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

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

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

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

العام الرابع – العدد 33 سبتمبر 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 وتعنى 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 وأبعادها:

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 روابنية، 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. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار / العراق.
أ.د.محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / 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. أحمد يحيى علي محمد. جامعة عين شمس. مصر.
أ.د. خليفة العتيري. جامعة الجبل الغربي. ليبيا.
أ.د.فاضل عبود التميمي. جامعة ديالي. العراق.
د.تركي أمحمّد. المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان. الجزائر.
د.طارق ثابت. جامعة باتنة01. الجزائر.
د علي خلف العبيدي. جامعة ديالي. العراق.
د.مومني بوزيد. جامعة محمد الصديق بن يحي جامعة جيجل. الجزائر.
أ.سليمة محفوظي. جامعة محمد الشريف مساعدية. الجزائر.

شروط النشر

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

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:
  - عنوان البحث.
  - اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
  - البريد الإلكتروني للباحث.
  - ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
  - الكلمات المفتاحية بعد الملخص.
- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على(20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:
  - اللغة العربية: نوع الخط(Traditional Arabic) وحجم الخط(16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
  - اللغة الأجنبية: نوع الخط(Times New Roman) وحجم الخط(14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
  - تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- فن المسرح والقضايا الاجتماعية والوطنية الفكاهي السيد تشوب- تشوب Tchop-Tchop نموذجًا، د.سعيد علي/جامعة نغاونديري، الكاميرون 9
- العتبات النصية الداخلية في الخطاب الروائي الجزائري: ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا ، د.شريط رابح .الجامعة : المركز الجامعي عبد الله مرسلي "تيبازة "الجزائر. 23
- من الطرائق اللسانية الحديثة لتدريس قواعد اللغة العربية، د. زين العابدين سليمان، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين الرباط سلا القنيطرة .المغرب. 31
- بيانٌ لمعاني ألفاظ خطبة شرح شواهد العيني علي بن محمد الكيَّالي (المتوفَّى سنة 1363هـ) دراسةٌ وتحقيقٌ، صفاء صابر مجيد البياتي/ جامعة تكريت - أ.م.د. صدام حمّو حمزة/ جامعة كركوك، العراق. 41
- تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو" أ. الميلود حاجي، جامعة سوسة.تونس. 61
- عبقرية توظيف التراث -ميلاد المسرح الجزائري- د.سماش سيد أحمد .جامعة زيان عاشور الجلفة . الجزائر. 73
- المفارقات الزمنية في الخطاب القصصي البوطاجيني، أ.حسيبة ساكر.جامعة تبسة.الجزائر. 83
- عقدة الأسود في الرواية الإفريقية: رواية (فتى المنجم) لبيتر أبراهامز أنموذجا، زهير دحمور، جامعة الجزائر02، الجزائر 93
- A Religion of Accountability and the Annihilation of Divine Providentialism in the Last Scene of Hamlet: A CDA Perspective TLILI SAAD, University of Sfax, Tunisia. 103
- Contes algériens et résonnance religieuse “Inspirations cultuelles de la narration dans le conte algérien” M. Abdelkrim El-Amine. Université Abou Bekr Belkaid, Tlemcen. 115

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاحية

اهتمت معظم بحوث هذا العدد بالسرد، فمن المسرح انتقت لنا دراسة طريفة نموذجا من المسرح الفكاهي الكاميروني، هذا وتحدثت أخرى عن بدايات ظهور المسرح الجزائري وتوظيف التراث فيه وثالثة عن مسرحية هملت، لتشتغل دراسات أخرى في الرواية والقصة من خلال التركيز على تيمات مختلفة، مثل عقدة الأسود والعتبات النصية الداخلية، والمفارقات الزمنية والصدى الديني.

وقد قدمت دراسة في التعليمية، وأخرى نقدية حول القارئ وتأويله من منظور إيكو، وثالثة كانت شرحا لخطبة قديمة.

تحافظ مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية من خلال هذه المواضيع المتنوعة على خطها العام، هادفة إلى خلق حوارية معرفية.

في الأخير نوجه شكرنا إلى كل من ساهم في هذا العدد تحكيما وتحريرا، ونرجو أن يكون في مستوى طموح القراء.

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

فن المسرح والقضايا الاجتماعية والوطنية
الفكاهي السيد تشوب - تشوب Tchop-Tchop نموذجًا

د.سعيد علي/جامعة نغاونديري، الكاميرون.

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز مزايا وخصوصيات المسرح المحلي الكاميروني ومكانته ضمن منظومة فنون الأدب العالمي، ومدى مشاركته في معالجة القضايا الوطنية، وكشف الظواهر الشاذة، والسلوكيات المنحرفة، والتصرفات السلبية، ومساهمته في دعم جهود السلطات المحلية في مساعيها لمحاربة الظواهر الاجتماعية المنحرفة، والأعمال الضارة والتصرفات التي لا تتماشى مع البرامج التنموية وأهدافها التطويرية، وفن المسرح سلاح ذو حدين يستعمل في جوانب الخير والصلاح والبناء والتطوير كما يمكن استعماله في عكس ذلك، فالرسالة التي تحملها المسرحية يجب أن تكون في الأساس رسالة إيجابية، رسالة الحث على البناء والتطوير لا الهدم والتخريب، والتقدم والازدهار لا التدمير والتخلف، التحريض على التمسك بالقيم النبيلة والعادات والتقاليد الفاضلة، والنقد البناء للظواهر الاجتماعية الشاذة والفاسدة، لا إرسائها، وتشهيرها لا سترها، وكراهيتها ومحاربتها لا حبها والترويج لها، والتنفير منها، لا الانغماس في التخلل الخلقي، والانحراف السلوكي، وهو شديد التأثير، سريع الانتشار والتمدد بحكم احتوائه على العديد من عناصر التشويق، والترفيه والترويح والقوة التأثيرية، يستوي في ذلك شريحة الشباب والشيوخ، والعامة والخاصة، والغني والفقير، وكل من له ذوق سليم، وتفكير سديد، وتصور دقيق، وتخيل صقيل.

الكلمات المفتاحية: الأدب- المسرحية- المحلي- تشوبْ-تشوبْ:- معالجة- القضايا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مقدمة:

المسرحية فن من فنون الأدب، نشأ منذ 490 ق.م على يد مؤسسه أب المسرح الإغريقي إسخيلوس،[1] ويعتبر المسرح من أهم فنون الأدب النثري، وأعظما شأنا، وأكثرها فتكا، وأشدها تأثيرا، وأبلغها بيانا، وذلك نظرا لما يصاحب هذا الفن من جماليات حركية، ودلالات كلامية، وفكاهات ترفيهية وترويحية، و"تعتبر المسرحية من أكثر الفنون الأدبية الأخرى توفيرا للذة؛ لأنها تستجيب لعدة رغبات في الإنسان، كرغبة التقليد، وتظهر بوضوح عند الأطفال، ورغبة الترويح؛ لأنها تنسي الإنسان واقعه ولو لفترة من الزمن، ورغبة التنفيس؛ لأنها تثير انفعالات مثل الخوف، والرحمة، والحب، والضحك، والكره وغيرها".[2]

المطلب الأول: فن المسرح المفهوم والنشأة والوظيفة

وأما عن تحديد معنى المصطلح وتعريفه، فقد استعرض ابن منظور في **لسان العرب** مجموعة من التعريفات اللغوية للكلمة، منها، أن المسرح مأخوذ من السرح، والسرح يأتي بمعاني كثيرة، هي: الإرسال، والإطلاق، والإخراج، أو التسهيل، والإراحة، والإهمال، والإسامة، والمسرح هو موضع ومكان السرح، أي الرعي والإسامة، ومنه قوله تعالى: "حين تريحون وحين تسرحون"، قال أبو الهيثم في معنى الآية: "يقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى"، فالمسرح هو مكان الخروج، يقال: سرحت ما في صدري أي أخرجته، وسمي المسرح مسرحا؛ لأنه يسرح فيخرج، ويطلق المسرح أيضا على موضع التفريج والإراحة، ويجمع على مسارح، كما ورد في حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح،" أي المراعي، والمسرح بكسر الميم أو فتحه، هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي، وقال أبو حنيفة: "السرحة على "دوحة محلالواسعة، يحل تحتها الناس في الصيف".[3]

ولعل أقرب التعريفات اللغوية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، هي: الإرسال حيث يسترسل أصحاب المسرحية في الكلام، وينطلقون بكل حرية من القيود الصارمة، بهدف إراحة الجمهور وترويحه، وإخراجه أو إخراج ما فيه من الهموم والغموم والكروب والأحزان، وفي هذا الانتقال من الدلالة اللغوية إلى المعنى الاصطلاحي نكت ونتف بلاغية من تشبيهات وتمثيلات، فقد شبه الجمهور بالدواب السارحة الراعية السائمة المتحررة من القيود، وشبه المسرح ومكان العرض والتمثيل بالمرعى الذي تسرح فيه تلك الدواب، ثم شبهت عملية المشاهدة والتفرج والترويح برعي الدواب وأكلها الكلأ.

فينقل لنا الدكتور عبد الحكيم العبد في كتابه **ثالوث القيمة في المسرح والفنون**، ينقل عن معجم أكسفورد تعريفات عدة، منها: أنه "مبنى أو باحة في الهواء الطلق لعرض التمثيليات والمشاهد الدرامية" أو هو "صالة أو حجرة مجهزة بها مقاعد متدرجة الارتفاع صفوفا للمحاضرات والعروض العملية" "على حجرة العمليات في المستشفى" "فضلا عن مواقع العمليات أو الوقائع التاريخية الهامة"، "وعلى ضرب من الكلام أو المظاهر المتغرض للتأثير والظهور المتكلف غير الطبيعي"[4]، والتعريفان الأول والأخير هما أكثر تداولا في أوساط دراسات فن المسرح، وجاء في المعجم الوسيط، "المسرح... مكان تُمثَّل عليه المسرحية"،[5] كما ورد في المعجم الوسيط أيضا: "مثَّل... المسرحية، عرضها على المسرح عرضا يُمثِّل الواقع للعظة والعبرة".[6]

---

[1]- شلش، علي، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة، مارس1993: 75؛

[2]- القماطي، وآخرون، ديسمبر 1427 من ميلاد الرسول محمد: 240؛

[3]- ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة اعنتى بتصحيحها عبد الوهاب أمين محمد، والعبيدي، محمد الصادق، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1419هـ1999:ج6، 229-230

[4]- العبد، عبد الحكيم، ثالوث القيمة في المسرح والفنون، بدون:30

[5]- أحمد، وآخرون، المعجم الوسيط، ط4، 1415هـ2004: 426؛

[6]- المصدر السابق: 853؛

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وأن هذا الفن يتمتع بالسرعة الفائقة على الانتشار والتمدد، وقطع المسافات البعيدة، وعبور الحواجز الثقافية والأيديولوجية، والتغلغل داخل كل الشرائح الاجتماعية المختلفة، الكبار والصغار، الرجال والنساء، الفقراء والأغنياء، المثقف والعامي، كل يأخذ نصيبه، ويستفيد من جانبه، وهو يقوم بدور التربية والتوعية على القيم الفاضلة والترويج لها من خلال الترفيه والترويح والتفرج، ويؤدي مهمة النقد الاجتماعي عبر الأسلوب الحركي، والإشارات غير المباشرة، ويحمل رسالة إلى الراعي والرعية.

فدور الخطيب قاصر على توجيه النصح والإرشاد والوعظ والتذكير إلى الحضور، وهم جزء في المجتمع، وكذلك الشاعر يخاطب فئة معينة، والقاص يقص قصته على طبقة خاصة، والكاتب يكتب لطائفة قليلة، ولكن صاحب المسرحية يرسلها إلى المسلم وغير المسلم، وإلى المتدين وغير المتدين، وإلى العامي والمتعلم، وإلى الرجال والإناث، والصغار والكبار معا بأسلوب سلس مرن هادف، فيؤثر فيهم تأثيرا كبيرا.

يستطيع صاحب المسرحية أن يغير سلوك الناس نحو الأفضل، ويغرس فيهم القيم الاجتماعية أو الثقافية والدينية، أو العكس، فهي سلاح ذو حدين، يستعمل فيما ينفع وفيما يضر، فيما يبني وفيما يهدم، حيث يمكن أن تتضمن المسرحية رسالة تخريب وتدمير، وهدم وتفكيك؛ فهناك العديد من الجرائم والسلوكيات المنحرفة، والعادات السيئة، والتقاليد المخالفة لما هو متعارف عليه في المجتمع، اكتسبها الشباب وتبنوها من خلال مشاهدة المسلسلات المسرحية التي تبث في القنوات الموجهة لتخريب الشباب وإلهائه، فـ"من خلال المسرحية نستطيع معرفة الرذائل فنتجنبها، والفضائل فنحبها، كما أنها تجعل العمل الأدبي أشد تأثيرا في النفس من الإنصات إلى تلاوته بغير تمثيل، أو مطالعته في كتاب، وكلنا يدرك القطعة الأدبية حيث تمثل على المسرح ببراعة وإتقان تجذب إلى الاستمتاع بها عددا كبيرا من الملمين بالقراءة وغير الملمين بها، فيسهل بها تثقيف الجماهير على مختلف مستوياتهم الثقافية".[1]

إذا فالرسالة التي تحملها المسرحية يجب أن تكون في الأساس رسالة الحث على البناء والتطوير لا الهدم والتخريب، والتقدم والازدهار لا التدمير والتخلف، التحريض على التمسك بالقيم النبيلة والعادات والتقاليد الفاضلة، والنقد البناء للظواهر الاجتماعية الشاذة والفاسدة، لا إرسائها، وتشهيرها لا سترها، وكراهيتها ومحاربتها لا حبها والترويج لها، والتنفير منها، لا الانغماس في التخلل الخلقي، والانحراف السلوكي.

الفارق بين الأدب التقليدي الكلاسيكي والأدب الحديث والمعاصر، شعرا، ونثرا، قصة، وكتابة وصحافة، ومسرحية أن الأدب الحديث والمعاصر يستقيان موضوعاتهما، من الواقع الاجتماعي المعاش، بعيدا عن الذاتية والمصالح الخاصة، والمواقف والميول والاتجاهات الشخصية كالمدح رغبة في العطاء وطمعا في التكريم، وهربا من العقاب، ورهبا من الإهانة، ويعتبر المسرح واحدا من ذلك.

فأهم الموضوعات التي تكون ساحة للمسرحية الحديثة، الأمور التي تهدد استقرار الدول، وتهدد تماسك الأمم، وتعرقل عملية التطور والازدهار، وتصعب المحاولات الرامية لتثبيت الأمن والاستقرار في المجتمع، ومن هذه القضايا: البطالة، والجريمة، وانتشار الأمية، وتفشي الظلم وانعدام العدالة الاجتماعية، والعنصرية، والتمييز على أساس اللون، أو الجنس، أو المعتقد، أو الانتماء السياسي، وشيوع الرشوة، وتناول المخدرات، والاغتصاب، والسطو، والنهب، والسرقة، والمرأة ، وحقوق الإنسان، والديمقراطية، وظهور الفساد، وتهريب الأموال العامة، وحرية الرأي والتعبير، والاستعمار، والعلاقات الاجتماعية بين الصغار والكبار، والرجال

---

[1]- المصدر السابق:240؛

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والنساء، والصراع بين الحداثة والأصالة، وبين المعاصرة والمحافظة على القيم الاجتماعية أو الدينية، أو يستقيها من الرواسب التاريخية، والبطوليات القومية والوطنية.

عرفت الساحة الكاميرونية عددا من الفكاهيين والمسرحيين، منهم جان ميشيل كانكان، والسيد تشوب تشوب، وهو أحد رموز الأدب المسرحي الكاميروني، وله عدة مساهمات في هذا المجال، وتتميز مسرحياته بالواقعية ومواكبة الأحداث الوطنية، كمسرحية القسيس، ومسرحية حادثة القطار، ومسرحية اختيار ابنته للزوج، وهذه الأخيرة تشبه من حيث الشكل والمضمون بمسرحية قاسم مطرود التي بعنوان **"الأيدي الملطخة"**، وهي عبارة عن "صرخاتضد التعسف اللاإنساني الذي يقطن البسيطة، خاصة وطني"[1].

والسؤال الذي يطرح نفسه، ما أهمية هذه المسرحية التي اخترناه في هذه المقالة؟ ولعل الجواب يكمن لا في صاحب المسرحية ولا في شخصياتها، وإنما في قضيتها المثارة، وطريقة العرض، وأساليب الإثارة والتأثير، فقضية الفساد والارتشاء من القضايا الشائكة، والحساسة، وأضرارها ليست قاصرة على الأفراد، وإنما تتعداهم لتمس مؤسسات الدولة، وأنطورتشخوف الذي اختار موضوع "مضار التبغ" عنوانا لمسرحيته، بهدف إلى كشف أضرار وأخطار تعاطي التبغ، وأنه لا يقتصر على المتعاطي فحسب، بل يتعداه إلى من بجواره".[2]

المسرحية هي أحد الفنون الأدبية القديمة الحديثة، وهو موجود لدى كل الشعوب والأمم، فما من شعب ولا أمة إلا عرفت قدرا ولو يسيرا هذا الفن، فعرفته الهنود والصينيون واليونان والرمان والفرس والعرب، فقد عرف لدى كل الأمم رجال تمتعوا بمهارة الكلام والفكاهية والإضحاك بهدف الترفيه والترويح والتفريج.[3]

وهي فن أدبي قوامه الحركة المنظورة، والكلمة المسموعة في مكان محدد وجمهور مشاهد، أو قصة تمثيلية تُعرض فكرة أو موضوعا أو موقفا من خلال حوار يدور بين شخصيات مختلفة وعن طريق الصراع بين هذه الشخصيات يتطور الموقف المعروض حتى يبلغ قمة التعقيد ثم يستمر هذا التطور لينتهي بانفراج ذلك التعقيد ويصل إلى الحل المسرحي المطلوب".[4]

هناك شبه بين القصة والمسرحية، فهما يتفقان في أنهما تصوران التجارب الإنسانية بحوادثها وأشخاصها ومشاعرها ونقل مشاهدها، ويفترقان في أن الحرية المتاحة للقصة أوسع بينما تضيق المساحة في المسرحية، حيث لا بد من التقيد بمساحة الزمان والمكان ، الزمن المخصص للمسرحية مقيدة بطاقة الممثلين والمتابعين، وللحركة دور فاعل في المسرحية، فليس هناك حركة مستقلة، أو دور لها في إثارة المشاعر وتحريك العواطف، فلا بد أن توضع هذه الحركات في مواضعها المناسبة وتقع في وقتها الملائم دون تقديم أو تأخير، ودون زيادة أو نقصان.

ولفن المسرح أنواع، فهناك المسرحية الكلاسيكية التقليدية وتعرف بتراجيديا Tragédie، وهي التي تثير مشاعر الإعجاب والرحمة والخوف، وتصور تعاسة الأبطال في إرضاء إرادتهم وعواطفهم، كما تقوم بالتحليل النفسي، والنوع الآخر هو مسرحية المأساة الحديثة وتسمى drama، وهذه تصور جانبا من الحياة شره وخيره، حزنه وفرحه، وأخيرا مسرحية الملهاة وتعرف بالكوميديا comédie، وهي تقسم إلى ثلاثة أقسام، مسرحية ملهاة الطباع، وهي تصور طبائع الناس وصفاتهم وأخلاقهم من البخل والكذب،

---

[1]- مطرود، قاسم، الأيدي الملطخة، بدون:1

[2]- تشيخوف، أنطور، الأعمال المختارة، المسرح، دار الشروق، مدينة نصر، القاهرة، مصر، ط1، 2009 :مجلد4، 8 وما بعدها؛

[3] د. سراج الدين، محمد، فن المسرحية سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية بشيتاغونغو، المجلد الثالث، ديسمبر 2006 :1

[4]-http://www.khayma.com/medhatfoda/m3th/adb%203th/3THA10.HTM

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والمكر، والخدام، والخيانة، وعكس ذلك. ومسرحية ملهاة العادات والسلوك، تهدف إلى معالجة الانحراف والشذوذ ومخالفة القوانين والتقاليد المألوفة والمتعارف عليها، وقواعد السلوك المتبعة في المجتمع. وأخيرا مسرحية ملهاة العاطفة، وهذه تعالج مشكلات الأسرة والمشاعر الإنسانية، كمشاعر الحب الكاذب أو الصادق.[1]

وتتضمن المسرحية فصول، ومشاهد، وحوار، وتعقيد، وحل، وتطبيقا على هذا يمكن أن نعتبر مسرحيتنا التي نحن بصدد دراستها أنها من النوع الأخير، أي أنها مسرحية "ملهاة الطباع، وهي تمثل البخل، والنفاق، والكذب، وغيرها من الطباع التي تعد تصلبا ضد الحياة الاجتماعية، وشذوذا ينفر منه المجتمع، ويكون هدف الملهاة في هذه الحالة: السخرية من التصلب، والشذوذ، بقصد إرجاع الشاذ إلى طريق المجتمع".[2]

المطلب الثاني: نص المسرحية

أصله تسجيل صوتي في قرص قام بنسخه الطالب عمر بوكار أدغاي[3]، ونحن قمنا بترجمته من الفرنسية إلى العربية، وهذا هو نص المسرحية:

" الفكاهي تشوب تشوب، واختيار ابنته للزوج"

السيد تشوب-تشوب هو أحد الفكاهيين الكاميرونيين المعاصرين، الذين اشتهروا بالنقد الاجتماعي، وكشف الانحرافات السلوكية الضارة، والأعمال التخريبية، التي لا يقتصر ضررها وأخطارها على الأفراد فحسب، بل تؤثر على كل المجتمع، والمسرحية التي نحن بصدد عرضها وتقديمها هي واحدة من تلك الأعمال المسرحية التي قدمها لنا فكاهينا.

الشخصية	نص المسرح
تشوبْ-تشوبْ:	إيابيييياب مدام (السيدة) غوغولوغوغوإغال، كيف آن ماري ندزبي غامًا غوغولوك.
بيريسكا:[4]	باباباباب.
تشوبْ-تشوبْ:	كيف ابنتي، جئت يا ابنتي، مرحبا بيريسكا:. بيريسكا:.
بيريسكا:	باباباباب حي بابا!؛
تشوب-تشوب:	عانقيني يا ابنتي، أنا فرحان برؤيتكِ، ماذا بيدكِ؟؛
بيريسكا:	حي بابا! بابا انظر.

---

[1]- القماطي وآخرون، مصدر سابق:238-240

[2]- المصدر السابق:239

[3]- هو بوكار، طالب في قسم التاريخ بجامعة انغاونديري، مرحلة الماستر.

[4]- بيريسكا: هي تمثل ابنة الفكاهي تشوبْ-تشوبْ:.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تشوبْ – ما هو؟؛

تشوبْ:

بيريسكا: هو صورة خطيبي الجديد، أخيرا وجدته.

تشوبْ-تشوبْ: هووا! ماذا قلت لكِ يا ابنتي؟ فمنذ سنتين، رفضتُ خطيبيكِ، ففعلتِ مشاكلَ، ها هو الثالث، سقط دون أن ينزلق، (ينفجر ضحكا)، أرجو أن يكون قد وفر كل الشروط.

بيريسكا: وفر كل الشروط يا أبي.

تشوبْ-تشوبْ: وبخاصة شرطي الضروري.

بيريسكا: انظر صورته.

تشوبْ-تشوبْ: دعيني بصورته، لنذهب على الطول إلى الهدف.

بيريسكا: هو جميل، حار، أنيق، لبق، وفر كل الشروط بابا.

تشوبْ-تشوبْ: هذا الذي يؤكل؟! اذهبي على الطول إلى الهدف، كسر لي القطعة.

بيريسكا: بابا أصلا، أنا أحبه كثيرا، لا أستطيع أن أصف حبي له بابا.

تشوبْ-تشوبْ: حي! أي حبٍ؟! الحب في الجيب، وأنتِ تقولين لي، تحبينه كثيرا! حتى لم أسمع ماذا يعمل، لم تخبريني عن عمله، قولي لي ما عمله؟؛

بيريسكا: هو مدرس بابا.

تشوبْ-تشوبْ: مسكين مرة أخرى، خذي لي مساكينكِ واخرجي، أما قلت لكِ لا أريد المسكين؟ أولا جئت لي بالطالب ثم الآن تَجَمُّعِ المصائب تأتي بمدرس؟ لكن ما هذه البنت؟! بنات الناس، بنات المحظوظين يخرجن، ويعدن برجال جيدين، وأنتِ تذهبين وتأتي لي بمساكين!؛

بيريسكا: لكن بابا، إذا اجتهد الطالب سيجد.

تشوبْ-تشوبْ: ألا تستحيي؟ تأتي أبيكِ بطالب خطيبا! منذ مدة إخوانكِ موجودون في البيت، ولهم كل الشهادات الجامعية، منذ لا يجدون العمل، والآن خمس سنوات هم موجودون في البطالة، لا يجدون العمل، وكل مساء يجتمعون ليتقاسموا السرير المتواضع الذي في الغرفة الخارجية، تقولين حي، سيجدون، لكن كيف؟!؛

بيريسكا: لكن بابا أليس جئتكَ ايضا بطبيب، ورفضتَ؟؛

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تشوبْ-تشوبْ اسمعوا لي الحماقة! أي طبيب؟ من هو؟ الطبيب المسكين في قرية ميوميسال[1] الذي تأتي به هنا، لهم كم مرضى في ميوميسال، قلت لكِ إما طبيب المستشفى لاكنتيني[2] أو لا شيء.

بيريسكا: لكن بابا، لماذا لا بد من طبيب المستشفى لاكنتيني مع أنهم كلهم لهم نفس الراتب؟؛

تشوبْ-تشوبْ: نفس الراتب، ولكن ليس نفس الامتيازات، الذين في المستشفى لاكنتيني لهم عدد كبير من المرضى بالإضافة أن لهم عددا من الامتيازات، انظري، اذهبي إلى لاكنتيني الآن، نصبوا وسطاء في مدخل المستشفى يثبون على المرضى كالسنور التي تثب على الفئران، وكل مريض يدفع ألف فرنك سيفا للوسيط قبل مقابلة طبيبه، وتعرفينالنسبة المرتفعة للمرضى في مدينة دوالا مع أصحاب الدراجات الهوائية الذين يسقطون الناس من هنا وهناك، وبهذا يكون للوسيط على الأقل خمسين زائد يوميا لطبيب واحد في لاكنتيني، بمعنى له خمسين ألف فرنك سيفا (50.000)، وشهريا تضاعف هذا المبلغ في عشرين على راتبه الشهري، ولا أتحدث أصلا عن وصفاتهم الطبية التي يتقنونها جيدا، يكتبون تحت كل وصفة اسم الصيدلية، وفي نفس الوقت تحليل طبي مسجل مع اسم المختبر الذي يجب عليه أن يذهب إليه.

بيريسكا: هذا بابا! لماذا هذا الميل المبالغ فيه لأجل المال؟!؛

تشوبْ-تشوبْ لا تفهمين شيئا، دفعت ثمان مئة ألف (800.000) مهرا لأمكِ، وهذا تعويض لكل تكاليف.

بيريسكا: ثمان مئة ألف؟!؛

تشوبْ-تشوبْ نسيتِ، أمكِ تنتمي لأسرة مالكة، والصداق لا ينتهي هناك، حتى اليوم أعمامكِ يواصلون التردد هنا عندنا، وهي لم تنجب إلا الذكور، وأنتِ البنت الوحيدة، لا بد أن تساعديني لتجاوز هذه العقبة، وتعرفين كنت ضحية للتقاعد المبكر، وحاليا إخوانكِ عاطلين، لا بد من رجل غني متصل دائما بالنقود، ليخرج أسرتنا من الشقاوة الضيق، هذه هي مشكلتي يا ابنتي.

بيريسكا: هوو! أي التقاعد المبكر في أي عمر؟! في سبعين عاما تتكلم عن التقاعد المبكر؟؛

تشوبْ-تشوبْ هل لي سبعين سنة؟ هل أنتِ التي فعلتِ شهادة ميلادي؟ ما هذا؟ انظري، زملائي في العمل، الكوسيلو ابنه الأول له أربع وخمسون سنة، وهو له ثمانية وأربعون سنة حسب شهادة ميلاده الجديدة، ويواصل في العمل، كنت طلبت أن يصادقوا لي شهادة ميلاد أخيكِ الأكبر ويعطونها، طالبوني بمئة ألف فرنك سيفا (100.000)، من سيدفع هذا المبلغ؟ لا بد أن تجدي لي شخص جيد ثري، ذلك اليوم رأيتكِ تعانقين جمركي عند ليلة تأبين ابنة كوسيلو، وعند ما أخبرتني بأنكِ وجدتِ خطيبا جديدا، ظننت أنك تقولين لي هو هذا الجمركي الذي جئتني به، وإذا كان جئتني بجمركي فالآن أوقع عقد قرانكِ حتى قبل رئيس البلدية.

---

[1]- إحدى القرى في إقليم الوسط، تبعد عن العاصمة السياسية ياوندي بحوالي.

[2]- إحدى المستشفيات الراقية في العاصمة الاقتصادية بالكاميرون.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بيريسكا: لكن بابا الجمري أليس قلت لا تريد الموظف؟؛

تشوبْ-تشوبْ: الجمركي ليس موظفا عاديا.

بيريسكا: هو تابع لوزارة المالية.

تشوبْ-تشوبْ: لكن هم أغنى من الموظفين في وزارة المالية، لأنه يوجد صنفان من الموظفين ابنتي، الموظفون بإف الكبير(F) وبإف الصغير، تصوري حيي! سيد المسيح! هل يمكن أن تأتني ابنتي بجمركي؟، ابنتي حبي للجمركي لا تستطيع فهمه. كنت في ميناء دوالا، حتى يضع مفتش الجمارك توقيعه على ورقة لإخراج العربة من الميناء لا بد أن يدفع له 500.000 لمفتش الجمارك، والجمركي العادي الذي لا يحمل أية رتبة يدفع له 50.000 وأيضا مهما كان صغيرا، لا أعرف الجمركي الذي يرجع إلى بيته يوميا بأقل من أربع مئة ألف فرنك سيفا (400.000)، لا يوجد، انظري قليلا مدينة دوالا، حارة بونموسادي[1] مقسمة إلى قسمين، رجال الجمارك استحوذوا على القسم الأكبر وسموه Dain vair، تنمو البيوت هناك كالفطيرة[2] ، حي! يا شقاوتي! والسيارات الجميلة التي تتجول، هوو ابنتي! لا لا، إما جمركي أو لا.

بيريسكا: لكن بابا، هذا لا يشرف، يتصرفون كالمتسولين أمام الصيدلية.

تشوبْ-تشوبْ: لكن ابنتي فكري هنا، عندي إذاعة منذ الخمسينيات، إذا وجدت مثل الجمركي، سيشتري لي محطة الإذاعة الموسيقية، سيشتري لي التلفاز، ماينيتيسكوبmagnétoscope جهاز إذاعة، والثلاجة، والمجلدة congélateur يا ابنتي.

بيريسكا: أنت متأكد سيشتري لك كل هذا؟؛

تشوبْ-تشوبْ: هل هو الذي سيشتري حتى؟ لا يشتري، فقط عندما يزور العربة ناقلة الإذاعات في الميناء، ليفتح، مقابل هذه الزيارة يقولون فقط: أعطوه هذه الإذاعة يعطون، لوالد زوجته من يناقش؟، أعطوه ... حي ابنتي! هل يشتري الجمركي الأجهزة؟ هو مجانا.

بيريسكا: أفهم الآن، لماذا يموتون مبكرا قبل الأوان، لأجل المجان! لا أريد أن أكون أرملة قبل الأوان.

تشوبْ-تشوبْ: أرملة سعيدة، ما هذه الحمقاء؟ يوقع عقد قرانك منتصف النهار، ويموت بعد الظهر أين المشكلة؟ تستحوذين على ممتلكاته يا ابنتي، حي حي! ماذا انتظر، عندما يموت زوجك لتنتفع أسرتنا بماله، السيارات هذه نضعها للأجرة، والأخرى للاستئجار، والبيوت التي بناها في كل مكان نضعها للإيجار، أليس إخوانكِ يبدؤون ليكونوا مديرين للشركة التي تؤسسها بعد وفاة زوجكِ؟؛

---

[1]- إحدى الأحياء الراقية في مدينة دوالا.

[2]- نوع من النبات، يتكاثف ويكون القبعة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بيريسكا: لا، لا أريد بابا.

تشوبْ-تشوبْ: أرملة سعيدة، هذا جيد جدا، كونك أرملة لجمركي هو جيد، الجمارك يموتون موتا سيئا؛ لأنهم يأكلونتماما، كيف يا ابنتي، إذًا، إذا لا تريدين الجمركي خذي الشرطي؛

بيريسكا: أه! بابا، لماذا هذا الشهم من أجل الفلوس؟!؛

تشوبْ-تشوبْ: لأنهم هم الذين على اتصال دائم مع الفلوس، خذي رجل الأمن من فضلكِ، إذا لا تريدين الجمركي، هاتني رجل أمن أو شرطيا.

بيريسكا: أه ! رجل أمن، ماذا عندهم؟ ليس لهم شيء، قل لي قائد سلاح البحرية.

تشوبْ-تشوبْ: كل قواد سلاح البحر ليس لهم شيء حتى العقيد ليس لهم شيء، ليس لهم إلا السلطة والنفوذ، أما رجل أمن فله صفارته، وتصفيرة واحدة يكلف صاحب السيارة ثلاث مئة فرنك سيفا، خاصة عندما يصفر لسائق سيارة الأجرة، وعندما يصفر على حافلة نقل عامة يساوي خمس مئة فرنك سيفا، ولا نتكلم عندما يرى سيارة أجنبي وهذا يساوي خمسة آلاف فرنك سيفا، إذًا يا ابنتي، كوني واقعية ، افتحي عينيكِ، مع ذلك!؛

بيريسكا: لا بابا، لا أستطيع.

تشوبْ-تشوبْ: كيف؟! جيد، إذا كان أصحاب بزلات العمل يزعجونك كثيرا، اذهبي إلى إدارة النقل، وابحثي خطيبكِ.

بيريسكا: حي! هؤلاء إذن، ماذا عندهم؟، كم عندهم؟؛

تشوبْ-تشوبْ: ماذا؟!، تسألين كم عندهم!، إدارة النقل؟! إذا كنت أباكِ الذي يقدم لك النصائح، إذا تعرفين كم يكلف رخصة القيادة؟؛

بيريسكا: رخصة القيادة يقدمها مدرسة تعليم القيادة.

تشوبْ-تشوبْ: سيارة، وأي مدرسة؟ ، ما هي؟ رخصة القيادة في هذا البلد يتحصل عليها عبر الهاتف، ومدرسة تعليم القيادة فيما بعد فقط لإكمال الإجراءات، ها هم إخوانكِ العاطلين في هذا البيت، كنت اشتريت لكل واحد منهم رخصة القيادة، اذهبي واسألي من يعرف القيادة من بينهم، لا أحد، إذا إدارة النقل، إذا كان لك خطيب هناك، إما مسؤول الإدارة، وإما أي واحد هناك، يوميا يمكن أن يأتيك بخمسة عشر ألف فرنك سيقا (15000)، خاصة لتسجيل السيارات المسروقة، تتذكرين عندما كان مازمبي حيا هنا في دوالا، تظنين هو يصنع تعريفات السيارات في السماء، هو هنا في إدارة النقل، وحتى أنت تعرفين ماذا يعني ذلك يا ابنتي.

بيريسكا: أه! كل هؤلاء فاسدين بابا، هذا هو الفساد، كل هذا سينتهي، أصلا رئيس الحكومة أعلن حملة ضد الفساد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تشوبْ-تشوبْ: حي حي انظر كيف هذه! رئيس الحكومة، ماذا سيفعل؟ أين هو مع حملة الآن؟ ستقولين لرئيس حكومتكِ، منذ أن كان الكاميرون كاميرونًا الفساد موجود، وإذا هاجم فسادنا، هو الذي سيذهب وفسادنا يبقى، وما دام الكاميرون حي يتنفس فالفساد حي، وقولي له: إذا انحنى ليرى دبر إنسان فليعلم أن الذي من خلفه أيضا يرى دبره، كيف، أصلا إذا لم يكن الفساد هل سنجد لقبا عالميا؟ الفساد رتبة يا ابنتي، إذا تريدين إذن، إذا رفضتِ أصحاب الفساد، اذهبي وتزوجي بقاض إذن.

بيريسكا: أه بابا، نفس الأناس، رئيس الدولة عند خطابه الأخير ذكرهم كلهم بابا

تشوبْ-تشوبْ: اتركي يا ابنتي، هذه هي السياسة، لا تفهمين، دعي رئيس الدولة مع قضاته، قلت لكِ هاتني فقط بقاض المحكمة الجنايات، هل زوجاتهم يشتكين؟ قاض المحكمة الجنايات هو إلاه، لا تعرفين شيئا، إذن قولي لي إذا رفضتِ كل الذين اقترحت لك، ماذا ستفعلين إذن؟؛

بيريسكا: لكن بابا إذن سأبقى هكذا من غير زوج؟؛

تشوبْ-تشوبْ: مئة زوج، اقترحت لك حوالي تسعة وتسعون زوج ورفضت، الآن تسألينني، إذا كنت ستبقين هكذا دون زوج؟، خذي على الأقل حارس سجن، هذا آخر سوق، خذي حارس سجن.

بيريسكا: حيي بابا صار أمر الفلوس جنونا.

تشوبْ-تشوبْ: أنت مجنونة، انظري الأشياء واضحة أمامكِ، انظري الأشياء واضحة، حارس السجن جيد، إذا تريدين، سأوضح لك امتيازاتهم؛

بيريسكا: بابا ليس لهم شيء، مساكين.

تشوبْ-تشوبْ: هل سمعت يتكلمون عن الهروب المثير للسجناء؟ يعني يخرجون من جلسة المحاكة ليعودوا إلى السجن، يرجعون بعدد أقل، هذا الهروب المثير تظنين كيف يحدث؟، هي أشياء مدبرة لأن بعض المجرمين أغنى من الوزير في هذا البلد؛ لأنهم إذا قتلوا يكون جيبهم ثقيل، وبعد الجلسة يتفاوضون مع حارس السجن، ويقفز من العربة، ويمكن أن يعود حارس سجن في جيبه بمبلغ ميلون فرنك سيفا كلعبة، هذا هو، إذا لا تريدين إذن دبري أمورك.

بيريسكا: لا بابا بدل حارس سجن، أفضل أن أبقى عازبة، المدرس أفضل لي.

تشوبْ-تشوبْ: المدرس أفضل من حارس سجن؟ أنت مجنونة يا ابنتي.

بيريسكا: لكن يمكن أن يكون مديرا للثانوية يا أبي

تشوبْ-تشوبْ: أه هذا الذي أخفيتِ لي، مدير الثانوية يا ابنتي؟!؛

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بيريسكا: نعم بابا.

تشوبْ-تشوبْ: أنت متأكدة لما تقولين؟! لماذا ضيَّعتِ لعابي هكذا؟ لو قلتِ لي من البداية أنه يمكن أن يكون مديرا للثانوية، لما تعاركنا هكذا، مدير الثانوية من الأنواع المهمة يا ابنتي.

بيريسكا: إذن بابا.

تشوبْ-تشوبْ: تعرفين ما يسمى بموسم بقرة سمينة، (مثل بمعنى: الأجواء الجميلة، الطبيعة الخضراء التي يطيب الحياة فيها)، عند بداية السنة الدراسية، تعرفين لماذا يا ابنتي؟؛

بيريسكا: لا.

تشوبْ-تشوبْ: التسجيل في الصف الأول الاعدادي مئة ألف فرنك سيفا، وعلى الأقل سنويا يتقدم ألف تلميذ للتسجيل في الصف الأول الاعدادي، ووي! إذا كان هكذا إذن، لكن كيف؟ لماذا لم تقولي لي هذا؟ أيه! في النهاية يمكن أن أنشد أغنيتي، أخيرا ابنتي صارت مهمة الآن، لا بد أن نبدأ نعد قدور طبخ الدجاجات؛ لأن أولياء أمور التلاميذ سيبدؤون يأتون بالدجاجات، والماعز وغير ذلك هيي! إيافهي ينفجر الأب والبنت ضحكا.

المطلب الثالث: دراسة النص المسرحية وتحليله:

المسرح أحد فنون الأدب الحديث الذي يؤدي أدوارا مختلفة ومهام متنوعة، ووظائف عديدة، سواء كان الدور التربوي، والمهمة التوعوية، والوظيفة الإصلاحية التوجيهية، أو ذلك الدور الإمتاعي والترويحي والترفيهي؛ ذلك من خلال التناغم بين الأصوات والتعابير اللفظية والحركات البدنية مع المواقف التي تثار، والقضايا التي يهدف صاحب المسرح إلى معالجتها، والمواقف المختلفة التي يتضمنها المسرح، يقول رومان ياكبسون في كتابه **قضايا الشعرية**: "لقد حكى لي ممثل قديم بمسرح ستانبلافسكي بموسكو كيف كان المخرج الشهير يطلب منه حينما كان يؤدي عرضا تجريبيا لمسرحية ما، أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من العبارة ... بواسطة تنويع التلوينات التعبيرية، وكان وضع قائمة مكونة من بضعة أربعين موقفا انفعاليا، وبعد ذلك تلفظ بالعبارة المذكورة في توافق مع كل موقف من هذه المواقف. هذه المواقف التي على المستمعين أن يتعرفوا عليها انطلاقا ... من تعبيرات التشكيل الصوتي".[1]

يعالج هذامسرحيتنا قضية الفساد، ويكشف منابعه، ومدى تجذره في مفاصل مؤسسات الدولة، وتعتبر محاربة الارتشاء والفساد أحد أوليات حكومات الكاميرون المتعاقبة، وأحد التحديات التي تواجه البلد، وتجعل أمن البلد واستقراره وتقدمه وتطوره محفوفا بالمخاطر، فبدل أن تؤخذ تلك الأموال الضخمة وتصرف في بناء المؤسسات التعليمية، والمرافق الصحية، وتوفير الأدوية والمياه الصالحة للشرب، وإنشاء الطرق والجسور والموانئ والسدود من أجل تزويد الشركات والمصانع بالطاقة الكهربائية الكافية، يسرقونها ويكدسونها في البنوك الغربية.[2]

---

[1]- ياكبسكون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة الوالي، محمد وحنوز، مبارك، دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1988: 29

[2]- rapport sur l'état de la lutte contre la corruption au Cameroun en 2013, http://www.Conac.cm

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فبقدر نجاح الحكومة من الوقوف للتصدي لهذا الوباء، والحد من تفشيه وتمدده يكون تقييم نجاح الحكومة أو فشلها، فهناك بعض الحكومات الكاميرونية أكثر أعضائها قد زج بهم إلى السجون بدء من رئيس الحكومة فمرور بكبار أعضاء حكومته، وكل ذلك كان بسبب هذا المرض، قال رئيس الجمهورية " الفساد وباء غير خاص بالكاميرون، بل هو ظاهرة عالمية، ولكن كنا نظن أن بلدا مثل بلدنا الذي ليس لديه موارد هائلة، لديه مصلحة في الحد من تضييع الأموال، ونحن عازمون على المضي قدما في محاربة هذا الوباء، وليس فقط تقديم المسئول أمام المحاكم، وإنما تأسيس مؤسسات متخصصة، وشن قوانين صارمة ضد هذا المرض العضال" .[1]

المطلب الرابع: الرشوة مفهومها ومجالاتها في منظور تشوب-تشوب

تعريف الارتشاء والفساد: يمكن تعريف الارتشاء والفساد بأنه: "اختلاس أو تهريب استغلال الوظيفة، ويسمى غير فعال أو سلبي إذا كان الشخص الذي يترك نفسه يباع بأرخص ثمن من أجل وعود، أو هدايا، أو عطايا، أو غنم ما مقابل قيامه بمهمة ما، أو امتناعه عن عمل ما، ويكون مؤثر وفعال إذا دفع شخص ما مقابل مالي بنفس الطريقة والوسيلة لإرضاء شخص يؤدي مهمة هو مكلف ومأمور بأدائها أصلا بدون مقابل".[2]، وقد عرفت منظمة التعاون من أجل التنمية الاقتصادية كلمة الارتشاء أو الفساد المعروفة بالفرنسية corruption تعريفا يمكن اعتباره كمرجع لإعداد كخطة وسياسة عامة، كما يمكن الاستفادة منه عند القيام بالتوعية والحملات الدعائية ضد الفساد والارتشاء، أو لوضع استراتيجية لمحاربة الوباء، عند وضخ خطة عمل، أو لشن تدابير للحد من انتشار الظاهرة وتفشيها، فتقول المنظمة: "استغلال الوظيفة العامة أو الخاصة لمصالح شخصية"،[4] وأما منظمة الشفافية الدولية فتعرفه بأنه "سلوك من قبل موظف في القطاع العام، وهم السياسيون والموظفون الذين يجمعون أموالا بطرق غير قانونية وغير شرعية، من خلال استغلال المنصب أو السلطة الممنوحة لهم"،[5] ويذهب البنك الآسوي للتنمية نفس اتجاه منظمة الشفافية الدولية إلا أنه لم يخصص القائم بأن يكون في القطاع العام فقط، بل أدخل القطاع الخاص أيضا، كما اتفقت اللجنة الكورية المستقلة لمحاربة الفساد مع منظمة التعاون من أجل التنمية الاقتصادية في تعريف الفساد والارتشاء، فعرفته بأنه "كل عامل أو موظف تورط في استغلال مكانته، أو نفوذه وسلطته، أو مخالفا للقانون، في إطار منصبه الرسمي، بهدف جلب منفعة لحسابه الشخصي، أو لحساب غيره".[6]

وقد تناولت مسرحيتنا المجالات التي تأثرت بالرشوة والفساد، فهي كالتالي:

أولا: التعليم: يصور لنا المسرح كيف دخل وباء الفساد والارتشاء هذا المجال، حيث إنه أصابه في المقتل وشمل كل المراحل التعليمية، الابتدائية والمتوسطة والثانوية ثم الجامعية، وخصوصا معاهد التأهيل والتكوين المهني والإداري، حيث يتخرج الأطر والكوادر المهنية من الإداريين والموظفين الحكوميين والأطباء والجنود والشرطة والجمارك والدرك الوطني، فقبول الراغبين في

---

[1] ،2007/10/31 ،24 فرنسا -http://www.Conac.cm

[2]-IBID

[3]-IBID

[4] -OCDE (organisation de coopération et de développement économique), CORRUPTION, glossaire de normes pénales internationales, 2008 :24

[5] -IBID : 2008 :25

[6] -IBID : 2008 :25

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الالتحاق بتلك المؤسسات أحيانا تخضع ليس فقط لشروط ومعايير مهنية رسمية بل لعلاقات وإتاوات ومبالغ تدفع للمشرفين على قبولهم وامتحانهم.

ثانيا: الصحة: يتزاحم حاملي الشهادات العلمية للدخول في مؤسسات التأهيل في أقسام التخصصات الطبية ليس رغبة في خدمة الناس في هذا المجال الذي من المفترض أن يكون المنتسب إليه يقدم الإنسانية والمصلحة العامة على الذاتية والمصالح الخاصة، ولكن الواقع يقول العكس، فتعامل الطبيب مع المرضى خاضع لما يحصل من هذا المريض، فإذا كان غنيا فأهلا ومرحبا يعامل بالمعروف ويستقبل بالإحسان، ويقدم له كل الخدمات، وإذا لم ميسور الحال، أو لا يريد أن يدفع مبلغا رشوة، فليتم إن شاء أو يحيى فلا يبالي به الطبيب.

ثالثا: الشرطة: الشرطة هو ذلك العنصر المكلف بتقديم خدمات للمجتمع، والحفاظ على أمنه وسلامته، والمحافظة على النظام العام، وفرض القانون ومراقبة تنفيذه بكل عدالة ومساواة وشفافية، كما يقوم هذا العنصر بتحقيق الأمن والأمان والسلام والطمأنينة والاستقرار، من أجل سعادة الناس ورخائهم، ولتفريغ الجهود في سبيل البناء والتطور والازدهار والتقدم، من خلال مراقبة المجرمين، والضبط على الجناة، والحد من كل ما يعرقل سلامة الحياة ومنع كل مل يكدر صفوته، ولكن عند ما يتوغل طاعون الارتشاء في أوصال هذا العنصر، سيتحول إلى عنصر إزعاج بدل طمأنينة وراحة ونظام، فقد صور لنا صاحب مسرحيتنا جانبا من هذا الصنف.

رابعا: الجمارك: الهدف من هذه الشريحة العمل من أجل ضبط الصادرات والواردات في البلد، وجلب الضرائب وتنفيذ قوانين متعلقة بالرسومات الجمركية، ولكنها تحولت إلى مهنة تكسبية، بدل أن تقوم بجمع الضرائب لخزينة الدولة تعمل لحسابها، وتجمع الأموال لصالحها، كما صور لنا صاحبنا.

خامسا: القضاء، يعتبر القضاء السلطة الثالثة من السلطات الثلاثة، بعد السطلة التشريعية المتمثلة في مجلس النواب ومجلس الشيوخ والأعيان، والسلطة التنفيذية التي هي الحكومة، وللسلطة القضائية أهمية بالغة، ودور فعال، وهي المنوطة بها في فصل الخصومات بين الأفراد مع بعضهم بعضا، وبينهم وبين الحكومة، فهي صاحبة الكلمة الفصل، واليد الطولى، والقول الأخير، وعند ما تسيء استخدام سلطتها يقع ما لا يحمد عقباه من الفساد والانحلال الخلقي، إذ هي المراقبة على الجميع، والمؤدبة لكل من يخالق القانون، أو يتعدى الحدود، ويتجاوز الحواجز، وينتهك الحرمات، أو يتقاعس عن مهمته، ويتهاون عن واجبه، ولم يترك صاحبنا هذا الصنف أيضا بل شخص لنا كيف دخل مرض الفساد والارتشاء فيه، وأخرجه من جادة الطريق، وسواء السبيل.

سادسا: السجون، زج الإنسان في السجن يكون لجريمة ارتكبها، أو مخالفة وقع فيها، أو تقصير، أو تفريط، أو تجاوز للحد، وعند ما يدخل الفرد في هذا المكان، يكون لردعه، وزجر أمثاله، والحد من انتشار الجرائم، ولكن عند ما يقع المشرفين على دور السجون في المحاباة أو التكسب، فيحبس الفقير، ويطلق سراح الغني لماله، يشجع ذلك ازدياد الجرائم، وتفشي المخالفات، وقد صوره لنا صاحب مسرحيتنا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: الكتب العربية:

1- شلش، علي، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة، مارس1993؛

2- القماطي، وآخرون، الأدب والنصوص والبلاغة، مكتب الإعلام والبحوث والنشر، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، ديسمبر 1427 من ميلاد الرسول محمد: ؛

3- ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة اعنتى بتصحيحها عبد الوهاب أمين محمد، والعبيدي، محمد الصادق، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1419هـ1999؛

4- العبد، عبد الحكيم، ثالوث القيمة في المسرح والفنون، بدون؛

5- أحمد، حامد حسين، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ2004 ؛

6- تشيخوف، أنطور، الأعمال المختارة، المسرح، دار الشروق، مدينة نصر، القاهرة، مصر، ط1، 2009؛

7- د. سراج الدين، محمد، فن المسرحية سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية بشيتاغونغو، المجلد الثالث، ديسمبر 2006؛

8- ياكبسكون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة الوالي، محمد وحنوز، مبارك، دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988،؛

ثانيا: الكتب الأجنبية:

9- OCDE (organisation de coopération et de développement économique), CORRUPTION, glossaire de normes pénales internationales, 2008

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

10- http://www.Conac.cm

http://www.khayma.com/medhatfoda/m3th/adb%203th/3THA10.HTM

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

العتبات النصية الداخلية في الخطاب الروائي الجزائري

ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا

د.شريط رابح .الجامعة : المركز الجامعي عبد الله مرسلي "تيبازة "الجزائر

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث العتبات النصية في ثلاثية أحلام مستغانمي باعتبارها علامات دلالية تفتح أبواب النص أمام المتلقي/ القارئ وتشحنه من أجل الولوج إلى أعماق النص الأدبي والغوص في عوالمه بكل أشكاله ، فهي معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص ،تنير دروب المتلقي ، كما أنها تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ،وهي قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية متعددة ، وتتنوع هذه العتبتات بين عتبات خارجية وعتبات داخلية، وارتأينا أن نتاول العتبات النصية الداخلية لثلاثية أحلام مستغانمي .

الكلمات المفتاحية: العتبات النصية – ثلاثية أحلام مستغانمي – النص الروائي – الحكاية .

العتبات النصية في خطاب الثلاثية: يقصد بالعتبات النصية **(Le Paratexte)** الملحقات التي تحيط بالنص من الناحيتين الداخلية والخارجية، فهي عبارة عن شروح وتفاسير لدخول النص،وقد بدأ الاهتمام بها "منذ أن طرح "رولان بارت" تساؤله الشخصي التأسيسي من أين نبدأ؟ حتى جعله الدارسون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النص"[1]

وتكمن أهمية العتبات النصية، في كونها أول ما يشد انتباه القارئ لكونها العتبة الأولى للقراءة، فتوجه المتلقي لفهم النص فهما أوليا فهي" كل ما يجعل من النص كتابا يقدم إلى قرائه أو بشكل أعم إلى الجمهور، وهو بذلك أكثر من مجرد حد أو حاجز ...إنه عتبة"[2]،فهي التي تمكن القارئ من ولوج النص وفهمه،و التي تمنحه فكرة أولية وفرصته للتعرف عليه، فهي أول تواصل بين القارئ والمؤلف وأول لقاء يجمعهما لأنها "مجموع غير متجانس...عناوين، عناوين فرعية، مقدمات، تعليقات..."[3] تأتي مقدمة للنص وفاتحة له.

1- جليلة طريطر، في شعرية الفاتحة النصية، مجلة علامات في النقد ج1 مج 29، مطبعة الفلاح للنشر والتوزيع- بيروت- سبتمبر 1998، ص145.

2–Christian Achour et SunonRezzoug. Convergence critique/ interoduction a la lecture du l'itteraire- O.P.U Alger. 1995 p 28.

3- حسين حمزي، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2007، ص110.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وأردنا تسليط الضوء في هذا البحث على العتبات الداخلية لكونها أشكالا تناصية تساهم في فضاء النص وهي عناصر دلالية لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النص لأنها جزء من الدلالة وعنصر مكمل للمعنى، ولم نأت على كل مصنفة **"جيرارجيت "** بل انتقينا ما كان مهما مثل العنوان الغلاف، الإهداء وهلم جرا...

العتبات النصية الداخلية: وهي عتبات داخلية أطلق عليها الناقد **"جيرارجنيت "**النص الموازي **(prétexte)** والذي يرتبط بـ" العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات التذييلات التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الحواشي المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، أشرطة التزيين، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من أشارات أساسها الملاحق والمخطوطات الشخصية ومخطوطات الغير، التي تزود النص بحواش مختلفة وأحيانا بتعليق رسمي أو غير رسمي بحيث لا يستطيع القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، التصرف دائما بالسهولة التي يظنها" [1]

وارتأينا في عملنا هذا أن نتناول العتبات النصية الداخلية في ثلاثية أحلام مستغانمي وهي:

أ-العناوين: يعد العنوان "مفتاح تأويلي أساسي لفك دلالات النص" [2]، وهذا ما يظهر في الدراسات الحديثة بكونه نصا مختزلا يساعد القارئ على تحديد المعنى كونه العتبة الأولى التي تشد انتباه القارئ، ويعرفه الباحث **" أندري دال لنقو"** بأنه "نقطة نصية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النص فهي موضع استراتيجي في النص"[3].

ويعد تشكيل العنوان من أصعب الأمور الإبداعية شأنه في ذلك شأن تأسيس النص وتكوينه فـ "سؤال العنوان مواجهة ليست أقل صعوبة من مواجهته لسؤال الإبداع ذاتها وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح بولوج بعض منافذه في لحظة سديمية غامضة"[4].

ذاكرة الجسد: إن المتلقي لعنوان "ذاكرة الجسد" يجد نفسه في حيرة وقلق وارتباك لأن العنوان مؤلف من لفظتين متنافرتين يصعب الجمع بينهما، **فالذاكرة** متعلقة بالذهن، أما **الجسد** فهو كائن مادي معروف مما يولد التساؤل في ذهن القارئ:

كيف يكون للجسد ذاكرة؟

هل يمكننا أن نتذكر بأجسادنا؟

إلى غيرها من الأسئلة التي تحير القارئ، فقد حولت الرواية الذاكرة من العقل إلى الجسد من خلال الحديث عن تلك الترسبات التي بقيت عالقة في الذاكرة جراء الإصابات التي مست الجسد "...كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير" [5] فذاكرة البطل مرسومة على جسده الذي يميزه بتر ذراعه الأيسر.

يتمثل الخرق الدلالي في عنوان ذاكرة الجسد في ذلك التناقض الذي يربط بين المفردتين المتنافرتين، فالجملة الاسمية **"ذاكرة الجسد"**، مكونة من **"ذاكرة"** و **"جسد"** مما يجعل العلاقة التكوينية لهذا العنوان "وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منها للأخرى بصلة، ذلك أن الذاكرة لا يمكن حصرها في الجسد، باعتبارها كائن عضوي لأنها محصورة في الحيز النفساني" [6].

4-Gerard Gentte palimpsestes la littérature au degre edition du seuil paris 1982 p 10

[2]- صدوق نور الدين، البداية في النص الأدبي، البنية والدلالة، دار الإنماء الحصاري،1994، ص71.

[3]- عبد الحق بلعابد، شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة،ط1، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص33.

[4]- رشيد يحياوي، الشعر العربي في النجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998، ص107.

[5]- أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص72.

[6]- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية(عبد الحميد بن هدوقة) مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج الجزائر، ص138

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فقد يتحقق الربط بين الكلمتين ذاكرة، الجسد من خلال الدلالة الاستعارية ومن خلال إسناد وظيفة التذكير للجسد، وتجسد ذلك من خلال هذا المقطع السردي "أكانت الذاكرة عقدتك؟... إن أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع متناقض لها... كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه...ولكنه لم يقرآني ...يحدث للوطن أن يصبح أميا..." [1].

فالروائية صورة الجسد على أنه ذهن لديه ذاكرة ويمكنه استحضار الماضي "فالمعروف عن العنوان أنه يطرح دائما تساؤلا لا يفك تشفيره إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية" [2].

ويمكن للقارئ أن يستنطق ما سكت عنه العنوان، فالكلمة الأولى "**ذاكرة**" تحمل دلالة الماضي الممزوج في غالب الأحيان بالألم، في حين ترتبط الكلمة الثانية بالجسد وبتلك الإصابات التي ألمت به والتي ولدت الألم والمرارة في الذاكرة باعتباره "يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه" [3].

كما اشتمل العنوان على بعدين: بعد معنوي وبعد مادي، فالذاكرة شيء معنوي أضيف له شيء مادي، وهو الجسد،فقد جاء العنوان في خدمة النص، باعتبار أن الرواية بأكملها عبارة عن ذاكرة خالد على جسده، فقد اقترن حضور الجسد بحضور الذاكرة.

وتكمن التعالقات النصية بين ذاكرة الجسد ورصيف الأزهار من خلال الأمكنة المشتركة بين الروايتن مثل فضاء الجبال وثانوية قسنطينة والمنزل القسطيني العائلي ،دون أن نهمل الأزمنة التي وجدت في الروايتين ،فكلاهما تناول الزمن الاستعماري وخصوصا أحداث 8 ماي 1945 ومرحلة اندلاع الثورة التحريرية المجيدة،أما الشخصيات فقد استعارة " أحلام مستغانمي " شخصية خالد البطل الذي وُظف في رواية " رصيف الأزهار " مع تغير وظيفته في رواية "ذاكرة الجسد" حتى لا يكون العمل الروائي عند أحلام مجرد نسخ،فخالد في رواية " رصيف الأزهار " كان كاتبا صحفيا مغمورا في حين نجده في ذاكرة الجسد رسام مشهور وسط الأوساط الفنية الباريسية ، وقد عمدت الروائية على ذكر شخصيات تاريخية بارزة في الحركة الفكرية الثقافية تيمننا " بمالك حداد " في روايته " رصيف الأزهار " والتي تحدث فيها عن العلامة عبد الحميد بن باديس ،فالروايتين قام بتوظيف شخصية محورية وهي شخصية خالد وتميزت هذه الشخصية في كلتا الرواتين بمبادئها الثابتة ،ففي ذاكرة الجسد رفضت الارتباط بالمجتمع الذي أسس على الظلم والتعسف والجهوية،أما في " رواية رصيف الأزهار" فقد رفض الخيانة التي مست المبادئ التي آمن بها.

فوضى الحواس: يحيلنا عنوان الرواية الثانية **"فوضى الحواس"**إلى الفوضى العارمة التي تعيشها بطلة الرواية والتي تشتت بين عاطفة الأبوة وعاطفة الحب اتجاه حبيبها الضابط وعاطفة الألم،جراء معاناة الوطن من أبنائه المغرر بهم –وعكس هذا العنوان نص الرواية ومدلولاتها حيث وضحت الرواية ذلك من خلال عدة مقاطع نذكر منها "وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة والأحلام التي تتضح على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق" [4].

ويظهر ذلك التعالق بين عنوان الرواية ومتنها من خلال مجموعة من المقاطع السردية أهمها "وأذكر أن **ديرو** الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس، وصنف النظر سطحية والسمع بالحاسة الأكثر غرورا، والمذاق بالأكثر تطيرا واللمس بالأكثر عمقا، وعندما وصل إلى الشم جعله حاسة الرغبة أي حاسة لا يمكن تصنيفها. لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق المخيف مع هذا الرجل

---

[1]- المصدر السابق، 135،134.

[2]- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الجميد بن هدوقة) ص138.

[3]-حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر 2009، ص42.

[4]- أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص: 124.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أنه يجعلني أكتشف حواسي أو الأصح، خوفي النسائي من هذه الحواس،بل إنه وضعني في حالة من فوضى الحواس أخاف أن يأتي يوم، لا أستطيع معها أن أصفه أو أن أتعرف إليه، بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق»[1] .

وكثيرًا ما يتفنن الأدباء والكتاب في وضع ذات إيقاعات موسيقية جذابة أو صور مختالة لمخادعة القارئ المستهلك»[2]. كما نجد أن المتن الروائي تناص مع العنوان في كثير من المقاطع نذكر منها:

«هي لم تقل شيئا بعد... وهو يتحدث إليها كأنه يراها بتداخل الحواس... صوته يختزل المسافة بين حاسة وأخرى يعيد تنقيط الجمل... كيف أشرح لها أن الإنسان لا بد أن يعيش بملء رئتيه بملء حواسه»[3].

ونجد أن حواس **حياة** خانتها في بحثها عن الرجل الذي تعلقت به أثناء بحثها عن قرطها الضائع في السينما، كيف لا وهو الذي ساعدها وأضاء لها المكان بولاعته، غير أنها لم تتعرف عليه وإنما اعتمدت على حواسها في البحث عنه من خلال عطره والمفردتين اللتان خطبها بهما وهما: قطعاً – حتماً، -ولكن حواسها قادتها إلى غيره- إنه خالد بن طوبال الذي يضع العطر نفسه، ولما اكتشفت أنها أخطأت في الرجل الذي تبحث عنه، شقّت طريقها في البحث عن "عبد الحق" الشخص الذي أحبته دون أن تتعرف على ملامح وجهه، ولكن الصدمة كانت كبيرة حين اكتشفت أنه قتل على يد الإرهابيين، فحواس حياة عاشت حالة من الفوضى واللااستقرار.

عابر سرير: نجد أن العنوان يتناقض مع المتن الروائي من خلال حديث السارد عن حياة "خالد بن طوبال" الرسام، والتي تمثلها بسرير عابر بقوله: "ربما كان يحتاج إلى تلك الكلمات التي احتفظت بها خوفا عليه كان يحتاج إلى الحقيقة، فأعفاني بموته من مزيد من الكذب قرر العبور إلى سريره الأخير، بينما كنت أشغل سريره الأول»[4].

فكلمة عابر تدل على المرور، ومرور خالد بن طوبال إلى سريره الأخير يعني به القبر كما أن العبور من سرير إلى سرير آخر تميز اللاإستقرار الذي طبع الرواية، والعبور يكون من سرير الطفولة (المهد) إلى سرير المقابر وكأن الحياة كلها هي ما بين سرير الطفولة وسرير القبر.

"قصدت مكتب الممرضات في الطابق، أسألعن مريض رقم 19، كنت أثناء ذلك أهدئ من روعي، فقد يكونون قد اصطحبوه لإجراء فحوصات أو التصوير الإشعاعي، أو ربما غيروا غرفته ليس أكثر، ذلك أنني تذكرت أنه قال لي مرة منذ أكثر من اسبوعين "قد لا تجدني في هذه الغرفة قد أنقل إلى جناح آخر" قبل أن يعلق مازحا "أنا هنا عابر سرير»[5].

يتناص عنوان " عابر سرير " مع المقولة المشهورة للكاتب الفرنسي **إيميل زولا** " **Emile Zola**" "عابر سبيل " ،فقد ربطت الروائية بين العنوان والمقولة الخالدة على مستوى اللفظ والمعنى،فكلاهما لا يعرف الاستقرار ،فقد شبه الأديب الفرنسي الحقيقة بعابر سبيل لا يستطيع أي شخص الوقوف أمامها،فـ« عابرة سبيل هي الحقيقة ، ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها »[6] ، كما أن رواية عابر سرير كانت تصور واقعا مظلما عاشه الشعب الجزائري خلف جراحات ومآسي لم تندمل ،« كانت القرى الجزائرية

---

[1]- المصدر نفسه،ص: 219.

[2]- ينظر: وحيد بن العزيز، حدود التأويل- قراءة في مشروع أمبرتكو إيكلو النقدي منشورات الاختلاف- الجزائر-ط1، 28، ص: 15.

[3]- أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص: 158.

[4]- أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ، ص 233.

[5]- المصدر نفسه، ص 231.

[6]- أحلام مستغانمي،عابر سرير ، ص:07.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أمكنة تغريني بتصويرها ربما لأن لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي منذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينات مع قوافل الحافلات الجامعية للاحتفال بافتتاح قرية يتم تدشينها غالبا بحضور رسمي لرئيس الدولة ضمن مشروع ألف قرية اشتراكية كان لي دائما إحساس بأنني قد عرفتهم فردا فردا لذا عز علي أن أصور موتهم البائس مكومين أمامي جثثا في أكياس من النايلون »[1]

هذه حقيقة مُرة عاشها المجتمع الجزائري ولا يمكن لأحد أن يخفي هول ما يحدث فرواية **"عابر سرير"** نص لا يمكن حجبه ولا إخفاءه كونه نص يتعرض لواقع معاش ولحقبة زمنية من تاريخ الجزائر المستقلة.

فقد استفادت أحلام مستغانمي في بناءها لثلاثيتها من رواية " زوربا اليوناني " نيكوس كانتزاكيس ،هذه الشخصية الراقصة والتي استهدفتها الروائية للدلالة على البؤس والخذلان العربي اتجاه القضايا التحررية وخاصة القضية الفلسطينية ،فقد اتصف " زوربا " بالرقص للرد عن المأسي التي تعترض سبيله «مشهد لو رآه " زوربا " لأجهش راقصا لنساء علقت رؤوسهن على أبواب بيوتهن البائسة في مدينة عربية» [2]

فالروائية تحب شخصية " زوربا " فهي متأثرة بها تأثرا شديدا ،فحياة البطلة ومن ورائها أحلام مستغانمي معجبة بهذه الشخصية الفريدة من نوعها « ...لذلك أحببت زوربا الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي »[3] ، فأحلام التي تواجه عمق المآسي تستدعي رقصة " زوربا " وكبريائه في أحلك الظروف التي تصادفها.

« وقف مراد والسيجارة في طرف فمه ، وهو يرقص كأنه يراقص نفسه على موسيقى الزنداني، رقصته لا تخلو من رصانة الرجولة وإغرائها يتحرك نصفه الأعلى بكتفين يهتزان كأنهما مع كل حركة يضبطان إيقاع التحدي الذي يسكنه،بينما يتماوج ويسره ببطء يفضح مزاج شهواته والإيقاع السري لجسده »[4]

فزوربا كان رمزا للمآسي فهو الذي زج به السجن مرات ومرات ثم فر منه ،وهو الذي لم يفلح في زواجه ولا في أولاده لذلك استدعته الروائية إلى ثلاثيتها ليبين حالتها النفسية ومن ورائها حالة وراءها شخصياتها ،لقد كانت شخصية " خالد " طبق الأصل لشخصية " **زوربا** "،فلما ألم به خبر وفاة أخيه الوحيد ،قابل هذه الفاجعة بالرقص« ففي حضرة الجسور أجهش خالد راقصا على إيقاع " زوربا " بذراعه الوحيدة يوم أخبروه باغتيال أخيه الوحيد »[5]

« وفي حضرة "زوربا"...خلع البحر نظارته السوداء وقميصه الأسود،جلس يتأمل حياة » [6] فهذه أهم السيمات التي تدل على تعالق الثلاثية مع رواية " زوربا اليوناني"

ب- صورة الغلاف: حمل غلاف رواية ذاكرة الجسد بعدا إيحائيا ورمزيا، ففي صورة الغلاف لوحتين غير واضحتين ويجلس إلى جانبهما شخص لا تظهر أطرافه، إلى جانب ذلك وضعت مزهرية بشكل أفقي، والغلاف مرتبط بالمتن، كون الجسد يدل على

---

[1]- المصدر نفسه،ص:30.

[2]- أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص:18.

[3]- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، ص:35.

[4]- ، أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ص:129.

[5]- المصدر نفسه، ص:118

[6]- المصدر نفسه ،ص:287.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنسان قضى جل حياته في الرسم بين الألواح، فـ"ليست الصورة انفعالا فحسب، للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكيري الذي يحيل على الماضي بمعناه الذاكراتي مستوحيا من الحساسية الزمنية التي تدعم إمكانية عبور الصورة الزمني"[1].

أما في فوضى الحواس فنجد على غلافها امرأة ترتدي لباسا وحذاء بكعب عالٍ، ومن خلال الألوان الغير متجانسة (أوراق كثيفة زرقاء...) يظهر تلك الفوضى العارمة التي تطبع صورة الغلاف وهي بذلك متناقضة مع متن الرواية من خلال الفوضى التي طبعت مشاعر وأحاسيس الشخصيات.

كما نجد أن اللوحة التجريدية موقعة باسم "صوفية".

أما **عابر سرير** فكانت صورة غلافها أكثر إيضاحا من سابقيها وتجسد ذلك من خلال السرير الأزرق المرسوم على الغلاف والذي يدل على السرير المستخدم في المستشفيات،وهو ما تأكد من خلال الصحفي الذي كان عابر سرير .....من السرير الزوجي إلى سرير "فندق مزفران".

نلاحظ أن هناك علاقة وطيدة بين صورة الغلاف والعنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي ووجودهما يكشف دلالات النص ويوجه القارئ إلى فهم النص و"الصورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أيّ كان استعمالها بالسهولة المتصورة حتى وإن رغب في ذلك"[2]

ج- الإهداء: يتنوع الإهداء في غالب الأحيان إلى ثلاثة مواضيع وهي:

1- **الإهداء الخاص:** ويكون للأشخاص المقربين من الكاتب، مثل أفراد أسرته وأصدقائه وأحبته.

2- **الإهداء العام:** وهم الأشخاص ذوي العلاقات العامة والاجتماعية والثقافية وحتى السياسية التي يتشارك معها الكاتب في وجهة النظر، أو يكنّ لهم الاحترام والتقدير.

3- **الإهداء الذاتي:** وهو أن يهدي الكاتب عمله إلى ذاته، وهو عند "جنيت" إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود"[3].

وقد جاء إهداء أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" عاما وخاص، حيث كان الإهداء لـ"مالك حداد" الروائي الجزائري المشهور بقولها:

"إلى مالك حداد ...

إلى ابن قسنطينة الذي أقسم بعد الاستقلال ألاّ يكتب بلغة ليست لغته..."[4].

أما من حيث أنه جاء خاصا فيظهر من خلال إهداء عملها إلى والدها بقولها:

"إلى أبي ... عساه يجد هناك من يتقن العربية، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب كتابه"[5].

---

[1]- محمد صابر عبيد، حساسية الصورة السير الذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير 2008، ص 35.

27 - محمد بن يوب، آلية قراءة الصورة البصرية – دراسات وإبداعات، الملتقى الدولي الثامن للرواية عند عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2005، ص 78.

[3] - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى التناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 97-98.

[4]- أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص 06.

[5]- المصدر نفسه، ص 01.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وإذا أردنا أن نفسر الإهداء العام والذي يبدو في مجمله سطحيا بسيطا للروائي "مالك حداد"، غير أن الروائية أرادت من وراء ذلك أبعاد دلالة عميقة يمكن تفسيرها كالتالي:

العلاقة التي تربط أحلام مستغانمي بمالك حداد علاقة وطيدة وتظهر من خلال تأثر الروائية بأعمال الروائي "مالك حداد"، فقد استعارت اسم شخصيتها "خالد بن طوبال" من روايته "سأهبك غزالة"، كما أن الروائي كتب كل روايته باللغة الفرنسية ولما استقلت الجزائر توقف عن الكتابة باللغة الفرنسية وفاءً للوطن، لأنها لغة الأعداء، فتوقف إبداعه لأنه لا يتقن اللغة العربية، فمات صمتا، ومنه اقتبست الإهداء.

أما الإهداء الخاص والذي وجهته للوالد فكان بهدف رد الجميل، فالروائية من الرعيل الذي لم يعايش الثورة، فكان الوالد بمثابة الذاكرة الثورية التي رسمت للروائية تلك المشاهد التي عاشها الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية.

أما إهداء رواية "فوضى الحواس" فقد زاوج الإهداء العام والخاص بقولها:

«إلى محمد بوضياف... رئيسا وشهيدا

وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية

وهو يقرأ الفاتحة على روحه، فأهدوا إليه قبرا جواره

وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليها، فذهب

ذات أول نوفمبر، بتلك الدقة المذهلة في اختيار

موته لينام على مقربة من خيبتها

من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة

إلى أبي ... مرة أخرة أواصل الكتابة»[1]

رغم تعدد المهدى لهم، إلا أنهم يتفقون في حب الوطن، فالإهداء داخل الهرم العام للنص»[2].

ويظهر ذلك الحب الشديد الذي تكنه الروائية للكُتاب والقراء مثلهم مثل الولد في حين نجد إهداء الرواية الثالثة " عابر سرير" إهداء عام وخاص، شأنها الروائيين السابقين بقولها :

«إهداء.....

إلى أبي دوما

وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين الذين يعبرون بأقدارهم دون ، متشبثين بأحلام الخاسرين

وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامع، يوم تعثربك قدري .... كي تقيم»[3].

---

[1]- أحلام مستغانمي،فوضى الحواس، ص 05.

[2]- أحمد يوسف، سيميائية العتبات النصية – مقاربة في خطاب الإهداء (شعر اليتم في الجزائر أنموذجا) اللغة العربية، مجلة أكاديمية علمية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 15، 2001، ص 171.

[3] أحلام مستغانمي،عابر سرير ص:05

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الإهداء في هذه الرواية موجه إلى والدها وكل شرفاء هذه الأمة والذين يضحون بأنفسهم من أجل الحرية وراحت الآخرين

فالإهداء في الروايات الثلاث لم يأتي منفصلا عن متون الروائية بل جاء خدمة للموضع، فهو ذو قيمة متعالية .

يتعالق إهداء ذاكرة الجسد مع رواية " رصيف الأزهار لم يعد يجيب " فمن خلال الإهداء اكتشفنا ذلك التناص الموجود بين النصين ،فالتعالق النصي كما جاء به "جيرار جينت " هو كل نص ينشأ من نص سابق عن طريق تحويل بسيط أو تحويل غير مباشر ،فنص أحلام مستغانمي " نص لاحق لنص " مالك حداد " ،فأحلام مستغانمي أعادة بناء نصها وإهداءها اعتمادا على نص "مالك حداد "،فقد تناص النصان في كثير من المراحل.

لقد تناص إهداء الثلاثية مع رواية " رصيف الأزهار لا يجيب " للروائي الجزائري مالك حداد، فقد حاولت الروائية إهداء ثلاثيتها إلى ذلك الرجل الرمز الذي مات بسرطان صمته على حد تعبيرها ، فرغم أنه كان يتقن اللغة الفرنسية إلا أنه قرر التوقف عن الإبداع والكتابة بهذه اللغة نكاية في المستعمر الغاشم ، ووفاءا لوطنه، لأنه كان يرى هذه اللغة لغة المستعمر الغاشم ، لغة الأعداء فعاهد نفسه بأن لا يكتب بها مجددا ، شأنه في ذلك شأن والدها الذي عمل كان مجاهدا فذا ومحمد بوضياف المجاهد شهيد الحق .

فقد صرحت الروائية « بأن علاقتها بمالك حداد لم تتأسس بعد وفاته كما يظن البعض ولكنها تأسست في حياته وذلك في فترة السبعينات ،حين كان على رأس اتحاد الكتاب الجزائريين وكانت علاقة إعجاب بين الطرفين» [1]

نكتفي بهذه المتعاليات النصية والتي نراها مهمة في توجه القارئ باعتبارها جزءا من الدلالة وعنصرا مكملا في أي متن أدبي وخلصنا في الأخير إلى أن العناوين الثلاثة في ثلاثية أحلام مستغانمي جاءت مطابقة للمضمون بنسب كبيرة ، فقد جاءت العناوين بمثابة مرآة عاكسة للنسيج النصي في المتون الروائية الثلاثة .

فالعناوين الثلاثة تفتح أفق انتظار القارئ لكي يمارس قراءة جديدة باعتبارها بطاقة تعريف النص، وهويته كي تشكل وجوده اختزلت ثلاثية أحلام مستغانمي مراحل هامة في تاريخ الجزائر .

دون أن نهمل الدور الذي لعبته صورة الغلاف في تشكيل المعنى ودلالته ، وأما الإهداء فقد كان مقصودا من أجل ضمان قراءة جيدة فقد شكلت هذه العتبات علامات مضيئة بين العمل الإبداعي والقارئ ، فهي همزة وصل بينهما.

[1]- فتيحة شفيري، فضاء المدينة، في رواية " ذاكرة الجسد "شعرية التناص ، العدد الثامن عشر ، جوان ،2013، ص:78.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

من الطرائق اللسانية الحديثة لتدريس قواعد اللغة العربية

د. زين العابدين سليمان، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين الرباط سلا القنيطرة. المغرب

ملخص

نروم في هذه الورقة البحثية، الكشف عن بعض الطرائق اللسانية الحديثة التي تقوم بدور فعال في تبسيط قواعد اللغة العربية، وتسهيلها على الطلاب، وتمكينهم من عملية الفهم والإفهام، وقبل ذلك سنقوم بالتعريف لكل من مفهومي الطرائق والتدريس، ونختم باقتراح بعض الخطوات الإجرائية لتدريس قواعد اللغة العربية، وكذا بعض الإرشادات والتوجيهات المتبعة، وسنبين ذلك على النحو الآتي:

1- الطرائق والتدريس تعريف وتحديد

- مفهوم الطرائق

- مفهوم التدريس

2 - بعض الطرائق اللسانية الحديثة لتدريس قواعد اللغة العربية

3 - الخطوات الإجرائية لتدريس قواعد اللغة العربية

الكلمات المفتاحية: فهم القواعد، خطوات المدرس، المتعلم.

تقديم

تحتل اللغة العربية مكانة هامة في عالمنا الإسلامي وفي منظوماتنا التربوية، وتعتبر من أكبر لغات المجموعة الساميّة من حيث عدد المتحدّثين، فهي أداة أساسية للتواصل ووسيلة للتعلم في مختلف الميادين والعلوم، ومن المعروف أن لكل لغةٍ قواعدها وأساليبٌ خاصةٌ تجعلها مميزةً بحد ذاتها، فالعربية لها قواعدها التي تختلف عن قواعد اللغة الإنجليزية والفرنسية وغيرها، وعلى الرغم من كثرة ناطقي اللغة العربية إلّا أنّ هناك جهل كبير وواضحٌ بقواعدها، وهذا يرجع لأسباب عدة يمكن اختزالها في: عدم قدرة المدرس على تيسير وتبسيط قواعد اللغة العربية، أو كثرة الطرق والمناهج المعتمدة في ذلك واختلافها، أو خوف الطلاب من قواعد اللغة العربية كما هي في الأصول، ونفورهم منها.

إن تحدث وكتابة اللغة العربية بدون أخطاء، وضبط الكلام وتقويم اللسان من الإجراءات المهمة لتعلم قواعدها (اللغة العربية)، فهي لا تُفهَم إلا بالقواعد، لذا فإن اتباع الطرائق والأساليب اللسانية الحديثة في تدريس اللغة العربية، له أثر كبير في بلوغ الأهداف التدريسية التربوية، فيجب أن تلائم هذه الطرائق الحديثة لتدريس اللغة عمر الطالب وذكاؤه، وأن تتسم بالحيوية والتجدد، لأن ذلك يؤثر على مستوى الطالب ومدى تفاعله واستجابته لفهم قواعد اللغة العربية.

1 – الطرائق والتدريس تعريف وتحديد

إن التدريس عامة وتدريس اللغة العربية خاصة، عملية مقصودة ومخططة يقوم بها المدرس داخل أسوار المدرسة، أو خارجها تحت إشرافها، بهدف مساعدة التلاميذ على التحصيل والتلقين، وكذلك على التعليم والتربية، وتنمية واكتساب المهارات والخبرات،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والوصول إلى التصور الواضح والتفكير المنظم، ولا يتم توصيل المعارف والعلوم المتنوعة والمختلفة من المدرس الى الطالب أو التلميذ، إلا إذا ربط المدرس بين عملية التدريس والطرائق المفيدة والمجدية في هذه العملية، والتى تحتاج إلى الجهد المضاعف من الأشخاص الذين يمارسون مهنة التدريس، ويكونوا على استعداد لمواجهة جميع المشاكل والصعوبات التي تواجههم أثناء هذه العملية، وهذا ما يحتم علينا في هذه الورقة البحثية الوقوف أولا على تعريف كل من الطرائق والتدريس.

1 – 1 مفهوم الطرائق

أجمعت معظم المعاجم العربية القديمة، مثل: الصحاح والتاج واللّسان على أنّ الطريقة هي المذهب، المسلك، والحال، وجمعها طرائق ورد في لسان العرب، يقال: "وما زال فلان على طريقة واحدة أي على حالة واحدة وفلان: حسن الطريقة، والطريقة الحال ويقال: هو على طريقة حسنة وطريقة سيئة" (1)، وأضاف المعجم الوسيط معنى جديدًا للطرائق وهو: "الطريق هي الممر الواسعُ الممتد أوسع من الشارع، والطرائق هي الفرق المختلفة الأهواء، والطبقات بعضها فوق بعض"(2)، كما أورد أساس البلاغة الطريقة هي الطبقة يقال: "وَضع الأشياءَ طريقةً طريقةً أي بعضها فوق بعض"(3).

ويعرف يوسف المارون الطرائق بقوله هي: "الخطوات التي يتبعها المعلم لإيصال أكبر قدر ممكن من المادة الدراسية فهي وسيلة لوضع الخطط وتنفيذها، بحيث يكون الصف جزءًا من الحياة يجري في سياقها المتعلم وينمو بتوجيه المعلم وإرشاده وقد قيل: إن الطريقة تعني الظروف الخارجية للتعلم، باستخدام الأساليب التعليمية الملائمة لتحقيق الأهداف"(4).

يعد مفهوم الطرائق في التدريس من أهم أركان العملية التدريسية التعليمية، إذ عبرها يتم الحكم على نجاح هذه العملية، كما أن اختيار الطريقة المناسبة يُمَكن المدرس من معالجة صعوبات المادة المدروسة، والوقوف على نقاط الضعف والقوة فيها، وتحديد نواح القصور في المنهج، وتبسيط القواعد وتسهيل عملية تدريسها.

ويشير مفهوم طريقة التدريس إلي كل ما يتبعه المدرس مع التلاميذ من إجراءات وخطوات متتالية ومترابطة لتنظيم المعلومات والمواقف والخبرات، ولتحقيق هدف أو مجموعة من الأهداف التعليمية المحددة، كما يحيل إلى النهج أو الأسلوب الذي يتبعه المدرس في تبسيط ونقل المعلومات من المقررات الدراسية إلى أذهان التلاميذ.

إن طرائق التدريس من الأدوات الفاعلة والفعالة ومن المهمات الأساسية في العملية التربوية، أي أنها تلعب الدور الأهم في تنظيم الحصة المقررة وفي تناول المادة العلمية ولا يستطيع المعلم أنى كان الاستغناء عنها، لأن من دون طريقة تدريسية يتبعها لا يمكن تحقيق الأهداف التربوية العامة والخاصة(5).

ولقد عُرفت طرق التدريس بأنها سلسلة الفعاليات المنظمة التي يديرها المدرس داخل الشعبة الدراسية لتحقيق أهدافه، أي الكيفية التي ينظم بها المعلم المواقف التعليمية واستخدامه للوسائل والأنشطة المختلفة وفقاً لخطوات منظمة، لإكساب المتعلمين المعرفة والمهارات والاتجاهات المرغوبة، أوهي النهج الذي يسلكه المدرس في توصيل ما جاء في المناهج الدراسية من معلومات ومعارف ونشاطات للمتعلم بسهولة ويسر(6).

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ص:596.

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص:556.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، ص: 602.

[4]- يوسف مارون، طرائق التعليم بين النظرية والممارسة في ضوء الاتجاهات التربوية الحديثة وتدريس اللغة العربية في التّعليم الأساسي، ص:142.

[5]- ردينة عثمان الأحمد، حدام عثمان يوسف، طرائق التدريس، أسلوب، وسيلة، ص:53.

[6]- ينظر أفنان نظير دروزه، النظرية في التدريس وترجمتها عمليا (بتصرف).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أن الطريقة في التدريس هي مجموعة من الأنشطة أو الإجراءات أو هي ما يسلكه المدرس أثناء العملية التدريسية، وتهدف إلى وصول المعرفة أو إحداث تغير مرغوب في سلوك المتعلمين، أو إيصال معلومات، أو تشكيل مهارات وتحقيق مردود أعلى، وإذا قارنا بين الطرائق القديمة والطرائق الحديثة في التدريس، نجد أن طرائق التدريس في الماضي متأثرة تأثيرا كليا بالمفهوم التقليدي له (طريقة في نقل المعلومات وإيصالها)، إذ كانت تعمل هذه الطرائق على توصيل المعرفة للمتعلمين عن طريق المدرس، أما الطرائق الحديثة فقد تغيرت أهدافها ومجالاتها وأصبحت تركز على مجهود المتعلم ونشاطه في العملية التدريسية التعليمية، حيث تنطلق من التربية الحديثة التي تنادي بضرورة تعليم الطفل كيف يتعلم لا شحنه بالمعلومات والمعارف، فالمثل يقول : لا تصد لي سمكة ولكن علمني كيف أصيد.

تساهم الطرائق إذا في إعداد المدرس للاهتمام بالتدريبات والتطبيقات واتباع طرائق غير تقليدية، لأن الاعتماد على التقليدية وخصوصا في تدريس القواعد غير مفيدة، لكونها تركز على حفظ القاعدة بدون تطبيق، وهذا ما يحتم على المدرس الخروج عن المألوف في تدريس القواعد لكي يتخطّى جمود وصعوبة مادة القواعد بحد ذاتها، ويخصص الوقت الكافي لتدريسها.

1 – 2 مفهوم التدريس

يعتبر تحديد مفهوم للتدريس لدى المعلمين خاصة، وفي الدرس اللساني عامة، من الأساسيات الهامة، والتي تقوم عليها عملية التدريس، وفي ضوء ذلك يمكن تعريف التدريس على أنه: عملية ديناميكية، حركية وتفاعلية، بين كل من المدرس والتلميذ، فكل واحد منهما يثق في قدرة الآخر على التأثير والتأثر، المدرس يَتَيَقن بضرورة مشاركة المتعلم في العملية التدريسية، والمتعلم يثق في قدرة مدرسه على التلقين الجيد، ومساعدته على تحقيق مبتغاه من الأهداف التربوية، فمفهوم التدريس من جانبه الضيق هو تنفيذ الدرس بالاقتصار على أداء المدرس فقط دون النظر في المتغيرات الأخرى، ولكن مفهومه (التدريس) العميق يظهر في تعامل المدرس مع طريقة التنفيذ بكونها ذات أطراف واسعة، ولا تقتصر على فصل الدراسة، بل هناك عناصر ومتغيرات تؤثر في عملية التدريس.

لا شك أن التدريس بهذا المعنى عملية صعبة ومعقدة، وجهد يبذله المدرس من أجل تعليم المتعلمين، كما يشمل كافة الظروف المحيطة المؤثرة في هذا الجهد، مثل نوع النشاطات والوسائل المعتمدة، وأساليب التقويم، كما أنه عملية إنسانية لا تقتصر على التفاعل بين المعلم ومتعلميه داخل حجرة الصف، وضمن أسوار المدرسة، بل تتم كذلك بالتفاعل بين المتعلم ووالديه وأفراد أسرته، ومن هم في محيطه، وتتأثر بما عند التلميذ من قدرة على الاستكشاف وحب الاستطلاع، ودقة الملاحظة، لما يسمعه، أويشاهده، أويحدث حوله، أولما يفكر فيه.

لقد ذهب الدكتور محمد الدريج إلى أن التدريس علم يسمى بالديداكتيك، أي أن مصطلح (didactique) يقابله في اللغة العربية عدة ألفاظ منها: علم التدريس والتدريسية، يقول: "وفي اجتهادنا الشخصي، نقصد بالديداكتيك أوعلم التدريس، الدراسة العلمية لطرق التدريس وتقنياته ولأشكال تنظيم مواقف التعلم التي يخضع لها المتعلم في المؤسسة التعليمية، قصد بلوغ الأهداف المسطرة مؤسسيا، سواء على المستوى العقلي أو الوجداني أو الحسي – الحركي، وتحقق لديه المعارف والكفايات والقدرات والاتجاهات والقيم. إن الديداكتيك أو علم التدريس، يجعل بالتعريف، من التدريس موضوعا له. فينصب اهتمامه على نشاط كل من المدرس والمتعلمين وتفاعلهم داخل الفصل، وعلى مختلف المواقف التي تساعد على حصول التعلم. لذا يصير تحليل العملية التعليمية في طليعة انشغالاته، و يستهدف في جانبه النظري صياغة نماذج ونظريات تطبيقية- معيارية، كما يعني في جانبه التطبيقي السعي للتوصل إلى حصيلة متنوعة من النتائج التي تساعد كلا من المدرس والمؤطر والمشرف التربوي وغيرهم"(1)، يربط إذن محمد الدريج بين التدريس والديداكتيك باعتبارهما علم واحد يرتكز على مجموعة من الأعمال أو الإجراءات المخططة يديرها

---

[1]- محمد الدريج، عودة إلى تعريف الديداكتيك أو علم التدريس كعلم مستقل, ص:11.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المدرس، ويسهم فيها المتعلمين لتحقيق العملية التدريسية، ولبلوغ مقصدية المتعلمين المتمثلة في تمكنهم من جميع أنواع الخبرات المعرفية والمهارية.

عرف الدكتور محمد بازي التدريس بقوله: "إن التدريس فن وملكة ومهنة وصناعة تمتلك وتذلل بطول المران والدربة والبحث المستمر، ولذلك فالمدرس هو القائم على فعل تذليل عقبات الفهم والإفهام، وفي ذلك مشقة ومعاندة، وتكرير وصبر، والتدريس من ذلك فالأصل الدلالي يوحي بالمكابدة والتحمل والجهد الذي في عمل المدرس، وتبعا لذلك فهو محتاج إلى طاقات كبيرة ومقومات هائلة في شخصيته، وإلى تكوين حقيقي وصناعة عالية في ملكاته وكفاياته"(1).

يمكن القول حسب ما أدلى به محمد بازي عن كون التدريس فن وصناعة ومهنة، أنه قبل أن يكون كذلك، فهو عملية تتألف من ثلاثة عناصر، مدرس، ومتعلم، ومادة تعليمية أو خبرة، وهو أيضا (التدريس) سلوك تربوي، يحاول المدرس عبره أن يحدث تغيرا ملحوظا في سلوك المتعلم، فلابد في العملية التدريسية من وجود متعلمين ومدرس، ومن وجود قدر كبير نسبيا من التفاعل بينه وبين هؤلاء المتعلمين، فالقول إن التدريس مهنة، يتطلب ذلك مجموعة من الكفاءات الأساسية التي يحتاج أن يتقنها المدرس قبل ممارسته لمهنة التدريس، وبذلك أمكننا اعتبار التدريس علما وفنا في الوقت نفسه.

تراوح مفهوم التدريس إذا بين النظرة التقليدية له المتمثلة في نقل المعلومات، ومتابعة استرجاعها وحفظها من طرف المدرس، واعتبار هذا الأخير هو محور العملية التدريسية، والنظرة الحديثة التي تقر بضرورة مشاركة المتعلم بنشاط وفاعلية في المواقف التعليمية مع مراعاة ميوله واهتماماته واتجاهاته، وتعتبره (المتعلم) محور العملية التدريسية.

وعموما فالتَّدريسُ موقف يتسم بالتَّفاعلِ بين المدرس والمتعلم، ولكلٍّ منهما أدوارٌ يُمارسها، من أجل تحقيق غايات مقصودة، وهذا ما أكده الدكتور البرجاوي حينما اعتبر التَّدريس موقف يتميَّز بالتَّفاعُل بين طرفين، لكلّ منهما أدوار يُمارسها؛ من أجل تحقيق أهداف مُعَيَّنة، ومعنى هذا: أنّ التّلميذ لم يَعد سلبيّا في موقفه - كما لاحظنَا في مصطلح التّدريس التّقليدي - إذ إنّه يأتي إلى المدرسة مُزَوَدا بخبرات عديدة، كما أن لديه تساؤلات مُتنوّعةً تحتاج إلى إجابات، فالمتعلم يحتاج إلى أنْ يَتعلّمَ كيف يتعلَّم؟ وهو في حاجة أيضا إلى تعلُّم مهاراتِ القراءة والاستماع، والنقد وإصدار الأحكام(2).

ومن تم نخلص إلى كون التدريس عملية تعليمية تربوية تقوم على أسس وقواعد ونظريات ونماذج، ولم تعد مهمة المدرس داخل الفصل مجرد تلقين المعلومات، والحقائق والمفاهيم وسردها على المتعلمين، بل أصبحت مهمته توجيه وإرشاد التلاميذ وملاحظاتهم وتقويمهم من جميع الجوانب، وهذا طبعا لن يتأتى إلا إذا اعتمد المدرس جهدا مضاعفا، واستند على طرائق حديثة تساير التحولات والمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للمتعلمين، وكذا تراعي وسطهم وبيئتهم.

2 - بعض الطرائق اللسانية الحديثة لتدريس قواعد اللغة العربية

عرف العالم تطوراً ملحوظاً في كافة المجالات الإنسانية، ووصلت بعض اللغات إلى العالمية بفضل سرعة انتشارها واكتساحها لجل هذه المجالات، ولكي تساير اللغة العربية هذا التطور وتلحق الركب، عليها أن تواكب ما جد وتطور من طرائق وأساليب علمية، لتبني الطريق أمام الأجيال القادمة لهذا التطور، وتأتي أهمية تدريس قواعد اللغة العربية من الضروريات الأساسية الواجب التركيز عليها، خصوصا في المجتمعات العربية التي تطمح في الرقي والازدهار، وفقاً لذلك كان لابد من البحث في فاعلية طرائق التدريس المستعملة، والعمل على إيجاد بعض الطرائق الحديثة المتناسبة مع المستويات اللسانية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، فتدريس القواعد الصوتية يتطلب من المتعلم معرفة الحروف ومخارجها وصفاتها ووظائفها، وتدريس القواعد الصرفية يتمثل في

---

[1]- محمد بازي، صناعة التدريس ورهانات التكوين، ص:12.

[2]- ينظرالفريق التربوي الجديد لوزارة التربية الوطنية، التربية الإسلامية وبيداغوجية التدريس بالكفايات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مدى تمكن المتعلم من معرفة تصريف الكلمة، وما يتعلق بذلك التصريف، أما تدريس القواعد التركيبية فله علاقة بمعرفة المتعلم تركيب الجملة وما يتصل بذلك، وفي الأخير تدريس الدلالة أي معرفة المتعلم معاني الكلمات ودلالاتها.

إن لتدريس قواعد اللغة العربية طرقا عديدة، تنوعت بسبب تنوع الموضوعات، واختلفت باختلاف تناولها في التدريس، ومن حيث طبيعتها، كما تنوعت بسبب مستويات المتعلمين، وأعمارهم، وظروفهم، والذي يهمنا هنا الطريقة الاستقرائية والطريقة الاستنباطية، لارتباطهما بالبعد اللساني، يقول عبد السّلام المسدي: "وصورةُ ذلك أنّ المنهج اللساني ينصهر فيه التّحليل والتّأليف فيغدو تفاعلا قارا بين تفكيك الظّاهرة إلى مركّباتها والبحث عمّا يجمع الأجزاء من روابط مؤلفة، فهو منهج يعتمد الاستقراء والاستنتاج معاً بحيث يتعاضد التجريد والتّصنيف فيكون مسار البحث من الكل إلى الأجزاء ومن الأجزاء إلى الكل حسب ما تمليه الضرورة النوعية"(1).

2- 1الطريقة الاستقرائية:

وهي طريقة في التدريس تهدف للوصول إلى أحكام عامة بواسطة الملاحظة والتأمل عبر عرض الأمثلة، ثم محاورة الطلبة فيها، ومناقشتها، ثم إجراء موازنة بينها، وبعد ذلك يتم استخلاص القاعدة، وهي طريقة تعمل على تحفيز تفكير الطلبة، وتتميز بكونها تساعد على إبقاء المعلومات في الذهن لمدة أطول، وتعمل على تنظيم المعلومات وترتيب الحقائق، كما أنها تركز على عنصر التشويق، وتجعل المادة محببة لدى الطلبة، وتتخذ هذه الطريقة خمس خطوات هي:

2-1 -1 التمهيد:

ويتمثل في كل ما يقوم به المدرس من شرح وإيضاح لتحضير أذهان التلاميذ للدرس، وتشويقهم لتتبع خطواته، ونقلهم إلى الأجواء المناسبة لتفهمه، وقد يلجأ المدرس إلى تقنيات كثيرة في هذه الخطوة، مثل: التذكير بالدرس السابق أواستثارة معلومات التلاميذ العامة حول جوانب من الموضوع، أو إلى طرح مجموعة من الأسئلة(2).

2-1-2 العرض:

وفيه يتم عرض الأمثلة الجزئية على أن تكون هذه الأمثلة متصلة بالدرس وتتضمن جزءا تستند إليه القاعدة، أويتصل بالقاعدة أوالتصميم، ويفضل أن تؤخذ الأمثلة من الطلبة، وأن يشارك الجميع في طرحها، ويتولى المدرس التعليق عليها واختيار أوضحها، و كتابتها على السبورة مثلا على أن يراعى في عرضها التسلسل المنطقي الذي يسهل استنتاج القاعدة أو التعميم(3).

2-1-3 الربط:

وفي هذه المرحلة تناقش الأمثلة من خلال تناول الصفات المشتركة أوالمختلفة بين الجمل؛ تمهيداً لاستنباط الحكم العام الذي نسميه (قاعدة)، ويشتمل الربط مراعاة نوع الكلمة، ونوع إعرابها، ووظيفتها المعنوية، وموقعها بالنسبة إلى غيرها، وهكذا فالربط يكون بين العناصر التي لها علاقة ببعضها البعض، من أجل إكساب الطلبة القدرة على استيعاب العلاقات، والمقارنة، والموازنة، والربط بينها.

---

[1]- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص:167 - 168.

[2]- محمد الدريج، تحليل العملية التعليمية مدخل إلى علم التدريس، ص:94 (بتصرف).

[3]- محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، ص:120(بتصرف).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

2-1-4 استنتاج القاعدة:

بعد عمليتي الربط والموازنة، وبيان ماتشترك فيه الأمثلة، وما تختلف فيه من الظواهر اللغوية، يمكن للمدرس أن يشرك الطلبة في استنباط القاعدة المطلوبة، ثم التعريف بها وتدوينها، وتكليف الطلبة بقراءتها، والتأكد من صحتها، يقول يوسف الصميلي: "فالاستنباط ينشط الذهن ويساعد على تكثيف المعلومات وتلخيصها"(1).

2-1-5 التطبيق:

ويعد آخر خطوة من خطوات الطريقة الاستقرائية وثمرة العملية التدريسية، ويعتمد فيه التطبيق الجزئي، أوالتطبيق الكلي، فالأول يعقب كل قاعدة تستنبط قبل الانتقال إلى غيرها، والثاني يكون بعد الانتهاء من تحديد جميع القواعد التي يشملها الدرس، ولايؤدي الدرس غايته إذا لم يختم بتطبيق لتثبيت القواعد المعطاة، ونقلها إلى الميدان التطبيقي، وينبغي في التطبيق أن يتدرج فيه المدرس من السهل إلى الصعب، يقول محمد الدريج: "عندما يتوصل التلاميذ إلى فهم القاعدة يُقدم المدرس بعض الأمثلة لكي يطبق التلاميذ عليها تلك القاعدة، حتى تُفهم أكثر وتُرسخ في فكرهم وذاكرتهم"(2).

وانطلاقا مما سبق يمكن القول إن الطريقة الاستقرائية من طرائق التدريس التي يجب اعتمادها لتدريس قواعد اللغة العربية لتدرجها المحكم والمنظم، ولتناسبها مع ميول الطلبة وعقلياتهم التي تألف دائما الانطلاق من الخاص نحو العام، بالرغم من بعض العيوب والمآخذ عليها.

2-2 الطريقة الاستنباطية:

تقوم هذه الطريقة على مبدأ أساسي يتعلق بتعليم الطلبة القاعدة ثم تكليفهم بحفظها، ثم بعد ذلك عرض الأمثلة وكتابتها بقصد توضيح القاعدة، أي السير في الدرس من الكل إلى الجزء، ويطلق على هذه الطريقة (طريقة القاعدة ثم الأمثلة)، وتُعد هذه الطريقة أقدم الطرق التي اتبعت في تدريس النحو العربي، وتستند على فكرة القياس التي تبدأ من فهم القاعدة العامة، ووضوحها في أذهان الطلبة، وقياسها على الأمثلة الجديدة، وتطبيق القاعدة عليها، وتمتاز هذه الطريقة بأنها طريقة مناسبة أكثر من غيرها في تحصيل المعلومات، إضافة إلى أنها اقتصادية في الوقت، سريعة في نقل المعلومات إلى الطلبة، مع إمكانية استخدامها في الفصول الدراسية كثيرة العدد، يقول يوسف المارون: "وهي عكس الاستقراء، عملية تقوم على الانتقال من القانون العام إلى الظاهرة الفردية، أو من المبدأ الشامل إلى الحالة الخاصة، أي أن نستخرج بواسطة الاستنتاج، من مبدأ عام، قضايا خاصة، فمن القاعدة التي نتوصل إليها عن طريق الاستقراء نضع الاستنتاج"(3).

وتعتمد الطريقة الاستنباطية على الخطوات الآتية:

2-2-1 التمهيد:

ويجب أن يكون مبرمجا له بهدف تحفيز الطلبة، وإثارة انتباههم نحو الدرس الجديد، وقد يكون بواسطة أسئلة، أو طرح مشكلة، أوالانطلاق من معارف الطلبة القبلية للدخول في موضوع الدرس.

2-2-2 تقديم القاعدة:

يقدم المدرس القاعدة ويكتبها بصورة جميلة وصياغة دقيقة ومتكاملة من حيث اللغة، ويتم قراءتها فرادا ومرات عديدة.

---

[1]- يوسف الصميلي، اللغة العربية وطرق تدريسها نظرية وتطبيقا، ص:36.

[2]- محمد الدريج، تحليل العملية التعليمية مدخل إلى علم التدريس، ص:95.

[3]- يوسف مارون، طرائق التعليم بين النظرية والممارسة، ص: 84.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3-2-2 تقديم الأمثلة

وهنا يعمل المدرس على عرض مثالا تنطبق عليه القاعدة، ويكلف الطلبة بتقديم أمثلة مشابهة على أن تكون واضحة نحو تحليل القاعدة، ويهدف ذلك إلى تسهيل الطريق أمام الطلبة لإعادة تشكيل القاعدة من خلال الأمثلة.

4-2-2 التطبيق:

ويتم في هذه الخطوة من التطبيق تكليف الطلبة بإنجاز تمارين وتدريبات تقويمية تهدف إبراز مدى استيعاب القاعدة وفهمها.

وعموما فكل طريقة من طرائق التدريس تتحكم فيها عناصر أساسية منها: الموضوع، والمدرس، والطلبة أو التلاميذ، والمنهج، والمكان، والزمان، ويبقى المدرس هو الكفيل الوحيد الذي يحدد أبعاد الطريقة المناسبة، كما أنه يمكن ألا يلتزم المدرس بطريقة واحدة دون غيرها في ساعة الدرس، أي ينوع من طرائق التدريس، وعلى الرغم من كثرة الطرائق وتنوعها فقد اقترحنا وركزنا على الطريقتين الاستقرائية والاستنباطية باعتبارهما أفضل الطرائق اللسانية في تدريس الطلبة لقواعد اللغة العربية.

3 - الخطوات الإجرائية لتدريس قواعد اللغة العربية

إن نجاح وفاعلية التدريس عامة، وتدريس قواعد اللغة العربية خاصة له علاقة وثيقة بطريقة التدريس التي تعبر عن طبيعة الموقف المتبادل بين المدرس والمتعلم، وبقدر ما يكون هذا الموقف تفاعليا بعيداً عن السلبية يكون نجاح الطريقة، لذلك ارتأينا في هذا المحور العمل على الخطوات الإجرائية المتبعة في طريقة التدريس الاستقرائية، وسنتخذ الدرس عبارة عن الفرق بين الحرف والكلمة والكلام، وسنبدأ كما يلي:

- التمهيد: وفيه يقوم المدرس بشرح وإيضاح حروف اللغة العربية وعددها، ومخارجها وبعض صفاتها، وطريقة تأليفها (مع العلم أنهم سبقوا التعرف على ذلك) لتبقى راسخة في أذهانهم، وتشوقهم لتتبع خطوات الدرس.
- العرض: وهنا يتم عرض الأمثلة، ويستحسن أن تكون من إنجاز الطلبة بعد توجيه المدرس، مثلا نأخذ:
  1- ض، ر، ب، ز، ي، د، ع، م، ر.
  2- زيد - عمرا – ضرب – قام – قسعب- زلمش – عائشة.
  3- قام زيد – ضرب زيد عمرا – عائشة فتاة ذكية- الله خالقنا.
- الربط والموازنة: يقوم المدرس في هذه المرحلة بمناقشة الأمثلة مع الطلبة من خلال بيان الفرق بين المثال الأول والثاني والثالث، أي أن المثال الأول عبارة عن حروف منفردة، بينما المثال الثاني فيتضمن كلمات، أما المثال الثالث فيحتوي على جمل، والفرق بين عناصر المثال الثاني نفسه، كونه يتألف من كلمات مفهومة (عائشة) وأخرى غير مفهومة (زلمش)، ومحاولة التأكيد على أنه من خلال المثال الأول استطعنا الانتقال إلى المثال الثاني عبر التأليف بين الحروف وتركيبها.
- استنباط القاعدة: يعمل المدرس هنا على إشراك الطلبة في استنباط القاعدة والتعريف بها، أي تحفيز الطلبة عبر مجموعة من الأسئلة والارشادات، لكي يتوصلوا إلى أن الحرف عبارة عن أصوات، وأنه أصغر وحدة صوتيَّة تتكون منها حروف الهجاء، وأنه بواسطة هذه الحروف يتم تكوين الكلمة والجملة (الكلام)، وعلى هذه الحروف يدور الكلام العربي كله.

ويتوصلوا كذلك إلى أن الكلمات الواردة في المثال الثاني عبارة عن ألفاظ تدل على معنى مثل: عمرو، وضرب، وزيد.. ماعدا كلمة (زلمش) و(قسعب) فإنها لا تدل على معنى، وأنها كلمات منفردة، وبذلك يمكن التوصل إلى أنَّ الكلمة تتَّصف مايلي:

اللفظ: لأنَّ اللغة أصوات عند النحاة، فلا بدَّ لها من النطق والتلفُّظ.

المعنى: فكلُّ لفظ يدلُّ على معنًى يكون كلمةً عند النحاة، فقولنا: (ضرب)، هذا لفظ يدلُّ على فعل الضرب، بخلاف قولنا: (زلمش)؛ فإنَّه لفظ لا يدلُّ على معنًى.

الإفراد: فلا يكون مركَّبًا أكثر من كلمة، أي ملفوظا مرَّةً واحدةً، نحو: زيد – عمرو- عائشة، فكلُّ هذه الكلمات تدل على الإفراد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وبعد ذلك التوصل إلى أن المثال الثالث يتضمن جملا (كلاما)، وأن هذا الكلام وسيلة التفاهم والتواصل بين الناس، وأنه عبارة عن أصوات ندركِها بأسماعنا، وتحمل معاني يقَع بها التفاهم والتواصل بين الناس، فقولنا قام عمرو تدل على أن عمرا قام، وقولنا عائشة فتاة ذكية تدل على أن عائشة فتاة تتميز بالذكاء والفطنة مثلا.

في كتب النحو - مثل الأجرومية أو الألفية - يقولون: الكلام: "هو اللَّفظ المفيد..."؛ إلخ.

وسبق وقلنا اللفظ هو الصوت الذي يدرك بالسمع لكن هنا نضيف إليه تحقق الإفادة، وأخيرا استنباط الطلبة أن الكلام كما هو في الأمثلة وفي كلام العرب، يأتي على صورتين:الأولى: جملة فعلية، مثل: قام زيدٌ، والصورة الثانية: جملة إسمية، وهي جملة المبتدأ والخبر، كقولنا: الله خالقنا.

- التطبيق: وهو المرحلة المهمة لتقويم مدى استيعاب الطلبة للقاعدة، ويأتي فيه المدرس بتمارين تطبيقية مثلا:

التمييز بين الكلمة والكلام فيما يأتي: احتفلت الكلية بعيد ميلادها، فهم، شاهد، حسب.

أو تركيب كلمات في جمل فعلية أوإسمية، أوصياغة جمل مفيدة من إنجاز الطلبة، وفي الأخير التذكير بتعريف كل من الحرف والكلمة والكلام وبيان الفرق بينهما.

إنطلاقا مما سبق عرضه يمكن القول أنه لنجاح العملية التدريسية باتباع إحدى الطرق يجب الحرص على مجموعة من الخطوات نذكر منها:

1. حرص المدرس على التقيد بمستوى الطلبة، وما درسوه في مستويات سابقة، وألا يخرج بهم إلى تفاصيل، وخلافات تشوش على أذهانهم.
2. تهيئ المدرس لأذهان الطلبة لفهم القاعدة التي هي موضوع الدرس، فمثلاً يستعرض بعض المعلومات السابقة التي تتصل بالقاعدة، ويمهد السبيل بذلك لفهمها.
3. استخدام الأدوات الحديثة مثل: الحواسيب، والآيباد، وشاشات العرض لتشجيع الطلبة على تقبل المعلومات، ومحاولة استخدام الرسومات البيانيّة والتوضيحية؛ فهي تزيد من قدرة الدماغ على الحفظ.
4. اختيار الأمثلة الواضحة بالاعتماد على مصادر ومراجع لا خلاف فيها، وتكييفها مع قدرة استيعاب الطلبة.
5. عناية المدرس بالتطبيق لأنه أفضل وسيلة لترسيخ القاعدة في أذهان الطلبة؛ حتى تصبح عادة تنطلق بها ألسنتهم دون عناء، وجدير بالمدرس أن يكون دقيق الملاحظة فيما يعرضه على الطلاب من أمثلة.
6. انتقاء المدرس لتطبيقاته بحيث يكون لها أثر فعال في تحسين لغة الطلبة، وأن تكون واضحة خالية من التكلف والتطويل، وتتجه اتجاهاً مباشراً إلى عملية ضبط الكلام وصحة التراكيب.
7. طلب المدرس من الطلبة بعد انتهائه من تدريس القاعدة إنجاز جمل من تعبيرهم يتضح منها مدى فهمهم للقاعدة، ويناقش ما فيها من أخطاء في الفصل؛ حتى تعم الفائدة جميع الطلبة.
8. مراعاة الوقت المخصص لدراسة القواعد والتطبيق عليها، وإسناد تدريس القواعد إلى المتخصصين.

خاتمة

وأخيرا نشير إلى أن أهمية هذه الورقة البحثية تهدف إلى إبراز بعض الطرائق الحديثة المتمثلة في الطريقتين الاستقرائية والاستنباطية، ومكانتهما في العملية التدريسية، بغية نجاح تواصلية اللغة باعتبار أن عمليةَ التدريس ما هي سوى عملية تواصلية بين المدرس والطلبة، وتستند على المعطيات اللسانية ومنها التطبيقية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وباعتبار قواعد اللغة العربية ليست غاية تقصد لذاتها، وإنما هي وسيلة لضبط الكلام، وتصحيح الأساليب، وتقويم اللسان، فإن اللغة لاتصح ولاتفهم قواعدها إلا باتباع طرائقها، وتطبيق مقاييسها، ولايستقيم اللسان، إلا بالتدريب الطويل على استعمال مبادئها وقواعدها في التعبير عن حاجات الإنسان في حياته اليومية، وهذا ما يزكيه المنهج التداولي الذي جمع وكمل ما ذهب إليه المنهج البنوي والتوليدي، واهتم بسياق الكلام وأخذ بعين الاعتبار الطريقة الوظيفية التواصلية التي أخذت بدورها بعين الاعتبار علاقة اللّغة بالمجتمع.

المصادروالمراجع

- ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار الحديث، القاهرة.
- أفنان نظير دروزه، النظرية في التدريس وترجمتها عمليا، ط2, 2000، الأردن عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- ردينة عثمان الأحمد، حدام عثمان يوسف: طرائق التدريس، أسلوب، وسيلة، ط3، 2003، دار المناهج عمان.
- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان.
- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط5، مكتبة الشروق الدولية.
- محسن علي عطية، الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن.
- محمد الدريج، تحليل العملية التعليمية مدخل إلى علم التدريس، ط2، قصر الكتاب، البليدة.
- محمد الدريج، عودة إلى تعريف الديداكتيك أوعلم التدريس كعلم مستقل، مجلة علوم التربية، العدد: 47 (مارس 2001).
- محمد بازي، صناعة التدريس ورهانات التكوين, ط1، 2010.
- الفريق التربوي الجديد لوزارة التربية الوطنية، التربية الإسلامية وبيداغوجية التدريس بالكفايات.
- يوسف الصميلي، اللغة العربية وطرق تدريسها نظرية وتطبيقا، بيروت المكتبة العصرية.
- يوسف مارون، طرائق التعليم بين النظرية والممارسة في ضوء الاتجاهات التربوية الحديثة وتدريس اللغة العربية في التّعليم الأساسي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طربلس، لبنان.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بيانٌ لمعاني ألفاظ خطبة شرح شواهد العيني علي بن محمد الكيَّالي (المتوفَّى سنة 1363هـ) دراسةٌ وتحقيقٌ

صفاء صابر مجيد البياتي/محاضر في جامعة تكريت - كلية التربية – سابقًا
و أ.م.د. صدام حمّو حمزة/ تدريسي في جامعة كركوك/كلية التربية . العراق.

الملخَّص

إنَّ هذا البحث هو تحقيقٌ لمخطوط "بيانٌ لمعاني ألفاظ خطبة شرح شواهد العيني" لعليّ بن محمَّد الكيَّالي الذي شرح فيه ألفاظ خطبة كتاب "فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد" لبدر الدين محمود بن أحمد العيني (المتوفى سنة855هـ)، الذي ألَّفه بعد كتابه" المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بـ"شرح الشواهد الكبرى"، ليختصر ما كان فيه من إطناب وتطويل، ويستدرك عليه ما فاته من الشواهد؛ شرحًا لغويًّا موجزًا معتمدًا على المعاجم اللغويَّة ولا سيَّما الصحاح.

وقد جعلناه في قسمين: درسنا في أولهما المؤلِّفَ والمؤلَّف، وحرَّرنا في ثانيهما النَّص المحقَّق.

الكلمات المفتاحيَّة: بيان، شرح، معاني، خطبة، شاهد.

Abstract

This research is the realization of the manuscript, "a statement of the meanings of the words of a sermon explaining the evidence in kind" by Ali Bin Mohammed Kayyali, who explained the words of the sermon of the book "Farid Al-Kallayd in the Manual of the Explanation of the Witnesses" by Badr al-Din Mahmood bin Ahmad Al-Aini (died 855 AH), which he wrote after his book " The grammatical explanation of the evidence of the millennium, known as the "explanation of the great evidence", to summarize the extent of the redundancy and extension, and draws on what has missed the evidence; brief, relying on language dictionaries, especially Asahah.

We have made it in two parts: First, we examined the author and the author, and liberated in the second text investigator.

key words: statement, explaining, meanings, sermon, evidence.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلامُ على سيدنا محمَّدٍ وعلى آله وصحبه ومَن اقتفَى أثرَهم إلى يوم الدين، وبعدُ:

فقد تميَّزت القرونُ المتأخرةُ باتجاه العلماء إلى شرح المتون، والانصراف إلى وضع الحواشي على الرسائل والكتب في مجالات العلوم والمعارف بشتى أنواعها. فكان لعليّ بن محمَّد الكيَّالي حضورٌ في هذا الباب، حين توجَّه تلقاء خُطبة كتاب (فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد للعيني المتوفَّى:855هـ)؛ ليُزيل عن ألفاظها الغموضَ والخفاءَ، ويقرّب معانيها إلى المتلقي دون عيٍّ وعناء، بأُسلوبٍ سَهل، وعباراتٍ موجزة، فوفَّى لها غايتَه، وأوصلَ للقارئ بيانَه.

وقد جعلناه في قسمين: أحدهما لدراسة المؤلِّف والمؤلَّف، وثانيهما لإخراج النصِّ المحقَّق. وفي النهاية ثبتٌ بالمصادر والمراجع المعتمَدة في التحقيق والدراسة. واللهُ الموفِّق.

القسم الأول: الدراسة

المطلب الأول: نبذة عن المؤلِّف

أولًا- حياته الشخصية

1. **هُويته**

أ- **اسمه:** هو عليُّ بنُ محمدٍ بن علي بن أحمد بن أبي بكر بن مصطفى[1].

ب- **لقبه:** العالِم، وهو ما اشتُهر به[2]، وهو لقبٌ يعبّر عن منزلته العلمية التي حظي بها.

ت- **كنيته:** لم نقف له على كنية عُرِف بها، ولعلَّه كان يكُنَّى باسم ابنه سامي[3].

ث- **نِسبته:** الكيَّاليُّ النَّسَب، والكيَّال مَن حِرفتهُ الْكَيْل[4]، والحنفيُّ المذهب، والحلبيُّ الإقامة والوفاة[5].

2. **مولده**

ولد في "كفرتخاريم"، وهي ناحيةٌ بقرب حلب سنة 1287هـ/1870م[6].

3. **نشأته**

نشأ الكيَّالي في بلدة "كفر تخاريم" في أكناف أسرةٍ عُرِفتْ بالعلم والتقوى والورع، فقد كان والده محمد بن علي الشهير بالعالم

---

(1) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917.

(2) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917.

(3) هو سامي بن علي بن محمد الكيَّالي(1316-1392هـ): أديبٌ باحثٌ. مولده ووفاته بحلب. تعلم بها. وكان أمين السر العام لبلديتها خمسة وعشرين عامًا. ومديرًا لدار الكتب الوطنية فيها، ومن أعضاء مجمع اللغة في القاهرة. أصدر مجلة (الحديث) الشهرية سنة 1927-1960 ونشر ستةً وعشرين كتابًا من تصنيفه. ينظر: الأعلام:3/75، ومعجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م:3/12-13.

(4) ينظر: المعجم الوسيط:2/808.

(5) ينظر: الراحلون:165، والأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917.

(6) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أيضًا فاضلًا من أهل (كفر تخاريم) وعالما من علمائها[1]. ثم انتقل إلى حلب التي نال فيها المكانة الرفيعة، وتقلَّد فيها المناصب العليا في الإفتاء والقضاء، وصار من أحد شيوخ عصره البارزين، وعلماء مصره النادرين؛ لما اكتسبه من العلوم في الشريعة واللغة والأدب والنظم. وذُكِر له من أولاده: سامي، الباحث والأديب والشاعر المعروف بهوايته للتاريخ والرحلات[2].

4. وفاته

توفيَ -رحمه الله- بعد أن انتابه مرضٌ في أيامه الأخيرة فأقعده في فراشه وقد وصف ذلك اليوم ابنه سامي قائلًا:" كان ذلك اليوم في نشاطٍ يقظ... وألقى هو هذه النظرة الواسعة إلى كل ما تمتد إليه اليدين مما حجب عنه أثناء المرض... وما هي هنيهةٌ حتى شعر ببعض التعب فرجع إلى غرفته وجلس على كرسيه يستريح، ثم أخذ سبحته بيده يسبح الله ويشكره من الأعماق أن منحه الصحة والنشاط، ثم رجع إلى فراشه بعد أن توضأ انتظارا لقضاء فريضة الظهيرة... ورجعت في الواحدة بعد الظهر... دخلت عليه وسألته... ما بك يا والدي؟ فلم يجب"[3]. فكانت وفاتُه، وذلك سنة 1363هـ/1944م بمدينة حلب[4].

وفيه يقول ابنهُ سامي[5]:

قد كنتُ أعذلُ قبل موتك مَن بكى ... فاليومَ لي عجبٌ من المبتسمِ

لا قلتُ بعدكَ للمدامعِ كفكفي ... من عَبرة ولو أنَّ دمعي من دمِ

ثانيًا- حياته العلمية

1. شيوخه

لاشك أنَّه قد تلقَّى معارفه عن علماء عصره الذين لازمهم وأخذ عنهم في الفقه واللغة والأدب وغيرها، غيرَ أنَّ المصادر لم تُسعفنا بأسماء هؤلاء الشيوخ الذين كان لهم الأثر الكبير في بناء ثقافته العلمية والمعرفية.

2. تلاميذه

لم يكن شأن أسماء تلاميذه- على كثرتهم- أوفر حظًّا من أسماء شيوخه، فقد ذكر ابنه سامي أنَّ أباه كان يسأل كلَّ يوم عن تلاميذه، ولم ينسَ أحدًا منهم[6]. بيد أنَّنا لم نقف عليهم في المصادر التي أرَّخت لسيرة الكيَّالي رحمه الله.

3. آثاره

لعلَّ اشتغال الكيَّالي بالإفتاء والقضاء، منعه من الانصراف إلى التأليف والتصنيف، فكان مُقِلًّا من ذلك، فلم تذكر له المصادر سوى ما يأتي:

---

(1) ينظر: الأعلام:301/6.

(2) ينظر: الأعلام:75/3، ومعجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة2002م:12/3-13.

(3) الراحلون:169-170.

(4) ينظر: الأعلام:19/5-20، ونثر الجواهر والدرر:917/1.

(5) الراحلون:165.

(6) الراحلون:167.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أ- إرشاد السائل إلى صحيح المسائل[1].

ب- مجموعة في الفقه، جزآن[2].

ت- بيانٌ لمعاني ألفاظ خطبة شرح شواهد العيني[3]. وهو الذي بين أيدينا.

4. منزلته

حظيَ الكيَّالي بمنزلة رفيعة، ومكانة متميزة، فـ"كان -رحمه الله- آيةً في نبل الخلق وكرم النفس وحسن الطوبة مرت حياته بالدرس والبحث وإعلاء كلمة الحق، فقد وعى صدره الفقه الإسلامي حتى أصبح حجة هذا العصر في فهم دقائق الشريعة السمحاء.. فإذا ناظره مناظرٌ في أسرار الشريعة أو في أي موضوع ما- علميًّا كان أم اجتماعيًّا- لم يلبس له ثوب المناضل المكافح الذي يريد أن يقتحم علمه اقتحامًا، بل لبس أهاب الحكيم الوادع، والعالم المتواضع... وكان رحمه الله سمح النفس، حلو المعشر، عذب الحديث، فإذا مزح فهناك النكتة الرقيقة غير المبتذلة... حريصً على وقاره وكرامته... لا يكتب بلغة الفقهاء، بل ببيان الأدباء، وكان للشعر الرقيق نصيبه من مواهبه، فلم ينظم في حياته غير قصائد معدودة جاش بها صدره في رثاء أبيه وأخته، وفي مناسباتٍ قريبةٍ من هذه"[4].

وأمَّا الزِّركليّ فقد وصفه بقوله: "فقيه حنفي، من رجال الإفتاء والقضاء، له علم بالأدب واللغة، والنظم. وَلِي أمانة الإفتاء بها نحو 20 عامًا، ثم القضاء نحو 12 عامًا ثم كان مفتيا للديار الحلبية إلى أن توفي"[5].

المطلب الثاني: المؤلَّف

أولًا- توثيقه

1. توثيق نسبته

لم أقف لهذا المؤلَّف على ذكرٍ في كتب التراجم والطبقات التي أرَّختْ لسيرة وحياة علي بن محمد الكيَّالي، وقد وردتْ نسبته صريحةً إليه بما لا يقبل الشك في نهاية المخطوط، وهي النسبة التي اعتمدها مفهرسو مخطوطات مكتبة جامعة الملك سعود، وأثبتوها على النسخة التي تحتفظ بها المكتبة.

2. توثيق عنوانه

لا خلاف في ما هو ثابتٌ في عنوان هذا المؤلَّف؛ وذلك للنصِّ عليه في الصفحة الأولى والأخيرة من المخطوط، مع عدم ظهوره بصورة تامة في الصفحة الأولى، وكذلك لورود ما يدلُّ عليه في متنه، وهو قول المؤلِّف: "فإني لما وجدت بعض كلمات فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد خفية على مثلي عنَّ لي أن أوضح ذلك بأوجز عبارة". وهي عبارة تصفُ المؤلَّفَ، وتدلُّ صراحةً على العنوان المثبَت على نسخته. والله أعلم.

---

(1) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917، ومعجم المؤلفين المعاصرين:1/465.

(2) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917. ومعجم المؤلفين المعاصرين:1/465. وعقَّب الزركلي قائلًا: "أطلعني عليهما ابنه سامي الكيَّالي صاحب "مجلة الحديث " بحلب".

(3) لم يذكره أحدٌ -ممن وقفنا عليهم- ضمن مؤلفاتِ الكيَّالي.

(4) الراحلون:174-175.

(5) ينظر: الأعلام:5/19-20، ونثر الجواهر والدرر:1/917.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثانيًا- توصيفه

1. موضوعه

يتبيَّن موضوع هذا المؤلَّف من اسمه، فضلًا عن بيان المؤلِّف سبب تأليفه في مقدمة المخطوط بقوله: "فإني لما وجدت بعض كلمات فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد خفية على مثلي عنَّ لي أن أوضح ذلك بأوجز عبارة"[1]. فهو في شرح ألفاظ خطبة كتاب "فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد" لبدر الدين محمود بن أحمد العيني (المتوفى سنة855هـ)، الذي ألَّفه بعد كتابه" المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية المشهور بـ "شرح الشواهد الكبرى"، ليختصر ما كان فيه من إطناب وتطويل، ويستدرك عليه ما فاته من الشواهد.

2. أهميته

تتجلَّى أهمية هذا المؤلَّفِ الصغيرِ في حجمه في ما يأتي:

أ- إضافة مؤلَّفٍ جديد غفلتْ عنه كتب التراجم والطبقات؛ إلى آثار الكيَّالي.

ب- مكانةُ الكتابِ المشروحةِ خطبتُه في بابه، ومنزلةُ صاحبِه عند أرباب النحو والمشتغلين به علماءَ أو متعلمينَ.

ت- الاستضاءة بحركة التأليف في القرن الرابع عشر الهجري، وتصوير الموضوعات التي عُني بها في هذه الحقبة، ومعرفة المنهج الذي ساروا عليه في التأليف.

ث- فضلًا عما يمثّلهُ هذا التحقيق من الاهتمام والعناية بالتراث اللغوي، ذلك المكنز المليء بالجواهر والدرر.

3. منهجه

التزم المؤلِّف في بيانِه هذا بمنهجٍ اتَّسم بالاختصار والإيجاز، إذ يُورد اللفظَ الذي يراه خفيًّا ثم يُتبعه ببيان معناه بشكل موجز دون الإطالة والإسهاب بذكر الشواهد والأمثلة.

وأمَّا مستوى الضبط فكان ينحو إلى ضبط الألفاظ المشكِلة بتسمية الحرف، نحو: قوله: "فلو لخَّصتَه" بتاء الخطاب. أو بتسمية الحركة، نحو قوله: "وسئِمنا من تقريره مع عِزة الورِق" بكسر الرَّاء أي: الدَّراهم أي: قلَّتُه جدًا". ونحو:: "قَلْمَع" بفتحٍ فسكونٍ أي: سَفِلَة" . ونحو: قوله: "ونَزْرَة الورَق" بفتح الراء أي: قِلَّتُهُ جدًا كذلك". أو الضبط بالنظير، نحو قوله: "خِرّيتا" كسِكِّيت أي: دليلًا حاذقًا. وقوله: "قِرْطَع" كزِبْرِج ودِرْهَم قَملُ الإبلِ".

4. مصادره

اعتمد المؤلِّف في بيانه لمعاني ألفاظ هذه الخطبة على مصادر عدَّةٍ، صرَّح باثنين منها، وهما: مختار الصحاح لأبي بكر الرازي، والمصباح المنير للفيُّومي.

أمَّا المصادر التي لم يصرّح بها، والتي أثبت التحقيق أنَّه نقل عنها فهي: الصحاح للجوهري، والقاموس المحيط للفيروزآبادي. في حين كانت ثمَّة مصادرُ يغلب على الظن إفادته منها وهي: العين للخليل، وجمهرة اللغة لابن دريد، وتهذيب اللغة للأزهري، والمحكم والمحيط الأعظم لابن سيده، ولسان العرب لابن منظور، وغيرها مما ثبتَ أثناء توثيق نصوصه في قسم التحقيق من البحث.

---

(1) اللوحة رقم (1) من المخطوط.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

القسم الثاني: التحقيق

أولًا- وصف المخطوط

اعتمدتُ في تحقيق هذا المخطوط على نسخةٍ فريدة منه، وقد توافرَ فيها ما يسوّغ الإقدام على تحقيقها على الرغم من وحدتها، وهذه المسوّغات هي:

1. التأكُّد من عدم وجود نسخة أخرى له بعد طول البحث ومداومة التنقيب.
2. كونُ النسخة المعتمدَة بخط المؤلّف وعليها تصحيحاته وتعليقاته.
3. اكتمالُ المخطوط من أوله إلى آخره، ووضوح خطه وكلماته، وخلوه من التصحيف والتحريف والسَّقْط.
4. توافرُ المصادر المساعدة التي تعزّز وحدة النسخة المعتمَدة، وهي موارد المخطوط، والمصادر التي نقل عنها المؤلّف في شرحه.

أمَّا بيانات هذه النسخة فهي على النحو الآتي:

- **المكتبة التي توجد فيها:** مكتبة جامعة الملك سعود بالرياض.
- **رقمها في المكتبة:** الرقم العام/7413. ورقم الصنف/410 ب.ك.
- **عدد أوراقها:** يقع هذا المخطوط في أربع أوراقٍ على خمسة ألواح بثماني صفحاتٍ.
- **نوع خطها:** نَسخٌ مجوَّد.
- **مساحتها (طولها×عرضها):** 23×16 سم.
- **مسطرتها:** خمسة عشر سطرًا في كلِّ صفحة، ومعدل كلمات كلّ سطر سبعُ كلماتٍ تقريبًا.
- **اسم ناسخها:** النسخةُ بخط المؤلّف علي بن محمد الكيَّالي.
- **تاريخ نسخها:** القرن الثالث عشر الهجري تقديرًا.
- **الملاحظات:** نُسخةٌ مقابلةٌ جيدةٌ غيرُ مشكولةُ الحروف، جاء في بدايتها: "بسم الله الرحمن الرحيم الحمدُ لله ربِّ العالَمين والصَّلاة والسَّلام على أشرفِ الخلق أجمعين وعلى آله وصحبه الطيّبين الطاهرين.." واعتمد فيها الناسخ على نظام التعقيبة في كل الصفحات، وهناك بعض التعليقات الاستدراكية والتصحيحية والتفسيرية على حواشيها، ونهجَ فيها الناسخ نهج القدماء في رسم الهمزة، نحو: ملايمات، وأَسئل، وأعلا. وعلى المخطوط ختمان: أحدهما ختم جامعة الرياض (التي اعتمدتْ تسميتها في عهد الملك فيصل بن عبد العزيز)، وثانيهما ختم جامعة الملك سعود (التي أعيد تسميتها بها ثانيةً في عهد الملك خالد بن عبد العزيز وهي التسمية المعتمدة حاليًا) على خليفة صفحة المخطوط. واختتم بقوله: "حرَّره الفقيرُ الحقيرُ عليُّ ابنُ الشيخ محمّد العالم الكيَّالي غفرَ اللهُ لهما. آمين". وعليها مبتدأً ومختَتمًا عنوانها وهو" هذه بيانٌ لمعاني ألفاظ خطبة شرح شواهد العيني" غير أنَّ فيه طمسًا في المبتدأ.

ثانيًا- منهج التحقيق

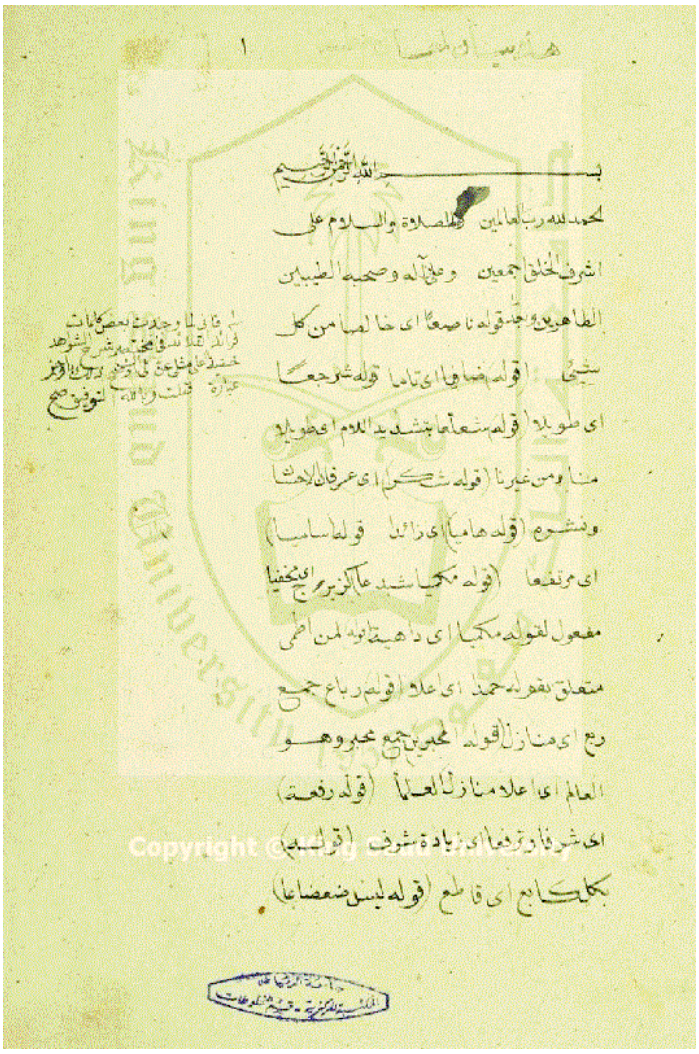
يتلخَّص منهجنا في تحقيق هذ المخطوط ما يأتي:

1. تحرير النص من النُّسخة الفريدة المعتمَدة على وفق قواعد الإملاء الحديثة، وعلامات الترقيم المعاصرة، دون الإشارة إلى ما قد جرى تغييره من الرسوم القديمة كتسهيل الهمزة وما في حكمه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

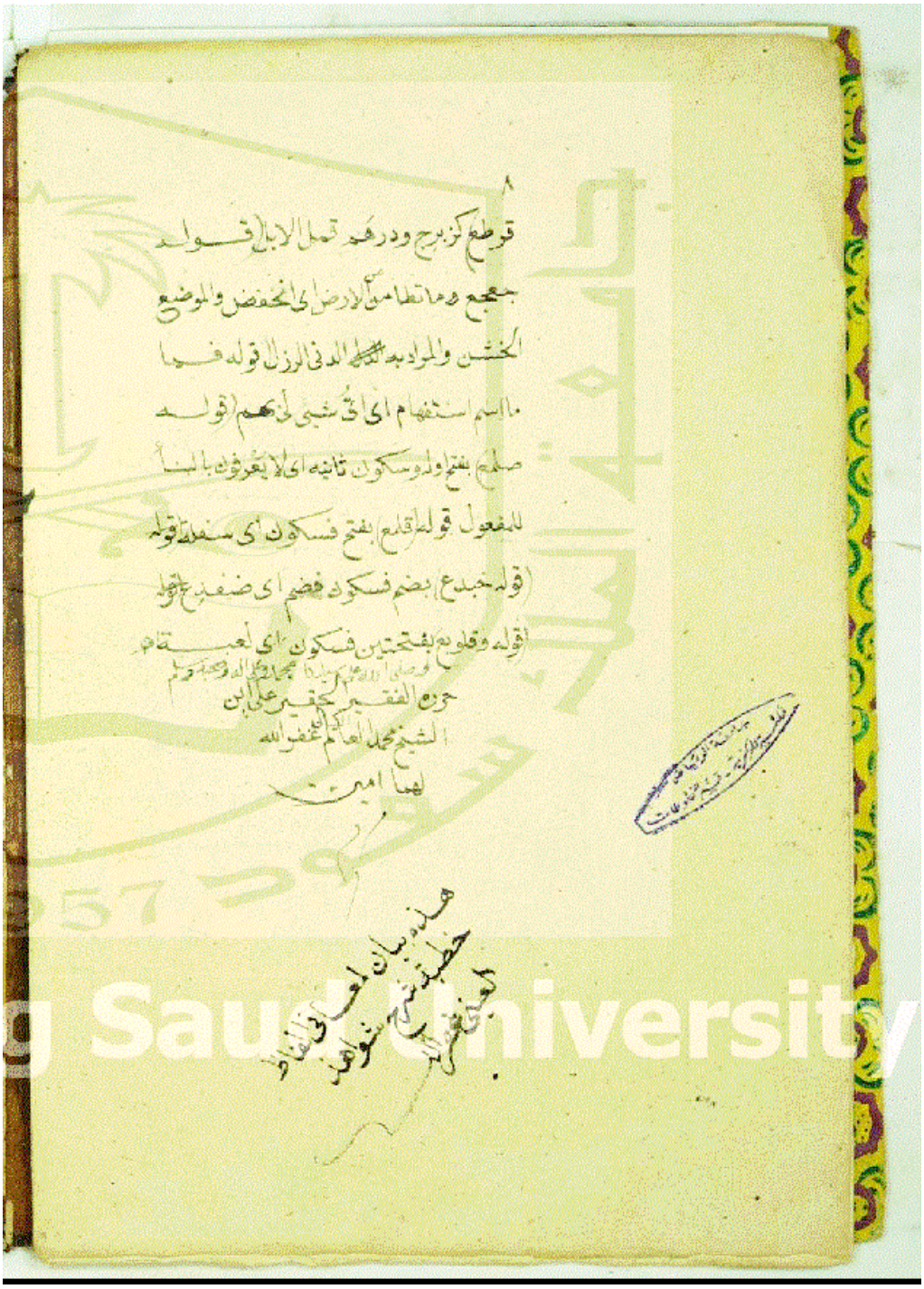
2. الحرص على سلامة النص، بضبط الألفاظ الملبِسة والمشكِلة.
3. تمييز ألفاظ مَتن الخطبة بخطٍّ محبَّرٍ عريضٍ مميَّزٍ، جاعلًا إيَّاها بين علامتي التنصيص المزدوجة:" ".
4. ما أُضيفهُ من التعليقات المُستدركَة في حواشي المخطوط، أضعه بين معقوفتين، هكذا [ ]، مع الإشارة إليه في الهامش.
5. جعلُ التعليقات التفسيرية والبيانية على حواشي المخطوط في الهامش مع الإشارة إلى مواضعها.
6. تخريج النصوص والنُّقولات، وعزوها إلى مصادرها الأصيلة.
7. ترقيم صفحات المخطوط في صلب النَّصِّ المحقَّق، حاصرًا إيَّاها بين خطَّين مائلين، هكذا: / /، بادئًا برقم الصَّفحة ثمَّ الوجه الذي رمزت له بالرَّمز (أ)، أو الظهر الذي رمزتُ له بالرَّمز (ب)، فيكون العزو بهذه الطَّريقة: /رقم الصَّفحة أ/، /رقم الصَّفحة ب/، وذلك عند انتهاء كلّ صفحة.
8. توثيق ألفاظ الخطبة المشروحة التي وجدت فيها اختلافًا من النسخة المحققة التي شرحها العيني نفسُه.
9. إكمال الرمز (ا.ه) بإعادة كتابته بلفظه المختَصر منه: انتهى.

ثالثًا- صور المخطوط



جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

صورة الصفحة الأولى



صورة الصفحة الأخيرة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

رابعًا- النصُّ المحقَّق

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربِّ العالَمين والصَّلاة والسَّلام على أشرفِ الخلق أجمعين وعلى آله وصحبه الطيّبين الطاهرين. وبعدُ [فإنّي لما وجدتُّ بعض كلماتِ فرائد القلائد في مختصر شرح الشواهد خفيَّةً على مِثلي عنَّ[1] لي أنْ أوضّحَ ذلك بأوجز عبارةٍ فقلتُ وبالله التوفيق][2]:

قوله: **"ناصِعًا"** أي: خالصًا من كلِّ شيء[3].

قوله: **"ضَافيًا"** أي: تامًّا[4].

قوله: **"شَرْجَعًا"** أي: طويلًا[5].

قوله: **"شَعَلَّعًا"** بتشديد اللام أي: طويلًا منًّا ومن غيرنا[6].

قوله: **"شكرًا"** أي: عرفانُ الإحسانِ ونَشْره[7].

قوله: **"هاميًا"** أي: زائدًا[8].

قوله: **"ساميا"** أي: مُرتفعًا[9].

قوله: **"مُكميًا شِبْدِعًا"** كزِبرِج أي: مُخفِيًا[10] مفعولٌ لقوله **"مُكميًا"** أي: داهية[11].

قوله: **"لمنْ أطمَى"** متعلّقٌ بقوله: **"حمدًا"** أي: أعلا[12].

---

(1) عَنَّ لنا كذا يَعِنُّ عَنَنًا وعُنُونا: أي ظهر أمامنا. ينظر: العين:90/1 (عنَّ).

(2) ما بين المعقوفتين مستدرَكٌ من الحاشية.

(3) الصحاح:1290/3 (نصع).

(4) الضفو: مصدر ضفا الثوبُ وَغَيره يضفو ضَفْوًا، إِذا كَانَ سابغًا وَاسِعًا ثوب ضافٍ، وَكَذَلِكَ كل وَاسع. وَفُلَان فِي ضَفْوةٍ من عيشه، أَي فِي سَعة. ينظر: جمهرة اللغة:908/2 (ضفي)، والصحاح:2409/6 (ضفا).

(5) الصحاح:1236/3 (شرجع).

(6) القاموس المحيط:733 (شعلع).

(7) العين:292/5 (شكر)، وتهذيب اللغة:10/10 (شكر)، ولسان العرب:2305/4 (شكر)، والقاموس المحيط:419 (شكر)، وتاج العروس:224/12 (شكر).

(8) الهَمْي من قَوْلهم: هَمَى الماءُ يَهمي هَمْيًا، إِذا سَالَ وَجرى على وَجه الأَرْض وَكَذَلِكَ هَمَى الدمعُ يَهمي، إِذا سَالَ. ينظر: جمهرة اللغة:995/2 (همي)، والصحاح:2536/6 (همى). صفة للشكر؛ للتكثير وذلك لأنَّ الماء لا يسيل إلا إذا كان كثيرا. ينظر: شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:194.

(9) سما الشيء يَسْمُو سُمُوًّا، أي: ارتفع. ينظر: العين:318/7 (سمو)، وجمهرة اللغة:862/2 (سمو)، والصحاح:2382/6 (سما).

(10) اسم فاعل من الفعل: أَكْمَى: كَتَمَ شَهَادَتَه، وسَتَر مَنْزِلَه مِنَ العُيُون. ينظر: تهذيب اللغة:220/10 (كمي)، والقاموس المحيط:1329 (كمي).

(11) الشِبْدِع والشِبْدَع أي داهية، وأصله للعقرب. ينظر: لسان العرب:2183/4 (شبدع)، والقاموس:731 (شبدع).

(12) يقال: طَما الماء يَطْمو طُمُوًّا ويَطْمي طُمِيًّا، فهو طامٍ، إذا ارتفع وملأ النهر. ومنه طَمَتِ المرأة بزوجها، إذا ارتفعت به. ينظر: جمهرة اللغة:151/1 (طمم): الصحاح:2415/6 (طما).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: "**رِباع**" جمعُ رَبْع أي: مَنازل[1].

قوله: "**المُحبّرين**" جمع مُحبِّر وهو العالم[2]، أي: أعلا[3] منازلِ العلماء.

قوله: "**رِفعَة**" أي شرفًا وترُفعًا[4] أي: زيادة شرف.

قوله: "**بكلِّ كابِع**" أي: قاطع[5].

قوله: "**ليس ضَعْضَاعًا**" /11أ/ أي: ضعيفًا[6]."**ولا فَعفَعًا**" أي: جبانًا[7].

قوله: "**ونهجَ**[8] **نديَّهم**" أي: جمعَ متفرِّقَهم[9].

قوله: "**بسريِّهم**" أي: شريفهم[10].

قوله: "**ذي مَعمَع**" أي: صَبر[11].

قوله: "**لا وَعْوَعًا**" أي: ضعيفًا[12].

قوله: "**ولا ضَوكَعًا**" أي: عاجزًا[13].

قوله: "**بُراقًا**" أي: دابة نحو البَغل تركبهُ الرسلُ عند العرُوج إلى السَّماء[14].

---

(1) المصباح المنير:216/1 (ربع)، والقاموس المحيط:718 (ربع).

(2) وهو من تَحْبيرِ الكلام والعلم أي تزيينه وتحسينه. ينظر: الصحاح:620/2 (حبر).

(3) للعلماء في كتابة الألف المتطرفة إن وقعت رابعة ثلاثة أقوال:

القول الأول: كتابتها بالياء مطلقًا، وهو قول البصريين والكوفيين.

القول الثاني: كتابتها بالألف دائمًا، وهو قول أبي علي الفارسي وشيوخه في ما نُسِب إليهم.

القول الثالث: كتابتها بالياء مع جواز كتابتها بالألف، بناءً على أنَّ الألف هو الأصل، والكتابة فرعٌ عن اللفظ واللفظ بالألف، وهو الذي ذكر النحَّاس الإجماع عليه، ونسبه أبو حيان لبعض النحويين، واختاره الزجاجي وابن جني وابن درستويه، ورجَّحه سليمان بن علي الضحيان. ينظر: كتاب الكتاب:46، وصناعة الكتاب:134-135، والجمل:270-271، وكتاب الخط:61، وباب الهجاء:135، والاقتضاب:136/2، وشرح التسهيل:1194/2، وهمع الهوامع:484/3، وقواعد الإملاء:20-21، ومسائل الخلاف في الإملاء:759.

(4) القاموس المحيط:722 (رفع).

(5) لسان العرب:3812/5 (كبع)، والقاموس المحيط:775 (كبع).

(6) الصحاح:1250/3 (ضعع).

(7) القاموس المحيط:747 (فعفع).

(8) هكذا في الأصل، والصواب: بهج، اعتمادًا على شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:192

(9) نَدَا القَوْمُ نَدْوًا: اجْتَمَعُوا، كانْتَدَوْا وتَنَادَوْا، وندا الشيءُ: تَفَرَّقَ، وندا القَوْمُ: حَضَرُوا النَّدِيّ. ينظر: القاموس:1338 (ندو).

(10) المحكم والمحيط الأعظم:605/8 (سرو)، والقاموس المحيط:1295 (سرو).

(11) المحيط في اللغة:105/1 (معع)، والقاموس المحيط:764 (مع).

(12) لم أقف عليه بهذا المعنى. ونقل العيني في شرح خطبة مختصر شرح الشواهد :197 "وفي العباب: الوعوع: الضعيف". ولم أجده في نسخة العباب المطبوعة.

(13) رجلٌ ضوكَعةٌ: أي كثيرُ اللَّحمِ ثقيلٌ أحمق. ينظر: الصحاح:1250/3 (ضكع).

(14) القاموس المحيط:867 (برق).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: **"رُحَاقًا"** أي: خالصًا من العُيوب[1].

قوله: **"وآب"** أي: رجَع[2].

قوله: **"حائزًا"** أي: جامعًا[3].

قوله: **"فَنَعًا"** أي: فضلًا وحسنَ ذكرٍ[4].

قوله: **"وعلى آله الذين تَلوه"** أي: تَبعوه[5].

قوله: **"ولا أتبَعوه"**[6] أي: ألحَقوا به[7].

قوله: **"فَظَعًا"** أي: شدةُ شناعةٍ[8].

قوله: **"ولا قَذَعًا"** أي: فُحشًا[9].

قوله: **"واقتَدوا بهُداه وهَديه"** أي: فعَلُوا مثلَ فِعلِهِ[10].

قوله: **"مُراغِمين"** أي: مُكرِهين[11].

قوله: **"عَكَنْكَعًا كَعَنْكَعًا"** أي: أشخاصًا كالغَول في قُوَّتهم[12].

قوله: **"ما قاظَ"** ما ظرفية أي: اشتدَّ[13].

قوله: **"شَعْشَعَان"** أي: انتشار[14].

قوله: **"المَعْمَعَان"** أي: شدَّةُ الحر[15].

---

(1) المحكم والمحيط الأعظم:576/2 (رحق)، ولسان العرب:1608/3 (رحق)، والقاموس المحيط:886 (رحق).

(2) الصحاح:89/1 (أوب).

(3) الصحاح:875/3 (حوز).

(4) القاموس المحيط:748 (فنع).

(5) العين:134/8 (تلو)، والصحاح:2289/6 (تلا).

(6) هكذا في الأصل، وفي متن الخطبة: "ولا أتلَوه". ينظر: شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:192

(7) معجم مقاييس اللغة:362/1 (تبع).

(8) الصحاح:1259/3 (فظع)، والقاموس:747 (فظع).

(9) العين:148/1 (قذع)، والصحاح:1261/3 (قذع)، والقاموس المحيط:749 (قذع).

(10) المصباح المنير:494/2 (قدو).

(11) لسان العرب:1682/3 (رغم)، والمصباح المنير:231/1 (رغم).

(12) العين:304/2 (عكنكع)، ولسان العرب:3892/5 (كعنكع)، والقاموس المحيط:745 (كعنكع).

(13) مختار الصحاح:560 (قيظ).

(14) الصحاح:1238/3 (شعع).

(15) جمهرة اللغة:216/1 (معمع)، والصحاح:1286/3 (معع)، والقاموس المحيط:764 (مع).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: **"عَافِي"** أي: طالب[1].

قوله: **"جِلَّة"** أي: جماعةٌ عظماءُ[2].

قوله: **"من الأذكياء"** جمع ذكيّ وهو من يُدرِك بالمثال[3] /1ب/ الواحدِ ما لايدركه الغبيُّ بألفِ شاهد. قوله: **"وخُلَّة"** أي: جماعةُ أصدقاء[4].

قوله: **"من الألبَّاء"** أي: العُقلاء[5].

قوله: **"أحْلَبُوا"** أي: اجتمعوا[6].

قوله: **"سيَّما الطياسِع"** أي: الحريصون عل المسائل[7].

قوله: **"نمَّقتُه"** أي: حسَّنتُه وزيَّنتُه[8].

قوله: **"زخرفتُه"** عطف تفسير.

قوله: **"شهبٌ"**[9] أي: صَعبٌ[10].

قوله: **"سَلْهَب"** أي: طويل[11].

قوله: **"طَهْنَبيّ"** أي: شديدُ الصعوبة[12].

قوله: **"شَعب"** أي: مُتفرق[13].

قوله: **"سَبْسَب"** أي: بعيدُ المأخَذ[14].

---

(1) الصحاح:2433/6 (عفا).

(2) تاج العروس:218/28 (جلل).

(3) الذَّكَاءُ: سُرْعَةُ الْفِطْنَةِ، وَالْفِعْلُ مِنْهُ ذَكِيَ يَذْكَى. ينظر: معجم مقاييس اللغة:357/2 (ذكا).

(4) القاموس المحيط:994 (خلل).

(5) المصباح المنير:547/2 (لبب).

(6) العين:238/3 (حلب).

(7) الطياسع جمع طيسع وهو الحريص. ينظر: لسان العرب:2671/4 (طسع)، والقاموس المحيط:743 (طسع).

(8) القاموس المحيط:926 (نمق).

(9) هكذا في الأصل، وهو تصحيف، والصواب: "سهب"، اعتمادًا على شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:192

(10) السَّهْبُ: الفَلاةُ، والفَرَسُ الواسِعُ الجَرْي، الشَّديدُ، وأَسْهَبوا: حَفَرُوا فَهَجَمُوا على الرَّمْلِ أو الرِّيحِ، أو حَفَرُوا فَلم يُصِيبوا خَيْرًا. ينظر: القاموس المحيط:98 (سهب).

(11) جمهرة اللغة:1125/2 (سلهب)، والقاموس المحيط:98 (سلهب).

(12) القاموس المحيط:110 (طهب).

(13) الصحاح:156/1 (شعب)، والقاموس المحيط:101 (شعب).

(14) السَّبْسَب: الأَرض القَفْرُ الْبَعِيدَة، مستويةً وغيرَ مستوِية، وغليظةً وغيرَ غَلِيظَة، لَا مَاء بهَا وَلَا أنيس. ينظر: تهذيب اللغة:220/12 (سبسب)، والقاموس المحيط:96 (سبسب).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: **"صَلْهَبي"** أي: ممتدٌ[1].

قوله: **"قد برشَمنا من تحريره"** أي: كرهنا[2].

قوله: **"وسئِمنا من تقريره مع عِزة الورِق"** بكسر الرَّاء أي: الدَّراهم[3] أي: قلَّتُه جدًا[4].

قوله: **"ونَزْرَة الورَق"** بفتح الراء أي: قِلَّتُهُ جدًا كذلك[5].

قوله: **"فلو لخَّصتَه"** بتاء الخطاب.

قوله: **"وأبرمتَهُ"** أي: أحكمتَهُ[6].

قوله: **"وخلَّصتَهُ"** أي: ميَّزتَهُ[7].

قوله: **"من الانتشار"** أي: التفرُّق[8].

قوله: **"لَاقرَنشَع"** أي: فَرِحَ وانسَرَّ[9].

قوله: **"جَمٌّ غفيرٌ"** أي: جمعٌ كثيرٌ[10] /i2أ/

قوله: **"وابرنْشَق**[11] **له حِندِم**[12] **كثيرٌ"** هذه الجملة معناها كالتي قبلها.

قوله: **"ولكن يُثْبّطُني عن ذلك"** أي: يَعوقني من باب قال[13].

قوله: **"احتفالي بغيره"** أي: قيامي بغيره من الأمور[14].

قوله: **"واشتغالي بأهمَ وأجدى"** أي: أحقّ من أمره[15].

---

(1) القاموس المحيط:106 (صلهب).

(2) بَرْشَمَ الرجل، إذا وجَمَ وأظهَرَ الحزن. ينظر: الصحاح:1871/5 (برشم)، والقاموس المحيط:1079 (برشم).

(3) الصحاح:1564/4 (ورق)، والقاموس المحيط:928 (ورق).

(4) القاموس المحيط:517 (عزز).

(5) الصحاح:826/2 (نزر).

(6) العين:272/8 (برم)، وجمهرة اللغة:329/1 (برم)، ومختار الصحاح:73 (برم).

(7) المصباح المنير:177/1 (خلص).

(8) المصباح المنير:605/2 (نشر).

(9) لسان العرب:3587/5 (قرشع). وتاج العروس:532/21 (قرشع). وقد ورد هذا التركيب بهذه الصيغة في: تكملة المعاجم العربية:53/6 (سرّ).

(10) تكملة المعاجم العربية:262/2 (جم).

(11) علَّق عليه في الحاشية: "ابرنشق فرحَ وسُرَّ فهو مبرنشق وربما قالوا: ابرنشق الشجر إذا أزهر، فالمرادُ فرحَ وانسر له جمعٌ كثيرٌ". ينظر: الصحاح:1450/4 (برشق).

(12) علَّق عليه في الحاشية: "والحِندِم: شجرٌ أحمر العروق واحدتُه حِندِمة". ينظر: المحكم والمحيط الأعظم:74/4 (حندم).

(13) القاموس المحيط:661 (ثبط).

(14) المصباح المنير:142/1 (حفل)، والقاموس المحيط:985 (حفل).

(15) وأَجْداهُ، أي أعطاه الجَدْوى. وأَجْدى أيضًا، أي أصاب الجَدْوى. وما يُجْدي عنك هذا، أي ما يغنى. بنظر: الصحاح:2299/6 (جدي)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: **"وكلما قَدَعتُهم"** أي: كفَفتُهم[1].

قوله: **"ضاعوني"** أي: أقلقوني وحرَّكوني[2].

قوله: **"وكلما نهْنَهتُهم** [أي: كففتُهم وزجرتُهم][3] **زاعوني**[4]**"** هذه الجملة معناها كالتي قبلها.

قوله: **"فلم تُجدِ"** أي: تَنفَع[5].

قوله: **"زَعمًا"** أي: ظنًا[6].

قوله: **" أنْ"** مخفَّفةٌ مِن أن الثقيلة واسمُها ضميرُ الشَّأن.

قوله: **"أن لا عُدَّة"** أي: استعداد[7].

قوله: **"يتصدَّى"** أي: يتصدَّر[8].

قوله: **"لتهذيبه"** أي: تَنقيتهِ وإصلاحهِ[9].

قوله: **"استَمطَروا"** أي: طلبُوا المطرَ من السَّحاب[10].

قوله: **"الهامر"**[11] أي: المنصَبّ[12].

قوله: **"خِرِّيتا"** كسِكِّيت أي: دليلًا حاذقًا[13].

قوله: **"ماهرًا"** أي: حاذقًا بكلِّ عَمل[14].

قوله: **"شمَّرت ساق العزم"** التشمير من ملائمات الرَّجُل/2ب/ الذي قصدَ مُهمًّا من الأمور الشاقَّة كحَفر نَهرٍ أو قطعِ طريقٍ بعيدِ الأرجاءِ فشبَّه الشيخُ عزمَه في الأخذ في التأليفِ بهذا الرَّجُلِ بجامع الأهميَّة في كلٍّ وحذف المشبَّه به وأثبتَ له شيئًا من لوازمِهِ وهو التشميرُ على سبيل الاستعارةِ بالكناية[15] فأخذ الوهمُ يخترعُ أنَّ للعزم أزيالا وتشميرًا كما للرجلِ فإثباتُ ذلك للعَزمِ تخييلٌ وفي كلٍّ

---

(1) الصحاح:1261/3 (قدع).

(2) الصحاح:1251/3 (ضوع).

(3) ما بين المعقوفتين مستدرَكٌ من الحاشية.

(4) علَّق عليه في الحاشية: "زاع أي: عدل وأقسط". ينظر: القاموس المحيط:1292 (زعو).

(5) المصباح المنير:93/1 (جدي).

(6) القاموس المحيط: 1117 (زعم).

(7) الصحاح:506/2 (عدد).

(8) تَصَدَّى له، أي تعرّض وهو الذي يستشرفهُ ناظرًا إليه. ينظر: الصحاح:2399/6 (صدى).

(9) الصحاح:237/1 (هذب).

(10) الصحاح:818/2 (مطر)، والمصباح المنير:575/2 (مطر).

(11) هكذا في الأصل، وفي متن الخطبة: "هامرًا". ينظر: شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:192

(12) الصحاح:855/2 (همر)، والقاموس المحيط:498 (همر).

(13) الصحاح:248/1 (خرت)، والقاموس المحيط:151 (خرت).

(14) القاموس المحيط:478 (مهر).

(15) الاستعارة بالكناية أو الاستعارة المكنية: هي أن تذكرَ المشبَّه وتريد به المشبَّه به دالًا على ذلك بنصب قرينةٍ تنصبها. ينظر: مفتاح العلوم:378.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

استعارةٌ بالكنايةِ واستعارةٌ تخييليةٌ[1] فالأُولى تشبيهُ العزمِ بالرجلِ وحذفُ المشبَّه به والثانيةُ إثباتُ ملائمِ المشبَّه به للمشبَّه. انتهى.

قوله: **"وشديت نطاق الحَزْمِ"** الشَّدُّ والنِّطاقُ من ملائمات الرَّجُلِ الشُّجاعِ ففي كلامِه استعارةٌ مكنيَّةٌ حيثُ شبَّه الحزمَ وهو العقلُ بالرَّجُلِ الذي شَدَّ وسطَهُ بالنِّطاقِ بجامعِ القوَّةِ وعُلوِّ/3أ/ الهمَّةِ في كلٍّ وطوَى لفظَ المشبَّه به ورمزَ إليه بشيءٍ من لوازمِهِ وهو الشَّدُّ والنِّطاقُ على طريقِ الاستعارةِ المكنيَّةِ فأخذَ الوهمُ يخترعُ ويتخيَّلُ أنَّ للحَزمِ شدًّا ونِطاقًا فإثباتُهما للحَزمِ استعارةٌ تخييليةٌ فنتجَ أنَّ في عبارته هذهِ استعارةً مكنيَّةً واستعارةً تخييليةً. انتهى.

قوله: **"وتوجهتْ تلقاءَ مدينَ مأربهم"**[2] التوجُّه تلقاءَ مدينَ من ملائمات المشبَّه به وهو موسى عليه السَّلام ففي كلامِهِ استعارةٌ مكنيَّةٌ وتخييليةٌ أيضًا حيثُ شبَّه مأربَ الطلبةِ - مُثلَّثةً[3]- أي وحاجتهم إليه بمأربِ موسى عليه السلام بجامع طلبِ الخيرِ والفلاحِ في كلٍّ وطوَى لفظَ المشبَّه به وهو مَأربُ موسى ورمزَ إليه بشيءٍ من لوازمِهِ وهو التوجُّه تلقاءَ مدينَ فأخذَ الوهمُ يخترعُ ويتخيَّلُ أنَّ لمأربهم توجهًا كتوجُّهِ موسى على طريقِ الاستعارةِ التخييليَّةِ فإثباتُ التوجُّهِ تلقاءَ مَدينَ للمأْربِ تخييلٌ فنتجَ أنَّ/3ب/ في عبارته استعارةً مكنيَّةً وتخييليَّةً أيضًا فانظُرْ كيفَ جعلَ مأربَ الأحبابِ منه - أي: مِن الشيخِ- بمأربِ موسى وفرارَهم من فرعون الدُّنيا وجنودِه ولجَأهُم إلى معارفِ الشيخِ وعلومِهِ التي هي كمدينِ شُعيبٍ الذي توجَّهَ إليها موسى عليه السلام فنالُوا منها الخيرَ والفلاحَ والفوزَ بالتنصُّل مِن الجهلِ فهو طُورُ المناجاةِ وهُم قصَّادهُ والتشبُّه بالكِرامِ فلاحٌ[4]. انتهى.

قوله: **"تحصيلا"** مفعولٌ لأجله.

قوله: **"لما رامُوا"** أي: قَصَدوا[5].

قوله: **"فلخَّصْتُ"** أي: شرَحتُ وبيَّنتُ[6].

قوله: **"وخلَّصتُ نُقَايَتَه[7]"** أي: أخذتُ خيارَه[8].

قوله: **"ونَزْر"** أي: قليلٌ[9].

---

(1) الاستعارة التخييلية: هي أن يكون المشبه المتروك شيئًا وهميًا محضًا لا تحقُّقَ له إلا في مجرد الوهم. ينظر: مفتاح العلوم:373.

(2) يشير إلى قوله تعالى: چآ ب ب ب ٻ ٻ پ پ پ ڀ ڀ ڀ چ.سورة القصص/الآية ٢٢.

(3) أي: الراء في "مأرب"، بالضم والفتح والكسر. ينظر: إكمال الأعلام بتثليث الكلام:19/1.

(4) يشير إلى قول الشاعر العباسي السهروردي المقتول:

فتشَبَّهوا إنْ لم تكونُوا مِثلَهمُ ... إنَّ التشَبُّهَ بالكرامِ فَلَاحُ

ينظر: ديوانه:61.

(5) الصحاح:1938/5 (روم)، والقاموس المحيط:1116 (روم).

(6) الصحاح:1055/3 (لخص).

(7) علَّق عليه في الحاشية: " النَّقَاوَةُ بِالْفَتْحِ وَبِالضَّمِّ الْأَفْضَلُ وَهُوَ الَّذِي انْتَقَيْتَهُ وَاخْتَرْتَهُ". ينظر: المصباح المنير:623/2 (نقي). "نُقَاوَةُ الشَّيْءِ وَنُقَايَتُهُ بِالضَّمِّ فِيهِمَا خِيَارُهُ. انتهى". ينظر: مختار الصحاح: 688 (نقا).

(8) خَلَصَ الشَّيْءُ مِنْ التَّلَفِ خُلُوصًا مِنْ بَابِ قَعَدَ وَخَلَاصًا وَمَخْلَصًا سَلِمَ وَنَجَا وَخَلَصَ الْمَاءُ مِنْ الْكَدَرِ صَفَا وَخَلَّصْتُهُ بِالتَّثْقِيلِ مَيَّزْتُهُ مِنْ غَيْرِهِ. ينظر: المصباح المنير:177/1 (خلص).

(9) الصحاح:826/2 (نزر).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قوله: "**نافعًا نفعًا**[1]" مفعولٌ مطلقٌ لقوله نافع مؤكِّد.

قوله: "**ضبعًا لبعًا**" أي: طريقًا باطلًا[2].

قوله: "**فأسألُ الخ**" أي: أطلبُ من الله نفعَ الراغبين أي المريدينَ[3].

قوله: "**تَفَرعُف**" أي: تقبُّضَ بتشديد الباء[4].

قوله: "**الطَّغام**" بفتح الطاء أي: الأحمقُ الضعيفُ الرزل الدَّنيّ[5].

قوله: "**وتقَرفُع**" أي: تقبُّض كتفَرعُف[6].

قوله:/4أ/ "**قِرْطَع**" كزِبْرِج ودِرْهَم قَملُ الإبلِ[7].

قوله: "**جَعْجَع**" ما تَطامَن من الأرضِ أي: انخفض والموضعُ الخشنُ والمراد به الدَّنيّ الرَّزل[8].

قوله: "**فما**" ما اسم استفهام أي: أيُّ شيء لي بهم.

قوله: "**صَلْمع**" بفتح أوله وسكون ثانيهِ أي: لا يُعرَفون بالبناء للمفعول[9].

قوله: "**قَلْمَع**" بفتحٍ فسكونٍ أي: سَفِلَة[10].

قوله: "**خُبْدُع**" بضم فسكون فضم أي: ضِفدَع[11].

قوله: "**وقَلَوْبَع**" بفتحتين فسكون أي: لعبة[12]. انتهى.

وصلَّى اللهُ على سيدنا محمَّدٍ وعلى آله وصحبهِ وسلَّم.

حرَّره الفقيرُ الحقيرُ عليُّ ابنُ الشيخ محمّد العالم الكيَّالي غفرَ اللهُ لهما.آمين./4ب/.

---

(1) هكذا في الأصل، ولا يوجد في متن الخطبة: "نفعًا". ينظر: شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للعيني:192

(2) القاموس المحيط:740 (ضبع).

(3) الصحاح:137/1 (رغب).

(4) جمهرة اللغة:1153/2 (رعف)، والقاموس المحيط:750 (قرعف).

(5) القاموس المحيط:1133 (طغم).

(6) جمهرة اللغة:1153/2 (رعف)، والقاموس المحيط:750 (قرعف).

(7) القاموس المحيط:749 (قرطع).

(8) القاموس المحيط:709 (جعَّ).

(9) القاموس المحيط:738 (صلمع).

(10) القاموس المحيط:755 (قلمع). و"صَلْمَعةُ بْنُ قَلْمَعَة" هذا كقولهم "طامر بن طامر" إذا كان لا يُدْرى من هو، ولا يعرف أبوه، مثلٌ يُضرَب لمن يَظْهر ويَثِبُ على الناس من غير أن يكون له قديم. ينظر: مجمع الأمثال:406/1.

(11) جمهرة اللغة:1116/2 (خبدع)، والقاموس المحيط:711 (خبدع).

(12) القاموس المحيط:754 (قلوبع).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثبت المصادروالمراجع

- **القرآن الكريم**

/ الكتب المطبوعة

- **الأعلام:** خير الدين بن محمود، الزركلي الدمشقي (المتوفى:1396هـ)، دار العلم للملايين، ط15، 2002م.
- **الاقتضاب في شرح أدب الكاتب:** ابن السيد البطليوسي (المتوفَّى:521هـ)، تحقيق: مصطفى السقا، و د.حامد عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.
- **إكمال الأعلام بتثليث الكلام:** محمد بن عبد الله، ابن مالك الطائي الجياني، أبو عبد الله، جمال الدين (المتوفى:672هـ)، تحقيق: سعد بن حمدان الغامدي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1404هـ/1984م.
- **باب الهجاء:** سعيد بن المبارك الدهَّان (المتوفَّى:569هـ)، تحقيق: فائز فارس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1406هـ.
- **تاج العروس من جواهر القاموس:** محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (المتوفى:1205هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- **تكملة المعاجم العربية:** رينهارت بيتر آن دُوزِي (المتوفى:1300هـ)، نقله إلى العربية وعلق عليه: جـ 1 - 8: محمَّد سَليم النعَيمي. جـ 9، 10: جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، من 1979-2000م.
- **تهذيب اللغة:** أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (المتوفَّى:370هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
- **الجمل:** أبو القاسم الزجَّاجي (المتوفَّى:338هـ)، تحقيق: د.علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1404هـ.
- **جمهرة اللغة:** أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (المتوفى:321هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1987م.
- **ديوان السهروردي المقتول:** صنعه وأصلحه وشرحه: كامل مصطفى الشيبي، مطبعة الرفاه، بغداد، 2005م.
- **الراحلون:** سامي الكيَّالي (المتوفَّى:1392هـ)، دار الفكر العربي.
- **شرح تسهيل الفوائد:** الحسن بن قاسم المرادي (المتوفَّى:749هـ)، تحقيق: د.ناصر حسين علي، دار سعد الدين، دمشق، ط1.
- **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية):** إسماعيل بن حماد الجوهري (المتوفَّى: حدود400هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.
- **صناعة الكُتَّاب:** أبو جعفر النحَّاس (المتوفَّى:338هـ)، تحقيق: د.بدر أحمد ضيف، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1410هـ.
- **العين:** الخليل بن أحمد الفراهيدي (المتوفَّى:175هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1980-1985م.

- **القاموس المحيط:** مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (المتوفى:817هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 1426هـ/ 2005م.
- **قواعد الإملاء:** عبد السلام هارون (المتوفَّى:1408هـ)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1405هـ.
- **كتاب الخط:** أبو القاسم الزجَّاجي (المتوفَّى:240هـ)، تحقيق: د.تركي العتيبي، دار صادر، بيروت، ط2، 1430هـ.
- **كتاب الكتَّاب:** ابن درستويه (المتوفَّى:347هـ)، تحقيق: د.إبراهيم السامرائي، و د.عبدالحسين الفتلي، دار الكتب الثقافية، الكويت، ط1، 1397هـ.
- **لسان العرب:** محمد بن مكرم بن على، ابن منظور الأنصاري الإفريقى (المتوفى:711هـ)، تحقيق: عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.
- **مجمع الأمثال:** أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (المتوفَّى:518هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.
- **المحكم والمحيط الأعظم:** أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (المتوفَّى:458هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1421هـ/2000م.
- **المحيط في اللغة:** الصاحب إسماعيل بن عبَّاد (المتوفَّى:385هـ)، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، علم الكتب.
- **مختار الصحاح:** محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي (المتوفَّى:666هـ)، تحقيق: محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1415هـ/1995م.
- **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير:** أحمد بن محمد بن علي الفيومي (المتوفى: نحو 770هـ)، المكتبة العلمية، بيروت.
- **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002م:** كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ/2002م.
- **معجم المؤلفين المعاصرين في آثارهم المخطوطة والمفقودة وما طبع منها أو حُقق بعد وفاتهم:** محمد خير رمضان يوسف، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، 1425هـ/2004م.
- **معجم مقاييس اللغة:** أحمد بن فارس القزويني الرازي، أبو الحسين (المتوفى:395هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ / 1979م.
- **المعجم الوسيط:** مجمع اللغة العربية بالقاهرة: إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وحامد عبد القادر ومحمد النجار، دار الدعوة.
- **مفتاح العلوم:** يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي أبو يعقوب (المتوفى:626هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1407هـ/1987م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- **نثر الجواهر والدرر في علماء القرن الرابع عشر وبذيله عقد الجوهر في علماء الربع الأول من القرن الخامس عشر:** د.يوسف المرعشلي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1427هـ/2006م.
- **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع:** جلال الدين السيوطي (المتوفَّى:911هـ)، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ.

/ البحوث المنشورة

- **شرح خطبة مختصر شرح الشواهد للإمام العلامة بدر الدين العيني (المتوفَّى:855هـ):** تحقيق: محمود محمد العامودي، بحث منشورٌ في مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد الأول، العدد الأول،1999م.
- **مسائل الخلاف في الإملاء:** سلمان بن علي الضحيان، بحثٌ منشور في مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد (5)، العدد (2)، 1433هـ/2012م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو"

أ. الميلود حاجي، جامعة سوسة .تونس.

تلخيص:

تحظى مسألة المعنى باهتمام كبير داخل الدّراسات النقديّة الأدبيّة منها وحتى الفلسفيّة. وقد حقّق "إمبرتو إيكو" (Umberto Eco) في هذا الموضوع تقدّما لا يُنكر تنظيرا وتفسيرا وتأويلا. فقد باشر نصوصا سرديّة عديدة من قصص وروايات بالنقد والتأويل. وتحدّث "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in fabula)عن بنيات متعدّدة في النّص تشكّل مسالك مختلفة لاحتمالات المعنى وممكناته. وهذه البنيات تستوجب، حسب إيكو، انخراط القارئ في النّص سمّاه قارئا نموذجيّا، ذلك أنّ كلّ نص يفترض المشاركة التفسيرية لقارئه النموذجي.

إنّ من سمات القارئ النموذجي أنّه لايباشر النّص وهو خاوي الذّهن بل يباشره وهو يحمل استراتيجيّة قرائيّة يواجه بها مسكوت النّص وغموضه، موظّفا كفاءات لسانيّة وغير لسانيّة تساعده على استنطاق النّص واستخراج ما لم يقله صراحة. وينتج عن هذا أنّ معنى النّص حدث ديناميّ يتولّد بمساهمة القارئ عبر فعل القراءة. ولكن "إيكو" اشترط في فعل القراءة أن يكون للتأويل سند نصيّ يحميه من الخطإ واللامنطق. وهذا كلّه ما سنسعى إلى تفصيل القول فيه في هذا المقال.

الكلمات المفتاحيّة: المعنى- العوالم الممكنة- العوالم المتخيّلة- القارئ النموذجي- السياق – التأويل- العالم الواقعي – الموسوعة.

1) مدخل إلى مسألة المعنى:

لا شكّ في أن كل ملفوظ أو منطوق به هو تصوّر لمعنى أو بعض المعنى. ولعلّ هذا ما جعل من قضيّة المعنى قضيّة مركبة شغلت المفكرين والنقاد وشكّلت موضوع بحث بالغ الأهميّة ليس في حقل اللسانيات وحسب بل في حقول معرفيّة أخرى، من نحو الفلسفة والمنطق والأدب والنقد. وقد انبرى نفر من المفكرين في تحديد ماهيّة المعنى وذهبوا في شأنها مذاهب شتّى. ويعود هذا الاختلاف إلى طابع موضوع المعنى الإشكالي من ناحية وارتباط مفهوم المعنى بمفاهيم أخرى قريبة منها على غرار مفاهيم الدلالة (signification) والمدلول(signifié) والقيمة إلى(valeur) والتصوّر(concept)ومفهوم القصد (intention) ونحوها من ناحية أخرى[1].

لذلك انصبّ اهتمام النقاد في السنوات الأخيرة على توطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد بغرض توسيع أفق التفكير النقدي وتأسيس وعي جديد ما بعد حداثي ينبني على التساؤل ويتبنّى أساليب الشك والحوار ولا يحتكم إلى يقين ثابت، وإنّما يسلك طرائق الممكن والمحتمل. وهو ما تعكسه نتائج المناهج المعاصرة ومن بينها المنهج التأويلي الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات

[1] . Christian Touratier, *La sémantique*, Colin, HER ,Paris, 2000, pp.10-13

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وإجراءات من جهة وبفضل انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى، جعلته يتخلّى عن مفهوم المعنى المطلق ويتبنّى مشروع تعدّد المعنى. يقول "إيكو": "ما من وجود لعمل منغلق على الإطلاق. ذلك أنّ كلّ عمل فني يعبّر في حقيقة الأمر عن سلسلة غير منتهية من القراءات"[1]. وهذا يعني أنّ النّص معين لا ينضب من الاحتمالات والإمكانات المفتوحة على كلّ التأويلات والمعاني.

ولعلّ من أهمّ الإشكالات التي طرحتها "نظريات المعنى" موطن المعنى. فهل يتجلّى المعنى في اللفظ أم في الجملة أم في النّص أم في القضيّة؟. وهل يمكن للمعنى أن يكون في العلامة خارج اللغة أم في الذهن أم في العالم المشترك بين المتكلّمين؟

ذهبت الواقعية المرجعيّة[2] إلى القول إنّ معنى العبارة هو ما تشير إليه في الواقع. والمرجع هو "الشيء أو جملة الأشياء ممّا تشير إليه عبارة ما"[3]. وما نتبينّه من هذا الرأي هو أن اللفظة أو العبارة لا معنى لها إن لم تشر إلى شيء له حضور في الواقع المادي. ولكن إذا كان المعنى هو المشار إليه في الواقع المادّي ذاته فإلام تشير لفظة "الغول" على سبيل التمثيل؟. من هنا يجوز التساؤل إن لم يكن المعنى هو المشار إليه فماذا يكون؟ أيكون في اللغة ذاتها من خلال خلق عوالم خياليّة ممكنة لا مرجع لها إلاّ في إطار الخطاب اللغوي من نحو الملاحم والأساطير أم يكون المعنى في ذهن المتكلّم ويُنقل إلى المخاطب بواسطة اللغة؟

إنّ الإشكال الذي يثيره هذا التصوّر هو أنّ هناك مفردات لها صورة ذهنيّة مبهمة قد يختلف الناس فيها اختلافا كبيرا من نحو العنقاء مثلا. ثمّ إن عوامل عدّة تسهم في تشكيل الأفكار من نحو المشاعر والخيال والتمثّلات الذّاتية والإيدولوجيا. فصورة القدس الشريف مثلا في ذهن الفلسطنيين غير صورته في ذهن اليهود وصورة جمال عبد الناصر عند المصريين غير صورته عند السعوديين. يُضاف إلى ذلك إذا كانت المعاني هي الصور التي تستدعيها التراكيب اللغوية فإنّ هناك عبارات لا صور لها في الذهن من نحو عبارات "مهما يكن" و"على أية حال" و"كيف". فهل معنى ذلك أنّ عبارة "مهما يكن" مثلا ليس لها معنى ؟ أم أنّ معنى ملفوظ ما يتجلّى في الأثر الذي تحدثه العبارة في ذات المتلقي كالاقتناع أو الغضب أو الضحك والسرور.

ولكن الأثر في السامع مرتهن أحيانا باعتقاد السامع صدق المتكلّم في الواقع التجريبي. هذا بالإضافة إلى أنّ هذا الرأي لا يصدق إلاّ مع الجمل الخبريّة التي تحتمل الصدق والكذب. وبذلك فهذا التصوّر لا يصلح إلاّ مع صنف معيّن من الجمل. ولسدّ هذه الثلمة رأت النظرية السياقية[4] أنّه لا معنى للكلمات خارج السياق. فالكلمة يتحدّد معناها من خلال السياق الذي ترد فيه.

---

[1]. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bezieux avec le concours d'André Boucourechliev, Editions du Seuil, 1965,p.17.

[2]. الواقعية المرجعية هي نظريّة لغويّة تنصّ على أنّ معنى كلمة أو عبارة مّا يكمن في ما تشير إليه هذه الكلمة أو العبارة في العالم المحيط. وفي مجال الأدب يشير مصطلح الواقعية المرجعية إلى "إحالة الأدب إلى مرجع كائن خارجه يولّده الوصف سواء امتدّ فتشكّل مقطعا أو تقلّص فكان مفردة. ويتنزّل الحديث عن الوهم المرجعي في صميم مسألة التمثيل أي مسالة العلاقة بين الكلمات والأشياء أو بين الأدب والواقع".

- أُنظر معجم السرديات، عمل جماعي، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي الحامي، تونس ودار الفارابي، لبنان ودار تالة، الجزائر ودار العين، مصر ودار الملتقى، المغرب، ط1، 2010، ص479.

[3]. تودوروف وآخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص33.

[4]. تُعدّ نظرية السياق منهجا من مناهج دراسة المعنى في اللغة . فالدّلالة الصحيحة للمعنى بالنسبة إلى هذه النظريّة تُكتسب من السياق. فالسياق يجمع المعاني المراد فهمها ويوصلها إلى ذهن القارئ وفق قرائن لفظية. فالكلمة تكتسب دلالتها من خلال موقعها في السياق. فمكونات السياق وارتباط عناصر بعضها ببعض تزيد في دقة معنى الكلمة. وقد حاول "فيرث" (Firth) أن يؤسّس نظرية لغوية متكاملة في موضوع السياق. فقد تقدّم فيرث في النصف الأوّل في القرن الماضي برؤية جديدة في مفهوم الدلالة في علم اللغة الحديث تبنته مدرسته التي عُرف بها "المدرسة الألسنية الاجتماعية". فقد "نظر إلى المعنى على أنّه نتيجة علاقات متشابكة متداخلة. فهو ليس وليد لحظة معينة بما يصاحبها من صوت وصورة فحسب بل هو أيضاً حصيلة المواقف الحيّة التي يمارسها الأشخاص في المجتمع. فالجمل تكتسب دلالاتها في النهاية من خلال ملابسات الأحداث، أي من خلال سياق الحال". ويرى "أنّ المعنى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ذلك أنّ للكلمة عدّة استعمالات سياقية وكلّ سياق يظهر أو يحدّد أحد هذه المعاني أو وجها منها. ومن ثمّ، "يكون من المستحيل تأويل الملفوظ إذا اقتصر السامع على الجملة وظلّ جاهلا بالمقام الذي فيه نشأت"[1]. وهذا يعني أنّ الخطاب مهما كان نوعه لا يمكن أن يتحدّد معناه إلاّ من خلال السياق. فهو إطار منهجي يجب تطبيقه على الأفعال اللغوية وفي هذا الصدد يقول"فيرث"(Firth): "إنّ المعنى علاقات موقفيّة في سياق الموقف"[2]. ويرى الفيلسوف الألماني "فتجنشتين"(Wittgenstein) أنّ معنى الكلمة يكمن في استعمالها في اللغة. يقول: "لا تسأل عن المعنى ولكن سل عن الاستعمال"[3]. وبذلك فالمعنى المعجمي ليس كلّ شيء في إدراك معنى الكلام. فهناك عناصر ذات دخل كبير في تحديد المعنى بل هي جزء من أجزاء الكلام كشخصية المتكلم والمخاطب وما بينهما من علاقات وما يحيط بالكلام من مناسبات وظروف. فلا يتحدّد المعنى المقصود تنصيصا للمفردة الكلامية إلاّ عن طريق سياق النص وما يحيط به من ظروف ووقائع. فدلالة مفردة "جذر" على سبيل التمثيل عند الفلاح تختلف عن دلالتها عند اللغوي.

وعلى هذا الأساس فإنّ علاقة الكلمة بمدلولها ليست رهينة قاعدة مضبوطة ونهائيّة بل رهينة السياق أو المقام الذي أُدرجت فيه. والسياقات والمقامات متنوعة وغير متناهيّة. ولعلّ هذا ما يجعلنا نقرّ أنّ المعاني لا تكون إلاّ إمكانا يبحث عن سبب القول ويعبّر عن تعدّد وجهات النظر إلى الموضوع الواحد وأنّ وجود معنى واحد هو مجرّد افتراض.

وقد اتجهت استراتيجية التفكيك لخلخلة كلّ فكر يدّعي امتلاك المعنى واعتبرت المعنى منتشرا في النّص مبعثرا فيه كالبذور المنثورة في كلّ الاتجاهات. وحاول "دريدا" (Derrida) من خلال آلية التفكيك مساءلة أنواع من النصوص متقصيّا كيفيّة امتلاك النّص للمعنى. ولهذا الغرض قام "دريدا" بتفكيك نصوص عديدة أدبية من نحو كتابات"انتوني آرتو" و"موريس بلانشو" وفلسفيّة على غرار نصوص "نيتشة. ولم يكن مشروع "دريدا" التأويلي يهدف إلى استكشاف معنى بعينه بالمعنى الذي كانت تهدف إليه البنيوية ممثّلا في أنّ النّص يمتلك معنى مخصوص بل كان مسعاه تبيين كون النّص متوالية لا نهائيّة من الاختلافات تنسجها العلامات الخطّية.يقول "دريدا" إنّ"النص آلة تنتج سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية"[4]. وبذلك فالنص يمكن أن ينفتح على قراءات متعدّدة. وكلّ تأويل هو حتما سوء تأويل. وكل فهم هو سوء فهم. فإذا أمكن فهم نص مرة، فبالإمكان فهمه مرات من قراءة آخرين وفي ظروف مختلفة. فاختلاف القراءات هو الطريقة أو الأسلوب الذي يتمّ فيه إطلاق طاقة النّص على صنع المعنى. وبهذا "انتقل مؤوّلو النّص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القارّ الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعدّدة"[5].

وعليه، يقوم النّص بتوليد متدفّق للمعاني حينما ينتج الدّال العلامة الخطّية لعبة متواصلة لا نهائيّة من دون منح مدلول مّا فرصة فرض حضوره بشكل متعال. فلا مجال إذن لإقامة حدود تحصر المعنى أو بتعبير "بارت" (Barthes)"العلامة كسر لا ينفتح أبدا إلاّ على وجه علامة أخرى"[6]. وبهذا فالمعنى ما هو إلاّ مجموعة من

لا ينكشف إلاّ من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة". وقد أكد فيرث "التوازي بين السياقات الداخلية والشكلية وبين السياقات الخارجية للموقف". وبذلك فدراسة المعنى عند فيرث تعني تحليل السياقات والمواقف التي ترد فيها حتى ما كان منها غير لغوي."

– أُنظر: يحي أحمد، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، بيروت، ط3، 1998، ص82.

[1]. معجم السرديات، مرجع مذكور، ص256-257.

[2]. محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007، ص118.

[3]. Janet Dean Fodor, *Semantics, Theories of Meaning in Generative Grammar*, Crowell, New York,1977, p19.

[4]. Jacques Derrida ,*Ecriture et la différence*, éd Seuil, Paris, 1967, p.411

[5]. Roland Barthes, *Plaisir du texte*, éd, seuil, Paris, 1973, p100.

[6]. R. Barthes, *Empire des signes*, éd, Flammarion, Paris, 1970, p72

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الإمكانات القرائيّة القابعة في فجوات النّص وثناياه.ولعلّ المطلّع على مؤلفات "إيكو" يدرك أنّه حرّر النّص المتخيّل، بوصفه خطابا، من المعنى الواحد وفتحه على حركيّة دلالية تمضي بكلّ إحالة إلى أقصى الحدود الممكنة في إنتاج الدلالات الممكنة للنّص. فـ"ما هو أساسيّ حسب "إيكو" في سيرورة القراءة ليس الوصول إلى معنى مّا أو الوقوف عند حدّ بعينه، فلا غاية هناك سوى الانتقال من معنى إلى آخر ضمن توالد سرطاني لا متناهي [كذا]"[1].

وقد استأنس "إيكو" في مسألة بناء المعنى في التخييل السردي بنظرية العوالم الممكنة[2]، كما أرساها "ليبنيز"(Leibnitz) على أساس أنّ ثمّة عوالم لا نهائية إلى جانب واقعنا الفعلي. ولكن"إيكو"اختلف في تصوّره للعوالم الممكنة عن التصوّر الفلسفي. وهذا الاختلاف يعود إلى أنّ العوالم الممكنة في المجال الفلسفي هي عوالم فارغة بينما يشير مجال السيميائيات إلى عوالم ممتلئة أو مؤثّثة بمجموعة من المعطيات الثّقافية التي يختزنها القارئ في موسوعته[3]. وفي هذا الصدد يقول إيكو: "هناك اختلاف حاسم بين مجاميع فارغة من عوالم، كتلك التي

---

[1]. سعيد بنكراد، السرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص40.

[2]. "استخدم السيميائيون في دراساتهم للبنى التخييليّة في السنوات الأخيرة نظاما مفهوميّا مستعارا من علم الدلالة المنطقي. وهو ما اتفق على تسميته بـ"نظرية العوالم الممكنة". وقد تمكّن علماء منطق الدلالة من استخدام مفهوم العوالم الممكنة من أجل حل بعض المسائل المرجعيّة ولا سيما مسألة مقام المواضيع "التصوّرية" أو الممكنة. ويمكن أن تنشأ أحوال الشؤون الممكنة، مقابل الحقيقة، بواسطة الفرضيات والتعبير عن التمنّيات وبواسطة الأوامر التي تعكس موقفا مغايرا للموقف الموجود الآن. ولنلاحظ أنّ مصطلح العالم الممكن لا ينبغي أن نماثله مع أفكارنا البديهيّة عن عالمنا (نحن) وواقعنا بل ينبغي أن نعتبره بناء مجرّدا للنظرية السيمناطيقية بواسطة تجاربنا الذاتية. ومن هنا، فثمة ارتباط أي نموذج عقلي نظري). وذلك أن عالمنا الواقعي هو بالضبط عنصر واحد من مجموعة العوالم الممكنة، إذ العالم الممكن كما يشير إلى ذلك لفظ (الإمكان) هو أيضا ليس حالة صادقة بل حالة يجوز أن تصدق "

- أُنظر فان دايك، النّص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، بيروت، 2000، ص52.

ويعرّف "جميل حمداوي" العوالم الممكنة بقوله: "نعني بنظرية العوالم الممكنة (Les mondes possibles) تلك النظرية المنطقية الدلالية التي تبحث في العوالم التخييلية المقابلة للعالم الواقعي الذي نعيشه وثيق بين عملية التخييل والعالم الممكن.ومن ثم، فالهدف هو التثبت من صحة الملفوظات التخييلية وصدقها في ضوء الإحالة الماصدقية. كما يقصد بالعالم الممكن ذلك العالم المتوقع والممكن منطقيا.أي: إن العوالم الافتراضية والخيالية يمكن لها أن تكون متماثلة مع الواقع الحقيقي أو غير متماثلة.

- أُنظر: جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقيّة، التيارات والمدارس السيميوطيقيّة في الثقافة الغربية، شبكة الألوكة، ط1، 2015، ص367.

[3]. الموسوعة هي "الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي، الذي يصطلح عليه إيزر(Izer) بالذخيرة أو السجل (le répertoire) الذي يفترضه النصويستحضره القارئ كي يستطيع المواجهة بين التمظهر الخطي لذلك النص وبين بنياته اللسانية، وبدون كفاءة "موسوعية" لايمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك Coopérant الفعال الذي يملأ الفراغات ويحمل التناقضات ويستخلص المقولات. فالموسوعة إذن مثلما يرى "إيكو" هي "مجموعة مدونة من التأويلات تُدرك موضوعيا كخزانة الخزانات يستحضرها القارئ لفهم النص وتأويله.

- أُنظر محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، عدد 100، سنة 1998، ص 54.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يستخدمها المنطق الجهوي وبين العوالم الفردية المؤثّثة[1]"التي يتوقّع بها القارئ النّص أثناء سيرورة القراءة. فخلال عملية القراءة يتدخّل القارئ إزاء أيّ نصّ حكائيّ بتوقعاته وتخميناته حول مسار الحكاية ويؤثّث عالما حكائيا استنادا لما توفّره له الموسوعة من توقعات قد تحدث في الحكاية.

إنّ الناظر في مؤلفات "إيكو" يدرك أنّه بنى مشروعه النقدي على اعتبار أنّ كلّ قراءة لنصّ روائي لا تعدو

في النهاية أن تكون تأويلا يحتمل بانفتاحه تأويلات عدّة تتنوّع بتنوّع قرّائه. فالنّص ليس فعالية ثابتة وإنّما هو فعالية متحركة ديناميكية محتملة. وهو يمتلك أكثر من ذاكرة وإذا ظهرت على قارئ فليس بالضرورة أن تظهر على آخر. والنّص كما هو متعدد المعاني هو متعدّد القراءات أيضا. إنّه مفتوح ولا معنى نهائي له ولا يحيل إلى فكرة محدّدة بريئة. فكلّ قراءة تنتج فيه معاني جديدة. والقارئ هو مبدع جديد يشارك في صنع معاني النّص وتكوين معانيه المحتملة. ولعلّ هذا ما جعل "إيكو" يسمّي أحد كتبه "النّص المفتوح" للتدليل على ضرورة فتح إمكانات التأويل التي قد لا تعرف الحدود.

ومن هذه الزاوية يرى "إيكو" أنّ النّص منفتح على معان متجدّدة متلبّسة بظروف مقاميّة خاصّة بكلّ فعل قراءة. وقد أوكل"إيكو" أمر صناعة العوالم الممكنة في النصّ التخييلي إلى القارئ الأنموذجي[2] أثناء تفاعله مع النص المفتوح لإعادة بنائه من جديد من خلال فرضيات وأنشطة توقّعية.واعتبر "إيكو" القارئ هو الصانع الحقيقي للمعنى. وهو قارئ لا يمتلك فقط معارف لغوية وغير لغوية بل موسوعة قرائية تسمح له بتفكيك بنيات النّص المعقدة والقيام بنشاط سميولوجي متعدّد الأطراف. فما هي خصائص القارئ الأنموذجي الذي أوكل إليه "إيكو" صناعة العوالم الممكنة؟

2) القارئ الأنموذجي عند "أيكو" (Lecteur modèle):

لقد استأنس "إيكو" في مختلف مؤلفاته بفلسفة "بيرس" ويتجلّى ذلك خاصّة في ما يخصّ المؤوّل "L'interprétant"في كتابه"signe histoire et analyse d'un concept". والمؤوّل هو تلك الصورة التي ترتسم في ذهن المرسل إليه لما يرسل إليه من دليل ما والذي يعتبر هو نفسه مؤوّلا لدليل آخر

وهكذا إلى نهاية السلسة التأويلية. هذا بالإضافة إلى أنّ "إيكو" قد اعتمد في تصوّره للقارئ الأنموذجي على النظرية التواصليّة ووظّف كثيرا من مصطلحاتها من نحو المرسل والمرسل إليه والرسالة وانتقدها معتبرا العملية التواصليّة نشاطا تتكامل فيه مجموعة من العلامات والعوامل اللسانية وغير اللسانيّة.

وقد اهتم "أيكو" بالنص السردي المكتوب وحلّل الروايات والقصص القصيرة خاصة في كتابه "Lector in fabula". وقد افترض لنصّه السردي المكتوب قارئا نموذجيا. ذلك أنّ النّص عند إيكو عبارة عن آلة كسولة (Une machine parsseuse) تحتاج إلى قارئ نموذجي "قادر أن يتحرّك تأويليّا كما تحرّك المؤلّف توليديّا"[3] بواسطة قدراته الخاصّة وامتلاكه لسنن (codes) النّص.

---

[1]. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص123.

[2]. القارئ النموذجي كائن مجرد يُستخلص استخلاصا من النّص. إنّه استراتيجية نصّية يتوسّل بها المؤلّف حتى يوفّر لأثره مقروئيّة ناجعة... والقارئ النموذجي هو نموذجيّ في فهمه مقاصد المؤلّف جرّاء ما يتحلّى به من معرفة موسوعيّة ومؤهّلات لسانيّة وقدرات تواصليّة تمكنه جميعها من فهم النّص وتأويله. إنّه متلق مثالي ينشده الراوي".

- أُنظر معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، مرجع مذكور، ص318.

[3]. أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص22.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وهذا يعني أنّ النّص يدور في فضاء يجب أن يحسن القارئ تمثّله حتى يسهم في بناء المعنى لأنّ المعنى لا يمكن له أن يصبح مرئيّا وقابلا للإدراك إلاّ إذا تمّ الكشف عن النسق المولّد له. فلا وجود لدلالة معطاة بشكل كلّي وتامّ ونهائي قبل تدخل الذّات القارئة التي تقوم بإعادة بناء القصديات الضمنية المتحكمة في العلاقات غير المرئية من خلال التجلّي المباشر للنّص.

ومن هذا المنطلق يرى إيكو أنّ القوانين الداخلية للنّص وإن كانت تفتح إمكانية التأويل، إلا أنّها لا تفتحها بصورة لا نهائية. مثلما أنّ التأويلات المقترحة ليست مفروضة من طرف القارئ ولكنّها ناتجة عن التعاون الذي يحدث بين النّص والقارئ في إطار ما يسميه إيكو"التشارك النصيّ" (Coopération textuelle)، أي لحظة التفاعل بين النص والقارئ وتحديدا بين النّص وقارئه النموذجي. فـ"النّص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة ولكن أيضا بقوته الدلالية الخاصّة. وبعبارة أخرى إنّه منتج لواحد قادر على تحيينه - وحتى إذا كنّا لا نأمل أو لا نريد أن يكون هذا الواحد موجودا ماديا أو تجريبيا"[1].

وعلى هذا الأساس اعتبر "إيكو" النّص نسيجا من الفضاءات يملؤها القارئ. ذلك أنّ كلّ نصّ في متصوّر "إيكو" يتنبّأ بقارئ أنموذجي جدير بتفعيله، ناهيك أنّ النّص فضاء يفعّله القرّاء الذين يتفاعلون بدورهم معه، فيحقّقون بذلك انفتاحا لمقروئيته. ومن هذا المنطلق يتوفّر كلّ نصّ على قارئ أنموذجي، بوصفه استراتيجيّة نصيّة، مثلما يحتوي على مؤلّف أنموذجي باعتباره فرضيّة تاويليّة. ومن هنا فعلى القارئ أنّ يتخيّل "أنّ كلّ سطر يخفي دلالة ضمنيّة يمكن أن تفتح النّص على احتمالات ممكنة وعوالم متعدّدة"[2]. وهذا يعني أنّ بناء المعنى ناتج عن تدخّل القارئ للكشف عن العالم الممكن الذي تخيّله الكاتب في النّص.هنا تأخذ القراءة شكلها الجوهري بما هي حوار مع فراغات النّص وثغراته وعملية جدلية مع مسكوته وما ينطوي عليه من إيحاء ودلالات ذاتية. إنّ تحقيق النص وتحيينه (concrétisation) عبر فعل القراءة "يدلّ على أنّ العمل الأدبي لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة وثابتة ونهائية بل يكتسب دلالة جديدة لدى كلّ قراءة جديدة. فبالقراءة [...] يتشكّل معنى النّص.

3) القارئ النموذجي والعالم الممكن:

إنّ مفهوم العالم الممكن كما بيّن ذلك "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" ضروري للحديث عن تخمينات القارئ وتوقعاته. فحينما يشرع القارئ في معاشرة النّص يبني مجموعة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانات النّص. ومن ثمّ، فالنشاط النّصي هو الذي يحدّد هذه العوالم الممكنة في علاقة تامّة بأبنيتها النّصية. مثلما تتحدّد العوالم الممكنة من خلال تصوّرات المتلقي وتجاربه ورؤاه ومعتقداته وطريقة بنائه للعوالم السيميائية التي تطرحها النّصوص المتخيّلة. ولكلّ قارئ الحق في بلورة هذه العلاقات وتصوّرها حسب إدراكه الخاص. وهذا ما يمنح النّص سلسلة غير منتهية من القراءات يخلقها القارئ الأنموذجي أثناء تأويله للنّصوص الأدبيّة معتمدا بالأساس على موسوعته الثقافية ومعرفته الخلفية وما قد خزنته ذاكرته من إحالات ومستنسخات تناصّية. وفي هذا السياق يقول "إيكو": "إنّ كلّ قراءة تعيد الحياة للنّص وفق منظور معيّن أو ذوق أو إنجاز شخصي(personnelle Exécution)"[3]. وعليه، فعملية القراءة البنّاءة هي عملية استكشاف وتحاور وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانات النّص وقدرات القارئ ومعارفه. فالنّص ولادة مستمرّة من خلال علاقات داخلية تتوالد باستمرار.

---

[1]. رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ط2، شباط 1988، ص 21.

[2]. Umberto Eco , *Lector in Fabula* , op, cit, p 64.

[3]. Umberto Eco , *Lector in Fabula* , op, cit, p 61

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وينظر "إيكو" إلى العالم الممكن من زاويتين، زاوية المؤلّف وزاوية القارئ. فمن الزاوية الأولى يعمل المؤلف على بناء عالم ممكن لنصّه الحكائي من خلال استراتيجية أسلوبية يعتمدها في وصف مسار الأحداث تستهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ الأنموذجي. وهذا يعني أنّ المؤلف يختار لنصّه سلسة من العلامات المنبهات تتلوها استجابات تتحوّل هي الأخرى إلى منبهات في حركة ديناميّة بهدف تحقيق غرض معيّن. فالمؤلف،بهذا الشكل، ليس وسيطا إجرائيا بين اللغة والنّص فقط بل هو سفير محمّل بثقافة ورؤية وتاريخ ودلالة. أمّا من الزاوية الثانية فـ"القارئ النموذجي لا يأتي إلى النّص خالي الذهن يبحث عن معنى مودع في النّص في استقلال عن محافل التلقي. فالمعنى يُبنى انطلاقا من تجميع للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة"[1]. وبذلك تتوالد المعاني بداخله. وكلّما تمّ الكشف عن معنى ما فإنّ هذا المعنى سيحيل إلى معنى آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سرّ لا نهائي. وعلى هذا الأساس يبقى النّص مجالا للتأويلات الممكنة التي تتجدّد باستمرار اعتمادا على موسوعة القارئ النموذجي.

وقد أسهب "إيكو" في الحديث عن العوالم الممكنة من خلال علاقتها بالاستعارة. ذلك أنّ الاستعارة تنفتح على سلسلة من التأويلات المختلفة. و"تتعدّد تأويلات الاستعارة بتعدّد السياقات الواردة فيها، إذ يتمّ فيها مراعاة الشروط الثقافيّة والنفسيّة والمقاصد والأهداف. وبهذا ينبثق تأويل الاستعارة من التفاعل بين المؤوّل والنّص، حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكلّ إلزامي وهو ما يجعل التأويل يختلف باختلاف الثقافات"[2] وباختلاف التصوّرات. ومن هنا تصبح الاستعارة علامة سيمائية قابلة للتأويل ومؤسّسة إمكانات دلالية عديدة.

وبذلك فإنّ"كلّ استعارة من شأنها أن تمثّل بناء عالم ممكن"[3] يكتسب فيه الطّرف الثّاني للاستعارة (المستعار له) بعض خاصيات الطّرف الأوّل(المستعار منه) فيتحقّق المعنى الاستعاري. وعلى هذا الأساس فإنّ مسألة الاحتمال يمكن أن تنشأ من أي عبارة من عبارات النّص التخييلي. فبمجرد أن تؤوّل الاستعارة ويتمّ إسقاط مضمونها على عالم ممكن تفرض على القارئ النظر إلى العالم بطريقة جديدة. فالاستعارة بهذا المعنى، بوصفها تعبيرا مجازيا، تثير التأويلات والقارئ النموذجي يعمل على إثارة إمكانات تأويلية هائلة. ولكن "نجاح تأويل الاستعارة يتوقف على الحجم الاجتماعي الثقافي لموسوعة المؤوّلين. ونتيجة الاستعارة تفرضها دائما طبيعة النّص وطبيعة الإطار العامّ للمعارف الموسوعيّة والتجريبيّة لثقافة ما"[4]. فهناك استعارات تمكننا من رؤية بعض مظاهر واقع وليد الاستعارة نفسها. ولا غرابة في هذا فالعالم هو العالم الموصوف بطريقة مخصوصة والمنظور إليه من زاوية معيّنة. وعلى هذا الأساس يُمكن التساؤل عن العلاقة الموجودة بين العوالم الممكنة والعوالم الواقعية على صعيد الإحالة والمرجعية.

وفي ضوء هذا التصوّر يعالج "إيكو" العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافيّة في إشارة إلى الصلات المحتملة بين العوالم الممكنة والعوالم الواقعيّة. يقول "إيكو": "إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاّ استقلالا تامّا عن العالم الواقعي. فهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلّ منهما من الخزّان الثقافيّ للمتلقي لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي. ويصبح أمر التداخل بينهما ممكنا"(1). فهل يمكن الحديث عن وجود تطابق بين العناصر التي تؤثث عالم التجربة الواقعية وبين العناصر التي يعجّ بها عالم

---

[1] . Umberto Eco, *La structure absente*, éd, Mercure de France, p66.

[2]. أمبرتو إيكو،أنظر كتابه،"Le bruissement de la longue"، فصل " Sur le lecture "، ص38.

استشهد به محمد بن عياد، مسالك التأويل السيميائي، التسفير الفني، صفاقس، ط1، 2009، ص30.

[3]. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص160.

[4]. المرجع نفسه، ص454.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الممكنات ؟ وبعبارة أخرى هل سيقودنا هذا التداخل بين العالمين إلى القول بمبدأ التطابق، أم إنّ الأمر يتعلق بعملية قائمة على التشابه ؟

4) علاقة العالم الممكن بالعالم الواقعي:

لا ريب في أنّ العالم المعطى من قبل النّصوص الأدبيّة هو عالم مبني من قبل المنتج. وإذا كان هذا العالم المبني تجسيدا استعاريا لفكرة يعمل المنتج على إبلاغها للمتلقي فإنّه يقبل أن يستعير مادته الدّلالية إمّا من الواقع المادّي الفيزيائي أو من الواقع الافتراضي المحتمل، سواء في الماضي نظير الأسطورة أو في المستقبل مثل رواية الخيال العلمي. وما هو ممكن يقاس بقدرته على الانتظام داخل العالم الواقعي لا كفعل حقيقي قابل للمعاينة بل كفعل يدخل ضمن مسار ممكن للأحداث أو حالة ممكنة للأشياء. فحتى الحكايات الموغلة في العجائبية لا تستطيع التخلّص من الروابط التي تجعل من هذا الكون الخيالي يدرك انطلاقا من القوانين المفسرة للأفعال الواقعية. يقول "إيكو": "عندما أروي قصة "Le Petit Chaperon rouge" فإنّني سأقوم بتأثيث عالمي السرديّ بعدد محدود من الكائنات (الصبية والأم والجدة والذئب والصياد وكوخان وغابة وبندقية وسلة) المالكة لعدد محدود من الخصائص الواقعيّة"[1].وهذا يدلّ على وجود تفاعل جدلي بين ما هو مميّز داخل التجربة الواقعية وبين ما هو مميّز داخل التجربة المخيالية وذلك وفق وجود سنن للتعرّف.

وقد أجمل "إيكو" هذه الإشكالية في عبارة "سنن التعرّف" (code dereconnaissance). يقول "إيكو": " لا يمكن الحديث عن إدراك ضمن عالم العلامات الأيقونية إلاّ انطلاقا من وجود معرفة سابقة تمكّننا من تأويل هذا العنصر أو ذاك وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافيّة أو تلك. فهناك سنن أيقوني يقيم علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق: هناك علاقة بين الوحدة المميّزة داخل السنن الطباعي وبين الوحدة المميّزة داخل سنن معنمي (code sémique) تابع لعملية تسنين سابقة لتجربة مدركة"[2].

وبذلك فإمكانية التخلّص من مكونات العالم الواقعي عند تشييد العالم الممكن مسألة لا يمكن تصوّرها. فلا يمكن الإمساك بالعالم الممكن إلا انطلاقا من العالم الواقعي. يقول "إيكو": " إنّه لمن الصحيح أنّنا نحكم، على جري عادتنا، على عالم الحكاية انطلاقا من عالمنا المرجعي بيد أنّنا نادرا ما نفعل العكس"[3]. وعلى هذا الأساس فإنّ الكون النّصي لا يمكن أن يدرك وأن تفكّ رموزه إلاّ من خلال وجود تشابه بين التجربة المؤسسة فنّيا وبين التجربة الفعلية المحسوسة.

وفي هذه الحالة يكون تأويل النّصوص الأدبية مستندا إلى العناصر السّياقية الخارجية. ويعمل السياق الخارجي على إعطاء النّص امتدادا في ما يتصوّر القارئ أنّه هو الواقع. وبذلك فعلاقة المماثلة بين النّص والواقع تتمّ، في حقيقة الأمر، بين النّص وما يحمله القارئ من تصوّرات عن الواقع.وكلّ قارئ سيؤوّل النّص وفق موسوعته الخاصّة ووفق ما يراه ممكنا.بهذا المعنى "يصبح العالم الواقعي،بدوره، عالما ممكنا من بين العديد من العوالم الأخرى"[4].

ويشير "إيكو" إلى أنّ كلّ من العالم الممكن والعالم الواقعي تبنيهما الثقافة. فالعوالم سواء أكانت متخيّلة أم واقعية فهي عبارة عن بناء ثقافي قائم على الموسوعة. إذ لا يوجد عالم واقعي فيزيائي محض كما لا يوجد عالم متخيّل مطلق مفارق للّغة والأنظمة

---

[1] . Umberto Eco, *Lector in fabula , Le rôle du lecteur*, op, cit, p167.

[2] . Umberto Eco, *La structure absente,op, cit,* p 181

[3]. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، مرجع مذكور، ص218.

[4] . MEYER , Michel, *Logique ,Langage et argumentation* , Hachette , 1982, p88.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

السيميائيّة. فـ"العالم الممكن يستعير خاصياته من العالم الواقعي"[1]. لذلك يمكن القول إنّ "العالم الممكن يستمدّ مضامينه من التجربة الواقعيّة وممّا تأتي به عوالم المتخيّل"[2] الخاصّة بالقارئ. فالقارئ لا ينفكّ وهو يقرأ يؤوّل وينتج المعنى بما يتلاءم وظروفه الخاصّة والعامّة. وهذا كلّه يجيز القراءات الممكنة وتعدّدية المعاني.

وهكذا يبدو الأثر الأدبي مجالا خصبا لفعل القراءة يتيح للمؤوّل تقديم رؤيته الخاصّة ونموذجه التأويلي ضمن حدود ما يجعل النّص يتوالد ويتناسل نصوصا وتأويلات تمنحه انفتاحا أكثر شرط أنّ "لا يُقوّل النّص بما ليس فيه"[3]. ومن هنا يضبط "إيكو" للتأويل حدودا.

5) ضوابط التأويل عند إيكو:

قد تشبث "إيكو" بضرورة إقصاء التأويلات التي لا صدى لها في النّص حتى يعصم النّصوص من التأويلات الخاطئة من جهة ويردّ على دعاوى اللامعنى واللاّحقيقة التي تقول بها استراتيجيّة التفكيك من جهة ثانية. ففتح إمكانيّة التأويل حسب "إيكو" ليست وسيلة لتحقيق أغراض القارئ ومقاصده التي تكون في معظمها هواجس وتصوّرات مسقطة على النّص بل هي فضاء يلتقي فيه أفق القارئ وأفق النّص تساؤلا وتفاعلا وحوارا.

هذا هو الإطار الذي حاول "إيكو"، فيما نعتقد، رسمه لوضع حدود للتأويل وضوابط تجعل العمليّة التأويلية أبعد عن الذّاتية المفرطة التي قد تسيء فهم النّص وأحيانا تشوّهه. وبذلك يدعو "إيكو" إلى الاهتمام بالنّص في كلّيته، أي بما هو وحدة دلالية آخذ بعضها برقاب بعض. وكلّ علامة من علامات النّص تكتسي دلالتها من خلال علاقاتها بمثيلاتها داخل النّص. وهذا التلاحم بين علامات النّص هو الذي يضمن انسجامه الدلالي. وحتى تبقى دلالات النّص متجدّدة على الدوام ربط "إيكو" عملية التأويل بما أسماه "قصدية النّص" بوصفه مكمن الدلالة خلافا للرأي القائل بكون الدلالة مرتبطة بـ"قصدية المؤلّف" أو تلك التي ربطها بعض التفكيكيين البراغماتيين بـ"قصدية القارئ". يقول "إيكو": "إنّ التأويل اللائق هو الذي يحظى بتأييد من علامات النّص"[4]. وبذلك فقصدية القارئ النموذجي رهن مجموع النّص بما هو كلّ عضوي. فالنّص بهذا المعنى براعة تهدف إلى إنتاج قارئها الخاصّ النموذجي الذي يظنّ ويخمّن ولا يقوّل النّص ما لم يقله. وعلى هذا الأساس فالنّص يُعدّ بمثابة الرقيب على ظنون القارئ وتخميناته.

ومن هنا يتبنّى "إيكو" في مقابل التأويل التفكيكي، اللامتناهي، موقفا نظريا فلسفيا ينظر إلى التأويل على أنّه نشاط سيميائي تحكمه قواعد ومعايير. فـ"ليس من المعقول أن يُترك النّص لعنف القارئ المزهو بقدرته والمسكون بنزواته والمهووس بغرائزه ولذّاته[5]. ذلك أنّ المغالاة في جعل القراءة تأويلا فرديّا ليس غير يُغيّب تماما كلّ حضور لسلطة النّص وعلاماته المختلفة. فلا يمكن بأيّ حال من الأحوال، حسب أيكو، إهمال المعنى الحرفي الأوّلي لأنّه البداية التي تقود عبر الإيحاء إلى المعنى الممكن. ومن هذا المنطلق يمثّل النصّ قيدا تأويليا يجعل القارئ لا يخرج عن مقصديّته. ولكن هذا لا يعني أنّ معنى النص هو المعنى الجاهز والمختبئ فيه، بل المعنى ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ، أي بوصف النّص أثرا يمكن ممارسته واكتشافه من جديد، وليس موضوعا

---

[1]. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، مرجع مذكور، ص172

[2]. أمرتو إيكو، آليات الكتابة السرديّة، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوارللنشر والتوزيع، اللاذقيّة، ط1، 2009، ص07.

[3]. Umberto Eco, *œuvre ouverte*, Traduit de l'italien par Chantal Roux Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965, Collection «Points Essais», 2003, p18

[4]. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation,* Grasset, Paris, 1992, p40.

[5]. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، مرجع مذكور، ص148.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يمكن تحديده والتقيّد به.وما دام إنتاج المعنى رهن العلاقة الموجودة بين النّص والقارئ فإنّ الاعتراف بوجود هذه العلاقة يقرّ ضمنيّا بوجود معنى أولي في النّص تنطلق منه الذّات المؤولة. وهذا المعنى الأولي يحدّ من فوضى التأويل و"يجعلنا لا نؤوّل ما بداخلنا ولكنّنا نقوم، عكس ذلك، بوضع معرفتنا (موسوعتنا على حد تعبير إيكو) في خدمة مادة مضمونية يحتوي عليها النّص وتُعدّ منطلقا للتأويل وأصلا له"[1].

وبذلك فإنّ التأويل الممكن يستمدّ مشروعيته بالضرورة من موادّ النّص ومن علامته الأسلوبية. ولكن هذا لا يعني أنّ موضوعة النّص هي المحور الأساس في إنتاج المعنى النهائي بل وظيفة هذه الموضوعة هي العلامة التي يبني عليها القارئ تخميناته وفرضياته وتصوراته الأولية للمعنى. ويعرّف "إيكو" التخمين بكونه "فرضية مرتبطة بالقارئ الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من نوع ماذا يريد النّص قوله؟ لتترجم في أجوبة من نوع ربما يتعلّق الأمر بالقضيّة الفلانية"[2].

لكن السؤال المطروح إذا كانت البنية النصيّة هي الموجّهة لسلوك القارئ وردود فعله ألا يعني هذا أنّ النّص هو المالك الحقيقي لإنتاج المعنى؟ وعندما يتمسّك "إيكو" بفكرة المعنى القبلي الكامن في بنية النّص ويعتبره منطلقا لجميع القراءات الممكنة ألاّ يحدّ هذا من حرية القارئ ويجعل المعنى مقيّدا بقصدية النّص.فيغدو بذلك القارئ لا يقرأ كما يريد هو بل يقرأ كما يريد له النّص أن يقرأه. يقول "أيكو" بعد كتابة روايتي "اسم الوردة" (Nom de la rose) و" رقاص فوكو" (Pendule de foucault): " أنا بحاجة إلى قارئ يكون قد مرّ بنفس التجارب التي مررت بها في القراءة أو تقريبا[3]". وهذا، في تقديرنا، يدعو إلى التساؤل عن طبيعة القارئ النموذجي الذي "هو نموذجي في فهمه مقاصد المؤلف جرّاء ما يتحلّى به من معرفة موسوعيّة ومؤهلات لسانية وقدرات تواصليّة تمكّنه جميعها من فهم النّص وتأويله. إنّه متلق مثاليّ ينشده الراوي"[4] وينشئه النّص.

وعليه، يظلّ قارئ "إيكو" مجرد حدس وتخمين لا يتماشى والمعطيات الواقعيّة بل لعلّه قارئ ممكن لا يوجد إلاّ في العوالم الممكنة. فليس من الضرورة أن يقرأ كلّ قارئ نصّا بالطريقة التي يشترطها "إيكو". فهناك مستويات للقراءة وليس كلّ القرّاء نقّادا محترفين. وهذا ربما يوحي بأنّ قارئ "إيكو" النموذجي هو قناع للكاتب نفسه. ثمّ إذا كان "لابدّ لكلّ كاتب من أن ينظّم استراتيجية الإنشاء وفق كفاءة القارئ وأفق انتظاره فما الذي يفسّر أنّنا نقبل على قراءة آثار فذّة قديمة من عيون الأدب القديم والحال أنّ ثقافتنا اللغوية وكيفايتنا السيميائيّة عموما لا صلة تجمعها بثقافة الأقدمين وكفايتهم؟"(1).

ولهذا نختلف مع "إيكو" في وجود القارئ النموذجي الذي يفهم مقاصد النّص ويعي المعنى من وراء الإنتاج الأدبي. فلكلّ قارئ أهدافه واستراتجياته من القراءة وكلّ متلق يقرأ ما يريد وما يرغب فيه. هذا بالإضافة إلى أنّ القارئ الأنموذجيّ أو المثاليّ يطرح إشكالا. ألا يعني القول بالقارئ الأنموذجيّ تسليما بسلطة النّصّ والكاتب ؟ ألا يتعارض مفهوم القارئ المثاليّ مع تعدّد القراءات وتنوّعها وتغيّرها من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى؟

الخاتمة:

اتّضح ممّا سبق ذكره أنّ مسألة المعنى يتبناها القارئ الأنموذجي من خلال استنطاقه لعلامات النّص بالتخمين والتأويل. وإنّ القارئ يبني مجموعة من العوالم الممكنة انطلاقا من العوالم الممكنة التي صنعها المؤلّف، وكلّ قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد

---

[1]. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، مرجع مذكور، ص148.

[2]. *Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, op, cit,* p133.

[3]. *Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, op, cit, p37.*

[4]. *سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مرجع مذكور، ص186.*

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

في تغيّر متواصل لانهائي. وكلّ تأويل هو حوار جدلي بين القارئ الأنموذجي والنّص محدّدا بما تسمح به تجليات النّص وسياقاته الأسلوبية والبلاغية. وبذلك تتشكّل دلالات النّص من خلال التفاعل الخلاّق بين عالم المبدع وعالم النّص وعالم القارئ. وهذا يعني أنّ المبدع يحمّل نصّه هواجسه الذّاتيّة والموضوعيّة ويرسلها إلى قارئ مفترض يتقبّل الرسالة ويفكّكها وفق موسوعته الثقافيّة ومرجعياته التاريخيّة وهواجسه الذاتيّة. وعلى هذا الأساس انتهى "إيكو" إلى اعتبار النّص حمّال دلالات وحاويا لعوالم ممكنة قد تكون أكثر اتّساعا من عالمنا الحقيقي. ومن ثمّ، ينبني المعنى ويتشكّل بالانفتاح على الاختلاف والتعدّد وعلى الاحتمال والاشتباه ويتعلّق باستراتيجية القارئ في استنطاق الدّال باستعاراته وكثافة طبقاته. ومن هنا فالمعنى يُؤسَّس من خلال تأويل القارئ لنظام العلامات والتقاط إيحاءاتها المجازية. وبذلك يمسي المعنى تشكيلات خطابية مختلفة باختلاف القرّاء والشروط التاريخيّة والنفسيّة والثقافيّة المسهمة في فعلي الإنتاج والقراءة. فلا وجود لمعنى ثابت بل توجد معان مختلفة ومتجدّدة بتجدّد القراءات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عبقرية توظيف التراث -ميلاد المسرح الجزائري-

د.سماش سيد أحمد .كلية الأدب واللغات والفنون .جامعة زيان عاشور الجلفة .الجزائر

مقدمة:

إن الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة، تؤكد تأكيدا جازما أن لكل مجتمع من المجتمعات تركيبته الثقافية والحضارية التي تميزه عن مجتمع آخر، سواء في عاداته أو في تقاليده أو أيديولوجياته أو انتمائه الديني، مما يولد فيها اختلافا بينيا في أنماط التعبير وأشكال الاتصال الفنية، وبما أن المسرح عنصر هام في هذه التركيبة الثقافية والحضارية، ووسيلة من وسائل الاتصال الفنية، وشكلا من أشكال التعبير الجماهيري ، إلا أن المفهوم السائد للمسرح، لازال مدينا للأبحاث الناضجة التي قدمها الإغريق ومن تلاهم من الغرب في محاولة لوضع قوالب فنية ومعايير أكاديمية أسسها أرسطو وتبناها بوالو، وطورها ديدرو،إلا أن الدراسات الحديثة التي عكفت على تحليل هذا المفهوم والنظر في جوهر مضامينه، باتت ترصد هشاشة تلك التوجهات في تبنيها للموضوعات اللازمة وإخضاع أحكامها إلى الإطلاقية التي تشوبه الكثير من الضبابية.

و تنضم الجزائر في ثقافتها للمجتمع العربي و الإسلامي الذي له خصوصياته و لعل أهمها في مجال الفن نجد قرض الشعر، بالتالي يعد المسرح فنا غربيا دخيلا على المنظومة الثقافية و السوسيولوجية الجزائرية بحكم عدة أسباب و لعلها الجانب الاستعماري الذي حاول فرض ثقافته على زوايا الثقافة الشعبية الجزائرية وبالخصوص الفن الرابع، لكن التساؤل الذي يمكن أن يطرح هنا :

-هل عرف نتاج التراث الجزائري في ثقافته العربية ومرجعيته الإسلامية ، مصطلحا اسمه فن المسرح، أم إن المسرح هو عصارة الحضارة الغربية المحضة ؟ و كيف احتضنت الجزائر هذا الفن و هل تم صنع مسرح جزائري له فنانوه ومقوماته الاجتماعية و الفنية و التقنية؟

1-تعريف التراث و ماهيته و علاقته بالمسرح العربي

يعد الحديث عن طبيعة المسرح الجزائري – والعربي عموما - ضرورة مناقشة بعض المسائل الهامة، ويتعلق الأمر أولا بمسألة حضور التراث في هذا الشكل التعبيري الذي له خصوصيته الفنية والجمالية، سواء في علاقته بالأنا أو في علاقته بالآخر.

إن التراث هو" كل ما وصل إلينا من الماضي من فكر أو علم أو أحداث، ومواقف مشرقة أو حاضرة، وهو يشير إلى جذور الأمة القوية في التاريخ، ويؤكد وجودها وأصالتها ويشحن نفوس أبنائنا بقوى جديدة، ويبعث فيهم الثقة بالأمة ومسيرتها[1].

[1]. محمد هاشم صوصي علوي .المسرح العربي والتراث .المسرح المغربي أنموذجا .ط.1 طوب باريس للنشر، الرباط 2010 .ص30

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

و التراث الشعبي جملة، هو ما خلفته قرائح الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون حضارة، ويعتبر هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الشاملة، التي تضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، والتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ،ومن مكان إلى مكان[1].

فهو كل ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم لدى شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه[2].

للتراث العربي نصيبه من التنوع والثراء من أنماط سلوكية وطقسية إلى فولكلور، و ميثولوجيا، وأدب شعبي أبدعه الضمير الجمعي عبر مسيرته الحافلة بالحوادث والأحداث على مر الحقب، سواء ما قبل الإسلام أو ما بعده ولهذا فقد اختص التراث العربي عموما، بتقارب جد متجانس مع الصبغة الدينية الإسلامية التي أعطته وجودا ومعنى متفردا إلى أبعد الحدود، فيربط بين الأجيال المختلفة ويوحد اهتماما، فيزيل حواجز الزمن ويشكل كيانا قوميا وثقافي، " إنه جدلية الماضي والحاضر إنه مفهوم حضاري فلسفي، وما يهمنا منه إذن هو هذا الصراع الدرامي الذي نكشف عنه، وهو صراع مع الذات التي تحمل نقيضها بداخلها صراع بين قوى الجذب والدفع، بين الإقدام والإحجام، بين الإيجاب والسلب، إن الماضي لا يمضي والحاضر لم يحضر بعد – إلا شكليا -الشيء الذي يعمق خوفنا وقلقنا على المستقبل أكثر هذه العلاقة الجدلية سواء مع الذات أو التراث أو الواقع اليومي[3].

يمثل التراث الشعبي ركنا من أهم أركان الهوية التي تعرفها المجتمعات، حيث يعطي لكل واحد منها صبغته الخاصة به، من نمط معيشي اجتماعي إلى ثقافي فني وصولا إلى اعتقادي ديني، ولهذا نجده ينقسم إلى وجهين رئيسيين متقابلين أحدهما مادي مرتبط بجوانب الحياة، وثانيهما روحي مرتبط بالمعتقدات والأساليب الفكرية.

- الوجه المادي :ويشمل عديد الجوانب الحياتية التي تركها الإنسان القديم وراءه، والتي تعبر عن فلسفة عصره ومقتضيات عيشه بكل أبعاده وتجلياته، ويتضمن فن العمارة والمخطوطات المتبقية، التي خلفها الأسلاف،من مفكرين وأدباء وغير ذلك[4].

- الوجه الروحي :ترسم تقاسيمه منظومة القيم والعادات والتقاليد والأعراف،إلى جانب التواتر الشفهي للثقافة المنقولة عبر الأجيال، من أمثال وحكم وأقوال مأثورة وقصص وأساطير وحكايات شعبية وخرافية وأغاني تتميز بها بقعة جغرافية ما، ويعيش عليها مجتمع بشري معين في فترة زمنية مقررة[5].

1-خصائص التراث الشعبي :

- التراث الشعبي مجهول المؤلف، وما الإبداعات الفردية والجماعية على اختلافها وتنوعها إلا مساهمة واحدة موحدة للأجيال الإنسانية عبر تراسل الأزمنة والعصور، دون نسبها إلى فرد بعينه، ذلك أن قصص " ألف ليلة وليلة " وقصص الجان والأميرة

---

[1]. فاروق خورشيد،الموروث الشعبي، ط1 ، دار الشروق القاهرة، 1992 ،ص12

[2]. عبد النور جبور ، المعجم الأدبي، دار الملايين ط 1 مارس 1979 ص63 :

[3]. عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ط1 ، ليبيا 1990 ، ص145

[4]. محمد قجة .الحداثة والتراث .مجلة الموقف الأدبي -.ا ك ع - سوريا. ع . 14 ص

[5]. المرجع نفسه .ص50 :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والأقزام السبعة ، وعلي بابا والأربعين لصا وغيرها، لم تنسب قط إلى مؤلف بعينه، وهذا ما جعلها تنضم إلى المنظومة التراثية الشعبية[1]، وفي السياق ذاته فان القاعدة العامة ترى أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل ضمن التراث الشعبي[2]

- لا يعبر التراث الشعبي عن وجدان الأفراد وتطلعاتهم الخاصة – وربما مآسيهم وأفراحهم وأتراحهم – وإنما يعبر عن وجدان الجماعة، إذ يعتبر بكل ما يحمل من أشكال ومضامين بمثابة الكاشف الوجداني الجماعي للشعوب المتنوعة الثقافات، بمختلف أجناسها، كونه يمثل ذاكرتها الجماعية التي يختزلها في ذهنه، ويمارسها عن طريق سلوكه، وتحمله الأجيال الإنسانية في تعاقبها وترابطها.[3]

- إنه لمن العسير جدا أن ينتقل الموروث الشعبي الشفهي عبر الأجيال والأزمنة دون تغيير وتحول – عميقا كان أم سطحيا – في سياقاته ودلالاته سواء كان على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني الشعبية، أو في القصص الشعبي أو السير الشعبية التي يرويها " المداح " أو " القوال" في الحلقة[4].

2- مصطلح الفولكلور:

وغير بعيد عن التراث الشعبي نجد الفولكلور والذي يمثل بكل ما يحمل من أنماط حياة وأنواع إبداعية وسلوكية أهم عناصر التراث الشعبي وذلك لما يحويه من إبداعات ذات طابع جماعي ، إنه الجانب الروحي من التراث الشعبي حيث أنّه يشمل كافة وسائل التعبير الشعبية، ومن ضمنها الحركات والإشارات وكل ما يستخدمه الشعب للتعبير عن نفسه ...وعن أفراحه وأتراحه[5].

وقد ارتبط هذا المصطلح بواضعه ويليم جون تومز ، W. J. THOMS وكذا بجمعية الفولكلور الانجليزية التي أكدت هذا الاصطلاح بعد تأسيسها في لندن عام1877 .

وقد تأخر اهتمام العرب عموما بالفولكلور إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية وهذا لأسباب متعددة أهمها الخوف الكبير من اكتساح العامية للغة العربية خاصة وان المجتمعات العربية حينئذ لا زالت تئن تحت قيود الاستعمار، ولم تخرج بعد من الهيمنة الثقافية للغات المحتلين، وكذا تكالب مستشرقيهم الشرسة، والتي طالت كل نظم الحياة العربية آنذاك، فكان حرصهم على لغة القرآن الشغل الشاغل خوفا عليه من اللهجات العامية التي تأثرت تأثرا كبيرا بلغة المحتلين، وكان من الممكن أن تمس قداسته اللغوية في ظل تلك الظروف العصيبة جدا فعزفوا عنه عزوفا كاملا.

غير إن خوفهم على التراث والمأثور الشعبي خاصة من التلف والضمور والاندثار أو التغير والتحريف بفعل التفاعلات الثقافية الجديدة والمفتعلة استعماريا، وفقد واحد من أهم المنابع الحضارية والتاريخية لدراسة عادات الشعب وحياته وتقاليده، جعلهم يعيدون النظر في موقفهم، وعندما رجح الخوف الثاني على الأول بدأ الناس يقدمون على تدوين المأثور الشعبي[6].

هذا إذن عن ماهية التراث الشعبي، لكن المشكلة ليست في طبيعة هذا التراث، أو في خصوصيته، وإنما الأمر في كيفية التعامل معه باعتباره ذاكرة الأمة وميراثها الفكري والمعرفي، وكيفية توظيفه في النصوص الجديدة، وفي هذا السياق يشير الباحث **حسن**

---

1. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1980 ص106
2. الطاهر بلحيا ،التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر 2000 ، ص12
3. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط3، 1991
4. الطاهر بلحيا ، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص12
5. حسين علي مخلف، توظيف التراث الشعبي في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000،ص149
6. عبد اللطيف البرغوثي ، ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية، محاضرة ألقيت في مركز تدريب المعلمين في رام الله،1993

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

حنفي إلى أن القضية ليست"هي تجديد التراث أو التراث والتجديد (لأن البداهة هي) التراث(، وليس) التجديد من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية، وتأصيل الحاضر، ودفعه نحو التقدم، والمشاركة في قضايا التغيير الاجتماعي بل التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد، والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدي إلى الغاية، التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية، وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته[1]

أن كتاب المسرح الحداثيين، قد استفادوا من ممارستهم وتنظيمهم للفن المسرحي من الخبرات المعرفية السابقة والتي تمثل الذاكرة الجمعية لشعب من الشعوب، بدء بالأسطورة وصولا إلى الحكاية الشعبية البسيطة، ليبلغوا بالنص المسرحي درجة متقدمة من العمق والتعقيد والشمولية، سمحت لهم باستقطاب الواقع وتصويره بمجاوزة العلاقة المرئية أو المحسوسة بينه وبين الوعي الجمعي. نحن إذن، أمام هاجس كبير، وهو هاجس التأسيس، أمام الكتابة التي تتعدد من أجل أن تلتقي عند شيء واحد وهو أن يشبه هذا المسرح واقعه وإنسانه وتاريخه[2].

فالقضية إذن قضية تأسيس والمسألة مسألة بداية صحيحة تتعلق بالهوية العربية لا الخصوصية الغربية، تتعلق بالمرجعية والنسق العربيين، فكيف للمسرح العربي أن يكون عربيا إلا إذا انطق من خصوصية عربية؟

وفي نفس السياق يناقش الباحث المغربي عبد الرحمن بن زيدان مسألة النص ويقول" :فبالنسبة لقضية النص يمكن أن نشير إلى حقيقة أساسية في المسرح العربي وهي غياب النص المؤسس، أي غياب لا وعي مسرحي في الكتابة، الشيء الذي يجعل الكتابة لدينا تكون استنساخا لنص غائب، هو النص الغربي بالضرورة، وذلك عوض أن تكون إضافة حقيقية وإبداعا جديدا، هذا النص المؤسس، كيف السبيل إلى تحقيقه وإيجاده[3].

2-التباين في نشوء المسرح العربي:

أ-أنصار النفي:

يعتمد أنصار هذا الاتجاه فيما ذهبوا إليه أساسا، إلى العودة بالمسرح إلى تركيبته المعتادة التي ميزته في آخر مرحلة من مراحل تطوره؛ ويعني ذلك وجود مبنى مكتمل له خشبة وصالة للمتفرجين وستار وكذا ريبيرتوار خاص، ويتزعم هذا الاتجاه خاصة المستشرق السوفييتي الشهير **زافادوفسكي** والذي يرى بأن الأدب العربي التقليدي لا يعرف المسرح[4].

وفي هذا السياق ناقش الباحث التونسي **محمد عزيزة** هذا الإشكال بإسهاب في كتابه الشهير الإسلام والمسرح محاولا تقديم موقف موضوعي يسعى فيه جاهدا إلى تبرير ما قد ذهب إليه؛ من أنَ الإسلام كان عائقا حقيقيا حال دون معرفة العرب وممارستهم للنشاط المسرحي، و قد أطلق على رأيه موقف الصراعات الأربعة والتي يعتقد فيها من أنَ الصراع الداخلي للمجتمع هو وحده القادر على إنشاء الفن المسرحي[5].

---

1. المرجع نفسه .ص31 -32.
2. عبد الرحمن بن زيدان .أسئلة المسرح العربي .ط .1 دار الثقافة للنشر والتوزيع .الدار البيضاء .المغرب، ص ص،30-31
3. المرجع السابق ، ص33.
4. الكسندروفنا توتوتسيفا .ألف عام وعام عن المسرح العربي .ط .2 تر /توفيق المؤذن .دار الفارابي .1990ص06
5. ألكسندر توتوتسفيا .ألف عام وعام على المسرح العربي..ص22

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

واستنادا إلى ما ذكر سابقا، يمكن أن نلخص الرأي الذي عني بنفي الظاهرة المسرحية عن المجتمعات العربية وهذا للأسباب التالية:

-السبب العقلي :الفرد العربي لا يتمتع بالعقلية التحليلية التي يتمتع بها الفرد اليوناني، فالأفكار عنده - أي العربي - لا تتسلسل تسلسلا دقيقا، ولا يرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا، وذكاء العربي ليس من النوع الخالق المبتكر[1]

- السبب الاجتماعي :لا مدينة دون استقرار، ولا مسرح من دون مدينة، والعرب أيام الجاهلية لم يعرفوا الاستقرار في المدن، وكان النظام القبلي هو السائد حيث يذيب الفرد في كيان القبيلة، وبدون شخصيات متميزة لا يمكن أن يوجد أدب تمثيلي، حيث أن الشعر الجاهلي في عصر الاستقرار هو المثل الأعلى لكل المنظومة الاجتماعية العربية.

-السبب الديني :لم تتمخض عن الوثنية العربية الجاهلية طقوس ومراسيم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما نشأ عند اليونان من طقوس عبادة " ديونيزيوس"، أما بعد ذلك - أي في العصر الإسلامي – فقد وجد العربي في عقيدته من الوضوح ما يجنبه كل أشكال التأويل، ولهذا اعرضوا عن ترجمة الأدب المسرحي اليوناني من ملاحم ومسرحيات خاصة وانه يزخر بتمجيد البشر وعبادة أنصاف الآلهة وتعددها ذاتها.

-السبب التاريخي :في الأثناء ذاتها التي شيد فيها العرب معالم حضارتهم الإسلامية كان الأدب المسرحي مهجورا عند أصحابه وأهله الغرب عموما، فالدولة المسيحية البيزنطية أهملت المسرح وعدته من مخلفات الوثنية والكفر.

-السبب اللغوي :تعتبر اللغة العربية الفصيحة من أهم منابر التعبير عن الهوية العربية في المستوى النظري، غير أن الواقع يجزم أنها لم تكن تخرج عن بلاط الملوك والأمراء والنخب الضيقة جدا، فلا يعقل أن تحمل في كنفها مسرحا، أما اللهجات العامية المتناثرة هنا وهناك فهي غير قادرة على تحقيق نسبة من الاتفاق تسمح بازدهار هذا الفن وذيوع صيته في أوساط الجماهير العربية.

<u>أنصار التأييد:</u>

إذا كان الإشكال الذي تبناه أنصار الاتجاه الأول بمختلف فروعه، والذي ينفي معرفة العرب للمسرح، وممارستهم له في السياق التالي :هل عرف العرب المسرح؟ والإجابة عنه بالنفي، لا لم يعرف العرب المسرح وهذا للأسباب التي آتينا على ذكرها آنفا.

إلا أن أنصار هذا الموقف ينطلقون في بناء تصورهم من التساؤل التالي :لم لا يعرف العرب المسرح؟ وما الفرق بينهم وبين غيرهم من الشعوب الأخرى التي تمارس هذا النشاط وهو ظاهرة إنسانية يقترن وجودها بشرطية وجود الإنسان ذاته؟

إن حضارة مصر و فينيقيا وبابل والصين هي من أعظم الحضارات التي شهدها التاريخ، وإن حضارات الساميين أسبق وجودا من حضارات الآريين، وان الحضارة العربية التي أنشأها العقل السامي قد امتدت من الأندلس حتى الصين، حيث كان لها طابعها المتميز في كل مجالات البناء والإنشاء والعلوم والفنون، وقد انصهرت فيها خلاصات الثقافات والحضارات الهندية، المسيحية، الرومانية واليونانية، وحولتها إلى

كيانها وصهرتها في بوتقتها وأنشأت حضارة عرفت بالإيجابية والبناءة، كانت الأساس الأول الذي قامت عليه النهضة الأوربية[2].

---

[1]. شكري محمد عياد .الأدب العربي والمسرح .مجلة الأدباء العرب .عدد .8 أكتوبر . 1972 ص16 :

[2]. علي الجندي .أضواء على الفكر الإسلامي .المكتبة الثقافية . 1966 .ص ص91 -92.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يرى الدكتور محمد يوسف نجم[1]؛ أن العرب لم يعرفوا المسرح بالشكل الأوربي المكتمل البناء والبنية، غير أنهم – وكغيرهم من الأمم التي خلت -عرفوا بل ومارسوا الشعائر الدينية التمثيلية، التي كانت تجسد مضامين العقيدة عندهم والتي كانت عند اليونان القدامى تمثل أساس الدراما، ويقسمها إلى أربعة مواقف رئيسية هي:

-الشعائر المرتبطة بإماتة الجسد، وتمثل في مضامين الامتناع عن كل ملذات الدنيا بالزهد والصوم.

-شعائر التطهير الموسمية، وهي لفتة إلى دور المعابد بإعادة بيئتها باستمرار كغسل الكعبة بعد موسم الحج وقبله.

-شعائر البعث والإخصاب، وهي تمثيليات في شكل رقصات تحاكى فيها المعارك الأبدية بين متناقضات الإنسان كالموت والحياة، والصيف والشتاء وغيرها.

- شعائر الابتهاج والاحتفال، وتمثل تفاعلا مع أمل الحياة بالبعث الدائم والمستمر من جديد خصوصا منها استقبال الفصل الخصب وبدئ دورته الموسمية المتكررة.

أما فيما يتعلق بقضية الإسلام وكونه مانعا رئيسيا في عدم معرفة العرب للمسرح، فيرد أنصار هذا الاتجاه بأنه ليس من المعقول أن يحرم الإسلام ترجمة مسرحيات وثنية، يخلق فيها كتابها شخصيات على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام، والإسلام هو الذي لم يمانع في ترجمة الآثار التي أنتجها وثنيون.

إن الأصل الفني والفلسفي لعملية الإبداع، والتي يتم فيها تصوير الشخصيات هو المحاكاة وليس الخلق من العدم، والمحاكاة هنا من محاكاة الطبيعة المخلوقة من قبل الإله، وعلى ذلك لا يمكن أن يكون الإسلام قد رأى في تصوير الشخصيات التمثيلية تحديا لقدرة الله ومشاركته في مقدرته على الخلق[2]

كما يورد أيضا عن الإمام الغزالي قوله:{ لا يحرم على الواعظ الطيب الصوت، أن ينشد على المنبر بألحانه، الأشعار المحزنة والمرققة للقلب ولا أن يبكي ويتباكى ليتوصل به إلى بكاء غيره وإثارة حزنه[3] ، كما يورد النويري عن أبي حامد الغزالي قوله{ ...إظهار السرور بالنغمات والشعر والرقص والحركات محمود...[4].

3- مقومات المسرح الجزائري و أبرز رواده:

تعتبر التجربة المسرحية في الجزائر حديثة النشأة، مقارنة بمثيلاتها في بقية البلدان العربية، خاصة وان الوجود الفرنسي قد سعى بكل الوسائل إلى طمس الأصول الثقافية والحضارية للمجتمع، إلا أن رواد هذا الفن قد حاولوا الرجوع إلى التراث الشعبي واستلهام أساطيره وحكاياته في تجارب عديدة ومتنوعة.

فقد اقتصر توظيف الأسطورة في المسرح الجزائري بالشكل الصريح، على عدد قليل من المسرحيين، في مقدمتهم ولد عبد الرحمان كاكي، والذي كان له نشاط بارز في صناعة مسرحه على سند الأطر التراثية، مستلهما منها المواضيع تارة والسياقات الفنية

---

[1]. محمد يوسف نجم .البحث في المفهوم الدرامي في الثقافة العربية .مجلة آفاق عربية .العدد02 .1978.ص29.

[2]. محمد كمال الدين .العرب والمسرح .ص38.

[3]. علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب .ص28

[4]. المرجع نفسه ص28 -29.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تارة أخرى، مادامت العودة إلى التراث تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية، وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التليد[1] .

وبالرغم من البداية المتأخرة للمسرح في الجزائر، إلا أنّه وقف جنبا إلى جنب مع تطلعات الشعب الذي يئن تحت وطأة الاستدمار الفرنسي الغاشم، فأخذ يشق طريقه بخطى حثيثة في رسم معالم الثورة والتعاليم الوطنية وإرسائها بشكل متجذر، فكانت الغاية الأسمى هي الدفاع عن الهوية الوطنية والشخصية الجزائرية بلغتها ودينها وانتمائها، وفي هذا السياق يرى غابريل أوديزيو في كتابه "الأوبرا الأسطورية "بأن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم و يؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره و قواه[2].

وقد تبنى اوديزيو هذا الموقف بعد تاريخ عرض أول مسرحية جزائرية لكاتبها علالو، هي مسرحية" جحا "التي قال فيها سعد الدين بن شنب :في يوم الأربعاء 1926/04/12قدم على خشبة المسرح الجديدة أول عرض مسرحي بالعربية العامية، وهي كوميديا جحا تتكون من فصلين وثلاث لوحات، ومن تأليف السيدين دحمون وعلالو، وبسبب النجاح الكبير الذي حققته، فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيرانها اهتمام الجمهور، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها، في موضوعات مألوفة لديه.[3]

ويرى علالو أنه مهما تكن المواضيع و الأشكال و الطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يتبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب و تنمية وعيه ...لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله عن أنفسنا و بلغتنا، و نعالج فيه مشاكلنا اليومية، و نسلط الضوء من خلاله على شخصياتنا التاريخية البارزة[4].

وفي ذات السياق مضي رشيد القسنطيني، في مسرحيته" زغيربان و شرويطو" المقدمة عام 1929 ، والتي حاكى فيها مسرحية جحا لعلالو، والتي تدور أحداثها في مدينة خيالية يحكمها سلطان له ابن يسمى" زهو الفلا "وقع في حب فتاة تسمى بدر السلا" ، ويقف السلطان أمام رغبة ابنه، فيصاب بمرض غريب يعجز الأطباء عن تشخيصه، فيأمر بمنح جائزة لمن يعالج ابنه، فتحمل الأقدار الثنائي زغيربان وشرويط و إلى القصر ليجدا نفسيهما أمام الأمير المريض، فيجد فيهما أنسا، ويحكي لهما مصابه، فيساعدانه ليلتقي عشيقته، وبعد عناء وشقاء مضنيين، تنتهي المسرحية نهاية سعيدة يلتئم فيها شمل العشيقين بمباركة السلطان.

والأمر سيان مع مسرحية القسنطيني، إنها استمرارية في الغرف من التراث الأسطوري العربي، باعتباره المتنفس الجامع للثقافة الجزائرية وقتئذ، كما تجلى ذلك في الفضاء الخيالي، والتناول السلس للأحداث، في انسجام تام بين الطرح والشكل الهزلي للعرض الفني.

---

[1]. صالح لمباركية .المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية .رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي .باتنة 2006. ص226.2005.

[2]. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ص193 -194.

[3]. علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجزائر، 2000 ص2

[4]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1987) منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر 1998 . ص11

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يقول الشريف الأدرع " : إن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل ، قوامه الارتجال ، فلا يقدم مسرحية تامة الكتابة، وهذا المنهج صار مسرح القسنطيني مسرحا حيا لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير ، و ثانيا لكون عملية" التمسرح" لديه متغيرة بتغير الموقف و الجمهور[1] .

لم يتوقف المسرح الجزائري عند هذا الحد في استلهام النواة الأسطورية، بل تعداه إلى كتاب آخرين في مقدمتهم سيد الكوميديا ما بعد الاستقلال" رويشد."

ومن أهم الأعمال التي استلهم فيها رويشد الملامح الأسطورية، مسرحية" الغولة "التي قدمها المسرح الوطني عام 1966 ، وتدور أحداثها حول مظاهر اجتماعية ومعيشية عديدة، كان يعانيها المواطن وفي مقدمتها البيروقراطية، وسوء التسيير وبعد الإدارة عن الموطن، فلم يجد رويشد خيرا من" الغولة "كدلالة رمزية عن ذلك الكائن الأسطوري، ليحاكي فيها تخاذل الإدارة في أداء مهامها، واعتبرها مصدرا للفزع

والخوف الذي يسيطر على هواجس الناس. وقد تعرض الكاتب في هذه المسرحية بنقد لاذع للمسيرين الإداريين، صابا جام غضبه على النمط والشاكلة التي تتوجه لها الإدارة نحو المواطن، فالغولة كما يدل

معناها الأسطوري و الخرافي هي ذلك الشره المريض نفسيا و الأناني الذي يريد أن يلتهم كل شيء[2].

و غير بعيد عن هذا، يبزغ فجر المسرحية الجديدة آنذاك مع الكاتب الشهير" كاتب ياسين "والذي بدأ مسيرته بتصوير نضال الشعب الجزائري في سبيل تحقيق استقلاله ووحدته القومية والوطنية. حيث مر مسرح كاتب ياسين بمرحلتين رئيسيتين أولهما اقتفاء الآثار العالمية، وثانيهما الانتقال إلى فضاء الإبداع الشعبي، ويصرح في هذا السياق ...) :لقد حتم علي الوضع الاستعماري أن اكتب باللغة الفرنسية، بل وأن أبحر فيها، لأن الاستعمار كان يمنع المسرح في الجزائر، ولم يكن يسمح إلا بالقليل[3].

وتتصدر هذه الأعمال مسرحية" الجثة المطوقة "والتي تعبر بشكل ما عن المرحلة الأولى من مسرح كاتب ياسين، والتي انغمس فيها بمحاكاة الآداب الغربية وعوالمها الأسطورية، فضاء وشخصياتها؛ تروي المسرحية أحداث الثامن من مايو1945 وتبعاتها إلى غاية اندلاع ثورة التحرير الجزائرية المجيدة، وقد استلهمها مؤلفها من روايته السابقة" نجمة"، وتدور أحداث المسرحية في فلك بطلها التراجيدي " لخضر"،

والذي يكابد المر من اجل الدفاع عن قضيته، إلا أن القدر أكبر منه، فيموت في غمرة الصراع، تاركا وراءه عشيقته وحياته" نجمة " ليعود في شكل نسر في الجزأين المواليين للثلاثية، أما" نجمة "فهاهي هناك، تنتظر عشيقها الذي مات، في شارع الوندال، مات بعد أن حاصرته دماؤه من كل مكان، لكنه في عيون نجمة ليس هذا بموت، إنه انبثاق للوجود، إنه القطيعة مع ما هو آت، إنه عصر التضارب والتغالب واللاموت، فنجمة ليست إلا نجمة في مكانها وما لخضر إلا حلم يشع تارة هنا وتارة هناك و ما عاناه من تعذيب و آلام ، و حتى نهايته الأخيرة فهو يبقى دائما في شارع نجمته التي تعتبر بمثابة السبيل الوحيد الذي يلقى فيه حتفه[4] .

---

[1]. أحمد بيوض .المسرح الجزائري نشأته و تطوره1926-1987) ص11

[2]. نفس المرجع، ص31

[3]. المرجع نفسه،ص113

[4] . KATEB YACINE, L'oeuvre en fragments, inédits littéraires et texte) jacqueline Arnaud, deuxième édition, la ,retrouvés et présentés par bibliothèque arabe sindbad 1989 P 277

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

جدير بالذكر أن كاتب ياسين حاول أن يصنع شخصية مركبة مسبوكة بشكل توازني ومتين، وقد نجح في ذلك إلى أبعد الحدود، فشخصية لخضر ببعدها البطولي التراجيدي كونها حلما وتطلعا ينبغي تحقيقه، وبامتدادها الواقعي الراهن باعتبارها منتهية في لحظة ما، كل ذلك يمثل شخصية البطل التراجيدي العالمي، و البطل العدمي الحديث[1]، في التقاء متناسق اشد التناسق، فرضته ثقافة الاستمرار والوعي بصدى الحاضر والتاريخ.

ومن المسرحيين الجزائريين نجد ولد عبد الرحمان كاكي الذي عكف على النهل من التراث القديم، والبحث في مضامينه عما يمكن أن يجسد تطلعاته الفنية والإنسانية، فكانت الأسطورة من أهم الموارد الفنية والفكرية لمسرح هذا الرجل في معظم إبداعاته، فقدم عام 1966 مسرحية" القراب والصالحين "والتي استقى موضوعها من خرافات شعبية جزائرية شبيهة إلى حد كبير بالأسطورة الصينية، التي استلهمها الكاتب الألماني برتولد برخت في مسرحيته" الروح الطيبة في ستشوان"، لينقلها إلى قرية صغيرة أصالتها القحط، فيضطر أهلها إلى مغادرتها، وعندئذ يأتي القراب بعد أن يرسل له ثلاثة ولية، غير أن السكان يرفضون استضافتهم فيترلون في ضيافة حليمة العمياء، التي تكرمهم وتذبح لهم عترتها الوحيدة، فيقررون مكافأتها بإقامة قرابة في بيتها فتصبح موردا استغلاليا للسكان، إلى أن يأتي احد أقارب حليمة ويهدم القرابة تحت شعار لا للاتكالية والعمل هو طريق النجاح.

ولم تختلف كثيرا عن سابقتها مسرحية" كل واحد وحكمه "والتي قدمها كاكي في العام ذاته 1966 ، وتدور أحداثها حول الفتاة الجوهر التي حاول أهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا، ولديه ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا، وترفض الجوهر هذا الزواج بإصرار، فلم تجد حلا إلا أن تنتحر حفاظا على حبها لشابها ، ترمي بنفسها في البحر، لكن الأرواح من جنس العفاريت تنقذها وتعتني ا بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها[2].

لقد بنى كاكي الصراع على تناقض الطبقات الاجتماعية وإفرازاته، فطبقة الأغنياء يمثلها الحاج جبور بماله وسلطته الاجتماعية، وطبقة الفقراء تمثلها الجوهر وعائلتها المحتاجة الواقعة في أنياب الاستغلال والطمع، ليشتعل فتيل التصادم بين الطبقتين خصوصا و أن أب الجوهر الشيخ سليمان مدين بالمال والمسكن للحاج جبور، وبمقابل هذا فان الجوهر واقعة في غرام جارها السعدي، فتطفوا إلى السطح واحدة من أهم قضايا المجتمع تعقيدا وهي حرية المرأة وحقوقها المهضومة، وسط أبشع أنماط الاستغلال والأنانية.

لقد عبرت هذه المرحلة الهامة من تاريخ المسرح الجزائري والتي كان للتراث الجزائري فيها نصيب هام، عن حراك سياسي وثقافي هام وواعي، تشكل بحكم الظروف الاستعمارية التي أثقلت كاهل الشعب الذي طال زمن مكوثه تحت نير الاستبداد الغاشم فاستهل مسيرة الكفاح الفكري والثقافي قبل أن يستهل مسيرة الكفاح العسكري، ليكون رجوع مثّقفيه إلى تراثهم الأصيل أهم عنصر حضاري وضع مشروع نجاح ثورة التحرير الخالدة في الطريق الصحيح من خلال انتاج مسرح جزائري بمقومات تجمع بين أصالة المجتمع الجزائري و معاصرة تقنيات المسرح الحديث .

---

[1]. شكري غالي ، أدب المقاومة، ط2 ، منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان 1979 ص279

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية .ص105

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المفارقات الزمنية في الخطاب القصصي البوطاجيني

أ.حسيبة ساكر. جامعة تبسة.الجزائر

ملخص:

قد تبتدئ الأعمال السردية الحديثة من أمثال القصة بزمن خطي، لكن سرعان ما تنكسر خطيته من حين لآخر عندما لا يتطابق زمن القصة مع زمن السرد، فيعود الراوي إلى الخلف ليسترجع أحداثا وقعت في الماضي أو يقفز إلى الأمام ليستشرف أحداثا قد تقع في المستقبل، فتحدث حينها المفارقة الزمنية التي سندرسها في العالم القصصي للسعيد بوطاجين من خلال قصصه التالية:(خطيئة عبدالله اليتيم، ماحدث لي غدا، مذكرات الحائط القديم، وفاة الرجل الميت، من فضائح عبد الجيب، 37 فبراير، أوجاع الفكرة، الجورب المبلل).

الكلمات المفتاحية: المفارقات الزمنية، الخطاب، القصصي، البوطاجيني

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المفارقات الزمنية: les anachronies temporelles

قد تبتدئ الرواية أو القصة الجديدة بزمن خطي لكن سرعان ما تنكسر خطيته من حين لآخر عندما لا يتطابق زمن القصة مع زمن السرد، فيعود الراوي إلى الخلف ليسترجع أحداثا وقعت في الماضي, أو يقفز إلى الأمام ليستشرف أحداثا قد تقع في المستقبل، و في كلتا الحالتين نقول: «**إن الراوي يُولد مفارقة زمنية**»[1]، «**تُوقف استرسال الحكي المتنامي وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب و الإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلتها القصة**»[2].

إذن فـ«**المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة**»[3]، كما «**تكون خارجة عن لحظة الحاضر سواء في الماضي أو المستقبل، و إن كانت بعيدة أو قريبة منها، فالمدة التي تغطيها المفارقة مهما كانت طويلة أم قصيرة يسميها جرار جينيت (G.Genette) مدى المفارقة, في حين أن المسافة الزمنية التي تستغرقها أثناء العودة بالحكي إلى الماضي ثم الرجوع به نحو الحاضر الذي توقف فيه السرد يطلق عليها سعة المفارقة**»[4].

أ- الاسترجاع: L'analépse

يعد الاسترجاع من التقنيات الزمنية السردية الأكثر حضورا في النصوص الإبداعية الحديثة، فهو يحيلنا إلى أحداث ماضية سبقت النقطة التي وصلت إليها القصة في الحاضر بمدة قد تطول أو تقصر.

فقد أصبح استحضار الماضي من أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية و القصصية، التي تطورت فيها هذه التقنية «**نتيجة لتطور النظريات النفسية التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية و مستويات تشكلها و درجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن و تغيراته**»[5].

كما يؤدي الاسترجاع أدوارا مهمة في النص الروائي نذكر منها:

1- سد الثغرات الحاصلة في النص الروائي.

2- تحقيق التوازن داخل العمل الروائي من خلال كسر خطية الزمن الحاضر.

3- إضاءة جوانب ماضية من حياة الشخصية في الرواية سواء كانت شخصية جديدة أم شخصية اختفت و ظهرت من جديد لاستكمال صورتها.

4- كشف التطورات و التغيرات الحاصلة في الشخصية بين ماضيها و حاضرها من خلال المقارنة بين الوضعيتين, «**كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية و وضعيته في بداية الحكاية سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما**»[6].

---

[1]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2004، ص 189.

[2]. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ص 119.

[3]. حميد الحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 74.

[4]. Gérard Genette: Figures III, éditions du seuil, 1972 , p 89.

[5]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 192.

[6]. سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 83.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

5- مساهمته في تكوين رؤية واضحة عن المستقبل في ظل معطيات الحاضر عن طريق الماضي, إذ يرى غاستون باشلار (Gaston. Bachlar) «**أن الذكرى لا تُعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة**»[1]

و يقسم الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام:

1- الاسترجاع الخارجي: L'analépse externe

يتمثل في: «**الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي**»[2]، و يعد هذا النوع من الاسترجاعات الأكثر انتشارا في الرواية الحديثة، لأن الراوي يلجأ إليه ليتجاوز ضيق الزمن الروائي.

2- الاسترجاع الداخلي: L'analépse interne

«**يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص**»[3].

3- الاسترجاع المزجي (المختلط): L'analépse mixte

«**هو ما يجمع بين النوعين**»[4].

و من يتأمل النصوص القصصية **للسعيد بوطاجين** يجدها قد تنوعت بين الاسترجاعات الداخلية و الخارجية، سواء كانت قريبة المدى أم بعيدة المدى، و قد اصطفينا منها القصص التالية: (**خطيئة عبد الله اليتيم، ما حدث لي غدا، مذكرات الحائط القديم، وفاة الرجل الميت، من فضائح عبد الجيب، 37 فبراير، أوجاع الفكرة، الجورب المبلل**)، كعينة لدراسة هذه المفارقة.

أ-1- الاسترجاع في قصة (خطيئة عبد الله اليتيم):

نقرأ في هذه القصة استرجاعا داخليا قريب المدى سعته ثلاثة أسطر, يستحضر من خلاله عبد الله ما حدث له من تعذيب عندما أُعتقل ، فقد «**تذكر أن جمارك العواطف داهموه صباحا، جردوه من لسانه و انتشلوا مذكراته و الخربشات، ثم وضعوه في كيس. و ساقوه، جلدوه و رفسوه، استنزفوه و في زريبة رموه. لحظتها قال: هنا حسبنا الصباح، هنا تيمرلنك، هنا جنكيزخان، ماسيه، هتلر، موسوليني، و الكتابة بالهراوة**»[5].

إنه استرجاع يحيلنا إلى زمن موبوء، أُعدمت فيه الديمقراطية، وسيطرت الديكتاتورية بقبضة من حديد، فشاع الاضطهاد و القهر ; يمارسه وحوش الديكتاتورية لإخراس كل مثقف غيور على وطنه يصدح برأي معارض للنظام السائد، وهذا ما حدث ل" عبد الله اليتيم" في هذه القصة.

كما نعثر أيضا على استرجاع خارجي بعيد المدى, يحاول من خلاله الراوي تذكير عبد الله بالمرحلة التي كان يدرس فيها مع القاضي في نفس المدرسة، لأنه «**نسي تماما أنهما درسا معا قبل أن يدخل صديقه القاضي أحد المستوصفات المختصة في مداواة الشواذ. كان مغفلا ممتازا يحلم بكرسي في المريخ أو زحل. و عادة ما لا يفرق بين الصاد و السين و الشين، بين الراء و الغين، بين الثعلب و البقرة. كل دابة لها ذيل فهي بقرة لا بد: الفأر و الدب، و النسمة و الحصان، الطربوش و حرف الميم، و الوقت ابن بغل.**

---

[1]. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع، بيروت، ط 3، 1992، ص 47.

[2]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 195.

[3]. سيزا قاسم: بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 40.

[4]. المرجع نفسه، ص 40.

[5]. السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا (قصص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2001، ص 12.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نافق و كذب و انتهز. تحصل على بطاقة سحرية. ضبطه البوليس و ماسحو الأحذية و الحشاشون و السكارى، فأتخمهم كلاما و أوامر و خرج إلى الدنيا من ثقب إبرة»[1].

و قد وصلت سعة هذه المفارقة ثمانية أسطر، تكشف لنا عن رداءة هذا الزمن الذي همش " عبد الله اليتيم "، واختلق ضده التهم والأكاذيب، لأنه ثائر ضد النظام، وأعلى من شأن هذا " القاضي " الجاهل، لأنه موالٍ للنظام،إذن هو زمن يضع الرجل غير المناسب في المكان المناسب، حتى تستمر السلطة المُضطهِدة في تكريس الظلم و الاستبداد عن طريق هؤلاء الجهلاء المطعين لها.

أ-2- الاسترجاع في قصة (ما حدث لي غدا):

نعثر في هذه القصة على استرجاع خارجي بعيد المدى سعته تسعة أسطر, يتذكر من خلاله عبد القفار مرحلة الصبا، حيث كان جده يقدم له نصائح ثمينة أحس أنه في حاجة إليها اليوم حتى يحافظ على مبادئه ويقاوم الاضطهاد، فقد كان يقول له: «**لا تبك فدموع الصغر**

تمضي كالحلم مع الفجر

و غدا تكبر يا ولدي

و تطلب الدمع فلا تجري

قد أُرمى خلف الجدران

و تحن لحبي و حناني

فانظر في قلبك ستراني

لن يقوى القيد على الفكر»[2]، لأن المُستبِد يستطيع سجن الجسد فقط، ولا يمكنه أن يسجن الفكر، لأنه حر ويبقى حر حتى وإن سُجن صاحبه.

و هناك أيضا استرجاع آخر خارجي بعيد المدى سعته ثلاثة أسطر، يستحضره ليعقد مقارنة بين الوضع الذي كان فيه الكنعاني بالأمس و الوضع الذي أصبح عليه اليوم، فقد «**كان من أردأ الخلائق على وجه الكون. و لما كان جسده مسمارا سميناه نصف ابن آدم. و مع الوقت امتلك ظلالا لا حصر لها و تعلم الألبانية و بعض الحروف ذات المخارج السهلة فلُقب بالعالم الجليل الذي لا تخفاه خافية**»[3]، لأن الموازين انقلبت فهذا الكنعاني تملق ونافق وباع مبادئه فوصل إلى القمة في حين أن " عبد القفار " حافظ على مبادئه وفكره فبقي في جُبٍ عميق.

أ-3- الاسترجاع في قصة (مذكرات الحائط القديم):

نستشف من عنوان هذه القصة أنها عبارة عن ذكريات, و هذا ما نلفيه فعلا بين ثنايا النص، فهي تعج بالاسترجاعات الخارجية بعيدة المدى, و التي تحدد بحوالي 23 سنة، يستعيد فيها عبد الوالو و هو ابن الثلاثين سنة ماضي الطفولة، المتمثل في حكايات جدته عن قارون و هارون عندما كان عمره سبع سنوات، و ها هو يتذكر قولها: « **في قديم الزمان كانت الحياة صعبة و**

---

[1]. المصدر نفسه، ص ص 15،16.

[2]. المصدر نفسه، ص 91.

[3]. المصدر نفسه، ص 89.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كان الناس يكرهون الرب و لا يعلمون، جنتهم بطونهم و دينهم أفواههم، كانوا يأكلون الغلة و يسبون الملة، و ما سلم شيء منهم، قضوا على الشعير و القمح و الدقيق و الحشيش و الحجر، هه، هه، هه، حتى الحجر هرسوه، و ما فكروا لا في الفقير و لا في البهيم، و كان في النادر طيران واحد اسمه قارون و الآخر هارون»[1].

و قد وصلت سعة هذه المفارقة الاسترجاعية زهاء 22 صفحة، تكشف عن مرحلة بارزة في حياة عبد الوالو يستحضرها في اللحظة الحاضرة، ليعقد مقارنة بين الحاضر و الماضي ليصل إلى أن هناك قاسم مشترك بينهما يتمثل في الفساد والاستبداد.

أ-4- الاسترجاع في قصة (وفاة الرجل الميت):

إن اللحظة الحاضرة التي يعيشها عبد الرحيم طارق تحت وطأت الظلم و التعذيب, جعلته يعتقد أنه وقع أسيرا بين يدي الغول الذي كانت تحكي عنه جدته ، ف « **يتشكل أمام عينيه وقت مستورد من حكايات جدته عن شراسة الغول و مصير الذين كفروا بدين الرب**»[2].

فهو استرجاع خارجي بعيد المدى سعته سطرين, يستحضره عبد الرحيم طارق ليقارن بين غول الحكاية و غول الواقع، الذي هو في حقيقة الأمر الديكتاتور المتوحش قاهر المثقفين المعارضين الرافضين لسياسته الفاسدة الجائرة.

أ-5- الاسترجاع في قصة (من فضائح عبد الجيب):

يقوم سعيد في هذه القصة باسترجاع خارجي يمتد إلى زمن بعيد حين كان في السادسة من عمره، حيث يستعيد صورة الماضي البعيد المتمثل في فترة طفولته في القرية عندما كانت خالية من "الدانيين الخبثاء"، و يتجلى هذا الاسترجاع في قوله: «**ها أنا أتجول في صباي محاولا استعادة ذكرى صديقي المكان. هنا كان شجر التفاح و الدالية، هنا التين و الزيتون و الكرز و النخل. ها هنا آثار الأهل و الرمان و الساقية التي حملت سفني الورقية. يا أهلي. يا أهلي. أيها العالم الكئيب. هنا أوراق حزني الذي تغذى بحكايا الأحبة الطيبين**»[3].

و قد وصلت سعة هذه المفارقة زهاء عشرة أسطر ، تبين لنا مدى تأثر سعيد و حزنه على الوضع الذي آلت إليه قريته بعدما وطأها الديكتاتور المتغطرس فعاث فيها فسادا.

أ-6- الاسترجاع في قصة (37 فبراير):

نلفي في قصة (**37 فبراير**) استرجاعا داخليا قريب المدى سعته تسعة أسطر، يتذكر من خلاله ابن آدم و بكل فخر فترة الانتخابات التي أدلى فيها برأيه في بقاء الملك أو رحيله معتقدا أنه أصبح شخصا مهما في هذا البلد، لذا «**راح يسرد بتؤدة: مرة واحدة عندما جاء العسس بأوراق خضر و قالوا امض هنا. أنا لا أعرف امض هنا. خربش. ألحوا علي. و أعطوني قلما. حملته مقلوبا و في أسفل الورقة رسمت دجاجة و دودة، من وقتها تعلمت الإمضاء الذي أصبح مفخرة بنيت عليها مستقبلي. أقول لك الحقيقة يا سيدي. الملك رائع. لأول مرة أحس بأني مهم، أنا المنسي في الغابة أعطي رأي في ذهابه أو بقائه. و لما نويت أن أرسم دجاجة**

---

[1]. السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت (قصص)، دار الأمل للنشر و الطباعة و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 200ص 72.

[2]. المصدر نفسه، ص 99.

[3]. السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا (قصص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص ص 34،35.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ثانية قال لي: أصغرهم بأن واحدة تكفي...جاءوني في الثانية بأوراق خضر فوجدت دودة بالألوان. و لما سألت عن الدجاجة سكتوا هم أدرى»[1].

إنه استرجاع خطير ومهم في الآن ذاته، لأنه يكشف المستور المتعلق بحقيقة الانتخابات في الدول ذات النظام الديمقراطي ظاهريا والديكتاتوري باطنيا، حيث تسمح للمواطن بممارسة واجبه الانتخابي لكن بشرط اختيار ممثل السلطة فقط، وهذا ما حدث بالضبط ل" ابن آدم " في هذه القصة.

أ-7- الاسترجاع في قصة (أوجاع الفكرة):

نعثر في هذه القصة على استرجاع داخلي بعيد المدى سعته سطرا واحدا، يشير إلى المأساة النفسية التي يعيشها الكاتب بسبب أفكاره المنبوذة في هذا العصر و التي جعلته وحيدا، فيتذكر ذلك قائلا: «**منذ أجيال و أنا وحدي، مثل قبر قديم دُفنت فيه وردة أو فراشة**»[2]، لأن الثائر والمنتفض على الفساد في هذا الزمن يتجنب الناس التعامل معه خشية فتك النظام بهم إن اقتربوا منه، فيعيش بذلك في عزلة وكأنه مريض بمرض معدٍ.

أ-8- الاسترجاع في قصة (الجورب المبلل):

أما محمد في قصة (**الجورب المبلل**) فيستحضر استرجاعا داخليا بعيد المدى سعته زهاء السطر، يستعيد من خلاله صورته عندما كان مثقفا فعالا في مجتمعه قبل أن يجور عليه الزمن ويهمشه ويُقزم دوره، فقد تذكر «**كيف كان يتلصص لإنقاذ الآخرين من نشوة الجريمة حيث كانت الروح الإنسانية عالقة بشريعة الشيطان**»[3].

نلاحظ بعد مقاربتنا لهذه القصص أن الماضي المسترجع يشمل الماضي المأساوي، و ماضي الطفولة التي تعد من أهم المراحل الزمنية التي تسهم في بلورة شخصية الفرد و بناء فكره.

- كما تعد اللحظة الحاضرة من أهم محفزات ذاكرة الشخصيات.

- إضافة إلى تنوع الاسترجاعات المستحضرة بين الداخلية و الخارجية، التي تصور معاناة المثقف المُضطهَد من طرف النظام السائد.

ب- الاستباق: Prolepse

هو «**قفز على فترة ما من القصة و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية**»[4].

و يضيف حميد الحميداني «**هناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد حيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة**»[5]. و ما يميز الاستباق أن كل ما هو متوقع غير مؤكد الحدوث، لأنه «**يحكي أحداث لن تقع إلا بعد**

---

1. المصدر نفسه، ص ص 59،60.
2. السعيد بوطاجين: حذائي و جواربي و أنتم (قصص)، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، 2007، ص 16.
3. المصدر نفسه، ص 52.
4. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.
5. حميد الحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ص 74.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وقت لاحق من الاستباق و قد لا تقع»[1]، أيضا «**تتميز الاستباقات بضآلة حضورها في النصوص السردية المعاصرة**»[2] مقارنة بالاسترجاعات لأغراض أهمها:

- التمهيد لما سيأتي من أحداث بالإيماءات و الإيحاءات.
- تسليط الضوء على حدث معين لما له من دور كبير في تحديد مصير الشخصيات و تأثيره في مسار الأحداث.

و يمكننا تقسيم الاستباق إلى قسمين من حيث الدور الذي يؤديه في السرد:

1- الاستباق كتمهيد: Amorce

«**يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا**»[3] بطريقة ضمنية لا يقينية؛ أي قد يتحقق أو لا يتحقق.

2 - الاستباق كإعلان: Annonce

فهو يعلن صراحة عن «**سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق**»[4]. و يتميز بأنه حتمي الحدوث أي يقع فعلا.

و سنتعرف فيمايلي على مدى توظيف **السعيد بوطاجين** لهذه التقنية في قصصه:

ب-1- الاستباق في قصة (خطيئة عبد الله اليتيم):

إن أهم استباق يواجهنا في هذه القصة هو ذلك الذي يعلن عنه الراوي, فيخبرنا بما سيحكيه عبد الله للآخرين عندما يخرج من هذا المكان القذر، إذ يبدأ حديثه بالتسويف للدلالة على الآتي:

«**سيحكي لهم كيف أن ذلك البرميل الأجواف نطنط و فأفأ و تأتأ و نبح و عوى ثم رشه بماء ساخن بعدما لعن أمه و أم أمه و أباه و جده و جد جده و خالة ابنة عمه جارته و دين ربه و ملائكته و ما جاورهم**»[5]، فهو يترقب إطلاق صراحه ليفضح هؤلاء الوحوش المستبدين الذين لا يعترفون بحقوق الإنسان، ويمارسون عليه أبشع أنواع التعذيب والإهانة لأنه مثقف معارض للفساد.

ب-2- الاستباق في قصة (ما حدث لي غدا):

لقد كان دخول عبد القفار للسجن في قصة (**ما حدث لي غدا**) حدثا رئيسيا جاء في نهاية السرد، و لكن من يمعن النظر في النص يجد إشارات و أحداثا استباقية مهدت لدخوله السجن، و أول هذه الإشارات الاستباقية التمهيدية برزت من خلال حواره مع ذاته في هذا المونولوج: «**سأحس بالوحدة و الضياع، و أكون خرقة مبللة بالوحل، متاهة ملقاة في صحراء من الجليد و الفضائح. و سأعترف بأني لم أمقت هذه العجينة البشرية بما فيه الكفاية، و أني موشك على فقدان طاقة الحب في مدينة لا**

---

[1]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 220.

[2]. عمرو عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 133.

[3]. مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 213.

[4]. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص137.

[5]. السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا (قصص)، ص 13.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تسمو إلى خترفة نائم. ظاهرها نعمة و مواويل، و باطنها لكزو نعم يابسة تتدلى على رؤوس الفقراء. و سأصرخ يا رب خذ بضاعتك الكاسدة إنا لها لكارهون»[1].

فهذا الاستباق يكشف لنا نجاح السلطة في إيصال المثقف المسجون المعارض لها إلى دمار نفسي يجعله يفقد الرغبة في الحياة.

ب-3- الاستباق في قصة (مذكرات الحائط القديم):

كان حوار عبد الوالو مع ذاته في قوله: «**ذلك الطفل سينجو لا محالة من العفوية يصنع قبلة لربيع الخلائق القادمة و لن يعرف التردد، من الفعل ينسج قاموسا معفى من الشلل و مستنقعات الكذب، و في الوطن الآتي سينام مطمئنا**»[2]، يمثل استباقا زمنيا يمهد لثورته ضد هذا الواقع الموبوء.

ب-4- الاستباق في قصة (وفاة الرجل الميت):

إن تهديد المحقق و أعوانه لعبد الرحيم طارق بالإعدام في قولهم له: «**ستعدم في ساحة كبيرة و نقتل فيك الحب**»[3]، هي أكثر الإشارات الاستباقية التمهيدية للحدث النهائي المتمثل في إعدامه بناء على أوامر صاحب الجلالة، فتتحقق هذه المأساة حين يخبرنا المذيع «**بكل اعتزاز: حفاظا على طقوسنا أمر صاحب الجلالة بقتل قيس بن الملوح الذي تقمص شخصية مغشوشة**»[4]

إنه استباق يفضح تواطؤ واستهتار ممثلي السلطة القضائية بحياة الأبرياء، فيُصدرون في حقهم أحكاما خبط عشواء تخضع للمصالح و الأهواء، لأنهم ممثلون قضائيون فاسدون باعوا ضميرهم المهني والإنساني بثمن بخس منذ زمن بعيد.

ب-5- الاستباق في قصة (من فضائح عبد الجيب):

إن أهم استباق نعثر عليه في قصة (**من فضائح عبد الجيب**) هو ذلك الذي يعلن عنه الجد لحفيده: «**اسمع جيدا و كن رجلا. هذا الشجر سيختفي قريبا، سيرحل القرنفل سيذبل كوخنا العتيق و يفقد مجده. هذه الأرض البور أحياها جدك و أفنى عمره. هنا أشهد أني تعذبت كما العبيد القدامى. تأمل هذه النعمة ستصبح خرابا. سيفعلها "ديدان الخبيث". إنه يخطط لترحيلنا عبد الجيب مثل الطاعون و أكثر**»[5]. إذ يمهد فيه الراوي لحالة الخراب و الدمار التي ستشهدها القرية بسبب عودة "ديدان الخبيث" إليها، وكأنه يأجوج ومأجوج لا يحل بأرض إلا و أتى على الأخضر واليابس فيها.

ب-6- الاستباق في قصة(37 فبراير):

نعثر في قصة(**37 فبراير**) على استباق تمهيدي يعلن عنه أحد العسس لابن آدم «**ستصبح إمضاءاتك في كل مكان**»[6]، فيمهد بذلك لاستمرار استغلال ابن آدم لفائدة دائرة الفساد التي لا تهمها إلا مصالحها.

---

1. المصدر نفسه، ص88.
2. السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت (قصص)، ص 92.
3. المصدر نفسه، ص 98.
4. المصدر نفسه، ص 103.
5. السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا (قصص)، ص 29.
6. المصدر نفسه، ص 60.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ب-7- الاستباق في قصة (أوجاع الفكرة):

إن أهم و أجمل ما في هذه القصة هو اختتامها باستباق يحمل إصرارا كبيرا على محاربة إرهاب الفكر، لأن المثقف الشريف يؤمن بأن القهر سيدفع إلى الثورة, و بأن الثورة ستلد أقلاما حرة ستتصدى لهذا الفساد مهما كان الثمن، هذا ما يعبر عنه الكاتب بقوله: «**قد أعود يوما ما، في هيئة رأس مجزوز تتقاذفها الأرصفة، لكنني سأعود**»[1].

ب-8- الاستباق في قصة (الجورب المبلل):

يبز لنا في قصة (**الجورب المبلل**) التهميش الذي يتعرض له المثقف وسيلة يستخدمها الراوي للتمهيد للآتي ، و لعل هذا ما جعل محمدا يتنبأ بأنه سيفقد قيمته و فاعليته كشخص مثقف في هذه البلاد، «**فقد كان على يقين أنه سيفنى، و لكنه سيفنى كريما و سخيا ليظل كبيرا**»[2]. إن رؤية محمد لمستقبله قد تحققت، فغدا جوربا يداس تحت الأقدام، وهو فعلا ما آل إليه اليوم مثقفنا المعارض للفساد في هذا الزمن الأغبر.

و ما نلاحظه بعد دراستنا لمفارقة الاستباق أنها لم تشغل حيزا كبيرا في هذه النصوص القصصية، و قد اتخذت المونولوج كإطار فني لها إضافة إلى الحوار، كما جاءت في جمل قصيرة و دقيقة، لتكشف عن مستقبل المثقف المعارض في هذا الزمن الموبوء.

.تأدية أغلب الاستباقات في القصص البوطاجينية وظيفة تمهيدية.

---

[1]. السعيد بوطاجين: حذائي و جواربي و أنتم (قصص)، ص 22.

[2]. المصدر نفسه، ص 53

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عقدة الأسود في الرواية الإفريقية:
رواية (فتى المنجم) لبيتر أبراهامز أنموذجا

زهير دحمور، ماجيستير تخصص الادب الافريقي، جامعة الجزائر02، الجزائر.

الملخص:

كانت الرواية الإفريقية ولا تزال رواية تعبر عن عمق معاناة الإنسان الإفريقي، وإلى حد ما كانت رواية (فتى المنجم) احدى الروايات التي شقت لنفسها طريقا مختلفا عما عهدناه في قراءتنا للأدب الإفريقي أو الأدب العالمي على السواء وربما هذا راجع إلى طبيعة البيئة الإفريقية التي صورها **بيتر أبراهامز**، وذلك أنها حاولت جاهدة المزج بين تصوير الواقع الهجين والتحليلات النفسية العميقة التي لن نراها إلا بعد قرابة العقد من خلال إصدار فرانز فانون لكتابه (بشرة سوداء أقنعة بيضاء)سنة 1952.

إن هذه الدراسة هي محاولة إسقاط التفسير **الفانوني** على رواية (**فتى المنجم**) مع مراعاة سياقها التاريخي الذي تبرز فيه ظاهرة **الاستعمار** و**سياسة الفصل العنصري** بشكل ملفت للنظر، ومنه نتساءل: كيف صورت الرواية الإفريقية عقدة الأسود؟ هل هذه الحالة النفسية الناتجة عن اللون هي حتمية واقعية ناتجة عن التقاء عرقين مختلفين أو بما اصطلح عليه بـ**اللونية chromatism**[1]، أم أنها حتمية حادثة تفسرها **الرؤيا الخلدونية** لعلاقة الغالب بالمغلوب؟

الكلمات المفتاحية:

الأسود، زوما، فتى المنجم

"أنا لا أصلح ولا أملك عونا لنفسي من حقك أن تكرهني، يجب أن تضربني، ولكن. هناك شيء خطأ في داخلي، وذلك لأنني أريد عادات البيض وأشياءهم، أريد أن أكون مثل البيض، وأن أذهب إلى حيث يذهبون، وأن أفعل ما يفعلون، ولكنني سوداء، وإنني في داخلي لست سوداء، أنا لا أريد أن أكون سوداء، أريد ان أكون مثلهم، أتفهم يا **زوما**، إنني أعرف أن هذا ليس حسنا، ولكنني لا أستطيع مقاومته، إن الأمر هكذا فحسب معي، وهذا ما يجعلني أؤذيك".

هكذا صارحت **إليزا** الفتاة الملونة عشيقها **زوما** الأسود في رواية (**فتى المنجم**) التي تصور جانبا من الحالات النفسية التي يعاني منها الانسان الاسود والملون في **جنوب افريقيا** إبان ما اصطلح عليه تاريخيا بـ(**الفصل العنصري**)، وهي سياسة نشأت في ظل أوضاع تفاقمت التباينات فيها بين المجموعات القومية؛ ففي حين كان سكان الحضر يمثلون 39.3 بالمئة من مجموع السكان، كان البيض الذين يعيشون في المدن يمثلون 75.6 بالمئة، وكذلك 72.8 بالمئة من الأسيويين، و62.5 بالمئة من الملونين، و24.3 بالمئة من

---

[1]- للتوسع في مفهوم هذا المصطلح ينظر: بيل أشكروفت وآخران، دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخران، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010، ص.94.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الافارقة وعلى الرغم من أن نسبة الحضريين ازدادت بمقدار 86.9 بالمئة منذ عام 1911م إلا أن السكان السود استمروا بالحصول على توزيع يجسد التخلف مقارنة بالمجتمعات الاخرى وهذا ما أقلق البيض ليضعوا بذلك سياسة عدائية لحماية أنفسهم[1]، وقد تبنتها الحكومة رسميا سنة 1948 لتأمين النمو المنفصل لكل جماعة قومية، ويبرر أنصار هذه السياسة ذلك بأن الفجوة التكنولوجية والثقافية العميقة بين البيض وغير البيض لن تصنع منافسة متكافئة وعادلة بينهما، وهذا ما يؤدي إلى زرع الحقد في نفوس غير البيض اتجاه كل ما هو ابيض، ولهذا ستكفل التنمية المنفصلة التنافس العادل وهو ما يرفع مستواهم المادي والفكري[2].

ساهمت رواية (**فتى المنجم**) في تصوير الجغرافيا التي رسمتها الظروف في تلك المرحلة من التاريخ؛ فقد كانت بلدة **هوبفلي** مشروعا من مشاريع الرجل الأبيض لإخراج الوطنيين والملونين من المدن وقد أقامها الرجل الأبيض في الاطراف النائية **لجوهانسبرغ** بغية قتل **فريديدروب** و**معسكر المالاي** الخاص بالسود والملونين كما قتلت أماكن أخرى بالشكل نفسه فيكون بذلك **معسكر المالاي** مجرد اسم فقط[3]، ويسأل **زوما إليزا** عن **معسكر المالاي** من على تلة ليلا فتوضح له مشيرة بإصبعها: "هذا الضوء هناك، أتراه... الضوء الأزرق. نعم. الآن إلى اليسار منه، أتستطيع أن ترى البقعة المظلمة التي ليس فيها سوى قليل من الأضواء هذا **معسكر المالاي**، ومن هناك وحتى الجسر وعلى الناحية الأخرى من الجسر تقع **فريديدروب**"[4] وأما قلب المدينة فقد كان يعرفه جيدا كما يعرفه أي شخص يراه، "الأضواء التي تومض وتضيء وتنطفئ التي تصنع بيوتا في السماء، كان هذا قلب المدينة، حتى المغفل يستطيع أن يعرف ذلك[5]".

إن هذه السياسة العازلة للمجتمع الأسود (**السكان الأصليين indigenous peoples**) ساهمت إلى حد كبير في مركزة السلطة والتي تعني في حقيقتها مركزة كل ما هو أبيض، وفي دولة مثل **جنوب إفريقيا** تسعى إلى تهيئة جو من التعايش المدني لا يمكن بأية حال من الأحوال الاعتراف بالوطنيين والملونين، لأن الصراع لم تغذه التراكمات التاريخية فحسب (تاريخ الرق) بل وإنما هو مبني على ثنائية (**وافد/محلي**) والتي ستشكل فيما بعد ثنائية (**مركز/ هامش**) (**Centre / marge**) **فاللون** أبرز نقطة اختلاف بينهما في بيئة أصل سكانها زنوج، لأن الوافد في الاصل ليس واحدا بل متعدد فمنهم الاوروبيون والاسيويون وغيرهم وهناك أوجه سيطرة لكل **عرق (Race)** ؛ ولهذا نسمع بقوة هي ضمن البيض تدعي محليتها وأحقيتها في الأرض أطلقت على نفسها (**أفريكانز**) تاريخ وجودهم على أرض **جنوب إفريقيا** أقدم من تاريخ وجود غيرهم من البيض[6]، وهذا ما يجعل **جنوب إفريقيا** تغرق في **النظام**

---

[1]- ينظر: هيلين داميدا –توبور، إفريقيا في القرن العشرين، تر. صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2013، ص.362.

[2]- ينظر: مجدي حماد، النظام السياسي الاستيطاني: دراسة مقارنة اسرائيل وجنوب افريقيا، دار الوحدة، بيروت، ط.01، 1981، ص.107.

[3]- ينظر: بيتر ابراهامز، فتى المنجم، تر.سامي الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.01، د.ت، ص.120.

[4]- المصدر نفسه، ص. 179-180.

[5]- المصدر نفسه، ص. 179.

[6]- الأفريكانرز: أو الأفريقانيون أو الإفريقيون هم جماعة أطلق عليهم سابقا اسم البوير وهم المعمرون الذي أتت بهم شركة الهند الشرقية الهولندية إلى جنوب إفريقيا غير أن هؤلاء المعمرين لم يحتملوا القوانين المفروضة عليهم من طرف الشركة فقطعوا صلتهم بأوروبا واستمروا في التوسع على حساب أراضي السود المحليين، وهم يتميزون بالتعصب في عقيدتهم الكالفينية، كما يعتقدون بأنهم شعب الله المختار، ولأن السود لم يكونوا مسيحيين أطلقوا عليهم اسم كافنيز وهو اسم اشتهرت بهم حروبهم في كتب التاريخ، وهي في الأصل كلمة سواحلية محرفة عن كافر. ينظر: جلال يحيى، تاريخ افريقية الحديث والمعاصر، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 1999، ص. 271-273.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأبوي (patriarchal system) وتتشرب كل مشاكله بما في ذلك الدخول في دوامة **التعصب العرقي (racialism)** الذي يأخذ فيما بعد شكله العالمي.

ليس من هنا تبدأ عقدة الأسود، ولكن من هنا تزداد نفسيته تأزما، وبفعل عوامل عديدة نفسية واجتماعية وسياسية وتاريخية وحتى ثقافية، فهناك نزعة عقائدية محجرة تسعى لاعتبار البشر حيوانات ناطقة، وتنتزع منهم صفة الإنسانية[1]؛ فقد رأى **هيجل** ضرورة ربط الشمال الإفريقي بأوروبا لأنه منفصل عن إفريقيا جنوب الصحراء التي رأى أنها شعوب متخلفة، ولا شيء فيها يتفق مع الإنسانية، ومشاعرهم الأخلاقية منعدمة للغاية[2]، وهذه النظرة العنصرية ليست حديثة تبدأ من القرن 18م أو 19م إنما هي مرتبطة بقدم اتصال الشعوب ببعضها، وقد ألف **كلود ليفي ستراوس** كتابا أسماه (**العرق والتاريخ**) ورأى أن الموقف الأكثر قدما يستند على أسس نفسانية متينة وهي الرفض الكامل لكل ما يخالف الأنماط الحياتية والأشكال الثقافية والأخلاقية والدينية التي تتعود عليها فئة دون أخرى، ولهذا فكل ما تعارض مع الثقافة (اليونانية الرومانية) نعتوه بربريا، وسمته الحضارة الغربية متوحشا، وهو ما يذكرنا بالحياة الحيوانية الغابية[3]، وأما فكرة الإنسانية فلم تتعد الحدود اللغوية، وتوقفت عند حدود القرية والقبيلة، يشير فيها السكان إلى أنفسهم بأوصاف تعني: الطيبين، والكاملين وغيرها، وهو عكس ما يصفون به غيرهم[4]، وهذه نزعة توحي إلى الذاتية استمرت حتى إلى عهد قريب لتمتزج بالنظريات العلمية فتكون بذلك أشد قساوة بعد أن أتى على العلم دهر يُتخَذُ فيه كإيديولوجيا، ولهذا نرى **توينبي** يحكم على العالم بكونه لا يمثل إلا حضارة الجنس الأبيض المختار[5]، أو ما صرحت به الدونية الأدلرية حيث اعتبرت الزنوج أطفالا كبارا[6]، وهو ما يوضح زعمهم النمو البطيء الذي يعاني منه الزنجي، واعتباره نوعا من الحجة التي تُشَرّع للرجل الأبيض بعث الرسالة التنموية والحضارية للعالم كما يدعي.

هذه الرسالة الحضارية لا يمكن بعثها إلا من خلال **الاستعمار**، وقد انتشرت دراسات تشرِّعه ليست أقل عنصرية مما سبق، ولعل أبرزها خروج **داروين** من دراستيه الأساسيتين (**أصل الأنواع**) عام 1859م و(**أصل الإنسان**) عام 1871م بفكرة التطور الجوهرية القائلة بأن "البقاء للأصلح"، وهناك من يرى أنه تمخض عنها بلورة مجموعة من الأفكار الاجتماعية والسياسية تختلف اختلافا تاما عن نظرية داروين العلمية حيث انتهى جماعة من المفكرين والساسة ممن يلقبون بأتباع داروين إلى أنه "ليس الحق فحسب، بل ومن الواجب أيضا على الأوروبيين المتفوقين أن يحتلوا ويسيطروا على البلاد غير الأوروبية، وتعتبر القدرة على الاحتلال والسيطرة هي مصدر الحق والشرعية[7]"، بل ويبرر آخرون الاستعمار عبر حديثهم عن خيرات العالم بأنها "لو بقيت موزعة أبدا كما هي الحال دون استعمار فإنها لن تستجيب لا إلى مقاصد الله ولا إلى المستلزمات العادلة للتجمع البشري"[8]؛ فليس هناك ما يبرر "إدامة ملكية عقيمة لثروات دون استغلال بين أياد عاجزة"[9].

---

[1] - ينظر: جان بول سارتر، مواقف مناهضة للاستعمار، تر. محمد معراجي، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007، ص. 57.

[2] - ينظر: الطاهر عبد الله، نظرية الثورة من ابن خلدون إلى ماركس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط.01، 1979، ص.14.

[3]- ينظر: كلود ليفي ستراوس، العرق والتاريخ، تر. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.م، د.ط، د.ت، ص.13-14.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، 14،13.

[5]- ينظر: محمد جلال كشك، القومية والغزو الفكري، مكتبة الأمل، الكويت، د.ط، د.ت، ص.42.

[6]- إيميه سيزير، خطاب حول الاستدمار، تر.ميشال سطوف، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007، ص. 41.

[7]- مجدي حماد، النظام السياسي الاستيطاني، ص.147-148.

[8]- إيميه سيزير، خطاب حول الاستدمار، ص.16.

[9]- المرجع نفسه، ص.16.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نتائجها على الأسود الإفريقي:

لا بد لكل فعل من رد فعل، ولابد لكل تلك الحقب الطويلة من التاريخ والمليئة باتهام الإنسان الأسود من أثر على نفسية الزنجي سلبا أو إيجابا؛ فكل تلك المخلفات التاريخية التي أتعبت الإفريقي لم تفارق الزنجي بل راحت تصنع فارقا بين الجنسين (الأبيض والأسود) كلما كان بينهما لقاء مهما كان بسيطا، وراح تأثر الإنسان الأسود يأخذ أشكالا متعددة أهم ما نلمسه في رواية (**فتى المنجم**) ما يلي:

1. الشكل الأول:

وهو **الشخصية المقاومة** حيث مثلتها عدة شخصيات زنجية غير أننا لا نجدها تستمر في المقاومة، وأما من يستمر فلا نجده إلا في شخص وحيد يمكن أن نقول أنه شخصية عارضة في الرواية يحاول الكاتب أن يبعث أفكاره وقناعاته من خلالها، وهي شخصية لم يتطرق إليها الكاتب إلا في مشهد واحد، فقد كان الدكتور **ميني** رجلا على هيئة البيض، ويعيش حياة لا تشبه حياة السود إطلاقا، وكان محل احترام الكثيرين، وقد انتبه **زوما** لذلك فقد "كان هناك الكثيرون أمثاله، يشربون الخمر، ويتقاتلون، ويقامرون، كثيرون بهذا الشكل في المدينة، لقد رآهم، وكان يعرفهم، ولكن ذلك الآخر كان مختلفا، مختلف عن كل الآخرين الذين يقفون هناك، حتى البيض أنفسهم كانوا يرون هذا الاختلاف، ويعاملونه بصورة مختلفة، لم يكن **زوما** يعرف أحدا يفعل ما فعله هذا الرجل، ومع ذلك فقد كان رجلا من أناسه[1]".

كان للدكتور **ميني** مكانة حتى بين البيض؛ فعندما صفعه الشرطي تقدم إليه شرطي آخر قائلا لصاحبه: "يحسن ألا تضربه، إنه طبيب" غير أن الدكتور **ميني** يهدد برفع دعوة[2]؛ وهذا يدلنا على أن المكانة المادية تصنع _وبصفة آلية_ مكانة اجتماعية إذ نلاحظ أن سياسات الدول الاستيطانية _مثل جنوب إفريقيا_ إزاء **السكان الأصليين** بصفة عامة يحكمها اعتباران يخدمان بعضهما حتى نشك في أسبقية أحدهما على الآخر:

<u>أولهما عنصري</u> يتضح في شعور **المستوطنين بالتفوق (Superiority)** إزاء الوطنيين، وهذه القضية مرتبطة إلى حد كبير بالذهنية الأوروبية على مدى تاريخ أوروبا غير أنها ازدادت توسعا بعد النهضة الأوروبية وقد تطرق إدوارد سعيد إلى ذلك في معرض قوله عن **الاستشراق (Orientalism)**، يقول: "كان الاستشراق يمثل لأي أوروبي في القرن التاسع عشر _وأعتقد أننا نستطيع أن نقول هذا بصورة شبه قاطعة_ منظومة من الحقائق بالمعنى الذي حدده **نيتشه** للحقائق؛ وهكذا فمن الصحيح إذن أن كل أوروبي كان فيما يستطيع أن يقوله عن الشرق عنصريا وإمبرياليا، ومعتنقا للمركزية العرقية بصورة شبه كاملة. وسوف تخف حدة اللذع المباشر لهذه الأوصاف بعض الشيء إذا ذكرنا أيضا أن المجتمعات البشرية أو على الأقل تلك التي حققت تقدما أكبر من سواها، كانت نادرا ما تقدم للفرد شيئا غير الإمبريالية والعنصرية والمركزية العرقية عند التعامل مع الثقافات الأخرى"[3]، وهو الأمر نفسه الذي يؤكد عليه إدوارد سعيد في كتابه الذي ينشره بعد ذلك (**الثقافة والإمبريالية**)[4].

---

[1] - بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.16.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص.93.

[3] - إدوارد سعيد، الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق، تر. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 01، 2006، ص.320-321.

[4] - للتوسع في هذه القضية ينظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، تر. كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. 04، 2014، ص. 223-224.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الثاني اقتصادي ويتضح من خلال شعور **المستوطنين** بالقدرة على استغلال **الوطنيين** كيد عاملة مجتهدة ورخيصة واعتبارهم مواطنين من الدرجة الثانية[1]؛ ويرى **ريكس** أن "العلاقات العرقية مهمة في توفير يد عاملة"[2] ويضيف بأن **ماركس** يرى أن **الرأسمالية (Capitalism)** تعمل على استغلال العامل وهي تشتري بذلك قدرته على العمل لتمنحها من يملك وسائل الإنتاج[3]، ويستدل **ريكس** في عرض الموقف الماركسي بما قاله أحد المستوطنين في شرق إفريقيا: "لقد سرقنا أرضه والآن علينا أن نسرق أعضاءه"[4]، ثم إن الطبقة العمالية من السود لا تعرف حقوقها، فحتى **زوما** في **(فتى المنجم)** _ومع كونه رئيس العمال_ لم يكن يعلم _ولا بقية العمال_ بأنه إذا أصيب عامل المنجم بمرض الصدر سيظل يحصل على النقود[5].

يمكن للأمور المادية أن تصنع الفارق، وقد أدركت **ليا** صاحبة المخمرة في **(فتى المنجم)** جوهر هذا الأمر، فقد كانت تقول دائما: "إن البيع يعني النقود، والنقود تعني القوة"[6]، وقد كان **فانون** قد وقف على حالات جعلته يفسر هذه الظاهرة في **(بشرة سوداء أقنعة بيضاء)** ورأى أن **الدونية** جرى الشعور بها تاريخيا، كدونية اقتصادية، والمرء يمكن أن يكون أبيض عندما تتعدى ثروته عددا من الملايين[7]، فالمرء "غني لأنه أبيض، وأبيض لأنه غني"[8]

لا يكفي المال وحده لكسب مكانة اجتماعية في بيئة استيطانية كولونيالية فقد يكون سلاحا لا طائل منه إذا لم يدعم بشخصية واعية مثقفة تعرف حقوقها وتعرف كيف تدافع عن نفسها، وفي رواية **(فتى المنجم)** نموذج لذلك يتمثل في شخص **دادي** العجوز السكير الذي رعى **ليا** صاحبة المخمرة؛ وقد جرى حوار بين خادمتها العجوز وبين **زوما** سرد تاريخ الرجل، فقد كان رجلا قويا مهيبا ومحترما، يمشي في الشارع والنساء يتوقفن للنظر إليه، والرجال يبادرونه بالتحية، ويتشرفون بصحبته، ويأتون إليه كلما صادفتهم المتاعب، وكان يتكلم على رأس المئات من الناس، ويقاتل من أجل بني جنسه، وكانت الشرطة ترهبه، وكان أكثر حكمة من **إليزا** نموذج الفتاة المثقفة، بل إنه كان أحسن قراءة وكتابة منها[9].

يمكن أن نقول أن المقاومة تظهر في وجهين بارزين:

الوجه الأول من المقاومة: وجه يحاول التعامل والتفاعل مع الظروف بشيء من الحكمة والروية، لا يرفض الإنسان الأبيض لكنه يرفض تصرفاته وسلوكياته، تراه غير مندفع، يحاول أن يكون متحضرا دون أن يقال أنه يقلد غيره كما هو تفكير الدكتور **ميني**، فحينما رأى **زوما** أن بيت الدكتور يشبه بيوت البيض أجابه: "لا يا **زوما**، إنه بيت مريح فحسب، إنك لا تقلد الابيض عندما تعيش في بيت مثل هذا، فهذا هو البيت الذي يجب أن يعيش فيه الإنسان لأنه جيد بالنسبة له، ولا يهم ما إذا كان أبيض أو أسود، فبيت مثل هذا جيد بالنسبة له، أما البيوت الأخرى هي بيوت البيض، البيوت التي يجعلونكم تعيشون فيها"[10]، إن الدكتور **ميني** يوضح حق الأسود في نيل ما يسعده، ويبرز الخطة الممنهجة لامتلاك الإنسان الإفريقي وجعله عبدا في يد الأبيض، وأن ما

---

[1] - ينظر: مجدي حماد، النظام السياسي الاستيطاني، ص.186-187.

[2]- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، تر. محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية د.ط، د.ت، ص. 133.

[3]- ينظر: آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ص. 133.

[4]- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ص. 133.

[5]- ينظر: بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.134.

[6]- المصدر نفسه، ص.169.

[7]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تر.خليل أحمد خليل، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007، ص.44-45.

[8]- فرانز فانون، معذبو الأرض، تر.سامي الدروبي و جمال الأتاسي، دار الفارابي، بيروت، ط.01، 2004، ص.30.

[9]- ينظر: بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.102-103.

[10]- المصدر نفسه، ص.96-97.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يشعر به **زوما** هو نتيجة حتمية عن إيمان الأسود بنسبة وسائل الراحة والسعادة للرجل الأبيض دون غيره، إن الدكتور **ميني** من خلال حواره مع **زوما** يكشف عن رجل مثقف واع، بجوهر قضية بني جنسه، يفاوض لكسب أصل القضية دون الدخول في التفاصيل والفروع وهكذا كان وعيه غالبا على سلوكه.

الوجه الثاني من المقاومة: مندفع، لا مبال، يتأثر بالظروف فيسبقه السلوك على العقل، واع وعيا ماديا، تراه يخوض في التفاصيل أكثر من الأصول، يستند على مبدأ **العنف (Violence)** بالمفهوم الذي تكلم عنه **فانون**[1]، ويجعل من الجزء كلاً، ومثاله بطل الرواية **زوما**، الذي نراه يشد قبضته القوية مع كل لقاء له مع الأبيض أو أعوانه من السود، يسرع إلى الدخول في صراع كلما وجد إلى ذلك سبيلا، وكأنه يحاول أن يثبت ذاته وقدرته أمام كل مستوطن أبيض، تراه يبغض كل أبيض ويحمله مسؤولية ما آل إليه، فوعيه بكونه مسلوبا يجعله انتقاميا في أبسط مواجهة.

إن ظهور هذه **الشخصية المقاومة** له أسبابه؛ فالأسود كان ممنوعا الرقي والتطور؛ فالعالم الأبيض النزيه وحده كان يمنعه من كل مشاركة، فمن الإنسان كان يُطلَب سلوك إنساني، وأما منه فكان يُطلَب سلوك زنجي[2]، ففي حوار طويل نوعا ما مع **بادي** الأبيض يقول **زوما**: "تقول إنك تفهم، لكن كيف تستطيع أن تفهم، إنك لا تحمل تصريح مرور، لا تعرف كيف تحس عندما يوقفك شرطي في الشارع... إنك لا تعرف كيف تحس عندما يقولون لك اخرج، هذا للبيض فقط... كيف يمكنك أن تفهم أيها الرجل الأبيض، إنك تفهم برأسك... أنا أفهم بالألم في قلبي، إنك تريدني أن أكون صديقك، وناسك يفعلون ذلك لي ولناسي"[3].

إن الأبيض بكل بساطة هو من كان يحدد معالم الإنسان الأسود، وهو من يقرر كيف يكون نمط معيشته، وهو من عزله وجعل الفجوة العريضة العميقة بينه وبينه، وبالتالي فالأبيض مسؤول بشكل مباشر عن تطرف الأسود، فلأن **الهيمنة (Hegemony)** والاضطهاد يسلطان على جنسه ومن أجل جنسه كان عليه أولا أن يعي جنسه "أما الذين حاولوا طيلة قرون أن يحولوه لأنه أسود إلى وضعية حيوان، فيجب عليه أن يرغمهم على الاعتراف به كإنسان"[4].

2. الشكل الثاني:

وهي الشخصية التي تشعر **بالدونية (Inferiority)** مع أي لقاء بالعالم الأبيض، فيكون بذلك فعل تحسس معين، وكلما كانت البنية النفسية هشة كان هناك انهيار للأنا وبالتالي يحاول أن يكون **الآخرَ (Other)** الأبيضَ، ليثمن ذاته لأنه يعلم أن الآخر فقط هو من يمكن أن يثمنه[5]، وعليه فإن صورة الأبيض في ذهن الأسود هي أكبر حجما مما هي في الواقع؛ فهو إن لم يمثل الكمال فإنه يمثل الجانب الأكبر من الحقيقة؛ فالعقل الباطني هو المستولي على الأسود ولذلك ترسم أمامه صورة الأبيض بشكلها المهول، وهذا النموذج هو الغالب على شخصيات رواية **(فتى المنجم)** وحتى ممن هم مقاومون في بعض الأحيان؛ فـ**ميزي** ترى من **إليزا** فتاة متعجرفة وتقول في خطاب **لزوما**: "إنها تظن نفسها ملكة تلك الفتاة إنما تريد أناسا يدخنون السيجار مثل البيض، ويكون لديهم

---

[1]- للتوسع ينظر الجزء الموسوم بـ (في العنف). فرانز فانون، معذبو الأرض.

[2]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.116.

[3]- بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.205.

[4]- جان بول سارتر، مواقف مناهضة للاستعمار، ص.14.

[5]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.156.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

سيارات، ويلبسون البدل كل يوم"[1]، بينما **زوما** يرى أن ما يكسبه الأبيض هو من حق الأبيض فحسب ولا يحق لهم هم السود العيش على نمط البيض.

إن هذه **الدونية** التي يعيشها الأسود سوف لن تمر مرورا عارضا، بل إنها _وبفعل عوامل اجتماعية وتاريخية_ سيجعل من هذا التأثر يأخذ عدة أوجه في الواقع غير أننا في (**فتى المنجم**) نلمس ثلاثة أوجه:

الوجه الأول: التقليد (Mimicry):

وهو أبسط وجه من أوجه الشعور بالدونية، يحاول فيه الأسود إبراز شيء من المفاتن لجلب انتباه الغير، وهي صفة طبعت النساء دون الرجال، نراها في أيام السبت حيث تأتي الشابات من التل و**بيريا** و**بارك تاون** إلى **معسكر المالاي** لابسات ملابس مثل النساء البيض غير أنها ذات ألوان كثيرة زاهية[2]، ونراه في موضع آخر أكثر طرافة؛ وفيه راحت **ليا** تقلد البيضاوات اللاتي يتبعن الموضة على مرأى من الناس، وبصورة متكلفة تضع يدها اليسرى في وسطها، وتمسك باليمنى سيجارة وهمية وتنفض رماده وهي تبتسم ابتسامة متعالية بيضاء، ثم تمد يدها بكسل إلى **دادي** العجوز الذي يركع على ركبتيه ليقبلها[3].

محاولة تقليد البضاء هو إقرار في الوقت نفسه بمكانتها في الوسط الأسود من الرجال والنساء على السواء؛ فهي تمثل السيدة والرقي والحضارة، أو ربما الحلم المنشود، ويمكن أن نفهم ضمنا أن الرجل الأسود إذا قبلته فتاة تتقلد بالبيضاوات، فكأنما قبلت به البيضاء؛ فالسيدة البيضاء مطلوبة في لاوعي الرجل الأسود وكلا الجنسين من السود يدرك ذلك.

الوجه الثاني: التبعية:

وهي تختلف عن مسألة التقليد، والفرق بينها وبين التقليد هو علة كل وجه، فعلّة التقليد هو الإعجاب، بينما علة التبعية هو الخوف والرهبة، نلمسها في الرواية من خلال الشخصين الملونين اللذين حاولا الإمساك **بزوما**[4]، كما تلمسه بصفة جلية في وصف أعين العمال الذين يعملون في المنجم، حيث ذكرت **زوما** بنظرة ماشيته حينما كان يرعى بها في المزارع "وعندما يأتي كلب ويندس بين الأغنام وينبح، كانت أعين هؤلاء الرجال مثل أعين الأغنام التي لم تكن تعرف أين تهرب عندما ينبح الكلب، وكان ذلك ما أفزعه، وعندما كانت تأتي عربة نقل كان الرجال يقفزون من طريقها مثل الأغنام وفوق كل ذلك كان الشرطي مثل الراعي الذي يمسك رمحا، والرجل الأبيض يجلس عاقدا ذراعيه"[5]، بل يقر أحد العمال: "ألسنا جميعا أغناما تتكلم؟"[6]، إن هذا الإقرار بهذه الدونية يمكن إرجاعه _على حد رأي مانوني_ إلى الاستعمار؛ فهو يستند إلى علم النفس وإن كان هناك مجموعة من الناس مصابة بعقدة التبعية وهي مبرمجة لأن تكون تابعة[7]، **فزوما** وهو خارج من قلب المدينة كان كلما يبتعد يقل عدد البيض وبدأ يرى ناسه السود أكثر فأكثر وشيئا فشيئا راح يتركه الإحساس بالتنحي جانبا للناس و"أصبح يحتك بالناس ولا يفسح لهم الطريق، صار يرتطم بهم"[8].

---

[1]- بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.72.

[2]- ينظر: بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.25.

[3]- ينظر: بيتر أبراهامز، فتى المنجم، ص.143-144.

[4]- ينظر: بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.27.

[5]- بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.57.

[6]- ينظر: بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.60.

[7]- ينظر: إيميه سيزير، خطاب حول الاستدمار، ص.40.

[8]- بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.91.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إن **عقدة التبعية** هي نتاج تراكمات تاريخية نفسية توارثتها أجيال من السود وهو ما كوّن في اللاشعور **فوبيا الرجل الأبيض** المتطور الذي لا ينهزم، والذي يشكل فيما بعد **لاوعيا جمعيا** تعاني منه أجيال كثيرة عبر حقب طويلة، وهذا ما يثبته **مالك بن نبي** حيث رأى أن العلاقة الفاسدة في عالم الأشخاص لها نتائجها السريعة في عالم الأفكار وعالم الأشياء، والسقوط الاجتماعي الذي يصيب عالم الأشخاص يمتد لا محالة إلى عالم الأفكار وعالم الأشياء في شكل فاقة وافتقار[1]، وهذا يمكن قياسه على بيئة كولونيالية.

الوجه الثالث: الإحساس بالبياض (التماهي Identification):

وهو ظاهرة بارزة وخاصة على مستوى شخصية **إليزا** في رواية (**فتى المنجم**) وهي أخطر شخصية تواجهها **القومية (Nationalism)**، حيث يحاول الفرد أن يكون الآخر؛ **فإليزا** تعرض ذلك بناء على تعطش مادي فتقول: "إنه جنون المدينة هذا الذي يتملكني"[2]، فهي تريد سيارات وبدل وكل ما يرمز وينسب إلى حضارة الأبيض لأنها دائمة المقارنة بين السود والبيض، تريد عادات البيض وأشياءهم، وتريد أن تكون مثلهم تذهب إلى حيث يذهبون وتفعل ما يفعلون، صحيح أنها فتاة ملونة لكنها لا تشعر بذلك، فهي ترى أنها بيضاء وخاصة في بيئة جل سكانها سود، وبمقارنة بسيطة بين الدكتور **ميني** و**إليزا** سنجد أن **ميني** يفكر في جوهر الأشياء فهو يرى الماديات وسائل من حق الجميع والغاية منها الراحة، بينما **إليزا** فتراها غاية تجعل الإنسان أبيض أو على الأقل تملأ الفراغ النفسي وتُسْلي النفس بمقارنة نفسها ببني جلدتها، وقد درس **فانون** حالة الإنسان الأنتيلي كونه إنسانا ملونا ورأى أن منهم من يتضايقون عندما يشتبه بأنهم سنغاليون لأنهم أكثر تطورا من السود الأفارقة، فهم أقرب إلى البياض[3]؛ فالأنتيلي يفخر بكونه أبيض مع السنغاليين ويشعر بسواده مع الأوروبيين[4]، و**إليزا** لا ترى نفسها سوداء إطلاقا بل ترى نفسها بيضاء، وأن داخلها أبيض، لهذا يتضح أنها لا تطمح إلى **زوما** بل إلى رجل أبيض، يمثل لها ثروة كبيرة.

يرى **بيير بورديو** وهو منظر **القيمة الثقافية** الأكثر حنكة والأكثر اقتباسا _كما وصفه **سايمون ديورنغ**_ أن الأذواق مكون رئيسي في **الرأسمال الثقافي (Cultural capital)** لكل فرد وهي تشكل ما أسماه **مظهرا (Habitus)** ويقصد به جملة الميول والتفضيلات لا يدرك الناس أنهم يمتلكونها غير أنها تظهر في أبسط الممارسات والحركات، ويضيف **ديورنغ** أنه "يرث الأفراد من الطبقة المهيمنة رأسمالا ثقافيا أكثر مما يرثه أولئك المنتمون إلى الطبقة المهيمن عليها، تماما مثلما يمتلكون رأسمالا اقتصاديا أكبر، فهم يتعلمون تقييم الثقافة العليا ويضعونها في سياقها... ويمكن تحويل هذا الرأسمال الثقافي إلى رأسمال اقتصادي بسبل مختلفة (وبالعكس)، لكنه مهم بشكل خاص لأولئك الذين يدعوهم بورديو (الجزء المسيطر عليه) من بين الطبقة المهيمنة، والذين يعوضون افتقارهم النسبي إلى المال والمنزلة من خلال اكتسابهم مزيدا نسبيا من الرأسمال الثقافي"[5]

يقول **فانون** عن هذه العقدة على لسان إحداهن: "إن الحياة كانت صعبة بالنسبة إلى امرأة ملونة، وبما أنها لم تعد قادرة على تسويد ولا على تزنيج العالم، فسوف تحاول إذن تبييضه في جسمها وفي فكرها"[6]، وبما أنها تسعى إلى البياض فإنها ستبقى

---

[1]- ينظر: مالك بن نبي، ميلاد مجتمع، تر. عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط.06، 2006، ص. 45.

[2]- بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.154.

[3]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.25.

[4]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.151.

[5]- سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر. ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم: 425، يونيو 2015، ص.329-330.

[6]- فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.47.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تعيسة تعاسة من يدعو إلى كره الأبيض[1]، فهي تتعذب في جسدها، ولأن نيل البياض بعيد فإن **إليزا** تكره نفسها لأنها سوداء، وتكره البيض لأنهم بيض[2].

يرجع **فانون** هذا التماهي في الإنسان الأبيض إلى تصور مانوي يلخص صراع قطبي العالم الأبيض والأسود؛ فالأبيض يعني امتلاك الجمال والفضيلة اللذين لم يكونا يوما أسودين، الأبيض يعني النهار والخير وهو رمز كل حسن وفاضل، والعكس تماما بالنسبة للسواد؛ فهو يمثل الدمامة والخطيئة والشر والليل وكل ما اتصل بهذه المعاني، حتى أن الله أبيض والشيطان أسود، وبناء على هذه الفكرة يقول الملون: "أنا أبيض، وأنا _لا شعوريا_ أحاذر مما هو أسود فيّ، يقال لي لا تكن زنجيا"[3].

خاتمة:

في ختام بحثنا تتضح لدينا عدة نتائج يمكن أن نلخصها في ما يلي:

1. لم تكن عقدة الأسود متحررة من ادعاء الأبيض عليه؛ وإن الحضارة الغربية _ومع كل ما وصلت إليه وساهمت به في العصر الحديث من إيجاب_ فإنها لن تجد البرهان القاطع لتبرئة نفسها من ظلم شعب يمثل حيزا كبيرا من هذا العالم؛ فمساهمة الأعراق في الحضارة يعود لظروف جغرافية وتاريخية واجتماعية كما يرى **ستراوس** وليس نتيجة لقابليات لها اتصال بالتكوين التشريحي أو الفيزيولوجي للإنسان الأسود[4]، وإن هذا التميز لهو نتيجة عدم فهم، ولكل حضارة خصائص نتجت على حسب احتياجات شعوبها[5].
2. **الأنا الملونة** المتمزقة بين ما هو أسود وما هو أبيض، هي الأنا الأكثر تفاعلا وانفعالا في المجتمع الافريقي حيث تنكمش بمواجهة كل من هو أبيض وتتضخم بمواجهة كل ما هو أسود، وهي إلى حد ما أسيرة تلك **الثقافة المركزية** التي تشرّبتها وهذا ما يجعل عدم **الاستقرار**. في حين يختلف الأمر مع **الأنا السوداء** فهي مستقرة وثابتة إما على موقف المقاوم أو موقف التابع وقد ساهم في ذلك الجانب الاقتصادي والسياسي للآخر بصفة واضحة جلية.
3. لا يمكن تناسي الدور الفعال للاستعمار الذي ساهم إلى حد كبير في توطيد هذه العقدة وترسيمها لتخدم طموحاته الإمبريالية، بالتالي هذا ما يجعل قراءة **ابن خلدون** لعلاقة الغالب بالمغلوب قراءة **راهنية** فالانتقاص من الثقافات الأفكار الإفريقية واستراتيجية الاستعمار السياسية والثقافية جعلها تفقد فاعليتها وهذا ما يلخصه **مالك بن نبي: "**في الواقع عند الاستعمار معلومات عنا أكثر بكثير مما عندنا عنه، إنه يكيف بكل بساطة موسيقاه وفقا لانفعالاتنا ولعقدنا ولنفسيتنا، إنه يعرف مثلا أننا اتجاهه لا نفعل، وإنما ننفعل، وهو عندما يكون قد دخل في مرحلة التفكير في مشاكل الغد؛ في الحفر الموحلة التي يريد أن يوقعنا فيها، نكون نحن لا نزال نفكر في مشاكل الأمس، في التخلص من الحفر الموحلة التي أوقعنا فيها فعلا"[6].

---

[1]- ينظر: فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.07.

[2]- ينظر: بيتر ابراهامز، فتى المنجم، ص.154.

[3]- فرانز فانون، بشرة سوداء أقنعة بيضاء، ص.187.

[4]- ينظر: كلود ليفي ستراوس، العرق والتاريخ، ص. 06.

[5]- ينظر: كلود ليفي ستراوس، العرق والتاريخ، ص.38.

[6]- مالك بن نبي، من أجل التغيير، دار الوعي، الجزائر، ط.01، 2013، ص.105.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قائمة المصادر والمراجع

1) أبراهامز بيتر، **فتى المنجم**، تر.سامي الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.01، د.ت.

2) أشكروفت بيل وآخران، **دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الرئيسية**، تر: أحمد الروبي وآخران، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010.

3) بن نبي مالك، **من أجل التغيير**، دار الوعي، الجزائر، ط.01، 2013.

4) بن نبي مالك، **ميلاد مجتمع**، تر. عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط.06، 2006.

5) توبور– هيلين داميدا، **إفريقيا في القرن العشرين**، تر. صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2013.

6) حماد مجدي، **النظام السياسي الاستيطاني: دراسة مقارنة اسرائيل وجنوب افريقيا**، دار الوحدة، بيروت، ط.01، 1981.

7) ديورنغ سايمون ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، تر. ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم: 425، يونيو 2015.

8) سارتر جان بول، **مواقف مناهضة للاستعمار**، تر. محمد معراجي، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007.

9) شتراوس كلود ليفي، **العرق والتاريخ**، تر. سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د.م، د.ط، د.ت.

10) سعيد إدوارد ، **الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق**، تر. محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 01، 2006.

11) سعيد إدوارد ، **الثقافة والإمبريالية**، تر. كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط. 04، 2014.

12) سيزير إيميه، **خطاب حول الاستدمار**، تر. ميشال سطوف، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007.

13) عبد الله الطاهر، **نظرية الثورة من ابن خلدون إلى ماركس**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.01، 1979.

14) فانون فرانز، **بشرة سوداء أقنعة بيضاء**، تر.خليل أحمد خليل، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007.

15) فانون فرانز، **معذبو الأرض**، تر.سامي الدروبي و جمال الأتاسي، دار الفارابي، بيروت، ط.01، 2004.

16) كشك محمد جلال، **القومية والغزو الفكري**، مكتبة الأمل، الكويت، د.ط، د.ت.

17) لومبا آنيا ، **في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار**، تر. محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، د.ط، د.ت.

18) يحي جلال، **تاريخ افريقية الحديث والمعاصر**، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 1999.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

A Religion of Accountability and the Annihilation of Divine Providentialism in the Last Scene of Hamlet: A CDA Perspective

TLILI SAAD, University of Sfax, Tunisia.

Abstarct

This article tends to study the subversive Shakespeare's religious discourse in the Renaissance England. An adaptive multi- disciplinary dimension of Critical Discourse Analysis (henceforth CDA) is applied to lay bare the discursive strategies appropriated by William Shakespeare to safely express his political and religious philosophy in the last scene of the play of Hamlet. This study attempts to bring together linguistic, sociocognitive, and critical metaphorical aspects in one single CDA framework. Serving methods and tools of analysis from various well-known CDA approaches such as Fairclough (1989, 1995), Van Dijk (1993, 2001), and the Critical Metaphor Analysis (CMA henceforth) model (e.g. Lakoff and Johnson, 1980) are selected to fulfil the aims of analysis.

Keywords:

Shakespeare, Hamlet, religious discourse, CDA, Van Dijk, Sociocognitive, Fairclough, CMA.

Introduction

Driven by an inspiration to read about Shakespeare's politico-religious conceptions in drama, I read that Jackson and Marotti (2011), among other authors, claim that intellectual elites who are uncomfortable with religion find it hard to take a fresh look at manifestations of the religious in the work of William Shakespeare as a dramatist whose openness to interpretation has facilitated modern secular understanding of his plays. Jackson and Marotti (2011) blame these intellectual elites for the way they deal with religious subject matter in Shakespeare's drama; they believe that when the intellectuals refer to the religious in the dramatist plays, they prefer to historically analyse it as a mere feature of the cultural context of his drama. The problem with this approach is that it does not allow taking seriously the religious thought, beliefs, or crises that energised and disturbed Shakespeare when he wrote. Jackson and Marotti (2011) state that in the wake of the current "turn to religion" in literary studies, and in response to the writings of postmodern theologians and philosophers, starting from Jacques Derrida in the final phase of his career, Shakespeare scholars have been more responsive to the presence of the religious in the author's work (pp. 19-20).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

In a similar vein, this research tends to contribute to the scholarship current review on Shakespeare and theologies. It works on Shakespeare's last scene of Hamlet to read through the way the author discursively determines his stand against the way religion is inculcated in the time's minds. Relying on CDA, this research undertakes a critical study of the way the religious is appropriated to outlined forms and practices adherent to the time politics and ideologies. Although few would be able to state exactly what religious and hence political positions Shakespeare adopted, no one would dispute that his plays are communicated by contemporary political ideas, events and ideologies.

This research draws selectively on recent advances in CDA models ambitiously to explore the ideological relevance of the Shakespeare's on stage religious discourse to the time social and political structures. Reading through Hamlet's Act five Scene two, this work proposes a critical analysis of the religiously inflected discursive representation of the contemporary rule.

2. Methodology

The section of Methodology is designated to Fairclough (1995)'s Description, Interpretation, and Explanation stages merged with Van Dijk (1993, 2001, 2014)'s Discourse, Cognition, and Society triangulation with some borrowing from the CMA of Lakoff and Johnson (1980). It provides a detailed illustration of the application of these methodological steps. For more practicality, this research has merged the Description and Interpretation stages into one stage; Description and Interpretation are supported by Van Dijk (1993, 2001, 2014)'s Event and Context Models. The Description stage is the semantic analytical level; it describes the linguistic features; whereas, the interpretation level is concerned with the language use; it represents the pragmatic side of language. Finally the Explanation stage is related to the macro social dimension of language. It is methodologically supported by Van Dijk (1993, 2001, 2014)'s Sociocognitive Model.

This **first level** of analysis is framed within Van Dijk (1993, 2001, 2014)'s mental model called Event Model - relevant to Fairclough (1995)'s Description stage – The event models are arranged into textual titles called Semantic Macrostructures or Topics. These topics are the pragmatically targeted headlines of the text. These arranged topics are analytically developed relying on selected textual semantic, grammatical, phonological, morphological etc... micro structures.

The event model is a key textual event controlled by the author to be pragmatically transformed into a **second level** of mental models called by Van Dijk (1993, 2001, 2014) a Context Model - relevant to Fairclough (1995)'s Interpretation stage. This context-bound mental model is created or invoked by the author to textually bear ideological dimensions contextually serving a given plan of action.

The **third level**, which corresponds to Fairclough (1995)'s Explanation stage, is referred to, in Van Dijk (1993, 2001, 2014) as Sociocognitive Model; this super macro mental model projects the author's devised personal

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

context model onto the social cognition. This sociocognitive mental model acts on the social mental repertoire either to remove old inculcations and infuse new ones or to fix and reassert old creeds.

Below are explanations and illustrations of Key concepts related to Van Dijk (1993, 2001, 2014) and Fairclough (1995) models:

- Local and Global Forms

> Global forms or superstructures are overall, canonical and conventional schemata that consist of typical genre categories, as is the case for arguments, stories or news articles. Local forms are those of (the syntax of) sentences and formal relations between clauses or sentences in sequences: ordering, primacy, pronominal relations, active ± passive voice, nominalizations, and a host of other formal properties of sentences and sequences. (Van Dijk, 2001 p. 107)

Van Dijk (2001) argues that local meanings are related to the "meaning of words the structures of propositions, and coherence and other relations between propositions." The local meanings are the result of the selection made by speech makers in their mental models of events or their more general, socially shared beliefs -- global meanings. The kind of selection directly influences the mental models, and hence the opinions and attitudes of the recipients (Van Dijk, 2001 p. 107).

- Local and Global Contexts

In addition to local and global meanings, Van Dijk has distinguished between local and global contexts. Local context is defined in terms of properties of the immediate interactional situation (situational setting, participants...etc) in which a communicative event takes place (Van Dijk, 2001, p. 103). Global contexts, on the other hand, are defined by the social, political, cultural and historical structures in which a communicative event takes place (p. 108).

- Event and Context Models

Van Dijk (2001) states that "Models form the crucial interface between discourse and society, between the personal and the social. Without such models, we are unable to explain and describe how social structures influence and are affected by discourse structures" (p. 112). Event and Context models are mental representations in episodic and long-term memories. Episodic memory is a part of long term memory in which people store their knowledge and opinions about episodes they experience or read or hear about (ibid). Event models are individual experiences of life events stored in episodic and long-term memories. Context models are mental models "people **construct** of their daily experiences from getting up in the morning to going to bed at night (Van Dijk, 2001, p. 109). In a rough sense, context models control the '**pragmatic**' part of discourse and event models control the '**semantic**' part (p. 112).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- Social cognition/Sociocognitive Models

Discourse, communication and (other) forms of action and interaction are monitored by social cognition. Social cognitions or sociocognitive schemas of shared knowledge, experience, attitudes, ideologies ...etc. (Van Dijk, 1993). Social cognitions influence and are inferred from micro event and contextual models. Resnick et al. (1991) claim that:

> Social cognitions mediate between micro and macro levels of society, between discourse and action and between the individual and the group. Although embodied in the minds of individuals, social cognitions are social because they are shared and presupposed by group members, monitor social action and interaction, and because they underlie the social and cultural organisation of society as a whole. (as cited in Van Dijk, 1993, p. p. 257)

Fairclough (1989, 1992 and 1995) claim that each discursive event has three facets or dimensions (a) it is a spoken or written text (Description), (b) it is an instance of discursive practice involving the production and interpretation of text (Interpretation), and (c) it is a part of social practice (Explanation). Figure 1 below taken from Fairclough (1995, p.98) summarises the relationship of dimensions of discourse analysis to dimensions of discourse.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

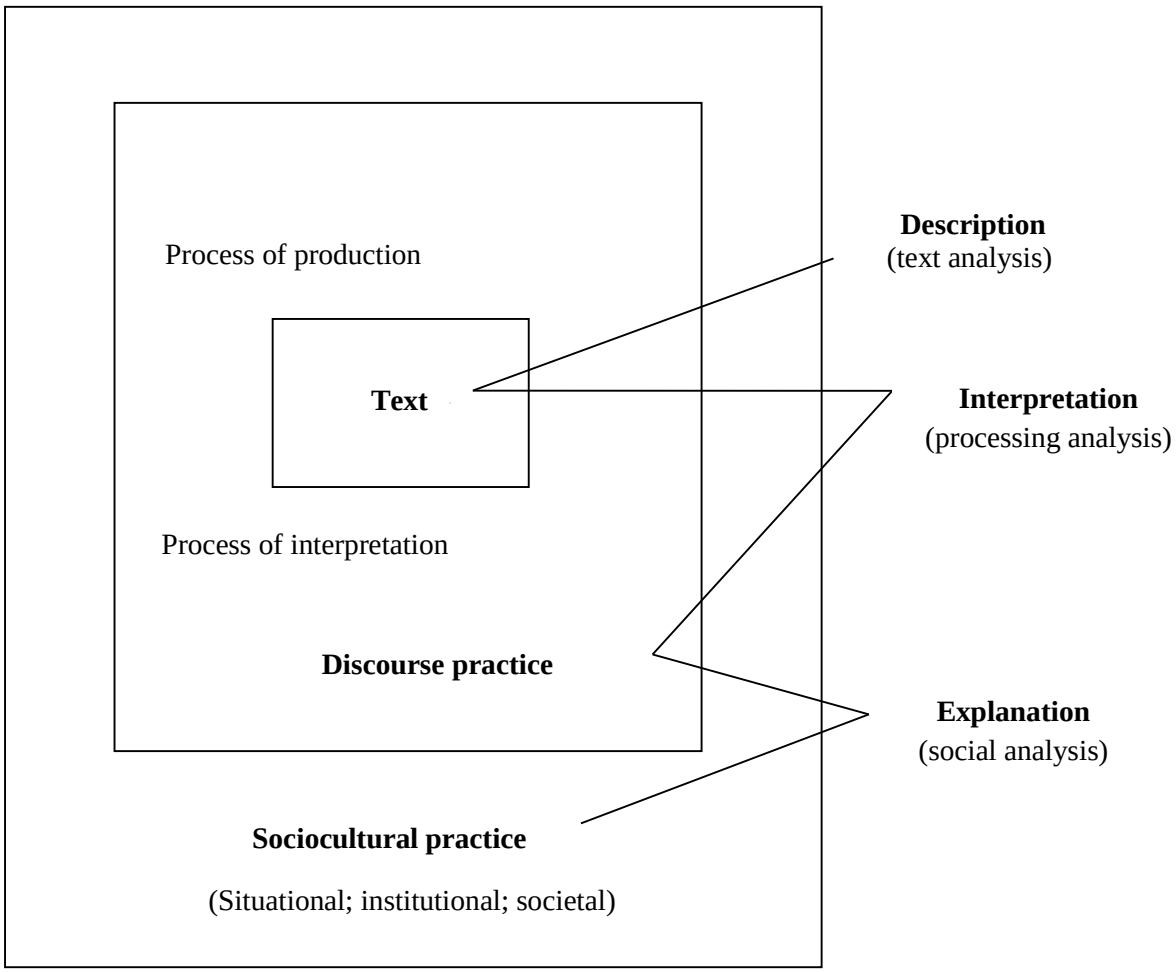


Figure 1. Fairclough's Dimensions of Discourse and Discourse Analysis.

3. Findings and Discussion

This section provides an application of the adopted CDA framework starting from Description and interpretation, relying on the methodological event and context mental models and ending with the Explanation stage relying on the sociocognitive models. Semantic macrostructures are summarized into Macro Topics, and these Macro Topics encompass minor semantic macrostructures called Topics. Topics are textually described, interpreted and explained based on chosen linguistic items in the text.

3.1. Super Macro Topic 1: Sins and the Ruin of a Court

3.1.1 Topic 1: Death of Rosencrantz and Guildenstern

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3.1.1.1 Description and Interpretation: Event and Context Models

Hamlet was to be shipped to the King of England and put to a sudden death recommended by Claudius in a sealed letter delivered by Rosencrantz and Guildenstern, but the Machiavellian fox - Hamlet - discovered the plot and reacted accordingly. Thanks to Hamlet's wit and to a fitting sea setting, he mindfully swapped letters. He forged the King's script and sealed the new letter with a seal inherited from his father and luckily held by him. He skilfully transferred the letter of his death into a letter of his enemies' death. The main ground for Rosencrantz's and Guildenstern's devised death is reviewed in Hamlet's narrative to his choicest friend Horatio:

HORATIO

So Guildenstern and Rosencrantz go to't.

(Hamlet,V. 2. 60)

HAMLET

Why, man, they did make love to this employment;

They are not near my conscience; their defeat

Does by their own insinuation grow:

(Hamlet,V. 2. 61-63).

Using sexual metaphoric imagery, Shakespeare's conceptually nears the picture of Guildenstern and Rosencrantz responsibilities for their dispatching and death. He projects the ecstasy of making love on the kind of the emotional relationship between the two men and the task they undertake: "they did make love to this employment;" THEIR EMLOYMENT IS A WOMAN and THEY MAKE LOVE TO THEIR EMPLOYMENT. They are in love with the fact of dispatching Hamlet to the scaffold. They are not in Hamlet's scope of guilt: "They are not near my conscience," said Hamlet; they caused their own defeat by the growth of self-implication in criminal offence. They deserve what they have met. Their flaw is their breaking of the law that dictates that the humbler must keep aside from the crossfire of mighty rivals:

HAMLET

'Tis dangerous when the baser nature comes

Between the pass and fell incensed points

Of mighty opposites.

(Hamlet,V. 2. 64-66).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Globally, Shakespeare wants to convey a moral message. The death of Rosencrantz and Guildenstern is doomed by their blind faith to their ruler's orders however these orders are. Executers of malign schemes have, by the end, met their share of retribution corresponding to their share of complicity in evil.

3.1.1.2 Explanation: Sociocognitive Model

At the age of the Reformation that "destroyed the old religious power of authority, and made the kings equal, if not superior, to the pope (Draper, 1936, p. 61), the Tudors as well as the Stuarts and all the English people had a tendency to make the king supernatural. Shakespeare, on the other side, tries to neutralise this cultural vision by creating Hamlet the scourge who demonstrated virtuoso abilities to be, in Machiavellian words, the lion who can protect himself from traps, and the fox who can defend himself from wolves. Hamlet is, therefore, a fox who recognised traps, and a lion that will frighten wolves. Following Machiavelli, Hamlet managed to employ deceit to secure his own survival when he was shipped to England. Hamlet may be the picture of the Machiavellian prince who might be read about by William Shakespeare. He is the prince fox and lion of virtuoso abilities and not the prince religiously legitimised by inculcated institutional doctrines.

3.1.2 Topic 2: The Total Expiration

3.1.2.1 Description and Interpretation: Event and Context Models

The last event model in the play is a scene of a stopping point. It is the real scene of accountability. The monitor of this ending point is Hamlet who had already put an end to three court men who were driven to death with their own weapons. Polonius, who hid behind the drape to eavesdrop on Hamlet and his mother's conversation, was stabbed to death blind to the source of the thrust. Rosencrantz and Guildenstern, who were in love with their mission of sending Hamlet to destruction, had never been conscious that their rope would be tied up around their own necks. The last scene of the last Act (Act 5 Scene 2) is the scene of aggregate judgement of conducts. It is the scene of the deaths of Gertrude, Laertes (the son of Polonius), Claudius the King, and Hamlet. Each of them has correspondingly paid for their debts of sins.

In the fighting bloody scene between Hamlet and Laertes the word 'dies' occurred five times and once does the word 'falls'; it collocates with Gertrude and the word 'killed' with Laertes's treachery. At each time of occurrence the verb of event 'dies/die' has its contextual implication and historical justification. Table 1 below arranges inferences from the death paradigm in Act 6 Scene 2.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Table 1

Act 6 Scene 2: Scene of Deaths

Character	Statement of Death	Cause of Death
1.Gertrude	QUEEN GERTRUDE **falls** **QUEEN GERTRUDE** No, no, the drink, the drink,--O my dear Hamlet,-- The drink, the drink! I am poison'd. **Dies** (Hamlet, V. 2. 320-322)	The **poison** concocted by the experienced man of poison: King Claudius.
2. Laertes	**LAERTES** Why, as a woodcock to mine own springe, Osric; I am justly **kill'd** with mine own treachery. (Hamlet, V. 2. 316-317). **LAERTES** He is justly served; It is a poison temper'd by himself. Exchange forgiveness with me, noble Hamlet: Mine and my father's death come not upon thee, Nor thine on me. **Dies** (Hamlet, V. 2. 339-343).	The most concentrated **poison** ever. The poisoned sword prepared by Laertes himself .
3.Claudius	**HAMLET** Here, thou incestuous, murderous, damned Dane, Drink off this potion. Is thy union here? Follow my mother. KING CLAUDIUS **dies** (Hamlet, V. 2. 334-336)	The **poison** prepared by Claudius himself.
4. Hamlet	**HAMLET** O, I **die**, Horatio; The potent poison quite o'er-crows my spirit: I cannot live to hear the news from England;	The sword **poisoned** by Laertes.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

	But I do prophesy the election lights On Fortinbras: he has my dying voice; So tell him, with the occurrents, more and less, Which have solicited. The rest is silence. **Dies** (Hamlet, V. 2. 372-378).	

The global mental event model tabulated above is dramatically a context model revolving around the axis of death of poisoning. The inferred context model is that: what goes round comes round. Gertrude, Laertes, Claudius, and Hamlet all of them are proper nouns collocated with the word "dies" or the lexeme "die." Gertrude is accidently poisoned by the pearl treated by Claudius and thrown in Hamlet's cup of wine as an alleged exaltation of the first Hamlet's hit of Laertes. When Hamlet gave a second hit to Laertes, happy Gertrude insisted to carouse Hamlet's fortune by drinking the cup poisoned by the pearl. This very event model highlights Claudius career in poisoning, but his table was turned on his beloved wife. Laertes's conduct has, on the other hand, reaffirmed the theme of falling in one's trap and his poisoned rapier[1] has killed him and Hamlet, and again he is hoist by his own petard. King Claudius, on his turn, got a taste from his medicine, and his plan backfired and died sunk in sins as wished by Hamlet.

The exception is only with Hamlet; he likewise died poisoned but deceived by the plan of Claudius and Laertes. The event globally highlights the shameful ends of the treacherous Claudius and Laertes who chose to cowardly fight against Hamlet who died as a lion wounded by the most villainous and ignoble weapon. However, Hamlet, on the other side, has his own share of payback which is a blowback of his evils. His hamartia is manifested in his excessive contemplation of avenging upon his father's killer. This excessive contemplation led to a delay that ultimately results in self-destruction and to the flaws of the other characters and hence to their destructions. His hamartia is incorporated in his neglect of his loving mother and his beloved Ophelia. By the end, however, the hero has shown a continuation of the exultant self through announcing that Fortinbras has his "dying voice":

---

[1] rapier /ˈreɪpiə(r)/

a long thin light sword that has two sharp edges:

Oxford Advanced Learner's Dictionary, 8th edition© Oxford University Press, 2010.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

HAMLET

But I do prophesy the election lights

On Fortinbras: he has my dying voice;

(Hamlet, V. 2. 374-375).

Fortinbras ordered Hamlet to be buried with military honours. Does this mean that Shakespeare has his hero physically die but spiritually procreated in the young Norwegian crown prince? The traits of a prince real minister of virtue whose only obsession is to fight and find fault with wrongdoers cannot die in absurdity; his struggling spirit, though defective, must be resurrected elsewhere on this earth and Fortinbras - conceived by Hamlet - is the fertile land in which he can plant his grain of vigorous struggle against vice and greed to found More's 'Utopia'.

Other researchers may have other vantage points concerning Hamlet's brand of religion. Battenhouse (1976), for instance, insists that Hamlet's religion is defective, and his killing of Claudius is ruthless itself and indicative of the "darkened affections" which "imply alienation from God" (p.502). Research in the field of Religion in Shakespeare is indeed a new opened window, so further studies may add newer findings in the scope that may reinforce or refute the present research assumptions.

3.1.2.2 Explanation: Socicognitive Model

Act V Scene 2 is the scene of accountability in aggregation; it is the scene of harvest. Sown sins are ripe and reached the season of reaping. A whole court has perished on account of running after power and revenge. A brother killed his brother King, stole the diadem and married the widow queen; court officers were political climbers following sovereign's schemes and plots of murders, and kings and princes fighting over lands, and so on, can only lead back to Hadfield (2004) who argues that the over-riding political issue of the time was the question of sovereignty and the legitimacy of the monarch. The Tudor dynasty, according to him, had a disputed right to rule and there were many other claimants to the throne, and Henry VII was a usurper with a weak claim to the throne through his mother Margaret Beaufort, a descendant from John of Gaunt, the son of Edward III (p. 2). Such a political context can lead to assume that Shakespeare has an undisputed will to play on social cognitions that were saturated with scenes of disputes over power.

Queen Elizabeth, for instance, was declared heretic and, therefore, a usurper by the Catholic Church, and confronted considerable opposition to her reign in Europe and in Britain. That was a result of her father's (Henry VIII) break with Rome in 1533 (Hadfield, 2004, p. 2). All that added to a boiling context of non-secular institutional interference in political and social events leading to various religious moves and sects. The Reformation and the Counter Reformation, the Catholics versus the Protestants, The Catholic Church versus the Anglican Church, the Pope versus the King, the King taking the right of representation on earth from the pope; Monarchy was accepted

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

as the form of government most natural, most workable, and most highly approved by Holy Writ; and the ruler actually took the place of the pope as God's vicar upon earth (Draper, 1936, pp. 61-63). Such an atmosphere and alike are enough to stir the populace social repertoire and turn their ears to listen to any convincing subversive discourse of religious conceptions in relation to politics.

4. Conclusion

The present research has clearly given pride of place to the link between the literary discourse and its link to the real socio-political context. Linguistic, rhetorical, and cognitive choices are drawn upon as selected tools of analysis. Adopting a multidisciplinary CDA approach this article has put language into action to read through Shakespearean ideological conceptions about the relationship between religion and politics. The objective of the research is twofold. It tries, on the one hand, to devise a CDA framework that integrates two models of two famous authorities in the domain of discourse analysis appropriating selected lexical and metaphorical tools of analysis, and it attempts, on the other hand, to contribute into the scope of critical studies of Shakespeare's Hamlet mainly in relation to religion and ideology. This paper provides a practical CDA version that reconciles between Van Dijk's analytical Event, Context, and Socicognitive Models and Fairclough's three-staged CDA procedure: Description, Interpretation, and Explanation.

Works Cited

Battenhouse, R. (1976). Shakespeare's Religion? [Review of the book The Role of Religion in the Tragedies, by I. Morris]. Shakespeare Quarterly, 27 (4), 499-504.

Draper, J. W. (1936). Political Themes in Shakespeare's Later Plays (Reviewed Work). The Journal of English and Germanic Philology, 36(1), 61-93. Illinois: University of Illinois Press.

Fairclough, N. (1989). Language and Power. New York: Longman.

Fairclough, N. (1992). Discourse and Social Change. U.K.: Polity Press.

Fairclough, N. (1995), Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. New York: Longman Inc.

Hadfield, A. (2004). Shakespeare and Renaissance Politics. London: Thomas Learning.

Jackson, K. & Marotti, A. F. (Eds.) (2011). Shakespeare and Religion: Early Modern and Postmodern Perspectives. Notre Dame, India: University of Notre Dame Press.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live by. Chicago: University of Chicago Press.

Resnick, L.B., Levine, J.M., and Teasely, S.D. (Eds) 1991. Perspectives on Socially Shared Cognition. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Shakespeare, W. (2003). The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark (Edwards, P., Ed.). U.K.: Cambridge University Press.

Van Dijk, T. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. Discourse and Society, 4 (2), 249-283. London: Sage Publications.

Van Dijk, T. (2001). Multidisciplinary CDA: A Plea for Diversity. In Wodak, R. & Meyer, M. (Eds.), Methods of Critical Discourse Analysis. London: Sage Publications Ltd.

Van Dijk, T. (2014). Discourse-Cognition-Society: Current state and prospects of the socio-cognitive approach to discourse. In Hart, C. & Cap, P. (2014) (Eds.), Contemporary Studies in Critical Discourse Analysis. London: Bloomsbury.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Contes algériens et résonnance religieuse

"Inspirations cultuelles de la narration dans le conte algérien"

M. Abdelkrim El-Amine.

Doctorant en sciences des textes littéraires. Université Abou Bekr Belkaid, Tlemcen.

Résumé :

Le conte oral jouit d'une liberté sans limite qui lui offre cette possibilité de combiner le religieux et le profane. S'accommodant des contraintes imposées par les autres domaines, le conteur puise sa matière de façon indépendante ; pour lui, l'histoire, la légende ou le mythe d'ailleurs, ne sont que des sources d'inspirations libres de droits.

Nous essayerons, dans ce petit travail, de démontrer cela, à travers quelques exemples choisis à partir d'un ensemble de contes pertinemment recueillis. Nous nous limiterons, néanmoins, aux corrélations avec le récit religieux à travers la reprise, par le conte, de personnages historiques connus.

Mots-clés : conte, récit religieux, personnage historique, emprunt, transmission.

La littérature orale, transmise de génération en génération, n'inclut pas, dans son essence de concession, une quelconque condition intrinsèque, qui lui dicterait, indirectement, les consignes nécessaires à sa continuité. Le fait est que ce genre de culture, s'imprègne des couleurs disponibles à proximité, pour se tailler une visibilité acceptable et constamment à jour, même si Tenèze Marie-Louise[1], défend le point de vue des frères Grimm qui, selon elle, montre que « les récits peuvent aussi se présenter sous une forme plus fixée, plus « patterned », et, de ce fait, paraître moins soumis à ces influences du milieu ambiant ».

[1] Tenèze (Marie-Louise), Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 24e année, N. 5, 1969.Marie-Louise. P. 1108.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Nous ne pourrons, cependant, nier le cas contemporain des grands classiques du conte folklorique qui se sont retrouvé projeté sur des écrans de cinéma, avec toujours plus de revalorisation contemporaine, auxquelles cas, elles s'y prêtent bien, par le biais de rajout et de remplacement d'éléments du récit.

De plus, les conteurs ne prétendent pas assumer des responsabilités religieuses ou des titres d'historiens. Ils se servent, néanmoins, de ces matières pour créer leurs propres récits, fortement nuancés par le légendaire et le merveilleux.

Dans cette perspective, et loin du monde des droits d'auteur, aucune loi ni aucun code ne peuvent interdire à quelqu'un de raconter et d'adapter, à sa façon, un conte qu'il veut narrer. Il sera de même pour celui qui voudra le transmettre par la suite, tout en omettant certains passages ou en ajustant le contenu selon des facteurs multiples, d'ordres sociaux, mais, aussi, plus personnels et parfois même, pleinement intimes.

Libéré de cet ensemble de contraintes, plutôt académiques, le conte populaire a, néanmoins, besoin de se construire sur la base d'idées et de cultures qui formeront la substance première de son essence.

Toutefois, ses éléments, par leur grande diversité, peuvent être construits à partir de modèle étranger ou circonstanciel. Cela affecte le conte par l'action même de sa transmissibilité ; c'est, en fait, le contact avec une nouvelle culture, ou un nouveau « monde » qui le transforme au gré de codes complètement différents. Il en résulte de nouvelles histoires construites autour d'éléments hétérogènes, et sur un socle culturel, souvent distinct, n'épargnant que peu de traces de l'ancien récit.

Ces traces résiduelles qui restent visibles malgré les ajouts et les transformations plus ou moins hasardeuses, récoltés auprès de populations diverses, constituent autant d'indices qui offrent la possibilité de retracer leurs origines, comme c'est le cas des études de Paul-Philippe Gudin, dans sa Recherche sur l'origine des contes[1], et ce, dès 1806.

La religion ne forme que l'un de ces éléments du passé qui permettent au conte de se construire. Le conteur y puise, à volonté, des scènes ou des motifs qui servent sa narration. Ce n'est, en fait, qu'un simple facteur, parmi d'autres, de cette équation narratif

Nous nous interrogerons, dans ce travail, sur le degré de cette influence du religieux, en nous basant sur des contes algériens, recueillis par des spécialistes dans la matière, que nous citerons plus loin.

Notre corpus de travail repose donc, essentiellement, sur des contes algériens que nous avons sélectionnés selon leurs contenus explicites qui indiquent, clairement, certaines ressemblances avec des histoires apparaissant dans la culture islamique, d'abord, et la religion en général.

---

[1] Gudin (Paul-Philippe), Contes, P. Mongie, cours des Fontaine, Paris, 1806.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Nous avons réuni, pour cela, quatre recueils de contes, choisis selon des critères de la pertinence et de la notoriété « scientifique » des auteurs. Ils nous permettent d'avoir des ensembles de textes rassemblés selon des méthodes pertinentes, renforçant, d'emblée, la valeur de leurs recueils et, à postériori, le travail de recherche qu'on pourrait y effectuer.

Il s'agit de :

1. L'Algérie des contes et légendes" édité chez Maisonneuve et Larose de Nora Aceval. Dans la région de Tiaret, elle travaille en étroite collaboration avec des personnalités du domaine de recherche, comme ceux qui apparaissent dans ce recueil. Y figurent trente contes de tout genre ; animaux, merveilleux et fabuleux.

2. Contes populaires édité chez Entreprise Nationale du Livre, de Tahar Oussedik (1985). Son livre comporte seize contes recueillis dans la localité de Sidi Naâmane.

3. Les contes populaires algériens, d'expression arabe, du chercheur universitaire, Bourayou Abdelhamid qui s'intéresse particulièrement aux contes d'expression arabe. Il en rassembla quinze dans la région de Biskra. Son livre est une analyse des contes qui y apparaissent.

4. Contes et légendes berbères de L'Hocine Benchikh ath Melloouya .Il recueillit ces contes dans le but d'exposer ceux de la Kabylie, du M'zab et des touareg. Il nous présente ici trente-neuf contes.

Ce sont donc, au total, 100 contes que nous avons examinés et dont nous n'avons gardé que quelques-uns qui répondaient à notre objectif d'étude.

De ces quatre recueils, nous n'en avons identifié qu'un seul qui ne contenait aucun indice renvoyant à des éléments relatifs aux cultes et aux récits religieux, c'est celui de Bourayou Abdelhamid : Les contes populaires algériens d'expression arabe ; pour les autres, l'influence y était marquée : plus ou moins importante selon le conte en question, mais en général explicite et facile à identifier.

Ces contes s'articulent autour de héros, souvent des prophètes, qui sont très répondus dans la liturgie religieuse. Ce sera pour nous, un postulat de départ, qui nous permettra d'éclairer ce qui est distinct de ce qui est identique.

1. **Histoire de Hâroun ar-Rachîd**

S'imposant à nous, de par son titre, le conte Haroun Rachid le Sultan[1], transcrit ainsi dans le recueil de Nora Aceval (l'Algérie des contes et légendes) soumet clairement son origine, historique d'abord, mais surtout religieuse. Il était donc naturel pour nous de le considérer en premier.

[1] Ce conte est repris sous plusieurs titres comme « Panse de brebis », le prince pénitent (dans *Histoires maghrébines, rue de France de Marie Féraud, KARTHALA Editions, 1 janv. 1985 - 168 pages (p 99, 111)*), Où il est question de 'Djafer Blanco', présenté comme le fils

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Le contenu du récit est clairement reconstruit selon des besoins conjecturaux que nous ne pouvons appréhender complètement, ce qui n'est pas, a vrais dire, un obstacle dans ce travail, puisque ce qui nous intéresse, en premier lieu, c'est le contenu et non la façon avec laquelle telle ou telle histoire avait été façonnée.

Haroun Rachid nous offre, dès le départ, une ouverture colorée par des nuances légendaires et mythiques « ...il est même dit qu'il possédait un anneau magique et qu'il pouvait converser avec l'invisible »[1], deux particularités ajoutées, sans conteste, dans le conte, empruntées des récits religieux du prophète Salomon (Souleimen).

Cette seule image que nous avons dans ce récit nous permet, d'ores et déjà, de poser les premiers jalons qui nous permettent de bien comprendre les rouages de ce genre d'histoire ; ainsi, il n'est pas question de restituer les faits historiques de manière analogue ou scientifique, mais, seulement, de façon divertissante, garantissant un seuil minimal d'attractivité face, souvent, à un public candide ou cherchant un moment de détente, et, ainsi ne prêtant que peu d'attention aux « maladresses » historiques.

Cependant, ces indices ne s'arrêtent pas à une seule des religions mais brassent l'ensemble de la culture nord-africaine et méditerranéenne : l'errance du prophète Salomon apparait dans la culture juive, dans laquelle le prophète y perd son anneau qui lui permettait de régner sur les Djinns. Il le retrouvera, plus tard, et reconquerra son trône. Histoire qui n'est pas admise par la religion musulmane, mais, ici, le narrateur va au-delà de cette discordance, pour construire sa trame de récit.

Dans cette même histoire, Haroun Rachid voit, en songe, qu'il devra endurer sept années de misère : un épisode très connu de la vie du prophète Youssouf appelé à interpréter le songe du roi sur les sept vaches maigres qui "mangeaient" sept autres grasses, et que nous retrouvons facilement dans les récits de la bible et du coran.

Cette histoire se voit donc romancée, par le biais d'un ensemble de facteurs incluant les compétences culturelles imaginatives du conteur et toutes les autres conditions réunies, formant ainsi, un ensemble de contraintes sociologiques et culturelles inhibant ou permettant le remodelage de certains passages, afin qu'ils soient admis par l'auditoire.

Le conteur puisera, alors, dans son répertoire socioculturel, les éléments qui lui offrent la possibilité de construire le scénario le plus à même d'attirer l'attention de son assistance.

L'anachronisme, entre les motifs de l'histoire du prophète Salomon et celle de Haroun Rachid, ne devient plus un problème. Il démontre cette capacité d'assemblage que détiennent les conteurs, face à la production de récits.

---

de Haroun Al-Rachid (P. 111). Dans l'histoire, Ja`far ben Yahyâ ou Djafar al-Baramika est le fils de Yahya al-Baramika chargé de gérer le califat.

[1] Aceval (Nora), L'Algérie des contes et légendes, Maisonneuve et Larose, Paris, 2003. (P 29)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Parmi les quêtes qu'accomplira le héros, durant son errance, il y a celui de ramener au roi « le lait d'une lionne dans la peau de son lionceau ». Ce passage est, en fait, un épisode fréquent dans la culture du conte, comme cela est démontré par Aicha Rahmouni dans « Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations »[1] ou il est plutôt question de guérir un roi malade et non d'épouser sa fille. La même insertion peut être constatée par rapport à la scène de la pomme du jardin de 'Alia Bent Mansour (la fille de Mansour) que nous pouvons aussi retrouver dans des recueils de contes marocains où, 'Alia (celle qui possède un rang supérieur), est transcrite El-Ghalliya Bent Mansour[2] (signifiant la précieuse).

Chez Tahar Oussedik, nous retrouvons un récit qui suit généralement la même trame et dont le nom du héros n'est pas identique. Ce n'est plus le personnage Haroun Rachid, pris à l'histoire et intégré dans une construction merveilleuse, mais un roi du nom de 'Ali.

Beaucoup d'influences étrangères se trouvent cantonnées à l'intérieur de ce récit. Tout d'abord avec le titre du conte "l'hydre à sept têtes" qui n'est pas sans rappeler l'épisode connu de la mythologie grecque des douze travaux d'Héraclès ; une condamnation à l'errance qui est un élément à la fois mythique et religieux occupant, ici, une fonction de déclencheur d'événements ; avec le déguisement en peau de mouton, reprenant, en ceci, le motif central de peau d'âne ; la perte d'une des chaussures du héros, élément permettant de l'identifier, emprunté au récit de cendrillon ; une bague magique, motif aussi religieux que mythique tiré de la vie du prophète Salomon ; et enfin le "Yatagan", petit sabre turc. Le reste du conte s'articule pareillement à celui de Nora Aceval.

Tout cela montre bien l'entrelacement narratif que laisse le conte dans son sillage. Une sorte de nœuds qui se créent entre les différents constituants d'une culture donnée et qui formeraient un tissu, à chaque fois nouveau, mais épisodiquement ressemblant à quelque chose d'autre, puisque formé, dans son essence, par des bribes de faits et de gestes culturellement admises ou collectés au gré de l'équation sociogéographique d'un ensemble d'individus, avec, à la clé, une forte volonté narrative dont nous soupçonnons une intention, même maladroite, d'instruire, ce qui ne peut être complètement niée, mais reste tout de même à prouver.

2. **Traces de l'histoire de prophète Salomon :**

À travers la lecture des contes de notre corpus, nous avons constaté que les éléments de l'histoire de Salomon sont les plus récurrents, même s'ils restent parfois solitaires à l'intérieur de textes complexes. Nous nous

[1] Rahmouni (Aicha), dans « Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations » BRILL, 28 nov. 2014 - 454 pages (page 198 dans la note de bas de page N° 137)

[2] Legey (Doctoresse), Contes et légendes populaires du Maroc, African Books Collective, Editions du Sirocco, Casablanca, 2010, (p 159)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

contenterons, pour le motif de l'anneau magique, de l'exemple évoqué précédemment, et nous allons détailler, ici, celui de son règne et son pouvoir sur les animaux.

La fourmi et la huppe sont les deux exemples cités dans le saint coran. Ils sont liés avec l'histoire du roi[1] prophète Salomon. C'est le point de départ de certains contes qui l'introduisent, parfois implicitement, dans leurs trames.

Dans Le manteau de plumes de Tahar Oussedik, comme dans Le roi et la chouette 115 de L'Hocine Benchikh Ath Melloouya, par exemple, le roi est présenté comme ayant le pouvoir de comprendre la parole des animaux :

« Il était une fois un roi qui gouvernait un immense royaume. Il régnait, non seulement sur les hommes, mais également sur les animaux et les oiseaux »[2].

Notons que le conteur prend soin de mentionner les oiseaux, pour s'assurer une attention particulière en vue de l'importance de cet élément dans la suite du récit.

Malgré cela, la ressemblance s'arrête à ces quelques éléments, puisque, par la suite, la huppe qui est mentionnée dans le Coran devient ici une chouette. Son rôle, dans le récit, devient tout aussi différent, le roi convoite ses plumes pour en confectionner un manteau pour son épouse. L'animal concerné, par un tour de discours sophistiqué, lui suggère de ne plus écouter sa femme.

Pour résumer, nous sommes en présence d'un récit fortement inspiré de la religion, mais qui ne garde pour ses besoins narratifs que trois éléments essentiels :

Il y a d'abord le roi et son royaume ainsi que sa capacité à converser avec les animaux, ensuite l'absence de l'oiseau recherché, et enfin le déploiement de la sagesse de cet oiseau.

Ces trois éléments-là semblent former une ligne directrice de l'histoire, puisque le lien merveilleux qui se tisse entre le roi et l'oiseau se fait à travers la possibilité de la parole qui, elle-même, est accentuée par l'intelligence du volatile, signe de sa grande faculté de discernement.

En somme, l'oiseau est personnage actant, tout autant que la femme du roi ou le roi lui-même. L'emprunt n'est extraordinaire que par la nature animale de celui-ci.

---

[1] Seulement roi dans la bible, car, selon ce qui est dit dans le christianisme, vers la fin de sa vie il a été detourné de la foi par ses nombreuses femmes (voir L'ANCIEN TESTAMENT, LES LIVRES HISTORIQUES, LE PREMIER LIVRE DES ROIS, CHAPITRE 11). Il est cependant prophète dans le coran (SOURATE 2, AL-BAQARAH, VERSET 102 : "*Et ils suivirent ce que les diables racontent contre le règne de Solayman. Alors que Solayman n'a jamais été mécréant, mais bien les diables*".)

[2] Oussedik (Tahar), Contes populaires édité, Entreprise Nationale Du Livre, Alger, 1985. (p. 49).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Ainsi, la culture, agissant comme un réceptacle littéraire, résume les récits à leur principe moteur et n'en gardant que cela, elle le vêt selon les occasions et les publics visés.

Dans L'Histoire de l'homme et de sa femme (conte du m'zab) 81, de L'Hocine Benchikh Ath Melloouya, le nom du prophète et son pouvoir de parole avec les animaux est clairement évoqué, mais dans ce conte-là, il n'est pas le héros de l'histoire, il n'est mentionné que dans le but d'apprendre, à un fermier venu le voir, l'art d'appréhender la parole des animaux :

" - Je voudrais bien apprendre le langage des bêtes.

- C'est bien, lui répondit Salomon. Je veux bien t'apprendre, mais, quand tu entendras les animaux parler et que tu comprendras ce qu'ils disent, ne le dis à personne, si tu en parles, tu mourras. "[1]

Résumé à sa plus simple expression, cette histoire coranique se ramifie au grè des besoins. D'abord sous forme de petites insertions dans des trames narratives plus grandes et complètement différentes, comme c'est le cas avec nos deux premiers contes, et ensuite avec une sorte de récit parallèle qui ne prétend pas compromettre ce qui est rapporté par la religion, mais suggère, sur la base de rencontres ou de croisement, un transfert de motifs, ou ce que nous pouvons qualifier de contamination des éléments d'une autre histoire, développée à travers des thèmes généraux ou de ces simples motifs émanant de l'original, c'est le cas avec le conte du m'zab, L'Histoire de l'homme et de sa femme 81, de L'Hocine Benchikh Ath Melloouya.

3. Trace de l'histoire du prophète Youssef

Le destin d'un enfant, de Tahar Oussedik, marque quant à lui, un nouveau mode de narration à inspiration religieuse. Bien que l'histoire soit admise par les trois religions monothéistes, il n'en demeure pas moins vrai, aussi, qu'elle s'exprime légèrement de façons différentes.

Le héros, dans ce conte, n'est jamais nommé directement. Il est désigné par des substituts ; tantôt fils, tantôt domestique ou esclave, selon l'épisode de l'histoire. Il n'est mentionné nulle part qu'il s'agit d'un prophète connu de toutes les religions du livre. Par "un enfant", construction indéfinie, il y a volonté de déni, c'est une sorte de contrat tacite avec les lecteurs / auditeurs pour accepter la condition de départ que c'est une autre histoire que celle qu'ils connaissent.

Ce héros subira la jalousie de ses deux beaux-frères qui déclencheront, par leur résolution de le faire disparaitre, les événements du conte. Il est à rappeler que les deux textes de la religion musulmane et chrétienne

1 Benchikh ath Melloouya (L'Hocine), Conte et légende berbère, Union des Ecrivains Algériens, Alger, 2003. (p 82)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

mentionnent douze frères, dans ce texte, il n'en a que deux qui vont tenter de l'écarter de cet amour que lui voue leur père.

Les deux histoires, à savoir le conte algérien et l'histoire religieuse, s'accordent pourtant sur plusieurs points. Ici, l'auteur choisit de remplacer certains motifs par d'autres, en s'assurant de garder la trame du récit identique. C'est ainsi que dans ce conte, il n'est plus question de tunique qu'aurait donné le prophète Jacob à son fils et qu'il lui renverra pour lui prouver qu'il est bien vivant, mais d'un simple mouchoir brodé, objet qui occupera le même rôle.

Nous ne saurons, d'aucune source, si cela est un choix pris par le conteur lui-même ou si cela est une simple liberté due aux oublis et à la fantaisie de celui-ci. Nous admettrons, simplement, que l'expression de cette attitude marque explicitement ce conte, et ce, dans presque tous les épisodes suivants.

En outre, ce n'est plus ses deux frères qui le poussèrent dans le puits. Il prendra l'initiative de se jeter, " préférant mettre fin lui-même à ses jours"[1], et, il n'est pas fait esclave puisque les gens qui l'ont trouvé en ont bien pris soin, ils le remettront à un vieil homme qui le soignera et le nourrira. Ce n'est que plus loin dans l'histoire que ce vieux, chez qui il habitait, décide de le " Céder à un homme dont la situation est meilleure"[2]. Le vieil homme recevra tout de même de l'argent en contrepartie " une bourse pleine de pièces d'or"[3]

Le destin d'un enfant semble être conçu de manière presque identique à l'histoire originale, celle religieuse, cependant, l'auteur prend soin de ne laisser, à aucun moment de la narration, apparaitre des signes autorisant cette correspondance.

De nouveau, ce conte puise dans la religion quand il est question d'exposer le don d'oniromancien que détient le héros. Il manifestera de la sagesse en interprétant les rêves de ses compagnons de prison. L'auteur, une fois de plus, évoque, dans sa narration, des événements identiques, mais sous une forme "distordue", teintée par des faits différents.

Nous détaillerons, ici, les trois rêves interprétés par le prophète Youssouf, en prenons soin de les placer à côté du récit biblique et coranique :

D'abord, en prison, dans le conte, il est question de prisonniers de rangs et de fonctions inconnues, ce qui est la même chose par rapport au récit coranique.

---

[1] Le destin d'un enfant, contes populaire de Tahar Oussedik, entreprise nationale du livre. Alger .1985. (P 32). (L'expression exacte est modifiée pour l'usage de la rédaction (originale : "Je prèfère mettre fin à mes jours moi-même").

[2] Le destin d'un enfant, contes populaire de Tahar Oussedik, entreprise nationale du livre. Alger .1985. P.36.

[3] Le destin d'un enfant, contes populaire de Tahar Oussedik, entreprise nationale du livre. Alger .1985. P.37.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- Dans le coran

36. Deux valets entrèrent avec lui en prison. L'un d'eux dit: «Je me voyais [en rêve] pressant du raisin...» Et l'autre dit: «Et moi, je me voyais portant sur ma tête du pain dont les oiseaux mangeaient. Apprends-nous l'interprétation (de nos rêves), nous te voyons au nombre des bienfaisants». (Coran, sourate 12, Yūsuf "Joseph")

- Alors que Dans le destin d'un enfant :

Rêve 1 : Dans mon rêve un homme grand et fort s'est approché de moi et m'a enroulé un énorme serpent noir autour du cou en disant : « j'ai décidé de te faire mourir ; et, c'est ce reptile qui t'étranglera »

Rêve 2 : je me suis vu au milieu d'une grande réception à laquelle j'ai été convié par le roi lui-même, nous avons bien mangé et bien ri Sa Majesté et moi.

Cependant, dans la bible, les deux prisonniers sont présentés comme chef panetier et chef d'échanson (Genèse 40 Version Louis Segond 1910), donnant dès le départ, une idée sur les possibilités de leur devenir.

La nature très explicite, marque, elle aussi une sorte de tentative de vulgarisation narrative, puisque dans les deux rêves du conte, l'interprétation est presque offerte, les éléments sont accordés pour provoquer une sorte de conclusion logique, insinuée à l'esprit humain, par mimétisme métaphorique simple.

Dans le récit coranique, ou biblique, l'interprétation est formulée à partir de deux niveaux distincts :

D'abord par cette relation impossible avec la réalité, créant, par la mise en scène d'éléments dissemblables, une sorte d'énigme, ou de défi à relever. Et ensuite par le replacement des éléments du rêve dans ce qui est leurs significations contextuelles, c'est-à-dire, comprendre la portée signifiée par la métaphore onirique.

Le rêve du roi nous enseigne, lui aussi, sur la méthode utilisée dans le conte

Dans le conte :

"Le roi avait fait un rêve extraordinaire qui le préoccupait beaucoup. Dans son sommeil il se vit, propriétaire, de deux fermes situées l'une au Sud et l'autre au Nord du royaume. Dans chacune d'elle étaient élevées sept vaches. Au Sud où la chaleur était torride, l'eau et l'herbe rare, les vaches étaient grosses, grasse et fournissaient du lait en quantité suffisante. Mais, dans le Nord où la température était douce, l'eau abondante et claire, l'herbe verte et tendre, elles étaient maigres et osseuses et ne donnaient pas de lait ".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Dans la bible :

41 Au bout de deux ans, Pharaon eut un songe. Voici, il se tenait près du fleuve. 2 Et voici, sept vaches belles à voir et grasses de chair montèrent hors du fleuve, et se mirent à paître dans la prairie. 3 Sept autres vaches laides à voir et maigres de chair montèrent derrière elles hors du fleuve, et se tinrent à leurs côtés sur le bord du fleuve. 4 Les vaches laides à voir et maigres de chair mangèrent les sept vaches belles à voir et grasses de chair. Et Pharaon s'éveilla. 5 Il se rendormit, et il eut un second songe. Voici, sept épis gras et beaux montèrent sur une même tige. 6 Et sept épis maigres et brûlés par le vent d'orient poussèrent après eux. 7 Les épis maigres engloutirent les sept épis gras et pleins. Et Pharaon s'éveilla. Voilà le songe. (Genèse 41 Version Louis Segond 1910)

Il est à noter que la difficulté de l'interprétation est accentuée dans le conte, tout en permettant l'omission de certains passages qui auraient pu détourner l'attention de l'auditoire. C'est ce fait-là qui aurait empêché la reprise de la chaire mangée par les vaches dans ce même récit. Épisode que nous retrouvons aussi dans la sourate du coran.

43. Et le roi dit: «En vérité, je voyais (en rêve) sept vaches grasses mangées par sept maigres; et sept épis verts, et autant d'autres, secs. Ô conseil de notables, donnez-moi une explication de ma vision, si vous savez interpréter le rêve». (Coran, sourate 12, Yūsuf "Joseph")

Ces "écarts" notables, dans un conte qui reprend la structure totale d'un récit religieux sont donc intrigants sur plusieurs points :

- Il y a la volonté de ne pas citer le prophète, comme héros de l'histoire, alors que cela semble plus facile dans une région où ce genre de récit est généralement admis par la société.
- La modification d'éléments factuels par d'autres comme la tunique par un mouchoir brodé.
- Enfin, la réduction de passages complexes, comme ceux des rêves, en les remodelant de manière à les rendre plus simples, plus directs.

Du reste, le conte reprend le motif du mouchoir à la place de la tunique, pour en faire le prétexte qui autorisera les deux frères à ramener avec eux leur nouveau petit frère. C'est aussi ce même objet qui permettra au père de recouvrer sa vue. Le conte ne mentionne pas l'intention de l'enfant héros face à la cécité du père tandis qu'en parallèle, le Coran, le signale.

93. Emportez ma tunique que voici, et appliquez-la sur le visage de mon père: il recouvrera [aussitôt] la vue. Et amenez-moi toute votre famille». (Coran, sourate 12, Yūsuf "Joseph")

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

En résumé, le conte, par sa nature même, s'organise de façon complètement dépendante du contexte, élément précieux, mais qui reste très éphémère, car (à partir du) dès le moment où une série d'énoncés est produite, face à un ensemble de variables données, elle crée un impact, sur le public, sur leur nombre, leur attitude ...etc ... et c'est ce feedback entre conteur et auditeur qui façonne la substance du conte.

Cela signifierait que dès l'instant où il est couché sur le papier, le conte fane et perd de sa vigueur, non pas celle de l'histoire comme telle, mais celle des signes qui permettraient de le replacer dans son environnement, afin de pouvoir d'établir les connexions qui lui ont permis, "in vivo", de se construire. Les ajouts, les omissions et les changements ne seront que l'expression combinatoire de la fusion de ces éléments extérieurs à l'orateur, mais codifiés à travers son art.

Bibliographie

Livres saints :

- Le saint Coran.
- L'Ancien Testament, Les Livres Historiques, Le Premier Livre Des Rois, (Version Louis Segond 1910).

Ouvrages :

- Aceval (Nora), L'Algérie des contes et légendes, Maisonneuve et Larose, Paris, 2003.
- Benchikh ath Melloouya (L'Hocine), Contes et légendes berbères, Union des Ecrivains Algériens, Alger, 2003.
- Bourayou (Abdelhamid), Les contes populaires algériens d'expression arabe, Office Des Publications Universitaires, Alger, 2003.
- Féraud (Marie), Histoires maghrébines, KARTHALA, Paris, 1985.
- Gudin (Paul-Philippe), Contes, P. Mongie, cours des Fontaine, Paris, 1806.
- Legey (Doctoresse), Contes et légendes populaires du Maroc, African Books Collective, Editions du Sirocco, Casablanca ,2010.
- Oussedik (Tahar), Contes populaires édité, Entreprise Nationale Du Livre, Alger, 1985.
- Rahmouni (Aicha), Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations, BRILL, 28 Nov. 2014.
- Tenèze (Marie-Louise), Introduction à l'étude de la littérature orale : le conte. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 24e année, N. 5, 1969.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017