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 35 نوفمبر 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

JIL Magazine of Literary Studies

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

ISSN 2311-519X

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

المشرفة العامة: د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

التعريف:

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

اهتمامات المجلة 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 التميز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكربلقايد 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. 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.

أ.د. يحي ناعوس، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان/الجزائر

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:

د.أكثيري بوجمعة . جامعة ابن طفيل– القنيطرة – المغرب

د.أمين مصرني . جامعة تلمسان . الجزائر

د.جريو فاطمة . جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم . الجزائر

د.حاج هني محمد جامعة حسيبة بن بوعلي . الشلف . الجزائر

د. حسن لشقر . جامعة سيدي محمد بن عبد الله . المغرب

د.خالد صلاح حنفي محمود . جامعة الإسكندرية . مصر

د.سهل ليلى . جامعة محمد خيضر بسكرة . الجزائر

د.سليم حمدان . جامعة الشهيد حمه لخضر . الوادي . الجزائر

د . سوسن رجب حسن . جامعة تبوك . السعودية

د.صليحة لطرش . جامعة العقيد آكلي محند أولحاج – البويرة . الجزائر

د.عبد العزيز بوشلالق . جامعة محمد بوضياف . المسيلة . الجزائر

د.عبدالقادر بن فرح . جامعة سوسة . تونس

د. علي عبد رمضان . جامعة البصرة . العراق.

د.فتوح محمود . جامعة حسيبة بن بوعلي . الشلف . الجزائر

أ.حسن المغربي . مدير تحرير مجلة رؤى الثقافية . ليبيا

شروط النشر

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

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.
- أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.
- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على(20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط(Traditional Arabic) وحجم الخط(16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط(Times New Roman) وحجم الخط(14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.
- ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الافتتاحية 7
- الاستعمار ثيمة سردية في الخطاب الروائي العربي المعاصر- قراءة سوسيو ثقافية لرواية (موسم الهجرة إلى الشمال أنموذجا) للطيب صالح / محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة) ؛ علي إبراهيم الشريفي (جامعة الموصل). 9
- كشكشة توانت وعلاقتها بنظيراتها في اللّهجات العربية القديمة والحديثة / أحمد قريش (جامعة أبي بكر بلقايد). 27
- طقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية / صالح جديد .(جامعة الشاذلي بن جديد). 39
- طعن المستشرقين في أصالة النّحو العربي / أسامة محمد موسى عبدالرزاق (جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية). 57
- سيميائيَّة العِنوان في سيرة فدوى طُوقان رِحلة جبليَّة رِحلة صعْبة / ضو سليم (جامعة تونس). 71
- الأغراض الشعرية في مدينة الجزائر أثناء العهد العثماني / سميرة أنساعد . المدرسة العليا للأساتذة –بوزريعة- الجزائر 83
- مرايا الكتابة والذاكرة: دراسة في سوسيولوجية حداثة الوعي وسؤال الرفض في مجموعة قصص (جنون وما أشبه- لنجمان ياسين) (كيف مات حامد المجنون) أنموذجاً / فارس عبدالله بدر الرحاوي معهد إعداد المعلمين نينوى - العراق. 99
- الفنتازيا وآلياتها الكاشفة في رواية: "الأشباح لأندريه بلاتونوف" سليم سعدلي (جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج .الجزائر). 113
- RIBIRTH INTO BLACKNESS IN GWENDOLYN BROOKS' IN THE MECCA / Amany Abdelkahhar Aldardeer Ahmed, Faculty of Arts, Sohag University. 127

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

قدم هذا العدد بحوثا متعددة في السرد توزعت بين الرواية المعاصرة من خلال الاشتغال على تيمة الاستعمار أو الفانتازيا، والسيرة من خلال دراسة سيميائية العنوان، وكذا الحكاية الشعبية والقصص وذلك بالتطرق إلى سؤال الرفض وحداثة الوعي. هذا وقدم العدد دراسة حول الشعر في مدينة الجزائر بالعهد العثماني، ودراسة حول لهجة بربرية مغربية، لتتقصى أخرى آراء المستشرقين الطاعنة في أصالة النحو العربي.

هذا العدد ثمرة جهد متواصل قدمه أعضاء أسرة المجلة من هيئة تحرير ولجنة علمية ولجنة تحكيم، وقد تميز بالتنوع الموضوعاتي والجغرافي كما في كل عدد سابق، وعليه نشكر كما في كل مرة جميع من تعب معنا حتى تحافظ المجلة على استمراريتها وعطائها وتميزها ونزاهتها.

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

الاستعمار ثيمة سردية في الخطاب الروائي العربي المعاصر
قراءة سوسيو ثقافية لرواية (موسم الهجرة إلى الشمال أنموذجا) للطيب صالح•

أ.د محمد جواد حبيب البدراني
جامعة البصرة

د. علي إبراهيم الشريفي
جامعة الموصل

الملخّص

يهدف هذا البحث إلى قراءة ثيمة الاستعمار في الخطاب النقدي العربي متخذا من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) انموذجا فقد كان ذلك الموضوعات الحضارية، وهي تنفتح على تحليلات نقديّة متنوّعة ومتعدّدة تنهض في كثير من وجوهها التحليليّة على تأمّل الخبرة الذاتية لأصحابها الذين هم أيضا أبطال روائيون قد تعتمل في نفوسهم تجربة التمزّق ذاته الذي انتاب المثقف العربي إبّان صراعه المرير والطويل مع الغرب الاستعماري فكريّاً وثقافياً وحضارياً، ومن منظور خطاب الاستعمار وما بعده عالجت الرواية بوعي فكرة المهمّة الحضاريّة المزعومة التي جاء بها المستعمِر التي تعطيه الحق في استعمار الشعوب الأخرى ناقدة ذلك عبر البنية السردية.

Abstract:

The novel "Migration Season to the North" is one of the most prominent novels in respect of the deep and the presentation for the subject of colonialism in the deep studies depending on novelistic art powers and discovering the conscious and non conscious effects for western colonialism movement claiming that it is the humanity teacher and civilization carrier under address has been distorted and restrained historically, and in the cultural texts have been red by Westerners not the Easterners in order to produce what they are calling it of knowledge and to formulate the fact by their way that has been framed according to colonialist view and under speech structure making the east under protection of western knowledge.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المقدمــة

تسعى هذه القراءة للبحث في ثيمة الاستعمار وخطابهُ في روايةِ (موسم الهجرة إلى الشمال) ومن خلالِ الدراساتِ النقديةِ التي عَرضــتْ لهذا المفهوم وتحديداً في ضــوءِ النظرية الكولونياليّة وما بعدَها في مقاربة الخطاب النقدي العربي وأســئلة المواجهة مع الغرب وبما أفرزته من قلقٍ منهجي طَبعَ الخطاب النقدي العربي بمفهوم الاختلاف الفكري والقومي وكذلك العقائدي، فضلاً عن الصراع الذي أكسبه رؤىً متقطّعة تباينت بين ناقدٍ وآخر بما يعكس طبيعة النظرة إليه، يضاف إلى ذلك أنَ الخطابَ النقديَ العربي إذ اســتظلَ بالنظريّةِ الكولونياليّة وما بعدَها حاولَ تعريةَ الخطابِ الاســتعماري وحَمولتهُ الثقافيّة، في مقابل إبراز الثقافة المحليّة والقوميّة المهمّشــة ومحاولة كشــفِها بآليات وأدوات الخطاب الغربي ذاته، وهو في ضــوء ذلك يُمارس نقداً قاســياً محاولاً خلقَ فضــاءٍ هجينٍ تتعايشُ داخلهُ مجموعة من الثقافاتِ الإنســانيّةِ بديلاً للخطاب الكولونيالي القائم على العنف والتغريب واللاعدالة وهو يتّضــح في المجال الفكري والثقافي والمعرفي والنقدي.

وفق هذه الرؤية تأتي رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني الطيّب صالح واحدةً من أبرز الروايات عمقاً وطرحاً لموضــوع الاســتعمار ضــمن دراســاتٍ عميقةٍ اعتمدت طاقاتِ الفن الروائي واســتكشــاف الآثار الواعية وغير الواعية التي تركتها حركة الاستعمار الغربي في نفسيّاتِ الشعوب المستعمَرة والمستعمِرة على حدٍ سواء من جهة، وتفكيك أسطورة الغرب الاستعماري الذي يزْعُم أنهُ مُعلِمُ البشرية وناقلُ الحضارة ضمن خطابٍ تم تشويهَهُ وقمعَه تاريخياً من جهة أخرى، وقد تمّ ذلك بما نجده في نصوصٍ ثقافيّةٍ يقرؤُها أبناءُ الغرب لا أبناء الشرقِ لكي يُنْتِجوا ما أسموه بـ (المعرفة)، لكي يُصيغوا الحقيقةَ بطرقٍ سلبيةٍ تمت هيكلتُها وفقاً لمنظورِ الاستعمار ووفقَ بنيةٍ خطابيّةٍ جعلت الشرق تحت حماية المعرفة الغربية ([1])، لكنّ الوجود الحضــاري العربي وبما يمتلكه من إرثٍ حضــاريٍ عميق، وبما يغتني به من إمكانات ومن خلال ما أبرزته الدراســات النقدية بخصــوص الموضــوع بدأ يمارسُ نوعاً من المقاومة المشــروعة والمُسلَمة بالفكر الناقد الذي يستطيع التعامل مع الذات والآخر الاستعماري بوعيٍ وموضوعيةٍ، محاولاً التحرّر من التبعيّة للاستعمار والتسليم

---

[1] (*) يمكن النظر إلى النظرية الكولونيالية وما بعدها إلى أنها نظرية تسلح بها كتاب العالم الثالث بعد الحرب العالمية الثانية لمجابهة التمركز الغربي وتقويض مقولاته الفكرية الموجهة ضد الشرق العربي، بآليات منهجية متنوعة ومتداخلة، تفكيكية وثقافية وحضارية.

وهي حركة مضادة ظهرت كذلك للوقوف في وجه التغريب والتهميش والهيمنة الغربية، تستعرض ثنائية الشرق والغرب في إطار صراع عسكري وحضاري وقيمي وثقافي، وتعمل على استكشاف مواطن الاختلاف والتمايز ما بين الشرق والغرب من منظور فكري ومعرفي يطرح مجموعة من القضايا للدرس والمعالجة منها تجليات الخطاب الاستعماري وبما يحمل في طياته من توجهات استعمارية موجهة.

ينظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازغي، المركز الثقافي العربي ط3 بيروت 2002م/ 91،92، 158. كذلك: الإبداع والثقافة في العصر الكولونيالي (مديح الانحراف عن المركز) ، أوليفيه مونجان، تر: جودت جالي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3 بغداد 2004م/ 120،121.

كذلك: الإمبراطورية ترد بالكتابة (آداب ما بعد الاستعمار) النظرية والتطبيق، بيل اشكروفت وآخرون، ترجمة وتقديم: خيري دومة، دار أزمنة للنشر والتوزيع ط1 الأردن 2005م/ 9-28.

كذلك: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، آنيا لومبا، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر ط1 سوريا 2007م/ 17.

(1) ينظر: تعقيبات على الاستشراق، ادوارد سعيد، تر: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 بيروت 1996م/ 108، كذلك: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1998م/ 123.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

له، ومتجاوزا لتبعيّةِ المركزيّة الغربيّة التي تعمل على (الإطاحة بالحضارات المغايرة ومحاولة استيعابها ومحاصرتها والعمل على إفنائها وتبديدها إنْ أمكن)[1].

هذا ما ستكشف عنهُ الدراساتُ النقديةُ وفقَ منظورِ النقدِ الكولونيالي وما بعدَه في عرضٍ لموضوعِ الاستعمار بدلالاتهِ واتجاهاتهِ في خطابات النقّاد المتنوّعة التي تعمل على تصنيف النصوص ضمن حقبٍ زمنيةٍ مختلفةٍ، وبحسب اشتراكها في الاشتغال على قضايا ثيمة الاستعمار القائم على مفهوم الصراع بين الغرب والشرق، وبما ينطوي عليه من دلالاتٍ مغايرةٍ تؤثِرُ الشكل والمحتوى الذي يجعلها أبولونيّة المنزع والتي لا تعرف إلا الهجرة والانتقال إلى أقانيم الوعي واللاوعي والتحوّلات المحمومة في عوالم الالتباس والغموض، كما وتتضمّن صوراً شديدة التعقيد تتقاطع فيها التصوّرات والرؤى بين واعٍ للانغلاق وآخر قائم على الانفتاح وثالث للتبعية الغربيّة ورابع يحذّر من الاستعمار وتبعيّته مؤكّداً على حتمية الصراع وصِدام الحضارات، ووفق هذه التنوّعات من نجده يدعو لعالميّة الفكر والأدب وضرورة التنوّع ضمن سياق الموضوع ذاته، وهو ينتقل من حقلٍ إلى آخر من السياسة والاقتصاد إلى الفلسفة والحضارة ، إلى التاريخ والجغرافيا والأدب والنقد الأدبي، وجميعها تتنقل ضمن علاقات نجدها بديهيّة وواضحة ونكاد نلحظها من العنوان (عنوان الرواية، وعنوان الحركة الثقافية الاستعمارية القائم عليها الموضوع)، والعلاقة بينهما- والتي سنحاول رصدها هنا- وهي علاقةً متبادلةً على الرغمِ من وجود مسافةٍ من الزمن وعنوان الرواية، ومن خلال هذه العلاقة يبدو الموضوع توصيفاً حقيقياً للحالة الإشكاليّة التي تمثّلها الحركة الثقافيّة الاستعمارية القائمة في تلك المرحلة والتي عملت على طمْسِ ثقافات الشعوب الأصيلة وهي تأخذُ وضعيةً قلقةً وممزقةً، وتسْتَشْعِرُ ومن منظورٍ مخالفٍ الخطاب الذي صاغ الوجود الحقيقي والمتخيّل لشعوب الشرق صورة خاصة متخيّلة فانتازيّة إلى حدٍّ بعيدٍ، وبطريقة غامضة يمكن أنْ نعدها جزءاً من سياسةِ الاستعمار الأوربي لبلاد الشرق قد تدعَمُهُ مؤسّساتٍ وهيئاتٍ وبيروقراطيّاتٍ وأساليب استعمارية ([2]).

إنَ قصةَ الاستعمار في الرواية والتي تعكسها تحليلات النقّاد إنّما نجدها تعبّر عن التجربة الفاعلة لشخصيّة (مصطفى سعيد)على وفق المنظور الاستعماري لقراءة الموضوع والتي تنطلق من رؤيةٍ قوامها الانتقام من الغرب وأداتها المكرُ والجنس، وهي رؤية متعددةِ الأبعاد تستثمر قضايا الاستعمار والصراع في مجال ما بعد الاستعمار تتّخذ طريقاً إلى تصورِ الذات الغربية، تشتغِلُ عليه مجموعةً من القراءاتِ النقديةِ نجدها معياريّة تتم على أساس الرؤية (التناول) وأسلوب المعالجة الفنيّة للفكرة والموضوع، وهذا هو شغل النقد الأدبي لا القراءات الإيديولوجيّة، وهذه القراءات نجدها تستند إلى فرضيّة يبرّرها وجود نصٍ يتحدّى الصمت المفروض على الشرق موضوعا يرتكز على تصوّراتٍ تخصّ شروط إنتاجه وطريقة تداولهِ كما يمكن النظر إليها بوصفها ترتيباتٍ تحليليّة تَفيدُ من تصوّراتٍ نظريّة خطاب الاستعمار وما بعدَه وهي تتّضح في مقاربةٍ نقديّةٍ تنظر إلى النقد بوصفه (إنتاجاً لمعرفةٍ وإمساكاً بطاقةٍ جماليةٍ لا توصيفاً خارجيّاً)([3])، وبغض النظر عن المردودية الحقيقية والتي تحقّقت ضمن مقترحات التصوّرات النقديّة التي تتّضح عندنا بوصفها نتائج، وبغض النظر عن درجة استيعابها المعرفي الذي وفّرته الحضارة الإنسانيّة المعاصرة، فان هذه القراءات اسهمت بهذا الشكل أو ذاك في زعزعة الكثير من القناعات الراسخة التي كانت تنظر إلى النص بوصفه مستودعاً لمعانٍ جاهزةٍ بالإمكان

---

[1] . نحن والآخر(دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر)، محمد راتب الحلاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م/ 5.

[2] . ينظر: الوعي بالآخر، د. نضال محمد فتحي، مجلة حوليات التراث ع8 الأردن 2008م/ 95.

[3] . السرد الروائي وتجربة المعنى، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط1 الدار البيضاء 2008م/ 8.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

التعرّف عليها كليّاً أو جزئيّاً استنادا إلى قدرة المحلّل في الكشف عن العوالم الدلاليّة التي يبنيها النص، سواء تمّ ذلك من خلال البحث عن العِلل الدفينة للدلالات في ذات المؤلف أو في محيطاتهِ البعيدة أو القريبة[1].

إن هذه الرؤية نجدها وبحسب (باختين)[2] تؤثّر في بناء الرواية ومن خلال

شكلين إثنين هما:

- انعدام الانسجام بين السريرة وجوهرها في مجال الفعل.
- عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى عن الاكتمال فعليّا وعن إدراك الكليّة والالتحام.

هذه الرؤية تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه والذي يدفعه إلى إقامة علاقة مع نسق الأفكار المكوّنة لمعنى الموضوع في الرواية وهو ممتد في كلّ الاتجاهات، ما يمنحنا القدرة على التمييز والتصنيف وعزل الظواهر بعضها عن بعض.

من هنا يأخذنا الناقد(جورج طرابيشي) وتحديداً في كتابه (شرق وغرب، رجولة وأنوثة/1977م)[3] إلى الدراما العبثية التي ينتهجها المثقف الكولونيالي، وإلى اختيار حلّ يجده غير صحي قائم على الوهم والعداء يوحي باستمرارية السلوك الاستعماري للنخبة الجديدة التي تعلّمت في حاضنة المدن المتروبوليّة، وتحت وطأة هذا الإحساس الذي لا يطاق ذلّه يميل أو يلوذ مثقف المستعمرة أوّل ما يلوذ بماضيه الحضاري الذي يفترض فيه أنْ يَنُم هو الآخر عن رجولةٍ، لكنّه لم يكتسب معناه الذي نعرفه من خلال إبراز التوتّر مع القوّة الإمبرياليّة على ما يميزها عن فرضيات المركز الإمبريالي، كونها تجربة صِدام عنيف دامٍ لم ينتهِ، وتجربة اقتحام وغزو كان تأثيرها في اتجاه واحد، ولمصلحة طرفٍ ضد طرفٍ آخر، وهي قسمة نجدها من جانبنا لا سبيل إلى إصلاحها تقوم على مبدأ الصوت الواحد وجزءاً من حركة غير محدّدة لا تخضع لتنظيم ما ويمارس فيها أشكال متنوّعةً من الاستعمار الجديد الذي يتناقض تماماً مع مزاعم التحرّر التي تنبع من المركزيّة الأوربيّة، وهي المزاعم ذاتها التي تنهض عليها نظريّة ما بعد الاستعمار التي تتحوّل فيها إلى تدعيم مواقف المركزيّة الأوربيّة وهم يواجهون وضعيتهم الذاتية الممزقة تلك إما بمحاولة تفكيك مفاهيم يرونها مختلقة وبائدة، أو بتطوير مفاهيم بديلة يرونها واقعيّة ومبشّرة، أو يواجهونها أحياناً بمزيد من التأمّل لوضعيّتهم المأزومة.

إنّ تصوير الناقد لتلك الحالة لا نجد فيها إلّا إشارة فنيّة لنوعيّة العلاقة بين أوربا المادية الاستغلالية وإفريقيا المستعمَرَة، وهذا يقودنا إلى أنّ التجنيس في العلاقة تلك وبحسب ما نتّفق فيه مع الناقد قد دفع ببعض الباحثين إلى القول بأنّ خطايا المثقف الكولونيالي (الشرقي) تبدو لا متناهيّة، ويأتي في رأس هذه القائمة قبوله بمنطق الغزوة المتروبوليّة وتسليمه بأنّ العلاقات بين الأمم والحضارات كالعلاقة القائمة واقعاً بين الرجل والمرأة (علاقة قوّة وتحكّم وسيطرة)، وبالتالي رضوخ واستسلام ومعاناة[4].

إنّ التحليل الدقيق لما طرحه الناقد يكشف عن الخطاب الدقيق لمفهوم الاستعمار في الرواية، والذي يريد ألاّ يتحوّل إلى مجرد حقلٍ معرفي جديد يضاف إلى حقول أخرى، إنّه يريد- بدلا من ذلك- أنْ يكوّن عمليّة تقوم على التمحيص

---

[1] .ينظر: م.ن/ 8-9.

[2] . الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات ط1 القاهرة 1987م/ 12-13.

[3] . شرق وغرب، رجولة وأنوثة، جورج طرابيشي، دار الطليعة ط1 بيروت 1977م.

[4] . ينظر: م. ن/ 37.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والنقد الدائم للموضوع نقيضاً لعملية تنبني على نزعة شكيّة عميقة تطارد كل أساليب المعرفة القديمة والتي وصلت إلى طريق مسدود، وبغرض تفجير فاعلية النص يسعى الناقد - وبحسب ما نرى- إلى إخضاع الموضوع للتحليل الفاعلي الذي يكشف عن نسيج تلك العلاقة القائمة بين المستعمِر والمستعمَر وحصرها في الصراع الثقافي وتحويل قضيته الخاصة إلى قضية آخر؛ لتتلاشى التعارضات المربكة بين المركز والهامش، ويتدفق المجالان العام والخاص بلا توقّف وبلا تحديد كلاهما في اتجاه الآخر تترشّح كموجات في مجرى عملية الحياة نفسها، وهو مجرى لا نهاية له يحاول أن يتحايل أو يتمرّد على السلطة الداعمة له بكلّ ما أوتيَ من طاقات معارضة مُعلناً عن رغبتهِ العارمة في ابتكار أساليبه الخاصّة ودون أنْ يتكلّم دائماً إلى الغرب لسان حاله قائلاً (إنني جئتكم غازيا في عقر داركم)؛ ليمنح فعل الغزو طابعاً مختلفاً مأساويّاً وتدميريّاً دون لقاء الأعداء وجها لوجه، ممّا يدفع إلى أنْ يكون النص غنيّاً بتشكيلاتهِ الدلاليّة، واستقلال بنيته الفاعلية (اللغويّة والتخييليّة) والتي تنزع وبحسب ما نجد إلى استنطاق ذاتيّة الإنسان العربي ضاربة في أعماقهِ الفرديّة والجماعيّة نافذة إلى عمقهِ، وناقلة مجاهل تلك الروح الممزّقة بين عالمين ظلاّ يصطرعان في رحلة طويلة أحدهما ينظر إلى الآخر في ظلامٍ مشحونٍ بالمقاومة من طرف المستعمَر ومأساته الدامية حيث منبع الداء.

وعليه فإنّ ما يتم التعبير عنه ومن وجهة نظرنا تجاه ما طرحه الناقد يُفصح عن بناءٍ دلاليٍ مزدوج يدعونا إلى التساؤل عن خصوصيّة الموضوع وأزمته التي تعايشها شخصيّة البطل (مصطفى سعيد) والتي ستكشف لاحقاً عن تفاصيل حياتهِ وصراعهِ ضد المستعمِر من خلال الإمساك بناحية الحدث والذات القصصيّة، من حيث أنّ (الأزمة والارتجاج الذي تعيشه الشخصيّة المركزيّة يحدّد التمكّن من القصّة الحدثيّة وتحريكها، لتغدو وهي تمتزج بذلك التحريك نمطاً لتنظيم الأحداث من منظور ثنائي(سردي وتوليدي))[1]، يتجاوز وبكثير من مدلولاته النفسانية ويظل محدّداً بمقصده فيما يخص بالمواجهة الذاتيّة مع المستعمِر، تتكاتف فيها البنية الواقعيّة والرمزيّة لتبدأ المواجهة ولتنهار الفواصل والإيقاعات وتتعرّى من كلّ ثوبٍ حضاري كما تبدو خارج أيّة نمذجةٍ مسبقةٍ تظل بعيدة عن الخطاب الجاد الذي يفضي بنا إلى خطاب المواجهة، لتنتصب عوالم خرساء خالية من الفكر تنبعث منها آهات الألم والحقد والانتقام، كلّها ممزوجة بعوالم نجدها وهميّة تقوم على فكرة العلاقة الوهميّة بين عالمنا العربي و الحضارة الغربيّة الأوربيّة على وجه التحديد، وهذه العلاقة تبدو لنا علاقة قائمة على أوهام من جانبنا وجانبهم، إذ الوهم هنا يتعلّق بمفهومنا عن أنفسنا أولا، ثم ما نظن في علاقتنا بهم، ثم نظرتهم إلينا أيضا من ناحية وهمية، وهنا وضمن هذا الجانب فرضت أوربّا الغربيّة حضارتها على الشرق مدة طويلة وأصبحت جزءاً من تكويننا السيكولوجي والثقافي سواء أردنا ذلك أم لم نرد، ولو أنّ مصطفى سعيد حاول أنْ يلعب هذه اللعبة فإنّه لن ينجح إذ الأوهام بدأت تتحطم من جانبه، والشرق والبخور والعطور مجرد أوهام...[2].

ونسجل هنا أن المأزَق الذي يعيشه مثقفو ما بعد الاستعمار، سواء أولئك الذين طلبوا الهجرة إلى الشمال وخاضوا معركتهم المستحيلة هناك، لأنّهم تعيَشوا على الأوهام واستغلوها واستمرؤوها كمصطفى سعيد، أو أولئك الذين عادوا وظلّوا يطلبون الصفاء والعدل، يطلبون لؤلؤة المستحيل الفريدة ويقاومون طُوفاناً يكتسحهم يوماً بعد يومٍ وسنةً بعد أخرى، إنّهم واقفون على مسرحٍ هزلي عبثًا يطلبون النجدة تماماً كما فعل الراوي (الشخصية الثانية في الرواية) إذ هم ملوثون بالعدوى، عدوى الرحيل، سواء الرحيل بالجسد أو العقل، وهو مأزق نجده يتكرّر ويتعمّق في عالمنا يوماً بعد آخر تُستعمَر فيه البلاد وتُقتّل العباد، وباسم الحضارة يتم الاستيلاء على السلطة ويُقمع الناس ويُقتّلون، وباسمها كذلك يتم

---

[1] . النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، بيروت 2003م/ 146.

[2] . ينظر: الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وموسم الهجرة إلى الشمال، ناجي نجيب، مجلة فكر وفن ع 38، 1983م/ 64.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قهر قوميّات وتدميرها وربما إبادتها في آخر المطاف ، ومن قلب هذه السياقات ينقلنا الناقد طرابيشي إلى حقيقة واضحة وثابتة تُمكّننا من استعادة وتشخيص مجموعة من الصور نجدها تربط بين واقعٍ نحياه في غفلةٍ من قوانينه، وعوالمٍ ممكنةٍ تصفّي التجربة تلك وترفعها إلى مصافي المخيال الذي يغذّي العقل ببعده الثقافي والقومي والفكري القائم على مفهوم الصراع بين المستعمِر والمستعمَر، وضمن تراتبيّة تشكيل الأحداث وخلق حالةٍ من التوتر تدفع بها إلى تأسيس معرفةٍ جديدةٍ تَتَبنّى الموضوع، توجّه ولا تضلّل وتوحي بما سيأتي على شكل فعلٍ أو إحالةٍ رمزيةٍ، وتدعو إلى تقويم علاقةِ الذات بماضيها وحاضرها، ولتكشف عن بنية الموضوع ضمن نسقه الثقافي والحضاري الذي يظل في الأعم مفتوح النهايات ومتشابك الخطوط، وهنا نرى أنّه (كلّما ازدادت النهايات المفتوحة وتكاثرت ازدادت استثنائيتها)[1]، وبمنظورٍ نقدي بعيدٍ عن دوغمائيّة الخطاب الإيديولوجي يسعى الناقد ليقول المسكوت عنه لِيبرز مأساة العنف والدمار والقمع والقهر الواقعة من طرف المستعمِر على المستعمَر المسلوب الإرادة والحريّة، نسمع أصداءَ أصواته تتعدّد وتتناسل لتصل أجيال أخرى، وعليه تتشكّل بنية الخطاب الثقافي والتي تتمثل في إشكاليّة العلاقة ومفهوم الصراع بين الشرق والغرب لتكشف عن بنية التعبير النموذجي المقصود التي تظل- وكما مر سابقا- مفتوحة النهايات، غير أنّ ذلك لا يُعدّ كافياً فيما يحتاج إليه مثقف المستعمَرة الكولونياليّة، والقدرة على الإمساك بحاضره لا ماضيه، وقد يدفعه إلى ذلك رؤية تتخلّلها معرفة وجوديّة، وأخرى تُحدّد انتمائه الثقافي وهويّتِهِ الحضاريّة، وأبْعادِ هذه الرؤية موجودة في أيّ خطابٍ مهما بلغ الحياديّة أو التجريديّة أو السطحيّة والمباشرة، وهذا يدفعنا إلى أنَ الحديث عن أزلية الصراع وبما يطرحه الناقد من رؤية تتخلّق أزليّة الصراع مع الآخر، تحاول أنْ تلغي تاريخيّتهُ وتجعل من الاستعمار حدثاً طارئاً في عملية المثاقفة، بوصفها علاقة تحدٍ وسيطرةٍ وعنفٍ وحتى اغتصاب، والناقدُ إذ يتعامل مع أزليّة الصراع وبهذه الصيغة نجده يستنطق المصموت عنه لا المجهور به، ومنطق الرواية لا منطوقها، ويفترض- ضمناً- وبما يترتّب عليه من تمويه وجود طرفين متصارعين يتمثّلان كلّ من جانبه قوّة الدهاء والمكر والخديعة.

وضمن الموضوع ذاته ينبثق مفهوم المثقف العربي في رؤية الناقدة (فوزيّة الصفار) في كتابها(أزمة الأجيال العربية المعاصرة- دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال-1980م)[2]، لوضع المثقف العربي وضياعه بين الشرق الروحي، والغرب المادي وأوجه التأزّم بين حضارة كلّ منهما، يتجلّى ذلك سياسيّاً في علاقة المستعمِر والمستعمَر وما يتكشّفْ عن تلك العلاقة من صراعٍ دائمٍ، وثقافياً في الحكم على الطالب الإفريقي وبشكلٍ عام خطأ، وعليه تتساءل الناقدة ومن هذا المنظور مستفهمة في أنّه هل يمكننا أنْ نرى في الرواية تحليلاً وافياً لذلك الوضع المتأزم؟ وما الحل الذي يمكن الخروج به من ذلك الوضع المتأزّم؟

إنّ ما تطرحه الناقدة من رؤية نجدها تتمثّل توصيفاً حقيقيّاً للحالة الإشكاليّة التي يمثّلها مثقفو ما بعد الاستعمار والتي في بساطتها لا نجدها إلا عنيفة وعميقة، لكنّها واضحة ضمن دراسة تقوم بتسليط الضوء على ردّ المقموع وما يتّصل بذلك من معضلات الهويّة بما يتضمّنه من نظرة تنطلق من الإيمان بوجود عالمين مختلفين يقع كلّ منهما في جهة (مجازاً وفعلاً) بكلّ ما في الموضوع من معنى في مقابل الإشكاليّة التي طرحتها الرواية حول علاقة المستعمِر بالمستعمَر، وهذه العلاقة نجدها بالإتّفاق مع الناقدة أنّها لم تحظَ بما فيه الكفاية من الدرس؛ إما لأن الرواية تثير موضوعات أخرى لها أهميتها وصداها(مثل ثيمة الجنس)، أو لأن النظرية التي تبلورت فيما بعد بدت أكثر تركيبا وغموضا فيما يتعلق

11.مكونات البنى السردية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، د. نصيرة احمد، مجلة الأقلام العراقية ع4 السنة 44 ، 2009م/ 186[1]

[2] . ينظر: أزمة الأجيال العربية المعاصرة(دراسة في موسم الهجرة إلى الشمال)، فوزية الصفار، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1980م/ 12- 75.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

بالإشكاليات التي طرحتها والعلاقات المركبة التي دخلت فيها مع نظريات أخرى، ومثل هذه القراءة نجدها مبنية على ثنائية يفترض صانعوها أنها غير قابلة للتغيير تشهد على ما حدث من وجهتي نظر مختلفتين، وبالمثل فهي ليست ردة فعل لحدث ولا سجلاً لردة الفعل، بل هي تجربة نجدها دينامية تسمو على حدث معين وفي ا زمانٍ مختلفةٍ لا في زمنٍ محدد، ينقلها إلينا الكاتب(الطيب صالح) من خلال النقد الأدبي إلى نص تحاججه الناقدة مستعينة بفكر النظرية وفلسفتها في قراءة الموضوع وتشكله من جديد وتجعله في حالة ديمومة مستمرة، محاولة هدم ونقض مفهوم النظرية وتجاوزها وبيان عبثيتها ولا جدواها، وهذا ما أعطاها من ناحية وضعية قلقة وممزقة، ومن ناحية أخرى زخما نظريا استمدته من التفاعل مع الأفكار التي طرحها الكاتب، وما يتكشف عنها من أنظمة ثقافية، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية أن النص ليس سوى (مادة خام يُستخدم لاستكشاف أنماطٍ معينةٍ من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية، وانساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص)[1] .

ومن منظور آخر وتحت مفهوم نظرية مقاومة الاستعمار، وممارسة هذه المقاومة في ظل الخطاب النقدي تتبنى الناقدة موقفا مضطرة لاختياره- نجده حلا غير صحي- حلا صراعيا قائما على الوهم والعداء، ضمن موقف تتعالى فيه على الدراما العبثية التي ينتهجها المستعمِر للوصول إلى غاياته ومعتقداته، وهذا يوحي بنوع من الخطاب يركز على العنف الضروري المصاحب لعملية تفكيك الاستعمار ومقاومته، والخطاب الذي طرحته الناقدة نجده يوافق ما طرحه (فرانز فانون)* في مجال النظرية الاستعمارية وما بعدها ومقاومة الاستعمار وإبراز التوتر مع القوة الامبريالية، يركز فيه على مقاومة الاستعمار كونه ظاهرة عنيفة على الدوام،إذ يرى (أن تفكيك الاستعمار ليس عصاً سحرية، ولا صدمةً من صدماتِ الطبيعة، ليس تفاهماً اخوياً، انه كما نعرف عملية تاريخية، انه لقاء قوتين متعارضتين أصلا وبطبيعتهما، لقاؤُهما الأول اقترن بالعنف، ووجودهُما معاً ظل مقترِناً بالعنفِ على الدوام)[2] ، وبهذا المعنى تَتَمثل التجربة تلك على انها تجربة صدام عنيف دامٍ لم ينتهِ، في حين يراها البعض الآخر تجربة تاريخية تركت آثارها على المستعمِر تماما كما تركت آثارها على المستعمَر، لقد أدت هذه التجربة وبحسب ما نراه من سياقات الموضوع وبما صاحبها من صدمة اللقاء العنيف إلى آثار هائلة على المجتمعات المستعمَرة، مما قسم هويتها ودفعها إلى الدخول في عملية بحثٍ عن هويتها التي تشظّت، وذاتِها المتوهمة، والانسراب إلى العالم من دون قيود أو حدود، يتخللها روح الانخلاع من نقطةٍ ثابتةٍ وانتماءٍ واحدٍ متحجر، وتاريخٍ يُتصور له الكمال يرحل في تناقضات العالم ولا تجانسيات الثقافات والمجتمعات المختلفة، ويتلمس تبرعُم الطاقات والقوى الجديدة التي تَعِد بثقافاتٍ مغايرةٍ، وأخيرا تتلمس الناقدة بعض الحلول التوفيقية والتي تأبى من خلالها التوقف أو الرجوع إلى الوراء وانه لا بد من النظر إلى الأمام لأرخنة المستقبل، بهدف إحداث تحول جذري في المحيط الذي نعيش، إذ الصراع- وبحسب الناقدة- امتد بين الشرق والغرب وعلى مستوياتٍ مختلفةٍ ينزع من ذلك إلى الإطاحة بمركزية الذات وزعزعة استقرارها ويقينها من هويتها، والعمل على إعادة صياغة كيانها بشكلٍ يتسمُ بالتحول والتبدل والصيرورة، كما كان يتسم بالتفتت والتشظي والتفكك في لحظة ضياع تَدركُ من خلالها الذات أن الوقتَ قد حان للخروج من سُباتها الطويل، وضرورة تلقيح الشخصية حتى لا تذوب وهي تواجه المستعمِر أو تتحللَ فيه ضمن صراعها مع الآخر الغربي، والذي قد تحول هو الآخر ليتنصل من تصور كل من الذات والآخر بوصفهما(كيانات ثابتة تتفاعل مع بعضها بعضاً إلى تصور الذات جزءاً من عملية حوارية مستمرة مع الآخر، وهو حوارٌ بين صيرورتين متحولتين ومفتوحتين على مجموعةٍ لا

---

[1] . مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د. حفناوي بعلي, منشورات الاختلاف ط1 الجزائر 2007م/ 21.

[2] . معذبوا الأرض ، فرانز فانون، تر: سامي الدروبي وجمال الاتاسي، دار الطليعة ط3 بيروت 1979م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

متناهيةٍ من الاحتمالات)[1] تتخطى العلاقة التقليدية بينهما لتكون أكثر موضوعية، وهنا نرى أن الذات ومن خلال ما توصلت إليه الناقدة، وفي ظل صراعها مع الغرب بدت متحركة ومتحولة وفق المتغيرات الخارجية، والتي وصلت بها وبما نستنتجه إلى التشظي والانكسار والعجز مثلما تدل عليه نهاية مصطفى سعيد في صراعه مع الغرب المستعمِر، وبذلك وجدنا أنفسنا أمامَ حالةٍ من الفهمِ لا تتكون من خلال إخضاع النص للنظرية، بل من خلال إخضاع النظرية للنص،لا تُحل لا على المستوى الفردي ولا على المستوى الجماعي ولتبقى عالقة ما بين الواقع وارتهاناته، والخيال ورمزيته، يحتم الظرف إعادة النظر فيها كما في امتداداتها، يجد فيها المثقف العربي نفسه ضائعاً بين متاهةِ أنظمةٍ سياسيةٍ غير قادرةٍ على البناءِ والإصلاحِ.

ومهما يكن من أمرٍ فان الروايةَ(موسم الهجرة إلى الشمال) وبما تحتلهُ من مكانةٍ لا يمكن أنْ تتحول إلى مجرد إثباتٍ لمطلوبٍ أو فرضيةٍ، إنها شأنُ كلِ عملٍ فنيٍ كبيرٍ تعكُس واقعاً محدداً وتجيبُ عن أسئلةٍ في الوقت الذي تحافظُ فيه على غموضها مُنْتَجَاً، وعلى أسئلتِها مُعلَقةً مفتوحةً، ووفق هذه الرؤية تطرح الناقدة(يمنى العيد) في كتابها(في معرفة النص/ 1983م)[2] وتحت عنوان (زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية موسم الهجرة إلى الشمال)،تطرح ووفق منظور (الشخصية التاريخية المأزَقية) الاتجاه الثقافي الرافض للغرب الاستعماري، وكيف يمكن أن تكون الثقافة عنصراً مساعداً في تحقيق هذا الاتجاه، مبدءاً تنظيمياً اختارته الناقدة في قراءتها لموضوع الاستعمار ووقوعه في خطاب سياق الاستعمار وما بعده، جاءت وفق مرحلةٍ تاريخيةٍ طويلةٍ بَدأت مع دخولِ الغربِ الاستعماري وما زالت عند الكثيرين ومستمرة حتى أيامنا هذه، إذ رحبت بلداننا- وبحسب الناقدة- بالغرب عند بدايات دخوله محررا، حاملا حضارة وثقافة، مساعدا، ولما تكشَف الوجهُ الاستعماري لها رفضتهُ ووقفت ضدهُ، ومع ذلك لم تتحرر ولم تمتلك أوطانها، ووفق مجموعة من الأسئلة تطرحها الرواية والتي تتمثل شخصية المثقف العربي، نرى أن الناقدة تكشف ومما سبق عن الرؤية الإيديولوجية للكاتب في طرحه للموضوع معتمدةً العلم والثقافة في الكشف عن تلك الإيديولوجية والوصول إلى حقيقةِ الصراعِ بين المستعمِر الذي يعمل على استبدال العلاقة الاستعمارية بالعلاقة التحضيرية، وتغييب السياسي بالحضاري الذي يتقدم إلى الواجهة، والذي يكشف السياسي الحاكم من موقع سياسي آخر وفقاً للمنظور الاستعماري أو وفقاً لما يُنجِح المهمة الحضارية المزعومة ، والمستعمَر الذي تعبر عنه تلك الإيديولوجية لا بشكل مباشر بل بتمثيل حضور الصراع فيها وعلى المستوى الثقافي نفسه، بما يدفعه لإعادة إنتاجِ موقفٍ يتلاءم وحاجاتهِ المحدَدَة بموقعه طرفاً في الصراع، مشحونٌ بطاقاتٍ ومشدودٌ برغبةِ الاستمرارِ في الصراع، ومن هذا المنطق تكشف الناقدة وبما نراه الواجهة الثقافية لمنطق بعض الدارسين من النقاد والباحثين من أن الغرب جاء بمهمة حضارية لا استعمارية، مفندةً ذلك المنطق الذي ترى فيه واجهةً ثقافيةً تُخفي من ورائهِ السياسي الذي يتقدم الخطابَ الاستعماريَ فعلاً تحضيرياً تنْفتحُ على أبوابهِ المعرفةَ التي هي طريق مصطفى سعيد للدخول في عالم الغرب الاستعماري والنيل منه حتى في نسائِهِ، والتي تُغيِر وبحسب الناقدة زمن رؤْياهُ ونظرته لتلك الواجهة التي جاء عبرها المستعمِر جزءاً من البنيةِ القائمةِ على الهيمنةِ، ومن هنا تسعى الناقدة إلى الكشف عن حقيقة الغرب وإعادة المعادلة وضمن الوضعية التاريخية لمفهوم الصراع بين الغرب والشرق وفضح الالتباس فيه.

لقد انقلبت المعادلة والمثقف العربي فيها بل وفي الزمن الوقائعي- وبحسب الناقدة- يعيش عملية إعادتها مُمَثلاً بـ (مصطفى سعيد) الذي ترى فيه أنَهُ لا يمكن له أن يعيد تلك المعادلة أو أن يلغي فعله الثقافي؛ لأنه لا يمكن أن يكون إلا

---

[1] . رقش الذات لا كتابتها- تحولات الاستراتيجيات النصية في السيرة الذاتية- ، صبري حافظ، مجلة ألف ع22، 2002م/ 17-18.

[2] . في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي)، يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة ط1 بيروت 1983م/ 225- 263 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

زمنه، إذ كيف يمكن له أن يلغي حضـــور الغرب الذي هو حضـــور تاريخي، كيف يمكن له أن يلغي هجرتَهُ التي تُغيِر زمَنَهُ الداخلي، وتتابع الناقدة حديثَها عن تلك المعادلة لنجد التباســاً في ذلك، إذ ترى أن إعادة المعادلة تلك من حيث الرؤيا والتشـكيل وفي ظل التاريخي منها لم تكن عملية سـهلة لا بسـبب التاريخي فيها؛ إذ انقلاب المعادلة كان فعلاً ملتبسـاً أيضـاً، فعلٌ يتقدم إلى الواجهةِ على غير حقيقتهِ، فعلٌ ثقافيٌ يُخفي السـياسـي من ورائِهِ، يتقدم فعلا تحضـيريا، ومن هنا سـعت الناقدة قُدُماً إلى كشـف حقيقة هذا الخطاب وفضح الالتباس فيه وتفنيد حقيقته، وتفنيد المقولة القائلة أن الغرب جاء بمهمة حضـــارية لا اســـتعمارية، وكذلك محاولتها قلب الإطار الزمني لفعل الإقصـــاء الذي يعمل على تفكيك خطاب المســـتعمِر، والذي يعبر عن وضـــعية ممزقة مؤلمة هي ذاتها النتاج الحقيقي لفترة الاســـتعمار وفلســـفته وتمزقاته، حكاية يبدؤها مصـطفى سـعيد، هي المشـكلة وهي السـر، وعلى حد هذه المغايرة ينهض الصـراع وهماً حيادياً غيرَ متوهجٍ بالمعرفة يتخذها الغرب طريقاً لتغييب مفهومه الاسـتعماري، ومن هذا المنطق يكشـف موقعه وحقيقته طرفاً في الصـراع أسـاسـي يحاول ومن ذلك تغييب السـياسـي في الحضـاري، أقامَهُ وهماً حيادياً فاتراً غيرَ متوهجٍ بالمعرفةِ مُعْتَمِداً العلم والثقافة في أيديولوجيته التي تمنح وبحسب ما يرى شرعية تملك هذا البلد وأُناسِهِ.

بهذا المعنى الميتافيزيقي الذي يُبرِزُ التحليل الدرامي للسـياسـة الاسـتعمارية وعنفها، وآثارها الغائرة وعلى المدى البعيد، تحاول الناقدة ومن رؤية نقدية اسـتخلاص ذلك المُنْجَزِ الغامضِ في خطاب الاسـتعمار وما بعده والذي صـاغ من الوجود الحقيقي والمتخيل لشـعوب الشـرق صـورة خاصـة أشـبه بالفانتازية إلى حدٍ بعيد، غير أن التحليلَ الدقيق يكشـفُ ومن خلال تلك الصـورة ما رصـده الناقد الفلسـطيني(ادوارد سـعيد)([1]) وضـمن خطاب الاسـتشـراق وبطريقةٍ ما جزءاً غامضـاً ومراوغاً من سـياسـةِ الاسـتعمارِ الأوربي لبلاد الشـرق، مما دفعها إلى الدخول في مواجهةٍ تركت آثارها على الطرفين على المستعمِر والمستعمَر وعلى حدٍ سواء، ولكن- تتساءل الناقدة- هل يكفي أن تنكشف هذه المستويات للوعي حتى يصيرَ قادراً على التحرُرِ من أسْـرِ العلاقة بالاسـتعمار ومن منطقه أو أيديولوجيته؟ هل يكفي أنْ نعِي أن الغربَ يسـتعمِرُنا كي نتحرَرَ من أيديولوجيته؟

إن ما نراه ومن هذه الأسـئلة التي تطرحها الناقدة أن عملية فكفكة الاسـتعمار ومقاومة الامبريالية تظلانِ إلى حدٍ ما فعلاً غيرَ مُنْجَزٍ، يُبْرِزُ محاولةً لتوصـيفِ الحالةِ التي يتمثلها المثقف العربي وهو منتم إلى ثقافتين في الوقت نفسـه، وهذا يوضـح من جانبنا مدى ما يعتري مثل هذه الحالات من غموضٍ وإشـكالٍ يتزايد مع مرور الزمن ويتداخل في مجتمعاتِ ما بعد الاستعمار،التي جاءت كفكرة تاريخية يكمُن تعنُتَها الثقافي في موقفِ الغربِ الرافضِ لهذا الاتجاه، وهو تناقض محدد ناتج عن فكرة نجدها مؤقتة تعني واقعاً اجتماعياً انتقالياً يُوجِهُ سِهامَهُ المُميتة إلى المزاعم التي جاءت بها الحضارة الغربية، وبين الرفض والقبول ومن منطلق المعادلة المقلوبة يتكشـف لنا السـياسـي عن مسـتويات العلاقة التي يقيمها الغرب مع الشـــرق على وفق(مجموعة الانطباعات والتأثيرات المُوجَهَةِ من الثقافة إلى الفرد، ورد فعلهِ بوصـــفهِ مشـــكِلاً وُمُحولاً لِمجراها)[2]، وضمنَ سُبُلٍ تَحُدُها وتُحَدِدُها سياقاتِ المُؤَسَسَةِ الثقافيةِ التي تنطلق من موقع المعارضة والاختلاف على أساس ثنائية المواقع والقوى، ثنائية تجدها الناقدة تُشكل- وبما تمتَلِكُهُ من مصطلحاتٍ ومفاهيمِ- مُرْتكزاً لهذا الفكر الذي يَتَخِذُ أنماطاً وأشكالاً مُغايرة في بنية السرد التي تجعل العلاقة تلك تتحرك من الامتلاك إلى الفقد دون أن تنتهي إلى تسوية.

---

[1] . ينظر: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ادوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ط2 بيروت 1998م.

(18) العالم والنص والناقد، ادوارد سعيد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م/ 23.

[2] . العالم والنص والناقد، ادوارد سعيد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000م/ 23.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والحق أن شخصية المثقف الوطني المستعمَر ليست سوى تنويع لتلك العلاقة التي تجمع بين المستعمِر، والمستعمَر الذي أتقن لغة الأوربي المستعمِر ثم أخذته شهوة المعرفة في رحلة طويلة إلى جنة المنبع في الشمال ليعود منها مثقلا بالتمزق بين عالمين في تاريخه ونزوعين في نفسه، نجده وإزاء ذلك يعاني هناك ولا يزال يعاني هنا من صراع لا آخر له(قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ)[1]، غير أن التجريد والغموض في هذا الصراع سيصلان بنا إلى نقطة تحول مدهشة، لكنها لا تتضمن ختاما ولا تحديدا للمصاعب بل نهاية مفتوحة على كل التأويلات الرمزية القصيرة والمكثفة(العالم انقلب فجأة رأساً على عقب)[2] ، ومن هنا استطاعت الناقدة أن تكشف ومن خلال تلك العلاقة عن عقدة النقص التي يعاني منها وبشكل خاص المثقف العربي الذي تربطه بالغرب علاقة لا تجد حلها في سلوك انتقامي منطلقه ردة الفعل، والتي لم تعد وبحسب الناقدة علاقة مستعمِر بمستعمَر بل علاقة غرب بشرق، متقدم ومتخلف، مكانان وحضارتان، مؤشر تجده الناقدة ونراه معها وطيلة المسار الروائي للموضوع يوحي بالعجز والغربة وعلى أكثر من صعيد، وهو إزاء ذلك يمارس فعله في إطار المعادلة السابقة بين الحضارة والجنس، أو بين ما يكشف عجزا أو ضعفا في طرف الجنس في الغرب والذي يخفي ضعفا في الطرف الثاني(الحضارة في الشرق)، وعليه نتوصل مع الناقدة إلى أن الكاتب الطيب صالح يعبر عن رؤية لامتلاك الوطن تحرره من الاستعمار الأوربي عبر طابع صراعي ينهض على محور تملك الوطن، لكنه وعلى مستوى الثقافة صراع يُتوصل به إلى الانتقام من المستعمِر والنيل منه في عقر داره، مما يجعل منه صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية التي لا يتحرر منها إلا بواحد من اثنين:

- الوقوف في الجانب الغربي أو التمثل بالثقافة الغربية.
- الوصول بالوطن إلى الحضارة الغربية أي التماثل به أيضا.

والواقع أن مصطفى سعيد الذي يمثل شخصية المثقف العربي في الرواية وبعد عودته لا يعاني من عقدة الدونية في وطنه، الذي لم يصل وبحسب الناقدة بعد إلى مستوى الحضارة وهو غير متماثل بثقافة الغرب، بل هو مرتبط (بالجد/ الماضي)[3] ، وهنا يتشكل الصراع ضمن محورين تتبناهما الناقدة ينهض الأول على المستوى الثقافي، والثاني ينهض على المستوى السياسي، يتماثلان ليغيب احدهما في الآخر، ومثل هذا الصراع نجده قائما في الرواية يتبناه الكاتب وترصده الناقدة محورا ثانويا يكشفه محور الصراع الرئيس ويحدد دلالاته الوظيفية، وتجعل منه صراع مثقف محكوم بعقدة الدونية ضرورة لاستمرار الغرب في مهمته، وترسيخ علاقة التبعية وفقا للمنظور الاستعماري ومن منطلقات الفكر الاستعماري.

إن الصورة الكامنة في العلاقة التي يتخذها المثقف العربي يمكن أن نصفها بالعلاقة المتعدية التي تتخذ الصراع صوره الثقافية والرمزية ممرا نحو الانتقام من الذات والخصم، بؤرة للنيل من كل ما يمت بالمستعمِر من صلة تفسره الصيرورة التاريخية التي تبلورت من خلال مفهوم خطاب الاستعمار وما بعده، وفق زاوية النظر تلك يتبنى الناقد(محمد

---

[1] . الرواية/ 98.

[2] . الرواية/ 135.

[3] . هنا ترى الناقدة أن الارتباط بالجد هو ارتباط بمرحلة ما قبل الاستعمار، والرواية تفصل بين مرحلة السيطرة الاستعمارية كماضٍ وبين ماضٍ ا سبق عليها، عاشها مصطفى سعيد مريضا تحكمه عقدة العجز وسلوك ردة الفعل عاشها ودونها وأقام المسافة مع وعيه وأسس إمكانية استشراف مستقبلي، وحين عاد إلى وطنه اظهر احتراما للجد(الماضي)، وهو في احترامه للجد لا يتماثل بماضيه الأسبق ولا بماضيه الأقرب: زمن السرد الروائي في إنتاجه دلالات التملك للوطن في رواية(موسم الهجرة إلى الشمال)، يمنى العيد/ 258.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عزام) في كتابه(البطل الإشـكالي في الرواية العربية المعاصـرة/ 1992م)[1] مفهوم البطل الإشـكالي في الرواية وعلاقته بالمسـتعمِر، يتمثل في شخصية مصطفى سعيد التي يرى فيها الناقد تمثيلا للبرجوازية المحلية الكولونيالية وهي تخرج من رحم الغرب الاستعماري الامبريالي، وهذا نوع من السخرية في الشخصية انه ابن البلد ولكنه (عاد إليها كمستعمِر، ونظر إليها كشيء وهمي أيضا)[2] انه الوهم الذي ينبغي تحطيمه وتجاوزه والإفاقة من سكرته.

ربما نرى ومما سـبق تحول لمرحلة تاريخية محددة تفضـي بالمثقف العربي وفي ظل خطاب الاسـتعمار إلى مأزق ذاتي ووجودي لا سـبيل للهرب من تناقضـاته ليس له حل بسـيط أو حاسـم، حينما تطابق الشـخصـية وبسـلوكها العملي جوهر البرجوازية المحلية باعتبارها ومن وجهة نظر الناقد خادمة للمشـروع الغربي الاسـتعماري الامبريالي، وهو بحصـوله على جواز سـفر انكليزي يصـبح انكليزيا فيلقبه بعضـهم بالإنكليزي الأسـود ، وكونه من المثقفين المتخرجين من المدارس الكولونيالية، فهو النموذج للمثقف البطل في مجتمع الاستعمار عاش تجربته، وتشربها في لغته وسلوكه واستوعبها كاملة وأدرك قِواها الفاعلة روحيا وجسـديا، تلوث به وانغمس في نسـائه، سـلوك نجده يتسـم بالذاتية والفردية ونتاج لمواجهة سـبقته ولاحقته بطريقة غير مباشـرة منحته كل أسـباب التفوق على أقرانه، وهذا ما يتركنا أمام توقع روائي يكشـف عن الأوراق المخبوءة لتلك العلاقة التي شابها الغموض والشك والريبة بالمستعمِر الأوربي تتكاثر وتهيمن على الساحة الثقافية وتنتقل من حقل إلى آخر من حقول الثقافة، من السياسة إلى الاقتصاد إلى الفلسفة والتاريخ، وهذا يبدو توصيفا حقيقيا للحالة الإشـكالية التي مر بها مثقفنا العربي وهو في تلك المواجهة التي تبدو أكثر تركيبا وغموضـا فيما يتعلق بالإشـكاليات التي طرحها الناقد حول علاقة المسـتعمِر بالمسـتعمَر، ومصـطفى سـعيد هنا لم يكن عقلا خالصـا على مقاعد مدرسـة الحضـارة، إنما عقلا تخيل أن الحضـارة قابلة لان تضـغط وتكثف في أقراص تبتلع ابتلاعا،إذ نداءاتها غامضـة ورموزها توحي بانعكاس للوضع المأزوم الذي تعيشه البلاد، وعن أزمة ومأساة ومسار المثقف بين التمسك بالقديم والانفتاح على الجديد ، وللخلاص من ذلك انه يجب على الشـعوب المقهورة والمسـلوبة الإرادة والتاريخ والتي كشـفت لها الصـدمة الاستعمارية عن تخلفها أن تستيقظ وتحرق المسافات الحضارية للخلاص من ذلك المستعمِر، وهذا وبما نراه مع الناقد انهِ يفتح أفق تأويل النص ويعيد قراءة التاريخ الذي تفوح منه رائحة الموت، تدرك به الذات المستعمَرة الخلاص من الحرية المدعاة(أن أكون حرا غير موجود)[3] من منظور ارتباط الموضـوع بخطاب الاسـتعمار وما بعده، مما يفتح لنا نحن السـادة القراء أبعادا وزوايا وتفاصيل تُغري بقراءة الموضوع وتعكس واقعيته، وفي الوقت ذاته تحافظ على غموضه مُنْتجا، وعلى أسئلته مُعلَقا مفتوحاً.

وتسـتمر الدراسـة موصـولة بما طرحه الناقد(محمد شـاهين) الذي يبدأ في دراسـته الرائدة(تحولات الشـوق في موسـم الهجرة إلى الشـمال/ 1993م)[4] بالإشـارة إلى أفق الأدب المقارن الذي سـوف يتناول به الرواية من منظور نقد الهندسـة الكولونيالية، موضـوعا له صـبغة عالمية وإنسـانية مثل تلك التي كتبت بها الرحلة اذ طرق من خلالها فكرة ان الاسـتعمار، جاء بوصـفه مشـروع مقاومة سـردية بدرجة وعي عالٍ بالسـرد رد بالكتابة على عنف الهندسـة الاستعمارية

---

[1] . البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، محمد عزام، الأهالي للطباعة والنشر ط1 دمشق 1992م/ 26- 35.

[2] . أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر: عبد المنعم ألحفني، مطابع الدار المصرية، القاهرة(د.ت)/ 64.

[3] . أسطورة سيزيف، ألبير كامو، تر: عبد المنعم ألحفني، مطابع الدار المصرية، القاهرة(د.ت)/ 64.

25) تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، محمد شاهين، مكتبة مدبولي ط1 القاهرة 1993م/ 25- 64، ينظر كذلك: موسم الهجرة إلى الشمال- دائرة السر الأسطوري وما بعدها، ضمن كتاب: آفاق الرواية(البنية والمؤثرات)، محمد شاهين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م/ 84-90.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتحليلا بالسرد أيضا للبنية النفسية للذات المثقفة المتشظية، والبنية الداخلية لصيغة السرد التي تظل نصا مفتوحا لتفسيرات متنوعة ربما نجدها من جانبنا ومما طرحته من متغيرات أنها سعت إلى نسف تجليات الكولونيالي في فضاءات جغرافيا سياسية أنهكها عنف الاستعمار بمستويات مختلفة من هيمنة لسانية وعرقية وثقافية.

إن ما تناقشه هذه القراءة وبما يطرحه الناقد يبدو ومن منظور خطاب الاستعمار توصيفا حقيقيا للحالة الإشكالية التي طرحتها الرواية حول علاقة المستعمِر بالمستعمَر، ووضع حد للصراع القائم بين حضارتين شرقية وغربية، يعالج ومن خلالها الكاتب قضايا الاستعمار والاستغلال والهيمنة والقمع، وهنا يبقى السؤال مطروحا حول استيعاب شخصية المثقف العربي- والتي يمثلها مصطفى سعيد في الرواية- للغرب ومجابهته بعد إحساسه بالعنصرية التي واجهها هناك، مدعوما بغزو بالغ التعقيد يندمج فيه الهيام والإعجاب بالحقد والانتقام، حيث يمثل البطل الضحية والسفاح والعاشق معا، علاقة تماه بين غالب ومغلوب مبنية على الصراع الجدلي والعدوان والكراهية، والمثقف العربي الراحل إلى الغرب قد تفوته أو تغيب عنه هذه الحقيقة وقد يدركها بعد أن تهد هذه الحضارة قِواه، قد يتماسك أو ينهار ويتردى في هاوية اليأس، وهنا يرى الناقد ومن منظور المجابهة مع المستعمِر انه إذا كان مفهوم الخطاب الاستعماري وما بعده قائم على فلسفة رواية ما بعد الاستعمار التي تأثرت بالسياق الامبريالي على نحو يحيل إلى سياق معقد ومتداخل ضمن إطار علاقة المواجهة بين المركز من جهة والهامش من جهة أخرى، بطريقة مجردة تخضع لمقدمات ونهايات استوعبها مصطفى سعيد في مواجهته مع المستعمِر من خلال تمثله وتمثيله لقصة الاستعمار، لكن هذا لا يعني ومن وجهة نظر الناقد انه استطاع أن يصل إلى الوجه الحقيقي للغرب الاستعماري الذي تستر وراءه بوجوه مختلفة، إذ بعد إن كان الغرب عنده مكانا رفيعا للحضارة والثورة الصناعية أصبح قطبا استعماريا وعدوانيا، وانبنت علاقته بالغرب الاستعماري على قاعدة غالب ومغلوب، لذا كان لا بد له من مجابهة الموقف بمثله، ووجد نفسه يكيل لهم الصاع بصاعٍ على الأقل، وان يقابل سوء الفهم عندهم بسوء فهم مصطنع عنده، وهذا في نظره يحيل إلى مواجهة أصبحت جزءا من تكوينه الثقافي والسيكولوجي، تفرض عليه انتمائه لبلده المستعمَر، واستبعاد الانتماءات الأخرى، وهنا يتجلى خطاب الشخصية المثقفة في انه يجسد حضور الذات الشرقية المستعمَرة إلي هي ذات تاريخية سواء كانت منجزة لفاعلية تاريخية ما، أم ناسخة للخطاب التاريخي الغربي المستعمِر، متقمصة له أو منفعلة به، أو ما تتطلع إليه من انجاز فاعلية مغايرة للمشروع الاستعماري مستقلة عنه ومتجاوزة له.

هكذا يبدو الغرب المستعمِر وكما وجدناه في عيني الناقد حمالا لأوجه متعددة ضمن سياقه النقدي، فمن الوجه الحضاري الفني والفكري إلى الوجه الاستعماري الامبريالي القبيح، والوجه التقني المتعصب الاثنوغرافي الذي يعكس إيديولوجية المستعمِر ونظرته السياسية تجاه الآخر المستعمَر، ومن هنا نرى مع الناقد أن شخصية المثقف العربي ممثلة بمصطفى سعيد في الرواية قد تمثلت المواجهة في رعب القصة من أولها إلى آخرها، وليصبح ذلك التمثل أشبه بجرثومة المصل المضاد الذي نزع الخوف من قلبه وغرس فيه رغبة المواجهة والتحدي، وعليه كان استيعابه للغرب من خلال الدخول معه في مواجهة لا مجادلة، وما يؤكد ذلك مشهد المحاكمة التي عقدها الكاتب لإبراز حقيقة الصراع مجازا بين المستعمِر والمستعمَر والذي يعبر- أي المشهد- عن نمط من سلوك المستعمِر يتوهم فيها أن الجناية هي في الجاني الماثل أمامه وفي محكمته التي يريد لها أن تكون مصطنعة حيث هوية الجاني وجنايته والمحكمة كلها من صنع الحاكم الذي تكمن الجناية أصلا في عدوانيته، وهذا يوحي من جانبنا بتكريس وهم تعويضي ناجم عن عجزه في الفعل وإحداث مفارقة سردية تتجه إلى الأمام والتنبؤ بما سيكون عليه الصراع ومنح فرصة للذاكرة كي تستحضر ما فاتها من الماضي وتمنحه الحضور والاستمرارية في الحكي، والجانب الفكري فيه يكشف عن أهداف الغرب الاستغلالية والاستعمارية ينطلق من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

نظرة نجدها استقطابية تزعم ومن وجهة نظر الناقد أن هناك ذهنية شرقية وأخرى غربية، ومنطق شرقي وآخر غربي متفوق بحكم تكوينه، والشرقي عصي على التطور يختزن مورثات تشده دائما إلى الوراء، من هنا بدأت صرخة المثقف العربي – حركة رمزية متعمدة من الكاتب- جرى تمثيلها سرديا في الرواية بأبعادها الموضوعية المتصلة بمشهد المحاكمة، وأبعادها الذاتية المتصلة بشخصية مصطفى سعيد الذي أطلق صيحته وأثناء محاكمته من قبل المستعمِر لتقول أن الاستعمار قضى تاريخه الطويل وهو يبحث عن الجاني دون أن يصل إلى نتيجة وكأنه لا يعترف بمنظوره المقلوب وازدواجيته التي يحكم بها على الأمور،جزءا من البنية القائمة على الهيمنة تستند ومن وجهة نظر الناقد جميل حمداوي إلى رؤية عدوانية تحاول تغريب الذات المستعمَرة وإقصائها وتهميشها([1]) .

ومن موقع العاجز والمقهور تنقلب الأدوار بشيء من البلبلة في العالم السردي بين الدال والمدلول، بين السبب والمسبب لتنتقل المحاكمة من مستوى غير حقيقي يكشف زيف الحضارة الغربية، نجدها مع الناقد ليست سوى قناع حضاري يخفي من ورائه وجهه الحقيقي؛ لهذا يصرخ مصطفى سعيد دوما في سره ، ولأنه يعرف أنْ لا فائدة من الصراخ يوهم نفسه بإرادة تصبح قدرية بالنسبة إليه يسلك فيها طريقا ملتويا لعلاقة لا يوجد فيها ما يربطه بعطيل، إنه أكذوبة يجعل المستقبل متوقفا على عالم طوباوي يعبر عن نمط من التفكير يبوح ولا ينطق ، يشدنا وبحسب الناقد إلى سر يظل موضع استفهام يجعلنا مشدوهين إليه دون معرفة صريحة أو تمييز تجسده الشخصية وعلى نحو انتقامي يتداخل فيه راهن التاريخ بماضيه ليرجع وفي حاضر السياق الروائي إلى مآسيه التاريخية التي صنعها المستعمِر في مراحل حياة المثقف العربي المختلفة وهو راهن في ظل الاستعمار، وهذا ما يجعل العلاقة بينه وبين المستعمِر تأخذ طابعا انتقاميا وثأريا، يعاصره وينتقل بمؤثراته من الماضي الاستعاري إلى عتبات الراهن الذي نراه ومن وجهة نظر شخصية أنه لم يعد يتوقف عند حدود استعمار الأرض، بل تعداه إلى ما اسماه (بيتر وورسلي)([2]) باستعمار الشخصية، وهو ما وعته وانتبهت إليه الرواية ونسجت على أساسه مكونات حاضرها السردي ودوافع أبطالها التي رسمتها منظومة السياق الروائي الواقع تحت مفهوم (الرواية الحضارية).

وتحت مفهوم الرواية والنقد ما بعد الكولونيالي ينقلنا الناقد إلى قراءة نقدية مفصلة يحاول ومن خلالها استلهام مساحة من الرؤية يربط عبرها الرواية وموضوع الاستعمار بالروايات الحضارية الأخرى، وهي قراءة نجدها إيديولوجية انتقائية تسعى إلى كشف النزعة الامبريالية الاستعمارية ومقاربة ذلك في علاقة معكوسة مع تجربة الكاتب (جوزيف كونراد) في روايته(قلب الظلام)([3])، تنبع أهميتها وبحسب الناقد من أنها تشكك في المهمة الحضارية المزعومة التي تعطي بموجبها أوربا لنفسها الحق في استعمار الشعوب التي كانت تصفها بالبربرية والتوحش، فجاءت الرواية لتفضح زيف تلك المهمة الحضارية المزعومة، وتكشف ظلام الجشع والطمع الامبريالي، ولتمثيل ذلك يعرض الناقد رؤية (ادوارد سعيد) لتلك العلاقة المعكوسة في مقاربة ثيمة الاستعمار بين الرواية وقلب الظلام، الذي لم يقدم فيها قراءة مفصلة إنما اكتفى بإعطاء مؤشرات عريضة لتلك العلاقة ضمن مؤلفه الكبير(الثقافة والامبريالية)([4])

---

26) ينظر: صور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، د. جميل حمداوي، مطبعة التنوفي ط1 القاهرة 2010م/ 2(262.

[2] ينظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ط5 بيروت 1995م/ 494.

[3] . قلب الظلام(رواية): جوزيف كونراد، دار البحار، بيروت 2009م.

[4] . يرى ادوارد سعيد أن الرحلة في الرواية تقلب إلى هجرة مقدسة من الريف السوداني إلى قلب أوربا حيث يطلق مصطفى سعيد- وهو صورة مرآوية لكيرتز- عنان عنف طقوسي ضد نفسه وضد النساء الأوربيات وضد فهم الراوي، وهو رأي لا يمكن أن يفهم منه بان الكاتب بنى روايته

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إن جوهر الوعي الروائي الذي يعرض ومن خلاله الناقد رؤيته للموضوع وعبر استخدام التقنية الأسلوبية يكشف عن علاقة معكوسة في مقاربة الاستعمار بين الروايتين بوجوهه الثقافية والسياسية، وحل الإشكالية الاستعمارية التي تتمثل في لعبة التطهير التي تقوم بها الشخصية وإعادة تمثيل الرحلة إلى الشمال رمزياً وتوظيفها معادلا فنيا في المفاضلة والمقارنة بين النصوص الأدبية التي لا تتم من خلال وحدة الفكر والموضوع فقط، إنما على أساس طريقة التناول(الرؤية) وأسلوب المعالجة الفنية للفكرة أو الموضوع وهذا هو شغل النقد لا القراءات الإيديولوجية؛ لذلك لا عجب أن وجدنا أصداء لبعض التعابير والتشبيهات والاستعارات التي ربما يكون الكاتب قد استلهمها من رواية قلب الظلام تأثراً بكاتبها، وهذا ما دفع ببعض النقاد إلى إطلاق أحكام نقدية تتعارض والرواية في علاقتها المعكوسة مع رواية قلب الظلام، مأخوذة إلى عمقها التراجيدي المتطرف والشديد التمثيل والذي يرى في حكاية مصطفى سعيد رداً عنيفاً ومتطرفاً على غزو الاستعمار لجسد القارة الإفريقية، فمنهم من يرى أن الرواية إعادة كتابة لقلب الظلام،إذ يعكس الطيب صالح مسار الرحلة من الجنوب إلى الشمال ويعيد تأويل رسالة كونراد،

وان الرواية مسكونة بالكتابة الكونرادية([1])

إن الزعم بان الرواية ومن منظور النقد ما بعد الكولونيالي إعادة كتابة لرواية قلب الظلام نجده والناقد استنتاج خاطئ ومتعجل، ولعل ما يؤكد ذلك أن الناقد ادوارد سعيد ذكر الرواية من بين أفضل ست روايات في معالجتها لموضوع الاستعمار، وبالطبع لا تستقيم هذه المكانة التي وضعها الناقد مع توهم البعض أن الرواية إعادة كتابة لقلب الظلام، إنما ما رآه علاقة معكوسة في مقاربة الاستعمار، ولو كان مجرد التشابه- فرضاً- في الموضوع يكفي لإثبات نفي الأصالة في الإبداع فالأولى أنْ نقول مثلا أن الرواية هي إعادة كتابة لمسرحية عطيل وليس لرواية قلب الظلام، إذ شبه مصطفى سعيد نفسه بعطيل ثم نفى ذلك أمام المحكمة، إن المشكل هنا وبحسب ما نراه ونتفق به مع الناقد يكمن في منظور ما عرف بالنقد ما بعد الكولونيالي، وهو منظور يكتفي بتصنيف النصوص الأدبية حسب التحقيب الزمني وحسب

استنادا إلى رؤية كونراد، إذ البعض أساء فهم هذه القراءة واستنتج خطأً انه يقلل من أصالة الكاتب ومن القيمة الفنية والإبداعية للرواية، وراح يطالب الكاتب برد الدين لكونراد، بل ومنهم من ذهب إلى أن الرواية إعادة كتابة لقلب الظلام.

ينظر: الثقافة والامبريالية، ادوارد سعيد، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ط5 بيروت 1995م/ 494.

30) هذا ما ذهب إليه الناقد د. فخري صالح في مقالته الموسومة (رواية عربية تحاور قلب الظلام لجوزيف كونراد)، تريد هذه المقالة ومن وجهة نظر الناقد أنْ تسلط الضوء على دين الطيب صالح للروائي جوزيف كونراد، وإنها بمثابة إعادة كتابة مبدعة لرواية قلب الظلام.

الطيب صالح يعيد كتابة قلب الظلام لجوزيف كونراد، فخري صالح، مجلة عمان ع 71 الأردن 2001م/ 48-49، ينظر كذلك: رواية عربية تحاور قلب الظلام-لجوزيف كونراد- فخري صالح، جريدة الحياة اللندنية 3/9/ 2005.

(31) من حيث التقييم الفني لرواية قلب الظلام وموسم الهجرة في النظر إليهما وموضوع الاستعمار، نرى أن الأولى لا يمكن أن تصمد أمام المقارنة مع موسم الهجرة إلى الشمال وتحديدا في ظل الخطاب الكولونيالي، لكننا إذا سلمنا أن الكاتب الطيب صالح قد أفاد من تقنية تعدد الأصوات من كونراد أي وجود أكثر من صوت، فإننا نجده ومن سياقات الموضوع قد طور ذلك التكنيك بشكل فتح للرواية العربية آفاقا مفتوحة، تتكشف لنا عن طبقات من المعاني والدلالات المتنوعة وتاركة مساحة من الالتباس بين الروايتين.

ينظر: رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنقد ما بعد الكولونيالي، عبد المنعم عجب الفيا، مجلة شبكة سودانيل، الخرطوم 2009م، كذلك: الرواية العربية والحضارة الأوربية، شجاع مسلم العاني، الموسوعة الصغيرة ع 31 منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد 11979م/ 72- 04.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

اشتراكها في الاشتغال على قضايا الاستعمار والصراع الثقافي[1]، وهذا تصنيف يمكن أن يصلح لتاريخ الأدب أو الدراسات الثقافية، لكنه وحسب الناقد لا يصلح في النقد الأدبي الذي يجب أن ينصرف إلى دراسة الخصائص الفردية للنص المعين، أما حشر كل النصوص في سلة واحدة لمجرد اتفاقها في معالجة موضوع الاستعمار مهما اختلفت طريقة المعالجة وزوايا النظر، فانه يقضي على فرادة وخصوصية النص ومحور التمايز الإبداعي فيه، وواضح مما تقدم أن كل شيء بين الروايتين مختلف(الشخصيات والأحداث والحبكة ومسرح الأحداث والبيئة والسياق التاريخي)، وان كان هناك ثمة رابط فهو مقاربة الروايتين لموضوع الاستعمار الأوربي لإفريقيا ولكن مقاربة من قاهر ومقهور، بطل قلب الظلام يخوض التجربة مستعمِرا، في حين ان بطل موسم الهجرة يخوضها مستعمَرا، وإذا كان كونراد نظر إلى الاستعمار على انه عمل بشع ولا إنساني وغير حضاري ولا بد من أن ينتهي متخذا من موت كيرتز دلالة على نهايته الطبيعية، فان فشل مصطفى سعيد في الانتقام من المستعمِر والثأر لكرامته بذلك الأسلوب الملتوي يمثل في رأينا إشارة من الكاتب على ضرورة تجاوز مرارات التجربة الاستعمارية والبدء بمعركة البناء.

ومن رؤية الناقد الواثق بنفسه في نظرته للمستعمِر يرى الناقد(د. عبد الله إبراهيم) في فصل عقده بعنوان(التمثيل السردي وتعدد المرجعيات الثقافية في موسم الهجرة إلى الشمال/ 2005م)[2] ومن منطق المقارنة بين الرواية وغيرها من الروايات الحضارية الأخرى يرى ثيمة الاستعمار على وفق فرض غاية الذات بقوة التفوق الحضاري لدى الغازي المستعمِر، يرى الناقد أن ادوارد سعيد قد قام بدور معاكس لما قام به كيرتز بطل رواية قلب الظلام،بل وذهب إلى أكثر من ذلك إذ شنع بكونراد إلى حد تحميله وزر النظرة الأوربية الاثنية للآخر الثقافي رافضا تقبل الدور الريادي لرواية قلب الظلام بالمقارنة مع موسم الهجرة إلى الشمال في ظل الخطاب الكولونيالي وزعزعة تلك النظرة متحججا بأن كونراد لم يناد صراحة بضرورة إنهاء الاستعمار الأوربي، غافلا أن في جنون كيرتز وموته رسالة رمزية بليغة على النهاية الحتمية للاستعمار وتوسعه الامبريالي، وتحت الوهم الخادع بالتغيير وبحسب الناقد يتم تطبيق السيطرة الاستعمارية بوجوهها الثقافية والسياسية، والذي يدفع الطرف الثاني طالبا بالثأر وفي عقر دار الغازي، وكيف كان يريد أن يرد على أولئك الذين أرادوا مسخه حينما علموه كيف يذعن لهم ليقول نعم بلغتهم، ليأخذ العمل فرادته وخصوصيته وبراعة تشكيله الفني، والناقد إذ يتبنى تلك النزعة الشكية نجده يتجاوز ذلك وبكل طاقاته المعارضة يحول الموضوع إلى قضية تتمثل الآخر وتقترب من موقفه، لكنها تتعارض ما بين المركز والهامش على النحو الذي نراه في حركة ما بعد الاستعمار، يجعل التقاء المتضادين (المستعمِر، المستعمَر) في(حالة نفور وتدمير يكمن في نية الطرف الغالب في فرض الذات على أنقاض ذات المغلوب، وأية محاولة لجمع طرفي هذه الثنائية تؤدي إلى إلغاء احد طرفيها فيختل التوازن وتحدث المأساة)([3])، هذا التضاد الظاهر في طرفي العلاقة نجده وبحسب الناقد قائما في تصوير التهديد الناجم عن تمثيل الآخر بصفته نقيضا للذات المركزية الغربية، وهنا نجد الكاتب قد تعمد ومن معطيات تلك العلاقة إلى تجاوز علاقات التمثيل من مجرد انعكاس للممارسات الكولونيالية إلى اشتباك جسدي ليحرر تلك العلاقة التاريخية بين النقيضين(المستعمِر

---

33) التوظيف الد(32) التمثيل السردي وتعدد المرجعيات الثقافية ، د. عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: موسوعة السرد العربي، لالي للجريمة: دراسة مقارنة بين موسم الهجرة إلى الشمال لـ(ا لطيب صالح) والغريب لـ (ألبير كامو)، بو جمعة الوالي، مجلة فصول ع 76، 2009م/ 176

[2] . التمثيل السردي وتعدد المرجعيات الثقافية ، د. عبد الله إبراهيم، ضمن كتاب: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 بيروت 2005م/ 561- 563.

[3] . التوظيف الدلالي للجريمة: دراسة مقارنة بين موسم الهجرة إلى الشمال لـ(ا لطيب صالح) والغريب لـ (ألبير كامو)، بو جمعة الوالي، مجلة فصول ع 76، 2009م/ 176.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والمستعمَر) وتحويلها إلى علاقة قائمة في الهاجس الإنساني، تتمثل في فحولة قاهرة وأنوثة مقهورة،إنه تمثيل استعاري للصراع القائم بين الغرب الكولونيالي المستعمِر، والشرق المستعمَر إذ نجد أن الرجل العربي ومن منطلق ذلك الصراع وبما يراه الناقد(فريدريك لاغرانج) وضمن النصية الاستعمارية وهو (مجروح رمزيا وجسديا على يد الغرب، وإذا كان خاضعا من الناحية العسكرية فانه سيكون مهيمنا من الناحية الجنسية ردا على ذلك..)([1])، انه عنف زرعه الأول في نفس الثاني وغرسه بممارساته وأفعاله الاستعمارية، ولم يجد وسيلة ليتخلص منه وبحسب الناقد سوى أن يرد العنف بالعنف، تجسيدا لتجربة قدم فيها الكاتب قراءة سردية ما بعد كولونيالية مبكرة للشرخ الذي أحدثته تجربة الاستعمار في ذات المثقف العربي وعلى المستوى الفردي والجماعي، ليسدل الستار على مرايا منكسرة نجدها (تارة يرى فيها الشرقي نفسه جميلا، وتارة أخرى قبيحا، وهي مرايا اشد انكسارا قد تتداخل وتتقاطع فيها الصور، فإذا بالحقيقة وهم، وإذا الوهم حقيقة) [2]، ومصطفى سعيد يتبنى ذلك الدور، لكن تبنيه لهذا الدور نجده وبما يراه الناقد مدفوعا بحقد تاريخي على عنفهم هم، انه هيج كوامن الداء حتى استفحل، وهنا تنبثق مفارقة تؤيد ما طرحناه من تقييم لتحليل الناقد على فق التحليل الحضاري الذي يتكشف ومن خلال الصراع الحضاري على طبقات مختلفة من التوجه والإرادة يتبنى معظمها مصطفى سعيد كونه أكثر احتكاكا بتلك الحضارة، والأخرى يتبناها الراوي الشخصية الثانية في الرواية والتي قامت بدور البطولة فيها، الأول يتبنى تصميما قدريا للوصول إلى هدف رمزي في تحقيق لذته الانتقامية من الغرب الكولونيالي ليرد ضررا لحق به من ذلك الغزو، في حين يختار الثاني- وقد حسم أمره- موقفا من المستعمِر ينظر إليه على انه مجرد حادثة تاريخية عادية تمضي كما جاءت دون أن تعني له توترا على الصعيد الشخصي دون الخضوع لعزاءات واهية، من الممكن أن تتلاشى في فترة من الزمن والذي هو بالنسبة إليه(زمن لا تاريخي، زمن اللاتغيير واللاسيرورة)[3] ، ليجد أن حل إشكالية الاستعمار-بالنسبة إليه- تتمثل في عملية التطهير التي يقوم بها وإعادة تمثيل الرحلة إلى الشمال رمزيا، وهو إذ يتبنى ذلك نجده وبحسب الناقد قد أوهم نفسه بإرادة قدرية تتمثل في خروج المستعمِر آجلا أم عاجلا، وهي نقضا لواقع وتعميقا لعلاقة أساسها معقد مأخوذة بعمق تراجيدي متطرف وشديد التعقيد، جوهر الوعي فيه يتمثل في تجنب أن يروي الراوي حكايته بعيدا عن مفهوم الاستعمار المتطرف (الاستعمار الحضاري الذي يخفي من وراءه السياسي) ، وهو امتداد يأخذ في نظرنا (بعدا شوفينيا من أبعاد المعنى، في إشارته ودلالته صورة مصطنعة يحكمها المستعمِر)[4] ، وهنا يتخذ الناقد موقفا من ذلك نجده معه وكأننا بالراوي يحقق انتصارا زائفا دون دخوله في الصراع، وكأننا به كذلك أن الثقافة التي استقاها من بلاد الغرب لم تفدْ في تغييره مثلما أفادت في تغيير مصطفى سعيد، انه انقلاب في الرؤية والفكر تبناه الراوي في لا مبالاته للصراع القائم بين مستعمِر غير مرغوب فيه، ومستعمَر يعاني الاستغلال والهيمنة والقمع والعنصرية، يعبر عن صورة نجدها مبهمة غير واضحة تكشف عن تأزم ذات الراوي وانشطارها وتشظي وعيه، لكن وقوعه تحت سلطة الرموز والصور المثقلة بالدلالات الغامضة التي أحاطت به من كل جانب جعلته يدرك أن الشفرة شديدة التعقيد، ولفرط إحساسه بالزمن والخوف من الآتي يحلق في عوالم غرائبية بعيدة عن الواقع يريد الاختباء منه وفيه حتى لا تدركه تجربة مصطفى سعيد المخيفة بالنسبة إليه والتي تتمثل خطابا مقصديا يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي

---

[1] . المثلية الذكورية في الأدب العربي الحديث، فريدريك لاغرانج، مجلة أبواب ع 22 بيروت 1999م/ 102.

[2] . الأنا والآخر في الرواية العربية الحديثة، منصور قيسومة، دار سحر للنشر، تونس 1994م/ 54.

[3] . قراءة جديدة في روايات الطيب صالح، عبد الرحمن الخانجي، دار جامعة أم درمان الإسلامية ط1 السودان 1983م/ 19.

[4] . قراءة في الراهن الثقافي(الثقافة العربية والعولمة وصدام الحضارات)، عمر عبد الحميد زرناوي، دار قرطبة للنشر والتوزيع ط1 الجزائر 2006م/

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تقع خارج المنظومة الغربية، تتضمن نظرة استعمارية محضة تنطلق من الإيمان بوجود عالمين مختلفين يقع كل منهما في جهة مجازا وفعلا بكل ما في الموضوع من معنى.

إن المتأمل للملامح المرعبة التي تبدت فيها صورة المستعمِر والتي نجدها مرسومة بأنامل القهر التي تخنق المثقف العربي، ومن لغة استعلائية ينطق بها المستعمِر ليبرر عدوانيته واستعماره للشعوب المستعمَرة والمقهورة ، يتبين التوتر الدرامي للمرجعية التي تقربنا أكثر من فهم الازدواجية التي تصل إلى حد التناقض في الرؤية والفكر كما يشكلها الأفق العقلي الذي أوجدته فلسفة الصراع بين الشرق والغرب من منظور الرواية الحضارية، وعلى هذه الرؤية تتبنى الناقدة (ربيعة العربي) وفي بحثها الموسوم(الغيرية في الخطاب الروائي" التقابل بين المستعمِر والمستعمَر" / 2011م) [1]ومن منطق العلاقة بين المكونات التمثيلية الداخلية و المحركات أو المرجعيات الخارجية، تصوير التهديد الناجم عن تمثيل الذات المركزية الغربية لعلاقات القوة بين المستعمِر والمستعمَر، تتجاوز وبحسب الناقدة علاقات التمثيل من مجرد انعكاسات للممارسات الكولونيالية إلى اشتباك جسدي يلغي وفي لحظة ما تاريخية الصراع الأزلي ويجعل منه مجرد حدث طارئ، يوحي بغياب الإحساس بالقطبية المتروبولية – الكولونيالية ويجرد الصراع من طابعه المتوتر ويسبغ عليه المبارزة الارستقراطية وبرودتها، لتتجمع وفي لحظة اللقاء المأساة كرد عنيف لواقعة نجدها مع الناقدة أوسع من أن تكون فنية ووصولا إلى ما هو ابعد من حدود هذه الصور داخل العمل الروائي.

الناقدة ومن هذه المقاربات تحاول رمزيا قراءة الموضوع باعتباره سردا للصراع القائم بين مكونين، تتبين حالاته وأوضاعه واسترخائه في لحظة توهجه ولحظة انصهاره في فعل يمتص فعل الغزو بمجموع انفعالاته والزج به داخل سيرورة سردية تقود إلى فعل ينزع عن الموضوع رمزيته ويجعل منه عنصرا يدرك باعتباره حقيقة لا باعتبار بعده المجازي، وهذا ما يستدعي تداخلا في مستويات الحقول السردية التي انتهجتها الناقدة والتي تكشف عن قدرة الشخصية الفنية في أن تعبر عن تميزها، وفي الوقت نفسه تعبر عن موقعها من الصراع وقضيتها دون أن يختل توازنها وليمسك زمام التوجه، وتبدو هذه المقاربة من جانبنا والتي يمكن وصفها بالمعقدة في البنية السردية التي تنتهجها الناقدة تتشكل في أنسقة ثقافية مختلفة ومتشابكة تُنْجَز ضمن منظومة الصراع الحضاري بين ثقافة المستعمِر والمستعمَر وفق رؤية سردية تتبناها الناقدة وتتبين مناطق الاصطدام وتقوم على قاعدة غالب ومغلوب يعيش كل منهما وبحسب الناقد الطاهر لبيب (زمنا يشتبك فيه الماضي والمستقبل بحيث يصعب عليهما امتلاك الحاضر، الأول لا يكتفي بمصادرة تاريخ المغلوب والتكلم باسمه، بل يذهب إلى ما وراء التاريخ، فيما الثاني لا يجد ذودا عن نفسه سوى اللجوء إلى الماضي)([2])، وبهذه المقاربة تدفع الناقدة ومن منظور غالب ومغلوب، قاهر ومقهور بالصراع الذي يكشف فيه الفني عن طابع سياسي عميق ليكون الخطاب النقيض للقوى الثقافية المهيمنة فكريا وثقافيا، تتحول فيها ميتادراما النص إلى نوع من العلاقة الغامضة بين اسود من المستعمَرة وشقراء من المتربول، رد فيها الأول وبشكل عنيف ومتطرف على غزو الثاني الذي انتهج سلوك التعالي والإقصاء ضد خصومه .

ومن هنا يمكن أن نتوصل إلى أن الرؤى التي استقيناها من الموضوع وما تنفتح عليه الرواية من تحليلات لمثقفي ما بعد الاستعمار ومنهم الناقدة ، هي تحليلات تنهض في كثير من وجوهها على تأمل الخبرة الذاتية لأصحابها الذين هم

---

[1] . الغيرية في الخطاب الروائي(الطيب صالح نموذجا)، ربيعة العربي، مجلة الحوار- محور الأدب والفن- ع 3587 ، 2011م.

(39) صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية ط1 بيروت 1999م/ 106.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أيضا أبطال روائيون بامتياز تعتمل في نفوسهم تجربة التمزق ذاته الذي عانى منه المثقف العربي في صراعه مع المستعمِر فكريا وثقافيا، والأحلام ذاتها والأوهام ذاتها أيضا، ومن منظور ارتباط الرواية بخطاب الاستعمار وما بعده نجد ثمة ترابط بين الرواية وغيرها من الروايات الحضارية التي عالجت الموضوع ذاته، تنبع أهميتها في أنها تشكك بالمهمة الحضارية المزعومة والتي تعطي بموجبها للمستعمِر الحق في استعمار الشعوب ، بما يعتقده من أن له رسالة ومهمة تبرر حكم تلك الشعوب واستعمارها، وهنا تنفتح الرواية وبما يتصل بها من موضوع الاستعمار وتتسع حين نرى بعدا عرقيا يتمثل ببطل الرواية كونه اسود البشرة مما يفتح اتصالا مع القراءة الكولونيالية التي تقوم وفي تحليلها للموضوع على الفارق العرقي، وتأخذ هذه القراءة بالاتساع وكأن الموضوع مكون من (طبقات جيولوجية من الأبعاد الثقافية تتعالق والبنية الثقافية للموضوع وتتفاعل معه بكل كيانه)[1] ، هذا التحول المركزي ومن سياقات الموضوع ستمتد آثاره إلى فضاءات الأحداث والى السرد نفسه، وعلى هذا يكون نظام العلاقات بين المستعمِر والمستعمَر متحولة ومتباينة إذ ليس ثمة وضعيات ثابتة بل هناك صيرورة تفتح أبعادا متنوعة للموضوع وزوايا وتفاصيل مثيرة تلفت النظر إلى الشبه بين بطل الرواية ومثقفي ما بعد الاستعمار، وتشابه فيما يطرحونه من أفكار تبدو براقة لكنها تنطوي وفي كثير من الأحيان على أكذوبة كأكذوبة مصطفى سعيد، وعليه نجد أن الكاتب الطيب صالح قد نفذ إلى عمق الحياة من خلال البنية الداخلية لصيغة السرد في الرواية ، والتي تبقى وبحسب ما لمسناه من قراءات نقدية للموضوع نصا مفتوحا لتفسيرات متنوعة ومختلفة لكنها منضبطة.

[1] . الهوية والتاريخ والآخر- قراءة في موسم الهجرة إلى الشمال، محمد فيصل يغان، مجلة الغلاف ع 71 الأردن 1998م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كشكشة توانت وعلاقتها بنظيراتها في اللّهجات العربية القديمة والحديثة

الأستاذ الدكتور أحمد قريش جامعة أبي بكربلقايد تلمسان/ الجزائر

الملخص باللغة الإنجليزية:

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

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

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ملخص البحث:

نظرا للميزة النّطقية المتكيفّة مع التّكوين الطّبيعي لأعضـــاء أصـــوات أصـحاب لهجة توانت، وعاداتهم الكلامية، وأسـاليبهم في التّحدث، فكان ذلك محفّزا لي على الاهتمام بهذه اللّهجة، واختيار مسـتواها الصّـوتي والكشـكشـة على وجه التحديد موضوعا لمقالي هذا، مساهمة مني في المحافظة على مقوّم رئيس من مقوّمات وجود الإنسان التّواتي.

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

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

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

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

توطئة تاريخية

توانت. الغزوات حاليا. منطقة بربرية بالمغرب الأوسط:

على ارتفاع مائة وثلاثين متر من مسـتوى سـطح البحر بسـاحل آدفراتراس، يقع المجمّع السّـكاني لقبيلة توانت البربرية، وهو المكان الذّي تمَّ اختياره على أســاس أنّه يشـكّل الحصــن الطّبيعي للجهة المقابلة للبحر، لارتفاعه ووعورة مسالكه وإشرافه على البحر.

واسم "توانت Touant" يسمح بالتّحديد الأولي لمعقل متغارة بالمغرب الأوسط، فقد استعمل هذا الاسم لأول مرّة في القرن التّاسـع في الكتاب المشـهور "وصـف إفريقيا الشـمالية" الذّي ترجمه mac guckin، فرسـم فيه كلمة توانت بالصّـورة التّالية: "touant " المنقولة عن "تاونت" التّي تضـمّنتها النسـخة الأصـلية، كما تضـمّن كتاب "تاريخ البربر" لابن خلدون(ت808هـ) نفس التّسمية وبنفس الرّسم العربي.

بينما الرّحالة البريطاني الرّاهب TOMAS SHAW وكيل بلاده في الجزائر، اسـتعمل في منتصـف القرن الثّامن عشر اسم TWUNT في مذكرات وقصص رحلاته[2] التّي نشرت في أكسوفرد سنة 1738م[3].

---

(1) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها، محمد ألتونجي، بيروت (لبنان): دار المعرفة، ط1، 1426 هـ 2005م، ص178.

(2) ترجمت إلى الفرنسية، ونشرت في لاهاي 1743م.

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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

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

المدلول:

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

التاريخ:

اسم توانت لا يوجد في دراسات وأبحاث الجغرافيين العرب قبل القرن التّاسع، حيث يبدأ تاريخ الأعوام، فالكاتب الأندلسي أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري في تعريفه الوصفي لإفريقيا الشمالية، وفي عرضه للمناطق القويّة ذات النّفوذ التّي حكمت سواحل تلمسان، أورد أنّ حصن توانت يوجد في الشّمال التّابع لطارنانة[4] الذّي هو عبارة عن خليج محاط بالبحر من ثلاث جهات، وصعوبة اختراقه يستبعد عنه أي غزو، عمّرته قبيلة بربرية تدعى بني منصور، تمتهن النّشاط الفلاحي. كما وُجد هذا الاسم في خريطة المملكتين الأسبانية والبرتغالية في جزء إفريقيا، التّي ضبطها نفس الجغرافي سنة 1750م.

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

بينما الإرسالية الرّسمية لضباط الجيش الفرنسي المرابطين بجماعة الغزوات في سنة 1845م، لم تتضمّن على الإطلاق هذا الاسم بالرّسم المذكور، في حين أنّها ورد فيها بأشكال "Touent"[6]، و"Touant"[7]، و"Tuent"[8].

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

---

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

(2) R.basset.nedroma et les traras . Paris P78.

(3) ينظر التّعريف الوصفي لإفريقيا الشمالية، طراد دي سلان، 1913م، ص 32.

(4) نفسه، ص 37.

(5) هذه الخريطة توجد في آخر صفحات كتاب Léon Galibert، تاريخ الجزائر القديم والحديث، نشر 1843م.

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

(7) كما كتبها النقيب Bidon، نفسه.

(8) كما كتبها النقيب génie vauban بتاريخ الخامس أكتوبر 1845م، ينظر Francis Labador. Notice Historique sur Tuent. P19

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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

الموقع:

تقعد توانت في أقصى الطّرف الشّمالي الغربي للجزائر ، تبعد عن تلمسان بحوالي 70كلم، وعن الشّريط الحدودي للجهة الشّمالية الغربية بـ 34كلم، محاطة بسلسلة جبال فلاوسن[1]، وجبال طاجرة التّي تسمى بجبال المربع"، وجبال زندل.

و قد قُدِّرت مساحتها سنة 1887م بحوالي 2334 هكتار، وبلغ آنذاك عدد سكانها بناء على إحصائيات عسكرية 2769 نسمة، منهم 450 فرنسي، و571 ما بين إسبانيين وإيطاليين الذين كان لهم من دون شكّ تأثير في منطوق السكان الأصليين البالغ عددهم في تلك الفترة 1052 نسمة، أمّا الباقي فكانوا يهودا [2].

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

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

أصوات ومقاطع لهجة توانت:

تشكّل بنية الكلّمة المجال الخصب لتطوّرها، أي أنّ تطوّر الصّوت لا يكون بمعزل عن بيئته الطبيعية ، وهي الكلمة، والتطوّر الصّوتي المؤثّر في البناء الفونيمي[3] يؤدي إلى تقارب في فونيمات، وبالتّالي اختفاء الصّوت المتطوّر فيما جاوره وفق ما تقتضيه سنن التّحوّل الصّوتي. وقد أطلق علماء اللّغة العرب على هذه العملية اللّغوية بالقلب، وسماها بعضهم إبدالا، وأطلق عليها آخرون المحوّل، والمضارعة، والتّعاقب، والنّظائر، وسمّى ابن جني(ت392هـ) كتابه في هذا الموضوع، (تعاقب العربية) [4]. كما كتب في الخصائص باب الحرفين المتقاربين "يستعمل أحدهما مكان صاحبه"[5]. وجعل ابن فارس(ت395هـ) هذه الظاهرة من خصائص العربية "من سنن العرب إبدال الحروف وإقامة بعضها مقام بعض"[6]. ومن المحدثين الّذين تعرّضوا لذات الظاهرة مصطفى صادق الرّافعي الّذي تحدّث عن إمكانية وقوع المعاقبة بين الصّوتين موقفا أيّاه على سببين، الأوّل داخلي والثّاني خارجي، في قوله: "... والمعاقبة إمّا أن تكون لغة عند القبيلة الواحدة، أو تكون

---

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

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

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

(4) الإبدال، أبو الطيب اللّغوي، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، د.ط، د.ت، ص7.

(5) الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان، ت392هـ) تحقيق محمد علي النجار، بيروت(لبنان):عالم الكتب ط2، دار الكتب المصرية، 1952م، ج2، ص82.

(6) الصاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس(الحسين أحمد بن زكريا بن فارس، ت395هـ)، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت (لبنان): مؤسسة بدران للطباعة والنشر، 1383هـ، 1964م، 76.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لافتراق القبيلتين في اللّغتين"[1]. فطبيعي أن يحصل الخلاف بين اللّغات لاختلاف البيئة، وعلى هذا فإنّ الإبدال – الّذي يقع على الأصوات المتقاربة المخارج– ما هو إلاّ حلقة من حلقات التطوّر اللّغوي الّذي لم تسلم منه اللّهجات المحليّة القديمة منها والحديثة. ويمكن القول في هذا المجال بأنّ تعاقب الأصوات على سنّة التطوّر المؤدّي إلى التّقارب في الفونيمات، ومن ثمّ إلى تداخل بعضها ببعض، تمّت ملاحظته بشكل واضح على لهجة توانت، كصوت القاف الّذي ثم إبداله كافا، وصوت الكاف تطوّر إلى شين في حالات بنيوية، وإلى "تش" في حالات أخرى، والضاد إلى طاء. وقد يؤدّي هذا التطوّر إلى تنويع المعاني وتداخلها أحيانا، فلفظة "معاش" مثلا لها معنيان، فهي بمعنى معك، بقلب الكاف المتطرفة شينا، كما تحمل مدلول الطّعام الّذي تؤدّيه الشين الأصلية في الكلمة.

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

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

إضافة إلى هذه التّأثيرات الّتي تحوّلت بموجبها بعض الأصوات في اللّهجة، تنضاف أيضا ضمن عملية التّحويل[5] تأثيرات أخرى اعتبرها بعضهم أنّها مرتبطة بأسباب داخلية ذاتية في الأصوات نفسها كظاهرتي:

---

(1) ينظر تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ط1359،2هـ1940م، ج1، ص146.

(2) فالتطور هو بمفهوم الفونيتيك عند دي سوسير (1913م) الّذي خصّه بتحليل الأحداث، والتغيّرات، والتطوّرات عبر السنين، وهو بذلك جزء من اللّسانيات. ينظر مبادئ اللّسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دت، ص 40.

(3) علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، مكتبة وهبة، ط1، 1400هـ، 1980م، ص16.

(4) التبدّل الصوتي لا شعوري في الغالب، يأتيه المتكلّم منساقا بعاداته النّطقية الّتي اكتسبها من محيطه. ينظر المحيط في الأصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، دار المشرق العربي، بيروت، ط3، د.ت، ج1، ص 54.

(5) يمسّ الكثير من أصوات اللّهجة، وهي إقامة صوت مكان صوت مع الإبقاء على سائر أصوات الكلّمة، وقد يكون الصوت المستبدل قريبا من الصوت المستبدل منه في شأنه من جهاز النّطق، أو يشمل على شيء من خواصه، أو يكون بعيدا عنه. ينظر التطوّر اللّغوي التاريخي، إبراهيم السمرائي، بيروت (لبنان): دار الأندلس، دت، ص 110.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1- التّشـابه: تتأثّر فيه أصـوات الكلمة الواحدة، وتتفاعل مع بعضـها بعض، كقلب الضـاد إلى طاء، والكاف إلى شين أو تش، زيادة على تلاشي الأصوات الأسنانية (ث، ذ). وبفعل هذه العمليّات الصوتية المحضة تضاءل عدد فونيمات اللّهجة.

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

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

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

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

الكاف : صوت طبقي، شديد، مهموس[1]، ينفتح بمرور الهواء من الرئتين، ووصوله إلى أقصى منطقة الفم، فيرتفع أقصى اللّسان في اتّجاه أقصى الحنك، فيحدث الاتّصال التّام ليحتبس الهواء، ومن ثمّ يحدث الانفراج عنه دون أن يهتّز الوتران الصّوتيان.

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

---

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

(1) الأصوات اللّغوية، عبد القادر عبد الجليل، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ، 1998م، ص 110.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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

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

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

3- "تش"[1] المستبدلة عن الكاف في كلمات "يتشـمّش" (يتكمّش)، و"شـتشـون" (شـكون) بمعنى مَنْ، و"لتشـتاب (الكتاب، ويقصـد به التميمة)"، و(تشـوّر) الواردة في قولهم : "تشـور (كوّر) واعْطِ لَعْوَرْ". أي الدّعوة إلى العمل بأي رداءة كانت.

وهذا التطوّر أو التغيّر الصّـوتي الذي يطلق عليه (القوانين الصّـوتية) للتّعبير عن علاقة بين حالتين متتابعتين للغة واحدة في وسـط اجتماعي معيّن[2]، صـاحبه في اللّهجة تقدّم في مخرجه، فصـار أدنى حنكيا مصـادفا مخرج الشـين. وبتقدّم قليل عن حيّز إصدار الشين، ينتج صوت "تش" - صوت مركّب من التاء الانفجارية، والشين الاحتكاكية - بتلامس الجزء الأوسـط من اللّسـان مع قبّة سـقف الحنك الصّـلب، فيمرّ الهواء محدثا احتكاكا مهموسـا، يتشـكّل مضـيقه على مستوى المنطقة الخلفية للفم، كما يتّضح إصداره في قولهم: "أَتَّابَعْ (ذيـل) دَ لْتشَلْ ْبْ (الكلب) عمّر ما يَسَكّمْ (يستقيم)". وقولهم: "تْشَلامْ (كلام) انّاسْ مَا يَبْنِي لا حِيطْ ولا لْسَاسْ".

ولمعرفة مواضـع تطوّر الكاف إلى "تش Tch "[3]، أو شـين يتعيّن علينا[4] العودة مرّة أخرى إلى الأمثلة السّـابقة، فكلمة "عليش" وقعت فيها الكاف متطرّفة، وكلمات "شْـتشُـونْ (شـكون)"، و"يَنْتشـرَبْ (ينكرب)"، و"لتشـتاب (الكتاب)"، و"تشـلام (كلام)" وقعت وسـط الكلّمة. وبذلك يمكن اسـتقراء عادة كلامية مطردة، وهي: أنّ الكاف في اللّهجة إذا تصـدّرت المونيم، أو وقعت في وسـطه تقلب "تش" الثنائية، بتاء مضـغوطة وسـط الحنك، نحوها تضـمّنها قولهم: "تشُـلْ (كلّ) عَايَبْ سَايَبْ".

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

ولا يحدث تطوّر هذا الصّـوت بمعزل عن بيئته الطبيعية، وهي الكلّمة، بل له تأثير في البناء الصّـوتي الّذي قد يؤدّي إلى تجانس في صوتي الشين الأصلية، ونظيرتها المتطوّرة عن الكاف، ومن ثمّ صعب على أصحابها التّميز بينهما، نحو

---

(1) قيل بأنّه تطوّر مرحلي إلى "ش"، فصارت به الكاف أدنى حنكية فأصبحت مليّنة بياء خفيفة "كي"، ثم صارت "تي"، ثم "تش"، ثم آلت في النهاية إلى "ثْ". ينظر دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات الاقتصادية و الاجتماعية، تونس، 1966م، ص102.

(2) ينظر التطوّر اللغوي مظاهره وعللّه، وقوانينه، عبد التواب رمضان،القاهرة: مكتبة الخانجي القاهرة، دار الرفاعي الرياض، ط1، 1983م، ص14.

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

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قولهم: "اشَّبْشَه تْعَيَّنْ اشْطَاطُ (الغربال) وتْكُولُو (تقول له) عِينَاشْ (عينك) تشبَارْ (كبار)". فصوتا الشين في كلمة "اشبشه" الأولى أصلية والثانية متطوّرة عن الكاف، وأصلها الشبكة.

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

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

ومذهب يثبّتها في الوصل، كقول الشاعر:

فَعَيْنَاش عَضَيْنَاها وجِيدُش جِيدُها ** سِوَى أنّ عَظْمَ أَلَق مِنْش دقيق[7].

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

---

(1) اللّهجات وأسلوب دراستها، أنيس فريحة، بيروت (لبنان): دار الجيل، ط1، 1989م، ص 86 – 87. أي أنّ في كلّ لغة حيّة قوتين متضادتين، الأولى تدفع بالفرد عن المركز، وأخرى تشدّ به نحو المركز، وهذا الشدّ بالفرد نحو المركز والدّفع به عن المركز يخلقان نوعا من التّوازن اللّغوي الذي يعرف بالنّورم، وهذا ما يبقي اللّهجة ضمن نطاق معيّن إلى حين. ينظر اللّهجات العربية الغربية القديمة، chaim rabin ترجمة أيوب عبد الرحمان، الكويت: جامعة الكويت، 1986م، ص78.

(2) اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العالم العربي، رياض قاسم، بيروت: مؤسسة نوفل،ط1 ،1982م، ص234.

(3) كانت من ضمن الألقاب التّي وضعها اللّغويون العرب الأوائل، وذهب بعضهم إلى أنّ أوّل من لجأ إلى كلّ لهجة بلقب معيّن هو رجل ينتسب إلى جرم، فأجاب عن سؤال يخصّ أفصح النّاس " قوم إرتعوا لخلخانية الفرات، وتيامنوا عن كسكسة بكر، ليست لهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير، قال من هم، قال قريش". ينظر البيان والتبيين، الجاحظ (أبو عمرو بن بحر، ت255هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الكتاب العربي، ط3 1388هـ1969م، ، ج3، ص217.

(4) الكتاب، سيبويه، (أبو بشر عثمان بن قنبر، ت180هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، بيروت (لبنان): دار الجيل، دط،1411هـ، ج1، ص199.

(5) اللّهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، تونس: الدار العربية للكتاب، 1398هـ1978م،ص360.

ونسبه ابن فارس إلى أسد وحدها، ينظر الصاحبي في فقه اللغة، ابن فارس، المصدر السابق، ص 24. ونسبها المبرّد إلى تميم وحدها، ينظر الكامل في اللغة والأدب، المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد، ت نحو 826هـ)، مؤسسة المعارف، بيروت، دت، ج1، ص 371.

(6) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تح محمد أبي الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت، ج1، 372.

(7) نفسه، ص 372.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

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

كما ساق أيضا:

علي فيما أبتغي أبغيشْ ** بيضاء ترضيني ولا ترضيشْ.

و قرأ على إثرها بعض العرب " إنّ الله إصطفاشِ وطهّرشْ."[1]

وأشـار بعض القدماء إلى أنّ الكاف لم تبدل شـينا، وإنّما قلبت إلى صـوت بين الكاف والشـين، وغياب رمزه أو كتابته يفسّـر ما ذهبوا إليه، فمنهم من كتبه شـينا ومنهم من كتبه "كش". ويرى ابن دريد أنّ الكاف لا تبدل إلى شـين محقّقة، بل إلى صوت بين الشين والجيم، وعبّر عن ذلك بقوله: "إذا اضطرّ الذي هذه لغته، قال: جيدش، وعلامش، بين الشين والجيم، إذا لم تتهيّأ له أن يفرده"[2]. والظاهر أنّ اللّغويين فسّروا ما سمعوه ولم يستطيعوا كتابته، لأنّ هذه الكاف لم تلحق لشين كما تصوّروا، وإنّما تطوّرت إلى صوت من الأصوات المزدوجة التي اصطلح عليها Affricata.

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

كما أنّها تختلف عـن الشّنشنة المميّزة للهجة اليمن الحديثة المتوارثة عن الأجيال السابقة[3]، الّتي يتمّ فيها قلـب الكاف شينا مطلقا[4] – بإقلاب الكاف عن مخرجها، وهو أقصى اللّسان إلى وسطه، وهو مخرج الشين– مهما كان موضعها في الكلّمة، نحو: "لبيش اللهم لبيش".

كما أنّها تختلف أيضـا عن "تش" الّتي تنطق في الوسـط الرّيفي الأردني، الّتي يحدث تطوّرها بتأثير الكسـرة المجاورة، أو الفتحة الممالة إمالة شديدة أو خفيفة[5]، نحو: "تشرش" في (كرش) و"رتشب" في (ركب).

كما أنّها تختلف كذلك عن الشّـنشـنة العراقية على السّـمت الّذي شـاع أكثر في منطقتي السـلمانية، والدجيل، وبعض المناطق الأخرى التي تبدل فيهما الكاف إلى شين إذا لم تجاورها شين أصلية.

---

(1) تاريخ آداب العرب، ج1، ص138، مصطفى صادق الرافعي.

(2) جمهرة اللّغة، ابن دريد (أبو بكر محمد الحسن الأزدي، ت321هـ)، بيروت (لبنان): دار صادر، دت، ج1، ص5.

(3) ينظر المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، السيوطي(ت911هـ)، ج1، ص221. ومن الصّعب القول بأنّ اليمنيين قد أثّروا تأثيرا مباشرا في أهالي المنطقة، فما يمكن قوله أنّ "أربعة آلاف رجل من مختلف القبائل التي ساهمت في فتح شمال إفريقيا، وبشكل خاص أولائك الذين جاءوا مع الزبير بن العوام الذين يسمّون بالمدنيين، لقد كانت أغلبية هذه الإمدادات البشرية تتكوّن من عشائر يمنية". ينظر الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال إفريقيا والأندلس، عبد الواحد ذنون طه، ص 95، بنغازي (ليبيا): دار الكتب الوطنية، 2004م. إلاّ أن هذا الفتح شمل برقة وإلى غاية زويلة التي فتحها عقبة، واصل نشر الجيوش في أقاصي المغرب حتى بلغت طنجة. ينظر تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، وديع أبو زيدون، ص68، بيروت (لبنان)، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، 2005م.

(4) المزهر في علوم اللّغة، السيوطي، ج1، ص221.

(5) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتنيو، ص104.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتختلف أيضا عن "تش" التطوانية بالمغرب الأقصى، لكونها ليست صورة صوتية متطوّرة عن الكاف، وإنّما هي في الأصل زيادة تاء للشين، تنتج عن توقف الهواء قبل إصدار صوت الشين فيقولون "حتشها" بدلا من حشّها[1].

وتتمايز في مواضع قلبها إلى "تش" عن نظيرتها المتطوّرة عن حرف " C" في بعض اللّغات الهندية الأوربية كالإيطالية[2] مثلا. وعن "K" الروسية الّتي تقلب إلى

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

علّل لذلك المستشرقون بأنّها من أصوات أقصى الحنك، فحين يليها صوت ليّن أمامي للكسرة تمال إلى نظائرها من أصوات وسط الحنك والثنايا الأمامية، وأيّدهم فيما ذهبوا إليه عدد من كتاب العرب[3].

وما يمكن استخلاصه من هذا كلّه، هو أنّ هذه الظّاهرة الصّوتية – قلب الكاف "تش" أو شينا– من المحتمل أن تكون اللّهجة قد تأثّرت فيها بالشنشنة اليمنية الحديثة[4] من جانب واحد، وهو قلب الكاف المتطرّفة مطلقا إلى "شين"[5].

أمّا إبدالها "تش" في أول أو وسط المونيم، فالاحتمال يعود إلى تأثّرها باللّهجة البربرية[6]، ما دام الإبدال فيها مطردا – نظير ما وسمت به اللّغة الإيطالية - في غياب رمز يضبط هذا الصّوت المركّب في الخطّ العربي عند القدماء، ومن الممكن القول بأنّهم سمعوا الإزدواجية "تش" فظنّوها كافا وشينا[7] . وعلّل جان كانتينو لهذا الصّوت المركّب بقوله: "أنّ الكاف أصبحت أدنى حنكية بمجاورتها للكسرة، ثمّ أصبحت ياء خفيفة "كي"، ثمّ صارت "تي"، ثمّ "تش"[8]. والاحتمال المرجّح هو أنّ هذا الإبدال جرى على مرحلتين: أبدلت بعض قبائل العرب في الأولى صوتا ثنائيا من الكاف، ثمّ تطوّر في المرحلة الثّانية على لسان غيرهم بسقوط نصف الصّوت المزدوج الأوّل، وبقاء نصفه الثّاني.

---

(1) معجم شمال المغرب، عبد المنعم سيد عبد العال، ص83.

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

(3) اللّهجات العربية في التراث، أحمد علم الدين الجندي، ص280، تونس: الدار العربية للكتاب، 1398هـ1978م.

(4) كان العرب حين دخلوا الأندلس يتشكلون من مختلف القبائل، منها اليمنية بأكثر عدد، فتأثّر بهم باربرة شمال إفريقيا، ولم يعد أحد في القرن التاسع يتكلّم بربريته. وبعد سقوطها عادوا بثقافتهم المكتسبة إلى موطنهم الأصلي. ينظر الحركة اللّغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف، ألبير جيب، ص29، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967م.

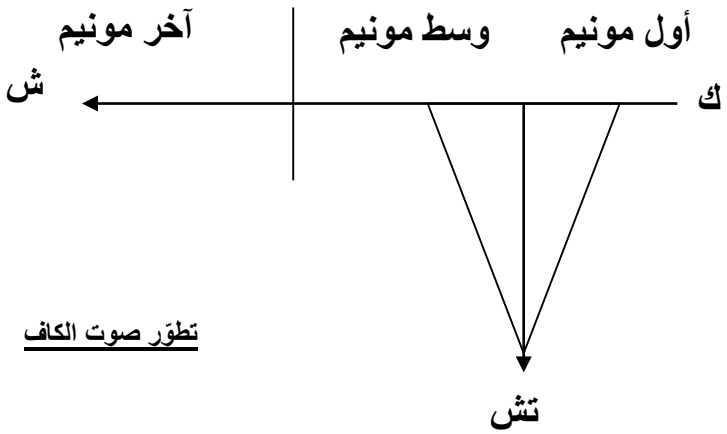
(5) في هذه الحال،لا يمكن بواسطة التّأثير السّمعي التميّز بين صوتي الشين المحقّقة، والشين المبدلة.

(6) القبائل الصغرى (القسم الناطق بالعربية)، بحيث لا زال هذا الصّوت ساريا في لهجتهم إلى يومنا هذا. ينظر دروس في علم أصوات العربية، ص104، جان كانتنيو.

(7) ينظر الإبدال في اللّغة العربية، ص167، مولاي عبد الحفيظ طالبي.

(8) دروس في علم أصوات العربية، ص101، جان كانتنيو.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017



ثَبَتُ المصادروالمراجع:

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

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

(3) الأصوات اللّغوية، عبد القادر عبد الجليل، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1418هـ، 1998م.

(4) البيان والتبيين، الجاحظ (أبو عمرو بن بحر)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الكتاب العربي، ط3 1388هـ 1969م.

(5) تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، وديع أبو زيدون، بيروت (لبنان)، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، 2005م.

(6) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، ط2، 1359هـ، 1940م.

(7) اتجاهات البحث اللّغوي الحديث في العام العربي، رياض قاسم، بيروت: مؤسسة نوفل، ط1، 1982م.

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

(1) التطوّر اللغوي مظاهره وعللّه وقوانينه، عبد التواب رمضان، القاهرة: مكتبة الخانجي القاهرة، دار الرفاعي الرياض، ط1، 1983م.

(9) التّعريف الوصفي لإفريقيا الشمالية، طراد دي سلان، 1913م.

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

(11) الحركة اللّغوية في الأندلس منذ الفتح العربي حتى نهاية عصر ملوك الطوائف، ألبير جيب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967م.

(12) الخصائص، ابن جني (أبو الفتح عثمان) تحقيق محمد علي عبد المنعم سيد عبد العال النجار، بيروت(لبنان):عالم الكتب ط2، دار الكتب المصرية، 1952م.

(13) دروس في علم أصوات العربية، جان كانتينو، تعريب صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1966م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

(14) الصاحبي في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامها، ابن فارس(الحسين أحمد بن زكريا بن فارس)، تحقيق مصطفى الشويمي، بيروت (لبنان): مؤسسة بدران للطباعة والنشر، 1383هـ، 1964م.

(15) علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، مكتبة وهبة، ط1، 1400هـ، 1980م.

(16) الكتاب، سيبويه، (أبو بشر عثمان بن قنبر)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، بيروت (لبنان): دار الجيل، دط، 1411هـ.

(17) الفتح والاستقرار العربي الإسلامي في شمال إفريقيا والأندلس، عبد الواحد ذنون طه، بنغازي (ليبيا): دار الكتب الوطنية، 2004م.

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

(19) اللّهجات وأسلوب دراستها، أنيس فريحة، بيروت(لبنان): دار الجيل، ط1، 1989م.

(20) اللّهجات العربية الغربية القديمة،chaim rabin ، ترجمة أيوب عبد الرحمان، الكويت جامعة الكويت،1986م.

(21) اللّهجات العربية في التراث، القسم الأول في النظامين الصوتي و الصرفي، الجندي أحمد علم الدين، الدار العربية للكتاب، تونس، 1398هـ / 1978م.

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

(23) المحيط في الأصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، دار المشرق العربي، بيروت، ط3، دت.

(24) المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، السيوطي(أبو بكر محمد بن الحسن)، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، ط1، 1964م.

(25) معجم شمال المغرب(تطوان و ما حولها)،عبد المنعم سيد عبد العال،القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1388هـ/ 1968م.

(26) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها، محمد ألتونجي، بيروت (لبنان): دار المعرفة، ط1، 1426 هـ/ 2005م.

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

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

(29) Mac Carthy, Algérien Romana, 1857.

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

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

طقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية

الدكتور صالح جديد. جامعة الشاذلي بن جديد الطارف/الجزائر

الملخص:

تعمل هذه الدراسة على تقصي طقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية كما قدمتها الدراسات الأنثروبولوجية، ونركز البحث على طقوس الميلاد والموت،وطقوس الزواج والانتقال من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية أخرى، فطقوس العبور هي عتبة لابد من تجاوزها للفرد الذي يريد أن ينتقل من موقع اجتماعي أو سياسي أو ديني..الخ إلى موقع آخر أعلى منه درجة في أغلب الحالات،وهي طقوس تؤدي وظيفة حل المشكلات والتوترات الداخلية والخارجية سواء للفرد أو الجماعة،وهذا ما نحاول مقاربته في الحكاية الشعبية" الطائر المغني".

الكلمات المفاتيح: الحكاية الشعبية، طقوس العبور، الأنثروبولوجيا، الميلاد والموت، المراحل العمرية.

Abstract:

This article studies the rites of passage in the Algerian folk tales as presented by anthropological studies. In this research, we are going to focus on the rituals of birth, death, wedding, the rituals of the transition from one stage life to another one. In effect, the rites of transition is the threshold to be exceeded for the individual who wants to move from social, political, or even religious rank to another higher rank. The function of ritual is to solve problems, internal or external pressures for an individual or group of people. This is what we are going to reveal in the tale of "The Singing Bird".

Keywords: Folk tale, a rite of passage, anthropology, birth and death, life stages.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المدخل:

تحتفي نصوص الحكاية الشعبية الجزائرية بطقوس العبور المختلفة وتقدم عنها صورا واضحة جلية، و نحن نتتبع تلك الطقوس في حكاياتنا الشعبية الجزائرية، ومنها حكاية (الطير ليغني وجناحه ليرد عليه)[1] والتي قدمنا لها عنوانا بالفصحى مختزلا في (الطائر المغرد) وجدنا تنوع الطقوس وتعددها مما يؤكد لنا إنسانية وعالمية الحكايات الشعبية وذلك ليس فقط في تشابه موضوعاتها أو شخصياتها، وإنما أيضا في طقوسها الدينية وغير الدينية، وللتحقق من هذا الأمر جاءت دراستنا للحكاية الشعبية وفق متطلبات البحث الأنثروبولوجي في موضوع طقوس العبور، وقد جعلنا للدراسة العناصر التالية:

أولا_ تحديد المفاهيم:

1- الطقوس

1_1_ طقوس العبور

2-الحكاية الشعبية:

ثانيا- مظاهر طقوس العبور في الحكايات الشعبية:

1_الطقوس السحرية

2_الطقوس الدورية

ثالثا _ الخاتمة

أولا:تحديد المفاهيم:

1- الطقس: يستخدم مصطلح الطقس عادة في علم الفلك والأنواء ليدل على حالة الجو من صفاء ومطر وشمس وغائم...الخ، وما إلى هنالك من حالات تصاحب المصطلح، ولكنه انتقل لمعارف وعلوم أخرى لتنتقل معه الدلالة من حالتها الأولى لحالات أخرى وبالتالي لدلالات أخرى، ومن ذلك ميدان علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الميثولوجيا والأدب...الخ، ونحن في هذا المقام سوف نتحدث عن دلالة الطقس من الناحية اللغوية كما جاءت في المعاجم والقواميس العربية والغربية.

أ/ دلالة الطقس في المعاجم والقواميس العربية:

كلمة الطقس في المعاجم العربية القديمة_ ومنها على سبيل التمثيل لا التخصيص لسان العرب لابن منظور،ومعجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ،ومعجم القاموس المحيط للفيروز أبادي...الخ_ نجدها متموقعة معجميا في الجذر اللغوي (طَسَقَ) وهي تعني: « مكيال أو ما يوضع من الخراج على الجربان،أو شبه ضريبة

[1] . الراوية (حوة سعيدي)، السن 55سنة،غير متعلمة: حكاية الطير ليغني وجناحه يرد عليه، منطقة عين الكرمة في ولاية الطارف، تاريخ التسجيل أفريل 2005م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

معلومة،وكأنه مُولَّد أو مُعرَّب...وهو أيضا بمعنى النظام والترتيب [1] »، وعند ابن منظور وجدنا الدلالة نفسها مع إضافة أنه فارسي، وقال:« كتب عمر إلى عثمان بن حنيف في رجلين من أهل الذمة أسلما:ارفع الجزية عن رؤوسهما،وخذ الطسق من أراضيهما[2] ».

أما في المعاجم والقواميس العربية الحديثة فلا يكاد المعنى يختلف عمَّا جاء في القديمة، فالطقس عند صاحب قاموس محيط المحيط يعني: « وهو مكيال أو ما يوضع من الخراج على الجربان، أو شبه ضريبة معلومة،وكأنه مُولَّد أو مُعرَّب[3] »، وهو في المعجم الوسيط بمعنى« النظام والترتيب[4] »، كما أن اللفظة عند النصارى يطلق على شعائر الديانة واحتفالاتها، وهو معرب لكلمة" تكسيس " باليونانية، ومعناها« نظام وترتيب، والجمع طقوس، والطقيساء، والطقيسة مكان صغير خارج دار الحريم، يُستقبل فيه الأضياف[5]».

ب/ دلالة الطقس في المعاجم والقواميس الغربية:

كلمة الطقس (Rite) مشتقة من الكلمة اللاتينية (Ritus) والتي تعني« العبادة أو احتفال ديني، أو عادات وتقاليد وأعراف[6]»، والطقس كلمة يونانية (تاكسيس Taksis) بمعنى نظام وترتيب، والطقس في اللغة الإنجليزية (ritual) بمعنى « شعائر، و لربما تشابهت كلمة طقس مع (tax) في الإنجليزية وهي بمعنى : فرض ضريبة، أو تقاضي ضريبة[7]».

أما دلالة اللفظ من الناحية الاصطلاحية وبخاصة عند أهل الاختصاص من علماء علم الاجتماع والأنثروبولوجيا عامة والثقافية خاصة فقد دلت على المعاني التالية: «...والطقس هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية،وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية،ولعل الموسيقى الإيقاعية والرقص الحر كانا أولى أشكال هذا السلوك الطقسي التلقائي الذي تحول تدريجيا إلى طقس مقنن تجري تأديته وفق قواعد مرسومة[8]»، ويعرفه أيضا بقوله:«إن الطقس ليس فقط نظاما من الإيماءات التي تترجم إلى الخارج ما نشعر به من إيمان داخلي،بل هو أيضا مجموعة من الأسباب والوسائل التي تعيد خلق الإيمان بشكل دوري، ذلك أن الطقس والمعتقد يتبادلان الاعتماد على بعضهما بعضا، فرغم أن الطقس يأتي كناتج لمعتقد معين فيعمل على خدمته إلا أن الطقس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه[9]».أما (ج.غازنوف Jean

---

[1] . ينظر:الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط،الجزء الثالث،مادة طقس،المؤسسة العربية للطباعة والنشر،دار الجليل،لبنان،د ط، د ت ،ص267

[2] . ينظر:ابن منظور(محمد بن مكرم الأنصاري): لسان العرب،مادة طسق، دار صادر لبنان ،ط3 1994، ص225

[3] . ينظر : المعلم بطرس البستاني:قاموس محيط المحيط،مطبعة تبيويرس ،لبنان،ط2 ،1987،ص258

[4] . أنيس إبراهيم وآخرون:المعجم الوسيط،دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، د ت، ص587

[5] . المعلم بطرس البستاني:قاموس محيط المحيط،553

[6] . Jean Missonneuve,les rituels, presses universitaires 1ère édition, paris1988,p06.

[7] . كرامي حسان:المغني الأكبر، مطبعة لبنان، بيروت، لبنان،ط1988،1،ص435

[8] . فراس السواح:الأسطورة والمعنى،دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،سوريا،ط2 ،2001،ص129

[9] . المرجع نفسه،ص55

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

cazeneuve) فالطقس عنده هو:« سلوك يتكرر وفق قواعد ثابتة لا يمكن تغييرها أو تبديلها[1]»، ويقدم (ج. ميسونوف Jean missonneuve) مفهوما آخر للطقس فيقول:« الطقوس عند الأنثروبولوجيين هي مجموعة

الممارسات المعنية أو المحظورة، والمتعلقة بالمعتقدات السحرية أو الدينية، وعادة ما يكون ذلك تحت وقع احتفالات ضخمة ومن وجهة نظر التفرعات المقدسة والمدنسة والخالصة والفاحشة[2]»، والطقس هو « وسيلة للتعبير من أجل الانخراط في عالم خارج الإطار التجريبي[3]»، وهو أيضا« تقليد أو إجراءات متقادمة اكتسبت هيبة دينية،نظرا لهالة التقديس أو الاحترام الكبير لهذه الطقوس وهي بمثابة بقايا لعادات أو معتقدات دينية بائدة[4]».

هذه بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للفظة الطقس والتي تكاد تجتمع جميعها حول مرجعية الطقس إلى الأزمنة الغابرة وإلى خروجها من مشكاة الدين مهما كان مصدره، والطقس بذلك أيضا هو محاولة لخلق معادل موضوعي وحالة من التوازن يتوسلها الإنسان للتعبير عن طموحاته ومخاوفه باحثا من خلالها _الطقوس_عن الراحة النفسية والجسدية.

1_1_طقوس العبور: قبل الغوص في ذكر مفاهيم هذا المصطلح وجب علينا الإشارة أولا إلى أن هذا المصطلح حديث النشأة حيث ظهر مع العالم الأنثروبولوجي الفرنسي(أرنولد فان جنيبArnold van Gennep) سنة 1909م، وهو بذلك من مواضيع الأنثروبولوجيا(علم الإنسان)، وبالعودة إلى ويكيبيديا الموسوعة الحرة على شبكة الإنترنت وكذلك إلى ما كتبه مرسيا إلياد، نجد عدة مفاهيم لطقوس العبور ومنها:

- طقوس العبور: الطقوس التي تجري بمناسبة العبور من حالة سابقة أو وضع سابق إلى حالة لاحقة ووضع جديد مثل تغير الوضع الاجتماعي أو تغيير جنس الفرد (التحول الجنسي) ، وتعتبر المناسبة الاجتماعية الأكثر شيوعا هي البلوغ (أي الانضمام لمجموعة البالغين) ، ومن هذه المناسبات أيضا الولادة أو بلوغ سن اليأس...الخ[5].
- طقوس العبور يتميز عن "طقوس الشروع" في أنه يمثل معلما بارزا في حياة الفرد، بينما يمثل طقس الشروع إدماج الفرد في جماعة اجتماعية أو دينية المفتاح الأول في طريقه، وفارق آخر بين الطقسين أن طقس العبور يتم دون تمييز بين جنسي بين الأفراد عكس طقس الشروع.
- ويعرفها (أرنولد فان جنيب Arnold van Gennep) بأنها: « الانتقال من طور سواء أكان زمانيا أو مكانيا إلى آخر، وكل انتقال هو تحول من حالة إلى أخرى كتحول الشاب الأعزب إلى متزوج[6]».

ولطقوس العبور وظائف عدة تؤديها منها أنها تمكن من ربط الفرد إلى مجموعة معينة، كما يمكن أن يشكل نظام حياة مستقبلي للفرد وفق خطوات دقيقة بالشكل الذي يوصل الفرد للأمان النفسي والطمأنينة، وتتم عادة طقوس

---

1. jean cazeneuve ,les rites et les conditions humaines ,presses universitaires, paris,1958,p148
2. Jean Missonneuve,les rituels,op,cit ,p07
3. . نور الدين طوالبي:الدين والطقوس والتغيرات،منشورات عويدات بيروت، لبنان،ط1 ،1988، ص35
4. . عزام أبو الحمام المطور:الفولكلور،التراث الشعبي(الموضوعات،الأساليب،المناهج)، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان،الأردن،ط1 ،2007، ص70
5. . مرسيا إلياد:المقدس والمدنس،ترجمة عبد الهادي عباس،دار دمشق للطباعة والنشر دمشق،سوريا، ط1 ،1988، ص 15
6. Jean Missonneuve,les rituels,op,cit ,p07

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

العبور من خلال طقوس معينة ومحددة لا يمكن تجاوزها في احتفالات خاصة بتلك الطقوس المتعلقة بمرحلة أو ظاهرة العبور.

- لقد حدد (أرنولد فان جنيب Arnold van Gennep) ثلاثة مراحل زمنية رئيسة في حدوث طقس العبور هي على النحو التالي: زمن تمهيديّ préliminaire ، وآخر استهلاليّ liminaire أي على العتبة، وثالث اختتاميّ post liminaire من منظور آخر هو منظور القائم بالفعل، وتختصر المراحل الزمنية في: « 1_الانفصال (عن الوضع أو المكان السّابق)، 2_ الهامش (بين المرحلتين)، 3_الانضمام (إلى وضع جديد)[1]» .
- هذه المراحل الثلاث يمكننا تشبيهها وظيفيا (كما وضعها فلاديمير بروب) بالوظائف التالية: « 1_وظيفة الافتقار 2_ وظيفة الرحيل 3_ وظيفة إصلاح الافتقار.[2]» .

وهذه الوظائف تعتبر أساسة ورئيسة في التحليل المورفولوجي لنصوص الأدب الشعبي وعلى رأسها الحكايات الشعبية التي تقوم على فقدان للتوازن ، ثم السعي لتحقيق التوازن مرورا بعدة تجارب واختبارات وصولا لتحقيق التوازن ولكن ليسا شرطا في صورته الأولى _ هذا الأمر هو ما ستقوم عليه دراستنا طقوس العبور في الحكايات الشعبية الجزائرية_.

2- الحكاية الشعبية:

تتعدد مفاهيم الحكاية الشعبية سواء من الناحية اللغوية أو الاصطلاحية، ونظرا للكم الهائل من التعريفات للحكاية الشعبية وللفروق الموضوعة بينها وبين الحكاية الشعبية الخرافية، وحتى لا يُشكل الأمر على القراء فإننا نوضح منذ البداية أننا نركز الحديث عن الحكاية الشعبية، ثم أننا نعتمد على التعريفات المتفق عليها والتي تمثل قاسما مشتركا بين الدارسين في هذا الميدان.

الحكاية الشعبية في المعاجم والقواميس العربية والغربية:

2_1_ في المعاجم والقواميس العربية:

لفظة الحكاية من الفعل الثلاثي (ح ك ي) والحكاية بمعنى المماثلة والتقليد، قال ابن سيده: «...حكوت عنه حديثا في معنى حكيته، وفي الحديث:ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا؛أي فعلت مثل فعله، يقال:حكاه وحاكاه...[3]» ، والحكاية أيضا: « حكى،الحاء والكاف وما بعدها معتل أصل واحد وفيه جنس من المهموز يقارب معنى المعتل والمهموز منه، هو إحكام الشيء بعقد أو تقارير، يقال حكيت الشيء أحكيه، وذلك أن تفعل مثل فعل الأول، يقال في المهموز:أحاكت العقدة إذا أحكمتها[4]».

---

[1]. Van gennep Arnold, le folklore/croyances et coutumes populaires françaises,librarie stock, paris,1924,p30

[2] . فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر و أحمد عبد الرحيم ناصر ، النادي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 01 ، 1989 م، ص51

[3] . ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، باب الحاء، ص 273

[4] . أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة،تحقيق عبد السلام هارون،باب الحاء،المجلد الثاني، دار الجيل بيروت،لبنان،د ت،د ط، ص 92

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

2_2_ في المعاجم والقواميس الغربية:

جاء مفهوم الحكاية الشعبية في المعاجم الألمانية كما نقلت لنا ذلك الدكتورة(نبيلة إبراهيم) في كتابها (أشكال التعبير في الأدب الشعبي) ما يلي: « الخبر الذي يتصل بحديث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية عن جيل لآخر[1]»، وهي في المعاجم الإنجليزية: «حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور، وتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف، أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ »[2].

أما في الاصطلاح فالحكاية الشعبية لها كذلك عدة مفاهيم اخترنا منها ما يلي:

عرفها الدكتور(عبد الحميد بورايو) بقوله: « أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريا يروي أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، وتنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة»[3]، وأما الدكتور(محمد سعيدي) فيعرفها بقوله: « وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، سجلها في ذاكرته ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام وتوارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتسلية»[4].

إن الحكاية الشعبية تحقق هدف الإنسان بالتعبير عن نفسه وما يختلج بداخله من آمال وآلام، وهي بذلك تسعى لتحقيق الكلي الشمولي من خلال التعبير عن جوهر الإنسان منطلقة من تجربة الفرد الخاصة إلى الجماعة العامة مستعينة في ذلك بالجدث العام والشخصية النمطية التي قد تتكرر كلما تكررت الأجداث أو تشابهت الوقائع.

والحكاية الشعبية عند الدارسين الغربيين ترد في الاصطلاح بمعنى:« إن الحكايات الشعبية بأسرها، ومثلها الحكايات الخرافية والأساطير هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبراته [5]»

ثانيا : عملنا في جمع المدونة ومنهج دراستها:

يرتكز عملنا في هذا الجزء على مقاربة أنثروبولوجية لنماذج مختارة من الحكايات الشعبية المنتشرة في المجتمع الجزائري بكل تشكلاته الإثنية والعرقية من عرب وبربر، وقد اعتمدنا في ذلك على خطوات وطرق منهج العمل الميداني، وبطبيعة الحال من الضروريات العلمية لهذا المنهج أن نذكر المعلومات التالية:

*سجلنا هذه النصوص إثر بحث ميداني لجمع الحكايات الشعبية بالشرق الجزائري في سنة 2005م، والحكايات التي تم جمعها وتدوينها من منطقة الطارف كثيرة ومختلفة الحجم والنوع، ونذكر منها على سبيل التمثيل: حكاية الطير ليغني وجناحه يرد عليه، حكاية لونجا، حكاية الزهر المنير، حكاية بقرة اليتامى، حكايات حديدوان، حكايات قريقش، حكايات بلعكرك، حكاية مسيسي والذيب...الخ.

---

[1] . نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د ت ، ص119

[2] . المرجع نفسه،الصفحة نفسها

[3] . عبد الحميد بورايو:الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر والتوزيع،الجزائر، د ت ،د ط، ص185

[4] . محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، د ط، ص58

[5] . فريدريش فون ديرلاين:الحكاية الخرافية،ترجمة نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل،دار غريب للطباعة والنشر القاهرة،مصر،د ط،د ت،ص23

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

*هذه الحكايات جمعناها في شهر أفريل 2005م بمنطقة عين الكرمة بالطارف، كانت الراوية فيها الوالدة التي روتها بدورها عن أمها عن جدتها.

*سجلنا الحكايات باللهجة التي رويت بها وهي اللهجة الدارجة القريبة من العربية الفصحى بواسطة الحاكي(آلة التسجيل) ثم أعدنا كتابة الحكايات على الورق كما سمعناها من أفواه الرواة.

* ملخص موجز لكل حكاية يتم تحليلها أنثروبولوجيا.

* نظرا لطول تلك الحكايات فإننا نركز عملنا على حكاية: (الطير ليغني وجناحه يرد عليه)الطائر المغرد، نظرا لقلة انتشارها بين أجيال هذا الوقت من ناحية، ومن ناحية أخرى قلة الدراسات حولها بخلاف حكايتي:لونجا وبقرة اليتامى مثلا اللتان لا تخلو دراسة في الأدب الشعبي إلا ودرستهما أو عرجت على ذكرهما.

* الكشف عن مظاهر طقوس العبور في الحكاية من خلال مقاربتها أنثروبولوجيا.

3_1_طقوس العبور في حكاية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه).

* **ملخص الحكاية:**العنوان الأصلي باللهجة العامية للحكاية هو: (الطير ليغني وجناحه يرد عليه)

تحكي الحكاية عن ثلاث فتيات كن بصدد جلب الماء من العين،رأينا شابا يملك قطيعا من الغنم،تمنت كل واحدة أن يكون زوجها وتعد من أغنامه أشياء لا يمكن لأحد انجازها ،إلا الفتاة الثالثة تمنت أن تلد منه طفلا بجبين ذهبية وفتاة نصف شعرها ذهبي ونصفه الآخر فضي،سمعهن الراعي وتزوجهن وطلب من كل واحدة تحقيق رغبتها،أنجبت الثالثة طفلا كما تمنته لكن الضرتان قاما بالتواطؤ مع القابلة برميه في النهر ووضع مكانه جرو كلب ليقع في يد الصياد الذي رباه أحسن تربية،ثم أنجبت طفلة كما تمنت وحدث لها ما حدث للطفل ووضع مكانها قطة،وبعد مدة عرف الطفل أنه ليس ابن الصياد فرحل مع أخته باحثا عن أهله،لما علم الأب الحقيقي بوجود رجلا وفتاتا يسكنان قصرا بمملكته أراد معرفة من يكونا ،فعزمهما على الغداء وبهر بجمال الفتاة فطلبها للزواج،غير أن الضرتان عرفتا بحقيقتهما وخافتا افتضاح أمرهما،فلجأ للستوت التي احتالت على الفتاة بأن تطلب من أخيها أن يحضر لها الطائر المغرد(الطير ليغني وجناحه يرد عليه)،فخرج للطلب لكنه وقع تحت سحر الطائر وتحول إلى حجر،ثم طلبت من الفتاة الذهاب للبحث عن أخيها فخرجت وفي الطريق رأت الغولة فقامت برضاعتها حتى لا تأكلها وكان لها ذلك وأخبرتها الغولة بالحيلة لاصطياد الطير المغرد،فعلت الفتاة ما قالته لها الغولة وأنقذت أخاها بعد مسح آخر غصن حط عليه الطير على الحجر والشجر والذي هو في أصله بشرا وقعوا تحت طائل سحر الطائر المغرد(الطير ليغني وجناحه يرد عليه)،العودة للبيت مع الطائر ولما تزوج الأب بالفتاة(ابنته) في ليلة الدخلة نبهه الطائر لخطورة ما هو مقدم عليه،فيتحرى الأمر من القابلة وتعترف فيقوم بمعاقبة الضرتان بأن يربطهما بحصانين ويرسلهما في البرية حتى الموت،ويخرج زوجته من زريبة الحيوانات ليجتمع شمل العائلة بعد فراق.

ثالثا : طقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية

بناء على تقسيمات علماء الأنثروبولوجيا لطقوس العبور إلى الأشكال التالية فإننا ننجز مقاربتنا الأنثروبولوجية:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1- **الطقوس السحرية:** وهي التي « تقوم على الإيمان بوجود قوة سارية في جميع مظاهر الكون»[1]، من أمثلة الطقوس السحرية نجد طقوس التأثير في القوة، وطقوس الصلوات والتضرع وتقريب القرابين، وطقوس الفداء(البدل)...الخ ففي حكاية الطائر المغرد(الطير ليغني وجناحه يرد عليه) نجد العديد من تلك الصور، فطقس التأثير في القوة نجده متمثلا في تحويل الطائر المغرد الشاب القوي الذي خرج لاصطياده إلى حجر بعدما ألقى عليه تعويذة سحرية وقع الشاب في شركها وتمثلت في ترديد الطائر لأغنية أو كلمات سحرية عرفنا ذلك في نتيجتها لما تحول الشاب لحجر،تقول الأغنية على لسان الطائر: ما أخوف هذا اليوم !أين أبيت الليلة؟!يا وحشة هذا اليوم!مع من أبيت الليلة!

فرد عليه الشاب:أنا هنا معك هذه الليلة*.

النتيجة: وقوع السحر وتحول الشاب إلى صخرة.

يؤكد هذا المقطع الحكائي ما يختلج في نفوس الكثير من الناس وفي لا وعيهم اللاشعوري الخوف من الأشياء الغامضة الغريبة المخالفة للمعهود كأن تتكلم البهائم مثلا أو يتحول الآدمي إلى وحشي أو العكس،كما كذلك يؤكد الإيمان بقوة الكلمة وفعلها السحري وبخاصة إذا ارتبطت بالمخلوقات الغريبة أو الأفراد المعروفين بالقوى الخفية أو بالطلاسم والتعويذات والرقى، وهذا ما نلحظه كثيرا في حياة الناس وخوفهم من دعاء الشر وبالعامية يقولون (دعاوي الشر) وهي الأدعية الحاملة في عباراتها لكل ألفاظ الأذية.

يتكرر المقطع الحكائي السحري في الحكاية مع الفتاة أخت الشاب،حيث تحتال عليها المرأة العجوز(الستوت) وتحرضها على الخروج بحثا عن أخيها المفقود،فتفعل ذلك وهنا نلمس تأثير الكلمة ليس بطابعها السحري ولكن بطابعها البياني حيث عمدت العجوز إلى تذكيرها بأخيها وحبه لها وكيف لا يرفض لها طلبا،فبمثل هذه العبارات المستجلبة للشفقة والرحمة والحنان تحرك فؤاد الفتاة وخرجت لوحدها للغابة بحثا عن أخيها.

كما نجد فعلا سحريا آخر ولكنه هذه المرة ليس للكلمة وإنما للحليب الذي شربته الفتاة من ثدي الغولة،ففي الغابة رأت الفتاة الغولة وثديها بارزتين وقد جعلتهما على ظهرها فاختبأت الفتاة وعلى حين غرة من الغولة قامت برضعهما،فهذا السلوك وهب لها الحياة والنجاة من أنياب الغولة (كُون مِثّي الحليب لْرضَعتِيه أنتِ اغْدَايَا وعَايلْتك اعْشَايَا) بمعنى(لو لا الحليب الذي رضعته لكنت أنت غدائي وعائلتك عشائي)، فمادة الحليب التي رضعتها الفتاة حولتها من عدوة للغولة إلى ابنة لها يحرم عليها أكلها،وهذه التيمة_تيمة الرضاع من الغولة لتجنب شرها_متكررة كثيرا في الحكايات الشعبية الجزائرية مما يجعل عالم الغيلان يظهر في المخيلة الشعبية المفصح عنها حكائيا يتراوح بين الشر والأذى والخير والنفع،وهنا من الناحية الأنثروبولوجية توحي التيمة إلى فكرة كيفية الاستفادة من عناصر الطبيعة المادية والحيوانية،فما الغولة إلا رمزا لتلك العناصر الموجودة في الطبيعة ومستوى الاستفادة منها بالنسبة للإنسان.

كما نجد الفتاة بعد اكتسابها لمودة للغولة تستفيد من تجربتها في البحث عن أخيها واصطياد العصفور المغرد،فتدلها على ذلك بألا ترد على الطير مهما قال وادعى،فسيسقط في حجها فتأخذه وتأخذ آخر غصن وقع عليه

[1] . فراس السواح:الأسطورة والمعنى مرجع سابق،ص130

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وتمسح به كل ما يقع أمامها من حجر وشجر عندها تجد أخاها،وفعلا هذا ما تم ونجحت الفتاة في إنقاذ أخاها ومن وقع تحت سحر الطائر المغرد.

إن هذه الطقوس العبورية السحرية تمت بفعل مساعدات مادية (حليب الغولة،الطائر المغرد،غصن الشجرة) وغير مادية (الكلمات السحرية التي ينطق بها الطائر) الهدف منها جميعا حدوث المرحلة الانتقالية والعبور لمرحلة أخرى،ففي الحكاية المرحلة الانتقالية هي البحث عن الألفة وجمع الشمل بين الأخوين والمرحلة المنتقل إليها هي حدوث الألفة واجتماع الشمل،وهذه الظاهرة في طقوس العبور هي مراحل زمنية وضحها أرنولد فان جنيب في:المرحلة الانفصالية ،والمرحلة الكامنة، والمرحلة الاندماجية.

وبالعودة للحكاية الشعبية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه)التي محل الدراسة نجد المرحلة الانفصالية تتجسد في المقاطع النصية التالية:

المقطع الأول: التفريق بين الأم والأبناء:(إنجاب المرأة الثالثة ابنا وبنتا كما تمنت والتفريق بينها وبين ابنها بمساعدة العجوز القابلة الستوت).

المقطع الثاني: التفريق بين الزوجة الثالثة وزوجها: (وضع الضرتان مكان الابن جروا من الكلاب ومكان البنت قطة،غضب الزوج من زوجته التي في اعتقاده أنجبت حيوانات وطرده إياه من البيت وجعلها تعيش في الزريبة مع حيواناته:الْمْرَا اللِّي تُولد وُحُوشا ما تَسْتَهِلِشْ اتْعِيش مع بني آدم).

المقطع الثالث: التفريق بين العائلة الثانية للطفلين_عائلة الصياد_(لما كبر الطفل وأبدى قوة وشجاعة أصبح الأطفال يعيرونه بأنه الغريب ولا أهل له ،يقرر معرفة الحقيقة من عائلته التي ربت ويطلعانه_الصياد وزوجته_على الحقيقة، يرحل الطفل مع أخته بحثا عن عائلته الحقيقية).

المقطع الرابع:التفريق بين الأخ وأخته(معرفة الضرتان بحقيقة الفتى والفتاة والخوف من زوجهما إن عرف ذلك،التواطؤ مع الستوت في أن تطلب الفتاة من أخيها إحضار الطائر المغرد،خروج الفتى لتحقيق رغبة أخته).

المقطع الخامس: التفريق بين الرجل/الوالد/ والفتاة/البنت/: (رغبة الرجل المضيف للفتى والفتاة في الزواج من الفتاة،معرفة الضرتان بحقيقة الفتاة من أنها ابنته والخوف من افتضاح أمرهما والعمل مع الستوت في التخلص من الفتاة بإرسالها للبحث عن أخيها).

هذه المقاطع الخمسة هي التي أنجزت أنثروبولوجيا المرحلة الانفصالية مرتبطة بالزمن والحدث كما بين ذلك أرنولد فان جنيب، وهي مراحل تشبه من حيث البنية وظيفة الافتقار/الإساءة /كما اقترحها (فلاديمير بروب) في التحليل الوظائفي للحكاية الشعبية ؛إذ بمجرد تعرض العائلة أو أحد أفرادها للافتقار أو الإساءة حتى تبدأ الحكاية في التشكل زمانا وأحداثا، فكل ما يأتي بعد هذه الوظيفة يكون ردة فعل من الأبطال والأشرار، وهذا ما يدفع بنص الحكاية إلى التعقد والتشابك لتعرف بعد ذلك الحل بإصلاح الإساءة.

أما المرحلة الكامنة وهي المرحلة التي تتحرك فيها أحداث الحكاية منتقلة من البساطة إلى التعقد والتداخل فإننا نجدها ماثلة في تلك المقاطع الحكائية المشكلة لقصص ثانوية داخل الحكاية الإطار،ومنها قصة الفتى مع عائلته الثانية /عائلة الصياد/قصة الفتاة مع الغولة...الخ، وهي قصص ثانوية لكن لا يمكن الاستغناء عنها بالقفز عنها أو حذفها من النص الأصلي/النص النواة/، في هذه المرحلة الكامنة وجدنا طقوس العبور قد تمت بواسطة الطقوس

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

السحرية غير المادية ممثلة في الكلمات التي كان يرددها الطائر وكل من يرد عليه يقع في سحره فيتحول إما إلى صخر أو شجر، وأخرى مادية تمثلت في حليب الغولة فمن يشربه لا تأكله، وكذلك في غصن الأخير الذي يقع عليه الطائر فبمسح الصخر والشجر به تعود الأمور لطبيعتها وتدب الحياة في أصحابها فيرجعون بشرا كما كانوا أول مرة /قبل السحر/.

ومن الطقوس المتعلقة بالمرحلة الكامنة في حكاية الطائر المغرد (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) الرحلة وهي حركة انتقالية إرادية أو غير إرادية يقوم بها شخصيات الحكاية لتحقيق غرض ما، وقد اهتمت الأنثروبولوجيا بدراسة الرحلات باعتبارها مظهرا من مظاهر طقوس العبور؛ على اعتبار«أن طقوس العبور هي الانتقال من حال إلى حال أخرى»[1]، والشخص المرتحل بالتأكيد ينتقل من حال إما الاستقرار إلى الاضطراب أو العكس، أو من حال الفقر إلى الغنى أو العكس، ومن حال الانفرادية إلى الجماعية...الخ وقد أشار إلى أهمية الرحلة في الطقوس بل وعدها واحدة من مكوناتها الباحث(جون ديدياي إيربانJean-Didier Urbain)، فهي عنده « تندرج ممارسة الرّحلة دائما ضمن مغامرة رمزيّة، ضمن قصّة خياليّة قويّة»[2]، ولتحقق من الأمر قمنا بتقطيع الحكاية التي محل الدراسة إلى مقاطع نصية اشتملت على تيمة الرحلة، فمن المقاطع التي مثلت الرحلة في حكاية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) وجدنا النماذج التالية:

المقطع الأول: تمثله رحلة الطفل وأخته للبحث عن أهله الحقيقيين، وجاءت هذه الرحلة نتيجة الإساءة التي تعرض لها الطفل من قبل أطفال القرية عندما عيروه وسخروا منه بأنه لا أهل له وأنه غريب، وبعد معرفته الحقيقة من الصياد وزوجته يقرر الرحيل مع أخته للبحث عن أخته وفي الرحلة يلاقيان بعض الصعاب التي تخلصا منها بفضل قوة الطفل وشجاعته، وتنتهي رحلتهما بالوصول إلى أرض الأب وتشييد قصرا منيفا،وتبقي الحكاية فكرة عدم تعرف الأبناء والأب عن بعضهم البعض لخلق حكايات ثانوية أخرى تحقق مسارات سردية متداخلة ومعقدة مع البنية الكلية للحكاية النواة/الحكاية الإطار/.

نعتبر من هذا المنطلق رحلة الطفل وأخته في الحكاية الشعبية أنها ترمز إلى السعي من الأبناء لتحقيق شخصيتهم وذاتهم بعيدا عن أعين الآباء والأمهات،إنها من وجهت التحليل النفسي الفرويدي(نسبة إلى سيغموند فرويد) تمثل غريزة الاستقلال والتحرر من قيود العائلة والمجتمع بتجاوز المنوع /التابو/ عن طريق المغامرة والتي هي في أصلها تحديا للذات ومعوقات نموها واكتمالها.

إن رحلة الطفل كانت بدافع تعميق الاتصال بأخته لكن نتيجتها كان الانفصال عنها، ونوجز فعل الرحلة في العلاقة السردية التالية:(الذات/الطفل/ منفصلة عن الموضوع/الأخت+الطائر المغرد/، النتيجة: الفشل في تحقيق الاتصال، تبقى الذات منفصلة عن الموضوع.

---

[1] . مرسيا إلياد:المقدس والمدنس،ترجمة عبد الهادي عباس، ص 14

[2] . جون كلود مولّنز Jean Claude Mullens : الرّحلات وطقوس العبور، ترجمة المنتصر الحملي المقال بالفرنسيّة منشور على الموقع الإلكتروني – ITECO مركز التّكوين من أجل التّنمية والتّضامن العالميّ
http://www.alawan-sa.org . بتاريخ 21- جوان 2005

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المقطع الثاني: تمثله رحلة الفتاة/الأخت/للبحث عن أخيها، حيث بعد طول الغياب وبمكيدة من العجوز الستوت التي تقوم بإقناع الفتاة على الخروج للبحث عن أخيها،تقتنع الفتاة بحجج العجوز وتغادر القصر بحثا عن أخيها وفي رحلتها تصادفها الغولة التي تؤدي في الأدب الشعبي وظيفتين متناقضتين؛الوظيفة الأولى طبيعية تتمثل في الشر والفتك بكل من يقع بين يديها، والوظيفة الثانية متحولة /استثنائية/هذه الأخيرة هي التي حدثت في الحكاية، فبعد أن قامت الفتاة برضاعة الغولة انتفت وظيفة الفتك والشر وحلت محلها وظيفة الحماية، فقدمت للفتاة النصائح والحيل التي بها تمسك بالطائر المغرد وتنقذ أخاها.

إن رحلة الفتاة كانت بدافع الاتصال بأخيها وتَمَّ لها ذلك فعلا،ونوجز فعل الرحلة في العلاقة السردية التالية:(الذات/الفتاة/ منفصلة عن الموضوع/الأخ+الطائر المغرد/، النتيجة:النجاح،تحقق الذات الاتصال بالموضوع، وفي المرحلة الاندماجية تعمل طقوس العبور على خلق التوازن المفقود في المرحلة الأولى/الانفصالية/ وهي شبيهة عند بروب بوظيفة إصلاح الافتقار أو الإساءة؛ حيث تتشكل صورة جديدة للأحداث والشخصيات ولكن ليس حتما كما كانت عليه في الوضعية الابتدائية والتي غالبا ما نجدها في الاستهلال ؛حيث التوازن يعم كل مجريات الحكاية، نجد هذا الأمر في الحكاية الشعبية الطائر المغرد متجليا بوضوح في المقطع الحكائي الختامي والذي ملخصه(تنقذ الفتاة الأخ من سحر الطائر، ويعودان للبيت ليتم زواج المضيف/الأب/ بالفتاة غير أن الطائر يمنع وقوع الممنوع، يكشف الأب أن الفتاة ابنته وأن الطفل ابنه، كما يكتشف غدر وخيانة الضرتان فيعاقبهما بربطهما في حصانين وإطلاقهما في البرية، ويقوم الأب بإعادة الزوجة الثالثة التي تعرفت على ابنيها،ليجتمع شمل العائلة من جديد)، هذا المقطع الحكائي يلخص لنا المرحلة الاندماجية في الحكاية الشعبية وهنا نجد أنفسنا أمام نهاية نمطية في الحكايات الشعبية العالمية ومنها الجزائرية والمتمثلة في انتصار قوى الخير على قوى الشر، وأن ما فرقته يد الشر تجمعه يد الله.

2- **الطقوس الدورية:** ويسميها بعض الدارسين الأنثروبولوجيين بالطقوس الدورية الكبرى وتظهر في طقوس الخصب وطقوس الاحتفال بأعياد السنة والمناسبات الدينية، والهدف من هذه الطقوس هو: « طلب الدخول في الزمن الميثولوجي الأول لجعله حاضرا مرة أخرى، وهو زمن مختلف عن الزمن الدنيوي الذي يكون خطي أفقي بينما الزمن الميثولوجي زمن عكسي»[1]، فالوظيفة المطلوبة من الطقوس الدورية هي الخروج من الزمن الدنيوي القائم على الحاضر الآتي من الماضي والمتطلع للمستقبل والدخول في الزمن الأسطوري/الميثولوجي/ القائم على استدعاء المستقبل وعيشه في الحاضر بتجارب الماضي، وهذا لن يتحقق إلا بممارسة الطقوس الماضوية في الحاضر بوصفه تحقيقا للمستقبل؛أي أن الأمر لم يعد حبيس التقليد والعبادة الدينية التي أدتها الطقوس في زمنها الأول، بل الأمر أضحى متجاوزا للمعتقد والعبادة، إنها محاولة إعادة خلق أو تحسين لماض بعيد المدى،وعليه يصبح الإنسان مهما كان زمانه ومكانه،ومهما كان مستواه العلمي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي ...الخ كائنا طقوسيا ورمزيا؛ولئن الأفعال الطقوسية لصيقة بالأفعال الاجتماعية.

والطقوس الدورية الكبرى بخروجها من الزمن الدنيوي والدخول في الزمن الميثولوجي إنما تعمل كما يقول (ميرسيا إلياد) على تحقيق الأصول والعود الأبدي إليها، وهذا بفعل العمل التواصلي الذي من خلاله نحيي تجربة

[1] . فيصل مفلح: القربان في تطور الوعي والجسد، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص20

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مقدسة ندرك مدلولاتها ونفك رموزها ضمن الجماعة التي ننتمي إليها، ويكون التكرار القائم على القواعد المتفق عليها والمقننة للظاهرة هي سبب الاستدعاء للماضي والتحقق للفعل التواصلي.

في الحكاية الشعبية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) تتجسد الطقوس الدورية الكبرى في أقسامها الفرعية التالية:

1- دورة الطقوس الحياتية: وهي المشهورة في الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية بمصطلح دورة الحياة الكبرى والتي تبدأ بالميلاد وتنتهي بالوفاة، وكل ما يتخلل المرحلتين من طفولة وختان وزواج وإنجاب...الخ[1]، وبالعودة إلى الحكاية الشعبية المعلن عنها أعلاه نجد دورة الطقوس الحياتية تتجلى في المقاطع الحكائية التالية:

أولا: طقس الزواج:

المقطع الأول: الزواج(أ): (حديث الفتيات الثلاث وتمني الزواج من صاحب القطيع،سمع صاحب القطيعة الحديث الدائر بين الفتيات، تحقيق رغبتهن وتزوجهن لثلاثتهن)، إن الزواج في هذا المقطع الحكائي يمثل طقسا عبوريا من مرحلة العزوبية للجنسين والدخول في مرحلة الأزواج ما تحمله هذه المرحلة من مسؤوليات وتبعات سواء على المستوى الفردي أو الجماعي،كما يمثل هذا الطقس الانتقال من حالة عمرية تتمثل في المراهقة والدخول في مرحلة الرشد والمسؤولية،وهو _الزواج_ بالتالي تحول اجتماعي ونفسي وفسيولوجي للجنسين معا.

إن طقس الزواج بهذا المستوى الأنثروبولوجي هو نوع من الاعتراف والتأسيس والمشروعية والصلاحية في الانتقال لصاحب القطيع والفتيات الثلاث من مرحلة العزوبية واللامسؤولية إلى مرحلة الزوجية والمسؤولية، وفي هذا الصدد يقول مرسيا إلياد: « يمثل الزواج مرحلة انتقال، فهو بذلك طقس من طقوس العبور من جماعة إلى جماعة أخرى، وهو بمثابة الوصول إلى هدف معين عن طريق مراحل مختصرة المسالك»[2].

في المقطع الحكائي الأول نجد أن المسار السردي اكتمل بتحقق العلاقة السردية بين الذات (صاحب القطيع)والموضوع(الزواج)، ويمكننا أن نلخص العلاقة السردية في:

***الحالة الابتدائية:** الذات(صاحب القطيع) منفصلا عن الموضوع (الزواج بالفتيات الثلاث).

***الحالة الختامية:** الذات(صاحب القطيع) متصلا بالموضوع(الزواج بالفتيات الثلاث).

في هذا الطقس الدوري الحياتي الزواج مثل حتمية واقعية للفتيات اللواتي بلغن سن الزواج، وهو بالنسبة لصاحب القطيع تقبلا للأمر ودخولا في طور عمري واجتماعي مخالفا لما كان عليه سابقا، وهذا الطقس يمثل أيضا تأسيسا لرمزية الحدود والفواصل والعبور لمرحلة أرقى أو مختلفة عن مرحلة أخرى، وبطقس الزواج اكتسب صاحب القطيع وكذلك الزوجات الثلاث صلاحيات وامتيازات وشرعية دينية واجتماعية لما أقدموا عليه ولما ينتج عن الزواج من شؤون مختلفة.

المقطع الثاني: الزواج(أ): (يطلب الرجل المضيف/الأب/ الزواج من الفتاة، يوافق الطفل والفتاة، ليلة الدخلة يقوم الطائر المغرد بالتنبيه إلى خطورة ما هو مقدم عليه الأب، وينبهه إلى أن زوجته هذه ما هي في الحقيقة إلا ابنته

---

[1] . محمود مفلح البكر:الروح الأخضر/احتفالات الخصب في العادة والمعتقد، دار الحضارة الجديدة،بيروت لبنان،ط1، 1992،ص119

[2] . مرسيا إلياد:المقدس والمدنس،ترجمة عبد الهادي عباس، ص 133

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المفقودة)، في هذا المقطع الحكائي نقف أمام ظاهرتين دينيتين واجتماعيتين ألا وهما المقدس والمدنس/ المباح والمحظور/حيث أن الزواج من المبدأ العام أمر مباح مقدس وهو ما أراده الرجل المضيف/الأب/ لجهله بطبيعة وحقيقة الفتاة المطلوبة للزواج، والأمر نفسه بالنسبة للفتاة، فسرديا هناك ذاتا راغبة في الموضوع المنفصلة عنه وتريد الاتصال به، غير أن الأمر يتحول من المباح/المقدس/ إلى المحظور/المدنس/ لما يطلع الرجل المضيف/الأب/ على حقيقة الفتاة وذلك بمساعدة الطائر المغرد، فيتحول الأمر في المسار السردي من الرغبة في الاتصال بالموضوع عن طريق الزواج إلى الانفصال عنه ومعاودة الاتصال به عن طريق نظام قرابي رحمي هو الأبوة والبنوة، ولنا أن نلخص المقطع في الحالات السردية التالية:

***الحالة الابتدائية:** رغبة الذات(الأب) في الاتصال بالموضوع(الفتاة)عن طريق الزواج.

***الحالة الوسطية:**

أ/ الذات تتصل مؤقتا بذات الحال(الفتاة) وبالموضوع(الزواج).

ب/ الذات تنفصل نهائيا عن ذات الحال(الفتاة) وبالموضوع(الزواج).

***الحالة الختامية:**

أ/ الذات(الأب) تعيد الاتصال بذات الحال (الفتاة) وتبقى منفصلة عن الموضوع(الزواج)

ب/ الذات(الأب) تعيد الاتصال بذات الحال (الفتاة) عن طريق النظام القرابي الرحمي (الأبوة والبنوة).

ثانيا: طقس الميلاد/ الإنجاب:

الحكاية الشعبية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) لا نجد احتفاء كبيرا بطقس الميلاد أو الإنجاب فتورده الحكاية كأنه حدثا عابرا فقط، وليس الأمر لجهل أو تجاهل بل لضرورة فنية ورمزية؛ لأن الولادة/الإنجاب/ في الحكاية مثل الإساءة للأم وسبب لها الانفصال عن زوجها أولا وعن الأبناء ثانيا وعن الحياة الآدمية ثالثا.

لهذه الأسباب لم تحتف الحكاية الشعبية بميلاد الأبناء، ومرت مباشرة إلى مرحلة الطفولة والفتوة التي تلقى فيها الطفل كل تقنيات وفنون القتال والشجاعة على يد الأب البديل الصياد.

طقس الميلاد في الحكاية وجدناه في البداية مجرد أمنية وحلم من الفتاة الثالثة قبل زواجها من صاحب القطيع، ثم يصبح حقيقة بالزواج منه، فالأمنية الأولى تمنت أن تلد طفلا جبينه ذهبية وقد تحقق لها الأمر وهنا نرحل عبر الرمز الكامن في هذه الأمنية فالذهب من أنفس وأغلى المعادن، وهو رمز السلطة والقوة ليس فقط في المجتمعات القديمة، بل والحديثة أيضا.

والأمنية الثانية في أن تلد بنتا نصف شعرها ذهبيا ونصفه الآخر فضيا وكذلك تحققت الأمنية،وهنا نرحل رمزيا إلى القيمة الدينية والاجتماعية لخصلة الشعر، وكذلك لقيمتها الجمالية للمرأة، فتاريخيا ودينيا أوردت كتب التفاسير[1] أن نبي الله (أيوب)عليه السلام لما اشتدد عليه المرض والفقر وهجره كل من معه إلا زوجه رحمة لجأت هذه الأخيرة لبيع خصلة من شعرها واشترت بثمنها طحينا،فشك (أيوب)عليه السلام وحلف أن يجلدها إن هو شفي

[1] . ينظر تفسير سورة الأنبياء عند كل من: ابن كثير(عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر): تفسير القرآن العظيم،دار المعرفة بيروت،لبنان،1986، وينظر كذلك تفسير الطبري (محمد بن جرير):جامع البيان في تفسير القرآن،دار المعرفة،بيروت، لبنان،1987م

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

من مرضه،كما يخبرنا التاريخ الإسلامي عن الكثير من النساء المسلمات اللواتي في النوائب أرسلنا ضفائر شعرهن لتحريض وتحميس الرجال على قتال الأعداء.

كما مثل الإنجاب للضرتين تهديدا لبقائهن في البيت الزوجية أو على الأقل تحول الاهتمام من الزوج بالكلية لأم البنين، وهنا يصبح طقس الإنجاب طقسا مؤذيا للضرتين وكذلك للأم، فالضرتان تعمدان في كل ولادة بتبديل المولد بحيوان، فالطفل الأول قمن بتبديله بجرو كلب، والفتاة بدلنها بقطة، وبهذا الفعل تجنبتا مرحليا ومؤقتا الخطر الذي ظناه لاحقا بهما جراء الإنجاب ،وبالنسبة للأم فالأذية الحاصلة نتيجة الإنجاب هي الطرد من البيت الآدمية والعيش مع الحيوانات.

إن طقس الإنجاب بصورته السلبية للضرتين ثم للأم يدخل في مفهوم علماء الأنثروبولوجيا للطقوس بصفة عامة على اعتبار أنها من« الممارسات المعنية أو المحظورة_المحرمة_ والمتعلقة بالمعتقدات السحرية أو الدينية »[1]، فطقوس تغيير الولدين بحيوانين ألفين من ضروب الفداء/البدل/التي تهتم بها طقوس العبور في الأبحاث الأنثروبولوجية، وهي الطقوس التي أعطت المشروعية فيما بعد لتقبل الناس لحكايات تحول الآدمي لحيوان أو العكس؛ فهذا التحول يتأسس ويأخذ المشروعية من هذه الطقوس.

في طقس الإنجاب وتبديل الأبناء بحيوانات نجد تداخل طقس آخر وهو طقس الفداء أو البدل، وإن كان هنا حضر بطريقة عكسية لما هو مقرر في مثل هذه الطقوس، فعوض أن يحتفل بالأبناء قام الضرتان بتبديل الطفل بجرو كلب والفتاة بقطة قصد تجنب الأذى والشر الذي قد يلحق بهما.

طقس الموت:هذا الطقس كذلك لم تحتف به الحكاية الشعبية كثيرا، فقد جاء في صيغ ألفاظ لا أفعال تصاحبها طقوس الموت المعهودة من بكاء ودفن وغيرها، وأول ما يصادفنا لفظ الموت نجده في رغبة الضرتين في موت الطفل والفتاة وقد أوكلا الأمر للعجوز التي قامت بتوليدهما، غير أن هذه الأخيرة لم تنجز الفعل بل ألقت بهما بعد وضعهما في صندوق إلى النهر، وهنا نلمس تناصا مع قصة نبي الله (موسى عليه السلام)، وتصادفنا لفظة الموت مرة ثانية مع الغولة لما قامت الفتاة برضاعتها فلولا الحليب الذي شربته لكانت غذاء الغولة كما جاء في الحكاية الشعبية، والمرة الثالثة والأخيرة التي ذكر فيها لفظ الموت لما طلبت الزوجة الثالثة من زوجها بعد ظهور الحقيقة في أن يقيد الضرتين في رجل حصانين ويرسلهما في البرية.

إن الموت بصفته من طقوس العبور مثل في الحكاية الشعبية الانتقال الفعلي من مرحلة لأخرى، ففي الصورة الأولى للموت/ إبعاد الطفلين عن الأب والأم(الموت المؤقت للطفلين) نقل الضرتين إلى وضع أفضل، فزوج يتقاسمه اثنان خير من ثلاثة، وتركة فيها اثنان خير من ثلاثة، ونقل الأم إلى وضع أسوء فمن الحياة الآدمية إلى الحياة الحيوانية،ومن الاحترام إلى المهانة والإذلال، كما نقل الطفلين من حال الموت المؤكد لو بقيا في البيت إلى الحياة،ونقل الأب من حال الأبوة إلى حال الفقد.

وفي الصورة الثانية للموت نجد انتقال الفتاة من حال الموت المؤكد على يد الغولة إلى الحياة بفضل حليب الغولة، ونجده حقق كذلك الانتقال من الحياة الحرة في الغابة إلى الحياة المقيدة بالقفص بالنسبة للطائر المغرد، كما مثل طقس الموت في هذه الصورة الانتقال من الموت الواقع بسحر الطائر المغرد إلى الحياة بالقبض على الطائر المغرد.

---

[1] jean missonneuve. Op.cit.p 07.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إن طقس الموت في صورته الثالثة مثل كذلك الانتقال من حال الفرقة والهوان بالنسبة للأم والأبناء إلى حال اجتماع الشمل والعزة، ومثل للضرتين الانتقال من حال العز والحياة إلى حال الهوان والطرد من البيت والموت.

إن طقس الموت في الحكاية الشعبية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) بقدر ما حمل دلاليا الحزن والفراق بقدر ما حمل فعليا الحياة والسعادة، فالموت في الحكاية أدى وظيفة ثنائية متناقضة لكنها متكاملة في الآن ذاته.

ثالثا: الخاتمة:

بعد هذه المقاربة الأنثروبولوجية لطقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية من وخلال أنموذج حكاية (الطير ليغني وجناحه يرد عليه) خلصنا إلى النتائج التالية:

- 1- تمثل الحكاية الشعبية الجزائرية أداة تعبيرية تواصلية استخدمها الإنسان الجزائري مثله مثل شعوب الأمم الأخرى للتعبير عن آماله وطموحاته وآلامه وخيباته.
- 2- طقوس العبور في الحكاية الشعبية الجزائرية عموما ومنها حكاية الطائر المغرد تنوعت بحسب التحولات الاجتماعية، والدينية، والحضارية التي مر بها المجتمع الجزائري.
- 3- في حكاية الطائر المغرد تمثلت طقوس العبور في طقسين بارزين هما: الطقوس السحرية، وطقوس دورة الحياة الكبرى.
- 4- استخدمت حكاية الطائر المغرد طقوس العبور السحرية والدورية الكبرى لتحقيق أهداف اجتماعية وتواصلية، ودينية، وذلك اتقاء لأخطار محدقة بشخصيات الحكاية وبخاصة الطفل والفتاة وأمهما، وكذلك تقبلا للأمور الحتمية القدرية التي لا مناص منها مثل التسليم من الزوج بأن الإنجاب من عند الله تعالى.
- 5- إن تلك الطقوس الموظفة في الحكاية الشعبية تؤدي وظائف المحافظة على استمرارية المجتمع في بنيته الجماعية وفق قيم الخير والشر والعدل والجور،محققة الانتصار لقيم الخير والعدل على الشر والجور؛ على اعتبار الأولى قيما دينية مقدسة وإنسانية لا يمكن إنكارها،والثانية قيما شيطانية فردية مصدرها الهوى والنفس.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قائمة المصادروالمراجع:

أولا المصادر:

1- حكاية الطير اللي يغني وجناحه يرد عليه، رواية(حوة سعيدي)،53سنة، أمية ، منطقة عين الكرمة، ولاية الطارف، تاريخ الجمع شهر أفريل 2005م.

2- **المراجع العربية**

2-1- المعاجم والقواميس:

- ✓ أنيس إبراهيم وآخرون:المعجم الوسيط،دار الجيل بيروت، لبنان، ط2، د ت.
- ✓ بطرس البستاني:قاموس محيط المحيط،مطبعة تبيويرس ،لبنان،ط2 ،1987.
- ✓ أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة،تحقيق عبد السلام هارون،باب الحاء،المجلد الثاني، دار الجيل بيروت،لبنان،د ت،د ط.
- ✓ الفيروز أبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب):القاموس المحيط،الجزء الثالث،مادة طقس،المؤسسة العربية للطباعة والنشر،دار الجليل،لبنان،د ط، د ت.
- ✓ ابن منظور(محمد بن مكرم الأنصاري): لسان العرب،مادة طسق، دار صادر لبنان، ط3، 1994م.

2-2- المراجع العامة:

- ✓ عبد الحميد بورايو:الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر والتوزيع،الجزائر، د ت ،د ط.
- ✓ الطبري (محمد بن جرير):جامع البيان في تفسير القرآن،دار المعرفة،بيروت، لبنان،1987م.
- ✓ عزام أبو الحمام المطور:الفولكلور،التراث الشعبي(الموضوعات،الأساليب،المناهج)،دار أسامة للنشر والتوزيع عمان،الأردن،ط1 ،2007م.
- ✓ فراس السواح:الأسطورة والمعنى،دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،سوريا،ط2 ،2001م.
- ✓ فيصل مفلح:القربان في تطور الوعي والجسد، دار الينابيع، دمشق،سوريا،ط1، 2003م.
- ✓ ابن كثير(عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر): تفسير القرآن العظيم،دار المعرفة بيروت، لبنان ، د ط ،1986م.
- ✓ كرامي حسان:المغني الأكبر، مطبعة لبنان، بيروت، لبنان،ط1،1988م.
- ✓ محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، د ط.
- ✓ محمود مفلح البكر:الروح الأخضر/احتفالات الخصب في العادة والمعتقد،دار الحضارة الجديدة،بيروت لبنان،ط1 ،1992م.
- ✓ نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، د ت.
- ✓ نور الدين طوالبي:الدين والطقوس والتغيرات،منشورات عويدات، بيروت،لبنان،ط1 ،1988م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3- المراجع المترجمة

- ✓ مرسيا إلياد:المقدس والمدنس،ترجمة عبد الهادي عباس،دار دمشق للطباعة والنشر دمشق،سوريا، ط1 ،1988م.
- ✓ فريدريش فون ديرلاين:الحكاية الخرافية،ترجمة نبيلة إبراهيم وعز الدين إسماعيل،دار غريب للطباعة والنشر القاهرة،مصر،د ط،د ت.
- ✓ فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر، و أحمد عبد الرحيم ناصر ، النادي الثقافي بجدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 01، 1989م.

4- المراجع الأجنبية

- ✓ jean cazeneuve ,les rites et les conditions humaines ,presses universitaires, paris,1958
- ✓ Jean Missonneuve,les rituels, presses universitaires 1ère édition, paris1988
- ✓ Van gennep Arnold, le folklore/croyances et coutumes populaires françaises,librarie stock, paris,1924

5- المواقع الالكترونية

- ✓ جون كلود مولّنز Jean Claude Mullens : الرّحلات وطقوس العبور، ترجمة المنتصر الحملي المقال بالفرنسيّة منشور على الموقع الإلكتروني – ITECO مركز التّكوين من أجل التّنمية والتّضامن العالميّ http://www.alawan-sa.org بتاريخ 21- جوان 2005م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

طعن المستشرقين في أصالة النّحو العربي

د.أسامة محمد موسى عبدالرزاق .جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية .السعودية

الملخص

قصد الباحث من هذه الإضاءة الوقوف على دعاوي المستشرقين الغربيين أمثال يوهان فك، وكارل بروكلمان، ودي بور، وبلاشير، ومن نزع منزعهم بالطعن في أصالة النَّحو العربي؛ وأن العرب نقلت لتراث الآخرين من اليونانيين والهنود والسريانيين وغيرهم من الأمم وهم يعنون بذلك - المستشرقين- تجريد الأمة العربية من أي دور في ابتكار العلوم؛ فلذلك لابد من دراسة هذا الجانب دراسة وافية مصطحبين معنا آراء الباحثين المحدثين من أبناء العربية الّذين ضلوا الطريق وأخذوا يتبنون آراء المستشرقين ويدافعون عنها طاعنين ومشككين في أصالة نشأة النّحو فقالوا بتأثر الثقافات الأجنبية في النّحو العربي أكثر من تأثر تلك الثقافات بالنحو؛ أمثال جرجي زيدان، وإبراهيم مدكور، وإبراهيم أنيس، وعبد الرحمن أيوب، وأحمد أمين ، ثم نورد آراء الّذين قالوا إن النّحو لم يتأثر في نشأته الأوّلية بالثقافات الأجنبية أمثال : تمام حسان ،وعلي أبي المكارم .

الكلمات المفتاحية : الاستشراق – طعن – أصالة - مصطلح – فلسفة – دراسات

Summary

Intentionally researcher of this lighting stand on the claims of Western Orientalists such as Johann decoding, and Carl Brockelmann, De Boer, and Blashir, and disarmament Menzahm to challenge the authenticity of the Arabic grammar; and that the Arabs moved to the heritage of the other Greeks, Indians, Syriacs and other nations as they mean that - Almstcherqan- stripping the Arab nation from any role in the creation of science; therefore must study this aspect thoroughly studied taking with us the views of modern scholars from the Arab sons who have lost their way and took embrace the views of the Orientalists and defend Tanin and skeptics in the authenticity of the genesis as they said, moved by foreign cultures in a Towards the Arab more influenced by those cultures Balnho; the likes of Georgy Zeidan, Ibrahim medicore, and Ibrahim Anis, Abdul Rahman Ayub, Ahmad Amin, and then supply the views of those who said that as was not affected in the initial inception of foreign cultures such as: Tammam Hassan, Ali Abu Al Makarem.

key words : **Orientalism - stabbing - originality - term - philosophy – studies**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يرى المستشرق يوهان فك أن النّحو العربي نشأ بتأثير الأعاجم؛ حيث قال: "وعلى الرغم من أن هذه الروايات المتفرقة المتضاربة غير تاريخية بالمعنى الصحيح، فإنها تحتوي على إدراك عميق، لأنَّ اتخاذ المسلمين الجدد العربية لساناً لهم، كان هو الدافع الأول للملاحظات النّحوية[1]. واعتبر يوهان فك أن الخليل بن أحمد أقدم النّحاة العرب ولكنه أسقط الجهود التي سبقت الخليل بن أحمد أمثال ؛ عبدالله بن أبي إسحق، وعيسى بن عمر الثقفي ، وأبي عمرو بن العلاء وغيرهم من العلماء الذين وثقت لهم كتب التراجم لنظراتهم وأقيستهم وعللهم وتلك هي الأصول التي بنى عليها النّحاة من بعدهم إلى يومنا هذا .

كما يذهب إلى أن نظرية العامل كانت غير واضحة عند الخليل قائلاً : أن الخليل يستخدم مصطلحات الرفع والخفض والنصب مع الأسماء المنونة، فالمرفوع هو الاسم المضموم المنون، والمخفوض هو الاسم المجرور المنون، والمنصوب هو الاسم المنصوب المنون. وذهب الضم والكسر والفتح .

وفي رأي يوهان فك أن الأمر الوحيد الذي يدل على تأثر الخليل بنظرية العامل هو تفرقته بين سكون أواخر الحروف وسكون الفعل المجزوم، فالأول عدم حركة، أي بناء، والثاني علامة إعراب نتيجة لعامل نحوي. ثم ذهب يوهان فك إلى أن سيبويه هو الذي توسع في إطلاق الرفع والنصب والجر على أواخر الكلمات غير المنصرفة[2].

إن قول يوهان فك أن نظرية العامل كانت غير واضحة عند الخليل، قول مردود، فالخليل هو صاحب الفضل في هذه النظرية، تدل على ذلك الآراء الكثيرة التي أوردها له سيبويه، فمثلاً يقول سيبويه في: (باب الحروف الخمسة التي تعمل فيما بعدها كعمل الفعل فيما بعده)، يقول: "وزعم الخليل أنها عملت عملين: الرفع والنصب، كما عملت كان الرفع والنصب حين قلت: كان أخاك زيد، إلا أنه ليس لك أن تقول: كأن أخوك عبد الله، تريد: كأن عبد الله أخوك، لأنها لا تصرف تصرف الأفعال، ولا يضمر فيها المرفوع كما يضمر في كان"[3].

ويورد سيبويه أيضاً قول الخليل: ("إنما" لا تعمل فيما بعدها، كما أن "أرى" إذا كانت لغواً لم تعمل، فجعلوا هذه نظيرها من الفعل، كما كان نظير "إن" من الفعل ما يعمل)[4].وأما قول يوهان فك أن الخليل كان يستخدم مصطلحات الرفع والنصب والجر مع الأسماء المنونة فقط، وأنه كان يسمى الأسماء الخالية من التنوين بأسماء الحركات العامة من ضم وفتح وكسر فهو، قول فيه نظر ؛ فسيبويه يقول في باب النداء"... وزعم الخليل رحمه الله أنهم نصبوا المضاف نحو: يا عبد الله ويا أخانا؛ والنكرة حين قالوا: يا رجلاً صالحاً، حين طال الكلام، كما نصبوا هو قبلك وهو بعدك"، ورفعوا المفرد كما رفعوا قبل وبعد، وموضعهما واحد، وذلك قولك: يا زيد ويا عمرو، وتركوا التنوين في المفرد كما تركوه في قبل.

قلت: أريت قولهم يا زيد الطويل، علام نصبوا الطويل؟ . قال: نصب لأنه صفة لمنصوب. وقال: وإن شئت، كان نصباً على أعني. فقلت: أرأيت الرفع، على أي شيء هو إذا قال: يا زيد الطويل؟ قال: هو صفة لمرفوع. قلت: ألست قد زعمت أن هذا المرفوع في موضع نصب، فلم لا يكون كقوله: لقيته أمس الأحدث؟ قال: من قبل أن كل اسم مفرد في النداء مرفوع أبداً، وليس كل اسم في موضع أمس يكون مجروراً، فلما اطرد الرفع في كل مفرد في النداء، صار عندهم بمنزلة ما يرتفع بالابتداء أو بالفعل، فجعلوا وصفه إذا كان مفرداً بمنزلته. إذن إن هنالك تباين واضح بين آراء الخليل وادعاءات يوهان فك :

---

(1) العربية: دراسات في اللغة واللهجات والأساليب ، يوهان فك- ص11 ، ترجمة د. عبدالحليم النجار ، القاهرة 1951م، مكتبة الخانجي.

(2) المصدر نفسه: ص11- 12

(3) الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط3. 2، 131

(4) المصدر نفسه،2، 132.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أولاً: إن الخليل أطلق مصطلح النصب على المنادى المضاف، والمنادى النكرة، وأطلق النصب على المنون والخالي من التنوين. وهذا يخالف ما ادعاه عليه يوهان فك.

ثانياً: إنه يسمى البناء على الضم رفعاً، نحو: (قبل) و (بعد) و (يا زيد)، وعنده أن كل اسم في النداء مرفوع أبداً، بمعنى أنه يبنى على كل ما يرفع به. ورفع المنادى المفرد عنده بمنزلة المرفوع بالابتداء أو بالفعل، أي المبتدأ أو الفاعل.

ثالثاً: في هذا النص بيان واضح على أن الخليل يميز بين رفع المبتدأ أو الفاعل من جهة، وبين ورفع المنادى المفرد من جهة أخرى، فالمنادى المفرد في موضع نصب لكنه بني على ما يرفع به، بعكس رفع المبتدأ أو الفاعل، الذي هو رفع إعراب، ولذلك جاز – عنده - رفع صفته مراعاة للحركة، أو النصب مراعاة للموضع، ولا خلاف أن صفة المبتدأ أو الفاعل مرفوعة دائماً، ولذلك يفهم من قوله أن المنادى المفرد مرفوع أبداً لأنه تلزمه حركة الرفع أبداً، ولا يفهم من هذا القول إن المنادى المفرد –عنده- في موضع رفع.

والباحث يدعم آراء السابقين من علماء العربية في أن الخليل كان يعرف العوامل والمعمولات بلا شك، ويعرف المبني والمعرب بلا شك أيضاً ، وإن كان يطلق صفة الرفع أحياناً على المبني على ما يرفع به.أما المستشرق كارل بروكلمان، فهو يتبنى وجهة النظر ذاتها، هو يشكك في تاريخ النحو العربي، ويصف أوائل علم اللغة العربية بأنه محوط بالغموض والظلام، ويستبعد ظهور مصادر جديدة تزيل الغموض عن هذه النشأة، ويدعى بروكلمان أن مجهودات أبي الأسود وتلاميذه مجرد أساطير؛ ومما دل على عدم تثبت بروكلمان قبوله خبراً أن معاذ بن مسلم (ت 188هـ 190هـ)، وهو عم أبي جعفر الرواسي، كان يبحث في مسائل النحو. فيورد خبراً آخر فحواه أن أبا مسلم، مؤدب عبد الملك بن مروان، هجا النحاة لاشتغالهم بلغات الزنج والروم، وأن معاذاً دافع عن نفسه وعن أصحابه بأبيات(1).

ويذهب بروكلمان إلى أن العلماء العرب يكررون أن علم النحو هو نتاج للعقلية العربية المحضة، بغض النظر عن التشابه بين مصطلحات النحو العربي والمنطق اليوناني، وهو يرى أنه، فيما عدا هذا التشابه، لا يمكن إثبات وجوه أخرى من التأثير، لا من قواعد اللاتينية، ولا من الهندية، لكنه يستدل على الأثر الفارسي في تكوين علم العربية باستعمال اسم الإشارة في اللغة الفارسية الوسطى (البهلوية) في مكان الضمير، أي "هذا" في معنى "هو"؛ وذكر أن هذا الاستعمال بقي حتى اليوم(2).

ويعتقد بروكلمان أن التاريخ الصحيح الموثوق لنشأة النحو العربي، يبدأ مع طبقة أساتذة الخليل، أمثال عيسى بن عمر(3)؛ فهو يذهب إلى أن الخليل هو المؤسس الحقيقي لعلم النحو العربي، وأنه هو الذي ابتكر شكل الحروف وعلامات القراءة استناداً إلى نماذج سريانية(4).ويردُ عبد السلام المسدي على افتراءات بروكلمان قائلاً:(إن هذا الإنكار البين لمجهودات أبي الأسود وتلاميذه، ليس له ما يبرره؛ فإن نحن وافقنا على أن هذه الطبقة لم يكن لها نشاط نظري في النحو، فلا شك أن نقط المصحف ينسب لها بلا جدال، وكان هو بداية لفت الأنظار إلى حركات الإعراب في أواخر الكلمات، وحركات الإعراب هي مادة النحو، فهذه الطبقة ضبطت المصحف نتيجة لوعيها بحتمية التغير الطارئ على الظواهر اللغوية نتيجة للعوامل الحضارية المعروفة من اختلاط بالعجم وظهور للحن، ولم يكن في وعي العرب من قبل هذه الطبقة شيء من هذا. وهذا الإحساس دفع أبا الأسود لضبط

---

(1) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة د. محمد عبد الحليم النجار، القاهرة، 1961م، دار المعارف. ج2 ، 123.

(2) المصدر نفسه، 2، 124.

(3) المصدر نفسه، 2، 128.

(4) المصدر نفسه، 131، 132.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

المصحف. إن هذا العمل ثابت لأبي الأسود حتى لو سلمنا بأنه لم يكن يرتسم لنفسه غاية الكشف العلمي عن الظاهرة اللغوية وإن عمله كان كبحاً لتفاعل العجم مع اللغة العربية منعاً للحن، وإن غرضه كان دينياً فقط هو مجرد النطق السليم للغة(1).

وهنالك سؤال هو: كيف قبل بروكلمان خبر معاد بن مسلم، ولا يقبل أخبار أبي الأسود وتلاميذه.

أما قوله في التشابه بين مصطلحات النحو العربي والمنطق اليوناني فلم تثبته الدراسات التي أقيمت في هذا الخصوص ما يرجح كفة ما ذهب إليه كارل بروكلمان بأن العرب أخذوا هذه المصطلحات عن اليونان وشادوا عليها هذا النحوَّ العربي ، يلاحظ المرء أن بروكلمان بعد ما نفى أثر النحو الهندي واللاتيني في النّحو العربي زعم أن هناك أثراً فارسياً في العربية، وهو استخدام اسم الإشارة في موضع الضمير أي "هذا" في موضع "هو".

والباحث يحسب أن ذلك محض اتفاق بين اللُّغتين وهكذا أجراها الله جلّ شأنه بين لسانين مختلفين لاسيما أن اللغة العربية لغة رسالة؛ فالله عز وجلّ يُفسح لها المجال بقدرته لتصل لغايتها وإبلاغ رسالتها فلا غرابة في توافق المفردات بين لغة القرآن واللُّغات الأخرى ؛ ولا خلاف مع هذا المستشرق في أن العرب قد تستخدم اسم الإشارة في موضع الضمير، فالخليل بن أحمد وهو عربي بلا جدال يستخدم الإشارة والضمير في موضع واحد، يقول سيبويه في باب (ما يجوز فيه الرفع مما ينتصب في المعرفة): "... وذلك قولك هذا عبد الله منطلق... وزعم الخليل أن رفعه يكون على وجهين: فوجه إنك حين قلت: هذا عبد الله. أضمرت "هذا" أو "هو"، كأنك قلت: هذا منطلق. أو هو منطلق.

والوجه الآخر أن نجعلها جميعاً خبراً لـ "هذا" كقولك: "هذا حلو حامض"(2). ولا شك أن هذا ليس من أثر الفرس، فقد تستخدم العرب اسم الإشارة في موضع الضمير، لأن كليهما يغني عن التكرار، ولا شك أن هناك فرقاً واضحاً في المدلول في التعبير بالضمير والتعبير باسم الإشارة ولكن يكفي ما سقنا من أسباب في ذلك.

أما المستشرق دي بور ؛ فيذهب إلى أن نشأة الدراسات النحوية كانت في البصرة والكوفة، ويصف هذه النشأة بأنها غامضة، وهو يقبل الفكرة التي تقول أن سيبويه ضمن كتابه تراث النحاة ممن كانوا قبله، لما اتسم به هذا الكتاب من نضج(3)، وذهب إلى أن العرب الذين بقوا على سليقتهم كانوا يكرهون المنطق لأنه مفسدة للعقول، ولكن البصرة سبقت غيرها في الانتفاع بالمنطق، وإنه كان من بين نحاتها كثيرٌ من الشيعة والمعتزلة الذين أفسحوا للمنطق المجال(4)،ويقسم الكلمة إلى ثلاثة أقسام (اسم وفعل وحرف)، يرجع هذا إلى تأثر النحاة الأوائل بالبحوث اللغوية الأجنبية، وهو يعتقد أن الخليل بن أحمد أفاد من هذه البحوث الأجنبية بمساعدة صديقه عبد الله بن المقفع، وذكر أيضاً أن السريان ترجموا كتاب "العبارة" لأرسطو(5).

ويري دي بور أن هناك بعض أوجه الشبه وبعض المؤثرات، إلا أنه رغم ذلك يعتقد أن النّحو العربي احتفظ بخصائصه فقال : وهو على أي حال أثر رائع من آثار العقل العربي، بما له من دقة في الملاحظة ومن نشاط في جمع ما تفرق، ويحق للعرب أن يفخروا به"(6).وهذا بحق وصف رائعٌ وصادق ومنصف للعقل العربي الذي أوجد هذا النّحو وكذلك في اعترافه بكتاب سيبويه وهو ثمرة لجهود النحاة الذين سبقوه فـ "الكتاب" لم يوجد من فراغ، وإنما سبقته جهود رجلين أو أكثر من النحاة، وكانت هذه

---

(1) التفكير اللساني في الحضارة العربية، د. عبد السلام المسدي، ص93، ليبيا، 1981م، الدار العربية للكتاب.

(2) الكتاب، سيبويه، ج2، ص83.

(3) تاريخ الفلسفة في الإسلام، ج دي بور، ترجمة د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1957م، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط4. ص54- 55.

(4) المصدر نفسه، ص55.

(5)المصدر نفسه، ص56.

(6) المصدر نفسه، ص57.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الجهود شفهية في الغالب، إلا ما نسب إلى عيسى بن عمر.أما قوله إن الخليل أفاد من عبد الله بن المقفع في معرفته بأفكار أرسطو، كل هذا غير مردود وذلك أن القول بأن عبد الله بن المقفع ترجم كتب أرسطو لم يعد محل تسليم، ولم تثبته البحوث والدراسات التي تحدثت في هذا الشأن .

أما الذين نزعوا منزع المستشرقين من أبناء العربية فمنهم جرجي زيدان، الذي يعتقد أن النحو العربي نسج على طريقة النّحو السرياني بسبب أن العرب خالطوا السريان في العراق، وأن النّحو السرياني، قديم في المنطقة، وضعه يعقوب الرهاوي سنة 460م، وسبب التأثير عنده راجع إلى الجوار والمخالطة من ناحية، وإلى تشابه اللُّغتين العربية والسريانية من ناحية أخرى، ويعلل بذلك نشأة النحو في العراق دون غيره من بلاد الإسلام، مستدلاً بأن أقسام الكلام في العربية هي نفسها أقسام الكلام في السريانية(1).

ويعتقد جرجي زيدان أن ما فعله أبو الأسود هو أنه وضع نقطاً لتمييز الاسم من الفعل والحرف، وأنه لم يضع النقاط لتمييز الحروف بعضها عن بعض كالتاء والثاء، مثلاً(2)، ويقول: "والأرجح أنه اقتبس ذلك من الكلدان أو السريان جيرانه في العراق، وكان عندهم نقط كبيرة توضع فوق الحرف أو تحته لتعيين لفظه، أو تعيين الكلمة الواقع هو فيها: اسم هي أم فعل أم حرف، مثل قولهم: كتب. فيمكن أن تكون اسم جمع لكتاب، أو فعلاً ماضياً معلوماً أو مجهولاً(3)، ويذكر جرجي زيدان أن السريان كانت لهم نقاط تنوب عن حركات الإعراب، وإن أبا الأسود اقتبس ذلك منهم(4)، والمعروف أن السريان ابتدعوا نظاماً للشكل والنقط نافس ما كان عند اليهود(5)، وينسب للسريان وضعهم لنقط الإعجام التي تفرق بين الحروف في لغتهم؛ ويذكر صاحب المصطلح النحوي نشأته وتطوره قائلاً: "يعتبر يوسف الأهوازين أستاذ مدرسة نصيبين المتوفى سنة 580م، أقدم مؤلف عرف في النحو وإليه ينسب ابتداع النقط التعريفية التي تفرق بين الكلمات المتشابهة خطاً والمختلفة معنى"(6).

فمن هذه الآراء يتبين لنا أن هناك أنواعاً من النقط: نقط الإعجام، للتفريق بين الحروف المتشابهة الرسم كالياء والباء والثاء في العربية، ونقط الإعراب، وهو الشكل في أواخر الكلم في العربية، فيبدو له أن النقاط الكبيرة عند السريان، هي نفسها نقاط الإعراب، فهي تميز بين أنواع الكلم من اسم وفعل وحرف.

أما الادعاء بأن أبا الأسود أخذ نقط الإعراب من السريان، أو أن تلاميذه أخذوا نقط الإعجام عنهم، فهذا ادعاء لم تثبته كتب التراجم والمراجع ، فهو ما لم تثبته أدلة تاريخية قاطعة تثبت أن صلات قامت بين أبي الأسود وتلاميذه والسريان. والمعروف أن أبا الأسود وضع نقاط الإعراب، وتلاميذه وضعوا نقاط الإعجام لما ظهرت حاجة عملية إليها في قراءة القرآن الكريم.

والباحث يحسب أنه ليس بالصواب أن يفترض إنساناً أن أبا الأسود وتلاميذه قاموا بهذه الأعمال لوقوفهم على مثال سابق، وأحسب أنها منة من الله عز وجل للتعامل مع كتابه العزيز لا سيما أن اللغة وسيلة من وسائل فهم الدين فتكون من ابتداعهم، وأنهم ابتكروها لمعالجة مشاكل واجهتهم .أما بالنسبة للتقسيم الثلاثي للكلم، فقد يكون مرد ذلك إلى تشابه اللغتين

---

(1) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، القاهرة، بدون تاريخ، دار الهلال. ج1، ص220،

(2) المصدر نفسه 1،222.

(3) المصدر ، 1، 222.

(4) المصدر نفسه، 1، 222- 223.

(5) تاريخ الأدب السرياني من نشأته حتى الوقت الحاضر، د زكية رشدي وزميلها، القاهرة، 1978م. ص273 .

(6) المصطلح النحوي، نشأته وتطوره حتى القرن الثاني الهجري، د. عوض حمد الفوزي ، الرياض، 1981م، جامعة الرياض، ط1. ، ص46

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

العربية والسريانية، لا سيما أنهما من فصيلة واحدة هي الفصيلة السامية(1) وليس لنا أن نقرر استناداً على مجرد الشبه أن العرب أخذوا هذا التقسيم عن السريان. أما أمر البيئة العراقية، فمما لا شك فيه أن هذه البيئة اختلفت عن غيرها من بيئات الإسلام لوجود بقايا حضارات كانت قائمة فيها، مما أكسب الحياة العقلية والعلمية في العراق سمات خاصة.وذهب الدكتور إبراهيم مدكور إلى أن المنطق اليوناني أثر في الدراسات العربية عموماً، لا سيما مناهج الفقهاء وعلماء الكلام، بعد ترجمة "الأرجانون". ويرجع تقبل العرب لمنطق اليونان دون فلسفتهم الميتافيزيقية لأنه – أي علم المنطق- يقوم على قوانين الاستدلال العقلي، بغض النظر عن موضوعه(2) .ويعتقد الدكتور مدكور أن أثر المنطق تجاوز هذه الدراسات إلى علم النحو، فهو يقول: "وقد أثر فيه المنطق من جانبين، أحدهما موضوعي والآخر منهجي، فتأثر النحو عن قرب أو بعد بما ورد على لسان أرسطو في كتبه المنطقية من قواعد نحوية، وأريد بالقياس النّحوي أن يحدد أو يوضح القياس المنطقي(3).

والمعروف أن أرسطو تناول في كتبه المنطقية بعض المباحث اللغوية والمبادئ النحوية؛ فقد عرض للألفاظ في الجزء الأول من كتابه "المقولات"، وتناول في الجزء الثاني منها في كتاب العبارة الجمل، ولقد أفاض أرسطو في هذه المسائل التي هي من أمور النحو(4).أما الدكتور إبراهيم مدكور فيعقد مقارنة بين تقسيم الكلم عند أرسطو وتقسيمه عند سيبويه، فأرسطو يقسم الكلم على اسم وفعلُ ويعرف الاسم بأنه ما دلّ على معنى وليس الزمن جزءاً منه، والفعل ما دل على معنى وعلى زمن. وذكر مدكور أن أرسطو أشار في "كتابه الجدل"، إلى القسم الثالث من أقسام الكلم واسماه "الأداة".ويذهب الدكتور مدكور إلى أن أقسام الكلم عند سيبويه تشبه تقسيم أرسطو؛ فسيبويه يقسم الكلم إلى اسم وفعل وحرف؛ ليس هذا فحسب، بل إن الدكتور مدكور يزعم أن تعريفات سيبويه لأجزاء الكلم تشبه تعريفات أرسطو، ويقول بأن الكوفيين احتفظوا بمصطلح أرسطو للحرف وهو "الأداة"(5). وتناول الدكتور إبراهيم مدكور أساس تكوين الجملة عند أرسطو، وهو الإسناد، وأورد حديث أرسطو عن "المحمولات العامة الممكنة"، وتوضيحه الصلة بين المحمول والموضوع، وتعريفه النحوي للجملة من بعد ذلك حيث شبه الدكتور مدكور ما فعله أرسطو بما فعله سيبويه عندما تحدث عن المسند والمسند إليه، وعندما تحدث أيضاً عن المبتدأ والخبر "المبتدأ والمبنى عليه"، ورأى أن عبارة المبتدأ أو "والمبنى عليه" تشبه عبارة المحمول والمحمول عليه(6).وبعد إشارته لأوجه الشبه بين أقوال أرسطو، وسيبويه؛ حاول الدكتور مدكور إثبات صلات تاريخية توضح أو تثبت معرفة سيبويه بمنطق أرسطو، فذهب إلى أن كتب أرسطو الثلاثة: المقولات ،والعبارة، والتحاليل الأولى كانت معروفة لدى المترجمين السريان، وأنها قد ترجمت إلى السريانية قبل الإسلام، وذكر أنها ترجمت إلى الفارسية أيضاً، ثم ترجمت إلى العربية في النصف الأول من القرن الثاني الهجري على يد عبد الله بن المقفع أو ابنه محمد عن السريانية، وخلاصة الأمر أن الدكتور مدكور يرى أن النحاة كانوا يستعينون في دراستهم للنحو بما يعرفون من لغات ودراسات أخرى(7).وهنا يزعم الدكتور مدكور إلى أن أثر المنطق اليوناني وصل إلى النحو العربي عبر السريان، وبيان ذلك أن النحاة السريان تأثروا بالمنطق اليوناني، ثم كان من بين من اتصلوا بالعرب من السريان نحاة مثل يعقوب الرهاوي، الذي يصفه بأنه صاحب شأن في وضع النحو السرياني، وحنين بن إسحق الذي كان معاصراً للخليل بن أحمد وسيبويه، ويذهب إلى أن حنيناً

---

1 المرجع السابق ، ص46،

(2) في اللُّغة والأدب، د. إبراهيم مدكور، القاهرة، 1971م، دار المعارف. ، ص42،

(3) المرجع السابق، ص43.

(4) المرجع السابق، ص43.

(5) المرجع السابق، ص44.

(6)المرجع السابق، ص45.

(7) المرجع السابق، ص45.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كان صديقاً للخليل وأنه يعلم العربية منه على كبر من السن، ثم ترجم الأجرومية اليونانية منفرداً، واشترك مع ابنه إسحق في ترجمة كتب أرسطو المنطقية إلى العربية أيضاً(1).ويقرر الدكتور مدكور من بعد ذلك أن هؤلاء المترجمين أثاروا انتباه العرب إلى المشاكل النحوية بترجمتهم لمنطق أرسطو، ويذكر أن وجه الشبه واضح وقديم بين المنطق والنحو، فالمنطق في مجال العقل والمعقولات كالنحو في مجال اللسان والألفاظ؛ ويستشهد على هذا التأثر بالمنطق بتسمية نحاة البصرة بأهل المنطق، فهذا الأمر لم يكن من قبيل العبث عنده.وهو يعمد لتأكيد تأثر العرب بالمنطق اليوناني في النحو، وأنهم استفادوا منه استفادة مباشرة، ويدعى أن هذا التأثر هو الذي أظهر كتاب سيبويه مكتملاً وناضجاً دون أن يسبقه ما يمهد له، فهو يقول: "ولعل في هذا ما يفسر تلك المفاجأة التي أحدثها كتاب سيبويه بظهوره في تلك الصورة الجامعة دون أن تصل إلينا سوابق ممهدة له"(2). وبالإشارة إلى البحوث اللغوية والأدبية التي قام بها عيسى بن عمر وجيله، ويقول الدكتور مدكور أن هذه البحوث، وإن كانت ممهدة للكتاب، إلا أن "الكتاب" يختلف عنها كثيراً في نضجه واكتماله، ويصف الكتاب بأنه مزج من الأدب والنحو واللغة، هذا إلى أنه أشبه ما يكون بتوجيه لبعض العبارات والاستعمالات منه بتقنين القوانين ووضع المبادئ فهو لم يقعد قط قواعد اللغة على الصورة التي قعدت بها فيما بعد"(3).

ويري الدكتور مدكور أن سيبويه أفاد من نحو اللغة السريانية الذي نقله المترجمون، كما أفاد من منطق أرسطو(4).هذا في جانب تأثر النحو العربي بموضوعات النحو لدى اليونان. أما في المنهج، فيشير الدكتور مدكور إلى القياس، ويؤكد على أهميته في نشأة النحو وفي غزارة مادته، واستخلاص قواعده، وهو يعتقد أن النحاة الأوائل استخدموا القياس بفطرتهم، حيث قارنوا بين الأشباه والنظائر، واستنبطوا الأوصاف المشتركة بينها. لكن النحاة المتأخرين –في نظره- جعلوا من القياس منهجاً ذا قواعد، واعتبروه منبعاً رئيسياً لاستخلاص القواعد النحوية، وحكموه في لغات العرب، فوصفوا بعض اللغات بأنها أقيس من غيرها. ثم يستعرض الدكتور مدكور إفادة النحاة العرب من القياس منذ عبد الله بن أبي إسحق الحضرمي، الذي قاس وعلل الأقيسة، ثم دعم الخليل ذلك، ثم استخدمه سيبويه في كتابه بتوسع، وحكمته في الترجيح بين الآراء المتباينة، بل كان –أي سيبويه- يفترض فروضاً نظرية ويعطيها أحكاماً خاصة، معتمداً على القياس وعلى قواعده، وبين الدكتور مدكور أن البصريين –وهم أهل السبق في نشأة النحو- هم الذين وضعوا دعائم القياس، وأن الكوفيين أيضاً لم يترددوا في استخدامه، إذ ربما قاسوا على الشاهد الواحد(5).

والباحث يحسب أن ما ذهب إليه إبراهيم مدكور فيه تجنّ على التراث العربي لأن القياس ليس كما ادعاء فهو فطرى عند العرب منذ عهد النبي صلى الله عليه وسلم لما بعث سيدنا معاذ بن جبل رضي الله عنه إلى اليمن قال له : كيف تصنع إن عرض عليك قضاء؟ قال: بما في كتاب الله، قال : فإن لم تجد، قال: فبسنة رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: فإن لم يكن في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ،قال: أجتهد رأيي، ولا آلو: قال معاذ : فضرب رسول الله صلى عليه وسلم صدري . ثم قال : الحمد لله الذي وفق رسول رسول الله لما يرضى رسول الله)(6).ورغم الذي أورده الدكتور إبراهيم مدكور وَصَبغْهُ النحو العربي بصبغة المناطقة والسريان الذين تذكر بعض المصادر من تأثر بهم من نحاة العربية هم أخلاف العلماء الأوائل عمدوا علي تقعيد العربية وعلومها ؛ إلاَّ أن الدكتور مدكور يقر طوعاً أن القياس من أثار العقل العربي وقال الكسائي :

---

(1)المرجع السابق، ص45– 46.

(2) المرجع السابق، ص46.

(3) المرجع السابق، ص46- 47.

(4)في اللُّغة والأدب، د. إبراهيم مدكور، القاهرة، 1971م، دار المعارف، المرجع السابق، ص47.

(5) المرجع السابق، ص48.

(6) أصول الأحكام الشريعة : للأستاذ: على حسب الله ط1 ، مطبعة دار العلوم ،ص: 12 ،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنما النحو قياسٌ يتبع وبه في كل أمرٍ يُنتفع(1)

أما حديثه عن أثر المنطق اليوناني في العلوم الإسلامية بعد ترجمة الأرجانون دون ما تحديد لتاريخ هذه الترجمة، ومن قام بها؛ أما قوله أن العرب تقبلوا منطق اليونان دون فلسفتهم الميتافيزيقية، فقول فيه تعميم ؛ ويورد أبو حيان التوحيدي في كتابه "الإمتاع والمؤانسة، مناظرة جرت بين أبي سعيد السيرافي وأبى بشر متى المنطقي سنة 326هـ ، أُستُخلص منها أن هذا النحوي المتأخر يرفض المنطق لأنه لا يساير روح الحضارة العربية الإسلامية؛ يقول أبو سعيد السيرافي: "إذا كان المنطق وضعه رجل من اليونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلتزم الترك والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضياً وحكماً لهم وعليهم"(2)،أما ما ذهب إليه الدكتور مدكور إنَّ النحو تأثر بالمنطق موضوعاً ومنهجاً، فهو قولٌ غير مقبول وبصفة خاصة من جيل سيبويه والذين سبقوهم ؛ والدكتور مدكور هنا يقارن تقسيم الكلم عند أرسطو بتقسيمه عند سيبويه، فأرسطو يعرف الاسم بأنه ما دل على معنى وليس الزمن جزءاً منه، والفعل ما دل على معنى وزمن، والقسم الثالث هو الأداة.ويذهب الدكتور مدكور إلى أن تعريفات سيبويه لهذه الأجزاء تشبه تعريفات أرسطو، وإننا لم نقف على هذا القول في هذا الدرس عندما تناوله سيبويه وهو رأي مردود لأن سيبويه لم يضع تعريفات لهذه الأجزاء، وإنما اكتفى بإيراد أمثلة لها؛ حيث قال سيبويه في بابه "هذا باب علم ما الكلم" "فالكلم اسم وفعل وحرف، جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل. فالاسم رجل وفرس وحائط. وأما الفعل فأمثلته أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن ولم ينقطع.."(3).

ويلاحظ هنا في تعريف سيبويه، أن الحرف له دلالة إيجابية؛ فهو حرف جاء لمعنى، وهذا يخالف ما قال به أهل المنطق، الذين يجردون الحرف من المعنى، إلا من خلال ربطه بين أجزاء الكلام الأخرى.

وذهب الدكتور مدكور إلى أن أساس تكوين الجملة الإسناد، وأن ذلك يشبه ما عند سيبويه حين تحدث عن المسند والمسند إليه، وهذا لا يتعارض في أن الإسناد هو أساس تكوين الجملة في جميع اللغات، وأرسطو في تعريفه للكلمة "الفعل" يقول إنها "أبداً دليل ما يقال عليه"، أي على الاسم، أي أنها تكون دائماً محمولاً على الموضوع الذي هو الاسم. ولكن الاسم عند سيبويه يصلح أن يكون محمولاً في الإسناد في الجملة التي يكون طرفاها اسمين، ولبيان هذا الفارق بين أرسطو وسيبويه في هذا الجانب ؛ نقول: إنَّ الاسم عند سيبويه يصلح أن يكون محمولاً على غير مذهب أرسطو. وكذلك ذهب مدكور إلى أن نسبة ترجمة كتب أرسطو المنطقية لعبد الله بن المقفع أو ابنه محمد، فقول فيه نظر؛ فابن المقفع المذكور في أخبار المترجمين عن اليونان، تذكر بعض المصادر أنه ليس هو عبد الله بن المقفع الأديب والكاتب الفارسي الأصل، الذي عاش في أيام المنصور؛ فهذا أمر محل خلاف. ففي قول إنه ابن المقفع الكاتب، وفي رأي ثانٍ أن المترجم هو ابنه محمد(4)؛ ورأي ثالث أن المترجم شخص ثالث؛ فمثلاً يعتقد الدكتور عمر فروخ أن عبد الله بن المقفع، الذي تنسب إليه كتب أرسطو المنطقية ليس هو عبد الله بن المقفع المتوفى سنة 142هـ/ 759م، وإنما هو شخص آخر عاش في وقت متأخر أيام بيت الحكمة(5).أما إبراهيم أنيس فهو أيضاً يرى أنَّ النّحاة العرب اتبعوا التقسيم اليوناني لأجزاء الكلم؛ ودليله على ذلك، أن اللغويين العرب واجهوا صعوبات في إيجاد تعريف جامع ومانع لهذه الأجزاء، فإنهم – أي هؤلاء النحاة- وجدوا أن تعريف الاسم لا يكاد ينطبق على كل الأسماء، وأن بعض الأسماء ينطبق عليها تعريف الأفعال عندهم،

---

(1) البيت للكسائي، في تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط16، ص 124

(2) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، 1953م، المكتبة العصرية. ج1، ص110،

(3) الكتاب، ج1، ص12،

(4) التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية جماعة من المستشرقين، (مقالة بول كراوس)، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1965م، دار النهضة العربية، ط3. ص101- 120،

(5) العرب والفلسفة اليونانية، د. عمر فروخ، بيروت، 1960م، المكتب التجاري للطباعة والنشر. ص 146،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فتعريف الاسم أنه "ما دل على معنى وليس الزمن جزءً منه"، لا يشمل بعض الأسماء في رأي الدكتور أنيس، مثل: اليوم والليلة، وهذا ما دعا النحاة أن يجوزوا في تعريفهم هذا، ويذهب الدكتور أنيس إلى أن من النحاة من لم يكلف نفسه تعريف الاسم، بل اكتفى بالتمثيل في إشارة إلى ما صفات إيجابية(1).وتعجب الدكتور أنيس من معالجة اللُّغويين العرب لأمر الحروف، فهم –كما قال- جردوها من المعاني عندما تجيء منفردة، ونسبوا معناها لغيرها من الأسماء والأفعال، غير أن النّحاة لما وجدوا من الشواهد ما يخالف تعريفهم، لجأوا إلى التأويل، على حد قوله، ومن الشواهد التي أوردها في هذا الباب وأورد قول قطري بن الفجاءة :

فلقد أراني للرماح دريئةً من عن يميني تارة وأمامي(2)

فعندهم أن "عن" هنا بمعنى ناحية، ولذلك فهم يستعملون الحروف استعمال الأسماء، وهذا – في اعتقاده- تجاوز للتعريفات(3). وقد تساءل الدكتور أنيس : لم فرق النحاة بين "على" ،و "فوق"، وبين "في" ،و "داخل"، وبين "إلى" و "نحو"، فجعلوا الأولى حروفاً والثانية أسماء، ليخلص إلى ؛أن فكرة الحرفية كانت غامضة عند هؤلاء النحاة، وأن تعريفاتهم لم تكن جامعة ولا مانعة، وهو بذلك يعتقدُ أن النحاة لما أحسوا باصطدامهم في تحديد الاسم والفعل والحرف، لجأوا إلى ما أسموه علامات الأسماء، مثل التنوين، وقبول الألف واللام في التعريف وغيرها. ولعلامات الأفعال، مثل سبق بعضها بالسين، وسوف، واتصال بعضها بضمير الرفع المنفصل(4). وهذا اعتقاد غير مقبول ينقصه البيان لتأثر نحاة العربية باليونان، رغم ما يدعون وقولهم بتأثر الخليل ،وتلميذه سيبويه ،والمتأخرون من النحاة ولكنه ادعاء ينقضه الدليل كما سنرى في المباحث القادمة.

زعم الدكتور إبراهيم أنيس أن النحاة صاروا يجوزون في تعريفهم للاسم، حين وجدوا أن من الأسماء ما يخالفه، فهم يعرفون الاسم بأنه: "ما دل على معنى، وليس الزمن جزءاً منه". فقال بأن هناك أسماء تدل على زمن: كاليوم والليلة. ولا شك أن هذه أسماء، وإن دل معناها على زمن، وقد ميز النحاة المتأخرون الفعل في تعريفهم له، فالفعل عندهم ما دل على معنى وزمن محصل؛ يقول أبو بكر بن السراج (ت 316هـ): "فإن قلت في الأسماء، مثل اليوم والليلة والساعة وهذه أزمنة، فما الفرق بينها وبين الفعل..؟ قلنا: الفرق أن الفعل ليس زماناً فقط، كما أن اليوم زمان فقط.. فإن كانت اللفظة تدل على زمان فقط، فهي اسم، وإن دلت على معنى وزمان محصل، فهي فعل، وأعني بالمحصل الماضي والحاضر والمستقبل(5).أما قوله؛ إن سيبويه لم يكلف نفسه تعريف الاسم، فصحيح أن سيبويه اكتفى بالتمثيل للاسم "وهذا هو التعريف الاسمي على ما قال به أصحاب المذهب الوضعي حديثاً"(6). والمعروف أن علماء المنطق المحدثين يقسمون أنواع التعريفات إلى اثنين: الأول، هو التعريف الشيء، ويسمى أيضاً التعريف الأرسطي، ويراد به تحديد طبائع الأشياء، والعناصر الجوهرية التي تتركب منها؛ والثاني، هو التعريف الاسمي، ويراد به تحديد الطريقة التي تستخدم بها الكلمة من كلمات اللغة، فليس فيه بحث عن جوهر الأشياء(7).ولكن قول أنيس إن النّحاة جردوا الحروف من المعاني؛ فأمر لا ينطبق على كل النّحاة، خاصة القدماء منهم ؛فسيبويه يقول: فالكلم: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى

---

(1) من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، القاهرة، 1978م، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6. ص 279،

(2) البيت لقطري بن الفجاءة في خزانة الأدب، للبغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، بولاق، 1299هـ 258/4.

(3)من أسرار اللغة، ص280.

(4) المصدر نفسه، ص280.

(5) الأصول في النحو، أبو بكر بن السراج، تحقيق عبد الحسين الفتلي، بيروت، 1985م، مؤسسة الرسالة، ط1. ج1، ص36- 37،

(6) بين النحو والمنطق وعلم الشريعة، د. عبد الكريم الأسعد، الرياض، 1983م، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1. ص111،

(7) التفكير المنطقي، د. عبد اللطيف العبد، القاهرة، 1978م، دار النهضة العربية. ص40،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ليس باسم ولا فعل". ومن هنا يتضح أن للحروف معنى عند سيبويه، ويقول سيبويه في ذات الموضع: "... وأما ما جاء لمعنى وليس باسم، ولا فعل، فنحو: ثم وسوف وواو القسم ولام الإضافة"(1).وخلاصة القول، إن آراء الدكتور إبراهيم أنيس هذه تذهب مذهب من قال أن النحاة المتأخرين وقعوا تحت تأثير المنطق الصوري؛ إلاَّ أن قوله أن فكرة الحرفية كانت غامضة عند النحاة، وأن تعريفاتهم لم تكن جامعة ولا مانعة، وأن ذلك ألجأهم إلى ما يسمى علامات الأسماء وعلامات الأفعال، قول غير صائب.

أما الدكتور أحمد مختار عمر فيذهب إلى أن تقسيم العرب للكلم موجود عند الهنود: "اسم وفعل وحرف ؛ فما جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل. وتعريفهم للكلمة بوجه عام: "أنها اللفظ الموضوع لمعنى مفرد، أو أنه اللفظ المستقل الدال على الوضع"، فهذه أوجه شبه(2).

ويسوق الدكتور أحمد مختار من أوجه الشبه أن نّحاة الهنود ميزوا بين الحرف الأصلي والزائد في الكلمة، فقالوا بأن ما يثبت في التصاريف المختلفة للكلمة هو أصلي، وما سقط فهو زائد، ويذكر أن علماء الهنود اختلفوا حول الحرف –مثلما فعل النحاة العرب- هل لهذه الحروف معان في ذاتها مستقلة عن الأفعال والأسماء، أم لا؟ ويقول أن علماء الهنود أفردوا نوعاً من الأسماء له خصائص الأفعال باسم خاص هو "اسم الفعل"، وهو عين ما فعله النحاة العرب في نحو: هيهات، ووي، وأف". بعد ذلك يبحث الدكتور أحمد مختار عمر في احتمالات التأثير والتأثر، ويورد في الإجابة على ذلك ثلاثة آراء: فهناك من يقطع بتأثر العرب بالهنود، وهناك من لا يقطع بوجود تأثير أو تأثر، ثم فريق ثالث ينفي وجود هذا التأثير مطلقاً(3).

الرأي الأول: يقطع بوجود تأثير هندي على النّحو العربي وتبنى هذا الرأي الدكتور عبد الرحمن أيوب؛ الذي اعتقد أن ما اتسم به كتاب سيبويه من اهتمام بدراسة الأصوات من ناحية، وعدم الاهتمام بالنظريات والتقسيمات العقلية، والاعتماد على أشكال الألفاظ في تقسيمها إلى أنواع من ناحية أخرى، كل هذه السمات غير موجودة في كتب النّحو التي كتبت بعد سيبويه، لأن هذه الكتب المتأخرة تأثرت –كما يرى- بالمنطق اليوناني(4).

أما الرأي الثاني : ذكره أحمد مختار عمر أنه رأيٌ تبنته دائرة المعارف الإسلامية، ذُكر فيه أن الخليل بن أحمد رتب معجمه العين على طريقة نحاة الهنود(5). حيث قال : "وكان الخليل أول من صنف معجماً عربياً، والظاهر أنه رتبه على حروف الهجاء عند نحاة السنسكريتية، وهي التي تبدأ بحروف الحلق حتى تصل إلى حروف الشفة..."(6).

الرأي الثالث : الذي يتبناه المستشرق كارل بروكلمان، وهو رأي يقطع بعدم وجود أي تأثير هندي في الدراسات اللُّغوية العربيّة، حيث يعتقد بروكلمان أن ما حدث من تشابه في الدراسات اللُّغوية عند الأمتين العربية والهندية، هو من قبيل المشابهة العارضة، التي تأتي اتفاقاً من طبيعة البحث، وبالتالي فإن أصحاب هذا الرأي يرون أن معجم العين من ابتكار الخليل، وينفون أخذه لترتيب الأصوات عن الهنود(7).

---

(1) الكتاب، سيبويه، ج1، ص12،.

(2) البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، د. أحمد مختار عمر، بيروت، 1972م، دار الثقافة. ص 132- 133،

(3)المصدر نفسه،ص133.

(4) المصدر نفسه، ص138.

(5) المصدر نفسه، ص139- 140.

(6) دائرة المعارف، مج8، ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين، طهران، (بدون تاريخ). ص 436،

(7) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان،. ج2، ص123

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والباحث يحسبُ أن ما أورده أحمد مختار عمر، من أوجه الشبه بين أعمال النحاة الهنود والعرب، من تقسيم للكلم، وتعريف لأجزائها والتمييز بين الأصلي والزائد من حروف الكلمة، والاختلاف في معاني الحروف، دليل علي وجود تشابه بين لغتنا العربية واللغة الهندية ولكنه لا يكفي لإثبات تأثر النحاة العرب بالنحو الهندي تأثراً ينفى أصالة النّحو العربي لاسيما أنه ليس هناك توثيق يؤكد وجود أي صلات تاريخية تذكر في هذا المجال، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية إن اهتمام سيبويه بالأصوات وعدم اهتمامه بالنظريات والتقسيمات العقلية، واعتماده على أشكال الألفاظ في تقسيمها إلى أنواع ليس مرده إلى تأثر النّحاة العرب بالنّحاة الهنود، فالذي ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن أيوب قول غير دقيق لأن كتاب سيبويه لم يكن كتاباً في النحو فقط، إنما هو كتاب شامل للغة والأصوات وجوانب من البلاغة والنقد، وليس الاهتمام بالأصوات عائد إلى تأثر سيبويه بالهنود، وإنما يعود ذلك لإيجاد العلاقة الكلية التي تربط بين هذا العلم (النحو) بالقرآن الكريم وتأتي جهوده كلها دفاعاً عن القرآن الكريم الذي كان محوراً لجهود العلماء المسلمين في قراءته وتجويده وتفسيره واستنباط الأحكام الفقهية منه، إذ كان القرآن هو محور حياة المسلمين، ولذلك اهتم العلماء بالأصوات ومخارجها وصفاتها لاهتمامهم بوجوب قراءة القرآن قراءة صحيحة، فأنت ترى أن سيبويه يتحدث عن الأصوات وأن منها ما هو مستحسن في قراءة القرآن والشعر، ومنها ما كان غير ذلك. ولم يهتم سيبويه بالتقسيمات العقلية على نحو ما هو موجود عند اليونان، كما فعل من جاء بعده من النحاة؛ وذلك بسبب أن روح الحضارة العربية الإسلامية روح عربية، وأن المسلمين كانوا يهتمون بما هو عملي بعد رقي العقل العربي بفضل القرآن الكريم .أما قوله إن كتب النّحو المتأخرة تخلو من الاهتمام بالأصوات، فمرد ذلك أن هذه العلوم بعد أن كانت تعرف بمسمي "علم الكلام" انفصلت عن بعضها بعد رقيّ واستنارت العقل العربي بفضل القرآن الكريم فصار لكل حدود. أما ترتيب الخليل بن أحمد لمعجمه على طريقة علماء الهنود، فقد يكون من قبيل التشابه العارض، وهو كما قال كارل بروكلمان : إن التشابه في دراسة اللّغة عند العرب والهنود ناتج من الاتفاق في طبيعة البحث؛ ولعل في رأيه صواب، خاصة وأن الروايات العربية القديمة تثبت أن معجم العين من ابتكار الخليل بن أحمد، ولم يرد فيها ذكر لأثر هندي أو أعجمي في معجم العين.

أما الأستاذ أحمد أمين فيصف نشأة النحو العربي الأولى بالغموض، ويصف ظهور كتاب سيبويه كاملاً شاملاً بأنه مفاجأة بالنسبة لما قبله، ومن رأيه أن نسبة وضع النحو إلى أبي الأسود، وعلي بن أبي طالب حديث خرافة لأن طبيعة زمن الرجلين تأبى ما نسب لهما من تعاريف وتقسيمات فلسفية(1). ولكن صح عنده خبر وضع نقط المصحف الذي ينسب إلى أبي الأسود، لإجماع أغلب الروايات عليه؛ حيث قال: "وواضح أن هذه الخطوة أولية في سبيل النحوي تتمشى مع قانون النشوء، وممكن أن تأتي من أبي الأسود، وواضح كذلك أن هذا يلفت النظر إلى النحو، فعمل أبي الأسود يسلم إلى التفكير في الإعراب ووضع القواعد له..."(2).ويرى إن الذين نسبوا نشأة النحو لأبي الأسود من القدماء، لم يكونوا يفهمون المعنى الدقيق لكلمة "النحو" التي نعرفها اليوم، وأبو الأسود وضع الأساس بضبطه المصحف حتى لا تكون ضمة موضع فتحة ولا فتحة موضع ضمة، ثم جاء من بعدهم من أراد أن يفهم وضع النحو على المعنى، فنسب إلى أبي الأسود وضع النحو وتقسيم الكلم والاسم الظاهر والمضمر وأبواب التعجب وإن وغيرها(3).

ولهذا يذهب أحمد أمين إلى أن القدماء كابن حجر وابن قتيبة عبروا عن ما فعله أبو الأسود بصور مختلفة، وأنهم كانوا يعنون هذه العلامات لا غير. غير أن المتأخرين لما توسعوا فيها، وسموا علمهم هذا نحواً، سحبوا هذا الاسم على ما كان من أبي

---

(1) ضحى الإسلام، أحمد أمين، القاهرة، 1961م، مكتبة النهضة المصرية، ط6. ج2، ص258

(2)المصدر نفسه، 2: 286.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص286- 287.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأسود؛ فأبو الأسود –في رأيه- لم يفعل أكثر من ضبط المصحف حتى تقسيم القراءة، وإن العلماء من بعده حينما تحدثوا عن الفاعل والمفعول وغيرها، وعن النصب والرفع والجر، نسبوا ذلك إلى أبي الأسود، وإن كان أبو الأسود لا يعرف شيئاً من ذلك(1).ويدعم الدكتور أحمد أمين رأيه مستنداً علي آراء المستشرقين فينقل عن ليتمان، أقوالاً حول اختلاف الأوروبيين حول أصالة النحو العربي، ويختار أحمد أمين رأي جوزف بلانش الذي يقول؛ بابتداع العرب للنّحو ابتداء، وأنه لا يوجد في كتاب سيبويه إلا ما اخترعه هو والنّحاة من قبله، غير أن العرب لما تعلموا الفلسفة اليونانية من السريان في العراق، تعلموا أيضاً شيئاً من النّحو وهو ما كتبه أرسطو(2).

ويستدل بأن تقسيم الكلم مختلف؛ فسيبويه يقسمها إلى اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم لا فعل، وهذا –في رأيه- تقسيم أصلي، أما الفلسفة فيقسم فيها الكلم إلى: اسم وفعل ورباط(3)، يقول: "وهذه الكلمات اسم وفعل ورباط، ترجمت من اليوناني إلى السرياني، ومن السرياني إلى العربي، فسميت هكذا في كتب الفلسفة لا في كتب النحو؛ أما كلمات: اسم وفعل وحرف، فإنها اصطلاحات عربية ما ترجمت ولا نقلت"(4). ويرى أحمد أمين أن تأثير اليونان والسريان كان ضعيفاً وغير مباشر في العصر العباسي الأول، وبعد نقل الفلسفة، تأثر بها النحاة المتأخرون كأبي الحسن الرماني (296- 384هـ)(5).

ومن ناحية أخرى، يصف الأستاذ أحمد أمين ترتيب وتبويب كتاب سيبويه، بأنه تبويب وترتيب منطقي، يبدأ بتقسيم الكلم، ثم يعرف كل قسم ويذكر أحكامه ويأتي بأمثلته؛ وهو يرى أن من مظاهر تأثر النّحاة العرب بمنطق أرسطو، تسميتهم للظرف "المفعول فيه"، وذلك أن أرسطو يعتبر أن الزمان والمكان كالوعاء للأشياء، إذ لا بد لكل مخلوق أن يكون واقعاً في زمان ومكان، فهما كالوعاء له(6). ومن العبارات التي أوردها ، حديثه عن حنين بن إسحق العبادي، المترجم المشهور، فهو يقول عنه: "حنين بن إسحق ويلقب بأبي زيد، ولد سنة 194هـ فذهب حنين إلى بلاد الروم، وأجاد تعلم اليونانية، ثم عاد إلى البصرة ولازم الخليل بن أحمد يأخذ عنه العربية، ويروون أنه حمل كتاب العين المنسوب إلى الخليل إلى بغداد"(7).

والباحث يحسبُ إن الذي يسوقه الدكتور أمين بحاجة إلي وقفه ؛ فإن كان الدكتور مُسَلّماً بحفظ الصحابة لكتاب الله الذي بين أيدينا وما تزينت به آيات المصحف الشريف من حركات الإعراب ، وما دون عن رسول الله صل الله عليه وسلم من الحديث الشريف ورسائله صلى الله عليه وسلم للملوك ،والأمراء، والقبائل فإن كان هذا حادث بعد انتقال النبي صل الله عليه وسلم فمن أين له بمعرفة صياغة تراكيب خطاباته . أما الأخبار عن علاقة حنين بالخليل، فيما يبدو، غير صحيحة، استناداً علي تاريخ وفاة الخليل بن أحمد رحمه الله الذي توفى حوالي عام 175هـ أو 170هـ على أرجح الأقوال.وأما وصف الأستاذ أحمد أمين لظهور كتاب سيبويه بأنه كان شيئاً مفاجئاً، فوصف لا يخلو من مبالغة، فقد سبقت هذا الكتاب جهود لأكثر من عالم عرف ما أضافه كل ما منهم للنحو العربي وأن صاحب الكتاب نفسه أكد على هذه الجهود وأشار إلى ما أخذه عنها ، وقضية اتصال الخليل بن أحمد بحنين بن إسحق، فقد نفاها الدكتور على أبو المكارم، ونفى بالتالي ما يتبع ذلك من القول بتعرف الخليل على المنطق

---

(1) المصدر نفسه 2، 287- 288.

(2)ضحى الإسلام، أحمد أمين، القاهرة، 1961م، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 2: 292- 293.

(3) المصدر نفسه، 2، 293.

(4) المصدر نفسه، ص 293.

(5) المصدر نفسه، 293،2.

(6) المصدر نفسه، 1، 276، 277.

(7)ضحى الإسلام، أحمد أمين، القاهرة، 1961م، مكتبة النهضة المصرية، ط6، المصدر نفسه، 1، 283.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

اليوناني، وقد وصف هذه الدعوى بالوهم العجيب الذي انزلق إليه المؤرخون من عرب وفرنجة. وهو يعتقد أن تحليل هذه الدعوى تاريخياً، ثم ملاحظة خصائص فكر الخليل، يؤديان إلى حقيقة أصالة منهج الخليل(1).

والباحث يحسب أن هذه الآراء مجتمعة لا تمثل حجة علي عدم فضل وأصالة اللُّغة العربية ، وهذه أصوات شاذة تريد استبخاس العربية واسترخاص قيمتها فلهذا استغربوا وعن الساحة ابتعدوا إيثاراً لما هو طارئ وتمرداً على ما هو توالد إنكارا للذات واستصغارٌ للأثر ومحواً للتاريخ فيكفي أولئك انعدام الهوية وقلة الرّوية. في الذي ادعوه في علاقة النحو بالمنطق فلقد كان النحو عرضة للتكيف لسهولة مدركه فشابهه المنطق وما زاده إلاَّ جمالاً حيث النحو إنما نحيّ به لتبيين المعاني من خلال الكلام الخارج من فم ناطقه مستفادة من اللفظ دون الحاجة إلي قرينة دلالة علي انسجام النحو مع المعاني والقضايا الكلية التي تتنزل تفاصيلها من خلال التلفظ بها،وأجدُ أثراً سديداً في بعض الإصدارات العلمية ينسب للأستاذ الدكتور أحمد خالد يؤكد فيه؛ (..... إن اللُّغة العربية واحدة من اللُّغات الحية المحفوظة بنص مقدس معصوم من التغيير والتبديل ،وإنها نمت وترعرعت في جزيرة العرب وكانت مكة – حرسها الله – هي البوتقة التي فيها تمازجت ملكات الناطقين بها ، وانصهرت في رحابها مقدراتهم الإنشائية والتعبيرية من خلال أسواقهم في ملتقيات الحج ، والتجارة في ذلك البلد الحرام فبرزت لغة منتخبة حوت كل وجوه الرصانة والسلاسة والدقة والجمال ، وذلك لأن النخب التي كانت تتبارى في ميدانها ساعتئذٍ كانت قمماً شامخة في هذا المجال، وعلى نهجهم جاءت جهود سيبويه شيخ النحاة بالبصرة ، وجهود الكسائي شيخ نّحاة الكوفة وتلاميذه ، ...الخ)(2). ولم يشر الحديث إلى تأثر النحو بالفلسفة أو المنطق تأثراً تنتفي معه أصالة النحو العربي .

المصادر والمراجع

- أصول الأحكام الشريعة ، علي حسب الله، ط1 ، مطبعة دار العلوم .
- الأصول في النحو، أبو بكر بن السراج ، تحقيق عبد الحسين الفتلي، بيروت، 1985م، مؤسسة الرسالة، ط1.
- الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، ج1، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت، 1953م، المكتبة العصرية.
- البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب، د. أحمد مختار عمر، بيروت، 1972م، دار الثقافة.
- بين النحو والمنطق وعلم الشريعة، د. عبد الكريم الأسعد، الرياض، 1983م، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1.
- تاريخ الأدب السرياني من نشأته حتى الوقت الحاضر، د زكية رشدي وزميلها، القاهرة، 1978م.
- تاريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط16.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة د. محمد عبد الحليم النجار، القاهرة، 1961م، دار المعارف.
- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ج1، القاهرة، بدون تاريخ، دار الهلال.

(1) المرجع السابق، ص72 – 73.

(2) أ.د أحمد خلد بابكر المدير السابق لجامعة القرآن الكريم ، والأمين العام الحالي لمجمع الفقه الإسلامي ، ورئيس لجنة مراقبة طباعة المصحف الشريف (السودان)، وأستاذ القراءات والدراسات الإسلامية بالجامعات السودانية ، جاء حديثة بمجلة التعليم العالي والبحث العلمي – السودان ، العدد 2، رجب 1421 هـ بعنوان:" المستوى اللغوي للعربية لطلاب مرحلتي التعليم العام والعالي، ص: 73 وما بعدها .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- تاريخ الفلسفة في الإسلام، ج دي يور، ترجمة د. محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، 1957م، مطبعة لجنة التأليف والنشر، ط4.
- التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية جماعة من المستشرقين، (مقالة بول كراوس)، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1965م، دار النهضة العربية، ط3.
- التفكير المنطقي، د. عبد اللطيف العبد ، القاهرة، 1978م، دار النهضة العربية.
- التفكير اللساني في الحضارة العربية، د. عبد السلام المسدي، ليبيا، 1981م، الدار العربية للكتاب.
- خزانة الأدب، للبغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، بولاق، 1299هـ
- دائرة المعارف، ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين، طهران، (بدون تاريخ).
- دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب ، يوهان فك، ترجمة د. عبدالحليم النجار ، القاهرة 1951م، مكتبة الخانجى.
- ضحى الإسلام، أحمد أمين، القاهرة، 1961م، مكتبة النهضة المصرية، ط6.
- في اللُّغة والأدب، د. إبراهيم مدكور، ص42، القاهرة، 1971م، دار المعارف.
- العرب والفلسفة اليونانية، د. عمر فروخ، بيروت، 1960م، المكتب التجاري للطباعة والنشر.
- الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1988م، مكتبة الخانجي، ط3.
- مجلة التعليم العالي والبحث العلمي – السودان ، العدد 2، رجب 1421 هـ
- المصطلح النحوي، نشأته وتطوره حتى القرن الثاني الهجري، د. عوض حمد الفوزي، الرياض، 1981م، جامعة الرياض، ط1.
- من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، القاهرة، 1978م، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

سيميائيَّة العِنوان في سيرة فدوى طُوقان رِحلة جبليَّة رِحلة صعْبة

الأستاذ ضو سليم ، باحث في مرحلة الدكتوراه ، جامعة تونس

المُلخَّص :

يُعدُّ الاهْتمامُ بالعتبات النَّصِيَّة من المسائِلِ الحديثةِ الموصولةِ بتحْليلِ الخطابِ وخاصَّةً بَعْدَ أنْ تَكَثَّفَ حُضُورُها اللَّافِتُ للانْتِباهِ في المُنْجز الأدبي الحديث فَلمْ يَعُدْ مدارُ اهْتمامِ الباحِثِينَ مُقْتصِرًا علَى المتْنِ الحِكائِي بلْ تجاوزهُ إلى ما يحِفُّ بِهذَا النصِّ منْ ملاحِقَ و هوامِشَ و حواشٍي باعتبارها نصًّا موازيًا يضطلعُ بوظائفَ شَتَّى لعلَّ أهمَّها على الإطْلاقِ وظيفةُ التّفسيرِ والإبانةِ آخذًا في التموقعُ ضِمْنَ الدِّراساتِ الأدبيَّةِ الحديثةِ . وقدْ جاءتْ سيرةُ فدوى طوقان غنيَّةً بهذهِ المُتعاليات النَّصِيَّة La Transtextualité كالعنوان و لوحة الغلاف و الميثاق السَّير ذاتي وكلمة النَّاشر و التَّصدير و الهوامش ، فكان اهتمامنا بها ضرورة يتوجبها البحْثُ باعتبارها مفاتيح قرائيَّة تُمكِّننا من ولوج النصِّ و اسْتكناه معانيه .

المفاتيح القِرائيَّة : التَّحليل السِّيميائي ، العتبات النصيَّة ، العِنوان ، التَّأويل ، الباثّ ، المُتقبِّل .

مُقدِّمة :

تَوجَّهت جُهود الباحِثِين منذُ أواخِرِ القرن الماضي إلى تخليص النصِّ من الوظيفة التَّقليديَّة و تعويضها بوظيفةٍ جديدةٍ أكْثَرَ ديناميَّةٍ يُصبحُ تعريفُ النصِّ من خلالها بِأنَّهُ نوعٌ من الانتاجِيَّةِ Productivité تتعالقُ عبرهُ الأنماط النصِّيَّة و تتقاطعُ فيما بيْنها لِتُشكِّلَ علاقات عُبُور نصِّي ، فلم يعُد اهتمام الباحِثين مُركَّزًا على شِعريَّة المتن الحكائي بل تجاوزتهُ إلى الاهتمام بما يحفُّ هذا المتن و يُسيِّجهُ من عتباتٍ باعْتبارها نصًّا مُصاحبًا بكثافتهِ البنيويَّة و المعْنويَّة ، كما أولت هذِهِ الدِّراسات عنايةً فائِقةً بِالقارئُ باعْتبارهِ طرفًا بارزًا في إنتاج المعْنى ، فتحوَّلُ النصُّ بِذلك رهينَ تقبُّلهِ و ملك قارئِهِ الَّذِي يُخرجهُ من حيِّزِ الوجود بالقُوَّةِ إلى حيِّزِ الوجود بالفِعْلِ ، فكان بِذَلك اِنتقال الأدبِ من جماليَّةِ الإنتاج إلى جماليَّة التلقِّي . و في هذا الإطار يتنزَّلُ اهتمامنا بالسيرة الذاتية لفدوى طوقان و حواريتها في إطار مخْصُوصٍ منها هو العتبات وتحديدًا العِنوان لما لهُ من دورٍ وظيفيٍ هام لا يُمكن تجاوزهُ مُنتهجين في ذلك منهج التَّحليل السِّيميائي رغْبةً منَّا في تجاوز القراءات النَّقديَّة القديمة من ناحِية و باعتباره المنهج الأكثر ملاءمةً كون تحليل العنوان يقتضي تأويلًا و تفكيكًا لرموزه و شيفراتهِ نظرًا لأنَّهُ رسالة مُشفَّرةٌ تؤدِّي دورا تواصُليًا بين مرسل ومُتقبِّلٍ.

1 . العتبات : المُصطلح و المفهوم .

يُعَدُّ الباحِث الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette أوَّلُ من عُنِيَ بالاشْتغال على مُصطلح العتبات و نظَّرَ أوَّلًا من خلال كتابِهِ أطْراس Palimpestes 1982 – باعتبارهِ واحد خمسةِ من المُتعاليات النصِّيَّة [1] transtextualité - ثُمَّ طوَّرهُ نظريًّا من خِلال كِتابِهِ

---

[1] التَّعالي النصِّي La transtextualité : مُصطلح أدبي تبلور خُصُوصًا مع جرار جينات في كِتابهِ أطراس Palimpsestes - La littérature au second degré ، يُعَرِّفُهُ بِقَوْلِهِ : " هو كُلُّ ما يُدخلُ نصًّا ما في علاقةٍ مُباشرة أو خَفِيَّةٍ مع نُصُوصٍ أخرى (نحنُ نُعرِّبُ)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عتبات Seuils 1987. حيثُ يتناولهُ بتعريف أكثرَ دِقَّةٍ من جِهةِ الحدِّ و ذَلِك بِحْصِرهُ في جُملةِ العناصِرِ المُحيطةِ بِفضاءِ النصِّ " من سِياجٍ أوَّلِي و عَتَباتٍ بصريَّة و لُغويَّة " [1] مُشيرًا أيَّاهُ بالعتبة بين النصِّ وخارجِهِ ، و من جِهة الوظِيفة la fonction التي تتركَّزُ بالأساس في " ضمانِ تواجدهُ [أي النصّ] في العالم ، وتقبُّلهِ و اسْتهلاكهِ ، على أساسِ أنهُ كتاب " [2] . فالعتبات وِفْق هذا التَّعريف هو تِلْك النُّصوص المُقْتضبة تركيبيًا الكثيفة معنويًّا المُسيّجَة لِبِنْيَةِ النصِّ الأصْلِي المُوضِّحة لما أُبْهِم من معانيهِ. " على أنَّ المُصْطلحَ و مُنْذُ نظَّرَ لهُ جينيت، ونزَّلهُ في مَقُولاتهِ ... ما يزالُ يَتأرْجحُ اصْطلاحًا عنْدَ الاشْتغال النَّقْدِي حالَ ترْجمتهِ وتلقّيه في المنظومة النَّقديَّة العربيَّة " [3] فتنوَّعت تعريفات المُهتمّين بهذا الحقل المعرفِي و اِخْتلفتْ ، إذْ ترْجمهُ أحمد بنيس [4] بالنصِّ المُوازي و يستعمل كمال زيتوني [5] مُصطلح لوازم النصّ و يُترجمهُ سعيد يقطين [6] بالمُناصصات و ترجمه الدُّكتورة جليلة طريطر [7] بالنصّ المُؤطِّر و يُتْرْجِمهُ فَتْحِي الخلِيفِي [8] بالنصّ المُصَاحِب .

« tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil , 1982, p. 7)

يُميِّزُ جرار جِينات بين خمسةِ أنواعٍ من المُتعاليات النصِّيَّة سنوردها تباعًا مشفوعةً بترجمة من اقتراحنا .

Intertextualité: التناصّ

La paratextualité: النصِّيَّة المُصاحِبة

La métatextualité: النصِّيَّة الواصِفة

l'hypertextualité : النصِّيَّة اللاحِقة

l'architextualité: النصِّيَّة الجامعة

[1] Gérard Genette , Seuils, Ed: du seuil, 1987, page 7 .

[2] << assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, d'un livre>> Ibid (نحن نُعرِّب)

[3] لعموري الزاوي ، ترجميَّةُ Paratexte على ضوْءِ كِتاب دومنيك مانقونو "المُصطلحات المفاتيح لتحليلِ الخطابِ" ، أشغال المُلتقى الدُّولي الثَّالث في تحليل الخطاب ، ص 24 .

[4] يُنْظرُ أحمد بنيس ، الشِّعر العربي الحديث بنياتهُ و إبدالاتهَا التَّقليديَّة ، دار توبقال للنشْر ، الدَّار البيْضَاء ، ط 1 ، 1989، ص 77 . << و بطبيعة الحال فإنَّ الشعريَّة العربيَّة القديمة لمْ تهتمَّ بِقراءة ما يُحيطُ بالنصّ من عناصِرْ أو بنيتها أو وظيفتها ... و يُسمِّيها جيرار جنيت بالنصّ المُوازي Paratexte

[5] يُنظرُ كمال زيتوني ، معجم مصْطلحات نقد الرِّواية ، مكتبة لُبنان ناشِرُون ، دار النَّهار للنشْر ، ط 1، 2002، ص 139 << يتكوَّنُ الأثر الأدبي من نصٍّ هو عبارةٌ عن جُمل متتالية ذات معنى . و هذا النصُّ لا يظهرُ عاريًا بلْ ترافِقُهُ دائمًا مجموعة من اللَّوازم المُساعدة التي تُحيطهُ و تُعرِّفهُ وتُسهِّلُ استقباله و استهلاكهُ لدى جمهور القُرَّاء . فلوازم النصّ هي ما يجعلُ النصّ كتابا بنظرِ الجُمهُور >>

[6] يُنْظرُ سعيد يقطين ، القِراءة و التَّجربة ، دار الثَّقافة ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 208 << تأتي على شكل هوامش نصِّيَّة للنصّ الأصلي بهدفِ التَّوضيحِ و التَّعليق أو إثارةِ الالتباس تبدو لنا هذه المناصصات خارجيَّة و يُمكن أن تكون داخليَّة >>

[7] يُنظرُ جليلة طريطر ، في شِعريَّة الفاتحة النصِّيَّة ، حنَّا مينه نموذجًا ، مجلَّة علامات في النَّقد ، المُجلَّد 7 الجزء 29 ، سبتمبر 1998، النَّادي الثَّقافي ، جدَّة ، السُّعوديَّة ، ص 177. << اِقْترحَ جونيت ثلاثة مُصْطلحات مُحِيلة على ما بِهِ تَتَكيَّفُ قِراءةُ النُّصُوصِ و هْيَ كما يلي مشْفوعة باقْتراحاتنا الخاصَّة في تَعْرِيبِها :

Le Paratexte : النصّ المُؤطِّر

Le Péritexte : النصّ الحافّ

L'épitexte : النصّ المُوجِّه >>

[8] يُنْظرُ فتْحِي الخليفي ، الشِّعْريَّة الغرْبِيَّة الحَدِيثة و إشْكاليَّة المَوْضُوع ، الدَّار التُّونسيَّة لِلْكِتاب ، 2012 ، ص ص 180-181 << هُو ما يسْنِدُ النصّ و يُصاحِبُهُ عبْر مجْموعة عناصِر تُحيطُ بِهِ و تُوسِّعُ حيِّزهُ منْ أجْلِ أنْ تقدُّمِهِ ، و تُثْبِتَ حُضُورهُ ، و تُيسَّرَ تَقبُّلهُ و اِسْتهلاكهُ على أساسِ أنَّهُ كِتاب في المقام الأوَّل و ليْس شيْئًا آخرَ>>

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنَّ هذه الترجمات على تباينها واصطراعها المصطلحي تتَّفِقُ في جوهرها وهو أنَّ العتبات النصِّيَّة هي نصٌّ مُصاحبٌ للنصّ الأصلِي يُؤطرهُ و يحُفُّ بهِ ليكمِّلَ معناهُ . وقدْ تولَّدَ عن هذا المُصطلح مُصْطلحانِ هُما النصّ المُحيط المُصاحب Péritexte[1] وهو النصّ المُصاحب الحافّ بالنصّ الأصلي المتموضع على صفحات الكتاب و غلافهِ و ينشطرُ إلى ضرْبيْنِ أولهُما نصُّ المحيط النَّشري Péritexte Editorial [2] و نعْني بهِ كُلَّ ما يقعُ تحْت مسؤوليَّةِ النَّاشِرِ كلوحة الغلاف و اللون و حجم الخطّ و نوعه و كلمة النَّاشر وثانيهُما نصُّ المُحيط التَّأليفي Péritexte Auctorial و نعني به ما يتعلَّقُ بالكاتب أو المُؤلِّف صاحب النصّ كالعنوان و التَّصدير والفاتحة النصِّيَّة و الهوامش. أمَّا المُصطلح الثَّاني فهو النصّ الفوقي Epitexte وهو لواحق النصِّ "تنضوِي تحتهُ كُلُّ الخطابات الموجودة خارج الكتاب كحلقة وصْلٍ تضُمُّ المحاورات والاستجوابات واللقاءات و المراسلات والرسائل الحميميَّة .. " [3] و ينقسمُ إلى نوعينِ الأوَّلُ النصّ الفوقي النَّشْري Epitexte Editorial و يضُمُّ الإشهارات والمنشُورات والمُقابلات و المُذكَّرات و الثَّاني النصّ الفوْقِي التَّأليفي Epitexte Auctorial و يشملُ المُناقشات و النَّدوات والرَّسائل الخاصَّة إلخ .

العتبات النصِّيَّة وفْق هذا التَّعريفِ إذن تُحقِّقُ المعادلة التالية : نصّ محيط [نشري وتأليفي]+ نصّ فوقي [نشري و تأليفي]

نُجمل ما سبق ذِكرهُ في الجدول الآتي الذي رسمه النَّاقد الفرنسي Philippe Lane في كتابهِ La phabrique des sciences sociales[4]

---

[1] يُعرِّفهُ Pilippe Lane بقولهِ << النص المحيط يشملُ كُلّ الأجناس الخطابية التي تحيط بالنص في نفس الفضاء داخل المُجلَّدِ نفسهِ : النصّ المُحيط النَّشري (الإصدارات ، الغلافات ، المظهر المادي للكتاب) ، اسْم الكاتب ، العناوين ، شهادات الكاتب ، الاهداءات ، التَّصديرات ، المُقدِّمات ، العناوين الدَّاخِليَّة ، الإشارات . (نحن نُعرِّب)

le péritexte désigne les genres discrusifs qui entourent le texte dans l'espace du meme volume : le péritexte éditorial (collections , couvertures , matérialité du livre) , le nom d'auteur , les titres , le piére d'inserer , les dédicaces , les épigraphes , les préfaces , les intertitres et les notes . (Philippe Lane , La phabrique des sciences sociales , espaces temps , 1991 , p 94)

[2] أُنظر تعريف جيرار جونيت لنص المُحيط النَّشري في كتابهِ Seuils , ed seuil, p 20

Selon Gérard Genette le péritexte éditorial est la «zone de texte qui se place sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur (...). Cet aspect du paratexte est essentiellement spatial et matériel.»

[3] Gérard Genette , seuils , Ed seuil , p 11 .

[4] Philippe Lane , La phabrique des sciences sociales , espaces temps , 1991 , p 94 et p 96 .

Paratexte auctorial		Paratexte éditorial	
Péritexte	pitexte	Péritexte	Pitexte
Nom d'auteur	pitexte public	Couvertures	Publicités
Titres/Intertitres	Médiations	Jaquettes/Bandeaux	Catalogues
Dédicaces	Interviews	Prières d'insérer	Presse d'édition
pigraphes	Entretiens		
Préfaces	Colloques		
Notes	pitexte privé		
	Correspondance		
	Confidences		
	Journaux intimes		
	Avant-textes		

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

النصّ المُصاحب التَّأليفي		النصّ المُصاحب النَّشْري	
النصّ المُحيط	النصّ الفَوْقي	النصّ المُحيط	النصّ الفَوْقي
اسْم المُؤلِّف	**النصّ المُحيط العام**	الغِلاف	الإشهار
العنوان الرئيسي	الحِوارات الإذاعية	الجِلادة	قائمة المنشورات
العناوين الفرعيَّة	والتَّلفزية	شهادات الكاتب	دار النَّشر وإصداراتها
الاهْداءات	اللقاءات		
التَّصديرات	المُقابلات		
المُقدِّمات	النَّدوات		
الإشارات	**النصّ المُحيط الخاصّ**		
	المُراسلات		
	اليوميَّات		
	النُّصوص الأوليَّة		

2 . سيميائيَّة العِنوان (رِحلة جبليَّة رِحلة صَعْبة)

تتنزَّلُ قراءتُنا للعنوان سيرة فدوى طوقان في سياقِ رغبتنا في اسْتنطاق معاني هذا النوع من المناصّ ومحاولة تأويله في حدود ما تسْمح به القراءة السيميائيَّة [1] و ربْطها بالمتْن الحكائي دلاليًّا ، و لمَّا كانَ " الموضوع الرَّئيس للْسيميائيَّات هُو السَّيرورة المُؤدِّية

[1] السِّيمياء / السِّيميولوجيا : ترجمة حرفيَّة للعِبارة الفرنْسِيَّة sémiologie ، وهي مُقاربة تَحْليليَّة تهتمُّ بدراسة كُلّ ماهو غيْر لِساني من رموز و علامات و عناصِر مرْئيَّةٍ ، ظَهرت لأوَّل مرَّة خِلال دروس عالم اللسانيات السّويسري " فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857-1913) التي نُشرت إثر وفاته تحت عنوان دروس في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale لِتتبلْور أكْثر مع رولان بارت Roland Barthes (1915-1980) عند صُدورِ مؤلَّفِهِ عناصِر السِّيميولوجيا Eléments de la sémiologie الذي اِهتمّ فيه بالسيميولوجيا الغير لسانيَّة و جاك لاكان Jacques Lacan (1901-1981) ، والسِّيميائيَّة بوصْفِها منْهجًا و أداةً تحْليليَّة لِقراءةِ النُّصُوص الإبْداعيَّة تُمكِّنُ منْ فهْمِ و تحليل الخِطابِ الأدبي عبْر تجْديد النَّظرِ في قَضَاياهُ الضِّمنيَّة و إعادة تأويلها بِتشْريكِ القارئِ في هذهِ العمليَّة و إخراجِهِ من الهامشِ إلى المرْكز باعتبارهِ مُكمِّل النصّ و مُتمم معناه عبر فعل القراءةِ ، عكْس المقولة البنيويّة الَّتي ترى في النصّ نِظاما كاملا مُكتفِيًا بِذاتهِ ثابت المعاني .

إضافةً إلى ما سبَقَ ذِكرهُ يُمكنُ النَّظرُ في التَّعريفات التالية لِمُصطلح السيميولوجيا و نُشيرُ إلى أنَّ التَّرجمة لنا .

❖ « [...] je crois qu'on peut diviser la science en trois espèces. [...] la troisième peut être appelée sémiotique ou la *connaissance des signes* [...] son emploi consiste à considérer la nature des signes dont l'esprit se sert pour entendre les choses, ou pour communiquer la connaissance aux autres. » (John Locke , *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre IV, chapitre XXI, Vrin, 1972.)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إلى إنتاج الدَّلالة أيْ ما يُطلقُ عليْهِ في الاصْطلاح السِّيميائي التِّدلال Sémiosis " [1] فقدْ وجدْنا أنْفُسنا مُطالبينَ بالاسْتعانةِ بالمُقاربة التَّداوليَّة Pragmatique [2] باعتبارها تدرسُ المَعْنى الَّذِي يقْصِدهُ المُتكلِّم و كيْفِيَّة تلقِّيهِ و تأويلهِ و علاقات التَّفاعل التي يُنتجها بيْن الباثِّ و المُتقبِّل ، فالعتبات النصِّيَّة عِبارة عنْ رسائل مُشفَّرة مُرْسلة من باثّ (مُؤلِّف) مُنْشِئ للخِطاب يحْملُ الرِّسالة بأبعاد تعبيرية Fonction expressive و أخرى اِنْفِعاليَّة Fonction émotive نحْو مُتقبِّل (قارئ مُؤوَّل) مُضْطلعٍ بِوظِيفةِ فكِّ شفراتِ النصِّ و تأويل ما غمُض فيهِ Fonction conative عبر رِسالة (الخِطاب) تتمظهرُ قوَّتها في شِعريَّتها Fonction poétique ، لا تَتِمُّ عمليَّة تأويلِها –العتبات النصِّيَّة- إلَّا ضِمْن سِياقات التَّداول و التلقِّي " فالمعْنى لا يُوجدُ خارِج هذه العمليَّات ، إنَّهُ ينْبَثِقُ من الإنتاج و الاسْتِهلاك و التَّداوُل (...) فالمعْنى لا يُوجدُ إلَّا ضِمْن سِياقٍ و ضِمْن شُروطٍ خاصَّةٍ للْتلقِّي تُحدِّدُ لهُ أبعادهُ و امْتِداداتهُ " [3] . فالعتبات النصيَّة غير مفصولة عن مقامات التلقِّي فهي تشترط قارئا نوعيا له أليات معرفية فتتشكل بذلك قرائيّا و هو ما يحيلنا على نظرية التلقي التي نشأت منذ الستينات (1967) بألمانيا الغربية و تُنسب إلى جامعة " كونستانس" و تدعو هذه النظرية إلى تجاوز نظرية الأداب الكلاسيكية و إعادة بناء الأدب على أُسس منهجية جديدة منطلقة من القارئ صاحب الدور المركزي في تشكل العمل الأدبي .

و قد اقتصرنا في تحليلنا للعتبات النصيَّة في سيرة فدوى طوقان على العِنوان فحسب لأسبابٍ إجرائيَّة ، و مسار هذا التَّحليل الانْطلاق بدراسة بِنية العتبة فنيًّا وأُسلوبيًّا ثُمّ التطرُّق إلى معانيها الضمنيَّة الثَّاوية خلف معانيها المُباشرة وُصُولا إلى اسْتنتاج وظائفها . و قدْ حاولْنا خلال عمليَّةِ قراءتنا لهذه العتبة التقيُّد بِشرْط الموضوعيَّة ضمانًا لِصحَّةِ المعْنى و اِستجابة لِسلامة التَّأويل ، و نقْصِدُ بالموضوعيَّةِ هُنا تجاوُز البُعْد النَّفْعي البراغماتي الذي من شأنهِ أن يُخِلَّ بِالمعْنى .

✓ سيميائيَّة العِنوان (رحلة جبليَّة رحلة صعْبة) .

❖ في اعْتقادي يُمكنُ تقسيم العلومِ إلى ثلاثةِ أنواعٍ [...] يُمكنُ أن نُطلق على الثَّالثِ السيميولوجيا [...] يتمثل استعماله في اعتبارطبيعة العلامات التي يتوسل بها الذهن في فهم الأشياء أو في تبليغ المعرفة إلى الآخرين (نحنُ نُعرِّبُ)

❖ «La sémiologie peut se définir comme l'étude des procédés de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer» (Eric Buyssens, «La communication et l'articulation linguistique», cité par G. MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, 1970, p. 13.)

❖ يمكن تعريف السيميائية على أنها دراسة العمليات التخاطبية أي الوسائل المستعملة في التأثير على الغير والتي يقبل بها من يراد التاثير فيه / عليه (نحنُ نعرِّب)

❖ « On peut concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; [...] nous la nommerons sémiologie [...]. Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent. [...] La linguistique n'est qu'une partie de cette science générale .» (Ferdinand de Saussure , *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916, p. 33-34. Synthèse éditée par ses élèves C. Bally et A. Sechehaye à partir des notes du cours donné entre 1906 et 1911 à l'université de Genève.)

❖ يُمكننا تصوُّرُ عِلْمٍ يَدْرُسُ حياة العلامات صُلْب الحياة الاجْتماعيَّةِ [...] نُطْلِقُ عليْهِ السِّيميولوجيا [...] يُطْلِعُنا عمَّا تتشكَّلُ منهُ هذهِ العلامات ، و عن القوانين التي تنظِّمها [...] و ما اللسانيَّات سوى جُزء من هذا العلم العام . (نحنُ نعرِّب)

[1] سعيد بنكراد ، السِّيميائيَّات مفاهيمها و تطبيقاتُها ، دار الأمان ، الرِّباط ، ط 1 ، 2015 ، ص 22 .

[2] للاطِّلاع على تعريف التَّداوليَّة أُنظر :

- Jean Dubois et autres , Dictionnaire de linguistique et des sciences du langue , éd larousse , Paris , 1994 , p 375 .
- باتريك شارودو - دومينيك منغنو ، مُعجم تحليل الخِطاب، ترجمة : عبد القادر المهيري ، مركز الوطني للترجمة – تونس ، 2008 ، ص ص 442-444

[3] سعيد بنكراد ، السِّيميائيَّات مفاهيمها و تطبيقاتُها ، ص 158 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تنامى الوعْي و الاهْتمام بظاهرة العنونة منذُ أواخر القرن الماضي حين ظهرت محاولات Charles Grivel شارل جريفل في كتابهِ Production de l'intérèt romanesque la haye [1] ، قبْل توسُّع المفْهوم و تبلوره مع Leo H. Hoek ليو هوك في كتابه La marque du titre [2] الذي آذن بميلاد علم جديد يُعرف بعلم العنونة La Titrologie وهْو ما أدَّى إلى تبلور مفهوم العنونة و وظائفها و التي صارت تكتسح حيزا هاما في قضايا الخطاب النقدي باعتبار العنوان واحدا من المصاحبات النصية التي تسند المتن و تحفّزُ على قرائتهِ ، و قد كانت محاولة جيرار جينيت Gérard Genette في كتابه عتبات الذي خصص الفصل الثَّالِث منهُ لدراسةِ العنوان و أنواعهِ و وظائفهِ محاولة رائدةً في هذا المجال رغم أنَّهُ لم يُخصِّص كتابا كامِلا لهُ .

و تنْبعُ أهميَّةُ العِنوانِ من كوْنهِ أوَّلَ ما يُصافِحُ ناظريْ المُتلقّي و أوَّلُ ما يجبُ التَّرْكيز عليْه و تحليلهِ باعتبارهِ عتبة نصيَّة ذات حمولة دلاليَّة كثيفة تختزلُ معاني النصّ إذْ يُجسِّدُ العِنوان " أعْلى اِقْتِصاد لُغوي مُمكن و هذه الصِّفة على قدْر كبير من الأهميَّة ، إذْ أنَّهَا – في المُقابِلِ – ستفْترضُ أعْلى فعاليَّة تلَقّ مُمْكنة ، حيْثُ حَركة الذَّات أكْثرُ اِنْطلاقًا و أشدُّ حريَّةً في تنقُّلِها من العنوان إلى العالم والعكْس "[3]. فالعِنوان على بِنْيتهِ اللُّغويَّة شدِيدة الاِخْتِزال يُؤسِّسُ ضرْبًا من العلاقة التَّفاعُليَّةِ التبادُليَّةِ في آن بيْن المُرْسِلِ (المُؤلّف) و المُرْسل إليْه (المُتلقّي) فالأوَّل يُعلنُ و يُثيرُ فُضول القارئ و الثَّاني يُفسِّرُ و يُبيِّنُ و يُزيلُ هذا الغموض ، فيتحوَّلُ القارئ مُرْتكزًا تأويليًا يُعنى بِبناء الخِطاب التَّأويلي لِمقاصِد الباثّ ، فالعتبات النصِّيَّة على اختلافِها تطْرحُ ضرْبًا منَ المعْرِفة المسْكوتِ عنْها تُنتجُها الذّاكِرةُ المُؤوِّلة الَّتي تُؤسِّسُ لِلْخِطاب التَّأويلي ، إذْ يرْتبِطُ العنوان بِـ "اِحْتمالات دلاليَّة تفْتحُ للقارئِ أفق اِنتِظار ، إمَّا للمُساءلةِ أو لِإعادةِ فهْم منْطق الحِكاية بِما يُكثِّفُ لحظاتها و يُحدِّدُ محكياتها " [4] . بيْد أنَّ ذلكَ يشْترطُ درايةً واسعةً و معْرِفةً كافيةً من المُتقبَّلِ حتَّى يكون الحوارًا ناجعًا و مُثْمرا ، ف " عندما يسْتقِلُّ النصّ المكْتوب عنْ مُبدعهِ ، يبْدأ في البحْثِ عنْ منْ يُبْدعهُ أيْ يخْلقهُ خلْقًا جديدًا ، و يمْنحهُ قُدرةً بِها يحْيَا و يتجدَّدُ . هذَا المُبدع هو القارئ المُتأوِّل للنصّ " أو ما اُصْطلح عليه بالمؤلّف المُضمَّن l'auteur impliqué غير أنَّ هذا الضَّرب من النَّشاط الذِّهني ليس بالأمر اليسر الهيِّن لأنَّهُ حدثٌ " يقومُ على آليَّات أفاض النُّقَّاد و الفلاسفةُ المُعاصِرون في تحليلها ، و شرح مُختلفِ أبعادها و اِنعكساتها في حياةِ الأفراد و الجماعات " [5] .

إنَّ كُلّ فعل تأويل يباعدُ بيْن النصّ و مُؤوِّلهِ عبر ما يُضفيهِ عليهِ هذا الأخيرُ من سيلِ دلالاتٍ و استنتاجات فالمعنى و كما هو معلوم لا يأتي إلى الشيء إلَّا من خارجهِ ، بالتَّالي فكُلُّ فِعل تأويل هو إخصاب للنصّ و إثراءٌ لهُ .

و دراستنا لسيميائيَّةِ عنوان الأثر محلّ عنايتنا يقتضي مِنَّا بدْءًا الانْطلاق ببنيتهِ الفنيَّةِ التركيبيَّة مرورًا إلى استقراء أبعادهِ الدَّلاليَّة ، رِحلة جبليَّة رحلة صعبة ، نحنُ إزاء تَرْكيبٍ بدلي يَتألَّفُ من مكونيْنِ اثْنيْنِ الأوَّلُ مُنهما مُبدلًا منهُ مُركَّبًا نعْتِيًّا [رحْلة جبلِيَّة] و الثَّاني بدلًا وردَ هو الأخر مُركَّبًا بالنَّعْت [رحلة صعْبة] ، و البَدلُ هُنا هو المقْصُود هو المقْصُود الأساسي لدى الكاتبة فرحلة صعْبة بدل من الرحلة الجبليَّة وهو غاية المُؤلِّفةِ . مع الأخذ بِعين الاعْتبار أنَّ هذا المُركَّب البدلي يُمكنُ أنْ يكون خبرًا مرفوعًا لِمبتدأ محذوفٍ مثال [هذهِ الرِّحلة] أو [هي] .

---

[1] Charles Grivel,Production de l'intérèt romanesque la haye ,paris.1973 .

[2] Leo H. Hoek , La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle , Mouton Editeur , La Haye , Paris , 1981

[3] مُحمَّد فِكري الجزَّار ، العِنوان و سيميوطيقا الاتِّصال الأدبي ، الهيْئة المِصريَّة العامَّة للْكِتاب ، 1998، ص 10 .

[4] عبد الفتَّاح الحجمُري ، عتبات النصّ : البِنية و الدَّلالة ، منشُورات الرَّابطة ، الدَّار البيْضاء ، ط 1 ، 1996، ص 17 .

[5] جليلة طريطر ، مُقوِّمات السيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث بحث في المرجعيات ، مركز النَّشر الجامعي، مؤسسة سعيدان للنَّشر ، 2004، ص 55 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أمَّا مضمونيًّا فالعنوان يضعنا مُنذ الوهْلةِ الأولى أمام معنى الرِّحلة فأوَّلُ ما يتبادرُ إلى ذهن القارئ الخالي من أي مرجعيَّة أو مقصديَّة أيديولوجيَّة قبل قراءة المتن الحكائي أنَّهُ إزاء أثرٍ ينتمي إلى دائرةِ أدب الرَّحلات أي الأدب " الذي يصور فيه الكاتب ما جرى له من أحداث وما صادفه من أمور أثناء رحلة قام بها لأحد البلدان" [1] كقِصَّة حول العالم في ثمانين يوْمًا لجول فيرن أو زهرة العمر لتوفيق الحكيم أو أبو الهول يطير لمحمود تيمور أو تُحفة النُّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار المعروف برحلة ابن بطوطة ، لكنّها رحلة غير مُحدَّدة بمكان فالعنوان لا يُشيرُ إلى مكانٍ مُحدَّدٍ بعيْنهِ عدا الجبل و الجبلُ مكان مفتوحٌ لا متناهي . هذا إشكال أوَّلُ يطرحُ قضيَّة التصنيف الاجناسي للأثر بيد أنَّ هذا الإشكال قدْ يُتجاوز لا سيما وقدْ أُتبع العنوان بإشارة أسفله كُتبت بخطٍّ أقلّ سُمكًا تضمَّنت إشارة صريحة و واضحة إلى انتماء النصّ إلى خارطة الأدب المرجعي و السير الذاتي منه تحديدا و بالتالي الحسم في شأن هذا الإشكال . إنَّنا نلاحظُ في هذا السِّياقِ أنَّ المضمون الدَّلالي للعِنوان لا يَشِي بِالمضمون السَّير ذاتي للكتاب ، فصيغة العنوان لا تمُتُّ بِصِلةٍ لأكثر العناوين انتشارًا في جنْس السِّيرة الذاتيَّة من قبيل "حياتي بِقلمي" لنبوية موسى أو "أوراقي حياتي" لنوال السعداوي أو "أيَّام من حياتي" لزينب الغزالي أو "شرائط ملوَّنة من حياتي" لليلى عسيران ، فالمُؤلِّفة اختارت الانزياح عن مرجعيَّات الكتابة السَّير ذاتية كما استقرَّت في المدونة العربية خاصَّة النسوية منها و نحن نُرجعُ هذا الأمر إلى سبب رئيس مفادهُ أنَّ فدوى طوقان مثلها مثل عائشة عبد الرحمان المعروفة ببنت الشاطئ و ليلى عثمان ينتمين إلى جيل الكاتبات اللائي تبلورت معهُنّ معالم الكتابة الذَّاتيَّةِ و خرجن من شرنقةِ التَّقليد إلى مرحلة الابتداع والتَّجديد مبنى و معنى .

ثاني الإشكالات التي يطرحها العنوان قضِيَّة تعدُّد المعنى و التباسه في ذهن القارئِ إذْ تتميَّزُ بعض العناوين بِتعدُّد معانيها غير أنَّ هذا الالْتباس يسْتطيعُ المُتلقِّي فكَّهُ عن طريقِ المعْنى السِّياقي ، بِمعْنى أنَّ الباثَّ يُوظِّفُ العلامة و يُكيِّفُها وِفْق رغباتهِ و وِفْق ضرورات السِّياق و ما على القارئ المُؤوِّلِ إلَّا أن يتدبَّر المعنى و قصْد الباثِّ إذْ " تعْرضُ الرِّسالةُ مُستويَيْنِ منْ مُستويات المعْنى : معْنًى تقْنِيًّا يقُومُ على قاعِدة من القواعِد و معْنى شِعْرِيًّا يُعطيه المُتلقِّي اِنْطلاقًا من الأنساق التَّأويليَّة الضِّمنيَّة و الَّتي جعلها الاسْتعْمالُ اِجتماعيَّة و تواضُعيَّة إلى حدٍّ ما " [2] . فالعنوان رحلة جبليَّة رحلة صعبة يكتسبُ احتمالات دلاليَّة مُتنوِّعة " يصْعبُ علينا إزاءها ترجيح هذا الاحْتمال أو ذاك " [3] إلَّا عند الفراغ من قِراءةِ النصِّ فالمعنى يظلُّ مفتوحًا غيْر مُكتمل يُثيرُ في القارئ الحيْرة و الفُضول حدّ الانتهاء من قراءة المتْن عندئذٍ فقط يكتسبُ العنوان حمولته الدَّلاليَّة التي رسمها له الكاتِبُ . أوَّلُ هذه الاحتمالات ما تعلَّق بِلفظ الرحلة هل هذه الرِّحلة خروج عن السَّائد أمْ هي بداية مرحلة تغيير مسار ووعي بواقع مخصوص و هلْ هي رحْلةٌ في الوعي أي وهمية فقط أم في الواقع المعيش للمرأة ، ثاني هذه الاحتمالات ما اِتَّصِلُ بكلمة جبل ورمزيتها هل للجبل في هذا الصَّددِ معنى الهويَّةِ الذكورية في العلوّ والرفعة أم له أبعاد أنثوية مُضمرة و مخْفِيَّة ؟ فالجبلُ كمكانٍ هو " مُعْطى سيميائي مشْحون بِالقِيمِ و الدَّلالاتِ الرُّوحِيَّة و حُضُورهُ يَتغلْغلُ في أعماق الشَّخصيَّة " ، ثُمّ كلمة صعبة هل تنمّ عن صراع داخلي تحياهُ المرأة الساردة في علاقتها بذاتها و أنوثتها التي حتَّمت عليها واقِعا بعينهِ تحياهُ في ظِلّ تفشِّي العادات و التقاليد و سيطرة الثقافة الذكورية التي تجعل من الرجل قُطبًا ومركزًا تحومُ في فلكه المرأة ، أمْ صراع بالآخر الرجل الَّذِي أسفَّ في الإساءة للمرأة بدعوى ضعفها و قصُورها و عجزها أمام ما منحته إيَّاه الثقافة من ترسانة امتيازات خولت له هذه الغطرسة .

---

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] بيير جيرو ، السِّيميائيَّات : دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية ، ترجمة منذر العيَّاشي ، دار نينوى للدراسات و النَّشر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2016 ، ص 34 .

[3] رشيد بن مالك ، السِّيميائيَّات السَّرديَّة ، دار مجدلاوي للنَّشر و التوزيع ، ط 1 ، 2006 ، ص ص 81،82

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إنَّ هذا الاصطراع الدَّلالي و التأرجح التَّأويلي يُخْضِعُ عمليَّة قِراءةِ العِنوان إلى الانتقاء " و الانْتقاء لا يُمكنُ أنْ يكون سوى اِخْتيار إيديولوجي ، أيْ انْحِياز إلى تحقُّق على حِساب تحقُّقات أخرى مُمكنة " [1] دون إخلال بالمعنى أو مسٍّ من قصْدِيَّة الباثّ ، فالقارئ المُؤوّل " يدخُلُ إلى العملِ من بوَّابةِ العِنوانِ مُتأوّلًا لهُ وموظّفًا خلفيتهُ المعْرفيَّة في اسْتنطاق دوالِّهِ الفقيرةِ عددًا و قواعد تركيب و سِياقًا " [2] .

إنَّ معرفتنا بالظرْفيَّة التي كتبت فيها فدوى طوقان هذا الجزء الأوَّل من سيرتها الذاتيَّة و الظروف التي حافت بهذه الكتابة و الخلفيَّة الإيديولوجيَّة للمُؤلّفة يجعلنا نُجزمُ قطْعًا انَّ هذا العِنوان شديد الارتباطِ و الصِّلةِ بالواقع السِّياسي و الاجْتماعي الَّذِي عاشتهُ الكاتبة وهي تُواجِهُ طُغيان أنساق المشروع الذُّكوري الاستلابي الذي شبَّهتهُ الكاتبة بِـ " طاحون القهْر الاجْتماعي " هذه العبارة الَّتي كثيرًا ما تسْتعْملها طوقان لِتُعبِّر عنَ الطَّوق الاجْتماعي الذي يخنقها و يسعى إلى قمع المرأة و وأدها رمزيًّا ، إنَّ الرحْلة التي تُشيرُ إليها الكاتبة من خلال العنوان هي رحلة بحث عن الذَّاتِ و مُحاولةِ إثباتها في مواجهة الذُّكورةِ كبناءٍ ثقافي ، تنطلقُ من تمرُّدها على أنوثتها التي أربكت تقدمها و حالت دون تحقيق مطمحها بِمحاولة طمسها و إخفائها حينا و تشبهها بالرجل حينا آخر ليتطوَّر الأمرُ إلى رفْضِ الثوابت الاجْتماعيَّةِ والتَّشكيك في مُسلَّماتها و هو خُطوة أولى في هذا المشوار الطويل الشاقّ الذي تتوق في نهايته [قمَّتهِ] إلى تحقيق حُلم المساواة و إثبات الذات ، و الجبلُ في سيرة فدوى طوقان كثيرًا ما كان المكان الذي تشعر فيه بتحررها بعيدا عن منغصات البيت و أوامر ونواهي أرباب الأسرةِ لا سيما عندما تكون صُحبة شقيقها إبراهيم الذي كان سندا حقيقيًا لها ، إنَّها رحلة مشبوبة بالمخاطر غير مأمونةِ العواقِبِ لأنَّ سُلطة الضَّبط الاجتماعي تحول دون أي محاولة تغيير من شأنها أن تُخلخل موازين القوى و تُحدثَ انقلابًا في المفاهيم و المواضعات . لذلك شُبِّهت بالجبل في ناحية منها و وجه الشبه في ذلك وعورة الطريق و صُعوبتها فطريق الحريّة طريق وعرة مليئة بالأخطار والمصاعبِ ، لذلك كُلَّما تقدَّمت الكاتبة في رحلتها شوطًا إلَّا و تقهقرت أشواطًا فهي كرحلة سيزيف الأسطوريَّة و الصَّخرة التي كلَّما دفعها نحو القِمَّة تدحرجت إلى الأسفلِ .

يدخلُ العنوان بناءً على ذلك في علاقةِ تناصٍّ Intertextualité [3] مع الميثولوجيا الإغريقية و مع قِصَّة سيزيف تحديدا ، و إذا كانت قِصَّة سيزيف تُلخّصُ حكم الآلهة على سيزيف بدحرجة الصَّخرة باستمرار إلى قِمَّة الجبل التي كُلَّما أدركها هوت الصَّخرة منه نحو الحضيض لثقلها ، فإنَّ رِحلة الكاتبة هي رحلةُ جيل بأكمله أثقله عبْء ثقافة المجتمع الذُّكوري بمفاهيمه الخاصَّة حول الذُّكورة و الأنوثة التي بمُقتضاها مُنح الرَّجل أحقيَّة اضطهاد المرأةِ و حرمانها أبسط حقوقها ، هذه الرِّحلة الجبليَّة التي كُلَّما أوشكت الكاتبةُ بلوغَ قِمَّتها و إعلان راية النَّصْرِ إلَّا و عادت القهقرى ، فقد مثَّلت وفاةُ الشَّقيق إبراهيم خنجرًا غُرس بين أضلع السَّاردة فبوفاتهِ وجدَ أرباب العائلةِ مجالًا لإعادة مُصادرةِ حقوقها و الزجّ بها داخل أسوار السِّجن الحريمي بعد أن تمكنت من تحقيق شوطٍ بارز من الحُريَّةِ [4]، و مع خروجها من "القمقم الحريمي" و التمكُّنِ من تحقيق واحد من أهمِّ الحقوق التي ناضلت لأجلها صادف حدث مرير آخر ظلّ يُشكِّلُ شرخًا غائرًا عميقا في نفسها و في نفس أمَّة بأسرها ألا وهُوَ سُقوط فلسطين بين براثن الاحتلال البريطاني سنة 1948 الذي معهُ اِنطلقت الرِّحلة الأصعب ، و إذا كانت ملحمة سيزيف و رحلته رحلةً عبثيَّة لا جدوى منها ، بلْ مُجرَّدُ عقابٍ سلَّطتهُ

---

[1] سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها ، ص 174 .

[2] مُحمّد فكري الجزَّار ، سيميوطيقا العِنوان ، ص 19 .

[3] لمزيد الاِطِّلاع على مفهوم التناصّ أُنظر محمد عزَّام ، شعريَّة الخِطاب السّردي ، دار رسلان للطباعة والنَّشر ، ط 1 ، 2015 ، ص 116 .

[4] تتحدَّثُ السَّاردة عن ذلِك قائِلةً : " كانت انْعِطافةً جديدةً في حياتي لمْ يسبق لها مثيل منذُ بدأت رحلة الشِّعر. كانت نُقطة انْطِلاقٍ بدأت فيها شخْصِيَّتي تمتدُّ إلى الخارجِ لأوَّلِ مرَّةٍ . فإلى جانب الْتحاقي بمدرسة مسائيَّة لِتعلُّم اللغة الانكليزيَّة في جمعيَّة الشُّبَّان المسيحيَّة بالقُدس ، رُحتُ أشارِكُ في تقْديمِ بعْض الأحاديث الإذاعيَّة والتمثيليات و الإنشاد مع فرقة الأناشيد في الإذاعة " (فدوى طوقان ، رحلة جبلية رحلة صعْبة ، دار الشُّروق للنَّشر و التَّوزيع ، ط 2 ، 1985 ، ص 121)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عليْه الآلهة فإنَّ رحلة فدوى طوقان تنبع من واقعٍ مرير تشعرُ فيه الكاتبة باللامساواة مع نظيرها الرَّجُلِ الَّذِي سعى عبثًا إلى إرباك مسار هذه الرِّحلة و وأدها منْذُ انْطلاقِها تارةً بالتَّشكيك في قيمتها و جدوى ما تفعلهُ لا سيما عندما اختارت الكتابة و نظم الشِّعر طريقا نحو تحقيق ذاتها المسلوبة نظرًا لكوْن التعلُّم يمثلُ علامةً بارزةً و نُقلةً نوعيَّة في مسار المرأةِ ، و طورًا بالنَّهي و الزَّجرِ كعندما مُنعت من تلقِّي دروس خُصوصيَّة لدى فتاة مسيحيَّة أو لمَّا تلقَّت قرارًا يمنعها من المراسلات الأدبية التي كانت تقيمها مع الشَّاعر المصري علي محمود طه رُغما من خلوصها من كُلِّ شائبة .

إنَّ هذه القيمة الدَّلاليَّة للعنوان ما كُنَّا لنبلغها لولا قراءتنا المُتأنِّية للمتْن السيرذاتي اِطِّلاعنا على الخلفية المعرفية و الإيديولوجية للكاتبة التي استقيناها من خلال ما أُقيم معها من محاورات و ما أدلت به من شهادات يسَّرت علينا استقراء العنوان في مُختلف أبعادهِ المعرفيَّة " من هُنا كانتْ أهميَّة الحدْس الفنّي في اِختيار العِنوان من قَبِيلِ المُبدع و أهميّةِ الحدْس النَّقْدي في تلقِّي العِنوان من قِبلِ القارِئِ العارِفِ ، و هُنا يلْتقِي حدْسانِ حدْس (المُرسل المُبدِع) و حدْس (المُتلقِّي القارئ العارف) في محطَّة أولى أو عتبة أولى هي العِنوان " [1] .

إنَّ العنوان "رِحلة جبليَّة رحْلة صعْبة" بوصفه ملفوظًا لغويًّا على قدرٍ من الاختزال والكثافة الدَّلاليَّةِ يُؤدِّي جُملةً من الوظائفِ هي نفْسُها الَّتي حدَّدها جيرار جينات Gérard Genette في كتابه عتبات و التي حصرها في أربعِ وظائف وهي على التَّوالي :

1 . الوظيفة الأولى : الوظيفة التَّعيينيَّة Fonction Désignative ف " العِنوان هو اسْم الكِتابِ ، و على هذا النحو يتمُّ استخدامهُ للتَّسمية يعْني للتعيين كذَلِكَ على وجه الدِقَّةِ و الخُصُوصِ " [2] فعنوان الكِتاب كاسْم العلم بالنِّسبة للشَّخصِ به يُعرفُ ويُميَّزُ عن الغيْرِ ، على هذا النَّحو ينهضُ العنوان بتعيين désigner الهويَّة الأجناسيَّة للكِتاب شعرا أو نثْرًا وهو ما يُعرفُ بالعناوين الإخباريَّة Titres rhématiques أو تعيين موضوع الأثر و هو ما يُعرفُ بِالعناوين الموضوعاتيَّة[3] Titre thématique ، وهْي عينُ الوظيفة التي اضْطلعَ بها العنوان (رِحلة جَبليَّة رحلة صَعْبة) ، فالعِنوان في النصّ النَّثْري ينزاحُ عن الإيحاء و التَّرميز لِيميلَ أكثرَ إلى الموضوعيَّة " فإذا كانتْ العنونة في الشِّعر كثيرًا ما تميلُ إلى الإيحاء و تُطيحُ بتوقُّعات المُتلقِّي و تتكتَّمُ على نفْسِها و تُراوغُ و تتمنَّعُ فإنَّ بعْض العنْونة في حَقْلِ النَّثْرِ سواءً أكان عِلْميًّا أم أدبيًّا تبْدو أكْثَرَ إخلاصًا إلى الإحالة و التَّعيين و أقلَّ رغْبةً في المُراوغةِ و التكتُّمِ " [4] ، و رُغم نِسبيَّةِ تطابُق هذا الرَّأي مع العنوان الذي ندرُسُ إلَّا أنَّنا نوافقهُ في بعض جوانبِهِ وهي ميْلهُ نحو الإحالة المُباشرة و التَّعيين أكثر من إغراقهِ في المُراوغةِ و التَّرميز .

2. الوظيفة الثَّانية : الوظيفة الوصْفِيَّة Fonction Descriptive و "هذه الوظيفة كما يُظهِرها الاسْم تَصِفُ النصَّ و تُشيرُ إلى محتواه ، هذا التَّعيين للعُمق النصّي يتحقَّقُ عبر طرائِق مُختلفة " [5] فنيَّة و مضونيَّة مختلفة . فقد دلَّ العِنوانُ كما أشرنا إلى ذَلِكَ سالِفًا على معاني الرِّحلة و ما يتفرَّعُ عن هذا المعْنى الرَّئيس من معاني فرعيَّة ثاوِية .

---

[1] بسَّام قطُّوس ، سيمياء العِنوان ، ص 41 .

[2] Gérard genette , seuils , p 76 , << le titre , est le nom du livre , et comme tel il sert à le nommer , c'est –à-dire à le disgner aussi présicement que possible >> (نحن نُعرِّب)

[3] : أُنْظر الموقع التالي http://litterale.cirilbonare.over-blog.com/page-4620772.html

[4] بسَّام قطُّوس ، سيمياء العنوان ، ص 117 .

[5] Djaouida Chadli , Le Texte et le Paratexte dans Les Jardins de Lumière et Les échelles du Levant d'Amin Maalouf , Synergies *Algérie* n° 14 - 2011 pp. 35-47 , p 36 , << Cette fonction, comme son nom le montre, décrit le texte en indiquant son contenu. Cette désignation du fond textuel se matérialise de différentes manières.>> (نحنُ نعرِّب)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

3.الوظيفة الثَّالِثة : الوظيفة الإيحائيَّة Fonction Connotative وهي تتماثلُ إلى حدٍّ كبير مع الوظيفة الوصْفيَّة فالعنوان في سيرة فدوى طوقان أسهم بحدٍّ ما من الإشارةِ و الإيحاءِ إلى مضمون النصّ ، ف "وظيفة العنوان في الأدب لا يُمكنُ أنْ تكونَ مرْجِعيَّة أو إحاليَّة فحسْب بل إنَّ من واجِبِ العِنوان أنْ يُخْفي أكْثَرَ مِمَّا يُظهر و أنْ يسكُتَ أكثرَ مِمَّا يُظهر و أنْ يسْكُتَ أكثر مِمَّا يُصرِّحَ لِيعْملَأُفق المُتلقّي على إستحضار الغائب أو المسكوت عنهُ أو الثَّاوي تحت العِنوان " [1]

4. الوظيفة الرَّابعة : الوظيفة الإغرائيَّة Fonction Séductive و " هي في ذات الوقت ملموسة وحثٌّ شديد الخفاء على الاقتناء والقراءة " [2] لذلك " تُعدُّ لحظةُ وضْع العِنوان أو إختيارهِ لحظة حرجة لأنَّها لحْظة تأسيس إمَّا لاستراتيجيَّة إغرائيَّة قادرة على شدِّ إنتباه القارئ و حَمْلِهِ على المُتابعة رَغْبةً في التَّواصُل و الاسْتكشاف وإمَّا أن تصُدَّهُ عن المُتابعة و التَّواصُل " [3] . هذه الوظيفة على قدر كبير من الأهميَّة خاصَّة لدى النَّاشرين لأنَّ العنوان الجيد يُمثِّل أهم واسطة لبيع الكتاب .

الخاتمة :

صَفوةُ القوْلِ أنَّ العِنوان في المُنجز الأدبي الحديث يتمتَّعُ بموقع استراتيجيّ و مُنعزل حتَّى أنَّهُ يسْتوي كاللافتة المُنبِّهة في الطريق يستوْقِفُ قارئهُ اضْطرارًا فلا يسْتغْني عنهُ ، و قدْ قادنَا تحليلنا لعنوان سيرة فدوى طُوقان "رِحلة جبليَّة رحلة صعْبة" إلى جُملة من الملاحظات أوَّلُها أنَّ العنوان يُمثِّلُ اختصارًا لُغويًّا و اكتنازًا دلاليًّا في آن و هذا ما يجعلهُ محلَّ تأويلٍ لأبعاده المعنويَّة . ثاني هذه الملاحظات يتلخَّصُ في ما يشوب العنوان من التباسٍ و تعدُّدٍ في المعنى فغالبًا ما يكونُ العِنوانُ مُموّهًا و مُراوغًا يحملُ القارئ إلى المعنى البعيد الغامضِ . ثالثُ هذه الملاحظات أنَّ هذه العتبة النصيَّة على اخْتزالها تؤدِّي وظائفَ شتَّى بما يجعلها بمثابة النصّ الموازي و إنْ كان البَحْثُ في هذا النصّ المُوازي جُهدًا ضنينًا مُتواضِعًا من قِبل الدَّرس النَّقدي مُقارنةً بما لقيته النُّصُوص المُحتوى من تحليلٍ متواترٍ مُتكرّرٍ في الغالب .

قائمة المصادر و المراجِع

المصادر

- فدوى طوقان ، رِحلة جبليَّة رِحلة صَعْبة ، دار الشُّروق للنَّشر و التَّوزيع ، ط 2 ، 1985

المراجع العربيَّة

- أحمد بنيس ، الشِّعر العربي الحديث بنياتهُ و إبدالاتهَا التَّقليديَّة ، دار توبقال للنشْر ، الدَّار البيْضَاء ، ط 1 ، 1989 .
- جليلة طريطر ، مُقوّمات السيرة الذَّاتيَّة في الأدب العربي الحديث ، بحث في المرجعيَّات ، مركز النَّشر الجامعي ، مؤسَّسة سعيدان للنَّشر ، 2004 .
- جليلة طريطر ، في شِعريَّة الفاتحة النصِّيَّة ، حنَّا مينه نموذجًا ، مجلَّة علامات في النَّقد ، المُجلَّد 7 الجزء 29 ، سبتمبر 1998، النَّادي الثَّقافي ، جدَّة ، السُّعوديَّة .

---

[1] بسَّام قطُّوس ، سيمياء العِنوان ، ص 50 .

[2] Gérard Genette , Seuils , p 95 << *est à la fois top évidente et trop insaisissable incitatrice à l'achat et au lecture* >> *(نحن نُعرّب)*

[3] بسَّام قطُّوس ، سيمياء العنوان ، ص 60 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- رشيد بن مالك ، السّيميائيّات السّرديّة ، دار مجدلاوي للنّشر و التوزيع ، ط 1 ، 2006
- سعيد بنكراد ، السّيميائيّات مفاهيمها و تطبيقاتُها ، دار الأمان ، الرّباط ، ط 1 ، 2015 .
- سعيد يقطين ، القِراءة و التّجربة ، دار الثّقافة ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1985 .
- عبد الفتّاح الحجمُري ، عتبات النصّ : البِنية و الدّلالة ، منشُورات الرّابِطة ، الدّار البيْضاء ، ط 1 ، 1996.
- فتْحِي الخليفي ، الشّعْرِيّة الغرْبِيّة الحَدِيثة و إشْكاليّة المَوْضُوع ، الدّار التُّونسيّة لِلْكِتاب ، 2012
- كمال زيتوني ، معجم مصْطلحات نقد الرّواية ، مكتبة لُبنان ناشِرُون ، دار النّهار للنشْر ، ط 1، 2002
- لعموري الزّاوي ، ترجميّةُ Paratexte على ضوْءِ كِتاب دومنيك مانقونو "المُصطلحات المفاتيح لتحليلِ الخطابِ" ، أشغال المُلتقى الدُّولي الثّالث في تحليل الخطاب
- محمد عزّام ، شعريّة الخِطاب السّردي ، دار رسلان للطباعة والنّشر ، ط 1 ، 2015
- مُحمّد فِكري الجزّار ، العِنوان و سيميوطيقا الاتّصال الأدبِي ، الهيْئة المِصريّة العامّة لِلْكِتاب ، 1998

المُعرّبة

- باتريك شارودو - دومينيك منغنو ، مُعجم تحليل الخِطاب، ترجمة : عبد القادر المهيري ، مركز الوطني للترجمة – تونس ، 2008
- بيير جيرو ، السّيميائيّات : دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية ، ترجمة منذر العيّاشي ، دار نينوى للدراسات و النّشر و التوزيع ، سوريا ، ط 1 ، 2016

المصادر الأجنبيّة

- Charles Grivel,Production de l'intérèt romanesque la haye ,paris.1973 .
- Djaouida Chadli , Le Texte et le Paratexte dans Les Jardins de Lumièr et Les échelles du Levant d'Amin Maalouf , Synergies *Algérie* n° 14 - 2011 pp. 35-47
- Eric Buyssens , «La communication et l'articulation linguistique», cité par G. MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, Editions de Minuit, 1970 .
- Ferdinand de Saussure , *Cours de linguistique générale*, Payot, 1916.
- Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Seuil , 1982
- Gérard Genette , Seuils, Ed: du seuil, 1987
- Philippe Lane , La phabrique des sciences sociales , espaces temps , 1991
- Jean Dubois et autres , Dictionnaire de linguistique et des sciences du langue , éd larousse , Paris , 1994
- John Locke , *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livre IV, chapitre XXI, Vrin, 1972

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

- Leo H. Hoek , La marque du titre : Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle , Mouton Editeur , La Haye , Paris , 1981

المواقع الإلكترونية :

- https://ar.wikipedia.org/wiki

.http://litterale.cirilbonare.over-blog.com/page-4620772.html

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأغراض الشعرية في مدينة الجزائر أثناء العهد العثماني

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

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على شعر نخبة من شعراء مدينة الجزائر أثناء العهد العثماني، والتعريف بأغراضه ومنها: المدح والوصف والغزل، والشعر السياسي، وشعر التوسل الذي ينتمي إلى الشعر الديني، وإلى أبرز الأغراض في تلك الفترة وهو المديح النبوي، هذا الأخير جاء إما ضمن شعر المولديات، والحجازيات، والرحلات الخيالية والواقعية، أو جاء مستقلا بذاته، وقد نبغ في المديح بمدينة الجزائر شعراء أمثال أحمد المانجلاتي، ومحمد بن علي، وابن عمار، وابن الشاهد، ولأجل هذا سيتدرج المقال في تقديم أولا ترجمات موجزة للشعراء المنتخبين، ثم تعداد الأغراض التي نظم فيها هؤلاء الشعراء، مع الإشارة إلى خصوصيات الأسلوب الشعري عندهم، والقيم المحملة فيه، وبعد ذلك سيكون التركيز على نماذج من المديح النبوي، والتنبيه بإيجاز على أبرز الظواهر اللغوية، والتصويرية، والإيقاعية في هذا الشعر.

الكلمات المفتاحية: الشعر، الجزائر، أغراض شعرية، العهد العثماني، المديح النبوي، التراث الأدبي، جماليات الشعر.

تقديم:

ما من شك أن الشعر الجزائري يعد امتدادا للشعر العربي القديم، وهو ما جعله يعرف الأغراض نفسها التي نظم فيها فحول وكبار الشعراء العرب، كالمدح والفخر والرثاء والهجاء والغزل، والوصف، وقد عبّر الشعراء الجزائريون على مر الزمان، ومنذ القرون الهجرية الأولى التالية للفتح الإسلامي، عن أفراحهم وآلامهم، وحاجاتهم اليومية، والنفسية، والفكرية، وقد وصل شعرهم إلى مستوى عدّه عبد الملك مرتاض: **"راقيا في تصويره، أنيقا في نسجه، رقيقا في عواطفه، بديعا في خياله"**[1]، وقد شهد الشعر الجزائري كذلك تطورا في الأغراض الدّينية، ومنها الشعر الصوفي، والمديح النبوي، والتوسل بالرسول صلى الله عليه وسلم، وفي شعر الإخوانيات، والشعر السياسي.

ولا تشط مدينة الجزائر عن المدن الأخرى الجزائرية، في كونها عرفت نبوغ عدد من الشعراء، الذين لا يقل شعرهم في كثير من نماذجه عن شعر الأفذاذ من الشعراء المشرقيين، ويمكن ذكر بعض الأسماء التي لمعت في سماء الأدب منهم: بكر بن حماد، وابن واشكل التهرتي، وابن خميس، وأبو حمو الزيّاني، وعفيف الدين التلمساني، وفي العهد العثماني برز شعراء كثر منهم: محمد بن ميمون، وأبو القاسم البوني، وعبد الكريم الفكون، وأحمد المقري، وابن حمادوش الجزائري، وأحمد المانجلاتي، ومحمد بن علي الجزائري، وأحمد بن عمار، ومحمد بن الشاهد الجزائري، وسنحاول في هذا البحث التركيز على الشعراء الأربعة الأخيرين.

[1] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 2000، ص. 49.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

1. تراجم شعراء مدينة الجزائر:

أحمد المانجلاتي:

هو من شعراء الجزائر، الذين لا نعلمُ عنهم الكثير في هذا العصر، رغم إسهامهم في الحركة الأدبية في عصرهم، إنه أبو العبّاس أحمد المانجلاتي، عاش في القرن الحادي عشر الهجري، وعاصر الشيخ سعيد قدّورة الجزائري، المتوفى سنة (1066هـ-1656م). عاش المانجلاتي في مدينة الجزائر، فنبغ في قول الشّعر، خاصّة المديح النبوي. وتعلّم أيضاً العلوم الشّرعيّة على يد الشيخ محمّد بن علي آبهلول المجاجي، أحد صلحاء وعلماء القرن الحادي عشر الهجري.

وقد أطلعنا محمّد بن علي الجزائري، تلميذ المانجلاتي وخلفه في صناعة الشعر على بعض إنتاج أستاذه المانجلاتي، في مجمّع ضمّ عدّة شعراء مغاربة ينتمون إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر للهجرة. وقد اختار الشيخ أحمد بن عمّار الجزائري مجموعة من تلك القصائد، ونسخها في تأليف خاصّ[1]، وفي رحلته المسماة: **"نحلة اللبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب"**[2]، وأورد ابن عمّار مقطوعةً نثرية، يصف فيها أحمد المانجلاتي، ويذكر تفوّقه على أهل زمانه في نظم المدائح النبوية. فيقول عنه: **"...وهذه الطريقة التي مدحْنا بها النبي صلّى الله عليه وسلّم عليها جرى أهل بلادنا، وأرباب طارفنا من البلاغة وتلادنا، والشعر القريض عندنا في هذا الغرض ما أنزره وأقله، في هذا العصر والذي قبله، ومجلي هذه الحلبة، ومقدّم الجماعة، ونائل الجعبة، وإمام الصناعة، وركاب صعابها، ومذلّلها، ومسبل شعابها، ومسهّلها، عاشق الجناب المحمّدي ومادحه بلا معارض ومثلث طريقتي البوصيري وابن الفارض، الشيخ أبي العباس سيدي أحمد المانجلاتي."**[3] وقد ألحق ابن عمّار أحمد المانجلاتي، بالبوصيري وابن الفارض في طريقة نظم شعر المديح، وعدّه ثالث الثلاثة[4]، ولا نعلم عن مؤلّفات المانجلاتي، سوى ديوانٍ في المولديّات، حسب ما أورده ابن عمّار في نحلته. حيث قال: **"...وهذا الرجل الصالح من عشّاق الشمائل المحمدية، المشرّفة العطرة النديّة، وله ديوان قصائد مولدية تزري بالأزهار النديّة."**[5]

محمّد بن عليّ الجزائري:

وهو أديبٌ آخر، عاش في القرن الثاني عشر الهجري، واسمه محمّد بن عليّ بن محمّد المهديّ، الشهير بابن عليّ الجزائريّ[6]، أديب الجزائر وعالمها يومئذٍ، ولد في مدينة الجزائر سنة (1090هـ-1677م)، وقد وصفه معاصره أحمد بن عمّار الجزائريّ بقوله: **"سحبان البلاغة، وقسّ البراعة، ومالك أزمة المعاني، ومصرِّف اليراعة، فارس الأدب المفرد، وحامي ذماره..."**[7] ويقصد بقوله **"سحبان البلاغة"**، سحبان وائل الذي يضرب به المثل في بلاغة القول، أمّا قول ابن عمّار **"قسّ البراعة"** فيقصد به قسّ بن ساعدة الإيادي، الخطيب المفوّه في العصر الجاهلي. وكذلك لفظ **"مالك"** الذي يشير به السيّاق إلى الإمام مالك، الذي جمع دقائق الفقه في زمانه، فبرع فيه. وكان ابن عمّار شديد التأثّر والإعجاب بشيخه ابن عليّ الجزائريّ، وكان

---

[1] ينظر: أحمد بن عمّار، مختارات مجهولة من الشعر العربي، تقديم وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الجزائري، لبنان، ط.1، 1992.

[2] أحمد بن عمار الجزائري، نبذة من الكتاب المسمّى نحلة اللبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب، مطبعة بيير فونتانة، الجزائر، 1902، وتوجد نسخة مخطوطة منه في (م.و)، الجزائر، رقم2757.

[3] أحمد بن عمّار، نحلة اللبيب، ص.27.

[4] المصدر نفسه، ص.27.

[5] المصدر نفسه، ص.35.

[6] عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط.1، د.ت، ص.161.

[7] أحمد بن عمّار، نحلة اللبيب، ص.35.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

دائم المدح له نثراً وشـعراً. لكنّ عبد الرزّاق بن حمادوش الجزائريّ، وصـف الرّجل في رحلته "لسـان المقال في النبإ عن النسـب والحسـب والآل" خلاف ما سـبق، فيقول: "..**إذ قد دخل علينا الرافل في ثوبه، الزّاهي بكبره وعجبه، الذي يعدّ الأشـراف أرضـاً، وأنّ نعله يطأ صـفحات خدودهم فرضـا، وإنّه بلغ الغاية القصـوى.. ورغبته في الدنيا، وليس له رغبة في دار القرار، مفتي الحنفيّة بالوقت، ابن عليّ المسـتحق المقت...**"[1]. ولعلّ هذا من أثر المنافسـة بين الرجلين ابن علي وابن حمادوش، لا ينفي قدره العالي بين الناس ومرتبته المتقدّمة بين أهل المغرب والمشـرق في صـناعة الشـعر والنثر. وقد ذكر ابن عمّار في كتابه نحلة اللبيب أنّ له ديواناً في مختلف الأغراض من غزل ومدح ورثاء ووصف ومديح، وهي الأغراض التي طرقها شعراء ذلك العصر.[2]

أحمد بن عمّار الجزائريّ:

هو أبو العبّاس أحمد بن عمّار الجزائري، المولود حوالي سـنة (1119هـــ-1719م)[3] بمدينة الجزائر ، كان كثير التنقّل والترحال. فلم يكتف بالمكوث في بلدته الجزائر، التي نشـأ بها، وتعلّم على أكابر شـيوخها أمثال الشّـيخ أحمد بن محمّد الورززي[4]، والأديب أحمد بن علي الجزائري، بل إرتحل إلى الحجاز عام (1166هـــ) ثم عاد إلى الجزائر، وتولّى منصـب الفتوى على المذهب المالكي. ونبغ في علوم كثيرة، كالفقه والتفسـير، كما أبدع في كتابة الشـعر والنثر، حتى عرّفه معاصـره ابن حمادوش بأنّه: "**الأديب الأريب، ذو القلب النّاطق، والقول الصّـادق.**"[5] ووصـفه الحفناوي بأنّه: "**كان من نوابغ عصـره، وأفاضـل مصـره، وهبه الله حظاً من سيلان القلم وطلاقة اللّسان.. وبديهة في البيان والمعاني.**"[6]

رجع أحمد بن عمّار مرّة أخرى في رحلة ثانية إلى مكة المكرمة؛ حيث جاور بها مدّة، ثم عاد إلى الجزائر، وفيها تولّى منصـب الفتوى على المذهب المالكي سـنة (1180هـــ)، واسـتمر في أداء هذه الوظيفة إلى غاية سـنة (1184هـــ)، ثم سـافر إلى تونس سـنة (1195هـ) بقصد الإستيطان بها، غير أنّه رجع إلى الجزائر مرّة أخرى، ثم رحل منها إلى مكة مرّة ثالثة، حيث بقي هناك، إلى أن توفي بعد سـنة (1205هـــ)، وقد سـمحت الرّحلات المتكررة، التي قام بها ابن عمّار الجزائري إلى الحجاز خاصـة باشـتهاره بين النّاس والعلماء، الذين اتّصل بهم، فأفادهم واستفاد منهم، وكان من بين من لقيهم وعرفهم أيضاً، أبوراس الناصر المعسكري، ومحمّد بن ميمون الجزائري، ومحمّد بن الشّاهد الجزائري، وخليل المرادي الشّامي[7]، ولابن عمّار مساهمة في التّأليف، نذكر منها: "**لواء النّصـر في فضـلاء العصـر**" في موضـوع التراجم، و"**ديوان شـعر**" في المدائح النبويّة، وكلاهما مفقود مع المؤلفات الأخرى التي تعرض أغلبها إلى الضياع.، ولم تصلنا أخبارها، إلا عن طريق كتب التراجم، ككتاب تعريف الخلف المذكور أعلاه.

محمّد بن الشاهد الجزائري:

وكذلك شـأن المفتي الحاجّ محمّد بن الشـاهد، شـأن أحمد المانجلاتي ومحمّد بن عليّ، وأحمد بن عمّار، ممّن تندر الترجمة لهم في الكتب القديمة، ويُجهل تاريخ ولادته، لكنه كان موجوداً سنة (1182هـ و 1192هـ و 1247هـ)، كما تحرّى ذلك أبو

---

[1] عبد الرزّاق بن حمادوش، رحلة ابن حمادوش الجزائري المسماة لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال، تح. أبو القاسم سعد الله، المكتبة الوطنية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص.256.

[2] أحمد بن عمّار، نحلة اللبيب، ص.39.

[3] أحمد بن عمّار، مختارات مجهولة من الشعر العربي، ص.24.

4 عبد الرزّاق بن حمادوش، لسان المقال، ص.260.

[5] المصدر نفسه.

[6] أبو القاسم محمّد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، تح. محمد أبو الأجفان وعثمان بطيخ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط. 2، ج.2، ص.89.

[7] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، 1998، ج. 2 (1500- 1830)، ج.2، ص- ص.233-234.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

القاسم سعد الله[1]. غير أنّنا لا نعلم مكان ولادته، وأين نشأ. وما هو معروفٌ، أنّ ابن الشاهد قد تولّى الإفتاء والتدريس في جامع الجزائر الأعظم، حسب ما أخبر به الرحّالة أبو راس المعسكريّ في كتابه "فتح الإله ومنته في التحدث بفضل ربي ونعمته.." ولقّبه: بـــ" **العلاّمة الفهّامة الدرّاكة الأديب، الذي في كلّ علمٍ له أوفر نصيب...**"[2]، وقد حظر أبو راس لابن الشاهد شرحه الموطّأ، وشهد تبحّره في العلم وتوسّعه في الشرح، وزيادةً على هذا فهو شاعرٌ، كتب في التوسّل إلى الله تعالى، وفي الرثاء، والمدح، وفي المديح النبويّ.[3]

ارتحل محمّد بن الشاهد إلى الحجاز، لأداء فريضة الحجّ، فاطّلع على أحوال المشرق وأهله. كما اتّصل بعلمائه وعلماء المغرب الأقصى. أمثال أحمد الغزّال، وأبي القاسم الزّيّاني. ونشير هنا، إلى أنّ أحمد بن الشاهد قد شهد فترة الاضطرابات السياسية التي سبّبتها الحملات الأوروبية المسيحية المتكرّرة على الجزائر، ثمّ الاحتلال الفرنسي لبلادنا بعد ذلك؛ فكان له بعض القصائد في الشعر السياسي، أو في وصف النوائب والمصائب التي تحل بالوطن.

2. الأغراض الشعرية لدى شعراء مدينة الجزائر:

نظم الشعراء الجزائريون في الأغراض التقليدية وأهمها **المدح**، الذي كان الكثير منه متعلقا بالإخوان والأصدقاء، والعلماء، ولهذا السبب شاعت في قصائد مدح العلماء، والأولياء عبارات المدح والتنويه بالممدوحين، وعقد المقارنات بينهم وبين الأعلام السابقين، وكثيرا ما حملت قصائد المدح في هذا الزمان أساليب التفضيل، والمبالغة في إظهار خصال الممدوحين وتعدادها، وأمثلتها كثيرة عند عيسى الثعالبي، وأحمد المقري، وبرز فيه أيضا شعراؤنا الأربعة، ومنه قصيدة ابن علي في مدح صديقه ابن عمار يقول فيها: (البحر الكامل)

"قَسَمًا بِرَيْحَانِ العَقِيقِ وَبَـانِهِ ... لَقَدِ انْقَضَى غَزَلِي عَلَى غزْلَانِهِ

مِنْ كُلِّ أَحْوَرَ بَابِلِيِّ الطَّرْفِ فَا ... تِكُـهُ بِأَرْبَـابِ الـنُّهى فَتَّانِهِ

فاعْجِبْ لرَوْضةِ خَدِّه مَا بَالُهَا ... مُخْضرةَ الـجَنَبَاتِ فِي نِيرَانِهِ

ذِي صُورةٌ قَدْ أَذْكَرَتْنِي عِنْدَمَا ... أَلْقَـاهُ صُنْعُ الله فِي إِتْقَانِهِ

مَا زَارَنِـي إلاَّ رَآنِي خَاضِعًا ... وَأَرَاهُ كِسْرَى حَلَّ فِي إيوَانِهِ

وَظَفِرْتُ منهُ بِلَيْلَةٍ قَدْ أَسْفَرَتْ ... عَنْ لَيْلَةِ المَأْمُونِ مَعْ بَوَرَانِهِ

..وَبِحَضْرَتِي الفَذُّ الذِي بَهَرَ الوَرَى ... أَدَبًا وَأَخْرَسَهُمْ بِسِحْرِ بَيَانِهِ

فَهُوَ ابْنُ عَمَّارْ الذِي لَوْ أَنَّهُ ... لاَقَى ابنَ عَمَّارٍ لَغَصَّ بِشَأْنِهِ

..مَا كُلُّ مَن صَاغَ القَرِيضَ يُجِيدُهُ ... مَعْنًى وَيَصْرِفُهُ عَلَى أَوْزَانِهِ

إِلَّا ابنَ عمَّارٍ فَحَسْبُكَ مِنْ فَتَى ... زَانَ النَّشِيدَ وَعُدَّ فِي أَعْيَانِهِ

---

[1] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص، ص.107، 108.

[2] محمّد أبو راس الجزائري، فتح الإله ومنته في التحدث بفضل ربي ونعمته، تح. محمد بن عبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص.95.

[3] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص. 110.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

قَدْ هِمْتُ مِنْ شَوْقٍ إِلَيْهِ وَلَيْتَنِي وَافَيْتُهُ كَالطَّيْرِ فِي طَيَرَانِهِ

فَعَلَيْهِ مِنِّي مَا حَيِيتُ تَحِيَّةً تُزْرِي بِعَرْفِ البَانِ فِي إِبَّانِهِ

وَتَحُلُّنِي مِنْهُ مَحَلَّ شَقِيقِهِ أَوْ كَالشَّقِيقِ الغَضِّ مِنْ نَعْمَائِهِ

مَا دَارَكَأْسُ الوَرْدِ بَيْنَ أَحِبَّةٍ هَامُوا بِرَيْحَانِ العَقِيقِ وَبَانِهِ"[1]

ومن يقرأ هذا المدح يجد رقة في الألفاظ وعذوبة تنبع عن وصفه المعنوي، وتركيزه على مواطن الجمال في شخص ابن عمار، وفي أدبه، وقد افتتح الشاعر أبياته المدحية بقسم خصّ عبقَ ورائحةَ مكان حجازي مقدس هو عقيق الأراك، الموضع القريب من المدينة والمليء بالنخيل، ليبدأ بوصف صديقه ابن عمار مستعيرا كلمات الغزل وعباراته الدالة على الجمال الجسدي، أو على الإعجاب والخضوع، والكلف بالمتغزل به، منها: **(أحور الطرف، الفتان، الخد، أعجب، خاضعا،...)**، والتفت ابن علي بعد ذلك إلى التغني بالليلة التي جمعته بالممدوح، ملقيا عليها كل أوصاف الجلال والأبهة والرفعة، والأنس والتسلية، مستخدما أسماء مناسبة لهذه الصور مثل: (كسرى والمأمون والموصلي، والأوتار والألحان، والروض، والزهر، وصوت البحر،... وغيرها)، وقد استخدم الشاعر تقنية التشويق حيث لم يعلن عن اسم الممدوح حتى البيت الثامن والعشرين، ليستغرق في مدح أدب ابن عمار وتبيان تفوقه على أقرانه وعلى الشعراء القدامى كذلك، ويختم ابن علي قصيدته بتحية معطرة أرسلها إلى ممدوحه لا تنتهي بانتهاء شعره، بل تدوم ما دامت المحبة باقية بين المولعين بأرض الحجاز، وبعطره الفواح.

ومن نماذج مدح ابن عمار لصديقه محمد بن علي، قوله: (البحر الكامل)

أنسيمُ رَوض رَقَّ في سَرَيانِهْ وَثَنَى القَضيبُ فَرَاقَ في ميَلانِهْ

بعثتْ أَرَائجُهُ السَّلْوَلِخاطري فَتَخَلّصَ المَحْزونُ مِنْ أَحْزانِهْ

أَمْ روضةٌ غَنَاءٌ رَاقَ رُوَاؤها خَلَعَ الرَّبيعُ بِها حَلَى ألوانِهْ

إلى أن قال:

العالِمُ العَلَمُ الذي أحْيَا لنا ما قدْ أَمَاتَ الدَّهرُمِن نعْمَانِهْ

الحافظُ البحرُالذي مَلأَ البَسِي طَةَ حِفْظُهُ وَازْدَادَ في فَيَضَانِهْ

رَاوِي حديثَ المُصْطَفَى ابنُ علي الـ مَعْدُودُ فِي ذَا العَصْرِمِنْ أَعْيَانِهْ

وَمُفَسِّرُالذِّكْرِالحَكِيمِ وَمُظْهِرُالـ تَأْوِيلِ وَالمَنْوُحُ فَهْمَ بَيَانِهْ

واستغرق ابن عمار في تبيان خصال ابن علي، ثم التفت إلى مدح لسانه، وأدبه قائلا:

"أَدَبٌ يُريكَ الرَّوْضَ وَقْتَ رَبيعِهْ وَتَنَسُّكٌ يُدْنيكَ مِنْ رَحْمَانِهْ

لَعِبَ بِأَطْرَافِ الكَلاَمِ لِسَانُهْ وَالفَصْلُ مَوْقُوفٌ عَلَى تِبْيَانِهْ

فَأَصِخْ إليهِ السَّمْعَ عِنْدَ حَدِيثِهْ تَسْمَعْ فَصِيحَ القَوْلِ مِنْ سَحْبَانِهْ

---

[1] أحمد بن عمار، نحلة اللبيب، ص- ص. 41- 45.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أو جُلْ بِذِهْنِكَ في مَحَاسِنِ نَظْمِهْ تَظْفَرْ بِحَرِّ الشِّعْرِ مِنْ حَسَّانِهْ

مَا خَاضَ يَوْمًا نُطْقُهُ في حِكْمَةٍ إِلَّا اخْتَفَى سُقْرَاطُ بَيْنَ دِنَانِهْ

ولَهى بِحِكْمَةِ هِرْمِسٍ وبِهِرْمِسٍ وَسَرَى لَهَا الإِعْفَاءُ مِنْ طُوفَانِهْ

وَإِذَا تَكَلَّمَ فَوْقَ مِنْبَرِ وَعْظِهِ جَلَّى لَنَا البَصْرِيُّ في أَزْمَانِهْ

خَدَمَ البَلاَغَةَ وَالبَرَاعَةَ دَهْرَهُ حتَّى انْثَنَى وَ الشِّعْرُ طَوْعُ لِسَانِهْ

نَظْمٌ لَهُ تَنْدَفِقُ الآدَابُ مِنْ جَنَبَاتِهِ وَ العِلْمُ مِنْ أَرْكَانِهْ" [1]

ويشير ابن عمّار هنا إلى أعلام مشهورين في الأدب والفكر قديما، وهم: البليغ سحبان وائل، والشاعر حسان بن ثابت، والفيلسوفان سقراط، وهرمس، والخطيب الورع الحسن البصري رضي الله عنه، ويخبرنا ابن عمار عن أغراض شعر ابن علي في الأبيات التالية:

"فإذَا يُشَبِّبْ فَهْوَ عُرْوَةُ رِقَّةً يُهْدي رَقِيقَ النَّسْجِ مِنْ غَيْلانِهِ

وَإِذَا يَصُوغُ المَدْحَ فَهْوَ زُهَيْرُهُ مَهْمَا انْبَرَى القَوْلُ في ابْنِ سِنَانِهِ

وَإِذَا اغْتَدَى يَصِفُ المبانِيَ والذَرَى خَرَّ ابنُ حمْديسَ علَى أذْقَانِهِ

أَوْ جَالَ في وَصْفِ الرِّيَّاضِ أَوِ الرُّبَى أَعْرَى أَبَا إسحاقٍ مِنْ إحْسَانِهْ

فَهْوَ الذي رَاضَ البيانَ وساسَهُ حتَّى اغْتَدَى يَنْقَادُ فِي أَرْسَانِهْ

فِي النَّظْمِ أَوْ فِي النَّثْرِ تَحْسَبُهُ الذي يُعْزَى إِلَى سَلْمَانَ أَوْ خَاقَانِهْ

..وَعليكَ يَا بَحْرَ البَيَانِ تَحِيَةً تُزْرِي بِعُرْفِ الزَّهْرِ في أَفْنَانِهْ

مَا هَبَّ في رَوْضٍ عَلِيلٍ نسيمُهُ وَثَنَى القَضِيبُ فَرَاقَ في مَيَلاَنِهْ"[2]

ويقارن ابن عمّار في هذه الأبيات الشاعر ابن عليّ الجزائريّ، بشعراءَ معروفين بتفوّقهم في صناعة الشعر وإجادته منهم: عروة بن جزام في الغزل، وزهير ابن أبي سلمى في المدح، وابن سنان في بلاغة القول، وابن حمديس في الوصف، وأبو إسحاق إبراهيم الموصلي في وصف الرياض، وسلمان والفتح بن خاقان في التأليف النثري، والملاحظ تركيز ابن عمار على المقارنة وعلى أساليب التفضيل مع كثير من المبالغة، خلاف ابن علي الذي بدا أكثر طبعا وتلقائية في مدحه لصديقه، فقد اجتهد ابن علي في وصف ممدوحه، بينما اجتهد ابن عمار في رصف أسماء الشخصيات، رغبة في إظهار سعة ثقافته واطلاعه، كما اعتمد ابن عمار أسلوب المعارضة وهي عادة شعراء هذه الفترة حيث نظم بالوزن والقافية الذين اختارهما ابن علي، وكذلك كان ختم القصيدة بألفاظ المطلع، غير أن هذا القول لا ينفي فنية القصيدة في كثير من المواضع وتميّز ابن عمار في تصيّد اللفظ، وصياغة الصورة، حيث استدعى الشاعر في أبياته أسماء وأماكن معروفة في التراث العربي القديم، وأعاد الحياة لمشاهير في شخص الممدوح المعاصر، كما

[1] المصدر نفسه، ص- ص. 45- 47.

[2] المصدر نفسه، ص، ص. 47- 48.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

اختار ألفاظا قوية مناسبة لغرض المدح من مثل: (بارع، إتقانه، فريدة، حزت، فزت، طلعت، افخر، خائض بحره، رب عنانه، اهنأ، عزة) يقول في خاتمة القصيدة:

"يـا بَارِعًا صَاغَتْ لَنَا أَفْكَارُهُ نَظْمًا يَحَارُ العَقْلُ فِي إِتْقَانِهْ

أَتْحَفْتَنِي بِفَرِيدَةٍ مَا حَاكَهَا الطْ طَائِي وَلَا الصَّابِي فِي بَغْدَانِهْ

.. أبْرزتَ مِنْ سُجُفِ البلاغةِ فتنةً نَفْدِيكَ مِنْ سَابِي الحِجَا فَتَّانِهْ

هلْ حُزْتَ مِنْ هَارُوتَ نَفْثَةَ سِحْرِهِ أوْ فُزْتَ من قِسِّ بحُسْنِ بَيَانِهْ

.. وَطَلَعْتَ فِي أُفُقِ البَلاغةِ كَوْكَبًا يَسْطُو بجِنّ الضدِّ أو شيطانِهْ

فَافْخَرْ أبَا عَبْدِ الإلَهِ وَجَرَّ مِنْ حُلَلِ البَيَانِ فَأَنْتَ مِنْ فُرْسَانِهْ

هَذِي فُحُولُ الشِّعْرِ طُرًّا سَلَّمَتْ طَـوْعًا وَجَدَّ الكُلُّ فِي إِذْعَانِهْ

فالعِلْمَ أنْتَ اليومَ خائضٌ بَحْرُهُ وَالشِّعْرُ أنْتَ اليَوْمَ رَبُّ عِنَانِهْ

فَـاهْنَأْ بِمَـا خَوَّلْـتَـهُ مِنْ عِزَّةٍ وَدَعْ الـغَيِّ مُكَابِدًا لِهَوَانِهْ

ولابن الشاهد حسب ما أفادنا به أبو القاسم سعد الله قصائد متنوعة، منها قصيدته في مدح شيخيه أحمد بن عمار الجزائري، وأحمد الغزال المغربي قال فيه: (البحر الطويل)

"أَغَزَّالَ هَذَا العَصْرِ مَنْ رَقَّ غَزْلُهُ لَهُ الـعُذْرُ إِنْ لَمْ يَكْفِهِ غَيْرُ عُسْجُدِ

كَمَدْحِكَ مَوْلَانَا وَقُطْبَ بِلاَدِنَا وَبَـدْرُعُـــلاَهَا بَيْنَ نَـسْـرِ

فَلَسْتُ وَقَدْ أَبْصَرْتُهُ وَسَمِعْتُهُ وَخَــاطَبْتُــهُ فِي مَـدْحِـهِ بِمُقَلِّـدِ

تناسبْتُمَا اسْمًا وَارْتِقَـاءً وَسُؤْدُدًا وَفَضْـلاً وَفِي خَلْقٍ كَـرِيمٍ وَمُحْتَدِ"[1]

واشتهر محمد بن علي بشعر **الغزل**، وقد أثبت ابن عمار بعضا من غزلياته وغرامياته كما قال، ومن بدائعها قوله: (البحر الخفيف)

"كلُّ يَـوْمٍ أَرَاكَ تَزْدَادُ حُسْنًا وَأَرَى مُهْجَتِي تَذُوبُ وَتَفْنَى

كَيْفَ لَمْ تَنْعَطِفْ لِوَصْلِ مُحِبٍّ وَهْوَ حَقًّا يَرَى قَوَامَكَ غُصْنَا

حَرَمَ الحُسْنِ قَدْ قَصَدْتُ وَلَكِنْ نَّ فُؤَادِي لَمْ يَسْتَفِدْ مِنْهُ أَمْنَا

ادَّعَيْتَ الهَوَى وَصَيَّرْتَ رُوحِي عِنْدَ رُوحِي لِصِدقِ دَعْوَايَ رَهْنًا

عَالِجِ الصَبَّ مِنْ جَوَاهُ بِوَصْلٍ يَا طَبِيبَ النُّفُوسِ حِسًّا وَمَعْنَى

[1] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص. 111.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فَالدَّوَاءَ الدَّوَاءَ قَدْ طَالَ سَقَمِي أَيْنَ تِرْيَاقَكَ المُرَكَّبَ أَيْنَا "[1]

أما شعر **الوصف** فنقرأ في النحلة بعض القصائد فيه لابن علي، وللمؤلّف ابن عمّار، ومنه قول الأول في وصف وردة: (البحر الكامل)

" وَكَـأَنَّ وَرْدَتَنَا الـتي في الطَّسْتِ تَسْبَحُ وَهْيَ غَضَة

يـاقُوتَـةٌ حَمْرَاءُ قَـدْ طَلَعَتْ لَنَـا بِخَلِيجِ فِضَة"[2]

أو كقوله في وصف روض:(البحر الكامل)

" يَا حُسْنَ رَوْضٍ فِي عَرَائِسِ سُرُورِهِ للنَّاظِرِينَ بَوَاعِثَ الأَفْرَاحِ

فَكَأَنَّهَا الرَّايَاتُ خَضْرَا قَدْ بَدَتْ مَنْشُورَةَ الأَطْرَافِ فَوْقَ رِمَاحِ"[3]

أما ابن عمار، فقد أفادنا بقصيدة في وصف إحدى المتنزهات أثناء فصل الربيع، مفتتحا قصيدته كعادة القدامى بأبيات في وصف مجلس الشرب، ثم وصف للطبيعة ليختتمها بمدح لصحبته الأخيار في ذلك المتنزه. قال ابن عمار: **(البحر الكامل)**

" أَدِرِ الكُؤُوسَ مَعَ الأَصَائِلِ وَالبِكَرِ واشْرُبْ عَلَى نَغَمِ البَلاَبِلِ وَالـوَتَرْ

مِنْ كَفِّ أَهْيَفَ أَدْعج يَسْبِي المَهَا وَالقَضبَ بالقَدِّ الـرَّشِيقِ وَبِالـحَوَرْ

جَـدِّدْ بِهَـا وَبِرَشْفِهَا عَهْدَ الصِّبَا وَاهْزِمْ بِهَا جَيْشَ الوَسَاوِسِ والفِكرْ

.. فِي رَوْضَةٍ نَسَجَ الـرَّبِيعُ بِسَاطَهَـا مِنْ سُنْدُسٍ وَوَشَى مَطَارِفَهَا المَطَرْ

بـاكـرتُها و نسيمُـهـا متـأرجُ يُفْشِي الذِي سَتَرَتْهُ أَكْمَامُ الـزَّهَرْ

والورْقُ تُفصِحُ بِالهَدِيلِ كَـأَنَّهَا خَطْبَاءُ مُنْشِدَةٌ مَنَابِرُهَا الـشَّجَـرْ

فَمُصْفَرٌّ طَرَبـاً بِوَصْلٍ حبيبِهِ ومغـردٌ بـاكٍ أَلِيفًـا قَـدْ نَـفَـرْ

وتمايلتْ أغصانُها طـربـاً بما تُنشيهِ مِـنْ أَلْحَانِهَا وَقْتَ الـسَّحَرْ

وتَرَنَّحَتْ أَعْطَافُهـا فَتَنَـاثَرَتْ مِنْهَـا الدَّنَانِيرُ وَالدَّرَاهِمُ والـدُّرَرْ

وَلَوَاحِظُ الأَزْهَارِ تَقْطُرُ بِالنَّدَى وَالرَّوضُ يَضْحَكُ وَالغَمَامُ قَدِ انْهَمَرْ

.. هلْ رَوضةٌ أمْ جَنّةُ الخُلْدِ التِّي هَـامَ الـفُؤَادُ بِحُسْنِها لـمَّا بَهَرْ

ما إن وردْتُ على جحيمٍ قبلَها حتى دخلتُ ريـاضَها ذاتَ النَّهَرْ..[4]

---

[1] أحمد بن عمار، نحلة اللبيب ، ص، ص. 78، 79.

[2] المصدر نفسه، ص. 72.

[3] المصدر نفسه.

[4] المصدر نفسه، ص- ص. 90- 92.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وما يثير الانتباه في هذه النماذج الوصفية الثلاثة، اعتماد الشاعرين على التراث الشعري، وعلى ألفاظ الوصف القديمة، ولهذا نجد تكرار ألفاظ الزهر، والورد، والنور، والأقحوان، والروض، والقضيب والغصن، والدر، والياقوت، وما إلى ذلك، كما نلاحظ استخدام تقنية التشخيص، ونفخ الروح في عناصر الطبيعة، وهو أسلوب القدماء كذلك سار عليه المحدثون أيضا[1]، ولعل هذه النماذج تعطينا صورة واضحة عن شعر الوصف في العهد العثماني، الذي تأثر فيه أدباؤه بشعراء الأندلس، والعباسيين المفتتنين بالطبيعة بما فيها من مباهج ومحاسن، لكنهم جددوا في موصوفاتهم مما ارتبط ببيئتهم، وحياتهم الخاصة.

ومن الأغراض التي نظم فيها الجزائريون أيضا **الشعر السياسي**، الذي نجد فيه نماذج قليلة كانت حول الحض على الجهاد، وشعر الوصف للمعارك، والحكام، والرحلة الحربية، كالشعر الذي برع فيه الشاعر محمد بن علي المعروف بآقوجيل، وأحمد بن قاسم البوني، ومحمد بن أحمد الحلفاوي مفتي تلمسان، الذي نظم رجزا مطولا عن فتح وهران، وأحمد بن سحنون، وأبو راس الناصر المعسكري مادحا الباي محمد الكبير[2]، مثلما برع في الشعر السياسي الشعبي سعيد المنداسي، ونقدّم نموذجا معبرا لمحمد بن الشاهد عن الشعر السياسي وهو في بكاء مدينة الجزائر، عقب استيلاء الفرنسيين عليها، الذي منه قوله: **(البحر الطويل)**

"أمِنْ صولةِ الأَعْدَاءِ سورَ الجَزَائِرِ سَرَى فِيكَ رُعبٌ أمْ رَكَنْتَ إِلَى الأَشَرِّ

لبسْتَ سَوادَ الحُزنِ بَعْدَ المسرَّةِ وعمّتْ بِواديكَ الفُتُونُ بلا حصْرِ

رفضْتَ بياضَ الحقِّ يومًا فأصْبَحَتْ نواحيكَ تشكو بالأمانِ إلى الجَوْرِ

.. فآهٍ على جَهْدي وما بهِ منْعَةٌ وآهٍ على داريسودُ بها غَيْري

فيا عينُ جودي بالدّموعِ سماحةً ويا حزنُ شيِّد في الفؤاد ولا تَسْرِ

ويا صاحِ تدبيرُ الأمورِ لخالِقي فصبرًا عسَى عسرٌيبدّل باليسرِ" [3]

ولا يمكن أن نغادر شعر الجزائريين في الفترة العثمانية دون أن نذكر **موضوع التوسّل إلى الله تعالى بالرسول صلى الله عليه وسلّم**، وبالأولياء الصالحين، الذي شارك في نظمه شعراء مدينة الجزائر المعنيين بهذه الدراسة، إضافة إلى شعراء آخرين كأبي مدين الغوث، وعبد الرحمن الثعالبي، ومحمد العنابي مفتي الحنفية، والشيخ عبد الكريم الفكون[4]... وغيرهم، والواقع أن شعر التوسل من أغراض الشعر الديني الذي يقوم الشاعر فيه برثاء نفسه، حين يحس بدنو أجله، وليس له من الزاد إلا القليل، أو حين يكون مريضا، أو مغتربا وحيدا، فيبدأ بالدعاء وبالندب على حاله، وقد يتوسل، ويطلب شفاعة رسولنا المصطفى عليه الصلاة والسلام، والكثير من شعر المولديات، والحجازيات يتخذ التوسل، والتشوق إلى بقاع الحجاز موضوعا فرعيا لها، ويمكن أن نقرأ نماذج من شعر التوسل في كتاب مجموع القصائد والأدعية خاصة بابن الشاهد منه قوله: **(البحر الطويل)**

"بأسمائكَ الحسْنى فتَحْتُ تَوَسُّلِي ومِنْكَ رَجَوْتُ العفوَ أشْهَى مَطَالِبِي

إلـهي غَـرَفْنَا مِـنْ بِحَارِعُيُوبِـنا ذنوباً بأوْزارٍعَلَـتْ كُـلَّ جَـانبِ

---

[1] بكري شَيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، بيروت، 1986، ص. 152- 153.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، 1998، ج. 2 (1500- 1830)، ص. 256، 257، 258.

[3] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، ص.110.

[4] ينظر شعر التوسل للفكون: أبو القاسم سعد الله، شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1، 1986، ص- ص. 207- 216.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وأنتَ الغفورُ للخطـايـا بِأَسْرِهَا سِوَى الكُفْرِوَالإشْرَاكِ يُنْمَى لِرَاهِبِ

.. إلهي ونفْسي في المَلاَهِي مُجِدَّةٌ وَمَالَتْ إلَى التَّقْصِيرِفِي كُلِّ وَاجِبِ

فَدَاوِبِأَسْرَارِالـخُشوعِ سريرتِي وطَهِّرْبِدمعِ العينِ خبْثَ مكاسبي

ونَوِّرْ لنا الأبصارَوالسَّمْعَ عَافِـهِ وصَحِّحْ لنَا جِسْمًا بِجَاهِ الثَّعَالِبِي

.. وأمِّنْ مِنَ الأَسْوَاءِ سُورَ بِلاَدِنَـا وَمِـنْ مَكْـرِفتَّـانٍ لَـهَا وَمُحَارِبِ

.. وَصَلِّ عَلَى خَيْرِالخَلاَئقِ كُلِّهِمْ مُغيثُ الوَرَى يومَ ازدحامِ المَصائبِ"[1]

وله قصيدة أخرى يرجو فيها لطف الله تعالى، ومنها: **(البحر الطويل)**

"ألا يا لطيفُ يا لطيفُ لكَ اللُّطْفُ فأنتَ اللّطيفُ اللّطيفُ منكَ يشملُنا اللّطفُ

لـطيف لـطيف إنّني متوسّل بلطفكَ فـالطفْ بِي وقد نزل اللُّطْفُ"[2]

ومن توسلات ابن الشاهد لله تعالى بجاه الولي عبد الرحمن الثعالبي حتى يشفى من سقم عيونه، وضعفها: **(البحر الخفيف)**

"قَدْ قَصَدْتُ الثَعَالِبِي بَحْرَجُودٍ وَالتَمَسْتُ رِضَاهُ وَالدَّمْعُ هَامِ

ومَـدَدْتُ لَـهُ الأكـفّ بذلّ وَرَجَوْتُ الإلهَ يَشْفِي سِقَامِي

قلتُ يَا سَيِّدِي جُفُونِي سَقِيمَةٌ وَدَخَلْتُ حِمَاكَ كُنْ لِي حَامِ

.. فَبِجَـاهِ الثَّعَالِبِي يـَا إلَـهِي نَوِّرِ العَيْنَ نُورَهَا المُتَسَامِي"[3]

وننهي حديثنا عن أغراض الشعر في العهد العثماني، فنقول أنه لا تزال أغراض أخرى لم نذكرها كالشعر الاجتماعي الذي يضم الإخوانيات والرثاء، والألغاز، وشعر المجون واللهو كلها نظم فيها الشعراء الجزائريون كمحمد بن راس العين، وبركات بن باديس، وسعيد قدورة، ومحمد بن مالك، ... وغيرهم ممن اعتنى أبو القاسم سعد الله بذكر نماذج شعرهم في كتابه تاريخ الجزائر الثقافي.

3. المديح النبوي مع شعراء مدينة الجزائر(نماذج شعرية ووقفات نقدية):

المديح النبوي فن من فنون الشعر القديمة، التي بدأت بشعر الدعوة الإسلامية أثناء حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد مثله كعب بن مالك وكعب بن زهير رضي الله عنهما، صاحب قصيدة لامية العرب الشهيرة، والتي نالت شهرة كبيرة لثناء الرسول الكريم عليها، وإلقاء بردته الشريفة على الشاعر، فسميت قصيدته بالبردة، ومطلعها: (البحر البسيط)

" بَانَتْ سُعادُ فَقَلْبِي اليومَ متْبُولُ مُتيَّمٌ إثرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ"

ليتواصل مع شعر الرثاء الذي قدّم فيه الشاعر حسان بن ثابت رضي الله عنه أرقه، واستمر مع الشاعر الأموي الفرزدق، خاصة في قصيدته الميمية التي أثنى فيها على آل البيت، وعدّد الأخلاق السامية للنبي الكريم، يقول في مطلع القصيدة: **(البحر البسيط)**

---

[1] رودوسي قدور بن مراد، مجموع القصائد والأدعية، ص- ص. 3- 4.

[2] المصدر نفسه، ص. 5.

[3] المصدر نفسه، ص، ص. 31، 32.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم"

وازداد شعر المديح تطورا بعد ذلك، مع انطلاق الدعوة والفتوحات الإسلامية، والقرون التي تلتها، حتى اقترن بالشعر الصوفي مع ابن الفارض، والشريف الرضي، ولكن هذا المديح النبوي ازدهر مع الشاعر البوصيري في القرن السابع الهجري، وقصيدته المسماة بالبردة[1]، التي طورت حركة التأليف؛ فقد كثر شارحوها والمعلقون عليها: **"وبهذه الشروح والتعليقات وجدت ملاحظات علمية ولغوية قيّمة ما كانت لولا وجود القصيدة، وأثرت في الدراسات التاريخية حيث أظهر المؤلفون ما تضمنته من إشارات تاريخية، ودينية، وأثرت في الحركة الأدبية فكثر تشطيرها وتضمينها، وتخميسها، وتسبيعها، وتعشيرها، ومعارضتها، وأوجدت فنا جديدا عرف باسم البديعيات"**[2] هذا الذي ظهر في العصر المملوكي، وهو عبارة عن قصائد طويلة في المديح النبوي، كانت تنظم على بحر البسيط، وتتخذ من الميم المكسورة روياً لها، ويشير كل بيت من أبياتها إلى أحد الفنون البديعية: كالتورية، والجناس، والطباق، وبراعة الاستهلال، ومراعاة النظير، والمثل، وغيرها، وممن أسهم في نشأة فن البديعيات ابن جابر الأندلسي[3]، متأثرا باليوصيري، وصفي الدين الحلي في قصيدته (الكافية البديعية في المدائح النبوية)[4]، وابن حجة الحموي[5]، والسيوطي[6] وللمغاربة والأندلسيين دور كبير في تطوير فن المديح النبوي، والبديعيات، ولعل أشهر الأسماء القاضي عياض، ولسان الدين بن الخطيب.

وقد حفظ لنا الزمن عددا معتبرا من قصائد وموشحات في المديح النبوي في الجزائر، خاصة أثناء العهد العثماني، ومن أشهر شعرائه نذكر: محمد بن محمد العطار الجزائري(كان حيا عام 707هـ)، الذي أورد لنا المقري في نفحه بعضا منه نقلا عن كتاب العطار المسمى بـ"نظم الدرر في مدح سيد البشر"، ومن شعراء المديح الجزائريين أيضا الأكحل بن خلوف، وأبو عبد الله المغوفل[7]، وعبد الرزاق بن حمادوش.

وقد سبق أن عرفنا أن ابن عمار الجزائري أثنى على أحمد المانجلاتي وعدّه بارعا في نظم المديح النبوي، ولهذا أفادنا ببعض ما نظمه **المانجلاتي في مدح النبي صلّى الله عليه وسلّم**، وفي التشوّق إلى زيارة الحجاز، ورؤية أهله. من ذلك قصيدتان: الأولى بعنوان: **"نِلْتُ المُرَامْ"**، وهي في شكل موشّحٍ ومطلعها: (البحر البسيط)

"باللهِ حَادِي الـقِطارْ قفْ لِي بتلك الدِيّارْ وأقْرَ السَّلاَمْ

سَلِّمْ عَلَى عَرْبِ نَجْدِ وَاذْكُرْ صَبَابَةَ وَجْدِي كَيْفَ يُلاَمْ

مَنْ بَادَرَتْـهُ الـدُّمُوعْ شَوْقًا لِتِلْكَ الـرُّبُوعْ مَعَ المُقَامْ "[8]

---

[1] مطلعها: "أمن تذكّر جيران بذي سلم **** مزجت دمعا جرى من مقلة بدم"

[2] بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص- ص. 266- 267.

[3] قصيدته بعنوان: (الحلة السيرا في مدح خير الورى) إذ يقول فيها:

بطيبة انزلْ ويممْ سيد الأمم **** وانشر له المدح وانثر طيب الكلمِ

[4] مطلعها: إن جئت سلعاً فسل عن جيرة العلم **** واقْرَ السلام على عرب بذي سلمِ

[5] لي في ابتدا مدحكم يا عُربَ ذي سلمِ **** براعةٌ تستهلُّ الدمع في العلمِ

[6] وهو الذي عارض ابن حجة، ونظم بديعيته " نظم البديع في مدح خير شفيع" مطلعها:

من العقيق ومن تذكار ذي سلم براعة العين في استهلالها بدم"

[7] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، 1998، ج. 2 (1500- 1830)، ص. 248.

[8] أحمد بن عمار، نحلة اللبيب، ص،ص.28، 31.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

والقصيدة الثانية، استهلّها بقوله:(البحر البسيط)

"الرَّكْبُ نَحْوَ الحبيب قد سارَا يودُّ شوقاً إليه لو طارَا

قَلْبِي المُعَنَّى الكَئِيبُ قَدْ حَنَا إِلَى التَّلاَقِي وَطَالَ مَا أَنَا

إِذَا سَمِعْت الحمام قد غَنَا أَوْ هَبَّ ذَاكَ النَّسِيمُ أَبْكَارَا

كَمْ أَنْتَ عَنْ رَكْبِ مَكَّةَ سَاهِي فِي شُغْلِ دُنْيَاكَ وَالِهٌ لاَهِي

..يَا مَغْرِبِيًا لـطيبةَ اشْتَـاقَا مَتِّعْ بذِكْرِ الحَبِيبِ مُشْتَاقَا"[1]

أما **محمد بن علي** فقد أورد له أحمد بن عمّار الجزائريّ في نحلته قصيدةً موشّحة تبدأ بقوله: (البحر البسيط)

"بـالله طـاوي الـقفار عرّج بـذاك المزارْ حيث الكرامْ

عَرِّجْ بِـرَبْعِ الـمَعَالِي وَابْرِدْ بِذَاكَ الوِصَالِ حَـرَّ الغَرَامْ

حَسْبَ المُشَوَّقِ الكَئِيبِ أَنَّ شَمْلَهُ بالحبِيبِ لَـهُ التِئامْ"[2]

وفي كتاب مجموع القصائد والأدعية نقرأ لابن عمار كذلك قصيدة مولدية مطلعها: (بحر الرجز)

"بُشْرَى لَقَدْ نِلْنَا المُنَى بِذَا الهِلاَلِ الزَّاهِرِ

وَزَارَنَا شَهْرَ الـهَنَا أَهْلاً بِهِ مِنْ زَائِرِ

يَا حُسْنَهُ مِنْ قَـادِمٍ وَيَا لَهُ مِنْ زَائِرِ

قَدْ سَادَ عَنْ مَوَاسِمٍ بنُورِ بَدْرٍ زَاهِرِ"[3]

وكذلك قصيدة في الاستغفار والتوبة ممزوجة بالمديح النبوي قال فيها: (البحر البسيط)

"اختِمْ إلاهَ الأَنَامِ لنَا بِحُسْنِ الخِتَام

حَقِّقْ إِلَاهَ السَّعَادَةِ واختِمْ لَنَا بالشهادةِ

واعْطِ كُـلاًّ مُرَادَهُ فَفَيْضُ جُودِكَ هَامِ"[4]

والقصيدة الرابعة لابن علي موشحة وهي في المديح تبدأ بقوله:(مجزوء البحر الطويل)

"صلاة الكرامْ بطول الدّوامْ وأزكى السلامْ على محمدْ

نسيمَ الصِّبا بَلِّغْ سَلاَمِي

---

[1] المصدر نفسه، ص،ص.31، 35.

[2] المصدر نفسه، ص- ص.35- 39.

[3] رودوسي قدّور بن مراد، مجموع القصائد والأدعية، المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية، الجزائر، ط.4، 1960، ص. 80- 85.

[4] المصدر نفسه، ص. 108- 113.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

إلى المجتبى بدرِالتّمامِ

وقل بانشراحْ لذاك البطاحْ ألا عمْ صباحْ يا ربع أحمدْ

سلامٌ بهيجْ ما درّشارقْ

شَذَاهُ أريجْ مِنْ عِنْدِ شَائِقْ"[1]

وعلى منوال قصـــائد ابن عليّ نسـج **أحمد بن عمّار الجزائريّ** قصـــائد حجازية كثيرة وأخرى مولدية. ومنها قصـــيدته الموشّحة في الرّحلة ومطلعها: (بحر الرمل)

"يـا نسيمـاً بـاتَ مِنَ زهر الربَا * يَقْتَفِي الرُّكْبَانِ

احْملـن منّـي سـلاماً طيّبًا * لأهيـل البـانِ

اقْرَأَنْ مِنّي سَلاَمًا عَبِقًا * إن بدت نجدُ

إن لي قلبا إليها شيّقًا * شفَّـهُ وَجْـدُ

وفُؤَادِي يَجْتَنِيهَا حُرْقًا * وضَنًى يَعْدُو"[2]

وله قصيدة مولدية في موضوع الرّحلة أيضاً افتتحها بقوله: (بحر المتقارب)

"اِختمْ يَـا سَلاَمْ لنـا كرامهْ

بحسن الختـامْ معَ السَّلاَمهْ

بِمَنْ لِي رَبِيعُ بِهِ ازْدِهَاءُ"[3]

ولابن عمار قصيدة أخرى مديحية مطلعها: (بحر الرمل)

"مَنْ لِعَبْدٍ ضَاقَ دَرْعًا بِذُنُـوبٍ كَـالجِبَـالِ

لَيْسَ يَرْجُو يومَ يُدْعَى غَيْرَعَفْوِ ذي الجَلالِ

وَالذي قدِ اصْطَفَاهُ لِلْمَعَالِي والكمَالِ

أحمَدُ مَالِي سِوَاهُ فَهْوَ حِصْنٌ لاَ يُنَالُ"[4]

أما **محمّد بن الشاهد** فله قصيدةً مولدية، وهي تبدأ بقوله: (البحر المتقارب)

"يا غرّة اليُمن يا ربيعُ أهللت بالطّالع السعيدِ

---

[1] المصدر نفسه، ص- ص. 119.

[2] أحمد بن عمّار، نحلة اللبيب، ص،ص.16، 26.

[3] رودوسي قدّور بن مراد، مجموع القصائد والأدعية، المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية، الجزائر، ط.4، 1960، ص.85 -93.

[4] المصدر نفسه، ص- ص. 103- 107.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أنت لنا الموسمُ الرفيعُ بالمصطفى فُقتَ كلَّ عيدِ"[1]

والقصيدة الثانيه هي في المديح مطلعها: (بحر المتقارب)

"محمدُ روحُ الوُجــودِ وسرُّالأَكْوَانِ

إمامُ أصحابِ السجودِ فمــا لـهُ ثَانِ

محمَّـدُ خيْـرُالوَرَى نَـبِيُّنَــا الأواهُ

محمــدُ بدرُالسَّرَى سبحانَ من أنشاهُ

وَمثلُــهُ ليْسَ يُـرَى أثْنَـى عَلَيْـهِ اللهُ "[2]

وبعد عرضنا الموجز لهذه النماذج من القريض والموشحات في المديح النبوي، والتي يعذر في هذا المحل عرضها كاملة، أو دراستها دراسة فنية وافية، نصل إلى أنها جميعا تشترك في كونها ذات طابع ديني، ومصدر إسلامي، وروح صوفية، فالكثير منها تستدعي فكرة الحقيقة المحمدية المتميزة عن سائر المخلوقات، فالرسول الأعظم هو سيد الكون والمخلوقات، وهو أفضل الناس خلقة وخلقا، نوره يفوق كل الأنوار، هو القدوة المثلى، وهو الأحق بالحب والعشق، ولذلك كثيرا ما تُصدّر قصائد المديح بأبيات في الغزل الرمزي، والصوفي العفيف، وكان العلماء قديما دعوا الشاعر إلى أن: **"يحتشم فيه (الغزل) ويتأدب ويتضاءل، ويتشبب مطريا بذكر سلْع، ورامة، وسفح العقيق، والعذيب، والغوير، ولعلع، وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المُرد،والتغزل في ثقل الردف، ودقّة الخصر، وبياض الساق، وحمرة الخد."**[3]

وقد اعتاد الشعراء إذن تناول بعض الموضوعات الجزئية بعد افتتاحياتهم التي إما أن تكون غزلية أو في التوسل، أو في الشوق إلى البقاع الحجازية، أو تحية يوجهها إلى الرسول صلى الله عليه وسلّم، فيبدأ بتعداد صفاته الخلقية والخلقية، وتبيان أحاسيس الشوق لرؤيته، وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي عاش فيها، أو مرّ عليها، ويتبع الشاعر ذلك باستعادة معجزاته، وسيرته، وحروبه، وصفاته المثلى والصلاة عليه والتسليم في آخر الأبيات، وكثيرا ما يقابل كل هذه الصفات النبيلة، والمحاسن بما يقترن به من عيوب، وذنوب، وتقصير في أداء واجباته الدينية والدنيوية، ولهذا يجد الشاعر نفسه ينتقل من المديح إلى التوسل، والدعاء، والاستعطاف، وطلب الشفاعة من الرسول الكريم، غير أنه وإن تعددت الموضوعات والأغراض في القصيدة المديحية، لكنها تبقى ذات مضمون دلالي واحد عميق يجمع تلك الموضوعات المتشتتة وهو حب الرسول الكريم والتعبير عنه، وعموما جاءت قصائد المديح كما سبق ذكره مقترنة بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي، مما أدى بالشعراء إلى اعتماد الطابع الإنشادي والغنائية؛ لأن أكثر الشعر الذي قدمنا نماذجه كان يُنشد خلال الموالد في المساجد والجوامع، والزوايا، ومهما يكن من تكلف طبع الشعر الجزائري خلال العهد العثماني طغى أكثر في شعر الوصف، والمدح، والإخوانيات، فإننا لا نعدم صدق المشاعر، ورقة الوجدان، وحب الرسول عليه الصلاة والسلام، وحب كل ما يتصل به.

وأخيرا، استطاع شعراء الجزائر التنويع في قوافيهم، فاختاروا في حالات القصيدة العمودية، وفي حالات أخرى الموشح، لكنهم في الحالتين راعوا استخدام ألوان البديع المتعددة، كالجناس، والطباق، والتكرار الصوتي، متأثرين بالشعرين: المملوكي والأندلسي،

---

[1] المصدر نفسه، ص- ص.94- 103.

[2] المصدر نفسه، ص- ص. 70- 79.

[3] بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص. 269.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

فكان التصريع ظاهرة تتكرر في كل افتتاحية، والتلاعب بالألفاظ سمة غالبة على تعابيرهم، والتركيز على معجم فني رصين وتراثي، مناسب يقترن بمعاني الوجدان، والطبيعة، والأخلاق والدين، ومتوسلين في ذلك ببحور مركبة كالبسيط، والرمل، وهي عادة شعراء المديح؛ إذ إن البوصيري كان قد نظم بردته بالبسيط، وهيمنت حروف الهاء، والميم، والراء واللام، والدال في قوافي القصائد المنتخبة، ونلاحظ في الأخير ظاهرة التنويع كذلك في الضمائر والأزمنة، وفي ألوان البيان وأساليب التصوير تبعا لحاجات الشاعر السردية والوصفية، والتعبيرية.

هذه التفاتة متواضعة إلى جانب من الشعر الجزائري في العهد العثماني، ولا يمكن في هذا البحث التعرّض بدقة إلى جماليات المعنى والأسلوب في شعر المديح عند شعراء الجزائر، وهو مما يستدعي جهود ودراسات أكاديمية عديدة، متنوعة في المادة والمنهج.

ثبت المصادر والمراجع:

- الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2000.
- تاريخ الجزائر الثقافي، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، 1998، ج. 2 (1500- 1830).
- تجارب في الأدب والرحلة، ا أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- تعريف الخلف برجال السلف، أبو القاسم محمّد الحفناوي، تحقيق: محمد أبو الأجفان وعثمان بطيخ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط. 2، ج.2.
- رحلة ابن حمادوش الجزائري المسماة لسان المقال في النبإ عن النسب والحسب والحال، عبد الرزّاق بن حمادوش، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، المكتبة الوطنية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- شيخ الإسلام عبد الكريم الفكون داعية السلفية، أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1، 1986.
- فتح الإله ومنّته في التحدث بفضل ربّي ونعمته، محمّد أبو راس الجزائري، تحقيق: محمد بن عبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- مجموع القصائد والأدعية، رودوسي قدّور بن مراد، المطبعة الثعالبية والمكتبة الأدبية، الجزائر، ط.4، 1960.
- مختارات مجهولة من الشعر العربي، أحمد بن عمّار الجزائري، تقديم وتعليق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الجزائري، لبنان، ط.1، 1992.
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شَيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.
- معجم أعلام الجزائر، عادل نويهض، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط.1، د.ت.
- نبذة من الكتاب المسمّى نحلة اللبيب بأخبار الرّحلة إلى الحبيب، أحمد بن عمّار الجزائري، مطبعة بيير فونتانة، الجزائر، 1902، وتوجد نسخة مخطوطة منه في (م.و)، الجزائر، رقم2757.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط.1، 1998، ج. 9.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مرايا الكتابة والذاكرة:دراسة في سوسيولوجية حداثة الوعي وسؤال الرفض في مجموعة قصص (جنون وما أشبه- لنجمان ياسين) (كيف مات حامد المجنون) .أنموذجاً –

أ.م.د. فارس عبدالله بدر الرحاوي معهد إعداد المعلمين نينوى .العراق

تمهيد

الكتابة وذاكرة التاريخ

الكتابة برموزها اللغوية – يمكن تعريفها على إنها مرايا لنظام معرفي ، ثقافي ، اجتماعي ، تمثل طبقة ما في إطار سوسيولوجي خاص بها ، تمايز غيرها من الطبقات أو تماثلهم في بعض الخواص من خلال ما يجمع بينها من وعي بتلك الرموز وما يمكن أن تؤديه، وهذا يعني أن هذا النظام برموزه اللغوية يمثل ثقافة سوسيولوجية تتميز بخصوصية حضورها الجمعي في مكان وزمان معينين .

ومما هو جدير بالذكر ، أن ثمة أواصر تجمع بين اللغة والكتابة ، تعكسها مرايا مصدرها الوعي الجمعي بكليهما، فاللغة ليست مجرد أصوات رموز، وإنما كتابة وترجمة لتلك الأصوات والرموز ، ولكنهما صورة جمعية للخواص التي يتمتع بها المجتمع ، وإن الأواصر التي تجمع بينهما هي ثقافة الوعي بهما ، وهي ثقافة اجتماعية نابعة من الحراك الفعلي بين اللغة والمجتمع، فـ" اللغة ترتبط بمفهوم اجتماعي جمعي في ممارستها واكتسابها ، ففي أحضان المجتمع نشأت اللغة وولدت يوم أحس أفراده بالحاجة إلى التفاهم فيما بينهم ، كما أنها ترتبط بمفهوم الثقافة كما يحدده الأنثروبولوجيون ، فكل فرد من أفراد المجتمع يمارس مجموعة من السلوكيات المادية والمعتقدات المعنوية التي تصل إلى عقله ووجدانه من خلال اللغة التي تعتبر وعاء لهذه الثقافة"[1].

إن بين وعي الحداثة ووعي الكتابة تكمن مسؤولية وعي الخطاب الإنساني باللغة ، فالكتابة نتاج وعي مشترك – كما ذكرنا - يقوم على فهم وإدراك سوسيولوجي للفعل والتفاعل الاجتماعي بين اللغة من جانب والسلوك من جانب آخر، كما أنها انتماء لهذا التفاعل . لذا يمكن القول أن الكتابة مشكل إبداعي ينبثق من ضغط الزمن الاجتماعي بكل ماهيته ، وتكوينه الكوني في مجمل الحدث الإنساني ، فهو تاريخ بين من يصنعه ، وبين من يكتبه .

إن القصة والرواية بوصفهما خطاب يمثلان انعكاساً سوسيولوجياً لبنى اجتماعية متمركزة في حالتها الحياتية وطرق معيشتها، لذا ، فإنهما خطاب تاريخ واقعي أو متخيل ، ولكنه لم يعد قصة أو رواية منقولة ، وإنما هو متخيل تاريخي ، ومشهد متعدد الصور والاتجاهات ، إذ يتمتع بخواصه الحدثية، من خلال توالي الأحداث والشخصيات، وتنوعهما وارتباطهما بالزمان والمكان . وإن حقيقة هذا المتخيل " يدفع بالكتابة السردية التاريخية إلى تخطي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها ، ثم أنه

(1) اللغة والثقافة ، د. كريم زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط2 ، 2010 ، 57.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

يفكك ثنائية التاريخ والرواية ، ويعيد دمجهما في هوية سـردية جديدة ، ..... باحثة في طياته عن العبر المتناظرة ، والتماثلات الرمزية ، والتأملات ، والمصائر ، والتوترات ، والتجارب ،والانهيارات القيمية ، والتطلعات الكبرى "[1].

أما من حيث خواصه الفكرية، فإن الخطاب الروائي يتفاعل مع المستجدات الحياتية اليومية للمجتمع، وذلك من خلال تفاعل البنى والعلاقات المتشكلة في بنائها السوسيولوجي الثقافي، إذ إن معيار العلاقة بين الشخصية أو النموذج الذي يختاره الروائي وبين التشكيل النصي في القص مبني على أساس تكوينه الاجتماعي المتعارف عليه، وهذا يعني أنه مؤسس – غالباً- على التكوين السوسيولوجي لثقافة الفضاء الجمعي لمجتمع ما، في مكان وزمان ما، وهو " حالة فضاء محددة تاريخياً في الزمان والمكان، والحالات الخاصة التي توجد عليها فضاءات ثقافية مغايرة، ذات تواريخ نوعية أخرى، هي علاقة النموذج النظري العام بالصيغ الممكنة لتحققه في المكان والزمان، من دون أن ننسى أن النموذج بدوره لا يبنى إلا انطلاقاً من معاينة هذه الصيغ أو تلك، أو هذه الحالة أو تلك ، التي يبدو عليها الفضاء الثقافي في هذا المجتمع أو ذاك، أو في هذه الثقافة أو تلك "[2] .

وعليه .. فإن السؤال الذي نعنيه في التاريخ يتجلى في ما قبل ، في ما بعد الكتابة السوسيولوجية للمجتمع ، وينحسر في أتون السرد في القص العراقي ، كما ينطلق من مسارات القراءة الحدثية لهذا القص في خضم مفاهيم سوسيولوجية حتمية التكوين، والانبثاق من تيارات الوعي الجمعي .

ولما كانت مجموعة القاص نجمان ياسين مبنية على التوالف الحدثي والتوثيقي في ما يسميه (جنون وما أشبه) ، فهي صور متعددة الاتجاهات وفق تعدد الأزمنة ومكاناتها ، تحكمها سوسيولوجيات متنوعة في القص الروائي ، كما يحكم الكثير منها وعي مقصود ، وهذا ما جعل الكتابة عند نجمان ياسين ترجمة لذلك الوعي الذي يمثل (المسكوت عنه) في غاية القص .

لقد أرّخ القاص والروائي نجمان ياسين ما غفل عنه التاريخ الروائي العراقي في مجموعة قصصية كبيرة ، ضمت بين طياتها عدداً كبيراً من قصص المجانين ، وما أشبه بسلوك المجانين ، وقد اخترنا قصة (كيف مات حامد المجنون) بوصفها صورة من صور ذلك المسكوت عنه .

ومن هنا ، فإن (جنون وما أشبه) هي مجموعة من جنون الأسئلة الخاصة، الخارجة عن حالة الواقع في الأحوال الاعتيادية، تكمن أجوبتها في المغزى السردي التاريخي الذي طرحه نجمان ياسين، وهو أسئلة تنبثق من حتمية الوعي بجوابها المسكوت عنه ، عندما يصبح السؤال منفى الجواب نفسه.

ولكن .. كيف يكون السؤال عندما ينبثق من إشكالية الجنون نفسه، وعندما ندرك أن زيادة الصراعات النفسية ، والقلق الذي يعيشه الإنسان في عالم اليوم ما هو إلا نتيجة تلك الصراعات التي تترك وراءها آثارها السلبية على الفرد والمجتمع ....؟

وهنا .. يجب أن نتحرى عن درجة الوعي الجمعي من حيث حضوره أو عدمه في هذا السؤال، وهو سؤال الراوي، وسؤال المجتمع الذي يمثله نيابة عنه، وبكل ما يحمله من تكهنات ونتائج في عملية الجواب.

والسؤال ... هل يمكن أن يكون الجواب حينئذ بحد ذاته هو الجنون نفسه ، ليصبح في خضم تداخلات الحدث إشكالية داخل / خارج حالة الجنون ...أم أنه جواب الفوضى اليومية التي يعيشها العقل الإنساني ...؟

---

(2) المحاورات السردية، عبدالله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2012 ، 194.

(3) في سوسيولوجيا الخطاب ، من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل ،د. عبالسلام حيمر ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، 363.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

هل هناك مصالحة إدراك حقيقي بين العقل الإنساني السليم والجنون الحقيقي ، بوصفه مرضاً يعي به صاحبه بسبب ما يتركه المجتمع عندما يقولون له (أنت مجنون أو عندما يلقبونه بكلمة مجنون) ، أم أن الجنون لا يولد إلا من ذات العقل السليم وسط مجتمع يعيش في حالة فوضى ، فيرفض المجنون تلك المصالحة ليصنع مجده الموعود به ، ويصبح في حالة من الحالات في خانة المبدعين ، فيدخل التاريخ ... ؟

وآخر الأسئلة :هل يمكن وضع المجانين ومنهم (المبدعون) وبكل مستويات جنونهم في خانة واحدة إذا علمنا " أن الجنون كدرجة عليا من درجات الفوضى في التفكير – يفسره شيطان أو روح خبيثة ، والعبقرية – كدرجة عليا من درجات التنظيم العقلي والهروب من التشوش – تفسر بنفس السبب وهو وجود شيطان أو روح "[1].

كل شيء ممكن، إذا ما حدث تهجين بين أنظمة عمليات السؤال، وبين أنظمة عمليات الجواب، ولربما يقود ذلك التهجين إلى تصادم الرؤى مع الواقع، بين المعلن والمكبوت.

إن ما بين الكتابة والتاريخ ذاكرة تتزاحم على عتبتها الوقائع بكل تفاصيلها، فتحفر فيها فصولاً من حياتنا وحياة الآخرين ، تبدو ظاهرة تارة ، ومخفية تارة أخرى، ونحن نبحث في الجوانب المخفية أكثر مما نبحث في الجوانب الظاهرة المعلنة ، لنحيل استنتاجاتنا على ما نكتشفه ، لا على الجاهزية الحاضرة.

المبحث الأول: كتابة الذاكرة وسوسيولوجيا الوعي الجمعي

في انتظار حامد المجنون ...!

تبدأ عتبة النص بالسؤال ، وهو دالة يكمن وراءها عدد من الأسئلة والأجوبة ، فلا يتوقف السؤال عند حدود أداة الاستفهام (كيف)..... مات حامد المجنون ؟ بقدر تعلقه بوجود حامد المجنون نفسه ، فحامد صوت للزمان والمكان ، وتجسيد لحياة واقعية في دكة بركة ، وموته قد يكون لغزاً ، وقد يكون إيماء يكشف عن وعي ثقافي جمعي ، أو تعبيراً عن فداحة الاغتراب الإنساني في ظل قسوة المجتمع أو السلطة ، وهذا ما جسده حامد في روايته الأخيرة التي قصها لأهل محلته .

يطرح نجمان ياسين في أول حوار يقصه في قصته (كيف مات حامد المجنون) ذاكرته الجمعية من خلال بعد المكان الجمعي عبر ثنائية (الراوي وأهل المحلة) ، وهي ثنائية مركبة من وعيين ، الأول يتمثل بوعي الراوي وهو القاص نفسه كشاهد على الأحداث ، والثاني يتعلق بوعي أهل المحلة بحامد المجنون ، في منظومة تجمع بين ثقافة وعي الراوي وثقافة وعي المجتمع في ظل مكونات ثقافية واجتماعية ونفسية تشكل بكل أبعادها مرجعيات القص .

يبدأ القاص من فضاء محلة (دكة بركة) ، حيث السكلة التي أحيطت برزم الحطب وأكوام الخشب ، ففي تلك المحلة الشعبية اشتهرت نساؤها بصنع الخبز الموصلي اللذيذ باستخدام التنانير الطينية التي تسجر بالحطب وقطع الأخشاب ، ولما كان الحوار يعكس صورة المكان وبيئته وطبيعة مجتمعه بوصفه المادي قبل الفني لأنه – أي المكان – يشكل جزءاً هاماً من التاريخ

(4) التحليل النفسي للجنون ، سمير عبده ، دار الكتاب العربي ، سورية ، ط1 ، 1991، 10 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الخاص لأي عمل[1]، فإن الكاتب نقل لنا أجواء الحوار بكل بساطته ، حيث كان الفصل شتاء والبرد شديداً ، ورجال دكة بركة جالسين في سكلة الخشب وقد أوقدوا ناراً لتدفئ أجسادهم ، فيقول الراوي[2] :

- " جلسنا في الجمعة الأخيرة ، ننتظر حامد المجنون .

كان أبي يقول :

- نحن المجانين ، وحامد هو العاقل الوحيد بيننا !

وكان خالي يوافقه الرأي بقوله :

- حكاياته ، حكايات عاقل !

بينما كان صوصي أبو الزمايل ، صديق خالي ، ما يفتأ يردد :

- أكاد أحفظ تعليقاته عن ظهر قلب ".

لقد اعتمد الكاتب في قصته منذ بدايتها على وعي الذاكرة الزمنية / المكانية وما حدث فيها ، والتي تمثلت في (الجمعة الأخيرة) ، وهي إحالة ذكرية لزمن موصوف يحده مكان الحدث بكل تفاصيله ، حيث يقوم السرد القصصي على مستويات عديدة ،منها ، المستوى التركيبي (النحوي) الذي تجسد من خلال الأفعال التي استخدمها (جلسنا ، كان) ، وبقدر ما هي أفعال ذات دالات زمنية ماضوية تشير إلى زمن وقوع الحدث، فإنها في حوارية السرد القصصي تعتبر الخطوة المباشرة التي تهتم في صنع الوقائع (الحدث) قبل أن تصنع الحكي ، وهو أسلوب يقوم على صنع الحدث / الصورة التي تمكن القاص من تغطية مساحات كبيرة من مناخات الحدث في الحياة اليومية ، وتتجاوز في كل جوانبها أشكالها المادية[3] ، وهي في زمنيتها الماضوية ، وبتوصيف يوم الجمعة بـ (الأخيرة) منح الكاتب الزمن مرجعية تجسدت في صورة جلسة (انتظار) قدوم حامد ، وهي مرجعية زمكانية تسعى إلى نقل الحدث / الصورة الاستذكارية التي تقوم على استرجاع الحدث كبنية يعمل عليها الحوار بوصفه لغة حركية تستكمل فعالية الحدث في كونه ذاكرة .

إن تكرار الفعل (كان) يعكس في هذه الصورة " ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه . إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عالمه في الذاكرة . إنها تخيله ومتخيله "[4]، وهي ذاكرة زمنية، حين **تخيله** تشير بوضوح إلى العلاقة الفعلية بين الفرد والواقع المادي التي ينهض بها المتخيل في الذاكرة . **ومتخيله** ، لتشير في الوقت ذاته إلى (الاستقلالية) في إطار الكتابة به[5]، وهذا ما سعى إليه نجمان ياسين حين استذكر الحدث والحوار معاً ، فـ"الزمن يمس جميع نواحي القصة : الموضوع والشكل والواسطة ، أي اللغة "[6] ، وهذه الأخيرة تعطي زمن الذاكرة أبعاده في الحضور ، وهو يداعب الحواس والخيال ، حيث يحاول الراوي – وهي محاولة مستعصية إلى حد ما – " أن يضع نسخة من الحقيقة الواقعية ، وكثيراً ما يكون ذلك هو الهدف الذي يضعه نصب

---

(5) الرواية والمكان، ياسين النصير،الموسوعة الصغيرة (57) وزارة الثقافة والإعلام،العراق،شباط 1980، 15.

(6) جنون وما أشبه ، د. نجمان ياسين ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط1، 2012 ، 95-96.

(7) ينظر:صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر:عبدالستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981، 114 .

(8) في معرفة النص ، يمنى العيد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3، 1985 ،13.

(9) المصدر نفسه .

(10) الزمن والرواية ، أ.أ.منلاو ، ترجمة ، بكر عباس ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1997، 39.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

عينيه وما هو ببالغه ، لأن الحقيقة ليســت لفظية . فهو لا يســتطيع التوجه إلى الحواس مباشــرة ، وعليه أن يداعب الخيال ، والخيال الذي يتلقى المعنى بعد منزلتين عليه بدوره أن يترجم الرموز الكيفية للغة – وهي رموز تحمل قيماً مختلفة لدى كل قارئ – إلى ردود فعل عاطفية وعقلانية تحدث وهماً من الانطباعات الحسية "[1] .

إن لحظة استذكار الزمن كانت الجلسة (يوم الجمعة الأخيرة) والكاتب هنا ينقل لنا نسق اجتماعهم الأسبوعي القائم على الحوار العام بين الجالســين ، وهم ينتظرون قدوم حامد المجنون إليهم ، وبين لحظات انتظارهم ومجيئه كان الحوار بينهم يؤكد على أن حامد المجنون ليس مجنوناً في الواقع ، وأنه العاقل الوحيد بينهم ، وأن كل حكاياته تثبت أنه عاقل ، وأنهم يحفظون كثيراً من عباراته وتعليقاته ، فقد كان الصبية يسألون أهاليهم عن مغزى تلك الحكايات التي لم يفهموها.

إذن، المنتظرون لقدوم حامد وصفوا أنفسهم بالمجانين ، ولما كان الجنون مرضاً عقلياً يتميز صاحبه " بصفتين أساسيتين هما قلة الذكاء ، وعدم القابلية على التكيف الاجتماعي والفكري "[2] فهل يعني أن حامد المجنون لم يكن متخلفاً عقلياً ، وأن جنونه يعني تفوقه العقلي بدليل أن حِكَمَه لم يفهمها الآخرون ، وهل أن تفاعله معهم وتفاعلهم معه ، وتكيفه في العيش معهم اجتماعياً وفكرياً يكفي أن يكون دليلاً على عدم جنونه ...؟

في الجمعة التي ســبقت هذه الجلســة ، كان حامد جالســاً معهم حول النار التي أوقدوها كعادتهم ، وقد التفّ بعباءته المغزولة من وبر أبيض ، متدثراً من برد الشــتاء ، ومن المعروف لدى عامة الناس وما يتناقلونه فيما بينهم أن المجانين لا يتحسســون بالبرد شأنهم شأن الأطفال والسفهاء ، وهذا ما يدل على أن حامداً لم يكن متخلفاً عقلياً ، وأنه ليس مجنوناً، ولربما كانت حكايته الأخيرة في تلك الجمعة وبيان شــخصــيته وهيأته وطريقة حكيه دليلاً على تفوقه وتميزه ، ففيما ينقله الراوي عن حامد أنه قال لهم[3]:

– " اليوم سأحكي لكم عن الجمّال وجماله وحماره .

تعلقت عيوننا بشفتيه ، ووضعنا آذاننا بين يديه.

عدل من كوفيته ورتب وضع عقاله ، وعبّ من دخان غليونه الذي كان من شيح أصفر وصفه أبي بأنه عجبة للناظرين "

وروى لهم حكايته التي تتلخص بأن الجمّال كان يســير قافلة إبله في تجارة بين الريف والمدينة ، ولكنه كان قد جعل قائد القافلة حماره الأعور يقودهم ذهاباً وإياباً طوال ســنوات عديدة من الجوع والعطش والضــرب ، وهذا مما جعل قافلة الإبل في استياء وحقد عليه ، وعدم مسامحتهم للجمّال وهو يطلب السماح منهم قبل موته .

فيقول الراوي : " حينذاك نظرنا إلى بعضنا نحن أولاد الحي العتيق ، وكتمنا ضحكة اختفت في أعماقنا "[4].

لقد حاول الراوي أن يخفي نفســه في ذات الحكاية التي رواها حامد ، وفي حقيقة الأمر كان حامد راوياً ما أراد أن يرويه الراوي نفسه ، فكان تخفيه يقوم على أساسين :

---

(11) الزمن والرواية ، 41.

(12) أصول الطب النفساني ، د. فخري الدباغ ، جامعة الموصل ، ط2 ، 1977 ،

(13) جنون وما أشبه ، 96.

(14) جنون وما أشبه ، 98 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأول – الأســاس الفني الذي يقوم على لعبة الكاتب الراوي في طريقة الروي والوصــف وهي لعبة حضــور الزمن ، الذي اعتمد " على أن إسقاط الموقع الذي منه ينهض القول يعني إسقاط الاجتماعي الذي هو نطق الفني ولعبته الإيهامية "[1] في طريقة القص ، وهو يبدأ من لحظة تتعلق بين زمنين ، الزمن الحقيقي للحكاية ، والزمن الذي يقص فيه حامد حكايته ، وبين الزمنين يقوم وعي الذاكرة الجمعية واســتنهاضــها من معين المغزى والقصــد ، وبما كانت تهدف الحكاية التي رواها حامد ، وما آلت إليه بدليل الوعي الجمعي للحكاية ذاتها ، فيما قصده حامد في حكايته .

إن أثر الوعي الجمعي يبدو من خلال الضحكة التي أخفاها الســامعون للحكاية، وهذا ما نهض بالحكاية إلى منطق الترابط بين نصــين، نص الحدث الحقيقي ونص الراوي، من "موقع حاضــر في النص لأنه خفي . حضــور الموقع في أثره هو خفاء الكاتب / الراوي في النص القصــصي ، وهو خفاء صــاحب القول ، المتكلم الذي نصــغي إليه في شــخصــياته وفي علاقته بها، وفي توجه كلامه إلى ســامع خفي وحاضــر أيضــاً في أثره الذي هو اختلافه ، وربما تناقضــه، وبالتالي الذي هو دينامية الكلام / الحوار بين شــخصــيات العمل القصصي "[2].

قد يكون اختيار الحكاية التي قصها حامد على الجالسين ليست من باب الصدفة ، ولكنه اختلقها في لحظة وعيه بالواقع، فكانت إجابة واعية للمجتمع الذي يحيط به ، وللحالة التي يعيشها في خضم صراع اجتماعي وثقافي، فاستطاع من خلالها إيصال فكرة تفوق الوعي المقابل له، لتشكل بناء لم يعهده العقلاء الذين يعيشون معه .

إن حامد المجنون على وجه الحقيقة المخفية والمبطنة داخل لغة النص ، بطل مقهور كما رســمه الكاتب نجمان ياســين ، ولكنه في ذات الوقت يحاول وبكل وعي أن يتحول إلى بطل يمثل أنموذجاً خارج هذا الوعي الذي يتجاهله ، لافتاً النظر إلى وجوده المنكر بينهم.

لقد مثلت حكاية حامد معنى حقيقيا عن معاناة أقل ما فيها أنها جســدت " نموذج المثقف المضــطرب الذي يحلم كثيراً بالحرية ، لكنه أيضــاً المســتلب وجودياً إزاء أســئلتها ، حيث تظل ذاكرة القمع حاضــرة بكل قســوتها وتلصــصــها ، والتي تســبغ على المكان صفة (المكان المعادي) مقابل ما يصنعه المكان الاستعادي من أحاسيس إيهامية وتعويضية للمكان الأليف الغائب ، وهذا التقابل يفجر هواجسه إزاء ما يثير وعيه الشقي الملتاث بالحنين والخوف والقلق "[3].

كل ذلك يعود للمغزى الذي حملته القصــة ، ومتانة الحبكة التي تمتعت بها ، فالقصــة تنهض على مقومات عديدة ، فكرية واجتماعية وثقافية وسياسية ، وهي تطرح أسئلتها بصورة غير مباشرة :

(كيف استطاع الحمار الأعور قيادة القافلة وهو أصغر منهم حجماً، و لا يرى العالم إلا من جهة واحدة ...؟

وكيف استطاع أن يقنع الجمّال وهو صاحب هذه القافلة ومالكها ومُسيّرها بقيادته لسنوات طوال.....؟

وكيف صبرت جميع الإبل على تحمل هذه القيادة ، وفيها من هو أكفأ منه ، وهي أكثر منه عدداً وعدة في قوتها... ؟؟؟)

---

(15) الراوي الموقع والشكل، يمنى العيد، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، ط1 ، 1986 ، 57.

(16) نفس المصدر السابق ، 57.

(17) مراثي المكان السردي ، قراءة في فضاءات الرواية العراقية ، علي حسن الفواز ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2012 ، 51.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لقد كشف الحوار – " بوصفه المضمون الواقعي للوعي الجماعي " [1]- الذي دار بين الإبل وصاحبها قبل موته عن المأزق والصراع النفسي والحياتي والاجتماعي الذي كانت تعيشه الإبل مع الحمار الأعور الذي حكمها من جهة ، ومع ذكاء ودكتاتورية صاحبها في اختياره الحمار قائداً عليها ، وعدم السماح لها بتغيير هذه القيادة .

كانت ضحكة أولاد الحي مختفية في نفوسهم ، ليس استهزاء بحامد ، ولا استخفافاً بما قصّهُ عليهم ، ولكن استغراباً ودهشة من الكيفية التي استطاع حامد (المجنون) أن يجعلهم ناصتين له ، وكأنه يقصدهم في جنونه / قصته. وفي الوقت ذاته استطاع حامد أن يكتم تلك الضحكة ، ويزرع في نفوسهم الخوف والتحسب من شيء لم يتوقعوه .

لقد عاش حامد القلق والخوف (بتحسب) ، رغم أنه كان يبدو بلا مبالاة ، ولكنه استطاع أن ينقل إحساسه هذا في نفوس من كانوا يعيشون معه ، إحساس جعلهم يترقبون مجيئه ، ويعايشون مجلسه بتحسس وترقب وخوف، وربما كانت الحالة مليئة بالتناقضات الاجتماعية، والكثير من جلساء حامد يدركونها، ولكنها بمحض إرادتهم مقبولة ، لسبب واحد يكمن في وجود حامد نفسه، وهذا هو الوضع المحير بين حتمية قبول حامد أو رفضه.

المبحث الثاني: الذاكرة وسؤال الدهشة في وعي الوجود

عندما تنام بقرة حامد ...

وفي انتظار حامد يذكر الراوي :

" والآن أتذكره وهو ينهر صبيان الحي الذين تمرسوا في مشاكسته . الصبيان يصرخون:

حامد بقرته نامت "[2].

لكن حامداً كان يعرف كيف يسكتهم ، أسئلة حامد تروي ما كان يحدث في داخل بيوت الحي ، فهو ساكن معهم ، يعرف خلجاتهم ، وأسرارهم ، (بقرة حامد) كانت تعني وجوده في بيوتهم ، الصراع بين حامد العاقل ، ومجانين الحي الذين لا يعرفون شيئاً من الحياة غير الأكل والشرب .

لقد كان جنون حامد في صورة ما يمثل الوعي الشعبي الجمعي الذي كان يعيش في دواخل الناس، وإن لم يشعر به هذا المجموع، ولكنه حقيقة قد لا تبدو ظاهرة ، ولكن حامداً استكشفها من سلوكهم، فبدا حامد مجنوناً (ظاهرياً) في رأيهم ، ولكن حقيقة عقله من جنونه تبدو في أسئلته، إذ كانت أسئلته عن البقرات التي تعيش في بيوت المحلة لغزاً وحيرة، وهذا ما منح شخصية حامد أهمية تتجاوز الجنون الذي نعت به .

حامد كما وصفه الراوي كان لغزاً حتى في شكله ، وهندامه ، فـ" شارباه السوداوان كالفحم ، يقفان وعيناه الماكرتان تتحركان وهو يهمس بنبرة باردة ومتشفية :

---

(18) نقلاً عن : النقد الروائي والآيديولوجيا ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، 108.

(19) جنون وما أشبه ، 98.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

"هل سألتم آباءكم عن البقرات في بيوتكم ؟ وهل تنام ؟ وكيف تنام ؟ وعلى أية جهة تنام؟ وهل ترفع سيقانها عند النوم ، أم تجعلها مغلقة ؟ اسألوا الثيران في بيوتكم عن البقرات الجائعات؟"[1]

كان حامد مُقلِقاً في أسئلته ، مُدهشاً في عموم أفكاره ، مرة يبدو سياسياً فينشر أفكاره عن طريق روايته للحكايات المتنوعة التي يُفهم مغزاها مباشرة ، ومرة بالنصح والإرشاد ، فذات يوم كان ينصحهم أن يصبغوا أبواب منازلهم باللون الأحمر، كما كان يفعل أحباب الزعيم الأوحد في البلدة ، ويطلب منهم أن يضعوا شارة المطرقة والمنجل ، فيبدو أمامهم وكأنه يساري شيوعي الاتجاه ، وحينا يتهجم على الصاغة البرجوازيين، ويتساءل عن المساحات المتروكة خلف دكاكينهم ، وغلق أبوابهم عندما تدخل النساء الجميلات عليهم ويتوارين وراء الجدران .

لقد وصفه أهل محلة دكة بركة بالماكر والداهية ، وقال عنه آخر أنه (حكيم وجفجير البلد) دلالة على رجحان عقله ومعرفته بالناس وعلاقاته الكثيرة معهم فلا يردون له طلباً ، ورأى بعضهم أن في حكاياته (طعم النار اللاسعة) فهو ناقد لكل سلوكهم وتصرفهم ، ولعل هذا ما جعل خال الراوي يقول عنه معجباً به ، ومستغرباً من سلوكه :

" لا يمكن أن تصدر هذه الأقوال عن مجنون !"

وفي ذات الوقت ، كان حامد معروفاً بكل تناقضاته السلوكية ، معروفاً بمراودته الملاهي وفسقه وفجوره ، ومعروفاً بورعه وتقوته وصلاته في أكبر جوامع البلدة.

ينقل الراوي عن أبيه :

- والله ، حامد يعرف كيف يعيش حياته، تصوروا ، ينهض في الصباح منذ الفجر ليؤدي الصلاة ، ويستمر في أداء الفروض طوال أوقات الصلاة ! وفي الليل بعد أن يؤدي صلاة العشاء، يقصد الملاهي التي تعرفه ، ليعطي جسده حقه !

يبدو من الحوار المتقدم ، أن سلوكية حامد وتصرفاته اليومية قد اعتاد عليها الناس ، ولم تقابل بالاستهجان من قبل مجتمع محلته (دكة بركة) ، وكأن مثل هذا السلوك شائع بينهم، بدليل أن رجال المحلة كانوا يجالسونه ويشاركونه الأحاديث ويستمعون إلى كل ما كان يقصه عليهم ، ولم يتخوفوا منه ، وأن صبيانهم كانوا يجالسون حامداً ويخالطونه ، وأنهم كانوا يدفعون عنه أذى الأطفال الذين ينعتونه بالمجنون .

لقد بقي الناس في حيرة منه ، ويتساءلون عما إذا كان حامد مجنوناً حقاً أم لا ، يتساءلون عما إذا كان الله تعالى سيحاسبه على أعماله وهو في رأي الكثير ومنهم جدة الراوي (زنديق وخبل) ، ولكنهم يعرفونه مجنوناً ، فمما ينقله الراوي عن أبيه أنه سأل جدته :

- لا جناح على المجنون ! أم أن عليه جناح يا أمي؟[2]

لم تجب الجدة ، لأنها تدرك أن السلوك الشائن مرفوض ، وفسق حامد ومجونه لا يبرره جنونه ، فالصلاة والخمر لا يجتمعان في إنسان مؤمن ، وسيرورة الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت – وفي أي وقت - تنطلق من ماهية ما تأسس في الذات ، ولما

---

(20) جنون وما أشبه ، 98.

(21) جنون وما أشبه ، 98- 100.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

كان ما تأسس من الثوابت التي لا يختلف عليها عموم المجتمع ، فهي سلطة الفعل والسلوك في حياة المجتمع والقانون الحياتي المتعارف عليه .

لذا ، فإن حامداً يحمل في ذاته ما تأسس في ذاته من موجهات سلطة الدين ، ولما كانت الصلاة أمراً لا يختلف أحد في وجوب تأديته ، فإن صلاة حامد – كما يرى حامد نفسه – سلوك ديني اجتماعي لا يريد حامد أن يظهر أمام الناس وكأنه لا دين له ، هذا من جانب .

ومن جانب آخر ، فإن لهو حامد وفسقه ومجونه فعل ينطلق من مركز آخر ، وسلطة أخرى ، فعل يتمركز في سلطة الحياة اليومية وهي تجاري الذات خارج سلطة العقيدة , وهي سلطة مضمرة تتخبأ داخل النفس ، تبدو وكأنها محايدة ، لا تميل إلى الصراع لتحافظ على ديمومة صلاتها مع الآخرين ، وهي بذلك تبدو وكأنها ثقافة سلطة اجتماعية مسالمة ، تسعى إلى ممارسة الحياة بشكلها الطبيعي من خلال فعلين متناقضين ، ولكنهما ينطلقان من تمركز سلطات حتى وإن كانت متناقضة في الفعل والاتجاه " إذ ما يزال الجامع يمارس دوره القوي والفاعل في الثقافة وفي الحياة على الرغم من وجود قوى فكرية معاصرة وتحديثية في تأليف نسق ثقافي – حياتي معاصر "[1].

إن العلاقات التي تنظم فعل هاتين السلطتين تكمن في ممارسة المجتمع لهذا الفعل المزدوج بالتناقض ، وتوافقه رهبة ورغبة به ، وعدم محاورته في ماهية هذا التناقض ، فحامد في كل سلوكه كان متفاعلاً مع واقع أبناء جيله ، ومتماثلاً معهم في اتجاهاته السالبة والموجبة ، ولعل هذا ما جعل حامد لا يتوانى عن أي فعل شاهده أو سمع به أن يفعله .

لقد عاش حامد حياة قسرية كما كان يتصور نفسه ، لذلك فهو يعيش حياته التي قد لا يعرفها حتى المقربون منه ، فحامد المجنون كما يلقبونه يشكل (قوة) تعيش في دواخله ، وبما أن جنونه مرض عصابي وليس تخلفاً عقلياً ، بدليل الحياة الطبيعية التي يعيشها مع الآخرين ، فإنه يشيد " بنية وقائية حوله مما يفيد لا في حجبه عن الأنظار فحسب بل الغوص به أيضاً عميقاً بحيث لا يمكن عزله في صورته المجردة "[2].

إن تشييد هذه البنية الوقائية من قبل حامد لا يمكن عدها تجاوزاً للواقع ، إذا علمنا أن حامداً صاحب حاجات إنسانية كثيرة ، تكمن في الكيفية والطريقة التي يمكن له أن يختارها للعيش مع الآخرين ، وبما يؤمن له استمرار الاتصال بهم .

ولما كانت رغبات الآخرين لا تتجانس مع رغباته ، فإن حامد المجنون عصابياً يسعى جاهداً - ولو مظهرياً - إلى هذا التجانس الشكلي بينه وبين الآخرين ، فتركز حاجاته " حول رغبة في الألفة الإنسانية الحميمة والرغبة في ((الانتماء)) . (و) سيكون النمط المطاوع ، بسبب طبيعة عدم التجانس في حاجاته ، ميالاً إلى تجاوز تقدير تجانسه والمصالح التي يشترك فيها مع أولئك الذين من حوله وسوف يتغاضى عن العوامل الفارقة بينه وبينهم "[3].

إن صراع الداخل / الخارج بين حامد المجنون ومن كان حوله جعله يبحث عن القوانين الحياتية التي تمكنه من العيش معهم بأمان ، فحامد كان عاقلا في داخله ، وتغاضيه عن كل ما كان يقلقه " لا يعود إلى سوء تقديره للناس بهذا الشكل لجهله أو

---

(22) شحنات المكان – جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية،بغداد، ط1، 2011، 22.

(23) صراعاتنا الباطنية – نظرية بناءة عن مرض العصاب – د. كارين هورني ، ترجمة : عبدالودود محمود العلي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1988 ، 36.

(24) صراعاتنا الباطنية ، 38 .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

غبائه أو عدم قدرته على التمييز ولكنه يتأتى بسبب حاجاته القسرية "[1]، فهو يتصور أن من حوله أقوى منه ، فكان لابد أن يشكل قوة أمامهم .

لعل هذا التناقض في سلوكية حامد كان يمثل بداية مرحلة من المراحل السياسية والاجتماعية في العراق ، وفي الموصل بالذات ، إذ تمثل بكل تناقضاتها ما بين الأعوام 1958 - 1963 والثورة على الحكم الملكي في العراق وتسلم الشيوعيين السلطة ، ورفع شعارات القيادات العمالية آنذاك ، فبدت سلطة الثقافة الفكرية السياسية تتسلل إلى البنى الفكرية التي تأسس عليها المجتمع آنذاك ، فكانت ذات تأثير على عموم سلوكيات المجتمع بما تحمله من أفكار ورغبات بغض النظر عن الحوار ، أو فيما تحمله من جوانب سلبية أو إيجابية.

المبحث الثالث: الذاكرة ومحنة سوسيولوجية أسئلة الرفض

جمعة السؤال الأخير:

من يرفض الجنون في عالم اليوم ...؟

هل الجنون قناع ومناخ لتمرير أمور تبقى عالقة في الذاكرة ...؟ كما يعزو ذلك نجمان ياسين في كتابته لعدد من قصص الجنون ..؟ أم أن الجنون مرض يصيب البعض ولا يصيب الآخرين ..؟ هل أن العالم اليوم يعيش في حالة جنون ... كيف ولماذا ...؟

إنّها أسئلة محنة مجتمعات متقدمة أصيبت بالجنون ، بعد أن صعب عليها توسد العقل ، والعيش في كنفه .

يذكر الراوي أنه كان جالساً مع أولاد الحي حول النار الموقدة التي يتراقص شعاعها في عيونهم القلقة ، ينتظرون حكاية الجمعة التي سيقصها عليهم حامد ، لكن مجيء حامد مريضاً يشكو من ألم في قلبه ، وهو ممسك بطنه ، غيّر أجواء الجلسة الحكائية إلى جلسة أسئلة ، إذ سأله أحد الجالسين :

- " هل الجنون طيب يا حامد ؟ قل لنا لنصير مجانين إن كان طيباً .

قال حامد المجنون :

- هو طيب لولا هؤلاء العجايا !

وأشار إلى الصبيان الذين كانوا يتربصون خروجه من – السكلة – منتبذين أحد الجدران لمنزل عتيق ....

وبغتة سأله أحدنا :

- متى جننت يا حامد ؟ وكيف جننت ؟

.....

ألح الولد : أخبرنا عن سبب جنونك ! يقول أبي إنك كنت تاجراً ثرياً وأفلست تجارتك ، وقعدت على الحديدة .

---

(25) صراعاتنا الباطنية ، 38.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ابتسم حامد ، ولا أعرف لم أحسست أنه يسحب ابتسامته بصعوبة ، وقال :

– أنا تعبان ، تعبان.

إن الشخصية المحورية في هذه القصة التي تتمثل بحامد المجنون تبدو من خلال سكوتها وعدم إجابتها المستعجلة على كل الأسئلة التي طرحت عليها شخصية واعية ، تمتلك من القدرات ما يفوق حتمية الأجوبة المسترسلة ، ولعل نجمان ياسين نجح في حبكته عندما جعل حامد المجنون صوتاً واعياً خارج الأسئلة التي طرحت عليه ، وخارج المحنة التي يعيشها حامد والذين حوله ، مكتفياً بإفادة تعبه من ضجر الحياة والمجتمع .

لقد استغل حامد وبعفوية المريض المتعب مساحات الزمن كله ، فترك أسئلتهم بلا جواب ، وكشف عن إمكانيته في إعطاء دروس حياتية ومواعظ لم يعها الآخرون ، كشف عن قدرته الفذة في قراءة التاريخ الحضاري الجديد بكل وساخته وبشاعته ، كما كشف عن الكيفية التي يصنع بها التاريخ من قبل العقلاء المجانين ، ليكتبوه بدماء الأبرياء ...

يقول الراوي :

" وقرب جسده من النار حتى أوشكت أن تصيب يديه لولا أن أزاحهما أحد الأولاد وأبعدهما عن موقدنا !

فاضت عينا حامد بحزن مسح المكر منهما وقال :

- جننت سنوات طويلة ، ولم ألحق الضرر بذبابة ، لم أؤذ طيربشر! وجن الناس يا أولاد سنة واحدة ، فانظروا ما فعلوا سحلوا الناس في الشوارع بحبال غليظة وضعت حول رقابهم ، قتلوا الناس ومزقوا أجسادهم ، وعلّقوا الجثث على أعمدة الكهرباء !

هكذا يصنع التاريخ ، وهكذا تُسجل أحداثه ، وهي سلسلة أفعال ونتائج ، هذا ما أراد حامد أن يلخصه في كل جواباته عن جنونه ، افتراض حاجة العقل للجنون ، هو ذات افتراض جنون العقلاء الذين لم يعرفوا ما هو الجنون ...

يقول الراوي : انتبهت لأجد المجنون ، قد نهض وغادرنا حتى قبل أن يحتسي قدح الشاي الذي أعددناه له والذي كان يحبه وقد خالطته حبتا هيل !

راقبت قدح الشاي الذي كفّ عن إرسال بخار حرارته وصار بارداً ، وراقبت المجنون يسير متهالكاً ويتحاشى الرد على هجوم الصبيان .

في اليوم التالي ، لسعنا الخبر مثل نار.

قال خالي : **- مات حامد المجنون .....**[1]

وهنا يتراءى سؤال نجمان ياسين في خبر موت حامد المجنون ، من كتب التاريخ ، هل سجل حامد إفادته الأخيرة فيما قاله في قضية جنونه ؟

والجواب كما نرى ، أن نجمان ياسين قد تجاوز محنة السؤال ، ليبقى موت حامد المجنون خبراً متعدد الاتجاهات .

لقد تميزت قصة حامد المجنون بتعدد الرواة (الأصوات) ، وهو تعدد على منحيين :

---

(26) جنون وما أشبه 100-102

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الأول : تعدد داخلي ، ويتمثل في الأصوات التي مثلها حامد في كل تناقضاته ، فالشعارات والأفكار التي دعا إليها هي ترديدات لأصوات ثقافية وفكرية وسياسية استطاعت أن تنتشر في الساحة العراقية آنذاك ، وهذا المنحى الذي اعتمده نجمان ياسين في تعدد الأصوات " هو أسلوب قائم فنياً على انشطار الصوت الواحد (أي ازدواجية الصوت الواحد) إلى أكثر من شطر ضمن سياق فني محدود لا يتطور باتجاه تعدد الأصوات نتيجة سيادة سلطة الصوت الواحد)[1] الذي مثله صوت حامد وهو يمثل أصوات الآخرين في واقع اجتماعي وثقافي يقوم على صراع غير متماثل بين الأطراف المتصارعة .

الثاني : تعدد خارجي ، ويتمثل بأصوات شخصيات محلة دكة بركة التي حاورت حامد ، أو التي نقلت مقولاته وأفكاره ، أو التي أعطت رأيها به ، وهي شخصيات ذات وسط شعبي ، استطاع حامد بشكل أو آخر أن يؤثر بها .

إن موت حامد المجنون يعني طوي صفحة من صفحات تاريخ يبقى عسيراً على الراوين له فتح مغاليقها ، لأنهم قالوا شهاداتهم في حامد ، وتباينوا فيما قالوه :

شهادات أخيرة :

يقول الراوي :

" قال خالي : سجد في الجامع ولم ينهض .

علق صوصي أبو الزمايل :

مات ميتة الصالحين

وقال صاحب مقهى الحي العتيق :

بل مات ميتة المارقين ، نجس ، وسخ الجامع .

وقال أبي :

أخبرونا أنه نام على صدر راقصة في الملهى حتى الفجر ، ثم ذهب إلى الحمام ، اغتسل وتوضأ ، ونفض خطاياه ، وقصد جامع – النبي شيت –[2].

إن ملخص الشهادات لا يوميء إلى حقيقة الموقف الجماعي ، الإيجابي أو السلبي من حامد ، فهو قد مات تاركاً المحلة ورجالها وصبيانها و(عجاياها) الذين أقلقوا حامد في حياته ، بدليل أن شهادة الراوي كما هي مسجلة في محكمة التاريخ :

" أردت أن أتبين ، إن كان أبي حزيناً أم لا ، ولم أفلح ، لكنني لم أشهده يضحك ، ولم أجد عينيه تفيضان بالدمع .

ولم أعرف إن كان حامد المجنون ، قد مات صالحاً أم مارقاً ، فكل ما أعرفه أننا نحن أولاد الحي العتيق ، لن نجد من نأنس إليه مثل حامد المجنون "[3].

---

(27) النزعة الحوارية في الرواية العربية ، د. قيس كاظم الجنابي ، الموسوعة الثقافية (96) ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، بغداد ، العراق ، 74.

(28) جنون وما أشبه ، 102-103

(29) جنون وما أشبه ، 103.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

لقد غادر حامد المجنون الحياة تاركاً رسالته للناس ، هكذا تولدون ، وهكذا تعيشون ، وهكذا تصنعون التاريخ في حكمة وغباء معاً ، ويأتي غيركم فيكتبه للآخرين . إنها محنة الزمن الآتي بكل لحظاته .

المصادر

1. أصول الطب النفساني ، د. فخري الدباغ ، جامعة الموصل ، ط2 ، 1977
2. التحليل النفسي للجنون ، سمير عبده ، دار الكتاب العربي ، سورية ، ط1 ، 1991
3. جنون وما أشبه (مجموعة قصصية)، د. نجمان ياسين ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، ط1، 2012
4. الراوي الموقع والشكل ، يمنى العيد ، منشورات مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
5. الرواية والمكان ، ياسين النصير ، الموسوعة الصغيرة (57) وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، شباط 1980 .
6. الزمن والرواية ، أ.أ.منلاو ، ترجمة ، بكر عباس ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1997.
7. شحنات المكان – جدلية التشكيل والتأثير – ياسين النصير ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 2011
8. صراعاتنا الباطنية – نظرية بناءة عن مرض العصاب – د. كارين هورني ، ترجمة : عبدالودود محمود العلي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 1988 .
9. صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ت: عبدالستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1981 .
10. في سوسيولوجيا الخطاب، من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل، د.عبالسلام حيمر ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2008.
11. في معرفة النص ، يمنى العيد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3، 1985.
12. اللغة والثقافة ، د. كريم زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط2 ، 2010
13. مراثي المكان السردي ، قراءة في فضاءات الرواية العراقية ، علي حسن الفواز ، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 2012 .
14. المحاورات السردية ، عبدالله إبراهيم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2012 ، 194.
15. النزعة الحوارية في الرواية العربية، د. قيس كاظم الجنابي، الموسوعة الثقافية (96) ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الثقافة ، بغداد ، العراق .
16. النقد الروائي والآيديولوجيا ، د. حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الفنتازيا وآلياتها الكاشفة في رواية: "الأشباح لأندريه بلاتونوف"

د/ سليم سعدلي. جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج. الجزائر.

" بلاتونوف صفحة أدهشت العالم من جديد حتى بعد أعلام القرن التاسع عشر، وجلعته ينتفض ويتحير أمام لغز الأدب الروسي" . (سرغي زاليغين).

"بلاتونوف من الكتاب القلائل الذين ينبغي أن نتعلم على أيديهم". (إرنست همنغواي)

"كنت أقلده دوما والأصح حاولت أن أقلده". (يوري نجيبين)

مخلص:

استولت الفنتازيا على جانب كبير من سرد بلاتونوف وفكره، فكانت أحد الوسائل الخطابية التي اعتمد عليها في رواية الأشباح، وحديثه في خضم إبداعه متشعب يتضمن الوهم والخرافة والسخرية، والنقد، ويتخذ أشكالا شتى فمن واقع إلى خيال فنتازي، وبالرغم من حبه للحياة فحديثه مفعم بالألم الذي يحدق بشعب الجان[1] فلولاه لم يكن البعد الفنتازي، وبدونه لا تتحق متعة الرواية. يستغل بلاتونوف هذا الجو ليورد لنا أنهارا من الألفاظ الغريبة الوهمية استطاع تسخير ذلك كله ليبدع عبر أنسجة خطابية فنتازية في إخراج صورة بعض المجتمعات الروسية التي قدمت المصالح المادية على حساب الروح الحساسة التي ارتبطت بالفقراء على مسار خط الرواية.

Résumé;

le fantasme a pris une grande place chez platonouve dans sa narration et pensée ,le fantasme a été l'un des outil de discours dont a utiliser dans son ramon sous titré les fantômes , en sa création a utilisé la fable, le symbole ,la railleries et la critique .sa création viennes sous plusieurs formes qui se paré entre le réel et la fiction fantasme rapportes des sens sémiotique. malgré son grand amour pour la vie sa création est pleine de malheur qui entour le peuple des esprits, ce malheur qui a crée le fantasme et grâce a lui on trouve le plaisir dans son ramon. dans cette atmosphère platonouve utilise plusieurs mots étrange imaginaire ou il a pu consacré tous sa pour créer des discours fantaisiste

[1] . تنويه: "الجان" تلك كنية مشتركة أطلقها عليهم في حينه البايات الأثرياء، لأن كلمة الجان تعني الروح، وليس لدى الفقراء الخاوين كالأشباح سوى الروح، أي القدرة على الإحساس وتحمل العذاب، وبالتالي تجسد كلمة "الجان" سخرية الأغنياء بالفقراء، فالبايات كانوا يظنون أن الروح هي اليأس وحده، لكنهم أنفسهم هلكوا بسببها، لأن لديهم قليلا منها، قليلا من القدرة على الإحساس وتحمّل العذاب والتفكير والكفاح، فالروح هي ثروة الفقراء...". ينظر: أندريه بلاتونوف، رواية الأشباح، تر: خيري الضامن، ط 1، مكتبة بغداد، دار سؤال للنشر، بيروت-لبنان، 2016، ص 186.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

pour faire sortir l'image de quelque peuple russe qui préfèrent les choses matérielles que l'âme sensible cette âme qui se trouve toujours auprès des pauvres dans toutes les parties de ramon.

Mot clé ; La fantaisie sarcastique - Douleur et déconstruction des significations - Aliénation du soi et formation du sens - Faire parler les objets inanimés - La métamorphose - Usage de la mythologie comme un moyen de dévoilement de la vérité .

المفاتيح:

الفنتازيا الساخرة، الكشف والتوسل بالأسطوري، الألم، الذات المستلبة، التحول، استنطاق الجماد،..الخ.

إضاءة:

فمنذ أن أدرك الإنسان حقيقة الواقع الجامع لشتى المتناقضات من حق وباطل وخير وشر تكونت لديه روح **الفنتازيا** [1] أثناء عرضه **لأخباره اليومية** ثم صارت ظاهرة طبيعة لا يكاد يخلو منها أدب أمة من الأمم.

وأدبنا العربي قديمه وحديثه حافل بألوان من **الأدب الفنتازي والقصص الغريب**، تعوزه دراسة جادة تكشف عن المصطلح(فنتازيا) الذي تبناه الغرب، والتنقيب عن بواعثه ومراميه وأشكاله وأساليبه، وخير مثال على ذلك ما ذهب إليه الجاحظ، عندما رفع العلم بالأخبار الغريبة إلى هذه المنزلة بإنشاء سلسلة تسلم كل حلقة فيها إلى الحلقة الموالية، فأولى "الحلقات، سماع الأخبار وآخرتها العمل الراجح، يقول: إنّ كثرة السماع للأخبار العجيبة والمعاني الغريبة مشحذة للأذهان ومادّة للقلوب وسبب للتفكير وعلّة للتنقير عن الأمور، **وأكثر الناس سماعا أكثرهم خواطر وأكثرهم خواطر أكثرهم تفكراً**، وأكثرهم تفكرا أكثرهم علماً، وأكثرهم علما أرجحهم عملاً"[2]، وهذا القول بالغ الشأن من جهتين، إحداهما أن الأخبار فيه تتصرف في حيز المشافهة دون التدوين والأخرى أن الأخبار لا

---

[1] . تنويه: يعمل السرد الفنتازي إلى"عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعلياً، ويستحيل تحقيقها، أما الفانتازيا الأدبية فهي عمل أدبي يعتمد على إيراد الأخبار الفنتازية الغريبة، كحديث الطير، والجماد يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغاً في افتنان خيال القراء، ويرى "ت.ي ابتر الذي اختص بأدب الفانتازيا وألف كتاباً يحمل العنوان نفسه، أنّ هذا الأدب في مقاصده الأساسية وانطلاقته الأولى، يشترك مع الأدب الواقعي في أكثر من سمة ففضلاً على الموضوع أو القيمة التي يحملها فإنه يشترك في الافتراض الذي يجمع بين الأدب الواقعي والخيالي ويرى أنه "يمكن اعتبار الأجواء الفانتازية وسيلة عملية وناجحة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تستتر أو تتبدل في بيئات يتحكم بها العرف أو المواصفات الاجتماعية، من هذا المنطلق يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي وبالمقابل يمكن قراءة الحكاية الفانتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية لتكون القصة الحرفية مجرد حرف هيروغليفي يدون معلومة سلفاً، وهذا شيء من الإيضاح للفانتازيا أما الكشف فيشير معطاه اللغوي، إلى رفع الحجاب، والاصطلاحي إلى الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً أو شهوداً والكشف مقابل الاختراع لأنّ الكشف "يطلق على حصول العلم بالأمور الحقيقية الموجودة بالفعل" والاختراع "هو الكشف عن أمور جديدة غير موجودة بالفعل كاختراع الآلات والأدوية. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، سعيد علوش، ط1، دار الكتاب اللبناني-بيروت، سوسبرس الدار البيضاء، 1985، ص 170. ينظر كذلك: ت.ي. ابتر، أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صابر سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 12. نقلا عن: فائز هاتو الشرع، التعبير الفنتازي ومضامينه الكاشفة مجموعة أباطيل القصصية أنموذجا، موقع: www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4276.

[2] . الجاحظ: كتاب حجج النبوة، الرسائل تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخناجي بمصر، 1979، ج3، ص 239.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تنحصر في مجال الدين وآية ذلك وصف الجاحظ إياها بالعجيبة، وقد أردف ذلك "بالمعاني الغريبة" وكأنه ينظر في الأخبار من زواية الأديب الذي يقوم الكلام بمدى عدوله عن المألوف المبذول وتطرقه إلى المسالك الفذة الطريفة في القول[1].

إنّ صعود نجم الأخبار الغريبة(**الفنتازية**) كان منذ القرن الثاني للهجرة وخصوصا في القرنين الثالث والرابع ظاهرة جلية في ما كتب في العربية، يستشفها الناظر في عناوين المؤلفات من قبيل "**أخبار اليمن**" لعُبيد بن شَرِيّة الجُرهمي(ت67ه) و"**الأخبار الطوال**" لأبي حنيفة (ت150ه) و"**جمهرة نسب قريش وأخبارها**" للزبير بن بكار (ت256ه) و"**أخبار مكة**" للأزرقي (ت250ه) و"**عيون الأخبار**" لابن قتيبة (ت276ه) و"**أخبار النحويين البصريين**" لأبي سعيد السيرافي (ت 368ه) وغيرها[2]. حتى إننا أصبحنا إزاء توسع في دلالة الكلمة وهيمنة منها على ما جاورها واتصل بها من كلمات، من ذلك ما نجده في كتاب الأنساب للسمعاني (ت562ه) عند حديثه عن الأخباري، إذ يقول:" الأخباري بفتح الألف وسكون الخاء المعجمة وفتح الباء وفي آخرها الراء هذه النسبة إلى الأخبار، ويقال لمن يروي الحكايات والقصص الغريب الأخباري[3]"[4]، وهنا دليل صريح على أن الأخبار غدت كلمة تضم ضروباً كثيرة من السّرد، ومن ذلك أيضا، أن ياقوتاً (ت626ه) يقول في مقدمة كتابه: "إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب": قد جمعتُ من أخبار هذه الطائفة، بين حكم وأمثال، وأخبار وأشعار، ونثر وآثار، وهزل وجد، وخرافة، **واستنطاق جماد**، وموعظة ونسك. [من البسيط]:

من كُلِّ مَعنى يَكادُ الميتُ يفْهَمُهُ حُسْناً ويَعْبُدُهُ القِرطَاسُ والقَلَمُ"[5].

ولعلّنا لا نقف على حقيقة هذا القول إلاّ بشيء من التمعن، ذلك أن الخبر ورد مرتين وتلبس في كل منهما بمعنى، فالمعنى الأول نجده في وضع الخبر بإزاء أضرب من القول راسخة في الأدب العربي، هي الحكمة والمثل والشعر والنثر، فالخبر من هذه مجاف لهذه الصنوف جميعاً، مضارع لها من حيثُ هو جنس مثلها قائم برأسه، أما المعنى الثاني، فهو الذي يطالعنا في بدء قول ياقوت "أخبار هذه الطائفة"، وهو معنى عام يدخل ضمن الأخبار سائر الأنواع المشار إليها، ويضيف إلى ذلك شتى المعاني المعبر عنها من جد وهزل

---

[1] . ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السرديّة العربيّة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت مشتركة مع كلية الآداب منوبة- تونس، 1998، ص 87.

[2] . ينظر في ذلك: ابن بكار الزبير، الأخبار الموفقيات، تح: سامي مكي العاني، مطبعة العاني، بغداد، 1972 ص 77. الحصري(إبراهيم)، جمع الجواهر في الملح والنوادر، تح: محمد علي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، مصر 1953، ص 88-106. أبو علي، القالي، الأمالي، تح: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الأفاق الجديدة د.ت، ص 132-133. المسعودي، أخبار الزمان، تح: عبد الله الصاوي، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 200-202.

[3] . تنويه: لا نريد أن نسترسل في مسألة رفض الأخبار الفنتازية والخرافية والتضييق عليها من طرف رجال الدين، فقد تحدث عنها المسعودي قائلاً: "إنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة نظمها من تقرب للملوك بروايتها فالمسعودي يظهر رفضه لهذا النص لكونه نصاً مفارقاً لما كرسته الشفاهية من واقعية، فهي خرافات، والخرافة تعني في المنظومة الفكرية والنقدية العربية ما يناقض "الحس الديني"، ويكفي ذلك لتبرير رفضها. إن مقاربة المسعودي، وهو هنا يختزل الموقف النقدي العربي لهذا النص، اكتفت بالنهل من المخزون الشفاهي الذي لا يكلف نفسه عناء البحث والقراءة والنظر في النصوص، بل يؤسس كلامه بتسرع وارتجالية على أحكام مسبقة كثيراً ما تكون نتيجة لسيطرة الثقافة الدينية، ثقافة الحسم النهائي في الأشياء، لا ثقافة القراءة والشك والسؤال. ينظر: أبو الحسن بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، موفم للنشر، 1989، ج2، ص292

[4] . أبو سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعاني، الأنساب، تح: الشيخ عبد الرحمن بن يحيى المعلمي اليماني، ط1، بيروت-لبنان، 1980، ج1، ص 151.

[5] . معجم الأدباء، تح: مرجليوث، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، د.ت، ج1، ص 54-55.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وخلاعة وزهد إلى غير ذلك، وهذا الاستعمال العام للخبر، ينم عن سطوة هذه الكلمة واكتساحها مجال الأدب بحيث غدا الخبر آكلاً للأجناس السّائدة آنذاك من حكمة ومثل وشعر وقول بليغ وامتد نفوذه إلى سائر العلوم الديني منها وغير الديني[1].

ويرى "محمد القاضي" أيضاً، أنّها (كلمة خبر) " تستعمل للدلالة على **الخِطاب**؛ أي الكلام الذي يتوسل به الراوي لينقل إلى السّامع أو القارئ أعمالا وأحوالاً، وأقوالاً، على أن المحقق لا يعييه أن يرى أن معنى الخطاب غالب على "الحديث" والحكاية"، وأن معنى الخبر غالب على "القصة"، وأن الأمر بينهما سجال في كلمة "الخبر"، ولعل هذه السمة المخصوصة هي التي جعلت لهذه الكلمة صدى أكبر من صاحبتها، إذ هي تفوقها مرونة في ملء الحيز الذي تُنزل فيه، ناهيك مثلاً أن "ابن النديم" قد ذكر من كتب الزبير بن بكار ثلاثة وثلاثين كتاباً وردت كلمة "الأخبار" في سبعة وعشرين منها؛ أي ما يربو على أربعة أخماسها"[2].

وقد عالج هذه المسألة المستشرق الألماني "ستيفن ليدر" في مقال له درس فيه "التأليف والرواية في الأدب المجهول المؤلف"، واهتم فيه خاصة بالأخبار المنسوبة إلى الهيثم بن عدي، وعنده **أنّ** للخبر منزلة من المختارات لا تخلو **من طرافة**، يقول : يمثل الخبر الفنتازي عنصرا متحركاً، إنّه ليس جزءاً مكونا لتأليف كامل شامل، ولا يعني غيابه بالضرورة نقصاً في الحكاية، ولا يغير هذا الغياب شيئا من خصائص الحكاية"، ومأتى الطرافة في هذا القول أن الخبر وإن كان وحدة من الوحدات التي تعتري الحكاية، فإنّه ليس عنصرا أساسيا فيها، بمعنى لا وحدة المؤلف لا يعتريها الخلل، وتجده هناك في نهايته، وربما وجدته في موضعين مختلفين-أو أكثر- من الكتاب الواحد[3].

إنّ هذه القدرة على التحرك يمكن أن تعتبر مقوما أساسيا من مقومات الخبر الفنتازي؛ إذ أنها تجعله أحيانا متلونا بألوان رواته ومؤلفي الكتب التي يدرج فيها، وهذا ما يعنيه ليدر بالقول: إنّ الأخبار ذات الخاصية السّردية المتميزة، على وجه الخصوص، كثيراً ما تظهر في أشكال مختلفة، حتى إنّه من العسير علينا أن نردها إلى قالب واحد مشترك، واختصاراً لهذه الرؤية الأولية، فإنّ الخبر يعتبر "مقوماً متحركاً" يمكن أن يظهر في مستويات مختلفة من مسار إنتاج معقد، ويوسم بميسمه الخاص وإن نحن أخذنا بهذا الكلام، وجب علينا أن نقرّ بأنّ الفنتازيا التي تصورها الأخبار إنّما يُتعرف عليها من خلال تفكيك مضمونها[4]، فهو العنصر الثابت الذي نعثر عليه في **رواية الأشباح**[5] **لأندري بلاتونوف**[6].

---

[1] . ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص 87-89.

[2] . م، ن، ص 90.

[3] . م، ن، ص 116.

[4] . م، ن، ص 117.

[5] . فكرة عن الرواية: رواية الأشباح أندريه بلاتونوف كتبها بعد رحلته إلى تركمانيا وكان عنوانها الأصلي الجان وتدورالرواية حول نزار شاغاتايف موفد إلى الصحراء لإنقاذ قومه من الهلاك. رواية الأشباح هي استجابة حية من الكاتب على أحداث الواقع السوفيتي في العشرينات والثلاثينات، وهي تجسيد مسيرة شعوب آسيا الوسطى المتخلفة آنذاك نحو الاشتراكية واتخذت عند بلاتونوف صيغة بحث عن السعادة يقوم به شعب خرافي مكون من أناس يتامى حُرموا إرادة الحياة وأنهكتهم العبودية والظلام. وشبه أندريه بلاتونوف في رواية الأشباح الوضع الذي يعيشه هذا الشعب بالوقوف على حافة الهاوية حيث تكفي بلَوى أخري جديدة في عداد المصائب الكثيرة لتودي به وكل ما يملكه هذا الشعب المغلوب على أمره هو القلب وحده عندما ينبض في الصدر. تبدأ رواية الأشباح كرواية سيكولوجية وبالتدريج تتصاعد فيها عناصر الأسطورة، فكان من نتيجة هذا الأمتزاج بين الأسس الاجتماعية، أن ظهر إلى الوجود واحد من أفضل أعمال بلاتونوف عن مسيرة شعب إلى الحياة والنور. ينظر: رواية الأشباح لأندري بلاتونوف، موقع: http://www.maktbah.com

[6] . ولد اندريه بلاتونوفيتش كليمنتوف ولقبه المستعار " بلاتونوف " في 28 آب عام 1899 في بلدة يامسكايا سلوبودا بمحافظة فورونيج في عائلة عامل سكك حديدية، ومارس نفسه العمل منذ سن 16 عاما في احدى محطات القطار. ولهذا كان يفتخر دوما بأصله البروليتاري وتجسد ذلك في أشعاره المنشورة آنذاك.وعاشت الاسرة في بيت مستأجر حيث كان الاطفال ينامون على الارض سوية تحت لحاف واحد بعد تناول وجبة عشاء تتألف من الخبز

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ولما كان أمر **جذور الخبر الفنتازي** في كتب الأدب القديمة على ما ذكرنا من تراوح بين الاتساع والضيق[1] وبين الغموض والوضوح، فقد ارتأينا أن ننظر في الرواية الفنتازية التي بين أيدينا معتمدين على الدراسات المعاصرة التي تناولت هذه القضايا محاولة استجلاء خفايا معانيها فنتحاور معها ونحاول استخلاص خصائصها، سنعمل على إثارة جملة من قضايا كقضية: شعب خرافي مكون من أناس يتامى حُرموا إرادة الحياة وأنهكتهم العبودية، الخبر الفنتازي الغريب الذي يحكي حديث النبات، والجثث العجيبة التي تتحرك، فهل بإمكاننا أن نحدد مقصدية(غاية) هذا الخبر الفنتازي السّاخر الذي يجسد مسيرة شعوب آسيا الوسطى المتخلفة آنذاك نحو الاشتراكية، متخذة عند بلاتونوف صيغة بحث عن السعادة يقوم بها شعب خرافي مكون من أناس يتامى حُرموا إرادة الحياة وأنهكتهم العبودية والظلام؟

وما علاقة الفنتازيا بالكشف؟ وهل أثرت الفنتازية الخرافية الساخرة على مضامين الرواية؟ وما دور **مؤلفي كتب الفنتازيا**، وقصص الرعب والخيال الجامح في مثل هذه النصوص؟ هل المؤلف مجرد كاتب أو ناسخ أم أنه يضطلع بدور أكبر من ذلك؟ ما السبب الجوهري الذي يدعو إلى تجاهل رواية الأشباح وتغييبها من العملية النقدية؟ ألأنّه يكتب في السرد الفنتازي الساخر؟ ألأنها أخبار خرافية؟ أم أنّ الغموض الذي يعتري السرد هو العائق؟ فإذا كان الأمر يتعلّق بالغموض فباعتقادنا لم يكن كاتباً غامضاً كما ترسمه القراءة النافرة، وحتى لو كان كذلك فالغموض بطبيعة الحال ليس ضعفاً أو تطرّفاً، الكاتب ملزم كغيره أن يتحدّى وأن يكتشف ويبتكر الأنماط السّردية الفنتازية، مما هو جديد ومختلف ومغاير، كونه مبدعاً قبل أن يكون كاتباً، فعليه قبل كلّ شيء أن يخترق جهد الإمكان صيرورة السّرود المعاصرة، المقدّس والمحرّم، والخيالي، الرعب ، الفنتازي، والمسكوت عنه، والمعقّد الخ.. تأسيساً لنموذج سردي مغاير، ولئن كان السّرد الفنتازي غامضاً، فلأنَّ هذا الغموض هو السبيل الوحيد إلى التمرّد على هذه النمطية، لكون هذا النوع من التأليف قد التفَّ على اللغة لينقّب في أعماقها، بُغية فتح طرق جديدة في القول والتعبير، وهو بهذا وحده سيعيد اللغة إلى مستواها الكامل، وإذا كان السرد الفنتازي الغامض يُسبّب القطيعة مع السّرد الواقعي، فإنَّ ذلك ليس إلاّ مجرّد تكهنات فلا يمكن تسمية الشيء بوضوح، لأنَّ في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة. إنّ هذه القضايا الواردة هي التي عليها سيكون مدار هذا المبحث.

الاسود يرش عليه الملح لأكسابه مذاقا خاصا والشاي المصنوع من الجزر المجفف. وهكذا عرف اندريه معنى الفقر منذ نعومة أظفاره وكتب عنه في قصصه المبكرة التي كانت في الواقع تصويرا صادقا لأيام الطفولة. وعندما قامت الثورة في اكتوبر عام 1917 رحب أندريه بها بحماس وانخرط في العمل الثوري. وفي عام 1918 إلتحق بمعهد السكك الحديدية بمدينة فورونيج بغية الحصول على شهادة مهندس ميكانيكي. وفي عام 1920 قدم طلبا للانضمام الى الحزب البلشفي. يوصف الكاتب أندريه بلاتونوف بـ"كافكا الروسي "لسبب واحد هو ان قصصه ورواياته مترعة بالاحداث الخيالية الشبيهة بالكوابيس والاحلام المرعبة. وتعد الروايات الثلاث من أهم ما قدم فى تاريخ الأدب الروسى، وهم "الحفرة" و"بحر الصبا" و"الأشباح." ينظر: عبد الله حبه – موسكو بلاتونوف " كافكا الروسي"، مقال نشر بتاريخ الثلاثاء, 22 آذار/مارس 2016 18:25 موقع: http://www.iraqicp.com

[1] . لقد ورد هذا النوع المسمى بالقصص الأخباري عند بعض الدارسين الذين اجتهدوا في تقسيم هذه الأضرب والنص الذي بين أظهرنا يبين ذلك: " ومدار هذا التصنيف للقصص العربي الموضوع على أقسام خمسة يدخل في كل منها فروع. فالقسم الأول: القصص الأخباري وأنواعه: الحكايات الفكاهية، الاجتماعية، الخرافية أو الأسطورية الغنائية الهجائية التعليمية....الخ. والقسم الثاني: القصص البطولي وتدخل فيه قصة عنترة وقصة بكر وتغلب وقصة البراق وقصة كسرى أنوشران. والقسم الثالث: القصص الديني ويدخل فيه كتاب "قصص الأنبياء" للكسائي وكتاب "عرائس المجالس" للثعلبي (ت427). والقسم الرابع: القصص الفلسفي وتدخل فيه "رسالة الغفران" للمعري و"حي بن يقظان" لابن طفيل و " الصادح والباغم" لابن الهبارية (ت509). ويبرر موقفه من الاختيار الأول، قائلاً: "عنينا بالقصص الأخباري تلك الحكايات القصيرة والأسمار الكثيرة والنوادر الظريفة والأخبار المشتتة هنا وهناك، لكونها روايات مختلفة الألوان متشعبة الأهداف، متعددة الأغراض، جمالها في ظرفها وخفة روح روايتها، وأدبُها في رشاقة أسلوبها ونصاعة لغتها. ينظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1956، ص33- 34.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

ترتبط رؤية"أندري بلاتونوف المعتمدة في بنائها على **الفنتازيا بالطبيعة** للسخرية من مجتمعه، هذا النقد الضمني الذي يتخلل الرواية عبر مقاطع سردية تدعو القارئ إلى الدهشة هي ابنة الحكاية المتكئة على اصطياد خيبة التوقع وخلق عنصر الإدهاش في أصلها الموضعي ومن ثم تحولها إلى سمة الواقعية السحرية[1].

والفنتازيا التي اكتسحت الروايات الأوربية بشكل عام، ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي حول انتماء هذه الكتابة السردية لهذا العالم الذي نحياه أم عالم مغاير تماماً؟ والصلة وثيقة بين العالم اليومي المألوف والتداولية التي تعطي على الأغلب حلولا تخالف المعقول، أما الفنتازيا فتنهج نهجاً معارضاً ذا وظيفة إلغائية ومن هنا عدت الفنتازيا شكلاً من أشكال الكشف السّاخر، لأنها تخرق الطبيعة والمنطق وتقف بالضد منها من خلال تأسيس منطقها الخاص بها[2]. والفنتازيا ظاهرة نقدية للواقع، لأنها "تصدر عن موقف فكري يتميز بكونه موقفاً مناقضا للواقع"[3] يسعى إلى تغييره باستخدام وسائل أدبية لها مقصديتها في المجال الفكري.

إنّ التأثير الأول للفنتازيا ابتعادها عن المألوف الذي تزخر به الروايات الواقعية، أما تأثير الفنتازيا الأهم فمصدره العلاقة الترابطية بالواقع المتسمة بلمسة خرافية واللااستقرار أو حتى اللاعقلانية[4].

وميزة الفنتازيا إضافة بعد أسطوري على النسيج السّردي، فقد ينطوي على إدخال عالم روحاني أو علوي، أو عوالم كالكائنات الحية مثل النبات التي تتلكم... كما هي في عالم الجن. ففي هذه العوالم وشبيهاتها الخارقة للطبيعة، أو فوق مستوى البشر تتداخل مع أساس الوجود اليومي والسمة الأساس للفنتازيا ذلك الترابط المفاجئ والعجيب بين الأحداث التي تبدو وكأن الصدفة تعمل فيها بقصد[5].

والملحوظ في أكثر من المقاطع السردية التي سنذكر بعضا منها أن **الطبيعة** قد استغلت وعدت عنصراً مكونا من عناصر البنية الروائية، ولا سيما إهمال أكثر الرواة لقانون الطبيعة وتهميشه وكثيرا ما يلجأ "**أندري بلاتونوف**" إلى **فنتازيا الطبيعة**، لإبراز حدة التضاد بين السماء والأرض، متخذاً من ثيمتي النبتة والحلم منطلقا موضوعيا للمتن الحكائي[6].

وقد حدد إدريس الناقوري وظائف الفنتازيا بالنقاط الآتية:[7]

1-الخوف أو الدهشة المتولدة في ذات المتلقي.

2-تخدم الفنتازيا السّرد وتحدث التوتر وتنظم الحبكة وتطورها.

3-تقوم الفنتازيا بوظيفة خيالية، لأنها تسهم في تصوير عالم غريب ليس له في الحقيقة وجود واقعي خارج اللغة.

4- الوظيفة الواقعية، أي أن نصوص المتن تسخر الفنتازيا لأغراض فنية ترتبط بالمضمون الفكري من جهة وتؤكد علاقة القصص الوثيقة بواقعها من جهة أخرى، وهذا ما يجعل منها نصوصاً واقعية على الرغم من توسلها أدوات فنية تبدو غير واقعية.

---

[1] . ينظر: محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص "دراسة في التأويل السردي"، ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق 2010، ص 77.

[2] . ينظر: م، ن، ص ن.

[3] . م، ن، ص ن.

[4] . ينظر: م ، ن، ن.

[5] . ينظر: م، ن، ص 79.

[6] . ينظر: م، ن، ص ن.

[7] . ينظر: م، ن، ص ن.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

5-الفنتازيا أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مرعب وغريب.

وللفنتازيا مظاهر عدة يمكن إجمالها في النقاط الآتية:[1]

1-كثرة تداول مفردات وعبارات تفيد كلها معنى الغرابة تصريحا أو إيماء.

2-لغة نصوص المتن تنتمي إلى عالم الغرابة.

3- طبيعة المبنى الحكائي تحددها مفردات الغرابة وتعبيراتها.

هذا يعني أن الفنتازيا تدور في مجالين رئيسين هما:

أ-المحور الدلالي الذي يبنى على تشكيل عالم غرائبي متكون من أحداث ومواقف تثير الدهشة.

ب- المحور التركيبي الذي يسعى إلى توظيف لغة النصر وشكله السردي بما يخدم مسعى تصوير ذلك العالم الغريب المتضاد مع العالم الحقيقي.

وللفنتازيا: وسائط تتحقق عبرها وهي:[2]

1-المسخ: إضفاء صفات حيوانية على الإنسان.

2-الحلم استبدال الواقع الداخلي بالواقع الخارجي ونزوع العواطف كأن تغير على نحو مفاجئ طبيعتها بالإضافة إلى مواضعها.

3-الأنسنة: إحياء الجماد واستنطاقه.

4-التشويه: عدم ملائمة العمل لمحله.

5-التحول: التغير وعدم الاستقرار ولا سيما في خرق الطبيعة.

6-التشيؤ: تحويل العلاقات الإنسانية الكلية إلى صفة كلية للأشياء الجامدة.

وسنحاول من خلال قراءتنا للنتاج الروائي الفنتازي الوقوف على مظاهر السّخرية الكاشفة المتشكلة عبر نسيج فنتازي، ولا سيما تلك المتحققة عن طريق طغيان مفهومي التحول واستنطاق الجماد والأموات، كل هذا يصور العلاقة التي تربط بين واقعية النص وفنتازيته في الآن نفسه هذه العلاقة ليست علاقة سوية، فهي قائمة على مقصدية قوامها الكشف والسفر بالقارئ إلى حدود اللامتناهي.

تضافرت الفنتازيا إلى أنواع خطابية أخرى، فهي بمنزلة الأمثلة السّردية التي يسوقها المتكلم على سبيل الاحتجاج لدعواه وتأكيدها، باعتبار أن الفنتازيا ظاهرة أسلوبية تميز بها الأدب الأوربي وشملته من جميع أنحائه؛ بحيث لا يمكن دراسته بعيدا عن تلك الظاهرة. وتأتي أهمية الدراسة من حيث إنها محاولة للكشف عن طبيعة السرد الفنتازي ومقاصده وأساليبه والتعرف على عناصر تشكله، وطبيعة الصراع الذي نشب بينه وبين بيئته ومجتمعه وعصره، ذلك الصراع الذي دعاه إلى أن يشهر سلاح الغرابة الأسطورية، كما سنوضحها فيما سيأتي:

---

[1] . ينظر: م، ن، ص 80.

[2] . ينظر: م ن، ص 81.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

أ- **استنطاق الموجودات بلغة فوق واقعية:**

إنَّ المتأمل في البداية التي كان "**نزار شاغاتايف"(البطل)** يخاتل بها القارئ، يجد علامات بداية الفنتازيا التي تجعل القارئ في حيرة ودهشة، فالقرّاء عامة ينتبهون لهذا "الوهم الفنتازي الخيالي، والغريب" الذي يولّد في نفوسهم غرابة توقظ فضولهم فيطمعون في معرفة المزيد عن الغريب وعن تفاصيل تتعلق بالبطل والأحداث الخارقة، **كتحويل** الأشياء واستنطاق الجماد (النبات) وطيّ المسافات، تعتبر في اعتقاد العامة من الناس غير عادية، تجعل المتلقي يتساءل متى وكيف وأين حدث ذلك؟[1] في هذا المثال الذي سنورده "تحول[2]" يدعم كلامنا السّالف"... **نزل شاغاتايف من العربة، ولمح على مقربة منها شجيرة توجه نحوها ولمس غصنا وخاطبه قائلا: "مرحبا يانبتتي" اهتزت النبتة قليلا من لمسة الإنسان، ثم عادت إلى ما كانت عليه من سبات ولا مبالاة** "[3]. إنَّ البطل كعادته يسعى دوما إلى الاستخفاف بتلاشي الإنسانية، فيعمد إلى نسب الكلام إلى النبتة(اهتزت النبتة قليلا من لمسة الإنسان) لتزداد السّخرية من واقع سوفياتي في الغرابة، ويواصل كلامه حتى يقول للقارئ بأنَّ شاغاتايف يملك حظه من الطبيعة التي استجابت مع ضميره الحي، كقول السارد: "**مضى شاغاتايف مسافة أبعد، فتحرك شيء في السهب وصاح، فالسهب لا يبدو صامتا إلا للأذان التي نسيته**"[4].

في هذا الكلام حيرة يتأملها القارئ، ويودُّ لو عايش الأحداث، "لا شك أن قبول الحدث الفنتازي كصياح السهب الغريب يقتضي وضعه في إطار خلقي وثقافي يقرّ بأسباب السّخرية التي لا يكف عنها السارد عنها[5]. ولا سيما أنَّ هذا الخرق والامتزاج الأسطوري الّذي نقف عنده أدبياً، هو بمثابة ازياح عن النظام في التأليف السردي الذي عرفه كتاب الرواية الروسية أمثال: **بوشكين- دوستويفسكي، نيقولاي غوغل، ليو تولستوي، ميخائيل شولخوف**...الخ والانزياح في التصوير الذي يعتبره "جون كوهن" أسلوباً غالباً ما يكون انزياحاً فردياً؛ أي طريقة في الكتابة تخص مؤلفاً بعينه، وهو سليل التجاوز الخطابي، فالاحتكام إلى النسق المتداعي يفضي بالخرق من واحد إلى آخر وتعمد الرواية الفنتازية إلى التَّزاوج بين المألوف والغريب[6]. النبتة تتحول إلى شخصية تعمد إلى الترحيب بشاغاتايف، وسرد الرواية في المقاطع السالفة يسير على غير هدى في استحضاره للفنتازي المتوهج بالأسطوري.

إذ يسبح البطل بين عوالم مختلفة للتهكم من واقعه الروسي[7]، فالكائنات الحية بمجرد مشاهدتها لشاغاتايف(البطل) تظهر في موقف يستدعي الحيرة، كما يوضحها هذا المقطع: "**كانت الأعشاب ترتعش حوله مهتزة من تحت، وقد فرت منها مختلف**

---

[1] . ينظر: يوسف زيدان، متاهات الوهم، ط1، دار الشروق، القاهرة، 2013، ص 13.

[2] . تنويه: للغرابة وسائط تتحقق عبرها وهي: "التحول و التشيؤ". التحول: هو التغير وعدم الاستقرار ولا سيما في خرق الطبيعة والتشيؤ هو تحويل العلاقات الإنسانية الكلية إلى صفة كلية للأشياء الجامدة. ينظر: ينظر: محمد ونان جاسم، المفارقة في القصص "دراسة في التأويل السرّدي"، ط1، رند للطباعة والنشر، دمشق، 2010، ص 81.

[3] . أندري بلاتونوف، رواية الأشباح، ص 31.

[4] . م، ن، ص .

[5] . ينظر: محمد مشبال، البلاغة والسرد، جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة عبد الملك السعدي، تطوان المغرب، 2010، ص 92.

[6] . ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة غريب، القاهرة 2000، ص 35-36.

[7] . تنويه: سخريته من الواقع الروسي المرير واضحة المعالم، تعكس الواقع الذي عاشه الكاتب في فترة الحرب الاهلية الدامية وخلال فترة تصفية البرجوازية كطبقة اجتماعية أُحرِق خلالها الاخضر واليابس، وكذلك في فترة المجاعة التي اجتاحت بعض مناطق الاتحاد السوفيتي في مطلع الثلاثينيات وما رافقها من فظائع تقشعر لها الابدان كأقدام أب تتري على ذبح ابنه الاكبر من أجل اطعام اطفاله الآخرين بلحمه. إن هذا الكاتب الذي عانى من

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الكائنات غير المرئية كل بالوسيلة التي لديه: بعضها يزحف على بطنه وبعضها يركض على قوائمه وبعضها يطير بتحليق واطئ. ولعلها كانت حتى الآن جاثمة ورابضة بهدوء، ولم ينم منها إلا القليل"[1]

يمتد طرف القارئ الواعد إلى المنهجية التي يحتكم إليها السارد الذي يتوسل بالكائنات المرئية والغير المرئية النافرة من كل شخص يدخل إلى ممكلتها، غير أنّ الممسك بخيوط الحكي الفنتازي الأمور يدرك حتما أنّ الأمور كلها تؤول إلى الكشف عن معاناة الطبيعة من الآدمي الروسي، وكذلك شفقتها على أناس يتامى حُرموا إرادة الحياة وأنهكتهم العبودية والظلام.

في مقاطع أخرى من الرواية التي نوردها: "**عندما دخل نزار القصب تصايحت البركة وتطايرت وانكمش كل ما فيها من أحياء**"، " **فكل كائن صغير أو جماد أو نبات، كما اتضح له، ظل أكثر من الإنسان أنفة وكبرياء وتحررا من روابط الود القديمة...**"[2] يسلّط الكاتب الضوء على عوالم فنتازية، ويستنطق بلغة شعرية، فوق واقعية، النبات، السهول، القصب والجماد سعياً منه لتحقيق رؤية روائية (روسية) مختلفة، تتخذ الطابع الفنتازي نموذجاً لها.

إشراقة كهذه تفضي بنا إلى الاعتقاد بأنّ التحديث السّردي الذي تحتاج إليه الروايات الروسية الواقعية، ليس تزويقاً لفظيّاً أو شكلاً فضفاضاً بقدر ما يصنع أسلوباً مغايراً ذا قيمة فنتازية، تحتضن في طياتها الجماليات السردية المتوهجة بالأسطوري، والخرافي، فليس للواقعية الحظ الأوفر في **رواية الأشباح**، وكلّ ما نقرؤه ليس إلاّ تجليّاً لخطاب مدهش متعدّد الأوجه، اعتبره "النقاد" خطاباً يملك "القدرة على التحرك" لخلق الخبر الفنتازي، كما يوضحه هذا المقطع: **وعندما بلغ نزار شاغاتايف نهر كونيادا ريا الجاف رأى جملاً مقعيا كالإنسان وقد استند بقائمتيه الأماميتين إلى كومة رمل، الجمل حزين كان يراقب حركة الأعشاب الميتة التي تطاردها الريح وينتظر هل تقترب منه أم تمضي في سبيلها بعيدا عنه"**[3].

تبدأ مغازلة السارد للقارئ بالإعلان على أنّ الجمل العجيب الذي يجلس كالإنسان المعذب ويتأمل مثله، **(رأى جملاً مقعيا كالإنسان، الجمل حزين)**، يسمح هذا التوظيف الحيواني والعشبي**(كان يراقب حركة الأعشاب الميتة)** من تحقق ذلك التلاحم في الأسس الخطابية التي تصنع التماسك الفنتازي للواقع السوفياتي الأليم، فالاختلال والاختلاط بين ما هو حيواني وبين ما هو إنساني، هو غير مفهوم ومتلبس من الجسد بما هو لغز فيه، يجعل تصوره المقلوب والمشوه من أهم موضوعات الفنتازيا"[4]، فهو مجال القص وحركته، وبحيث يصبح الراوي مالكاً لأحقية الحكي عندما يُحول **جسد الأعشاب الميت** إلى حركة عجيبة تمضي نحو الجمل.

إنّ المنقب لزوايا السّرد الفنتازي، يجد آليات يشتغل عليها الخبر الغريب الوارد طالما أهمله أصحاب "الرواية الواقعية" بسبب التعامل الشفاف وتغييب الفنتازي الفاعل في التلقي المعاصر، وهو بهذا ينحو إلى أن يجد في "الجسد الفنتازي الغروتيسكي[5]

المضايقات في عهد يوسف ستالين، رفعه النقاد في اعوام السبعينيات والثمانينيات الى الذروة واصبح اليوم من الادباء الروس الكلاسيكيين. ينظر: عبد الله حبه – موسكو بلاتونوف " كافكا الروسي، ص 1.

[1] . أندري بلاتونوف، رواية الأشباح، ص 32.

[2] . م، ن، ص 32-38.

[3] . م، ن، ص 151-152

[4] . حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2010 ص 208.

[5] . تنويه: هناك اتفاق على المعنى القاموسي للكلمة، ففي قاموس المورد، grotesque الغَرْتَسْك: فن زخرفي يتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية، وشيء غريب على نحو بشع أو مضحك خيالي غريب متنافر على نحو بشع متسم بالإحالة أو البشاعة، مغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي وجاء بمعنى grotto مغارة، غار، كهف طبيعي أو صنعي. إذا ما أخذنا مفهوم الغروتيسك من معناه الدال على الكهف

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

" كشفا وبحثا عن منفذ للخروج من إطارية السكون، والبحث عن إطارية متحولة، فضلاً على أنّ للسرّد عنده وظيفة وآلية، فلا يمكن بحسب هذا المنطلق أن تتكامل الذائقة السّردية للروايات الفنتازية إلاّ عن طريق التوظيف المستمر للوهم، والحلم، والغريب، كل هذا يسعى لتجاوز السياقات الشكلية نحو التأكيد المطلق لحضور الأشياء بماهياتها ولا يتسنى ذلك إلاّ بفعل المجاوزة، مجاوزة ما هو قار وثابت في السّرود الواقعية[1] ربما يشي دون ريب بأن كاتبنا **أندري بلاتونوف**، لا ينظر إلى اللغة بوصفها حقائق كتابية صوتية متلبسة بسياقات متعارف عليها، بل بوصفها أداة استنطاق للجسد[2] النباتي والحيواني المشوه بسبب فساد الأخلاق في المجتمع الروسي.

ثمة آلية خطابية يسلكها بلاتونوف لا يجعلنا نشك في سرده الفنتازي الذي يدعو إلى الافلات من ظاهرية الخبر السّردي المألوف، والاتجاه نحو خلخلة ما ثبت على أنّها حقائق مسلمة، فالسؤال في اللغة الفنتازية السّاخرة التي تكسو ملامح الرواية، يحمل دائما في طياته الرغبة في المجاوزة ويعبر عن ماهية الذات الروسية المستلبة ويكشف عن طاقاتها وكوامنها يتجاوز تلك الدلالات إلى الحد الذي يبدو فيه وكأنّه المعادل الموضوعي لآليات خطابية فشلت في المحافظة على استقرار الذات، فتكرار السؤال و الإلحاح، والاحتفاء به خير دليل على ما ذكرناه، يتساءل الوهراني في نصه السابق:

سمع نزار شاغاتايف من خلال عظامهما وجيب القلب البعيد المكتوم فرفعهما على الأقدام وأمرهما بأن يوصلا الحياة. وسألهما: لماذا عزمتما على الموت؟، الروح تخدرت من هذه الحياة-أجابه سفيان جفت عظامنا والتوت، انكمشت عروقنا وأرادت أن تتمدد لتربطها الأمطار وتجففها الرياح وتنهشها الديدان، وإلا فنحن نعيقها عن ذلك "، " كان ميتا، فمه مفتوح، تتكلم فيه الريح والرمال، وعندما وجد نزار الجثة ظل يلتمسها طويلا يتأكد من واقع الحياة، ثم غطى هذا الآدمي بالرمال كيلا يراه أحد"[3].

السؤال يستبطن من الأسئلة المحيرة ما يكفي، فقيام العظام ومشيها على الأقدام وتحرك الجثة الميتة، صاحبة الفم المفتوح التي تتكلم فيه الريح والرمال، أشبه بعملية البحث عن مجهول داخل المعاني القارة وراء الكلمات، لذلك يكتسب السؤال الفنتازي ديمومته عند كاتبنا بلاتونوف، فالأسئلة مثل: كيف تتكلم العظام والريح والرمال؟ تعقد مسار الجواب، إنّها تنهي شرعيته

والمغارة، فهو ذو دلالة على الشكل والهيئة. ونجد أن اليونان اتبعوا التراجيديا الثلاثية بمسرحية ساتيرية، وهي موضوع شبه رومانسي يعتمد على الجروتيسكية ويتناول الآلهة والأبطال ويكاد يشبه المسرحية التهريجية، من هذه الإشارة نستدل على أن الغروتيسك استخدم دلالة على التهكم والسّخرية، وقد جاءت هذه المسرحية بهذا الإطار بعد الثلاثية التراجيدية لإزالة الخوف وهي تسخر من الآلهة والأبطال. وبالرجوع إلى الفترة الزمنية الممتدة في الحضارات المختلفة، نجد أن هناك أشكالا وتماثيل تبين عن حالة اندهاش واستغراب وحالة عجائبية، فمن ذلك تمثال عين غزال ذي الرأسين في الأردن والذي يعود إلى حقبة تاريخية أكثر من "6000 ق.م"، وكذلك نجد صورة مشابهة قد تنم عن حالة من التشكل بين العقل والقوة، وتلك هي الإشارة إلى تمثال أبي الهول والذي يشير إلى بعض من حكم مصر في القرن"26ق.م"، وعليه، فإننا نستدل على أن غاية التشكل الغروتيسكي يرجع لتصورات ورؤى الشعوب، سواء أكان يتعلق ببعد طقسي وشعائر أو بأبعاد تقاليد اجتماعية. ينظر: ولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة الكويت، 1997، ص119. ينظر كذلك: صلاح الدين جباري، بلاغة الغروتيسك، ط1، النايا للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2010، ص9.

[1] . ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق د.ط، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، د. ت ، ص73.

[2] . تنويه: يؤكد "مالك شبيل" على أهمية توظيف الجسد الغريب، قائلاً:" بيد أن الجسد، يبدو الفضاء الممتاز، الذي تتلخص فيه مثل هذه الشروط المناسبة لظهور تلك الآثار، مما يؤدي إلى التضخيم عبر التخييل، ومن ثمة الدخول في عملية تقديس العجيب وإلى التداخل غير المريح للشك الواخز بحسب تعبيره، ويضيف" إن كل هذه المعطيات تساهم في إحداث القلق الدائم والهاجس الذي نسميه الشعور بالإضطهاد الذي يبين عنه الإدراك الشعبي للخل الجسدي كالخيبة وسوء الحظ. ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، مبحث الجسد العجائبي، ص 209.

[3] . أندري بلاتونوف، رواية الأشباح، ص 96-99.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

وإذا كان جوهر الروايات السابقة هو الإجابة عن الأسئلة، فإن غاية الأخبار الفنتازية عند بلاتونوف هو قلق السؤال والمغامرة في مجهول الفنتازيا الساخرة، العابثة، والبحث عن إمكانات جديدة للغة السّردية(الروسية) واختيار آلياتها التعبيرية. وقد تتشظى دلالات السؤال عند بلاتونوف في هذا "المقطع الفنتازي الغريب" إلى الحنين لنقاء الإنسانية التي اغتصبتها الأحزاب السياسية المستبدة، وصفائها وبالتالي الحنين لغربة زمانية يسود فيها العدل والمساواة، فالخطاب الموجه إلى المواطن الروسي؛ "حيث لم يجد من يتفهم أفكاره الفلسفية لدى الحديث عن مكانة الانسان في المجتمع الذي بناه البلاشفة بعد ثورة اكتوبر1917. فبالرغم من مقولة ماركس الشهيرة "الانسان أثمن رأسمال"، فقد عاش الانسان الذي عاش معه بلاتونوف مهاناً ومسحوقاً وبلا أبسط الحقوق بسبب الحكم الفردي وتداعياته وغياب التعددية الفكرية ووجود اعداء خارجيين اقوياء يتربصون بالدولة الاشتراكية الفتية، مما جعل السلطة تبرر كل انتهاك لقيمة وكرامة الانسان بوجود الخطر الخارجي"[1] .

إنّ السؤال المكرر في جل مقاطعه هو تحرك الأشياء التي ألف العقل سكونها في هذا المقطع تتحرك النبتة مرة أخرى:" **نبتة انتزع منها عدة أغصان يابسة وأخذ يمضغها، ثم اقتلع النبتة كاملة وأطلق سراحها في الريح، فتدحرجت، سرعان ما اختفت وراء الكثبان متوجهة إلى مكان بعيد من الأرض"**[2]. يشكل فعل تحرك النبتة شعرية تتضمن كلمات وإشارات عميقة تحمل في طياتها تاريخا منسياً يعتري الفرد الروسي، خطاب سردي يمتص من نظام معجمي فنتازي، متوهج حتى الثمالة بالإحالات الأسطورية التي كانت تنقل لنا حديث الأشجار والنباتات، هكذا نجد الكاتب قد صمع لنفسه عالماً منفلتا من جيولوجيا الروايات الروسية المعروفة، مما يجعلها فنتازيا ساخرة من الطبقة المستبدة تجاه الكائن المنسي خلف قضبان الألم، محاولة إضاءة شمعة يتيمة في واقع العتمة، سعت الفنتازيا عبر آلياتها هنا إلى تشويه صورة الواقع الروسي الموسوم بنوع من التفكك والتصدع، جعل الطبيعة يائسة وهاربة من هول ما تراه.

قد ينقطع الخيط الرابط بين أرواح الفقراء وبين أصوات شخصيات فنتازية تتدحرج لتخرج عن نطاق الأرض المدنسة، فتكون شهادة كشف للواقع المزيف، شهادة يأس تجاه الفرد المستبد، وهذا الكشف يجعل اللغة تهرع نحو شعرية فاضحة تركب صهوتها لمحاربة لغة التملق تجاه النظام الروسي والمحنطة بلغة تقريرية مباشرة، فالبديل الخطابي يقتضي فنتازيا معبرة عن غربة الذات المقصية في مجتمع طبقي، فيشعر القارئ أن لغة الرواية لغة مذنبة تسعى للتخلص من آثامها بالاستحمام في شعرية فنتازية، غرائبية خرافية[3]، تجسد لنا المتناقضات التي تشوب المجتمع الروسي وتبني عالما غرائبيا الناس فيه تتلذذ في أحلامها كقوله:" **الليل يسري في الرمال، ونزار شاغاتايف راقد على جنبه الأيمن يسبح في الرؤى والأحلام التي أزاحت العطش والجوع والخور وكل الآلام، كان يرقص مع كسينا، بعد أن ترعرعت وكبرت، في الحديقة المنارة... في أمسية صيفية تفوح شذى التربة والطفولة، قبيل الفجر الذي يوشح قمم الحور كصوت بعيد لم يبلغ المسامع بعد. وتشعر كسينيا بإرهاق لذيذ وعيناها مغمضتان، كما لو كانت نائمة، وهو يحتضنها بحذر. صرخ وقفز في الظلمة، من الأرض وأعادته صرخ وقفز في الظلمة، من الأرض وأعادته إليها ضربتان شديدتان أخريان على الرأس والصدر"**[4]. أية لغة سردية هاته؟ وما يخفي هذا التنميق اللغوي؟ و هل تساعد فنتازيا الحلم المتوسلة بالغريب على إقصاء الواقعية الشفافة وتقريب المنتوج الروائي الروسي من ماهية الجنس الأدبي الفنتازي الذي ينتمي إليه أدب الرعب والخيال على حد تعبير النقاد.

---

[1] . عبد الله حبه بلاتونوف " كافكا الروسي، ومحنة الانتلجنسيا الثورية الروسية، ص 1.

[2] . أندري بلاتونوف، م، س، ص 100.

[3] . ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب العربي، من منظور شعرية السّرد، مبحث التحولات والمسوخ، ص 211-212.

[4] . أندري بلاتونوف، رواية الأشباح، ص 125

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

تبدأ سفونية السرد في هذا المقطع العزف على آناتها معلنة لطافة شاغاتايف، في قوله: (**الليل يسري في الرمال، ونزار شاغاتايف راقد على جنبه الأيمن يسبح في الرؤى والأحلام التي أزاحت العطش والجوع والخور وكل الآلام، كان يرقص مع كسينا**) لينخرط باحثا عن مسار آخر تجسده الأحلام لتحقيق الفنتازية التي يمكن من خلالها التخفيف عن حدة الأوجاع عمد إلى بلاتونوف لصنع مفارقة الحلم التي تعارض الواقع الروسي، تحت هذا الانتقال السردي اللغوي يقبع واقع الكاتب، يحاول الرقص على أوتار السياسة التي ينهجها "النظام الروسي"، فالتوسل بهذه الألفاظ الحلمية التي كان بطلها شخصية منكسرة تعبيرٌ عن اليأس الذي يعتريه في تغيير الواقع الروسي، فأعلن الحرب بلسانه اللاذع على أوهام هؤلاء.

ومن مظاهر الفنتازيا في هذا الخبر السّردي، قيام معظم أحداثه على التشخيص الغريب من خلال حضور صورة "**الموتى**" التي ظلت تلازم السّارد وهو يبحث لهم عن السعادة، كقوله وهو يحي هذه الأجساد: **" متى يستيقظون يانزار؟ قريبا، قريبا... ربما استيقظوا الآن." حينئذ نظفت آيديم الحجرة الدافئة التي نام فيها شعب كامل ارتحل إلى مكان مجهول، وضحكت: حتى الملا، شيركيزف الضرير ذهب، فهل يعقل أن عينيه أبصرتا شيئا حالما أكل الكثير"**[1].

إنّ التوسل بالأموات يعكس نوعاً من الإضطراب الداخلي للخبر السّردي الوارد، يفترض فيه الاستقرار والحنين إلى الميت يوم البعث، ولعلّ أصدق تعبير عن هذا الإضطراب، كما هو واضح من هذا المقطع، (**متى يستيقظون يانزار؟ قريبا، قريبا... ربما استيقظوا الآن**) كانت أخبار الفرد الروسي الحي التي لا يريد السّارد أن يسترسل فيها، غير مجدية، فهي معروفة بالأقوال دون الأفعال على حد تأويلنا، إنّها أخبار معروفة عند العامة، تعبر عن نفاقه، هذه الأخبار فقدت وظيفتها فشلت في استمالة كتابها، فعجز الكاتب عن الاندماج في أجوائها فتفرقت به السبل، وراح يرسم لنا عالمه الروسي بين عدة متناقضات، كما تبينه كتابته الفنتازية السّاخرة.

لا يمكن لكاتبنا أن يحل هذا الإشكال، إلا بهذه الانتقادات التهكمية التي يحوكها عبر متاهات خطابية ضمنية، تتولد على إثرها العجائب والغرائب، كانت الكتابة في رواية الأشباح مغامرةً باعتبارها، آنذاك آفة تهدد الحكم الروسي الجائر، كان اللجوء إلى الفنتازي الكاشف إشارة إلى التصور الذي سينجرّ عن سرد المعاناة التي حملتها الطبيعة على عاتقها تعاطفا مع الطبقة الضعيفة. وفي هذا –لعمري- علامة دالة على استخفاف مُبَطّن يستهدف به وجهاء الطبقة الروسية.

ب-اللامبالاة والاستخفاف في الخبر الفنتازي:

تتخذ شعرية "الوصف السّردي لحالة شاغاتايف سبيلاً لمعرفة خصوصية الخبر السردي وملامحه الخطابية؛ "لأنّ الشعرية، بحثٌ في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية غايته استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها"[2].

يستند هذا النوع من السّرد الفنتازي على نظرة الكاتب إلى العالم الخارجي، إما أن تكون صريحة جداً حدّ بلوغها درجة السّخرية الجارحة، أو لا مبالية جداً لدرجة تثير الضحك، ولكن هذه المرة القارئ أن اللامبالاة تتمتع بها الكائنات الحية التي أعياها الأدمي الروسي، كما يوضحه هذا المثال: "**نزل شاغاتايف من العربة، ولمح على مقربة منها شجيرة توجه نحوها ولمس غصنا وخاطبه قائلا: "مرحبا يانبتتي" اهتزت النبتة قليلا من لمسة الإنسان، ثم عادت إلى ما كانت عليه من سبات ولا مبالاة**"[3]، المتأمل في

---

[1] . م، ن، ص 153-156.

[2] . الميلود عثماني، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص 64.

[3] . أندري بلاتونوف، م، س، ص 31.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

صراحة "النبتة" يجدها تضمر خلفها كمّاً هائلاً من النقد العاري، لا يخفت وإنما يتضاعف ويزداد، وفي هذا النوع من الأخبار السّاخرة، لا بدّ من وجود ضحية قد تكون "أنا" الكاتب أو "أنت" أو هما معاً[1]، ويبرز مثل هذا الاشتغال على الخبر التهكمي من خلال تشخيص اللغة بكائنات خارقة، تتفاعل في إطار ما تقبله لغة النثر وتجعلها من ناحية أخرى قريبة عن الضروب المنضوية تحت مظلتها كالفنتازيا والتهكم والاستهزاء والإلماع[2]. ولا ريب هنا، بأن الفرق بين الخبر السّردي المشبع بالاستخفاف وبين جميع هذه الضروب المذكورة، هو في طريقة التعبير وفي استخدام بعض "الدلالات اللغوية" التي تساهم في تأجيج السّخرية والزيادة من حدتها بالشكل الذي ينتقل إلى المعنى المتجسد في قوالب اللغة الساخرة[3].

تستخدم الدلالات، مثل دلالة الأسماء: **النباتات البائسة، الحزينة، الشجيرات المتجمدة النبتة، التشوه الوقتي**، المتمثلة بطرق شتى في السّرد، في التصوير الخيالي، بُغية بث المثير في الأخبار اليومية التي يعيشها الكاتب وسط هذا الجو الخانق الذي عكر صفو الطبيعة والزمن، بالنسبة لكلمة معينة مثل "الأشجار الحزينة" يمكن نطقها، أو سماعها، أو كتابتها، أو قراءتها بواسطة العديد من القراء في مناسبات عديدة، الذي يحدث عندما ينطق إنسان بكلمة ما سوف أسميه "نطقا لفظيا" وعندما يسمع إنسان كلمة ما سأسميه "صوتا لفظيا"، والشيء المادي الذي هو كلمة مكتوبة أو مطبوعة سأسميه "شكلا لفظيا"، من الواضح بالطبع أن النطق اللفظي، الأصوات والأشكال إنما تتميز عن غيرها من صور النطق بخصائص سيكولوجية تصور لنا هيئة الشخصية، لأنّ دلالة الكلمة المنطوقة "**الأشجار البائسة**" ليست مفردة بذاتها، فهي قسم من حركات مماثلة؛ اللسان الأرجل، فكما أن القفز ورفع الأرجل عبارة عن قسم من الحركات الجسمية فالكلمة المنطوقة "**الأشجار في حالة النوم**" هي تصوير للحركات الجسمية. الكثير من الكلمات لا يكون لها معنى إلاّ عندما توجد في "إطار لفظي" مثل "أسماء الحيوان"، هذه هي ما أسميها كلمات الأشياء وهي تُكون لغة الأشياء[4].

لقد وجدنا في سطور الرواية، التي تصور لنا يوميات بلاتونوف مع الطبيعة المتذمرة ما يدل على ذلك، كقوله: **"حينئذ نظفت آيديم الحجرة الدافئة التي نام فيها شعب كامل ارتحل إلى مكان مجهول، وضحكت: حتى الملا، شيركيزف الضرير ذهب، فهل يعقل أن عينيه أبصرتا شيئا حالما أكل الكثير؟" "لكن شاغاتايف لم يتحمل طويلا أحزان الوحدة والفراق فأخذ يتعايش مع الملابسات، مع آيديم والأغنام، مع المنازل الخالية، مع الحيوانات الصغيرة المتواجدة في كل مكان في الطبيعة، بل حتى مع الشجيرات المتجلدة"، "يستحيل أن تكون كل الحيوانات والنباتات بائسة وحزينة، إنها تتظاهر بذلك، فهي في حالة من النوم أو التشوه الوقتي المؤلم"**[5]. ينبثق هذا الخبر الفنتازي الطافح بالاستخفاف الذاتي الذي يتشتغل على آلية المسخ التي شوهت طبيعة الوقت، وأدخلت الأشجار في "**حالة سيكولوجية**": النوم الحزن، الألم، ملزماً إياه السّرد بالدخول في "**مقام البوح الفنتازي**" الذي يرفع من حدّة "**الانفعال الطبيعي للكائنات**" التي لا تخلو في تحركاتها من السخرية، هذا التوظيف المتألق حالة تنتاب عينة خاصة من الأدباء، إن لم نقل جميعهم، فتجعلهم ينظرون إلى العالم من زاوية نظر تبدو عليها الفنتازيا السّاخرة متعاظمة الأفنان معبرة عن كثيرٍ من مظاهر اللامبالاة.

---

[1] . ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ط1، دار فيسيرا، 2013، 152.

[2] . ينظر: محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السّرد ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص 150. نقلاً: عن محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة، ص 150.

[3] . ينظر: محمد الأمين سعيدي، م، ن، ص ن.

[4] . ينظر: برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر: محمد قدري عمارة، مراجعة: إلهامي جلال عمارة، مبحث: ما هي الكلمة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 24-25-26

[5] . أندري بلاتونوف، رواية الأشباح، ص 156-157-158.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

الفنتازيا في هذا الموقف تهجو نقائص العالم الروسي وتركز الضوء على أبرز مفارقاته التي تتوسل بالألم والتمويه الذي يعمد إلى اللامبالاة، لأنّ تقرير الحقيقة في بعض السرود ليس غرضاً من الخطاب دوماً، فمن الممكن أن يكون الخطاب التخييلي بغرض التمرد . لقد أُعطينا الفنتازيا لتمكننا من إخفاء أفكارنا، وبالتالي فعندما نفكر في بعض الأسماء كوسيلة لتقرير حقائق نكون قد افترضنا بالتالي وجود رغبات معينة للمتحدث. فمن المثير أن بعض الكلمات بمقدورها تقرير حقائق ومن المثير أيضا أنّها تستطيع تقرير الزيف، إنّها تفعل ذلك لكي تحدث بعض الأفعال من جانب السامع[1]، لكون هذا الموقف يحط من قيمة الذات ويجعلها تتلون بكائن نباتي متحرك، في اللحظة ذاتها التي يضحك فيها الكائن الروسي على ضعف الفقير وخساسته وابتذاله، وفي مأثورنا العربي، شر البلية ما يضحك، التي قد نواجهها(البلية) بأسلحة متعددة، ومنها الفنتازيا السّاخرة التي هي أعرق أسلحة البشر وألطفها وحينَ تأتي الفنتازيا من أمثال بلاتونوف يسمو الإعجاب إلى درجة عالية، إذ ليس هنا ما هو أشد من لامبالاة الكائنات الحية الذي يؤدي إلى مزاج سوداوي أو غضب عارم على البشر كما هو جلي في هذا المقطع: [**ثم عادت إلى ما كانت عليه من سبات ولا مبالاة**].

إنّ هذه الآليات المستثمرة طهرت بلاتونوف من قيود الحياة وجعلته أبعد ما يكون عن هوس الدنيا وفتنتها كما جعلته أبعد عن أشراكها، هذه السّجون قادته مع الميل القابع فيه إلى الفلسفة(التأمل-التصوير الأسطوري-تدوين الوقائع الفنتازية، الوهمية)، قادته إلى الحقيقة الإنسانية المتمثلة التي تفتقر إليها الطبيعة التي لا تكاد تخلو من السّخرية.

يمكن القول، إنّ حيويّة الفنتازيا عند كاتبنا الذي أحسّ بالثقل الإنساني قبل غيره من أبناء جنسه جعلته يتميز بخصائص حسيّة وشعورية قادرة على تلمس وتشخيص المألوف وغير المألوف في الحياة التي يعيشها، وبسبب رفض الكاتب - صاحب الضمير الحي والمبدأ الأخلاقي الاجتماعي- لما هو غير مألوف في الحياة اليومية في بلاد التمزق والتشرد تفجرت كتاباته الوهمية، السّاخرة ليعبر عن خلجات نفسه بلغة غير مألوفة، التي يصور فيها تناقضات الضياع وغياب الكفاءات وإشغال المناصب بشخوص يحق لنا أن نطلق عليها سهام السّخرية السّوداء.

وأخيراً فإن قراءتنا لهذه الخطابات العالمية المنسية، تجعلنا نجلُّ تجربته هذه التي كثيراً ما تلغي من سياقاتها منطق العقل، ووحدة الموضوع، مختزلة السرد الروائي في نظام استعاري؛ أي لغة داخل لغة، انطلاقاً من رؤية فوق واقعية، يدخل فيها السّريالي والفنتازي والغرائبي والمخيالي.

[1] . برتراند راسل، م، س، ص 28.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

RIBIRTH INTO BLACKNESS IN GWENDOLYN BROOKS' *IN THE MECCA*

Amany Abdelkahhar Aldardeer Ahmed

Assistant Lecturer at the Department of English, Faculty of Arts, Sohag University

Ph.D student at the Department of English, Oklahoma University, USA

Summary

Brooks's awakening and her rebirth into blackness are represented in her works, *In the Mecca* (1968) and *Riot* (1969). These two works encompass new dimensions in Brooks's way of writing and indicate the change in almost all her poetic aspects. The new black experience which Brooks has acquired after the awakening turned her from being an assimilationist poetess into an activist and a protester. Brooks's poems after 1967 have undergone thematic change. Brooks's major interest after the awakening was to urge black characters to be aware of their black beauty, pride and more importantly their black identity. This change greatly affected her content, tone, form and style of writing. *In the Mecca* and *Riot* clearly reflect the effect of the new experience on both themes and forms.

Key Words:

Rebirth – Blackness – Awareness – Movements – Integration Identity - Poverty, oppression and Persecution

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

My aim, in my next future, is to write poems that will somehow successfully "call" all black people: black people in taverns, black people in alleys, black people in gutters, schools, offices, factories, prisons, the consulate; I wish to reach black people in pulpits, black people in mines, on farms, on thrones; not always to "teach"—I shall wish often to entertain, to illumine. My newish voice will not be an imitation of the contemporary young black voice, which I so admire, but an extending adaptation of today's G.B voice. (Report from Part One 183)

The year 1967 marks a real turning point in Gwendolyn Brooks's literary life, in which she attended the Fisk University Second Black Writer's Conference. In the conference, she realized how black writers were involved into black concerns and issues. "She encountered in that conference and, more crucially, in her mentorship of young poets a new kind of energy and pride in Black identity to which Brooks attributed a change in both her life and her writing" (Wheeler 228). Therefore, Brooks began to have a different dimension in her poetry and to dedicate all her coming writings to black people only. This experience marks a rebirth and a new awareness in Brooks's literary life, where she met some major black writers who have a great black spirit. Hence, Brooks turned her later emphasis wholly to black people. She declared this in her autobiography when she said:

The real turning point came in 1967, when I went to the Second Black Writers' Conference at Fisk University...there I found what has stimulated my life these last three years: young people, full of a new spirit. They seemed stronger and taller, really ready to take on the challenges (Report from Part One 45).

Brooks's new black experience after 1967 matches the social and political changes of her society at that time. The experience reflects her new awareness and the growing sense of her pride of blackness. Brooks became more aware of the need for new poetry that could explore black issues. Most of Brooks's new ideas and perspectives are helped by the Black Arts Movement and the change of the whole American society as a result of the current events of the late sixties. The American society at large underwent drastic change in all aspects of life. Many of the society's views were altered. The early and late years of the sixties were periods of social and political movements and transformations. The death of the black leader Medger Evers On June 12, 1963, the assassination of President Kennedy on November 22, 1963 and the rise of the Vietnam War in the same year 1963; resulted in prevailing chaos and riot along the American society. Moreover, the rise of Civil Rights Act in 1964 has stimulated black people to revolt and protest against the status quo. "The decade of the 1960s was filled with tragedy and yet for social transformation, and eventually Gwendolyn's poetry, friends, and her personality began to shift, as she became more aware of and entwined in politics and social movements" (Sickels 36).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

As a result, Brooks's post-1967 poetry is different in the way she sees things around her. She adopts a new perspective in handling black issues. She began to view new issues that she was not aware of before and to view her early themes with a different eye. Brooks asserts that the conference enriched her black experience as she admits that she was blind to many aspects of her earlier black experience. She states her feeling of change in her autobiography when she said: "I'm a black poet, and I write about what I see, what interests me, and I'm seeing now new things. Many things that I'm seeing now I was blind to before" (Report from Part One 151). After that date, 1967, Brooks began to open a new track towards the black experience, which came to be closer to blackness.

In spite of the fact that Brooks was very much influenced by the conference of 1967, the experience was not completely sudden for her. In other words, the content of all the discussed issues in the conference were not new for her. All the discussed themes concern black people, but what was new for Brooks was the way black writers express their ideas with great pride of themselves and of their black readers. Brooks's black communal experience after 1967 continued the examination of the conditions of black people and their long struggle against the whites' oppression. She realized that "the black emphasis must be, not against white, but **FOR** black" (Report from Part One 45). Brooks later works stem from her own knowledge which is reinforced by her own life. "No matter how her politics and beliefs transformed, the source of her poetry would never change" (Sickels 8). Her works still depict the grim life of black people who live amid the tensions of the American white society.

The themes and the characters of Brooks's works after 1967 remain the same oppressed black people who live in the dilemma of race. Her poems discuss the same issues of Bronzeville ghetto black people. In an interview with her after 1967, when she was asked about her future poems, Brooks replied: "I imagine the future poems will seem more like some of the poems in *A Street in Bronzeville*" (Report from Part One 159). It was the tone, the technique and the poetic style of her works that have been changed. One of the crucial differences between Brooks's pre-1967 and post-1967 is that, before 1967, she believed that the black experience and the white experience are the two parts of the major American experience. Therefore, she dealt with the black people in her early poetry in the period 1945-1967, not as separate entity, but she regarded the two experiences as inseparable. During the 1940s and 1950s, Brooks thought that integration is the best solution for the problems of black people and appealing to the whites was of a great importance for her. Brooks admits her early views when she said: "I thought that integration was the solution. All we had to do was to keep on appealing to the whites to help us, and they would" (Report from Part One 175). However, she had always been aware of all the oppression, injustices and humiliation done by the white people against the black people. Brooks, then, reached universality in her early works through integration of the white and the black people.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

However, after her awakening in 1967, Brooks realized the way black writers see black people and she began to change her mind and to deal with the black experience as a culture-specific experience. After that date, Brooks adopted a new direction toward the black experience with more emphasis on the personal problems and sufferings of black people and with a stronger voice against racism. Her post-1967 poetry gives insight into the life of black people and the impact of racial pressures and sufferings. In her autobiography, Brooks says: "I have certainly changed where I was back in only 1967. I knew there were injustices, and I wrote about them, but I didn't know what was behind them. I didn't know what kind of society we live in. I didn't know it was all organized" (Report from Part One 175).

Therefore, Brooks changed many of her concerns. Her form and style of writing have been changed to become more specific and full of freedom and anger. "Until 1967, Brooks, using topics from urban black life, worked with traditional Western poetic forms. In that year... she realized a different aesthetic and awakened to a new understanding of race"(R. Baxter Miller 278). She gave much attention to black self-consciousness and the black identity. The occasion of the conference affected her views in many respects. Her approach and character portrayal became different. She began to portray black characters to represent their fellow black people. Brooks focused her main interest after the awakening to address black people only not to address all humans. She began to find a new definition for blackness. For Brooks, the new black man is different from the early black man. He has self-confidence and great pride of himself. Brooks declared the change in the black character when she said:

There is indeed a new black today. He is different from any the world has known. He's a tall-walker. Almost firm. By many of his own *brothers* he is not understood. And he is understood by no white. Not the wise white; not the Schooled white; not the kind white. Your *least* pre-requisite toward an understanding of the new black is an exceptional Doctorate which can be conferred only upon those with the proper properties of bitter birth and intrinsic sorrow. (Report from Part One 85)

The change in Brooks's works was not only in her character portrayal, but also in the form of writing. In her early phase of writing, Brooks adhered to traditional and restrict forms. She was skillful in manipulating the sonnet, sonnet-ballad, epic and conventional meters. "While most of her early poems are written in traditional forms, including sonnets, ballads, and Chaucerian stanzas, after 1967 brooks began to experiment more heavily with free verse and the black vernacular" (Sickels 7). Brooks's use of free verse and the black vernacular matches her new black experience and emphasizes her role as a black writer, whose main concern is to appeal only to the black audience.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

***In the Mecca* (1968)**

In the Mecca is Brooks's first work to be published after her awakening. It took Brooks many years to accomplish this new work with different views and new consciousness. She began writing *In the Mecca* many years before she attended the conference. Therefore, it is considered to be a transitional work as it is written between two different stages of writing. During her writing of *In the Mecca*, Brooks was preparing for a new style and a new stage of writing different from that of her early stage. *In the Mecca* is the clearest example of Brooks's moving toward a different and new black experience. The difference is not only in writing the themes of the work, but also in creating new forms and techniques. " *In the Mecca* ....generally marks shift in Brooks's poetic style, in which she abandoned the traditional forms of her earlier pieces in favor of free verse and also began to use more vernacular" (Sickels 44). Brooks's use of the simple language and black vernacular was intended not only to reach all people of all classes, but also to attract the reader's attention to every word and to the form of her poems. Brooks's skill in using expressive words increases the popularity of In *the Mecca*. "By the power of words, the writer seeks to mesmerize her reader with the spell of form" (R. Baxter Miller 169).

In the Mecca marks the beginning of Brooks's change and her new awareness. The work gathers between Brooks's continual investigation of the black people's concerns and issues and her new style of writing. Through *In the Mecca*, Brooks tries to present different kinds of black characters and offers various images of the black community. She succeeded in bringing in front of her readers many historical black figures who played important roles in the great events, occurred in her society during the 1960s. "*In the Mecca*, as a whole, shows the subtle causal relationship between the tragic lives of the Mecca's tenants and national tragedies such as the assassination of Malcolm X and the murder of Medgar Evers, the deeds of Chicago's Blackstone Rangers, and the street bombast of the disciples of black revolution" (Clarke 386, 1988).

In the Mecca is divided into two major sections that bear significant titles. The first section is a long narrative poem which bears the same title of the book, **"In the Mecca"**, which is considered a benchmark in Brooks's poetry. The second major section, which holds the title **"After Mecca"**, is a sequence of several poems that vary from short to long poems. The short poems include, "To a Winter Squirrel", "Boy Breaking Glass", "Medgar Evers" and "Malcolm X". The long poems within **"After Mecca"** are four sub-sections with subdivisions that bear different titles. The first sub-section is, Two Dedications, which is divided into two poems, "The Chicago Picasso" and "The Wall". The second sub-section is The Blackstone Rangers, which is divided into three poems, "As seen by Disciplines", "The Leaders", and "Gang Girls". The last two sub-sections of **"After Mecca"** are two significant and

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

interrelated poems, The Sermon on the Warpland and The Second Sermon on the Warpland. All the poems within *In the Mecca* revolve around real black experiences of black people.

The poems within *In the Mecca* mainly concern the inequities and the injustices that the urban blacks face. Through recording the hopelessness and the despair of black characters within the Mecca building Brooks discussed, out of her own experience, issues of race and succeeded to merge the social and political events together. Brooks had a life experience in the Mecca building as she worked there for a short period of time. Hence Brooks's representations in *In the Mecca* are true to life as she was involved in the incidents within the building. "The book concerns the building where Gwendolyn had once worked for the spiritual advisor, and portrays people who have been dispossessed and ignored by society" (Sickels 44). All the poems within *In the Mecca* give clues about Brooks's concern with the grim conditions which are opposed on black people and her aim was to find a new attitude of blackness. Brooks tries through *In the Mecca* to create a separate society out of an old building in Chicago. Brooks's main motive was to criticize and condemn her society for creating such types of the Mecca society which is full of murder, despair and frustration, a society that isolated its people from the outside world. "She wanted to exhibit all its murders, loves, loneliness, hates, jealousies" (Madhubuti 129). Therefore, Brooks used the Mecca building as a symbol for the American society at large, in which injustice and oppression were practiced against the poor black race.

The title poem, **"In the Mecca"**, records the incidents of the life of the inhabitants of the Mecca building, which was one of Chicago's great buildings and that it had deteriorated after the First World War. Afterwards the Mecca building became one of the slum dwellings for urban black people:

By 1912, the Mecca housed the black elite of Chicago. After World War 1, the building began its decline. By the Great Depression the once elaborate showplace and tourist attraction had become a crowded slum for poor black people and a symbol of encroaching urban blight—a great hulk of modernity confining thousands of expendable people to the bowels of the city. (Clarke 136, 1995)

The poem portrays the life of the ghetto black people who were fighting to survive in poverty-stricken conditions. It presents different types of black characters who suffered from deprivation and horrors of racism. The poem is a masterpiece not just for the themes it discusses, but also for the modes of narration it presents. **"In the Mecca"** emphasizes Brooks's awareness of Blackness through giving tribute to Black Nationalism. Throughout the poem, Brooks tries to stress the significance of the black lives through depicting many examples of black people:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

The title poem of *In the Mecca* (1968) is a masterpiece of this more special kind of synchronicity, as well as of the more temporal kind. "In the Mecca" combines the patterns of a mythic quest with the daily rounds of life in a huge slum tenement. In doing so, it also meshes the human diversity of the various tenement dwellers with the uniformly oppressive conditions in the Mecca building (Hughes 392).

Brooks starts her long poem **"In the Mecca"** with a single line in a single page that introduces the poem, "Now the way of the Mecca was on this wise" (Blacks 406). Through this significant line, Brooks opens the door of the Mecca world, which is full of different stories of black people. "The opening page of 'In the Mecca', a single sentence situated apart from the rest of the narrative, demonstrates how Brooks's mixed mode of address is paradoxically inviting and disorienting at the same time" (Lowney 9). Then Brooks starts to present the characters of her poem who are the heroes and the heroines of her different stories within the building. Brooks employs the device of the narrator to narrate the details of the stories of those black characters who are all inhabitants of the Mecca building. The narrator lives among the characters and shares them their moments which are always sad and painful moments. The length and the richness of the poem give Brooks much space to argue many issues concerning her black race. "Like her narrator, Brooks arrives in the wake of destruction; signifying indeterminacy, ambiguity, fluidity, unpredictability, and liminality" (Clarke 138, 1995).The central character throughout the poem is Mrs. Sallie, who is one of the miserable inhabitants of the Mecca building:

S.Smith is Mrs. Sallie
hies home to Mecca, hies to marvelous rest;
ascends the sick and influential stair.
The eyes unrinsed, the mouth absurd
with the last sourings of the master's Feast.
She plans
to set severity apart,
to unclench the heavy folly of the fist.
Infirm booms
and suns that have not spoken die behind this
low-brown butterball. Our prudent partridge.
A fragmentary attar and armed coma.
A fugitive attar and a district hymn.
(Blacks 407)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Brooks starts her long narrative poem with description of the main character, Mrs. Sallie which portrays a dark image of the deprivation and suffering under which urban blacks live. "The introduction to the narrative's protagonist demonstrates the blend of demoralizing poverty and idiosyncratic vision that characterizes the residents of Brooks's Mecca" (Lowney 11). Mrs. Sallie leads strenuous life, full of pains and sufferings. She was seeking rest which became something "marvelous" for her. The use of adjectives is expressive as it helps in portraying a faithful image of Mrs. Sallie, who "ascends the sick and influential stairs". Out of her tiredness and fatigue, Mrs. Sallie's eyes seem "unrinsed" and her mouth became "absurd". When reading "In the Mecca", one can notice the different feelings and the opinions of those grim black inhabitants who were imprisoned within this fragmented and deteriorated building. "All live in this decaying city; only through imagination can the reader constantly sustain their opposing visions. But in ***Mecca*** sustentation is all" (R. Baxter Miller 163). The setting of the action, the Mecca building, symbolizes the prison, the despair and the alienation of the black dwellers whose life was full of despair and oppression.

Mrs. Sallie, the heroine in **"In the Mecca"**, leads a tragic life in the Mecca building. Her tragedy was aggravated when she returned home and discovered that her young child Pepita is missing. Mrs. Sallie is a helpless poor black woman who has nine children, who are named in the poem when their mother was asking them about her missing Pepita, but unfortunately her search was fruitless. She spent much time searching for her daughter but no one of her children or her neighbors answered her. "Preoccupied with their own lives, past and present, the characters lack any answers" (R. Baxter Miller 183).

...Cap, where Pepita? Casey, where Pepita?
Emmett and Melodie Mary, where Pepita?
Brigges, Tennesse, Yvonne, and Thomas Earl,
where may our Pepita be?—
our Woman with her terrible eye,
with iron and feathers in her feet,
with all her songs so lemon-sweet,
with lightning an a canle too
and junk and jewels too?
My heart begins to race.
I fear the end of Peace. (Blacks 415-16)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

After asking her young children about their missing sister, they replied helplessly: "Ain seen er I ain seen er I ain seen er/ Ain seen er I ain seen er I ain seen er "(Blacks 416). Mrs. Sallie went out through the building searching for her missing child, but in vain. After long time searching for the young Pepita, she was found murdered by the hands of one of the characters within the Mecca building. In his article "Gwendolyn Brooks's 'In the Mecca': A Rebirth into Blackness", William Hansell portrays the scene of the family useless search for the missing girl in the same way as the narrator did in the poem:

The main narrative action presents a family in the Mecca frantically searching the labyrinthine structure for the youngest child, Pepita, who before they find her is raped and murdered. In the course of their search, they confront a varied and disturbing group of people, most of whom are too fearful, bewildered, selfish, or fanatically enmeshed in their own affairs to respond sympathetically or compassionately to the problems of others. (200, 1974)

In her search for Pepita, Mrs. Sallie encountered different black characters who were inhabitants of the Mecca building. They resembled Mrs. Sallie in the same poor miserable circumstances in which they lived. Brooks portrays different images of distressed black individuals who shared among them poverty and oppression. All of them fall victims of the racial oppression and segregation. Their dilemma was not less than Mrs. Sallie's, but they all suffered in the same way from different colors of racism whether in the form of poverty, rape or murder.

Character portrayal plays an important role in Brooks's **"In the Mecca"**. Each character is sketched in a different form to represent certain prototype. Brooks begins her portrayal with the central figure, Mrs. Sallie Smith and her simple and poor children who live in isolation from the outside world. "The brief introduction of the children illustrates one important idea in the poem: Each is compelled to deal with the immediate environment" (Hansell 202,1974). Brooks draws complete cynical image of Mr. Sallie's family and the hard conditions they live in.

And they are constrained. All are constrained.
And there is no thinking of grapes or gold
or of any wicked sweetness and they ride
upon fright and remorse and their stomachs
are rags or grit.(Blacks 416)

Mrs. Sallie's children represent the poorest slice of their society. "Her children, nourished in the black urban ghetto, have grown to dislike people who own with ease objects about which they can only dream" (Jeanne- Marie A. Miller 89). They are deprived of the simplest privileges that other children have. They are different in the sense

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

that they lack everything that may please them as children. Mrs. Sallie describes three of her children when she says:

Emmett and Cap and Casey
are skin wiped over bones
for lack of chub and chocolate
an ice cream cones,
for lack of English muffins
and boysenberry jam.
(Blacks 414)

"Through the private thoughts of Mrs. Smith and eight of her nine children, one learns much about the results of the exploded dreams of the black people in the Northern ghettoes" (Jeanne- Marie A. Miller 89). In her proposal for the poem, Brooks stated:

I wish to present a large variety of personalities against a mosaic of daily affairs, recognizing that the *grimmest* of these is likely to have a streak or two streaks of sun. In the Mecca were murders, loves, loneliness, hates, jealousies. Hope occurred, and charity, sainthood, glory, shame, despair, fear, altruism. Theft, material and moral.... To touch every note in the life of this block-long block-wide building would be to capsulize the gist of black humanity in general. (Report from Part One 189-90)

In her search for her missing girl, Mrs. Sallie met a number of her neighbors who also add to the dark image which Brooks tries to convey of the whole dwellers of the building. The first figure she met was St. Julia Jones who always resorts to her Lord in many of her situations in life:

Sees old St.Julia Jones, who has had prayer,
and who is rising from amenable knees
inside the wide-flung door of 215.
"Isn't He wonderfulwonderful!" cries St.Julia.
"Isn't our Lord the greatest to the brim?
The light of my life. And I die late
past the still pastures. And meadows. He's the comfort
and wine and piccalilli for my soul.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

He hunts me up the coffee for my cup.
Oh how I love that Lord."(Blacks 407-8)

St.Julia occupies her mind with some views and beliefs which are shown to be joyful than being religious. She lives isolated within her world and that she finds relief in her Lord. She believes that, "He's the comfort" of all her suffering and frustrations. St. Julia is an example of the poor and helpless black people who preferred to leave the tyrant society and to search for refuge in her Lord.

Another significant character within the Mecca building is Alfred, "an English teacher and untalented would-be writer, comes to act as a choral commentator as the poem develops" (Taylor 114).

And Mrs.
Sallie sees Alfred.Ah, his God!-
To create! To create! To bend with the tight intentness
over the neat detail, come to
a terrified standstill of the heart, then shiver,
then rush—successfully—
how stuffs can be compounded or sifted out
and emphasized; what the importances are;
what coats in which to wrap things. Alfred is un-
talented. Knows. Marks time and themes at Phillips,
stares, glares, of mornings, at a smear
which does not care what he may claim or doubt
or probe or clear or want, or what he might have been. (Blacks 408-9)

Brooks portrays the character of Alfred in a special form to act in some situations as her spokesperson and to convey her messages through his vital comments:

Alfred says:
The faithless world!
betraying yet again
trinities!
My chaste displeasure

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

is not enough;
the brilliant British of the new command
is not enough;
the counsels of division, the hot counsels,
the scuffle and short pout
are not enough, are only
a pressure of clanking and affinities
against
the durable fictions of a Charming Trash.
(Blacks 414-15)

In this way, Alfred gives the opinion of the poet to criticize some aspects of the society. Alfred's black experience within the Mecca building has a great impact on his character and his great sense of blackness is the source of his inspirations. Alfred "discovers communal relationships he had tried to ignore and discovers also that the profoundest influences on his thoughts and actions, on his values and ideas, derive from his racial and personal experience, from, in short, his blackness" (Hansell 199,1974). Even on the level of word-choice, Brooks intends to use expressive words as, "The faithless world, betraying, and displeasure", to show her disapproval of the prevailing social and political aspects of the society through employing the character of Alfred as a commentator on the events. Other times, the narrator comments on the character of Alfred, who understands the situation well and who is able to describe the image to the reader accurately, as in the following part:

No, Alfred has not seen Pepita Smith.
But he (who might have been an architect)
can speak of Mecca: firm arms surround
disorders, bruising ruses and small hells,
small semiheavens: hug barbarous rhetoric
built of buzz, coma and petite pell-mells.
(Blacks 421-22)

Hence, Alfred's role in the poem is not just a tenant in the Mecca building; rather he represents the reader's eye through which one could watch the events of the building. Brooks's craft is shown in attracting the reader's attention through her use of the characters and employing some of them for the task of the narrator. Brooks's aim was to portray a complete image of the building.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

In writing **"In the Mecca"**, Brooks's aim was to portray a faithful picture of this black society and its people with all their concerns. Brooks did not only present a gloomy image of the society through portraying the miserable conditions of black people, but she left beam of light for her people. She indulged hope among the inhabitants of the building. Brooks was aware of the fact that black ghetto people suffered not only physically but also spiritually and that they were in a bad need for spiritual support among themselves. She portrayed some characters in special form to act this role. Prophet Williams is one of the tenants in the Mecca who acts as a healer for other depressed black inhabitants. However, his character could be seen from two sides; from one side he represents the hope for black people through the services he offers to them, and from another side, he exploits his fellow blacks and takes profits in return of his services.

Works Cited

Brooks, Gwendolyn. *Report from Part One: An Autobiography*.
Detroit: Broadside Press, 1972.

———. *Blacks*. Chicago: Third World Press, 1987.

Clarke, Cheryl. "Two Rich and Rounding Experiences". *Callaloo*, No.35. (Spring, 1988), pp.383-386. JSTOR. Web. 12 July 2008. http://www.jstor.org/stable/2930971

———. "The Loss of Lyric Space and the Critique of Traditions in Gwendolyn Brooks's In the Mecca". *Kenyon Review*, XVII, No.1, winter, 1995, pp.136-47. JSTOR. Web.12 July 2008.

Hansell, William. "Gwendolyn Brooks's 'In the Mecca': A Rebirth into Blackness". *Negro American Literature Forum*, Vol. 8, No.2. (Summer, 1974), pp.1990-209. JSTOR. Web. 24 June 2009.
http://www.jstor.org/stable/3041127.

———. "Essences, Unifyings, and Black Militancy: Major Themes in Gwendolyn Brooks's Family Pictures and Beckonings". *Black American Forum*, Vol. 11, No.2. (Summer, 1977), pp.63-66. JSTOR. Web. 24 June 2009. http://www.jstor.org/stable/3041575

———. "The Uncommon Commonplace in the Early Poems of Gwendolyn Brooks" *CLA Journal*, Vol. XXX, No.3, March, 1987, 261-77. 9 Oct. 2007.http://libs0400.acadlib.iup.edu/databases/databases.shtm

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

Hughes, Gertrude Reif. "Making it Really New: Hilda Doolittle, Gwendolyn Brooks, and the Feminist Potential of Modern Poetry". *American Quarterly*, Vol. 42, No.3 (Sep., 1990), pp. 375-401. JSTOR. Web. 5 March 2007.http://www.jstor.org/stable/2712940

Lowney, John. "'A Material Collapse That is Construction': History and Counter-Memory in Gwendolyn Brooks's In the Mecca". *Melus*, Vol. 23, No.3 (Autumn, 1998), pp. 3-20. JSTOR. Web. 18 Jan. 2009. http://www.jstor.org/stable/467675

Madhubuti, Haki. "Gwendolyn Brooks: Beyond the Wordmaker—
The Making of an African Poet" *Comprehensive Biography and Critical Analysis: Gwendolyn Brooks*. Ed. Halorld Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 2005. 121-137.

Miller, Baxter R. "'Define... the Whirlwind': Gwendolyn Brooks' Epic Sign for a Generation". *Contemporary Literary Criticism.* Vol 125. 2000. eNotes Web. 18 Jan. 2009. http://www.enotes.com/gwendolyn-brooks-criticism/brooks-gwendolyn-vol-125/r-baxter-miller-essay-date-1986>

Miller, Jeanne-Marie. Rev. of *Riot*, by Gwendolyn Brooks. The Journal of Negro Education, Vol. 39, No. (Autumn, 1970), pp. 368-369. JSTOR. Web. 9 Nov. 2010. http://www.jstor.org/stable/2967075

———. Rev. of *In the Mecca*, by Gwendolyn Brooks. The Journal of Negro Education, Vol. 39, No. (Winter, 1970), pp. 88-90. JSTOR. Web.25 Oct. 2010.http://www.jstor.org/stable/2966893

Sickels, Amy. "Biography of Gwendolyn Brooks" *Comprehensive Biography and Critical Analysis: Gwendolyn Brooks*. Ed. Halorld Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 2005. 5-62.
Taylor, Henry. "Gwendolyn Brooks: An Essential Sanity" *Comprehensive Biography and Critical Analysis:Gwendolyn Brooks*. Ed. Halorld Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 2005. 97-120.

Weeler, Lesley. "Heralding the Clear Obscure: Gwendolyn Brooks and Apostrophe". *Callalo* Vol.24, No. (Winter, 2001), pp. 227- 235. JSTOR. Web. 19 Nov. 2009. http://www.jstor.org/stable/3300497

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2017