جامعة البليدة2– الجزائر

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

المُدَوَّنة

مجلّة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة

تُعنى بالدّراسات الأدبية والنقدية

تصدر عن مخبر الدّراسات الأدبية والنّقدية

العدد الرابع. ذو القعدة ١٤٣٦هـ الموافق لـ:سبتمبر 2015م

ر – د– م – د: ISSN 2437-0819– رقم الإيداع القانوني:2014–6068

المدونة

مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة

يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

قسم اللّغة العربية وآدابها

كلّية الآداب واللغات

جامعة البليدة2

الرئيس الشرفي للمجلة: أ. د/ **أحمد شعلال** . رئيس جامعة البليدة 2

مدير المجلة مسؤول النّشر: د/ علي حميداتو . مدير المخبر.

رئيس التحرير: أ/ سعيد تومي

أمين التحرير: أ/ محمد بلعزوقي

هيئة التحرير:

أ/ عمر برداوي

أ/ محمد عطاالله

أ/ رجاء بن منصور

أ/ سغيلاني نعيمة

الهيئة العلمية:

- أ.د / عمّار ساسي(جامعة البليدة 2)
- أ.د/ علي ملاحي (جامعة الجزائر2)
- أ.د/ وحيد بن بوعزيز(جامعة الجزائر2)
- أ.د/ منذر عياشي .(جامعة البحرين)
- د/ محمد طيبي (جامعة البليدة 2)
- د/ عبد الله شطاح (جامعة البليدة 2)
- د/ علي بولوط (جامعة السلطان محمد الفاتح. تركيا.)
- د/ ميلود شنوفي (جامعة البليدة 2)
- د/ رشيد كوراد (جامعة الجزائر 2)
- د/ الصادق قسومة(جامعة تونس)
- د/ رشيد الإدريسي (جامعة الحسن الثاني . المغرب)
- د/ إبراهيم فضالة (جامعة البليدة2)
- د/ خليفة قرطي (جامعة البليدة 2)
- د/ سعاد مسكين (جامعة تطوان المغرب)
- د/ بلقاسم عيساني (جامعة المدية)
- د/ السعيد بوخاوش (جامعة البليدة2)
- د/ النذير بولمعالي (جامعة المدية)
- د/ امحمد العماري(جامعة البليدة 2)
- د/ يوسف الفهري (جامعة تطوان المغرب)
- د/ عبد الدايم السلامي (جامعة تونس)
- د/ يوسف العايب (جامعة الوادي)
- د/ عبد الملك قجور(جامعة البليدة 2)
- الدكتور عمر اسحاق أوغلو(جامعة اسطنبول تركيا)
- د/ حليم ريوقي (جامعة البليدة 2)
- د/ بهاء بن نوار (جامعة سوق أهراس)

* المدوّنة *

المواصفات العامة:

* **المدوّنة** مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة، تصدر عن مخبر الدراسات الأدبية والنقدية بقسم اللغة العربية وآدابها .كلية الآداب واللغات . جامعة البليدة2

* المجلة تعنى بنشر البحوث العلمية الأصيلة المقدّمة إليها في مجال الأدب والنّقد.

* الأعمال التي تصل المجلة لا تردّ إلى أصحابها نشرت أم لم تُنشر.

* الآراء والأفكار التي تنشر في المجلة لا تلزم سوى أصحابها.

* يخضع ترتيب المقالات لاعتبارات منهجية و تقنية.

شروط و قواعد النشر:

تنشر **المدوّنة** الأبحاث والدّراسات العلمية المتخصصة التي تهتم بالأدب والنّقد، وفقا للشروط والقواعد التالية:

1- عدم نشر البحث المقدم في أيّ مجلة أخرى.

2- الالتزام بالتحليل العلمي والتقيد بالشروط العلمية و المنهجية اللأكاديمية.

3- الكتابة في الصفحة الأولى من المقال: الاسم واللقب، الدرجة العلمية، المؤسسة، الهاتف، البريد الإلكتروني، عنوان المقال، سيرة ذاتية مختصرة.

4 - يرفق البحث بملخص في حدود 100 كلمة مرفقة بالكلمات المفتاحية وآخر باللغة الإنجليزية .

5- إدراج الهوامش في آخر المقال مبينا كافة البيانات اللازمة .

6- لا يتعدى عدد صفحات المقال 20 صفحة بما فيها الهوامش والمراجع؛ ولا يقل عن عشر صفحات.

7- يحرر المقال وفق برنامج Microsoft Word بخط traditional arabic مقاس 14 ومقاس 10 بالنسبة للهوامش.

8- حجم الصفحة: الطول 24 سم، العرض 16 سم مع ترك 2 سم للهوامش، المسافة بين الأسطر: Simple.ويرسل إلى عنوان المجلة في نسختين ورقيتين مرفوقتين بقرص مضغوط (CD).

9- ترقّم الصفحات في الوسط أسفل الصفحة.

10- أن يكون المقال خاليا من الأخطاء اللغوية والمطبعية.

11- تخضع جميع المقالات المرسلة إلى المجلة للتقييم من قِبل أعضاء اللّجنة العلمية للمجلة، ويبلغ الباحث إلكترونيا بنتيجة التقييم.

12- ترسل المقالات بصيغتي Woord و PDF إلى البريد الإلكتروني الخاص بالمجلّة:

almodawana@yahoo.com

المراسلات:

مجلّة **المـــدونة**

قسم اللّغة العربية وآدابها

كلـية الآداب واللغات

جامعة البليدة 2

العفرون. البليدة. الجزائر

محتويات العدد

مجلة" المدوّنة " العدد الرابع.

ذو القعدة ١٤٣٦هـ الموافق لـ:سبتمبر 2015م

الافتتاحية	رئيس التحرير	09
كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي قراءة في التوليفة الزمنية لقصص الحب وأخباره	أ.منصور بويش جامعة الجزائر2	11
الرواية والسّينما: جماليات الإبداع بين النّص والصورة	أ/جـمال زيان جامعة البويـرة	26
البَاحِثُ وَالنَّظَرِيَّةُ الأَدَبِيَّةُ المُعَاصِرَةُ (تَوْجِهَاتٌ تَأْسِيسِيَّةٌ).	أ/ رابح أومادن جامعة الجزائر2	57
فنون الإدهاش وهاجس التجريب في الخطاب السردي الواسيني	د.خليل بن دعموش أ. غنية بوحرة جامعة باتنة1	71
تجليات السرد في أدب الرحلة قراءة في كتاب: "الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري لـ"سميرة أنساعد"	أ/ سعيدة حمداوي جامعة أم البواقي	97
ظاهرة الشعوبية في العصر العباسي	أ/رضا رافع جامعة المدية	115
ظاهرة الغزل العذريّ أَسبابُهَا، وَتفسيرهَا	أ.منتظر عبدالخضر ساجت السواد جامعة العراق	138

المسار الاجتماعي والتعليمي للعلامة عبد الرحمن بن خلدون (808هـ/1405)	الأستاذ: نش عزوز /جامعة غرداية الأستاذة: قاتل الهام /جامعة المسيلة	**160**
واقع تعليم وتعلّم النحو في المستوى المتوسط بالمدرسة الجزائرية.	أ.حنان مزهودي طالبة دكتوراه ل.م.د جامعة البليدة2	**176**
الانسجام النصي في القصة الجزائرية القصيرة – محض افتراء لمحمد شنوفي انموذجا–	أ. مزرام نور الهدى طالبة دكتوراه ل م د جامعة البليدة2	**200**

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

الافتتاحية:

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه وبعد:

يطلّ علينا العدد الرّابع من مجلة "المدوّنة" في ظلّ ركود الحركة الأدبية على السّاحة العربية عمومًا والجزائرية على وجه الخصوص، حيث توارت مظاهر الولع بالقراءة واستبدلت كبرى المكتبات بأكشاك لبيع السّجائر والحلويات ومحلات للأكل السّريع.. ففي ظل الانتشار السّريع والرّهيب للوسائل التكنولوجية الحديثة متمثلة في الأنترنيت أصبح الكتاب ـ الورقي خصوصًا ـ غائبا. ولم تعد القراءة والمطالعة بذلك الشكل الذي كانت عليه سابقًا وأصبح الكتاب غير مرغوب فيه وحظه سيء .. رغم العناوين الكثيرة والمتميزة التي تطلعنا بها دور الطباعة بين الفينة والأخرى...أمّا على المستوى الأكاديمي فلم يعد للمجلات تلك العصا السّحرية الّتي تجذب إليها القرّاء خصوصًا من الطلبة والأساتذة فقلّت المقروئية وضعف الإقبال على الكتاب الورقي بمختلف أنواعه إذا استثنينا كتب الطبخ والحلويات.. والأسباب كثيرة ومتعددة لا يكفي المقام لحصرها، منها كما ذكرنا آنفا توفّر الكتب والمجلاّت بالصيغة الالكترونية، كما لتغيّر الذّهنيات وضعف المستوى التّعليمي في الواقع الثقافي والاجتماعي دوره في ذلك ...

ورغم ذلك لا ننفي مؤشرات العودة الجادّة للكتاب فهو لم يفقد بريقه بعد، بدليل التّوافد الهائل الذي نراه على المعارض الكبرى للكتاب خاصة الأدبي منه بمختلف البلدان العربية وحتى الولايات الجزائرية.. ثم أنّ هذا العزوف الذي نراه قد يكون ظرفيا وهذا التّشاؤم الذي يخالط مخيالنا لم يثننا نحن في طاقم "المدوّنة" عن مواصلة الطريق بثبات نحو التأصيل لهذا الصرح وجعله بحق منارة علم ثابتة وقارة ينهل منها طلبة العلم وحاملوا رايته.

جاء هذا العدد ليعيد للخطاب السّردي والشعري وحتى السّينيمائي دوره البارز في نسج توليفة تحتفي به من خلال وضعه على وضم النقد البنّاء تحليلا وتفكيكا لإعادة بنائه بما تقتضيه القراءة الجادّة والمتميزة .. فكان الاختيار بين التّراث في صورة طوق الحمامة لابن حزم والقراءة المتميّزة للأستاذ منصور بويش، و الحداثة في صورة روايات واسيني الأعرج وهاجس التجريب في خطاباته السردية المتميزة

وهي قراءة جادة للدكتور خليل بن دعموش مشاركة مع الأستاذة غنية بوحرة من جامعة باتنة.. أمّا الخطاب الشعري فيعيدنا الدّكتور خضر السّوادي من جامعة بغداد بالعراق إلى ظاهرة الغزل العذري الذي كان السّمة البارزة في شعر القدماء لا تخلو منه قصيدة من قصائدهم .. ويتزيّن العدد بمقال متميّز للأستاذ جمال زيان من جامعة البويرة يجمع فيه بين النّص والصّورة ويقف عند جماليات هذا الإبداع الذي استغل النّص الرّوائي فانتفعت به السّينيما. كما كان لأدب الرحلة حضور في هذا العدد من خلال مقال للدكتورة سعيدة حمداوي من جامعة أم البواقي..

كان هذا مسحًا شاملاً لموضوعات هذا العدد وتشويقا لقارئ هذه الافتتاحية لتصفحه، نتمنى أن يجد فيه ما يستأنس به وما يفيده.. وإلى أن نلتقي في العدد القادم طابت جلستكم الأدبية في رحاب "المدوّنة" والسّلام عليكم ورحمة الله.

رئيس التّحرير

أ/ سعيد تومي

كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي
قراءة في التوليفة الزمنية لقصص الحب وأخباره

أ.منصور بويش
جامعة الجزائر2

ملخص:

يعدّ الزّمن عنصرا أساسيا من عناصر البنية السّردية للقصّة سواء باعتبارها نوعا أدبيا مستقلا بذاته، أو باعتبارها محتوى في كتاب قد لا يكون بالضرورة سردا؛ ذلك أنّه لا يمكننا تصوّر قصّة دون بنية زمنية تتحكّم في أحداثها وتؤطّر تسلسلها.

على هذا النّحو تسعى هذه القراءة إلى تحليل البنية الزّمنية في كتاب طوق الحمامة في الألفة والألّاف لابن حزم الأندلسي، ليس باعتباره خطابا سرديا، وإنما باعتباره كتابا تضمّن قصصا وأخبارا أوردها ابن حزم، حيث عرّجنا في التحليل على أهم ما جاءت به النّظرية البنيوية بزعامة جيرار جينيت فيما يتعلّق بمعالجة الزّمن، مركّزين على القضايا الكبرى كالترتيب والمدّة والتّواتر.. لتشكّل هذه القضايا معا ما اصطلح عليه بالتّوليفة الزّمنية.

الكلمات المفاتيح:

- الزّمن – البنية – التّوليفة – السّرد- القصّة - الخبر

Résumé:

Cet article est une approche critique élaborée selon la théorie narrative consacrée de Gérard genette, spécialement en ce qui concerne le temps et ses multiples manifestations narrative, à l'instar de la durée, l'arrangement et la fréquence, cela dit , nous allons vérifier la validité de ces principe quant il s'agit d'histoires incluses dans un corpus classique de la littérature arabes ancienne, (toq al-hamama) d'ibn hazm al-andaloussi, en l'occurrence.

Ainsi, nous allons démontrer que, même si cet œuvre là n'est pas particulièrement narrative, elle a produit d'intéressants passages ou se manifeste la majorité des

éléments des récits romanesques, y comprit, le temps, qui est, en fait, le but final de cet article.

Mots clés:
-Temps -Structure -Combine -Narration –Le Récit - L'histoire.

*** *** ***

طوق الحمامة وإشكالية حضور الظاهرة السردية:

يعتبر كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي من التحف الأدبية الّتي عالجت الحب بعمق وفهم كبيرين، على الرغم من أنّ هذا الموضوع قديم في الأدب العربي، فهو نتاج فكري فريد من نوعه، لالتزام صاحبه فيه منهجا علميا مستقلا، لا يأخذ برأي قائل، ولا ينقاد إلا لعقله.[1] وفي التأكيد على هذا يقول ابن حزم الأندلسي في مقدمة كتابه: " وألزمت في كتابي هذا الوقوف عند حدك، ولاقتصار على ما رأيت أو صح عدي بنقل الثقات، ودعني من أخبار الأعراب والمتقدمين، فسبيلهم غير سبيلنا، وقد كثرت الأخبار عنهم، وما مذهبي أن أنضي مطية سواي، ولا أتحلى بحلي مستعار. والله المستغفر والمستعان، لا رب غيره".[2]

وتتميز رسالة طوق الحمامة (مثلما اصطلح عليها صاحبها) ببنية فنية فريدة، جمع فيها بن حزم بين أسلوبين فنين هما الشعر والنثر، معتمدا طرائق فنية وأنماط متنوعة منها التقرير والخبر والحكي والوصف، إضافة إلى التحليل والشرح. ويرى إحسان عباس في هذا الصدد أنّ ابن حزم في طوق الحمامة يقوم على أربع طرائق مختلفة، تأتي أحيانا مجتمعة في الفصول الطويلة، فينتقل القارئ فيما بينها نقلات مريحة، وتلك الطرائق هي التقرير والخبر والحكاية والوصف الفني. ويجمع بينها التكثيف المتعمّد، استجلابا للقوة في طبيعة الأسلوب وطلبا للتأثير. وإن كانت الحكاية غالبا أقلها حظا من ذلك، ويليها في الإكثار منه التقرير، ثم ينفرد الوصف الفني بالبلاغة في التكثيف.[3] ففي أسلوب التقرير يحاول ابن حزم أن يحيط بالشيء الّذي يكتب عنه من جميع النواحي، ومن ذلك قوله:" ومن عجيب ما يقع في الحب طاعة المحب لمحبوبه، وصرفه طباعه قصرا إلى طباع من يحبه، وربما يكون المرء شرس الخلق صعب الشكيمة جموح القيادة ماضي العزيمة حميّ الأنف أبيّ الخسف . فما هو إلا أن يتنسّم نسيم الحب، ويتورط

غمره ويعوم في بحره. فتعود الشراسة ليانا والصعولة سهلة والمضاء كلالة والحمية استسلاما ".[4] وأما الخبر فقد أكثر منه على عكس الحكي، حيث استعمله للتوضيح والاستشهاد واستخلاص العبرة، وهذه الأخبار استقاها من واقعه الاجتماعي، حيث يقول: " ومن أرفع ما شاهدته في الوفاء في هذا المعنى، وأهوله شأنا، قصة رأيتها عيانا، وهو أني أعرف من رضي بقطيعة محبوبه وأعز الناس عليه، ومن كان الموت عنده أحلى من هجر ساعة في جنب طيّه لسر أودعه، وألتزم محبوبه يمينا غليظة ألّا يكلمه أبدا وأن لا يكون بينهما خبر أو يفضح إليه ذلك السر، على أنّ صاحب ذلك السر كان غائبا، فأبى من ذلك، وتمادى هو على كتمانه والثاني على هجرانه، إلى أن فرقت بينهما الأيام ".[5] أما الوصف فقد خصص له ابن حزم قسطا كبيرا من العناية والاهتمام، ذلك لأنّه كان يتمتع بطاقة شعورية وقوة في التعبير، كما أن الوصف في هذا المقام يعطي صورة واضحة عن حياة الكاتب والمجتمع الّذي يحيط به والمرحلة التي كانت تمر بها الأندلس.[6] فنجده يقول في ذكر بعض أوصاف القنوع :" ومن القنوع الرضا بمزار الطيف وتسليم الخيال، وهذا إنما يحدث عن ذكر لا يفارق وعهد لا يحول وفكر لا يتقضي، فإذا نامت العيون وهدأت الحركات، سرى الطيف ".[7] ولعل الهدف من توظيف كل الأساليب المذكورة آنفا، هو استنباط أسس وقواعد وموجّهات السلوك الإنساني وآداب العاملة، ما يجعل هذه الرسالة حبلى بالقيم الراقية والمُثل الرفيعة.

ولكن (وعلى الرغم من تنوع وكثافة الأساليب المستعملة في طوق الحمامة)، فإنّ السرد يدخل إلى الكتاب من باب واسع عبر الخطة الّتي انتواها المؤلف كتابه فذكرها في المقدمة.[8] كذلك تكشف بنية الكتاب عن احتوائه على السرد – كما سنحاول التوضيح – فإنّ موضوعة الحب تشكل البنية الدلالية الكبرى للكتاب، وتأخذ أبواب الكتاب طابعا تحليليا لهذه الظاهرة الإنسانية (أي أسلوب التحليل المذكور فيما سبق)، فقد أراد ابن حزم أن يوزع معالجته لظاهرة الحب على أربعة أقسام تقع في ثلاثين بابا.[9] حيث يقول:" وقسمت رسالتي هذه إلى ثلاثين بابا منها في أصول الحب عشرة... ومنها في أعراض الحب وصفاته المحمودة والمذمومة اثنا عشر بابا... ومنها في الآفات الداخلة على الحب ستة أبواب... ومنها

بابان ختمنا بهما الرسالة ".[10] ويلاحظ أنّ بنية التضاد الّتي اعتمد عليها في تنسيق أبوابه داخل الكتاب كانت واضحة في ذهن ابن حزم من المقدمة، وجاء الاختلاف بين النية والفعل أو الخطة والتطبيق مؤكدا لها، فقد انتوى أن يجعل في أعراض الحب وصفاته اثنا عشر بابا منها

- باب طي السر ثم باب الكشف والإذاعة.
- باب الطاعة ثم باب المخالفة [11]

وهذه البنية الشكلية تتميّز بالترابط المنطقي الّذي يدل ويحيل على محتوى تنظيمها الدلالي والمعنوي ما يدفع إلى القيام بمقاربة أخرى باطنية لنص الرسالة في نظامه الأدبي السيميائي، من خلال بنية المعنى، وذلك لإظهار تلك البنية القائمة في انتظامها العام عند الناقد الغربي غريماس A.J Greimas، ذلك المعنى الّذي لا يتضح عنده إلا من خلال تعارضه مع الضد، وفعلا بالأضداد تعرف الأشياء.[12] وعلى العموم سنحاول تقصي إحدى القضايا السردية في الكتاب، وهي قضية الزمن وبنيته، حيث إنها من أهم قضايا السرد، والتي تثبت حضوره في النص.

البنية الزمنية La Structure temporelle:

يقتضي الحديث عن الزمن ضرورة ربطه بعنصر آخر ملازم له وهو المكان، فالعلاقة الّتي تربط الزمن بالمكان هي علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الآخر، ومن ثم لا وجود لأحدهما دون الأخر؛ بمعنى أنّ هذه العلاقة أساسية لأنّها تشخص جدلية في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته. وقد يستحيل تناول أحدهما بمعزل عن الآخر، وإن سمحنا لأنفسنا بهذا الأمر، فإنما يكون ذلك على المستوى الإجرائي لا غير.[13] وعندما نتحدث عن المكان، تتبادر إلى أذهاننا مباشرة كلمة زمن، وكأنّ الثاني يكمل الأول، والأول لا يستغني عن الثاني، حتى أنّ الدراسات الحديثة اختصرتهما في كلمة واحدة هي الزمكان، على الرغم من أنّ المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، والزمن يدرك إدراكا غير مباشر، من خلال فعله في الأشياء. فهما عنصران يتدخلان تدخلا مباشرا ومتكاملا في شخصيات القصة وأحداثها.[14]

نّ أهمية الزمن من حيث هو مكوّن لا تتوقف فقط عند الحد الّذي يجعلنا نلتفت لوجوده الدائم في مراحل تكوين وتلقي الأنواع الأدبية عموما، بل إنّ له موقعه المهم داخل البنى الأدبية، خاصة السردية منها، ذلك الموقع الّذي يصل أحيانا لمرتبة الصدارة، حيث يعد أحد أهم مكونات السرد.[15] وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء القصصي، واعتبره الجانب الأكثر صعوبة وخطورة؛ إذ يستدعي عناية فائقة من القاص.[16]

ولإن تعددت الإسهامات في تحليل الزمن السردي، وتوضيح إشكاليته، فأننا سنقتصر في دراستنا بما يتوافق مع طبيعة أخبار وقصص طوق الحمامة مستفيدين من التقسيم الثلاثي الّذي وضعه جيرار جينيت لدراسة الزمن، والمتمثل في الترتيب والديمومة والتواتر.

أ - النظام (الترتيب) الزمني L'ordre temporel:

عدّ جيرار جينيت الثنائية الزمنية الّتي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن السرد (زمن الخطاب)، أهم ما يميّز السّرد الأدبي، من ناحية مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من الأنواع السردية الأخرى كالسرد الشفوي وسرد الأفلام.[17] حيث إنّ دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقارنة ترتيب الأحداث أو القاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية (كما جرت)، وتستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون نقطة الصفر الّتي يتفق فيها الزمنان، وغالبا ما تكن هذه النقطة هي نقطة انطلاق رواية الأحدث، وإذا كان الترتيب القصصي واضحا، فإنّ الأمر لا يختلف بالنسبة للترتيب الزمني، إذ إنّ الإشارات الدالة على الزمن كفيلة بتوضيح غوامضه. ولا يمكن أن يتّحد النظامان أو يتّفقا، إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الخطاب، فأمّا الاختلاف فيأخذ صورتين؛ فهو إما رجوع إلى الوراء أي تأخر في السرد بالنسبة للتطور الزمني للحدث، أو استباق لهذا التطور، أي تقدم في السرد على حساب التسلسل الزمني.[18]

ويلاحظ في هذا الصدد أنّ أخبار طوق الحمامة تقدّم سردا لاحقا Narration ultérieur أو حكيا استعاديا قد تأخر فيه زمن القصة (الأحداث) عن زمن السرد (الخطاب) كثيرا، ولا يبين ذلك من خلال الأفعال الماضية الخاصة

بالسرد فقط، وإنما من خلال التباين الواضح أيضا بين مكان السرد ومكان القصة أحيانا.[19] مثلما يتضح من خلال قوله في باب قبح المعصية :" ومما يدل على شنعة الزنا ما حدّثنا القاضي أبو عبد الرحمان... أنّ عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أصاب في زمانه ناسا من هُذيل، فخرجت جارية منهم، فأتبعها رجل يريدها عن نفسها، فرمته بحجر، فقضت كبده. فقال عمر: هذا قتيل الله والله لا يودي أبدا ".[20] فمكان القصة هو الحجاز غرب شبه الجزيرة العربية، أما مكان السرد قرطبة، ويتجلى زمن السرد اللاحق لزمن القصة في تأخر زمن السارد عن زمن عمر بن الخطاب.

وربما كان لهذا التباين الواسع بين زمن السرد وزمن القصة أثره في انتظام السرد في طوق الحمامة، في زمن خطي تصاعدي، ذو ترتيب مثالي، يتحقق فيه التوازن بين زمن الخطاب وزمن القصة، وربما كان ذلك التوازن للبساطة الغالبة على البنى السردية في الكتاب، شأنه شأن السرد القديم بصفة عامة.[21] مثلما يتجلى لنا في قوله: " وحدثني موسى بن عاصم بن عمرو قال: كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه إذا لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي، وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي، ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني الرّعاف ".[22] حيث نلاحظ بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتلعب حروف العطف دورها في ترتيب أحداث القصة، الّذي هو ترتيبها في الخطاب على النحو الآتي:

- كنت بين يدي والدي
- فجأة لمحت عيني جارية كنت أكلف بها
- لم أملك نفسي ورميت الكتاب وبادرت نحوها
- وبهت أبي وظن أنّه عرض لي عارض
- ثم – أي بعد برهة – راجعني عقلي، فمسحت وجهي
- ثم – أي بعد تلبث يسير – عدت واعتذرت بأنه غلبني الرعاف

ومع ذلك فالتحريفات الزمنية اليسيرة بادية مثلا في قوله وقد أمرني بكتاب أكتبه، يمكن أن يسبق الأمر فيه جلوسه بين يدي والده. ولا شك أنّ كلفه بالجارية يسبق لمحه إياها، وكذلك اعتذاره لا بد أن يسبق فيه الرعاف أي فعل بدر من الراوي الشخصية.[23] وهذا التوازن الّذي تتخلله التحريفات الزمنية مرده إلى التلخيص في سرد الأحداث.

ب – الديمومة (المدة) La Durée:

تختلف طبيعة النص القصصي من حيث العلاقة بين الزمن والمقاطع الّتي تعطي هذه الفترة، ومدى التطابق بينهما، علما أنّ التطابق الكامل لا وجود له في الواقع، وأنّ الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث، لا يذكر في كلمات النص، ليستطيع الباحث أن يتبيّن نسبته الصحيحة، فلا شك أنّ تقديم زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات يؤدي إلى إيقاع مختلف عن معالجة فترة زمنية طويلة ممتدة في بضعة أسطر، فإذا طالت الديمومة في السرد قصرت في الحقيقة. والديمومة هي تلك العلاقة الّتي تربط بين زمن القصة الذّي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات الجمل والفقرات، مما يقودنا إلى استقصاء السرعة والتغيرات الّتي تطرأ على نسقه.[24] فإذا كانت العلاقة بين الأحداث في القصة وتسلسلها في الخطاب ممكنة التحديد، فإنّ الأمر يختلف بالنسبة للعلاقة بين الفترات الّتي تستغرقها الأحداث في القصة وتلك تقابلها في الخطاب، لأنّ فترة الخطاب مستحيلة القياس، ما هي في الواقع سوى الفترة الّتي تستغرقها قراءة نص القصة، وهي فترة تختلف من شخص إلى آخر. ويعود سبب استحالة القياس إلى عدم وجود نقطة مرجعية تكون بمثاب الدرجة الصفر أو نقطة التطابق بين الفترة الحقيقية والفترة المتخيلة.[25] وعلى العموم فإنّ أخبار طوق الحمامة تعتمد على الإيقاع السريع، ولذلك يسودها التلخيص والحذف، وتعتمد كثيرا على المشهد، حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة، ويقل خلالها، أو يأتي في خدمة التلخيص.[26]

أشكال سرعة السرد:

يعتمد تحديد العلاقة بين القصة والخطاب على قياس سرعة السرد، وهي سرعة متغيرة وغير قارة، لأنّ القصة لا يمكن أن تكون خالية من آثار الإيقاع

الزمني؛ فالسارد يهتم ببعض الفترات دون غيرها، فيطب في تفصيل بعض الأحداث والمشاهد، بينما يسرد البعض الآخر بإيجاز، وقد يقطع من الزمن الحكائي أحداثا بأكملها، دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إلى هذا الاقتطاع، فالسرد في حركيته يأخذ أشكالا متعددة.[27] حيث يحدد جيرار جينيت هذه الأشكال في:

الحذف L'éllipse:

ويسميه البعض بالقطع، وهو من أشكال تسريع السرد، وهو كما أشرنا آنفا تجاوز فترة زمنية كاملة دون أي إشارة إليها. وهو نادر في طوق الحمامة، لأنّ قصصه وأخباره، تنعنى في أغلبها بمحادثة جزئية تقع في زمن ضئيل، ويكاد يوجد في الأخبار السير الذاتية.[28] كما هو الحال في قوله في باب من أحب بالوصف:" إنّه كان بيني وبين رجل من الأشراف ود وكيد وخطاب كثير، وما تراءينا قط، ثم منح الله لي لقاءه. فما مرّت إلا أيام قلائل، حتى وقعت لنا منافرة عظيمة ووحشة شديدة متصلة إلى الآن ".[29]

فقد كان هناك إخفاء لبعض الأحداث (فما مرت إلا أيام قلائل)، وتلخيص للأحداث (ود وكيد وخطاب).

الخلاصة Le Sommaire:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[30] وهي أيضا من أشكال تسريع السرد. ومن نماذج ذلك في طوق الحمامة، قوله في باب القنوع :" وأخبرني بعض إخواني عن سليمان بن أحمد الشاعر، أنّه رأى ابن سهل الحاجب بجزيرة صقيلية، وذكر أنّه كان غاية في الجمال، فشاهده يوما في بعض المتنزهات ماشيا وامرأة خلفه تنظر إليه، فلما بعد أتت إلى المكان الذي قد أثّر فيه مشيه، فجعلت تقبله وتلثم الأرض الّتي فيها أثر رجله ".[31] فقد اعتمد على التلخيص الّذي يشير إلى تتابع الأحداث، وذلك باستخدام حرف العطف(ف) الّذي يدل على التوالي.

إنّ استعمال تقنيتي الحذف والخلاصة، يدل على استخدام السرد السريع، فكما لاحظنا أنّ زمن السرد كان سريعا جدا، غير أنّ هذا لا يمنع من إمكانية تعطيله أحيانا أو تبطئته، إذ إنّ وجود الحوار في القصة دليل على وجود تقنية أخرى وشكل آخر لسرعة السرد، تعرف بالمشهد.[32]

المشهد Le Scène:

يقصد المشهد المقطع الحواري الّذي يمثل بشكل عام اللحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث المدة الزمنية. وإن كان الناقد البنيوي جيرار جينيت ينبه إلى أنّه ينبغي دائما أن لا نغفل أنّ الحوار الواقعي الّذي يدور يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنّه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار. مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام.[33]

ويوجد المشهد بشكل أساسي في طوق الحمامة، من خلال القصة الّتي تعتمد بنية الاستخبار والإخبار، لأنها تستهدف بشكل رئيسي نقل الأقوال والعبارات.[34] ومن أمثلته قوله في باب علامات الحب: " ولقد كنت يوما قاعدا في دكان إسماعيل بن يونس الطبيب الإسرائيلي، وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها. وكنا في لمّة، فقال له مجاهد بن الحصين القيسي: ما تقول في هذا ؟ وأشار إلى رجل منتبذ عنّا ناحية اسمه حاتم ويكنَى أبا البقاء، فنظر إليه ساعة يسيرة، ثم قال: هو رجل عاشق، فقال له: صدقت، فمن أين قلت هذا ؟ قال: لِهْت مفرط ظاهر على وجهه فقط، دون سائر حركاته، فعلمت أنّه عاشق وليس بمريب ".[35] فقد ابتدأ بالتلخيص وإن اشتمل على وصف لازم للطبيب الإسرائيلي(وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها)ن ثم انفتح التلخيص على مشهد يوقف الحركة السردية لنقل لنا الحوار الذي دار بين الطبيب ومجاهد القيسي.

الوقفة La Pause:

الوقفة شكل آخر من أشكال تعطيل السرد، فهي تشرك مع المشهد كونهما يشتغلان على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث، وذلك بتعطيل زمن

السرد وتعليق مجرى القصة.[36] وتحدث الوقفة عندما ينتقل السارد إلى الوصف الذي يقتضي قطيعة في السيرورة الزمنية فيعطل حركتها.[37]

ولمّا كانت لغة طوق الحمامة متسّمة بالاقتصاد، ندر فيها الوصف الخالص الّذي يؤدي وظيفة تزيينية أو زخرفية، ويؤدي إلى تعطيل الأحداث. وإنما يأتي الوصف غالبا في خدمة السرد.[38] مثلما ورد في باب المساعد من الإخوان " وإنّي لأعلم امرأة موسرة ذات جوارٍ وخدم، فشاع على إحدى جواريها، أنّها تعشق فتى من أهلها ويعشقها، وأنّ بينهما معاني مكروهة، وقيل لها: إنّ جاريتك فلانة تعرف ذلك. وعندها جلية أمرها. فأخذتها، وكانت غليظة العقوبة، فأذاقتها من أنواع الضرب والإيذاء ما لا يصبر على مثله جلداء الرجال، رجاء أن توح لها بشيء ممّا ذكر لها، فلم تفعل البتة".[39] فإنّ وصف المرأة بأنّها ذات جوار وخدم كان شروريا لكي تقع أحداث القصة بين جواريها، ووصفه لها بأنها غليظة العقوبة يمهد لرد فعلها على ما سمعت به في بيتها، ويجعلنا نتوقعه، وكذلك وصف الضرب الّذي نال الجارية، وقد جاء من خلال سرد الأحداث في قول الراوي " فأذاقتها من أنواع الضرب والإيذاء ما لا يصبر على مثله جلداء الرجال، مما يعلي من بطولة الجارية.[40]

ج – التواتر السردي La Fréquence narrative:

يقصد بالتواتر في السرد مجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب.[41] حيث يحصي جيرار جينيت أربع حالات للتواتر فقد يسرد الخطاب مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.[42] وهو مقولة تقع ضمن إطار البحث في زمنية القصص، على الرغم من وقوع الاختلاف في عد التواتر مقوله زمنية أم أسلوبية، على اعتبار التواتر هو علاقات التكرار بين القصة والخطاب وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضا، لذا أكد جينيت على عده مظهرا من المظاهر الأساسية لزمن السرد، ولا يمنع ذلك من أن يكون مظهرا أسلوبيا، يكشف عن دلالات مخصوصة موضوعية أو ذاتية نفسية، من خلال التقلب على المحاور الأربعة – المذكورة – علاقات التواتر في السرد.[43]

ويلاحظ أن قصص طوق الحمامة تعتمد على وجهين اثنين من أوجه التواتر الأربعة، وهما سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو سرد مرة واحدة ما حدث عدة مرات؛ بمعنى أن ابن حزم الأندلسي كان يقدم لنا الحدث القصصي مستشهدا به حسب الموضوع مرة واحدة ولا يعيد تكرار سرده بغض النظر إن كان هذا الحدث قد وقع مرة واحدة أو تكرر. ولعل وجود هذا النمط من التواتر السردي يرجع إلى عدة أسباب، نذكر منها:

- تقسيم الكتاب إلى أبواب حيث يختلف الموضوع حسب كل باب، ما يعني تنوع القصص المستشهد بها واختلافها، يفتح مجالا لذكر اكبر عدد ممكن من الأحداث، وبهذا يتم الاستغناء عن ذكر الحدث الواحد أو القصة الواحدة عدة مرات.

- ثقافة ابن حزم الغزيرة واطلاعه الواسع في التاريخ، المجتمع، الدين، وتحصيله الكبير للمعارف والمعلومات عن الحياة الأندلسية خاصة و العربية عامة، في عصره وقبله، كوّن له مادة سردية كثيفة فأراد توظيفها حين جاء يصنف كتابا في الحب وقصصه، ورغبة منه في إيصال ذلك الزخم وجد نفسه يذكر القصص مرة واحدة ويتجنب تكرارها كي يتسنى له ذكر ما استطاع ذكره.

وفي ختام هذه القراءة يمكننا عموما القول إنّ ابن حزم الأندلسي عمد إلى توظيف قصص الحب توظيفا فنيا جماليا و في الوقت نفسه الحفاظ على وحدة الموضوع التي ضمنت له تلك القصص ، بما سماه أبواب الحب ، و مما سبق يتضح أنّ وظيفة السرد في كتابه كانت للاستشهاد ، فهو يخوض و يفصّل في القضية أو الباب ، ثم يسرد لنا قصة ما ، يستدل بها على ما يقول.

و تتميز القصص في كتابه باحتوائها على جميع مكونات السرد بما فيها الزمن، إذ لا يمكن للقصة أن تكتمل بعزل هذا المكون عن المكونات الأخرى، فاعتماد المقولات التحليلية البنيوية التي كرّسها جينيت يساعدنا على الإجلاء والكشف عن العناصر الزمنية في قصص طوق الحمامة ، بشكل يؤكد وجود السرد في هذا الكتاب.

الهوامش:

[1] مباركة حاجي: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الجمال، (مخطوط)، بإشراف طالبي عمار ومحمد بن بريكة، جامعة الجزائر 2، 2005/2004، ص 105

[2] علي أبو الوليد بن أحمد بن حزم الأندلسي الظاهري: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1975، ص 54

[3] ابن جزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، تح: إحسان عباس، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987 ، ص81

[4] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 126

[5] المصدر نفسه، ص 195

[6] مباركة حاجي: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم وأبي حامد الغزالي، ص 107

[7] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 228

[8] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا (مصر)، 2004، ص 16

[9] المرجع نفسه، ص 20

[10] ينظر ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 55 وما بعدها

[11] ينظر عمر عبد الواحد: نية الخبر، ص 20 - 21

[12] عبد الحليم كبوط: مكاشفة سيميائية دلالية لقصص الحب في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس حول السيمياء والنص الأدبي، 15 – 17 نوفمبر 2008، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)، ص 653

[13] لحسن كرومي: حركية الزمان وجدليات المكان في رواية الزلزال، قراءة سيميائية، مجلة إبداع (إلكترونية)، جمعية رضا حوحو، بشار، ع3، 1998

[14] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 30

[15] هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد بإشراف أ.د صلاح السروي، كلية الآداب، جامعة حلوان (مصر)، 2005، ص 41

[16] ينظر سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 26

[17] ينظر Voir Gerard Genette: Figures III, pp 77 - 78

[18] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 45

[19] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 137

[20] ابن جزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 294

[21] ينظر عمر عبد الواحد: بنية الخبر دراسة في طوق الحمامة، ص 138

[22] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 122

[23] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 39

[24] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 2011، ص 116

[25] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 71

[26] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 142

[27] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 72

[28] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 143

[29] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 87

[30] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76

[31] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 227

[32] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 122

[33] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء، ط3 ، 2000، ص78

[34] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 147

[35] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 82

[36] ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 175

[37] Gérard Genette; Figures III, p94

[38] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 151

[39] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 139

[40] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 151

[41] Gérard Genette; Figures III,Ed Cérès , Tunis, 2ème pub , 1993 p145

[42] Ipid, p 146

[43] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص232

قائمة المصادر والمراجع:

- أحمد قاسم سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984
- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2009
- إبداع، مجلة إلكترونية، جمعية رضا حوحو، بشار، العدد الثالث، سنة 1998
- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 1999
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1990
- حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2011
- حميد لحميداني: بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ، سنة 2000
- عبد الحليم كبوط: مكاشفة سيميائية دلالية لقصص الحب في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس حول السيمياء والنص الأدبي، 15 – 17 نوفمبر 2008، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)
- علي أبو الوليد بن أحمد بن حزم الأندلسي الظاهري:
* رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1987
* طوق الحمامة في الألفة والألاّف، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، سنة 1975
- عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا (مصر)، 2004
- مباركة حاجي: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الجمال، (مخطوط)، بإشراف طالبي عمار ومحمد بن بريكة، جامعة الجزائر 2، 2005/2004
- عبد الحليم كبوط: مكاشفة سيميائية دلالية لقصص الحب في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس حول السيمياء والنص الأدبي، 15 – 17 نوفمبر 2008، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)

- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2003
- هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد بإشراف أ.د صلاح السروي، كلية الآداب، جامعة حلوان (مصر)
- Gérard Genette: Figures III, Cérès Edition, Tunis, Deuxième Publication, Année 1993

*** *** ***

الرواية والسّينما:

جماليات الإبداع بين النّص والصورة

أ/جـمال زيان

جامعة البويـرة

الملخص:

إنّ الحديث عن الأنواع الإبداعية يحيلنا إلى تلك العلاقات التفاعلية بينها فالأجناس الإبداعية المختلفة لم تعد تقتصر في وجودها على ذاتها فقط وإنّما تجاوز الأمر في ذلك إلى توثيق صلتها بالأنواع الإبداعية الأخرى ذلك في علاقة تفاعلية تأخذ منها كل ما يتماشى وآليات قيامها وهي الأخرى بدورها تمنح لغيرها ما يحتاجه لوجوده.كلّ هذا أثمر لنا مجالا تفاعليا خصبا تولّدت عنه أعمالا إبداعية جسّدت جماليات الإبداع بأنواعها.و في هذا المقام نشير إلى علاقة الأدب والسينما، فقد كان لهذه العلاقة أثر بالغ على الفنّين ؛حيث ساعد الأدب على إثراء الحركة السينمائية في العالم في شتّ أنحائه ،و السينما هي الأخرى ساهمت في رواج العديد من الأعمال الروائية .لكن يبقى الإشكال قائما على مستوى تحويل الأعمال الروائية إلى السينما ما شكّل حقلا خصبا للدراسات النّقدية.

الكلمات الدالّة:

. النقد ، الرواية ، السينما ، الأنواع الإبداعية، جماليات الإبداع، جماليات التلقي.

Summary:

Talking about the different creative types brings us to those interactive relationships between them .In fact ,the various creative types are no longer limited on themselves , yet they surpassed that to be close and relate to the other creative types .This latter is done through an interactive relationship that takes them all in line to fit with their essential mechanisms going to the others all what is needed for their existence .Al This resulted in an interactive and fertile field that gave both to great creative works that embodied the esthetics of creativity of all its sorts . In this regard we refer to the relationship between literature and the cinema since this relationship has

had a profound effect of the technocracy .so far, literature helped in enriching the cinematic movement throughout the entire world, and the cinema on itself helped to spread many fiction works. However, confusion remains valid at the level of converting fiction works to cinema creating a fertile land to literary criticism.

*** *** ***

*** مدخل تمهيدي:**

لم تعد الأجناس الإبداعية المختلفة تقتصر في وجودها على كيانها لوحدها كما كانت في بدايات نشأتها ، وإنّما تعدّى الأمر في ذلك إلى اعتمادها و تفتّحها على الأنواع الإبداعية الأخرى؛و ذلك في علاقة تفاعلية تأخذ منها ما يتلاءم و طبيعة عملها وهي الأخرى تمنح لغيرها من الفنون الإبداعية ما يحتاجه و عمله.كلّ هذا ولّد مجالا تفاعليا خصبا أثمرت عنه بدايات جديدة وصيغ تعبيرية رائعة أزالت الفواصل والحواجز التي كانت بينها وغيرها ،لذلك نجد من الفنون الأكثر شيوعا والأكثر ارتباطا مع بعضها البعض في علاقة تفاعلية فنّي الأدب(الرواية) والسينما ، فالعلاقة بينهما علاقة قديمة بدأت مع اختراع السينما وتبلورت مع تحوّلاتها وتطوّراتها عبر الزمن.ونظرا لحاجة كلّ منهما للآخر فكان أن صارت الرواية رافدا هاما للسينما.

ففي البدايات الأولى للسينما و بمشاهدها كانت هذه المشاهد كافية لاستثارة الجمهور الذي احتشد بكثافة ليملأ قاعات السينما محققا مكاسب كبيرة لصنّاع السينما وهذا لشدّة الإثارة التيّ كانت تعكسها من خلال أعمالها، إذ الأمر طبيعي مع كلّ جديد يظهر للوجود.

لكن مع مرور الوقت ومع تزايد عدد الأفلام وكثرة الإنتاج و دخول السينما في إطار العادي بعدما كانت مدهشة قلّل من وهج الدهشة الأولى فألف الجميع هذه الأعمال السينمائية حتىّ تحوّلت إلى شيء عادي غير مثير، الأمر الذي أدّى إلى عزوف جماهيري اضطرّ أمامه صنّاع السينما إلى

البحث عن الحلول"**في عام(1907 ـ 1909) كان الكثيرون يعتقدون أنّ السينما على وشك الموت فالقاعات المظلمة أصبحت فارغة و أعلنت إفلاسها و كان لأزمة الموضوع نصيبها في هذا التدهور،وكان على السينما أن تطلب من المسرح و الأدب(الرواية بخاصة) مواضيع تخرج بها من الدائرة المفرغة و تجذب إلى قاعاتها الجمهور الذي هجرها"(01)** فلجأوا إلى الأدب والأعمال الكلاسيكية ليعيدوا تصويرها من جديد.ومن هنا بدأت حكاية الاقتباس في السينما. إلاّ أنّ كل الاستعارات التي أخذتها من الأدب كانت تفتقر إلى القيمة الحقيقية في نقل الكلمة وهي الصوت وما إن تمّ اختراعه حتىّ استمرت السينما في اعتمادها على الأدب وكبار النصوص التي كتبت في إطار الرواية.

هذا ما يؤكّد على مدى العلاقة الكبيرة بين السينما و الأدب و بخاصة الرواية ،فالمتتبّع لتاريخ السينما العالمية يجد أنّ السينما اعتمدت كثيرا على الفنون الأخرى وعلى رأسها الرواية ،حيث كانت ولا تزال إحدى مصادر السينما المهمّة "**... وما إن خطت السينما هذه الخطوات الأولى حتى بدأت تتوالى بسرعة إمكاناتها الأخرى بفضل الاستفادة من باقي الفنون في تجاربها المتراكمة.وأصبحت السينما في خلال جيل واحد فحسب قادرة على حل المشكلات التي ظلت الشغل الشاغل لفن التصوير الزيتي ولفن الرواية و هي المشكلات التي تتعلق بكيفية تمثيل الواقع "(02)**

وإذا جئنا إلى الرواية /الكلمة نجد أنهّا كانت و لا تزال أهم أدوات التعبير وأيسر الطرق لما تملكه من قدرة على التعبير عن الحقائق و شرح الأحداث و المواقف؛ ذلك لما تملكه من أدوات وأساليب تفسيرية للتحاور مع الآخر ومن قوة الإقناع. فهي تنطق للتعبير عن المواقف و الأحداث

المصاحبة للصورة الفيلمية. ونظرا لقدرة الكلمة و بالتالي الرواية على احتواء الأحداث والتصاقها بالحياة كانت أكثر الفنون قربا من السينما التي هيّ الأكثر التصاقا بالحياة والأكثر تصويرا لتفاصيلها" **إنّ السينما حين شرعت في ارتقاء سلم التطوّر ارتدت ثوب الفن الذي يعنى بتمثيل الواقع ،واتّخذت من فنّي الرسم و الرواية نموذجا لها**"**(03)**.دون أن نقلّل من فعالية السينما باعتبارها تملك من القدرات الكثير ما يمكّنها من نقل ثقافة وفكر الآخر أكثر من الكتّاب والوسائل البصرية والسمعية الأخرى.فأضيفت في هذه الحالة الجديدة الصورة الفيلمية إلى الكلمة بطرق إبهارية جديدة و إمكانيات تأثيرية لتحقّق معادلة جديدة في التأثير وهي ثنائية الكلمة و الصورة، و التيّ قلبت موازين وقواعد الإقناع والتأثير(المتلقي) المباشر مستفيدة من التطوّر الذي حصل مع فن السينما، فأصبحت المشاهد و اللقطات الفيلمية والتلفزيونية حديثا تؤثر تأثيرا مباشرا ومزدوجا باستخدامها الكلمة المناسبة من خلال ثنائية الصورة و الكلمة ، و بالتالي يخاطب المشهد الفكر و الحواس و الوجدان دفعة واحدة**(04)**.

هذا و على الرغم من أنّ الرواية وجدت كفن أدبي له أبعاده وجذوره الخاصّة بمعزل عن السينما، فالراوية والسينما فنّان منفصلان كلّ منهما له أسسه وأجواؤه وحيثياته وبنيته الفنيّة الخاصّة به، لكن ثمّة علاقة فنيّة بينهما" **وبفعل هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في العصر الحديث على الأجناس الأدبية والفنيّة الأخرى، وفي القرنين المنصرمين تحديدا من تاريخ الأدب ، لذلك لابدّ أن نشهد هيمنة الرواية أيضا على الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقصد بهذه الهيمنة سيّادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في**

التعبير الفيلمي. وبشكل أدق منطقها الذهني الأدبي في نقل المتقاربات والمتناقضات الصورية المتخيّلة عند المتلقي والمفترضة،"(05) .إذ أنّ الكلمات تتحوّل على يد كاتب السيناريو والمخرج إلى صور نابضة بالحركة،وما ساعد ذلك هو أنّ الرواية الحديثة تكتب وفق منطق سينمائي أصلا عبر السرد والأحداث والشخصيات و الزمان و المكان و سير الأحداث؛ أي أنهّا مستعدّة سلفا لأن تتحوّل إلى عمل سينمائي. لذلك أكثر الأفلام والمسلسلات نضجا و إلى حدّ بعيد هيّ التي استثمرت في روايات مكتوبة بهذا المنطق .فيتحوّل الفن القرائي إلى فن مرئي ومسموع على شكل لقطات سينمائية موحية ومؤثرة.وهنا تأكيد على أنّ الرواية لم توجد لأجل السينما باعتبارها سابقة في الظهور عن السينما تاريخيا وبسنوات من الزمن.كما أنّ السينما لم توجد لأجل الرواية إنّما هيّ فن قائم لوحده له أسسه و آليات عمله الخاصّة به، لكن حاجة السينما إلى الرواية دفعت المهتمين بالسينما إلى أن يتوجّهوا إلى الرواية ويربطونها في علاقة تفاعلية مع السينما.

هذا وما زال كتاّب الرواية يكتبون الرواية من أجل القراءة وليس لتحويلها إلى عمل سينمائي.غير أنّ الرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثّر والتأثير. ولعلّ الفن الأكثر قربا خارج الفنون السردية التي أثّرت في الرواية، "فن السينما" فثمّة تبادل كبير بينهما، على طريقة المنفعة المتبادلة، فغالبا ما تقوم السينما على أكتاف فن الرواية. **"ولا ينكر أحد أنّ الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في العالم في شتى أنحائه ،وأنّ السينما قدّمت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة ،سواء في شكل روائي أومسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور في جريدة أو مجلّة،قضايا المحاكم ، و سوف تظلّ الكاميرا أسيرة الكلمة المكتوبة**

أمدا طويلا إلى أن يطرأ تغيير شامل على فنّ السينما"(06).فمن البديهي أن تهتم السينما بالروايات التّي حققت نجاحا عند نشرها، فلم تترك تقريبا و إلى حد ما رواية متميزة إلا أحالتها إلى عمل سينمائي ناجح .فهيّ تشكّل مادّة أولية خصبة لعملها وذلك بعد إعدادها اللازم عبر نقلها من صورتها القرائية إلى صورتها السمعية البصرية، وما أكثر الروايات العالمية و العربية التي نقلتها السينما إلى شاشاتها.

وهذا خلفة بن عيسى في استجوابه للكاتب عبد الحميد بن هدوقة من خلال سؤاله له عن علاقة الأدب بالسينما يؤكد على أنّ كلا من الفنّين يسعيان إلى تحقيق الوجود عبر عملية تأثيرية في المتلقي لأجل كسب ميوله نحوها،وهنا ندرك مدى القوة التأثيرية لكلّ من الفنّين. هذا بالنسبة لكلّ فنّ على حدا فكيف إذا كان الاجتماع بين الفنّين و التماهي في عمل واحد أكيد أنّ درجة التأثير ستكون ذات فعالية كبيرة.

إن البحث في العلاقة بين الرواية و السينما هو بحث في علاقة منطقية بين خطابين يلتقيان في كونهما معا كتابة و صناعة، وإن كان مفهوم الصناعة في الخطاب الأدبي يختلف عنه في الخطاب السينمائي .غير أنّ الذي لا شك فيه هو أنّ الأدب عبر التاريخ العربي كان دائما خطابا فاعلا في البناء الثقافي و الحضاري ، فكيف للسينما التي ترتبط بالأدب بأكثر من صلة ألاّ تكون مثله فاعلية و تأثيرا و بخاصّة إذا علمنا أنّ البدايات الأولى للسينما العربية اعتمدت المسرح ، و رجال المسرح و أدبيات المسرح وجمالياته. **"فالأدب بصفة عامّة و أدب القصّة هو المحرك الأساسي لتكوين هذا الإطار من المواقف الأدائية فهو المرجع الأساسي للمواقف و الأحداث السينمائية و التلفزيونية"(07)** ذلك أنّ بين هذا الفن الخفيف العدّة وتلك الصناعة الثقيلة التجهيز علاقة وطيدة تثبت

وجودهـا الوقـائع التاريخيـة والمعطيـات الملموسـة مـن خـلال الأعمـال السـينمائية و التلفزيونيـة الكثيـرة التـي كانـت الروايـة و لاتـزال مصـدرا لأحداثها.

إن للروايـة فضـلا في السـينما حيـث أنّ أكثـر الأفـلام التي اعتبـرت مـن أفضـل الأفـلام في السـينما كانـت مـأخوذة عـن روايـات وأمثـال عديـدة لا حصـر لهـا مـن أفـلام الروائيـة ولكـن هـل هـذا الفضـل يجعـل الروايـة العمـود الفقـري للسـينما ، وهـذا ربمّـا يعـود إلى اعتبـار أنّ الروايـة أكثر الأجنـاس الأدبيـة تقـبلا لعلاقـة عميقـة بينهـا وبـين السـينما.وهذا راجـع إلى أنّ الأسـلوب السـينمائي أشـبه بالأسـلوب الروائي، والفـيلم أشـبه بالروايـة منـه بالمسـرحية ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل الرواية تماما. ولكنّه شيء أكثر من ذلك.

ومـن جهتهـا تحـدّثت عبير أسـبر- مخرجـة و كاتبـة سـورية- في إطـار النـدوات الثقافيـة لمعـرض الجزائـر الـدولي للكتـاب2010 والتـي كـان محـور النقـاش يـدور فيهـا حـول موضـوع "الأدب و السـينما" عـن رفضـها لمنطـق الحـديث عـن الأسـبقية في الوجـود بـين الأدب/الروايـة و السـينما .واعتبـرت أنّ الأهـم مـن ذلـك هـو القـدرة على حكي الروايـة سـينمائيا مـن خـلال اسـتغلال المخـزون المعرفـي ومختلـف الأدوات المتـوفّرة لـديها والمتمثّلـة فـي الصـورة واللـون والموسـيقى لتحويـل العمـل الأدبـي إلى عمـل سـينمائي، ونفـس الشـيء عنـد الكتابـة الأدبيـة وذلـك باسـتغلال المخـزون السـينمائي في الكتابـة، وبالتـالي فهيّ تـرى أنّ لكـل مـن الأدب/الروايـة و السـينما عالمـا مسـتقلا عـن الآخـر إلاّ أنّهما يلتقيـان عنـد حاجـة كلّ منهمـا إلى الآخـر والقـدرة على التكييـف بينهمـا دون الحـديث عـن فكـرة أنّ الأدب كـان سـبّاقا إلـى الوجـود مـن السـينما خاصّـة وأنّ البـدايات الأولى للسـينما لـم تعتمـد على الكلمـة بـل على الصـورة والموسيقى**(08)**.

ومن جهة أخرى و بعيدا عن الأجواء الفنّية هناك من يرى بأنّ العلاقة بين الأدب وبخاصّة الرواية و السينما هي علاقة مصلحة تجارية، إلى جانب رغبة المنتجين في المزيد من الأرباح، فالتطوّر التقني الهائل الذي دخل على آليات السينما؛ من آلات التصوير إلى المونتاج إلى الميكساج و غيرها والتي صارت تدار ببرامج الحاسوب خلق أبعادا بصرية جديدة في السينما مما جعلها تسعى إلى مواكبة كلّ التطوّرات . ومن جهة أخرى نلاحظ تخصيص ميزانيات ضخمة تستثمر من خلالها الأموال و هذا ما يؤكّد الصبغة التجارية للسينما. هذا ما جعل المنتجين والمخرجين يقبلون على تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية ،وهي ظاهرة تعاظمت في كل ربوع العالم. فكان أن غزا الأدب أكبر المدن السينمائية في العالم ، وبالتّالي حقّقت السينما نجاحات كبيرة من جرّاء هذا التفاعل مع الأعمال الأدبية.

وإذا جئنا للبحث عن طبيعة أنواع العلاقات بين السينما و الأدب نجد أنّها تتنّوع بين شكلين بارزين:

النّوع الأول: العمل السينمائي الذي يصنع عن عمل أدبي (رواية) بحيث يتمّ المحافظة على النّص الروائي عبر تحويله بصيغة كلّية دون الإخلال بمضمونه العام .وترجمة هذا العمل إلى لغة السينما تكون بدعوى احترام النّص الأدبي و المحافظة عليه كما في العديد من الأعمال السينمائية و التلفزيونية سواء العربية أو الغربية مثل :"الحرب و السلام" عن رواية تولستوي من إخراج "سيرجي بوندارشوك"؛والذي وصل إلى حد تصوير صفحات الرواية المكتوبة وتحويلها إلى لقطات ومشاهد مع إمكانية قلب هذه الصفحات وكأن المتفرج يقرأها.

أمـا النّـوع الثـاني:فيتمثّـل في الأعمـال التي نقلـت عـن روايـات يتعامـل صـانعوها مـع الأصـل الأدبي كمصـدر للـوحي والإلهـام ؛بحيـث يتصـرّفون فيهـا و يضـيفون و ينقصـون جوانـب مـن الروايـة فتكـون للمخـرج رؤيتـه الخاصّـة للعمـل الأدبي مـن دون إدّعـاء ترجمتـه ومـن دون اسـتغلاله لمجـرد صـنع فـيلم تجاري.فالعمـل الأدبي يبقـى بـين دفتي كتـاب و العمـل السـينمائي يبقـى على الشاشة ولكلّ منهما لغته المختلفة تماما**(09)**.

وهنـا يتّضـح لنـا أنّ العديـد مـن المخـرجين يعتبـرون هـذا الأمـر كحـق مشـروع مـن قبيـل الحريّـة في الإبـداع و قـد يحـدث الأمـر بموافقـة صـاحب الروايـة .وهنـا يطـرح التسـاؤل عـن جـدوى السـماح للمخـرجين في العمـل على الروايـة دون التقيّـد ببنائهـا و مضـمونها. لكـن كـلّ واحـد لـه نظرتـه وأبعـاده الخاصّـة مـن وراء ذلـك ،ربّمـا تعـود إلى دواع ماديّـة أو لإعطـاء العمـل الروائي جانبـا مـن الشـهرة والترويج.و إلى حـدّ بعيـد فـإنّ جـل المخـرجين يتبنّـون هـذا الموقـف **"وسـواء وافقنـي القـارئ المحـبّ للسـينما أو لـم يـوافقني فـإنّ القضـية التي أريـد تأكيـدها أنّ اعتمـاد الفـيلم على الأصـل الأدبي لا يمكـن أن يسـجن خيـال المخـرج الخـالق بحـال"(10)**. إذ يوظّـف المخـرج أدواتـه السـينمائية ولغتـه التعبيريـة الجديـدة أثنـاء كتابتـه للسـيناريو وكأنّـه يعيـد كتابـة الروايـة الأصـل مـن جديـد، إنّـه يسـتعير منهـا موضـوعها أو بـالأحرى فكرتهـا أو أجواءهـا .ولكـن في مثـل هـذه التجـارب السـينمائية مـع الأدب لـيس مـن السـهولة أن ينجـو المخـرج مـن سـلطة العمـل الأدبـي ولغتـه الأدبيـة المهيمنـة، ومفرداتهـا المـؤثّرة، وآليـة تعبيرهـا (الأدبيـة) في عمليـة النقـل تلـك، وهنـا تكمـن براعـة المخـرج في وعيـه لاسـتقلالية أدواتـه الصـورية والسـينمائية في التعبيـر، وآليـة النقـل باللغـة السـينمائية لا باللغـة الأدبيـة إلى الشّاشـة. وبكلمـة أخـرى اسـتطاع أن يرقـى المخـرج بالسـينما إلـى مصـاف الأدب

بالتوازي، بوصفها إبداعا مستقلا بذاته وليس تماهيا معه أو سيرا خلفه، كما شاهدناه في أعمال سينمائية كثيرة(11).

فالأدب أكثر اتصالا بالمجتمع ولا يخضع للعناصر التجارية التي يرضخ لها السينمائيون، وهذا العامل يؤهّل الأدب للانطلاق إلى آفاق أرحب، وعلى السينمائي الماهر أن يلتقط العمل الأدبي الذي يجمع بين هذا (الالتزام) الاجتماعي وبين العناصر الفنية الحيّة التي تؤهله للتحول إلى شريط سينمائي أو أيّ جنس فنّي مرئي آخر!

ومن جانب آخر فقد فتحت هذه الفعالية بين الفنّين وتطبيقيا مجالا لعديد الدراسات والبحوث تتمثل في البحث عن مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنين و في البحث عن جماليات هذا التفاعل بينهما.فكان أن تنوّعت و بالتالي التنوّع في الآراء والاقتراحات مماّ كان لهذا الأمر انعكاسات إيجابية على الفنّين ساهمت في إثرائهما وتدعيم العلاقة ومجال التفاعل بينهما. **"وستظلّ السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا تنهل منه وتعتمد عليه و ترتبط به مما يزيد من أهمية الدراسات المقارنة"(12).**

فالرواية والسينما لونان تعبيريان يتّفقان ويختلفان في نفس الوقت. وذلك من منطلق أنّهما يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثّل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغيّر آلية الخطاب لا مضمونه. فهما يستخدمان السرد خطابا ذا حمولات إيديولوجية، ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير.

إن الخطاب السينمائي هو خطاب حركة وصورة لا خطاب كلمة ورؤية كما هي الحال في الرواية، لذا فإن تجسير العلاقة بين النص الروائي والنص السينمائي أمر لا بد منه لتحقيق اللقاء المرتقب بينهما، والحق أنّ

الرواية عموما غذّت السينما بمنجزات هائلة، وأسهمت كثيرا في تقدّم الفن السينمائي على صعيد جدّة الموضوع الفيلمي وعمقه وحيويته الثقافية.

لكن هذا التماثل و التشابه لا يجب أن يغلّطنا فجمالية كلّ من الأدب و السينما عالم قائم بذاته.

أ . أوجه التقارب بين الرواية و السينما:

فالرواية أقرب إلى السينما من حيث:

. الحدث الدرامي المتصاعد الغني بالمشاهد و الشخوص و المجموعات.

. سير الأحداث و تتابعها المتنوّع عبر تنوّع السرد و البنية الزمانية.

. الإمتاع و الإثارة.

ـ إشباع حاجة أساسية في الإنسان وهي التوق لمعرفة ما لا يعرف عن أناس أو شعوب أو أحداث في حقب مختلفة أو مجهولة من تاريخ مسيرة البشرية.

ـ تجسّيد شخوص و أبطال ألهبوا خيال قارئ الرواية وتمنىّ أن يراهم في حالة التشخيص.

. توفّر التنوّع و التغيّر و التجديد في موضوع الزمان و المكان.

. التقارب الجمالي و الفنيّ بين الرواية و السينما.

ب . أوجه التباعد بين الرواية و السينما:

إذا كان الأدب صياغة لغوية فنيّة فإنّ السينما لغتها الصورة ، لها مفرداتها و بيانها .وحين تعقد منافسة بين الحركة والكلام في الفيلم السينمائي للاستحواذ على المتفرجين فلا يمكن أن ينتصر الكلام لوحده و لهذا تحتل الحركة الصدارة لما لها من سلطان على اللاشعور ، وبوسع الكلمة أن تمنح الحركة تأكيدا قويا وبالتالي فهي تضفي على الصورة نوعا من الحيوية و الدلالة.

السينما إذن هي صياغة فنيّة بالصور المتحرّكة بينما الأدب صياغة فنّية بالكلمات.فإذا كانت السينما تستعمل الكلمات فإن الأساس الحقيقي فيها هو الصورة. أمّا على الجانب الآخر فإنّ أهم ما يميز طبيعة عمل مؤلف الرواية الأدبية هو استخدام الكلمة ليقدّم للقارئ صورة ذهنية؛أي أنّ الأديب يستخدم الكلمة لترجمة خياله، وعلى القارئ أن يعيد تجسيد الصورة في خياله من خلال الكلمة، وهنا القارئ لا يتلقّى هذا الخيال بصورة حيّة مباشرة كما يحدث في حالة مشاهدة الفيلم السينمائي"**إنّ طبيعة الفن الروائي تجعله لا يقول كل شيء بل أنّ هناك بين السطور أشياء على القارئ أن يكتشفها**،"**(13)** في مقابل الفن السينمائي الذي يعتمد على الصورة والمباشرة و إن كانت هناك بعض الجوانب الغامضة من العمل يمكن للمشاهد أن يكتشفها عبر عديد اللقطات أومن خلال تتابع المشاهد. و على الرغم من استخدام كل من السيناريو والرواية الأدبية الكلمة وسيلة للتعبير، إلاّ أنّ دور الكلمة في كلّ منهما يختلف اختلافا بيّنا، ويرجع ذلك أساسا إلى العديد من الاختلافات بين طبيعة كل من السيناريو والسينما عموما من ناحية والرواية الأدبية من ناحية الأخرى.

يترتّب على ذلك الفرق الجوهري بين طبيعة وسيلتي التعبير أن الكاتب السينمائي مقيّد في لغته بحدود الواقع المادّي فقط، بينما الأديب الروائي يمكنه تجاوز هذه الحدود إلى مجال أوسع" **الفارق بين التصورات الأدبية الإبداعية و الصورة الفنية الواقعية ذلك أنّ مخيّلة الأديب المبدع تسرح في آفاق بعيدة كلّ البعد عن الواقع و إن استمدت منطلقاتها منه كمحرّك فاعل لها،أمّا الصورة الفنيّة فإنّها تخضع لجملة عوامل بشرية و تقنية تقيّد خيال المخرج وتفرض عليه حدودا**

معينة لا يستطيع تجاوزها بسهولة"(14).حيث تتناول لغته أيضا الواقع النفسي أو الروحي، كما تتناول أدقّ الأفكار المجرّدة. فعندما يتعرّض كاتب السيناريو للواقع النفسي لشخصية ما، فإنّه مقيّد بوصف الانعكاسات الخارجية المحسوسة، التي تترجم هذا الواقع وتعبّر عنه بكلّ من الصوت والصورة، أمّا الروائي فإنّه يستطيع أن يتوغّل داخل النفس البشرية، ليصوّر ما يحدث في داخلها، فيصف انفعالاتها بما شاء من الأوصاف المجرّدة، والتشبيهات والاستعارات والرموز،وذلك للمجال الكبير الذي تمنحه اللغة/الكلمة والتي لا يستطيع الكاتب السينمائي استخدامها، أو قد يستخدمها بحذر شديد وفي حدود ضيّقة جداً، و هذا للتوضيح فقط وليس لتجسيدها كصورة. إضافة إلى الفرق الجوهري بين طبيعة كلّ من الوسيلتين، فإنّ هناك عددا من الفوارق الأخرى التي تشكّل الصورة العامة للاختلاف، بين رؤية السينمائي ورؤية الأديب الروائي، من ذلك أنّ الفيلم السينمائي يعرض على المشاهد في تدفّق مستمر ودفعه واحدة ومن ثمّ فإنّ المشاهد يفتقد إمكانية استعادة ما يكون قد صعب عليه فهمه، أو رغبته في تأمّل المعنى الكامن في مشهد سابق أمّا قارئ الرواية فيستطيع بالطبع أن يعيد قراءة بعض أجزائها أو التوقّف لتأمّل معاني بعض الفقرات. هذا فضلا عن إمكانية قراءة الرواية على فترات زمنية متفرّقة ومتقاربة أو متباعدة. كما يستطيع الروائي أن يسهب في إعطاء الصفات المميّزة أو المحدّدة لشخصية ما دفعة واحدة أو في حيّز متّصل، فضلا عن قدرته على التوقّف عند كل شخصية جديدة لوصفها على حدا، بينما يقدّم العمل السينمائي أوصاف الشخصية من خلال رؤيتها، ومن خلال أفعالها وأقوالها التي تتوزّع على مراحل الرواية وتتشابك مع أفعال وأقوال الشخصيات الأخرى.

والأمر الذي يبيّن وجه التباين بين الفنّيين و إلى حد ما هو المحور الذي يبنى عليه كلّ فن **"في كل رواية أو قصة هناك نقطة ارتكاز، قضية، مسألة،محور،تدور حوله العديد من الأحداث و التفاصيل و لهذا الموقع في العمل الإبداعي أولويته على حساب ما عداه من أجزاء ،عكس العمل الفني الذي قد تتصدّر فيه التفاصيل الواجهة فيضيع المحور أو يبدو باهتا"(15).**

و إذا جئنا إلى الشخصيات بيّن الفنّين فإنّ الشخصية الرئيسية في الرواية يقوم الكاتب برسم كلّ أبعادها سواء الخارجية أوالداخلية بكلّ حرية إلى درجة أن القارئ يعيد تشكيلها ذهنيا عبر عدّة صوّر في مقابل أنّ الشخصية الرئيسية أو التي تمثّل دور البطولة في العمل السينمائي تأخذ مسارا واحدا في وجه المشاهد و بالتالي يقع هنا الإشكال الكبير حول مدى إمكانية المخرج في إعطاء البعد الحقيقي للشخصيات كما وردت في الرواية **"أحيانا كثيرة يطرح السؤال بعد مشاهدة عرض فنّي مقتبس من رواية ما :إلى أيّ مدى تتطابق مواصفات بطل الرواية مع مواصفات البطل الفني".(16)**هذا ما يؤكّد على تمتّع الروائي بحرّية واسعة في التلاعب بالأحداث من خلال التقديم أو التأخير والارتداد إلى حدث سابق ليسرده في إسهاب.

وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره فقال إنّ تحويل العمل الأدبي إلى سينما معناه أنّه الآن يعبر عن صنّاع الفيلم وأفكارهم لا عن أفكاره هو. ومن ثمّ فإنّ كاتب السيناريو وإن استلهم أفكاره من نصّ أدبي فهو لا يعتبر مجرّد تابع لمؤلف النّص يلتزم بحذافير قصّته ولا يخرج عنها، وإنمّا له أن يستخدم ما شاء من الأفكار والصوّر المعبّرة في إطار الشكل السينمائي . وعلى ذلك يجب

على الكاتب أن يقرأ العمل الأدبي بعقل مفتوح ويرى ما الذي يستهويه منه ويدوّن ملاحظاته وانطباعاته ويعاود القراءة مرّة أخرى ويصحّح ويحذف ويضيف لما كتبه .وعند الاطمئنان تماما يقفل صفحات العمل الأدبي ولا يفتحها مرّة أخرى كي لا تصبح رقيبا يعرقل خطواته وتحدّ من حرّيته، فليس على الكاتب أن يلتزم بالنّص الأدبي وإنمّا يجب أن يلتزم بما أعجبه و استهواه، وما وجده مساعدا في الخروج بصورة معبّرة وفيلم جيّد، سواء أكان ذلك في البناء القصصي، الشخصيات ، المضمون، البيئة أو الحوار .

إن اقتباس السينما من الأدب لا يزال حاضرا حتىّ بعد مرور أكثر من مائة عام على انطلاق السينما، فعلاقة السينما بالأدب(الرواية) لم تنقطع عن أي عقد أو مرحلة عرفتها منذ مطلع القرن العشرين حتىّ يومنا هذا،ذلك لأنّ صانعي الأعمال السينمائية يجدون أنّ الرواية مصدر اهتمام على أكثر من نحو،فهي مشروع سينمائي تسبقه شهرته و هذا يعني تسويقا تجاريا سهلا إلى حدّ ما ،كما أنّ المادّة القصصية في معظم الأعمال المحوّلة إلى أفلام من تلك المكثفة لما تعرضه من أحداث أو شخصيات مازالت المادّة الأساسية في معظم ما يكتب خصّيصا للشاشة .ومن ناحيّة أخرى فإنّ العديد من المخرجين يرون أنّ تقديم عمل أدبي هو امتداد لحالاتهم الفنّية و الثقافية الخاصّة .كما نشير إلى أنّ السينما من خلال نقلها للأعمال الروائية إلى الشاشة و بالتالي إلى الجماهير ساهمت و إلى حدّ بعيد في إخراج العديد من الروايات من غياهب المكتبات إلى حيث ترى النور ويسلّط عليها الضوء تحقيقا لعرضها على الملايين من مرتادي دور السينما من الجماهير في سائر أقطار العالم،وهذا وحده كاف ليسجّل للإنتاج السينمائي فضله الكبير على الأدب و الرواية بخاصة.

❋ **السينما العربية و الأدب:الرواية العربية من الورق إلى الشاشة.**

دخلت السينما الوطن العربي في سنوات متقدّمة بعد اختراع هذا الفن الجديد على يد الأخوين"**لوميير**" و قد كانت بدايتها بالمشرق العربي.والواقع السينمائي العربي يظهر التفاوت في العلاقة بين السينما و الأدب من بلد إلى آخر.فقد تعدّدت التجارب التي سعت إلى نقل الأدب إلى السينما على مستوى كلّ قطر.فقد كان الأدب بالنسبة للسينما العربية رافدا جديدا بعد أن جرّبت الاقتباس من أعمال سينمائية غربية و لفترة طويلة. فالمتتبع للسينما العربية لا يمكنه إلاّ أن يذكر تلك الأفلام الناجحة التي صنعت مجد السينما العربية والتي كانت قد اقتبست من روايات أدبية شهيرة.

وإذا كانت السينما المصرية تحتل الريّادة تاريخيا في الظهور و في الكمّ وطبيعة الأعمال المتقدمة فنّيا فإنّها كانت و منطقيا السبّاقة إلى اعتماد الرواية العربية منذ أفلامها الأولى.فقصّة أوّل تعامل بين السينما و الرواية تعود إلى تاريخ1930م حيث تمّ عرض أول فيلم صامت بعنوان "زينب"عن رواية زينب لمحمد حسين هيكل و إخراج محمد كريم مع نقص وسائل الإخراج و التصوير والديكور و المعدّات الفنّية .وتلاه فيما بعد فيلم "ليلة غرام" عن رواية (لقيطة) لمحمد عبد الحليم عبد الله.

وبعد ذلك بدأت السينما تعرف تطورا و ازدهارا و انتعاشا في الحركية السينمائية بالاعتماد على أعمال روائية لكبار الأدباء والروائيين من ذلك:يوسف السباعي ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس،يوسف إدريس...وعن روايات نجيب محفوظ: بداية ونهاية، اللص والكلاب، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، الطريق، القاهرة 80، ثرثرة فوق النيل، الحرافيش... و يعدّ الكاتب والروائي إحسان عبد القدوس من

أكثر الروائيين الذين تحولت رواياتهم إلى أفلام سينمائية من ذلك :أين عمري، الوسادة الخالية، لا أنام، في بيتنا رجل، أنا حرّة، لا تطفئ الشمس، النظارة السوداء، شيء في صدري، الخيط الرفيع... **(17)**

وغير بعيد عن السينما المصرية تقف السينما السورية في هذا الجانب منذ بدايات الستّينات وبالتحديد سنة 1963.لتقدّم أعمالا سينمائية كان أكثر من نصف عدد الأفلام المنتجة مأخوذا عن أعمال أدبية قصصية و روائية من ذلك :

. "السكين" عن رواية (ما تبقى لكم)للأديب الفلسطيني غسان كنفاني.

." الفهد" عن رواية(الفهد)لحيدر حيدر.

. "المخدوعون" عن رواية (رجال في الشمس) لغسان كنفاني.

." بقايا صور" عن رواية(بقايا صور) لحنا مينا.

. "القلعة الخامسة"عن رواية (القلعة الخامسة)لفاضل العزاوي

ـ رواية "ملكوت البسطاء " لخيري الذهبي والتي أنتجت كمسلسل تلفزيوني. **(18)**.

وفي العراق وبالرغم من تعامل السينما مع الأدب كان محدودا إلا أنّه كان تعاملا ناجحا كما من ذلك :

. فيلم "الظامئون" عن رواية الأديب عبد الرزاق المطلبي.

. "الأسوار"عن رواية (القمرو الأسوار)لعبد الرحمن مجيد الربيعي.

. فيلم" المنعطف "عن رواية (خمسة أصوات للأديب غالب طعمة.

. و فيلم "النهر" عن رواية (النهر والرواد) **(19)**.

أما في المغرب العربي فإنّ الدول التي حاولت فيها السينما الاقتراب من الأدب و استلهام روحه من خلال أفلام مقتبسة عن روايات تأتي السينما

الجزائريــة فـي مقــدمتها فقــد بــدأت التجربــة فـي التعامــل بــين النصــوص الروائية و السينما عام 1975 من ذلك:

فـيلم "ريـح الجنـوب" عـن روايـة عبـد الحميـد بـن هدوقـة(ريح الجنـوب) إذ استثمرت سينمائيا من طرف المخرج سليم رياض.

. فيلم "نوة " لعبد العزيز طلبي عن رواية الطاهر وطار.

. فيلم "زردة" عن الروائية آسيا جبار.

. رواية **"نجمة"** للكاتب ياسين.

. أفلام عن ثلاثية محمد ديب:

ـ "الـدار الكبيرة" ،"الحريـق" حوّلـت إلى مسلسـل تليفزيـوني خالـد مـن إخـراج مصطفى بديع ، "دار سبيطار"**(20)**.

وفي تـونس نجـد بعـض الأعمـال التي كانـت الروايـة محـورا لموضـوعها مـن ذلك:

. فيلم بعنوان "و غدا" عن رواية(ونصيبي من الأفق) لعبد القادر الشيخ.

. "السنوات العشر" عن رواية صالح الجابري بنفس العنوان.

ـ" يـدق الليـل" عـن روايـة الكاتـب التونسـي البشـير خريـف بـنفس الاسـم. **(21)**

كمـا نجـد في مقابـل ذلـك الأعمـال المشـتركة بـين الـدول في إطـار التبـادل الثقافي.

❋الاقتباس وتنوّع الآراء بين الكتاب و المخرجين.

إذا جئنـا إلى الاقتبـاس و إلى طريقـة القيّـام بـه فإنّنـا نجـد الآراء تتنـوّع و تختلـف ظاهريـا مـن شـخص لآخـر، إلا أنّهـا في جلّهـا تتّفـق في عديـد النقـاط وبخاصة في جوهر عملية الاقتباس و آلياتها.

سـئل المخـرج/ الكاتـب "**علـي غـانم**" عـن الاقتبـاس فقـال:"**إنّ معنى الاقتباس في نظري عندما نكون بصدد عمل أدبي يكون قابلا للمدّ أو البسط بمعنى الإضافة ،و بالفعل فإنّي أظنّ أننّا نقوم بعملية الاقتباس بمجرّد أن نهمّ بترجمة بسيطة للنّص.هذه الترجمة التي قد تتحرّر نوعا ما بمقتضى متطلّبات النقل من لغة إلى أخرى، كما يمكن أن نطلق هذا التعريف على عمل ترجماني يبعث روح الحداثة أو تغيير سياق الأصل ووضعه في محل قالب ثقافي آخر**"(22). وهو هنا يشير إلى إمكانية تفوّق العمل المقتبس على العمل الأدبي معتبرا كذلك الاقتباس كتابة ثانية حتىّ و إن اقترب العمل المقتبس من القاعدة الأدبية (الأصل/الرواية).

وفي سؤال وجّه إلى الروائي "**كاتب ياسين**" في انتقال روايته "**نجمة**" إلى السينما كانت إجابته:"**انتقال الرواية إلى السينما لا يتطلّب بعض الحذف فقط بقدر ما يستوجب الارتكاز على الفصول الواقعية؛حيث الحركة وكذلك إيجاد لغة تترجم رموز(نجمة)وهو عمل صعب حقا**"(23).

وهذا "**عبد الحميد بن هدوقة**" بعدما شكا إليه أحد الكتّاب عن متاعب التعاون مع المخرجين باعتبار أنّهم يوافقون على معالجة القصّة و تحويلها للسينما لكن سرعان ما يندهشون بعد تصويرها باعتبار أنّ المخرجين يمسّون بجوانب أساسية من العمل على غرار الأشخاص والأحداث فكانت إجابته"**هذا دليل على انعدام التعاون بين الكاتب و المخرج ليس بالضرورة أن يكون الكاتب هنا مصيبا ،قد يكون ما أدهشه بعد أن رأى قصته شريطا سينمائيا و هو جهله بالفن السينمائي.فالمخرج عندما يخرج قصّة أو رواية إلى السينما يعطيها بعدا**

جماليا و تعبيريا لا تتوفّر فيه و هيّ نص.إنّ ذلك البعد هو الذي يحفّز كلا من الكاتب والمخرج على تحويل القصّة أو الرواية إلى فيلم.فالمخرج ليس ناقلا،إنّه مبدع وفنان،كاتب آخر.يبدأ إبداعه من المستوى الذي انتهى إليه الكاتب و إلاّ فما معنى الإخراج و ما معنى المعالجة السينمائية للأثر المكتوب"(24). وعليه هو هنا يعتبر المخرج بمثابة مبدع وفنان له حرّيته و نظرته و طريقة عمله. لكن هذا لا يعني أن يقوم بالعملية لوحده بل من الضرورة التعاون بين الكاتب والمخرج.

وهذا المخرج/الناقد "**حسان بوعبد الله**" يقول عن الاقتباس بعدما اعتبر أنّ كلا من الأدب والسينما فن قائم بذاته؛معتبرا الأدب فنّ ترتيب الكلمات و أحكامها ،والسينما فنّ الصوّر المتحرّكة،مشيدا في نفس الوقت بدور الأدب في دفع الحركة السينمائية وإثرائها.إذ يقول عن الاقتباس"**نحن أمام مؤلفين اثنين صاحب النّص الروائي و المبدع السينمائي الذي يعبّر عن طريق هذا النص و انطلاقا منه فثمّة فنّانان حاضران وكلّ على مستوى أدوات فنّه الخاص به.في هذه الحالة يمكننا أن نسمّي هذه العملية اقتباسا فنّيا لأنّ المقتبس المبدع انطلق من روح النّص/الرواية لكي يجد لها شكلا يناسبها و يشخّصها عن طريق تقنية ما"(25) .**

يعتقد البعض بأنّ استخلاص أي عمل فنّي من عمل آخر هو أمر سهل لا يمكن منحه الأهمية ذاتها في حال ما إذا كان العمل الفنيّ نتيجة لإبداع الكاتب الذاتي ،على أنّ الحقيقة ليست كذلك لأنّ استخلاص العمل الفنيّ من عمل فنيّ آخر يعادل في صعوبته العمل الإبداعي في حدّ ذاته.وذلك بسبب أنّ هذا الاستخلاص الذي يسمّى"الاقتباس"عمل يفرض على المخرج في كثير من الأحيان العديد من القيود ؛من ذلك ما يجعله أسير آراء

المؤلـف الأصـلي بكـون الشخصـيات ليسـت مـن ابتكـاره ، إضـافة إلى بقيـة العناصـر الدراميـة الأخـرى مـن الحبكـة و الأفكـار ومـا يتطلّبـه العمـل المكتـوب حتى يصبح جاهزا للتمثيل .

وبالنسـبة للمخـرجين كـل يسـلك منحى خاصـا فـي خلـق مسلسـله أو فيلمـه و الاقتبـاس مـن مصـادر مختلفـة و بطـرق متنوّعـة ، ومـنهم مـن يعتمـد على اجتهـاده الخـاص بـالتفتيش عـن كل مـا هـو روائي أو أدبي،ومنهم مـن يلجـأ مباشـرة إلى العمـل على الروايـات المشـهورة و التي لقيـت رواجـا كبيـرا على الساحة الأدبية و الثقافية سواء على المستوى المحلي أو الإقليمي.

ولا شـك أنّ هـذه الأصـناف مـن المـؤلفين تختلـف في مـا بينهـا مـن جهـة الالتزام الصـارم بكل مـا جـاء في الروايـة الأصلية و بـين الالتزام الجزئي الـذي يتنـاول بعـض الأفكـار؛فيقتبس الكاتـب مـا يـراه مناسـبا لرأيـه و هدفـه **"الاقتبـاس معنـاه إعـادة صـياغة العمـل الفني الأصـلي و كثير المرات تحـلّ أهـداف المؤلـف الـذي اقتـبس عـن روايـة مـا محـلّ أهـداف الكاتـب الأصـلي للروايـة(26)**، و مـا تفرضـه سـعة الإمكانيـات مـن حـذف لـبعض الأفكـار التي لا تتجسّـد عمليـا في مجـال التمثيل.وهنـا ينشـأ اللـبس عنـدما نريـد أن نقـيّم عمـل الكاتـب ودرجـة مـا يـدين بـه للعمـل الأصـلي الـذي اقتـبس عنـه. ونشـير كـذلك إلى أنّ بعـض المخـرجين يأخـذ أسـاس فكـرة القصـة مـن أجـزاء محـددة في العمـل الأصـلي و مـن شخصـياته فيبـيح لنفسـه قـدرا مـن الحريـة ؛إذ يحـدث تغييرات مهمّـة في العقـدة وفي الشخصـيات و في الموضـوع بمـا يتفـق و أهدافـه. **"وفـي ألاف الأفـلام المقتبسـة عـن الأدب داعـب صـنّاع الفـيلم خيـالاتهم فأضـافوا و غيّـروا و حـذفوا فعرّضـوا أعمـالهم للمقارنـة،فهل مـا تـمّ مـن تغييـر كـان أفضـل أم أسـاء إلـى اقتبـاس العمـل الأدبـي إلـى السينما"(27)**.

وبالتالي فإنّ العديد من الروائيين يرفضون تقديم أعمالهم الروائية إلى كتّاب السيناريو حتى يحوّلوها إلى أعمال سينمائية خوفا من فقدان النّص الأدبي لنجوميته وشهرته التي اكتسبها كنص، أو خوفا من فشل عملية تحويل النص الأدبي إلى نص سينمائي مرئي؛لأنّ هذا النص لن يختار كلّ أجزاء وشخوص الرواية في هذا العمل السينمائي لكون الأمر يختلف حين نكتب نصا روائيا للقارئ ونكتب نصا روائيا سينمائيا للمشاهد.غير أنّه وفي مقابل ذلك هناك نوع من الاقتباس يخلص فيه المؤلف للقصة الأصلية ولشخصياتها بكلّ أمانة وفي الحدود التي تسمح بها إمكانيات التمثيل،و ما عليه هنا سوى صياغتها تلفزيونيا أو سينمائيا متقبّلا فيها العقدة و الشخصيات و الموضوع كما هو دون أن ينقص منها أو يزيد عليها.

وفي هذا الأمر يتوجّب عليه أن يزاوج بين الإعداد غير المقيّد من خلال اختياره حدثا رئيسا أو موقفا مركزيا أو شخصية محورية يقيم عليها فيلمه،وهي كذلك في الأصل الأدبي الذي نقل عنه، والإعداد الأمين الذي يجعله يحافظ على الخط العام للأصل الأدبي من خلال الاختصار والتكثيف ومراعاة الفكرة الأساسية ومقاصد الرواية الرئيسية.

ومن جهة ثانية هناك من يدعو إلى العمل بين الاقتباس الأمين و التصرّف وهذا على حسب طبيعة الرواية .هذا ما تطرّق إليه المخرج **"راشدي "** في إطار الندوات الثقافية لمعرض الجزائر الدولي للكتاب سنة2010 في محور النقاش الذي تمحور حول موضوع "**الأدب و السينما**" مشيرا إلى مشكل آخر وهو الاقتباس الذي يراه مهمّة صعبة بالنظر إلى استحالة الاقتباس والنقل الأمين عن الرواية وبالتالي لجوء بعض السينمائيين إلى الاقتباس الحر الذي يراه المخرج غير مأمون

العواقب لأنّه تغلب عليه رؤية المخرج على النص المكتوب. لذا يرى المخرج أنّ تحويل الرواية إلى عمل سينمائي يحتاج إلى الموازنة بين الاقتباس الحر والاقتباس الأمين**(28)**

إن إعدادا سينمائينا دقيقا لرواية ما عمل تشوبه الدقّة ؛ بحيث لا يمكن تفادي الوجود النثري بالمعنى الحرفي.فغالبا ما تشوّه بعض الروايات أثناء تحويلها إلى فيلم أو إلى مسلسل ولا يبقى منها سوى الاسم أو العنوان وفي بعض الأحيان تبقى الرواية محافظة على خاصيّتها ولكن يتغيّر اسمها إلى اسم جديد يضاف إلى الفيلم من أجل الترغيب و جلب الانتباه من ذلك من منطلق أهداف تجارية.

وبالمقارنة بين الفيلم والرواية، فإنّ الرواية بقدر ما تحتفظ بخصائصها الأدبية والجمالية الخاصة باللغة الروائية باعتبارها منجزا شخصيا، فإنّ الفيلم لا يستطيع أن يحافظ على المشاهد العديدة للوصف الروائي مثلا، بل يختصرها إلى لقطة طويلة أو متوسطة ثم تدخل الكاميرا على الموضوع .لذلك تفقد الرواية خلال عملية التحويل الكثير من خصائصها الأسلوبية عندما تصبح فيلما سينمائيا وهذا منطقي إلى حدّ بعيد وإن كانت للفيلم السينمائي جمالياته التي يمكن أن تضاف إلى رصيد الرواية كفن متطوّر"**ولذا فإن ترجمة الأثر الفنّي إلى شكل آخر لا يمكن أن تتحقّق بشكل كلي أو بشكل فوتوغرافي،وأرى أنّه لابد و أن يكون هذا الناقل (المخرج)على دراية تامة بإمكانات لغة الفن الذي ينقل إليه الأثر، فثمّة إمكانيات أخرى في السينما قادرة على التعبير بأسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الصوت وهي اختلافات لابد أن تقع نتيجة للاختلاف النوعي بين فنّي الرواية و السينما"(29).** أمّا في الفيلم الذي يسعى إلى تحويل الرواية وكذلك

مشاهدها الوصفية إلى مشاهد حركة عبر الصورة والصوت فإنّنا سندرك أنّ الأبطال والأحداث تأخذ مسارا آخر غير ما قرأناه في صفحات الرواية التيّ هي فنّ يقوم على جهود فردية تعتمد على خبرة ومخيّلة وذاكرة وثقافة المؤلّف فقط. وعلينا أن نعرف أنّ عملية التحوّل جاءت بعد استبدال اللغة الأدبية بلغة صورة ومشهد مجسدين عبر الشريط السينمائي ،وأنّ الكثير من التشبيهات والكنايات والاستعارات الأدبية في الرواية يمكن أن تختفي في الفيلم السينمائي.

لذلك تحويل رواية ما إلى فيلم أو مسلسل يجب أن يكون دون تمزيق وحدة هذا العمل الفنّي البحت، ففكرة وأحداث الرواية لابد لها أن تكون موجودة داخل إطار الفيلم حتى نستطيع أن نقول إنّ هذا الفيلم مأخوذ عن العمل الروائي الفلاني بكل ما تحمله الرواية من معنى وليس تشويها لها.

وعلى العموم فإنّنا نقف بين الموقفين و نذهب مذهب سعيد مراد" **فليس من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة انطلاقا من مبدأ المقارنة بين صفحات العمل الأدبي و الشاشة و قياس هذه على تلك لتبيان درجة الأمانة الحرفية التي توفّرت في الشاشة بالنسبة إلى صفحات الرواية أو القصة إنمّا من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة كعمل فني مستقل لم ينقل مخرجه رواية أو قصة إلى الشاشة بل وضع فيلما استنادا إلى مادة روائية أو قصصية"(30) .**

وبين تضارب الآراء و تنوّعها فإنّ عملية الإعداد السينمائي/التلفزيوني عملية تتطلّب العديد من آليات العمل كونها تنطلق من نصّ له خصوصياته و توجّهاته و له أصحابه من جهة ومن جهة أخرى هو عمل إبداعي من حقّ صاحبه أن لا يتمّ التّصرف في عمله.ففي مقابل الإبداع

الروائي هناك الإبداع السينمائي الذي هو الآخر له أهله وله آليات تضبط عمله، ومن جهة أخرى هو فن و إبداع يسمح فيه للحرية في التعبير.لكن هذا لا يعني أن يتمّ التصرف من طرف المخرج بحريّة مطلقة في نقل الرواية إلى الشاشة وإنمّا نعطي جانبا للإبداع و آخر للأمانة في النقل.

من خلال تتبّعنا لهذا الموضوع "القضية" وبعد الخوض في عديد تفاصيله حول العلاقة بين فني الأدب(الرواية) والسينما تبيّن لنا أنّ الأجناس الإبداعية المختلفة لم تقتصر في بناء أسسها على ذاتها مثلما كانت في بدايات نشأتها وإنمّا سعت إلى التفتّح على الأنواع الإبداعية الأخرى؛و ذلك عبر علاقة تفاعلية تأخذ منها ما يتناسب وطبيعة عملها و هي الأخرى تمنح لغيرها من الفنون الإبداعية ما تحتاجه وعملها.كلّ هذا ولّد مجالا تفاعليا خصبا أثمرت عنه بدايات جديدة وصيغ تعبيرية رائعة .

فقد ارتبط الأدب(الرواية) مع السينما منذ زمن بعيد؛ فالسينما حين راحت تبحث عن روافد أخرى لتدعيم كيانها كان لها أن اتجهت للأدب وخاصّة الفنون الإبداعية السردية و التي على رأسها الرواية .هذا ما أبرز العلاقة الوثيقة بين الأدب و السينما.وبهذا أنتجت أعمالا سينمائية وتلفزيونية ما تزال تحتل الصدارة وكان منبعها أعمال روائية.وبالتّالي ساهمت الرواية في تطوير السينما وتدعيمها بالمادة الخام التي تشتغل عليها دون أن ننسى في المقابل الدور الذي قدّمته السينما للرواية؛فقد ساهمت في الترويج لعديد الأعمال الروائية وأظهرتها لجمهور واسع اتجّه إلى الرواية بعدما عرّفت بها السينما.

وما نلاحظه أن السينما العربية و الأدب العربي كانا جنبا إلى جنب دائما ولا يزالا على ذلك حتى الوقت الراهن هذا ما يؤكد على مدى العلاقة الكبيرة بين السينما و الأدب (الرواية).

ـ إنّ الأدب (الرواية) و السينما(المسلسل) كليهما فنّ قائم بذاته و بالرغم من اتصالهما مع بعضهما البعض لا يمكن لأحدهما أن يذوب في الآخر.فالأدب يتّخذ الكلمة أساسا له،بينما في السينما الصورة هي الأساس بالنسبة له.

ـ وجدت الرواية كفن أدبي له أبعاده وجذوره و آلياته الخاصّة بمعزل عن السينما؛فهي لم توجد لأجل السينما باعتبارها موجودة لذاتها ،والسينما هي الأخرى لم توجد لأجل الرواية و إنّما هيّ فنّ قائم لوحده لكن حاجة السينما إلى الرواية دفعت المهتمين بالسينما للتوجه إلى الرواية وإلى ربطها بالسينما.

ـ إذا كانت الكلمة لغة الأدب بكل محمولاتها الدلالية فإنّ الصورة هي لغة السينما .فاللغة السينمائية لغتها التعبير بالكاميرا بدل القلم هذا هو مكمن الاختلاف بينهما. لكن انطلاقا من المبدأ أنّ **"كلّ صورة تحكي قصّة"** ندرك أنّ المسلسل و الرواية يشتركان في عنصر وجود حدث أو مجموعة أحداث يتم تقديمها بطريقة أو بأخرى(أشكال السرد).فهما يلتقيان في عنصر القصّة و يتباعدان من حيث طريقة عرضها.

ـ وإذ جئنا إلى الرواية نجد أنّها بنية قرائية بينما السينما هي بنية سمعية بصرية؛فالجانب البصري منطلقه الصورة أما الجانب السمعي فيتمثل في الصوت و الموسيقى هذه الأخيرة تعتبر جزءا مهما في بناء الأعمال السينمائية و التلفزيونية حتىّ أنّها خدمت السينما قبل أن يدخل الصوت في عملها ؛فقد كانت فرق موسيقية من خلال عازفين محترفين تصاحب الأعمال بمعزوفات موسيقية. وهنا ندرك أنّ الموسيقى تمتلك أبعادا دلالية تتماشى مع طبيعة الأحداث،إلى جانب قوة تأثيرية على المتلقي/المشاهد. وهنا نشير إلى أنّ وظيفة الموسيقى لا تنحصر على نقل

الأصـوات و الإيقاعـات الجميلـة التي تبعـث الارتيـاح النفسـي فحسـب و إنّمـا هـي محاولـة لإحـداث اسـتجابات معيّنـة عنـد المتلقي/المشـاهد ــ مـؤثرات صـوتية ـ باعتبـاره يسـاهم إلى حـد بعيـد في بنـاء الأعمـال الإبداعيـة ككـل و السـينما بخاصـة ، إذ تثيـر فيـه تـأثيرا عاطفيـا يـنعكس وفـق المفـاهيم الجمالية والأخلاقية التي يحملها المتلقّي ذاته على العمل السينمائي.

ـ كمـا أن الروائي في إبداعـه يكفيـه قلـم وورقـة حتّى يخـرج لنـا عمـلا روائيـا .بينمـا المخـرج يحتـاج إلى عديـد الوسـائل حتى يقـوم بعمليـة الإبـداع ؛وهـذا راجـع إلى طبيعـة الشّاشـة التي تفـرض عليـه أن يكـون ملمّـا بكـل الجوانـب التي تـدخل في بنـاء العمـل السـينمائي أوالتلفزيـوني ،فهـو يعمـل مـع الرسـم و الأدب و مـع الـديكور و الممثّـل و الموسـيقى وهـو بـذلك يحتـاج إلى تصـوّر أكبر ممـا يحتـاج إليـه أيّ فنّـان آخـر هـذا مـا دفـع المختصـين إلى تجـاوز فكـرة أنّ السـينما هي الفـن السـابع فاعتبروهـا الفنـون السـبعة كلّهـا لا سـابع الفنـون ترتيبا وفقط ، وهذا تأكيد على أنّ السينما مزيج من الفنون الأخرى.

ـ وبالنسـبة لعمليـة نقـل الأعمـال الروائيـة إلى الشاشـة وجـدنا أنّ العمليـة ليسـت مجـرد نقـل للروايـة بكلّ مـا فيهـا كمـا يتراءى للوهلـة الأولى.وبهـذا يمكـن أن نعتبر الموقـف سـلبيا مـن وجهـة نظـر التنـاول الفني وإنّمـا العمليـة في جلّهـا هي عمليـة إبداعيـة خلاّقـة عبر معالجـة متميّزة تعكـس في جوهرهـا وطابعهـا موقفـا إيجابيـا فـاعلا.فالعملية عمليـة إبداعيـة. لـذلك فعمليـة نقـل الروايـة إلى الشاشـة ليسـت مجـرد تصـوير لصـفحات روايـة أو قصّـة مـع إضـفاء بعض اللمسات.

ـ لا شـك أنّ مـن المخـرجين أصـناف عـدّة يختلفـون فيمـا بيـنهم مـن جهـة الالتزام الصـارم بكلّ مـا جـاء في الروايـة الأصـلية و بـين الالتزام الجزئي الـذي يتنـاول بعـض الأفكار؛فيقتبسـون مـا يرونـه مناسـبا لوجهـات نظـرهم

وأهدافهم،ومن جهة ثانية هناك من يدعو إلى العمل بين الاقتباس الأمين و التصرف.

ـ وبالمقارنة بين المسلسل/الفيلم والرواية /الأصل فإنّ الرواية بقدر ما تحتفظ بخصائصها الأدبية والجمالية الخاصّة باللغة الروائية باعتبارها منجزا شخصيا، فإنّ المسلسل/الفيلم لا يستطع أن يحافظ على المشاهد العديدة للوصف الروائي ، بل يكون هناك جانب من الاختصار إلى حدّ ما بفعل تدخّل الكاميرا على الموضوع .لذلك قد تفقد الرواية بفعل عملية التحويل الكثير من خصائصها الأسلوبية.

ـ و بالنسبة إلى الشخصيات و المكان بين الفنيّن فإنّ الشخصية الرئيسية في الرواية يقوم الكاتب برسم كل أبعادها سواء الخارجية أو الداخلية بكلّ حرية إلى درجة أن القارئ يعيد تشكيلها ذهنيا عبر عدّة صور. في مقابل أنّ الشخصية الرئيسية أو التي تمثل دور البطولة في العمل السينمائي تأخذ مسارا واحدا في وجه المشاهد و بالتالي يقع هنا الإشكال الكبير حول مدى إمكانية المخرج في إعطاء البعد الحقيقي للشخصيات كما وردت في الرواية فأحيانا كثيرة يطرح السؤال بعد مشاهدة عرض فنّي مقتبس من رواية ما :إلى أيّ مدى تتطابق مواصفات بطل الرواية مع مواصفات البطل الفنيّ.

ـ و في حديثنا عن السرد السينمائي نجد أنّه مرادف لمعنى السرد في الرواية؛باعتبار أن طبيعة الفنّين تشتمل على قصة أو مجموعة أحداث يتمّ تقديمها بطريقة أو بأخرى.فكلاهما يتضمّن عملية السرد لأنّه لا يمكن أن نتصوّر أيّا منهما بدونه.

ـ و من منظور التلقّي و نظرياته فإنّ فعل القراءة يرتبط بالرواية وهذا ما يقتضيه وجود لغة و من ثمة فالرواية تعتبر وعاء متعدد الدلالات ،فهي

نـصّ مفتـوح على عديـد القـراءات ، هـذا مـا يـدفع القـارئ إلى بنـاء المشـاهد والأحـداث عبـر مـا يتيحـه خيالـه لـه.وأنّ كـلّ قـارئ لـه وجهـات نظـره ولـه خلفياتـه التي يقـرأ مـن خلالهـا الروايـة.بينما المسلسـل/الفيلم يـأتي في صـورة قرائيـة واحـدة ووحيـدة تتمثّـل في رؤيـة المخـرج و زاويـة نظـره. وهنـا نلمـس نوعـا مـن محدوديـة القـراءة وكـأنّ المخـرج قـد فـرض علينـا رؤيتـه الخاصّـة وبالتـالي نعتبر المخـرج مجـرد قـارئ قـدّم لنـا قراءتـه الخاصـة للروايـة في شـكل عمل سينمائي أوتلفزيوني.

ـ و إذا جئنـا إلى الوعـاء الـذي يحتـوى الروايـة نجـد أنّـه عبـارة مجموعـة مـن الصـفحات تتنـوع فـي الحجـم مـن نـص< إلـى آخـر ،بينمـا الأعمـال السـينمائية/التلفزيونية فيـرتبط فضـاؤها بـالحجم السـاعي أو عـدد الحلقـات إن كـان العمـل عبـارة عـن مسلسـل .وهنـا نقـف أمـام موقـف يـرتبط بعمليـة اختـزال عمـل روائـي مـن مئـات الصـفحات يتطلـب مـدّة زمنيـة ليسـت بالهيّنـة لقراءتـه إلـى عمـل سـينمائي مـن سـاعتين .فالعمليـة تتطلّـب الكثيـر مـن التقنيات و الآليات حتىّ يتمّ ذلك.

وعليـه على جمهـور الأدب عامّـة و الروايـة خاصـة أن يفهمـوا بـأنّ السـينما ليسـت ترجمـة حرفيـة للنصـوص الروائيـة .فالسـينما قـد لا تتـرك مـن الـنص الأصـلي إلا القليـل لدرجـة أن الروائـي يتسـاءل عمّـا كتبـه و هـذا لا يعنـي أنّ السـينما مجـرد أعمـال تطبيقيـة بالنسـبة للروايـة. فهـي تسـعى للتّأكيـد على أنّهـا فـنّ يتميّـز عـن بـاقي الفنـون وأنّهـا لا تقـوم فقـط على نقـل النصـوص الروائيـة بحـذافيرها للشاشـة بـل هيّ أيضـا تخضـع لأيـديولوجيات ينطلـق منهـا المخرج ،فهوّ الآخر مبدع وله حريّة الإبداع.

الهوامش:

1 ـ جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**،وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، سوريا ،1999 ،ص11.

2 ـ روى آرمز ،**لغة الصورة في السينما المعاصرة**،ترجمة سعيد عبد المحسن ،مصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1992،ص18

3 . المرجع نفسه،ص 19.

4 ـــ ينظر:نسمة البطريق،**الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة**،دار غريب،لقاهرة،2004،ص11.

5 ـ عقيل مهدي يوسف،**البنية الأدبية و تحولاتها مسرحيا و سينمائيا**،بيروت ، دار الكتاب الجديد،2001،ص5.

6 . محمود قاسم،**الاقتباس في السينما المصرية**،القاهرة،دار الأمين،1997،ص 8.7.

7. نسمة البطريق،**الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة** ،ص56

8ـ ينظر:حسين صياد ،**ندوة حول الأدب و السينما:من الكتابة إلى السينما**:28 أكتوبر 2010.الجزائر، http://sila-dz.com

9 . ينظر:سمير فريد،**أدباء العالم و السينما**،القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة،2004،ص13.

10 . المرجع نفسه،ص11.

11 . ينظر:قاسم علوان،**البنية الأدبية و تحولاتها مسرحيا و سينمائيا**،ص8.

12 . محمود قاسم،**الاقتباس في السينما المصرية**،ص08.

13. جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**،ص.10

14 . المرجع نفسه،ص19.

15. المرجع نفسه،ص19.

16. المرجع نفسه،ص.19

17. ينظر:المرجع نفسه ،ص38.

18 . المرجع نفسه ،ص39.

19 . المرجع نفسه،ص40.

20 . ينظر:خلفة عيسى،**الرواية و الرواية السينمائية**،ص18-.19

21. جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**، 1999،ص40.

22 . خلفة بن عيسى،**الرواية و الرواية السينمائية**،ص31.

23 . المرجع نفسه،ص35.

24 . المرجع نفسه،ص18.

25 . المرجع نفسه،ص42.

26 ـ حسن مرعي ، **كيف تكتب تمثيلية تلفزيونية :قواعد بناء السيناريو و الحوار و الحبكة** ، دار رشاد بيرس، بيروت،2003،ص157.

27 . محمود قاسم،**الأدب في السينما**،دمشق،وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،1997، ص24.

28_ينظر:حسين صياد ،**ندوة حول الأدب و السينما:من الكتابة إلى السينما**:28 أكتوبر 2010.الجزائر،

http://sila-dz.com.

29 . جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**،ص25.

30 . سعيد مراد ،**حوار مع السينما ، دمشق،وزارة الثقافة و الإرشاد القومي** ،ص41.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

البَاحِثُ وَالنَّظَرِيَّةُ الأَدَبِيَّةُ المُعَاصِرَةُ
(تَوْجِهَاتٌ تَأْسِيسِيَّةٌ).

أ/ رابح أوموادن
جامعة الجزائر 2

ملخّص:

*يتميّز مجال نظرية الأدب، بكلّ ما يحمله هذا المصطلح من حمولة فلسفية وشحنة دلالية، بجملة من الخصائص المعرفية والسّمات المنهجية، في حين تنضبط الممارسة الإجرائية لهذا الحقل المعرفيّ المخصوص، هي الأخرى بمحددات نقديّة ومداخل منهجية، وسيؤدّي إغفال تلك الحقائق من قبل الباحث/القارئ إلى الوقوع في شراك عدّة آفات تحول بينه وبين ركوب هذا اللّون الجديد من التّفكير حول الأدب عامّة. هذا المقال الموجز محاولة تأسيسية توجيهيّة، تهدف إلى إمداد الباحث في مجال نظرية الأدب بجملة من التّوصيات المنهجية، لتكوين ملكته النّقدية وشحذها ببعض الأدوات التي لا يسع الباحث جهلها. إنّها، **بالمعنى الضيّق، إسهام في إذكاء جذوة الفعّالية الإبداعية لدى الباحث في نظريّة الأدب.***

Despite the philosophical loading And the signifying shipement , critical literature is caracterised by a set of cognitive specifications and methodological traits. Infact, the procedural practice of this specific cognitive field is governed by critical determinants and methodological entrances. It is mentioned that if ever researcher / reader ignores these facts can bad him to fall in multipule traps. This concise present article is a direction constituent attempt that aims at supplying the researcher in literature theory with a set of methodological recommendations in order form him in critical ability.

*** *** ***

نظريّة الأدب فضاء معرفيّ رحب الجنبات.. ومداولات عميقة الطّرح.. تتلوّن أشكال النّظر فيها بظلال من المعاني وأطياف من الدّلالات ليس من السّهل اقتناصها أو تحديدها أو تصنيفها. إنّها حقيقة تسترعي انتباه كلّ من ولج بوابة هذا

العالم اللّجيّ الذي تغشاه تصوّرات ترتدّ إلى عصور غابرة، وتحكمه فلسفات تضرب بجذور تتغلغل في مناحي الحياة كلّها، لذا ينبغي **للباحث في نظريّة الأدب** أن يغذّي بحثه ببعض الأسس التي تتيح الفرصة لعمله أن يُرسى على قواعد متينة من حيث بناؤه المعماري، ومن حيث الخلفية المعرفية التي تستند إليها طروحاته. لا شكّ أنّ مراعاة هذه المبادئ والتّوجيهات، إذا ما أخذت على محمل الحزم والجدّ لدى موظّفيها، سيؤول إلى إخراج البحث في صورة متماسكة ذات قيمة تواصلية مع القرّاء؛ فهي، من هذا المنطلق، **إسهام في إذكاء جذوة الفعّالية الإبداعية لدى الباحث في نظريّة الأدب**.

لا يتغيا هذا المقال ما تشترك فيه البحوث الأكاديمية من شروط إجرائية مسبقة قصد تنظيم مادّة بحث ما، وعرضها وفق سنن أشبه بقوانين المرور، أو غير ذلك ممّا يندرج تحت مظلّة المنهجية بشكل عامّ، وإنّما ينصبّ حديثنا فيه، بالدّرجة الأولى، على المداخل الأساسية المميّزة لميدان النّظرية، ذلك أنّ البحث المقصود هنا هو تفكير خاصّ، يحشر في زمرة حقل معرفي محدّدة معالمه، له موضوع يبحث فيه، وأدوات إجرائية يتكئ عليها، وهدف منشود لا يحيد عنه.

لقد غدا من الحقائق الجليّة المدركة بوضوح لا مرية فيه، أنّ كتب العلم الأجنبية لا تقدّم لنا "**المعنى** في أيّ مسألة، وإنّما تقدّم **أشكال استخدام المعنى**، ضمن وجهة تتلاءم وتنسجم مع من يقدّمها، ولهذا عندما يقرأ الباحث أو العالم أو الأستاذ أو الطّالب عندنا في هذه الكتب كي يتعلّم العلم منها، **يقع أسيرا لأشكال ممارسة المعنى وأشكال استخدامه**، ولا ينجح أبدا في الوصول إلى المعنى ذاته، فيبقى هذا المعنى يمثّل عنده لغزا مستعصيا على الفهم ويثير الحيرة على الدّوام "[1]. وبناء على ذلك، فإنّنا سنعمد إلى فكرة **تقريب** بعض الملامح المميّزة للنّظرية الأدبيّة المعاصرة، وتذليل الطّريق أمام القارئ المبتدئ خاصّة، بتسديد جهوده للوصول إلى معرفة وممارسة تقترب أكثر نحو هذا اللّون الجديد من البحث في ميدان الأدب. لن نصرف النّظر إلى المضامين والأفكار التي تصادف عموما القارئ والمطّلع على مجال النّظرية الأدبية، وإنّما سنقدّم مبادئ عامّة تقوم مقام الآليات، آليات التّعاطي مع هذا الحقل المعرفي المخصوص. إنّ الوظيفة الأساسية لهذه الآليات

التي سنقدّمها للقارئ هي تحرير قدراته البحثية وتعميق وسائل النّظر لديه من أجل تحقيق الفهم الأمثل للظّواهر المدروسة والقبض المحكم للمعاني المطلوبة.

1- ملاحظة حدود الكتابة:

يحلو لكثير من الباحثين أن يرسم على طرّة مؤلّفه عنوانا يتضمّن مصطلح **"نظريّة"**، وهذا كثيرا ما يوهم القارئ بأنّه إزاء كتاب في النّظرية، وليست مادّة ذاك البحث، في حقيقة الأمر، من النّظرية في شيء. يجب الانتباه إلى أنّ الباحث بصدد **كتابة بحث في النّظريّة الأدبيّة** - وليس في النّقد أو التّاريخ أو الأدب ...- لا يقف عند الوصف والتّقييم منهجا لدراسة الأدب، بل ينبغي أن يتجاوز ذلك ليمتدّ إلى كلّ ما سطعت عليه الشّمس من كتابات، ابتداءً من أكثر المشاكل التّقنية للفلسفة الأكاديميَّة، وصولا إلى الطّرق المتغيّرة التي تحدّث وفكّر بها النّاس[2].

لا بدّ للباحث أن يلحظ جملة الخصائص المميزة لميدان النّظرية؛ فهي من جهة تتضمّن العناية **بالمسلّمات** أو **الفرضيات** الأكثر جوهرية في الدّراسة الأدبيّة، وتشويشا لكلّ ما يمكن أن يعدّ بديهيا[3]: ما الأدب؟ ما الذي يميّز الأدب عن غيره؟ كيف ينشأ العمل الأدبي؟ ما هي وظيفته؟ ... إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها، المعقدة في جوهرها، تتباين من ناقد لآخر، ومن مرحلة إلى أخرى، فهي تعني البحث عن الخصائص الخاصّة للأدب ومصدرها ومهمّتها، هنا يجد الباحث نفسه في ميدان متباين عن ميداني **النّقد الأدبي والتّاريخ الأدبي**، إنّه **ميدان نظريّة الأدب**.[4]

وهي من جهة أخرى، تسهم في **تغيير وجهات نظر النّاس** وتجعلهم يفكّرون بشكل مختلف في أهداف دراستهم والنّشاطات النّاجمة عن دراساتهم، ونقصد بذلك الانتباه لموضوع **"الحس العام"** الذي يعدّ **النّتيجة الأبرز للنّظريّة**: أي أفكار الحسّ العامّ حول المعنى والكتابة والأدب والتّجربة، فغالبا ما تكون النّظرية انتقادا مشاكسا لأفكار المفهوم السّائد، بل ومحاولة لإظهار أنّ كلّ ما نسلّم به جدلا على أنّه **"حسّ عامّ"** ما هو في واقع الأمر إلّا **تركيبا تاريخيا**، أو **نظريّة خاصّة** تبدو لنا طبيعيّة جدّا إلى درجة أنّنا لا نعدّها نظريّة بوصفها انتقادا للحسّ العامّ، واستقصاءً لمفاهيم بديلة[5].

وهي من جهة ثالثة تمثّل **نسقا من المعرفة المعمّمة**، فيتأكّد حينئذ على الباحث إجرائيا أن يتناول المبادئ والكلّيات والمعايير دون الجزئيات، إلّا ما استدعاه البحث عرضا، ولا بدّ للتّصورات والمفاهيم المقدّمة أن تخضع للتّنظيم والاتّساق، لأنّ المعرفة المقدّمة في مجال النّظرية ليست **تراكما معرفيا**[6].

فلا بدّ، إذن، للباحث من الرّجوع إلى المناقشات القائمة في مختلف العلوم كالفلسفة، وعلم النّفس، وعلم الاجتماع والفنّ والتّاريخ والدّراسات السّينمائية و... وبهذا سيتّخذ البحث صورة مداولات متعدّدة المواضيع، ذات نتائج تتجاوز نطاق المعرفة الأصلية[7].

2-اختيار مادّة البحث:

إنّ المتصفّح لفهارس بعض الكتب –وإن شئت فقل كثير من الكتب- التي أُلّفت في مجال **النّظرية الأدبية** لا يكاد يعثر، في الوهلة الأولى، على ما يجمع مواضيع الكتاب الواحد من تلك التّرسانة الهائلة، فقد يجمع الباحث بين حديثه عن مفهوم الأدب والأجناس الأدبية، وبين تحليل رواية، كما قد يتقلّب في مواضيع متباينة، فينتقل من حديثه عن الكتابة إلى الفلسفة والوجود، ومن البلاغة إلى السّياسة، إلى خواطر ومواقف نفسية وأخلاقية وهموم مؤرّقة للباحث. وعلّة ذلك هي أنّ الباحث، في هذا الحقل المعرفي، لا يمثّل سوى صورة القارئ في نسختها الأولى، فليس ثمّة حسابات نفعية تستدعي ضرورةً أن تحكم بعضُ المعايير والضّوابط قراءتنا، بل ينبغي أن **يختار الباحث المعايير والضّوابط** التي تضبط حقيقة قراءته للموضوع المتناول بالدّرس[8]. ومن المهمّ أن نؤكّد أنّه ليس في مقدور أيّ باحث أن يفعل أكثر من أن يقوم بعملية اختيار، وإذا ثبت هذا، فإنّه من الأسس العلمية النّزيهة والمناقشات المهمّة لمصلحة النّظرية الأدبية، أن نصرح بأنّ ما دامت الضّوابط والمعايير ليست جوهريّة، بل تختار لأسباب خاصة، فليس ثمة تبرير لإغفال وجودها لأنّ الباحث مدفوع إليها اضطرارا حتى وإن أمكن أن يفضي هذا- كما حذّر **رينيه ويليك**- إلى اضطراب عقول ناشئة الطّلاب. وسيكون سوء نية أن يخفى حتى على ناشئة الطّلاب حقيقة أن ليس ثمة معايير وضوابط كاملة تستحق أن تحظى بالامتياز. صحيح أن بعض المعايير ستكون سائدة وقد يكون ثمة تبرير لتأكيد أفضليتها وأخطار نبذها، لكنه لن يكون ثمّة تبرير لادّعاء الباحث

أنّ هذه المعايير جوهرية. يفتتح **موريس أبو ناضر** بحثه:"**أفكار جديدة لعالم جديد**" بقوله: "عندما كتبت هذه الفصول...كانت تشدّني، وما زالت، رغبة البحث عن الأفكار التي يمكن أن تترك أثرها على الشّأن الثّقافي العام، ذلك أنّ الأفكار، مهما استقلّت في حدودها وموضوعاتها ومجالاتها، تظلّ وجها من وجوه الإيديولوجيا بالمعنى الأعمّ والأغلب، أي نظرة جماعة معيّنة لذاتها وللعالم الذي تعيش فيه، نظرة تتمظهر في عقل يحدّد المفاهيم"[9]. والمقصود من كلّ هذا، أنّ الباحث، وهو يختار مادّته المعرفية، يكون مرصودا من قبل القرّاء الذين يضعون في حسبانهم أنّ الاختيارات حول القراءة لا يمكن أن تكون حيادية من الوجهة الإيديولوجية. والسّبب في ذلك، بكلّ بساطة، أنّ النّظرية الأدبية لا يمكن أن ينظر إليها في منأى عن النّزاعات السّياسية والإيديولوجية[10]. يختار إذن الباحث ما يخدم موقفه الفكري بنزاهة علمية تبوّؤه منزلة محاورة الآخر قصد التّواصل المنفتح والموجَّه بآداب البحث والمناظرة والاستدلال.

3-تفعيل الموقف الانتمائي :

ليست الكتابة في مجال النّظرية خبط عشواء أو مجرّد رصف للنّصوص، ولا جريانا وراء التّحليلات الميكانيكية ومطاوعتها، بل يستدعي الإدراك الدّقيق لها امتلاك معرفة لا تشمل الحجج الأساسية لوجهات النّظر المتصارعة فيها فحسب، وإنّما تستدعي كذلك امتلاك **مواقف بديلة** على خلاف معها علانية أو ضمنا[11]. إنّنا نؤكّد بهذا الموقف على انتمائنا إلى جذورنا الهويّاتية في مقابل دعاوي العولمة المستلبة، ومحاولات الذّوبان في الآخر الغربي الوافد، وبخاصّة إذا كانت هذه المعرفة الوافدة لا تضيف إلى رصيد فكرنا الإسلامي العربي شيئا ذا قيمة.

إنّه من مصلحة الباحث أن يلتفت إلى أنّ التّعامل مع منجزات الغرب قد يؤدّي، في إطار غياب الوعي الكافي، إلى إقحام الآخر في الأنا، ممّا يصيّر ذلك بالضّرورة إلى تفجير الذّات وإلغائها إلغاء تامًّا، وفرض سيطرة الآخر دون الوعي بهذه السّيطرة؛ وهذا هو الذي حصل عند أصحاب المناهج المستعارة من المفكرين العرب المعاصرين أمثال **زكي نجيب محمود وطيب تزيني وحسين مروة وغيرهم**[12].

إذن، الباحث مطالب بتحديد موقعه في الفكر العالمي المعاصر بقراءة تسهم في بناء فكر مستقل يحمل ملامح الثّقافة العربية التّراثية، ولا يفقد صلته

بالحاضر، يفتتح **علي عبد الهادي عبد الله** بحثه: **"النّص الرّشدي في القراءة الفلسفية العربية المعاصرة"** بقوله : "إنّ العربي اليوم يعيش همّا واحدا هو كيفية تحديد هويته الثّقافية مقابل الغزو الثّقافي العالمي الجديد، ولأنّ العربي مُثقل بتاريخه، ولإحساسه بعظمة هذا التّاريخ بات يشكّل بالنّسبة له دعامةً، بعد أن فقد حاضرُه الدّعامة التي من الممكن أن يصنع حاضره بالارتكاز عليها، فأصبح يبحث في هذا الماضي علّه يرمّم ذاته المنكسرة، بل لعلّه يجد في هذا الماضي ما يجعله يقابل هذا الزّخم الفكري العالمي "[13].

إنّ الموقف الانتمائي مشحون ببنيات عليا حاكمة وموجّهة لمختلف مسارات النّظر والتأمّل، وإن شئت فسمّه الحسّ النّقدي الصّامت، تلك الخاصيّة القائمة في الذّات، والتي لا تعبّر عنها مفاهيم صريحة، أو بعبارة أوضح، وباصطلاح النّقد المعاصر، فإنّ الموقف الانتمائي يحمل **رؤية**. والالتفات إلى هذه الرّؤية ضروري جدّا لممارسة البحث النّظري فهما وتأليفا، إذ تمثّل "خلاصة الفهم الشّامل للفعالية الإبداعية في نواحي النّسج والبنية والدّلالة والوظيفة(...). وتقف وراء الحاجة إلى ضرورة توفّر رؤية نقدية، عمليّة الإحساس- الذي ينطوي على مسؤولية- بأهمّية تحديد موقف دقيق وعميق إزاء الظّواهر الإنسانية المهمّة، ومنها: الفعّالية الإبداعية، بوصفها واحدة من أخصب تلك الظواهر، وأكثرها قدرة على إثارة احتمالات التّفسير والتّأويل، في كيفية تكوّنها، وفي عناصرها الأساسية، وفي ما تنطوي عليه من دلالة، وما تؤدّيه من وظائف، وما يتعلّق بقضايا التّأثير والتّأثر وغير ذلك"[14]. وفي حالة إذا ما لاحظ الباحث أنّ المواقف الانتمائية متضاربة، فإنّ ذاك يعني أنّ هناك تباينا في الرّؤى، ممّا يستلزم بالضّرورة اختلافا في المناهج. إنّ هذا الزّخم الهائل من المناهج الذي نلحظه اليوم إنّما هو وليد ذاك التّنوّع في الرّؤى؛ فيجب الانتباه إلى أنّ المنهج تستدعيه دوما الحاجة إلى تنظيم أطراف الرّؤية، وتحديد آفاقها، وكشف سبل الاقتراب إلى الموضوعات الأساسية في حياة الإنسان[15]، فلا ينبغي تسليمها للآخر وتنصيبه وصيّا عليها، بل يجب الانتباه إلى أنّ الباحث أصبح مسؤولا عنها، وسيتحمّل ضريبتها بالكامل. وبإهمال هذا الموقف الانتمائي، سيصبح الباحث مِعوَل هدمٍ، ودميةً متحرّكة، لا يعدو حضوره حدود الإمّعة، إن أحسن القوم لم يكن له من شرف الإصابة نصيب،

وإن أساؤوا فعلى أهلها براقش تجني، وفي هذا من التّقليد ما يقتل المواهب ويسخّف العقول، ومن الضَّعة الفكرية ما يكفي لنسف أمتن الأسس الحضارية.

4- استثمار الموقف المعرفي:

أشرنا فيما سبق إلى أنّ الموقف الانتمائي مشروط بالموقف المعرفي الذي يحقّقه ويوجّهه، بيد أنّ الذي يهمّ الباحث ويقوده إلى استكشافات أصيلة تمنحه وعيا يستعيد به ذاته وهويته ليس مجرّد الانتماء، ولكن الذي يقود إليه فعلا هو ما يحمله من **موقف معرفي**[16]. إنّ من خصائص هذا الموقف المعرفي أنّه لا يقف عند حدود مقاربة النّصوص تحليلا وتأويلا، ولا يكتفي بالوصف والتّفسير المنهجيين تعليلا وتدليلا، لكنّه يتجاوز كلّ ذلك إلى ما وراء المناهج من خلفيات معرفية وحدود فلسفية.

لقد غدا من أبجديات البحث في مجال نظرية الأدب الإقرار بأنّه لا يمكن الحديث عن نظرية متكاملة ولا فهمها فهما شاملا إلّا من خلال الكشف عن الأسس المعرفية التي انْبَنَت عليها هذه النّظرية، فهذه الأسس المعرفية تخفي داخلها تصوّرا للعالم والإنسان، فأشدّ النّظريات علميةً لا يمكن أن تسلم من وجود بصمات إيديولوجية تحكم بناءها ومقاصدها وغاياتها[17]. لا شكّ أنّ هتك الأستار عن تلك النّظريات بالكشف عن أسسها الفلسفية والمعرفية لا يتمّ إلّا من خلال بناء منظومة من الأسئلة تمكّن الباحث من التّموضع خلف الظّاهرة النّقدية والتّنظيرية[18]. إنّها منزلة لا يتسنّى للباحث بلوغها إلّا إذا استعان بأدوات منهجية حديثة، وآليات تتيح له فرصة تحسّس وتلمّس عصب المعضلات، نخصّ بالذّكر:

أ/ الإبيستمولوجيا:

بادئ ذي بدء، نشير إلى أن مصطلح "**إبيستمولوجيا**" يختلف مدلوله، سعة وضيقا، من لغة إلى أخرى. وعدم اتّفاق اللّغات الحيّة، لغات العلوم العصرية، على مدلوله وحدود موضوعه، يعني أنّ مجال البحث الخاصّ بهذا اللّون الجديد من الدّراسات التي تتّخذ المعرفة موضوعا لها، ما زال غير واضح المعالم بالشّكل الكافي، وأنّ طبيعة القضايا التي يجب أن يتناولها ما زالت موضوع خلاف[19].

يشير مصطلح **إبيستمولوجيا** في بعض دلالاته إلى فلسفة العلوم، ولكن بمعنى أكثر دقّة فهي ليست دراسة خاصّة لمناهج العلوم، لأنّ هذه الدّراسة موضوع **للميتودولوجيا** وهي جزء من المنطق، كما أنّها ليست أيضا تركيبا أو توقّعا حدسيا للقوانين العلمية (على الطّريقة الوضعية)، إنّها بصفّة جوهرية الدّراسة النّقدية للمبادئ والفرضيات والنّتائج العلمية، الدّراسة الهادفة إلى بيان أصلها (المنطقي لا النّفسي)، وقيمتها الموضوعية[20]. **فالإبيستمولوجيا** تركّز على طبيعة وأصل وحيّز المعرفة، وهكذا تفحص العناصر المحدّدة للمعرفة ومصادرها وحدودها... إنّها دراسة لطبيعة المعرفة وآليات تبريرها وعلى وجه التّخصيص دراسة لـ :

* المكونات المحدّدة للمعرفة.
* شروطها ومصادرها الجوهرية.
* حدودها وآليات تبريرها.

وللممارسة **الإبيستمولوجية** طبيعة تمكّننا من الكشف عن أوجه التّداخل بينها وبين الحقول المعرفية المتاخمة لها من ذلك: **فلسفة العلوم، نظرية المعرفة، الميتودولوجيا وتاريخ العلوم**.

تتكامل **الإبيستمولوجيا** مع هذه المجالات المعرفية على النّحو الآتي:

1-ترتبط **الإبيستمولوجيا** بالميتودولوجيا من جهة تناولها لمناهج العلوم ليس من الزّاوية الوصفية التّحليلية فحسب، بل وبالأخصّ من زاوية نقديّة وتركيبيّة .

2-وترتبط **بنظرية المعرفة**، بمعناها العام، من حيث أنّها تدرس طرائق اكتساب المعرفة وطبيعتها وحدودها ولكن ليس من زاوية التّأمّل الفلسفي المجرّد، بل من زاوية فحص المعرفة العلميّة والتّفكير فحصا علميّا ونقديّا قوامه الاستقراء والاستنتاج معا.

3- وترتبط **بتاريخ العلوم** من حيث أنّها تدرس تاريخ العلم لا لذاته، بل من زاوية كونه مسلسلا لنموّ الفاعلية البشريّة الفكريّة خاصّة، التي هي عبارة عن تحقق إمكانيات الذّات في فهم العالم وتغييره، وبالتّالي تحقّق إمكانيات وعي الذّات بنفسها وقدراتها وحدودها.

4- أمّا عن **فلسفة العلوم** فلا يمكن إعطاء تعريف دقيق ومحدود لها، ومع ذلك يبقى كلّ تفكير في العلم سواء تعلّق الأمر بفروضه أو أسبابه أو قوانينه أو نتائجه، فلسفةً للعلم. فتكون **الإبيستمولوجيا** باعتبار هذه الأوصاف فلسفة للعلم، تتلوّن بلون المرحلة التي يجتازها العلم في سياق تطوّره وتقدّمه، وبلون الفلسفات التي تقوم خلال كلّ مرحلة.[21]

ينبغي على الباحث، وهو يستعين **بالإبيستمولوجيا** في تحليلاته، أن يفرّق بين موقعين معرفيين: موقع من يتعرّف إلى العلم من داخله، وهو موقع الباحث في بلدان الغرب، وموقع من يتعرّف إلى العلم من خارجه، وهو موقع الباحث العربي؛ ويعنى هذا، أنّ **فلسفة العلم** التي نقصدها ونشير إليها تختلف عن تلك الحاضرة في بلدان الغرب فما نجده في هذه البلدان هو أشكال ممارسة العلم وأشكال استخدامه، في حين أنّنا نسعى إلى فلسفة علم تصدر عن موقع بلداننا المعرفي، وتقدّم معاني العلم العامّة والعالمية خارج أشكال ممارستها، وخارج أشكال استخدامها[22]. ويتّخذ هذا النّوع من النّشاط الفكري صورا مختلفة أثناء الممارسة خاصّة، كتلك التي نجدها مثلا عند **ميشيل فوكو** في **أركيولوجيته** التي تحمل معنى **الحفريات**، وهي منهج استخدمه **فوكو** للبحث عن **الشّفرات المعرفية الفاعلة** أو الأبنية المعرفيّة الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكّمة فيها، فضلا عن وظيفته في الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل الثّقافات[23].

ب/ العناية بالتّاريخ :

يؤكّد **رينيه ويليك** على أنّ "أولى مهمّات البحث: تجميع مواده، الكشف المتأنّي عن آثار الزّمان، والتّأكد من المؤلّف ومن النّص وتاريخه. وقد بُذل الكثير من الدّأب والذّكاء لحلّ هذه المشكلات، وينبغي مع ذلك، على دارس الأدب أن يتحقّق من أنّ هذه الأعمال تمهّد للمهمّة الأخيرة. ويغلب أن يكون لهذه العمليات أهميّة عظمى بشكل خاصّ، ما دام التّحليل النّقدي، والتفهّم التّاريخي بدونها سيلافي عراقيل مثبطة"[24]. لقد ساعدت تصوّرات كثيرة عن التّاريخ (مثل نظرية النّقد النّسبي عند **فريدريك .أ**) على الوصول إلى نتائج معتبرة، فقد بذلت جهود ناجحة لإعادة بناء نظرة شاملة لحياة مدنيات عديدة باتّجاهاتها ومفهوماتها وأهوائها وافتراضاتها الخفيّة [25]. إنّ هذا النّوع من النّتائج الخصبة يعتبر محطّ

اهتمام **النّظرية الأدبية**، لهذا يلحّ **رينيه ويليك** بشدّة على ضرورة الجمع بين النّظرية والتّاريخ والنّقد وعدم الفصل بينهما. ومن ثمّ، غدا بناء النّظريات لا يبحث عنه إلّا في التّاريخ وبتصوّر خاصّ. وقد انجرّ عن هذه التّصوّرات المختلفة للتّاريخ صياغات متعدّدة لمفهوم التّاريخ الأدبي الذي أريد له أن يحمل في كلّ مرّة هالات نظريّة متميّزة. نسجّل في هذا الموضع ملاحظة أنّ كلّ المناهج النّقدية التي انفجرت، في القرن الماضي خاصّة، إنّما هي وليدة الصّيغة التّأسيسية التّجديدية لمسار مبحث تاريخ الأدب. إنّ التّاريخ يفتح مجالا للتأمّل والمساءلة حيث ضالّة الباحث في النّظرية[26].

يجب على الباحث، إذن، رصد مناهج التّاريخ، والالتفات إلى البدائل المقترحة من قبل الدّراسيين الذين تركوا بصماتهم على الدّراسات الأدبية الغربية، فأسهموا في جعل هذا المبحث متجدّدا باستمرار بشكل أضحى فيه المفهوم نفسه منفتحا على صيرورة من البناء وإعادة البناء، بل أصبحت فيه الطّروحات ذاتها يتجاوز بعضها بعضا[27]. ونحن عندما نؤكّد على ضرورة الاهتمام بالتّاريخ، شرطا لا يحقّ للباحث في النّظرية إغفاله، إنّما نذكّر بذلك ما كان يلحّ عليه **هاردين كريغ** في قوله : " إنّ أفضل وأجدّ شكل لآخر الأبحاث هو: **تجنّب الأخطاء التّاريخية في التّفكير**"[28]. ولا شكّ أنّ التأمّل التّاريخي يحمل هو الآخر أشكالا متباينة تبعا لرؤية الباحث، كما هو الحال مع **ميشال فوكو** حين يجعل هذه الحقيقة نصب عينيه ليصوغ مفهوم **الجينيالوجيا**، وهو مصطلح معرفي يعني علم الأنساب، يبدأ حيث انتهى المصطلح السّابق (**الأركيولوجيا** = **الحفريات**)، أطلقه للإشارة إلى دراسة أشكال التّاريخ من أجل رصد التّكوينات المعرفية والثّقافية للظّواهر، ثمّ تحليل أسباب سيطرة موضوعات معيّنة في تاريخ محدّد[29]. لقد أكّد **فوكو** في نص **نيتشه: "الجينيالوجيا والتّاريخ"** على أنّ **الجينيالوجيا**:

1- تتنافى والطّريقة التّاريخية التّقليدية.

2- لا تبحث في الجوهر الثّابت والقوانين الأساسية والغايات الماورائية، بل تبيّن الانقطاعات والانفصالات القائمة في التّاريخ.

3- لا تهتم بالتّطور والتّقدّم بل تبيّن التّكرار، كما لا تعنى بالأعمال والمضامين قدر اعتنائها بالسّطح والتّفاصيل الصّغيرة[30].

ج/ الاعتناء بالمصطلحات:

لا شكّ أنّ اللّبنات الأولى لبناء معرفة ما ترتكز أساسا على **المفاهيم**، فالإدراك يقتضي دوما وجود مفاهيم ومعان عامّة، غير أنّ هذه المفاهيم كثيرا ما تطرح وهي تحمل في جيناتها برمجات معقّدة تنتمي إلى فئات دلالية متباينة(إيديولوجية، فلسفية، لغوية...). فالباحث في نظريّة الأدب يحتاج إلى وعي منهجي وهو يتعامل مع المفاهيم والمصطلحات، ولا ينبغي أن يمرّ عليها مرور الكرام، بل ينبغي الوقوف عندها طويلا، متسائلا بكلّ ما أوتي من هواجس: ما هي الشّروط التي تحكّمت في ميلاد المصطلح؟ ما هي المرجعية التي يستند إليها هذا المصطلح؟ هل هو مصطلح فريد أم هو جزء من جهاز مفاهيمي معيّن؟ وإذا كان جزءا من جهاز مفاهيمي خاصّ فما هو النّموذج الذي يستوجبه هذا الجهاز؟[31].

إنّ الإلحاح على ضرورة العناية بالمصطلحات أثناء البحث في النّظريّة الأدبية المعاصرة، بعدما تأكّدت لدينا تغذيتها إلى حدّ الإشباع بتوجّهات الفلسفة المعاصرة، لا تنحصر فوائده في الخصوبة المنهجية التي تفرزها الممارسة الأركيولوجية للمصطلح وحسب، بل تمتدّ إلى دفع كثير من الآفات التي قد تشوّش على الباحث، وتحول بينه وبين الوقوف على الحقائق الموضوعية، بإثارة ضروب من اللّبس والتّعتيم؛ إذ "غالبا ما يثير الاستخدام العام للمصطلحات الفلسفية والعلمية لبسا لدى الباحثين في محاولاتهم للتّعرّف على خصوصية فلسفة ما، ومصدر اللّبس هو أنّ الأفكار الفلسفية، وهي تنشئ نسيجها المنهجي الخاصّ بها، تضطرّ إلى استخدام نفس المصطلحات الشّائعة التّداول للتّعبير عن دلالات معيّنة في مجال البحث، غير أنّ هذه الدّلالات- وهنا مصدر اللّبس- إنّما ترتبط بالمضمون المعرفي للفلسفة التي أنتجها. ومن هنا حين يستخدم الباحث مفاهيم من قبيل: أيديولوجيا أو ضرورة أو وضعيّة أو مثاليّة أو مادّية أو معرفيّة أو منهجيّة أو جدليّة أو تاريخيّة...الخ عليه أن يوضّح استخدامه لهذه المصطلحات **كإعادة توظيف** لها ضمن نسقه المنهجي بدلالات معيّنة حين يتبنّاها، وتبقى أصولها المنتجة لها في سياقها الأصلي حين يشير إليها بشكل مفارق عن منهجه[32]. وقد سقطت بحوث كثيرة وأخفقت إخفاقا فاحشا جرّاء إغفالها هذا الأساس.

5-الحذر من التّجزيئية:

إنّ التّحليلات المؤسّسة على فصل التّصورات والمعارف بعضها عن بعض سينجم عنه لا محالة خلل على مستوى التّنظيم، وستتّخذ النّتائج صورة مفارقات تمسخ معها الحقائق، ولا شكّ أنّ هذه العواقب الوخيمة تدفع أيّ باحث في ميدان النّظرية الأدبية المعاصرة إلى أن يقف موقف الحَذِر على طول مسار ممارساته ومداولاته أثناء البحث. فالتّجزيء آفة الفكر النّظري لأنّه يؤدي – كما يرى **مالك بن نبي**- إلى خلل في الرّؤية، وابتسار في التّعامل مع المشكلات، وقصور في التناول، هذا يؤدّي بدوره إلى التّفكيك وعدم القدرة على ربط المشكلات بعضها ببعض، وليس للشيء المنعزل أو الفكرة المنعزلة معنى أبدا[33].

فأولى خطوات البحث عن المعايير الكلّية التي هي وظيفة نظرية الأدب يستدعي رؤية خاصّة تنأى عن التّجزيئية؛ "نحن ننطلق هنا من أنّ الفكر النّظري في مجتمع معين وعصر معين يشكّل وحدة متميّزة ذات كيان خاصّ يذوب فيه- إذا أخذ بوصفه كذلك- مختلف الفروق والاتّجاهات. إنّ الحقيقة هنا هي الكلّ، لا الأجزاء، وما الأجزاء إلّا تعبيرات وحيدة الجانب عن هذا الكلّ"[34].

ونحن عندما نؤكّد على ضرورة الانتباه إلى عدم السّقوط في شرك التّجزيئية، فإننّا نهيب بالباحث في الوقت نفسه إلى **مبدأ الوحدة في التّفكير**. إنّ "وحدة الفكر، في المنظور الذي نتحدّث عنه لا تعني وحدة المفكرين(وحدتهم القومية أو الدّينية أو اللّغوية...) ولا وحدة الموضوعات التي تناولوها، ولا وحدة الزّمان-مكان الذي يؤطّر هذا الفكر...وإنّما تعني وحدة الإشكالية. قد تكون الموضوعات التي يتناولها المفكرون المنتمون إلى هذا الفكر متشابهة وقد تكون متباينة وقد يعيشون في فترة زمانية واحدة وقد تفصل بينهم سنوات عديدة، قد يستظلّون بسماء واحدة وقد ينتمون إلى أقاليم متباعدة... كلّ هذه الأوجه من الاتّفاق والاختلاف لا تهمّ كثيرا في المنظور الذي نتحدث عنه، لأنّها لا تحدّد ولا تؤسّس وحدة الفكر. إنّ ما يؤسّس وحدة فكر ما في مرحلة تاريخية ما هو **وحدة إشكالية** هذا الفكر"[35]. إنّ الإشكالية في هذا المستوى من التّحليل، أو المنظور، تعني " منظومة من العلاقات التي تنسجها، داخل فكر معين، مشاكل عديدة مترابطة لا تتوفّر إمكانية حلّها منفردة ولا تقبل الحل – من النّاحية النظرية- إلّا

في إطار حلّ عام يشملها جميعا. وبعبارة أخرى إنّ الإشكالية هي النّظرية التي لم تتوفّر إمكانية صياغتها، فهي توتّر ونزوع نحو النّظرية، أي نحو الاستقرار الفكري"[36]. فليراقب الباحث في نظرية الأدب تحليلاته وتأمّلاته وفرضياته وإجاباته، وليرَ إذا ما كانت كلّ خطوة يقوم بها هناك تخدم الغاية الكبرى من عمله، أي إذا ما كانت جهوده لا تزال متمركزة حول الإشكالية الجوهرية لعمله.

الهوامش:

[1] الاتّجاهات والمدارس في علم الاجتماع، إبراهيم عبد الله، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2005، ص10،9.

[2] ينظر: ما النّظرية الأدبيّة: ج. كوللر، تر: هدى الكيلاني، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2009، ص9،10.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص11.

4 ينظر: في نظرية الأدب: شكري عزيز الماضي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص9.

5 ينظر: ما النّظرية الأدبيّة: ج. كوللر، ص10-11.

[6] ينظر: الموسوعة الفلسفيّة: وضع لجنة من العلماء والأكاديميّين السّوفياتيّين بإشراف م. روزنتال، ب. يودين/ تر: سمير كرم، دار الطّليعة، بيروت، ط3، 1981، ص532.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[8] ينظر: نظريّة الأدب في القرن العشرين: نيوتن، تر: علي العاكوب، ص12.

[9] أفكار جديدة لعالم جديد: موريس أبو ناضر، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1995، ص5.

[10] ينظر: المرجع نفسه، ص12-13.

[11] ينظر: نظريّة الأدب في القرن العشرين: نيوتن، ص9.

[12] ينظر: النّص الرّشدي في القراءة الفلسفية العربية المعاصرة: علي عبد الهادي عبد الله، دار الهادي، بيروت، ط1، 2005، ص25.

[13] المرجع السابق، ص5.

[14] المتخيّل السّردي: مقاربات في التّناص والرّؤى الدّلاليّة: إبراهيم عبد الله، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص5.

[15] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

[16] ينظر: السّياقية والسّياقيون...مقدّمات تأسيسية: بلبع، (مقال)، مجلّة سياقات، العدد1.

[17] السّميائيات السّردية: سعيد بنكراد، منشورات الزّمن، الرّباط، 2001، ص11.

[18] ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمّد سالم سعد الله، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريّة، ط1، 2007، ص14-16.

[19] ينظر: مدخل إلى فلسفة العلوم، محمّد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 2002، ص18.

[20] ينظر: موسوعة لالاند الفلسفية: أندريه لالاند، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص356،357.

[21] ينظر: قضايا إبستيمولوجية في اللّسانيات: حافظ اسماعيلي علوي، امحمّد الملاخ، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص23-24.

[22] الاتّجاهات والمدارس في علم الاجتماع: عبد الله إبراهيم، ص15.

[23] الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمّد سالم سعد الله، ص230-231.

[24] نظريّة الأدب، ويليك رينيه، وارين أوستين، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة، حسام الطيّب، ط2، بيروت، 1980، ص59.

[25] ينظر: المرجع نفسه، ص43.

[26] ينظر: تاريخ الأدب من منظور الشّكلانية وجمالية التّلقّي: الهاشم أسمهر، (مقال)، مجلة علامات، العدد11.

[27] المرجع نفسه.

[28] نظرية الأدب: رينيه ويليك، ص43.

[29] الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمد سالم سعد الله، ص340.

[30] يجب الدّفاع عن المجتمع: ميشيل فوكو، تر: الزّواوي بغورة، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 2003، ص17.

[31] حفريات في المصطلح: مقاربات أوّليّة: محمد عابد الجابري، (مقال)، مجلّة المناظرة، العدد6، ص11،12.

[32] ينظر: منهجية القرآن المعرفية: محمد أبو القاسم حاج حمد، دار الهادي، بيروت، ط1، 2003، ص207.

[33] ينظر: مشكلة الثقافة: مالك بن نبي، تر: عبد الصّبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط4، 1984، ص61، 62، 64.

[34] نحن والتّراث: محمد عابد الجابري (قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط6، 1993، ص27.

[35] المرجع نفسه، ص27.

[36] المرجع نفسه، ص27.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

فنون الإدهاش وهاجس التجريب في الخطاب السردي الواسيني

د. خليل بن دعموش

أ. غنية بوحرة

جامعة باتنة1

الملخص:

تميزت الرواية الجديدة عند واسيني الأعرج بجمالية توظيف الفنون الجميلة* أو كما يحلو لواسيني تسميتها **"بفنون الإدهاش"** لارتباطها بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها، والتي تُحدث في نفس المتلقي دهشة عميقة وإحساسا جميلا، لذلك سنحاول في هذه الدراسة البحث في تجريبية الفنون وأثرها في النص من خلال توظيفه **للفن التشكيلي، والفن الصوتي، و الفن الحركي**، اعتمادا على روايتي **"سيدة المقام" و "كروناتوريوم سوناتا لأشباح القدس" "أنموذجا".**

SUMMARY

The new narrating of Wassini Al Aardj is characterized by the aesthetic use of the beauty arts, or as Wassini novelist called “Astonishing arts”, because they have the list with beauty and delicate affection which let in the receiver deep astonishment , and beautiful emotion. So we will try in this study to research in the experiment action of arts in the narration of the novelist, and its effects on text through using formation art, vocal art, moving art .the study relied on his two novels “Sayedat Al makam” and “Sonata of Ashbah Jerusalem” examples.

*** *** ***

لا يختلف اثنان أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية امتصاصا واحتضانا للأجناس الأخرى، منها الفنون الجميلة التي تتعالق مع نصوصها تعالقا يزيد من جمالية النص وفنيته وتجريبيته ، هذه التجريبية التي يحرس الروائي "الأعرج" على ان تصبغ رواياته، إذ يعد من أكثر الروائيين الجزائريين توظيفا واستعمالا للفنون الجميلة باختلاف أنواعها، وذلك من خلال محاكاته لها وإبراز أهم معالمها ومبدعيها

وفنانيها[1]، وكأنه بذلك يقدم هو الآخر لوحة فنية تحمل أسمى معاني الجمال والأحاسيس المرهفة والمشاعر الرقيقة، وجمالا خلابا يأسر قلب المتلقي ويجعله يغوص في عمق هذه الثقافة الفنية التي تنم عن ثقافة الروائي الواسعة لفنون هي بالأحرى تمثل لغة والوجدان.

1.الفن التشكيلي (الرسم):

إن الفن بصفة عامة هو في الحقيقة الوجه الآخر للجمال، إذ كثيرا ما يستخدم للتعبير عن الجمال كمعادل موضوعي له، بل هو «أداة للسُّمو بالمجتمع وإمتاعه وإقناعه، وخدمته»2 ولغة والوجدان التي ترقى بالإنسان الى أسمى معاني الحب والخير، أما الفن التشكيلي فهو تجربة فنية «تغدو أداة لتربية أحاسيس البشر، وإراداتهم وتطورات اهتماماتهم وتصوراتهم عن العالم وإحساسهم به ونظرتهم إليه»3، وهو انعكاس غير مباشر للواقع وتسليط الضوء على زوايا معتمة ومشوهة أو ذكرى جميلة تشكل بعدا مهما في حياة الفنان.

من هنا نجد أن الروائي "واسني الأعرج" قد أسره هذا الفن كما أسر بطلته " مي" الفنانة الفلسطينية العاشقة لفن الرسم حتى وهي على فراش الموت في مستشفى " نيويورك" الذي بات شبحه يلاحقها دون أن يتمكن منها أو من إرادتها وعزيمتها كلما تذكرت مرض السرطان الذي بدأ ينهش جسدها يوما بعد يوم وهي تزداد إصرار ورغبة في إتمام لوحاتها يوما بعد يوم من أجل المشاركة في معرض "غاليري ويذاوت وولز" لعرض لوحاتها الفنية التي أطلقت عليها اسم " لايف باور" (سلطان الحياة)4.

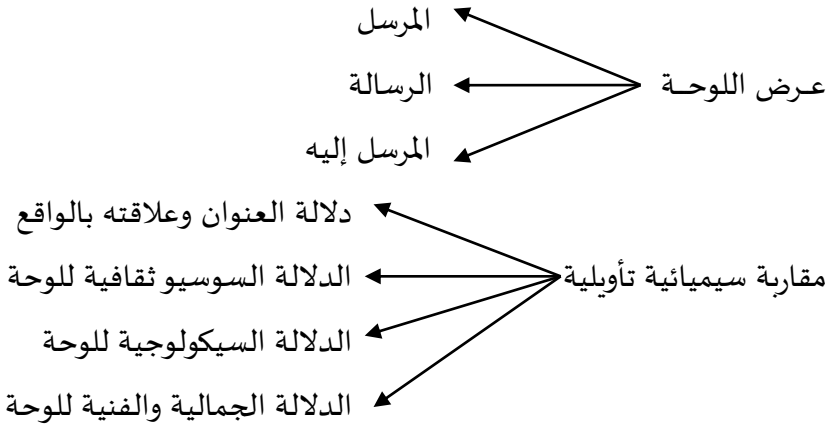
فعلا إن هذه اللوحات تمثل الحياة والأمل والنور والبحث عن السعادة، وتسميتها لها "بسلطان الحياة" لم يكن اعتباطيا بل عن قصد ووعي، لما تحمله هذه اللوحات من أسمى معاني الحب/الحياة، السعادة/الحياة، الطفولة/الحياة، القدس/الحياة، الأم/الحياة، التحدي/ الحياة...وتمثل هذه الثنائيات وهذه المعاني

الجانب المعنوي الروحي والدلالي الذي تحمله هذه اللوحات والذي يعكس أحلام وآلام "مي" التي كانت تحتفظ بها لنفسها في "كراستها النيلية" وهي عنوان إحدى لوحاتها5. أما نظرتها للوحاتها من جانبها المادي فيكمن في رغبتها مساعدة مرضى السرطان من خلال الأموال التي تجنيها ببيعها لهذه اللوحات التي رسمت فيها كل مراحل حياتها وهمومها وآلامها وذكرياتها وطفولتها، بريشة فنانة مبدعة تمازجت فيها ألوانها المفضلة التي لا تموت. فقد قالت معبرة عن ذلك «كنت أريد أن أقول "ليوبا" ما كان في قلبي من حزن وانكسار، ولذة غريبة عندما ينتابني شعور ما بأني أعيد بناء كسوراتي كلها بالألوان التي لا تموت أبدا.»6. كيف لا وهي التي عشقت فن الرسم منذ صغرها، وأصرت على مواصلة درب الرسم والتلوين بالرغم من مرضها ونصح الأطباء لها بعدم إجهاد نفسها وتجنب الضغط على أطرافها، غير أ نها لم تعر أهمية لكلامهم بل كانت تجيبهم بقولها: «إذا لم أستعمل يدي ماذا سأستعمل بدلها؟ ثم بصراحة، هل يبقى للحياة معنى بدون يدي وأصابعي؟ ماذا سأفعل بالحياة؟ كيف أُهرّب اللون من رأسي ثم إلى الريشة ثم إلى اللوحة»7 .

إن فن الرسم الذي عشقته مي يسير في عروقها ولا يمكنها التخلي عنه مهما حدث، وربما يثير هذا دهشة القارئ؛ غير أنها ترى فيه حياة أخرى لها وعالما يخصها وحدها تفرغ فيه كل مكنوناتها وأحاسيسها التي ربما تعجز عن البوح بها، لذلك فالفن بالنسبة لها هو «جرح تخرج منه شلالات النور والآلام اللذيذة ولهاذا نذهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الكوريدا الذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك أو يدريه ولا يعيره اهتماما لأنه لا يريد أن يعرف حقيقة النهايات التراجيدية التي تنتظره. ندمنه بعنف استثنائي كما نستهلك الأيام بدون دراية منا بأن كل خطوة نخطوها إلى الأمام هي زحف متواتر نحو قبر ينتظرنا في زاوية ما من هذه الأرض الضيقة»8 . هو هكذا الفن عند " مي" مقدس شريف ممتع على الرغم من أن مهمته في بعض الأحيان تكمن في نقل وترجمة الانكسارات وخيبات الأمل.

إن نص واسيني كشف عن استراتيجية فنية شكل بها نصه الإبداعي من خلال توظيفه لفن الرسم وحضور اللوحات الفنية بأسمائها والتي تجاوزت الثلاثين لوحة** والمعرض الذي عُرضت فيه، و الرقم الذي تحمله كل لوحة، إلى جانب الأشخاص الذين ابتاعوها، والإشارة في بعض الأحيان إلى موضوعاتها والدافع إلى رسمها مما يدفع القارئ إلى التساؤل عن مدى واقعية هذه النصوص غير اللغوية الحاضرة في المدونة. ومدى بعدها عن التوثيقية وقدرة الكاتب على نقلها الى نصه في قالب فني إبداعي بلغة شعرية تأخذ بلب القارئ وتأسر وجدانه.

ومن أهم اللوحات التي تكرر ذكرها في النص الروائي عدة مرات واهتمت بها الفنانة الفلسطينية "مي": لوحتي "سباعية حداد الذئاب" و "نيويورك هسهسة الأوراق الميتة". لذلك سنكتفي في هذه الدراسة بقراءة وتحليل اللوحة الأولى بدعمها بخطاطات وجداول توضيحية تساعد القارئ على الفهم أكثر وذلك بتتبع الخطوات التالية:



عنوان اللوحة: "سباعية حداد الذئاب": قبل أن نتحدث عن اللوحة موضوع دراستنا لابد أن نشير إلى صاحبته ومبدعته التي تمثل " المرسل" أي صاحبة الرسالة (اللوحة) وهي كما أشرنا سلفًا الفنانة الفلسطينية "مي" التي تنتمي إلى مدرسة بروكلين للفنون الجميلة في نيويورك بعد أن غادرت موطنها الأصلي

فلسطين وودعت القدس دون علم منها، سافرت دون رجعة، ولم تتمكن من العودة إلى ديارها بسبب رفض السلطات اليهودية ما جعلها تكبر معها كلما كبرت وتُنقش في ذاكرتها مدى الحياة. حظها من الحياة كان بأن تعيش على ذكراها وتخلدها في لوحاتها. هي لن تموت أبدا مادامت تطل كل صباح من لوحاتها بألوانها وألقها وبهائها. لم تنسه حتى وهي على فراش الموت على الرغم من صغر سنها يوم غادرتها، ولازالت تتذكر حارتها، مدرستها ، معلمها صديقها يوسف، خالاها، والأمرُّ من ذلك كله لازالت تتمنى رؤية والدتها "ميرا"وأخوها الذي لم يولد بعد والذي كانت تتوق لرؤيته. كانت تعيش على أمل لقائهما وتسأل خالتها التي تكفلت بتربيتها في كل مرة عن سبب تأخرها في اللحاق بهم إلى نيويورك. والتي كانت في كل مرة تجد لها عذرا إلى أن صارحتها في يوم عيد ميلادها بأنها قتلت من طرف اليهود. فكرهت لحظتها والدها وخالتها وبكت كثيرا كونها كانت تعيش داخل محار من الأوهام والسراب.

"مي" في الحقيقة فقدت أمها مرتين. فقدت "ميرا" الأم وفقدت "القدس" الوطن وفقدت فيهما الإخوة والأهل والأحباب والأصحاب وفراشات القدس ....وكل شيء. لم يتبق لها في الأخير سوى أن توصي " يوبا" ابنها الوحيد بأن يقوم بذر رمادها في كل الأمكنة التي تحبها وتهواها بعد أن تم حرقها في فرن كهربائي (الكريماتوريوم) الذي تصل درجة حرارته إلى 850 درجة مئوية بعد موتها «أفضل المحرقة، وأن يمنح كل رمادي، وبقايا عظامي، لابني وفق وصيتي، هو يعرف جيدا ما عليه أن يفعله.

فالمحرقة والرماد كانا هما خياري الأول والنهائي، ولا أدري لماذا هذا الاختيار الذي لم أفكر فيه من قبل مرضي. بحرقي، كنت ربما أتلف معي كل الأشباح التي يمكنها أن تنغص على يوبا حياته ووجوده، البعد يعلمنا ليس فقط تحمل حياتنا،

ولكن كذلك تعلمنا اختيار موتنا»9 ، وبذلك تتمكن " مي" من العودة في النهاية إلى أرضها المسلوبة من خلال شبحها في شكل رماد يُقبِّل القدس.

الرسالة: تتمثل في اللوحة الفنية التي رسمتها بطلة الرواية بعنوان "سباعية حداد الذئاب" ((Bereavement wolves والتي تحمل في الأصل رقم 10SFMA.BR.WOL/MAYKON/76-45، وهي أول لوحة فكرت في رسمها حينما دخلت مستشفى نيويورك ووضعت لها مخططا أوليا قبل أن تشرع في إنجازها، وهي كما دل عليه العنوان مكونة من سبعة أجزاء، أي من سبعة لوحات مائية صغيرة لكل منها عنوانها (سرير الموت، العزاء، الأزواج والزوجات، ماجدة وسارة، كم نحبك لو تعلمين، مطعم شرقي، بيانو ليتل- مام) وترغب من خلالها أن تقول آلامها الخفية المدفونة داخل أعماقها وإخراج كل حالات التوتر والقلق والرفض...إلى عالمها الفني حتى تشفي غليلها من بعض ما يكدر صفوها ويعكر مزاجها ثم ترسلها إلى المتلقي الذي يحكم في أمرها. لأن الفن إبداع يجد فيه الإنسان ذاته، ويعبر عنها بكل صدق.

المرسل إليه: ويتمثل في المتلقي والجمهور الذي يستقبل الرسالة، وهو في مدونة " سوناتا لأشباح القدس" ابنها "يوبا" وزبائن المعرض، أي هو الجمهور الذي حضر معرض الرسم "غاليري ويذاوت وولز" في نيويورك «في لحظة من اللحظات، خيل إلى يوبا أنه يتجول داخل معرض أمه وهي بجانبه تشرح له تفاصيل كل اللوحات، اكتشف فجأة أن الحياة أخذته ولم يستمتع أبدا بمثل هذه اللحظات الاستثنائية.»11، وقد تم بيع الكثير من اللوحات التي أنجزتها "مي" وهي قابعة بين جدران المستشفى أين لم يكن لها أنيس سوى لوحاتها وأقلامها وألوانها.

مقاربة سيميائية تأويلية للوحة "سباعية حداد الذئاب": سنحاول في هذا المقاربة أن نفكك شفرات ورموز اللوحة بما تحمله من صور وأشكال وألوان كان لها الدور البارز في إضفاء هالة جمالية ساحرة تنبع من نفس متأذية عاشت على أمل اللقاء

(اللقاء مع الأم، اللقاء مع الوطن، اللقاء مع حبيب الطفولة (يوسف)، اللقاء مع الفردوس المفقود (الأندلس)، اللقاء مع أيام البراءة وحنين الماضي...) والكشف عن دلالة توظيف الفن التشكيلي في مدونة "سوناتا لأشباح القدس" من خلال اللوحة التي اخترناها والتي أطلقت عليها الفنانة "مي" اسم "سباعية حداد الذئاب".

دلالة العنوان وعلاقته بالواقع: يعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي التي يُستند إليها لفهم أي نص سواء كان لغويا أو غير لغوي، من أجل فك شفراته ورموزه التي تسمح للقارئ الولوج إلى عالم النص لاستكناه دلالاته وفهم معانيه وعكس كل أغواره، فالعنوان «نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز، له بنيته الدلالية السطحية وأبنيته الدلالية العميقة مثل النص»12 يمثل فكرة عامة اختزلها النص في جملة واحدة، كما هو الحال بالنسبة للوحة " سباعية حداد الذئاب" وهي جملة اسمية نكرة تتكون من ثلاث كلمات السباعية/ الحداد/ الذئاب وهي في الأصل عنوان للوحات صغيرة أخرى، وكأننا بهذا العنوان الجامع يهدف إلى إيصال رسالة إلى المتلقي بطريقة رمزية، ذلك أن كل هذه اللوحات تشترك في معاني كلمتي (الحداد والذئاب).

السباعية: يحمل العدد سبعة في القرآن الكريم دلالات عدة وقد تكرر ذكره مرات عدة في سياقات مختلفة لا يسع المقام إلى ذكرها، كما وجدناه تكرر في معارف أخرى كدرجات السلم الموسيقي، وعدد أيام الأسبوع ، ألوان الطيف السبعة، الفنون السبعة. فماذا تعني "مي" من خلال اختيارها للعدد سبعة للوحاتها المنجزة؟ إذ كان بإمكانها أن ترسم أكثر من ذلك وبإمكانها أن ترسم ثلاثية أو رباعية على سبيل المثال. هل للعدد سبعة دلالة معينة ومعنى معين أرادته مي، أم أنه اختيار عشوائي جاء موازيا لموضوعاتها التي اختارتها؟

قد يكون الأمر كذلك غير أننا نرجح رأيا آخر نراه أكثر دلالة وعمقا بخاصة ونحن والمتلقي يعلم أن "مي" هي أستاذة فن الرسم وفنانة تشكيلية حققت شهرتها

في عالمها الغربي بروح شرقية عربية، عارفة لأنواع الفنون الجميلة السبعة والتي تخصصت في إحداها (الرسم، النحت، الشعر، الموسيقى، الرقص، المسرح، السينما)، مما يعني أن "مي" ربطت عدد لوحاتها التشكيلية –أحد أنواع الفنون الجميلة- بعدد الفنون المعروفة وهي سبعة كما أشرنا إلى ذلك. ومن جهة أخرى فقد أضافت هذه السباعية إلى الحداد والتي أُضيفت بدورها إلى الذئاب، فما دلالة كل من هاتين الكلمتين؟

الحداد: جاء في لسان العرب أن الحداد هو ثياب المآتم السود والحادُّ والمُحِدُّ من النساء: التي تترك الزينة والطيب؛13 والحداد عادة ما يطلق على إعلان الحزن ومفارقة كل ما يدعو إلى السرور عند فقد عزيز، وهذا ما أشارت إليه اللوحة فعلا لأن الفقيدة هي خالة "مي" والأشخاص الذين أعلنوا الحداد انقسموا إلى صنفين أشخاص صادقون وأشخاص كاذبون، أي أن الحداد هنا يمثل حدادا صادقا وحدادا زائفا.

الحداد الصادق: وجدناه عند "مي" التي جزعت لوفاة خالتها "دنيا" إثر إصابتها بمرض السرطان وهي بمثابة الأم الثانية لها والتي رعتها منذ طفولتها بعد أن قُتلت والدتها وهي في السن الثامنة من عمرها.

الحداد الزائف: وهو حداد أخوات " دنيا" وأزواجهن الذين يمثلون الجشع وقمة الطمع «حداد الذئاب هو حداد خالاتي أكثر من حدادي على مامي (دنيا). في ذلك اليوم شعرت بأن الأنانية قتلتهم في يوم واحد هم وأزواجهن. في كل السباعية»14 ،لأسباب مادية والرغبة في الحصول على الإرث الذي تركت معظمه لـ"مي".

الذئاب: جمع مفرده ذئب، وهي كلمة دالة على حيوان. كثيرا ما تستعمل في غير معناها اللغوي للتعبير عن معان أخرى يتصف بها هذا الحيوان لتخرج الكلمة إلى الانزياح والمجاز اللغوي. فكلمة ذئب تحيل إلى معان كثير منها: المكر، الخديعة، الكذب، الخبث والدهاء، العدو الظلوم. والفنانة مي حينما أطلقتها مضافة إلى

الحداد لم يكن اختيارها اعتباطيا، وإنما رغبة منها للكشف عن حقيقة خالاتها وأزواجهن الذين يتصفون بكل هذه الصفات التي ذكرناها، ليؤدي العنوان بذلك وظيفة إيحائية ذات أبعاد رمزية وجمالية.

إذاً من خلال ما ذكرناه يتبين أن حداد الذئاب هو تعبير عن حزن كاذب ومزيف يحمل بين طياته المكر والخديعة والخبث والدهاء، وأن البكاء على "دنيا" يحمل هو الآخر دلالة أخرى ومعنى آخر غير المعني الذي يستعمل له عادة في حالة الموت، تقول "مي" معبرة عن ذلك: «بمجرد موتها، دخلت كل خالاتي في حداد الذئاب، ولم يكن في رؤوسهن إلا قسمة التركة والبكاء في الوقت نفسه. لاأدري إن كان ذلك حزنا على مامي، أم فرحا لذهابها، لأنها كانت سدا منيعا أمام شهواتهن الريفية الفجة، وأشواقهم المتخلفة.»15.

إن توظيف واسيني لهذا الفن ورسم بطلته لهذه اللوحة بهذه المعاني التي تصب في حقل دلالي واحد جعلها تعبر عن مرارة الواقع بمرارة السخرية بلغت ذروتها في اللوحة الفرعية المعنونة بـ: "كم نحبك لو تدرين"، حب هو الآخر زائف غير صادق، إذ عبرت عن شيء بضده وفي ذلك تكمن قمة وبلاغة السخرية.

الدلالة السوسيو ثقافية في السباعية: إن أي نص فني إبداعي يخطه الفنان بريشته إلا ويكون قد انطلق فيه من خلفية معينة تحمل أبعادا اجتماعية وأيديولوجية ونفسية وقيما تعكس حقيقة صاحبها أو مبدعها، ذلك أن الفنون الجميلة عامة والفن التشكيلي بخاصة يمثل «وثيقة اجتماعية ثقافية تحمل رؤية معينة، أو دعوة خاصة، أو اتجاها أيديولوجيا معينا، يعرضه المبدع»16وقد صب فيها جل اهتماماته وانشغالاته وكل القضايا التي تؤرقه. ومن القضايا والدوافع التي أرّقت "مي" ودفعتها إلى الإبداع ورسم هذه السباعية:

إفلاس المطعم، وقد عبرت عن ذلك في إحدى لوحات السباعية "مطعم شرقي" في قولها: «لم يدم الوضع طويلا، لأن كل ما ربحه المطعم من زبائن عبر السنوات،

خسرته الإدارة الجديدة التي لم تعرف كيف تربح محبي المكان. بعد سنة واحدة أعلن المطعم إفلاسه، ولم يعد الزبائن يغطون المصاريف المتزايدة.»17 هذا المطعم الذي حقق أرباحا طائلة وشهرة كبيرة قبل وفاة "دنيا" خالة "مي" تحول إلى خراب وفوضى تعم المكان بعد وفاتها. وما يلاحظ على اسم المطعم أنه سمي نسبة إلى الشرق وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على القيمة الحضارية والاجتماعية والروح العربية التي تحمل معنى التمسك بالأصول الشرقية العربية، والرغبة في العودة إلى أرض الوطن؛ "القدس" هذه الأرض المسروقة المنتهكة حقوقها والمسلوبة ابتسامة شعبها وأملها في العودة من خلال رفض السلطات اليهودية عودة "مي" إلى أرضها.

كما عمل أصحاب المطعم الجدد (سارة وماجدة أختا دنيا وزوجيهما) على التخلي عن عزف الموسيقى مما أدى إلى غياب الزبائن الذين كانوا يستمتعون بالنغمات الموسيقية التي تعزفها دنيا على البيانو مما يوحي إلى غياب الحس الفني والذوق الجمالي بغياب الوعي الثقافي.

الدلالة السيكولوجية في السباعية: لاشك أن الفن هو «خلق وإبداع فيه يجد الإنسان ذاته، ويعبر عنها، وإن كان في الوقت ذاته يعبر عن مجمل الظروف المعقدة التي تتم فيها عملية الإبداع»18 وفي هذه اللوحة نجد أن من بين هذه الظروف المعقدة التي ساعدت على الإبداع إصابة الفنانة "مي" بمرض سرطان الرئة هذا المرض الذي زاد من إصرار "مي" على المقاومة ومواصلة عملية الابداع على الرغم من الآلام الحادة التي كانت تعانيها بخاصة بعد توقفها عن تناول "المورفين" «... الآلام التي مزقت جسدي طوال ليلة البارحة انسحبت دفعة واحدة لتمنحني بعض الوقت للكتابة والتأمل ورسم خربشات جديدة على كتان الخيش الأبيض ...أستطيع الآن أن أواصل الكتابة. يصعب علي النوم ومقاومة هذه

الشهوة الكبيرة »19 .لم يعد المرض إذاً عائقا أو حاجزا عندما تحضر الإرادة القوية وشهوة الرسم ونهم الإبداع.

4.الدلالة الجمالية والفنية في السباعية: إن الروائي واسيني الأعرج من خلال توظيفه للفن التشكيلي في روايته منذ بدايتها إلى نهايتها إذ لا يخلو فصل من فصولها إلى وحدثنا عنه من خلال بطلته، يكشف لنا ارتباطه القوي به وحبه له وتمسك بطلته بهذا الفن إلى آخر لحظة من حياتها ،فكلاهما عاشق للفن، "مي" من خلال حديثها الذي لا ينقطع عن رغبتها الملحة في الرسم وتعريتها للوحاتها وألوانها وإلحاحها على المشاركة في المعرض الخيري الذي أُقيم من أجل مرضى السرطان، وواسيني من خلال توليه عملية السرد في بعض الأحيان ليحدثنا عن مشاهير الفن والموسيقى والتعريف بلوحات في كل مرة. لذلك سوف نعمد إلى قراءة لوحة من اللوحات التي نقلها إلينا رفقة بطلته ونكشف عن أسرارها ودلالتها الرمزية والإيحائية في الجدول التالي:

عناوين لوحات السباعية	الصورة	دلالتها
سرير الموت	الوجوه النسائية وغمزهن العيون المفتوحة	الشر، الحقد، الغيرة، الكره، رفض الآخر، النفاق، حب التملك، الاستهزاء، الدهشة، المكر والخديعة.
العزاء	/	تكلف الحزن والأسى، وإبراز النفاق الذي يملأ العيون، البكاء فرحا لموت دنيا، الطمع والجشع، الرغبة في التملك.
الأزواج والزوجات	التحالف بينهم	تحالف الشر، النفاق، السيطرة، الكره والحقد، الحسد، الضغينة،

		المكر والدهاء.
ماجدة وسارة	ماجدة وسارة	حتى تظلا في الذاكرة، حتى لا ينسى غدرهما.
كم نحبك لو تدرين	ماجدة وسارة وزوجيهما الغنيين	الخروج من الجدية إلى السخرية، التهكم والاستهزاء.
مطعم شرقي	المطعم الشرقي	انتقاله من الحضارة والذوق المرهف إلى التخلف والرغبة في الربح السريع، الشرق/ الغرب، التحول، الانتقال من الاهتمام بالجانب الروحي المعنوي إلى الجانب المادي أي سيطرة النظرة المادية في المجتمع الغربي، الإفلاس.
بيانو ليتل- مام	بيانو دنيا الذي اشترته من سوق العتيق لأعظم عازف بيانو "ريشاردسن"	الحياة، الأمل، السعادة، رقة النفس، الجمال، الفن، التعبير عن المشاعر والأحاسيس، الصدق، نقل وترجمة الآلام الأحزان، الراحة النفسية.
السباعية	غياب الشمس وانكسار الملامح ونظرتها نحو الفراغ	غياب الأمل، انتشار الظلم، الخسارة، الخيبة، شرود الذهن، التخطيط المر، التفكير العدائي.

ما يلاحظ على صور هذه اللوحات أنها واقعية ارتبطت أكثر بالأحداث التي عاشتها "مي"، «إذ يبدو أن حضور هذه الرسومات الواقعية تقوم بوظيفة إذكاء القارئ»20 للوحة لكي يتمثل بعض وقائع الصورة وكأنها تجري أمامه، مما يحيل على أن الفنانة تنتمي إلى المدرسة الواقعية التي تهتم بمعالجة الموضوعات والقضايا الاجتماعية، أي تركز على «تمثيل الأشياء كما هي»21 مما يعكس غياب

المتخيل وسيطرة الصورة الواقعية على اللوحات الفنية لتخلد "مي" تاريخها بريشتها وألوانها.

قبل الإشارة إلى دلالة الألوان في اللوحات لابد على القارئ أن يعلم بأن الألوان هي لغة ثانية قائمة بذاتها ولغة مفضوحة تكشف عن نفسها وعن أغوار النفس البشرية، وتعمل على تبليغ رسالة ما إلى المتلقي بتركيزها على ألوان بعينها تؤدي وظائف معينة (تبليغية، تأثيرية، جمالية...) كما هو الحال بالنسبة للوحة "سباعية حداد الذئاب" التي ركزت أكثر على اللون الأسود والألوان الثقيلة عامة وسنبين دلالتها فيما يلي.

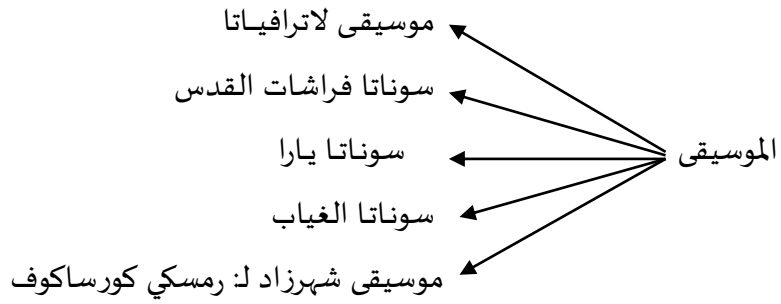
عنوان اللوحة	الألـوان	دلالتـها
سباعية حداد الذئاب	الأسود	نقيض الأبيض ويرتبط رمزيا بدلالة سلبية، فهو ضد كل الألوان، يدل على الموت والعدم، الحزن الألم، عدم الاستقامة، الكراهية، النظرة التشاؤمية
	الألوان الثقيلة	تميل إلى العتامة أو الدكانة ،ارتباطها بالفضاء العاتم، الظلام، عدم وضوح الرؤية.
	الإضاءة	تلعب دورا مهما في ابراز حقيقة اللوحة، عملية تأثيرية، إبراز مواطن النور والظلام لعكس فحوى الصورة.

لاشك أن "مي" استهوتها في هذه اللوحة ألوانا تدعو إلى القلق والتشاؤم والحزن والأسى، وهي فعلا كذلك وهذا ما أشرنا إليه سابقا في دلالة الصور لأن الألوان تؤدي دورا هاما « في التأثير على نفسية الفرد حيث إن الميل إلى بعض

الألوان يرجع إلى ظروف حياتية وثقافية كما يرجع إلى الظروف النفسية التي يمر بها»22 وهذه ما حدث فعلا لفنانتنا.

الفن الصوتي (الموسيقي والغناء):

الموسيقى: إن الموسيقى لون من ألوان الثقافة الإنسانية وغذاء الروح ولغة الوجدان التي تعبر عن الحالات الشعورية والوجدانية النابعة من أعماق النفس البشرية، إذ «أجمعت الدراسات النفسية في كل العصور أن الموسيقى تلطف المشاعر وترهف الأحاسيس، وتسمو بالنفوس، وتبعث فيها النشوة والبسمة» 23 كما أنها إلى جانب ذلك تتقاطع مع الأدب وتلتقي معه، «فالموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحدد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها»24 ذلك ما جعل الروائي واسيني يهتم بتوظيف هذا الفن إلى جانب الفن التشكيلي، فهو بذلك يسعى في تجربته الروائية إلى جمع الفنون في فن واحد أو توظيف الفن للفن، فالرواية فن أدبي راق يحتضن فنونا جميلة متنوعة من بينها الموسيقى وأيضا الغناء. وسوف نتناول في هذه الدراسة أنواع الموسيقى والغناء التي وظفها الروائي ودلالتها وفقا للمخطط الآتي في كل من روايتي " سوناتا لأشباح القدس، وسيدة المقام":



موسيقى لاترافياتا: أوبرا من أشهر أعمال الموسيقي الإيطالي غويسيبي فيردي الذي أخذ موضوعها من قصة الكسندر ديماس الصغير المعروفة باسم "غادة الكاميليا" وقد أدت الدور السيدة "فيوليتا" التي أصيبت بمرض السل ...كل أحداث الأوبرا استرجعها "يوبا" وهو يستمع إلى صوت المغنية الأمريكية "ماريا كالاس" داخل الطائرة يتذكر من خلالها كيف نجا من أحداث 11 سبتمبر 2001 حينما دفعه القدر لزيارة قبر والدته، وكيف أنه عزف "لاسكالا" "لاترافياتا" تخليدا لروح " ماريا كالاس" مع موسيقيين عالميين آخرين إذ لم يشعر إلا بالسعادة التي تغمره كلما رأى في الصورة "ماريا" وكأنها كانت تتبع إيقاعاته وتمنى لو حضرت أمه؛ ولكنها انسحبت بعد أن خلّفت بين يديه معزوفته "سوناتا" والتي لم تكتمل وكانت تحمل اسمها والكثير من الوصايا التي أوصته بها قبل وفاتها25.

سوناتا***لفراشات القدس: وتحمل هذه المقطوعة نفس اسم لوحة والدته "مي" التي اطلقت عليها اسم "فراشات القدس" ما يعني حدوث انجذاب نحو الأصل الشرق، رغبة جامحة للعودة إلى القدس، إلى الوطن، إلى الأم، حنين إلى الماضي و الطفولة، حنين إلى أيام الوصال والصفاء، لذلك نجد "يوبا" هو الآخر يتأثر بأفكار والدته ويحن إلى أصول والدته العربية ويحاكيها، فيؤلف معزوفة سماها " سوناتا لأشباح القدس" فيقول وهو يخاطب والدته: هل تدرين يا يما. هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السونات. ستحمل من روحك الكثير. سأسميها: سوناتا لفراشات القدس26 . هذه المعزوفة والمقطوعة الموسيقية التي استعصت عليه نهايتها تمثل ماضي والدته وطفولتها وأحلامها لذلك يرغب في أن يُسمعها شيئا منها واستمعت إليه "مي" بعد أن كانت ستطلب منه ذلك حتى أنها لا تعرف بالضبط «الوقت الذي مر، ولكنه عزف طويلا وكان رقيقا إلى أقصى الحدود وهو غارق في السوناتا» حتى أن الدموع بدأت تلمع في عينيه.

هكذا هي الموسيقى تفعل فعلتها في النفس البشرية، فتثير العواطف والمشاعر إما حزنا أو سرورا.

سوناتا لأمي: هي معزوفة موسيقية ألفها "يوبا" خصوصا لوالدته فأهداها إياها وهو يقول: «يا أجمل أم وأرأف قلب وأحن امرأة ها أنا ذا آتيك زحفا على القلب...لقد ألفت كثيرا، لكن هذه السوناتا التي لم تنته منذ زمن بعيد، عزيزة علي. سميتها: سوناتا لأمي" أعتذر أنها غير منجزة بشكل تام، فهي تستعصي عليّ كثيرا، ولكنها مقبولة في صورتها العامة. أرجو أن تتحملوا أخطائي، وأن تتقبلوا أنانيتي. فهي مهداة لمي، أمي. أجمل أم في الدنيا»26. فاهتزت القاعة بالتصفيق والصراخ إعجابا بمقطوعته الموسيقية التي عبرت بصدق عن حبه لوالدته وعشقه لها فكانت أصدق تعبير عن كل ما يجول في خواطره. إنها فعلا لغة الوجدان التي استطاعت أن تنقل أنبل العواطف إلى أقرب الناس.

سوناتا يارا: كان قد ألفها حينما اكتشف حقيقة هذا الاسم وهذه الفتاة الفلسطينية العربية من أم ألمانية كانت تعمل في مستشفى ألماني بالقدس اسمها "إيفا كراوس موهلر" والتي اغتالتها السلطات الإسرائيلية بالرغم من تخفيها باسم مستعار.

إن سبب اهتمام "يوبا" بهذه المرأة هو أنها كانت عاشقة جده التي حدثته والدته عنها وأن "يارا" الصغيرة هي أخت والدته وخالته هو. بقي حائرا من هذه الحادثة يتخيل موقف والدته كيف سيكون لو عرفت ذلك في حياتها. هذه القصة الغريبة هي التي دفعت به إلى تأليف معزوفته الجديدة فترك أصابعه تنزلق على ملامس البيانو في محاولة يائسة للعثور على اللحظة الغائبة في السوناتا. فجأة بدأت الإيقاعات تندفع بكثافة لم يكن قادرا على السيطرة عليها. شعر بشيء غريب ينمو بقوة داخله ويدفع به عميقا نحو موسيقاه التي ظل يبحث عنها في أدق تفاصيلها الضائعة...فكر وهو غارق وراء بيانو مامي دنيا أن يطلق على هذه

الجزئية اسم: يارا لأنه كان يشعر بأنه كان يعزف لها وأنها كانت تسمعه، وأن شيئا غريبا كان يدفعه نحو المبهم»27 .

هي هكذا الأحداث الغريبة والمبهمة الأحداث الجميلة والسعيدة هي التي تدفع بالفنان والمبدع بأن يسجل أجمل ما لديه لتخليدها في ذاكرته وموسيقاه التي تخلد هي الأخرى مبدعها الذي أخرجها إلى العالم و إلى النور بعدما كانت أسيرة مبدعها قبل الانتهاء منها.

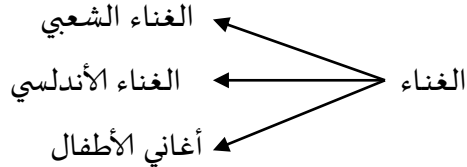
سوناتا الغياب: وهي آخر معزوفة عزفها "يوبا" في الرواية جاءت بعد وفاة والدته وعودته من رحلته بالقدس التي عجزت هي عن السفر إليها، وهي أيضا تحمل عنوان الفصل الأخير من الرواية .مما يعني أن واسيني لم يكتف بتوظيف الفنون الجميلة في المتن الروائي فقط بل تأثره بها دفعه إلى جعلها عناوين فصول روايته وهي كالآتي: (عطش البحر الميت، مدونة الحداد، بكبرياء اللون وهشاشة الفراشة وأخيرا سوناتا الغياب) أي أنه جمع في روايته بين توظيف فنين جميلين: الفن التشكيلي والفن الصوتي ولم يستثن ذلك حتى عنوان الرواية والغلاف الذي يحمل صورة للمسجد الأقصى بالقدس.

"سوناتا الغياب" هي سليل الذاكرة المفجوعة بغياب وفقدان والدته، هي الماضي الحزين بكل ما تحمله من جراحات وآلام استعصت على "يوبا" هي الحياة بكل ما تحمله من تناقضات وفجائع مؤلمة. «كان الصدى قويا عندما حرك يوبا أصابع يده اليمنى عل مجموعة متتالية من النوبات وكأنه يختتم فصلا موسيقيا بأكمله. أو كأنه يضع خطا نهائيا على حياة استمرت طويلا بآلامها وشقائها»28....«كانت السوناتا تولد بألم حارق من أعماق الروح الممزقة. لم يكن يوبا يتحمل هذا العناء إلا بصبر لم يعهده في نفسه»29.إذ كلما أغمض عينيه كانت تحضر صورة والدته وشهوتها التي لا تنتهي في الرسم والتلوين فتعمل ذاكرته

بوظيفة التخزين ليسترجعها على شكل نوتات موسيقية معبرة وعاكسة لحالته النفسية.

موسيقى شهرزاد لرِمسكي كورساكوف: وهي الموسيقى التي رافقت "مريم" بطلة رواية "سيدة المقام" في رحلتها مع فن رقص الباليه. موسيقى شهرزاد التي أبت إلا تأديتها حتى على حساب صحتها فهي لا تهوى شيئا آخر سوى الرقص على هذه المعزوفة التي أخذت بعقلها إذ تقول حينما تبدأ موسيقى "شهرزاد": «الموسيقى عبادة ولهذا يجب أن نصمت لسماعها»30 فـ"مريم" تقدس الموسيقى إلى درجة العبادة على سبيل المجاز. أليس رمسكي كورساكوف هو ملهمها وهي تؤكد ذلك حينما تقول: «إني أحب هذا الرجل رامسكي كورساكوف رجل مذهل يكفي أن تعرف قدرته العظيمة لتحبه، يكفي أن يكون هو مؤلف "شهرزاد" لكي يدخل قلبي ويحتجز جزءا مهما من ذاكرتي»31. إن موسيقى هذا الموسيقي الروسي الذي اقتبسها من التراث العربي "ألف ليلة وليلة" هي أهم شيء بالنسبة لبطلة رواية "سيدة المقام" التي تشبه كثيرا في عنادها وإصراها بطلة الرواية السابقة. فكلتاهما تعشقان الفن وتمارسانه بالرغم من مرضهما المميت وتحذير الأطباء لهما. إنهما فعلا تمثلان نموذجا مثاليا للبطل الإيجابي الذي لا يستسلم على الرغم من قهر المجتمع والظروف له.

ب- الغناء: وهو أقل الفنون توظيفا من طرف واسيني في روايته وأقله حضورا، إذ صب جل اهتمامه بالفن التشكيلي على لسان "مي" ومدى التأثير الذي يحدثه في نفسيتها، كما ذكر عددا من الفنانين والمبدعين في المجال نفسه، لينتقل اهتمامه أيضا إلى الموسيقى كما تبين لنا ذلك من خلال ما قدمناه. ومن الغناء الذي وظفه مايلي:



الغناء الشعبي: احتوت رواية سيدة المقام على مقطعين من أغنيتين شعبيتين أولاهما "لعبد المجيد مسكود" التي جاءت لتعبر عن الواقع المتردي الذي تشهده العاصمة لحظة غليانها وتحولها فترة التسعينيات، التي لم يبق فيها شيء وأصبحت ملجأ لكل السكارى والمعتوهين وضاع وسطها معنى الفن والفنانين:

من كل جهة جاك الماشي

زحف الريف جاب الغاشي

وين القفاطين والمجدوب

عاد طراز الحرير مفقود

وينهم خرازين ألجلود

وينهم النقاشين

وين صانع سراج العود

وينهم الرسامين

قولو لي يا سامعين

لم يكن توظيف هذه الأغنية اعتباطيا يعمل على تعطيل عملية السرد وكسر خطيته وإنما وظفت توظيفا فنيا يخدم أحداث الرواية لتمهد لأحدث جزائر التسعينيات وتعرض الرواية موقف السارد الناقم على من أسماهم ب"حراس النوايا" -بعد سماعه للأغنية- لأنهم حسب رأيه سبب كل بلوى أصابت البلاد، فهم السبب في غياب كل الفنانين الذين ذكرهم "عبد المجيد مسكود" (الرسامين والنقاشين، صانعي سراج العود، خرازين ألجلود، طرازين الحرير)، ولم يكتفوا

بذلك فقط بل قاموا بغلق مدرسة الفنون الجميلة وتحويلها إلى مسكن لمنكوبي الزلزال.

يقول السارد أستاذ الفن الكلاسيكي معلقا على هذه الأغنية وعلى مدينته المسروقة:« "الجزائر يا العاصمة" يبدو أنها من أجمل ما كتب عن هذه المدينة في لحظة انهيارها وسقوطها...مدينتك سرقت في لحظة غفوة وهي الآن تباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها، مدينتك عادت إليها الأمراض والأوبئة»32 .

من الملفوظات التي استعملها واسيني كلمة "السرقة" للدلالة على أن مدينته قد أخذت بالغصب والقوة من طرف أشخاص أطلق عليهم اسم "حراس النوايا" - كما أشرنا- وأصبح تهديمها وإبادتها أمر سهل، وخير مثال على ذلك مدرسة الفنون الجميلة.

الغناء الأندلسي: أما في رواية "سوناتا لأشباح القدس" فوظف أغنية على لسان "مي" هي كل ما تبقى من رثاء الفردوس المفقود موطن أجدادها، حينما فاجأها "يوبا" «ذات فجر وهي تدندن أغنية أندلسية شجية، قبل أن يذهب إلى عمله في أوبرا نيويورك أغنية أجدادها الذين سرقت أشواقهم ومدنهم الجميلة»33 .فتغني:

آه...يا أسفي على ما مضى

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى...

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس

ماهانوا علي... ما هانوا علي34

وكم اشتهت أن تزور هذه المدينة المسروقة كما اشتهت دوما أن تعود إلى وطنها. فكلاهما أخذ عنوة دون رغبة شعبهما الذين لا حول ولا قوة لهم.

أغاني الأطفال: وقد ورد ذلك عندما كانت "مي" تعود بذاكرتها إلى سنوات مضت دون أن تمحيها آثار الزمن البالي، ولا جمال نيويورك الذي قد يُنسي الكثير في

موطنهم وأهلهم على خلاف "مي" التي لازالت تحتفظ بها في ذاكرتها البائسة والحزينة، إذ بقيت محفورة في ذاكرتها إلى آخر أيامها.

نامي نامي يا مانو...

أسرق لك من الثلج فستانه،

وحياة ربي سبحانو،

لأعطيلك قلبي ووجدانه...

نامي نامي يا مانو...

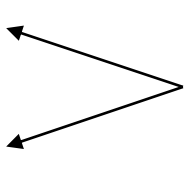
اللي يحبك ببوسك

واللي بيكرهك، لا تحزني من شانو...35ص143

كانت هذه "التنويمة القديمة" هي الأغنية التي تسمعها دوما من أمها "ميرا" حينما ترغب في النوم. تذكرتها يوم سافرت وخرجت من القدس دون رجعة لأنها كانت تستغرب سبب عدم لحاقها بهما (هي ووالدها)دون أن تعلم بوفاتها ما جعلها تحن إليها وإلى رعايتها.

الفن الحركي (رقص الباليه):

اهتمت رواية "سيدة المقام" بتوظيف فن الرقص، بل أصبح هو موضوع الرواية الذي ارتبط براقصة الباليه بطلة الرواية "مريم"، العاشقة لفنها بالرغم من صعوبة الظروف المحيطة بها وتدهور الأوضاع الأمنية في الجزائر، والأكثر من ذلك مواجهة رجال الأمن و"حراس النوايا" لها ومنعها من الرقص وتهديدها ورفض المجتمع الجديد لهذه المظاهر المخلة بالحياء -حسب رأيهم-، فوصفوها بأبشع الصفات وأنكروا عليها فعلها. إلى جانب ذلك نصحها الأطباء بالتخلي عن الباليه حتى لا تتحرك الرصاصة التي سكنت رأسها منذ أحداث أكتوبر. وكأننا بكل هذه العوائق تزيدها عزيمة ورغبة أكثر في أداء رقصتيها المفضلتين " رقصة البربرية، وشهرزاد. وهذا ما سنتناوله فيما يلي.



رقصة البربرية: لقد تناصت روايتي واسيني مع عدة فنون عملت على إثراء النص الروائي وتنويعه ما جعلها فسيفساء تعمل على إثارة القارئ وتشويقه لمعرفة حقيقة هذه الفنون وجماليتها في النص من خلال استعمال لغة شعرية عبرت عنها ونقلت الاشارات غير اللغوية إلى إشارات لغوية حية ومعبرة، والحركات إلى كلمات والنغمات الموسيقية إلى لغة روحية ثانية هي لغة الوجدان. غير أن الحركات الجسدية التي تؤديها "مريم" في النص الروائي ليست لمجرد تحقيق متعة بعينها، وإنما لتعكس كل الهواجس والآلام التي تعانيها وتسكن جوارحها، وتوقظ جراحاتها العميقة والعتيقة.

لذلك فهي لا تتوانى لحظة في أداء رقصة البربرية فهي بالنسبة لها «شيء آخر فيها شيء من الوطن ..من لغته.. من همومه وأشواقه ...إن البربرية مسؤولية، شيء آخر فيه مسؤولية الأحراش وذعر العذراء ليلة زفافها، لغة المنسيين، حزن المنفيين آلام الذين تأكدوا أن للجوع رائحة»36 هي كل شيء تريد أن تعبر عن كل هذه المعاني بحركاتها وسكناتها، بجنونها وروعتها منذ أن نهتها صديقتها "أناطوليا إلى سيرة وقصة فاطمة أيت عمروش هذه القصة التي استمدت منها رقصة "البربرية" بكل معاناتها. فالرقصة إذن تناصت مع قصة المرأة القبائلية والنص الروائي تناص هو الآخر مع فن الباليه، مما يعكس تتداخل النصوص وتعالقها واستفادتها من بعضها البعض.

رقصة شهرزاد: إن الرقص بالنسبة لمريم دودة خضراء في رأسها ليس بإمكانها التخلي عنه لأنها أدمنت عليه والمدن يصعب عليه التخلص عن إدمانه، لذلك رأينا كيف أن "مريم" فضلت رقص شهرزاد على حساب صحتها حتى وإن كان آخر

ما تقوم به. فهي أولا وصحتها ثانيا بعد أن ملأها كورساكوف قوة و سحرها بقطعته الموسيقية التي عزمت على أدائها بعد البربرية مباشرة «سأرقصها هنا في هذه الأرض المحروقة بتصحرها المزمن.

وصحتك يا مريم؟

شهرزاد أولا وصحتي ثانيا. التحضير لها متقدم، سندخل بها موسم ربيع الجزائر الموسيقي»37 .

حينما يبدأ السارد في وصف الحركات التي تقوم بها وهي تؤدي رقصتها المفضلة يحس القارئ أنه فعلا أمام خشبة المسرح يشاهد ويتابع رقصها حركة فحركة ما يجعل القارئ وثيق الصلة بالنص الروائي ويسمو به إلى العالم التخيلي بقلم مبدع استطاع أن ينقل إلينا تفاصيل رقصة "شهرزاد" المتخيلة، وقد استغرق وصفه عدة صفحات يتخلله السرد في كل مرة يقطع به عملية الوصف للغوص في أحداث الرواية، وإن كان استحضاره لهذا النص الإيحائي غير اللغوي ينم عن حالة ما تعبر عنها "مريم" في كل حركة من حركاتها المغرية «تدور في مكانها، تدور، تدور مرة أخرى بعنف قليلا ثم تنسحب إلى الوراء بذعر كبير، تركض داخل الاتساع ثم تقف مرة أخرى وهي نصف منحنية، يداها ممدودتان إلى الوراء في وضع يوحي بأنها مقدمة على الطيران. تكرر الحركات نفسها التي كانت تزداد سرعتها كلما كانت الموسيقى أكثر حدة»38 .وتتتبع موسيقاها المفضلة بكل مشاعرها وأحاسيسها وعواطفها، وبكل انفعالاتها، بخاصة حينما تذكرها موسيقى شهرزاد -لرمسكي المقتبسة من كتاب "ألف ليلة وليلة"- بشهرزاد وعلاقتها مع الملك شهريار ، ثم تستدعي حكايتها المشابهة لهذه القصة مع زوجها السابق الذي يشبه الملك شهريار في عدوانيته لتكون هي تلك الفتاة الوديعة التي تتحول فجأة إلى وحش ضار حينما يتقدم منها الشخص الذي رفضت أن يكون زوجها بل هو

بالنسبة لها نفسه شهريار. فكل حركة من تلك الحركات كانت تُذكِّرها بكل تفاصيل القصتين التراثية والواقعية.

إن "واسيني" استطاع فعلا أن يمزج في الروايتين محل الدراسة بين فنون عدة في فن روائي واحد وفي حركات متناغمة متصلة ببعضها. إذ لا يحس القارئ بانفصالها أو تفكك بنية النص أو تقطع عملية السرد، بل عمد إلى توظيفها توظيفا فنيا جماليا وضمنيا لغويا وبطريقة مكملة لأحداث النص، شارحة له، مليئة بدلالات وشفرات ورموز يعمل القارئ على تفكيكها واستنباط معانيها الظاهرية والباطنية.

إن الكاتب في روايتيه يشكل لوحة فسيفسائية غنية بموضوعاتها الجديدة التي تحمل هاجس التجريب والإبداع سواء على مستوى الشكل أو المضمون، ليكون بذلك من أكثر الروائيين محاكاة وتوظيفا للفنون الجميلة في أعماله الروائية.

الهوامش:

*** إن مصطلح الفنون الجميلة ظهر في عام 1767وأصله الفرنسي beaux-arts وتمت ترجمته حرفيا للغات العالم، وتتم الإشارة لهذا المصطلح إلى الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها. وعند بداية استخدامه كان يوظف في وصف عدد محدود من الفنون المرئية كالنحت والطباعة وبشكل أساسي الرسم. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان- دراسة- دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د ط)، 2009، ص49**

[1] رامسكي كورساكوف، ماريا كالاس، غويسيبي فيردي، فيوليتا، راقصة الباليه جوليا،بيتهوفن، باخ،موزارت،فيفالدي،هايدن،فرديي....

[2] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص26.

[3] أديسا نيكوف وآخرون: أسس علم الجمال الماركسي الليني، تر، جلال الماشطة، دار التقدم الاتحاد السوفياتي، ط1، 1981، ص 84.

[4] واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الفضاء الحر، (د ط)، 2009، ص.290

[5] نفسه: ص 133.

[6] نفسه: ص .201

[7] نفسه: ص.313

[8] نفسه: ص25.دلالة الخطاب الغلافي في الرواية، تاريخ النشر 19-09-2008، تاريخ الزيارة 05-02-2013. http/www.diwanalarab.comspip.php§article15389.

[**] أسرار الكراسة النيلية، آلام يوسف الخفية، وجه أمي، طعم الكوليرا الكاذب، معابر إليس آيلندن أميرة في معطف أبي، مأتم عائلي، فرشات القدس، شرفات أورشليم، شموع أمي، سباعية حداد الذئاب، (سرير الموت، العزاء، الأزواج والزوجات، ماجدة وسارة، كم نحبك لو تدرين، مطعم شرقي ومامي)، الرض الميتة، عدوى الأرض بأجزائها الثلاثة (أتربة النور، الأرض المغتصبة، الأرض الأخرى)، الأندلس جنتي الملتبسة، نيويورك: همسهسة الأوراق الميتة....وغيرها، الرواية: ص.347

[9] نفسه: ص 330.

[10] نفسه، ص265.

[11] نفسه: .55

[12] الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيميائية العنوان "للدكتور بسام قطوس"، السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، 15،16، أفريل 2002، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، منشورات الجامعة، ص.25

[13] أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 9، (د ط ت)، مادة (حدد).

[14] واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص.70

[15] نفسه: ص.265

[16] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الفن وتربية الموهبة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،ط2001،01، ص.61

[17] واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص.267

[18] رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1، 2001، ص.191

[19] نفسه: ص.309

[20] جميل حمداوي: دلالة الخطاب الغلافي في الرواية: تاريخ النشر 19-09-2008، تاريخ الزيارة: 05-02-2013. http/www.diwanalarab.com/spip.php§/article15389.

[21] محمد عزيز نظمي سالم: الجمالية وتطور الفن، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ج3،ط1996،1،ص.40

[22] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص.228

[23] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص.63

[24] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص.67

[25] واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص 18، 20،21.

[***] أول قطعة بعنوان السوناتا كتبت في عام 1561 لآلة اللوت كجزء من مجموعة رقصات وهي قالب موسيقي يحوي ثلاث أقسام رئيسية : العرض التفاعل المرجع . يجب التفريق بين ما يسمى

قالب السوناتا ، وبين السوناتا نفسها التي تعني قطعة موسيقية مكتوبة لآلة (سوناتا للبيانو المنفرد) أو آلتين (سوناتا للكمان والبيانو ، سوناتا للفلوت والبيانو ، سوناتا للكمان والجيتار....) من عدة حركات بالترتيب (سريع ،بطيء ، متوسط السرعة ، سريع) . الكلمة مأخوذة من الكلمة الايطالية sonare والتي تعني اصدار الصوت من آلة موسيقية . كمقابل لكلمة cantata والتي تعني الغناء بالصوت البشري.. ينظر موسوعة ويكبيديا الالكترونية: تاريخ الزيارة 05-02-2013 نقلا عن يوسف السيسي، دعوة إلى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر .1984. /http://ar.wikipedia.org/wiki

[26] واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس : ص .308

[26] نفسه: ص.352

[27] نفسه: .382

[28] نفسه: ص.383

[29] نفسه: ص.387

[30] واسيني الأعرج: سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط1997،2.ص.136

[31] نفسه: ص .132

[32] نفسه: ص.32

[33] واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس: ص.21

[34] نفسه: .34

[35] نفسه: .143

[36] واسيني الأعرج: سيدة المقام، .54

[37] نفسه: ص.134

[38] نفسه: 136.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

تجليات السرد في أدب الرحلة قراءة في كتاب:
"الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري
لـ"سميرة أنساعد"

أ/ سعيدة حمداوي
جامعة أم البواقي

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى استعراض دراسة اهتمت بمقاربة أدب الرحلة في الجزائر من الناحية المضمونية والتقنية، وفق رؤية نقدية جديدة استعانت من خلالها الباحثة سميرة أنساعد بالمنهج البنيوي المنتهج في تحليل النصوص السردية؛ لتكشف لنا التعالق القائم بين الخطاب الرحلي، وبقية الخطابات الأدبية المنضوية تحت قبة السرد، وفي مقدمتها الخطاب القصصي. وسعت الباحثة لإثبات فعالية اعتماد الدارسين المهتمين بأدب الرحلة على مجموعة من التقنيات السردية الكفيلة بوصف البنيات الداخلية للنص الرحلي.

This article aims to review the study focused approach travel literature in Algeria of the substantive and technical, according to a new critic vision hired through which the researcher ANSAAD Samira curriculum structural Followed in narrative analysis of texts; to reveal to us the correlation that exists between The speech wandering, and the rest of literary discourses that fall under the dome of the narrative , first and foremost speech fiction; and the researcher sought to prove the effectiveness of the adoption of scholars interested politely trip for a group of narrative techniques as to ensure the internal structures of The text wandering.

الكلمات المفتاحية:

السرد، أدب الرحلة، القصة، النقد البنيوي.

*** *** ***

استقطب الملمح الأدبي في نص الرحلات العربية أنظار الباحثين والمختصين في وقت واجه فيه الدرس النقدي بعض التحديات، في تصديه لمسألة

تصنيف بعض الأشكال الأدبية التي لا تنضوي ضمن جنس أدبي متعارف عليه؛ نظرا لاحتوائها على مكونات غير أدبية، لكنه حاول الخروج من هذه التعقيدات بالنظر إلى تغليب الجانب الفني والجمالي، وتحقيق التوافق بين الشكل والمضمون. ومع هذا، فإن مسالة تحديد هوية كل النصوص لن يعرف حله النهائي، مادام الأمر يتعلق بتغيرات، وتطورات أنتجت وستنتج أشكالا أدبية جديدة، يُحتفي بها بين الحين والآخر.

وقد تَأَتىَ عنصر الأدبية في نصوص الرحلات- رغم أن كتابها أو مدونيها رحالة وجغرافيون ومؤرخون رصدوا عادات وتقاليد ومعالم مختلف البلدان التي مروا بها- من خلال تشبعها بالأبعاد الذاتية، والعناصر الفنية التي أسهمت في شهرة مؤلفيها الأدبية، ما جعل نصوصهم توصف بأنها " أدب رحلة، لا جغرافية؛ ذلك أن أدب الرحلة مجموعة من الآثار الأدبية التي تناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة"[1]. في حين، استثار الجانب القصصي اهتماما أخر- بمصادقة وإجماع المختصين- أكد على أحقية الرحلات بحمل لقب أدب، وبانضمام مستحق لعائلته نثره وشعره، حتى أن من الباحثين من قابل بين أدب الرحلة والمسرح، وجعله في القيمة والأهمية نفسها، وقد يجد هذا الموقف تبريره في أن أدب الرحلة يمثل شكلا أدبيا خاصا يجمع بعض فنيات القصة، والرواية، والسيرة الذاتية، مما يجعله ميدانا فنيا ثريا، فهذا **شوقي ضيف**[2] ينفي عن حكمه صفة التهويل، والمبالغة حين اعتبر الرحلات العربية أهم مؤشر على امتلاك العرب لفن أدبي قصصي ضارب في القدم، يضاهي ما كان عند شعوب أخرى، في رده على التهمة التي وصفت الأدب العربي بالخواء الحكائي، وغياب الحس القصصي، ولمعرفتهم للشعر دون بقية الأنواع النثرية. ويدعو أولئك المتشككين إلى الاطلاع على موروثنا الرحلي؛ ليقفوا بأنفسهم على حقيقة الثراء والتنوع القصصي فيه، وهو ذات الموقف عند **فؤاد قنديل** مؤكدا على " بيان الطاقة القصصية للمبدع العربي من المحيط إلى الخليج [والتي جعلته] يتمتع بموهبة قصصية، تجلت في عديد من الآثار الأدبية"[3]، مع أنه لا ينفي أن يكون هدف الرحلات إلى جانب اشباع الحس الفني للرحالة، رصد الملامح الإنسانية والاقتصادية والمعمارية والثقافية والجغرافية، وخدمت العلم والفتوحات الإسلامية[4]، ويسهب **قنديل** في

ذكر منابع الرحلة، فيرى أن منها؛ ما تعلق بتشجيع الإسلام للسفر، وبسبب " البوتقة الإبداعية القصصية والروائية التي يتميز بها العربي، وتألق مخيلته التي أعانته على صياغة نسيج مدهش يصلح للرواية والسمر"[5]. وينتهي بذلك إلى ما ذهب إليه **شوقي ضيف** تأكيدا على أن الحس القصصي - الذي احتفى فيه الرحالة بالعجائبي والغرائبي- لا يقل أهمية عن ما وصلنا من ملاحم ومسرحيات اغريقية.

لم يكن الأدب الجزائري بعيدا عن تزويد الساحة الأدبية بالعديد من الرحلات على اختلافها، وهذا ما وقف عنده المؤرخ **أبو القاسم سعد الله** حين رأى أن الجزائريين أسهموا "مساهمة واضحة في كتابة الرحلات ولاسيما خلال القرن الثاني عشر(18 ه)، وكانت بعض رحلاتهم نتيجة للحج، وبذلك تكون رحلات حجازية، وبعضها نتيجة لطلب العلم"[6]. وانطلاقا من تأكيد أهمية المادة المعرفية والأدبية التي احتوتها الرحلات الجزائرية أقدمت الباحثة **سميرة أنساعد** على مقاربة عدد من النصوص الرحلية الحجازية لأهم الرحالين(**أحمد المقري، أحمد البوني، ابن حمدوش، أحمد بن عمار، الحسين الورتلاني، ابو راس الناصر، عبد القادر الجزائري، ابو حامد المشرفي**)، في عرض محتويات رحلاتهم، ولتبين تمتع هذه النصوص بجانب وافر من الأدبية بتتبع دقيق للسردي انطلاقا من رصد البنية الداخلية لها. واختارت لهذا الدراسة عنوانا يسيج مجال البحث، وهو: "الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري من القرن الحادي عشر إلى الثالث عشر الهجريين" "بحث في مضامين الخطاب الرحلي وخصوصيات الأسلوب"؛ والرحلة الحجازية أو الرحلة الدينية إلى الأماكن المقدسة أو رحلة الحج نوع من أنواع الرحلات، وفي عرف المتخصصين هي تلك الرحلات التي يدونها الرحالة بعد عودتهم من أداء مناسك الحج؛ " نتيجة توق روحي نحو الحرمين وزيارة البقاع التي وطئتها أقدام الرسول صلوات الله عليه وسلم فالحجاز في نظرهم ليس مجرد بقعة جغرافية تزار للسياحة والعلم"[7]، ويتصدر هذا النوع " المرتبة الأولى بين الرحل، لأن هذه الأماكن تتمتع بمكانة عالية عند المسلمين في كل الأصقاع، فالحج من أهم البواعث للرحلة"[8].

تعد الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري حسب وجهة نظر **أبو القاسم سعد الله** الأكثر حضورا من بين أنواع الرحلات وفق رؤية نسبية، ليعود بنا إلى أول رحلة حجازية جزائرية حفظتها المصادر" وهي رحلة البوني المسماة (الروضة الشهية في الرحلة الحجازية)، ومؤلفها هو **أحمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني**"[9]، وفي سياق تميزه بين الرحلات الحجازية التي جاءتنا في أشكالها الشعرية والنثرية، يشير إلى أن " الرحلات المصطلح عليها عادة هي الرحلات النثرية لا الشعرية: ذلك أن الأولى هي التي يسجل فيها أصحابها انطباعاتهم عما شاهدوه وسمعوه ليس فقط في الحجاز، ولكن في مختلف المدن والأقطار التي مروا بها من الجزائر إلى بغداد، مرورا بتونس وطرابلس ومصر والجزيرة العربية وسورية والقدس"[10]؛ وهذا يعني أن **أبا القاسم سعد الله** يقف موقفا في تحديد الملامح الشكلية التي يجب أن يكون عليها أدب الرحلة، ولعل أهمها الطابع النثري؛ نظرا لقدرة النثر على استيعاب مجموع المواقف التي تأثر بها الرحالة، ورسخت في أذهانهم، وهم يجوبون مختلف المناطق، ولا يتعلق الأمر بما تمت مشاهدته من أحداث، إنما يتعداه إلى ما تم التقاطه من روايات وأقوال جمعها من الآخرين، مبررا تواجد الجانب التخيلي الذي يستقبله الشكل النثري أكثر من الشعري.

1 - منهج الدراسة:

أشارت **أنساعد** في مقدمة دراستها إلى المنهج المعتمد في تتبعها لخصوصية الأسلوب في نصوص الرحلات الحجازية في الجزائر، في وقت أتفق فيه أغلب الدارسين على أن المنهج التاريخي " هو الأنسب لمثل هذا النوع من الدراسة، ليرقب مسيرة الرحلة، وأدبها في التراث العربي"[11]؛ إذ كان الخيار الوحيد المتاح في تلك الفترة تطبيق المنهج السياقي؛ بوصفه الطريقة المثلى التي اعتمدها دارسوا أدب الرحلات، بيد أن تركيزهم على ما هو مضموني أهمل المكونات الجمالية، وهذا ما لمسناه في الدراسة حين عمدت الباحثة إلى تتبع مضامين الرحلات، والذي بدا جليا في فصلين من فصول الكتاب؛ ما يعني أن وصف الرحلات لا يعني تناسي أن الأحداث الجارية فيها ليست في مجملها تخييلا بل حقائق ووقائع حدثت فعلا، وأن فعل الرحلة كان بالأساس لخدمة مجالات معرفية مختلفة؛ منها الديني، التاريخي والسياسي وغيره.

من هنا، برزت الحاجة إلى إرساء أسس تضبط هذه الأشكال الأدبية، وهو ما تولته الدراسات السردية على اختلاف توجهاتها. وفي مواكبة لهذه التطورات اتجه الدارسون إلى تتبع عناصر السرد في نصوص الرحلة، ولعل المسوغ المنطقي في اعتمادهم على تلكم الإجراءات؛ الاتفاق على كون طبيعة أدب الرحلة منبثق من أسلوب " الكتابة القصصية، المعتمد على السرد المشوق بما يقدمه من متعة ذهنية كبرى"[12] كاف لتطبيق الإجراءات نفسها، إضافة إلى أن الرحالة يستخدمون السرد القصصي، باعتبار" الرحلة حكاية لها بداية ووسط ونهاية، كما يستخدمون الوصف أحيانا حين ينفعلون إزاء موقف معين"[13]؛ هذا يعني أن أدب الرحلة يستخدم أهم عنصرين يقوم عليهما أي جنس سردي، هما: السرد والوصف.

وإن استعرضنا أهم المفاهيم التي حددت أطر السرد، نجدها تتفق على قدم السرد، وتواجده الطبيعي في كل المجتمعات[14]، كما أنها لا تخرج عن مجموعة من المعايير والسمات والمواصفات التي ينطبق جزءا منها على أدب الرحلة، ويتعلق الأمر بطبيعة الأحداث الحقيقية والخيالية، وبوجود راوي أو سارد وهو الرحالة ذاته.

وعليه، فأدب الرحلة يشتمل على " مجمل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية انتاج يمثل فيه الراوي دور المنتج والمروي له المستهلك والخطاب هو السلعة المنتجة"[15]؛ ما يعني أن الرحالة خلال تجوالهم في مختلف البلدان يسمعون سيرا وحكايات وأغاني شعبية، ويشهدون مواقف تاريخية، ويسمعون لبعض الأساطير والروايات المتداولة، ويتعرضون لحوادث تمثل في مجملها عملية نواة إنتاج القصة، قد تكون واقعية إذ كان الرحالة طرفا مباشرا فيها، وشاهد عيان على حقيقة وقوعها، أو تخيلية حين تصوغها المخيلة الفردية والجماعية لتضاف إليها أبعاد عجائبية وغرائبية، حينئذ يقع الرحالة عليها سماعا ورواية، فينقلها كما جاءت إلى بلده، وكما يكون لتعاقب الأزمنة، وتنوع الأمكنة التي يمر بها الرحالة مجال مهم في تشكيل نص الرحلات.

ويمنحنا موقف **بارت** مصوغا كافيا لندلل على أهمية اعتماد المقاربات السردية في تحليل بعض الأشكال الأدبية، والرحلات منها، والذي لا يجانب فيه اعتبار السرد فضاءً تجتمع فيه الخطابات على أشكالها، حين يقول: " كثيرة هي سرديات العالم. إنها، تنوع خارق لأنواع، هي الأخرى موزعة بين مواد مختلفة... [وكما] يمكن للكلام الملفوظ أن يعم السرد، شفويا أم مكتوبا، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، أو بالحركة، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة، والخرافة والأمثولة، والحكاية والقصة"[16].

لقد وظفت **أنساعد** آليات المنهج البنيوي الذي " يعتمد على الوصف والاستقصاء الدقيق لبنيات السرد"[17]، مبررة ذلك بالتغيرات التي أصابت بنيات النص الرحلي شكلا ومضمونا، كما استعانت ببعض ما جاء به منظرون غربيون اهتموا بمقاربة أنواع سردية كالقصة والحكاية الشعبية أمثال: **بروب**، و**غريماص**، وكانت دواعي اختيارها للبنيوية دون غيرها من المناهج الحديثة " أن نظرية السرد بنيوية التوجه وتدرس الطبيعة والشكل، والطريقة التي يؤدي بها السرد وظيفته"[18]؛ أي أن المنهج البنيوي بوصفه منهجا إجرائيا يصف البنيات الداخلية التي تقوم عليها النصوص الحكائية، فيسمح بالانتقال من الجزء إلى الكل، ويتولى دراسة طبيعة وشكل ووظيفة السرد بغض النظر عن الأشكال الحاملة له؛ ما جعل البنيوية المنطلق الأساسي لأهم التنظيرات السردية، ذلك أن كل تحليل يستهدف الجانب التقني لبنية السرد يستدعي مقولات المنهج البنيوي، ولقد أثبتت استعمالاته على المستوى التطبيقي لدى النقاد قدرة على استيعاب كل أشكال السرد.

اعتمدت الباحثة على أهم التصورات التي أسست لها السرديات في اهتمامها "بالمحكي كصيغة للتمثيل اللفظي للحكاية، وكما يقدم نفسه مباشرة للتحليل. إنه يدرس العلاقات بين المستويات الثلاث التالية: المحكي، الحكاية والسرد"[19]. وتعد آراء **جيرار جينيت** - تنظيرا وتطبيقا- الأهم في مقاربة نصوص سردية عديدة تتبعا لتلك المفاهيم، واستمدت أيضا من سميائية **غريماص** أو السيميائيات السردية التي تركز على " سردية الحكاية narrativité دون اهتمام بالوسيلة الحاملة لها(...) تدرس مضامين سردية، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي

تعتبر عادة كونية"[20] نموذج العوامل القائم على فهم المنطق المزدوج في السرد من خلال استخلاص علاقات التقابل القائمة بين العوامل الستة (الذات/الموضوع)، (المرسل/ المرسل إليه)، (المعارض/ المساعد)، ما يتيح توليد البنية الدلالية العميقة للنص، ووجدنا هذا الإجراء(العامل) في الدراسة حين تم التطرق إلى مكون الشخصية، وأفردت لها عاملين هما: المساعدة والاعاقة. كما اتضحت سيميائية **غريماص** في الإشارة إلى أن موضوع الرغبة مرتبط بعلاقة الذات بالموضوع، والإبلاغ بعلاقة المرسل بالمرسل إليه، أما الصراع فناتج علاقة المعيق بالمساعد.

واستوحت الباحثة من نموذج المربع السميائي أو العلامي دراستها لبعض الحالات الوجدانية المتغيرة التي انتابت الرحالة " باعتباره تأليفا تقابليا لمجموعة من القيم المضمونية"[21]؛ ذلك أن " مقاربة أي نص سردي تفرض تحديد مستويين للتحليل يقود أحدهما إلى الأخرى"[22]، واعتمادها على محوري الانفصال والاتصال الذين يمكن أن يحصلا على مستوى علاقة الشخصيات ببعضها البعض أو علاقة الشخصية بالمكان، وهذا الأخير ما تم إثباته في الدراسة.

2 - المفاهيم والمصطلحات السردية في الدراسة:

1 – المفاهيم السردية:

نظرا للحدود التي رسمتها دراستنا هذه من اقتصار على تتبع تجليات السرد في دراسة **سميرة أنساعد** مجال بحثنا، فإننا لن نخوض في المسائل المضمونية التي عرضت جوانب جغرافية واجتماعية لأدب الرحلة الحجازية عند رحالين جزائريين، وسنكتفي بإبراز الجوانب السردية التي خلصت إليها الباحثة بدءاً بمستويات السرد وزمنه، وتقنياته ووظائفه، والزمان والمكان في الرحلات(الترتيب الزماني اللواحق والسوابق)، مرورا بالأنساق النصية (المجمل، المفصل، التوقف(التعليق)، المضمر)، وصولا إلى الشخصيات واللغة في الرحلات.

أ – في قضايا السرد الرحلي:

توصلت **أنساعد** بعد النظر في طبيعة الأحداث المسرودة إلى استنتاج مستويين سردين يشيع ورودهما في الرحلات الحجازية مدار اشتغالها، هما: السرد من الدرجة الأولى أو السرد الابتدائي أو الأساسي أين يحتل الرحالة صدارة السرد، " ويكون ذا صلة مباشرة بالرحلة المنجزة فعليا"[23]، حيث يتولى الأحداث المحورية الرئيسية للرحلات من خلال أفعال الشخصية الرئيسية أثناء السفر، والسرد من الدرجة الثانية، أو السرد الثانوي أو الفرعي، أين يبتعد السارد عن أجواء السرد، وينزل إلى الدرجة الثانية ليغدو حضوره محتشما " كمشارك في الأحداث فقط، أو ملاحظ لها"[24]، مقتصرا على تقديم معلومات إضافية عن المكان أو الشخصيات، أو الأحداث البعيدة عن أحداث الرحلات الرئيسية.

ب - زمن السرد:

يعد السرد أكثر الأشكال الأدبية تماهيا بالزمن، وبناءً على ما قدمته الدراسة كان الملاحظ سيطرة السرد التابع (بصيغة الماضي)، حيث " تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما"[25]، مقارنة ببقية الأنواع الأخرى، وترجع **أنساعد** السبب في أن فترة " كتابة الرحلات [كان] بعد انجازها بوقت زمني طويل، باستثناء رحلة **أحمد بن عمار الجزائري** الذي ألف مقدمة رحلته بعد العزم على السفر، وقبل الشروع فيه"[26]؛ فجاء السرد في زمنيته مزيجا بين السرد المتقدم والتابع. وورد هذا الأخير في نصوص الرحلات وفق شكلين[27] يختصرهما الجدول الآتي:

السرد التابع		
الحدث ماضٍ متوقفٌ غير متكرر أو مستمر	الحدث ماضٍ مستمر ٌ وتعودي ومتكرر	
أفعال ماضية بسيطة غير مركبة	فعل ناقص، أفعال القلوب	مضارع الحدث وتكراره في الماضي

ميز **جينيت** بين خمس وظائف[28] يتولاه السارد هي: الوظيفة السردية، وظيفة التوجيه، التواصل، الشهادة، الإدارة، الايديولوجية، والوظيفة الإنجازية للسرد، وليس شرطا " أن يشمل النص السردي مجمل هذه الوظائف، لأن وظيفة واحدة يقوم عليها حدث سردي كامل"[29]. والوظيفة التي تحققت في نصوص أدب الرحلة هي الوظيفة التعبيرية أو الانطباعية " بكشفهم عن أحاسيسهم، التي اختلجت صدورهم أثناء سفرهم وإقامتهم، وتعرضهم لبعض أراءهم التي تبدو لهم هامة تفيد القارئ باطلاعه عليه"[30]، وحسب **أنساعد** فالوظيفة التعبيرية هي المسيطرة في أغلب الرحلات النثرية، إضافة لتوزيع بعض الوظائف الفرعية كالإقناعية والتأثيرية والإبلاغية والتنسيقية والتنبيهية والاستشهادية والتعليقية.

أشارت الباحثة إلى أن توظيف تقنية السرد بواسطة ضمير المتكلم من التقنيات الأصيلة في أدب الرحلات، على خلاف ما هو قائم في النصوص القصصية المتخيلة، ويعود ذلك " لعدم وجود تمييز بين السارد والشخصية المرتحلة إلى الحجاز"[31]؛ أي أن سرد الرحلات الذي ينهض به سارد بضمير المتكلم تمنحه الصلاحية في أن يكون شخصية المحكي.

وتستمد الرحلات هذه التقنية السردية من أدب السيرة الذاتية ومدارس التحليل النفسي، في احتفائهما بضمير المتكلم "أنا"، وقد جاءت أداة المتكلم بمستويات ثلاثة[32]، يستعرضها الجدول الآتي:

الضمائر الخاصة بالمتكلم التي استعملها الساردون في رحلاتهم		
أنا(المتكلم المفرد)	نحن(المتكلم المفرد المفخم)	نحن(المتكلم للجماعة)
يختص بالسارد فقط(أحداث شخصية مرتبطة بالرحالة).	جاءت لتنويع الكلام، والتعالي بالنفس.	يختص بالرحلة المنجزة قديما، وبالركب كفعل جماعي.

لكن غلبة استخدام ضمير المتكلم لا ينفي ظهور ضميري الغائب والمخاطب في نصوص الرحلات، وفي سياقات محددة، رغم التواجد المغاير للأول مقارنة بأشكال سردية أخرى، وقلة تواجد الثاني لاهتمامه بالمتلقي.

إضافة إلى تواجد الضمائر استعان الساردون بأدوات تنبيهية وتوكيدية في افتتاحيات رحلاتهم من أجل " أن تشد القارئ أو السامع، وتشوقه لما سيرد من قصص وأخبار، كما يهدف السارد بها إلى تنسيق الكلام، والتمهيد لما يأتي"[33]، وأدوات لفظية أخرى منها(لمّا، كان، إذا، إذا الفجائتيين، وأنا، حين، إلى أن، قال...)، لتدعيم تقنية الامتداد أو المدد السردي[34].

ب - الزمان والمكان:

قرنت الباحثة بين الزمان والمكان في نص الرحلات، ودليل اتصالهما ما جاء في قولها: " إن عنصري الزمان والمكان كانا حاضرين حضورا بارزا في الرحلات النثرية الجزائرية متآزرين لترسيخ الحدث وتأكيد صبغته الواقعية"[35]، وتأتى الاهتمام بالمكان البحري الممثل في البحر الأحمر، والبري المختص بجدة؛ " باعتباره الحضن الذي احتوى الشخصيات المنجزة للأحداث"[36].

وتجلى في زمن الرحلات مظاهر المفارقات الزمنية " وتعنى بدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[37]، بالنظر إلى ما تم رصده من لواحق وسوابق سردية مع ملاحظة غلبة استخدام الأولى على حساب الثانية، إضافة إلى تفاوت في استخدامهما عند ساردي الرحلات الحجازية؛ إذ خصصت اللواحق الموضوعية لخدمة أغراض خاصة؛ كتقديم المعلومات عن المكان أو الشخصية أو تفسير بعض الأحداث، في حين رصدت اللواحق الذاتية " ذكريات الرحالين الماضية، المرتبطة إما بأماكن سبق زيارتها، أو الإقامة فيها قبل المرحلة الزمنية، التي وصلها السرد أي الماضي القريب، وإما بأحداث الرحلات السابقة، والتي كانت ذات أثر نفسي على الرحالين أي الماضي البعيد"[38]، في حين لم تعتمد نصوص الرحلات إلا على بعض اللواحق المتممة والمكررة.

وقد لاحظت الباحثة أن هناك عدم توافق بين الزمن الحكائي والزمن السردي في الرحلات الجزائرية، إذ " لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في

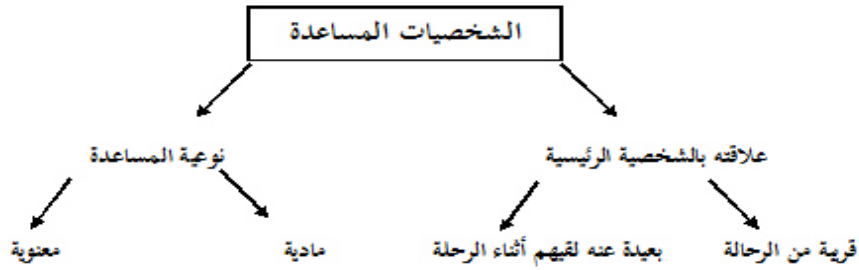
القصة"[39]؛ لينتج اللاتواقت أربع حركات سردية[40]. مع الإشارة إلى أن الرحلات محط الدراسة لم تحدد نمطا واحدا من الحركات، إذ تغلب النسق المجمل ليعقبه التوقف، بوصفه أهم ميزة وسمت الرحلات الجزائرية، هذه التوقفات أسهمت بدورها في ظهور الوصف رغم تكلفه، وذاتيته حسب **أنساعد**، وهذه الأنساق يحددها الجدول الآتي:

التوقف(التعليق)	النسق المفصل(المشاهد)	المجمل أو النسق المجمل	النسق المضمر
يحدث انحباسا أو توقفا في جريان الرحلة.	تفوق أحداث السرد في حجمها زمن الحكاية، أو تقاربه.	يلجأ عند سرد الأحداث المتكررة باقتضاب، حتى لا يحدث ملل لدى القارئ.	يحدث غياب في السرد بسبب أحداث طارئة، شغلت أزمنة وأمكنة مختلفة في حكاية الرحلة.

ج - الشخصية:

لا يستقيم بناء سردي مهما كان شكله دون شخصيات تشارك في تحريك الأحداث، ولن يحيد أدب الرحلة عن هذه القاعدة، إذ عمدت الباحثة في تقسيمها لشخصيات الرحلات المدروسة إلى عدة معايير منها: معيار التواتر، ويعني " تواتر ذكر الشخصية في نص الرحلة، فكلما كانت نسبة التواتر عالية حول ذلك للشخصية أن تأخذ مكانة أولية، وتصنف ضمن الشخصيات"[41]، مع أنها تنبه في الهامش إلى أن هذا الحكم غير مطلق. والمعيار الثاني طبيعة الوظيفة التي تؤديها الشخصية، إذ كلما " كانت الوظيفة المنجزة ذات صلة وثيقة بأحداث الرحلة الرئيسية، ولها أثر واضح في تحويل مجرى أحداثها، وتطويرها تطويرا ايجابيا، أو سلبيا، كانت الشخصية المؤدية لهذه الوظيفة أساسية وفاعلة"[42]، علاوة على معيار متعلق بدرجة العناية التي تحظى بها الشخصية من لدن المؤلف أو السارد.

وبناء عليه، صنفت الشخصيات إلى صنفين: الأول تكون فيه الشخصيات فاعلة، ويتفرع عنها: ما هو رئيسي ومساعد، وكذا المعارض حين تسهم الشخصية في توليد الصراع، وتشكيل الأبعاد المأساوية في الرحلات، أما الصنف الثاني فتمثله الشخصيات الثانوية.



دون أن تغفل الباحثة أن أغلب شخصيات الرحلات لها وجود واقعي مستمد من المرجعية التاريخية، يصرح باسمها أو يهمل في حالات، كما أنها تكون موقعية (تظهر في مكانها وتختفي بعد اجتياز الرحالة) أو غير موقعية[43]، غير أن بعضها يتعدى حدودا لا يتقبلها الواقع.

د - اللغة:

تلمست **أنساعد** في مقاربتها للغة نصوص الرحلة الحجازية في الأدب الجزائري خصوصية أسلوبية " يفترض أن تهيئ لدى القارئ قابلية لاستقبال خطاباتهم وفهمها، والوعي بالاختيارات الأسلوبية الخاصة بكل كاتب رحالة"[44]، حين رصدت لنا عدة مظاهر، ومستويات شكلت أسلوب الرحلات، بلغت بعضها مستويات عالية من مراتب الأدبية، وانحدرت الأخرى إلى مستوى العامية في بعض الحالات، ليتبين لنا بجلاء تأثير البلاغة العربية في مباحثها الثلاث ما يجعل دراسة اللغة أقرب منه إلى البلاغة القديمة؛ كون أدب الرحلة من الأشكال النثرية القديمة التي تضاهي في لغتها المقالات، الرسائل والخطب والأشكال النثرية التقليدية بعامة، بالاحتكام إلى طول التراكيب والتقديم والتأخير، وسيطرة الأسماء

والصفات، وحضور الأفعال، وكثرة المعطوفات، والعناية بالبديع والصور البيانية، مع أنها تشير إلى وجود بعض العدولات بمختلف أنواعها، ولعل أهمها العدول الشامل، وهو الذي " تتكرر فيه ظاهرة ما عدة مرات"[45]، فتوحي لنا بمقاربتها الأسلوبية.

لكن هذا لم يمنع من أن الدراسة حاولت أن تستفيد من بعض أفكار **باختين** التي تسعى إلى تأسيس أسلوبية تعنى بتشكيل اللغة الحكائية في الرواية، وتحاول أن تطبقها على نصوص سردية أخرى، لكن **أنساعد** تذهب إلى أن الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري لم تحتفي كثيرا بالحوار الخارجي والنجوى، مقارنة بظاهرتي السرد والوصف. ومع هذا، فإن الحوار" جاء طبيعيا، وواقعيا لواقعية الشخصيات في الرحلة، ومباشرا في أغلب الأحيان يحمل كلام الشخصيات عن مواقف، وأحداث، ومسائل علمية تستدعي التفصيل والنقاش فيها"[46]، واقتصر استخدام الحوار الداخلي على " الحالات المتأزمة للرحالة، والإفضاء ببعض انطباعاته الذاتية والتي لم يتمكن الرحالة، أو السارد من البوح بها عن طريق الحوار الخارجي"[47] ، وترجع **أنساعد** الغاية من إيراد لغتي الحوار، ونجوى النفس بتلك البساطة اللغوية، والتي تتسم بالتقريرية والموضوعية- إلى " نقل الحقائق كما هي، بإضفاء نوع من الواقعية التاريخية على جو الرحلة، والافضاء بما في النفس أحيانا بتعبير غير مباشر"[48].

2 - المصطلح السردي:

يختص كل منهج نقدي بمنظومته المصطلحية، التي تربطه بحقله المعرفي، وبأصوله الأدبية واللسانية التي أنتجته، وبموجبه يقدم خلاصة لمجموعة النظريات والآراء، ضمن رؤية تجريدية وعقلية لظاهرة أو إشكالية علمية أو ثقافية، تمنح لكل نظرية درجة كافية من المصداقية، وتأكيدا لخصوصية المصطلح، ووجوب معرفة أبعاده الدلالية، كان لزاما العودة إلى توصيف المنظومة المصطلحية التي استعانت بها الدراسة، والتي تستمد مدلولاتها من المعجم السردي الذي ابتكره عدد من الناقدين الغربيين، وتبنته فيما بعد المنظومة النقدية العربية ترجمة وعرضا ليلائم طبيعة النصوص الأدبية العربية.

ولن نختلف حول تحكم الباحثة بمصطلحاتها، ووعيها بأهمية التقيد الصارم المضبوط منهجيا، دون احتيال على طبيعة النص الرحلي الذي تقاربه، وهو نص يلتقي مع النصوص السردية، ويختلف عنها في آن واحد، وهذا ما جعل **أنساعد** تنتقي مصطلحات تناسب خصوصية النص مدار اشتغالها. وتأكيدا على البعد السردي الذي اختارت توظيفه استخدمت مصطلح الشخصيات بدلا عن الأشخاص، وهي بذلك تموقع هذا الأدب في قائمة النصوص الحكائية؛ لأن بين الشخص والشخصية في أدب الرحلة حدود لا مرئية؛ ذلك أن الرحالة شخص واقعي خارج الحكاية، وشخصية ذات طبيعة متخيلة داخلها.

واستخدمت كذلك مصطلح السارد بديلا عن الراوي مواكبة لسياق الدراسة الذي أهتم بعرض الجانب السردي لأدب الرحلة، كما أن السارد مشتق من السرد، وهي البوتقة التي تصب فيها كل الأشكال السردية قصة، رواية ومسرحا.

وجعلت الباحثة الحيز جزءاً من المكان في قولها: " أما المكان فهو ينقسم قسمين: الأول حيز بحري(البحر الأحمر)، الثاني بري يخص موقع "جدة""[49]، وإن عدنا إلى رؤية المصطلحيين الجزائريين، فإننا نجد الكثير من التباين في تداول المصطلحين، فعلى سبيل المثال، يترجم **عبد الملك مرتاض** (Espace) بـ"الحيز"، في حين يترجمه **رشيد بن مالك وعمرو عيلان** بـ "الفضاء"، مع اختلاف في وضع المفهوم ذلك أن مصطلح الفضاء من منظور **مرتاض**، " قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ في حين أن الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل (...)، أما المكان فإنا نريد وقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"[50]، أما مفهوم **بن مالك** للفضاء، " فيستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة(مرئية، لمسية، حرارية، صوتية)"[51]. ولعلنا نبرر استخدامها للمصطلحين في سياق واحد باختلاف وتنوع الأمكنة واتساعها مع أن **أنساعد** توضح مفهوم الحيز بقولها: " ويظهر الحيز هنا مختلفا عن السابق، إذ أنه مكان مغلق"[52].

وفي بعض الحالات استخدمت الدراسة مصطلحات بدلالة واحدة، رغم أن النقد يميز بينها؛ كحال الافتتاحية أو البداية، والمقدمة، وجميعها عتبات نصية داخلية تختلف مفاهيمها ووظائفها؛ إذ تعتبر المقدمة " نص يتصدر الكتاب يكتبه المؤلف أو شخص آخر...[ل] تقديم معلومات مفيدة عن الكتاب وعن المؤلف أحيانا"[53]، كما أنها تلي النص زمنيا، وتكون آخر خطاب يقدم على تدوينه، وتسبقه في احتلال الصدارة المكانية، أما البداية فهي " مكون بنائي، إنها الجزء المشكل للمفتتح أو المدخل. ما لا يمكن عزلها عن السرد الذي تتجسد من خلاله/ وعبره الرواية بكاملها"[54]، ولعل هذا يجد تبريره عندنا في أن خصوصية شكل النص الرحلي المخطوط في أغلبه، والذي قد تضيع أهم صفحاته أو تتعرض للتلف بمرور الزمن وعوامل الطبيعة، إذ ذاك لا يمكننا أن نميز بين المقدمة والبداية أو الافتتاحية، كما أن هذه التقاليد الكتابية المسماة عتبات قد تتضام جميعها في نصوصنا التراثية.

لكننا نجد بعض المزج بين مصطلحات فصلت في استقلاليتها مناهج نقدية، كحال مصطلح الشخصية الفاعلة، والجلي أن الدراسات النقدية الحديثة سعت إلى تخليص التحليل النقدي من استنباط التقسيمات النمطية (الشخصية الرئيسية، الثانوية...)، فحددت الفاعل كبديل موضوعي، أو حين اعتبرت الوصف نتاج حركة زمنية تمثلت في التعليق والتوقف أو هما ذاته(الوصف)، كما في قولها: " ويليه الوصف أو التعليق"[55]، وفي سياق أخر" يختلف عن تقنية الوصف أو التوقف"[56]، مع أن الوصف هو" تقديم (تمثيل) الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزمني"[57]، في حين أن التوقف والتعليق من بين الحركات السردية المرتبطة بزمن الحكاية والقصة، كما جاء في تنظيرات وتطبيقات **جينيت**، مع أننا نشير إلى أن البعض ومنهم **جينيت** يرون أن الوقفات تكون في الأساس لخدمة الوصف.

وتشير في بعض المواضع إلى تفرد المصطلح، وصانعه؛ كحال مصطلح المدد السردي، ونجوى النفس عند **عبد الملك مرتاض**، فتحيل الباحث مباشرة إلى الدراسة التي تبنتها.

نخلص في الأخير منتهين في قراءتنا لدراسة "الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري" إلى مجموعة من النتائج، نجملها فيما يأتي:

1 - تعد هذه الدراسة نموذجا للمقاربات الحديثة التي انتجها تعدد المناهج التي قاربت السرد بمختلف أنواعه لتشمل بعض الأنواع الأدبية التي تحمل بعضا من سمات الحكي والسرد(السيرة الذاتية، المراسلات، الرحلات...)، بعد سيادة مطلقة للمناهج التقليدية السياقية في دراسة أدب الرحلة لفترة طويلة.

2 - إن طواعية أدب الرحلة لإجراءات السرد خدمت الفكرة التي تقول أن السرد ارتبط بوجود الإنسان، تلبية لمطالبه واشباعا لحاجياته في نقل الأخبار، بصفته وسيلة اتصالية ببقية أفراد المجتمع، تتشكل في اللغة مكتوبها ومنطوقها، رسمها وإشارتها، وفي الأجناس الأدبية قديمها وحديثها، فأنتج بذلك طرائق ترصد مكوناته، وتستنبط العلائق فيما بينه.

3 - رجحت الباحثة كفة السرد والزمن في أدب الرحلة خلافا لبعض الرؤى التي تميل إلى ربط أدب الرحلة بالوصف والمكان، حين أنصب اهتمامها على دراسة الزمن السردي ومستويات السرد ووظائفه وتقنياته ومكوناته، مع استخدام حكيم لمصطلحات انبثقت من صميم الدرس السردي.

4 - لم تبالغ الباحثة في إسقاط أساليب وطرائق لا تراعي طبيعة أدب الرحلة ومكوناته وخصائصه، وتمكنت من تفكيك جزئيات السرد العالقة بنصوص الرحلات دون أن تضيع ماهيته أو تستنسخه عن أشكال سردية أصيلة كالقصة والرواية، وهذا ما يدل على تنوع أشكال السرد في الرحلات من ناحية، واستقلاليته من ناحية أخرى.

الهوامش:

[1] - وهبة، مجدي والمهندس، كامل. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط2 . مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص: 16.

[2] - أنظر: ضيف، شوقي. الرحلات. ط4. دار المعارف، القاهرة، 1956، ص:06.

[3] - قنديل، فؤاد. أدب الرحلة في التراث العربي. ط2. مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002، ص: 06.

[4] - أنظر: المرجع نفسه، ص: 06.

[5] - المرجع نفسه، ص: 543.

[6] - سعد الله، ابو القاسم. تاريخ الجزائر الثقافي. ط1.ج2(1500-1830)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص: 381.

[7] - المرجع نفسه، ص: 387.

[8] - كردي، علي ابراهيم. أدب الرحّل في المغرب والأندلس، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية، دمشق، 2013، ص: 12

[9] - سعد الله، ابو القاسم. تاريخ الجزائر الثقافي، ص: 390.

[10] - المرجع نفسه، ص. ن.

[11] - قنديل ، فؤاد. أدب الرحلة في التراث العربي، ص:07.

[12] - المرجع نفسه، ص: 23.

[13] - الموافي، ناصر عبد الرزاق. الرحلة في الأدب العربي. ط1. دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، 1995، ص: 16.

[14] - أنظر: برانس، جيرالد. قاموس السرديات. ط1. تر/ السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، 2003، ص: 123.

[15] - زيتوني، لطفي. معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص: 105.

[16] - بارت، رولان. النقد البنيوي للحكاية. ط1. تر/ أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، 1988، ص: 89.

[17] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 08.

[18] - برانس، جيرالد. قاموس السرديات، ص: 133.

[19] - مجموعة من المؤلفين. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ط1. تر/ ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الدار البيضاء، 1989، ص: 97.

[20] - المرجع نفسه، ص: ن.

[21] - بنكراد، سعيد. السميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 54.

[22] - المرجع نفسه، ص: 53.

[23] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص:104.

[24] - المرجع نفسه، ص: 105

[25] - أنظر: جنيت، جيرار. حدود السرد. ط1. تر/ بنعيسى بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، 1992، ص: 122.

[26] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 123.

[27] - أنظر: المرجع نفسه، ص: 115- 116.

[28] - مجموعة من المؤلفين. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص: 101-102.

[29] - جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. ط2. تر/ محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص: 264-265.

[30] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 139.

[31] - المرجع نفسه، ص: 127.

[32] - أنظر: أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 127 وما بعدها.

[33] - المرجع نفسه، ص: 133.

[34] - أنظر: المرجع نفسه، ص: 134- 135.

[35] - المرجع نفسه، ص: 194.

[36] - المرجع نفسه، ص: ن.

[37] - جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، ص: 47.

[38] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 166.

[39] - جينيت، جيرار، خطاب الحكاية، ص: 109.

[40] - أنظر: أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 179 وما بعدها.

[41] - المرجع نفسه، ص: 199.

[42] - المرجع نفسه، ص: 200.

[43] - أنظر: المرجع نفسه، ص: 200.

[44] - المرجع نفسه، ص: 179 وما بعدها.

[45] - المرجع نفسه، ص: 225.

[46] - المرجع نفسه، ص: 235.

[47] - المرجع نفسه، ص: ن.

[48] - المرجع نفسه، ص: 240.

[49] - المرجع نفسه، ص: 180.

[50] - مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. دار الغرب، وهران، الجزائر، د. ت، ص:185.

[51] - بن مالك، رشيد. قاموس مصطلحات التحليل السميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص:71.

[52] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 182.

[53] - زيتوني، لطفي. معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:156.

[54] - صدوق، نور الدين. البداية في النص الروائي. ط1. دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1999،ص17.

[55] - أنساعد، سميرة. الرحلات الحجازية في الأدب الجزائري، ص: 195.

[56] - المرجع نفسه، ص: 193.

[57] - برانس، جيرالد. قاموس السرديات، ص: 43.

ظاهرة الشعوبية في العصر العباسي

أ/رضا رافع

جامعة المدية

الملخص:

يتناول هذا البحث ظاهرة الشعوبية التي انتشرت في العصر العباسي، وهي تجسد ذلك الصراع الفكري والعقائدي الذي كان قائما بين العنصر العربي والعنصر الأعجمي خاصة من الفرس.

ويبين البحث مراحل وأسباب قيام الظاهرة انطلاقا من العصر الأموي وصولا إلى ذروتها في العصر العباسي وأمثلة عنها بين الشاعر العباسي بشار بن برد والكاتب الجاحظ الذي رد على أباطيل ومزاعم هذه الطائفة.

الكلمات الدالة : ماهية الشعوبية ، الصراع الفكري ، الديني ، مراحلها ، أسبابها . نماذجها .

Summary:

This research deals with populism phenomenon That had emerged during the Abbasid era. Populism represents a sort of ideological and religious struggle between the Arabs and non – Arabs especially the Persians .the research also presents the stages and reasons that helped populism emerge as well as illustrations about the struggle between the poet Bashar ben bord and the writer el djahid whose writings were a reaction to the untruths of that tribe.

*** *** ***

ماهية الشعوبية :

- لغة :

الشعوبية نسبة إلى الشعوب و مفردها الشعب، وقد غلبت الشعوب بلفظ الجمع على جيل العجم، حتى قيل لمحتقر أمر العرب «شعوبي " ولكلمة شعوب معان أخرى كالجمع و التفريق و الإصلاح والإفساد ...، و يجوز أن يكون لفظ الشعب مفرده شعوبي، من باب اسم جنس إفرادي، كقولهم في اليهود والمجوس،

يهودي ومجوسي [1] . وقيل المراد بالشعوب بطون العجم وبالقبائل بطون العرب، كما أن الأسباط بطون بني إسرائيل ولكلمة شعب معان ثلاثة و هي:

أولا : يشمل العرب جميعا مع العجم .

ثانيا : يشمل العرب وحدهم .

وثالثا : يشمل العجم فقط ، وهذا المعنى الثالث أكثرها شيوعا .[2]

- اصطلاحا :

الشعوبية هي حركة ثقافية حضارية مناهضة للعرب ، أو هي ما يشبه المنظمات التي كان يشرف عليها و يخطط لها و يتعهدها ويساعدها رؤساء من الوزراء والأدباء والكتاب و الشعراء من الموالي الفرس [3] ، ويربط هذا التعريف الشعوبية بالفرس ، لأنهم أكثر الموالي حقدا على العرب، والشعوبيون هم أولئك الذين كانوا ينتمون إلى تلك الشعوب التي اعتنقت الإسلام وينكرون على العرب أي فضل يتميزون به [4] ، و أساسهم العصبية التي لا تدخل في دين إلا أفسدته ولا في حياة ألا أهلكتها وبهذا فالشعوبية لم تتخذ صورة المذهب ، و لم تطبع بطابع التنظيم ، وإنما كانت آراء وحركات متفرقة متناثرة وورد في المعجم الوسيط أنها : نزعة ظهرت في العصر العباسي ، تنكر تفضيل العرب على غيرهم و تحاول الحط منهم ، [5] و يذكر المستشرق الألماني" GOLDZIHER " : أن الشعوبيين هم جماعة المفكرين و الكتاب الذين يمثلون خلاصة جماعة كبيرة يدعون باسم القرآن و السنة إلى المساواة بين العرب والعجم وهذه الجماعة أو الحزب لم تكن ثورية النزعات ، و إنما اعتمدت في نشر دعواتها بالدرجة الأولى على المناهج الأدبية خاصة الفن الشعري ، فمن هذا المفهوم نستشف أن هذه الحركة قد اتخذت من الأدب مطية لتحقيق مآربها انطلاقا في بدايتها بمساجلات أدبية لمقاومة فكرة السيادة العربية في ميادين الفكر ، إلا أنها ما فتأت أن اتجهت على أيدي مفكرين من الفرس اتجاها سياسيا أو دينيا معينا يحمل في طياته بذور الإلحاد والزندقة

بينما اصطبغت عند الخوارج والشيعة بصبغة سياسية عنيفة بينما ذهب المستشرق الألماني " WELLHAUSEM " إلى اعتبارها حركة دينية لها طابع سياسي اجتماعي [6] ، وقد أوضح الدكتور عبد العزيز الدوري مفهومها على أنها ليست حركة فئة معينة أو طبقة اجتماعية ، بل إنها تمثل اجتماع الجهد الذي بذلته فئات مختلفة من شعوب متعددة ، لزعزعة السلطان العربي ، أو لإضعاف الإسلام وإرباكه ، وكل ما يذهب التراث العربي الإسلامي [7] وقد أفرد " أحمد أمين " في كتابه ضحى الإسلام حيزا للحديث عنها ، فرأى أنها كانت فرقة إما عارضت فخر العرب عليهم ، أو رفعت غير العرب فوق العرب أو أنها احتقرت و صغرت شأن العرب ، ويقر أن اسم الشعوبية لم يستعمل إلا في العصر العباسي الأول و أنها نزعة أكثر من أن تكون عقيدة ، فليس لها تعاليم محددة وواضحة و الواقع أن هذه النزعة سايرتها في تطورها نزعة أخرى غلبت على هذا العصر وهي نزعة الزندقة و ا لإلحاد ، على أن معتنقي هذين النزعتين هم في أغلبهم من سفلة العجم لا من أشرافهم [8] .

و من هذا العرض الموجز لمفهوم الشعوبية يتبين لنا أن مفاهيمها متباينة ولا يمكن بحال من الأحوال عزلها عن أطرها الدينية و الفكرية و التاريخية و الحضارية والسياسية أو دراستها في الإطار الأدبي دون غيره بل هي كل متكامل تولدت في الأساس من ذلك الصراع الذي احتدم بين العرب ومختلف الأجناس من القوميات المختلفة ، و خاصة بعد أن شق الموالي عصا الطاعة و أصبحوا يجاهرون بزندقتهم وعادوا إلى دياناتهم القديمة من زردشتية و مانوية ومجوسية . . . واستفحل هذا الأمر بتغلغلهم في عرش الخلافة العباسية فتلونت بلون سياسي خالص .

- بداية الشعوبية :

إن نشوء الشعوبية لم يكن صدفة ، بل إن جذورها تعود إلى بداية الفتح الإسلامي ، وقد ظلت خفية فترة من الزمن وسبب هذا الخفاء أن تعاليم الإسلام كانت متحكمة في نفوس الحكام والرعية من جهة ومن جهة أخرى فإن الموالي كانوا متحمسين لدين الإسلام ، كما أن هذا الفتح الإسلامي تكونت عنه طبقة من القبائل العربية استشعرت قوتها وتفوقها مقارنة بالشعوب التي خضعت لها فاستقر في ذهن بعض هؤلاء أن العربي خلق ليسود و خلق غيره ليخدم ، ومن المعروف أن الفرس قبل الفتح كانوا قد قطعوا شوطا كبيرا في كل صنوف الحضارة و التمدن بينما كان العرب يعيشون في أصقاع شبه الجزيرة العربية في قبائل متناثرة ومتفرقة فارتقى بهم الإسلام الحنيف إلى طور الأمة ، ثم حمل العرب راية الإسلام إلى الفرس ليرتقي بهم الإسلام إلى طور الأمة المسلمة ، غير أن سنة هذا الترقي لم تعجب بعض العجم ، و هنا يلاحظ انقسام رعايا الدولة إلى طبقتين متباينتين : طبقة السادة من العرب و طبقة الموالي ، وقد ظلت الأمور على أحوالها حتى كان العصر الأموي حيث طغت فيه العنصرية العربية و المعروف عن العرب اهتمامهم بأنسابهم و أحسابهم ، فأثيرت العصبية واصطدمت بالشعور القومي للموالي . من الفرس خاصة . اصطداما عنيفا كانت له أسوء النتائج ، وعلى هذا الأساس أخذ الموالي يبذلون كل ما في وسعهم لمناهضة الدولة الأموية و القضاء عليها و آزر الموالي في هذه الحركة أعداء الدولة الأموية من العرب أنفسهم [9] وذلك لدوافع إسلامية أو حزبية ، وقد بدأ العنصر الفارسي يعلي من صوت الشعوبية منذ بداية القرن الثاني للهجرة ولكن في شيء من الحيطة والحذر ، بل ربما في خوف أحيانا أخرى فالخلافة أموية عربية ، والدولة كذلك مازالت عربية متعصبة لعروبتها ، ويمكن أن نرى لمحات هذه الشعوبية في أبيات لإسماعيل بن يسار النسائي (**ت 110 هـ**) حيث يقول : [الخفيف]

رب خال متوج لي وعم ماجد مجتدى كريم النصاب
إنما مسمي الفوارس بالفر س مضاهاة رفعة الأنساب
إذ نربي بناتنا وتدسو ن سفاها بناتكم في التراب

وقد واصل افتخاره على العرب في قصيدة أخرى ممجدا فيها الفرس ، وقد قالها في حضرة الخليفة هشام بن عبد الملك ، حيث راح يقول فيها [البسيط]:

إني وجدك ما عودي بذي خور عند الحفاظ ولا حوضي بمهدوم
أصلي كريم ومجدي لا يقاس به ولي لسان كحد السيف مسموم
أحمي به مجد أقوام ذوي حسب من كل قرم بتاج الملك معموم
من مثل كسرى وسابور الجنود والهرمزان لفخر أو لتعظيم
أسد الكتائب يوم الروع إذ زحفوا وهم أذلوا ملوك الترك والروم
يمشون في حلق الماذي سابغة مشي الضراغمة الأسد اللهاميم

فغضب منه هشام وقال أعلي تفخر ؟ و إياي تنشد قصيدة تمدح بها نفسك و أعلاج قومك ، ثم قال غطوه في الماء ، فغطوه في البركة ، حتى كادت تخرج نفسه ثم أمر بإخراجه ونفاه من وقته إلى الحجاز. [10] كما أن الحجاج بن يوسف الثقفي أمر أن لا يؤم الكوفة إلا عربي ، وأن القضاء لا يصلح إلا لعربي ، وقد عرف بشدة اضطهاده للموالي فوسم مرة أيدي النبط بالمشراط وفي هذا الشأن يقول أحد الشعراء : [الرجز]

لو كان حيا له الحجاج ما سلمت صحيحة يده من وسم حجاج [11]

وروى أبو الفرج الإصفهاني في كتابه الأغاني أن رجلا من الموالي خطب بنتا من أعراب بني سليم ثم تزوجها ، فركب محمد بن بشير الخارجي إلى المدينة ووالها يومئذ إبراهيم بن هشام بن إسماعيل ، فشكا إليه فأرسل الوالي إلى المولى ففرق

بين المولى وزوجته وضربه مائتي سوط وحلق لحيته وحاجبيه ، فأنشد محمد بن بشير قائلا : [الوافر] .

قضيت بسنة وحكمت عدلا ولم ترث الحكومة من بعيد
وفي المائتين للموالي نكال وفي سلب الحواجب والخدود
إذا كافأتهم ببنات كسرى فهل يجد الموالي من مزيد ؟
فأي الحق أنصف للموالي من إصهار العبيد إلى العبيد ؟

فهذه جملة من الأحداث تعكس كيف كان ينظر الأمويين إلى الموالي نظرة ازدراء واحتقار ، وتناسوا ما نزل به الإسلام من تعاليم العدل والمساواة فلم يشعر الموالي بامتزاجهم بالدولة الأموية ، بل وجدوا من عصبية بني أمية ما أثار حفيظتهم وبعث فكرة الشعوبية في أوساطهم ، ولم يأمن الأمويون جانب الموالي قط ، ماعدا الخليفة عمر بن عبد العزيز الذي كتب إلى جميع عماله بإنصاف الموالي ، وتتلخص سياسته فيما وصفه المستشرق " NICHOLSON " في عبارة بقوله : أنه لم يسمح . عمر بن عبد العزيز . للاعتبارات السياسية أن تتدخل بره و عدله . [12]

أسباب ظهور الشعوبية :

يمكن حصر أسباب شيوع الشعوبية إلى ثلاثة عوامل و هي :

أولا/ السبب الاجتماعي :

و وتجلى ذلك من خلال استعلاء العرب على الموالي استعلاء اعتدوا معهم بصراحة أنسابهم وشرف أحسابهم وظنوا أنهم أمة ليس كمثلها أمة ، وحملهم على هذا الاعتقاد النصر العظيم الذي أحرزوه بتغلبهم على الفرس و الروم فتملكهم الشعور بالسيادة والعظمة ونظروا إلى غيرهم من الشعوب نظرة السيد على المسود .

و كان بعض العرب يقولون : لا يقطع الصلاة إلا ثلاثة حمار أو كلب أو مولى ، وكان بعض العرب لا يكنون الوالي بالكنى ولا يدعونهم إلا بالأسماء و الألقاب و لا يمشون معهم في الصف ولا يقدمونهم في المواكب و إن حضروا طعاما قاموا على رؤوسهم و كان إذا مات مولى يقولون : هو مال الله يأخذ ما يشاء و يدع ما يشاء و كان العربي إذا أقبل من السوق ومعه شيء من البضاعة فرأى مولى دفعه إليه ليحمله عنه فلا يمتع ، وعلى نحو ما استهانوا فيه بالموالي استهانوا واستخفوا كذلك بالمولدين الذين آباؤه من العرب و أمهاتهم من الإماء ، قسموهم الهجناء تمييزا لهم عن العرب الأقحاح ، وبالغوا في احتقارهم حتى رفضوا أن يرثوا كما يرث الصرحاء [13] .

ثانيا / السبب السياسي :

ويتمثل أساس هذا السبب في نبذ بعض الأمويين للموالي و إقصائهم من المناصب الحساسة والرتب العالية حيث كان لا يلي سدة الخلافة أحد من أبناء المولدين و لا الموالي ، و إذا اختاروا واليا أو قاضيا أو إماما يصلي بالناس انتقوه من العرب لا من الأعاجم ، كما كان أيضا العربي في جيش الخلافة الأموية تحت فرق و ألوية الفرسان يقاتل فوق صهوات جواده ، أما الموالي فكانوا في عداد المشاة ، ولا يستعان بهم إلا عند الحاجة والضرورة و لا يقبلونهم إلا متطوعين ولا يفرضون لهم العطاء من الغنائم ثابتا كما كانوا يفرضونه للمقاتلين من العرب [14]

غير أنه لا يمكن التسليم بهذه الأمور مطلقا ، فصحيح أن الخلافة الأموية قد أبعدت الموالي عن المناصب السياسية و العسكرية ، وركزوا على السلطة في أيديهم وخصوا الأشراف من القبائل العربية بالوظائف الكبرى وهذه السياسة على ما فيها من مخالفة لروح الإسلام السمحة تبدو طبيعية مع ظروف العرب السياسية و الفكرية في الفترة الأموية ، فالعرب هم الفاتحون المنتصرون والأمويون هم السادة الحاكمون ، وكان مستقرا في أعماقهم أنهم أولو خبرة عالية

في شؤون الإدارة وأنهم قادرون على تسيير شؤون الحكم و النهوض بأعبائه دون غيرهم ، على أنهم إذا كانوا قد أبعدوا الموالي عن المراكز السياسية و العسكرية الحساسة . فإنهم استفادوا منهم في الميادين الفنية المختلفة منذ أيام الخليفة معاوية بن أبي سفيان إلى أيام مروان بن محمد (132 هـ) ، فالموالي هم الذين كانوا يشرفون على دواوين الخراج و الرسائل و الخاتم وهم الذين كانوا يقومون بوظيفة الحراسة و الحجابة في قصور الخلفاء [15] .

ثالثا / السبب الاقتصادي :

و يبرز هذا السبب في إهمال الخلفاء الأمويين للشؤون المالية في الأمصار المفتوحة ، وظلمهم لأهلها من الموالي ، و أهل الذمة فقد استمروا يطالبون مسلميهم في هذه الأمصار المفتوحة بالجزية ، بل وقد يتعسفون أحيانا في طلبها منهم تعسفا شديدا ومن أكثر الأخبار ذيوعا وانتشارا في هذا الشأن ما فعله الحجاج بن يوسف الثقفي (ت95 هـ) بالموالي و أهل الذمة بالبصرة بعد أن ثاروا عليه مع عبد الرحمن بن الأشعث ، وانتقل نفر منهم إلى القرى ونزلوا بالمدن المجاورة فانكسر الخراج ، ونقص نقصا شديدا فأمرهم الحجاج بالعودة إلى قراهم ونقش على يد كل واحد منهم اسم البلدة التي وجهه إليها ، ولم يسقط الجزية عمن أسلم منهم ، ويقال : إن عمال خراسان استمروا يتلاعبون بأموال لخراج و الجزية الخاصة ببيت المسلمين إلى أيام نصر بن يسار ، ذلك أنه حين أعلن عن خططه المالية الإصلاحية و كلف منصور بن عمر بتنفيذها أتاه ثلاثون ألف مسلم كانوا يؤدون الجزية عن رؤوسهم ، كما أن الأوضاع الاقتصادية في الأمصار المفتوحة كانت سيئة فتأثرت الأحوال الاجتماعية ، فمثلا كان وضع الناس في سمرقند أسوء من وضع أهل خراسان وأصدق شاهد على هذا الأمر أن أشرس بن عبد الله السلمي ، دعا أهل الذمة من سكان سمرقند وما وراء النهر إلى

الدخول في الإسلام ، على أن ترفع عنهم الجزية ، فأجابوا دعوته و أسلموا جميعا ، فصمم على جمعها منهم عنوة ، فامتنعوا عليه ، ونصبوا له الحرب [16] .

ومن الثابت أن بعض الولاة الأمويين كالحجاج فرض الجزية على الموالي نتيجة الأزمة المالية الخانقة في أوساط العصر الأموي ، كما أن ما يقال عن إرهاق الموالي بالضرائب فيه شيء من المبالغة الكبيرة ، فالحق أن الأمويين لم يتجاوزوا الضرائب المعروفة ، كهدايا " النيروز "و المهرجان ، واضطهاد الموالي يعود كذلك إلى عدم قدرتهم على تنظيم الصفوف خاصة في صرف أموال الدولة من الخراج لأنهم وجدوا متنفسا في الثروات التي خرجت على يد الأمويين ، وكمثال على ذلك خروج عبد الرحمن بن الأشعث (82 هـ) على الحجاج بن يوسف يدعو إلى العدالة و المساواة ، لكن الحجاج انتصر عليه و قتله ونكل تنكيلا بأتباعه . فلهذه الأسباب وغيرها كان الموالي متسارعين ومتلهفين إلى قبول الدعوة السرية التي نظمها البيت الهاشمي في الكوفة و خراسان . . . والتي انتهت بقيام الثورة وسقوط البيت الأموي (132 هـ) ، واعتلاء العباسيين لسدة الخلافة الإسلامية . [17]

مراحل الشعوبية :

01/ مرحلة التسوية :

لقد بدأت حركة الشعوبية تنشط في بدايتها الأولى باسم المبادئ الإسلامية ، داعية إلى المساواة و العدالة بين العرب وإخوانهم من الموالي ، وهذه خطوة طبيعية لا ينكرها أحد ، فالموالي في بادئ الأمر لم تكن لهم خطورة تهدد عرش الأمويين ، و أهل التسوية هم أولئك الذين نادوا بإقامة تسوية ، فلا عدناني و لا قحطاني ولا عربي و لا عجمي ، إنما هي أمة واحدة ، يتساوى أفرادها في جميع الحقوق والواجبات ولا تفاضل فيها إلا بالتقوى و العمل الصالح إذ ليست العروبة ولا العجمة ميزة في نفسها تعلي من شأن صاحبها فالناس جميعا سواء . [18]

و مهما يكن من أمر فإن أهل الاعتدال وقفوا حاملين راية التسوية بين العرب و العجم ، فيقولون إنا ذهبنا إلى العدل والتسوية و أن الناس كلهم من طينة واحدة وسلالة رجل واحد . واحتجوا بقول النبي . صلى الله عليه وسلم . :{ المؤمنون إخوة تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم وهم يد على من سواهم } ، كما استشهدوا بقوله عليه الصلاة والسلام في حجة الوداع ، التي ودع فيها أمته وختم نبوته :{ أيها الناس إن ربكم واحد و إن أباكم واحد كلكم لآدم و آدم من تراب ، أكرمكم عند الله أتقاكم ، إن الله عليم خبير ، وليس لعربي على عجمي فضل إلا بالتقوى ، اللهم اشهد } ، واحتجوا بقوله تعالى : { يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر و أنثى و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم } . (سورة الحجرات / الآية : 13) .

وقوله عز وجل أيضا : { إنما المؤمنون إخوة فأصلحوا بين أخويكم } ، (سورة آل عمران / الآية : 33) . وبهذا يتبين الأمر جليا في أن الموالي رغم اعتناقهم الإسلام لم ينسوا ماضيهم الحافل بالأمجاد الحضارية و اعتبروا سيطرة العرب عليهم نوعا من السيادة العنصرية التي يجب التخلص منها في أقرب فرصة ومنذ ذلك الحين بدأت طلائع الشعوبيين تتسلل إلى كيان الدولة الأموية تحت ستار التعاليم الإسلامية بحجة المطالبة بالمساواة ، واتخذوا هذا المبدأ كسيف مشهور على الدولة بغية الإطاحة بها وانضمت إليهم كثير من الأحزاب المعارضة للحكومة الأموية ، إلى جانب الثوار كالخوارج والشيعة ، وهكذا فإن تضافر هذه الجهود كان كافيا لقلب كيان الأمويين معلنا بداية عهد جديد يختلف في حيثياته عن سابقه ، ويمثل ذريعة للشعوبيين من الموالي الذين نهجوا نهجا جديدا أكثر ضراوة وشراسة ألا وهو الدعوة إلى المفاضلة بينهم وبين العرب [19] .

02/ مرحلة المفاضلة :

بعد أن استقرت الأحوال بالموالي ، واشتد ساعدهم و شعروا بنوع من القوة بعد طول هوان وساعدهم على ذلك احتلالهم لكثير من المناصب الرفيعة في الدولة ، فتحسنت أمورهم و رأوا أن المبادئ الأولى التي كانوا ينادون بها من عدل ومساواة لم تعد تليق بمقامهم الذي بلغوه بشق الأنفس ، فتجاوزوا تلك المبادئ ولم يرضوا بالتسوية ، وراحوا يساجلون العرب بما تفاخروا به عليهم مفخرة بعد مفخرة ، فإن كان العرب يتفاخرون بالملك فقد افتخرت عليهم العجم بأن ملوك الأرض كلهم منهم ، فهؤلاء الفراعنة والأكاسرة ومنهم النبي سليمان الذي سخرت له الإنس و الجن وذو القرنين الذي ملك الأرض كلها ، وإذا فاخرت العرب بأن النبي محمدا . عليه الصلاة و السلام . منهم ، ردوا بأن الأنبياء عليهم رضوان الله جميعا من غير العرب ، ما عدا أربعة وهم : (هود و إسماعيل و صالح و محمد) ، ولم يكن آدم ونوح من العرب ومنهما تفرع جميع البشر في الأرض ، ويفخرون بنسبهم لآدم و هو الأصل وهم منه ، أما العرب فهم فرع ، ومن المعروف عن العرب أنهم أكثر الشعوب اهتماما بأنسابهم و أحسابهم ودفعهم هذا الحرص على النسب إلى التفاخر به ، فوجد الشعوبيون في هذا مخرجا ومتنفسا لهم ، بأن استشهدوا بقول الرسول صلى الله عليه وسلم : { حسب الرجل ماله و كرمه و دينه } ، وقالوا إنما الكريم من كرمت أفعاله و الشريف من شرفت همته [20] ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن طراز الحياة وطبيعتها المترفة المفتوحة على كل صنوف الحضارة والتمدن شكلت نقطة مهمة في سياسة الشعوبيين فاحتجوا بأن حياة العرب حياة شقاوة و بداوة صعبة و أن بيئتهم بيئة فقيرة قوامها الخشونة وشظف العيش ، حتى أنهم كانوا في جاهليتهم يقتلون أبنائهم خشية إملاق و أن حديثهم عن الكرم ومفاخرتهم بالجود لم يكن سوى مبالغة روجها الشعراء من قبيل حاتم الطائي ... و الأمر نفسه عن الشجاعة و القوة والنجدة والشهامة ، بل كانت حياتهم تقوم

على النهب والسلب و الصعلكة و القتل و غزو بعضهم لبعض ويتحاربون سنين عددا لأتفه الأسباب . ومن نظمهم الشائعة في جاهليتهم أنهم يستبيحون المرأة لأكثر من رجل ... وهلم جرا مما كان عليه العرب في عصر الجاهلية قبل أن يخرجهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى نور الإسلام ، وتعدى الأمر بالشعوبيين إلى مجال الأدب ، فالعرب لم تكن تعرف سوى الشعر الذي هو ديوانهم ، فراحوا يفتخرون بروعة أشعارهم وبلاغة خطبهم وما حققوه في هذا المجال ، فرد عليهم الشعوبيون بأن هذه المزايا الشاعرية ليست حكرا على العرب دون سائر شعوب البقيعة فقد كان لدى الرومان واليونان الشعراء الكبار ، الذين نظموا أشعارهم كالعرب موزونة و مقفاة وكان لليونان والفرس والرومان خطباء ملكوا سر البيان وناصية الشعر البليغ ، وواصل الشعوبيون طعنهم على العرب حتى في طريقة خطبهم لأخذهم المخصرة والقضيب وجلوسهم ثم قيامهم أثناء الخطبة في مقامات معلومة واستعمالهم لألفاظ غير مناسبة للمقام وفي هذا الصدد يبين الجاحظ (ت 255 هـ) في كتابه " البيان والتبيين " ، قول الشعوبيين في أصل الفصاحة والبلاغة ،من أراد أن يبلغ في صناعة البلاغة ويعرف الغريب ، ويتبحر في اللغة فليقرأ كتاب " كار وند " (و أصل الكلمة أنها مركبة من كلمتين فارسيتين ، كار : الصناعة ، وند : الثناء و المدح) ، ومن احتاج إلى العقل و الأدب والعلم بالمراتب والعبر ، والألفاظ الكريمة ، والمعاني الشريفة فلينظر في سير الملوك ، فهده الفرس و رسائلها وخطبها ، و ألفاظها ومعانيها [21] .

ويواصل الجاحظ سرد رأيهم فيقول : وهذه اليونان ورسائلها وخطبها وعللها و حكمها و هذه كتبها في المنطق التي جعلها الحكماء أداة لمعرفة السقم من الصحة و الخطأ من الصواب ، وهذه كتب الهند في حكمها و أسرارها ، وسيرها وعللها ، فمن قرأ هذه الكتب وعرف غور تلك العقول و غرائب تلك الحكم عرف أين منبع البيان و البلاغة ، و أين تكاملت تلك الصناعة فكيف سقط على جميع الأمم من

المعروفين بتدقيق المعاني و تخيل الألفاظ و تمييز الأمور ، أن يشيروا بالقنا والعصي ، والقضبان والقسي ، كلا ولكنكم كنتم رعاة بين الإبل والغنم ، فملتم القنا في الحضر بفضل عادتكم لحملها في السفر ، وحملتموها في المدر بفضل عادتكم لحملها في الوبر ، و حملتموها في السلم بفضل عادتكم لحملها في الحرب ولطول اعتيادكم لمخاطبة الإبل جفا كلامكم ، وغلظت مخارج أصواتكم ، حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء فكأنما تخاطبون الصمان [22] .

وفي مقابل هذا فإن الجاحظ قد تولى تفنيد مزاعمهم وترهاتهم ، فيما انتقصوا فيه شأن العرب وفيما ادعوه لأنفسهم من مفاخر في النتاج الوجداني و العقلي ممثلا في الشعر والقافية فقال : (إلا أن كل كلام للفرس و كل معنى للعجم ، فإنما هو على طول فكرة وعن اجتهاد رأي ، وطول خلوة وعن مشاورة ومعاونة ... وكل شيء للعرب فإنما هو على بديهة وارتجال ، و كأنه إلهان ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ...) ، ويواصل في الرد عليهم قائلا : (ثم اعلم أنك لم تر قوما قط أشقى من هؤلاء الشعوبية ولا أعدى على دينه ، ولا أشد استهلاكا لعرضه ، ولا أطول نصبا ولا أقل غنما من أهل هذه النحلة ، وقد شفى الصدور منهم طول جثوم الحسد على أكبادهم ، وتوقد نار الشنآن في قلوبهم ، وغليان تلك المراجل الفائرة ، وتسعر تلك النيران المضطرمة ، ولو عرفوا أخلاق أهل كل ملة و زي أهل كل لغة وعللهم على اختلاف شاراتهم و آلا تهم و شمائلهم و هيئاتهم ، وما علة كل شيء من ذلك ولم اجتلبوه ؟ ولم تكلفوه لأراحوا أنفسهم و لخفت مؤو نتهم على من خالطهم) [23] .

ويرد عليهم في مقام الاعتزاز بجود العربي وبخل الفارسي بأسلوب التهكم والسخرية في حديثه عن الديك ، فقال لم أر الديك في بلدة قط إلا وهو لاقط يأخذ الحبة بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاجة إلا ديك مرو ، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب ، فعلمت أن بخلكم شيء في طبع البلاد وفي

جواهر الماء ، فمن ثم عم جميع حيواناتكم [24] ، ولم يترك الشعوبيون مجالا لم يفاخروا و يتحاملوا فيه على العرب ، ولا ينكر في هذا المجال أن العرب عاشوا حياة غير مستقرة في حروبهم التي كانت نيرانها لا تكاد تنطفئ في الجاهلية حتى أن بعضها دامت ما ينيف عن الأربعة عقود ، إلا أن الله سبحان وتعالى بعد أن أنعم عليهم بنعمة الإسلام خاضوا حروبا ضارية في سبيل نشر رسالة نبيهم المصطفى عليه الصلاة والسلام ، أ فبعد كل هذا يتجرأ الشعوبيون ؟ و ينفخون أبواق الحقد والكراهية و يقرون بعدم قدرتهم على القيادة وحسن التدبير في تسيير المعارك والغزوات .واحتجوا بقولهم : إنما كانت رماحكم من مران و أسنتكم من قرون البقر ، وكنتم تركبون الخيل في الحرب بلا سروج ، فإن كان ذا سرج فسرجه رحالة من أدم ، ولم يكن فرسكم ذا ركاب ، و الركاب من أجود آلات الطاعن برمحه و الضارب بسيفه ، وكان الفارس العربي يطعن بالقناة الصماء ، وقد علمنا أن الجوفاء أحق محملا ، وأشد طعنة ، و يفخرون بطول القناة ، ولا يعرفون الطعن بالمطارد (الرمح القصير) ، وإنما القنا الطوال للجند الراجلين ، والقصار للفرسان ، ويعتمد منكم الفارس على الطعن بفخذه ويستعين بحمية فرسه . والعرب لا يقاتلون بالليل ولا يعرفون الكمين و لا الميمنة ولا الميسرة ولا القلب ولا الجناح ولا الطليعة ولا الدراجة ، ولا يعرفون شيئا من آلات الحرب فلا الرتيلة و لا الدبابة ولا المنجنيق ولا يعرفون الخنادق و الأقبية ولا قرع الطبول [25] ، والدليل على أنكم لم تكونوا تقاتلون بالليل قول زهير العامري (شاعر جاهلي شارك في حروب الفجار ، وشهد حنينا مع المشركين) : [البسيط] .

يا شدة ما شددنا غير كاذبة على سخينة لولا الليل والحرم

ويدل على ذلك أيضا قول عبد الحارث بن ضرار: [الوافر]

وعمرو إذا أتانا مستميتا كسونا ر أسه عضبا صقيلا

فلولا الليل ما آبوا بشخص يخبر أهلهم عنهم قليلا

وقال أمية بن الأكسر : [الوافر] .

ألم تر أن ثعلبة بن سعد غضاب ، حبذا غضب الموالي

تركت مصرفا لما التقينا صريعا تحت أطراف الموالي

ولولا الموت لم يفلت ضرار ولا رأس الحمار أبو جفال (26) .

كما عاب الشعوبيون على العرب أسمائهم مثل : كلب ، و جرو ، وجحش ... ، وقيل فما بال العرب سمت أبنائها بالأسماء المستهجنة و سمت عبيدها بالأسماء المستحبة ؟ . وكله تحامل وضغينة لأن العرب سمت أبنائها لأعدائها وسمت عبيدها لأنفسها لأنها ملك لها . وواصل الشعوبيون حملتهم على العنصر العربي بتأليفهم في مناقب العجم كما فعل سعيد بن حميد البختكان حين ألف كتابيه : " انتصاف العجم ن العرب " و " فضل العرب على العجم وافتخارها " و ألف كذلك أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 207هـ) كتابه : " فضائل الفرس " ، و اتجه بعضهم إلى وضع كتب المثالب كما فعل أبو البختري (ت 200 هـ) في كتابه "الفصائل" .

وقد كان من آثار هؤلاء الشعوبيين أنهم لونوا ما رووه من تاريخ الفرس لونا زاهيا جميلا وحللا باهيه ، ونسبوا إلى ملوكهم الحكم الرائعة و السياسة الحكيمة ، الراشدة ، ولعل أشهر المعروفين بالشعوبية هم مخضرمو الدولتين الأموية و العباسية حيث نشط منهم الشعراء الموالي من الكوفيين أكثر من البصريين ، لأن الكوفة قد سبقت البصرة في الزندقة وفاقتها في الإباحة ، ونذكر منهم الحمادون الثلاثة : حماد عجرد (ت 161 هـ) وحماد الراوية (ت 155 هـ) و حماد بن الزبر قان وقد عرفوا بالزندقة و التهتك و الخلاعة والنعرة الشعوبية ، و عرف منهم كذلك خلف الأحمر (ت 180 هـ) و أبو نواس (ت 199 هـ) ، و علان الشعوبي ومطيع بن إياس (ت 170 هـ) و الصغدي ، ومنهم صلاح عبد القدوس المعروف بصاحب الفلسفة والزندقة ، وابن المقفع (ت 142 هـ) ، و الجهاني ، ويونس بن

أبي فروة الذي قال عنه الجاحظ في كتابه الحيوان (ويونس هذا شعوبي كتب كتابا لملك الروم في مثالب العرب) ، وواضح أن كثيرا من أفراد الطبقة المتعلمة الراقية تعهدوا هذه الظاهرة التي سيطرت على فكرهم وانعكست على شعرهم ، حتى أن أغلبهم قتلوا بسبب زندقتهم و شعوبيتهم ومنهم الشاعر بشار بن برد (168 هـ) الذي كان من الموالي الذين تعمقتهم النعرة العصبية و تملكتهم الزندقة والاستهتار بالدين ففد مثل بحق الشعوبية بدون منازع إذ يرسم في شعره التطور التاريخي لحركتهم وتطلعاتهم نحو التميز عن العرب و التخلي عن الولاء لهم [27] ، فلا ضير إذن أن نقف عند هذه الشخصية التي كانت رائدة فيها بإعطاء لمحة خاطفة عن حياته و عن شعوبيته في شعره .

. الشعوبية عند بشار بن برد :

هو بشار بن برد بن يرجوخ بن أزدكر بن شروستان بن بهمن بن دارا بن فيروز بن كردية بن ماهافيدان بن دادان بن أزدكر بن حسيس بن مهران بن خسروان بن أخشين بن شهرداد بن نبوذ بن ماخر شيدا نماذ بن شهريار بن بنداد سيحان بن مكرر بن أدريوس بن يستاسب بن لهراسف ، [28] أصله فارسي أبا عن جد ، ولد بالبصرة لأوائل العقد العاشر من القرن الأول للهجرة ، ولدته أمه أعمى فلم ير النور في حياته قط ، وهو القائل في هذا الصدد : [الطويل] .

عميت جنينا و الذكاء من العمى فجئت عجيب الظن للعلم موئلا

وقد عد هذا القدر المقدور عقدة نقص لازمت الشاعر طول حياته ووجهته وجهة منحرفة في سلوكها فلم يكد يبلغ العاشرة من عمره حتى أخذ ينبوع الشعر يتدفق على لسانه وبدأ بالهجاء ، فكان أبوه يضربه ضربا مبرحا لكثرة ما يشكو الناس منه أما أمه فكانت تستعطفه عليه ، فيقول برد إني لأرحمه ، فقال له بشار قل أليس الله يقول : ليس على الأعمى حرج ، فلما عادوا شكواهم مرة أخرى قال لهم برد ما قاله بشار ، فانصرفوا وهم يقولون : فقه برد أغيظ من شعر بشار . وقد تفنن في

غرض الهجاء لأسباب عديدة منها ، قلة صبره على آفة العمى، وإما ليخشاه الناس فيعطونه ويجزلون العطاء ، أو لحقده على الذين كانوا يتحرشون به و يضايقونه ، ويذكر الجاحظ أن بشار كان خطيبا صاحب منثور وشعر ورسائل وهو من المطبوعين أصحاب الإبداع والاختراع المتفننين القائلين في أكثر أجناسه وضروبه ، يدين بالرجعة و يكفر جميع الأمة ويتمادى في الإلحاد و يصوب رأي إبليس . لعنه الله . على شاكلة أسلافه المجوس في مثل قوله : [الكامل] .

إبليس خير من أبيكم آدم فتنبهوا يا معشر الفجار

النار جوهره و آدم طينه و الطين لا يسمو سمو النار

إلى أن يقول :

الأرض مظلمة و النار مشرقة و النار معبودة مذ كانت النار [29]

و واضح من هذه الأبيات مدى تهجمه على الإسلام و المسلمين ، إنه يفضلا إبليس الملعون على آدم و كأن الحنين يشده إلى ديانة المجوس التي تقدس النار ، وإلى اعتقاد أهل زرادشت بأن للعالم إلهين : إلها للنور هو الخير و إلها للظلمة هو الشر ، كما كان يشعر أن أجداده قد كانوا ملوكا كبارا أيام دولة الفرس وها هو ذا اليوم مولى للعنصر العربي و في هذا الشأن يذكر صاحب الأغاني أن أمه غير عربية فهي رومية الأصل و ا سمها غزالة [30] ، ويؤكد هذا بقوله : [الرجز] .

جدي الذي أسمو به كسرى وساسان أبي

وقيصر خالي إذا عددت يوما نسبي

والشاعر لا يتحرج من هذا بل يفاخر به ، ويتنكر لنشأته العربية إذ أنه تربى في البادية فاكتسب السليقة العربية و الفصاحة البدوية ومتانة الأسلوب و هو يفتخر بهذه الفصاحة قائلا : من أين يأتيني الخطأ ؟ و قد نشأت في حجور ثمانين شيخا من بني عقيل كلهم فصحاء ، فإذا عدت إلى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم

[31] ، وقد ساعدته هذه النشأة على معرفة واسعة باللغة العربية و أسرارها كما استفاد من البصرة ورجالها علماء اللغة و الشعر و الكلام ، إلا أنه يتنكر لكل هذا ويكفر بالعرب والعروبة وإذا تمدح بشخصية فلا يتمدح إلا بعنصره الخراساني أما عروبته ولسانه فقد أسقطهما ، فيقول مفتخرا : [الطويل]

وإني لمن قوم خراسان دارهم كرام وفرعي فيهم ناضر بسق

من خراسان وبيني في الذرى ولدى المسعاة فرعي قد سبق

فهذا الفرع الذي تنكر له فيما بعد دفعه إلى التعرض للعرب جميعا و الأعراب خاصة بهجائه اللاذع مزريا بحياتهم الوعرة الخشنة و مآكلهم الفضة و ملابسهم الغليظة و أنسابهم المغمورة معليا نفسه عليهم و ملحقا لها بأبناء ملوك الفرس و العجم ، وكمثال على هذه الشخصية الناقمة على العرب قوله في خصامه مع عربي : [الوافر] .

سأخبر فاخر الأعراب عني وعنه حين بارز للفخار

أنا ابن الأكرمين أبا و أما تنازعني المرازب من طخار

أحين لبست بعد العري خزا ونادمت الكرام على العقار

تفاخر يا ابن راعية وراع بني الأحرار حسبك من خسار

لعمر أبي لقد بدلت عيشا بعيشك و الأمور عليك مجاري

وكنت إذا ضمئت إلى قراح شركت الكلب في ذاك الإطار

وفخرك ببيت يربوع وضب على مثلي من الحدث الكبار

مقامك بيننا دنس علينا فليتك غائب في حر نار (32)

كما أنه كان يغضب من الأسئلة التي تبحث عن أصله فهي تؤثر في نفسيته و تعكر مزاجه و تجعله حاقدا على العرب ولا مفر له من ذلك إلا بمواجهتهم بالهجاء

فيحاول أن يرفع نفسه إلى أعلى المراتب متذكرا أمجاد الملوك من الفرس فكأن شعره رسالة موجهة إلى أصحاب السلطة و ذوي الجاه يحاول رفض هذا الواقع و تخطيه [33] وفي هذا الاعتزاز ، يقول :

ورب ذي تاج كريم المجد كآل كسرى و كآل برد

وروي عنه أنه حزن حزنا شديدا لما سمع بقتل أبي مسلم الخراساني (ت 137 هـ) فقال قصيدته المشهورة التي يتوعد فيها أبا جعفر المنصور الخليفة العباسي (ت 158 هـ) ، قائلا : [الطويل] .

أبا جعفر ما طول عيش بدائم ولا سالم عما قليل بسالم

على الملك الجبار يقتحم الردى و يصرعه في المأزق المتلاحم

كأنك لم تسمع بقتل متوج عظيم ولم تسمع بفتك الأعاجم

ولم يكتف بهجاء الخليفة بل كان له موقف مع وزير المهدي (ت 169 هـ) يعقوب بن داود ، محاولا إنهاض ما تبقى من أنصار الأمويين لمواجهة العباسيين و إشعال نار الفتنة من جديد بين العرب، ولا غرابة في هذا فقد عرف باضطراب مواقفه إذ لم يأنف أن يمدح الرجل اليوم و يذمه غدا و أن يكون اليوم أمويا وغدا عباسيا ، حيث يقول في هجاء هذا الوزير : [البسيط] .

بني أمية هبوا طال نومكم إن الخليفة يعقوب بن داود

ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا خليفة الله بين الزق والعود[34]

و الحق يقال ، فرغم شعوبية بشار ؛ إلا أنه شاعر فحل ، حتى أن الأصمعي أوشك أن يختم الشعر به ، كما أن الجاحظ (ت 255 هـ) جعله على رأس طبقة الشعراء المحدثين ، فهو عنده من أصحاب الإبداع و الاختراع و وصفه ابن رشيق القيرواني بأنه من الذين زادوا معاني ما مرت بخاطر جاهلي و لا مخضرم و لا إسلامي ، كما أحصى النقاد معانيه المولدة حتى فاق الشعراء جميعا

بما جاء به من خطرات الفؤاد و تجليات الوجدان [35] وقد قتل بشار أيام الخليفة المهدي بسب فسقه و زندقته على شاكلة خلق كثير طاردهم موظفو ديوان الزنادقة الذي استحدثه المهدي لمحاربة هذه الظواهر.

ومهما يكن من أمر، فقد انبرى الجاحظ مدافعا عن العرب و العربية في كتابيه (البيان والتبيين) و (الحيوان) ، و الإمام أبو منصور الثعالبي **(ت 429 هـ)** في كتابه (فقه اللغة) و أبو حيان التوحيدي في كتابه (الإمتاع و المؤانسة) و ابن قتيبة (**ت 276 هـ**) في كتابه (كتاب العرب أو الرد على الشعوبيين) . إذن فقد كان نذيرا على العرب أن يدافعوا عن أنفسهم و أن يصدوا هذا الخطر المحدق بهم ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجاحظ كان من أشد العلماء الذين تصدوا بفكرهم الحاذق إلى مزاعم الشعوبية فلا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من رد أو نصح وعظة تهدف إلى توعية العامة من العرب وتجنبهم الانسياق خلف دعاوي الزنادقة الملحدين الذين استهدفوا هدم دولتهم و كيانهم ، فتصدى بذكر مناقب العرب وخصالهم ومكارمهم التي كانت جبلة فيهم منذ أن وجدوا ، وهذا بحجة قوية دامغة ورأي سديد قويم ودراية عجيبة بطرق الموالي و أساليبهم وعاداتهم وتقاليدهم و نهج في هذا الأمر أسلوبا شيقا تنوع بين الجد والحزم من جهة ومن جهة أخرى بين السخرية والتهكم والفكاهة ، هذا الأسلوب جعل صاحبه مميزا فحضي بإعجاب صديقه وعدوه .

. خلاصة القول :

من خلال هذه الدراسة المتواضعة لموضوع الشعوبية في الأدب العربي يمكن القول عنها :

- إنها ظاهرة متشعبة شملت جوانب فكرية و عقائدية ، سياسية ، أدبية ، واجتماعية و ثقافية حضارية .

- إن ظاهرة الشعوبية قد ارتبطت بالعجم من العنصر الفارسي خاصة ، وشهدت أوج نشاطها في العصر العباسي ، حيث نادى بها بعض الشعراء دون خوف أو حياء .

- الظاهرة تنم عن تطور وعي كبير للموالي واعتزازهم بتاريخ الفرس ، وإلى جانبها ظهرت نزعة الشعراء الزنادقة . سواء أ كانوا عربا أم عجما . وفي مقدمتهم بشار بن برد و أبو نواس .

– مما ساعد في تقوية الظاهرة و شيوعها في ذلك العصر هو تعصب الخلفاء للإسلام أكثر من تعصبهم للعروبة فحاربوا الزندقة ولم يحاربوا النزعة .

- الظاهرة هاجمت اللغة العربية لأنها لسان العرب و لغة القرآن الكريم بغية إطفاء نور الإسلام و إحياء عقائد قديمة ، كالمجوسية والمنوية و الزردشتية و الثنوية كما سعت إلى إظهار مزايا اللغات الأعجمية .

– إن اختلاف وتنوع الشعوب والأجناس الذي ميز العصر العباسي ساهم في تفرده عن بقية العصور الأخرى ، خاصة فيما يتعلق بحرية التعبير التي منحها خلفاء بني العباس للعناصر غير العربية بعد أن عانوا من قمع فرضه عليهم الأمويون ، ، بل قد وصل بعض الموالي في العهد العباسي إلى أعلى المراتب .

– كشفت الظاهرة عن ذلك الحقد الدفين الذي كان بعض الموالي يكنونه للعرب محاولين إبادة عرشهم الجديد، والنهوض بعرش حضارة الفرس القديمة.

- الظاهرة تتسم بالخطورة لأنها كالفتنة، ففي كثير من الأحيان كانت تؤدي إلى القتال الفردي أو الجماعي ، كما أن كثيرا من الموالي قتلوا باطلا متهمين بالزندقة و المروق عن الدين .

– لقد كان للظاهرة دور كبير في إخصاب تربة الأدب العرب، كونها جعلت ألسن الشعراء العجم تفيض بالقصائد التي تمجد أسلافهم و تقزم العرب وكل عاداتهم وفضائلهم ، بالإضافة الكتب التي كانت تقتفي إن لم نقل تختلق مثالب وعيوبا

للعرب ، وفي المقابل نجد مؤلفات العرب تسعى لرد كيد أعدائهم بذكر فضائل العرب و الإشادة بأخلاقهم و دفع الرذائل عنهم ، كما ساهم هذا الصراع في إنماء الحركة النقدية و تطويرها وخلق أساليب جديدة في لشعر كدعوة أبي نواس إلى التجديد والتخلي عن نمط المقدمة الطللية .

الهوامش:

(1). ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، المجلد 1 ، ط3 ، 1994 ، ص : 500 .

(2). زاهية قدورة ، الشعوبية و أثرها الاجتماعي و السياسي في الحياة الإسلامية في العصر العباسي الأول ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، ط1 ، 1972 ، ص : 19 .

(3). حسين عطوان ، الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، دار الجيل ، لبنان ، ط 3 ، 1997 ، ص : 233 .

(4). عز الدين إسماعيل ، في الأدب العباسي الرؤية والفن ، دار النهضة العربية ، لبنان 1975 ، ص : 105 .

(5). أنظر المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية المصرية ، دار الشروق الدولية ، القاهرة ، 2004 ، ص : 484

(6). أنظر زاهية قدورة ، المرجع السابق ، ص : 22 .

(7). عبد العزيز الدوري ، الجذور التاريخية للشعوبية ، دار الطليعة ، بيروت ، 1986 ، ط 4 ، ص : 12 .

(8). أحمد أمين ، ضحى الإسلام ، ج1 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 196 ، ط7 ، ص : 57 .

(9). عبد العزيز الدوري ، المرجع السابق ، ص : 10 .

(10). أنظر أحمد أمين ، المرجع السابق ص : ، 30 .

(11). المرجع نفسه ، ص : 24 .

(12). حسين عطوان ، المرجع السابق ، ص : 234 .

(13). المرجع نفسه ، ص : 251 .

(14). محمد عبد المنعم خفاجي ، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي و العباسي ، دار الجيل ، بيروت ، 1990 ، ص : 80 .

(15). أنظر حسين عطوان ، المرجع السابق ، ص : 238 .

(16). نفسه ، ص : 240 .

(17). عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 79 .

(18). شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، العصر العباسي الأول ، دار المعارف لبنان ، 1994 ، ص : 75

(19). سيد عبد العزيز سالم ، دراسات في تاريخ العرب ، العصر العباسي الأول ، شباب الجامعة ، 1979 ، ص : 34 .

(20). زاهية قدورة المرجع السابق ، ص : 95 .

(21). أبو عثمان عمرو لجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، تح : موفق شهاب الدين ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص : 8 .

(22)- نفسه ، ص : 32 .

(23). نفسه ، ص : 19 .

(24). عمر عروة : الشعر العباسي جوانب فكرية وفنية ، مركز الطباعة لجامعة الجزائر ، دون طبعة وسنة ، ص : 26 .

(25). الجاحظ ، المصدر السابق ، ص : 10 .

(26). أنظر زاهية قدورة ، ص : 97 .

(27). حسين عطوان ، المرجع السابق ، ص : 246 .

(28). أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، تح : لجنة من الأدباء ، دار الثقافة ، بيروت ، 1996 ،ج4 ، ص : 76 .

(29). بشار بن برد ، الديوان ، تح : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت، د/ط ، 1988 ، ص : 451 .

(30). الأغاني ، ج4 ، ص :130.

(31). نفسه ، ص : 203 .

(32). أنظر ديوان بشار ، ص : 342 .

(33). أنظر محمد زكي العشماوي ، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي ، ط1 ،دار النهضة بيروت ، 1981 ، ص : 44 .

(34) – أنظر ، بشار بن برد ، الديوان ، ص : 395 .

(35) – أنظر ، مقال : أحمد علي محمد ، المجون في شعر بشار دوافعه و أبعاده ، مجلة التراث العربي ، (ع : 98) ، دمشق ، 2005 ، ص : 98 .

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

ظاهرة الغزل العذريّ
أَسبابُهَا، وَتفسيرهَا

أ. منتظر عبدالخضر ساجت السواد
جامعة العراق

الملخص:

الغزل العذريّ شَكّلَ ظاهرةً فِي العصرِ الأُمويّ، واختلفَ الدارسونَ فِي سببِ ذلك، وتفسيرِه، من هُنَا جاءَ هَذَا البحثُ، ليُعالج إِشكاليَّةَ العواملِ التي تقفُ وراءَ هَذِهِ الظّاهرة، وَتفسيرهَا، وَانتشارِهَا، وبيان أسباب العفّة فِيهَا، واختلافَ النّقادِ فِي ذلك.

تضمّنَ البحثُ محاور عدّة، سبقهَا التّمهيد، بيّنَ نشوء الظاهرة.

عرضَ البحثُ أَهمّ الآراء التي قيلتْ، فَثَمَّةَ خلطٌ لدى معظم الدارسينَ، وسببه عَلَى مَا يبدو الاقتراب بينَ الغزل العذريّ وعفّته، وتعاليم الإِسلامِ بوجهٍ أَو بِآخر، هَذَا أَدّى إِلى جعلِ الإِسلامِ وتعاليمه سَبَبًا مهمًا، وَاتضحَ أنّ أَثر الإِسلامِ ضئيلٌ أَو معدومٌ.

ومن نتائج البحث:-

* لم يقتنع أغلب الباحثين والنقاد بسبب واحد في تفسير هذه الظاهرة، وَإِنّما جمعوا بين عدّة أسباب في تفسيرهَا.

* أَنَّ أقرب الآراء للقبولِ "الأثر القبليّ البيئيّ" في انتشاره؛ لوجودهَا قبل الإِسلام.

*** *** ***

المقدمة

الشعر رسم المشاعر وإيصالهَا إِلى المُتَلقّي، الشعر روح تنبضُ في الكلمات، وهو بوحٌ لما في المكنون، وَحينَ كانَ النصف الآخر من الرجل قد شغله كثيراً، وامتلك لبَّه، وألهمه الإبداع، وسيشغله ما دامت هناك حياة على البسيطة. الشاعر يتغنّى لسانه، وقلبه، وخياله بعشقه، وهيامه، فيرسم بكلماته نفسه،

وشعوره بصدقٍ، ويصوّر معاناته، وآلامه تجاه حبيبته، التي سحرته بفنونهَا الجذابة، بل بعينهَا الضعيفتين.

وصدق الشعور أو صدق الشعراء في قولهم الشِّعْرِيّ، مسألة شغلت النقاد والمتلقّين أزماناً وَمَا تزال، فمنهم من رأى خير الشعر أصدقه، ومنهم من رأى أعذبه أكذبه، وَلَا يوجد في الشعر- بصورة عامّة- أصدق من الغزل العذريّ، إِذْ يبدو الغزل العذريّ صادق الشعور، والعاطفة، فَألفاظه بعيدة عن الفحش، والبذاءة، وَاتسمَ بالعفّة، وَقَدْ جاءَ البحث لِيتناول أسباب الظاهرة العذريّة، وَتفسيرَهَا، التي انتشرت في العهد الأُمويّ انتشاراً واسعاً.

إِنَّ السبب من وراء اختيارنا لتفسير الظاهرة العذريّة: أولاً جَمَالِيَّة الغزل العذريّ، وانسيابيته، وَلمعرفة الأسباب الكامنة وراء انتشاره ثانياً، يُعالجُ البحثُ إِشكاليَّةَ العواملِ التي تقفُ وراءَ هَذِهِ الظّاهرة، واختلافَ النّقادِ فِي ذلك. وَلاتساع هَذِهِ الظاهرة قصرنا البحث على تفسيرهَا، وَانتشارِهَا، وبيان أسباب العفّة العذريّة في الغزل الأُمويّ الحجازيّ.

يتكوّنُ البحث من محاور عدّة، يسبقهَا التّمهيد، الذي يُبيّنُ نشوء الظاهرة العذريّة، وتناول المحورُ الأَول التفسير الدينيّ في بيان انتشار الظاهرة، أَمّا المحور الثَّانِي التفسير الاجتماعيّ وَالبيئِيّ لهَا، فِي حين المحور الثالث العوامل السّياسيَّة، وتناول المحور الرّابع التفسير الأدبيّ، ثم ختمنا البحث بما توصل له من نتائج.

التمهيد

الغزل العذريّ

الغَزَل من الأَغراضِ الشِّعْرِيَّة التي أكثر في نظمِه الشعراء, وَهو أَقدم الأغراض التي عرفَهَا الأَدبُ؛ لِأَنَّ أول ما وجد الإِنسان أمامه نصفاً من كيانه، شاركَهُ الحياة جنباً إِلى جنبٍ. وَلِحبّ المرأة الثناء والجمال، راح الرَّجلُ يبحثُ عن إرضائهَا بالكلمة الطيبة الرقيقة, فتودّد لهَا، ووصف جمالهَا الساحر، وصوتهَا الطروب, فاستأنست لذلك, وتطوّر هَذَا الحديث حَتَّى أَصبح غرضاً شِعْرِيّاً يصدر من أعماق الشَّاعِر.

لا يعدو ذكر تعريفٍ لِلغزلِ سوى اجترارِ المألوف؛ لهذا لم نَعُدْ نسرد تعريفًا، أمّا لفظة "العذريّ" فهي نسبة الى بني عُذرة[1]، عذرة بن سعد: بطن عظيم من

قضاعة، من القحطانيّة، وهم: بنو عذرة ابن سعد بن هذيم بن زيد بن ليث بن سود بن أسلم بن الحافي بن قضاعة.

ويقال: هوى عذريّ عفيف نسبة إلى قبيلة عذرة بن سعد لاشتهَارهم به[2]، ونجد أيضاً "عُذْرِيَّ الهوى: لأنّ العشق في بني عُذْرَة كثير"[3]، وَمِمَّا يُلاحظ خلو المعاجم العربيّة القديمة من كلمة "الغزل العُذْريّ" فلم يعرّفوه كمصطلح[4]، لكنَّهَا تدل على النسب الى بني عذرة وهي قبيلة اشتهرت بالحبِّ العفيف الصادق، فكما يروي أحدهم: "قومٌ إِذا نظروا عشقوا، وَإِذا عشقوا ماتوا"[5]، ثُمّ شاع المصطلح، وَأَخذَ يُطلقُ على كلّ غزلٍ عفيفٍ، يتسمّ بما وُصِفَ به بني عذرة، "فهو ذلك الغزل الذي نشأ في بوادي الحجاز ونجد مشكّلاً ظاهرة أدبيّة فريدة، تميّز بهَا العصر الأمويّ، وهو غزل اشتهر بشدّة العاطفة، واستغراقهَا، ورسوخهَا، وبالعفّة، والحرمان، والصدق الفنّيّ، والواقعيّ، وبالوفاء، والديمومة، والروحانيّة، وغياب النغمة المرحة، وحضور النغمة الحزينة الجادّة"[6]، وعليه فمن أَهمّ مميزاته العفّة، والحزن الطاغي على نفسيّة العاشق، وَيظهرُ ذلكَ جليّاً في شعرِهم، فيصوّرن الأسى، والحرمان بعاطفة صادقةٍ، ونغمٍ حزينٍ.

فالحُبُّ العذري إِذًا "حبٌّ خالصٌ من شوائبِ الدّنس والرجس, هو حبٌّ طاهرٌ شريف, لا يعرف مُخزيات المآثم, ولا مُنديات الأهواء"[7].

نَشأتُهُ

يَعدُّ العرب – كغيرهم- المرأة رمزاً للجمال، والنّماء في بيئةٍ شحيحةٍ جدبةٍ صحراويّة, فالمرأة هي الآخر في تلكَ العوالمِ القفرةِ، وهي موضوع الغزل, فإذا أراد الشاعر أنّ يعبّر عن مشاعره، وأحاسيسه، اتّخذهَا رمزاً للتعبير عن تلك العواطفِ القلبيّةِ، فيرسم مفاتنهَا، ويصوّر ما تكنَّه لواعج النفس، وما يجول في خاطره من حبٍّ، وشوقٍ، وحنينٍ، ووصف لمفاصلِ جسدِهَا، علَّه يريح ضميره المتلهف إلى آخرَ يشغلُهُ.

الغزل العذريّ هو ذاك الغزل العفيف الصادق، النقيض لِلحسّيّ بوجهٍ أَو بِآخر، وفي الأغلب يكون مع فتاةٍ واحدةٍ، يتغنّى الشاعرُ بعشقهَا طوال حياته, ويطغى عليه الحزن، واليأس، والحرمان، وَفِيهِ حرارة الوجدان مع عاطفة متدفقة, وقد يجد الباحث جُذورًا لبداية الغزل الحزين أو الباكي عند العرب[8] في واحد

من أشهر أبيات الشعر في العربيّة الذي حفظه التاريخ الشعريّ العربيّ, وهو قول امرئ القيس في مطلع معلقته[9]:-

قفا نبكِ من ذِكرى حبيب ومنزل بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ

ونرى شعراً يصوّر لواعج الهجر، والحنين إلى الحبيب, كقول الحارث بن حلّزة اليشكريّ[10]:-

آذَنَتْنَا بِبَينِهَا أَسْماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

أمّا طرفة بن العبد فقد اتخذ حبيبته رمزاً للبقاء، والثبات وعدم الفناء, فالحبيبة باقية في ذهنه، وخياله، في قوله[11]:-

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وكذلك نجد صوتاً حزيناً يصوّر لوعة الفراق الذي لَا بُدَّ منه, في أول بيت لقصيدة الأعشى, وَذلك في قوله[12]:-

ودّعْ هريرة ِ إن الركبَ مرتحلُ وهلْ تطيقُ وداعاً أيهَا الرّجلُ؟

فيمكننا القول إنّ الحزن والألم قد رافق الغزل مُنذ نشأته, ثمّ أصبح سمةً رَئِيسةً سمات الغزل العذريّ, الذي أَضحى ظاهرة بارزةً في العصر الأُمويّ.

لِذَا من الطبيعيّ أنْ يجدَ القارئُ جذوراً في الشعر العَرَبِيّ قبل العصر الأُمويّ تصوّر الحزن، وألم الفراق، والشوق والحنين إلى المرأة المتغزل بِهَا, كما إنَّ الحبَّ العفيف، والغزل الذي سُمّيَ فيما بعد بـ "العذريّ"، توجدُ له مصاديق كثيرةٌ في الجاهليّة، وصدر الإسلام، أي قبل العصر الأمويّ بزمن رحبٍ, إِلَّا أنَّه لم يعدّ يشكل ظاهرة تشغل شعراء كُثر فِي ذلكَ الزَّمن, وَإِنَّمَا متمثّلة في الجاهليّة بـأسماء قليلة كـ "المرقش الأكبر وأسماء" وظهرت تجارب غزل عفيف في الإسلام بصورة واضحة، كتجربة "عبد الرحمن القسّ وسلامة المغنّية"[13].

لكن في العصر الأُمويّ أصبح الغزل العذريّ ظاهرةً، وَلَا يمكن تجاهلهَا أو إغفالهَا[14], فكثر الشعراء الذين مثّلوهَا, وكثرت القصص التي تتناقل- في ليالي السمر- أحاديث هؤلاء العشاق, حَتَّى كثر الوضع في تلك القصص، فتشابهت من حيث المضمون، وإن حملت أسماء مختلفة, فالغاية من هَذِهِ القصص السمر والتسلية. وإنَّ "القصص والأخبار [...] حملت في طياتهَا مبالغةً وتزيّد على سبيل التشويق والجذب"[15], وَهَذَا التشابه جعل بعض النقاد وعلى رأسهم الدكتور

"طه حسين" يشكك في وجود بعض الشَّخْصِيَّات فضلاً عن شِعْرِهَا, إذ قال: "أزعم أنَّ قيس بن الملوح [...] شخص من هؤلاءِ الأشخاص الخياليين الذين تخترعهم الشعوب"[16], ونَظنُّ أَنَّ الدكتور طه حسين كان مبالغاً في نكرانِهِ لِوجودِ هَذِهِ الشَّخْصِيَّة, إِذْ لو كان كما زعم لنفاه من هم أقرب عهداً به.. وإنَّ الظاهرة العذريّة ظاهرة فَنِّيّة أُمويّة الانتشار والاشتهَار, ولهَا امتدادٌ لا يمكن نكرانه في التراث العَرَبِيّ القديم.

القصص المُرافق لِلظّاهرة العذريّة

الغزل العذريّ وصلنا محمّلاً بقصص مرفقة, وَهَذِهِ القصص الأعمّ منهَا متشابه, وَالأغلب منهَا مبتدعة من خيال الرواة[17], فهم ابتدعوا قصص العشق التي تمجّد الأخلاق الإسلاميّة, هَذَا من جانب الإسلاميّين (الدّعاة إلى الإسلام)، ومن الجانب الآخر، عمل آخرونَ العكس، فصوّرا كيف أخرج الحبُّ العابد عن دينه[18], وكثيرًا ما اعتمدَ باحثون ونقاد القصص في تفسير الظاهرة العذريّة الشِّعْرِيَّة، وتعليلِهَا, إِذْ تحمل هَذِهِ القصص أخباراً عن أولئك العاشقين وتصـــوّر لِلمُتَلقِّي أشياء تسبّب سوء الفهم لِهَذِهِ الظاهرة, أو اتخاذهَا "القصص" دليلاً على العفّة أو عَلَى عدم وجودهَا, أو منافاة واقعهم مع التعاليم الإسلاميّة؛ لِذَا فَمن المستحسن أنْ تُدرس الظاهرة العذريّة بعيداً عن تلك القصص التي تحمل ما تحمله، لأغراض التشويق والجذب, إِذْ تُمثّلُ تلك القصص فاكهة لليالي السمر ومجالسهَا, وهي ذات أهداف منهَا: التسلية واللهو، أو من دافع أَخلاقِيّ، أَو دِينيّ، وَهُنَاكَ من يَرَى أَنَّ سببَ نشوءِ هَذِهِ القصص تفسيرٌ لغزل العذريّين[19].

إنَّ الرواة يشتاقون، ويرغبون فِي وجود شَخْصيَّة نبيلة في تأريخ العرب، تبلغُ الغاية في الشعر والعشق, وتذهب أخبارهَا مثلاً في الرجولة، والشهَامة مذهب الأبطال في كرم النَّفْسِ، وشرف الوجدان[20], فيمكن أن تكون هَذِهِ القصص صدقاً, ورُبَّما تكون من خيال الرواة, وقد تكون هَذِهِ القصص فِيهَا شيء من الحقيقة، وأُضيفت إِليه حبكاتٍ وعناصر تشويقٍ عديدةً من صنع الرواة والناقلينَ؛ لِذَا ينبغي أن تفسر الظاهرة العذريّة الشِّعْرِيَّة بعيداً عن تلك القصص؛ لأنَّه من الصعبِ والمخاطرةِ الاطمئنان إليهَا.

وَهُنَاكَ أسباب وتفسيرات عدّة، تناولت انتشار هَذِهِ الظاهرة في العصر الأُمويّ, إنَّ أغلب تلك التفسيرات جمعت بين عدّة عوامل في نشوء هَذِهِ الظاهرة. لكن كي يكون البحث منهجياً قمنا كما فعل الباحثون بتناول التفسيرات منعزلة عن بعضهَا, مع الإشارة إلى الباحثين الذين يقولون بأكثر من عامل في تفسيرهَا, وأهمّ هذه التّفسيرات:

العوامل الدينيّة

تُعدُّ التعاليم السماويّة مصدراً مهماً ورئيساً في تنظم حياة الإنسان اجتماعيّاً، وسياسيّاً، وثقافيّاً، بل في مجالات الحياةِ كُلِّهَا, إِذْ لم يُخلق الإِنسان عبثاً, ولم يُترك سُدى، إِذْ جاءته تعاليم السماء؛ لِتحدّد علاقاته على أَصعدةِ الحياة المتنوعة, ومع انتشار الإسلام في العصر الأُمويّ انتشر إلى جنبه غزل عفيف, مع العلمِ بِأَنَّ له خيوط هنا وهناك قبل ذاك الزمن, ولكنّه انتشر، وأصبح ظاهرة بارزة في عصر بني أُميّة، وَفِي الحجازِ تحديدًا.

ثَمَّةَ خيطُ اشتراكٍ بينَ الغزل العذريّ العفيف وَالمبادئ الإِسلاميّة، ومن نقاط الاقترابِ: "الوحدانيّة"، و"الصدق"، و"الإخلاص"، و"العفّة"، و"الإبتعاد عن الفحش من القول", فهذه سماتٌ بارزةٌ في الغزل العذريّ، ونادى بهَا الإسلام، لتكون جزءًا من صفات الإنسان المُسلمِ، ولو دققنا في مسألة الوحدة في الحبّ، لَوجدنا أَنَّ الإسلام يدعو كَما تدعو الديانات الأُخرى إلى وحدانِيّة الخالق. وإنَّ من السمات الرئيسة للغزل العذريّ التوحّد في الحبّ وَالمحبوبِ, وإنَّ تكرار اسم حبيبة واحدة في نُصُوصِهم دليل على وحدانيّة المحبوبة, ويضاف إلى ذلك أَنَّهم عُرفوا بأسماء حبيباتهم, فهذَا قيس لبنى, وَهَذَا مجنون ليلى, وَهَذَا كُثير عزة, وَهَذَا جميل بثينة, إِنَّ هذا خير دليلٍ عَلَى وحدانيّة المحبوبة التي تغزلوا بِهَا[21], وَهَذِهِ أبيات تدلُّ عَلَى وحدانيّة المحبوبة, منهَا قول قيس لبنى[22]:

سلا كلُّ ذي شجوٍ علمت مكانه وقلبي للبنى ما حييتُ ودودُ

وهو القائل أيضاً[23]:

تعلَّقَ رُوحي رُوحهَا قبلَ خلقنا ومن بعدما كُنَّا نطافاً وفي المهدِ

فزادَ كمـا زدنا فأصبح نامیـاً فليسَ وإنْ متنا بمنصرم العهـدِ

ولكنَّــهُ باقٍ على كلِّ حادثٍ وزائرنا في ظلمة القبر واللحــدِ

فهو حبٌّ ثابت لا يتغيّر بمرور الأزمان، وتغيّرهَا، إنْ جاز لنا نسميه "حبّاً خالداً"، وَهَذَا "جميل بثينة" يصرّح بأنَّ حبَّه لبثينة لَا غيرهَا, في قوله[24]:

أبى القلب إلا حبّ بثنةَ لم يرد سواهَا وحبّ القلب بثنة لا يجدي

وقال أيضاً[25]:

وأقسمُ لا أنساكِ ما ذرَّ شــارقٌ وما هبَّ آلٌ في ملمَّعةٍ قفـــــرِ

وما لاحَ نجمٌ في السماءِ معلقٌ وما أورقَ الأغصانُ من فَنَنِ السَّدرِ

فَهَذِهِ الأبيات دليلٌ لَا ريبَ فِيه على وحدانيّة المحبوبِ.

أمّا الصدق فقد أكدّ الإسلام علَيهِ تَأكيدًا شَديدًا، وجاء هذا النوع من الغزل صادقاً في تعبيراته، وألفاظِه، وعواطفه, إذ كان الشعراءُ صادقين في حبّهم، وفي تغزلهم. إنَّ الغزل العذريّ غزلٌ ذُو عاطفةٍ قوّيّة، صادقة، هيَّاجة، بعيدة عن التكلف والتصنُّع, فهو يصوّر حالة الشاعر النفسيّة في أدقّ تفاصيلهَا، فترى حرارة الوجدان, وتلمس ما أصابهم من حرمان, فطغى ذلك على شعرهم معنًى ولفظاً، وَعَلَى سبيل المثال قول جميل[26]:

حلفتُ لكيما تعلمني صادقاً وللصدق خير في الأمور وأنجح

لتكلم يوم من بثينة واحــد ألـــذُّ من الدنيا لديّ وأملح

وهناك صدق فنّي إلى جانب الصدق العاطفيّ, وغالباً ما يفضي الصدق الفنّيّ إلى الصدق العاطفيّ ويدلّ عليه, إنَّ الصدق الفنّيّ المتجليّ- في سهولة اللغة ووضوحهَا, وانسياب الأسلوب وجماله ورقته, والبعد عن التكلف, وعدم الإكثارِ من الصور الشعريّة بل التقليل منهَا, واستعمال الأساليب الإنشائيّة- حاضِرٌ بِقوّةٍ فِي النَّصِّ العذريّ, وَهذا كُلُّهُ دليلٌ على الصدق العاطفيّ[27].

أمّا الإخلاص فمن المسائل التي دعا إليهَا الإسلام في العبادة، والعملِ, ونجد الإخلاص لدى هؤلاء العذريّين بصورة واضحة، ولا غبار في ذلك، ولا ريب في إخلاصهم في حُبِّهم، وَتفانيهم في المحبوبِ, وَيُلاحظُ في شعرهم أدلّة كثيرة على هَذا الإخلاصِ, وخير دليل على ذلك غلبة اسم المحبوبة على قصائدهم. أمّا العفّة التي دعا إليهَا الإسلام، بِأَن يكون الرجل عفيفاً, وقد وصف شعر العذريّين بالعفّة، والبعد عن الفحش من القول، وقد جعل الإسلام للمرأة حجاباً، وعزّة، ومنعة

وكرامة, فابتعدت عن الإختلاط بالرجال عفّةً, فالمرأة ذات المنعة تكون بيئةً خصبة لنمو العاطفة واشتعالهَا، فيستبد الوجد والشوق إلى المحبوبة مِمَّا يزيد التعلق بِهَا[28], وَعَليه حَضرَ الحياءُ فِي نصّهم الشّعريّ، ومن ذلك قول جميل[29]:

يموتُ الْهوى مني إذا ما لقِيتُهَا ويحيا، إذا فرقتهَا، فيعودُ

وكذلك قول قيس لبنى[30]:

ألا ليت لبنى في الخلاء تزورني فأشكو لهَا لوعتي ثم ترجع

الزيارة هنا لم يكن غرضهَا الفحش, بل تبادل الأسى، والشكايّة لما في داخلهما من حرمان، واشتياق، ولوعة الفراق, وبعد هَذَا الحديث تنتهي الزيارة.

هذه سمات اشترك فيهَا شعر العذريّين مع التعاليم الإسلاميّة، بِوجهٍ أَو بِآخر، ممّا جعل كثيراً من النقاد والباحثين يَرونَ الإسلامَ عاملاً رئيساً في نشوء هذا النوع من الغزلِ، وترعرعه.

نذكر في البدأ رأي بعض المستشرقين؛ لِأَنَّهم أَوعزوا نشوء الغزل العذريّ إلى أَسباب دينيّة, وَللدّياناتِ أَثر كبيرٌ في نِشوئِهِ، ومن هذه الدّيانات: المسيحيّة، والمانويّة، وأُخرى فلسفيّة. يرى "لوى ما سينيون": بأنَّ الغزل العذريّ مقتبس من الحبّ الإفلاطونيّ عند اليونان ومشتق منه, وذهب إلى هذا الرأي مستشرقٌ آخر "دوزى" حيث جعل الحبّ العذريّ مثلاً استثنائيّاً نموذجيًّا للحبّ الروحيّ العفيف, الذي يسمّيه علماء النفس الحبّ الإفلاطونيّ أَو الرّومانتيكيّ, وتعود جذوره إلى المسيحيّة، وَعليه فهو غير مُنبعثٍ من العربِ المُسلمينَ أَبدًا، أَو يمكنُ القولُ إنَّ العذريّينَ اتبعوا من سبقوهم من أَصحابِ الحبّ الإفلاطونيّ. يقول: "دوزى" إنّ الجنس العربيّ لا يعرف إِلّا الحبّ الحسيّ، وَذهب إِلى ذلكَ أَيضًا مستشرق آخر وهو "أسين بلا ثيوس" إِلى تأثير المسيحيّة فِي العاطفة العذريّة[31].

يردّ الدكتور "الطاهر مكي" على هؤلاء بالرّفض على أَن تربط المسيحيّة بالعفّة والإسلام بالتهتك والابتذال[32], وَمِن ثَمَّة ينبغي القول إنّ الدّيانات السّماويّة كُلّهَا تأمر بالعفّة, فلا الإسلام، ولا المسيحيّة، يَأمران بالتهتك, لكن هذا لا يعني عدم وجود ظواهر، هنا وهناك، لهذا اللون من الغزل، إِلى جنبِ القولِ الفاحشِ والحسيّ المُنتهك لتعاليم الدّين, فالكلام على أَنّ الإسلام مرتبط بالتهتك

أمر مرفوض, ولا يمكن قبوله, لعدم وجود أيّة إشارة في التعاليم الإسلاميّة تؤكد ذَلك.

أمّا النّقاد والباحثون العرب أَمثال: طه حسين وشوقي ضيف وأحمد الجواريّ ومحمد غنيميّ هلال وفاروق شوشة[33] وغيرهم، فقد أشاروا إلى "أَنّ تسامي العذريّة أفرزه تغلب الحياء والنقاء الناتج عن التربية الإسلاميّة"[34]، وَعَليه فقد جعلوا من الإسلام عاملاً مهماً ورئيسًا في وجود هذا النوع من الغزل في الشعر العربيّ إلى جانب أمور أُخرى.

فـ "طه حسين" يَرى أَنَّ الحالة السياسيّة التي أدت إلى الفقر واليأس مع وجود الإسلام هي مَن أوجدَتْ هذه الظاهرة[35], أمّا "شوقي ضيف" فيرى أنّ للإسلام أثرًا في نمو هذا الغزل بما فرضه على الناس من العفّة وترك الفاحشة قولاً وعملاً, وَإِنَّ الإسلام والصحراء هما اللذان أعدا لظهور هذا الغزل العفيف[36], وفي موضع آخر يقول: "إنَّ تفسيرهَا يرجع إلى الإسلام الذي طهّر النفوس وبرّأهَا من كلّ إثم"[37], إنّ "طه حسين" أكثر دقّة في رأيه من ضيف؛ لِأَنّ الأَخير جعل الإسلام عاملاً ضروريًّا في وجود هذه النّوع من الغزل, وَعِندَئِذٍ أَغفلَ وجود بعض الشعّراءِ مِمَّن اتصفوا بِالعفّة في تغزلهم إِبَّان العصر الجاهليّ!.

أما الجواريّ فيقول: إنّ الإسلام نظم العلاقات الجنسيّة، وجعل للمرأة قدراً، ومكانة في المجتمع[38], بيدَ أَنّ هذا على ما يبدو لا يقفُ أَمامَ المنطقِ، إِذْ اختفَى ظهور هذا النوع من الغزلِ في مراكزِ الخلفاء في الشّامِ، أَو في المُدن الإسلامِيَّة، وعلى العكسِ من ذلكَ يظهرَ في البوادي. أمّا محمّد غُنيميّ هلال فقد جعل الإسلام العامل الحاسم، والمؤثر في التغير الروحيّ لأفراد المجتمع، فالعذريّة توفيق بين الحبّ الجامح، والإيمان العميق, ويضيف سببًا آخر، وهو العزلة لذاك المجتمع بسبب السياسة المتبعة[39], فهو قريب من رأي طه حسين المُشارُ إِليه آنفًا.

ثَمَّة إلتفاتة رائعة لِلدكتور "طه حسين": وهي إنَّ "شعراء الغزل الحسيّ كُلّهم أو أكثرهم من أبناء المهَاجرين والأنصار أو المتصلين إتصالاً قوياً بأبناء المهَاجرين والأنصار[...] أمّا العذريّين فهم من قبائل أعرابيّة ليس لهَا شأن عظيم في الإسلامِ، وإنّما هي محتفظة أحتفاظاً شديداً ببداوتهَا القديمة، وعاداتهَا الجاهليّة

الموروثة"[40]، يؤكدُ المؤرخونَ أنَّ العرب في شبه الجزيرة العربيّة انطلقوا على سجيتهم كما كانوا يفعلون قبل الإسلام، وإنّ أكثر شباب بني أُميّة وبعض بني هَاشم كانوا في حياتهم إلى الجاهليّة أقرب منهَا إلى الإسلام[41]، وَهَذَا يَدحضُ الرَّأي القائل بِأَثرِ الإِسلامِ فِي نشوءِ هَذِهِ الظَّاهرةِ؛ لِأَنَّهُ من الأَولى أَن تظهرَ فِي بيوتاتِ الإِسلامِ: "الشّام" مركز الخلافةِ، وَ"مكة المُكرمة" المركز الدّينيّ، لَا أَن تظهرَ فِي البوادي. ويرى الدكتور "محمد حسن عبدالله" بأنَّ "بني عذرة [...] كانوا بدواً، يأخذون الدين مأخذاً سهلاً، وقلّما يبلغ من عقولهم ونفوسهم مبلغاً قوياً يتأثرون به، ويكيفون حياتهم وفق مثله"[42]، وَمن ثَمَّ نستطيع القول إنَّ الإسلام لم يكن ذا أثرٍ عظيمٍ في نشوء هذا النوع من الغزل، وَإِنَّما ثَمَّة تلاقٍ كبيرٌ بينَ كثيرٍ من سمات الغزل العذريّ وَمبادئ الإسلام، وظهوره بِشهرتِه في ظلّ انتشار الإسلام، جعل كثيراً من الباحثين يميلون إلى أنّ الإسلام ذو أثرٍ رئيس في إزدهَاره؛ لذلك نرى الدكتور "عبد القادر قط" يقول: "إنَّ الإسلام كان له أثر بعيد في سيطرة هذا الجيل الجديد على غرائزه وتساميه بهَا"[43].

فَعلى سبيلِ المثالِ قول جميل بثينة[44]:

يموتُ الْهوى مني إذا ما لقِيتُهَا ويحيا، إذا فرقتهَا، فيعودُ

فما سبب موت الهوى؟ يجيب الدكتور شكري فيصل بأنّ هذا النوع من الغزل نشأ بدافع التقوى الإسلاميّة، فعدل الشعراء عن شهواتهم، ولجأوا إلى العفّة، والطهر، فَجاءَ غزلهم مثالًا واضحاً للتربية الإسلاميّة في سموهَا وتعاليهَا[45]، لكنَّ "العفّة ليست دائماً ذات منطلق دينيّ صرف، إنّهَا ظاهرة قد فطر الإنسان عليهَا"[46]، بيدَ أَنَّ هَذَا لَا يعني خُلو غزلهم من أَيِّ أَثرٍ لِلدينِ، إِذْ يُلاحظُ القارئُ إشارةً واضحةً إلى أثر الدين في قول المجنون[47]:

وَإِنّي لأَسْتَحْيِيكِ حَتَّى كَأنما عليَّ بظهر الغيب منكِ رقيبُ

فمن سيكون غير الله سبحانه وتعالى رقيبًا؟، وَقَدْ صَرّحَ القُرآنُ الكريم بِذلك:"مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ"[48]، وهناكَ من إِشارات كثيرةٌ وَواضحة، لَا يمكن تجاهلهَا، تؤيدُ وَبقوّة أثر الإسلام فِي نفوسهم وشعرِهم، وَعَلَيه فَلَا شكّ في وجود أثر الدّين الإسلاميّ في شِعْرِ العذريّينَ، أولاً لِأَنَّهم مسلمون، ثانياً

إنّ الشعراء في بيئة إسلاميّة ومجتمعٍ إسلاميّ, وفي عصر انتشار الإسلام في البقاع المختلفة.

العوامل الاجتماعيّة والبيئيّة

المجتمع البدويّ له من العادات ومن التقاليد ما يجلعه مختلفاً عن المجتمع المتحضر، إذْ لَا يمكن فصل المجتمع وعاداتِه عن البيئَةِ التي يقطنُهَا, ومن أهمّ تقاليد المجتمع البدويّ، وَأعرافِهِ، الغيرة، والعزّة، والشرف، والعفّة[49]؛ لِذَا أُعطيت المرأة مكانة، ومنعة، فوصفوهَا بـ"بيضة الخدر"[50]، لعزتهَا، وكرامتهَا، ولصونهَا، كما الطائر يحتضن بيضته، ويحميهَا، تُصانُ المرأة الكريمة, وَتمثّل شرف الرّجل الذي لَا يُدنّس, وعزّته التي يدافع عنهَا, وَعَلَيه ينطبعُ المجتمع البدويّ بطابع العفّة، والطهر، والنقاء، والإخلاص، فجَاءَ شِعْرُهُ متسمًا بِهَذِهِ السمات البدويّة الرَّاسخة فِي أَحضانِ جميعِ أَفرادِهِ[51]، فَلَا غرابةَ حين يُنظرُ إِلى المرأةِ بِأَنَّهَا تمثّل كلّ شيءٍ نفيسٍ بالنسبة للبدويّ, فهي أعزّ ما يوجد في الطبيعة البدويّة الجدبة القاحلة، المليئة بِالوحدةِ، والاغترابِ، وَالانعزال, وهي أكمل المخلوقات، وأجملهَا، وأكثرهَا عطاءً إِليه[52], فهي تسقيه وتروي ظمأه فِي خيمتِهِ التي تُصارعُ البقاءَ فِي عرضِ الصّحراء, فيقول جميل بُثينة[53]:

ألم تعلمي يا عذبة ـ الرّيق أنّني أظلُّ، إذا لم ألقَ وجهكِ، صاديا

فراح يجاهد من أجل إرضائهَا؛ لِأَنَّهَا مدار حياته، وموضع فخره، ومكمن شرفه، وحمى وطنه[54], فسكنتِ الخيمة يؤتى لهَا بالطعامِ ومستلزمات العيش, وَأصبحت المنعة جزء من عزّة المرأة وكرامتهَا, فهي بعيدة المنال من قبل الشباب صعبة الوصول, فهي كالثريا جمالاً وبعداً, كما في قول جميل بثينة[55]:

أَبثْنَةُ ما تَنأَينَ إِلّا كَأَنَّني بِنَجمِ الثُّرَيّا ما نَأَيتِ مُعَلَّقُ

وَقيس بن ذريح يقولُ[56]:

فإِنْ يَحْجُبوهَا أَو يَحُلْ دونَ وَصْلِهَا مقــالةُ واشٍ أَو وعِــيدُ أَمِيرِ

فلَم يَمْنَعُوا عَيْنَــيَّ من دائِمِ البُكَا ولَنْ يُذْهِبوا ما قد أَجَنَّ ضَمِيرِي

إنَّ قساوة المجتمع، وصرامته، وكثرة العذّال، والوشاة، والرقباء، ولّد الحرمان الذي سبّب في اشتداد العشق، وتأجج الأسى[57], التي تؤدي بالشاعر العذريّ أحياناً إلى الفرار، والهروب من رقابة المجتمع، ووشاته، لِذَا ترى الشّعراء

يرسمون عالماً غريباً في مخيلتهم؛ ليهربوا من واقعهم الاجتماعيّ القاسي، ويحلّقوا في أُمنيات فِيهَا من الغرابة والشذوذ[58], كقول كُثير عزة[59]:

ألا ليتنـــا يا عزُّ من غير ريبةٍ بعيرانِ نرعى في الخلاء ونعزُبُ
كِلانا بــه عَزٌّ فمن يَرنا يقُـــلْ على حسنهَا جرباءُ تعدى وأجربُ
نكون لـــذي مــالٍ كثيرٍ مغفَّـل فلا هو يرعانا ولا نحن نُطلــبُ

وكما يقول قيس بن الملوح[60]:

ألاَ لَيْتَنَـــا كُنَّا غَزَالَيْنِ نَرْتَعِي رياضاً الحوزان في بلد قفـــر
ألا ليتنـــا كَنَّا حَمَـامَيْ مَفَازَةٍ نطِيرُ ونَأوِي بِالعَشِيّ إلى وَكْـــرِ
إلا ليتنا حُوتاَنِ في البَحْرِ نَرتَمِي إذا نَحْنُ أمْسَيْنَا نُلَجِّجُ فِي الْبَحْرِ

فهولاء الشعراء "يمثّلون نوعاً من المواجهة بين الحبّ وتقاليد المجتمع، ومفهوم ذلك المجتمع عن الحبّ"[61]؛ وَعليه يذهبُ بعضُ الدارسينَ إِلى أَنّ الغزل العذريّ ظاهرة عربيّة خالصة، تولّدت بفعل البيئة التي عاشهَا العَرَبِيّ أنذاك[62]، ويرى الدكتور "محمد غنيميّ هلال" أنّ طبيعة الشاعر الفارس هي مصدر هذا الشعر[63], الذي يعبّر عن روح الفروسيّة العربيّة، فهذا الشعر منبعه البيئة العربيّة طبيعة ومجتمعاً, وَمِن ثَمَّ يُرجع السبب إلى البيئة العربيّة وما فيهَا من فروسية وإباء، وهذا جَليٌّ في الغزل العفيفِ الذي ظهر في العصر الجاهليّ، وَلَاسِيَّمَا عِنْدَ عنترة، والمرقش.

إِذْ رَاحَ الشاعرُ يمزج بين فروسيته، وتغزله في الحبيبةِ، كما فعل عنترة في قولِهِ:

ولقد ذكرْتُكِ والرِّماحُ نواهلٌ مني وبيْضُ الهِنْدِ تقْطرُ منْ دمي
فوددتُ تقبيل السيوفِ لأنّهَا لمعت كبارق ثغركِ المتبسِّم

ويقول جميل بُثينة[64]:

فليتَ رجالاً فيكِ قد نذروا دمي وهَمّوا بقتلي، يا بُثَينَ، لقُوني!
إذا ما رأوني طالعاً من ثنّيــةٍ يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني
يقولون لي: أهلاً وسهلاً ومرحباً ولـــو ظفروا بي خالياً، قتلوني

يصوّرُ الشَّاعِرُ - فِي الأَبياتِ أَعلاه - فروسيتَهَ، مع مزجِهَا بِالتغزّلِ وذكرِ الحبيبةِ، ومصدر هَذِهِ الفروسيّة، هو البيئة والظروف الاجتماعيّة التي تعيشهَا الباديّة.

لمّا كانت الباديّة فِيهَا من الفقر ما فِيهَا, والفقر ولّد لدى أفراد المجتمع يأس من الثراء ومن الظفر بمن يحبّون[65], إنَّ اليأس والفقر الذي أصاب أهل الباديّة, أَدَّى إلى وجود شيءٍ من التقوى في قلوبهم, وذلك وفق القاعدة التي تُقنعُ النَّفْسَ فِي الزّهدِ بِمَا لَا تنالُهُ اليدُ، ومن هُنَا أَضحَى الغزل العفيف مرآة صادقة لطموح أهل الباديّة إلى المثل الأعلى في الحبّ[66].

يرى الدكتور "شوقي ضيف" أنّ البيئة التي تقطنهَا قبيلة بني عذرة فِيهَا خصبٌ ونماءٌ هيآ لشيء من الإستقرار، وأن تجري الحياة هَادئة مستقرة, وَهَذَا لَهُ أثر فيما خلّفه بنو عذرة من أدب غنائيٍّ, قوامه التعبير عن آلام النفس إزاء الحبّ والمحبوب, ثُمّ يقول إنّ الصحراء والإسلام هما اللذان أعدا لظهور هَذَا الغزل العفيف الحزين، وَمَا فيه من حبّ نبيل شريف, فالحزن من الصحراء, والعفة من الإسلام[67]. فِي حين ترى الدكتورة "نضال إبراهيم" العكس تمامًا، فتقول: إنَّ "العفة التي نلحظهَا في الغزل العذريّ هي جزء من البيئة العربيَّة البدويّة"[68], وهي أيضاً ترجع منابع هذه الظاهرة إلى المصدرين نفسهما مصدر إسلاميّ ومصدر بيئيّ اجتماعيّ[69], نلاحظ أنَّ طه حسين، شوقي ضيف، شكري فيصل، محمد غنيميّ هلال، نضال إبراهيم، وغيرهم، جعلوا المجتمع، وبيئته، والإسلام، وأثره، السبب الرئيس في نشوء هذا الغزل[70], بِالرَّغمِ من اختلافهم بالنظر إلى البيئة العذريّة فـ"طه حسين" يرى الفقر، و"شوقي ضيف" يرى شيئاً من النماء والخصب، و"محمّد غنيميّ هلال" يرى الفروسيّة التي سبّبتهَا البيئة البدويّة وَتذهب إِلى الرَّأي ذاته "نضال إبراهيم"، من هُنَا نعتقدُ أنّهم أرادوا وجود شيء من الفراغ لدى شباب هَذِهِ البيئة, فهم لم يشاركوا في السياسة، وَلَا مفاخرات بل كانوا للعزلة أقرب. وَهَذَا يُفسرُ ويُعلّل العفة والغزل العفيف في العصر الجاهليّ الذي لَا يخلو منهما؛ لِذَا نعتقد أنَّ البيئة البدويّة وَمَا لهَا من تقاليد كانت وراء هَذِهِ الظاهرة.

ثَمَّةَ رأي يبدو غريباً بعض الشيء، لكنه يضاف إلى الآراء الاجتماعيّة التي قيلت، وَهَذَا الرأي يذهب إلى المرأة ذاتهَا، وذلك بِأَنَّ "الهوى العذريّ كان اختراعاً نسائيّاً محضاً [...] فالمرأة في ذلك الزمان والمكان هي التي أوحت للرجل بأن يهيم بهَا ذلك الهيام كُلّه، وهو إيحاء مخترع ومقصود لترفع من مكانتهَا التي همشهَا التاريخ آنذاك"[71]، المرأة بتفننهَا، وعزتهَا، ومنعتهَا، ودلالهَا، وشوقهَا إلى استماع الغزل اللطيف، الذي يراقص مشاعرهَا، تكون سبباً لإذكاء القريحة لتجود بذلك الغزل لدى الشاب العاشق هذا مُمكنٌ، لكن أن تكون ظاهرةً بارزةً في المجتمع فهذا شيء بعيد نوعًا ما.

العواملُ السّياسِيّة

لَا يمكن تغافل السياسة وأحداث التأريخ في نشوء أَيَّةِ ظاهرةٍ في أَي مجتمع؛ لِذَا كانت السياسة وآثارهَا فِي المُجتمعِ من العوامل المُهمّة التي طرحهَا النقادُ والدّارسُون في تفسير ظاهرة الغزل العذريّ، وإنَّ أهمّ حدثٍ سياسيّ إبَّان ذلك الزّمنِ هو انتقال الخلافة من المدينة إلى الشام، ومن قبلهَا إلى الكوفة، فأُبعِدتْ عن مكانهَا الذي ولدت فيه، فأُهمِل المجتمع الذي احتضن الإسلام، ودافع عنه، وجاهد في سبيله، هَذَا الإهمال ولَّدَ لدى أَفراد المجتمع يأساً فِي تحقيق أَي شيءٍ من رغباتهم السياسيّة، فبعد إن كانت الخلافة شورى، وَفِي المدينةِ، أصبحت الآن بالوراثةِ وَفِي الشَّامِ. وَقَدْ تَمثّلتْ هَذِهِ الثّيمةُ فِي قصص العذريّين، إِذْ يَأتي زوجٌ من الشّامِ، لِيأخذ الحبيبةَ من المدينةِ وَيُهَاجر بِهَا.

أَدّى الفعلُ السّياسيُّ إِلى انشقاقِ مجتمع الحجاز شطرين: شطر المدينة المتحضر، الذي أُغدقت عليه الأموال من الخلفاء، فعمَّ اللّهو، والطرب، والغناء فِيه، وشطر البوادي الذين غطّاهم البردُ، وَأَقعدَهم الفقرُ، فافترشوا الرّمال، واليأس، فعمَّ الأسى، والحرمان، والحزن بين أبناء ذلك المجتمع[72].

هُنَاكَ من يعتقد بِأَنَّ الخلفاء لهم أيدي خفيّة[73]، وراء إنتشار ظاهرة الغزل الحسيّ، والعذريّ في المدينة وبواديهَا، حَتَّى يشغلوا المجتمع الذي يمثّل مركز الإسلام - وهو مكة المكرمة، وَالمدينة المُنورة - عن المطالبة بحقّه في الخلافة أَو قيّادةِ الأُمّة؛ لِذَا أُغدقت الأموال، وكان التشجيع الخفيّ للطّرب والغناء من قبل السّلطة الحاكمة في الشام، وإِنَّ للسلطة في الشام أثر في انتشار الغزل العذريّ؛

وذلك بإتاحة الفرصة للشعراء من دون أيَّة مضايقات سياسيّة لأبناء البوادي في نجد والحجاز[74].

ويمكننا أن نجمع بين العوامل السياسيّة والاجتماعيّة لترابطهما الوثيق، فيعتقد أحد الباحثين أَنَّ الغزل العذريّ رد فعل عنيف إزاء هذا القمع الذي مارسه التاريخ ممثّلاً بالدولة، وتوتراً إزاء الثَّقَافة القمعيّة، وَأَنَّ شباب عذرة كانوا يموتون لَا بسبب العشق، ولكن بسبب حظر الحبّ الذي تبنته الدولة[75]، إِنَّ هَذَا الرأي يبدو قريباً من رأي "طه حسين" لكن بتغيير الصّياغة التعبيريّة، إِذْ إِنَّه يرى التّهميش السياسيّ سببٌ رئيسٌ فِي ظُهورِ هَذِهِ الظَّاهرةِ، في حين يرى "يوسف اليوسف" أَنَّ الرّفضَ للسياسة، وللدولة سببًا في ذلك، فقد فسر الظّاهرة العذريَّة بأنّهَا رفضاً للدولة وسياستهَا.

إِنَّ الغزل العذريّ ليس تعبيراً عن التجارب العاطفيّة فحسب، بل نلمح تأويلاً بوجود آثار للحضارة في نُصُوصِهم: أي ما مرَّ به سكان الباديّة من تغيّر واسع في حياتهَا، فكانوا يعانون من اغتراب، وعدم تكيّف مع المحيط، فظهرت الأماني الشّاذّة، التي تمثّل الاغتراب بِأَصدقِ تعبيرٍ، وَهَذَا الاغتراب جعلهم يلجأونَ إلى غزلٍ عفيفٍ حزينٍ باكٍ، يطغي عَلَيه الشعور باليأسِ، والحنين، والتذبذب بين الماضي والحاضر، وَهَذَا يُمثّل التّردد بين حياة الباديّة وحياة الحاضرة[76].

إِنَّ رفض السّياسة من الأولى أن يولّد شعراً فِيه رفضٌ ظاهرٌ، أو مؤولٌ، عَلَى الأقلّ في مقطوعةٍ أو في أبيات من ضمن تلك القصائد التي حفظتهَا دواوين العذريّين لقمعهَا أو ظلمهَا، لا أن تخلو خلواً تامة من ذلك الرّفض، وَلِمَ يتخذُ الشعراء المرأةَ رمزاً لتعبيرهم عن الرّفض السياسيّ؟، اللّهم سوى تلك الأماني البعيدة، والشّاذّة، يمكن أن تُعدَّ رمزاً للرّفض، لكنّهَا للرّفض الاجتماعيّ أقرب منه إلى الرفض السياسيّ، يضاف إلى ذلك أَنَّ غزلَهم لم يكن بعيد عن الصّدق، بل عَلَى العكس تماماً كانَ صادقاً، وذا عاطفةٍ لا ريبَ فِيهَا، وَنعتقدُ أَنّ الغزل العذريّ أصدق أغراض الشعر في لفظِهِ، ومعناه، وبعيد عن الكذب - الذي رَافقَ الحركةَ الشِّعْرِيَّةَ عَلَى امتدادِ الأَزمانِ، إِذْ تَشبّثَ غزلهم بامرأة واحدةٍ طيلة حياتهم، أَو عَلَى امتدادِ نِتاجِهم الأَدبيّ، فَيُرى فِيه صدق العاطفة، والشعور المُتناسق، وحرارة الوجدان المتدفق، مِمَّا جعله مختلفاً عن الأغراض الشِّعْرِيَّة الأخرى، ففي المديح

عَلَى سبيلِ المثال: ترى الشَّاعِرَ يمدح فلاناً لغرض العطاء، أو لِغيره، وبعد زمنٍ تراه يهجو من كانَ يمدحه بالأمسِ.

التفسير الأدبيّ[77]

هناكَ تفسير لظاهرة الغزل العذريّ انفرد به الدكتور "عبده يحيى صالح" في أُطروحته "نقد الغزل العذريّ"، فقد أضاف التفسير الأدبيّ مع العواملِ السابقة، إذ يقول: إنّ الغزل العذريّ فنّ أدبيّ قبل كلّ شيءٍ. ولم يقصد بالتفسير الأدبيّ الدراسة الفنّيّة، وإنّما التّحليل، والوصف لهذَا النوعِ من الشّعر، من خلال إبراز الخصائص الفنّيّة، والأسلوبيّة التي انماز بهَا على غيره من النّصوص، وإنَّ نتائج مثل هذه الدراسة تخدم التفسير الأدبيّ.

ويعني بالتفسير الأدبيّ للظاهرة الكشف عن الأسباب الأدبيّة التي جعلت من الغزل العذريّ ظاهرة شعريّة، بارزة في العصر الأمويّ، وأعطته مكانة مرموقة في التراث العربيّ، وجعلته يأتي على صياغة الأسلوبيّة مَيّزتهُ عن غيرِهِ.

يذهب معلّلاً اللجوء إلى هذا التفسير، بقوله: الغزل فنّ شعريّ ميدانه عاطفة الحبّ والعلاقة بين الرجل والمرأة، وقد تتخلله بعض المعاني من خارج عاطفة الحبّ، فليست كلّ علاقة حبّ تفرز بالضرورة شعراً غزليّاً، ولا كلّ غزل يعبر بالضرورة عن عاطفة حبّ واقعيّة، فالأسباب التي تفسر الحبّ العذريّ ليست بالضرورة هي الأسباب التي تفسر الغزل العذريّ، فلا بدّ من أنّ ثمّة أسباباً أدبيّة تقف وراء هذه الظّاهرة، وأنّ ما ذكره النقاد من تفسير دينيّ، واجتماعيّ، وحضاريّ لا تكفي لتفسيرهَا؛ لأنّهَا في الأصل ظاهرة أدبيّة، وإنَّ المسوغات التي استوجبت تعليل الظاهرة من الوجهة الأدبيّة هي:

إنّ شهرة الظاهرة العذريّة لا تنبع في الأصل من تجارب العشق التي مرّ بهَا العذريّون؛ لأنّ مثل هذه التجارب موجود في كلّ زمان ومكان، فضلاً عن وجود الغزل المعبر عنهَا، ولكن هذه الشهرة قادمة من طبيعة الغزل العذريّ الأدبيّة أو من أسلوبه الأصيل الفطريّ التلقائيّ، بحيث تحول فيه العشق إلى شعر، فلو لم يكن العذريّون شعراء لما وجدنا أحد منهم أُشتهر وعرف لدى القاصي والداني.

إن ظاهرة الحبّ العذريّ بوجه عام لا تختفي عن سطح الحياة أَبدًّا، فمن الطبيعيّ أن تتوافر لهَا المقدمات الاجتماعيّة والنفسيّة التي توفرت في الباديّة في

العصر الأمويّ سواء على مستوى الفرد أم على مستوى المجتمع، ولكنهَا مع ذلك لن تجد شعراء يعبرون عنهَا بذلك الأسلوب الذي تميّز به الغزل العذريّ في العصر الأمويّ، فقد يمرّ شاعر حديث مثلاً بمثل تجربة "جميل بثينة" في العشق والحرمان بفعل ظروف عامّة أو خاصّة، ولكنّه مع ذلك لا يستطيع أن يصل إلى ما وصله جميل.

إنّ تجارب العشق متشابهة بالرغم اختلاف الزمان والمكان بيد أنّ أساليب التعبير الشعريّة عن هذه التجارب هي التي تختلف من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر.

قبل الولوج في ذكر الأسباب الأدبيّة للظاهرة، يقول: لا نريد أن نحول العواطف والأفكار إلى نسيج شعريّ في المسألة الإبداعيّة بوجه عامّ، ولكننا نسعى هنا إلى معرفة الأسباب الأدبيّة التي وقفت وراء الظاهرة العذريّة وهي:

1. ضعف ظاهرة التناص في الشعر العذريّ:

قلة تناص الشعر العذريّ مع الشعر الجاهليّ والإسلاميّ، ومع الإيمان بوجود التناص في الشعر فضلاً عن كلّ خطاب، فإنّنا على الرغم من ذلك وجدنا الشعر العذريّ ضعيف التأثر في الشعر الذي كان قبله سواء الجاهليّ أم الإسلاميّ، وهذ السمة بالذات أعطت له تفرداً وأصالة، فلم يكن الشاعر العذريّ ينطلق من أمثلة سابقة ويبقى أسيراً لهَا، ولكنّه انطلق من تجربته العاطفيّة إلى حدّ بعيد، وَللبيئة التي نما فيهَا الشعر العذريّ الدور الأكبر في عدم تناصه بالشعر القديم، ألا وهي بيئة التي افتقرت إلى الاطلاع على التراث.

[نتساءلُ وَبِقوّةٍ هل تعدّ النقائض - التي ملأت بيئة العراق- تقليداً!. ونضيف شيئاً آخر هو أنّ الغزل العذريّ له جذور في الجاهليّة، والإسلام، فهذا إن دلّ على شيءٍ فَإِنَّمَا يَدلُّ على أَنّه تطوّرٌ وَاستمرارٌ، لا انقطاعٌ وانعزال، ولا ابتداع، ومن ثَمّ فلم يولد في تلكَ البيئة الحجازيّة، بل تكفلت البيئة الحجازيّة برعاته حتّى استوى ظاهرة عامّة. زِدْ على ذلك لم تكن شِعريّة أَي من الشّعراء العذريّينَ ترتقي إِلى مكانةِ الفرزدق الإِبداعيّة].

2- تميّز الشعراء العذريّون بالفطرة بحكم طبيعتهم البدويّة، وبالرقّة بحكم قربهم من الحضر، ومثلما تميّز العذريّون بالفطرة، فقد تميّزوا كذلك بالسليقة

اللغويّة وقوّة الموهبة الأدبيّة، والأصالة والتلقائيّة في التعبير حتّى إستطاعوا أن يحولوا العشق إلى شعر جميلٍ تردّده الأجيال.

3 - وتعزيزاً لما ذكرنا، نذهب إلى أن الشعر العذريّ كان شعراً شعبيّاً. يتميّز بما يتميز به الشعر الشعبيّ سواء على مستوى المضمون أم على مستوى الشكل، مثل التعبير عن حاجة الشاعر في غير تقيّد بالتقاليد الموروثة، وعدم الاهتمام بالصنعة واستخدام لغة الحياة اليوميّة مع الإشارة إلى أن لغة الحياة اليوميّة حينذاك ما تزال هي الفصحى ولكنهَا ليست تلك اللغة الأدبيّة الفخمة التي عهدناهَا في الشعر الجاهليّ وفي الشعر الأمويّ التقليديّ، ومن هنا نزعم أن الغزل العذريّ يعدّ طفولة جديدة للشعر العربيّ،

فضلاً عمّا ذكرناه من أسباب أدبيّة فإن جدة التجارب العذريّة وواقعيتهَا استوجبتا طريقة جديدة في التعبير وأسلوبا متفرداً تفرد التجارب العذريّة نفسهَا، ولم يكن هذا ليتحقق لولا ما ذكرناه سابقاً من أسباب عضدت هذا السبب الأخير.

[نضيف سبباً إلى تلك الأسباب هو كون الغزل العذريّ لا يتعارض مع التعاليم الإسلاميّة تعارضاً جوهريّاً, ولا يتعارض أيضاً مع مبادئ القبيلة، التي تُمثّل المتلقّي المُباشر له, هذا أدى إلى قبوله ثُمّ انتشاره في المجتمعات بدويّةٍ وحضريّةٍ, وَأصبح ظاهرة فريدة] .

الخاتمة

بعد الانتهَاء من جولة في تفسير الظاهرة العذريّة، توصل البحث إلى نتائج, ومن أَهمّهَا:

1 – أهمّ الآراء التي فسرت الظاهرة العذريّة هي للمحدثين من الباحثين والنقاد.

2- لم يقتنع أغلب الباحثين والنقاد بسبب واحد في تفسير هذه الظاهرة، وَإنّما جمعوا بين عدّة أسباب في تفسيرهَا.

3 – التشابه بين مميزات الغزل العذريّ وبعض تعاليم الإسلام, أدّى بمعظم الباحثين، والنقاد إلى جعل الإسلام سبباً رئيساً وراء العفّة في الغزل العذريّ، وعليه فهو – في رأيهم - السبب الرئيس وراء انتشار هذه الظاهرة.

4- اعتمد كثيرٌ من الباحثين والنقاد القصص المرفقة مع الظاهرة في تفسيرهَا, بالرّغم من تصريح كبار الباحثين والنقاد بِأَنَّهَا لا تخلو من المبالغة، والتسلية، واللهو، والسمر.

5 – يرى البحث أَنَّ أقرب الآراء للقبولِ هو الأثر القبليّ البيئيّ في انتشار هذه الظاهرة؛ لوجودهَا قبل الإسلام في بيئة شبيهة بالبيئة التي اشتهرتْ بالظّاهرة العذريّة.

6- التفسير الأدبيّ لهذه الظاهرة تفسير فيه من الجدّة, فالظاهرة العذريّة ظاهرة أدبيّة في كلِّ أبعادهَا, لكنَّ لم يتوصل إلى كشف أسرار نشوئهَا كظاهرة أدبيّة.

الهوامش:

[1] - ينظر: الحبّ في صدر الاسلام: أقبال بركة، دار قباء- القاهرة، 1998م: 35؛ وتاريخ الأدب العربيّ العصر الإسلاميّ: د.شوقي ضيف، ذوي القربى – إيران، ط2، د. ت: 359؛ وتأريخ الأدب العربيّ العصر الامويّ: د.قصي الحسين، دار الهلال – بيروت، 2002م: 187.

[2] - المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، مجمع اللغة العربيّة، مكتبة الشروق الدوليّة- مصر، ط4، 1425هـ/2004م: 590.

[3] - جمهرة اللُّغة: أَبو بكر محمّد بن الحسن بن دُريد، تحقيق: د.رمزي منير بعلبَكيّ، دار العلم للملايين- بيروت، ط1، 1987م: 572.

[4] - ينظر: العفة في الغزل العذريّ بين الحقيقة والوهم: نضال إبراهيم ياسين، جامعة البصرة – كلّيّة التربيّة، (بحث مخطوط)، 2009م: 3.

[5] - سرّ الفصاحة: الأمير أَبو محمّد عبدالله بن محمّد بن سعيد بن سنان الخفاجيّ الحليّ ت 466هـ، دار الكتب العلميّة- بيروت، ط1، 1402هـ/1982م: 55.

[6] - نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: عبده يحيى صالح الدبانيّ، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2003م: 14.

[7] - العشاق الثلاثة: د.زكي مبارك، دار المعارف – القاهرة، د-ت: 15.

[8] - تعدّ المقدمة الغزليّة في القصيدة الجاهليّة من الإشارات التي تؤكد وجود نغمة حزن ترافق الغزل في العصر الجاهليّ, وقد مزج الشاعر أَنذاك بين الغزل والطلل في مقدمة قصيدته.

[9] - ديوان امرئ القيس، تحقيق: عبد الرحمن المصطاويّ، دار المعرفة- بيروت، ط4، 2008م: 14.

[10] - ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، صنعة: مروان العطية، دار الهجرة – دمشق، ط1، 1994م: 66.

[11] - ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: عبد الرحمن المصطاويّ، دار المعرفة- بيروت، ط2، 2006م: 25.

[12] - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، تحقيق: د.محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب بالجماميزت، المطبعة النموذجيّة، (د- ت): 55.

[13] - ينظر: ملامح الرمز في الغزل العَرَبِيّ القديم: د.حسن جبار محمد شمسيّ، دار السياب – لندن، ط1، 2008م: 308.

[14] - ينظر: ملامح الرمز في الغزل العَرَبِيّ القديم: 308.

[15] - العفّة في الغزل العذريّ بين الحقيقة والوهم: 10.

[16] - حديث الأربعاء: د.طه حسين، دار الكتب المصريّة، ط1، 1926م: ج 2: 3.

[17] - ينظر: تاريخ الأدب العربيّ العصر الإسلاميّ:360 - 361.

[18] - ينظر: الحبّ في التراث العربيّ: د.محمد حسن عبدالله، دار المعارف، 1994م: 211.

[19] - ينظر: حديث الأربعاء: ج2: 20- 21.

[20] - ينظر: العشاق الثلاثة: 27.

[21] - تاريخ الأدب العربيّ: عمر فرّوخ، دار العلم للملايين، ط4، 1981م: ج1: 367.

[22] - ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، تحقيق: عبد الرحمن المصطاويّ، دار المعرفة – بيروت، ط3، 2008م: 71.

[23] - ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى): 72.

[24] - ديوان جميل بثينة، تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، ط1، 1969م: 29.

[25] - ديوان جميل بثينة: 37.

[26] - ديوان جميل بثينة: 21.

[27] - د. نضال إبراهيم, مقابلة خاصة، في 2011/2/25م.

[28] - ينظر: الحبّ في صدر الإسلام: 16.

[29] - ديوان جميل بثينة: 27.

[30] - ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى): 86.

[31] - ينظر: الحبّ في التراث العربيّ: 224.

[32] - ينظر: الحبّ في التراث العربيّ: 224.

[33] - يذهب فاروق شوشة إلى إنَّ هذا الغزل رفدته تقاليد الباديّة العربيّة، ثم غذّته قيم الإسلام، ومثله العليا, فكان مزيجاً من قيم الفروسيّة، والنبل والنخوة، أي قيم الباديّة مع قيم الإسلام، التعفف، والتسامي، والتطهر, فكان الغزل العذريّ. ينظر: أحلى 20 قصيدة حبّ في الشعر العربيّ: فاروق شوشة, دار العودة – بيروت، ط2، 1979م: 9، وَمن ثَمَّة فهو يتفق مع طه حسين، وشوقي ضيف، ومحمد غنيميّ هلال، ونضال إبراهيم, بل مع جلُّ الباحثين.

[34] - الشعر العذريّ في ضوء النقد العربيّ الحديث: محمد بلوحيّ، اتحاد كتاب العرب– دمشق، 2000م: 78.

[35] - ينظر: حديث الأربعاء: ج 2: 19 - 20.

[36] - ينظر: الحبّ العذريّ عند العرب: د.شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م: 20.

[37] - تاريخ الأدب العربيّ العصر الإسلاميّ: 359.

[38] - ينظر: الحبّ في التراث العَرَبِيّ: 232.

[39] - ينظر: الحب في التراث العَرَبِيّ: 233.

[40] - حديث الأربعاء:ج2: 17.

[41] - ينظر: الحبّ في صدر الإسلام: 7.

[42] - الحبّ في التراث العَرَبِيّ: 224.

[43] - في الشعر الإسلاميّ والأمويّ: د.عبد القادر قط، دار النهضة العربيّة – بيروت، 1987م: 79.

[44] - ديوان جميل بثينة: 27.

[45] - ينظر: في الشعر الإسلاميّ والأُمويّ: 78.

[46] - نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: 86.

[47] - ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى: 41.

[48] - سورة ق، آية 18.

[49] - ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتِهَا: عبد الله الطيب، الكويت، ط3، 1989م:ج3: 310.

[50] - كَقول امرئ القيس في معلقته: وبيضة خِدر لا يرامُ خباؤهَا تَمَتّعتُ من لَهْوٍ بِهَا غيرَ مُعجَلِ.

[51] - ينظر: تأريخ الأدب العربيّ العصر الأُمويّ: 183.

[52] - ينظر: سوسيولوجيا الغزل العربيّ: الطاهر لبيب، ترجمة: مصطفى المسناويّ، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1987م: 106.

[53] - ديوان جميل بثينة: 107.

[54] - ينظر: فنون الأدب العربيّ الفنّ الغنائيّ: د.محمد سامي الدهَان، دار المعارف- مصر، د – ت: ج1: 11.

[55] - ديوان جميل بثينة: 67.

[56] - ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى): 78.

[57] - ينظر: نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: 14.

[58] - ينظر: في الشعر الإسلاميّ والأُمويّ: 94.

[59] - ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، 1971م: 161.

[60] - ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى: قيس بن الملوح، تحقيق: يسري عبد الغنيّ، دار الكتب العلميّة، 1420 / 1999: 90.

[61] - ينظر: في الشعر الإسلاميّ والأُمويّ: 95.

[62] - الحبّ في التراث العربيّ: 231.

[63] - ينظر: الحبّ في التراث العربيّ: 226.

[64] - ديوان جميل بثينة: 93.

[65] - يتحفظ محمد غنيميّ هلال على مبدأ الفقر بِأَنّه وراء هذه الظاهرة, ينظر: الحبّ في التراث العَرَبِيّ: 232.

[66] - ينظر: حديث الأَربعاء: ج:2 " 19 - 20.

[67] - ينظر: الحبّ العذري عند العرب 19، وما بعدهَا؛ ويقول عبد القادر قط: "العفة من الدين" ينظر: في الشعر الإسلاميّ والأُمويّ: 78.

[68] - العفّة في الغزل العذريّ بين الحقيقة والوهم: 6.

[69] - العفّة في الغزل العذريّ بين الحقيقة والوهم: 5، وما بعدهَا.

[70] - وكذلك يرى الدكتور الجواريّ بأنّ هذه الظاهرة وليدة التطور الاجتماعيّ الذي أحدثه الإسلام في الباديّة العربيّة, فهو يجمع بين الإسلام والبيئة بل مزجهما معاً. ينظر: الحبّ عند العرب: 232.

[71] - ينظر: نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: 89.

[72] - ينظر: حديث الأربعاء: ج2: 19، ومابعدهَا.

[73] - د.حسن جبار شمسيّ (رحمه الله), مقابلة خاصة، 2011/1/25م.

[74] - د.مرتضى عبد النبيّ, مقابلة خاصة، يوم الخميس 10 / 2 / 2011م.

[75] - ينظر: نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: 91.

[76] - في الشعر الإسلاميّ والأُمويّ: 106، وما بعدهَا.

[77] - ينظر: نقد الغزل العذريّ في العصر الأمويّ قديما وحديثاً: 94، ومابعدهَا؛ وقد أثبتنا رأيه كاملاً باختصار، مع التعليق عندما نختلف مع الباحث في وجهة النظر، نضع رأينا بين معقوفتين؛ لكن بقي الرأي له.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

المسار الاجتماعي والتعليمي للعلامة عبد الرحمن بن خلدون (808هـ/1405)

الأستاذ: نش عزوز/جامعة غرداية
الأستاذة: قاتل الهام /جامعة المسيلة

ملخص:

يعتبر عبد الرحمن بن خلدون (ت 808هـ / 1405م) شخصية فذة في الفكر الإسلامي بوجه خاص والفكر الإنساني بوجه عام، بهر الشرق والغرب بعبقريته ودار النقاش حول أفكاره وحياته فشغل الآراء والعقول، ويمثل المسار التعليمي والاجتماعي لابن خلدون مفتاحا للعديد من القضايا التي مازالت عالقة في ذهن الباحثين، ذلك أنه لا يمكن فهمه إلا من خلال معرفة هذا المسار، فقد عاش حياة صاخبة جمعت بين العلم والسياسة بين الطموح والخيبة، حياة مليئة بالعطاء والتألق، حياة أهلته أن يحتل موقعا فريدا ومتميزا في تراث الفكر العالمي.

Résumé

Abde-Rahman Ibn Khaldoun est une personnalité exeptionnelle particuliérement en pensée islamique et généralement en pensée humaine.Il a étonné l'orient et l'occident par son génie et a provoqué une discussion sur ses idées et sa vie en colonisant les opinions et les cevelles. Son parcours éducatif et social constitue un clé pour nombreux sujets en voie de recherche. Ce clé ne peux pas être déchiffré que par la recherche dans ce parcours. Or, il a connu une vie bruyante qui associe la science avec la politique et l'ambition avec l'échec. Cette vie pleine de l'offre et du splendeur lui a confié d'avoir une position unique et distincte dans le patrimoine de la pensée internationale.

*** *** ***

1- نسب عبد الرحمان ابن خلدون:

ينتسب عبد الرحمن بن خلدون(ت808هـ/ 1405م) إلى أسرة يمنية حضرمية نسبها في الإسلام يعود إلى وائل بن حجر، دخل أفراد هذه الأسرة الأندلس مع الفاتحين العرب في أواخر القرن الثالث هجري الموافق لـ القرن التاسع ميلادي عن طريق أحد أفرادها و هو خالد بن عثمان الذي اشتهر فيما بعد باسم خلدون الذي استقر في اشبيلية.[1]

والجدير بالذكر هو أن هذه الأسرة قد تقلدت مناصب جد عالية سواء على الصعيد السياسي أو العسكري ذلك أنهم احتلوا مواقع مرموقة في اشبيلية. فبسطوا نفوذهم وهيمنوا على مجلس المدينة. برز منهم الكثير من رجال الدولة والعديد من الشعراء الموهوبين مما شكل لهم شهرة واسعة في مختلف أرجاء الأندلس، حيث انخرط البعض منهم في فرقة الجنود اليمنين و اشترك زعيمهم كريت و أخوه خالد في الثورة التي نشبت باشبيلية ضد الأمير عبد الله المرواني الأموي، وبعدها استقل كريت بأمر اشبيلية مدة من الزمن، هذا فضلا على اشتراك أسرة خلدون في معركة **الزلاقة**[2] إلى جانب يوسف بن تاشفين ضد النصارى، حيث تمكنوا من استرجاع الرياسة و الجاه عن طريق الاتصال بالولاة الجدد به، و في سنة 620هـ/1223م نزحت أسرة ابن خلدون إلى إفريقية فأكرم الحفصيون وفادتهم و عطفوا عليهم،و قلدوهم مناصبا فاشتغل جد ابن خلدون الأول **محمد** حاجبا للأمير أبو فارس حاكم بجاية. [3]

وتولى الجد الثاني أبو بكر محمد شؤون دولة الحفصين بتونس، أما والده محمد فقد آثر العزوف عن السياسة و التفرغ للحياة العلمية، فاهتم بالفقه المالكي ودرس الشعر، واللغة واشتغل بتدريس الفقه المالكي و المنطق والفلسفة.و المثير للإعجاب أن بيته هو أحد الأماكن التي يجتمع فيها علماء تونس و أدباؤها.

والظاهر أن والد ابن خلدون ليس الوحيد من أسرته الذي اهتم بالجانب العلمي، فقد نبغ من قبله في الأندلس و المغرب عدد كبير من أفرادها، و نذكر من هؤلاء: **عمر بن خلدون** الذي كانت له قدم راسخة في العلوم الرياضية و الفلك.

ولابد من الإشارة إلى أن والد ابن خلدون قد توفي في الطاعون الذي حل سنة 749هـ/1349م مخلفا عددا من الأولاد هم: عبد الرحمان، و كان آنذاك في

الثامنة عشر من عمره و إخوته (عمر، موسى، يحي و محمد وهو أكبرهم)، و برز من بينهم عبد الرحمان و شقيقه يحي.[4]

2- نشأته وتعليمه:

ولد عبد الرحمن ابن خلدون بتونس في رمضان سنة 732هـ/1332م، كني بأبي زيد نسبة إلى ابنه الأكبر زيد، و لقب بولي الدين بسبب ولايته للقضاء المالكي بالقاهرة، واشتهر بابن خلدون نسبة إلى جده خالد، ووصف بالمالكي نسبة إلى مذهبه الفقهي خصوصا بعد توليه منصب قاضي القضاء المالكية في مصر، و وصفوه بالحضرمي نسبة إلى أصله.[5]

ناهيك عن ألقاب أخرى (كالوزير، أو الرئيس، الفقيه، إمام الأئمة، جمال الإسلام والمسلمين)[6]، لقد كان ابن خلدون "رجلا فاضلا حسن الخلق جم الفضائل، باهر الخصل رفيع القدر، ظاهر الحياء، أصيل المجد، وقور المجلس، عالي الهمة، قوي الجأش، طامحا لقنن الرياسة، خاطبا للحظ، متقدما في الفنون العقلية و النقلية، متعدد المزايا، سديد البحث، كثير الحفظ، صحيح التصور، بارع الخط، جوادا، حسن العشرة، مبذول المشاركة، مفخرا من مفاخر التخوم المغربية ...."[7]، وفيه يقول أبو القاسم محمد الحفناوي:"وخلدون بفتح الخاء المعجبة وآخره نون، حفظ القرآن الكريم و الشاطبتين و مختصر ابن الحاجب الفرعي، و تفقه بأبي عبد الله الجياني، قرأ عليه التهذيب و عليه تفقه، و حفظ المعلقات و الحماسة و شعر ابن حبيب".[8]

و للإشارة فإن ابن خلدون قد تزوج من فتاة ثرية ابنة قائد جيش الحفصيين المعروف بمحمد ابن الحكم الذي ينتمي إلى واحدة من أشهر الأسر الإفريقية و ذلك حوالي 754هـ/1353م.[9]

تميز عبد الرحمن بتوقد ذكائه، و سمو فكره، رجاحتة نادرة موسوع المعارف وطريف الآراء والمواقف نفيس المؤلفات، يوجد في هذا العالم رجال لا وازع لهم، و رجال بلاط مهرة دهات، لكن يندر وجود ذوي النباهة الطريفة الخصبة، و ابن خلدون أحد هؤلاء فإليه يرجع الفضل أن الآداب العربية تستطيع أن تفخر بأنها كانت الأولى في وضع الفلسفة الاجتماعية في قالب علمي.[10]

درس ابن خلدون العلوم الشرعية من حديث، و تفسير، و فقه على المذهب المالكي، و أصول وتوحيد، بالإضافة إلى العلوم اللسانية، انتقل بعدها لدراسة المنطق والفلسفة و العلوم الرياضية و الطبيعية، وحضي بإعجاب أساتذته في جميع دراساته و نال إجازاتهم و هذا ما أهله لأن يصبح فقيها ومؤرخا وأديبا وشاعرا، وفيلسوفا وحاجبا ودبلوماسيا.[11]

صنف تاريخه الكبير في سبع مجلدات و كان يسلك في إقرائه مسلك الأقدمين **كالغزالي و الفخري** مع إنكار طريقة طلبة العجم، و يقول إن اختصار الكتب في كل فن والتقيد بالألفاظ على طريقة العضد، و غيره من محادثات المتأخرين و العلم وراء ذلك.[12]

"شرح البردة شرحا بديعا دل به على إنفساح ذرعه وتَفَنُّنِ إدراكه، و غزارة حفظه ولخص كثيرا من كتب ابن رشد و علق للسلطان أيام نظره في العقليات[13] تقيدا مفيدا في المنطق و لخص محصل الإمام فخر الدين الرازي، و أما نثره و سلطانياته السجعية فخلج بلاغة، ورياض فنون، و معادن إبداع، يفرغ عنها براعة الجريء، شبيه البداءات بالخواتم في نداوة الحروف و قرب العهد بحرية المداد، و نفوذ أمر القريحة، واسترسال الطبع وأما نظمه فنهض لهذا العهد قدما في ميدان الشعر، و نقده باعتبار أساليبه، فانثال عليه جوه و هان عليه صعبه فأتى منه بكل غريبة...." [14]

2- مشيخته:

لعله من الضروري في هذا المقام التنويه إلى الازدواجية الحاصلة في النص الخلدوني بين النقل والعقل، ذلك أنه جرت العادة في الدراسات الخلدونية على تصنيف ابن خلدون إما في دائرة المفكرين العقلانيين أو المفكرين السلفيين، وهذا ما أوجب صعوبة في فهم نصوصه بشكل جيد، والظاهر أن نوع الدراسات التي تلقاها ابن خلدون والأساتذة الذين احتك بهم وأخذ عنهم، والمجالس العلمية التي انتظم فيها، كل ذلك جعل فكره فكرا موسوعيا، لا فكرا متخصصا، فقد اطلع خلال مراحل دراسته على مختلف جوانب الفكر الإسلامي بشقيه النقلي والعقلي، وفهم مختلف قضاياه، وتمكن من منطق الفلاسفة، ومنطق الأصوليين، ما أكسبه

تفكيرا منطقيا صارما، يجمع بين قوة الاستدلال، والقدرة على جمع شتات الواقع الاجتماعي في استقراء علمي سليم[15].

نشأ ابن خلدون في بيئة تزخر بالعلم والعلماء، و استمع إلى دروس مشاهير أساتذة تونس، من اللغويين و علماء الشريعة، و علماء الدين، و قد ساعدته ظروفه على توسيع دائرة شيوخه.

كما أبدى مواهب رائعة ميزته على أقرانه، و قد عني ابن خلدون بذكر أسماء معلميه وأساتذته، في مختلف هذه البحوث، و ترجم لهم و وصف مناقبهم ومكانتهم في علومهم ومؤلفاتهم

فلقد ساهمت نخبة من ألمع علماء العصر في تكوين فكره، فتتلمذ على يد علماء مهتمين بالقراءات، وآخرين مهتمين بالحديث، وآخرين بالأدب، وآخرين بالمنطق والعلوم العقلية. وفيما يلي سأحاول الإشارة إلى أهم العلماء الذين تتلمذ عليهم ابن خلدون.

أ- في العلوم النقلية:

- **في القراءات:**

- أبو عبد الله محمد بن سعد بن برال الأنصاري الأندلسي المقري.
- أبو العباس أحمد بن محمد الزواوي إمام المقرئين بالمغرب[16].

- **في الحديث:**

- الشيخ أبو البركات محمد بن محمد بن إبراهيم بن الحاج البلفيقي شيخ المحدثين والفقهاء والخطباء بالأندلس.
- أمام المحدثين شمس الدين أبو عبد الله محمد بن جابر بن سلطان القيسي الوادياشي.
- أبو محمد عبد المهيمن بن محمد بن عبد المهيمن الحضرمي[17].

- **في الفقه:**

- قاضي الجماعة أبو عبد الله محمد بن عبد السلام بن يوسف الهواري.
- أبو عبد الله محمد بن سليمان السطي.

- أبو عبد الله بن عبد الله الجياني.
- أبو القاسم محمد القيصر[18].

- **في اللغة العربية:**

- أبو عبد الله بن العربي الحصايري.
- أبو عبد الله محمد بن الشواش الزرزالي.
- أبو العباس أحمد بن القصار.
- أبو عبد الله محمد بن بحر[19].

ب- في العلوم العقلية:

- أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآبلي[20].
- أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان المالقي.
- أبو عبد الله محمد بن عبد النور.
- أبو عبد الله محمد بن النجار[21].

وبعد استعراض قائمة مشيخة بن خلدون، ونوعية العلوم التي تلقاها، يمكن القول إن النص الخلدوني عبارة عن معادلة تفاعلت فيها العلوم النقلية والعقلية معا، فقد تمكن من استيعاب تفاصيل هذه العلوم كلها، واستخلص نقاط القوة والضعف في كل علم، واحترس من المطبات التي يمكن أن يقع فيها في حالة ما إذا انساق وراء اتجاه معين، فقد حاول التمييز فيما ينسب للعقل وما ينسب للنقل.

كما تعددت الكتب التي درسها ابن خلدون من الكتب النادرة و القيمة في عصره[22]، و قد ذكرها في كتابه التعريف و منها : (مختصر ابن الحاجب) الذي درسه في تونس، و هو من كتب الفقه المالكي مختص في أصول الفقه المالكي، مؤلفه مالكي المذهب، قام بشرح مبادئ التشريع في المذاهب كلها، وكتاب الأغاني الشهير و كتاب (التقصي لأحاديث الموطأ) و كتاب (التسهيل لابن مالك) وكتاب (الأشعار الستة) و (الحماسة للأعلم)، و كتاب (التهذيب) لأبي سعيد البرادعي إلى غير ذلك من كتب عديدة،بالإضافة إلى القرآن الكريم فالخلفية التي انطلق منها هي إسلامية و لاسيما و أنه أحد تلاميذ مدرسة القرآن الكريم، كما لا يقل أثر الحديث

النبوي الشريف فقد تمكن في علوم الحديث بمختلف أنواعها فكان واسع الإطلاع خاصة على صحيح مسلم الذي حضي بعناية كبيرة في بلاد المغرب، أما إذا نظرنا في علم أصول الفقه سنجده أحد الأصوليين الذين تبنوا القياس الفقهي.[23]

3-انقطاعه عن التلمذة و أسبابه:

انكب ابن خلدون منذ صغره على الدراسة و التحصيل العلمي، و ذلك على يد جمهرة كبيرة من العلماء و الشيوخ الأجلاء فحصل على علوم ومعارف كثيرة واسعة من مصادر مختلفة و متنوعة، لكن عند بلوغه الثامنة عشر من عمره حدث حادثان خطيران حالا دون متابعة دارسته، كما كان لهما أثر بليغ في تغيير مجرى حياته وهما:

- حادث الطاعون[24] (749هـ/1349م)، الذي أهلك أبويه وجميع من كان يأخذ عنهم العلم من شيوخه، و قد تحسر ابن خلدون كثيرا على ما فقده في هذا الحادث المؤلم.
- أما الحادث الآخر فهو هجرة معظم العلماء و الأدباء الذين أفلتوا من الطاعون من تونس إلى المغرب الأقصى مع سلطان دولة بني مرين أبي الحسن.
- فظل ابن خلدون بعد هذا يتردد على الآبلي بانتظام لتلقي الدروس، و بعد رحيل الآبلي التحق ابن خلدون تحت إلحاح أخيه الأكبر محمد بخدمة الدولة، فضلا على أنه حمل على عاتقه مهمة العمل من أجل كسب القوت، و ذلك من أجل المحافظة على المكانة الهامة التي كانت أسرته تشغلها دائما في البلاط، بالإضافة إلى سبب آخر تمثل في حبه الشديد و الذي لم يخمد أبدا للمغامرات و التنقل و الرغبة في خوض غمار السياسية.[25]

و نتيجة لهذه الأسباب أصبح من الصعب على ابن خلدون متابعة دراسته، فقد أصبحت الوسائل غير ميسرة له بتونس لمتابعة دراسته، و التفرغ للعلم كما فعل أبوه من قبل و كما كان في نيته أن يفعل، فمجرى حياته تغير، و أخذ يتطلع إلى

تولي الوظائف العامة، و الاشتراك في شؤون السياسة و السير في الطريق نفسه الذي سار فيه جداه الأول والثاني، و كثيرا من قدامى أسرته.

5- رحلته العلمية:

بالرغم من أن الظروف حالت دون أن يواصل ابن خلدون دراسته، إلا أنه لم ييأس فكان دائم البحث عن الفرص من أجل القراءة و الإطلاع و تلقي العلم و تدريسه، وهو بذلك يرضي أكبر رغبة كانت كامنة في نفسه و هي رغبة حقيقة امتازت بها شخصيته.

أ- ببلاد المغرب الإسلامي:

وبما أن الأوضاع في تونس لم تعد يسمح له بمتابعة تعليمه فقد قرر الرحيل و التجول في دويلات المغرب الإسلامي، فسافر إلى فاس سنة (755هـ/1354م)، و احتك هناك بسلطانها أبو عنان[26] (ت759هـ)، و هذا ما سمح له بلقاء المشيخة من أهل المغرب وأهل الأندلس الوافدين في غرض السفارة، فأمضى ابن خلدون في فاس ثمانية أعوام من (755هـ/1354م) إلى غاية (763هـ/1362م) حرص خلالها على مخالطة رجال الفكر وممارسة الخطابة و الشعر إلى جانب السياسة، و من بين العلماء الذين احتك بهم ابن خلدون في فاس نذكر: **محمد بن صفار المراكشي** إمام القراءات **و محمد المغربي التلمساني** قاضي الجماعة بفاس، و **أبو عبد الله الشريف التلمساني** و القاضي **محمد بن يحي البرجي الأندلسي** (ت786هـ) و **محمد بن عبد الرزاق**، و قاضي الجماعة بفاس **أبو عبد الله المقري (ت759هـ)** و آخرين كثر.

لم ينصرف ابن خلدون في هذه الأثناء من الدراسة والتحصيل و ذلك بحكم التنافس الشديد المحيط به، ولما حظي به الفقهاء والعلماء من اهتمام، وكذلك من أجل الاستئثار بمناصب الدولة و نتيجة لهذا اتصل بكبار فقهاء عصره، و أخذ عن عدد كبير من علماء المغرب.[27]

كما سافر ابن خلدون إلى بجاية سنة 766هـ/1364م، و اشتغل هناك بالخطابة و التدريس في جامع القصبة، و يحسن الذكر أنّه كان يمارس وظيفته السياسية صباحا، و يتفرغ للعلم مساءا، و بعد مدة من الزمن سافر إلى أحياء أولاد عريف سنة 776هـ/1374م.

واعتكف في قلعة بن سلامة[28] مؤثرا العزلة للضرورة النفسية و الروحية، و ذلك كي يتسنى له استيعاب الأحداث ،و أقام في القلعة مدة أربعة أعوام تخلى فيها عن الشواغل كلها من اجل الدرس و التأليف، و حصيلة هذا الاعتكاف هو تأليفه لكتابه الضخم (**العبر و ديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**). [29]

ب- الرحلة إلى مصر:

ومن أهم المحطات في رحلة ابن خلدون العلمية هي رحلته إلى مصر عام 784هـ/1382م حيث وصل إلى الإسكندرية يوم الفطر و أقام بها شهرا من اجل أن يحضر نفسه للحج لكن ذلك لم يقدر له، فانتقل إلى القاهرة أول ذي القعدة و قد انبهر بها ابن خلدون انبهارا كبيرا و فيها يقول: "**رأيت حضرة الدنيا و بستان العالم و محشر الأمم، و مدرج الذر من بشر، و إيوان الإسلام و كرسي الملك، تلوح القصور و الاواوين في جوه، وتزهر الخوانق و المدارس بآفاقه و تضيء البدور و الكواكب من علماءه قد مثل بشاطئ بحر النيل نهر الجنة ...إلخ**".[30]

و الملفت للانتباه أن شهرة ابن خلدون سبقته إلى مصر، وغيرها من الأقطار الإسلامية غربا و شرقا، فلما حل بالقاهرة[31] أقبل عليه طلاب العلم إقبالا شديدا حيث استقبل كرجل شريعة، مؤرخا ذائع الصيت فبمجرد وصوله إلى القاهرة توجه إليه طلاب مدرسة الأزهر يطلبون منه إلقاء سلسلة من الدروس عليهم فدرس مسائل الفقه المالكي، كما شرح نظريته عن المجتمع وبذلك تمكن من إحراز قدر من النجاح[32]، كانت القاهرة يوم وصلها ابن خلدون مهد التفكير الإسلامي في المشرق والمغرب كما كان لسلاطينها المماليك شهرة واسعة في رعاية العلوم والفنون، ولهذا فلا عجب أن أمل ابن خلدون أن ينال في مصر الرعاية والمكانة ما يتناسب مع مكانته العظيمة بين علماء عصره.

بمجرد وصول ابن خلدون إلى القاهرة عمل على الاتصال والتقرب من سلطانها الظاهر برقوق،وبذلك تمكن ابن خلدون من أن ينال حظوة فعينه الظاهر برقوق مدرسا بمدرسة القمحية[33] التي تعد ثاني المدارس التي أنشأت بمصر، إلى أنه لم يكد يستقر في هذه المدرسة حتى أضيف إلى منصبه هذا منصب قاضي القضاة[34] في 19 جمادي الثانية 786هـ/1384م، بحيث يصف ابن خلدون هذا

المنصب بأنه أرقى مناصب الدولة في مصر و للإشارة فإن القضاء في مصر في ذلك الوقت كان يسوده فساد واضطراب ونتيجة لهذا عمل ابن خلدون جاهدا على تحقيق العدالة حريصا على المساواة بين الناس أمام القانون عازفا عن طرائق الحيل و الالتواء و المحاباة و هذا ما سبب له سخطا من كل ناحية، ضف إلى ذلك كونه مغربيا و أن منصب قاضي القضاة في مصر من أهم مناصب الدولة و مطمح أنظار الفقهاء والعلماء المصريين ناهيك عن اعتزازه بنفسه كفاية، هذا الاعتزاز الذي أحيانا ما يفسر بأنه تكبر و نتيجة لاجتماع كل هذه الأسباب اشتد السعي في حقه وكثرة بشأنه الوشايات لدى السلطة فأتهم بتهم كاذبة، ومن ذلك أنهم نسبوا إليه الجهل بأمور القضاء.

وبعد فاجعة أصابت[35]ابن خلدون طلب إعفائه من منصبه وتخليت سبيله من هذه العهدة التي لم يطق حملها فوافق له السلطان على ذلك ورد منصب قاضي القضاة إلى صاحبه الأول عبد الرحمان جمال الدين بن سليمان بن خير المالكي (ت791ه) ليعتكف ابن خلدون على تدريس العلم و قراءة الكتب، ولم تكن إقالته من منصب قاضي القضاة إذانا بزوال نفوذه إذ عينه السلطان برقوق أستاذ للفقه المالكي في المدرسة الظاهرية البرقوقية[36]في نفس السنة التي افتتحت فيها، وقد ألقى ابن خلدون في مفتتح تدريسه بها خطبة طويلة لكنه ما لبث أن عزل بطلب من مدير المدرسة لوشاية ضده، وفي سنة (789ه/1387م) اعتزم على أداء فريضة الحج و استأذن من السلطان في ذلك فأذن له بذلك، أتاح موسم الحج و اجتماع الحجيج في أن يلقى بعض الأندلسيين فيأنس بهم و يراجع بلقائهم بعض أيامه الغابرة و يتلقى منهم بعض الرسائل التي حملوها إليه من بعض أخصائه بالأندلس فتثير في نفسه ألوانا من العواطف و الذكريات، و كان من بينهم **أبو القاسم بن محمد أبي إسحاق إبراهيم الساحلي**.[37]

و الظاهر أن المناصب العلمية كانت تلاحق ابن خلدون ففي محرم (791ه/1389م) ولاه السلطان أستاذا بمدرسة **سرغمتش**[38] ليدرس الحديث فيها، وللذكر فإن ابن خلدون قد اتخذ من كتاب الموطأ منهجا لدراساته ،ويبدو أن ابن خلدون قد أعجب بمنصبه الجديد إعجابا شديدا وذلك لتوافد طلاب العلم عليه توافدا كبير، وكنتيجة حتمية لتفانيه في العمل أضاف السلطان إلى

وظيفته وظيفة أخرى فعينه شيخا **لخنقاه بيبرس**[39] في 24 ربيع الثاني (791هـ /1389م).

والجدير بالذكر أنه في النصف الثاني من (801هـ/1399م) قد عين عبد الرحمن مرة ثانية في منصب قاضي قضاة المالكية بعد أن أقصي منه حوالي أربعة عشر عاما، وفي هذه السنة توفي الظاهر برقوق وخلفه ابنه الظاهر فرج الذي أبقى ابن خلدون في منصبه، إلا أنه سرعان ما استأذن السلطان في السفر إلى فلسطين لزيارة بيت القدس ومشاهدة آثار هذه البلاد فأذن له وسافر إليها وزار جميع معالمها ما عدا كنيسة القيامة التي لم تسترح نفسه لدخولها، بعد هذه الرحلة عاد ابن خلدون إلى منصبه، غير أنه سرعان ما عزل منه في سنة (803هـ/1401م) ويذكر ابن خلدون سبب عزله وهو فساد الجهاز الحكومي في مصر في ذلك العهد خاصة بعد تحريض الفقيه المالكي **نور الدين بن الخلال** الذي كان ينوب على ابن خلدون في منصب القضاء ليعين بدلا منه.

بعد هذا اشتغل ابن خلدون بالتدريس والتأليف ثم سافر إلى الشام في مهمة سياسية له[40]، و بعد عودته من الشام واستقراره بمصر عمل جاهدا من أجل استرداد منصب القضاء ومما يلاحظ أنه كان دائما يسعى للاحتفاظ بكرسي التدريس في مدرسة أو اثنتين بحكم أن القضاء من مناصب السلطة والنفوذ خصوصا في ظل ذلك الجو المشوب بكدر الخصومة والمنافسة، فكان بحاجة إلى هذا المنصب وذلك النفوذ، وبعد عودته إلى مصر أصدر السلطان أمرا بعزل **الأقفهسي**[41] من منصب قاضي قضاة المالكية و تولية ابن خلدون مكانه ولبث ابن خلدون في منصبه هذا حوالي عام ثم عزل عنه للمرة الثالثة في رجب (804هـ/1402م)، و تولى مكانه جمال الدين البساطي، و عزله هذا هو نتيجة للدسائس التي حيكت ضده.

و يبدوا أن المعركة كانت أكثر وضوحا و صرامة و أن ابن خلدون عانى من حملات خصومه كثيرا حيث أنّه طُلب بعد عزله هذا من طرف الحاجب الكبير الذي وجه إليه الكثير من التهم أكثرها لا حقيقة لها، و هنا اشتدت المعركة بين المؤرخ وخصومه و تحولت إلى نضال عنيف سريع الأثر وذلك من أجل التداول على المنصب. و الظاهر أن ابن خلدون بدوره لم يدخر جهدا في مواجهة أعدائه

فاعتمد في مقاومتهم على عوامل ليست بأقل مما اعتمد عليه غيره، ليعين للمرة الرابعة في منصب القضاء، و استمر في هذا المنصب عاما و شهرين ثم عزل في شهر رجب (807هـ/1405م)، وأعيد للمرة الخامسة في شعبان (807هـ/1405م)، غير أنه عزل بعد ثلاثة أشهر من ذلك ، و خلفه جمال الدين التونسي لمدة يومين فقط، وعين البساطي مكانه ثم عزل في شعبان (808هـ/1406م). وبعدها أعيد ابن خلدون وشغل هذا المنصب إلى غاية وفاته.[42]

فمات ابن خلدون قاضيا يوم الأربعاء لأربعة باقين من رمضان سنة (808هـ/1406م) عن عمر يناهز ستة و سبعون سنة دون أشهر و دفن بمقابر الصوفية خارج باب النصر.[43]

الهوامش:

---

[1] المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص30؛ لابد من الإشارة إلى أن هناك شك في صحة الأصل العربي لهذه الأسرة و ذلك بحكم أن كثيرا من العائلات سواء في المغرب أو الأندلس كانت حريصة على الانتساب إلى أصل عربي، وذلك لما كان يحظى به العرب من مكانة راقية لأنهم كانوا أهل الرياسة و الحكم في البلاد، و من الأسباب التي دعمت هذا الشك موقف ابن خلدون من العرب أو نظرته إليهم، غير أننا إذا تمعنا جيدا في حديث ابن خلدون عن العرب نجده يعني بهذه الصفات البدو، رحاب عكاوي: ابن خلدون أشهر مؤرخ عرفه الإسلام، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، 1418هـ/1998م، ص10.

[2] الزلاقة: من المعارك ذات الأثر البعيد في الحياة الإسلامية بالأندلس، و كانت لابن عباد و يوسف بن تاشفين ضد ملك الجلالقة، أستشهد فيها طائفة كبيرة من أسرة ابن خلدون، و كان الانتصار فيها للمسلمين، التعريف: المصدر السابق، ص8.

[3] ابن خلدون: المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص ص 36-37.

[4] رحلته غربا و شرقا، ص ص 10-14؛ يحي ابن خلدون: شغل عدة مناصب منها الحجابة وذلك لمدة طويلة، أنتج أعمال أدبية تاريخية مثل كتاب لبغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، وقصيدته في السيف والعلم، و كانت له مراسلات سلطانية مع ملك غرناطة محمد الخامس الغني بالله، و وزيره ابن الخطيب مات يحي ابن خلدون قتيلا على يد ولي العهد ابن تاشفين سنة 780هـ/1369م، أحمد مختار العبادي: تاريخ المغرب و الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2008م، ص195.

[5] المقدمة: ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص ص 29-30.

[6] عبد الرحمن ابن خلدون: شفاء السائل في تهذيب المسائل، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، ط1، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1417هـ/1996م، ص24.

[7] أحمد بن المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، ج6، تحقيق: إحسان عباس، ط1، دار الأبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2008م، ص172.

[8] تعريف الخلف برجال السلف، ج2، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007م، ص27.

[9] سيفيتلانا باتيسيفيا: العمران البشري في مقدمة ابن خلدون، ترجمة: رضوان إبراهيم، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978، ص62.

[10] طه حسين: فلسفة إبن خلدون الاجتماعية، ترجمة: محمد عبد الله عنان، ط1، مطبعة الاقتصاد، مصر، د.ت، ص26.

[11] رحلته غربا و شرقا، ص ص 17-21.

[12] أحمد بابا التمبكتي (ت1036ه): كفاية المحتاج لمعرفة من ليس في الديباج، ج1، تحقيق: محمد مطيع، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية المحمدية، المغرب، 1421ه/200م، ص271.

[13]العقليات: تسمى أيضا (العلوم الفلسفية) و (العلوم الحكمية)، و تشمل المنطق و ما وراء الطبيعة، و العلوم الرياضية، والعلوم الطبيعية و الفلكية، و الموسيقى، المقدمة: ج1،تحقيق عبد الواحد وافي،ص 39.

[14] لسان الدين ابن الخطيب (ت776ه): الإحاطة، ج 3، ص507؛ لابد من الإشارة إلى أن ابن خلدون تعرض إلى كثير من الشتائم والتطاولات التي كانت في حقه وهذه الظاهرة عرفت عند كثير من العلماء المعاصرين له، إذا شعروا بشدة تفوقه عليهم عقلا وعلما، ومن بين أهم العلماء الذين هاجموا ابن خلدون نذكر السخاوي ، محمد عبد الكريم وافي: منهج البحث في التاريخ والتدوين التاريخي عند العرب، ط 2، منشورات غارينيوس، بانغازي، 1998، ص 276.

[15] محمد عابد الجابري: العصبية والدولة- معالم نظرة خلدونية في التاريخ الإسلامي-، ط6، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1994 ، ص64-65.

[16] ابن خلدون: التعريف بابن خلدون، ص ص15، 16، 20.

[17] ولد عبد المهيمن بسبتة سنة 675ه/1276م، وهو صاحب القلم الأعلى بالمغرب، إمام الحديث والعربية، كاتب السلطان أبي الحسن، وكان أبوه قاضيا، درس على يد الأستاذ أبي إسحاق الغافقي، وعدة مشايخ، وبرز في علوم الإسناد، وكثرة المشيخة، وكتب له أهل المغرب والأندلس والمشرق، واستكتبه رئيس الأندلس الوزير أبو عبد الله بن الحكيم الرندي، وكتب عنه، وانظم إلى طبقة الفضلاء الذين كانوا بمجلسه، وعمل عند السلطان أبي الحسن، وسار معه إلى افريقية لمرض أصابه، واشتغل في عدة مناصب بعدها. يراجع لسان الدين ابن الخطيب: أوصاف الناس في التواريخ والصلات، تحقيق: محمد كمال شبانة، المغرب-الإمارات العربية المتحدة: منشورات اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي، 1977،ص ص99-100؛ وابن خلدون: التعريف بابن خلدون، ص ص18، 24-41؛ وابن القاضي: جذوة الاقتباس، ص444؛ والمقري: أزهار الرياض، ص55. ؛

[18] ابن خلدون: التعريف بابن خلدون، ص19، 31.

(19) المصدر نفسه، ص17-18.

(20) محمد ابن إبراهيم العبدري التلمساني الشهير بالآبلي (681-757هـ/1282-1356م)، أصله من الأندلس من آبلة، انتقلت عائلته إلى تلمسان، أين نشأ بها في كفالة جده القاضي، فمال إلى انتحال العلم، وبرزت فيه معالم النبوغ منذ صغره، فأتقن العلوم العقلية، وتتلمذ على عدد غير قليل من مشيخة عصره، فكان جده من أمه محمد بن غلبون هو أحد شيوخه، بالإضافة إلى خلوف المغيلي اليهودي، وموسى ابن الإمام، وأبو الحسن التنسي، ومحمد البسكوري شيخه في التعاليم، أضف إلى ذلك تلقيه المعقولات والتعاليم والحكمة (الإلهيات والطبيعيات) على يد ابني الإمام ... فاستوعب فلسفة العقلانيين؛ أمثال: ابن رشد، وابن سينا، والفارابي، والرازي، وكان لذلك أثره في تفتيق ذهنه، وقد وصفه ابن خلدون بأنه "شيخ العلوم العقلية"، فقد كان وقع الآبلي عظيما في نفس ابن خلدون، إذ تعلم منه مبادئ الفلسفة والمنطق والرياضيات وعلم الأصول وسائر فروع الحكمة، ولازمه مدة ثلاث سنوات، تكون فيها تكوينا فلسفيا وعقلانيا فريدا. ابن خلدون: التعريف بابن خلدون، ص21-22؛ وابن القاضي: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، دار المنصورة للطباعة والورق، الرباط، 1973 ، ص304؛ والتنبكتي: نيل الابتهاج بتطريز الديباج، اشراف وتقديم: عبد الحميد عبد الله الهرامة، ط1، منشورات كلية الدعوة الإسلامية، ليبيا، 1989،ص ص411-416؛ وأبو عبد الله محمد بن محمد بن أحمد ابن مريم: البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق: أحمد بن أبي شنب، الجزائر: المطبعة الثعالبية، 1908، ص ص214-219.

(21) ابن خلدون: التعريف بابن خلدون،ص ص21، 23، 47، 48.

(22) الملفت للانتباه أنه هناك من شكك في إمكانيات إطلاع ابن خلدون على كل الكتب التي ذاكرها و من الذين شككوا نذكر طه حسين الذي يدعم شكه هذا بذكره أن ابن خلدون ذكر استحالة الحصول على نسخة من كتاب الأغاني الشهير، طه حسين: المرجع السابق، ص ص 11-12؛ و برأينا لا نستبعد إمكانية أن يكون ابن خلدون قد اطلع على كتاب الأغاني وحفظ منه بعض أشعاره، لاسيما أن الكتاب كان متوفرا في مكتبة الناصر الأموي بالأندلس، فضلا على أن هذا الكتاب كان متداولا بين العلماء، بالإضافة إلى أن ابن خلدون لم يكن عاجزا عن الحصول على هذه النسخة بحكم موقعه و مكانة أسرته، رحلته غربا و شرقا، ص ص18.

(23) رحلته غربا و شرقا، ص ص 16-19.

(24) حادث الطاعون الذي انتشر سنة 749هـ/1349م في معظم أنحاء العالم شرقيه و غربيه،فتضررت البلاد الإسلامية من سمرقند إلى المغرب و عصف كذلك بإيطاليا و معظم البلاد الأوربية و الأندلس، و يسميه ابن خلدون بالطاعون الجارف، فقد أهلك الكثيرين، حسين عاصي: ابن خلدون مؤرخا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ/1991م، ص19.

(25) رحلته غربا و شرقا، ص ص 57-58.

(26) أبو عنان: هو فارس المكنى بأبي عنان بن أبي الحسن، المريني كان يلقب بالمتوكل، ثار على أبيه وملك المغرب الأقصى و بجاية و قسنطينة، و تلمسان و تونس و توفي في سنة 759هـ، بويع له بولاية

العهد في ربيع الثاني (752هـ/1351م) اتصف بالحزم و الذكاء و الشجاعة و الدهاء في سياسته الداخلية، توفي عام (759هـ/1158م)، علي الجزنائي: زهرة الآس في بناء مدينة فاس، تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، ط2، المطبعة الملكية، الرباط، 1411هـ/1991م، ص 380؛ ابن الحاج النميري (بعد 774هـ): فيض العباب-و إفاضة قدح الآداب في الحركة السعدية إلى قسنطينة و الزاب-، تحقيق: محمد ابن شقرون، ط1، دار الغرب الإسلامية، بيروت، 1990م، ص 88.

(27) رحلته غربا و شرقا، ص ص 75-68.

(28) قلعة ابن سلامة: أو بني سلامة و تسمى قلعة تاوغزوت، تقع في مقاطعة تيارت من بلاد الجزائر و تبعد بنحو 6 كلم إلى الجنوب الغربي من مدينة فرندة، كما تبعد عن مدينة تيارت في الجنوب الغربي أيضا بتسعة مراحل، أما سلامة الذي تنسب إليه أو إلى أبيه فهو (سلامة بن علي بن نصر بن سلطان رئيس بني يدللتن من بطون توجين سكن تاوغزوت و اختط بها القلعة فنسبت له و إلى بنيه)، و تحتوي هذه القلعة عل مغارة كبيرة و يعتقد أن ابن خلدون ألف مقدمته فيها، رحلته غربا و شرقا، ص236؛ أحمد رمضان أحمد: الرحلة والرحالة المسلمون، دار البيان العربي للطباعة و النشر و التوزيع، جدة، دت، ص223.

(29) رحلته غربا و شرقا، ص ص 236.

(30) نفسه، ص ص 253-254.

(31) ومن العوامل التي دفعت ابن خلدون إلى اختيار القاهرة مقرا إقامته كونها عاصمة الفكر و الثقافة و من أجمل عواصم الشرق عمارة و هي مقر الخلافة الإسلامية و موطن الأزهر الشريف و أكثر الدول الإسلامية ازدهارا و أشهرها تجارة و صناعة ضف إلى ذلك أنها قلعة الجهاد التي رد جيشها عن أرض العرب و الإسلام الصليبيين و التتار، مصطفى نبيل: سيرة ذاتية عربية من ابن سينا حتى علي باشا مبارك، دار الهلال، الإسكندرية، 1992م، ص 164.

(32) رحلته غربا و شرقا، ص ص 204-255.

(33) القمحية: أنشأها صلاح الدين الأيوبي و هي مدرسة للفقهاء المالكية و رتب فيها صلاح الدين الأيوبي مدرستين و جعل لها أوقاف كانت منها ضيعة بالفيوم تنتج قمحا و كان مدرسوها يتقاسمونه و لذلك سارة تعرف بالمدرسة القمحية، رحلته غربا و شرقا، ص ص 255-260.

(34) كان منصب قاضي القضاة المالكية في مصر أحد المناصب الأربعة بعدد المذاهب يسمى صاحب كل منصب منها قاضي القضاة فكان هناك قاضي قضاة الحنفيين و الحنابلة و الشافعية بالإضافة إلى المالكية و يعتبر صاحب هذا المنصب الأخير عميد الأربعة جميعا لعموم ولايته على جميع بلاد مصر، المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص ص 84-86.

(35) في ظل هذه الظروف أصيب ابن خلدون بفاجعة كبيرة و هي هلاك زوجته و أولاده و أمواله بينما هم في طريقهم إليه (غرقا).

(36) عهد في بنائها إلى الأمير جهركس الخليلي شرع في بنائها سنة (786هـ/1384م) و أنهاها سنة (788هـ/1386م)، المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص90.

(37) رحلته غربا و شرقا، ص ص 266-285.

(38) تقع بجوار جامع أحمد بن طولون و هي تنسب إلى بانيها سيف الدين سرغمتش الناصري أمير رأس نوبا المتوفى سجينا في الإسكندرية سنة (759هـ)، المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص91؛ محمد طه الحاجري: ابن خلدون بين حياة العلم و دنيا السياسة، دار النهضة العربية، بيروت، دت، ص ص 206-208.

(39) شيدها بيبرس داخل باب النصر من أعظم المدارس و أحفلها و أكثرها ريعا و أوقافا و عين مشيختها و نظرها لما يستعد له بشروطه في وفقه فكان رزق المشيخة واسعا لمن يتولاه، و الخوانق في أصل وضعها والصفة الغالبة عليها بيوتا للصوفية يخلصون فيها للعبادة و ينقطعون فيها عن علائق الدنيا و يتفرغون فيها من هموم العيش، رحلته غربا و شرقا، ص 332.

(40) رحلته غربا و شرقا، ص 362.

(41) المقدمة، ج1، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ص 101.

(42) جلال الدين السيوطي الشافعي: حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة، مطبعة الموسوعات، مصر، دت، ص 92.

(43) الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 516؛ شفاء السائل و تهذيب المسائل، ص 26.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

واقع تعليم وتعلّم النحو في المستوى المتوسط بالمدرسة الجزائرية.

أ.حنان مزهودي
طالبة دكتوراه ل م د
جامعة البليدة

الملخص

إنّ النحو هو الصورة الرئيسية للغة العربية، باعتباره يمثِّل المعطيات الخام الأساسية لإنشاء الكلام السّليم بالعربية. كما أنّ تعلّمه و تعليمه يُمثل اليوم أعقد المشاكل التربوية للغة العربية، إذ أنّ الموضوعات النحوية ينفر منها التلاميذ، ويذيقون بها ذرعًا، ولقد أدّت هذه الحال إلى شبه معاداة لاستخدام القواعد النحوية في الكلام، فاستبدّ الضّعف بشأنها عند التلاميذ، فنظرًا لأهميته البالغة تطرقنا إلى موضوع بحثنا الذي يهدف إلى الاهتمام بالنحو العربي تحت عنوان" **واقع تعليم وتعلّم النحو في المستوى المتوسط بالمدرسة الجزائرية** "وأخذنا منطقة **البيرين** بولاية الجلفة كأنموذج لذلك. بحيث تريد دراستنا الإجابة عن التساؤلات التالية:

- هل يعاني تعليم النّحو مشكلات في الطور المتوسط؟
- في حالة الإيجاب ما هي أسباب تفاقمها؟
- وما هي أهم الحلول المناسبة للقضاء على أهم تلك المشاكل؟

و أداتنا لجمع البيانات هي الاستبيان، حيث أجريت الدراسة على عينة تضم (279) تلميذة وتلميذة من متوسطة الرازي ببلدية البيرين -الجلفة- و(20) أستاذ وأستاذة من المنطقة نفسها.

Résumé

En somme, la grammaire et la conjugaison sont la vraie image de la langue arabe et ce, parce que ces deux outils linguistiques nous permettent d'utiliser à bon escient cette langue. Mais d'après une étude menée dans deux établissements moyens dans la wilaya de Djelfa, à Birine plus exactement, nous avons remarqué que la grammaire et la conjugaison se proposent être un obstacle pour l'enseignement de la langue. Cet Obstacle concerne aussi bien les

élèves que leurs enseignants ce qui nous a poussé à analyser la problématique en question. Tout d'abord, nous chercherons à situer le vrai problème. Est-il en relation avec la manière dont on enseigne la grammaire au Moyen ? Et si la supposition était juste, comment peut-on y remédier ? Nous avons donc, jugé utile de récolter quelques rapports du terrain. Nous sommes partis mettre en lumière les réelles causes de ce déficit au collège El Razi dans la wilaya de Djelfa, à Birine, sur un ensemble de 279 élèves sous la charge de 20 enseignants de la même région.

الكلمات المفتاحية: تعليم النحو/ تعلّم النحو/ المستوى المتوسط / المدرسة الجزائرية

*** *** ***

مقدّمة

ظلّت اللغة العربية خالصة لأبنائها منذ نشأتها، ولبثت كذلك أحقابًا مديدة. إلى أن ظهر الإسلام على سائر الأديان، ودخل النّاس فيه أفواجًا، واجتمعت الألسنة المتفرقة ففشا الفساد واللّحن فيها... ولكن سرعان ما تفطّن علماء العرب لذلك وضعوا علمًا من أسمى العلوم قدرًا وأنفعها أثرًا، به يتثقّف أودُ اللسان ويَسْلَسُ عنان البيان. ألا وهو علم النّحو.

يرى "ابن خلدون" أنّ علم النّحو أهم علم من علوم اللغة جميعًا، وأرفعها شأنًا وأيّده في ذلك " تشومسكي" مبينًا أهمية النّحو للغة العربية كأهمية القلب للإنسان، فبدون النّحو تصبح اللغة حشدًا من الألفاظ لا يربط بينها رابط أو يحكمها وجود.

إذ يحتاج تعليم النّحو قدرا من التفكير المجرّد ومهارات عقلية تساعد على التحليل والاستنباط، ذلك لأنّه مرتبط بسيكولوجية النمو عند التلميذ، فنحن في تعلّمنا للغة صغارا لا نعي خلال هذا التعلّم قوانين النحو والصرف، ولا ندرك السّر في اختيار الأصوات التي استخدمناها للإشارة إلى معانٍ معينة فهذه الحقيقة تبقى قائمة حتى بعد تعرُّفنا على قواعد اللغة، لذلك يتم تدريس النحو في الجزائر من الصف الرابع الابتدائي ويستمر حتى نهاية المرحلة الثانوية.

ونظرًا لأهميته البالغة تطرّقنا إلى موضوع بحثنا الذي يهدف إلى الاهتمام بالنحو العربي تحت عنوان" **واقع تعليم وتعلّم النحو في المستوى المتوسط بالمدرسة الجزائرية** " وأخذنا متوسطة الرازي البيرين ولاية الجلفة كأنموذج لذلك.

قد سبق أن أشرنا بأنّ النّحو هو الصورة الرئيسية للغة العربية، باعتباره يمثِّل المعطيات الخام الأساسية لإنشاء الكلام السّليم بالعربية، وبما أنّ الغاية من تعلّمه هي إصلاح اللّسان وتوظيف القواعد المتعلّمة في حياة المتعلّم قراءة كتابة، وتعبيرا إلاّ أنّ ضعف التلاميذ في توظيف القواعد النحوية في ذلك أمر ملحوظ وتكاد تكون الشكوى من هذا الضعف عامة في الدول العربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ النّحو يُمثِّل اليوم أعقد المشاكل التربوية للغة العربية. فقد لاحظنا أنّ تلاميذ الطور المتوسط في دراستهم للأدب العربي عامة والنحو خاصة فيه تدنًّي بعض الشيء هذا ما لفت انتباهنا وأثار فضولنا، وقد تجلّت من خلال كتاباتهم التي تتصف بكثرة الأخطاء، فعزمنا البحث في خبايا اللغة العربية في هذه المرحلة...

1. الإشكالية: هل يعاني تعليم النّحو مشكلات في الطور المتوسط؟ في حالة الإيجاب ما هي أسباب تفاقمها؟ وما هي أهم الحلول المناسبة للقضاء على أهم تلك المشاكل؟

2.الفرضيات: - إذا كان التّلميذ في مرحلة المتوسّط يملك الأسس النفسية والاجتماعية لتعلّم اللغة وكانت طرق تدريس اللغة العربية المطبّقة بحسب ما رسمته المقررات الوزارية التربوية كان اكتساب هذه اللغة يتماشى والأهداف المسطرة، بمعنى أن التلميذ يُتقن هذه اللغة قراءة وكتابة وتعبيرا

- وإذا كان التلميذ في مرحلة المتوسط متمسكا بلغته العربية، ينبغي عليه إذن أن يحرص على حصص اللغة العربية جميعها من دون استثناء مهما كانت صعوبتها وتعقيداتها الموجودة فيه.

- إذا كانت اللغة تمثّل أحد المقومات للهوية وللشخصية على مستوى الفرد وأيضا على مستوى الأمة؛ فإنّ تعليم اللغة العربية بالطرق والوسائل البيداغوجية الملائمة، سيؤدي هذا إلى تدريب التلميذ على التحدث باللغة العربية والتمسك بها، وهذا ما تعمل المنظومة التربوية على ترسيخه في ذهن التلميذ.

- إنّ مهارات التلاميذ وقدراتهم اللغوية تتأثر بالمحيط اللساني الذي يعيشون فيه من خلال اكتسابهم لبعض العادات اللغوية التي تتنافى وقواعد اللغة، والمفروض أن يعمل الأستاذ على معالجتها بدل تكريسها، وذلك من خلال التزامه التحدّث بالفصحى.

- إنّ الأساتذة لا يُهمِلون الأخطاء التي يرتكبها تلاميذهم، و يحرصون على مناقشتها وتقويمها، ممّا يجعل التلاميذ لا يقعون في نفس الأخطاء.

وعليه قمنا بإنجاز عمل ميداني للتحقق من هذه الفرضيات على أرض الواقع. وقمنا باختيار مرحلة المتوسط في هذا البحث، لأنّها تُمثِّل الطور الأهم لكوْن التلميذ سيدخل مرحلة جديدة وصعبة نوعًا ما ومختلفة بالنسبة إليه وهي المرحلة الثانوية.

شملت خطة هذا البحث جانبا نظريا (مفاهيمي) وجانبا ميدانيا،حيث ركزت الباحثة على هذا الأخير.

- **الجانب النظري:**

1.مفهوم النحو عند العرب

يُعدّ تحديد مفهوم أي علم من العلوم مطلبا ملحًا، وذلك لتخطيط مناهج هذا العلم واشتقاق أهدافه التدريسية، وتحديد مهاراته اللازمة لكل مرحلة تعليمية، كمّا يُسهِّل الطرق والاستراتيجيات. ولذا فإنّ تحديد مفهوم النحو هو مطلب ضروري لتحقيق أهدافه التعليمية ومهم في تحديد مهارات النحو اللازمة لكل مرحلة تعليمية، ولذلك فقد حظي مفهوم النحو باهتمام الباحثين واللغويين العرب وغيرهم حيث تعددت التعريفات وتباينت عند مختلف هؤلاء منذ نشأت هذا العلم.

1. أ. النّحو لغة : لِتناوُل مفهوم النّحو تناولنا بعض تعريفات قديما وحديثا، فقد عرّف ابن منظور مادة "نحا" بأنّه لغةً: "القصد والطريق، و نحو العربية، و إنّما هو انتحاء سمت كلام العرب في تصريفه من إعراب وغيره". ويُعرِّفه ابن فارس بقوله: "النون والحاء والواو كلمة تدل على القصد ونحوت نحوه ولذلك سمي نحو الكلام؛ لأنّه يَقصد أصول الكلام فيتكلم على حسب ما كان العرب يتكلم"[1]

فالنّحو في اللغة العربية له معانٍ عدّة نذكر منها: القصد، الجهة المثل، المقدار. وكذلك القسم كقولك هذا الموضوع مُوَزَّع على خمسة أنحاء"أقسامه".

ب. **النّحو اصطلاحا:** نجد اختلافا مفهوم النّحو لدى النحاة، فمنهم من يُضيّقه ومنهم من يوسِّعه. فلاشكّ أنّ أفضل تعريف لمفهوم النحو هو تعريف ابن جني"... هو انتحاء سمت كلام العرب، في تصرفهم من إعراب وغيره كالتثنية والجمع، والتحفيز والتكسير والإضافة والنسب والتركيز وغير ذلك ليلحق من ليس للغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم وإن شدّ بعضهم عنها ورد بهم إليها".[2].

فالنّحو عند ابن جني يُعد أسلوبا أو منهاجا يُسَيِّر وفقه كلام غير الناطق بالعربية، فيصير عربي اللسان ويضبط وفقه كلامه عند الزَّيغ عنه، كما أنّه جمع بين النحو والصرف معا، وبيّن أنّ الغاية من وضع هذا العلم وسيلة وليس غاية، وسيلة للتعبير الصحيح والنطق السّليم.

ويضيف القلقشندي قوله: " لا نزاع في أنّ النحو هو قانون اللغة و ميزان تقويمها" ((3). ويُعَرِّفه الجرجاني بأنّه: "علم يُعرض بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء وغيرهما وقيل النّحو: "علم يعرف به أقوال الكلم من حيث الإعلال وقيل: "علم بأصول يعرف بها صحة الكلام وفساده" [4] . إذ كان العرب يعدّون النحو عنوان ثقافتهم وفصاحتهم، ولذلك أطلقوا لفظ "علم الإعراب" على "علم النحو" في بادئ الأمر، ولذلك انحصر تعريفهم في مفهوم النحو على أنّه التغيّر الذي يطرأ على أواخر الكلمة من حيث الإعراب أو البناء حيث يُقصد من النّحو دراسة الأشكال أو العلامات الإعرابية التي تعتري أواخر الكلمات كما قال سيبويه: "فالنّحو هو علم قواعد الكلم وهذا التعريف ينطبقُ على اللغات جميعا وهي تجري على ثماني مجاري: النصب والجر والرفع والجزم والفتح والضم والكسر والوقف" [5] ، ويُمثّل هذا المفهوم وجهة النظر التقليدية للنحو، من حيث الاقتصار على أواخر الكلمات فقط، وإهمال التراكيب اللغوية ومستوياتها، وما بينها من علاقات فاصلة، وهذه النظرة على علم النّحو كانت مقصورة على أئِمة النحو عندما أَوْغَلُوا

في جُزيئاته، ولقد عاب إبراهيم مصطفى على تعريف علماء النحو لمفهوم النحو في كتابه، إذْ قال: "أنّ لكل كلمة معنى خاصا تتكفل اللغة ببيانه". (6).

إنّ تحديد مصطلح النحو لم يكن مستقرا ومعروفا عند بداية وضع هذا العلم، لأنّ العرب كانوا يتحدّثون العربية بفطرتهم فلم يكونوا بحاجة إلى هذا العلم الحديث.

2. أهمية تعليم النحو في مناهج التعليم والهدف من تعليمه:

تهتم الأمم بتعليم لغاتها؛ لأنها أداة التفكير والتعبير، وأداة التواصل والتفاهم. وتتميز اللغة العربية بخصائص فريدة؛ ناهيك على أنّها لغة القرآن الكريم بما فيه من عقيدة سامية وقِيَم إنسانية رفيعة، ولمّا كانت اللغة العربية بهذه الأهمية وجب على أهلها أن يعطوها من العناية ما يليق بها. ويحقق بقاءها وحيويتها فهي المسؤولة عن حفظ تراثهم الثقافي والحضاري، فاهتم التربويون بتعليم النحو في المناهج التعليمية اهتماما كبيرا لما له من أهمية بالغة في اكتساب اللغة وتوظيفها في الحياة. لذلك يهدف تعليم النحو إلى تمكين المتعلم من أدوات المعرفة اللغوية، والأساسية للقراءة والكتابة والتعبير، وغيرها من أدوات التواصل اللغوي، لذا فمن الأهمية يبنى منهج النحو بحسب احتياجات المتعلمين و اهتماماتهم، و أن يكون ملائما لهم في أي مرحلة يمرون بها سواء على مستوى الموضوعات، أو على مستوى العرض والإخراج، ولابّد أن يخدم المتعلم في حياته العلمية والعملية، وألاّ تكون هناك فجوة بين ما يتعلمه التلميذ داخل صفوف الدراسة وبين ما يتعرض له من خبرات و مواقف خارجها.

2.أ. تعليم النّحو في مختلف الأطوار الدراسية

تختلف أهداف تدريس النحو من مرحلة الأخرى، فالقواعد النحوية تُدرس في الصفوف العليا من المرحلة الابتدائية بهدف تعريف التلميذ بين اللغة العربية و تسمية الكلمات والجمل بأسمائها، كالمبتدأ والخبر والمفرد والمثنى والجمع بأنواعه المذكر السالم والمؤنث السالم وجمع التكسير، وصيغة منتهى الجموع الجملة الاسمية والجملة الفعلية وغيرها. كما يهدف تعليم هذه المادة في تلك المرحلة إلى تعريف التلميذ بالحركات التي تميز كلا مما سبق، علاوة على تدريبه على استعمال بعض القواعد المبسطة في صورها المختلفة كاستعمال الأسماء

الخمسة وإدخال أدوات النصب على الفعل المضارع وحروف الجر على الأسماء وغير ذلك أيضا من الأسس التي تبنى اللغة العربية عليها، لأنّ ذلك يساعد التلميذ في حديثه ومخاطبته للآخرين، كما يساعد على الكتابة بطريق صحيحة بعيدا عن الخطأ واللحن.

ولذلك يتم تدريس النحو في نهاية المرحلة الابتدائية، لأنّه يحتاج إلى كثير من التجريد والتصورات الذهنية، والسن الصغيرة لا تساعد على تعلم ذلك. وقد أثير جدل كبير حول تعلّمه فبعض الآراء تؤكد أنّه لا مجال لدراسته في المرحلة الابتدائية، وهناك رأي مخالف يرى أن يبدأ تعليم النحو من هذه المرحلة بالذات، حيث يرى أبو الفتوح التوانسي وعلي الجمبلاطي أنّ القدرة الفكرية للتلميذ في هذه السن تنتقل "من الارتباط بالمحسوسات إلى التفكير المجرد، ويسير خط النمو صاعد في القدرات العقلية من استقرار واستنباط واستدلال وموازنة وحكم".[7] وفي الصفين الثالث والرابع يبدأ التلاميذ بدراسة المبادئ القواعد بصورة سهلة تساعدهم على بناء الأساليب والتراكيب اللغوية، المختلفة مثل: أسماء الاستفهام وأسماء الإشارة وأقسام الكلام وأنواع الجمل. ويبدأ التلاميذ بدراسة القواعد بصورة منتظمة من الصف الخامس ابتدائي، وحتى المرحلة الثانوية.

2. ب. الهدف من تعليم النحو

إنّ السؤال الذي يجب على المدرس أن يطرحه على نفسه عند تناوله النحو، هو لماذا أدرسُ النحو؟ فيقول محمود كامل ناقة: " قبل أن نقوم بتقديم أيّ جزء من القواعد علينا أن نسأل أنفسنا: هل ما نقدمه مفيد ونافع للدارسين؟ هل من ضروري لتحقيق أهدافهم من تعلم اللغة؟ هل هذا هو الوقت المناسب لتقديمه؟ لماذا ندرس النحو بهذا المحتوى وبتلك الطريقة دون غيرها". [8]

وقد يجيب البعض بأنّ الهدف هو انتهاء من كتاب النحو المقرر واختبار الطلاب وإعطائهم درجة فيه، وهو هدف لا يرقى إلى الجدّية الحقيقية، وقد يجيب البعض بأنّ الهدف من تعليم النحو هو تعريف التلميذ بقواعد النحو التي تحكم صلاحية ما يُقال وما يُكتب والاستفادة من تلك المعرفة عند استخدام مهارات اللغة المختلفة وهو الهدف الذي لا بد أن يطمح لتحقيقه مدرسو العربية، أمّا

تدريس المصطلحات النحوية والإعراب فهذا الهدف الأساس عند الغالبية إذ لم تكن عند كل مدرسي العربية، فالتلميذ الذي لا يستطيع أن يميّز المبتدأ من الخبر أو أثر كان أو إن وأخواتها على الجملة الاسمية تجعل من الطالب هدفا لتعليقات سخيفة من قِبل المعلّم، ولطالما تلك التعليقات سبب في الصدود عن النحو فيقول رشدي أحمد طُعيمة: " إنّ هدف تدريس النحو ليس تحفيظ الطالب مجموعة من القواعد المجردة أو التراكيب المفردة، وإنّما مساعدته على فهم التعبير الجيّد وتذوّقه وتدرّبه على أن يُنتجه صحيحا بعد ذلك، وما فائدة النحو إذ لم يساعد الطالب على قراءة النص فيفهمه أو التعبير عن شيء فيُجيد التعبير عنه ؟" [9] ، وقال كذلك مدكور: "الهدف من دراسة القواعد النحوية هو تقويم الأذن والقلم واللسان أي بمقدار الفرد على الاستماع والكلام والقراءة والكتابة بطريقة صحيحة". [10]

- **الجانب الميداني :**

1.مجال البحث الميداني : لِمَا كان موضوع البحث يتعلق بإشكالية واقع تعليم النّحو العربي، ارتأينا وضع مجموعة من الأسئلة الاستبيانية بالنسبة للتّلاميذ والأساتذة، وهذا حتى نتمكن من معرفة واقع تعليم النّحو في المرحلة المتوسطة ، وراعينا جوانب تخدم البحث.

2.عيّنة البحث: العينة هي مجموعة من الأفراد مأخوذة من المجتمع الذي ينوي الباحث دراسته، وأخذ العينة عشوائيا لأنّها تمثّل خصائص المجتمع كلّه لكنّها تترك اختيار المدروسين للصدفة وبذلك تقلّل إمكانية التحيّز.

2. أ. خاص بعدد التلاميذ المعاينين: اشتملت عيّنة التلاميذ على (279) تلميذا وتلميذة من متوسطة الرازي بمنطقة البيرين.

2. ب. خاص بعدد الأساتذة المعاينين: واشتملت عيّنة الأساتذة المعاينين بمنطقة البيرين بالجلفة (20) أستاذا وأستاذة. وهم أساتذة لخمسة متوسطات بالمنطقة.

3.مكان وزمان البحث: أجريت هذه الدراسة في متوسطة الرازي بمدينة البيرين ولاية الجلفة، التي تبعد عن مقر الولاية بمسافة 150 كيلو مترا اتجاه الشمال، ويعود اختيار هاته إلى الأسباب التالية:

_ وجود سهولة التعامل مع مدير وأساتذة هذه المتوسطة.

_ أيضا صادفنا ندوة لأساتذة اللغة العربية في هذه المتوسطة فاغتنمنا الفرصة ووزعنا الاستبيان عل الأساتذة الموجودين.

_إمكانية التطبيق والاستبيان بحضورنا وهذا راجع إلى مقر إقامتنا بالبيرين حيث تمّ تطبيقه في السّنة الدراسية 2012/2011 في بداية شهر أفريل.

وبعد توزيع الاستبانة على أفراد العينة وتقديم التوضيح اللازم بكيفية الإجابة وتوضيح كل غموض يواجه كل تلميذ أو أستاذ، ثمّ منحهم الوقت اللازم. وتمّ هذا في مدة أسبوع بعدها جمعتا الاستبانة وشرعنا في عملية الإحصاء والتحليل.

4.المنهج المستخدم في البحث: يُعتبر المنهج هو الطريق أو المسلك المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة، تُهيمن على تسيير العقل وتُحدّد عمليات حتى يصل إلى نتيجة معلومة حيث استخدمنا الأساليب الإحصائية كالتكرارات والنسب المئوية.

5.وسائل البحث:

أ.الاستبانة: هو مجموعة من الأسئلة المرتبة حول موضوع معيّن، ويتم وضعها في استمارة ترسل للأشخاص المعنيين بالبريد أو يجري تسليمها باليد للحصول على أجوبة الأسئلة الواردة عنها، إذ وضعنا ثلاثة استبيانات واحد خاص بتلاميذ السنة الأولى والثانية وآخر خاص بتلاميذ السنة الثالثة و الرابعة والآخر خاص بالأساتذة.

ب. **التقنية الإحصائية المستخدمة في البحث:** استخدمت الباحثة في هذا البحث تفسير وتحليل النتائج المتحصل عليها بالنسب المئوية التي تعتبر من الوسائل الإحصائية التي تستخدم بكثرة في البحوث من أجل تفسير النتائج؛ ويتم حساب هذه النسبة من خلال تحويل النتائج إلى تكرارات نحو مايلي : النسبة المئوية = عدد التكرارات × 100 / عدد أفراد العينة.

6. عرض النتائج وتحليلها : عند قراءتنا لنتائج الاستبيان الخاصة بأقسام السنوات الأربعة من التعليم المتوسط اتضح لنا:

1.6. موقف التلاميذ من مادة النحو العربي بالمتوسطة الجزائرية:

هـــــــل توجـــــــــد مكتبـــــــــة فـــــــي البيـــــــــت:

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
الإجابة / العدد	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	11	34	17	33	16	40	19	51
النسبة المئوية	%28,89	%71,11	%08	%92	%14,2	%85,71	%24,2	%75,71

بعد إطلاعنا على نتائج الاستبيان وجدنا نسبة 71,11% ونسبة 92% من تلاميذ السنة الثانية. ونسبة 85,71%و 75,71% من تلاميذ الثالثة والرابعة لا يملكون مكتبات منزلية، وهي نسب جدّ عالية، فوجود مكتبة داخل البيت أمر مهم جدا، فهي توفر أدوات تساعد على تثقيف الأولاد في مختلف المعارف وكذلك لتنمية الميول والرغبات القرائية لدى الأبناء وتحقيق أسلوب التعلّم الذاتي والمستمر.فالمكتبة المنزلية إذا توفرت فيها مصادر المعرفة المتنوعة ستساهم بإيجابية في التعليم الحسن للتلاميذ . كما أنّ المكتبة تزيد في حدّة التنافس بين التلاميذ لزيادة الإقبال على القراءة وتوطيد علاقاتهم بالكتب. بينما نجد نسبة 28.88 ونسبة 08% ونسبة 14,28% ونسبة 24,28% من تلاميذ الأولى والثانية والثالثة والرابعة المتوسّط على الترتيب يملكون مكتبات منزلية ، وهذا عامل سيساعدهم على تنمية قدراتهم الفكرية ويزيد في حصيلتهم اللغوية وترفع في مستوى إتقانهم للقراءة والكتابة كما أنّها تعوّدهم على استثمار أوقاتهم فيما يفيدهم، ولكن أغلبهم لا يستعملونها رغم وجودها في البيت.

ما هو مستوى الأب والأم الدراسيين:

	السنوات	الأولـــــى		الثانيـــــة		الثالثـــة		الرابعـــة	
	المستوى / العدد	التردد	النسبة المئوية	التردد	النسبة المئوية	التردد	النسبة المئوية	التردد	النسبة المئوية
الأب	أمّي	13	%28,88	23	%46	21	%37,5	20	%28,57
	ابتدائي	13	%28,88	09	%18	16	%28,5	20	%28,57
	ثانوي	11	%24,44	13	%26	16	%28,5	26	%37,14
	جامعي	07	%15,55	05	%10	05	%08,9	04	%05,71
الأم	أمّية	20	%44,44	27	%54	23	%41,0	32	%45,71
	ابتدائية	13	%28,68	10	%20	14	%25	23	%32,85
	ثانوية	10	%22,22	10	%20	13	%23,2	16	%22,85
	جامعية	02	%04,44	03	%06	03	%05,3	01	%01,42

في هذا الجزء الأخير من الأسئلة تم اعتبار الوالدين المتعلمين من الثانوية والجامعة أما الغير متعلمين فكانوا إما أميين أو تحصلوا على الشهادة الابتدائية

بعد اطلاعنا على نتائج الجدول اتضح لنا أنّ نسبة 28,88% من الآباء أميين ونسبة 44,44% من الأمهات تلاميذ السنة الأولى أميات، وكذلك نسبة 64% من الآباء ونسبة 54%من أمهات أميات، وهي نسب عالية جدا حتى في سنوات السنة الثالثة والرابعة فقد بلغت نسبة أمية الأب 37,5%و 28,57 ، ونسبة أمية الأم إلى 41,07% و 45,71% وهي نسب متقاربة لنسب مستوى الوالدين الابتدائي، مما يلاحظ أنّ نسبة الآباء والأمهات الغير متعلمين هي الأكبر وهذا يؤثر سلبا على دراسة الطفل وعلى حياته بصفة عامة ، وخاصة مستوى الأم التعليمي لكونها هي الأقرب إليه والأكثر ارتباطا به إذ يكتسب الطفل ثقافة أمّه، فالأم تعتبر مدرسة الطفل الأولى فإذا كانت هذه المدرية تتميز بالضعف سيؤثّر سلبا عليه.

بينما نجد نسبة 24,44% من آباء تلاميذ السنة الأولى قد أجازوا المرحلة الثانوية ونسبة 22,22% بالنسبة لأمهاتهم ، ونسبة 26% من أباء تلاميذ السنة الثانية قد أجازوا نفس المرحلة بينما للتلاميذ السنة الرابعة فقد بلغت نسبة الآباء الذين تجاوزوا المرحلة الثانوية إلى 37,14% ونسبة 22,85% بالنسبة لأمهاتهم،إنّ هناك ارتباط بين مستوى التعليمي للوالدين ومستوى طموحهما بالنسبة لأبنائهما، وينعكس ذلك على طموح أبنائهم في التحصيل الدراسي، كما أنّ

الآباء المتعلمون يشجعون على المطاعة ويقتنون الكتب لهم ويوفرون الجوّ المناسب لاستذكار أبناءهم و حل وظائفهم المنزلية، وطبعا هما سيساعدان أبناءهما على تذييل الصعوبات النحوية وبفضلهما سيكتسبان معارف قبلية حول القواعد النحوية تساعد التلميذ على فهمه للدروس النحوية المقترحة في البرنامج الدراسي.

والنسب التي كانت أقل هي نسب آباء وأمهات الذين دخلوا الجامعة، فقد بلغت 01,42% لأمهات السنة الرابعة، و 03% لأمهات السنة الثالثة، وبلغت 15,55% لآباء السنة الأولى ونسبة 08,92% من آباء السنة الثالثة. فكلما ارتفع مستوى التعليم لدى الأبناء والأمهات كلّما زادت قدرة الوالدين على مواجهة مشاكل الأبناء وإمكانية التعامل بها بطرق سليمة وصحيحة.

ما هو رد فعل الوالدين للنتائج الجيدة و السيئة:

السنوات		الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
الفعل	العدد	التردد	النسبة	التردد	النسبة	التردد	النسبة	التردد	النسبة
النتائج الجيّدة	مكافأة	13	%95,55	45	%90	43	%76,78	61	87,14
	لامبالاة	02	%04,44	05	%10	13	%23,21	09	%12,85
النتائج السيئة	عقاب	39	%86,66	43	%86	46	%82,14	50	%72,42
	لامبالاة	06	%13,33	07	%14	10	%17,85	20	%28,57

بعد اطلاعنا على نتائج الجدول اتضّح لنا أنّ نسبة 95,55% من آباء تلاميذ السنة الأولى يُكافئون أبنائهم على النتائج الحسنة ونسبة 90%و 76,78% ونسبة 87,14% من آباء تلاميذ الثانية والثالثة والرابعة على التوالي يكافئون أبناءهم كذلك على النتائج الجيّدة، وهذا عامل محفّز للأبناء على مواصلة النجاح في دراستهم، ونجد نسبة 23,21% من آباء السنة الثالثة لا يبالون بنتائج أبنائهم الجيّدة، وهذا سيُخلّف حالة اللاتوازن في شخصية التلميذ فكأنّ كلّ عمله ومثابرته في الدراسة ذهبت سُدىً.

صحيح أنّه يجب على الآباء الاهتمام بنتائج أبنائهم الدراسية ولكن ليس بأن يبلغوا حد قد ينسيهم الاهتمام بالأبناء أنفسهم كما لو كانت هذه النتائج _في نظرهم_ أهم من الأبناء حتى إنّ الابن في هذه الحالة يشعر أنّ حب والديه وعطفهما عليه مرهون بنتائجه الدراسية مما يجعل علاقته بهما معرضة للاهتزاز وعدم الثبات.

بينما نجد نسبة 86,66% من آباء تلاميذ السنة الأولى يعاقبون أبنائهم على نتائجهم السيّئة ونسبة 71,42% من آباء تلاميذ السنة الرابعة كذلك، وهذا عامل مساعد مثبّط في نفس الوقت للتلميذ ونجد نسبة17,85% من آباء تلاميذ السنة الثالثة لا يبالون بنتائج أبنائهم الدراسية، ونجد نسبة 28,57% من لآباء تلاميذ السنة الرابعة لا يبالون أيضا بنتائج أبنائهم الدراسية السيّئة. فهؤلاء الآباء يلجؤون إلى اتخاذ موقف اللامبالاة من نتائج الأبناء السلبية

إذ أنّه يضعف لدى الأبناء الحوافز التي تدفعهم إلى بذل أي مجهود، وبالعكس سيكرهون كل ما يتعلّق بالمدرسة وسينفرون بالتأكيد من القواعد النحوية مثلها مثل أي مادة أخرى.

كما أنّ بعض التلاميذ لا يكتفون بالعقاب أو اللامبالاة عند حصول أبنائهم على نتائج السيّئة بل ينتهزون كل الفرص لتذكير الأبناء بفشلهم وتخلّفهم في الدراسة متناسين مواقف النجاح التي قد حقّقها الأبناء في الماضي، وهذا يؤثر سلبا في نتائج التلاميذ الدراسية المقبلة.

هل يستعمل الأستاذ اللغة الفصحى داخل القسم :

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
العدد / الإجابة	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	45	00	49	01	56	00	60	10
النسبة المئوية	%100	%00	%98	%02	%100	%00	%85,71	%14,28

بعد دراستنا لنتائج الجدول اتّضح لنا أنّ نسبة 14,28% من تلاميذ السنة الرابعة أجابوا بـ"لا" عن استعمال الأستاذ الفصحى داخل القسم، وهي نسب رغم قلّتها تؤثر سلبا على التلميذ في عدم تعوّده على الفصحى. بينما نجد نسبة 100%

من تلاميذ السنة الأولى والثالثة أجابوا بـ "نعم" عن استعمال الأستاذ الفصحى داخل القسم، وهذا عامل يساعد التلميذ ويُعوّده على استعمال الفصحى، لا سيجعل منه عادة ولا يجد صعوبة فيها، ونحن نعلم أنّ استخدام الفصحى هو الهدف الأسمى لتعليم النحو ويفترض على الأستاذ استعمال الفصحى وحثّ التلاميذ على ذلك لأنّه مما يؤكد ويعزز ما يتعلّمه التلميذ في دروسه، ويُطبّقه كذلك ولكن هؤلاء الأساتذة لا يستعملون الفصحى إلاّ أثناء شرح الأستاذ الدرس، فهم دوما يلجؤون إلى العامية. فالأستاذ هو الركن الأساسي في تعليم اللغة العربية بصفة عامة وقواعد النحو بصفة خاصة، فهو لم يؤدي دوره في استمالة التلاميذ إلى اللغة العربية متجاهلين ما يُسببه هذا من اختلال في القدرات اللغوية لدى التلميذ.

هل يدمج الأستاذ العامية في حديثه أثناء الدرس :

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
الإجابة / العدد	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	27	18	49	01	14	25	59	11
النسبة المئوية	%60	%40	%98	%02	%25	%75	%84,28	%15,71

عند ملاحظتنا لنتائج الجدول وجدنا نسبة 98% ونسبة 84,29% من أساتذة الثانية والرابعة يدمجون العامية في شروحهم،وهي نسب عالية ولها تأثير بالغ، فالأستاذ يلجأ إلى العامية لضعف حصيلة من قواعد اللغة. مما لا تملكه من الحديث بسلاسة، وهذا يؤثر سلبا على التلاميذ لكونهم يتأثرون بلغة أستاذهم، مما يكوّن لديهم حاجز نفسي بينهم وبين محاولة الحديث بالفصحى. ونحن نعلم أنّ التلميذ لا يجد بيئة تساعده على التعلّم الحديث بالفصحى إلاّ البيئة الدراسية وعندما يلجأ الأستاذ في الشرح إلى العامية فإنّه يُضعف قيمة العربية في نفوس هؤلاء التلاميذ ويؤدي إلى فقدان الرغبة لديهم حتى في تعلّم لغتهم الفصحى والحديث بها. وهذا العامل يعتبر من أهم الصعوبات التي تعتري تدريس النحو العربي في منطقة الجلفة. والأستاذ الذي يشرح الدّرس بالعامية دليل على عجز المعلّم وعدم القدرة على الحديث بها، وضعف إفهام الطلاب باللغة العربية فتراه يلجأ إلى العامية، فالعامية إذا مازالت تنافس وتزاحم الفصحى في قاعات

الدرس،فوجب على أستاذ اللغة العربية تنب العامية في تدريسه ليجعل من نفسه قدوة لتلاميذه

هـــل يصـــحح الأســـتاذ أخطـــاء التلاميـــذ أثنـــاء القـــراءة

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
الإجابة / العدد	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	45	00	49	01	54	02	62	08
النسبة المئوية	%100	%00	%98	%02	%96,07	%03,57	%88,57	%11,42

عند اطلاعنا على نتائج الجدول وجدنا نسبة 100% من تلاميذ السنة الأولى الذين أجابوا بـ " نعم " عن تصحيح الأستاذ أخطاءهم أثناء القراءة ونسبة88,57 % من تلاميذ السنة الرابعة، وهذا عامل يساعد التلميذ لأنّ التلميذ إذا اكتشف خطأه بنفسه كان مدعاة لتصحيح في ذهنه وهذه الطريقة رأيناها في القسم النظري (طريقة حل المشكلات). فبتصحيح خطأ التلميذ تستغل دافعيته وتساعده على تعلّم القواعد وتفهمها أكثر لأنّ الأخطاء التي يحدثها التلاميذ في قراءاتهم تمكن للمعلّم أن يثير الدافعية لدى تلاميذه نحوها وتعديلها وتصويبها، فتصويب الأخطاء في القراءة له قيمة عظمى في مستوى العلاج الفردي للتلاميذ وهذا أكد ما رأيناه في القسم النظري. بينما وجدنا نسبة 11,42% من التلاميذ أجابوا بأنّ الأستاذ لا يُصحح أخطاءهم القرائية وهؤلاء علّلوا ذلك بعدم قراءتهم للنصوص أصلا أمام الأستاذ.

هل يسمح الأستاذ للتلميذ باستعمال العامية داخل القسم :

السنوات	الأولـــى		الثانيـــة		الثالثـــة		الرابعـــة	
الإجابة / العدد	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	03	42	18	32	13	42	44	26
النســـبة المئوية	%06,66	%93,33	%36	%64	%25	%75	%62,85	%37,14

بعد اطلاعنا على نتائج الجدول اتضح لنا أنّ نسبه متفاوتة بتفاوت السنوات الدراسية الأربعة. إذ نسبة 93,33% من تلاميذ السنة الأولى أجابوا بعدم

سماح الأستاذ لهم باستعمال العامية داخل القسم، ونسبة37,14% من تلاميذ السنة الثانية أجابوا نفس الإجابة بالرغم من أنّه الأستاذ نفسه الذي يدرّسهم. ووجدنا نسبة 62,85% من تلاميذ السنة الرابعة يسمح لهم الأستاذ باستعمال العامية داخل القسم ، وهي نسب عالية لأنّ الأستاذ يساعد على محو لغوية التلميذ الفصحى، لكون البيئة التعليمية الوحيدة التي يستطيع التلميذ تعلّم الفصحى فيها وتعويد نفسه عليها، ولهذا يكوّن لديهم حاجز نفسي بينهم وبين التحدّث بالفصحى، بل أصبح من يستعمل الفصحى داخل القسم يكون في موضع الاستهزاء أمام زملائه.

هل يتشوق التلميذ لشرح الأستاذ لدروس النحو والقواعد:

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
العدد / الإجابة	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	02	43	02	48	09	47	30	40
النسبة المئوية	%04,44	%95,55	%04	%96	%16,07	%83,93	%42,85	%87,14

اتضح لنا من خلال الجدول أنّ نسبة 95,55% من تلاميذ السنة الأولى لا يتشوقون لدروس النحو والقواعد بصفة عامة، ونسبة 96% و83,92% ونسبة 87,14% بالنسبة لتلاميذ الثانية والثالثة والرابعة على التوالي، وهي نسب عالية أكدّت لنا ما ورد في القسم النظري، والسبب في ذلك أنّ التلاميذ لا يحبون مادة القواعد النحوية بصفة خاصة لأنّها -في نظرهم- صعبة بعض الشيء. بينما بلغت نسبة تلاميذ السنة الثانية الذين يتشوقون لدروس القواعد النحوية 04% فقط. وهذا راجع لطريقة تدريس الأستاذ لهم وتقديمه لدروس القواعد، فهو الوحيد الذي يلعب الدور الأساسي في تحريك نفوس هؤلاء التلاميذ وتشويقهم للدراسة.

هل يفهم التلميذ الدرس النّحوي مباشرة من شرح الأستاذ:

السنوات	الثالثة		الرابعة	
العدد / الإجابة	نعم	لا	نعم	لا
التردد	37	16	30	40
النسبة المئوية	%66,07	%33,93	%42,85	%57,14

عند ملاحظتنا لنتائج جدول فهم التلاميذ الدرس النحوي اتضح لنا أنّ نسبة 66,07% من تلاميذ السنة الثالثة، ونسبة 42,85% من تلاميذ السنة الرابعة يفهمون الدروس النحوية مباشرة من شرح الأستاذ، ولا يجدون صعوبة في

الدروس النحوية، وهذه النسب لا تعكس لنا ما رأيناه في القسم النظري، بينما نجد نسبة33,93% ونسيبة 57,14% من تلاميذ السنة الثالثة والرابعة لا يفهمون الدروس النحوية مباشرة من شرح الأستاذ بل دوما يحتاجون إلى إعادة الدرس، وهذا راجع للفروق الفردية بينهم ومعدّل ذكاء كل واحد منهم.

هل يطالب الأستاذ تلاميذه بتصحيح التمارين النّحو:

السنـــــوات	الثالثـــــة		الرابعـــــة	
العدد / الإجابة	نعم	لا	نعم	لا
التردد	49	07	47	23
النسبة المئوية	%87,5	%12,5	%67,14	%32,85

بلغت نسبة الأستاذ تلاميذ السنة الثالثة بتصحيح تطبيقاتهم النحوية 87,5% و67,14% بالنسبة لتلاميذ السنة الرابعة، وهي نسب لا بأس بها لأنّ حل التطبيق أمر مهم إذ يركز على المفاهيم النحوية الموجودة في الدرس السابق، ويساعد التلاميذ على استخدام مفاهيم الدرس النحوي، وبالتالي يرسخ لديهم ويستفدون منه أكثر في تطبيقه على أرض الواقع.

بينما بلغت نسبة تلاميذ السنة الثالثة الذين لا يصحح الأستاذ لهم تطبيقاتهم إلى 12,5% و32,85% بالنسبة لتلاميذ السنة الرابعة، فكيف سترسخ القاعدة النظرية في أذهانهم إذ لم تُصحح تطبيقاتهم. فتلك التطبيقات تعمل على تثبيت المعلومات النظرية التي تلقاها التلميذ، وكما أنّها تُعوّد أفكارهم على التنظيم والتحليل وتُدرّبه على الكتابة الصحيحة.

2.6. موقف الأساتذة من مادة انحو: بعد قراءتنا لنتائج الاستبيان الخاصة بأساتذة التعليم المتوسط اتّضح لنا ما يلي :

هل محتوى برنامج اللغة العربية في الطور المتوسط منسجم مع حجم التوقيت:

السنوات	الأولى		الثانية		الثالثة		الرابعة	
العدد / الإجابة	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا	نعم	لا
التردد	09	11	09	11	13	07	15	05
النسبة المئوية	%45	%55	%45	%55	%65	%35	%75	%25

بعد اطلاعنا على نتائج الجدول اتّضح لنا أنّ نسبة 55%من الأساتذة يرون أنّ محتوى اللغة العربية للسنة الأولى والثانية متناسب مع حجم الزمن، بينما نسبة 75% منهم يرون أنّه مناسب أكثر في السنة الرابعة، وذلك لأنّ البرنامج يتكون من وحدات، وكل وحدة تتضمن عدة نشاطات مقسّمة على ساعات الأسبوع، بينما بلغت نسبة الأساتذة الذين يرون أنّ محتوى برنامج السنة الأولى والثانية 45% لا تتناسب مع حجم الزمن، إذ يعود سبب ذلك إلى عدم تمكن الأستاذ إلى تقسيم البرنامج حسب التوقيت، لكثرة الموضوعات في الكتاب المقرر وكثافتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لغيابات الأساتذة المتكررة ممّا جعلتهم لا يستطيعون إكمال البرنامج السنوي المقرّر.

هل محتوى برنامج اللغة العربية في الطور المتوسط متناسب مع المكتسبات القبلية للتلاميذ:

البرنامج	العدد / الفعل	التردد	النسبة المئوية
النحو والصرف	نعم	06	%20
	لا	14	%80
المطالعة	نعم	13	%65
	لا	07	%35
النصوص	نعم	17	%85
	لا	03	%15

تبيّن لنا نتائج أنّ نسبة 80% من الأساتذة يرون أنّ محتوى برنامج اللغة العربية في المتوسط غير متناسب مع المكتسبات القبلية للتلاميذ في مادة النحو والصرف، وذلك راجع لصعوبة النحو العربي وعدم تكثيف الحصص التطبيقية له كما أنّ هناك بعض المواضيع النحوية المقررة لا يجوز تقديمها خاصة في السنوات الأولى من التعليم المتوسط، فهي لا تتناسب مع قدراته العلمية والفكرية ولهذا يجد تلميذ المتوسط صعوبة مع مادة النحو ولا يستطيع تثبيت مفاهيمها في ذهنه. على عكس المطالعة والنصوص، فبلغت نسبة الأساتذة الذين يرون أنّ

برنامجهما مناسبان مع الاستعدادات القبلية للتلاميذ، وهذا لما لهما من إنماء الحس الجمالي عند المتعلّم وحب الإطلاع خاصة. كما أنّ تقريبا جل موضوعات النصوص تدعمها صور تقرّب المعنى للمتعلّم، فأغلب المتعلّمين يميلون أكثر إلى حصة النصوص والمطالعة.

إنّ هذه النتائج تعكس ما رأيناه في القسم النظري، فمن أسباب ضعف تلاميذ مدينة البيرين من مادة النحو ونفورهم منها راجع إلى كثافة البرنامج وقلّة التطبيقات وعدم تناسبه وقدرات التلاميذ الفردية.

هل البرنامج التربوي للمؤسسة يسمح بكل النشاطات التربوية المقترحة في البرنامج " الأعمال الموجّهة والأعمال التطبيقية"

العدد / الإجابة	التردد	النسبة المئوية
نعم	03	%15
لا	17	%85

يتّضح لنا أنّ 17 أستاذ من أصل 20 أستاذ أكدوا أنّ النظام التربوي لمؤسسات مدينة البيرين لا يسمح بالتكفل بكل النشاطات التربوية المقترحة في البرنامج، خصوصا الأعمال الموجّهة والأعمال التطبيقية، خاصة أنّ الأعمال التطبيقية هي التي تعمل على تثبيت الأحكام اللغوية المتعلّقة بالنحو في أذهان التلاميذ فهذه إحدى أسباب المشاكل التي تعتري تدريس النحو في المؤسسات التربوية. وهي تؤكد لنا كل ما ورد في القسم النظري. و نسبة 15% من هؤلاء الأساتذة يرون أنّه مساعد، وهذا راجع لخبرة الأستاذ وقدرته على توزيع الحصص الأسبوعية ووضع حصص تطبيقية لتثبيت المفاهيم في أذهان تلاميذهم فالأستاذ الناجح هو الذي يستطيع غمس الدرس النحوي في جميع حصص اللغة العربية الأخرى عن طريق الأمثلة، وتذكير تلاميذه بالقاعدة النحوية في كل مناسبة لها.

هل النشاطات المقترحة متلائمة و مستوى التلاميذ الذهنية:

العدد	التردد	النسبة المئوية

الفعل		
نعم	14	%40
لا	06	%60

بعد إطلاعنا على نتائج الجدول رأينا أنّ 60% من الأساتذة يرون أنّ النّشاطات المقترحة لا تتلاءم ومستوى التلاميذ الذهنية، وهذه النتائج تؤكد ما ورد في القسم النظري الخاص بالمشاكل والصعوبات التي تعتري تدريس النحو، بينما نسبة 40% منهم يرون أنّ النشاطات المقترحة متلائمة مع مستوى التلاميذ الذهنية، ولكن حسب التلاميذ باعتبار أنّ هناك فروقات فردية بينهم كمعدّل الذكاء والمعارف القبلية لكل واحد منهم.

هل المحتويات التعليمية ملائمة للتكوين الأوّلي للأستاذ:

العدد / الفعل	التردد	النسبة المئوية
نعم	12	%60
لا	08	%40

من خلال نتائج الجدول لاحظنا أنّ نسبة 60% من الأساتذة أكدوا بأنّ محتويات التعليمية تتماشى وتكوينهم الأولي، ونسبة 40% منهم تكوينهم الأوّلي لا يتناسب مع محتوى التعليمية، وهي نسبة عالية تؤثر سلبا على نتائج التلاميذ لأنّ تكوين الأستاذ هو جزء من العملية التربوية، وهؤلاء الأساتذة عند المناقشة معهم أعلنوا لنا أنّهم لا يزالوا يطبّقون المقاربة القديمة "المقاربة بالأهداف" في كيفية تقديمهم للدروس. فمن صعوبات تدريس النحو بالمتوسط تفاوت إعداد معلم اللغة العربية، ولكل واحد منهم رؤية ذاتية في تعليم اللغة العربية بصفة عامة وفي تعليم النحو بصفة خاصة.

هل يحس الأستاذ بالروتين أثناء تدريسه المادة في الطور المتوسط :

العدد	التردد	النسبة المئوية

الفعل		
نعم	19	%95
لا	01	%05

بعد اطلاعنا على نتائج الجدول لاحظنا أنّ نسبة 95% من الأساتذة يحسّون بالروتين أثناء تدريسهم مادة الأدب العربي، وسبب ذلك قِدَمهم في التدريس لا أكثر، وهم بهذا يؤثّرون سلبا على التلاميذ بعدم تحليلهم المادة، وكذلك ينقلون لهم إحساس الملل بدون أن يشعروا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ هؤلاء الأساتذة يُدرِّسون القواعد النحوية بطريقة آلية جافة لا تستثير التلاميذ ولا تستحفز هممهم. وهذا ما ورد في القسم النظري الخاص بضعف طريقة الأستاذ في التدريس. ونسبة 05% من الأساتذة يُحسّون بكامل النشاط أثناء التدريس، وهؤلاء هم أساتذة جُدد في سلك التّعليم.

ما أسباب ضعف مستوى التلاميذ في البناء اللغوي:

الاقتراحات	العدد	التردد	النسبة المئوية
راجع لصعوبة اللغة ذاتها	نعم	11	%55
	لا	09	%45
راجع لطريقة التدريس المتبعة	نعم	06	%30
	لا	14	%70
راجع لوجود دروس تفوق المكتسبات القبلية للتلاميذ	نعم	13	%65
	لا	07	%35

يُوضّح لنا الجدول أنّ نسبة 55% من الأساتذة يُرجعون صعوبة اللغة العربية في حدّ ذاتها هي التي آلت إلى ضعف مستوى التلاميذ في البناء اللغوي، وهذه معقولة لأنّ أي لغة من لغات العالم مشكلات وصعوبات يواجهها المتعلّم الصغير، بينما نسبة 45% منهم يرون أنّ سبب ضعف التلاميذ لا يكمن في صعوبة اللغة العربية، لأنّ الأستاذ هو الوحيد الذي يجعل اللغة صعبة أم سهلة

على الأقل في نظر التلميذ، ونجد نسبة 30% من هؤلاء الأساتذة يرون أنّ سبب ضعف التلاميذ في البناء اللغوي راجع للطريقة التّدريس المتّبعة ونسبة 70% منهم ينفون ذلك لأنّ الأستاذ الناجح هو الذي يستطيع أن يستعمل الطريقة المناسبة في الوقت المناسب، فهم لا يستعملون طريقة واحدة في تدريس القواعد النحوية. بينما نجد نسبة 65% من الأساتذة يرجعون سبب ضعف التلاميذ إلى وجود بعض الدروس تفوق المكتسبات القبلية لديهم، وهي تؤكد ما رأيناه في الجدول رقم(18)، وخاصة أنّ أغلب تلاميذ مدينة البيرين أولياؤهم أمّيون "أنظر الجدول رقم(05)" فمن أين يكتسبون المعارف القبلية حول المواضيع النحوي.

ما المقترحات المناسبة لتحسين تدريس القواعد النحوية:

الاقتراحات	العدد	التردد	النسبة المئوية
حذف بعض الدروس الموجودة في البرنامج	نعم	07	%35
	لا	13	%65
إعادة النظر في طريقة التدريس	نعم	07	%35
	لا	13	%65
إعادة النظر في برنامج اللغة العربية ككل في الطور المتوسط	نعم	17	%85
	لا	03	%15

يوضّح لنا الجدول أنّ نسبة 35% من الأساتذة يرون أنّ حذف بعض الدروس الموجودة في البرنامج تعمل على تحسين تدريس القواعد النحوية، ونسبة 65% منهم يرون عكس ذلك، لأنّ تلك الدروس المقترحة موضوعة من طرف لجنة مختصّة، كما أنّه على التلميذ أن يُعوّد ذهنه على استقبال تلك الدروس ليفهمها أكثر ويستطيع أن يُوظّفها في إنشاءاته الكتابية أم الشفوية. ونسبة 85%منهم لأنّه لا يُعطي الوقت الكافي لتدريس النّحو كما أنّه غير مبرمج فيه حصص تطبيقية تساعد على تثبيت المفاهيم والقواعد المدروسة. بينما نجد نسبة 65% يرون أنّه لا يجب النظر في طريقة التدريس الحالية المتّبعة، باعتبار أنّ التوجه الحديث في تدريس القواعد يدعو إلى تطبيق المقاربة بالكفاءات في تقديم المعلومات والاعتماد

على نصٍ كامل قدر الإمكان، فيكتشف المتعلّم آليات اللغة في محيطها الطّبيعي ويتعلّم كيف يستفيد منها في تعبيره، ويُوظّفها مباشرة بعد الدّرس ولا تبقى عبارة عن قاعدة يحفظها ويُخزّنها ثمّ يُهملها عند الاستعمال.

الخاتمة:

تحتلّ اللغة الأمّ مكانة مرموقة في حياة المجتمع البشري، حيث أدّت دوراً مهماً في تحقيق المنزلة العليا للإنسان بين الكائنات الأخرى وللغة العربية أيضاً مكانة خاصة في نفوس أبنائها، لما لها من أهمية في حياتهم وتعبيراتهم المختلفة، ويعدّ النحو من أهم علوم اللغة العربية فبه يُفهم كتاب الله وسنة رسوله – صلى الله عليه وسلم – وأشعار العرب ونثرهم، ولهذا اهتمت به مناهجنا في الجزائر ، وحدّدت له الجهات المعنية حصصاً دراسية أكثر من فروع اللغة العربية الأخرى.

وبسبب هذا اسْتهوتنا فكرة البحث في معالجة موضوع النّحو وتعليمه، فركزنا اهتمامنا على محاولة النظر في معرفة أهم المشكلات التي تعتري تدريسه، ولماذا تلميذ المتوسّط يجد صعوبة في مادة النّحو العربي، فقمنا باختيار منطقة البيرين بالجلفة مركزًا للدراسة، وذلك لقربها من مكان إقامة الباحثة.

فجمعنا عيّنة للدراسة، قد بلغت "279" تلميذا وتلميذة و "20" أستاذا وأستاذة، واتبعنا المنهج الوصفي التّحليلي في بحثنا، هذا إضافة إلى اعتمادنا على أداة الإحصاء ورصد الدرجات تمهيدًا لتفسيرنا وتحليلها.

توصّلت الباحثة في نهاية البحث إلى نتائج مهمة تمثّلت في أهم المشاكل التي تعتري تدريس النّحو والتي تتمثل فيما يلي:

- تجاهل اللغة الفصحى والتعامل بالعامية داخل الأقسام الدراسية وخارجها، مما أدّى إلى استغراب العربية بين أبنائها.

- عدم مراعاة المعلّم لمستوى التلاميذ الذهني والعلمي فيخوض في تفصيلات يصعُب فهمها.

- قلّة التدريبات الشفوية والكتابية واكتفاء المعلّم بالأمثلة التقليدية التي تعطي ثروة لغوية ولا تذوقا أدبيا.

- الاقتصار على عدد محدود من الأمثلة ومحاولة استنباط القاعدة منها وعدم ربط القواعد بفروع اللغة.

- حرص بعض الأساتذة أن يحفظ التلميذ القاعدة والأمثلة دون فهم.

- عدم مطالبة التلاميذ بتصويب الخطأ شفويا أو كتابيا.

هذه كانت أبرز المشكلات التي توصّلنا إليها في تعليم القواعد النحوية، واقترحنا هذه الحلول للقضاء على تلك المشكلات:

- التّدرج في عمليّة وضع المناهج وبناؤها حسب المستوى العام للتلاميذ في مراحل المتوسط.

- الاهتمام بطرائق تدريس اللغة العربية وتطويرها بما يتناسب مع احتياجات التلاميذ واهتماماتهم ومستواهم، وملائمة متطلبات العصر الذي نعيش فيه.

- يجب أن يكون التّدريب والتمرين هو العمل الرئيسي للمعلّم، لأن عرض القواعد النحوية نظريا لا يؤدي إلى اكتساب السليقة وما دامت اللغة الفصحى ليست لغة البيت ولا لغة السوق، فإن المجال الوحيد لاستعمالها هو القسم المدرسي فقط.

- كما أنَّ المدرِّس يقف على مستوى كل تلميذ بدقة ليشير المنافسة الشريفة بينهم بما يقدِّره لكل منهم من درجات تكون باعثة على الجدِّ والنشاطِ.

- إنّ تعليم النّحو في مرحلة المتوسّط يجب أن يقتصر ويكتفي بالمعلومات الأساسية ويجب الابتعاد عن الشروح الطويلة، ويجب الإكثار من التطبيقات الكتابية والكلامية وبعبارة أخرى إنّ النّحو الذي يُرادُ تدريسه هو النوع الوظيفي والعملي.

الهوامش:

1- ابن فارس أبو الحسن أحمد، مقاييس اللغة، تحقيق:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، ص403.

2- ابن جني، الخصائص، محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، مصر، 1952، ط2، ج1، ص34.

3- القلقشندى أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، المؤسسة المصرية العامة، ، القاهرة، د ت،ص167.

4- الجرجاني محمد الشريف، التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2،ص403.

5- أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، ت: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، الناشر مكتبة الخانجي، ط3، ج1، 1988، ص13 .

6- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1937، ص أ.

7- أبو الفتوح التوانسي، علي الجمبلاطي، الأصول الحديثة لتدريس اللغة العربية والتربية الدينية، القاهرة، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، ص304.

8- محمود كامل الناقة، تعلم اللغة العربية للناطقين باللغات أخرى، أسسه، مداخله طرق تدريسه، جامعة أم القرى، 1985، ص285.

9- رشيدي أحمد طعمية، تعليم العربية لغير الناطقين بها، مناهجه، أساليبه، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط، 1989،ص 20.

10- علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، مكتبة الفلاح، الكويت، 1984،ص249.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

الانسجام النصي في القصة الجزائرية القصيرة
– محض افتراء لمحمد شنوفي انموذجا–

أ. مزرام نور الهدى
طالبة دكتوراه ل م د
جامعة البليدة2

ملخص :

تعددت المناهج العلمية التي تحاول دراسة النص الأدبي دراسة علمية قصد الولوج إلى عوالمه و كشف أسراره المستعصية فانفتح باب الدراسات و انطلق متوسعا من الجلمة إلى النص فاصبح الانسجام النصي موضوعا أساسا في اللسانيات الحديثة باعتباره بنية منتظمة تحكمها آليات و علاقات معينة تربط بين متتالياتهاالجملية بحث تكون قابلة للقراءة و الفهم و التأويل ، خاصة النصوص الإبداعية كالرواية و المسرحية و القصة ...سنحاول في هذه الدراسة رصد أهم الآليات التي تجعل من الخطاب القصصي خطابا منسجما تتداخل فيه عدة مستويات و تتوزع فيها فضاءات متباينة و شخصيات متفاعلة و تتضمن مقصديات الكاتب الصريحة منها و الضمنية ..بالاخذ بعين الاعتبار تداخل النصوص فيها (التناص) .. محاولين جبر فراغه باعتباره فضاء لما قيل و أيضا للمسكوت عنه .

Résume

De nombreuses approches scientifiques tentent d'étudier les textes littéraires scientifiquement afin d'accéder au monde et découvrir ses secrets d'étude incurable qui a ouvert la porte d'étude et commence à l'expansion a partir de la phrase jusqu'au texte , ce qui porte au texte une harmonie et donne un thème précis dans la linguistique moderne , et propose une structure régulière qui conduit au mécanisme et certaines relations qui reliés entre les séquences des phrases afin d'être compréhensible. Particulièrement les textes créatives par exemple les romans, les textes théâtrale et les récits. Nous allons essayer dans cette étude de contrôler les mécanismes les plus importants qui font le discours comme discours de fiction dont il couvre plusieurs niveaux, qui sont distribué dans différents espaces et personnages interactifs et qui comprennent la crédibilité de l'auteur.

On prend en considération l'implication d'autres textes (intertextualité) essayons de remplir le vide en tant qu'espace de ce qui a été dit et aussiqu'iln'a pas dit .

الانسجام النصي في قصة محض افتراء

القصة التي وقع عليها اختيارنا هي "محض افتراء "من المجموعة القصصية التي تحمل العنوان نفسه ، للقاص الجزائري "**محمد شنوفي**"(1). و هي عبارة عن عشرة قصص شغلت ستين صفحة كالآتي :

"قطمير، عبد الله و العراف ،المّر ، الحذاء، دوخة ،محض افتراء،الدنيا انفلتت، الطريق إلى قرية الطوب ، خطاب ، الغريب".

قام بالتقديم لهذه المجموعة القصصية الأستاذ "**الأخضر جمعي**" الذي رأى في شخصياتها محورا للفعل السردي بامتياز و انشطارا في أداء برامجها السردية ، واستقطابا للحركية السردية بتبئير هؤلاء الفاعلين أساسا من الداخل غالبا ، ومن الخارج أحيانا ، و التركيز على الشخصيات ، ما يبرر حضور الأقوال بكثرة في فضاء ريفي تقطعه الإشارة إلى المدينة مرة أو مرتين عبر الزمن المتمدد ، مما يمنح هذه النصوص فسحة النماء إلى غايتها المرسومة عبر استراتيجية متحكمة في الكتابة مرتهنة إلى عبق إنساني يبتغي الإفصاح عن مكنوناته :فاعلين ، فضاء ، قاموس ، زمان ،...مؤتلفة في كون تنتظمه ثنائيات متخاصمة كالسذاجة و الخبث ، الحب والبغض الثبات و التحول ، و منزلة في حاضنة واحدة هي الريف[2].

"محض افتراء " تحتل المنزلة السادسة في ترتيب المجموعة القصصية جاءت في ثماني صفحات من الصفحة السادسة

و الثلاثون التي مثلت صفحة العنوان إلى الصفحة ثلاثة و أربعون.

و تميزت على غرار باقي القصص بمميزات من حيث انسجامها النصي بأبعاد نستشفها كما يلي في دراستنا كالأتي :

1-العنوان و خلقه للانسجام النصي:

يعتبر العنوان العتبة الأولى لدخول عوالم النص، بعد أن كان آخر لبنة وضعها المؤلف ، الذي "غالبا ما يكون صادرا عن سيرورة ذهنية ممتدة في الزمن ، و متضمنة لسيرورة من البحث عن الدليل الإظهاري الأكثر مناسبة للتأشير على المعنى النصي "[3]فيكون العنوان تكثيفا لمحتوى النص فإما أن يدل على الزمان أو

المكان أو الأحداث أو شخصيات أو أن يجمع بينها مثل :**يوم**(زمن) **قتل**(حدث) **الزعيم**(شخصية)[4]. غير أنه لا يمكن التوهم أن مدلولات النص معطاة مباشرة من خلال العنوان، فلا يجب نسيان الوظيفة الإيحائية التي يقوم بها هذا الأخير لمخاتلة القارئ تفعيلا لآلياته الذهنية و توظيفا لمعارفه الخلفية.

العنوان الذي بين أيدينا عبارة عن تركيب إسنادي نكرة "**محض" "افتراء**" التي توحي بـ :

إذا عدنا إلى المعجم نجد أن دلالة "محض" هي: الشيء الخالص فيطلق المحض على اللبن الخالص بلا رغوة ،الذي لم يخالطه ماء حلو،و رجل ماحض أي ذو محض و عربي محض إذا كان خالص النسب ،و يقال فعل الشيء بمحض إرادته أي باختياره .و هي صفة يجوز فيها التثنية و الجمع و التأنيث.[5]

أما"افتراء" فهي من فرى يفري فريا ،يقال فري كذبا فريا و افتراه أي اختلقه، و رجل فري و مفري أي قبيح و افترى فلان الكذب يفتريه أي اختلقه ، جاء في التنزيل العزيز﴿**أم يقولون افتراه كذبا**﴾[6] أي اختلقه، و الفريّ جمع فرية و هي الكذبة و الأمر المختلق و العجيب،قال الله تعالى على لسان قوم مريم عندما تعجبوا من أمر المولود الذي أتت به ﴿**فأتت به قومها تحمله، فقالوا يا مريم لقد جئت شيئا فريا**﴾[7]

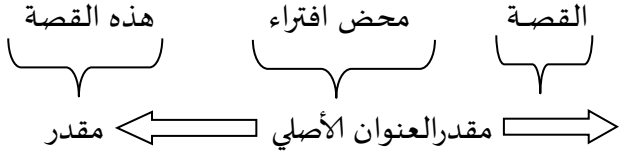
و عليه ف"محض افتراء" معناها : الكذبة الخالصة و اختلاق الأمور.

يدفعنا الكاتب من خلال عنوان قصته للتساؤل منذ أول احتكاك لنا معها عن ماهية العنوان، و كذا التساؤل عن هذا الافتراء و نوعه، هل يتعلق هذا الكذب بالأحداث كلها أم حدث واحد،أم أنه يتعلق بشخصيات متخيلة أم ....؟خاصة و أنه جاء نكرة مما يفتح المجال أمام التأويلات لأننا أمام نص منفتح بعكس العناوين المعرفة التي تعني " أن المعنى محدد في النص ، و هذا ما قد يوحي أننا بمواجهة انغلاق من نوع خاص"[8].

بقدر ما يبعثه فينا العنوان من تساؤلات و تشكيك حتى يدخلنا في دوامة من الحيرة بداية من السمات الدلالية للعنوان التي تحيل على اختلاق الأمور العجيبة و الأكاذيب التي لا تبعث على التفاؤل ، و الابتعاد عن الواقع و الدخول إلى

عوالم الحلم، فالقصة تعبير عن الكتابة المتخيلة ، حوادثها تدور حول شخصية معلم في قرية نائية " بني عذرة "يحاول جاهدا العودة إلى مدينته و المدرسة المركزية التي عمل بها أول مرة لخطبة فتاة أحبها اسمها ليلى لكن أموره تعسرت بسبب رفض المفتش التوقيع على قرار نقله تعسفا – أو هذا ما كان يعتقده- خاصة و أن هذا القرار يتعلق بزيارة المفتش له أثناء قيامه بالدرس الذي لم تسر أثنائه الأمور كما يجب ، و كل الدلائل كانت تشير أن هذا التقرير سيكون أسودا، ما جعله يعيش نوعا من الحزن و الغبن أصبح جراءها غير متزن و هي الحالة التي كانت أمه رحمة تحاول إخراجه منها ،ليعيش في آخر القصة حالة من التطهّر،و يعود لواقعه الحقيقي و يكتشف أن ما يحدث معه شيء طبيعي و أن المفتش لا يتقصّده هو،و الأحداث ما هي إلا افتراء محض افتراء.

و عليه يمكننا تقدير أنه وقع حذف على مستوى العنوان نقدره كالآتي:



فالقارئ حر في اختيار تأويل لهذا العنوان و ملء فجواته ، فإما أن يجعله قبليا فيصبح العنوان" القصة محض افتراء" أو يكون بعديا : "محض افتراء هذه القصة"

2-انسجام شخصيات القصة مع عوالمها :

تعتبر الشخصيات أحد أهم مقومات القصة ، فكل خطاب سردي إلا و له شخصياته، بغض النظر عن طبيعة هذه طبيعة الشخصيات التي قد تكون إنسانية ، حيوانية أو شيئية من قبيل الكرسي أو الطاولة ...فهي عماد القصة و المحرك الفعال لأحداثها .

و تختلف تقسيمات الشخصيات فنجد:

الشخصية الرئيسية :و هي المحركة الأساسية للحدث .

الشخصية الثانوية:تعتبر المتمم لعمل الشخصية الرئيسية في النص.و نجد أيضا الشخصية الجاهزة المحافظة على نمطها من أول العمل إلى آخره و الشخصية النامية مع الأحداث ....

قصة محض افتراء عمادها الشخصية بكل مقوماتها و انفعالاتها، مما يعلل حضورها الطاغي من بداية القصة ،و التفافها حول نفسها و انسجامها مع عالمها الحقيقي و عالم الحلم المتجلي فيها .

أول شخصية يفتتح بها المؤلف قصته هي شخصية حامد الذي يتكلم بلسانها السارد ،التي تبدأ متضمنة في الكلام دون التصريح بهويتها إنما اكتفى بالإشارة إليها بضمائر المتكلم الواردة في الجملة العتبة التي توحي لنا من أول قراءة بحالة الشخصية **"لما وضعت رجلك على العتبة كان الإحباط قد هدك" (ص37)**. تتبدى لنا شخصية حامد شخصية محبطة يائسة بلغ منها ذلك المنتهى ،حتى وصل درجة الهدم و عادة ما يطلق هذا اللفظ على الشيء المادي ليعني السقوط و الإبلاء فإذا تعلق الأمر بالإنسان فيعني كسر الظهر أي أن مصابه جلَل قاسم للظهر.

هذه الجملة العتبة لا تعكس لنا بحق جوهر الشخصية الرئيسية التي اختار لها اسم "حامد" و حامد من الحمد أي الثناء و الشكر بالجميل و هو ضد الجحود،و جاء على وزن فاعل الذي يقوم بالفعل لكن الظاهر أنها مفعول بها وقع عليها الإحباط و الهدم و الحامد أيضا هو الذي كثرت خصاله المحمودة[9]،فهو رغم حالة الحزن و الهم و الصمت و الضياع مما يدخله عالم الحلم و الافتراء و اختلاق القصص ، إلا أنه في كلا العالمين يتمتع بخصال حميدة و بالهدوء و الخجل لدرجة أنه امتنع عن مصارحة ليلى بمشاعره فهو **لم يقو حتى على محادثتها (ص38)** رغم أنه على قناعة بأنها تبادله نفس المشاعر ، **ويرد بلطف** على المستشار،و يحرص على ان يظل **هادئا** ،و مع تطور الأحداث و في نهاية القصة يصل حامد إلى لحظة التنور[10]التي تنبه فيها إلى أنه كان يتخيل و لا شيء حقيقي و أن ما حدث له لا علاقة له بما تخيله و انه إن كان قانعا حامدا عاش ، فدخل في حالة من التطهر من تخيلاته ليعود لعالمه الحقيقي و يندمج معه: **فالكيس من يعمل حسابا لنفسه !**

و بصعوبة حركت لسانك الذي كان قد التصق بحلقك :

–أنت على حق يا أمي .....أريد أن اشربها في المطبخ ،على الفروة (ص38).

ثاني شخصية تأتي في ترتيب أحداث الرواية بعد حامد هي شخصية الأم (رحمة) التي جاءت مذكورة بين مزدوجتين لعدل أفعالها على ما يحمله اسمها من معاني، فالرحمة صفة يتسم بها بنو آدم و هي تدل على رقة القلب و العطف و رحمة الله و إحسانه و رزقه و الرحمة تكون ممن هو من الرحم فحامد ابنها و حنان الأم و عطفها يجعلها **لا تطيق أن تراه مهموما(ص37)** خاصة إذا علمنا أن لها كثيرا من البنات و جاء حامد بعد طول انتظار، و بحنانها ستحاول التخفيف عنه فتمسح على رأسه و تستميله حتى يقر بما يعكره و يبعث في نفسه الحزن و يدخله في دوامة من الصمت، و بهطول فيض الأسئلة لن يستطيع المقاومة و يبدأ في الاعتراف، تخفف عليه و تأخذه من يده إلى المطبخ و تجلسه على فروة و يشرب قهوته كعادته، و كأنها طبيبه النفسي الذي يعرف دائه و تعود على كيفية العلاج ووصف الدواء، لدرجة أن حامد يقر بأن أمه على حق كعادتها و ما تقوله ينفذه دون تذمر و تردد مما يجعلنا نكتشف صفة من صفاته الحميدة «البر بوالدته» ،و تقابل شخصية الأم رحمة في النص الموازي شخصية القبرة بحنان الأم و عطفها و خوفها على صغارها و السعي لتجنيبهم الضرر.

الشخصية الثالثة الرئيسية التي كانت سببا في حزن حامد و فاعلا مضادا حال دون تحقيق حامد لرغبته -حسب تصوره - هو المفتش، الذي تم تغييب اسمه في كل القصة، دائما كان يشار إليه بلقبه الوظيفي ما يدل على الرسمية و الابتعاد عن العلاقة الخصوصية خاصة أن حامد يمثل المعلم و المفتش أعلى رتبة منه و لديه صلاحيات و سلطة عليه مما يؤكد على الطبقية الاجتماعية و كذا المرتبة العلمية، و الكفاءة المهنية فهو يجلس باعتداد، «**و له مكتب أحمر مصقول، درجه ثقيل**» ، هذا المفتش حسب حامد هو الذي سيكون الفيصل و الحكم فتقريره بالإيجاب أو السلب هو ما يحدد مصيره بالانتقال إلى المدرسة المركزية، بالموازاة مع شخصية المفتش نذكر شخصية المستشار، لعب المستشار نفس دور المفتش فهو في صفه و على جبهته في الحرب ضد حامد لأنه من سيعد التقرير بعد زيارته لحامد في القسم و طلبه القيام بدرس القراءة و عليه يتوقف مصيره ، هذا المفتش الذي يتميز بالحزم و الصرامة فحتى لغته رسمية

(لغةإدارية)،و الشخصية الموازية لشخـــصية المفتشو المستشار في القصة هي شخصية الفيل بكل صفاتها .

رابع شخصية هي "ليلى" التي مثلت بغية حامد فهي المحبوبة التي من أجلها دخل حامد في حالة الحزن و ابتعاده عنها و عدم تمكنه من بلوغها خاصة و أنها ليست من ابتعدت عنه إنما تم إبعاده عنها قصرا بفعل القوة الغاشمة (المفتش، المستشار). اسم ليلى من ليلة

وليلاء والليلة هي الطويلة الشديدة... و الصعبة و قيل هي أشد ليالي الشعر ظلمة و به سميت المرأة "ليلى" و يقال ليلى من أسماء الخمرة ، و أم ليلى الخمر السوداء، و هي أيضا النشوة و ابتداء السكر[11].

ليلى كانت ربيع حامد الذي غزا قلبه بجمالها، و نغمات صوتها المرتعشة كأنها قطعة موسيقية ، عيناها الناعستان فعلتا به ما يفعله السحر ، ليلى كانت تضاهي حامدا في حسن أخلاقها و ترفعها و خجلها و هو ما جعلهما يتكلمان عن طريق حوار صامت، و إن تكلمت أوجزت والدليل هو حوارها و حامد الذي لم يتعد السؤال و الجواب بعبارات جد موجزة .

-بلغني.

-بلغك، ماذا !؟

-أن أحد (المغاوير)...

-يحبني ! أليس كذلك؟

تضحك، تداري ارتباكك.

-اطمئن إنه يحب راتبي !(ص41)

ليلى فعلت بحامد ما تفعله الخمرة بعقول شاربيها فأدخلته عالم النشوة و السكر و الهذيان لدرجة عدم الاتزان و حتى أصبح يفتري و يختلق القصص و يبني الأحداث حسب تصوراته لكن و كما أن السكران لا بد و أن يعود لوعيه عاد حامد لطبيعته و عالمه رغم كل ما مر به من أحداث و كأن ليلى ليلة طويلة صعبة لم تنته إلا بشق الأنفس.

و هناك أيضا التلاميذ الذين يمتازون بالخفة و الطيش و عدم الالتزام حتى في القسم فهم يكثرون اللغط و يغتنمون فرصة سهو الأستاذ لينتشروا في القسم (طبيعة الاطفال)، وصف وجوههم بأنها صغيرة، و رغم صغر سنهم إلا أن نظراتهم ماكرة و شفاههم الصغيرة مقلوبة و تتآمر ضد المعلم، و من بين كل تلاميذ القسم ذكر المؤلف ثلاث شخصيات فقط بأسمائها:

السايح: الذي يدل اسمه كما هو في المعجم على الطائف في البلاد للتنزه و غيره إسقاطا على الشخصية الحقيقية له فكأنما به يظل طوال العام سائحا بأفكاره بعيداً عن جو القسم العلمي، و الذي كان أيضا عاملا معيقا، أثناء القراءة بوجود المستشار رغم اختفاءه طوال العام وراء زميليه، و الملاحظ أنه ذكره مرققا و لم يقل (السائح)ليؤكد على البيئة الريفية بكل خصائصها .

عبد النور و فتحي: و اقتصر دورهما في القصة على اختباء السايح ورائهما.

و منه فشخصيات القصة منسجمة مع عوالمها سواء من حيث أسماؤها التي تدل على أفعالها و تداولها في بيئتها فتارة تعبر عن خصالها الطيبة المتجسدة في شخصية حامد و ليلى أو رحمتهاو تعاطفها على غرار الأم رحمة و أنها تتميز بالصرامة و الرسمية مع مسحة من الطرافة حتى لا ننسى البعد الإنساني بها مثل المفتش و المستشار، و الطيش و الشيطنة و المكر (التلاميذ) فتجسدت فيها طيبة الريف، و خشونة وضعه و بساطة الحياة فيه فضلا عن أكوام الحزن و البؤس ما عضدته أسماء الشخصيات.

3-انسجام الزمان و المكان في القصة:

تتحرك شخصيات القصة في إطار منسجم مع ذواتها على مستوى الوجود فدينامية النص تستلزم فضاء يتحرك فيه و زمنا ينجز فيه ذلك التحرك[12].

تدور أحداث القصة في إطار عام ما بين الريف (بني عذرة) و المدينة، و في أماكن خاصة مثل: المنزل (منزل حامد) المكتبة، القسم، المدرسة، الغرفة ، غير أن الكاتب لم يورد اهتماما بتفاصيل الأماكن الدقيقة لأن اهتمامه انصب على انفعالات شخصياته و دواخلها و كيفية تجليها على مستوى النص.

فمنزل حامد ذكر من تفاصيله عتبة البيت و المطبخ و الغرفة فقط دون وصف لدقائق هذا البيت، و ذكر المطبخ «**لما وضعت رجلك على**

العتبة...(ص37) » « فتأخذك، حينئذ من يدك غلى المطبخ» (ص37) ، **«أريد أن اشربها فيالمطبخ» (ص43)** مما يدل على التعلق بالمطبخ و ما يحمله له من ألفة و راحة خاصة أن المطبخ يذكره بأمه و طبخها و قهوتها و حنانها و رحمتها، و ما ذكر من لوازم المطبخ فقط إبريق القهوة الذي حملته الأم رحمة إلى حامد، في آخر القصة و الفروة(13) التي تدل على البساطة و البيئة الريفية، هذه البساطة تتجلى أيضا في المكتبة، التي يفترض حسب الكاتب أن تكون العش البهيج له و حامد هو طائر في هذا العش، فألفته مع المكتبة كألفة الطائر مع عشه، غير أنها لا تبعث في نفسه الفرح بل كانت مصدر اكتئاب و ضياع فأصبحت تضغط على أنفاسه لتشاحن الكتب عليه من كل جانب مع كثرتها مما يدل على صغرها و بساطاتها .

أما القسم فلم يختلف في وصفه عن المطبخ فقط وصفه بعموميات لا تعدو أن تكون مميزات كل أقسام المدارس الابتدائية : به صفوف ، معلقة على جدرانه رسومات التلاميذ المتفوقين أو حكم و أقوال أو قواعد في الحياة لتترسخ في أذهانهم بها سبورة للكتابة لكن حامد **«لم يستخدم السبورة وقت الضرورة »** (ص42).

أما مكتب المفتش فهو مكان راق يليق بمكانته:**«مكتبه الأحمر المصقول...درجه الثقيل(ص37) »**فهو مكان إداري يدل على رفعة صاحبه فهو مصنوع من الخشب الأحمر الذي يعتبر من أرقى أنواع الخشب، و يتميز بأنه مصقول و الصقل هو التهذيب و التنميق و مكتب كهذا يعكس مكانة صاحبه و ذوقه ، له درج ثقيل لا يفتحه سواه لأنه يعتبر خاصا فهو الوحيد المخول له فتحه و البحث فيه.

أما المدرسة المركزية لم يذكر من قرائنها سوى محيطها الذي كان يأمر المدير بتشجيره، لكن من المفروض أنها غير المدرسة الجبلية التي تتميز بالبساطة فالمدينة بها امتيازات لا توجد في المناطق الريفية.

-المدينة ذكر منها مقاهيها الشعبية و لعل من عادة المثقفين-باعتبار حامد منهم –أن يجتمعوا بها و يقضوا فيها أوقات فراغهم يتحاورون و يناقشون أمورا مختلفة (ثقافية، سياسية، اجتماعية....) و يقرؤون الجرائد اليومية....

أما قرية "بني عذرة" هي قرية جبلية للوصول إليها يجب صعود الهضاب و اجتياز مسالك صعبة طولها لا يقل عن سبعة أميال و هي عجيبة حيث إن سكانها غير متعلمين «**سيدخلها العالم بدخولك إليها**» **(ص40)** .

أما الإطار الزماني فهو غير مضبوط فلم يذكر زمن الأحداث و لا زمن وقوع القصة لا السنة و لا الأيام و لا الدقائق أو الساعات ما ذكر فقط عموميات من مثل: الموسم الدراسي في مقابل وجود العطلة «**نهك طيفها، إلى أن الليل بدا يغزو الغرفة** » (ص38)و كأن الليل بسواده يمثل رمزا لحزنه .

«يا له من ربيع ....ليلى على العشب »

ما يذكر من الزمن انه مرت خمس سنوات من عمر حامد في "بني عذرة" عوض السنتين التي وعده بها المفتش،و الموسم الدراسي في مقابل العطلة.....

4-النصوص الموازية و انسجامها مع القصة:

تعتبر قصة محض افتراء مجموعة تداخلات نصية و شبكة علائقية من الخطابات عضدتها نصوص موازية مما جعلها منسجمة معها منها ما هو واضح جلي مثل قصة القبرة و الفيل و منها ما هو متضمن مثل دلالة ليلى التاريخية و كذا مقولة أقرب إليك من حبل الوريد.

أول نص يتجلى لنا تداخله مع مضمون النص الأصلي هو قصة القبرة و الفيل التي كتبت بلونأسود داكن و بندعريض لتبرز و تتميز بوضعها بين مزدوجين خاصة و أنها مذكورة متشظية على طول القصة ، هي عبارة عن تناص مباشر أو ما يعرف بتناص التجلي عن قصة موجهة للأطفال من تأليف: محمد شنوفي و عنوانها "الفيل الصغير و العصافير"[14] و هي تحكي قصة فيل صغير يعيش في مكان أخضر جميل حسد العصافير التي تستطيع الطيران و هو لا لأن جسمه ثقيل، أخبر أمه بما يجول في خاطره فنبهته أن لكل مخلوق ما يميزه عن غيره و الطيران ليس ميزته فهو أيضا يفعل ما لا تستطيع العصافير، لكنه كان طائشا فحاول مرة أن يكون خفيفا ، دار حول نفسه في عنف و قسوة فحطم كثيرا من الأزهار و الأعشاب و عكر بعض الجداول ففزعت العصافير و طارت بعيدا فغضب الفيل و أضمر لها في نفسه كرها[15]، حينها قرر أن يثبت أن القوة أيضا تنفع فذهب لعش قبرة و أصر أن يضع رجله ليرى إن كان يتسع له، ترجتّه القبرة لكنه أصر فسحق

العش، غضبت الطيور و الأشجار و النهر و السواقي لمصاب القبرة و تضامنت معها، فامتنعت عن الفيل الصغير، و لما أحس بذلك أدرك أن الظلم عواقبه وخيمة خاصة وأن العطش كاد يؤذيه فبكى و نزلت من عينه دموع كبيرة أشفقت عليه الطبيعة التي لا تعرف الحقد فعاد النهر إلى البروز و العصافير إلى الغناء و الأزهار إلى التمايل فشرب الفيل حتى ارتوى و ملأ خرطومه سقى الأزهار و المروج و عاد كل شيء إلى نصابه.

إذا عدنا إلى أدبنا العربي القديم نجد في بطون الكتب قصة مشابهة لها و هي قصة القبرة و الفيل القصة الأصل و هي قصة مقتبسة من كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع(16) التي تشبهها في كل التفاصيل مع اختلاف النهاية فنهاية الفيل في كليلة و دمنة نهاية كل طاغي كادت له القبرة بالتعاون مع جماعة العصافير و الضفادع حتى سقط في هوة عظيمة فرفرفت على رأسه و قالت: أيها الطاغي، المغتر بقوته، المحتقر لأمري، كيف رأيت عظم حيلتي مع صغر جثتي، عند عظم جثتك و صغر همتك؟)[17]. هذا النوع من التناص يدخل ضمن إطار التناص الحواري، حيث يتم التحاور مع النموذج الأصل لا على سبيل المطابقة و المماثلة بل على سبيل الاختلاف و المغايرة [18]فيقوم بخلخلة للأصل و إعادة بناء بحيث يتولد لنا دائما شكل مغاير في الكتابة و معنى متجدد.

هناك نوع ثان من التناص يتخفى عنى و لا تدلنا عليه سوى القرائن (تناص الخفاء) أو التضمين و هو التناص التراثي بتوظيف التراث القديم و القص الشعبي و الحكايات القديمة.

فاسم "ليلى" له تاريخ عريق عند العرب و في ثقافتهم و لطالما ارتبط اسمها بالحب العفيف الطاهر و أشهرهم على الإطلاق: فتاة من بني عامر شغف بها قيس بن الملوّح و جن بحبها، لما حالت التقاليد العربية بينه و بين الاقتران بها قال:

فمكرم ليلى مكرمي، و مهينها***مهيني، و ليلى سرر و حي طيبها ![19]

كذلك ليلى في محض افتراء حيل بينها و بين حامد ليس التقاليد و إنما تعسف المفتش و المستشار بإبعاده مكانيا عنها.

و هناك أيضا تناص قرآني «إنها أقرب إليك من حبل الوريد» (ص 40)، مقتبس من قوله تعالى: «و نحن أقرب إليه من حبل الوريد» [20]،مما يدل على تشبع الكاتب بالثقافة العربية و الدينية.

و يحيلنا أيضا اسم "بني عذرة" إلى كل ما هو عذري و عفيف وقديما قيل هوى عذري، نسبة إلى "بني عذرة" و هي قبيلة اشتهرت بالغزل العفيف الطاهر و منه استمدت المنطقة عذريتها فهي بعيدة عن العمران و التلوث المادي جبلية تبعد عن الطريق المؤدي إليها سبعة أميال و هذه العذرية اتسمت بها أيضا العلاقات الإنسانية فهي بريئة بعيدة عن الحقد و الغل و الاستبداد حتى أنهم قبل مجيء حامد إليهم كانوا لا يكتبون و لا يقرؤون و لا يعرفون شيئا عن الحياة العصرية.

فحضور أي نص فني إلى ذهن الكاتب يكون نتيجة ملائمة لأحد سياقات الدليل السابق عليه إظهاريا ... و هي التي تشكل الظاهرة التناصية التي تعالج في هذا المستوى مثل اللوحات أو الصور الطبيعية، أو مكتبة تبرز من خلالها عناوين كتب منتمية إلى الموسوعة الفعلية .... [21]، فالسياق و تشابه الأحداث هو الذي يستدعي النصوص الموازية إلى ذهن المؤلف لتندمج مع نصه، و لقد نبه "أمبرتوإيكو" انه في حالة عدم وجود مدار محدد واضح كان الانسجام و التلاحم بين النصوص ناتجا عن مدار الهذيان الذي يفترض أن يكون موجها للنص [22] و اكبر دليل على ذلك عنوان القصة و انسجامه مع سياقها.

5-الاستمرارية الموضوعاتية و انسجام القصة مع تيماتها:

يعتبر تحديد جنس الخطاب الأدبي حصرا لقدراتنا التأويلية بمعرفة خصائصه مما يسهل علينا ضبط تيماته بغض النظر عن تفرده كعمل إبداعي له خصائصه الفنية و مقوماته الجمالية.

تتميز القصة القصيرة بأنها أقدر الفنون تعبيرا عن الإنسان وواقعه لما تتميز به من كثافة مقارنة مع الرواية التي تعتمد التفصيل في تتبع حركية الأحداث و أحوال الشخصيات، [23] لأنها تترك انطباعا واحدا على القارئ و هو نابع من تركيزه على أزمة واحدة و هو ما يجعلها أساسية ضمن بناء قصصي مضبوط محكم [24].

تظهر لنا القراءة الأولى للقصة غموضا و تشظيا و هو شعور تمنحه لنا القراءة الخطية الداخلية مما يصعب الأمور لأن هناك بترا و زعزعة في الأحداث

يتطلب من القارئ إعادة بناء للنص الأصلي و النص الموازي البارز اللذان يسيران في خطين متوازيين و إعادة لملمة شتات القصة و هو ما يقودنا لبنيتها الكبرى و يضمن لنا استمرارية موضوعها إلى النهاية و هذه الاستمرارية هي التي تضمن لنا فهم الخطاب، فكل خطاب تغيب فيه هذه الاستمرارية و لا نجد فيه الربط بين الموضوعات المدرجة إلا و يصعب فهمه و بالتالي الحكم بانسجامه لبلوغ الموضوعات نهايتها [25] و كما أن عملية إنتاج النص تقتضي انتقاء و تركيبا و هدما و بناء لعملية فهمه تحكمها الآليات نفسها[26].

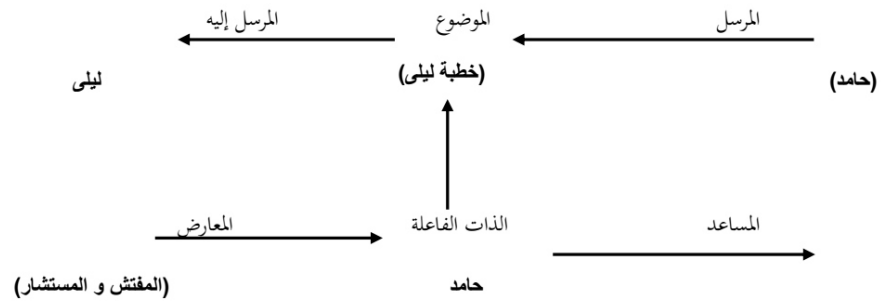
القصة كلها قائمة على الصراع **Conflit** و هو ثلاثة أنماط:

-صراع حامد مع نفسه الضائعة التائهة بحثا عن وجوده بعيدا عن ليلى و هو جلي من بداية النص من خلال حواره الداخلي و بوصفه السارد الذي يدل عليه الحضور القوي لضمائر المتكلم (المنفصلة و المتصلة) و الذي يحاول التأقلم مع نفسه و معرفة موقعه دون ليلى.

-صراع حامد مع المفتش و المستشار و هو صراع القوة و الضعف، صراع الرئيس و المرؤوس ، صراع المناصب...

- صراع حامد مع تلاميذه محاولة منه السيطرة عليهم حتي يسير الدرس كما يجب ...

-صراع القبرة و الفيل و هو صراع موازلصراع حامد والمفتش فإذا نظرنا إلى الخطاب من وجهة نظر سيميائية تتحكم فيه بنية عاملية، وهي في هذا النص كالآتي:



فحامد باعتباره مرسلا و ذاتا فاعلة ومنجزة يحاول تحقيق برنامجه القيمي و هو خطبة ليلى معززا كفاءته بحواره معها التي طمأنته بخوض الحرب على جبهة أخرى و يحاول تحسين أوضاعه و إحداث التغيير في وظيفته بالارتقاء بالتسجيل في مركز تعميم التعليم ليصبح معلما و يحصل على شهادة الكفاءة العامة حتى يستطيع أن يصل إلى درجة المفتش (المعارض) لتحقيق برنامجه القيمي، لكن حامد الذي كان في حالة انفصال مع برنامجه القيمي بقي كذلك حتى نهاية القصة و لم يحققه.

بالموازاة مع هذا البرنامج نجد برنامج القبرة (الحفاظ على العش) و قد باء بالفشل حيث إن المعارض (الفيل) تميز بجملة من المواصفات في الكفاءة سمحت له بتحقيق برنامجه المعتاد (تجريب الخف).

ليعود حامد و يسترجع توازنه إثر الخلل الانفعالي الذي حدث له ليدخل حالة التطهر و يكتشف أن ما مر به ما هو إلا افتراء، محض افتراء: و هي حالة التطّهر نفسها التي وصل إليها الفيل الصغير مع القبرة و هذا ترسيخا لمبدأ التسامح و نبذ البغض.

5-لغة القصة و الانسجام الأسلوبي:

احتفى الكاتب في قصته بلغته و أسلوبه اللغوي ما يعززه تكثيفه لمعانيه جمل كثيرة سابقة عليها و لاحقة و دقة النعوت و كثرة الصور البيانية و تراوحها ما بين الاستعارة و الكناية **(كان الإحباط قد هدك، كدس بنات، فيض الأسئلة، ميزتك في الحزن، تتدثر بالصمت، ماذا يفيد القنفذ إذا واجهه السقاء، تنفتح أنت، أنت في المكتبة عشك البهيج، تضغط على أنفاسك، هذه الكتب تشاحنت**

عليك، كان الوخز قد تغلغل إلى عظامك، حددت لونه بسرعة...أسود، ترتعش (الاستمارة) بين أصابعه، تستكين الورقة أمامه، عصفورا بلا رأس، حزنك ثقيل هذه المرة، نهك طيفها، أن الليل بدأ يغزو الغرفة، الصورة الموضوعية التي تبحث عنها، انتظرت القبرة قدوم الربيع، كانت الجمال الذي يصيب المرء بالحول، أسرت قلبك، نغماتها مرتعشة ما زال صوتها في أذنيك، تهرب منك بعينيها الناعستين، أقنعتك هذه الكلمات، الكلمات التي تسببت انطوت خمس سنوات من عمري ،هذا الفيل الغاشم ما الذي استخف بعقله، تسهر في صدر القسم، ذلك عالم كنت تخاف عليه باستمرار، كنت تجسد غبنك، أن القوة الغاشمة جاءت تؤكد نفسها، تصنعك في مدخل قرية عجيبة، أدرك أنك تحجرت، أقرب إليك من حبل الوريد، قرية سيدخلها العالم تلتقط أنفاسك، حبل الوريد جبلي وعر، قدر الوجه الداكن).

الحضور القوي و المكثف للصور البديعية و انسجامها الاهتمام بالجانب اللغوي، و الأسلوبي و مدى تفاعل اللغة مع عالم القصة و الصفات التي تدل على دقة الوصف و التصوير منها: (**الإحباط قد هدك،تضغط على أنفاس ، رأسك المثقل كدس بنات، يجلس باعتداد، ملأتها بخط واضح ، تجسد غبنك، حزنك ثقيل، أسرت قلبك، قلت بلطف، قال بحزم، قرية عجيبة، تغص بريقك، زهرة بيضاء (الأمل)، و هو يبتسم.)**

استخدام الكاتب لصيغ تحيل على الاصطناع و عالم الحلم مثل: (**تتخيله، الصورة الموضوعية التي تبحث عنها، حوار صامت، كنت تخمن، ظللت تجزم بأنه دبر، تستحضر المشهد، تعتقد أنه مسرحي، تتخيل نفسك)** و كلها معاني قلبية غامضة و مجردة.

هناك سمة أسلوبية أخرى هي الحذف و الإيجاز فنحن أمام خطاب ناقص فتح المجال أمام القراء واسعا للتأويل فهناك حذف بمؤشر لغوي، و حذف باعتماد الإطار، و هناك شخصيات معينة مثل: شخصية الأب و حضور مغيب للأخوات رغم الإشارة إليهن، حذف في الأحداث باعتماد الذاكرة و كذا المؤشر الكتابي و البياضي مثل:

-لكن ماذا يفيد الالتفاف القنفذ إذا واجهه السقاء؟....لا بد أن ينفتح.

-رفعت رأسك المثقل....عن المكتب.

-حملق في بعض الرسوم على الجدران...و فكرت في تقرير الزيارة، و حددت لونه بسرعة:....أسود (ص37).

-المدرسة المركزية....، الليل بدأ يغزو الغرفة.....،..... لقد أسرت قلبك.....، كان بينكما حوار صامت !.....إقنعتك هذه الكلمات.....، مر على ذلك زمن طويل كما ترى !

أحب أن أعود إلى المدرسة التي بدأت فيها....يا حضرة المفتش !غاية الامتنان.....، وقعت عينه على العش، إن كان يتسع لخفي !... هذا الفيل الغاشم، .....تتذكر كيف تسمر، ...المفتش يطلبك.....

على غرار الحذف في الزمان و المكان كما سبقت الإشارة إلى ذلك و الأسماء أو أعمار الشخصيات ما عدا ما توحي به بعض الصفات. و تجدر الإشارة إلى أن النص جاء على لسان سارد وحيد، تكفل به في كل أجزاء القصة ما جعله يلتئم حول نفسه و يدخل في استبطان عوالم شخوصه بالتأمل و التحليل في شكل حوار داخلي ما جعله منسجما رغم ما يبدو عليه من تفكك و تداخله بعوالم الحلم و الهذيان و كذا استعماله أسلوب الكلام المباشر خاصة أثناء حواراته الداخلية و غلبة الأسلوب الخبري على الإنشائي الملائم في مقام السرد و الوصف ما يعلل قلة صيغ الأمر و النهي و التعجب.

7-المقصدية النصية:

كل خطاب أدبي موجه إلى القراء يحمل في طياته مقصدية سواء كانت ضمنية أم صريحة مسبقة أم لاحقة حتى ميكانيكية موجهة، فإنها تبقى رسالة الكاتب المشفرة التي يعمل القارئ على فك تشفيراتها، و مدى وصوله إلى الإمساك بخيوطها يبقى رهينا بكفاءته و قدرته التأويلية و موسوعته المعرفية و مدى قدرته على التحليل و الاستنباط و تفاعله مع النص.

أولى مقصدية تتبدى لنا من خلال القصة صورة التعاطف مع المعلم عن طريق الوصول إلى الأبعاد الوجدانية و تحليله نفسية المعلم في تفاعله مع محيطه حتى و إن علمنا أن المؤلف لم يعمل يوما في الابتدائي إنما القصة هي فقط من

نسج الخيال و ليست واقعة حقا إلا أنها قصص تقع فعلا و إن لم تقع فيحتمل حدوثها في أي زمن أو مكان، ما يؤكد العاطفة الإنسانية و علاقات التراحم في الوسط الاجتماعي الواحد.

تعهد المؤلف قصة القبرة و الفيل لابن المقفع بالنقد و التحوير و اختلاف نهايتها-النص الأصلي و النص المتناص معه-يعني انتقاده لنهايتها مع إحلال البديل فعوض معاني الحقد و الانتقام و لو بطريقة غير مباشرة التي حملتها القبرة في نفسها، لم لا يتدخل الإنسان في حالة صلح و وئام و يتأقلم مع واقعة ليست طيع العيش، يتصالح مع الناس و مع ذاته (مقصدية أخلاقية).

مقصدية فنية: كسر القيود الكلاسيكية لبناء القصة و الانتقال من تصوير الأشياء إلى تصوير دواخل النفس و الاهتمام بأهوائها (الحب، البغض، الاستبداد، الظلم، الحنان، العطف....).

الهوامش :

(1)محمد شنوفي : محض افتراء ، دار مدني للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة الأولى ، الجزائر-2007.

(2)-ينظر تقديم المجموعة القصصية السابقة .

(3)-عبد اللطيف محفوظ-سيميائيات التظهير-الدر العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ،بيروت لبنان-الجزائر ، ط1430،1هـ-2009،ص151.

(4)- رواية يوم قتل الزعيم للروائي المصري نجيب محفوظ.

(5)-ابن منظور " لسان العرب"، ج13،ص10.

(6)- نفسه:ج10،ص206

(7)-سورة مريم،الآية:27

(8)-أم السعد حياة –آليات انسجام الخطاب الروائي –ص209

(9)-سوزان عكري-موسوعة الأسماء العربية و معانيها – دار الفكر العربي مؤسسة ثقافية للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت،لبنان ط1، 2003ص107.

(10)-لحظة التنور هي تنبه الإنسان لحقيقة ما، سواء بالنسبة لشخصية أو لأي شيء آخر، هي لحظة كثيرا ما تكون لحظة تمر بها الشخصية يحدث فيها تغيير حاسم و فاصل لها في موقفها من الحياة أو فهمه لها.و هي تتعلق بالقارئ أيضا لأنه هو الذي يفهم هذه الحقائق التي لا تفهمها أحيانا الشخصية نفسها.ينظر: أيان رايد–القصة القصيرة ترجمة:منى مؤنس، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د/ط،1990.

(11)- ابن منظور، «لسان العرب» ، ج 16، ص 379.

(12)- محمد مفتاح: دينامية النص، ص 40.

(13)-الفروة: كساء يتخذ من جلد أو أوبار الإبل أو الغنم.

(14)- محمد شنوفي: «الفيل الصغير و العصافير » ، دار مدني للطباعة و النشر و التوزيع، 2004.

(15)- نفسه ، ص 06.

(16)- إبن المقفع: كليلة و دمنة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت، الباب الأول، ص 21.20.19.

(17)- نفسه، ص 21.

(18)-ينظر في التناص و أنواعه: جوليا كرستيفا في كتابها علم النص، و كذا محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط3 ،1992.

(19)- القاموس الجديد للطلاب :تأليف علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلالي بن الحاج يحي تقديم محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط7، 1411ه/1991م، ص 980.

(20)- سورة (ق)، الآية 16.

(21)- عبد اللطيف محفوظ: «سيميائيات التظهير » ، ص 52.

(22)- ينظر نفسه، ص 62.

(23)-آيانؤايد، القصة القصيرة، ص 105.

(24)- نفسه، ص 107.

(25)- ينظر: أم السعد: آليات إنسجام الخطاب الروائي، ص 235.

(26)- محمد مفتاح،دينامية النص، ص 28.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊