفقرة الأولى **[لا يقرع لك بابا]** تتوازن مع الفقرة الثانية **[لا يهتك لك حجابا]** وتتعلّق الفقرتان دلاليّا ونحويّا بالقول السابق إذْ أنّ التوازن بين **[الثواب الكريم لأهل طاعته]** و**[العذاب العظيم لأهل معصيته]** لا يتعدّى إلي اعتبار القاسم المشترك تابعا للفقرة الأولى وإنّما هذا القول **[لم تسمعوا ما أعدّ الله من...]** متعلق بالفقرتين المتزاوجتين معا ولعلّه السبب في وجود العطف من جانب وفي بيان إيقاع بائن عن الرتابة بوجود نثر مرسل سابق من جانب ثان. إنّ القول النثري السابق للفقرتين له دور في شدّ انتباه السامع بحضوره الدلالي لأنّ السامع سينشدّ إلى القول وما تبعه. وإذا كان التابع موقّعا أحسن توقيع سيزداد المتلقي طربا وإنشدادا إلى مضمون القول لذلك اعتبرنا هذا القول السابق منفصلا عن الفقرة الأولى إيقاعيا ولا يمكن أنْ يكون تابعا لها لأنّ التوازن سيختلّ والبعد الدلاليّ سيصاب بالبتر حتما لأنّ القول متعلّق بالفقرتين معا.

وكثيرا ما كانت الفقرات متوازنة دون اتّفاق في حرف الروي.

"نحن المهاجرون [أوّل الناس إسلاما*وأكرمهم احسابا*وأوسطهم دارا]"[3]

"إنّ من الملوك من إذا منك [زهده فيما بيده*ورغبه فيما بيد غيره*وأنقصه شطر أجله]"[4]

إنّ الفقرات المتوازية تتساوى في عدد المقاطع وفي الجانب الدلالي وهي تتمّة نحويّة للقول السابق. وكل الفقرات معطوفة على بعض لتفيد دلالة ما. وهذا الاشتراك بين الفقرات يجعلها في توازن في ما بيْنها ممّا يسهم في إيقاع النصّ ويجعلها قائمة بدور إيقاعيّ غابت عنه القافية وهو ما يؤكّد أهمّيّة هذه الأزواج قبل القافية.

إنّ إيقاع الأزواج على هذه الصورة يحيل أساسا إلى ضرورة قِصَرِ العبارة حتى ترسخ في ذهن المتلقي. ومتى كان عدد الكلمات والمقاطع أقلّ كان البعد الإيقاعيّ أقوى والموسيقى أوضح حضورا. فكان بذلك قِصَرُ العبارة خاصّيّة إيقاعيّة تزيد الأزواج انضباطا إيقاعيّا وتوليه القافية دورا تنأى به عن النثر المرسل وتسمو بإيقاع هذا المنثور. وتؤسّس للنصّ إيقاعا أكثر انضباطا باحتواء معادلات صوتية وموازنات تفي بالقيمة المثلى لخطابة تُسْمَعُ وتكتسي قيمتها من الإلقاء. ومن ثمة يكون لاختيار المعاني وحسن تنسيق الألفاظ وَقْعٌ في نفوس السامعين. ومما يسوغ للخطبة حسنها ورقتها ونجاحها أنْ يُجيد الخطيب إلقاءها. وإجادة الإلقاء أنْ لا يستمرّ الخطيب في نطقه بالجمل على حال واحدة بل وجب الوقف على كل فقرة

---

[1] – المسعدي (محمود)، لإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات ابن عبد الله تونس ١٩٩٦، ص٣٦-٣٧

[2] – ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١١٠، خطبة زياد [البتراء].

[3] – نفسه، ص٥٨، [خطبة لأبي بكر يوم السقيفة].

[4] – نفسه، ص ٥٩ [خطبة لأبي بكر].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

على حدة. ومعرفة أحوال الوقف ومواضعه حاجة ماسّة وقد حدّدها ابن الجزري بجملة من القوانين يوردها محمد العمري قائلا **"أورد ابن الجزري مجموعة من العلاقات التي لا يجوز "قطعها بالوقف في نظر الأئمة قال: لا يجوز الوقف على المضاف دون المضاف إليه ولا على الفعل دون الفاعل ولا على الفاعل دون المفعول(...) إلى آخر ما ضبطوه وبسطوه من ذلك"**[1].

وإن كان تطبيق هذه القواعد محدودا إذ يتم الوقف وفق مجالات إيقاعيّة بالأساس:

"فمن أخلص في أيام أمله *قبل حضور أجله *نفعه عمله *ولم يضرّه أمله

ومن قصّر في أيام أمله *قبل حضور أجله *فقد خسر عمله *وضرّه أمله"[2]

ففي هذه القطعة من خطبة لعليّ بن أبي طالب قام الوقف ظاهرة تتعلق بالإلقاء وفق مجالات إيقاعية دون مراعاة للمجريات النحوية كما حدّدها الأئمة والنحاة القدامى في وضع قواعد الوقف.

إنّ تجاوز القواعد النحويّة والدلاليّة في حصر الوقف باعتباره ظاهرة صوتيّة إلي مجالات إيقاعية مفاده مراعاة حدّة القول والميل به إلي الخفة دون الثقل تسهيلا على السامع من جانب ومن جانب ثان فإن الدلالي ثابت بين الفقرات التي تحمل معان جزئية تتشاكل في ما بينها لتقدم المعنى الكلي العام. والوقف عليها مشروع على المستوى الدلالي /المعنوي وضروري إيقاعيا ليشحن النصّ بالمقوّم الصوتيّ المنشود. والوقف في الخطابة له دلالته الإيقاعيّة باعتباره خصيصة شفويّة وهي الخصيصة الأساسيّة للخطابة التي تقوم على الإلقاء فيجد الناس في سماعها هزّة الطرب فوق ما يجدونه عند قراءتها. ولهذه الأزواج تجلّياتها وتمظهرها بلاغيّا فتستقيم سجعا أو ازدواجا وتشكلها نحويا بريقة معيّنة.

إنّ التراكيب، أزواجا، تقوم على نظام معيّن ينهض بالدلالة ويستقيم جزلا يعكس قدرة الخطيب وتمشيه مع ذائقة المتلقي. ويقوم هذا النظام على التغيير باعتباره طريقا تُسَهّلُ على المتلقّي قارئا أو سامعا اكتشاف مضامين النص. فالتغيير مظهر من مظاهر ترتيب عنصر الكلام ولابدّ لهذا التغيير أنْ ينهض بدلالة فيسهم في تأسيس بنية النصّ صوتيّا وتركيبيّا والإدلاء بمضامينه.

المبحث الثاني: الكلمات وتشكلاتها الإيقاعية:

مثلت الكلمة في التراث وعند المحدثين كيانا يصعب حدّه بل شهد تعريفها مشروعا حدسيّا لا ألثر في بدايات التفكير اللغوي القديم فسيبويه نحوي القرن الثاني (ت٢٠٨هـ) لم يسجّل في كتابه تعريفا واضحا لماهيّة الكلمة أو مناقشة بعض تحديداتها النظريّة إلا أنّنا نقرّ باستغلاله لمفهومها حدسا ودليل ذلك تحليله للكلام وتصنيفه لوحداته. ويجري الأمر نفسه مع أستاذه الخليل بن أحمد الذي **"ما كان ليتمكّن من وضع معجمه لو لم يكن هذا المفهوم متبلورا عنده بل عند سلفه أيضا"**. ثم تبلور المفهوم مع نحاة القرنين السادس والسابع للدلالة على اللفظ المحيل إلى معنى مفرد[3].

١- العمري (محمد) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، بدار العالمية للكتاب ط١، الدار البيضاء ١٩٩٠، ص٨٣.

٢- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص٦٥، [خطبة علي بن أبي طالب]

٣- ورد ذلك عند ابن عقيل **"والكلمة هي اللفظ الموضوع لمعنى المفرد"** ال جزء الأول ص ١٥، وابن الحاجب **"لفظ وضع لمعنى مفرد"** والزمخشري **"والكلمة هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع"**.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنّ الكلمة وحدة فريدة النوع تمثل جزءا من التركيب الذي يتكوّن من كلمات، فهو قائم على نوع من المجاورة عنها ينشأ بعدان: بعد صوتيّ وقعيّ وبعد دلاليّ يحمل المضمون. ومن ثمة كان الإقرار بأنّ الكلمة مستقرّ إمكانات كثيرة من الدلالات النحويّة والإيقاعيّة...

وتجري الكلمة في السياق النحويّ مجرى يمارس فيه ذلك السياق عليها نوعا من الضغط يجعل حسّا صوتيّا معيّنا يطغى ودلالة ما تبرز وتبيّن حدودها من الصياغة الصرفية فتحدث جملة من الظواهر والإحساسات الصوتيّة لاسيما أن البنية النحوية للأثر تكشف عن تمفصل متقن بشكل متميز حسب ياكبسون[1].

والكلمة ليست في عمومها جوهرا مطلقا بل هي نظام علاقات نحوية تجري عل طرق تقوم فيها على الوجهة الإعرابيّة من حالات الرفع والجرّ والنصب وعلى الوجهة الاشتقاقية من الصيغ والأبنية المختلفة والصوتيّة والدلاليّة.

والكلمات في صيغتها النحويّة تشكّل مستويات مختلفة تنعكس أنماطا إيقاعيّة. ومن مظاهر التصرّف في الكلمات وصياغتها إيقاعيّا تشكّلان: الترديد التامّ والترديد الناقص.

-التشكّل الأوّل الترديد التام:

تتعاود نفس الكلمة بما يقيس معنى التكرار كما جسّده القدامى[2] فيتشكّل الترديد الذي يمكن أن يُعدّ ظاهرة من مجريات التجنيس. ويكثر وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي وله مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها. ويجري في الألفاظ والتعابير وقلّما يكون في المعاني[3].

وله في الخطبة شأن إذ يكرّس الموضوع ويوجّهه ويُحَمّل المقولَ طاقات إيقاعية وإيحائية تعبيرية. ويغني المعنى بهذه الإمكانات ويدعمه.

والأهمّيّة الإيقاعيّة للمكرّر تتجلّى في اللئمّيّة الصوتيّة المتكوّنة من جملة الوحدات الدنيا/الحروف التي تخرج متتالية خطيّة (linéaire) فتحتلّ حيّزا زمنيّا معيّنا وبالتكرار يتعاود نفس الحيّز الزمنيّ فيشدّ أوصال النصّ ويعكس تصرّف الخطيب في الأمداء الزمنيّة تصرّفا مخصوصا يسدّ فراغات الانضباط الوزني الموجود في الشعر.

ويجري هذا التكرار لنفس البنية والمحتوى باعتباره ترديدا تامّا فيشترك الصوتيّ والدلاليّ للإيحاء بنصّ محكم البناء تنعكس فيه جملة من التمفصلات التي تطرب السامع ويقف عند قراءتها على الإحساس بوقع حسّيّ مخصوص يتماشى مع مضمون القول.

مظاهر الترديد التلمّ في نصوص الخطبة:

يقوم الترديد وفق جملة من المعطيات في الخطبة بأدوار عدّة ويتجلّى في مظاهر مختلفة فيظهر في آخر الفقرة باعتباره قافية، كما حددناها سابقا، أو في وسط الفقرة فيشد أجزاءها.

١- ياكبسون "قضايا الشعرية" ترجمة محمد الولي و مبارك حنون المعرفة الأدبية ط ١ – ١٩٨٨. ص١١٢.

٢- ابن رشيق، "العمدة في محاسن الشعر وآدابه" تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٩٨١ ص ١٧٥.

٣- نفسه، ص١٧٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أما باعتباره قافية فورد في خطبة قس بن ساعدة: **"كل ما هو آت آت "**[1]

وفي خطبة حجة الوداع : **"إن لنسائكم عليكم حقا وإن لكم عليهن حقا "**[2]

وفي خطبة لأبي بكر: **"إتقوا الله عباد الله"**[3]

وأما وروده في وسط الفقرات فأمثلته: **"فأنفسكم أنفسكم والمستعان الله"**[4]

"من يكذب يفجر ومن يفجر يهلك"[5]

"وإياكم والفخر وما فخر من خُلِقَ من تراب وإلى التراب يعود"[6]

دلالاته:

يحمل الترديد دلالات متنوّعة في نصوص الخطابة. وهذه النصوص تتميّز بخصيصة الشفويّة. فالخطيب يلقي نصّ خطبته على أسماع مجموعة فيراعي ذائقة التقبّل فيهم. ويسعى إلي تضمينه معاني يسبغ عليها ألوانا صوتيّة معيّنة تؤثر في السامع وتشدّه ومن ثمة يكون الإطراب للصوت سبيلا إلي تثبيت المعاني. وقد كثر وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم[7] والحديث[8]

وترديد لفظة أو كلمة بعينها سيكون له بعده الدلالي، يدعم الموضوع ويوجه الخطاب المنحى المعين الذي يرمي إليه الخطيب.

إن الظاهرة الإيقاعية لا تكون ناجحة إلا باحتوائها البعد الدلالي إذْ لا يمكن أن يُعْتمَدَ نمطٌ إيقاعي **"حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه"**[9]. وضرورة مراعاة ظرفية التقبل ومن ثمة تتعين جمالية النص. والكلمة بترديدها وتكرّرها إنّما تحتلّ حيّزا زمنيّا له إفادته الصوتيّة تطرب السامع لحينه في لحظة الخطاب فيكون له دور في خطبة يلقيها الخطيب شفويا على الأسماع. فتكون عملية الإلقاء والسمع والفهم في آن واحد. ومن ثمة كان حريا بالخطيب ألاّ يُغْرِبَ ولا يُغمِضَ في الموضوع ولا يركب من الوقع إلا ما كان قريبا من الفهم فيعطي للنصّ بعده الفني والإيقاعي المتناسق دون إغراب وإغماض في الدلالة.

فالترديد إذا يقوم بدور ذي منحيْن يُوقعُ فيُطْربُ ويوجّهُ الدلالةَ فَيُفْهِمُ.

١- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١٢٨، خطبة قس بن ساعدة.

٢- نفسه، ص٥٨، خطبة حجة الوداع.

٣- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٤- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٥- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٦- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٧- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٨- الملائكة (نازك) قضايا الشعر المعاصر، دار العودة، دار الثقافة بيروت، ١٩٨٦، ص٢٦٥.

٩- الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر دار المسيرة بيروت ١٩٧٩، ص٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- التشكل الثاني: الترديد الناقص:

يتعاود في نصوص الخطابة تركيبُ الكلمة ذاته مع تنوّع المحتوى، ويتجلّى ذلك في تعاود نفس الصيغة باعتبارها بنية صرفيّة تجري على هيئة مخصوصة يتنوّع معناها باعتبارها لفظة دالّة على معناها. وتبقى البنية ثابتة محافظة على نفس الحيّز الزمنيّ الذي يستغرقه نطق الكلمة على الطريقة الخطية لوحداتها الدنيا وفق نظام ما واستغراق زمن ما.

ويمكن أن يجري ذلك باعتباره ترديدا ناقصا ويبدو فيه **"أنّ توليد العلاقات الجديدة وإحداث التوليفات بين المفردات يكون فيها أكمل ما يكون متى ظل نظام تناسبها منقوصا غير مكتمل"**[1]. ومن ثمة كانت النظرة إلى الجناس المبنيّ على السماع، ومنه على الوقع -إحداث الصوت للتأثير في السامع- وهي ظاهرة صوتيّة تعلقت كثيرا بالشعر القديم[2] وتجري على ضروب كثيرة من المماثلة أي أن تكون اللفظة واحدة مع الاختلاف في المعنى. وقد يكون محققا[3] تتفق فيه الحروف دون الوزن فتعيب القيمة النحوية أو مضارعة[4] بزيادة عدد الحروف أو نقصها فتغير الوزن الصرفي.

إجمالا تجري الكلمات وفق جملة من الصيغ والبنيات وفق ما تقتضيه الدلالة يزيدها قيمة تماشيها الإيقاعي فالكلمة قافيةً في نهاية الفقرة المسجوعة تحمل قيمتها الإيقاعية المثلى ليست بحرف المماثل التي تنتهي به وإنّما بوزنها العام. من ثمة احتلّت الكلمات أهميّة بالغة حرصا من الخطيب على حسن التصرّف في الكمّيّات الصوتيّة ليصوغ وحدة صوتية مؤثرة وجذابة للأسماع وحمالة دلالة.

ويجري الترديد الناقص باعتباره تعاودًا لتركيب الكلمة ذاته صوتيا أو صرفيا مع تنوع المحتوى تماشيا مع نسق إخراج الحروف ومع صيغ الكلمة الصرفية (اسم- فعل- صفة...).

- مظاهرالترديد الناقص في نصوص الخطابة:

يجري التقطيع في الخطبة على طريقتيْن نقف فيه على إيقاع الوزن الصرفي وإيقاع البنية الصوتية:

-إيقاع الوزن الصرفي:

يجري الترديد الناقص على تعاود نفس البنية العامّة للكلمة وخاصّة البنية الصرفيّة أو الاشتقاقيّة وخاصّة على مستوى قافية الأزواج:

(مات – فات-) **"من عاش مات ومن فات مات"**[5]

"مالي أرى الناس يذهبون ولا يرجعون"[1]

١- حيزم (أحمد)، فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، ص١١٨.

٢- ابن رشيق، العمدة، ص٣٢٧،

استشهد كثيرا في كل ظاهرة بقول البحتري وأبي نواس وابن هرمة وأبي تمام وابن الرومي وابن أبي سلمى.

٣- نفسه، ص٣٢٣، يسميه ابن رشيق المحقق ويسميه الجرجاني المستوفي

٤- نفسه ص٣٢٥، يسميه ابن رشيق المضارعة ويسميه الجرجاني التجنيس الناقص.

٥- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١٢٨، خطبة قس بن ساعدة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(تمور-تغور-يدور) "سحائب تمور نجوم تغور في فلك يدور"[2]

(أمل – أجل) "ألا وإنكم في أيام أمل من ورائه أجل"[3]

(تدبر - تفكر) "لا خير في قراءة إلا بتدبّر ولا في عبادة إلا بتفكر"[4]

(فرع-فزع-صدع) "فقد عسف بنا ظن فرع وفزع صدع"[5]

(السحيق – الرفيق) "حتى طمع السحيق ويئس الرفيق"[6]

(هصور- جسور) "فقد حباك زياد بجد هصور وعزم جسور"[7]

(مجهد – مرصد) "واستهد به على عمي مجهد واستعينه على عدوّ مرصد"[8]

(أكمله – أثقله) "يا أمير المؤمنين لنا من خيرك أكمله وعليك من حولنا أثقله"[9].

- إيقاع البنية الصوتية:

نقصد بالبنية الصوتيّة طريقة تشاكل جملة من الحروف التي تتعاود من كلمة إلى أخرى لكنّها تتعاود بصياغة مختلفة فالجذر الاشتقاقي واحد تعاد صياغته في الفقرات على طرائق شتى:

(هدي) "ومن يهدي الله فهو المهتدي"[10]

(ح-ي-ي) "له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو حي لا يموت"[11]

(غ-ف-ر) "إلا ما غفر الله إنه غفور رحيم"[12]

(ص-ل-ي) "إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما اللهم صل على محمد عبدك ورسولك أفضل ما صليت على أحد من خلقك وزكينا بالصلاة عليه"[1]

١- نفسه، ص١٢٨، خطبة قس بن ساعدة.

٢- نفسه، ص١٢٨، خطبة قس بن ساعدة.

٣- نفسه، ص٦٩، خطبة لعلي بن أبي طالب.

٤- نفسه، ص٨١، خطبة لعلي بن أبي طالب.

٥- نفسه، ص٨٤، خطبة لعبيد الله بن زياد عند معاوية.

٦- نفسه ص٨٤، خطبة لعبيد الله بن زياد عند معاوية.

٧- نفسه ص٨٤، خطبة لعبيد الله بن زياد عند معاوية.

٨- نفسه ص٨٤، خطبة لعبيد الله بن زياد عند معاوية.

٩- نفسه ص٨٤، خطبة لعبيد الله بن زياد عند معاوية.

١٠- نفسه، ص٦٠، خطبة لأبي بكر.

١١- نفسه ص٦٠، خطبة لأبي بكر.

١٢- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- دلالات الترديد الناقص:

أسمينا الترديد الناقص بهذا الاسم لأنه اقتطع من التركيب معنى أو صوتا غير المعنى ويضاهي التجنيس ويشاكله في السياق العام. وإنما هو جناس غير تام.

والترديد الناقص تتشاكل فيه الكلمات فتحدث تشابها في النطق مردّه إلي إعادة نفس الحروف وإنْ كان ذلك بصياغة مختلفة (**غفر/غفور – يهدي/مهتدي – يحي/حي – يميت/يموت – يصلون/صلوا/صل/ صليت/صلاة**) فالكلمات تختلف في صياغة الجذر، لكنّ الاختلاف بينها اشتقاقيّ. ومن ثمة كان التقارب في المعنى العام إلي حدّ كبير فموضوع الهداية يجمع يهتدي والمهتدي وموضوع الغفران يجمع غفور ويغفر... وموضوع الصلاة يجمع صل وصليت وصلاة وصلوا ويصلون...

وهذا التقارب يساهم في إيضاح المعنى وكثيرا ما كان الخطيب يميل إلى هذا الشكل من التجنيس سعيا منه إلى القول المحسوس ومحاولة الإفهام والإبلاغ والإقناع آن القول ولعلّ الكلمات المتعاودة في البتراء[2] وفق هذا التشكل مثل : **أحدثهم/حدث – قربتم/القرابة – تعتذرون/العذر- كنوسا/مكانس – يصلح/صلح – سعد/سعيد – دلج/مدلج – عرف/عرفناه – أحرق/أحرقناه...** تؤكد ما ذهبنا إليه. فعلاوة عما يضفيه هذا التشكل من وقع حسّي مضبوط يساهم في إيضاح الدلالة وتبيان ما أغمض وأشكل منها ليبقى السياق العام واضحا.

إنّ الكلمة في الوظيفة التواصلية تنهض بجملة من العلامات التي تحدث علاقات التواصل بفضل محمولها Predicat ولا شكّ أن دور الكلمة، وفق ما وصلنا إليه من دراستنا للخطبة، لا يقف عند بعده الدلالي محمولا وإنما لها دورها الإيقاعي والنحوي فتشكل باعتبارها بنية صوتية وبنية نحوية بقدر ما تحدث التواصل تحدث الإطراب ولعلّه المجال الذي وصل بالباحثين القدامى الى مسائل الإمتاع والمؤانسة بمعنى الإفادة والإطراب وهما مجالان يصعب فصلهما شأن اتصال الشكل والمضمون وهو إقرارنا أن الكلمة في تشكلها النحوي والإيقاعي إنما يسعى الباث بتشكلها هذا إلى الإفادة دلاليا ومحاولة الإبلاغ والإفهام والإقناع.

خاتمة:

قامت الخطبة فنا قوليا وجنسا أدبيا على جملة من الخصائص الفنية التي حدّدها معطيان أساسيان: الشفوية والآنية.

أما الشفوية فإن الخطيب يلقي خطبته على الأسماع مباشرة والآنية إنّما تصاغ كل مواضيع الخطيب من الحال الراهن والظروف المحيطة فهي رهينة لحظتها إنْ عسكريّا أو سياسيّا أو أدبيّا فتسعى إلى الإقناع.

وهذان المعطيان قد أسّسا جملة من الخصائص وتحكّما فيها فبات الخطيب يتوسّل بمجريات صوتيّة معيّنة واختيارات لطرق إخراج الملفوظ على نحو ما يكون فيه للاختيار دلالة تنهض بالمعنى على قدر نهوضها بنغمة صوتية.

إنّ اختيارات الخطيب الصوتيّة قد جرت مجاري مختلفة ولعلّ ما ركّزنا عليه في عملنا الاختيارات النحوية التي شكلت بعدا صوتيا ينهض بالنص نحوا ومعنى وإيقاعا.

١- نفسه، ص٦١، خطبة لأبي بكر.

٢- ابن عبد ربه، العقد الفريد، [فرش الخطب]، ص١١٠، خطبة زياد بن أبيه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فظواهر الإطناب والحذف والتقديم والتأخير مثلت تشكلات نحوية تزيد الأزواج أهميّة إيقاعيّة وتسهم في بناء إيقاع مخصوص لذلك فقد اشتركت جملة من الدواعي لحضورها. فقد تمكّنت مراعاة الوقع الحسي ومنه الحرص على ضبط القوافي وتماثل الأروية والإيهام بتشكّل وزنيّ منضبط وتحاشي الثقل مراعاة للفضيلة السجعية، والانضباط الوزني يبقى رهين جملة من الدواعي المعنويّة إذ لا قيمة للإيقاع دون دلالة ومعنى أساسي يقوم عليهما النص.

وكأننا بالخطيب يبدع في إطار ما تتيحه اللغة من مجالات نحوية معينة. فالخطيب لا يخرج عما تتيحه اللغة لأن قواعدها سابقة. وظواهر الإطناب والحذف والتقديم والتأخير قد حدّدتها المصنفات اللغوية وبينت قواعدها ومجرياتها إلا أن الخطيب – ولو كان استعماله غير خارج عن هذه القواعد – قد اعتمدها وسائل يفيد منها موضوع النص وبنيته الصوتية. فجرت باعتبارها أوزانا يقيمها ويجري عليها القول فتضاهي الشعر في انضباطه الوزني لتتأتّى المفارقة والمشابهة في آن بين فنين قوليين وجنسين أدبيين مختلفين فتحقق الخطبة فرادتها بهذا الاستعمال المخصوص للتراكيب وللكلمات استعمالا تتيحه قواعد اللغة إلاّ أنّه في الخطبة كان مبعث أوزان النص وشاد تماسك عضويته فكانت فرادة الجنس (الخطابة) متميزة بفرادة استعمال المشترك (قواعد نحوية، تركيبية) فساهم البعد الصوتيّ، المتأتّي من استعمال مخصوص للنحوي، في تعيين خاصية الجنس. فكانت العلاقة المخصوصة بين الإيقاعيّ والنحويّ مُحَدّدَةً للجنس الأدبي.

ومهما تنوّعت علاقة النحويّ بالإيقاعيّ فإنّ طريقة صوغها قد استدعاها المعنى والموضوع العامّ الذي تجري في إطاره الخطبة. فكان نصّ الخطبة كلاّ يجعل الخصائص مختلفة إيقاعا ونحوا ودلالة ليقوم نصّا فريدا في نوعه محتكما إلى الشفوية باعتبارها تمثل لحظة بدئه وإنشائه.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر:

- ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وتحقيق أحمد الزين وإبراهيم الانباري، بيروت لبنان١٩٦٢ [فرش الخطب].

المراجع:

*العربية:

- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، ١٩٧١، ج٢.

- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة ط ٤ [د ت]

- الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر دار المسيرة بيروت ١٩٧٩.

- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار الهيئة المصرية للكتاب ط٣، ١٩٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- حيزم (أحمد)، فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط١ صفاقس ٢٠٠١.

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل بيروت ط٥، ١٩٨١.

- الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١

- العمري (محمد)، تحليل الخطاب الشعري للبنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب ط١ الدار البيضاء ١٩٩٠.

- القوال (أنطوان)، فن الخطابة كتاب القارئ، دار العلم للملايين، ط١، يناير ١٩٩٦

- المسعدي (محمود)، الإيقاع في السجع العربي، نشر وتوزيع مؤسسات ابن عبد الله تونس ١٩٩٦.

- الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العودة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٦

- ابن يعيش، شرح المفصل، تحقيق عبد الحسين المبارك عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية بيروت.

*الأجنبية

- Meschonic (Henri), *Critique du rythme*, Ed. Vernier France 1982.

- JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit. (1976).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أَمَالي ابنِ خَالَوَيْه..مَلَامِحُها ونُتَفٌ مِنْهَا

د. محمد علي عطا

أستاذ الأدب والنقد المساعد . جامعة الملك سعود-الرياض . السعودية

ملخص البحث:

طبيعة تراثنا تتيح لنا أن نتصور الذي ضاع منه من خلال ترميم النقول التي وصلتنا عن الأثر الذي ضاع، وقد حاول هذا البحث ترميم ما تبقَّى من كتاب الأمالي لابن خَالَوَيْه(ت٣٧٠هـ) ومساءلته عما يمكن أن يدلي به من معلومات عن محتوى هذه الأمالي وحجمها، وغير خافٍ أهمية كتاب ذي حجم وصل إلى أربعة مجلدات وزمن تأليفه هو زمن الازدهار العلمي في العالم الإسلامي؛ القرن الرابع، وكان صاحبها قريبا من شخصية مهمة في التاريخ الإسلامي وهي شخصية سيف الدولة الحمداني، وكان متنوع الثقافة ومتمكنا من عدة علوم: القراءات واللغة والنحو، فقام هذا البحث بتعريف الأمالي لغة واصطلاحا، واستقصاء النقولات عن هذه الأمالي في المصادر المختلفة، واستنطاق هذه النقولات عن مظاهر العناية بها قديما، وعن حجمها وعن محتواها؛ مما ساعد على استشفاف أهميتها، وغاية هدف هذا البحث هو إعطاء تصور عام عنها يمكن من خلاله البحث فيما بين لدينا من مخطوطات لغوية مجهولة الهوية.

الكلمات المفتاحية: الأمالي – ابن خالويه.

Abstract:

The nature of our heritage allows us to imagine the lost of our heritage through the restoration of his quotations we have received from the impact of which was lost, and this research tried to renovate the rest of the book aura of hopes for Ibn Khalawayh (d. 370 AH) and liable for what he can to make its information on the content of these aura of hopes and size, and is afraid the importance of the book with a volume reached a four-volume and time-authored is a time of scientific prosperity in the Muslim world; the fourth century, and the owner was close to an important figure in Islamic history, a personal Sayf al-Dawla, was a diverse culture and a master of several science: qiraat and language, grammar.

Arose, this research identifies aura of hopes the language and idiomatically, and BI Alnicolat this aura of hopes in different sources, and questioning this Alnicolat all aspects of care of old, and the size and content; which helped to discern their importance, and the very goal of this research is to give a general perception of them from which to search between our linguistic scripts unidentified.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أولا: التعريف بابن خَالَوَيْهِ: هو أبو عبد الله الحسين بن أحمد الهمذاني(ت٣٧٠هـ)، ولد بهمذان، ورحل إلى بغداد ثم حلب، واستقر بها، ولمع نجمه في اللغة والنحو والقراءات، وكان من رواد مجلس سيف الدولة الحمداني(ت٣٥٦هـ)، وعمل مؤدِّبا لأولاده، ويقال: كانت له رحلة إلى اليمن، وتلقَّى العلم عن كبار مشايخ عصره؛ فأخذ النحو والأدب والقراءات عن: ابن دُرَيْد(ت٣٢١هـ)، ونِفْطَوَيْه(ت٣٢٣هـ)، وأبي بكر بن الأنْبَاري(ت٣٢٨هـ)، وابن مجاهد(ت٣٢٨هـ)، وأبي عُمَر الزاهد(ت٣٤٥هـ)، وأبي سعيد السِّيْرافي(ت٣٦٨هـ)، وغيرهم.

ولابن خَالَوَيْهِ مؤلَّفات كثيرة في القراءات والنحو والأدب واللغة، تجاوزت الخمسين مؤلَّفًا، ذكرتها كتب التراجم ومقدمات تحقيق كتبه القليلة التي نشرت، وأوعبهم لها هو الدكتور عبد الرحمن العثيمين في مقدمة تحقيقه لكتاب "إعراب القراءات السبع وعللها"، ثم محمود جاسم درويش في مقدمة تحقيقه لكتاب "شرح مقصورة ابن دريد"[1].

ويمكن تقسيم هذه المؤلفات إلى كتب طبعت وهي قليلة، وكتب مفقودة وهي غالب كتب ابن خالويه، حيث ذكرتها المصادر ولكنها أصبحت أثرا بعد عين.

أ- كتبه المطبوعة: طبع له كتاب "أسماء الأسد"، حققه محمود جاسم درويش، مؤسسة الرسالة، ط١٩٨٩٢م، وهو مستل من مخطوطة الجزء الخامس من كتاب ليس في كلام العرب، و"اشتقاق الشهور والأيام"، طبعت قطعة منه قديما، وطبع له محقَّقا كتاب:«إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم»، ويسمى أيضا"الطارقيات"؛ لأنه بدأ فيه من سورة الطارق إلى آخر القرآن والفاتحة. طُبِعَ تحت إشراف جمعية دائرة المعارف العثمانية في عاصمة حيدر آباد، الدكن، سنة١٣٦هـ، كما طبع في بيروت، عالم١٩٨٥م. و"إعراب القراءات السبع وعللها"، حققه عبد الرحمن العثيمين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٩٢م. وكتاب «الأَلِفَات»: حقَّقه الدكتور علي حسين البواب في مجلة المورد العراقية، في الأعداد:١، ٢، ٣ من المجلد الحادي عشر١٩٨٢م، ونشره مرة أخرى في مكتبة المعارف بالرياض، عام١٩٨٥م. و«البديع في القراءات الثمان»، حققه جايد زيدان مخلف، وأصله جزء من أطروحة دكتوراه بعنوان"اتجاهات التأليف في القراءات القرآنية مع تحقيق كتاب البديع في قراءات الثمانية لابن خالويه"، في كلية الآداب ، بغداد سنة١٤٠٦هـ١٩٨٦م، ونشره ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد١٤٢٨هـ٢٠٠٧م. و«رسالة في أسماء الريح»: نشرها المستشرق ناجلبرج في سنة ١٩٠٩م مع كتاب الشجر، ونشرها المستشرق الروسي كراتشكوفسكي في مجلة إسلاميكا، ونشرها الدكتور حاتم صالح الضامن في مجلة المورد م٣ ع٤ لسنة١٩٧٤، وذيله بملحق يشتمل على فوائت أسماء الرّيح وصفاتها، ونشره الدكتور حسين محمد محمد شرف، سنة١٩٨٤م، عن نسخة أتم وأوفى من النشرات السابقة. و«شرح ديوان أبي فراس الحمداني»: نشره سامي الدهان سنة١٣٦٣هـ١٩٤٤م. ونشرته دار صادر سنة١٩٦٥م. و"شرح الفصيح"، حققه عبد الله بن عمر الحاج إبراهيم، وخالد بن محمد التويجري، وسعيد بن علي العمري، نشر مركز البحوث والتواصل المعرفي٢٠١٧م، و«شرح مقصورة ابن دريد»، حققه محمود جاسم درويش، ضمن رسالة دكتوراه بعنوان"ابن خالويه وجهوده في اللغة، مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد"، مؤسسة الرسالة، بيروت١٩٨٦م. وكتاب "غرائب خلق الإنسان"، نشره محمود

---

(١) انظر مقدمة تحقيق "إعراب القراءات السبع وعللها"، لابن خالويه، تحقيق عبد الرحمن العثيمين، (١/٥٨-٨٩)، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م. ومقدمة تحقيق "ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق شرح مقصورة ابن دريد "، محمود جاسم محمد، (ص٣٣-٣٨)، مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

جاسم درويش، في مجلة المورد العراقية، ص١٤٢، العدد٢، غرة أبريل١٩٨٩م، وهو مستل من كتاب ليس في كلام العرب، وكتاب«ليس في كلام العرب»: نشره ديرنبورج في سنة١٨٩٩هـ، وطبعه محمد الأمين الشنقيطي(ت١٣٣٢هـ) في سنة١٣٢٢هـ، ونشر في الطرف البهية عام١٣٣٣هـ، وطبع بتحقيق أحمد عبد الغفور عطار مرتين؛ الأولى سنة١٩٥٧م، والثانية سنة ١٩٧٩م، وطبع في القاهرة بتحقيق الدكتور محمد أبو الفتوح شريف سنة١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، وجميع هذه الطبعات ناقصة. ومنه الجزء الخامس ما زال مخطوطا لم يطبع، ونسخته بالقاهرة. و«مختصر في شواذ القرآن»: نشر بتحقيق برجستراسر، مطبعة الرحمانية بمصر، عام١٩٣٤م.

ب- **كتبه المفقودة:** وغالب كتب ابن خالويه مفقودة نعلم اسمها ولم نرَ جسمها، منها: "الأخبار في الرياض"، "الآفق"، "أسماء الحية"، "أسماء الرسول"، "أسماء الله الحسنى" أو "شرح أسماء الله الحسنى"، "الاشتقاق"، "اشتقاق خالويه"، "اطْرَغَشَّ وابْرَغَشَّ"، "إعراب الاستعاذة"، "إعراب القراءات"، "إعراب القرآن"، "الأمالي" أو "التذكرة" أو "المجموع"، "الانتصار لأبي العباس ثعلب"، وهو رد على الزَّجَّاج(ت٣١٠هـ) الذي انتقض فصيح ثعلب، "الإيضاح في القرآن"، "البديع" أو "إعراب القراءات"، "تصنيف الفراسة"، "تقفية ما اتفق لفظه واختلف معناه لليزيدي"، "تفسير بسم الله الرحمن الرحيم"، ذكره في كتاب الألفات، "جمع الفاعل" وجدت ذكرا له في مجموع خطي، "الجُمل"، "الحجة" أو "إعراب القراءات" أو "شواذ القراءات"، "زنبيل الدروز" أو "المدوّر" أو "المدوّن"، "شرح ديوان ابن الحائك"، "شرح قصيدة غريب اللغة لنفطويه"، "شرح المقصور والممدود لابن ولّاد"، "شكاة العين"،"كتاب الصلاة الوسطى"، "غريب القرآن"،"كتاب"لا""،"كتاب لَدُن وكَأَيِّن"، "الماءات"، "ما ينون وما لا ينون في القرآن"، "المبتدئ في النحو"، "مجدول في القراءات" ألّفه لعضد الدولة، "المذكر والمؤنث"، "مسألة في قول"ربنا لك الحمد ملء السماوات""، "المهيد"، "المقصور والممدود"، "الهاذور" الذي رد فيه على أبي علي الفارسي حينما ألف كتاب "الإغفال"؛ ردا على شيخه أبي إسحاق الزَّجَّاج.

ثانيا: أمالي ابن خالويه:

أ- **تعريف الأمالي:** لغةً: جمع إِمْلاء، وهو مصدر: أَمْلَى يُمْلِي[1]. واصطلاحا: هو مجلس من مجالس العلم غير ممنهج، يجلس فيه العالم وحوله تلاميذه ويملي عليهم ما جاء في ذهنه في مواضيع شتى[2].

وهو فن معروف في فروع علمي: الحديث، واللغة. ومن أشهر الأمالي في اللغة: أمالي ثعلب (ت٢٩١هـ)، وأمالي اليزيدي (ت٣١٠هـ)، وأمالي ابن دريد(ت٣٢١هـ)، وأمالي الزجّاجي (ت٣٣٩هـ)، وأمالي أبي علي القالي (ت٣٥٦هـ)، وأمالي الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ)، وأمالي أبي السعادات ابن الشَّجَريّ (ت٥٤٢هـ) وغيرها.

ب- **توثيقها:** ذكر أمالي ابن خالويه كل من[1]: عبد العزيز الكتاني(ت٤٦٦هـ) في "ذيل تاريخ مولد العلماء ووفياتهم"، مرةً، باسم أخبار، وياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ) في "معجم الأدباء"، ثلاث مرات، باسم أخبار وأمالٍ وحكايات، والقِفْطي(ت٦٤٦هـ) في

(١) انظر تاج العروس، (م ل ي)، مجموعة من المحققين، دار الداية.

(٢) انظر كشف الظنون، حاجي خليفة، (١٦١/١)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"إنباه الرواة" ذكره مرتين، وجمع بين اسم مجموع واسم تذكرة؛ حيث قال:"كتاب تذكرته وهو مجموع ملكته بخطِّه"، وسماه أيضا أمالي وحكايات وأناشيد، وابن العَديم(ت٦٦٠هـ) في "بغية الطلب في تاريخ حلب"، عدة مرات، باسم الأمالي وتعليق، وابن الملقِّن(ت٨٠٤هـ) في "التوضيح لشرح الجامع الصحيح"، مرة، باسم الأمالي، وابن حجر(ت٨٥٢هـ) في "الإصابة في معرفة الصحابة"، مرة، والسيوطي(ت٩١١هـ) في كتابين:"المزهر" مرة، نقلا عن ابن العديم، باسم "الأمالي"، و"الأشباه والنظائر في النحو"، مرة، باسم "مجموع".

فقد كانت الأمالي متداولة بين(٤٦٦هـ) و(٩١١هـ)، وتعددت تسميتها بين أمال وتذكرة ومجموع وتعليق وأخبار، وهو أمر يحتمل حدوثه في مثل هذا النوع من المؤلفات؛ نظرا لطبيعة محتواها المتنوع.

ج - زمن تأليفها: أُلِّفَت في زمن إمارة سيف الدولة الحمداني على حلب؛ أي بين الأعوام(٣٣٣-٣٥٦هـ)؛ لأنَّ النص الذي ذكره السيوطي(ت٩١١هـ) "في الأشباه والنظائر في النحو"، ورد فيه[2]: "كتب إليّ سيدنا الأمير سيف الدولة أطال الله بقاءه"، مما يعني أنه كان حيًّا وقت تأليفها وكان أميرا على حلب.

د- حجمها: نقولات ابن العديم تُغلِّب الظن أنه يتحدث عن أربعة أجزاء للأمالي بخطوط مختلفة، وقد أكد هذا الظن ابن حجر العسقلاني(ت٨٥٢هـ) حيث قال: "وذكر قصته[أي أبو صحار السعدي] أيضا أبو عبد الله ابن خالويه في كتابه القسم الرابع". فربما يقارب في الحجم كتاب "ليس في كلام العرب"، الذي كان يتكون من ثلاثة مجلدات ضخمات كما قال السيوطي[3].

هـ- محتواها: بناء على ثقافة المؤلِّف والنقول القليلة التي وصلتنا، يمكن القول بأنها كانت تحتوي إجمالا على: لغويات، وأدب، وإخوانيات، وحديث نبوي، وقراءات، وتراجم، وحكايات، وأناشيد.

وتفصيلا: الجزء الذي بخط ابن خالويه من محتوياته: سؤال سيف الدولة عن اسم ممدود وجمعه مقصور، وأخبار عن تأثير مقتل الحسين على الطبيعة من سقوط مطر بلون الدم لا يزول من الملابس، وحمرة في السماء، وصورة مجلس أملاه نفطويه على ابن خالويه، وترجمة ابن خادم.

---

(١) انظر:"ذيل تاريخ مولد العلماء ووفياتهم"، عبد العزيز الكتاني(ت٤٦٦هـ) تحقيق عبد الله أحمد الحمد، (ص١٤٨)، دار العاصمة، الرياض، ١٤٠٩هـ. ومعجم الأدباء لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق إحسا ن عباس، (٥٥٥/٢)، (١٠٣١/٣)، (٢٢٧٨/٥)، دار الغرب الإسلامين بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، إنباه الرواة على أنباه النحاة، القفطي (ت٦٤٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، (٢٨٦/٢)، (٢٧٣/٣-٢٧٤)، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط ١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٢م، بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم (ت٦٦٠هـ)، تحقيق سهيل ذكار، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، (٦٣٤/٢، ٦٣٧، ٩٧٣-٩٧٤، ٩٧٤)، (١٢٢٨/٣)، (٢٦٣٩/٦، ٢٧٨٤-٢٧٨٦)، (٣١٩٧/٧)، (٤٥٠٠/١٠، ٤٦٦٥، ٤٦٧٣، ٤٦٨٥، ٤٧٦٧)، والتوضيح لشرح الجامع الصحيح، ابن الملقن (ت٨٠٤هـ)، تحقيق دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث، (٣٤٦/٢٢)، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م. الإصابة لابن حجر(ت٨٥٢هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، (٢٢٣/٧)، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق فؤاد علي منصور، (١٩٩/٢)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م. والأشباه والنظائر في النحو، السيوطي(ت٩١١هـ)، تحقيق إبراهيم عبد الله، (١٥٠/٣)، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٧هـ. وذكرها غيرهم دون نقل عنها فأغفلتهم.

(٢) الأشباه والنظائر، (١٥٠/٣).

(٣) انظر المزهر، (٣/٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والجزء الذي بخط أبي جرادة الوراق الحلبي من محتوياته: صورة كتاب ابن خالويه للخالديين يطلب نسخة من كتابه "المبتدأ".

والجزء الذي بخط أبي القاسم حمزة الأطرابلسي من محتوياته: رسالة إخوانية من ابن خالويه لأبي القاسم العقيقي.

والجزء الذي بخط علي بن ثروان الكندي من محتوياته: أبيات ابن صدقة الهاشمي يمدح فيها ابن خالويه، وأبيات الطَّرَسوسي النَّجراني الشاعر في هجاء المتنبي.

والجزء الرابع من محتوياته ترجمة الصحابي أبي صحار السعدي.

وهناك محتويات ذكرت في النقولات التالية ولكن لم تُوَصَّف نسخُها، منها: أنها تحوي عامة حكايات وأناشيد وغير ذلك من أمال، وقد كُتب بخط ابن خالويه على ظهر نسخة منها بيت أنشده أبو العباس التنوخي المنبجي لابن حميد المنبجي. وقصة الصيداوي العاشق ورحلته لمعشوقته، وقصة شج الفرس جبهة عمر بن عبد العزيز، وإنشاد أبي الحسن الوراق لأبيات لسعيد بن المسيب، ورسالة في وصف الديك لأبي القاسم الهبيري وشرح غريبها لابن خالويه، وأبيات ابن بَطَّة في هجاء المتنبي، وحديث بقاء الناس بعد طلوع الشمس من مغربها مائة وعشرين سنة، وسؤال سيف الدولة عن جمع البِضْع، وربما تكون هذه المحتويات مفرقة في الأجزاء السابقة، أو تكون كلها في جزء واحد، ولكنا لا نستطيع الجزم بذلك.

و- أهميتها: تكتسب هذه الأمالي أهميتها من ثلاثة أمور: عصرها، ومؤلّفها، ومحتواها العلمي؛ أما عصرها فقد كانت في أوج عصر ازدهار العلوم، والإقبال الشديد على تعليمها وتعلمها، وهو القرن الرابع الهجري، وأما مؤلّفها، فقد كان متمكنا في عدة معارف، منها: القراءات، واللغة، والنحو، وكان ذا حظ من علم الحديث، إلى جانب نشاطه العلمي ومساجلاته وعلاقاته ورسائله مع رجالات عصره، وأما محتواها العلمي، فواضح أنها كانت كبيرة الحجم، وتشتمل على معارف متنوعة، وأحداث وعلاقات ومراسلات، وأشعار إخوانية، وجانب من ثقافة ابن خالويه الحديثية، والأهم من ذلك أنها كانت ستحفظ لنا معارف ضاعت، مثل الكثير من أمالي شيخه ابن دُرَيد(ت٣٢١هـ)، فبالتأكيد كان سينقل عنه كثيرا كما فعل القالي(ت٣٥٦هـ).

ز- العناية بها قديما:

من حيث نُسَخُها: كانت له عدة نسخ لأجزائه متداولة: فقد رأى القِفْطي(ت٦٤٦هـ) نسخة منه بخط أبي جَرَادة الوراق الحلبي وهو وراق ابن خالويه، ورأى ابن العَديم(ت٦٦٠هـ) عدة نسخ لأجزائه، حيث نقل تارة عن نسخة جزء منه بخط ابن خالويه (ت٣٧٠هـ) نفسه، وتارة عن نسخة جزء عليه خط ابن خالويه، وتارة عن نسخة جزء بخط علي بن ثَرْوَان الكِنْدي(ت٥٦٥هـ)[1] منقولة عن خط ابن خالويه(ت٣٧٠هـ)، وتارة عن نسخة جزء بخط أبي القاسم حمزة بن عبد الله بن الحسين الأطرابلسي منقولة من خط ابن خالويه ومقروءة عليه.

---

(١) هو علي بن ثروان بن زيد بن الحسن الكندي أبو الحسن، ابن عم أبي اليمن زيد بن الحسن الكندي، كانت له معرفة حسنة بالأدب والشعر، قرأ الأدب على أبي منصور الجواليقي، وكان يكتب خطاحسنا صحيحا يشبه خط الجواليقي في الجودة والصحة، وكتب بخطه كثيرا من كتب الأدب ودواوين الع رب، ورأى القفطي بخطه كتاب الحماسة في غاية الحسن والإتقان، إنباه الرواة (٢/٢٣٥)، والمقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد، لابن مفلح، (٢/٢١٦)، تحقيق عبد الرحمن العثيمين، مكتبة الرشد، ١٩٩٠م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وواضح أنه لم تقع نسخ أجزائه كاملة للسيوطي؛ حيث نقل عنه بواسطة ابن العديم تارة ومباشرةً تارة أخرى، ولكنه لم يصف نسخة الجزء الذي نقل منه.

من حيث حفظُها: كان يحفظ من هذه الأمالي أبو الحسين أحمد بن يحيى المَنْبَجي الأُطْروش(ت٤١٥هـ)[1].

من حيث روايتُها: رواها عن ابن خالويه المحسّن بن علي بن كوجك أبو عبد الله(ت٤١٦هـ)، قال ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ) والقِفْطِي(ت٦٤٦هـ) واللفظ له[2]: "صحب أبا عبد الله بن خالويه وأخذ منه، وروى عنه. وأقام بصيداء مدّة، وأفاد أهلها، وروى عن ابن خالويه حكايات وأناشيد، وغير ذلك من أمال وأمثالها؛ وكان ذلك في سنة أربع وتسعين وثلاثمائة". أي بعد وفاة ابن خالويه بأربع وعشرين سنة.

وواضح مما سبق أن هذه الأمالي لم تحظ بالعناية والاهتمام، إذ لم يحفظها ويرويها إلا عدد قليل وفي عصر قريب من وفاة ابن خالويه، كما أن نسخها كانت بخطوط مختلفة ومتناثرة الأجزاء.

حـ- نُتَفٌ منها: استقصيت البحث عن نصوص تبقَّت منها حسب الوسع، فلم أجد غير النتف القليلة التالية رغم كبر حجمها:

١- قال ياقوت(ت٦٢٦هـ)[3]، وابن العَديم(ت٦٦٠هـ) واللفظ له[4]، ونقله عنه السيوطي(ت٩١١هـ) في "المزهر"[5]: "رأيت في جزء وقع إلي من أمالي أبي عبد الله الحسن بن أحمد ابن خالويه، نكتتب من إملائه وعليه خطه: سأل سيفُ الدولة جماعةً من العلماء بحضرته ذات ليلة فقال: هل تعرفون اسما ممدودا وجمعه مقصور؟ فقالوا: لا. فقال: يا ابن خالويه، ما تقول أنت؟ قلت: أنا أعرف اسمين ممدودين وجمعها مقصور. قال: ما هما؟ قلت: لا أقول لك ذلك إلا بألف درهم. ثم كتبت رقعة فقلت: إنما لم أقلها لئلا تؤخذ بغير شكر، وهما صحراء وصحارى، وعذراء وعذارَى.

فلما كان بعد شهرين كتبت إليه إني قد أصبت حرفين آخرين، ذكرهما الجَرْمي في كتاب التَّنْبيه وهما: صَلْفَاء وصَلافى، وهي الأرضُ الغليظة، وخَبْراء وخَبَارى، وهي أرض فيها ندوة.

فلما كان بعد عشرين سنة من هذا الحديث أمللت هذه الأحرف على أبي القاسم العقيقي أيده الله، فلما مضى إلى دمشق كتبت إليه إنه بإقبال الشريف ويمنه لما استغرب هذه الأحرف وجدت حرفا خامسا، ذكره ابن دُريد في الجمهرة، وهو سَبْتاء وسَبَاتَى، وهي الأرض الخَشِنة".

---

(١) بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم، (١٢٢٨/٣)، و"ذيل تاريخ مولد العلماء ووفياتهم"، عبد العزيز الكتاني، (ص١٤٨)، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، (٥٥٥/٢).

(٢) معجم الأدباء، (٢٢٧٨/٥)، وإنباه الرواة، (٢٧٣/٣-٢٧٤).

(٣) معجم الأدباء، (١٠٣١/٣). وذكر بعده نقولا أخرى اعتبرها العاملي من الأمالي، ولا أدري متى صحة كونها من الأمالي، وهي :" قال: سمعت ابن الأنباري يقول: اللئيم الراضع الذي يتخلل ويأكل خلالته.

وقال: حدثنا نفطويه عن أبي الجهم عن الفراء أنه سمع أعرابيًّا يقول: قضت علينا السلطان. قلت: السلطان يذكر ويؤنث والتذكير أعلى، ومن أنثه ذهب به إلى الحجة". انظر أعيان الشيعة، لمحمد الأمين، (٤٢٠/٥)، حققه السيد حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

(٤) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٦٣٤/٢).

(٥) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، (١٩٩/٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٢- **قال القِفْطي(ت٦٤٦هـ)**[1] في ترجمة أبي جَرادة :"من أهل الفضل، وكان ورّاقا بحلب، ورأيت مجموعا على سبيل التذكرة لابن خالويه بخطّه. وقد كتب فيه نسخة كتاب منه إلى الخالديّين يسألهما انتساخ كتابه المبتدأ في النحو، يقول فيه: وقد كنت عند إملائي كتاب المبتدأ في النحو لم أحصّل به نسخة وعندكما نسخة منه فأسألكما انتساخها؛ وليكن الناسخ لها أبو جرادة الورّاق الحلبيّ؛ فإنّ خطّه حسن صحيح، وكذلك ضبطه. وكان حاضر الإملاء".

٣- **قال ابن العديم(ت٦٦٠هـ)**[2]:"قرأت في جزء وقع إلي بخط أبي القاسم حمزة بن عبد الله بن الحسين الأطرابلسي يتضمن تعاليق وأمال عن أبي عبد الله بن خالويه، وذكر أنه قرأه على ابن خالويه ونقله من خطه؛ نسخة كتاب كتبه أبو عبد الله بن خالويه إلى أبي القاسم أحمد بن الحسين العقيقي الحسيني:

هَنَّأْتَنِي بِرًّا مَلَكْتَ بِهِ ... شُكْرِي وشُكْرُكَ وَاجِبٌ فَرْضُ

لَمْ يَبْتَلِلْ وَجْهٌ وَلَا شَفَعَتْ ... شُفَعَاءُ لِي فِي مَنِّهَا حَضُّ

فَفِدَاكَ مِنَّا عونُ لَوْ مَلَكُوْا ... عَدَدَ البِحَارِ إِذًا لَمَا بَضُّوا

سلام الله عليك وصلواته ومغفرته، ورحمت أيها السيد الكريم والشريف، ذا الحكمة، يا زينة الدنيا وبهجتها، أطال الله بقاءك، ووهب والدك ابن خالويه ووقاك وفداك، فلقد تقيلت آباءك الطاهرين، وتسنّمت جدك وأسلافك المنتجين، وأشبهتهم خُلقا وخَلقا، ومضيت على أساسهم، وقفوت حميد أفعالهم، فأصبحت فذّ الدهر، وقريع العصر، وواحد السمحاء، وسيد الأدباء، براعةً وفصاحةً، وكريم الكرماء سخاءً وسماحةً، وتبعت جدّيك محمدا سيد المرسلين وعليا سيد الوصيّين صلوات الله على ذكراهما، كلما ذرّ شارق، وطرق أثناء الليل طارق، ونزعت إليهما حذو القذة، والماء بالماء، تهذيب خلق ومحض ضريبة، ودماثة شمائل، وكرم سجيّة، أَقْوَل من قُسٍّ إذا نطق، وأفصح من سَحْبان وائلٍ إذا خطب، وأسخى من اللافظة كفًّا، وأجود من السحاب جودا، وأبهى من فحت[كذا] العمر، وأسنى من الهالة، فأنسأ الله أجلك، وبلغّك أكلأ الأعمار يدَ المُسْندِ وسَمِير الليالي، ما بلّ حرٌّ صوفه، ونعمت ظبية في تنوفه، واستدار من رمل عالج كوفه، وظهرت في أطفور ناشئ فوفه.

كتبت غرّة الشهر إلى غرة الزمان عن سلامة تتم بسلامته، ونعمة من الله جل وعز لا أقوم بشكرها، وتوقٍّ إلى الشريف العقيقي لا أصفه.

فَأَيْهَاتَ أَيْهَاتَ العَقِيقُ ومَنْ بِهِ ... وَأَيْهَاتَ وَهْلٌ بِالعَقِيْقِ تُوَاصِلُهُ

وَهَيْهَاتَ هَيْهَاتَ أَيْنَ للعَقِيْقِيِّ شَرْوَى ونَظِير.

عَقِمَ النِّسَاءُ فَمَا يَلِدْنَ شَبِيْهَهُ ... إِنَّ النِّسَاءَ بِمِثْلِهِ عُقْمُ

وعن لوعة لا تُطفى حرارتها إلا باجتماع وشيك لدى مولانا الشريف بن الشريف، والسيد بن السيد شريف بن سيف الدولة، أطال الله حياته، وأعاشه عمر نصر بن دهمان، إذ كان لا يقطع مجالسه إلا بذكر مناقبك وصفاتك، أتاح الله من ذلك ما تحبه.

---

(١) في إنباه الرواة، (٣٢٥/١).

(٢) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٦٣٧/٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ووصل كتاب سيدنا الشريف أدام الله عزه بعد ظمأ إليه، فما أتممت قراءته حتى تبادر أهل المجلس إلى نسخه؛ استحسانا لألفاظه الجزلة، ومعانيه الفخمة، ووصلت معه - وصل الله أيامه بمحابه- الهدية النفيسة، والكسوة الشريفة". وذكر تمام الرسالة، اقتصرت منها على ما فيه وصف العقيقي وتقريظه، وألغيت ما عداه".

٤- قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)[1]: "قرأت على أبي النمر أحمد بن عبد الرحمن بن قابوس بن محمد قابوس بن خلف الأديب بطرابلس، قلت: أخبركم أبو عبد الله الحسين بن خالويه، قال: أخبرنا أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد، عن الرياشي، عن الأصمعي، عن منتجع بن نهبان الصيداوي، قال: أخبرني رجل من بني الصيداء من أهل الصريم، قال: كنت أهوى جارية من باهلة، وكان أهلها قد أخافوني، وأخذوا علي المسالك، فخرجت ذات يوم فإذا حمامات يسجعن على أفنان أيكات متناوحات في سَرَارة وادٍ، فاستنفرني الشوق، فركبت وأنا أقول:

دَعَتْ فَوْقَ أَغْصَانٍ مِنَ الأَيْكِ مُوْهِنًا ... مُطَوَّقَةٌ وَرْقَاءُ في إِثْرِ آلِفِ

فَهَاجَتْ عَقَابِيْلُ الهَوَى إِذْ تَرَنَّمَتْ ... وَشَبَّ ضِرَامُ الشَّوْقِ بَيْنَ الشَّرَاسِفِ

بَكَتْ بجُفُوْنٍ دَمْعُهَا غَيْرُ ذَارِفٍ ... وَأَغْرَتْ جُفُوْنِي بِالدُّمُوْعِ الذَّوَارِفِ

لكني سرت فآواني الليل إلى حيٍّ، فخفت أن يكون من قومها، فبت القفرَ، فلما هدأت الرِّجْل، ورنَّقت في عيني سِنَة، وإذا قائل يقول:

تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيْمَ عَرَارِ نَجْدٍ ... فَمَا بَعْدَ العَشِيَّةِ مِنْ عَرَار

فتفاءلت بها والله، ثم غلبتني عيناني فإذا آخر يقول:

لَنْ يَلْبَثَ القُرَنَاءُ أَنْ يَتَفَرَّقُوْا ... لَيْلٌ يَكِرُّ عَلَيْهِمُ وَنَهَارُ

فقمت وعبرت، وركبت متنكبا عن الطريق، فإذا راع مع الشروق وقد سرَّح غنما له وهو يتمثل:

كَفَى باللَّيَالِي المُخْلِقَاتِ لِجِدَّةٍ ... وَبِالمَوْتِ قَطَّاعًا حِبَالَ القَرَائِنِ

فأظلمت والله علي الأرض، فتأملته فعرفته، قلت: فلان؟ قال: فلان؟ قلت: ما وراءك؟ قال: ماتت والله رملة، فما تمالكت أن سقطت عن بعيري، فما أيقظني إلَّا حرُّ الشمس، فقمت وقد عقل الغلام ناقتي ومضى، فركبت إلى أهلي بأخيب ما آب به راكب، وقلت:

يَا رَاعِيَ الضَّأْنِ قَدْ أَبْقَيْتَ لِي كَمَدًا ... يَبْقَى وَيُتْلِفُنِي يَا رَاعِيَ الضَّانِ

نَعَيْتَ نَفْسِي إِلَى جِسْمِي فَكَيْفَ إِذًا ... أَبْقَى وَنَفْسِيَ فِي أَثْنَاءِ أَكْفَانِ

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمُ مَا أَسْأَرْتَ فِي كَبِدِي ... بَكَيْتَ مِمَّا تَرَاهُ اليَوْمَ أَبْكَانِي

---

(١) بغية الطلب في تاريخ حلب(٢/٩٧٣-٩٧٤)، وأعتقد أن هذا النص من الأمالي؛ لأنه يشبه نقولات القالي في أماليه عن ابن دريد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٥- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[1]: أخبرنا أبو هاشم الحلبي قال: أخبرنا عبد الكريم بن أبي المظفر- إجازة إن لم يكن سماعا- قال: أخبرنا أبو الفتح نصر بن مهدي بن نصر بن مهدي الحسيني، بالري، قال: أخبرنا طاهر بن الحسين السمان، قال: حدثنا إسماعيل بن علي الحافظ، قال: قرأت على أبي النمر الأديب الأطرابلسي، قلت له: أنشدكم ابن خالويه قال: أنشدني أبو الحسن الوراق الشاعر لسعيد بن المسيب:

انْظُرْ لِنَفْسِكَ حِيْنَ تَرْضَى ... وَانْظُرْ لِنَفْسِكَ حِيْنَ تَغْضَبْ

فَالْمُشْكِلَاتُ كَثِيْرَةٌ ... وَالوَقْفُ عِنْدَ الشَّكِّ أَصْوَبْ

٦- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[2]:"قرأت بخط أبي عبد الله الحسين بن خالويه في بعض أماليه: حدثنا البعراني - يعني أبا حامد محمد بن هارون الحضرمي - قال: حدثنا هلال - يعني ابن بشر-، قال: حدثنا عمر بن حبيب القاضي، عن هلال بن ذكوان، قال: لما قُتِل الحسين مطرنا مطراً بقي أثره في ثيابنا مثل الدم".

٧- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[3]:"وقرأت أيضا بخط ابن خالويه: حدثنا هلال، قال: حدثنا معدي بن سليمان الخياط، قال: حدثنا محمد بن مقبل، قال: حدثنا يحيى بن السري، قال: حدثنا روح بن عبادة، عن ابن عون، عن محمد بن سيرين، قال: لم نكن نرى هذه الحمرة في السماء حتى قُتل الحسين بن علي".

٨- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[4]:"قرأت بخط أبي الفتح أحمد بن علي بن النخاس المدائني الحلبي في مجموع وهبنية والدي رحمه الله: حدثنا الشيخ أبو الحسين أحمد بن علي بن عبد الله بن أبي أسامة رحمه الله، قال: أملى علينا ابن خالويه، قال: كتب أبو القاسم الهبيري إلى وكيل له في القرية: إذا قرأت كتابي هذا فاحمل إليّ حنزاباً هندياً تختبره وتنتضيه، أو قبرسياً تختاره وترتضيه، أبيض عاجيًّا، أو أسود دجوجيًّا، فإن لم تجده أسود حالكاً، ولا أبيض يققا، فليكن موشَّحاً بلقاً، ذا خلقٍ مدمج وجنب كنفج، مبرنس الرأس متوجه، مدبّج الظهر مخرفجه، بادي المنقار موذّفه، زمّجي الوجه مفوّفه، مدملك الهامة محدرج الحلقوم، مستجاف الحوصلة والبلعوم، رحيب المبرج والمنخرين، بارز الصماخين، مقلّص الرعثين كأنهما قرطان معلقان أو مصباحان يقدان، أو مدهنتا عقيق، أو وردتا شقيق، ذا عنقٍ أغلب أعنق، وعرف قانئٍ أفرق، كأن ملكاً ألحفه ديباجه وألبسه تاجه، فهو يزفّ عليه مائلاً، ويشف ماثلاً، تحسبه المريخ إذا طلع، أو الرطب إذا أينع، أو سطور جلنّار، أو لهيب النار، أو حماض البراري، فإذا نظر برشم وجمّح من مقلةٍ خدرة المحجّج، يطرف عن فصوص الياقوت الأحمر ونور الرياض الأزهر، له زور مولع رحيب، وجؤجؤ تارّ غير سليب، وجناح مؤجّد التركيب، مؤزّر الزفّ والأنبوب كهيئة الطيلسان، أو رباط العصب اليمان، أو رياض البستان، كأنما حفت قوادمه بقواطع الأقلام أو حواشي الأعلام، أو مصاريب العيدان، أو رخص البنان، وذنب ناشر شايل، وسروال ضاف سائل، وركبة مركبة في ساق درماء، كأنها قناة خط صمَّاء، أصفر الظنبوب والشراك، محسر الصيصة عند العراك، شرنبث شوك الرجل، شثن الأصابع كأنها براثن ضبع، أو مخالب سبع، إن بحث نبث أو ركل ضبث، كأنما ينقر بنيازك الرماح، أو يناضل بنضال القداح، حسن الإشراف

---

(١) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٢/٩٧٤). وأعتقد أن هذا النص من الأمالي؛ نظرا لتشابهه مع موضوعات الأمالي.

(٢) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٦/٢٦٣٩).

(٣) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٦/٢٦٣٩).

(٤) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٦/٢٧٨٤-٢٧٨٦).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والإيفاد، والزيفان عند السفاد، ولا يكون أشغى ولا أورق، ولا أضجم ولا أجوق، ولا أحصّ الجناح، ولا أبح الصياح، إن صاح خلت جواداً صهل، أو زاف قلت ستراً سدل، يزهي على الطاووس شكلاً وحسناً، ويوفي عليه قدراً ووزناً، إن قاتل عترفاناً بذّه وفاقه، أو رآه ناظر أعجبه وراقه، يتوقد زغلاً وذكاءً، ويجري لونه ماءً وضياءً، حتى إذا انتصب فاحزألَّ، وصفق فاستقلَّ، وارتاح فأعجب، وصوَّت فأجلب، وعلا الجدار خاطباً وسبَّح معلناً، وقام مؤذِّناً، أيقظ إلى الصلاة غابقاً، وأذكر ناسياً، وبشر بهجة الإصباح، وحث على الصبوح ومعاطاة الأقداح، فيعجب ويروق من رآه، فيسبح ويقول تبارك الله أحسن الخالقين، فإذا جئت به ملائماً لهذه الهيئة حويت قصب السبق، وحققت مخيلة الظن، واستوجب حسن النظر إن شاء الله.

فأجابه الوكيل: قرأت كتابك وفهمت بعضه وأكثره لم أفهمه، والصواب أن تطلب هذه الصفة من ربك فعسى أن يعطيك ديك العرش، إنه على كل شيء قدير.

وبخط المدائني تفسير الغريب عن ابن خالويه: الحنزاب: الديك، وتنتضيه: تختاره، أبيض عاجياً: شديد البياض يضرب إلى الصفرة، وأسود دجوجياً: شديد السواد، وكذلك الحالك، واليقق: الشديد البياض، والمومج: المفتول الخلق، والكنفج: المنتفخ، والمبرنس: كأنه لابسٌ بُرنس، والمدبج: كأنه لابس ديباج، والمخرفج: السمين المحسن الغذاء، والبادي: الظاهر.

قلت: وهذا في رواية ابن خالويه، ووقع إلي في غير هذه الرواية: بازيّ المنقار؛ أي شبيه بمنقار البازي.

عدنا إلى كلام ابن خالويه: مونف: مرتفع: وقوله زمجي الوجه: أي شبيه بالزمج، كما تقول وجه متترك يشبه الأتراك، ومفوفه: فيه سواد وبياض، مدملك: مدور، ومحدرج الحلقوم: أملس، مستجاف الحوصلة: واسع، رحيب المبرج: واسع البرج، يعني نظر عينيه، وبارز الصماخين: أي ظاهر الأذنين، والرعثان ما تدلى من حنكه ومذابحه، شبهه بقرطين؛ لأن القرط يقال له الرعثة، وقوله عنق أغلب، يعني غليظ، وأعنق: طويل، وقانئ: شديد الحمرة، والمائل: القائم، والمريخ: نجم، وأينع: نضج، والحماض: نبات أحمر شبه به عُرفه، برشم وحمج: أدام النظر، وخدرة: غليظة، والمحجج: من الحجاجين وهي عظام المقلة، ويطرف من فصوص الياقوت: شبه حمرة حدقته بذلك، والزور والجؤجؤ: الصدر، مولع: منقش، والتار: السمين، والمؤجد: الشديد، والزف: الريش، والعصب: ثياب اليمن، والرباط: البيض، وقوادمه: ريش، والسروال يعني الريش الذي عليه، منسوب إلى الخط وهي قرية على شاطئ البحر، والظنبوب: عظم الساق، عند العراك: يعني القتال، والشرنبث والشثن: يعني الغليظ، ونبث: أخرج التراب، والارتفاع، والأشغى: المختلف المنقار، والأورق: الطويل، والأجوق: المعوج، وكذلك الأضجم، والأحص: القليل الريش، وسدل: أسبل، والعترفان: الديك، وبذه: سبقه، وراقه: أعجبه، والرغل: النشاط، واحزألّ: ارتفع، وارتاح: نشط، والغابق: الذي يشرب الغبوق، وهو شرب العشي، ومعاطاة: مناولة، وناولته وعاطيته واحد".

وقد وقع إلي في بعض مطالعاتي هذه الرسالة لأبي القاسم الهبيري، وذكر أن ابن خالويه اقترح عليه إنشاءها".

٩- قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)[1]:"قرأت بخط أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه في مجلس أملاه عليه أبو عبد الله بن عرفة نفطويه، قال: أخبرنا عبد الله بن محمد، عن المدائني، عن خالد بن يزيد الأزدي، وكان على شرطة عمر بن عبد

---

(١) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٣١٩٧/٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

العزيز حين استخلف، قال: كان عمر بن عبد العزيز مع أبيه بمصر فضربه فرس فأصاب جبهته، فغشي عليه، وقالوا: مات. وجاء رجل إلى عبد العزيز، فقال: أصلح الله الأمير، احتسب ابنك عمر؛ فإن دابة ركضته فمات، فقال الأصبغ بن عبد العزيز: والله ما مات. وجاء رجل آخر فقال: أصلح الله الأمير إن ركضته دابة فغشي عليه ثم أفاق وقد شجه على وجهه. فقال الأصبغ: الله أكبر! فقال عبد العزيز: ما هذا؟ قلت ما قلت ثم قلت الآن. هل بلغك في ذلك شيء؟ فقال: نعم، هو أشج بني مروان الذي يعدل في الناس، قال: فما تقول فيّ؟ قال: لا بلي الخلافة".

١٠- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[1]:"أيضا في ترجمة أبي العباس التَّنُوخي المَنْبَجي: "كان له مجلس للأدب يقرأ عليه، ووقع إلي أمالي ابن خالويه فقرأت على ظهرها: أنشدنا أبو العباس التنوخي المَنْبَجِي لابن حميد المنبجي:

فَشَمَّتُ مَا يَنْتِجُ من فَتَوَاتِهِ ... على دِيْرِ قزْمَانٍ أَكُفُّ بَنِي عَوْفِ

١١- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[2] في ترجمة ابن بَطَّة: "شاعر كان بحلب في أيام سيف الدولة علي بن حمدان وهجا أبا الطيب المتنبي بأبيات وجدتها في بعض أمالي أبي عبد الله بن خالويه. ذكر أبو عبد الله بن خالويه في أمالٍ أملاها أنه جرى بينه وبين المتنبي كلام آل به إلى أن قال له في مجلس سيف الدولة: وهذا ابن بَطَّة يقول فيك لأن أباك عِيدان السقاء:

بِحَـقِّ المَـزَادَةِ والرَّاوِيَهْ ... وَفَضْـلِ الفُـرَاتِ عَلَى السَّاقِيَهْ

وَبِالدَّلْوِ تُزْهَى بِأَوْذَامِـهَا ... وَدَانِي مِيَـاهِكَ وَالقَاصِيَهْ

وَدَعْـوَى النُّبُوَّةِ بَيْنَ الوَرَى ... بِشِعْرٍ دَلَائِـلُهُ وَاهِيَـهْ

وَصَبْرُكَ لِلصَّفْعِ يُدْمِي القَفَا ... بِجِيْرُوْنَ طَوْراً وَبِالجَابِيَهْ

وبِالشَّيْخِ عِيْدَانَ شَيْخِ الخَنَا ... وبِالطِّيْزِ مِنْ أُمِّكِ الزَّانِيَهْ

عَـلَامَ جَحَدْتَ أَبًا سَاقِطًا ... وَقُلْتَ أَبِي سَيِّدُ البَادِيَهْ

وَقَـدْ بَـانَ هَـذَا فَلا تُخْفِهِ ... فَلَيْسَتْ أُمُـوْرُكَ بِالخَافِيَهْ"

١٢- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[3]: "قرأت بخط أبي عبد الله بن خالويه: قال أبو بكر يعني ابن دريد: ابن خادم رجل من كَلْب، كان مع امرئ القيس في بلاد الروم، وكلبٌ تروي له شعراً كثيراً".

١٣- **قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ)**[4]: "ابن صدقة الهاشمي: شاعر، له أبيات في أبي عبد الله بن خالويه يمدحه فيها وأظنه يعرِّض بابن صدقة الموصلي[1] فيها. نقلت من خط علي بن ثَرْوَان الكِنْدي في أمالي أبي عبد الله الحسين بن أحمد بن خالويه، وذكر أنه نقلها من خط ابن خالويه، لابن صدقة الهاشمي فيه:

---

(١) بغية الطلب في تاريخ حلب، (١٠/٤٥٠٠).

(٢) بغية الطلب في تاريخ حلب، (١٠/٤٦٦٥).

(٣) بغية الطلب في تاريخ حلب، (١٠/٤٦٧٣)، وأظنه من الأمالي، وينقل فيها عن ابن دريد كما فعل القالي في أماليه.

(٤) بغية الطلب في تاريخ حلب، (١٠/٤٦٨٥).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إِذَا مَا الْمَرْءُ أَشْبَهَ وَالِدَيْـــه ... فَأَيَّـةُ حُـجَّـةٍ بَقِيَتْ عَلَيْـه

ومَا زَالَ الحُسَيْنَ لَهُ سَجَايَا ... تُذَكِّرُنَـا مَخَـايِـلَ خَـــالَوَيْـه

شَأَى كُبَرَاءَ أَهْـلِ العِلْمِ طُـــرًّا ... بِفِطْنَتِهِ وَحِـدَّةِ أَصْغَرَيْـــه

وَفَـلَّ المَوْصِلِيَّ لَـهُ لِسَانٌ ... بِـهِ أَنْحَى عَلَى ابْـنِ دَرَسْتَوَيْـه

كَنَصْلِ السَّيْفِ يَضْحَكُ وَالمَنَايَا ... تُعَبِّسُ تَـــارَةً فِي مَضْرِبَيْه

فَأَجْلَبَ حِيْنَ لم يَغْلِبْ خِدَاعًا ... فَكَادَ الصَّفْعُ يَأْخُذُ أَخْدَعَيْه"

١٤- قال ابن العَديم(ت٦٦٠هـ):[2] "الطَّرَسُوسي النَّجْراني الشاعر: وقفت على شيء من شعره في أمالي أبي عبد الله بن خالويه بخط علي بن ثَرْوَان الكِنْدي، ذكر أنه نقله من خط ابن خالويه، قال في أثناء كلام جرى بينه وبين المتنبي في مجلس سيف الدولة بن حمدان: وهذا الطَّرَسوسي النَّجْراني يقول فيك يوم أرجف بقتلك:

يَـا دَارِسَ النِّفَاقِ والكُفْرِ والتَّعْـــطِيْلِ مُذْ بَادَ أَحْمَـدُ المُتَنَبِّي

تَارَةً يَنْتَمِي إِلَى هَـاشِمِ الـجُـوْدِ وَطَوْرًا يَنْـمِي لِصَـخْرٍ وحَرْبِ

وَمَتَى مَا صَحِبْتَ تَصْحَبُ كُـلَّ خَسٍ -واللهِ- أَنْ يُقَاسَ بِكَلْبِ

لَمْ تَكُنْ طَـاهِرَ الوِلَادَةِ أَصْـلِيًّا وَفَرْعُ الدِّفْـلَى عَنِ الأَصْلِ يُنْبِي

إِنْ يَكُنْ كَانَ يَعْرِفُ الشِّعْرَ طَبْـعًا فَهُوَ لَمْ يَعْـرِفْ اعْتِرَافًا بِرَبِّ

لَا يُشِنِ الإِلَـهُ كَـفَّ فَتًى ...أَهْـوَتْ إِلَى كَـافِرٍ بِجَزْرٍ وَعَضْبِ

حَسْبُهُ النَّـارُ وَالمَقَامِـعُ يَصْـــلَاهَا بِمَا كَانَ فِيْـهِ وَاللهُ حَسْبِي"

١٥- قال ابن المُلَقِّن(ت٨٠٤هـ)[3]: "وروى ابن خالويه في "أماليه" من حديث إسماعيل بن أبي خالد، عن أبي حميد الحميري عنه مرفوعًا: يبقى الناس بعد طلوع الشمس من مغربها عشرين ومائة سنة".

١٦- قال ابن حَجَر(ت٨٥٢هـ)[4]:"أبو صحار السعدي كان رجلا في عهد النبي صلى الله عليه وسلم وشهد حنينا مع المشركين ثم أسلم، ذكره أبو عبد الله بن الأعرابي في كتاب النوادر، وقال: قال: السروجي: قال: أبو صحار السعدي سعد أبي بلئو بن هوازن، وقالت له زوجته: ابتع لنا عِهْنًا رخيصا. فقال لها: كما أنت حتى تكون الجبال عِهْنا كما قال أخو قريش فتأخذي عِهْنا رخيصا. قال: ودعاه قومه إلى الإسلام بعد أن ظهر الإسلام فأبي وقال في يوم حنين:

---

(١) ابن صدقة الموصلي نحوي، تصدر بحلب في أيام سيف الدولة، واجتمع به ابن خالويه بين يدي أبي المرجي بن حمدان وجرى بينهما كلام، روى ع ن ابن دريد، وروى عنه بعض علماء حلب، ويظنه ابن العديم هو سلامة بن المرث الحلبي. انظر بغية الطلب في تاريخ حلب، (٤٦٨٥/١٠).

(٢) بغية الطلب في تاريخ حلب، (٤٧٦٧/١٠).

(٣) التوضيح لشرح الجامع الصحيح، ابن الملقن، (٣٤٦/٢٢).

(٤) الإصابة لابن حجر، (٢٢٣/٧). وأظنه من الأمالي لأنه يليق بمثل هذه الموضوعات دون سائر كتبه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أَلَا هَلْ أَتَاكَ إِنْ غَلَبَتْ قُرَيْشٌ[1] ... هَوَازِنَ والخُطُوْبُ لَهَا شُرُوط

وقد تقدمت هذه الأبيات وجوابها في ترجمة بن وهب الأسدي، قال: ثم أسلم أبو صحار بعد ذلك وحسن إسلامه، وجاور عبيد الله بن العباس بالبقيع، وذكر له معه خبرا، وأنشد له فيه مدحا، وذكر قصته أيضا أبو عبد الله بن خالويه في كتابه القسم الرابع".

١٧- **وقال السيوطي(ت٩١١هـ)**[2]: "قال ابن خالويه في مجموع له:كتب إليّ سيدنا الأمير سيف الدولة –أطال الله بقاءه- يوم جمعة وأنا في الجامع: كيف يثنى ويجمع البِضْع؟ فقلت: إنه جرى – في كلامهم-كالمصدر لم يُثَّن ولم يجمع مثل البخل، قال الله تعالى: ﴿ويَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالبُخْلِ﴾، [النساء٣٧]، ولم يقل بالإبخال، ولو جمعناه قياسا لقلنا: أبضاعنا مثل قُفل وأقفال وخُرج وأخراج؛ لأن فُعْلًا يُجمع على أفعال".

الخاتمة والنتائج

كان ابن خَالَوَيه(ت٣٧٠هـ) متنوع الثقافة، فقد كان بارعا في القراءات واللغة والنحو وكان آخذا بطرف من علم الحديث، وله مؤلفات فاقت الخمسين عدًّا، وضاع أكثرها وبقي منها القليل، ومن أهم ما ضاع وأكبره كتابه الأمالي، التي أملاها في زمن سيف الدولة بين أعوام٣(٣٣٠-٣٥٠هـ)، ولعلها لم تحظ بالعناية اللائقة من تلاميذ ابن خالويه ومن العلماء من بعده، ومن مجموع أربعة مجلدات هي عدد أجزائها وصلنا سبعة عشرا نصا منقولا عنها، في كتب أُلِّفت بين عام٦(٤٦٠هـ-٩١١هـ)، ولم تصل كل أجزائها إلى عام١(٩١١هـ)؛ إذ نقل السيوطي عنها بواسطة مرة ومباشرة مرة، وضياعها وهي أكبر أعماله مع كتاب ليس في كلام العرب أضاع حلقة مهمة من سلسلة الأمالي في التراث العربي، وأضاع جوانب مهمة من حياة ابن خالويه وثقافته وعلاقاته الاجتماعية وجانبا من صورة العصر الذي عاش فيه، ولا أظن أنه يمكن العثور عليها بين المخطوطات مجهولة المؤلف والمبتورة التي تعج بها مكتبات المخطوطات، ولكن حاول هذا البحث أن يعطي تصورا عاما لها ولمحتواها.

المصادر والمراجع

١- ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق شرح مقصورة ابن دريد "، محمود جاسم محمد، مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

٢- الأشباه والنظائر في النحو، السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق إبراهيم عبد الله، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٧هـ.

٣- الإصابة، لابن حجر(ت٨٥٢هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ.

٤- إعراب القراءات السبع وعللها، لابن خالويه، تحقيق عبد الرحمن العثيمين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ١ ١٤١٣هـ/١٩٩٢م.

(١) كذا ورد البيت ولا يستقيم عروضيا.

(٢) الأشباه والنظائر في النحو، السيوطي، (١٥٠/٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٥- أعيان الشيعة، لمحمد الأمين، حققه السيد حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

٦- إنباه الرواة على أنباه النحاة، القفطي (ت٦٤٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ-١٩٨٢م.

٧- بغية الطلب في تاريخ حلب، ابن العديم(ت٦٦٠هـ)، تحقيق سهيل ذكار، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع.

٨- تاج العروس، مجموعة من المحققين، دار الهداية.

٩- التوضيح لشرح الجامع الصحيح، ابن الملقن (ت٨٠٤هـ)، تحقيق دار الفلاح للبحث العلمي وتحقيق التراث، دار النوادر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠- ذيل تاريخ مولد العلماء ووفياتهم، عبد الع زيز الكتاني (ت٤٦٦هـ)، تحقيق عبد الله أحمد الحمد، دار العاصمة، الرياض، ١٤٠٩هـ.

١١- كشف الظنون، حاجي خليفة، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١م.

١٢- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي (ت٩١١هـ)، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.

١٣- معجم الأدباء لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامين بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

١٤- المقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد، لابن مفلح، تحقيق عبد الرحمن العثيمين، مكتبة الرشد، ١٩٩٠م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

دلالة العنوان في المجموعة القصصية "ما حدث لي غدا" للسعيد بوطاجين –دراسة في بعض النماذج-

إعداد الأستاذة:عايدة سعدي/ جامعة محمد الشريف مساعدية /الجزائر

توطئة:

لم تحض عتبات النصوص باهتمام و رعاية من قبل الدارسين القدامى و المحدثين عربا و غربا ،و اعتبروه إضافة أو هامشا لا قيمة له،إلا مع الدراسات السيميائية المعاصرة ،فقد ركزت السيميائية أبحاثها على النص ،و ما يدخل في تركيبته ،ابتداء من العنوان ،فالمقدمة،و الهوامش،و ما إلى ذلك ،بعد أن أيقن النقاد بأن ما يحيط بالنص له دور هام في فتح ما استغلق منه ،فبدأت العناية بعتبات النصوص ،بما فيها العنوان ،إذ هو واجهة النصوص ،التي لا مناص للقارئ من المرور عليها و طرق بابها حتى يتمكن من الولوج إلى كنه النص الأدبي .

و على الرغم من أن العنوان من حواشي النص، أو من هوامشه ،إلا أنه يمارس نوعا من وظيفة المصاحبة fonction d'accompagnement،أو وظيفة التأطير[1]. فالنص لا ينفصل عن عنوانه ،بل هما كل متكامل ،ويمكنا أن نعد العنوان إجمال و تلخيص ،و النص شرح و تفصيل لما أجمل .إنها"علامة جوهرية للمصاحب النصي"[2].

يعرف ليوهوك "leo hoek" العنوان بقوله :" هو مجموعة العلامات،من كلمات و جمل،و حتى نصوص ،قد تظهر على رأس النص لتدل عليه و تعينه،تشير إلى محتواه الكلي ،و لتجذب جمهوره المستهدف"[3].

وقد اهتم "جيرار جينيت" كغيره من السيميائيين بمساءلة النص الأدبي كمجال قابل للتأويل خاصة بدراسته الشاملة التي قام بها في كتابه(عتبات) seuils،"إلا أنه أراد أن يوسع من منطقة هذا الحفر و التأويل إلى مناطق حافة و متاخمة للنص،لأنه رأى بأن النص /الكتاب قلما يظهر عاريا/من مصاحبات لفظية أو إيقونية تعمل على إنتاج معناه و دلالته،كاسم الكاتب و العناوين ،و الإهداء...و بمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص و الدائرة بفلكه،استطاع أن يضع

---

[1]. Maurice delacroix et autre ;méthode du texte ;introduction aux études littéraire,duculot gembloux,paris,1987,202.

[2]. منصر نبيل:الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال ،المغرب،ط١ ،٢٠٠٧،ص:٤٠.

[3]. leo hoek,la marque du titre ,dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,ed.la haye mouton ,paris,p :17.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مصطلح المناص paratexte أي ذلك النص الموازي لنصه الأصلي فلا يعرف إلا به و من خلاله "[1]. كما حدد "جينيت" أربع وظائف أساسية للعنونة هي:الإغراء،و الإيحاء،و الوصف،والتعيين.[2].

و بهذا يجعل "جينيت" المناص (و ما يصاحبه من عناوين و غيرها كالهوامش ،و المقدمات....) ،نصا فرعيا ،موازٍ للنص الأصلي ،فلا يفهم إلا به و من خلاله.و عليه اعتبر كتابه "عتبات" مصدرا رئيسيا في علم العنونةTitrologie .

و قد بلور هذا العلم فيما بعد –بعد أن أخذ في البروز-مجموعة من الدارسين في أوروبا أمثال :روبرت شولز roberte choles،في كتاب"اللغة و الخطاب الأدبي"،و جون كوهين jean cohen،في "بنية اللغة الشعرية" و غيرهما....

و ترى "بشرى البستاني" أن العنوان" رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية و تحدد مضمونها، و تجذب القارئ إليها،و تغريه بقراءتها،و هو الظاهر الذي يدل على باطن النص و محتواه"[3].

و قد يأتي العنوان دالا على مضمونه مباشرة،يقدم الخطوط العريضة للنص قبل قراءته،دون أن يتناقض معه،و قد يكون العنوان مراوغا ،يحتاج إلى إعمال فكر من قارئه عله يجد حلقة وصل بينه و بين المتن أو النص ،بعد قراءته."و قد يجد القارئ نفسه في هذه الحالة أمام مشكلة عويصة لاستحالة تحقيق التوافق بين النص و العنوان"[4].

تعد المجموعة القصصية"ما حدث لي غدا" من بين القصص الجزائرية ،التي كسرت قواعد فن القصة التقليدي ،خالقة بذلك نموذجها الفريد الذي يميز صاحبها "السعيد بوطاجين"،الذي قال عنه الروائي "الطاهر وطار" بأنه خرج "من باطنه لا ليرى الدنيا ،بل لتراه".و قد حمل هذا التوجه الجديد من القاص في قصصه لواء بتر الصلة مع ما يربطها مع البنية القصصية المألوفة ،انطلاقا من اللغة الجديدة التي أحدثتها في مكوناتها اللغوية بما في ذلك عناوينها.فبدت غريبة ،لا تفهم بمجرد قراءة سطحية أولية.

لقد كتب "السعيد بوطاجين" مجموعته القصصية"ما حدث لي غدا" ما بين عامي١٩٩٦و١٩٩٨ ،و تتلخص قصصها التسع الطويلة في ما يعكس وضع الإنسان في مجتمعه،سياسيا ،و اجتماعيا، و ثقافيا،و قد حاول القاص كسر الرتابة في كل عناوين هذه المجموعة ،فأفرغت الدوال من مدلولاتها المعجمية الثابتة ،لتخلق لنفسها معنى آخرو هوية جديدة،يسكنها هاجس التمرد،و العبث،و اللامعقول،رغبة من الشاعر في خلخلة الثوابت و إحداث ثورة على مستوى المفاهيم و اللغة.و قد حاولنا في هذه الدراسة أن نتبين مدى ارتباط بعض عناوين هذه المجموعة القصصية بمضامينها،فهل دلت هذه العناوين على مضامينها ،باعتبار العنوان بوابة للنص ،يلخص معناه و يختزله و يكشف رؤية الكاتب و ثقافته و إيديولوجيته من أول قراءة؟أم تراه يسخر من قدرتنا ،فيخاتلنا ، يغرينا و يتحدانا كقراء في فك مغاليقه؟؟.

---

[1]. عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ،تقديم: سعيد يقطين،الدار العربية للعلوم ،ناشرون ،بيروت ،لبنان،ط١ ،٢٠٠٨،ص،ص:٢٧-٢٨.

[2]. G.Genette ,collection poétique,ed,seuil,paris,1987,p :73.

[3]. بشرى البستاني:قراءات في الشعر العربي الحديث،دار الكتاب العربي ،بيروت،لبنان،ط١ ،٢٠٠٢،ص:٣٤.

[4]. الطيب بودربالة:قراءات في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس،محاضرات الملتقى الوطني الثاني ،السيمياء و النص الأدبي،منشورات الجامعة،قسم الأدب العربي،بسكرة،في ١٥-١٦أفريل ،٢٠٠٠،ص:٢٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

و سنركز في هذه المقالة على مدى دلالة عناوين المجموعة القصصية"ما حدث لي غدا" للقاص الجزائري "السعيد بوطاجين" على موضوعاتها،متخذين عناوين :خطيئة عبد الله اليتيم،السيد صفر فاصل خمسة،أعياد الخسارة،وحي من جهة اليأس،ما حدث لي غدا،الشغربية كنماذج لهذه الدراسة.

من خلال النظرة الأولية،تبدو عناوين هذه القصص غامضة،مضللة للقارئ ،فلا نجدها تدل دلالة صريحة وواضحة على متن القصة،و لعل ذلك عائد إلى رغبة القاص في تشويقنا لقراءة قصصه ،و إشراكنا في إنتاجها بما في ذلك العناوين.

التحليل:

ترد عناوين القصص التي نقرأها في العادة واضحة ،ميسورة الفهم،و لا تتحقق مباشرتها ووضوحها إلا إذا كانت تحيل مباشرة إلى موضوع القصة،أين لا يكون هناك تنافرا بين المتن القصصي و عنوانه،بل نجد رباطا وثيقا بينهما.غير أن هذا الوضوح-كما سبق و أن أشرنا-لم يتحقق في المجموعة القصصية بما في ذلك النماذج.فنشعر بمفارقات غريبة بين العنوان و المتن القصصي ،تجعلنا نعجز عن تقديم أي افتراض أو تخمين مبدئي يدفعنا لنطمئن و لو جزئيا لمعرفة لمحة عن موضوع القصص ،تستفزنا العناوين،تبعثنا على القلق،تزيدنا إصرارا على قراءة المتن القصصي، علنا نفك مغاليق عناوينها و نجد ما يربطها به.

*قصة"خطيئة عبد الله اليتيم":

يلفتنا العنوان إلى الخطيئة الأولى التي ارتكبها أبونا آدم-عليه السلام-و كانت سببا في خروجه من جنته إلى الأرض.غير أننا نتساءل هنا:ما هي الخطيئة التي تنسب لشخصية "عبد الله اليتيم" ؟،و هل يمكن أن تجتمع الخطيئة مع صفة اليتم؟خاصة و أن اليتيم -في العادة-يتملكه إحساس بالفقد ،وحرمان من الحنان، و الدعم المعنوي الصادق ،بما يجلب معه مشاعر الشفقة من غيره.فما هو جرم هذا اليتيم ياترى؟.

يكشف لنا القاص في المتن على لسان الشخصية عن هويتها ،بعد سؤال وجه إليها في المحكمة ،يقول" كمواطن فأنا رجل هادئ ،عدو للقوانين و الحكومات و المؤسسات الحاكمة، أشعر باشمئزاز نحو البرجوازية ،معجب بحياة القلقين الساخطين ...هكذا علمني عمي نيرودا"[1].

يوحي لنا القول بجانب من جوانب هذا العنوان ،الذي ورد اسما لشخصية رئيسية/بطلة للقصة ،إذ ربط القاص اسم"عبد الله اليتيم" بالتمرد .فخطيئته – بالعودة إلى المتن-تكمن في عدم احترام القوانين ،و معاداة السلطة،و البرجوازيين،لكن المفارقة الأخرى التي لم يبح بها العنوان هو جهل الشخصية/العنوان بخطيئتها ،تجلى ذلك في قول القاص يصف هيئة الشخصية أثناء مثولها أمام القاضي لما عاود سؤالها" لم يجب بدا متلكئا ،غير قادر على هضم لون التهمة "عربية لا بد"[2].

[1]. السعيد بوطاجين:ما حدث لي غدا،قصص،منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط٢ ،٢٠٠٢،ص:٠٨.

[2]. المصدر نفسه،ص:٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

و يبدو "عبد الله اليتيم" في موضع آخر كطفل بريء لا يعرف مصلحته،فكيف للبراءة أن تحاسب و تحاكم؟ ،و تتهم بالخطيئة ؟ يقول القاص –بلغة مفعمة بالسخرية-"الواقع أن إثمه كان كبيغا ،لذا غفض إعطاء إشمه ،إن مشاشه بالأخلاق جعله يعتغف بطيشه .و أكثغ من ذلك غإنه مشاغب مشكين يجهل مشلحته،في العام الماضي مزق كل شهاداته .و قبلها بشنة ذهب إلى مؤششة و طلب من المشؤول أن يعمل من دون مقابل .أما أخلاقه و كوابيشة فحدث و لا حغج ،و أما..."[1].

كما أن فعل"عبد الله اليتيم" يتجه إلى الإصلاح و تقويم الأخلاق ،أي كان إنسانيا ،يدافع عن الحق ضد الظلم ،فهل من كانت هذه صفته يكون مخطئا في نظر المجتمع؟.و غيرها من المواقف التي تثبت مفارقة العنوان لمضمون القصة ،حيث لم نجد العنوان عاكسا لما ورد في المضمون القصصي.

و تبدو المفارقة الأخرى بين العنوان و المتن ،بعد قراءة القصة بأن الخطيئة في الحقيقة لا تنسب لعبد الله اليتيم ،الذي ضحى بنفسه ،و احتمل شتى أنواع العذاب و القهر من السلطة من أجل نشر قيم الحق و الخير ضد ظلم الساسة و فسقهم.بل ينسب –في الباطن-إلى أصحاب الحكم الفاسد /السلطة ،تجلى في قول الشخصية"عبد الله اليتيم" لما سئل عن مكان ولادته" عام١٩٩٩ في قرية لا تختلف عن مأتم موشى بالنعرات .عمري خمسون أو ثمانون فجيعة .و هذا يعني عليكم اللعنة و دمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس "[2].

و قوله" داخل القاعة ظل الحاضرون جامدين ،رؤوسهم شاخصة فوقها طير أبابيل ترميهم بمذلات كثيرة"[3].

و قوله"كانوا مثل كتل من الصقيع تجذف بالخلق و النعيم ،قديسين شدادا غلاظا سافلين بالفطرة،و مواطنين من الدرجة الأولى ،إلى الكسل و النزوات الفظة و الظلام يحجون :ثروة هائلة من الأفخاذ الزاخرة ركلا و شذوذا"[4].

من هنا لا يمكننا فهم عنوان القصة ،ما لم نعد لقراءة المتن ،فالعنوان مغر،جعلنا نتتبع خيوطه في المتن،لنكشف عن أشياء لم نكم لنصل إليها لو وقفنا عند حدود العنوان و لم نتجاوزه.

*السيد صفر فاصل خمسة:

يبدو العنوان من القراءة الأولى غريبا ،فالعنوان ورد اسما لشخصية ،لكنه لم يكن اسما عاديا أو مألوفا كباقي الأسماء ،بل رقما "صفر فاصل خمسة"، الأمر الذي يثير فنا دهشة و استغرابا لأول وهلة،و يدفعنا للتساؤل :هل يمكن للسيادة بما تحمله من معاني الأبهة و المكانة العالية و السلطة أن تجتمع و التفاهة (مجرد رقم)؟،ما يؤكد ذلك أن القاص لم يطلق على شخصيته رقم واحد مثلا الذي يرمز للمرتبة الأولى ،و بالتالي التميز،بل تعمد رقما أقل من ذلك (صفر فاصل خمسة) .بعد اطلاعنا على متن القصة تنكشف لنا شخصية هذا السيد الذي يقصده القاص،من خلال كلامه و خطبه ،و محاضراته،التي يلقيها على الحضور،"و ها أنا ذا في قاعة الأسى أستمع إلى الزعيم ،مفخرة الأمة و شمعتها ،عزائي الوحيد

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٠٩.

[2]. المصدر نفسه،ص:١٠.

[3]. المصدر نفسه،ص:١١.

[4]. المصدر نفسه،ص:١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوروبية المجنونة بعيدا عن الوحل ،و كنت أحس بغربة تخنق في جذوة الخيال ثم تلقي بي في متاريس البلد المعبأة صقيعا لا يحد"[1].

و قول القاص يصف شخصية قصته "كان منظره لا يختلف عن مسودة قذفت في سلة المهملات هناك في السماء،ثم جاء أحد الملائكة فعثر على خربشة كتبت عليها :يجب إعادة صياغته .غير أن الملاك كان متعبا ملولا،و عوض أن يعيد تصميمه أتى بفحم و صاغه على مضض،لا بد أن الخالق عاقبه بوضع اليدين على الرأس مدة جيل ،إذ كيف تجرأ على إخراج رداءة تتعارض و كلام الرحمن الرحيم"[2].

و قوله :" كانت كلماته مسامير تدق في المخ ...و كان قلبي بصير يعتصر"[3].

وقوله "و شيئا فشيئا اسود مظهر، و اتسع منخراه ،و ارتفع العياط حادا مؤلما ،كان منفعلا جدا لما أصبح بأربع قوائم ،و احمرت عيناه ،لقد أضحى كله قردا ،غير أنه لم يجرؤ على ترك خطابه ...بدهاء كان يحاول تقليد الحاضرين و لغتهم ،لكن الوقت داهمه،إذ جاء الحارس و أعاده إلى حديقة الحيوانات ،و بعد ساعات من الجلوس و السماع تقرر تأجيل الاجتماع إلى يوم مضى ،قيل أنه سينعقد في الغابة ..."[4].

و لم نجد القاص يشير إلى اسم الشخصية إلا في قوله" أما هذا الذي يجب أن يدعى من اليوم السيد صفر فاصل خمسة ،فإنه ينوي بلوغ المجد ممتطيا هراوة"[5].

تتحدد لنا ملامح العنوان /الشخصية انطلاقا من أفعالها و أوصافها التي قدمها لها القاص،فالسيد"صفر فاصل خمسة" رغم ما يتمتع به في الظاهر من مركز اجتماعي مرموق، إلا أن حقيقته لا تعكس مظهره ،فهو شخص حقير سافل ،عاص و مذنب ،لا يمت بصلة للمبادئ و الأخلاق ،إنه مجرد "مسودة" جوهره أسود لمن عاينه عن كثب ،رغم محاولته في كل مرة إثبات العكس من خلال محاضراته و خطبه،إنه – كما يصفه القاص-بحاجة إلى دروس في الأخلاق تقوم اعوجاجه.و هو –إلى جانب ذلك-رغم مركزه الاجتماعي المرموق لا يختلف عن الحيوان "بأربع قوائم"،إذ مكانه الطبيعي هو الغابة ،فكلامه ترهات، فيه عجمة الحيوانات .فالعنوان –بالتالي- غامض ،لا ينكشف لبسه إلا بعد قراءة النص ،إذ لا يدل العنوان مباشرة على محتواه.فعبارة/اسم"صفر فاصل خمسة" حملت في طياتها معنى تفاهة شخصية القصة و لا معقوليتها ،فخرجت عن عالمها نحو عالم الغابة ،عالمها الحقيقي الذي كان يجب أن تنتمي إليه.

*أعياد الخسارة:

يحدث فينا العنوان للمرة الأولى كسرا لما كنا نتوقع ،فالأعياد في العادة تحمل السرور

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٢٥.

[2]. المصدر نفسه،ص:٢٩.

[3]. المصدر نفسه،ص:٣١.

[4]. المصدر نفسه،ص،ص:٣٤-٣٥.

[5]. المصدر نفسه،ص:٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

و الأفراح و التسامح،و كل المشاعر النبيلة من أخوة و تسامح ،غير أن الكلمة المصاحبة "الخسارة" ،تجعل العنوان ينزاح عن دلالته المتوقعة،فترتبط هذه الأعياد بالخسارة و الحزن، أين تجتمع جميع المتناقضات :الابتسامة و الدموع ،الفرح و الخيبة ،الضحك و البكاء،الأحلام و الواقع،الأمل و اليأس،فكيف تجتمع الأفراح و الأحزان في في الوقت ذاته؟.

سنحاول -بعد قراءة المتن-أن نجد خيطا رابطا بينه و بين العنوان يضع حدا لهذا القلق و التساؤل .

يرصد لنا المتن حكاية رجل اسمه "يعقوب" صاحب الثمانية أبناء،ينوي الاحتفال بمناسبة عيد الأضحى،و لما اقترب الموعد،راح يدبر كذبة لعائلته،التي تترقب ساعة الفرح كغيرها من الأسر.لكنه و للأسف سُرّح من عمله جراء حادث عمل شلّ يديه ،لكنه لم يتلقّ تعويضات عن ذلك رغم الوعود.التجأ "يعقوب" إلى الحلم كملاذ وحيد يحقق فيه ما عجز عنه في الواقع،فتخيل أنه اشترى أضحية سمينة،يتباهى بها أمام الجيران،يمشي مختالا ،فخورا،و قد غزت الفرحة أبناءه المتعطشين ليوم العيد "لا بد أن قوة ما أرسلت إليه هذا الحيوان المغري ليمسح طين الوجه،و يؤلف شفقا فستقيا لأبنائه المشاكسين،هكذا يتطاولون على الصبايا ،يأكلون حد الإغماء و بالقرنين يدبرون حروبا،الغبطة تخترق مسام الذاكرة ،و في الرؤوس المنكوبة ترتع الجياد"[1].

هكذا إذن يكافأ "يعقوب"،الذي تفانى في عملة طيلة سنوات،"لم أشعر بالكسر إلا بعد ساعات ،و عندما استيقظت عرفت أنّي لا أصلح .الحديد الذي سقط عليّ هرّس الجبهة و اليدين،ما عدت أقوى على الحمل،أنت مسرح،قالوا لي .كنت من خيرة العمال .بين عشيّة و ضحاها ،أصبحت"كنت"،و هكذا بدأ الشقاء"[2].

تتحقق الفرحة عند"يعقوب" على مستوى الحلم ،بما يشف على استحالتهافي الواقع،تخيّل نفسه موضع حسد على أضحيته ،التي لم تكن كباقي الأضحيات،و بسببها أدخل الفرحة على عائلته بعد سنوات من الحرمان.

"أما هو فقد وضعه(الكبش) على جذع كان كرسيا في ما مضى،وانهال عليه بالساطور قطعا قطعا شجه و راح يشوي على جمر ملتف كالحرز،لحم لذيذ لابذ " ،و تناثروا حوله ،بدت الأم عذراء لا تتجاوز العشرين تزغرد ناسية أعياد الشؤم ،يوم كانت توصد الباب و النوافذ و الكوى و تخبئ الجميع كالقش لئلا تكشف الفضيحة ...كان العيد سيدا متعجرفا يتظاهر بالتقوى ،يدخل الديار قسرا و ينتهك أعراض الفقراء طالبا الفدية ،يعري البئر المغطاة ،و إلى الفقر تنضاف المذلة ،و مع انكسار العمر تعلم يعقوب كيف يمقت المناسبات ،و كره الأعراس و الأعياد...وجاء بفتوى :اللحم حرام علي"[3].

يتضح المتن شيئا فشيئا ليدل على عنوانه ،فالأعياد ارتبطت بالفرح ،و الفرح احتكره الأغنياء دون الفقراء،فئة تترقب بحماس ،تنهمك في التحضيرات ،و بذل أغلى الأثمان لاقتناء أضحية يفرحون بها صغارهم،و فئة تمقت مثل هكذا مناسبات ،فلا تجلب لها سوى الهمّ و القلق و المذلّة،لأنها ببساطة لن تسعد ككل الناس.إن العيد -كما يتضح في المتن- لا يجلب لهؤلاء سوى الخسائر المادية ،و هو ما يعجز عنه الفقراء أمثال"يعقوب" ،الذي لا عمل له.يدخل-مع تأزم وضعه-في حالة أشبه بالجنون ،يُهيّأ له بأن أضحية ما أتته من مكان ما (من السماء)،لكن همّه الوحيد هو كيف يقنع عائلته بهذا؟.و

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٣٩.

[2]. المصدر نفسه،ص:٤١.

[3].المصدر نفسه،ص:٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

في موضع آخر نجد الأضحية /الأسطورة تتخذ عدة هيئات و أشكال ،فهي ليست ككل الأضاحي ،يقول القاص على لسان الشخصية" عمري ما رأيت واحدا يذبح ديكا في يوم العيد،تمتم بأسى ،ثم أردف :يجوز يجوز ،اللحم هو اللحم ..."[1].

وقوله"سيدنا ابراهيم لما نوى ذبح ابنه اسماعيل أنزل عليه خروفا من السماء،أما أنا فلا أنوي ذبح ابني ،و لهذا أنزل علي هذا الحمار.بركة كبيرة"[2].

وأيّا كانت الهدية-في نظر يعقوب-فاللحم يبقى لحما و كفى ،يستفيق "يعقوب" بعد ذلك من سعادته المزعومة،و المفبركة من فسيفساء تتداخل و تتشابك ،تحمل جانبا من اللاممكن و اللامعقولية –كعنوانها تماما-فيجد أمامه الواقع المؤلم الذي لا يمكنه إلا الاصطدام به" التفت يعقوب لاشيء اختفت الهدية "[3].

لم يحتمل "يعقوب" الذل ،و نظرات أطفاله و زوجته الحزينة ،التي علقت عليه آمالا كبيرة في تحقيق فرحة العيد،لتنتهي القصة بخسارة"يعقوب" لحياته شنقا "لم يتأخر العيد،و في الصباح علقت الكباش ...كان يعقوب يتدلى ،معلقا من قدميه القرويتين ،ميتا كله"[4].

و لعل الخسارة هنا لم تشمل الجانب المادي فحسب (المال/الفقر) ،و إنما ارتبطت أيضا بخسارة القيم و المبادئ الإنسانية ،لتنتهي بخسارة الإنسان الفقير (الذي يمثله يعقوب) لحياته.و لم يتأتى لنا فهم عنوان هذه القصة لولا ربطها بمتنها القصصي ،فالأعياد تمثل حزنا و خسارة فعلا إذا ما ارتبط الأمر بتلك الطبقة المحرومة و الفقيرة،التي لا تستطيع بالكاد أن تكفي قوت يومها.

*وحي من جهة اليأس:

إن كلمة"وحي" التي تصدرت العنوان تدل على المصدر الأعلى أي السماء،غير أن العبارة التالية "من جهة اليأس" تجعل الوحي نابعا من الحالة الشعورية اليائسة للشخصية،نتيجة القهر الذي كابدته،و هي نظرة تشاؤمية ،تجعلنا نتطفل على المتن لنعرف سرّ هذه النظرة السوداوية ،فلم غاب التفاؤل من العنوان ؟و ما علاقة هذا الأخير بالقصة؟.

بعد قراءة القصة ينكشف لنا مصدر الوحي الموجه نحو الشاعر،هذا الوحي الذي يتطلب جهة أعلى و جهة أسفل،الأول مثلته السلطة،و الثاني مثل طرفه الشاعرأو الكاتب،تشكل السلطة مصدرا لقلقه ،و لكلّ التذمر الذي يعانيه،غير أن المفارقة التي نكتشفها في المتن تكمن في أن السلطة لا توحي للشاعر بأي شيء،إنها مجرد استفهامات و تساؤلات لا غير،توجه إلى الكاتب و تجبره،و تلح عليه في كل مرة على تقديم إجابة.يتحول الكاتب إلى طرف منتج للخطاب ،يجيب على تساؤلات الهيئة العليا (السلطة) ،بدل تلقيه للخطاب ،أو يكون مستهلكا له كما هو مألوف في الوحي السماوي الموجه للأنبياء.يقول القاص على لسان السلطة" كيف حالك؟أتعبتني الدنيا لأنها مليئة بالأحزاب و الحكومات"[5].

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٤٧.

[2]. المصدر نفسه،ص:٤٩.

[3]. لمصدر نفسه،ص:٥١.

[4]. المصدر نفسه،ص:٥١.

[5]. المصدر نفسه،ص:٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"هل أدركت خطورة سؤالك الذي أيقظ الذاكرة الموشكة على العويل لولا الحياء...و مع ذلك لا أحب أن يطرح علي هذا السؤال :كيف حالك؟...لا بد أنك تتجسس علي ،تريد معرفة شكل حطامي و حدود رؤاي .الحق الحق ،أنا مشكاك و لا أثق حتى في الشيطان فما بالك الساسة؟...كان يجب أن أنسلخ عن هذه الفصيلة لكني نسيت.نسيت كثيرا و أهانني الخطباء،أهانني أفعال الأمر الممتدة من أعراس الدم إلى البرعم الذي يتفتح خائفا من الحاكم و المحكوم ،و تقول لي كيف حالك؟ ربما تريد لي الخير ..."[1].

فالسلطة تمثل خصما /عدوا للكاتب لا مناص من الخلاص منه بسهولة،تتبعه،تراقب سلوكاته و أقواله خوفا من كشف المستور ،و الظلم و الفضائح،يئس من تهديداتهم له ووعيدهم،لذا جعل من كلامهم وحيا لكن من جهة السلطة،التي ربطها –في العنوان-باليأس، هذا اليأس الذي ارتبط بالشخصية البطلة على مدار القصة و خيبتها في تغيير الواقع،و تقويم الاعوجاج،"لذلك لا يمكن بناء حضارة بحجم الخنصر مثلا،و لهذا أنا بلا غد.مجرد خطأ...أما إذا سكت هؤلاء سأبني بمفردي مستقبلا و أمة..."[2].

و كيف لشخص وحيد و أعزل أن يواجه الساسة الكبار مصدر القوة؟ ترصدوا له و أوصدوا فمه"هل أزعجتك بهذه الفوضى ؟فوضاكم.لقد تكلمتم عني كثيرا .لأجلي برمجتم.حاضرتم و اجتمعتم لأجلي..."[3].

لينتهي مصير الكاتب بالاستسلام و اليأس ،و اللامبالاة ،في خضم واقع بات من المستحيل تغييره نحو الأفضل"و تقول لي كيف حالك؟استفحل فيّ الداء و الأعداء و رثاء الأحباب .لا داعي للتفكير فيّ .لقد فسدت كالقرد عندما قرر أن يصبح إنسانا .اللعين"[4].

فالعنوان يصعب فهمه من النظرة الأولى ،إلا بعد ربطه بأحداث القصة.

*ما حدث لي غدا:

"ما حدث لي غدا" هو العنوان الذي آثر القاص أن يجعله عنوانا لمجموعته القصصية ،إنه بمثابة المركز الذي تلف حوله باقي القصص.يبدو العنوان سليما من ناحية التركيبة النحوية،غير أن ما كسر توقعاتنا كقراء هو زمن حدوث الفعل،ف(حدث) فعل ماض ،يرتبط بما مضى من أفعال و أحداث،و قد كنا نتوقع بعد عبارة (ما حدث لي) لفظة"أمس" التي يستدعيها السياق استدعاءا،غير أن اللفظة "غدا" جعلتنا نتراجع ،فلا مناص من أن القاص قد عمد إلى هذا التوظيف عمدا ،فماذا أراد القاص من وراء هذا العنوان الذي وضع على هاته الشاكلة بالذات؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه بعد قراءة متن القصة.

انبنت القصة في أغلب أحداثها على أحداث ماضية ،صيغت بما يدل على المستقبل ،شأنها شأن العنوان،فنشعر و كأن الشخصية في حالة من اللاوعي و هي تكتب،انتفت الحدود الفاصلة بين الأشياء ،و أصبح كل تعبير ممكن،لا قواعد ،لا

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٧٢.

[2]. المصدر نفسه،ص:٧٥.

[3]. المصدر نفسه،ص:٧٦.

[4]. المصدر نفسه،ص:٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نظام،تفقد الأمكنة و الأزمنة جوهرها ،و الأشياء ماهيتها .وقد انسحب ذلك على اللغة.تقول"لو متّ قليلا و عشت على تخوم الغياب عدما رضي الخلق :لحظة نشوة مطلقة في مساحات الماورائي حيث ممالك الممكن و النسيان و التوحد"[1].

وقوله"و نمت في أعماقي رغبة في التقيؤ و الهرب إلى نقطة خارجة عن التقويم المكاني"[2].

أراد الكاتب/الشخصية ممارسة لعبة خلط الماهيات و الأشياء ،رغبة في إيجاد متنفس لما يجري في المجتمع من فساد و ظلم من طرف الساسة الكبار.فشكل لنفسه عالما حالما لا يمتّ بصلة إلى الواقع "فقد فكرت في عمل ما لتفادي الانتحار ،و انتهى بي الأمر أن اخترعت الإبداع"[3].

"...أرواح بين وهم ووهم محاولا إيجاد بقعة أمارس فيها لعبة الحرية"[4].

استغل الشاعر لغته-مطيته نحو الحرية-في تشويه حقائق الأشياء بما في ذلك الزمان "بأيام العطل المثقوبة مثل كيس فرح ،أصنع وجها حقيقيا للزمان الجثة،ووجها للأشعار الشرعية المطرودة من تجاعيد اللغات اليابسة "[5].

تتحول الشخصية إلى متنبئ بالأحداث ،أو بما سيقع مستقبلا –ابتداءا من العنوان-"ها قد عدت من حرب خرساء لم تقع بعد..."[6].

ويقول"..و الليل و أسرار المقابر الطائرة في طريق النمو ،و للذكريات التي لم تصل بعد،صاحبة العيون المستعارة من جنة حورها من العصي و عناقيد التعابير المحنطة"[7].

و تتداخل الأحداث بين المستقبل و الحاضر،ففي قمة اليأس و الإحباط التي وصلت إليها حالة الشخصية ،تصرح"في الغد تناثرت على المقعد الخشبي و رحت أشم حاضري الذي نتن.يومها كانت السماء تعبق بالاصفرار و المخلوقات السابحات في أحلام مهلهلة ،و ما شوهدت الشمس على أرائكها"[8].

إن ما حدث مع الشخصية يكشفه المتن القصصي ،إذ تبدو مضطربة الهوية ،قلقة،حائرة،تعاني من تواجدها وسط مجتمع يحكمه ساسة فاسدون،ينشرون الظلم و التضليل،فمجتمعه الوحيد هو أن يكون وحيدا،يخاطب ظله أو نفسه ،مؤثرا السجن على البقاء صامتا،فهو حريته و ملاذه الآمن "استلقيت في مملكتي الجديدة الآمنة الهادئة،البرد غطائي و الماء صاحبي.."[9].

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٨١.
[2]. المصدر نفسه،ص:٨٢.
[3]. المصدر نفسه،ص:٨٢.
[4]. المصدر نفسه،ص:٨٤.
[5]. المصدر نفسه،ص:٨٥.
[6]. المصدر نفسه،ص:٨٢.
[7]. المصدر نفسه،ص:٨٧.
[8]. لمصدر نفسه،ص:٨٩.
[9]. المصدر نفسه،ص:٩١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

و بذا نصل إلى أن العنوان "ما حدث لي غدا" يتماهى مع حالة الشخصية البطلة،التي تعاني من التشتت،و الفوضى،هذه الحالة الشعورية تسرد ما وقع معها بطريقتها الخاصة،التي رامت خلخلة ماهية الأشياء،و قوانينها التي تحكمها بما في ذلك اللغة،و تجدر الإشارة إلى أن الشخصية كانت تعيش أحلاما و كوابيسا ،و في الحلم يصبح المستحيل ممكنا،و هو ما انعكس اللغة بحد ذاتها بما فيها العنوان.

*الشغربية:

هيلفظة غريبة ،غير مألوفة ،إلا أنها –في تصورنا- لفظة منحوتة من كلمتين ،نسجتها مخيلة القاص،ورغم جهلنا بالكلمتين أو الكلمات التي ابتكر منها هاته الكلمة/العنوان،إلا أن تخميننا يعيد الكلمة إلى اشتقاقين،هما كلمة"الشغب" و"الغرابة" أو"الشرّ" ...و هي مجرد افتراضات استوحيناها بعد قراءة النص ،و قوله"بل إن شعورا بالذنب جعلني..أحس بأني أسيء إلى القشرة الأرضية كلها"[1].

و من ملامح إحداث الفوضى و التمرد أيضا قوله" الحبل جاهز و محفظتي تبدو راضية. لأول مرة في تاريخها تحمل إنجازا مصيريا يكسر الحاجز الفاصل بين الحركة و السكون...ها هي تنتعش تتخلص من غيّها الطويل و تفيء إلى الواقع"[2].

و في الأخير يقرر-بعد العجز عن التعبير-الانتحار،باعتبار الأخير موقفا إيجابيا رافضا للواقع،فهو لا يرضى التواجد في مجتمع راض بالقهر و الظلم،"كان الزقاق الذي عرفني صبيا ذاهبا معي بزيه المدني،شحاذا كله و عاطلا على الاستيعاب.أكان ينوي الانتحار احتفاء بموقفي المتميز؟"[3].

فهو غير مبال بحياته،إذ لا قيمة لها عنده"...ونزلت إلى القاع ،و مع قنوات صرف المنسيّين انحدرت"[4].

فالشخصية هنا و في مواضع أخرى كذلك تكشف عن اغترابها رغم انتمائها لمجتمعها ،فلا أحد يفهمها أو حتى يصغي إليها ،أو يبالي بانتحارها،"لكن السيد...ماذا يريد؟أجاء لتوعيتي...أذكر أنه لقيني عصر جمعة من هذا القرن،عندما استيقظ ضميري وقررت التخلي عن الانتماء بطريقة لم تعجبه"[5].

يصل به الحد إلى اعتبار الآخر جحيما يجب الانفصال عنه "اسمعوا! إني أحتقركم واحدا واحدا،و حذائي أفضل منكم و من أبنائكم الملوك بالوراثة"[6].

و مما سبق يمكن أن نعتبر أن مضمون القصة و ما تحويه من أعمال عنف و تمرد اتسمت بها الشخصية،و غربتها عن عالمها ،يتقاطع مع ما أوردناه من تفسير لكلمة(الشغربية)، باعتبارها كلمة منحوتة من "شغب+غربة" ،و يبقى المعنى

---

[1]. المصدر نفسه،ص:٩٦.

[2]. المصدر نفسه،ص:٩٧.

[3]. المصدر نفسه،ص:٩٨.

[4]. المصدر نفسه،ص:٩٩.

[5]. المصدر نفسه،ص:١٠٢.

[6]. المصدر نفسه،ص:١٠٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الحقيقي للكلمة/العنوان ملكا للقاص وحده،و ما قدمناه كان مجرد تخمينات و افتراضات استلهمناها من وحي القصة ذاتها.

على سبيل الخاتمة:

نتوصل في آخر هذه الدراسة إلى نتيجة مفادها أن عناوين المجموعة القصصية لم تحل مباشرة إلى مضمون المتن القصصي ،بل جاءت غريبة ،خاتلتنا ،و سخرت منا، هذا الغموض الذي لم يخل منه المتن هو الآخر،لقد دفعتنا –هذه العناوين- نحو المتن ،في قراءة أولى و ثانية،فصدمنا المضمون القصصي في بعضها بما يخالف العنوان ، و في بعضها الآخر يأتي العنوان مضللا لا ينم عن المتن القصصيو لعل ذلك عائد إلى رغبة القاص في إضفاء عنصر التشويق على قصصه،بما في ذلك عناوينه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كشكشة توانت وعلاقتها بنظيراتها في اللّهجات العربية القديمة والحديثة

الأستاذ الدكتور أحمد قريش جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/ الجزائر

الملخص باللغة الإنجليزية:

Due to the distinguished speaking features adapted with the natural constitution of the organs of speech of "Touent" dialect speakers, their talking methods, and ways of speaking, I was motivated to pay attention to this dialect, chose its vocal level, ruffles more precisely, as a subject of this article as a contribution in maintaining one of the most important constituents of the existence of the touenti human.

Dialects have always existed in all ages in the Arabic language, they have been very few in the earliest centuries, and increased gradually as non-arabs mixed with arabs starting from the ABASI era up to modern colonization of the arab countries.

There is only one standard language, but different sub-dialects existing in the arab world, they vary from one place to another due to factors that have existed in one place without the other, and this variation increases depending on the degree of closeness or distance from the standard language.

Historical and geographical factors have had the leading role in the formation of "touent" dialect which is distinguished by some features, especially the phonological ones. Hence, I had to provide, even if briefly, a historical overview of the region and clarification of its geographical framework.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ملخص البحث:

نظرا للميزة النّطقية المتكيفّة مع التّكوين الطّبيعي لأعضاء أصوات أصحاب لهجة توانت، وعاداتهم الكلامية، وأساليبهم في التّحدث، فكان ذلك محفّزا لي على الاهتمام بهذه اللّهجة، واختيار مستواها الصّوتي والكشكشة على وجه التحديد موضوعا لمقالي هذا، مساهمة مني في المحافظة على مقوّم رئيس من مقوّمات وجود الإنسان التّوانتي.

اللّهجة العامية موجودة في اللّغة العربية في كلّ العصور، وقد كانت قليلة جدّا في القرون الأولى، ثمّ زادت شيئا فشيئا كلّما توغّل غير العرب بين العرب، بدءا من العصر العباسي، وانتهاء بالاستعمار الحديث للدّول العربية.

واللّغة الفصيحة واحدة، ولكن اللّهجات العامية مختلفة بين الأقطار العربية، تتفاوت من منطقة وأخرى بعوامل طرأت على منطقة دون أخرى، كما يزداد هذا التّفاوت بقدر بعد اللّهجة أو دنوّها من الفصحى[1].

كان لعاملي التّاريخ والجغرافية الدّور الأساس في تكوين لهجة "توانت" وتميّزها ببعض المميّزات، ولا سيّما الصّوتية منها، ولذا كان لزاما علي تقديم لمحة تاريخية عن المنطقة، وبيان إطارها الجغرافي، ولو بإيجاز.

الكلمات المفتاحية: منطقة توانت، خصوصيات لهجتها، الكشكشة، نظيراتها في اللهجات القديمة.

توطئة تاريخية

توانت. الغزوات حاليا. منطقة بربرية بالمغرب الأوسط:

على ارتفاع مائة وثلاثين متر من مستوى سطح البحر بساحل آدفراتراس، يقع المجمّع السّكاني لقبيلة توانت البربرية، وهو المكان الذّي تمَّ اختياره على أساس أنّه يشكّل الحصن الطّبيعي للجهة المقابلة للبحر، لارتفاعه ووعورة مسالكه وإشرافه على البحر.

واسم "توانت Touant" يسمح بالتّحديد الأولي لمعقل متغارة بالمغرب الأوسط، فقد استعمل هذا الاسم لأول مرّة في القرن التّاسع في الكتاب المشهور "وصف إفريقيا الشمالية" الذّي ترجمه mac guckin، فرسم فيه كلمة توانت بالصّورة التّالية: "touant " المنقولة عن "تاونت" التّي تضمّنتها النسخة الأصلية، كما تضمّن كتاب "تاريخ البربر" لابن خلدون(ت٨٠٨هـ) نفس التّسمية وبنفس الرّسم العربي.

بينما الرّحالة البريطاني الرّاهب TOMAS SHAW وكيل بلاده في الجزائر، استعمل في منتصف القرن الثّامن عشر اسم TWUNT في مذكرات وقصص رحلاته[2] التّي نشرت في أكسوفرد سنة١٧٣٨م[3].

---

(1) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها، محمد ألتونجي، بيروت (لبنان): دار المعرفة، ط١، ١٤٢٦ هـ ٢٠٠٥م، ص١٧٨.

(٢) ترجمت إلى الفرنسية، ونشرت في لاهاي ١٧٤٣م.

(3)Algéria Romana, MAC CARTHY. 1857. P27.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وهذا الرّسم لاسم "TWUNT" وُجِدَ أيضا في خريطة النّاحية الغربية لتركيا الإفريقية التّي ضبطها SR ROBERT المتضمنّة مملكات الجزائر وتونس، وجزء من ليبيا[1].

وعليه كما لاحظ Basset فإنّ "Touent" هو اسم لمجمّع سكاني يقع على سفح جبل مشرف على السّاحل غير بعيد على جماعة الصّخرة[2].

المدلول:

مدلول كلمة توانت Touant: فهي من أصل بربري، تعني في المغرب الأوسط "شَبْعٌ"،"شَبِعٌ"، وتعني "حجر" في الجنوب، كما تعني أيضا "عين" و"رؤية"، و"برج مراقبة"[3]، المدلول الأخير هو المرجح لما يبدو له من علاقة بمرتفع منطقة توانت الذّي يشرف على السّاحل.

التاريخ:

اسم توانت لا يوجد في دراسات وأبحاث الجغرافيين العرب قبل القرن التّاسع، حيث يبدأ تاريخ الأعوام، فالكاتب الأندلسي أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري في تعريفه الوصفي لإفريقيا الشمالية، وفي عرضه للمناطق القويّة ذات النّفوذ التّي حكمت سواحل تلمسان، أورد أنّ حصن توانت يوجد في الشّمال التّابع لطارنانة[4] الذّي هو عبارة عن خليج محاط بالبحر من ثلاث جهات، وصعوبة اختراقه يستبعد عنه أي غزو، عمّرته قبيلة بربرية تدعى بني منصور، تمتهن النّشاط الفلاحي. كما وُجد هذا الاسم في خريطة المملكتين الأسبانية والبرتغالية في جزء إفريقيا، التّي ضبطها نفس الجغرافي سنة ١٧٥٥م.

ومن جهة أخرى فإنّ، خريطة السّواحل البربرية لشمال المغرب العربي، من المغرب إلى ليبيا، التّي أعدّها الجغرافي M. Bonne، كتب "Twat". وفي خريطة الجزائر التّي ضبطها Amboise Tardieu، عضو في اللّجنة المركزية للشركة الملكية للجغرافيا بباريس ذكر فيها اسم توانت بالرّسم التالّي: "Teouant"[5].

بينما الإرسالية الرّسمية لضباط الجيش الفرنسي المرابطين بجماعة الغزوات في سنة ١٨٤٣م، لم تتضمّن على الإطلاق هذا الاسم بالرّسم المذكور، في حين أنّها ورد فيها بأشكال "Touent"[6]، و"Touant"[7]، و"Tuent"[8].

([1])Francis Labador. Notice Historique sur Tuent .Société de Géographie et d'Archéologie d'oran. Tome 56. Mars 1935. P2

([2])P78 r.basset.nedroma et les traras . pari

([3]) ينظر التّعريف الوصفي لإفريقيا الشمالية، طراد دي سلان، ١٩١٣م، ص ٣٢.

([4]) نفسه، ص ٣٧.

([5]) هذه الخريطة توجد في آخر صفحات كتاب Léon Galibert، تاريخ الجزائر القديم والحديث، نشر ١٨٤٣م.

([6]) كما كتبها النقيب Génie Coffyn في تقريره إلى جنرال ناحية وهران ، ينظر Francis Labador. Notice Historique sur Tuent. Société de Géographie et d'Archéologie d'oran. Tome 56. Mars 1935. P18

([7]) كما كتبها النقيب Bidon، نفسه.

([8]) كما كتبها النقيب génie vauban بتاريخ الخامس أكتوبر ١٨٤٥م، ينظر Francis Labador. Notice Historique sur Tuent. P19

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وآخر نطق لهذا الاسم لوحظ خلال نهاية القرن التّاسع عشر على لسان سكان المنطقة الذين يصدرونه بالضّغط على صوت"T".

وخلاصة القول إنّ اسم توانت استعمل بعشرة رسوم، أو أشكال، صبّت كلّها في تعيين هذه المنطقة القديمة محلّ دراسة لهجتها. والرّسم الفرنسي للكلّمة TAOUNT، أو TWENT فهو الأقرب من الاسم العربي تاونت.

الموقع:

تقعد توانت في أقصى الطّرف الشّمالي الغربي للجزائر ، تبعد عن تلمسان بحوالي ٧٠كلم، وعن الشّريط الحدودي للجهة الشّمالية الغربية بـ ٣٤كلم، محاطة بسلسلة جبال فلاوسن[1]، وجبال طاجرة التّي تسمى بجبال المربع"، وجبال زندل.

و قد قُدِّرت مساحتها سنة١٨٨٧م بحوالي٢٣٣ هكتار، وبلغ آنذاك عدد سكانها بناء على إحصائيات عسكرية ٢٧٦٩ نسمة، منهم ٤٥ فرنسي، و٥٧ ما بين إسبانيين وإيطاليين الذين كان لهم من دون شكّ تأثير في منطوق السكان الأصليين البالغ عددهم في تلك الفترة ١٠٥٢ نسمة، أمّا الباقي فكانوا يهودا [2].

ما رفضته العربية وقبلته بنية الكلّمة في اللّهجة (توانت):

تقبل لهجة توانت ما رفضته الفصحى من مقطع في بنية الكلّمة، والمقطع المرفوض في العربية، هو المقطع المبتدئ بصامت على أنّه الحدّ الأوّل له، وتكون نواته حركة طويلة، ويغلق بحد صامت آخر، والرّفض المطلق لا يكون إلاّ بهذين السّببين، وهما أن يوقف عليه في آخر الكلّمة، نحو: "بَابْ" أو إذا كان المقطع الذّي يليه مبتدئا بصامت يماثل الصّامت الذّي ختم به المقطع، هذا ما قبلت به اللّهجة وعدّ من دواعي التخلّص من عوائق الاسترسال في الكلام، نحو قولهم: "طْرَبْ (اضرب) لْتشَلْبْ (الكلب) ، وْخَمْ (وانظر) لْمُولاَهْ (لصاحبه)".

أصوات ومقاطع لهجة توانت:

تشكّل بنية الكلّمة المجال الخصب لتطوّرها، أي أنّ تطوّر الصّوت لا يكون بمعزل عن بيئته الطبيعية ، وهي الكلمة، والتطوّر الصّوتي المؤثّر في البناء الفونيمي[3] يؤدي إلى تقارب في فونيمات، وبالتّالي اختفاء الصّوت المتطوّر فيما جاوره وفق ما تقتضيه سنن التّحوّل الصّوتي. وقد أطلق علماء اللّغة العرب على هذه العملية اللّغوية بالقلب، وسماها بعضهم إبدالا، وأطلق عليها آخرون المحوّل، والمضارعة، والتّعاقب، والنّظائر، وسمّى ابن جني(ت٣٩٢هـ) كتابه في هذا الموضوع، (تعاقب العربية) [4]. كما كتب في الخصائص باب الحرفين المتقاربين "يستعمل أحدهما مكان صاحبه"[5]. وجعل ابن فارس(ت٣٩٥هـ) هذه الظاهرة من خصائص العربية "من سنن العرب إبدال الحروف وإقامة بعضها مقام بعض"[6]. ومن

---

(١) كلمة "فلاوسن" أمازيغية، وهي مركّبة من: أفلا: فوق أو أعلى، وأوسن: قرية.

(2)LES VILLES DE L ALGERIE NEMOUR JEAN CANAL. P 13

(٣) الفونيم: هو الوحدة الصّغرى في التّحليل الفنولوجي التّركيبي.

(٤) الإبدال، أبو الطيب اللّغوي، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، د.ط، د.ت، ص٧.

(٥) الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان، ت٣٩٢هـ) تحقيق محمد علي النجار، بيروت(لبنان):عالم الكتب ط٢، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م، ج٢، ص٨٢.

(٦) الصاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس (الحسين أحمد بن زكريا بن فارس، ت٣٩٥هـ)، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت (لبنان): مؤسسة بدران للطباعة والنشر، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٤م، ٧٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المحدثين الّذين تعرّضوا لذات الظاهرة مصطفى صادق الرّافعي الّذي تحدّث عن إمكانية وقوع المعاقبة بين الصّوتين موقفا أيّاه على سببين، الأوّل داخلي والثّاني خارجي، في قوله: "... والمعاقبة إمّا أن تكون لغة عند القبيلة الواحدة، أو تكون لافتراق القبيلتين في اللّغتين"[1]. فطبيعي أن يحصل الخلاف بين اللّغات لاختلاف البيئة، وعلى هذا فإنّ الإبدال – الّذي يقع على الأصوات المتقاربة المخارج– ما هو إلاّ حلقة من حلقات التطوّر اللّغوي الّذي لم تسلم منه اللّهجات المحليّة القديمة منها والحديثة. ويمكن القول في هذا المجال بأنّ تعاقب الأصوات على سنّة التطوّر المؤدّي إلى التّقارب في الفونيمات، ومن ثمّ إلى تداخل بعضها ببعض، تمّت ملاحظته بشكل واضح على لهجة توانت، كصوت القاف الّذي ثم إبداله كافا، وصوت الكاف تطوّر إلى شين في حالات بنيوية، وإلى "تش" في حالات أخرى، والضاد إلى طاء. وقد يؤدّي هذا التطوّر إلى تنويع المعاني وتداخلها أحيانا، فلفظة "معاش" مثلا لها معنيان، فهي بمعنى معك، بقلب الكاف المتطرفة شينا، كما تحمل مدلول الطّعام الّذي تؤدّيه الشين الأصلية في الكلمة.

وهذا التطوّر بحسب ما أقرّه علم اللّغة التّاريخي[2] لا يحدث فجأة في حياة الإنسان، ولكنّه يستغرق زمنا طويلا، ويرتبط بأسباب نفسية بالدّرجة الأولى، في رأي Wilheim.Scherer الّذي خلص في تحلّيله: أنّ تاريخ الأصوات عند الألمان، هو انعكاس لتاريخ تطوّر الذّوق العام عندهم.ويرى بعضهم أنّه انعكاس لتطوّر تاريخي واجتماعي من منظور ،أنّ اللّهجة سلوك لغوي، لها طائفة من المميّزات ذات نظام صوتي خاص، تتعلّق ببيئة معيّنة يشترك فيها جميع أفرادها على امتداد تاريخي وتحوّل اجتماعي، أي أنّها بناء حاضر، ونتيجة ماض موروث[3]. ويرى الأمريكي "Whitny" أنّ تطوّر الصّوت ما هو إلاّ نتيجة حتميّة للتطوّر الطّبيعي للأعضاء الّتي تصدره في قوله: "نحن نستخدم الجهاز النّطقي– اللّسان– أداة بمحض الصّدفة لأسباب تتعلّق بحاجتنا التّواصلية، وعليه فإنّ كلّ تطوّر يحدث في أعضاء النّطق يتبعه تطوّر في أصوات الكلمة، فتنحرف هذه الأصوات عن الصّورة الّتي كانت عليها إلى صورة أخرى أكثر منها ملاءمة مع الحالة الّتي انتهت إليها أعضاء النّطق"[4]، متأثّرة في ذلك بعوامل بيئية. فعلم التّشريح أقرّ في هذا الصّدد بأنّ صوت البدوي أقوى وأوضح من صوت الحضري، كما تدخل عوامل أخرى تجعل من الصّوت يميل إلى الرخاوة والسّهولة، والخفّة، وأصبح بذلك نطقه على الوجه السليم يتطلّب مجهودا إراديا وقيادة مقصودة لحركات المخارج.

وعملية إصدار الصّوت في العادة، لا يمرّ خلالها الهواء حرًا طليقا كما يحدث في عملية التنفس، وإنّما يصادف في اندفاعه إلى الخارج أنواعا من الضّغط والكبح والتّعويق، والأصوات المعبّرة ينبغي أن تصدر ضمن تعاقب مرتّب في شكل محدّد. وحين ينطق الصّوت الّذي ضعف، أو الّذي أبدل، وتحاشي الّذي أسقط، يقلّده السّامع، فيصبح عرفًا مألوفًا.

---

(1) ينظر تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ط٢،١٣٥٩هـ ١٩٤٠م، ج١، ص١٤٦.

(2) فالتطور هو بمفهوم الفونيتيك عند دي سوسير (١٩١٣م) الّذي خصّه بتحليل الأحداث، والتغيّرات، والتطوّرات عبر السنين، وهو بذلك جزء من اللّسانيات. ينظر مبادئ اللّسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دت، ص ٤٠.

(3) علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، مكتبة وهبة، ط١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م، ص١٦.

(4) التبدّل الصوتي لا شعوري في الغالب، يأتيه المتكلّم منساقا بع اداته النّطقية الّتي اكتسبها من محيطه . ينظر المحيط في الأصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، دار المشرق العربي، بيروت، ط٣، د.ت، ج١، ص ٥٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إضافة إلى هذه التّأثيرات التي تحوّلت بموجبها بعض الأصوات في اللّهجة، تنضاف أيضا ضمن عملية التّحويل[1] تأثيرات أخرى اعتبرها بعضهم أنّها مرتبطة بأسباب داخلية ذاتية في الأصوات نفسها كظاهرتي:

١- التّشابه: تتأثّر فيه أصوات الكلمة الواحدة، وتتفاعل مع بعضها بعض، كقلب الضاد إلى طاء، والكاف إلى شين أو تش، زيادة على تلاشي الأصوات الأسنانية (ث، ذ). وبفعل هذه العمليّات الصوتية المحضة تضاءل عدد فونيمات اللّهجة.

٢- المخالفة: وهي أن تشمل الكلّمة على صوتين مماثلين كلّ المماثلة فيقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتمّ المخالفة بينهما، نحو قولهم: "مَدّيتْ طَهْرِي (ظهري) للغُزَّالْ (للسّوط) بَيَاشْ(لكي) نَعْرَفْ ارْزَانَه مَلَهْبَالْ (من الهبال)". والإبدال عرفت منه لهجة توانت ضربين:

أ- إبدال صوتين من مخرج واحد، نحو قولهم: "مَا تْهَرَّكْ مَا تْصِيبْ مَا" "هَرَكْ" بقلب الهمزة هاء، والقاف كافا.

ب- إبدال صوتين متتابعين في المخرج نحو قولهم: "ادّيبْ(الذئب) كْلِيلَه (قليلة) فَافْعَايْلَه (في أفعاله)". إضافة إلى تغيير مراتب الحروف، نحو: "بَرِخَه" في باخرة، و"سمش" في شمس.

وخلاصة القول أنّ أصحاب اللّهجة يبحثون عن الخفّة والسّهولة، وهذا ما نعتبره من دواعي التّغير، فكان نتيجة لذلك تحوّل أحد الصّوتين المتجاورين إلى الصّفة الغالبة التي يحملها أحدهما،وبذلك وصلت أنظمة الأصوات في هذه اللّهجة – بعد هذا التّطوّر– إلى مرحلة عرفت فيها تنظيما جديدا، إمّا بتلاشي بعض الأصوات المنعزلة، أو دخولها من جديد في مجموعات ثنائية، كتلاشي الأصوات الرخوة من بين الأسنان التي صارت أصواتا شديدة، وانضمام أخرى إلى مجموعة الأصوات الشّديدة الأسنانية، كقلب التاء طاء، في "طربيه" (تربية)، نحو قولهم: "دِ مَا اعرف الطربيه فصغرو(في صغره) ما يعرفها فتشبرو(في كبره)". وتضخيم الدال، في كلّمة "ضَارْ (دار)، نحو قولهم: "ضاري (داري) سَتّارَتْ عاري". وقلب الصّوت المنعزل (الجيم القاهرية) إلى صوت ثنائي (دج) نحو: "دْجَاطُو" في Gâteaux، و"زَنْدجَ" في Zingue". وتحوّلت الكاف فأصبحت "ش" في حالات "وتش" في حالات أخرى، فنشأ عن ذلك ثالوثا جديدا (تش – دج- ش). وفكّكت فيها – اللّهجة - الثنائية المزدوجة (ك، ق) بعد أن صارت القاف كافا، وتلاشى صوت الضاد فنطق طاء.

الكاف : صوت طبقي، شديد، مهموس[2]، ينفتح بمرور الهواء من الرئتين، ووصوله إلى أقصى منطقة الفم، فيرتفع أقصى اللّسان في اتّجاه أقصى الحنك، فيحدث الاتّصال التّام ليحتبس الهواء، ومن ثمّ يحدث الانفراج عنه دون أن يهتّز الوتران الصّوتيان.

---

(1) يمسّ الكثير من أصوات اللّهجة، وهي إقامة صوت مكان صوت مع الإبقاء على سائر أصوات الكلّمة، وقد يكون الصوت المستبدل قريبا من الصوت المستبدل منه في شأنه من جهاز النّطق، أو يشمل على شيء من خواصه، أو يكون بعيدا عنه. ينظر التطوّر اللّغوي التاريخي، إبراهيم السمرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس، دت، ص ١١٠.

* لقد أثبت في هذا البحث رسم الكلمة حسب نطقها في الأمثال، والأقوال، و الألغاز، واضعا نطقها الفصيح تارة، ومدلولها تارة أخرى بين قوسين. والأصوات التي تمّ إسقاطها أو إخفاؤها في أوّل الكلمات، أو آخرها، هي: في أوّل الكلمات الهمزة نحو: "انت" في أنت، والألف في "ال" القمرية، واللام في "ال" الشمسية، ورسم تاء التأنيث المربوطة في آخر الكلمات هاء سكت، وضمير المفعول (الهاء) المتّصل بالفعل واوا، نحو: "طَرْبُو في ضربه".

(2) الأصوات اللّغوية، عبد القادر عبد الجليل، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، ص ١١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ويستنسخ من هذا الفونيم- المفقود في اللّهجة- فونيمان "تش"، و"ش" حسب الموقع الّذي يأخذه كلّ واحد منهما في المونيم.

ورد في قولهم: "عَمَّرْ لَحْنَشْ مَا يَتْشَمَّشْ". وقولهم: "شْتُشُونْ يَنْتشرَبْ عْلِيشْ أ زَمِّيطْ نْهَارْ لْعِيدْ". وقولهم : "تْشِ شَابْ عَلْكُولُو(علّقوا له) لَتْشتَابْ (التّميمة)". تتضمّن تراكيب الأمثلة الثّلاثة مونيمات مشنشنة، أمكن التّمييز فيها بين ثلاثة أنواع من الشينات:

١- الشين الأصلية الّتي احتوتها كلمتا (لحنش) بمعنى الحيّة، و"شاب" من الشّيب.

٢- الشين المبدلة عن الكاف في "عليش" (عليك) في المثل الثّاني.

٣- "تش"[1] المستبدلة عن الكاف في كلمات "يتشمّش" (يتكمّش)، و"شتشون" (شكون) بمعنى مَنْ، و"لتشتاب (الكتاب، ويقصد به التميمة)"، و(تشوّر) الواردة في قولهم : "تشور (كوّر) واعْطِ لَعْوَرْ". أي الدّعوة إلى العمل بأي رداءة كانت.

وهذا التطوّر أو التغيّر الصّوتي الذي يطلق عليه (القوانين الصّوتية) للتّعبير عن علاقة بين حالتين متتابعتين للغة واحدة في وسط اجتماعي معيّن[2]، صاحبه في اللّهجة تقدّم في مخرجه، فصار أدنى حنكيا مصادفا مخرج الشين. وبتقدّم قليل عن حيّز إصدار الشين، ينتج صوت "تش" - صوت مركّب من التاء الانفجارية، والشين الاحتكاكية - بتلامس الجزء الأوسط من اللّسان مع قبّة سقف الحنك الصّلب، فيمرّ الهواء محدثا احتكاكا مهموسا، يتشكّل مضيقه على مستوى المنطقة الخلفية للفم، كما يتّضح إصداره في قولهم: "أَلْبَعْ (ذيل) دَ لْتشَلْ ْبْ (الكلب) عمّر ما يَسَكّمْ (يستقيم)". وقولهم: "تْشَلامْ (كلام) انّاسْ مَا يَبْنِي لا حِيطْ ولا لْسَاسْ".

ولمعرفة مواضع تطوّر الكاف إلى "تش Tch "[3]، أو شين يتعيّن علينا[4] العودة مرّة أخرى إلى الأمثلة السّابقة، فكلمة "عليش" وقعت فيها الكاف متطرّفة، وكلمات "شْتشُونْ (شكون)"، و"يَنْتشرَبْ (ينكرب)"، و"لتشتاب (الكتاب)"، و"تشلام (كلام)" وقعت وسط الكلّمة. وبذلك يمكن استقراء عادة كلامية مطردة، وهي: أنّ الكاف في اللّهجة إذا تصدّرت المونيم، أو وقعت في وسطه تقلب "تش" الثنائية، بتاء مضغوطة وسط الحنك، نحوها تضمّنها قولهم: "تشُلْ (كلّ) عَايَبْ سَايَبْ".

ويحصل إرجاؤها تماما إلى "ش Ch" من أدنى الحنك إذا وقعت متطرّفة، نحو قولهم: "يد طربش (ضربك) لكادي (القاضي) لمن تشتشي (تشكيني)".

---

(١) قيل بأنّه تطوّر مرحلي إلى "ش"، فصارت به الكاف أدنى حنكية فأصبحت مليّنة بياء خفيفة "ك ي"، ثم صارت "ت ي"، ثم "تش"، ثم آلت في النهاية إلى "ش". ينظر دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات الاقتصادية و الاجتماعية، تونس، ١٩٦٦م، ص١٠٢.

(٢) ينظر التطوّر اللغوي مظاهره وعللّه، وقوانينه، عبد التواب رمضان،القاهرة: مكتبة الخانجي القاهرة، دار الرفاعي الرياض، ط١، ١٩٨٣م، ص١٤.

(٣) شبيه بالتطوّر المقيّد في لهجة "ملعولا" الآرامية إذا تليت بحركة الكسرة.

(٤) فإبدال صوت بآخر في لفظة واحدة في اللّهجة لا يغيّرها إلى لفظة أخرى، أو إلى شكل غير قابل للفهم، بل يصبح وحدة مميّزة قبل أن تكون وحدة مادية أكوستيكية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولا يحدث تطوّر هذا الصّوت بمعزل عن بيئته الطبيعية، وهي الكلّمة، بل لها تأثير في البناء الصّوتي الّذي قد يؤدّي إلى تجانس في صوتي الشين الأصلية، ونظيرتها المتطوّرة عن الكاف، ومن ثمّ صعب على أصحابها التّميز بينهما، نحو قولهم: "اشَّبْشَه تْعَيَّنْ اشْطَاطُ (الغربال) وتْكُولُو (تقول له) عِينَاشْ (عينك) تشبَارْ (كبار)". فصوتا الشين في كلمة "اشبشه" الأولى أصلية والثانية متطوّرة عن الكاف، وأصلها الشبكة.

إنّ هذا النّورم Norme الخاص[1] أو الطّابع المميّز للهجة توانت، أو النّموذج الضّلم والقياس المشترك المتّفق عليه من لدن أهلها، يختلف عمّا تميّزت به لهجة ربيعة في بلاد نجد[2] المعروف بالكشكشة[3]، الّذي تبدل فيه كاف المؤنّث شينا، " فأمّا ناس كثير من تميم، وناس من أسد فإنّهم يجعلون مكان الكاف للمؤنّث شينا، و ذلك أنّهم أرادوا البيان في الوقف، لأنّها ساكنة في الوقف فأرادوا أن يفصلوا بين المذكّر والمؤنّث، وأرادوا التّحقيق والتّوكيد في الفصل، لأنّهم إذا فصلوا بين المذكّر والمؤنّث بصوت كان أقوى من أن يفصلوا بحركة "...وجعلوا مكانها أقرب ما يشبهها من الحروف إليها لأنّها مهموسة، كما أنّ الكاف مهموسة، ولم يجعلوا مكانه مهموسا من الحلق، لأنّها ليست من حروف الحلق، ذلك قولك: إنّش ذاهبة، وما لش ذاهبة، تريد: إنّك، وما لك"[4]. وهي بهذه الكيفية زيادة وليس إبدال صوت بصوت.

وبعض اللّغويين يرون أن الكشكشة لتميم، وربيعة، وبكر بن وائل، وأسد[5]، واختلفوا في كنهها على ثلاثة مذاهب، مذهب يثبّت الشين عند الوقف، وهو الأشهر، كقولهم: "ويحك ما لش" تظهر فيه كافا للمؤنّث، إحداهما في "ويحك"في الوصل، وقد بقيت كافا، والأخرى "ملك" في الوقف، و قد قلبت شينا. ويذكر المبرد نظيرتها في كامله: يقولون للمرأة: "جعل الله البركة في دارش".[6]

ومذهب يثبّتها في الوصل، كقول الشاعر:

---

(1) اللّهجات وأسلوب دراستها، أنيس فريحة، بيروت (لبنان): دار الجيل، ط١، ١٩٨٩م، ص ٨٦ – ٨٧. أي أنّ في كلّ لغة حيّة قوتين متضادتين، الأولى تدفع بالفرد عن المركز، وأخرى تشدّ به نحو المركز، وهذا الشدّ بالفرد نحو المركز والدّفع به عن المركز يخلقان نوعا من التّوازن اللّغوي الذي يعرف بالنّورم، وهذا ما يبقي اللّهجة ضمن نطاق معيّن إلى حين. ينظر اللّهجات العربية الغربية القديمة، chaim rabin ترجمة أيوب عبد الرحمان، الكويت : جامعة الكويت، ١٩٨٦م، ص٧٨.

(2) اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العالم العربي، رياض قاسم، بيروت: مؤسسة نوفل،ط١ ١٩٨٢م، ص٢٣٤.

(3) كانت من ضمن الألقاب التّي وضعها اللّغويون العرب الأوائل، وذهب بعضهم إلى أنّ أوّل من لجأ إلى كلّ لهجة بلقب معيّن هو رجل ينتسب إلى جرم، فأجاب عن سؤال يخصّ أفصح النّاس " قوم إرتعوا لخلخانية الفرات، وتيامنوا عن كسكسة بكر، ليست لهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير، قال من هم، قال قريش ". ينظر البيان والتبيين، الجاحظ (أبو عمرو بن بحر، ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الكتاب العربي، ط ٣ ١٣٨٨هـ ١٩٦٩م، ، ج٣، ص٢١٧.

(4) الكتاب، سيبويه، (أبو بشر عثمان بن قنبر، ت١٨٠هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، بيروت (لبنان): دار الجيل، دط،١٤١١هـ.، ج١، ص١٩٩.

(5) اللّهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٣٩٨هـ ١٩٧٨م،ص٣٦٠.

ونسبه ابن فارس إلى أسد وحدها، ينظر الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، المصدر السابق، ص ٢٤. ونسبها المبرّد إلى تميم وحدها، ينظر الكامل في اللغة والأدب، المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد، ت نحو ٨٢٦هـ)، مؤسسة المعارف، بيروت، دت، ج١، ص ٣٧١.

(6) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح محمد أبي الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت، ج١، ٣٧٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فَعَيْنَاش عَضَيْنَاها وجِيدُش جِيدُها ** سِوَى أنّ عَظْمَ أَلَّق مِنْش دقيق[1].

والمذهب الثّالث يجعل الشين مكان الكاف، يكسرها في الوصل، ويسكنها في الوقف. قال السيرافي: أنشدنا أبو بكر بن دريد:

تضحَشِ إن رأيتني أحترش ** ولو حَرِشْتِ لكشفت عن حرش.

كما ساق أيضا:

علي فيما أبتغي أبغيشْ ** بيضاء ترضيني ولا ترضيشْ.

و قرأ على إثرها بعض العرب " إنّ الله إصطفاشِ وطهّرشْ."[2]

وأشار بعض القدماء إلى أنّ الكاف لم تبدل شينا، وإنّما قلبت إلى صوت بين الكاف والشين، وغياب رمزه أو كتابته يفسّر ما ذهبوا إليه، فمنهم من كتبه شينا ومنهم من كتبه "كش". ويرى ابن دريد أنّ الكاف لا تبدل إلى شين محقّقة، بل إلى صوت بين الشين والجيم، وعبّر عن ذلك بقوله: "إذا اضطرّ الذي هذه لغته، قال: جيدش، وعلامش، بين الشين والجيم، إذا لم تتهيّأ له أن يفرده"[3]. والظاهر أنّ اللّغويين فسّروا ما سمعوه ولم يستطيعوا كتابته، لأنّ هذه الكاف لم تلحق لشين كما تصوّروا، وإنّما تطوّرت إلى صوت من الأصوات المزدوجة التي اصطلح عليها Affricata.

واستقرى علماء اللّغة في أواخر القرن التاسع عشر من مقارنتهم اللّغة السنسكريتية باللّغتين اليونانية واللاتينية قانونا أطلقوا عليه "قانون الأصوات الحنكية"، ولاحظوا أنّ أصوات أقصى الحنك كالكاف والجيم الخالية من التّعطيش يمثل لمخرجها إلى نظائرها من أصوات أمامية حين يليها صوت لين أمامي كالكسرة، لأنّ صوت اللّين الأمامي في مثل هذه الحالة يجتذب إلى الأمام قليلا، أصوات أقصى الحنك، فنقلت إلى نظائرها من وسط الحنك، وهذا معناه أنّ الكاف المكسورة تتحوّل إلى صوت مزدوج وهو "تش"، هذه هي الكشكشة ذات التقيّد الذي لم تتقيّد به لهجة "توانت" في تطوّر كافها.

كما أنّها تختلف عن الشّنشنة المميّزة للهجة اليمن الحديثة المتوارثة عن الأجيال السابقة[4]، الّتي يتمّ فيها قلب الكاف شينا مطلقا[1] – بإقلاب الكاف عن مخرجها، وهو أقصى اللّسان إلى وسطه، وهو مخرج الشين– مهما كان موضعها في الكلّمة، نحو: "لبيش اللهم لبيش".

---

(1) نفسه، ص ٣٧٢.

(2) تاريخ آداب العرب، ج١، ص١٣٨، مصطفى صادق الرافعي.

(3) جمهرة اللّغة، ابن دريد (أبو بكر محمد الحسن الأزدي، ت٣٢١هـ)، بيروت (لبنان): دار صادر، دت، ج١، ص٥.

(٤) ينظر المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، السيوطي(ت٩١١هـ)، ج١، ص٢٢١. ومن الصّعب القول بأنّ اليمنيين قد أثّروا تأثيرا مباشرا في أهالي المنطقة، فما يمكن قوله أنّ "أربعة آلاف رجل من مختلف القبائل التي ساهمت في فتح شمال إفريقيا، وبشكل خاص أولائك الذين جاءوا مع الزبير بن العوام الذين يسمّون بالمدنيين، لقد كانت أغلبية هذه الإمدادات البشرية تتكوّن من عشائر يمنية". ينظر الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال إفريقيا والأندلس، عبد الواحد ذنون طه، ص ٩٥، بنغازي (ليبيا): دار الكتب الوطنية، ٢٠٠٤م. إلاّ أن هذا الفتح شمل برقة وإلى غاية زويلة التي فتحها عقبة، واصل نشر الجيوش في أقاصي المغرب حتى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كما أنّها تختلف أيضا عن "تش" الّتي تنطق في الوسط الرّيفي الأردني، الّتي يحدث تطوّرها بتأثير الكسرة المجاورة، أو الفتحة الممالة إمالة شديدة أو خفيفة[2]، نحو: "تشرش" في (كرش) و"رتشب" في (ركب).

كما أنّها تختلف كذلك عن الشّنشنة العراقية على السّمت الّذي شاع أكثر في منطقتي السلمانية، والدجيل، وبعض المناطق الأخرى التي تبدل فيهما الكاف إلى شين إذا لم تجاورها شين أصلية.

وتختلف أيضا عن "تش" التطوانية بالمغرب الأقصى،لكونها ليست صورة صوتية متطوّرة عن الكاف، وإنّما هي في الأصل زيادة تاء للشين، تنتج عن توقف الهواء قبل إصدار صوت الشين فيقولون "حتشها" بدلا من حشّها[3].

وتتمايز في مواضع قلبها إلى "تش" عن نظيرتها المتطوّرة عن حرف " C" في بعض اللّغات الهندية الأوربية كالإيطالية[4]مثلا. وعن "K" الروسية الّتي تقلب إلى

"Tcha "، المرتبط أساسا بالتغيّر الدّلالي، نحو: "cKem ": مع من؟ "avec qui" بالفرنسية، فيتغيّر مدلولها بالقلب CKem، تنطقTcheim، فتصبح تعني بماذا؟ ? avec quoi، وokom الّتي تعني "لمن"? a qui، فإذا قلبت إلى OCem، وتنطق، atchiom، أصبحت بمعنى علام؟ ? a quoi، وkovo بمعنى من رأيت؟ فتكتسب معنى ماذا رأيت؟ لغير العاقل بقلبها إلى Cevo، وتنطق Tchevo تشيفو، بكاف خالية من التعطيش.

علّل لذلك المستشرقون بأنّها من أصوات أقصى الحنك، فحين يليها صوت ليّن أمامي للكسرة تمال إلى نظائرها من أصوات وسط الحنك والثنايا الأمامية، وأيّدهم فيما ذهبوا إليه عدد من كتاب العرب[5].

وما يمكن استخلاصه من هذا كلّه، هو أنّ هذه الظّاهرة الصّوتية – قلب الكاف "تش" أو شينا- من المحتمل أن تكون اللّهجة قد تأثّرت فيها بالشنشنة اليمنية الحديثة[6] من جانب واحد، وهو قلب الكاف المتطرّفة مطلقا إلى "شين"[7].

أمّا إبدالها "تش" في أول أو وسط المونيم، فالاحتمال يعود إلى تأثّرها باللّهجة البربرية[1]، ما دام الإبدال فيها مطردا – نظير ما وسمت به اللّغة الإيطالية - في غياب رمز يضبط هذا الصّوت المركّب في الخطّ العربي عند القدماء، ومن الممكن

بلغت طنجة. ينظر تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، وديع أبو زيدون، ص ٦٨، بيروت (لبنان)، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

(١) المزهر في علوم اللّغة، السيوطي، ج١، ص٢٢١.

(٢) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، ص١٠٤.

(٣) معجم شمال المغرب، عبد المنعم سيد عبد العال، ص٨٣.

(٤) مثل كلّمة Cera في الإيطالية تنطق "تشرا"، وتعني الشمع.

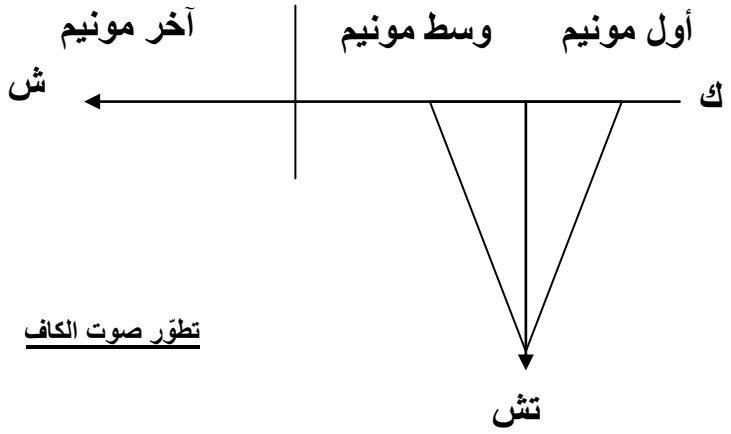
(٥) اللّهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، ص٢٨٠، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٣٩٨هـ ١٩٧٨م.

(٦) كان العرب حين دخلوا الأندلس يتشكلون من مختلف القبائل، منها اليمنية بأكثر عدد، فتأثّر بهم باربرة شمال إفريقيا، ولم يعد أحد في القرن التاسع يتكلّم بربريته. وبعد سقوطها عادوا بثقافتهم المكتسبة إلى موطنهم الأصلي . ينظر الحركة اللّغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف، ألبير جيب، ص٢٩، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٧م.

(٧) في هذه الحال،لا يمكن بواسطة التّأثير السّمعي التمييز بين صوتي الشين المحقّقة، والشين المبدلة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

القول بأنّهم سمعوا الإزدواجية "تش" فظنّوها كافا وشينا[2] . وعلّل جان كانتينو لهذا الصّوت المركّب بقوله: "أنّ الكاف أصبحت أدنى حنكية بمجاورتها للكسرة، ثمّ أصبحت ياء خفيفة "كي"، ثمّ صارت "تي"، ثمّ "تش"[3]. والاحتمال المرجّح هو أنّ هذا الإبدال جرى على مرحلتين: أبدلت بعض قبائل العرب في الأولى صوتا ثنائيا من الكاف، ثمّ تطوّر في المرحلة الثّانية على لسان غيرهم بسقوط نصف الصّوت المزدوج الأوّل، وبقاء نصفه الثّاني.



ثَبَتُ المصادر والمراجع:

(1) الإبدال، أبو الطيب اللّغوي، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، دط، دت.

(٢) الإبدال في اللّغة العربية مظاهره وعوامله وأثره في كنية اللغة وتيسيرها، مولاي عبد الحفيظ طالبي، جامعة حلب، دط، دت.

(٣) الأصوات اللّغوية، عبد القادر عبد الجليل، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م.

(٤) البيان والتبيين، الجاحظ (أبو عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الكتاب العربي، ط٣ ١٣٨٨هـ ١٩٦٩م.

(٥) تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، وديع أبو زيدون، بيروت (لبنان)، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥م.

(٦) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ط٢، ١٣٥٩هـ، ١٩٤٠م.

---

(1) القبائل الصغرى (القسم الناطق بالعربية)، بحيث لا زال هذا الصّوت ساريا في لهجتهم إلى يومنا هذا . ينظر دروس في علم أصوات العربية، ص ١٠٤، جان كانتينو.

(2) ينظر الإبدال في اللّغة العربية، ص١٦٧، مولاي عبد الحفيظ طالبي.

(3) دروس في علم أصوات العربية، ص١٠١، جان كانتينو.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(٧) اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العام العربي، رياض قاسم، بيروت: مؤسسة نوفل، ط١، ١٩٨٢م.

(٨) التطوّر اللّغوي التاريخي، إبراهيم السمرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس، دت.

([1]) التطوّر اللغوي مظاهره وعللّه وقوانينه، عبد التواب رمضان، القاهرة: مكتبة الخانجي القاهرة، دار الرفاعي الرياض، ط١، ١٩٨٣م.

(٩) التّعريف الوصفي لإفريقيا الشمالية، طراد دي سلان، ١٩١٣م.

(١٠) جمهرة اللّغة، ابن دريد (أبو بكر محمد الحسن الأزدي)، بيروت (لبنان): دار صادر، دت.

(١١) الحركة اللّغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف، ألبير جيب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٧م.

(١٢) الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان) تحقيق محمد علي عبد المنعم سيد عبد العال النجار، بيروت(لبنان):عالم الكتب ط٢، دار الكتب المصرية، ١٩٥٢م.

(١٣) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس، ١٩٦٦م.

(١٤) الصاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس(الحسين أحمد بن زكريا بن فارس)، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت (لبنان): مؤسسة بدران للطباعة والنشر، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٤م.

(١٥) علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، مكتبة وهبة، ط١، ١٤٠٠هـ، ١٩٨٠م.

(١٦) الكتاب، سيبويه، (أبو بشر عثمان بن قنبر)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الجيل، دط، ١٤١١هـ

(١٧) الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال إفريقيا والأندلس، عبد الواحد ذنون طه، بنغازي (ليبيا): دار الكتب الوطنية، ٢٠٠٤م.

(١٨) الكامل في اللغة والأدب، المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت.

(١٩) اللّهجات وأسلوب دراستها، أنيس فريحة، بيروت(لبنان): دار الجيل، ط١، ١٩٨٩م.

، ترجمة أيوب عبد الرحمان، الكويت جامعة الكويت،١٩٨٦م.chaim rabin(٢٠) اللّهجات العربية الغربية القديمة،

(٢١) اللّهجات العربية في التراث، القسم الأول في النظامين الصوتي و الصرفي، الجندي أحمد علم الدين، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.

(٢٢) مبادئ اللّسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دت.

(٢٣) المحيط في الأصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، دار المشرق العربي، بيروت، ط٣، دت.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(٢٤) المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، السيوطي(أبو بكر محمد بن الحسن)، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، ط١، ١٩٦٤م.

(٢٥) معجم شمال المغرب(تطوان و ما حولها)،عبد المنعم سيد عبد العال،القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

(٢٦) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها، محمد ألتونجي، بيروت (لبنان): دار المعرفة، ط١، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥م.

(27) Bulletin Soc de Géographie et d'Archéologie d'Oran. Tome 5

(28) Canal les villes de l'Algérie extrait de la revue de l'Afrique française, Paris Barbier, 1888

(29) Mac Carthy, Algérien Romana, 1857.

(30) Nemour Djemaa Ghazaouet Francis Labador Monographie Illustree Imprimerie la Typo Litho Alger 1948

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"المثير الجماليّ والإبلاغيّ في قصص أبي العيد دودو
سياج البنفسج أنموذجا "

الدّكتور: تركي أمحمد معهد اللّغات والآداب المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان

تقوم القصّة العربية عموما، والقصّة الجزائرية خصوصا على تقنيتي التّلميح والسّرد، وهما عصب النّسيج القصصي، وعليهما يقوم أي نصّ سرديّ فالقاصّ يلجأ في تعبيره إلى الرّمز باعتباره تقنيةً فنيةً قمينةً على تقديم أفكاره بطريقة إشاريّة تتطلّب إعمال الفكر في القبض على دلالة القول المحكي، الذي يحبك القاص سرده بطريقة بارعة تنقل هذا القارئ من محطّة إلى محطّة بطريقة متوانية متتالية، لا يحسُّ فيها بملل أو انقطاعٍ يُخرجه عن نطاق متابعة القراءة، وكأنّنا بقولنا هذا نشير إلى ما اصطلح عليه النّقاد-ونؤيدهم في مسعاهم- بالكتابة السّردية المجازيّة، وفيها تتداخل العلاقات وتتعالق لتكوين نسيج قصصي يُدهش السّامع ويؤثر فيه، فيلمس طبيعة الذّاتِ القاصةِ وينعتها بالهدوء، والارتياح. هذا ما مثلته قصص أبي العيد دودو ، وهي قصص قد نحكم عليها بالتشابه في غالبيتها، إذا ما قُرِئت في جانبها العام ؛حيث يتحدّث فيها عن الصِّراعِ والتَّنافس والتَّواطؤ الخارجي على الوطن وكيفية تضحية الجزائريين على وطنهم العزيز، ومن خلالها يبعث (دودو) رسالتَه التحفيزية إلى القارئ الكريم بصياغة أسلوبية رائعة زاوج فيها بين الجانب الواقعي المعيش، والجانب الرّمزي المجازي القائم على لعبة السّرد والحوار. كما أنّها فضحٌ للخونةِ والمتآمرين على اقتسام أشلاء هذا البلد الغالي.

١ ٠ سيرة أدب في رجل واحد:

حقيق بنا الإشادة بمواقف أدبائنا وكتّابنا الجزائريين ممن تحمّلوا صعوبات البحث، وذاقوا مرارة الاستعمار لكنّهم تحدّوا كل هذه العراقيل وتخطوها مستأنسين باللُّغة ومغازلة الأوراق فكتبوا في كلّ شيء توسموا في الجمال والإبداع، وتحدّث عنهم كلّ شيء مولع بما توسموا، فكانوا صدقا كما وصفهم البحتري تـ٢٨٤هـ) بقوله للفذّ منهم:

وَلَمْ أَرَ أَمْثَالَ الرِّجَالِ تَفَاوَتَتْ إِلَى الْفَضْلِ حَتَّى عُدَّ أَلْفٌ بِوَاحِدِ[1]

وُلِد أبو العيد دودو بدوار تمنجر، التابع لبلدية العناصر بولاية جيجل يوم:١٩٣٤/١٣١م، وهو من الأدباء والأكاديميين الجزائريين، ورائد من رواد القصّ والأقصوصة والمسرحية والترجمة في الوطن العربي. تنوعت كتاباته وتمايزت طرق عرضها، فهو من جهة يحب الوطن، ويشيد بقوميته ومن أخرى يدافع عنه محاولا إصلاح الزّيف الموجود

---

[1]-الديوان. أبو عبادة الوليد البحتري.. تح: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، مصر، ط٣؛ ج١، ص: ٦٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فيه . هذا مالمحناه في مجموعته القصصيَّة "الطَّعام والعيون"١٩٩٨م)، وله أعمال أخرى تراوحت بين القصّ كـ(بحيرة الزيتون، و دار الثلاثة ..)، والمسرح (التراب، البشير)، والترجمة كـ:(العمل الفني اللغوي لفوفغانغ كايزر، الأمير عبد القادر لكارل يوهان بيرت، بريخت في بعض قصصه وأشعاره القصصية. غوته في أجمل أشعاره وقصائده القصصية)، وفي التَّحقيق والتاريخ كتاب(التاريخ المنصوري، كتب وشخصيات)، توفي رحمه الله سنة٢٠٠م[1].

تعدُّ مجموعته القصصية (الطَّعام والعيون) من أجمل ما كتب وتميَّز في أدبنا العربي عموما والأدب الجزائري على وجه الخصوص. وفيها قارب السّارد الأرضيّة الاجتماعيّة للواقع الجزائريّ المعيش في فترات الاستدمار الفرنسي الغاشم، إذ تمثِّل قصة "سياج البنفسج" موضوع دراستنا الواقِعَة في عينها، وقد طعَّمها برموز كثيرة كان قد استلهمها من أسطورة شعبية، تقارب الحدث المرئي والمعاش .

٢. طبيعة القصَّة:

تدور الأحداث الكبرى لقصَّة "سياج البنفسج" على المنافسة، والامتلاك، والتواطؤ، وفيها يتنافس أربعة رجال على امرأة جميلة حسناء، أيُّهم يحظَى بحبها ويسرق ورقة الزَّواج منها؟، بدءً بالرَّاعي الذي وجدها أولا بالجبل، ثمَّ السَّيد الذي سحرته بجمالها في القرية، ومرورا بالقاضي الذي استهواه جمالها، ووصولا إلى الحاكم صاحب السُّلطة العالية في البلاد.

لتُبَتْ هذه القِصَّة في تسعينيات القرن الماضي، وهي أحداث بناها السّارد متكئاً على قصَّة شعبية أسطورية، و السّارد -كما نعلم- ذات هادئة عكفت على قراءة الواقع المعيش فاختزلت منه تجارب، طعّمتها في الغالب بخيال مطلق للتشويق والإثارة، ليحاول في كلّ قصة يقدّمها لنا قذف شرارات التحذير والتغيير وفضح هذا الواقع بكل زيفه ومرارته، ففي ظلّ تداعي الأيادي على الجزائر من قبل المنافسين والمتواطئين للحصول على ماليس لهم، ومن حقِهم بالقوة والغصب، نجد أن لكلِّ حق مُطَالب وما ضاع حقٌّ وراءه طالب كماقيل، والقصَّة في بنائها اللّيّ رسالة تحفيزية يبعثها أبو العيد دودو إلى قارئه في صياغة أسلوبية رائعة زاوج فيها بين الجانب الواقعي المعيش، والجانب الرَّمزي المجازي القائم على لعبة السّرد والترميز والحوار. كما أنَّها فضحٌ للخونةِ والمتآمرين على اقتسام أشلاء هذا البلد الغالي.

٣. شعريّة النَّصّ القصصي:

تدخل الرِّواية والقصَّة والأقصوصة في مجال السَّرديات، وكثيرة هي البحوث والدِّراسات التي عكفت على دراستها وسبر أغوارها ومقارنتها بالشِّعر[2] إلاّ أنّهم رجحوا دراسة السَّرد في الشِّعر ولم يعنوا بتحديد الشِّعريّة في السَّرد، ولعلَّ

---

[1]- للاستفادة والاستزادة أكثر ينظر سيرته الذاتية التي كتبها بنفسه في مجموعته الطَّعام العيون، الصادرة عن منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق؛ ١٩٩٨م، ص: ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠.

[2]- من بينها مثلا نذكر : كتاب (القراءة والتجريب) لسعيد يقطين وقد عالج في فصل منه الخطاب الشِّعري والخِطاب الروائي، وكتاب آخر للدكتور صلاح فضل المعنون بـ : (تحليل شعرية السّرد)، وكتاب الدكتور محمَّد عزام (شعرية الخِطاب السَّردي)، وكتاب بشير قمري (شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات) كما كتب الغربيون في هذا ومن دراساتهم نذكر : (الخِطاب الروائي) ترجمة محمَّد برادة وقد تحدَّث في فصله المعنون بالخِطاب الشّعري والخطاب الروائي عن هذه الازدواجية وهي في حقيقة الأمر إشكالية مازالت قائمة في الحقل النّقدي، ولرولان بارت وآخرون كتاب يتحدثون فيه عن(شعرية المسرود) كذلك.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

السبب الوحيد والأوحد الذي من خلاله وُجِدت هذه الدّراسات يَتمحور في هذا السُّؤال، هل العلاقة بين الشّعرية والسّردية علاقة اتصال وائتلاف أم إنَّها علاقة انفصال واختلاف؟

رأى بعضُ النُّقادِ والباحثين المنشغلين والمشتغلين على تحليل الخِطاب السَّردي أنّ السَّرديات فرع من الشّعرية[1]، مادام أنّه يَهتم بالبُنى الداخلية للنَّص الأدبي الحكائي، وما الشِّعرية إلاَّ بحث في القوانين الدَّاخلية لهذا الخِطاب[2] . ولعلَّهم بكلامهم هذا يكونوا قد كسَّروا حاجز التَّنافر بين تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، هذا ما يظهر في قولهم: " ظلتِ الرِّوايةُ محافظةً على ملامحها كبيانات تنهض على السَّرد، وتقول أشدَّ الأسئلة حرقة وإلحاحاً في الثّقافة العربية. ولكنَّ السَّرد تزيّا، في السّر بملامح الشِّعر، حتى ليكاد الشِّعر يتماهى مع السَّرد. وإذا البيان لحظة خطرة تضعنا في حضرة نمط من الكتابة آخذ في التشكل، نمط يعصف بالحدود جميعها"[3]. إنَّ مسألة تجاور الشِّعر مع النثر مسألة كانت محلّ نقاشٍ ولا تزال مادام أنّ كليهما خاضعان للُّغة وأيّ لغة؛ إذ لا نصّ بغير لغة ووجود كلّ نص يتعلَّق باللُّغة، والأدب في عموميته يتحرَّك في اللُّغة[4].

هذه اللُّغة القصصية المفتحة والمتفتحة على مشارب أخرى حيث ينهل السّارد من لغة شعريَّة تتعدَّى القاموس ولوجا في حقل السينما والدَّراما لتكوين نصِّه، وهذا الفعل لا توجده أيَّ لغة إلاَّ لغة الشَّعر.

يُولي السّارد اهتمامه البالغ لهذا المكوّن النَّصي (اللُّغة)باعتباره منبعَ الشِّعرية[5]، وهو عنده وسيلةٌ من وسائل التَّغيير وفَضح لهذا الواقع المرير، فبها يَهْدِم ويَبْنِي عالَمه المتوقَّع الرافض للعالم الواقعي، ولذلك تأتي مغدقة بالمجاز والتَّصوير البارع المقارب والمحايد في آن واحد، فكما سبق وأثر عن الخليل قوله: "الشُّعراء أمراء الكلام"[6]، فكذلك يكون السّارد ؛ فهو خالق كلمات في سياق غير سياقها العادي للإثارة والتَّشويق، وترميز الواقع بأساليب التَّكثيف والضبابية، فتتأسس نظرة أخرى للعمل الابداعي، إذ يتجاوز السّارد الكلمات في شكلها العادي ليُعنى بظلها ومعنى معناها، هذه الكلمات في سياقها الجديد وقد أكسبت دلالات أخرى تبدو للقارئ من الوهلة الأولى أنّها هذيانٌ وفوضى، لكن ما إن يُكمل القراءةَ يتمتّع ويقرُّ بهذا النّفس الطويل الذي يملكه السّارد في القصّة أو الرّواية.

---

(١)– ينظر: تحوُّلات الشِّعرية في الثقافة النّقدية العربية الجديدة، يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، الكويت،(ع٣)، مج ٣٧؛ ٢٠٠٩م، ص: ١٤.

(٢)– للإطلاع أكثر: إشكالية المصطلح في الخطاب العقدي العربي الجديد. يوسف وغليسي. منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١؛ ٢٠٠٨م. ص: ٢٧٠.

(٣) – البيانات. اليوسفي، محمد لطفي، سراس للنشر، تونس؛ ١٩٨٥م، ص:٠٧.

(٤)– اللُّغة والخطاب الأدبي. تر: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ ١٩٩٣م، ط١. ص: ٣١.

(٥)– ينظر: القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً. يوسف الشاروني. سلسلة الهلال، عدد ٣١٦– القاهرة؛ ١٩٧٧م، ص٦٥ .

(٦)– ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح القرطاجني، حازم أبو الحسن.تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: ١٤٣، ١٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هنا تميل لغة السّرد[*] إلى لغة الشّعر وتتضافر معه، لما تحمله اللُّغة الشِّعرية من إيحاءات وترميزات وتكثيف وإشارة وفي ابتعاده عن المألوف و التَّضاد، وهي لغة" ثريّة ومغوية لكنها مستوية، كما يليق باللُّغة المتعاليّة في غنوصيتها ونبويتها"[1]، وبمعنى آخر نقول: تجاوزت لغة القصّ كلَّ الأطر والتّقاليد القديمة للمُهِمَّةِ التي كانت تؤديها(التعبير)، ولوجا في عوالم التوسيع والفراغ والبياض الدلالي، لتقديم بعض حقائق هذا العالم، وفضح زيفه، وبذلك تُثير عواطف القارئ وتؤثر فيه فينساب وراءها وينقاد للارتواء من دلالاتها المفتوحة، وهكذا فإنَّ استعانة السّارد بهذه الأدوات الفنيَّة في تشكيله الفني للنّص، تمكِّنه من التَّعبير بطلاقة عن كل ما يَخطر بباله بطريقة موحية، ولمحة دالة على موقف معاش، وتجربة فريدة.

من هنا، يُصبح النّص القصصي عالماً مفتوحاً لا تَسعه دلالةٌ واحدة في تأويله، وقد تخطت عملية تفسير النُّصوص السَّردية كلّ الطرق التقليدية القديمة التي كانت تبحث في " ثناياه عن المعالم الخارجية المتصلة به. وانطلاقاً من هذا التحوُّل الجذري، نستطيع أن نُسجل للدَّرس الأدبي احتفاءً خاصاً بالنص كبِنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزاً عليه باعتباره لغة منتظمة في نسق من التراكيب"[2].

إنَّ جماليَّة كلّ نصٍّ متعلِّقة بمدى انسيابية لغته وتدفقها؛ إذ نجد في قصة واحدة كمًّا هائلاً من الفنّيات اللُّغويَّة والأسلوبيَّة التي يمتلِكُها النَّاص في سَرْدِ حوادثه، وقد بدَّل أدوارها ولعب على إبراز ظِلّها؛ فهي مكمن الجمالية ومنها تتولَّد شعريّة هذا النّص القصصي وتَبْرز قيمتَه الفنيَّة فيُمتِع قارئه ويُؤثر فيه ليتحقَّق لنا ما سمَّاه "رولان بارت" بلذة النَّص. هذا مالمسناه في هذه القصة المنتمية إلى مجال القصص الرّمزي الإيحائي الذي يتطلَّب قراءات متنوعة وصولاً إلى دلالاتها.

٤ ٠ . كفاءة الرّمز والسّرد وأثرهما في بناء شعريَّة القصّ:

نسج السّارد - أبو العيد دودو - قصتَه وحبَكها حبكا رائعا، حيث يتداخل فيها الرَّمزي والسَّردي كما يتعالق فيها الوصفي والحواري بطريقة متآلفة تدلُّ على كفاءة السّارد ودرايته، وقد صاغها بطريقة إيحائية يترَبَّع السّرد على مملكتها غاية إقناع المسرود له وإبلاغه، كما يُلبسها الرّمز طابع الإيحائية التي تجعلها مغدقة بالتأويل والتّفسير. والرَّمز تقنيةٌ فنيةٌ قمينةٌ بتقديم الأفكار بطريقة إشاريّة تتطلَّب إعمال الفكر في القبض على دلالة القول المحكي، الَّذي يحبك السّارد سرده بطريقة بارعة تنقل هذا القارئ من محطَّة إلى محطَّة بطريقة متتالية، لا يحسُّ القارئ فيها بملل أو انقطاعٍ يُخرجه عن نطاق متابعة القراءة، وكأنَّنا بقولنا هذا نشير إلى ما نسميه بالكتابة السَّردية المجازيّة، وفيها تتداخل العلاقات وتتعالق لتكوين نسيج قصصي يُدهش المسرود له ويؤثر فيه؛ فيلمس طبيعة الذَّاتِ السّاردةِ وينعتها بالهدوء والارتياح.

---

[*]- وهو كما عرَّفه النُّقاد بقولهم:" هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل. ط٨، بيروت، دار الفكر؛ ١٩٨٣م، ص: ١٨٦.

[1]- ينظر: جماليات وشواغل روائية. نبيل سلمان. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق؛ ٢٠٠٣م، ، ص: ١٥٨.

[2]- مفهومات في بنية النص. وائل بركات. دار معد، دمشق؛ ١٩٩٦م، ص:٠٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ففي ظلّ هذه الآراء والاتجاهات النَّقدية المهتمة بدراسة هذا الجنس الأدبيّ النثري تغدو القصَّة "همسة، أو لمسة حقيقية أو دمعة أو مسقط ظل أو إشعاع ضوء"[1] كلام يسير يحمل في داخله صورة عالم جديد، عالم يزخر بالجمال والمثل العليا.

كَثُرت الرُّموز وتعدَّدت في قصَّة سياج البنفسج، وهي رموز مقارباتية للواقع العام؛ إذ يتمحور رمز المرأة الجميلة الحسناء على نَّص دودو ككلّ، وهو رمز الجزائر، البلد الجميل والرائع، البهي والغني في ثرواته وخيراته، هذا الرّمز الذي يسيِّر أحداث القصَّة من بدايتها إلى نهايتها، وقد منح لها السّارد هالة صوفية أسطورية متفانية في الجمال والقداسة والنظارة مغطاة بنبرة وصفية قدَّمها السّارد لسلب تفكير متلقيه ولفت انتباهه، وهذا ما يَكشف عنه قوله: " وحين همَّ بجمع قطيعه للعودة إلى البيت، برزت أمامه ملفوفة في أشعة الشّمس الغاربة امرأة يافعة، جميلة الوجه، ناعمة البشرة، لينة الأعطاف، لا تفارق البسمة شفتيها كأنها طبيعة فيها، ترتدي ثوباً أبيض، تنسدل فوقه غلالة بنفسجية، يبرز منها عنق في لون العاج، ونعومة المخمل، وملاسة الزمرد"[2] .

إنّنا –هنا- أمام براعة أسلوبيّة قادرة على استحكام الأذهان وسلبها، كيف لا وقد طعَّمها السّارد بتراكيب وألفاظ مجازية موحية " تذهب بنا بعيداً، بل تأخذ بخيالاتنا إلى فضاء الرمز فيصبح الذهنُ وقد تفاعل مع هذا السَّرد السيميائي يغامر في عملية تفكيكية عله يجيب عن تساؤلات الجمالية التي تؤسسها اللُّغة في هذا التشكيل الإنزياحي"[3]؛ فنراه يَستعمل مثلا بعض ظَّواهر الأداء في الفنِّي في الخطاب الأدبي كظاهرة التَّقديم والتأخير وهو ما مثله قوله: (برزت أمامه[...] ملفوفة في أشعة الشمس الغاربة[امرأة] يافعة).

تأتي جماليّة هذا الحدث القصصيّ من انفتاح السَّرد على مكوِّن دلاليّ (التقديم والتأخير) هادف يُبْرِز الجمال، وهو مكون يُثْبت الأثر النَّحويّ في بناء هذه القصة السَّردية. ولعلّ غاية التّقديم والتأخير – تقديم المفعول فيه (ظرف المكان) أمام ، وتأخير الفاعل (امرأةٌ) وذلك لغرضِ تمهيد للموقف الذي يريد بثَّه للقارئ؛ فهذا الخرق في بناء القالب القصصيّ يتطلَّب مهارة أسلوبيّة أو ملكة لغويّة؛ إذ هو مصدر المفاجأة والدّهشة. وقد كان للقاصّ أن يحافظ على ترتيب عناصر الجملة لكنَّه أراد إعمال فكر قارئه في عملية البحث والاكتشاف، كما أدرجه كذلك لغرض التشويق والإثارة كونه صانعَ كلامٍ - هو الآخر - مجيداً له.

ثمَّ عزَّز السّارد فقرتَه بوابل من الألفاظ الرَّمزيّة البعيدة القريبة في آن، بعيدة في مستواها التّأويليّ الغائر، وقريبة في شكلها السَّطحي منها توظيف اللَّون، باعتباره إشارةً ولمحةً سيميائية لها دلالة معينة: (**أبيض، بنفسجية، العاج، الزمرد**)؛ فالأبيض عادة رمز للنقاوة والوضوح وخلاء الشيء من الزَّيفِ، والطَّهارة "كما استخدموا البياض للمدح بالكرم، ونقاء الغرض من العيوب. ولارتباطه بالضَّوء"[4]. ولأنّ الموقفَ المعبّر موقفُ إبراز صفات الشّخصيّة كلّها، جنح السّارد إلى

---

[1]– الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة. (دراسة في المضمون والبناء الفني). محمود الحسيني. دار المعارف ، مصر؛ ١٩٨٤م، ص: ٥٦.

[2]–الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة. (دراسة في المضمون والبناء الفني). محمود الحسيني. ص: ١٢٣.

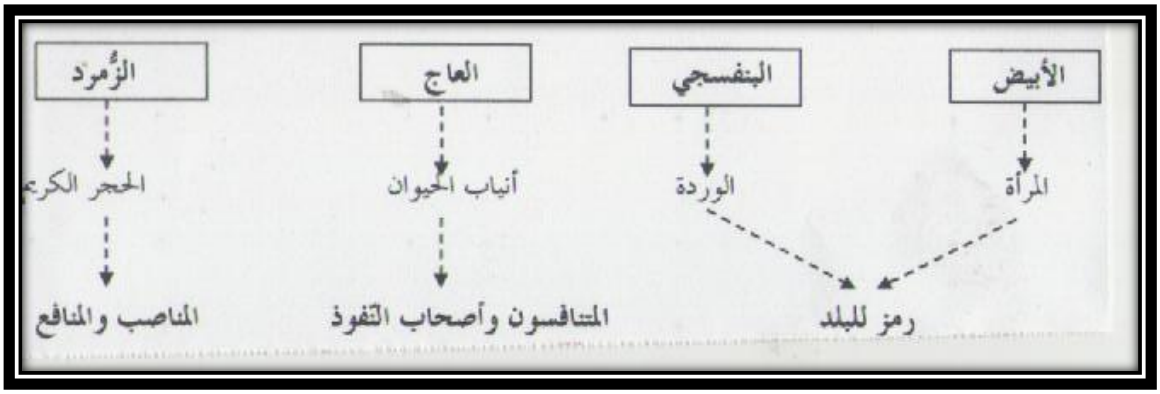
[3]– مكونات السَّرد في النَّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات). عبد القادر بن سالم ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص: ٣٩.

[4]– اللُّغة واللون. أحمد مختار عمر. عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢؛ ١٩٩٧م، ص: ٦٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هذا الرّمز خدمة للرَّمز الأوّل؛ المرأة رمز بلده الغني. ولذلك، كان تعبيره بصورة تشبيهية رمزية بلَّغت المقصود ووضَّحت الغاية المبتغاة.

إنّ ممّا نلاحظه على بداية القصّة أنّها مزيج وخليط من ألوان لها محدّدات ترمز إليها. ولعلّ غاية السّارد في استخدام التعبير بالألوان للتأثير في نفسيَّة متلقِّيه، وتقريب الحدث الرئيس الذي ينوي إلقاءه. وهنا، يغدو اللَّونُ طريقةً جديدةً تَميزت بها الكتابة القصصيَّة لهذا الجيل السّارد الذي سخَّر هذا اللَّون لغايات منفعية بحتة[1]. وعليه، كان كلّ لون خدمةً لرمز ساد قبله. ومن تحليلنا لهذا التبادل والانسجام بين اللَّون والرَّمز والصورة التشبيهية، صورة الطِّفل وهو رمز الفطرة، والبراءة، والنقاوة، ومن امتزاج الألوان والصّور نحصل على البناء الكلي الذي تقوم عليه القصَّة كما هو موضح في الشَّكل أدناه:



ثم يمضي السّارد في متابعة سرده، بطريقة فنيّة إبلاغيّة تُظهر قدرته التَّعبيرية والتَّصويرية المشخِّصة للحدث؛ إذ يبدأ دخوله في الأحداث حتى تبلغ درجة تأزُّمِها؛ فمن لقاء الرّاعي، وهو رمز الأمين والشَّريف من الرعيّة والعامّة الّذي يأكل لقمته من عرق جبينه ويكسب عيشه بالحلال، وهي كذلك صورة بعيدة في دلالتها، وفيها عبّر عن الانقسام الطّبقي أو الصّراع الخارجي الموجود في المجتمعات العربية؛ فالنّاس منذ آمد الأمد صنفان خدم وسادة، عبيد وأرستقراطيون، وما هذه الرّسالة من أعماق الذَّات السّاردة إلاَّ انعكاس لما يشعر به إزاء هذا التّقسيم الجائر.

وبعيدا عن الصِّراع الدَّاخلي أو ما سُمِّي في حقل السَّرديات بالمونولوغ الدّاخلي التي تشتركه فيه غالبية الأجناس نثرها وشعرها، منها قوله: " من أين خرجت ياترى؟"[2] ، "امرأة كهذه لا يمكن أن يمتلكها الإنسانُ للحظة عابرة حتى عند توافر الظروف المناسبة لامتلاك من هذا النوع العابر"[3]. وهو حوار داخلي بينه وبين نفسه، يُبنى على التناقض والشَّك وصولا إلى اليقين.

إلى هنا لا تزال أحداث القصّة في نشأتها وبدايتها التي بلغ فيها الوصف والسرَّد والرّمز سدَّة براعتها وجمالها لتدخل في التعقُّد والتأزم إبان دخول الراعي والمرأة على السيد؛ رمز الإقطاعية وصاحب النُّفوذ، وقد طار عقله وبلغ منه الوجد كلّ مبلغ من أول ما سقطت عيناه عليها؛ فأحب تملُّكها كأنَّها قطعة أرض أو قطيع غنم يجب أن يكون من حقِّه وذلك لأنَّه

---

[1]- نفسه، ص: ١٣.

[2]-الطَّعام العيون، بو العيد دودو، ص: ١٢٤.

[3]- نفس المصدر، ص: ١٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

صاحب مالٍ وجاه. وأخذ الحوارُ مبلغه بينهما وبدأ السيد يُثقل كاهل راعيه بحججٍ واهيةٍ وكلام ساخر يخدمه وليس للآخر إلا أن يُسلِّم ويُذعِن لأمر سيده. كقوله مثلاً:"مثلك يريد أن يَتزوج بهذه المرأة!" [1]، و" تقول لا سيادة لي في أمرك هذا؟ بلى إنها لي.وما أنت إلا راع عندي"[2]،" وإذا لم أشأ؟ أتظنها تَقبل بك لتعيش معك في الهواء الطلق؟ ... قبلت بك قبل أن تراني !ألم ترَ أنها تبتسم لي"[3].

تلعب السُّخرية في هذه القصَّة دورا مهماً في إبراز الحوادث الرّمزيّة الّتي يوجهها السّارد إلى المسرود له، بطريقة لبقة جميلة تصل بالتَّفكير إلى التَّسليم، وما استعمال السّارد لهذه الفنيات والمهارات الكتابية إلا لأجل توفير المتعة واللَّذة لهذا المتلقّي، ولإثارة التشويق والإثارة، وهذه طريقة السّارد النّاجح.

تطوّرت أحداث القصّة وتأزمت[**] إلى أقصى الحدود وتصاعدت حركة السّرد من حالة هدوء وسكون إلى حالة توترٍ واضطراب، وقد رُفع الخِصام والمساجلة الكلاميّة إلى القاضي، وهو رمز للسّلطة القضائية، الَّتي من أهدافها المسطَّرة ردّ المظالم، لتتحوّل إلى وظائف عموميّة فاسدة يرنو الموظَّف فيها إلى قضاء مصلحته وأخذ ما هو ملك لغيره بطرق غير مشروعة، وهذا من قبيل الآفات الاجتماعية التي تنشط بمجتمعاتنا العربية؛ فالرّمز، تقريب لمآلت إليه البلاد العربية من ميوع؛ فصحيح "أنّ الرّمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً"[4].

تابع السّارد سرد أحداثه وقد اجتمعت الشّخصيات الأربع (المرأة، والرّاعي، والسيد، والقاضي)، وقد أعاد النَّبرةَ السّاخرة في متابعة الأحداث، من الأدنى إلى الأعلى؛ فكما سخر السيد من الراعي، فكذلك سَخِر القاضي من السَّيّد، وأسكته مرات عديدة. وهكذا، لم يبقَ أمام السيد خصم، وإنّما دخل أرضية المعركة طرف ثالث هو القاضي نفسه، وصولا إلى السَّلطة الآمرة الناهية (الحاكم) كشخصية خامسة في القصَّة، الذي طمع فيها هو الآخر، وقد قال مثل ما قالوا، ثمَّ تسير حوادث القصَّة حول الحلّ بعد هذه التأزُّمات كلّها، وقد ردّ الأمر لصاحبة الأمر الَّتي اشترطت عليهم شرطاً قد يُكلِّف الواحد منهم حياته، وهو صعود قمة الجبل الذي وجدها فيه الرَّاعي لأوَّل مرَّة، والقفز من سياج البنفسج، ولم يزل المكر يراود ثلاثتهم وقد حكّموا الرّاعي في إعطاء الإشارة حتى يؤخرونه في القفز، لكن الله أبى إلا أن تكون الجميلة من حق الرَّاعي وخسر هنالك أصحاب النفوذ والسّلطة.

---

[1]- نفسه، ص: ١٢٧.

[2]- نفسه، ص: ١٢٨.

[3]- نفسه، ص: ١٢٩.

[**]- وتعرف كذلك بالعقد وهي كما يعرفها عرف النُّقاد بأنها "تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة" ينظر: عبد الله خليفة ركيبي. القصة الجزائرية القصيرة. (دراسة). الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٣؛ ١٩٧٧م، ص: ١٥٢.

[4]- الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر. أحمد محمّد فتوح. دار المعارف، القاهرة ؛ ١٩٧٧م. ص: ١٤٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ختاما لما تقدَّم نقول:

إنَّ قصَّةَ أبي العيد دودو قصَّةٌ رمزيّةٌ موحيّةٌ ذات أبعادٍ دلاليّةٍ موغلةٍ، صوّر فيها السَّارد الحالة الاجتماعيّة الَّتي تعيشها البلاد العربية عموما، والجزائر على وجه الخصوص، وقد تكالبت عليها أيادي الأثرياء والأغنياء ورجال الأعمال، فبفضل القوّة الإيحائيّة الرامزة، والمهارة الحواريّة والوهج السّردي، استطاع أبو العيد دودو تجسيد الواقع و وضعه على المحكّ ، واضعاً يده على الجرح. فمن خلال تعبيره المشعّ بين الخياليّ والواقعيّ، والحقيقي والمجازيّ وتواشج السّردي والرّمزي، نجح أبو العيد دودو في تقدّيم تصوُّرٍ عمَّا يجري في بلاده الجزائر.

المصادر والمراجع:

الاتجاهات الواقعية في القصة القصيرة. (دراسة في المضمون والبناء الفني). محمود الحسيني. دار المعارف ، مصر؛ ١٩٨٤م.

الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل. ط٨، بيروت، دار الفكر؛ ١٩٨٣م.

إشكالية المصطلح في الخطاب العقدي العربي الجديد. يوسف وغليسي. منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١؛ ٢٠٠٨م.

البيانات. اليوسفي، محمد لطفي، سراس للنشر، تونس؛ ١٩٨٥م..

تحوُّلات الشِّعرية في الثقافة النّقدية العربية الجديدة، يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، الكويت، (ع٣)، مج ٣٧؛ ٢٠٠٩م.

جماليات وشواغل روائية. نبيل سلمان. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق؛ ٢٠٠٣م.

الديوان. أبو عبادة الوليد البحتري.. تح: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، مصر، ط٣؛ ج١.

الرّمز والرَّمزية في الشِّعر المعاصر. أحمد محمَّد فتوح. دار المعارف، القاهرة ؛ ١٩٧٧م.

الطَّعام العيون، الصادرة عن منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق؛ ١٩٩٨م.

عبد الله خليفة ركيبي. القصة الجزائرية القصيرة. (دراسة). الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٣؛ ١٩٧٧م.

القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً. يوسف الشاروني. سلسلة الهلال، عدد ٣١٦- القاهرة؛ ١٩٧٧م، ص٦٥ .

اللُّغة والخطاب الأدبي. تر: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ ١٩٩٣م، ط١.

اللُّغة واللون. أحمد مختار عمر. عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢؛ ١٩٩٧م.

مفهومات في بنية النص. وائل بركات. دار معد، دمشق؛ ١٩٩٦م.

مكونات السَّرد في النَّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات). عبد القادر بن سالم ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء. القرطاجني، حازم أبو الحسن. تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: ١٤٣، ١٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تشيخوف والتمثيل المسرحي الأنثوي

بقلم أ.د./ سينثيا مارش (جامعة لندن)

ترجمة و تقديم: د. محمد مصطفى مح مد عبد الرحمن

دكتور الأدب والنقد الإنجليزي . جامعة الأزهر—مصر

‹‹تشيخوف›› مسرحيٌ ذو رؤية واقعية

بقلم د/ محمد مصطفى

"من السهلِ علينا أن نُسيءفهمَ مسرحِ ‹‹تشيخوف››، فإنَّ هذا المسرحَ قليلُ الحركةِ، دقيقُ النَسْجِ، حتى لتُخطِئُ العينُ المتعجلةُ رؤية ما يجري بداخله من أحداث، وتُعرِضُ عنه في شئ غير قليلٍ من السخط—مثلما فعل ‹‹تولستوي›› في روسيا، و ‹‹وليم آرتشر›› في إنجلترا—أو تتأملُه في حيرةٍ وتشكُكٍ، كالذي لايزال يفعله حتى الآن بعضُ قُرّاءِ‹‹تشيخوف››." (ص٥)

هكذا اسْتهَلَ الدكتور"علي الراعي" حديثَهُ عَنْ "مَسْرَحِ تشيخوف" في مقدمته لترجمة مسرحية ‹‹تشيخوف›› "الشقيقاتُ الثلاث" التي ترجمها عَنْ النصِ الإنجليزي عامَ(١٩٦٦)[1].

يَرى بعضُ النقادِ أنَّ رؤيةَ ‹‹تشيخوف›› للواقعِ في مَسرحِيَّاتهِ وقِصَصِهِ القصيرة رؤيةٌ ذات نزعةٍ تشاؤميةٍ؛ إلا أنَّ البعضَ الآخر يرى بأنها —أساساً—تقدُّميَّةٌ تَبعَثُ للتفاؤل، بل ويُنكِرُ بَعضُهم بأنَّ ‹‹تشيخوف›› ليس لديه رؤيةٌ على الإطلاق. يقول "موريس قَالِنسي"[2] في كتابه "الخيط المتكسر(١٩٦٦): "[تشيخوف] لَمْ يكن لديه نظريةٌ حياتيةٌ ليشرحها، أو مسألةٌ من الأهمية بمكانٍ ليطرحها، أو فَرْضِيةٌ. وليس ضرورياً تماماً لفهم مسرحه مناقشة رؤيته الدُنْيَوِيَّة. فلو أنَّ لديه شيئاً من هذا القبيل لكان غيرَ وثيقِ الصلةِ بموضوعِ فَنهِ. وتَكمُن مَوهِبَتُه الفنيّةُ الفَذةُ في وَصْفِه المُرْهَفِ للحياةِ مِن حَولِه، ذلك المَشْهَدُ اللامَاديُّ الطبيعيُّ الغَيبيُّ الذي عاشَ فيه" (ص١٨٤- ترجمتي). ويتم التحرر من هذا الالتباسِ في رؤيةِ ‹‹تشيخوف›› للواقع إذا فُسِّرَت المسرحياتُ على نحوٍ يُعَالِجُ جُزءًا واحدًا. وكما تؤكد البروفيسور"ڤيرا غوتليب"[3] في مقالها "طرائِقُ البريطاني تشيخوف" قائِلَةً: "الأفكار المُعَبرُعنها في كل أعمال تشيخوف—سواءً كَانَتْ أدبية أو مَسرحِيَّة—قطعاً وبلا ريبٍ ليست لـ رَجْعِيّ، ولا في الواقعِ لثَائِرٍ ثَوْرِيّ، بل لـ تَقَدُّمِيّ ذي نزعةٍ إنْسَانيَّة" (ص١٤٨- ترجمتي). ويَرى الناقِدُ المسرحيُّ

([1]) أنطون تشيكوف: الشقيقات الثلاث، ترجمة وتقديم د. على الراعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر ١٩٦٦.

([2]) Valency, M. (1966). *The Breaking String.* London: Oxford University Press.

([3]) Gottlieb, Vera (1993). "The Politics of British Chekhov," in Miles, P. (ed.), *Chekhov on the British Stage*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 148.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"مايكل كوفيني"[1] في مقالهِ في "الفاينانشال تايمز" في الثاني من إبريل١٩٨٦): "أنَّ تشيخوف يكتب في الواقع عن وَهمْ السَعَادَة، وعَبَثِ البحثِ عَنها."

بعد أن أتمَّ تدريبه كطبيب، أصبح ‹‹تشيخوف›› مُلِمًّا وذا درايةٍ تامةٍ بالمنهج العلمي، ومثل الكتَّاب الآخرين أصحاب المذهب "الطبيعي" فقد طبَّقَ هذا المنهج في كتاباته الإبداعية. وقد ساعد هذا المنهج في إيجاد طريقة لتقديم صورٍ صادقة من"الحياة كما هي"، لكن ذلك أوجد كثيراً من المشاكل بالنسبة له، ولاسيما عندما يصل الأمر إلى مسألة تصوير"الحياة كما ينبغي أن تكون"، بل وأمضى ‹‹تشيخوف›› حياتَه المهنية القصيرةَ نسبياً ككاتبٍ مسرحي باحثاً عن شكلٍ مسرحي دراماتيكي ملائم كي يحقق رؤيتَهُ للواقع.

عاش ‹‹تشيخوف›› في فترةٍ اتسمت بتَحَوُّل علمي وسياسي واجتماعي عارِم، فترةٍ انتقاليةٍ عندما كانت "الحداثة" تحل محل "الرومانسية"؛ ومن ثم كانت مشكلة تطابق الرؤية مع الشكل حَادَّة بالنسبة له. فالاصطلاحات التي وضعت لتصوغ مذهباً أدبياً مثل"الحداثة" هي محاولات لإيجاد أشكالٍ ملائمة فيها كي تعبر عن رؤية متحولة عن طبيعة العالم. فالمذهب "الطبيعي" بكل إبرازه وتأكيده على الفلسفة الوضعية والتجريبية، وبالأفكار الجديدة التي نشرها العلماء أمثال "داروين" و "كانط" سرعان ما أزاحت المذهب "المثالي" الذي عفا عليه الزمن للرؤية الرومانسية ليصبح رؤية مقبولة عالمياً. ويلخص "رونالد جاسكل"[2] آثار هذا التحوّل وتأثيره على الدراما على النحو الآتي:

سرعان ما يصبح جليّاً أهمية ومغزى هذا التحوّل للدراما؛ لأنّ السؤال الذي يُطرَح هو: ما هي أقدم الأساليب للتقصي عن البشر التي يجب التخلص منها أو تحديثها؟ فاللاهوت، والتكهنات السياسية والأخلاقية جميعها أثّرَت على نحو استنباطي. وابتداءً من البديهيات المفترضة (سابقًا) عن النفس، والإرادة أو حقوق الإنسان، فقد كان لديها أنظمة متطورة للفكر أدت إلى المجهول، أو في جميع الحالات لم تقدم شيئاً لتبيّن الطريقة التي تشَكَّلَ بها البشر بسبب الوراثة ومن قبل العالم الذي يعيشون فيه. أمَّا بالنسبة للشعراء والمسرحيين، حيثُ لم يروا الإنسان من خلال عدسات الدين أو الميتافيزيقا المُشَوَّهه، فقد عملوا من وجهة نظر ذاتية محضة، من خلال تقلبات العاطفة الإنسانية والإحْسَاس أو من خلال الوعي الحدسي البديهي الذي لا يمكن إقراره ولا دحضه. ورداً على هذا، فالدراما... قد تتخذ السرد الواقعي المفترض الذي أثبتته العلوم ظاهريًّا: سردًا قد تأسس نجاحه الساحق على نحو مضمون حتى أنه بدا الآن مماثلاً للرؤية المسيحية التي بدت لمسرحي القرون الوسطى، لا لتكون تفسيراً وحيداً للعالم، بل للعالم كما هو في واقع الأمر. (ترجمتي)

وبالنظر إلى رؤية ‹‹تشيخوف›› الماديَّة للواقع، وإجلاله للعديد من مقومات ومبادئ المذهب الطبيعي، يمكننا أن نرى سبب استهجانه لكثيرٍ من فرضيات أصحاب المذهب "المثالي" كما في أعمال كلٍ من "تولستوي"، و"دستويفسكي". فالمشكلة الفنيَّة الأساسيَّة في تضخيم رؤيته المسرحية للواقع إبّان هذا الوقت من الاضطراب الثقافي كانت في إيجاد وسائل فنية تتفق مع رؤيته للعالم على أساس علمي. ويفسر رفضه لرؤية العلم والفن كمتناقضين السبب في أن ثمة عنصرًا أدبيًا متينًا في عمله العلمي. والأهم من ذلك، هذا النهج الشامل المتوازن قد عنيَّ بأنَّ هناك عنصرًا علميًّا متينًا في جميع أعماله

([1])Coveney, Michael (1986). Review of *Three Sisters*, *Financial Times*, 2 April.

([2]) Gaskell, Ronald (1972). *Drama and Reality: The European Theatre since Ibsen*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972, pp.15-18.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأدبية. ومن هذا المنطلق يمكن للمرء أن يطلق على ‹‹تشيخوف›› بأنه من أصحاب المذهب "الطبيعيّ"[1]. وقد أكدَّ كلٌّ من "فورست" و "أسكراين" بأنَّ: "هذا التقارب مع العلم أكدَّ وشَدَّدَ عليه أصحاب المذهب الطبيعي بصراحة ووضوح ... فاعتقد الطبيعيون بأنَّ المصداقيَّة التي يهدفون إليها يمكن تحقيقها فقط من الملاحظة والرصد المُضنيّ للواقع والتَدْوين الدقيق للحقيقة."[2]

اسْتَخْدَمَ ‹‹تشيخوف›› رؤية "مُضنيَة" مماثلة للواقع كما دَونَّ "تدوينًا دقيقًا للحقيقة" في تصويره للشخصيات في أعماله الأدبية. فبدلاً من الأفانين والأنماط التقليدية الآنية للأداء على خشبة المسرح، دعا‹‹تشيخوف›› إلى وجوب أن يؤسس الممثلون لإبداعهم للأدوار المسرحية على الملاحظة العلمية للسلوك الفعلي قائلاً: "ينبغي أن تعرض المعاناة كما يتم التعبير عنها في الحياة: ليس عَبْرَ الذراعين والساقين، بل من خلال اللهجة والتعبير، وليس ببراعة من خلال الإيماءات. فالمشاعر الرقيقة للنفس كما يعاني منها المثقفون يجب التعبير عنها بمهارة وبراعة تامين من خلال السلوك الظاهريّ. قد تختصم إلى الظروف المسرحية، لكن ليس ثمة ظروف تبرر الخطأ وعدم الدقة."[3] فالمراقبة التحليلية الإكلينيكية الواضحة لسلوك البشر في أعماله الأدبية ربما ما يمكننا أن نتوقعه من كاتب تحدث لأحد أصدقائه ذات مرة قائلاً: "لو لم أكن كاتباً، فمن الأرجح أن أصبحت طبيباً نفسياً."[4]

وحيث إنه في الحياة الواقعية لا يمكن للمرء أن يصل إلى كُنْهِ ما يدور بخَلَدِ البشرتَمَامًا، فقد توصل ‹‹تشيخوف›› إلى أنه في وصف البشر في الأعمال الأدبية من الأفضل، بل من الأحرى، تحاشي وتفادي أوصاف الحالات

([1]) Furst, L. and Skrine, P. (1971). *Naturalism*. London: Methuen, p. 5.

ثمة التباسٌ هنا في استخدام مصطلحات مثل "الطبيعية" و "الواقعية" كما يبين "فورست" بأن: "الطبيعية" ترتبط ارتباطاً وثيقاً بال "الواقعية" بدءًا من ظهورها، من الافتراض الضمني لـ "زولاZola " في نقده الفني بأن المصطلحين متطابقان فعلياً (ينظر كتاب فورست وأسكراين : "الطبيعية"، طبعة ١٩٧١ ص.٥، ميثوين، لندن). وقد بَيَّنَ كلٌ من فورست و أسكراين بأنَّ مِنْ أوجَز التعريفات رغم عدم اكتمالها حتماً هي التعريفات المرتبطة بالمذهب "الطبيعيّ" كمحاولة لتطبيق إكتشافات وأساليب العلم في القرن التاسع عشر على الأدب (ينظر نفس الكتاب ص . ٩). وعلى الرغم من أن المذهب "الطبيعي" يقع سياقه من الناحية التاريخية كونه ذا صلة بحركة معينة، مستخدماً أساليب وطرائق العلم في القرن التاسع عشر، أعتقد من الأهمية للنقد استخدام مصطلح المذهب "الطبيعيّ" للإشارة إلى تطبيقات العلم والمنهج العلمي للفنون على أيّ فترة . أمّا مصطلح "الواقعية" فأود استخدامه لوصف محاولات جعل الفن محاكياً للحياة حرفياً، فحركة التحوّل من الشعر إلى النثر في الدراما، ومصطلح 'مقعد في مقصورة المسرح'، و'رفع أضواء المسرح'...الخ كلها أمثلة للزيادة المتزايدة لمصطلح "الواقعية". لم يعد المصطلحان الآن متداخلين، وفي حين أن شخص مثل‹‹تشيخوف››يمكن وصفه بأنه "طبيعيّ" و "واقعي" على حد سواء، فمن الأرجح أن يوصف بوصفٍ واحدٍ دون الآخر . اتَّجَهَ المذهب "الطبيعي" عند "زولاZola" للاستفادة من الرؤية المستمدة من العلم الحديث لعلم الاجتماع وبالتالي انجذبَ للواقعية التي استطاعت أن تظهر بفاعلية البيئة ودورها وتأثيرها. إلا أنه عندما بدأ "سترندبيرغ" أن يركزَّ أكثرعلى علم النفس الحديث، فإنَّ مصطلح "فوق الطبيعية"—كما أطلق عليهِ—نحا به إلى استخدام طرق غير واقعية في الكتابة والعرض . وبالمثل فإنَّ "بريخت" يمكن أن يطلق عليه "طبيعي" من حيث استخدامه للتحليل السياسي والعلمي للمجتمع في مسرحياته رغم كون مسرحياته غير واقعية في شكلها وهيئتها . ومثالٌ آخير يجعل استخدامي لهذين المصطلحين واضحاً هو أنَّ "ستانسلافسكي" طوَّر نظاماً للتمثيل مستنداً إلى الأبحاث النفسية الحالية لعلماء أمثال "ريبو". ويعد نظامه هكذا "طبيعياً" لكن يمكن استخدامه في طرق تكون مناسبة للأداء للأعمال الدرامية سواء كانت واقعية أم غير واقعية.

([2]) نفسه ص. ٩، ١٣.

([3]) Chekhov, A. *Letter to O. L. Knipper*. 2 January 1900, quoted in Tulloch, J., *Chekhov: A Structuralist Study*, London: Macmillan Press, 1980, p. 107.

([4])Chekhov, A., *Letter to M. V. Kiseleva*. 14 January 1887, quoted in Yarmolinsky, A., *Letters of Anton Chekhov*. New York: The Viking Press, 1973, p. 244.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

النفسية والعقلية للأبطال، بل يجب أيضاً بذل الجهد لجعل ذلك واضحاً في أفعالهم. ذاك كان منهجه المتبع ورؤيته للأسلوب الفني المناسب في كتابة الدراما، والأكثر أهمية من ذلك، التعليقات التي كان لها إيحاءات بالغة الأثر للأداءِ في مسرحياته.

وقد رأى بعض النقاد أنَّ المسرح الذي أحسَّ به«تشيخوف» —يولدُ في أعماقه—هو مسرحٌ غريبٌ غير مفهومٍ؛ بل وأضاف البعض بأنه ليس مَسْرَحاً على الإطلاقِ. ومما يزيدُ المسألةَ تعقيداً أنَّ «تشيخوف» نفسَه يُبدي في بعضِ الأحيانِ تشكُّكًا واضِحًا في بعض مسرحياته—حتى الأربع الرئيسةِ منها. فهو يصِفُ "الشقيقاتِ الثلاث" مثلاً، بأنها: "ليست مسرحيةً، وإنما شلةٌ من الخيوط"، ويَضيفُ قَائِلاً: "إنَّ بها عِدَةَ أدوارٍ، وقد يَعوقُ هَذا التَعدُدِ حَرَكَتِيّ، فأجِدُنيّ مُضطَرَاً إلى الإنصرافِ عنها في النهاية" قال «تشيخوف» هذا وهو لا يزال يكتب المسرحية، فلما انتهى منها وأرسلها إلى موسكو لتُمَثَّل عَادَ يَقولُ: "إنَّهَا من التعقيدِ بحيثِ تُشبِهُ الروايةَ. والناس يقولون إن جوها انتحاري قتَّال." ويقول أيضاً كلاماً مشابهاً في التعليق على آخر روائعِهِ "بُستَانُ الكَرَزِ": "أسوأُ ما فيها أنني كتبتها خلال فَترةٍ طويلةٍ—فترةٍ طويلةٍ جِداً، وليس دُفعةً واحدةً. ولا مفرَّ لهذا من أن يبدو فيها أحياناً شيئاً من التطويل" (الراعي، ص.٦)

فالكل، إذن، نقاداً، ونظارة، يحسون، إزاءَ مسرح «تشيخوف» أنهم أمام شيءٍ جديدٍ لم يألفوه. وكان الكاتب نفسُه لا يُدركُ تَماماً مَبلغَ الأصالةِ والطرافةِ اللتين يقدمهما في مسرحياته. (الراعي، ص.٦-٧)

ويتابع "د.الراعي" قائلاً بأن 'شلة الخيوط' التي يخشى أن يتوه فيها قلمُه هي بالضبط العناصرُ الفنيةُ التي ابتكرها الكاتب كي يعبرَ تعبيراً مُجسَّداً عن شئ ثمينٍ بالنسبة لمسرحه، وبالنسبة للدراما المعاصرة بوجه عام، ألا وهو "تحركات الروح" تلك التحركات التي قال«تشيخوف» في معرض الحديث عنها: "إنَّ الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحركات روحه، وليس في حركاته الخارجية." (ص.٧)

وفي سبيل أن يعبر«تشيخوف» عن تحركات الروح، ابتكر المسرح الذي يعطي الأهمية الكبرى للحركة الروحية للشخصيات، ولا يلتفت إلى حركاتها الخارجية إلا بالقدر الذي يكفي للدلالة على طبيعة الحركة الروحية. وهو يصِفُ هذا المسرحُ على لسانِ (كونستانتين)—الكاتبُ الشابُ الذي يبحثُ في مسرحية "طائرِ النورسِ" عن شكلٍ ومضمونٍ جديدين للدراما. يقول(كونستانتين): "على الإنسان أن يكتب دون أن يفكر في شكل كتابته على الإطلاق، بل يدع هذا الشكل يسيل تلقائياً من نبعِ روحِهِ."

ويذهبُ "د.الراعي" إلى أنَّ مسرحَ «تشيخوف» يُعنى بالتعبير عن الروح من خلال حركاتٍ ظاهريةٍ لأبطاله، أي أنه من وجهة نظر "التكنيك" مسرحٌ يُزاوِجُ بين الواقعيةِ والرمزيةِ. ويضيف بأن هذا هو سر الجمال والشاعرية اللتين تمتاز بهما مسرحيات «تشيخوف»، كما أنه في الوقت نفسهِ أحد مصادر الإعراضِ وسوءِ الفَهمِ—أو العجزِ عن الفهم في أحيانٍ كثيرةٍ—اللذين تلقاهما هذه المسرحيات. (ص.٨)

ويزيد من هذا العجز عن الفهم أن«تشيخوف» يستخدمُ الرمزيةَ في مسرحياته استخداماً موضعيًّا، وليس استخداماً عاماً. فهو لا يجعل كل شخصياته ترمُزُ إلى حقائقَ روحيةٍ معينةٍ تُخفيها هذه الشخصيات في أعماقِها، بل هو يختار بعضاً من الشخصيات، ويُنشئ بينها وبين أحد الرموز علاقةَ تماثُلٍ بحيثُ يصبحُ الرمزُ بديلاً عن الشخصيةِ، وتصبح

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هذه تعبيراً آخر عن الرمز. يَحدثُ هذا في مسرحيةِ "طائرِ النورسِ"، حيثُ الممثلةُ الشابةُ "نينا" هي طائرُ النورسِ، وحيثُ هذا الطير يرمز للحرية المقتولة، في الفن وفي المجتمع.

ولكن ‹‹تشيخوف›› لا يكتفي بعلاقات التماثل بين أرواح شخصياته وبين حركاتها المادية، بل هو في كثيرٍ من الأحيانِ يُنشِئُ علاقات مفارقة مريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وبين ما تدفعهم البيئةُ الخارجيةُ إلى إتيانه من سخيف الأفعال أو قبيحها، ثم يتخذ من هذه المفارقات وسيلةً للتعليق على هذه البيئة المحيطة ونقدها، وإظهار معايبها. ففي "الشقيقات الثلاث" ، بل على الأحرى، في مسرحياته الأربع الرئيسة، تتصرف شخصياتُه بسخافةٍ ولا عقلانية في مواجهة الوضع الاجتماعي التي تجد نفسها قابعةً في شَرَكه. وتفطِنُ "غوتليب"[1] في مقالها بعنوان:"‹‹تشيخوف›› طيُّ النِسيانِ" (١٩٨٩) إلى أن "شخصيات ‹‹تشيخوف›› تحملُ قِسطاً من المسؤولية تجاه حياتهم الخاصة، وهذا—إلى حدٍ ما—يجعل مسرحياتِه كوميديةً هَزليَّةً وفقاً للمصطلحات الروسية" (ص١٧٠- ترجمتي). وفي سياق آخر، تؤكد "غوتليب" على أنَّ رؤيتنا التقليدية للكوميديا (الملهاة) والمسرحية الهَزْليَّة الساخِرَة حَيثُ "يُملي كُلاً من الموقف والظرف الشخصيةُ والحدثُ، ويجعلُ الشخصياتِ عاجِزةً مكتوفةَ الأيدي"—تلك الرؤيةُ التي تشترك مع عمل "العبثيين" والتي تتباين في روسيا بما هو "فعلياً قراءةٌ متعارضةٌ" والتي فيها الموقف والحدث الكوميدي والهَزْليّ يتمخضان غَالِبًا من الشخصية: فثمة إمكانيةٌ للتغيير، وإن لم تكن غالباً تتحقق على المَسْرَح"[2](ينظر: لماذا هذه المسرحية الهَزْليَّة؟ مجلة "المسرح الجديد الفصلية"، المجلد السابع، العدد السابع والعشرون، عام١٩٩، ص٢٢٤). ولأنها لا تفعل شيئاً فعَّالًا إزاءَ موقفها كي تُغيّرَه، فإن شخصياتِ ‹‹تشيخوف›› تُصبحُ—على الأقل— أكثرَ احتمالاً، أهدافاً للضحك الانتقادي للكوميديا أو الملهاة. وتتوافق الكوميديا عند‹‹تشيخوف›› مع نظريات الكوميديا عند الكلاسيكيين والكلاسيكيين الجُدُد التي ترتَبِطُ بـ "الإصلاحِ الاجتماعيّ" وترتكزُ على الإيمان بأنَّ البشرَ يُمكِنُ تقويمُهمْ وإصلاحُهمْ. ويستخدم ‹‹تشيخوف›› الكوميديا والمسرحية الهَزْليَّة ليُحقِقَ هَدَفًا مُمَاثِلًا تَبَنَاهُ ‹‹موليير›› الذي أكَّدَ بأنَّ: "الهدف من الكوميديا هو تقويم عيوب البشر"[3] (ترجمتي).

ورغم قول "د.الراعي" بأنَّ مسرح ‹‹تشيخوف›› يجمع بين الواقعية والرمزية وهو أحد أوجه الجمال والشاعرية في هذا المسرح؛ غير أنَّ هذا رأي لا يُسلِّم به بعضُ النقاد بسهولة. فمن هؤلاء من يرى أنَّ لجوء ‹‹تشيخوف›› إلى هذا المزج بين اللونين الفنيين، إنما هو اعترافٌ ضمنيٌ منه بعقم المدرسة الواقعية، وعدم قدرتها على التعبير العميق عن التجربة الإنسانية. ففي كتابه "الدراما من إبسن إلى إليوت"(١٩٦٥) يُفصّلُ "ريموند ويليامز" هذا الرأي تفصيلًا دقيقاً في فصلٍ له كتبه عن فن ‹‹تشيخوف›› المسرحي (ص٢٦٨-١٣٠)، وعرض فيه بالتحليل لروائع ‹‹تشيخوف›› الأربع، محاولًا أن يثبت أن الرمز عند الكاتب الروسي إنَّما هو محاولةٌ لتغطية النقص في التعبير. فبدلاً من أن يعطينا الكاتب لب التجربة، عن طريق الحوار المسرحي والعاطفة العميقة التي تُوَحّد بين أجزاء التجربة، نجده يصرف طاقته الفنية في رسم الشخصيات وكتابة

([1]) Gottlieb, V. (1989). "Chekhov in Limbo: British Productions of the Plays of Chekhov," in Scolnicov, H. and Holland, P. (Eds.). *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, p.171.

([2]) Gottlieb, V. (1991). "Why this Farce?" in *New Theatre Quarterly*, Vol. 7, No. 27, August, p. 224. The essential difference between the oppositional philosophies of farce and comedy according to Gottlieb 'is that whereas "absurdism" demonstrates that "life" is absurd, and much French and English farce places its emphasis on situation, Chekhov's emphasis is on the absurdity of his characters'. (p. 226.)

(3) Molière, *Defence of Tartuffe*, 1669, quoted in Brownstein, O. L. and Daubert, D. M., eds, *Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory*, Greenwood Press, Westport, 1981, p. 93.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الحوار المناسب لمميزاتها، فيقف بنا—بهذا—عند الحدود الخارجية للشخصيات، ويحرم عمله الفني من أن يتخطى نطاق المحليَّة إلى نطاق العالميَّة[1].

إنَّ ارْتِبَاط ‹‹تشيخوف›› بالواقعية من حيث الشكل الدرامي وأسلوب التمثيل يعد—من جوانب عديدة—أكثر اتساقاً من مُخرِج مسرحياته"ستانسلافسكي". فقد أدرك ‹‹تشيخوف›› الضرورة الماسّة إلى شكل واقعيٍ للتمثيل من أجل تحقيق الشكل الدرامي الذي كان يكتبه. وبوضع هذا في الاعتبار، فقد برهن على أن الممثلين الذين يقومون لزاماً واضطرارًا إلى لعب مَدًى من الأدوار الكبيرة ينبغي عليهم رصد وملاحظة مَدًى مستفيضًا من البشر. كان تدريب ‹‹تشيخوف›› على الملاحظة العلمية من الأهمية بمكان كطبيبٍ دعا إلى تشخيص للأمراض والعلل والذي يطبق آنياً على فنون الأداء للتمثيل المسرحي.

تشيخوف والتمثيل المسرحي الأنثوي

بقلم أ.د./ سينثيا مارش (جامعة لندن)

ترجمة د. محمد مصطفى

ليس هذا بالموضوع الذي لا يثير الاستغراب، أو لا يبعث على الاستهجان والنقد كما يبدو للوهلة الأولى، فالتمثيل في الفن له تاريخه الطويل موضع الجدل و النقاش، ووفقاً لنظرية الأداء يُعَدْ التمثيل في المسرح الآن منهجاً منسقاً في منظومة واحدة رغم تعقيده؛ علاوة على أن عزل الشخصيات النسائية يستوجب مجالاً مختصاً آخر للنقد. وحيث أن المعالجة الأنثوية في الأدب والمسرح قد ضَمِنَتْ عن كثبٍ الآراء المتخاصم عليها من قبل النقاد الإناث والذكور على حدٍ سواء الذين لا يزالون حذرين بشأن الآراء والموضوعات التي ترتكز على مسألة النوع أو الجِنْس، لذا ينتابني هاجس- من منطلق امرأة باحثة تكتب عن النساء- أن تذهب جهودي أدراج الرياح في هذا الخضم الهائل من التوقعات سواءً أكانت إيجابية، أم سلبية على الأقل لبعض أقسام مجمع القُرّاء لهذا الكتاب. إلا إنني سأتناول هذا الموضوع متمنيةً أن لا أقحم نفسي في رطانة لفظية غير مفهومة تشق على القارئ رغم استخدامها في نظرية الأداء، ولا أن أتخذ وقفة أنثوية مؤيدة أو معارضة؛ بل لأعرب عن تقديري وبأنني قد تعلمت أيّما تعلمٍ من كليهما على حدٍ سواء.

يشمل التمثيل- في جوهره- مفاهيم المحاكاة(محاكاة الواقع)، والشمولية أو الإحاطة فيما يتعلق بالمعايير الاجتماعية القائمة و القضايا العرفية. فهل امتثل ‹‹تشيخوف›› (١٨٦٠-١٩٠٤) في تمثيله وتصوره للشخصيات النسائية لهذه المعايير الموجودة؟ وهل تتطابق عملية التمثيل لديه مع العرف المسرحي القائم؟ أم هل تراه قدم بديلاً جذريا في كلا المجالين؟ يرتكز المدخل هنا على مفهومٍ للتمثيل يشمل العملية بأسرها بدءاً من الإبداع إلى الإدْرَاك. ففي عملية التمثيل يكون الجزء الإبداعي منفصماً عن الإدراك لكون الأداة فيهما منفصلة. فالفنان يبدع (وحينما يبدع فهو يمثل)، والمتلقي يدرك (وبذلك يختبر ويكمل التمثيل). والفجوة الناجمة عن هذا الانقسام (أو من حيث رؤية اللغة السيموطيقية لها هو الفرق بين الدال والمدلول) تضمن التنوع اللانهائي للتفسير الذي يخضع إليه الفن[1]. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل استفاد ‹‹تشيخوف›› من هذه الفجوة لقولبة وتشكيل إدراك جمهور المشاهدين؟ يبدي الأسلوب الأدبي والمرحلة الزمنية

([1]) Williams, Raymond (1965). *Drama from Ibsen to Eliot*.4th Edn. London: Chatto and Windus.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لمسرحياته العامِل الرئيسي المحدد في تحليل تمثيل ‹‹تشيخوف›› لشخصياته النسائية. وبوجه عام تعد مسرحياته واقعية ممتزجة ببعض التأثير الطبيعي.

يشمل المفهوم الضمني للتمثيل أنماطاً اجتماعية مختلفة مهمة أهمية المحاكاة للواقع المعاصر. وبالتالي نحتاج أولاً لتصنيف الشخصيات النسائية لفحص شمولية التمثيل، وثانياً — رداً على موضوعنا الذي يدفعه النوع أو الجنس — فإننا نحتاج لدراسة كيفية أن الصفة المميزة والمحددة للأنوثة والطبيعة الجنسية تم تناولها في المسرحيات.

أمّا بالنسبة للنقطة الثالثة فإننا نتحول للقضايا العرفية: أرتكز المسرح الطبيعي/ الواقعي في نهاية القرن الماضي على التناقض الذي كثيراً ما لفت انتباه الجمهور له، والحاجة إلى ظهوره حقيقة ضمن بيئة متكلفة بات بادياً للعيان. ومن ثمَّ، نحتاج لتفحص كيفية مشاركة الشخصيات النسائية في هذا الاستبطان أو قل محاسبة النفس، لاسيما فحص تلك الفجوة في عملية التمثيل بين الإبداع والإدراك.

رابعاً سنناقش — ثانيةً — لأننا ضمن التصنيف الذي يحدده النوع أو الجنس سواءً كان هناك ثمة عمل هام يُعزى إليه النوع أو الجنس في عملية التمثيل وعمّا إذا كنا سنصل لقراءة مختلفة للمسرحيات إذا ما وضعنا النوع أو الجنس في مركز تحليلنا للشخصيات. وختاماً سنأخذ بعين الاعتبار عمّا إذا كان ‹‹تشيخوف›› استخدم التمثيل المسرحي لشخصياته النسائية كجزءٍ جوهريٍ من جدول أعماله ليس فقط بهدف المغزى الاجتماعي ولكن ليغير من شكل مسرحياته.

ولهذه الأهداف الحالية فإنني سأركز على مسرحيات ‹‹تشيخوف›› الأربع الرئيسة: "طائر النورس"، و "العم ڤانيا"، "الشقيقات الثلاث"، و "بستان الكَرَز". فبعد العرض المشئوم للمسرحية الأولى بمسرح الكزاندرنيسكي بمدينة سان بيترسبرج عام١٨٩٦) إلا أنها انتعشت في موسم الافتتاح لمسرح الفن بـ موسكو في١٨٩٩٨٩٨). أمّا الثلاث الأخريات فقد لاقوا رواجاً في مسرح الفن بـ موسكو، والاثنتان الأخيرتان قد كُتِبتا لهذا المسرح مع الأخذ في الاعتبار وضع ممثلين على درجة عالية من التميز؛ وهذه العوامل مهمة لعملية التمثيل من أجل الاتجاه الخاص عندهم لوضعية المسرح والبيئة المسرحية المحيطة[٢]. وإذ ذاك لاقى مسرح الفن بـ موسكو إعجاباً للمحاولات التامة في باكورة إنتاجه مرتكزاً على سبر غور العصر، والبيئة، والسلوكيات من أجل تحديد التصميم والعرض. وكان جدول الأعمال الفني آنذاك يتجه ليس فقط نحو تأثير الإدراك لمسرحيات ‹‹تشيخوف›› ؛ بل لطريقة تناوله للمسرح أيضاً، لكن الجوانب الجوهرية لهذه المسرحيات قد تخفت تحت القناع.

والخطوة الأولى— إذن — في تقييمنا للشخصيات النسائية، هو ترسيخ فكرة أي نوع من التصنيف يكن ممكناً وملائماً؛ فثمة تفاوت شاسع للأعمار، كما أن هناك أنماطاً اجتماعية مختلفة بين النساء في المسرحيات الأربع الرئيسة. فأصغرهن سناً (نينا) في "طائر النورس"، و(إيرينا) في "الشقيقات الثلاث"، و (آنيا) و (دونياشا) في "بستان الكَرَز"، بينما أكبرهن سناً (ماريا ڤازيليڤنا) و (مارينا) في "العم ڤانيا"، و (أنفيسا) في "الشقيقات الثلاث" كما أن هناك بطلتان في منتصف عمريهما هما (أركادينا) في "طائر النورس"و (رانيڤسكايا) في "بستان الكَرز". أمّا النساء الأخريات فأعمارهن في سن العشرين: (ماشا) في "طائر النورس" ، و (إيلينا) و(سونيا) في "العم ڤانيا"، و (أولجا بروزوروڤ)، و (ماشا كوليجينا)، و

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(ناتاشا)في "الشقيقات الثلاث"، (ڤاريا) في "بستان الكَرَز". أمّا (بولينا) في "طائر النورس" و (تشارلوتا) في "بستان الكَرز" فهم في سن غير محددة، غير أن (بولينا) لديها أخت في طور المراهقة.

وعلى الصعيد الاجتماعي لدينا خادمات مثل (مارينا) و (أنفيسا)، لكن ثمة خلاف على (ڤاريا). البعض من هؤلاء الخادمات يلعبن أدواراً لا يتحدثن فيها كما في "طائر النورس" وأيضاً مثل وصيفة وممرضة (ناتاشا)في "الشقيقات الثلاث". وهناك (أركادينا)، و (رانيڤسكايا)، و (سونيا)، مالكات للضيعات، وبنات رجال الجيش العَسْكَرِيُّون في "الشقيقات الثلاث"، و(بولينا) زوجة مدير (ناظر) الضيعة (العزبة)، و زوجات معلمي الدائرة الريفيين (ماشا ميدڤيدنكو، ماشا كوليجينا) و(ناتاشا) الآنسة الريفية من سكان لاتڤيا. و أخيراً ثمة معلمات: (أولجا) ومن ثمّ (إيرينا) التي تطمح لتكونا معلمة في الفصل الرابع في "الشقيقات الثلاث"، بينما تعمل كموظفة في مكتب التلغراف (إيرينا في الفصل الثاني في "الشقيقات الثلاث"، والمربية (تشارلوتا)، و الممثلتين (أركادينا) و (نينا)، وأيضاً المهرج العابر بالطريق في "الشقيقات الثلاث". وهذه الفئات الخمس الأخيرة هي الوحيدة التي يمكن القول عنها بأنها تتكبد عناء الحياة لتتكسب رزقها ومعاشها.

إن تمثيل «تشيخوف» للنساء بات أمراً مُلغِزاً هنا حيث أن القليل من هذه الأعمال والوظائف الاجتماعية تلخص نمط الفرد المَعنيّ. وثمة تفاوت في معظم الحالات؛ فالشخصية إمّا أن تكون غير ملائمة للوظيفة التي تعمل بها، أو أنها تتوق لتحرير نفسها من العلاقة المعنية.

وهكذا فإن كلاً من (ماشا ميدڤيدنكو) و (ماشا كوليجينا) تكرهان وضعهما كزوجات لأساتذة، وكذلك (أولجا) و (إيرينا) تجدان مشقة في عملهما كمعلمة و كموظفة بمكتب التلغراف على التوالي ؛ حيث أن كلتا الوظيفتين شاقتان ولا تنميان ذاتيهما ولا تحققان شخصياتِهما. أمّا الخادمات والممثلات فقط يبدين راضيات! ربما تكون هناك نقطة أعمق توضح هذا الاستياء العام الذي يثير قضية المقارنة: هل النساء أكثر استياءً بوجه عام عن الرجال؟ هناك أمثلة دامغة عن الاستياء عند الرجال في "طائر النورس" لدى (كونستانتين)، و (ڤانيا) في "العم ڤانيا"، و (تيوزينباخ) ، و (تشيبوتكن) في "الشقيقات الثلاث"، لكن الجدير بالذكر أن الرجال هم الذين يندفعون لأعمال العنف ضد بعضهم البعض كرد فعل لحالاتهم [٣]. وتظهر الصورة الاجتماعية لتعكس الأزمنة التي يكن فيها النساء أكثر اعتماداً على غيرهم لإعالتهم والنفقة عليهم من الناحية الاقتصادية عن نظائرهم من الذكور. إلا أن «تشيخوف» يطلب من الجمهور الإعجاب بالممثلات والمضيفات، والمعلمات، والمربية ، وموظفة التلغراف من خلال توضيح حقيقة أنهن يُرغَمن على الوظائف المهينة ذات الأجر الزهيد إذا ما أردن الاستقلال والاعتماد على النفس من الناحية المالية. ومن خلال وجهة النظر تلك يُنكِرْ «تشيخوف» المعايير الموجودة للتمثيل، ولعلنا نضيف أيضاً أنه بيد أن التفاوت العُمري يبدو أعم وأشمل، إلا أن المدى الاجتماعي يقتصر نسبيا على الأغنياء الموسرين ورفاقهم وخدمهم.

أمَّا الأدوار الأُسرية، فيبدو التمثيل خلالها أعم وأشمل مثل شمولية العمر، لكن ليس مفروضاً بالعرف أو التحيز. فهناك جدات، وأمهات، وزوجات، وعمات، وخالات، وبنات إخوة وأخوات ، وأولاد وأخوات ، وحفيدات، وربائب (زوجات الأب). وهناك زوجات، وعشيقات مخلصات وخائنات، وأمهات صالحات قليلات لكن السيئات منهن بارزات — فمثلاً (أركادينا) في "طائر النورس" و (ماريا ڤازيليڤنا) في "العم ڤانيا" و (رانيڤسكايا) في "بستان الكَرَز"، وجدات، وأمهات بدائل ، لكن جدير بالذكر لا وجود لبنات سيئات. أما الأمهات الصالحات ينزعن إلى أن يقطن عالماً بعيداً عن جانب المسرح المنظور، وربما يُفرط في حبهن بسبب ذلك — مثل والدة (سونيا)، ووالدة "الشقيقات الثلاث"، ووالدة (رانيڤسكايا)، أو

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والدة (إياشا) في "بستان الكَرَز". أمَّا (ناتاشا)في "الشقيقات الثلاث" تبدو أماً صالحةً لكن قلقها وهمها عادةً له دوافع أخرى. والآباء والأزواج من عادتهم الغياب وعدم التواجد مثل والد (كونستانتين)، وأيضاً زوج (أركادينا)، ووالد الأخوات (بروزوروف)، ووالد (أنيا) وأيضاً زوج (رانيفسكايا) وعاشقها الباريسي في "بستان الكَرَز"، أو من عادتهم البعد والانعزال عن المجتمع مثل (سيريبرایاكوف) والد (سونيا) في "العم ڤانيا".

وقد اخترت أن أضع تالياً في الاعتبار الطبيعة الجنسية الأنثوية حيث أن غالبية السرد — في أبسط مستوياته — عن الحب يجعل الطبيعة الجنسية وثيقة الصلة بموضوع تمثيل النساء ، فنجد أن الميل والطبيعة الجنسية يتم تناولها ومعالجتها بعمق نظر وبصيرة كما تُبدي بعضَ الفروق عن المعايير المتوقعة. إلا أنه ربما يخامرنا الشك في أي كاتب ذكوري لـ هذه الفترة يكتب بأسلوب أدبي عام كأسلوب المسرح ، فالطبيعة الجنسية لدى النساء يتم تفحصها غالباً من خلال علاقتهن بالرجال أو من خلال غياب مثل هذه العلاقات. وثمة أعداد من المستويات المتفاوتة للطبيعة الجنسية التي تبدو قد تتحدد من خلال العُمر: يشمل التفاوت الجهلَ وعدم الإدراك، والتلاعبَ (الاستغلال) و الإنكار. وبدايةَ نجدُ كما قد نتوقع أيضاً من آخر كتاب القرن التاسع عشر، مدىً من السذج أو الغافلين من الناحية الجنسية: (نينا)، و(سونيا)، و(إيرينا)، و(أولجا)، و(أنيا)، و (ڤاريا). كل واحدة منهن تعاني صدمة نفسية بسبب جنسها (كونها أنثى) لكن بدرجاتٍ متفاوتةٍ. والاختلافُ الرئيسي يأتي من تناول ‹‹تشيخوف›› الساخر لنتيجة مثل هذه الصدمات النفسية. تصبح (نينا) امرأة ساقطة (لكنها تولد من جديد وتصلح من نفسها)؛ و (سونيا) تحب لكن لا يبادلها أحد الحب في المقابل؛ و (إيرينا) تُحَب لكنها لا تُحِب (وبفقد الشخص الذي ربما قد تكون أحبته بصدق — أعني (تيوزينباخ)؛ و (أولجا) ترغب في الحب (لكنها تصبح مديرة مدرسة)؛ و (أنيا) تحب (لكن هناك من يُنكِرُ عليها حُبها ويقول إنها يجب أن تكون "فوق مستوى الحب")[٥]. و (ڤاريا) يتوقع أن تُحِبَ لكنها تفتقر إلى الجاذبية الجنسية وتفشل في الحصول على عرض للزواج. وعلى الصعيد التالي فإن النساء غافلات من الناحية الجنسية لكن رغباتهن تبقى غير محققةٍ أو معترفٍ بها: (ماشا)، و (بولينا)، و (أيلينا)، و (ماشا كوليجينا)، و (دونياشا). (ماشا ميدڤيدنكو) و (ماشا كوليجينا) كلتاهما معلمتين تزوجتا من الشخص الخطأ، أمَّا (بولينا) تزوجت من ناظر ضيعة – كل واحدةٍ منهن تحب شخصاً آخر لكن ليس واضحاً عمَّا إذا كن كلهن خائنات. (دونياشا) تحب (إياشا) دون جدوى. ووفقاً لدراسة حديثة ربما تكون (أيلينا) الأكثر إدراكاً كما أنها تعي قوة طبيعتها الجنسية في جذب الآخرين، إلا أنها تغضب لأن تلك هي الطريقة الوحيدة التي يراها بها الرجال، كما أنها ترفض أن تكون خائنة رغم زواجها التعس[٦].

وخلف هذا المستوى يطالعنا نساء رشيقات مفعمات بالنشاط من الناحية الجنسية ويظهرن بوضوح من خلال استغلالهن للآخرين لتحقيق رغباتهن: (أركادينا) و (ناتاشا) و (رانيفسكايا). جميعهن أمهات لكن فقيرات، أو على الأقل لسن أمهات مثاليات، لاسيما (ناتاشا). و يُعدُّ العشاق بالنسبة لهؤلاء النسوة جزءاً أساساً من المجرى الطبيعي للأحداث. تُدان كلاً من (أركادينا) و (ناتاشا)ويحكم عليهما ، بينما يتم العفو تماماً عن (رانيفسكايا)، و تنقلب المعايير رأساً على عقب حيث تُقدَم كضحية لعدم قدرتها في التغلب على ميولها الجنسية، وينفق عشيقها كل أموالها، وتفقد البستان وتبيعه إلى (لوباخين) لأنه يحبها وربما اعتقد أنه يمكن السيطرة عليها من خلال شرائه له، بل تتعجب عندما تجد (تروفيموف) صامداً لا يتأثر أمام إغراءاتها الجنسية، قائلةً:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لستَ أسمى من الحب، إنَّما أنت ببساطة، كما يقول (فيرس) العجوز، غشيمٌ (مغفل) قليل الخبرة وراء شَرَك الفتيات، ولا أتصور شاب في سنك ليس لديه عشيقة!.. ("بستان الكَرز" — المجلد الثالث عشر — ص٢٣٥)

لا شك أنها وضعت في قلب المسرحية بينما هي في ورطة لا مناص منها تمسك بتلابيبها. وثمة نقطة تحول واضحة تماماً رغم ذلك في الفصل الأخير عندما تبدي ملاحظة بأن صحتها قد تحسنت وأنها تنال قسطاً وفيراً من النوم، إلا أنها بعيدة عن السيطرة، ولم تعد ضحية بعد. أمَّا بالنسبة للجمهور فهي اقل إمتاعاً وتشويقاً.

وأخيراً، هناك كبيرات السن: (ماريا ڤازيليڤنا)، و (مارينا) و (أنفيسا) اللاتي قد أُنكِرَتْ ميولهن الجنسية، حيث يُسخَر من طبيعة (ڤازيليڤنا) وميولها الجنسي من خلال إخلاصها الذي لا شك فيه تجاه (سيريبرایاكوف) الذي تكشف المسرحية القناع عن حقيقته بأنه محتال؛ أمَّا الأخيرتان تصوران على ما تبدوان في سنٍ طاعنةٍ لا تثير الرغبة الجنسية.

أمَّا الشخصية الأنثوية المتبقية في هذه الفئة، والأكثر تحدياً ؛ كما أنها تقدم الاختلاف الأعظم مما يمكن التنبؤ به عن علاقات الشخصيات النسائية فهي: (تشارلوتا) التي لا تثق بطبيعتها الجنسية بقدر عدم ثقتها بأصولها. تارةٌ تلعب دور الهَنَّادَة (المرأة المُغْوِيَة) مع (بيستشيك) في الفصل الأول في"بستان الكَرز" لكنها غير متأثرةٍ تماماً برد فعله، وتارةٌ يمكنها التنكر كرجلٍ من خلال الرياضة واللعب بمسدس وأدوات الصيد في الفصل الثاني. وفي تتابعٍ قصير للأحداث في مشهد الحفلة الراقصة في الفصل الثالث تظهر في ثيابٍ رجاليةٍ وتتخذُ دوراً ذكرياً كساحرٍ في الكرنڤال، كما أنها تحاكي بصورة ساخرةٍ دور الأمومة بالتخلص من طفلها البَكَّاء الخيالي في الفصل الرابع، ومن خلال — حسبما يتراءى — تحويل كل حنانها وحبها إلى كلبها. وليس ثمةَ ارتيادٍ وفحصٍ لمشاعرها بالنسبة للنساء الأخريات، فهي تُصَوَّر بعيدة كل البعد عنهم كما هو حالها مع الشخصيات الفحولية الذكورية. إذن، تمثيل الطبيعة الجنسية الأنثوية لا يتقيد بعرف أو تقليد بالنسبة لهذه الفترة.

والنقطة الثالثة موضع النقاش هي: سواء إذا كانت الشخصيات النسائية تسهم ويحال إليها التَصَنُّع أو (التَكَلّف) في الممارسة المسرحية الشائعة في المسرح الطبيعي والواقعي بالأخذ في الاعتبار مدى التفاوت والمعالجة الدرامية للطبيعة الجنسية الأنثوية. إذا كان الأمر كذلك، فثمة نقطة اتصال مباشرة بالخصائص والسمات الشكلية للمسرحيات. استخدم ‹‹تشيخوف›› أسلوباً خاصاً ليدعو جمهوره للاعتراض على وصف الشخوص المسرحية، حيث يضع شخصياته بصورة متماثلة جنباً إلى جنب، والنغمة المستوحاة والمتضمنة كثيراً ساخرة وتهكمية وتدعو جمهور المشاهدين للتساؤل والتحقيق في سلوك الأفراد المعنيين. فمثلاً، من بين الشخصيات النسائية، تقترن (أركادينا) بـ (نينا) كما هو الحال مع (ماشا) و (بولينا) في "طائر النورس"' وتشكل كلٌ من (إيلينا) و (سونيا) خطين متوازيين مثل (ماريا ڤازيليڤنا) و (مارينا) في (العم ڤانيا). كما توضع (ناتاشا) جنباً إلى جنب مع (ماشا)، أو ربما — كما سنبين — مع (أولجا) و (إيرينا)؛ إلا أنَّ (أنفيسا) تختلف مع والدة الأخوات الموتى في "الشقيقات الثلاث"، وتقترن (رانيڤسكايا) مع (دونياشا) و (آنيا) مع (ڤاريا) تاركات (تشارلوتا) وحيدة بلا معين ولا نصير بالرغم من ثمةِ مقارنات ضمنية بـ (رانيڤسكايا) في "بستان الكَرَز".

ومِثلُ هذه الاقترانات الدقيقة تُحدِث تأثيراً أيضاً بين الشخصيات الفحولية (الذكورية): على سبيل المثال (كونستانتين)، و (تريجورين) في "طائر النورس"، و (أستروڤ) و (ڤانيا) في "العم ڤانيا" ، وعادة ما تقدم الأسباب والدواعي لرسم الشخصيات المتألقة والمقترنة معاً، وتنبع السخرية والتهكم من الفروق في الشخصية والمصير. فمثلاً، يُرَى سلوك

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(دونياشا) المحتشم كمحاكاة تهكمية ساخرة لـ (رانيفسكايا)، لكن محاولتها في كسب عاشق تفشل بصورة يائسةٍ ومخيبةٍ للآمال. وإذا أخذنا (سونيا) و (إيلينا) اللتين تم رسمهما معاً متماثلتين في العمر وفي وضعيهما الاجتماعي، فإننا نرى أنه بينما تنأى (إيلينا) بنفسها بعيدةً عن الحب، تسعى (سونيا) يائسةً إليه. وهذا النوع من التناول والمعالجة المسرحية يدعو جمهور المشاهدين لعزل كل شخصية، بل إنَّ إدراك مثل هذه البراعة والدهاء يقود إلى التساؤل عن التمثيل المسرحي.

تُعَد التركيبةُ المتطابقةُ بين (ناتاشا) و "الشقيقات الثلاث" بمثابة إشارةٍ قويةٍ إلى وعي ‹‹تشيخوف›› بتعقد الطبيعة الجنسية الأنثوية؛ بالإضافة إلى كونها أداةٍ للإشارة إلى التَكَلّف والتَصَنُعْ في الممارسة المسرحية حتى إذا وجدنا طريقةَ التناول خشنةً ومحبطةً (ربما يُفضل أن يُرى التعقد ضمن نطاق الفرد الواحد حيث يمكن فحصه وارتياده) بَيْدَ أنَّ عرض "الشقيقات الثلاث" يبدو محاولةً تعكس السمات المتعددة لـ هذا التعقيد و الأدوار التي تلعبها النساء. وليس ثمةَ مثل هذا التطابق في تناول الأدوار الذكورية. فالأخوات تربطهُن الروابط الأُسَريَّة، وحالهُن كـ يتيمات، كما يربطهُن حلمهُن المشترك عموماً بـ موسكو، بالإضافة إلى معيتهن (تآزرهِن) معاً في سير الأحداث؛ وأيضاً الأواصر التي نشأت نتيجة للشقاء والبؤس المتبادَل بينَهُن. تنتحل (أولجا) دور الأمومة بإنكارها لجاذبيتها الجنسية، بينما ليس لديها أطفال خاصتها ، وتعترفُ بأن ثمةَ احتمال قوي بأن سيكون لديها في وقتٍ ما، كما أنَّ تعليمها للصغار يُمَكّنها أن تسمو وترتفع في طبيعتها الجنسية لكنها تجد التدريس عبأ ثقيلاً على كاهلها. وتكتشف (ماشا) قوة جاذبيتها الجسدية وانفعالات الحب الحقيقي، وتدرك أيضاً أنَّ هذه التجربة – عندما يعثر عليها مع عاشق سيتخلى عنها– إنَّما تزيد فقط من حدة تعاستها، وشقاؤها، مع إحساسها بالتورط والوقوع في الشَرَك. وتختار (إيرينا) الزواج برجل لا تحبهكي تحقق الاستقلال والأمان (في إنكارها لقوة وتأثير طبيعتها الجنسية بعد تخلصها وانفضاضها عن (سوليني)، لكن يُنكَرْ عليها ذلك الحل الصعب بموت (تيوزينباخ) المفاجئ.

وتُشَكَّلُ الشخصياتُ الثلاثةُ تلك معاً دراسةً مؤثرةً للجوانب المختلفة للطبيعة الجنسية الأنثوية وللأدوار الاجتماعية من خلال تغلبهن على المشاعر الحقيقية، والبحث عن الأنماط البديلة للأداء. وهذا الترابط القوي بين الأخوات ربما يُقدِم أيضاً السبب والداعي لمبالغة (ناتاشا). وهذه المبالغةُ ليست فقط في توازن القوة المتكاملة للشقيقات، لكن في تناقضها المباشر معهُن تمثل (ناتاشا) نمط المرأة التي ترغب في استغلال طبيعتها الجنسية لتحقيق غالبيةِ أهدافها المادية؛ بل تستفيد من إقامتها في عالم الفحولة الذكوري الذي يستجيب بسعادة لرغباتها، كما أنَّ إصرارها يدفعها لتحتال وتجعل ضحاياها من أولئك الذين لا يستغلون طبيعتهم الجنسية، شيئاً ما هي — وربما العالم الذكوري الذي تقطنه — تحتقره وتزدريه.

ويكشفُ استعراض ‹‹تشيخوف›› الشاملُ للطبيعة الجنسية للشقيقات الثلاث القيودَ المفروضةَ على أولئك ممن لا يجدون أية وسائلَ أو رغبةً للاندماج في عالم الفحولة المهيمن. أمَّا أولئك الذين يقرؤون حالة الأخوات الضعيفة بسبب عدم قدرتهن الظاهرة لشراء تذكرة قطار يُضَيّعونَ لب الموضوع؛ بل إن أولئك الذين يرفضون عالم الفحولة الناجح يعرفون أنَّ الطريق للأداء والإنجاز الأنثوي لا يكمن في الهروب إلى موسكو أو أي مكان آخر. والمسرحية لا توحي أو تشير إلى مكمنه، لكن إعادة تأكيد حلم الأخوات بـ موسكو ضد إمكانية تحقيقه المتضائلة يؤكده كاستعارة مقصودة في رغبتهن في الإنجاز والأداء.

وهكذا فإن الطريقة التي عولجت فيها الطبيعة الجنسية الأنثوية خلال تمثيل الشقيقات الثلاث يدعو جمهور المشاهدين ليس فقط لمواجهة الآراء المعاصرة وتطلعات النساء ؛ بل يؤثر أيضاً في السمات الشكلية للمسرحية. علينا أن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نستعرض إلى أي مدى تكون معالجة ‹‹تشيخوف›› للطبيعة الجنسية الذكورية مختلفة. وحيث أنه لا توجد ثمة مطابقة ومقارنة واضحة بالشقيقات الثلاث، فإن بعض من الشخصيات الفحولية تطرح تساؤلات عن المجتمع الذكوري الذي يسوده ويحكمه الرجال. ويمكن أن يقال إن (كونستانتين) في "طائر النورس"، و (ڤانيا) في "العم ڤانيا"، و (أندريه)، و(تشيبوتكن)، و(تيوزينباخ) في "الشقيقات الثلاث"، و (جايف) و (تروفيموف) في "بستان الكَرز" أنهم جميعاً مناسبون وملائمون لهذا الإطار لإنكارهم القيم المعاصرة.

وهكذا فإنَّ هذه السمة للتمثيل المسرحي الأنثوي لدى ‹‹تشيخوف›› متحدياً المعايير الحالية للسلوك الأنثوي ربما تُرى كنبوءة للتغيير الذي قد يحدث — وبصورة تثير الدهشة — لعلها تدعو إلى إعادة النظر في بعضٍ من الشخصيات الفحولية الذكورية[٦].

وليس دون الأهمية أن يستهل ‹‹تشيخوف›› فحصَه وتحليلَه المُحْكَم للنفس والعقل الأنثوي بممثلتين هما (أركادينا)، و (نينا)، فـ أيّما تمثيل في المسرح يجب أن يُرى بالنسبة للسمات والخصائص الجسدية (استخدام الجسد في رسم الشخصيات للتأثير على الجمهور) للشخص المؤدي الذي يلعب الدور. فـ ‹‹تشيخوف›› تراود مُخيّلَتَه فكرةُ العبث بالمشهد والسمات الجسدية كما في "طائر النورس" عندما يضاهي (أركادينا) الناضجة المتمكنة بـ (نينا) الشابة الطموحة ، ثم يضع قدُماً (نينا) تلك مع الكبار الحكماء؛ لكن بالرغم من ذلك تبقى (نينا) الطموحة حتى نهاية المسرحية. وبالإضافة إلى أنَّ (أركادينا) تتقدم مباشرةً ظاهِرَةَ سماتها الجسدية بمقارنة شبابها الظاهر بكبر السن الواضح لـ (ماشا) في مطلع الفصل الثاني في "طائر النورس"[٧] ، ويتم توجيه الكلام إلى (دورن) كواحد من الجمهور المواجه لخشبة المسرح. والسؤال الذي يُطرَح هو: هل ‹‹تشيخوف›› يثير؛ أم هل تراه يواجه تَفَرُّس (أو تطلع) الفحول الذكور بهذه الإيماءة؟ والإجابة هي: إن عرض التمثيل المسرحي للروح التنافسية بين المرأتين يُعَد بمثابة إثارة أو (دغدغة)، لكن هذه الدعوة للتفرس تُطرَحُ جانبا من قبل الوضوح الذي تدين به المسرحية للمسرح في طريقة تناول (نينا) في مشاهدها الأخيرة.

وفي "العم ڤانيا" تصبح الفكرة أكثر وضوحاً حيث يتناقض جمال (إيلينا) الصارخ (أو إذا قلنا الإدراك الجنسي) مع بساطة ووضوح (سونيا) (أو إذا قلنا البراءة الجنسية والحيوية). وبهذا تتم دعوة الجمهور للتركيز على الجوانب الجسدية للممثلتين اللتين تلعبان الأدوار. فالجمال يفتن ويجذب إليه الذكور: تفتن (إيلينا) كلاً من (ڤانيا) و (أستروف)، بينما تفشل (سونيا) في جذب وافتتان (أستروف). والنقطة الهامة في هذه الحالة هي رفض (إيلينا) الأنثى للتقربات والتزلفات،لكن من خلال خدعة ماكرة تقع تقريباً فريسة للرجل في الفصل الثالث[٨].

وإذا ما نظرنا إلى المسرحية من هذا الضوء فإنَّها تُعَد بمثابة تحدٍ لمتطلبات الذكر للجمال في الأنثى. لكن كمسرحية تراجيدية مأساوية تدعو مسرحية "العم ڤانيا" الجمهور — سواء — إلى استنكار فكرة أنَّ المرأة البسيطة لها عقيدتها وإيمانها كما يجب أن تتذرع بالصبر وتعين الرجال في محنهم. وليس من قبيل المصادفة أن يوحي عنوان مسرحية "العم ڤانيا" بصوت (سونيا) لأنها الوحيدة التي لها حق الإشارة لـ (ڤانيا) بـ "العم". بيد أنه ثمة ميزتان: ليس فقط ما توحي به كلمة "عم" من التخلي عن كونك فرداً له حقه الخاص في أن يرتبط به مسمى البطل، لكن أيضاً تنكر معاناة (سونيا) — على حد سواء — في أي مطالبة لتتوسط خشبة المسرح في العائلة أو الحدث المسرحي، وبذلك تجلت وتطورت مأساتهما معاً جنباً إلى جنب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وإذا بقينا مع (سونيا) للحظة، يؤكد ((دي رايفيلد)) أنَّه "ليس هناك ممثلة ستلعب بإقناع دور الفتاة القبيحة" [٩] ، كما أنه لا يوجد — إذا سلمنا افتراضاً — حيث أنَّ المؤديات الأنثويات لسن، ولا يمكن أن يكن، قبيحات أو دميمات، لكن تلك الدمامة أو (قبح المنظر) هو ما يدفع لرسم شخصية (سونيا). ودعوة ‹‹تشيخوف›› المقترحة لعزل الممثلة عن الدور يدعو للتساؤل عن صحة المسرح الطبيعي الموَجَّه. يُرَجِّحُ أن يكون ‹‹تشيخوف›› كان يعرف أعضاء جمهور المسرح في عصره جيداً، لذا واجه التطلع الذكوري واستحواذ الجمال عليه، لكن المواجهة ألقيت على الغرور الأنثوي على حدٍ سواء. ومع إدراك أن الشخصيات النسائية كمجرد أشياء تستوجب التطلع الذكوري، سواء مرغوبة أم لا، وكأشياء محتمل أن تتسبب في فصل النساء عن الذكور، يعطي ‹‹تشيخوف›› للجمهور لحظة يتساءل فيها عن واقع وحقيقة ما يُعرَض ويقدم إليه. ومن خلال تقديم مثل هذه اللحظات كان ‹‹تشيخوف›› يعرض عملية التمثيل كلها ضمن إطار واقعي وطبيعي للتساؤل، مبعداً جمهوره عن الأداء المعروض، ومتيحاً لهم أن يشاركوا في حكمهم النقدي. والشخصيات الفحولية الذكورية عرضة للحظات مماثلة، لكن هذه الفرص نادراً ما تنبع من رسم السمات الجسدية الذكورية ومن مصادر اقتصادية ضئيلة ومكانة اجتماعية ضعيفة وكلاهما يتناقض مع مفهوم المجتمع عن الفحولة والرجولة ، غير أنَّ ذلك يُعَد مادة لدراسة منفصلة.

أمَّا ما يتعلق بالسمات الجسدية للممثلات فقد تم التركيز عليها بطريقة أخرى. كان ‹‹تشيخوف›› في تلك الآونة قد بدأ قلب التقاليد للتمثيل الواقعي في "الشقيقات الثلاث" حيث أنَّ نحت صورٍ مجسمةٍ واضحةٍ للشقيقات في نهاية المسرحية يثير قضايا عن السمات الجسدية للممثلات والعلاقة بينهن كممثلات وشخصيات تم خلقها. ويرى البعض أن هذا النحتَ بمثابةِ إشارةٍ كلاسيكيةٍ مُتعمَّدةٍ [١]، إلا أنه إذا نظرنا لهذا الوضع كتماثيل من خلال منشور التمثيل يصبح الأمر إذن تورية تهكمية لما هو بديل أو متغير، ورمزاً للمتلازم في الدراما فضلاً عن عرض ما هو واقعي. فمن ناحية يمكن رؤية ‹‹تشيخوف›› في فصله الدال عن المدلول، حيث تتوقف الممثلة عن كونها الشخصية التي تم خلقها في المسرحية، ومن ناحية أخرى، يصل ‹‹تشيخوف›› في وضعهم للحظة من التحجر والذعر حيث يكون الدال فقط ما هو مدلول. وفي كلتا الحالتين فإن ‹‹تشيخوف›› يعالج ببراعة "الفجوة" في عملية التمثيل بين العرض والإدراك. والجدير بالذكر أنَّه في كلا المدخلين يمكن إدراك تكلف وتصنع العملية المسرحية بوضوح. وفي هذه اللحظة تنفصم عُرى المسرحية عن عالمها الخيالي، حيث أن الشقيقات تحاولن اختراق المستقبل الغامض. وكنهاية لهذا العرض الفني، فهذا ضرب من ضروب العبقرية: فعالم الخيال الذي جسدته المسرحية يُرتاب فيه، وخلف ذلك يُدعَى الجمهور للتساؤل عن القيم المرتبطة بالنساء والممثلات في عالم الواقع التي تعيش فيه.

وثمة تكرارٌ متزايدٌ لإشارةٍ مشابهةٍ للتكلّفِ في المَهَمَّة المسرحية في مسرحية ‹‹تشيخوف›› الأخيرة "بستان الكَرَز". يؤيد ‹‹تشيخوف›› صراحةً — كما ذُكِرَ آنفاً – المسرح الطبيعي والواقعي. ففي "بستان الكَرز" توضع محاكاة الواقع تحت الضغط – مدخلٌ تلعبُ فيه الشخصياتُ النسائيةُ دوراً أصيلاً. أولاً، وكما تقدم، ثمة التزام بالمواساة والتعاطف تجاه (رانيفسكايا) التي تُلام لأفعالها لكن يتمُ التغاضي والصفحُ عنها. فهي أمٌ سيئةٌ؛ امرأةٌ تسمحُ لطبيعتها الجنسية أن تودي بها للمشاكلِ التي تتسببُ لها في فقدِ السيطرةِ على المواقف؛ وصاحبةُ العاشقِ الذي يخدعُها رغم محبتها له لكن تحاول أن تتركه؛ فاتنةُ ومغويةُ الطلابِ؛ المحتالةُ الأفّاقةُ التي تختفي في باريس بأموال عَمَّتِها ((وبقية من عطاء (لوباخين) الهلي من بيعه للبستان)) في نهاية المسرحية ، أمَّا المزهوون المتعجرفون اجتماعياً غير قادرين على الاستجابة لمودتها الصريحة في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عبوديتها السابقة؛ وهي نموذجٌ للمرأةِ صاحبةِ العملِ التي لم تكفل مكاناً لمربيتها الخاصة البائسة؛ والأمُّ التي ربما تهجرُ ابنتها المراهقة. فهل عُنِيَ الجمهور حقيقةً أن يتقبل مثل هذه السمات السلبية أو الصفح عنها بسبب حنينها لطفولتها وحزنها على غرق ابن لها قبل سنوات؟ هاتان العاطفتان المتناقضتان — على الأقل — يجب أن تحملاها على الشعور بتناقض مشاعرها في الحنين للماضي ما لم تشعر بالقلق والاضطراب؛ وهل هذه السمات السلبية يمكن التغاضي عنها من خلال حقيقةِ أنَّه في ثلاثةِ أرباع المسرحية يتم تقديمها كضحيةٍ لظروفٍ خارجَ إرادتها وسيطرتها؟ في الواقع تضع (رانيفسكايا) علامة استفهام على رسم الشخصيات التقليدي للنساء والاتجاهات التقليدية نحوهم.

ثانياً، كما لوحظ آنفاً ، هناك (تشارلوتا) حيثُ طريقةِ الملبسِ المتناقضةِ (التشبه بالرجال في الملبس) يجعلنا نتساءل ليس فقط عن طبيعتها الجنسية؛ بل عن ماهيتها، فما هي وظيفة (تشارلوتا) التمثيلية في المسرح الواقعي؟ يمكن عزلها كإضافة فكاهية تعمل على تسلية الجمهور، بَيد أنَّ هذه الأوصاف لا تتضمن غرابةَ أطوارها، ووظيفتها أن تطرح علامة استفهام على المسرح الواقعي بنفس القدر الذي تطرحه عن الأنوثة، كما أنَّ طريقة تشبهها بالرجال في الملبس، وحيرتها ، وتشككها عن كينونتها، وكونها بلا جذور (حتى نهاية المسرحية) يجعل مستقبلها أكثر حيرة. كل ذلك يزعزع استقرار الإطار الواقعي لا سيما الطبيعي حيث تعتمد الشخصية إلى حد بعيد على البيئة، وتعتبر النساء خاصة ضمن حدودها. فمن بين كل الشخصيات النسائية، على الأرجح من بين الشخصيات جميعِها، تُعَد (تشارلوتا) الوحيدة التي تدفع بالمسرحية لتعبرَ اه تماماً بذاتها، وتستغل تلك الفجوة في التمثيل بين الإدراك والعملية الإبداعية ، كما أنَّ الموضوعات المهمة عن هاتين الشخصيتين النسائيتين بمثابة جزءٍ من سلسلةٍ من سلاسلَ أخرى تُهدد بصورةٍ متزايدةٍ استقرارَ عالمِ المسرحِ والعالمِ الخيالي في "بستان الكَرز". وكما تتجزأ وتتفكك الصورة الاجتماعية تماماً كذلك عالم المسرح يتساءل عن استحباب التمثيل الفوتوغرافي للواقع المقترح للأماكن المغلقة والأُطُر التي تمثل قبة المسرح أمام الستارة. وتطرح المناظر الطبيعية المكشوفة، وبساتين الكرز الغائبة، والخيوط المتقطعة، والهجر والدمار الوشيك للبستان والمنزل كلها علامات استفهام بلا نهاية. الفجوة بين الدال والمدلول بدأت تتسع.

والآن ، وقد أشرنا ضمنياً للردود على السؤال الثالث الذي نرغب في طرحه ألا وهو: إذا وضعنا النوع أو الجنس في قلب تحليلنا لمسرحيات «تشيخوف» الرئيسة، فهل سنصل للتفاسير التي تشوش الإيهام الظاهر بالحقيقة للتمثيل؟ أولاً، قد عَلَّقنا وأبدينا ملاحظة بأن الشخصيات (الأنثوية) التي أُرغِمَتْ واضطُرَت كُرهاً للعمل بأجرٍ زهيدٍ مهينٍ يجب أن تستحوذ على إعجابنا، وبذلك تطرح أسئلة عن المجتمع ألفحولي الذكوري الذي يحكمه الرجال في تلك الآونة والقيود التي فرضها. ثانياً، من الواضح أيضاً أنَّ بعض الشخصيات الذكورية ربما تُرَى من خلال رفضها لقيم المجتمع الذكوري الذي تقطنه، كما أنَّ الاستسلام، والقنوط و/ أو الانتحار بمثابة علامات متكررة ترتبط بهذا الرفض. وبالتأكيد فإن الجمهور مدعو لاحتقار وازدراء الإقحام الذكوري أو أولئك الذين يعتقدون أنفسهم كذلك أمثال "تريجورين"، و "سيريبرياكوف"، و"بروتوبوبوف"، ويحتمل أن يكون "ڤيرشينز"، و "لوباخين" من عوالم مسرحية «تشيخوف» الخيالية. وعليه، يبدو أنَّ «تشيخوف» يُمَكِّن جمهوره بأن يتخذوا رؤية نقدية لقيم الجنس المفروضة في عصره، ومن خلال تلك الأوجه والرؤى يلعب تمثيل الشخصيات النسائية دوراً جذرياً متفاوتاً مع معايير المحاكاة والإيهام الظاهر بالحقيقة.

وختاماً يمكن القول بأن «تشيخوف» — من خلال عرض الشخصيات النسائية بالإضافة إلى طرح بعض الأسئلة ذات الأهمية السياسية والاجتماعية — يدعو للتساؤل عن الممارسة المسرحية القائمة ، وأنه كان يكتب في فترة كانت

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الميلودراما فيها شكلاً شائعاً ؛ بل إن كثيراً من مسرحه كان يهدف إلى إعادة النظر في المحتوى الدرامي وطريقة الأداء الميلودرامية. فالرؤية المبتذلة المتكررة غير المتنوعة للنساء والمقترحة في الميلودراما تم استعراضها من خلال الشخصيات النسائية التي تضمنتها مسرحياته.

حريٌ بنا أن نقول أيضاً أنَّ «تشيخوف» استخدم شخصية نسائية مثل "تشارلوتا" ليس فقط ليطرح تساؤلاً أكثر وأبعد، بل ليستعرض المسرح الواقعي والطبيع يالذي دان إليه وكان من أتباعه وأنصاره أيضاً. ولا يليقُ بنا أن نَدَّعيّ أنَّ «تشيخوف» أبو عُذرةٍ في هذا الضَّرْب في فهم وإدراك القضايا النسائية؛ بل ما يمكن أن نَدَّعيه أن تناوله ومعالجته للشخصيات النسائية يسهمُ بشكلٍ ملحوظٍ — له دلالته — في جدولةٍ مسرحيةٍ واسعة المدى تم تناولها والتنويه إليها في مسرحياته الرئيسة. فقد وضع «تشيخوف» جمهوره بين يدي الإيهام (التناقض الظاهري)، إيهام التمثيل الواقعي والطبيعي، بل ويُعَد اهتمامه بالشكل المسرحي من أفضل خصائصه التي لم تُكتشف ولم تُعط حقها وقدرها. إلا أنَّه من خلال تَصَدّيه ومواجهته لهذا الإيهام الذي عُرِضَ كمثالٍ هنا في تمثيل شخصياته النسائية قد فتحَ البابَ أمام المسرح للحداثةِ والتجريبِ الذي أصبح ليس سمةً وعلامةً فقط بل أثار القرن العشرين.

الحواشي:

(١) لمناقشة مصطلح السموطيقا بالنسبة للمسرح انظر كتاب **"المجاز و التمثيل"** (١٩٨١) ص ٩ لـ ستيفن جيه غرين بلات — بلتيمور، لندن. وانظر أيضاً كتاب **"المسرح كنظام إشارة: سيموطيقا النص والأداء"(١٩٩١)** ص ٥-١٠ لـ إيلين أستون، جورج ساڤونا— لندن، نيويورك.

(٢) لمناقشة هذا المصطلح انظر مقال باتريس باڤيس ***" نحو سيميولوجية تَوْضيعَة المشهد التمثيلي"*** (١٩٨٠) في كتابه **"لغات المسرح"** — نيويورك، ١٩٩٣، ص ١٣٤.

(٣) انظر كتاب كارولينا دي مايغد سويب **"«تشيخوف» والنساء: النساء في حياة وأعمال «تشيخوف»"** (١٩٨٧) ص ٧٧ كولومبس، أوهايو.

(٤) " بستان الكرز" أنطون باڤلوڤ «تشيخوف» (١٩٧٨) ، المجلد الثاني عشر، ص ٢٢٧، موسكو.

(٥) (إيلينا) إلى (ڤانيا) بعدما قد وضح رغبته في التحدث عن حبه في نهاية الفصل الأول: "هذا لا يطاق" ص ٧٤؛ (إيلينا) إلى (أستروف) في الفصل الرابع: "كل ما أحتاجه شيء واحد: فكر في جيداً، أريد منك أن تحترمني" — "العم ڤانيا"— (أعمال «تشيخوف») (١٩٧٨) —المجلد الثالث عشر ص ١١٠، موسكو.

(٦) (رانيفسكايا) إلى (تروفيموف) — "بستان الكَرَز"— (أعمال «تشيخوف») المجلد الثامن ص ٢٣٥. في

(٧) للإيحاءات الجنسية لأغنية "تارارا- بوم دي" انظر الفصل السادس عشر في "الشقيقات الثلاث."

(٨) (أركادينا) قائلة لـ (ماشا)، و (دورن): "فلنقف جنباً إلى جنب. أنتِ تبلغين من العمر عشرين عاماً. أمَّا أنا أضعاف ذلك تقريباً. أيبدو إيڤجيني سيرجيتش أصغر منّا نحن الاثنتين؟"، "طائر النورس" ص ٢١، المجلد الثالث عشر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فجأة يقلب (أستروف) الطاولة على (إيلينا) في مشهد الفصل الثالث متهمها بتدبير خطة ماكرة للإيقاع به، (٩) ويصنفها "كطائر مفترس"، وأكثر دناءة كحيوان "ابن عِرس المنفوش الجميل" ويرى نفسه "كطائر كبير في السن حكيم" لتخمينه لخططها! ("العم فانيا" — المجلد الثالث عشر ص ٩٦).

(١٠) دي ريفيلد. "مقالة عن فيلم **فانيا في الجادَّة ٤٢**"، مجلة سلافونيا وأوروبا الشرقية — العدد ٧٤ ، ٢ لسنة ١٩٩٦ ص ٣٩٥.

(١١) أنظر مقالة آر بيس "**«تشيخوف» والكلاسيكية الحديثة**" مجلة سلافونيا وأوروبا الشرقية — العدد ٦٥ ، ١ لسنة ١٩٨٧ ص ص. ٢٢-٢٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قراءة سيميائية دلالية في أطوار أنات للشاعر محمود درويش

الأستاذة : عايب فاطمة الزهرة
جامعة الشيخ العربي التبسي تبسة / الجزائر

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى ترصد سيمياء " **أنات** " في قصيدة من قصائد الشاعر محمود درويش حيث تعدّ أنات الأسطورة محرك البحث عن جمالية لغة النص الشعري لما حملته من دلالات توحي لانبعاث جديد ، وما اختيارنا لسيمياء الدلالة بوصفها إجراء إلا محاولة منا لتتبع مسارات تحولاتها في كل مرة والقبض على إحالاتها الدفينة في البنية العميقة الحاملة بين ثناياها لغة السحر المكبوت المعبّر عن معايشة لتجربة مريرة هي محنة البحث عن الفردوس المفقود " **الأرض المغتصبة** " وبذلك فهذه القصيدة المختارة في الدراسة ما هي إلا سردا لآمال ، وطموح الشاعر المكبوتة والتي جعل من كلماتها بوحا صريحا وسجلا مقيدا لما يعانيه من حرمان .

الكلمات المفتاحية : الشعر العربي المعاصر ، سيمياء الدلالة ، أطوار أنات ، الأسطورة .

المقدمة :

يعدّ الشعر المعاصر رسالة المعبّر عن قضيته وهمومه وآماله حيث تنطلق بين ثناياه أحلاما تعبّر عن تجربة شعرية معاشة، وقد كان اختيار القصيدة أطوار أنات للشاعر محمود درويش مقصودا لما حملته من رمزية أسطورية كما أنها كانت ضمن ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا وهي " **المرحلة التي بدأت بخروج الشاعر من بيروت وتشمل دواوينه (مديح الظل العالي) ،(حصار مدائح البحر) ، (هي أغنية) ، (ورد أقل) ، (أرى ما أريد)، (أحد عشر كوكبا) ، (لماذا تركت الحصان وحيدا) ....**[1] تستوقفنا رمزية **أنات** بوصفها محرك البحث عن جمالية النص الشعري لما حملته من دلالات توحي لانبعاث جديد، وتلبس لبوسا مختلفة كل مرة ففهم الرمز ليس من السهل لذلك توسلنا مقاربة النص الشعري وفق سيمياء الدلالة التي من روادها **رولان بارت** الذي عدّ "**القارئ أو الناقد ليس مستهلكا للنص فحسب ، بل هو منتجا له أيضا** " [2] يتفاعل القارئ مع النص منتجا وعارفا باحثا عن إيحاءات موغلة " **وتعدّ سيمياء الدلالة بحثا عن قراءات دفينة في أغوار النص حيث يُعزى هذا الاتجاه إلى رولان بارت الذي يرى أن جزءا كاملا من البحث السميولوجي**

---

[1]. ينظر ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط ١ ، ٢٠٠١ ، ص ٢٢.

[2]. محمد عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص٦١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المعاصر مردّه إلى مسألة الدلالة [1]حيث جعل بارت علم العلامة جزءا من علم اللغة فقد قلب فكرة سوسيسر وأخذ موقفا جليا وحاسما من النص الأدبي فآمن بالإنتاج بدل الاستهلاك باحثا عن نص منكتب قابل للكتابة متعدد الأصوات ، فتنطلق سيمياء بارت الدلالية من اعتبار أن الأشياء تكتسب صفة النسق السيميائي إلا من اللغة حيث يصرح " **إن إدراك المغزى الذي ترمي إليه ماهية ما معناه اللجوء حتما إلى التقطيع الذي يقوم به اللسان ، لا يوجد المغزى إلا مسمى وليس عالم المدلولات بشيء آخر غير عالم اللغة** " [2]

إن فرض اللغة أمرا لابد منه فالمقاربة النقدية وفق سيمياء الدلالة تفترض دلالة تشتغل وفق علاقة دال ومدلول تحكمه علاقة تدليلية، فالبحث السيميائي هو دراسة الأنظمة الدالة من خلال التركيز على الثنائيات اللسانية اللغة /الكلام ، الدال / المدلول ، المركب / النظام .... وعليه اكتسب المنهج السيميائي خصوصية، وأصبحت القراءة النقدية على ضوئه قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة فيصبح القارئ كاتبا ومنتجا"**وعليه فلا مهرب للأبحاث المعاصرة في العديد من الحقول المعرفية من الخوض مباشرة في مسألة الدلالة ، وبالتالي فإن المقاربة السميولوجية ضرورية لأن أغلب الوقائع تحمل الدلالة ، بل إننا نواجه مجددا اللغة ، ومن الأكيد أن الأشياء والصور والسلوكات يمكنها أن تدل إلا أنها لا تقوم بذلك أبدا بصورة مستقلة عن اللغة ، فكل نسق سميولوجي يمتزج باللغة ، وكل المجالات ذات العمق السوسيولوجي تفرض وجود اللغة** "[3] تعددت آراء رولان بارت حسب كتبه النقدية.

ونفى صفة الاستهلاك وحوّل المتلقي لقارئ ثان يمتلك حنكة وذكاء ما يجعله قادرا على قراءة أغوار النص الأدبي كما يعتبر النقد هو **المعنى** والعمل الأدبي هو **الشكل** " **فالناقد حين يضيف كلامه إلى كلام المؤلف لا يشوه الموضوع حتى يمكن له أن يعبّر به عن ذاته ، ولا يسعى أن يجعله محمود شخصية بل يعيد صياغته مرة أخرى معتبرا إيّاه علامة منفصلة،ومتنوّعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها** "[4] يصبح الناقد قادرا ومنتجا لصياغة جديدة وفق قراءته ، وما يهمنا من آراء بارت نظرته للأسطورة التي سنتتبع رمزيتها في النص الشعري" **فقراءة أو تلقي الأسطورة كنظام رمزي سميولوجي يعني بالدرجة الأولى القيام بقراءة للدال الأسطوري، وعلى اعتبار أن هذا الأخير مشكلا من جانبين هما : المعنى والشكل ، فإن ما يمكن قراءته سيكون حسب الجانب الذي يتم التركيز عليه أثناء القراءة** "[5] تعدّ الأسطورة من وجهة نظر بارت منظومة سيميائية أو نسقا دلاليا فهي باعتبارها كلاما لا يمكن أن تكون موضوعا أو مفهوما أو فكرة ، إنها صيغة دلالية أو شكل ، نسق من أنساق التواصل رسالة لا تجدد عبر موضوعها ، إنما عبر الطريقة التي تبث بها[6] يربط بارت الأسطورة بالدلالة ويرى أن كل دال أسطوري له مدلوله الذي يحتاج حنكة لمعرفة الطريقة التي تم ّ بها بثها "

---

[1]. مبارك حنون : دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٧٤.

[2]. بارت : مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة : محمد بكري ، دار قرطبة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، (د ط) ، ص١٩٨٦،٢٩

[3]. مبارك حنون : دروس في السيميائيات ، ص٧٤

[4]. رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، تر : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط١،١٩٨٨، ص٨٠

[5]. ينظر مذكرة الماجستير نصيرة عيسى مبروك : فلسفة العلامة عند رولان بارت الأسطورة والنسق الزي أنموذجا ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ٢٠١٠، ٢٠١١/، ص٩٠

[6]. ينظر الموقع:http .asp showart /debat/ ahewarorg //

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وبذلك لا تخص الأسطورة بدايات تكوين المجتمعات البشرية، وإنما تمارس حضورها بصورة يومية في الحياة الإنسانية "[1]**تتأسس الأسطورة حسب رولان بارت باعتبارها نسقا سميولوجيا على نظام سميولوجي أول يوجد قبلها ، وإذا كان النظام الأول يمثل المستوى التقريري فإن النظام الثاني (أي الأسطوري) يشكل المستوى الإيحائي أو الإيديولوجي، أما بالنسبة لوحدات العلامة الأسطورة أي دالها ومدلولها ، فإن الدال الأسطوري هو معنى وشكل في حد ذاته ، ممتلئ من جهة ، ومفرغ من جهة أخرى أما المدلول الأسطوري فهو المفهوم الممتلئ بالدلالات والمقاصد** [2] يقرّ يقرّ بارت بالمدلول الأسطوري ، ويعتبره علامة محفورة عميقا في البنية النسقية الداخلية للنسق لذلك تحتاج قراءة منتجة وواعية.

ويؤكد على مفهوم الإيحاء بوصفه محركا ومنشطا لعملية التحليل السيميائي "**وعندما نمعن النظر في التصور السيميائي عند بارت ، فإننا نلاحظ انبناءه على مفهوم الإيحاء ، فلا وجود لرأي قيمة سيميائية للكلام واللسان ، والدال والمدلول عنده ، إلا في حدود أنساق إيحائية منسجمة مع الأنساق**[3] يركز بارت على فكرة الإيحاء الدافعة والمحفزة لعملية القراءة المعمقة ولذلك فالنص الأدبي بالنسبة لبارت يعدّ مسلك الإثارة التي تعني " **أن مبدأ العقل ليتصور كل الاحتمالات أو الفروض الممكنة التي تفسر الوقائع ، ومعنى هذا أن يحلق العقل في آفاق الخيال ليتصور الاحتمالات والفروض**"[4]يعدّ النص الأدبي من هذه الوجهة التربة الخصبة للخوض في قراءة دلالية واعية تسبح عميقا في مساراته ، وعليه فلذة القراءة تلزم" **علينا أن نعمل على نهج قراءة تعددية للنص، والاعتراف باشتراك الألفاظ، وتعدد المعاني وإقامة فعلية لنقد تعددي، وفتح النص على البعد الرمزي** "[5]تتعدد القراءات والتأويلات باحثة عن الدلالات القابعة جاعلة المتلقي منتجا ثانيا فعالا فنص اللذة " **ذلك الذي يُرضي ، يُفعم ، يعطي المرح ذلك الذي يأتي من الثقافة ولا يقطع معها ،إنه مرتبط بممارسة مريحة للقراءة**[6]انطلاقا من رمزية نص أطوار أنات للشاعر محمود درويش تسلحنا بالمقاربة النقدية لسيمياء الدلالة باحثين عن دلالات البنية السطحية المكوّنة، والمكملة لدلالات البنية الداخلية للنص.

ومن خلال محاورة النص عبر أنساقه اللغوية نتفلعل مع التجربة الشعورية للشاعر التي وظف من خلالها الرمز الأسطوري بوصفه إيحاءا يحتاج منا غوصا عميقا في بنيات النص الشعري ، فيصبح الرمز عصب القصيدة المحرك للقراءة السيميائية، وتصبح أنات العلامة الأكثر إثارة فعندما " **يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الإلهام ،والإيحاء والتوظيف من خلال سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعورية** "[7] عرجنا بعجالة لبعض آراء بارت حول سميولوجيا الدلالة حيث ركزنا على أهمية الأسطورة ، وعمل المتلقي

---

[1]. وائل بركات : السميولوجيا بقراءة رولان بارت ، مجلة جامعة دمشق ، العدد ٢،٢٠٠٢، دمشق ، سوريا ، ص ٦٨

[2]. ينظر مذكرة الماجستير نصيرة عيسى مبروك ، فلسفة العلامة عند رولان بارت الأسطورة والنسق الزي أنموذجا ، ص٨٤

[3]. عزيز العرباوي : رولان بارت وسيميائيات الصورة الاشهارية ، مجلة أيقونات مجموعة سيما للبحوث السيميائية ، سيدي بلعباس ، الجزائر ، ع ٥ ، ٢٠١٥، ص٥٦

[4]. ماهر عبد القادر محمد: فلسفة العلوم، المنطق الاستقرائي، دار المعرفة الجامعية،ج١، مصر، (د ط)،١٩٩٨، ص٦٥

[5]. بارت : درس السميولوجيا ، تر :عبد السلام بن عبد العالي ،دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط٣، ١٩٩٣، ص٧٨ .

[6]. تودروف : نقد النقد رواية تعلم ، تر : سلمى سويدان وليليان عويدان ، دار الشؤون الثقافية العلمية ، ط٢، ١٩٩٦، ص٢٥

[7]. عبد الرحمان القعود :الإبهام في شعر الحداثة ، سلسلة عالج المعرفة ، المجلس الوطني للعلوم والثقافة ، العدد ٢٧٩، الكويت، ص٦١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بوصفه منتجا لا مستهلكا ، وسنتناول القصيدة التي بين أيدينا بدراسة تحليلية سيميائية دلالية من خلال تتبع دلالات البنية السطحية والداخلية متتبعين مسارات تحولات أنات وصور انبعاثها.

أطوار أنات [1]

الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات

على حديقتها كمرآة لعشاق بلا أمل ، وتمضي

في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان :

هناك امرأة تعيد الماء للينبوع

وامرأة تقود النار في الغابات

أما الخيل

فلترقص طويلا فوق هاويتين

لا موت هناك .... ولا حياة

وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان

عند صعوده العالي

وعند هبوطه العاري: أنات

أنا أريدكما معا

حبا وحربا يا أنات

وأنات تقتل نفسها

ولنفسها

وتعيد تكوين المسافات كي تمرّ الكائنات

أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين

وفوق سوريّا ، وتأتمر الجهات

بصولجان اللازورد وخاتم العذراء: لا

تتأخري في العالم السفلي

---

[1]. محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا ،منشورات رياض الريس ، ط٢، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٣، (قصيدة أطوار أنات)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات!

جفت مياه البئر بعدك

جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك – والدموع

تبخرت من جرة الفخار وانكسر الهواء من الجفاف

كقطعة الخشب

انكسرنا كالسياج على غيابك جفت الرغبات فينا

والصلاة تكلست

لا شيء يحيا بعد موتك

والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم

فيا أنات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر!

ربما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك

وامتثلنا للسراب

وربما وجد الرعاة الماكرون آلهة قرب الهباء وصدقتها الكاهنات

فلترجعي، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية

أرض كنعان البداية

أرض نهديك المشاع

وأرض فخذيك المشاع

لكي تعود المعجزات إلى أريحا ،

عند باب المعبد المهجور ..... لا

موت هناك ولا حياة

فوضى على باب القيامة

لا غد يأتي ، ولا ماض يجئ مودعا

لا ذكريات

تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا ، ولا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

حلم يسافرنا لنسكن نجمة

هي زر ثوبك يا أنات

وأنات تخلق نفسها

ولنفسها

وتطير خلف مراكب الإغريق

امرأتين لن تتصالحا أبدا

وأما الخيل

فلترقص طويلا فوق هاويتين – لا موت هناك ولا حياة

لا أنا أحيا هناك

أو أموت

ولا أنات

ولا أنات!

المقاربة النقدية:

يمكن مقاربة النص الشعري وفق المنهج السيميائي الدلالي حيث سنتتبع شفرات النص الأدبي، ونتوغل في أنساقه اللغوية وسنبدأ بالعنوان بوصفه لبنة أساسية ثم محاورة دلالات البنية السطحية من تشاكل وتمازج وتكامل المستويات ؛الصوتية؛ والمعجمية؛ والنحوية والتركيبية ؛ والدلالية ثم نتوغل أكثر بمحاورة دلالات البنية الداخلية وفق قراءة للمستوى العمودي حيث سنتوغل عميقا بكشف دلالات الرمز الأسطوري.

أولا سيميائية العنوان:

يعدّ العنوان أول العتبات في قراءة النص فهو مفتاح القصيدة الشعرية واللبنة الأساسية لسبر أغوارها ، وتبقى دلالاته مفتوحة على جميع القراءات المرتبطة بمضمون النص فهو " **نظام سيميائي ذا أبعاد دلالية ، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفرته الرامزة** "[1]يستوقفنا **عنوان أطوار أنات** من الناحية اللغوية فيحيلنا لحقبة زمنية أو تارة لكن هذه الزمنية تعلّقت بأنات الأسطورة، ومن خلال ذلك يبرز الإشكال المطروح فأنات هي الأسطورة الكنعانية الرامزة للحضارة والمجد ، وهي من الآلهة التي عُبدت وكانت طاهرة رامزة للأنوثة الصارخة والحرب والصراع في آن واحد ونظرا للتناقض الموجود في أنات تستفزنا جملة التساؤلات ماذا يقصد الشعر من هذا التوظيف ؟ وهل عودة أنات

---

[1]. بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط ١، ٢٠٠١، ص٣٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يحمل أبعادا ودلالات خفية يريد أن يسقطها على عصره ؟ هذا ما سنتتبعه خصوصا أن الأسطورة تعني " **حفريات الفكر التي تحكى لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات ، والحضارات التي سبقت ثقافتنا وحضارتنا، وكذلك محاولات الإنسان لحل مختلف المشكلات الإنسانية** " [1] ومن خلال القراءة الأولية للعنوان يحفزنا بوصفه آلية للبحث لقراءة المتن الشعري فيكون جوهر البحث عن الدلالات متعلّق برمزية أنات، وما حملته من أنوثة ، وتجدد وانبعاث في كل مرة لتصوير الأحداث المعاشة، وهذا ما سنركز عليه في قراءة المتن الشعري خصوصا أن العنوان أحال لزمنية متحوّلة تعلّقت بقدسية العشق والحرب معا،وبعد محاورتنا للعنوان ننتقل لدراسة المتن الشعري محاولين رصد سيمياء أنات وصور انبعاثها ، وذلك وفق قراءة سيميائية مقسمة بين مستوى أفقي وعمودي .

أولا المستوى الأفقي السطحي:

سنتطرق لمقاربة سيميائية دلالية تكشف عن دلالات البنية السطحية من خلال دراسة المستوى الصوتي؛ والمعجمي والتركيبي؛ والدلالي حيث إن القراءة النقدية تلامس بنية النص الخارجي .

أولا المستوى الصوتي:

وظف الشاعر مع بداية المتن الشعري فعلا ماضيا حوّل درامية الأحداث وهو الفعل "**سلّمنا** " الذي شكّل دالا محوريا تعلّقت به جملة الأحداث المذكورة فالشعر خاضعا لقمر علّقته أنات بوصفها مدلولا سيميائيا حوّل جملة الأحداث ، فكان حرف السين في أغلب العلامات المذكورة رمزا للخضوع باعتباره حرفا من الحروف الهامسة **ومنها : سلمنا ، نفسها ، السفلي ، انكسر ، السياج ، تكلست ، السراب** ... فجلّ هذه الكلمات دلّت على الخضوع لآلهة القوة والحرب أنات ،وعليه فالتضاد يمثل الإيقاع الداخلي للقصيدة كما أن الشعر الحر، وتنوّع القافية المتواترة عبّرت عن نفس مضطربة آملة تعيش واقعا مأسويا تريد الخلاص منه،**فالجناس** المشكّل للتضاد ناجم عن تناقض أنات فهي الأمل الموعود، والمرأة التي ستعيد الماء للينبوع؛ وفي نفس الوقت هي امرأة تقود النار في الغابات ، ومع هذا التضاد الرامز للانبعاث والتجدد مع الماء والنار الرامز للحرب والمقاومة يتصارع الضدان لامرأة واحدة ، ويتجلّى الجناس الناقص مرة أخرى خالقا انسجاما صوتيا زاد الإيقاع جمالا في قوله : **عند صعوده العالي**

وعند هبوطه العاري: أنات "

ويبقى تكرار أنات مصدر التحوّل والتأكيد لبعث الأمل المنشود حيث إننا نجد تكرار المفردة: **نفسها / لنفسها** وتكرار **الفعل جفت** المتعلق بالمياه والأغوار والأنهار و التي حلّ مكان غيابها انعدام الحياة المعبّر عنه بالدموع كما نجد تكرار الفعل الماضي **انكسر وانكسرنا** فحرف السين مرة أخرى يؤكد الخيبة بعد غياب أنات ، وفي التكرار أمل رغم اليأس ففي تكرار **العلامة الأرض** المتعلقة بحضارة كنعان إحالة لمجد عريق أما تكرار لا الناهية مع صورة التضاد شكّل غنائية مثل **لا موت .... لا حياة**

أما تنوّع **الروي** في القصيدة الشعرية فقد خلق انسجاما صوتيا انطلاقا من الحالة النفسية المضطربة، فالأمل والرجاء رغم اليأس كلها أفصحت عن التوتر المنسجم والمتناغم.

---

[1]. الخوري لطفي : معجم الأساطير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١،١٩٩٠ ،ص٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثانيا المستوى المعجمي:

وظف الشاعر المعجم توظيفا دلاليا في منحى تقابلي حيث إن الرمزية ، وما قابلها من تضاد شكّل بعدا دلاليا يومئ للرغبة والأمل وحب التجدد فتقاطعت الحقول المعجمية ، وانصهرت مكوّنة لغة شعرية فنية فبرز **حقل الخوف واليأس : سلّمنا ، لا موت ، لا حياة ، تقتل ، هبوطه ، الماكرون ، أموات ، بلا أمل ، هبوطه العاري ، جفت ، غيابك ،لن تتصالحا ،المعبد المهجور.**

دلّت العلامات الموظفة على نفسية رافضة لواقع مهزوم تمازجت معه حقولا معجمية أخرى صوّرت التضاد، وصنعت حلم الانبعاث والتجدد فنجد **حقل الرغبة:أريدكما، تعود المعجزات، لا تمكثي.**

ومن واقع الانهزامية الباعثة للخوف واليأس تشكّلت حقول معجمية متضادة صنعت فنية عالية **فحقل الرغبة** ولّد **حقل الأمل والتجدد : عودي من هناك ، لا تمكثي ، كي تعود المعجزات ، حلم يسافرنا ، تطير خلف مراكب الإغريق .**

رسمت الحقول المعجمية مسارات متقاطعة بين تصور لحالة اليأس والخوف أنتج رغبة في انبعاث أسطورة كنعانية آملة بالتجدد والحب والقوة والحرب .

ثالثا المستوى التركيبي:

نواصل رحلتنا في مسائلة دلالات البنية السطحية لنعرج لمستويين النحوي والبلاغي.

أولا المستوى النحوي:

تراوحت الجمل الاسمية والفعلية في المتن الشعري حيث رصدت الجمل الاسمية حالة السكون من خلال تصوير الحالة **المأسوية وحالة اليأس مثل:**

لا موت هناك.. ولا حياة

وموت هناك .. ولا حياة

وأيضا: لا غد يأتي، ولا ماض يجيء مودعا .

لا ذكريات

أما الجمل الفعلية فطغت بشكل كبير مخلّفة حركة دافعية لبعث الأمل والانبعاث من جديد ، فالأفعال الماضية : **سلّمنا ، جفّت ،تبخرت ، انكسرنا** تدل على واقع مهزوم من جراء غياب أنات لتقابلها أفعالا مضارعة فيهاأمل مستقبلي لما هو أفضل باعثة التجدد والانبعاث ، والذي سيتحقق بحضور أنات رمز الحضارة الكنعانية **مثل : تعيد ، فلترقص ، أريدكما ، لا تتأخري ، لا تمكثي ، لكي تعود ، فلترجعي ، ولترجعي ، يأتي ، يجيء ، يسافرنا ، لنسكن ، تطير ، فلنرقص** ، ....وهذه الأفعال المضارعة تبعث روح التجدد وترسم زمانية التحوّل والانبعاث كما أن أسلوب النداء " **يا أنات** " فيه لفت انتباه ونداء بضرورة العودة ، فرمزية الحب ّ والحرب وتعالقهما يشكلان تضادا رمزيا هادفا .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثانيا الأساليب الإنشائية:

تنوّعت الأساليب البلاغية في النص الشعري بين خبرية وإنشائية ضمن قالب استعاري ومجازي ، فجاءت متضافرة مع الغرض الشعري فمن الكناية نجد : **امرأة تعيد الماء للينبوع** وهي كناية عن عودة الأمل, والانبعاث، والخصب, والتجدد وفي المقابل نجد تضادا رمزيا في قوله : **امرأة تقود النار في الغابات** كناية عن روح التحدي والمقاومة،ورفض الخضوع **كما نجد التشبيه البليغ** باستخدام أداة التشبيه مثل " **انكسر الهواء من الجفاف كقطعة الخشب** " والتي زادت المعنى إيحاءا ومع تمازج الأساليب وتنوّعها كانت " **أنات** " المحرك الفعال في مسار الأحداث فغيابها سبب القحط والانهزامية ، وعودتها أفرز بعثا جديدا وتجددا ،وقد زادت صيغ التعجب رغبة في بعث الأمل منخلال ترجي أنات بالعودة إلى عالمها السفلي إلى المنشأ الأول الطبيعةمصدر التجدد والبعث ومثل ذلك نجد في النص الشعري.

"عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات!

وأيضا صيغة تعجب أخرى من طول مكوث أنات في العالم السفلي **مثل:**

فيا أنات

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر!

عبّر الشاعر عن انفعالاته وطموحه ورغباته ومكبوتاته باستدعاء أنات موظفا المجاز والاستعارة والتشبيه مصوّرا رغبته في التجدد والانبعاث .

المستوى الدلالي (المعنوي):

أحدث النص الشعري الذي بين أيدينا جملة من التساؤلات عبر مستوياته المدروسة الصوتية والمعجمية والنحوية والبلاغية مما شحذ فينا روح المغامرة ، ودافع التحفيز لمعرفة ما ترمز إليه دلالات البنية العميقة كما جعل أنات الأسطورة لغزا متحوّلا في أحداث النص الشعري.كل هذا جعل المتلقي ينفعل ويبحث ، ويتلذذ في لشف ما يرمي إليه النص في بنياته الداخلية . وانطلاقا من دراسة البنية السطحية عبر مستوياتها اللغوية سننتقل **للمستوى العمودي** من خلال محاورة ومسائلة العلامة اللغوية أنات ودراسة صور انبعاثها، وبذلك نكون قد تعمقنا في البنية الداخلية للنص الأدبي.

المستوى العمودي:

تمنح سيمياء الدلالة حسب رولان بارت دورا فعالا للقارئ بوصفه منتجا ثان ، وتنفي صفة الاستهلاك عنه ونظرا لعدم اكتمال دلالات المستوى الأفقي إلا بدراسة المستوى العمودي والتفاعل مع الشفرات النصية ، والتركيز على رمز أنات بوصفها علامة محفزة تحيل لإيحاءات متعددة سنعرج لمقاربتنا النقدية وفق سيمياء الدلالة ،وقبل القراءة النصية للمتن الشعري نطرح جملة التساؤلات التي سنشتغل وفقها وهي :

هل استحضار أسطورة الزمن الماضي يتقاطع دلاليا مع زمن كتابة النص الشعري ؟ ما الحلم المنشود للشاعر من خلال توظيفه للأسطورة ؟ هل عكست أنات الكنعانية آمال العودة للمجد المفقود ؟

سيمياء أنات وصور انبعاثها في النص الشعري:

انطلاقا من البنية العميقة للنص الشعري سنركز على استدعاء أنات بوصفها رمزا فنيا ، وتتبع صور انبعاثها حيث سنحاول الحفر عميقا في شفرات النص، فالعلامات الثاوية في البنية الداخلية للنص الشعري تحمل رؤى تأملية،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ورغبات جامحة متعلقة بالأسطورة أنات التي عدّت عصب القصيدة، والتي كان لتوظيفها بعدا جماليا أضفى دافعا قويا لمحاورة النص الشعري.

تتكرر أنات الأسطورة كل مرة في المتن الشعري محاولة كسر زمنية الماضي, والحاضر, والمستقبل حيث إن استحضارها يحمل ثلاث أبعاد زمانية متقاطعة عودة لعالمها القديم ، وانبعاثها في كل مرة بصفتها رمزا للتجدد والخصب والحرب، ورغبة آنية لعودتها في حاضر الأحداث المعاشة، واستشراف وأمل ببقائها بعثا للهمم والمقاومة ، فهي حسب روايتها إلهة الحب والخصب والحرب فاستحضارها هو رفض للعدوّ الإسرائيلي والدعوة لمقاومته، والثأر منه كما انتقمت أنات الكنعانية من قاتل أخيها بعل ،وبالتالي فالعدوّ هو السفاح القاتل الطامس للهوية الفلسطينية لذلك يتقاطع حب الأرض مع الثأر للغاصب ،فيكون الاستحضار فنيا مع توزع التحولات في كل مقطع شعري فبداية المتن الشعري المبدوء بصيغة الجمع يحمل إقرارا بمداليل متعاقبة في كل مرة

"الشعر سلمنا إلى قمر تعلقه أنات
على حديقتها كمرآة لعشاق بلا أمل ، وتمضي
في براري نفسها امرأتين لا تتصالحان :
هناك امرأة تعيد الماء للينبوع
وامرأة تقود النار في الغابات
أما الخيل
فلترقص طويلا فوق هاويتين
لا موت هناك .. ولا حياة "

يقر الشعر بالتسليم الكلي لأنات الأسطورة الكنعانية الرامزة للتجدد والخصب ، ولكن التضاد الحاصل أن الحديقة الموعودة للعشق والحب صارت بلا أمل ، فاليأس سيطر بصفة كلية في تصوير الأحداث المسرودة فيصبح الواقع مهزوما باحتلال إسرائيل لفلسطين مهد الحضارات ، ويصبح الأمل بعودة أنات هو الحل فهي رمز للانبعاث الجديد ، ورسم معالم العودة وتطرح إشكالية التصارع في ذات أنات بين امرأة رامزة للحب والعشق والخصب والتجدد ، وامرأة تؤمن بضرورة الانتقام ، والحرب فيتقاطع زمن الاستحضار مع الأسطورة القديمة في جدلية صراع أنات فالفلسطيني يسكنه عشق الأرض ، والتجدد والتمتع بهويته كما يسكنه هاجس الانتقام من اليهودي الذي حرمه عشقه الأبدي ، وتنتقل درامية الأحداث وتتحوّل الصورة المنقولة من ضمير المتكلم الجامع إلى ضمير المفرد فتنبعث المكبوتات عبر الكتابة وتوالد الإيحاءات.

" وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان
عند صعوده العالي
وعند هبوطه العاري: أنات
أنا أريدكما معا
حبا وحربا يا أنات
وأنات تقتل نفسها
ولنفسها
وتعيد تكوين المسافات كي تمرّ الكائنات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أمام صورتها البعيدة فوق أرض الرافدين

وفوق سوريّا ، وتأتمر الجهات

بصولجان اللازورد خاتم العذراء : لا

تتأخري في العالم السفلي

!عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات جفت مياه البحر بعدك

جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك – والدموع

تبخرت من جرة الفخار وانكسر الهواء من الجفاف

كقطعة الخشب

يشبه الشاعر قصيدته المتناسلة بالكلمات بزبد اللهاث وصرخة الحيوان وفي علاقة المشابهة إحالة للخصب والتجدد والانبعاث ، وحسب الروايات أن أنات التي تعددت تسمياتها بين عشتار ، فينوس ، أفروديت تكوّنت من زبد البحر وقد سجل هزيود " أن أنات " التي حملت اسم أفروديت في **"الأساطير اليونانية متكوّنة من الزبد الذي يشير إلى فوران الرغبة "** [1]وعليه فالعشق والأنوثة والتجدد من صفات أنات ، فالقصيدة المتوالدة بالكلمات الرامزة لتجدد الحياة ، وبعث الأمل تستحضر أنات بوصفها امرأة الحب والأنوثة والحرب ، وتتجلى الرغبة في عودتها من عالم الأموات من أجل إثبلت الهوية الفلسطينية المفقودة فأمام تعنت الإسرائيلي، وحقده والعيش في أرض غير أرضه يكون استحضار أنات رغبة في عودة الأساطير القديمة الدالة على الأحقية منذ القديم حيث أثبتت كنعان حضارتها منذ القدم ، وما رحلة الأسطورة من حضارة إلى أخرى إلا دليلا على رمزيتها في كل زمان ، ومكان للأنوثة الصارخة والحرب معا ، ومن خلال تبيان أحقية الإرث الأسطوري الدال على المجد والحضارة والثقافة منذ القدم تتقاطع الآنية الزمنية في الاستحضار من خلال إثبات أحقية الأرض المغتصبة فرغم توالي الحقب الزمنية تبقى كنعان مهد الحضارات والفتوحات ،وما سيطرة وتكرار العلامة " **أنات** " إلا دلالة على الأحقية والأسبقية بالأرض ، فرمزية الحب والعشق والحرب بقت موحدة، وإن انتقلت الأسطورة من مكان لآخر فمنذ القدم و"**مع الفتوحات البابلية والآشورية رحلت عبادة الزهرة مع الرافدين إلى سورية فأصبحت في بلاد كنعان باسم عنات ، أو باللسان الكنعاني أنات بمعنى أنوثة"** [2] إن الرغبة الجامحة من عودة أنات من عالم الأموات وانبعاثها من جديد هو أمل بتجدد حياة الفلسطيني، وانبعاثه بمقاومته ضد من سلب عشقه الأبدي وما الأمل بالعودة إلا نتيجة الواقع المهزوم ، فجفاف الأرض دلالة عن حقد وظلم لمستعمر غاشم والارتواء لا محالة سيكون بعودة الأنوثة رمز الحب والتجدد والحرب في آن واحد.

وتتواصل درامية الأحداث وانبعاث أنات كل مرة فالاستحضار هذه المرة صوّر جدلية الحضور والغياب ، فغياب أنات صوّر الواقع المهزوم الفلسطيني ، فالجفاف وانعدام الماء الرامز للحياة سببه قحط الاستعمار والشوق إلى الحرية ، كما أن الانكسار بسبب الغياب أنتج الموت لذلك فرجاء الانبعاث بعودة أنات يحيل إلى زرع روح التحدي والمقاومة في شعب فلسطيني يمتلك تراثا مجيدا ، وعليه فرجوع أنات الكنعانية هو نفي لكل سراب يدعي بامتلاك حضارة

---

[1]. مجلة العربي: أوراق أدبية، العدد رقم ٥٥١، أكتوبر، ٢٠٠٤، ص٧٢

[2]. ينظر الموقع : ww.awarq.bloqspot.com

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أو تراث لذلك فحقيقة الإرث الكنعاني تثبت الهوية الفلسطينية ، وتنفي كل الادعاءات الزائفة لشعب إسرائيل الذي لا يملك أرضا ولا حضارة تشكّل مجده ، وبذلك فتأكيد رجاء عودة أنات هو عودة لأرض كنعان الممتد تاريخها ومجدها منذ عصور قديمة ، فالتأكيد على أمل رجوع أنات هو إصرار على ضرورة الانبعاث من جديد ، وإثبات حضور الهوية الفلسطينية التي تملك تاريخا، وأساطيرا ممتدة منذ حقب زمنية غابرة كما أن إشكالية تصارع ذات أنات بين عشق آسر وأنوثة صارخة، وحربا وانتقاما وصراعا في آن واحد هو بعث جديد لفلسطيني تتصارع في ذاته هواجس الأرض المغتصبة التي يريد استرجاعها بصفته الحب المقدس ، وتبقى جدلية أخرى تتضح عبر الأنساق اللغوية من خلال المقطع الأخير ، وهي جدلية الموت والحياة من خلال أزمة الفلسطيني المالك لأرضه والمحروم منها فتكون عودة أنات بعثا جديدا، فالعشق والأنوثة تحيل للهدوء والجمال الآسر للأرض المغتصبة التي يتصارع عاشقها معها كي يملك حق العيش فيها بكرامة فيكون السبيل الأمثل هو الانتقام والحرب ، ولطالما تصارعت ذات أنات بين جدلية العشق، والحرب فكذلك تتصارع ذات الفلسطيني الباحث عن هويته المفقودة .

الخاتمة:

إن القراءة السيميائية الدلالية لنص أطوار أنات ماهو إلا فتحا لأبواب أخرى من القراءات تكون أكثر عمقا بين أنساق لغوية تشكّل بنية النص الشعري كما أن القراءة أسفرت جملة من الاستنتاجات :

أولا :عُدّ العنوان بوابة الولوج لعبور النص الشعري وفتح الذهن على كثير من التساؤلات.

ثانيا : تكررت تسمية أنات في العديد من المقاطع الشعرية فشكّلت جمالية فنية وفتحت النص على بعد رمزي هادف .

ثالثا : امتاز النص الشعري بظاهرة التضاد فشكّل جمالية فنية .

رابعا : عُدت أسطورة أنات محرك البحث لعملية القراءة السيميائية من خلال تتبع صور انبعاثها .

خامسا : عبّر الشاعر عن الواقع المهزوم من خلال غياب أنات كما بعث الأمل من خلال عودتها .

سادسا : صوّر النص الشعري رمزية الأسطورة ، وانتقالها بين الحضارات بفنية عالية .

سابعا : أسقط الشاعر معاناة الفلسطيني ، وبحثه عن هويته من خلال غياب أنات ووصف ببراعة عالية ضرورة انبعاثها لعودة الخصب والتجدد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أهميةالدراسة التداولية وواقعها

أ.قياس لندة. جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر

الملخص:

تمتد التداولية إلى أصول فلسفية ،إذ انبثقت من رحم الفلسفة التحليلية التي أسسها العالم الألماني غوتلوب فريجه من خلال كتابه أسس علم الحساب في بدايات القرن العشرين وقد جاءت هذه الفلسفة كرد فعل على الفلسفة الكلاسيكية التي عُنيت بالقضايا الميتافيزيقية، وأهملت دراسة اللغات الطبيعية، وتفرعت الفلسفة التحليلية إلى التيارات الآتية: الظاهراتية (ايدموند هوسرل) وفلسفة اللغة العادية (لودفينج فتجنشتاين) الذي ترعرعت بين أحضانه نظرية أفعال الكلام "التي أسسها أوستين وطورها فيما بعد تلميذه سورل.

تمهيد :ظل التيار الشكلي مكتسحا ساحة الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة ردحا من الزمن، ومع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بدأ يسود اعتقاد لدى كثير من الباحثين، ومن مختلف أنحاء العالم أمثال: فان ديك Van dyk وهارفج Harveg وهاليداي Haliday وليتش Litch، وغيرهم كثير ... بأن الدراسة الشكلية للغة قاصرة، وأن التقوقع عند حد الجملة والنظر إليها على أنها الوحدة الكبرى للتحليل لم يعد كافيا لكل مسائل الوصف اللغوي[1].فقد أثبت هذا النوع من التحليل ،المستمد من المنطق والرياضيات محدوديته في معالجة بنية الخطاب ،والإحاطة بكل دقائقه (جوانبه).

في ظل هذا المخاض العسير ولد من رحم اللسانيات[2] حقل معرفي جديد أطلق عليه الدارسون الغربيون مصطلح (Pragmatics)، وينضوي هذا الأخير تحت تيار عام يسمى بالتيار التواصلي[3].

---

[1] – ذكر أحمد عفيفي بعض الثغرات التي وقعت فيها لسانيات الجملة ومنها أن : كثيرا من الظواهر التركيبية لم تفسر تفسيرا كافيا ومقنعا في إطار الج ملة ومنها : الحذف، الإحالة، التكرار، حالات الاجتزاء ومن ثمة لم يعد هذا التحليل كافيا لمعالجة كل القضايا والمسائل اللغوية. انظر أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط١،٢٠٠١.، ص ٣٩.

[2] – تعرف التداولية بأنها الدراسة أو التخصص الذي يندرج ضمن اللسانيات. انظر فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تعريب صابر الحباشة وعبد الرزاق العجايمي، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢، ص ١٠.

[3] – يتمثل التيار التواصلي في مناهج كثيرة منها: التداولية، والنحو الوظيفي واللسانيات الاجتماعية، وتحليل الخطاب، ... ورغم تعدد هذه الدراسات وانشغال كل منها بجانب معين، فإنه يمكن إدراجها كلها ضمن تيار عام هو التيار التواصلي، الذي يعنى بالإستراتيجية التخاطبية من مرسل ومرسل إليه، ورسالة أو خطاب ... ومعرفة الاستراتيجيات التي يوظفها المخاطب للتفاعل مع الآخر، وتأثير بنية اللغة في الخطاب المستعمل، إلخ ... انظر عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، (دار الكتاب الجديد المتحدة) دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

« وبهذا يتجلى الفرق بين الاتجاهين، وذلك بأن المنهج الأول، بشقيه[1]، لا يعتد بما هو خارج نظام اللغة، ولا يعترف بتأثيره في بنيتها، في حين يعتد الاتجاه الآخر بسياق الإنتاج، وأثره في بنية الخطاب »[2].وبهذا تظل مهمة التيار التواصلي العمل على تحرير الخطاب من قيد النسق وعبودية النظام ،إلى النظر في كل الطبقات المقامية المختلفة التي أنتج فيها الخطاب، وهي الغاية التي ينشدها أعلام التداولية في العصر الحديث ،وعلى رأسهم: أوستين Austin، وسيرل Searl، وغرايس Grice[3].

أولا:التداولية المصطلح والمفهوم

بما أن " ثمار العلوم مصطلحاتها "[4]- على حد تعبير عبد السلام المسدي-، أو كما قال فولتير Voltaire:« قبل أن تتحدث معي حدد مصطلحاتك »[5] من هنا تأتي أهمية تحديد مصطلح التداولية وإشكالية ترجمته.

فقد قابل الدارسون العرب المصطلح الغربي Pragmatics بالإنجليزية أو la Pragmatique بالفرنسية بمقابلات عربية كثيرة، والملاحظ أن الاختلاف الحاصل بين هذه الترجمات ،يرجع إلى اختلاف الدارسين في مشاربهم الثقافية، وخلفياتهم الفكرية والمعرفية.

ويذهب بعض الدارسين وعلى رأسهم الفيلسوف المغربي " طه عبد الرحمن "[6] أن المقابل العربي الأنسب هو " التداوليات " لأنه يتطابق مع المصطلح الإنجليزي Pragmatics بدقة متناهية، إذ تدل اللاحقة (S) في الإنجليزية على الجمع وتقابلها اللاحقة (ات) في العربية وهي دالة أيضا على الجمع يقول في هذا الشأن « وقع اختيارنا منذ١٩٧ على مصطلح التداوليات مقابلا للمصطلح الغربي "براغمتيقا"، لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالته على معنى" الاستعمال " و" التفاعل " معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونهم في أبحاثهم »[7].

ويبني انتخابه لهذا المصطلح انطلاقا من تعدد مصادره الثقافية، وقراءاته المتعمقة للتراث العربي لأن التداولية مشتقة من الجذر اللغوي " دول " وهذه الصيغة وردت بمختلف اشتقاقاتها في القرآن الكريم[8] وفي المعاجم العربية

١- تعني عبارة المنهج الأول، بشقيه هي (البنيوي والتوليدي) لأن الدراسة اللسانية وإلى غاية الستينات من القرن العشرين كان يهيمن عليها الفكر البنوي والفكر التوليدي، وبعد ذلك انفتح الباب على مصراعيه أمام المقاربة الدلالية والتداولية التي يعود لها الفضل في إثراء الدرس اللغوي . انظر حسن بدوح: المحاورة مقاربة تداولية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٢، ص ٠٦.

٢- عبد الهادي بن ظافر الشهري: المرجع السابق، ص ١١.

٣- يعد أوستين وسورل وغرايس من أهم أعلام التداولية، إلا أن ما يثير دهشة وغرابة المختصين في هذا المجال أن أحدا منهم لم يستعمل مصطل ح التداولية فيما كتب من أبحاث أو قدم من أعمال. انظر محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، ٢٠٠٢، ص ١٠.

٤- عبد السلام مسدي: قاموس اللسانيات، ، ص ١٠.

٥- ينظر عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٥.

٦- طه عبد الرحمن فيلسوف مغربي متخصص في المنطق وفلسفة الأخلاق ولد بالجديدة سنة ١٩٤٤ ويعد أبرز المفكرين في مجال التداول الإسلامي العربي اشتهر بالجمع بين التحليل المنطقي والاشتقاق اللغوي من مؤلفاته اللغة والفلسفة ١٩٧٩، اللسان والميزان (التكوثر العقلي) ١٩٨٨، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي ٢٠٠٢. انظر الموقع الإلكتروني: ar.wikipédia.org

٧- طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٢٨.

٨- ورد في القرآن الكريم قوله تعالى :﴿ **وَلاَ تَأْكُلُواْ أَمْوَالَكُم بَيْنَكُم بِالْبَاطِلِ وَتُدْلُواْ بِهَا إِلَى الْحُكَّامِ لِتَأْكُلُواْ فَرِيقاً مِّنْ أَمْوَالِ النَّاسِ بِالإِثْمِ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ** ﴾[البقرة:١٨٨].

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

القديمة[1] وتدل على التعاقب والدوران والحركة، وانتقال الشيء من طرف إلى آخر وقد تجسدت هذه المعاني في قول طه عبد الرحمن :« من المعروف أن الفعل " تداول " في قولنا: " تداول الناس كذا بينهم "، يفيد معنى " تناقله الناس وأداروه فيما بينهم "، ومن المعروف أيضا أن مفهوم " النقل " ومفهوم " الدوران " مستعملان في نطاق اللغة الملفوظة كما هما مستعملان في نطاق التجربة المحسوسة، فيقال " نقل الكلام عن قائله " بمعنى رواه عنه، كما يقال:" دار على الشيء " بمعنى طاف حوله، فـ" النقل " و" الدوران " يدلان بذلك، في استخدامهما اللغوي، على معنى النقلة بين الناطقين، أو قل معنى " التواصل "، ويدلان في استخدامهما التجريبي على معنى الحركة بين الفاعلين، أو قل على معنى " التفاعل "، فيكون التداول جامعا بين جانبين اثنين هما: التواصل والتفاعل،... »[2].

يفهم من التحديد السابق لمفهوم التداول أنه يعني التناقل والدوران والحركة، وفي الاستخدام اللغوي يعني التواصل والتفاعل والتحاور والتخاطب، فيصبح الدال " تداول " يشمل الجانبين الحسي والمعنوي.ويؤيد بعض الدارسين[3] طه عبد الرحمن في هذا الطرح إذ يفضلون مصطلح التداولية أو (التداوليات بصيغة الجمع) بدلا من

وفي قوله تعالى :﴿ إِنْ يَمْسَسْكُمْ قَرْحٌ فَقَدْ مَسَّ الْقَوْمَ قَرْحٌ مِثْلُهُ ۚ وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ وَلِيَعْلَمَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَيَتَّخِذَ مِنْكُمْ شُهَدَاءَ ۗ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ ﴾[آل عمران: ١٤٠].

وقد وردت مادة " دول " في هاتين الآيتين بصيغة الفعل المضارع لتدل على التحول وعدم الثبات، وقد فسر محمد فخر الدين الرازي صاحب التفسير الكبير ومفاتيح الغيب أن « أيام الدنيا هي دول بين الناس لا يدوم مسارها ولا مضارها، فيوم يحصل فيه السرور للإنسان والغم لعدوه، ويوم آخر بالعكس من ذلك، ولا يبقى شيء من أحوالها لا يستقر أثـــر من آثارها ». انظر: التفسير، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص ١٦.

فدلت مادة دول على التحول وعدم الثبات والانتقال والدوران ...

[1] – وردت مادة دول في معجم لسان العرب لابن منظور (٧١١ ه):« دول:الدَولة والدُولة :العقبة في المال والحرب سواء، وقيل ،الدولة بالضم ،في المال، ... الجوهري الدولة، بالفتح ،في الحرب أن تدال إحدى الفئتين على الأخرى، يقال : كانت لنا عليهم الدولة ،والجمع الدول ،والدولة، بالضم ،في المال، يقال : صار الفيء دولة بينهم يتداولونه مرة لهذا ومرة لهذا . ...وقال أبو عبيدة :الدولة ،بالضم، اسم للشي ء الذي يتداول به .بعينه..." ابن منظور : لسان العرب،دار صادر،بيروت،ط ١ ، ٢٠٠٠،مج٥، مادة دول، ص . ٣٢٧و٣٢٨.

وذكر ابن فارس (ت ٣٩٥ ه) «"دول" أن الدال والواو واللام أصلان :أحدهما يدل على تحول الشيء من مكان إلى مكان، والآخر يدل على ضعف واسترخاء ...فقال أهل اللغة: اندال القوم، إذ تحولوا من مكان إلى مكان .ومن هذا الباب تداول القوم الشيء بينهم : إذ صارمن بعضهم إلى بعض ...». ابن فارس: معجم مقاييس اللغة،تحقيق وضبط عبد السلام هارون،دار الجيل،بيروت،لبنان،دط،دت،مج٢، مادة " دول "، ص ٣١٤.

وقد دل التداول على التعاقب على الأمر.

[2] – طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، دت، ص ٢٤٤.

[3] – من بين هؤلاء الدارسين قصي العتابي مترجم كتاب التداولية لجورج يول الذي ذكر في مقدمة ترجمته لهذا الكتاب أن كل الترجمات الأخرى غ ير دقيقة ولا صائبة، وكلها لا ترتقي إلى ترجمة طه عبد الرحمن،انظر جورج يول : التداولية، ترجمة قصي العتابي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط ١، ٢٠١٠، ص ١٥.ولا يزال المشارقة يفضلون استخدام مصطلح البراغماتية والذرائعية والنفعية والوظائفية وعلم التخاطب ... وهي ترجمات ملبسة وغير موفقة . انظر: إدريس مقبول: الأفق التداولي، (نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، ٢٠١١، الهامش ص ٨).

وقد استعير لمصطلح Pragmatics مقابلات عربية تراثية ذات أبعاد إسلامية مثل " علم المقاصد " أو " المقاصدية " و" علم الذرائع " أو " الذرائعية " ولهذه الاختيارات أثر سلبي. انظرمحمود عكاشة: النظرية البرجماتية اللسانية، ص ٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

البراغماتية، أو المقامية، أو النفعية، والوظائفية « خصوصا إذ أخذنا بعين الاعتبار أن الـ Pragmatics هي بالأساس دراسة اللغة من منظور تداولها بين مستعمليها »[1].

وبهذا يكون الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن قد أحرز شرف السبق في تعريف القارئ العربي بالفكر التداولي[2] ونقل هذا النسق المعرفي الغربي إلى محاضن الثقافة العربية الإسلامية، ولعل بفهمنا لهذه الآليات التداولية يتشكل لنا وعي جديد وفهم مختلف وأكثر عمقا لكل ما أنتجته وتنتجه ثقافتنا من خطابات أدبية وسياسية وعلمية ... إلخ.

وإذا ما نقبنا البحث في تضاعيف المعاجم الغربية[3] نجد أن Pragmatics مشتقة من الجذر اللغوي Pragma وتعني الفعل أو العمل[4].

ويظهر أن لفظ Pragmatique قد لحقته تغييرات صوتية ودلالية:

الإغريقية: Pragma - tikos (Pragma + ikos)

اللاتينية: Pragmaticus

الإنجليزية: Pragmatics

الفرنسية: Pragmatique[1]

فعلم المقاصد مرتبط بمقاصد الشريعة الإسلامية التي تسعى إلى تحصيل المنافع، ودرأ المفاسد، والبراغماتية الغربية تعمل على تحصيل المنافع الدنيوية دون غاية شرعية، وقد ترجم د. حنا طوبيا كوركيس Pragmatism إلى الفائداتية في الستينات من القرن ٢٠ والأصح المصدر القياسي الفوائدية. انظر محمود عكاشة: النظرية البراغماتية اللسانية، الهامش ص ٩.

[1] – جورج يول: التداولية، ص ١٥.

[2] – نوه مصطفى غلفان بجهود طه عبد الرحمن في هذا المجال. انظر إدريس مقبول الأفق التداولي، نظرية المعنى والسياق في الممارسة التداولية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠١١، ص ٧.

[3] – ورد تحديد مفهوم التداولية في معاجم غربية كثيرة نذكر منها:

- Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, éditions du seuil, Paris, Février 2002, P 454.

- Jacque Moeschler et Anne Reboul, Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, éditions du seuil, Octobre 1994, P 17.

[4] – يرى السعيد بوطاجين (أستاذ وباحث جزائري) أن لفظة Pragma لا تكافئ Acte ولا تحمل دلالة " الفعل " بالضرورة كما هو شائع في التلقي الغربي للأصل وللتوظيف الفرنسي كذلك لأن لفظة Acte لها جذور أخرى راسخة في الثقافتين الإغريقية واللاتينية ومن بين الدلالات التي تنضوي تحت لفظة Acte نجد:

actum اللاتينية مشتقة من agir – agère – فاعل.

acte – actus – فعل

acte جزء من affaire وأن لفظة affaire قد تعني حاجة أو قضية أو شأنا وبهذا تكون لفظة حاجة أقرب إلى المعنى، خاصة إذا كانت لها صلة قوية بالإيعاز أو الدافعية. انظر السعيد بوطاجين: الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٤٥ وص ١٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وشاع هذا المصطلح Pragmatique بصيغته المتداولة حاليا في القرن الخامس عشر وتحديدا عام١٤٤٤م، ويقصد به من المنظور الفلسفي القرار التنظيمي، وإذا كان هذا القرار صادرا عن الهيئات العليا فيعني Sanction[2].

ويقترن مصطلح Pragmatique في اللغة الفرنسية بالمدلولين التاليين: محسوس وملائم للحقيقة، أما مصطلح Pragmatics الانجليزي فيحيل إلى كل الأعمال والأفعال والوقائع الحقيقية[3].

وبمقارنة ما ورد في اللغتين الفرنسية والإنجليزية نجد أن دلالة المصطلحين متقاربة، إلا أن دلالة المصطلح الإنجليزي Pragmatics تحيل مباشرة إلى دلالة الجذر اللغوي Pragma والذي يعني فعل أو عمل حسب ترجمة بعض الدارسين العرب له، باعتبار أن مصطلح Pragmatics الإنجليزي يتعلق بكل ما له صلة بالأعمال والوقائع. ومن ثمة نستنتج أن الدلالة اللغوية تغذي الدلالة الاصطلاحية.

وبالرغم من أن التداولية -في الآونة الأخيرة- قد اكتسحت ساحة الدراسات الأدبية والنقدية، وصارت مجالا خصبا لمعالجة كثير من القضايا اللغوية التي عجزت الكثير من المذاهب اللسانية عن تفسيرها وتحليلها، إلا أنها لم تحظ بالعناية اللازمة، وقد توصل بعض الدارسين للحط من قيمتها، والتشكيك في نتائجها وأهدافها، ونعتها بنعوت سلبية فأطلقوا عليها سلة المهملات Wast basket« ووصفها البعض بأنها قمامة اللسانيات La poubelle de linguistique »[4]. ونعتها البعض الآخر بمرقعة الدراويش وهي ترجمة حرفية للمصطلح الذي استعملته الباحثة أوركيوني Orecchioni[5] وقد عدت « كيانا غامضا، أو قل جرابا توضع فيه الأعمال الهامشية »[6].

فكل ما لم يتم معالجته في إطار النظرية اللسانية، يطرح في سلة مهملات التداولية. ومن الملاحظ أن « محتويات سلة المهملات تلك لم يتم ترتيبها في بادئ الأمر تحت تصنيف معين، ولكنها عرفت سلبيا على أنها المواد التي لم تعالج بسهولة ضمن طرائق التحليل الشكلية، فإذا أردنا فهم بعض المواد التي سنستخرجها من سلة المهملات، علينا أن نتعرف على كيفية وصولها إلى السلة أصلا »[7]. ويضيف باحث آخر بأن التداولية قد« عوملت ... في تلك الأيام البعيدة ككيس من الفضلات محشو بمعلومات »[8].

وفي المقابل نجد فريقا آخر يقف موقفا مناقضا ،فاعتبر التداولية هي الحل السحري لكثير من المشكلات اللغوية التي لم يتم معالجتها في إطار الدراسة الشكلية ،فقد أشيعت تصورات خاطئة ومفاهيم مغلوطة عنها، قصد التقليل من شأنها و الحط من قيمة نتائجها.

---

[1] – المرجع نفسه ص ١٥١.

[2] – المرجع نفسه، ص ١١٥. وانظر أيضا مرتضى جبار كاظم اللسانيات التداولية في الخطاب القانوني، ص ١٣

[3] – فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص ٠٩.

[4] – حسن بدوح: المحورة –مقاربة تداولية– ص ٠٨.

[5] – يترجم عمر بلخير: مصطلح Poubelle بمرقعة الدراويش، انظر عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٣، ص ٠٩.

[6] – فيليب بلانشيه: المرجع السابق، ص ٠٩.

[7] – جورج يول: التداولية، ص ٢٣.

[8] – ينظر مرنال النجار: مفهوم البراغماتية ونظرية المقام في المقولات المعرفية ولدى علماء العرب ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة، ص ٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فهي -على حد تعبير مسعود صحراوي-"...ليست سلة لمهملات اللسانيات، بحيث

تعتبر كل ظاهرة عجزت اللسانيات عن حلها مجالا للبحث التداولي،وهذا يقتضي أن الظواهر التي تدرسها التداولية ليست مهملة ولا متروكة بالضرورة.ومن ثم فهي تقوم بإزالة الغموض عن عناصر التواصل اللغوي،وشرح طرق الاستدلال ومعالجة الملفوظات ...بل هي تشبه أن تكون مرحلة وسيطة بين المعارف اللغوية و المعارف الموسوعية ..." [1]

وبين مطرقة الرفض وسندان القبول تمكنت التداولية في الآونة الأخيرة ،من احتلال موقع استراتيجي هام على خارطة البحث اللغوي ،بما قدمته من نتائج قيمة في مجالات معرفية عديدة ،وهذا ما أفضى إلى اعتناق كثير من الباحثين ومن مختلف أنحاء العالم لها ،ومن ثم فقد عد الأفق التداولي فتحا جديدا في مجال الدرس اللغوي.

من التعريفات التي تتسم بالوضوح والدقة والإيجاز والإلمام بجوانب الموضوع وأهداف الدراسة التعريف الآتي:« دراسة اللغة في الاستعمال In Use أو في التواصل In Interaction لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول Negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما »[2].

ثانيا: التداولية: النشأة والتطور

١.٢ : نظرة موجزة في الجذور التاريخية للعلم

يرجع الدارسون البدايات الأولى للتداولية إلى العصور الكلاسيكية، وتحديدا منذ ظهور الدراسات البلاغية القديمة حتى العصر الحديث، مرورا بما أبدعه الفكر العربي في مجال الإنشاء والخبر تحت ما يسميه أعلام البلاغة العربية بعلم المعاني، حيث تتلاقى هذه الدراسات جميعها في التعامل مع المؤسسة اللغوية في نطاق مقام اجتماعي عام[3].

كما عكف الفلاسفة منذ القديم على النظر في القضايا اللغوية، وقد اصطبغ عمل البلاغيين بصبغة تداولية من خلال إيجاد وشائج تصل بين اللغة وخاصة المنطق الحجاجي من جهة ، والآثار التي يحدثها الخطاب في المستمع من جهة أخرى، وقد حاول كل من أفلاطون وأرسطو وكذا سيناك " Sénéque " وشيشرون " Céréron " وكونتليان " Quintilien " تطوير منوالي كلاسيكي للبلاغة يركز على معرفة الانفعالات والطبائع[4].

يتبين من الطرح السابق أن المقولات الفلسفية وكذا البلاغية القديمة تشترك مع البحوث والدراسات الحديثة في العناية بالسياق التخاطبي وما يتعلق به من أحوال المخاطبين وأغراض الخطاب، وتأثير كل ذلك على المتلقي عن طريق استعمال الحجج المنطقية ،للتأثير في جمهور المخاطبين.

---

[1] – مسعود صحراوي التداولية عند العلماء العرب، ص٢٧.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – محمد صلاح الدين الشريف: أهم المدارس اللسانية، المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، ط٢، ١٩٩٠، ص ٩٨.

[4] – فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص ١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقد اتسم البحث في قضية المعنى عند سقراط بسمة العلمية، ومن ثمة انصب جهده على « مناقشة المعاني المختلفة للمبادئ العقلية الكامنة وراء الظواهر السلوكية للوقوف على المعنى الواضح السليم لتلك المبادئ والمفاهيم التي يصدر الناس عنها في سلوكهم »[1].

فالفهم السليم للسلوك البشري من منظور سقراط يرتكز على تفسير المبادئ الكامنة خلف هذا السلوك.

وأن هذه الظواهر السلوكية ليست مجرد حركات أوتوماتيكية تؤدي آليا، وإنما تخضع لضوابط العقل فهو الذي يوجهها ويتحكم فيها، وما اللغة إلا مظهر من مظاهر السلوك البشري الذي يعتمد تفسيره على فهم هذه المبادئ العقلية، وفي هذا إشارة واضحة إلى عناية سقراط بالخلفية التي تحيط بعملية التلفظ.

وقد سعى السفسطائيون في العهد الإغريقي للكشف عن الآليات التي تمكنهم من إقناع المخاطبين واستمالتهم بشتى الوسائل، وقد استعانوا في سبيل تلك الغاية على خبرتهم بالطبقات المقامية ، وفعل القول معا، ونظروا أيضا في آليات إجراء اللغة حسب أغراض المخاطبين ومقاصدهم، والظروف التواصلية وقد وجه أفلاطون نقدا لاذعا لهم [2] واعتبرهم « أدعياء على العلم والمعرفة »[3].

إن الإرث الفلسفي الذي خلفه سقراط وأفلاطون وأريسطو وجهود المدرسة الرواقية وغيرها ... ما تزال موردا لا ينضب ينهل منه الباحثون من مختلف أصقاع العالم. إلا أن ما يعوز هذه الإسهامات القديمة هو افتقارها لرؤية منهجية واضحة تنطلق منها أو تتجه إليها، فكانت بذلك مجرد تأملات فلسفية متفرقة في ثنايا الكتب التراثية.

ويجمع الدارسون في العصر الحديث على أن الفيلسوف هربرت بيركلي H. Berkeley هو الذي كان له فضل السبق في الكشف عن التداولية[4]. بل وعمد إلى رسم حدود لها على خارطة العلوم والمعارف بوصفها نظرية في الفلسفة .

وبناء على ما سبق نستنتج أنه قد كان للفلاسفة القدامى وعي بضرورة النظر إلى اللغة على أنها وسيلة للتواصل والتفاعل الغائي، ومن ثمة يمكن القول إن التداولية ما هي إلا « اسم جديد لطريقة قديمة في التفكير وهي ليست سوى تطبيق للمبدأ المعبر عنه في الكتاب المقدس " تعرفها بثمارها "[5].

وبعد إلقائنا نظرة عاجلة على الجذور التاريخية للتداولية[1]، نقف الآن عند أهم المحطات التي أسهمت بشكل مباشر في تطور هذه المقاربة اللسانية.

---

[1] – محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية ، الهامش ص ٢٣.

[2] – يرى أفلاطون أن الإقناع في الخطابة يقوم على ثنائيتي العلم Science والظن Opinion والإقناع الذي يعتمد على العلم يرى بأنه مفيد لأنه يكسب الإنسان معرفة ودراية، أما الإقناع المبني على الظن والذي يشكل موضوع الخطابة السفسطائية فهو يعتمد على الممكن Probable والمحتمل Vraisemblable فهو إقناع غير مفيد، فهو لا يكسب الإنسان معرفة، إنما ينشئ إليه اعتقادا Croyance. انظر محمد سالم الأمين طلبة : الحجاج في البلاغة الإريسطية، ص ٢٧.

[3] – المرجع نفسه، ص ٢٦.

[4] – محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية ، ص ٢٣.

[5] – ينظرنعمان بوقرة: لسانيات الخطاب مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، لبنان، ط١، ٢٠١٢، ص ٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٢٢ :الاتجاه التداولي في الدرس اللساني الحديث

يشير الباحثان فندرليش (Weinreich) وماس (Mass) في كتابهما : "prgmatik und spriachlichers " إلى تعدد الروافد التي أسهمت في تكوين الحقل التداولي [1] ، فيمكن تلمس بداياته الأولى ضمن المشروع السيميائي المنطقي للفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس (Ch.s Pearce)(١٩١٤٣٩) .

ومن أعماله التي تصب في إطار المعرفة التداولية [2] كتابه الموسوم بـ " نظام وصف الإشارات سنة١٨٧ ، ومؤلفه الثاني المتعلق بـ " فلسفة الإشارات " سنة١٨٨ ، ويتبين من خلال هذين العملين أنه كان يركز على الوظيفة المنطقية للإشارة ، بخلاف سوسير الذي كان يركز على الوظيفة الاجتماعية ، وضمن مقاله " كيف نجعل أفكارنا واضحة ؟ " سنة ١٨٧٨ ، تطرق إلى التعريف بـ " الفعل اللغوي ، ويعد مقاله هذا امتداد لمقال آخر نشره سنة١٨٧ ، " تثبيت المعتقد " وقد درس مفهوم الأفعال اللغوية في مقالات عديدة جمعت في شكل محاضرات أطلق عليها (محاضرات في البراغماتية) [3] ويرى بيرس أن حقيقة المعنى لا يمكن استجلاءها من الفعل ، بل من الغاية القصوى التي يحيل إليها الفعل. [4]

كما مثلت إصدارات بيرس المختلفة (كتب مقالات) المحطات الحاسمة لنشأة الفكر التداولي وتطوره ،وقد تأثر بيرس بأعمال كانط وأخذ عنه مصطلح البراغماتية وقد تحدد مفهوم البراغماتية عنده في بادئ الأمر على أنه منهج أو طريقة في التفكير وليس نظرية في الفلسفة [1] ثم بعد ذلك أولى عناية للناحية العملية والأثر الناتج عن سلوك معين يقول بيرس " أن نعتبر ما التأثيرات العملية التي نعتقد أن موضوع تصورنا هو الذي ينتجها ؟ " إن تصور كل هذه النتائج هو التصور التام للموضوع " [2] وفي المرحلة الثالثة اصطبغ عمله بالصبغة المنطقية وعد ذلك تحولا من " الفهم الإجرائي للقاعدة

---

[1] – هناك جدل يطرح بين الدارسين حول إشكالية التأريخ للعلوم يتعلق الموقف الأول بالاستمرارية لأن العلوم لا تنشأ بين عشية وضحاها، بل هي مجم وعة من المراحل المتتالية والمتفاعلة يأخذ بعضها من بعض ... تتفاعل فيما بينها أخذا وعطاء، وإيجابا وسلبا حتى تصل درجة النضج والموقف ال ثاني يتمثل في القطيعة ويمثل هذا الاتجاه غاستون باشلار Gaston Bachlard والذي يرى أن الثورة المعرفية والمنهجية العلمية الحقيقية لا تتحقق إلا بتقطع الأواصر . انظر مصطفى غلفان: في اللسانيات العامة تاريخها، طبيعتها، موضوعها، مفاهيمها، الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠١٠، ص ٩٠، ٩١.

[1] – من الروافد التي ساهمت في تكوين الحقل التداولي : اللسانيات ، علم اللغة الاجتماعي – الفلسفة التحليلية – فلسفة بول غرايس التي أفادت التداولية بمبدأ التعاون ومسلمات المحادثة ، علم النفس المعرفي الذي أفاد البحث التداولي من خلال نظرية الملاءم ة théorie de pertinence للاستزادة انظر مسعود صحراوي التداولية عند العلماء العرب ص ١٧ و ١٨ وانظر أيضا الجيلالي دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، ص ٤٣ .

[2] – يرى بيرس أن البراغماتية هي منهج في التفكير ، ومنهج لتحديد معاني الألفاظ والمفردات ، واستجلاء المف اهيم والتصورات ، وقد أطلع بيرس على أعمال جون دينز سكوت (J.D.Scot) الذي تركز اهتمامه على الناحية العملية والتفكير التجريبي للاستزادة ، انظر نعمان بوقرة لسانيات الخطاب ، ص ٧٧ .

[3] – محمود عكاشة النظرية البراغماتية اللسانية ، ص ٢٧ و ص ٢٨ وللاستزادة انظر فيليب بلانشيه :التداولية من أوستين إلى غوفمان ص ١٨

[4] – محمود عكاشة ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

[1] – المرجع السابق ، ص ٧٧.

[2] – عبد المالك مرتاض : نظرية النص الادبي ، دار هومة ، الجزائر ، وط ، ٢٠٠٧ ، ص ٣٩٠ و ص ٣٩١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

البراغماتية إلى الفهم المنطقي الخالص "[3] وكان هدفه الوحيد في تلك الفترة هو " اكتشاف طريقة يتم بموجبها الاتصال بين الناس ، هذا الأخير الذي لا يمكن أن يتم إلا من خلال الإشارات" [4].

بناء على ما سبق طرحه نستنتج أن فلسفة بيرس تقوم على أسس براغماتية تسعى إلى تغيير العالم ، وترى هذه الفلسفة أن الحقيقة من صنع البشر وحتما تؤدي إلى نتائج ملموسة ، ولا تعنى البراغماتية بالبحث عن مصدر الفكرة ، ولا بكيفية تشكلها ، وإنما بالأثر الناتج عن هذه الأفكار وتأثيرها الفعلي على حياة الفرد وسلوكاته .

ومن الذين اقتفوا أثر بيرس الفيلسوف الأمريكي شارل وليام موريس (١٩٠١ ـ ١٩٧٩) حيث عمد إلى تطوير المشروع السيميائي لأستاذه بيرس ، ويؤكد الباحثون أنه يعود إلى موريس فضل استخدام مصطلح التداولية بمفهومها الحديث ، وقد نشر شارل موريس سنة ١٩٣٨ مقالا بين فيه ثلاث اتجاهات تدرس اللغة وهي: [1]

علم التركيب Syntaxe : ويختص بدراسة العلامة اللغوية طبقا لقواعدها النحوية

علم الدلالة Sémantique :يدرس علاقة العلامات بما تدل عليه أو تحيل إليه (المرجع)

التداولية : Pragmatique : وتدرس علاقة العلامات بمستعمليها

وبعد الحرب العالمية الثانية شهد هذا التلازم نوعا من التوتر والارتجاج إذ تحول مركز اهتمام الفلاسفة التحليليين من المنطق إلى اللغات الطبيعية وقد اتسم عملهم بـ:

- ضرورة التخلي عن النظرة السلبية للغة العادية.
- يجب أن ينصب الاهتمام على المنطق الخاص للغة العادية .
- إبراز البعد التداولي للغة العادية. [1]

لقد أفادت الظاهراتية التحليل التداولي بمبدأ القصدية l'intentionnalité ،وقد استثمر هذا المفهوم الفيلسوف أوستين في نظرية أفعال الكلام ،إلا أن ما يعاب على هذا التوجه هو إيغاله في قضايا غاية في التجريد.

أما الوضعانية المنطقية لرودولف كارناب فقد اهتمت باللغات الصورية المصطنعة واتخذتها بديلا عن اللغات الطبيعية [2] ، أما ما يميز توجه فيتجنشتاين هو نظرته التداولية إلى اللغة العادية ، والتي تبلورت لديه بشكل فلسفي ،

---

[3] – نعمان بوقرة : المدارس اللسانية المعاصرة ، ص ١٧٥ .

[4] – المرجع نفسه، ص ن يميز بيرس بين الرمز والإشارة والأيقونة والعلامة " الإشارة : هي ما يدل على أي شيء يتعين من جهة بموضوع ، ويثير من جهة أخرى فكرة معينة في الذهن .

– الأيقونة : هي الإشارة التي تشير إلى موضوعها نتيجة اشتراكهما في خاصية معينة هي المشابهة : فالتمثال هو إشارة إلى الشخص

– ا لعلامة : الإشارة التي تشير إلى موضوعها نتيجة لوجود ترابط فيزيقي بينها وبينه كالدخان إشارة إلى وجود النار .

– الرمز : الإشارة التي لا تشير إلى صفات عامة في الموضوع مثل " فان " بالنسبة للإنسان " انظر نعمان بوقرة – المدارس اللسانية المعاصرة ، ص ١٧٨ ، وانظر أيضا خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ص وانظر أيضا فيليب بلانشيه : التداولية من أوسنين إلى غوفمان ص ٣٠.

[1]- Anne Reboul, Jaques Mocheler, la pragmatique aujourd'hui (une nouvelle science de la communication) ,éditions du seuil ;septembre,1998,p26.

[1] – مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء العرب، ص ٢٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فحاول إعادة التفكير في قضية المعنى بما يناسب أغراض الكلام وحياة الدلالة [1] وعليه يكون " مدلول لفظة ما هو استعمالها في اللغة " [2] وفي الخمسينيات من القرن العشرين [3] وتحديدا سنة ١٩٥٥ ، قدم جون أوستين محاضرات ويليام جيمس ، لم يكن أوستين يهدف إلى تأسيس فرع لساني ، بل كان يرغب في استحداث فرع فلسفي في إطار فلسفة اللغة ، فكانت هذه المحاضرات النواة الأساسية للبحث التداولي اللساني بالإضافة إلى محاضرات بول غرايس١٩٦ التي ألقاها في جامعة "هارفد" والتي تعد من أهم روافد البحث التداولي وقد أطلق عليه الدارسون " عراب التداولية ". [5]

فبفضل جهود ديكرو أصبح للتداولية موقعا على خارطة اللسانيات ، وقد رسم حدودها ، ووضح معالمها باحثون ودارسون من مختلف التخصصات والمشارب ، فبرزت في الثمانينيات أعمال كل من أنسكومبر Anscombre وأوركيوني Orcchioni والتي أقرت بـ " البعد التداولي في اللغة (langage) معتبرة أنه لم يعد بحاجة للاستدلال عليه ". [1]

وقد أحدث فان دايك van dijk خلال هذه الفترة في كتابه النص والسياق١٩٨ نقلة نوعية في إطار ما يسمى بتداولية أفعال الكلام ، فإذا كان تحليل أفعال اللغة قد انحصر عند جون أوستين في حدود الجملة – فقد تجاوزه عند فان دايك إلى مجال النص. [2]

وفي أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات برزت جهود محللي الخطاب ، الذين حرصوا على استثمار تداولية أفعال الكلام في ميدان تحليل المحادثة [3] كما أفرد جوناتان كولر Jonathon culler فصلا كاملا في مؤلفه الشهير " النظرية الأدبية سنة١٩٩ ، يبرز فيه مفهوم المنطوقات الأدائية performative .

وهذا المفهوم حظي بقبول الدارسين المهتمين بالنظرية الأدبية المعاصرة ،وقد ساعد مفهوم الأدائية النقاد على تحديد السمات الجوهرية للخطاب الأدبي. ومازالت الدراسات والأعمال متواصلة وتصب كلها في هذا الميدان [4] تشهد على ذلك الإصدارات الهائلة التي شهدتها الساحة اللسانية في الآونة الأخيرة، وينبئ استثمار المفاهيم التداولية في ميدان تحليل المحادثة وتحليل الخطاب مدى تأثير التداولية في العلوم المحاقلة لها كونها مجالا متناميا ومنفتحا على معارف وعلوم مختلفة ، وهذا ما يدفعنا للكشف عن طبيعة علاقتها بهذه العلوم .

---

2 – المرجع نفسه، ص ٢٤.

1 – عمارة ناصر : الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي – منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ٦٩ .

2 – المرجع نفسه ، ص ن .

3 – يشير الباحث محمود أحمد نحلة أنه في العقد السابع من القرن العشرين أصبحت التداولية مجالا يعتد به في الدرس اللغوي وذلك بفضل جهو د ثلاثة من فلاسفة مدرسة أو كسفور وهم على التوالي أوستين وسورل وغرايس ، انظر محمود أحمد نلة أفاق جديدة في البحث اللغوي ص ٠٩ .

5 – جورج يول : التداولية ، ص ١٣ .

1 – المرجع السابق، ص ١٢ .

2 – فان دايك :النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) ترجمة عبد القادر قنيني ، افريقيـا الشرق ، الدار البيضاء – المغرب ، دط ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٨٧ و ص ٣٠٩ .

3 – محمد العبد : تعديل القوة الإنجازية ضمن كتاب التداوليات علم استعمال اللغة لحافظ اسماعيلي علوي ، ص ٣١٠ .

4 – من أهم المؤلفات التداولية التي صدرت حديثا : القاموس الموسوعي ، ص ٣١٠ للتداولية لآن روبول وجاك موشلار وفرانسوا ريكانابي وفرانسواز أرمينيكو المقاربة التداولية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أهمية الدراسة التداولية:

شهد نحو الجملة أعنف الحملات، وقد عُدت محاولة تشومسكي المحاولة الأخيرة للدفاع عن هذا الإرث اللغوي الذي تربعت الجملة على عرشه ردحا من الزمن، وبات التحول في مسار النظرية اللسانية ضرورة لا مناص منها.وفي خضم هذا المآل المنهجي توجهت قبلة الدارسين لاعتناق النص أو الخطاب والإحاطة بكل جوانبه، وبذلك توسع مجال الدراسة ليشمل أفقا رحبا هو "الأفق التداولي".

ويشير الدارسون إلى أن ما أنتجته المقاربة التداولية من فوائد هو الذي أكد أهميتها في حقل العلوم الإنسانية، وأثبتت حاجتنا إليها.

وسنتطرق إلى ذلك بإيجاز:

١ - تُعنى التداولية بدراسة الاستعمال الفعلي للغة في إطار سياق تواصلي، ومن ثمة فهي أولت عناية للكلام الذي صار محط اهتمام الدارسين منذ أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن العشرين.

وينتج عن ظاهرة التحدث أو الكلام أو ما يعبر عنه بالاستعمال الفعلي للغة وظيفتان ([1]):

١. الوظيفة التفاعلية intérattion: التي تعني الفعل ورد الفعل، وبذلك يكون معناها في الحوار هو المشاركة في الفعل ورد الفعل حول مضامين معينة.

٢. الوظيفة التواصلية: وتعني الحالة التي يصير إليها الحوار بين طرفين على الأقل.

وتُعنَى الوظيفتان معًا بالقول المنجز في أطره السياقية التواصلية ،كما يشيران إلى كل ما يتعلق بمكونات العملية التواصلية "وبهاتين الوظيفتين تؤدي اللغة الوظيفة التداولية la fonction pragmatique بحسب القصد الذي من أجله يسوق المتكلم خطابه." ([2])

وبالتالي فإن ما تسعى إليه الوظيفتان (التواصلية والتفاعلية) هو إقامة توازن بين عالم النص الداخلي والخارجي أو على حد تعبير سعيد حسن البحيري «أن يحقق توازنا معقدا بين عالم واقعي فعلي يطلق عليه بنية العالم...، وعالم إبداعي تحقق في بنية النص... » ([3]) وهذا على عكس الأنحاء السابقة التي انحصر اهتمامها فقط على كشف العلاقات الداخلية لبنية النص.

٢ - تهدف التداولية لتطوير الاتصال بين المخاطبين وتحسينه وتقويته لأن "...المسوغ الأكبر للدراسات اللغوية هو تحسين الاتصال." ([4]).

كما ترى أومن Omen أنه "دون الوظيفة التواصلية لا يتكون نص" [(1)]. وتأكيد اللسانين على الخاصية الاجتماعية ووظيفتها التواصلية يفسحان المجال للنحو ليتسع مفهومه، ليصبح مكونا من مكونات نظرية شاملة تفسر السلوك الإنساني. [(2)]

---

[١] – محمد نطيف: الحوار وخصائص التفاعل التواصلي –دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية– إفريقيا الشرق،دط، ٢٠١٠، ص١٧.

[٢] – كاهنة دحمون: الجملة الاعتراضية بنيتها ودلالتها في الخطاب الأدبي دراسة في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل، دط، ٢٠١٢، ص١٥.

[٣] – سعيد حسن البحيري: علم لغة النص الاتجاهات والمفاهيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٧، ص٢٥٧.

[٤] – مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٠، ص٢٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

٣ - كما يرمي هذا العلم إلى إقامة صلة وثيقة بين علمي اللغة والتواصل لـ "دراسة الوجوه الاستدلالية للتواصل الشفوي" [3] ويعني هذا القول أن المقاربة التداولية تستند على عناصر إشارية وإحالية وخطابية لتفسير المنجز الكلامي، وهذه العناصر تفتقر إليها اللسانيات البنوية.

٤ - كما يهدف هذا العلم أيضا إلى إقامة جسر تواصل بينه وبين علم النفس المعرفي من أجل "دراسة الآليات المعرفية (المركزية) التي هي أصل معالجة الملفوظات وفهمها" [4].

٥ - تعنى التداولية بوضع المعايير والأسس التي تمكن من تمييز الجمل الشاذة وتفسير الأخطاء التداولية، التي قد تؤدي إلى إخفاق عملية التواصل أو قد تؤدي إلى جلب مزالق بسبب سوء الفهم والإفهام "...فعلى الرغم من اتساع جوانب الدرس فيه (الاتجاه التداولي) وتعدد الموضوعات التي لا يجمع بينها غير ظواهر الاستعمال فهو يقدم لونا من الدرس للغة في تجلياتها الحية لا يمكن إغفاله أو الإغضاء عنه .ويبدو ذلك جليا في الأخطاء التداولية التي قد تجلب من المزعجات والمخاطر ما لا قبل له به. " [5]

وتبقى أهداف هذا العلم متعددة وفوائده متنوعة، وقد أصبح محط اهتمام الدارسين من مختلف أنحاء العالم، لأن تطبيقه في مجالات الأدب والنقد قد أثمر نتائج جد قيمة.

خلاصة المقال:

ساد ساحة الدراسات اللغوية اتجاهان:

١ - اتجاه الدراسة الشكلية الصورية الذي بدأ مع دوسوسير إلى غاية كتابات تشومسكي والذي عد اللغة بنية مغلقة لا علاقة لها بالعالم الخارجي، فدرس اللغة دراسة محايثة immanent.

٢ - الاتجاه التواصلي الوظيفي والذي ظهر كرد فعل على الاتجاه الأول حيث عد اللغة ، هي وسيلة التخاطب والتفاعل الاجتماعي.

وقد لقي الاتجاه الأول انحسارا شديدا بسبب الحملات العنيفة التي شنها اللسانيون عليه بحجة أن النحو المصور في إطار هذه النظرية ،لم يعد كافيا لكل مسائل الوصف اللغوي ومن ثم بات التحول ضرورة لا مناص منها ،فبرز الاتجاه الثاني (الاتجاه التواصلي) ليسد هذه الثغرات، وقد تمخضت عنه فروع لسانية تمثلت في: لسانيات النص، تحليل الخطاب ، التداولية.

ويجمع الدارسون على أن التداولية استوت علما قائما بذاته في العقد السابع من القرن العشرين ،على يد ثلاثة من فلاسفة مدرسة أوكسفورد وهم على التوالي: أوستين وسورل وغرايس حيث عنوا بمعنى اللغة الطبيعية.

---

[1] – زتيتيسلاف واوزنياك: مدخل إلى علم النص،ص٣٩.

[2] – أحمد عفيفي : نحو النص، ص٤٠.

[3] – حافظ إسماعيلي علوي: التداوليات علم استعمال اللغة، ص٤١.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

[5] – ينظر محمود نحلة ، ص٥٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتمتد التداولية إلى أصول فلسفية ،إذ انبثقت من رحم الفلسفة التحليلية التي أسسها العالم الألماني غوتلوب فريجه من خلال كتابه أسس علم الحساب في بدايات القرن العشرين وقد جاءت هذه الفلسفة كرد فعل على الفلسفة الكلاسيكية التي عُنيت بالقضايا الميتافيزيقية، وأهملت دراسة اللغات الطبيعية، وتفرعت الفلسفة التحليلية إلى التيارات الآتية: الظاهراتية (ايدموند هوسرل) وفلسفة اللغة العادية (لودفينج فتجنشتاين) الذي ترعرعت بين أحضانه نظرية أفعال الكلام "التي أسسها أوستين وطورها فيما بعد تلميذه سورل.

وتوالت الدراسات والأعمال التي تصب في إطار المعرفة التداولية على يد أوزفالد ديكرو الذي كان له الفضل في دمج التداولية في اللسانيات دون أن نغفل جهود فان ديك وانسكومبر و أوركيوني وجورج يول وبراون وفوندرليش وغيرهم.....

وقد اختلف الدارسون في وضع مفهوم جامع لهذا الفرع اللساني، فطرحت تعريفات عديدة بعضها يركز على السياق، والبعض الآخر يركز على جانب الاستعمال وتعريفات أخرى تنصب على مقاصد المتكلمين، ويرجع سبب هذا التعدد والتنوع إلى اختلاف الدارسين في منطلقاتهم الفكرية ومشاربهم الثقافية، كما تعددت مواقف الدارسين منها فعدّها البعض سلّة مهملات اللسانيات أو قمامة اللسانيات، أو جرابا يحوي الأعمال الهامشية التي لا يمكن معالجتها في إطار النظرية اللسانية ،وعدها فريق آخر المفتاح السحري لحل كثير من المشكلات اللغوية التي عجزت اللسانيات البنيوية عن حلها.

كما أفادت التداولية من حقول مجاورة لها فزادتها ثراءً وعمقا، وأفادت من مصطلحاتها، كاللسانيات وتحليل الخطاب، وعلم اللغة الاجتماعي، وعلم اللغة النفسي.... إلخ.

أما عن التلقي العربي للمقاربة التداولية فقد اتسم في بادئ الأمر بالتداخل والاضطراب والغموض والفوضى في استعمال المصطلحات فأطلق عليها البعض المقامية، وعلم المقاصد وهي مصطلحات تراثية ومنهم من أطلق عليها اسم: البراغماتية وهو ترجمة حرفية لمصطلح pragmatique والنفعية، وعلم التخاطب.... إلخ.

أما من كان له فضل انتخاب مصطلح التداوليات في الثقافة العربية المعاصرة كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي pragmaticsفهو الفيلسوف المغربي طه عبد الرحمن، وذلك في السبعينات من القرن العشرين، وقد حظي باستحسان وقبول الدارسين. كما حظيت التداولية باهتمام الباحثين في مشرق الوطن العربي ومغربه يشهد على ذلك ما تمت مراكمته من بحوث ودراسات في هذا المجال ،إما تأليفا أو ترجمة .

وكذا الندوات العلمية والملتقيات التي تنظم سنويا، ضف إلى ذلك أطاريح الماجستير والدكتوراه التي أنجزت في السنوات الأخيرة ، والتي اتخذت المقاربة التداولية موضوعا لها على غرار ما نحن بصدد انجازه من دراسة تداولية للخطاب الإصلاحي لعبد الحميد ابن باديس .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017