اللُّغَةُ العَرَبيَّة

اللغة العربية

Revue Académique Trimestrielle Indexée

1

للّغة العربيّة

منصّات الاعتماد

WWW.ASJP.CERIST.DZ

WWW.HCLA.DZ

المجلس الأعلى للغة العربية

العنوان : 52،شارع فرانكلين روزفلت

الهاتف : 16/17 07 23 21 213+ النّاسوخ : 07 07 23 21 213+

الموقع الإلكتروني: www.hcla.dz

4

المجلس الأعلى للّغة العربيّة - الجزائر

اللّغة العربيّة

مجلّة فصليّة مُحكّمة تعنى بالقضايا الثّقافيّة والعلميّة للّغة العربيّة

الخامس والأربعون 2019

ر.د.م.م
1112.3575
EISSN
6545-2600

الإيداع القانوني
02 20/ 7

المدير المسؤول
أ.د. صالح بلعيد
رئيس المجلس الأعلى للّغة العربيّة

رئيس التحرير
أ.د. عبد الله العشي

مديرة التحرير
د. حياة أم السعد

سكرتير التحرير

أ. حسن بهلول

إدارة المجلّة
أ. نورة مراح

اللّجنة العلميّة للتحرير

أ.د. عبد الجليل مرتاض
أ.د. وحيد بن بوعزيز
أ.د. أحمد عزوز
أ.د. يوسف وغليسي
د. الجوهر مودر
د. انشراح سعدي
أ. نزيهة الزاوي

شروط النّشر:

- ✓ تنشر المجلّة المقالات الرصينة، ذات العلاقة بقضايا اللّغة العربيّة ومجالاتها؛
- ✓ تُكتب المقالات باللّغة العربيّة، وتلحق بملخّصين أحدهما باللّغة العربيّة وآخرهما باللّغة الإنجليزية أو الفرنسية؛
- ✓ تخضع المقالات للمنهجية العلمية الأكاديميّة، وتهمّش آليا في آخر المقالة؛
- ✓ تخضع المقالات للتحكيم العلمي؛
- ✓ يلتزم صاحب المقالة بالتعديل في الآجال المحدّدة، إن طُلِبَ منه ذلك؛
- ✓ تُكتب المقالة بخط Simplified Arabic ببنط 14 في المتن و12 في الهوامش، وترسل على البريد الإلكتروني للمجلّة الموضّح أدناه؛
- ✓ يكون حجم المقالة بين 3000 و5000 كلمة؛
- ✓ ألاّ تكون المقالة قد نشرت من قبل، ولا مستلّة من مذكّرة أو أطروحة جامعية؛
- ✓ يتسلّم صاحب المقالة ثلاث (03) نسخ من العدد الذي نشرت فيه مقالته؛
- ✓ تُرفق المقالة بسيرة علمية موجزة عن الباحث؛
- ✓ لا تعبر المقالات المنشورة بالضرورة عن رأي المجلس الأعلى للّغة العربيّة.

للاتّصال

madjaletalarabia@gmail.com

ASJP.cerist.dz

الهاتف: 00213 21 23 07 16 - **النّاسوخ:** 00213 21 23 07 17

المراسلة: مجلّة اللّغة العربيّة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، شارع فرنكلين روزفلت الجزائر ص.ب. 575 ديدوش مراد – الجزائر

محتويات العدد

العنوان	الصفحة
كلمة رئيس التّحرير	9
أ.د. عبد الله العشي	
إشكاليّة نقل ثّقافة القَصص الأجنبيّ للطّفل العربيّ المسلم.....	11
ط. سمير بوشاقور الرّحماني	
جامعة أحمد بن بلّة؛ وهران 1	
إشكاليّة وضع المصطلح النّقديّ في التّراث العربيّ.....	33
أ. زكريا بوشارب	
جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2.	
أثر التّعدد اللُّغويّ على الباحث الجزائريّ - معاهد اللُّغة العربيّة أنموذجا	53
أ. أحمد السعيد العرجاني	
جامعة مولود معمري، تيزي- وزّو	
الرؤية السّردية في رواية "من قتل هذه الابتسامة؟!" لياسمين بن تومي...	75
/د . ليلى قاسحي	
جامعة الجزائر	
2	
القيم الحِجاجية للتَّناص في الموروث الشّعري العربيّ - قراءة تداوليّة في شعر حازم القرطاجني.....	95
د. تركي أمحمّد	
المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان	

المثاقفة والآخر - (قراءة في الممارسة النّقديّة العربيّة وحدود المطابقة والمفاصلة الثّقافيّة)..... 129

أ.عبد الله عبان

جامعة العربي التبسي- تبسة

المذكرّات المخطوطة الخاصّة وأهميّتها في التأريخ للحركة الوطنيّة المعاصرة - مذكرات الكشّاف والمجاهد والدبلوماسي بايوب اسماوي نموذجاً 141

د. يحيى بن بُهون حاج امحمد

جامعة غرداية

النصّ الشّعري في النّقد العربيّ بين التّداوليّة وتحليل الخطاب 167

أ. نادية ناجي

جامعة ابن خلدون (تيارت)

بنية السّرد القصصي في التاكسانة البوطاجينيّة قراءة في مؤشّرات البّعد التّغريبي عتبة الاستهلال والمتن" 195

أ. شكشاك فاطمة

جامعة الحاج لخضر- باتنة1

تلقي النّقد الرّوائي في الجزائر وإشكالية توظيف المنهج عبد الملك مرتاض أنموذجا..... 209

أ. إلهام بن مايسة

جامعة ابن خلدون تيارت

جدليّة الأنا والأخر في رواية (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق..... 231

د. صالح الدين ملفوف

جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة

سيميائيّة العنوان في رواية "عائلة من فخار" لـ "محمد مفلاح" 253

أ.كوثر تامن

جامعة قسنطينة منتوري 1

عنف الموت أو موت المدينة في الرّواية العربيّة المعاصرة - قراءة في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي..... 285

أ. عبد الجبار ربيعي

جامعة العربي التبسي تبسة

مؤثّرات من ألف ليلة وليلة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة - ليليات امرأة آرق لرشيد بوجدرة أنموذجا..... 303

أ. حورية رواق

أ.مفيدة ميزان

جامعة. عباس لغرور خنشلة

هيمنة العاميّة على وسائل الإعلام وانعكاساتها على اللغة العربيّة..... 323

د. كريمة غديري

المدرسة الوطنية العليا للصّحافة وعلوم الإعلام

المقاربة المنهجيّة الموضوعاتيّة في تحليل النّصوص الأدبيّة..... 345

د. عاشور توامة

المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة

كلمة العدد

رئيس التحرير

أ.د. عبد الله العشي

نظرا للإقبال الكبير على مجلّة اللغة العربيّة من قبل الباحثين والكتاب ارتأينا أن نضاعف حجم المجلّة ليستجيب للعدد الكبير من المقالات والبحوث التي تردنا وهذا تطلب منا جهدا إضافيا غير الذي كنا نقوم به، فقد كان لزاما أن نوسع دائرة المحكمين الى الضعف ونستعجلهم دائما في قراءة المقالات وتحكيمها ونحم نعلم أن ذلك على حساب عملهم وانشغالاتهم الخاصّة. ممّا يجعل المجلّة عملا جماعيا.

كما وسعنا المجال المعرفي للمجلّة، فلم نقتصر على نشر ما يتعلق مباشرة باللغة العربية بالمعنى الضيق للعبارة، أي البحوث المتخصّصة في علم اللغة فقط بل وسعنا الانشغال ليشمل المعارف الأخرى المجاورة للغة، إدراكا منا أنّ العربيّة تتطوّر من خلال علاقتها بمعارف أخرى، ومن خلال جوار معرفي تكتسب فيه حياتها، وتختبر فيه قدراتها، وتعيد من خلاله بناء إمكاناتها، وهي تنتقل من مجال معرفي إلى آخر. لذا شرعنا في نشر مقالات تتعلّق بالتّربية والتّاريخ والفلسفة وعلم الاجتماع والإعلام والاقتصاد والدّين والدّراسات النّقدية باختلاف مناهجها.

يأتي هذا العدد، الخامس والأربعون، شاملا دراسات موزعة بين ثقافة الطفل العربيّ وإكراهات الثّقافة الأجنبيّة ، وبين الرّواية التي أصبحت انشغالا أساسيا لدى الباحثين ونقاد الأدب، إلى الدّراسات النقدية التي تضطر باستمرار أن تبحر في عوالم اللغة، إلى الدراسات الاصطلاحية، وهي مبحث موزع بين اللغة والنقد وسواهما من المعارف، إلى التّاريخ وهو مبحث نراه ضروريا في الدّراسات المتعلقة بالعربية في الجزائر لما يمثله من ضمانة للغة وحفظ لتاريخها ونضالها الوجودي عبر التاريخ.

نعتقد أنّ المجلة، بصورتها الحاليّة، وفي حدود ما وسعتها طاقتهـــا، تســـتجيب لمطامح الباحثين الذين يثقون فيها ويتجهون نحوها لنشر أبحاثهم، وخاصّة أن أفـــق النّشر العام لم يعد من الشساعة بحيث يضمن الاستجابة للعدد الكبير من البـــاحثين وخاصّة أولئك المقبلين على تقديم أعمالهم الأكاديمية.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 11 - 32

إشكاليّة نقل ثقافة القَصص الأجنبيّ للطّفل العربيّ المسلم

Transfer Problematic of Foreign Stories' Culture to the Arab Muslim Child

أ. سمير بوشاقور الرّحماني *

تاريخ الاستلام: 01-02-2019 تاريخ القبـــول: 12-03-2019

الملخّص: تهدِفُ هذه الدّراسة إلى البحث في علاقة القصّة المكتوبة للطّفل العربيّ المسلم، وما مدى تأثّره من عدمه بالعناصر الثّقافيّة الغريبة التي يُمكن أن يجدها خلال قراءته للقصّة الأجنبيّة المترجَمة للّغة العربيّة. لذلك عَمِدتُ إلى دراسة عدّة جوانب ذات صلة بالتّرجمة والطّفل والتّكييف الثّقافيّ. فاتّجهتُ إلى تحديد مفهوم هذا التّكييف أوّلاً، ثمَّ تِبيان أهمّيته في تشكيل شخصيّة المتلقّي الصّغير، فدوافع لجوء المترجِم إليه. وأخيرًا حلَّلتُ وعلَّقتُ على ترجمات لبعض المقاطع القصصيّة التي تأثَّرتْ بهذا التّكييف وأوضحتُ نقاط التقاء وتنافر هذا الإجراء مع أمانة النّصّ الأصل.

وختاما خلصتُ إلى ضرورة حمايّة الطِّفل من العناصر الدّخيلة على ثقافته والموجودة في القصّة الأجنبيّة.

كلمات مفتاحيّة: طفل؛ ثقافة؛ ترجمة؛ قصص؛ تكييف.

Abstract: This study aims to investigate the relationship between the written story and the Arab Muslim child; and if this latter is or not being affected by the strange cultural elements that he can find in the

* جامعة أحمد بن بلّة؛ وهران 1 ؛ معهد التّرجمة، الجزائر.

البريد الالكتروني : samir.errahmani@hotmail.com

foreign translated story into Arabic language .That is why I searched in various fields related to children and their stories; both original or translated ones.

I concluded that it is so important to protect the child's culture from intruder elements of the foreign story, especially if this receiver is not guided by a grownup person such a parent who can explain to him what is different from his local culture.

Keywords: acculturation, child, culture, stories, translation.

مقدّمة: إنّ أصعب ألوان الكتابة على الإطلاق هي الكتابة للأطفال. ولا يعني هذا أن نتعامل حين الكتابة لهم بقليل من الاكتراث؛ بل على العكس من ذلك حيث تتطلّب الكتابة أو التّرجمة من أجل الطّفل مهارات إضافيّة لا يحتاجها الكاتب الذي يكتب للكبار. ومن التّهديدات التي يتعرّض لها الطِّفل العربيّ في مجال الكتابة له تلك القصص التي يتسارع المترجمون وغير المترجمين في الوطن العربيّ إلى نقلها للّغة العربيّة ضاربين عرض الحائط ضرورة الوقوف عند شروط ومقتضيات هذا النّقل ومتجاهلين خطرها الثّقافيّ على هويّة المتلقّي الصّغير.

ذلك ما جعلني أضبط المفاهيم والتّحاليل والنّتائج المتوصّل إليها لهذه المقالة في عنوان: 'إشكاليّة نقل ثّقافة القَصص الأجنبي للطّفل العربيّ المسلم' وعليه تتمثّل الإشكاليّة الأساسيّة لهذا البحث في السّؤال الآتي: هل تُبرِّر خصوصيّة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة لجوء المترجم العربيّ إلى تكييف القَصص الطُّفولي الأجنبي ثقافيًا حين ترجمته له؟

2. ثقافة الطّفل وثقافة المترجِم:

1.2 تثقيف الطّفل: كلّما اختلفت ثقافات الأسلاف والأجداد وتعدّدت على وجه الأرض؛ إلاّ وسعى كلّ شعب إلى ترسيخها في أذهان أطفاله منذ نعومة

أظافرهم حتى لا تزول وتُنسى وتندثر، وذلك بالأخصّ من خلال القصص التي يعدُّها الطِّفل أكثر مصداقيّة، والتي تُشكِّل المصدر الأهمّ لثقافته.

والجدير بالذّكر أنّ للأطفال داخل المجتمع الكبير الواحد ثقافتهم الخاصّة أيضًا التي تُميِّزهم عن غيرهم من فئات المجتمع الأخرى (مراهقون، كهول شيوخ،...) فنجد لهم عادات وقيم ومعايير ومواقف واتّجاهات ينفردون بها؛ فهم بذلك يُشكّلون ثقافة خاصّة بهم هي ثقافة الأطفال Children's Culture تتفّق مع الثّقافة الأمّ في المبادئ الرّئيسيّة الكبيرة وقد تختلف معها في بعض النّواحي الثّانويّة، فهي بذلك ليست تصغيرا أو تبسيطا لثقافة الرّاشدين. ثمّ إنّ ثقافة الأطفال نفسها تختلف حسب اختلاف مراحل الطّفولة المتعاقبة، وتختلف كذلك حسب الوسط المعيشي للطّفل (ريف/ مدينة). وهذا ما توضّحه نيارس في قولها أنّ ثقافة الطّفل ثقافة أصليّة، هي نتاج احتكاكه اليومي بوسطه المعيشي ونتاج فضوله اللاّ محدود.

"...sa culture est essentiellement fondée sur sa vie quotidienne, où l'altérité culturelle a peu de place." [1]

ولكن تكاد تنحصر ثقافة الطّفل في بيئته فقط، فهو يفتقر غالبًا إلى معرفة والعلم بثقافات الغير، عكس القارئ الرّاشد الذي نجده أكثر إحاطة بثقافات الشّعوب الأخرى وخاصّة إذا كان من المطالعين. وهذا ما يُشكّل عقبة ثقافيّة أمام الطّفل في فهم والتّآلف مع نصٍّ أو قصّةٍ تنتمي لثقافة مخالفة جدًّا عن ثقافته. أمّا إذا تشابهت الثّقافات أو تقاربت؛ فإنّه من المحتمل أن لا يُشكِّل ذلك لبسًا على ذهن القارئ الصّغير.

2.2 المترجِم المُثقَّف: يدعونا الحديث عن التّكييف الثّقافيّ الذي سيقوم به المترجم خلال ترجمته للقصص الأجنبي للّغة العربيّة إلى الحديث عن مستواه الثّقافيّ هو شخصيًا، وما مدى إلمامه بثقافة لغتَي الانطلاق والوصول. حيث نجد ارتباطا وثيقا بين اللّغة والثّقافة؛ فكلاهما يعكس الآخر؛ أو يمكن تشبيههما

بالعملة المعدنيّة ذات الوجهين؛ فالرّقم عليها هو اللّغة والرّسم في الجهة المقابلة الثّقافة. واللّغة هي لسان حال الثّقافة النّاطق بها والمعبّر عنها.

ويكون للمترجِم دور محوري في عمليّة التّبادل الثّقافيّ بين الشّعوب عندما يكون مثقّفًا مُلمًّا بشتّى المواضيع وبخاصّة الموضوع الذي هو بصدد ترجمته، فهو بعمله المحترف يسعى دومًا إلى التّقريب بين الثّقافات المختلفة وتجنُّب التّصادم الحضاري حيث يحاول التّوفيق في ترجماته وقول ما قد قيل عند فئة لا يصحّ سماعه عند فئة أخرى، ولا يتحقّق هذا التّوفيق إلاّ إذا كان هذا المترجِم "حلقة وصل بين عالَمين أو شعبين مختلفين في اللّسان والعادات والتّقاليد، وربّما حلقة وصل بين دائرتين حضاريتين مختلفتين في الأصل والمنشأ والمسيرة والتّطوّر. لذلك يَبرز دور المترجِم على اعتباره الشَّخصيّة المزدوجة التي تجمع في فكرها ما اختلفت عليه الأمم والشّعوب دون ذنب لها."[2] فاستنادًا على فكره وثقافته الشّخصيّة، يُنتِج لنا المترجِم نصًّا مترجَما لا يجد فيه المتلقّي النّهائي له ما يتعارض وثقافته ومبادئه وبالأخصّ إن كان طفلاً صغيرًا.

وعليه تقع على ثقافة المترجِم كامل المسؤوليّة في نقل النّصوص من لغات مختلفة، ولا سيما في ترجمة بعض الأعمال كقصص الأطفال التي تتطلّب ثقافة ذات اتّجاهات محدّدة. فدور المترجِم لا يقتصر على النّقل اللّساني وحسب وإنّما تتطلّب عمليّة التّرجمة هنا ثقافة خاصّة في الاتّجاه الذي يريد المترجم ممارسة نشاط التّرجمة فيه.[3] أي أن يُدرك خصوصيات الطّفل الذي سيترجِم له ويعيَ أيضًا مميّزات الثّقافة الذي ستولد فيها قصّته حتّى تكون ترجمته صحيحة، مقبولة ووظيفيّة.

3. التّكييف الثّقافيّ في ترجمة قصص الأطفال

1.3 مفهوم التّكييف الثّقافيّ وأشكاله: غالبًا ما يحاول الإنسان المتعامل مع ثقافة جديدة التَّكيّف معها ومع بيئتها وإلاّ انتابته حالة من الصَّدمة النّفسيّة

تُدعى بالصَّدمة الثّقافيّة؛ فيتولَّد لديه شعور بالحيرة والقلق وعدم الانسجام في المجتمع الجديد. وفي اللُّغة الإنجليزيّة الصَّدمة الثّقافيّة 'Culture shock' هي:

> ...feeling of confusion or worry which is felt by people when they first come into contact with other people from a different culture or country. [4]

وهذا ما يستدعي منّي في هذا المقام الحديث عن قضيّة التَّثاقف والتي هي "مجمل الظَّواهر التي تنتج عن الاحتكاك الدّائم والمباشر بين جماعات من الأفراد من ثقافات مختلفة مع التَّغيُّرات التي تحدث في النّماذج الثّقافيّة الأصليّة العائدة لإحدى المجموعات أو للاثنين معًا... وبحسب هذا التَّعريف يجب أن نُميِّز التَّثاقف عن التَّغيُّر الثّقافيّ والذي ليس سوى أحد مظاهره، وعن الاستيعاب الذي ليس سوى إحدى المراحل."[5] وبعبارة أبسط إنَّ التَّثاقف هو عمليّة امتزاج عدَّة ثقافات مختلفة في عقل امرئٍ ما، وما يُحدثه ذلك من تأثير على ثقافته الأصليّة التي وُلد فيها ونشأ عليها فيطرأ فيها تغيُّرا لا إراديًا واضحًا؛ وما يلبث أن يتكيَّف - بعد حين- هذا الوافد الجديد مع خصوصيّة ومميِّزات هذه الثَّقافة الجديدة وهذا ما يُدعى بالاستيعاب أو التَّكيُّف الثّقافيّ. ولكن هذا التّغيّر غالبا ما يكون جزئيا غير مطلق؛ لأنّ الإنسان السّوِي يسعى دومًا للتّمسّك بشخصيته وبهويته وإلاّ انسلخ في قالب جديد غريب عنه.

وإجمالاً؛ لابدّ لنا من أن نُميّز بين مصطلحَي التّكيّف الثّقافيّ والتّكييف الثّقافيّ فالتّكيّف يُشير إلى العمليّة التي يحصل من خلالها الفرد أو الجماعة على الخصائص الثّقافيّة لفرد أو جماعة أخرى من خلال الاتّصال المباشر والتّفاعل. وهذا التّعريف لا يُعنى بدراستي هذه كوني أبحث في أمر مخالف له نوعًا ما؛ فأنا لا أُحاول تشجيع الطّفل العربيّ على التّكيّف ثقافيًا مع الآخر الغريب عنه، وإنّما أحثّ على جلب قصص أجنبي عليه ومتكيّف على حسب ثقافته وذلك بعد ترجمته إلى اللغّة العربيّة.

وبالتّالي فالتّكييف الثّقافيّ خلال عمليّة التّرجمة ما هو إلاّ جزء هام في عمل المترجِم يقوم به إراديًا أو لا في إطار اللّغة التي ولد في كنفها ودرج على التّفكير والإحساس بها، وهي لغة لا تنفصل عن الأدب الذي قرأه والثّقافة التي هي أسلوب حياته.[6] فكلّ مترجِم يقوم بالتّرجمة إلى لغةٍ وِفق عبقريّة هذه اللّغة؛ لأنّ ليس كل ما يصحّ قوله في لغة الضّاد مثلا نجد له مقابلاً مباشرًا في لغة شكسبير والعكس صحيح...

ويتّخذ التّكييف الثّقافيّ عدّة أشكال أثناء عمليّة ترجمة القصص للأطفال كحذف أو إضافة بعض المقاطع في النّصّ المترجَم، وحتّى في تغييرها أحيانًا.

ويرى محمَّد عبد الغني حسن في هذا الشأن "إنَّ المترجِم قد يلجأ إلى البتر والحذف وإهمال بعض العبارات المذكورة في النّص الأصل لاعتبارات خاصَّة لديه كأن لا يؤذِي شؤون قومه كترجمة مطاعن وجَّهها المؤلِّف الأجنبي سواء أكانت مطاعن في الدّين أم في رسول هذا الدّين أم في الكتاب المنزَّل عليه أم عادات القوم وتقاليدهم وأخلاقهم."[7] والحاجة إلى التّكييف الثّقافيّ تكون أَولى عندما تخصّ القضيّة جمهورًا حسَّاسًا كالأطفال وذلك باحترام معاييرهم المعرفيّة الثّقافيّة واللّغويّة والأسلوبيّة. ولكن هل يجعل هذا التّغيير من لدن المترجم في النّص الأصل منه محرِّفًا أو مضطرًا؟

2.3 التّكييف الثّقافيّ بين الأمانة والخيانة: يلجأُ العديد من المترجمين الذين اشتغلوا بترجمة القصص لأطفالنّا؛ وفي كثير من الأحيان؛ وبهدف نقل الجيِّد والمفيد لهذا الجمهور المتلقِّي، إلى ممارسة نوع من الرَّقابة الذَّاتيّة على ما يُترجمون. وإذا كانت هذه الرَّقابة تنمُّ عن روح مسؤوليّة ووعي لدى مترجمينا إلاَّ أنَّ هذه القصص المترجَمة سرعان ما تفقد الكثير من قيمها الجماليّة بعد إعادة صياغتها وكتابتها ونقلها عشوائيًا لتتناسب مع واقعنا العربيّ والإسلامي.

وفي خضمِّ نقله هذا؛ يتعرَّض المترجِم لعدَّة انتقادات واتِّهامات؛ وأوَّلها تلك المتعلِّقة بمسألة خيانة النّص الأصلي وانتهاك لحقوق المؤلِّف. وإذا كان المثل الإيطالي الشَّهير يصف كلّ مترجِم بالخائن (Traduttore, traditore)؛ فإنَّ مترجِم قصص الأطفال من لغات أعجميّة وثقافات غربيّة إلى اللُّغة العربيّة وفي بيئةٍ شرقيّة يُعدُّ نقيبهم، ليس له ذنب سوى أنَّه واقع بين مطرقة ما يُريد أن يبثَّه بين الأطفال العرب والمسلمين عن طريق تكييف هذه القصص ثقافيًا حسب قالبه ونمط معيشته وبذلك يحفظ قيَمنا وقيَم هذا المتلقِّي الشَّرقي الصَّغير، وبين سندان روح القصَّة الأصليّة وأمانتها العلميّة والأدبيّة وما تحمِله من معطيات ثقافة ما وراء البحار.

وكما هو معلوم، تندرج قصص الأطفال ضمن فئة النّصوص الأدبيّة، وما يُميّز هذه النّصوص هو جماليتها وروحها الفنّيّة عكس النّصوص العلميّة الجافّة والتي تتميّز بالموضوعيّة وسرعتها في إيصال المعلومة لا غير. لذلك يتمتّع المترجِم الأدبي بقدر كبير من الحريّة في التّعامل مع القصّة التي هو بصدد ترجمتها للطّفل ويستطيع أن يكون أمينًا وظيفيًا في ترجمته؛ وبالتّالي أن يحذف ويُضيف وأن يُركّب الكلام وفقًا للّغة ووفقًا لثقافة هذه اللّغة.[8]

نعم؛ يمكن لمترجِم القصّة أن يكون أمينًا في عمله بالرّغم من تكييفه لها ثقافيًا وهذا ما يُدعى بالأمانة الوظيفيّة المثمرة التي تهدف إلى ضمان وظيفيّة القصّة حتّى في اللّغة الهدف؛ وهي هنا اللّغة العربيّة، على العكس من الأمانة الشّكليّة المتزمّتة التي تقدّس النّص الأصل مؤلِّفه من دون النّظر إلى عواقب هذه التّرجمة وفي ما مدى تقبّلها عند الجمهور المستهدف.

وحتّى ولو اُتّهم مترجم قصص الأطفال بأنّه نقيب الخَونة جرّاء ما يقوم به من خيانة في حقّ المؤلِّف والمؤلَّف؛ فخيانته ليست طوعيّة وإنّما هي جبريّة تفرضها

طبيعة النّصّ الأدبي، وهذه الخيانة المبرَّرة قد تتكرّر على طول التّرجمة متأثّرة بتجربة المترجِم الذّاتيّة، وبيئته الخاصّة، وثقافته المميِّزة.

وإذا تحتّم على مترجم القصّة الطِّفليّة إلى اللّغة العربيّة أن يكون أميناً فإنّنا لا نقصد بهذا أن يخضع خضوعًا مطلقًا للنّص الأصلي وإنّما يُمكنه الإبقاء على بعض العلامات الأجنبيّة التي ليست محلّ خلاف بين الشّعوب ولا تخلق أزمة ثقافيّة أثناء ترجمتها؛ كأسماء العلم الأجنبيّة (بيتر، جولي، ساره،...) أو تواريخ الأعياد العالميّة (عيد العمّال، رأس السّنة،...)فبالتّالي يمتلك المترجِم العربيّ للقصص الأجنبيّة الحقّ في تغيير بعض المعطيات الشّائنة الواردة في هذه النّصوص ولكن دون التّمادي أو الإفراط في تحوير القصد من خطاب المؤلِّف. لأنّ هدف المترجم الأسمى - في أيّ لغة من اللّغات كانت- يبقى دائمًا وأبدًا أن تكون ترجمته وظيفيّة في اللّغة الهدف، وأن تؤدّي دورها كما أدّاه النّصّ الأصلي في لغته الأم.

كما يعني التّصرُّف ومن ورائه التّكييف الثقافي في النّص الأصل إعادة إبداع وإعادة خلق نصّ جديد في اللُّغة الهدف. لكن التّصرُّف المفرط يمكن أن يؤدِّي إلى اِنحرافات وانزِلاقات خطيرة تمسُّ جوهر المعنى المراد تبليغه. يجب إذن أن يكون التّصرُّف محسوبًا، وأن يكون بالأساس مُبرَّرا لأنَّه متى استُعمِل بتروٍّ ساعد على حلّ مشاكل عدم تقابل اللُّغات والثّقافات وتغيُّر ظروف التّلقّي في اللُّغة الهدف وأسهم أيضًا في ربط التّواصل بين المترجِم والقُرَّاء في اللُّغة المترجَم إليها.[9]

> Translations of children's texts vary in the degree to which they are adapted to the intended readers. It's recommended that the source text has to be manipulated as little as possible in translation to maintain consistency in readability and interest...[10]

وإن اضطر المترجم في بعض الأحيان إلى خيانة النّصّ الأصل فهو بشكل ما التزام من طرفه، "التزام بقواعد الثّقافة المستقبِلة وأعرافها وتقاليدها. وهذا النّوع

من الالتزام بوصفه (خيانة)، أو خيانة بوصفها التزامًا، هو العتبة الذي تُشرع فيها التّرجمة إمكانات الحوار مع النّصوص الغريبة."[11] وهذه العتبة ما هي سوى تكييف لهذه النّصوص الغريبة ثقافيًا وتوطينها حتّى يألفها القارئ صغيرًا كان أو كبير.

3.3 التّكييف الثّقافيّ وجه آخر لتوطين القصّة: غالبًا ما يُستخدم مصطلح التّوطين Domestication للإشارة إلى تكييف السّياق الثّقافيّ أو إلى تكييف بعض المصطلحات المحدّدة لثقافة مغايرة حتّى تكون في أُلفة مع ما تعوّد عليه قارئ هذه التّرجمة في ثقافته وبيئته. إذن يُحاول المترجِم بهذا التّكييف المتعمَّد أن يُوطّن المتلقّي من خلال قراءته فلا يشعر بالغُربة ولا بالغرابة جرّاء فعلته. أمّا مصطلح التّغريب Foreignization فهو إشارة على تمسّك المترجم ببعض العلامات الأجنبيّة المميِّزة للكاتب والتي وردت في نصّه الأصل والخاصّة بثقافته بالأساس (كأسماء العلم مثلاً). والتي يجهلها تماما القارئ الجديد للنّصّ أو للقصّة في حالة الطّفل العربيّ الصّغير، ولكن لا ضير في تركها على حالها كونها لا تُشكِّل صدمةً ثقافيّة له، بل بالعكس تُثري خياله وتُسهم في تثقيفه إيجابًا وبتعريفه على الغير المختلف.[12]

بل يعدُّ هذا التّرك أحد أهداف ترجمة كتب وقصص الأطفال؛ فهو يُسهم في توسيع دائرة التّفاهم بين شعوب الغد في ظلّ الاحترام المتبادل ولكن شريطة دراسة معمّقة للسّياق الثّقافيّ الأجنبي.

ففي السّياق ذاته، وتأكيدًا لما سبق، تُسهم عمليّة ترجمة أدب الأطفال سواءً أكانت موطَّنة أم مغرَّبة إلى التَّعريف والتَّعرُّف على أساليب وطرق عيش الأطفال المتنوِّعة في كلِّ أرجاء العالَم.

> ...The transfer of literature from one language into another or from one culture into another introduces the various images of childhood in different parts of the world...[13]

ويتمثّل الهدف من توطين النّصّ المترجَم الذي يسعى إليه مترجِمه كما يعتقده أكبر دعاة هاتين الطّريقتين المتقابلتين الإستراتيجيتين في عمليّة التّرجمة الأمريكي لورنس فينوتي Lawrence VENUTI (1953م) في شرح وإزالة اللّبس عن المعالم الثّقافيّة المختلفة عن الجمهور المستهدف حتّى تصير مفهومة لديه ومقبولة في ثقافته وعلى حسب لغته.

"... a cultural other is domesticated, made intelligible, but also familiar, even the same, encoded as it is with ideological cultural discourses circulating in the target language.[14]

والتّوطين هو بالضّبط هدف التّصرّف في التّرجمة، الذي يسعى من ورائه المترجِم إلى حفظ أُلفة القارئ للنّصّ الجديد، فلا يشعر بالغرابة ممّا يقرأ وخاصّة إذا كان طفلا صغيرًا.

وكثيرا ما يتماشى مفهوم التّوطين مع التّرجمة التي تبجّل الجمهور المستهدف؛ أي ترجمة تواتي أنصار النّص الهدف. عكس التّرجمة التي تقدّس النّصّ الأصل. وإذا كان أدب الطّفل لا ينهض إلاّ بمقوّمات خاصّة تأخذ بعين الاعتبار هذا الإنسان الخاصّ بجوانبه ومكوّناته، فإنّ التّرجمة له أيضًا لا يمكنها أن تقوم لها قائمة إلاّ بمعايير ومقوّمات محدّدة وخاصّة.

To adapt a text is, in fact, to domesticate it for specific purposes and readers...[15]

والغرابة عكس التّوطين والأُلفة؛ هي المؤشّر الذي من شأنه تحديد ما مدى إمكانيّة تدخّل المترجِم في تكييف النّص المراد ترجمته. فكلّما تواجدت في القصّة الأجنبيّة عناصر ثقافيّة وإيديولوجيّة غريبة عن الطّفل العربيّ أو لا تمتُّ لواقعه بصلة، إلاّ وجاز للنّاقل أن يولّد نصًّا جديدًا في وطنه الجديد.

The degree of intervention depends on the degree of strangeness the children can be exposed…[16]

كما لا يمكننا أن نغفل على حقيقة مُهمّة وهي أنّ الطّفل الصّغير هو متلقٍّ جديد لقصّة جديدة كُتبت بلغته الأمّ، قد يُعجبه أحيانا الغريب الوارد فيها وقد يستهجنه ولا يستسيغه أحيانًا أخرى.

4.3 التّكييف الثّقافيّ خِدمةً للمتلقّي الصّغير: يُعدُّ المتلقّي في الدّراسات الأدبيّة الحديثة العنصر الرّئيسي في قيام العمليّة التّواصليّة، إذ يزعم مؤسّسو نظريّة التّلقي أنّ عمليّة الفهم للخطاب لا يُمكن أن تتمّ إلاّ بوجود القارئ النّهائي له وما مدى استجابته له وانفعالاته.

ومترجِم القصّة الطّفليّة عن لغة أجنبيّة يُعدُّ بدوره متلقيًّا جديدًا لها كغيره من قرّائها في اللّغة الأصل التي كُتبت بها، إلاّ أنّه يزيد عن ذلك - ويقوم بدور الوسيط- فهو يقوم أيضًا بنقلها إلى لغة أخرى مختلفة حتّى يتلقّاها متلقٍّ آخر بهدف أن تتوافق طموحات قراءته للقصّة المترجَمة مع طموحات وتوقّعات الطّفل قارئ النّصّ الأصل وتُدعى هذه العمليّة بالتّلقّي التُّرجمي؛ "حيث ينتقل النّص من لغة الأصل إلى لغة أخرى عبر عمليات ذهنيّة يقوم بها المترجِم معتمدًا على ثقافته ومعارفه لممارسة هذه العمليّة وتحقيق هذا النّقل، فيجعل قارئه الجديد في أُلفة مع النّصّ المترجَم نظرًا للنّقل الذي أُنتج بطريقة محكمة فيجعل النّصّ الأصلي قد تحوّل إلى نصّ آخر يعيش في سياق وثوب يلائمان القارئ الجديد ويتماشيان وثقافته."[17] وما يُقصد به هنا بالملاءمة هو ذلك التّكييف الذي يلجأ إليه الكاتب الثّاني للنّص الأصل؛ من أجل أن يُستوعبَ ويُقبل عند الطّفل المستهدَف بالقصّة المترجَمة، مستندًا أوّلاً وقبل كلّ شيء على ثقافته ثم على حقيبته اللّسانيّة واللّغويّة والنّحويّة.

وهذا الاستيعاب من لدن القارئ مهما كان سنّه؛ هو بالضّبط ما تدعو إليه نظريّة التّلقّي أو نظريّة القراءة والتّقبّل، التي ترى أنّ أبرز عامل على الكاتب أو

المترجِم أن يهتمّ له خلال كتاباته هو ذلك التّفاعل الذي سينتِجه مؤلَّفه بينه وبين القارئ المتلقّي لهذا المنتج.[18] فمتى تحقّق الفهم لدى مستقبِل التّرجمة طفلاً كان أو راشدًا، كانت التَّرجمة مقبولة وصحيحة ووظيفيّة في لغة الوصول.

فإذا كانت صفّة المتلقّي لَصيقة بمترجم النّصوص الأدبيّة، فإنّ مترجم القصص الأجنبيّة للأطفال العرب يُعدُّ متلقّيًا لهذه القصّة قبل أن يكون مترجِمًا. يقرأها بنفسه هو قبل أن يفعل ابنه أو ابنته، ثم يحكم على ما مدى جودتها وتوافقها مع ما دأب عليه من أخلاق وعادات مجتمعة، ثم يرى إن كانت قراءته إيّاها فيها خيرًا لأبنائه متحمّلاً كامل المسؤوليّة الاجتماعيّة، أو يُعدِّل فيها فيرويها هو كما تقتضي ثقافته أوّلاً، مُحافظًا بالطّبع قدر الإمكان على الخطوط العريضة للقصّة الأجنبيّة.

كما تلعب نظريّة الاستقبال أو التّلقّي Rezeptionstheorie دورًا أساسيًا في الحكم على ترجمة قصّة من الغرب وإلى العرب بالصّلاح أو الفساد، نظرًا لاختلاف نظرة المتلقّي العربيّ في استقبال عمل مترجَم عن القارئ الأوروبي. فهناك بعض الأعمال التي يصعب ترجمتها للقارئ العربيّ لما تحتويه على مقاطع فاضحة رغم نجاحها وشهرتها في الغرب. حيث أنَّ نجاح الأعمال الأدبيّة لدى العجم لا يعني بالضَّرورة نجاحها عندنا نحن العرب كمجتمع شرقي محافظ كقصّة سجين زندا مثلاً...

وإجمالاً، يجب على المترجِم، مهما كانت صفة ونوع النّص الذي هو بصدد ترجمته أن يأخذ في الحسبان طبيعة الجمهور المتلقّي لعمله أو كما تقول المترجمة الفنلنديّة ريتا أويتينن Riitta OITINEN (1952م):

"All translators, if they want to be successful, need to adapt their texts according to the presumptive readers."[19]

فإذا كان التّصرّف في ترجمة أيّ نصوص شرطًا لنجاح العملِ المترجَم، فهو في ترجمة الأدب الخاصّ بالطّفل وقصصه بالتّحديد أفصح ردّ وأكبر شفيع له أمام النّقاد نظرًا لتوقّعات القرّاء المستهدفين وفي ما مدى تحقيق المقروئيّة لديهم.

وفي السّياق عينه، تُمايزُ أوتينين بين ترجمة أدب الأطفال والتَّرجمة للأطفال بحدٍّ ذاتهم.

"I prefer to speak of translation for children instead of the translation of children's literature as translators are always translating for somebody and for some purpose."[20]

ممَّا يعني أنَّ الجمهور المتلقِّي خلال ترجمة قصص الأطفال ذو أهمّيّة بالغة في العمليّة التُّرجميّة ثمَّ في العمليّة التَّواصليّة، شأنه في ذلك شأن جميع الجماهير الأخرى المتلقِّيّة للنُّصوص الأخرى حتَّى وإن كانت مقدَّسة.

وفي تعريف بليغ لها ارتأينا أن يكون خلاصة هذا العنصر؛ تحدّد الباحثة الأستراليّة مفهوم التّرجمة للأطفال بأنّها هي تلك العمليّة التي تدرس النّصّ الأصل دراسة معمّقة، هدفها تبليغ المعنى للطّفل بطريقة مباشرة عن طريق تفكيكه ثمَّ تحويله - تكييفه- ؛ بمعنى خياطة النّص عل مقاس الجمهور المتلقِّي له. وعليه نجد أنّ هذا التّعريف قد جمع ورتّب جميع المراحل التي يتبعها مترجِم قصص الأطفال بُغيّة نجاح عمله.

"Translation for children is, in effect, pre-consumption of the text; its goal is to make the content as explicit as possible, and as such involves recodification, transfer of meaning, and tailoring of the text to the target audience."[21]

4. أمثلة تطبيقيّة عن نقل ثقافة القَصص الأجنبي للطّفل العربيّ المسلم:

فيما يلي بعض الأمثلة عن تكييف المعطيات الثّقافيّة الغريبة عن الطّفل العربيّ والمتواجدة في القصّة الأجنبيّة:

أ- **الأصل:**

"Flora blessed her with the gift of beauty and Fauna provided the gift of song"[22]

التّرجمة: فأعطتها ريحانة هبة الجمال، وريّانة موهبة الغناء.

التّعليق: ترجمةً حرفيّة لا تخدم القارئ العربيّ الصّغير لأنّنا كمسلمين ندري أنّ من يرزُق النّعم والهبات كهبة الجمال وهبة الصّوت العذب هو الله سبحانه وتعالى. فحبّذا لو تُرجمت العبارة الإنجليزيّة السّابقة كالتّالي مثلاً: فتمنّت لها ريحانة الجَمال، ودعت لها ريّانة بعذوبة الصّوت.

ب- **الأصل:**

"Il les mena avec leur mère, et trois ou quatre de leurs meilleurs amies, et quelques jeunes gens du voisinage, ..."[23]

التّرجمة: "وجَّه الدّعوة إليهما معًا، لتقضيا مع أسرتهما..."[24]

التّعليق: في قصّة 'اللّحيّة الزّرقاء'؛ استبدل المترجِم المصري كامل الكيلاني الواقع الغربي بالواقع العربيّ. لأنَّ التَّرجمة الحرفيّة لهذا المشهد من شأنها أن تفتن الطِّفل العربيّ عن ثقافته وعاداته الإسلاميّة المحافظة. فلم يرضَ أن تذهب الفتاتان بطلتا القصّة لوحدهما مع أمّهما وشلّة من صديقاتها وبعض الجيران الغرباء إلى بيت الرَّجل ذي اللِّحيّة الزَّرقاء كونه رجل أجنبي. فلجأ إلى تكييف الزِّيارة ثقافيًا بقوله أنّهن ذهبن برفقة أسرتهما، وعليه يمكن أن يكون الأب أو أحد المحارم ضمن هذه الأسرة المستضَافة.

ت- **الأصل:**

"...and gently kissed his true love. Her eyes opened... The spell was broken!"[25]

التّرجمة: '...وقبّل الأميرة بلطف، ففتحت عينيها... لقد زالت اللّعنة!'

التّعليق: مع أنّ مكان القُبلة في قصّة 'الأميرة النّائمة' لم يُحدَّد بدقّة لا في الأصل ولا في التّرجمة، إلاّ أنّه من الشّائن وصف مثلُ هذه المشاهد للبراءة وحصر عواطف الحبّ بين رجل وامرأة وفقط. وهنا نفتح قوسا للإشادة بفكرة آخر فيلم من بطولة الممثّلة الأمريكيّة أنجلينا جولي 'Maleficient' حيث أنّ القُبلة البريئة على الجبين من طرف أي شخص مُحبٍّ بحقّ يُمكن لها أن توقظ الأميرة النّائمة من سباتها العميق. أمّا فيما يخصّ ترجمة العبارة الإنجليزيّة للّغة العربيّة فنقترح مثلاً المقابل: 'فلمّا سمِعت صوته الحزين، فتحت عينيها.'

ث- الأصل:

"Porte-lui une galette et ce petit pot de beurre"[26]

التّرجمة: 'هل تذهبين يا ليلى إلى بيت جدّتك، ومعك سلّة فيها نصيبها من كعكنا؟'[27]

التّعليق: لجأ كامل الكيلاني إلى تكييف الواقع الغربي في قصّة 'ليلى والذئب' حيث لم تجرِ عادة العربيّات لا قديمًا ولا حديثًا في إرسال وعاء من الزّبدة أو المربّى لجاراتهن أو قريباتهن، وإنّما نجد إهداء الكعك أكثر ألفة لدى الطّفل العربيّ الصّغير كما نجد أنّ الأم قامت بتحضير هذا الكعك بمناسبة العيد وفكّرت في أن تُرسل نصيب والدّتها عن طريق ابنتها ليلى. وبذلك تُحقّق غايتين خُلقيتين عظيمتين في الإسلام؛ أولاهما التّهادي وثانيهما حثّ الطّفل صغير السّنّ على صلة الأرحام فينشأ عليهما طول حياته.

ج- الأصل:

"...de la vaisselle d'or et d'argent..."[28]

التّرجمة: تكييف المقطع عن طريق الحذف.

التّعليق: وفي قصّة الرّجل ذي اللّحيّة الزّرقاء؛ ولأنَّ الأكل في أواني من فضّة أو ذهب منهيٌّ عنه في ديننا الحنيف، فقد ارتأى الكيلاني إلى حذف المقطع الذي يتحدّث عن الأواني التي تخصُّ البطل الغنيّ في النّسخة المترجَمة.

ح- الأصل:

"...he would give the boy an obligation to set him free in ten years if he turned Christian. ...I let the captain have him."[29]

التّرجمة: "...فأعلن (القبطان) أنّه مستعد أن يتعهّد خطّيًا بأن يُحرّر 'كسوري' بعد عشر سنوات..."[30]

التّعليق: في قصّة مغامرات كروزو لروبنسون ديفوا؛ قام المترجم العربيّ أكرم الرّافعي بالإبقاء فقط على الشّقّ الأوّل من الشّرط المتمثّل في مدة عشر سنوات بينما كان من الأجدر تبديل الشّقّ الثّاني - وليس حذفه- من اعتناق النّصرانيّة إلى تكييفه بالقول مثلاً تعلّم الكتابة والقراءة. فيتحقّق عندئذ الهدف التّعليمي والتّربوي للقصّة ويعِيَ الطّفل المتلقّي أنّ العلم هو السّبيل الوحيد لنيل الحرّيّة.

5. النّتائج والتّوصيات: ما ودِدتُ إثباته من خلال هذه الدّراسة هو إلقاء الضّوء على الأخطاء النّاتجة عن التّرجمة الحرفيّة للعناصر الثّقافيّة التي لا تتناسب مع ثقافة الطّفل العربيّ. وأنّه؛ يتوجّب على مُترجِم قصص الأطفال أكثر من ذاك الذي يكتب أو يُترجم للرّاشدين تحليل الوضع الخارج عن النّص، الثّقافة التي سيحِلُّ النّص فيها وخصوصياتها. باختصار اقتراح لباس يندمج اجتماعيا في لغة وثقافة المتلقّي الصّغير. هذا مع البقاء على الوفاء للنّص الأصلي قدر الإمكان.

وعليه، خَلُصَ البحث هذا وبعد محاولتي الإجابة عن إشكاليّة نقل ثقافة القِصص الأجنبيّة لأطفال العرب والمسلمين إلى عدّة نتائج وهي:

- ضرورة اِستخدام استراتيجيات مختلفة ومبتدعة أثناء ترجمة قصص الأطفال في الوطن العربيّ وذلك عن طريق تكييفها ثقافيًا بالتّغيير أو بالإضافة أو بالتّبسيط أو بالإيجاز وأخيراً بالحذف، كلّ ذلك من أجل تقريب القصّة للبيئة العربيّة.

- إمكانيّة وضع تقديم نقدي في بدايّة القصَّة المترجَمة - أو على الغلاف الخارجي- يُعرِّف القرَّاء الصِّغار وأوليائهم بالكُتَّاب الأجانب وبمجتمعاتهم وثقافاتهم المختلفة عنَّا حتَّى يكونوا على درايّة تامَّة بالمسألة الحسَّاسة قبل اقتناء القصَّة.

- قيام أقسام ومعاهد التّرجمة في الوطن العربيّ بتخصيص مقياس متخصّص في تدريس ترجمة كتب وقصص الأطفال؛ لتدريب المترجِمين وتأهيلهم للتّرجمة في هذا المجال.

- التّعرّف على الاتّجاهات الثّقافيّة لكلّ مترجم لتحقيق الأهداف المنشودة قي جميع مجالات المعرفة والقيام بتنظيم برامج ثقافيّة في الاتّجاه الذي يرغب المترجِم المتخصّص في ممارسة نشاط التّرجمة فيه، بحيث يتلقّى تكوينا معرفيًا وثقافيًا على يد السّبّاقين والمتخصِّصين في هذا الميدان.

- الاحتكاك اليومي للمترجِم بالأطفال؛ لأنّ ذلك من شأنه أن يُضيف إلى مواده المترجَمة أشياء غنيّة وأسرارا كثيرة لا يعلمها ولا يفهمها سوى الأطفال أنفسهم. فالمترجِم الحقيقي لقصص الأطفال لا يقدر أن يقتنع بترجمته لهم ما لم يحتكّ بهم.

- التّرجمة المباشرة لقصص الأمم والشّعوب المجاورة لنا، وخصوصًا الإفريقيّة والآسيويّة: كالفرس والأكراد والأتراك وأقوام إفريقيا السّوداء، لأنّ القيم التي نجدها في قصصهم تكاد تكون مشابهة لما ندعو له نحن في أدبنا الطّفولي. كما أنّ واقعهم لا يختلف كثيرًا عن واقعنا العربيّ وفي كلّ بلدان العالم الثّالث. ولا ضير أن تمتدّ هذه التّرجمة إلى أعمال الدّول المتطوّرة التي لا تسعى وراء الغزو الثّقافيّ؛ كاليابان والصّين على سبيل المثال. فغالبًا ما تدعو القصص اليابانيّة إلى غرس قيم التّضحيّة والعمل الجماعي وتقديس روح الأسرة واحترام الكبير ومساعدة الصَّغير، وهي الصّفات نفسها التي ندعو إلى ترسيخها لدى الطّفل عندنا.

- ضرورة الاستزادة والتَّعمّق في الدّراسات التي تتناول ترجمة قصص الأطفال في شِقَّيها النّظري والتَّطبيقي، وتشجيع الدّولة ممثّلةً في مؤسّساتها التّعليميّة هذه المبادرات المعرفيّة.

وصفوة القول؛ ليست ترجمة قصص الأطفال عن الغرب سوى تكييفٍ ثقافي لها، ولكن هذا التكييف لا بدّ أن يتوفّر فيه عنصر الإبداع والابتكار لكي يُلبّي غرض التَّرجمة الأساسي الذي يتمثّل في إيصال المعنى الأوّلي على أتمّ وجه حتّى لا يُحسّ الطّفل؛ ولا لحظة؛ أنّه بصدد قراءة قصّة مترجَمة مفبركة، أو بعبارة أخرى: ضرورة ترك في نفس المتلقّي العربيّ المسلم الصّغير الانطباع والإحساس عينهما الذي يشعر به قارئ القصّة الأصليّة في لغتها الأمّ.

6. قائمة المراجع:

1. دانيال ديفوي، روبنسون كروزو، ترجمة أكرم الرَّافعي، دار العلم للملايين بيروت لبنان، 1994.
2. راتب مشلب، موسوعة التّرجمان المحترف، صناعة التّرجمة وأصولها، دار الرّاتب الجامعيّة، بيروت، لبنان.
3. عبد الحميد مرزوق، ثقافة المترجم وصحّة التّرجمة، من كتاب: التّرجمة والثّقافة بين النّظريّة والتّطبيق، دار الكتاب الحديث، 1430هـ/ 2009م.
4. كامل الكيلاني، اللّحيّة الزّرقاء، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، القاهرة مصر 2011.
5. كامل الكيلاني، ليلى والذّئب، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر 2011.
6. مارتين عبد الله بريتساي، التّربيّة والتّداخل الثّقافيّ، ترجمة جورجيت الحداد عويدات للنّشر والطّباعة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2003.
7. مؤلّف مجهول الإسم، Sleeping Beauty، سلسلة حكايتي الصّغيرة هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2016.
8. محمّد عبد الغني حسن، فنّ التّرجمة في الأدب العربيّ، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، 1969.
9. محمّد عناني، التّرجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، مكتبة لبنان ناشرون الشّركيّة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان
10. Charles PERRAULT, Contes, Maxi poche classique français, Booking International, Paris, France,1993.
11. Clifford E. LANDERS, Literary Translation: A Practical Guide, Clevedon, U.K, Buffalo: Multilingual Matters, 2001.
12. Daniel DEFOE, Robinson CRUSOE, Penguin books, 1994, London, U.K.

13. Gillian LATHEY, The Translation of Children's Literature, A Reader, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters, 2006, p 143.
14. Helen T. Frank, Cultural Encounters in Translated Children's Literature, Images of Australia in French Translation, St Jerome Publishing, Manchester, U.K, 2007.
15. Isabelle NIERES-CHEVREL, Introduction à la littérature de jeunesse, édition Didier Jeunesse, collection Passeurs d'histoires, Paris, France, 2009.
16. Lawrence VENUTI, Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher, TTR 42, 1991.
17. Oxford Learner's Pocket Dictionary, Oxford University Press, U.K, Second Edition, 1991.
18. Riitta OITTINEN, Translating for children, Garland, New York, U.S.A, 2000, p 78.
19. www.aliraqnews.com
20. www.aslimnet.net
21. www.atida.org
22. www.benjamins.com
23. www.ingdz.net

7. الهوامش:

1. Isabelle NIERES-CHEVREL, Introduction à la littérature de jeunesse, édition Didier Jeunesse, collection Passeurs d'histoires, Paris, France, 2009, p 181.

2. عبد الحميد مرزوق، ثقافة المترجم وصحّة التّرجمة، من كتاب: التّرجمة والثّقافة بين النّظريّة والتّطبيق، دار الكتاب الحديث، 1430هـ/ 2009م، ص 555.

3. يُنظر المرجع السّابق، ص 557.

4. See Oxford Learner's Pocket Dictionary, Oxford University Press, U.K, Second Edition, 1991, p102.

5. مارتين عبد الله بريتساي، التّربيّة والتّداخل الثّقافيّ، ترجمة جورجيت الحداد عويدات للنّشر والطّباعة، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2003، ص 18.

6. يُنظر محمّد عناني، التّرجمة الأدبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، مكتبة لبنان ناشرون الشّركيّة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ص 218.

7. محمّد عبد الغني حسن، فنّ التّرجمة في الأدب العربيّ، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، 1969 ص 57.

8. يُنظر راتب مشلب، موسوعة التّرجمان المحترف، صناعة التّرجمة وأصولها، دار الرّاتب الجامعيّة بيروت، لبنان، ص 44– 59.

9. يُنظر عبد اللّطيف هسُّوف، مبادئ يجب مراعاتها في الترجمة الصحافيّة،
http://www.atida.org/index.php?option=com_content&view=article&id=155
(13/07/2012- 23:57)

10. See Helen T. Frank, Cultural Encounters in Translated Children's Literature, Images of Australia in French Translation, St Jerome Publishing, Manchester, U.K, 2007, p 15.

11. حسن ناظم، التّرجمة والتّأثير الثّقافيّ، شبكة أخبار العراق
http://aliraqnews.com/?p=124376 (23/07/2017- 20:11)

12. يُنظر أوتي بالوبوسكي، التّوطين والتّغريب، ترجمة عبد الإله الوردي ولينا الإدريسي الملولي وزهراء إجرحف https://benjamins.com/online/hts/articles/dom1.ar
(29/07/2017- 21:37)

13. See Gillian LATHEY, The Translation of Children's Literature, A Reader, Clevedon, Buffalo, Toronto, Multilingual Matters, 2006,

p 143.

14. Lawrence VENUTI, Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher, TTR 42, 1991, p 127.

15. See Helen T. FRANK, P.b- cit, p 16.

16. See Clifford E. LANDERS, Literary Translation: A Practical Guide, Clevedon, U.K, Buffalo: Multilingual Matters, 2001, p 108.

17. نوال مجاهدي، مساهمة نظريّة التّلقّي في تطوير أساليب التّرجمة

http://www.aslimnet.net/div/2005/n_mojahidi.htm (29/01/2008- 22:57)

18. يُنظر جميل حمداوي، منهج التّلقّي أو نظريّة القراءة والتّقبّل

http://www.ingdz.net/vb/showthread.php?t=52560 (14/07/2017- 21:32)

19. Riitta OITTINEN, Translating for children, Garland, New York, U.S.A, 2000, p 78.

20. Riitta OITTINEN, S.b -Cit, p 69.

21. Helen T. Frank, P.b -Cit, p 13.

22. مؤلّف مجهول الإسم، Sleeping Beauty، سلسلة حكايتي الصّغيرة هاشيت أنطوان، بيروت، لبنان، 2016.

23. Charles PERRAULT, Contes, Maxi poche classique français, Booking International, Paris, France,1993, p 115.

24. كامل الكيلاني، اللّحيّة الزّرقاء، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر، 2011، ص 13.

25.Sleeping Beauty..م.ن

26. Charles PERRAULT, P.b -Cit, p 109.

27. كامل الكيلاني، ليلى والذّئب، كلمات عربيّة للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر 2011، ص 6.

28. Charles PERRAULT, P.b -Cit, p 115.

29. Daniel DEFOE, Robinson CRUSOE, Penguin books, 1994, London, U.K, p 38.

30. دانيال ديفوي، روبنسون كروزو، ترجمة أكرم الرّافعي، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 1994، ص25.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 33 - 52

إشكاليّة وضع المصطلح النقدي في التراث العربيّ

أ. زكريا بوشارب*

تاريخ الاستلام : 02-10-2018 تاريخ القبول: 04-03-2019

الملّخص: تهدف هذه المقاربة من خلال أدوات الدّرس المصطلحي؛ لتكون قيمة مضافة إلى مشروع دراسة المصطلح النّقدي في التّراث العربيّ، بالتّركيز على معالجة الإشكالات المصطلحيّة والمرجعيات المعرفيّة لمصطلح علم النّقد الأدبيّ، لأن من شأن هذا الإجراء العلمي أن يزيل اللبس والغموض والتّشويش الذي لحق كثيراً من المصطلحات النّقديّة، سعياً لإجلاء رؤيّة واضحة تقدر الجهود العربيّة في إرساء دعائم النّقد الأدبيّ، وتأسيس منظومة مصطلحاته. باعتبار أنَّ المصطلح يُعَدُّ مقدمة لفهم العلم الذي ينتمي إليه؛ فالمصطلح هو اللفظ الذي نعبر به عن المفهوم داخل الحقل العلمي، بل أساساً لضبط نسق المفاهيم التّي تشكل صرحه، كما أنَّه - بتعبير **عبد الحفيظ الهاشمي**- هو عودة إلى الواقع العلمي الصحيح، وكشف لغطاء الغفلة المعرفيّة التّي شملت كثيراً من الدّراسات والبحوث عدة سنوات.

الكلمات المفتاحيّة: المصطلح؛ النّقد؛ الإشكالات؛ المرجعيات.

Résumé :L'objectif de cette approche est, à travers les outils de la leçon de terminologie, d'ajouter de la valeur au projet d'étude du terme critique dans l'héritage arabe, en s'attaquant aux problèmes de

* مخبر المثاقفة العربيّة في الأدب ونقده، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، الجزائر
البريد الالكتروني: zakariabouchareb02@gmail.com

terminologie et aux références cognitives du terme science littéraire, car cette procédure scientifique supprimera la confusion, l'ambiguïté et la confusion qui ont affecté de nombreux termes monétaires. Afin de clarifier la vision des efforts arabes pour établir les fondements de la critique littéraire et la mise en place d'un système de termes. Comme le terme est une introduction à la compréhension de la science à laquelle elle appartient, il est le terme qui exprime le concept dans le champ scientifique, mais essentiellement pour ajuster le schéma des concepts qui composent sa déclaration, et qui – dans l'expression Abdul Hafiz Hashemi – correspond à un retour à la réalité scientifique correct, Connaissance qui a inclus de nombreuses études et nombre d'années de recherche.

Mots-clés: Terme, critique, problèmes, références.

مقدّمة: تُعَدُّ إشكاليّة المصطلح من أهمّ إشكاليات المنهج في أيّة دراسة علميّة لأنَّها تمثل الخطوة الأولى في تصور موضوع الدّراسة تصوراً صحيحاً، وسبر مداه وتشكيل مادته، وتشقيق مسائله، فضلاً عن أنَّ المصطلح بفكرته المحدودة، واستعماله الصحيح يوفر الوقت، ويجنب سوء الفهم. وتعدُّ - كذلك- مسألة العلاقة بين المصطلح والدّلالة ذات أهميّة في التّفكير العلمي؛ فإذا فقد المصطلح حدَّه ووضوحه ودقته، أصاب الدّلالة غموض وتعميّة واضطراب، وحينما تصاب الدّلالة بهذه الأعراض المرضيّة فإنَّ الخطاب الثّقافيّ برمته يصبح خطاباً مفككاً متداخلاً؛[1] فالمصطلح - وفق شروطه الموضوعيّة- هو جهاز مناعة للمنظومة المعرفيّة.

ولا تخفى أواصر القربى بين منظومة المصطلحات والخطاب الثّقافيّ؛ لأنَّ توافر الشّروط الموضوعيّة للمصطلح يُعَدُّ دليلاً على وجود عناصر النّسق والوضوح والشّموليّة لأي حقل ثقافي، وقد زعم **عمر عتيق** أنَّ العلاقة الجدليّة بين منظومة المصطلحات والخطاب الثّقافيّ، تشبه إلى حد ما علاقة التّناسب والتّوافق بين علم الإشارات أو العلامات ومدلولاتها؛[2] إذ إن الإشارة أو العلامة تقتضي تحديداً ووضوحاً ودقة في

دلالتّها من جهة، وتوافقاً على تلك الدّلالة من جهة أخرى، وأي خلل يحدث في شكلها أو أدائها أو دلالتّها يفضي إلى انهيار الدّور الوظيفي لها وانقطاع التّواصل بين المرسل والمتلقي؛ وذلك لأنَّ "المصطلح هو عقد اتفاق بين الكاتب والقارئ، وشفرة مشتركة تمكن من إقامة اتصال بينهما لا يكتنفه غموض أو لبس"،[3] ولعلَّ فوضى المصطلح هو الدّاء العضال الذي يتهدد الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة.

وقد عني كثير من الدّارسين المعاصرين - أفراداً ومؤسسات- بدراسة المصطلحات العربيّة التّراثيّة، في العديد من العلوم والفنون، في أفق تغطيّة مراحل تاريخنا الأدبيّ والنّقدي كلها؛ وهذا مشروع ضخم وطموح، يتطلب تجند العديد من الباحثين لإنجازه،[4] ومن ثم "مازال أمامنا واجب جرد المصطلحات التّراثيّة، وتصنيفها وتعريفها وتحديد مفاهيمها؛ للإفادة منها فيما يقبل من عملنا المصطلحي"؛[5] لأن التّراث يعتبر "مجلى الذات، وخزان الممتلكات"،[6] و"مستودع جميع ما نملك من مصطلحات"؛[7] ذلك أن "تراثنا هو ذاتنا، شئنا أم أبينا، اعترفنا به أو أنكرناه[...] هذا التّراث، له مفاتيح لفهمه. وإننا، حتى السّاعة لا نفهمه[...].

والمدخل لكل ذلك، ولما ينبني عليه، هو المصطلحات، ولذلك آثار لا حد لها ولا حصر. أقلها وأبسطها الإدراك الصحيح لهذه الأمة، ما هو؟ ولشخصيتها العلميّة، ما هي؟[...] لكن الذات الحقيقيّة لمّا تُعرف حتى السّاعة! فلذلك لابد من امتلاك هذه المفاتيح، ولابد من الصبر على امتلاكها"؛[8] لأن عدم امتلاكها يؤدي إلى نفور كثير من الدّارسين من الإقبال على دراسة هذا التّراث، بدعوى كثرة مصطلحاته، وصعوبة ضبط مفاهيمها، مع العلم أن "الاهتمام بالمفاهيم المكونة للذات، ينبغي، بل يجب، أن يكون على رأس الأولويات".[9] ومعلوم أن "المجدد إن لم يصدر عن التّراث، يظل بعيداً عن الأصالة؛ لأن التّجديد قتل القديم درساً".[10]

ويجد الدّارس للمصطلح النّقدي نفسه مضطراً إلى وضع سؤال مهمّحول هويّة المصطلح؛ وعلاقة هذه الهويّة بالإنتاج النّقدي، ويبدو أن تحديد هويّة المصطلح النّقدي في التّراث العربيّ ينبغي أن تنطلق من أوجه الاتصال بالمجال النّقدي من جهة، وفيما يحمله المصطلح من لون الشّحنة النّقديّة التّي يعبر عنها من جهة ثانيّة.[11] وإذا

كانت دراسة المصطلحات من وجهة النّظر اللغويّة الخالصة غايّة في ذاتها، فإنَّها من وجهة نظر المشتغلين بالعلوم التّي تنتمي إليها تُعَدُّ من باب فرض العين في فهم موضوعات تلك العلوم،[12] فإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه الذي يُعَدُّ مفتاحه، فَقَدَ هذا العلم مسوغه وتعطلت وظيفته، ومن هنا كان لابد من تحديد الألفاظ والمفهومات، لأنَّ مثل هذا التّحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي.[13]

ويشكّل المصطلح في المنظومة الثّقافيّة علامة تختزل دلالة واضحة ومحددة وينبغي أن تخلو دلالتّه من التّعدد والتّداخل والاضطراب، وأن يرتبط المفهوم بمصطلح واحد. ولا يخفى أن تعدد المصطلح للمفهوم الواحد أو ازدواجيّة المفهوم للمصطلح الواحد في أي نسق ثقافي يهددان النّسق المعرفي بين النّص والمتلقي؛ إذ إن إشكاليّة التّعدد والازدواجيّة تفضيان إلى الخلط والتّناقض والضبابيّة في الخطاب التّنظيري، وإلى الخطأ في التّمثيل والاستنتاج في المستوى التّطبيقي؛[14] إذ إن عمليات التّواصل هي أنظمة تتكون من علامات تدل على مفاهيم محددة، وأيّة علامة تشير إلى دلالتّين مختلفتين تقود المتلقي إلى اتجاهين مختلفين فيفقد النّص أو الخطاب غايته أو رسالتّه، وكذلك الأمر في المفهوم الذي يشير إلى مصطلحين مختلفين، وذلك لأنّ المصطلح في أبسط مفاهيمه "هو عقد اتفاق بين الكاتب والقارئ، وشفرة مشتركة"[15] بينهما، تمكنهما من إقامة اتصال لا يكتنفه غموض أو لبس.

01. إشكاليّة الاختراع المصطلحي والمشاحة في الاصطلاحات: تعدُّ عمليّة ابتكار المصطلحات الجديدة للمعاني الجديدة؛ أي اختراع أسماء لما لم يكن معروفاً كما فعل المتكلمون والنّحويون وأصحاب العروض والحساب؛[16] قضيّة من أبرز قضايا علم المصطلح، ولا شك في أن جهود النّقاد العرب القدامى في وضع وابتكار المصطلحات النّقديّة الجديدة هي جهود كبيرة؛ ونشير إلى **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (ت175ه) واضع علم العروض، وهو علم جديد لم يسبق إليه، إذ وجد **الخليل** نفسه بحاجة إلى مسميات كثيرة ليدل بها على منظومة علم القوافي؛ فالمصطلحات التّي تضمنتها دراسة العروض كلها من وضع **الخليل** وتلقيبه،[17] فهو الذي سمى الأوزان بأسمائها ووضع

للتفعيلات وأجزائها وعللها وزحافاتها ألقاباً كالقبض والكف والخرم والثّلم والجزء والخبن وغيرها.[18]

وقد كان موقف النّقاد القدامى واضحاً من قضيّة الإبداع المصطلحي؛[*] إذ قالوا بجواز الاختراع المصطلحي - وهو موقف متأصل لدى العرب- نحتج له بوجوه متعددة؛ أولها تأكيدهم حركيّة اللغة. ولا ريب أن اشتغال اللغويين بقضيّة الاصطلاح والتّوقيف دافعه الأساسي، وهدفه كذلك، هو حركيّة اللغة.[19] فلولا تلك الحركيّة لما استطاعت اللغة مواكبة التّطور الحضاري، بل لما كان للتجمع البشري أن يكون. وقد صدق **الجاحظ** (ت255ه) عندما قال: "لولا حاجة النّاس إلى المعاني وإلى التّعاون والتّرافد لما احتاجوا إلى الأسماء".[20] من هنا تفرض حركيّة اللغة مبدأ جواز الاختراع المصطلحي.

ويتأكد تأصيل هذا الجواز من وجه ثانٍ؛ إذ هو سنة لدى كل مستنبط علم جديد وتُرفع هذه السّنة إلى **الخليل** في اختراعه المصطلحات العروضيّة؛ "وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كما ذكر الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل وأشباه ذلك، وكما ذكر الأوتاد والأسباب والخرم والزحاف".[21] وعلى هدي هذه السّنة جاءت مصطلحات النّحويين وأصحاب الحساب والمتكلمين وغيرهم.

أمّا الوجه الثّالثّ لقيام جواز الاختراع المصطلحي فهو قول القدامى بخصوصيّة الاستعمال المصطلحي، ذلك أن مستعمل مصطلح ما لعلم من العلوم يجب أن يكون من أهل ذلك العلم؛ "فالمصطلح يتطلب خصوصيّة تخرجه عن الكلام العادي، ولكن ذلك يوقع النّاقد في مشكلة وهي الحد من رواج ذلك المصطلح، إذ لا يقف عليه إلا العلماء في ذلك الباب".[22] وهو أمر نبّه إليه، بصفة عامة، **بشر بن المعتمر** (ت210ه) في صحيفته عندما اشترط أن تكون الألفاظ، من بين ما تكون، على أقدار المستمعين فالخطيب "إن عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل وإليها أحنُّ وبها أشغف".[23]

ويعتبر موقف **قدامة بن جعفر** (ت.حوالي 226ه) في جواز الاختراع المصطلحي بأنّه النّواة الحقيقيّة للخطاب الاصطلاحي النّقدي لدى العرب؛ ويتجلى موقفه في موطن فريد من كتابه نقد الشّعر، نسوقه في هذا السّياق لأهميته: "ومع ما قدَّمته فإني لما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك. والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات. فإن قُنِعَ بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحبَّ فليس ينازع في ذلك".(24)

واتفق مع رأي **قدامة بن جعفر** ما ذهب إليه مؤلف (نقد النّثر؛ وعنوانه الحقيقي هو: البرهان في وجوه البيان. وينسب إلى **ابن وهب الكاتب**) على جواز اختراع الألقاب ووضع الأسماء للمسميات التّي لم تقع لسابق وبالتّالي لم يوضع لها اسم ولابد أن نورد النّص الكامل **لابن وهب** (ت335ه) على الرغم من طوله لأنه في نظرنا نص تأسيسي في الاصطلاحيّة عند العرب؛ يقول: "وأما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب أسماء مما لم تكن تعرفه. فمما سمَّوه باسم من عندهم كتسميتهم الباب في المساحة باباً، والجريب جريباً، والعشير عشيراً، ومنه ما أعربته وكان أصل اسمه أعجمياً كالقسطاس المأخوذ من لسان الروم، والشّطرنج المأخوذة من لسان الفرس، والسّجل المأخوذة من لسان الفرس أيضاً، وكل من استخرج علماً أو استنبط شيئاً وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطئ عليه من يخرجه إليه، فله أن يفعل ذلك. ومن هذا الجنس اخترع النّحويون اسم الحال والزمان، والمصدر، والتّمييز، والتّبريّة. واخترع الخليل العروض، فسمَّى بعض ذلك: الطويل، وبعضه المديد، وبعضه الهزج، وبعضه الرجز. وقد ذكر أرسطاطاليس ذلك وذكر أنه مطلق لكل أحد احتاج إلى تسميّة شيء ليعرفه به أن يسميه بما شاء من الأسماء. وهذا الباب مما يشترك العرب وغيرهم فيه وليس مما ينفردون به".(25)

ويمكن أن نضيف نصاً أقدم؛ هو **لبشر بن المعتمر** ضمن صحيفته؛ وقد نقله **الجاحظ** في معرض حديثه عن المتكلمين إذ قال: "وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسميّة ما لم يكن في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف وقدوة لكل تابع".(26)

ولحازم القرطاجني (ت637ه) رأي في قضيّة جواز الاختراع المصطلحي؛ يقول في ضروب التّركيبات في أوزان الشّعر العربيّ: "ولا تشاح في الألفاظ كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليها منه التّسميّة والتّمثيل الصحيح في ذلك"،[27] ويقول عن المطابق: "يسمى تضاد المعنيين تكافؤا ولا تشاح في الاصطلاح".[28]

ووصلت عنايّة النّقاد القدامى بقضيّة المصطلح وإرسائه إلى غايّة الدّقة في وضع المصطلحات، حتى أننا نجدهم يؤنبون من يخالف في المصطلحات المتواضع عليها عند السّابقين؛ فهذا **الآمدي** (ت370ه) يأخذ على **قدامة بن جعفر** مخالفته **لابن المعتز** (ت296ه) في وضع بعض مصطلحات الفنون البلاغيّة، فيقول: "إنه وإن كان اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محظورة، فإنني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبي عباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها إذ قد سبقوا إلى التّلقيب، وكفوه المئونة".[29]

ويشير أحد الباحثين –وهو؛ **عبد الغني بارة**– إلى مدى الحذر الذي كان يتوخاه النّاقد القديم مما قد يحصل إذا خالف أحدهم المتعارف عليه في الاصطلاحات، فتكون الفوضى ويعم الاضطراب.[30] ثم يستدرك قائلاً: "غير أن عيب هذه النّظريّة قد يكون في حالة غلق باب الاجتهاد في تجديد المصطلح؛ إذ الانغلاق على مجموعة من المصطلحات واستخدامها في كل عصر يجعل من العمليّة النّقديّة محدودة الأفق كما لا يعطي للغة حقها في التّعامل مع المستحدث لتفجر طاقاتها وتحتوي الوافد".[31]

إن جواز الاختراع المصطلحي – إذن– أمر متأصل لدى العرب، بديهي لدى مخترع العلم مسلَّم به، فإن تخلصنا من هذا إلى قول **ابن المعتز**: "ولعل بعض من قصَّر عن السّبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته فيسمي فنا من فنون البديع بغير ما سميناه به[...]".[32] لنلاحظ أن هذا الموقف إنما اندرج ضمن ذلك الجواز لاعتبارات تتعلق بمستعملي تلك المصطلحات، أو بسبب الانشغال بالتّأسيس للعلم، ولكن هذه الحريّة في اختراع المصطلحات ينجم عنها تشويش مصطلحي كبير وإشكالات كثيرة.

02. إشكاليّة الوضع أو المواضعة: قامت نظريّة النّظم لدى **عبد القاهر الجرجاني** (ت471ه) على أساس أسبقيّة المعاني على الألفاظ؛ فقبل أن يكون الاسم كان المسمّى و"هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟[...] وأوضاعاً قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصوّر أن تسبق المعاني؟ وأن تتقدّمها في تصوّر النّفس؟ إن جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء، وقبل أن كانت".(33) والألفاظ - كما يرى **الجرجاني**- أوعيّة للمعاني وتبع لها، "فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النّفس، وجب للفظ الدّال عليه أن يكون مثله أولا في النّطق، فأما أن تتصوّر في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنّظم والتّرتيب، وأن يكون الفكر في النّظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن".(34)

يقول **محمد محمد أبو موسى** في شرحه لهذه الفكرة: "اللغات كلها مغروسة في النّفوس، والذي نحتاج إلى أن نتعلّمه هو السّمات والعلامات[...] فإذا تعلّمت مواضعات الألفاظ ومجاري المباني في أي لغة فقد تعلّمت شقّها الثّاني"؛(35) لأن الشّق الأول مغروس في الطبع، ومكتسب من غير تكلّف.

ومن أدلّة أن المفاهيم سابقة على المصطلحات أن المواضعة المصطلحيّة لا تكون ولا تتصوّر إلا على معلوم؛ "فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم، ولأن المواضعة كالإشارة".(36) وهذا ما ذهب إليه **عبد القاهر الجرجاني**؛ وهو يستدل في إثبات سبق المسميّات على الأسماء بقصة تعليم آدم الأسماء في قوله تعالى: {وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبؤني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين} [البقرة:31] وقد شرح الباحث **مسعود بودوخة** هذه الفكرة وضرب لها مثالاً بعملة الأوراق النّقديّة؛(37) فهي ليست بذات قيمة في ذاتها مجرّدة عما ترمز إليه من قيم ماديّة مرتبطة بها، وهي سابقة عليها، لأن قيمة القطعة النّقديّة سابقة على سك القطعة في ذاتها.

02. 01. إشكاليّة وضع مصطلح علم النّقد الأدبيّ:

02. 01. 01. تأصيل مصطلح علم النّقد الأدبيّ : يعزى وضع علم النّقد الأدبيّ إلى **قدامة بن جعفر**، وعلى الرغم من وجود مؤلفات في القرن الثّالثّ الهجري عنيت بنقد

الشّعر، إلا أن **قدامة بن جعفر** الذي اطلع حتى على ثقافة اليونان لم يلتفت إلى تلك الجهود العربيّة؛ لأنه يصرح بأنه لم يجد "أحداً وضع في نقد الشّعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً"،[38] ويردف قائلاً: "فأما علم جيد الشّعر من رديئه فإن النّاس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلم، فقليلاً ما يصيبون؛ ولما وجدت الأمر على ذلك وتبيّنت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشّعر من سائر الأسباب الأخر وأن النّاس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"؛[39] فالنّقد لدى **قدامة** (علم) ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشّعر، أما سائر ما يتعلق بالشّعر من علم العروض والوزن والقوافي والغريب واللغة والمعاني، فليس مما يدخل في باب النّقد إلا على نحو عارض، وقد أكثر النّاس في التّأليف في تلك العلوم وقصَّروا في علم النّقد.[40]

وإذا كان وجود النّقد العربيّ القديم مرتبطاً في مراحله المبكرة بالشّعر، وأن هذا الشّعر العربيّ قد حمل في طيّاته بواكير المفاهيم النّقديّة واصطلاحاتها؛ فإن **محمد مندور** في كتابه النّقد المنهجي عند العرب يرى بأن النّقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم.[41] والمتأمّل في التّآليف الأولى للمدوّنة النّقديّة يجد بأن استعمال مصطلحات من مثل: (أهل العلم، العلم بالشّعر البصر،(**) النّظر،(***) الفراسة،(****) المعاينة،(*****) المدارسة(******)[...]) كانت سابقة لمصطلح (النّقد)، ولعل أسبقها جميعا هو مصطلح أهل الشّعر وذلك باعتبار الشّعر صناعة؛ ولكل صناعة أهلها كما قال غير واحد من النّقاد:

- **الأصمعي** (ت216ه): "يسأل عن كل صناعة أهلها".[42]
- **ابن سلام الجمحي** (ت232ه): "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات".[43]
- **القاضي الجرجاني** (ت392ه): "ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها ويستظهر عند اشتباه أحوالها".[44]
- **الباقلاني** (ت402ه): "لكل عمل رجال ولكل صنعة ناس".[45]
- وقيل **للمفضل** (168ه): "لم لا تقول الشّعر وأنت أعلم النّاس به. قال: علمي به هو الذي يمنعني من قوله".[46]

إن هذا الإجماع في جوهره إنما هو دعوة صريحة من هؤلاء إلى ضرورة استقلال السّلطة النّقديّة، "وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشّعر كما اختلفت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه".[47] ولذلك ذهب الباحث **توفيق الزيدي** إلى أن مثل هذه الصرامة قد أدت إلى أن تُكوِّن تلك الأحكام الرصيد المرجعي في التّراث النّقدي، فإن هي تكرَّرت حيناً، فقد اتخذت أصولها سنداً في المواقف النّقديّة في أحايين كثيرة.[48]

إن القياس المنطقي في تلك الآراء يفرض مقدمة كبرى هي: (لكل صناعة علم) ومقدمة صغرى هي: (الشّعر صناعة)، فتكون نتيجة القياس هي أن للشعر علماً وفي ذلك يقول **ابن سلام**: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدّينار والدّرهم، لا تعرف جودتها بلون، ولا مس، ولا طراز ولا صفة، ويعرفه النّاقد عند المعاينة".[49]

ولعلَّ صورة الصرَّاف والعالم بالشّعر عند **خلف الأحمر** (ت.حوالي 180ه) مهمّة إلى حد أنها تمثل في رأينا الصورة الأصل في تبلور النّظريّة النّقديّة عند العرب. إذ نقف من مقولة **خلف الأحمر** على أمرين: (الاستحسان الغُفْلُ والاستحسان الحقيقي) وهذا الأخير لا يصدر إلا عن العالم بالشّعر، لذلك صح التّبشير بميلاد سلطة مهمّتها إصدار الحكم، ولا تستطيع أن تنافسها في ذلك أيّة سلطة أخرى، إذ تحميها قوة الإجماع.[50]

ولا شك أن تَولُّد هذه الصورة لدى **خلف الأحمر** لم يكن مجرد قياس، بقدر ما يدل ذلك على أن الأدب لدى **خلف الأحمر** إنَّما هو خاضع للتبادل الذي يستدعي سلطة مُراقِبة ومُنظِّمة ومُقيِّمة، ولعلَّ التّركيز على شرعيّة هذه السّلطة هو الذي جعل النّقاد لا يُولون تسميتها عنايّة كبرى.[51]

02. 01. 02. استقلاليّة سلطة النّقد الأدبيّ: جاء في كتب أخبار الشّعر العربيّ عن **المفضل الضبي** (ت178ه وقيل ت168ه) معلقاً على **حماد الراويّة** (ت155ه): "قد سُلِّطَ على الشّعر من حماد الراويّة ما أفسده فلا يصلح أبداً. فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطئ

في روايته أم يلحن؟ قال: ليته كان كذلك، فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب لا ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشّعراء ومعانيهم فلا يزال يقول الشّعر يُشَبِّهُ به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل ذلك عنه في الآفاق فتختلط أشعار القدماء ولا يتميَّز الصحيح منها إلا عند ناقدٍ وأين ذلك؟".[52]

ومن الخبر نتبيّن أن النّقاد قد تنبَّهوا إلى أن السّلطة النّقديّة لابد أن تكتسب استقلاليتها عن سلطة الرواة واللغويين؛ لذلك ألفينا في التّراث النّقدي سلسلة من الطعون التّي أصابت ظهور هؤلاء، فهذا **الصّولي** (ت335ه) يتعرض للرواة بأنهم "يعلمون تفسير الشّعر ولا يعلمون ألفاظه"،[53] "أتراهم يظنون أن من فسَّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها، أحسن أن يختار جيِّدها ويعرف الوسط والدّون منها ويميِّز ألفاظها".[54] و**للجاحظ** موقف يدل على الجرأة الفكريّة، إذ تبيَّنت له غايات النّحويين ورواة الأشعار والأخبار؛ يقول: "ولم أر غايّة النّحويين إلا كل شعر فيه إعراب ولم أر غايّة رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج. ولم أر غايّة رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشّاهد والمثل".[55] إن مثل هذه الحدة في الطعون لا تعني القدح في علم الرواة واللغويين، بقدر ما تعني التّعبير عن ضرورة استقلال السّلطة النّقديّة عن غيرها.

02. 01. 03. مرجعيّة مصطلح النّقد: (العملة النّقديّة بين الوجه التّجاري والوجه الأدبيّ): اقترن لفظ النّقد في اللغة العربيّة في أول عهده بالنّقود في معنى الرداءة، ثم ارتحل إلى علم النّقد الأدبيّ محملاً بمعنى الرداءة، ليصطلح على الكلام الرديء. ولعلّ استلهام صورة نقد الدّراهم والوصول إلى وظيفة النّقد، وهي تمييز الجيد من الرديء انبثقت عنها التّسميّة الأولى لعلم الشّعر بالنّقد، وكانت خلاصة **قدامة بن جعفر** عندما وضع علماً للشعر أن يقتطع المصطلح التّجاري (نقد الدّراهم) ويولِّد بدلا منه مصطلحاً أدبياً (نقد الشّعر).[56] وفيما يأتي سنعرض لأهم مصطلحات العمليّة النّقديّة التّي اتخذت لها من العملة النّقديّة مرجعاً لها.

أ. مصطلح النّقد: إن استقراء المدونة النّقديّة يقودنا إلى أن **ابن سلام الجمحي** هو أول من استعمل مصطلح النّقد انطلاقاً من استعماله اسم الفاعل (ناقد)، وذلك حين أورد خبر **خلف الأحمر** - السّابق- داعماً به رأيه في أن النّقد صناعة؛[57] "ومن ذلك

الجهبذة بالدّينار والدّرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا طراز ولا وسم ولا صفة ويعرفه النّاقد عند المعاينة، فيعرف بَهْرَجَهَا وزَائِفَهَا وسُتُّوقَهَا ومُفْرَغَهَا".[58] وقد يكون سبب اقتراب **ابن سلام الجمحي** من مصطلح (النّقد)، هو أن مصطلح (ناقد) في عصر **ابن سلام** هو الرائج في المجال التّجاري، فكان الاستعمال مجازياً أدى إلى ارتحال المصطلح من سياق تجاري إلى سياق أدبي، ولكن ذلك لا يدل على أن (النّقد) قد استقر واستقل مصطلحاً أدبياً.[59]

إنّ صاحب المعرفة في ميدان الشّعر، إنما هو صرَّاف وعلى اطلاع بأحوال النّقد والصيرفة، وبما أن حكمه حاسم ونهائي، فإن القطعة التّي يطعن في صحتها محكومة بأن تسحب، آجلاً أو عاجلاً، من التّداول النّقدي؛[60] وفي ذلك قال رجل ذات يوم **لخلف الأحمر**: "إذا سمعتُ أنا بالشّعر أستحسنُهُ فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابك. قال: إذا أخذتَ درهماً فاستحسنتَهُ فقال لك الصرَّاف: إنه رديء! ينفعك استحسانك إياه؟".[61] ولكن يحدث أن يكون الصرَّاف ذاته محتالاً لا يعتدُّ به؛ إذ يعمل على دسِّ عملة مزيفة. وهكذا فإن **خلفاً الأحمر**، الذي كان يبدو في النّص الذي أوردناه سابقاً حريصاً على سلامة سوق النّقد، كان هو و**حماد الراويّة**، من أكبر المحتالين المزيِّفين للقطع الشّعريّة في الثّقافة العربيّة. ولا شك أن الصرَّاف عندما يكشف عن زيفه، سرعان ما يفضحه أصحاب حرفته، لكن عندما يملأ المزيفون سوق الصيرفة، تتعقد المسألة ويعم الشّك كل الصرافين على السّواء.[62] وبالتّالي ذلك يحط من النّظام القيمي في المجال التّجاري، كما يحط من النّظام القيمي في المجال الأدبيّ.

ب. مصطلح العيار: إن مصطلح (عيار الشّعر) الذي ألفيناه عنوانا لمؤلف **ابن طباطبا** (ت322ه) إنَّما هو من المصطلحات الاقتصاديّة، وإذا كان مصطلح (نقد) الاقتصادي قد استعمله لأول مرة **ابن سلام الجمحي**، فإن مصطلح (عيار) ظهر لأول مرة مجازاً لدى **الجاحظ** في كتاب البيان والتّبيين، حين الحديث عن أصحاب الحوليات، إذ كان الشّاعر "يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرِيتاً[...] فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره إشفاقاً على أدبه".[63]

يقودنا الجذر اللغوي (ع. ي. ر) إلى دلالات كثيرة، نتوقف عند ما تعلق منها بالمكاييل والموازين: "العِيَارُ هو ما عَايَرْتَ به المكاييل[...] تقول عَايَرْتُ به أي سوَّيته".[64] والتّقدير يتم بمقابلة المكيال بما يساويه حِنْطَةً أو غيرها حسب ما هو مقدَّر في البلد الواحد.[65]

وبهذا وضع **ابن طباطبا** للشعر معيارا لنقده؛ وهو الفهم الثّاقب، ثم حدد علتين لحسن الشّعر وقبول الفهم إياه؛ هما: الاعتدال، وموافقته لمقتضى الحال.[66]

ويتصل بمصطلح العيار مصطلح اقتصادي آخر؛ هو السّبك، فالوزن والسّبك يشكلان عيار النّقود المعتمد، عندها يختم على تلك الدّنانير بوضع علامة السّلطان على تلك النّقود.[67]

ج. مصطلح البهرج: وارتبط العلم بالشّعر، كذلك، إلى جانب النّقد والصيرفة بمصطلحات أخرى من المجال التّجاري، كالبَهْرَجِ؛[*******] وهو مصطلح يؤكد تقاطع الأدبيّ والتّجاري، وحلقة الوصل بين المجالين إنما تكمن في الشّكل التّبادلي بين طرفين، مع الاحتكام إلى معيار الجودة والرداءة،[68] والدّرهم البهرج هو الرديء و"المضروب في غير دار السّلطان"،[69] وهو ما يدل على زيفه وسقوط قيمته، وإن لم تكن هناك إلا فُوَيْرِقَات بسيطة تميِّزه عن الدّرهم المضروب في دار السّلطان، فإن مثل هذه الفويرقات تخفى على عامة النّاس، ولكنها غير خافيّة على أهل الجهبذة بالدّينار والدّرهم؛[70] ممَّا يشرِّع لقيام سلطتهم. وهي الغايّة التّي جعلت **ابن سلام الجمحي** يسوق تلك المصطلحات الصيرفيّة: "ومن ذلك الجهبذة بالدّينار والدّرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا طراز ولا وسم ولا صفة. ويعرفه النّاقد عند المعاينة، فيعرف بَهْرَجَهَا وزَائِفَهَا وسَتُّوقَهَا ومُفْرَغَهَا".[71]

لقد تساوى السّياقان، وتشاكلت حالة الدّرهم البهرج مع حالة الكلام البهرج وذلك دليل على أن النّظام الذي يشدُّهما واحد، وهو نظام ينبني على قانون التّشابه إذ كما يسعى المحتال إلى إلقاء الشّبه بين العُملات، فإن صاحب الكلام البهرج يتبع المسلك نفسه.

د. مصطلح الطبع: تبرز لنا الأسباب الدّافعة إلى اختيار مادة: (ط. ب. ع) لتشكيل مصطلح (طبع)، وتعود تلك الأسباب، في نظرنا، إلى متصور (الختم) المرتبط بالقيمة

فإن المرجع اللغوي الأساسي إنما هو الطبع؛[********] "الختم على الدّنانير والدّراهم المتعامل بها بين النّاس بطابع حديد ينقش فيه صور أو كلمات مقلوبة ويضرب بها على الدّينار أو الدّرهم"،[72] وذلك للتمييز قصد التّعامل في السّوق، ومن خلال تشاكل صورتي النّقود/الكلام؛ نتبيّن بأن الكلام الحقيقي الأصيل هو المطبوع، فالكلام والدّرهم المطبوعان مقبولان، وما لم يطبع منهما إنما هو مردود ومتكلف وبهرج.

الخاتمة: في الأخير؛ تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من النّقاد قد وجدوا في مصطلحات العلوم الأخرى دلالات جاهزة، فنقلوها إلى ميدان النّقد، فاختلفت مفاهيمها، باختلاف الموضوعات، ولكنها بقيت بصيغتها اللفظيّة، ودلالتّها العامة؛ فقد يكون المصطلح مشاعاً ولكن قد يختلف مفهومه، تبعاً لاختلاف طبيعة الموضوع، وقد يكون في موضوعات متعددة، ولكن لدى كل موضوع بمعنى خاص.[73] ووحدة المصطلحات وخلو المفاهيم من التّداخل والاضطراب يوفران الشّروط الموضوعيّة لتلقي المعرفة ويضمنان تواصلاً فاعلاً بين النّص والمتلقي، ويبشران بنمو الحقل المعرفي وتطوره؛ إذ إن "ثقافة أيّة أمة من الأمم، تقوض وتفكك بالنّظر لعدة أسباب أهمها اضطراب دلالة المصطلح، وتكاثر المصطلحات، وتعارض مفاهيمها، وعدم استقرارها"،[74] وقد يحجم المتلقي الباحث في أحايين كثيرة عن دراسة ظاهرة ما فراراً من تعدد المصطلح، وخلاصاً من المساءلة، وبخاصة في أبحاث الدّراسات العليا التّي تقتضي دقة وموضوعيّة وشفافيّة. ولأجل ذلك؛ تولت هذه الورقة البحثيّة معالجة أهم إشكالات المصطلح النّقدي في التّراث العربيّ.

الإحالات :

[1]) ينظر: عمر عتيق، في قضايا المصطلح النّقدي والبلاغي والعروضي والإعلامي، دار جرير للنشر والتّوزيع، الأردن، ط:1، 2015م، ص:13.

[2]) ينظر: نفسه، ص:13.

[3]) سعد مصلوح. الأسلوب. عالم الكتب. القاهرة. ط:3. 1992. ص:30.

[4]) ينظر: محمد أزهري، أسئلة المنهج في دراسة المصطلح البلاغي العربي التّراثي (قضايا ونماذج) أعمال النّدوة العلميّة الدّوليّة في موضوع: سؤال المصطلح البلاغي، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، بني ملال، المغرب، يومي: 27/26 أفريل 2016م، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد:9، 2016م ص:74.

[5]) علي القاسمي، لماذا أهمل المصطلح التّراثي، مجلة المناظرة، السّنة:4، العدد:6، ديسمبر 1993م ص:39.

[6]) الشّاهد البوشيخي، نظرات في المصطلح والمنهج، سلسلة دراسات مصطلحيّة، رقم:3، مطبعة أنفو-برانت، فاس، المغرب، ط1، 2002م، ص:11.

[7]) نفسه، ص:56.

[8]) الشّاهد البوشيخي، من تقديمه لكتاب: (مصطلح القافيّة من الأخفش الأوسط إلى حازم القرطاجني)، تأليف: محمد أزهري، منشورات مؤسسة البحوث والدّراسات العلميّة (مبدع)، فاس المغرب، ومعهد الدّراسات المصطلحيّة بفاس، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، الأردن، 2010م ص:3/2.

[9]) الشّاهد البوشيخي، نظرات في المصطلح والمنهج، ص:10.

[10]) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، الدّار العربيّة للموسوعات، بيروت، لبنان ط1، 2006م، ص:5.

[11]) ينظر: عبد المالك الشّامي، النّقد الأدبي في الأندلس بين النّظريّة والمصطلح، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدّراسات المغاربيّة والشّرق أوسطيّة والخليجيّة، منشورات آنفو برانت، المغرب (د.ط)، (د.ت)، ص:257.

[12]) ينظر: لحسن دحو. كاريزما المصطلح النّقدي العربي؛ تأملات في الوعي النّقدي وصياغة المفهوم مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، عدد:07، 2011م ص:210.

[13]) محمد عزام. المصطلح النّقدي في التّراث الأدبي العربي. دار الشّرق العربي. لبنان. (د.ط). (د.ت). ص:07.

[14]) ينظر: عمر عتيق، في قضايا المصطلح النّقدي والبلاغي والعروضي والإعلامي، ص:125.

[15]) نفسه، ص:125.

[16]) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1 2001م، 19/1.

[17]) يؤيد ذلك ما رواه المرزباني؛ روى أن الأخفش سأل الخليل: "لم سميت الطويل طويلا؟ قال: لأنه تمت أجزاؤه. قال فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل. قال فالمديد؟ قال: لتمدد سباعيه حول خماسيه. قال فالوافر؟ قال: لوفارة الأجزاء وتدا بوتد. قال فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره. قال فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم النّاقة. قال فالرمل؟ قال: لأنه يشبه رمل الحصير بضم بعضه إلى بعض[...]". ينظر: نور القبس، 71. نقلاً عن: حسين لفته حافظ، العلاقة بين الذوق والمصطلح النّقدي في التّراث النّقدي العربي القديم، مجلة مركز دراسات الكوفة، المجلد:1 العدد:12، 2009م، ص:38.

[18]) عبقري من البصرة، ص:97. نقلاً عن: حسين لفته حافظ، العلاقة بين الذوق والمصطلح النّقدي ص:38.

*) اختصر السّيوطي أهم مواقف القدامى - من لغويين وغيرهم- من مسألة الاصطلاح والتّوقيف كابن فارس وابن جني وفخر الدّين الرازي والغزالي وابن الحاجب. ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، قرطاج2000، ط1، 1998م، ص:393.

[19]) السّيوطي، المزهر، 1/ص:7إلى31. نقلاً عن: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص:393.

[20]) أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، الحيوان، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط3، 1965م، 330/1.

[21]) نفسه، 139/1.

[22]) توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:394.

[23]) الجاحظ، البيان، 139/1.

[24]) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978م ص:23- 24.

[25]) ابن وهب، نقد النّثر، 74/73. نقلا عن: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص:396.

[26]) الجاحظ، البيان، 139/1.

[27]) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:252.

[28]) نفسه، ص:48.

[29]) أبو القاسم الحسن بن بشر (الآمدي)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السّيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص:258.

[30]) ينظر: عبد الغني بارة، إشكاليّة تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر (مقاربة حواريّة في الأصول المعرفيّة)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (د.ط)، 2005م، ص:285.

[31]) نفسه، ص:286.

[32]) ابن المعتز، البديع، ص:2- 3.

[33]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، القاهرة (د.ط)، (د.ت)، ص:316.

[34]) نفسه، ص:84.

[35]) محمد محمد أبو موسى، مراجعات في أصول الدّرس البلاغي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2005م ص:160.

[36]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:395.

[37]) مسعود بودوخة، نظريّة النّظم (أصولها وتطبيقاتها)، البدر السّاطع للطباعة والنّشر، ط1 2016م، ص:38.

[38]) قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص:1.

[39]) نفسه، ص:2.

[40]) إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب (نقد الشّعر من القرن الثّاني حتى القرن الثّامن الهجري)، دار الشّروق للنشر والتّوزيع، الأردن، الطبعة العربيّة الأولى، الإصدار الخامس 2011م، ص:179.

[41]) سلام أحمد إدريسو، المصطلح الفلسفي في النّقد والبلاغة العربيين، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2015م، ص:76.

[**]) إذا نظرنا في مؤلف ابن سلام الجمحي، فإننا نلاحظ أنه يجري لفظ (البصر) في معناه اللغوي: "... من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره"، ثم يجري اللفظ في مستواه

المصطلحي، وذلك بربطه بالصناعات فيذكر : "البصر بغريب النّخل"، و"البصر بأنواع المتاع"، و"بصر الرقيق". وهذا الاستعمال هو الذي يمكن أن نخص به النّقد على أنه (بصر بالشّعر)، وإن لم يتواتر ذلك عند ابن سلام الجمحي إلا مرة واحدة: "قلت لعمرو بن معاذ التّيمي وكان بصيرا بالشّعر: من أشعر النّاس؟". ينظر: ابن سلام (الجمحي)، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1974م، ص: 96/6/5.

***) استعمل ابن سلام الجمحي مصطلحات مرادفة لمصطلح (البصر بالشّعر)، ومن ذلك: الفحص والنّظر؛ التّي تفيد في الاستعمال النّقدي دلالة التّأمل، كقوله: "ثم اقتصرنا بعد الفحص والنّظر والروايّة عمن مضى...". ينظر: ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشّعراء، ص:49.

****) قال ابن سلام الجمحي عن خلف الأحمر بأنه: "كان أفرس النّاس ببيت شعر وأصدقه لسانا". ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:60.

*****) كما قال ابن سلام الجمحي في موضع آخر مستعملا مصطلح المعاينة: "ويقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء: إنه لنديُّ الصوت طويل النّفس مصيب للحن. ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بون بعيد يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له بلا صفة ينتهى إليها ولا علم يوقف عليه". وكذلك الدّينار والدّرهم "لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا صفة، ويعرفه النّاقد عند المعاينة". ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:7/6/5.

******) وقال ابن سلام الجمحي أيضا: "إن كثرة المدارسة لَتُعْدِي على العلم به". ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:7.

[42]) أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1975م، 100/2.

[43]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:5.

[44]) القاضي علي بن عبد العزيز (الجرجاني)، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربيّة القاهرة، (د.ط)، 1966م، ص:100.

[45]) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص:128.

[46]) ابن رشيق (القيرواني)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، 117/1.

[47]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:4.

[48]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:321.

[49]) الرسالة الواضحة. ص:42. نقلاً عن: فضل ناصر مكوع، نقد النّص الأدبي وقضاياه في العصر الجاهلي، دار رسلان، سوريا، ط:1، 2010م، ص:24.

[50]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:321.

[51]) ينظر: نفسه، ص:321.

[52]) الأصفهاني، الأغاني، 85/6. نقلاً عن: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة ص:315.

[53]) أبو بكر محمد بن يحي (الصولي)، أخبار أبي تمام، تحقيق: محمد عبده وخليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م ص:101.

[54]) نفسه، ص:127.

[55]) الجاحظ، البيان والتّبيين، 24/4.

[56]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:336.

[57]) ينظر: نفسه، ص:322.

[58]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:5.

[59]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:322.

[60]) ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ضمن الأعمال (الجزء الثّاني: الماضي حاضرا)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2015م، ص:166.

[61]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، 7/1.

[62]) ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الكتابة والتّناسخ، ص:166.

[63]) الجاحظ، البيان والتّبيين، 9/2.

[64]) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ع. ي. ر).

[65]) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1984م، ص:93.

[66]) ينظر: فخر الدّين عامر، أسس النّقد الأدبي في عيار الشّعر، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2000م ص:52.

[67]) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: أبي عبد الرحمن عادل بن سعد، الدّار الذهبيّة، القاهرة، (د.ط)، 2006م، ص:226.

*******) قد تبيَّن من المراجعة البحثيّة للمصطلح أن لفظ (البَهْرَج) معرب عن الفارسيّة، "وقيل هي كلمة هنديّة أصلها نَبْهَلَهْ، وهو الرديء، فنقلت إلى الفارسيّة، فقيل نَبْهَرَهْ، ثم عُرِّبت بَهْرَجَ". ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ب.ه. ر.ج).

[68]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:309.

[69]) الجواليقي، المعرب، 97. نقلاً عن: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:309.

[70]) ينظر: توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنّظريّة النّقديّة، ص:310.

[71]) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، ص:5.

********) قد يرى القارئ بأن الطبع باعتباره مصطلحا نقديا، إنما يرجع إلى الطبيعة، طبيعة المرء وليس الطابع بمعنى الختم، فإننا نرى بأن كلا المعنيين يستقيان من معين واحد؛ فالطبع هو المثال طبيعة المرء ما اعتاد على الإتيان بمثاله، وطبع الشّيء قولبة على مثاله. ينظر: ابن منظور، اللسان مادة: (ط. ب. ع). "الطبع: المثال".

[72]) ابن خلدون، المقدمة، 261.

[73]) ينظر: أحمد يحي علي الدّليمي، المصطلح النّقدي عند أسامة بن منقذ في كتاب البديع في نقد الشّعر، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2014م، ص:35.

[74]) عمر عتيق، في قضايا المصطلح النّقدي والبلاغي والعروضي والإعلامي، ص:125.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 53 - 74

أثر التعدد اللُغوي على الباحث الجزائري
ـ معاهد اللُغة العربيَّة أنموذجا ـ

The influence of Multilingualism on Algerian Researcher:
The Case of Arabic Language Colleges

أحمد السعيد العرجاني*

تاريخ الاستلام: 1-11-2018 تاريخ القبـول: 04-03-2019

ملخّص: يحظى التَّعدد اللُّغوي في زماننا بأهميّة كبيرة، فهو أحد متطلبات الحياة؛ لِما تُمليه معطيات العولمة، وكثرة التَّخصصات، واتساع مشارب المعرفة وبذلك أصبح هذا التَّعدد حاجة مُلحَّة أكثر من أيّ وقت مضى، ولعل الباحث بمعاهد اللّغة العربيّة في مرحلة ما بعد التّدرج هو أحوج ما يكون للتّعدد اللّغوي؛ لأنُّه يبحث في مشارب معرفيَّة متعدِّدة اللُّغات لينهل منها، ومن هذا المنطلق جاءت هذه الورقة البحثيَّة لِبيان مدى أهمية التَّعدد اللغوي على منجزات الباحث الجزائري بمعاهد اللُّغة العربيَّة، ومدى الفارق المعرفي بين أحاديي وثنائيي اللُّغة.

كلمات مفتاحية: اللّغة؛ اللّهجة؛ التّعدد اللّغوي؛ الثنائيّة اللّغوية الازدواجية اللّغوية؛ التّداخل اللّغوي.

Abstract: It goes without saying that multilingualism is of high significance in the present-day world. Due to globalization, the multiplicity of disciplines and knowledge growth, multilingualism has

* جامعة مولود معمري، تيزي- وزّو، البريد الالكتروني: lardjanisaid91@gmail.com

become required more than ever. Clearly then, multilingualism is the key for a postgraduate who needs to acquire knowledge from different resources. Accordingly, the paper attempts to reveal importance of multilingualism for the Algerian researcher at Arabic Language colleges. As a second aim, the study seeks to explore the difference between bilingual and multilingual in terms of knowledge.

Keywords: Language; dialect; multilingualism; bilingualism; language interference

1. **مقدّمة:** لقد أصبح التَّعدد اللُّغوي أحد متطلبات العصر الهامّة التي باتت تفرض نفسها على عامة النّاس وخاصتهم؛ لأنّ تشعُّب الحياة وكثرة التَّخصصات واتساع مشارب المعرفة والعولمة، كل هذه المعطيات أصبحت تفرض علينا جملة من المتطلّبات، ولعل أحوج النّاس لِمثل هذا التَّعدد هم نُخبة المجتمع من أساتذةٍ وبَحَثة، لا على سبيل الحصر وإنّما على سبيل التّمثيل ، ولعل الباحث بمعاهد اللّغة العربيّة في مرحلة ما بعد التّدرج هو أحوج ما يكون للتّعدد اللّغوي لأنّ مشارب المعرفة من حوله متعددة اللّغات، لذا سيكون عليه أن يتقن بعض اللّغات لينهل من هذه المشارب، فلغته الأم لا تروي ظمأ المعرفة لديه من جهة، ولا تخدم أبحاثه من جهة أخرى؛ لأنّ هذه الأبحاث ستبقى حبيسة فكرٍ لغويّ ضيّق لا يتجاوز حدود الزّمان والمكان، وفي مقابل هذه الصُّورة الايجابية، توجد صورة أخرى تنبئ بسلبيّة هذه الظاهرة اللّغوية (التّعدد اللّغوي) وتعتبرها سبيلا لضياع الهوية، وتداخل الأنظمة اللّغوية، وفَرنَسةِ اللِّسان العربي، ومن هذا المُنطلق تنبثق جملة من الأسئلة أهمها: هل يمكن اعتبار التَّعدد اللُّغوي ورقة رابحة بيَدِ من يملكها من بَحَثَة معاهد اللّغة العربية ؟ فإذا كان الأمر كذلك، إلى أيٍّ مدى تخدمه هذه الظّاهرة؟ هل يمكن للتّعدد اللّغوي أن يخلق فارقا إيجابياً في المستوى المعرفي؟ ماهي سلبيات التّعدد اللّغوي على الباحث بمعاهد اللّغة العربية؟ هل

يمكن أن تكون هذه الظّاهرة (التّعدد اللّغوي) سبيلا لضياع الهويّة؟ وفي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة قُمنا بصياغة استبيان وتوجيهه لمجموعة من البحثة بمعاهد اللُّغة العربيَّة في الجزائر قصد استقراء آرائهم ومعرفة رؤاهم حول موضوع التّعدد اللّغوي بُغية الوصول إلى نتائج يمكن الاتكاء عليها في بحوث أخرى.

إنَّ الحديث عن الواقع اللُّغوي، واستخدامات البشر للأنظمة اللّغوية يفرض علينا بالضَّرورة الوقوف عند جُملة من المصطلحات والكلمات المفاتيح التي يتَّكئ عليها البحث، وبيانها فيما يلي:

2. تعريف اللّغة: langue

1.2 لغة: يعرّفها ابن منظور في اللسان بقوله اللّغة: "اللَّسن، وحَدُّها أنّها أصوات يعبِّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، وهي فُعلةٌ مِن لَغوتُ أي تكلَّمتُ، أصلها لُغْوة ...وقيل أصلها لُغَيٌ أو لُغَوٌ والهاء عوض...والجمع لُغات ولُغونَ" [1]

2.2 اصطلاحا: ورد لِلُّغة عِدّة تعاريف أهمها ما جاء في "الخصائص" لابن جني حيث يقول: " حدُّ اللّغة أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم" [2]، وبذلك تُستبعد الإشارات والإيماءات وما شابه ذلك من العلامات السيمائية، واللّغة حسب هذا التعريف: تعابيرٌ مفيدة بأصوات محدّدة، تحقِّق التّواصل بين أبناء جماعة لغويَّة واحدة

وتُعرّف اللّغة أيضا بأنّها " قدرة ذهنيَّة مُكتسبة يمثلها نَسق يتكون من رموز اعتباطية منطوقة يتواصل بها أفراد مجتمع ما" [3] وهذا التَّعريف يحمل في طيَّاته جملة من المفاهيم، أوّلها مبدأ الاكتساب اللُّغوي، وثانيها مبدأ الاعتباطيَّة بين طرفي العلامة اللُّغوية، وثالثها مبدأ النُطقيَّة؛ لأنَّ اللُّغة أصوات .

3.اللَّهجة Dialecte

1.3 لغةً: جاء في لسان العرب "اللّهْجَةُ: جرس الكلام، والفتح أعلى ويُقال: فُلان فصيح اللَّهْجَةِ واللَّهْجةِ، وهي لغته التي جُبل عليها فاعتادها ونشأ عليها" [4].

2.3 اصطلاحا: يعرِّف إبراهيم أنيس اللَّهجة قائلا هي "عبارة عن مجموعة من الصِّفات اللّغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة" [5]، ومن أمثلة هذه الصِّفات اللّغوية تسكين الحرف الأول أو الأخير، وخفض بدايات بعض الأسماء التي لا تُخفض، أو استبدال حرف بحرف آخر، شريطة أن تكون هذه الصِّفات على ألسنة جميع النّاطقين بهذه اللّهجة ضمن بيئة واحدة، وقد تختلف هذه الصِّفات وتتعدّد من بيئة إلى أخرى.

4. تعريف التَّعدد اللُّغوي: Multilinguisme

1.4 **لغة:** جاء في اللِّسان لابن منظور: "العدُّ: إحصاء الشَّيء، عَدَّه يعدُّه عدًّا وتَعدادًا...وهم يَتَعادُّون ويَتَعَدّدُون على عدد كذا أي يزيدون عليه في العَدَد " [6]

2.4 **اصطلاحا:** التَّعدد اللّغوي مصطلح لساني يُحيلنا للحديث عن طرائق مختلفة للتواصل البشري وفق أنظمة لغوية مختلفة ومتعددة، تختلف باختلاف البيئات والمواطن والاستخدامات.

5. تعريف الثُّنائيّة اللّغويّة: bilinguisme

1.5 **لغة:** جاء في معجم لسان العرب " ثَنَى الشَّيء ثَنيًا: ردَّ بعضه على بعض، والثَّنْيُ: ضمُّ واحد إلى واحد...وثنَّى الشَّيء جعله اثنين" [7]

2.5 **اصطلاحا:** تُعرَّف الثُّنائية اللُّغوية بأنَّها "وضعيَّة لسانية حيث المتكلمون يستعملون بالتبادل وبحسب الأماكن والوضعيَّات لغتين أو لسانين مختلفين" [8] نلاحظ على هذا التّعريف أنه قد بُني على معيارين اثنين هما: معيار العدد (لغتين أو لسانين اثنين)، ومعيار الاختلاف إذ لا تكون الثّنائيّة بين لغة ولهجة حسب هذا التَّعريف، كما نجد للثّنائيّة اللّغوية تعاريف أخرى تستند إلى معايير أخرى كتعريف الثّنائية على أنَّها: " الوضع اللُّغوي لشخص ما، أو لجماعة بشريَّة معيّنة تُتقن لغتين وذلك من دون أن تكون لدى أفرادها قدرة كلاميَّة مميِّزة في لغة أكثر مِمَّا هي في لغة أخرى" [9]، فهذا التَّعريف يضيف معيار

الإجادة حيث يشترط على ثنائيي اللُّغة أن يجيدوا لغتين بنفس المستوى من الإتقان، وهذا الشّرط يستَوقفنا قليلا؛ إذْ كيف للمتكلِّم بلغةٍ ما أن يتقن لغة أخرى بنفس مستوى إتقانه للغته الأم، ولعل هذا الشرط جعل كثيرا من البَحَثَة والكتّاب يعتبرون الثُّنائية اللّغوية نوعاً من الوهم، لأنَّه لا يمكن تحقيق هذا الشَّرط على أرض الواقع.

6. **الأسباب المؤدّية إلى الثُّنائيَّة اللّغويَّة:** تُعدُّ الثُّنائيّة اللُّغويَّة نتيجة حتميَّة لجملة من الدَّوافع والظُّروف والأسباب التي هيَّأت لِمثل هذا النَّوع من الظَّواهر اللّغويّة ، نذكر من بين هذه الأسباب ما يلي:

1.6 **الظُّروف الاجتماعيّة القاسية**: مِمَّا يجعل الفرد مجبرا على ترك وطنه والهجرة "من بلاد فقيرة إلى بلاد أكثر غنى، بحثا عن العمل، وهربا من الفقر والجوع والمرض، كما حصل مع هجرة أعداد غفيرة من العمال من دول العالم الثالث إلى دول أوربا والولايات المتَّحدة الأمريكيَّة، كما يؤدي الاضطهاد السّياسي الذي يحدث في بعض المجتمعات إلى نزوح أعداد كبيرة من أبناء هذه المجتمعات إلى دول أخرى هَربا من القمع والاضطهاد" [10] وبفعل هذه الظّروف القاسية والهجرة يكون الاحتكاك اللّغوي بأقوامٍ وألسنةٍ أخرى تجعل الأفراد من ذوي الألسنة الدَّخيلة مُجبرين على تعلم لغة ثانية، ليتشكل لديهم بذلك مفهوم الثّنائية اللّغوية، ويتحقق التواصل.

2.6 **الظُّروف الأمنيّة والعسكريّة**: قد تتعرض الدّول والمجتمعات أحيانا لشكل من أشكال الهيمنة بفعل الاحتلال فيترتب عن ذلك " انتشار اللُّغة الغازية التي تبدأ بمحاولة فرض هيمنتها وسلطانها على اللّغة المغزوَّة التي تقاوم تلك الهيمنة وذلك السُّلطان بكل طاقاتها وإمكاناتها فيبدأ صراع مرير بين اللّغتين " [11] مِمّا يجعل الشّعب المغزُوّ يتقبلها بالقوة؛ لأنّها ستُفرض عليه في كل

معاملاته فتكون هي لغة الإدارة ولغة العلم والدراسة وغيرها من مناحي الحياة مِمَّا يجعلها بالضَّرورة لغة ثانية على ألسنة أفراد الشَّعب المغزو.

3.6 العلاقات الاجتماعية: تتَّخذ العلاقات الاجتماعية عِدَّة أشكال كالتَّعارف بين الأفراد والأسر أو التَّزاوج؛ مِمّا يكون سببا في انفتاح كُلٍ منهما عن الآخر، " فالتزاوج بين الأجناس وأبناء القوميَّات المختلفة سبب من أسباب ظهور الثُنائية؛ لأنَّ الأبناء سيتعلمون اللُّغة التي يسمعونها، فيأخذون شيئا من لغة الأم وشيئا من لغة الأب، فهم بهذا يمارسون الثّنائية اللّغوية" [12] ، ينضاف إلى ذلك مبدأ التَّعارف بين ذوي الألسنة المختلفة، مِمَّا يجعل كُلاً من الطَّرفين يسعى لإتقان لغة الآخر، قصد التَّواصل معه بصورة أفضل، مِمَّا قد ينتج عنه أفراد ثنائيي اللُّغة.

7. **أنواع الثنائيّة اللغوية**: [13] تتّخذ الثّنائية اللّغوية لنفسها عِدّة أشكال وأنواع لتتلاءم مع الظّروف والأوضاع ويمكن تلخيص هذه الأنواع فيما يلي:

1.7 الثّنائية اللّغوية على صعيد الوطن(حيث تعترف الدّولة بلغتين رسميّتين)

2.7 الثّنائية اللّغوية الخاصة بالأقليّات العرقيّة (توجد في البلدان التي تهدف سياستها إلى استيعاب الأقليّات العِرقية في الثّقافة القوميّة)

3.7 الثّنائية اللّغوية المدرسية: وهي على ثلاثة أقسام

1.3.7 الثّنائية اللّغوية المدرسية على صعيد الوطن

2.3.7 الثّنائية اللّغوية المدرسية الخاصة بالجماعة اللّغوية

3.3.7 الثّنائية اللّغوية المدرسيّة الخاصة بالأفراد

4.7 الثّنائية اللّغوية المؤسسيّة (لغة الممارسات التّجارية أو الإدارية أو الدّينية)

5.7 الثّنائية اللّغوية الإقليميّة أو المحليّة (اعتبار لغة منحصرة في منطقة جغرافية محدودة لغة رسميَّة من الوطن)

6.7 الثّنائية اللّغوية المؤسسيّة المؤقّتة (حيث تكون لغة المستعمر القديم لغة رسميّة في المرحلة الانتقالية لإقرار اللّغة القوميَّة لغة رسميَّة وحيدة)

8. **الثُّنائيّة اللُّغوية بين الحقيقة والوهم:** سبق وذكرنا في تعريفنا للثّنائيّة اللّغوية شرطاً يقضي بضرورة إجادة لغتين أو أكثر بنفس المستوى مِمَّا يجعل هذا الأمر صعب المنال، ومن هذا المنطلق ينبثق سؤال هام مَفاده " هل يمكن الحفاظ على نَقاء أنماط لغتين (أو أكثر) بالكامل، بحيث يصبح الشّخص ثُنائيُّ اللّغة بمنزلة شخصين من الأشخاص أحاديي اللُّغة، يتحدث كلاً منهما بإتقان لكنه يفهم اللُّغة الأخرى باقتدار ويستطيع في إحدى اللُّغتين إنتاج المعنى المُعبَّر عنه في اللُّغة الأخرى دون الإخلال؟ " [14]، ومن هذا المُنطلق يصبح حدوث الثُّنائية اللُّغوية وِفق هذا الشرط –في اعتقادي الشَّخصي- أمرًا محال؛ لأنَّه يستحيل إتقان لغتين اثنتين بنفس المستوي؛ لأنّ الفرد يستخدم لغة واحدة في بَيته تظهر في ممارساته الاجتماعية اليوميَّة، وقد يستخدم لغة أخرى في تعاملاته الإداريَّة، وبذلك تكون إجادته للُّغة مرتبطة بمدى ممارسته لها، مِمَّا يجعل فارق الممارسة يُحدد فارق الإتقان بين اللّغتين، وبذلك يسقط شرط التَّسوية في مستوى الأداء الكلامي على مستوى اللّغتين، إلا في حال واحدة هي أن ينشأ الأبناء بين أبوين كلٌ منهما يخاطبهم بلغة، مِمَّا يساعدهم على إتقان لغتين اثنتين بنفس المستوى، ولكن هذا قد يُحدث لهم بعض التَّداخل اللُّغوي.

9. **تعريف الازدواجية اللّغوية BILINGUALISME**

1.9 لغة: جاء في لسان العرب لابن منضور" الزوج: خلاف الفرد... (وَالْأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ) (ق الآية 7)؛ وكل واحد منهما أيضا يسمى زوجاً... قال ابن سيِّده: ويدلُّ على أن الزَّوجين في لغة

العرب اثنان: قول الله عزّ وجلَّ: ﴿ وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنثَى ﴾ (النجم الآية 45)؛ فكل واحد منهما كما ترى زوج... والافتعال من هذا الباب: ازدوج الطَّير ازدواجاً؛ فهي مُزْدوجةٌ ... والأصل في الزّوج الصِنف والنّوع من كل شيء وكل شيئين مقترنين شكلين كانا أو نقيضين، فهما زوجان؛ وكل واحد منهما زوج " [15]

2.9 اصطلاحا: تُعرَّف الازدواجية اللُّغوية بأنَّها: "حالة لغويَّة مستقرة نسبياً تتمثل في وجود لهجات محكيَّة إلى جانب مستوى رفيع، ونمط منطقي عالٍ تنحرف عنه بدرجات ومعايير، وتكون نسبة كبيرة من المكتوب في تلك اللُّغة بالمستوى العالي (الفصيح)، والذي يحتذي حذو مرحلة مبكرة من اللُّغة وأدبها أو يحتذي حذو لغة مجتمع لهجي ما (في تلك اللّغة) تتعلمه فئات كبيرة من المجتمع، وتستعمله في الأغراض الرَّسميَّة، بينما لا تستعمله الفئات المختلطة (العامة) لأغراض الحياة اليوميَّة " [16]، نلاحظ على هذا التَّعريف بأنَّه يجعل الازدواجيَّة بين لغة ولهجة، أي أنّ المتكلم يزاوج في كلامه بين مستويين اثنين ولكن في هذه الحال سنجد أنفسنا ضمن لغة واحدة؛ مِمّا يجعلنا نتساءل أين الازدواجية في هذا التعريف؟ عِلمًا بأنَّ اللَّهجة العامِيَّة جزء من اللُّغة الفصيحة أي أنَّنا لا نتكلم عن نظامين لغويين مختلفين، وإنّما نتكلم عن نظام لغوي واحد بمستويين، مِمَّا يعني أنَّنا أمام أحاديّة لغويَّة وليست ازدواجية.

ويعرِّف الدكتور صالح بلعيد الازدواجية اللُّغوية بأنَّها: "استعمال نظامين لغويين في آن واحد للتَّعبير أو الشّرح وهو نوع من الانتقال، وهذا موجود كظاهرة لغويَّة اتصاليَّة في الشُّعوب التي خرجت من الاستعمار وبقيت آثار العدوّ باقية في التَّواصل اليومي، والذي أصبح بشكل من الأشكال صورة عفويَّة للممارسات الكلاميّة العاديَّة " [17]، وبهذا نلحظ على هذا التَّعريف أن صاحبه قد جعل الازدواجية اللُّغوية بين نظامين لغويين مختلفين، بغضِّ النَّظر عن كون

هذين النِّظامين على نفس المستوى من الفصاحة أو متفاوتين (بين مستوى فصيح وآخر عاميٍّ)، وقد جعل الدكتور ظاهرة الازدواجية أثرا من آثار الاستعمار على مُستعمراته؛ حيث نلحظ أن المتكلم يزاوج ويجمع بين لهجته العاميَّة وبعض الكلمات من لغة المستعمر، أو يزاوج بين لغته الفصيحة وبعض المفردات من لغة المستعمر قصد الشّرح أو التّعبير أو التّبسيط ، إلا أنّ هذا التَّعريف لا يبتعد كثيرا عن مفهوم التَّداخل اللُّغوي، مِمَّا قد يوقع الباحث في خلط بين مفهوم الازدواجيَّة، ومفهوم التّداخل اللُّغوي.

وبهذا تكون الازدواجية اللُّغوية هي الجمع بين نظامين لغويين مختلفين في موقف كلاميٍّ واحد، قصد إنجاح العمليَّة التَّواصليَّة.

3.9 **عوامل تكريس الازدواجيَّة اللُّغوية في الجزائر:** تُعدُّ ظاهرة الازدواجيَّة اللُّغوية من بين الظَّواهر البارزة في المجتمع الجزائري لوجود عِدَّة عوامل ساعدت على ذلك، ومن بين هذه العوامل نذكر ما يلي: [18]

1.3.9 **عامل استعماري:** وذلك بفعل القوانين الجائرة التي كان الاستعمار الفرنسي يسنُّها؛ حيث فرض على كل من يريد تعلم اللُّغة العربيَّة أن يتقن اللُّغة الفرنسيَّة ويتعامل بها.

2.3.9 **عامل سياسي:** وذلك بفعل حداثة عهد الجزائر بالاستقلال؛ مِمَّا جعل الكثير من المواثيق والعهود تُبرم مع الحكومة الفرنسية باللُّغة الفرنسيَّة.

3.3.9 **عامل اجتماعي:** حيث نلحظ على كثير من الجزائريين عدم اعتزازهم بلغتهم، وانبهارهم الزَّائد باللُّغات الأجنبيَّة.

ومن هذا المُنطلق يمكن القول إنّ ظاهرة الازدواجيَّة اللُّغوية في الجزائر لم توجد من فراغ، بل هي نتيجة حتميَّة لجملة من العوامل مهَّدت لوجود هذا النَّوع من الظَّواهر اللُّغويَّة.

10. تعريف التَّداخل اللُّغوي:

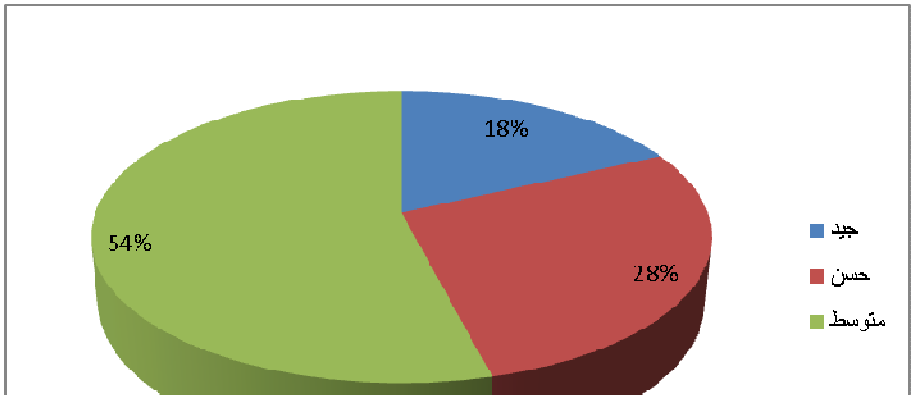
1.10 **لغة:** جاء في لسان العرب ، "تدَاخُل الأمور: تشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض، والدِّخلة في اللَّون تخليط ألون في لون" [19]

2.10 **اصطلاحا:** هو "تحوير للبُنى ناتج عن إدخال عناصر أجنبيَّة في مجالات اللُّغة الأكثر بناء مثل مجموع النِّظام الفونولوجي، و جزءا كبيرا من الصّرف والتَّركيب وبعض مجالات المفردات" [20] أي أن التَّداخل اللَّغوي يمسُّ جميع مستويات اللُّغة من أصوات، وصيغ الكلمات، وتراكيب الجمل، فهو إخضاع لغة لنظام لغة أخرى، فيحدث بينهما ما يُسمى بالتَّداخل اللُّغوي.

11. تحليل نتائج الاستبيان:

لقد كان السؤال الأول يهدف لمعرفة مدى إجادة الباحثين في معاهد اللُّغة العربيَّة للُّغات الأجنبيَّة، فكانت النَّتائج على النَّحو الآتي:

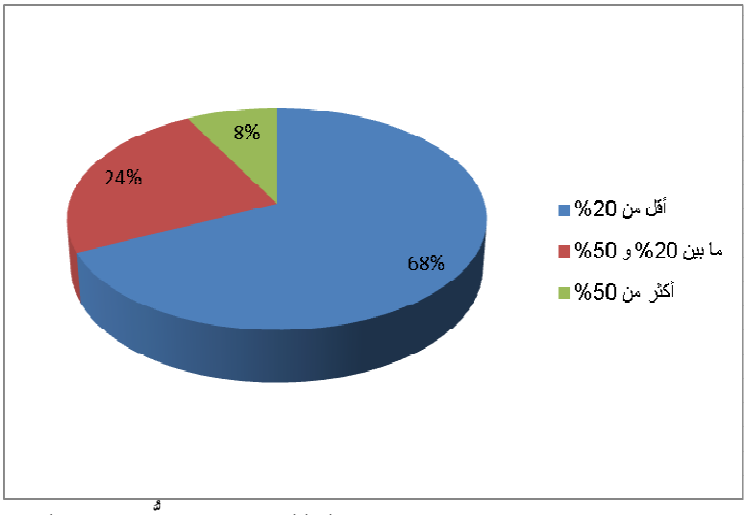
الشكل1: نِسب إجادة الباحثين في معاهد الأدب العربي للُّغات الأجنبيَّة



نلاحظ أنَّ أكثر الباحثين في معاهد اللُّغة العربيَّة من ذوي المستوى المتوسط في إتقانهم للُّغات الأجنبيّة؛ مِمَّا يجعلنا نتساءل: هل هذا المستوى يؤهلهم لاستخدام مصادر ومراجع بلغات أخرى؟

أمَّا عن الأسئلة الثاني والثالث والرابع فهي تهدف لمعرفة مدى استخدام بَحَثة معاهد اللُّغة العربيَّة للمصادر باللُّغات الأجنبيَّة لمعرفة مدى أهميَّة الثُّنائية اللُّغوية في عمليَّة البَّحث، وخاصة أثناء التَّعامل مع المصادر الأجنبيَّة.

الشكل 2: نِسب استخدام بَحثة اللُّغة العربيَّة للّغات الأجنبيَّة



نلاحظ على المخطط أن نسبة استخدام بَحَثَة معاهد اللُّغة العربيَة للمصادر الأجنبية قليلة جدا(8٪)، وفي مقابل ذلك طغت نسبة استخدامهم للمصادر باللُّغة العربيَّة وذلك لعدّة أسباب أهمها:

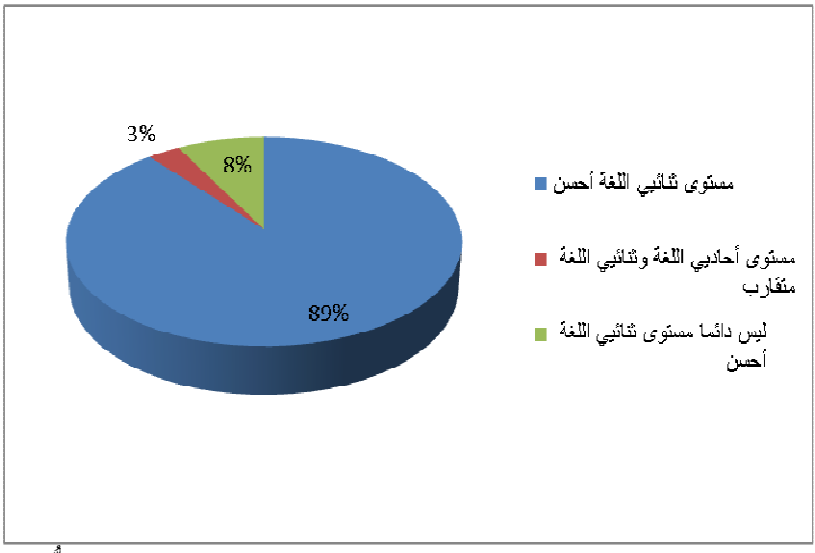
- طبيعة التَّخصص تفرض على البَحَثة بمعهد الأدب العربي الاعتماد على مصادر باللّغة العربيّة بشكل أساسي.
- عدم اتقانهم للُّغات الأجنبيَّة، إلا بشكل متوسط في الغالب؛ مِمَّا لا يفيدهم كثيرا في قراءة وفهم مضامين هذه المصادر المكتوبة بلغات أجنبيَّة

وهو الأمر الذي تعكسه النسب المئوية السابقة، وهنا يظهر دور الثُّنائية اللُّغويّة في خدمة الباحث بمعهد اللُّغة العربيَّة .

إنَّ عدم امتلاك البَحثة في معاهد اللُّغة العربيَّة لِزمام لغة ثانية يدفعهم لِلُّجوء إلى كتب مترجمة دون علمٍ بمدى دِقَّة التَّرجمة؛ مِمَّا يوقعهم أحيانا في مطبَّات كثيرة أهمُّها الخِيانة الترجمية؛ حيث ينقل الباحث رأي المترجم، لا رأي صاحب النَّص، وبذلك يستند في تحصيل معارفه إلى مصادر غير موثوقة فتفتقر أبحاثه للدقَّة والأمانة العلميَّة.

أما عن السؤال الخامس فهو يهدف لمعرفة مدى الفارق في المستوى المعرفي بين أحاديي اللُّغة وثنائيي اللُّغة

الشكل3: فارق المستوى المعرفي بين أحاديي و ثنائيي اللُّغة

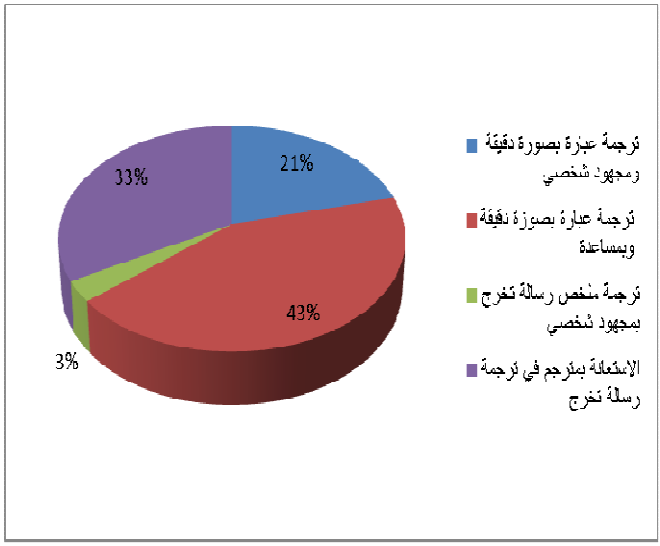


نلاحظ على الدائرة أن نسبة الذين يقولون بأفضليَّة ثنائيي اللُّغة على أحاديي اللُّغة في المستوى كبيرة (89٪)، ومَرَدُّ ذلك يعود لقدرة ثنائيي اللُّغة على اكتساب المعارف من عِدّة مَشارب، حيث يمكنهم أن ينهلوا من المصادر باللُّغات الأجنبيَّة، في حين أنَّ أحاديي اللُّغة تكون معرفتهم حبيسَة ما تمليه عليهم

المصادر المكتوبة باللُّغة العربيَّة وهنا يظهر الوجه الإيجابي للثُّنائيَّة اللُّغوية، أمَّا نِسبة الذين يقولون بتساوي المستوى المعرفي فهي قليلة جدا (3٪)، وذلك لاعتقادهم بأن طبيعة تخصص الباحث في معهد اللُّغة العربيَّة لا تتطلب مصادر بلغات أجنبيَّة، لذا لن تكون هناك قيمة مضافة تُميِّز ثنائيي اللُّغة عن غيرهم.

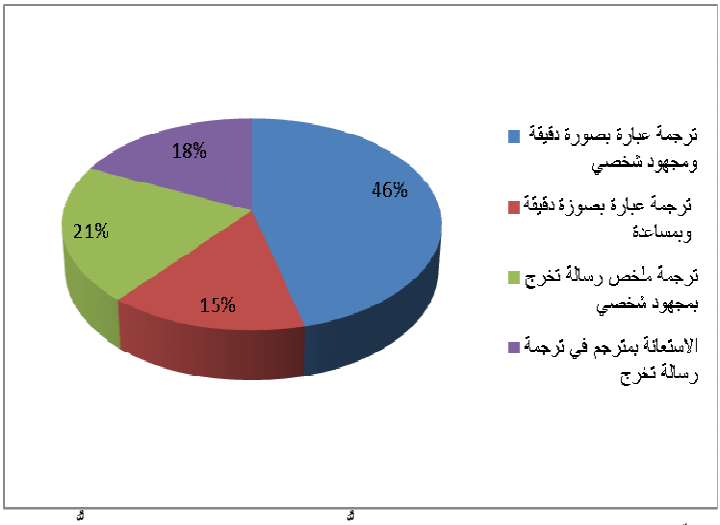
أمَّا بالنسبة للسّؤال السادس فهو يهدف لتحديد المستوى المعرفي لأحاديي اللُّغة بمعاهد اللُّغة العربيَّة

الشكل4: نِسب الأعمال التَّرجميَّة لدى أحاديي اللُّغة من بحَثَة معاهد اللُّغة العربيَّة



يُظهر لنا المخطط أن تَعامل أحاديي اللّغة من بَحَثَة معاهد اللّغة العربية مع اللّغات الأجنبية قليل جدا، فهو يقتصر على ترجمة عبارات موجزة بمساعدة آخرين من ذوي التَّخصص، أو من ذوي الثُّنائيَّة اللُّغوية وهذا يشغل حيِّزا كبير في الدائرة، ونلاحظ أيضا أن الأعمال التَّرجميَّة لدى أحاديي اللُّغة تكادُ تكون كلها بمساعدة، إلا في حالات قليلة ونادرة، وهنا يظهر الوجه السلبيُّ للأحاديَّة اللُّغوية

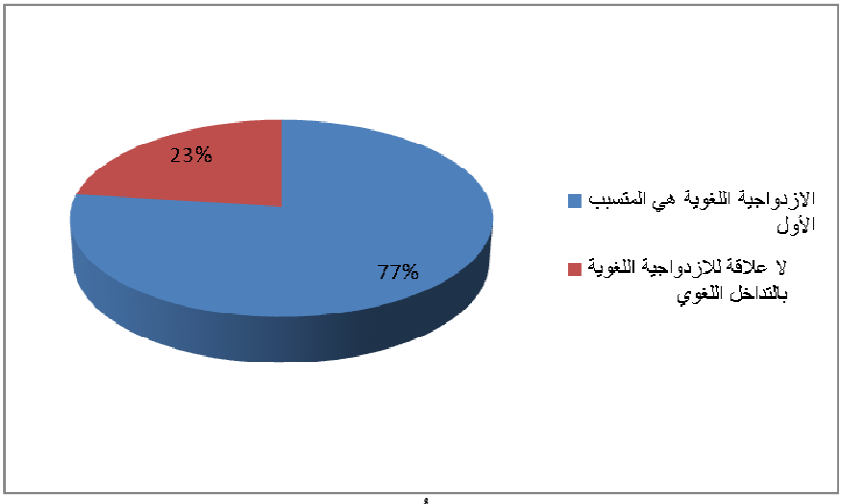
الشكل5: نِسب الأعمال التَّرجميَّة لدى ثنائيي اللُّغة من بَحَثة معاهد اللُّغة العربيَّة



تشير النّتائج إلى أن تعامل ثنائيي اللُّغة من بحثة معاهد اللُّغة العربيَّة مع اللُّغات الأجنبيَّة يتصف بالمُرونة، وذلك ما يعكسه حجم الاعتماد على الذّات في التَّعامل مع الأعمال الترجميَّة، حيث نلاحظ أن نِسب المجهود الشَّخصي أكبر بكثير من نِسب الاستعانة بالآخرين، إلا أنَّنا نلاحظ تقارب في نِسب ترجمة ملخصات رسائل التّخرج (18٪) و(21٪) وهذا لا يعكس العجز بقدر ما يعكس وجود ظروف تجعل الباحث يخشى المحاولة في رسالة تخرج يتم مناقشتها وتقييمها والوقوف عند أخطائها، وعلى العموم يظهر الفارق في مستوى بَحَثَة معاهد اللُّغة العربيَّة بين أحاديي اللُّغة وثنائيي اللُّغة.

يهدف السؤال الأخير لمعرفة مدى تأثير الازدواجيَّة اللُّغوية ودورها في إحداث التَّداخل اللُّغوي لدى بَحَثَة معاهد اللُّغة العربيَّة.

الشكل6: دور الازدواجيَّة اللُّغويَّة في إحداث التَّداخل اللُّغوي



تشير النَّتائج إلى أنَّ الازدواجيَّة اللُّغوية هي السبب الرئيسي في حدوث التّداخل اللُّغوي وذلك بنسبة 77٪، حيث يقوم الباحث مُزدوج اللُّغة بإقحام مفردات وأنظمة اللُّغة الثَّانية على لغته قصد الشّرح أو التَّوضيح، وذلك لعدّة اعتبارات أهمُّها: طغيان أنظمة ومفردات اللُّغة الثَّانية على ألسنة معظم بَحثة اللُّغة العربيَّة، وكذلك عُقدة النّقص التي يشعر بها كثير من بَحَثة اللُّغة العربيَّة لِما آلَ إليه واقع هذه اللُّغة في عصرنا الراهن، ومن هذا المنطلق يمكننا القول بمدى سلبيَّة الازدواجيّة اللُّغوية على اللُّغة الأم.

12. خاتمة:

بَعد هذه الجولة المعرفيَّة في ثنايا التّعدد اللُّغوي، لاحظنا مدى الفارق الكبير بين أحاديي وثنائيي اللُّغة من طلبة معاهد اللُّغة العربيَّة، استناداً إلى عمليَّة استقراء وتحليل الاستبيان الذي تمَّ إرساله إلى مجموعة من الباحثين المنتمين لمجموعة من معاهد اللُّغة العربيَّة بالجامعات الجزائرية، ومن هذا المُنطلق خرج البحث بجُملة من الملاحظات والنَّتائج نوردها على النَّحو الآتي:

- الثُّنائيَّة اللُّغوية ورقة رابحة في يد من يملكها، وخاصة إذا كان استثمارها على الوجه الصحيح.

- الثُّنائيّة اللُّغوية هي سبيل الباحث بمعاهد اللُّغة العربيَّة للخروج من الطَّرح المعرفي الضيِّق إلى فضاء العالميَّة.

- معارف أحاديي اللُّغة من بحثة معاهد اللُّغة العربيَّة في الجزائر تبقى قاصرة لِقلَّة مشارب المعرفة لديهم.

- لا يُعدُّ التَّعدد اللُّغوي سببا لضياع الهويَّة، وإنَّما هو شكل من أشكال التّعايش اللُّغوي والحضاري في أطُرٍ مكانيّة يسودها الودُّ واللّاعِدائيّة.

12.التوصيات:

لقد قادنا البحث في هذا الموضوع للخروج بمجموعة من التَّوصيات التي تسهم في الرُّقي أكثرَ بمستوى بَحَثَة معاهد اللُّغة العربية في الجزائر، والتي نوردها على النَّحو الآتي:

- ضرورة إعادة النَّظر في المناهج التَّربوية المتعلِّقة بتدريس اللُّغات الأجنبيَّة في الأطوار التَّعليميَّة الأولى؛ باعتبارها هي المؤسس الأول للقاعدة المعرفيَّة لدى التلميذ.

- يجب أن يتعامل الباحث بمعاهد اللُّغة العربيَّة مع اللُّغات الأجنبيَّة تعاملا إيجابيًّا بما يتوافق مع مُتطلبات العصر الراهن، بعيدا عن النَّظرة الاستعماريَّة .

- يَجب إدراج مقياس اللُّغات الأجنبيَّة ضِمن المقاييس التي يُمتَحن فيها طلبة معاهد اللُّغة العربيَّة في مسابقة الالتحاق بالطَّور الثالث (الدكتوراه)، قصد انتقاء نُخبةٍ لديها معرفة باللُّغات الأجنبيّة تؤهلها للاستفادة من مشارب معرفيَّة بلغاتٍ أخرى.

12. قائمة المراجع:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 15، فصل اللام، ص251 ، مادة (لغا)

[2]-ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد علي نجّار، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة 2006، ج1، ص 33.

[3]- أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1996، ص29

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج 2، فصل اللام، ص359، مادة (لهج)

[5]- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 2003 ص15.

[6]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 15، فصل العين المهملة، ص281 مادة (عدد)

[7]- ابن منضور، لسان العرب، مج14، فصل الثاء، ص115 (مادة: ثني)

[8]- مسعود خلاف شكور، تعليم اللسان العربي في البيئات متعددة الألسن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها،المجلد9 العدد 3، 2013، ص 329.

[9]- ميشال زكريا، قضايا ألسنيّة تطبيقيّة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1993 ص 35.

[10]- إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية)، جامعة الملك فيصل الأحساء، السعودية، المجلد3، العدد1، 2002، ص77.

[11]- إبراهيم كايد محمود، العربية الفصحى بين الازدواجية اللغوية والثنائية اللغوية المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية)، ص77.

[12]- إبراهيم كايد محمود، مرجع نفسه، ص78.

[13]- ينظر: ميشال زكريا، قضايا ألسنيّة تطبيقيّة، ص38- 39 .

[14]- فرانسيس جروجون، ثنائيو اللغة، ترجمة زينب عاطف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص34 .

[15]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد2، فصل الزاي، ص 291- 292 ، مادة (زوج)

[16]- مهى محمود العتوم، الازدواجية اللغوية في الأدب (نماذج شعرية تطبيقية)، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، إربد، الأردن، المجلد 4 ، العدد1 ، ص2007 ، ص167 .

[17]- صالح بلعيد، هموم لغوية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2012، ص306.

[18]- ينظر: مصطفى مراوي، أثر الازدواجية اللغوية في الترويج والإشهار في الجزائر- إذاعة الزيبان نموذجا، مذكرة ماستر، إشراف: د. فوزية دندوقة، جامعة محمد خيذر، بسكرة، 2014- 2015، ص39- 45 .

[19]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد11، فصل الدال، ص243، مادة (دخل).

[20]- لويس جون كالفي، علم الاجتماع اللّغوي، تر: محمد يحياتن، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006، ص27.

13. ملاحق:

الجمهورية الجزائرية الدِّيمقراطية الشَّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري، تيزي- وزو

كلِّـيَّـة الآداب واللُّغات/ قسم اللّغة العربية وآدابها

مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر

استبيان حول أثر التّعدد اللّغوي على الباحث الجزائري

- معاهد اللّغة العربيّة أنموذجا-

يشرّفني أن أتقدم إلي بحثة معاهد اللغة العربية بالجامعات الجزائريّة ونحن بصدد إعداد بحث حول دور التّعدد اللّغوي في نجاح الباحث العلمي وعليه نرجو منكم مساعدتنا بالإجابة عن هذه الأسئلة؛ لأنّها ستسهم في معرفة واكتشاف وتحليل حقائق علميّة، قَصد الوصول إلى نتائج مضبوطة ودقيقة.

<u>التَّعرف على المستجوَب</u>:

المستوى :

طالب دكتوراه ☐ أستاذ مساعد ☐ أستاذ محاضر ☐

أستاذ دكتور ☐

التّخصص الدقيق..... :

اللّغات المستعملة إلى جانب اللّغة العربية:

الإنجليزيّة ☐ الفرنسيّة ☐ الأمازيغيّة ☐

الأسئلة:

1ـ باعتباركم باحثين في معاهد اللغة العربية بالجامعات الجزائريّة، ما مدى إتقانكم للّغات الأجنبية

متوسط ☐ حسن ☐ جيد ☐

2ـ باعتباركم ممّن يتقن اللّغات الأجنبيّة، كم تبلغ نسبة استعانتكم بالكتب والمصادر المكتوبة بهذه اللّغات؟

أقل من 20٪ ☐ ما بين20 و50 ٪ ☐ أكثر من ذلك ☐

3 ـ في حال وجود كتاب أجنبي مترجم، هل تفضِّل استخدام المصدر بلغته الأصل، أم تفضل استخدام النُّسخة المترجمة، ولماذا؟

.....

.....

4 ــ ما مدى دِقَّة الأبحاث التي تستند إلى كتب مترجمة في ظِلّ الفرضيَّة القائلة بخيانة التَّرجمة؟

.....

.....

.....

5ــ نظرا لكونك مِمَّن يتقن اللُّغات الأجنبيَّة، هل ترى مستواك المعرفي أفضل من أحاديي اللُّغة، ولماذا ؟

أفضل ☐ متساوون ☐ ليس دائما ☐

6ـ إذا كنت أحاديَّ اللُّغة (تتقن اللّغة العربية فقط)، فهل تلتمس ضعفا في مستواك المعرفي إذا ما قُورن بمستوى زملائك من ثنائيي اللّغة؟

نعم ☐ لا ☐

7ـ هل قمت بعمل ترجميٍّ من قبل:

ترجمة عبارة ☐

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 75 - 94

الرّؤية السّرديّة في روايّة "من قتل هذه الابتسامة!؟" لليامين بن تومي

د . ليلى قاسحي*

تاريخ الاستلام: 02-02-2019 تاريخ القبول: 03-04-2019

الملخص: تتناول هذه المقاربة دراسة إشكاليّة الرّؤية السّرديّة، أو وجهة النّظر في روايّة "من قتل هذه الابتسامة ؟" لليامين بن تومي باعتبارها (الرّؤية السّرديّة) وسيلة تقنيّة تحيل إلى العلاقة القائمة بين السّارد والعالم المشخص، وقد تعددت الرّؤية في هذه الرّواية فقد شملت جميع أنواعها: الرّؤية مع، الرّؤية من الخلف الرّؤية من الخارج، مما يمنح النّص الرّوائي الانسجام في السّرد ويشعر القارئ بالتّفاعل مع الأحداث والأمكنة والشّخصيات.

الكلمات المفتاحيّة:

الرّؤية السّرديّة، وجهة النّظر، الرّؤية مع، الرّؤية من الخلف، الرّؤية من الخارج، السّرد، النّص.

Abstract: The present approach deals with the study of the narrative vision problematic, or the point of view in the novel "**Man qatala hadhihi libtissama" of Lyamine Bentoumi**, as a technical means referring to the relationship existing between the narrator and the personalized world. There are many visions in this novel including all its types: vision with, vision from behind, vision from outside, giving to the novel text a harmony in the narration and giving to the reader

* جامعة الجزائر 2، الجزائر، البريد الالكتروني: leilakashi2016@gmail.com

the feeling of interacting with the events, the places and the characters.

Keywords: Narrative vision – Point of view – Narration – Vision with – Vision from behind – Text.

يتأسّس الشّكل الرّوائي على بنيّة خطابيّة متميزة تجعله "جنسا أدبيا "مفتوحا ومركبا يمزج في بنيته الدّاخليّة بين أجناس مختلفة (الشّعر، النّثر الرّحلة المذكرات، الرّسالة....) وبين لغات متعددة (الفصحى، العاميّة، اللغة الرّاقيّة المبتذلة، اللهجات....) بحيث يمثل التّعدد اللغويّ الخاصيّة الجوهريّة للخطاب الرّوائي"[1] .

وهكذا أصبحت الرّواية جنسا "يمتلك تنوعا واتساعا لم تعرفهما مع الأنواع الأدبيّة الأخرى التّي سادت لدى القدماء، ففي الرّواية نعثر على أجزاء تاريخيّة وبلاغيّة وأخرى حواريّة ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي ماهر لتجعل الرّواية أحدث الأنواع الأدبيّة وأكثرها راهنيّة"[2].

إنّ امتلاك الجنس الرّوائي لهذه المميزات الفنيّة والتّقنيّة ناجم عن تداخل جملة من المكوّنات السّرديّة التّي يقوم عليها المحكي، كالزمن والشّخصيّة والمكان والرّؤية السّرديّة هذه الأخيرة والتّي سنطوّقها بالدّرس والتّحليل باعتبارها إشكاليّة مقاربتنا في هذه الدّراسة ولأنها مكوّن خطابي في المسار الرّوائي، وتقنيّة مهمة تحدّد وضعيّة السّاردين داخل الحيز الحكائي، هذا ما جعلها تستقطب اهتمام النّقاد والباحثين في مجال السّرديات فتعددت مناهج دراستها وتباينت أساليب مقاربتها .ومن هنا انصبّ اهتمام جيرار جينيت Gerard Genette حول قضيّة الرّؤية حيث أطلق عليها مصطلح "التّبئير" Focalisation فقد أشار إلى ضرورة الانتباه إلى الخلط الكبير بين مصطلحي الصيغة ((Mode والصوت (Voix) ووجوب التّمييز بين السّؤالين: "من يرى" ؟ و"من يتكلم "[3]

وقدّم النّقاد الغربيون أبحاثا كثيرة وبذلوا مجهودات حثيثة لتقسيم الرّؤى السّرديّة وتصنيفها تصنيفا دقيقا ملتزمين بجملة من المقاييس النّقديّة للوصول إلى نموذج واحد يتم الاتكاء عليه في التّحليل. لكن هذه المجهودات أدت إلى فشل هذا المشروع بسبب اختلاف وجهات نظرهم حول هذه المسألة وتباين أسسهم النّقديّة ومن جملة هذه الاجتهادات نذكر ما قدمه الشّكلاني الرّوسي توما تشفسكي tomachevsky عندما ميّز بين نوعين من السّرد " سرد موضوعي ((Objectif وسرد ذاتي (Subjectif)، ففي نظام السّرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كل شيء، حتى الأفكار السّرديّة للأبطال أما في السّرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الرّوائي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الرّوائي أو المستمع نفسه"[4]

ويرى حميد حمداني أن توما تشفسكي كان له السّبق "إلى تحديد زاويّة رؤيّة الرّوائي، وأسلوب السّرد الذي يختاره لروايته في حين أن الكثير من النّقاد المعاصرين يعتبرون أن النّاقد الفرنسي "جون بويون"(Jean Pouillon) أول من فصل في زاويّة الرّؤية من خلال كتابة " الزمن والرّواية " الذي صدر سنة 1945)[5].

وفي مطلع السّتينيات نجد الدّراسة النّقديّة المهمة التّي قدّمها "بوث" (W.G Boothe) من خلال كتابه "بلاغة الرّواية" حيث يؤكد أن الرّؤية السّرديّة " مسألة تقنيّة ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"[6] حيث عمد إلى إعادة إدراج الكاتب في العمل الأدبي حيث صرّح باستحالة اختفائه كليّة عن الانتاج الابداعي وحضوره ضروري ولو بصورة ضمنيّة، وأثار بوث قضيّة مهمة ذات صلة وثيقة بوجهة النّظر قضيّة " المسافة " La distance التّي تربط بين الكاتب الضمني – المشار إليه آنفا والقارئ أو غيره من العوامل الفاعلة في العمل الرّوائي التّخييلي.

وقد اهتم النّقد الفرنسي بمسألة الرّؤية السّرديّة واستفاد النّقاد كثيرا ممّا قدّمه سابقوهم من طروحات واقترحات ونذكر في هذا السّياق مجهودات جان

بويون. من خلال كتابه " الزمن والرّواية (Roman et Temps) الذي ظهر سنة 1946، وقد اعتبر "أول من فصل القول في زاويّة الرّؤية"[7]، ويكون تحديدها على المستوى اللساني، " ومقولة الرّؤية السّرديّة لا تنفصل عن الضمني بالمعنى الذي يفيد أن هذا الضمني يبرز العلاقات المبرمة بين القائمتين بالفعل الخطابي (أنا وأنت) "[8]

وستتمثل تقنيّة الرّؤية السّرديّة في روايّة "من قتل هذه الابتسامة ؟!"[9] للروائي الجزائري (اليامين بن تومي)[10]التّي تناقش جملة من القضايا الاجتماعيّة والنّفسيّة، السّياسيّة والاقتصاديّة والتّي أثرت تأثيرا بالغا وواضحا على الشّخوص ونفسياتهم. بطلها "بوزيد" طبيب مختص في الأمراض العقليّة يقوم بسرد جملة من الأحداث، حيث تبدأ الرّواية بطرح ذاكرة الرّوائي من خلال شخصين مهمّين غدر بهما الفضاء (الوطن) فتنكر لهما وقدّما روحهما فداء له. والشّخصيّة الأولى متمثلة في رئيس الجمهوريّة السّابق محمد بوضياف الذي اغتيل بعد رجوعه إلى الوطن، والثاني هو الدّكتور "عبد القادر بن نوري" عالم الفيزياء الفذ الذي عاد إلى الوطن حاملا معه حلم خدمته بأفكاره وعلمه وخبرته وبالتّحديد مدينة قسنطينة لكنه يصدم بواقع مرّ جعله ينتحر بطريقة بشعة حيث ألقى بنفسه من أعلى جسر قنطرة سيدي راشد، وبعدها تنتقل الرّواية إلى الوصف من خلال تقديم مشاهد وصفيّة للحياة الاجتماعيّة خاصّة في الرّيف، والتّي أثرت كثيرا على حياة البطل (السّارد) وشخصيته، من خلال وصف لوحات طبيعيّة جميلة للمروج بوادي بوسلام شجرة الصفصاف، المنزل البسيط.... وتركيز الحديث على الرّوابط الاجتماعيّة المتينة المبينة على الحب والتّآلف، يصاب البطل في صباه بمرض الكيس المائي الذي استقر في رئتيه فيعزله والدّه في غرفة منزويّة حتى لا يصيب غيره بالعدوى ويعاني الكثير من الأزمات النّفسيّة في عزلته ومع توالي الأحداث والأيام ينجح البطل (الصبي) في دراسته بعدما تماثل للشفاء ويتحصل على شهادة

البكالوريا فيحظى بحفل بهيج لتكريمه ليلتحق بالجامعة ويتخصص في الطب العقلي. ويسافر إلى فرنسا ليتحصل على شهادة الدّكتوراه، ما يجعله محترما في عائلته وقريته، وبعد ذلك يعود إلى أرض الوطن ليشتغل بقريته ويتعرّف على "الباي" الرّجل المجنون الذي يحبه ويثق به عكس "رامي" الذي أحبه من أجل المصلحة الشّخصيّة فبعدما ساعده بوزيد في الحصول على عمل مستقر ومهم، نسي رامي كل ما كان يربطه به، فأحسّ البطل بالأسى والحزن الشّديدين للعلاقات الباليّة الآنيّة التّي تنتهي بانتهاء المصلحة. وهنا يتذكر البطل صديقه (رياض) ابن جارته الفرنسيّة (إيفات) التّي تغير اسمها إلى اسم عربي (حبيبة) بعدما دخلت الاسلام. وتأسف بوزيد عن غياب صديقه رياض بعدها سافر إلى فرنسا واستقر بها مع إخوته بعدما توفيت والدّته. كما تعود ذاكرة السّارد إلى تاريخ الجزائر بمختلف تناقضاته وإرهاصاته انطلاقا من الثورة التّحريريّة وصولا إلى العشريّة الحمراء، ليصل السّارد في الأخير إلى نتيجة مهمة بعدما عالج الكثير من المجانين الذين أصيبوا بالانحدار وفقدان العقل. أنّ السّبب الحقيقي والرّئيسي للجنون هو فقدان الحب والحنان في الوسط العائلي. وغياب الابتسامة عن وجوه المحيطين بهم.

في هذه الدّراسة نحاول تحليل زاويّة الرّؤية في الرّواية (محلّ الدّراسة) بالاعتماد على التّقسيم الذي حدّده النّاقد الفرنسي (جان بويون) حيث ميّز بين ثلاثة أنواع من الرّؤية السّرديّة هي:

1 – الرّاويّ الشّخصيّة الحكائيّة (الرّؤية من خلف): استخدم هذا النّوع من الرّؤية في الأدب الكلاسيكي ويكون الرّاوي في هذا المستوى أكثر معرفة وإحاطة بكل المعلومات والأفكار من بقيّة الشّخصيات "إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه. فليس لشخصياته الرّوائيّة أسرار"[11]

ويستطيع الرّاوي أن يتغلغل في نفسيات الشّخصيات، وإن يطلع على رغباتها ومكنوناتها " إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان"[12]

ويظهر النّوع وبشكل جلّي من خلال الملفوظ السّردي التّالي:

"لماذا تحل هذه المأساة التّي يعانيها الباي....؟ هذا الذي يكابده يمزّق قلبي يشطره نصفين.... ماذا يعني حين يعزل النّاس شخصا مثل الباي.....؟ هو يعاني الوحدة.... يعاني الكراهيّة تجاه الذين يتركوه وحيدا في ليلة ظامئة متعطشة لأن يشرب منه باقي العقل المشوش داخله، ..... يحلم بتخليص النّاس من خذلانهم وانهياراتهم، ماذا يعني أن يفهم المجنون خطط اليهود وأمريكا؟ ثم كيف يفهم معنى الله وهو المعتكف المنقطع إلى الله وحده.... ثم ينصرف عنهم مهموما حزينا...."[13]

إنّ أوّل ملاحظة تستوقفنا في المقطع السّردي السّابق هي معرفة الرّاوي بكل تفاصيل حياة الشّخصيّة (الباي) وإدراكه الدّقيق لأحواله النّفسيّة وأوضاعه الاجتماعيّة، بل أنه مطلع عليها أكثر من الشّخصيّة نفسها هذا ما يجعله يؤكد على الرّؤية من الخلف باعتبار ان "أول مؤشر على ذلك هو استعماله ضمير الغائب في السّرد"[14]، ويظهر ذلك وبوضوح من خلال توظيف جملة من القرائن اللغويّة المتمثلة في الأفعال المسندة لضمير الغائب "هو". وهذه القرائن هي: "يعاني يكابد، يمزق، ينشطر، ينصرف".

ونجد السّارد في هذا العمل الرّوائي عليم بالظروف الاجتماعيّة والنّفسيّة لشخصيّة (الباي)، ويرد على لسان الحلاق وصف صريح له وهذا ما نلمحه من خلال هذا النّص السّردي: "**أتعلم يا بوزيد أن الباي الذي تشاهده على هذه الحالة كان أفضل فتيان زمانه بهاء ووسامة أتذكره حين كان صغيرا، كان مدللا جدا.... كان بهيا، كانت النّساء تتطلع إليه وهن حوامل، تقول إحداهن ما أتمناه أن أنجب ولدا في جمال الباي، كان شعره طويلا ومتناسقا، عيناه الواسعتين، لقد**

كان آيّة من الوسامة، كان الباي حديث القريّة حين كان صغيرا، أدركت لماذا كان يقول لي عمي.... الولهي " والدّا الباي: ضربوه بعين"[15].

يحدّد من خلال هذا المقطع السّردي موقف الحلاق من (الباي) من خلال تعداد جملة من الصفات الطوبوغرافيّة التّي يجهلها الموصوف (الباي) ويعلمها السّارد (الحلاق) بشكل دقيق وبذلك تتحقق الرّؤية من الخلف وجاءت هذه الصفات مركزة حول الشّكل الخارجي، (البهاء، الشّعر الطويل المتناسق، العينان الواسعتان....) وهذه الصفات كلّها تبرر التّساؤل المتكرر للبطل (بوزيد) عن سبب جنون وغياب عقله.

ونجد في موضع آخر موقع السّارد العليم بمعاناة شخصيّة (رياض)، وما يكابده من مآسي ومظالم، ويظهر ذلك من خلال هذا القول: **"أصبح رياض لا يطيق أحدا بجانبه، يخرب حياته بطريقة بشعة. إنه لا يصحو أبدا.... أصبحت المخدرات ملاذه الوحيد، حتى "حياة" تلك الفتاة التّي يحبّها تركها لمصيرها تزوجت من رجل غريب"**[16]

يرد هذا المقطع على لسان البطل (بوزيد)، حيث يسعى من خلاله إلى إحاطة الشّخصيّة بجملة من المعلومات بطريقة موضوعيّة بعيدة عن اللبس أو التّحايل والتّزييف وهو موقع حكائي يجعله ملما بكل التّفاصيل، وهذا الموقف يجعله " يرى أكثر مما ترى الشّخصيّة إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان" [17]

إن المساحة السّرديّة التّي يحتلها الرّاوي من زاويّة الرّؤية من الخلف تمنحه قدرة كبيرة على التّغلغل في نفسيات الشّخصيات، وتساعده على اختراق، أفكارها والالمام بطموحاتها، وإدراك نوازعها ورغباتها ويظهر ذلك من خلال تتبع شخصيّة "إيفات": " **تلك المرأة التّي أحبّت أبناءها حد الهيام، وكأنها ورثت عشق أمي العربيّة، فهمت لحظتها لماذا حبّ الأم، مدام "إيفات" تلك الأنثى الجميلة كم كان منظرهايثير ضحك نساء القريّة على طريقة لباسها " الملاءة السّوداء "**

كانت لا تستقر على جسدها تسقط منها أكثر من مرة فتنزعها أمام الملأ... لم أنس إلى الآن ذكرى مدام "إيفات" التّي كان يناديها سكان القريّة "حبيبة" لأنها كانت توزع الابتسامة على من تعرف ومن لا تعرف، لم تفهم أن النّسوة عندنا لا يجوز لهن أبدا الابتسامة في الشّارع. ذلك الحرام الذي لم تقتنع به "إيفات" يوما[18]"

تأخذ شخصيّة "إيفات" قسطا حكائيا مهما في المسار الحدثي في الرّواية، حيث يسعى البطل السّارد (بوزيد) إلى استنطاق المكامن الايجابيّة فيها حيث يقول:" **أصبحت حبيبة (إيفات قبل إسلامها) جزءا منّا لم ينساها سكان القريّة... هذه المرأة التّي تركت الدّنيا من ورائها، ... هي التّي أنارت بعض ظلمة الحيارى... كان حضورها في مجمع النّسا، يثير الفرحة والبهجة...**" [19]

2 – الرّاوي = الشّخصيّة (الرّؤية مع: Vision avec): يتساوى السّارد مع الشّخصيّة الحكائيّة في معرفة الأحداث، فيكون إدراك الرّاوي على قدر إدراك الشّخصيّة " ويستخدم هذا الشّكل ضمير المتكلم وضمير الغائب لكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرّؤية مع أو العلاقة المتساويّة بين الرّاوي والشّخصيّة والواقع أن الرّاوي يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشّخصيّة نفسها تقوم بروايّة الأحداث" [20]

وتظهر لنا هذه الرّؤية من خلال هذا القول الحكائي: "**جرحتني الدّنيا كثيرا أفرغتني من محتواي أكثر من مرة، أضمرت داخلي كل معنى للحياة أنهكتني إلى آخر عرق ما يزال ينحبس دما، لم أندم على شيء لم أكن وحشيا، بل نفاق الأصدقاء ما جعلني أتخلى عن طيبتي، في اللحظة التّي شعرت فيها أنني ربما أخرج للعالم وأغرق مع أسراب العشاق وجدت الضربات تتتالى وتنهشني، تحملني على شاكلة الخبز اليابس.... وأنا كلما أحببت صديقا أهانني**"[21]

يقدم السّارد من خلال هذه الرّؤية مجموعة من الأحاسيس ما مكنّه من التّعبير عنها في جميع الحالات كالاضطراب والتّوتر، وما ينتابه من لحظات الخيبة والألم. ويتم السّرد باستخدام ضمير المتكلم (أنا).

ويتضح ذلك من خلال توظيف جملة من الأفعال (جرحتني، أفرغتني أنهكتني، أكن، أتخلى، أخرج، أغرق، وجدت...) هذا ما يجعل الشّخصيّة ساردة فالقارئ يتلقى الأحداث بشكل مباشر دون الحاجة إلى قناة وسيطة بينهما. كما أن لضمير المتكلم (أنا) دلالة عميقة في هذا المقطع حيث يفتح الباب على مصراعيه أمام المتلقي ليواكب الأحداث ويشارك في مواقف الشّخصيّة السّاردة وأفكارها، وخاصّة أن السّارد في النّص السّابق شخصيّة مثقفة متخصصة عليمة بأسرار النّفس وأغوارها وبتناقضات عوالمها، فقد وفق الرّوائي في اختيار البطل ليوكله مهمة نقل الأفكار دون تحفظ أو تزييف كما يمثل "بدقة فائقة وجهة النّظر التّي يدعو إليها الكاتب ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة ويستفيد منها"[22].

كما يعتمد السّارد على وصف مشاعره دون تغيير أو تأويل وتزييف سواء كانت إيجابيّة أم سلبيّة ويظهر لنا ذلك من خلال النّص الآتي:" **لم أزل صغيرا لم تتضح داخلي الحقائق بدقة، كنت باردا كالثلج لا تبدو غير ملامحي الواجمة شاهدة على زمن الحسرة والألم، لم تعتريني أبدا الحاجة إلى التّنفيس والتّرويح عن نفسي، وكان كل شيء باهتا أسودا وأبيضا، هكذا كنت أشعر دوما أنه لا رغبة لي في شيء غير أنني كنت ملاحظا دقيقا، أقع على الأشياء من حولي بكل إعجاب لكن لا يظهر مني شيء غير ملامحي ثابتة وحادة، وكان بيتنا يرقد في جنون غريب، تملأنا الحيرة، ويأخذنا الخوف كأغنيّة لا تنتهي في هذا البيت عاش" عمي الصغير مجنونا، للجنون في دارنا قصص غريبة أصابتنا لوثته منذ كنا صغارا**

كنت سعيدا لجنون عمي، كنت أجده مختلفا، أتقاطع معه في أشياء كثيرة لعل أبرزها الحديث مع النّفس"[23]

إنّ أوّل ملمح يستوقفنا في هذا المقطع هو عدم اكتفاء الشّخصيّة (السّارد) بوصف مشاعره واستنطاق أغوار نفسه (بارد كالثلج، واجم، مضطرب...) بل تعداه إلى الحديث عن بيته وعائلته ووصف معاناة (عمه الصغير) بعد جنونه فبيته يملؤه (الحيرة، الخوف، الجنون...)

كما تسند مهمة سرد الأحداث لشخصيّة ثانويّة وهي شخصيّة المريض الذي يتحدث مع الطبيب (بوزيد) الذي يوضح له أسباب انحرافه حيث يقول:" **قالوا لنا أنكم تعيشون حياة الكفر صدّقناهم ..... أطلقت لحيتي، وشمرت ثوبي .....كنت فقط أجري لأعرض بعض النّقص الذي طالما شعرت به..... وجدت في الشّكل الجديد ملاذا أهرب إليه، أصبحت أرى كل النّاس كفارا"**[24].

لقد اعتمد السّارد (المريض) في سرده للأحداث على الضمير المتكلم المفرد (أنا) باستخدام كوكبة من الأفعال " أطلقت، شمرت، أجري، أعرض، أهرب أصبحت..."

ويعود السّرد من جديد إلى الشّخصيّة البطل (بوزيد) في وضعيّة استرجاع زمني من خلال توظيف تقنيّة العودة إلى الوراء عندما يتذكر معاناته في المعتقل " **قرّرت أن أصلي الفجر في المسجد، نصحني والدّي أن لا أذهب لأن الحالة الأمنيّة صعبة لم يهمني رأيه كثيرا خرجت إلى الصلاة لأجد نفسي في الحجز شهرا كاملا يتهمونني أنني خرجت في الوقت غير المرخص به، لم يهمني أمر الاعتقال بقيت شهرا ضربوني وأهانوني، .... قيّدوني ....**"[25].

وقد يورد السّرد بضمير المتكلم بالجماعة بتوظيف الضمير (نحن) لتأسيس الفكر الجمعي، وإحداث المشاركة الجماعيّة للحدث ونجد ذلك جليا في الملفوظ السّردي التّالي: "**عشرون سنة ونحن نغرس رؤوسنا في منازلنا لا نخرج مخافة أن**

نجدها في قوائم الموت التّي انتشرت كالطحالب ماذا تقول وقد حفرنا قبورا لوطن أخذ يدفن أبناءه بل يقتلهم على شاكلات متعددة.... نحن الذين كنا بالأمس القريب فخرا للشعب"[26]

يسعى الرّوائي من خلال هذا المقطع المروي على لسان البطل تعريّة الواقع المرير الذي عاشه الشّعب الجزائري في فترة الأزمة السّياسيّة والأمنيّة في العشريّة الحمراء، حيث انعدم الأمن وانتشر الخوف والفزع في النّفوس.

وقد تتحقق (الرّؤية مع) بسرد الأحداث باستخدام ضمير الغائب وهذا ما نلمحه في القول التّالي:" **عمي الصغير يتحلل من رباط البشريّة يصيح في حوشنا الكبير ويقول للجميع سأقتلكم أقتلك أنت وحدك ويشير بإصبعه إلى الفراغ الرّهيب أصبح يشاهدني كل الرّجال، والدّه الذي حرمه في أن يصبح عالما... مرة حين كنت صغيرا، كان إمام مسجدنا الوحيد يخطب على المنبر إذ " عمي الصغير ينفلت من قيوده ويمسك بالإمام ويطرحه أرضا ويرتفع مكانه يلقي خطبة ما زالتّ كلماتها ترن في أذني إلى الآن ...."**[27]

يقوم السّرد في هذا المقطع باستخدام ضمير الغائب، وتروى الأحداث الحكائيّة بنفس الرّؤية التّي يشكلها البطل المتكلم النّاقل للتفاصيل ويتجلى الضمير الغائب "هو" في الأفعال الآتيّة:(يتحلل، يصبح، يقول، يشير، يشاهد، ينفلت يمسك يرتفع....) والرّاوي البطل في هذه الحالة تتشارك.... مع الشّخصيّة، ممّا يجعله يحافظ على وضعيّة (السّارد= الشّخصيّة الرّوائيّة) .

3 – الرّاوي< الشّخصيّة (الرّؤية من خارج Vision de dehors): تكون معرفة السّارد في هذه الحالة أقل من معرفة الشّخصيّة الحكائيّة، فيلجأ الرّاوي إلى توظيف تقنيّة الوصف الخارجي ولا يدرك ما يدور في خلد الشّخصيات وما تحسه من مشاعر وما تفكر فيه بحيث أنه " يعرف ظواهر الأشياء كالألوان والأشكال والحركات بعيد عن تفكير الشّخصيات وما يدور في ذهنها من هواجس أو ما ينتاب

نفسيتها من مشاعر وأحاسيس ويتناسب هذا النّوع من الرّؤية مع "الأشكال السّرديّة التّي ظهرت في القرن العشرين، خاصّة مع تيار الرّواية الجديدة"[28].

وهكذا أصبحت الأعمال الرّوائيّة مفرغة من المشاعر الانسانيّة فوصفت " بالرّواية الشّيئيّة " لأنها تخلو من وصف المشاعر السّيكولوجيّة كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث، هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد الحسيّة مع غياب أيّ تفسير وتوضيح"[29].

وبهذا يصبح هذا النّوع من الأعمال الإبداعيّة مبهمة الدّلالات وبعيدة المقاصد وعلى القارئ " أن يجتهد بنفسه لاكتسابه دلالة معينة"[30]

ويمكن توضيح هذه الرّؤية من خلال هذا النّص "...**غرفة صغيرة مصنوعة من الطين المخلوط بالتّبن، التّي كانت والدّتي تجتهد كل عام لتجييرها حتى لا يتسلل إليها البق** "[31]

يقوم السّارد في هذا المقطع بوصف الغرفة وصفا خارجيا باستعراض جملة من الصفات الطوبوغرافيّة التّي تحيل إلى الفقر وبساطة العيش (الصغر مصنوعة من الطين، التّجيير، لا يتسلل إليها البق" والوصف في هذه الحالة يرتكز على الأشياء الماديّة ويخلو تماما من نقل مشاعر الشّخصيات ووصف حياتها الدّاخليّة والاهتمام بما يجول في خاطرها، هذا ما نلمحه أيضا في وصف فضاء القريّة حيث يقول السّارد: " **دخلت القريّة لأجدها كما تركتها منازل قديمة مصنوعة من الطين وسقوفها من القزدير وسعف النّخيل المخلوط بالطين..**"[32].

يتأسس الوصف العام لفضاء القريّة على نقل صورة موضوعيّة لمعلومات خارجيّة تساعد القارئ على إدراك هويّة البيت الماديّة التّي يغلب عليها الفقر والحرمان (فالمنازل قديمة – مصنوعة من الطين – سقوف قزدير– سعف نخيل) .

إنّ التّركيز على الوصف الخارجي المحايد للشخصيّة يجعل السّارد غير عارف بمشاعر وأفكار الشّخصيّة مما يجعل عالم الأشياء الماديّة تطغى على عالم الانسان الدّاخليّة العاطفيّة.

كما تتمثل الرّؤية من الخارج من خلال هذا المقطع الوصفي لفضاء الغرفة: " **وكان المكان عبارة عن غرفة صغيرة مصنوعة من الآجر الأحمر والقرميد العربي وداخلها موقد للنار، ونافذتين من الجهتين الشّرقيّة والغربيّة من أجل أن يشاهد على طول المسافة قرب القطار تطلق صفارة الوصول فيخرج عمي من تلك الدّار ليغلق الأبواب على السّيارات ليؤمنها من القطار مخافة أن يحصل تصادم**"[33].

إنّ المتأمل لهذا النّص يجد مجموعة من الملفوظات الوصفيّة الخارجيّة المسندة لفضاء الغرفة دون إشارة السّارد للتأثيرات الدّاخليّة النّفسيّة التّي يتركها المكان في نفس الشّخصيّة المخترقة له ومن أمثلة مفردات الوصف نجد (غرفة، آجر قرميد موقد، نافذتين) كما يسعى السّارد لتحديد موقع النّافذتين المطلتين من الجهتين (الشّرقيّة والغربيّة) وتحديد وظيفتها وهذا الوصف خارجي محايد لأنه يعتمد على تعداد الأشياء وتصويرها، ويخلو من وصف المشاعر الدّاخليّة للشخصيّة (العم)، بل يكتفي السّارد بتقديم الحركات التّي يقوم بها (الخروج إغلاق الأبواب، تأمين السّيارات مخافة التّصادم) وهذه الحركات لا تشي بالحياة الدّاخليّة للشخصيّة. ويستوقفها هذا النّوع من الرّؤية من خلال الحوار الرّمزي مع الشّجرة، هذا ما نستشفه في النّص التّالي: " **انسحبت من بين الجموع في جزع شديد... ذهبت إلى شجرة الصفصاف بكيت عندها كثيرا، ضربت جذعها ... قلت لها: لماذا فعلت، لقد أردت فقط أن أدخل الفرحة والسّرور على الباي، أن أبني منه إنسانا يتنفس الحياة طربا أن يغرد مثل العصافير... أن أعلمه كيف يعيد النّظر إلى نفسه، أعيد إليه رجولته المفقودة حين أعلمه كيف ينزل عن برجه، كيف يتخلى بأناقة عن عالمه**

الغريب أردت تشكيل طفل جديد.... طفل شقي أن أؤثث الخراب، أن أزرع فيه الحياة بدل الموت"[34].

إنّ اعتماد الرّوائي على الرّؤية من الخارج تمنحه مساحة واسعة لتمرير جملة من الأفكار والرّؤى من خلال السّارد الذي يعمل على إجهاد القارئ وإشراكه في فهم المبهمات المبثوثة على مسار النّص الرّوائي.

ولم تقتصر الرّؤية من الخارج على وصف مختلف الفضاءات سواء كانت مغلقة أم مفتوحة بل شملت أيضا وصف الشّخصيات ويظهر ذلك ويشكل واضح في قول السّارد: **" أمسكت منظارا صغيرا ورحت أتأمل ملامح وجهه .... لم يبد لي مجرما أردت أن أتعرف على محياه.... جبهته ليست لا طويلة ولا عريضة، أنفه محدّبة إلى الأمام، عيناه واسعتان، فمه يختزن أسنانا بيضاء كالثلج، شعره أملس يميل إلى الصفرة جلدة وجهه عليها بقع بنيّة، لم يكن على وجهه تجاعيد"**[35].

ينبني هذا الملفوظ السّردي على الوصف الخارجي للشّخصيّة بالتّركيز على ملامح الوجه فقط دون الحديث عن بقيّة أعضاء الجسم وكل الموصوفات الملحقة بالشّخصيّة حسيّة محايدة، ولا نجد في النّص ملمحا واحدا عن الحياة الدّاخليّة والنّفسيّة للشخصيّة الموصوفة، لأن السّارد في الرّؤية من خارج "شاهد لا يعرف شيئا عن مشاعر وأفكار الشّخصيات بل إن الشّخصيّة تعرف أكثر منه إنه وصف حسي محايد للحركات وللمرئيات الظاهرة"[36].

وضعيات السّارد: لقد احتلت السّرديات موقعا مهما في الدّراسات التّقليديّة الحديثة بدايّة من اجتهادات الشّكلانيين الرّوس النّظريّة وأعمال فلادمير بروب الخاصّة بالحكايّة الشّعبيّة مرورا بمجهودات الأنثروبولوجيين وصولا إلى نظريات اللسانيات النّصيّة، وتحليل الخطاب ومن هنا نجد أن " الانشغال بالسّرد يحظى بمكانة متميزة سواء تجلى من خلال الخطاب اليومي أم الصحفي أم التّاريخي وسواء ظهر من خلال المستوى اللفظي أم الصوري أم الحركي، وقد تعددت المقاربات

واختلفت باختلال المدارس والاختصاصات"[37] وهذا الاهتمام الكبير بالسّرد واختلاف مناهجه جعله "علما شديد التّعقيد لدى المبدعين والمحللين الرّوائيين معا"[38].

وتعتمد عمليّة الحكي على ركيزتين أساسيتين تتمثل الأولى في ضرورة احتوائه على قصة تضم أحداثا معينة، أما الثانيّة فتتمثل في الطريقة التّي تحكي بها هذه القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا فالقصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق شتى لذا نجد أن السّرد هو الذي يساعد على تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي وهذا ما يشير إليه النّاقد صلاح فضل في قوله: "وجدنا أن السّرد الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض منه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة والمثيرة للجدل"[39].

إن العمليّة السّرديّة لا تتركز في نقطة واحدة بل تستوجب الانتقال من مستوى سردي إلى آخر وهذا الانتقال هو الذي يضمن التّطور الحدثي من مستوى أولي إلى مستوى سردي ثانوي:

1 – المستوى الأوّلي (الابتدائي) Niveau Primaire يكون السّارد في هذا النّوع خارج الحكي الذي ينقله كشخصيّة في العمل الرّوائي.

2 – المستوى الثّانوي:Niveau Secondaire يكون فيه السّارد ضمن المستوى الأول، يقوم بالحكي ثانيّة، حيث نجد أنفسنا أمام حالتّين أما أن يكون الرّوائي خارجا عن نطاق الحكي، أو أن يكون شخصيّة موجودة داخل الحكي، فهو بذلك راو ممثل داخل الحكي. وهذا التّمثيل له مستويات إما أن يكون الرّاوي شاهدا متتبعا للأحداث " ينتقل على مختلف الفضاءات ولا يشارك في الحدث، وإما أن يكون شخصيّة رئيسيّة في القصّة"[40].

ومن هنا نجد أن وضعيّة السّارد تتحدد حسب " نوعيّة علاقته بأحداث القصة"[41].

ومن خلال ما سبق تتحدد وضعيات السّارد انطلاقا من علاقتين أساسيتين:

1 – العلاقة بين المستوى السّردي: فهل السّارد داخل حكائيا أمام خارج حكائيا ؟

2 – العلاقة بالحكايّة: فهل السّارد متماثل حكائيا أم متباين حكائيا فمن خلال هذا التّقسيم، وربط مستوى السّارد وعلاقته بالحكايّة يمكن أن نتحصل على شبكة من الاحتمالات لوضعيّة السّارد يمكن حصرها في أربعة احتمالات هي:

- "خارج حكائيا متباين حكائيا
- خارج حكائيا – متماثل حكائيا
- داخل حكائيا – متباين حكائيا
- داخل حكائيا – متماثل حكائيا"[42]

وبالرّجوع إلى المقاطع السّرديّة التّي تم تحليلها في الرّؤية من خلف في روايّة "من قتل الابتسامة"؟ نجد أن السّارد شخصيّة ليس في القصة، وبالتّالي فهو شاهد على الأحداث لا مشارك فيها ممّا يجعل السّارد "خارج الحكي" أما في النّوع الثاني من الرّؤية السّرديّة أي (الرّؤية مع) نجد أن السّارد شخصيّة مشاركة في أحداث القصة ممّا يجعله يروي الأحداث من زاويّة المشارك فيكون بذلك في وضعيّة "داخل الحكي".

وصفوة القول أن روايّة "من قتل هذه الابتسامة"؟! تعددت فيها الرّؤية السّرديّة بجميع صنوفها ولكن نلحظ غلبة نوع " الرّؤية مع " التّي تتمظهر من خلال ضمير المتكلم حيث تقوم الشّخصيات بسرد مختلف الأحداث والوقائع بتخطيط من الرّوائي نفسه، فإسناد السّرد للبطل (بوزيد) يفتح له المجال لتعريف القارئ بكل الشّخصيات المحيطة به (الأب، الأم، الباي، رامي، رياض....) كما يمنح أيضا الفرصة (للعم محمد) للحديث عن مجموعة من الشّخصيات الثوريّة وزوليخة تعرف بأسباب جنون العم الصغير.... وهذا الاتساق بين الشّخصيات يمنح النّص الرّوائي الانسجام، ويشعر القارئ بالاندماج والتّفاعل مع الأحداث والأمكنة والشّخصيات الرّوائيّة، كما شبع الرّوائي نصه بمجموعة من القصائد الشّعريّة التّي أضفت عليه سيلا من الصور الفنيّة التّي تستفز خيال القارئ وتريحه من اللهاث خلف الصور السّرديّة المتنوعة.

الإحالات:

1 – محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي – تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف الجزائر – ط2010 – ص:.17

2 – حسن بحراوي: بنيّة الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزمن – الشّخصيّة) المركز الثقافي العربي الدّار البيضاء، ط2، 2009 ص: 09- 10

3 – انظر: جيرار جنيت: خطاب الحكايّة (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، دار النّجاح الجديدة، بيروت، ط1 – 1996 – ص: 198 – 199 .

4 – جماعة من المؤلفين: نظريّة المنهج الشّكلي– نصوص الشّكلانيين الرّوس تر: ابراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربيّة، لبنان، ط1 – 1982، ص: 189

5 – انظر حميد الحمداني: بنيّة النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 2000، ص: 47

6 – Voir Wayne G.Booth: Distance et point de Vue, Poétique du récit, seuil 1977, p: 86

7 – حميد لحمداني: بنيّة النّص السّردي، ص: 47

8 – عبد القادر الشّاوي: إشكاليّة الرّؤية السّرديّة (بيضة الدّيك) محمد زفزاف نشر الفنك – الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2002، ص:14

9 – اليامين بن تومي: من قتل هذه الابتسامة؟! (روايّة)، دار الأمليّة للنشر والتّوزيع، قسنطينة الجزائر، ط 2011

10 – اليامين بن تومي: كاتب وباحث جزائري من مواليد 17 فيفري 1976 أستاذ مقياس تحليل الخطاب بجامعة فرحات عباس بسطيف، تحصل على شهادة البكالوريا سنة 1994، وعلى شهادة الليسانس بتقدير ممتاز، وعلى شهادة الماجيستير 2003 – حصل على الدّكتوراه سنة 2013 – وعلى شهادة التّأهيل الجامعي سنة 2014 .شارك في عدّة ملتقيات أدبيّة داخل الوطن وخارجه. ونشر عدة بحوث ودراسات في مجلات وطنيّة وعربيّة، عضو في وحدات بحثيّة في الجامعة وعضو محكم في مسابقات نقديّة وشعريّة عديدة له مجموعة من الرّوايات نذكر منها:

- من قتل هذه الابتسامة سنة 2011.
- الوجع الآتي حكايّة رجل تنقصه أنثى سنة 2015.
- الرّواية المنسيّة – 2015.

وله أيضا جملة من الأعمال النّقديّة منها:

- مرجعيات القراءة والتّأويل عند نصر حامد أبو زيد 2011.
- إدوار سعيد راهننا 2013.
- البروكسيما في السّرد العربي 2012.
- أمراض الثقافة 2017.

تحصل على جملة من الجوائز نحصرها في:

- جائزة رئيس الجمهوريّة للمبدعين 2010.
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة عن روايته من قتل هذه الابتسامة 2011.
- جائزة مؤسسة فنون وثقافة عام 2013.

11 – محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي، ص:.77

12 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

13 – اليامين بن تومي: من قتل هذه الابتسامة (روايّة) . ص: 42

14 –محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي . ص 78

15 – الرّواية: ص 80

16 – المصدر نفسه ص: 62

17 – محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي ص 78

18 – الرّواية، ص: 62- 63

19 – المصدر نفسه، ص: 64 – 65

20 – حميد لحمداني: بنيّة النّص السّردي . ص:48

21 – الرّواية . ص: 43

22 – ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس منشورات عويدات، لبنان، ط3 1986، صك .65.

23 – الرّواية، ص: 118

24 – المصدر نفسه، ص: 70

25 – نفسه: ص: 33- 34

26 – نفسه: ص: 61

27 – المصدر: ص: 116

28 – آلان روب غرييه: نحو روايّة جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، ط2 1998، ص: 112

29 – حميد لحمداني: بنيّة النّص السّردي، ص: 48

30 – المرجع نفسه، والصفحة نفسها

31 – الرّواية: ص: 30

32 – المصدر نفسه، ص: 152

33 – نفسه، ص: 122

34 – نفسه، ص: 82

35 – نفسه، ص: 141 – 142

36 – محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي، ص: 84

37 – سعيد يقطين: قال الرّاوي، (البنيات الحكايّة في السّيرة الشّعبيّة) المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، سنة 1997، ص13

38 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكيّة سيميائيّة لروايّة زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعيّة (د ط) (د ت) ص: 189

39 – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، مطابع السّياسة الكويت، أغسطس، ط2، 1992، ص: 276

40 – ينظر: حميد لحمداني: بنيّة النّص السّردي، ص: 49

41 – Gerard Gentte: Figures III , Collection , Ed Seuil 1976. P: 339

42- Ibid: P: 332..

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 95 - 120

القيم الحِجاجيّة للتّناص في الموروث الشّعري العربيّ

قراءة تداوليّة في شعر حازم القرطاجني

The Argumentatif values of the Intertextuality in the Arab poetic heritage

pragmatics reading in the poetry of Hazem Carthaginian

د. تركي أمحمّد*

تاريخ الاستلام: 26-10-2018 **تاريخ القبول:** 04-03-2019

الملخّص: يعدّ التّناص آليّة من آليات إنتاج النّصّ الأدبيّ عموما والنّصّ الشّعريّ على وجه الخصوص، فبه تتمايز النّصوص وتظهر جمالياتها وعليه تظهر قوة الشّاعر في إحكامه لتوظيف مجموعة من النّصوص في نصّ واحد يجمع بين الفكرة ويؤيّد رؤيا الشّاعر في كتابته، وهو بذلك يجمع بين شيئين اثنين أوّلهما كامن في طريق التّعبير والانتقاء وعلى إثرهما تتجلّى الجماليّة التّي يحاول الشّاعر إحرازها في نصّه في حين يكمن الثّاني في الإقناع؛ إذ هو حجّة يأتي بها الشّاعر في تأييد أرائه وتدعيم أقواله والدّفاع عن موقفه - بالقبول أو الرّفض- حتّى يؤثّر في الآخر ويقتنع بما جاء به الشّاعر. هذا ما سنحاول إثباته في شعر شاعر ومنظر للدّرس الإقناعيّ الحِجاجي عند العرب حازم القرطاجني ت: 684ه من خلال بعض الأبيات التّي أبدع فيها.

الكلمات المفتاحيّة: التّناص، الشّعريّة، الحجاج، التّداوليّة، الإقناع.

* قسم اللغة العربيّة وآدابها المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان، الجزائر،
البريد الالكتروني:turki.argument@gmail.com

Summary: This is the mechanism of production of the literary text in general and the poetic text in particular, because the texts differ and show their aesthetics and thus show the power of the poet in his narrowness to use a set of texts in a single text that combines the idea and supports the vision of the poet in writing and thus combines two things, in terms of expression and selection, followed by the aesthetic that the poet tries to achieve in the text, the second being persuasion, c is an argument of the poet to support his points of view and strengthen his words and defend his position – acceptance or rejection – to affect the other and convinced by the poet. This is what we will try to prove in the poet and the vision of the study of the pilgrims of persuasion among "Hazem Carthaginian" 684 Arabs through some of the verses he has created.

Key words: Intertextuality, poetry, argumentation, pragmatics, persuade.

مهاد: يأخذ التّناص أشكالاً عديدة في النّصّ الشِّعريّ، وبه تكون المفارقات وتكثر بين شاعرٍ وآخر لترتبط قدرته على إحكام هذا العنصر الذي توالدت عنه عناصر أخرى شكَّلت قضايا عويصة أُترع فيها حبر كثير، وبدأ الخلط والالتّباس على الشَّاعر وعلى القارئ نفسه، وهو ما أمكننا القول إنَّ مصطلحَ التّناص –وللآن– مصطلحٌ عائمٌ رغم ما كُتِب حوله، وحازم من النّقاد الَّذين صنفوا الشُّعراء من جهة التّناص أو" فيما يلمون به من المعاني التّي قسَّمها إلى أربعة أنواع :اختراع واستحقاق وشراكة وسرقة. فالاختراع هو الغايّة في الاستحسان، والاستحقاق تال له، والشركة منها ما يساوي الأخير فيه الأوّل فهذا لا عيب فيه، ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأوّل فهذا معيب والسَّرقة كلُّها معيبة وإن كان بعضها أشدَّ قبحًا من بعض" [1]، وعن الأوّلى سار شاعرنا في نظمه الشِعريّ وهو ما لمحناه في بعض

أقواله سواء ما أخذه من القرآن الكريم وغيره من النّصوص المستدعاة التّي نسلّط الضّوء على بعضها كـ:

التّناص الدّيني: بعد قراءتنا لإبداع حازم الشّعريّ (الدّيوان، المقصورة)، وجدنا أنَّ النّصّ الجذريّ الّذي يقوم عليه شعر الشّاعر القرطاجني هو النّصّ القرآنيّ بدايّة وذلك لوجود بعض الإشارات المزروعة في بعض قصائده، وهذا ما يدلُّ على سموّ الوازع الدّينيّ الموجود عنده، فعندما نقرأ بعض أبياته نجدها تستدعي نصوصًا غائبة هي في الحقيقة آيات قرآنيّة وما أكثرها في وعيه الشّعريّ، وحازم لم يأتِ بهذه النّصوص اعتباطًا؛ وإنّما اتّخذها حُججًا تَخدم الإقناع أوّلا[♦]، ثمَّ التّأثير في المتلقّي وتحريك شعوره إزاء القول المُلقى عليه ثانيًا، وبهذا ينهض حازم في تناصه لهدف يُحاوّل الوصول إليه، وهو تحقيق المنفعة في النّصّ الأدبيّ.

ومن هذه الأبيات نأخذ على سبيل المثال قوله[2]:

فتــقَ النّســيمُ لطــائِمَ الظّلمــاءِ عــن مِسـكَةٍ قَطَـرتْ مــع الأنْــداءِ

وغــدا الصّـباحُ يفــضُّ خــاتَمَ عَنــبرٍ بالشّــرقِ عــن كــافورةٍ بيضــاءِ

(والكوكــبُ الــدُّريّ) يزهــو ســامجًا في مائــه كالــدُّرَّةِ الزّهــراء

أبيات في الوصف يتخلّلها تناص مع آيّة قرآنيّة وهي قوله تعالى: ﴿ **وَالزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ** ﴾[3]. إلاّ أنَّ حازم القرطاجني غيَّر حركة الفعل الموجود في الآيّة السّابقة (يُوقَد)، بفعل آخر لا يضاهيه لا في الزّمان ولا في المكان ليصف به بدايّة صباح عبقٍ جميل، ليس كأيّ صباحٍ. وكأنَّ حركةَ الفعل (يزهو) تجعل القارئ مهيَّئًا لتلقّي ما سيأتي بعد هذا التّناص القرآني، الّذي كان في محلّه؛ وأي تعبير آخر لا يوفّي هذا المقام حقَّه في الوصف والجمال. فالتّناصُ هنا حجَّة جاء بها الشّاعر ليوضّح للقارئ فيه إطلالة هذا الصّباح المزهو السّامح، بقرينة (في مائه)، ولم يتركه مفتوحًا هذا من جهة، ومن جهة أخرى حتّى لا

يتساوى كلامه مع كلامِ شعراء آخرين في الزَّمان وفي المكان نفسه المغرب والأندلس وقد كسوا قصائدهم حللاً جميلة في الوصف والتّشبيب وغيرهما من الأغراض التّي تملّكت الصَّدارة في ذلك العصر.

وإذا أراد الشَّاعر أن يتباهى بشعره عاد إلى تضميناته واقتباساته مع مراعاة التّناسب بين مقاصدها وأغراضها الشِّعريّة وأوزانها، فهذه الهيكلة كلُّها كان التّناص أبرز مشكِّلٍ لها؛ فهو مفتاح لدخول ذات الشَّاعر ومعرفة نوازعه، كما أنَّه مفتاح لولوج حقل القراءة الجادَّة لعوالم النّصّ الشِّعريّ.

إنَّ تناص الشَّاعر في نصوصه مع القرآن الكريم يُثبت الحالة النّفسيّة التّي يعيشها والحدث الواقع، ولذلك نلمس الهدوء في نفسيّة حازم والرَّتابة في أقواله فمن جهة المدح يستلهم كلّ النّصوص القرآنيّة الموحيّة بالاتّحاد والتّماسك والتّراحم، كقوله مثلا في قصيدة مدح فيها الخليفة المستنصر:

هُمْ رُحَمَاءُ لِلْمُطِيعِ وَهُمْ ذَوُو قُلُوبٍ عَلَى الْعَاصِي غِلَاظٍ أَشِدَاء

كثيرا ما وظَّف الشّاعر - حازم القرطاجني- القرآن حجَّةً بالغةً، وبذلك نلمح قوَّة الوازع الدِّيني عنده، فلقد اشتمل بيته على تناصين وطَّد بهما مدحه للخليفة، فالأوّل مأخوذ من قوله تعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ﴾[4]، وفي هذا يشبِّه الشَّاعر حازم القرطاجني الخليفة وحاشيته بأصحاب النّبيّ صلَّى الله عليه وسلَّم في تراحمهم وتعاطفهم إلاَّ أنَّ هذه الرحمة لا تشمل جميع الخلق بل المطيع منهم للخليفة وأوّلاده، وفي هذا البيت رسالة ضديّة يُفهم من خلالها أنَّ عيون الأعداء مترصِّدة بالخليفة لذلك لن تشملهم رحمته في القصاص، وفي الشَّطر الثَّاني يشبههم بالملائكة وفي هذا يتناص مع أيّة أخرى وهي قوله تعالى: ﴿عَلَيهَا مَلَائِكَةٌ غِلَاظٌ شِدَادٌ﴾[5]. ففي هذه الآيّة تنويه بقوة ملائكة العذاب في تعذيب المنافقين والكافرين ممن عصوا الله جلَّ جلاله وتقدَّست أسماؤه، إلا أنَّ للتناص هنا التّفاتة حجاجيّة أكثر منها فنيّة، حيث قدَّم الرَّحمة على

الشِّدة عكس الآيّة الأوّلى، ولتهويل الأمر وتعظيمه استدعى صورةً أخرى تعظّم العقوبة والجزاء على العاصي كالملائكة تماما في غلظتها وشدَّتها. فقد انطلق الشَّاعر من استراتيجيّة إقناع مارسها على متلقيه ليكسب خطابه قوة إقناع عبر نصٍّ يُوَفِّر له سلطةً عليا على المتلقّي، ومن خلاله ينقل البطل موقِفا تليينيًّا يُسهل عن طريقه تمرير محتوى الرِّسالة [6].

وهذا النّوع من التّناص اعتنى به حازم في كتابه المنهاج وهو بصدد تقصِّي الشِّعريّة في الشِّعر من قبيل التّضاد أو اختلاف الأشطر وإتِّفاقها في تأديّة المعنى وصياغته الفنيّة، وقد اتَّخذه ركيزة في توسيع المعاني فيقول:" وهي المعاني التّي قلّت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها فما كان بهذه الصِّفة فلا تسامح في التّعرض إلى شيء منه إلاَّ بشروط: منها أن يرُكِّب الشَّاعرُ على المعنى معنى آخر ومنها ما يزيد عليه زيادةً حسنةً، ومنها أن يَنقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه؛ ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأوّل، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأوّلى" [7].

ولعلَّ حازم من خلال تقسيمه هذا يعيد نفخ الرُّوح في قضيّة ظننا أنَّها انتهت مع "عبد القاهر الجرجاني" (ت: 471هـ)، وهي قضيّة اللَّفظ والمعنى، إلاَّ أنَّ ناقدنا الشَّاعر استطاع أن يكشف عن حقيقة توصَّل لها الباحثون، وهي أنَّ التّناص يشمل المعاني في تسلسلها وفي الموقف الَّذي تستدعيه إضافة على قدرة الشَّاعر ومهارته في تصريفها وإعادة انتاجها، وهو ما جعل كلام حازم القرطاجني يأخذ مفهومين أوّلهما الوقوف على إبداعيّة النّص المتنَاص معه وثانيهما الاهتمام بوظائفيّة النّص مثلاً " ما نتج عن شاعرٍ عباسيٍّ ليس إعادة انتاج لشاعر أندلسيٍّ، وأنَّ أيّ شاعرٍ لا تسير إعادة إنتاجه على وتيرة واحدة؛ وإنَّما تُكيَّف بحسب المُخاطَب وظروف إمكانيّة الانتاج" [8].

وعليه فإنَّ التّناصَ عند حازم متعلِّقٌ بالمقصديّة ومراعاة أحوال المخاطبين أو الاهتمام بالجانب التّواصلي المؤدِّي إلى الإقناع، هنا درس حازم التّناص باعتباره

وسيلةً حِجاجيّة تصلح للإقناع، وللدَّلالة أكثر نتمثَّل قوله في القصيدة التّي يمدح فيها الخليفة المستنصر:

يَقِـلُّ لِمَـا يَـأْتِي مِـن الفَـتْحُ مـا أَتَـى فَكَـمْ جَـادَ وَبْـلٌ بَعْـدَ طَـلٍّ وَأَنْـدَاءِ

ممَّا يُرَى عن هذا البيت أنَّ عَجُزَه مأخوذ من آيّة قرآنيّة وهي قول الله تعالى: ﴿**فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلٌّ**﴾[9]، وفيه عبّر عن شجاعة هذا الملك الَّذي قلَّ الفتح والنّصر قبله، لكن مع مجيئه كَثُرتِ الفتوحات والانتصارات، فكان لها كما كان الوبل للطَّلِّ، وهذا البيت يجعل متلقيه يستصيغه؛ إذ لا وجود لخلل أو هفوة تجعله يردُّه فالكلام فيه مشدود ومرصوف ومحكَّم منطقيًّا وتتابعيًّا.

وكأنَّ الشَّاعرَ هنا أخرص المتلقِّيَ جاعلاً إياه أبكما لا قدرة له للمجادلة بما أنَّ الحجَّةَ قائمةٌ على التّناص القرآنيّ الَّذي يُحدِث الأثر في نفسيّة المتلقِّين ومتذوقي الشِّعر، فقيام الآيّة على الاختيار فإنَّ الحركة في البيت تأخذ نمطيّة التّراتبيّة والتّتابع بمعنى أنَّ الفتحَ كان موجودا، لكن مع قدوم الخليفة كثُر وازداد، فهذا البيت دفاع للخليفة نفسه ونصرة له على أعدائه الَّذين يرفضونه ويرفضون حكمه عليهم، لتأتي الحجَّة دامغة تدحض أباطيلهم بقرينة[10]:

فَمَـا يعصـم الْأَعْـدَاءَ مِنْـكَ تَوَقّـلٌ بِعَلْيَـاءَ تَمْشِـي دُونَهَـا كُـلُّ عَصْـمَاءِ

وإذا نظرنا إلى بيت حازم السَّابق (**يَقِلُّ لِمَا يَأْتِي من الفَتْحُ ما أَتَى**)، نجده في توظيفه لهذا التّناص ينطلق من معاني قليلة–بادئ الأمر- إلَّا أنَّه يُروِّضها ويمنحها فنيّة، مزج فيها بين قوله وتضمينه فانساب الجمال وتضوَّع البيت بشعريّة وسحر بيانيّ لمسناه في عُجز البيت (**فَكَمْ جَادَ وَبْلٌ بَعْدَ طَلٍّ**)، واتَّسعت معاني البيت بعدما كانت سطحيّة في صدر البيت لتنقلب إلى صورة جميلة تحمل في أحشائها كل معاني الكثرة والخير والنّفع. وهذا التّناص هو ما ركَّز عليه حازم في شعره إذ يكون مصدر تكثيف دلاليّ قائم على حجَّة تتمثَّل في آيّة قرآنيّة أو شاهد شعريّ أو

مثلٍ كان معهودًا وهذا التّناص كما يرى بعض الباحثين ليس متاحًا لكلِّ الشُّعراء وإنَّما للمجيدين منهم كونه يضيف معنى جديدًا يزيد المعنى الأوّل، ويُقدِّم به المعنى في عبارة أشدُّ إحكامًا وأحسن بهاءً، من هنا تبدأ دائرة التّناص في النّقص والانحصار فتضيق شيئًا فشيئًا[11].

ولو لم يكن تعبير الشَّاعر في بيته بهذا الشَّكل كان سيدرج كلامه ضمن قسمٍ آخر ذهب إليه النّاقد في كتابه المنهاج، وهو تناص لكن يتساوى فيه جميع الشُّعراء، لأنَّه لا يصعب على الشَّاعر توظيفه كما لا يصعب على المتلقِّي فهمه وهذا نوع لم يوله حازم شديد الاهتمام لأنَّ معناه موجود تتدأوّله النّاس كـ:" تشبيه الشُّجاع بالأسد والكريم بالغمام. وهذا القسم لا سرقة فيه ولا حجر في أخذ معانيه لأنَّ النّاس في وجدانها ثابتة مترسِّخة في خواطرهم سواء ولا فضل فيها لأحد إلا بحسن تأليف اللّفظ. فإذا تساوى تأليف الشَّاعرين في ذلك فإنّه يسمى الاشتراك، وإن فَضُلت فيه عبارة المتأخِّر عبارة المتقدِّم فذلك الاستحقاق لأنّه استحق نسبة المعنى إليه بإجادته نظم العبارة عنه، وإن قصر فيه عمن تقدَّمه فذلك الانحطاط"[12].

فمن هذا الرَّأي يمكننا استكشاف العلاقة الوثيقة بين التّناص وطرق تشكيله من قبل الشُّعراء وإن كان نوعًا لم يحظ بنظرٍ دقيق لعموميته وسهولته، ولكي نُثبتَ مدلول هذا النّوع نأخذ قول حازم القرطاجني[13]:

هُــو النّــورُ نُــورُ اللهِ متَّحِــدٌ وَإِنْ تَعَــدَّدَ في شَــتَّى عصــوُرٍ وَأَنْحَــاءِ

هذا التّناص مأخوذ من قوله تعالى: ﴿اللَّه نورُ السَّمَوَاتِ وَالْـأَرْضِ)[14]، وهو لا يخرج عن دائرة العموميّة والتّعارف، فأيّ متلقٍ يعلم أنَّ الله نورٌ، وأنَّ كلَّ نور في مشارق الأرض ومغاربها هو نور الله، فهذا البيت شهادة وُظِفَ كحجَّة تُذعِن الخصم، فقد جاء بعد وصف ومدح كانا في حاجةٍ إلى تثبيت فلجأ إلى هذا التّناص الدِّيني.

تتحقَّق القيمةُ الحِجاجيّة للتَّناص في الإقناع الَّذي ينجر وراءه؛ إذ يحسّ المتلقِّي بالإثارة التّي يريد الشَّاعر إيصالها له من خلال رسالتّه، ولذلك تكون الحجَّة باستدعاء النّصوص الغائبة أقوى في النّفس تأثيرًا ومتعةً، وهذا ما حرص عليه حازم القرطاجني وقد سبقه نقاد متأخرون ❖عليه في الزَّمن وبه كان الحكم على جودة القصائد من أخرى، ليكون الأقدرَ على تشكيل نصِّه مبنى ومعنى هو الشَّاعر الفحل، وبه لن يكون؛ فلم يكن- الشَّاعر آنذاك- سباقًا إلى القول وإنَّما كانت له ميزة الإخراج وإعادة البناء، هذا مالا ينفصل عن جوهر الدِّراسات البلاغيّة الحديثة، التّي سعت إلى ردّ الجانب الازدواجي للتَّناص (المتعة/المنفعة) وتخليصه من نظرة بعض النّقاد القدامى، فقد ولَّت قضيّة السَّرقات الأدبيّة وأصبح التّناص موطنَ الإبداع، ذلك أنَّ"الذّاكرة الشّعريّة بئرٌ طافحةٌ حتّى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسيّة و الواعيّة، ولا تتمّ كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصّة بخزينها المتلاطم؛ فهي ليست نتاجا تلقائيا، بل عملٌ يستندُ إلى خميرة من الخبرات و القراءات التّي تنتشرُ في ثنايا النّص، لتتجسّد بعد ذلك عبر مراياه المتشكّلة صياغة و أبنيّة و تقنيّات" [15].

فمثل هذه المواقف السَّائدة في ظل بلاغة الحِجاج هي ما جعلتِ الباحثين يجتازون قضيّة السَّرقات الأدبيّة، فبالحُجج بدأ التّفريق بين المصطلحات ونعتها بمسمياتها، وقد كانت أراء حازم بارزةً فيما وصل إليه البلاغيون ولا سيما الغربيون منهم. وإذا كان الأمر بهذا الشّكل نفهم أنَّ "حازم القرطاجني" في آرائه حول التّنَّاص يحترم نظام الطَّبقات؛ إذ نجد طبقة العامّ وطبقة الخاصّ وطبقة خاصّ الخاصّ وفيها يكون " ...كلَّ ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير؛ وهذه هي المرتبة العليا في الشّعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغايّة القصوى من ذلك، لأنَّ ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشّعر سرّا لطيفا"[16].

وهذا النّوع قلَّما تتدأوّله ألسنة الشُّعراء لصعوبته، ومن أجاد فيه استحكم قوَّة التّفاضل على غيره ممن ينظمون الشِّعر، فأن يُولِّد الشَّاعر معنى غائرًا في نظمه دون أن يأخذ لفظًا من ألفاظ سابقيه، ولصعوبة هذا النّوع نسب حازم صفة العقم لهذا النّوَّع من المعاني؛ لأنَّها " لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، فلذلك تحاماها الشّعراء وسلموها لأصحابها، علما منهم أن من تعرض لها مفتضح"[17]. وعلى هذا الكلام يَبني حازم حالة أخرى من التّناص المعانق للتَّواصل والحِجاج بطريقة يصعب على الفكر استيعابها فأن تطَّلع على الشّيء وتقاربه بمعنى آخر يضاهيه في المعنى شيء صعب إذا لم تكن ملكةُ الشَّعرِ عند الشَّاعر قويّة وهنا ينفتح الكلام على الاستلزام الحواريّ الَّذي يتطلَّب تأويلا وإعادة نظر، وقد تنأوّل الشَّاعر هذا النّوع في شعره؛ حيث يقول[18]:

بكُـــــمْ أَتمَّ اللهُ أنْـــــوَارَ الهُـــــدى إذ حَاوَلــتْ أيْــدِي الْعِــدَا إِطْفَاءَهــا

لا يزال الشَّاعر في مدحه يعدّد مناقِبَ ممدوحه الملك، وبذلك يستدعي كلَّ الصِّفات التّي تقرّب هذه المناقب وتجعلها ظاهرة للعيان، ويطرق أبواب كلِّ بيان ليجد ضالتّه في قوله تعالى: ﴿يُرِيدُون لِيُطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأفواهِهِمْ واللهُ مُتِّمٌ نُورَهُ ولو كَرِهَ الْكَافِرُون﴾[19]. إلاَّ أنَّ البيتَ الشِّعريّ يُعاكس مضمونَ الآيّة إذ شهِد له الشَّاعر باكتمال النّور وانتشار تعاليم الدِّين في كلِّ الأمصار، وهذه نتيجة مسبقة دالة على حركةٍ فعليّة سادت هذا الاكتمال قد تمثَّلت في العجز الثّاني من البيت بالفعل (حاوّلت)، إلاَّ أنَّ الله تعالى بدأ كلامه بثبوت الفعل(يريدون) وهذا سبب لترقُّب نتيجتين هما: والله متِمٌّ نورَه والثَّانيّة ولو كَرِه الكافرون، أيّ أنَّ الشَّاعر استقى المعنى وأعاد رصفه وتنظيمه وقلبه وإخراجه من جديد. وهذا مطلوب من الشَّاعر أو "مؤسِّس أي خطاب حِجاجيّ حيث يعي الفضاء الَّذي يتحرَّك فيه خطابه، ويعرف ضرورة الرُّموز المعبِّرَة عن انتماء متلقيه الثّقافيّ والاجتماعي فيوظِّفها بطريقة ذكيّة تمكِّن من الإقناع، والحمل على النّقيض"[20].

هنا بإمكاننا وصف هذا المبدِع بالإحترافيّ المُخمِّن الَّذي يضع في حسبانه كلّ الأشياء التّي يمكن من خلالها إقناع متلقيه، فتكون لحججه سلطةٌ في نصِّه، كيف وإن كانت هذه الحجَّة مستمِدَّةً من القرآن الكريم، وكلام ربِّ العالمين.

يتجاوز تناصُ الشَّاعر حازم في بيته الآنف بنيته الصُّغرى ويحأوّل من خلاله تأسيس نظرة شموليّة تدخل في تنسيق أبيات النّصّ ككلّ، وتبقي على شدّ خيط التّواصل للقصيدة، وقد سبقه تناصّ دينيّ قرآني آخر استهل به حازم إعجابه فبعد أن مدحَ الخليفةَ وأفاض عليه بدأ يتناسل هذا التّناص ويتوزَّع في الأبيات الأربعة الموالية يقول الشَّاعر[21]:

كـــفٌّ تَكُـــفُّ أذى العَـــدُوِّ، وَكَفُّـــهُ قَبْضًـــا وبَسْـــطًا للْعُفَـــاةِ رَجَاؤهـــا
بكُـــــمْ أَتمَّ اللهُ أنْـــــوَارَ الهُـــــدى إذ حَأوّلـــتْ أيْـــدِي الْعِـــدَا إطْفَاءَهـــا
إنَّ الإمامـــةَ غـــيرُ عادمـــةٍ بكـــم إعـــــلانَ دعوتهـــــا ولا إعلاءَهـــــا
ســـيكون في أخـــرى اللَّيـــاليّ ختمُهـــا بكـــم كمـــا قـــد كنـــتمُ إبـــداءَها
فـــلا أنـــت أكـــرمُ مُجْتَبـــىً مـــن صَـــفْوَةٍ ســـادت علـــى أَسْـــرِ الْعِـــدَا عَلْيَاءَهـــا
أَوْصـــــتْ لهـــــا آباؤُهـــــا بمكـــــارمٍ وفضـــــائلٍ أوصـــــتْ بهـــــا أبناءَهـــــا

تُحيل أبيات هذا المقطع على حدثٍ واحدٍ يتمثَّل في نُصرة الخليفة، وهو حدث تتزامن في تشكيله مجموعة من الأحداث بوحداتها الصُّغرى المشكِلة لوحدات كبرى ولذلك يبدأ كلامه بجزئيّة تخصّ هذا الملك وهي لفظة (كف)، المتكررة ثلاثة مرّات مترابطة الزَّمن لإفادة التّوكيد الموصِل للإقناع، حيث ذكر الكفَّ وعملها بلغة التّأديب ، وفي المقابل نجده يستعمل كلمة الكفّ بمعناها الثَّاني البذل والعطاء الَّذي جارى فيه قوله تعالى: ﴿ **وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَحْسُوراً** ﴾[22].و في مجاراته يتَّكئ على تناص ديني (قرآنيّ) أبين وأوضح وصوفيٌّ دال على سماحة الرّوح وعزَّة النّفس التّي لا تكون إلاَّ في العفو عند المقدرة، والمصطلحان المستعملان في ذلك مستلهمان من الحقل

الصّوفيّ، حيث يكون البسط في اصطلاح الصُّوفيّة "ضد القبض(...) ويريدون بالقبض غلبة الخوف، وبالبسط غلبة الرَّجاء على القلب، فإذا خاف الصُّوفي من وعيد الله كان قبضاً وإذا رجا صوفي وعد الله ونعيم الله كان بسطاً، ويرى بعض أئمة الصُّوفيّة أن الله تعالى إذا كاشف عبداً بنعت جلاله قبضه، وإذا كاشفه بنعت جماله بسطه"[23]. فالشّاعر في مقامه لم يستعملْ معنى الآيّة؛ وإنَّما إستعمل معنى الصُّوفي وهو إلى البسط أميل بقرينة (للعُفاة رجاؤها). وبهذا التّناص الموسَّع والحامل لحجَّة التّفنيد للشخصيّة أرسل الشَّاعر نظرته الشُّموليّة حول ذات الملك وهي ذات متعاليّة لا يكفيها وصف واحد أو تناص، وكأنَّ كلام البيت الأوّل يحمل بنيّة تمهيديّة استهلاليّة ليعضِّده بتناص آخر، يحأوّل تقريب المعلومة والضغط على المتلقّي للإذعان؛ أي إذا لم تنفعل بالتّناص الأوّل ستنفعل بالثَّاني وتعود لمعرفة الأوّل مذعنًا، وبذلك جاء النّصُّ ممزوجًا بتناصيين متناسبين وسياق القول.

كثَّف الشَّاعر الطَّاقة الحِجاجيّة للتَّناص وجعلنا نلمسها في الأبيات الأخرى ليأخذ التّناصُ حركةً شاقوليّة مستديمةً في القصيدة ككلّ متكاملٍ، إذ يبقى ذلك الخيط مشدودًا بلفظة (بكم) المتكرِّرة في الأبيات الثَّلاثة مع تغيير أمكنتها باستمرار مرة مع فعل، ومرَّة مع إسم، ثم نجد لفظة (بها) للدَّلالة على الخليفة وكأنَّه لا يُنسب شيءٌ إلاَّ إليه ليصل الحلقة في الأخير بمقابلتها في بيت واحدٍ جامعٍ مانع لكلِّ الخصال الحميدة التّي يمتلكها الخليفة.

التّناص التّاريخيّ: لجأ حازم القرطاجني في بناء قصائده إلى أنواع أخرى من التّناص كالتّناص التّاريخي الَّذي تطرَّق إليه في كتابه المنهاج، وهو من قبيل الكلام الخارجي الَّذي يستعين به الشَّاعر في ربط حالتّه بحالة تُشبِهُهَا من التّاريخ "على أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه فيحاكيه به أو يحيل به عليه أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم"[24]. وفي ضوء هذا الكلام تتبلور رؤيّة

الشَّاعر الشُّموليّة في ربط ما تجيش به ذاته وما وجد في المِتناص معه التّاريخي ليُوجِد لنا عالَمًا قديما في عالم حاضر آني تُجسِّده القصيدة في اللَّحظة ذاتها.

تبعا لذلك يكون النّصُّ الشِّعريُّ محاكاةً للتَّاريخ وفق مراحل يعمد الشَّاعر في ترتيب أحداثها حسب ما يستدعيه نصَّه الشِّعري أو المُستقبِل وكثيرا ما نجد في قصيدة من القصائد معالجة لأحداث معاصرة بمعطيات تاريخيّة قديمة وهذا الأمر ماكان له أن يكون في هذا النّصّ المُستقبِلِ لولا التّاريخ باعتباره" نصًّا مستقبَلا(بفتح الباء) وفي هذا مراعاة لما أصبح يُسمَّى بالتّبنين(Structuration) حيث تدخل جمل واحدة من نصٍّ تاريخيّ في عِداد سياقات التّاريخ المهاجرة، إلاَّ أنَّها تذعن لقوانين النّظم التّي ينتظم ضمنها كلام الشَّاعر"[25].

وقد فعَّل حازم القرطاجني هذا الكلام في شعره، متّخذا إيّاه أداة للحمل على الإقناع وتبرير المواقف التّي تعينه على مدح الخليفة المستنصر فيقول[26]:

يَـرَى كُـلَّ خَـافِي مقتـلٍ مِـنْ سِـنَانِه بعـــينٍ [كَزرقـــاء اليَمامـــةِ زَرْقَـــاءِ]

ففي هذا البيت استدعاء لشخصيّة تاريخيّة تطلَّبها سياق القول وتوظيفها للدَّلالة على سلطة الخليفة وما يمكنه أن يفعل بعدوه، كما رأت زرقاءُ اليمامة❖ قدومَ الجيش على بعد مسيرة بضعة أيام، يرى الشَّاعر عين اليقين أنَّ العقابَ واقعٌ بأعداء الخليفة لا محالة، وبهذا يكون قد أدرج خطابين في نصّ واحدٍ تناسبا مع القضيّة نفسها، فقد تساوى وزرقاءَ اليمامة في عمليّة النّظر والتّحذير وإن اختلفا معها فهو للكتابة أقرب وهي للنَّظر عيانًا أقدر، إلاَّ أنَّ النّتيجة واحدة.

كما نضيف أنَّ تناصَ الشَّاعر –هنا- حدس ورؤيا تنبُؤيّة لما سيكون وفي الأبيات الأوّلى فهمٌ لما حمل الشَّاعر على الجَزم، فبعد أن أحاط بمدحِ الخليفة جاء تناصه نتيجة مثبتة لما مهَّدَ له في المطلعين الأوّليين من النّصّ ككلّ. وتبقى من الملاحظات التّي نراها ونحن نحلِّل هذا التّناص الخارجيّ الوافد أنَّه لا يخلو من ذكر شخصيَّات أو مثل متعلِّقين بالتّاريخ كذاكرة للشُّعوب تحمل في ذاتها كلَّ ما حَدث

في عصور مضت، وبربط مسألة السَّابق باللاَّحق ينفتح الذِهن على مدونة جديرة بالدِّراسة والاهتمام.

يُكثِّف حازم في نصوصه الشِّعريّة - وخاصة في مقصورته- التّناص عبر استلهام الشخصيَّات التّاريخيّة التّي كان لها مجدٌ في الماضي وينسج على منوالها نصوصه الشِّعريّة، إذ يُحييها ويعيد نفخ الرُّوحُ فيها لخدمة مقاصد معيَّنة؛ إذ يتخذها أقنعةً يتحدَّث من خلالها فيوجَّه رسالتّه للمتلقِّي في إطار جديد مكمِّل لقضيّة قديمة مطروحة ومشابهةٍ لها في آن واحد، وللتَّمثيل نأخذ قوله من مقصورته[27]:

مِــنْ كُــلِّ مَــنْ يَعْتَــدُّ أَعْلَــى نِسْــبةٍ بِهَــا يُجَلَّــى أن يُقَــالَ: ابــنُ جَلَــا

عَمَد في هذا البيت الشَّاعر إلى توظيف شخصيّة تراثيّة كان لها الأثر البالغ في ترهيب النّاس(ابن جلا)، وهي شخصيّة الحجَّاج بن يوسف الثَّقفيّ، وبيته هذا مأخوذ من قول الشَّاعر سحيم بن وثيل *:

أَنَــا ابْــنُ جَــلاَ وطَلَّــاعُ الثَّنايَــا مَتَــى أَضَــعِ الْعِمَامــةَ تَعْرِفُــونِي

وقد أخذه الحَجَّاج وفتح به خطبته في الكوفة، ولذلك يُنسَب البيت للحَجَّاج لأنَّه أكسبه معنى آخر غير معنى سحيم بن وثيل بما يحمله من قوَّة وبلاغة وفصاحة تصاحبها أفعال، فكلما ذكرنا البيت استحضرنا شخصيّة البطش والقتل والشَّجاعة في نظر الضُّعفاء، لكنّ توظيفَ حازم القرطاجني الشَّاعر لهذه الشَّخصيّة ليست لمصادفة الحالة التّي يعيشها، أو لتبني القوَّة التّي فقدتها العرب بفكرة ما أحوجنا إلى الحَجَّاج؛ وإنَّما أحيت ذاكرته على زمن الحجَّاج الرجل الشُّجاع والأمير الَّذي لا يشقُّ له غبار، وقد وَجَدَ في زمانه رجالا هم أشدّ بطشا من الحجَّاج فيرى أنَّهم الأفضل منه والأنبل منه والأشجع، وعليه لو عاش الحجاج في زمنهم لتراجع عن أفعاله وأقواله ولما سطع نجمه معهم.

إنَّ جماليّة هذا البيت لم تكن في استدعاء هذا التّناص التّاريخي، وتوظيفه بل في الطَّريقة التّي وُظِّف بها هذا التّناص، إذ أبقى على رتابة التّواصل دون أن يشعر القارئ بوجود قطع أو انفصال فكان التّناصُ حجَّةً مساعدةً على تأييد الفهم لا للتَّسليم وإنَّما للتَّعزيز والتّرسيخ، أيّ أنَّ الشَّاعر في استدعائه لهذا التّناص لم يُرد منه التّقمّص، بقدر ما أراد منها زيادة الحجَّة الدَّالة على نبل أصحابه من خلال قوَّة الشخصيّة للحجَّاج في نظر القارئ، ومن يقرأ البيتين الأوّليين يتبصَّر صحَّة ما نرمي إليه. يقول الشَّاعر[28]:

وَقَـــدْ أَقَمْـــتُ لِلْعُـــلاَ صُـــدُورَهَا ... فَلَـمْ تَقِـفْ بِـي دُونَ أَعْجَـازِ الْفَلَـا

فِـي فِتْيَـةٍ مَـا لِـامْرِئٍ مِـنْهُمْ سِـوى ... كَسْـبِ الْمَوَاضِـي وَالْقَنَـا مِـنْ

مِـنْ كُـلِّ مَـنْ يَعْتَـدُّ أَعْلَـى نِسْـبَةٍ ... بِهَـا يُجَلَّـى أن يُقَـالَ: ابـنُ جَلَـا

وَكُـلِّ نِضْـوٍ فَـوقَ نِضْـوٍ قَـدْ رَعَـتْ ... مِنْـهُ الْفَـلاَ مَـا كَـانَ مِنْهَـا قَـدْ

تَعَرَّقَتْـــهُ الْحَادِثَـــاتُ والْسُّـــرَى ... فَـــآضَ كَالْغُصْـــنِ السَّـــلِيبِ

لقد ربط الشَّاعرُ كلامَه وأوثقه بهذا التّناص التّاريخيّ الَّذي مكّنه من بلورة تصوّر كامل في وصفه لشهامة ونبل تلك الجماعة، وتجسيدها في بنيّة النّصّ الدَّاخليّة فلا يستطيع القارئ أن يغيِّر حركة هذه الأفعال المرتَّبة ترتيبًا منطقيًّا كما أعاد تصحيح مفهوم لشيء كان معهودا ومتدأوّلا فيما مضى.

هنا يكون التّناص أداةً تبريريّة حجاجيّة لا يرتبط بشخصيّة الشَّاعر ولا بموقفه فحسب؛ وإنَّما يُؤتى به كإشارةٍ تاريخيّة تربطه بمتلقيه من جهة كما يُلمح إليها الشَّاعر- ويعاكسها وفقا لما يتطلَّبه موقفه الشِّعريّ من جهة أخرى.

ولعلَّنا بكلامنا هذا نتحدَّث عن نوع من أنواع تداخل التّجارب وتضمينها من لدن حازمٍ، فبالقديم يمكننا بناء تصوّر جديد للواقع، فقد رأى الشّاعر في أصحابه الفضل والشَّهامة أكثر مما كانت موجودة عند الحجَّاج وهو في تفضيله هذا ارتكز إلى

معيار الأخلاق والنّبل الّذي غُرِس في العرب؛ وبالتّالي لم تكن للشخصيّة المستدعاة مساحة كبيرة في نصّه فقدِ اتّخذها كحجّة للقوّة المتجسِّدة في كلمة تبنّاها شخص لا غير(الحجّاج)، ثمّ ما لبث و غيّر المنسوب إليها، ولو استدعى الشّاعر شخصيّة تاريخيّة أخرى لكان لها نفس شعريّ حثّ سامعيه على استصاغته وأخذ العبرة منه وقد استغل حازم في مقصورته شخصيّة عُرِفت بالدّهاء والحكمة وهي شخصيّة عمرو بن سعيد بن العاص❖ التّي اتّحد معها لبث رسالتّه، يقول حازم[29]:

وَلَـــوْ غَـــدَا مُسَـــاعِداً لِقَوْمِـــهِ فِـي الـرَّأْيِ عَمْـرُو بْـنُ سَـعِيدٍ لَنَجَـا
وَلَـــمْ يَقُـــلْ صَـــقْرُ بَنِـــي أُمَيّـــة إِذَا صَـادَهُ كَيْـداً لَـهُ أَطْـرِقْ كَـرَا

ينقلنا الشّاعر من خلال هذين البيتين إلى فضاء تاريخيّ آخر يتمثّل في السُّلطة والسِّياسة العربيّة وما يفرضانه على شخصهما من التّحكم والسّيطرة على الأمور بعقلانيّة وروي وتدبّر، واللُّجوء إلى المسالمة والمسامحة والابتعاد عن الكذب والحيل فلا سبيل للنّجاة إلاّ اتباع سبل الصِّدق، والقصّة التّي اختارها الشّاعر تجمع كلّ هذه الأشياء وكيف كانت عاقبة عمرو بن سعيد عندما لجأ إلى الحيلة، فالحجّة هنا مستوحاة من تاريخنا العربيّ وموجّهة إلى أناس يعلمون حقيقة هذا التّاريخ وقد أتى بها الشّاعر للتّذكير والعبرة من الأحداث السّابقة وتحذيرهم من الأحداث اللاحقة فالخيانة والحيلة ما دخلا سريرة شخص إلاّ وعجلا بنهايته.

إنّ اتّكاء الشّاعر في تقديم نصائحه على مرجعيّات التّناص التّاريخيّ، أكسب شعره حجيّة وقيمة دلاليّة خصوصًا إذا كانت المواقف واحدةً، فالتّاريخ بالنّسبة لحازم دليل يُرجى من خلاله الكشف عن حقيقة الواقع، فيكون بمثابة الحجّة التّي يستند إليها والمرجع الّذي يحيله على حقيقة الأشياء.

وأحيانا نجد تكثيفا لشخصيات تاريخيّة متسلسلة حسب الأحداث، يُلقيها الشّاعر في نصّه كتأييد للبيت الأوّل وإكمال للفهم، فبعدما أدرج حازم شخصيّة عمرو بن سعيد ضمّنها وشخصيّات أخرى وبهذا المدلِل استطاع حازم أن يحذِّر

أصحابه على النّقائص التّي تعثَّر بها البعض وذكرها التّاريخ، كما حفزهم بحجج أخرى تثبت شجاعتهم وقدرتهم على التّصدّي للعقبات والعراقيل، فيذكر شخصيات بطوليّة تفنَّنت في ذلك كصقر بني أميّة وما تحويه الدّلالة السِّيميائيّة لكلمة الصَّقر، وقد أردفها بلفظة أخرى الكرا؛ ولعلَّ في ايرادفه لهاتين الكلمتين غايّة فمرات تكون للحجَّة حجَّة أخرى تثبتها معنويًّا، ولو كان التّعبير بكلمة اللَّيث مع الكرا لفسد الكلام.

ممَّا نلاحظه في مقصورة حازم أنَّه لا يثبت في توظيفه للشَّخصيات أمام شخصيّة واحدة، وإنَّما يستدعي ما تخدمه في مرحلة فقد" يجد الشَّاعرُ أنَّ ما يلائم تجربته من ملامح الشَّخصيّة المستعارة ليس هو صفاتها المجرَّدة، وإنَّما بعض أحداث حياتها وربَّما استدعى الشَّاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتَّعبير عن دلالات تجريديّة ولكنَّه يستخدم في التّعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشَّخصيّة أو ذاك الحدث[30]" إذ سرعان ما يغيرها ويبقى على تلك الحادثة التّي يحأوّل تقديمها للقارئ، حيث باندماج كلّ هذه الشَّخصيات نجد ترابطًا يجمع الأوّل بالأخير حسب الأحداث وهذه ميزة إبداعيّة نلمسها في شعر هذا الشَّاعر المتديَّن إلى حدّ بعيد.

اطَّلع حازم القرطاجني على الموروث الشِّعريّ ، ونسج على منواله قصائد حاكى فيها شعراء سبقوه في الزَّمن، وقد اتَّخذه حجةً يبث من خلالها أقواله، وهذا التّناص سمَّاه بعض النّقاد بـ:

التّناص الأدبيّ: يتعلق هذا النّوع من التّناص بالمثل والحكمة ويُؤتى به للاستشهاد وتقديم الحُجَج والبراهين القاطعة، وقد وصفه حازم في منهاجه و "بحثه فيما استند إليه من حكمة أو مثل على أن يردف معاني كلامه بها مضمنا لها بالجملة أو مشيرا إليها على جهة استدلال أو تعليل أو نحو ذلك"[31]. أي أنَّه ينطلق من ألفاظ موجزة، ولمحات دالة لبناء نصٍّ، يكون المثلُ محورَه الَّذي يقوم عليه، فقد يهذر المبدِع ويطيل الكلام ولن يحصل من وراء ذلك فائدة، وقد يلجأ إلى مثلٍ يُفهِم

السَّامعَ فيختزل مسافات طويلة ويخترق قلب السَّامع بسهوله وكثيرا ما عوَّل الشُّعراء في تدبيج قصائدهم على أمثال وقد اتّخذوها حجَّةً قيلت وقُبِلت وسار على خطاها الأوائل، والمثل لا يكون إلاَّ حجَّة صادرة عن ذات عاشت تجارب الحياة. هذا ما بيَّنه "شايم بيرلمان"(Ch.Perlman) وصنَّفه في زاويّة" الحُجج التّي تؤسِّس بنيّة الواقع؛ وهو عنده صورة من صور التّكامل والاتحاد بين المُخاطب والمستمع"[32].

هذه الصِّفة هي ما جعلت حازم القرطاجني يركِّز عليها باعتباره نوعًا من الحجج التّي لها ارتباط وثيق بالواقع، فلا تتأسّس عليه ولا تُبْنَى عليه؛ وإنَّما هي التّي تبنيه وتكون سببًا في نشأته" أو على الأقل تكمِّل وتظهر ما خَفِي من علاقات بين أشيائه أو تجلِّي مالم يتوقَّع من هذه العلاقات، ومالم ينتظر من صلات بين عناصره ومكوناته"[33]. وإذا كان الأمر كذلك أصبحنا أمام لبنة بناء للواقع هدفها إقامة مشابهة بين ما كان و الحالي الموجود من خلال مقدِّمات والوصول إلى نتائج ثمَّ البرهنة عليها. وبهذا الكلام نقف على شيء آخر انتبه له النّقاد فأن ينطلق المُخاطِب من كلام خاصّ (جزء)ويعمِّمه(الكلّ) ليضمن به عمليّة الإقناع أمرٌ يستحقّ العناء والتّضحيّة ولأجله يدخل المثل مجال الحِجاج الاستقرائي فيكون كما يرى محمَّد العمري: "استقراء بلاغيّ، وحجَّة قائمة على المشابهة بين حالتّين في مقدمتها ويراد استنتاج نهايّة إحداهما بالنّظر إلى نهايّة مماثلتها"[34]. وإذا ما كانت هكذا فسيكون القياسُ عنصرًا هامًّا في تشكيل هذا النّوع من الحجج، ومن الأمثلة التّي ساقها الشَّاعر حازم القرطاجني نذكر[35]:

كجنَّـــةِ الخُلـــدِ تَسُـــرُّ مَـــنْ رَأَى فَيَـــزْدَرِي الخُلْـــدَ وَسُـــرَّ مـــن رَأَى

حُسْـــنُ الْبِلَـــادِ كُلِّهَـــا مُجْتَمِـــعٌ لَهَـا و"كـلُّ الصَّـيْدِ فِـي جَـوْفِ الْفَـرَا"

اشتمل البيت الثَّاني على مثل عربي قديم(كلُّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الفَرَا)❖، وفحواه إذا أخذ الواحد شيئًا عظيمًا فكأنَّه أخذ جميعَ الأشياء التّي تصغره تماما مثل ما

حصل مع الصَّيادين، ليفضَّل من اصطاد الفريسة العظيمة وإن كانوا سواء في الصَّيد. وقد جاء الشَّاعر بهذا المثل في مدحه للخليفة المعتصم؛ وهو مثل مرتبط بالبيت الأوّل ارتباطًا وثيقًا فبدأ كلامه بالحديث عن جنة الخلد التّي أعدها الله للمتَّقين من عباده الَّذين يسرّون بالنّظر إليها، وبالقياس مع الدّنيا يرفض الواحد قصر الخلد الَّذي بناه أبو جعفر المنصور، ولذلك احتقره المعتصم وازدراه، ولم يسكن فيه، مبقيّا على حركيّة الجمال المتجسِّدة في لفظة السُّرور، فاتَّخذ مكانا من العراق سمّي بسامراء.

ثمّ إنَّ البيتين يصدران عن حركتين؛ حركة صاعدة تتمثَّل في السَّكن والتّوطّن وهي حركة اختلاف بين جنة الخلد وقصر الخلد، وبين حركة أخرى متَّفقة في الجمال تسرُّ من رأى وسرّ من رأى، فالمقدمة واحدة تؤدّي إلى نتيجة واحدة أيضا بحجَّة متعارف عليها، ليكون المعنى منهما أنَّ المعتصمَ بنزوله مدينة سامراء يملك كلّ أراضي العراق وما فيها من مبانٍ وقصورٍ وعمرانٍ، وكلّ العباد تبعًا لحكمه.

هكذا، تبرز حجَّة المثل في هذين البيتين، وبه كان بناء كلِّ النّصّ مادام أنّ الحالةَ حالةُ مدحٍ، ومن خلاله يُفهم مقصود الأبيات، فقد انطلق حازم من شيء خاصّ يتعلق بالمكان والمأوى ليصل إلى شيء عامّ هو البلد ككلّ من خلال بعض الألفاظ الحاملة للدلالة (جنّة الخلد، الخُلْدِ، سرّ من رأى)، أو انطلق من المفردة الواحدة (جنة الخلد) ليصل إلى الجمع (البلاد كلِّها، مجتمع لها)، فكما يسرّ الصالحون بدخول جنَّة الخلدِ تأسر سامراء قلوب زوارها أو القاطنين بها، فكلهم يشدون الرِّحال إليها لأنَّها بلدُ الخليفة والحكم.

يتنأوّل الشّاعرُ المثلَ كحجّة تدعّم الفهم وبه يبني الواقع، من خلال الفعل الّذي يؤديه في النّصّ حيث يوطِّد العلاقة بينه وبين القارئ الَّذي يعود إلى التّراث ويتقصّى حركته، ويقيسها مع الفكرة التّي تبنَّاها الشَّاعر فتظهر تلك الجماليّة المشعَّة بين الاستحضار والواقع، فترتسم الصّورة عيانًا، ولهذا أقحم حازم المثل في بعده الحِجاجي الممثِّل لـ: "زبدة الحديث ونتيجته، وجوهر الأمر وخلاصته والقول الفصل

المقبول كحكم نهائي في أكثر الأمور"[36]، وأحيانا يَستحضر الشَّاعر عدداً من الأمثال لتوسيع دائرة الحِجاج في النّصّ، فنجد لكلّ شطر مثل، وكلّ مثل ينمّي مفهوماً آخر حتَّى تُفهم الرسالة، ويكتمل فهمها، فيحقّق النّصُّ الجمالَ والإقناعَ وهو ما تحدَّث عنه حازم في منهاجه وضمَّنه شعره؛ إذ يقول في بعض قصائده[37]:

وَلَـــمْ تُقَصِّـــرْ مُهْجَتِـــي فِـــي الْجِـــدِّ،
قَصَّـــرَ بِـــي جَـــدٌّ إذا شِـــئْتُ أَبَـــى
يـــا زمنًـــا حفَـــا المُنَـــى مـــن بعـــدِمَا
قـــد كـــان وَالَـــى البِـــرَّ منـــه واخْتَفَـــى
قَـــدْ" بَلَـــغَ الحِـــزَامُ طُبْيَيْـــهِ"، وقـــد
أَفْـــرَطَ حتَّـــى "بَلَـــغَ السَّـــيْلُ الْزُّبَـــى"
أَنَأَيْـــتَ - يَـــا دَهْـــرُ- الْمُنَـــى مِـــنْ
أَدْنَيْتَهَـــا، فَمَـــا عَـــدَا عَمَّـــا بَـــدَا؟

يَغلب على هذه المقطوعة الطَّابع المثلي، إذا يحأوّل حازم من خلاله إيصال شيء للقارئ فيبدأ بيته الأوّل بالنّفي والمحأوّلات حتَّى تذلَّل الصِّعاب أمامه، فهو لم يقصِّر في الطَّلب والاجتهاد، وإنَّما قصَّر به البحث فلم يساعده، وبالتّالي ليس العجز منه ولا اللَّوم عليه. ثمَّ يتحدَّث في البيت الثَّاني عن الزّمن الَّذي حال بينه وبين المُنَى، فجاء بعكس ما تمنى فقد أعطاه مدَّة ثم منعه أو كما قالتّ العرب "حفوت الرَّجل من كلِّ خير أحْفُوه حَفْوًا إذا منعته منه، بعد أن أعطيته"[38] وقد طال هذا الإحفاء إلى درجة ضاق بها الشَّاعر الَّذي بدأ يشتكي ويتشبَّث بالأدوات اللُّغويّة التّي تُعينه على تحمّل هذه الأزمة وتخطيها، ولعلَّ الرِّسالة هنا لصنف من النّاس من فتح عليهم الله تعالى بالرّزق، ثمَّ بدأت تضيق عليهم.

وما كان أمامه إلاَّ توظيف المثل لتهدِئة نفسه وفضح هذا الزَّمن فقال(**بَلَغَ الحِزَام طُبْيَيْهِ**)، ويشير به إلى تجاوز الأمر الحدّ وانتهى في الشِّدة إلى الغايّة[39] ثمَّ

أضاف إليه مثلا آخر (**بَلَغَ السَّيْلُ الزُّبَى**)، وكأنَّ شحنةَ المثل الأوّل غير كافيّة لوصف الحالة التّي عهدها وتماشى معها، فأضاف المثل الثَّاني المشهور الَّذي فعَّمه بطاقة حجاجيّة أخذها من الأوّل وضاعَفها بالفِعل (أفرط). ثمَّ ينفتح البيت الرَّابع على اللَّوم لهذا الزَّمن الَّذي بدأت عطاياه تظهر ليصدّه بمثل آخر يحمل حجَّة استخفاف واستهزاء في قوله: (**فَمَا عَدَا عَمَّا بَدَا**)[40]، وهو مثل يحمل سؤالا ويطلب التّبرير فقد ظهر منك ما ظهر، فما الَّذي صرفك عن فعله الآن.

إنَّ ارتكازَ حازم على حجة المثل في بناء نصِّه هو ما أكسب نصَّه جمالا ووضوحًا وإقناعًا ونجاحًا، وما ذلك إلاَّ خدمة للقارئ الباحث عن الحقيقة التّي سبقه فيها الأوّلون، وما أمثالهم إلا تجارب مصقولة محبوكة حدثت لهم، وتعودوا على مجاراتها، وعليه كان المثلُ جزءاً من التّجربة سواء الأدبيّة أم الشَّعبيّة إذ العبرة في النّتيجة التّي تنجرّ من ورائه، وليست في طريقة التّوظيف التّي تعود إلى فنيّة الشَّاعر نفسه، هذا ما خلُص إليه حازم متفرِّدًا له بقوله: " وقد يتصرف المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأوّلى. وقد تختصر العبارات عن الأمثال فيورد منها في البيت الواحد المثلان والثَّلاثة. وقد يتمثل بالمثل على غير ما تمثل به الأوّل. فربما حسن موقعه من الكلام الثَّاني أكثر من حسنه في الكلام الأوّل. فإن كان موقعه في الكلام الأوّل أحسن عد مورده في الكلام الثَّاني مسيئا مقصرا"[41].

صفوة القول: هنا نعي سلطة الحجَّة المبنيّة على المثل، ومتى كانت في النّصّ حقَّقت الأبعاد الكبرى المتجذِّرة فيه. ودفعت القارئ إلى البحث والكشف عن هذا المخبوء وهو المسكوت عنه في هذا البيت الشّعريّ دون غيره، وكلّ هذه الوسائل آليات وتقنيات يستعملها الشّاعر في الدّفاع عن قضيته التّي يحأوّل تثبيتها في ذهنيّة الآخر، كما أنَّها مسوِّغات تضمن للطّرف الأخر المتعة واللَّذة ليعي أنَّه ليس مع نصّ مغلوق جاف، وإنَّما مع نصّ مفتوح خالدة ينفتح على فيض دلاليّ ماتع غائر، وهذا لم يكن ليوجد لولا تقنيّة التّناص التّي فعَّلها الشّاعر وطوّر مفاهيمها وحركيّتها.

المصادر والمراجع:

المؤلفات:

- أبو الحسن حازم القرطاجني الدِّيوان. تحقيق: عثمان الكعاك. دار الثَّقافة، بيروت لبنان، 1964م.
- أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي. مروج الذَّهب ومعادن الجوهر. مراجعة: كمال حسن مرعي. المكتبة العصريّة - بيروت لبنان، ط1؛ 2005ه،1425م ج 3.
- أبو القاسم محمَّد الشَّريف البستي رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة. تح:محمَّد الحَجوي. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، المملكة المغربيّة؛ 1418ه 1997م، ج3.
- أبو جعفر محمَّد بن جرير بن يزيد بن غالب الطَّبري. تاريخ الطَّبري (تاريخ الرُّسل والملوك). تح: محمَّد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف، مصر، ط2؛ (د.تا)،ج1.
- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمَّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3؛ 1986م.
- ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشّعراء. شرح: محمود محمَّد شاكر. دار المدني، جدَّة، (د،ط)، (د.تا)،ج2.
- حسن الشَّرقاوي. ألفاظ الصُّوفيّة ومعانيها. مؤسَّسة مختار للنَّشر والتّوزيع القاهرة، ط1؛ 1987م.
- ساميّة الدّريدي. الحِجاج في الشِّعر العربيّ بنيته وأساليبه. عالم الكتب الحديث. الأردن، ط1؛2011م.
- علي جعفر العلاق. الشّعر و التّلقّي(دراسة نقديّة) . دار الشّروق للنّشر و التّوزيع عمان، الأردن؛ ط2، 2002.
- علي عشري زايد. استدعاء الشَّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر. دار الفكر العربيّ، القاهرة؛ 1417ه، 1997م.

- محمَّد الحبيب بن الخوجة. قصائد ومُقَطَّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني. الدَّار التّونسيّة للنَّشر والتّوزيع، تونس؛ 1972م.
- محمَّد العمري. في بلاغة الخِطاب الإقناعي(مدخل نظري لدراسة الخَطابة العربيّة الخَطابة في القرن الأوّل أنموذجاً). أفريقيا الشرق، المغرب، ط2؛ 2002م.
- محمَّد مفتاح. ديناميّة النّصّ (تنظير وإنجاز). المركز الثَّقافي العربيّ، الدَّار البيضاء، المغرب؛ 1987م.
- أبو هلال العسكري. جمهرة الأمثال المؤلف. تح: محمَّد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش. دار الفكر - دار الفكر، ط2؛ 1988م، ج 02.
- يوسف إسماعيل. الجامع في الأمثال العاميّة الفلسطينيّة ويليه الكنايات العامَّة. الأهليّة للنَّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1؛ 2002م.
- Traité **de l'argumentation** : la nouvelle rhétorique. Chaïm Perelman; Lucie Olbrechts-Tytec .P ،240

المقالات:

- الحسن بواجلابن. "التّناص من منظور حازم القرطاجني". مجلة جذور السَّعوديّة، ج 12، مج 07؛ 1424ه، 2003م.
- عبد النّبي فرحان. "وظيفة التّناص الحِجاجيّة والتّأثيريّة في مقامات الحريري". ضمن كتاب الحِجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة). إشراف: حافظ اسماعيل علوي. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن، ط1؛ 1431ه 2010م، ج: 02.

الهوامش:

[1]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3؛ 1986م، ص: 196.

* - و هذا ما نقصده بالقيمة الحجاجيّة للتَّناص؛ إذ هي الدَّور االبارز الَّذي يلعبه التّناص بحجج معيَّنة يشترط فيها الثُّبوت والصِّحة في النّصّ وذلك خدمة للمقاصد ومراعاة لأحوال المخاطبين، إذ هي مناط الإقناع وبها يكون الفهم في استقراء النّصّ. من هنا يكتسب التّناص بعدًا حجاجيًّا لا يكمن في الاستلهام فقط؛ وإنَّما يتعداه إلى الإفهام أو الإقناع بشحن المعنى وإخراجه في أبهى حلله حتَّى يوهم أنَّه وُجد أوّل مرَّة وبه يكون التّسليم.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني. الدِّيوان. تح: عثمان الكعاك. دار الثَّقافة، بيروت لبنان، 1964م ص: 01.

[3]- سورة النّور.الآيّة: 35.

[4]- سورة الفتح، الآيّة: 29.

[5]- سورة التّحريم، الآيّة: 06.

[6]- ينظر: عبد النّبي فرحان. "وظيفة التّناص الحِجاجيّة والتّأثيريّة في مقامات الحريري". ضمن كتاب الحِجاج مفهومه ومجالاته (دراسات نظريّة وتطبيقيّة في البلاغة الجديدة). إشراف: حافظ اسماعيل علوي. عالم الكتب الحديث. إربد، الأردن ط1؛ 1431ه، 2010م، ج: 02، ص: 313.

[7]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 193.

[8]- محمَّد مفتاح. ديناميّة النّصّ (تنظير وإنجاز). المركز الثَّقافي العربيّ، الدَّار البيضاء، المغرب؛ 1987م، ص: 102.

[9]- سورة البقرة، الآيّة: 265.

[10]- أبو الحسن حازم القرطاجني. الدِّيوان. تح: عثمان الكعاك. ص: 03.

[11]- ينظر: الحسن بواجلابن. "التّناص من منظور حازم القرطاجني". ص: 146.

[12]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 193.

[13]- أبو الحسن حازم القرطاجني. الدِّيوان. تح: عثمان الكعاك. ص: 05.

[14]- النّور الآيّة: 35.

*- كصاحب الوساطة القاضي الجرجاني (ت: 392ه) .

[15]- علي جعفر العلاق. الشّعر و التّلقّي(دراسة نقديّة) . دار الشّروق للنّشر و التّوزيع، عمان، الأردن ط2، 2002،ص:131.

[16]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 194.

[17]- نفس المصدر ص: 194.

[18]- حازم القرطاجني. الدِّيوان. أبو الحسن تح: عثمان الكعاك، ص: 11

[19]- سورة الصَّف الآيّة: 08.

[20]- ساميّة الدّريدي. الحِجاج في الشِّعر العربيّ بنيته وأساليبه. عالم الكتب الحديث. الأردن ط1؛2011م، ص: 237.

[21]- أبو الحسن حازم القرطاجني. الدِّيوان. تح: عثمان الكعاك. ص: 11.

[22]- سورة الإسراء الآيّة: 29.

[23]- ينظر: حسن الشَّرقاوي. ألفاظ الصُّوفيّة ومعانيها. مؤسَّسة مختار للنَّشر والتّوزيع القاهرة ط1؛ 1987م، ص: 231، 232.

[24]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 39.

[25]- ينظر: "التّناص من منظور حازم القرطاجني". الحسن بواجلابن. مجلة جذور السَّعوديّة، ج 12، مج 07؛ 1424ه، 2003م، ص: 142.

[26]- أبو الحسن حازم القرطاجني. الدِّيوان. تح: عثمان الكعاك. ص: 05.

*- وهي إبنة رباح بن مرَّة الطسمي وكانت متزوجة في جديس، وعندما جاء حسان بن تبع ملك حمير لمهاجمة قومها، رأت جيشه على بعد مسيرة ثلاثة أيامٍ، فأنذرت قومها فلم يصدقوها، وكان حسان قد عرف قدرة الزرقاء على الرؤيّة من بعد، أمر جنوده أن يقطع كل منهم شجرة ويحملها على كتفه تضليلاً للزرقاء ففعلوا، وعادت الزرقاء تخبر قومها بمسيرة الأشجار القادمة عليهم، فكذبوها حتى داهمهم جيش حسان فأبادهم وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها ينظر: أبو جعفر محمَّد بن جرير بن يزيد بن غالب الطَّبري. تاريخ الطَّبري (تاريخ الرُّسل والملوك). تح: محمَّد أبو الفضل ابراهيم. دار المعارف مصر، ط2؛ (د.تا)،ج1. ص: 629، 630.

[27]- . أبو القاسم محمَّد الشَّريف البستي. رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورةتح:محمَّد الحَجوي. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، المملكة المغربيّة 1418ه، 1997م، ج3، ص:940.

- هو سحيم بن وثيل الرِّياحي مشهور في الجاهليّة والاسلام، جيِّد الموضع في قومه، شاعر خنذيذ(مجيد)، وقد جعله ابن سلام الجمحي في الطبقة الثّالثة من شعراء الإسلام. ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشّعراء. شرح: محمود محمَّد شاكر. دار المدني، جدَّة (د،ط)، (د.تا)،ج2 ص: 579.

[28]- أبو القاسم محمَّد الشَّريف البستي، رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة. تح:محمَّد الحَجوي.ص:933- 940.

- هو عمرو بن سعيد بن العاص بن عبد شمس بن عبد مناف ويكنى بالأشدق أمير من الخطباء كان ولي مكّة وقد قتله عبد الملك بن مروان سنة 70هـ، لطمعه بالخلافة التّي بايع عبد الملك عليها شريطة أن تكون له من بعده. ينظر القصة كاملة في كتاب أبي الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي. مروج الذَّهب ومعادن الجوهر. مراجعة: كمال حسن مرعي. المكتبة العصريّة - بيروت لبنان، ط1 2005ه،1425م، ج 3، ص: 88، 89.

[29]- ينظر: أبو القاسم محمَّد الشَّريف البستي. رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة. تح: محمَّد الحَجوي، ج3، 1218- 1227.

[30]- علي عشري زايد. استدعاء الشَّخصيات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر. دار الفكر العربيّ، القاهرة؛ 1417ه، 1997م، ص: 195.

[31]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 40.

[32]- Traité **de** l'**argumentation** : la nouvelle rhétorique. Chaïm Perelman; Lucie Olbrechts-Tytec.P :240

[33]- ساميّة الدّريدي.الحِجاج في الشِّعر العربيّ بنيته وأساليبه. ص: 243.

[34]- محمَّد العمري. في بلاغة الخِطاب الإقناعي(مدخل نظري لدراسة الخَطابة العربيّة الخَطابة في القرن الأوّل أنموذجاً). أفريقيا الشرق، المغرب، ط2؛ 2002م ص: 82.

[35]- محمَّد الحبيب بن الخوجة. .قصائد ومُقَطَّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني. الدَّار التّونسيّة للنَّشر والتّوزيع، تونس؛ 1972م، ص: 22.

- مثل قديم، وأصله أن قوماً خرجوا للصيد، فصاد أحدهم ظبياً، وآخر أرنباً، وأخر فرا، وهو الحمار الوحشى، فقال لأصحابه: " كل الصيد في جوف الفرا " أي جميع ما صدتموه يسيرٌ في جنب ما صدته. وتمثل به رسول الله صلى الله عليه وسلم. وأخبرنا أبو أحمد، عن ابن الأنبارى، عن إسماعيل

بن إسحاق، عن على المدينى، عن سفيان، عن وائل بن داوود، عن نصر بن عاصم قال: أخر أبو سفيان في الإذن فقال: يا رسول الله، كدت تأذن لحجارة الجلهمتين قبلى! فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " إنك وذلك يا أبا سفيان كما قال القائل، أو كما قال الأوّل: " كل الصيد في جوف الفرا " أو في جنب الفرا". ينظر: أبو هلال العسكري. جمهرة الأمثال المؤلف. تح: محمَّد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش. دار الفكر، دار الفكر- ط2؛ 1988م، ج 02، ص: 162، 163.

[36]- يوسف إسماعيل. الجامع في الأمثال العاميّة الفلسطينيّة ويليه الكنايات العامَّة. الأهليّة للنَّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1؛ 2002م، ص: 08.

[37]- حازم القرطاجني. قصائد ومُقَطَّعات صنعة أبي الحسن تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 55.

[38]- ينظر: أبو القاسم محمَّد الشَّريف البستي. رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة. تح:محمَّد الحَجوي.ص: 1084.

[39]- أبو هلال العسكري. جمهرة الأمثال المؤلف. تح: محمَّد أبو الفضل إبراهيم و عبد المجيد قطامش. ج1، 220.

[40]- ينظر: المصدر السّابق ص: 1087.

[41]- حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب بن الخوجة. ص: 40.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 121 - 140

المثاقفة والآخر

(قراءة في الممارسة النقديّة العربيّة وحدود المطابقة والمفاصلة الثقافيّة)

The Acculturation and the Other

(An approach with in the Arab critical practice and cultural Conformity and the Cultural Separation limits)

أ.عبد الله عبان*

تاريخ الاستلام: 12-02-2019 تاريخ القبول: 12-03-2019

الملّخص: يهدف هذا البحث إلى استجلاء إشكاليّة العلاقة مع الآخر في شتى مستوياتها المنهجيّة والإجرائيّة وما يتصل بذلك من خصوصيّة السّياق الثّقافي والتّاريخي واختلاف البيئة.

ويخلص في النّتيجة إلى ضرورة الوعي بحتميّة الابتعاد بعمليّة المثاقفة عن المطابقة والتّماثل اللاعقلاني، فالفوارق الثّقافيّة إضافة إلى التّمفصلات التّاريخيّة تؤكد حقيقة ارتكاز الوعي المنهجي بالمثاقفة على ثنائيّة الأنا والآخر بوصفها تمثيلا للذات والنّقيض، وما تستثيره من إشكاليات تتعلق بنسبيّة المعرفة في علاقتها بالظاهرة الإنسانيّة؛ حيث تظهر قضيّة التّجريد العلمي في بعض تمظهراتها مجرد وجه آخر للمطابقة الثّقافيّة.

الكلمات المفتاحيّة: المثاقفة؛ الآخر؛ المطابقة؛ السّياق؛ النّسبيّة.

Abstruct: This research clarifies the relationship with the other at all its methodological and procedural levels, and the specificity of the cultural and historical context and the difference in the environment.

* جامعة العربيّ التّبسي- تبسة، البريد الالكتروني: abdallah.abbane74@gmail.com

It concludes that the acculturation mast be away from the conformity and the irrational equivalence. In fact, the cultural differences and the historical implications confirm that the systematic awareness of acculturation is based on the dualism of the ego and the other, and some problems relative to the proportionality of knowledge, where the issue of the scientific abstraction appears, in some of its manifestations, as another face of the cultural conformity.

Keywords: acculturation; other; conformity; context; proportionality.

المقدمة: تعد إشكاليّة المثاقفة مع الآخر إحدى أعقد الإشكاليّات المنهجيّة والفلسفيّة وذلك لتشابك مفهومي الآخر والمثاقفة كمفهومين مركزيين في سياق عمليّة الاستقبال وارتباطهما بجملة من السّياقات التّاريخيّة والثّقافيّة.

وبينما تتجه بعض الاجتهادات إلى التّأكيد على حقيقة عالميّة المعرفة وطبيعتها المجردة، فإن أثر السّياق والتّحولات التّاريخيّة في تكوين المعرفة وتحديد هويتها خاصة ما يتصل منها بالمعرفة الإنسانيّة تفرز تصورا ناضجا ومعمقا عن الذات والآخر بوصفهما ناشئين عن بيئتين متمايزتين وهو ما يوجب الابتعاد بعمليّة المثاقفة عن المطابقة التّي تجسد مقولة الاستلاب الحضاري، ومن هنا لابد من معرفة ما هو الآخر قبل أن نبحث عن إشكاليّة التّثاقف.

في مفهوم الآخر والآخريّة: يمكن تحديد دلالات الآخر من خلال سياقين رئيسين، فالسّياق الأول معرفي وعلى ضوئه يبدو الآخر مفهوما تكوينيا أساسيا للهويّة؛ أي للذات وهي تحدد هويتها فلا هويّة دون الآخر، وهذه عمليّة إدراكيّة تبدأ في سن الطفولة المبكرة أو مرحلة ما يعرف بالمرآة التّي تكشف فيها الذات وجودها واختلافها عن غيرها كما أنها مرحلة متواصلة تتشعب بتشعب دلالات الهويّة؛ أي على كافة المستويات السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة.

أما السّياق الثّاني فسياق قيمي أخلاقي يكسب الآخر من خلاله قيمة أو موقعا في سلم تراتبي يكون من خلاله مقبولا أو مرفوضا، طيبا أو سيئا، وبالطبع فإن

هذين «**السّياقين غالبا ما يجتمعان فيكون تحديد الهويّة جزءا من موقف قيمي أو أخلاقي** (سعد البازعي، 2008) » [1].

والآخر حسب ما يتضح في تاريخ الاستشراق هو «**التّكوين الثّقافي والجغرافي والإنساني عموما المغاير للغرب والمسمى الشّرق** (سعد البازعي، 2008)» [2] فالشّرق هو آخر أوربا من حيث هو نقيضها أو ووجهها الآخر وموضوع تحليلها ومعرفتها وسيطرتها في الوقت نفسه، وهو من هنا بنيّة ذهنيّة حسب "ادوارد سعيد" أكثر من كونه حقيقة واقعة، فإذا كان الشّرق كما في معالجة "ادوارد سعيد" للاستشراق هو الآخر بالنّسبة للغرب، فإن الغرب سيرصد كل السّمات التّي يختلف بها الشّرق عن الغرب بوصفها سمات دونيّة وربما غير آدميّة.

وابتداء من تسعينيات القرن الماضي تكثف حضور مصطلح الآخر واشتقاقاته لا سيما (الآخريّة) في المؤلفات الغربيّة، وفي المقابل نجد بعض الدراسات العربيّة التّي اهتمت بهذا الجانب على المستويين النّظري والتّطبيقي وفي هذا السّياق صدر كتابان متزامنان؛ الأول بعنوان: (صورة الآخر: العربيّ ناظرا ومنظور إليه سنة 1999). والثّاني بعنوان: (الغرب في المجتمعات العربيّة: تمثلات وتفاعلات عامي 1998- 1999)، ونجد كذلك الدراسة التّي أنجزها "عزيز العظمة" تحت عنوان: (العرب والبرابرة: المسلمون والحضارات الأخرى سنة1991) ؛(سعد البازعي 2008) [3].

وإذا كان الآخر يشتمل على كل المتصورات التّي تحيل في جملتها على أن الآخر يتمظهر بوصفه نقيضا للذات وهو جحيم تعيشه الذات في متخيلها وواقعها، وهو أيضا الضرورة التّي لابد منها حتى تعرف الذات طريقها للوجود .إذا كان الآخر متشكلا على هذا النّحو فالسّؤال الذي يلح بنفسه في هذا الموضع هو كيف يمكن أن تتحقق المثاقفة مع الآخر؟ وماهي شروطها؟ والإجابة على هذا السّؤال لن تكون إجابة بسيطة بالنّظر إلى طبيعة وماهيّة المثاقفة، وبالنّظر إلى

جوهر مفهوم الآخر وقياسا إلى غموض العلاقة بين الطرفين فهي علاقة معقدة وشديدة التّشابك والتّركيب.

إن المثاقفة مع الآخر على الأساس الذي ذكرناه تفرض طابعا جدليا يقوم على التّحفظ من قبل الأنا المتثاقفة في استقبال المفاهيم والمعارف الآخريّة؛ لأنها تمثل بنيّة مضادة ومتناقضة للبنيّة المعرفيّة والثّقافيّة عند الأنا على اعتبار المتصور البدئي للآخر، إذ هو يجسد المناقض الثّقافي والذهني والسّلوكي، ولذلك فإن المثاقفة ستكون عمليّة مزدوجة ترتكز على مبدأين أساسين؛ فالمبدأ الأول هو استقبال المعارف والمفاهيم والمناهج المختلفة عن طريق نقلها من مصدرها الثّقافي نقلا تراكميا وإجرائيا، والمبدأ الثّاني هو محاولة عزل هذه المفاهيم عن سياقها الثّقافي بسبيلين: الأولى هي التّأويل؛ أي تأويل المفاهيم تأويلا منهجيا أو علميا أو نموذجيا، والثّانيّة هي التّأصيل؛ أي البحث عن جذور وأصول لهذه المعارف في البيئة المستقبلة وهذا طبعا يتعلق بمستوى المعارف النّسبيّة التّي تؤول إلى ظرف بيئي وتاريخي وثقافي محدد، وهي تمثل المعارف الأساسيّة في عمليّة المثاقفة وذلك لسببين؛ فالسّبب الأول هو أن هذه المعارف والمفاهيم تؤول إلى مرجعيات وخلفيات ثقافيّة تصور البيئة الثّقافيّة النّابعة منها، والسّبب الثّاني هو كون هذه المتصورات المعرفيّة الأداة الفعليّة لتأويل وتجريد العلوم التّجريبيّة وكمثال على ذلك تجريد مفهوم الثّورة الكوبرنيكيّة من نهضة علميّة تثبت أن الأرض مع مجموعة الكواكب الشّمسيّة هي التّي تتخذ الشّمس مدارا لها وليس العكس إلى مفهوم تجريدي أساسه أن المدنيّة والعلمانيّة والإنسانيّة هي مظاهر التّمركز بدل اللاهوت والميتافيزيقا والكهنوتيّة.

وعلى ذلك فالمثاقفة مع الآخر تتطلب حسا ويقظة ذهنيّة عاليّة ودائمة، لأن السّقوط في شرك المرجعيّة يعني الوقوع في فخ الاستلاب الهوياتي فتصبح الهويّة الثّقافيّة والنّقديّة على وجه الخصوص معرضة للتدمير من الداخل وبطريقة هاديّة، فالهويّة عندئذ تكون نسخة متماثلة مع هويّة الآخر، وبدل أن يكون دور

المثاقفة النّقديّة تحديدا تطوير النّظريّة النّقديّة العربيّة وتحديثها فسيكون استنساخ التّجربة النّقديّة الغربيّة وإحلالها محل النّقد العربيّ الخالص كما وكيفا، وهنا تفقد المثاقفة النّقديّة خاصيّة التّفريق بين الأنا والآخر، وتكون المطابقة بينهما جوهرا أساسا في عمليّة المثاقفة.

ومن أجل مجانبة هذا الخطر الحضاري والمنهجي لا بد عند التّثاقف من مراعاة ثلاث مسائل من الفوارق فالمسألة الأولى هي اعتبار الفوارق النّسبيّة بين الأنا والآخر(النّقيض الغربي) من حيث البيئة المتثاقفة معها أو المنقول منها وهي البيئة الثّقافيّة الغربيّة، وهذه البيئة الثّقافيّة تتميز على وجه العموم بأمور منها: أن سياقها الثّقافي مختلف تماما عن السّياق الثّقافي العربيّ، فالثّقافة الغربيّة تعزل المرجعيّة الدينيّة في الواقع الحياتي والعلمي على وجه التّحديد، بينما«**يمثل القرآن القوة المركزيّة الفاعلة والمؤثرة في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، ذلك أن المصدر الذي تنبثق عنه الرؤيّة الدينيّة للوجود، وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللغوي المخصوص، ويليه الحديث النّبوي الذي يكتسب وجوده أهميّة من حيث كونه مفصلا لذلك المجمل فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة حاشيّة وهما يصدران عن رؤيّة واحدة ويهدفان إلى تأسيس نظام فكري واحد** (عبد الله ابراهيم، 2005) »[4] وذلك لأن العلم في المتصور الغربي يناقض الدين ولا يمكن لحركتهما أن تكون حركة متوازيّة أو متوافقة فالتّجربة الدينيّة في البيئة الغربيّة كانت تجربة مريرة من الحجر على العقول والتّضييق على التّفكير على مصادرة الحريات العامّة، وفرض نسق واحد على التّفكير الغربي هو في الحقيقة نسق يمثل حالة من الهيمنة والقهر كما أنّه نسق مناقض لأقل المسلمات العلميّة والعقليّة؛ لأنّه يعتمد بصفة مطلقة على الكتب المقدسة التّي لا تفتأ تعارض الحقائق العلميّة والعقليّة اليقينيّة، وتتضارب فيما بينها تضاربا يصل إلى حد التّناقض، وهو ما جعل النّخبة من المفكرين والعلماء في

الغرب ينتفضون على هذه الهيمنة الكنسيّة، وينطلقون من علمنة الظاهرة البحثيّة في شتى مستويات المعرفة ومن ذلك النّقد الأدبي معتبرين أن فصل الظاهرة العلميّة والعقليّة عن الظاهرة الدينيّة هو المدخل الوحيد لمقاربة الظاهرة الإنسانيّة بوصفها موضوعا مستقلا في البحث والدراسة فـ «**العلمانيّة الشّاملة هي من يسير النّموذج الحضاري الغربي باتجاهه**(سعد البازعي، 2004)» [5].

الموقف العربيّ من المثاقفة في ظل مقولة الاختلاف الثّقافي: بينما حاول المفكرون والنّقاد العرب استحضار هذه التّجربة استحضارا يكافئ بينها وبين التّجربة العربيّة بوصفها في وجهة نظرهم مؤسسة تحتكر الحقيقة وتمارس إقصاء الرأي المخالف، فذهب هؤلاء المفكرون إلى الاستدلال على آرائهم بشواهد من التّاريخ العربيّ الإسلامي هي في الغالب أمثلة فرديّة ومحدودة لا تمثل الوجهة العامّة للمؤسسة الدينيّة العربيّة، فقد كان للتأويل الذي سبق وأن ذكرنا مدخله إلى عمليّة المثاقفة الأثر المركزي في محاولة المماثلة هذه، وبذلك اصطنع المفكرون واقعا مشابها إن لم نقل مماثلا للواقع الغربي، بغيّة الوصول إلى نتائج متطابقة وتمثل التّجربة الغربيّة تمثلا كاملا عن طريق إفراغ الأنا ابتداء من مضمونه الثّقافي وتسويته بالآخر.

فانطلق البعض من مسلمة أنّ «**الغرب مرآة تساعدنا على رؤيّة أنفسنا في السّلم الحضاري وتحدد لنا على أيّة درجة نقف...وكيف سنتوجه وأيّة أدوات نستعمل لاستكمال مشروع المعاصرة** (فؤاد أبو منصور، 1985)» [6].

وهذا يستدعي إعادة نظر جادّة في مشروع الثّقافة وخاصّة على مستوى النّظريّة النّقديّة، من أجل الوقوف على حقيقة النّموذجين العربيّ والغربي وقوفا يسمح بالتّصور الأمثل لهذين النّموذجين على الأسس الجوهريّة التّي يصدران عنها، من جانب آخر فإن مراعاة السّياق التّاريخي للمعارف المستحضرة من البيئة الغربيّة أمر لا بد منه للفصل بين معرفة محدودة في التّاريخ والظرف الزمني ومعرفة

ممتدة، ولا يخفى أن كثيرا من النّظريات والمناهج لا تعدو أن تكون متصلة بظرف تاريخي محدد بدليل التّجاوزيّة التّي يتميز بها الفكر الغربي ومحدوديّة كثير من المعارف في التّاريخ هي مسألة ثابتة يقينيا ؛ لأنّ النّاقد حينما يضع منهجا أو نظريّة في تحليل نصّ أدبي لا يمكنه أن يتصور نصوصا أدبيّة خارجة عن أفقه المعرفي وثقافته التّاريخيّة، كما أنّه لا يستطيع أن يختلق منهجا شموليا ينهض بتحليل جميع النّصوص (محدوديّة المكان)، بل ويمكن القول إنّه لا يستطيع أن يتصور ذلك أو أن يستوعبه حيث «**بدأ الالتّفات إلى ما يسمى بمناهج النّقد مع نهضة العلوم الطبيعيّة في القرن التّاسع عشر، وقد استطاع عدد من الباحثين والمفكرين أمثال "تين" "Taine" و"برونيتير" "Brantiere" و"هنكان" "Henequen" و"لانسون" "Lanson" وغيرهم ممن استعملوا خلال ذلك العصر مناهج نقديّة ذات خصائص واتجاهات متعددة. فقد ازدادت الاهتمامات بمعالجة الظواهر الأدبيّة نظرا لما حدث فيها من تغيرات، نتيجة تغيرات اعترت المجتمع والبنيّة الثّقافيّة في ذلك العصر، وقد كان من مظاهر هذا التّغير تغير نظرة الباحثين والمفكرين إلى معالجة الظواهر الأدبيّة، فقد ظهرت الحاجة لديهم إلى الاستعانة بالمنهج الوضعي الذي ارتبط بظروف هذه المرحلة بشكل مباشر**(سمير سعيد حجازي، 2007)» [7].

وإذا كان البعض ممّن يضعون المناهج والنّظريات يحاولون جعلها قوالب ونماذج نهائيّة فلا يمكن للمتثاقف العربيّ أن يقبل بذلك، لأن هذا الصنف من الباحثين ينطلق من موقع المتفوق والإنسان الكامل وهو استصغار وإلغاء مباشر للآخر أي الأنا العربيّ، كما أن العلوم النّسبيّة لا يمكن أن تكون نموذجيّة لأن طابعها هو طابع تحاوري بالأساس، على صعيد آخر فإن النّصوص الأدبيّة المتناولة تختلف من ثقافة إلى أخرى باختلاف الأصول اللغويّة والفكريّة، بل وتختلف فيما بينها باختلاف مستويات مؤلفيها وظروفهم النّفسيّة والاجتماعيّة وحالاتهم

الذهنيّة؛ ما يعني أن الحكم على نص أدبي معين لا ينبغي أن يكون مجردا عن كل هذه السّياقات، ويشهد لذلك المقولة النّقديّة الشّهيرة التّي ترى أن النّص هو الذي يفرض منهجه.

وبذلك يمكن إجمال القول بأن على النّاقد الأدبي الذي يمارس عمليّة المثاقفة أن يفرق بين ما هو نموذج وما هو نسبي متغير، وبين ما هو معبر عن ثقافة الآخر وما هو معبر عن ثقافة الأنا، فالنّاقد الأدبي لا يستطيع أن يمارس عمليّة المثاقفة النّقديّة بعيدا عن إدراك مواقف الاختلاف والاتفاق بين الأنا والآخر من حيث السّياقات المختلفة.

فإمكانيّة تحقق المثاقفة مع الآخر ترجع أساسا إلى الوعي بماهيّة الأنا والآخر؛ لأن المثاقفة شأن جدلي وليست استقبالا محضا بمعنى أن النّاقد الأدبي ملزم بادراك طبيعة المرسل والمرسل إليه، وإذا وقفنا على السّياقات العامّة للآخر من حيث الخلفيّة التّاريخيّة والثّقافيّة فلا بد علينا أن نستعرض السّياقات الجوهريّة التّي أسهمت في تكوين الأنا ثقافيا وتاريخيا وواقعيا، وهو ما يمكن أن نسميه باستجلاء الفوارق النّسبيّة بين الأنا والآخر من خلال مكونات الأنا التّاريخيّة والثّقافيّة التّي تنعكس بصورة آليّة على المكون النّقدي باعتباره جزءا من الماهيّة الكليّة فقد **«عرفت النّهضة الأوربيّة ظهور حركتين فكريتين تكمل إحداهما الأخرى هما: النّزعة الإنسانيّة ونشأة العلوم الطبيعيّة كبديلين لوجهة النّظر اللاهوتيّة في فهم الإنسان والعالم، فثمة شيئان يميزان عصر النّهضة مما سبقه من عصور: اكتشاف العالم واكتشاف الإنسان**(فارح مسرحي، 2006)» [8].

أمّا المسألة الثّانيّة التّي ينبغي مراعاتها في عمليّة المثاقفة النّقديّة فهي طبيعة البيئة والثّقافة العربيّة (المستقبلة)، إذ البيئة العربيّة ذات طبيعة خاصة فمكوناتها الثّقافيّة تختلف عن المكونات الثّقافيّة الغربيّة، وهو ما يعني أن المعرفة التّي تتلبس بلباس بيئتها لا بد أن تمحص وتكيف حتى تنسجم مع المعطيات الثّقافيّة للبيئة

المستقبلة «**إن أخطر ما واجهه نقاد الأدب في العصر الحديث في نظرتهم إلى الأدب العربيّ هو أنهم: تحركوا من داخل نظريّة الأدب الأوربي ومفاهيمه ومقوماته**(أنور الجندي، 1985)» [9].

وهذا بالنّظر إلى أنّ هذه المعارف المتمثّلة في المناهج والنّظريات والمفاهيم والمصطلحات ذات طبيعة مرنة مردها إلى الماهيّة النّسبيّة التّي تميز هاته المعارف وهذه القضيّة هي التّي عدت محور تركيز النّظريات القرائيّة ما بعد البنيويّة ونظريّة التّلقي بحيث تؤكد هذه النّظريات على أن الطبيعة العقليّة والثّقافيّة للبيئة المستقبلة تترك أثرها على المفاهيم المستقبلة، بل يأخذ القارئ دور المؤلف والنّص والمناهج السّياقيّة والنّصيّة فيعيد إنتاج المفاهيم الوافدة وقولبتها في قوالب تتسق مع المعطيات الثّقافيّة المحليّة إذ «**لم يعد واردا في النّظريّة النّقديّة أن نسأل: من القارئ ولكن السّؤال الذي صار ينشر نفسه في البحوث النّظريّة هو: ما القارئ وذلك منذ أن أصبحت نظريّة القراءة هي الأكثر استحواذا على الأسئلة وعلى الاجتهادات والافتراضات، مما جعلنا نعيش في عصر القارئ كما استشعر "بارت" إن لم يكن فعليا ففي الأقل على مستوى التّنظيم والأسئلة**(عبد الله الغذامي 1999)» [10].

وهذا الفعل الإنتاجي من القارئ يظهر في مستويين سكوني (آني) ومستوى تعاقبي (تاريخي) بمعنى أنّ القارئ (المتثاقف: النّاقد العربيّ) يمارس العمليّة التّثاقفيّة عبر فترات زمنيّة متعاقبة ليكون معرفة نقديّة أساسها التّراكميّة والتّأليف (التّأليف والمزج بين المعارف المتوافدة)، ويكون من جهة أخرى معرفة نقديّة واقعيّة تتميّز بصفتها التّزامنيّة، والجمع بين هذين النّوعين من المعرفة النّقديّة هو الذي ينتج إدراكا واعيا بطبيعة البيئة الثّقافيّة المرسلة.

إنّ البيئة الثّقافيّة العربيّة ليست معنيّة بكثير من القضايا والإشكالات الفلسفيّة المعاصرة، كمثال على ذلك ما عرف في الدراسات الفلسفيّة بأزمة

الخط الإنساني أو أزمة الإنسان المعاصر، فهذه الأزمة هي أزمة غربيّة بامتياز لأن منظريها أقاموا أسسها على مسلمات ووقائع بعيدة عن البيئة العربيّة مثل أزمة القيمة بين الإطلاق والنّسبيّة التّي ارتبطت بسقوط السّرديات الكبرى في العالم الغربي وكالمبادئ التّي نادت بها الثّورة الفرنسيّة، والتّي تحولت من سعي نحو المساواة والعدالة الاجتماعيّة إلى هيمنة عن طريق الاستعمار الأوربي الحديث الذي كانت علاقته بالشّعوب المستعمرة علاقة السّيد بالعبد، وأضحت المبادئ التّي نادت بها الثّورة الفرنسيّة على مستوى التّطبيق مبادئ محليّة لا مبادئ عالميّة وإن كانت المرجعيّة النّظريّة حاولت أن تعولم هذه القيم وتنمذجها.

أما قصة الفلسفات والنّظريات ما بعد الحداثيّة فهي قصة غربيّة خالصة لم تكن للبيئة العربيّة أيّة يد فيها، فالوجوديّة والتّجريب وغيرهما من التّوجهات التّي أسقطت قيم التّعقل والنّظام والاتساق جاءت وليدة البيئة الغربيّة، ومتصلة اتصالا مباشرا بنتائج الحرب العالميّة الثّانيّة التّي أهدرت القيم الإنسانيّة، وشككت في مصداقيّة هذه القيم الفوقيّة بعد أن أخفقت في المحافظة على الكرامة الإنسانيّة رغم نزوعها إلى الأنسنة وتوجيه عقلها وعاطفتها إلى التّمركز حول ظاهرة الإنسان بوصفه محور الوجود ومدار الطبيعة والتّاريخ، وبناء على هذا فإن استنساخ التّجارب النّقديّة الغربيّة من قبل النّقاد العرب، وإسقاطها على الظرف العربيّ الخاصّ يعتبر تجاوزا لطبيعة البيئة العربيّة وقفزا عليها، والذي يظهر أن السّبب في ذلك ليس غياب هذه الحقيقة عن أذهان بعض النّقاد العرب الذين يأخذون بهذا المأخذ ولكنه القياس المنطقي المغالط والصورة المتعاليّة للآخر الغربي المقصورة في أذهان هؤلاء النّقاد مما يجعل النّموذج الغربي نموذجا متكاملا ومتجاوزا بالنّسبة لهم، وهو ما سيجعل الدارسين لا يختلفون «**في أن تخلف المجتمع والعلوم القريبة والبعيدة عندنا من العوائق المركزيّة التّي تحد من عمل المشتغل بالنّص الأدبي باللغة العربيّة، لكن كل ذلك ليس أبدا ذريعة لتبرير**

غياب النّقد العربيّ (سعيد يقطين، فيصل دراج، 2003)» [11]. وهذا ما سيجعل المثاقفة النّقديّة مجانبة للحقيقة لأنها لا تنطلق من منطلقات صحيحة في تصور البيئة الثّقافيّة والنّقديّة العربيّة.

النّقد بوصفه مشبعا بالأبعاد الفلسفيّة والسّياقات الثّقافيّة: إن كثيرا من النّقاد العرب المعاصرين لا يستطيعون أن يفصلوا انطلاقا من هذه المسلمات بين مكونات النّقد من رؤيّة فلسفيّة ورؤيّة معرفيّة ومنهج تطبيقي، بحيث يمكنهم هذا التّفكيك من إعادة تركيب بناء على ما يتناسب مع البيئة العربيّة، فإذا كانت البنيويّة مثلا قد عزلت النّص عن محيطه وسياقه الخارجي فهذا راجع أصلا إلى تصور للبنيّة قائم على أنها جملة من العناصر المتلاحمة التّي ترتبط في حركتها بمؤثر خارجي فـ «**البنائيّة كانت لها جذور فلسفيّة أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه وأهم هذه الجذور في اعتقادي، هو فلسفة " كانط" فالبنائيّة – مثل فلسفة كانط– تبحث عن الأساس الشّامل، اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التّجربة، وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجيّة للتاريخ وهذا النّسق سابق على الأنظمة البشريّة، بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا، أي أن هذا النّسق قبلي (Apriori) بمعنى مشابه لما نجده عند "كانط"**(فؤاد زكريا، 1980)» [12]. ولكن النّاقد العربيّ بإزاء هذه المقولة لم يطرح الكثير من التّساؤلات عن السّبب الحقيقي في عزل البنيّة عن محيطها الخارجي وفي اعتبارها نسقا مغلقا، ألم يكن لهذا الطرح علاقة بتفسير اللاهوت والماورائي لحركة العناصر الطبيعيّة والإنسانيّة بعد ذلك؟ ألم يكن لهذا الطرح علاقة بالفكر الفلسفي المناهض للتاريخ؟ وإذا كان الأمر كذلك ففي أي مرحلة تاريخيّة شهد العقل العربيّ صراعا بين البنيّة والمؤثرات الخارجيّة؟ ألم يكن الدرس النّقدي العربيّ القديم يبحث في قضايا بيانيّة تتصل باللفظ والمعنى ونظريّة النّظم ونظريّة عمود الشّعر؟ فالذين قادوا التّفكير النّقدي القديم «**طائفتان:**

طائفة النّقاد اللغويين وطائفة النّقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال "قدامه بن جعفر"، الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة(محمد زكي العشماوي 1998)» [13] ونحو ذلك بخلاف أن هذه القضايا كانت متعلقة بالمرجعيّة الثّقافيّة العربيّة أساسا وعلى نحو مماثل نقرأ إشكاليّة التّجريب التّي ارتبطت بالروايّة وإن كان لها الحق أن تتجاوزها إلى الشّعر وغيره من الأجناس الأدبيّة بل وتمتد من الأدب إلى النّقد، فهذه الإشكاليّة أكمل مثال على ما سبق ذكره من مسألة تجريد واكتشافات العلوم التّجريبيّة وإعطائها بعدا فلسفيا، ولكن التّجريد هذه المرة انتقل إلى الظاهرة الأدبيّة فجرد تداخل زمن السّرد وسيطرة تيار اللاوعي والتّرميز اللغوي والشّخصياتي وغير ذلك من مظاهر التّجريب الروائي وأحالها إلى ظاهرة فلسفيّة تميز الإنسان المعاصر الذي فقد ثقته في المطلقات والثّوابت والأشكال المنتهيّة واليقينيات، وأخذ يبحث عن الحلول في الاحتمال والتّجريب والمعاينة، ولا شك أن التّجريب على هذا النّحو متصل بمأساة الحرب العالميّة الثّانيّة التّي لم تترك مجالا للقيم والأنظمة والمفاهيم المطلقة، ولكن الإشكال الأكبر في الحالة العربيّة يكمن في إسقاط ظاهرة الإنسان الغربي على الإنسان العربيّ ومماثلة التّجربة الغربيّة بالتّجربة العربيّة بعد حرب عام 1967م والتّي تعسف بعض النّقاد في مطابقتها بمأساة الحرب العالميّة الثّانيّة، ومطابقة رد فعل الإنسان الغربي من الحرب العالميّة الثّانيّة بردة فعل الإنسان العربيّ من نكبة 1967م ومن هذه الأمثلة، يتبين أن المثاقفة النّقديّة إذا لم تكن منضبطة بضوابط القراءة السّليمة للبيئتين المرسلة والمستقبلة فإنها ستمارس التّعميّة والإسقاط وستبقى دائرة في مدار الضبابيّة والوهم لأن نفس المقدمات تؤدي إلى نفس النّتائج حتما، وإن كانت المثاقفة النّقديّة ماضيّة على هذا الدرب فإن أرضيتها ستكون أرضيّة انتقائيّة بعيدة عن المنهجيّة العلميّة التّي تفسر الحقائق وتوطن المعارف والعلوم والمناهج المختلفة.

أما المسألة الثّالثّة التّي يجدر بالنّاقد الأدبي استحضارها في عمليّة المثاقفة مع الآخر فهي التّزام الضوابط المنهجيّة والعلميّة في تلقي المعارف بشتى فروعها مع الآخر، وليست المنهجيّة العلميّة تعني التّقيد بالقواعد التّنظيميّة والإخراجيّة للبحث فيها وإن كانت هذه القواعد جزءا أساسا في الرؤيّة المنهجيّة، ولكن المنهجيّة العلميّة تعني أيضا الانضباط بالاستقامة والأمانة في نقل المعرفة، ونبذ التّحيز وتغليب الميول الإيديولوجيّة على موضوعيّة البحث والتّحليل، كون الدارسين المشتغلين بالمثاقفة النّقديّة وسواها من يجتهد في تحسين صورة اتجاهه أو منهجه اجتهادا يخرج به عن إطار الموضوعيّة والدقة في أحيان كثيرة «**والحق أننا لو تأملنا نصوص دراسات بعض الباحثين ذوي الصيت والشّهرة الواسعة في ثقافة الشّرق العربيّ لوجدنا أن طرق معالجتهم لموضوعاتهم في أغلب الأحيان شبيهة جدا بطريقة الصحفيين من زاويّة اللغة، ومن زاويّة الخطوات المتخذة فهم عاجزون عن التّفكير بواسطة الروح العلميّة (طرح سؤال البحث أو الدراسة طرح فرض تفسيري له...الخ)، والدليل على ذلك أنك إذا سالتّ أحد هؤلاء الكتاب أو الباحثين ما المنهج الذي اتبعته في نص بحثك ودراستك الأخيرة أو قبل الأخيرة؟ لكان الجواب غير محدد، أو كان نمطا من اللغو الشّكلي أو الشّعارات الزائفة** (سمير سعيد حجازي، 2007)» [14]، ويمضي هذا الدارس في إبراز ما يؤمن به من علم أو منهج أو فكر بأمثل وجه وأكمل صورة، حتى يخيل للقارئ غير الخبير أن هذا العلم أو المنهج لا يعرف منفذا للخطأ والخلل ولا يجري عليه الصواب والنّواقص، والدارس المتحيز في كل ذلك يطلب الأعذار والتّبريرات والتّأويلات المختلفة بما يتبناه من معرفة على طريقة دفاع الماركسيين عن الماركسيّة بأنها نظريّة اجتماعيّة لم تر النّور في الواقع حتى يحكم لها أو عليها وهذه القداسة المضفاة على الاختيارات الإيديولوجيّة هي التّي جعلت مفكرا مثل "**هنتنغتون**" يؤول النّموذج الأمريكي بوصفه النّموذج النّهائي، وفي مجال النّقد الأدبي يظهر

التّحيز الإيديولوجي باديا في اللغة التّي يعرف بها كثيرا النّقاد العرب المناهج التّي يرونها الأجدر بتحليل النّصوص الأدبيّة بدءا بالمناهج السّياقيّة التّي صورها أصحابها بصورة الخشبة التّي لا بد للنقد العربيّ أن يتعلق بها إذا هو أراد النّجاة والمرور بأمان نحو نقد علمي يتقدم بالعرب بتجاوزهم الانطباعيّة التّي تقوم على الملاحظات الفرديّة، والأحكام العامّة غير المطلقة والمساجلات التّي لا تخرج عن نطاق البيان العربيّ والمرجعيّة الثّقافيّة الواحديّة، ويبدلهم بذلك نقدا يستقي مادته البحثيّة من علوم إنسانيّة مجاورة كعلم النّفس وعلم الاجتماع. وهكذا نبذ بعض من هؤلاء النّقاد كل ما أنجز من نقد عربي قبل طريقتهم وراء ظهورهم وبات كل نقد أسلافهم تراثا نائما في الكتب القديمة واللغة القديمة والفكر القديم فقد بات «**من الضروري أن ينفتح العرب على أساليب النّقد الحديث؛ أي الأوروبي، ليغيروا أنماط تفكيرهم وأدواتهم**(ميجان الرويلي، سعد البازعي 2002)» [15]، بينما حاول بعض أشياعهم أن يجد موطأ قدم لتقدمهم العلمي في تراثنا النّقدي كنوع من التّوفيق الذي تحول لدى البعض منهم إلى تلفيق بعدما خطفهم بريق الإسقاطيّة وأخذ بلبهم، وليس بعيدا عن المناهج السّياقيّة وردت على النّقد العربيّ البنيويّة لتفصل النّص عن محيطه، ولم يتوان النّقاد البنيويون العرب في السّير على خطى سابقيهم، فرسموا البنيّة مركز العمليّة النّقديّة كلها وأي تصور خارج عن البنيّة فهو مجازفة نقديّة لا غير والسّر في ذلك ما «**أضفته البنيويّة على كلمة بنيّة**(عبد الله إبراهيم سعيد الغانمي، عواد علي 1996)» [16].ولم يكن الكثير من البنيويين العرب يعلمون أن مصير البنيويّة في أوطانهم لن يكون بأفضل من مصيرها في وطنها الأصلي (الغرب)، وأن هذا النّسق المكتمل المغلق سينفجر من داخله ويثور عليه أربابه أنفسهم، ولعل نقادا من أمثال "عبد الله الغذامي" و"عبد الملك مرتاض" كانوا الأقرب لصورة الممارسة النّقديّة في الغرب لأنهم لم يحتضنوا منهجا واحدا من البدايّة إلى النّهايّة على أنه المنهج

الوحيد الصالح لكل زمان ومكان، وإن كان الحديث عن تمثل الروح النّقديّة الغربيّة من حيث المرجعيّة الفلسفيّة والإيديولوجيّة يجرنا إلى القول بنيّة التّمثل حتى لا نقول بالتّماهي مع الطبيعة النّقديّة الغربيّة، وعندما جاءت المناهج والنّظريات ما بعد البنيويّة طفق أصحابها يبشرون بعصر القارئ، ويخوضون حربا ضروسا على النّماذج النّصيّة باعتبارها سجنا أو وهما أو شللا في حركة النّقد الأدبي على وجه العموم، وعلى كل فثم رأي يرى بأن كل ما جاء من الغرب فهو مقبول مطلقا لأن الغرب هو النّموذج العلمي والموضوعي الأسمى، ولأن تفكيره تفكير علمي وحضاري، ولأن ثقافته هي التّي تشكل حاضر الثّقافات العالميّة المعاصرة في مجال العلوم التّقنيّة والتّجريبيّة التّي مست حتى مجال العلوم الإنسانيّة من فلسفة وآداب وأنثروبولوجيا وغيرها «**ومما لا شك فيه أن التّنوير الغربي لم يبدع أفكار التّقدم في الفراغ إذ ارتبط ظهور هذه الأفكار ونموها بعوامل موضوعيّة، مثلتها على أرض الواقع التّحولات العلميّة والصناعيّة الكبرى، فكان التّنوير آنذاك يمثل هذا التّفاعل العظيم بين إبداع الأفكار الثّوريّة في الفيزياء والفلك والرياضيات وطرح المناهج والأنساق المعرفيّة الجديدة في الفلسفة، وتغير نظرة المجتمع كليّة إلى ذاته وإلى العالم الذي يعيش فيه، ومما سبق نستنتج أن لحركة التّنوير أثرا كبيرا في بلورة وتطوير أفكار مركزيّة في تشكيل الحداثة: كفكرة الذاتيّة، العقل، الحريّة الإدارة العامّة والتّسامح...الخ** (فارح مسرحي، 2006)» [17].

وفي المقابل ثم اتجاه آخر يرى بأن الغرب مصدر لكل الشّرور، وأن أي اقتباس من ثقافته خلا المعارف التّكنولوجيّة التّي لا وجود للإيديولوجيا فيها هو إقصاء للوجود الثّقافي واستلاب للهويّة، وعلى الباحث المنهجي (المتثاقف) في مجال النّقد الأدبي على الخصوص أن يتوسط بين هذين المنزعين، ويلتزم المنهجيّة العلميّة الصحيحة التّي لا تقدس نموذجا ولا تدنسه، ولكنها تستقبل وتستدعي ما يتناسب

من معرفة مع ثقافتها وتترك ما لا يتفق مع مرجعياتها الثّقافيّة مما ليس مطلقا وإنما هو نسبي يتلبس بلباس الثّقافة والعصر والتّاريخ والباحث وعلى ذلك فلا يمكن القول «**إن هناك أصولا يضعها الأوروبيون لتخضع لها الآداب في العالم كله. وإذا قالوا هم ذلك فهل نقبل نحن ذلك والأدب العربيّ عريق الجذور وسابق لهذه الآداب كلها في النّشأة والتّكوين** (أنور الجندي 1985)» [18].

واستنادا إلى ما ذكر آنفا يمكن القول إن المثاقفة النّقديّة تتصل بالخصوصيّة الثّقافيّة والنّقديّة باعتبار أن هذه الأخيرة تجسد الهويّة الخاصّة للشعوب التّي ينبغي أن تحد حدودها فلا تتجاوز، لأن تخطي الفضاء الهوياتي الخاصّ يعني الوقوع في الاستلاب الثّقافي وفقد الخصائص الذاتيّة المميزة. وفي السّياق نفسه ينبغي أن تفسر المناهج والمفاهيم النّقديّة على أنها مرتبطة بمؤثرات سياقيّة تعبر عن الخصوصيّة الثّقافيّة الآخريّة.

الخاتمة: في خاتمة هذا البحث يمكن إيجاز النّتائج المتوصل إليها كالآتي:

- تعد المثاقفة النّقديّة مع الغرب ممارسة مركبة ومعقدة إلى حد كبير وذلك أنها تتصل بالبعد الهوياتي للثقافة العربيّة في علاقتها مع الغرب؛
- يأتي مفهوم الآخر بوصفه ذا دلالتّين ترتبط الأولى بالبعد المعرفي في اكتشاف النّفس المبكر في مرحلة الطفولة وما بعدها للعالم ولحدود الهويّة والثّاني أخلاقي وقيمي متصل بموقف الذات وأحكامها ذات الطابع الخصوصي
- يبرز مفهوما الآخر والآخريّة في الكتابات النّقديّة العربيّة مبكرا بوصفه هاجسا حضاريا ومعرفيا؛
- نتيجة للمثاقفة العربيّة مع الآخر الغربي انقسم موقف الباحثين والنّقاد العرب من هذا الآخر إلى مؤيد للأخذ من معارف الغرب ومناهجه بوصفها معارف ذات طابع علمي مجرّد ومتعالي، وموقف رافض لتطبيق هذه المناهج باعتبارها جزءا من المكوّنات الهوياتيّة الغربيّة؛

- بينما طابق بعض النّقاد العرب بين البيئة العربيّة في مستواها الديني والاجتماعي والتّاريخي وبالتّالي الثّقافي وبين البيئة الغربيّة فإن الاتزان المعرفي يقتضي النّظر الواعي في الاختلافات بين التّجارب التّاريخيّة في الغرب وعند العرب؛

- اتخذ بعض النّقاد والباحثين من عدد من الأحداث التّاريخيّة كالحربين العالميتين مرجعيات طابقوا بينها وبين أحداث تاريخيّة واجتماعيّة عربيّة مثل حدث سنة 1967 من منظور جعل الغرب مقياسا لمسارات الشّعوب الاخرى وهو في النّتيجة تعسّف معرفي وإيديولوجي؛

- هناك جملة من الضوابط ينبغي مراعاتها في المثاقفة العقلانيّة والمتزة مع الغرب كمراعاة اختلاف البيئة العربيّة عن البيئة الغربيّة والتّزام الضوابط المنهجيّة والمعرفيّة.

6. قائمة المراجع:

المؤلفات:

1- سعد البازعي، الاختلاف الثّقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء/المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2008)، ص37..

2- عبد الله ابراهيم، التّلقي والسّياقات الثّقافيّة، منشورات الاختلاف، (الجزائر: منشورات الاختلاف 2005)، ص 91.

3- سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثّقافي العربيّ (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2004)، ص53.

4- فؤاد أبو منصور، النّقد البنيوي الحديث بين لبنان وارويا، (دار الجيل، بيروت /لبنان: دار الجيل 1985)، ص .22

5- سمير سعيد حجازي، مناهج النّقد الأدبي المعاصر بين النّظريّة، دار الأفاق العربيّة (القاهرة: دار الأفاق العربيّة 2007)، ص11.

6- فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أوليّة، منشورات الاختلاف (الجزائر: منشورات الاختلاف 2006)، ص27.

7- أنور الجندي، خصائص الأدب العربيّ، في مواجهة نظريات النّقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، (بيروت /لبنان: دار الكتاب اللبناني 1985)، ص55.

8- عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربيّ (الدار البيضاء /المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 1999)، ص.147

9- سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق النّقد العربيّ المعاصر، دار الفكر، (دمشق: دار الفكر2003)، ص164.

10- فؤاد زكريا، الجذور الفلسفيّة للبنائيّة، (الكويت: حوليات كليّة الآداب، 1980) ص08.

11- محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعيّة، (القاهرة: دار المعرفة الجامعيّة1998)، ص247.

12- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء/المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2002)، ص.357

13- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء / المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 1996) ص40.

8. الهوامش:

[1] - سعد البازعي، الاختلاف الثّقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء/المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2008)، ص37.

[2] - المرجع نفسه، ص34.

[3] - المرجع نفسه، ص35.

[4] - عبد الله إبراهيم، التّلقي والسّياقات الثّقافيّة، منشورات الاختلاف، (الجزائر: منشورات الاختلاف 2005)، ص 91.

[5] - سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء، المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2004)، ص53.

[6] - فؤاد أبو منصور، النّقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، (بيروت /لبنان: دار الجيل 1985)، ص 22.

[7] - سمير سعيد حجازي، مناهج النّقد الأدبي المعاصر بين النّظريّة، دار الأفاق العربيّة، (القاهرة: دار الأفاق العربيّة 2007)، ص11.

[8] - فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، مقاربة أوليّة، منشورات الاختلاف (الجزائر: منشورات الاختلاف 2006)، ص27.

[9] - أنور الجندي، خصائص الأدب العربيّ، في مواجهة نظريات النّقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني (بيروت /لبنان: دار الكتاب اللبناني 1985)، ص55.

[10] - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثّقافي العربيّ (الدار البيضاء /المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 1999)، ص147.

[11] - سعيد يقطين، فيصل دراج، آفاق النّقد العربيّ المعاصر، دار الفكر، (دمشق: دار الفكر2003) ص164.

[12] - فؤاد زكريا، الجذور الفلسفيّة للبنائيّة، (الكويت: حوليات كليّة الآداب، 1980)، ص08.

[13] - محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعيّة (القاهرة: دار المعرفة الجامعيّة 1998)، ص247.

[14] - سمير سعيد حجازي، مناهج النّقد الأدبي المعاصر، بين النّظريّة والتّطبيق مرجع سابق، ص23.

[15] - ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء/المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 2002) ص357.

[16] - عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقديّة، المركز الثّقافي العربيّ، (الدار البيضاء / المغرب: المركز الثّقافي العربيّ 1996)، ص40.

[17] - فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، مرجع سابق، ص36.

[18] - أنور الجندي، خصائص الأدب العربيّ، مرجع سابق، ص18.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 141 - 166

المذّكرات المخطوطة الخاصّة وأهميّتها في التأريخ للحركة الوطنيّة المعاصرة

مذّكرات الكشّاف والمجاهد والدّبلوماسي بايوب اسماوي نموذجاً

Autobiographical Manuscripts and Their Effect on the History of the Contemporary National Movement.

The Autobiography of the Scout, the Mujahid and the Diplomat Bayoub Semaoui as a Model

د. يحيى بن بُهون حاج امحمد [1]

تاريخ الاستلام: 18-10-2018 تاريخ القبـــول: 04-02-2019

الملخّص: تتناول هذه الدّراسة جزءاً من تاريخ الحركة الوطنيّة المعاصرة وتسلط الضوء على نشاط أحد الطلبة الجزائريين بجامع الزّيتونة بتونس، وهو المجاهد والكشاف والدّبلوماسي بايوب اسماوي (1929 - 2015)، الذي خلّد في مذكراته الخاصّة رحلة فريق جيش التّحرير الجزائري لكرة القدم إلى بلدان المشرق العربي خلال 1957 - 1958 الرّحلة الخالدّة التّي شحذت مزيداً من الدّعم المادي والأدبي للثورة التّحريريّة المظفرة.

ومن أهم نتائج هذا البحث إبراز أهميّة المذكرات الخاصّة للطلبة الجزائريين بالخارج خلال القرن الماضي خصوصاً فترة النّضال والثّورة التّحريريّة المجيدة ودورها في التّأريخ للحركة الوطنيّة المعاصرة، والدّعوة إلى بذل المزيد من الاهتمام

[1] مخبر التّراث الثقافي والأدبي بالجنوب الجزائريّ / جامعة غردايّة، الجزائر
البريد الالكترونيّ: yahiabenbouhoun@yahoo.fr

Abstract: This study deals with part of the history of the contemporary national movement and highlights the activity of one of the Algerian students at Zaytouna University in Tunisia, the Mujahid, the scout and the diplomat Bayoub Semaoui (1929 – 2015). He left in his own memoir the journey of the Algerian Liberation Army football team to the Levant countries during 1957–1958. the eternal journey that sharpened further material and moral support for the glorious Revolution.

The most fundamental finding of this research is to shed light on the importance of biographies of the Algerian students abroad during the last century, especially the period of the glorious liberation revolution and its role in the history of the contemporary national movement. Besides, it is also important to call for more attention to this history in addition to motivate and promote to collect, document and index all historical testimonies to keep them from disappearance for the future generations as vital lessons.

Keywords: Personal biography – National Movement – Bayoub Semaoui– Liberation Army Team.

1920

1948

1929 1906

1998–1938 1977–1908

1929

2015 08

1937

1944

1945

1947

27

1947 29

1949

1953

1954

1954

1955

1956

1957

1957

1958

1958

1959

[illegible]

[illegible]

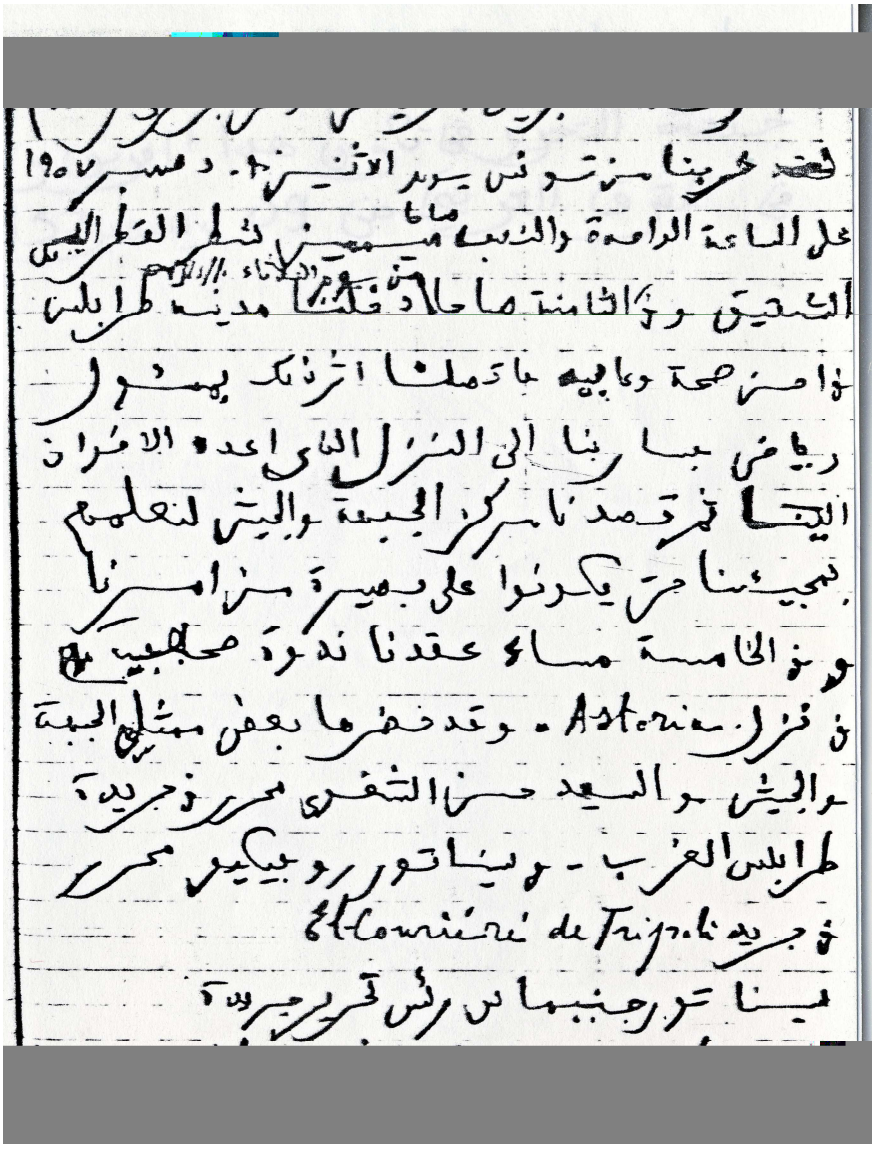
[illegible]

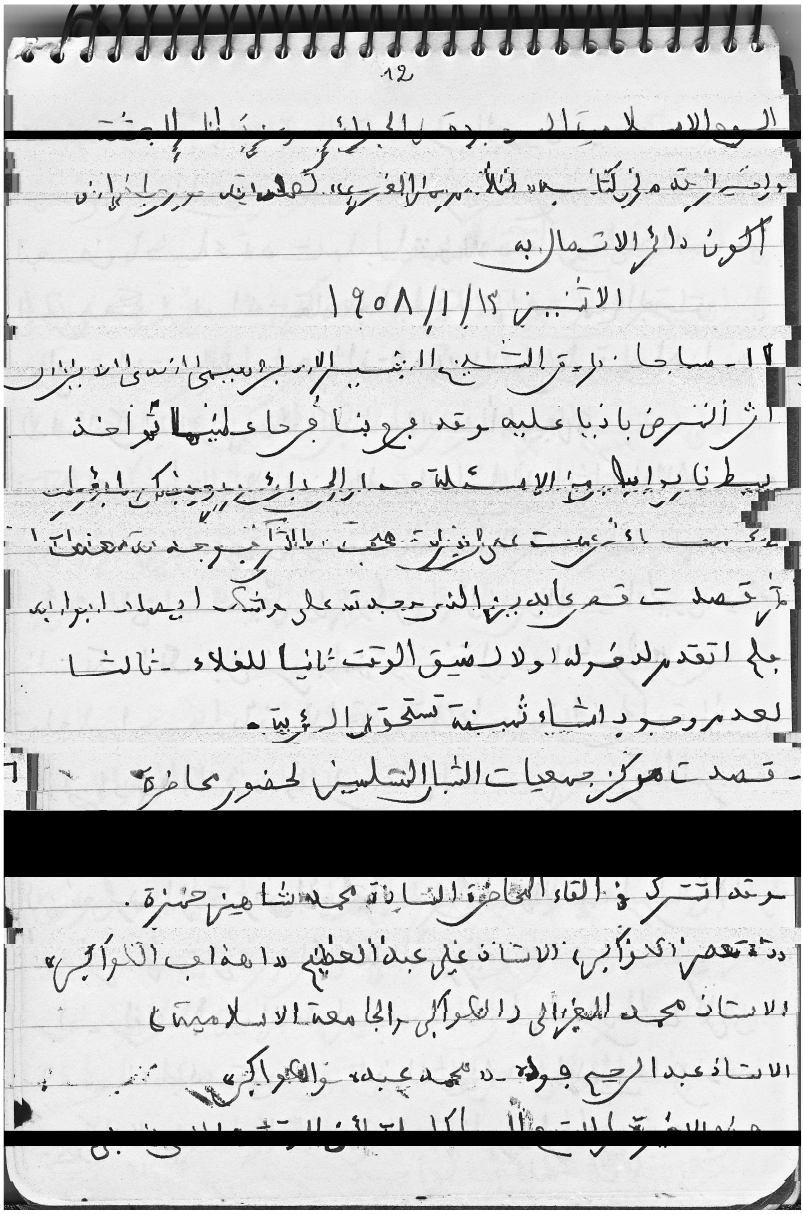
J3

J4

J5

J6





12

الاثنين ١٢/١/١٩٥٨

١٢ - مساجلة بين الشيخ البشير الإبراهيمي والشيخ العربي التبسي

أثر النهض بادئا عليه وقد برد بنا فرحا عليها ثم أخذ

بيط نابراهيمي الإسكندرية ... ثم ذهبت إلى

قصدت قصر عابدين الذي جدد على عرشك إيمان ابراهيم

على التقدم لدعوته أولا لضيق الوقت ثانيا للغلاء ثالثا

لعدم وجود أشياء ثمينة تستحق الزيارة.

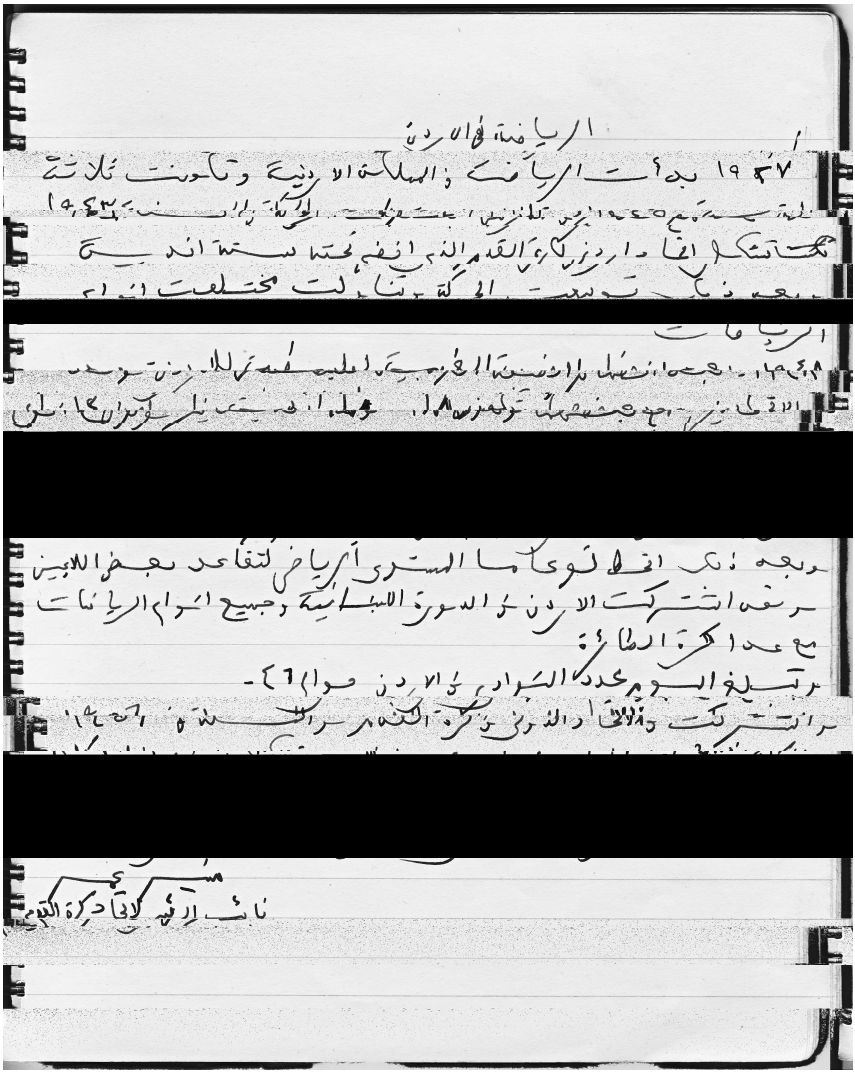
- قصدت مركز جمعيات الشبان المسلمين لحضور محاضرة

وقد اشترك في إلقاء المحاضرة الشاب محمد شاهين حمزة.

وقد تعهد الكواكبي، الأستاذ علي عبد العظيم والمذاهب الكواكبي

الأستاذ محمد الغزالي والكواكبي الجامعة الإسلامية

الأستاذ عبد الرحيم بودة - محمد عبده - والكواكبي



[illegible]

[illegible] [1]

[illegible]

[illegible] [2]

[illegible] [3]

[illegible]

[illegible] [4]

[illegible]

[illegible] [5]

[illegible] [6]

[illegible] [7]

[illegible] [8]

[illegible] [9]

[illegible]

[illegible] [10]

[illegible]

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 167 - 194

النصّ الشّعريّ في النقد العربي
بين التداوليّة وتحليل الخطاب

Poetic text in Arabic criticism
And discourse analysis Between pragmatism

الباحثة: ناديّة ناجي*
تحت إشراف د. منقور صلاح الدّين

تاريخ الاستلام: 06-02-2019 تاريخ القبول: 12-03-2019

الملخّص: تتناول هذه الدّراسة العلاقة بين التّداوليّة وتحليل الخطاب تحديدا في مجال قراءة النّص الشّعري، وسنحاول استكشاف نقاط التّقاطع بين هذين العلمين في مجال دراسة الشّعر، فالبراغماتيّة تهتمّ بدراسة اللغة في شكلها التّواصليّ الإفهامي.

وتحليل الخطاب يهتمّ بدراسة النّص في بناه السّطحيّة والعميقة؛ مركزا في ذلك على بنيّة اللغة من جميع وظائفها بما في ذلك قضيّة التّواصل والإفهام والتّأويل والعلامات اللغويّة، وكلّها قضايا يتقاطع العلمان في الاهتمام بها في النّص الشّعري.

كلمات مفتاحيّة: التّداوليّة؛ تحليل الخطاب؛ النّص الشّعري؛ العلامات الأنساق اللغويّة؛ التّلفظ؛ الأفعال الكلاميّة.

Abstract: This study deals with the relationship between pragmatism and discourse analysis specifically in the field of reading

* جامعة ابن خلدون (تيارت) ، ، البريد الالكترونيّ : benaboody14@gmail.com

poetic text, and we will try to explore the points of intersection between these two sciences in the study of poetry, Pragmatism is concerned with the study of language in its form of communicative comprehension.

And the analysis of discourse is interested in studying the text in its superficial and deep structure; Focusing on the structure of the language of all its functions, including the issue of communication and understanding and interpretation and language marks, all issues intersect the two pillars of interest in the poetic text.

KEYWORDS*:* Pragmatism; discourse analysis; poetic text; signs; linguistic formats; pronunciation; verbal verbs.

المقدّمة: شكلت وأثارت نقاشات واسعة ومتنوعة لدى المتخصّصين وذلك منذ منتصف القرن العشرين، ولا تزال مستمرّة إلى اليوم، ويُرجع الباحثون سبب ذلك إلى رغبة النّقاد والمحلّلين في الظفر بعلم يتحسّس الأبعاد المعرفية لما أنتجه وينتجه الإنسان من خطابات في شتى مجالات الحياة (السّياسيّة، الأدبيّة الفكريّة، الثقافية) وغيرها، ومن المعروف أنّ موضوع تحليل الخطاب له صلة وثيقة وتواشج قويّ بالدّرس اللسانيّ المعاصر بشكل عامّ؛ واللسانيات التّداوليّة بشكل خاصّ، كون اللسانيات التّداوليّة تقارب اللغة التّيّ تحويّ الفكر الإنسانيّ بجميع تفرعاته خاصّة في جانبيه الاجتماعيّ والإنسانيّ.

ومن المعروف لدى متخصّصيّ هذا الفرع من المعرفة أنّ اللسانيّ الأمريكيّ زيلينغ هايس (Harris Zelling) هو أوّل من اشتغل على قضيّة تحليل الخطاب وقد كان يسعى إلى إيجاد طائفة من الإجراءات الشّكليّة بغيّة تحليل الإنتاج الكلاميّ بطابعه التّداولي؛ سواء أكان هذا الإنتاج مكتوبا أم منطوقا، معتمدا في ذلك منهج التّوزيع وقد كانت جهوده فاتحة معرفة لغيره، وبسببها ظهرت إلى الوجود توجهات مختلفة بغيتها تحليل الخطابات من زوايا و رؤى متعددة

ومتنوعة، فانبثق عن ذلك المدرسة الأنجلوسكسونيّة والمدرسة الفرنسيّة، ثم تشعبت الدّراسات وتنوعت إثر ذلك، ليصبح تحليل الخطاب علما قائما بذاته وقد انتقل من الدّراسات اللغويّة والأدبيّة إلى مجالات سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وحتى صناعيّة، فنجد اليوم في المجتمعات الغربيّة الشّركات الكبرى الصناعيّة خاصّة وفي مجال التّسويق تستعين بهذا العلم بغيّة التّرويج لمنتوجاتها، والضغط على الزبائن بطرائق وجدانيّة تعتمد النّص الأدبيّ ومستويات اللغة المختلفة وسيلة لذلك.

وتحليل الخطاب كعلم تتجاذبه- كما هو معروف- مجالات معرفية لسانيّة عدّة فهناك من يربطه بالنّص وهناك من يربطه بالملفوظ بشكل عام وغيرهم يربطه باللغة ويضبطه (جون ديّ بوا) بقوله: «هو اللغة أثناء استعمالها إنها اللسان المسند إلى الذات المتكلمة»[1]. إلا أن هاريس قد عبّد الطريق منذ عام 1952 ليصبح تحليل الخطاب حقلا أجبر اللسانيات على أن تولي عنايتها بالمسائل المتعلقة بالتّكوينات الخطابيّة[2]. فنقلها من الاهتمام بالمستوى اللفظيّ والجمليّ إلى النّص كنظام كليّ شامل بجميع مستوياته المختلفة.

وتأسيسا على ما سبق وبالاستعانة بالمنهج الوصفي التّحليلي، سنحاول أن نتلقف العلاقة أو التّواصل المعرفي بين تحليل الخطاب كعلم شامل من جهة والتّداوليّة كعلم في حقل اللسانيات من جهة مقابلة، وذلك من خلال اشتغالهما على النّص الشّعري، فهل استطاع متخصصو هاتين المعرفتين من إحداث ذلك التّواصل والتّلاقح المعرفي بينهما؟

2- تحليل الخطاب؛ ضبط المصطلح: يجد الباحث في هذا المجال صعوبة في تحديد مفهوم متكامل لهذا العلم، إذ نقع على عدة تعاريف مختلفة له؛ فهو عند (دومينيك مانغونو) يعني: «دراسة الاستعمال الفعليّ للغة»[3]. في حين يذهب (جون مونان) إلى الاعتقاد بأنه: «كل تقنيّة تبحث عن تأسيس العلاقات أو

الصلات التّيّ توجد بين الوحدات اللغويّة للخطاب المكتوب أو الشّفويّ على مستوى أعلى من الجملة»[4].

ويتوسع مانغونو في شرح وتحديد هذا المصطلح فيصرح بأن: «لتحليل الخطاب تحديدات متنوعة، ويوجد تحديد واسع جدا: (هو تحليل استعمال اللغة). كما أن هناك تعريف آخر: (دراسة الاستعمال الفعليّ للغة من قبل ناطقين حقيقيين في أوضاع حقيقيّة). في البلدان الأنجلوسكسونيّة خاصّة العديد من النّاس ينظرون- إن قليلا أو كثيرا- إلى تحليل الخطاب وتحليل الحديث وكأنهما شيئ واحد؛ نظرا لكونهم يعدون الخطاب نشاطا تفاعليا أساسا، غير أنّه مع هذه التّحديدات الغامضة جدا يصعب التّمييز بين تحليل الخطاب والتّخصصات الأخرى التّيّ تدرس الخطاب، لذا نرى أنه من المستحسن اعتبار تحليل الخطاب التّخصص الذيّ بدل أن يقدم على التّحليل اللغويّ للنص في ذاته، أو على التّحليل السّوسيولوجيّ أو النّفسانيّ لمحتواه يسعى إلى مفصلة (Articulier) تلفظه مع موقع اجتماعيّ بعينه، وهكذا يجد تحليل الخطاب نفسه حيال أنواع الخطابات المشتغلة في قطاعات الفضاء الاجتماعيّ (المقهى، المدرسة، المحل التّجاري...) أو في الحقول الخطابيّة (السّياسي، الأدبيّ العلمي...)، إذن بإمكان تحليل الخطاب أن يعنى بالمدونات نفسها على غرار علم الاجتماع وتحليل الحديث إلخ، ولكن تحليل الخطاب - باستناده إلى هذه التّخصصات المجاورة- يتبنى وجهة نظر مختلفة؛ فدراسة استشارة طبيّة مثلا تفضيّ إلى الاحتفال بقواعد الحوار (موضوع تحليل الحديث)، والتّنوعات اللغويّة (موضوع علم الاجتماع اللغوي)، وأساليب المحاججة (موضوع البلاغة) إلخ، غير أن هذه الإسهامات المختلفة مدمجة من قبل محلل الخطاب»[5]. نلاحظ أن هذا الباحث قد جعل هذا العلم - كما سبقت الإشارة- تتجاذبه عدة تخصّصات وقد تكون في بعض

الأحيان متباعدة لا صلة بينها سوى أن اللغة تجمعها كيفما كانت وسيلة التّعبير فيها.

ويفيض هذا الباحث في الحديث عن تحديد مفهوم الخطاب وتحليل الخطاب إذ يعتقد أن: «مصطلح خطاب المتداول في تحليل الخطابات يحيل إلى نوع من التّناول للّغة أكثر مما تحيل على حقل بحثيّ محدّد، فاللغة في الخطاب لا تعدّ بنيّة اعتباطيّة؛ بل نشاط الأفراد متدرّجين في سياقات معينة... وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغويّة فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوعا بتناولٍ لسانيّ صرف...يدخل كذلك في سلسلة من التّقابلات حيث يكتسيّ قيما دلاليّة أكثر دقة خاصّة:

- خطاب/جملة: الخطاب يتكون من وحدة لغويّة قوامها سلسلة من الجمل بهذا المعنى يستعمل هاريس مفهوم تحليل الخطاب، في حين أن البعض الآخر يتحدث عن (نحو الخطاب)(Grammaire de discours)، أما اليوم فيؤثر الحديث عن (النّص واللسانيات النّصيّة).

- خطاب/ملفوظ: فضلا عن طبيعته وحدة لغويّة: (ملفوظ)؛ فإن الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة؛ أيّ كل ماهو من قبيل نقاش متلفز، مقالة صحفية، روايّة إلخ.

- **خطاب/لغة:** اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدّرة مخالفة للخطاب واستعمال اللغة في سياق بعينه؛ الذيّ يحدد قيمة أو يستثير قيما جديدة. واللغة من حيث هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغويّة مخالفة للخطاب من حيث هو استعمال محدد لهذا النّظام، وقد يتعلق الأمر بـ:(تموقع في حقل خطابي: الخطاب الشّيوعي/ الخطاب السّريالي)، (نوع خطابي: الخطاب الصحفي/ الخطاب الإداري/ الخطاب الروائي/ خطاب الأستاذ)، (إنتاجات شريحة أو صنف من المتكلمين: خطاب المرضات/ خطاب ربات البيوت)، (وظيفة لغويّة:الخطاب

السّجالي/ الخطاب الآمر)»[6]. مما سبق نكتشف أن كل من مادة الخطاب وتحليلها يتجاوز الجملة وماهو مكتوب إلى أشكال أوسع وأكبر من وسائل التّواصل سواء المكتوبة أو الملفوظة.

3- الحدود الاصطلاحيّة للنظريّة التّداوليّة: التّداوليّة أو البراغماتيّة: «مذهب لسانيّ يدرس علاقة النّشاط اللغويّ بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغويّة بنجاح، والسّياقات والطبقات المقاميّة المختلفة التّيّ ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن العوامل التّيّ تجعل الخطاب رسالة تواصليّة واضحة وناجحة، والبحث في أسباب الفشل في التّواصل باللغات الطبيعيّة»[7] ومغزى ذلك أن التّداوليّة تجعل الفعل الكلاميّ أو الأداء الكلاميّ أولى أولوياتها.

يبدو أن تحديد مفهوم الفعل الكلاميّ «لا يتضح ولا ينجليّ إلا بالرجوع إلى إطار نظريّة الأفعال الكلاميّة التّيّ جاء بها الفيلسوف المعاصر (د. ل. أوستين) وطورها تلميذه الفيلسوف (ج. سيرل)، فقد تعمق أوستين في إنجاز فلسفة دلاليّة تهتم بالمضامين والمقاصد التّواصليّة، وتختلف عما عرفناه عند علماء الدّلالة اللغويين وخصوصا البنيويين منهم، فقد كان أوستين يلح على القيمة التّداوليّة لعبارات لغويّة كثيرة تستخدم في اللغة الإنجليزيّة، وربما في كل اللغات، فقد أدخل مفهوم القصديّة **Intentionalité** في فهم كلام المتكلم، وفي تحليل العبارات اللغويّة، وهو مبدأ أخذه من الفيلسوف (هوسرل **Husserl**) والظاهراتيين، وتتجلى مقولة القصديّة في الربط بين التّراكيب اللغويّة ومراعاة غرض المتكلم والقصد العام من الخطاب»[8]، بمعنى أن الفعل الكلاميّ يعنيّ التّصرف (أو العمل) الاجتماعيّ أو المؤسّساتيّ الذيّ ينجزه الإنسان بالكلام ومن ثمّ فـ «الفعل الكلاميّ يراد به الإنجاز الذيّ يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة ومن أمثلته: (الأمر، والنّهي، والوعد، والسّؤال، والتّعيين والتّعزيّة، والتّهنئة)؛ فهذه كلها أفعال كلاميّة، وإذا طبقنا هذا المعنى على اللغة العربيّة فإن المقاصد والمعانيّ والإفادات

التّي تستفاد من صيغ التّواصل العربيّ وألفاظه كمعانيّ الأساليب العربيّة المختلفة؛ خبريّة كانت أم إنشائيّة، ودلالات (حروف المعاني) ودلالات (الخوالف) وأصناف أخرى من الصيغ والأساليب العربيّة هي التّي تمثل نظريّة (الأفعال الكلاميّة في التّراث العربي) »[9]، ومن هذا التّصور فإن أفعال الكلام، أو الأداء الفعليّ للكلام هو أهم مرتكزات التّداوليّة.

وفي المقابل فالأفعال الكلاميّة ليست مجرّد دلالات ومضامين لغويّة، بل هي فوق ذلك إنجازات وأغراض تواصليّة ترميّ إلى صناعة أفعال ومواقف اجتماعيّة أو مؤسساتيّة أو فرديّة بالكلمات، والتّأثير في المخاطب بحمله على فعل أو تركه أو دعوته إلى ذلك أو تقرير حكم من الأحكام أو توكيده، أو التّشكيك فيه، أو نفيه أو وعد المتكلم للمخاطب، أو وعيده أو سؤاله، أو استخباره عن شيء أو نفيه أو إبرام عقد من العقود أو فسخه، أو مجرد الإفصاح عن حالة نفسيّة معينة. ومن منظور التّداوليّة لا تكون اللغة مجرد أداة للتّواصل كما تتصوّرها المدارس الوظيفيّة، أو رموزا للتعبير عن الفكر كما تتصورها التّوليديّة التّحويليّة، وإنّما هي أداة لتغيير العالم وصنع أحداثه والتّأثير فيه[10].

ولعلّ أقرب حقل معرفي للتّداوليّة هو اللسانيّات، بالإضافة إلى أنّها تشترك فيها مع علوم أخرى، وهي ليست علما لغويا محضا بالمعنى التّقليديّ الذيّ يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغويّة، ولكنّها علم جديد يدرس الظواهر اللغويّة في مجال الاستعمال ويدمج مشاريع معرفيّة متعدّدة في دراسة ظاهرة التّواصل اللغويّ وتفسيره، كالبنيّة اللغويّة، وقواعد التّخاطب، والاستدلالات التّداوليّة والعمليات الذهنيّة المتحكّمة في الإنتاج والفهم اللغويين، وعلاقة البنيويّة اللغويّة بظروف الاستعمال. والتّداوليّة تمثل حلقة وصل بين حقول معرفية عديدة منها الفلسفة التّحليليّة (فلسفة اللغة العاديّة) وعلم النّفس المعرفي وعلوم التّواصل واللسانيات[11]. ويعود تأسيس التّداوليّة كمجال يعتدّ به في الدّرس اللغويّ المعاصر

إلى العقد السّابع من القرن العشرين بعد تطويرها على يد ثلاثة من فلاسفة اللغة المنتمين إلى التّراث الفلسفي لجامعة أكسفورد وهم أوستين (Austin) وسيرل (Searle) و غرايس (Grice)، وكان اهتمامهم منصبا على الوصول إلى طريقة توصيل معنى اللغة الإنسانيّة الطبيعيّة من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها [12].

وقد يعتقد الكثير من الدّارسين أنّ هذه النّظريّة وثيقة الصّلة بالدّرس اللّغويّ بالعكس تماما فهي لا تنتميّ إلى أيّ من مستويات الدّرس اللّغويّ صوتيا كان أم صرفيا أم نحويا أم دلاليا؛ لذلك فالأخطاء التّداوليّة لا علاقة لها بالخروج على القواعد الفونولوجيّة أو النّحويّة أو الدّلاليّة ، وهي ليست مستوى يضاف إلى هذه المستويات لأن كلا منها يختص بجانب محدد ومتماسك من جوانب اللغة ، وله أنماطه التّجريديّة ووحداته التّحليليّة، ولا كذلك التّداوليّة؛ فهي لا تقتصر على دراسة جانب محدد من جوانب اللغة ، بل من الممكن أن تستوعبها جميعا ، وليس لها أنماط تجريديّة ولا وحدات تحليل كما هو الحال في الدّراسات اللسانيّة بكل فروعها، نجدها تعتمد على قواعد وأسس وضوابط للتحليل. وهي كذلك لا تنضويّ تحت علم من العلوم التّيّ لها علاقة باللغة على تداخلها معها في بعض جوانب الدّرس كـ: علم الدّلالة: الذيّ يشاركها دراسة المعنى، وعلم اللغة الاجتماعي: الذيّ تتشارك معه في تبيين أثر العلاقات الاجتماعيّة بين المشاركين في الحديث وموضوعه ومرتبة كل من المتكلم والسّامع وجنسه، وأثر السّياق غير اللغويّ في اختيار السّمات اللغويّة وتنوعاتها، وعلم اللغة النّفسي: الذيّ يشارك التّداوليّة الاهتمام بقدرات المشاركين التّيّ تؤثر في أدائهم مثل: الانتباه والذاكرة والشّخصيّة، وتحليل الخطاب: ويشتركان في الاهتمام أساسا بتحليل الحوار، ويقتسمان عددا من المفهومات الفلسفية واللغويّة كالطريقة التّيّ توزع بها المعلومات في جمل أو نصوص، والعناصر الإشاريّة، والمبادئ الحواريّة[13]. وهذه

النّقاط التّقاطعيّة هي التّي أمدت التّداوليّة بتلك الأهميّة المعرفية فجعلتها علما جامعا لعدة فروع معرفية.

والأكيد أن هذا التّداخل والاتساع والتّنوع جعل من الصعب تحديد تعريف شامل لهذا العلم؛ فيمكننا أن نعرفها بأنها : "دراسة اللغة في الاستعمال أو في التّواصل ذلك أن صناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسّامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما"[14]. ويمكن أن يخلص الباحث - في هذا المجال وبيسر- إلى أن ما تصبو إليه التّداوليّة انطلاقا من تحديد مفاهيمها هو: «أنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغويّة في مجال الاستعمال؛ ويدمج، من ثمّ، مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التّواصل اللغويّ وتفسيره»[15].

تحليل الخطاب هو أحد مستوكات الدّرس اللغويّ المعاصر؛ والذيّ يهتمّ بدراسة النّصوص سواء أكانت محكاة أم مكتوبة، نثريّة أم شعريّة والتّداوليّة كنظريّة لغويّة تبدو العلاقة وثيقة بينها وبين تحليل الخطاب، فكلّ منهما يهتمّ بدراسة النّصوص وتحليلها من خلال الاهتمام بالمتكلّمين (المخاطَب) و(المخاطِب) ومقاصدهما والسّياق الذيّ يرد فيه الحوار (الخطاب)، والعناصر الإشاريّة والمبادئ الحواريّة. فلقد «صار الاهتمام بالخطاب —ومن وجه آخر بالنّص- غرضا من أغراض التّداوليّة فدخلت مفاهيمها في تحليل الخطاب واللسانيات النّصيّة ابتداءً باللملفوظ والتّلفظ، والسّياق، واللفظ، والمقام التّواصلي والقصد، والفعل الكلامي، وقوانين التّحاور، والإشاريات والمبهمات ومضمرات القول، والحجاج. ويعد كذلك الاهتمام بالتّعاون التّأويليّ الذيّ يمارسه المتلقيّ للخطاب أحد المباحث التّداوليّة المهمة، وبناءً على ما سبق فقد أَثْرَت المفاهيم التّيّ حققتها التّداوليّة في مجال تحليل الخطاب بعد استعمال الأخير لها. فعدّ محللو الخطاب دراسة الأدب تحت تأثير التّداوليّة فتحا جديدا لا تصبح فيه

اللسانيات وسيلة فقط - كما كانت في الأسلوبيّة التّقليديّة والبنيويّة- وإنما تصير وسيلة منهجيّة لتنظيم الحقول المعرفية واستثمار الظواهر»[16]. وسنحاول في ما يليّ أن نثبت ذلك بالتّمثيل عن علاقة أو تداخل هذين الحقلين من المعرفة الإنسانيّة في مقاربة النّص الشّعري.

4- النّص الشّعريّ بين تحليل الخطاب والتّداوليّة:

4- 1- نص عربيّ قديم: لا شك أن الشّعر العربيّ والغربيّ معا قد تعرضا لقراءات كثيرة ومختلفة وتناولهما النّقاد والباحثون من زوايا عديدة؛ تراوحت بين الشّكل تارة والمضمون تارة أخرى، وقد تزاوج بينهما في الكثير من الأحيان. وظل الشّعر موضوعا مثيرا للنظر والبحث خاصّة في العصر الحديث؛ بعدما توفّر للنقاد من المعارف الحديثة من مناهج وآليات ونظريات لمقاربة النّصوص بكل أجناسها. وقد نجد هذه المناهج والنّظريات تختلف حينا وتتعارض بحدة أحيانا أخرى؛ لكنها قد تلتقيّ جميعها في الرغبة الملحة التّيّ تدفع المتبنين لها إلى الكشف عن أغوار هذه النّصوص الشّعريّة الكثيرة والمتنوعة، وتجاوز ظاهرها نحو عمق يحويّ خصائصها المميزة، ويقوّم تجربة شعريّة مثلت لفترة طويلة من الزمن نموذجا يحتذى بها ومنوالا يسير الشّعراء على هديه. وقد وقع اختيارنا في هذه الجزئيّة على النّظر في الشّعر العربيّ القديم من زاويّة جديدة تتمثل في محاولة لإبراز فاعليّة التّداوليّة في الخطاب الشّعريّ مستعينين بشعر "أبيّ نواس" للتطبيق من خلال قصيدته "عند سابا" التّيّ يقول فيها[17]:

وَأَحـــــوَرَ ذِمِّـــــيّ طَرَقـــــتُ فِنائَـــــهُ

بِفِتيـــانِ صِـــدقٍ مـــا تَـــرى مِـــنهُمُ نُكـــرا

فَلَمّـــا قَرَعنـــا بابَـــهُ هَـــبَّ خائِفـــاً

وَبـــادَرَ نَحـــوَ البـــابِ مُمتَلِـــئً ذُعـــرا

وَقـــالَ مَـــنِ الطُـــرّاقِ لَـــيلاً فِناءَنـــا؟
فَقُلـتُ لَـهُ افـتَح فِتيّـة طَلَبـوا خَمـرا
فَـــأَطلَقَ عَـــن أَبوابِـــهِ غَـــيرَ هائِـــبٍ
وَأَطلَـــعَ مِـــن أَزرارِهِ قَمَـــراً بَـــدرا
وَمَـــرَّ أَمـــامَ القَـــومِ يَســـحَبُ ذَيلَـــهُ
يُجـاذِبُ مِنـهُ الـرِدفَ في مَشـيهِ الخَصـرا
فَقُلـتُ لَـهُ مـا الإِسـمُ حُيِّيـتَ؟ قـالَ لـي
دَعـانيّ أَبـيّ سـابا وَلَقَّـبَنيّ شَـمرا

يبدأ الشّاعر قصيدته بتوجيهه الخطاب إلى شخصيّة محددة وهي "الأحور الذمي" ليتوالى ذكر مجموعة من الأفعال الإنجازيّة مثل (طرقت فناءه، قرعنا بابه، هب خائفا، بادر نحو الباب)، مُشَكِّلَة مقدّمة يتصدرها حوار دار بين الشّاعر و"الأحور الذمي" بالشّكل التّالي:

الذمي: من الطارق ليلا؟

أبو نواس: افتح فتيّة يطلبون خمرا.

أبو نواس: ما الاسم حييت؟

الذمي: دعانيّ أبيّ سابا ولقبنيّ شمرا.

أبو نواس: جئناك نبتاع قهوة.

الذمي: أربعوا عندي.

أبو نواس: فماذا مهرها؟

الذمي: مهرها إليك

أبو نواس: خذها وهات نعاطها.

بعد النّظر المعمق في هاته القصيدة يتراءى لنا مجموعة من العلاقات تتمثل في: هيمنة الثنائيات المترابطة على بنيّة حوار القصيدة من (سؤال/وجواب) وكذا (طلب/وموافقة)، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشّكل الآتي[18]:

سؤال وإجابة	طلب وموافقة
- من الطارق ليلا؟ (سؤال)	- جئناك نبتاع قهوة معتقة (طلب)
افتح فتيّة طلبوا خمرا (جواب)	- أربعوا عنديّ (موافقة)
- ما الاسم حييت؟ (سؤال)	- خذها وهات نعاطها (طلب)
دعانيّ والدّيّ سابا (جواب)	- فقام إليها (موافقة)
- فماذا مهرها (سؤال)	
مهرها إليك. (جواب)	

والملاحظ أن جميع الأفعال الكلاميّة المذكورة قد تم إنجازها والموافقة عليها وذلك لتوفر عناصر السّياق التّداولي، لأن المخاطِب (أبا نواس) يرغب في طلب شرب الخمر؛ وكما هو معروف فهذا من أحب الأشياء إليه، وفي المقابل نجد المخاطَب (الأحور الذمي) مستعدا لتلبيّة طلب أبيّ نواس وتقديم الشّراب له وجاء هذا في قول الشّاعر "ومازال َيسقينا ويشرب دائبا". كذلك علاقة التّمهيد وهي العلاقة التّيّ تحكم الأفعال الإنجازيّة الآتيّة: "طرقت فناءه"، "قرعنا بابه" "بادر نحو الباب" وبين "هب خائفا"، "ممتلئا ذعرا"؛ بوصفها سلسلة أولى. وبين الأفعال الإنجازيّة كالسّؤال في قوله "من الطارق؟ ما الاسم حييت؟"، وبين متتاليّة الأفعال الكلاميّة من قبيل "أفتح"، "فتيّة طلبوا الخمرا" و"قال لي: دعانيّ أبيّ سابا ولقبنيّ شمرا[19]. قد اكتشف الباحث أنّ ثمة علاقات بين تلك الأفعال الإنجازيّة التّيّ استخرجها من نص القصيدة وهي:

- علاقة الإيجاب والإيقاع: بين الأفعال الإنجازيّة الآتيّة : (جئناك نبتاع قهوة، أربعوا عندي، فماذا مهرها، فسقنا نحوها خمسة صفرا، خذها وهات

نعاطها)، وبين متتاليّة أفعال الكلام كما في (فشك بإشفاء له بطن)، (فسالتّ تحاكي)؛ فالعلاقة التّيّ تحكم هذا الإرتباط هي علاقة العقود في البيع والشّراء.

- العلاقة التّأثيريّة المتولدة بوساطة الربط بين الجمل (ومازال يسقينا) و(يشرب دائما) و(إلى أن تغنيّ حين مالتّ به سكرا) وبين الجمل الآتيّة: (فيا حسنه لحنا بدا من لسانه)، و(يا حسنه لحظا)، و(يا حسنه ثغرا)؛ بمعنى أنّ العلاقة أو الوظيفة التّأثيريّة التّيّ تحكم هذا الإرتباط بين سلسلة الأفعال الكلاميّة (يسقينا، يشرب، يغني) وبين فعل التّعجب المتولّد من حسن الغناء، وحسن المنظر وحسن الثغر. إن هذا الإعجاب بوصفه فعلا سلوكيا كان بسبب الغناء الجميل[20].

4- 2- نصّ غربيّ معاصر: ومن أمثلة التّحليل التّداوليّ للخطاب الشّعريّ قصيدة لـ(وليم كارلوس وليامز) بعنوان ننتوكيت[21]:

الزُّهُورُ منْ خِلالِ النّافِذَة.
أقحُوانِيّة وصفْرَاءَ وقدْ غَيّرتْهَا السّتَائر البِيض.
رَائحَةُ النّظَافَة
طُلُوعُ شَمْس ظَهِيرَةٍ مُتَأَخِّرَة
عَلَى طبَقٍ زُجَاجِيّ
إِبْرِيقَ زُجَاجٍ، وَقَدَحٍ
مَقْلُوب، وبِجنْبِهِ
يَضْطَجِعُ مِفْتَاح. والـ
فِرَاشٌ الأَبْيَضُ الطَّاهِر.

تسميّ هذه القصيدة في عنوانها مكانا واقعيا هو جزيرة (ننتوكيت) في (ماساشوسيتس) لكنه أيضا مكان أدبيّ في الموروث الأمريكي. تزدهي الجزيرة بمتحف الحيتان فيها، بموانئها وسواحلها ونوارسها... لكن نص القصيدة لا

يقدم شيئا من هذا... فهو يطرح صورة مغايرة لا تقل عنها واقعيّة لكنها أكثر توترا بسبب المسافة التّيّ تفصلها عن دلالات الاسم الإيحائيّة، ولكيّ يجعل الباحث هذا النّص قصيدة رأى أنه ينبغيّ أن يعمد إلى تحليل ثلاثة مستويات ينبغيّ توفير نحو معقول ونموذج دلالي، وسياق أو موقف تداولي. وعند تحليله للسياق التّداوليّ طرح مجموعة من الأسئلة وأجاب عنها وهي: أين نحن؟ كيف نعرف أين نحن؟ في ننتوكيت بلا ريب ولكن أين نحن بالضبط؟ يرى الباحث أن قرائن القصيدة تدل على أننا في داخل مكان ما، غرفة ما مثلا حيث تبدو الزهور من الخارج من خلال النّافذة، ورائحة النّظافة رائحة داخليّة وهي نتاج إنسانيّ وتضم الغرفة سريرا وطبقا زجاجيا؛ إنها غرفة نوم، لكن وجود الإبريق والقدح يوحيّ أنها غرفة استقبال وتوحيّ حركة العين من النّافذة إلى السّرير ونوع التّفاصيل التّيّ تعرضها أنها غرفة غير عاديّة (إنّنا لانشم عطر غرفتنا سواء أكانت نظيفة أم لم تكن)، وأخيرا فإن المفتاح يوحيّ أنها غرفة مستأجرة في نزل في (ننتوكيت)؛ إذ لا يمكن إلا هناك العثور على هاته التّشكيلة من الإبريق والسّرير والمفتاح. وتفسير الباحث للقرائن اعتمد على التّأليف بين ملفوظات وجيزة يوردها في شكل دلالات إيحائيّة دون تصريح مباشر، مستعينا بما تقوله العلامات اللغويّة، فانتقل بلغة الأبيات من المستوى السّطحيّ إلى فضاء تداوليّ أعانته على ذلك تقنيّة التّأويل.

5- تحليل الخطاب الشّعريّ بتقنيّة العتبات التّداوليّة: ممّا تركز عليه التّداوليّة في تحليل الخطاب قضيّة العتبات الكلاميّة كجانب إجرائيّ في التّلفظ، «فالكلام بصفة عامة حمال أوجه، يفصح عن وجه ويواريّ وجوها أخرى وعلى المخاطب أو المتلقيّ الحذق البحث عن القصد من التّكلم، ويبدو أو يحتمل أنه تحضير المتلقيّ للتفاعل مع النّصوص المنتجة عبر مجموعة من العتبات قائمة على التّواضع حول مجموعة من القضايا اللغويّة التّيّ قد يُؤديّ جهلها إلى

سوء الفهم، إذ على المتكلم مراعاة قدرات المخاطب، والأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العوامل التّيّ قد تساعده على الفهم. والفهم الجيد يمكّن من إقامة علاقات حواريّة بين الأطراف المتخاطبة، تتباين مقاصد الحوار وتتنوع بين توجيه المتكلم لإنجاز أفعال ما، أو إقناعه بأفكار أو أفعال»[22] وبالتّاليّ يمكن أن نرصد العتبات التّاليّة: الإفهاميّة، الحواريّة، التّوجيهيّة، الحجاجيّة. وهي عتبات متداخلة إذ في الموقف التّواصليّ الواحد قد يجتمع الإفهام والتّوجيه والحوار والحجاج، كما أن للعتبة الحجاجيّة حضورا في مختلف العتبات على اعتبار «أن كل قول ولو كان لفظا واحدا هو حجة حذف أحد عناصرها»[23].

5- 1- العتبة الإفهاميّة: إذا رغبنا أن تتحقق عمليّة التّواصل بين المتلقيّ مع أيّ خطاب يلزمنا في البدايّة إدراك بعض من خبايا اللغة، والتّيّ قد تتسبب في إفساد عمليّة الفهم والإدراك، والذيّ يحيلنا بدوره إلى الحيلولة دون تحقيق عمليّة التّواصل لأنها عمليّة تقوم على عقدين؛ (المتكلم والمخاطب) إضافة طبعا للخطاب الذيّ يتداولانه. يتم من خلاله الاتفاق على شفرات لغويّة محددة مسبقا، ولكن هذا التّعاون بين المتكلم والمخاطب ليس قائما في كل الأحوال، بل يمكن للمتكلم أن يبنيّ كلامه بشكل يؤديّ إلى سوء التّأويل، ويكون ذلك بشكل مقصود أو غير مقصود، كما يمكن للمخاطب «أن يعيد بناء القول على ما قاله المتكلم انطلاقا من فهم سيء مقصود أو غير مقصود للمتكلم»[24]، وللتقليل من درجة سوء الفهم والتّوسيع من دائرة الحوار بين الأشخاص المتخاطبين يلجأ عادة إلى بعض الطرق والآليات كالإفهام بالشّرح إذ إن التّفاعلات الحواريّة بين الأفراد تُبنى في جزء منها على التّشارح الذيّ يعتبر من المعايير الأساسيّة لحصول التّواصل وتفسير الخطابات أو تحليلها، فالشّرح يرتبط مع مجموعة من الأسس والقواعد اللغويّة التّيّ يمكن امتلاكها لإزالة بعض الغموض والضبابيّة التّيّ تحيط بالخطابات[25]، وللتوضيح أكثر سنستشهد بوجهة نظر عبد القاهر

الجرجانيّ التّاليّة، والتّيّ يذهب فيها إلى القول: «اعلم أن لكل نوع من المعنى نوعان من اللفظ هو به أخص وأولى... وهو فيه أحلى، ومأخذا إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب... وإذا كان الشّيء متعلقا بغيره مقيسا على سواه كان خير ما يستعان به على تقريبه من الإفهام، وتقريره في النّفوس، أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه ويؤنس به، ويكون زماما عليه، يمسكه على المتفهم له والطالب علمه»[26]، وللتبسيط أكثر يمكننا أن نأخذ هاته الشّواهد من كتاب جمهرة أشعار العرب:

قول الشّاعر:

ألا زَعمتْ بَسباسةُ اليومَ أنّنيّ ... كَبِرتُ، وأنْ لا يُحسن السّرّ أمثالي[27]

قال تعالى: « وَلَكِنْ لَا تُوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا »[28].

قال امرئ القيس:

خَفَاهُنّ من أَنْفَاقِهِنّ، كَأَنّمَا ... خَفَاهُنّ ودقٌ من عَشيّ مُجَلِّبِ[29]

قال تعالى: «إِنَّ السّاعَةَ آتِيّة أَكَادُ أُخْفِيهَا»[30].

من الشّواهد السّابقة نستطيع القول أن هناك إستراتيجيّة في الشّرح تقوم على التّمثيل للفظة المشروحة بنص آخر غير الذيّ وردت فيه، فالألفاظ المشروحة في النّماذج السّابقة هي ألفاظ دلالاتها الشّائعة عكس الدّلالة المبتغاة، أو ما يعرف في اللغة العربيّة بالمشترك اللفظي، يركز عليها الشّرح لأنها ألفاظ محفوفة باحتمالات سوء الفهم كلفظة أخفيها التّيّ تعنيّ في الظاهر أخبئ ولكنها تضمر عكس هذا في النّص الشّعري[31].

فكلمة الشّرح والتّمثيل في كتاب جمهرة أشعار العرب مثلا ترتبط بما ذكر من أن في القرآن مثل ما في كلام العرب من اللفظ المختلف، ومجاز المعاني، وقد بيّنت الأمثلة السّابقة اللفظ المختلف، وتوضح الأمثلة التّاليّة الاستخدام المجازي.

يقول الأعشى:

بكأسٍ كعينِ الدّيكِ باكَرْتُ خِدرَها ... بفتيانِ صِدقٍ، والنّواقيسُ تُضرَبُ[32]

الكأس والخمر، ومنه قوله تعالى: «يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِكَأْسٍ مِنْ مَعِينٍ»[33].

والألفاظ التّي ركز عليها الشّرح ههنا لم تستعمل استعمالا حقيقيا، وإنما أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثانيّ والأول فهي مجاز[34]. إن الوصول إلى أن المعنى الحقيقيّ في الألفاظ المشروحة سابق ليس المراد يتم من خلال السّياق الذيّ وردت فيه، والذيّ يحويّ قرائن ترجح المعنى المجازيّ وعليه يمكن القول إن عمليّة الشّرح تتعلق بقضيّة هامة هي السّياق النّصيّ الذيّ يرجح اختيارا ما من بين الاختيارات المتاحة[35]، فالمجاز لدى محللي الخطاب هو خاصيّة نسقيّة تفتح المجال أمام النّاقد والدّارس للتعدديّة القرائيّة باعتبار النّص في المناهج النّقديّة النّظميّة المعاصرة منفتح لا حدود لتأويله فهو زئبقيّ الدّلالة ولا يمكن الامساك بذلك.

5- 2- **العتبة الحواريّة**: يشكّل الحوار دورا بارزا في مجال التّداوليّة باعتباره نشاطا يُظهِر استعمالات اللغة المتعددة داخل إطار تفاعليّ بين قطبيّ العمليّة التّواصليّة المتكلم والمستمع، ويمكن القول إنه فعل لازم للإنسان الذيّ يشتق من ذاته ذاتا يحاورها إن لم يكن هناك ذاتا أخرى، إن الألفاظ الدّالة على التّخاطب تومئ إلى فكرة التّفاعل أو تبادل الأدوار في الحلقة الكلاميّة، فالمستمع متلق قد يتحول إلى متكلم والسّائل متكلم يتحول إلى متلق وهكذا مع بقيّة الألفاظ، وفق ما يتطلّبه موقف تواصليّ معين، إذ يتحول المخبر أو المتحدث إلى سامع، وتتضح دلالات تلك الألفاظ، ويتجلى مدى ارتباطها بالمتكلم أو المتلقي[36] حين توظف في الخطابات الشّعريّة خاصّة لما تحويه من تراكمات جماليّة ومجازيّة.

وجود لغة مشتركة بين الباث والمتلقيّ هو أساس الحوار، وأكيد أن هذا الاشتراك هو سبب ظهور العتبة الإفهاميّة، وهاته الأخيرة تطمح إلى خلق فضاء لغويّ مشترك يهفو إلى تنبيه القارئ أو القرّاء إلى استعمالات الشّعراء للألفاظ إذ

قد «يذهب الشّاعر إلى اللفظة التّيّ كثيرا ما تحتمل شيئا من الغموض الذيّ لا بد منه أحيانا في صناعة الشّعر، وهو غموض إضعاف تلك العلاقة الآليّة بين الألفاظ ومداليلها التّيّ وضعت لها في المعاجم»[37].

وسنستعين بهذا المثال لتوضيح هذه العتبة: «عن الأصمعيّ قال: قدم رجلٌ من فزارة على الخليل بن أحمد وكان الفزاريّ عيياً، فسأل الخليل مسألةً فأبطأ في جوابها فتضاحك الفزاري، فالتّفت الخليل إلى بعض جلسائه فقال: الرجال أربعة: فرجل يدريّ ويدريّ أنه يدري، فذلك عالم فاعرفوه، ورجل يدريّ ولا يدريّ أنه يدري، فذلك غافلٌ فأيقظوه؛ ورجل لا يدريّ ولا يدريّ أنه لا يدري، فذلك جاهل فعلموه؛ ورجل لا يدريّ ولا يدريّ أنه لا يدري، فذلك مائق فاجتنبوه. ثم أنشأ الخليل يقول: الكامل

لـــو كنـــتَ تَعلَـــمُ مـــا أقـــولُ عـــذَرتَني

أَوْ كنـــتُ أَجْهَـــلُ مـــا تقـــولُ عـــذَلتُكا

لَكِـــنْ جَهِلـــتَ مَقَـــالتّيّ فَعـــذَلْتَني

وعلِمـــتُ أَنَّـــكَ مـــائقٌ فَعَـــذَرْتُكا»[38]

يوضّح هذا النّص أثر الفهم الحاصل والذيّ حال دون إنشاء حوار فعال، وقد يرجع سبب فشل هذا الحوار إلى عدة أسباب لعل أبرزها:

– اختلاف مقامات المتخاطبين.

– سوء التّأويل للأفعال الكلاميّة التّيّ صدرت عن كليهما، إذ أوّل الفزاريّ إبطاء الخليل بالعجز فتضاحك، وأوّل الخليل تصرف الفزاريّ بالحمق فاجتنب الحديث إليه، والتّفت إلى بعض جلسائه. هذا كما حدد الخليل العلاقة بين المتكلم والمستمع على أساس المعارف التّيّ يمتلكها أحد الأطراف وفق ما يلي:

موقف المتكلم		موقف المستمع
عارف	←	الاتباع
غافل	←	التّنبيه
جاهل	←	التّعليم
أحمق	←	الاجتناب

إن هذه الحالات تحكم علاقة المتكلم بالمخاطب والعكس، وفق تبادل الأدوار، إذ قد يحتل المتكلم دور المخاطب، ويحتل المخاطب دور المتكلم في الدّورة الكلاميّة[39] فالعلاقة التّي حكمت المتخاطبين هنا كانت بالاستناد إلى معارفهم قد تظهر في موقف لغويّ أو غير لغوي، فالضحك والالتّفات الصادرين عن العيّ والخليل على التّرتيب هي مواقف غير لغويّة، والسّؤال والإخبار موقفان لغويان، إن الموقفين ليسا منعزلين عن بعضهما البعض[40].

5- 3- **العتبة التّوجيهيّة:** تعتبر هاته العتبة واحدة من عتبات التّداول وتقترن بجانب من جوانب التّواصل التّفاعليّ لتوجيه يتعلق في أساسه بوجود طرفين تتحدد العلاقة بينهما تبعا لنوعيّة الخطاب المنتج، والذيّ غالبا ما يبنى على ما يشير لفعل التّوجيه وتسهم العلاقة بين طرفي الخطاب إلى حد بعيد في الكشف عن مقصديّة الخطاب محددة إذا ما كان توجيها أو غير ذلك، يتضح هذا مثلا مع فعل الأمر الذيّ يعد تقنيّة من تقنيات التّوجيه[41]، أو فعلا من الأفعال التّوجيهيّة. ويعرف العلويّ الأمر على أنه: «صيغة تستدعيّ الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء، فقولنا صيغة تستدعي، أو قول ينبئ، ولم نقل (افعل) و(ولتفعل)، كما يقوله المتكلمون والأصوليون لتدخل جميع الأقوال الدّالة على استدعاء الفعل في الفارسيّة {كذا} والتّركيّة، والروميّة، فإنها كلها أداة {كذا} على الاستدعاء من غير صيغة افعل، ولتفعل، ونحو قولنا: نزال ، صه، فإنما يدلان{كذا} على

الاستدعاء من غير صيغة (افعل) وقولنا: من جهة الغير، نحترز به عن أمر الإنسان نفسه»[42].

وإذا كان «الاستعلاء ممن هو أعلى رتبة من المأمور استتبع إيجابه وجوب الفعل بحسب جهات مختلفة وإلا لم يستتبعه، فإذا صادفت هذه أصل الاستعمال بالشّرط المذكور أفادت الوجوب وإلا لم تفد غير الطلب، ثم إنها حينئذ تولد بحسب قرائن الأحوال ما ناسب المقام؛ إن استعملت على سبيل التّضرع كقولنا: اللهم اغفر وارحم، ولدت الدّعاء، وإن استعملت على سبيل التّلطف كقول كل أحد لمن يساويه في المرتبة: افعل بدون الاستعلاء، ولدت السّؤال والالتّماس كيف عبرت عنه، وإن استعملت في مقام الإذن كقولك جالسّ الحسن أو ابن سيرين لمن يستأذن في ذلك بلسانه أو بلسان حاله ولدت الإباحة، وإن استعملت في مقام تسخط المأمور به ولدت التّهديد»[43]. من خلال هذا النّص يستنتج القارئ أن التّوجيه بالأمر ليس محكوما بالوضع اللغويّ فحسب، بل يخضع إلى سلطة المرسل، والتّيّ قد تكون مكسبا في حقل من الحقول الاجتماعيّة أو الوظيفية أو غيرها، وقد تكون موجودة قبل التّلفظ بالخطاب وتتبلور بالانتماء إلى درجات متفاوتة في سلم العلاقات العموديّة بين طرفي الخطاب، وهي عرفية تعاقديّة يكتسب فيها المرسل سلطة تخوله إصدار أفعال لغويّة مثل: علاقة الطبيب بمرضاه، أو علاقة القاضيّ بالمحتكمين إليه، أو المدرس بطلابه، أو رجل الأمن بالجمهور ضمن اختصاصه[44]. للتوضيح أكثر سنستشهد بالمثال الآتي:

يقول أبو نواس:

قُـــل لِلأَمـــينِ جَـــزاكَ اللَـــهُ صـــالِحَةً

لا تَجمَـعِ الـدّهرَ بَـينَ السّـخلِ وَالـذيبِ

السّـــخلُ يَعلَـــمُ أَنَّ الـــذِئبَ آكِلُـــهُ

وَالـذيبُ يَعلَـمُ مـا بِالسّـخلِ مِـن طيـبِ

يكتشف المتلقيّ من خلال قرائته لهاته الأبيات أنّ المرسل (المتكلم) يتمتع بسلطة تمكنه من ممارسة أفعال وإلحاق الضرر بالآخرين وإن كان باطلا وزيفا. إن المعنى الحرفي في قوله "لا تجمع الدّهر بين السّخل والذّيب" غير كاف لفهم الخطاب في حال فصل أو اقتطاع النّص عن سياقه الخارجي؛ لأنّ "السّخل والذّيب" يشيران في حقلهما المعجميّ إلى نوعين معروفين من الحيوانات؛ ومن ثم فإن الشّكل اللغويّ للتعبير لا يعكس قول المتكلم (المرسل) إلا بتموضعه في سياقه الخاصّ وهو سياق التّهديد. وإن المعنى التّداوليّ أو قصد المرسل في إنجاز فعل التّهديد للمخاطب/الكسائيّ تشكل باستراتجيّة غير مباشرة؛ لأن المتكلم وهب "السّخل" و"الذيب" بوصفهما إشارتين خصوصيّة في الدّلالة لا تنحصر في الحقل المعجميّ للفظين، فالأولى "السّخل" المقصود منها هو الأمين. أما الثانيّة "الذيب" فالقصد منه الكسائي[45].

5- 4- العتبة الحجاجيّة: باللغة نستطيع التّأثير في الآخرين، فكل لفظ يعتبر حجة بحسب قول طه عبد الرحمان، ويتم ذلك وفق آليات ملحقة حتما باللغة، فسلوكيات الإنسان اللغويّة وغير اللغويّة هي في الواقع نشاط حجاجيّ يمارسه ليؤثر في الآخرين ويتأثر بهم، ويحول دون تأثيرهم فيه. ومن خلال هذا يمكن للحجاج في الشّعر أن يكون منتميا للحجاج الخطابيّ الذيّ يوَجّه للجمهور ويقوده ويؤثِّر فيه، لأن الشّاعر يستمليّ النّفوس بتحريكها وشحذ هممها لتتصف بالمعانيّ السّاميّة النّبيلة. ويتم هذا من خلال محاولته إقناع الممدوح بما يقوله سواء أكان غرض هذا الشّعر رثاء أم مدحا أم غزلا أم غير ذلك، ففي المدح مثلا نجد المتنبيّ يحاول جاهدا إقناع ممدوحه بأنه جدير بأخذ هداياه باستعماله لأسلوب الفخر، وبأنه أحقُّ بالتّقريب من أيّ شخص أو شاعر آخر، أما في الغزل فيحاول إقناع محبوبته بأنه الأولى بكسب حبّها وعطفها ومودّتها وهذا بذكره لها حججه المتمثلة في ألوان العذاب والأحزان التّيّ يعانيّ منها، وفيما يخص

غرض الرثاء فقد مزج فيه بين الحكمة والمدح، فيبدأ بذكر الفقيد بخصاله الحميدة هو وذويه، ويخلص إلى حكمة مفادها أن ما من أحد سيخلُد في هاته الدّنيا الفانيّة. وباستعماله لهاته الحجج في مختلف هاته الأغراض فهو يصبو إلى الإقناع والتّأثير في المتلقيّ من خلالها (الحجج)[46]. فسلطة الشّاعر على النّفوس والقدرة على التّأثير فيها هو في حدّ ذاته حجاج. وأحسن مثال يُضرَب على قدرة هذا الشّاعر على التّأثير في النّفوس قوله حين أكثر عليه أبو فراس الحمدانيّ مجادلته ومناقشته في قصيدته الميميّة باتهامه بالسّرقة، فغضب "سيف الدّولة" وقام بضربه بالدّواة التّيّ بين يديه، فأنشد المتنبيّ يقول[47]:

إن كانَ سَرَّكُمُ ما قالَ حاسِدُنا

فَما لِجُرحٍ إذا أَرضاكُمُ أَلَمُ

وهنا انقلب الأمر ومالتّ كفَّة الحجاج لصالح المتنبي، ولم يُعِرْ سيف الدّولة اهتماما لما قاله أبو فراس، وأُعجِب بما أنشده المتنبيّ ورضِيّ عنه وقام بتقريبه إليه وتقبيل رأسه وجازاه بمبلغ ألفي دينار. وهذا كله سببه قدرة الشّاعر على الإقناع.

تحليل النّتائج: للتداوليّة علاقة وطيدة بتحليل الخطاب كونهما يشتغلان - خاصّة فيما يتعلق بالنّص الأدبي- على النّسق اللسانيّ واستعمالاته المختلفة، فما الخطاب إلا مجموعة من الانظمة والعلائق التّيّ لا يمكنها الإفلات من قبضة اللغة، في حين أن التّداوليّة هي الأخرى تسلط آلياتها الإجرائيّة على هذه الأنظمة والعلائق اللغويّة مستعينة بكل ما تملكه من أدوات لاستقراء النّصوص أو الخطابات بشتى أنواعها مستعينة بأفعال الكلام والحجاج والإفهام والحوار والتّوجيه لتقريب الخطاب من متليقه.

الخاتمة: يخلص الباحث في مجال التّداخل المعرفي بين النّظريّة التّداوليّة وتحليل الخطاب- كعلمين معاصرين- إلى أن أهم ما يجمع بينهما في القراءة

النّصيّة هو الاشتغال على النّسق اللغوي؛ بمعنى أن العلامة اللغويّة ومدلولاتها وإيحاءاتها هو القاسم المشترك بينهما.

وفي مجال الخطاب الشّعريّ أدركنا- من خلال هذا المقال- وبيسر مدى التّفاعل الحاصل بين التّحليل النّصيّ والاستعمال التّداوليّ للغة الشّعر، فقد لا حظنا أن الشّعراء- وبكل طبقاتهم وفي شتى الأغراض التّيّ ينظمون فيها- يلجؤون إلى تقنيات تداوليّة ليجعلوا خطاباتهم تفعل فعلتها في المتلقي، بقصد أو بغير قصد، ويأتيّ محلل الخطاب ليكشف هذه العلائق من خلال تفكيك تلك البنى النّصيّة والعلامات اللغويّة واستجلاء الجانب النّفعيّ البراغماتيّ فيها.

9. قائمة المراجع:

1) أبو نواس، الدّيوان، دار صادر، بيروت، (لبنان)، د.ت.

2) أحمد كنون، التّداوليّة بين النّظريّة والتّطبيق، دار النّابغة للنشر والتّوزيع مصر ط.01، 1436ه- 2015م.

3) أحمد يوسف، توزيعيّة هاريس والتّحليل النّسقيّ للخطاب، مجلة عالم الفكر مج.1 ج.33، يوليو/ سبتمبر، 2004، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون الكويت.

4) حسان الباهي، الحوار ومنهجيّة التّفكير النّقدي، دار إفريقيا الشّرق الدّار البيضاء المغرب، ط.01، 2004م.

5) حسين عمران محمد، تداوليّة الحدث الكلامي- شعر أبيّ نواس أنموذجا مجلة ديالى، العراق، 2015،العدد 67.

6) حسين عمران محمد، شعر أبو نواس دراسة تداوليّة، مخطوط دكتوراه جامعة ديالى، كليّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة، 1436ه/20115.

7) خديجة بوخشة، الروابط الحجاجيّة في شعر أبيّ الطيب المتنبيّ "مقاربة تداوليّة" مخطوط ماجيستير، جامعة وهران، الجزائر، 2009- 2010.

8) خلف الله بن علي، التّداوليّة مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب كليّة الآداب – جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلد 14، العدد 01 ، 2017.

9) دومينيك مانغو نو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

10) رشيد عزّي، إشكاليّة المصطلح في المؤلفات العربيّة، (تحليل الخطاب نموذجا) مخطوط ماجيستير، المركز الجامعي، البويرة، الجزائر، 2008- 2009.

11) روبرت شولز، السّيمياء والتّأويل، تر.سعيد الغانمي، المؤسسة للدراسات والنّشر بيروت 1994، ط.01.

12) السّكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت 1987م.

13) شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا، مخطوط دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2008- 2009م.

14) طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التّكوثر العقلي، المركز الثقافي العربيّ الدّار البيضاء، المغرب، ط.01، 1997م.

15) عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1407هـ- 1986م، ج.04.

16) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود شاكر، مطبعة المدنيّ القاهرة ودار المدني، جدة، د.ت.

17) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح. محمود شاكر، مطبعة المدنيّ بالقاهرة ودار المدنيّ بجدة، 1992م.

18) عبد الهاديّ بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2004، ط.01.

19) القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح، عليّ محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة د.ت.

20) مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، (دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التّراث اللسانيّ العربي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01 2005م.

21) هاجر مدقن، التّحليل التّداولي، الأفق النّظريّ والإجراء التّطبيقيّ في الجهود التّعريفية العربيّة، الأثر- مجلة الآداب واللغات - جامعة قاصديّ مرباح ورقلة الجزائر، العدد السّابع، ماي، 2008.

22) Dominique Maingueneau, Aborder linguistique, Ed. Seiul, Paris, 1996.

23) Jean Du Bois et autres, Dictionnaire de linguistique, Ed. La rousse- Bordas, VUEF, Paris, 2002.

الهوامش:

[1] - Jean Du Bois et autres, Dictionnaire de linguistique, Ed. La rousse-Bordas, VUEF, Paris, 2002, P.150.

[2]- ينظر: أحمد يوسف، توزيعيّة هاريس والتّحليل النّسقيّ للخطاب، مجلة عالم الفكر مج.1 ج.33 يوليو/ سبتمبر، 2004، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون، الكويت ص..129

3- Dominique Maingueneau, Aborder linguistique,Ed. seiul, Paris, 1996, P.48.

[4] - رشيد عزّي، إشكاليّة المصطلح في المؤلفات العربيّة، (تحليل الخطاب نموذجا)، مخطوط ماجيستير، المركز الجامعي، البويرة، الجزائر، 2008- 2009، ص. .47

[5] - دومينيك مانغو نو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر. محمد يحياتن الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2008 ص.ص.9- .10

[6]- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص.ص. 38- .39

[7]- مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، (دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التّراث اللسانيّ العربي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 2005م ص..05

[8]- خلف الله بن علي، التّداوليّة مقدمة عامة، مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب كليّة الآداب – جامعة اليرموك، إربد، الأردن، المجلد 14، العدد 01 ، 2017، ص. ص.224

[9]- المرجع نفسه، ص..224

[10]- ينظر: المرجع نفسه، ص. 224.

[11]- ينظر: المرجع نفسه، ص..225

[12]- هاجر مدقن، التّحليل التّداولي، الأفق النّظريّ والإجراء التّطبيقيّ في الجهود التّعريفية العربيّة الأثر- مجلة الآداب واللغات - جامعة قاصديّ مرباح ورقلة الجزائر، العدد السّابع، مايّ 2008 ص..167

[13]- المرجع نفسه، ص..167

[14]- المرجع نفسه، ص..167

[15]- مسعود صحراوي، التّداوليّة عند العلماء العرب، (دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التّراث اللسانيّ العربي)، ص..16

[16]- أحمد كنون، التّداوليّة بين النّظريّة والتّطبيق، دار النّابغة للنشر والتّوزيع، مصر ط.01 1436ه- 2015م، ص.50.

[17]- أبو نواس، الدّيوان، دار صادر، بيروت، (لبنان)، د.ت، ص..225

[18]- حسين عمران محمد، تداوليّة الحدث الكلامي- شعر أبيّ نواس أنموذجا، مجلة ديالى العراق 2015،العدد 67، ص. 390.

[19]- ينظر: ، المرجع نفسه، ص.391.

[20]- المرجع نفسه، ص.391.

[21]- ينظر: روبرت شولز، السّيمياء والتّأويل، تر.سعيد الغانمي، المؤسسة للدراسات والنّشر، بيروت 1994، ط.01، ص.ص.90- 91- 92.

[22]- ينظر: شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا مخطوط دكتوراه جامعة باتنة، الجزائر، 2008- 2009م، ص..18

[23]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التّكوثر العقلي، المركز الثقافي العربيّ الدّار البيضاء المغرب ط.01، 1997م، ص..255

[24]- حسان الباهي، الحوار ومنهجيّة التّفكير النّقدي، دار إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب ط.01 2004م، ص..118

[25]- شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا، ص..19

[26]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح. محمود شاكر، مطبعة المدنيّ بالقاهرة ودار المدنيّ بجدة، 1992م، ص.575.

[27]- القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح، عليّ محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة د.ت، ص..15

[28]- سورة البقرة، الآيّة.235

[29]- القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص..16

[30]- سورة طه، الآيّة.15

[31]- ينظر: شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا ص.ص. 26- 27.

[32]- القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص..20

[33]- سورة الواقعة، الآيّة.20

[34]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ودار المدني، جدة، د.ت، ص.351.

[35]- ينظر: شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا ص.ص . 26- 27.

[36]- ينظر: نفسه، ص..30

[37]- حسين الواد، المتنبيّ والتّجربة الجماليّة عند العربيّ (تلقيّ القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط.02، 2004م، ص..140

[38]- الجمهرة، ص..43

[39]- شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، جمهرة أشعار العرب نموذجا، ص..48

[40]- نفسه، ص..49

[41]- شيتر رحيمة، تداوليّة النّص الشّعري، ص..50

[42]- عبد الهاديّ بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة ص..365

[43]- السّكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة بيروت، 1987م ص.ص. 318- 319.

[44]- ينظر: عبد الهاديّ بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغويّة تداوليّة، ص.227.

[45]- حسين عمران محمد، شعر أبو نواس دراسة تداوليّة، مخطوط دكتوراه، جامعة ديالى، كليّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة، 1436ه/20115، ص.ص.51- 52.

[46]- ينظر: خديجة بوخشة، الروابط الحجاجيّة في شعر أبيّ الطيب المتنبيّ "مقاربة تداوليّة" مخطوط ماجيستير، جامعة وهران، الجزائر، 2009- 2010، ص.40.

[47]- عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1407هـ- 1986م ج.04، ص.87.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 195 - 208

بنيّة السّرد القصصّي في التاكسانة البوطاجينيّة

قراءة في مؤشرات البعد التغريبي عتبة الاستهلال والمتن

The structure of the narrative story in Teksana boutadjinia

Reading on the index of semantic, initiation and narrative content.

أ. شكشاك فاطمة *

تاريخ الاستلام: 2019-01-25 **تاريخ القبول:** 2019-03-12

الملخّص: يعتبر السّرد هو الأساس الذي تنبني عليه القصص، بل هو العمود الفقري الذي تقوم عليه، والنّص السّردي يعبر بوعي عن الواقع والتّجربة الفنيّة وقد ارتبط بالهويّة الشّخصيّة للكاتب سواء بإبراز دوره بشكل مباشر ومقصود، أم بإخفاء صوته وراء صوت الشّخصيات وفي كلتا الحالتّين يبقى العمل المقدّم ينم عن رؤيّة خاصّة للكاتب (السّعيد بوطاجين) في مجموعته القصصيّة تاكسانة(بدايّة الزعتر آخر اجنة) ومن هنا كان لزاما علينا في تحليلنا لبنيّة السّرد القصصي قراءة في مؤشرات البعد التّغريبي بدءا بالعنوان الذي اختاره المؤلّف في فضاء الغلاف، والألوان والأشكال المنتقاة فيه، لننتقل بعدها إلى دراسة الإستهلال والمتن القصصي وذلك من أجل الوقوف على أهمّ الطرق البنيويّة المسهمة في استبطان واستنطاق النّص القصصي.

الكلمات المفتاحيّة: بنيّة؛ السّرد؛ القصصي؛ تاكسانة؛ بوطاجين؛ قراءة مؤشرات

* جامعة الحاج لخضر- باتنة1، كليّة اللغة والأدب العربيّ والفنون قسم اللغة والأدب العربيّ
البريد الالكتروني : chekchakfatima@gmail.com

Abstract: The narration is considered as the basis that produces the story. The narrative text expresses consciously the reality and the artistic experience, and it has been always related to the personal identity of the author ether by showing directly his role or by hiding his voice under the voice of personalities, in both cases the work presented still remain a special vision of the author "Saïd Boutadjine" in his story collection " taksana, the Beginning of Zaatar, the last paradise ". In our analysis of the narrative structure, it was necessary for us to give a reading to the semantic effect, starting by the title, colors and shapes selected by the author on the space of book's cover, moving then to study the initiation and the narrative content of the story for identifying the structural ways wich contribute to understand the narrative text.

Keywords: structure; Narration; My story; taksana; Boutadjine; reading; Indicators

المقدّمة: تعتبر القصّة من أقدم الفنون الأدبيّة الإنسانيّة التّي تعود أصولها إلى أقدم الحضارات السّاميّة، وهي ضاربة بجذورها عند العرب، وقد كانت محكيّة أو متداولة شعراً أو نثرا، وكانت الغايّة منها "الحكي والإخبار بالمعلومات والتّعليم وتحقيق المتعة، وقد يتحقق في تلك الأشكال المبكرة والقديمة للقص مثل النّادرة وحكايات القدماء والقصص الخرافي والأمثولة والملحمة وغيرها ولكن فن القصّة القصيرة الحديث أصبح مختلفا عن تلك الأجناس، ومن ثم نوعا أدبيا متميزاً"[1] وعليه فالقصّة توارثيّة، توارثها الإنسان جيلا بعد جيل وقد حققت حضورا لافتا في العصر الحالي لتغدو في مقدمة الأجناس الأدبيّة ذيوعا ورواجاً ونفوذاً، لأنّها أصبحت أقدر الفنون السّرديّة على نقل الفكرة وتجسيد الواقع ومحاكاة هموم القاريء، وهي بالتّعريف "سرد قصصي قصير نسبيا، يهدف إلى إحداث تأثير معيّن وفي أغلب الأحيان تركز على شخصيّة واحدة، في موقف واحد وفي لحظة واحدة وفي

مكان بعينه"[2] وقد تكون واقعيّة أو خياليّة، ويلزم أن تكون منسّقة تنسيقا منطقيا ومن أهمّ خصائصها الإيجاز الذي يتطلب الدّقة في التّحكم بالحبكة التّي تمتاز بالصّرامة والصّعوبة، لقصر أحداثها المشوقة والمثيرة وهي مرتبطة بقدرة الكاتب المتمكن الذي يستطيع أن "يختزل حقيقة الكون والإنسان في صيغة محكمة مترابطة"[3]، لتعكس في جوهرها وجهة نظر ذاتيّة وموقفا من الحياة، بالإضافة إلى أنّه لا يستطيع أي كاتب أن يكتب في المجال القصصي إلا إذا كان لديه إبداع مع روح الكتابة إذ "إن هذا الضرب من الفن القصصي ضرب فنيّ أصعب من سواه لأنّه سرد فاضح لمن لا يمتلك موهبة قصصيّة حقيقيّة فهو يلزمه اللعب فوق رقعة محدّدة وإمكانات مقتضبة بمهارة رجل السّيرك الحاذق فإما النّجوميّة أو السّقوط المدوي»[4] ولذلك عدت بحق فنّ المراوغة العنيد الذي يستوجب الكثير من التّجارب الإبداعيّة، وهي تقف على النّقيض من الرّواية الطويلة التّي " تسعى دائما إلى أن تميز نفسها عنها، فيصبح لها بناؤها وموضوعاتها، بل ووعيها ورؤيتها ونظريتها التّي لا تختلط بنظريّة الرّواية"[5] وعليه تصبح القصّة لا تتحدّد بمضمونها، بل بالشّكل أو الطريقة التّي يقدّم بها ذلك المضمون، لتقول الممكن وغير الممكن الواقعي أو الخيالي، وذلك من أجل الوصول للغايّة المرجوة منها سواء كانت موجهة لتثقيف القارئ أم أخذ العبرة منها "وهي في تطور مستمر وأن أشكالها تتعدد وتتكاثر كلما اختلفت التّجربة أو تغيرت زاويّة التّركيز عند كاتب دون آخر"[6] ويعد السّرد وسيلة أساسيّة في بناء الأحداث أو نثرها بين ثنايا النّص القصصي ويسهم القارئ- حسب درجة الوعي- بمخيلته الجامحة في إكمال النّص المختزل بين الكلمات والفقرات، وذلك راجع لكون هذا النّوع من الخطاب الأدبي يقوم على مبدأ التّركيز في الألفاظ التّي تؤدي معاني مكتملة، ولا يتطلب التّوسع في المواقف لتقدم للقارئ بشكل مضغوط ومركز، فهي كالنّحلة تنتج رحيقها من كلّ أنواع الزهور، من هنا كانت "القصّة القصيرة فنا يجمع من كل الفنون ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه وفيها من الرّواية الحدث والشّخوص وفيها من

المسرح الحوار ودقّة اللفظ واللغة، وفيها من المقال منطقيّة السّرد ودقته وهي بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه، لتقدم لنا إمتاعا فنيا راقيا يضعها في مصاف فنون الكتابة التّي إزدهرت في القرن العشرين»[7]، لذلك نجد أن كاتب القصّة وبالأخصّ القصّة القصيرة يستخدم جميع قدراته الفنيّة والتّعبيريّة لصياغتها، وذلك بانتقاء الكلمات الموحيّة والمعبرة التّي تترك أثرها في ذات المتلقي وعليه فالقصّة "فن سردي ذو طبيعة تطوريّة، حساسة، شديدة الإيجاز سريعة الإيقاع لا مجال فيها للحشو من أي نوع سواء في لغتها أم في عناصر بنائها ويترك فيها قدر من النّشاط الذاتي للمتلقي وتعبر عن لحظات عابرة تأمليّة في الحياة وتكمن شعريتها في بنائها الفني الذي تتفاعل فيه الذات وهموم الموضوع بلغة مكثفة تهتم بلحظة الإشراق"[8]

لقد بلغت القصّة القصيرة أوج ازدهارها في العصر الحالي، وبشكلها الحديث في أعمال عدد من الكتاب وهي« تدين في نشأتها إلى رواد مثل الكاتب الرّوسي (جوجول) والأمريكي (إدجار ألان بو)، والفرنسي (جي دي موبسان)، بحيث أسهموا في إكتمال البناء الفنيّ للقصّة القصيرة، كما أسهموا في ترسيخ أسسها وقواعدها"[9] وقد أصبح هذا النّوع من الخطاب الأدبيّ من أكثر أشكال القول السّردي قابليّة لاقتناص الواقع الذي تعيد بناءه على نحو حيوي مركز ومكثف في اللغة والأسلوب والشّخصيات والزمكان، بالإضافة إلى عامل مهم هو اختزال رؤيّة الكاتب للأمور وموقفه منها؛ إذ أصبحت لا تشترط في محور موضوعها شخصا أو حادثة بل يمكن أن تكون عبارة عن حوار داخلي نفسي لانطباعات معينة عن حادثة ما، وهو ما جاء في قصص كثيرة منها (تاكسانة بدايّة الزعتر آخر الجنة) للسعيد بوطاجين والتّي من خلالها كشف عن جماليات القصّة القصيرة التّي ينتسب إليها كثيرون ويبدع فيها قليلون، وقد كانت كتاباته تمتاز بمظهرها الودود والمخادع في آن واحد؛ إذ إن موضوعاته المختصرة وشكلها القصير كان ينبيء بفهمها في سويعات ولكن العكس صحيح، فقد كانت قصصه القصيرة التّي طبعت بطابع السّخريّة- تصريح أو

تلميح- ذات أبعاد متفاوتة تتنفس بالشّكوى والتّمرد السّياسي والاجتماعي وتصارع مع البسطاء قسوة الحياة وهمومها، ليصبح العقل المدَمر هو السّلطة العليا في التّحكيم، لذلك أصبحت هاته السّخريّة التّي تبنى على العقل والفطنة - التّي أساسها الثّقافة وسعة العلم- مرآة صادقة تعكس الواقع بصورة تهكميّة ومعبّرة وهي رسالة شاقة تحمّل مسؤوليتها السّعيد بوطاجين.

إن الخلفيات التّي ينطلق منها السّارد هي مرجعيات تتيح للقاريء فهم المغزى العام للمتن الذي هو نتيجة قراءة الكاتب للأحداث المتناميّة في الإنتاج القصصي وقد قدم الكاتب (السّعيد بوطاجين) في قصصه التّاكسانيّة مجموعة من المواضيع الحافلة بالأراء الفلسفيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة التّي تهتم بمشكلات الفرد والوطن في الجزائر ليلمح للقراء بأنّ ما بين أيديهم ليس عملا أدبيا بقدر ماهو أحداث حقيقة أو صورة عن واقع هش مكنته قدرته الأدبيّة على تجميعه وصياغته بأسلوبه الفريد، لأنّه مقتنع بأنّ مضمون الرّسالة التّي يحملها واجب وطني ومسؤليّة تجاه قضايا البلاد المصيريّة.

إنّ تنوّع عوالم القصّة يدلّ على أنّ الكاتب ذو خبرة واسعة كون عمله من خلال نهله من خلفيات وتجارب ومصادر متنوعة؛ إذ إنّ كل قصة من قصصه تنم عن تجربة جديدة بناءة تضرب مشاكلها في البنى التّحتيّة للبلاد، محاولا من خلالها إعطاء الحلول بصيغة رمزيّة «فنحن لا نرى في الرّمز دلالتّه الأوليّة بل دلالتّه الثّانويّة التّي هي الوسيلة الجيدة للدنو من فائض المعنى أو معنى المعنى»[10] ومن هنا ينطلق تحليلنا للخطاب القصصي من مفهوم تحليل العمل الحكائي الذي يقوم على أسس تزيد من قوة الإبداع، بجعل معانيها مفتوحة على العديد من التّأويلات إذ إنّ« سلسلة الأفعال السّرديّة رهن باعتقادات القاريء حول مجرى الأمور، والقائم بالسّرد ملزم باحترام هذه الإعتقادات إلى حد أنّه يمكن أن يقال: إن القائم بالفعل السّردي هو القاريء».[11]

وقد كان العنوان من بين مجموع اهتمامات النّقاد، باعتباره العنصر الذي يفتتح به المؤلف خطابه، ليكون بؤرة الانطلاق المركزيّة لأي عمل إبداعي، لأنّه عند الكثيرين«النّواة التّي يمكن أن يتوالدّ منها الخطاب»[12] لذلك أصبح العنوان خطابا قائما بذاته، لأنّه جزء مندمج في النّص، وهو علامة قد وضعها الكاتب ليستفز خيال القارئ ويثير انتباهه، من هنا كان مفتاح النّص« يؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعيّة فيه، والعنوان بوعي من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنّه تسميّة مصاحبة للعمل الإبداعي والمؤشرة عليه، وهو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرّمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته، أي أنّه النّواة المتحركة التّي خاط المؤلف عليها نسيج النّص، وهذه النّواة لا تكون مكتملة - ولو بتذييل عنوان فرعي- فهي تأتي كتساؤل يجيب عنه النّص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانيّة الإضافة والتّأويل »[13] وقراءتنا للعنوان ستكون من خلال منظار جديد يظهر ما هو خفي ويكشف تأويلاته، لينقل المتلقي من مفهوم جمالي إلى معنى أكثر شموليّة وفعاليّة.

إنّ هذا الكتاب الذي اختاره (السّعيد بوطاجين) يحتوي على مجموعة من القصص هو متكلم ضمنها تحت عنوان (تاكسانة بدايّة الزعتر آخر الجنة) و(تاكسانة) إسم مكان بجيجل بالجزائر ومسقط رأس الكاتب، وهو ما يوحي بأن العنوان فضاء جغرافي محض لدلالتّه على المكان، وهو مصدر هام لإنتاج المعنى لأنّه بالنّسبة للمتلقي قابل للتفسير والتّأويل فيتعدى المعنى الثّابت إلى رؤى فلسفيّة متغيرة بحسب الزمان والمكان، لتثبت مدى ارتباط الكاتب بهذا المكان وقدسيته عنده والمتعارف عليه أن دور النّشر هي من تتولى اختيار غلاف الكتاب وتصميمه وإخرجه إلا أننا نستبعد ذلك مع (السّعيد بوطاجين) لأنّه "من أكثر الكتاب حرصا على انتقاء أغلفة أعماله وباعتباره سيميائيا يعتقد أن الغلاف هو عتبة نصيّة وجزء لا يتجزأ عن العمل الإبداعي"[14] وقد كتبت(تاكسانة) بلون أبيض وبخط كبير وبنفس اللون وبخط أصغر كتبت تحته (بدايّة الزعتر آخر الجنة) وهو لون مختار

لم يكتب به اعتباطا خاصّة من عند مؤلف معروف بفطنته، ومعلوم أن الزعتر يوجد في البر وهو حار، ولكنه طيب ونافع، وكأن هذه المنطقة الجبليّة تفوح بهذه الرّائحة، وهي كنايّة على مضمون القصّة؛ فالكلام قاسٍ ومؤلم يجرح النّفس الآدميّة، ولكنه يفتح العيون بل العقول وهو مرام الكاتب "فالألوان هي أحداث نفسانيّة تشكل جزءا من قدرنا وتخبرنا عن حالات ذهنيّة هامة"[15] فالأبيض لون يوحي بمعاني الأمل والنّصر والتّفاؤل، وقد جاء اسم الكاتب فوق هذا الفضاء ليقف موقف المتفرج والشّاهد على طهر المنطقة وعفتها بالإضافة لوقعها الكبير في قلبه كما أنّها تدلّ على الأمن والسّلام لأن الوئام يكمن عند براءة أهلها المشهود لهم بالهدوء والمحبة لبعضهم، من هنا كان «لكل لون أبعاده الإيحائيّة ودلالتّه الرّمزيّة التّي تعلل وجوده في سياق بعينه دون غيره أين يصبح الفضاء اللوني هنا علامة لغويّة ترتبط بمأولات متنوعة»[16] وقد اندرجت ضمن هذا العنوان مجموعة من الأشكال والصّور المختلفة والتّي لها أبعاد رمزيّة جماليّة غير مستقلة عن المعنى العام وتختلف معانيها وأبعادها من شخص لآخر«لأن قراءة الصّورة الواحدة تتعدد نظريا بتعدد القراءات»[17] وقد ظهرت "البيضة المفقوسة" على الغلاف ومعروف أن بيض الدّجاج هش وسريع الإنكسار فكذلك هشاشة القيم الاجتماعيّة عند انعدام البعد الإنساني والأخلاق الأصيلة وقد جاءت باللون الرّمادي الفاتح وهو كلون سلبي يستمد وجوده من امتزاج السّواد والبياض ليبين للقارئ أن الغموض هو الذي يهيمن على الأحداث والبيضة وضعت في واجهة الكتاب واقفة مع ظهور ظلها من الخلف ليدل على انعكاس الظلام عليها والذي هو المجهول المسبب في تردي الأوضاع، أمّا من جهة الكاتب فاللون الرّمادي يرمز إلى الاعتدال والوسطيّة في رؤيّة الأمور والحكم عليها- لأن الرّمادي يتوسط الأبيض والأسود- والبيضة مكسورة في الوسط تحمل في داخلها صورة وكأنّها نافذة تطل على البحر الذي كان هائجا غير مستقر في أفق غير متناهٍ ومعناه يوحي بالإتساع والعمق واللامحدود، ليوحي بالإضطراب الذي يسود المجتمع، مع الرّعب الدّائم، بالإضافة إلى قلقه المستمر

على هذا الوضع ونستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك لنرى بأن من يغوص في البحر (الآخر) من نافذة هشة غير سليمة سيكون مصيره الموت بشتى أنواعه في البحر العميق الهائج والفارغ الذي زعزعته الرّياح.

كما ظهر وراء البيضة جدار قائم بدهان أزرق قاتم قد تآكل لونه بفعل العوامل الخارجيّة المتعدّدة، ولأنّ اللّون لغة ناطقة مكتملة فقد كان« للّون الأزرق دلالات مختلفة كثيرة، ولعلّ ذلك يعود إلى تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم فالقاتم يقترب من اللون الأسود، لذا فهو يثير النّفور والحقد والكراهيّة، وقد إرتبط بالغول والجن والقوى السّلبيّة في الأرض "[18] وهو دلالة على شباب اليوم الذي هو عماد البلاد ومستقبلها الذي تتكئ عليه، إلاّ أنّ أغلبه يعيش حياة الخمول والكسل والرّاحة ليكون لون الدّهان وتقشره دمار لأمّته من النّواة- لأن الشّباب هم نواة الأمّة- وهو ما ذهب الصّينيون في تفسيرهم لدلالة هذا اللون بأنّه «رمز للموت» [19] ولأن اللون الطاغي على الغلاف هو الأزرق القاتم، فإنّ دلالتّه قد انفردت بمعنى الخوف من المستقبل المجهول.

وتظهر صورة "السّفينة" من بعيد بشراع مفتوح وهي تسير في ظلام قاتم، وقد استنجد الكاتب بها طمعا في النّخبة المتعلمة والمثقفة التّي ستحمل رايّة الأمل لتبحر بمن فيها إلى جزيرة المبتغى، إلا أن ملاحظة الإتجاه تدرك أنّها ذاهبة إلى وجهة غير معلومة وهو لدليل واضح على هجرة الأدمغة، فهاته الأخيرة لم تجد من يتبناها في الوطن الأم التّي تخلت عنهم على الرّغم من أنّها في أمس الحاجة إليهم ليتربوا بأحضان الآخر الذي تبناهم.

لقد تكرّرت الصّورة المعطاة في الواجهة الأماميّة على الواجهة الخلفيّة للكتاب وذلك تأكيدا وإصرارا على معاني الصّورة ودلالتّها، والأمر الذي تغير هو وضع صورة الكاتب (السّعيد بوطاجين) بدل البيضة، وهنا تتعدد الأبعاد والإيحاءات ليحمل الكاتب على نفسه ما يستطيع أن يؤديه واجب القلم "ليدل على الشّعور بالمسؤليّة والإيمان برسالة يمكن تأديتها"[20] وقد جاءت أمام(فاه) كلمات مكتوبة

باللّون الأبيض، وقد استنجد بهذا اللون في كتابة كلماته لتبديد العتمة الموجودة في معانيها قائلا: «أيّها الجيل القادم، تلك قبورنا نحن أجدادك لا تكترث أنّها مجرّد السّنة من العناكب وذاك قبري أنا، لا تصدق فأنا لم أولد وهذه كلماتي الآتيّة، لا تقرأها لأني أكذب عليك، حقائق مرة"[21] فعندما تكبح جماح الحريات وتضطهد الفئة المثقفة - والتّي ينتمي إليها المؤلف- والمبدعة بالقلم السّاحر لا تجد مفرا لسجن كلماتها إلا الهروب من نافذة المجاز ليكون النّقد بطريقة مفخخة لا يدركها إلا الفطن، وهنا يلعب الإنزياح دورا مهما في التّعبير بالكلمات اللامرئيّة في معانيها قائلا كلامه ساخرا بقوتها وسلاستها، متلاعبا باللغة كي تكون دواء تشفي العقول المريضة بالوهم والبليدة في الفهم، وهو ما ينطبق على مضمون الخطاب القصصي الذي بين أيدينا، وقد لبس الكاتب الثّوب الأسود ليتلاءم مع مضمون الكتاب، ليكون الصّمت حقا من دلالات الظلمة القاتمة في السّواد الحالك والذي تخيم عليه أجواء الحزن.

أما عن مكان الكتابة فقد ظهرت دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، وقد لبست الثّوب الأخضر والأحمر، ومعروف أن اللون الأخضر محبب عند أهل الجنة ويرمز إلى الحياة والتّفاؤل والنّصر والتّجديد "عَلَيْهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَق وحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُوْرًا"[22] وقد علا كلمه " الأمل" الأحمر الزاهي وهي دعوة منه إلى كل فرد من أبناء وطنه بالتّوقف عن كل ما يسبب الخطر العام المحدق بالوطن الأم، ليكونوا أملا لها لا ألما يبكيها والملاحظ هنا أن المؤلِف لم يدرج سنة الطبع أو تاريخ الإصدار وذلك راجعا لكون كلمات الكتاب صالحة لكل زمان ومكان.

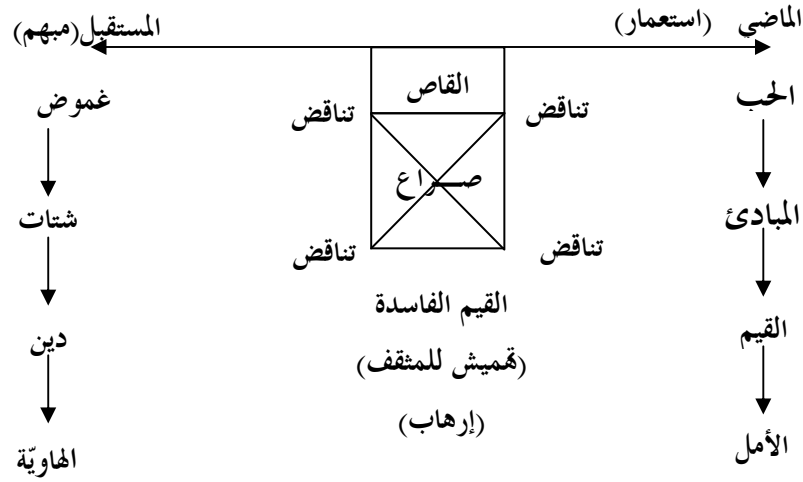
وممّا سبق نستطيع القول بأن العنوان والغلاف قد تعديا فضاء اللون فأصبحت دلالتّهما مشحونة بأبعاد رمزيّة لها مجموعة من الخلفيات العميقة لذلك «يجب أن ندرك بأن كل عنصر من العناصر المشكلة لهذا الفضاء الخارجي بما في ذلك الألوان تحمل دلالة معينة ولها مرجعيتها داخل هذا العمل الأدبي»[23] ومن هنا

نجد أن البنيّة التّكوينيّة للغلاف لا تقل أهميّة عن اختيار العنوان إذ إن العتبات النّصيّة (العنوان والصّورة واختيار ألوانهما) لها معاني متعددة وقراءات مختلفة مثلها مثل المتن ليصبح الغلاف نصا موازيا لسياق الرّواية ويحمل مضامين متعددة.

أمّا عن الاستهلال فهو عتبة ضروريّة في بناء القصّة القصيرة، وهي من العتبات التّي يفتتح بها التّشكيل السّردي القصصي، وهي لا تقل أهميّة عن عتبة العنوان والغلاف، وهو يعتبر طريقا للولوج إلى متن النّص، وهو يتطلب درايّة ووعياً كبيرين من قبل الكاتب، لأنّ المضمون الذي قام باختزاله في بضع كلمات يحوى مرجعيات متعددة يستشفها المتلقي من خلال فك شيفراتها وتوضيح معانيها ليكتمل بعدها الإيحائي وتتضح الرّؤيّة القرائيّة.

العتبة القصصيّة التّي وضعها القاص (السّعيد بوطاجين) للمجموعة القصصيّة تستجيب تماما لعتبة العنوان من جهة، وللمتن القصصي برمته من جهة ثانيّة منطلقا في ذلك بتقسيم حكاياته إلى تسع قصص قصيرة في مئة وتسع وخمسين صفحة، ركز في كل واحدة منها على جزئيّة لتفسير الأحداث معتمدا على العبثيّة في التّقديم انطلاقا من مبدإ التّهكم والسّخريّة كأساس لها وهي قصص منتقاة بعنايّة بالغة يدور موضوعها حول ظاهرة الفساد في المجتمع الجزائري ومحاولة الكاتب شرح أسبابها الجوهريّة بلغة عاميّة مازحة على لسان أشياء وحيوانات استنطقها بعد ما فقد الإنسان- عنده- معنى الإنسانيّة فكانت "اللغة خرقا للواقع بوصفها بناء فنيا جماليا يسعى للتأثير في المتلقي وإثارة إنفعالاته لتمكننا الكلمة المعبرة من الولوج إلى حقيقة العالم الرّوائي" [24] كما لعبت الشّخصيات المسوخة دورا مهما في الكشف على (الممثل عليه) لأن قناع المسوخ دال على جوهر المتكلم عنه "لهذا السّبب نستعمل "الرّؤيّة" ونضيف السّرديّة لحصر دلالتّها في إطار تحليل الخطاب"[25] لتصبح (تاكسانة) ممثلة لرؤيّة سرديّة قدمها الكاتب ليبن ذلك الصّراع الوجداني والواقعي الذي كان يعيش فيه من خلال

التّجربة التّي حفرت عميقا في المجتمع الجزائري وعبرت عنه - القصص- أدبا ولنوضح علاقة القاص(الأنا) بالواقع الخارجي نقدم المخطط التّالي:



وهكذا نجد أن الماضي كان جميلا على الرّغم من الاستعمار، فكان الحب والمبادئ والأخلاق لها وجود فعلي وهو عكس الحاضر؛ فعلى الرّغم من الاستقلال والحريّة إلا أن القيم التّي كانت موجودة من قبل لم تبق بمعناها الحقيقي، بل وجد نوع آخر من الاستعمار هو الاستعمار الإيديولوجي الذي خرب العقول الصّغيرة في ظل العولمة التّي لم يعرف المجتمع الجزائري استغلال ايجابياتها، أما عن المستقبل فهو غامض لأن الضباب يخيم على الطريق، ومن هنا نلمح أن هذا الخطاب القصصي يحوي مجموعة من الأبعاد هي:

أ.البعد السّوسيولوجي: إذ يعالج الكاتب موضوع المشاكل الأسريّة خاصّة السّكن مشاكل الإدارات، الأمياء.

ب.البعد التّعليمي: نلمس ذلك في محاولة رد الاعتبار للمتعلم والمثقف اذ إن بناء صرح الأمّة يبدأ من هذا الأساس.

ج.البعد السّياسي: ونجده في إضطراب الأحزاب وتضاربها، كما يعكس النّص النّظام الدّيكتاتوري بدل الدّيمقراطيّة التّي تتوارى وراء حكم الأقوى.

وعلى العموم فإنّ تقديم القاص (السّعيد بوطاجين) لهذا النّوع من الخطاب يعتبر بمثابة قفزة نوعيّة في مجال اللغة أولا، والتّفكير ثانيا، إذ يتلاعب بمدلولات الكلمة لتصبح اللغة خارجة عن نطاق المألوف، خاصّة حين استعماله اللهجة الدّارجة التّي تشكل روح الدّعابة ووصولها إلى ذات القاريء بطريقة استهزائيّة يفهم منها الدّال والمدلول« والمعروف عن كتابات بوطاجين هو هدوؤه الكبير ودعابته المؤلمة على مافيها من سخريّة ثاقبة ونقد محرج، فهو صديق الكلاب، والدّواب، العليق والعقاب وهو من تواضع وسمح لعلامات يعافها النّاس والكتاب أن تظهر على بياض صفحاته»[26] لذلك كانت لها قابليّة كبيرة للتأويل والتّفسير، ومن خلالها نستطيع أن نعطي الرّؤيّة الشّاملة لسرد الخطاب الأدبي لمجموع قصصه، ولعل الملاحظ في هاته القصص هو ظهور الرّاوي في كل مرة ليعاتب ويعلق على الأحداث المسرودة، وهو ما يجعلها في إطار الإبداع مصدرا مهما لإنتاج المعاني المتعددة.

إذا كانت الدّراسات الكلاسيكيّة في النّقد الأدبي قد صبت جل اهتمامها على تحليل المتون النّصيّة، فإنّ النّقد في العصر الحديث قد تجاوز لغة الكلام إلى لغة الدّلالات انطلاقا من فك شيفرات العلامات والإشارات المفتوحة وغير المحدودة على المعاني المتعددة للكتاب بأكمله، وذلك بالاعتماد على لغة الانزياح التّي لها الدّور الكبير في إظهار الأبعاد الجماليّة والتّأويليّة في الخطابات الأدبيّة، وعليه أدخل الكاتب في مجال دراسته واهتمامه كل الأنساق الدّالة في شكل علامات وعناصر إشاريّة.

الهوامش:

(1) شاكر عبد الحميد، سيكولوجيّة الإبداع الفني في القصّة القصيرة، دار غريب للنشر والتّوزيع القاهرة، م ط، 2001، ص25.

(2) ابراهيم السّعافين وآخرون، أساليب التّعبير الأدبيّ، دار الشّروق للنشر والتّوزيع عمان، ط1، 1997 ص29.

(3) نجيب محمود زكي، هموم المثقفين، دار الشّروق، بيروت، ط1، 1981 ص12.

(4) صالح هويدي، السّرد الوامض مقاربة في نقد النّقد، دائرة الثّقافة، الشّارقة، ع139، 2017 ص12.

(5) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصّة المصريّة القصيرة(1960- 1990)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص 75.

(6) فيكتور شكلوفس، بنيّة الروايّة وبنيّة القصّة القصيرة، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، مجلد 2 العدد4، سبتمبر 1982، ص34.

(7) محمد الرميحي، القصّة القصيرة شهادة على عصر، مجلة فنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج31، 2003، ص 06.

(8) إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي من التّقليد إلى التّجريب، القصّة اليمنيّة نموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، 2017، ط1، ص 12

(9) www.dr.aysh.com

(10) بول ريكور، نظريّة التّأويل(الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي المغرب، ط2، 2003، ص102.

(11) سليمة لوكام، تلقي السّرديات في النّقد المغربي، دار سحر للنشر، تونس، م ط 2009، ص162

(12) نوسي عبد المجيد، التّحليل السّيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابيّة التّركيب، الدّلالة) شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، دط 2002، ص110.

(13) شعيب حليفي، النّص الموازي للروايّة (إستراتيجيّة العنوان)، مجلة الكرمل مؤسسة الكرمل الثّقافيّة، مركز خليل السّكاكيني الثّقافي، رام الله، فلسطين، العدد 46، 1992 ص83.

(14) عبد القادر نويوة، خطاب الذاكرة وتحولات الحكي، مجلة علوم اللغة وأدابها، جامعة الوادي الجزائر، ع09، 2016، ص 217.

(15) محمد بن يوب، آليّة قراءة الصورة البصريّة، الملتقى الدّولي الثّامن للروايّة عن عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2006، ص87.

(16) نفسه، ص84.

(17) نفسه، ص82

(18) عبد الفتاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيليّة، دار النّهضة العربيّة، القاهرة ط2، 1883 ص261.

(19) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مرجع سابق، ص116.

(20) نفسه، ص183.

(21) السّعيد بوطاجين، تاكسنة (بدايّة الزعتر آخر الجنة)، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع الجزائر، م ط، 2009، الواجهة الخلفيّة للكتاب.

(22) سورة الإنسان، الآيّة21.

(23) محمد بن يوب، آليّة قراءة الصورة البصريّة، مرجع سابق، ص83.

(24) بوطيب عبد العالي، مستويات دراسة النّص الروائي (مقارنة نظريّة)، مطبعة الأمنيّة، الرباط 1999، ط1، ص177.

(25) - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص284.

(26) عبد القادر نويوة، خطاب الذاكرة وتحولات الحكي، مرجع سابق، ص216.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 209 - 230

تلقيّ النقد الروائيّ في الجزائر وإشكاليّة توظيف المنهج عبد الملك مرتاض أنموذجا

Recevoir des critiques narratives en Algérie et le problème de l'application des méthodes modernes à travers le critique Abdelmalek Mortadh

أ. إلهام بن مايسة*

تاريخ الاستلام: 23-01-2019 تاريخ القبول: 03-04-2019

الملخّص: حظيّ النّقد الروائيّ في الجزائر باهتمام خاصّ تماشيا وحركة التّجديد والتّحديث التّيّ طالتّ فن الروايّة مع مطلع القرن العشرين، حيث شهد العالم تطوّرات أفرزتها عجلة الحداثة التّيّ أسفرت عن ظهور مناهج نقديّة جديدة، تتبنى أطروحات فلسفيّة حديثة، تتوغل في ثنايا النّص وتفحص بنياته متجاوزة بذلك كلّ ما يحيط به من مؤثرات خارجيّة، ما أتاح للمنجز النّقديّ في الجزائر فرصة الانفتاح على هذا الوافد الجديد الذيّ فرض حضوره باسم الحداثة والمعاصرة معلنا أحقيته في مساءلة النّصوص الإبداعيّة، فوقف أمام خيارين إمّا التّطبيق الحرفيّ الصّارم الذيّ لا يراعيّ طبيعة النّص العربيّ، أو إضافة تعديلات تكسبه من المرونة ما يسهم في الكشف عن جمالياته. ومن ثم كان علينا مساءلة المنجز النّقديّ الجزائريّ من خلال النّاقد عبد الملك مرتاض حول إشكاليّة تطبيق المناهج النّقديّة المعاصرة على النّصوص العربيّة

الكلمات المفتاحيّة: روايّة؛ نقد ؛ مناهج معاصرة؛ سرديات.

* جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، البريد الالكترونيّ : lmily22s@gmail.com

Résumé: La critique littéraire en Algérie a fait l'objet d'une attention particulière en lien avec le mouvement d'innovation et de modernisation qui a influencé l'art du roman. Il a opposé deux choix: une application stricte et littérale qui ne tient pas compte de la nature du texte arabe, ou ajouter des modifications qui lui confèrent la flexibilité et contribuent à détecter son esthétique; Par conséquent, nous devons remettre en question les acquis critiques algériens à travers le critique Abdelmalek Mortadh sur le problème de l'application des méthodes critiques modernes aux textes.

Mots-clés: roman ; critique ; des méthodes critiques modernes ; narratologie

المقدّمة: امتدت جذور نشأة السّرد تاريخيّا لتوغل في القدم وتعاصر ظهور اللغة التّواصليّة بين البشر، فاتخذ صيغته التّفاعليّة القائمة على نقل الأخبار وتداولها بين أفراد المجموعة الواحدة التّيّ تجمعها عوامل ثقافيّة ولغويّة مشتركة، وقد يتعداها إلى مجموعات أخرى، ما شكل ركيزة لبناء وعيّ عامّ لدى الشعوب يعمل الإطاران الزمانيّ والمكانيّ على إكسابه خصوصيّة تميزه عن غيره فتصبغ كلّ جماعة بشريّة بطابع حكائيّ خاصّ بها وتخلق تذوقا مشتركا لسرود معينة دون غيرها فينتهيّ به الأمر إلى تنوير العقل البشريّ ويغدو حسب " رأيّ بول ريكور مصدر أوليّ من مصادر معرفة الذات ومعرفة العالم" [1] فيعمل على صياغة وتكوين ثقافة المجتمعات وتوجيه وصقل ما ينتج عنها من إبداعات فنيّة تعزز رؤيا الذات لنفسها ووعيها بما يحيط بها.

يرتسم الأدب لوحة فنيّة تجسد تمظهرات الفكر الإنساني، ويشكل السّرد بوصفه أحد الأجناس الأدبيّة الأكثر انتشارا وشيوعا، وانطلاقا من كونه حامل خلاصة التّجارب الحياتيّة، مصدرا من مصادر المعرفة القادرة على كشف الخبايا وإجلاء

الحقيقة الإنسانيّة، ما يمكنه من إنتاج الأفكار وإصدار الأحكام واستخلاص العبر فهو فن ينفتح على غايات متعددة بما يتفرد به من قيمة جماليّة وخاصّيّة نوعيّة منذ أن عرفته الأشكال الأولى كالخرافة، الملحمة والأسطورة، وصولا إلى الصّياغة الحديثة ممثلة في الروايّة والقصّة والقصّة القصيرة جدا، هذا التّنوع الهائل في المحكيات والتّنوع الكبير في أشكالها وغنى المواد التّيّ تشكل كلّ واحدة منها موضوعا " يمكن أن يدعم المحكيّ من خلال اللغة الواضحة، سواء كانت مكتوبة أم شفهيّة ومن خلال الصّورة الثّابتة أو المتحركة، ومن خلال الحركة، أو من خلال خليط منتظم من هذه المواد كلّها" [2] ما دفع المتخصّصين في هذا المجال إلى البحث في وضع قواعد وأسس تضبط هذا الزخم الإبداعيّ الهائل وتقنين طرق الحكيّ المختلفة من خلال العمل على تصنيف الأشكال السّرديّة ودراسة أنواعها وأصلها ونشأتها وتطورها، وطرق صياغتها ، وهو وعيّ لم يتحقق إلا مع مطلع القرن العشرين مع تطور تحليل الخطاب السّردي.

غدت الروايّة الجنس الأدبيّ الأكثر رواجا بما حققته من مقروئيّة واسعة استقطبت من خلالها اهتمام القراء على تنوع ثقافاتهم وانتماءاتهم الإيديولوجيّة وبما أتاحه لها انفتاحها على شتى القضايا الحياتيّة، ومرونتها التّيّ اتسعت لتستوعب مختلف الأنواع الأدبيّة ف" يكتب كونراد قائلا عن الفن الروائيّ إنه "يخاطب المزاج" لأن المزاج الإنسانيّ الذيّ "تضفيّ قوته العميقة غير المقاومة على الأحداث الجاريّة معناها الحقيقي" [3] ما أغرى النّقد الأدبيّ الذيّ سارع لاحتواء هذه الظاهرة الأدبيّة قراءة، وتحليلا وتأويلا وبحثا في المضامين وارتباطها بالسّياقات الاجتماعيّة، التّاريخيّة والنّفسيّة من جهة وطرق انسجامها ضمن شكل فنيّ وقالب جماليّ متميز من جهة ثانيّة فالحكايّة أو القصّة " ليست مجرد إشباع رغبة أو ميل. إنها بالتّأكيد، عمل مقصود لذاته وهذا ما يجعلها فنا تخبر معماريته عن معماريّة العقل الكامن فيه وذوقا تكشف رهافته ودقته عن رهافة ودقة الأمة التّيّ ينتميّ إليها الفنان، ومعنى يفضح سره سر الكاتب

وألق المجتمع الذيّ يكتب له" [4] فتنوعت الدّراسات السّرديّة بين مساءلة موضوعات الروايّة، وبين البحث في الجوانب الشكليّة واستراتيجيّة الكاتب في بناء عمله الروائيّ مستفيدة مما أفرزته المناهج النّقديّة المعاصرة من إجراءات علميّة أتاحتها لها الدّراسات اللسانيّة الحديثة.

السّرديات عند الغرب والانفتاح على النّسق: شهد مطلع القرن العشرين بزوغ فجر الدّراسات السّرديّة التّيّ استمدت وهجها مما جادت به أبحاث الشكلانيين الروس ودراساتهم المعمقة لفن السّرد على وجه الخصوص، إذ مهدت لقيام ثورة حداثيّة اجتاحت مجال الدّراسات الأدبيّة، فعصفت بالمفاهيم التّيّ سادت خلال القرن التّاسع عشر وبدايّة القرن العشرين، وفتحت الباب أمام بناء رؤيّة جديدة عما كان رائجا قبلا فانصب اهتمامها بدايّة في مقاربة النّصوص على متون الحكايّة الخرافيّة والأسطورة وغدت دراسة فلاديمير بروب للحكايّة الشعبيّة منطلقا ومرجعا قاعديا للكثير من الأبحاث، فقد ترجم مؤلفه (مورفولوجيا الحكايّة) إلى العديد من اللغات ما أفرز لاحقا جملة من النّظريات والمقولات جعلته منه دستورا للباحثين والنّقاد والمشتغلين في هذا المجال، ولازالتّ إسهامات الشكلانيين الروس إلى الآن تغذيّ المناهج النّقديّة الحديثة التّيّ ما تلبث تنهل من منبعها كلّما لزم الحال كما أسست لظهور دراسات حداثيّة معاصرة تنوعت بين الالسّنيّة، والسّوسيولوجيّة والأسلوبيّة البنيويّة والتّفكيكيّة ونظريات القراءة والتّلقي...

عملت التّرجمات على توسيع مجال انتشار أعمال الشكلانيين الأدبيّة، وأسهمت في بلورة الوعيّ بما جادت به أبحاثهم فأغنت به السّاحة النّقديّة في كلّ من أوربا وأمريكا، ونالتّ صدى أوسع لدى الباحثين في مجال السّرديات خاصّة ما أدى إلى تجاوز المتون الخرافيّة والأسطوريّة إلى الأنواع القصصيّة الحديثة كالروايّة والقصّة القصيرة، من ثم تولدت الحاجة إلى تخصيص علم مستقل بالسّرد أطلق عليه تودوروف مصطلح (السّرديّة) حيث "يعد مصطلح علم السّرد أو السّرديّة

(Narratologie) من المصطلحات التّيّ دخلت دائرة التّوظيف النّقديّ تحت تأثير البنيويّة، هدفه توفير الوصف المنهجيّ للخصائص التّفاضليّة للنصوص السّرديّة ليشمل الجوانب النّظريّة والتّطبيقيّة في دراسة منهجيّة للسرد وبنيته' [5] ما فتح المجال لبروز أسماء نقديّة أحدثت ثورة في مجال السّرد على غرار (ميكائيل باختين) (Mikhail Bakhtin) و(جوليا كريستيفا) (Julia Kristeva) و(جيرار جينت) (Gérard Genette) و (رولان بارث) (Roland Parth)و(تزفيتان تودوروف) (Tzvetan Todorov) و(فيليب هامون) (Philip Hammond)ممن سخروا جهودهم لتناول النّص الروائيّ بدءا من البحث في أصوله نشأته وتطوره والكشف عن بنياته الدّلاليّة والجماليّة.

يتوّلى علم السّرد دراسة الخطاب السّرديّ لكونه الصّيغة الكفيلة بسرد الأحداث والبحث في اللغة التّيّ يتجسد بواسطتها ومن خلالها، فيقف على تجليات البناء والأسلوب والدّلالة، يرصد تمظهر عناصر الخطاب وانتظامها والعلاقات التّيّ تربط أجزاءه بعضها ببعض كونها عناصر ثابتة في المبنى الروائي، كما يكشف آليات اشتغالها، ويحدد نظام عملها داخل هذا الكلّ الذيّ تتنوع أساليب الخطاب فيه بغيّة الوصول إلى منتج سرديّ مميز تفضيّ دراسته، بوصفه فرعا أدبيا تنتظم خصائصه الدّاخليّة وفق نسق منعزل عن كلّ إسقاط خارج على النّص.

تلقيّ السّرديات عند العرب بين حدود التّرجمة وإشكاليّة التّوظيف: لم تعرف السّرديات بوصفها علما ومنهجا نقديا يقوم على مساءلة النّصوص السّرديّة طريقها إلى العالم العربيّ إلا في ثمانينات القرن العشرين، بعد أن وصلت مرحلة النّضج والاكتمال في منشئها الأصلي، فتعد بذلك حديثة عهد مقارنة مع تطبيقاتها في النّقد الغربيّ حيث سطع نجمها منذ خمسينيات القرن العشرين فتصرح أمنة يوسف " أن المنهج البنيويّ الشكلي، الذيّ انطلقنا منه، في مقاربتنا البنيويّة الذيّ ظهر منذ أوائل هذا القرن، لدى الشكلانيين الروس، وحسب. بل إنه

المنهج البنيويّ المعاصر الذيّ انفتح على نظريّة السّرد والذيّ تبلورت (وبرزت) آراء منظريه، منذ أواسط هذا القرن... وعلى يد جملة من النّقاد الفرنسيين، على وجه الخصوص" [6] ويعود سبب التّخلف عن مواكبة الحركة النّقديّة في الغرب في حينها لما عرفته البلاد العربيّة آنذاك من ظروف سياسيّة انعكست سلبا على الوضعين الثّقافيّ والأدبيّ في العالم العربيّ ككلّ.

استقبل النّقد العربيّ المنجز الغربيّ بكثير من الاحتفاء، وهيّ التّيّ منحته من الأدوات النّقديّة والآليات الإجرائيّة ما يسهل عليه مقاربة مختلف المدونات السّرديّة على تعددها، واختلاف أشكالها وقد عجز تراثه النّقديّ عن الإسهام في الكشف عن مكنوناتها. إذ يقول الغذامي:"ولذلك احترت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن منهج أستظل بظله، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النّفس، كيّ لا أجتر أعشاب الأمس، وأجلب التّمر إلى هجر، ومازلت في ذلك المصطرع حتى وجدت منفذا فتح الله ليّ مسالكه، فوجدت منهجيّ ووجدت نفسيّ واستسلم ليّ موضوعيّ طيعا رضيا، وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل" [7]. فكانت التّرجمات العديدة التّيّ حظيّ بها كتاب (مورفولوجيا الحكايّة) لفلاديمير بروب النّافذة التّيّ أطل منها النّقد العربيّ على السّرديات بوصفها منهجا يعمل على مقاربة النّصوص الحكائيّة، ولعل أبرزها جميعا تلك التّيّ قام بها إبراهيم الخطيب سنة 1988 حيث كانت الانطلاقة الفعليّة لتبنيّ السّرديات في الدّرس النّقديّ العربي.

ساهمت التّرجمة في نقل ما جادت به أبحاث الغرب في مجال النّقد الأدبيّ المعاصر بصفة عامّة وما يتعلق بالسّرديات على وجه الخصوص، فترجم إبراهيم الخطيب نصوصا لرواد الشكلانيين الروس في كتابه (نظريّة المنهج الشكلي) سنة 1982 وقد ضم الكتاب نصوصا مترجمة عن كتاب "نظريّة الأدب" الذيّ كان أعده بالفرنسيّة تزفيتان تودوروف كما عرفت فترة التّسعينات ترجمة كتاب "طرائق

تحليل السّرد الأدبي" (1992) الذيّ كان له كبير الأثر في إثراء الاتجاهات الجديدة في نقد القصّة والروايّة كما حصد اهتمام النّقاد العرب والباحثين في مجالات السّرد لما يحمله من أبعاد معرفيّة هدفها التّأسيس والتّأصيل لعلم السّرد. ليتسع لاحقا مجال التّرجمة ليشمل أعمال رولان بارث، تودوروف، أمبرتو إيكو وغيرهم كما أحدثت ترجمات كتب جيرار جينت إضافة مهمة وإضاءة جليّة استنارت بها بحوث النّقاد والمشتغلين في مجال السّرد بدءا بترجمة عبد الرحمان أيوب كتاب (مدخل إلى جامع النّص) 1985 وترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزديّ وعمر حليّ لـ (خطاب الحكايّة) سنة 1997 وهو الكتاب الذيّ يقول عنه جوناثان كالر"عمل استفزازي، إضافة إلى أنه لا غنى عنها للباحثين في الحكايّة" [8] تلته ترجمة مصطفى النّاجيّ لكتاب جيرار جينت (نظريّة السّرد من وجهة النّظر إلى التّبئير) سنة 1989 ، إذ تعد أعمال هذا النّاقد الفرنسيّ مرجعا مهما استندت عليه معظم الدّراسات السّرديّة في الوطن العربيّ وكانت محفلا نهل منه رواد النّقد الأدبيّ من العرب على غرار سعيد يقطين حسن بحراوي، سيزا قاسم يمنى عيد وغيرهم، ولا تكاد تخلو دراسة أدبيّة للنصوص الحكائيّة من الإشارة إليه .

تنوع تلقيّ النّقد الأدبيّ العربيّ للمناهج النّقديّة الغربيّة، وتضاربت مشاربه بين الانبهار بها والتّمثل الحرفي لإجراءاتها، حيث أضحى كلّ" ما يجريّ في ساحة النّقد الأدبيّ العربيّ حتى نهايّة الثّمانينات إزاء هذه الاتجاهات هو أقرب إلى "التّلقف" السّريع غير النّاجز منه إلى التّمثل والوعيّ الذاتيّ والصّدور عن مواقف متأصلة" [9] وبين التّفاعل الواعيّ والإيجابيّ والسّعيّ إلى تكييفها وفق المنجز السّرديّ العربي، لما يحمله من خصوصيّة قد يصعب إخضاعها لمعياريّة المنهجيّة الغربيّة كونها خاضعة لبيئة فلسفيّة مختلفة، فنشأت ضرورة البحث عن تصور نقديّ لمقاربة النّص الأدبيّ عامّة، والروائيّ منه على وجه الخصوص في ظل صراع النّاقد العربيّ مع محاولة فهم واستيعاب هاته المناهج وتطبيقها على النّصوص الأدبيّة العربيّة.

واجهت الدّراسات النّقديّة العربيّة التّيّ جعلت الروايّة أو التّراث السّرديّ العربيّ القديم محط دراسة صعوبات تمثلت في عجزها عن استيعاب النّظريات السّرديّة الغربيّة وتطبيقها على النّموذج السّرديّ العربيّ كونها تعامّلت معه بوصفها مناهج تقوم على عزل النّص عن سياقاته، ولم تتجاوز هذه النّظرة الصّارمة التّيّ يقوم عليها النّقد الجديد من خلال دراسة النّص الأدبيّ بعد اقتلاعه من محيطه السّياقيّ وإخضاعه للتحليل العلمي. غير أن كثيرا من النّقاد العرب آمن فيما بعد بالبنيويّة وبغيرها من المذاهب النّقديّة الحداثيّة الوافدة، فاعتمدها في عمله النّقدي، لتحليل النّصوص الشعريّة والسّرديّة ولكن قليلا من أخلص لها تماما ولعل السّبب في ذلك هو عدم استيعاب مبادئها ومصطلحاتها، واختلاطها بغيرها من المناهج النّقديّة وعدم اكتمال هذا المنهج، لأنه يبنى في كلّ يوم باجتهادات متبنيه [10]، ما دفع العديد من النّقاد إلى المزاوجة في ممارساتهم النّقديّة بين أكثر من منهج نقديّ كما فعل الغذاميّ في جمعه بين البنيويّة والتّشريحيّة وكمال أبو ديب في جمعه بين البنيويّة والتّفكيكيّة وعبد الملك مرتاض في جمعه بين التّفكيكيّة والسّيميائيّة .

نقد الروايّة في الجزائر وإشكاليّة البحث عن المنهج:شهدت السّاحة النّقديّة في الجزائر حركيّة نشطة وواسعة شملت الأعمال السّرديّة على مختلف أنواعها فاستفادت في أولى خطواتها بما جادت به المناهج السّياقيّة الخارج نصيّة، التّاريخيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة نظرا لحداثة التّجربة النّقديّة حينها، وسرعان ماعرف النّقد الجزائريّ مع مطلع الثّمانينات تحولا مسّ المفاهيم التّيّ لم تعد قادرة على مواكبة مستحدثات العصر وتحولاته السّريعة، فعمل على تجاوزها والبحث في ما توصلت إليه الدّراسات اللسانيّة في الغرب، فكانت دعوة عبد الملك مرتاض :" وانطلاقا من معطيات الحداثة فإنه أنى لنا أن نراجع مناهجنا، كما نراجع أنفسنا من أجل تطعيم رؤيتنا للنص الأدبيّ كيما نعامّله معامّلة حديثة، ولكن دون أن نفصمه عن الذوق العربي" [11]، وهيّ التّيّ أتاحت أدوات إجرائيّة للتعامّل مع النّص الأدبيّ بمعزل عن الظواهر المحيطة به فتهدف إلى الكشف عن أدبيته وسر جماليته انطلاقا من

شكله وانتظام بنياته. ما أحدث موجة من المفاهيم الجديدة توحدت ضمن ما يسمى النّقد الجديد، أسهمت حركة المثاقفة في اكتساحه العالم العربيّ حيث نشطت الحركة النّقديّة بترجمة الكثير من المؤلفات الغربيّة التّي تمثلت المناهج النّسقيّة تأسيسا وتأصيلا.

كان في استقبال هذا الوافد الجديد على مستوى السّاحة النّقديّة الجزائريّة عدد من النّقاد على غرار عبد الحميد بورايو وعبد الملك مرتاض ورشيد بن مالك والسّعيد بوطاجين ومحمد ساري، ممن تلقوا تكوينهم الجامعيّ بفرنسا فنهلوا النّقد الجديد من منابعه الأصليّة، لتتسع دائرة الاشتغال النّقديّ وتضم مجموعة من الباحثين ممن تتملكهم الرغبة في التّغيير والتّجديد بغيّة مواكبة الحركة النّقديّة المعاصرة وكلّ مستجداتها، فأَثْرَوا ميدان الدّراسات الأكاديميّة من خلال الأطروحات والرسائل الجامعيّة مقارنة مع الإنتاج النّقديّ المطبوع الذيّ لم يلق الاهتمام المطلوب، فعرف النّقد الروائيّ الجزائريّ بعدها تحولا مسّ المفاهيم وآليات الإجراء، تلك التّيّ استقاها من خلال الانفتاح على الغرب فانبثق عنها اعتماد مناهج نقديّة جديدة كالبنيويّة والأسلوبيّة والسّيميائيّة والتّداوليّة وجماليّة التّلقي.. أسهمت في خلق تعدد منهجيّ لمقاربة النّصوص.

وقع البحث النّقديّ المعاصر في الجزائر _ وعلى غرار ما حدث في البلدان العربيّة _في مطب جملة من الإشكاليات، تعددت بين سوء الفهم للمناهج النّقديّة في أصولها الفلسفيّة وضيق مجال تطبيقها، إذ تتموضع " قضيّة المنهج في طليعة اهتمامات الدّارسين والنّقاد العرب، إذ يرونها حجر الزاويّة لتجاوز الأزمة التّيّ يعانيها الفكر وكذا تخطيّ الواقع في شتى مظاهر معاناته، إلا أن عرضها مفصولة عن السّياق المعرفيّ ومجموع مكونات الذات وحواجز الإبداع، يجعل التّناول مبتورا لا يفضيّ إلى رؤيّة صحيحة ومتكاملة، تبلور حقيقة المنهج , وتتيح التّحكم فيه بحل إشكاليته " [12] إضافة إلى الاضطراب الذيّ مسّ ترجمة المصطلحات والمفاهيم الأساسيّة التّيّ غزت مجال التّنظير، فأثقلت كاهله بما يصعب استيعابه ومن ثم

تمثله، فيركن إلى التّقعيد والمعياريّة الصّارمة التّيّ لا تناسب طبيعة النّصوص العربيّة، ما أسفر عن غياب القراءة الواعيّة المنتجة، وسبب عجزا للحركة النّقديّة في الجزائر عن مسايرة الإسهاب االذيّ عرفته الكتابة الروائيّة مؤخرا. إلا أن هاته المسائل وعلى الرغم من جديتها لم تمنع الخطاب النّقديّ الأدبيّ في الجزائر من تبوأ مكانة مهمة على المستوى المحليّ والعربيّ من خلال الإسهام في تطوير الكتابة الإبداعيّة من جهة والسّعيّ إلى تأصيل ممارسة نقديّة واعيّة وجادة من جهة أخرى.

تكشف طبيعة التّراكم الذيّ خلفه النّقد الروائيّ في الجزائر عن قضيّة شكلت محورا مهما في الدّراسات النّقديّة المحليّة والعربيّة ككلّ، ارتبطت أساسا بمسألة التّباين والتّعدد المنهجيّ الذيّ تخلل الممارسة النّقديّة للنصوص الإبداعيّة، سواء تعلق الأمر بالمقولات النّظريّة أم الإجراءات التّطبيقيّة التّيّ أفرزتها المناهج النّقديّة الغربيّة، والتّيّ تعددت بتعدد المدارس والمرجعيات إلى منهج بنيويّ ومنهج بنيويّ تكويني، ومنهج شكلاني، منهج موضوعاتي، منهج سيميائي، منهج سوسيو- نقديّ منهج تكاملي... وغيرها، ذلك "أنه لايوجد منهج كامل مثاليّ لا يأتيه الضعف ولا النّقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذن فمن التّعصب (...) التّمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده، ولا منهج آخر معه مجدرة أن يتبع" [13] ما أتاح الفرصة أمام النّقد الجزائريّ للاستفادة من هذا التّنوع والتّعدد وإن كانت هاته الاستفادة قد جعلت أسيرا للمنجز النّقديّ الغربيّ بفلسفاته وإيديولوجياته، وعاجزا عن تشكيل مدرسة أو منهج خاصّ به يراعيّ فيه خصوصيّة النّص العربيّ وأصالتّه ذاك الذيّ أضحى يخضع للاحتكام إلى نظريات وليدة فلسفات وإيديولوجيات غريبة عنه، ما فتح باب النّقاش واسعا حول إشكاليّة المنهج النّقديّ في مقاربة النّصوص الأدبيّة عموما والسّرديّة منها على وجه الخصوص وجعله محط بحث واهتمام.

النّص السّرديّ في مواجهة سؤال المنهج عند عبد الملك مرتاض: شهد الانفتاح الذيّ عرفته السّاحة النّقديّة العربيّة جراء استيرادها للمنجز النّقديّ الغربيّ على اختلاف مناهجه ومذاهبه وتياراته، ودون مراعاة ولا تحر واع وإحاطة بظروف

إنتاجه التّاريخيّة والفلسفيّة حالة قلق واضطراب لدى النّقاد، ما جعل تطبيقاتهم تحمل هوس التّجريب النّقديّ الذيّ يمنع من الإحاطة بمختلف جوانب الأثر الأدبيّ ومن ثم إضاءتها، فراح يغزوها النّقص والارتباك، فما حملته هذه المناهج النّقديّة الحداثيّة من رؤى ومفاهيم وآليات إجراء، وإن شكلت فتحا جديدا تمكن من خلاله النّقد العربيّ من الإجابة على العديد من الأسئلة التّيّ وقفت أمامها المناهج التّقليديّة موقف العاجز المتفرج، إلا أنها وقعت في مأزق ثان كشف عن جملة من الإشكاليات المهمة شغلت النّقاد فلم يجدوا لها حلا وسطًا، على غرار تعدد المفاهيم التّنظيريّة وضبابيتها، وصرامة الآليات الإجرائيّة وصعوبة تطبيقها ناهيك عما حملته قضيّة المصطلح وترجمته من إشكال، فأصبح من الضروريّ على الممارسة النّقديّة العربيّة بصفة عامّة والجزائريّة على وجه الخصوص البحث عن تصور منهجيّ جديد، يتيح لها إمكانيّة الوقوف على جماليّة النّص الأدبيّ دون الركون إلى المعياريّة الصّارمة التّيّ تفرضها المناهج النّقديّة الحداثيّة.

تميزت السّاحة النّقديّة الجزائريّة بوجود تجارب نقديّة عديدة أسهمت في ترسيخ وعيّ نقديّ قادر على تمثل المناهج الغربيّة، لعلّ أبرزها عبد الملك مرتاض صاحب السّبق في ولوج عالم الحداثة النّقديّة في الجزائر [14] تلك التّيّ جعلت النّص محور اهتمامها "«فلا بيئة، ولا زمان، ولا مؤثرات، ولا هم يحزنون، وإنما هو نص مبدع نقرؤه، فهو الذيّ يعنينا، وهو الذيّ ندرسه، ونحلله بالوسائل العلميّة، أو الوسائل الأقرب ما تكون إلى العلم" [15]، فحمل رفضا صارخا للطرح الخارج نصيّ ودعوة ملحة لتجاوزه رضوخا لمتطلبات العصر الفكريّة، كما أسهم اطلاعه على المناهج الغربيّة ووعيه النّاضج بمعطياتها الفلسفيّة وأصولها التّنظيريّة في إنتاج تراكم نقديّ تنوع فيه اشتغاله على المتون الشعريّة والسّرديّة، حمله رؤى نقديّة جديدة مشحونة بالتّساؤلات قصد تفعيل النّقد العربيّ والدّفع به إلى البحث ومراجعة تسليمه الراضخ للوافد الجديد في ظل التّهافت على المناهج الغربيّة دون وعيّ أو تمثل صحيح، وهيّ التّيّ تتعدى كونها مجرد أدوات إجرائيّة إلى كونها

تمثل" وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتيّة، وتنتج عنه رؤيّة، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة" [16] فسعى من خلال أعماله إلى إثارة قضيّة المناهج النّقديّة في مقاربة النّصوص الأدبيّة في ظل قصورها وفشلها وسقوطها الواحد بعد الآخر.

شغلت قضيّة المناهج النّقديّة الحداثيّة فكر عبد الملك مرتاض، فراح يبحث عن المنهج الأنسب لمقاربة النّصوص الأدبيّة دون أن يركن إلى خيار أخير، وهو الذيّ تطالعه كلّ مرة مساوئ هذا أو عيوب ذاك فيتساءل: "أيّ منهج إذن هذا القادر على ما نشاء منه أو نشاء له؟ أم يجب أن تتضافر هذه المناهج كلها، مضافا إليها السّيميولوجيّة والتّفكيكيّة من أجل محاولة فك الألغاز، وحل المعقدات، والاهتداء إلى المعميات وكيف تكشف، وإلى أسرار الخطب (بضم الخاء والطاء) وكيف تؤول وإلى الوظائف السّرديّة وموقعتها، وإلى الشخصيات وتواترها وبنائها؟ وإنا إذ نطرح هذه الأسئلة الحيرى؛ فإنما لكيّ نبديّ شيئا مما يتأوبنا من هذا القلق المنهجيّ _ الذيّ يساورنا كلّما جئنا إلى عمل سردي_" [17] وإن كان هذا القلق المنهجيّ لا يبرحه حتى في مقاربة النّصوص الشعريّة بل أصبحت ميزة أعماله النّقديّة، حيث يعد من أكثر النّقاد توزعا بين المناهج ابتداءً بالسّياقيّة منها مرورا بالنّسقيّة وصولا إلى التّركيب المنهجيّ الذيّ دعا إليه في كثير من كتاباته، فيقول: "إن التّعدديّة المنهجيّة أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النّقديّة الغربيّة، ونرى أنْ لا حرج في النّهوض بتجاربَ جديدةٍ تمضيّ في هذه السّبيل بعد التّخَمة التّيّ مُنِيّ بها النّقد جرّاء ابتلاعه المذهب تلوَ المذهب، خصوصاً في هذا القرن أيّ القرن العشرين" [18]. فيخلص إلى كون التّركيب المنهجيّ والمزاوجة بين أكثر من منهج يفتح مجالا أرحب يمكنه من استغلال مختلف الإجراءات والأدوات للوقوف على كوامن ودرر النّص الأدبي.

اكتسبت مسيرة عبد الملك مرتاض النّقديّة من خلال المحطّات المختلفة التّيّ مرت بها رؤيّة نقديّة ناضجة، كونها وليدة تجارب عميقة ونتاج مزاوجة بين

ثقافتين الأولى عربيّة أصيلة والثّانيّة غربيّة حديثة، تطعمت بالبحث الجاد والتّطوير والتّحوير ما جعلها حجة قويّة في مواجهة المعضلات التّيّ تواجه النّقد الأدبيّ والتّيّ يشكل سؤال المنهج أبرزها ذلك " أن كلّ نظريّة نقديّة إذن يدعيّ لها صاحبها، أو تدعيّ لها مدرستها برمتها، قوة الثّبات، وقوة التّحكم في الكليات، فإنما يكون ذلك ضربا من السّعيّ إلى إيصاد باب التّحول الذيّ لا خير في الحياة، عقليّة كانت أم ماديّة، إذا أغلق. وإذن فالخير كلّ الخير في فتح الباب على مصراعيه للاجتهاد النّقدي، أيّ لمحاولة تطوير الرؤيّة النّقديّة، وبلورة فلسفتها النّظريّة وصقل تجربتها عبر المدارس النّقديّة المختلفة." [19] ومن ثمّ كان توجه عبد الملك مرتاض نحو التّركيب المنهجيّ توجها فرضته الحاجة إلى معالجة النّص من شتى الجوانب بوعيّ ناقد وبصيرة فذة وإدراك راجح يخضع النّص الأدبيّ لقراءة شاملة تنشد الاحترافية والكمال.

ينتهج عبد الملك مرتاض في كتابه (تحليل الخطاب السّردي) تركيبا منهجيا يعلن عنه صراحة من خلال العنوان الفرعيّ (معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لروايّة "زقاق المدق")، ما يجعل القارئ يخلص إلى كون هذه المزاوجة كفيلة وكافيّة للإلمام بقضايا النّص وجوانبه المضيئة، ليجد نفسه أمام جملة من التّساؤلات التّيّ استهل بها النّاقد مقدمة كتابه تحت عنوان (التّحليل الروائي... بأيّ منهج؟)، وقد كشف عن إشكاليّة توظيف المنهج في قراءة النّص الروائي، ف "أيّ منهج هذا الذيّ يستطيع استيعاب هذا العالم المعقد، المتشعب، والمتغير العجيب معا؟" [20] فلا يجد أيا من المناهج النّقديّة سواء السّياقيّ منها كالتّاريخيّ أم النّفسيّ ولا النّسقيّ كالبنيويّ قادرا لوحده على مقاربة النّص الأدبي، ما يتطلب اتحادها وتعاونها في ما بينها قصد رفع اللبس والغموض والحيرة، وما يترتب عنها من قلق منهجيّ يربك يقينيّة النّاقد كلّما تعلق الأمر بمقاربة نص سردي، خاصّة وأن النّقد الروائيّ قد أصبح رهين الإبداع يعمل على تغير إجراءاته بما يتفق وتطلعات هذا الأخير.

يجد عبد الملك مرتاض وفي ظلّ النّقائص التّيّ منيت بها المناهج النّقديّة الواحد تلو الآخر، والتّيّ رصد منطلقاتها ومساوئها تباعا ليتساءل عن إمكانيّة إيجاد حل بديل، ولعل التّركيب المنهجيّ يكون خيارا نهائيا في انتظار حصول ذلك " أفلا ينبغيّ التّفكير في سعيّ جديد ينهض، بدونما خجل ولا مكابرة، على الإفادة من كلّ التّجارب النّقديّة السّابقة، دون التّسليم بأن التّركيب بينها سيكون هو المسعى النّهائي؟" [21] قصد الاستفادة من الإجراءات المختلفة التّيّ تجود بها المناهج النّقديّة في التّحامها لدعم مسار النّقد الروائيّ وتوطيد أدواته خاصّة وأن هذه المناهج غير متعارضة ولا متعاكسة إنما كلّ مدرسة نقديّة سعت إلى تجاوز سلبيات سابقتها، أو وجدت لها منطلقا فلسفيا مغايرا ما يعطيها طابعا تكامليا في اجتماعها معا قد يخدم المقاربة النّقديّة أكثر مما تفعل القراءة الأحاديّة، فهل "كان علينا أن ننساق نحو مدرسة منهجيّة واحدة نتعصب لها ونتعصب على المدارس الأخراة، لننغلق من بعد ذلك على أنفسنا داخل إيديولوجيّة، مهما تك معقدة متطورة، فهي، في رأينا ساذجة مغالطة بحكم طبيعتها، مكابرة بحكم هدفها، مدعيّة بحكم وظيفتها، متعصبة بحكم رؤيتها الأحاديّة إلى الأشياء والأحياء" [22] ومن ثمة كان جنوحه نحو المزاوجة بين المناهج في مقاربة وتحليل النّص الأدبيّ بوجه أعم وروايّة (زقاق المدق) على وجه خاصّ أو من باب التّمثيل تحكمه الحاجة العلميّة وضرورة البحث الملحة للوصول إلى نتائج مثمرة.

يستدعيّ تحليل النّص السّرديّ عند عبد الملك مرتاض الوقوف على البنيات الأوليّة والقاعديّة التّيّ تكون منها نص الروايّة مستعينا بآليّة التّفكيك القادرة على الكشف عن خباياه وأغواره، ما يستدعيّ اللجوء إلى منهج يراعيّ طبيعة هاته البنى المشكلة في جزئياتها معمار الروايّة ومحتواها عوض عرضها قسرا لمعياريّة مناهج مفروضة، معدة سلفا، لا تراعيّ لها خصوصيّة، كونه نصا معقدا بما تصنعه الشخصيات المتعددة المتأزمة من أحداث متداخلة، وبتمرد الزمن على المسار

الخطي، وبما ما يضفيه المكان من دلالة في فرديته وتعدده، حتى غدا عالما مركبا لا تحده حدود، ومن ثم "لا يمكن أن يستوفيه حقه منهج يقوم على أحاديّة الخطة والرؤيّة، والأدوات، والإجراءات، كأن يكون أسلوبيا فقط، أو بنيويا فقط، أو حتى بنيويا أسلوبيا، أو اجتماعيا فقط، أو حتى اجتماعيا بنويا (البنويّة التّكوينيّة) أو نفسيا فقط، أو حتى نفسيا اجتماعيا، أو نفسيا بنويا (...) أو سيميائيا فقط" [23] فيستفيض عبد الملك مرتاض في البحث عن مسوغات تتيح له التّملص من الركون إلى تطبيق منهج واحد بعينه دون سواه، فينتهيّ به إلى إغفال جماليات في النّص يعجز ذاك المنهج عن الوصول إليها في ظل التّزامه بمعايير وأدوات محددة الإجراء.

يعلن عبد الملك مرتاض أخيرا عن المنهجيّة التّيّ يرى أنها الأكثر جدارة وجديّة في مقاربة روايّة " زقاق المدق" للروائيّ نجيب محفوظ، بعد أن استثنى المناهج السّياقيّة الخارج نصيّة لعجز آلياتها عن الإحاطة بالظاهرة الإبداعيّة فيتوجه من دون الحاجة إلى تبرير مدى قصديته في اختيار المزاوجة بين الاتجاهين البنيويّ والسّيميائي، وإن أقر بأحقيّة المنهج البنيويّ التّكوينيّ في خوض مثل هذا النّوع من الروايات الواقعيّة إلا أنّه يرى" أن هذا المنهج المهجن لا يبرح، لدى التّطبيق، غير دقيق المعالم، وأحسبه غير قادر على استيعاب كلّ جماليات النّص وبناه، حيث أنه إذا جنح للبنويّة تتنازعه الاجتماعيّة، وإذا انزلق إلى الاجتماعيّة تنازعته البنويّة فيضيع بينهما ضياعا بعيدا" [24] إقرار بأحقيّة يصاحبه انصراف وتجاوز سببه عدم اقتناع النّاقد بكفاءة هذا التّركيب غير الدّقيق في أدواته _ كما يراه هو_ وهو يراوح بين البنيويّة والاجتماعيّة، ما دفع به لتطعيم البنيويّة الشكليّة بالسّيميولجيا لتتيح له من الإجراءات ما يعينه على تحليل الشخصيّة كما استعان بأدوات لسانيّة لدراسة اللغة والكشف عن مميزات البنيّة السّطحيّة.

يشير عبد الملك مرتاض في صفحات لاحقة من مقدمة كتابة إلى اعتماده المنهج الإحصائيّ في تحليل روايّة "زقاق المدق"، وهو منهج سبق له وأن تبناه في

المقاربات النّقديّة، إلا أنه استدرك الضعف الإجرائيّ الذيّ كان يرتكبه سابقا في رصده اللفظ مجردا دون الإستناد إلى سياقه الدّلاليّ أو علاقته بمرجعيّة النّص فهو منهج يقول عنه: " يظل في رأينا ضروريا في جملة من المواقف، للكشف أسلوبيا، عن لغة المؤلف، أيّ معجمه الفني، واستنصاص هذا المعجم. كما نجد الإحصاء جديرا بالكشف لنا عن درجة القدرة اللغويّة للكاتب الذيّ ندارس أدبه لدى تعامّله مع مواقف مختلفة معينة من وجهة، ومتشابهة من وجهة أخراة. وهل تراه يصطنع كليشهات جاهزة للتعبير عن تلك المواقف المتشابهة، أم أنه يجتهد في إفراد كلّ موقف متوتر بلغة متوترة، تلائم ذلك الموقف وتسلكه في خصوصيته الحقيقيّة عبر الخطاب؟" [25] فيستفيض في الحديث عنه ذاكرا مزاياه، وما يتيحه للناقد من رؤى تفتح له باب التّحليل والتّعليل، كما يعبر عن موقفه ووجهة نظره منه معتبرا إياه جوهريا وأساسا في تحليل النّصوص الإبداعيّة.

يجد عبد الملك مرتاض في التّركيب بين المناهج استراتيجيّة ممنهجة يعتمدها في العديد من أعماله النّقديّة، حيث تمكنه المزاوجة من استثمار أكبر عدد من الأدوات الإجرائيّة التّيّ يقتنيها بحسب ما تقتضيه طبيعة النّص فتمكنه من تحصيل درره ومكنوناته، وهو إذ يصرح في مقدمة كتابه بتبنيه المنهج البنيويّ مطعما بتيارات حداثيّة على غرار السّيميولوجيا واللسانيات ثم يردف لاحقا كاشفا عن تبنيه المنهج الإحصائي، فإنه يتجاوز الحديث عن التّفكيكيّة منهج تحليل ومقاربة وهيّ التّيّ تتصدر عنوان الكتاب. ولا يمكن اعتبار التّركيب المنهجيّ إلا خيارا توجبته مقتضيات البحث فيقول "وقد دأبنا نحن في تعامّلنا مع النّصوص الأدبيّة التّيّ تناولتها بالقراءة التّحليليّة على السّعيّ إلى المزاوجة، أو المثالثّة، أو المرابعة وربما المخامسة ... باصطناع القراءة المركبة " [26] وهو خيار نابع عن وعيّ ورؤيا ثاقبة بحكم ثقافته المزدوجة، وكثرة إنتاجه النّقديّ وتنوعه بين الشعريّ والسّرديّ وسعيا منه إلى الإحاطة بشتى قضايا النّص الأدبيّ تفتح أفقا لمحاورة جماليّة اتساقه.

ينتقد (محمد عزام) هذه التّعدديّة والتّركيب بين المناهج في أعمال عبد الملك مرتاض لكون "مرتاض يغريّ القارئ بعناوين كتبه، فإذا ما قرأها القارئ الحداثيّ خاب أمله، لأنه لا يجد فيها ما كان يأمله من نقد حداثيّ منهجي. إضافة إلى أن معظم كتبه تحمل عناوين فرعيّة تجمع بين منهجين نقديين، هما على الأغلب: السّيميائيّ والتّشريحيّ (أو التّفكيكي)، لكن مضمونه يخالف عنوانه تماما، فهو بعيد حتى عن التّوفيق (أو التّلفيق) بين منهجين أو أكثر" [27] فمحمد عزام من النّقاد الذين لا يعترضون على القراءة المتعددة المناهج أو ما يسمى بالتّركيب المنهجيّ الذيّ لا يعتبره عبد الملك مرتاض أمرًا نكرا أو "أمرا مستهجنا في مسار المنهجيّة، فقد كنا ألفينا بعض الدّارسين الغربيين، ومنهم كلود ليفيّ ستراوس يزاوج بين الأنتربولوجيا والبنيويّة، وكما كان يزاوج لوسيان قولدمان، أيضا بين النّزعتين البنويّة والاجتماعيّة" [28] فكان صريحا وشجاعا حين أقر بعدم جدوى القراءة الأحاديّة، طالما أنها غير قادرة بل وعاجزة إجرائيا عن استنطاق النّص العربيّ بما له من خصوصيّة ترتبط أساسا بالسّياق الثّقافي.

توجهت جهود عبد الملك مرتاض نحو البحث عن نظريّة نقديّة تتعدى فكرة التّركيب المنهجيّ الذيّ كان إجراء يريد به الحد من سلطة المنهج الواحد، فكان همه الأكبر يصبو نحو المزاوجة بين التّراث النّقديّ العربيّ وبين ما توصلت إليه الدّراسات الغربيّة في مجال النّقد، وذلك لاعتقاده أن" كثيرا من النّظريات النّقديّة الحديثة لها جذور وأصول أو على الأقل إشارات وإرهاصات في الفكر النّقديّ العربيّ القديم ولإيمانه أنه لا حق لأحد أن يقزم هذا الفكر النّقديّ ويستهزئ به استهزاء" [29]، سعيا منه لسد الفراغ الذيّ أحدثته المناهج النّقديّة المعاصرة جراء الفوضى والغموض واضطراب المصطلح. حيث لا تخلو أيّ مقاربة نقديّة له من مقدمة يحملها هم إشكاليّة المنهج ما يفسر ذلك التّفرد في طرح التّساؤلات والتّعدد في الرؤى وفي توظيف الأدوات والإجراءات، فكان التّركيب نابعا عن خبرة ووعيّ كامل يصبغ البحث بطابع العلميّة والمنهجيّة.

الخاتمة: إنّ انفتاح السّرد على عالم غير محدود من أنماط الحكيّ أبدعت في نسجها الأمم والشعوب عبر التّاريخ، وأضفت عليها من ثقافتها وقيمها وما يكتنفها من متغيرات اجتماعيّة أفضت إلى ضرورة وضع أسس لعلم يهتم بدراسة طرائق السّرد وصيغ عرضها، حيث تكفلت المناهج النّقديّة المعاصرة بإمداده بالآليات والأدوات الإجرائيّة كلا على حسب ما تقتضيه فلسفته وإيديولوجيته ما خلق هوة بين التّراث والحداثة من جهة و وكشف عن قصور كلّ منهج بفرديته عن الإلمام بجماليّة النّص وقضاياه من جهة ثانيّة.

تنوعت إشكاليّة المنهج بين فوضى التّنظير والتّطبيق التّيّ عمت السّاحة النّقديّة العربيّة، تلتها نتيجة أن لا وجود لمنهج شامل متكامل يملك القدرة على كشف أغوار النّص، ومن ثمة كان سؤال المنهج لا يبرح تفكير عبد الملك مرتاض متصدرا كتاباته النّقديّة. ما المنهج؟ وبأيّ منهج نحلل؟ تساؤلات قادته إلى خيار التّركيب بين المناهج بغيّة انتقاء الآليات والأدوات التّيّ تمكنه من تطويع النّص من دون الركون لمنهج بعينه دون سواه في انتظار تبلور نظريّة نقديّة تزاوج بين التّراث والحداثة في مقاربة الإبداع الأدبي.

قائمة المراجع:

_ إبراهيم صحراويّ السّرد العربيّ القديم. الأنواع والوظائف والبنيات. منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2008

2_ أمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان. ط2. 2015

3_ جينيت جيرار. خطاب الحكايّة بحث في المنهج. تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزديّ عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القوميّ للترجمة. القاهرة. ط2. .1997

*4*_ رولان بارث مدخل إلى التّحليل البنيويّ للمحكيات رولان بارث وجيرار جينت. من البنيويّة إلى الشعريّة. تر غسان السّيد. دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع. سوريا, دمشق. ط1. 200

5_ عباس الجراري. خطاب المنهج. منشورات السّفير. مكناس. المغرب. 1990. ط01.

6_ عبد الله أبو هيف. النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصّة والروايّة والسّرد. منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا. ط1. 2000.

7_ عبد الملك مرتاض. التّحليل السّيميائيّ للخطاب الشعري. "تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005

8_ عبد الملك مرتاض. السّبع المعلقات، تحليل أنتربولوجيّ سيميائيّ لشعريّة نصوصها. دار البصائر. الجزائر. 2012

9_ عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السّردي. معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لروايّة "زقاق المدق. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر. ط1 .1995.

10_ عبد الملك مرتاض أ. ي. دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلايّ ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر. . 1992

11_ مايكل ليفينسون. نقد الفن الروائي. الحداثة والنّقد الجديد. موسوعة كمبريدج في النّقد الأدبي. المجلد السّابع.

12_ محمد بن عبد الله الغذامي. الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريح الهيئة المصريّة العامّة للكتاب مصر. ط3. 1998

13_ محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1 . 2003.

14'_ يان مانفريد. علم السّرد. مدخل إلى نظريّة السّرد. تر أمانيّ أبو رحمة. دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع. سوريّة دمشق. ط1 . 2011

15_عليّ مولايّ بو خاتم. الدّرس السّيميائيّ المغاربي. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر.ط1. 2005.

8. الهوامش:

[1] _ إبراهيم صحراوي. السّرد العربيّ القديم. الأنواع والوظائف والبنيات. منشورات الاختلاف الجزائر. ط1. 2008. ص 24

[2] _ رولان بارث مدخل إلى التّحليل البنيويّ للمحكيات رولان بارث وجيرار جينت. من البنيويّة إلى الشعريّة. تر غسان السّيد. دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع. سوريا, دمشق. ط1. 2001. ص13

[3] _ مايكل ليفينسون. نقد الفن الروائي. الحداثة و النّقد الجديد. موسوعة كمبريدج في النّقد الأدبي. ص 886

[4] _ رولان بارث, مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص. ص8

[5] _ يان مانفريد. علم السّرد. مدخل إلى نظريّة السّرد. تر أمانيّ أبو رحمة. دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع. سوريّة دمشق. ط1 . 2011 ص7

[6] _ آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النّظريّة والتّطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان. ط2. 2015. ص15

[7] - محمد بن عبد الله الغذامي. الخطيئة و التّكفير من البنيويّة إلى التّشريح. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب1998 ط3 ص8

[8] _ جينيت جيرار، خطاب الحكايّة بحث في المنهج، تر محمد معتصم وعبد الجليل الأزديّ عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القوميّ للترجمة. القاهرة. ط2. 1997. ص24_ ص29

[9] _ عبد الله أبو هيف, النّقد الأدبيّ العربيّ الجديد في القصة والروايّة و السّرد. منشورات إتحاد الكتاب الرب. دمشق. سوريا. 2000 ط1. ص203

[10] _ ينظر محمد عزام, تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة, اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003. ص9

[11] - عبد الملك مرتاض, أ. ي. دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلايّ ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر. 1992 الجزائر . ص 10

[12] _ عباس الجراريّ , خطاب المنهج , منشورات السّفير , مكناس , المغرب , ط01, 1990 , ص 20

[13] _عبد الملك مرتاض. التّحليل السّيميائيّ للخطاب الشعريّ تحليل مستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي. دار الكتاب العربي. الجزائر. 2001. ص18

[14] _ ينظر

[15]_ عبد الملك مرتاض. الألغاز الشعبيّة الجزائريّة. ديوان المطبوعات الجامعيّة... الجزائر. سنة 1983. ص07

[16]_ عباس الجرراري. ،ص 40 ، 41 .

[17]_ عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السّردي. معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركبة لروايّة "زقاق المدق. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر. ط1 1995. ص3

[18]_ المصدر نفسه، ص6

[19]_المصدر نفسه. ص 5

[20]_ المصدر نفسه، ص3

[21]_ المصدر نفسه. ص6

[22]_ المصدر نفسه. ص 9

[23]_ المصدر نفسه. ص9

[24]_المصدر نفسه. ص18

[25]_ المصدر نفسه ص28

[26]_ عبد الملك مرتاض. التّحليل السّيميائيّ للخطاب الشعريّ "تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي". منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2005. ص6

[27]_محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحداثيّة.. اتحاد الكتب العرب.2003 دمشق. ط1 ص145

[28]_ عبد الملك مرتاض. السّبع المعلقات، تحليل أنتربولوجيّ سيميائيّ لشعريّة نصوصها، دار البصائر. الجزائر. 2012. ص12- ص13

[29]_ عليّ مولايّ بو خاتم. الدّرس السّيميائيّ المغاربي. ديوان المطبوعات الجامعيّة. الجزائر. 2005. ص247.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 231 - 252

جدليّة الأنا والأخر في روايّة (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق

* Í çËx‹Ú‹àè‼¸Ô]‹□^ ' ‹J□

‹ ‹

‹ ‹2019l03l12‹Ùçf‡Ô]‹□è…^i«««««««««2018l12l‹20‹ÝØj‰÷]‹□è…^i ›

‹ ‹

الملخّص: تسعى هذه الورقة البحثيّة الموسومة بعنوان: جدليّة الأنا والآخر في روايّة (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق، إلى إماطة اللثام عن أحد أعمال فضيلة الفاروق الروائيّة، التي تعرض من خلالها –في عالم تخييلي- لجدليّة الأنا والآخر مع ما في ذلك من إثبات لحضور الأنا (الأنثى) ورد الاعتبار لها، في مقابل تهميش الآخر (الذَّكر) وتغييبه، ناهيك عما تتعرض له هذه الذات الأنثويّة –بين الفينة والأخرى- من هزات وأزمات تُدخلها حالة من الضياع والتمزق.

Abstract: This research paper aims to unveil one of Fadhila El Farouk's novels, « Territories of Fear », in which she exposes the controversy of the ego and the other, in an imaginative world including the affirmation of the presence of the ego(the female) in contrast to the marginalization and exclusion of the other (the male). That's not to mention the vulnerability of this female, from time to time, to tremors and crises that enters her in a state of loss and laceration.

تتموضع الكتابة الروائيّة عند فضيلة الفاروق - في عمومها- ضمن رحلة بحث عن الذات في صراعها وتعايشها مع الآخر، مهما تعددت صفات هذا الآخر وأصنافه، وهي لأجل ذلك تَطْرُقُ سبلا مختلفة وترتحل مسالك متشعبة، لتبلغ في

* جامعة الجيلالي بونعامة- خميس مليانة، الجزائر،
البريد الالكتروني: melfouf.2012@gmail.com

نهايّة أمرها عوالم جديدة تُشَكِّلُ معالم الكتابة التجريبيّة، هذه الأخيرة التي تكشف عن حقيقة الأنا وعلاقتها بالغير، أو بالأحرى عن نظرتها للآخر ونظرته لها.

مفاهيم نظريّة في الأنا والآخر: قمين بنا - قبل الحديث عن روايّة (أقاليم الخوف) وكيفيّة تجسيد صاحبتها لضديّة الأنا والآخر وموقعهما من الاستدعاء والتغييب- أن نعرج على الدّراسات الأولى التي اهتمت بمصطلحي الأنا والآخر والتي تعود جذورها إلى العهد الإغريقي، بدليل أن هذه الثّنائيّة قد شغلت الذات الإنسانيّة - بما فيها من غموض وتنوع- عددا من المفكرين والفلاسفة اليونان[1]،وشغلت حكماء الصين والهند في العصور الأولى، كما شغلت الفلاسفة العرب حتى غدت الأنا عندهم «كأنّها تمفصل أنطولوجي ـ ابستمولوجي معا»[2] ويعود سر هذا التناول المتأرجح ما بين الوجودي والمعرفي إلى طبيعة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، التي ما انفكت تبحث عن الأنا وتتعرف عليها وعلى طبيعتها من خلال وجودها وإدراكها المستمر، بوصفها طفرة من طفرات تطور الذات الإنسانيّة بوجه عام، بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النّفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح الفلسفي، ومن هنا أصبح مصطلح النّفس الأكثر شيوعا وذيوعا من مصطلح الأنا في الفلسفة العربيّة[3].

هذا الاهتمام المتزايد تواصل في نطاق الفلسفة حديثا، ففي (نظريّة المعرفة) تُرْجِمَ مصطلح الذات بالماهيّة، والمقصود بها «الخصائص الذاتيّة لموضوع معين وتُقابل الوجود، ومنه التعبير الشّائع: الوجود والماهيّة.»[4]. كما كان للفلسفة الوجوديّة نصيبها في دراسة هذا المصطلح انطلاقا من أنّ السّؤال عن الأنا هو سؤال عن الوجود ويترتّب عن هذه المسلَّمة أن الوجود «هو أولا وجودي أنا، أنا الذات المتفردة.»[5]. إن هذه المقولات الفلسفيّة المشار إليها آنفا قد عكست مفهوم الأنا من المنظورين المعرفي والوجودي، لكن وجودها هذا هو وجود في عالم ليس عالمها، أي أنها "موجودة في"، وقد تَرَتَّبَ عن هذا "الوجود في" أن صار من صفاتها الجوهريّة أنها

محاطة أو في حالة تعيُّن مع الغير، فليس ثمة ذات مفردة وحدها، ومنه نستنتج أن الآخر يأتي بمعنى صفة كل ما هو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستمولوجيّة ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة، أي كينونات موضوعيّة[6].

لقد انتقد **بول ريكور** (كوجيتو ديكارت) الذي يعطي الذات فاعليتها وكينونتها من خلال التفكير القائل: أنا أفكر إذن أنا موجود، وإن كان هذا الطرح الدّيكارتي مسكونا بطموح التأسيس النّهائي، الذي تبدو فيه «الأنا في الجملة (أنا أفكر) معظَّمة ومفخَّمة إلى أقصى الحدود، ومرفوعة إلى رتبة الحقيقة الأولى ومنخفضة إلى منزلة الوهم الأكبر، والحقيقة هي أن الطموح في التأسيس النّهائي قد تَثَبَّتَ بطريقة جذريّة من **ديكارت** إلى **كانط**، ثم من **كانط** إلى **فيخته**، وأخيرا مع **هوسرل** في كتابه تأملات ديكارتيّة.»[7].

يصنِّف أغلب النّقاد والمفكرين جدليّة الأنا والآخر في خانة القضايا ذات الأبعاد غير المتناهيّة والمتداخلة فيما بينها، فكثيرا ما يستعين الكاتب في سبيل البحث عن نفسه بالغيريّة، فيلتبس الضميران في الخطاب الروائي نفسه، ويشكلان كتلة واحدة متراميّة الأطراف، لا يحدها حد ولا يوثق وثاقها أحد، يقول الفيلسوف (**موران إدغار Edgar Morin**) : «الغير في الوقت نفسه الشّبيه وغير الشّبيه، شبيه بمعالمه الإنسانيّة أو الثّقافيّة المشتركة، وغير شبيه بفردياته الشّخصيّة أو اختلافاته القبليّة. الآخر يحمل فعلا في ذاته الغرابة والمشابهة.»[8].

إنّ الأنا في علاقتها مع الغير قد تغترب عن ماضيها لتشابه عوالم كانت غير مألوفة عندها في بدايّة بحثها عن ماهيتها، لأن حالة الغرابة ليست ثابتة كما يتصورها البعض، بل هي واجبة التطور، تقول **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** في هذا الشّأن: «... لا أوافق ما أسميته "تناقض الغريب" والذي يعتمد على الاستقرار في بلد جديد لكي نُحْسِنَ تمجيد عبادة التوق والحنين إلى الوطن أو

البلد السّابق، والذي غادرناه من أجل عدم التفاهم إن لم تكن الكراهيّة... لا أظنني أراعي الغرابة كخاصيّة أو حقيقة غير قابلة للمس... كثيرا ما أؤكد على الاعتراف "بكينونة الغريب" لكن بعدم تجميدها في هذا الإطار بل بلمسها، قصد إخراجها من الاستقرار في حالة: ألم أو ضرر الكائنيّة...»[9].

تتعرّض الذّات بين الفينة والأخرى لهزات وأزمات تُدخلها في حالة من التَّيْهِ والتمزق الأمر الذي يستدعي خلق مسافة بينها وبين ذاتها، وكوسيلة فضلى للتعامل مع هذا الوضع الراهن والمتأزم، تختار التوسط مع الآخر باستحضاره والإنصات إليه، لأنه وجودي وضروري في بعث ذات فاعلة ترتحل في بوتقة تُدعى الغريزة، هذه الأخيرة التي تجعلها أكبر انفتاحا على العالم وعلى كل ما هو مختلف فيه، مدركة في الوقت نفسه المسافات الزمانيّة بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها[10].

مثلما أدلى الفلاسفة والنّقاد بدلوهم في قضيّة الأنا والآخر، كان لعلماء النّفس رأيهم كذلك، فبعدما قَسَّمَ **سيغموند فرويد** - مثلا- الجهاز النّفسي إلى ثلاث مناطق هي: الهو، والأنا، والأنا الأعلى، جعل الأنا تتوسط الهو والأنا الأعلى، لتشكّل حلقة تواصل بين العالم الخارجي والمكبوتات الدّاخليّة والغريزيّة فـ «الأنا يقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزعات، محاولا أن يضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة المسيطر على الهو.»[11].

هناك من علماء النّفس من يُفَرِّقُ بين الأنا والذات، **فيونغ** يراهما مركبين مستقلين، بل ويزيد من الهوة الفاصلة لتصبح المسافة التي تفصلهما «كالمسافة مثل ما بين الشّمس والأرض... فالذات يمكن أن تعني ما يُمَثِّلُ تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشّخصيّة والمألوفات المجتمعيّة، نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الدّاخلي والعالم الخارجي.»12، وهي لا تُعَبِّرُ بالضرورة عن الاختلاف، بل يمكن أن تحيل على الائتلاف، «فالذات تحتضن النّفس الواعيّة

والنّفس الجماعيّة، وتُشَكِّلُ بذلك شخصيّة أوسع، وتلك الشّخصيّة هي النّحن.»[13].

إذا انتقلنا إلى علم الاجتماع ألفينا تعريف الأنا على أنها «فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط.»[14]، ومع اتساع أبعاد الأنا يتكون وعيه الاجتماعي نتيجة شبكة العلاقات الاجتماعيّة، التي «بدونها لا تستطيع الإنسانيّة أن تستمر لا أخلاقيا ولاماديا.»[15]. وينمو التماسك الاجتماعي تدريجيا بدايّة من الأسرة وانطلاقا من «علاقة الأم بأولادها، ونمط العيش السّائد الذي وفرت به طعامهم حيث تخلق حياة البيت قناعات مشتركة تتعلق بأفراد الأسرة وبعلاقاتهم التي يجب على من ينتمون إليها الإيمان بها، ويتعرض المُخَالِفُ لها لنوع من العقاب قد يصل إلى النّفي.»[16].

إنّ العلاقة الاجتماعيّة بين الأنا والآخر لا تُحَدَّدُ معالمها إلا باستيعاب الذات التي تتحقق ضمنيا من خلال التعامل مع الآخرين ومحاولة فهمهم، إلا أن التواجد سويّة لا يعني التجمع مع أي فرد آخر، وإنما «بمن ترتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة، توفر لها عضويتها إشباع تلك الحاجات الاجتماعيّة، حيث تتضح هذه الحاجة في الرغبة في الحياة مع هذه الجماعة، والتوافق معها، وتَقَبُّلِ معاييرها، وقِيَمِهَا، وأنماطها السّلوكيّة.»[17]. وبغيّة تحقيق الاستقرار والسّلْمِ الاجتماعي بين الأنا والآخر لابد من «تَقَبُّلِ الغير والتَّقَبُّلِ من الغير وحب الغير، والحب من الغير.»[18]، مع مراعاة عدم «الانحياز إلى ذاتيّة الفرد ولا إلى ذاتيّة الجماعة.»[19].

كان للأدباء - هم أيضا- رأيهم الخاصّ في قضيّة الأنا والآخر، فها هو **شارل بون** –مثلا- يحدد الآخر على أساس "الاختلاف"، ذلك أن "الأنا" يعني الكاتب ومَوْضُوعِيُّ "الآخر" يحدده اختلافي أو اختلافاتي معه، وبهذا فإن إقحام الغيريّة في

عتبة الاختلاف تنجر عنه مجموعة من الاختلافات لا تُعَدُّ ولا تُحْصَى، نذكر على رأسها: الاختلاف المكاني، والاختلاف الزماني، والاختلاف العقائدي أو الثّقافي[20].

تمظهرات الأنا والآخر وأشكالها في الروايّة العربيّة الحديثة: بعد هذه العجالة النّظريّة في دروب الفلسفة وعلم النّفس والاجتماع والأدب، التي حاولنا من خلالها تسليط الضوء على المفاهيم المختلفة لمصطلحي الأنا والآخر، تجدر بنا الإشارة إلى بعض الروايات العربيّة التي اتخذت من صراع الشّرق والغرب موضوعا لها، فإذا عدنا إلى روايات القرن التاسع عشر، ألفينا **محمد المويلحي** في عمله (حديث عيسى بن هشام) يصف الأنا بالتخلف والجهل، في مقابل الآخر الذي يصفه بالتقدم والرقي في شتى مناحي الحياة المدنيّة، ما عدا الأخلاق المترديّة والفاسدة على عكس أخلاق الأنا الفاضلة.

وهاهو **سليم البستاني** ومن بَعْدِهِ **جرجي زيدان** –في مقام آخر– يصفان الإرث الحضاري والتاريخي العربي بالعراقة الواجب المحافظة عليها، ومعاملتها بإنسانيّة من قِبَلِ العثمانيين الذين يمثّلون صورة الآخر الذي لا يضاهي تاريخه وحضارته حضارة العرب، وإن كانت هذه الرؤيّة تُضْمِرُ أكثر مما تُظْهِرُ، وتحمل في طياتها الكثير من الرموز والدّلالات والإيحاءات.

وإذا انتقلنا إلى الروايات العربيّة الأولى من القرن العشرين، ألفينا جدليّة الأنا والآخر لا تعني بالضرورة أن الأنا عربيّة وأن الآخر غربي، ولكنها في المقابل تتخذ أشكالا وألوانا مغايرة تماما، فهاهو **محمد حسين هيكل** في عمله (زينب) يرى أن الأنا يمثّل الريف، وأن الآخر يمثل المدينة، وها هو **نجيب محفوظ** في روايته (الحرافيش) يصور الأنا في ساكن الحارة المركزيّة، والآخر هو ساكن الحارات المجاورة، وهاهو **توفيق عواد** في روايته (الرغيف) يمثل العربي بالأنا ويمثل العثماني بالآخر، وفي روايّة (رامة والتنين) لمؤلفها **إدوارد الخراط** تتمثل هذه الجدليّة في الدّيانتين الإسلاميّة والمسيحيّة.

بعد الخمسينات من القرن المنصرم، بدأت مرحلة جديدة هي مرحلة البحث عن الذات، أو الذات المتأزمة التي تعاني في داخلها صراعات مختلفة، ففي خماسيّة الروائي **عبد الرحمن منيف** تتلاشى شخصيّة **متعب الهدال**، التي تمثل أصالة المجتمع البدوي وهويّة الأنا السّعوديّة، لتُستبدل بشخصيات محليّة انتهازيّة تشكلت تبعا للانتفاع الخاص من الشّركات النّفطيّة، وعندما يؤدي الحنين إلى الذات الأصليّة دوره، وتفكر الشّخصيّة في الحياة البدويّة النّاصعة، تأتي الأنانيّة لتجهض الفكرة التي تبقى مجرد أحلام وآمال لا تُجَسَّدُ على أرض الواقع.

وفي روايات الأسر السّياسي، يتقلب السّعيد مهران في روايّة **نجيب محفوظ** (اللص والكلاب) مثله مثل باقي شخصيات العمل مابين الضحيّة والجلاد، مُشَكِّلًا تمزقا رهيبا للأنا وتشظيا واغترابا لا تفسره إلا أحداث الروايّة. وهاهي **غادة السّمان** - ومثيلاتها من الروائيات العربيات- تنقل هذه الجدليّة إلى صراع الرجل والمرأة بسبب قضيّة التحرير والتحرر، فيجد القارئ نفسه أمام ذات عربيّة ممزقة بين الرجولة والأنوثة فتفرز أكثر من أنا وأكثر من آخر.

بعد أن كانت هذه الجدليّة تركز على صراع الأنا والآخر، أضحت في الروايّة الحديثة تركز على الأنوات - إن صح التعبير- أو أشكال الأنا المتصارعة مع ذاتها وانتقلنا من ثنائيّة الوطني / الأجنبي إلى إشكاليّة الدّاخل، وبينما كانت المسألة في الماضي محسومة لصالح الوطني على حساب الدّخيل، أصبحت في الروايّة الحديثة معقدة وغامضة، وصارت متاهة تداخلت فيها الأفكار والأجناس شأنها في ذلك شأن ما آلت إليه الحياة العربيّة في القرن العشرين.

لا يشكل الخطاب السّردي بوصفه انعكاسا لتجربة إنسانيّة ضمن لعبة اللغة وتكثيفات التخييل، طريقة لفهم العالم واستيعابه فحسب، ذلك أنه يتعداها إلى طريقة لعيش اللاممكن واستشراف المستقبل والتنبؤ بما يخفيه، ومن هنا يصبح

الخطاب السّردي في حقيقته، تقصيا للحياة وخوضا في مشاكلها وتعقيداتها دون التوجس خيفة مما ستؤول إليه الأمور، لاسيما في نهاياتها الممنوعة أو غير المألوفة.

تقديم لروايّة (أقاليم الخوف): تُمَثِّلُ روايّة (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق رحلة حياتيّة تُلَخِّصُ ما مرت به البطلة الصحفيّة **مارغريت**، وما عانته من خوف وأسى في مناطق مختلفة من ربوع العالم، بحثا عن الحب والسّلم الذي تأمل كل امرأة أن تجده في علاقتها بالأخر (الرجل)، وقد طافت بنا الروائيّة لأجل ذلك في الولايات المتحدة الأمريكيّة، وبغداد، وبيروت، ودارفور، وباكستان، وأفغانستان وشرم الشّيخ... وغيرها من بؤر التوتر - بحكم عمل البطلة- للتأكيد على أن راهن المرأة في هذه الأقطار لا يختلف في شيء، فأنَّا لها أن تجد الأمن والأمان والمرأة كل يوم تصادف أشلاء الموتى على قارعة الطريق؟!، وحتى لو لم يكن ذلك، فأنَّا لها أن تنعم بالحب في مجتمع ذكوري يجعل المرأة خادمة أو عشيقة يتلذذ بها ليس إلا ؟!.

مركزيّة الأنا وهامشيّة الآخر في (أقاليم الخوف): روايّة (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق هي عرض لهواجس المرأة العربيّة بعيون نصفها عربيّة ونصفها غربيّة فمارغريت عربيّة الأصول وأمريكيّة الجنسيّة، ترعرعت بسبب اغتراب عائلتها في نيويورك لكنها بقيت وفيّة للشرق وفاء أفراد عائلتها بحكم رحلاتهم المختلفة إليه، فمرة إلى دمشق، وأخرى إلى عمان، وثالثّة وأخيرة إلى القاهرة لازالت البطلة مثخنة بجراحاتها فيها إلى اليوم، تقول عن ذلك: «كنت أحاول أن أضمد جراحي من لوعة الشّرق حين تعرضنا لانفجار عنيف إثر هجوم انتحاري في "شرم الشّيخ" بمصر، ذهبت ضحيته والدّتي، وأخي الوحيد أسعد، والذي ظل معطوبا يعاني الإعاقة في قدميه.»[21]، أهذا هو الشّرق الذي تحبه والدّتها وتحب التشبع بشمسه ودفء الجو فيه؟، أهذا هو الشّرق الذي يحدِّثها عنه والدّها وعن ضيعته التي تزينها أشجار الزيتون التي لا تذكر عنها إلا القليل وتنسى منها الكثير؟.

إن أصول مارغريت اللبنانيّة كانت أقوى من جنسيتها الأمريكيّة، فقد تعرَّفت على شاب اسمه **أياد** وقررت العودة معه إلى لبنان، تقول الروائيّة عن ذلك: «... قررت أن أبني أسرة معه، تعطي الحياة لجذوري اللبنانيّة، لكني سرعان ما غيرت رأيي، فقد وجدتني أسبح في هلام من الصدامات الثّقافيّة والفكريّة مع بعض أفراد عائلته، ثم وجدتني أكتشف "أيادا" آخر، غير الذي عرفته في نيويورك.»[22].

لقد اصطدمت مارغريت - المسيحيّة الدّيانة- في بيروت بشرق آخر لم يخطر لها على بال، هو شرق المفارقات والمعتقدات والعادات والتقاليد التي لم تحسب لها أي حساب لأنها ذات شخصيّة متفتحة، وأولى المفارقات تظهر مع أخت زوجها «أُعطيت **شهد** صلاحيات كثيرة في العائلة، فرأيها جد مهم قبل اتخاذ أي قرار بالنّسبة لكل أفراد العائلة، على الرغم من أنها أنثى، وهذا نافى تماما الفكرة التي كونتها عن النّساء العربيات.»[23]، ذلك أن المرأة في المجتمع الشّرقي - من منظور الغرب- مضطهدة ولا يحق لها أبدا إبداء الرأي في أيّة قضيّة، فما بالك أن تكون سيدة القرار وصاحبته؟. ويبدو السّبب في نفوذ شهد حسب البطلة: «ليس فقط لقوة شخصيتها، بل لثراء زوجها الحاج عبد الله، الذي منحها سلطة المال، فهو تاجر أجواخ، وله عدة محلات كبرى في كل نواحي لبنان للألبسة الرجاليّة...»[24].

إنّ المفارقة الثّانيّة في شخصيّة "شهد" تكمن في المظاهر الخداعة التي لا تعكس شخصيتها المتدينة، أو دعواتها المتكررة لمارغريت بالدّخول إلى الإسلام أو هداياها التي تصب في هذا الاتجاه، تقول مارغريت في هذا الشّأن: «... لا تكف عن إلقاء درسها الممل عن محاسن الإسلام، ودعوتي إلى اعتناقه، وهي كلما دخلت علينا أحضرت لي قطعة من الثّياب هديّة، وتحرص أن تكون القطعة محتشمة بكمين طويلين، وطول يغطي ما تحت الركبتين.»[25]، في حين «أنها تغطي رأسها بمنديل وترتدي معطفا طويلا يغطي كامل جسدها، وجوارب صيفا شتاء، ولكن المنديل

من الحرير الفاخر الذي يحمل توقيع أهم مصمم أزياء في العالم... أما مجوهراتها، فلو بيعت في مزاد علني لحلّت مشاكل أطفال المخيمات والأحياء الفقيرة كلها في لبنان.»[26].

تُمَثِّلُ "شهد" في الروايّة شخصيّة المرأة المتحكِّمة في زمام أمور العائلة، وهي شخصيّة لا تتماشى وواقع الشّرق ومكانة المرأة فيه، غير أن السّبب الرئيسي يكمن في ثراء زوجها الفاحش وسلطة المال التي منحها إياها، أما عن تدينها فهو من منظور مارغريت مزيف لا أكثر، فما يضير المرء أن يغطي رأسه بمنديل عادي وليس من حرير؟ وما يضيره أن يلبس معطفا عاديا لا من نوعيّة القماش الفاخر تطبيقا لشرائع الدّين الإسلامي؟ وما محل تلك المجوهرات التي تزين جسدها من دعوتها للدين أو التقيد بتعاليمه؟. إن شخصيّة شهد تؤكد زيف الواقع بالنّسبة لمارغريت، فهذا المجتمع يؤمن إيمانا مطلقا بالمادة والمظاهر الزائفة، فهل كانت شهد لتكون المسئول الأول في العائلة لو كان زوجها فقيرا؟.

تجيب مارغريت عن هذا التساؤل بالتطرق **لشمائل**، وهي الأخت الثّانيّة في آل منصور، «شمائل مختلفة تماما عن شهد. ربما لأن زوجها رجل عادي ولا حول له ولا قوة... بالنّسبة لآل منصور، زوج شمائل وصمة عار في تاريخ العائلة، مع أن الرجل متدين، ومحترم، ومثقف، ولا يخون زوجته. شمائل بالمقابل، سيدة تشبه النّساء العاديات ولا شيء يميزها، سوى أنها سيدة قويّة، تعتمد على نفسها، وليست بحاجة لأحد.»[27].

لقد شكلت هذه المقارنة البسيطة الفكرة الحقيقيّة عن نظرة الأنا الشّرقيّة للآخر فهي لا تولي له أهميّة إلا إذا كان من أرباب المال والأعمال، بصرف النّظر عن توجهه أو تدينه أو تخلُّقه، فزوج شمائل الموظف العادي لدى صديق والدّه، هو وصمة عار في تاريخ العائلة والأنا، لأنه لا يضاهي الحاج عبد الله زوج شهد مالا أو جاها، وحتى تدينه واحترامه وثقافته ووفاؤه لزوجته لم تشفع له. وأما شمائل التي

تشمر على ساعديها ولا تنتظر صدقة أو مساعدة من أحد، فإنها هي الأخرى ليست أحسن من شهد، التي تتلاعب بالمال يمنة ويسرة، فأين مجتمع الروح والأخلاق المعروفة عن الشّرق؟ وأين القيم والتربيّة في كل هذا؟.

وحين أرادت فضيلة الفاروق أن ترسم معالم امرأة شرقيّة أخرى، اختارت **سلوى** زوجة الابن البكر **وهب**، المواظب على الصلاة وتقبيل يدي والدّته، لكنه في المقابل يعشق النّساء أكثر من أي شيء آخر في الدّنيا، «وزوجته التي تتخبط كالمعلّقة بين علاقاته، أتقنت مهنة التجسس بسببه، فبمجرد أن يعود إلى البيت، تسرع إلى ثيابه تتأمل الأكتاف لترى آثار الحمرة، وبقايا الماكياج عليها وتشمشم البدلة من فوق إلى تحت بحثا عن رائحة الأنثى التي كان معها وعطرها، وهي كي تهينه وتوهم نفسها أنها أحسن منه، تصرخ في وجهه: روح تشيَّع، وتزوج متعة أشرف لك.»[28].

أما عن **جيلار ونورا**، فلم تلتقيهما البطلة وسمعت عنهما من سلوى، الأولى تزوجت ابن عمتها **مصطفى** وسافرت معه إلى الكويت حيث مقر عمله، والثّانيّة استقر بها المقام بباريس حيث يعمل زوجها مدرسا للأدب في السّربون، وقد أخبرتها «أن جيلار تتحجب في الكويت وتخلع الحجاب في بيروت، أما نورا فلم تتحجب قط وهي بحكم عملها في شركة مواد تجميل عالميّة، تحرص أن يكون مظهرها أنيقا ولائقا...»[29].

هذا الاختلاف الواضح بين بنات آل منصور لا يزعج **أم وهب** كثيرا «وبالنّسبة لها كلهن محترمات، لكنها تتمنى لو يلتزمن كلهن بالحجاب الشّرعي، خاصّة جيلار التي بالنّسبة لها "طائشة"، لأنها لا تكتفي بخلع الحجاب بل حين تزور بيروت صيفا، تنزل إلى البحر مع صديقاتها، وتتكشف بارتدائها "المايوه"! وتختم أم وهب حديثها بعينين دامعتين رافعة يديها إلى السّماء: "رحمتك يا رب، اهديها دخيلك اهديها.»[30]، وتصرُّف أم وهب ليس بالغريب عنها، وهذا ما تؤكده

مارغريت حين تقول: «...لا تتوقف عن الدّعاء لي لينعم عليَّ الله بالهدايّة فأعتنق الإسلام، قبل أن أموت لأحظى بالجنة...»[31].

بالإضافة إلى هذا الواقع النّسوي الذي اكتشفته مارغريت في عائلة آل منصور، أصبحت علاقتها بزوجها أياد مختلفة تماما عما كانت عليه في أمريكا أو على الأقل عما حلمت به، وهذا ما دفعها إلى التصريح قائلة: «لم أشعر بالاستقرار في بيروت، كما أن علاقتي بأياد اهتزت كثيرا، بسبب الازدواجيّة الجديدة في شخصيته، وغير ذلك كان الملل قد أعياني وأنا أقضي أغلب وقتي في البيت أو مع نساء العائلة، والاستماع إلى الأسطوانة نفسها من تلك الأحاديث التي لا تتغير حول الملبس والمأكل والمشرب وكأنّها الثّالوث المحوري للحياة.»[32].

إن ما زاد من هواجس مارغريت في بيروت هو التغير الجذري لزوجها أياد وهذا ما أكدته بقولها: «أياد الذي عشت معه أحلى أيامي في نيويورك، والذي عاشرته وساكنته ثلاث سنوات قبل أن نتزوج كان شابا طموحا، ضحوكا، حيويا وصحبته ممتعة... حين عدنا إلى بيروت، أصبحت وحيدة في الغالب. إذ هناك دوما ما يُبعده عني. أصبح يسهر أيام السّبت مع أصدقاء قدامى... وأصبح يشرب مع أصدقائه في خلال سهراتهم التي تمتد حتى مطلع النّهار أحيانا.»[33].

هذا الجو الجنائزي الذي وجدت البطلة نفسها فيه بين آل منصور دفعها إلى البحث عن واقع أفضل، وهنا اهتدت إلى فكرة البحث عن جذور والدّها في تلك القريّة الجبليّة المسيحيّة، لكنها لم تجد ما توقعته، تقول مارغريت بحرقة وألم كبيرين: «... فبيت جدي قصفته مدافع لبنانيّة أيام الحرب وظل طللا شاهدا على الحرب، أما أبناء عمومتي فقد جرتهم الغربة إلى حيث الأمان ولقمة العيش... ولم أحظ من بين عائلته الكبيرة سوى بابنة عم له، اسمها "روزين" أعيتها الشّيخوخة ومرض الباركنسون.»[34].

حين تعرَّفَت روزين بأياد زوج مارغريت وتعرَّفَت على ديانته الإسلاميّة، أثارت هاجسا جديدا في نفسيّة مارغريت مفاده مصير الأولاد الذين ستنجبهم من زوجها، هل سيكونون مسلمين أم مسيحيين؟، وهنا فقط تفكر البطلة في هذه القضيّة المستجدة لأنها كما قالت: «في الحقيقة لم يخطر ببالي أبدا أن يكون أولادي مسلمين أو مسيحيين، كنت دوما أحلم وأخطط أن يكون لي أولاد يشبهونني أنا وأياد كما حين كنا بنيويورك، أما بعد أن عشت في بيروت، فقد أصبحت أرى فضاءات الأديان والتيارات السّياسيّة تتصارع إما صمتا أو علنا.»[35].

ومن خلال العمة روزين ورفيقاتها من "أخويّة السّيدة" تصوِّر لنا البطلة راهن النّسوة اللبنانيات اللاتي قاسين جراء الحرب، حين «يروين أحداث الحرب أحيانا بحزن ويرددن "تنذكر وما تنعاد"، بعضهن ترملن خلال الحرب، وبعضهن فقدن أبناء في عمر الزهور، وبعضهن فضلن تهريب أبنائهن إلى الخارج خوفا من أن ينخرطوا في الأحزاب السّياسيّة التي استعملت المراهقين والشّباب وقودا للحرب.»[36]. هكذا هي المرأة اللبنانيّة، ثكلى لأنها فقدت بعلها أو وليدها، ومن لم تكن كذلك فقدته مرغمة حين بعثت به إلى الخارج اتقاء لشر السّياسة التي تجعل منه كبش فداء ووقودا للحرب.

تستعرض الروائيّة - من خلال بطلتها- في معرض حديثها عن أرملة ابن عمها "أوليفيا" وشقيقتيها "**نينا**" و"**ربيكا**" هاجسا آخر أرق نساء لبنان قبل رجاله ونقصد به ظاهرة العنوسة التي ألقت بظلالها على الشّقيقات ومنه على كثير من الفتيات والصبايا القاطنات بقرى لبنان خصوصا، فأوليفيا بالنّسبة للجميع مجرد أرملة شابة تثير الشّفقة، «وكذلك أختاها نينا وربيكا أيضا تثيران شفقة الجميع لأنهما "عنستا" فنينا هي البكر وقد تجاوزت الخمسين، أما ربيكا ففي أواخر الأربعين... وهما مثل عشرات الصبايا في الضيع اللبنانيّة اللواتي أضاعت الحرب عليهن فرصة الزواج، فالشّباب بين مهاجر ومشغول بالقتال أخلُّوا بالكفة

الطبيعيّة للحياة بين الذكور والإناث.»[37]. إنها ضريبة الهجرة والحرب التي لا تبقي ولا تذر، فما ذنب الفتيات إذا اختار الشّباب طريقه؟.

لقد حاولت مارغريت جاهدة أن تتأقلم مع حياتها الجديدة بين بيروت وضَيْعَةِ والدّها، غير أن حلقة الفراغ التي كانت تدور فيها أصبحت تُضيِّق عليها الخناق شيئا فشيئا، ومما زاد الطين بلة أنها أصبحت مع تقادم الوقت تُلَقَّبُ بـ"الأمريكان" وليس مارغريت، حتى من قِبَلِ شمائل (الأنا الأنثويّة) التي كانت تجد فيها السّلوى أكثر من غيرها، فما سر هذا الخطاب الجاف؟، ترد مارغريت على ذلك بقولها: «كنت أفهم عمق وأبعاد ما يقال، فبشكل ما كان واقع السّياسة الأمريكيّة في الشّرق الأوسط وتجاه العرب هو الذي يجعل الجميع يتحدث عن أميركا بذلك السّخط، وكنت أفرِّق في سياقات الحديث بين أن يوجه لي الكلام كأمريكيّة، وبين أن يوجه لي كلبنانيّة، "تأمركت" نتيجة السّياسة الخاطئة في بلدها. كنت أفهم كل ذلك، ولكن مع هذا أصبحت الكلمة تزعجني.»[38].

حين تحاول المرأة لملمة شتات حياتها فإنها تفكر في تغيير الأجواء والبحث عن الحب من جديد، وهذا ما قامت به مارغريت، «اقترحت على أياد أن نسافر إلى لندن لنهرب من الجميع، ونعيد بناء علاقتنا من جديد لكن أياد اختار ماليزيا.»[39]. ومن حلم بناء الحب من جديد إلى حب قديم جديد، حين التقت البطلة بصديقها القديم **نوا** تقول الروائيّة على لسان بطلتها: «ففي الوقت الذي كان فيه أياد بحاجة إلى تعويض ما فاته من ساعات النّوم، كنت أنا أتقاسم ذلك الوقت مع نوا في المسبح، أو في أي مكان آخر نستمتع فيه معا.»[40].

هذه الرحلة ولقاؤها بِنُوَا كانت بمثابة نقطة الانعطاف والحافز الذي كانت تفتقده مارغريت في حياتها - بشهادتها وتأكيدها- : «لقد جاء نوا ليحسم أمرا كان من المفروض عليَّ أن أحسمه منذ زمن بعيد... عدنا من ماليزيا، فقررت أن ننفصل، وأعود إلى نيويورك. في مفهوم أياد، ارتبط قراري حتما بالمليون الذي

أصبح في حوزتي، ولكني تذرعت بأشياء أخرى لطالما تضايقت منها، ولم أخبره أني خنته خيانة كاملة جسدا وتفكيرا... لم أكن على استعداد لإهدار مزيد من الوقت والتفكير والتدبير معه.»[41].

لم يكن لمارغريت أن تتصرف هكذا لولا ابتعاد أياد (الآخر) عنها شيئا فشيئا منذ وصولهما إلى بيروت، واقتناعها بأن أياد نيويورك ليس أياد بيروت، فقد ارتدى أثوابا وأقنعة تتناسب وحياته الجديدة بأمريكا، وحين عاد إلى موطنه الأصلي تجرَّد منها ونزعها ليبدو على حقيقته وطبيعته، أما هي فلا تعتبر ما قامت به مع صديقها القديم خيانة، بل هي قطع علاقة مع شخص لم يبادلها الحب والعاطفة وإن كانت الوسيلة مبادلة العشق والغرام لشخص ليس زوجها.

إن اقتناع مارغريت بتطليق أياد وآل منصور ناجم عن الحياة الجديدة التي لم تستطع التأقلم معها، أو بالأحرى التي لم تُوجِدْ لها مكانا يليق بها ويتماشى وطبيعتها وشخصيتها، وهذا ما أكدته البطلة بقولها: «تماما كما أصبحت أنا أرتدي وآكل وأشرب ما يرضي الآخرين في عائلته "الموقرة"! وأنسى في الغالب أن هناك شخصا هو "أنا" يجب أن أرضيه أولا. وكان انشطاري بين آل منصور، وضيعة والدّي يجعلني أتحوَّل إلى كائنين يصعب التأقلم بينهما في بيت واحد.»[42]. هذه الحاجة لبناء الذات من جديد والعودة للأنا كانت آخر قناعات مارغريت، بعد تيقنها من استحالة العيش في بيئة لا تخدم معتقداتها وتفكيرها وحبها.

صحيح أن البُعْدَ والابتعاد يجعلان الإنسان يشتاق ويحن، وهذا ما حصل مع مارغريت وهي تبحث عن ذاتها وهويتها الجديدة، «ينتابني الحنين إلى بيروت... أصبحت سرا يسكن صدري، وأشعر به كما لو أنه كائن حي، يتنفس ويعيش في داخلي، ويمرح بين القلب والذاكرة، يذهب ويجيء، يصعد وينزل ويُحْدِثُ أصواتا تناديني لأعود. بيروت المملة حين كنت أدور في عوالم آل منصور... تصبح مسرحا ساحرا، تدور عليه أحداث ملهاة تفوق خيال المرء في روعته ورونقه وتنوعه.»[43].

إنّ حب مارغريت لنوا قد فتر بعد برهة من الزمن، فهو صحفي بالفطرة وهي صحفيّة تحولت إلى بائعة مجوهرات وألماس، ومرد ذلك هو اليأس الذي تسلل إليها بسبب نداءاتها وكتاباتها المسالمة التي أصبحت لا تجدي فعلا، لأن «الرغبة في القتال لها ضجيج يفوق فعل الكتابة الذي ينطلق من كاتم صمت، ولا يُسيل الدّماء.

كتبت حتى مللت كتبت بالأحرى حتى بردت محركات رأسي.

مللت حتى من نوا ومن الحب الذي تحول ما بيننا إلى بقايا تنبعث منها الأدخنة كانت الحروب تأخذه، وكانت الحياة تأخذني في القطب المعاكس له تماما.»[44].

ومن أجل الهويّة الحقيقيّة للمرأة، تقرر البطلة أن تبحث بنفسها عن نفسها الممثلّة في الحب الذي سُلب منها بعد عمليّة الاختطاف، فتقرر التوجه إلى العراق وتَقَصِّي حيثيات القضيّة عن قرب، وهنا ترسم لنا الصورة الحقيقيّة لهويتها وما جُبِلَتْ عليه بشهادتها هي: «أنا امراة متقلبة المزاج، متقلبة الرغبات، متقلبة القلب أيضا!

أحب وأكره.

أتحمس وأفتر.

أحيانا أفكر، وأحيانا أخرى لا أفكر.

وكثيرة هي الأشياء التي بدأتها ولم أنهها، لنقل أني مللت منها في منتصف الطريق.

يتعبني أن أتتبع خيط قضيّة تمتد، وتتعثر، وتتكسر، حتى أملّ! يتعبني أن أفقد شيئا في غفلة مني، سأظل أذكره إلى الأبد، يحرق في نفسي، كأنه مكسبي الوحيد والثّمين! ونوا كذلك، حين اختُطف فجأة. لعلي - لو أُجِّلَ اختطافه لبعض الوقت- وجدت رجلا آخر يحلُّ محلَّه.»[45]. هكذا هي المرأة دائما، من النّقيض إلى

النّقيض، ومن حب إلى حب، قد تتفاوت درجاته وقد تتساوى، ولا يعلم ذلك إلا قلبها وما يمليه عليها من مشاعر وأحاسيس!.

إن هذه الهويّة التي دفعتنا فضيلة الفاروق إلى البحث عنها واكتشافها في شخصيّة مارغريت لها ما يفسرها في آخر هذا العمل الروائي، ذلك أنها نتيجة تراكمات الطفولة والحرمان الذي عاشته البطلة، رغم عيشها في رغد بعد تبنيها من قبل **نديم نصر**، حين كانت رضيعة في أحد المخيمات الفلسطينيّة، لتختار فيما بعد حياة جديدة لنفسها ملخصها ما ذكرته البطلة: «جُنِّدْتُ في منظمة النّسور السّوداء بعد انفجار شرم الشّيخ، وأُرسلتُ إلى الشّرق الأوسط تحت غطاء منظمة نسائيّة تدعم مشاريع إنمائيّة، كانت مهمتنا أن نقمع أي بوادر للنهضة في المنطقة، وكنتُ عنصرا فعالا في مشروع حقول البذور الذكيّة الذي نجح معنا بشكل مدهش في بيروت...»[46].

ولكي تصنع البطلة هويّة جديدة لها بعيدا عن كل تشوه وقبل أن تُكشف حقيقتها يُذاع خبر في إحدى القنوات الأجنبيّة مفاده أنها قُتلت في غرفتها بأحد فنادق بغداد «كنتُ منهمكة بالتأسيس لحياة جديدة، غير عابئة مثل كثيرين بمن ماتوا، أو تشوهوا أو بِيعوا أو اشتُروا، أو هُجِّروا، أو غُرِّبوا..

من يهتم؟ فحين تستيقظ الحرب من جديد، ستجد في لمح البصر من يُزَوّدها بالوقود، ومن يدري، قد أخلع عباءتي الشّرقيّة، وأدخل دائرة العنف من جديد.»[47].

ونافلة القول، إن روايّة (أقاليم الخوف) لفضيلة الفاروق هي روايّة الهويّة النّسويّة بامتياز، مع ما اجترحها من تناقضات وملابسات، حين تختلط المواضيع وتختلط معها المشاعر والأحاسيس، فنجد الحب والكراهيّة، ونجد الأمل والألم ونجد امتزاج الدّم بصفاء السّماء وزرقة البحر، ونجد ارتباط وحشيّة الاغتصاب بالشّوق والحنين، وكأن العنف ما هو إلا الوجه الآخر للعشق الذي تبحث عنه البطلة منذ البدايّة.

إن الأنا من منظور فضيلة الفاروق في روايّة (أقاليم الخوف) هو المركز، أما الحاشيّة والهامش فمن نصيب الرجل، الذي سلط على هذه الأولى كل أشكال العقاب والتعذيب النّفسي ردحا طويلا من الزمن، ولن يشغل الأنا أبدا قلب المركز إلا بالتمرد على سلطة المجتمع الشّرقي الذكوري، ضاربة عرض الحائط كل عاداته وتقاليده وأعرافه الباليّة، مع ما في ذلك من مطارحة للغرام مع من تحب وإن لم تربطها معه علاقة شرعيّة، فبلوغ الهدف يستدعي عدم الاعتراف بالقوانين والمعتقدات، التي تشكل في حقيقتها قيودا وأغلالا، أكثر منها ضبطا للنفس البشريّة وصونا لحريتها واستقلاليتها.

قائمة المصادر والمراجع:

1- بول ريكور. الذات عينها كآخر. ترجمة: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربيّة. بيروت. ط1. 2005م.

- بول ريكور. فلسفة الإرادة. ترجمة: عدنان نجيب الدّين. المركز الثّقافي العربي. لبنان. د ط. 2003م.

3- دافي ماري مادلين. معرفة الذات. ترجمة: نسيم نصر. منشورات عويدات. لبنان. 1983م.

4- سيغموند فرويد. الأنا والهو. ترجمة: محمد عثمان نجاتي. دار الشّروق. مصر. ط4. 1982م.

5- عباس يوسف الحداد. الأنا في الشّعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا). دار الحوار. سوريا. ط1. 2005م.

6- عبد الرحمن بدوي. دراسات في الفلسفة الوجوديّة. النّهضة المصريّة. مصر. ط2. 1966م.

7- علاء عبد الهادي. شعريّة الهويّة. مجلة عالم الفكر. الكويت. ع1. 2007م.

8- فضيلة الفاروق. أقاليم الخوف. رياض الريس للكتاب والنّشر. بيروت. لبنان. ط1. 2010م.

9- ك، غ، يونغ. جدليّة الأنا واللاوعي. ترجمة: نبيل محسن. دار الحوار. سوريا. د ط. 1997م.

10- محمد التومي. المجتمع الإنساني في القرآن الكريم. المؤسسة الوطنيّة للكتاب. الجزائر. ط2. 1990م.

11- مريم سليمان. علم نفس التعلم. دار النّهضة العربيّة. لبنان. ط1. 2003م.

12- المعجم الفلسفي. مجمع اللغة العربيّة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة. مصر. د ط. 1983م.

13- ميخائيل إبراهيم سعد. شخصيتي كيف أعرفها. دار الآفاق الجديدة. لبنان. ط3. 1987م.

14- ميشيل فوكو. الإنهمام بالذات. ترجمة: جورج أبو صالح. مركز الإنماء العربي. لبنان. د ط. 1992م.

15- نابي بوعلي. بول ريكور والفلسفة. منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف/دار الأمان بيروت/ الجزائر/الرباط. ط1. 2014م.

16- والاس لابين، برت جرين. مفهوم الذات (أسسه النّظريّة والتطبيقيّة). ترجمة: فوزي بهلول. المكتبة الأنجلو المصريّة. مصر. د ط. 1979م.

المصادر والمراجع الأجنبيّة:

1- Bonn Charles. Le roman algérien de langue française. l'Harmattan . 1985.

2- Morin Edgar. La Méthode .France . dition seuil. Novembre 2001.

3- Kristeva Julia. Au risque de la pensée. France. Horizon groupe. Avril 2001.

الهوامش:

[1]- ينظر. ميشيل فوكو. الإنهمام بالذات. ترجمة: جورج أبو صالح. مركز الإنماء العربي. لبنان. د ط. 1992م. ص 32 - 33.

[2]- والاس لابين، برت جرين. مفهوم الذات (أسسه النّظريّة والتطبيقيّة). ترجمة: فوزي بهلول. المكتبة الأنجلو المصريّة. مصر. د ط. 1979م. ص 08.

[3]- ينظر. عباس يوسف الحداد. الأنا في الشّعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا). دار الحوار. سوريا. ط1. 2005م. ص 199.

[4]- المعجم الفلسفي. مجمع اللغة العربيّة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميريّة. مصر. د ط. 1983م. ص 87.

[5]- عبد الرحمن بدوي. دراسات في الفلسفة الوجوديّة. النّهضة المصريّة. مصر. ط2. 1966م. ص 19.

[6]- ينظر. عبد الرحمن بدوي. موسوعة الفلسفة (مادة آخر). ج1. ص 13.

[7]- بول ريكور. الذات عينها كآخر. ترجمة: جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربيّة. بيروت. ط1. 2005م. ص 74.

8- Morin Edgar. La Méthode .France . Édition seuil. Novembre 2001. p 68. 9- Kristeva Julia. Au risque de la pensée. France. Horizon groupe. Avril 2001. p48.

[10]- نابي بوعلي. بول ريكور والفلسفة. منشورات ضفاف/منشورات الاختلاف/دار الأمان، بيروت/ الجزائر/الرباط. ط1. 2014م. ص 38.

[11]- سيغموند فرويد. الأنا والهو. ترجمة: محمد عثمان نجاتي. دار الشّروق. مصر. ط4. 1982م. ص 41.

[12]- داني ماري مادلين. معرفة الذات. ترجمة: نسيم نصر. منشورات عويدات. لبنان. 1983 م. ص 150.

[13]- ك، غ، يونغ. جدليّة الأنا واللاوعي. ترجمة: نبيل محسن. دار الحوار. سوريا. د ط. 1997م. ص942.

[14]- ميخائيل إبراهيم سعد. شخصيتي كيف أعرفها. دار الآفاق الجديدة. لبنان. ط3. 1987 م. ص 70.

[15]- بول ريكور. فلسفة الإرادة. ترجمة: عدنان نجيب الدّين. المركز الثّقافي العربي. لبنان. د ط. 2003م. ص 51.

[16]- علاء عبد الهادي. شعريّة الهويّة. مجلة عالم الفكر. الكويت. ع1. 2007م. ص 292.

[17،18]- مريم سليمان. علم نفس التعلم. دار النّهضة العربيّة. لبنان. ط1. 2003م. ص 470.

[19]- محمد التومي. المجتمع الإنساني في القرآن الكريم. المؤسسة الوطنيّة للكتاب. الجزائر. ط2. 1990م. ص 185.

[20]– Bonn Charles. Le roman algérien de langue française. l'Harmattan . 1985 . p78.

[21]- فضيلة الفاروق. أقاليم الخوف. رياض الريس للكتاب والنّشر. بيروت. لبنان. ط1. 2010م. ص 11.

[22]- المصدر نفسه. ص 13.

[23،24]- م نفسه. ص 14.

[25]- م ن. ص 13.

[26]- م ن. ص 14.

[27]- م ن. ص 17.

[28]- م ن. ص 16.

[29،30]- م ن. ص 18.

[31]- م ن. ص 13- 14.

[32]- م ن. ص 20.

[33]- م ن. ص 15.

[34]- م ن. ص 20.

[35،36]- م ن. ص 24.

[37]- م ن. ص 25.

[38]- م ن. ص 29.

[39]- م ن. ص 31.

[40،41]- م ن. ص 32.

[42]- م ن. ص 33.

[43]- م ن. ص 38.

[44]- م ن. ص 53.

[45]- م ن. ص 83.

[46]- م ن. ص 116- 117.

[47]- م ن. ص 120.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 253 - 284

سيميائيّة العنوان في روايّة "عائلة من فخار" لـ "محمد مفلاح"

Semantic of the title in the novel “aela men fakhakhar” by “Mohamed Maflah”

أ. كوثر تامن*

تاريخ الاستلام: 15-02-2019 تاريخ القبول: 23-04-2019

الملخّص: يهدف هذا البحث إلى استجلاء العنوان في روايّة (عائلة من فخار) للروائي الجزائري (محمد مفلاح)، وفقا لآليات المنهج السّيميائي التّأويلي ومعالجة النّص السّردي كونه خطابا لا مجرّد نص متقاطع مع نصوص سرديّة أخرى مشابهة أو معاكسة له، فبنيّة العنوان . الذّي يعد علامة سيميائيّة لغويّة ودلاليّة تمتد في النّص وترتد إليه، أو تتضاعف مع تنوع موضوعاته بين المسارات التّي رسمها الرّوائي لشخوص عمله الإبداعي ، لا تقود القارئ إلى النّص فقط بل تجعله مشتتا بين عوالم الواقع المعيش الذّي يرسمه خيال المبدع، فيضع بين يديه جزءًا من الحياة الاجتماعيّة للمجتمع الجزائري، يطغى فيها طرح المشكلات على إيجاد الحل المناسب لها.

الكلمات المفتاحيّة: عنوان؛ مسار؛ امتداد؛ ارتداد.

Abstract: This research aims at clarifying the title in the novel "aela men fakhakhar" by the Algerian novelist Mohamed Maflah, according to the mechanisms of the semantic method of

* جامعة قسنطينة منتوري 1، الجزائر،
البريد الالكتروني: tamenkaoutar1981@gmail.com

interpretation, and treating the narrative text as a speech rather than a text intersecting with other similar or opposite narrative texts. The linguistic and semantic semantics of the text and its repetition, or multiplying with the diversity of its themes between the paths drawn by the novelist to the characters of his creative work, wich do not lead the reader to the text but make him dispersed in the real life, and put in his hands part of the social life of Algerian society, Dominated the problems but do To find the right solution for them.

Keywords: title; semantic; Algerian society; novel.

المقدّمة: الرّواية جنس أدبي ذو بنيّة معقدة، وأكثر ما يكون ذلك التّعقيد في الرّواية الحداثيّة التّي باتت تستوعب مختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى، وهذا ينطبق على الرّواية العربيّة التّي برزت بعد هزيمة حزيران انطلاقا من موقف الرّفض والاحتجاج على الأوضاع السّائدة، وقد ترتب عنه تمرد جلي على أساليب التّعبير المألوفة ونزوح نحو تجاوز قواعدها واستبدالها بأخرى، كونها روايّة تؤسس لحضورها عن طريق استحداث تقنيات جديدة، تعكس رؤيّة جديدة للأشياء والعالم والأمر ذاته بالنّسبة للروايّة الجزائريّة، فبالرّغم من هيوليّة ملمحها، إلا أنّها تعد مسارا تواصليا للكتابة العربيّة بشكل عام، وهذا للظروف المماثلة التّي تحيط بها سواء اختلفت الأقطار أم المجتمعات، وبالتّالي فراهن الرّواية يعكس الصّورة التّي هي عليها، ويعكس منشأها الذّي نشأت فيه . وتجربة (محمد مفلاح) الرّوائيّة، من حيث هي تجربة حداثيّة تستمد مقوماتها من الواقع الحي الجزائري من ماضيه إلى حاضره، وتمثيل الحياة الإنسانيّة الجزائريّة في حدود إبراز الوعي الذّاتي وعلاقته بالوعي الجماعي من خلال المعيش الماضي والحاضر، والتّطلع نحو مستقبل حلمي أفضل، بالتّركيز على ملامح الواقع والتّاريخ والحضارة التّي أنشأها مجتمع مكافح ضد معالم الانكسار المفروض من الزمان والكشف عن الهويّة الشّخصيّة والجماعيّة للإنسان من خلال وجوده الذّاتي مع الآخرين وبهم.

ونحن نلج أحد نصوص الرّوائي (محمد مفلاح) الموسوم بـ: (عائلة من فخار . مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة .)، من مفتاح العتبة النّصيّة لنسبر أغواره، أين يجمع فيه الرّوائي جزءًا من الأصالة وكثيرا من المعاصرة للأسرة الجزائريّة التّي تحاول التّكيف مع واقعها المعاصر وصراعها مع الماضي، ما بين الأصول الموروثة والحاضر الذّي يفرض تقاليده مع جيل الاستقلال؛ أنّها المرحلة الانتقاليّة في حياة الجزائري الذّي يحاول بناء ذاته من تراكم المخلفات الاستعماريّة والعقليّة السّائدة في تلك الفترة، ومن مرحلة الاستقلال التّي تمثل نقلة نوعيّة للفكر والوجود الجزائري، الذّي يستدعي منا قراءة سيميائيّة تأويليّة، نجيب من خلالها عن تساؤلات جوهريّة هي: كيف يربط (محمد مفلاح) موضوع نصه بالواقع المعيش؟ وكيف يكون عنوان الرّواية علامة تثبت ماهيّة النّص وتدل عليه؟ وكيف يمارس العنوان سلطته كعتبة تصنع وجود النّص المادي والمعنوي؟.

تعريف العنوان: يشكل العنوان بالنّسبة للعمل الأدبي نصا موازيا، خاصة بعد ظهور المناهج النّقديّة النّصانيّة التّي اعتبرت النّصوص مادة لغويّة تحتاج إلى كثير من التّحليل: (ولا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علميّة موضوعيّة إلا بتمثل المقاربة السّيميوطيقيّة التّي تتعامل مع العناوين، على أساس أنّها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات .ومن ثم، فلابد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا من خلال ثلاثة مستويات منهجيّة سيميوطيقيّة، ويمكن حصرها في: البنيّة، والدّلالة، والوظيفة) [1](حمداوي، 2015)، والعنوان يمثل المفتاح: (الذّي يجس به السّيميائي عالم النّص على المستويين: الدّلالي والرّمزي، فهو مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النّص سيميائيا) [2](دفة، 2000)، ويعد النّص الصّغير والمدخل الأول لعالم النّص يشكل علامة لها قيمتها اللغويّة والدّلاليّة، ويمثل ذلك التّمايز بين النّصوص، إنه بمثابة الهويّة للنص المنتج، والعنوان كعلامة، يشكل وعيا في النّص كظاهرة عينيّة بارزة يعبر عن معنى كامن في مركزها، فـ: (عن

طريق العنوان تتجلى جوانب أساسيّة أو مجموعة من الدّلالات المركزيّة للنص الأدبي) [3](فضل، 1992)، وله إسهامه في إبراز النّص كعمل أدبي له وجود في العالم ويعطيه صفته التّي تميزه وتغايره عن موجودات أخرى.

وأهميّة العنوان تتعدى إلى مجموعة الاهتمامات التّي أولى بها الباحثون هذه العلامة، في علاقته بالنّص وبمتلقيه، وبها تتحدد قيمته كخطاب موجه إلى القارئ فهو: (إن صحت المشابهة بمثابة الرّأس للجسد، والأساس الذّي تبنى عليه) [4](مفتاح، 2006)، لما له من أهميّة طبوغرافيّة أولا ودلاليّة ثانيا، فإن دراسته كعلامة في روايّة (عائلة من فخار) للروائي الجزائري (محمد مفلاح)، توضح قيمة العنوان كظاهرة، وديناميكيّة ووعي مساعد في إنتاج الخطاب الأدبي، والوعي به: وإذا أخذنا العنوان الذّي يعلق على أغلفة الدّواوين الشّعريّة أو فوق النّصوص، فليس تموقعه زائدا ومجانيا، بل يؤدي دورا في التّدليل، ويسهم في فهم الدّلالة. ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الإجرائي الذّي يمدنا بمجموعة من المعاني التّي تساعدنا على فك رموز النّص، وتسهيل مأموريّة الدّخول في أغواره، واستكشاف تشعباته الوعرة) [5](حمداوي، 2015)، فإلى أي مدى يشكل العنوان ثقافة للوعي، ومركزيّة في روايّة (عائلة من فخار)؟ .

يشكل العنوان تسميّة النّص، حيث: (بالاسم يحقق ما ليس له اسم هويّة وتعريفا، وتحديدا، وتوصيفا وطبيعة) [6](سلفرمان، 2002)، ويعد تعريفا وتمييزا من حيث كونه: (علامة للنص، أي سمة له وأمارة عليه ودليلا إليه، وهذا يعني أن إنجاز النّص لأنطولوجيته واختلافه، لا تتحقق إلا بالعنونة من حيث هي عمليّة إنتاج لـ "اسم نص") [7](حسين، 2007)، فيهب النّص مشروعيّة وجوده في العالم عن طريق إنتاجه للمجال الدّلالي الذّي يتسع من خلال النّص فيكوّن في متنه دلالات موازيّة أو معاكسة أو مناقضة، أو متداخلة مع دلالة العنوان، ومن هنا تبدأ علاقة الامتداد التّي تربط النّص بالعنوان.

امتداد ارتداد العنوان في النّص: إن النّص في هذه العلاقة يمتد و يتولد من العنوان، الذّي يكون عبارة عن تكثيف للدلالات التّي تتفكك في النّص بذلك: (يشكل الموضوع أو المحور العام الذّي تكون كل أفكار المقال مسندات إليه، يكون هو الكل وتكون هي جزئياته) [8](كوهين، 2000)، فالعنوان في علاقته الامتداديّة بالنّص(يقي الخطاب من الاندثار والتّشتت والتّلاشي) [9](حسين، 2007)، ويكون جامعا لدلالات النّص وأفكاره التّي يحتويها، ويحافظ النّص على كيانه، ويشكل وعيا بوحدة النّص .

صفة الامتداد نحو الدّاخل تجعل العنوان واضح المعالم والأهداف، واضح الدّلالة وسهل الفهم، ويحقق ثقافة الوعي بداخل النّص وينشئ نوعا من التّواصل والتّفاعل بينهما فيجب: (ألا ننظر إلى "عنوان" مقطع خطابي ما على أنه يساوي"موضوع" ذلك المقطع، بل هو تعبير ممكن واحد عن ذلك الموضوع) [10](براون ويول، 1997)، ومن هنا تكون قراءة امتداد العنوان في النّص بحثا عن خلفيات وانتشار موضوع النّص من بدايته حتى نهايته.

أما العلاقة المعاكسة التّي تربط العنوان بالنّص فهي العلاقة الارتداديّة، أي ارتداد النّص في العنوان، وهذه العلاقة تنشأ حين يكون العنوان آخر مرحلة في إنتاج النّص، فهو يوضع في معظم الأحيان في اللحظات الأخيرة، أو بعد الانتهاء، وهنا يكتسب علاقته الارتداديّة مع النّص، فيتعرض هذا الأخير إلى نوع من الضغط لتلك الطاقات الدّلاليّة المنتشرة فيه، والبنيات التّركيبيّة والمعاني المختلفة لتتركز كلها في بنيّة ضيقة ومختصرة هي العنوان، الذّي يصبح عندها عبارة عن(نص مختصر للنص يتعامل مع نص مفصل (...)، أي يتأخر عن النّص بنائيا وزمانيا) [11](حسين، 2007)، فمن خلال علاقتي أو صفتي الامتداد /الارتداد يتشكل الرّابط البنائي بين العنوان والنّص، فالعلاقة الجدليّة بينهما تسهم في ملاحقته كتركيب له أهميته الواضحة في عمليّة إنتاج النّص الأدبي، ودراسته

باعتباره علامة تؤدي هذا الغرض، عن طريق الإمساك بأشكال الحضور المختلفة للعنوان الرّئيس للعمل الأدبي: اللفظيّة والدّلاليّة، وكيفيّة انتشاره في متن الرّواية وامتداده داخلها، وحركة ارتداده، أي الكشف عن علاقات الاتصال والانفصال والقرب والبعد، والارتباط والانفكاك، بين النّص والعنوان، وهي تشكل ما يسمى العلاقة التّجاوريّة بينهما؛ (فإن تجاور العنوان للنص، يهبه الاستقلاليّة والوجود الأنطولوجي، وهذا يعني بكل بساطة النّظر للعنوان على كونه كائنا لغويا مكتملا، له كينونته ذات الطابع التّفاعلي الانفكاكي في علاقته بالنّص) [1 2](حسين، 2007)، فمن هذا المنطلق يصبح عبارة عن فعل موجود في النّص له وجوده المعترف به في العالم، ويمكن له أن يشكل علامة على مستوى المنتج النّصي، من شأنها أن تسهم في تحريك البنيّة النّصيّة.

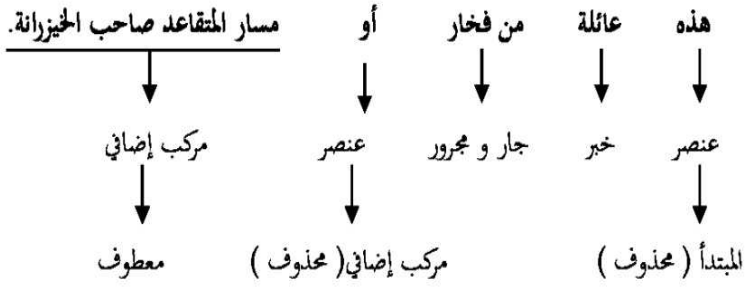
تحديد هويّة العنوان ووظيفته وكينونته من خلال الحقل الدّلالي والمعجمي الذّي تفرزه البنيّة التّركيبيّة له، يمكّن من تحديد الفضاء الدّلالي الذّي تدور فيه بنيّة عنوان نص(عائلة من فخار . مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، عن طريق التّفاعل بين ألفاظ العنوان التّي تركّبه، والحقل الدّلالي الذّي يربطها عن طريق اكتشاف علاقات التّضاد والتّرادف والتّداخل، وغيرها من العلاقات التّي يمكنها تحديد القيمة الدّلاليّة للألفاظ في العمل السّردي، في مجموعة مستويات منها:

1.3 مستوى البنيّة: على المستوى التّركيبي ينتظم العنوان الرّئيس(عائلة من فخار) في ثلاث فئات نحويّة هي: حرف الجر (من)، واسم نكرة (فخار)، تكتسب منها التّعيين الذّي يزيل عنها الإبهام والشّيوع، وتخصيصها لمعنى معين يتعلق بانتمائها إلى سياق التّعيين. وبالتّالي ينتقل الأثر الدّلالي من المجال الواسع لكلمة (عائلة) إلى اللفظ (فخار) ليشكل هذا التّركيب كائنا لغويا متميزا بمعناه المعجمي والدّلالي والنّحوي المحدد والواضح.

الملاحظ في إضافة حرف الجر (من) الوارد في التّركيب العنواني للمسند: (عائلة من فخار) بمثابة محاولة تخصيص وظيفي للمسند عن طريق اكتسابه للمعاني الوظيفيّة لحرف الجر (من): (التّي تتقمص دور القنطرة لتوصيل المعنى بين المركبين) [13](حسين، 2007)، وهذه الدّلالة التّي يحملها حرف الجر تنعكس بالضرورة على الاسم المجرور بعده، فتتحدد وظيفته الدّلاليّة أكثر، و(خدمة الجار ليست وقفا على الحدث وحده كما هو الشّأن في الظرف، بل قد يخدم الحدث وحده، أو قد يخدم الذّات وحدها، أو قد يخدم الجملة برمتها، وفي هذه الحالة الأخيرة، فإما أن يكتفي بتقويّة ما في الجملة من معنى فقط، وإما أن يحمل إليها معنى جديدا لم يكن فيها من قبل) [14](الأنطاكي، د.ت)، فيمتد المعنى وينتشر بتعدد الأحداث في النّص الرّوائي.

البنيّة التّركيبيّة هي مدخل لأسرار بنيّة العنوان (عائلة من فخار- مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة .)، فما يثير الانتباه في هذه البنيّة تشكلها من عنوان رئيس (عائلة من فخار)، وآخر فرعي: (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، وتخلو العلاقة التّركيبيّة بينهما من أيّة أدوات ربط ظاهرة، ليتحقق الرّبط المباشر بين العنوانين على مستوى أعمق حسب التّرسيمة الآتيّة:

الشّكل 1: تركيب العنوان



في هذه الحال يغدو العنوان جملة مزدوجة تتشكل من ثلاثة مركبات: الأول إسنادي (هذه عائلة) يمثل بؤرة العنوان، وتتوقف عليه كينونته في الوجود، والثّاني الإضافي الجار والمجرور (من فخار)، ويرتبط بالمركب البؤرة، من خلال (من الجارة) أما الثّالثّ، فيتمثل في المركب الإضافي (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، يضم إلى المركبين السّابقين بأداة الرّبط العاطفة (أو) التّي تشترك في الإعراب والمعنى (لأن ما بعدها مشارك لما قبلها في المعنى الذّي جيء بها لأجله) [15](المرادي، 1993) فهنا ينبثق المركب الإضافي (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) ليكون تأويلا وتفسيرا للمركبين الأولين: (عائلة من فخار)، وهكذا يتوسل العنوان بالجملة المزدوجة المتعددة، من خلال أداتي الرّبط(من/ أو).

2.3 حوار العنوان والصّورة: تتحقق العلاقة بين العنوان واللوحة المرفقة على غلاف الرّواية من خلال حوار تناصي أو تناد بين خطاب لغوي وآخر تشكيلي فاللوحة هي عبارة عن امتزاج بين الوجود الإنساني والوجود الطبيعي: (شكل إنسان + أمواج بحريّة + ذيل حوت + بقايا سفينة)، وتحتاج تأويليّة الصّورة إلى رسم العلاقة بينها وبين ملفوظ العنوان من جهة، وبين العنوان وموضوع النّص من جهة أخرى وهذا بتتبع العلامات الشّكليّة، وفك الإبهام عنها بتأويلها.

إن تشابك الإنسان والأشياء في اللوحة يعكس الصّراع الذّي يقدمه العنوان للفت انتباه القارئ، فكأن اللوحة تعطي بإشارتها وقراءتها السّيميائيّة قراءة أخرى للعنوان، تؤثر أولا في تلقيه، لأن العنوان واللوحة بمثابة تبئير لاهتمام المتلقي واستقطابه بتفعيل الوظيفة الإشهاريّة للغلاف عبر أيقنة علامة (الفخار) لغويا وتشكيليا، ليغدو الفخار الفضاء الذّي حدث العنوان فيه: (عائلة من فخار)، حيث يتموقع الفخار كمكون طبيعي، ليجمع الرّوائي به بين دلالات الحياة (الماء) الذّي يفتقد لها الفخار كشيء جامد، فيضفي على العنوان والصّورة صراعا بين أقطاب الثّنائيات "الموت/الحياة"، "الحركة/الجمود"، فكل من الخطابين: العنوان والصّورة يندمج مع الآخر، ويؤكد الصّراع بين الإنسان ووجوده، محاربا فكرة الموت الصّوفيّة

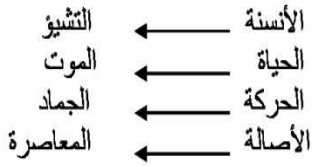
التّي تشكل الهوس الذّهني لـ (لخضر ولد الفخار) المتقاعد صاحب الخيزرانة ويظهر هذا الصّراع جليا في مبدأ التّسميّة (ولد الفخار)، أما حطام السّفينة المثبتة في الصّورة يثبت الصّراع بين زمانين أولهما أصيل تدل عليه الحالة السّليمة للسفينة قبل انكسارها وهو زمن الأجداد، تلك الحلقة المفقودة لدى الإنسان المعاصر وآخرهما هو الزمن الحاضر الذّي لم يحافظ فيه هذا الإنسان على الموروث الماضي فهو يحيا مبتورا من ماضيه، وهو الصّراع الحقيقي الموجود في عائلة (ولد الفخار).

أما صراع الإنسان داخل البحر فهو محاولة منه لإنقاذ نفسه من خطر الموت الأكيد، وكذلك هو مسار المتقاعد، يعكس الصّراع بين الأصالة (ولد الفخر) التّي يحاول الحفاظ عليها من خلال أسرته التّي داهمتها تخوم المعاصرة والحياة المدنيّة الشّائبة التّي أدت إلى طمس معالمها، تتمثل في التّشتت والتّلاشي، حيث (لا شيء أصبح يربط موسى بعائلته التّي شبهها يوما بباخرة مثقوبة في قلب الأمواج الهائجة ...) [16](مفلاح، د.ت)، والملاحظ في هذا المقطع مع قصره أنه يجمل صورة الغلاف أو يعيدها من خلال الوعي بالواقع الذّي تعيشه عائلة (لخضر ولد الفخار) على لسان أحد أبناء هذه العائلة، وتخلف وعيا بكليّة الأزمة التّي تعاني منها، وهي صراع الهويّة بين المعيش والواقع، حيث تمثل للأزمة بثقب الباخرة، ويمثل للواقع بالأمواج الهائجة، تمتد وتتفرع مع أفراد العائلة كل حسب مساره السّردي.

3.3 حوار النّص والعنوان: في ضوء المقاربة التّركيبيّة للعنوان يمكن قراءة المستوى الدّلالي الذّي يتمفصل بدوره إلى واقعتين (عائلة) و(فخار)، من حيث أن الثّانيّة تنجز وجودها وتثبت كيانها من خلال الإضافة المعنويّة، والتّعريف من الأولى فالعائلة لا يمكن أن تثبت كيانها الدّلالي إلا من خلال إضافتها للفخار (الفخار) هو أولا يعد تسميّة، وثانيا هويّة للعائلة، وثالثّا تمييزا قصديا لتنحيّة كل عنصر يمكن أن يدخل إطار التّفسير الدّلالي للفظ العائلة لتكون العائلة المقصودة لهذه الرّواية هي عائلة (ولد الفخار)، وهو بدوره لا يمكن أن يتأنسن إلا

بإضافته إلى هويّة تملك حياة مؤنسنة (العائلة)، وتبعا لدلالة الملكيّة التّي تسيطر على علاقة الواقعتين، حيث يحاول الفخار السّيطرة على الوجود الماهوي للعائلة كما تحاول العائلة طمس التّشيء الذّي تعاني منه بسبب انتمائها للشيء المادي (الفخار)، فالصّراع واضح بين ثنائيتين تحاول إحداهما إثبات وجودها أمام الأخرى نجملها في التّرسيمة التّي تحوي مستلزمات علاقة الصّورة في طريقة التّحول من إلى:

الشّكل 2: ثنائيّة التّحول السّردي



العائلة تعني الحياة: الحركة، والرّغبة في التّغير والتّطور والتّنقل من حال إلى حال أخرى، أما الفخار فهو عبارة عن موت الحركة، أو الجماد الذّي وضع على هيئة لا تتغير ولا تتبدل وهنا تفرض العائلة جذور رفض الأصالة والبقاء على مسار التّراث إلى الحياة المتحضرة مسايرة للتمدن، الذّي هو عكس الفخار الذّي يرجع بالدّلالات الحيّة له إلى عكس روح الأصالة والتّراث، وبالتّالي يشتد الصّراع الدّلالي الذّي ينبني على متضادات متصارعة: (الأنسنة/ التّشيؤ)، (الحركة/الجمود) (الأصالة/المعاصرة)، تنتهي بانتصار قطب على آخر، يرسمه الرّوائي لشخصياته التّي تحرك الأحداث وتحدد معالم الموضوع التّي تدور حوله، في حين ترتسم العلاقة بين العنوان الرّئيس والعنوان الفرعي في ترادف تفسيري، من شأنه أن يجلي الغموض الذّي شاب العنوان الرّئيس، حيث انخفضت وتيرة العنوان (عائلة من فخار) بالعنوان الفرعي(مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، الذّي يكرس بدلالاته انعكاسا ارتداديا لمسار العنوان الرّئيس، ويختزل الظاهرة السّرديّة في تحديد المسار

المرهون بمسار صاحب الخيزرانة، فلا يبقى من دلالات العنوان المبهمة إلا تتبع هذا المسار وجلاء الغموض عنه، ما كان يحكم التّضاد في الثّنائيات المذكورة سابقا ليصبح الكون الدّلالي خاضعا لسيطرة المحور الدّلالي (الأصالة / المعاصرة).

من هنا يمكن أن نفسر دلالة المسار في العنوان الفرعي، الذّي يقوم على تضاد الحركة (من الماضي إلى الحاضر)، و(من الحاضر إلى الماضي)، فالمسار يتعرف بالمضاف إليه (المتقاعد) ليغدو ميزة له، متخليا عن دلالتّه المعجميّة إمعانا في الدّلالة على حركة المتقاعد وكيفيّة رسمه لمساره الذّي يغدو بدوره المسار الدّلالي للعنوان والنّص، وبالتّالي نلجأ إلى قراءة العنوان في ظل النّص، لتفكيك السّر المجازي للعنوان بالنّظر إلى العلامة . البؤرة . (عائلة من فخار)، بوصفها واقعة اجتماعيّة تمثل الكيان أو الوجود الاجتماعي، فالأسرة أو العائلة جزء لا يتجزأ من المجتمع الذّي تنتمي إليه، وهي بذاتها تمثل كيانا وجوديا فرديا من خلال مكوناتها: (أفراد، تقاليد أعراف، تاريخ، ماضي، حاضر، مستقبل، ....)، ويتحقق هذا الكيان من خلال الفرد الذّي يعد مكون هذه العائلة وأساس وجودها، ويتم التّركيز على شخصيّة الأب محور الأسرة (المتقاعد صاحب الخيزرانة)، عندها يشتمل العنوان جملة تكافئيّة هي:

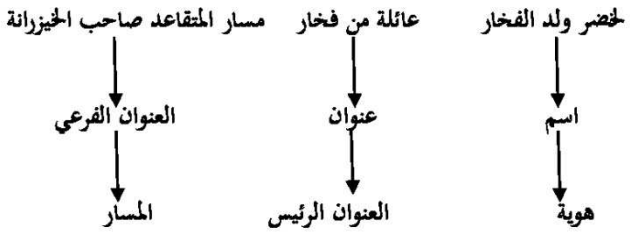
الشّكل 3: التّكافؤ الدّلالي

عائلة من فخار ⟺ مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة

استنادا إلى التّرسيمة نلاحظ أن عناصر العنوان ما هي إلا أطراف معادلة ذات مسارين متكافئين، فالأب (لخضر ولد الفخار) هو الذّي أنشأ العائلة، وهي نتاج لمسار حياته وقرارته ومخططاته، بالتّالي نلاحظ تشابكا لفظيا بين الاسم والعنوان ومن هذا المبدأ يحقق العنوان انتشاره في النّص، ويحقق النّص ارتداده في العنوان

ولكي نحصل على هذا المسار (الانتشاري/ الارتدادي)، يجب الوقوف على مسار المتقاعد لتوضيحه وتبيين دلالة التّسميّة والدّلالة النّصيّة للعنوان فيما يأتي:

الشّكل 4: العنوان والمسار السّردي



يمتد العنوان في علاقته الدّلاليّة وينتشر من خلال المسار السّردي، ليعود ويختزل في الهويّة التّي تشكل المنحى الذّي يرسم اتجاهه وحضوره في النّص، ويتم تخفيف التّوتر لمفردتي (عائلة) و(فخار) على صعيد التّلاؤم الدّلالي بينهما، فهي تستند إلى وجود قصدي في المجتمع الإنساني، وإذا كانت العائلة تحيلنا إلى ذلك النّوع من التّرابط والوجود والهويّة الإنسانيّة والهويّة الذّاتيّة، التّي تعني التّاريخ والبعد الزمني للوجود الإنساني والاجتماعي، فالفخار الذّي هو مكون اصطناعي مصدره المادة الخام (الطين)، يحيلنا إلى مكون طبيعي، يعكس في دلالتّه السّطحيّة الوجود الكوني للمكان، والإنسان الذّي خلق من طين ويعود إلى الأرض بعد مماته ويبعث منها يوم القيامة، وبالتّالي يرسم الفخار المصنوع من الأصل الذّي يعد فرعا من الأصل ويعود إليه، وبالتّالي تبحث الدّلالات العميقة عن الحقيقة البشريّة كيف كانت وكيف أصبحت، وما هي نتائج التّحول عن الطبيعة البشريّة إلى طبائع أخرى مكتسبة قد تحافظ على الأصالة، كما أنّها قد تشوه معالمها، فلا يمكن الرّجوع إليها ثانيّة.

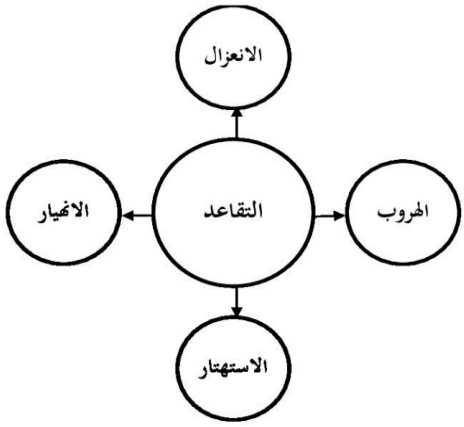
4.3 مسار التّجاذب: (الانتشار/ الارتداد): يرسم العنوان صراعا بين الوجود واللاوجود، بين الهويّة والتّشتت، بين الأصالة والمعاصرة، هذا التّأويل يمكن رده إلى العنوان الفرعي (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، الذّي يرسم آفاق المواجهة بين مفردتي العنوان الرّئيس (عائلة من فخار)، بتحديد مساره وإثبات هويته وللإمساك بهويّة العنوان، يمكن اختزاله في الامتداد النّصي عبر تتبع المسار السّردي للمتقاعد صاحب الخيزرانة، ويمكن تقسيم هذا المسار إلى ثلاثة أنواع: سيكولوجي وديني، واجتماعي، مجموعة في شخصيّة (لخضر ولد الفخار).

تحوي روايّة (عائلة من فخار) ثمانيّة عشر مقطعا سرديا، خصص منها ستة مقاطع للمتقاعد صاحب الخيزرانة (لخضر ولد الفخار) (3. 6. 9. 12. 15 ـ 18) ومن خلال هذه المقاطع نحاول رصد المسار السّردي الذّي من خلاله ينتشر ويمتد العنوان في النّص؛ فمن هو (المتقاعد صاحب الخيزرانة)؟

هو (لخضر ولد الفخار) رب عائلة (ولد الفخار): (درس في المتوسطة التّقنيّة وتخرج منها بشهادة تقني في الميكانيكا، اشتغل بشركة تحميص القهوة، ثم التّحق بمؤسسة المكيفات الهوائيّة منذ تأسيسها في السّبعينيات على مساحة (البحيرة) التّي كانت موجودة بالجهة الغربيّة من المدينة، وقد ظل يشتغل بها حتى أصبح رئيس مصلحة الصّيانة، وبعد ذلك أجبر على التّقاعد المسبق) [17] (مفلاح، د.ت).

إن القارئ للعنوان لأول وهلة يعتقد في قرارة نفسه بسمو عائلة لخضر إلى مرتبة الفخر الذّي سادها من خلال الجيل القديم، منذ زمن الجد الكبير "يوسف" الذّي ناضل من أجل الوطن بمشاركته في الثّورات الشّعبيّة التّي شهدها، زمن الجد (المهدي) الذّي رفض التّجنيد الإجباري للحرب العالميّة الأولى الذّي فرضه الاستعمار، إلا أن المتقاعد لم يحمل سوى أعباءه النّفسيّة التّي نمت من عدم مواجهته للمطبات الحياتيّة التّي وقع فيها؛ ويمكن أن نجمل مسار حياته الاجتماعيّة في التّرسيمة الموالية:

الشّكل 5: مسار المتقاعد



نلاحظ من خلال التّرسيمة أن الإشكاليّة التّي أدت إلى تنويع المسار التّهميشي والإشكالي للمتقاعد تكمن في سر واحد هو التّقاعد أو بمعنى اجتماعي آخر (البطالة)، فالأزمة النّفسيّة لديه بدأت منذ إحالتّه إلى التّقاعد المبكر، وعدم حصوله على وظيفة أو عمل آخر، ومشكلته الاجتماعيّة التّي بدأت من النّقطة ذاتها، تكمن في عدم حصوله على المال الذّي يعيل به عائلته الكبيرة الكثيرة العدد أدى به إلى الاستهتار بواجبه حين (هدد زوجته يمينة بمغادرة البيت إن هي طالبته بدفع فواتير الماء والكهرباء والهاتف) [18](مفلاح، د.ت)، فالتّهديد من هذا المنطلق يعد استهتارا بالوجود الحياتي لجميع الأشخاص الذّين هم تحت وصايته ورعايته ونتج عنه الهروب، الذّي كان على نواح عدة:

_ **هروب نفسي**: العزلة التّامة عن الوجود الإنساني. إلا ما تعلق بالشّيخ المنور. وهو إمام المجسد الذّي يرتاده.

هروب اجتماعي: العزلة عن النّاس وخاصة الأقربين كالأولاد والمكوث في الغرفة وغلق الأبواب، أدت العزلة إلى الاتجاه نحو الطريقة الصّوفيّة وليس التّصوف بما تحمله الكلمة من معاني التّصوف، لأن هذه المنطقة (غليزان، وهران، تلمسان ..) يكثر فيها الاتجاه الصّوفي فقد (انهمك كعادته في مطالعة كتب التّصوف وتراجم

الأولياء الصّالحين) [19] (مفلاح، د.ت)، والانغماس في قراءة الكتب الصّوفيّة والاهتمام بتاريخ الأولياء والصّالحين ممن وجدوا في هذه المنطقة يعكس الهروب من الواقع الذّي يعيشه المتقاعد مع عائلته إذ (كان يجد متعة كبيرة وهو يتلو آيات القرآن الكريم أو يردد المدائح الدّينيّة أو يسبح بالذّكر وورد الطريقة الصّوفيّة) [20] (مفلاح، د.ت) اعتقادا منه أن الحياة الحقيقيّة تكون بين العبد وخالقه، بعيدا عن الواقع المعيش ومحاولة استبداله بالوهم الصّوفي الذّي يعتمد فيه على ما يسمى بالأولياء الصّالحين أزعج هذا الوضع زوجته التّي أعربت عن تذمرها عن الحالة التّي يعاني منها منزلها، إنه (بيت غريب لم يعد صاحبه يهتم بشؤونه اليوميّة ... لقد سافر إلى منطقة جبل الأخيار) [21] (مفلاح، د.ت)، واختياره لهذا النّوع من الحياة هو فرار من حقيقة الواقع ليس بحثا عن الذّات المفقودة أو وعيا بها، ولكن هروبا من الذّات نفسها التّي تعي تماما حقيقة الواقع الذّي تنتمي إليه: (أصبح الرّجل ملازما لمقر الزاويّة الخضراء) [22] (مفلاح، د.ت)؛ ولا تعد العزلة حلا طبيعيا لمشكلة الفقر أو الحاجة، أو مواجهة للمسؤوليّة نحو العائلة.

أما مبررات الرّوائي للظروف النّفسيّة أو السّيكولوجيّة، تبدو ضعيفة من خلال المشاكل المطروحة من خلال شخصيات الرّواية، فنلاحظ أن هذه المشكلات هي عامة بالنّسبة للمجتمع إذ لا يوجد بيت لا يحتوي هذه المشاكل، سواء كانت ماديّة أم معنويّة، لكن الذّي يركز عليه الرّوائي في محاكمة المتقاعد من خلال سيكولوجيته المريضة التّي ظهر بها في هذا العمل السّردي من خلال وصفه لحال المتقاعد الذّي (فجأة، انهارت أحلامه وأصبح شخصا وحيدا، لا أصدقاء له، ولا مال لمواجهة المستقبل المجهول .. وجد نفسه في خصام دائم مع أفراد عائلته ..) [23] تبين ضعف شخصيته، التّي لم تكتسب شيئا من الماضي لتواجه الحاضر أو المستقبل، ويبقى السّبب غامضا (فتفكيره المستديم في لغز الموت، كاد يفقده عقله لولا الشّيخ العارف بالله الذّي نصحه بمداومة الذّكر) [24] (مفلاح، د.ت)؛ ويحيلنا الرّوائي إلى بعض الأسباب التّي جعلت المتقاعد يعاني هذه الحالة من التّأزم والضياع

من خلال ترهات السّياسة التّي يستعرضها بسرعة أثناء الرّواية منها: (التّعدديّة الحزبيّة وأحداث أكتوبر 1988، وخوصصة المؤسسات العامّة..)، ولكن التّغيرات السّياسيّة بالنّسبة لمجتمع في مرحلة انتقاليّة تعد حتميّة، ولا يمكن أن تؤثر بالشّكل السّريع والقاسي على كيان الأسرة كما حدث لعائلة (ولد الفخار)، ومنذ غلق مؤسسة(المكيفات الهوائيّة) التّي كان يشتغل بها ازدادت حاله سوءًا، وغرق بعد تقاعده المسبق في عالمه الخاص) [25](مفلاح، د.ت)، لقد فضل المتقاعد العزلة كسلوك سلبي لم يمله عليه أحد من أسرته سوى زوجته التّي كانت تعرب عن خوفها من الحال التّي آل إليها، (إنّها لا تريده أن يصبح ضحيّة للفراغ المدمر أو يغرق في عالم العزلة المخيفة) [26](مفلاح، د.ت)، إلا أنّها لم تبادر في إخراج العائلة من أزمتها، أو السّيطرة على سلوك المتقاعد الذّي انحرف عن العرف الاجتماعي السّائد في المجتمع الجزائري، أو ما يمكن أن نسميه بالانحراف الاجتماعي والسّلوكي للمتقاعد (صاحب الخيزرانة) الذّي جعل حياته صورة مصغرة عن الحالة السّياسيّة السّائدة في البلاد فترة الثّمانينيات، وما الأحداث الواقعة إلا نتائج لأفعاله مع أسرته ولنفسه.

مسار انحراف المتقاعد صاحب الخيزرانة: الانحراف في معناه العامّ يعني الانزياح أو الشّذوذ عما هو مألوف ومتعارف عليه (المعيار)، ومعالم الانحراف من خلال السّلوكات التّي تظهرها شخصيّة المتقاعد صاحب الخيزرانة تتحدد (بواسطة نسق فرعي للمعرفة والمعتقدات والاتّجاهات التّي تجعل أشكالا معينة من الانحراف في مواقف معينة: ممكنة، أو مسموح بها أو مقررة، وهذه جميعا يجب أن تكون قائمة في المحيط الثّقافي للفاعل في بدايّة الأمر، ثم تتسلط على الشّخصيّة وتصبح مستدمجة داخلها، مثلها في ذلك مثل أيّة عناصر أخرى متصلة بالثّقافة المحيطة) [27](جابر، 1987)، تعتمد في هذا النّص على العلاقات الأسريّة التّي من خلالها يمكن الحكم على استقامة مجتمع ما وتطوره أم تخلفه، لأنّ الأسرة هي عماد

المجتمع والأساس الذّي يقوم عليه، فإذا ما تحدثنا عن انحراف ما داخل العائلة، بحثنا عن أسبابه خارجها أي في المحيط الذّي تنتمي إليه وتتعايش معه، ثم نلجأ إلى وسط الأسرة، لندرك عواقب هذه الآثار على العائلة وخاصة العناصر المتضررة منها، أما خارج عائلة "ولد الفخار"، فقد أهمله الرّوائي ليجعل القارئ مركزا على ما يحدث داخل الأسرة التّي تتكون من الأفراد في الجدول الموالي:

الجدول رقم 1: عناصر عائلة(ولد الفخار)

الفرد	الحالة الاجتماعيّة والأسريّة
لخضر	الأب: متقاعد تقاعدا مسبقا.
يمينة	الأم: البدينة المريضة بضغط الدّم.
محمد	مهندس بمديريّة الأشغال العموميّة، تزوج طبيبة ورحل معها إلى مدينة الشّلف
الحبيب	تحصل على عمل حارس ليلي بمؤسسة النّقل البري يستعد للزواج بجد من ابنة خاله قويدر النّساج .
موسى	انحصر تفكيره في جمع المال من نشاطه في بيع الملابس المستوردة بساحة (السّوق السّوداء) من أجل توفير مصاريف الهجرة السّريّة إلى اسبانيا إذ أصبح حلمه الوحيد هو أن (يحرق) أي (يهاجر) إلى الضفة الأخرى من البحر. شعاره (أفضل أن يأكلني الحوت ولا يأكلني الدّود).
رشيد	انقطعت أخباره منذ سافر إلى باريس للدّراسة.
يوسف	البطال، لم يعد قادرا على الاستماع إلى نصائح والديه، قضى شهرين حبسا نافذا بسبب الاعتداء على طالبة بثانويّة حي " تلمينة ".
خروفة	مهندسة، تبحث عن عمل منذ تخرجها من جامعة وهران و لم تجده.

المصدر: محمد مفلاح، روايّة عائلة من فخار

إنّ عوامل التّوتر الأسري يمكن أن ترد إلى أسباب اجتماعيّة، مع ملاحظة أنّ هذا التّوتر لا يمكن أن ينشأ ببساطة نتيجة لعامل واحد بعينه، إذ إن تفكك الأسرة يتخذ الطابع التّدريجي ويكون محكوما بعدة عوامل متداخلة، يصعب في بعض الأحيان أن يفصل بعضها عن البعض، وقد تكون هذه العوامل مزاجيّة تعود إلى صفات وراثيّة تحدد ردود الفعل الانفعاليّة والعاطفيّة عند الفرد، ويظهر الفرد بهذه الصّفة اتجاها انطوائيا، هذا ما تعكسه شخصيّة "لخضر ولد الفخار"، فالعوامل الوراثيّة للانحراف لا تكون في شخصيّة الجد "المهدي"، وقبله الجد "يوسف الكبير" اللذين كانا يمثلان رمزا للكفاح والفخر للعائلة وإنما يكمن في الجد "سي العيد" فإذا تتبعنا المسار السّردي لـ "سي العيد" وجدنا ذلك الخلل الانحرافين في سلوكه هذا الانحراف الذّي يمكن أن نجمله في مختصر الأحداث التّاليّة:

_كان رجلا غريب الأطوار.

_ اختلف مع أولاده الثّلاثة بسبب زواجه بفتاة يتيمة في سن حفيدته.

_ حاول بيع شقته القديمة .

_ لم يقبل تدخل أولاده في شؤونه الشّخصيّة .

_ لما ضغط عليه الأولاد قرر الرّجل الذّي يبلغ من العمر ثمانين عاما أن يضع حدا لحياته فرمى بنفسه تحت سيارة جيلالي العيار.

_ لم يجد من يحميه من أولاده فانتحر.

المسار السّردي لسلوك الأب أو الجد (سي العيد)، من خلال علامات الصّراع بين أولاده، وانتحاره بطريقة غامضة ليس لها سبب، سوى العداوة التّي نشأت بينه وبين أولاده الثّلاثة، على الرّغم من أن (لخضر) لم يكن يهتم أو يكترث لمشاكل أبيه لكنه في الوقت نفسه عانى من المشكلة نفسها في بيته، وهي عدم مقدرته على مواجهة أولاده، والالتّقاء بين شخصيّة الابن والأب السّلوكيّة تكمن في محاولة كل منهما الفرار أو الهروب من المواجهة، فـ (لخضر" واجه حياته بالهروب إلى جبل الأخيار والابتعاد عن الأسرة، وهروب الأب(سي العيد) كان عن طريق الانتحار، وكلا

السّلوكين انحراف عن عادة الإنسان، فالتّفكك الأسري يشير(إلى أي وهن أو سوء تكيف وتوافق أو انحلال يصيب الرّوابط التّي تربط الجماعة الأسريّة كل مع الآخر ولا يقتصر وهن هذه الرّوابط على ما قد يصيب العلاقة بين الرّجل والمرأة، بل قد يشمل أيضا علاقات الوالدّين بأبنائهما) [28](غيث، 1987)، فالإنسان وهبه الله العقل المفكر والمدبر، والإيمان القوي لمواجهة ومجابهة المشاكل والصّعوبات الحياتيّة، لكن الإيمان القوي استعمله (لخضر) كملجأ يهرب به من مواجهة مشاكله الحياتيّة، فممارسة الطقوس الصّوفيّة والبحث أو التّنقيب عن قبور الأولياء الصّالحين وزيارتهم، والغلو في التّمسك بالطقوس الصّوفيّة، هي محاولة للانغماس الكلي في المعتقد الدّيني، خاصة أن هذا المعتقد ليس وراثيا، فالرّوائي لم يذكر أن الجد (يوسف الكبير) أو (المهدي) أو حتى (سي العيد) كان صوفي الاتجاه لكن (لخضر ولد الفخار) ابتدع هذا الاتجاه كونه ألغى علاقته بالحياة الطبيعيّة، وأصبح يبحث عن الموت وأسراره لما (اكتشف بعد اتصاله بالشّيخ (المنور الحسيني) أن الإنسان ولد ليموت، وبموته تبدأ الحياة الحقيقيّة، بعد تقاعده حيره كثيرا لغز الموت فخالط النّاس و طاردهم بأسئلته المحرجة ولكنه لم يستفد بأي رأي سديد بل ازداد حيرة) [29](مفلاح، د.ت)، إلا أن لغز الموت والحياة لا يكون دافعا للوصول إلى الفكر الصّوفي أو تقليد التّصوف كمذهب أو اتجاه، ويبدو أن الرّوائي أراد لهذه الشّخصيّة أن تتأقلم مع الاتجاه السّائد في الغرب الجزائري كعرف أو تقليد اجتماعي، أو نقلة نوعيّة لمسار المتقاعد: (لقد تخلى والدّها عن ارتداء بذلاته الأنيقة وربطات العنق الحريريّة، وعوضها بالسّراويل العربيّة وبخاصة (الشّرقي) والعباءات الفضفاضة البيضاء، والعمامة الصّفراء، أو (الكنبوش الأبيض)، كما استعان على المشي بخيزرانة أهداها إليه والدّه (سي السّعيد) قبل وفاته بسنة واحدة فقط) [30](مفلاح، د.ت)، واستغله بشكل خارج عن العادة أو المألوف، فوصل (لخضر) إلى مستوى التّلاشي أو حد الانهيار.

تبدأ عائلة (ولد الفخار) في المسار الانحرافي من خلال العلاقة السّلبيّة بين الأب والأبناء، ونتج عنها انحراف الأبناء عن المجتمع وعن المسار الطبيعي للعائلة التّي تتكون من روابط مثاليّة تطور بها الوجود الرّاقي للإنسان داخل المجتمع، فعلاقة الأب بأسرته تختصر في العلاقات الاجتماعيّة التّي يبنيها معهم، حين قال له أحد أبنائه: (لم نستفد منك شيئا، تركتنا للضياع) [31] (مفلاح، د.ت)، تتضح العلاقة التّي تربط (لخضر) بعائلته من خلال الفجوة السّلبيّة التّي رسمها لخضر بعد تقاعده المبكر، فالتّقاعد كان أول خطوة نحو انهياره كذات فاعلة ومتفاعلة ضمن الإطار العمودي للأسرة، وكأن الانهيار الحقيقي له بدأ من خلال فقدانه للتفاعل بينه وبين عمله الذّي لم يستطع تعويضه، وفضل التّخلي التّام عن الحياة العمليّة وهذا انحراف سيكولوجي محض، يعكس الوساوس الغريبة التّي انتابت تفكيره بعد إحالتّه إلى التّقاعد وبحثه مباشرة عن لغز الموت المخيف، ولجوئه إلى التّصوف (ولولا شيخ الزاويّة لأصبح ضحيّة لوساوس كثيرة) [32](مفلاح، د.ت)، تمكن موضوع التّصوف من القضاء على التّوتر في تفاعله مع الآخرين: (المجتمع، زوجته أبناؤه)، حيث يفرض على نفسه تمسّكه بالانزواء، وكبت الحاجات، واستبدالها بالذّكر والأوراد الصّوفيّة، وزيارة قبور الأولياء الصّالحين، وهذا انحراف ديني فـ: (رغم كثرة التّعريفات التّي عرف بها التّصوف الإسلامي في كتب التّصوف وغيرها فإننا نستطيع أن نقول أن التّصوف كما يراه الصّوفيّة في عمومه هو السّير في طريق الزهد، والتّجرد عن زينة الحياة وشكلياتها وأخذ النّفس بأسلوب من التّقشف وأنواع من العبادة والأوراد والجوع والسّهر في صلاة أو تلاوة ورد. حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسدي ويقوى فيه الجانب النّفسي أو الرّوحي فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدم سعيا إلى تحقيق الكمال النّفسي كما يقولون وإلى معرفة الذّات الإلهيّة وكمالاتها وهو ما يعبرون عنه بمعرفة الحقيقة) [33](هلال 1395هـ)، فمحاولة أو تلهف (لخضر) إلى معرفة حقيقة الموت، ولجوئه إلى الشّيخ

(المنور) لفك لغز الموت والرّجوع إلى الاطمئنان النّفسي ما هو إلا تحاشيا للأنموذج القيمي للشخصيّة السّويّة وتسويتها بطريقة انحرافيّة.

لقد كانت الدّافعيّة الانحرافيّة سيكولوجيّة محضة، والإحباط النّفسي الذّي عانى منه (لخضر) انقلب بشكل عكسي على علاقته بأبنائه، فوقع فيما يسمى بالتّوتر، وعدم التّوافق مع رأي أبنائه وزوجته (يمينة)، التّي حاول كثيرا التّخلي عن التّشابك معها أو التّفاعل معها، وذلك من خلال هروبه الدّائم من البيت لكي لا يستمع إلى شكواها من مشاكل الدّنيا وهمومها.

دخل (لخضر) في مرحلة الانطواء على النّفس، الذّي سد مسد التّفاعل العائلي (وحتى هو كان يكن لوالدّه حبا كبيرا لكنه لم يستطع التّعبير عنه) [34] (مفلاح د.ت) ما دفع به إلى بناء عالمه الخاص، فحالة الكبت لمشاعره مع والدّه عكسها على علاقته بأبنائه (لقد تأثر كثيرا لموت والدّه سي العيد، وقد بكاه كثيرًا ولكن لم ير أحد دموعه) [35](مفلاح، د.ت)، فكانت سلوكاته خطا موصولا بطفولته التّي نشأ عليها (لقد جبل على كبت عواطفه أمام الآخرين، وصار كتوما أكثر منذ توطدت علاقته بالشّيخ المنور) [36](مفلاح، د.ت)، ثم حقر الوجود الإنساني بالتّخلي عن علاقاته بالنّاس (ثم حمل حذاءه القديم الذّي انتعله عند عتبة المسجد، وخرج دون أن يكلم أحدا من جيرانه المصلين، رأى بأنه في حاجة إلى سبر أعماقه بعيدا عن كل النّاس) [37] (مفلاح، د.ت)، ثم حقر من حاجاته التّي لم يشبعها فعلا كالعمل، والعلاقة بينه و بين زوجته، وعلاقته بأبنائه (تمنى ألا يلتقي بزوجته) [38] (مفلاح، د.ت).

يتبين أن البناء الدّافعي للأنا (لخضر) يتميز بالتّناقض الوجداني، بين حبين حب الآخر (الزوجة، الأبناء، المجتمع)، وحب الله، فمن جهة يريد أن يخرج إلى عالم العبادة بتصوفه، وهذا يفرض عليه حب الله من خلال مخلوقاته، وفي الوقت نفسه كبت مشاعره والانطواء عن الآخر، فكان التّفاعل بين التّناقضات الوجدانيّة

في النّسق الدّافعي بين الأنا والآخر هو مصدر الانحراف لديه، وهذا ما أفضى إلى السّلبيّة في شخصيته التّي بنت انحرافا اجتماعيا متصاعدا نحو الغلو الدّي أدى إلى تلاشي الرّوابط الاجتماعيّة بينه وبين أسرته ومجتمعه، وبينه وبين نفسه، فدين الإسلام (لا يسلك في تربيّة الإنسان الطريق الدّي سلكه المتصوفة في تربيّة الإنسان وإنما يسلك في التّربيّة إلى تقويّة الإيمان بالله وباليوم الآخر وبجميع ما يجب الإيمان به والعمل بالشّريعة في حدود استطاعة الإنسان بالإتيان بالواجبات والإقلاع عن المحرمات والابتعاد عنها كليّة، ولذا أقول إن سلوك المتصوفة في تربيّة الإنسان سلوك منحرف بعيد كل البعد عن المنهج الدّي جاء به الإسلام وأمرنا أن نسلكه ذلك لأن السّلوك الدّي يسير عليه المتصوفة في التّربيّة يحطم معنويات الإنسان ويسعى دائما إلى أن يفصل الإنسان عن هذه الحياة نهائيا حتى يصبح عضوا لا قيمة له في هذه الحياة وهذا سلوك يختلف تماما مع السّلوك الدّي دعا إليه الإسلام ذلك لأن الإسلام دين شامل كامل يدعو الإنسان لكي يقوم بوظائفه في هذه الحياة على أكمل وجه وأتمه) [39](إدريس، 1998) وهذا الميل العقائدي للمتقاعد صاحب الخيزرانة قضى على حياته الاجتماعيّة، لخصه الرّوائي في الهروب الدّي ختم به (لخضر) علاقته بعائلته، وعدم قدرته على استعادة العائلة أو الرّوابط الأسريّة المفقودة، فقد ترك ابنه موسى البيت متجها نحو الجزائر العاصمة، وتركت ابنته خروفة البيت متجهة إلى وهران مجهولة المصير، ودخل ابنه يوسف السّجن بسبب هجومه على جيلالي العيار ومحاولة قتله، وعدم عودة ابنه محمد من الشّلف لمعرفة أخبار أسرته وعدم اهتمامه المطلق بها.

وبذلك يمكن أن يلخص المسار السّردي للمتقاعد صاحب الخيزرانة انحرافا على مستويين:

مستوى السّيطرة: بما أن (لخضر) ولد الفخار هو رب عائلته فله سيطرة عليها من النّاحيّة المنطقيّة الاجتماعيّة، لكنه لم يتجاوز حدا رسمه لنفسه، حيث كان

منطويا غارقا في عالمه الخيالي البعيد كل البعد عن الواقع، فلم يكن موجها ولا فاعلا، ولم يسع إلى وضع كل فرد في العائلة موضعه الخاص به، فقد ترك "خروفة" تقرر حياتها بنفسها، ولم يأبه لمشكلتها مع (جيلالي العيار)، و تركها تمر بالأزمة وحدها وتدفع الثّمن، كما لم يأبه لرحيلها إلى وهران .

مستوى الإذعان: يشير (إلى وجود العنصر الامتثالي وارتباطه بالتّركيز على الآخر كشخص، ولكنه يتميز بانعدام فاعليّة التّوجيه، حيث يضطر الأنا إلى الخضوع إلى كل رغبة يبديها الآخر) [40](جابر، 1987)، ذلك ما نجده في علاقة المتقاعد بابنه (يوسف) (في الماضي القريب لم يهتم الرّجل بمصير ولده، لم يشغله حبسه لأول مرة بسبب الاعتداء على طالبة، ولم يقلقه مصيره لما ألقي عليه القبض مع حمو لمرار وحماني الهدة وشبان آخرين بسبب تناولهم الخمر في مكان عمومي) [41](مفلاح، د.ت)، وبسبب تصرفاته وأخلاقه السّيئة (ومنذ ذاك الحديث المتشنج، امتنع لخضر عن إسداء النّصائح إلى ابنه البطال الذّي قرر المواجهة بمفرده) [42] (مفلاح، د.ت).

لقد أذعن (لخضر) إلى رغبة ابنه في مواجهة مصاعب الدّنيا وحيدا، واتبع طيش الابن الذّي يحمل على كاهله مشاكله: البطالة من جهة، وكراهيته (لجيلالي العيار) الذّي يظنه قتل جده (سي العيد)، وهدم حياة أخته (خروفة)، وفشله في الحب، وتعرضه للخيانة من قبل الفتاة (سارة المراجي)، حالة الفقر وكراهيته لظروفه الاجتماعيّة وسخطه على الدّنيا وعلى النّاس فقد (تمنى تدمير نفسه وتدمير العالم كله، لقد حاول مرارا أن يقتل كل مشاعر الشّر المترسبة في أعماق نفسه، ولم يستطع ذلك، فكل يوم تزداد خواطره المحمومة وهواجسه المرعبة ويزداد حقده على هذا العالم اللامبالي بهمومه، لم تستولي عليه كل هذه المشاعر الرّهيبة؟ ما مصدرها؟ أهي نابعة من مرض الحسد أم من إحساسه بالحرمان ؟) [43](مفلاح، د.ت)، فانحراف (يوسف) هو نتاج لانحراف والدّه في

الإذعان لرأيه وتركه وحيدا في عالم لا يرحم، خاصة أنه لجأ إلى رفقاء السّوء وارتكب المحرمات، فنلاحظ أن الوالدّ لم يكن يكترث لابنه بعد صدامه الأول معه.

لم يستطع (يوسف) التّخلي عن الانحراف الذّي جبل عليه من خلال عدة أسباب تعود إلى عامل البطالة، وتخلي والدّه عنه، وقسوة الظروف المعيشيّة، والسّوابق العدليّة التّي عليه، والفقر، عدم وجود سند في العائلة يحمل معه همومه، عدم تفهم والدّته لظروفه القاسيّة ونعته بالفشل؛ كل هذه الظروف أدت إلى انحراف (يوسف) وعدم قدرته الامتثال للأنموذج المعياري للإنسان الصّالح، فنمت النّتيجة السّيكولوجيّة لمسار السّلوك عنده على السّلبيّة المطلقة التّي أدت إلى انهياره وتلاشي وجوده الاجتماعي، ودخوله السّجن بعد ارتكابه جريمة محاولة القتل، هذه العدوانيّة في شخص (يوسف) ما هي إلا نتيجة حتميّة للاغتراب الذّاتي الذّي عانى منه في ظروف الوحدة القهريّة، فما كان لديه ليقدمه للآخر سوى أشكال مختلفة من العدوان كعلاقته بالفتاة(سارة مراجي)، و(جيلالي العيار)، والدّه، خروفة والدّته، وإيمانه بفشله جعله يتبع خطوات الشّر النّفسي المنبني على أسباب الفشل وإيمانه به، وحين اختلى بنفسه (ونفث الدّخان نحو السّماء ثم صاح مخاطبا نفسه: .أنت شخص فاشل .. فاشل ..

لأول مرة يشعر بأنه مقبل على مواجهة خطر مجهول) [44](مفلاح، د.ت)، نسف كل فجوة أو ثغرة يمكن من خلالها تدارك ما هو مقبل عليه أو ما يميز شخصيته أو مساره الحياتي من خلال مساره السّردي، ولكنه يبقى مسارا متفرعا من المسار الانحرافي والسّلبي للوالدّ (لخضر ولد الفخار) والجد (سي العيد).

يؤمن الرّوائي بتوارث السّلوك، ويحقق نظريّة الموروث الاجتماعي من خلال نقل تجارب الفشل في تحقيق التّطور الاجتماعي، محددا إياها بفترة ما بعد الاستقلال حين بدأ بالحديث عن سلوك الجد (سي العيد) ووصولا عند الحفيد (يوسف)، على اختلاف المسارات السّرديّة للشخصيات إلا إن ردود الأفعال والسّلوكات كانت تنبثق

من منطلق فكري واحد ؛ وهو التّفكك وسلبيّة التّواصل وفشل تحققه بين أفراد الأسرة الجزائريّة في مرحلة ما بعد الاستقلال، مرحلة التّمدن والتّحضر ومواجهة العالم، الذّي أسس له الرّوائي من خلال الهروب والانحراف عن موروث الأجداد في مرحلة الثّورة، إنه الانقطاع بين زمانين يشكل أولهما الأصل المتين، ويعد الآخر تلاشيا للذات واغترابا وضياعا أمام مصاعب الحياة المعاصرة.

خلاصة: ولجنا العالم السّردي لـ (محمد مفلاح) من خلال النّص الرّوائي (عائلة من فخار. مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة.)، وحاولنا من خلاله أن نعالج الظاهرة السّرديّة لدى الرّوائي بالتّركيز على خطاب قاد مسار السّرد عنده، وهو سيميائيّة العنوان، فخرجنا بعد ذلك بمجموعة من النّتائج نجملها في النّقاط التّاليّة:

_ تعد التّجربة الإبداعيّة عند (محمد مفلاح) في هذا النّص السّردي تجربة مجتمع وواقع معيش؛

_ الواقع الجزائري من خلال النّص الرّوائي، يبدو واقعا قاسيا لا مفر من السّلبيّة فيه؛

_ تتدحرج مفردة العائلة عبر مسار(ولد الفخار)، وعبر ما يكنه العنوان للنص أي الامتداد الفعلي للعنوان داخل النّص، من خلال تتبع المسار السّردي للمتقاعد صاحب الخيزرانة أمكن تتبع الانتشار الدّلالي للعنوان عبر مقاطع النّص السّردي بمختلف أحداثه التّي تبدأ وتنتهي عند شخصيّة واحدة (المتقاعد صاحب الخيزرانة)، الذّي يعد الحلقة الواصلة بين جيلين، ومسارا واحدا هو (الانحراف)

_ نقلت الشّخصيات إيجابيّة الواقع وسلبياته بشكل نافذ إلى المتلقي؛

_ وجود الكاتب في وسط اجتماعي يشيع فيه الاتجاه الصّوفي، أثر على كتابته فحاول إسناد هذا الاتجاه إلى شخصيّة المتقاعد صاحب الخيزرانة، دون سابق تعمق فيه، لأنه الاتجاه العام السّائد في المناطق الغربيّة من الجزائر؛

_ استند النّص السّردي إلى طرح مشكلة اجتماعيّة عويصة، هي البطالة ومدى تأثيرها على المجتمع في جره نحو التّلاشي والسّلبيّة والانحراف، لكنه لم يقترح حلولا لها، فكان نصا واصفا لحال المجتمع الجزائري في مرحلة انتقاليّة مهمة من تاريخ الجزائر المعاصر.

قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

-إبراهيم هلال، التّصوف الإسلامي بين الدّين والفلسفة، ط 01، (دار النّهضة العربيّة، 1395 هـ)

-ج . هيو سلفرمان، نصيّات، بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكيّة، ترجمة: حسن ناظم / علي حاكم صالح، ط01، (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء . بيروت، 2002).

-ج . ب . براون، ج . يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التّريكي (النّشر العلمي، المطابع . جامعة الملك سعود، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1997).

-جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط 1، 2015، ص08.

-جميل حمداوي، الاتجاهات السّيميوطيقيّة (التّيارات والمدارس السّيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة)، ط01، 2015.

-جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة، بناء لغة الشّعر/ اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، (دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000).

-الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدّين قباوة، محمد نديم فاضل، (دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 01، 1993).

-خالدّ حسين حسين، في نظريّة العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة (التّكوين، دمشق، 2007).

-ساميّة محمد جابر، الانحراف والمجتمع، (دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة 1987).

-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 164، 1992).

-أبو عبد العزيز إدريس محمود إدريس، مظاهر الانحرافات العقديّة عند الصّوفيّة وأثرها السّيء على الأمة الإسلاميّة، ط 01، ج 01، (مكتبة الرّشد، شركة الرّياض الرّياض، 1998).

-محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها، ج 03، ط 03، (دار الشّروق العربي، بيروت، د.ت).

-محمد عاطف غيث، المشاكل الاجتماعيّة والسّلوك الانحرافي، (دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1987).

-محمد مفتاح، ديناميّة النّص (تنظير وإنجاز)، ط03، (المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء. بيروت، 2006).

-محمد مفلاح، عائلة من فخار. مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة ،، (دار الغرب للنشر والتّوزيع، الجزائر، د ت).

- **المقالات:**

بلقاسم دفة، علم السّيمياء والعنوان في النّص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السّيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، منشورات الجامعة، 7 - 8 نوفمبر 2000، ص39.

الهوامش:

[1] _ جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ط 1، 2015، ص 08.

[2] _ بلقاسم دفة، علم السّيمياء والعنوان في النّص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول: السّيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، منشورات الجامعة، 7 - 8 نوفمبر 2000 ص 39.

[3] _ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع 164، 1992، ص 218.

[4] _ محمد مفتاح، ديناميّة النّص (تنظير و إنجاز)، ط03، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء بيروت، 2006، ص 72 .

[5] _ جميل حمداوي، الاتجاهات السّيميوطيقيّة (التّيارات والمدارس السّيميوطيقيّة في الثّقافة الغربيّة)، ط01، 2015، ص 26.

[6] _ ج . هيو سلفرمان، نصيّات، بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكيّة، ترجمة: حسن ناظم / علي حاكم صالح، ط01، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء . بيروت، 2002، ص 294.

[7] _ خالدّ حسين حسين، في نظريّة العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة، التّكوين دمشق، 2007، ص. ص 64 – 65 .

[8] _ جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة، بناء لغة الشّعر/ اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000، ص 191.

[9] _ خالدّ حسين حسين: في نظريّة العنوان، ص 47 .

[10] _ ج . ب . براون، ج . يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التّريكي، النّشر العلمي، المطابع . جامعة الملك سعود، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1997، ص 162.

[11] _ خالدّ حسين حسين، في نظريّة العنوان، ص 50 .

[12] _ المرجع نفسه، ص 54 .

[13] _ المرجع نفسه، ص 377 .

[14] _ محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها، ج 03، ط 03، دار الشّروق العربي، بيروت، ص. ص 380 – 381.

[15] _ الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الدّاني في حروف المعاني، تح: فخر الدّين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 01، 1993، ص 227. 228.

[16] _ محمد مفلاح، عائلة من فخار. مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة.، دار الغرب للنشر والتّوزيع الجزائر، د ت، ص 07.

[17] _ المصدر نفسه، ص 29 .

[18] _ المصدر نفسه، ص 47.

[19] _ المصدر نفسه، ص 21 .

[20] _ المصدر نفسه، ص 27.

[21] _ المصدر نفسه، ص 40.

[22] _ المصدر نفسه، ص 07.

[23] _ المصدر نفسه، ص 47.

[24] _ المصدر نفسه، ص 28.

[25] _ المصدر نفسه، ص 07.

[26] _ المصدر نفسه، ص 11.

[27] _ ساميّة محمد جابر، الانحراف والمجتمع، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1987، ص 149.

[28] _ محمد عاطف غيث، المشاكل الاجتماعيّة والسّلوك الانحرافي، دار المعرفة الجامعيّة الإسكندريّة، 1987، ص 161.

[29] _ محمد مفلاح، عائلة من فخار، ص27.

[30] _ المصدر نفسه، ص ص 11_12.

[31] _ المصدر نفسه، ص41.

[32] _ المصدر نفسه، ص 47.

[33] _ إبراهيم هلال، التّصوف الإسلامي بين الدّين والفلسفة، ط 01، دار النّهضة العربيّة، 1395 هـ، ص 01.

[34] _ محمد مفلاح، عائلة من فخار، ص29.

[35] _ المصدر نفسه، ص نفسها.

[36] _ المصدر نفسه، ص28.

[37] _ المصدر نفسه، ص 26.

[38] _ المصدر نفسه، ص 33.

[39] _ أبو عبد العزيز إدريس محمود إدريس، مظاهر الانحرافات العقديّة عند الصّوفيّة وأثرها السّيء على الأمة الإسلاميّة، ط 01، ج 01، مكتبة الرّشد، شركة الرّياض، الرّياض، 1998، ص 31 . 32.

[40] _ ساميّة محمد جابر، الانحراف والمجتمع، ص 117 .

[41] _ محمد مفلاح، عائلة من فخار، ص 104.

[42] _ المصدر نفسه، ص105.

[43] _ المصدر نفسه، ص23.

[44] _ المصدر نفسه، ص 90.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 285 - 302

عنف الموت أو موت المدينة في الرّواية العربيّة المعاصرة

قراءة في روايّة (فرانكشتاين في بغداد) لأحمد سعداوي

Violence of the Death or Death of the City in the Contemporary Arab Novel

Reading in the Novel of (Frankenstein in Baghdad) by Ahmed Saadawi

ا. عبد الجبار ربيعي*

تاريخ الاستلام: 29-10-2018 تاريخ القبول: 06-02-2018

الملخّص: تتناولّ هذه الورقة البحثيّة موضوع الموت في روايّة فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداويّ كأنموذج للرّوايّة العربيّة المعاصرة، وتهدف إلى بحث إشكاليّة موت المدينة في الرّواية، في دلالتّه الرّمزيّة على تفكك العلاقة التّاريخيّة والوجوديّة بين الرّواية والمدينة.

وفي النتيجة سيكون هذا التّفكك مآلا لتراجع المدينة عن تعهداتها التّاريخيّة بالأمن والاستقرار والرّفاهيّة الاجتماعيّة، وسيادة قيم العقلانيّة والذاتيّة والحريّة.

كلمات مفتاحيّة: الرّواية العربيّة، موت المدينة، فرانكشتاين في بغداد، الحريّة.

Abstrac : This paper deals with the subject of the death in the Frankenstein novel in Baghdad by Ahmed Saadawi as a model of the contemporary Arab novel. It aims to discuss problematic the city's death in the novel, in its symbolic signification of the disintegration of

* جامعة العربيّ التبسيّ تبسة، الجزائر، البريد الالكترونيّ : abdeldjabbar82@gmail.com

the historical and existential relationship between the novel and the city.

The result, This disintegration will be the reason for the retreat of the city from its historic commitments to security, stability, social welfare and the sovereignty of the values of rationality, self-determination and freedom.

Keywords: The Arabic Novel; Death of the city; Frankenstein in Baghdad; Freedom.

المقدّمة: لم تكن الرّواية الحديثة سوى فاتحة لعصر جديد تشكّلّ تدريجيا على وقع تحوّلات في أبنيّة المجتمع وأنظمته وعلاقاته، وهنا دخلت مكوّنات المدينة وصيغها التّواصليّة في صناعة خطاب الرّواية جذريا، وبصورة معمقة ودراماتيكيّة وفي المقابلّ فقد كانت أيضا انعكاسا لهذا الواقع الجديد بكلّ تعقيداته وتداخلاته فالتّغيرات في المعمار ونشأة الهياكلّ والأجهزة الإداريّة الحديثة، وكذلك ميلاد النواديّ والجمعيات وغيرها من مظاهر المدنيّة الحديثة أثرت بشكلّ عميق في تشكلّ الرّواية كقصة مطوّلة تنفتح على التّفاصيلّ الدقيقة ودوافع الشخصيات النفسيّة والاقتصاديّة، ومنظومة الحوار التّيّ تؤطر العملّ الرّوائيّ فقد "**طورت الرّواية الحديثة وسائلّ جديدة للتعاملّ مع الفكر بطريقة دراميّة، ولوصف السلاسلّ الزلقة من الشعور الإنساني، (تطور الرّواية العربيّة، 2016).**"[1]

وهذا ما جعلّ القولّ بارتباط الرّواية والمدينة الحديثة قولا علميا وعقلانيا انطلاقا من جملة هذه التّأسيسات.

1- المتخيّلّ وفضاء المدينة/ جدلّ المعنى: من المألوف في الخطاب النقديّ القولّ إن الإنسان الحديث- بشكلّ خاصّ- صنع عالمين متوازيين أحدهما هو عالم المدينة والآخر هو عالم الرّواية، كما أنّه من المألوف أيضا التّصديق (بالمعنى

المنطقي) أنّ هذين العالمين يتأسّسان –في رحلتهما نحو الأنسنة- على علاقة جدليّة وتناوبيّة بينهما.

فبينما تمثّل الرّواية واقع المدينة الحديثة، لا تفتأ المدينة هيّ الأخرى أن تكون روايّة بحضور خاصّ، فقد "**اقترن استكشاف هذه الصلة بين الرّواية والمدينة وتأكيدها وتوثيقها، ثم السعيّ إلى تعرف أبعادها، بالدور المتصاعد لكلّ من الرّواية والمدينة فيما بعد الثّورة الصناعيّة في القرن التّاسع عشر، ثم بالتّغييرات التّيّ شهدها القرن العشرون، (الرّواية والمدينة نماذج من كتاب الستينات، 2000)**"[2]

أدت المدينة التّيّ نشأت لتكون بديلا مفككا من تفكك أوليّ في نظم الحياة البدائيّة والأصليّة إلى استحداث تجربة إنسانيّة جديدة قوامها التّعدد والتّقدم المستمر، هذا التّقدم الذيّ اتخذ شكلين متزامنين، شكلّ ماديّ يصوره الطابع العمرانيّ للمدينة، ومن ثم التّطور التّكنولوجي، وشكلّ ذهنيّ ونفسيّ يصوره الوعيّ الفنيّ والفكريّ والجماليّ فكان هذا نتيجة لذاك ومن ثم حاضنا له، وصيغة رمزيّة لوجوده، ومن هنا "**تبدو المدينة تدوينا فظا، يشبه الوشم على خاصّرة المكان، وسعيا بشريا حثيثا لاقتناص الزمن وحبسه في تجاويفها، ثم إراقته وقسره على حصر انسرابه بمسالكها،(المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرّواية العربيّة، 2014)**"[3].

فالمدينة التّيّ جاءت لتجسد شغف الإنسان الحديث لابتكار نظام حياتيّ مناهض للأنظمة العشائريّة والتّقليديّة عموما وترافقت مع صعود البورجوازيّة الحديثة والمجتمع الصناعيّ ثم ما بعد الصناعي، لم تكن سوى المظهر الماديّ للروايّة التّيّ استطاعت أن تستوعب الأشكالّ الأدبيّة الأخرى وتذوّبها في بوتقة نمط جديد من الرّؤيّة المتوازنة، وذلك لأن الرّواية تمتد في التّجربة الإنسانيّة عمقا وطولا "**أيّ أن امتداد الرّواية قد يكون امتدادا طوليا عن طريق اتساع المدة الزمنيّة للصورة..وقد يكون امتدادا عرضيا عن طريق مزيد من العمق والتّفصيلّ في تصوير الحدث الذيّ تدور حوله،(دراسات في نقد الرّواية، 1994)**"[4]

وهكذا فإنّ هذا الجنس الأدبيّ تدرّج في إزاحة الأجناس الأخرى عن مركز الصدارة، مثلما أنّ المدينة الحديثة - التّيّ ستكون معادلا موضوعيا للحضارة- تدرّجت في إزاحة التّاريخ التّقليديّ للحياة الإنسانيّة في صورها الأوليّة، ومثلما أن المدينة أيضا كانت فضاء خصبا للتعدد الهوياتيّ واللغويّ والإيديولوجيّ فإنّ الرّواية كذلك مثلت محضنا لتعدد الأصوات والتّمثيلات الاجتماعيّة المختلفة مثلّ الشرائح والفئات المجتمعيّة، والعوالم المتجانسة وغير المتجانسة داخلّ الصوت الواحد كعوالم المرأة والمثقف "**فالإنسان في المفهوم الرّوائيّ يصارع ذاته ويصارع الآخر الإنسان والآخر الشيء، إنه أمام سلسلة غير منتهيّة من الصراعات ديدنها التّوحد وربما تصلّ به إلى حالة مهذبة تحافظ على الإيديولوجيات المتضادة، فكلّ متكلم(صاحب صوت) له رؤيّة خاصّة به، تحدد مدى قربه واهتمامه أو ابتعاده وعدم اكتراثه من مركز الحدث. وهم أيّ المتكلمين دائما وبدرجات مختلفة منتجو إيديولوجيا وكلماتهم هيّ دائما عينة إيديولوجيّة، (تمثلات سرديّة في السرد والقصّة القصيرة جدا والشعر، 2017)**"[5]

ومن هنا وبفعلّ هذه الحواريّة وربما الكرنفاليّة وهما مصطلحان خاصّان بباختين التّيّ ميزت خطاب المدينة بدأت الأخيرة تفقد بعضا من بريقها وجوهرها الأخاذ حينما أسست للفردانيّة في تعبيراتها عن حالة التّفكك الإنساني(الرّوحي) للمجتمع الذيّ سبب التّمزّق النفسيّ والعاطفي و "**تُعَدّ الرّواية – وفق هذا المنظور- نتاج الغربة بين الكاتب والقارئ في عزلتهما وفردانيتهما، ومن ثمّة فظلّ الاغتراب الذيّ ميّز علاقة الفرد بما ينتجه في المجتمع البورجوازيّ ماثلّ هنا بكلّ تأكيد. ويُضاعف هذا الاغتراب الاغتراب الذيّ يميّز الشخصيّة الرّوائيّة في علاقتها بالعالم الذيّ تعيش فيه، (الفردانيّة ونشأة الرّواية، 2017)**"[6] وبالتّاليّ سيؤديّ هذا الوضع إلى حالة البؤس والتّعاسة التّيّ دفعت إلى التّشكيك الملّح في جدوى المدينة بلّ وفي حقيقتها.

وجاءت الرّواية بعد ذلك لتصور هذه المأساة الحديثة بكلّ تجلياتها في تجسيد ذلك العالم المتجانس تقنيا وإجرائيا أو من خلالّ الوضع البراغماتيّ للشخصيات الرّوائيّة والمتنافر في صراعاته ورغباته وحاجاته الطبيعيّة، والذيّ سيدخلّ في صدام مرير مع الطبيعة/الأم التّيّ ستحلّ محلها الطبيعة/المادة؛ حيث سيصبح من البديهيّ أن يكون الإنسان مجرد وجود ثانويّ على هامش المادة والآلة والتّقنيّة، وقد تبدو منطقيّة وواقعيّة "**الفكرة التّيّ تؤكد أن المدينة منحت الإنسان قبلّ المدينيّ الأنا قبلّ النحن وأن نمو المدينة وتنوعها يؤديان إلى إضعاف العلاقات الاجتماعيّة بين سكانها،(الرّواية والمدينة نماذج من كتاب الستينات في مصر، 2000)**"[7].

وهكذا فإنّ الرّواية ستغدو بكائيّة من بكائيات الإنسان الحديث في بنيّة شخصياتها المأزومة وفي حواراتها التّيّ تقوم على مبدأ الصراع والحجاج الدائم، وفي مشاهد المكان الذيّ يتردد بين العمران والطلل، بين الحركة والخراب، وسيصبح على الرّاويّ أن يسجلّ الأحداث بطريقة شبه منفصلة أو خارجيّة كجزء من عمليّة تحرير الرّواية وإفلات الأصوات الرّواية لتقولّ نفسها "**وعندما يستقيلّ المؤلف من وظيفة الرّاوي، فإن معنى هذا أنه لا يقول، بلّ يجعلّ شخصياته في السرد والحوار معا هيّ التّيّ تقول، وليس هذا بالأمر الهين، فكما يقولّ (رينهارت) فإن العملّ الذيّ يتم ويطبق على اللغة، يصبح كاتبه من حقه أن ينحرف عن المسار الأيديولوجيّ المعلن، ويقتصر في دوره على أن يؤديّ مهمة ضمير القولّ المعذب، وعندئذ فإن البداهة تهجر اللغة،(أساليب السرد في الرّواية العربيّة 2003)**"[8] وتصير الرّواية إلى حالة من التّمرد ليس على الأنماط الاجتماعيّة فقط، ولكن على السّارد نفسه.

موت المدينة في الرّواية العربيّة المعاصرة: جاءت الرّواية إلى بلاد الشرق العربيّ لتمثلّ تحديا حقيقيا للتاريخ الثّقافي، ففي أمّة تتنفس الشعر على مدار قرون طويلة لم يكن من المتوقع أن تقفز الرّواية بسرعة مذهلة على موجة خطاب

التّحديث إلى مقدّمة الوعيّ الإبداعيّ العربيّ وتقريبا للأسباب السالفة ذاتها التّيّ دفعت بها إلى المقدّمة في العالم الغربيّ مع إضافات عربيّة مرتبطة بحيز الخصوصيّة الثّقافية والتّاريخيّة، وعلى ذلك فالفن الرّوائيّ حظيّ بمكانة معتبرة في حياتنا العربيّة لأسباب شتى "**ولعلّ أبرزها كون هذا الفن الجديد على مجتمعاتنا التّيّ كانت مدينة لفنيّ الحكايّة، والشعر، ومرتبطة بهما أشد الارتباط، إذ نعتبرها نحن في تاريخيّة سردياتنا، مجرّد حلقة حداثيّة، من ضمن سلسلة طويلة من الأشكالّ الفنيّة المتتاليّة التّيّ مارسها الأديب العربيّ وأبدع فيها (الرّواية العربيّة الجديدة من المثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة، 2017)**»[9] غير أنّ هذا التّحوّل في مسار الكتابة الإبداعيّة وبالقدر الذيّ كان فيه تحوّلا على مستوى كتاب الرّواية فإنه كان أيضا تحولا على مستوى المتلقيّ العربيّ الذيّ وجد في الرّواية شبه بديل للخطاب الشعري، وذلك لأنها- أيّ الرّواية- استطاعت أن تنفذ إلى التّفاصيلّ الحياتيّة والنّفسيّة لهذا الإنسان الذيّ كان يبحث عن صديق من نوع ما ينسيه انتكاساته وانكساراته المتعاقبة على جدران التّاريخ، وهكذا وجد الإنسان العربيّ في واقع الرّواية واقعا له، وذلك أنّ "**القص، مثله مثل أيّ ظاهرة لغويّة يقوم على علاقة توصيل، بين متكلّم ومستمع بين راو ومتلق، غير أن القصّ كظاهرة أدبيّة يتميّز بنوع من التّعقيد يأتيّ من تعدّد مستويات التّوصيل، فإنّنا نجد في المرتبة الأولى العلاقة التّيّ تربط بين الكاتب والقارئ، وهذان الطرفان يرتبطان بواقع ماديّ تاريخيّ يخرج عن نطاق عالم القصّ التّخييلي، (بناء الرّواية دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، 2003)**»[10] لكن الرّواية انقلبت على نفسها بعد أن وجدت نفسها في مواجهة مع واقع المدينة الأمّ المتأزم الذيّ يعتور بالصراعات بكلّ أشكالها وتجلياتها، والذيّ تحولت معه المدينة إلى فضاء غريب عن نفسها غريب عن مقولاتها وأمنياتها في التّحديث والأنسنة، وبدأت ملامح موت المدينة تطغى على شكلّ الرّواية وخطابها.

3- روايّة فرانكشتاين في بغداد سرديّة الموت:

3- 1- ملخّص الرّواية: تتكون روايّة فرانكشتاين في بغداد من تسعة عشر فصلا، وتحكيّ قصّة الشسمه المخلوق الذيّ يشبه فرانكشتاين في روايّة ميريّ شيلليّ الشهيرة1817، والذيّ جمعه هاديّ العتاك وهو بائع عاديات من سكان حيّ البتاويين وسط بغداد من بقايا ضحايا التّفجيرات التّيّ طالتّ بغداد شتاء 2005 وقد جاء لمهمّة محدّدة وهيّ الانتقام لأولئك الضحايا؛ حيث كلما دخلّ في مواجهة مع قوات الأمن التّيّ تلاحقه مستعينة بالمنجمين بوصفه مجرما احتاج إلى مزيد من أشلاء الضحايا من أجل أن يواصل مهمته التي تتردد بين الإنسانيّة واللاإنسانيّة، وبين إشاعة الفزع في المدينة أحيانا وإشاعة الارتياح أحيانا أخرى.

ويسجلّ الصحافي محمود السواديّ هذه القصّة في مقالّ له بعنوان الرّواية نفسه بعد أن يظفر بتسجيلّ الشسمه الذيّ يعد نفسه ابن هاديّ العتاك، وهكذا تعرض الرّواية القتل والقتل المضاد في بغداد في ظلّ رؤية تجريبيّة تنطلق من توظيف تيمة أشبه بتناسخ الأرواح وحلولها، ولكنّه حلول لروح ميّتة داخلّ جسد ميت ليشكلا معا حياة جديدة تكون جزءا من الواقع ومفارقة له في الوقت نفسه وهو ما نقرؤه في حالة جعفر حارس الفندق الذيّ يستفيق على نفسه وقد أصبح المتوفى دانيال ابن العجوز إيليشوا.

وتتميز روايّة فرانكشتاين في بغداد باحتفائها بالتّاريخ والهويّة العراقيّة المتعدّدة في مقومها اليهوديّ والمسيحيّ والسنيّ والشيعي.. وانفتاحها على الثّقافة الغربيّة وخطاب الصورة، وتنتهيّ أحداث الرّواية باعتقالّ هاديّ العتاك الذيّ يتهم بأنه هو المجرم وأنّه افتعل قصّة الشسمه التّي كان يرويها بين الناس هذا الاعتقالّ الذيّ سيفرح المدينة ويؤديّ في النهايّة إلى حالة من الارتياح والاستقرار.

3- 2- زحام النّصوص الموازيّة: لا شكّ أن أولّ ما يلفت في الرّواية هو توظيفها لروايّة شيلليّ السالفة وفيلم فرانكشتاين الذيّ بث سنة 1994، غير أنّه

- وانطلاقا من مسافة التّوتر التّيّ تصنعها وظيفة التّضمين- تبدو الرّواية ملفوفة بطرح وفكرة متجدّدة انبجست عن ملامح السياق التّاريخيّ والثّقافيّ للحالة العراقيّة فالشسمه يحلّ محلّ فرانكشتاين في الرّواية والفيلم، والشسمه هيّ تسميّة من اللهجة العراقيّة تعنيّ الشيء الذيّ لا اسم له، لتدلّ في بعدها الرّمزيّ على كائن مجهول مهمّته هي الانتقام لقتلى التّفجيرات، وقد يكون هذا الكائن صورة عن الضمير العراقيّ المغتال، أو حالة الفسحة النّفسيّة والوجوديّة أو أملا عالقا في العدالة، لكنّه في كلّ الأحوال لم يستهدف القتل المجرّد عن أيّ مبرر أخلاقيّ كما هيّ الحال في فرانكشتاين الوحش الذيّ لا يتقن إلاّ القتل "**وإذا ما كان الوحش في روايّة ميريّ شيلليّ - وكذا في الفيلم يرتكب جرائمه البشعة انتقاماً؛ لأن (خالقه؟) العالم الشاب قد تجاوز الحد الإنسانيّ وخلق كائناً بلا عواطف وروح، وهو يشير الى مغزى أخلاقيّ وفكريّ من قضيّة توظيف العلم بطريقة غير إنسانيّة. فان لدى مخلوق أحمد سعداويّ في روايّة «فرانكشتاين في بغداد" تبريراته وفلسفته الخاصّتين. فهو يرفض أن يوصم بالمجرم (القاتل) الذيّ يقتلّ حباً بشهوة القتلّ وذلك انه كما يقولّ يحملّ رسالة لتحقيق العدالة الاجتماعيّة الغائبة آنذاك، (فرانكشتاين في بغداد التّناص والنصّ الغائب 2014)**»[11]

وتبدو نهاية فرانكشتاين الطقوسيّة بالحرق مختلفة تماما عن نهايّة الشسمه حيث يتبادلّ الواقع والخيالّ الأدوار بينه وبين هاديّ العتاك الذيّ يعتقلّ على أنه هو المجرم.

وفي الرّواية أيضا حضور مكثّف للنّصوص العجائبيّة كنصوص المنجمين والسحرة؛ الذين تستخدمهم الدوائر الأمنيّة للكشف عن المتسببين في التّفجيرات والانفلات الأمني؛ حيث يتداخل عالما المدينة والقريّة، وعالما العقلّ والخرافة؛ وحيث تبدو الحدود الفاصلة بين المعقولّ واللامعقول، الإنسانيّ واللاإنسانيّ هشّة للغايّة غير أن الجميل في الرّواية هو إعادة إنتاج كلّ هذه الخطابات في صيغ جديدة تنبع

من واقع الحالة العراقيّة المأزومة، لأنّ السؤال هو هل "**يقودنا كون السرديّة مرتبطة أشد الارتباط بحياتنا اليوميّة، إلى تأويلّ حياتنا باعتبارها تخييلا، وأننا ونحن نؤولّ الواقع ندرج بعض العناصر التّخييليّة ضمن هذا الواقع؟(تأملات في السرد الرّوائيّ 2015)**"[12] فهذه الإنتاجيّة تجسد تلك الرّغبة الطافية في إعادة قراءة النصوص وتأويلها تبعا لسيرورة القراءة المتواصلة التّيّ يشتغلّ عليها الخطاب الرّوائيّ الحداثي.

3- 3- سرد الهويّة وميتافيزيقا النهايات:

يبدأ الرّوائيّ روايته بهذه الفقرة المقتبسة: "**أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة، فطرحوه خارج المدينة، لكن الرّب يسوع جمعه وأقامه حيا، وعاد ثانيّة إلى المدينة، (روايّة فراكشتاين في بغداد، 2013)**"[13] عن قصة العظيم في الشهداء ماركوركيس. هذه الفقرة التّيّ ستكون الطريق إلى استكشاف الرّواية وهيّ تقدم بين أيدينا جملة من المسارات التّأويليّة التّيّ يصنعها الخط السرديّ فقد "**ظهرت الرّواية بوصفها أكثر نظم التّمثيلّ اللغويّة قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيلّ المرجعيات الواقعيّة والثّقافية وإدراجها في السياقات النصيّة، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقيّ بأنها نظيرة العوالم الحقيقيّة، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنيّة دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التّمثيليّة، (موسوعة السرد العربيّ 2008)**"[14] وتبدأ هذه المسارات بتلك العلاقة الصراعيّة والجدليّة بين الملك والقديس، ثم ذلك الموقف التّوحشيّ من الملك تجاه القديس في رمزيته الرّوحانيّة، ثم تلك العودة الثّانيّة للقديس فيما يشبه قيامة المسيح عند المسيحيين؛ حيث يتمظهر مكان المدينة بوصفه لحظة مفارقة بين الحياة والموت

وجميع هذه المسارات هيّ مداخلّ للسيناريوهات التّيّ ستشتغلّ عليها الرّواية في قيامة الشسمه من أشلاء الضحايا:

"ليس لديّ وقت كثير. ربما انتهيّ ويذوب جسديّ وأنا أسير ليلا في الأزقة والشوارع حتى من دون أن أنهيّ مهمتيّ التّيّ كلفت بها، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"(15)

فالشسمه وإن كان حياة من نوع ما للضحايا إلا أنّه يتماها مع دلالة الموت في تشكيله للحياة، وفي تفوقه المستمر عليها، ثم في اختراقه لحاجز المدينة وهيمنته على فضائها، هذا الموت الذيّ سيعبر عن تشابك الهويّة التّاريخيّة العراقيّة وانغماس المكونات المجتمعيّة المختلفة في رحلة القتلّ والقتلّ المضاد:

"لقد حولونيّ إلى مجرم وسفاح، وشابهونيّ بهذا الوصف مع الذين أسعى للقصاص منهم أصلا. وهذا ظلم كبير، بلّ أن الواجب الأخلاقيّ والإنسانيّ يدعو إلى نصرتيّ والوقوف في صفي لإحقاق العدالة في هذا العالم المخرب بالأطماع وجوع السلطة وشهوة القتلّ المفتوحة دائما على مزيد من الدماء، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"(16)

في تلك الرّحلة الدائريّة لا يمكن وضع حدود فاصلة بين الجريمة والعقاب حيث يبدو الشسمه ممثلا للجريمة وللعدالة في الوقت نفسه، فهو يشعر بأنه جاء لتحقيق العدالة والاقتصاص من المجرمين، بينما تصفه المدينة بأنه مجرم وتسويّ بينه وبين القتلة مع أنه جزء من الضحايا على نحو ما، وتؤثر دوائر السلطة والإعلام في صناعة وعيّ مشوّه ومشبوه تجاه شخصيّة الشسمه:

"كان العميد سرور في مكتبه يتابع حديث فريد شواف على شاشة التّلفزيون حولّ المجرم اكس، هكذا بات هؤلاء الصحفيين يسمون المجرم الخطير، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"(17)

في هذه اللحظة المشوهة تكتشف الهويّة أنها لم تعد تمتلك الرّصيد المعرفيّ والأخلاقيّ الكافي لمجابهة الغياب والاضمحلالّ داخلّ خطاب النهايات؛ نهايات من النوع الذيّ لم تعد فيه هويّة الأشياء والمواقف واضحة في ظلّ مسارات متناهيّة من القتلّ والقتلّ المضاد؛ القتلّ الماديّ الذيّ تجسده العمليات الأمنيّة من جهة والتّفجيرات من جهة ثانيّة، والقتلّ المعنويّ والرّمزيّ الذيّ تصوره سلطة الإعلام على الوعي، وتشابك وتداخلّ المواقف والحقائق والماهيات.

3- 4- عبثيّة الموت/ عبثيّة المدينة: يحتلّ الصحافي محمود السواديّ محورا بارزا في أحداث الرّواية؛ إذ إنه استطاع الوصولّ إلى الشسمه ومحاورته، وبذلك اقترب على المستوى الشخصيّ على الأقلّ من حدود الحقيقة، هذا الصحافي الذيّ جاء إلى بغداد(المدينة) حينما كان الآخرون يغادرونها في دلالة رمزيّة على التّحدي؛ تحد المقولات والرّوايات الأولى والرّسميّة، والسعيّ إلى الكشف تأسيس بدايّة جديدة للواقع المقول:

"جاء إلى بغداد في الوقت الذيّ كان من فيها يغادرونها. قالّ له حازم عبود هذا الكلام أيضا في آخر مكالمة يجريها محمود من مدينته الجنوبيّة.

- ابق في مدينتك حتى تهدا الأمور في العاصمة ثم تعال. ولكن الأمور لم تهدأ في العاصمة وإنما تفاقمت أكثر، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"[18]

ومع السواديّ يبدأ الوعيّ بموت المدينة، وكيف أن العاصمة بغداد التّيّ يفترض أن تكون صورة عن وعود المدينة وهداياها الافتراضيّة، لم تكن سوى صورة عن الموت المتواصلّ والوحشي، الذيّ لا يقف عند حدود أخلاقيّة أو حتى قانونيّة واضحة.

هذا الموت الذيّ يبدأ من التّفجيرات العشوائيّة، وفوضى السيارات المفخخة التّيّ أصبحت مجرد رقم وإجراء آليّ وفقدت كلّ عمقها الإنسانيّ والوجودي، حتى إن السواديّ لم توقظه أصوات الانفجارات التّيّ عمت بغداد:

"ولم يصح بشكلٍ كاملٍ إلا مع رنين هاتفه المحمولٍ في حدود العاشرة صباحا. كان رئيس تحرير مجلة الحقيقة التّي يعملٍ فيها على الطرف الثّانيٍ من الخط:

- لماذا أنت نائم حتى هذه الساعة؟

- آآ..أنا

محمود عليك أن تذهب من فورك وتذهب إلى مستشفى الكنديٍ لأخذ صور للجرحى وتتحدث مع الكادر الطبيٍ والشرطة وكذا وكذا....فاهمني؟!، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"[19]

وترتحلٍ تيمة الموت نحو الإفضاءات الرّمزيّة؛ حيث تؤديٍ مكونات المدينة وظيفة رمزيّة للنسق الهوياتيٍ العراقيٍ والعربيٍ في انتمائه الشامل، وهكذا يطالٍ البعد الرّمزيٍ للهويّة العراقيّة وللتاريخ العربي:

"حين نزلٍ من غرفته شاهد أبا أنمار صاحب فندق"العروبة" الذيٍ يقيم فيه يقف وسط الشارع وحوله نثار زجاج من بعض النوافذ وهو يصفق يدا بيد، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)"[20]

يعبر المكان هنا عن رمزيّة المعنى الذيٍ تمنحه مفردة العروبة، وعلاقتها بالتّاريخ العراقيٍ بشكلٍ خاصٍ، العروبة التّيٍ تجسدت في الرّواية بشكلٍ فندق يقيم فيه الصحافي ويمكن أن يرتحلٍ منه في أيٍ وقت كأيٍ فندق آخر، وهو مع ذلك تتطاله الانفجارات في إشارة إلى حالة الأزمة بكلٍ تجلياتها التّيٍ تعيشها الأمة العربيّة:

"كلٍ شيء انتهى، وظلٍ يراقب العتمة الداكنة تغطيٍ المدينة كلها، (روايّة فرانكشتاين في بغداد، 2013)."[21]

وهكذا تقدم هذه الصورة المختصرة مشهد النهايّة الذيٍ يؤسس لأسئلة البدايّة حولٍ هويّة المدينة وهويّة الرّواية والصلات الجماليّة والإنسانيّة والتّاريخيّة بينهما.

لقد جاءت هيمنة الموت على فضاء الرّواية العربيّة المعاصرة لإعادة التّساؤلّ حولّ هويّة المدينة وخطابها من جديد، بصورة تشيّ بأفولّ السرد في حضوره الكلاسيكيّ تناغما مع أفولّ المدينة في حضورها الكلاسيكيّ أيضا.

نتائج البحث:

- نشأت الرّواية الحديثة بشكلّ متزامن مع ظهور الدولة المدنيّة وكانت تجليا فنيا للتحوّلات التّيّ حدثت في المجتمعات الغربيّة على صعيد المعمار والمرافق ومظاهر التّقدم العلميّ والتّكنولوجيّ والتّواصلّ المجتمعي.
- استطاعت الرّواية أن تزيح نسبيا الأجناس الادبيّة الاخرى وتحتلّ مركز الصدارة في ظلّ تطور المجتمعات الحديثة نحو المجتمع الصناعيّ وما بعد الصناعي.
- مثّلّ تراجع المدينة عن وعودها التّاريخيّة بسيادة قيم العقلانيّة والحريّة عن الخط الإنسانيّ بتمزق العلاقات الرّوحيّة بين أفراد المجتمع تراجعا في حركة الرّواية التّيّ هيّ الواجهة الفنيّة للمدينة.
- انتقلت الرّواية بهذا التّحوّل لتصير بكائيّة الإنسان المعاصر في بنيّة شخصياتها وحواراتها ومكونات فضائها.
- جاءت الرّواية إلى البلاد العربيّة لتنازع الشعر مكانته التّاريخيّة ولكنها سرعان ما دخلت مع تفكك مقولة المدينة الحديثة في حالة من هيمنة فضاء الموت أو ما يمكن تسميته بعنف الموت.
- يجسد عنف الموت أو موت المدينة في روايّة فرانكشتاين في بغداد الفضاء المهيمن على الرّواية، مستخلصا في شخصيّة الشسمه؛ حيّ يسود اللامعنى وتهيمن تيمة الموت في حركة القتلّ والقتلّ المضاد.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر

- أحمد سعداوي، روايّة فرانكشتاين في بغداد، ط1، منشورات الجمل، (بيروت/لبنان بغداد/العراق: منشورات الجمل، 2013).

2- المراجع:

أ- الكتب العربيّة:

- بلحيا الطاهر، الرّواية العربيّة الجديدة من المثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة جسور السرد العربي، ط1، ابن النديم للنشر والتّوزيع، دار الرّوافد الثّقافية ناشرون، (الجزائر: ابن النديم للنشر والتّوزيع، بيروت: دار الرّوافد الثّقافية ناشرون، 2017).
- حسين حمودة، الرّواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات في مصر، كتابات نقديّة109 الهيئة العامة لقصور الثّقافة، (مصر: الهيئة العامة لقصور الثّقافة سبتمبر، 2000).
- سيزا قاسم، بناء الرّواية دراسة مقارنة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004.
- صلاح صالح، المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرّواية العربيّة، مطابع الهيئة العامة السوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، (دمشق: مطابع الهيئة العامة السوريّة للكتاب، 2014).
- صلاح فضل، أساليب السرد في الرّواية العربيّة، ط1، دار المدى للثقافة والنشر (دمشق/سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، 2003).
- طه وادي، دراسات في نقد الرّواية، ط3، دار المعارف، (القاهرة/مصر: دار المعرف،1994).
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت/لبنان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2008).
- نزار مسند قبيلات، تمثلات سرديّة دراسات في السرد والقصّة القصيرة جدا والشعر، ط1 دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتّوزيع، (عمان/الأردن: دار كنوز المعرفة العلميّة للنشر والتّوزيع ، 2017/1438).

ب- الكتب المترجمة:

- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الرّوائي، ترجمة: سعيد بنكراد، ط2، المركز الثّقافي العربيّ الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، 2015.
- جيسيّ ماتز، تطور الرّواية الحديثة، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي، ط1، دار المدى للإعلام والثّقافة والفنون، (بغداد: دار المدى للإعلام والثّقافة والفنون)، 2016.

ج- المواقع الالكترونيّة:

- عبد الحميد جيران، 20 جوان 2017، الفردانيّة ونشأة الرّواية، القدس العربي، ، في الموقع الالكتروني: http://www.alquds.co.uk/?p=662278
- فاضلّ ثامر، يوليو 2014، فرانكشتاين في بغداد، التّناص والنص الغائب2- 2، الصباح الجديد، في الموقع الالكتروني: http://newsabah.com/newspaper/11474

الهوامش:

(1) جيسيّ ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي، ط1، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، (بغداد: دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، 2016)، ص71.

(2) حسين حمودة، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات في مصر، كتابات نقدية109، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000)، ص20.

(3) صلاح صالح، المدينة الضحلة تثريب المدينة في الرواية العربية، مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، (دمشق: مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب 2014)، ص09.

(4) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ط3، دار المعارف (القاهرة/مصر: دار المعارف، 1994)، ص17.

(5) نزار مسند قبيلات، تمثلات سردية دراسات في السرد والقصة القصيرة جدا والشعر، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، (عمان/الأردن: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع 2017/1438)، ص133.

(6) عبد الحميد جيران، 20 جوان 2017، الفردانية ونشأة الرواية، القدس العربي، في الموقع الالكتروني: http://www.alquds.co.uk/?p=662278

(7) حسين حمودة، الرواية والمدينة نماذج من كتاب الستينيات في مصر(مرجع سبق ذكره) ص26ص27.

(8) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، (دمشق/سوريا: دار المدى للثقافة والنشر، 2003)، ص21.

(9) بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة من المثيولوجيا إلى ما بعد الحداثة جسور السرد العربيّ ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، (الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع بيروت: دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت،، 2017)، ص17.

(10) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص183.

(11) فاضلّ ثامر، يوليو 2014، فرانكشتاين في بغداد، التناص والنص الغائب2- 2، الصباح الجديد في الموقع الالكتروني: http://newsabah.com/newspaper/11474

(12) أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة: سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان: المركز الثقافي العربيّ 2015)، ص208ص209.

(13) أحمد سعداوي، رواية فرانكشتاين في بغداد، ط1، منشورات الجمل، (بيروت/لبنان، بغداد/العراق: منشورات الجمل، 2013)، ص1.

(14) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت/لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008)، ص386.

(15) المصدر نفسه، ص156.

(16) المصدر نفسه، ص157.

(17) المصدر نفسه، ص247.

(18) المصدر نفسه، ص53 ص54.

(19) المصدر نفسه، ص49.

(20) المصدر نفسه، ص49.

(21) المصدر نفسه، ص45.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 303 - 322

مؤثرات من ألف ليلة وليلة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة
ليليات امرأة آرق لرشيد بوجدرة أنموذجا

Title in English

Influences of the Arabian Nights on the contemporary Algerian novel nights of an insomniac woman by Rachid boudjedra as model

أ.مفيدة ميزان*

أ. حوريّة رواق+

تاريخ الاستلام:25-12-2018 تاريخ القبـول:23-04-2018

الملخّص: تمثل الرّوايـة في الأدب بصفة عامّـة وفي الأدب الجزائـري بصفة أخـص أحـد أهـمّ الفنـون الأدبيّـة التّـي تعكـس الثقافـة الفكريّـة والحضـاريّة للمجتمـع، ونـذكر علـى سـبيل الحصـر الرّوايـة الجزائريّـة المعاصـرة التّـي شـكلت ميـدانا خصـبا ومجـالا واسـعا لبلـورة الفكـر الاجتمـاعي، إذ نجـد جـل الأعمـال الأدبيّـة مهمـا كـان نوعهـا وتعـددت توجهاتهـا، لا تخلـو مـن تناصـات مـع التّـراث الأدبيّ العالميّ، في صورة مزاوجة بين الرّواية المحليّة والعالميّة، ولعلّ أفضل مثال في الرّوايـة الجزائريّـة يجسـد ذلـك، مـا ذهـب إليـه الرّوائـي **رشـيد بوجـدرة** في روايتـه **ليليات امرأة آرق**، الذي وظف فيها تقنيات ومضامين ألف ليلـة وليلـة بشكل جلي

* مؤسّسة الانتماء كاملة: عباس لغرور خنشلة، الجزائر،

البريد الالكتروني: maria2016mmaria@gmail.com

+ مؤسّسة الانتماء كاملة: عباس لغرور خنشلة، الجزائر،

البريد الالكتروني:h– rouag @ hotmail.com

نظرا لمكانتها في الذاكرة الأدبيّة كعمل سردي عجائبي أستطاع أن يؤسس للرواية التّراثيّة والمعاصرة بامتياز، وذلك من خلال تجريب مضامينها الفكريّة وتقنياتها السّرديّة في قوالب روائيّة جديدة برؤى فنيّة وجماليّة معاصرة، وانطلاقا من وجود تناص شكلي ومضموني بين العملين، ارتأيت أن أعالج هذا الموضوع من خلال جملة من التّساؤلات ألا وهي:

كيف تأثر **رشيد بوجدرة** برواية ألف ليلة وليلة؟ وفيم تتمثل مظاهر هذا التّأثر؟

ما هي أبرز تجليات ألف ليلة وليلة على مستوى التّشيكل الرّوائي في هذه الرّواية؟

ما هي أهمّ التّقنيات الفنيّة التّي وظفها الرّوائي **بوجدرة** في روايته انطلاقا من الرّواية الأم؟

كلمات مفتاحيّة: ألف ليلة وليلة؛ الرّواية الجزائريّة؛ التّشكيل الرّوائيّ التّناص الحكيّ؛ التّقنيات السّرديّة ؛ الفنتازيا.

Abstract : The novel represents in literature generally and in Algerian literature specifically one of the most important literary arts that reflect the intellectual culture of the society, and we state exclusively the contemporary Algerian novel; which formed a fertile and ample room to develop the social thoughts, as we find that most important literary works Regardless of their types and as varied as their directions can be; are not free from the intertextuality with the world literary heritage, in an image of pairing both local and international novel, perhaps the best example in the Algerian novel that can embody that, was what the novelist **Rachid boudjedra** went to, in his novel **nights of an insomniac woman**, where he clearly

employed tales from one thousand and one nights, given to its place in literary memory as a miraculous narrative work that was able to establish a heritage and contemporary novel par excellence, by experimenting its intellectual content and narrative techniques in new literary templates with a artistic & aesthetic contemporary visions. And from an existent contextualization in formality and contents between both works, I thought I'd treat this Subject through the following questions:

–how was Rashid Boudjedra affected by the novel of one thousand and one night tales?

–What are the main manifestations of one thousand and one night tales at the level of the novelist formation in this novel?

Keywords: One thousand and one nights, the Algerian novel; Intersexuality; narrative; storytelling; narrative techniques; content; Fantasia.

1. مقدّمة: تشكّل الرّواية أحد أهمّ النّواتج الأدبيّة التّي تعبّر عن واقع الإنسان منذ القدم، فبتعدد المجتمعات وتوجهاتها تعددت الرّواية في شكلها ومضمونها فشكلت بذلك جدليّة التّأثر والتّأثير، الذي يعد أهمّ مقوم من مقومات الأدب بصفة عامّة والرّواية بصفة خاصّة، إذ شكل اهتمام الغرب بالموروث السّردي العربي حافزا قويا لإعادة دراسته والوقوف عند خصائصه، من أجل فك شفرته والاستفادة منه في جعل الرّواية تواكب التّطورات الحاصلة في مختلف المجالات الأدبيّة، وهو ما من شأنه أن يجعل الرّواية العربيّة تحقق وجودها وهويتها في المسار الرّوائي العالمي، وذلك بتركيزها على الموروث السّردي العربي بكل تراكماته لأن "الفنان لا يستطيع أن يقطع صلة الماضي مهما بذل من جهد، فهو يحذف ويطور

ويرتب من جديد في شيء من الأصالة، [1] فهو بذلك يجعل من التّراث قوة ترقى بالإنسان ومن خلال المجتمع إلى مقاومة كل الأفكار الغربيّة.

ولعل أهمّ مثال وأشمله يمكنه أن يلخّص ما حققته الموروثات السّرديّة بصفة عامّة، هي خزانة الحكايات ألف ليلة وليلة التّي هي بمثابة سجل من الصّور الملموسة واللامرئيّة المحسوسة تقدمها رائدة الحكاية الإطار الأميرة شهرزاد وتعتبر واحدة من النّماذج الإنسانيّة التّي أعياها السّهر "لتصلح ملكا ومملكة في زمن اللازمان"، [2] لأنها استطاعت أن تعطي صورة مشرقة لبانوراما الحياة الشّرقيّة لأنها "تعد المرأة المصلحة أو المفارقة لبنات جنسها بما تمتلك من قوة الطّبع والذكاء والزعامّة. "، [3]

ولهذا أدرجت الليالي ضمن أدب الرّواية العالميّة، فاستطاعت بكلّ جدارة واستحقاق أن تعرض نفسها على السّاحة العالميّة وتسيطر على أفكار أغلب مبدعي الغرب والعرب فهي "نص مركزي في الثقافة العربيّة، أنتجت رمزيته رحلة طويلة في الذاكرة الجماعيّة...، ينهل من معينها العربي والغربي على حد سواء"، [4] لأنها تمثل متنا حكائيا وشاهدا حضاريا وثقافيا لا يزال إشعاعه مستمرا منذ وجوده في صورته النّهائيّة إلى يومنا الحالي، لما تتضمنه من أطر حكائيّة وقصص أسطوريّة وتاريخيّة وكوميديّة وتراجيديّة.

فنصوص حكايات ألف ليلة وليلة هي نصوص مثيرة جريئة تخدش أعماق الإنسان في حاضره وماضيه من خلال عالم مجنون وصاخب يسبح بالخيال البشري في دهاليز الغرائب والمستحيل لما فيها من وصف دقيق لعوالم خارقة تجمع بين الإنس والجن، والهلوسات والكوابيس فهي بمثابة "تشكيلة عريضة لعالم سحري أخاذ، إنه عالم القص والغرابة"، [5] الذي استطاعت شهرزاد رائدة الحكاية الإطار أن تصف حيثياته من خلال صياغة خطاب فكري وثقافي وسياسي باعتبارها أنموذجا للمعرفة والحكمة حيث "تستمد شهرزاد قوتها في الإقناع من الثقة بالذات

وهذه الثقة التّي تشكل جوهر فن التّواصل تجعلها مثيرة للإعجاب"، [6] لتصبح بذلك شهرزاد سيدة السّرد الأولى دون منازع.

فرغم تعاقب الأحقاب استطاع الخطاب الأدبي لنص ألف ليلة وليلة، أن يصمد أمام الإيديولوجيات ومتغيراتها؛ ويؤكد إمكاناته الفنيّة لنقد المجتمع بكل ما يحمله من فكر؛ لأنها تمثل شاهدا حضاريا وثقافيا لا يزال إشعاعه مستمرا منذ وجوده في صورته النّهائيّة إلى يومنا هذا لأن "تنوع الموضوعات المطروحة في الحكايات وإطارها القصصي وتعددها الثقافي جعلها تدخل ضمن ما يطلق عليه الكتابة اللازمنيّة المفتوحة على كل الثقافات والعصور لتصبح بذلك ذاكرة تاريخيّة"، [7] فعودة الرّوائيين للموروث السّردي ليست مجرّد عودة إلى التّراث بقدر ما هي إعادة لرؤيّة التّراث بعيون معاصرة، والتّعامل معه بمنظور فني جمالي. حيث أشار الدّارسون أنها "العباءة التّي خرج منها فن الرّواية بكل أساليبه وطرقه"، [8] وهو ما جعل الرّوائيين الجزائريين يعيدون النّظر إلى هذا التّراث المتمثل في حكايات الليالي وجعله متلازما مع الأعمال الرّوائيّة من خلال الاعتماد على تقنيّة القص الشّهرزادي ومضامين حكايات الليالي.

2. أثر ألف ليلة وليلة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة: استطاعت الرّواية الجزائريّة المعاصرة أن تحقق وجودها وهويتها في المسار الرّوائي العالمي من خلال عودتها إلى التّراث لأنها أرادت "أن تسير بنمط الرّواية العالميّة الجديدة... ، فحققت بذلك هذه الرّواية مفارقة نوعيّة بينها وبين خطاب تقليدي سائد"، [9] بمحاورة التّراث العربي المتمثل في حكايات ألف ليلة وليلة وأجوائها الشّرقيّة لما تحمله من زخم فني حكائي يضمر ويستوعب مختلف الخطابات لنقد المجتمع فشكلت بذلك "الليالي سرديّة كبرى في الأدب العربي، انزياحا على مستوى المضمون والشّكل الفني، بما تحمله من حداثة وجدة وابتكار وقيم أخلاقيّة "، [10] ولهذا تعتبر الرّواية الجزائريّة المعاصرة من الإبداعات التّي أبدت قدرتها على استيعاب

واحتواء القيم الجماليّة والمضامين الحضاريّة لحكايات الليالي وتحويلها إلى عالم جديد يتناسب مع العصر ومستجداته، وهذا ما دفع الرّوائي الجزائري إلى تجاوز الأشكال السّرديّة الرّائجة والاستعانة بالمضمون والشّكل السّردي لحكايات الليالي للتعبير عن الواقع العربي بصفة عامّة والجزائري بصفة خاصّة، ورصد مختلف التّحولات الاجتماعيّة والسّياسيّة والفكريّة. "فالخطاب الرّوائي العربي عامّة والجزائري على وجه الخصوص هو خطاب مفتوح على آفاق المتخيل الذاتي/المحلي التّاريخي، والتّراث السّردي الشّفوي منه والكتابي دون أن ننسى تقنيات الرّواية العالميّة"، [11] وقد اتخذ أكثر من روائي جزائري وروائيّة جزائريّة هذا العمل التّراثي كعمل مرجعي لكتابة الرّواية، وذلك من خلال تجريب مضامينها الفكريّة وتقنياتها السّرديّة في قوالب روائيّة جديدة برؤى فنيّة وجماليّة معاصرة تهدف بالدّرجة الأولى إلى التّعبير عن واقع المجتمع الجزائري وتسليط الضوء على جل القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة والفكريّة.

ومن هؤلاء نذكر على سبيل التّمثيل **واسيني الأعرج** في روايته **رمل الماية** الذي تخلّى عن شخصيّة شهرزاد التّي تكرس للسلطة ونظام الحكم التّوريثي ويستعين بأختها دنيا زاد التّي تتولى قول الحقيقة والمسكوت عنه دون تزييف لأنها "تحكي الحكايات المأساويّة الواقعيّة التّي حدثت وتحدث في الواقع(واقع الرّواية) التّاريخي والمعيش، من قتل الحلاج إلى قتل الأندلسيين وقتل الإنسان العربي في العصر الحاضر"، [12] وهناك من استخدم شخصيّة شهرزاد "بصورة رمزيّة، فهي ترمز إلى التّغلب على سلطة الرّجل، ولكن بالحيلة واستخدام الذكاء حفاظا على حياتها"، [13] في حين نجد من استفاد من مضامينها الإنسانيّة كتيمة الحب التّي نجدها في رواية **غادة أم القرى** لـ **أحمد رضا حوحو** حين يقول على لسان السّاردة "وتذكرت الحب في ألف ليلة وليلة، تلك القصص التّي كانت تسمعها من والدّتها أوقات السّهر في ليالي الشّتاء الطّويلة وقارنت بين حالتّها وحالة بدر البدور، وهنا ارتعدت فرائصها وهتفت...، إذن هذا هو الحب فأنا أحب جميل" [14]

أيضا نجد **عبد الملك مرتاض** في روايته **مرايا متشظيّة** التّي جاء بناؤها شبيها ببناء حكايات الليالي، وضمنها حكايّة من حكاياتها كحكايّة الأميرة التّي يختطفها العفريت ليلة زفافها، وهذا ما دفع **يوسف وغليسي** "أن يسم هذه الرّواية بمملكة العدم وذلك في دراسته الموسومة بالمسار والمنعطف قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الرّوائيّة". [15]

كما استفاد بعض الرّوائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسيّة من نص ألف ليلة وليلة نذكر منهم **كاتب ياسين** في روايته **نجمة** التّي تعتبر رمزا أنثويا معادلا للأنموذج الشّرقي الأميرة شهرزاد التّي تتفق مع نجمة في مجموعة من الخصائص الجماليّة والقدرات المعرفيّة، والفتاة نجمة لا تمثل الأنثى الفاتنة فقط بل هي رمز للوطن الذي أنهكه الاستعمار.

ومن الرّوايات الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة والتّي استفادت في متونها السّرديّة من حكايات الليالي، رواية **من يتذكر البحر** 1963 Qui se souvient de la mer لـ **محمد ديب** من خلال استفادته من الأنموذج الشّرقي شهرزاد الليالي معتبرا روايته "نوعا من الرّواية المعادلة لألف ليلة وليلة بالتّعبير المعاصر"، [16] ومن الأصوات النّسويّة الجزائريّة المعارضة للمنظومة الاجتماعيّة التّقليديّة والدّاعيّة إلى تحرّر الأنثى هي **أسيا جبار** وروايتها **Ombre sultane** [17] التّي استلهمت فيها أسطورة شهرزاد وبناء نصها الرّوائي وفق الإطار العام لليالي لاستخدامها "كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعيّة وفن الرّاوي إنها تسعى لتحطيم الضجة الرّئيسيّة والرّؤيّة الأكاديميّة للتصوير الاجتماعي والسّيكولوجي"، [18] وهذا يعني أن الرّوائي الجزائري تجاوز النّمط التّقليدي في الكتابة الرّوائيّة من خلال توظيف الليالي التّي استطاعت "أن تتجاوز الفرديّة الهزيلة المضمحلة لتستشرف فرديّة جديدة تمتلئ بالجماعة لتعبر عما بعد الفرديّة وعن أشكال مأمولة من الجماعيّة

كما عملت على تصوير فرد متحرر من إسار الوعي المغلق وأسهمت في كشف الجماعيّة الخانقة وتحريرها من مسلماتها السّلطويّة المتحجرة". [19]

فالرّوائي الجزائري المعاصر وجد ضالتّه في الليالي التّي تكرس لدلالات إنسانيّة وقيم روحيّة متعاليّة ومتجدّدة مع مرور الزمن لهذا حاول الرّوائي الجزائري **رشيد بوجدرة** إنتاج نص روائي جديد، يقيم إستراتجيته وفق جماليات السّرد الكلاسيكي الذي يستند إلى النّص الأم في بنيته الشّكليّة وبعض مضامينه سالكا بذلك مسار التّجريب كباقي الرّوائيين، الذين ساروا على نهجه لأنهم "كانوا يبحثون في تاريخهم وتراثهم السّردي ليلهمهم الشّكل والمضمون المناسبين"، [20] والمتصفح لهذه الرّواية يجد أن الرّوائي اعتمد على الإطار العام لليالي، وتقنيّة القص الشّهرزادي ببناء مادة حكائيّة جديدة تختلف عنها، وتحمل بعض خصائصها "فحققت بذلك هذه الرّواية مفارقة نوعيّة بينها وبين خطاب تقليدي سائد". [21]

3. مستويات تأثير نص ألف ليلة وليلة في رواية ليليات امرأة آرق :لقد تنوّعت تأثيرات حكايات ألف ليلة وليلة على الفنّ الإنساني بشكل عامّ والرّوائي بشكل خاصّ، ومن ضمن النّصوص الكثيرة والمتأثّرة بحكايات الليالي رواية "**ليليات امرأة آرق**" لـ **رشيد بوجدرة** التّي تندرج ضمن ما يسمى بالرّواية الحكائيّة فجاءت الرّواية على شكل رواية الشّخصيّة المحوريّة الواحدة التّي مثلتها شخصيّة الطّبيبة التّي تصور العلاقة المتوترة بين الرّجل والمرأة، والواقع العربي الذي يمارس ضغوطه اليوميّة المختلفة ضد الأنثى، ولهذا كانت "الرّواية الجزائريّة مرتبطة في نشأتها وتطورها بمعالجة القضايا الاجتماعيّة وفي مقدمتها المرأة وحريتها"، [22] ولهذا ويظهر مستوى تأثير ألف ليلة وليلة حسب رأيي في الرّواية من خلال:

3- 1 - مستوى الشّكل

3- 2 – العنوان: يعتبر العنوان أوّل العتبات النّصيّة التّي تستفز القارئ وتجلب انتباهه للوهلة الأولى فعند قراءته لعنوان الرّواية "**ليليات امرأة آرق**" عنوان مؤلف

تراثي هو كتاب ألف ليلة وليلة أين عمد الرّوائي إلى توظيف بنيّة العنوان بصورة لا تمثل خروجا كبيرا على تلك البنيّة، "ولذا كان الحرص على انجاز لمسة إبداعيّة على العنوانات تمكن من التّفريق بين النّص التّقليدي والعمل الرّوائي... وتسمح بتقديم استشعار أولي لدى القارئ، وحضور فاعل لنص الليالي في الذاكرة"، [23] فعنوان الرّواية هو عنوان يتميز بكثفاته الدّلاليّة حيث يستحضر في بنيته ثلاث علامات لغويّة دالة (ليليات، امرأة، آرق) فجاءت اللفظة الأولى في صيغة جمع مؤنث يدل على عدد معين من الليليات، وهي إحالة غير مباشرة على الليالي العربيّة التّي تحيل على القص وسحر الحكيّ، أي أنه "قص يدور حول فعل القص" [24]، أما اللفظة الثانيّة فجاءت بصيغة المفرد الذي يحيل دلاليا إلى نساء وحريم الليالي اللاتي مارسن نوعا من التّجاوز والتّمرد على الهيمنة الذكوريّة لأن المرأة في ألف ليلة وليلة هي كل نساء الحضارات الأخرى، تاليها اللفظة الثالثة وهي الأرق التّي تعبر عن استعصاء نوم هذه المرأة لأسباب نفسيّة كالاكتئاب والقلق بسبب الضغوط العائليّة، ونظرة المجتمع للمرأة هذه كلها تؤدي إلى اضطراب وصراع نفسي، حيث توضع المرأة في مقابل الرّجل، ويرتسم أفق الأزمة في قلق نفسي ذاتي.

3- 3- البناء الفنيّ: لا يقتصر تأثير الليالي على صيغة العنوان بل تجاوزه إلى بناء الشّكل الفني الذي يحكم إطار الليالي بتقسيم الليالي العربيّة إلى ليالي متتابعة تتابعا زمنيا، بدايّة من الليلة الأولى وحتى الليلة الأخيرة، وقد استوحى رشيد بوجدرة هذا الشّكل في روايته ليليات امرأة آرق باعتماده على استراتيجيّة الحكاية التّي تندرج ضمن وحدات سرديّة مترابطة أو ما يسمى بالرّبط والتّتابع الذي تنتظم فيه ليليات الطّبيبة الرّاوي في ست ليال أطولها الليلة الأولى وأقصرها الليلة السّادسة وهو ما يطلق عليه التّقطيع الرّقمي، هذه الليالي السّت التّي كانت بمثابة عد عكسي للانتحار "مثل التّعداد التّنازلي العكسي6،5،4،3،2،1،

إنّه اليوم الذي أخترته لأنفذ عمليّة الانتحار"، [25] فالرّوائي تجاوز خطاب الرّواية التّقليديّة لأنّ "الخطاب لا يشتغل بحكايّة واحدة شأن الخطاب الرّوائي التّقليدي إذ نحن أمام حكايّة لكن الخطاب يقدّمها لنا من منظورات متعددة وبطرائق مختلفة... عبر التّوالدّ السّردي الذي يضبط تنوعها وتعددها عبر توالدّ الأحداث في الزمان وتوارد المعاني في المكان [26] هذا النّصّ الليلي الذي يبدو وكأنّه بتر من ليالي ألف ليلة وليلة تحكيه شهرزاد المعاصرة بنفسها ولنفسها بعدما فضلت العيش دون رجل.

لقد حافظ الرّوائي **رشيد بوجدرة** على وظيفة واستراتيجيّة الحكيّ الشّهرزادي لأن وظيفة الحكيّ ترتبط بما يتخطى مجرد دفع الأرق، إذ يصبح الحكيّ وسيلة للوصول إلى درجة أكبر من درجات الوعي بتناقضات الواقع، ومن ثم إلى درجة أكبر من الأرق المرتبط بالعيش في هذا الواقع المزري الذي يفرض دونيّة المرأة وأفضليّة الرّجل الذي أرادت الطّبيبة أن تتحداه بهذه الحكايات الليليّة التّي ترويها لنفسها متجاهلة وجود الرّجل ليصبح "السّرد وليد توتر بين قوي وضعيف. حين يشد القوي بخناق الضعيف لا يجد هذا الأخير خلاصه إلاّ بسرد حكايته" [27] لتخفيف من وقع الصّدمة والأزمة النّفسيّة التّي جعلت الطّبيبة تصاب بالإحباط وتنبذ كل ما يتعلق بالرّجل لأن الحكاية هي"القربان الذي يذبح لتهدئة غضب الشّخص"، [28] ولهذا اتبع الرّوائي أسلوب شهرزاد من خلال تضمين حكايات بشكل متداخل "ليخدم غرضا مهما من أغراض البناء الفني للحكايات، وكذلك ليعطي دلالاته الاجتماعيّة والأخلاقيّة". [29]

هذه الحكايات المتداخلة تقوم بطلة الرّواية بتدوينها ليلا في مذكراتها تقول "فتحت سجلا ورحت أدون الليليات وإملاء الفراغ الليلي، وأحشو بقطن الكلمات ذاك الأرق المزمن تتورم الألفاظ في أحشائي أموت شوقا"؛ [30] أيّ أنّ العنصر الفاعل الذي أسهم في عمليّة السّرد والحكيّ عند الطّبيبة هي الكتابة أو التّدوين إلى جانب الحكاية وكلاهما مرتبط بعمليّة الانتحار التّي قررت الطّبيبة تنفيذها منذ

الليلة الأولى، لكنها قررت تأجيل موتها حتى تستحضر عبر الذاكرة آلام الماضي وتدونها لأن "وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهما بمقدار تحوله إلى عبرة، وتجربة للتأمل"، [31] ونلمس هذا في المقطع الآتي "شرارات أليمة تخترق رأسي... ذكريات ذكريات كلها إرهاق وثمرتها إرهاق بإرهاق. ذكريات تتفجر على مستوى الصّدغين بحركة سرمديّة متواترة"؛ [32] أيّ أنّها تتخذ من ليلياتها مساحة زمنيّة تستحضر من خلالها مخزون الماضي القاتم الذي عايشته خلال مراحل طفولتها، وسلسلة من تماهيات غير واعيّة في مرحلة النّضج التّي بدأت مع لحظة الطّمث الأولى التّي قلبت حياتها رأسا على عقب خاصّة عندما فاتحت والدّتها بموضوع الطّمث أمام أخيها الأصغر الذي صفعها وانفجر ضاحكا ومستهزئا بها، وأمام هذا الوضع الذي أزم نفسيتها وذكرياتها التّي لاحقتها في مرحلة حياتها قررت أن تفتح مذكراتها وتدون لياليتها لتخفف وقع الصّدمة والفاجعة الحيضيّة والعلاقة الغير شرعيّة مع زميلها في كليّة الطّب الذي تركها بعد سلبها لشرفها، ليعتبر هذا الحدث المأساوي استثناء في حياتها، ممّا جعلها ناقمة على الرّجال معلنة كرهها وثورتها وحقدها الدّفين حين شعرت بالتّهزيم والتّأثيم، فإذا كانت شهرزاد بذكائها اتخذت من الحكاية وسيلة لتؤجل ولتدفع عنها الموت الذي يهددها كل ليلة، فإن الطّبيبة هي الأخرى تتخذ من الحكاية سبيلا لتؤجل بها عمليّة الانتحار التّي ستنفذها بمجرّد انتهائها من مذكراتها تقول "كلّ ليلة تفصلني عن الموت تبدو لي بمثابة منشفة أسفنجيّة ألقيت بغير مبالاة" [33]

وتتخذ الطّبيبة دور الرّواية التّي تماثل شهرزاد الليالي لتستحوذ وتستأثر على عمليّة القص لأنّ "السّارد ...، هو الذي يخفي أفكار الشّخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره للنفسيّة هو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي" [34]، وهذا ينطبق على الطّبيبة الرّواية المتسلطة في قصها التّي لا تفسح المجال للشخصيات بالتّدخل بل تتولى هي وصفهم والتّعبير عن مكنوناتهم

وحالتّهم الخارجيّة، لأن ما ترويه من ذكريات يعنيها هي وحدها كشخص متضرر ومأزوم نفسيا عكس شهرزاد التّي يتدخل شخصياتها بالحكيّ ولا تقف هذه الأخيرة عند هذا الحد بل تنفي صلتها بالحكايات وتنسبها لرواة وقصاصين أخرين.

أيضا نجد الاختلاف على مستوى وظيفة الحكيّ، فالطّبيبة تحكي لترمم عالمها النّفسي، وشهرزاد تحكي لترمم عالم الرّجل الشّهرياري، هذا الأخير الذي نجده مغيب في ليليات امرأة آرق محروما من متعة السّرد أين تنزوي الطّبيبة وحدها داخل غرفة مغلقة ترحل بذاكراتها مستحضرة الماضي والمستقبل والحاضر.

ومن مفارقات السّرد على مستوى الصّيغة نسجل حضور صيغة السّرد الذاتي الذي يقل حضوره في ألف ليلة وليلة التّي يطغى فيها "ضمير الغائب وهو الشّكل السّردي القديم الذي تجسده حكايات ألف ليلة وليلة بامتياز"؛ [35] فالرّوائي يعتمد صيغة السّرد الذاتي ليجعل من سرد بطلة الرّواية أكثر مصداقيّة ولتعبر عن حالة الاغتراب عن نفسها ومجتمعها نتيجة إحساسها بالمهانة والقمع في مجتمع ذكوري متسلط مليء بالضغوط من جوانب عدة، لذلك أصبحت معاناتها قضيّة ذاتيّة تبدأ من واقعها الاجتماعي المزري وتمتد إلى الفضاء المحكي لأن "تقديم الحكاية في شكل يتوغل بها إلى أعماق نفس الشّخصيّة الرّواية من أجل تعريّة ذاتها في حميميّة سرديّة "؛ [36] أي أن القلق النّفسي الذي تعايشه الطّبيبة لا يمكن فهمه إلا بمخاطبة روحها وإحساسها المتعمق بالمأساة التّي دفعتها لتعبر عن ذاتها ومخاوفها وانفعالاتها بواسطة التّخيلات والاستهامات لأن "كل إنسان يحمل في داخله استهاميّة". [37]

4. مستوى المضامين : لا يقف تأثير الليالي عند السّرد فقط بل يتجاوزها كذلك إلى مضمونات الرّواية التّي استلهمها رشيد بوجدرة من خلال مضامين حكايات الليالي"التّي ترتهن على الحريات في التّعبير عن السّياسة أو الدّين أو الجنس"، [38] من بينها

4- 1- **تيمة الجنس** :اشتهرت ظاهرة الجنس في ألف ليلة وليلة حيث "تبدو موضوعة الجنس المتكررة في نص الليالي حافزا أساسيا في تشكيل حساسيّة جديدة للكتابة الرّوائيّة، فلقد أوغل بعض كتاب الرّواية في الاهتمام بوصف المشاهد الحسيّة والتّعويل على المكبوتات الجنسيّة محاكين في ذلك مركزيّة هذه الثيمة في نص الليالي"، [39] هذه الظاهرة التّي عرف بها الرّوائي بوجدرة في مؤلفاته، وقد تعددت صور الجنس في الرّواية من خلال التّصريح بألفاظ جنسيّة تحيلنا مباشرة إلى ألف ليلة وليلة التّي تصور المرأة تصويرا اباحيا لمفاتن جسدها في المجتمع الشّرقي الرّجولي، وما هو معروف عن شخصيات **رشيد بوجدرة** دون استثناء أنهم "مصابون بنوع من الشّبق والرّغبة في الإشباع الجنسي بالطّرق الشّرعيّة وغير الشّرعيّة، ولا شيء يقف دون ذلك لا الدّين ولا العرف.. ، فالجنس يقودهم جميعا والجنس هاجسهم الوحيد"، [40] هذه الظاهرة التّي تندرج ضمن ما يسمى بالثالوث المحرم الذي اخترقه **بوجدرة** وانطلق منه في مجمل أعماله الرّوائيّة أين تحاول الطّبيبة المختصة في الأمراض التّناسليّة الثورة على أنوثتها التّي ترفضها وتكبحها أمام الرّجل تقول "ورغم ما في الرّجال من تصرفات غريبة ومن جبن فقد تساورني الشّهوة المفترسة الملتهمة من حين إلى آخر لكن علي كبحها"، [41] إنها ترفض أن تكون أداة جنسيّة يستعين بها الرّجل لكي يمارس رجولته ويفتح جراحها ويذكرها بذكرياتها الأليمة، فهو حسب تصورها يمثل "الخسيس الذي يراود والوحش الذي يغتصب الأنوثة والفاقد في أغلب الحالات للحس الإنساني"، [42] ولا تكتفي بهذا القدر بل تستغل مهنتها كطبيبة للأمراض التّناسليّة لتسخر من قدرة الرّجال الجنسيّة أثناء معاينتهم.

فالأزمة النّفسيّة التّي عاشتها الطّبيبة هزت كيانها مستبدلة عاطفة الحب بالكره والحقد مستحضرة بذاكرتها مقدرة الحلزون الجنسيّة "تذكرني هذه الخواطر حول تصرفات الحلازن الجنسيّة عشيقي الأول البشر لا يتلذذون أكثر من ثانيّة واحدة أما الحلازن فتلتذ أربع ساعات كاملة بإطراء الفحولة البشريّة

" [43]، وهذه الظاهرة الجنسيّة الشّاذة عرفت بها حكايات الليالي "لأن الحكايات الشّهرزاديّة صورت بصدق وعفويّة اللقطات الجنسيّة الشّاذة بين النّساء والحيوان."، [44] وهذا يعد بمثابة رد فعل وهجوم من طرف الطّبيبة على الرّجل المتعالي المتعجرف لإحباطه برجولته المفتعلة والمزيفة التّي لا ترقى إلى مستوى الخنازير والحلزون واستهزاء الطّبيبة من الرّجل يماثل استهزاء شهرزاد بحكاياتها الجنسيّة من ضعف الرّجل.

4- 2 - تيمة الحلم: استخدم **بوجدرة** تقنيّة الحلم التّي عرف بها أبطال الليالي على شاكلة أحلام وكوابيس مزعجة تراود الطّبيبة لتؤرقها ليلا وهو ما ورد في السّياق الرّوائي "حلم قطني استسلمت ببلاهة إلى نعاس خفيف وإذا استفقت كان الصّباح مشرقا" [45] والطّبيبة بسبب حالة اللاوعي واللاتوازن التّي تعيشها جعلتها تتعرض لتخيلات واستهامات عكرت صفو حياتها، مما جعل بطلة الرّواية تتأرجح بين حالة الوعي واللاوعي بسبب ذكريات الماضي الأليم التّي جعلتها تفكر في الانتحار بعد كتابة مذكراتها .فيظهر لها الأب تارة عنكبوتا متبهرجا ثم يتقمص في هيئة رخويات ونلمس هذا في المقطع الآتي: "لقد تقمص أبي في هيئة الرّخويات...، تقلص أبي تراجع أبي وفهمت للحال أنه جبان وتحول إلى شبح يمشي على شفير الهاويّة"، [46] ومثل هذا التّحول والتّقمص الذي كان يراود الطّبيبة في خيالاتها نجد صداه في ظاهرة المسخ التّي عرفت بكثرة في متون الليالي بالتّحول من هيئة إلى هيئة أخرى.

والرّوائي **بوجدرة** جعل من تخيلات الطّبيبة سعاد واستهاماتها تسلك منحى التّخييل الذي يقوم على عجائبيّة الليالي، وعلى مرض الوهم الذي يصاب به أبطال الحكايات لأن "الكوابيس المسببة للقلق على المستوى الفردي تمهد الطّريق لكوابيس على المستوى الجماعي فتقدم الأحلام شرحا لظلم وقهر تعانيه شخصيات الرّواية"، [47] وهذا يعني أن الحلم يمكن أن يتجاوز قضيّة صاحبه

الشّخصـي إلى قضـ

6. تجليات المكان الحكائي في رواية ليليات امرأة آرق: حفلت حكايات ألف ليلة وليلة بوصف المكان مؤطرا للأحداث الواقعيّة والتّخيليّة، وترتبط حكايات الليالي بوصف البيوت وعالمها الدّاخلي فإذا كانت شهرزاد تحكي حكاياتها لشهريار في المخدع فإن الطّبيبة اتخذت من غرفتها المغلقة فضاء يسمح لها بالانفتاح على ذاتها وتحريرها من الانكسارات والخيبات، ففضاء الغرفة المغلق يضمّها هي وذكرياتها المنفتحة على عالم التّحدي للقيود الاجتماعيّة والدّينيّة لتعكس بذلك تمردها على مصيرها الذي أجبرت عليه عكس مثيلتها شهرزاد التّي كان مخدعها يبعث على الخوف والموت والتّهديد من قبل الملك شهريار المتغطرس.

7. خاتمة: بناء عليه يمكن القول أن حكايات ألف ليلة وليلة تمثل الخلفيّة المناسبة التّي استطاع من خلالها الرّوائي بوجدرة بلوغ أهدافه في روايته ليليات امرأة آرق بالجمع بين الموروث السّردي والمعاصرة من خلال الاعتماد على استراتيجيّة الحكاية متجاوزا حكايات الليالي بالخروج على ما هو مألوف في استلهام عناصر الحكاية الإطار من خلال تحطيم وإحداث شرخ على مستوى احد عناصر الحكاية الإطار بتغييبه للمروي له المتمثل في الرّجل واكتفائه بعنصر الرّاوي والشّخصيّة المحوريّة المتمثّلة في الطّبيبة النّاقمة على جنس الرّجال موجهة الحكاية لنفسها لتماثل قضيتها نساء الليالي

8. هوامش:

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التّراثيّة في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2006، ص70.

[2]- حمزة حسان الأعرجي، تاريخ ألف ليلة وليلة، ط1، دار الوراق للنشر، بغداد 2011، ص29.

[3]- سروة يونس الدّلي، شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التّوظيف في الروايّة العربيّة، دار الخليج للصحافة والنّشر، ط1، 2018، ص43.

[4]- الخامسة علاوي، العجائبيّة في الروايّة الجزائريّة، دار التّنوير، ص 147.

[5]- المرجع نفسه، ص 79.

[6]- فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزروبيل. المركز الثقافي العربي،ص76.

[7]- رؤذان أنور مدحت. الدّراما النّسائيّة في المسرح العربي الحديث مسرح ميسون حنا،، دار غيداء للنشر والتّوزيع، 2013، عمان، الأردن، ص22.

[8]- نظيرة الكنز، ألف ليلة وليلة في أمريكا اللاتينيّة (حكايات ايفا لونا لإيزابيلا الليندي نموذجا)" العدد: (136)، مجلة الآداب العالميّة، خريف 2008، ص207.

[9]- فتحي بوخالفة، الروايّة والنّص التّاريخي نحو منهجيّة جديدة لكتابة التّاريخ روائيا روايّة ألف عام من الحنين لرشيد بوجدرة أنموذجا. دفاتر مخبر الشعريّة الجزائريّة. العدد1، مارس 2009.جامعة المسيلة، ص183 .

[10]- سعد عزيز الصّاحب، ألف ليلة وليلة وتجلياتها التّراجيديّة في المسرح، الدّار المنهجيّة للنشر والتّوزيع، ط1، 2018، ص13.

[11]- الخامسة علاوي، العجائبيّة في الروايّة الجزائريّة، ص 168.

[12]- عمر صبحي جابر، الروايّة والتّراث ألف ليلة وليلة في الروايّة العربيّة الحديثة دار اليازوردي عمان ط1، 2012، ص140.

[13]- مفقودة صالح، المرأة في الروايّة الجزائريّة، ط2، جامعة محمد خيضر بسكرة،2009، ص395.

[14]- المرجع نفسه، ص 395.

[15]- الخامسة علاوي، العجائبيّة في الروايّة الجزائريّة، ص 149.

[16]- نظيرة الكنز، أسطورة شهرزاد في الروايّة العالميّة دراسة نقديّة أسطوريّة مقارنة في نماذج، رسالة دكتوراه، تخصص: أدب مقارن، جامعة برج باجي مختار عنابة، 2007/ 2008، ص203 .

[17] Cyrille François, les mille et une nuits et la littérature moderne(1904-2011), thèse doctorat de lettre nouveau régéme littérature comparée et francophone, université de Cergy pontoise235.

[18]- ألبيرس، تاريخ الروايّة الحديثة، تر: جورج سالم، ط2، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1982 ص130.

[19]- إبراهيم فتحي، "خصوصيّة الروايّة العربيّة"،ج3، مجلة النّقد الأدبي فصول المجلد17، العدد(1) الهيئة المصريّة العامة للكتاب، صيف 1998،ص 26.

[20]- معجب العدواني، المرجع السّابق، ص75.

[21]- فتحي بوخالفة، "الروايّة والنّص التّاريخي نحو منهجيّة جديدة لكتابة التّاريخ روائيا روايّة ألف عام من الحنين لرشيد بوجدرة أنموذجا"، دفاتر مخبر الشعريّة الجزائريّة العدد1، مارس 2009 جامعة المسيلة، ص183.

[22]- مفقودة صالح، المرأة في الروايّة الجزائريّة، ط2، جامعة محمد خيضر بسكرة،2009، ص395.

[23]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الروايّة، ص 49.

[24]- ياسمين فيدوح، "انطوان غالان مفجر شاعريّة الشرق" ، مجلة الآداب العالميّة، ع (115)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، صيف، 2003، ص 197.

[25]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص25.

[26]- بوشوشة بن جمعة، الخطاب الروائي في ليليات امرأة آرق لرشيد بوجدرة. مجلة المسار. العدد (4،3)، اتحاد الكتاب التّونسيين 1يونيو 1989، تونس، ص 44.

[27]- محمد أمنصور، استراتيجيات التّجريب في الروايّة المغربيّة المعاصرة، المكتبة الأدبيّة، الدّار البيضاء، ص 177.

[28]- مؤتمر الأدب العربي والآداب العالميّة بين التّأثير والتّأثر، المملكة المغربيّة جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس 19 . 20. 21، أبريل 2011، ص 440.

[29]- المرجع نفسه، ص 440.

[30]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص 06.

[31]- إبراهيم عبد الله، المحاورات السّرديّة، مؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت ط1 ، 2012، ص 217.

[32]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، المؤسسة الوطنيّة للكتاب الجزائر 1985، ص 42.

[33]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص41 .

[34]- تودوروف تزفيتان، الشعريّة، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 56.

[35]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الروايّة بحث في تقنيات السّرد، ط1،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 82.

[36]- خامسة علاوي، العجائبيّة في الروايّة الجزائريّة، ص329.

[37]- أندريه مالرو، الإنسان العابر والأدب، تر: محمد سيف. ط1، دار شرقيات للنشر والتّوزيع،1998 ص 136، 137.

[38]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الروايّة، دار لمان، الرباط، ط1 1434ه2013م، ص47.

[39]- عمر صبحي جابر، الروايّة والتّراث، ص13.

[40]- صالح مفقودة، أبحاث في الروايّة العربيّة، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ص81، 82.

[41]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص16.

[42]- بوشوشة بن جمعة، الروايّة النّسائيّة المغاربيّة، المطبعة المغاربيّة للنشر والتّوزيع، تونس، ص78.

[43]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص 48.

[44]- شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الروايّة الفرنسيّة في القرن الثامن عشر، دار الغرب للنشر والتّوزيع، وهران، ص 220.

[45]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص 44.

[46]- المصدر نفسه، ص 137.

[47]- علي مخلف، التّراث والسّرد، وزارة الثقافة والفنون والتّراث، قطر، ط1، 2010، ص312.

[48]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1998. ص77.

[49]- مخلوف عامر، الروايّة والتّحولات في الجزائر(دراسات نقديّة في مضمون الروايّة المكتوبة بالعربيّة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 24،25.

[50]- محمد شاهين، آفاق الروايّة البنيّة والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001 ص17.

[51]- رشيد بوجدرة، ليليات امرأة آرق، ص 06.

[52]- سعيد بن كراد، السّرد الروائي وتجربة المعنى، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، 2008، ص 193.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 323 - 344

هيمنة العاميّة على وسائل الإعلام وانعكاساتها على اللغة العربيّة

The dominance of vernacular in the media and its implications on the Arabic language

د. كريمة غديري*

تاريخ الاستلام:12-01-2019 تاريخ القبول:23-04-2019

الملّخص: تعاني اللغة العربيّة من ارهاصات عديدة، ومأزق خطير يهدد مكانتها ويقوض قدرتها على مجابهة أخطار العولمة وثورة الاتصال الحديثة التي تلقي بظلالها وانعكاساتها بشكل مباشر على واقع اللغة العربيّة، إذ تتحمل وسائل الإعلام المسؤوليّة الكبرى في مسألة الارتقاء بالمستوى الفكري واللغوي للمجتمعات، ولكنها وإن كانت إلى حد قريب تعتمد على اللغة الفصحى في تحريرها نجد وسائل الإعلام الحديثة تسيء إليها وتزيد من الهوة والمأزق الذي تترنح فيه اللغة العربيّة، فبالإضافة إلى ضعف الصحفيين من النّاحيّة اللغويّة واكتساح اللغات الأجنبيّة معظم المساحات الاعلاميّة، نجد اللهجات العاميّة وحتى اللهجات المحليّة قد اصبح استخدامها موضة تجتاح معظم القنوات الإعلاميّة على اعتبار انها الاقرب للمتلقي، وهو ما خلق زعزعة واعادة بناء خريطة اعلاميّة جديدة حيث أفضى إلى الاتجاه إلى تقديم البرامج والاعمال الدّراميّة والاشهاريّة باللغة العاميّة بدلا من الفصحى. فحتى المسلسلات الاجنبيّة التي كانت وإلى وقت قريب تتم دبلجتها إلى اللغة العربيّة صارت عوض ذلك تدبلج

* المدرسة الوطنيّة العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر،
البريد الالكتروني: karimaghediri@yahoo.fr،

الى اللهجات المحليّة، والاغراق في توظيف اللهجات العاميّة بهذا الشّكل له العديد من السلبيات والاضرار على اللغة العربيّة ولذلك كان لابد من الوقوف على أسباب هذه الظاهرة وفهم ابعادها وانعكاساتها

الكلمات المفتاحيّة: وسائل الإعلام، لغة عربيّة، العاميّة.

Abstract: The Arabic language is facing several Impressions and a serious predicament, that are threatening its status and deteriorate itscompetences in facing globalization's perils and the moderncommunication's revolution, that directly cast a shadow over thereality of the Arabic language; the media bears the majorresponsibility for promoting societies' intellectual and linguisticlevels. Although Media is almost using the classical Arabic, themodern Media offences Arabic and increase the gap and the stalemate,in which the Arabic Language reverberates. In addition to the journalists' linguistic incompetence, the foreign languages take-over promotional spots. We find that the use of local dialects and even slang has become a fashion, that invade the most of Media channels,which are considered as the closest to the audience. This situation has created deterioration and reconstruction of a new Media plan,which leads to presenting programs, drama and advertisements in slang rather than classic Arabic. Nowadays, even dubbing the foreign series is done with local dialects. So,the exaggeration in using slang has a lot of negatives on Arabic language. Therefore, it becomes so necessary to deal with this phenomenon's reasons and understanding all its dimensions and reflections .

Keywords: Arabic language, media, vernacular.

المقدّمة: إنّ بناء الإنسان العربيّ بناءً معنويا هو مطلب قادة الفكر ومثقفيه حيث أن هذا البناء سيكون بمثابة الدّرع الواقي الذي يقي الشّخصيّة العربيّة والإسلاميّة من أخطار العولمة ومن أخطار المد الإعلامي الغربي، وهذه المعركة التي تبدو في ظاهرها دفاعا عن اللّغة العربيّة إلا أنّها في عمقها وجوهرها هي دفاع عن الهويّة والانتماء، ودفاع عن الوجود العربيّ ذاته في مواجهة رياح التغريب والاندثار فمن المؤسف أن يخوض العرب معركة العولمة عزلا من أي سلاح ليس المادي فحسب بل حتى من السلاح المعنوي أيضا، والذي يستمدّ قوّته ويستعير عنفوانه من اللّغة العربيّة، التي تقف في الخطوط الدّفاعيّة الأولى للذّود عن الهويّة والانتماء العربيّ والإسلامي.

تشير الدّراسات إلى أن الألفيّة الجاريّة ستشهد اتساع نطاق تداول لغات وأفول أخرى أو اندثارها، وقد يلعب عامل الحرص على اللّغات وترقيتها وزيادة النّاطقين بها والمستخدمين لها دورا بالغ الأهميّة في ديمومتها، [1] واللّغة العربيّة تتمتع بالعديد من المزايا التي تجعل منها لغة عالميّة تضاهي لغات عالميّة كثيرة أخرى، فهي تمتلك القدرة على التطور والنّمو ومواكبة الازدهار الذي تعرفه الانسانيّة في جميع حقول المعارف والعلوم والادب والفنون، فهي من أقدم اللّغات التي مازالت تتمتع بخصائصها من ألفاظ وتراكيب وصرف ونحو وأدب وخيال وإنّه لمن فضول القول بأن اللّغة العربيّة من أغنى لغات العالم بالمفردات والمترادفات. وهي الأولى بالرعايّة لأنها حاملة كلام الله وحاضنة تراث غني وتاريخ مجيد والحفاظ عليها هو حفاظ على أمة بأكملها حيث يقول ابن خلدون: إن غلبة اللّغة بغلبة أهلها، وإن منزلتها بين اللغات صورة لمنزلة دولتها بين الأمم [2]. انطلاقا من هذا كله نطرح السؤال المحوري التالي: كيف يؤثر توظيف العاميّة في وسائل الاعلام الجماهيريّة على اللغة العربيّة؟

1- المظاهر الأولى لنشر العاميّة واستبعاد اللغة الفصحى: إنّ محاولات الطعن في العربيّة اتخذت أشكالا ومظاهر شتى، ومنها تشجيع اللهجات المحليّة لتفتيت اللّغة الواحدة وتمزيق النّاطقين بها، على اعتبار أن اللّغة العربيّة لا تصلح لمواكبة الحضارة وواصفين إياها بالجمود وعدم المرونة، فمصطفى كمال أتاتورك حين نبذ الحروف العربيّة وكتب اللّغة التركيّة بالحروف اللاتينيّة قطع بذلك الشّعب التركي بمحيطه الشّرقي العربيّ والإسلامي. وقد ارتبطت أولى الدّعوات إلى العاميّة في الدّول العربيّة بظهور بعض المستشرقين من أمثال (ولهام سبيتا) والذي ألف كتابا بعنوان:" قواعد اللّغة العربيّة العاميّة في مصر" في سنة 1880 والذي دعا فيه إلى التخلي عن العربيّة الفصحى لأنها تعوق التمدن والرقي وطالب باعتماد العاميّة المصريّة وتقعيد قواعدها، واقترح ضبط العاميّة حتى تصير صالحة للاستعمال الكتابي [3]، واستبدال حروفها بالحروف اللاتينيّة. ثم تلاه ثلة من الأتباع العرب في تبني هذا الطرح والذين تلقفوا هذه القضيّة، ودعوا إلى استعمال العاميّة انطلاقا من أنها لغة مستقلة عن الفصيحة، وبذلك انتقل الصراع بين أنصار اللّغة العربيّة الفصحى وبين دعاة العاميّة من الأجانب إلى العرب، ليصبح الصراع عربيا عربيا. وفي وقت مبكر من القرن الماضي روج المستعمر إلى العاميّة، حيث أدرج الاحتلال البريطاني في مصر خططا تقضي إلى بعث العاميّة واستعمالها وتقنينها. وفي الجزائر لم يكتف المخطط الاجرامي للاحتلال الفرنسي بمحاصرة اللّغة العربيّة واعتبارها لغة أجنبيّة بل عمل على اضعافها وتخريبها من الدّاخل ففي سنة 1954 أصدرت لجنة التعليم الابتدائي القرار التالي: إن لهجة التعامل بين الأهالي هي اللّغة العاميّة والفصحى لغة ميتة. [4] وكانت هذه الإجراءات المتبعة في معظم البلاد العربيّة تسعى لنقل العاميّة من اللهجة المنطوقة المقصورة على الاستعمال (الوظيفي) في الحياة اليوميّة إلى اللّغة المكتوبة المستعملة في التأليف والبحث والإدارة، أي جعلها لغة أدبيّة بدلا من

الفصحى، [5] ومازالت نداءات إحلال العاميّة مستمرة إلى يومنا هذا وتتمظهر في مختلف أوجه الحياة اليوميّة، ومنها غياب اللّغة العربيّة الفصيحة عن الإعلام المرئي والمسموع إلا في نشرات الأخبار أو في بعض البرامج الوثائقيّة والثّقافيّة التي لا تحظى إلا بنسبة قليلة من المشاهدة والمتابعة.

بيد أن حياة اللّغة العربيّة واستمرارها رهن استعمالها وتداولها بين الافراد وبمدى قدرتهم على توسيع مجالها وإبقائها وسيلة تواصلهين العرب كافة.

عناء التدقيق في المسألة اللّغويّة وإنما ينصرف جل جهدهم واهتمامهم إلى جماليّة الصورة ورونق الصوت.وفي السابق استعمل العرب العاميّة للدلالة على مستوى اللّغة العربيّة الذي يستعمله السواد العام من النّاس، وكانت في القديم الفروق بين اللهجات تقتصر على بعض الخصائص النّطقيّة والعادات الصوتيّة، أما في الوقت الحاضر فتعرف العاميّة بأنها ذلك المستوى اللّغوي الذي يشيع على ألسنة العامة في اطار تعاملهم اليومي في كل قطر من الأقطار العربيّة وهي خليط من الفصحى ولغات أخرى تأثرت بها بفعل الاحتكاك الحضاري على المدى الطويل وهي تختلف من قطر لآخر بل من مدينة إلى أخرى أو من حي لآخر من حيث مفرداتها وتراكيبها، [7]ويرى الكثيرون أن توظيف هذه اللهجات في وسائل الإعلام والاتصال هو تهجين وإفساد للغة والثّقافة على حد سواء، فاللّغة تمارس دورا مهما في عمليّة التواصل الاجتماعي وفضاء لممارسة الانسان لحريّة التعبير والتفكير حيث يذكر (برنار ليفن) أن فساد اللّغة يؤدي إلى فساد الفكر. لذلك فقد بات من الواضح أن استعمال العاميّة بشكل مفرط بات سببا ومدعاة لتكريس التجزئة الوطنيّة وتفريق وحدة الأمة العربيّة، فالجماعة التي تملك لغة واحدة تملك في الوقت نفسه وحدة في التفكير والشّعور والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل ستنجح هذه الاستراتيجيات فعلا في اضعاف اللغة العربيّة الفصحى؟ وهل ستوفق الدّعوات الراميّة إلى احلال العاميّة كلغة قطريّة أو اقليميّة على غرار ما حدث عند نشوء القوميات الأوربيّة؟ حيث يذكر مارشال (ماكلوهان) في هذا الصدد أن: الطباعة كانت وراء نشوء القوميات في أروبا.

وإذا كانت الصحافة في وقت سابق قد أسهمت بشكل كبير في ترسيخ اللّغة العربيّة الفصحى، فإن انتشار الفضائيات وازدياد عددها بشكل ملفت للنظر وتنوعها بين المفتوحة والمشفرة والعامة والمتخصصة، قد فجر مشكلة العاميّة من جديد بعد ان انطفأ وهج الدّعوات لها فترة من الزمن، حيث أسهمت بشكل غير مسبوق في الترويج للهجات المحليّة بعد أن ضاق بها فضاء اللغة العربيّة، حيث

أصبحت بعض اللهجات أقرب إلى الفهم من الفصحى خصوصا بالنّسبة للأميين وأنصاف المتعلمين وكذا الاطفال، واللهجة المصريّة أصدق مثال على ذلك فقد انتشرت في أرجاء العالم العربيّ وصارت بمثابة لغة تواصل بين العرب، يفهمها الشّامي والعراقي واليمني والمغربي، ويعود السبب في ذلك إلى التلفزيون والسينما اللذين نقلا الفنون المصريّة الغنائيّة والدّراميّة وغيرها إلى المتابعين، في كل أرجاء الوطن العربيّ.[8] وبعدها ظهرت اللهجة السوريّة كمنافس جديد على مقعد الشّهرة والانتشار للهجة المصريّة بالعديد من الانتاجات التلفزيونيّة والغنائيّة المنتشرة على المحطات الفضائيات، أضف إليها اللهجة الخليجيّة وبشكل محتشم اللهجات المغاربيّة، وكل ذلك يتم على حساب اللغة الفصحى، بل وعلى حساب العاميّة الراقيّة، فالقنوات التلفزيونيّة لم تعد تكتفي بإفشاء العاميّة بل إنها تسيئ للعاميّة نفسها وذلك بالسماح للمسلسلات والإعلانات التجاريّة بترديد ألفاظ متدنيّة، كثيرا ما تنجرف نحو السوقيّة والاسفاف متجاوزة العاميّة المحترمة.

2- أسباب انتشار العاميّة في الفضائيات العربيّة: تميل الكثير من المحطات الفضائيّة إلى توظيف العاميّة واللهجات المحليّة الممزوجة بالألفاظ الأجنبيّة، فما عدا بعض المسلسلات التاريخيّة والأخبار، وبعض الحصص الخاصة، نجد أن العاميّة تسود في معظم المواد الإعلاميّة والدّراميّة وغيرها، وأنه يتم تقديمها على أنها لغة العصر، والغريب أن هذه العدوى انتقلت حتى إلى بعض البرامج الثّقافيّة التي تنزع إلى تطعيم نفسها بالعاميّة نزولا عند رغبة الجمهور، الذي كان من المفروض أن يرتقي هو بنفسه إلى مستوى فهم الخطاب، وليس العكس، ويمكن رصد أهم الأسباب المؤديّة إلى بروز هذه الظاهرة في النّقاط التاليّة:

- يرى القائمون على الانتاجات التلفزيونيّة بأن توظيف العاميّة هو بسبب قربها للواقع، وبأنها أكثر تأثيرا وجذبا للمتلقين، وبالتالي فهي أداة لاستقطاب مزيد من الجماهير الإعلاميّة من الأوساط التعليميّة والثّقافيّة الدّنيا ومخاطبة

الشّريحة الأكبر في المجتمع، وهو ما يعني زيادة الأرباح لهذه المحطات الفضائيّة وبهذا يتم تسخير اللغة لتصبح أداة من أدوات صناعة المجتمع الاستهلاكي.

- يغلب الاتجاه السائر نحو تعميم العاميّة بسبب رئيسي ألا وهو نقص الوعي وقلة الشّعور القومي الذي يعلي من شأن العربيّة الفصحى، ويمنحها المكانة اللازمة لها، ففي فترة الاستعمار كانت لدى الشّعوب الحماسة والوعي القومي الكافي للدفاع عن مقوماتهم الوطنيّة وكان الحفاظ على اللغة من ركائز الحفاظ على الوطن، إلا أن هذا الإيمان بدأ بالفتور غداة الاستقلال، بل وتحول إلى ازدراء للغة الضاد في مقابل الاعتزاز والفخر باللهجة القوميّة والمحليّة.

- من جهة أخرى يرى البعض أن الثّقافة الجماهيريّة لا تمانع في استخدام اللغة الدّارجة وتقدم عبر المحطات التلفزيونيّة بصورة لترضي ذوق أكبر شريحة ممكنة وهذا يقودنا إلى الاستنتاج بأن المحطات العربيّة تستخدم العاميّة لأجل ارضاء أذواق الجماهير المتابعة، وهذا يدل على قلة الوعي القومي وتراجعه.

- إن ارتفاع نسبة الأميّة والجهل في البلدان العربيّة بنسب متفاوتة، كان من العوائق التي اعترضت مشروع اللغة العربيّة، حيث أدى ذلك إلى توزيع الصحف والكتب وغيرها من الوسائل المكتوبة بشكل محدود، وقد فسحت المجال للإعلام المرئي والمسموع للوصول إلى هذه الفئات وغيرها، وذلك بتخطي حاجز الجهل والوصول إليهم باستخدام لهجة سهلة وبسيطة.

- ضعف اللغة لدى الصحفيين ونقص التكوين، حيث يفترض أن يمثل المذيع والصحفي مرجعا لغويا للمتلقي، إلا أنه في الواقع يسيء الكثير من المذيعين والمذيعات صياغة جملة فصيحة، غير ملحونة، وقد لا يرى البعض عيبا في ذلك ولا منقصة، بل يحاول بعضهم ازدراء الفصحى، وجعلها مثارا للسخريّة، في مقابل الاعتزاز باللهجة المحليّة، كما يقول أحد مديري الأخبار إن إتقان اللغة بشكل ممتاز ليس أولويّة بالنّسبة لشروط اختيار المتقدمين للعمل في القناة، فعندما يأتي

إعلامي موهوب يرفع بدل النّصب أو العكس، فيمكن تدريبه على تفادي أخطائه بمساعدة المدقق اللغوي.[9] وكمثال آخر يذكر الجابري أنه في السنوات السابقة أدرجت إدارة التلفزيون السوري على وضع تقارير عن الأخطاء اللغويّة التي يرتكبها الإعلاميون خلال اطلالتهم على الشّاشة، لتنشر بعدها في لوحة الإعلانات (الخطأ والصواب) ومع أن هناك من كان يشجع هذا الإجراء كرادع قوي لتجنب الوقوع في الخطأ، إلا أن البعض وجد فيه تشهيرا كما أن بعض الأخطاء تحولت إلى نكات.

– يميل الكثيرون إلى الاعتقاد بأن محاولة تسييد العاميّة ينطوي على مؤامرة يحيكها أعداء العرب لتبديد اللغة الفصحى التي تعد عاملا أساسيا في توحيد وانصهار العالمين الإسلامي والعربيّ، إذ تتعمد بعض المؤسسات الإعلاميّة ترويج العاميّة على حساب الفصحى، انطلاقا من خلفيات سياسيّة وفكريّة وعقائديّة مناوئة للأطر القوميّة والإسلاميّة[10].

– إن تزمت بعض الأوساط الثّقافيّة وتعصبهم ورفض حتميّة مواكبة العصر أدى إلى اتساع الهوة، فلا يمكن أن نبرئ جانب اللغة من مشكلة الصعوبة سواء في الكتابة أم النّحو أم الصرف. حتى وصل الحال بالبعض إلى الدّعوة إلى تيسير اللغة نحوا وصرفا وكتابة وبيانا، وكانت هذه الدّعوات تشهد طوال القرن العشرين تداخلا عجيبا بين اتجاهين، يرمي الاتجاه الأول إلى تقويض النّحو واللجوء إلى العاميّة واللغات الأجنبيّة، ويهدف الثّاني إلى النّهوض بالفصيحة في العصر الحديث باللجوء إلى وسائل عدة منها تيسيير تعليم النّحو وتعلمه.[11] وللرد على كلا الاتجاهين يجب الاعتراف بأن الاطار العام للشكوى من صعوبة النّحو سليم ولكن يبقى باب الاجتهاد مفتوحا من باب التعديل أو التبديل دون أن يصيب الاطار العام للغة الفصيحة بالخلل، وبحسب حاجة العصر وتقدمه العلمي.

– إن طبيعة المضامين الهابطة والتي تسود في معظم القنوات الفضائيّة وخاصة في مجال الترفيه لا يتلاءم مع الفصحى، فمعظم البرامج المعروضة على

الفضائيات العربيّة تروج لأفكار وقيم لا تناسب الثّقافة العربيّة والإسلاميّة، وعلى حد تعبير نور الدّين بليبل فاللغة العربيّة لا تثري زادنا اللغوي فحسب، بل تمنحنا تصورا لطبيعة الأشياء، وحقيقة محيطنا، وأصوب السلوكات وأكثرها تطابقا مع قيمنا ومثلنا، [1] [2] فاللغة العربيّة إذن لا تتسع لغير المضامين الهادفة والراقيّة وهو أمر يفرضه الواقع أو ربما الرابطة الموجودة بين العربيّة والقرآن الكريم.

3- مظاهر تعميم اللهجة العاميّة في وسائل الإعلام : إن من أكبر العوامل الضارة باللغة العربيّة وبمستقبلها، هو استعمال اللهجات المحليّة في السينما والمسرح والتلفزيون، ولن نقوم في هذا المقام إلا باستعراض جزء بسيط لمظاهر تعميم هذه اللهجات في أكثر وسائل الإعلام والاتصال تأثيرا ألا وهو التلفزيون ولا يقف الأمر على مجرد توظيف عارض للهجة العاميّة بل إن الأمر يحيل تكريس عاميات مختلفة ومتعددة، وحتى عاميات هجينة تتداخل فيها مفردات أجنبيّة وأخرى لا أصل لها، ويتم تداولها والترويج لها عبر أثقل الوسائل الاتصاليّة الحديثة، والتي نبلورها في العناصر التاليّة الذكر:

I. البرامج الثّقافيّة والحواريّة: كانت البرامج الإخباريّة والثّقافيّة وجل البرامج العلميّة في السابق تقتصر على استخدام اللغة الفصحى، وما من أحد يمكن له أن يدعي أن فهمها كان يستعصي على أحد بسبب اللغة، بل إنه ومع نسبة الأميّة المنتشرة مقارنة بالوقت الحالي إلا أن أغلب المتلقين باختلاف مستوياتهم التعليميّة من العالم المختص إلى الأمي، بدوا وحضرا، كانوا يفهمون إجمالا مضامينها ويذكر محمد الجابري في كتابه: "اللغة الإعلاميّة" أنه في الوقت الحاضر لم تعد تسلم البرامج المقدمة باللغة العربيّة من تطعيم مضامينها باللهجة العاميّة حيث يعمد جل الصحافيين إلى استخدام مفردات عاميّة، سواء من قبيل التبسيط ورفع الكلفة أم مظنة أن هذه الطريقة سوف تساعد على النّفوذ إلى عقول وقلوب المشاهدين، أو بسبب شح البضاعة باللغة العربيّة، بينما الأغلبيّة

تخاطب المشاهدين إما بعربيّة مكسرة أو بالعاميّة الدّارجة.[13] ولأن البرامج الحواريّة والسياسيّة تتطلب اتقانا ومهارة للفصحى وهذا ما يفتقر إليه غالبيّة المذيعين، فبالتالي يعمدون إلى مداراة النّقص بالنّقص ذاته، من خلال التحدث بالعاميّة، أما الضيف الذي هو محور البرنامج فليس بأحسن حال من المستضيف فهو يجاريه في الحديث بالعاميّة، ويتفوق عليه في استعارة المفردات والمصطلحات من لغة أخرى، ليثبت نخبويته، فهو ينآى بخطابه عن الاستعانة باللغة الفصحى متناسيا حجم الأثر الذي تتركه هاته الشّخصيات على المتلقين، باعتبارهم سياسيين ومفكرين يمثلون قادة الرأي في مجتمعاتهم وأن هذا المنظور السلبي تجاه اللغة العربيّة سوف ينتقل لا شعوريا إلى المتلقي. ويضيف الجابري أن هذا النّخبوي إذا تحدث بالفصحى فإنه سيهمل الإعراب، وهذه أول خصائص العاميّة وإذا أعرب فسوف ينصب المرفوع، ويخفض المنصوب، فقلة هم من يتحدثون بفصحى معربة خاليّة من اللحن. لتأتي بعدها مشاركات المستمعين والمشاهدين في برامج البث المباشر، لتزيد الطين بلة، فحديث بعضهم ينحدر إلى العاميّة المبتذلة التي يشق على من لديه أدنى حس أدبي أن يسمعها.[14]

وفي سابقة هي الأولى من نوعها قامت قناة نسمة الفضائيّة والتابعة للمجمع الاقتصادي "قروي أند قروي " والذي يملكه رجل الأعمال التونسي نبيل قروي بدبلجة أحد أضخم الأعمال الوثائقيّة من اللغة الانجليزيّة إلى اللهجة التونسيّة العاميّة، وهذا البرنامج عبارة عن حوار في شكل سينمائي مع الرئيس الروسي فلاديمير بوتين حيث قام المخرج بإعداده خلال سنتين ليتم اختزاله في أربعة أجزاء ويعتبر من أقوى البرامج التي يقدمها أحد كبار السينما وهو أوليفر ستون، وقد أثار البرنامج ضجة كبيرة في الولايات المتحدة الامريكيّة، ويعزو القائمون على القناة بأن نجاح الفيلم في حد ذاته هو ما دعاهم إلى اختياره، ولا علاقة للأمر بأي توجه أو تحيز لبوتين، وبغض النّظر عن التوجهات السياسيّة والقناعات الفكريّة

للقناة وبعيدة عن كل شكل من أشكال التسويق الايديولوجي، وكأول مشروع ضمن سلسلة برامج سيتم دبلجتها لاحقا إلى اللهجة التونسيّة، وهو الأمر الذي فسره صاحب المجمع قائلا : بأن سياسة القناة تتوجه نحو دبلجة الوثائقيات السياسيّة المهمة وذات الوزن الثّقيل والتوجه بها للمشاهد التونسي ليصبح قادرا على فهم ما يدور في العالم من سياسة بمختلف شرائحه وفئاته من المواطن البسيط وإلى النّخبة، قائلا إن السياسة ستصبح في متناول الجميع، [15] وتدخل التجربة ضمن مشروع يسعى إلى تقريب البرامج الثّقافيّة والحواريّة إلى المواطن البسيط، فبدل الحرص على الرفع من مستوى المتلقي وتعزيز ثقافته اللغويّة، صار الحرص على نبذ ومحاربة اللغة العربيّة في سبيل حيازة السبق.

II. **المسلسلات والدّراما التلفزيونيّة:** إن الحديث عن المسلسلات والدّراما التلفزيونيّة يجمع بين شقين أساسين كان لهما بالغ الأثر في نشر العاميّة والترويج لها، وهذان الشّقان هما الدّراما العربيّة التي تنتجها مؤسسات عديدة في مختلف بقاع العالم العربيّ، والشّق الثّاني هو المسلسلات المدبلجة التي غزت الفضائيات العربيّة من مختلف أصقاع الأرض من المكسيك وأمريكا إلى تركيا ثم الهند والصين وحتى كوريا، ولا يعلم أحد أي بقعة على وجه الأرض ستكون الوجهة المقبلة لجلب الغث والسمين مما تنتجه الثّقافات الأجنبيّة وتفريغها في عقول المشاهد العربيّ الذي لم يعد يجد لثقافته موطأ قدم في وسط ما تعج به المحطات التلفزيونيّة من مسلسلات وأفلام وغيرها من الأعمال التلفزيونيّة، التي وإن تحدثنا عن مضامينها وعن آثارها السلبيّة فسوف يطول الحديث، لذلك فالتركيز على الجانب اللغوي هو ما سوف يدور حوله الحديث في هذا السياق.

ويجب الإشارة إلى أن المسلسلات والدّراما كان لها بالغ الأثر في نشر العاميّة على خلاف البرامج الثّقافيّة والسياسيّة التي حافظت إلى حد ما على اللغة العربيّة بل وأسهمت في نشرها، إلا أنه لا تخلو بعض التجارب النّاجحة التي عمدت

إلى انتاجها باللغة العربيّة مثل المسلسلات التاريخيّة والدّينيّة، مثل: العبابيد هارون الرشيد الجوارح، عمر، والزير سالم وغيرها، وهي أعمال استطاعت شدّ المشاهد العربيّ من الخليج إلى المحيط، وتجاوزت باقتصارها على الفصحى حاجز اللهجة القطريّة، وقد كان لهذه الأعمال بالغ الأثر في توفير الزاد المعرفي والثّقافي فضلا عن تنميّة ملكة اللغة و إثراء القدرات التعبيريّة للمتلقي العربيّ وهي وإن كانت قد أسهمت بشكل كبير في الانتصار للغة الضاد ولغة القرآن، إلا أنها من جهة أخرى حصرت اللغة العربيّة في سياق واطار جامد، أما الأعمال التي شكلت الاستثناء والتي حاولت الخروج عن الاطار التاريخي والدّيني، فهي لا تتعدى أصابع اليد ومنها: ذاكرة الجسد .أما المسلسلات المدبلجة فقد بدأ ظهورها في بدايّة التسعينيات من القرن الماضي مع المسلسلات المكسيكيّة، وكانت أولى التجارب هي التي تعتمد على اللغة العربيّة الفصحى، وفي سنة 2007 بدأت الفضائيّة العربيّة mbc ببث أولى المسلسلات التركيّة المدبلجة ليس إلى العربيّة وإنما إلى اللهجة السوريّة، [16] على اعتبار أن هذه اللهجة محببة لدى العرب لسهولتها ووضوحها وبساطة وقعها على أذن المتلقي، مما أسهم في انتشار هذه المسلسلات، حتى أن المشاهد قد ينسى انه يشاهد مسلسلا مدبلجا نظرا لإتقان العمل، من حيث اختيار الأصوات والألفاظ القريبة من حركة شفاه الممثلين، مما يقرب حالة المعايشة للأحداث، وبعدها ظهرت دبلجة المسلسلات الهنديّة إلى اللهجة الخليجيّة قبل أن تتحول هي أيضا إلى اللهجة السوريّة، وبذلك شرعت عصرا جديدا من الانقسام والتمييز اللساني بعد أن كانت اللغة العربيّة تتوجه إلى المشاهد العربيّ بلغة مشتركة لا تميز الشّامي عن المغربي، ولم يطُل الأمد كثيرا حتى ظهرت تجارب أخرى محتشمة لدبلجة المسلسلات التركيّة إلى اللهجة المغربيّة، لتتبعها قناة الشّروق الجزائريّة بإطلاق أول تجربة دبلجة مسلسل تركي إلى اللهجة الجزائريّة من خلال مسلسل إليف وذلك سعيا لنشر اللهجة الجزائريّة وتسويقها، وذلك

على خطى القنوات المصريّة، السوريّة، المغربيّة والتونسيّة، وبالتالي تحول الصراع بين الفضائيات العربيّة على من يفرض لهجته بدل أن يوحد جهوده في سبيل خدمة اللغة العربيّة كلغة مشتركة وتطويرها.

III. **برامج الأطفال والرسوم المتحركة:** يعول كثيرا على الرسوم المتحركة وبرامج الأطفال لأداء دور جيد والإسهام بشكل فاعل في الارتقاء بلغة الطفل العربيّ، ودعم تعلمه للغة الفصحى، ومحاولة ردم الهوة بينه وبينها، فقد غدت هذه البرامج جزءا من عالم الطفولة علما أن الطفل هو طرف سلبي في عمليّة تلقي البرامج التلفزيونيّة، لذلك كان يفترض الاهتمام بهذه الفئة من النّشأ وهذا النّوع من البرامج بشكل خاص لما له من عظيم الأثر على مستقبل الأجيال القادمة. وقد أظهرت دراسة أجرتها باحثة أردنيّة بعنوان القنوات العربيّة المخصصة للأطفال وتأثير الرسوم المتحركة على لغة الطفل العربيّ، قالت فيها أن تجليات اللغة العربيّة في قنوات الرسوم المتحركة المدروسة لا تخرج عن ثلاثة مستويات وهي: الفصيحة والعاميّة، والمختلطة (من الفصيحة والعاميّة)، إذ تتميز كل قناة بسياسة معينة تجاه اللغة المعروضة وفي تقديم المذيعين وترويجهم للبرامج فبعضها يلتزم الفصيحة، وبعضها الآخر يعرض رسوما فصيحة وأخرى عاميّة، أو رسوما تختلط فيها العاميّة بالفصيحة في المسلسل الواحد، [17] ومن هنا يتضح أن الكثير من القنوات التلفزيونيّة والقائمين عليها لا يضمرون بدا من إقحام العاميّة في برامج الأطفال ولا يكترثون لخطر التخلي عن اللغة الفصحى في هذا المضمار بعد ان كان لسنوات مقتصرا العربيّة وأسهم في تعليم اللغة الفصحى لأجيال متواليّة.

وتتجلى مظاهر توظيف العاميّة في برامج الأطفال من خلال قنوات عديدة مثل mbc3 هذه القناة التي تتوجه إلى الأطفال العرب بشكل عام، من خلال برامج تتراوح بين اللغة العربيّة والعاميّة، ولكنها تعتمد على اللهجة السعوديّة في

الربط بين البرامج وفي الإعلانات الترويجيّة وفي البرامج التعليميّة والتثقيفيّة القصيرة، وحتى في قراءة رسائل المشاهدين، يعمد المذيعون إلى استعمال اللهجة السعوديّة حتى وإن كان مراسلوها من غير السعوديّة أو أرسلوها بالعربيّة الفصيحة، [18] وفي نفس السياق بادرت احدى الشّركات المصريّة بإعادة توزيع سلسلة أفلام شركة "ديزيني" العالميّة بصيغة جديدة، حيث تمت دبلجة مجموعة كبيرة منها مثل: علاء الدّين، "تيمون وبومبا" و"حوريّة البحر" وتلاقي هذه البرامج القبول لدى الصغار، وربما يعود ذلك إلى أنستهم باللهجة المصريّة لشيوعها بين أبناء الوطن العربيّ على اختلاف لهجاتهم، أو ربما يعود ذلك إلى ما تحمله اللهجة المصريّة من روح الدّعابة وخفة الظل، فتكون بذلك الأنسب في دبلجة البرامج الكوميديّة، وإن كان لا يخفى أحيانا ان اللهجة المصريّة تواجه صعوبة في الفهم أو القبول لدى أطفال آخرين، لا يعرفون الكثير من المفردات والكلمات ذات الخصوصيّة المحليّة، وهنا يجب التنبيه إلى خطورة مثل هذه الأعمال التي تعزز من مشكلة الازدواجيّة التي يعانيها الطفل العربيّ بإضافة لهجة عاميّة عربيّة أخرى إلى جانب لهجته الخاصة ببلده الأصلي.

IV. الإعلانات التجاريّة: على خلاف الأنواع الإعلاميّة الأخرى التي تجمع بين الترفيه والتعليم والتثقيف وغيرها من الأهداف الممكنة للرسالة الإعلاميّة، فإن الإشهار لا يضمر سببا في كونه يسعى للإقناع والتأثير والتسويق والإثارة والجذب وكلها مرامي تجعل المبدع الإشهاري لا يتوانى في استخدام كافة الأدوات والطرق ومن بينها اللغة للاستعمال تجاريا، وليس غريبا القول أن الإشهار هو من أكثر البرامج التلفزيونيّة ترسبا في الذهن لأنه يعتمد على التكرار فضلا عما يتوفر عليه من خفة وجماليّة وجوانب فنيّة وحسيّة عاليّة، إلا أن القائمين على هذه الصناعة يلجؤون إلى استخدام العاميّة التي يرون أنها أكثر تأثيرا وجذبا للمتلقي، وبالتالي فهي الأضمن في تبليغ رسالتهم وتحقيق أثرها وهذا بغض

بأحرف أجنبيّة. وادراج مصطلحات جديدة وغريبة يدخل ضمن استراتيجيّة إقناعيّة تجاريّة، هدفها اثارة انتباه المشاهد، ولم لا اثارة روح الطرفة والدّعابة لديه! إلا أن هذه الظاهرة وبعيدا عن بعدها التجاري ومن منظور قيمي، فهي تحيل إلى أمر أخطر من مجرد الاستعانة باللهجة العاميّة في تبليغ الرسالة الإشهاريّة، وإنما يصل الأمر في هذه الإشهارات إلى الإساءة للعاميّة نفسها، بإدخال مصطلحات مبهمة غير واضحة المعاني، وتقديمها بصيغة معربة أو عاميّة تكون قريبة للهجة المحكاة وبعيدة عن اللغة الفصحى، وبدل العمل على تقريب العاميّة من الفصحى وترقيتها فإن بعض المضامين الإشهاريّة تقتلع العاميّة من جذورها العربيّة، لتلقي بها في أحضان لغات أخرى كالفرنسيّة والانجليزيّة أو لغات وتعابير أخرى غير واضحة المعالم ولا الهويّة، وادخال مصطلحات شاذة، وتكرارها على مسامع المشاهدين، لترسيخها ومن ثم ادراجها في قاموسهم اليومي، كما هو الحال مع كثير من المفردات الأجنبيّة والغريبة عن الثّقافة المحليّة الجزائريّة مثل كلمة: **فليكسي** أو **ستورمي** وهي كلمات مستوردة من قواميس اللغات الأجنبيّة إلا أنها وبسبب الإشهار وما لديه من قدرة على التغلغل في عقول المشاهدين والتمكن من السيطرة على أسلوب حياتهم ونمط معيشتهم، حيث كان في السابق يعاب على الخطابات الإشهاريّة أنها توجه المشاهد في سلوكه الاقتصادي وتحدد أولوياته المعيشيّة، ولكنه في الوقت الحاضر صارت تحدد أيضا اللغة التي يتكلم بها المتلقي، وبالتالي صار الإشهار يوجه فكر المشاهدين وثقافتهم، لذا أصبحت هذه الكلمات السالفة الذكر والعديد من العبارات الأخرى جزءا لا يتجزأ من ثقافة ولغة المجتمع الجزائري والذي يتوجه له هذا الإشهار.

وعليه فإن مسألة الارتقاء باللغة العربيّة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تضطلع به جهة أو مؤسسة بعينها، وإنما يستلزم ذلك وعيا وعملا جماعيا مشتركا من قبل جميع الفاعلين، سواء الرسميين أم الأفراد وسواء كانوا

مرسلين أم متلقين وهذا على اعتبار أن العمليّة الإعلاميّة في الوقت الحالي صارت عمليّة تفاعليّة يشارك فيها الجميع وبالتالي يتقاسم الجميع المسؤوليّة فيما يخص القضايا الهامة والمصيريّة.

- دفع قنوات الإعلام العربيّ باتجاه ميثاق شرف عربي يصر على استخدام اللغة العربيّة [19]
- زيادة البرامج باللغة العربيّة وتحسين مستواها الانتاجي
- حذو المسؤولين الفرنسيين للحرص على عدم ابتذال اللغة العربيّة، ففي فرنسا توجد العديد من الهيئات الرسميّة والخاصة التي تعمل على المحافظة على اللغة الفرنسيّة، وإبعاد الكلمات الدّخيلة وعلى رأس هذه الهيئات يأتي المجمع العلمي الفرنسي الذي لا يدخل في قاموسه إلا ما كان سليما من حيث الأصل الفرنسي وموافقا للذوق والأساليب الفرنسيّة. [20]
- العمل على تعميم اللغة العربيّة ولذلك على وسائل الإعلام أن تضطلع بمهمة كسر الحاجز النّفسي وتبديد الوهم المسيطر على العقول العربيّة ومفاده أن الفصحى هي لغة المنابر والمدرسة والمدرجات، ولغة رجل السياسة في المحافل الرسميّة ولغة الأديب والشّاعر، ولكنها ليست لغة العلوم والتقانات الجديدة ولا لغة الحياة والواقع.
- الموقف اللغوي ليس إلا امتدادا للموقف السياسي والتفريط في اللسان هو تفريط في الهويّة وكسر لتماسك المجتمع ووحدته (الاستثناء الثّقافي)
- إن قوة اللغة تستمد من قوة أهلها فاللغة تتقوى وتزدهر وتنتشر بقدر ما تتقوى الأمة التي تنتسب إليها وتترقى في مدارج التقدم الثّقافي والأدبي والعلمي والازدهار الاجتماعي والسياسي والحضاري، والوضع الذي تعيشه الأمة العربيّة لا يوفر حظوظا وافيّة لبروز امتلاك شروط القوة، وما يترتب عليه هو ضعف اللغة وعدم قدرتها على فرض وجودها والتحكم في توجهات الإعلام.

- تنميّة المهارات اللّغويّة للصحفيين والمذيعين ورفع مستوى التكوين اللغوي لديهم وتنقيّة الفضائيات من الشّوائب اللغويّة.
- اصدار جوائز لأحسن الصحفيين وللمؤسسات الإعلاميّة التي تحترم سلامة اللغة العربيّة

الخلاصة: يعول على وسائل الإعلام والاتصال الحديثة كثيرا في النّهوض باللغة العربيّة والارتقاء بها، لما لها من انتشار واسع وتأثير عميق على الملايين من أفراد المجتمع العربيّ، ولم لا؟ على غير العرب وغير النّاطقين بها، في محاولة لفرض مكانة ودرجة قيميّة لها وسط اللغات والثّقافات الواردة والشّاردة، وعلى طرف نقيض يُخشى من وسائل الإعلام والاتصال ولنفس الأسباب السابقة الذكر، أن تهوي باللغة العربيّة، وأن تنعكس الأسباب سلبا على مكانة لغة الضاد ومكانة النّاطقين بها، وذلك بسبب الانفلات الواضح وعدم السيطرة على منهج محدد وواضح يحمي الفصحى ويعززها في مقابل انتشار كبير للقنوات الاجنبيّة وتكريس العاميّة في الفضائيات العربيّة، فما هو الملاذ الآمن للغة العربيّة إذن؟ خصوصا في ظل ضعف المناهج الدّراسيّة وتردي المستوى الثّقافي عموما للفرد العربيّ بسبب قلة القراءة والمطالعة والخطر الأعظم ينبع من فحوى السؤال التالي: إذا كان هذا حال الفضائيات والقنوات التلفزيونيّة التي يشرف عليها إعلاميون وصحافيون من نخبة المجتمع، فما هو حال وسائل الاتصال الأخرى كالأنترنيت ووسائل التواصل الاجتماعي؟ هذه البيئة التي يجتمع فيها الدّاني والقاصي ولا تعرف رقيبا ولا حسيبا على ما يتم نشره وتداوله.

الهوامش:

[1] نور الدّين بليبل: الارتقاء بالعربيّة في وسائل الإعلام،(كتاب الأمة، سلسلة دوريّة العدد84، قطر 2001)، ص 126.

[2] محمد عبد الشّافي القوصي: عبقريّة اللغة العربيّة، (منشورات المنظمة الإسلاميّة للتربيّة والعلوم والثّقافة- إيسيسكو- الرباط، المغرب، 2016)، ص 54.

[3] ساندي سالم أبو سيف: قضايا النّقد والحداثة، ط1، (المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت لبنان، 2005)، ص 189. 3 2 6

[4] محمد العربي ولد خليفة: اللغة العربيّة بين التهجين والتهذيب، الأسباب والعلاج (المجلس الأعلى للغة العربيّة، الجزائر، 2010)، ص 9.

[5] سمر روحي الفيصل: قضايا اللغة العربيّة في العصر الحديث،(مركز زايد للتراث إ ع م، 2008)، ص 31.

[6] محمد حمزة الجابري: اللغة الإعلاميّة المفهوم والخصائص، الواقع والتحديات (كنوز المعرفة، ط1 الأردن، 2013)، ص 17.

[7] محمد مهنى: اللغة الإعلاميّة،(دار النّهضة العربيّة، (ج م ع)، 2004)، ص 49.

[8] محمد حمزة الجابري: مرجع سابق، ص 127.

[9] محمد حمزة الجابري: مرجع سابق، ص 132

[10] نفس المرجع: ص 27.

[11] سمر روحي الفيصل: مرجع سابق، ص 31.

[12] نور الدّين بليبل: مرجع سابق، ص 127.

[13] محمد حمزة الجابري: مرجع سابق، ص 225.

[14] نفس المرجع السابق: ص 128.

[15] حوار مع رجل الأعمال نبيل قروي متاح على: موقع القناة على الرابط: (24/10/2017 à 12 :22) https://www.nessma.tv/article

[16] المسلسلات المدبلجة (المسلسلات التركيّة نموذجا) (مركز الحرب النّاعمة للدراسات، 2016)، ص 3.

[17] رشا الخطيب: القنوات الفضائيّة العربيّة المخصصة للأطفال وتأثير الرسوم المتحركة على لغة الطفل العربي،(ورقة بحثيّة في مؤتمر حول الفضائيات العربيّة والهويّة الثّقافيّة، جامعة الشّارقة، (إع م)، 2010، ص 20.

[18] نفس المرجع: ص 25.

[19] محمد حمزة الجابري: مرجع سابق، ص 156

[20] نور الدّين بليبل: ، مرجع سابق، ص 119، نقلا عن محمد الفاسي: **التعريب ووسائل تحقيقه** (مجلة الأصالة، عدد خاص، رقم 17، 1974)، ص 117.

مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 21 العدد: 45 السّنة: الثّلاثيّ الثّالث 2019 ص: 345 - 368

المقاربة المنهجيّة الموضوعاتيّة في تحليل النصوص الأدبيّة

The Objective Approach in Analyzing Literary Texts

عاشور توامة[1]

تاريخ الاستلام: 26-10-2018 تاريخ القبول: 04-03-2019

الملخّص: العلم هو المنهج، والمنهج هو جميع المراحل التّي ينبغي للباحث أن يتبعها لاكتشاف أسباب وجود ظواهر حاضرة أو حقائق غائبة، بوساطة الأدلّة والمنطق، فالمنهج ليس مادة أو موضوع بحث، إنّما هو المقاربة التّي يعالج بها الدّارس المادة أو الموضوع الذي يتناوله بالدّراسة، فالحقيقة الموضوعيّة التّي مفادها أنّ البحث في مجالات الآداب أو العلوم الإنسانيّة هو منهج أوّلا ؛ تعني أن معالجة موضوع أدبي أو لغوي أو إنساني لا يمكن أن يطلق عليه صفة علمي، بيد أنّه وبكل بساطة يفتقد إلى الأساليب والمفاهيم العلميّة التّي بفضلها يكتسب هذه السّمة الموضوعيّة.

من الدّال في هذا البحث أن يطلع القارئ على أهمّ المقاربات المنهجيّة التّي تهتم- كليا أو جزئيا- بتحليل النّصوص الأدبيّة، وذلك من خلال الاقتصار على مقاربات الوصف، التّحليل، التّفسير، التّقويم، وأخيرا المقاربة الموضوعاتيّة.

كلمات المفتاحيّة: مقاربة؛ المنهج؛ النّصوص؛ الموضوعاتيّة.

-**ABSTRACT**

The science is a method. The method is all of the steps that the researcher should follow in order to discover the reasons behind the existence of present phenomena and past facts by the means of proofs and logic. Anyway, the method, obviously, is not a research subject or topic; rather, it is the way or approach

[1] المدرسة العليا للأساتذة ببوسعادة، الجزائر، البريد الإلكترونيّ: achourtouama@gmail.com

by which the researcher deals with the topic under study. In fact, the objectivity, which indicates that any research in the field of literature and humanities is, first of all, a method, simply means that the way dealing with a literary, linguistic, or human topic or subject published with a great importance by a newspaper or magazine cannot be described as scientific unless it is scientifically and objectively carried out. The aim of this study is that the reader takes a look at the most important methodological approaches which concern, entirely or partially, with analyzing literary texts making use of the descriptive, analytical, interpretive, evaluative, and objective approaches.

Keywords: approach; method; Texts; objectivity.

تمهيد: تعددت مناهج تحليل النّص في ظل المد المنهجي الزاخر في العصر الحديث وصارت إشكاليّة المنهج معضلة تاريخيّة حقيقيّة تواكب كل تفكير جِدّي في مقاربة النّصوص- سيما الأدبيّة منها- وظلت النّظريات اللغويّة والنّفسيّة والفلسفيّة والاجتماعيّة تقترح تنظيراتها وتصوراتها لدراسة النّصوص الأدبيّة وتباينت درجات التّوفق والإخفاق من نظريّة إلى أخرى، بحيث لا يكاد منظور يؤسس جهازه المفاهيمي والأدائي في التّحليل حتى يظهر منظور آخر مدّعيا التّطور والتّجاوز والإحاطة الشّاملة.

تلك إذن هي تراجيديا النّص والمنهج فأحيانا يأبى التّحليل ولا يكشف عبء بعض زواياه، وأحيانا أخرى يتحدّى ويطور آلياته ويفعّل إجراءاته ليكشف بعض أسراره.

ولعل هذه الدّراسة محاولة متواضعة لعرض حلول إشكاليّة المنهج في تحليل النّص الأدبي، وذلك من خلال التّعدديّة المنهجيّة الموضوعاتيّة في تحليل النّصوص الأدبيّة.

- **إشكاليّة المقاربة النّصيّة:** إنّ إشكاليّة تحليل النّص الأدبي تستدعي الحديث عن محددات هذه الأزمة فكل معضلة أيّان كان نوعها تسبب خللا واضطرابا

وتعكس تطلعا نحو الجديد وسعيا حثيثا نحو الكمال في حدود الممكن. فتاريخ إشكاليّة تحليل النّصوص- سيما الأدبيّة- هو تاريخ التّجاوز الحاصل في تاريخ النّقد من نظريّة لأخرى، ومن منهج آفل قديم إلى منهج وافد جديد.

ولعلّ هذه الإشكاليّة قدرا محتوما وهذا ما يستدعي تشخيصها في الوقت الراهن، ويمكن تحديد ذلك عبر ثلاث مستويات تنجلي فيها إشكاليّة التّعدد المنهجي في المقاربة العلميّة للنصوص الأدبيّة وذلك من خلال:

1- **مستوى الذات القارئة:** الذات هي التّي تتبنى المنهج وتعتمده دون غيره لتناول نص من النّصوص، فالذات في تعاملها مع المنهج إما أن تنحو منحى الموضوعيّة والحياد، وإما أن تنحو منحى الذاتيّة والارتباط النّفسي التّعصبي الشّوفيني.

والنّاظر إلى تعامل الذات العربيّة مع المنهج في تحليل النّص الأدبي يلفيها قد جمعت بين النّظرة الموضوعيّة والنّظرة الذاتيّة حال اعتمادها لمنهج نقدي عربي قديم أو منهج غربي معاصر، واستمر هذا الوضع المتميز من التّعامل منذ فجر عصر النّهضة العربيّة وإلى غايّة اليوم.

فالإشكاليّة النّقديّة على مستوى الاختيار المنهجي تبدو معضلة إنسانيّة تفرض حلا لا يتعالى عن الإنسان وكفاءته، فالذات تخلق حلها من منطلق تفاعلها مع المنهج فتعتمده موضوعيا أو ذاتيا.

2- **مستوى الموضوع:** النّص الأدبي هو موضوع المنهج النّقدي ومنهج تحليل النّصوص، فالمنهج التّحليلي منهج إنساني يتميز بجملة خواص باعتبار موضوعه وهو النّص الأدبي وأهمّ هذه الخواص: (محمد أديوان، 2006) [1]

- النّص/ موضوع المنهج؛ أي إنتاجيّة أدبيّة مؤطرة بإنتاجيات ثقافيّة واجتماعيّة أكبر.

- النّص فضاء شكلي وفضاء دلالي، أي لعبة مؤلفة من المبنى والمعنى، إنه مركب يشتمل على أجزاء، تمثل دلائل تفصيليّة على قدرة الإنسان وكفايته الإبداعيّة ضمن تاريخ الأشكال الأدبيّة وتاريخ الأنواع والأغراض، وهذا النّتاج الإبداعي تؤطره جملة من استراتيجيات التّواصل ومقصديات الإبلاغ.

- النّص موضوع إنساني متعالٍ عن الضبط الصارم والتّحديد المطلق لهذا لزم انتقاء الأدوات الإجرائيّة الكفيلة بالتّلاؤم مع نوعيّة الموضوع (النّص) المراد تحليله .(محمد أديوان، 2006) [2]

3- **مستوى المنهج:** إن المنهج كطريقة للتناول والتّحليل الأدبي لا يقوم دون عناصر تدعمه وتكمل وظيفته التّحليليّة، وأهمّ هذه العناصر عنصر النّظريّة فالنّظريّة ضروريّة للمنهج وبدونها لا وجود للمنهج فهما مترابطان، فالمنهج نتاج النّظريّة فهي تضبط مكتسباته وتحدد فضاءات اشتغاله، وتحدد مستوياته التّطبيقيّة في توليفة المناهج والطرائق التّحليليّة، وتاريخ النّظريات والتّصورات الإنسانيّة يعكس مدى مواءمة المناهج للنظريات والأبعاد التّصوريّة. (محمد أديوان، 2006) [3]

- **مفهوم المنهج:** تحاول جميع التّعريفات الإلمام بهذا المفهوم لكنها في النّهايّة تقصر عن الإحاطة بجوانبه، لأن التّحديد اللغوي في التّعريف لا يفي بتغطيّة الشّروط الاصطلاحيّة.

فتعريف المنهج لغة: طريق نهج: بيّن وواضح، ومنهج الطريق: وضحه والمنهاج كالمنهج، وأنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا بينا، فهو إذن الطريق والسّبيل الواضح والوسيلة التّي يندرج بها للوصول إلى هدف معين. (أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي، 2003) [4].

أما تعريفه اصطلاحا: فقد ارتبط بأحد تيارين:

أوّلا: ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقليّة طبقا للحدود المنطقيّة التّي تؤدي إلى نتائج معينة، لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانيّة واستمرت في الثقافة الإسلاميّة لتصل إلى عصر النّهضة، وهي ما تزال محتفظة بالتّصورات الصوريّة طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه.

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النّتائج منها، وهو في ذلك حريص على عدم التّناقض.

ثانيا: ارتباطه في مصر بحركة التّيار العلمي، وقد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النّهضة يسلك نهجا مغايرا، يتسم بنوع من الخصوصيّة وبخاصة مع **رينيه ديكارت**Descartes René(1596- 1650م) في كتابه **''مقال في المنهج''**، لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتّيار العلمي.

وهذا التّيار لا يحتكم إلى العقل فحسب، وإنما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه، فالمنهج - إذا- اقترن بنمو الفكر العلمي التّجريبي.

- **طبيعة المنهج:** تعددت الشّروط والمواصفات في العصر الحديث التّي تحدد طبيعة المنهج العلمي، لكن ما يمكن الاقتصار عليه بالحديث في - هذا المقام- هو (المنهج النّقدي) الذي هو موضوع الدّراسة. (صلاح فضل، 1996) [5]

والمنهج النّقدي له مفهومان، أحدهما عام والآخر خاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النّقدي ذاته في العلوم الإنسانيّة بأكملها، هذه الطبيعة الفكريّة النّقديّة أسسها **ديكارت** على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، ومبدأه في ذلك الشّك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائيا وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا، هو جوهر الفكر النّقدي وهو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها، ولهذا الفكر النّقدي سمة أساسيّة، وهي

أنه لا يقبل القضايا على علاّتها انطلاقا من شيوعها وانتشارها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التّي تؤدي إلى سلامتها وصحتها، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا الأساسيّة لبناء النّتائج التّي يريد الوصول إليها، أما الخاص، وهو يتعلق بالدّراسة الأدبيّة وبطرق معالجة القضايا الأدبيّة والنّظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها .(صلاح فضل، 1996) [6]

والمقاربة المنهجيّة هي إجراء علمي منظّم يقوم على منهج؛ أي على طريقة منطقيّة في التّفكير تضمن استنباط الأحكام العامة من الخصائص الجزئيّة بطريقة موضوعيّة، تشمل المعايير التّي يمكن القياس بها قياسا كميا دقيقا وليس على التّقديرات الذاتيّة أو الأوصاف الهلاميّة، (عبد الرحيم الكردي 2014) [7] ولذلك قال ديكارت:« **إن الذين يسيرون مبطئين وهم على الطريق المستقيم يصلون إلى هدفهم قبل المسرعين الذين يسيرون في الطرق المعوجة** ».(رينيه ديكارت، 2000) [8]

وبذلك نخلص إلى أن المنهج بصفة عامة هو الطريق المستقيم الواضح الذي يفضي إلى غايّة مقصودة، فيكون المنهج طريقا محددا لتنظيم النّشاط من أجل تحقيق الهدف المنشود، والمنهج العلمي هو طريقة تنظيم عمليّة اكتساب المعرفة العلميّة، إنه المبادئ التّنظيميّة الكامنة في الممارسات الفعليّة للعلماء الذين انخرطوا بنجاح في إنتاج المعرفة العلميّة.

وقد كان المنهج العلمي التّجريبي يقوم على الاستقراء، والاستقراء في اللغة هو التّتبع، من استقرا الأمر فقد تتبعه لمعرفة أحواله، وعند التّطبيقين هو الحكم الكلي لثبوت الحكم في الجزئي. (يمنى طريف الخولي، 2000) [9]

وما يمكن استنتاجه من هذين المفهومين للمنهج في نطاقه العام أو العلمي الخاص، أن فكرة التّأسيس العلمي تقوم على العناصر الآتيّة:

❖ **طريقة محدودة ← رؤيّة ← نظريّة.**

❖ **تنظـيم العـمـل ← عمـل ← ممارسة.**

❖ **اكتسـاب المعرفـة ← هـــدف ← نتيـجة.** (عبـد العزيـز جسـوس 2007) [10]

غـير أن المـنهج بمفهومـه العـام أو العلمـي لا يشـتغل بذاتـه وحـول (ذاتـه)، بـل يتوقف اشتغاله على عنصرين جوهريين تنعدم مع غيابهما أو أحدهما أي جدوى منه وهما:

- **الذات:** التّي تشغل المنهج وتشتغل به.
- **الموضوع:** الذي يشتغل عليه المنهج.

وبإدخال هذين العنصرين في تحديد مفهوم المنهج يمكن القول بأنه: رؤيّة منظمـة وهادفـة تضـبط علاقـات الـذات بالموضـوع. (عبـد الله محمـد الغـذامي 2006) [11]

يتضح من علاقة الذات بالموضوع بأن المنهج شرط ضروري للمقاربة العلميّة فضلا عن شرط تحديد الموضوع لتحقيق هدف معين، وسنقتصر هنا برصد أهمّ المقاربات النّقديّة التّي تلتقي حولها - كليا أو جزئيا- كافة المناهج النّقديّة في ارتباط وانسجام، مع تحديد أبرز إشكالياتها في مقاربتها العلميّة للنصوص.

1- **المقاربة الوصـفيّة:** يُعدّ الوصف من أبرز المقاربات النّقديّة في الأدب المعاصر، ويتجلّى ذلك من خلال مناهج نقديّة متعددة تعتبر نفسها وصفيّة وهي في ذلك تعمل على التّقيّد بالنّص الأدبي في ذاته بعيدا عن الإسقاطات الذّاتيّة أو الخارجيّة، من منطلق أن الوصف يقتضي نقل الموضوع من صورته الماديّة إلى صورته اللغويّة، الذي يفيد في هذا المجال النّقدي نقل النّص الأدبي من صورته اللغويّة الأصليّة إلى صورة لغويّة ذاتيّة، تهدف إلى أن تكون مطابقة

للأصل وإن تدخلت أحيانا في إعادة هيكلة مستوياته وترتيب عناصره. (عبد العزيز جسوس، 2007) [12]

وقد تعددت الوصفيّة بتباين المفاهيم والمناهج النّقديّة، وقدمت حولها جملة من التّحديات التّي تميزها عن المصطلحات المجاورة لينسجم مفهومها مع هذه النّظريّة النّقديّة أو تلك، فقد عدّها **تزفيتان تودوروف** TzvetanTodorov (1939- 2017م)''**فعاليّة تعليقيّة**''(**فعاليّة الشّرح**)، وتقتصر على إضاءة الجوانب المعتمة في النّص الأدبي فهي: «**تنطلق من الصعوبات التّي يثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، وهي تهدف لاستجلاء المعنى لا إلى ترجمته، والمعلق يرفض أن يحذف أي شيء من النّص بوصفه شيئا موضوعا، كما أنه يطرح جانبا أيّة إضافة يمكن أن تظهر خلال القراءة**». (فاضل، ثامر،1994) [13]

يرى **تودوروف** أن الواصف للنص - بالمفهوم السّابق- لا يمكنه أن يصل إلى الموضوعيّة المطلقة، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الوصف هو التّطابق مع النّص الأصلي فيصبح عديم الجدوى، فالفاعليّة التّعليقيّة تلزم صاحبها إدخال تعديلات على النّص الأدبي فيحتكم إلى التّأويل ويبتعد عن الوصف الموضوعي. (تزفيتان تودوروف، 1990) [14]

فالهدف الأساس من التّأويل - حسب رأي **تودوروف**- هو جعل النّص يتكلم بنفسه، ولا يمكن أنيتمّ ذلك إلا على حساب استبعاد الذات، مؤلِّفة كانت أم قارئة، غير أنّ إشكاليّة هذا التّصور، أنّه لن يقدّم لنا إلا النّص نفسه مكررا حرفيا، لأن «**تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التّخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، فالأمر يكاد يكون مستحيلاً، أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون حينئذٍ إلا تكرارا حرفيا للعمل نفسه، فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكوّن الاثنان شيئاً واحدا. فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه**».(تزفيتان تودوروف، 1990) [15]

ولتجاوز حالة التّكرار الحرفي للنص وجب مقاربته من منظور آخر، حيث يكون للباحث دور في جعل عمليّة «تكلّم النّص» أمرا ممكنا، فالنّص يتجاوز ذاته بالضرورة، وإسقاطه خارج ذاته أمر ضروري لتحقيقه.

وترى تصورات أخرى أن الوصف شرط ضروري لتحقق علميّة المنهج، فإذا كانت شروط العلميّة تقتضي أن يكون المنهج وصفيا، فهذا معناه أن الوصفيّة قيمة أساسيّة فيه لا يمكنه التّخلي عنها وإلا فقد مشروعيته العلميّة. (عبد الله محمد الغذامي، 2006) [16]

والوصفيّة بهذا المعنى تفيد تحديد طبيعة الموضوع ومواصفاته الخاصة التّي تؤهله للدراسة العلميّة، وهذا ما رمت إليه الشّكلانيّة حينما اعتبرت الوصف مقدمة أساسيّة للتحليل، فقد حددت الهدف الأساسي للبحث النّقدي في وصف العمليات للنظم الأدبيّة وتحليل عناصرها الرئيسة، وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السّائدة، وهذا من منظور الشّكلانيين الروس هو الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح إقامة العلاقات بين عناصره ومستوياته. (صلاح فضل، 1980) [17]

يتضح من خلال هذين الأنموذجين أن الوصف يختلف في مفاهيمه من منهج نقدي إلى آخر وذلك حسب منظورات كل منهج، ويتمايز هذا الاختلاف بين اعتباره ضمن مجالات التّأويل لاستحالة نقل الموصوف كما هو عند تدخل الذات النّاقدة في عمليّة الوصف، وبين اعتباره عمليّة موضوعيّة وأساسيّة في المقاربة العلميّة للنص.

2- المقاربة التّحليليّة: التّحليل مصطلح ارتبط بالعلوم الطبيعيّة والبيولوجيّة والتّقنيّة كالرياضيات والفيزياء كما تواتر بشكل لافت في النّقد الأدبي المعاصر بل صار مرتبطا بالعديد من التّوجهات والنّظريات النّقديّة، مثل: التّحليل النّفسي للأدب، التّحليل الاجتماعي للأدب، التّحليل البنوي، التّحليل

الأسلوبي والتّحليلي السّيمائي وغيرها، إلى أن رفض محللو الأدب وصفهم بالنّقاد، يقول **أحمد الطريسي:«إن الفرق بين المحلل والنّاقد يكمن أساسا في أن الثاني يبعد ذاته عن موضوعه، ويبقى على الفاصل بينهما، وهذه الخاصيّة هي التّي تجعل من النّاقد أن يصنف النّص الشّعري وصفا علميا، يستند فيه إلى مبدأ الملاحظة الدّقيقة والنّظرة الموضوعيّة في إبراز قيم النّص الدّاخليّة وعلاقتها بالقيم الخارجيّة»**(أحمد الطريسي،1991) [18]، أما المحلل فإنه في عمليّة التّحليل بحاجة إلى**«الانفعال الخلاق مع النّص الأدبي أو الشّعري وأقصد بهذا المبدأ إن القراءة ينبغي أن تزيح المسافة الفاصلة بين النّص والذات المحللة»**.(أحمد الطريسي،1991) [19]

غير أن إزالة الفواصل والحدود بين ثنائيّة النّص ومحلّله لن تؤدي إلى الانطلاق من فراغ، لأن المحلّل حين ارتباطه المباشر بالعمل الأدبي **«يستمد كل شيء من النّص، ولكن ليس المهم في العمليّة التّحليليّة أن نلجأ إلى وضع الأشياء في الخانات المُعدّة سلفا، فنقوم بإحصاء الأفعال حسب أزمنتها والأسماء والجمل وأدوات الربط... بل على المحلل أن ينتبه بحذر إلى تفاعل هذه الأشياء فيما بينها في إطار سياقها الشّعري»**.(أحمد الطريسي،1991) [20]

ويرى **المسدي** في التّحليل بأنه:« **منهج فكري مداره تفكيك الكل إلى عناصره المركبة إياه، ويقابل المنهج التّأليفي الذي يعتمد النّظر في الأجزاء لاستنباط الخصائص المشتركة بينها»**،(عبد السّلام المسدي1977)، [21] وهذا المفهوم مستمد من التّحليل باعتباره مصطلحا علميا يرتبط بالعلوم الطبيعيّة والبيولوجيّة، وقد استعاره النّقاد والباحثون خلال إفادتهم من مستجدات مناهج هذه العلوم من أجل توظيفه في دراسة الأدب وتحليله وتطويره.

يتضح من المفهومين السّابقين للتحليل أن الأول يمنحه بُعدا ذاتيا، والمفهوم الثاني يلتزم فيه بالبعد الموضوعي العلمي وهما معا يهدفان إلى التّمييز عن

مصطلح النّقد إما باعتباره ينحو منحى علميا في المفهوم الأول، أو بوصفه عاكسا لذاتيّة النّاقد في المفهوم الثاني.

ورغم هذا التّعارض والتّفاوت بين مفارقة العلميّة والذاتيّة يمكن إضافة بعد آخر من أبعاد الاختلاف حول مصطلح التّحليل الذي يمكن أن يستحيل إلى تفسير سيما في ربط النّص بعلاقاته الخارجيّة وذلك تبعا لمنحى النّاقد المنهجي.

3- **المقاربة التّفسيريّة:** يقصد بالتّفسير الكشف عن العلاقات السّببيّة بين طبيعة النّص الأدبي وبين العوامل المختلفة التّي تدخلت وجعلت الباحث أو النّاقد يحلّل ويجزئ النّص بهذه الطريقة، كما يحدث في المنهج البنوي الشّكلاني والمنهج التّفكيكي والانطباعي. (سمير سعيد حجازي، 2004) [22]

إنّ التّفسير بهذا المعنى يعني الكشف عن مجموعة العلاقات السّببيّة التّي تجعل من ظاهرة ما على صلة بعدّة ارتباطات موضوعيّة بعناصر أو عوامل أخرى أسهمت في تشكيل وجودها، وهذه العلاقات لا بد أن تكون قائمة على أساس الأدلة أو البراهين الكيفيّة أو الكميّة، فإذا حاول النّاقد مثلا أن يفسّر ظاهرة العبث في الأدب العربيّ أواخر السّتينيات خلال القرن العشرين من النّاحيّة النّفسيّة والاجتماعيّة، ينبغي أن يتوصّل إلى بعض معاملات الارتباط المنطقي بين الجانب النّفسي والاجتماعي عند الفرد المبدع من جهة وطبيعة الظروف المجتمعيّة العامة من جهة ثانيّة، وظاهرة العبث من جهة ثالثة (سمير سعيد حجازي،2007) [23]، فلا ريب أن هناك جملة علاقات متبادلة بين مختلف هذه العناصر أو العوامل من منطلق كشف طبيعة هذه العلاقات، وهذا معناه معرفة القانون أو المبادئ العامة التّي تحكم هذه الظاهرة، والحق أن محاولة التّركيز على ما هو غامض في العلاقة بين مختلق العناصر السّابقة، سواء بوساطة الأسلوب الكيفي أو الأسلوب الكمي، معناه البحث عن معرفة قوانين هذه الظاهرة معرفة علميّة. (سمير سعيد حجازي، 2004) [24]

الواقع أن هذا الاتجاه يفرض على الباحث أن يحدد الظاهرة محلّ البحث في بدايّة نص الدّراسة على شكل سؤال يطرحه، تأتي إجابته في صورة فرض أو فروض عديدة مؤقتة وفي حالة المثال الذي طُرح سابقا يجب أن يبدأ الباحث بالسّؤال: لماذا ظهر اتجاه العبث في الأدب العربيّ في أواخر السّتينيات؟ الإجابة تكون في شكل فرض مؤقت، وهي أن التّحولات السّريعة والصدمات الثقافيّة الحادة تحدث تغيرات في ميزان القيم، تجعل الفرد المبدع ينصرف عن الواقع الخارجي عند تصويره للشّخصيات والعالم.

إنّ اتجاه النّاقد نحو معالجة ظاهرة العبث في الأدب العربيّ أواخر السّتينيات من خلال النّصوص الأدبيّة المبدعة فقط، معناه أن الباحث يردّ الظاهرة إلى النّصوص الأدبيّة نفسها وينكر وجود عامل البناء النّفسي للفرد المبدع، وعامل الظروف العامة للمجتمع أواخر السّتينيات، ومنهج الوصف أو التّحليل حين يعالج النّص الأدبي معالجة جزئيّة فهو يقف عند حدود التّراكيب والمفردات والبناء أو الشّكل الذي احتوى الموضوع أو المحتوى دون سواه هذا الوصف أو ذاك التّحليل يتناول النّص باعتباره أجزاء أو عناصر معزولة؟ حقا إنه ينتقل بالقارئ من تحليل وحدة إلى تحليل وحدة أو وحدات أخرى بصورة دقيقة ومحددة، لكنه غير قادر على أن يوضّح للقارئ دلالة هذه الوحدة اللغويّة أو دلالة هذه التّراكيب أو تلك العبارة بالنّسبة إلى الكل الذي يسمى قصيدة أو روايّة، ودلالة النّص بالنّسبة للفرد المبدع والمجتمع، وهذا يعني أن منهج الوصف أو التّحليل الجزئي لا يقود الباحث على ما هو جوهري بمعنى اكتشاف دلالة ظاهرة العبث في الأدب العربيّ أواخر السّتينيات لدى الفرد والمجتمع والثقافة. (سمير سعيد حجازي، 2004) [25]

وعلى هذا الأساس فإن منهج الوصف والتّحليل الجزئي منهج عاجز عن اكتشاف القواعد العامّة التّي تحكم ظاهرة نشوء اتجاه العبث في الأدب العربيّ أو شرح وفهم طبيعتها لأنّه لا يتحقق إلا بواسطة المنهج التّفسيري أو المنهج

الموضوعاتي التّكاملي، الذي يتحرك في نطاق العالم النّفسي للفرد المبدع ووسطه الاجتماعي ونصوصه المبدعة. (سمير سعيد حجازي، 2004) [26]

إنّ هذه العناصر أو العوامل المختلفة وتناولها بصفة إجماليّة بوساطة نظرة كليّة متكاملة تفرض على الباحث أن يعتمد مفاهيم وأساليب العلوم الإنسانيّة من ناحيّة، ومفاهيم وأساليب النّقد الأدبي من ناحيّة أخرى.

كما أنّ التّفسير ليس معيارا للعلم وحده بل هو أيضا معيارا لموضوعيّة الباحث في القرن الحادي والعشرين، ولقد كانت المعاجم اللغويّة في خمسينيات القرن الماضي تعرف النّاقد من زاويّة حصيلة معارفه المختلفة في مجالات اللغة والنّقد والعلوم الإنسانيّة، وهذه الزاويّة تجعل الإلمام بالعلوم والمعارف معيارا أو مقياسا للناقد، لكن هذا المقياس أو المعيار لم يعد اليوم صالحا لإقامة أساس النّاقد بعد أن أصبح جهاز الحاسوب مستودعا ضخما للمعلومات والمعارف، ولهذا فإن جعل عقل النّاقد مخزنا لمختلف المعارف لا يمكن أن يعدّ وحده مقياسا يجعل صاحبه يحمل اسم ناقد أو باحث. (سمير سعيد حجازي، 2004) [27]

فمعيار الباحث الحقيقي هو الفكر المنظم، الذي يتيح له فرصة تفسير مختلف ظواهر الحياة الثقافيّة تفسيرا علميا، والعمل نحو تطوير المفاهيم والقيم الثقافيّة بوساطة هذا الفكر، ومن الجلي أن هذا المفهوم يتضمن ثلاثة عناصر حتى تكتمل صفات الباحث المعاصر، وأولى هذه الصفات: الفكر المنظم وثانيها القدرة على تفسير مختلف ظواهر الحياة الثقافيّة تفسيرا علميا وثالثها تطوير المفاهيم والقيم الثقافيّة، ويمكن إيضاحها كالآتي:

أ- **الفكر المنظم:** معناه أن يمتلك الباحث قدرا علميا من مصادر المعرفة النّظريّة والعلميّة، وتتميز هذه المعرفة بالتّزامها حدود العقل والمنطق في قياس الأشياء أو الحكم عليها، فيرى الظواهر بمنظار العقل ويحكم عليها بمعاييره وتتجلى مظاهر هذه المعايير في طريقة معالجته للمشكلات والقضايا التّي يتناولها في بحث أو في دراسة، والفكر العلمي الذي يجب أن يمتلكه الباحث

ليس- في حد ذاته- من أجل الفكر للفكر، وإنما من أجل توظيف هذا الفكر في الحياة الثقافيّة وفهم المشكلات أو القضايا التّي تواجه مجتمعه فضلا عن تطوير المفاهيم والقيم الثقافيّة لهذا المجتمع.

وعلى هذا الأساس فإن التّفكير المنظم أو المقاربة العلميّة الذي يجب أن يمتلكها النّاقد أو الباحث، ينبغي أن يكون لها مهمة في حياة مجتمعه، سيما إذا كان هذا المجتمع من المجتمعات النّاميّة التّي هي في أمس حاجة إلى القضاء على الفكر الخرافي وإحلال الفكري العلمي أو العقلاني بدلا منه.

ب- **القدرة على التّفسير:** إن الكفايّة العلميّة المنهجيّة التّي يجب أن يتحلّى بها الباحث ليس في الحقيقة المعرفة العامة أو الخاصة عن الوقائع الأدبيّة أو الثقافيّة أو النّصوص الأدبيّة فقط، وإنما هي وسيلة أو أداة تتيح له فرصة الإيضاح بكيفيّة معينة على مجموعة علاقات بين ظاهرة أو عدة ظواهر من خلال مشاهدتها أو ملاحظتها ملاحظة منظمة، من أجل إضفاء العقلانيّة على هذه العلاقات، وتحديد خصائصها العلميّة عن طريق الصبغة التّأمليّة والصبغة التّجريبيّة ليصل في النّهايّة إلى تفسيرها، شريطة أن يكون هذا التّفسير له مصداقيته لدى جميع العقول لا بالنّسبة لعقل هذا النّاقد أو الباحث فحسب وهذا يقتضي توافر موضوعيّة الملاحظة وموضوعيّة النّتائج، وهذا القول ينطبق على الحقائق أو الظواهر الأدبيّة أو الثقافيّة أو الإنسانيّة.

ج- **تطوير المفاهيم والقيم الثقافيّة:** من شروط النّاقد الحداثي أو الباحث المعاصر هو العمل على تطوير المفاهيم والقيم الثقافيّة، ويقصد بتطوير المفاهيم دفع المصطلحات أو التّصورات النّظريّة الشّائعة في الحياة الثقافيّة إلى التّحديد في بنيّة اللغة والثقافة العربيّتين، بحيث تبدو ذات مدلول للخاصة والعامة، سيما المصطلحات المنقولة عن الثقافة الغربيّة الحديثة، وليس لها مدلول في نطاق الثقافة العربيّة أو مدلول غامض أو مضطرب في صياغته ونقله، ويقصد بتطوير

القيم الثقافيّة النّمو الفكري لموجهات فكر الفرد وسلوكه في المواقف الاجتماعيّة المختلفة. (سمير سعيد حجازي، 2004) [28]

4- المقاربة التّقويميّة: يكتنف مقولة التّقويم اختلاف والتّباس شديدان: يكمن الاختلاف في جدوى أحكام القيمة في النّقد الأدبي، ويكمن الالتّباس في تحديد المعايير التّي على أساسها يتمّ إصدار الأحكام على النّصوص الأدبيّة.

يرى أصحاب التّوجهين النّقديين الانطباعي والجمالي أن إصدار الحكم على العمل الأدبي مكوّنا أصيلا من مكونات النّقد الأدبي، بل يعدّ إحدى غاياته إن لم يكن الغايّة كلها، وخصوصا الانطباعيين الذين يتحلّلون من كافة القيود التّي تكبّل حرياتهم في إصدار الأحكام على الأعمال الأدبيّة اعتمادا على الاستجابة الشّخصيّة المباشرة، أما النّقاد الجماليون فقد قلّلوا من غلواء الذاتيّة في إصدار الأحكام، ورأوا ضرورة تأسيسها على ما استقر في علم الجمال عموما وعلم الجمال الأدبي خاصة من معايير وقواعد فنيّة وجماليّة. (عبد العزيز جسوس 2007) [29]

وقد نتجت عن الموقفين المذكورين دراسات تميز في الحكم على الأعمال الأدبيّة بين الحكم الذاتي والحكم الموضوعي، يعتمد الحكم الذاتي على الاستجابة المباشرة التّي يثيرها العمل الأدبي في المتلقي، ويعتمد الحكم الموضوعي قواعد جماليّة موضوعيّة كامنة في العمل الأدبي المنقود، ويترتب على ذلك أن أولهما شخصي وذاتي واحتمال الخطأ والتّباين فيه كبير جدا.

وأن ثانيهما يعتمد قواعد موضوعيّة تضيق الخلاف بين الأحكام المعتمدة عليها، وأن أساس التّمييز بينهما هو الفرق بين التّذوق والتّقويم. (عز الدّين إسماعيل، 2000) [30]

إلا أنّ هذه المقومات التّي يعتمدها الباحث في إصدار أحكامه الموضوعيّة، قد يكون مرجعها قواعد مسبقة يختزلها الباحث في ذائقته الجماليّة بعد أن يكون

قد استمدها من نصوص أدبيّة متعددة، وقد يكون مرجعها قواعد مسبقة أيضا قد تم استقرارها في علم الجمال الأدبي، أو في قواعد بلاغيّة وأدبيّة مختلفة كما قد تكون متحللة من كل معيار مسبق فيتمّ اشتقاقها من العمل المنقود نفسه.

وقد يترتب الحكم الجمالي على علاقة جدليّة بين النّص الأدبي يستكنه عناصره الفنيّة، وبين انتظارات المتلقي الجماليّة المؤسسة من معايير جماليّة كما أشارت إلى ذلك نظريّة التّلقي عند **إيزر**(Wolfgang Iser) **وياوس** (Hanes Jaus Robert). (بشرى موسى صالح، 2001) [31]

أمّا المناهج الوصفيّة والتّحليليّة والتّفسيريّة، فإن طبيعة تعاملها مع الأعمال الأدبيّة يجعلها غير مهتمة بالتّقويم، كونه غير علمي وليس من مهمة الواصفين والمحللين والمفسرين للأدب، بل إن من ضمنهم من عمل على نفي صفة النّاقد الأدبي عنه بحكم الإيحاء التّقويمي الذي يرتبط بالدّلالة اللغويّة لمصطلح نقد، وبحكم ارتباط التّقويم بالنّقد الأدبي في تاريخه الطويل، مثلما ألحق **تودوروف** مصطلح النّقد بالتّأويل وعدّهما معا محكومين بذاتيّة القارئ للأدب. (تزفيتان تودوروف، 1990) [32]

إلا أنّ بعض أصحاب هذه المناهج لم يجدو بُدا من إلحاق مستوى التّقويم بعملهم الوصفي أو التّحليلي أو التّفسيري باعتباره جزءا أصيلا من النّقد مهما كان المنهج الذي يتبناه، مثلما ذهب إلى ذلك **عز الدّين إسماعيل** حين تحديده لوظيفة النّقد الأدبي في مهمتي التّفسير والحكم (عز الدّين إسماعيل، 1968) [33]، ومثلما عدّ **أحمد الطريسي** التّحليل الأدبي انفعالا مع النّص الأدبي أو الشّعري. (أحمد الطريسي،1991) [34]

ولعلّ الأخذ بهذا التّكامل في المقاربات العلميّة في تحليل النّص هو الأنسب للحد من غلواء تباين المناهج الدّاخليّة والخارجيّة واختلاف متبنيها في تحديد مفهومها ومنهجيّة إجراءاتها في مقاربة النّصوص

5- المقاربة الموضوعاتيّة: لعل من أبرز المنهجيات في المقاربة النّصيّة والأكثر نجاعة في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة منهجيّة (**المقاربة الموضوعاتيّة**)، التّي تطورت عند **جونبول ويبر** (B.Weber)، وذلك عندما شرع في تحليل قصائد الشّاعر الفرنسي **مالارميه** (Mallarmé)، حيث انطلق من ملاحظته لظاهرة (**السّقوط**)، سقوط الأشياء الذي يقدم نفسه لازمة من لوازم الأسلوب في قصائد الشّاعر، وهذا الإجراء المنهجي الأول هو (**مقاربة وصفيّة**)،والمقاربة الوصفيّة في الحقيقة هي إجراء بنوي حين يقيم الباحث المحلّل مقارنة سياقيّة بين جميع قصائد الشّاعر ليتأكد من وجود علاقة في موضوع السّقوط الذي تشترك فيه هذه القصائد، ومن أجل أن يتمكن من تفسير هذه الظاهرة أو هذا المعطى الدّلالي لا يبقى الباحث سجين الأطر النّصانيّة، بل يخرج عنها ليبحث في سياقاتها الخارجيّة عمّا يمكن قد أثّر فيها، فينتقل الباحث إلى إجراء ثان وهو(**المقاربة التّحليليّة**)؛ أي إجراء تحليلي تاريخي حيث يلتجئ إلى البحث في تاريخ حياة الشّاعر والمحيط الذي عاش فيه، فيتتبع أطوار حياته جميعها ابتداء من نشأته الأولى إلى يوم وفاته، ويعثر الدّارس من خلال دراسته التّاريخيّة هذه على بعض ما يبحث عنه، إذ يكتشف أن الشّاعر **مالارميه** قد مرّ في مرحلة طفولته بحادثة تتمثل في تأثيره الشّديد بمنظر سقوط إوزة في حوض ماء وكانت مُصابة فماتت، وتألّم الطفل لذلك وحزن حزنا شديدا على تلك الإوزة واستحوذت هذه الحادثة على ذهنه فسكنت شعوره ووجدانه وكوّنت لديه عقدة نفسيّة. (عبد المالك كاجور، 1997) [3 5]

وبعد أن ينهي المحلل جمع هذه الأخبار من حياة الشّاعر يقوم باستغلالها مستعينا بالتّحليل النّفسي من أجل التّفسير وهو الإجراء الثالث(**المقاربة التّفسيريّة**)، فيتمكن من تفسير الظاهرة التّي يبحث فيها، وهي ظاهرة (**السّقوط**) التّي تتردد في قصائد الشّاعر **مالارميه**، ولعل فكرة تعبير« **العمل**

الكامل لكاتب ما، وبالضبط لشاعر ما، عبر عديد لا ينتهي من الرموز، أي من التّعارضات عن هاجس أو عن موضوعاتيّة ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسيّة عامة، في طفولة الكاتب».(سعيد علوش، 1989) [36]

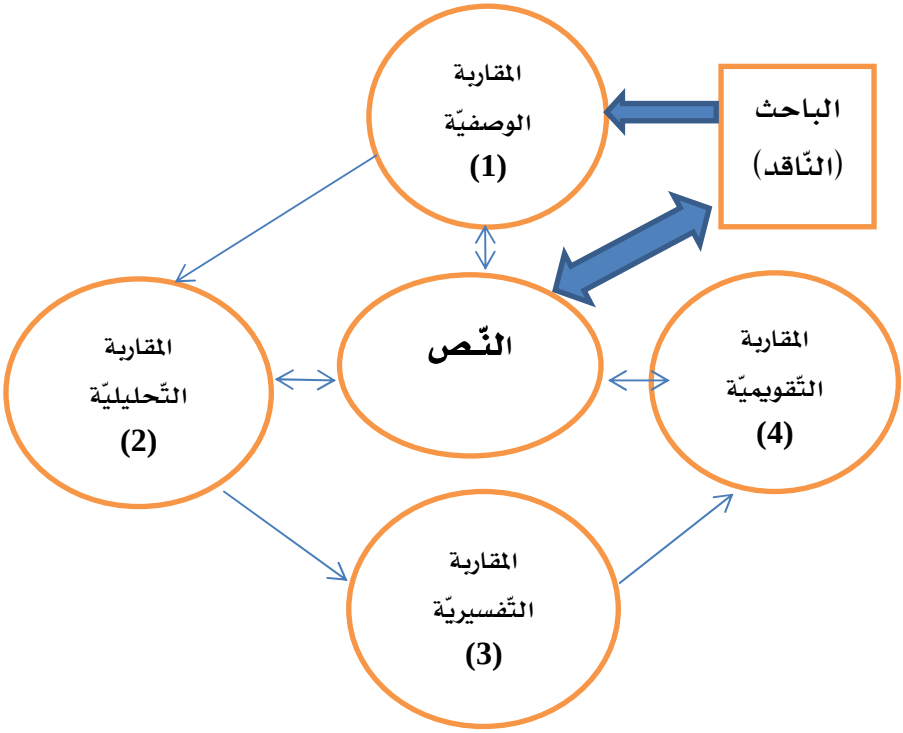
ما يمكن ملاحظته هو أن **ويبر** لم يكتف بإتباع منهجيّة واحدة في عمله، بل أفاد في دراسته للعمل من إجراءات منهجيات أربع، اتخذت طابعا إجرائيا موضوعيا واستقراء تكامليا منظما؛ ألا وهي **المقاربة البنويّة الوصفيّة** (أوّلا)، ثم **المقاربة التّاريخيّة التّحليليّة** (ثانيا)، ثم **المقاربة النّفسيّة التّفسيريّة** (ثالثا) وأخيرا **المقاربة الحُكميّة التّقويميّة** التّي تؤكد أن ظاهرة **(السّقوط)** هي **التّيمة** (thème) المهيمنة في نصوص الشّاعر **مالارميه**. فهي كما يرى **برناردوبربي** (B.Dupriez) **«هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التّواتر...»**. (جوزيف شريم، 1984) [37]

خاتمة: ينتج عن متواليّة المنهاجيّة الأربع أن **(المقاربة الموضوعاتيّة)** هي الأجدر في مقاربة النّصوص لاعتبارات عديدة، لعل أبرزها أن هذه المقاربة هي الأكثر استحاء من المناهج النّقديّة النّصانيّة والسّياقيّة، بسبب مرونتها وأسلوبها المحايث في الوصف والتّحليل والتّفسير والتّقويم.

كما أنّها تؤكد على مسألة أحوال الوعي **(الذات)** ومضامين الوعي**(الموضوع)**،* فهي تهدف إلى ربط عمليّة الإبداع الأدبي بالذات في تمظهراتها الواعيّة وغير الواعيّة قصد تحديد أحوال الوعي ومضامينه. (حميد الحمداني 1990) [38]

بالإضافة إلى أن هذه المقاربة الموضوعاتيّة لها أهمّيّة بيداغوجيّة وديداكتيكيّة، تساعد على مقاربة النّصوص، من خلال رصد المضامين والتّيمات الموضوعيّة المحوريّة- سواء أكانت جزئيّة أم كليّة- بالإضافة إلى تحديد المفاهيم الدّلاليّة المتكررة التّي تتحكم في عمارة النّص ونسيجه.

- **خطاطة تشجيريّة عن أهمّ المقاربات المنهجيّة النّصيّة:**



قائمة المراجع:

1- أحمد الطريسي، الشّعريّة بين المشابهة والرمزيّة، شركة بابل، الرباط، المغرب ط1991،1م.

2- أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي، لسان العرب، (طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السّادة الأساتذة المتخصصين)، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د/ط) 2003م.

3- بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقي- أصول وتطبيقات- المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

4- تزفيتان تودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر المغرب ط2، 1990م.

5- جوزيف شريم، "الاتجاهات النّقديّة والنّفسانيّة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 19/18 ، بيروت، لبنان، 1984م.

7- حميد الحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء المغرب،ط1 1990م

8- رينيه ديكارت، مقال في المنهج، تر: محمدو الخضيري ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

9- سعيد علوش، النّقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الرباط المغرب، ط1، 1989م.

10- سمير سعيد حجازي، إشكاليّة المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتّوزيع والتّجهيزات العلميّة، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2004م.

11- سمير سعيد حجازي، مناهج النّقد الأدبي المعاصر بين النّظريّة والتّطبيق، دار الأفاق العربيّة، مدينة نصر، مصر، ط1، 2007م.

12- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربيّة، مصر، (د/ط)، 1996م.

13- صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة مصر ط2، 1980م.

14- عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدّراسات الأدبيّة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا القاهرة، مصر، (د/ط)، 2014م.

15- عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل السّني في نقد الأدب، الدّار العربيّة للكتاب، تونس،(د/ط)، 1977م.

16- عبد المالك كاجور، "النّص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النّقديّة الحديثة"، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ع11، ماي1997م.

17- عبد العزيز جسوس، إشكاليّة الخطاب العلمي في النّقد الأدبي العربي المعاصر المطبعة والوراقة الوطنيّة الدّاوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م.

18- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب ط2، 2006م.

19- عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2 1968م.

20- عز الدّين إسماعيل،الأسس الجماليّة في النّقد العربي "عرض و تفسير و مقارنة" دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2000م.

21- فاضل، ثامر، اللغة الثانيّة، في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

22- محمد أديوان، النّص والمنهج، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1 2006م.

23- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، دار عالم المعرفة، الكويت (د/ط) 2000م.

الإحالات والهوامش

[1]- محمد أديوان، النّص والمنهج، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2006م ص118/117.

- المرجع نفسه، ص118.[2]

- المرجع نفسه، ص118.[3]

[4]- أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي، لسان العرب، (طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السّادة الأساتذة المتخصصين)، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر ، (د/ط)، 2003م، ص 714.

[5]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الأفاق العربيّة، مصر، (د/ط)، 1996م، ص 9/8.

[6]- المرجع نفسه، ص 10/09.

[7]- عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدّراسات الأدبيّة، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة مصر، (د/ط)، 2014م، ص 56.

[8]- رينيه ديكارت، مقال في المنهج، تر: محمدو الخضيري، الهيئة المصريّة العامة للكتاب القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص 70.

[9]- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، دار عالم المعرفة، (د/ط)، 2000م، ص 134.

[10]- عبد العزيز جسوس، إشكاليّة الخطاب العلمي في النّقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنيّة الدّاوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م، ص165.

[11]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2 2006م. ص 103.

[12]- عبد العزيز جسوس، المرجع السّابق، ص 194.

[13]- فاضل، ثامر، اللغة الثانيّة، في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص50.

[14]- تزفيتان تودوروف، الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 1990م، ص21.

[15]- المرجع نفسه، ص 21.

[16]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النّص، ص 82.

[17]- صلاح فضل، نظريّة البنائيّة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، ط2، 1980م ص64.

[18]- أحمد الطريسي، الشّعريّة بين المشابهة والرمزيّة، شركة بابل، الرباط، المغرب، ط1 1991م ص96.

[19]- المرجع نفسه، ص93.

[20]- المرجع نفسه، ص97.

[21]- عبد السّلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل السّني في نقد الأدب، الدّار العربيّة للكتاب تونس، (د/ط)، 1977م، ص146.

[22]- سمير سعيد حجازي، إشكاليّة المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتّوزيع والتّجهيزات العلميّة، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2004م، ص 59/ 60.

[23]- سمير سعيد حجازي، مناهج النّقد الأدبي المعاصر بين النّظريّة والتّطبيق، دار الأفاق العربيّة مدينة نصر، مصر، ط1، 2007م، ص17.

[24]- سمير سعيد حجازي، إشكاليّة المنهج في النّقد العربي المعاصر، ص60.

[25]- المرجع نفسه، ص 63.

[26]- المرجع نفسه، ص 64/63.

[27]- المرجع نفسه، ص 65.

[28]- المرجع نفسه، ص 65 وما بعدها.

[29]- عبد العزيز جسوس، المرجع السّابق، ص197.

[30]- عز الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربي "عرض وتفسير ومقارنة"، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2000م، ص 85/66.

[31]- بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقي- أصول وتطبيقات- المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 2001م، ص 44 وما بعدها.

[32]- تزفيتان تودوروف، المرجع السّابق، ص20.

[33]- عز الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1968م، ص 91.

[34]- أحمد الطريسي، المرجع السّابق، ص 93.

[35]- عبد المالك كاجور، "النّص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النّقديّة الحديثة"، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، الجزائر، ع11، ماي1997م، ص 46/45.

[36]- سعيد علوش، النّقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الرباط، المغرب ط1 1989م، ص27.

جائزة اللّغة العربيّة لوسائل الإعلام

لقد عمل المجلس الأعلى للّغة العربيّة على مرافقة الإعلاميّين، والرّفع من حسن استعمال اللّغة العربيّة عبر الملتقيات والنّدوات ومختلف الدّراسات؛ تشجيعاً لوسائل الإعلام في خدمة اللّغة العربيّة؛ لذا فقد أطلق المجلس، جــائزة لوســائل الإعــلام يهدف من ورائها إلى:

– تشجيع الصّحافيين على الكتابة باللّغة العربية؛ تحريرا وتحليلا وبحثا؛

– التّشجيع على إيلاء العربيّة الفصيحة أهمّية كبيــرة باعتبارهــا أداةً للتّفكيــر وسلامةُ التّفكير من سلامتها؛

– تشجيع الكتابة بالعربيّة الفصيحة والنّشر بهــا، واســتعمالها فــي الإعــلام الإلكترونيّ؛

– إعادة الاعتبار لأهمّية التّكوين في اللّغة العربيّة؛

– الاعتزاز باللّغة بحسبانها مكوّنا أساسياً من مكوّنات الهويّة الوطنية؛

– الحفاظ على نضارة العربيّة، وطمأنة الإعلاميين بأنّ هناك مؤسّسات لغويّــة رسميّة مُعتمدة تتابع تطوّرات اللّغة وتسهر على الحفــاظ عليهــا؛ وفــي مقــدّمتها المجلس الأعلى للّغة العربيّة.

ـ **المعنيّون بالجائزة:** تشجيعاً لوسائل الإعلام الوطنيّة، فإنّ الجـائزة مفتوحـة لمختلف الإعلاميّين العاملين في الصّـحافة المكتوبـة والإلكترونيّـة والمسـموعة والمرئيّة المعتمدة.

– **مجالات الجائزة:** تُمنح الجائزة لأحسـن عمـل إعلامـيّ (مقـال، تحقيـق روبورتاج، بورتريه) عن اللّغة العربيّة في المجالات الآتية:

1– اللّغة العربيّة والمجتمع.

2– مواكبة اللّغة العربيّة للعلوم والتّكنولوجيا.

3– تحدّيات اللّغة العربيّة ورهاناتها..

4– اللّغة العربيّة من خلال المضامين الموجّهة للطّفل.

5– اللّغة العربيّة والإنترنيت في شبكات التّواصل الاجتماعيّ..

6– اللّغة الهجينة وأثرها السّلبيّ.

7– شخصيّات خدمت اللّغة العربيّة.

8– أخرى تتعلّق باللّغة العربيّة.

–شروط الجائزة:

1– أن يكون الصّحافي من جنسية جزائريّة.

2– أن يقدّم العمل باللّغة العربيّة.

3– أن يثبت الإعلامي انتسابه لوسيلة إعلاميّة وطنيّة بصفة رسميّة.

4– ألاّ يكون عضوًا من أعضاء لجنة التّحكيم.

5– أن يصل العمل المقترح في الحيّز الزمني المطلوب.

6– أن لا يكون العمل المقدّم حصل على جائزة.

7– أن يكون العمل قد نُشر أو بُثّ من تاريخ بثّ الإعـلان إلـى غايـة 30 سبتمبر 2019.

8– حُدّد يوم 10 أكتوبر آخر أجل لتسلّم الأعمال.

9– تسلّم الجائزة في 18 ديسمبر 2019، بمناسبة اليوم العالميّ للّغة العربيّة.

- **قيمة الجائزة:** تمنح الجائزة لأحسن عمل إعلاميّ مكتوب، وإذاعيّ وتلفزيونيّ وإلكترونيّ.

1- قيمة ماليّة، وعينيّة معتبرة

- **المُسهمون:**
- المجلس الأعلى للّغة العربيّة؛
- وزارة الثّقافة؛
- وزارة البريد والمواصلات السّلكيّة واللاّسلكيّة والتّكنولوجيّات والرّقمنة؛
- وزارة السّياحة والصّناعات التّقليديّة؛
- شركة سونالغاز؛
- كوندور(CONDOR)؛
- أريدو (OOREDOO)؛
- اتّصالات الجزائر .
- **روابط الاتّصال:**

ـــ الهاتف: 021.23.07.11 / المحمول: 0559937484؛

ـــ البريد الإلكتروني:razzakghit@yahoo.com

العنوان: 08، شارع فرانكلين روزفلت، الجزائر.

ص.ب. 575، ديدوش مراد، الجزائر.

المجلس الأعلى للغة العربية

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

رئاسة الجمهوريّة

المجلس الأعلى للّغة العربيّة

إعلان عن جائزة اللّغة العربيّة 2020

يعلن المجلس الأعلى للغة العربيّة عن تنظيم **(جائزة المجلس للّغة العربيّة لسنة 2020)** التي تهدف إلى تشجيع الباحثين من داخل الوطن، وتثمين منجزاتهم العلميّة والمعرفيّة والإبداعيّة، ذات المردود النوعيّ الهادف إلى إثراء اللّغة العربيّة، والإسهام في نشرها وترقيتها، سواء أكانت هذه الأعمال مؤلّفة باللّغة العربيّة، أم مترجمة إليها.

1 ــ **شروط الترشح للجائزة:**

– أن يقدّم العمل باللّغة العربيّة؛

– أن يتوفّر العمل على قواعد المنهجيّة العلميّة؛

– أن يكون العمل موثّقاً وأصيلاً، وفي مجال التّرجمة ترفق نسخة للنّص بلغته الأصليّة؛

– أن يكون العمل المقدّم بين مائة/ مئة **(100)** صفحة وخمسمائة **(500)** صفحة (مكتوبة بخطّ simplified arabic حجم **14**)؛

– ألاّ يكون العمل قد نال به صاحبه جائزة أو شهادة علميّة؛

– ألاّ يكون العمل قد نُشر؛

– أن يندرج العمل في أحد المجالات المذكورة أدناه؛

– قرارات لجنة التّحكيم غير قابلة للطعن؛

– لا ترّد الأعمال إلى أصحابها؛ سواء فازت أم لم تفز؛

– لا يحقّ للحائز على جائزة المجلس للّغة العربيّة، أن يتقدّم بعمل آخر إلاّ بعد مرور دورتين من حصوله عليها.

– تعرض الأعمال المرشّحة على لجنة تحكيم؛ مكوّنة من ذوي الاختصاص والذين لا يسمح لهم بالمشاركة في الجائزة.

2 ــ **مبلغ الجائزة:** حدّد مبلغ الجائزة بـ **2.000.000** دج، يوزّع بمقدار **500.000** دج لكلّ مجال من المجالات الأربعة التالية:

2 /1 – جائزة المجلس في العلوم والتّقانات.

2 /2 – جائزة المجلس في علوم اللّسان.

2 /3 – جائزة المجلس في التّرجمة إلى العربيّة.

2 /4 – جائزة المجلس في وسائل الاّتصال والتّواصل الاجتماعيّ باللّغة العربيّة.

في حالة وجود جائزتين: استحقاقيّة– تشجيعيّة؛ يوزّع المبلغ الماليّ في كلّ مجال من مجالات جائزة المجلس للغة العربيّة على النّحو التّالي:

– **70**% لجائزة الاستحقاق؛

– **30**% للجائزة التّشجيعيّة.

وفي حالة حجب جائزة في مجال من المجالات، يمكن للجنة التّحكيم أن تقترح جائزة تشجيعيّة، تقطتعها من المجال المحجوب إلى مجال آخر، على ألاّ تتجاوز قيمتها **50**% من مبلغ الجائزة الثّانية.

– تنشر الأعمال الفائزة، ضمن منشورات المجلس باستثناء الجائزة التّشجيعيّة التي تُحال على هيئتي تحرير مجلتي: اللّغة العربيّة، ومجلة معالم للتّرجمة؛ للتّداول بشأن إمكانيّة نشرها في عدد من أعدادهما.

– تصبح الأعمال الفائزة بجائزة المجلس مِلْكا للمجلس، إلا أنّه يمكن لمؤلفّهـــا استعادة حقوقه بعد انقضاء ثلاث **(03)** سنوات من نشر العمل.

3 ــ **طلب التّرشّح:** يتكوّن طلب التّرشّح للجائزة من الوثائق الآتيّة:

– طلب خطيّ؛

– نسخة من وثيقة الهوية (بطاقة التّعريف أو رخصة السّياقة)؛

– السيرة العلميّة للمشارك؛

– نسختين/**02** من البحث المقدّم لنيل الجائزة:

* النّسخة الأوّلى/ مسجّلة على قرص؛

* والنّسخة الثّانية /توجّه عن طريق البريد المسجّل، ويكون تاريخ الختم البريدي شاهداً على ذلك.

4 ــ **للتّذكير**؛ إنّ باب التّرشّح مفتوح **إلى غاية 31 مارس 2020.**

للاستفســـار: الاتّصـــال بـــالرّوابط: الهـــاتف: 09 07 23 021 / 99 88 23 021.

البريد الإلكتروني: majljaiza@gmail.com

5 ــ **يوجّه ملّف التّرشّح إلى العنوان الآتي:**

السّيّد رئيس المجلس الأعلى للّغة العربيّة

شارع فرانكلين روزفلت، الجزائر.

أو

ص.ب : **575** شارع ديدوش مراد الجزائر العاصمة

(جائزة المجلس للّغة العربيّة 2020).

تمّ إخـــراج وطبــع بـ:

دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع

05، شارع محمد مسعودي القبة القديمة–الجزائر

الهواتف: 05.42.72.40.22–021.68.86.48–021.68.86.49

البريد الإلكتروني :khaldou99_ed@yahoo.fr