جامعة البليدة2- الجزائر

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية و آدابها

مخبر الدراسات الأدبية و النقدية

المُدوَّنة

مجلّة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة، تُعنى بالدّراسات الأدبية والنقدية

تصدر عن مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية

العدد الأوّل، ذو الحجة ١٤٣٥هـ، الموافق لـ: أكتوبر 2014م

ر - د- م - د: .....- رقم الإيداع القانوني:.....

المُدوَّنة

مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكّمة

يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

قسم اللّغة العربية وآدابها

كلّية الآداب و اللغات

جامعة البليدة2

الرئيس الشرفي للمجلة: أ.د/ السعيد بومعيزة ـ رئيس جامعة البليدة 2

مدير المجلة مسؤول النّشر: د/ علي حميداتو ـ 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 ـــ(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 ـــ كلية الآداب واللغات ـــ 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 و الأفكار 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 والنّقـــد، وفقا للشروط و القواعد 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 بلغة أجنبية أخرى (إنجليزية أو فرنسية).

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

6- لا يتعدى عدد صفحات المقال 20 صفحة بما فيها الهوامش والمراجع؛ و أن لا يقل عن 10 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 و المطبعية.

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

12- ترسل المقالات إلى البريد الإلكتروني الخاص بالمجلّة:

almodawana@yahoo.com

المراسلات:

مجلّة **المدوّنة**

قسم اللّغة العربية وآدابها

كلـــــــــية الآداب واللغات

جامعة البليدة 2

العفرون. البليدة. الجزائر

محتويات العدد

مجلة" **المدوّنة** " العدد الأول (01) ذو الحجة ١٤٣٥هـ الموافق لـ: أكتوبر 2014م

*** *** ***

الافتتاحية	هيئة التحرير	09
خطاب الذاكرة رهانات التخييل و التجنيس	د/ عبد الله شطاح جامعة البليدة2	11
تجليات التجريب في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة	د/ سالم بن لباد جامعة بجاية	34
قراءة في كتاب " قسنطينة أيام أحمد باي 1832 . 1837" للرحالة الألماني فنزلين شلوصر وتعليقات أبو العيد دودو .	د . سعيد بوخاوش جامعة البليدة 2	43
المنظومات البلاغية وسؤال القراءة	د/ مراد مزعاش المدرسة العليا للأساتذة	58
الاتساق التركيبي أو الربط بين الجمل نماذج تطبيقية من روايتي الطاهر وطار "الزلزال والشمعة والدهاليز"	د/ إبراهيم فضالة جامعة البليدة2	71
الأنواع السردية في الثقافة العربية قراءة جديدة في الفكر النقدي العربي	د/ سعاد مسكين جامعة تطوان . المغرب	87
مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي	أ/ مومني بوزيد جامعة جيجل	105

دلالات الزمن النفسي في رواية اللاز للطاهر وطار	أ/ منيرة شرقي جامعة تبسة	120
تقنيّات الوصف عند إبراهيم الكوني من خلال نصوص " الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة"	د/ طيبي محمد جامعة البليدة 2	138
إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية الأدبية	د، يوسف الفهري جامعة تطوان/ المغرب	158
التناص الدّيني في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء للطّاهر وطار	أ/ سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج	181

افتتاحية العدد:

*** *** ***

بسم الله الرحمن الرحيم، و صلّ اللهم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:

في مثل هذه الأيام من العام الماضي (2014) ، كنّا برفقة خيرة أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها، بكلية الآداب و اللغات ، بجامعة البليدة 2، نتحاور سرا في إنشاء مجلة تكون لسان حال "مخبر الدراسات الأدبية و النقدية" ، وطُرح حينها أكثر من اسم، و بحمد الله اهتدينا بعد تحاور طويل إلى أن نسميها "المدوّنة" لتكون منبرا علميا و ثقافيا، يعبّر من خلالها أساتذة المخبر عن رؤاهم و أفكارهم العلمية، وهي إن تبرز للعيان في عددها الأول تهيب بكل الأساتذة الباحثين للمشاركة ببحوثهم العلمية ورؤاهم الفكرية و الحضارية.

يد المخبر التي تمد إلى كل المبدعين و المثقفين من داخل الجامعة وخارجها، تدرك و تعبر عن ثقل المسؤولية العلمية التي يؤديها " مخبر الدراسات الأدبية والنقدية" في الحياة الجامعية وهو إذ يفعل ذلك يأمل في صنع عائلة ثقافية وإبداعية و نقدية.

و تمثل مجلة" المدونة" لبنة علمية أدبية و نقدية يساهم بها مخبرنا في التعريف بالأقلام الجزائرية مع انفتاح عميق على كل الأسماء الأدبية و الفكرية، التي تمارس حضورا متميزا في الساحة العربية، ولن تسمح المجلة لنفسها بممارسة الإقصاء على أي باحث أو أديب أو ناقد؛ و الدليل على ذلك هذه الأبواب المتعددة التي تحويها من الدراسة إلى المقالة إلى الحوارات النقدية المفتوحة إلى الشعر إلى القصة و إلى عوالم أخرى.

إن مجلة "المدونة " لا تتردد في تثمين أبحاث الأساتذة و أبحاثهم وإبداعاتهم، وما نطلبه منهم هو الاستمرارية حرصا منهم و منّا على الروح الكبيرة التي تجمعنا، لتكون المجلة ظاهرة مميزة في الأوساط الأدبية و النقدية.

نقول هذا الكلام بهذه الروح العالية التي تتجاوز الشوفينية الثقافية، ونحن نحيّي كل الأساتذة الذين ساهموا بأبحاثهم القيّمة، وكل الدارسين الذين شاركوا في هذا العدد ، ونهيب بالأساتذة الذين لم تسعهم المشاركة، إلى عدم التردد بإرسال بحوثهم إلى المجلة في الأعداد القادمة ، كما نحيي قراء هذه المجلة؛ أساتذة و باحثين و طلبة و فضوليين متعطشين للعلم والمعرفة، و نرجو أن يجد كل واحد منهم ضالته في هذا الصرح العلمي الذي هو منهم و إليهم.

مدير المجلة ومسؤول النشر

الدكتور علي محمداتو

خطاب الذاكرة
رهانات التخييل و التجنيس

د/ عبد الله شطاح
جامعة البليدة2

ملخص:

الأسئلة التي تطرحها الرواية شديدة التعقيد في ما يتعلق بحدود التجنيس (الأجناس الأدبية) بالدرجة الأولى،فهي بحكم انفتاحها على مختلف الخطابات واتساع تضاعيفها لاستيعاب أجناس فنية سريعة التحلل والذوبان وانمحاء الحدود المفصلية الجامعة المانعة،أصبحت تربك القراءة المعولة على التصنيف كإجراء وقائي تارة أو كإجراء تفصيلي تارة أخرى،فالقراءة التي تريد لنفسها حدا أدنى من وجاهة التحليل، تضطر منذ الابتداء إلى إعلان التعرف على هوية النص التصنيفية قبل أي شيء آخر.

Résumé:

Le récit génère plusieurs questionnements en relation avec les genres littéraires car il est ouvert à plusieurs types de discours. Pour cela la lecture nécessite dès le départ de connaître le genre du texte pour faciliter la compréhension. Tel sera le sujet de notre article.

*** *** ***

مقدمة

إذا ما تعلق الأمر بالفنون النثرية المعروفة بحدودها وخصائصها المائزة لها عن سواها، فإن القضية تصير أشد ما تكون التباسا متى تعلقت بالجنس الواحد المتعلق بفرع منه بأجناس أخرى مجاورة أو قريبة منه، أو تلك الملتبسة

به بأكثر من سبب، كالتباس الرواية بالسيرة الذاتية والسيرة الروائية وبالتخييل الذاتي، فهاهنا حدود تمحي أشد ما يكون الامحاء عندما يجمعها جنس موارب بطبيعته ومخاتل كالرواية التي تتحاور في فضائها التخييلي تفاصيل لا تحصى من هذا الجنس أو ذاك.

لقد احتفل الخطاب النقدي العربي بالسيرة الذاتية حفاوة لا تقل عن حفاوته بالرواية، وانتبه إلى التحدي الذي تفرضه عليه مواطن التداخل بين الجنسين، واعترف بمحدودية الفعالية النقدية في تصنيف بعض النصوص، التي استعصت بإسقاطها عنصر العقد الذي تبرمه مع القارئ بإعلان هويتها التصنيفية على الوجه الأول منها، أو تلك التي بيتت المراوغة وانتوتها فتركت للقارئ مهمة تخير التصنيف الذي تمليه عليه قراءته الواعية بقوانين تشكل الأنواع، كأنها تعلن التشيع للعبة السرد على حساب قوانين النوع، وتعلن الولاء للذات ورؤاها على حساب الموضوع وحياديته المفروضة، وفي هذه المساحة الواسعة المتروكة للسرد وحركيته المبدعة المتنقلة بانسيابية وروغان بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع، الذات والعالم، التخيل والاسترجاع، التوثيق والتذكر، كانت السردية الغربية على أهبة الاستعداد لاحتضان (التخييل الذاتي) الذي أصبح البديل التصنيفي القادر على تجاوز الجدل القائم ضمن حدود الرواية بين السيرة والسيرة الروائية، منذ الكتابات الأولى للكاتب الفرنسي سارج **دوبروفسكي** المبدع والمنظر الأول لهذا الجنس السردي بلا منازع.

أمكن للتخييل الذاتي، في كتابات هذا الكاتب الفرنسي على الأقل، أن يزيح من الواجهة مصداقية الخلاف الدائر حول إمكانية تبين الحدود الفاصلة بين العناصر السيرية والمواد التخييلية المتحاورة والمتداخلة ضمن عالمه الروائي لسببين جوهريين: أولهما: الاحتفاظ الصارم بالشرط (الأعلامي)، أي إيراد أسماء الأعلام الذين التبس بهم الناص في حياته الواقعية بحرفية وأمانة، وثانيهما: إطلاق العنان للخيال دون قيد أو شرط للزج بالشخصيات الواقعية في معترك

الفضاء الروائي لتصنع مصائرها وتعبر عن رؤاها أو يصنع بها الناص ما يشاء شريطة أن يحتفظ لها بإسمائها .

المثير للانتباه حقا هو الغياب التنظيري والإجرائي المطلق لهذا اللون السردي المزاوج ببراعة بين أكثر الأجناس السردية خصوبة وتداخلا:الرواية والسيرة الذاتية على الرغم من الحضور البارز لبعض الكتاب العرب الذي تزخر كتاباتهم باحتفاء بالغ بالذات يجعل كتاباتهم أكثر صلة بالسيرة الروائية أو بالتخييل الذاتي منها بالرواية مهما أصروا على إلحاق نصوصهم بجنس الرواية أو ألحقهم الخطاب النقدي المعاصر بها. من أجل اختبار هذه الفرضية اخترنا نص (ذاكرة الماء)[1] لواسيني الأعرج لملاحظة مدى استجابته للشروط التجنيسية التي وضعها المؤسسون لهذا اللون الروائي ومن ثم موضعة النص في سياقه الأنسب له.

1. خطاب الذاكرة/المتخيل الاسترجاعي.

ينهض النص في جميع تكويناته وعلائقه على خطاب الذاكرة المسيطر على طول المسار السردي، وهو الخطاب الذي استطاع الانتقال بسرعة مذهلة وبانسيابية شاعرية بين الأزمنة والتواريخ والمحطات المهمة في راهن الجزائر وماضيها، موحدا بين الأزمنة المتعددة والمتباينة في زمن واحد يسمح بوضع صور من الأزمنة المختلفة بجانب بعضها ومقارنتها لاستخلاص المختلف والمؤتلف بينها، وقد جاء ذلك من خلال جمالية الاسترجاع التي يقوم بها البطل المبوأر على جميع الصفحات التي يحتلها النص، وهو الذي يصرح بالقول:" إني أحفر هذه الذاكرة المرة، الذاكرة التي حولوها إلى رماد، لا بد أن يكون تحتها شيء كبير،..."[2].

غير أن خطاب الذاكرة سرعان ما يزج بنا في متاهات تصنيفية شائكة تبدأ من صفحة النص الرئيسة التي تكتفي بتسجيل اسم المؤلف بالنبط الأسود الكثيف، أسفله، مباشرة، بالنبط الأحمر الكثيف، يأتي العنوان مبتورا من شطره الثاني(محنة الجنون العاري)الذي لا نطلع عليه إلا في الصفحة الخامسة

مذيلا بالإشارة التصنيفية (رواية) مما يفتح الباب أما التساؤلات الحافة عن جنس العمل ما دام الأدب لا يتكون من نوايا بل من نصوص لا يتم تبنينها إلا بالعلاقة التي تنسجها مع القارئ. من أجل ذلك، يحق لنا مثلما يتوجب علينا التساؤل عن الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته النص انطلاقا من رفضنا لمنطق الصدفة أو الجهل بالخطورة التي يحتلها الجهاز العناويني في أي إصدار أدبي، بل على العكس من ذلك، نصر على القصدية الإيهامية المتخفية وراء ذلك المسلك استناد إلى مجموعة من المعطيات النصية والخارج نصية وقليل من الإشارات التي وردت في المتوازي النصي/الخطاب المقدماتي الذي صدرت به الطبعة.

يؤكد **تودوروف** بأن مسألة الأجناس الأدبية تعد"من المشاكل الأولى للبويطيقا منذ القدم حتى الآن، فتحديد الأجناس وتعداداها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدال وتعتبر هذه المسألة حاليا متصلة بشكل عام بالنماذجية Typologie البنيوية للخطابات، حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية."[3]، وهو ما يجعلنا بصدد إشكالية جديدة قديمة قصارنا تجاهها أن تنسجم النتائج التي نتوصل إليها مع الفرضيات التي مهدنا بها قراءتنا هذه، ولابد من الاعتراف هنا بالتضليل الجمالي الذي يتغياه الكاتب انطلاقا من إسقاطه للإحالة النوعية في الصفحة الأولى مكتفيا بتقديم اسم المؤلف على العنوان، وهو ما لا نعتبره فعلا مجانيا مرة أخرى، وقد علمنا بان المؤلف يتعالى على المؤلَّف ويتقدم عليه كما يتقدم الأب على الابن تقدما زمانيا وقيميا يستدعي إلى الذاكرة النصوص التي سبق للمتلقي التعرف عليها، بما يسهم في إكساب النظام القولي نصيته ويوجه أفق الانتظار المعضد بالنصوص السابقة القابعة في الذاكرة.

لقد جاء اسم المؤلف مشرفا على العنوان الملتبس بالسيرة الذاتية التي تحيل عليها لفظة الذاكرة كما لو كان الرجل الذي عرفنا نصوصه الروائية السابقة في موقع المتأهب لكتابة ذاكرته/سيرته التي تشبه ذاكرة الماء في اختزاليتها ورمزيتها و

إخفاقاتها، حيث يسهم العنوان بدوره، كمتعالي نصي، في خلق التضليل والإيهام باندراجه " ضمن المتعاليات النصية، إذ هو(العنوان) يؤشر إلى بنية معادلية كبرى، تختزل النص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها."[4].وعلى هذا الأساس، ينجز العنوان(ذاكرة الماء) وظيفته الشعرية من خلال المسند (ذاكرة) الذي لا يلائم المسند إليه (الماء) ما دام لم يعرف للماء قدرة على الاحتفاظ بآثار الأشياء، وهو ما يولد منافرة دلالية أكيدة مترتبة عن الانزياح الذي تعرضت له الجملة.

نشير إلى أن مقصدنا ليس دراسة الجهاز العناويني ولا محمولاته الدلالية، بل نريد التوصل إلى الإيهام السيري المترتب على بنية العنوان، فقد ورطت الوظيفة المرجعية المحيلة إلى (الذاكرة) المقصد التجنيسي في النص من خلال تناصها مع العناوين الموضوعاتية ذات الموضوع النوعي (الأجناسي) المشيرة إلى أن ما يروى في النص هو استعادة لحياة المؤلف، لا سيما وأن الأدب العربي الحديث مليء بهذه الأشكال السيرية ذات العناوين المبئرة لموضوعاتها مثل (أوراق العمر) للويس **عوض**، و(الأيام) لطه **حسين**، و(بقايا صور) لحنا **مينة**، و(تربيةسلامةموسى) لسلامة **موسى**، و(حياتي) لأحمد **أمين** و (رجوع إلى الطفولة) لليلى أبو **زيد**، و(سبعون) لميخائيل **نعيمة**...إلخ.

يلفت انتباهنا في هذا السياق، تتقاطع (ذاكرة الماء) دلاليا مع: بقايا صور. و . أوراق العمر. و. رجوع إلى الطفولة . لأن الذاكرة المائية لا يمكن أن تكون إلا شذرات، وبقايا، ومزق غارقة في تيار الزمن الذي يبتلع في لا مبالاة مطلقة جميع الصور والذكريات والمآسي. يقول الكاتب: " منذ أن اغتيل صديقي يوسف، فنان المدينة وشاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيد. أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق، نحو الطفولات الضائعة. نحو الحبر الأول ونحو رائحته ولونه

البنفسجي. نحو القبلة الأولى، وحتى نحو الدمعة الأولى التي لم تستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم لا يريحني مطلقا."[5].

يزيد هذا المقبوس، بالإضافة إلى الموازي النصي/الخطاب المقدماتي في تضليلنا أكثر، ويجعل سؤال النوع أكثر إلحاحا، يقول في المقدمة: " هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها."[6]. ماهي، يا ترى، في هذا السياق، شروط الكتابة ؟ وما هي مستحيلات النص ؟.

تلك هي بعض الأسئلة التي يواجهنا بها النص ابتداء من الصفحة الأولى فيقحمنا في جدلياته ومواربته، وإحجامه عن إبرام العقد السردي الذي يوجه القراءة ويفتح أفق الانتظار لممارسة فعالية التلقي، حيث " إن الدراسة التصنيفية هي التي تعيننا على التعرف والدخول إلى هوية العمل الأدبي والتعامل الأولي معه لأنها ستصبح المدخل الأساسي الذي يسبق العملية النقدية بمختلف مناهجها في التعامل الأعمال الأدبية (النصوص)."[7]. وعلى هذا الأساس تستند العملية التفكيكية للنصوص على ضبط نوعها أولا لأن كل نص يستند على جملة خصائص تسمح بتصنيفه وإدراجه ضمن جنس أدبي مهما بلغت درجه انتهاكه للقواعد الأولية لذلك الجنس، ومن ثم تصبح (مستحيلات الكتابة) هي، بالتحديد، هذا التردد في الإعلان عن انتماء النص، أم هو العجز عن ذلك انطلاقا من اللحظة التي يأخذ فيها المتن مسارات غير محددة، مسارات تمتح من السيرة والرواية، من شفافية المرجع وكثافة التخييل معا، مما يجعل منه نصا انتهاكيا ذا هوية أجناسية مزدوجة موزعة بين السيرة الذاتية والرواية ويجعل العملية التجنيسية مترددة، هي الأخرى، ومضللة أشد ما يكون التضليل.

تسهم التجليات الكثيفة والمتواترة على مساحة السرد في نص (ذاكرة الماء) في إبراز(حيوية) التضليل الجمالي الذي أملاه اللاتحديد النوعي في أول المتن، و الذاكرة، وفق مختلف المقاربات النقدية المدعمة بمعطيات علم النفس، تمثل

الخزان الذي تمتح منه السيرة والرواية معا، بنسب وكيفيات مختلفة. تعمل السيرة الذاتية على أن تنقل إلى القراء واقعا حدث في الزمن الماضي، يتم استدعاؤه من خلال الذاكرة التي اختزنته تلقائيا، وحين استرجاعه في الحاضر،يقوم التخييل بتنسيق تفاصيله وجزئياته المبعثرة، ومن البديهي أن تكون عملية الاسترجاع زمن الكتابة مليئة بالبياضات التي خلفتها الذاكرة في عملياتها الانتقائية مادام الحدث يضيع في التاريخ ليبقىَ على شكل من أشكال الوعي به داخل الذاكرة " التي تنمحي مسالكها العصبية القديمة لتولد مسالك جديدة عوضا عنها."[8].

وعليه، فعندما يلجأ الكاتب إلى التذكر، يكون خاضعا لسطوة الذاكرة وجبروتها واختياراتها الخاضعة إلى منطق سيكولوجي بالدرجة الأولى، مما يضطره إلى ملأ فراغاتها عن طريق التخيل الاسترجاعي كعملية ذهنية "تتولد عنها الصور، وقد تنشأ هذه الصور الذهنية عن عملية استرجاع الإحساسات في حالة غيبة الأشياء التي استثارت هذه الإحساسات."[9].

تختلف وظيفة الخيال، وفق هذا المنطق، في الرواية عنها في السيرة، ففي الوقت الذي يتدخل الخيال في الحكي الاسترجاعي لترميم ثقوب الذاكرة، نجده في الرواية مطلق الهيمنة، أو على الأقل يفترض فيه ذلك، تأسيسا على الميثاق السردي الموهم بخيالية جنس الرواية حتى ولو أثبتت الدراسات النقدية المعاصرة التباس الأجناس الأدبية المطلق، حيث تتخذ الرواية " لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة."[10].

يمكننا التساؤل: كيف أسهمت الذاكرة في تغذية الالتباس القائم أصلا، بين الرواية والسيرة ؟ وما هو الدور الذي لعبه خطاب الذاكرة في تقليص المسافة الاعتبارية بين الجنسين ؟

يشتمل النص في الواقع على جميع مقومات السيرة الذاتية، غير أنه يمارس أشكالا من التضليل التي سلفت الإشارة إليها انطلاقا من التغييب المقصود للتصنيف الأجناسي في الصفحة الأولى، إلى الإعلان عن جنسها الروائي بعد الخطاب المقدماتي، إلى اعتماد خطاب الذاكرة في جميع مكونات النسيج التخييلي، وهو الخطاب الذي"ينبش في أعماق التاريخ،كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية، خطاب مقنع يقتحم المحذور في صمت، ويكشف المستور بليونة، وبالتالي فالذاكرة هي هذا الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط، تستحضر التاريخ فتوشيه بزي الخيال، فترفع عنه الحذر ليصبح مباحا للتداول والتلقي."[11].

وعلى أساس من هذا الروغان الذي تتمتع به الذاكرة بالنظر إلى شعريتها المرهفة، وجماليتها المميزة، وقدرتها على الجمع بين المتناقضات والأزمان المتباعدة، اتسعت مداراتها لتجاوز الذات من أجل أن تصبح ذاكرة جماعية تترصد الوقائع والأحداث، ومنبهة الدراسات الإنسانية، ولا سيما الخطاب النقدي منها، إلى تتبع وقائع هذا اللون من الكتابة[12] ومنجزاته الإبداعية. قال إدوارد **سعيد**:" شهد العقد المنصرم اهتماما متزايدا بمجالين متداخلين من مجالات العوم الإنسانية والاجتماعية، هما الذاكرة والجغرافيا، أو بصورة أدق، دراسة الفضاء الإنساني."[13].

وعلى هذا الأساس رصدت (ذاكرة الماء) عبر خطابها الاسترجاعي فضاءها/واقعها بتعدديته وتناقضاته من حيث ترصد نفسها في تعالقها، وتشابكها مع الذاكرة الجمعية بما هي نسق متعالي يضم أحلام الجماعة ومخاوفها وبناها العقلية الشعورية واللاشعورية المجسدة خصوصا في الأنماط العليا، وقد تتحول هذه الذاكرة في بعض النصوص إلى سلوك تصوغه المحرمات والنواهي المعتقدية والحضارية والمرضية أحيانا، تنسجها الرموز والأساطير، وتغذيها المعتقدات، وتجسدها الطقوس والتقاليد، لأنها ببساطة، ليست ذاكرة سردية تستعيد الوقائع على نحو ما تفعل ذاكرة المؤرخ، وإنما

تستعيد الأحداث بشكل رمزي، وتقرأ الماضي حسب منطق الرغبة وبشفرة المخيلة والحلم:" رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت مترددا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرها. قفزت من داخلها حمامات وغربان ثم بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبات الرمل."[14].

الإيهام الأوتوبيوغرافي.

يعلن النص توجهه السيري منذ تلك الجملة التي افتتح بها الكاتب مقدمة نصه بقوله:" هذا النص يجهد نفسه للإجابة عن بعض مستحيلاته بدون أن تخسر الكتابة شرطها."[15]، معلنا ممارسة المواربة والتخفي بين الحكي الذاتي الذي يمتح عناصره من وقائع الحياة الواقعية، ولبوس التخييل الذي يتصيد القارئ ويشده في حبائل السرد، وتلك هي، بحسب فهمنا، بعض المستحيلات التي يحاول النص اللعب فوقها بهلوانية عجيبة. وهناك التأريخ للنص الذي لم يعودنا الكاتب عليه في نصوصه السابقة، تفاصيل الرحلة الشاقة التي قطعها النص في رحلة التكوين:" بين سنتي البدء والانتهاء، كان هذا النص يكتب داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمنفى، من الجزائر العاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة إلى الرباط، طنجة، المحمدية، الدار البيضاء إلى تونس، زغوان، قابس، المونستير إلى عمان، الربدة، بترا، إلى دمشق .."[16]، إلى مدن أخرى كثيرة في أوروبا.

ما معنى هذه الرغبة الملحة في تأريخ الرحلة الشاقة التي ترحلها المخطوط ؟ لسبب بسيط ربما هو لأنه تأريخ لسيرة تنكتب في رحلة محمومة خوفا من فاجعة النهاية وهو لم يكتب كل ذاكرته بعد:" هو الوقت يبدأ في مزاحمة هذه الذاكرة بقوة... وعلى الرغم من أن عمري لم يكسر بعد سقف الأربعين سنة.... رجل في الغموض وأخرى داخل القبر، إذا بت نقول ما نبات وإذا أصبحت نقول ما نصبح."[17]، وبصراحة كبيرة:" أريد إفراغ قلبي قبل أن أنتهي على أيديهم أو على

أيدي غيرهم. ولهذا أتمنى أن أقول كل شيء في ظرف قصير.لا أريد أن أترك نصي في منتصفه."[18]

يتكرر هذا المعنى في سياقات متعددة من النص، لا نجد الضرورة لذكرها كلها، إنما المهم الإشارة إلى أن الكاتب يسطر مرارا الرغبة المحمومة في إفراغ ذاكرته، يسند ذلك، التصريح الوارد في المقدمة مدعما ما ذهب إليه الفاعل الذاتي داخل المتن، مما يلبس القضية شكلا من التأكيد الجاد الذي يخرج عن أفق التخييل ليصير حقيقة تدعمها سياقات أخرى سنشير إليها لاحقا.

هل يمكن، تأسيسا على ما سبق، اعتبار النص قد استجمع شروط السيرة الذاتية، ومن ثم يتوجب معاملته على ذلك الأساس؟.يعرف فيليب **لوجون** Philippe le JEUNE السيرة الذاتية بقوله: هي" حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفه خاصة."[19]. ويعتبر غياب عنصر واحد من العناصر السالفة إخلالا بجنس السيرة، يخرج النص على أثره، من حيز السيرة الذاتية، إلى جنس أدبي آخر.

تستجيب (ذاكرة الماء) لجميع المقومات التي افترضها **لوجون** في السيرة الذاتية، حتى الفاعل الذاتي/السارد، يتماهى في النص مع المؤلف/الكاتب المعروف، يتم التصريح بذلك بقوله:" أتصورها (سيدة الرخام) الغجرية التي جاءت إلى أمي عندما كانت حاملا بي لتقول لها: . إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا، سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائما في الحلم "سيدي محمد الوسيني" و إلا سيسرقه منك الأموات لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن أو البارد ."[20]. وقوله مخاطبا أحد جيرانه:" أنت تعرفني، أنا مجرد أستاذ جامعي."[21]. وتصريحه باسم ابنته (**ريما**) التي تعيش معه أحداث النص كلها ومذكراتها (سلطان الرماد) التي يذكرها النص في أكثر من موضع، وهي مذكرات فعلية نشرت بالعنوان نفسه لريما **الأعرج**، وكثير من المشاهد من الجامعة المركزية

التي يذكر أنه كان أستاذا بها، ولا يشذ عن تصريحاته النصية المطابقة للواقع إلا بخصوص اسم زوجته، الأستاذة الجامعية بدورها، عندما يتخذ لها اسم مريم، تماشيا مع جميع نصوصه التي احتفت بهذا الاسم حفاوة كبيرة.

إن عنصر التطابق بهذا الشكل الذي أوردناه، معززا بالسارد/ الراوي المنجز بضمير المتكلم، يجعلنا نحكم بسيرية النص، بحسب تعريف جيرار **جنيت**، وهو يتحدث عن السرد التطابقي(homodiegetique) فيرى أن النوع الأول " يكون فيه السارد هو بطل حكايته."[22]. أما الثاني، فيكون فيه السارد هامشيا لا يلعب سوى دور ثانوي كملاحظ أو مشاهد، وعليه يحتفظ للأول بمصطلح الأوتوبيوغرافي. كما نجد د.**كوهن** يؤكد على دور ضمير المتكلم في تحديد التجنيس النصي بقوله:" إن النصوص المسرودة بضمير المتكلم، ليست في العموم لا مكتوبة ولا مقروءة كأنصاف سيرة ذاتية ولا أنصاف رواية، بل هي مقترحة ومتلقاة إما الأولى وإما الثانية."[23].

هل نستطيع بعد هذا، الحكم، دون حرج، بسيرية النص ونحن نقبض واحد من مكوناته السيرية ؟ أي تطابق السارد/الراوي، وهيمنة الخطاب الاسترجاعي، ونثرية النص، وحضور القصدية التي أبنا عنها في ما سبق، بما يعطينا الحق، وفق التعريف الذي أسلفناه لفيليب **لوجون**، أن نصنف النص في خانة السيرة الذاتية ونتعاطى معه على ذلك الأساس؟.

سنكون متسرعين لأن العناصر السالفة تنفتح على أكثر من إشكال يدفعنا إلى تعميق نظرتنا إلى النص انطلاقا من النظريات التي طرحتها السرديات بشأن كل من المؤلف والراوي والشخصية، حيث نجدها تتطابق كلية في نص (ذاكرة الماء)، باعتبار أن الذي كتب هو نفسه الشخصية الرئيسة بتحقق ذلك في السرد بضمير المتكلم.

الواقع إن علاقة هذا الضمير بالكائنات الثلاثة داخل النص السيري هي علاقة مبهمة ومعقدة رغم ما توهم به من وضوح وبساطة. فإلى أي الكائنات الثلاثة يشير ضمير المتكلم في (ذاكرة الماء) ؟ أيشير إلى المؤلف خارج النص، أم

إلى الشخصية كجزء من حياة المؤلف ومن مشروعه السردي، أم إلى المؤلف كسارد وشخصية؟.

بالعودة إلى فيليب **لوجون** نفسه، نجده يقرر أنه " ليست للضمائر الشخصية إحالة إلا داخل الخطاب بفعل التلفظ نفسه"[24]، بمعنى أن ضمير المتكلم لا يحيل على كائن خارج النص، سواء كان هو المؤلف أو الشخصية التي كانها المؤلف، لاسيما وأن"ضمير المتكلم يحيل دائما على الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من فعل التلفظ نفسه."[25]. وهكذا ينسف **لوجون** الجسر الذي أردنا أن نعبر عليه إلى أرضية صلبة تمكننا من الحسم في التحدي الذي واجهنا به التضليل الجمالي المكرس في النص، بما يعني أن التطابق الذي أسلفنا بحثه بين الشخصية/السارد وبين الكاتب الفعلي، لم تتأكد نهائيا انطلاقا من الحكم الذي أصدره، كذلك، جرمان **بري** (Germaine Brée)، حين رأى:" أن الحكاية بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واع وليس علامة على بوح مباشر، على اعتراف، أو أوتوبيوغرافيا."[26].

أما محمد **الباردي** فيؤكد المقبوس السابق عندما يقول:" إنّ مسألة توظيف الضمير لا قيمة لها إذا لم تفدنا في تحديد وضعية السارد في سرده. في النصوص التي توظف ضمير المتكلم المفرد ندرك بسهولة أن الذي يروي التجربة هو الشخصيّة المركزية صاحبة التجربة وهذا يعني أن السارد مشارك أساسي في التجربة باعتباره صاحبها وهو يروي من داخل التجربة ذاتها ولا يمكن أن يكون البتة خارجا. "[27].

وإذا تجاوزنا قضية الضمير، ولم نلتمس عندها حلا للإشكال الذي نحن بصدده، فإننا ملزمون بالعودة إلى الفرضيات التأسيسية التي ألمنا فيها بالمنظور الروائي، حيث نجد المقام السردي في ذاكرة الماء مساويا للمقام الكتابي، إذ لم ينتدب النص راويا أو ساردا بحسب إي نمط من الأنماط التي يتقمصها الراوي في السرد، مما يوجه القراءة وجهة أخرى كالبحث عن المؤلف الضمني أو المؤلف الحقيقي بما يجعلنا نتوصل إلى الصيغة التالية: المؤلف

الحقيقي = السارد. وعليه فإن مقام السرد = مقام الكتابة، حيث تتم عملية السرد من خلال ما يسمى(التبئير الداخلي)، أي تبئير الحكاية من خلال وعي شخصية محددة هي شخصية البطل/السارد، وتأسيسا على ما تنتجه هذه العملية من راو مشارك في الحكاية، يقوم بالحكي أيضا، فإن المستوى السردي ينتمي إلى المستوى الذاتي، وينتمي الراوي إلى(المتماثل حكائيا) بتعبير **جنيت**، وهو الراوي القابع داخل السرد مبديا كفاءة عالية في الوصول إلى كل شيء وفي إدراك ما يدور في دواخل الشخصيات الأخرى.

نجد أنفسنا نعيش الحيرة نفسها التي واجهتها الممارسة النقدية العربية أمام بعض النصوص العربية التي نمت عن توجه سيري مشدود إلى التخييل الروائي، وأبرز مثال على ذلك، استدراكات الناقد المغربي أحمد **اليبوري** في كتابه " دينامية النص الروائي " وهو يشتغل على نص (ذاكرة النسيان) لمحمد **برادة**، وقد كان رأى شخصيا في فترة معينة أنها تتأرجح في بنيتها العامة بين السيرة الذاتية والرواية لكن بدا له بعد قراءتها من جديد، أنها لا تختلف عن جل الروايات المغربية، حتى لا نقول العالمية في انطلاقها من التجربة الشخصية.

وعليه، يمكن القول بأن استهداف وضع ضوابط ومعايير شاملة لمفهوم السيرة الذاتية تظل من أعنت الأمور، ما دامت هناك ذوات مختلفة، وتعريفات متباينة، وبالتالي تلقيات متنوعة للظاهرة النصية نفسها، بما يعني أن كل المعايير الرامية إلى حصر مفهوم الذاتية وتطويقه، تظل قابلة للمناقشة ولإعادة النظر فيها وحتى تغييرها وفق المقاربات على ممكنات نصية أخرى في التحليل، وهو ما حدا بفيليب **لوجون** . الذي كرس كل مجهوداته، وأرسى أسس جميع الطروحات المتعلقة بالسيرة الذاتية في فرنسا والعالم العربي، إن لم نقل في العالم برمته . إلى إجراء تنقيحات وتعديلات على مشروعه الذي تكرس مع كتابه الشهير " الميثاق السير ذاتي (1975)."[28].

و قد عمد بجرأة نقدية فذة إلى التراجع عن بعض طروحاته في كتابيه (أنا أيضا)[29] و(من أجل السيرة الذاتية)[30]، مؤكدا أن ما أثبته فيما يتعلق بقضايا التعريف والتحديد والمصطلح والعقد والتطابق... يجب إعادة النظر فيها على ضوء المستجدات المعرفية والنصية على حد سواء، مبرزا أن تعريفه المعروف للسيرة الذاتية، سرعان ما تحول إلى سلطة دوغمائية تفتقر للدقة العلمية، مشددا على أن دارس السيرة الذاتية عليه أن ينشغل بالنص وبقضاياه بدل التهافت المتسرع لمعرفة الحدود ووضع المعايير التي ستشكل في نهاية المطاف نوعا من التضييق وتسييج الممارسة النقدية وخنق أنفاسها.

نجد أنفسنا، مرة أخرى، ملزمين باقتراح مقاربة أخرى كفيلة بتجاوز المأزق الذي دفعنا إليه التضليل الذي تعمده النص بمواربته، وتهربه من تحقيق العقد السيري الذي كان بإمكانه أن يجنبنا كثيرا من العنت في تحديد جنس النص، ذلك العقد الذي خضع بدوره للمراجعة التي قام بها **لوجون** لمشروعه النقدي، حيث أكد، في هذا الصدد، بأن القارئ حتى مع وجود الميثاق، يقترح لنفسه صيغ قراءة مختلفة عن تلك التي يقترحها عليه عادة الكاتب بموجب ميثاقه. وعليه، كان من حقنا، استناد إلى مبدأ التطابق الذي أبنا عن عناصره الأساسية في نص (ذاكرة الماء)،أن ننتهي إلى تقرير سيرية النص مدعمين أياه بما يتوفر عندنا من موازيات خارج نصية، غير أننا لا نريد الاستراحة إلى هذا المسلك، لسبب جوهري هو مواربة النص ورفضه للإعلان عن الميثاق السيري الصريح في واجهة النص، ثم تنازله إلى إعلان ذلك في الصفحة السابعة، مما نعتبره ممارسة تضليلية جمالية مبيتة، تريد أن تترك للقارئ فرصة التصنيف التي يستنبطها بناء على قراءته الواعية وفق شروط التلقي والتأويل.

2. التخييل الذاتي.

يمكننا أن نقول، بناء على ما سلف، عن (ذاكرة الماء)، ما قاله أحمد **اليبوري** عن رواية محمد **برادة**:" فإذا كانت (لعبة النسيان) تحيل بشكل واضح وأحيانا مباشر على وقائع في حياة الكاتب عاشها وتأثر بها ... فإن طريقة استثمار هذه

المكونات السير ذاتية داخل النص هو الذي نقلها من مستوى التاريخ إلى مستوى الإبداع الروائي."[31]. ولكن هذا لا يجعلنا ننسى أن تجاوز عتبات النصوص يقود إلى العودة إلى استرفاد مقولات لا تتعلق بالسيرة الذاتية فحسب، بل تتعلق بالمجال الواسع للسرديات. نقف على التساؤل الذي طرحه **لوجون** بإلحاح في كتابه التأسيسي:" كيف نميز السيرة الذاتية عن رواية السيرة الذاتية ؟ يجب أن نعترف بأنه لا وجود لأي فارق إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلي للنص. فكل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدتها في كثير من الأحيان."[32].

من رحم هذا المأزق التصنيفي،ولد الجنس الثالث الذي يحمل الخصائص النوعية للجنسين، دون أن يكون واحدا منهما بالتحديد، وهو ما عرف بالرواية السيرية التي تشعر المتلقي لها بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، ليس بالشروط السيرية المعروفة، وإنما بشروط ومقومات الكتابة الروائية التي تسعى إلى التوظيف التخييلي لمعطيات الوجود الذاتي .

نشير هنا إلى أن روب **غرييه** كان صاحب التحول المعلن في الخطاب الروائي الفرنسي بنزوعه إلى التخييل السير ذاتي منذ أن أعلن سنة 1984، بمناسبة صدور روايته " العشيق" l'Amant "إنني لم أتحدث عن شيء آخر سوى نفسي."[33]، معلنا بذلك بداية العصر الذهبي للتخييل القائم على استثمار العناصر السيرية التي، وإن كانت قبل ذلك، مجرد هواجس يلهج به النقد عندما يشكك في الوقائع الروائية المستمدة من حيوات الكتاب، فإنها أصبحت بعده واقعا قائما لا يستنكف المبدعون من الاعتراف بنهلهم من التجارب الشخصية في بناء المتخيل. قال **جنيت**:" إن التساؤل المطروح، يتعلق بما هو واضح للجميع، أن كل تخييل يتغذى على عدد غير محدود من العناصر الواقعية . من بينها السير ذاتية . كما لا يشك في ذلك كثير من النقاد أو المحاورينinterviewers . "[34].

الواقع أن الفعل السيري، في الرواية، يسنده عاملان لعب كل منهما دوره في الدفع بهذا الجنس إلى مقدمة الاستهلاك السردي المعاصر، أولهما: متعلق بالرواية كجنس أدبي متأب على التصنيف، حيث أبان **باختين**، منذ مدة، عن العجز الكامل لنظرية الأدب حيال نمذجة الرواية، ذلك أن تصنيفها لباقي الأنواع ظل واضحا ودقيقا يروم الحفاظ على نقاء النوع، مهما انسكن بفعل تواتر العصور، بتغيرات عرضية لا تشرخ بنيته المحايثة، إلا أن الرواية تأبت دائما على كل محاولة احتواء نظري، ذلك " أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة للرواية دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام."[35].

تظل الرواية، بهذا المعنى، قابلة لاحتواء كل أنماط الخطاب، ومتمكنة من تذويب السيرة الذاتية كعنصر خطابي في أمشاجها، مما يحيل عملية البحث عن الحدود الفاصلة تجنيسيا بينهما، عملية على جانب كبير من ضيق المسالك انطلاقا من كون نقط الاختلاف ضئيلة بين السيرة الذاتية ذات الطابع الأدبي وبين الرواية، وهي نقط لا ترشحها لتحمل سمات نمط أدبي مستقل عن دائرة الرواية.

إذا اضطررنا تحت طائلة التحليل السابق إلى التخلي عن تصنيف (ذاكرة الماء) ضمن جنس السيرة الذاتية بالنظر إلى الميثاق السير ذاتي الذي حدده **لوجون**، واختيار إدراجها، بحكم مقوماتها الداخلية (المنظور و التبئير والسارد) ضمن الرواية السيرية، فإن القراءة ستواجه السؤال المشروع التالي: هل النص رواية سيرية أم تخييل ذاتي ؟ يلح علينا السؤال ونحن نفتح النص الذي يعلن عن جنسه بالعنوان الفرعي(رواية) غير أن استمرارية المغامرة في جسد المحكي تجعلنا درك المفارقة الكبيرة بين النص الذي نحن بصدده وجنس الرواية عندما يتوحد أمامنا: المؤلف الحقيقي، والسارد والشخصية الرئيسة المشعرنة، حيث لا تؤسس لأدبيتها من خلال حياة المؤلف فقط، وإنما تستحيل ممارسة أسلوبية تشتغل على جسد اللغة في كل مستوياته، وتحاول التخلص مرارا من صلتها

بالذات والحياة والذاكرة لتستلقي في مدارات النسيان والفقد والغياب، وتنزاح رويدا رويدا من حيز المحكي الاسترجاعي الخام إلى حيز الأثر الفني الأدبي، وهو ما يسمح لنا بتصنيفها ضمن خانة التخييل الذاتي الذي ينمو. بحسب جيرار **جنيت**. في هذا"الفضاء غير المحدود وغير المحدد للأدب العاصر."[36].

ولكن مالتخييل الذاتي ؟ إنه ذلك " المتراوح بين السير الذاتية التي ترفض الإعلان عن نفسها، وبين التخييل الذي يرفض الانفصال عن كاتبه."[37]. جنس خضع كمصطلح لكثير من الجدل، بين جيرار **جنيت** من جهة، وسارج **دوبروفسكي** من جهة أخرى، هذا الأخير الذي تخصص في كتابة هذا اللون من التخييل، بينما حدد الأول معالمه وزج به في خضم الجدل الدائر حول التخييل والمتخيل الأوتوبيوغرافي[38]. وعلى ضوء ما انتهى إليه الجدل السالف حول التخييل الذاتي والرواية السيرية، يمكن الأخذ برأي **مونترمي** الذي أعلن بوضوح:" يمكننا القول إن الرواية السيرية تكمن في سرد أحداث شخصية تحت غطاء شخوص خيالية، بينما التخييل الذاتي، يسبغ الحياة على أحداث خيالية، أو على الأقل، وهمية fantasmés تعيشها شخصيات (حقيقية) لها الاسم نفسه والعنوان نفسه."[39]، وعليه يتعلق تجنيس النوعين، وفق المقبوس السابق، بأسماء الشخوص قبل كل شيئ، وهو ما يقرره **دوبروفسكي**، بدوره، يقول:" بالتساوي نفسه تقوم كل من الرواية السيرية والتخييل الذاتي ،على الميثاق التخييلي لمادة سيرية، مما يجعل الجنسين قريبين بشكل يجعلنا نخلط بينهما كثيرا، ولكننا إذا أردنا أن نفصل بينهما بصرامة شعرية poéticienne، فعلينا أن نعتمد على معيار أعلامي onomastique ."[40]. وعلى هذا الأساس يسمح التخييل الذاتي بالكذب الصريح، أو على حد تعبير **أراغون** أن تكذب بصدق mentir-vrai ،لا يستثني من الكذب المعمم إلا الأسماء، بينما على العكس من ذلك، لا تكذب الرواية السيرية إلا بخصوص الأسماء التي لا تعلن عنها صراحة، لكأنها تربأ بها عن أن يلحق بها ويل البوح وكشف المستور[41].

نتساءل في هذا السياق: هل المصادفة وحدها هي التي جعلت **دوبروفسكي** في نصه " متروك للحكاية Laissé pour conte"[42] . الذي نال عليه جائزة " الكتابة الحميمةL'ECRIT INTIME سنة 1999 . يهمل إعلان الميثاق السردي الروائي حتى الصفحة الخامسة؟ و هو التساؤل الذي طرحناه في مقدمة هذه القراءة عن هوية (ذاكرة الماء) التي تتشابه مع سابقتها في ممارسة التضليل الجمالي المتعمد والتردد في تسجيل الجنس الذي ينتمي إليه النص. يكمن الفارق، ربما، في مسارعة **دوبروفسكي** إلى إزالة الاشتباه من ذهن القارئ، بإعلانه في غلاف الرواية الداخلي، أنه" منذ ثلاثين سنة، وكلما طويت صفحة مهمة من حياتي، كتبتها. هذه النصوص، أسميتها روايات، وهذه الروايات أسميتها التخييل الذاتي... المصطلح أثار ضجة."[43].

أما واسني **الأعرج**، وفي إجابته عن سؤال يقع في صميم ما يشغلنا الآن، طرحه جمال **فوغالي** في حوار معه: ما هو جزء السيرة الذاتية في نصكم ؟ هل يمكنكم أن تكتبوا، كما في السينما في مقدمة القصة " كل تشابه مع الشخصيات والوقائع التي حدثت لا يمكن أن تكون إلا محض مصادفة."؟.يجيب بالقول:" إنني أقول(كل تشابه مع.. هو متعمد ومقصود) لم أحبب أبدا الصيغ الجاهزة. الرواية هي قبل كل شيء رواية، كتابة وكلمات، إنها دعوة لفك لغز، أو بكل بساطة، استفهام. إن جوهر الرواية استفهام افتراضي... في نصي تفاصيل ذاتية ولكنها مقومة بتفاصيل روائية حتى تفقد هويتها كيما تصبح (وهما) صراحا.(فحنّا) مثلا كانت موجودة فعلا، إنها جدتي التي قلبها الموت منذ عشرين سنة خلت والتي أثرت في حياتي إلى الأبد. لم تكن ضريرة، ولم تكن تصلي أمام لوحة (دالي)، لقد كانت أمي، بالأحرى التي تفعل ذلك، في مكتبي، كلما زارتني... إذا كان عنصر السيرة الذاتية موجودا فقد انحرف عن دوره الطبيعي كيما يعانق دورا آخر يحيل إلى الأدب لا الحياة الخاصة."[44].

يدعونا الكاتب كما هو واضح إلى فك اللغز، ويورطنا في لعبة لا نعرف الكثير عن قواعدها، فهو يصرح بتوظيفه لعناصر من تاريخه الشخصي، وهو ما

تواطأ الكتاب جميعا على الاعتراف به بلا حرج، بيد أن ما يعنينا، استناد إلى ذلك الاعتراف الذي بات مسلمة من مسلمات الخطاب الروائي عموما، هو درجة التطابق بين الواقع والتخييل، بين "حنا" النص، و"حنا" الواقع، بين ملامح الشخوص الروائية كما يرسمها النص وكما نعرفها أو يعرفها الواقع، ذلك وحده ما يجعلنا نحسم بشأن التجنيس الذي نسعى إليه.

ثم ما هي قوانين الانحراف التي تحكم توظيف العناصر السيرية؟ وما حدة هذا الانحراف؟ هل نحن بصدد ظاهرة أدبية لا تكف عن الدوران حول الذاتية المتضخمة للكتاب الذين استهواهم البوح وممارسة التحليل النفسي في العلن؟ وهل كفت الظواهر الاجتماعية عن الإيحاء إن لم يكن ذلك متعلقا بسبب ذاتي؟ أم أن الرؤية الذاتية قد غطت نهائيا على جميع الرؤى التي كانت من حوافز الكتابة لزمن طويل؟. تلك بعض الأسئلة التي ألحت علينا ونحن نتعقب أثر السيرة الذاتية في بناء المتخيل الروائي العربي، بما يمكننا القول إن هذا اللون من البحث، على أهميته، ما زال لم يعرف عندنا طريقه إلى البحث الجاد، وما زال مستكينا إلى ما يشهده من تردد الكاتب العربي في الخوض في هذه المسائل التي تتقاطع مع كثير من المحاذير الاجتماعية والأخلاقية.

ما موقع (ذاكرة الماء) بحسب التصنيفات التي اقتبسنا بعضا منها من **لوجون ودوبروفسكي** يا ترى؟ وما موقعها من الرواية السيرية و من التخييل الذاتي؟ لقد كان التوجه إلى التخييل الذاتي مؤكدا بمجموعة من الملامح التي تغيت التأريخ لمراحل الحياة الشخصية، طورا فطورا، بعناية وحرص كبيرين، ليس في (ذاكرة الماء) فحسب، بل من خلال تواتر أنماط الشخصية المثقفة، إلى حد يمكن معه الحديث عن ثيمة قارة في أدب واسني **الأعرج**، تتقاطع وتتطابق مع المؤلف على أكثر من صعيد، بالإضافة إلى ذلك، يصرح في أكثر من سياق من سياقات النص وحتى في الخطاب المقدماتي الذي كشفنا بعض مواربات في التصريح عن الرغبة في كتابة الذاكرة التي تحمل في طياتها صفحات من تاريخ الشخصية بالدرجة الأولى، بينما يبقى التوجه السيري مسيطرا على جميع

تفاصيل المحكي الذي يبقي على الأسماء الحقيقية للشخصيات كما الحال مع (ريما) و(ياسين) ولديه، باستثناء زوجته/زوجة الفاعل الذاتي التي تحمل اسم (مريم)[45] الذي يتخذ سمة الرمز المتعالي في جميع نصوصه، بينما يبقي على معظم أسماء الشخصيات التي اخترقت الفضاء النصي، بدءا بالشخصيات التي واكبت مسيرة الطفولة إلى تلك التي تقاطعت مع زمن القص المتشظي على طول المسار السردي، أمثال ابن الفقيه (جوني) و (وطيابة الحمام) خالتي حليمة و (محمد الصبابطي) و (فاطمة) وغيرها كثير[46]، وهو ما يجعلنا نصنف النص في خانة التخييل الذاتي، بالاعتماد على الحدود التي وضعها **دوبروفسكي** وانطلاقا من كون النص يسرد الأسماء دون الادعاء بحرفية الوقائع التي كانت ستدخله إلى حيز السيرة الذاتية .

وفي الختام، وعلى الرغم من جميع الفرضيات المنهجية والأدوات النقدية التي حشدناها لمساءلة التضليل التصنيفي الذي مارسه علينا النص، فإن جملة من الأسئلة ما تزال بحاجة إلى طرح، وعددا لا بأس به من مواطن الهشاشة القابلة للاختراق ما تزال بحاجة إلى حفر وتفكيك، فواقع التخييل الذي ترفده حميميات السيرة الذاتية والتجارب الحياتية الذاتية، لم يتوصل بعد إلى متراكمة متن شعري منجز بعد بحكم حركيته وتحوله و انفتاحه على الممارسة التجريبية التي تضطلع هي الأخرى بمهمة تطوير النوع من جهة عناصره الشكلية وأفق انتظاره. ثم إن النصوص التي راكمها واسني **الأعرج**، وتلك التي انحصر فضاؤها في العشرية السوداء على وجه التخصيص، تكرر نفسها وموضوعاتها تكرارا يجعلها نصا واحدا تخترقه شخصيات تبدل أسماءها من نص إلى نص، كما تبدوا موضوعتها طرحا يستعيد الخطاب نفسه بتنويعات على الدلالة الواحدة والمعنى الواحد بشكل يجعل الكاتب، في حدود علمنا بالرواية العربية، أكثر الكتاب العرب التباسا بجنس التخييل الذاتي.

هوامش

1. ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، واسني الأعرج، منشورات الفضاء الحر، الجزائر سنة/2001، ط/1.
2. المصدر نفسه، ص: 115 .
3. T.TODOROV et D.DUCROT : Dictionnaire ensyclopidique des sciences du Langage, Ed : Seuil, Paris, 1972, P : 193
4. جمالية النص الروائي، فرشوخ، أحمد، دار الأمان، سنة/1996، ط/1، الرباط/المغرب، ص:22.
5. المصدر نفسه، ص:15.
6. المصدر نفسه، ص:07.
7. حدود الأفق المفتوح/قراءة في خريطة تزاوج الأصناف الأدبية، عبد الستار خير الأسدي، ص:33، مجلة علامات، ع/18، سنة/2004، مكناس/المغرب.
8. علم النفس، جميل صليبا، ص:408، دار الكتاب اللبناني، سنة/1972، ط/3، بيروت/لبنان.
9. الموسوعة الفلسفية العربية، كمال يكداش، معهد الإنماء العربي، سنة/1986، ج/1، مادة الخيال.
10. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سنة/1998، ط/1، الكويت،ص:11.
11. خطاب الذاكرة، حدود الواقع والتخييل، سعيد جبار، ص:86، مجلة علامات، ع/21، سنة/2004، مكناس/المغرب.
12. يمكن اكتشاف ذلك من خلال المقالات والدراسات التي تنشر في المجلات النقدية المتخصصة في كل البلاد العربية، بالإضافة إلى الكتب التي أنجزت مؤخرا عن السيرة الذاتية و التعالقات التي تنجزها مع التخييل الروائي، مما لا يمكن حضره في هذا المجال، ولكن يمكن التأكد منه في مضانه.
13. التلفيق، الذاكرة والمكان، إدوار سعيد، ص:92، مجلة الكرمل، ع/71/70، سنة/2001.
14. ذاكرة الماء ،ص:13.
15. المصدر نفسه، ص:07.
16. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
17. المصدر نفسه، ص: 189
18. المصدر نفسه، ص: 214.
19. لسيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ص: 22، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، سنة/1994، ط/1، بيروت/الدار البيضاء .
20. ذاكرة الماء، ص:125.

21. المصدر نفسه، ص:17.
22. G. Genette : Figures III, Seuil, Paris, p 259
23. D.cohn :le propre de la fiction,tra C.H.schaeffer,SEUIL,Paris/2001,p ;60
24. السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، مرجع سابق،ص:30.
25. المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
26. G . Genette : Figures III مرجع سابق،ص:254.
27. الباردي، محمد: عندما تتكلم السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سنة/2005، دمشق/سوريا،ص:105.
28. Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975
29. Moi aussi, Paris, Seuil, 1986.
30. Pour l'autobiographie, Paris, Seuil, , coll « La couleur de la vie », 1998
31. اليبوري، أحمد: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سنة/1993، ط/1، الرباط/المغرب، ص:57.
32. Phillipe lejeune : Le Pacte autobiographique.، مرجع سابق، ص:26.
33. A.Robbe-Grillet : Le Miroir qui revient, Ed : Minuit, Paris, 1984, P : 10.
34. G.Genette : Figures IV, Ed : Seuil, Paris/1999, P : 33
35. الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ص: 26. ترجمة: جمال شهيد، معهد الإنماء العربي سنة/1986، ط/1، بيروت/لبنان.
36. G . Genette : Figures III. مرجع سابق، ص:265.
37. من أجل السيرة الذاتية، حوار مع فيليب لوجون، مجلة/le Magazine littéraire,ع/409، ص:23.
38. Figures IV، مرجع سابق.
39. ج.م.مونترمي: مغامرة التخييل الذاتي، مجلة/le Magazine littéraire,ع/409، ص:62.
40. S.Doubrovsky : Parcour critique ; Ed : Galilée, Paris : 1979, P : 100
41. من طرائف الوقائع التي ارتبطت بجنس التخييل الذاتي، مع ورد في جريدة Le Monde الفرنسية الصادرة بتاريخ 05.03.2003.في مقال كتبه ميشال **كونتا** تحت عنوان" التخييل الذاتي،جنس خِلافي" عرض فيه القضية التي رفعها، أمام المحاكم الفرنسية،زوج الكاتبة كاميل **لورنس** إثر صدور روايتها " الحب رواية L'amour roman " يطالب فيها بمنع نشر الكتاب بدعوى أنه يكشف حياته الحميمية، معتبرا أن الرواية قد تجاوزت حدود المسموح به. يتساءل كاتب المقال، بعد ذلك،عن الحد الذي يمكن أن ينتهي إليها الكاتب في عرض حياته الخاصة وحياة معارفه. وهكذا يتكشف جنس التخييل الذاتي عن تماسه، ليس مع الأخلاق فحسب، بل مع القانون كذلك.
42. Serge Doubrouvsky : Laissé pour conte, Ed : Grasset &Fasquelle,1999

43. Serge Doubrouvsky : Laissé pour conte, ، مصدر سابق،غلاف الرواية.
44. حوار جمال فوغالي مع واسيني الأعرج، مجلة نزوى،مرجع سابق.
45. يقول عن سر ولعه بهذا الاسم أنه :عجينة من عدّة أشياء، عجنت مجموعة من النماذج التي عرفتها في حياتي فهي شخصيّة نموذجية ركّبتها من مجموعة نساء. هي تركيب Montage، شخصيّة ورقية، شخصيّة مبنيّة لكنها ذات أبعاد رمزيّة، فأنا أحبّ كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا ولا أعلم السبب،ربما لأني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا، أذكرأني أحببتها في صمت كانت تكبرني، كانت مشاعر طفل.انظر حواره مع جمال فوغالي،مرجع سابق.
46. أكد لي الكاتب شخصيا عندما سألته عن واقعية أسماء الشخصيات الواردة في النص ومن بينها هذه المذكورة بأنها جميعا واقعية عرفت بذلك الاسم، وأن الأسماء تحمل عنده قيما عاطفية بالدرجة الأولى، لذلك أبقى عليها في نصه الذي حمله جزءا كبيرا من سيرته الذاتية.

تجليات التجريب في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة

د/ سالم بن لباد
جامعة بجاية

ملخص:

يعد عبد القادر علولة من بين الشخصيات المعروفة في الميدان المسرحي، الذي ترك بصماته على المسرح الجزائري، ومن أهم أعماله: مسرحية «الغولة » ومسرحية «السلطان الحاير» و مسرحية «نقود من ذهب»...إلخ.

وقد وقع اختيارنا لهذه الدراسة على مسرحية «الأجواد» التي ألفها سنة 1985م، والتي تنتمي إلى دائرة التجارب العربية الهادفة إلى تغيير نمط التأليف والإخراج والتمثيل، والانتقال من البناء المسرحي التقليدي إلى بناء حداثي يسهل على الجمهور استيعاب المسرحية ويبسط له الإنتاج.

Résumé:

Abdelkader Alloula est parmi les figures les plus importantes du théâtre algérien qui a laissé derrière lui plusieurs pièces comme: Al Goula (L'Ogresse), Al soultan alhayer (Le sultan indécis), Noukoud min dhahab (L'argent de l'or)…

Notre article veut étudier la pièce théâtrale Al Ajouad (Les Généreux) créée en 1985, et qui permet de présenter une nouvelle manière de voir le monde de la réalisation et l'interprétation.

*** *** ***

تمهيد:

جاءت تجربة عبد القادر علولة المسرحية عبارة عن مجموعة من الأحداث الواقعة على خشبة المسرح، يحاول من خلالها« أن يوضّح الهدف التعليميّ و رسالة النص وقوة تماسك النص وتسلسل الأحداث حتى يقوى الصراع لوصوله إلى أزمة التوتر لتغذي الحدث و تدعمه حتى يصل إلى نهاية المسرحية».[1]

إنّ مسرحية «الأجواد» بالنسبة لعبد القادر علولة هي قمة في المستوى، تعكس طموحاته وتطلعاته، كما أنّها وجدت صدى واسع ليس على المستوى الوطني فقط بل حتى خارج الوطن.

اعتمد عبد القادر علولة كمنبع أساسي في تأليف مسرحياته على المصدر الألماني (برتولد بريخت) والذي يقول عنه:« أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية عمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، تجتاحني الرّغبة في أن أقول بأنّني أعتبره كأبي الرّوحي ، وأخيرا من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص».[2]

ومن هنا أطلق على مسرح علولة بالمسرح الشعبيّ الملحميّ، لأنّ هاجسه الأكبر وشغله الشاغل هو توظيف شكل الحلقة في المسرح، كما ظهر جليّا تأثره بالمسرح الملحمي لأنّنا نلمس بعض خطوط التشابه سواء في الأدوات المسرحية أو في طبيعة المشاركة لدى السامع ، وهو ما سعى إليه عبد القادر علولة في محاولته كسر كل ما هو مألوف وجعل لمسرحه خصوصية تميزه عن باقي أنواع المسرح.

ففي تجربة علولة تحضر الحوارية المثمرة إنتاجا، والتّي تتمثل في العلاقة المرتبطة بين علولة وأصدقائه (الممثلين و المثقفين والمسرحيين) فهو اسم يحال إلى الحقول المتعددة في العطاء الفنيّ، هو من طينة الذين أخلصوا لقناعتهم وجسدوا بصدق النّضال المفعم بروح الإنسان و بروح الفنان.

اعتمد عبد القادر علولة على التراث الشعبيّ كمدونة، لأنّ التراث هو ذاكرة الأمم والشعوب، فهو الماضي وبدونه لا يكون الحاضر مشرقا، فكانت له القوة التّي يوظفها في نصوصه المسرحية، كما يعتبره إرثا مقدسا لا يجوز المساس به، فالتراث في معناه اللغوي يوحي إلى الاتصال بين الأجيال ووجود الماضي في الحاضر.

كما أن لتراثنا الشعبي خاصية هامة متمثلة في توفره على مجموعة نصية هائلة وهي بحاجة إلى دراسة، و يمكن أن تكون مصدرا للأخذ من مواضيعه و عكس مشاكل المجتمع وهو ما جعل الكاتب المسرحي عبد القادر علولة يوظفه في

مسرحياته و يتمسك به، لعلمه بأن المسرح هو أداة تواصل مع الجمهور ويحمل رسالة هدفها خدمة المجتمع الجزائري والحفاظ على مقدساته المتمثلة في تراثه الشعبي.

فالغاية من المسرحية و التي يهدف المخرج إلى تجسيدها، هي التمثيل الحي للواقع الاجتماعي، يواجه فيه الممثل الجمهور، ويعكس الواقع بالأقوال والحركات فيصبح الجسد لغة والأقوال والحركات هي المفردات التي تدل على الفكرة المعالجة.

لغة المسرح:

تلعب اللغة دورا هاما في المسرح الجزائري خصوصا، فالمسرح هو نوع أدبي أدائي لذلك فاللغة المستعملة تختلف عن باقي الأنواع الأدبية، لأن لغة الأداء تعتمد ترسيخ الأفكار و تمثيلها أمام الجمهور.

إنّ اللغة الأساسية التّي يعتمدها المسرحي هي لغة الجسد، إضافة إلى اللغة الشعرية التّي تعتبر من بين تقنيات الحوار التّي تجتمع في إنتاج الخطاب المسرحي، فيجب على الممثل أن يقدم أداء فنيّ جماليّ رائع، « ولا يتجلى جماله الحقيقي واكتماله إلا إذا تحوّل إلى فن منطوق على اعتباره فنّا مسموعا».[3]

وإن لم يصنع الكاتب المسرحي أدوات لغوية لها قابلية المنظر والحركة والصوت، فإن لغته لا تخرج عن كونها أدبية محضة، وهو ما نلاحظه عند معظم المهتمين بالمسرح والذين « يجتمعون على فنية اللغة الموظفة فيه، وليس يعني هذا الزينة الشكلية الفارغة، لأن لغة المسرحية إنّما توظف العناصر الجمالية الفاعلة».[4]

ونلاحظ من خلال الكتابات المسرحية على تنوعها اعتمادها على المسرح الغربي، فالكاتب المسرحي الجزائريّ كان يقتبس ويترجم المسرحيات الغربية لكن الإشكال واقع في اللغة التّي تترجم بها هذه الأعمال، ولذلك يمكن القول أن عبد القادر علولة باعتماده على التراث الشّعبي ورجوعه إليه يكون قد أكسب المسرح

لغة أصيلة،« لغة ثرية بثراء الفكر الذّي يعبّر عنه فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة، وفجر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكنونات الأفكار».[5]

ولذلك كان لرجوع عبد القادر إلى كتابة أعماله المسرحية واعتماده على الموروث الشعبي واستعماله اللغة الشعبية النابعة من أصالة المجتمع والمتمثلة في العادات والتقاليد أثر كبير على المسرح الجزائري واهتمام الجمهور به لأن الموضوعات قريبة من الوجدان الشعبي، وتراثنا الشعبي يحمل لغة شعبية تستهوي المبدعين في جميع التخصصات من أجل التجريب و التأصيل.

وما يلاحظ في مسرح علولة أيضا الارتفاع في الإنتاج وقمة في الإبداع والمزج في استعمال اللغتين الفصحى والعامية الجزائرية، وهذا ما يميزه عن المسرح الأوربي عامة.

التجريب في مسرحية "الأجواد":

تعد مسرحية الأجواد مسرحية تجريبية بامتياز، فهي بعيدة كل البعد عن النمط المسرحي القديم الأوربي منه والعربي، فالمسرحية تعالج موضوعا اجتماعيا وذلك حين تتحدث عن الطبقة العاملة الكادحة، عندما أعطاها خصوصية معينة وأمدها بعدا جماليا يرقى بالمسرحية إلى مستوى المسرح العالمي من حيث التأسيس والتأصيل ، لأنه الهدف الذي يسمو إليه عبد القادر علولة.

حاول عبد القادر كسر حاجز الصمت، حين أخضع نص المسرحية للظروف الاجتماعية التي تأثر بها، محاولا الإفصاح عن جانب من جوانب التجريب في مسرحيته، وذلك بالتركيز على الجوانب الخفية في الحياة الاجتماعية. ويتجلى التجريب في عدّة جوانب نذكر منها:

التجريب على مستوى الشخصيات:

ومن بين مظاهر التجريب التي وظفها عبد القادر علولة التعريف بالشخصيات، ففي لوحة «عكلي منور» يصور الكاتب على لسان القوال نوعا من

المقارنة بين شخصيتين هما «عكلي» و «منور» حين يصف فيهما المظهر والسلوك وطبيعة العلاقات التي تجمع بينهما طبيعة عملهما وسيرتهما الذاتية وحتى مصير كل واحد منهما.

فهو يؤكد على تميزهما بالمتانة والاستمرارية، لأن بعد وفاة «عكلي» أصبح «منور» هو الحارس رغبة منه أن يكون « الحارس الضنين على بقايا الصديق»[6]، وهو ما نلمسه منذ البداية بأن العلاقة بين الصديقين مبنية على خلفية إقامة علاقة مستمرة، ومن هنا تشخص «منور» «عكلي» في قوله ومنهجه:

«عكلي: قبل ما تخرج منه الروح ناض، وأكد لي بحماس اخدم العلم يا منور وسبل اللي تقدر عليه...قبل ما يلقف قال لي، يا وليداتي: منور...منور العلم منور...لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قراينك وقرايني ... لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني».[7]

كما نجد مظهر آخر من مظاهر التجريب، وهو الإشارة إلى دخول الشخصية وخروجها، ويقوم بهذه الوظيفة أحد الشخصيات وذلك بالتمهيد إلى دخول شخصية أخرى تكون أكثر أهمية.

ونلاحظ ميل علولة إلى الاستثمار في المسرح ، مثل حلقة القوال والراوي بالاعتماد على المقاطع القصيرة الغنائية لكل من علال وقدور ومنصور وسكينة، ليجعل منها أداة للانتقال من لوحة تحمل موضوع درامي إلى آخر.

ففي لوحة الربوحي مثلا يمهد القوال لإنشاء الموقف الدرامي بعد أن أعطى للجمهور صورة تامة عنه وعن المشكلة التي يريد حلها:«في ختام الدراسة خان الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل النجدة، نظم حلقة تضامنية ودخل معه شبان الحي في العملية عادوا كل يوم وقت المغرب يلمّوا ما يحصلوا عليه من مأكولات ، لحم، دجاج، عظام، قمح نخالة، خبزة، حشيش، خضرا، فاكية، وحين

يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط أو يتلبد المغبون باش يفرج على المسجونين لحديقة».[8]

كما يمكن التمهيد لخروج الشخصية من طرف الشخصية الرئيسية، وتكون مهمة تحديد نهاية الموضوع الدرامي للشخصية في حدّ ذاتها، وذلك عند وصولها إلى نهاية الفعل الذي وجدت لأجله ألا وهو تقديم الأكل لجميع الحيوانات:« لحبيب أيّا عندي يا لغزالة...مريم تبغيك ومصدعة الجيران على الخبز اليابس...يا للي عندها شيء قرصة خبز يابسة تمدها لي لغزالة...أيا عندي يا بنتي يا... رمز الزين والحرية».[9]

وقد نجد مظهر آخر من مظاهر التجريب في مسرح علولة متمثل في الوصف الصوتي، لأن مسرحية الأجواد تحوي مجموعة هائلة من الإشارات من الجانب الصوتي للشخصيات ممثلة في النغمة و السرعة وحجم الصوت والإيقاع و ضبط النطق والتي لها أهمية بالغة في تأويل المواقف، وقد نجدها في مواضيع مختلفة مثل: رعشة في صوت العساس:« العساس: أوقف...أوقف...أحبس كيما راك...قلت لك أوقف و رفد يديك لسماء... غير بالسياسة... أرفد،أرفد».[10]

التجريب على مستوى العرض:

وقد كان التجريب في مسرحية الأجواد على مستوى العرض أيضا حين يصف جسم الشخصية من خلال الحركة و لغة الجسد و الإيماء، فنصوص علولة تضطر بالجمهور إلى التعامل مع الإيحاءات العامة التي يتضمنها الحوار و السياق قصد إدراك حركة الشخصيات، ذلك لأنه لا يوجد تحديد مباشر لها إنّما تبقى مجرد توقعات من طرف القارئ لأجل تخيل الحركات الملائمة.

فطاقة الجسد المتمثلة في الحركة والصوت والإيماء وتغيير الوجه التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية شيء لا يمكن الاستغناء عنه في الأعمال المسرحية وهو ما أشار إليه علولة في حواراته عن القدرات والجهود الجسدية والفكرية الكبيرة التي يبذلها الممثل على خشبة المسرح، «فالعرض التجريبي في المسرح يهتم بالديكور

والملابس والإضاءة وكل شيء يساعد على سهولة الحركة، سرعة التنقل وقد تستعمل أقنعة وآلات موسيقية خفيفة...»[11]

ج- التجريب على مستوى الإخراج:

لم يقتصر التجريب على مستوى العرض فقط، بل بلغ أيضا على مستوى الإخراج،فعبد القادر علولة من أهم المخرجين العرب الذين عملوا على تكثيف أفكار «برتولد بريخت brecht(1898م-1956م) الذي ثار على المسرح الدرامي(المسرح الأرسطو طاليس) وأوجد بدلا عنه المسرح الملحمي الذي يعتمد على القالب السردي، لكن مستوى التجريب عند عبد القادر علولة يكون بربط انجازات المسرح الملحمي بالمخزون التراثي الذي تتضمنه الثقافة الشعبية العربية عامة، معتمدا على وسائل الإيصال التي تحقق العلاقة الفعلية بين الممثل المسرحي والمشاهد، حيث عمد إلى تحقيق مسرح الحلقة شكلا وأداء وفرجة، بعد أن توصل إلى قناعة بأن المسرح الأرسطي لا يلائم الرسالة الاجتماعية التي يتعامل معها، فالمسرح الملحمي كما يراه بريخت " يشبه الملحمة، وهي التي تتألف من الحوار و السرد معا، حيث تروي القصة من وجهة نظر الراوي».[12]

ومن هنا استخدم عبد القادر علولة أماكن الطبقة الكادحة في المجتمع وبالتحديد طبقة العمال فأعطاها ميزة معينة وأمدها بعدا جماليا، حيث يمكن من دراسة تقنية الإخراج حين يصف كيفية استخدام المنظر المسرحي من أجل استحضار الداخل والخارج، وبالتالي فإن هذه التقنية مهمة في الإخراج المسرحي، لذلك اهتم بها عبد القادر علولة واعتبرها تجريبا.

وقد استعمل علولة إحدى التقنيات التجريبية الأساسية في الإخراج المسرحي متمثلة في تعدد الأماكن، مخترقا قاعدة وحدة المكان المعروفة في المسرح الكلاسيكي، من خلال منظر واحد كوجود الشارع والحديقة والثانوية والمستشفى، وهدفه من ذلك رصد صورة شاملة للشرائح الاجتماعية، وبالأخص الطبقة العاملة الفقيرة وهي الطريقة المثلى التي تحقق مسرحا كلي لهذه الطبقة ، حيث اعتبر

مسرحية الأجواد مسرحا للحياة المهنية أو لوحة عن حياة الشعب الكادح و الناس البسطاء.

خاتمة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة المبسطة أن نتجاوز القراءة الأدبية لمسرح علولة والتركيز على تتبع عملية التجريب في مسرحية الأجواد، قصد السماح للقارئ برؤية تلك العلاقات المرئية والسمعية التي تنتجها العناصر المكونة للنص المسرحي.

ونستخلص من خلال تتبع نص المسرحية أن علولة يتتبع ردود أفعال الشخصيات التي اختارها لمعالجة أحداث القضية الاجتماعية حتى تكون نموذجا من نماذج الطبقة العاملة في الجزائر، وإذا أمعنا جيدا في شخصيات مسرحية الأجواد لوجدناها تصب في شخصية واحدة هي شخصية العامل البسيط رغم تعدد الأسماء .

يعد الاغتراف من التراث الشعبي مظهرا من مظاهر التجريب والتأصيل للمسرح الجزائري، يبدو و كأنه تطور لأنماط تراثية سادت في المجتمع قبل أن يوجد المسرح كالحلقة والقوال الذي يعد بالفعل عنصرا خاصا بالمسرح الجزائري، وبهذا تتحقق ثنائية التجريب/التأصيل.

الهوامش:

1- يحي محمد سيف، أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، 2006 م، ص20.

2-عبد القادر علولة، لقاء أجراه محمد جليد أستاذ علم الاجتماع بجامعة وهران، في شهر أكتوبر 1985 م، ترجمة أنعام بيوض ، وهو متضمن في كتاب مسرحيات علولة، ص233.

3- فرحات بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، الموقع الالكتروني:

www.awu.-dam.org/ind-dalil.htm.

4- سعد أبو الرضا، في الدراما: اللغة والوظيفة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1989 م، ص155 .

5- عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، العدد8، دار الجاحظ، بغداد،1979م، ص67.
6- علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللئام)،موفم للنشر،الجزائر،(د.ط)،1997م، ص109.
7- المصدر نفسه، ص124.
8- المصدر نفسه،ص85.
9- المصدر نفسه،ص101.
10- المصدر نفسه، ص88.
11- نديم معلا، مقالات في العرض المسرحي، دار الفكر الجديد، ط1، الإسكندرية، 1999م، ص43.
12- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط2، بيروت، 1975م، ص151.

قراءة في كتاب " قسنطينة أيام أحمد باي 1832. 1837"

للرحالة الألماني فنزلين شلوصر وتعليقات أبو العيد دودو .

د . سعيد بوخاوش

جامعة البليدة 2

الملخص :

يندرج هذا المقال في أدب الرحلة و يعالج موضوعا هاما جدا ، الجزائري في نظر الآخر ، حيث يعتبر قراءة لا فتة للنظر للباحثين و الطلبة لأحدى الرحلات التي قام بها أوروبيون مع بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر ، والمتمثلة في رحلة الألماني فنزلنين شلوصر و أيامه بالجزائر و قسنطينة إلى غاية تحريره من الفرنسيين بعد احتلال قسنطينة ، والتي قام بترجمتها الأستاذ الدكتور أبو العيد دودو .. المقال ملخص لهذه الرحلة .

Résumé :

Cet article qui fait partie de la littérature de voyage, traite un argument très important qui concerne la perception de l'élément algérien par l'autre. Il s'agit de voyages effectués en Algérie par des européens durant la période coloniale.

Notre recherche évoquera le récit de voyage de l'allemand Wendelin Schlosseret son séjour à Alger et Constantine jusqu'à sa libération par les soldats français, une œuvre qui sera traduite en arabe par le professeur Abou liid Doudou.

*** *** ***

رحلة شلوصر وضرورة إعادة القراءة :

بداية ينبغي أن ننوه بما قام به أبو العيد دودو[1] رحمه الله بأعماله الخالدة لاسيما ما يتعلق بترجمته للعديد من الوثائق التاريخية والأدبية من الألمانية إلى

العربية ، والتي تعتبر هذه الوثيقة واحدة منها وهي في 135 صفحة[2] وقد عنونها المترجم بـ" قسنطينة أيام أحمد باي (1832 . 1837) بينما وضع المؤلف فنرلنين شلوصر عنوانا طويلا سماه (رحلات في البرازيل والجزائر ، أو مصائر فنرلنين شلوصرالبومباجي السابق لأحمد باي قسنطينة) .

إن الظروف الراهنة التي نحاول فيها إعادة بناء شخصيتنا الوطنية تفرض علينا أن نهتم بما كتب الآخر عنا وأن نقرأه بعين ناقدة ، لننتشل شخصيتنا من كتابات التشويه والتضليل ، وبالمقابل علينا أن نهتم بالثورات والبطولات التي عرفتها أرضنا ، فمن المؤكد أن هذه المعرفة تساعدنا على الاعتزاز بماضينا ، والحفاظ على خصائصنا المتوارثة ، وقسنطينة عاصمة الجزائر الثانية لاسيما من حيث الجذور الثقافية تحتاج إلى مواصلة كتابة تاريخها والتعرف على ماضيها ، ثم إن صورتها عند الرحالة الأجانب متكاثرة ، وقد كتب عنها العديد من المؤرخين والأدباء .

مميزات الرحلة إلى الجزائر عند الرحالة الألمان :

وقبل الحديث عن هذه الرحلة أو هذه المذكرات يجدر بنا أن نلاحظ أن الرحالة الألمان على حسب تعبير د .دودو لم يضعوا كتبهم عن الجزائر حبا فيها ، ودفاعا عن حقوقها ، وإنما وضعوا أكثرها ولاسيما في الفترة الأولى لتكون دليلا لمن أراد من مواطنيهم الهجرة إلى الجزائر لإنشاء المستعمرات والإقامة بها إقامة دائمة تحت ظل الاحتلال الأجنبي وحماية حكومته ، ولا يمكننا بطبيعة الحال أن ننتظر منهم غير هذا الذي فعلوه ، فقد كانت مصالحهم مرتبطة بمصالح فرنسا..

ويذكر دودو أيضا أنه ينبغي أن لا نعجب حين نعثر ونحن نقبل على قراءة مثل هذه المؤلفات على كثير من الآراء المتطرفة والأفكار الخاطئة التي هي مجرد صدى لما كان موجودا في أوربا وما أكثرها في مذكرات شلوصر .

والحقيقة أن سبب اختياري للكتابة في هذا الموضوع يتعلق بالبحث في صورة المجتمع المغاربي في رحلات الآخر (الكتاب الغربيين) ، كما أنني أردت أن أفتح بابا للطلبة قصد الاهتمام بأدب الرحلات في القرن التاسع عشر و الذي كتب بأقلام غير جزائرية ، ومنه نستبين أمرين : تبيين كذب و أخطاء هؤلاء الكتاب . و تنقية تاريخنا و نظرة الآخر لنا في هذه الفترة لا سيما و أن هذه الكتابات ضلت مصادر بالنسبة للغربيين لفترة طويلة ، من جهة ومن جهة أخرى ، وفي غياب الكتابة الجزائرية في بدايات الاحتلال ، ونظرا للانفتاح الإعلامي ، فإن كثيرا من الشباب يلج إلى عالم الكتابة بأنواعها معتمدا على هذه المصادر لا سيما الكتابة للسينما و الأشرطة الوثائقية، بدون وجود قراءات نقدية مما تجعل التاريخ مزيفا .

وقد قدم أبو العيد دودو كتابه كمترجم له وكانت تعليقاته جد دقيقة وقليلة وهي تعليقات مقارنة لما بين يديه من كتب في هذه الحقبة التاريخية فهو يقول : " ليس في شيء أن أتدخل بين المؤلف والقارئ المتخصص ، وإنما أكتفي بالإشارة إلى أنه يحدثنا عن عدة شخصيات جزائرية لعبت دورا تاريخيا مهما ، ومع ذلك بقيت معلوماتنا عنها ضئيلة ، فهو يحدثنا بنوع من التفصيل عن حياة ابن زعمون ، وعلي بن عيسى وأحمد باي ، وأحمد بومرزاق ويصفهم وصفا مجسما ويستعرض برنامج بعضهم اليومي "[3].

قلة مصادر أبو العيد دودو في ترجمته للرحلة :

فأبو العيد دودو أثناء عرضه لمعلومات شلوصر يقارن مع ما جاء عن (تاريخ قسنطينة) ومذكرات أحمد باي وكذلك كتاب السياسة العثمانية ، فهذه المصادر الثلاث هي التي ركز عليها أبو العيد دودو في مقارنته وتعليقاته مع ما جاء عند شلوصر ، وتبقى هذه المصادر قليلة جدا مقارنة مع ماهو مطبوع اليوم بينما هذه التعليقات يعود تاريخها إلى عام 1977 ، وبالتالي ينبغي إعادة

قراءة هذه المذكرة في ضوء ما كتب في السنوات الأخيرة لاسيما وأن قسنطينة تعتبر أكبر مدينة بعد الجزائر من حيث تاريخها وحضارتها ، وهي ستكون عاصمة للثقافة العربية في سنة 2015 كما أسلفت .

أهمية هذه الترجمة :

إن أعمال أبو العيد دودو وغيره في مجال الترجمة في الفترة الأولى من الاحتلال مهمة جدا فهي تعطينا صورة عن الجزائر عامة بنظرة غربية ، فهي تبين نظرة الآخر للجزائريين عند الاحتلال ، وهذه المعلومات جد مهمة في مجالات علمية مختلفة ، فإضافة إلى الجانب التاريخي فهي تشكل مصادر أساسية في الأبحاث والدراسات في الأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس والجغرافيا والقانون وغيرها من العلوم ، كما أنها مهمة لكتاب السيناريوهات لأفلام سنيمائية وتلفزيونية وأشرطة ثقافيةو كذلك كتاب الرواية والقصة هم بحاجة ماسة إلى هذه المعلومات .

فشلوصر حسب أبو العيد دودو يذكر الشيء الكثير عن الأوضاع في مدينة قسنطينة أيام الحملة الأولى والحملة الثانية التي تم احتلالها فيها ، وبين موقف المواطنين من العدو الأجنبي دون أن ينسى أن يحدثنا أيضا عن الحياة بأفراحها وأحزانها في المدينة والريف ويصورها تصويرا رائعا .

هكذا يعبر أبو العيد دودو عن هذا العمل ولكن يستدرك ويقول : " وإذا لم تكن المعلومات التي يوردها شلوصر كلها صحيحة كل الصحة لعدم وجود وثائق أخرى ، فإن ما يمكن مقارنته منها بالوثائق المتوفرة على الأقل لا يقبل الشك في صحته ، ثم يقول : وقد حاولت جهدي . وهو جهد إنسان غير متخصص . الإشارة إلى مواطن التشابه بين وثيقة شلوصر وبقية الوثائق التي بين يدي"[4]، ولكن يكفيه أنه قدم هذه الوثيقة للقارئ الجزائري

إن التعليقات على هذه الوثيقة قليلة جدا ، فهي لا تعدو أن تكون ترجمة أمينة لهذا العمل ، وتبقى هذه الوثيقة بحاجة إلى دراسة نقدية من قبل المؤرخين وعلماء الاجتماع والديموغرافيا وعلماء النفس قبل استخدامها من قبل الأدباء وقد تصير أفلاما مصورة يتنقلها العامة من الناس وهي تحوي صورا بشعة بعيدة كل البعد عن الحقائق التاريخية التي عاشتها الجزائر وقسنطينة عشية الاحتلال إلى غاية 1837م.

مخططات احتلال فرنسا للجزائر وتشجيعها للرحلات :

لم تكن الحملة العدوانية على الجزائر مجرد رد الاعتبار لفرنسا بعد حادثة المروحة ، بل كانت نتيجة تخطيط متواصل منذ العهد العثماني ، حين كانت الجزائر سيدة البحر المتوسط وقد تحدث الأستاذ فريد بنور في كتابه المخططات الفرنسية تجاه الجزائر (1782 . 1830)[5] عن الجواسيس الفرنسيين في الجزائر ودورهم في التخطيط للاستعمار ، ويمكن أن نذكر هنا باختصار أهم المخططات حيث نجد مشروعي كارسي الأول 1782 والثاني 1792 مخطط لوماي 1800 مشروع ديبواكانفيل الأول 1801 الثاني 1809 ، ومخططات نابوليونية كثيرة في القرن 19 م مثل مشروع جون بون سانت أندري 1802 ،مشروع تيدينا 1802، مشروع هولان 1802 ، مخطط بوتان 1808 ،مخطط بيار دوفال 1819 مشروع كولي 1827، مشروع شابرول 1827 دولابرو 1829 وغيرها .

واستمرت الجوسسة والتقاريرعن الجزائر حتى بعد الحملة واحتلال الجزائر ولاسيما مع إيجاد مترجمين في الجزائر [6]، وقدموا تقارير مفصلة عن كل مدينة وكان الأسرى الأوربيون المعتقلون بعد الاحتلال في المقاومة الوطنية ، سواء عند الأمير عبد القادر بالغرب الجزائري أو أحمد باي بالشرق الجزائري يلقون العناية الكافية إذا لم تظهر منهم أي خيانة ، مثلما حدث مع الألماني شلوصر

الذي ترقى في المراتب عند أحمد باي حتى صار مسؤولا عن المدفعية ، وهو من ساهم في احتلال قسنطينة حسب شهاداته الضمنية بعد أن اعتقله الفرنسيون ، ويذكر الدكتور عمر بن قينة أن الاستعمار الأوروبي شرع يستغل بعض الرحالين لتقديم تقارير عن الحياة السياسية والاجتماعية عن الجزائر لاستغلالها في بسط السيطرة الاستعمارية " وهذا من خلال كتابه المشهور[7] صورة الجزائريين حسب شلوصر ونماذج من التزييف ، ويؤكد ذلبك قول شلوصر نفسه : " إن الفتوحات الفرنسية الجديدة في إفريقيا. التي بسطت أمام عدد من المغامرين الألمان آمالا عريضة ، قد حملتني أنا الآخر على مغادرة وطني في شهر أفريل سنة 1831م و الإبحار إلى الجزائر مع الفرقة الألمانية الفرنسية .. وهناك وجدت عددا كبيرا من المتطوعين الألمان "[8].

خلاصة مذكرات شلوصر من خلال رحلته (أسره) :

يذكر شلوصر في المقدمة القصيرة لكتابه أنه عاش في الجزائر كواحد من أهاليها ولذلك سيقدم صورة آمنة عن حياة سكانها وعن أخلاقهم وعاداتهم وتقاليدهم ستكون أكثر صدقا من كل ما عرفه الناس عنهم عن طريق الجرائد ، الصحف السيارة ، والحقيقة أن شلوصر بعد أن تحدث في الفصل الأول عن مدينة الجزائر وحلوله بها وانضمامه إلى الجيش الفرنسي ، ومشاركته في الجرائم الكثيرة البشعة التي حلت بالجزائر العاصمة من طرد وقتل و تعذيب وتشريد ونبش للقبور وتقطيع للأيادي وبقر للبطون... يقع في أسر المقاومة الوطنية وهنا تتغير حياته، يقول شلوصر : " نقل مقرنا إلى القنطرة قرب الحراش .. كنا نقيم أمام العدو (يقصد الجزائريين) مباشرة وهو ما جعلنا نعيش في البداية في حذر شديد حتى لا يهاجمنا العرب ونحن دون حراسة ، ومرت شهور لم نر خلالها بدويا واحدا ، وهكذا تحول انتظارنا لمجابهتهم تدريجيا إلى اطمئنان فاعتقدنا أنه لا خطر علينا إطلاقا ، ثم اتضح لنا مقدار هذا الخطأ

الذي ارتكبناه يوم 2 أفريل 1832 ذلك اليوم الذي حكم علي فيه أن أتعذب لمدة طويلة"[9].

ثم يروي قصة أسره ويقدمها في تراجيديا ليجعل من القاريء لاسيما المهاجرين الأوروبيين الذين يرغبون في الدخول إلى الجزائر أن يتعاملوا مع الجزائريين بشراسة ، وكأنها رسالة ودعوة إلى كل جندي فرنسي أو أوروبي أن يعامل العرب في الجزائر بكل قسوة .

وفي الفصل الثاني يتحدث عن القائد "**ابن زعمون**" وكيف وصل إليه ويقول : " لا شك أن كثيرا من قرائي يودون أن أقدم لهم قبل أن أودع ابن زعمون بعض التفاصيل عن هذا الرجل الذي لعب دورا تاريخيا جديرا بالاعتبار لذلك أروي هاهنا ما أعرفه عنه ... ابن زعمون رجل متوسط القامة يتراوح عمره بين الخمسين والستين ... " و هذه التفاصيل مهمة جدا بعد مقارنتها بالمصادر الأخرى ، ومما جاء في نصه : أن ابن زعمون موهوب الجانب و قد سمع بأعماله حينما كان في الجزائر ، ويحسن الفرنسية . " سألنا في الحين باللغة الفرنسية عما إذا كنا فرنسيين ، أو من أبناء أمة أخرى ، و حين أخبرناه بأننا ألمان انبسطت أسارير وجهه كثيرا ، و أدخلنا خيمته و أزال عنا القيود و طلب منا الجلوس .. " [10] ، ويعترف شلوصر باحترامه لهم كأسرى و إشرافه على خدمتهم بنفسه : " و حوالي الساعة السادسة صباحا يتبعنا أنا وزميلي ليشرف على أعمالنا و يتحدث معنا عن أوروبا و عن نظمها السياسية ، وعاهدها العلمية ، ومشاريعها الزراعية و غيرها " [11] وهذا يبين وعي هذه الشخصية المجهولة عند أبنائنا ، وكيف كانت النخبة الجزائرية التي رفضت الاحتلال تفكر . بل يضيف شلوصر: " أنه كان يحدنا بدوره عن كل ما يجد في الجزائر ، ولم يكن يعرف مقر الوحدات الفرنسية معرفة دقيقة ، وكذلك عدد الجنود الذين وصلوا و رحلوا ، والذين أصابهم المرض وماتوا، وإنما كان يعرف أيضا أدق أسرار السياسة الفرنسية، و عندما أخبرناه بأن صورته معلقة أمام مدينة الجزائر، و أن

الحكومة الفرنسية قد خصصت جائزة بعشرين ألف فرنك لمن يأتيها به ضحك"[12] ثم يتحدث عن **سيدي علي بن عيسى** وهو مرابط القبائل الذي تحضى بركته كل الجزائريين ، وهو يسكن سفح جرجرة ، وهو يقول أنها تنافس جبال الألب في العلو . " هذا الشيخ التقي الجليل قد ترك في نفوسنا منذ أول وهلة أثرا بالغا " [13] و ما نراه نحن اليوم حبا للخير للآخر يراه شلوصر غير ذلك تماما فهو يقول : " كل ما كان يزعجنا هو محاولة الشيخ حملنا على اعتناق الإسلام ، إذ كان علينا أن نحضر بعد الانتهاء من العمل الاجتماعات المسائية التي كان يعقدها في مسجده مع جيرانه " [14] " لم نكن أنا ورفيقي نفهم من ذلك شيئا لأن العرب و القبائل يتكلمون فيما بينهم بسرعة كبيرة ، وتخرج الحروف الساكنة كالشخير من حلوقهم " [15]، ويتحدث شلوصر عن العناية التي لقيها عند سيدعلي بن عيسى :" كان الشيخ يستقبلنا وحدنا في ساعات محددة من النهار ، و يعلمنا النطق بالشهادة بصورة صحيحة ، وقراءة الفاتحة وترديدها بعده ، و كان من الصعب علينا أن نحفظها لأننا لم نكن نفهم منها شيئا ، لذلك أخذت حبرا وريشة وكتبتها بالحروف الألمانية فحفظناها خلال ساعة من الزمن ، وذهبنا إلى سيدنا ورددناها أمامه كالببغاء ، فاندهش لنا كثيرا ، وانتشر خبرنا في المنطقة كلها ، وصار منذ ذلك الحين يمنحنا مودته الحميمية و يقدم لنا طعاما أجود ، ثم علمنا فيما بعد الصيغ اللازمة للوضوء و أداء الصلاة ... " [16] و يروي شلوصر المعاملات التي لقيها عند هذا الشيح مدة إقامته : " ومر على إقامتنا شهر ونصف وقطعنا شوطا حسنا في تعلم اللغة العربية ، إلا أننا لم نكن قد وصلنا بعد في فهمنا لروعة الإسلام إلى درجة تحملنا على التخلي على تعاليم المسيحية المقدسة ، وعندما نفد صبره ، أخبرنا و الدموع في عينيه ، أنه لا يجوز له مادمنا لا نرغب في الدخول في الإسلام أن يأوينا في منزله بصفتنا مسيحيين لمدة أطول"[17] كما يتحدث عن مكانته بين بني قومه : " كانت لكلماته قوة غير عادية ، فما من كلمة تخرج من فمه إلا ويعتبرها أتباعه كلمة مقدسة " [18]

السفر إلى قسنطينة :

ينتقل إلى الفصل الثالث ليتحدث عن السفر إلى قسنطينة وما عاناه في الطريق في سبعة أيام كاملة ، وكان تركيزه خاصة على المعاملة القاسية التي يتلقونها في القرى والمداشر أثناء مرورهم بها فهو يقول : " لقد كان الشعب يتجمع حولنا كلما مررنا بقرية من القرى فيهتف أحدهم : نصارى ومن الفرنسيين ، اقطعوا رؤوسهم ، اذبحوهم . ويهجمون علينا بكل ما تصل إليه أيديهم من هراوي ومناجل وخناجر وسيوف ليقضوا علينا ، ولم ننج إلا بفضل جشع حراسنا الذين كانوا يأملون في الحصول على مكافأة مالية كبيرة من الباي نظير تسليمنا إليه "[19] ، ويقول في موضع آخر : " ولما لم يجدونا هناك صرخوا : أين الكفار " ويقول أيضا : " لقد حتمت علينا وعورة المنطقة أن سلك طريقا يمر بخمس أو ست قرى ، وما كاد السكان يسمعون بمرور أسرى مسيحيين حتى خرجت النسوة وهن نصف عاريات من جميع الأكواخ وهجمنا علينا بالمناجل والخناجر ، ومن حظنا أن أزواجهن لم يكونوا في البيت فقد كانوا يحصدون القمح .. كانت النساء اللواتي يوصفن عادة بأنهن أكثر حنانا من الرجال في هذه الدرجة من القسوة فكيف سيكون أزواجهن إذن ؟ لقد كن يطالبن برؤوسنا في غضب شديد وإذا هن لم يكن من ذلك فإنهن سيهاجمن الحراس .. "[20] وكل الصفحات الموالية تتحدث عن ذلك .

إن قراءة الجزائري اليوم لهذه الشهادات تبين مدى رفض الجزائري للاستعمار ومعارضته له من كل فئات الشعب بينما القسوة الحقيقية تكمن فيما قام به جنيرالات فرنسا في الأرياف والمدن من تشريد وتقتيل وتنكيل .

وفي الفصل الرابع ينتقل شلوصر للحديث عن الاستقبال في قسنطينة من قبل الباشحمبا علي بن عيسى (حاكم قسنطينة العسكري) : " كان غضب القسنطينيين مريعا ، فأصبحت المدينة كلها في حالة تأهب، وتعالى الصياح في

جميع الشوارع :" نصارى . فرنسيس "وتقاطرت الآلاف وأخذت تصيح اقطعوا رؤوسهم ، أحرقوهم ، سلموهم إلينا ودافع عنا الجنود معرضين حياتهم للخطر ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك بدافع إنساني ، إنما فعلوه لأوامر الباشحمبا الاستبدادية"[21].

يقدم شلوصر وصفا دقيقا لعلي بن عيسى ، ويتعمد شلوصر بعد كل فقرة أن ينقل لنا بشاعة الشعب الجزائري في رأيه و هي تعبر عن الرفض و المقاومة." شاهدنا في الطريق بغالا كثيرة ، لم يكن على ظهرها سوى 254 رأسا أرسلت إلى قسنطينة ليشاهدها الناس ، وعلى بعد مائة متر من ذلك وجدنا أيضا عددا من الجثث كان علينا أن نمر فوقها ، وكان بعضها لم يتعفن بعد ، أما البعض الآخر فافترسته بنات آوى "[22] .

صور من حياة أحمد باي وقسنطينة عند شلوصر :

في هذه (الرحلة) نتعرف أيضا عن صور كثيرة وكثيفة عن واقع اللحياة الاجتماعية والنفسية داخل قصر أحمد باي و خارجه تحتاج كلها إلى تحقيق وتدقيق و مقارنات و إعادة قراءة لتكون صالحة للاستعمال . يتحدث شلوصرعن وصوله عند أحمد باي ويقول : " يبدو لي أنه من المناسب أن أقطع القصة هنا لأحدث القارئ عن بيت الباي وشخصيته ومظهره "[23] ويتبين من خلال هذه الفقرات قدرة الكاتب على الحصول على معلومات دقيقة يفيد بها المحتل مستقبلا ،" أحمد باي رجل متوسط القامكة ، ضخم الجثة ، لم يتجاوز الأربعين من عمره بعد، حسب ما استنتجته من لحيته التي كانت لاتزال سوداء ، في حين أن سكان المدينة تشيب لحاهم وهم في سن الأربعين ، إن هذه اللحية التي تصل إلى منتصف صدره ، والعينين الكبيرتين الغائرتين ، و الصرامة الحادة تخلع عليه مظهر الطاغية ..لا يحرك ملامحه ليضحك أبدا ..يتكلم بطلاقة وبصوت واضح جدا ..ولباسه يلتمع بالذهب .. أما رفاقه الذين لا يفارقونه أبدا

فهم مسدسان وسيف ذو غمد ذهبي "[24]. ثم يتحدث عن قرار الباي في حقه فيقول : " وجاءنا في مساء اليوم التالي مملوك ، وقد ارتسمت علامات الرحمة والعطف على ملامحه ، وأخبرنا بلهجة حزينة بأن قرارا قد اتخذ بشأننا وهو أن نطرح أمام الكلاب تمزقنا ... لقد فاقت هذه القسوة كل توقعاتنا "[25].

ينتقل بعدها إلى الفصل الخامس والذي يتحدث فيه عن العفو الذي صدر بعد إقناع المملوك لأحمد باي بضرورة إبقاء الأسيرين لتنقية قسنطينة يقول شلوصر : " استطعنا من جديد أن نتنفس بحرية "[26].

ثم يتحدث عن واقع قسنطينة المزري أثناء عمله من 6 جويلية إلى 25 أوت 1832 ويظهر في تصريحاته تناقض واضح فبينما في فصل يذكر روعة قسنطينة وجمالها يقول في موطن آخر : " كانت قسنطينة في ذلك الحين تستحق عن جدارة اسم المزبلة "[27].

ينتقل بعدها للحديث عن بيعة أحمد باي ويركز على أمر هذه البيعة فيقول : " لا يودها أحد من قلبه بينما الخوف هو الذي يفرضها على الناس "[28].

يتحدث عن سنة 1833 وكيف أنه كان بستانيا في قصر الباي ثم عاملا في توسعة القصر .ويتحدث عن سنة 1834 فيقول " تخلى مشرفونا عن صرامتهم السابقة إلى حد كبير وازدادت ثقتهم بنا عندما تعلمنا التحدث معهم بلغتهم "[29].

يتحدث في الفصل السادس عن تعيينه في المدفعية وعن تعرفه على التجربة العربية في رمي القذائف ثم تعيينه مربيا للسباع في حظيرة الباي . يقول : " وذات يوم دعيت بصورة لم أكن أتوقعها للمثول بين يديه فالتقيت عنده بتركي عجوز يتقلد منصب حارس السباع وبعد تقديم فروض الطاعة خاطبني بالاسم الذي أطلقه عليه هو نفسه وهو عبد الرحمن بن أحمد وقال لي : " عليك يا عبد الرحمن أن تذهب الآن مع هذا التركي إلى حظيرة الأسود وتتعلم منه كيف تطعمها وكيف تعاملها ، وحين تتعود على ذلك يترك الحارس السابق منصبه

لكبر سنه ولتبق أنت وحدك معها "[30] . يتحدث عن هذه التجربة أكثر من ست صفحات .

وينتقل إلى الفصل السابع ونجد فيه حديثا عن علاقة أحمد باي بالباب العالي وهجومه على مدينة المدية وكان الفرنسيون قد احتلوها فيما بين 1830 . 1831 ولكنهم طردوا منها ولم يبق الأهالي يدفعون العشور للباي عندما تأكدوا من حماية الفرنسيين لهم ،يصف وصفا دقيقا جيش أحمد باي وعدده وعدته مما يؤكد أن أخبارا كانت تصل إلى الفرنسيين من هؤلاء الأسرى يقول : "كان معسكر أحمد باي يتكون من 120 خيمة كبيرة شبيهة ببيضة مقطوعة من الوسط تكون شكل دائرة تتسع الواحدة منها لخمسين جنديا من المشاة ، وفي هذه الدائرة توجد خيام الفلاحين الفرسان المختلفة الأشكال والألوان ... " [31].
يتحدث عن الجوائز التي يعطيها الباي لمن يجلب رأسا للعدو: " لكن الهجوم الثاني لم يجلب رؤوسا أيضا فاشتد به الغضب ورفع الجائزة إلى 100 و 200 بل 300 ريال وذلك ما كان ينتظره الفلاحون الجشعون ، وهكذا هجموا على الأعداء كالأسود ولم تمض ساعتان حتى تجمع عند قدمي الطاغية 496 رأسا ولكنه مع ذلك لم يشف غليله من الدماء "[32] .

هكذا يصور شلوصر أحمد باي ، ثم يتحدث عن غروره وجعله من نفسه باشا وعين بايا لقسنطينة وهو أحمد بن مصطفى بومزراق باي المدية السابق ويقدم وصفا وترجمة لهذا الأخير في الصفحات الموالية، يتحدث في الفصل الثامن عن حصار قسنطينة سنة 1836 وانهزام الجيش الفرنسي ويصف أفراح قسنطينة فيقول : " وأقيمت أفراح حقيقية شبيهة بأفراح الهمج استمرت ثلاثة أيام "[33] .

بينما خصص الفصل التاسع للهجوم الثاني وسقوط قسنطينة في أيدى الفرنسيين واستسلامه للفرنسيين بينما الفصول التالية تتحدث عن أخبار رفقاء المؤلف أيام المحنة .

ثم يتحدث عن القسنطينيين تحت حكم الطاغية أحمد باي (حسب تعبيره) ويتحدث عن القضاء وأصحاب الكرامات ، الأعيان ، طريقة الزواج وعن التجارة وعن العملة النقدية .

ثم يتحدث في الفصل الثالث عشر عن معيشة العرب وتجهيزاتهم المنزلية ، ثم ينتقل للحديث عن معيشة القبائل لأحداث الفرقة في المجتمع الواحد ، ثم يتحدث عن عرب الصحراء ومعيشتهم .

وهكذا يتبين أن شلوصر هو الآخر لا يعد أن يكون أسيرا مدسوسا من الفرنسيين حينما كان قائدا للمدفعية ، وها هو بعد ذلك يقدم أخبارا كثيرة بعد 1837 عما عايشه بنفسه من أجل التعريف بهذه البلاد الطاهرة حتى يغري المستوطنين الجدد بالتوجه إلى الجزائر .

إن دراسة هذه الكتابات التاريخية ينبغي أن توضع ضمن ما كتبه الغربيون عن الجزائر في تلك الحقبة، وإن وجود حلقات مفقودة في تاريخنا تجعل من الكتابة في الرواية أو الكتابة للأفلام أو الأشرطة الوثائقية محفوفة بالمخاطر ، فكثيرا ما تأخذ مثل هذه الشهادات أصلا للكتابة وتقدم للعامة على أنها هي الأساس وهي الواقع في حين المطلع على حقائق الأشياء يتبين له غير ذلك .

فقسنطينة حسب كتابات أوروبيين آخرين وجزائريين عايشوا الفترة كان بها مساجد ومدارس وأسواق عامرة وأحياء وكانت بها طرقات وجسور، وحياة اجتماعية مترفة و أوقاف واسعة ... لقد كانت قسنطينة حاضرة العالم الإسلامي ولازالت إلى اليوم .

خلاصة القول : إن ترجمة أبو العيد دودو كانت ترجمة صادقة تبين رؤية الآخر للمسلمين والجزائريين وتكشف عن النظرة العدائية التي تهدف سلب الهوية والوطن من أهله وتقديمه إلى الفرنسيين ، وكل مقاومة هي قسوة في نظرهم ،

وتبقى التعليقات على هذه الرحلة ضعيفة جدا تحتاج إلى إعادة النظر في ضوء ما اكتشف حديثا من كتابات تاريخية عاصرت الحدث .

إن طلبة اليوم مطلوب منهم أن يعيدوا قراءة ما كتب الآخر عنا ، برؤية عربية خالصة ، ويقدموا قراءاتهم مترجمة إلى اللغات الأجنبية ، في حياد تام و موضوعية ، تجعل الآخر يطلع على حقيقة الأشياء كما هي لا كما أراد لها الفكر الاستعماري تصويرها .

الهوامش:

1أبو العيد دودو (1934 - 16 يناير2004) ولد في بلدة العنصر، جيجلبالجزائر، كان قاصا وناقدا أدبيا ومترجما، عمل أستاذا جامعيا بالجزائر في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الجزائر.ويعتبرمن بين أبرز المثقفين في الجزائر الذين عملوا في صمت على إنتاج ثقافة نوعية. فقد كتب القصة والمسرحية والدراسة النقدية والدراسة المقارنة وقصيدة النثر ،كما مارس الترجمة إلى العربية من أكثر من لغة كما ترجم إلى الألمانية بعض قصصه وقصائد عدد كبير من الشعراء الجزائريين المعاصرين.من أعماله الأدبية: بحيرة الزيتون (قصص 1967م)- التراب (مسرحية 1968م)- دار الثلاثة (قصص 1971م)- البشير (مسرحية 1981م)- الطعام والعيون (قصص 1998م)- كتب وشخصيات (دراسة 1971م)- الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان (دراسة 1975م)-الحمار الذهبي للوكيوسأبوليوس...مد أبو العيد دودو بتنقله السهل بين اللغتين العربيةوالألمانية جسورا بين الثقافتين فنقل إلى العربية بعض ما كتبه الرحالة الألمان عن المجتمع الجزائري قبل الاحتلال الفرنسي، وهي صفحات عمل المستعمر على تغييبها من تاريخ الجزائر، ومن بينها:- القصة الأولى من ثلاثية (مالتسان): التي كتبها عن الجزائر في القرن التاسع عشر- مدخن الحشيش في الجزائر.- الجزائر في مؤلفات الرحالين الالمان الذي صدر سنة 1975- ثلاث سنوات في شمال غربي أفريقيامالتسان- قسنطينة أيام أحمد بايلشلوصر.توفي الدكتور أبو العيد دودو يوم الجمعة 16 جانفي2004. بعد أن أبدع وو ترك أثرا كبيرا في اللغة العربية ناهيك عن كونه قدوة حسنة لكثير من الأشخاص.

[2] أبو العيد دودو : الترجمات التاريخية ، قسنطينة أيام أحمد باي 1837/1832، الجزائر : دار الأمة ، 2009 طبعة خاصة وزارة المجاهدين ، ص : 5

[3] أبو العيد دودو ، الترجمة التاريخية الكبرى ، قسنطينة أيام أحمد باي ، ص : 6

[4] المرجع نفسه ، ص : 7 .

[5] فريد بنور ، المخططات الفرنسية تجاه الجزائر (1782-1830)

على غرار جوني فرعون مترجم حملة دوبرمون .[6]

عمر بن قينة ، اتجاه الرحالين الجزائريين في الرحلة ، ص : 15 [7]

شلوصر ،قسنطينة أيام أحمد باي ، ترجمة : أبو العيد دودو ، ص : 9[8]

شلوصر ، ص : 13[9]

شلوصر ص : 19[10]

شلوصر : ص 19[11]

شلوصر : ص 20[12]

شلوصر : ص 22[13]

شلوصر : ص 22[14]

شلوصر : ص 22[15]

شلوصر : ص 22[16]

شلوصر : ص 23[17]

شلوصر : ص 23[18]

شلوصر : ص 26[19]

شلوصر : ص 27[20]

شلوصر : ص 28[21]

شلوصر : ص 29[22]

شلوصر : ص 30[23]

شلوصر : ص32[24]

شلوصر : ص33[25]

شلوصر : ص35[26]

شلوصر : ص36[27]

شلوصر : ص36[28]

شلوصر : ص40[29]

شلوصر : ص46[30]

شلوصر : ص55[31]

شلوصر : ص56[32]

شلوصر : ص58[33]

المنظومات البلاغية وسؤال القراءة

د/ مراد مزعاش
المدرسة العليا للأساتذة

ملخص:

تحاول هذه الدراسة تتبع المنظومات البلاغية في تاريخ نشأتها إلى اليوم والنظر في أهم الخصائص التي تميزت بها ،مع بيان أسباب ظهور مثل هذه المنظومات البلاغية واحتضان المنظومة الفكرية لها عبر العصور، ثم محاولة النظر في الأسئلة التي تتحرك في الذهن وتثيره وتشغل قارئ هذه النصوص وتؤرقه، والبحث لها عن إجابات ومعالجات خاصة مع تعددها وتنوعها وحضورها عبر العصور.

Résumé:

Cet article tente de parler de l'apparition et l'évolution des systèmes rhétoriques à travers le temps. Ses objectifs sont de souligner les différentes caractéristiques de ses systèmes et d'analyser leurs difficultés.

*** *** ***

نشأة المنظومات:

يمكن القول بداية إن المتن المنظوم أول ما ظهر في الفكر والثقافة العربية كان في القرن الثاني للهجرة بعد اتساع المعارف وتنوع الثقافات وتطور التعليم، نتيجة المتغيرات الاجتماعية والفكرية التي استجدت بتطور المجتمع وتداخل العلاقات الإنسانية وارتفاع مكانة العلم ومقامه بين الناس، والتنافس القائم نحو تحصيل العلوم.

فكانت الحاجة تدعو إلى البحث عن نوع خاص وبديل جديد من التصنيف يواكب التطور ويؤهل المتعلمين لحفظ المعلومات وتداولها. فكان الاستعانة بالشعر ليسر حفظه وتداوله[1].

فكثرت المنظومات الشعرية حتى شملت مختلف الموضوعات، وتناولت أكثر الفنون والعلوم المتداولة في تلك العصور. « فالشعر التعليمي العربي ظاهرة ثقافية تربوية.. نشأ كمحاولات أولى في حفظ المعلومات وتناقلها ضمن حدود يلفها تطور الفكر العربي عموما في مختلف المجالات لاسيما المجال التربوي، ومناخ فكري أوجدته بواكير الاتصال بثقافات الأمم المحيطة بالعرب »[2].

نشأة المنظومات البلاغية:

تتابعت المنظومات الشعرية، وتعددت عبر العصور حتى كثرت وتنوعت بحيث شملت مختلف الفنون والعلوم التي وصل إليها الفكر العربي في العصور الماضية، منها البلاغة العربية التي توجه إليها كثير من الناظمين، حيث صاغوا مختلف أبوابها وأحصوا أكثر مصطلحاتها ومقاييسها وقواعدها في منظومات شعرية اتخذوا لها الرجز وزنا لتكون سهلة يسيرة بين أيدي طلاب العلم وشيوخهم ليسر تداولها وسهولة حفظها مع إمكانية استحضارها في أي وقت أو لحظة إذا اقتضت الحاجة ذلك.

وقد صنف كثير من العلماء والناظمين عبر العصور المختلفة أشعارا وأراجيز في موضوع البلاغة تم تداولها وتناقلها عبر العصور، منها حسب تسلسلها التاريخي:

1- ما نظمه المطرزي المتوفي سنة (610ه) « نظم الغرر » وهو نظم في علوم البلاغة على البحر البسيط.

2- ما نظمه الإمام زين الدين يحي بن معطي بن عبد النور الزواوي الجزائري (510-628ه) « البديع في علم البديع »، جمع فيها أنواع البديع ناقلا الشواهد من الأشعار المشهورة.

3- ما نظمه الشيخ أثير الدين أبي حيان محمد بن يوسف الأندلسي (ت 745ه)[3].أرجوزة « خلاصة التبيان في المعاني والبيان ».

4- ما نظمه محمد بن عبد الرحمن بن احمد بن محمد بن حسن المراكشي الأكمه (ت 807ه) أرجوزته البلاغية « ترجيز المصباح في اختصار المفتاح »[4]، في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع لإيضاح وجوه إعجاز القرآن.

وقد بين المراكشي أنه قد نظم في أرجوزته هذه كتاب: « المصباح » لبدر الدين بن مالك المعروف بابن الناظم، وأضاف إليه موضوعات أخرى من كتب من سبقه من البلاغيين.[5]

وهي أرجوزة تقع في (199) بيتا، ثم قام بشرح منظومته هذه أيضا في شرح بعنوان « تعليق على ترجيز المصباح ».

5- ومنها ما نظمه زين الدين أبي العز طاهر بن حسن بن حبيب الحلبي (ت 808هـ)، وسماه: « التلخيص في نظم التلخيص » وهو (2500) بيت، وهو كما واضح من العنوان نظم تلخيص القزويني[6].

6- ومن هذه المنظومات أرجوزة محب الدين الحلبي المعروف بابن الشحنة، وقد سماها « مائة المعاني والبيان » أو « أرجوزة البيان »، وهي كما واضح في العنوان (100) بيت شملت علوم البلاغة المعروفة، قسمها إلى ثمانية أبواب[7]. وقد وضعت حولها شروح كثيرة[8]، منها ما هو مطبوع ومنها ما هو مخطوط.

7- ومنها ما نظمه ابن مرزوق الحفيد التلمساني (ت 842هـ)، وهي أرجوزة في نظم فيها تلخيص المفتاح للخطيب القزويني.

8- ومن هذه المنظومات أيضا « ضياء الأرواح المقتبس من المصباح » للشيخ أبي عبد الله محمد بن عبد الرحمن المراكشي (كان حيا سنة 837هـ)[9].

9- ومنها أرجوزة « الألفية الوردية » للشيخ زين عمر بن مظفر بن الوردي (ت 850هـ). وهي ألف بيت نظم فيها التلخيص للقزويني، وهذه المنظومة معروفة بـ« الألفية الوردية »[10].

10 ومنها منظومة الشيخ برهان الدين إبراهيم بن محمد القباقبي الحلبي (ت 850هـ)، وله عليها وعنوانها « الألفية في المعاني والبيان » وهي ألف بيت نظم فيها التلخيص للقزويني. كما قام بشرحها أيضا[11].

11- نظم لأبي عبد الله محمد بن أبي الفضل بن الصباغ المكناسي. وهو في أنواع علاقات المجاز على البحر الكامل. وقد قام أبو العباس أحمد بن علي المنجوز الفاسي (ت 995ه) بشرحها.

12 – ومنها منظومة شهاب الدين أحمد بن عبد الله القلجي (ت892ه) وهي أيضا نظم لتلخيص القزويني[12].

13- ومنه منظومة أبو إسحاق إبراهيم بن أبي بكر التلمساني، وهو نظم في البلاغة في البيان والمعاني والبديع.

14- ومنها منظومة « تحفة المعاني لعلم المعاني » لزين الدين أبي محمد عبد الرحمن أبي بكر المعروف بالعيني (ت 893ه). وهو نظم لتلخيص القزويني[13].

15- ومنها نظم « التلخيص في المعاني والبيان » للشيخ أحمد بن عبد الرحمن بن محمد الخلوف القسنطيني (ت 899ه). وهو نظم لتلخيص الخطيب القزويني.

16- ومنها منظومة أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سابق الشهير بجلال الدين السيوطي (849- 911ه) والتي سماها « عقود الجمان في علم المعاني والبيان »، كما تعرف بألفية السيوطي في المعاني والبيان. وهي ألف بيت نظم فيها التلخيص للقزويني مع نكت وزيادات عليه.

كما قام السيوطي بشرحها باسم « شرح عقود الجمان » وخرج أبياتها مروية بالإسناد مع ذكر القصيدة عليها[14].

وقد وضعت عليها عدة شروح أكثرها مطبوع ومتداول بين أهل العلم[15].

17- ومنها منظومة الشيخ عبد الرحمن بن محمد بن عامر الأخضري المالكي الجزائري (ت 953ه) والتي سماها « الجوهر المكنون في الثلاثة فنون » البيان والمعاني والبديع. وقد نظم فيها التلخيص للقزويني، وهي أرجوزة في (291) بيتا.

وقد اهتم الأخضري بشرحها، فأنجز لها شرحا كبيرا اهتم به عدد من العلماء بالمشرق والمغرب.

كما حظيت هذه المنظومة بعدد من الشروح تجاوزت العشرة شروح[16]. كما ترجمت إلى لغات غير عربية منها اللغة الاندونيسية، وهو معتمد في معاهدها ومدارسها بحيث يدرس ضمن المقررات الدراسية[17].

18- ومنظومة أبي النجا خلف المعري (المولود سنة 849هـ)، وقد نظم فيها التلخيص للقزويني[18].

19- ومنها منظومة « معدن الإيجاز في شرح علاقات المجاز » للشيخ حسن بن جمال الدين الحلبي، (المتوفى بعد سنة 1000هـ) وهو نظم خاص بعلاقات المجاز المرسل في عشرين (20 بيتا)[19].

20- ومنها منظومة « البهجة الجديدة والنهجة الرشيدة » لعمر بن محمد بن أبي بكر الفارسكوري (ت 1008هـ).

21- ومنها منظومة الشيخ منصور سبط ناصر الدين محمد بن سالم الطبلاوي (ت1014هـ)، وهي منظومة خاصة بالاستعارة وما يتعلق بها وتقع في (51)بيتا[20].

22- ومنها منظومة« الأرجوزة اللطيفة في علوم البلاغة » لمحمد بن محمد بن رضا بن إسماعيل بن جمال الدين القمي (ت1074هـ)، وهي في (100) بيت، تناولت مختلف أقسام البلاغة بيان ومعاني وبديع، وقد أقام عليها شرحا سماه (إنجاح المطالب في الفوز بالمآرب)[21].

23- ومنها نظم سيدي عبد الله بن محمد بن القاضي المعروف بابن رازكه العلوي الشنقيطي (ت 1143هـ)، وقد سماه « نزهة المعاني في علمي البيان والمعاني »، وهو في (548) بيتا، وقد نظم فيه كتاب التلخيص للخطيب القزويني، كما شرحه الشريف حمى الله الغلاوي، وقام الدكتور أحمد بن محمد عبد الله بن الحسن المشهور باسم جمال بتحقيقه وبشرحه ونشره[22].

24- ومنظومة محمد الصغير الإفراني (ت1157هـ)، وقد سماها « ياقوتة البيان » في (62) بيتا، خصها لعلم البيان وما تنضبط به أقسام الاستعارة، وما يجمع متفرقاتها ويذلل صعابها[23].

25- ومنها منظومة صغيرة للشيخ محمد بن أب المزمري التواتي الجزائري (ت 1160ه) وهي أبيات خاصة بعلم البديع في (10) أبيات ضمنها موضوع فيما لا يستحيل بالانعكاس المسمى عند علماء البديع المقلوب. ثم قام بشرح هذه الأبيات[24].

26- ومنها منظومة الشيخ أحمد بن محمد شهاب الدين أحمد السُّجاعي (ت1197ه)، المشهورة « بمنظومة السجاعي » في 27 بيتا، متعلقة بالمجاز والاستعارة[25]. ولهذه المنظومة بعض الشروح[26].

27- ومنها منظومة الشيخ أحمد بن محمد شهاب الدين أحمد السُّجاعي (ت1197ه)، المعروفة « بمنظومة البيان »، وهي متعلقة بعلم البيان.

28- ومنها منظومة الشيخ أحمد بن محمد شهاب الدين أحمد السُّجاعي (ت1197ه)، المعروفة « الأحراز في أنواع المجاز » وهي غير المنظومة الأولى وهي تتحدث عن أنواع المجاز. وله شرح لهذه المنظومة.

29- ومنها منظومة الشيخ أحمد بن عبد المنعم بن يوسف بن صيام الدمنهوري (ت 1192ه) شيخ الأزهر في عصره وقد سماها « الحذاقة في أنواع العلاقة » ضمنها خمسة وعشرين نوعا من أنواع المجاز.

30- ومنها منظومة الشيخ عبد الله بن أحمد بن الحاج حمى الله الغلاوي الشنقيطي (ت1209ه) المسماة « نظم البلاغة من النقاية للسيوطي » نظم فيه كتاب النقاية للسيطي في (206) بيتا.

31- ومنها منظومة محمد الطيب بن عبد المجيد بن كيران (ت 1227ه)، وقد سماها « الأرجوزة الأنيقة في المجاز والحقيقة » وهي (87) بيتا متعلقة بالمجاز وأقسامه[27]. وقد شرحها بنفسه، كما عليها بعض الشروح الأخرى[28].

32- ومنها منظومة المختار بن محمد سعيد بن المستحيي من الله بن بن سيد اعل بن زلماط الجكني، المعروف بابن بون الجكني، (ت 1220ه)، في علم المعاني والبيان والبديع، وهي أرجوزة سماها « تبصرة الأذهان في نكت البيان والمعاني »، وقد جاءت في (526) بيتا شملت مختلف علوم البلاغة[29].

33- ومنها منظومة عبد الله بن إبراهيم الشنقيطي (ت 1235ه) المسماة « نور الأقاح » وهي أرجوزة في (744) بيتا في علوم البيان والمعاني والبديع، نظم مجموعة كتب ومتون بلاغية.

34- ومنها منظومة لمحمد بن معروف بن مصطفى بن أحمد النودهي البرزنجي (ت 1254ه)، وقد سماها « تحرير البلاغة »، وهي منظومة في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع.

35- ومنها منظومة لمحمد بن معروف بن مصطفى بن احمد النودهي البرزنجي (ت 1254ه)، وقد سماها « عقد الدر »، وهو منظوم ثاني في البلاغة العربية لكنه أصغر من الأول.

36- ومنها منظومة عبد الغني الرافعي« نظم تحفة الإخوان » وهو نظم للرسالة البيانية للشيخ أحمد بن محمد الدردير.

37- ومنها منظومة الصويلح بن محمد بن عيسى الأنصاري الخزرجي« نظم تحفة الإخوان في علم البيان » وهو نظم للرسالة البيانية للشيخ أحمد بن محمد الدردير أيضا.

38- ومنظومة سليمان بن يوسف بن عمر المزني، (ت 1270ه)، في خمسين بيت سماها « حسن المجاز بضبط علاقات المجاز »، وكما واضح من العنوان متعلقة بضبط علاقات المجاز العقلي والمجاز المرسل[30].

39- ومنظومة أبو حبيب ناصيف بن عبد الله بن ناصيف بن جنبلاط بن سعد اليازجي البيروتي (ت 1288ه)، المسماة « الطراز المعلم في علم البيان » وقد جاءت في (137) بيت في علوم البلاغة[31].

40- ومنها منظومة زين المرصفي (ت 1300ه)، المسماة، « ملحة البيان » وقد جاءت في (131) بيتا[32].

41- ومنها منظومة « حديقة البيان » لعبد الهادي نجا بن رضوان نجا الإبياري الأزهري (ت 1305ه)، وقد قام أيضا بالتعليق والشرح على منظومته هذه[33].

42- ومنها منظومة محمد عياد بن سعد بن سليمان بن عياد المرحومي الطنطاوي، (ت 1278)، وهي منظومة في البيان[34].

43- ومنها منظومة « منظومة ضابط الاستعارات »، لعمر بن محمد بركات البقاعي الشامي[35]، وله عليها شرح وحاشية.

44- ومنها منظومة أبو الحسن عبد الفتاح بن مصطفى الأديب المحمودي الخلوتي اللّاذقي (توفي بعد 1318ه)، سماها « غنية النبيه في معرفة التشبيه »، وهي في (59) بيتا في التشبيه، وله أيضا شرحا على المنظومة[36].

45- ومنها منظومة أخوند مُلَّا محمد علي في علمي البيان والمعاني، وهي في (100) بيت.

46- ومنها منظومة عبد الله فريج أفندي (توفي بعد 1320ه). وقد سماه، « رشف المدام في الجناس التام »[37] وهو نظم يزيد عن الألف بيت في أنواع البديع.

47- ومنها منظومة محمد بك فهمي الرشيدي « منظومة التبيان في البيان »[38] وعليها شرح[39].

48- ومنها منظومة لعبد الغني بن الحاج المدني بنيس في الاستعارة ، وهي تقع في (147) بيتا.وهي منظومة خاصة بالاستعارة. ولصاحبها عليها شرح[40].

49- ومنها منظومة مولاي عبد الحفيظ سلطان المغرب المسماة « نيل النجاح والفلاح في علم ما به القرآن لاح »، وقد ضمنها علم المعاني والبيان والبديع[41].

50- ومنها منظومة غير معروفة الناظم سماها « نتيجة الأفكار في حاصل اللفظ باختصار » وهو نظم للسمرقندية في علم البيان.

51- ومنها منظومة الشيخ عبد العزيز بن عبد الواحد المالكي المدني، المسماة « عقود الدرر »، في علوم البلاغة[42].

52- ومنها منظومة محمد بن حبيب الله بن ما يأبى الجكني اليوسفي الشنقيطي (ت 1363ه)، المسماة، (فاكهة الخوان في نظم أعلى در علم البيان)، في (576) بيتا، نظم فيها التلخيص للقزويني وألفية السيوطي وغيرهما...

53- ومنها منظومة محمود أحمد هاشم المسماة « متن المصباح في علوم البلاغة » في (170) بيتا، وكانت تدرس في المعاهد الأزهرية[43].

54- ومنها منظومة حسن إسماعيل عبد الرزاق المسماة « لآلئ التبيان في المعاني والبديع والبيان » وقد جاءت في ألف بيت، نظم فيها التلخيص للقزويني[44].

55- ومنها منظومة الشيخ محمد عبد الله الجكني الشنقيطي (ت 1413هـ)، وقد سماه « نظم البلاغة الواضحة » وكما هو بائن من العنوان نظم فيه كتاب البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين، وقد ضم (183) بيتا.

وهذا الجدول يضم كل هذه المنظومات (أسماءها، أصحابها، سنة وفاة مؤلفيها، عدد أبياتها، ملاحظات أخرى):

الهوامش:

[1] - أرجع أبو الفرج الأصفهاني نشأة الشعر التعليمي إلى الوليد بن يزيد بن عبد الملك، حين ارتجل خطبة الجمعة شعرا تعليميا.

انظر: أبو الفرج الأصفهاني – الأغاني – الجزء 7 – المؤسسة المصرية العامة – القاهرة – ص58/57.

ويشكك البعض في نسبة المنظومة إلى الوليد وينسبها إلى مؤدبه عبد الصمد بن عبد الأعلى.

- ويرجع بعضهم أن أول من تعاطى الشعر التعليمي هو: أبان بن عبد الحميد اللاحقي حين نظم كتاب كليلة ودمنة في رجز يسهل حفظه على الأولاد والمؤدبين.
- ويرجع بعضهم نشأة هذا النوع من الشعر إلى القرن الأول مع يزيد بن معاوية الذي سلبه مروان بن الحكم حقه في الخلافة فاتجه نحو العلم لتلبية طموحه وبيان نشاطه وإبداعه، فاستعان ببعض المترجمين لنقل بعض العلوم منها علم الكيمياء. فعمد إلى تصنيف ديوان نقل فيه كلامهم وأورد أمثالهم وأخبارهم وفسر رموزهم وشرح ألغازهم بأحسن العبارات والألفاظ.

ينظر: دور الشعر التعليمي في تطور الفكر التربوي العربي – ماهر إسماعيل الجعفري ومحمد عبد العزيز الذهب – مجلة المجمع العلمي العراقي – المجلد 44 – الجزء 04 – سنة 1418هـ/ 1997م – ص185.

[2] - ماهر إسماعيل الجعفري ومحمد عبد العزيز الذهب – دور الشعر التعليمي في تطور الفكر التربوي العربي – مجلة المجمع العلمي العراقي – المجلد 44 – الجزء 04 – سنة 1418هـ/ 1997م – ص185.

[3] - انظر: حاجي خليفة - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون – مكتبة بغداد – دون تاريخ – الجزء2 – ص717 .

[4] - محمد بن عبد الرحمن المراكشي – تعليق على ترجيز المصباح في المعاني والبيان والبديع – دراسة وتحقيق محمد عزمي نعمان عبد الرحمن سلهب سهلب – أشراف بسام عبد العفو القواسمي – جامعة الخليل فلسطين - 1426هـ / 2005م

[5] - محمد بن عبد الرحمن المراكشي – تعليق على ترجيز المصباح – ص 67.

[6] - حسن إسماعيل عبد الرزاق – مقدمة لآلئ التبيان في المعاني والبديع والبيان – مكتبة الكليات الأزهرية – الأزهر القاهرة -1405هـ / 1985م– ص 09 .

[7] - دفع المحنة عن قارئ منظومة ابن الشحنة – محمد الميساوي بن عبد القادر الأهدلي الحسيني التهامي – تحقيق زكرياء توناني – الطبعة الأولى – دار الكتب العلمية بيروت لبنان – 1434هـ / 2013م.

[8] - أهم هذه الشروح: 1- الفرائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة – محمد بن محمود العمري .

2- شرح صنع الله أبو إقبال الحلبي.

3- نور الأفنان على مائة المعاني والبيان – محمد المحفوظ بن محمد الأمين الشنقيطي.

4- شرح منظومة ابن الشحنة – محمد الدين أبو الفضل محمد بن أبي بكر الحموي الدمشقي.(915 - 1010هـ)

5- مواهب الرحمن على مائة المعاني والبيان – محمد بن محمد الرضي الغزي الحنفي.(ت 1000هـ)

6- شرح منظومة ابن الشحنة في علم البلاغة – أحمد الديوهجي.

7- بدر الدجنة في شرح منظومة العلامة ابن الشحنة – محسن بن أبي جعفر بن أبي نُبَيّ.

8- محاسن الصياغة في شرح منظومة مائة المعاني والبيان في البلاغة – صادق بن محمد البيضاني.

9- دفع المحنة عن قارئ منظومة ابن الشحنة في البلاغة – محمد بن المساوي بن عبد القادر الأهدلي

الحسيني التهامي.

10- شرح الشيخ الفقيه الأصولي أحمد بن محمد اغا الديوي جي الموصلي على منظومة ابن الشحنة.

[9] - حاجي خليفة - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون – الجزء 2 – ص1090.

[10] - حسن إسماعيل عبد الرزاق –لآلئ التبيان في علم البيان - مكتبة الكليات الأزهرية – الأزهر القاهرة – الطبعة الأولى 1405هـ / 1985م – القاهرة جمهورية مصر العربية – المقدمة - ص 09 .

[11] - انظر: - حسن إسماعيل عبد الرزاق – مقدمة لآلئ البيان – ص 09 .

- حاجي خليفة - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون – الجزء 1 – ص 157.

[12] - حسن إسماعيل عبد الرزاق – مقدمة لآلئ البيان – ص 10 .

[13] - حسن إسماعيل عبد الرزاق – مقدمة لآلئ البيان – ص 10 .

[14] - جلال الدين السيوطي – شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان – تحقيق وتعليق محمد عثمان – مراجعة وتقديم هاشم محمد هاشم – المكتبة الأزهرية للتراث ، والجزيرة للنشر والتوزيع – جمهورية مصر العربية – الطبعة الأولى 1432هـ/ 2011م.

[15] - من هذه الشروح: 1- شرح عقود الجمان أو الشرح المرشدي – الشيخ عبد الرحمن بن عيسى بن مرشد بن أبي الوجاهة
العمري الحنفي المعروف بالمرشدي (ت1037هـ).

[16] - ممن اهتم بهذا النظم وشرحه:1- أحمد بن المبارك العطار القسنطيني – شرحه في كتاب بعنوان (نزعة العيون).
2- كما شرحه أيضا عبد الكرم الفكون القسنطيني.
3- محمد بن محمد بن علي الثغري الجزائري – شرحه في كتاب (موضع السر المكنون على الجوهر المكنون).
4- شرح الشيخ الدمنهوري – (حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون).
5- شرح الدكتور علال نورين في ثلاثة أجزاء - (جديد الثلاثة فنون في شرح الجوهر المكنون).
6- تقييد كالشرح لمحمد بن العربي الهلالي اليعقوبي – (يواقيت المشتري من جوهر الأخضري).

[17] - ترجمه إلى اللغة الأندونيسية: عبد القدير حميد في كتاب من 256 صفحة.
- انظر: محمدان حفص – ترجمة كتاب الجوهر المكنون لعبد القدير حميد – دراسة تحليلية نقدية – رسالة ماجستير – جامعة مالانج – كلية العلوم الإنسانية والثقافة – شعبة اللغة العربية وآدابها – إشراف عبد الله زين الرؤوف الماجستير – 2010م.

[18] - حسن إسماعيل عبد الرزاق – مقدمة لآلئ البيان – ص 10 .

[19] - انظر عمر رضا كحالة – معجم المؤلفين – دار إحياء التراث العربي – الجزء 3 – ص215.
وقد قام الدكتورع بد الرحمن بن رجاء الله السلمي من كلية التربية بجامعة الملك عبد العزيز بنقل المنظومة إلى جانب النص النثري للمؤلف والتعليق عليهما – انظر مجلة الجامعة الإسلامية العدد 157.

[20] - الموسوعة المنتخبة من المتون الشرعية المتداولة – الجزء الثاني – دار الرشاد الحديثة – الدار البيضاء المغرب – 2010م – ص 207.

[21] - محمد بن رضا إسماعيل القمي – الأرجوزة اللطيفة في علوم البلاغة – تحقيق السيد الحسيني – نشر منتدى مدرسة الإمام الحسين.

[22] - نزهة المعاني في علمي البيان والمعاني – تحقيق وتعليق الدكتور أحمد بن محمد عبد الله بن الحسن – مؤسسة تقنية المعلومات والنشر – الإمارات العربية المتحدة

[23] - محمد الصغير الإفراني – شرح ياقوتة البيان – دراسة وتحقيق مريم لحلو – مطبعة الشرق – وجدة – الطبعة الأولى – 1426هـ/ 2005م – المملكة المغربية.

- محمد الصغير الإفراني – ياقوتة البيان وشرحها – تحقيق ودراسة عبد الحي السعيدي – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – الطبعة الأولى – 1428هـ / 2007م.

[24] - انظر: محمد باي بلعالم – الرحلة العلية إلى منطقة توات، لذكر بعض الأعلام والآثار والمخطوطات والعادات وما يربط توات من الجهات – الجزء الأول – مطبعة دار هومة – الجزائر – دون تاريخ .

[25] - الموسوعة المنتخبة من المتون الشرعية المتداولة – الجزء الثاني – 210.

- متون البيان والأدب – ص 31.

[26] - شرحها الشيخ محمد عبد الرحمن عيد المحلاوي في كتاب بعنوان (مسلك الساعي شرح منظومة العلامة السجاعي).

[27] - الأرجوزة الأنيقة في المجاز والحقيقة - شرح البوري على منظومة ابن كيران - تحقيق محمد ناجي بن عمر – أفريقيا للشرق –المغرب – 2003م.

[28] - شرحها البوري في شرحه (شرح البوري على منظومة ابن كيران).

- وعلى شرح البوري حاشية لمحمد المهدي بن محمد بن الخضر الشريف الحسيني العمراني الوزاني.

- كما شرحها أيضا العربي الأدوزي .

[29] - انظر: - محمد محمود بن الصديق – تعليق وتحقيق للجزء المتعلق بعلم المعاني من المنظومة – بحث لنيل شهادة المتريز –

إشراف الأستاذ محفوظ بن محمد الأمين – المعهد العالي للبحوث والدراسات السلامية – الجمهورية الإسلامية

الموريتانية – 1996 / 1997.

- محمد المصطفى بن باباه - تعليق وتحقيق للجزء المتعلق بفني البيان والبديع من المنظومة - بحث لنيل شهادة المتريز

– إشراف الأستاذ محمد عبد الباقي بن محمد الأمين - المعهد العالي للبحوث والدراسات السلامية – الجمهورية

الإسلامية الموريتانية – 1999 / 2000.

[30] - الموسوعة المنتخبة من المتون الشرعية المتداولة – الجزء الثاني – ص 212.

- متون البيان والأدب – دار ابن حزم بيروت لبنان – الطبعة الأولى 1426هـ / 2005م – ص 35.

[31] - ناصيف اليازجي – الطراز المعلم في علم البيان – مطبعة القديس جاورجيوس – بيروت لبنان – 1882م.

[32] - الموسوعة المنتخبة من المتون الشرعية المتداولة – الجزء الثاني – ص 201.

- متون البيان والأدب – ص 15.

كما شرحها محمد بن الطيب بن محمد الطاهر التواتي الحسني التونسي في شرع بعنوان (الهداية المحمدية على الملحة البيانية)

[33] - له على منظومته الحديقة مختصر وشرح سماهما: (ثمرة المجاز والحقيقة في شرح أبيات الحديقة) كما له شرح سماه (الأزهار الأنيقة في شرح الحديقة).

[34] -خير الدين الزركلي – الأعلام – دار العلم للملايين – الطبعة السابعة بيروت لبنان – سنة 1986 – الجزء7 – ص212.

[35] - سركيس – المعجم – الجزء الأول – ص 552.

[36] - شرح أبو الحسن عبد الفتاح بن مصطفى الأديب المحمودي الخلوتي اللّاذقي منظومته بعنوان (بغية التنبيه في حل غنية النبيه).

[37] - طبع مطبعة المعارف بالقاهرة سنة 1912م.

[38] - سركيس – المعجم – الجزء الأول – ص 755.

[39] - شرحها: الشيخ حسن أحمد قاسم الأبي بعنوان (إنسان عين التبيان).

[40] - شرحها الناظم في شرح بعنوان: (إيضاح المسالك والبرهان في التوصل لفهم دقائق علم البيان

[41] - طبع المطبعة المولوية بفاس سنة 1909م.

[42] - حاجي خليفة - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون – الجزء الثاني – ص 1156.

[43] - محمود احمد هاشم – متن المصباح في علم البلاغة – مطبعة الاعتصام – 1374هـ / 1955م.

[44] - حسن إسماعيل عبد الرزاق – لآلئ التبيان في المعاني والبديع والبيان – مكتبة الكليات الأزهرية – الأزهر القاهرة – الطبعة الأولى 1405هـ / 1985م – القاهرة جمهورية مصر العربية.

الاتساق التركيبي أو الربط بين الجمل
نماذج تطبيقية من روايتي الطاهر وطار "الزلزال والشمعة والدهاليز"

د/ إبراهيم فضالة

جامعة البليدة2

ملخص :

تدرج لسانيات النص والخطاب مصطلح الاتساق النصي في العديد من بحوثها الأساسية. ولذلك تحاول هذه الدراسة أن تستكشف دور الاتساق التركيبي في ترابط المنظم بين الجمل الذي يضمن تماسك النص وتمييزه عن اللانص، والاتساق هو ذلك التماسك الذي يحصل بين المفردات والجمل المشكلة للنصّ، وهو يتأتّى من خلال أدوات تصل بين العناصر المكونة للنص، لأن جمل النص تخضع لعملية بناء منظمة ومترابطة تركيبيا ودلاليا، كل جملة تؤدي إلى الجملة اللاحقة وبذلك تحقق التعالق بينها. وتسعى هذه المقاربة إلى دراسة أدوات الربط والعطف والاستبدال والحذف والوصل وغيرها من وسائل التعالق من خلال نماذج من روايتي "الزلزال، والشمعة والدهاليز".

****

Résumé

Inclus linguistique de texte et script de cohérence terminologique dans de nombreux discours recherche fondamentale. Par conséquent, cette étude tente d'explorer le rôle de la cohérence de composition en corrélation systématique entre les phrases, qui assure la cohésion du texte et de la distinguer des autres, et la cohérence est la cohésion qui obtient entre problème de vocabulaire et des phrases du texte, qui passe par le lien Outils entre les constituants des éléments de texte, parce que les phrases de texte sont soumis au processus de la construction organisation et synthèse cohérente de chaque phrase plomb à de gros ultérieure et donc réalise corrélation entre eux. Cette approche vise à étudier le lien, la gentillesse et interfaces de remplacement et de suppression et d'autres moyens

d'outils de corrélation au moyen de modèles du roman " الزلزال Le tremblement de terre, et الشمعة والدهاليز la bougie et des labyrinthes."

*** *** ***

الربط بين الجمل

من المفيد، الإشارة إلى أن موضوع الربط بين الجمل، يعد من أكثر المواضيع الشائكة، التي شغلت القدامى والمعاصرين من النحويين والبلاغيين على حد سواء، وقد أشار"القزويني" إلى صعوبة مأخذ هذا الموضوع، في كتابه "الإيضاح في علوم البلاغة بقوله:« القول في الوصل والفصل: الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه، وتمييز موضع أحدهما من موضع الآخر، على ما تقتضيه البلاغة، فن منها عظيم الخطر، صعب المسلك، دقيق المأخذ، لا يعرفه على وجهه، ولا يحيط علما بكنهه، إلاّ من أوتي في فهم كلام العرب طبعا سليما، وَرُزق في إدراك أسراره ذوقا صحيحا»[1]، وأشار إليه "عبد القاهر الجرجاني"، في "دلائل الإعجاز" بقوله: «... وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك، أنهم جعلوه حدا للبلاغة، فقد جاء عن بعضهم، أنه سئل عنها، فقال معرفة الفصل من الوصل، ذاك لغموضه، ودقة مسلكه»[2]، ويسميه البلاغيون "الوصل والفصل"، وينعته النحويون بـ"العطف" أو"حروف العطف ومعانيها"، بينما المعاصرون(اللسانيون، والأسلوبيون)، فيدرجونه ضمن الربط بين الجمل في لسانيات النص، عند الحديث عن اتساق النص، وانسجامه في تحليل الخطاب، ولعلّ أشهر من اشتغل في هذا الموضوع من الغربيين:"م. أ. ي هاليداي" و"رقية حسن"، في كتابيهما «الاتساق في اللغة الإنجليزية» (1976)، و" تيون فان ديك"[3]، الذي خصّ الفصل الثالث من كتابه«النص والسياق»، للحديث بإسهاب عن الترابط، وما يلزم أدوات الترابط من تصنيف لها، وشروط الربط، الذي يحقّق الاتساق، وحالات توافر الربط، وضمّن أرآه أمثلة موضحة لما ذهب إليه[4]، وحاول "محمد خطابي"، تلخيص ما جاء في الفصل المشار

إليه، بقوله:« يستعمل فان ديك مفهوم الترابط للإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل، ولما كانت الجملة مقولة تركيبية، والترابط علاقة دلالية، فقد فضّل الباحث الحديث عن العلاقة بين قضيتي(أو قضايا) جملة ما أو جمل ما، ولكي يوضح، بشكل ملموس، ما يعنيه الترابط، أعطى أربع مجموعات مختلفة من الأمثلة، تتكون كل مجموعة من ثلاثة أمثلة، أولها مقبول، والثاني أقل مقبولية، والثالث غير مقبول، ولأنّ هذه الأمثلة، يجمعها، وإن كانت مختلفة، قاسم مشترك واحد(المقبولية وعدمها)، ويشترط " فان دايك" لتحقق الترابط بين الجمل ما يلي:

أولا: العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل(مفهوم **"أعزب"** يتضمن مفهوم "غير متزوج").

ثانيا: تعالق الوقائع التي تشير إليها القضايا، كالترتيب الزمني مثلا(لقد كانت بالأمس حرارة مفرطة، فذهبنا إلى الشاطئ).

ثالثا: تعالق العوالم الممكنة، إنّ الجمل مترابطة، إذا كانت الوقائع التي تشير إليها قضايا متعالقة في عوالم متعالقة(حلمت أن الطقس حارا جدا، فذهبت إلى الشاطئ)، عالم فعلي+عالم حلم غير ممكن.

ويشير" فان دايك" إلى أحد شروط تعالق القضايا، وهو علاقة السبب بالنتيجة، أو النشاط المتماثل، ويضيف أن التعالق بين الوقائع، يمكن أن تختزل في مفهوم "موضوع التخاطب"، وبناء عليه، فإنّ الوقائع، التي تشير إليها القضايا، تكون متعالقة بقدر ما تكون مرتبطة بموضوع التخاطب[5]، تلك- إذن- هي أهمّ النقاط التي فصل " فان ديك" فيها القول، فيما يتعلق بالربط بين الجمل، ويحسن بنا أن نذكر هنا، أن التراث النقد العربي، عرف مفهوم التماسك والانسجام، وإن كان ذلك في مرحلته الجنينية، ولعلّ "حازم القرطاجني" أحسن من يمثّل هذه المرحلة، وقد تأثّر في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بالنقد اللغوي، فهو يرى في البلاغة أشرف علوم اللسان، وإليه

يرجع الفضل في تعميق المباحث المتصلة بقواعد الربط في العمل الأدبي، فقد حلّل قصيدة المتنبي:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب*** وأعجب من ذا الهجر والوصلُ أعجب.

تحليلا يقترب فيه اقترابا شديدا إلى ما يعرف اليوم بالتماسك النصي، مشيرا إلى انسجام النص بقوله: « فاطّرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه... مرتبا أحسن ترتيب، ومفصلا أحسن تفصيل، وموضوع بعضه من بعض أحسن وضع»[6].

ولعّل ما يجب الحديث عنه في موضوع الترابط بين الجمل، هو قضية الاتّساق والانسجام في الخطاب.

فما هو الاتساق؟ وما يميّزه عن الانسجام؟، يجيب عن هذا التساؤل "محمد خطابي"، فيقول أنّ مفهوم "الاتّساق " يقصد به – عادة - ذلك التماسك الشّديد بين الأجزاء المشكّلة لنص أو خطاب ما، ويهتمّ فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية)، التي تصل بين العناصر، المكونة لجزء من خطاب، أو لخطاب برمّته.[7]

غير أن الإنجاز اللغوي، لا توظف فيه دائما الروابط التي تجسّد الاتّساق، فالاهتمام يتغيّر من اتّساق الخطاب إلى انسجامه، وعلى المتلقي في هذه الحالة أن يعيد بناء انسجام الخطاب الممزقة أوصاله، ويفهم من هذا، أنّ الانسجام أعمّ من الاتّساق، ومن ثمّ، وتأسيسا على هذا التمايز، تصبح بعض المفاهيم، مثل: موضوع الخطاب والبنية الكلية، والمعرفة الخلفية بمختلف مفاهيمها، طريقا يسلكه المتلقي لبناء انسجام الخطاب، وأشار في موضع آخر، إلى أنّ المتلقّي هو الذي يكشف عن انسجام الخطاب أو عدمه، لأنّ الخطاب لا يملك في ذاته مقوّمات انسجامه، إنّما القارئ، هو الذي يسند إليه هذه

المقوّمات، وأنّ كلّ نص قابل للفهم والتأويل، يعدّ نصا منسجما، والعكس صحيح[8].

هذه هي أبرز النقاط، التي استخلصها "محمد خطابي"، ممّا جاء حول اتّساق الخطاب وانسجامه، ومن ثمّ، نرى أنّها قد تكون كافية، لمعرفة تحقّق اتّساق، وانسجام الخطاب من عدمه.

الجمل في النص ترد إما في البداية، أو لاحقة عليها، ولذلك قسّمت الجمل في النحو العربي إلى " ابتدائية " و" استئنافية"، وقد درس النحو العلاقات بين الجمل، باعتماد مقولة " المحل الإعرابي"، والجملة ذاتها، في محل داخل جملة أخرى، تُعامل معاملة مكونات الجملة، وإذا وردت في مستوى النص، اعتُبرت غير ذات محل، فهي "ابتدائية"، أو"استئنافية"، أو"اعتراضية"، وهي جمل لم تحل محل المفرد، وذلك هو الأصل في الجمل.

أدوات الربط:

الروابط مجموعة من الأدوات، صنّفت في العربية إلى صنفين: منها ما يفيد مجرد الإشراك، أي إشراك الجملة اللاحقة بالجملة السابقة في الحكم، وهي الواو، التي تعد أصل حروف العطف، وقد توظّف (الواو)، حينما تتعدّد الجمل في المقام الواحد.

ومنها ما يفيد- إضافة إلى الإشراك- تحديد نوع العلاقة بين الجملة والأخرى، مثل "الفاء"، التي توجب الترتيب من غير تراخ، و"ثم"، التي توجبه مع تراخ، و"أو"، التي تفيد تردّد الفعل بين شيئين، وتجعله لأحدهما، وتفيد "حتى" الغاية، و" لكن" الاستدراك، و"بل" الإضراب، وتشير لسانيات النص إلى روابط أخرى منها: الضمائر، الإشارات المحيلة إحالة قبلية، وإحالة بعدية، الاستبدال، والحذف[9]، وغيرها من الوسائل التي يرصدها المحلل الواصف لاتساق الخطاب.

يجدر بنا أن نوضح بأن المجال، الذي سنبحث فيه عن وسائل الاتساق، التي وظفها "الطاهر وطار" في خطابه الروائي هو الجملة، التي تشتمل على عدد من الجمل، التي تكوّن نصا داخلها [10].

إن الربط بين الجمل، لا يجعل النص مجرد جمل متتابعة فحسب، وإنما يجعله مجموعة أفكار قبل ذلك، وأهمية أدوات الربط، تكمن في كونها عبارة عن علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الأفكار، وترتبها وفقا المعاني المرجوة منها، وحسن استعمال أدوات الربط، يساعد المتلقي على اكتشاف مفاصل النظام، الذي يقوم عليه النص من خلال المعاني، التي تؤديها الأدوات، فقد يسلط الضوء على فكرة دون أخرى، أو تُجعَل فكرة نتيجة لأخرى، ويتم ذلك بروابط داخلية وأخرى خارجية، هي لواحم الجمل، وبالتالي تشكيل للأفكار، يتحقق ذلك، بروابط يختارها الكاتب بناء على دورها في إنجاز القول، والتي بفضلها يتجسد بالاتساق.

وسنحاول في ما يلي أن نقوم بعملية الكشف عن الوسائل، التي وظفها "الطاهر وطار" للربط بين الجمل، اعتمادا على ما جاء في الملخص السالف الذكر، مع الإشارة إلى أننا حاولنا الجمع بين أدوات العطف المنصوص عليها في البلاغة العربية، وما أورده "محمد خطابي" عن "فان ديك" و"هاليداي" و"رقية حسن".

نماذج الربط بين الجمل من روايتي "الزلزال والشمعة والدهاليز":

أولا:"رواية الزلزال":

النص الأول

« تقلصت المادة السائلة في صدر الشيخ بوالأرواح فجأة،ثم تمددت بسرعة عجيبة. شعر بالرعشة تهز كيانه. ثم بالحمى تعتريه قضقض أسنانه،

وشبك أصابع يديه، أحس بالحاجة إلى الجلوس، قابله مقعد خال فارتمى عليه، واستسلم للأنظار تنصب عليه مستغربة اقتحامه لهذا العالم»[11]

- « تقلصت المادة السائلة في صدر الشيخ بوالأرواح فجأة، [ثم] تمددت بسرعة عجيبة. [ø] شعر بالرعشة تهز كيانه. [ثم+استبدال] بالحمى تعتريه،[ø] قضقض أسنانه، [و] شبك أصابع يديه، [ø] أحس بالحاجة إلى الجلوس، [ø] قابله مقعد خال [ف]ارتمى عليه، [و] استسلم للأنظار[ø] تنصب عليه مستغربة اقتحامه لهذا العالم».

يتكون النص من إحدى عشرة جملة وسنعرضها خطيا في ما يلي:

ج[1]:رابط: [ثم].ج[2]:رابط:[ø]. ج[3]: رابط: [ثم] + [استبدال]. ج[4]: رابط: [ø]. ج[5]: رابط: [و]. ج[6]: رابط: [ø].ج[7]: رابط: [ø]. ج[8]:رابط: [ف]. ج[9]: رابط: [و]. ج[10]: رابط: [ø]. ج[11].

تنوعت أدوات الربط في النص بين الواو، والفاء، وثم والاستبدال، ودلت "ثم" على ترتيب إحساس "بوالأرواح" بالألم واستمراره، بينما "الواو"، فبينت أن الألم شمل جميع أجزاء جسمه، في حين أشارت "الفاء" إلى شدة حاجة "بوالأرواح" إلى الراحة، فدلت على سرعة ارتمائه على المقعد الخالي، ونلاحظ غياب أدوات الربط الشكلية في بعض الجمل، غير أن معانيها رابطة للجمل والأفكار، وهي كالتالي:

- تمدد المادة السائلة ← تقتضي الشعور بالرعشة.

- الحمى تعتريه ← = اصطكاك الأسنان.

- شدة الألم ← = الحاجة إلى الجلوس.

- ارتماؤه على المقعد ← = استغراب الأنظار.

لقد شكلت الروابط الشكلية (الأدوات) والمعنوية، قطعة متماسكة الترتيب والأفكار.

النص الثاني

- «والزيارة؟

تساءلت العجوز، وهي تفتح له الباب فبادرها».

-« وعدت،[ø] سأعود [عندما] يقضي سيدي راشد حاجتي،[ø] سارع إلى الخروج، [و] راح يصعد الدرج نحو الجسر، [وهو] يشعر بارتياح كبير،[ø] البنية المستاكة المكتحلة مثيرة، نسي[ت] أن أطلب الذرية، [ø] لم أقرر أن أتزوج بعد، [ø] سأتزوج بامرأة ثانية، بفتاة صغيرة، [بل قد] أقصد بنية الباب [المستاكة المكتحلة تكرار] بالذات،

- أعدك [يا سيدي راشد] كل سنة بعلبة شمع، مقابل حمل [ø] تحصل عليه من حيث شاءت»[(12)]

يتكون النص من ثلاث عشرة جملة، وهي كالتالي:

ج[1]:رابط: [ø].ج[2]:رابط: [عندما].ج[3]:رابط: [ø]. ج[4]:رابط: .ج[5]م:رابط: .ج[6]م:رابط: ø.ج[7]م:رابط: [ت] .ج[8]م:رابط: [ø] .ج[9]: رابط: [ø] .ج[10]:رابط: [بل] قد .ج[11]:رابط: [تكرار] (البُنَية المستاكة المكتحلة).ج[12]:رابط: [تكرار] (سيدي راشد).ج[13]م:رابط [ø] أو(ضمير مستتر يعود على البنية المستاكة...).

جاءت أدوات الربط - في هذا النص- شكلية ومعنوية، ساهمت كلها في تماسكه، رغم قلة الأدوات الشكلية، وهي تنوعت بين الواو، وتكرار اللفظة، وبل، والضمير المتصل، بينما المعنوية دلت في مجملها على استئناف الحديث تارة، وشرح الكلام السابق لها تارة أخرى، ويمكن بيان ذلك كما يلي:

دلت الواو على مجموعة من الأفعال، التي قام بها "بوالأرواح"، بعد خروجه من زاوية "سيدي راشد": سارع، راح يصعد، وربط الكاتب الحال بصاحبه(ارتياح بوالأرواح)، تكرار اللفظة (البُنِيَة...) لإزالة الغموض، الذي قد يواجهه المتلقي، بورودها أول مرة في النص، الكاتب ينبه المتلقي وكأنه يخاطب ذاكرته، بأن هذه اللفظة ذكرت من قبل، (بنية الباب) ولا مجال للغرابة، وبهذا قد ترقى هذه اللفظة من مساهمتها في اتساق النص إلى انسجامه[13]، حيث ورد ذكرها في مواضع متباعدة في الخطاب، أما "بل" فالأصل فيها للإضراب، أي إلغاء الكلام السابق لها، وإثبات لما بعدها، غير أنها -إضافة إلى الربط - أفادت معنى التعيين في النص، أما الضمير المتصل، فدل على ربط الجملة بالجمل السابقة، بحيث يحيل الضمير إلى المتكلم قد سبق وأن تكلم.

أما المعنوية: أطلب الذرية/ لم أقرر الزواج/ سأتزوج/، فقد أفادت الشرح، والتعليق على الكلام السابق، وبذلك تحقق الربط بين جمل النص، وتجسد اتساق النص.

النص الثالث

«الغرب عندما جاء خربها بالكهوف والأنفاق، [و] خاطها بالجسور،[ø]تفنن بالإسمنت في باب القنطرة وسيدي مسيد، وسيدي راشد، [ثم] كأنما لم يكفه ذلك لإظهار براعته، [ø] راح يفتل حبالا من الفولاذ، [و] يبني بالحديد، [و] يعلق في الفضاء»[14].

يتكون هذا النص من أربع جمل، ويمكن عرضها بالشكل التالي:

ج[1]: رابط:[و] . ج[2]: رابط:[ø]. ج[3]: رابط:[ثم] .ج[4]: رابط: [ø]. ج[5]:رابط:[و]. ج[6]:رابط:[و] .ج[7].

ثانيا: "رواية الشمعة والدهاليز":

النص الأول

«التهبت الحرارة في صدره، وصعدت بسرعة إلى حلقه، وتشنجت عضلات وجهه، ثم تولت عيناه مهمة إطفاء الحرائق، الدموع، انهمرت بغزارة حارقة، لا يذكر أنه بكى بالدموع و ناح بمثل هذا الصوت، قبل الآن، قبل اليوم»[15].

« التهبت الحرارة في صدره، [و] صعدت بسرعة إلى حلقه، [و] تشنجت عضلات وجهه، [ثم] تولت عيناه مهمة إطفاء الحرائق،[ø] الدموع، انهمرت بغزارة حارقة، [ø] لا يذكر أن[ه] بكى بالدموع [و] ناح بمثل هذا الصوت، قبل الآن، قبل اليوم»

يتكون هذا النص من ثمان جمل، يمكن عرضها بالشكل التالي:

ج[1]:رابط: [و].ج[2]: رابط: [و]. ج[3]:رابط: [ثم] .ج[4]: رابط: [ø].ج[5]: رابط: [ø].ج[6]: رابط: [ø]. ج[7]:رابط: [و] .ج[8].

النص الثاني

«فتح الباب، [ف] داهمه نور خافت من أنبوبة بعيدة،[ø] تركها أحد الجيران لسبب ما متقدة،[ø] سحب الباب بقوة، [و]انحنى يغلق أولا القفل السفلي،[ø] رفع قامته قليلا، [و]عالج القفل الأوسط، [ثم] صعد الدرج، [و] تطاول،[و]أغلق القفل الأعلى، [و] نزل يقطع المسافة القليلة بين باب الدار، وباب الحديقة الصغير المهملة من جميع الوجوه... [ø] أزاح السلك، [ثم] أعاده مع ذلك،[و] كأنما في هذه الليلة بالذات، [ø] شعر بضرورة الائتمان على داره،[ø] ألقى نظرة على الجيران»[16].

يتكون النص من ست عشرة جملة، وسنعرضها بالشكل التالي:

ج[1]:رابـــط: [ف]. ج[2]:رابـــط: [ø].ج[3]:رابـــط: [ø].ج[4]:رابـــط: [و]. ج5:رابـــط: [ø].ج[6]:رابـــط: [و].ج[7]:رابـــط: [ثـم]. ج[8]: رابـــط: [و].ج[9]:رابـــط: [و].ج[10]:رابـــط: [و].ج[11]:رابـــط: [ø].ج م[12]:رابـــط: [ثـم].ج[13]:رابـــط: [و].ج[14]:رابـــط: [ø].ج[15]:رابـــط: [ø].ج[16].

تنوعت أدوات الربط في هذا النص بين الشكلية والمعنوية، وقد تصدر الواو الشكلية بتكرارها ست مرات، وبعده "ثم" مرتين، و"الفاء" مرة واحدة، وأفادت "و" الجمع بين عدة أفعال قام بها الشاعر أمام بيته، وهو على استعداد للخروج، وكانت أهمية تعداد الأفعال، أكثر من العناية بتحديد المدة الزمنية بينها، ولذلك كانت الواو أنسب للربط، وتخللت " ثم" أدوات الربط، لإفادة الترتيب والتراخي في جملتين، تقتضيان هذا التفصيل،وهما: غلق القفل السفلي ورفع القامة، أي أن عملية القفل لم تتم بسهولة، ولذلك استغرقت وقتا أطول، فدلت على ذلك " ثم"، وبهذا قامت "ثم" بدورين: الربط الشكلي الداخلي بين الجمل، والربط المعنوي الخارجي، ونجد " ثم " في موضع أدت عملية الربط المزدوجة نفسها (غلق القفل الأوسط وصعود الدرج)، أما الفاء الوحيدة في النص، فربطت السبب بالنتيجة، إذ أن فتح الباب، هو سبب لظهور النور، (الترتيب والتعقيب).

أما الأدوات المعنوية، أي ترك الربط، فيبدو أن الكاتب أراد التخفيف من تكرار الواو، لأنها يمكن أن توظف في المواضع التي غابت فيها ألأدوات، وكان الاستغناء عنها من البلاغة، بما أن كل الجمل غير المربوطة، تشتمل على ضمير يعود على الشاعر القائم بتلك الأفعال، وهكذا تجسد الاتساق بالترابط الحاصل.

النص الثالث

« امتدت يد الشاب، تطلب المصافحة، [ف] امتثلت يد الشاعر، كعادتها بتردد معلن عنه، [و] كأنما تشعر بلا جدوى هذه الحركة النفاقية

المحضة، مع ذلك، راحت [يد الشاب تكرار] تضغط بحرارة، وراحت [يد الشاعر تكرار] تحاول التسلل، [و] تنتظر بفارغ الصبر، انتهاء هذا الرسم» [17].

يتكون النص من ست جمل، ويمكن عرضها خطيا بالشكل التالي:

ج[1]م:رابط: [ف].ج[2]ب:رابط: [و].ج[3]:رابط: [تكرار] (يد الشاب).ج[4]م:رابط: [تكرار] (يد الشاعر). ج[5]م: رابط: [و].ج[6].

النص الرابع:

يقول الراوي بعد قصة العارم، التي أسرت الضابط الفرنسي: «انتبه (الشاعر) إلى تعبير تفردت به، [ف]تساءل بدوره عما تعنيان، [ف]اكتفت خالته بالابتسام، [و] طلبت منه أن يسرع [ف] يخبر جميع أهل الدوار، بضرورة الهروب إلى الغابة، إلى أن تمر هذه الزوبعة، [ø] أراد أن يستفسر أكثر، [ف] نهرته أمه، قائلة إن فضوله أطول، وأعرض منه بكثير» [18].

يتكون النص من سبع جمل، يمكن عرضها خطيا على الشكل التالي:

ج[1]: رابط: [ف].ج[2]: رابط: [ف] .ج[3]: رابط: [و].ج[4]م: رابط: [ف].ج[5]م:رابط: [ø].ج[6]م:رابط:[ف].ج[7]م.

النص الخامس

"عمار بن ياسر":

«ارتفعت الأصوات[ø] تحيي قدوم عمار بن ياسر، [ف] أحنى هذا رأسه [و] وضع يده اليمنى على شفتيه،[ثم] على رأسه، [ثم] على صدره،[و]تخطى الشارع، [ثم +استبدال] عتبة المدخل، واضعا يده على كتف الشاعر،[ø] كأنما يخشى أن يفلت من[هـ]» [19].

يتكون هذا النص من تسع جمل، ويمكن عرضها خطيا كما يلي:

ج[1]م: رابط: [ف]. ج[2]: رابط: [و]. ج[3]: رابط: [و]. ج[4]: رابط: [ثم] +[استبدال]. ج[5]: رابط: [ثم] + [استبدال]. ج[6]: رابط: [و]. ج[7]: رابط:[ثم]+[استبدال]. ج[8] رابط: [ø].

وقد توفر الربط المباشر بين الجملة الأولى، والجملة الثانية، طبقا للقاعدة البيانية، لأن الثانية منهما بيان للأولى، حيث وضحت أن ارتفاع الأصوات، تعبير عن تحية قدوم "عمار بن ياسر"، وبقية جمل النص، تم ربطها بأدوات شكلية، وتراوحت فيها الدلالة بين جمع الأفعال، التي صدرت من قبل "عمار بن ياسر"، والترتيب دون تحديد الفاصل الزمني بينها، وهي(الأفعال) التي استعملت فيها الواو، ووظفت"ثم" في بعض الأفعال، التي قام بها"عمار بن ياسر"، لأهمية الترتيب والتراخي، وانفردت الفاء في ربط تحية الجمهور، برد التحية من قبل "عمار بن ياسر"، وكان الترتيب، والتعقيب ضروريين في هذا المقام.

النص السادس

زهيرة تشكو أمرها إلى أمها:

«أينما تحركتُ يا يمة العزيزة، قيل ل[ي]، [لو] كنت تعرفين أحدا، ملل[تُ]، مللتُ، [وإذا] قابل[تُ] مسؤولا قال ل[ي] كلاما آخر، لماذا ولدتن[ي] بنتا يا يمة العزيزة ؟»[(20)].

يتكون النص من سبع جمل، نعرضها عرضا خطيا كما يلي:

ج[1]: رابط: [ت]. ج[2]: رابط: [ي]. ج[3]: رابط: [لو].ج[4]: رابط: [ت]. ج[5]: رابط: [و]+[إذا] +[ت]. ج[6]: رابط: [ي]. ج[7]: رابط: [ي].

وتم الربط بين جمل النص، بتكرار ضمير المتكلم (التاء والياء)، وبعض حروف العطف، منها (الواو ولو)، فتحقق اتساق النص بتوافر العلاقة السياقية،[(21)] التي ارتبط فيها عنصر لغوي بعنصر لغوي يليه.

وخلاصة القول، أن أدوات الربط في الخطاب الروائي عند "الطاهر وطار" لها قيمة أساسية، حيث لاحظنا أن اختيار الأدوات، تم وفقا لمعانيها المتعارف عليها، ووظفت لتساهم في بناء الخطاب بناء متسقا ومنسجما، وقد رُوعِيَ في ذلك ازدواجية دور الربط الداخلي للتركيب، والربط الخارجي، ونعني بالداخلي العلاقات الشكلية (النحوية) بين الجمل، وبالخارجي ترابط الأفكار حسب تسلسلها، وأهميتها في النص.

وقد يلاحظ قلة أدوات الربط في النصوص المدروسة، ويعود ذلك إلى طبيعة اللغة العربية، التي تختلف عن اللغات الأجنبية، كونها تمتاز بالتكثيف، والإيجاز، والاقتصاد في استخدام أدوات الربط، وهذا ما يذهب إليه "حامد أبو أحمد" في قوله: «...وهذا شيء نابع من طبيعة اللغة العربية على عكس اللغات الأوروبية،التي كانت معظمها في الأساس تطويرا للهجات الشعبية، التي عاشت فترة غير قصيرة في كنه اللغة اللاتينية، ولهذا نجد الإضافة مثلا في اللاتينية حادثة من مجرد التضام (أي ضم كلمة إلى أخرى)، وهذا هو ما يحدث في اللغة العربية، فأقول مثلا: "كتاب محمد"، على حين في اللغات الحديثة ، نقول:(Livre de français)، أي نتوسل إلى الإضافة بحرف جر هو"de" وقل مثل ذلك في أشياء أخرى كثيرة» [22].

ويجد القارئ في النصوص تنوعا ملحوظا لاستعمال مختلف الأدوات، وإن كانت الواو أكثر حضورا بالمقارنة مع "الفاء"، و" ثم"، وغيرها من الأدوات، كما يلاحظ أيضا أحيانا غفلا مقصودا لأدوات الربط، رغبة من الكاتب في هذا، إما تخفيفا من كثرة تكرارها، أو لوضوح العلاقة المعنوية بين الجمل، والاستغناء عنها لا يؤثر في المعنى، و"الطاهر وطار" يوظف الروابط المحققة للاتساق والانسجام في الخطاب.

الهوامش:

1. جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق" السيد الجميلي، دار إحياء العلوم، ط4. 1998 بيروت.ص. 145.
2. عبد القاهر الجرجاني، (أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمان بن محمد الجرجاني)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد التنجي، دار النشر: دار الكتاب العربي، ط1. 2005 بيروت. ص.153.
3. ولد فان ديك سنة 1943، تحصل شهادة الدكتوراه في اللسانيات من جامعة امستردام، وكانت أبحاثه الأولى حول الدراسات اللسانية للآداب، ثم تحول إلى دراسة نحو النص، وتداولية الخطاب، واشتغل أستاذا لدراسات الخطاب في جامعة امستردام. المرجع: فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000 المغرب. ص.9
4. فان ديك، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000 المغرب. ص.71 إلى131
5. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1. 1991. ص.31، 32، 33، 34.
6. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بلخوجة تونسي. 1968. ص. 299. نقلا: عن إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط1، 2003. الأردن. ص. 76.
7. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المرجع السابق، ص.5.
8. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المرجع السابق، ص.6، 52.
9. الاستبدال: عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، ويعتبر وسيلة أساسية تُعتمد في اتساق النص، على أن معظم حالات الاستبدال النصي قبلية بين عنصر متأخر وبين عنصر متقدم، المثال على ذلك: (فأسي جد مثلومة. يجب أن أقتني[فأسا] أخرى حادة.)**الحذف**: علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، أي أن الحذف عادة علاقة قبلية، تختلف علاقة الحذف عن علاقة الاستبدال كونها لا تترك أثرا، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشرا يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلفه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغا بنيويا: المثال على ذلك: كم ثمنه؟ - خمسة جنيهات، إن الحذف يقوم بدور معين في اتساق النص. محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام النص.ص. 19، 20، 21.
10. الأزهر الزناد، نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1. 1993 المغرب.36، 37.

11. الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3. د ت الجزائر.ص.78.
12. رواية الزلزال 134
13. مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية(مقاربة لسانية)(لا يمكن أن نتصور نصا منسجما دون أن يكون متسقا) مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر. (ملتقى النص) العدد 12.شعبان1418هـ/ ديسمبر 1997 م. ص.431
14. رواية الزلزال،ص.168
15. الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع- 2004 الجزائر. ص. 160
16. رواية الشمعة والدهاليز . ص. 16، 17
17. رواية الشمعة والدهاليز ص. 27
18. رواية الشمعة والدهاليز ص. 36
19. رواية الشمعة والدهاليز ص. 99
20. رواية الشمعة والدهاليز ص. 118
21. مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية(مقاربة لسانية) المرجع السابق. ص.435.
22. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب، وما بعد الحداثة مركز الحضارة العربية. ط2. 2003 .ص.142.

الأنواع السردية في الثقافة العربية
قراءة جديدة في الفكر النقدي العربي

د/ سعاد مسكين
جامعة تطوان. المغرب

ملخّص:

تهدف هذه الورقة إلى إعادة النظر في الدراسات النقدية التي اهتمت بالسرد العربي باعتباره مقولة تندرج ضمن "الأدب الشعبي" بغاية تحديد المفاهيم المتعلقة بنظرية الأجناس الأدبية ومحاولة تتبع منطق التفكير لدى النقاد العرب في معالجتهم لهذه النظرية التي كانت محكومة في الغالب بالدفاع عن الفكر العربي والمنتج الأدبي على أنهما عرفا القصة والخبر منذ القدم متجاوزة بذلك خصوصية الطرح النظري والهدف منه بحيث وقعت جل هذه الأبحاث في ضبابية المفاهيم وعدم ضبطها ويرجع ذلك في الغالب إلى تنوع مرجعياتها النظرية التي لم تخرج عن كونها وصفية أو تاريخية. وبعد ما تقدم به الناقد سعيد يقطين محاولة معرفية ناضجة في ضبط مفاهيم نظرية الأجناس الأدبية عبر النظر إلى السرد العربي باعتباره الجنس الكلي العام الذي يمكن أن تندرج تحته مختلف الأنواع السردية والأنماط الخطابية المتنوعة.

Résumé :

Cet article revoie les études critiques qui ont longtemps catégorisé le récit arabe sous "la littérature populaire"

Afin d'identifier les concepts liés à la théorie du genre littéraire et en essayant de suivre la logique de pensée des critiques arabes dans son traitement de cette théorie qui a été destinée à défendre la pensée arabe et le produit littéraire tout en répondant à la question : est-ce que la littérature arabe a connu le « conte » et l'évènement ?:

Dépassant comme ça le cadre privé de la thèse théorique et son but. Ce qui met ces recherches dans une vague d'ambiguïté et de non précision. Cela est dû à la diversité des références théorique qui s'est limité à être descriptive ou historique.

Ce que « Said YAKTINE » a présenté se considère comme étant un essaye mur en définition exacte des concepts du genre littéraire en

analysant le récit arabe comme le genre entier et général qui pourrait contenir divers espèces narratives et types discursifs.

*** *** ***

نروم من خلال هذه المقاربة إلى الوقوف عند مختلف الدراسات والأبحاث التي رصدت قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي، دراسات بالرغم من تنوعها وتعددها، إلا أنها هدفت إلى وضع تقسيمات وتفريعات للأجناس والأنواع، راعت فيها مقتضيات العصر، وتماشت مع متطلبات المجتمع (المتلقي) الذي أصبح في حاجة إلى وجود أنواع حكائية، تقترب من همومه وقضاياه اليومية والمعيشة.

وقد تجاوزت هذه الدراسات -التي نعتبرها دراسات متخصصة-ما جاء في البلاغة القديمة، وفي المصنفات العربية، إذ لم تكتف بالتقسيم الثنائي الكبير للكلام العربي (شعر، نثر)، ولا بالتقسيم الثلاثي الشائع (الخطب، الرسائل، الشعر)، بل حاولت التفصيل والتدقيق في النثر العربي في مختلف تجلياته وأشكاله التي عرفها، وذلك لتجيب عن سؤال جوهري، ظل مطروحا على السرد العربي القديم، وهو : هل عرف العرب القصة ؟

لذلك جاءت بعض هذه الأبحاث لتجمع ما تفرق من النصوص والمواد الحكائية، وتعيد ندمجتها وتصنيفها، بالرغم من تداخل بعضها ببعض. الشيء الذي شكل صعوبة في تمييزها وتحديدها. مما يطرح أمامنا سؤالين يتطلبان البحث والاستقصاء، هما : كيف تم تحديد أنواع الحكي في المدونة العربية؟ وما هي الأسس المعتمدة في ذلك ؟

I. تصنيف الأدب الشعبي

نقصد بتصنيف الأدب الشعبي كل المقاربات والدراسات التي تناولت الأنواع السردية العربية، وأدخلتها ضمن مقولة كلية وعامة هي "الأدب الشعبي" في مقابل "الأدب الرسمي" أو "الأدب الخاصة". فوصف السرد القصصي بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للإحساس بالحاجة إلى ضرب من التمييز بين إطار

قصصي أدبي وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف".[1]

وما دام ظهور هذا الأدب جاء استجابة لروح العصر، ومسايرة للفئات الاجتماعية المستجدة، فقد كان من الضروري إظهار خصائصه وأصوله، ثم أشكاله الفنية التي عبر من خلالها عن طموح شعبه وآلامه وآماله.

ونميز داخل هذه المقاربات بين مقاربتين هامتين : إحداهما تدرس الأنواع السردية ضمن مقولة عامة، هي : "الأدب الشعبي"[2]، وأخرى تتناولها في إطار مقولة فردية، وهي : "الحكاية الشعبية"[3]

1. الأدب الشعبي : مقولة عامة

تجعل نبيلة إبراهيم من صفة "الشعبي"صفة تجمع بين مختلف الأشكال الأدبية التي تهدف إلى تفسير الحياة الروحية للإنسان، وتحصر هذه الأشكال في: "الأسطورة الكونية، وأساطير الأخيار والأشرار، والحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية، واللغز، والمثل الشعبي، والنكتة، والأغنية الشعبية، كلها أنواع أدبية شعبية"[4] فالأدب الشعبي، هو المقولة الكلية أو الجنس العام، الذي تندرج تحته هذه الأشكال التعبيرية.

وقد سعت الباحثة من خلال عملها هذا إلى وضع تصور نظري لبعض الأنواع الحكائية التي شهدها الأدب الشعبي، محاولة رصد أصول كل نوع، وتحديد خصائصه الشكلية والموضوعاتية. ولعل هذا ما ستطرحه في مقدمة كتابها أثناء حديثها عن الأهداف المتوخاة من دراستها "ومن شأن هذه الدراسة أنها تتركز حول الشكل وحول الدافع الروحي الذي يدفع النوع الأدبي الشعبي في الظهور ثم حول وظيفة كل نوع في الحياة الروحية الشعبية"[5]. إن الاعتماد على المعيار الشكلي، والأصولي والوظيفي للنوع، جعل الباحثة تقسم الأدب الشعبي باعتباره جنسا كليا وعاما إلى الأشكال الآتية :

الأدب الشعبي

الأسطورة	أساطير الأخيار والأشرار	الحكاية الخرافية	الحكاية الشعبية	المثل	اللغز	النكتة	الأغنية
– الكونية – التعليلية – الحضارية – الرمزية	– الأخيار – الأشرار		– قصة بطل واحد – تمجيد أسرة. – تشير إلى حوادث البطل المؤلة	– حكم مأثورة يعرف قائلها	– امتحان – ألغاز المخالطة	– السخرية من موقف. – السخرية من ظاهرة اجتماعية معينة. – السخرية من المحرمات.	–أغنيات المناسبات –أغاني العمل –أغاني الموال

وإذا ما أردنا إعادة قراءة هذا التقسيم" النوعي" للأدب الشعبي لدى الباحثة، فإننا نجده يرتكز على ثلاثة جوانب أساسية، الجانب التأملي، الذي يقوم على معرفة الحقائق، وتفسير الظواهر، والتمييز فيها بين الخير والشر (الأسطورة/أساطير الأخيار والأشرار). والجانب المرجعي، الذي يتأسس على الفصل بين ما هو كائن وما هو ممكن، بين الواقعي والتخييلي (الحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية). ثم الجانب اللفظي، الذي يراعي خصائص اللغة وتجلياتها (المثل، اللغز، النكتة، الأغنية).

لكن السؤال الذي نطرحه على الباحثة لماذا هذه الأنواع الثمانية وليس أخرى؟ وإذا ما بحثنا في كتابات ودراسات مماثله، نجد أنواعا وتقسيمات مختلفة للأدب الشعبي، إذ في مقال لها حول "القص الشعبي: جمعه وتصنيفه"[6]، تحدد الأنواع الشعبية في : الحكاية الخرافية، وحكاية المعتقدات، والقصص التاريخي، والقصص الفني الرمزي أو القصص التمثيلي، وقصص الحيوان، والحكايات الهزلية، والقصص الديني، وحكايات التسلسل والتراكم والتصعيد. وهي بذلك، تركز دائما على التقسيم الثماني للأنواع، وإن كانت هذه المرة لا تدرجه ضمن

"الأدب" باعتباره مقولة عامة بل تدرجه ضمن مقولة أخص هي "القص". الشيء الذي جعلها تسقط النكتة واللغز والأغنية كما لو أنها ليست أنواعا قصصية، ولا تحتوي على مادة حكائية. لذلك تعترف الباحثة نبيلة بصعوبة التمييز بين الأنواع أو الفصل بينها، أو حتى الحسم في عددها لأن "عملية التصنيف لا تنتهي عند هذا الحد، إذ لا تلبث أن تثير مشكلات تحتاج إلى حل"[7] فوجود وعي تنظيري وإشكالي لنظرية "الأنواع" لديها، هو الذي جعلها تفكر في أشكال التعبير في الأدب الشعبي، لأن الأشكال لا تستقر على حال، فهي دائمة التجدد والتطور، بتجدد الظروف التاريخية والفكرية للإنسان، ولعل هذا التطور وعدم الثبات، هما اللذان أسهما في التعدد والاختلاف، ثم أديا إلى التشابك وعدم القدرة على التمييز "ولا يعني هذا أن الأشكال القصصية المختلفة نقف متميزة بعضها عن البعض الآخر كل التمييز، بحيث يسهل على الجامع أن يحدد النوع تحديدا لا يساوره فيه شك، بل إن الأشكال القصصية قد تتداخل إلى حد الإرباك، وهنا تأتي الدراسات النظرية لتسعف الباحث في التمييز بينها على وجه الدقة"[8].

وما دامت دراسات ومقاربات نبيلة إبراهيم تندرج ضمن الدراسات التنظيرية، فقد بدأنا نتلمس ذلك، من خلال ذكرها لبعض المصطلحات، التي لم نعهدها، لا فى كتب البلاغة القديمة، ولا في المصنفات العربية، إنها مصطلحات تصورية تسهم في التصنيف والتقسيم، وهي : الجنس، والنوع، والقسم، والنموذج. فالجنس هو المقولة العامة والشاملة لكل الأنواع الشعبية. والنوع، هو كل ما يندرج تحت الجنس، ويتميز بالتعدد والاختلاف، ثم القسم، وهو ما ينحدر عن النوع، وقد يرتكز في تحديده على الموضوعات، أو موقف الشخصيات، أو الوظائف. وأخيرا، النموذج، وهي النصوص والمواد الحكائية، التي تشكل مثلنة لبعض الأنواع الشعبية. من ثمة، تصنف الباحثة الأشكال الأدبية من العام (الجنس) إلى الخاص (النص)، و تتدرج مما هو أكثر تجريدية إلى ما هو تجريبي.

2. الحكاية الشعبية : مقولة فردية

يأتي الحديث عن "الحكاية الشعبية" لدى عبد الحميد يونس، للدفاع عن القص العربي، والتأكيد على وجوده وملازمته للمجتمعات العربية؛ إذ "عرفت الأمة العربية القصص مذ حققت وجودها بالكلمة والخبر"[9]

ويقدم وصفا لها بكونها شكلا فضفاضا، "يستوعب ذلك الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال والذي حقق بوساطته الإنسان كثيرا من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه وليس وقفا على جماعة دون أخرى، ولا يغلب على عصر دون آخر"[10]. لذلك، تتشكل خصائص هذا المفهوم، انطلاقا من معالم تتحدد، على النحو الآتي: الشمولية، والتراكم، والعمومية، والتاريخية.

ويعود ظهور الحكاية الشعبية، إلى الأسطورة التي تعد بمثابة المنبع أو الأصل الذي تتفرع عنه، إذ تتحول محاورها الرئيسية، وتعاد صياغتها في شكل حكاية شعبية.

وبعد تحديد المفهوم، وإظهار أصوله، ينتقل الباحث، ليعطينا أنواعا للحكاية الشعبية، وهي ثمانية: الأسطورة، وحكاية الحيوان، وحكاية الجان، السيرة الشعبية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحة، والحكاية الاجتماعية، وحكاية الألغاز.

لقد أدرج عبد الحميد يونس، أنواعه الحكائية ضمن "الحكاية الشعبية" باعتبارها جنسا كليا وعاما، في حين، نجد نبيلة إبراهيم تحددها كنوع مندرج تحت مقولة "الأدب الشعبي" فكيف يمكن للجنس أن يتحول إلى نوع؟ والعكس صحيح.

وظف الباحث الحكاية الشعبية بمعناها الاصطلاحي والمفهومي، يتجلى ذلك، في وقوفه المتكرر عند مصطلح الحكاية: "وتطلعنا كلمة حكاية... وهكذا برز مصطلح الحكاية... الحكاية الشعبية بهذا المفهوم... هكذا يكون اصطلاح الحكاية..." ثم عند تعريفه لها، يضيف صفة الشعبية عليها، ليجعلها مفهوما

عاما "يستوعب أنماطا وأنواعا متفاوتة، وتستهدف وظائف متنوعة، وهي عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها باعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية، الدقة والتحديد"[11].

إن صعوبة التحديد والدقة، تسهمان في عدم وضوح المفهوم، والخلط بينه وبين مفاهيم أخرى عامة: الأدب الشعبي، وفن القص، وفن الحكي...الخ. وإذا افترضنا أن الحكاية الشعبية مقولة كلية وعامة، تجمع جل الأنواع فبماذا نبرر عدم ذكره لأنواع أخرى؟ وما الفرق بين "الحكاية الشعبية"، والقصص الشعبي" مادامت هاته الأخيرة مصطلحا عاما يشمل فنون السرد كلها؟

لقد أنتج تصنيف الباحث عبد الحميد للحكاية الشعبية أنواعا جديدة ومختلفة عن الأنواع التي صنفتها نبيلة إبراهيم، فإذا اشتركا في بعض منها: الأسطورة، وحكاية الحيوان، واللغز. فإنهما قد اختلفا في أخرى. إذ ركز عبد الحميد على أصناف الحكاية، وحدد معالم حكاية الجان، والسيرة الشعبية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحة، والحكاية الاجتماعية. أنواع تختلف وتأتلف فيما بينها، لأن البعض منها ينبني على الحدث، وأخرى تنبني على الشخصية:

الحدث: السيرة، حكاية الشطار، الحكاية المرحة، الألغاز

الشخصية: الأسطورة، حكاية الحيوان، حكاية الجان، الحكاية الاجتماعية.

كما ميز الباحث بينها من خلال رصد أصول كل نوع، ودراسة خصائصه الذاتية، وعلاقته بأنواع أخرى، ثم إظهار وظائفه وأهدافه.

II. تصنيف القصص العربي

عمدت الدراسات والمقاربات التراثية إلى تصنيف القصص العربي والبحث في تجلياته المختلفة للرد على تلك الادعاءات التي ترى أن العرب لم يعرفوا الخيال ولا القصة، كما أنها حاولت جمعه وتصنيفه باعتباره نوعا مستقلا، يجب دراسته كباقي الأنواع الشعرية أو النثرية، وذلك حتى لا يظل مهمشا، أو مجرد أخبار وقصص تتناثر هنا وهناك، بين كتب التاريخ والأسفار واللغة.

فجاءت بعض هذه الدراسات، تحمل طابعا نقديا؛ لأنها حاولت تتبع خصائص النوع القصصي، وتحديد وظائفه، مع تقديم النصوص الممثلة له. وأخرى تتخذ من البعد التاريخي دعامة لتحديد فن القص العربي وأنواعه.

1) الدراسة الوصفية

لقد استطاع موسى سليمان، في كتابه "الأدب القصصي عند العرب"[12]، تصنيف أنواع القصص العربي، وحددها في قسمين هما : القصص الموضوع، وهو من وضع العرب. والقصص الدخيل، وهو اقتباس للعرب عن غيرهم، ويشمل القصص الفارسي والهندي واليوناني.

ويفصل الحديث عن القصص الموضوع، ويحدد أنواعه في:

أ- **القصص الإخباري**: ويعني بها. "تلك الحكايات القصيرة، والأسمار الكثيرة، والنوادر الظريفة، والأخبار المشتتة هنا وهناك، لا يجمعها كتاب واحد من كتب الأصول، لأنها لم تدون في مكان واحد معين، ولم يكتبها كاتب واحد.[13]

نستشف من خلال هذا التعريف أن القصص الإخباري يضم تجليات قصصية متنوعة، منها الحكايات، والأسمار، والنوادر، والأخبار، تحمل مواصفات مختلفة : القصر، والكثرة، والظرافة، والتشتت، مما يجعلها سريعة الانتشار والحفظ، ويسهم في أن تظل مجهولة المكان والنسب.

يجزئ الباحث أنواع القصص الإخباري بحسب الأغراض والأهداف، إلى ستة أنواع، وهي الحكاية الفكاهية، والحكايات الاجتماعية، والحكاية الأسطورية أو الخرافية، والحكايات الفخرية، والحكايات التعليمية، والحكايات الغنائية ثم الحكايات الحبية.

ب- **القصص البطولي** : وهي "حكايات تدور مواضيعها المتعددة حول بطل أو أبطال من أبطال العرب المعروفين، كما تصف أيام العرب ووقائعهم المشهورة، محددة الشخصيات الكثيرة التي اشتهرت في هذه الحروب" [14]

ولا يكتفي الباحث بتقديم تعريف لها، بل أكثر من ذلك، يضع خصائصا لها تتميز بهزالة اللغة والأسلوب، الركاكة والإسفاف، ثم الخلط التاريخي في سرد الحوادث والوقائع، كما يقدم نماذج نصية تمثل لهذا النوع القصصي.

ت- **القصص الديني**: ويقصد بها "كل حكاية كان موضوعها الأساسي الدين والرسل والأنبياء"[15]. وهذا القصص قديم في الإسلام، ففي القرآن الكريم حكايات عن الأمم الغابرة والشعوب القديمة، والغاية منها هو تحقيق العبرة الأخلاقية والعظة الدينية.

ث- **القصص اللغوي** : "وهي الحكايات التي ألفها أصحابها بأسلوب قصصي وهم يرمون فيها إلى غاية لغوية أكثر مما يهدفون إلى كتابة القصة"[16]. وتُمثل هنا بفن المقامات، التي يُحدد لها أصنافا، ويحصرها في: المقامة الأدبية واللغوية، والمقامة الفقهية، والمقامة الطبية، والمقامة المجونية، والمقامة الخيالية، ثم المقامة الأخلاقية.

ج- **القصص الفلسفي** : "الدافع إليه لم يكن الفن القصصي بالذات، بل فكرة فلسفية حضرت في خاطر أحد المفكرين فلم يجد أسهل وأجمل من التعبير عنها بطريقة القصة" [17] وتمثل كلا من رسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع، وقصة حي بن يقظان، نماذجا لهذا النوع.

إن ما يمكن تلمسه من خلال هذا التصنيف، هو تركيز موسى سليمان فيه، على الجانبين المضموني والمقصدي في حصر هذه الأنواع وضبطها. لذلك فقد اهتم بالمادة الحكائية للقص العربي الشيء الذي دفع به إلى أدراج مساهمته ضمن "الأدب القصصي" وليس "الأدب الشعبي" ؛ لأن "شعبية" الأدب تجعله عاما وفضفاضا، في حين، تبدو "قصصيته" أكثر خصوصية وأضيق مجالا.

ويحدد الباحث في نفس الصدد، تصنيفات لبعض الأنواع القصصية، مثل القصص الإخباري والقصص اللغوي. بينما يكتفي عند تحديده لأخرى، بذكر

نماذج نصية يمثل بها، نماذج تتماشى والتطورات التاريخية التي تسهم في ظهور النوع وبروزه.

2) الدراسة التاريخية

تضع عزة الغنام تصنيفا للفن القصصي، وتعتمد فيه على نوع مركزي للتحقيب، وهو فن المقامة، مما جعلها تقسم دراستها إلى بابين : الباب الأول تظهر فيه ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات، وتدرج ضمنه خمسة أنواع كبرى، هي: الأخبار، وحكايات الأمثال، والنادرة، والمقامات الأولى، والقصص المنقول عن الأمم الأخرى.

وركزت في الأخبار على تأصيل فن الخبر، وذكر كل المصنفات والمختارات الأدبية التي أسهمت فيه، مما جعل هذا الفصل يغلب عليه الطابع البيبليواغرافي، وحصرت أنواع القصص الإخباري. في خمسة أصناف : القصص البطولي، والقصص الوجداني، وقصص حول معتقدات العرب، وقصص الحيوان، وقصص العشاق.

وعمدت أثناء حديثها عن الأمثال، إلى ذكر بعض التعاريف الواردة في المصنفات العربية، مع عرض لبعض الأعلام الذين أسهموا في جمع الأمثال العربية وتدوينها، ثم ناقشت مسألة سبق المثل عن القصة التي قيلت حوله، كما وصفت طبيعة المادة القصصية للمثل من حيث الإيجاز، والحبكة، وعملية السرد، وترابط الوقائع... الخ.

أما فيما يخص النادرة، فإن الباحثة وقفت مطولا عند تحديد المفهوم في المعاجم اللغوية ولدى بعض اللغويين والنقاد، لتقدم بعد ذلك تعريفا خاصا لها، في كونها "تطلق على الأخبار اللغوية التي تشكل غرضا علميا، وعلى حكايات ظريفة غريبة قائمة بذاتها وعلى حكايات مضحكة"[18].

وتذكر في المقامات الأولى، تاريخ فن المقامة من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمداني، إذ غلبت على هذا الفن الطابع الوعظي والإرشادي، ويشكل بحسب رأيها، ضربا من قصص الأحداث وهو أبسط الأنواع.

وترصد في القصص المنقول عن الأمم الأخرى، نماذج قصصية من القصص العالمي، وقصص كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة.

وتخص الباب الثاني من الكتاب، بالأنواع القصصية بعد انتشار أدب المقامة بين الشكل والمضمون. إذ تحدد فيه عزة، خمسة أنواع أساسية، وهي القصص الديني والفلسفي، وقصص التاريخ، والرحالة، وقصص المقامات، وقصص الحيوان، والقصص الشعبي. وتميز بينها، من خلال الشكل والموضوع، لتثبت طابعها العربي الأصيل "(فلمعرفة الخصائص الدقيقة لكل نوع فإننا نلحظ سمات شكلية وموضوعية متفقة تكاد تجمعها وتقرر لها "الطابع" العربي جاهليا ثم إسلاميا)"[19].

ولعل تقسيم الباحثة لهذه الأنواع، يراعي تصنيف مجموعة من النصوص والمختارات، وفق ظهورها وكرونولوجيتها التاريخية، فالقصص الديني، قصص يتطرق لبدء الخلق، وقصص الأنبياء والرسل، والقبائل البائدة. ثم تمثل لقصص الفلسفي بقصة حي بن يقظان، والفرج بعد الشدة للتنوخي. وتحفل مجموعة من المصنفات التاريخية بالقصص التاريخية، بالقصص التاريخي، كتاريخ الرسل والملوك للطبري، ومروج الذهب للمسعودي، والبدء والتاريخ لأبي زيد البلخي وغيرها. أما قصص الرحالة، فقد مثلت رسالة ابن فضلان ، وعجائب الهند لبرزخ بن شهريار ، ورحلات ابن حبير نماذجا لها .وأفردت قصص المقامات، للحديث عن مقامات الحريري والسرقسطي والزمحشري، وأحمد بن المعظم، وشكل قصص ابن الهبارية، وقصص إخوان الصفا، وابن ظفر الصقلي ورضوان السيد نماذجا لقصص الحيوان. أما السيرة الشعبية بنماذجها الثلاثة (عنترة، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمة)، تمثل ضربا من القصص الشعبي.

يشكل البعد التأريخي لدى عزة الغنام الركيزة الأساس في التصنيف، وهدفها المنشود من الدراسة. "هذا بحث في تاريخ القصة العربية القديمة خلال مرحلة معينة"[20]. الشيء الذي دفع بها إلى تتبع صيرورة وتطور الفن القصصي دون

التدقيق أكثر في مسألة تصنيف النوع في ذاته وفي تسميته. فكيف نفسر إذن إدماجها للسيرة الشعبية ضمن القصص الشعبي ؟ وهل القصص الشعبي جنس كلي وعام أم أمه نوع ؟ وما موقع الحكاية الشعبية ضمن تصنيف الباحثة؟

تتبين مما سلف أن تصنيف الأنواع السردية في الثقافة الشعبية، ينطلق من العام إلى الخاص، من تقسيم ثماني للأدب الشعبي، إلى تقسيم خماسي للقصص العربي، تصنيف يضطرب فيه الباحثون ، في تحديد المفهوم الجامع، الذي يتخذ، بعد الجنس، مما ينتج عنه اضطراب في إظهار خصائص كل نوع وتسميته.

ولعل التباين الحاصل في تصنيف الأنواع السردية يرجع إلى اختلاف الأسس والمعايير المعتمدة في ذلك، فبعضها يعتمد على البعد الوصفي والتحليلي في وصف الظواهر البنيوية للنوع الحكائي سواء من حيث مضمونه أو شكله أو وظيفته، وبعضها الآخر يعتمد على البعد التأريخي لظهور النوع وتطوره لكن هذا لا يمنع من التأكيد على أن الدارسين والباحثين في الأنواع السردية الشعبية، كان لهم تصورهم النظري والمفهومي للنوع وتشكله. إذ ينطلقون من تقديم تعريف لغوي واصطلاحي له، ثم ينتقلون إلى تحديد خصائصه وبنياته، اعتمادا على نصوص معينة يتخذونها نماذج لكل نوع. ليبقى مشكل التجنيس، وضبط الأنواع، وتصنيفها، ثم حصرها، معضلة تحتاج إلى المزيد من البحث والاستقصاء، مادمنا لم نحدد بعد المصطلح "الجامع" ذي البعد "الجنسي" أو "النوعي" لكل تجلي نصي عربي.

3) الدراسة السردية

تأتي محاولة الناقد سعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي" [21] لتعميق التصور النظري في السرد العربي القديم، وتطوير أدوات الاشتغال عليه. وقد ركز فيه على دراسة الكلام العربي ورصد تجلياته، وهو عمل مشروط لديه ببعدين : بعد استقرائي لدراسات والأدبيات القديمة منها أو

الحديثة التي اهتمت سواء بالأجناس الأدبية أو بالكلام العربي. وبعد استنباطي، ينطلق من متابعة النصوص وترصد تجلياتها لمعرفة ما يمكن أن تضيفه للبحثين العلمي والنقدي في مجال نظرية الأدب العربي. "إن النجاح في دراسة الكلام العربي مشروط بتكوين فكرة عن طرائف تحليله في الدراسات القديمة، ومواكبة الأدبيات الجديدة التي تنطلق من نظرية الأجناس كما تتبلور في الأبحاث الغربية، ومتابعة التجليات النصية المختلفة التي ينتجها العربي"[22].

لهذا الغرض يرى الناقد ضرورة معالجة هذا الموضوع من خلال ثلاثة محاور أساسية:

مبادئ - مقولات - تجليات

الجنس - النوع - النمط

القصة - الخطاب - النص

ويقصد بالمبادئ، الكليات العامة المتعالية عن الزمان والمكان، وهي دائمة الوجود وتدرك بطرائق مختلفة، وتتشكل هذه المبادئ في ثلاثة أقسام أساسية:

أ- الثبات إذ يحدد العناصر الجوهرية التي بواسطتها تميز ماهية الشيء عن غيرها.

ب- التحول وهو مبدأ كلي ثاني يتصل بالصفات البنيوية للشيء، وهي صفات قابلة للتحول.

ت- التغير ويعني به كل الظواهر القابلة للتغيير من حالة للتغيير من حالة إلى أخرى. بفعل تدخل عوامل معينة ترتبط بالزمن أو بالصيرورة التاريخية التي تحول الظاهرة من وضع لآخر[23].

ويهدف الناقد سعيد يقطين من وراء تقسيمه الثلاثي لمبادئ الكلام العربي (ثابت، متحول، متغير) إلى وصف الكلام في جوهره، وفي بنيوية صفاته، وفي تغيره العرضي أثناء تفاعله مع غيره أو في صيرورته الزمنية.

ويستدعي تمفصُل الكلام إلى مبادئ ثلاثة أساسية إلى "المقولات" لتميز وتدقق فيما بنها، ويقصد بها مختلف التصورات أو المفاهيم التي تستعملها لرصد

الظواهر ووصفها [24] مما دفعه بأن يجعلها كليات من درجة ثانية ومتحولة. وانطلاقا من علاقة المقولات بالمبادئ، يصنفها إلى ثلاثة أساسية:

1- **المقولات الثابتة:** تضطلع بالكلام من جهة الثبات وينظر إليه في ذاته. ويرتبط بالجنس.
2- **المقولات المتحولة** : تأتي في الدرجة الثانية بعد الجنس، وترتبط به ارتباط الخاص بالعام، إذ يتضمن الجنس النوع ويتفرع عنه.
3- **المقولات المتغيرة**: ترتبط بالأنماط، ويقصد بها مختلف الصيرورات التي تتعرض لها الأنواع في تطورها التاريخي، وكل ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميز عن بعض.[25]

إن ربط المبادئ العامة بالمقولات، تجعلنا نتدرج من ما هو عام إلى ما هو خاص، مولد تقسيمات جديدة : الأجناس، الأنواع، الأنماط. وقد أعاد يقطين صياغة هذه العلاقة من خلال هذا الجدول:

المبادئ / الثابتة	الثبات	التحول	التغير
الثابتة	الأجناس		
المتحولة		الأنواع	
المتغيرة			الأنماط

وما دام الناقد يقتنع قناعة تامة بكون تحديد الجنس وتصنيفه لا يمكن أن يتحقق دون الانفتاح على النص، إذ "لا يمكن لنظرية الأجناس أن تستوي علما مكتملا ومنتهيا بانغلاقها دون النص. ودون ما يمكن أن يقدمه لها من احتمالات للتطور والإغناء" [26] فإنه لم يتخل عن النص في مستواه النصي ويمثله بالتجليات " التي تسهم في ربط الجنسية بالنصية، وتظهر من خلال ما يسميه " بالتفاعل العام " والتجليات لا تخرج في تحديدها عن نطاق علاقتها بالمبادئ الأولية الثلاثة: الثبات ، التحول ، التغير، فأثناء الحديث عن التجليات الثابتة نكون أمام معمارية النص بالمعنى الذي يحدده بها جنيت. والمتحولة تتمثل في

التناص بمختلف أشكاله وصوره. أما المتغيرة فتمثل في أنماط المناصّات. ويعيد الباحث صياغتها على هذا النحو[27]:

المبادئ	الثبات	التحول	التغير
المقولات / التجليات	الثابتة	المتحولة	المتغيرة
الثابتة	الأجناس معمارية النص		
المتحولة		الأنواع: التناص	
المتغيرة			الأنماط: المناصات

لقد اتخذ يقطين من الكلام العربي حقلاً تجريبيًّا لتمثيل تصوراته النظرية، محاولًا دائمًا ربط الجنسية بالنصية، فانطلق من مفهوم الصيغة بالمعنى الذي يحددها

به جنيت، وبالمعنى الذي يمكنه من تحديد طرائق التمثيل الكلامي عند العرب. ليصنف بذلك الأجناس إلى حديث وشعر وخبر، ويستبدل الخبر بمفهوم السرد لأنه أكثر إجرائية، وقسمه إلى أنواع ثابتة: الخبر، والحكاية، والقصة والسيرة. وإلى أنواع متفرعة عنها، فالخبر تتفرع عنه : النكت، اللطائف، البدائع، أخبار البخلاء وأخبار الظرّاف... وتتفرع عن الحكاية، حكايات الصالحين... أما الأنواع المختلطة فيمثلها بالأمثال، وقصص الحيوان، والرحلة، وفي ما يخص الأنماط فقد حددها انطلاقا من ثلاثة صيغ : الصيغ المرجعية التي يتولد عنها: الواقعي والتخييلي والتخيلي . والصيغ المقصدية يقسمها إلى معرفي، وانفعالي، وتدبري، وتلذذي. ثم الصيغ الأسلوبية وتضم الأسلوب السامي، والمنحط، والمختلط [28].

يتضح من خلال هذه الخطاطة وعي الباحث التصوري حول ما يكتنف نظرية الأجناس الأدبية من صعوبات جمة. الأمر الذي دفع به إلى التعامل بنوع من المرونة أثناء تصنيفها، وابتعاده عن الطرح القائل بنقاوة الجنس وصفائه، إذ سمح بتداخل الأجناس والأنواع والأنماط في بعض المبادئ والمقولات. فالجنس

مقولة كلية ومتعالية، يتفرع عنه النوع الذي يبقى له أيضا بعدا جنسيا لاشتراكه مع الجنس في بعض الخصائص، أما النمط فيأخذ طابعا توسطيا باعتباره صفة عامة تجري على كل جنس جنس، وعلى كل نوع نوع.

ويرى الباحث أن تحديده للجنس لا يتم دون انفتاحه على التجلي النصي الذي يسعفه على وضع إمكانات وتصورات جديدة، كما يدفعه إلى الانتقال من التصورات التجريدية والعامة إلى ما هو ملموس وخاص. ولعل تحديده للمفاهيم والمصطلحات التصورية وحصرها في ثلاثة مقولات: الجنس، النوع، النمط. يخفف من وطأة الزخم المفهومي الذي كانت تعرفه الدراسات البلاغية والنقدية، دون تحديد لها أو ضبط (صنف، ضرب، قسم ،باب، نوع، لون، فن...).

المصادر والمراجع

1. إبراهيم (نبيلة) ، القصص الشعبي : جمعه وتصنيفه. ضمن ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي. (4-8 نوفمبر 1984). مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. ط:1. 1985.
2. إبراهيم (نبيلة)، أشكال التعبير في الأدب الشعبي. مكتبة غريب. ط.:3 . (بدون تاريخ)
3. الأبشيهي(شهاب الدين)، المستطرف من كل فن مستظرف ،الجويدي (درويش)، المكتبة العصرية، ط:1 ، 1996
4. ابن منظور(جمال الدين): لسان العرب، تحقيق: مهنا(علي). دار الكتب العلمية، بيروت،ط:1، 1993،(ص:209)
5. التهانوي (علي بن محمد)، كشاف اصطلاحات الفنون. وضع حواشيه: سميح(أحمد حسن). دار الكتب العلمية، المجلد:1،ط:1، 1998
6. الجاحظ (أبوعثمان)، البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، بيروت،1968.
   a. الجرجاني (علي بن محمد)، كتاب التعريفات. دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1983،1
7. الزمخشري (محمود)، أساس البلاغة، دار النفائس، بيروت، ط:1، 1992

8. سليمان (موسى) ، الأدب القصصي عند العرب. دار الكتاب اللبناني. ط:5. 1983
9. العسكري (أبوهلال)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر.تحقيق: قميحة(مفيد). دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1981.
10. الغنام (عزة) ،الفن القصصي العربي القديم، من القرن الرابع إلى القرن السابع. الدار الفنية للنشر و التوزيع. 1990
11. الكاتب(ابن وهب)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني(محمد شرف). مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة،(بدون تاريخ).
12. الكلاعي(أبو القاسم)، إحكام صنعة الكلام. تحقيق: الداية (محمد رضوان)، دار الثقافة، بيروت،1966
13. النويري(شهاب الدين)، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، (بدون تاريخ).
14. يقطين (سعيد)، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1997.
15. يونس (عبد الحميد) ، الحكاية الشعبية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر (بدون تاريخ)

الهوامش:

[1] يونس (عبد الحميد): الحكاية الشعبية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.(بدون تاريخ).(ص:10)

[2] إبراهيم (نبيلة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي. مكتبة غريب. ط.:3 . (بدون تاريخ)

[3] يونس (عبد الحميد) : الحكاية الشعبية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. (بدون تاريخ)

[4] .نفسه، (ص4).

[5] .نفسه،(ص:4).

[6] إبراهيم (نبيلة) : القصص الشعبي : جمعه وتصنيفه. ضمن ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي. (4-8 نوفمبر 1984). مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية. ط:1. 1985

[7] نفسه، (ص:217).

[8] نفسه، (ص:203).

[9] يونس (عبد الحميد) : الحكاية الشعبية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر (بدون تاريخ)،(ص:4).

[10] نفسه، (ص:11).

[11] نفسه،(ص:10).

[12] سليمان (موسى) : الأدب القصصي عند العرب. دار الكتاب اللبناني. ط:5. 1983

[13] نفسه،(ص:70).

[14] نفسه،(ص:159).

[15] نفسه،(ص:235).

[16] نفسه،(ص:335).

[17] نفسه، (ص:386).

[18] الغنام (عزة) : الفن القصصي العربي القديم، من القرن الرابع إلى القرن السابع. الدار الفنية للنشر و التوزيع. 1990 (ص:44).

[19] نفسه،(ص:87).

[20] نفسه،(ص:9).

[21] -يقطين(سعيد)، الكلام والخبر ، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط:1، 1997.

[22] نفسه،(ص:178).

[23] نفسه، (ص:182/181).

[24] نفسه،(ص:182).

[25] نفسه،(ص:187).

[26] الكلام والخبر، (ص:182).

[27] تفسه،(ص:187).

[28] -الكلام والخبر،(من ص:195 إلى ص:203).

مقولات الأسلوب ومستويات التحليل الأسلوبي

أ/ مومني بوزيد
جامعة جيجل

الملخص:

فرّق علم اللغة الحديث بين قطبي الثنائية اللغوية:(اللغة والكلام)، إذ اللغة نظام من الإشارات تعبّر عن أفكار، والكلام الجانب التنفيذي لذلك النظام، فإن الدراسة الأسلوبية تعنى بالكلام والممارسة الفعلية للغة، لأنّه يمثّل الاستعمال الفردي الذي هو مجالها، وهي تبحث في اللغة بما تعكسه من انفعالات وعواطف ومشاعر، وليس بما فيها من أفكار وموضوعات، وموضوعها اللغة كأداة للتعبير والفعل، فيتضح أن الأسلوب غير اللغة أو التعبير بل هو شكله، لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة، وإنّ الأسلوبيّة دراسة لهذا التعبير.

الكلمات المفتاحية: مقولات الأسلوب: الاختيار، التركيب، الانزياح. مستويات التحليل، الصوت، التركيب، الدلالة...

Abstract

Modern linguistics has differences (language and speech) because language is a system of signs expiring ideas, and the speech means the executive side of this system, so the stylistic study means the speech and language practice, as it represents the individual use that is his space, he leans on the tongue, including reflects the emotions and feelings, not understanding the ideas and themes, its subject is language as a tool to speak and act, the style is not the language or the method of expression but its form, because the style is a way of expressing the thought with language, and style is a study of the expression.

*** *** ***

درس الأسلوبيون النصوص الأدبية بمقاربتهم الظاهرة الأسلوبية بدءاً بعلاقة المبدع بالنص، وهنا انصب جهدهم على دراسة مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، وتصبح الرسالة اللغوية حينها مطية للتعريف

بشخصية المبدع، مما يدخل في إطار علم النفس اللغوية إذا عددنا هذا الأخير أحد مناهج المقاربة الأسلوبية.

أمّا بعضهم الآخر فقد ركّز اهتمامه على دراسة النصوص وعلاقتها بمتلقيها، إذ يهتم بمدى استجابة القارئ للنصوص وأهميته في ذلك، حيث يعد المتلقي، من خلال ملاحظاته منطلقاً طبيعياً لفحص الرسالة اللغوية الحاملة للنص.

وهناك فريق آخر أقصى كلاً من المبدع والمتلقي في مقاربته للنصوص الإبداعية، وأبقى على النص وحده، إذ يرى أن النص هو الوحيد الذي باستطاعته .إلى حد ما .الكشف عن محموله الدلالي من خلال خواصه اللغوية التي تميزه عن نص آخر، أو يتميز بها كاتبه عن كاتب آخر.

ومن ثم نجد أن مقاربة الظواهر الأسلوبية، سواء ربطنا النص بمنشئه، أو متلقيه، أو اقتصرنا عليه دون منشئه ولا متلقيه، تحتم علينا لا محالة اتخاذ الإحصاء منهجاً لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص.ومن هذا نحكم يقينا أنّ للأسلوب مقولات ومستويات يعتمد عليها أثناء التحليل.

1- مقولات الأسلوب:

تتحدد مقولات الأسلوب في ثلاثة عناصر: الاختيار-التركيب-الانزياح.

أ-الاختيار:

إن لغة النص الأدبي هي لغة مميزة، وهذا التميز يبين لنا أن الكاتب أو الشاعر قد اختار من المعجم اللغوي الضخم مجموعة من الكلمات حتى يستطيع تكوين رسالته وإحداث الأثر المرجو منها وبالتالي التواصل مع المتلقي، فلغة النص الإبداعي الأدبي هي لغة مختارة بعناية ودقة، ولهذا أجمع الباحثون على أن الكتابة أو النظم قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، ومن ذلك ما قاله جوزيف شريم: "إن الكتابة إجمالا والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من =الاختيار=، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته"، وأثبت تشومسكي ذلك بقوله: "الجُمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات للكلمات داخل الجملة"، وهو صاحب النحو التوليدي (أو التحويلي)، والذي يسمح

بتوليد جملة من البدائل الأسلوبية والكلمات حتى تمكن الكاتب أو الشاعر من فرصة إيجاد خيارات واسعة في استعمال اللغة، وهذا أيضا ما كرره رجاء عيد بقوله: "كانت قناعة البنيويين أن المتكلم ينتقي خطابه على حسب اختياره من تلك الطاقة المختزنة في الذاكرة، وفيها يكون انتقاءه لما يناسبه، وعليه فالأسلوب هو دراسة تلك الاختلافات، وتحليل أنماط التباينات".

ب-التركيب:

إن تركيب النص الإبداعي خاصة حين ثورته على النمط النحوي المعتاد الذي يحترم قانون النحو، وتكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى المتلقي هو الذي يبعث الدهشة والتوتر، ومن هنا كانت الأسلوبية متتبعة له محاولة طرح السؤال "لماذا؟"، والإجابة عن هذا السؤال والتوصل إلى فهم التركيب الطارئ لهو بحق السبيل إلى فهم العمل الأدبي والوقوف على فنيته وإبداعيته، فـ:جون كوهين يرى بأنه:"لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو"، لأن:"لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي. . . يجب أن ندرك أن التركيب "التشكيل" اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة، خاصة إذا علمنا أن واحدا من الشعراء "عرَّف نفسه بالعبارة العجيبة "أنا مركِّب"، وقد اعتنى قدماء علماء العرب بفكرة أهمية التركيب فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول:"الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"، الأمر الذي دفع بـ: مصطفى ناصف إلى التصريح بأنه(عبد القاهر):"حرّض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات". ولا سبيل إذن من أجل الوقوف على أدبية الأدب إلا النظر في كيفية تشكيله وهندسته.

ج-الانزياح:

يشرح لنا انكفست الانزياح (أو الانحراف) بقوله:" سنستعمل مصطلح انحراف لنقصد به الخلاف بين النص والمعيار النحوي العام للغة، ولهذا فالانحراف يعني عدم النحوية وعدم القبول"، ويحدد بول فاليري الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة أو معيار ما، أي انحراف عن قانون النحو، وبيّن مصطفى ناصف أن: "الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق". فالانحراف إذن هو الخروج عن المألوف المعتاد في الكلام العادي بين الأفراد في المجتمع، والاتجاه نحو صيغة كلامية تبعث الإيحاء وتحث على التأويل، وبالتالي خلق التوتر والاستغراق في حالة التأثر ومحاولة الشرح، أو كما يسميه بعض الباحثين بـ: "مواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة".

ولإضاءة مفهومه للانحراف عن السياق يورد ريفاتير مصطلحين هامين وهما: الارتداد والتناص، ويعني بالأول تلك الوقائع الأسلوبية التي سبق للقارئ اكتشاف قيمها ثم لا تلبث أن تعدّل معانيها بأخرى بناء على ما يكتشفه القارئ وهو ماض في قراءته، كما يعني بالتناص ذلك الأثر الذي ينشأ عن تراكم عدد من المسالك الأسلوبية لتحدث قوة تعبيرية لافتة، والتي يعدها مثالا للوعي البالغ باستعمال اللغة.

وهنا يطرح برنارد شبلز[1] بعض الأسئلة الوجيهة مثل: على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة؟ كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص؟ أي: عن أي شيء بدقة ينحرف النص؟

لا بد أنها أسئلة مهمة خاصة إذا أدرجنا الفعل التواصلي بين الأديب والمتلقي، فالأديب يهدف من رسالته إلى ملاقاة القارئ وإشراكه معه في الشرح والتحليل، فماذا يحدث إذا تعمق الانزياح كثيرا وأدى إلى غموض الرسالة؟، وهذا ممكن لأن القارئ قد لا يكون قادرا على فك الشفرة والإمساك بالدلالة، وهذا الإشكال يطرحه أحد الباحثين بقوله أن:" الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها، وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن

الجمهور"، وقد حدث مثل هذا من قبل فـ: "الشاعر الانجليزي=كيتس= يوم كتب إلى أخيه رسالة في 18 شباط 1819، لام السذج الذين يأخذون الكلمة بمعناها الحرفي دون بعد في خلفياتها"، ولعل هذا ما يسميه أتباع فيتغن شتاين: "التشنجات العقلية التي تنشأ عن المتاهات التي تخلقها اللغة"، فالانزياحات العميقة تخلق متاهات للعقل، وتجعله يسير في دوامة حلزونية لا متناهية تعيق فهمه للنص الأدبي.

وتتخذ الأسلوبية من الخطاب الأدبي عامة مادة وغاية لها. يقول الباحث اللبناني بسّام بركة: "إن الأسلوبية تحليل لخطاب من نوع خاص، فهي وإن كانت تعتمد على قاعدة نظرية (لسانية أو سيميائية أو براغماتية)، فإنها أولا وأخيرا تطبيق يمارس على مادة هي الخطاب الأدبي". وهي لا تقف عند حدود سطح النسج الأدبي، بل إنها" لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر".

وقد اعتبر ف. دي لوفر (F. de Loffre) أن" الأسلوب الفردي حقيقة بما أنه يتسنى لمن كان له بعض الخبرة أن يميز عشرين بيتا إن كانت لراسين (Racine) أم لكرناي (Corneille) أم لستاندال ...(Stendhal) وإذا عسر على بعض أبناء اللسان العربي تمثل هذا التقرير فقد لا يعسر عليهم إقرار القدرة على أن يميّزوا ببعض الخبرة فقرة يسمعونها لأول مرة"[2]

فيتضح أن الاعتبار الأول في عملية تحليل الخطاب الشعري يعود إلى المناهج النفسية، لحصر هذه المقاصد وخصائصها، ثم إدراج الخطاب المعني بالتحليل، أو التلقي ضمن مقصد من المقاصد السابقة الذكر. وقال بعض الدارسين للخطاب الشعري هي في مجملها "رغبة ورهبة"[3]

فإلى جانب الوظيفة الشعرية، تهيمن وظيفة أخرى خاصة إذا علمنا أن "الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب

احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع، وإزاحة المضارة إلى استفادتهم حقائق الأمور، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطَب،أو الاستفادة منه، إما بأن يلقي لفظا يدل المخاطَب، إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل، أو معرفة بجميع أحواله، وإما بأن يلقي إليه لفظا يدل على اقتضاء شيئا منه إلى المتكلم بالفعل، أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول"[4].

فإفادة المخاطَب أو الاستفادة منه، أو تحصيل معرفة بجميع أحواله، أو أحوال أحدهما، أو إرشاده إلى شيء يدل عليه، أو يقوم بأدائه يتجسد بشكل واضح في النموذج الثلاثي للنمساوي كارل بوهلر الذي بنى على منواله رومان جاكبسون نظريته في التواصل اللفظي، لكنها بشكل تطبيقي على الشعرية العربية، حيث تبدو واضحة في حصر حازم قبول الكلام من ثلاث جهات منها"ما يرجع إليه، وما يرجع إلى القائل، وما يرجع إلى المقول فيه والمقول له"[5]

فأما ما يرجع إلى الكلام فيركز فيه المرسِل على الخطاب الشعري ذاته، فتهيمن الوظيفة الشعرية على كل الوظائف الأخرى، لأنَّ بؤرة العملية التخاطبية هي الرسالة الشعرية ذاتها.

وأما ما يرجع إلى المقول فيه أو المقول له فتبرز فيه وظيفتان إلى جانب الوظيفة الشعرية وهما: الوظيفة الإفهامية والوظيفة المرجعية باعتبار عامل المقول فيه (المرجع)، والتي "كثيرا ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة"[6]، لعدم حضوره داخل محيط التخاطب، فتستعمل الدوال اللغوية (ضمائر الغائب، أسماء...) عوض إحضاره، غير أن الخطاب لا يوجه إليه مباشرة، وإنما هو موضوع الخطاب.

أما ما يرجع إلى المقول له فتهيمن الوظيفة الإفهامية داخله على هرمية الخطاب، لأن التخاطب "يرجع إلى السامع"[7] ويتميز بهيمنة نوع من الصيغ تجعل الرسالة موجهة بدقة إلى قوم، أو شخص بعينه. "وتتجسم هذه الوظيفة خيْر تجسيم في صيغة الدعاء، وصيغة الأمر، وهما صيغتان متميزتان في تركيبهما

وأدائهما ونبرة وقعهما"[8]، وبحكم هيمنة أبنية الأمر والدعاء على نظام دوالها والتي توجه إلى المتقبل "تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على المخاطبة[9]".

إن الشاعر يتخذ مواقف متباينة بحسب تباين هذه العبارات داخل الوضع التخاطبي، فيفرض ذلك على الشاعر خداعا كلاميا يحقق به القناعة التامّة لدى المتلقي، يقوم على اللغزية (Aporia) ، التي اقترحها (جاك ديريدا، وبول ولمان) ليتألف الخطاب من "إنشاء مزدوج يؤدي بالتالي إلى تناقض المعاني التي تصبح بعد ذلك غير قابلة للتحديد، ومن ثم فإن اختيارنا إحداها وإعطائها الأسبقية والأهمية يصبح مجرد ابتسار وقمع لانتشار المعنى، من خلال هذه الممارسة يقول التقويض إن (الحقيقة) الوحيدة هي وجود هذه اللغزيّة المطلقة في ثنايا وطيات الخطاب عموما"[10]

وهذا الغموض الدلالي مهارة يعتمدها الشاعر في مخادعة القارئ، ويكون من التعسف اختيار دلالة ونقول: هذه هي مقصد الشاعر، لأنه يعمل دائما على إيهامنا بصدق ما يقول "بإظهار القائل من المبالغة في تشكّيه، أو تظلّمه، أو غير ذلك، وإشراب الكآبة والروعة وغير ذلك كلامه ما يوهِم أنه صادق، فيكون ذلك بمنزلة الحال فيمن ادعى أن عدوا وراءه، وهو مع ذلك سليب ممتقع اللون، فإن النفوس تميل إلى تصديقه، وتقنعها دعواه"[11]، وهذا الصنف من الخطابات الشعرية تهيمن فيه الوظيفة الانفعالية التعبيرية(Expressive) ؛ لأن الشاعر يوهم المتلقي أن ما يقوله صادق وهو مخادع له باعتماد المبالغات، وما شاكلها من أدوات الخداع الفني الشعري، أما إذا تمحور حديث المرسل حول المتلقي فإنه "يحتال في انفعال السامع لمقتضى القول باستلطافه وتقريضه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال لذلك الشيء المقصود بالكلام ومدحه إياه بأن تكون عادته، وأنها من أفضل العادات"[12].

فنلاحظ على الخطاب هيمنة الوظيفة الانفعالية مع الوظيفة المرجعية لما لها علاقة بالمتلقي وبالذات المرجعية الموصوفة.

وخلاصة القول، فإن الخطاب الشعري قائم على أساليب تتحدد وتتبلور وفقا للوضع الخطابي، وحالة المخاطِب والمخاطَب، وانطلاقا من مراعاة هذه المعطيات الخارجية المحيطة بإنشاء بنية ومقصد الخطاب يبدع الشاعر في التمكّن من المتقبل، لإيهامه بصدق ما يقول، فيصير الخطاب الشعري عنده – في نهاية المطاف – رسالة فنية قائمة على عوامل الدارة التواصلية اللغوية لحظة التواصل اللفظي في الخطابات المتعالية.

وفي الأخير ليس بوسعنا أن نخوض غمار تحديد مفهوم الأسلوب إلاَّ بالقدر الذي يحتاج إليه هذا البحث، ذلك أن علم الأسلوب ما زال موضع أخذ وردّ حتى اليوم، تتقاذفه النظريات، وتختلف فيه الآراء، ولأنه ما زال يشتبك مع الظواهر اللغوية المختلفة في أكثر من موضع، ولم تكتمل صورته بعد [13]، على الرغم مما له من الذيوع.

بيد أن " ثمة مفاهيم تكتسب بشيوعها في الاستعمال العام وضوحاً زائفاً، حتى إذا مارسها العلماء واختبروها وتناولتها المدارس العلمية على اختلاف أصولها ومناهجها وإجراءاتها البحثية تَكَشَّف أمرُها عن قدر لا يستهان به من الغموض والتعقيد، وإلى هذا الصنف من المفاهيم ينتمي مصطلح (الأسلوب) سواء في مصنفات اللسانيين أو النقاد [14]"

وبالعودة إلى الجذور نجد أن علم الأسلوب يمتّ في نشأته الأولى بآصرة نسب إلى علم الخطابة من لدن الإغريق، فقد أفرد له (أرسطو322-384 ق. م) القسم الثالث من كتابه عن الخطابة، كما خصّه كُينْتاليانو(Quintiliano) بالكتاب الثامن من بحثه في نظم الخطابة.

وانحدرت بعض مفاهيمه إلى علماء اللغة ورجال الأدب في أوربا إبان العصور الوسطى، وربما كان الأسلوب عندهم مرادفاً للبلاغة، وربما حصروه في معنى أضيق من ذلك، فصار (مستوى التعبير).

وللتعبير عندهم مستويات، قال عنها الدكتور شكري عياد: " وعندهم ثلاثة مستويات أو (أساليب): القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات

الاجتماعية من جهة وبالفنون الأدبية من جهة ثانية وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة"[15]، ويعني بها عجلة فرجيل (Vergilus) التي ترمز للأقسام الثلاثة، فالرعائيات Bucolice نموذج للبسيط والزراعيات (Georgica) نموذج للمتوسط، والإنياذة (Aeneis) نموذج للرفيع.

وظلّت أعمال (فرجيل) تمثل هذا التقسيم حتى أواخر القرن الثامن عشر[16].

و بعد ذيوع الرومانسية في أوربا أصبح النظر في الأسلوب يتجه إلى ذاتية الأديب فأهملت البلاغة الشكلية، وانزوت المحسنات مفسحة المجال للتعبير عن الذات. واعتبر القول الفصل في الأسلوب ما تصل إليه درجة التطابق بين الأسلوب ومنشئه، وهو ما أخذ من قول (بيفونBuffon)(:(1788 – 1707

"إن من الهين أن تنتزع المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيراً ما تترقى إذا عالجها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه"[17].

و تعددت النظريات، وتباينت الدراسات في علم الأسلوب فتعاورته علوم اللغة والأدب، و تنقلت الخطوات في هذا الميدان من العناية بالتقاليد الفنية في اللغة والأسلوب إلى العناية بالتجارب النفسية، و التعبير عن الذات لتترسخ أقدام علم الأسلوب الحديث في أرضية من علم اللغة.

ومنذ بداية القرن العشرين برز في أوربا تياران أظلاّ الأسلوب بظلهما: تمثل التيار الأول في نهج (شارل بالي1865– 1947 Charles Bally) الذي ألقى سلسلة من المحاضرات سماها (علم الأسلوب) وعدّه البديل عن البلاغة التقليدية، وقد جمعت تلك المحاضرات في كتاب تحت اسم (مبحث في علم الأسلوب الفرنسي) ويمكن أن يعدّ بالي رأس المدرسة الفرنسية في هذا الميدان.

أما التيار الآخر فقد تمثل في نهج اللغوي النمساوي ليو سبتزر(1887– 1950) Leo Spitzer الذي أصدر كتاباً سنة 1919 سماه (علم الأسلوب الجديد) أصبحت معظم المدارس الحديثة في علم الأسلوب تدور في فلكه[18]، وقد أحيا

بمنهجه هذا مذهب (بيفون) بتأكيده على العلاقة بين الخواص الأسلوبية للنصّ ومؤلفهِ، مضيفاً إليها نظرية أخرى مؤداها إهمال طبيعة المؤلف خارج نصّه. والاهتمام بالصيغة التركيبية الصِّرفة والحالة الوجدانية التي تميز المؤلف عن غيره[19].

ومازال علم الأسلوب يصطخب بنظريات تتجدد وتتطور كل يوم، تتنازعه علوم اللغة وأروقة الدراسات الأدبيّة، ويقوم على أمره نقاد أدواتهم في علوم اللغة أمكن، ولغويون مرابعهم في رحاب الأدب أخصب.

و كثيراً ما كانت الدراسات اللغوية والأدبية تتبادل المنافع والمواقع " وعلى كل ففي هذه الدراسات استعملت الأعمال الأدبية كمصادر ووثائق لأغراض أخرى هي علوم اللغة على أن الدراسات اللغوية لا تصبح دراسات أدبية إلا حين تفيد دراسة الأدب حين تهدف إلى تقصي الآثار الجمالية للغة – وبالاختصار حين تدخل في دائرة الأسلوبيات – على الأقل بأحد معاني هذا المصطلح "[20].

2- مستويات التحليل الأسلوبي:

قبل الحديث عن مستويات التحليل الأسلوبي يجدر بنا التحدث عن العلاقة بين الأسلوبية مع القارئ والسياق

الأسلوبيـة والقارئ

تقر الأسلوبية بدور القارئ أو المتلقي، حيث يرى ميكائيل ريفاتير أن: "كل بنية نصية تثير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب"، كما اقترح فرانسوا راستيي نظرية للقراءة عمدتها القارئ"، وذلك إقرار بأهمية القارئ حين تلقيه للعمل الأدبي ودعوة صريحة لإشراكه في شرح وتفسير النص الأدبي، وهنا تبرز مسألة التأثير وتأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية التي طرحها رامان سلدان الذي: "أبرز دور الرسالة، ودور القارئ الذي يفكك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلي وإدراك الدلالات المختلفة.

وأسهم نوام تشومسكي (ولد 1928) من خلال نظريته التحويلية التي تُقَدِم أداة للتحليل الأسلوبي لتفسير العلاقة بين الإبداع عند الأديب والإبداع الذهني عند

المتلقي، والحديث عن الإبداع عند المتلقي الذي يتواصل بالإبداع عند الأديب يطرح أهمية تزود المتلقي بالثقافة المطلوبة وإحاطته بالمجال الذي هو بصدد قراءته، كما يرى مصطفى ناصف أن: "النص الأدبي الرفيع لا يمكن أن يتفتح أمامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي والروحي الذي ينتمي إليه هذا النص"[21] بمعنى أن هناك ظواهر أساسية في تركيب اللغة أو المعنى، تحتاج إلى تنوير من خلال الربط بين الشعر واللغة والفلسفة والدين، وهنا يتأكد دور القراءة الواعية في تشكيل رؤية جديدة تتكشف لدى القارئ مع كل نص يقرأه، ومع تعدد القراءات يكتسب القارئ مجموعة من الطاقات التحليلية التي كانت غائبة عنه قبل ذلك في شتى مجالات إبداع الفكر البشري، مثلما يقول ليونارد بلومفيلد (1887-1949) لكي يتسنى لنا تحديد دلالة صيغة لغوية معينة تحديدا علميا دقيقا، لا بد لنا من معرفة علمية حقيقية بكل ما يشكل عالم المتكلم"، وإذا كان هذا منطبقا على شتى أنواع الأدب، فإن الضرورة تقتضي ذلك خاصة في الشعر الذي يحفل بكثير من الانزياحات ويطلق العنان للخيال والرمز، مما يحتِّم على القارئ الإبحار مع الشاعر والإمساك بالدلالة وإن تعددت أوجه التناص، ولعل هذا ما دفع هنري بير إلى أن يقول: "الحقيقة أظهرت لهاوي الشعر وللذي يقرأه لنفسه وينعم به دون الغوص فيه على تلميح مخفي أو رسالة فلسفية، أن الشعر الجيّد للقارئ الجيّد" أو كما قال **ملارميه** (من الشعراء الكبار) في مقابلة أجراها معه **جول هوريه** عام1891 على الشعر دائما أن يحمل لغزا، وهو هذا هدف الأدب. أعتقد أن الشعر موجود للنخبة، في مجتمع يعرف ما الأبهة، هذه النخبة لا بد أن تكون المتلقي المتمكن والحصيف الذي يستطيع فك الألغاز وبالتالي الإحاطة بالدلالة.

وبهذا نستطيع الحكم على أنّ القارئ ليس ذاتا – حسب البنيويين -، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءاته السابقة، وبالتالي فإن قراءاته للنص وردّ فعله إزاءه تتحدد بتلك القراءات السابقة، وبما أن هناك العديد من القرّاء فهذا يستلزم قراءات متعددة للنص الواحد"، وهذا يعني أن

قراءة جديدة تفيدنا بجانب من جوانب النص النابضة بالحياة، والتعدد في القراءة بقدر ما يستجلي إضاءات مختلفة حول النص، فهو يثري النص وقارئه معا، وكثرة القراءات بقدر ما تبيّن لنا أهمية النص المقروء، فهي تطلعنا على الزوايا الممكنة والمحتملة التي يمكن النظر من خلالها إلى هذا النص، وبالتالي إمكانية القراءة والتأويل الذي يفرضه الانزياح في بنية النص الأدبي، وتحاول الأسلوبية الإمساك به.

الأسلوبيـة والسياق

تهتم الأسلوبية بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أن القصد بها- أساسا- التعبير عن العواطف، والانفعالات و إثارتها، ويتضح هذا بخاصة في مجموعة معينة من الكلمات نحو: حرية، عدل، حقوق الإنسان. . . التي قد تشحن في كثير من الأحيان بمضامين عاطفية، حيث يرى بعض اللغويين الغربيين أن دلالة صيغة لغوية ما إنما هي المقام الذي يفصح فيه المتكلم عن هذه الدلالة والرد اللغوي أو السلوكي الذي يصدر عن المخاطب، وهذا ما يوضحه أكثر أندري مارتيني (1908-1999) بقوله: "خارج السياق لا تتوفر الكلمة على معنى" لهذا كان أشهر شعار لدى لودفيغ فيتغنشتاين (1889-1951) "المعنى هو الاستعمال"، وهو الشعار الذي تلقَّفه عبد السلام المسدي حينما وسم الأسلوب بالعبارة التالية: "الأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة. فالأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي"، فالكلمة لوحدها معزولة لا نستطيع الجزم بمدلولها، وتبقى الدلالة المعجمية لها مفتوحة على كل التأويلات، عكس استخدامها في الجملة والنص.

تتحدد مستويات التحليل الأسلوبي من خلال التعريف الذي وضعه دي سوسير للكلام:"الكلام تطبيق أو استعمال للوسائل والأدوات الصوتية، والتركيبية والمعجمية، التي يوفرها اللسان" فيما يلي:

أ- الصوت (أو الإيقاع): يرى أحد الباحثين أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة... فإن الصوائت التي هي أطول الأصوات في اللغة العربية، هي أكثرها جهرا وأقواها إسماعا، وأما التنغيم فهو نتاج توالي نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها"، كما أن النبر هو:"ارتفاع في علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة.

ويعطي رجاء عيد لعلم الصوتيات أهمية بالغة في دراسة الأسلوب حيث يرى أن:". . . هناك بعض أنواع من الأدب لها إمكانية صوتية قوية، فالدراما والشعر يكتبان بكلمات مسموعة، والسمات اللغوية الخاصة التي تعرضها لا يمكن توضيحها إلا بألفاظ صوتية مصقولة، ولا بد أن يكون هذا اللفظ الصوتي قادرا على إلقاء الضوء على مثل هذه المظاهر كالجناس والسجع والقافية، واستخدام الكلمات التي تدل ألفاظها على معانيها والوزن والإيقاعات النغمية ومعرفة الطريقة التي تتباين فيها الحروف اللينة، وتتجمع الحروف الساكنة طبقا للموقع التي ترد فيه وكيفية النطق بها، فالحروف الساكنة تتجمع، والأماكن تتبدل في الوحدات الصوتية في تركيب المقاطع المتتالية، وكلها تمتزج وتتطابق لكي تعطي التأثير الشامل في النهاية".

وعليه فما على الباحث الأسلوبي إلا دراسة الوزن والنبر والتنغيم والوقوف للإحاطة بما يحمله المقطع الشعري من مشاعر وعواطف وأحاسيس الشاعر والتي تتجسد في إيقاع الحرف والكلمة والعبارة، بالإضافة إلى البحر والقافية.

ب-التركيب: وهو عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية كدراسة طول الجملة وقصرها وعناصرها مثل المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، الصفة والموصوف وكذا ترتيبها، ودراسة الروابط مثل الواو، والفاء، وما، والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث والتصريف، وبحث البنية العميقة للتركيب باستخدام النحو التوليدي لـ: تشومسكي في رصد الطاقة الكامنة في اللغة،

ومعرفة التحويلات أو الصياغات الجديدة التي تتولد، والتي تعد أساسا من الأسس التي تكوّن الأسلوب.

ج- الدلالة: يهتم علم الدلالة بـ" الجانب المعجمي، وما تدل عليه الكلمات، مع تتبع لمستجدات المعنى الذي يلحق بتلك الدلالات، أو ما يدفع – بسبب التطور- إلى أن يتبدل ما تشير إليه تلك الكلمات أو سواها. ومن الممكن متابعة "الدلالة" من خلال النظام اللغوي الذي يتميز بخصائصه النحوية والصرفية، والتي تشكل لهذا النظام بنيته الخاصة به. . . وهذه البنية تتشكل منها ما يعرف بالحقول الدلالية، والتي تضم مجموعات تشكل مفهوما مشتركا، أو دلالة تدخل في نطاق واحد. وعليه فإن الباحث في الدلالة عليه أن يبحث في تلك العلاقة التي تربط الدال بمدلوله في النص من خلال السياق، وبالتالي فهم وتحديد الدلالة السياقية إن كانت دلالة مباشرة أو تحمل دلالات إيحائية أو تأويلية أخرى(الحقل الدلالي).

الهوامش:

[1]- **برنارد شبلز، علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة محمود جاد الرّب، الدار الفنية للنشر، القاهرة، ط1 91م، ص17

[2]- **عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية**، مرجع سابق، ص 59 – 60.

[3]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: د. محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، بيروت 1981،ص 336

[4]- المرجع نفسه، ص 347

[5]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق ، ص 348

[6]- المرجع نفسه والصفحة ذاتها

[7]- **عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص 159.

[8]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق، ص 348.

[9]- **أم سهام عمارية بلال: جولة مع القصيدة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 34 – 35

[10]- **حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مرجع سابق ، ص 346.

[11]- **المرجع نفسه** ، ص 347

[12]- ينظر في مجلة حوليات التراث / جامعة مستغانم / العدد التاسع – 2009

[13]- انظر: Ullmann، stephen ، Language and style (Oxford 1964) p 213

[14]- **سعد مصلوح، في النص الأدبي**، دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 1993 ص 21

[15]- **شكري عياد، اللغة والإبداع**، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط(1) 1988، ص 23.

[16]- **صلاح فضل، علم الأسلوب**، مبادئه واجراءاته،، دار الشروق ، مصر ، ص 249.

[17]- **عبد السلام المسّدي، الأسلوبية والأسلوب**، مرجع سابق، ص: 63.

[18]- **مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**،مكتبة لبنان 1984 ، ص 542

[19]- **برنارد شبلز، علم اللغة والدراسات الأدبية**، مرجع سابق، ص 56

[20]- **رينيه ولك وأوستن دارين، نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980 ص 182

21- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي - ط 3، دار الأندلس بيروت، 1983، ص123

دلالات الزمن النفسي في رواية اللاز
للطاهر وطار

أ/ منيرة شرقي
جامعة تبسة

ملخص:

الزمن النفسي عنصر هام في الرواية، يرتبط كثيرا بعنصر الشخصية، فهي التي تعيشه حين تتأمل الحاضر، أو تتذكر الماضي، أو تستشرف المستقبل. يعتمد الزمن النفسي في الرواية على التذكر والسهو والهذيان والمونولوج، ويصور معاناة الإنسان في العالم، ويعكس أحيانا حالات الفرح والسعادة.

تهدف هذه الدراسة إلى توضيح كيفية حضور الزمن النفسي في رواية (اللاز) للطاهر وطار، بدءا باللاز الذي يعيش أزمة البحث عن الهوية، ثم بعطوش الذي يطمح إلى التخلص من الحاضر المتعب نفسيا، ثم قدور الذي يعيش زمن الانشطار والخوف، وزيدان الذي يحب الانعزال بسبب الحرب.

الكلمات المفتاحية: الزمن النفسي، رواية اللاز.

Résumé:

Le temps psychologique est un élément important dans le roman, il a une relation avec le personnage qui médite le présent, ou rappelle le passé, ou regarde vers l'avenir. Le temps psychologique dans le roman dépend de la mémoire, l'omissions, la rave, et le monologue, il dépeint la souffrance humaine dans le monde, et parfois, il reflète les cas de joie et de bonheur.

Cette étude vise à clarifier comment la présence du temps psychologique dans le roman (Laz) de Tahar Wattar, commençant par "Laz" qui est à la recherche de son identité, puis "Batosh" qui souhaite abandonner la présente, puis Kadour qui vit perplexe et peur, et Zidane qui aime l'isolement en raison de la guerre.

Mots clés: le temps psychologique, le roman (Laz).

*** *** ***

مقدمة:

تتجلى قيمة الزمن النفسي في الرواية من خلال إسهامه الكبير في تشكيل المضامين، وبناء الأحداث، وتقريب الشخصيات من القارئ، مثلما جاء في رواية اللاز للطاهر وطار، إذ لعب فيها دورا هاما؛ الأمر الذي لفت انتباهنا وجعلنا نتساءل: كيف حضر الزمن النفسي في رواية اللاز؟ وما هي دلالاته؟

تسعى الدراسة للإجابة عن التساؤلات المطروحة وفق منحى منهجي يتتبع عنصر الزمن النفسي ويدرسه في علاقته بالشخصية، حيث تعامل الكاتب معه تعاملا مجديا، وقبل الدراسة والتحليل يجدر تقديم الرواية بملخص لها، ثم لمحة نظرية عن الزمن النفسي في الرواية.

1- ملخص الرواية

قال الطاهر وطار عن روايته: «أنا لم أكتب "اللاز" بل الشعب الجزائري هو الذي كتبها»[1]، وذلك راجع إلى مضامينها المستقاة من روح الشعب ومعاناته فترة الاحتلال الفرنسي.

رواية اللاز كبة من الخيوط المتشابكة التي يصعب فرزها، أو العثور على واحد منها هو خيط المسار السردي، لأنه اختلط مع خيوط الاسترجاعات الكثيرة. تجري أحداث الرواية في إحدى قرى الجزائر التي يسكنها العديد من الثوار، و"اللاز" واحد من أبطالها؛ لقيط وطائش وشرير وصاحب طباع سيئة، حلمه الوحيد هو أن يكون له أب كباقي البشر، وحين تحقق له ذلك، انعطف مسار حياته، وبدأ من جديد، فالتحق بصفوف الكفاح، واهتم بتهريب المجندين الجزائريين، إلا أن خائنا وشى به، مما استدعى إلقاء القبض عليه أمام الملأ من قبل الجيش الفرنسي، حينها استطاع أن يومئ إلى المناضل قدور بالفرار، فهرب هذا الأخير والتحق بالقائد زيدان ومن معه. لقي اللاز حتفه من التعذيب داخل الثكنة، وتمكن من الفرار بعد عناء طويل، وخلص معه الجنود الجزائريين، ثم التحقوا كلهم بزيدان (أب اللاز). تعرض زيدان لنزاع مع جبهة التحرير الوطني بسبب الاختلافات الإيديولوجية، ونتيجة رفضه التخلي عن

الحزب الشيوعي تلقى الذبح عقابا له، شاهد اللاز عملية ذبح أبيه فدخل في حياة اللاوعي.

ترسل الرواية فروعها على مر الصفحات، وكأنها أخطبوط يمد أطرافه راغبا في إمساك كل شيء، فهي تحاول لم شتات الأحداث من كل جهة والتي تمس شخصياتها، فتسرد ما حدث مع قدور منذ حياده من الثورة إلى غاية استشهاده، وبعطوش منذ أن كان راعيا للعجول حتى أصبح خائنا ثم فدائيا، وزيدان منذ علاقته بمريم "أم اللاز"، حتى ذهابه إلى باريس وعودته متشبعا بالفكر الشيوعي ومساهمته في الثورة إلى غاية ذبحه... وغير ذلك.

2- الزمن النفسي والرواية

يجدر في البدء التفريق بين الزمن النفسي والزمن الطبيعي، أو -كما يستعمل البعض- بين الزمن الداخلي الذاتي والزمن الخارجي الموضوعي؛ فالأول نعيشه بمعزل عما هو خارجي، ويحتاج في تقديره إلى خبرتنا، أما الثاني فلا يحتاج لذلك، إذ أنه وقت حقيقي يُحسب بساعة الزمن[2]، ومنه يتضح أن الزمن النفسي يمثل المقابل للزمن الطبيعي، فإن كان الثاني موضوعيا قياسيا، فإن الأول ذاتي لا يمكن الاتفاق في قياسه، إذ هناك عوامل عقلية ونفسية تسهم في تحديده، فيختلف مقداره من شخصية لأخرى حسب العوامل.

يعرف الزمن النفسي بأنه الزمن الذي يدرك من خلال الاستمرار الزمني للحادثات كما تحس داخليا، إلا أن الاستمرار الزمني كما يقاس بالحادثات الخارجية يبدو أطول أو أقصر وفق الحالة العقلية للشخص، فمن الناس من يملك حسا زمنيا دقيقا في غياب الزمن الخارجي، ومنهم من لا يملكه، ومن العوامل التي تخل بحس الإنسان للزمن التغيرات في درجة حرارة الجسم، والعامل النفسي...[3]، وهذا ما ينطبق على الشخصية في الرواية، فعند استحضارها من طرف الكاتب، تدرك الزمن كما تحسه داخليا، وذلك يعطي الرواية بعدا واقعيا.

تعيش الشخصية في العمل الروائي الزمنَ النفسي بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل؛ حيث تتذكر الأول، وتتأمل الثاني، وتستشرف الثالث.

لا يوجد الزمن النفسي إلا في ذات الشخصية التي جردته من موضوعيته وجعلته حالة نفسية لا شعورية[4]، فهو نفسي وذاتي، لصنع النفس والذات إياه، وداخلي لوجوده داخل النفس البشرية فقط، دون أن يتعداها إلى خارجها، ويتضح مفهومه في الأدب أكثر بما أورده الطاهر وطار من قول للشيخ الربيعي: «ليس لنا من الماضي إلا المآسي.. وليس لنا من الحاضر إلا الانتظار.. وليس لنا من المستقبل إلا الموت..»[5]، فهذه الشخصية غارقة في التفكير، وتعيش زمنا خاصا بها وحدها، من خلال مخاطبة ذاتها وتذكّر الماضي وتأمل الحاضر واستشراف المستقبل، وما أثار الربيعي هنا هو ما رأته عيناه وسمعته أذناه من حديث لأشخاص يتباهون بشهدائهم، وينتظرون مِنحهم حتى تعطى لهم... فدون قصد منه صار غير واع بالزمن الطبيعي ومكتف بزمنه.

مادام الزمن النفسي مرتبطا بالشخصية، فإنه يُدرس بطرح تساؤلات تُعنى بها، وأهمها:

- كيف تعيش هذا الزمن؟ ← التذكر، المونولوج، الغفوة، الهذيان...

- كيف هي حالتها وهي تعيش هذا الزمن؟ ← حزينة، سعيدة، قلقة...

- ما هي علاقتها بهذا الزمن؟ ← ترغب في استمراره، تريد الخلاص منه، تريد تغييره...

- وللاستيضاح أكثر: لماذا تعيش هذا الزمن؟ أو ما هي مناسبة هذا الزمن؟

زيادة على ذلك، أمر مهم جدا: ما هي مدة وسرعة هذا الزمن؟ ← وتنبني حسب علاقة الشخصية به؛ طويل يسير ببطء، قصير يسير بسرعة، إذ «تدرس السرعة الزمن النفسي Temps Psychologique أي إحساس الإنسان بالزمن. فالساعة الواحدة التي يحددها الاصطلاح بستين دقيقة، والتي لها

قياس ثابت في الزمن الطبيعي، يختلف إحساس الناس بها تبعا للحال التي هم فيها. فالإنسان المنتظر القلق الخائف يحسب الساعة دهرا، والإنسان اللاهي المستغرق في السلوى أو المتعة يحسب الساعة دقيقة، فلا يشعر بمرور الوقت، لهذا يمكننا أن نقابل رواية الحدث، التي تستخدم الحذف والملخص والقليل من المشاهد، بالرواية النفسية التي تغلّب العرض والتحليل، ويسير فيها الزمن ببطء»[6]، مما يعني أن الزمن النفسي يخالف الزمن الطبيعي في السرعة، وذلك حسب تقدير الشخصية له، بما يتطابق مع حالتها النفسية.

للزمن النفسي علاقة تنافرية أخرى مع الزمن الطبيعي، كون الأول لا تعيشه الشخصية ولا تدركه إلا عندما تفقد شعورها بالثاني.

3- الزمن النفسي في رواية اللاز

يدرك الإنسان الزمن من خلال الساعات والتقاويم التي اخترعها، ولكنه يجد نفسه –وهو ينظم حياته وفق هذا الزمن الموضوعي- ضحية مفارقة يشعر بها، إذ يجد نفسه بين زمن طبيعي من معطيات القياس والحساب، وزمن نفسي من معطيات المشاعر والأحاسيس والحالات النفسية[7]، فالزمنان منفصلان لكنهما يتنازعان ويتجادلان في دائرة الإنسان.

يعتمد الزمن النفسي في الرواية -غالبا- على التذكر والسهو والهذيان والمونولوج.

3-1- زمن البحث عن الهوية والانتماء

«كان الربيعي مثل كل سكان القرية، يبغض اللاز، ويتمنى من صميم قلبه، أن تلحقه المصيبة القاضية.. يرتكب جريمة لن يخرج بعدها من السجن، أو يقضى عليه، سواء من طرف العسكر، أو من طرف الثورة..»[8]، لم يكن الربيعي الوحيد الذي يكره اللاز، فهذا الأخير منبوذ اجتماعيا لتصرفاته العدائية والسيئة، حيث كان يسطو وينهب ويضرب ويتعاطى الخمر... وهو سلوك فرضته حالته النفسية المتعبة، والتي حملت بلا ذنبٍ جرمَ كونه لقيطا.

انعكست معاناة اللاز من ماضيه على أفعاله وأقواله، وظل لفترة حبيس معاناته النفسية وتألمه الروحي، ومادام الأمر كذلك، فالزمن طويل بالنسبة إليه.

رفض اللاز استمرار وضعه البائس، فقرر تغييره، وقال في نفسه: «أريد أن أتخلص من اللاز ولد مريانة(*)»[9]، إنها معاناة الابن اللقيط التي تظهر صعوبة أو استحالة العيش في وسط يرفض التعامل مع أي لقيط، وعدم تقبله بينهم.

التقى اللاز بأبيه "زيدان" بعد مدة، وشعر بفرحة لا تضاهيها فرحة، ولم يستطع حينها التحكم في مشاعره التي فاضت لحظة الخبر، فارتمى مباشرة على أبيه «وراح يقبله في كامل وجهه. وفجأة تخلص من ذراعيه وراح يقهقه، بينما الدموع تنهمر من عينيه... اللاز عنده أب، ها ها... اللاز، أنا... مريانة أمي كانت تسمى مريم... ها ها...»[10]. بمجرد أن علم اللاز أن زيدان البطل الثوري هو أبوه، أخذ يهذي دون وعي منه، وفقد شعوره بالزمن الطبيعي واكتفى بزمنه هو فقط، لأنه فرح وراغب في هذه اللحظة التي أنسته نفسه.

يجيء الزمن النفسي غالبا فوق وعي وإرادة الشخصية، فيكون لاإراديا ولا مفتعلا، مثلما حدث مع اللاز في المقطع الآنف، فقد أخذته سعادته المفرطة إلى أن يهذي دون وعي وتدبر منه، كيف لا! وحلمه الذي طالما راوده وتمنى الوصول إليه قد تحقق، وعرف هويته وأصبح موجودا.

وجد اللاز نفسه بعد ضياع طويل، وشعر أنه ولد من جديد، فصار راغبا في الحاضر الذي لم يرغبه يوما، وشاء البدء من هذه اللحظة التي كانت نقطة التحول في حياته، والتي غيرته من حالته الدنيئة إلى حالة سامية ترقى لأن تكون جزائرية بأتم معنى الكلمة، وتسعى للنضال والجهاد بكل تفان وتضحية، والدليل على ذلك انفعاله الشديد لمّا علم بخيانة بعطوش، حيث غضب وسخط لدرجة أن «هوى عليه برأسه، فطرحه أرضا، والتفت إلى الضابط وزمجر في هستيريا دون أن يغير من وضع يديه: مجاهد، مجاهد. مسبل،

مناضل. فلاق، خدعتك أيها المأبون القذر»[11]، فقدَ اللاز تمالك نفسه، وكشف سرَّه بكل جرأة جراء الغيظ من هؤلاء الخونة.

خروج اللاز من محنة تجاوز الماضي، أدخله في محنة أخرى، هي البحث عن سبل الانتماء لهذا الوطن العزيز، وكيفية الانضمام إلى تركيبه الاجتماعي، لأنه كثيرا ما آلمه كره الناس واحتقارهم له، فحاول كسر هذه المعاناة النفسية عبر الاجتهاد لمحو التصرفات السيئة والانضمام لصفوف الثورة، لكن ذلك كلفه الوقوع في مصيدة الفرنسيين، وهنا تتضح الصلة المتينة بين الزمن النفسي والزمن الطبيعي؛ إذ كان الأول سببا في وجود الثاني.

اللاز غير محظوظ لأن الناس لم يقدروا تضحيته، فظل يعاني أسفا على نفسه التي لم تحظ بالتقدير اللازم، وعاش زمنا نفسيا أليما يوضحه المونولوج الآتي: «هو أيضا (عن الضابط الفرنسي) لا يراني جادا فيما أقوم به من عمل... كالآخرين، ككل الآخرين، عدا عمي زيدان. أبي زيدان، وعمي حمو... يعتقدون أنه لا دور جادا يمكن أن أؤديه في الحياة... يروني دودة زائدة، لا عمل لها إلا تنغيص حياتهم»[12]. اللاز حزين ومستاء ومشفِق جدا على نفسه، وما جعله كذلك، هو استخفاف الضابط بعمله الثوري، إذ رأى أسماء أخرى وراء الأعمال التي قام اللاز بها؛ وظل اللاز يبحث عن الانتماء للجزائر.

قد تخلق الشخصية في الرواية زمنا نفسيا داخليا بغية محو زمن طبيعي خارجي مؤرق، أي أن الزمن النفسي قد يكون مفتعلا وإراديا من أجل تحقيق هدف معين -وقد رأينا قبلا أنه يكون لا إراديا-؛ فاللاز وهو يكابد مخالب الوحش الفرنسي، انتقل إلى نوع آخر من الألم، عاش فيه حالة من التعذيب القاسي التي ابتغى مضيها واضمحلالها، فاقترح على نفسه الانشغال بالماضي والتفكير في أمور طوتها السنين، عسى ذلك أن ينجيه من الآلام، غير أن ذاكرته لم تسترجع إلا الحدث البارز فقط وهو أمر والديه، ثم أن الجلدات الضاربة لم تسمح له بالجولان في هذا الزمن الماضي.

يتضح مما سبق أن الزمن النفسي قد يكون مفتعلا وإراديا للقضاء على زمن طبيعي خارجي، إلا أنه يمكن للزمن النفسي أن يكون بصورة أخرى مفتعلا، ولكن للقضاء على زمن نفسي آخر؛ فاللاز عندما كان تحت وطأة الجلد أسرَّ لنفسه: «هذه العملية الأولى، إن لم أعترف أثناءها، تلتها مباشرة العملية الثانية... الغطس في الماء مع الكهرباء. وإن لم أعترف أثناءها، جاءت العملية الشاقة... اقتلاع الأظافر»[13]، وحاول تجاوز هذه الأفكار العالقة في ذهنه، لاسيما فكرة اقتلاع الأظافر، فأجهد نفسه لخلق زمن نفسي مغاير، دار في خلده: «عندما قتل القايد في دوارنا وهرب عمي زيدان... أبي زيدان مع أمي إلى الغابة، أين هربت جدتي؟ وعمي حمو مع من هرب يا ترى؟»[14]، فدوما الحدث البارز نفسه، ولسوء حظه المعتاد لم تسمح له السياط الموجهة إليه بالانغماس والتوغل في هذا الزمن المفتعل. بقي اللاز يتألم ويحاول مرارا تجاوز محنة التعذيب القاسية، ولم يكن أمامه سوى خلق أزمنة ذاتية نفسية، لأن الصراخ حرض العدو عليه؛ هذا ما حقق في الرواية فكرة صراع الأزمنة النفسية مع الأزمنة الطبيعية تارة، وصراع الأزمنة النفسية فيما بينها تارة أخرى.

مأساة اللاز في صالة التعذيب قصوى، وهي نفسية أكثر منها جسدية، لأن مجرد تذكره لمراحل التعذيب يبعث الخوف في نفسه، وتسيطر عليه الحيرة حول حل يكون دون إلحاق الأذى بالثورة. كلما تطلع اللاز إلى المستقبل شعر بنهايته، فنجده يقول معبرا عن ذلك ومحاورا ذاته: «انتهيت الآن تماما، وكل ما تبقى مني أو ما سيتبقى مني، فبفعل المصادفة لا غير... لقد بلغت النهاية، نهاية النهاية»[15]. حالة اللاز النفسية المعذبة والمتألمة في أقصى درجات المعاناة، تُعتبر صورة لكل أولئك الذين مروا على نفس التجربة، فكان الزمن النفسي مرآة عاكسة للوضع في الزمن التاريخي، ومعبرا بدقة وصدق كبيرين عن معاناة جزائريي الثورة أمام عنف العدو الفرنسي.

بعد اليأس الذي أصاب اللاز، تطلع مرة أخرى إلى المستقبل، فإذا بنسمات الأمل تداعب وجهه المتضرر، وتوحي له بالاستبشار خيرا، لأنه قد

يحقق ما لم يحققه قبلا، فقال في سره: «يقينا أنني سأكون لازا جديدا... لا أعرف نفسي، ولا يعرفني أحد حتى القبطان المأبون»[16]، لكن ذلك صعب التحقيق ومرهون بنجاته من بطش فرنسا أولا. الإكثار من الأزمنة النفسية للاز، جعل القارئ يتقرب من هذه الشخصية، ويعرفها أكثر، لأنه يعيش معها طموحاتها وأحلامها، ويتقاسم معها أفراحها وأحزانها...

عاش البطل مرحلة التغيير من اللاز بن مريانة إلى اللاز بن مريم بكل صعابها، فالتعذيب كان يمتحنه إذا ما كان سيرجع إلى اللاز الأول أم لا، فظل ينبه نفسه مرارا لقيمة اللاز الجديد حتى لا يقع في الخطأ، خاطب ذاته بالقول: «ليتك الآن في الجبل تمسك رشاشا وتنبطح وراء صخرة كبيرة وتضغط بإصبعك لتلهب النار، تحصد أعداءك الذين يحاولون عبثا التقدم من موقعك. تضغط وتضغط، حتى يحمر الرشاش ولا تبالي... وإذا ما جاءت قذيفة مدفع أو طائرة تهوي عليك»[17]، وفي حالته المتفائلة هذه، اشتاق إلى والده الذي حرمته فرنسا منه سابقا، وها هي تعيد حرمانه منه بحجزه، فيدفعه الحنين إلى تخيل جنوني، وأنه استشهد أمام والده، وقد افتخر به وهو يقبله قبلة الوداع.

كثرت تأملات اللاز لأنه لم يجد في هذه الثكنة سوى ذاته ليخاطبها، فاستغرق معها الوقت الكثير، وبينما هو يفكر طرأ في باله أن يتهم الشامبيط الخائن بتهمة تُلقيه في أشواك التعذيب، فتخيل أنه «سيتعذب، سينال قسطا وافرا يعادل ضخامة جسمه... يتذاوب شحمه على هذه المنضدة ويسيل مع المسامير، ممزوجا بالدم الأسود»[18]، وقد تمتع اللاز كثيرا وهو يرسم ذلك المشهد التخييلي، واستطاب له كثيرا منظر الشامبيط مجروحا، لكنه بعد فترة من التأمل في أدوات التعذيب عدل عن الفكرة، لأنه رأى المنضدة والسياط والآلات شرفا لا يستحقه الأعداء.

بعد تتبع أزمنة اللاز النفسية وهو في صالة التعذيب، اتضح أن حالات شعورية عدة اعترته، ففي الأول كان مستاء ومحتارا وخائفا ومتشائما (يشعر

بالموت)، ثم متفائلا (يكون لازا جديدا)، ثم في نشوة من التفاؤل (يمسك الرشاش)، ثم في لحظات الاستمتاع (بمنظر الشامبيط).

تمسك اللاز جيدا بوجوده الجديد، فكتم أسرار الثورة، ثم تمكن من تهريب الجزائريين من الثكنة، ورغم هذا الإنجاز البطولي بقي حزينا لأنه لم يتأكد بعد من تغير نظرة الناس إليه، يقول لنفسه: «لم يتصوروني، ولن يتصوروني أبدا، واحدا منهم (...) منبوذ من طرفهم. منبوذ، إنني لاز، وليس غير لاز، ولو وجدوا جثتي ملقاة في الشارع، مخربة برصاصات العسكر، لتركوها في مكانها تتعفن، بل قد يبصق عليَّ الكثيرون»[19].

تحقق حلم اللاز الذي راوده في الثكنة، فحمل السلاح، ولما ذُبح أبوه أمامه دخل في مرحلة اللاوعي، عاش فيها زمنا نفسيا مفتوحا إلى آخر الرواية، لا يعلم أحد متى ينتهي أو يتوقف، ومتى يعود الزمن الطبيعي الفعلي[**]، ولم يبق من عقل اللاز سوى جملة يحفظها لكنها تعني كل شيء: ما يبقى في الوادي غير حجاره.

إن الزمن النفسي للاز بادئ منذ أن عاش حالة الضياع والسعي لإثبات الوجود والبحث عن الذات وسبل العتق من الماضي، ولما وجد أباه وُلد من جديد، فأحب حاضره ورغب فيه، وحب هذا الحاضر أثمر فيه رغبة تحقيق الانتماء إلى الجزائر، فانضم إلى الصفوف بإخلاص.

3-2- زمن السعي إلى الخلاص من الحاضر

بعطوش راعي العجول، وصاحب الطموحات التي لم يجد سوى فرنسا محققة له إياها، فانصاع لأوامرها وصار حليفا لها، لكنها بدورها استغلت ضعف شخصيته ورغباته الجامحة في الترقي، فجعلته "سارجان" مقابل قتله "أم اللاز" واغتصابه خالته "حيزية". بعد الجريمة الشنعاء، دخل بعطوش في أزمة نفسية، و«صورة خالته عارية بين أحضانه، ما تنفك تبدو أمام ناظريه»[20]، عاش حالة انهيار عصبي ومرحلة لاوعي، وحاول تحاشي ما حدث ورميه في خانة النسيان، إلا أنه عجز عن ذلك، فعانى عذابا روحيا ممتزجا مرة

بتأنيب الضمير ومرة أخرى برغبة ساحقة في الموت أو الانتحار، حتى سيطر عليه اليأس من الحياة، وهناك كره نفسه أشد الكره.

تخبو حالة التوتر لتأتي مرحلة الهدوء التي تشبه الغيبوبة، وقد أدخلت بعطوش في سكوت وتأمل في المحيط، وجعلته غير آبه بما يدور من حوله.

كثيرا ما يوظف الكاتب عبارات توحي بحال الشخصية وهي تعيش زمنها الخاص: «إن ضبابا كثيفا في لون دخان التبن يلفه... عيناه لا تريان سوى الضباب... قدماه لا تطآن غير الضباب... صدره لا يتنفس غير الضباب...»[21]؛ أحال الضباب إلى سوء حال بعطوش، وتيهه عما يجري ويحدث، فقد صار يتمنى الخراب لكل شيء: تذوب الجدران، تنشق الأرض وتبتلع الضابط وعسكره، ويصاب هو بالموت: «لو كانت القنابل اليدوية في حجم أقراص دواء الصداع لكان في استطاعة المرء أن يبتلع واحدة أو اثنتين منها، وينتظر انفجارها في صدره. بم... بم...»[22].

ما هدوء بعطوش إلا حالة مؤقتة سابقة لعاصفة، إذ أنه تخلص من أزمته النفسية حين قتل الضابط الفرنسي، وألهب الثكنة وأخرج المسجونين مع الأسلحة، ما أودع في نفسه سكينة وراحة، وهنا حقق الزمن الطبيعي تخلصا من الزمن النفسي.

3-3- زمن الانشطار وأزمتي الخوف والفراق

قدور بطل ثوري، سببت له الثورة عدة مشاكل نفسية، ففي أول الأمر كان يعيش موقفا محايدا منها، إلا أنه بدأ يقتنع على يد صديقه بأن الحياد لا جدوى منه وأنه في نفس الوقت تحيز للعدو، أدخله ذلك في تشتت وانشطار بين طرفين، وعاش مرحلة يستقصي فيها نفسه ويشاورها في اتخاذ القرار، فإما المستعمر أو الثورة، وكثيرا ما تراءت له صورة البئر، وأنه يغوص في أعماقه، وأنه كان «ينادي بالإنقاذ، ويمتد له حبلان، واحد أبيض يمثل يد ريمون أوجان جون أو الحاج الطاهر... وآخر أسود يمثل يد اللاز أو يد حمو أو يد زيدان»[23]، وقد احتار بأيهما يتعلق، لأن الأول يبعث إلى الذبح من قبل الثوار، والثاني يبعث

إلى الرصاص من قبل العدوان، ثم خيل له أن «يتعلق بالحبلين معا... الأبيض والأسود... لكنه يظل كما كان، لا يتحرك وينادي بالإنقاذ، وكلما جذب الحبلين انجذبا واستقرا تحت قدميه كورا كورا...»[24]. لما صحا قدور من سهوه وتملص من زمنه النفسي الخاص، وجد ضغطا من قبل حمو الجالس بجانبه، والذي أخذ يستفهم عن أي صف سينظم إليه، أو أي حبل سيمسك... إلا أن قدورا لم يجب، وشرد مرة أخرى بسبب توتره وحيرته: «ينادي بالإنقاذ، ويمسك بالحبلين، ويتكوران عند قدميه، ويحتار بأيهما يحتفظ وأيهما يختار... الذبح من جهة والرصاص من جهة. ومع ذلك يجب أن يخرج من هذه البئر»[25]. تعكس فترات السهو قلق قدور، وحدة توتره التي تزداد كلما مارس صديقه حمو ضغطا عليه.

بسبب الضغط الممارس عليه، دخل قدور في حالات تشبه الغفوات المتقطعة باليقظات، تدل في مجملها على القلق والانشطار. لم يرغب قدور في استمرار الوضع، وأراد تغييره والخلاص منه، مما يجعل التقدير للزمن النفسي بأنه طويل لكره الشخصية له، ولا أدل على طوله -حتى وإن كان متقطعا- من قول السارد: «وتتالى الغفوات والاستيقاظات»[26].

الزمن النفسي زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة[27]، فإن كانت الشخصية تعيش حالة قلق أو اكتئاب أو حزن أمكننا ذلك من تقدير مدة الزمن النفسي بالطول، لعدم انسجام وراحة الشخصية، مثلما كان الأمر مع قدور.

بعد تفكير وتمخض داخلي، توصل قدور إلى قرار، هو الانضمام إلى الثورة، لأن خروج فرنسا يعني تحقيقه المراد؛ زواجه بزينة وشراء الحمام، وبالتالي تخلص قدور من زمن الحيرة والانشطار.

ناضل قدور ليحقق الغاية المنشودة، ويوم إلقاء القبض على اللاز، أصابته نوبة من الوجل والذعر، وانشغل باله كثيرا -وهو قاصد البيت- في الوقت الذي سيكفيه لترك القرية، وفي ضرورة إخفاء الأمر، وفي شأن اللاز إن

كان قد أفشى أسماء الثوار أم لا... أمور كثيرة تهاطلت على مخيلته في لحظة زمنية ضئيلة، فالزمن النفسي أطول من الزمن الطبيعي.

يختلف الزمن النفسي مع الزمن الطبيعي الخارجي في المدة؛ فقد تعيش الشخصية زمنا نفسيا قصيرا، إلا أنه في الواقع أطولُ من ذلك بكثير، والسبب عامل نفسي يُشعِر بقصر الوقت، كما يمكن أن يحدث العكس، مثلما كان مع قدور، ففي قرابة الصفحتين، فقد شعوره بالزمن الطبيعي، وسمح لخياله بأن يسرح في عوالم وهمية، لكنها كانت حقيقة في يوم ما، «استعرض أسماء كثيرة ووجوها عديدة ممن جندهم بنفسه، أو التحقوا بالجبل قبل انخراطه، على يد حمو»[28]، وما دل على الزمن النفسي قصيرٌ في حقيقته (في الطبيعة)، هو قول السارد: «خطر لقدور، وعجب كيف تذكر بسرعة فائقة أشخاصا كانوا بعيدين عنه كل البعد، لم تكن تربطه بهم أية علاقة»[29]، وقال "سرعة فائقة" دلالة على قِصر الزمن في الحقيقة والذي استغرق فيه كل ذلك، وما يدل على قصر هذا الزمن الطبيعي كذلك، هو وقوعه في الفترة التي تبدأ بعد فتح الباب (باب الكوخ الذي ينوي قدور دخوله) وقبيل الدخول، وإن قدرنا مدة هذه الفترة، فهي ثوان معدودة.

إن الزمن النفسي الذي عاشه قدور هنا قدام باب الكوخ، يوضح فكرة أشارت إليها سيزا قاسم، وهي أن الذاكرة تلعب دورا هاما في استرجاع الماضي، وربطه بحياة الشخصية النفسية، وعرضها من خلال منظور الشخصية، لا من خلال منظور الراوي[30]، فيصبح الزمن النفسي كاسرا لسلطة الراوي التقليدية، كما يقرب صورا واقعية إلى ذهن القارئ.

كل المواقف والعقد والرواسب التي لحقت قدور وصفتها لنا الرواية، معبرة عن خبايا نفسية داخلية للإنسان[31]، الأمر الذي جعل القارئ يعرف الشخصية ويشعر بواقعية الأحداث في الرواية.

3-4- زمن الانشطار وهم النصر

عانى زيدان حالة تشبه حالة قدور، وهي الانشطار بين أمرين يصعب الاختيار بينهما؛ هما إخبار أو عدم إخبار اللاز بأبوته له، ولما التقاه، وفي بضع ثوان لاحت في باله عدة خواطر، ما يبينه المقتطف المستهل بقول اللاز:

«أتعطف علينا يا عم زيدان.

هل أصارحه بالحقيقة الكبرى؟ يقين أنه حان أوان مصارحته... ألا تكون أمه قد سبقتني. لا. لا أعتقد ذلك، فهو خالي الذهن على ما يبدو. آه. كيف أبادره؟ كيف أبرر صمت كل السنين الطوال؟ هل يفهم؟ هل يعذرني؟ قبل أن أودعه، الوداع الذي قد يكون الأخير، لابد أن أعلمه. نعم لابد من ذلك. لقد حان أن يسترد اعتباره. نعم حان. رغم أنه فعله قبل اليوم، يوم قرر قتل القبطان.

ودون أن يدري، وجد نفسه يتمم:

- نعم. نعم. كثيرا جدا يا ولدي العزيز»[32].

عاشت الشخصية زمنا نفسيا طويلا مقارنة بالبرهة القليلة من الزمن الطبيعي، هي لحظة أو هنيهة في التأمل، وقد أشار الزمن النفسي إلى أزمنة نفسية سابقة، تشترك كلها في حيرة صاحبها "زيدان" حول الموضوع منذ سنين مضت، فلكل زمن نفسي دوافعه وأسبابه.

يمكن للإنسان أن يُجبَر على عيش زمن نفسي تفرضه عليه أوضاع معينة؛ كان هذا هو حال زيدان في رواية اللاز، فلما كان النصر همه والثورة شغله: «شعر بالإشفاق على قدور (لما رآه يتبرع بماله)، فأضاف في نفسه، الثورة تحول الإنسان، ومادامت عميقة، فإن التحول يحدث بسرعة. يجب أن يتحول قدور إلى مناضل ثوري، متطهر من العقد والرواسب...»[33]، لقد أشارت عبارة "أضاف في نفسه" على عيشه زمنا نفسيا.

خلافا لموضوعه مع ابنه، انشغل زيدان بهموم الثورة، لاسيما عندما أتته ضرورة التغيب فجأة، واحتار في اختيار من سيخلفه؛ حينها استقطع جزءا

من الزمن الطبيعي، وحوله إلى زمن نفسي بغية محاورة نفسه فيه، واستشارتها بخصوص الفرد الموثوق به لأداء المهمة، وقد كان هذا الزمن النفسي بطيئا وعسيرا على زيدان نظرا لقيمة الموضوع، حيث عاشه قلقا، إلا أنه نال ما أراد وتوصل إلى قراره.

يرتبط الزمن النفسي الذي تعيشه الشخصية ارتباطا وثيقا بالمشاكل الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية والسياسية للبلاد، مما يطرح أفكارا وقيما متعددة الميادين؛ من أمثلتها ما فعله قائد الوحدة الثانية من ذبح لسبعة أشخاص في ليلة واحدة، فذلك جعل زيدان يشرد عما يحيط به، فقد «خطر له... لو كنت مكانه، لكنت الآن مغموما... سبع أنفس بشرية كاملة، ولا يتأثر (...) حين يدرك هذا الشاب معنى ذبح سبعة آدميين في ليلة واحدة، بيد واحدة، ينفجر هذا الرأس المستطيل الذي بين كتفيه... ولو كانوا خونة، ولو كانوا أعدى أعداء الوطن»[34]. زيدان شخصية تحب كثيرا الانعزال ومحاورة الذات، وفي كل مرة يفعل ذلك يخرج بنتيجة أو قرار، وهنا توصل إلى ضرورة مراقبة القائد وتوصيته بعدم احتكار العملية، وإنما إشراك الجميع فيها.

خاتمة

- يحضر الزمن النفسي في الرواية من خلال تقنيات أهمها التذكر والسهو والهذيان والمونولوج.

- يرتبط الزمن النفسي بعنصر الشخصية، ولا يمكنه الخلاص منه أو التشكل منعزلا عنه.

- يكون الزمن النفسي لا إراديا، إلا أنه قد يأتي في حالات نادرة إراديا مفتعلا من قبل الشخصية.

- قد تتصارع الأزمنة النفسية مع الأزمنة الطبيعية، كما قد تتصارع الأزمنة النفسية فيما بينها.

- قد يحقق الزمن الطبيعي تخلصا من الزمن النفسي، أو العكس.

- لا يتحقق الزمن النفسي إلا بغياب الزمن الخارجي بطبيعته الفلكية، أي عندما تفقد الشخصية شعورها بالزمن الحقيقي وتعيش زمنها الخاص.

- يسهم الزمن النفسي في تقريب الشخصية من القارئ، فتكون معروفة لديه بعد أن يعيش معها طموحاتها وأحلامها، ويتقاسم معها أفراحها وأحزانها...

- يؤدي الزمن النفسي إلى بعث تصورات ورؤى في الرواية تكون كامنة في نفس الشخصية، فبه يدرك القارئ الأبعاد الفكرية والتصورات العقلية لشخصيات الرواية.

- يعكس الزمن النفسي معاناة الشخصية أو سعادتها، ومختلف المشاعر التي تعتريها من قلق أو اطمئنان أو خوف أو تفاؤل أو تشاؤم أو شوق أو استياء أو استمتاع أو كره أو ندم... وكذلك نواياها ومخططاتها ومستواها الإيديولوجي وطريقة تفكيرها.

- يرتبط الزمن النفسي الذي تعيشه الشخصية ارتباطا وثيقا بالمشاكل الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية والسياسية للبلاد، مما يطرح أفكارا وقيما متعددة الميادين تسهم في بناء الرواية وإتمام أحداثها.

الهوامش:

1- زهرة ديك: الطاهر وطار هكذا تكلم.. هكذا كتب..، منشورات دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 2013، ص: 124.

2- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص: 45.

3- إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1982، ص: 128، 129، 130.

4- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010، ص: 80.

5- الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص: 08.

6- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، –عربي، إنكليزي، فرنسي-، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، 2002، ص: 109.

7- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ط2، ص: 46.

8- الطاهر وطار: اللاز، ص: 09.

* "مريانة" اسم نُسب إلى "مريم" أم اللاز احتقارا لها واستصغارا لشأنها.

9- الطاهر وطار: اللاز، ص: 53.

10- المصدر نفسه، ص: 55.

11- المصدر نفسه، ص: 63.

12- المصدر نفسه، ص: 62.

13- المصدر نفسه، ص: 64.

14- المصدر نفسه، ص: 65.

15- المصدر نفسه، ص: 75.

16- المصدر نفسه، ص: 75.

17- المصدر نفسه، ص: 78.

18- المصدر نفسه، ص: 76.

19- المصدر نفسه، ص: 100.

** إلا أن قارئ اللاز الثانية "العشق والموت في الزمن الحراشي" يدرك أن هذا الزمن النفسي ينتهي لما يوشك التيار الإسلامي على تشويه وجه تيار الاشتراكية، فيتفطن اللاز، ليكون رمزا لتفطن كل الجزائريين من أجل تعليق وسام الاشتراكية على رداء النظام الجزائري.

20- الطاهر وطار: اللاز، ص: 150.

21- المصدر نفسه، ص: 152.

22- المصدر نفسه، ص: 189.

23- المصدر نفسه، ص: 39.

24- المصدر نفسه، ص: 39.

25- المصدر نفسه، ص: 39.

26- المصدر نفسه، ص: 40.

27- أ. أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 137، 138.

28- الطاهر وطار: اللاز، ص: 46.

29- المصدر نفسه، ص: 47.

30- سيزا أحمد قاسم: مرجع سابق، ص: 34.

31- حكيم اومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص: 37.

32- الطاهر وطار: اللاز، ص: 54.

33- المصدر نفسه، ص: 49.

34- المصدر نفسه، ص: 131.

تقنيّات الوصف عند إبراهيم الكوني من خلال نصوص "الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة"[1].

د/ طيبي محمد
جامعة البليدة 2

ملخص:

تتناول هذه الورقات تقنيات الوصف عند إبراهيم الكوني، من خلال بعض نصوصه، نحاول فيها أن نحدد مفهوم الوصف عند النقاد، و أهميته في النصوص الأدبية، مع تبيين أشكاله المختلفة؛ من صريح ومكرر أو فريد للمكان، ووصف ضمني ظاهري أو باطني للشخصيات، ووصف لمختلف الأشياء الموجودة في عالم النص الأدبي، و في الأخير نبين وظائف هذا الوصف التي تتراوح بين الجمالية و التوضيحية عموما.

Résumé :

Ces quelques pages que nous proposons, abordent les techniques descriptives dans quelques textes d'Ibrahim Al-Kouni. Notre objectif est de déterminer l'importance et les différents types de description qui existent dans la littérature. Enfin nous tenterons de savoir quel est le rôle de la description : est-ilesthétique ou purementexplicite ?

*** *** ***

.الوصف: مفهومه، أهمّيّته، وحدودهُ الأدبيّة.

.مفهوم الوصف:

يقتضي تناول موضوع الوصف في مجال الكتابة الفنّيّة أوّل ما يقتضيه ضرورة التّوضيح بأنّه من أكثر الموضوعات النّقديّة تناولا بين النّقّاد والباحثين، وهو ليس خاصّا بالرّواية أو القصّة، ولا حتّى بالأدب عموما وفق ما ظلّ شائعا

بين الكثير منهم، كما أنّه ـ زيادة على ذلك كلّه ـ غير منحصر في هذا المجال دون غيره، بل إنّه متّصل بكثير من المجالات، إذ لا غنى عنه في سائر علوم الحياة، كالتّاريخ، والجغرافيا، والفلك، والطّبّ، والهندسة، وعلوم الطّبيعة، وما إلى ذلك من سائر شؤون الحياة ومجالاتها، ممّا يحيل على الاعتقاد، أنّ للوصف أنواعا عديدة، وأساليب مختلفة.

ففي مجال الدّراسات الأدبيّة، يعدّ الوصف بين كبار النّقّاد والمنظّرين من أمّهات القضايا النّقديّة الّتي ظلّت تثير بينهم منذ القدم جدلا حادّا، وتبدي في شأنه عن وجهات نظر شتّى، فأنتجت رؤى عديدة في ميدان تحليل الخطاب الأدبيّ، ونظريّة السّرد، تركيزا على الإبداعات الأدبيّة الرّاقيّة على وجه الخصوص، ذلك لأنّ الوصف حاضر في النّصّ الأدبيّ بأيّ شكل من الأشكال، ولا يمكن أن يخطر ببال عاقل يوما أن يجد فيما يقع بين يديه من أعمال أدبيّة نصّا خلا منه، فهو "موجود في كلّ نوع من أنواع المصنّفات، ولا يكاد يوجد سبيل على اجتنابه[2]"

من هنا؛ بات تناول موضوع الوصف منهجيّا يقتضي العمل أولا على تعريفه، فهو على النّحو الّذي عرّفه به ابن رشيق القيروانيّ (463/390 هـ الموافق لـِ 1071/1000 م) "ما نعت به [الكاتب] الشّيء حتّى يكاد يمثّله عيانا للسّامع"[3]، فالغرض الظّاهر منه إذن هو تقريب الموصوف، وتحديد جزئيّاته من القارئ.

وممّا ثبت في التّعريف به، ما أورده قدامة بن جعفر(.../337 هـ الموافق لـ.../948 م) إذ يرى أنّ "الوصف إنّما هو ذكر الشّيء بما فيه من الأحوال والهيئات..." [4]، أو أنّه وفق ما جاء في التّعريف التّالي، كلمة يراد بها "عمليّة الوصف والتّمثيل المتعلّق بشخص أو بشيء، ويكون ذلك مشافهة أو كتابة" [5].

يبدو من خلال التّعريفات السّابقة أنّ مجال الوصف قد بدأ يتّضح، رغم ما لا يزال يكتنفه من غموض، وهو ما يقتضي بضرورة الوقوف على وجهات نظر أخرى، من ذلك "أنّه شكل من أشكال القول، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه، ورائحته وصوته، ومسلكه وشعوره، ويشمل استعمال

الكلمة الأشياء، والنّاس، والحيوانات، والأماكن، والمناظر، والأمزجة النّفسيّة، والانطباعات"[6].

وفي المعنى السّابق ذاته، يرى صاحب المعجم الأدبيّ الوصف من جهته أنّه "نقل صورة العالم الخارجيّ أو العالم الدّاخليّ من خلال الألفاظ، والعبارات، والتّشابيه، والاستعارات الّتي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرّسّام، والنّغم لدى الموسيقي، [و] هو تعبير عفويّ عن المشاعر الّتي يحسّ بها الأديب أمام الأحداث والمشاهد الّتي تحيط به، أو العوامل الفاعلة في وعيه وفي لا وعيه..." [7]، فإذا كان للوصف في مجال الإبداع هذه الأهمّيّة كلّها، رغم ما هنالك من تصوّرات أخرى كثيرة لا يتّسع المقام لذكرها كاملة، فهل للأديب ـ أيّ أديب كان ـ مهما كانت عبقريّته، أو تعدّدت حيله ومبرّراته أن يتجاهله أو يستغني عنه فيما يريد كتابته؟

.الوصف: أهمّيّته وحدوده الأدبيّة.

مجالات الوصف كما سبقت الإشارة إليه كثيرة متشعّبة، والميادين الّتي يشتغل في رحابها من خلال ما يفهم من الآراء السّابقة واسعة فسيحة، غير أنّ الاتّفاق الظّاهر بينها يشير في وضوح إلى أنّ الوصف في أيّ عمل أدبيّ ضروريّ لإظهار الموصوفات للمتلقّين جليّة، الأمر الّذي يبدو في سائر إبداعات الكوني العديدة سمة بارزة، وخاصّيّة مميّزة، تكشف بما لا يدع مجالا للشّكّ أنّها قد ترسّخت لديه قناعة عميقة، على أنّها تقنيّة أساسيّة من تقنيّات الكتابة في فنّ القصّ، إذ لا يمكن أن تقرأ له فقرة واحدة ضمن قصّة من قصصه، أو رواية من رواياته دون أن يستوقفك وصف تفصيليّ لشيء ما، أو حيوان، أو منظر، أو مكان، أو مزاج، أو مقام، أو غير ذلك من أمور الحياة ومظاهرها الّتي يرد ذكرها في أعماله.

من أمثلة تصوير أشيائه المتنوّعة في هذا الفضاء الصّحراويّ الأسطوريّ، وصف الصّحراء أوّلا وقبل أيّ شيء آخر سواها ممّا تحتويه أرجاؤها، والتّمادي في وصفها بأوصاف غريبة، غير مألوفة، تكشف للقارئ عمّا للكوني من سعة

الخيال حين يعقد العزم على تشخيصها بالشّكل الّذي يريد، ولكن بما لا يتيسّر على أيّ قارئ تقبّله واستيعابه، ليبقى ـ نتيجة لذلك ـ منشغلا إلى غاية الانتهاء من قراءة النّصّ، يبحث عن سبل ناجعة لفكّ طلاسم شديدة التّعقيد، وفي ذلك ما يضفي على أسلوب الوصف في أعماله الشّعريّة الّتي ترقى بها إلى مستوى الأدب الخالد، إنّه "إجراء فنّيّ لا غنى عنه للأديب، إذا أراد إنتاج أثر أدبيّ ناجح"[8]، وتلك هي الغاية القصوى الّتي يسعى كلّ أديب لتحقيقها، وها هو يقول:

"الصّحراء. إنّها كالمرأة اللّعوب..تتمنّع..وتتغنّج ولا تهبك نفسهَا من المرّة الأولى أبدا. ينبغي أن تحاول امتلاكها..اكتشاف سرّها للاستيلاء عليها..." [9].

يكشف هذا النّموذج السّرديّ في وضوح على أنّ الكوني يشكّل صوره السّرديّة معتمدا نماذج للوصف متكاملة، على النّحو الّذي عرّفه به الدّارسون، تغذّيها مخيّلة لا حدّ لما تختزنه من التّجارب المتنوّعة، فهو في ذلك حريص على توظيف كلّ ما يملك من أدوات عديدة، وتقنيّات أسلوبيّة مختلفة، تكون مضمونة النّتائج، لأنّه يعي "أنّ الوصف صورة من صور الفكر، تنشأ من خلال الإنشاء اللّغويّ، وبدل أن يشير...إلى شيء ما مجرّد إشارة، فإنّه يمكن أن يجعل هذا الشّيء مرئيّا على نحو ما، وذلك من خلال عرض حيّ ذي حركة"[10]، تماما مثلما جاءت عليه الصّورة السّابقة، أو ما وصف به جثّة هذه الغزالة، أين يقولُ:

"أخيرًا ..أدركَ الغزالةَ..مُلقاةً تحتَ شجرةٍ برّيَّةٍ جافَّةِ الأغصانِ.

منفوخة تفوحُ منهَا رائحةٌ نتنةٌ، تتراكضُ فوقَهَا الدِّيدانُ، وقدْ فقأتْ الغربانُ عينيْهَا السَّاحرتيْنِ..بقربْ بطنِهَا الذِّئابُ، نهشتْ أمعاءَهَا..وذنبُهَا الصّغيرُ عارٍ..مجرَّدٍ منَ الزَّغبِ..وفِي ساقِهَا الخلفيَّةِ حيْثُ أصابتْهَا الرَّصاصةُ تيبَّسَ الدَّمُ وذرَّاتُ الرَّملِ"[11].

والرّواية؛ شأنها كشأن غيرها من الأنواع السّرديّة الأخرى، هي عبارة عن جملة أعمال يراد تبليغها عن طريق "السّرد"، يتخلّلها تمثيل أشياء، وتصوير أماكن وشخصيّات، بدقّة متناهية عن طريق "الوصف"، ذلك لأنّها أحداث

وأعمال يقوم بها أشخاص يتبادلون فيما بينهم أدوارا في مواضع معينة، ضيّقة كانت أم فسيحة على الطّريقة الّتي جاءت وفقها الصّورة التّالية:

"وقفَ فوقَ رأسِهِ شخصانِ. أحدُهُمَا علَى يمينِهِ والآخرُ علَى يسارِهِ..أحدُهُمَا طويلُ القامةِ، عريضُ المنكبيْنِ أسمرُ..صارمُ الملَامحِ، والآخرُ..قصيرٌ..مكتنزُ الجسمِ..متجهّمٌ أيضًا، لهُ أسنانٌ صفراءُ كريهةٌ..ينتعلُ حذاءً أسودَ وضخمًا. يرتدِي بذلةً رماديَّةً..اقتربَ منهُ وركلَهُ بحذائهِ الأسودِ الضّخمِ ركلةً قاسيةً، وتمتمَ مكشّرًا عنْ أسنانِهِ الصَّفراءَ"[12].

تمثّل هذه الصّورة مثالا حيّا لما للوصف من الأهميّة في النّصّ من جهة، ووفق ما فصل في شأنه كثير من المنظّرين من جهة ثانية، إذ "ليس بالإمكان استغناء القصّة [أو الرّواية] عن الوصف مهما كان قليلا، قصد وصف شخصيّاتها وأشيائها وأجوائها" [13] بما يوهم القارئ بالواقع، ويجعله يساير الأحداث عن كثب، بل كثيرا ما تبلغ درجة التّأثير فيه مستوى بعيدا، ليجد نفسه منساقا بما يجعله يرى في دقّة الموصوفات ما لم يألف رؤيته في الواقع، فالواضح من خلال هذا المثال كذلك أنّ الوصف فيه دقيق، وأنّ الكاتب قد وقف عند أصغر الجزئيّات، بل إنّه ذهب في وصفه إلى فرز ذرّاتها فرزا دقيقا، ليقرّبها من قارئه بما يثير فيه الرّغبة في الاطّلاع على المزيد من الأسرار.

ومن الملاحظات الّتي تلفت الاهتمام وتثير الإعجاب، أنّ إبراهيم الكوني يبني صرح أعماله بجمل مثلما تبيّنه الأمثلة السّابقة . قصيرة، يطغى عليها السّرد، لكنّها تحتوي أوصافا تفصيليّة تامّة الدّقّة، ممّا يجعل القارئ يدرك "أنّه أمام وصف ممتاز، يتنفّسه قصّاص [أو روائيّ] عظيم" [14].

. مسألة التّداخل بين الوصف والسّرد.

كثيرا ما يجد الدّارس المبتدئ صعوبات جمّة في التّمييز بين عنصري السّرد والوصف، يقف حائرا من أمره للفصل بينهما على المستوى العمليّ والتّطبيقيّ، لأنّ درجة التّداخل بينهما كبيرة، وحدّة ذلك في هذا الجانب شديدة ـ نحو ما تمّت الإشارة إليه ـ لأنّهما يشكّلان معا صرحا واحدا، وعملا فنيّا مشتركا، ومن

هنا، فلا سبيل لتحقيق هذه الغاية ما لم تكن رؤية القارئ متفحّصة، وصبره على ذلك كبيرا.

والثّابت في هذا الصّدد أنّ العديد من المنظّرين والنّقّاد ـ كما سيتبيّن ـ قد حاولوا حلّ خيوط هذا التّشابك، ولأنّ اجتهاداتهم في هذا الشّأن كانت كبيرة، وجهودهم مضنية، كانت النّتيجة في النّهاية أن توصّل بعضهم إلى تحديد وضبط جملة من الخصائص الّتي تجعل كلّا منهما في منأى عن الآخر، يمكن على ضوئها توفير كثير من الجهد على الباحث، وتسهيل السّبل أمامه للإشراف على خبايا هذه الإسرار.

من أهمّ نتائج هذه الجهود ما ثبت عن "جيرار جنيت Gerard Genette" الذي يقول في هذا الصّدد: "يحتوي كلّ حكي، إن بصورة متداخلة، أو بنسب حادّة التّنوّع والتّغيّر، أنواعا عديدة من التّشخيص لجملة من الأحداث والأعمال تشكّل وتكوّن ما نسمّيه بكلّ دقّة "سردا،(Narration) من جهة، ومن الجهة الأخرى يحتوي تشخيصا آخر للأشخاص والأشياء، يكوّن ما نسمّيه "وصفا "(Description)" [15].

في الشّأن ذاته، وشعورا بما يمكن أن يقف في طريق الباحث مانعا يصدّه عن بلوغ غاياته في مثل هذه الدّراسات، والوقوف دون التّمكّن من الفصل بين هذا وذاك، يؤكّد الكثير من النّقّاد ما توصّل إليه "جنيت"، ويرون عين ما يراه، ومنهم الدّكتور موريس أبو ناضر، والأمر في رأيه "أنّ السّرد يركّز عامّة على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزّمنيّ والمأساويّ، أمّا الوصف، فهو على العكس من السّرد، لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال الّتي تتضمّنها القصّة، وإنّما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوّناتها، والأشخاص وطباعها الخلقيّة..." [16].

فمن أمثلة السّرد على هذا النّحو من التّعريف، نسوق المثال الموالي:

"هبطَ المساءُ فَأتَى الأبُ بِالحطبِ. أشعلَ النّارَ وبدأَ فِي تحضيرِ العشاءِ. عجنَ الدَّقيقَ وألقَى بِهِ فِي خضمِ الرَّملِ الملتهبِ الَّذي خلَّفتْهُ النَّارُ بعدَ أنْ أزاحَ الجمرَ جانبًا. تناولَ وعاءَ الشَّايِ ووضعَهُ فوقَ الجمرِ. تساءَلَ وهوَ ينهضُ ويتناولُ جرابًا

مليئًا بحبوبِ الشَّعير..."[17]، فما في الحركات والأعمال الّتي قامت بها الشّخصيّة في هذا المشهد ما يؤكّد في وضوح أنّ الرّاوي مصمّم على تتبّع الأحداث عن كثب، وسردها على القارئ مفصّلة حدثا حدثا، وتشخيصها في دقّة على النّحو التّالي:

[أتَى . أشعلَ . بدأَ . عجنَ . ألقَى . أزاحَ . تناولَ . وضعَ . تساءَلَ . ينهضُ . يتناولُ...]

ومن أمثلة الوصف على ما تمّت الإشارة إليه:

"نزعَ نعليْهِ، دسَّ يديْهِ ورجليْهِ فِي الرّمالِ الباردةِ وقالَ بصوتٍ مخنوقٍ، حزينٍ كمنْ يُواسِي أحدًا:

. مسكينةٌ هذه الصَّحراءُ..تتعذّبُ فِي النَّهارِ..تسحقُ الشَّمسُ عظامَ جسدِهَا..فتشكو أحزانَهَا الأبديَّةَ..تعزفُ بذرَّاتِ رمالِهَا الصَّغيرةِ ألحانَهَا مجنونةً، تعزفُ..وتعزفُ، تقرعُ الطُّبولَ حتَّى يُدركَهَا الصَّباحُ، لترميَ بجسدِهَا فِي أحضانِ جلَّادِهَا، تستسلمُ للشّمسِ منْ جديدٍ..وهكذا تستمرُّ رحلةُ العذابِ الأبديّ"[18].

فالظّاهر فعلا من خلال المثالين السّابقين، أنّ السّرد سرد والوصف وصف، و"أنّ القانون الّذي يخضع له السّرد يختلف عن ذلك الّذي يخضع له الوصف،"[19]، غير أنّه لا بدّ من التّنبيه إلى ما هنالك من إمكانيّة التّداخل بينهما من مقطع إلى مقطع آخر، انطلاقا ممّا يغلب على جلّ النّصوص السّرديّة من جهة، واستنادا إلى ما توصّلت إليه بعض الدّراسات في هذا الصّدد من جهة ثانية، "فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة من الوصف، فإنّه من العسير أن نجد سردا خالصا" [20]، ومردّ ذلك، أنّ "الأمر يرجع دون شكّ إلى أنّ الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكنّ الحركة لا يمكن أن توجد بدون أشياء"[21].

ذلك هو عين ما يقتضيه المنطق، وتلك إذن هي طبيعة الوصف، إذ أنّ منطق الأشياء يثبت أنّها لا تكون إلّا كذلك، لأنّ الفعل لا يعقل بأيّ حال من الأحوال أن يحدث نفسه بنفسه، ولذلك فإنّ الأوائل من النّحاة واللّغويّين قد فصلوا في هذا الشأن بما لا يترك مجالا للنّقاش، وبما يغني الجميع عن كلّ جدل، إذ القاعدة عندهم في ذلك، أنّ لكلّ فعل فاعلا.

. الوصف: أشكاله ووظائفه.

. أشكاله.

يظهر للقارئ منذ الوهلة الأولى في كلّ ما ينتقي من أعمال أدبيّة يريد قراءتها، أنّ الكتّاب في جملتهم، وعلى اختلاف مذاهبهم وتوجّهاتهم، يعتمدون كثيرا ـ وبدرجات متفاوتة ـ حين كتابة أعمالهم الأدبيّة المختلفة على الوصف أسلوبا، ويعملون على التّفنّن والتّنويع في ذلك باللّجوء إلى ضروب عديدة من هذا المكوّن السّرديّ، وسواء في ذلك عندهم أكان الموصوف شخصيّة، أم مكانا، أم غير ذلك ممّا يستدعي السّياق وصفه.

ففي أعمال الكوني عموما، وفي نصوص "الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة" على وجه التّحديد، يدرك القارئ منذ البداية أنّ الكاتب لا يكاد يستغني عن أسلوب الوصف، ويمكن أن يكون السّرّ في ذلك، عدم القدرة على ذلك أصلا، ثمّ إنّه لا يمكن أن يكون في هذا المجال كاتبا شاذّا متفرّدا، ما دام الأدب في طبيعته تأثيرا وتأثّرا، وتواصلا بين الأفراد والأمم في شكله وفي مواضيعه، على نحو ما تمّ توضيحه في موضع سابق[22]، وأنّ الوصف كما ترى بعض الدّراسات "... رافق الإنسان منذ إطلالته على الدّنيا، وهو مع البدائيّ نزوع إلى نسخ الطّبيعة، ففي جدران الكهوف القديمة، والمغاور المسنّة غير شاهد من رسوم وإشارات، وهو مع الإنسان المتطوّر تجسيد الأشياء بالكلمات"[23].

من هنا باتت العناية في شأنه بين جلّ الباحثين كبيرة، والتّنافس بينهم محتدما، غايتهم من ذلك؛ إظهار ما يكتنفه من غموض، وما يميّزه من أسرار وخصوصيّات، ثمّ الكشف ـ بعد هذا وذاك ـ عن "كيفيّات ورود هذا الوصف..."[24] فيما يوظّف من سياقات، وما يتناول لأجله من موصوفات.

ففي نصوص "الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة" دائما، وكغيرها ممّا في شتّى أعمال إبراهيم الكوني الأخرى الكثيرة أوصاف لا تحصى، تتناول

الشّخصيّات مرّة، والأشياء مرّة أخرى، والأماكن الّتي تجري في أرجائها الأحداث مرّة ثالثة، بطرائق وأشكال مختلفة، أبرزها؛ "الوصف الصّريح، والوصف الضّمنيّ" [25]، بحسب ما يشيع بين جلّ النّقّاد والباحثين، ووفق ما سيتّضح ضمن الأمثلة الموالية:

2. **الوصف الصّريح المتكرّر للمكان**.

من أكثر ما شاع تداوله من المصطلحات في العديد من البحوث والدّراسات النّقديّة، "الوصف الصّريح، Qualification explicite، وهو الوصف الّذي يرد واضحا، ويتفرّع هذا النّوع إلى ضربينِ: وصف فريد: عندما لا تذكر السّمة إلّا مرّة واحدة Qualification unique، ووصف متكرّر:Qualification réitérée ، عندما ترد الصّفة أكثر من مرّة"[26].

وللمكان في العمل الأدبيِ عموما، وفي الفنّ الرّوائيّ بالذّات دور كبير يؤدّيه، يؤهّله لأن يكون واحدا من أبرز مكوّناته، بل إنّه كثيرا ما يكون فيه العنصر السّرديّ المهيمن، وفي أعمال الكوني يشكّل وصف المكان ثقلا ملحوظا، إذ لا يمكن للقارئ أن يجد في جملة ما يتاح له أن يقرأ منها عملا يخلو من أماكن موصوفة، "يتوزّع ذلك في كلّ مساحة المحكيّ الرّوائيّ، [إذ] أنّ الأمكنة تتعدّد وتتشابك فيما بينها في شكل لولبيّ" [27]، لا لشيء إلّا لـ"أنّ تشخيص المكان في الرّواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى، يوهم بواقعيّتها، أنّه يقوم بالدّور نفسه الّذي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح، وطبيعيّ أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلّا ضمن إطار مكانيّ معيّن" [28]، "كونه تعبيرا عن كينونة حيّة قائمة، لها إسهام كبير في تغيير بنية الحدث"[29].

فمن الأمثلة على ذلك ما جاء على لسان الرّاوي العليم بعالم الصّحراء في هذا المقطع، بما لا يعلم عنها وعن أسرارها راو آخر سواه، يشخّصها للمتلقّي تشخيصا عجيبا لم يعهده قبلها في صورة خياليّة أخرى، لما تحتويه من

متناقضات صارخة، إذ يصوّرها له بالشّكل الّذي يدعه تحت وطأة حيرة دائمة، ومتعة لا تقاس، أين يقول:

"نعمْ هي مخيفةٌ وموحشةٌ.. ولكنَّها كالحياةِ.. كالوجودِ نفسِهِ.. سرٌّ منَ الأسرارِ تبدو غارقةً فِي الوحشةِ والسّكونِ..تعدكَ بكلِّ شيءٍ..تعِدُكَ بأثمنِ مَا يُمكنُ أنْ تهبَهُ لمسافرٍ تائهٍ. تعدُكَ بالماءِ..وعندَمَا تبحثُ عنِ الماءِ لَا تجدُ أمامكَ سوى السَّرابَ.. سرابٌ.. سرابٌ، بحرٌ منَ السَّرابِ.. يتراقصُ أمامكَ، ويُطلعُ لكَ لسانَهُ ساخرًا ويقودُكَ بِلَا هدفٍ.." [30].

تكشف هذه الوقفة الوصفيّة في وضوح عن كيفيّة توظيف الكوني أوصافه، وبأيّة طريقة فنّيّة يستغلّ المكان الّذي اختاره، فقد جاء وصفه لفضائه الموصوف هنا وصفا عميقا، ممتلئا، متكاملا، فيه من الرّغبة ما يظهر إصراره البيّن على إيهام قارئه بأيّ شكل، وعيا منه أنّ الفنّ الرّوائيّ النّاضج لا يكون إلّا "على أساس المكان الّذي يجعل من القصّة الخياليّة قصّة شبيهة بالحقيقة" [31]، ممّا يسمح بتصنيفه "صفة صريحة متكرّرة" [32]، وهو في ذلك يستقي صفات أماكنه من مرجعيّة واقعيّة، قريبة من ذهن القارئ، فيؤسّسها؛ بعد تطعيمها بما يتهيّأ له من بنات مخيّلته، وبحسب ما يلائمها ويتناسب معها، "ولكنّ رواياته[ه] ليست روايات واقعيّة بمعناها الاصطلاحيّ، أو قل ليست واقعيّة وصفيّة إذا رمنا استعمال المصطلح الّذي صاغه "فليب هامون" وحدّد مفهومه" [33]، ونهج الواقعيّين؛ أنّهم "...لا يستمدّون الأماكن وأسماءها وصفاتها إلّا من عالم الواقع، فيرسمون الحدود والأبعاد، وينتقون السّمات المعروفة، ويدقّقون التّفاصيل حتّى ليخيّل إلى القارئ انّه يعيش في ذلك العالم، ويلمس مكوّناته وعناصره" [34].

يهيمن وصف المكان بهذا الشّكل عند الكوني إلى حدّ يجعل القارئ يظنّه مبالغة منه، غير أنّ تفسير الكاتب قد سبق هذه الظّنون، وكأنّه قد تنبّأ بهذا الأمر سلفا، ليجيب موضّحا هذه الظّاهرة بما يبدو جوابا فلسفيّا، إذ يقول:

"إنَّ الصّحراءَ لمْ تكنْ فِي أعمالِي مجرَّدَ مكانٍ، ولكنَّهَا كانتْ منذُ البدءِ استعارةً للمكانِ، إنَّهَا الرّوحُ الضّائعةُ للمكانِ. أوِ فلْنقلْ أنَّهَا ظلُّ مكانٍ. المكانُ الَّذي راقَ لهُ أنْ يهجُرَ المكانَ، وهو مَا حقَّ لِي أنْ أسمِّيهِ ميتافيزيقيًّا المكانَ" [35].

وهاهو في وقفة أخرى، يصف مشهدا مختلفا هذه المرّة فيقول:

"ظلَّتْ الأوديةُ والسّهولُ والعراءُ عامرةً بقطعانِ الغزلَانِ، تتحرَّكُ فِي مجموعاتٍ هائلةٍ تغطّي مساحاتٍ واسعةً، بمجرَّدِ أنْ تطلقَ رصاصةً واحدةً تهبُّ فِي مجاميعَ تفوقُ أسرابَ الجرادِ الَّتي تحجبُ قرصَ الشَّمسِ فِي الفضاءِ عندَ هجومِهَا". [36]

يتعرّف المتلقّي من خلال هذا المقطع على مكان جديد، بما فيه من مكوّنات مختلفة تماما عمّا ميّز الوقفة الوصفيّة في المقطع السّابق، فالأودية، والسّيول، وقطعان الغزلان، والمساحات الواسعة، وغير ذلك، وصف للمكان دقيق، تفصيليّ، صريح، ومتكرّر كذلك، دلّ على استبدال مكان بمكان دون مغادرة الفضاء الصّحراويّ، مع أنّ الخروج كان من نطاق إلى نطاق آخر، والانتقال من مساحات وصفت بالسّراب إلى مساحات أخرى عامرة، أرحب وأوسع، ممّا يدلّ على أنّ المكان في العمل الرّوائيّ له أكثر من دلالة، ويؤدّي أكثر من دور في بناء الحدث، فيفسح المجال أمامه واسعا، ينمو ويتطوّر إلى أن يصل إلى غاية مقصودة ومحدّدة، والملاحظ في هذا السّياق، أنّ ما كان قد بلغته الأحداث عند الوقفة الوصفيّة الأولى، لم يكن أكثر من أرضيّة ونقطة انطلاق لما بلغته عند الوقفة الثّانية.

.الوصف الصّريح الفريد للمكان.

نقاط العبور في أعمال الكوني، وفي نصوص "الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة" كثيرة، لكنّها ليست أكثر من أماكن ثانويّة سرعان ما تتركها الشّخصيّات فتغادرها إلى وجهات أخرى سواها، تماشيا معَ تنامي وتطوّر سير الأحداث، خلافا لأماكن أخرى أساسيّة معروفة، تبقى حاضرة في ذاكرة

الشّخصيّات، آهلة بها، تتعهّدها، وتتردّد لغاية أو أخرى عليها، وفي ذلك ـ لدى جلّ النّقّاد ـ جماليّة من أقوى جماليّات التّعامل فنّيّا مع عنصر المكان الرّوائيّ.

من أمثلة وصف المكان وصفا فريدا المثال التّالي:

"فِي الطّائرةِ اختارَ مقعدًا بجوارِ النّافذةِ. رأى الملَازمَ الأوّلَ مَا يزالُ واقفًا بيْنَ جمهرةِ المودّعينَ، والابتسامةُ الغامضةُ مَا زالتْ مرسومةً علَى شفتيهِ. بعدَ قليلٍ كانتْ الطّائرةُ تحلّقُ عبرَ الهواءِ، فوقَ الرّمالِ الصّفراءَ، حاولَ أنْ ينسَى كلَّ شيءٍ...كلَّ شيءٍ..." [37].

يمكن اعتبار هذا النّموذج من الوصف وصفا فريدا بالنّظر إليه من زاويتين اثنتين، أولاهما أنّ دخول الطّائرة والجلوس بداخلها دليل على الرّحيل الوشيك، وعلى مغادرة هذا المكان بعد حين، والثّانية أنّ محاولة الشّخصيّة نسيان كلّ شيء بمجرّد ركوب الطّائرة، دليل آخر على ترك هذا المكان نهائيّا، ومن هنا فلابدّ من الإشارة عند هذا الحدّ إلى أنّ الدّلالة الّتي يخفيها وصف مكان ما وصفا صريحا فريدا، تختلف عن تلك الّتي يخفيها وصف صريح متكرّر. فقد يفهم من النّمط الأوّل أنّه مجرّد وقفة وصفيّة زائدة، "ليست ضروريّة لفهم عالم [الرّواية]، ولا لازمة لبناء الخطاب الّذي يؤديها..." [38].

وأمّا الّذي يمكن فهمه من النّمط الثّاني(الوصف المتكرّر)، فهو أنّه لبنة لا يمكن للكاتب الاستغناء عنها، وأنّ الرّاوي، "لم يسق هذا المقطع الوصفيّ لمجرّد الوصف، بل شعوره بضرورة توفّر منطلق مناسب لأحداث الرّواية" [39].

.الوصف الضّمنيّ الخارجيّ للشّخصيّات.

من أهمّ التّقنيّات الّتي يعتمدها جلّ المبدعين في مجال كتابة نصوصهم الإبداعيّة وبناء صروح متونها، وصف الشّخصيّات الّذي يفهم من بين السّطور، ويستنبط ممّا لم يرد التّصريح به، فينتج شكل آخر من أشكال هذا الوصف، يدفع القارئ برفق إلى الاجتهاد للكشف عن حقيقته، والوقوف من خلال إشارات دالّة على جزئيّاته وتفاصيله، غالبا ما تكون ألفاظا أو أفعالا، وبذلك يستطيع الكاتب الفذّ أن يمسك بقرّائه، فيضعهم ـ دون شعور منهم ـ

أمام وضعيّات صعبة، وألغاز كثيرا ما يستعصى حلّ رموزها بيسر، والأمثلة عند الكوني على ما يثبت هذه السّمة الأسلوبيّة، ويكشف عن مدى تأثيرها في أعماله كثيرة، نسوق منها النّموذج التّالي:

"عندما اقترب منه هتف وهو يلهث.

.اسمعنِي يَا شنْ سمَّاكْ ربِّي. اسمعنِي اللَّه يرحمْ والديك.

التَفتَ الرّجلُ وتوقّفَ. تشبَّثَ بالبندقيَّةِ بكلتَا يديْهِ وقالَ بحقدٍ وهو يُصرُّ علَى أسنانِهِ"[40].

في هذا المقطع، ورغم قصره جملة من الإشارات الموحية، الدّالّة على ما تضمره هذه الشّخصيّة من أسرار، ما كان بإمكان القارئ الاطّلاع عليها إلّا من خلالها، ففي فعليْ التّشبّث بالبندقيّة والإصرار على الأسنان إشارتان قويّتان تدلّان على الاستعداد للمواجهة، والتّهيّؤ لتصفيّة حساب ما مع الشّخصيّة الثّانية، وفي ذلك وصف ضمنيّ خارجيّ، استفيد من خلال هذين الفعلين، غير أنّ الكاتب لم يكتف بذلك، ليضيف إشارة أخرى أوضح، لكنّها كانت لفظيّة هذه المرّة، تمثّلت فيما قاله بحقد، ليتأكّد القارئ يقينا أنّ الغضب قد بلغ ذروته، والأعصاب قد توتّرت إلى حدّ لا يطاق، ومثل هذه النّماذج الوصفيّة، وفق ما تراه بعض الدّراسات، يجعل القارئ "... يعيش انفعالات الأشخاص، وأوصافهم الحسّية، وحوادثهم، وتصرّفاتهم، كما يعيش مكان الحدث بكلّ ملامحه وتفاصيله..." [40].

.الوصف الضّمنيّ الباطنيّ للشّخصيّات.

واضح في المثال السّابق أنّ الوصف ضمنيّ خارجيّ، جاءت الشّخصيّة فيه إنسانا، ولم يتجاوز الرّاوي "رسم الصّورة الخارجيّة للشّخصيّة...أمّا الوصف الباطنيّ فهو تتبّع للحالات النّفسيّة، وتغيّرات هذه الحالات حسب تغيّرات الأوضاع والمواقف النّاتجة عن تعاقب الأحداث ومسبّباتِها"[42]، على الشّكل الّذي يرد وفقه هذا النّموذج، أين جاءت الشّخصيّة ـ هذه المرّة ـ حيوانا.

"...آخرُ شيءٍ استطاعَ أنْ يراهُ قامَةُ الأشقرِ الفارهةِ وهو ينهضُ..ثمَّ وهو واقفٌ فوقَ رأسِهِ، يتحسَّسُ جبينَهُ ويشمشمُ ملَابسَهُ بخياشيمِهِ..يبركُ إلَى جانبِهِ ليحجُبَ الشَّمسَ القاسيةَ عنْ جسمِهِ.." [43].

سلسلة من الأفعال الدّالّة في وضوح على عمق معاناة الجمل، والرّغبة القويّة في تحمُل جزء ممّا يعانيه صاحبه من آلام، أو العمل على التّقليص من حدّتها على الأقلّ. من ذلك:

[واقفٌ فوقَ رأسِهِ] [يتحسَّسُ جبينَهُ] [ويشمشمُ ملَابسَهُ بخياشيمِهِ] [يبركُ إلَى جانبِهِ]

[ليحجُبَ الشَّمسَ القاسيةَ عنْ جسمِهِ]، فهو "...يشعر بآلامه وأحاسيسه، ويبادله لوعة بلوعة، ولهفة بلهفة.." [44]، ما يثبت قدرة الكوني الفائقة على التّفنّن في تنويع أشكال الوصف، وأصناف الشّخصيّات.

.وصف الأشياء.

ليس فيما يمكن أن يطّلع عليه الباحث من دراسات نقديّة عديدة دراسة واحدة تجاوز فيها صاحبها موضوع وصف الأشياء، والسّرّ في ذلك ممّا ثمّة من تفسيرات لهذه الظّاهرة اللّافتة للانتباه، "أنّ الأشياء ذات أهمّية، لأنّ من وظائف القصّة الأساسيّة إبراز الشّخصيّة في محيطها، وهذا المحيط ليس مكوّنا من شخصيّات وعلاقات ومثل فحسب، وإنّما هو مكوّن أيضا من جملة أشياء"[45].

وفي أعمال الكوني، تلوح أهميّة وصف الأشياء منذ الوهلة الأولى ناصعة واضحة، إذ يغطّي هذا الوصف بين غيره من أشكال الوصف الأخرى مساحة واسعة، ويؤدّي ضمنها من الأدوار ما لا يقلّ أهميّة ممّا تؤدّيه، من ذلك؛ ما في الوقفة الوصفيّة التّاليةِ منْ ألفاظٍ مشفّرة كثيرة، تبدو مثقلة بما لا يمكن إغفاله من دلالات، أين تفصح هذه الشّخصيّة عمّا أصابها من ذهول وانبهار، فتقول:

"ذهـبٌ حقيقـيٌّ يتلألأُ..يتراقصُ..يُعمِي العيْنَ..يـؤذي البصـرَ، ولكنَّـهُ لـيْسَ سبيكةً، وليْسَ قطعًا..ولكنَّهُ يتلألأُ، يبهرُ البصرَ تحتَ ضوءِ النَّارِ الخافتةِ"[46].

ففي الجملتين المتتاليّتين المواليّتين، [يُعمِي العيْنَ] و [يؤذِي البصرَ]، وإن كان المعنى الظّاهر منهما يوهم بالحقيقة، فإنّ أقرب وأقوى ما يمكن تأويلهما به، ممّا شاع بين النّاس منذ القدم، وممّا أقرّت به الشّرائع السّماويّة، أنّ إذاية الذّهب للبصيرة، وما يترتّب على ذلك من عواقب عند الله وخيمة، أشدّ من إذايته للبصر، وفي القرآن الكريمِ ما يحذّر من هذا المصير، أين يقول الله عزّ وجلّ:

"﴿يَا أَيُّهَا الَّذينَ آمنوْا إنَّ كثيرًا منَ الأحبَارِ والرُّهبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَموالَ النَّاسِ بِالبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ والَّذينَ يَكنِزُونَ الذَّهَبَ والفِضَّةَ وَلَا يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبشِّرْهمْ بِعذَابٍ أَلِيمٍ﴾" [47].

وفي هذا السّياق ما يؤكّد في دراسة تناولت هذا الشّكل من الأوصاف، وما له عند الكتّاب من الأهمّيّة إذ يقول:

"إنّ وصف الأشياء في (موسم الهجرة إلى الشّمال) للطّيّب صالح، يتبع وصف الأمكنة والأشخاص، ولا يستقلّ عنهما بأيّ حال من الأحوال"[48].

وفي نموذج ثان لوصف الأشياء، يصف الرّاوي ـ هذه المرّة ـ الصّحراء، ويجتهد في تشخيصها بما يكشف عن معرفة الكاتب لأدقّ أسرارها وخصائصها، وبالشّكل الّذي ينبئ بأنّه لا يعرف عن شيء آخر ـ أيّا كان صنفه ـ ما يعرفه عنها، وما هذه الصّورة الّتي مثّل بها صحراءه للقارئ بما لا يتيسّر عليه استيعابه إلّا خير دليل على ذلك، فمن إنصاف الكوني إذنْ أن يتساءل أيّ قارئ عمّا إذا كان من الرّوائيّين في العالمين من عرى الصّحراء إلى هذا الحدّ!؟ وهاهو يقول:

"الصّحراءُ كائنٌ حيٌّ.. كالإنسانِ. لَهَا روحٌ ونفسٌ ومسامٌ.. تتعذَّبُ. ترقصُ فِي اللَّيلِ، تغنِّي، تقرعُ الطّبولُ، تعزفُ الموسيقَى.. تُرفِّهُ عنْ نفسِهَا.. تفعلُ ذلكَ بعدَ يومٍ قائظٍ عادةً"[49]، ولهذا كانت قناعة الكثير ممّن أطّلعوا على شيء من أعمال هذا المبدع كبيرة، ليصدروا مثل هذه الأحكام النّقديّة، بأنّ "روايات إبراهيم الكوني تعبير إبداعيّ رفيع عن الصّحراء (...) واهتمامه بها يأتي في مستوى يتفوّق

فيه على أولئك الّذين كتبوا عن الصّحراء، ويعكس جانبا ما كان القرّاء يستطيعون أن يدركوه حتّى لو زاروا الصّحراء".[50]

والخلاصة؛ بعد أن آل هذا العمل إلى ما آل إليه فيما تمّ تناوله عن الوصف، وبما كان من الاختصار في ذلك، فإنّه لا مجال للإقرار بما توصّل إليه العديد من الباحثين في هذا المجال، على نحو ما يؤكده هذا الرّأي حين يقول في النّهاية: "إنّ وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصّة [وفي الرّواية أيضا] لا يقلّ أهمّية عن سرد الأحداث والأعمال" [51]، لما ثمّة من وظائف كثيرة يؤدّيها وفق ما سيتّضح.

.وظائف الوصف.

من أهمّ ما يلاحظه أيّ دارس في مجال تحليل الأعمال الرّوائيّة، عناية كبار النّقّاد بالوصف فيها، إذ لا يكاد يجد في هذا الصّدد دراسة واحدة تجاوز فيها صاحبها البحث فيما لهذا المكوّن السّرديّ من وظائف فنّيّة عديدة يؤدّيها، ولا عجب في ذلك، مادام واحدا من أثقل وأهمّ مكوّنات الخطاب السّرديّ، إنّها القناعة الّتي انبنى عليها العديد من البحوث والدّراسات، فهذا الدّكتور عبد الملك مرتاض، يتناول هذا الأمر متسائلا: "هل يمكن للكاتب الرّاوي أن يسرد فلا يصف؟ وإذن، فهل يمكن للسّارد أن يسرد حدثا روائيّا ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كلّ الأطوار"[52]!؟

فالظّاهر أنّ طبيعة مثل هذه التّساؤلات لتحيل في الحين على أجوبة معلومة، وحقائق لا جدال حولها، فحواها؛ ألّا مجال للمبدع لتجاهل الوصف في كلّ ما يقدم على كتابته، وسواء في ذلك أكانت أعماله شعرا، أم قصّة، أم رواية، أم غير ذلك، "وبدونه تصبح مقطوعة الرأي ... [لأنّه] يسهم...في خلق جوّ ضروريّ، لكي تمسك القصّة بالقارئ حتّى النّهاية، فلا يفلت منها إلّا مع آخر فقرة" [53]، وفي هذا وظيفة من أقوى وظائف الوصف ـ لا شكّ ـ وإلّا فهل يتوقّع أن تصل الأحداث إلى منتهاها، بل وكيف يتوقّع أن تكون هذه النّهاية أصلا ما لم يكن للوصف فيها حضور ظاهر، ووظائف ما تؤدّيهَا، على نحو ما حدّدته الدّراسات

النّقديّة الكثيرة، نوجزها في وظيفتين اثنتين، وصفتا أساسيّتين!؟"[54]، وفق ما سيتبيّن. فأولاهما:

1.3.2. **جماليّة بحتة**، أين يُكتفى بالوصف في هذه الحالة ليقوم "بعمل تزييني، وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السّرديّة، [وقفة وصفيّة] ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنّسبة لدلالة الحكي"[55]، وهي أكثر من ذلك "...موروثة عن البلاغة التّقليديّة الّتي كانت تصنّف الوصف ضمن زخرف الخطاب...أي مجرّد وقفة أو استراحة للسّرد، وليس له سوى دور جماليّ خالص..."[56]

ومن الأمثلة في "نصوص الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة"، ممّا يمكن أن يكون أمثلة لهذه الحالة كثير، من ذلك:

"عندَ شروقِ الشَّمسِ أطلَّ علَى الوادي الكبيرِ حيثُ تنتصبُ خيمةٌ رماديةٌ وحيدةٌ. فِي المدخلِ رأى أمَّهُ تقفُ ملتحفةً بردائِهَا الأسودِ الكبيرِ"[57]، ففيم ينفع هذا الوصف القارئ إذا لم يكن وصفا زائدا؟ خصوصا وأنّ الأحداث قد آلت إلى نهايتها، فمثل هذه الوظيفة كما يراها البعض، وظيفة خارجيّة، "غير ذات قيمة فنّيّة، باعتبارها ـ في الغالب ـ دخيلة على العمل ومقحمة فيه، وحسبنا أن نشير إلى أنّ هذه الوظيفة متّصلة برغبة الكاتب لا بمقتضيات العمل...ذاته"[58]، وأمّا الوظيفة الثّانية فهي:

وظيفة تفسيريّة توضيحيّة، اهتدى إليها عدد غير قليل من الباحثين، وهي "أن تكون للوصف وظيفة رمزيّة دالّة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي"[59]، وبهذا يكون هؤلاء قد فصلوا في هذا الأمر، وحدّدوا وظيفة الوصف البنّاء بدقّة؛ وصف لا يوظّف في أيّ عمل ما لم تكن منه فائدة ترجى، فإذا افتقد الوصف هذه الميزة، أصبح ترفا تعبيريّا، ورياضة أدبيّة لا تجدي نفعا، ومن الأمثلة الكثيرة الّتي يعتمدها الكوني في جلّ أعماله، لتظهر فيها مهيمنة، نسوق المثال التّالي:

"صمتَ مرزوق لحظاتٍ ثمَّ تناولَ البندقيَّةَ، دسَّ فِي أحشائِهَا الخرطوشَ، أخرجَ رأسَهُ منَ النَّافذةِ، وصوَّبَ نحوَ الغزالةِ، وضغطَ علَى الزّنادِ. انبثقَ الدّويُّ فانقلبتْ الغزالةُ عدَّةَ مرّاتٍ، ثمَّ سكنتْ، وشرعتْ تنتفضُ بشدَّةٍ"[60].

فما يلاحظ على هذه العيّنة الأسلوبيّة بداية، امتزاج السّرد بالوصف إلى الحدّ الّذي يصعب التّمييز بينهما، لكنّ صلة ما هنالك من صور وصفيّة عديدة مع ما قبلها ومع ما بعدها من أحداث، يجعل منها أوصافا "في خدمة [النّصّ]، وعنصرا أساسيّا في العرض، أي أن يكون في نفس الوقت سببا ونتيجة" [61]، أو شئت قل، وسيلة وغاية في الآن نفسه، وحسب الوصف أهمّيّة أنّه "يغني عن سائر الأدوات القصصيّة عندما يمكّن من تقديم قصّة في شكل صور أدبيّة، أو حتّى في شكل رسوم أو لوحات" [62].

الهوامش:

01. ثمّةَ خلَاصة موجزة مركّزة لمضمون ما جاء في هذا الكتاب من نصوص، انظر:
.إبراهيم الكوني، الخروج الأوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، بيروت/لبنان، 1992، ظهر غلاف الكتاب.

02. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000، ص167.

03. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محيي الدّين عبد الحميد، الجزء الثّاني، القاهرة، 1934، ص179.

04. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، [د.ت]، ص118.

05. الصّادق قسّومة، علم السّرد (المحتوى والخطاب والدّلالة)، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، الرّياض، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2009، ص.290

06. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، تونس، 1986، ص406.

07. جبّور عبد النّور، المعجم الأدبيّ، الطّبعة الأولى، دار العلم للملايين/بيروت 1979، ص ص292..293

08. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبيّ، دار الآفاق، الطّبعة الأولى، الجزائر، 1999، ص.101

09. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص37.

10. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص168.

11. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص80.

12 - موريس (أبو ناضر)، الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة، دار النّهار للنّشر، [د - ت]، ص.86

13/ ADAM (Jean-Michel): Le récit, 2éd, P.U.F. Paris, 1987, page46.

14. الطاهر أحمد مكّي، القصّة القصيرة، دار المعارف، الطّبعة الثّانيّة، 1978، ص76.

15. انظر: حميد الحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، المركز الثّقافي العربيّ، (الدّار

البيضاء/المغرب) و (بيروت/لبنان)، الطّبعة الثّالثة، 2000، ، ص78.
16. موريس أبو ناضر، الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة، دار النّهار للنّشر، (د. ت)، ص ص132..133
17. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص113.
18. نفسه، ص40.
19. حميد الحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، مرجع سابق، ص78.
20. نفسه، الصّفحة نفسها.
21. نفسه، ص79.
22. انظر في هذا الصّددِ موضوع التّناص ضمن هذا البحث، ص158 وما بعدها.
23. جورج غريب، نماذج شعريّة محلّلة، (العصر العبّاسيّ)، دار الثّقافة، الطّبعة الثّالثة، بيروت، 1978، ص.148
24. الصّادق قسّومة، (علم السّرد، المحتوى والخطاب والدّلالة)، مرجع سابق، ص318.
25. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص182.
26. نفسه، الصّفحة نفسها.
27. علاّل سنقوقة، مخيال الصّحراء في روايات إبراهيم الكوني، رسالةٌ لنيلِ شهادة دكتوراه في اللُّغة العربيَّة وآدابِها، جامعة الجزائر، السّنة الجامعيّة [2007. 2008]، ص.128
28. حميد الحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، مرجع سابق، ص65.
29. علاّل سنقوقة، مخيال الصّحراء في روايات إبراهيم الكوني، مرجع سابق، ص129.
30. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص37.
31. HENRI (Mittérand): Le discours du roman, P . U . F, Paris, 1980. page194 /
32. الصّادق قسّومة، (علم السّرد، المحتوى والخطاب والدّلالة)، مرجع سابق، ص319.
33. محمّد الباردي، خصائص خطاب السّردِ في روايات إبراهيم الكوني، الموقف الأدبيّ، العدد431، المؤسّسة العربيّة السّوريّة لتوزيع المطبوعات، دمشق، 2007، ص.55
34. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص193.
35. إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى/حوارات، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الأولى، بيروت/لبنان، 2009، ص.307
36. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص96.
37. نفسه، ص51.
38. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص195.
39. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبيّ، مرجع سابق، ص103.
40. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص70.
41. عيسى النّاعوري، أدباء من الشّرق والغرب، منشورات عويدات، الطّبعة الأولى، بيروت، 1966 ص.111

42. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبيّ، مرجع سابق، ص ص 105. 106.
43. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص67.
44. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السّرديّة في الرّواية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعيّة، الطّبعة الأولى، 2009، ص.147
45. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص201.
46. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص158.
47. سورة التّوبة، الآية:34.
48. موريس أبو ناصر، الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة، مرجع سابق، ص144.
49. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص، 39.
50. هاينز هوغ، مجلّة. موسكيتو. السويسريّة، ضمن:
. إبراهيم الكوني، برّ الخيتعور، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الطّبعة الثّانية، بيروت/لبنان، 1999،، ظهر غلاف الرّواية.
51. موريس أبو ناصر، الألسنيّة والنّقد الأدبيّ في النّظريّة والممارسة، مرجع سابق، ص145.
52. عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية. بحث في تقنيات السّرد. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، العدد240، الكويت، 1999 ، ص.294
53. الطاهر أحمد مكّي، القصّة القصيرة، مرجع سابق، ص 76.
54. انظر: حميد الحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، مرجع سابق، ص79.
55. نفسُهُ، الصّفحةُ نفسُهَا.
56. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثّقافي العربيّ، (الدّار البيضاء/المغرب) و (بيروت/ لبنان)، الطّبعة الأولى، 1990، ص.176
57. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص،121.
58. الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، مرجع سابق، ص203.
59. حميد الحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، مرجع سابق، ص79.
60. إبراهيم الكوني، الخروج الاوّل إلى وطن الرّؤى السّماويّة، مصدر سابق، ص،98.
61. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، مرجع سابق، ص176.
62. الصّادق قسّومة، (علم السّرد، المحتوى والخطاب والدّلالة)، مرجع سابق، ص298.

إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية الأدبية

د، يوسف الفهري
جامعة عبد المالك السعدي تطوان/ المغرب

ملخص :

إن ما تعرفه الساحة الأدبية عموما والنقدية بالخصوص من اضطراب التحديدات، كفيل بأن يثير موضوع فوضى استخدام المصطلح. لاسيما وأنه أصبح عبارة عن قناة تمرر من خلالها تصورات أصحابها بطريقة تعسفية. كما أصبحت المصطلحات تنتقل من خطاب إلى خطاب آخر ، ونحن هنا لا نريد وضع قطيعة بين الحقول المعرية، وإنما ينبغي على كل مصطلح أن يحتفظ على هويته، أو أن يكون هناك ضابط لاستخدامه خارج حقله المعرفي الذي نشأ فيه. وربما ساهمت الترجمات في تعميق الإشكال، فأصبحت المصطلحات ترتبط بالأشخاص أو بثقافتهم الأنكلوسكسونية أو الفراكفونية أو غيرهما، أكثر من ارتباطها بالحقل المعرفي، الذي تنتمي إليه. في الوقت الذي يجب أن يخضع المصطلح لضوابط علمية. تقوم على اتفاق معرفي ومنهجي واتفاق في الرؤية، بل على إجماع أهل التخصص. حتى يؤدي الخطاب كيفما كان مجاله، وظيفته على هدي عملية اصطلاحية علمية لا تقبل أي انزياح، فتتخذ صفة القاعدة والقانون.

وجدير بالذكر أن كثيرا من الباحثين أشاروا إلى جملة من الإشكاليات التي تعترض التوسل بالمصطلح، أو التي تنتج عن استخدامه. ووقد سيطرت على النقد العربي لغة الفكر السياسي حتى عجز النقد الأدبي أن يصنع أدواته الخاصة به وفي تشكيل لغة اصطلاحية افتراضية لا تخضع لانحرافات الفكر السياسي السلطوي، كما تفصح عنه الممارسات اليومية .

واهتم النقد الحديث بالمصطلح ، كما كان نظير هذا الاهتمام في كتب النقد القديم. وقد حاول النقاد العرب بذل كل ما في وسعهم، لضبط وتحديد المصطلحات والاتفاق عليها. ونضرب مثالا بالحسن بن بشر الآمدي في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" ..

وإذا حاولنا تتبع كتب النقد القديم نجدها في مجملها تحاول تأسيس الجهاز المفاهيمي للنقد الأدبي بتأصيل وتدقيق المصطلح النقدي. والحقيقة أن جميع كتب

النقد / البلاغة، وحركة التأليف البلاغية، هي في عمقها محاولة لتأصيل المصطلح البلاغي / النقدي في إطار نظري شمولي، لكن تصنيفها في إطار الدراسات المصطلحية المتخصصة مسألة تحتاج إلى بحث.

فإذا تجاوزنا في هذا الإطار حركة التأليف المعجمي بدءا من كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي... فإننا في حقيقة الأمر لا نجد مساهمات مختصة في الدراسات المصطلحية. ولعل من الذين ألفوا في هذا الباب الخوارزمي والشريف الجرجاني ... ويعتبر كتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" لأبي محمد القاسم السجلماسي من أهم الدراسات المصطلحية النقدية / البلاغية المتخصصة. وبظهوره يعرف العالم العربي، والتراث النقدي العربي، دراسة رائدة في هذا المجال. فقد استطاع هذا الناقد الفيلسوف تأسيس بداية علمية للدراسة المصطلحية، في القرن الثامن الهجري، في ضوء منهج علمي، يعتمد أسسا دقيقة.

Résumé

'' l'importance de la terminologie dans les études littéraires ''

Cette étude fournit un concept qui tente de restreindre le sens du terme. En fait, la problématique de la confusion entre le terme et le mot continue d'exister dans la plupart des études, au point que nous n'apercevons pas de précision au niveau des significations de certaines fonctions. Ainsi, le terme devrait constituer des fonctions exhaustives, selon l'expression des logisticiens. Or, les termes sont des trésors de thèmes, de concepts et de représentations .Une fois lancés, ils nous renvoient immédiatement à des concepts théoriques clairs.

Le terme entre le chaos et la codification :

Le désordre que connaissent les scènes littéraire en général et critique en particulier est de nature à soulever la question de l'utilisation incohérente du terme. D'autant plus que celui-ci est devenu un canal à travers lequel passent les perceptions de leurs utilisateurs d'une manière arbitraire et qu'il se prête à passer d'un discours à un autre. Nous ne voulons pas ici provoquer une rupture entre les différents champs épistémologiques, mais voudrions que chaque terme conserve son identité ou qu'il y ait des règles pour son emploi en dehors de son champ épistémologique d'origine. Peut-être que les traductions, à une époque où le terme doit être soumis à des contrôles scientifiques, ont contribué à l'approfondissement de cette confusion de telle sorte que la terminologie est devenue liée aux personnes ou à leur culture anglo-saxonne, francophone ou autre plus qu'au domaine cognitif auquel elle appartient.

Par ailleurs, nous avons souligné également que la critique arabe, à l'instar de la critique occidentale, s'est intéressée au terme et a pris conscience de la gravité de

son inexactitude. Par exemple, David Hume, dans son discours sur le goût, fait référence à la nécessité de définir le terme et de le préciser. Estime que «souvent les opinions des gens varient selon les types de beauté et la laideur, même lorsque la parole en public est la même, il ya certains termes, dans chaque langue indique la calomnie, et l'autre sur la louange. Et tous ceux qui utilisent la même langue doivent être d'accord sur l'utilisation des termes significations ... ».

En outre, nous constatons que l'intérêt actuel pour le terme se trouve également dans les ouvrages de la critique ancienne. En effet, les critiques arabes ont essayé de faire tout ce qui était en leur pouvoir pour contrôler et déterminer la terminologie et en convenir. Si nous essayons d'approcher les livres de la critique ancienne nous verrons qu'elle tente de bâtir un dispositif conceptuel de la critique littéraire en précisant le terme critique.

La vérité est que tous les livres de critique / rhétorique ainsi que le mouvement de l'écriture rhétorique sont au fond une tentative d'enraciner le terme rhétorique / critique dans un cadre théorique holistique, mais leur classement dans le cadre d'études de la terminologie spécialisée est une affaire qui a besoin d'être examinée. Il paraît que le terme critique , comme le reste des autres termes dans les autres champs épistémologiques, nécessite aujourd'hui d'être contrôlé, déterminé et vérifié dans le cadre d'une recherche scientifique et académique réalisée par des institutions universitaires scientifiques au niveau du monde arabe pour mettre fin au désordre que connaît son utilisation et œuvrer pour l'unification de l'assimilation du terme critique dans nos pratiques et notre écriture aussi bien le moderne qu' ancien et patrimonial.

*** *** ***

إن المصطلح النقدي ، مثله مثل باقي مصطلحات الحقول المعرفية الأخرى، يقتضي اليوم ضبطه وتحديده وتدقيقه في إطار بحث علمي أكاديمي ، تقوم به مؤسسات أكاديمية علمية على صعيد العالم العربي. حتى تحد من فوضى الاستعمال والتداول. وتعمل على توحيد تمثل المصطلح النقدي في ممارستنا وكتابتنا النقدية ، سواء منها الحديثة أو التراثية القديمة. وهي عملية ليست بالهينة اليسيرة ، لأن الدراسة المصطلحية وإن لم تغب عن الساحة النقدية العربية ، إلا أنها لا تأخذ بعدا مؤسساتيا ينأى عن العمل الفردي ، الذي فيه من الاجتهاد والمبادرة ما لا يمكن أن يأخذ منحى المواضعة والإجماع. والإشكال لا يقف عند هذه الحدود، بل يتمظهر في النقل الديداكتيكي (Transposition didactique) لهذه المفاهيم والمصطلحات ، من المعرفة

العالمة / العلمية إلى المعرفة المدرسة. مما سيعكس الإشكال والغموض إشكالا على مستوى التحويل والنقل ثم التدريس، ومن ثمة إشكالا على مستوى التمثلات (Assimilation) باعتبارها نتاج تصور ذهني للمعرفة من جهة ، وسيرورة نشاط وبناء للواقع في الذهن من جهة أخرى، كما أنها تفاعل لتمثلات سابقة مع المعرفة. لأن المصطلح كموضوع للمعرفة (Objet de savoir) عندما يتحول إلى موضوع للتدريس Objet à enseigner فإن موضوع التعليم Objet d'enseignement يقع فيه خلل على مستوى التمثلات. خاصة وأن النقل الديداكتيكي يقتضي تبسيط المعرفة العلمية ، فعملية الانتقاء لدلالات المصطلح تسقط في فخ تمثلات جديدة خاطئة أو مبتورة غير مكتملة، أو ملتبسة تعقد عملية التكيف (Acommodation) ومن ثمة إعاقة التوافق (Adaptation). فالمصطلح ينبغي أن تحده مجموعة مفاهيم وقواعد دقيقة ، جامعة مانعة . يدل الدال على مدلوله دون أي لبس ، باعتباره حاصل مواضعة وإجماع بين أهل الاختصاص. و من هذه التمثلات (الخاطئة) للمصطلح يأخذ البحث العلمي في جامعاتنا العربية نصيبه من هذا الخلط و الفوضى أحيانا. مما يستدعي تدخل علم المصطلح (Terminologie) في إطار مؤسسة عربية تقوم بدورها في هذا المجال، وتشكل مرجعا وحيدا في الدراسات والأبحاث الأكاديمية والجامعية. تحد من الترادف والمشترك اللفظي المبالغ فيه عن طريق التوحيد المعياري للمصطلحات التي ينبغي أن تقترب إلى علامات ورموز للسير تأخذ بعدا عربيا أو كونيا.

إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية الأدبية:

بعد أن تحقق التراكم المعرفي في مجال النقد الأدبي، طرح المصطلح كإشكال بنيوي، باعتباره الأداة التصورية والإجرائية لبناء النظرية النقدية. وقد يجد الباحث في الدراسات الأدبية النقدية ، سواء منها التراثية أو الحديثة[1]، تيها وريبة وضبابية في خضم كشكول من المصطلحات المتداخلة والمتشاكلة فيما بينها. في حين يفرض البحث العلمي والدراسة الأكاديمية تعاملا علميا موضوعيا فيه من الدقة والوضوح وعدم الخلط، مما يؤمن من انزلاقات كثيرة.

لذا فإن الاهتمام بالمصطلح أمر ضروري يفرضه واقع البحث العلمي. لا سيما وأن أي بحث لا ينطلق من تحديد موضوعه، ولا يحدد مفاهيمه ويضبط مصطلحاته، ويعمل على محاصرة القضايا والإشكالات والتصورات بالمصطلح، تنتفي عنه الدقة والموضوعية وشروط العلمية، ويسقط في الانطباعية إن لم نقل العشوائية. فتكون إشاراته إشارة أعمى أو إشارة في عتمة الليل، فلا بد من المصطلح لإضاءة وتحديد دلالات هذه الإشارات والعلامات. وأي كتابة نقدية جادة ينبغي أن تنطوي على معرفة واعية بدلالات المصطلح، بل معرفة الأصول المعرفية للمصطلح.

والإشكال الذي يطرحه المصطلح عامة، والمصطلح النقدي خاصة- والذي تحتضنه توسعا علوم الآلة: من نحو، وصرف، وبلاغة، وعروض، وقافية، إضافة إلى الأدب: يمكن حصره في مستويين: مستوى التحديد، ثم المستوى التداولي/ الاستعمال. ونظرا لعوامل عديدة، بيئية وثقافية ومعرفية ، يمكن ان تعود في بعض الأحيان إلى سوء الفهم المصطلحي. فإن وحدة المدلول تبقى مسألة شائكة في الكثير من الأحيان. وقبل تناول هذا الموضوع تجدر الإشارة إلى إشكالية التعريف، التي تشكل أحد أسباب فوضى استخدام المصطلح. فما المراد بالمصطلح؟ وهل من حدود تفصله عن الكلمة واللفظة؟ أو بعبارة أخرى ما علاقة الدراسة المصطلحية بالدراسة المعجمية؟

المصطلح تحديده وإشكالاته :

المصطلح مفتاح العلوم وأداة من أدوات اشتغالها وإذا كانت علاقة الدال بالمدلول في المصطلح ضرورية، باعتبار المستوى المعجمي اللغوي المؤسسة له من

جهة، ولتواضع أهل الاختصاص / العلم من جهة ثانية. فهو وليد المفردة في مستواها اللغوي الأول / المعنى، وتطوره عبر الاستعمال داخل مجال صناعة / علم.

والإشكال الذي يثيره التحديد، من الإشكاليات المنهجية، والإجرائية، في تحديد المفاهيم، والأساس المعرفي الذي تنبني عليه كل دراسة جادة وعلمية، بل «ليس من شك في أن تحديد مدلول الاصطلاحات العلمية يكون جانبا من بناء العلم»[2] ويمثل سلطة التوجيه والإشارة داخل السياق.

تذهب جل الدراسات إلى أن المصطلح هو مفتاح العلم. أو إلى أن «المصطلحات مفاتيح كل القراءات الأدبية الجادة...»[3] وهو بهذا الاعتبار «لفظ موضوعي يؤدي معنى معينا بوضوح ودقة، بحيث لا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع. وتصبح المصطلحات ضرورة في العلوم الصحيحة والفلسفة والدين والحقوق، حيث تحدد مدلول اللفظة بعناية قصوى»[4].

ويعبر المصطلح في الغالب بلفظ واحد، «عن معنى أو فكرة لا تستوعبها في العادة لفظة واحة، ولهذا أطلقت عليه هذه التسمية، أي أنه يصطلح به على تأدية المعنى المقصود»[5].

كما اعتبر الأستاذ البوشيخي المصطلح «كل لفظ يتبين من قرائن استعماله أنه أتي به من المجال اللغوي العام ليعبر به عن معنى ما في سياق لغوي خاص، هو مجال الدراسة الأدبية حسب واقعها في (البيان) ...»[6]

كما نجد خلدون الشمعة يميز في هذا المضمار بين ثلاثة مستويات: المستوى الاصطلاح، والمستوى اللفظي، والمستوى الشعاري. ومن خلال طرحه لإشكالية المصطلح النقدي الحديث، يخلص إلى التمييز بين هذه المستويات. فيرى أن المستوى اللفظي يتعامل «مع الكلمة على أساس اقتصار معناها على الحد اللغوي الذي يمكن ضبطه بالعودة إلى المعجم اللغوي»[7].

أما المستوى الشعاري فيجعل «الكلمة مرتبطة بمنظور الحزب السياسي أو الجماعة الدينية أو الإعلان التجاري»[8]. وإن محاولة استجلاء التحديد الذي يقدمه هذا التمييز بين هذه المستويات فيه بعض اللبس، لذا فإننا سنكتفي بإيراد حرفية المقاربة التي يقدمها خلدون الشمعة للمصطلح في آخر مقاله، إذ يذهب إلى أن «المصطلحات في النقد ليست بالضرورة ذات طبيعة تحكمية جزافية. إنها

مجرد فرضيات لابد أن يكون لها غطاؤها الفعلي من الأرصدة الذهبية من أجل أن تسهم إسهاما فعالا في بلورة اتجاهات لتفسير أو شرح العمل الفني.

إنها مجرد رموز للاتجاهات المحددة لسمات الحساسية، أو لعلها مقولات تجريبية Experimental Categories إذا صح التعبير»[9].

ومن التحديدات المهمة لمفهوم المصطلح، ما نجده عند عالم اللسانيات عبد القادر الفاسي الفهري في حديثه عن البعد النظري لمشكل المصطلح، حيث يرى هذا الباحث أن الجهاز المفاهيمي هو نسق لغوي. وأن «المصطلح لغة خاصة Jargon أو معجم قطاعي، يسهم في تشييد بنائه ورواجه أهل الاختصاص في قطاع معرفي معين. ولذلك استغلق فهمه واستعماله على من ليس له دراية بالعلم الذي هو أداة لإبلاغه ...»[10]

ويذهب إدريس الناقوري إلى اعتبار الاصطلاح رمزا «وضع بكيفية اعتباطية أو اتفاقية بين فئة من المختصين في حقل معين من حقول العلم والمعرفة لضرورة البحث.»[11] كما يميز الباحث المصطلح بميزات خاصة، إذ «إنه استعمال خاص لمفردات اللغة ينقلها من سياقها العام إلى سياق خاص ويجعل من ثم الألفاظ والتعبيرات مدلولات جديدة تختلف ،وبكيفية جوهرية في بعض الأحيان، عن المدلولات اللغوية أو الأصلية .»[12]

كما يذهب الدكتور علال الغازي إلى اعتبار المصطلح «مستوى من مستويات الكلمة، عندما يتفق الدارسون في حقل معرفي معين على الدلالة بها على منظومات متجانسة متقاربة متكاملة. ويسبقها عادة الوضع اللغوي الذي يتفق المصطلح فيه مع جميع مادة المعجم[13].

الملاحظ أن هذه المقاربات تتكامل فيما بينها لتقدم مفهوما يحاول حصر مدلول المصطلح. والواقع إن إشكالية الخلط بين المصطلح والمفردة ما زال قائما في كثير من الدراسات، حتى إننا لا نجد تدقيقا على مستوى المدلولات لدوال معينة. والمصطلح على هذا الأساس ينبغي أن يشكل دوال جامعة مانعة، على حد تعبير المناطقة. والمصطلحات خزان لموضوعات ومفاهيم وتصورات. وبمجرد إطلاقها ينصرف الذهن توا إلى تلك المفاهيم النظرية الجاهزة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، عند إطلاقنا مصطلح النحو أو البلاغة أو العروض أو القصة أو

الشعر... فإن الذهن يعمل على حصر ما يندرج تحت هذا المصطلح من دلالات تحدد الماهية.

ويمكن أن نفصل بين الدراسة المصطلحية المهتمة بدراسة المصطلح، والدراسة المعجمية المهتمة بدراسة المفردات. كون العلاقة بين علم المعاجم وعلم الاصطلاح علاقة الكل بالجزء والعام بالخاص. «إن العلْمين يربطهما العموم والخصوص، على اعتبار أن المعاجم أعم والاصطلاح أخص»[14].

وقد عمد « الباحثون والعلماء إلى التفريق بين علم المصطلح مثلا وبين المصطلحية. على اعتبار أن العلم الأول تنظيري في الأساس، تطبيقي في الاستثمار. لا يمكن الذهاب فيه إلا بحسب تصور مبدئي لجملة من القضايا الدلالية والتكوينية في الظاهرة اللغوية .

وأن المصطلحية علم يعني بحصر كشوف الاصطلاحات بحسب كل فرع معرفي. فهو بذلك علم تطبيقي تقريري يعتمد الوصف والإحصاء مع سعي إلى التحليل التاريخي »[15].

المصطلح بين الفوضى والتقنين:

إن ما تعرفه الساحة الأدبية عموما والنقدية بالخصوص من اضطراب التحديدات، كفيل بأن يثير موضوع فوضى استخدام المصطلح. لاسيما وأنه أصبح عبارة عن قناة تمرر من خلالها تصورات أصحابها بطريقة تعسفية. كما أصبحت المصطلحات تنتقل من خطاب إلى خطاب آخر دون تأشيرة مرور ،إن صح التعبير، ونحن هنا لا نريد وضع قطيعة بين الحقول المعرية، وإنما ينبغي على كل مصطلح أن يحتفظ على هويته، أو أن يكون هناك ضابط لاستخدامه خارج حقله المعرفي الذي نشأ فيه. وربما ساهمت الترجمات في تعميق الإشكال، فأصبحت المصطلحات ترتبط بالأشخاص أو بثقافتهم الأنكلوسكسونية أو الفراكفونية أو غيرهما، أكثر من ارتباطها بالحقل المعرفي، الذي تنتمي إليه. في الوقت الذي يجب أن يخضع المصطلح لضوابط علمية. تقوم على اتفاق معرفي ومنهجي واتفاق في الرؤية، بل على إجماع أهل التخصص. حتى يؤدي الخطاب كيفما كان مجاله، وظيفته على هدي عملية اصطلاحية علمية لا تقبل أي انزياح، فتتخذ صفة القاعدة والقانون. وجدير بالذكر أن كثيرا من الباحثين أشاروا إلى

جملة من الإشكاليات التي تعترض التوسل بالمصطلح، أو التي تنتج عن استخدامه. ولقد اعتبر خلدون الشمعة أن إزاحة الحدود الفاصلة بين المصطلح واللفظ والشعار سبب في إثارة القلق. ويرى هذا الباحث أن النقد العربي الحديث سيطرت عليه لغة الفكر السياسي حتى عجز «النقد الأدبي أن يصنع أدواته الخاصة به، أي أنه أخفق في نماذجه الشائعة، على الأقل في تشكيل لغة اصطلاحية افتراضية لا تخضع لانحرافات الفكر السياسي السلطوي، كما تفصح عنه الممارسات اليومية» . وهو في مقاله هذا يكاد يحصر إشكالية المصطلح في «سيطرة المستوى الشعاري على المستوى الاصطلاحي»[16].

ويرى الدكتور الفاسي الفهري أن المصطلح اللساني يفتقد سمة التمثيلية. وعلى المستوى الكيفي فإن «أهم ما يتسم به وضع المصطلح هو طابعه العفوي، وهي عفوية لا تقترن بمبادئ منهجية دقيقة، ولا بالتراث ولا بالأبعاد النظرية للمشكل المصطلحي. وقد قادت هذه العفوية إلى كثير من النتائج السلبية، في مقدمتها الاضطراب والفوضى في وضع المصطلح، وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبية». ويرى الباحث أن «المشكل المصطلحي مشكل مراسي بالأساس»[17].

وإذا حاولنا رصد وتتبع المصطلح في الساحة النقدية العربية، نجد أن وعي إشكالية المصطلح النقدي، برز من خلال دراسات ومواقف كثيرة. عبر عنها الباحثون. فأمام عشوائية الاستخدام الاصطلاحي نجد دراسات، خاصة الجامعية منها، تعمقت في البحث الاصطلاحي. نذكر منها: كتاب "مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ" للأستاذ البوشيخي، وكتاب "المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية تاريخية نقدية" للأستاذ إدريس الناقوري، وكتاب "مصطلحات بلاغية" للدكتور أحمد مطلوب، الذي كان «من أول الداعين إلى دراسة المعجم التاريخي للغة العربية»[18]. ومفردات البلاغة والنقد عند قدامة لأحميدة النيفر وغيرها من الرسائل الجامعية كأطروحة خير الله علي السعداني: "مصطلحات نقدية: أصولها وتطورها إلى نهاية القرن السابع الهجري: بجامعة بغداد .

وعلى هامش هذه الدراسات نجد المقالات والندوات التي أحاطت بالدراسات المصطلحية. وهي في مجملها تؤكد على ضرورة الاهتمام بالمصطلح، وتشير إلى

أهميته في ضبط الجهاز المفاهيمي لكل علم. فالمصطلحات ليست «مفاتيح العلوم فحسب، بل هي خلاصة البحث فيها في كل عصر ومصر، ببدايتها يبدأ الوجود العلمي للعلم، وفي تطورها يتلخص تطور العلم »[19].

ولا مراء في أن جهل المصطلح وجهل معانيه وأسسه، جهل للعلم الذي تنطوي داخل شبكته هذه المصطلحات، لذا نجد الوعي بضرورة تدقيق المصطلح ودراسته يضرب في جذور التاريخ سواء عند العرب أو غيرهم من الأمم. ولا بأس هنا أن نشير إلى المجال الفلسفي لتوضيح هذه المسألة. حيث نجد فلاسفة كان شغلهم الشاغل هو تحديد المفاهيم. كما فعل سقراط واقراطيليوس في القرنين الرابع والخامس. ويعد أرسطو مؤسس علم المصطلحات الفلسفية إذ «كرس مقالة بأكملها من مقالات كتابه "ما بعد الطبيعة" هي مقالة الدلتا Δ من أجل دراسة المصطلحات الخاصة بالفلسفة السابقة عليه أو بفلسفته الخاصة[20].

وتوالت الدراسات المصطلحية إلى عصرنا هذا ، محاولة وضع ضوابط للمصطلحات المتفق عليها في الأوساط المختصة، وتحديدها تحديدا دقيقا علميا . وبالرغم من هذا فإن هناك من ينفي القول بأن «علم المصطلحات الفلسفية قد وضع بالفعل، وإنما هو لا يزال في بدء تكوينه، ولا يزال بعد في بدء الوضع»[21].

وإذا كان الخطاب الفلسفي حظي في هذا المجال باهتمام عبر تاريخ طويل، فإن الخطابات الأخرى لا تشذ عن هذه القاعدة. إذ إننا نجد حتى الخطاب الصوفي الذي عرف ظاهرة التمرد على المواضعة العامة، حيث عرفت اللغة عامة والاصطلاحات خاصة انزياحا عن درجة الصفر للكتابة / أو الخروج عن مقتضى الظاهر. فهدمت ضوابط التواصل. نظرا لتغيير الشفرة. لهذا عمد بعض الصوفية إلى وضع ضوابط تفسر الخرق، حتى يتم التواصل. ومن الذين اهتموا بهذا المجال علي بن محمد الجرجاني (740 هـ 816 هـ) في كتابه التعريفات، ويشير فيه إلى "اصطلاحات الشيخ محيي الدين العربي"، ومما جاء في مقدمته «أما بعد؛ فإنك أشرت إلينا بشرح الألفاظ التي تداولها الصوفية المحققون من أهل الله بينهم ...فأجبتك إلى ذلك ولم أستوعب الألفاظ كلها، ولكن اقتصرت منها على الأهم، فالأهم. وخرمت عن ذكر ما هو مفهوم من ذلك عند كل من ينظر فيه...»[22].

وهذه الدراسة في مجملها دراسة اصطلاحية، بالرغم من إطلاقها اللفظة والاسم، فمن المصطلحات التي تناولتها: الأدب والذوق والشاهد والاصطلاح والوصل والجرس والطبع[23].

ويرى صاحب الرسالة القشيرية «أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها انفردوا بها عمن سواهم، تواطؤوا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المخاطبين بها أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيها بإطلاقها. وهذه الطائفة مستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف أو مجلوبة بضرب تصرف بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم. ونحن نريد بشرح هذه الألفاظ تسهيل الفهم على من يريد الوقوف على معانيهم من سالكي طرقهم ومتبعي سننهم. فمن ذلك (الوقت) حقيقة الوقت عند أهل التحقيق حادث متوهم، علق حصوله على حادث متحقق وقوعه فيه، فالحادث المتحقق وقت للحادث المتوهم علق حصوله على حادث متحقق وقوعه فيه، فالحادث المتحقق وقت للحادث المتوهم. تقول آتيك رأس الشهر، فالإتيان متوهم ورأس الشهر حادث متحقق، فرأس الشهر وقت الإتيان... الوقت ما أنت فيه... يقولون: الصوفي ابن وقته؛ يريدون بذلك أنه مشتغل بما هو أولى به في الحال قائم بما هو مطالب به في الحين... وقد يريدون بالوقت ما يصادفهم من تصريف الحق لهم دون ما يختارون لأنفسهم...»[24].

وكما أشرنا فإن النقد العربي اهتم بالمصطلح، ووعى درجة خطورة عدم دقته. مثلما اعتنى النقد الغربي بهذه القضية. فعلى سبيل المثال نجد دافيد هيوم، في حديثه عن الذوق، يشير إلى ضرورة تحديد المصطلح وتدقيقه. ويرى أنه «غالبا ما تختلف آراء الناس بالنسبة لجمال مختلف الأنواع وقبحها، حتى عندما يكون حديثهم العام هو ذاته، فثمة مصطلحات معينة، في كل لغة تدل على الذم، وأخرى على المدح. وكل أولئك الذين يستخدمون اللغة ذاتها يجب أن يتفقوا على استعمال مصطلحات بمعانيها ...»[25].

ومجال الدراسة المصطلحية في المرجعية الغربية، لا تتسع لها هذه الدراسة، ويمكن الإشارة إلى: دليل الطالب إلى المصطلحات الأدبية[26] المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لأوزوال ديكو (و) تودوروف[27]، ومعجم النقد الأدبي المعاصر لمارك أنجريا[28]، والمعجم العالمي للمصطلحات الأدبية، للجمعية العالمية للأدب المقارن[29] والسيميائية «معجم مختصر لنظرية اللغة لغريماس»[30] ...إلخ.

ونظير هذا الاهتمام أو هذا الالتفات نجده في كتب النقد القديم. وقد حاول النقاد العرب بذل كل ما في وسعهم، لضبط وتحديد المصطلحات والاتفاق عليها. ونضرب مثالا بالحسن ابن بشر الآمدي (ت 370 هـ) في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" إذ يعرف الطباق بقوله: «هو مقابلة الحرف بضده، أو ما يقارب الضد. وإنما قيل مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبه، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى ... وهذا باب_ أعني المطابق _ لقبه أبو الفرج قدامة بن جعفر في كتابه "المؤتلف في نقد الشعر" «المتكافئ»، ويسمى ضربا من المجانس المطابق... وما علمت أحدا فعل هذا، غير أبي الفرج. فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألفاظ غير محظورة، فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها، إذ سبقوه إلى اللقب وكفوه المؤونة .»[31] فالطباق عند قدامة بن جعفر المتكافئ.

والنص دليل واضح على مدى الاهتمام البالغ بالمصطلح النقدي، ومحاولة الحد من فوضى الاستعمال. فالآمدي على ما يبدو لا يرى تناقضا بين الدال والمدلول فيما يخص المصطلح، أي أن اللقب موافق للملقب حسب تعبيره، إلا أن المصطلح كما يرى .له ضوابط ومعايير، أهمها الاتفاق بين أهل التخصص. فإذا كان المصطلح متواضعا عليه من طرف النقاد، فلا داعي للخروج عنهم، حتى تبقى المفاهيم موحدة، بالرغم من أنها غير محظورة، لأن الاختلاف لا يضيف شيئا بل الإضافة الوحيدة التي يضيفها هي التشويش على المتلقي .

ويمكن الوقوف على مثال آخر نستقيه من مبحث السرقات، الذي عرف كشكولا من المصطلحات يصعب تحديد الفرق بينها، خاصة في الممارسة النقدية. ولذا نجد عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ) يخاطب متلقيه (القارئ / الناقد) قائلا: «ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه،

وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السَّرَق والْغَصْب، وبين الإغارة والاختلاس. وتعرف الإلمام من الملاحظة.»[32]

وما هذه الإشارات سوى وميض من الإشارات التي حفل بها التراث النقدي العربي. بدءا من محمد بن سلام الجمحي (ت232هـ) الذي أعطى استقلالية لنقد الشعر، حيث حدد مجال ومهمة النقد، فرأى أن«للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم... وإن كثرة المدارسة تعين على العلم»[33].

وقد حاول هذا الناقد أن يعطي للنقد وظيفته، ويعيد للشعر قيمته، بعد أن بدأت المقاييس تضطرب، بتطاول من لا يمت بصلة إلى الإبداع والنقد، أو لا ذوق له ولا دراية له بالشعر. فقد «قال ابن سلام: وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابك. فقال: إذا أخذتَ أنت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟»[34].

وبعد أن أسس النقد الأدبي موضوعه، وقرر مشروعية اشتغاله، تدفقت المؤلفات النقدية على مستوى التنظير والتطبيق، موظفة جهازا مفاهيميا نقديا، محاولة جل الدراسات الرائدة تأسيس مفهوم قاعدي دقيق لكل المفاهيم التي يوظفها النقد . نذكر منهم عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) خاصة في كتابيه: "البيان والتبيين" و"الحيوان". والذي عرفت نظرية إعجاز القرآن في زمانه ذروتها، مع ما شكلته من تأثير بليغ على النقد الأدبي. وأهم ما أثاره الجاحظ من قضايا نقدية: قضية اللفظ والمعنى، التي أثيرت من خلال دراسة المتكلمين في الموضوع.

وقد أكد منظر البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، (ت 471 أو 474 هـ) على أهمية تحديد المصطلحات وعقلها، فقد كان[35] «يرى أن للقواعد والتقسيمات أهمية كبيرة، «فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء وتهيئة العبارة في الفروق فائدة لا ينكرها المميز ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفى للنفس».

وإذا وقفنا وقفة قصيرة على ما كتبه أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، (213 هـ_276هـ)، سنجد تطورا ملحوظا على مستوى تحديد المصطلحات

النقدية، ومحاولة تأسيس المفهوم كأداة إجرائية تنتمي إلى نظرية نقدية. فيستهل دراسته بعد المقدمة بأقسام الشعر. وهي محاولة مبكرة لوضع مقاييس دقيقة، إن لم نقل منطقية، للشعر. فيقسم الشعر إلى أربعة أضرب:

«ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ... وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشت لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه...»[36].

وهذا التقسيم لا ينبغي النظر إليه في حدوده المنطقية، بل في شمولية النظرة إلى مفهوم الشعر، سواء على مستوى البناء أو الصورة الشعرية أو المعنى أو المستوى التركيبي واللغة أو المستوى الصوتي. فمثلا بعد أن يرد مقطوعة للخليل بن أحمد يعلق بقوله: «وهذا الشعر بيّن التكلف رديء الصنعة وكذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة كشعر الأصمعي وشعر ابن المقفع وشعر الخليل ...»[37]. كما يرى أن «ليس كل الشعر يختار (ويحتفظ) على جودة اللفظ والمعنى ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب منها الإصابة في التشبيه...»[38] وهي إشارات إلى جميع مكونات الشعر، والتي تضع أسسه ومعايير جماله. فلم يكتف بدراسة بناء القصيدة العربية، حيث يذكر رواية عن بعض أهل الأدب «أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه...» أو المكونات الأخرى التي يستشفها الدارس من ثنايا كلامه عن أقسام الشعر؛ بل إنه حاول وضع بعض المحددات لبعض المصطلحات كالتكلف حيث يرى أن «المتكلف هو الذي قوّم شعره ونقّه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر...».

وإذا حاولنا تتبع كتب النقد القديم نجدها في مجملها تحاول تأسيس الجهاز المفاهيمي للنقد الأدبي بتأصيل وتدقيق المصطلح النقدي. فابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) في كتابه "عيار الشعر" حدد بعض المفاهيم . أولها موضوع دراسته. حيث يقول: «الشعر أسعدك الله .كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم

يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه...»[39]. إلا أن هذا الأنموذج لا يقدم لنا أنموذجا واضحا للدراسة المصطلحية مثل ما تقدمه خاصة الدراسات النقدية / البلاغية. إلا أن مع عبد القاهر الجرجاني يعرف النقد العربي القديم أوجه، وتبلغ دقة المصطلحات، على مستوى التوظيف والتحديد مستواها العلمي. فمن خلال كتابيه "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة" يتأصل المصطلح النقدي ويأخذ بعده الوظيفي الفني والعلمي. فعند دراستنا لكتابيه نجد كثيرا من المباحث هي في عمقها تحديدات لمصطلحات، كتحديده للفصاحة والتشبيه والاستعارة والمجاز والنظم[40]. كقوله مثلا في باب اللفظ والمعنى، فصل في المجاز الحكمي : « اعلم أن طريق المجاز والاتساع في الذي ذكرناه قبل أنك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد ما هو ردف له أو شبيه، فتجوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه . وإذ قد عرت ذلك فاعلم أن في الكلام مجازا على غير هذا السبيل وهو أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها مقصودا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا تعريض. والمثال فيه قولهم: نهارك صائم وليلك قائم ونام ليلي وتجلى همي. وقوله تعالى: {فما ربحت تجارتهم} ... أنت ترمي مجازا في هذا كله ولكن لا في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ ولكن في أحكام أجريت عليها ...»[41].

إلا أن عبد القاهر الجرجاني كان أقرب من الدراسات المصطلحية في كتابه "أسرار البلاغة" حيث اهتم بتحديد المصطلحات النقدية / البلاغية، تحديدا دقيقا يسمح له ببناء مفاهيم تحدد نظريته النقدية / البلاغية. التي تقوم على بحث مكمن الجمال والاستحسان في النص الإبداعي للخلوص إلى تحديد مكمن الإعجاز القرآني، والذي يمكن تفسيره على المستوى البياني، على أنه بحث في أعلى مستوى الأدبية في النص. وهنا يمكن الإشارة إلى تحديده للتجنيس[42] وتعريف الاستعارة، التي تقوم مثالا للتحديد المصطلحي العلمي. ويحددها الجرجاني بقوله: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه غير لازم، فيكون هناك كالعارية .

ثم إنها تنقسم أولا قسمين: ...»[43]. كما حدد مصطلحات أخرى. إلا أن تحديدها يدخل في نسق البناء النظري لمشروعه النقدي / البلاغي. أو فلسفته البيانية القائمة على أساس النظم.

ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن المصطلحات كانت «من أبرز ما اعتنى به السابقون فقد كانت في أول أمرها أقرب إلى المفهوم اللغوي وهذا واضح في مصطلحات الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وثعلب وابن المعتز، ولكنها بدأت تتبلور على يد من جاء بعدهم كقدامة وأبي هلال. وحينما ظهر عبد القاهر أولاها أهمية كبيرة وحاول أن يضعها وضعا دقيقا، وأن يحدد معانيها بحيث تكون التعريفات جامعة مانعة. وكان يرى أنه ينبغي أن تكون هناك قوانين عقلية تضبط العلم، ولذلك نراه حينما عرف الحقيقة عرفها تعريفا يمكن أن ينطبق على العربية أو الفارسية أو السابقة في الوضع أو المحدثة المولدة، لأن من حق الحد أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة. قال: «ونظير هذا نظير أن تضع حدا للاسم والصفة في أنك تضعه بحيث لو اعتبرت به لغة غير لغة العرب وجدته يجري فيها جريانه في العربية لأنك تحدّ من جهة لا اختصاص لها بلغة دون لغة. ألا ترى أن حدّك الخبر بأنه «ما احتمل الصدق والكذب» مما لا يخص لسانا دون لسان»[44].

ومن خلال هذا النص، الذي اعتمده د مطلوب، يتبين أن عبد القاهر الجرجاني أعطى للمصطلح أهمية قصوى، واعتبر أن الدال / المصطلح، لا ينبغي أن يختلف عن مدلوله، حتى في اللغات الأخرى. وهنا يعطي للمصطلح بعده النظري من خلال إضفاء صفة العالمية عليه.

ولا نعدم وجود محاولات أخرى تراثية في مجال الدراسة المصطلحية، كمحاولة عبد الله بن المعتز (247هـ 296هـ) خاصة في كتابه "البديع"، معاصر عبد القاهر، والناقد ابن سنان الخفاجي (422 هـ 466هـ) في كتابه "سر الفصاحة" وصاحب المثل السائر ضياء الدين بن الأثير (ت ببغداد 637هـ) في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وعبد الواحد بن عبد الكريم الزّشملكاني (651 هـ) في كتابه "التبين في علم البيان" والحسين بن محمد بن عبد الله الطيبي (ت 743 ه) في كتابه "التبيان في البيان"، وغيرهم.

والحقيقة أن جميع كتب النقد / البلاغة، وحركة التأليف البلاغية، هي في عمقها محاولة لتأصيل المصطلح البلاغي / النقدي في إطار نظري شمولي، لكن تصنيفها في إطار الدراسات المصطلحية المتخصصة مسألة تحتاج إلى بحث.

فإذا تجاوزنا في هذا الإطار حركة التأليف المعجمي بدءا من كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ)، ومرورا بجمهرة اللغة لابن دريد الأزدي (ت 321هـ)، ومقاييس اللغة، والمجمل لابن فارس بن زكرياء (ت 390 هـ)، وتاج اللغة وصحاح العربية لابن نصر إسماعيل بن أحمد الجوهري (ت 400هـ)، والعباب للصغاني، ولسان العرب لابن منظور (711هـ)، والقاموس المحيط للفيروزأبادي (ت 817 هـ)، وتاج العروس للزبيدي، فإننا في حقيقة الأمر لا نجد مساهمات مختصة في الدراسات المصطلحية. ولعل من الذين[45] «ألفوا في هذا الباب الكاتب الخوارزمي (ت387هـ) في كتابه "مفتاح العلوم" والشريف الجرجاني (ت816هـ) في رسالة "التعريفات"، وأبو البقاء الكغوي (ت1094هـ) في كتاب "الكليات". ثم القاضي عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكيري الهندي، وهو معاصر لصاحب الكشاف، في جامع العلوم الملقب بـ"دستور العلماء ...»

ويعتبر كتاب " المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" لأبي محمد القاسم السجلماسي[46]، من أهم الدراسات المصطلحية النقدية / البلاغية المتخصصة. وبظهوره يعرف العالم العربي، والتراث النقدي العربي، دراسة رائدة في هذا المجال. فقد استطاع هذا الناقد الفيلسوف تأسيس بداية علمية للدراسة المصطلحية، في القرن الثامن الهجري، في ضوء منهج علمي، يعتمد أسسا دقيقة. ويرى محقق الكتاب الدكتور علال الغازي أن السجلماسي يعتبر واضعا لعلم المصطلحات وأن «المنزع كله بكل مباحثه يشهد بانفراده بمنهاج لم يسبق به ولم يلحق،فيما أعلم، لدرجة أننا نستطيع القول بأنه يقف بها وحده مع أحدث اللغويين في وضع المصطلحات.»[47].

إن المصطلح النقدي ، مثله مثل باقي مصطلحات الحقول المعرفية الأخرى، يقتضي اليوم ضبطه وتحديده وتدقيقه في إطار بحث علمي أكاديمي ، تقوم به مؤسسات أكاديمية علمية على صعيد العالم العربي. حتى تحد من فوضى الاستعمال والتداول. وتعمل على توحيد تمثل المصطلح النقدي في ممارستنا وكتابتنا النقدية ، سواء منها الحديثة أو التراثية القديمة. وهي عملية ليست

بالهينة اليسيرة ، لأن الدراسة المصطلحية وإن لم تغب عن الساحة النقدية العربية ، إلا أنها لا تأخذ بعدا مؤسساتيا ينأى عن العمل الفردي ، الذي فيه من الاجتهاد والمبادرة ما لا يمكن أن يأخذ منحى المواضعة والإجماع. والإشكال لا يقف عند هذه الحدود، بل يتمظهر في النقل الديداكتيكي (Transposition didactique) لهذه المفاهيم والمصطلحات ، من المعرفة العالمة / العلمية إلى المعرفة المدرسة. مما سيعكس الإشكال والغموض إشكالا على مستوى التحويل والنقل ثم التدريس، ومن ثمة إشكالا على مستوى التمثلات (Assimilation) باعتبارها نتاج تصور ذهني للمعرفة من جهة ، وسيرورة نشاط وبناء للواقع في الذهن من جهة أخرى، كما أنها تفاعل لتمثلات سابقة مع المعرفة. لأن المصطلح كموضوع للمعرفة (Objet de savoir) عندما يتحول إلى موضوع للتدريس Objet enseigner à فإن موضوع التعليم Objet d'enseignement يقع فيه خلل على مستوى التمثلات. خاصة وأن النقل الديداكتيكي يقتضي تبسيط المعرفة العلمية ، فعملية الانتقاء لدلالات المصطلح تسقط في فخ تمثلات جديدة خاطئة أو مبتورة غير مكتملة، أو ملتبسة تعقد عملية التكيف (Acommodation) ومن ثمة إعاقة التوافق (Adaptation). فالمصطلح ينبغي أن تحده مجموعة مفاهيم وقواعد دقيقة ، جامعة مانعة . يدل الدال على مدلوله دون أي لبس ، باعتباره حاصل مواضعة وإجماع بين أهل الاختصاص. و من هذه التمثلات (الخاطئة) للمصطلح يأخذ البحث العلمي في جامعاتنا العربية نصيبه من هذا الخلط و الفوضى أحيانا. مما يستدعي تدخل علم المصطلح (Terminologie) في إطار مؤسسة عربية تقوم بدورها في هذا المجال، وتشكل مرجعا وحيدا في الدراسات والأبحاث الأكاديمية والجامعية. تحد من الترادف والمشترك اللفظي المبالغ فيه عن طريق التوحيد المعياري للمصطلحات التي ينبغي أن تقترب إلى علامات و رموز للسير تأخذ بعدا عربيا أو كونيا.

الهوامش:

[1] .في النقد الحديث يمكن تقديم .على سبيل المثال لا الحصر . مصطلح السرد Narratologie التي ترجمت بعلم السرد والسرديات والسردية ونظرية القصة ونظرية السرد والقصصية والمسردية

والقصيات والسردلوجية والناراتالوجيا... ويتعمق الإشكال على مستوى المنجز النقدي / التطبيقي حيث لا يتم التمييز بين المصطلحات السردية ؛ كالسرد والقص والحكي مثلا ...

أما الإشكال المصطلحي في النقد القديم فيمكن العودة إلى كتابنا : إشكالية المصطلح في التراث النقدي العربي ، مصطلح التوضيح من خلال ابن رشيق ومنزع السجلماسي . مكتبة سلمى الثقافية تطوان المغرب 2013.

2- النقد المنهجي عند العرب. ص 10. د محمد مندور ط دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة

3- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص 14. د علوش سعيد ط دار الكتاب اللبناني بيروت ط الأولى 1985 .

4- المعجم الأدبي: ص 252. لجبور عبد النور ط دار الملايين ط الأولى 1979.

5- المعجم الأدبي: ص 252. لجبور عبد النور ط دار الملايين ط الأولى 1979.

6- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ص 16 . البوشيخي الشاهد دار الآفاق الجديدة بيروت ط الأولى 1982 .

7- إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث . مجلة الفكر العربي 19 . 1978.

8- نفس المرجع : ص 107 .

9- نفس المرجع : ص 109.

10- المصطلح اللساني: مجلة اللسان العربي ع 23 ص 140.

11- المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية : ص 7 . دار النشر المغربية الدار البيضاء.

12- نفسه.

13- محاضرات د علال الغازي في السلك الثالث تخصص النقد الأدبي 1988 .

14- في المصطلحية والمصطلح النقدي : مجلة آفاق ع 7 . 1988 ص 61 .

15- نفس المرجع: ص 64.

16- إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث : مجلة الفكر العربي ع الأول السنة الأولى 1988 ص 100 .

17- المصطلح اللساني : د عبد القادر الفاسي الفهري ص 140 (مجلة اللسان العربي ع 23).

18- في المصطلحية والمصطلح النقدي . مجلة آفاق ع 7 ص 69 .

19- مصطلحات نقدية وبلاغية لإدريس الناقوري ص 13 .

20- خريف الفكر اليوناني، خلاصة الفكر الأوربي ص 155 . سلسلة الفلاسفة . مكتبة النهضة المصرية ط 4 . 1970

21- نفس المرجع : ص 157 .

22- كتاب التعريفات : للسيد الجرجاني: ص 298 ط الدار التونسية للنشر 1971، نشر وتعليق فلوجل Gustave Flugel ط بليبزج 1945 .

23- نفس المرجع: الصفحات حسب تسلسل المصطلحات: 225 . 288 . 289 . 292 . 295 .

24- الرسالة القشيرة في علم التصوف: لأبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: ص 52. 5. ط دار أسامة بيروت لبنان 1407هـ 1987 .

25- النقد، أسس النقد الحديث: ج 3 / ص7

[26]- Jemes G Tooffe . A Student's Guide to literary terms_ Ed World publishing company U.S.A 1967

[27] - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov

[28] - contemporaine Ed Hurtnikuse H.M.H Canada1979 Marc Angeriat Glossaire de critique littéraire

[29]- Dictionnaire international des termes littéraires.

[30]- A. J Greimas et Courtes. Sémiotique dictionnaire résonné de la théorie du langage. Ed Hachette 1979.

31- الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي: لأبي القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي : تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . ص 254 . 257 . 258 .

32- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . دار القلم بيروت لبنان . ص 183

33- طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي: ص 26 . 27 . دار الكتاب العلمية بيروت ط 1982 .

34- نفس المصدر : ص 27 . 28 .

35- عبد القاهر الجرجاني للدكتور أحمد مطلوب : ص 203 . وهي قولة سيد قطب من كتابه النقد الأدبي: ص 120 . (انظر أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني : ص 143 .)

36- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لابن قتيبة . تحقيق د مفيد قميحة ط دار الكتب العلمية بيروت 1981 . ص 13 . 14 . 15 .

37- نفس المصدر : ص 16

38- نفس المصدر : ص 23 .

39- عيار الشعر لمحمد أحمد بن طباطبا العلوي . تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور . ط دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1402 هـ 1982 . ص : 9 .

40- انظر : دلائل الإعجاز : تحقيق السيد محمد رشيد رضا . دار المعرفة ط 1402 هـ 1982 . في صفحات متفرقة .

41- دلائل الإعجاز: ص 227 .

42- أسرار البلاغة: ص 4 .

43- أسرار البلاغة : ص 22 .

44- عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده: د أحمد مطلوب . ط الأولى 1393هـ 1973م بيروت . ص 201 .
45- كشاف اصطلاحات الفنون للتهناوي محمد علي الفاروقي، تحقيق د لطفي عبد البديع . ترجمة النصوص الفارسية د عبد النعيم محمد حسنين . مكتبة النهضة المصرية ط 1063 . (انظر مقدمة لطفي عبد البديع)
46- القاسم بن محمد السجلماسي، من علماء اللغة والبلاغة في النصف الثاني من القرن السابع الهجري في العصر المريني . ذو ثقافة أدبية وفلسفية ودينية . .(انظر دراسة ذ علال الغازي التي تصدرت تحقيقه للمنزع البديع) .
47- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي . تحقيق علال الغازي . مكتبة المعارف الرباط ط الأولى 1401 هـ 1980 . (انظر مقدمة المحقق ص 45) .

المصادر والمراجع:

1-أسرار البلاغة في علم البيان لعبد القاهر الجرجاني: تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة 1982.
2-الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة: تحقيق د عبد القادر حسين دار نهضة مصر القاهرة
3- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة لمحمد الجرجاني (729 هـ) تحقيق د عبد القادر حسين. دار النهضة القاهرة:
4- البرهان في وجوه القرآن: بدر الدين الزركشي تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط الأولى 1957 مطبعة الحلبي.
5- البيان العربي للدكتور بدوي طبانة ص 137. 138 دار العودة بيروت ط الخامسة 1972.
6-تاريخ النقد الأدبي عند العرب
7- التبيان في البيان الحسين بن محمد بن عبد الله للطيبي (دار البلاغة ط 1991) ص 247.
8- التعريفات: للسيد الجرجاني: ص 298 ط الدار التونسية للنشر 1971، نشر وتعليق فلوجل Gustave Flugel ط بليبزج 1945 .
9- التلخيص للقزويني: شروح التلخيص وهي مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني. ومواهب الفتاح لابن يعقزب المغرب وعروس الأفراح لبهاء الدين السبكي. مؤسسة دار البيان العربي. دار الهادي. الطبعة ارابعة 1992.
11- خريف الفكر اليوناني، خلاصة الفكر الأوربي ص 155. سلسلة الفلاسفة. مكتبة النهضة المصرية ط 4. 1970
12-دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني: تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة ط 1402 هـ و1982 .

13-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمد ابن تاويت طبعة تطوان.
14- ديوان الفرزدق شرح وضبط ذ علي فاعور دار الكتب العلمية.
15- الرسالة القشيرة في علم التصوف: لأبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: . ط دار أسامة بيروت لبنان 1407هـ 1987.
16- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء لابن قتيبة. تحقيق د مفيد قميحة ط دار الكتب العلمية بيروت 1981.
17- شعراء القيروان من أنموذج الزمان. صنعة ابن رشيق القيرواني، جمع وتعليق زين العابدين السنوسي (ط تونس: مطبعة 1971.
18- طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي: ص 26. 27. دار الكتاب العلمية بيروت ط 1982.
19- عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده: د أحمد مطلوب. ط الأولى 1393هـ 1973م بيروت.
20- عيار الشعر لمحمد أحمد بن طباطبا العلوي. تحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور. ط دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1402 هـ 1982.
21- كشاف اصطلاحات الفنون للتهناوي محمد علي الفاروقي، تحقيق د لطفي عبد البديع. ترجمة النصوص الفارسية د عبد النعيم محمد حسنين. مكتبة النهضة المصرية ط 1063. (انظر مقدمة لطفي عبد البديع.
22- لسان العرب: لابن منظور :دار صادر .
23- المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية: ص 7. دار النشر المغربية الدار البيضاء.
24- المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص 93. المصطلح 462. (منشورات المكتبة الجامعية. السلسلة 1. س 1984).
25- المصطلحات الأدبية المعاصرة للدكتور سعيد علوش ص 12. 13. 14. 15. 16.
26- المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية تاريخية نقدية: إدريس الناقوري. دار النشر المغربية. الدار البيضاء.
27 مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ص 16. البوشيخي الشاهد دار الآفاق الجديدة بيروت ط الأولى 1982.
27- المعجم الأدبي: ص 252. لجبور عبد النور ط دار الملايين ط الأولى 1979.
28- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص 14. د علوش سعيد ط دار الكتاب اللبناني بيروت ط الأولى 1985.
29- المعجم العربي: سلسلة الموسوعة الصغير 80. دار الحرية للطباعة بغداد 1980.
31- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي. تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف الرباط ط الأولى 1401 هـ 1980 .

32- الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي: لأبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. ص 254. 257. 258.

33- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد د ألفت محمد كمال عبد العزيز. الهيئة المصرية لصناعة الكتاب 1984.

34- النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي: د أحمد يزن. مكتبة المعارف 1985. (المغرب).

35- نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة الدكتور أمجد الطرابلسي:. ترجمة إدريس بلمليح. دار توبقال للنشر البيضاء.

36- النقد المنهجي عند العرب. ص 10. د محمد مندور ط دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة

37- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، للإمام فخر الدين الرازي. تحقيق د بكري شيخ أمين دار العلم للملايين . ط الأولى 1985.

38- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي . دار القلم بيروت لبنان. ص 183.

39- مجلة اللسان العربي: المصطلح اللساني: د عبد القادر الفاسي الفهري ص 140 (مجلة اللسان العربي ع 23)

40- مجلة آفاق: في المصطلحية والمصطلح النقدي. مجلة آفاق ع 7 1988.

41- مجلة الفكر العربي: مقال إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث لخلدون الشمعة.

42- مجلة الفكر العربي: ع 46 السنة الثامنة ينيو 1987. محور البلاغة العربية والبلاغيون.

45- Ed seuil 1972 Dictionnaire international des termes litteraires.

i._ A. J Greimas et Courtes . Semotiaue dictionnaire resonne de la theorie du langage . Ed Hachette 1979

46-Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov

التناص الدّيني في رواية الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء للطّـاهر وطـار

أ/ سماح بن خروف
جامعة برج بوعريريج

ملخّص:

إن طبيعة الكتابة الأدبية عموما بما فيها الكتابة الروائية بخاصة تقتضي الاستناد إلى مخزون لغوي يعد بدوره نتاجا لتراكمات نصية، ويتطلب خلفيات معرفية متنوعة قد تحيط بشكل نسبي بالدين، والتاريخ، والأدب والأساطير ونجاح هذا الزخم وعمقه سيؤديان لا محالة إلى تفكيك وإزالة ستار الغموض والإبهام عن النصّ. لأن أي عائق دلالي بين الطرفين الأساسين (الناصّ/القارئ) سيؤدي إلى بتر مسار العملية التواصلية وتجميد المقروئية في غالب الأحيان بخاصة في الأعمال الأدبية المحفوفة بالمبالغات، والثّرية بالتراث والفكر وغيرهما. لذا فسيهتم البحث بتسليط الضوء على الخطاب القرآني ومدى حضور النزعة الصوفية وكذا قصص الأنبياء كتمظهرات للتناص الديني في رواية الطاهر وطار الولي الطاهر يرفع يديه بالدّعاء، مبرزين آليات اشتغال هذه المقتبسات وجماليات حضورها بالموازاة مع الذوق الفني للقارئ ومرجعياته المتباينة.

Résumé:

La nature de l'écriture littéraire en général, y compris l'écriture de fiction en particulier, repose sur un bagage de linguiste qui est considéré, à son tour, un résultat d'accumulations textuelles. Il nécessite des connaissances de base diversifiée qui est relativement liée à la religion, l'histoire, la littérature et la mythologie. Le succès et la profondeur de cette dynamique conduira inévitablement à démonter et enlever le couvert et l'ambiguïté du texte, en raison du fait que toute entrave sémantique entre les faces principales (écrivain / lecteur) sera souvent interrompre l'opération de communication et de geler lisibilité

en particulier dans œuvres littéraires qui sont riches d'exagérations, du patrimoine et de la pensée ... etc. Ainsi, la présente étude repérer la lumière sur le discours coranique et la mesure dans laquelle la tendance du soufisme ainsi que les Prophètes histoires apparaissent comme les aspects de l'intertextualité religieuse dans le roman de Tahar Ouattar 'Le Saint Attaher levant les mains de supplier'; mettant en évidence les mécanismes de fonctionnement de ces citations et leur présence esthétique en parallèle avec le goût artistique du lecteur et ses termes distincts de référence.

*** *** ***

تقديـــم

إن فكرة الانطلاق من العدم لدى الأديب المبدع أمر مستبعد ومتعذر لأن عملية الإنتاج حتى بالمفهوم الصناعي تستلزم عدة وعتادا ومادة خاما يحوّرها المستخدم كما يروم دون أن يتجاهل الذوق العام، وهذا هو حال الأديب إذْ إنه يتكئ على الأعمال السابقة سواء كانت قديمة أم حديثة، ويستضيفها في عمله الفنيّ ليصبح هذا الأخير نسيجا متكاملا من النصوص الحاضرة بفعل الإبداع، والغائبة بفعل الاستلهام والاحتفاء بالمادة التراثية والأفكار السابقة.

والرّواية جنس سردي يحاول بكل ما امتلكه من طاقات إبداعية التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان وعالمه المحيط به، لتسهم بشكل فاعل في تقديم تصوّرها لهذه العلاقة وفق منظورها الفنّي الخاص، والنص الروائي بوصفه كيانا لغويا فإنه يحمل في كثير من الأحيان شبكة من التفاعلات النصية، يستمدها الروائي من مخزونه الثقافي فيستدعي الكثير من النصوص، ليوظفها في بنائه الروائي عندما تتساوق مع المضامين، ليدعم بها الرؤى التي يريد التعبير عنها.وقد تغدو هذه النصوص بما تشكله من تقاطعات نصية "**ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها**"**(1)** وهذا التأويل من شأنه أن يحقق فاعلية انبعاث النص وتجديده لأن المرجعيات متباينة من قارئ لآخر، وهذا التباين سيسهم بدوره في

توليد الدلالات المسكوت عنها، والتي لم يصرح بها الناص بحدّ ذاته تشويقا ، وحفاظا على حياة أثره الأدبي. لذا لا بد من التعريف بالتناص كظاهرة انبثقت من سر الموجودات أولا وقبل كلّ شيء، وإبراز أهميته وأثره في النتاج الأدبي على الصعيدين الداخل والخارج نصي ليخوض غمار التجريب ويتجاوز المفاهيم الضيقة التي أجمع عليها أغلب الدارسين.

1- التناص؛التعريف والأهمية:

إذا أردنا التأصيل لمصطلح التناص **intertextualité** نلفي بأنه قد بدأ مع الشكلانيين الروس ليجمع الدارسون فيما بعد بأحقية جوليا كريستيفا في إخراجه إلى النور مصطلحا وإجراء تأثرا بدراسات سابقيها أمثال "فردينا ن دي سوسور، وميخائيل باختين"ومنطلق هؤلاء هو أن الحياة فسيفساء، ونظام من التداخلات الهائلة بدءا من الأفكار وحتى الأنات، كل له تطلعاته واستشرافاته وحتى مرجعياته، وللسياق حضوره أيضا في تفعيل هذا التنويع. ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الموجودات مجموعة من المتتاليات، وقد تكون غير محدودة لتغير وتعاقب الأزمنة، عدا المدلول الخارق كما يسميه البعض (2) كما يعرّف تودوروف المتتالية أو **sequence**" **بأنه كل نص قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا، وما يمكن اعتماده مقياسا أولا يميز به بين العديد من البنى إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور"**(3) لأن كل نص يترجم الأهواء والنفسيات ففكرة انكفاء الذهنيات أثناء فعل الكتابة يتعذر تحقيقه، لأن التنوع والاستحضار كخطوة لاحقة هو ما يضمن للنص التداول لتعدد القيم والأبعاد.

وقد استعانت كريستيفا بالماركسية وعلم النفس لضبط مفهوم التناص الذي تجزم بأنه وسيلة تواصل يقصده الكاتب تارة ويضمّنه عفويا، واعتباطا لتشربه الواسع من التراث ولمرجعياته المختلفة تارة أخرى، فلا يمكن للفرد أن ينسلخ أو ينفلت من تاريخه وحتى مع ذاكرة غيره من الأفراد، لأن التعارف والاحتكاك أمر مفروض لفهم الذات واستيعابها من طرف الآخر، وللتناص

الفضل في استضافة هذه الاقتباسات كشواهد أو إحالات أو مستنسخات كما يعرفها البعض **"فلا يوجد نص يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب"**(4) ليضفي سمة التفاعلية على نصه وما يحقق هذا التفاعل هو مواءمة محتوى النص لما هو سائد من رؤى وأفكار ويستبعد الانغلاق والتزمت الذي يحرم النص من سمة التوليد ويؤكد فكرة الاغتراب والتقوقع **"فالوظيفة التفاعلية تقيم علاقات اجتماعية بين أفرد المجتمع وتحافظ عليها"**(5) محافظة ترقى بها إلى ما هو أرحب.

وهذا التفاعل يتحقق على مستوى القارئ القادر على التأويل، والرّبط فهو محور هام يستنطق المعادلات الموضوعية التي تحيل عليها آليات التناص وإجراءاته الحاضرة في النص **"لذلك سيكون المتلقي تابعا للمقصدية أو المرجعية التي يحملها العنوان، سواء كانت ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو أيديولوجية"**(6) ولكل متلق حنكته ودهاؤه وثقافته، لأن مبدأ الفروق الفردية يؤكد على فكرة اختلاف التشكلات الفكرية من قارئ إلى آخر. وقد اختلف الباحثون حول قضية انتساب التناص ولكنهم أجمعوا على أنه ينتمي إلى الخطاب فهو وسيلة وآلية لاستقراء النص والدخول إلى عالم الخطاب واستكشاف مكوناته، والتناص**"لا يصبح آلية سيميوطيقية، أي آلية قارة في العلامة نفسها إلا مع الكتابة لا مع التلفظ فحسب"**(7). فالنص هو الوجود المجسد والفعلي للغة التي يمكنها أن تتشرب وعي القارئ، والذهنيات المختلفة وبربطها مع السياق يمكن تمييز هذا الامتصاص قيما بعد على مستوى الخطاب. وكل خطاب قابل للجدل إذا كان في المستوى الدلالي المطلوب وتنوع الكلام ضروري لبث الحركية والدينامية داخل الخطاب.

ومنه فكلّ نص قادر على امتصاص واستيعاب أكبر عدد من النصوص فالطاقة التي يمتلكها من وحدات صغرى(أدوات وقرائن لغوية) ووحدات كبرى(جمل) تؤهله إلى تحقيق تلاحمها شكلا ومضمونا، وهذا التداخل بين

النصوص قد يفترض نوعا من السّجالية أو التوافقية بحسب المبنى الدلالي للنص.

وللتناص جذور في نقدنا العربي القديم وقد دل الملول العصري عينه من حيث الأخذ والاستلهام من مادة قديمة سواء تراثا أم تاريخا أسطورة أم أدبا، ولكن عرف بمصطلحات مغايرة" كالاحتذاء والتضمين وحتى السرقات" وقد عرف ابن رشيق هذا الأخير بالباب المتسع "**الذي لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وبها أشياء غامضة إلا على البصير الحاذق بالصناعة**"(8) والنقاد القدامى لم يرفضوا هذه السرقات رغم الاصطلاح السلبي بل صاروا يتفاضلون بها، ويميزون بين جيد ورديء ومحمود أو مذموم، كما تطرق ابن خلدون إلى إشكالية التناص كمفهوم وليس كمصطلح، واشترط الإبداع وعدم التقيد بالمتوفر والمستحضر ولكن الإشكالية لم تلق رواجا كبيرا، على عكس الدراسات الغربية التي أولتها عناية كبيرة، وأسست لها نظريات، وصّفت الظاهرة من جهة وذهبت بها بعيدا من حيث آليات الاشتغال وجماليات الحضور.

والتناص أنواع بحسب الموضوع والقضايا المعالجة في العمل الأدبي فإذا استحضرت الأحداث التاريخية يصبح تاريخيا والمادة التراثية يصير تراثيا، والدين من اقتباسات قرآنية أو قصص الأنبياء وحتى المعجم الصوفي دال ديني أيضا، وقد ارتأينا البحث في النوع الأخير داخل المدوّنة المختارة للروائي الطاهر وطار المعروف بسعة ثقافته، ومزجه للمتخيل السردي بالأسطورة، والمادة الشعبية والتاريخ والدين.

نخلص في تعريفنا للتناص بأن أهميته تكمن في استظهار مجموع التعالقات والتداخلات الحاصلة بين مختلف النتاجات الثقافية، وحتى الأعمال غير الأدبية، وبه يمكن إعادة قراءة النص وتكثيفه وتحويله وتعميقه في الوقت نفسه لأن "**الطبيعة التناصية للعمل الأدبي تقود القارئ دائما إلى علاقات نصية جديدة**"(9) هذا ما يعتقده رولان بارت، وهو تصور أكد على حداثة

القراءة، واستعادة النصوص ومحاكاتها في الآن نفسه، ليسمو إلى وظائف جمالية فنية تفنّد رتابة الكتابة، وتتعدى المحدودية إلى اللامحدود عن طريق التجريب في المزج والتمطيط والأسلوب، وجعل الأعمال عملا والنصوص نصا، فتواكب العولمة بمعناها الحضاري العريق الذي يتطلع إلى التماهي المحمود بين الحضارات والشعوب.

2- **الخطاب القرآني في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء":**

نظرا لخصوصية الرواية يجد المطلع عليها، بأن التناص الديني قد ارتكز في غالبه على حضور القرآن، وقد تعدّى ورود النصوص القرآنية فيها سبعا وعشرين مرة، والروائي لا يوظف الآيات القرآنية كاملة، بل يكتفي في غالب الأحيان باستلهام جزء منها ممّا يوحي بحضور وعي الفعل الكتابي، ومقصدية التوسل بالنص الغائب بغية تطعيم المبنى والمعنى في الآن نفسه.

ورواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" حافلة بالأحداث المتعالقة والعوالم الغامضة التي استنطقت جوانب سياسية واجتماعية وثقافية بعد طمسها، وغلفتها برؤى رصدت وبجدارة تحولاتها وسيروراتها المتنوعة. وبرزت شخصية بلارة المسالمة والتي تزرع بعد تتبع المسار السردي الخاص بها الأنفة في كل نفس عربية متعطشة للمروءة المفتقدة، والمراسل عبد الرحيم فقراء كشخصية جذع في الرواية الرجل الواعي الذي امتهن نقل، وسرد الحوادث والذي سنستكشف من خلاله التناص الديني لأنه صوفي في رؤيته المستقبلية لمصير الأمة العربية، وشخصية رئيسة أخرى تعد بمثابة ملمح على التناص الديني أيضا وهي الولي الطاهر الاسم المستوحى من التراث الصوفي، ورمز القوة والصلاح والخير الأبدي فقط لأنه الولي الصالح. فالرواية تعرج على مأساة الأمة العربية والإسلامية المستعمرة علنا وخفاء بالتدمير والتحقير، كلها مؤشرات زادت من توتر الوضع في بقاع الوطن العربي وامتدت وتأزمت في ظل ما يعرف" بالعولمة"والتي طالت الثروة والقيم.

ونستهل الاستدلال على التناص الديني بما فيه حضور الخطاب القرآني بقول بلارة للولي الطاهر قبل أن يستوي على العرش فوق سبع طوابق، في مشهد رباني نابع عن رؤية صوفية فيضية **"نسوا قتل خلية في دماغي، فتسربت علوم الأولين والأخيرين، من الإنس والجن، إلى رأسي وفي الحق، تذكرت ما كان وما سيكون، مما علمه الله لآدم عليه السلام، وجرت حكمته، أن لا تكتشف الأسماء إلا بميقات"**(10) فبعد قراءة المقطع السردي نستحضر قصة النبي آدم عليه السلام فقصص الأنبياء وارد، ومن ثمة يحيل هذا المجتزأ كذلك إلى التداخل مع قوله تعالى:« **وعلّمَ آدمَ الأسماء كلّها ثم عرضهم على الملائِكة فقال أنبئوني بأسْماءِ هؤلاءِ إن كنْتم صادقين**» (البقرة 31) فكلنا ندرك تفضيل الله لسيد الخلق آدم على الإنس والجن وهذه حقيقة دينية لا خلاف فيها، وهذا ما زاد النص السردي نزاهة وجمالا لاعتماد سحر البيان الذي يحفل به القرآن الكريم بلا شك.

فالولي الطاهر شخص خارق يسعى إلى مماثلة الذات النورانية بلارة، وباعتبار كلمة فلها دينية صوفية أيضا والولي الصالح يدعو إلى الخير ولا يسعى إلى ممارسته، يناقض السائد ولا يمتلك إلا سلطة تعريته بالقول لا بالفعل، اختار سبيل الزهد في الحياة وإفراغ قلبه للرحمن بالغربة والابتعاد عن العباد عبر طريق عبّده بنزعته الصوفية التي استنطقت سمو روحه العفيفة فقط لأنها احتارت في أمر ما يحيط بها، فرحل عقله منطلقا من الواقع وممتطيا ركب الغرابة والعجائبية التي يرى تودوروف بأنها"**جنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية إذ يواجه أحداثا فوق طبيعية"(11)** ومنه الوصول إلى مقاربة تجسيدية للتناقضات الواقعة على أرضية الأرض ومن ثم الماوراء حاله في ذلك حال المسافر الصوفي المهاجر بروحه لا بجسده إلى عالم المثل والنقاء.

ويتجلى التناص الديني في قول عبد الرحيم فقراء "**النور يتجلى والفرحة تعم الناس، والوجوه مستبشرة، لم يستيقظ الجميع بعد، لكن العملية تتواصل**

والشمس استعادت كل وهجها"(12) فإذا استحضرنا كقراء النص الغائب في هذا المقطع السردي نلفي بأن عبارة "وجوه مستبشرة" تحيل على الآية الكريمة« **وجوهٌ يومئذٍ مسفرة، ضاحكةٌ مسْتبشرة** » (عبس39/38)فهو يريد الموازنة بين حال الأمة العربية المرهقة والمكبلة وبين الذين سيفوزون وينتصرون بالجنة.وسورة عبس كما نعلم تسرد حكاية الأعمى الذي قصد النبي صلى الله عليه وسلم والأعمى هنا هو العربي الذي يعيش في عتمة الذل والهوان.

كما سجّل المثقف عبد الرحيم قولا من الرئيس الفلسطيني"أبو عمار" كما ورد في الرواية "**رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه، فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر...ابتسم أحدهم، وهو ينظر إلى أحدهم، وهو ينظر إلى أحدهم، وكأنما يكرر الجملة الأخيرة من ينتظر**"(13) فعندما أرادت الرواية أن تشير إلى اغتيال أمين حركة فتح محمد دحلان "**آلت المنظمة إلى الهلاك والاحتضار فجاء التفاعل مع النص القرآني من أجل درء ذلك"من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدّلوا تبديلا**"(الأحزاب23).

كما تم التصريح بالنص الغائب مباشرة وأصبح حاضرا في الآن نفسه في مخيلة القارئ وذلك في قوله: "**إن فلسطين كل فلسطين ستتحرر، وستكون عاصمتها، القدس الشريف، ويا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم**"(14)

فقد تم التصريح بالآية الكريمة بعد ربطها بصيغة النداء المعروفة «**يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم** » **(محمد7)** فالقول بضرورة الثبات والصبر على المحن والشدائد من طرف الرئيس قد تم استيحاؤه من عزيمة نبي الملاحم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم المستنهض للهمم القائد الناجح، فالاستلهام للنصوص الروائية كان عنصرا أساسيا في البناء اللغوي لرواياتهم، ومظهرا من مظاهر التعدد اللغوي فيه.

وكما أشرنا آنفا ففكرة الولي ببعدها الصوفي حاضرة أيضا، فهو المحقق للفلاح والنجاة ولن بدعائه المقدس، لأنه كثير التأمّل في حاضر ومستقبل الأمة يقول: "**يحدّق الولي الطاهر في الشمس وقد اعتراها خسوف فجائي لم ينتظره أحد ولم تترقبه مراصد"(15)** وتكمن جمالية التناص الديني هنا في أن البعد الصوفي قد انزلق بالحاضر إلى مزالق كانت وليدة استشرافات البطل الولي الذي كان وظلّ يسعى إلى دمج العالم المتخيل بالعالم المحتمل باستثماره أسلوب الحكي الصوفي كملمح للتناص الديني، والتراثي أيضا في استحضار حياة القصور المنيفة والممالك العفيفة، فهاهي بلارة تردد"**تريد بي شرا يا مولاي، أقرأ ذلك في كل حركاتك وسكناتك، وفي لون وجهك، الذي ما فتئ يزرورق**"(16) قد يستغرب القارئ للمقال لما التراث ولكن وجدنا بأن المقتطف السردي يحيل على حتمية موجودة في الدين وهي حتمية الموت والفناء، فبلارة استشرفت موتها-بعد الإيمان الفعلي به-من خلال ملامح الولي من ذهول وخوف وازروراق للوجه، كلها مؤشرات دلت على إيمانها القوي ومواجهتها لهادم اللذات بصدر رحب.

أما التناص مع الحديث النبوي الشريف فقد كان غائبا ولكن القضية الدينية طاغية حتى من العتبة الأولى للمدونة وهي العنوان"الولي، الطاهر، يدعو" فالفعل المضارع يدعو يحيل على الأخبار الدينية المتعلقة بالنبي صلى الله عليه وسلم والصحابة الكرام والتابعين.

وقضية "التيه" حاضرة في الرواية عندما تاه الولي زمانا ومكانا ليعود إلى مقامه الزكي الذي بحث عنه طوالا، ولو عدنا إلى أخبار الدين واستحضار قصة موسى عليه السلام مع اليهود، نلفي بأنّ الإنجيل والقرآن قد أحالا على التيه الذي كتبه الله على بني إسرائيل، بعد رفضهم لقتال القبائل الكنعانية، التي تسكن فلسطين واستغرق التيه أربعين عاما، لا يهتدون للخروج منه« **فإنها محرّمة عليهم يتيهون في الأرض أربعين سنة، فلا تأس على القوم الفاسقين** » (المائدة26).

كما انبرت أركان الإسلام المعروفة وقد شبه الولي الوطن بالإسلام في احتوائهما لهذه الأركان مناشدا النهوض بالوطن والأمة ولكن بتعاليم الإسلام التي ولّت هباء منثورا في الراهن المتقهقر الذي يعيشه "**الوطن هو الصلاة والصوم والزكاة والحج لمن استطاع إليه سبيلا"(17)** ولأنّ التماهي في الآخر/ الغربي قد دمر الأمة فكريا وحضاريا، وأنزلها إلى أدنى دركات التخلف والانحلال، فقد سلّم البطل بأن السبب هو زوال الدين، واندثار مبادئه وتعاليمه الروحية التي كانت يوما ما تسمو بالعربي المسلم إلى ما هو أرقى فيصف زمنه بزمن **"صار فيه العرب والمسلمون جندا للمسيحيين يحملون أسلحتهم ويلبسون ألبستهم، ويروجون لعقائدهم**"(18) وكأن الأمة قد صار كغثاء السيل عالة على غيرها، تعيش ظلا لا فعلا وقولا، وفي السنة النبوية بغض النظر عن القرآن الكريم ما يؤكد على فكر الولي في مقولته، وهذا حديث النبي صلى الله عليه وسلم:" **حدثنا عبد الرحمن بن إبراهيم الدمشقي حدثنا بشر بن بكر حدثنا ابن جابر حدثني أبو عبد السلام عن** ثوبان **قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:" يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها فقال قائل ومن قلة نحن يومئذ قال بل أنتم يومئذ كثير ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم وليقذفن الله في قلوبكم الوهن فقال قائل يا رسول الله وما الوهن قال حب الدنيا وكراهية الموت"** فالحديث مفصل إلى ما استشرفه الولي الطاهر لأمته كذات عربية متميزة لها موقعها الحضاري والثقافي، ولكنها آثرت الحديث بلسان دينها الذي يفتقر إليه راهنها العليل، فكان لاستضافة النصوص الدينية نصا أو معنى، أنْ أكسبت الرواية طابعا مغايرا يخرج في مقاطع عن الأسلوب المعتاد ولكن بجماليات تخطت حدود السرد إلى إيلاج الخطاب القرآني، والتفسير، والسنة والشروح، وحتى التصوف كتيار ديني تسامى عبر التأمل والارتقاء إلى سبر أغوار الذات وتمجيدها.

يمكن القول بأن الرواية المختارة من أولى مكوناتها أي بدءا بالعتبة(العنوان) وصولا إلى نهايتها، فإن الدّين حاضر والرؤية الصوفية بارزة، واستحضار النصوص الدينية قد ساعد على تقريب الرؤى والمطامح المنشودة من خلال العمل إلى القارئ المسلم، لذا فالمرجعية الدينية/ الإسلامية حاضرة في مخيلته كحافز طغى ليعالج مجتمعا بات موبوءا، وعليلا يتخبط في ظلام القهر والخنوع...

الهوامش:

1. حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2007، ص27.
2. إن فكرة استقرار المدلول كتصور في الأذهان أثناء عملية القراءة مستبعدة تماما، إلا أن جوليا كريستيفا توافق فكرة المدلول الخارق غير قابل للتفكك كمعنى حقيقي ومركزي كدال الله مثلا ومدلوله.
3. محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، سبتمبر 1995، ص333.
4. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1 ،منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008، ص100.
5. محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري، استرتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص120.
6. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1 ،2001، ص31.
7. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، 1998، ص138.
8. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، مصر، دط، 1934، ص280.
9. جراهام آلان، نظرية التناص،تر: باسم المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1 ، 2011 ، ص12.
10. الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، منشورات الزمن، مطبعة النجاح، الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص27.
11. سعيد الوكيل،تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1998م،ص14.
12. الطاهر وطار، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص73.
13. المصدر نفسه، ص114.

14. المصدر نفسه، ص115.
15. المصدر نفسه، ص11.
16. المصدر نفسه ص15.
17. المصدر نفسه، ص21.
18. المصدر نفسه، ص25.