دراسات نقدية

لغة - أدب - نقد

Critical studies
Literature, criticism, language

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات

مجلة علمية وطنية محكمة نصف سنوية

تصدر عن كلية الآداب واللغات

المجلد الثاني

العدد 01

مارس 2020

رقم الإيداع القانوني: ديسمبر 2017

الرقم الدولي الموحد للدوريات : 2602-5868 : ISSN

الرئيس الشرفي للمجلة

أ.د كمال بداري مدير جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

مدير المجلة

د.عمار بن لقريشي عميد كلية ا لآداب واللغات

رئيس هيئة التحرير

د. احمد أمين بوضياف

هيئة التحرير

أ.د مجناح جمال **د.ناصر بركة**

د.بوشلالق عبد العزيز **د.زلافي ابراهيم**

د.بن ستيتي سعدية **أ.د مصطفى بشير قط**

التنسيق التقني

إسماعيل طرافي

للاتصال:

العنوان: كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، ص ب: 166 المسيلة 28000.

الهاتف والفاكس 035559630

البريد الالكتروني : dirassatnakdia@gmail.com

اللجنة العلمية والاستشارية

أ.د عباس بن يحى	أستاذ تعليم عالى	محمد بوضياف بالمسيلة
أ.د جمال مجناح	أستاذ تعليم عالى	محمد بوضياف بالمسيلة
أ.د. ملوك رابح	أستاذ تعليم عالى	جامعة البويرة
أ.د حشلافى لخضر	أستاذ تعليم عالى	جامعة زيان عاشور الجلة
أ.د عمار بن زايد	أستاذ تعليم عالى	جامعة الجزائر 02
أ.د أحمد بوزيان	أستاذ تعليم عالى	جامعة تيارت
أ.د عبد المالك ضيف	أستاذ تعليم عالى	محمد بوضياف بالمسيلة
أ.د عقاب بلخير	أستاذ تعليم عالى	محمد بوضياف بالمسيلة
د. متقدم الجابري	أستاذ محاضر " أ"	جامعة باتنة
د. بوشلالق عبد العزيز	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د. بركة ناصر	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د. مبروك دريدي	أستاذ محاضر " أ"	جامعة سطيف
د.سليم بتقة	أستاذ محاضر " أ"	جامعة بسكرة
د.دهيمى حكيم	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
بن ستيتى سعدية	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د.قاسى صبيرة	أستاذ محاضر " أ"	جامعة البويرة
د. لباشى عبد القادر	أستاذ محاضر " أ"	جامعة البويرة
روباش جميلة	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د.زلافى ابراهيم	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د. رحمون بوزيد	أستاذ محاضر " ب"	محمد بوضياف بالمسيلة
د العربى عبد القادر	أستاذ محاضر " ب"	محمد بوضياف بالمسيلة
د. بغورة محمد	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة
د.بن قرين عبد الله	أستاذ محاضر " ب"	محمد بوضياف بالمسيلة
د.يوسف العايب	أستاذ محاضر " أ"	جامعة الوادي
د.بن يطو عبد الرحمن	أستاذ محاضر " أ"	محمد بوضياف بالمسيلة

شروط النشر

1- لغة المجلة : اللغة الأساسية للمجلة هي اللغة العربية .

5- يرفق البحث بملخص مع كلمات مفتاحية باللغة الأصلية و مترجما إلى الانجليزية أو الفرنسية.

3- أن يكون البحث أصيلا غير مستل من بحث سابق أو منشور سابقا.

4- لا تلتزم المجلة بإعادة البحث لصاحبه سواء أنشر ام لم ينشر .

5- أبعاد الصفحة : A4 5– مسافة الهامش 2.5 على الجهات الأربعة.

6- الهوامش مرقمة من رقم واحد (01) إلى آخر هامش (101) في .

7- نوع الخط : Traditional Arabic الحجم 14 للمتن . و 12 للهامش . كل العبارات أو الأسماء الواردة باللاتينية في البحث تكتب بخط Times New Roman الحجم 10

8- ترد المراجع والهوامش في آخر صفحة من البحث .

9- صاحب البحث : إجبارية إرفاق سيرة ذاتية مختصرة لصاحب البحث يركز فيها على : الحالة المدنية الاسم واللقب - الجنسية - الرتبة العلمية – المؤسسة العلمية التي ينتمي إليها . البريد الالكتروني . الهاتف الشخصي . وهاتف المؤسسة التي ينتمي إليها (القسم حصريا).

10-الآراء الواردة في البحث تعبر عن صاحبها. ولا تعكس رأي هيأة التحرير بأي حال من الأحوال .

11- تعرض البحوث الواردة على الخبرة العلمية.

فهرس المحتويات

الأسس النقدية لحصول الملكة اللغوية لدى المتعلمين	13-5
د.حمودي السعيد جامعة المسيلة	
تجلّيات الفاعليّة الثّوريّة على فنّ القصّ عند زهور ونّيسي (في مجموعتها القصصيّة الرّصيف النّائم)	23-14
د.عبد العزيز بوشلالق – د.عمر جادي جامعة المسيلة	
مقاربة في مصطلح الأدب الشعبي	39-15
د. أ د : علي بولنوار المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة	
الأبعاد الاجتماعية للأمثال الشعبية – مقاربة تأويلية–	48-40
د.بوزيد رحمون جامعة المسيلة	
التناص الديني في شعر أمل دنقل التناص مع القرآن الكريم	67-49
د. أحمد طعمة حلبي جامعة قطر	
تقنيات السرد الجديد في رواية الجيل الجديد ذاكرة معتقلة للونيس بلال أنموذجا	78-68
د.أحمد أمين بوضياف جامعة المسيلة	
التّوظيف الأيديولوجيّ في الرواية الجزائريّة رواية " ريح الجنوب " لابن هدوقة أنموذجا	86 -79
أ.د عبد الرحمان بن يطو جامعة المسيلة	
ثنائية النص/ العرض في الخطاب المسرحي	99-87
أ.د إسماعيل بن صفية جامعة عنابة	
السيميائية ومصطلحاتها عند الناقد بسام قطوس	110-100
عمر عليوي جامعة المسيلة	
نظرية المحاكاة من الحَكِيمَيْنِ إلى المُعَلِمِينَ المسلمين	119-111
د.زلافي إبراهيم جامعة المسيلة	
النزعة الأندلسية في نصوص نفح الطيب للمقري رسالة ابن حزم في فضل الأندلس انموذجا	127-120
أ.د مصطفى بشير قط جامعة المسيلة	
أثر الدرس البلاغي في رسم مقاصد التداولية	137-128
الطالبة: نوال برباش إشراف: د/ ناصر بركة الجامعة: محمد بوضياف –المسيلة	

الأسس النقدية لحصول الملكة اللغوية لدى المتعلمين

The critical bases of the linguistic proficiency access for learners Article's

الدكتور حمودي السعيد

جامعة محمد بوضياف المسيلة

said.hamoudi@univ-msila.dz

رقم الهاتف: 07.94.65.47.14

ملخص

لقد أكدت التطورات السريعة التي يشهدها العالم المعاصر في شتى المجالات المعرفية أن تقدم المجتمعات أصبح اليوم مرهونا بنوعية مناهجها التعليمية المتطورة، وتطوير مختلف الأداءات البيداغوجية والتخلص من التبعية المقيتة،

وتسعى العملية التعليمية المعاصرة إلى تكوين الفرد تكوينا عقليا واعيا ذلك عن طريق إكسابه جملة من المهارات في مجالات متعددة تجعله قادرا على التطور والاستمرار والمواجهة.

واكتساب اللغة هو إحدى هذه المهارات بل أهمها جميعا لأنها تستعمل في نطاق واسع، ويتم اكتسابها عن طريق المشافهة والتدريب المستمر واللذين بهما ترسخ الملكة وتجود كما يرى ابن خلدون.

الكلمات المفتاحية: الملكة اللغوية، الأسس التربوية، العملية التعليمية.

Abstract

The critical bases of the linguistic proficiency access for learners The rapid developments in the contemporary world in various fields of knowledge have confirmed that the progress of societies is now dependent on the quality of their advanced educational curricula, the development of various pedagogic performances and the elimination of abhorrent subordination. The contemporary educational process seeks to create the individual conscious mental formation by providing him with a range of skills in a variety of fields that make him capable of development, continuity and confrontation. The acquisition of language is one of these skills, but the most important of them all because it is widely used, and is acquired through the oral interaction and continuous training, which are proficiently established and the success of every productive act as Ibn Khaldun believes.

Key-words : linguistic proficiency, critical bases, educational process.

تسعى العملية التعليمية المعاصرة إلى تكوين الفرد تكوينا عقليا واعيا ذلك عن طريق إكسابه جملة من المهارات في مجالات متعددة تجعله قادرا على التطور والاستمرار والمواجهة.

واكتساب اللغة هو إحدى هذه المهارات بل أهمها جميعا لأنها تستعمل في نطاق واسع، ويتم اكتسابها عن طريق المشافهة والتدريب المستمر واللذين بهما ترسخ الملكة وتجود كما يرى ابن خلدون.[1]

لقد أكدت التطورات السريعة التي يشهدها العالم المعاصر في شتى المجالات المعرفية أن تقدم المجتمعات أصبح اليوم مرهونا بنوعية مناهجها التعليمية المتطورة وتطوير مختلف الأداءات البيداغوجية والتخلص من التبعية المقيتة، فلم تعد الفلسفة البيداغوجية القائمة على التلقين للمتعلم كافية لمواجهة العالم الخارجي كما أنها غير مجدية لحل المشكلات التي تحيط بالفرد المتعلم، ولقد ساهمت إلى حد كبير في وسم العملية التعليمية بالجمود والتقوقع في بوتقة الركود ومن ثم اقصاء مهارات المتعلم، فلم تعد المؤسسة التربوية اليوم مرتعا لتلقين المعلومات وتخزينها وشحن المتعلم لاستظهارها يوم الامتحانات، ومن هنا ولمعالجة هذا الإشكال ظهرت ثورة بيداغوجية ارتقت بالعملية التعليمية من التصور السلوكي النمطي الذي كان يهدف الى إكساب المتعلم سلوكات وعادات عبر التكرار وتعزيز الشرط إلى تنمية قدراته ومهاراته، لا لينجح في الاختبارات الفصلية بل لأن يكون فاعلا ومنتجا في الحياة العملية، قادرا على حل المشكلات التي تواجهه بفعل المداومة على البحث، من خلال القراءة الواعية والنفعية المبنية على العلم الصحيح واستثماره في حياته اليومية، لأن الفعل القراءاتي رافد من الروافد الأساسية لترسيخ الأفق الثقافي والتكويني للمتعلمين فهي عملية معرفية عقلية تسمح بفك الرموز المكتوبة وفهم دلالاتها [2] كما أنها مهارة أساسية يتأتى بها امتلاك ناصية اللغة وتطويعها، وهذا مرهون بكيفية ممارسة المتعلمين لها، فالقارئ الجيد ليس من لا تتعثر قراءته وفهمه بل من أحسن استغلال واستثمار ما يقرأ في تنمية قدراته الاستيعابية...

ومن الإشكالات المطروحة في المجال التربوي: كيف يتمكن المتعلمون من اكتساب الملكة اللغوية؟

وهذا يتطلب من المرسِل معلّم اللغة استخدام الطريقة المستعملة في العملية التعليمية ليتم من خلالها التبليغ والتواصل بين المرسِل والمتلقي، وهي قابلة للتطور والارتقاء، إذن يحتاج هذا الأمر إلى طريقة ناجحة يستثمرها المعلم في تدريسه [3] وإلى تقنيات وأشكال تنظم مواقف التعلم التي يخضع لها المتعلم من حيث تنمية القدرات العقلية وتعزيز الوجدان وتوجيه الروابط الاجتماعية، دون إغفال الجانب الحسّي الحركي للفرد المتعلم[4]، ولا يتم نجاح العملية التعليمية المتعلقة بهدف ترسيخ المهارات لدى المتعلمين إلا على ضوء نظرية تابعة لفرع من فروع علم النفس المعرفي cognitive psychologie والذي هو علم معاصر يبحث بطرائق حديثة تربوية في كيفية امتلاك الذهن البشري للمعرفة وكيفية تطويرها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومات واستعمالها عند الحاجة، وفي مواقف متباينة إلى غير ذلك من المباحث الذهنية بالتنسيق مع تعليمية اللغات[5].

فاللغة نظام من الأنساق المتعاضدة تحكمه علاقات متنوعة ومتشابكة، يظهر هذا النظام في سلاسل كلامية هي الجمل والتراكيب، فلا يكفي أن يعرف المتعلمون مجموعة من الحقائق اللغوية والقواعد والقوانين النحوية ليصبحوا قادرين على استخدام اللغة، ومتحكمين في طرائق أدائها عن طريق التلقين وتخزين المعرفة بحفظ قواعد النظام اللغوي التي تحكمها قوانين النحو والبلاغة، فالنحو في كل لغة هو النظام الذي يحكم العلاقات الرابطة بين الألفاظ لإنشاء التراكيب والجمل، وهذا النظام النحوي ما هو إلا جزء من عقلية الأمة يظهر في طريقة كلامها وكيفية استعمالها للغتها، وما هو إلا طاقات تعبيرية محفوظة في استعمال اللغة منذ

قرون خلت، وما يظهر من صعوبات في مجال تعلم النحو يرجع في الأساس إلى البعد الفكري لأبنائنا المتعلمين عن طبيعة اللغة في حد ذاتها، فلا يمكن أن نتعلم النحو بمعزل عن استعمال اللغة، ذلك أن المهارات اللغوية على نوعين: مهارات إرسال، ومهارات استقبال، وتتجلى مهارات الإرسال في المشافهة والكتابة كما تتمثل مهارات الاستقبال في الاستماع والقراءة، وكل ذلك يتم ضمن سلاسل نطقية تحمل مضامين وأفكارا يريد المتكلم إرسالها إلى المخاطَب، فالمرسِل مجبر على احتذاء نماذج كلامية مكتسبة عن طريق المران والممارسة وهذا ما أشار إليه ابن خلدون يقول: « اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة، إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني، وجودتها وقصورها بحسب إتمام الملكة أو نقصها، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب، فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسامع وهذا هو معنى البلاغة، والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال لأن الفعل يقع أولا وتعود منه للذات صفة، ثم تكرر فتكون حالا، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة أي صفة راسخة. »[6] هكذا :

فعل ← صفة ← حال ← ملكة (صفة راسخة)

وهنا يشير ابن خلدون إلى أن حصول الملكة اللغوية (الصفة الراسخة) التي تؤهل المتعلم للتحكم الجيد في استعمال اللغة هو نتاج مراحل متتابعة ومتتالية، فاللغة لا تقتصر على الألفاظ فحسب بل تتعداها إلى التراكيب أيضا، لأنها تسمح لنا باشتقاق ما لا حصر له من التراكيب والجمل التي لم نكن قد سمعناها من قبل، وتخضع عملية الاشتقاق في كل لغة إلى طبيعة العلاقة التي تربط الألفاظ بعضها ببعض، وما تتميز به تلك العلاقة من مميزات نابعة من الأسس الفكرية التي تتحكم في الصياغة اللغوية لدى أبناء المجتمع اللغوي، وفكرة التعليق هي التي يقوم عليها النحو في اللغة العربية وسائر اللغات ومن هنا فإن الدراسات اللسانية الحديثة تسمي النحو:(علم التراكيب).[7]

وإن ما يجري في أنساق الكلام من العبارات والتراكيب يخضع لقواعد عامة لا تتناقض بين أجزائها، ذلك هو النظام النحوي الذي يحكم التراكيب اللغوية والذي هو تعبير عن بنى دلالية لا يمكن الوصول إليها إذا فسد هذا النظام المعبر عنها لفكرة التعليق القائمة في ذهن المتكلم، وهذا ما أشار إليه الخليل بن أحمد الفراهيدي: « إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله... » وقد شبه ذلك النظام الذي يحكمه التعليق المتمثل في النظام النحوي بدار محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام قائلا:« ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام الواضحة والحجج اللائحة فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إن فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا ولسبب كذا وكذا سنحت له وخطرت بباله...»[8]

وقد تناول عبد القاهر الجرجاني في مؤلفه دلائل الإعجاز هذا التكامل في بناء هذا النظام الذي تحكمه قوانين نحوية اجتماعية تتضمن هذه المفاهيم المصطلح عليها بهذه المصطلحات: النظم، البناء، الترتيب، التعليق.

1- النظم: هي المعاني القائمة في الذهن وترتيبها وفق إعمال العقل فيها وذلك قائم على أساس تصور شامل لجملة من العلاقات النحوية المعروفة فمعلوم عنده " أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض." [9] لأن عمل العقل يقتضي التنظيم والانسجام ولا يقبل فكرة جديدة إلا إذا وجد لها رابطا وانسجاما لفكرة سابقة تجانسها.[10]

2- البناء: يتضمن ألفاظ اللغة عامة وما يصيبها من تغيرات حيت تؤلف وتنظم في كلام مفيد يرسل ضمن قناة إلى المخاطب من أجل إيصال مضمون معين، وهذا الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها من بعض وتجعل هذه لسبب من تلك." [11] كأن نبني لمعنى الفاعلية اسما مرفوعا، أو ضميرا منفصلا في موضع آخر، وضميرا مستترا في موقع ثالث، فالبناء كما يراه تمام حسان هو اختيار المباني التي يقدمها الصرف للتعبير عن المعاني النحوية.[12]

وبوضع النظم بإزاء فكرة البناء يكون عبد القاهر الجرجاني قد عبر عن الارتباط بين المبنى والمعنى أي قدرة المتكلم على الإفادة إزاء صياغة وفق قانون يمرن الناطقين بين وحدات صوتية من أفعال وأسماء وحروف تعبر عن أفكار ومعان، فالبناء اللغوي مربوط أساسا بالمعاني المعبر عنها من الناحية الفكرية.

3- الترتيب: ورد هذا المصطلح عند الجرجاني في مواضع شتى في كتابه دلائل الإعجاز، من ذلك قوله: "وهذا الحكم – أعني الاختصاص في ترتيب الألفاظ – يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس والمنتظمة فيها على قضية العقل، ولن يتصور في الألفاظ وجود تقديم وتأخير وتخصيص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة، فالترتيب يكون في المعاني لأنها مناط اهتمام المتكلم وهي المقصودة من الكلام، أما الألفاظ فهي تابعة للمعاني ولباس لها يخرجها المرسل إلى حيز الوجود، ومن هنا ما نلاحظه من تقديم وتأخير أو حذف في عناصر الألفاظ والجمل، فمرده إلى قصد المتكلم بغية مطابقة ذلك الإرسال حسب ما يقتضيه سياق الحال والمقام."[13]

4- التعليق: من الأسس الهامة التي بنى عبد القاهر الجرجاني عليها نظرية النظم حيث يرى تلك القرائن اللفظية والمعنوية التي بها يتم الترتيب في المعاني والألفاظ، فمرد ذلك إلى أمور معنوية تتصل أساسا بالفكر، يظهر هذا من خلال التركيب اللغوي وتتابع الألفاظ والتراكيب في سياق عام يجمع بينها وفق خط أفقي، ألا ترى أن النابغة الذبياني أعاب على حسان بن ثابت حين أنشده قوله:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلمَعنَ بِالضُحى وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما

أنت شاعر لكنك أقللت من جفانك وسيوفك، فعاب عليه استعمال جمع القلة وهو يقصد الافتخار وسياق الحال يقتضي الكثرة والمبالغة وهما من سمات المدح وأغراضه، فإحداث العلاقات بين الجفنات واللمع وبين الأسياف والقطر بحيث أسند اللمع إلى الجفنات والقطر إلى الأسياف، وإن كان مقبولا في عرف اللغة إلا أن المقام يقتضي المبالغة والكثرة، هذا يناسب تعليق اللمع بالجفان والقطر بالسيوف وليس كما أوردهما الشاعر بتعليق الصفة بجمع القلة، فالجفان والسيوف أنسب في المطابقة في التركيب وتعليق التابع بالمتبوع أو الصفة بالموصوف، فطبيعة اللغة بمميزاتها النطقية والتركيبية والدلالية تفرض نفسها على الناطقين بها في تسلسل أنساق متكاملة ومترابطة آخذة بجلابيب بعضها البعض.

وعبد القاهر الجرجاني من اللغويين والنقاد الذين تفطنوا إلى مفهوم (التعليق) وأهميته في التراكيب اللغوية وتحديد الوظائف الدلالية والنحوية للألفاظ داخل هذه التراكيب، للوصول من خلال ذلك إلى تذوق جماليات النص اللغوي وبلاغته، الذي يقدَّم للقارئ المتعلم في طبق شهي يقبل عليه بشراهة وتعْلَق أفكاره في ذهنه إلى حين.

ومن هذا فإن عبد القاهر الجرجاني في منهجه التحليلي يجمع بين البلاغة واللغة والنحو، أي ينظر إلى الكلام العربي (النص اللغوي) عبر هذه المستويات الثلاثة السابقة، وهو منهج جدير بأن نتخذه أساسا في تعليمية اللغة العربية في منظومتنا التربوية، لأنه

ينطلق من تحديد العلاقات التي تربط بين الألفاظ للوصول إلى وظائفها النحوية، وما لها من أثر جمالي تذوقي في تصوير الفكرة وتوصيلها إلى المخاطب، ذلك من الأسس التي تمكن المتعلم من ترسيخ وتنمية الملكة اللغوية، فإذا استطعنا أن نتوصل بأبنائنا المتعلمين إلى إدراك تلك العلاقات الرابطة بين الألفاظ، نكون قد مكناهم من معرفة مميزات ألفاظ اللغة وطبائعها الدلالية وكيفيات الربط بينهما، ومعلوم أن اللفظة في أية لغة تأخذ معناها بالوضع والاصطلاح، ثم تأخذ معنى آخر عن طريق العدول أو الاستعمال المجازي، ومن هنا تنشأ حاسّة التذوق اللغوي عند المتعلم والتي بها تحصل الملكة اللغوية لدى المتعلمين. فالمضمون لا تكتمل أجزاؤه إلا باستعمال العلاقات بين الألفاظ، وتفسير مفهوم الإفادة الذي اشترطه النحاة العرب في الجملة دليل إدراكهم العلاقة بين الفكر واللغة وليس على أساس الشكل السطحي للكلام، يقول عبد القاهر:" وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق."[14] ، يؤكد الجرجاني على أن المعاني قائمة في الذهن الذي يعمل على ترتيبها ثم يأتي النطق لهذا التركيب خادما له، ومن هنا يتمكن المتعلم من امتلاك آلية المشافهة والتخاطب مع الغير وإدراك العلاقة بين ألفاظ اللغة والفكر في عملية التواصل والتبليغ.

الأسس الإجرائية في عملية ترسيخ الملكة اللغوية

العملية التعليمية تعتمد على جملة من العناصر قصد ترسيخ المبادئ والأفكار وبناء المعارف وتحقيق الأهداف المنشودة في بناء الخطاب التواصلي بين ملقٍ ومتلقٍّ (معلِّم ومتعلم)، وأول هذه العناصر في عملية التعلم الناجح:

1- امتلاك المرسل الكفاية التواصلية: وهي قدرته على حسن التصرف في التخاطب أي تكييف الخطاب حسب ما يقتضيه المقام والحال، والتمكن من قواعد اللغة والسيطرة على المعاني ووضوح الخطاب[15] واستحضار المعاني في الذهن، يقول صاحب الصناعتين في هذا: " إذا أردت أن تصنع كلاما فأحضر معانيه في ذهنك، وتوقى له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك ليقترب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإن غشيك الفتور وتخونك الملال فأمسك... فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء ... فتجد حاجتك من الري وتنال إربك من المنفعة... فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقل عنك غناؤها."[16]

فلصناعة الخطاب ينبغي على المرسل المخاطب استحضار الألفاظ المناسبة للمعاني في الذهن ومناسبتها للحال والمقام الذي تقال فيه، أي النظر إلى مقام المخاطَب وسياق الحال واختيار المناسبات والظروف التي يقال فيها الخطاب ويتم التواصل، إضافة إلى ذلك ينبغي أن يمتلك مهارة تعلم اللغة أي الكفاية اللغوية بأن يعرف النظام الذي يحكم اللغة (النحوي، الصرفي، الصوتي، الدلالي، المعجمي) واع بتطبيقه تطبيقا عفويا، فلا يكون المحاور ناطقا حقيقيا إلا إذا تكلم لسانا طبيعيا دارسا لأوجه دلالات ألفاظه وأساليبه في التعبير والتبليغ، وأن يعرف أقدار المعاني فيوازي بينها وبين أقدار المستمعين وأقدار أحوالهم وما يجب لكل مقام من مقال.[17]

2- المتلقي: هو المستقبل(المتعلم): يعد المتلقي قطب الرحى في العملية التعليمية وهو من ينشأ له الخطاب ومن أجله، وهو مشارك في إنتاجه مشاركة فعالة فالخطاب منه وإليه، إذ لا بد أن ينطوي على مهارة لغوية حتى يفهم لغة المرسل، قادرا على التحليل والتركيب، ولأن يمتلك مهارة الاستماع الجيد، جاء في كتاب الصناعتين: " المخاطَب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب."[18]

لأن الاستماع مهارة من مهارات التعلم، فالاستماع الجيد من عوامل نجاح العملية التواصلية.

3- الخطاب: هو المحتوى الفكري المعرفي، بحيث يبنى الخطاب ويستكمل عناصره حسب المقام الذي يكون فيه المرسِل ونوعية المستقبِل لهذا الخطاب، ومن ثمة يتحدد الخطاب مطابقا للحال التي يستخدم فيها بين المتكلم والسامع خاليا من الأخطاء بعيدا عن الغلو والحشو والمقدمات الطويلة.

4- القناة: إنها الوسيلة التي تنقل الخطاب أثناء عملية التواصل، ولأجل تواصل سليم يشترط فيها انسجام شكلها مع مضمون الخطاب، قدرتها على إيصال المحتوى سليما، مناسبتها لمستوى المتعلمين العقلي، لأن الفهم والإدراك لا يتحققان إذا كانت اللغة التي تستعملها قناة التواصل أعلى مستوى من قدرة المستقبِل العقلية على التلقي، كما أنه يستهين بها إذا شعر أنها أدنى من مستواه العقلي، ومن أهم الوسائل المستخدمة كقنوات تواصلية الوسائل المكتوبة، ووسائل شفوية مباشرة كالوسائل السمعية أو السمعية البصرية، والوسائل الإلكترونية الحديثة (أجهزة الحاسوب وشبكة الانترنت).

دور المشافهة في تثبيت الكفاءة اللغوية وتعزيز القدرات العقلية للمتعلم

إن أولى المهارات وأهمها في استثمار اللغة هي المشافهة، وهي من أهم مدخلات العملية التعليمية والتعلمية، وفيها يتم التواصل ويتمكن المتعلم من هيكلة أفكاره وتكوين شخصيته وانطباع أحاسيسه في مختلف وضعيات الحياة اليومية، لذلك فإن تعلم اللغة في التصورات اللسانية الحديثة لم يعد غاية في حد ذاتها، بل أصبح وسيلة استثمارية للقواعد اللغوية وخصائصها التركيبية ونظامها الصوتي والصرفي والدلالي في تداولها واستعمالاتها في وضعيات متباينة، وفي مواقف مختلفة مما يحقق أغراض ومقاصد التواصل.

إن الهدف الجوهري لتعليم اللغة العربية هو: " تزويد المتعلمين بكفاءة تمكنهم من توظيف ما تعلموه في وضعيات التواصل الشفهي والكتابي، ولم يعد المطلوب اليوم من تعليم اللغة العربية مقتصرا على معرفة النماذج الأدبية ولا معرفة القواعد النحوية والصرفية فحسب، بل جعل المتعلم يبلغ أعلى مستوى من الفهم والإدراك واستعمال المعرفة سواء على المستوى الشفهي أو الكتابي."

[19] إنه التصور الذي ينسجم مع الطروحات اللسانية الحديثة التي ترى أنه لا قيمة لتعلم اللغة وتعليمها ما لم نعمل على تنمية كفاءات المتعلمين وتثبيتها عن طريق الحوار والتواصل الشفهي والكتابي على السواء.

إن أكثر ما يمكن أن يعرِف به الفرد نفسه قدرته على الحديث وتمكنه منه، بل يمكننا بواسطة حديثنا أن نترك انطباعا إيجابيا عن شخصيتنا، وقد نبه الخطيب المشهور (زج زجلر) إلى أهمية المشافهة ودورها الإيجابي في استثمار الملكات اللغوية وتجسيدها عمليا، يقول: " إننا سواء رضينا أم أبينا فإن الذين يحسنون الحديث والكلام أمام الناس يعتبرهم الآخرون أكثر ذكاء، وأن لديهم مهارات قيادية متميزة على غيرهم، وما من أحد أشهر ذكره وأخلد اسمه إلا له من مهارة الإلقاء والخطابة نصيب وافر".

تعتبر مهارة المشافهة في مفهوم اللسانيات مهارة مركزية كونها مخدومة من مهارة أخرى وهي مهارة السمع [20]، وهي التي نستطيع بواسطتها غرس الثقة بالنفس والقدرة على ترتيب الأفكار وتنظيمها في الذهن، وزيادة القدرة على استخدام الكلمات المعبرة واستخدام الصوت المعبر والنطق المتميز، واستخدام الحركات الجسمية والوقفة المناسبة، والقدرة على تكييف الكلام وتنظيمه وتوظيفه بحسب الموقف المطلوب[21] وهي من أهم المحطات في القدرات الشخصية والمواهب لدى المتعلمين، ولها القدرة الفائقة في تثبيت الكفاءة اللغوية في الذهن إذا وجدت الرعاية والاهتمام من طرف المدربين، وذلك بحسن استخدام الطرائق التعليمية الحديثة التي تنص عليها اللسانيات الحديثة، إنها تجسد مجموعة من الأفعال الإنجازية التي تدرَّب عليها المتعلمون خلال مراحل تعليمهم.

إنها مفاتيح بها يلج المتعلم إلى فضاء العلم مصداقا لقوله تعالى: « وَاللَّهُ أَخْرَجَكُم مِّن بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْئًا وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ» [22]، بيّن الله سبحانه وتعالى في هذه الآية الكريمة الأدوات التي يتعلم بها الناس، وهي السمع والبصر والفؤاد بعد إخراجهم إياهم من بطون أمهاتهم لا يعلمون شيئا ثم رزقهم السمع الذي به يدركون الأصوات.[23]

الاستماع

حاسة السمع لما ذكرت في القرآن الكريم كانت في الرتبة الأولى في ترتيب الحواس الأخرى، جاء في قوله تعالى: « وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَٰئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا » [24] وقوله جل شأنه « وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ» [25]، فتقديم الاستماع في الآيات القرآنية يدل على أهميته لدى الإنسان فكان بذلك عاملا مهما في عملية الاتصال، وله دور تربوي مهم في عمليتي التعليم والتعلم وفي ترسيخ وتثبيت المهارة اللغوية في الذهن واستثمارها في عملية التواصل، فمختلف المحطات التي تستدعي التخاطب في العملية التعليمية ترتكز بصفة كبيرة على حسن استغلال مهارة الاستماع الجيد للمتعلم، والتي أخذت نصيبا وحظا وافرا في معظم برامج تعليم اللغات في الدول المتقدمة وكانت نتائجها مثمرة، فالاستماع هو الأداة الوحيدة التي تضبط عملية الكلام أداء ونطقا، وهو الوسيلة الأساسية في إدراك اللغة وترسيخ مهاراتها في عملية تعلمها، سواء كانت اللغة الأم أم لغة أجنبية [26]، وإنه عامل مهم وأساسي في النمو اللغوي لدى المتعلم، ومن هنا نعطي لهذه المهارة العناية الكافية في العملية التعليمية.

وهذا ما يجعل تعليم اللغة ينطلق من ثقافة المجتمع وأحواله ومقاصد المتكلم، والسياق والتفاعلات الكلامية والمحادثات المتبادلة بين المخاطبين، بحيث تتم تنمية الملكات التبليغية التواصلية لدى متعلمي اللغة، ومن ذلك أصبح للمتعلم دور هام في المشاركة الفعلية في العملية التعليمية، وتغيرت الإجراءات التعلمية واستبدلت الطرائق والأدوات، ولم تعد النظرة إلى التعلم على أنه مجرد وعاء وخزان تفرغ فيه المعارف من حين لآخر، أو قواعد تلقينية صماء تحفظ عن ظهر قلب، بل اعتباره عملية ذهنية تقوم على الفهم والاستيعاب، بحيث يَمنح للمتعلمين فرصا فيما بينهم للقيام بمحاولات إجرائية، وحل المشكلات ولعب الأدوار والتخلص من الجو الروتيني القاتل للمواهب إلى فضاء مليء بالحيوية والنشاط.

الهوامش والإحالات

1مقدمة ابن خلدون تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، الطبعة الأولى، 2004، ص421.

2رشدي أحمد، الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية، إعدادها وتطويرها وتقويمها، القاهرة، دار الفكر العربي،1998، ص22.

3أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، فعل تعليمية اللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2000، ص142.

4محمد الدريج، تحليل العملية التعليمية، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر،2000، ص03.

5عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، سلسلة المعرفة اللسانية، أبحاث ونماذج، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص08/07.

6مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص416.

7أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي، ط 2، 1983، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص24.

8الايضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، ط 4، 1982، دار النفائس بيروت، ص66/65.

9عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر ، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، د.ط، د.ت، ص09.

10محمد التومي الشيباني، تطور النظريات والأفكار التربوية، ط 2، 1977، الدار العربية للكتاب تونس، ص244.

11عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص59.

12تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 2006، ص187.

13عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص09 وما بعدها.

14عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص59.

15هادي نهر، الكفاية التواصلية والاتصالية دراسة في اللغة والاعلام، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2003، ص 89.

16أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي، الطبعة 1، 1952، ص 151.

17المرجع السابق، ص 25.

18المرجع نفسه.

19طه علي حسين الديلمي، سعاد عبد الكريم عباس، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، دار الشروق، رام الله، ط1، 2005، ص 138.

20محمد الأوزاعي، اللسانيات وتعليم اللغة، مرجع سابق، ص177.

21طه علي حسين الديلمي، سعاد عبد الكريم عباس، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، مرجع سابق.

22سورة النحل، الآية 78.

23ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1419 هـ، 4 /337.

24سورة الإسراء، الآية 36.

25سورة المؤمنون، الآية 78.

26- محمد وطاس، أهمية الوسائل التعليمية في عملية التعلم عامة وفي تعليم اللغة العربية للأجانب خاصة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص261.

تجلّيات الفاعليّة الثّوريّة على فنّ القصّ عند زهور ونّيسي

((في مجموعتها القصصيّة الرّصيف النّائم))

The manifestations of revolutionary actory on the art of storytelling at zehour wenissy
In her collection of stories, the sleepy pavement

د. عبد العزيز بوشلالق[1]*

abdelaziz.bouchelaleg@univ-msila.dz

د.عمر جادي[2]

amar.djadi@univ-msila.dz

الملخص

شكّلت الثّورة منعرجا في تاريخ القصّ الجزائري، وخاصّة القصير منه، هذا الأخير ارتبط بالثورة، فوجّهت البنية الوظيفيّة نحو مناهضة الاستعمار وزرع مبدأ التّضحية والنّضال، الذي يشكّل ثراء وتنوّعا، على صعيد المضامين، التي استلهمت الواقع والظّروف التي عاشها الشّعب الجزائري.

إنّ البنية السّردية في قصص زهور ونيسي تحيط بمختلف جوانب الثّورة من أحداث وشخصيات وزمان ومكان ولغة، لإكساب العمل القصصي قيمة جمالية، واستخراج العبر والإيحاءات الكامنة بين ثنايا هذه النّصوص القصصيّة الثّورية.

الكلمات المفتاحية: ا لثورة، البنية السردية، القصة القصيرة. **زهور ونيسي**

Abstract

The revolution was a breakthrough in the history of Algerian storytelling, particularly the short one, the latter was associated with the revolution, and the functional structure towards anti-colonialism and the cultivation of the principle of sacrifice and conflict, which constitutes wealth and diversity, in terms of contents, which inspired the reality and circumstances experienced by the people Algerian.

The surreal structure of the stories of (Zhour wenissy) surrounds various aspects of the revolution of events, characters, time, place and language, to give the storywork aesthetic value, and to extract the lessons and inspirations inherent in these revolutionary narrative sympers..

Keywords : Revolution . narrative structure . short story . Zhour wenissy

مقدّمة:

تعالج الكاتبة زهور لونيسي في مجموعتها القصصية القصيرة (الرصيف النّائم) عدّة قضايا وطنيّة وثوريّة، حيث تنقل إلينا آلام ومأساة الشّعب الجزائري إبّان الثّورة التّحريرية، عاشتها هي كأحد أفراده وتفاعلت معها، وهذه المجموعة القصصيّة مكوّنة من سبع أقصوصات (عقيدة وإيمان، فاطمة، مازلنا نقسم، خرفية، الرّصيف النائم، لماذا تخاف أمي؟، زغرودة الملايين). فالاتّجاه الثّوري حاضر بقوّة في مختلف الأجناس الأدبيّة على اختلافها وتنوعها، ولعلّ القصّة القصيرة من بين الأجناس الأدبيّة، الّتي ظهر فيها هذا الاتّجاه بشكل واضح وجلي، وذلك بتمثيل واقع الثّورة والغوص في أعماقه. كما يعكس الواقع الّذي عاشه المجتمع الجزائريّ وأبعاده الإنسانية والرّؤى الجمالية الّتي تعبّد درب العدالة والمساواة.

2: علاقـــة القصـــة القصيـــرة بالثورة الجزائريـــة.

إن المتفقّد لأحوال القصّة الجزائريّة، يعي قلّة زادنا الإنتاجي والنّقدي في هذا المجال ثم إنّ الخوض في هذا الحديث له من الأهمّية ما يجعله ذا قاعدة لإثبات هويّة القصّة الجزائريّة، وشرعيتها ومكانتها ضمن خريطة الأدب القصصيّ العربيّ الحديث، وهذا يجرّنا إلى الحديث عن المرحلة الجنينية لهذا اللّون الأدبي في الحركة الإبداعيّة الجزائريّة، في الوقت الذي يجتهد فيه النّقاد والأجانب بصفة خاصّة، لنفي الكيان القصصي المكتوب باللغة الوطنيّة، وتشخيص هذه الوضعيّة مردّه النظرة الاستعمارية، الفوقيّة المسقطة على الذّات الإبداعيّة الجزائريّة، التي لا تعترف بغير الإبداع المكتوب بلسان حالها، بل إنّ البعض لا يعترف بوجود أدب جزائري أصلا أمثال: "عبد المجيد الشافعي". حين يقول مخاطبا أحد خلانه قائلا:" أنا واثق يا سيدي من أن مدلول أدب معدوم في بلادنا"(الركيبي، 1974، ص164)

هذا الظّلم بعث في نفوس لفيف من زعماء الحركة الأدبيّة والثقافيّة الوطنيّة نخوة الإنجاز الأدبي، لأجل إحداث التّغيير، وإثبات الذّات الوطنيّة السّاعية للتّصدي لمحاولات الطّمس والمسخ والتغريب... لتشهد بداية ميلاد النصّ القصصي في ظروف خاصّة، مع المحاولة الأولى "لمحمد السعيد الزهراوي" في قصته " فرنسوا والرشيد" الّتي صدرت في "جريدة الجزائر". حسب ما يرى "عبد المالك مرتاض" (حاج محبوب عرابي، د/ت، ص 34) كما برز في هذه المرحلة "محمد عبد العالي الجيلالي" الّذي اعتبرته "عايدة بامية أديب" رائدا في مجال القصّة القصيرة، ومن أشهر ما نشر: "الصّائد في الفخّ"-"السّعادة البتراء" إلى جانب أعمال أخرى، نشرت في جريدة "الشّهاب" ابتداء من 1935 (عايدة بامية أديب، د/ت، ص306)، وظهر إلى جانبهما "أحمد بن عاشور" في باكورة إنتاجه "حجاج في المقهى" بجريدة "الشّهاب" عام 1935م. "أحمد رضا حوحو" أبو القصّة القصيرة المكتوبة باللّغة الوطنيّة.

إن القصّة الجزائرية حديثة النّشأة، إذ ترجع بداية حضورها إلى أوائل الخمسينيات والبنية السياسيّة والثقافيّة التي كانت تحياها القصّة الجزائرية، وخصوصا القصيرة منها، لم تسمح لها بالنّشوء إلاّ في أواخر العقد الثالث من القرن العشرين،

لولا اشتداد ساعد الحركة الإصلاحية، وقد أوجزنا هذه الظروف فيما يلي(أحمد المديني، د/ت، ص55،58) فمنها ما يتعلق بالظرف الموضوعي وشقها الآخر نابع من طبيعة الفنّ في ذاته:

1–إنّ النّماذج القصصيّة الشرقيّة، التي تسرّبت إلى محيطنا الأدبي، لم تكن على القدر الكافي من النّضج، لتعطي أكلها سريعا ذوقا وتأمّلا.

2– مساهمة الحركة السّلفية في بثّ روح المحافظة، وهو ما لم يهيئ المناخ لميلاد وعي جديد، وتنشيط فنون أدبيّة أخرى. فالقصّة عند هؤلاء بدعة، وكلّ بدعة ضلالة فمن أين ستطل القصّة إذن؟

3– لم يتوفّر لكتاّب القصّة الجزائرية الدّافع الحقيقيّ، والمتأصّل لممارسة الإبداع الأدبيّ.

4– ازدراء المحيط العام والخاصّ لهذا الفنّ واعتباره ضربا من الخرافة.

5– العلاقة الجدليّة بين البنية العقليّة الجامدة والوضعية الاجتماعية المتأخرة والممزّقة بين مخالب الاستعمار، والاصطدام بحضارة الآخر... أخرّ الولادة العسيرة لهذا الجنس.

هذه المعوّقات وأخرى منعت استحداث هذا الشّكل الكتابي، الذي لا يتجاوز عمره على الأرجح القرن من الزمن، قياسا بحرب التحرير الكبرى.

يمكن تقييم المرحلة الثّورية من الحياة الأدبيّة على أنها مرحلة ازدهار للفنّ القصصيّ، فقد أثرت الحوادث السياسيّة مخيّلة الكتّاب فتحمسوا للقضية، وتخلّصوا من المواضيع المبتذلة والتقاليد الاجتماعية والصبغة الإصلاحية، وأصبح الحديث القصصيّ يستند على الفرد، في علاقته بالمنظومة الاجتماعيّة التي صارت علاقة نضاليّة، وأصبح السّرد القصصيّ يميل إلى الواقعيةّ في الطرح والمعالجة. ممّا جعل القصّة تتنازل عن أسلوبها الخطابيّ، وأصبح البطل "بطلا ثوريا"، مختلفا عمّا سبق، وسعى الكتّاب إلى التّنقيب عن موضوعات وأشكال جديدة تستوعب الوقائع الثوريّة، وهنا انفتحت بؤرة للإطلالة على نتاجات الآخر "الغربي والمشرقي"، واتصل الأدباء بالمدارس الأدبيّة، واتّسع مجال الرؤية عندهم واستقبلت دور النّشر المهجرية الأقلام الجزائريّة، وشهدت السّاحة الأدبيّة حركة جديدة (عبد المالك مرتاض، 1983م، ص99) انبثق فيها القصّ الجزائريّ من الظّروف الّتي ولّدتها الأوضاع الاستعماريّة، لذا وجّهت البنية الوظيفيّة للنّصوص القصصيّة نحو مناهضة الاستعمار وزرع الأفكار القوميّة، وكسر الرّكود الاجتماعي وغسل الذّهنيات من الخرافات والمعتقدات الخاطئة. فالحرب تعطي للأديب فرصة للانطلاق وتحطيم المفاهيم السّائدة وتسلّحه بطاقات جديدة، لا يظفر بها أثناء الرّكود وسيادة العادات والتّقاليد الرّجعية (أبو القاسم سعد الله، 1977، ص57).

إنّ علاقة الأدب الجزائري بالثّورة التّحريرية لم يعد شيئا يحتاج إلى تأكيد، كون هذه العلاقة كانت ولا تزال صلبة، فالكاتب الجزائري هذا الممترج بالأرض روحا ودما، قد سخّر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة، اعترافا لهذا

الوطن بجميله. وكان فنّ القصّة قد أطلق من أسره لينافس الشّعر، بل ليتجاوزه بخطاب أكثر مصداقيّة وواقعيّة، بعد أن وجد الأرضيّة الّتي بحث عنها والفضاء الذي اكتفى به لأن يكون متنفّسا، وهكذا يمكن الحديث عن قصّة بدأت تتلمّس بعض عناصر الفنّية مع الثّورة التّحريرية "باعتبار أنّ هذه الثّورة كانت الحلم العذب، الذي طالما راود النّفوس" وقد فتقت مواهب الكتّاب فكانت لهم الدّافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبيّ، بعد أن كانوا لا يريدون الحديث عن فنّ يسمى القصّة، تاركين المجال للشّعر، حتّى غدا الأدب في الجزائر هو الشّعر وكفى..... إنّ الثّورة الجزائرية قد دفعت بالقصّة خطوات إلى الأمام، بأن جعلتها تتّجه إلى الواقع، وتستمدّ مضامينها وموضوعاتها. فتحوّل مركز الارتكاز من التّقاليد والحبّ والمرأة إلى الإنسان والنّضال والرّوح الجماعيّة (عمر بن قينة، د/ت، ص109)

3:علاقة قصص "الرّصيف النائم" بالثّورة الجزائريّة.

تعتبر الثّورة الجزائريّة حدثا بارزا في تاريخ الجزائر المعاصرة ورافدا يستقي منه الأدباء إبداعاتهم، ومن ثمّة تجسيدها في كتاباتهم الأدبيّة على اختلافها وتنوّعها. من بين تلك الإبداعات "القصّة القصيرة"، الّتي تعكس مدى استفادتها من الثّورة في مجال تصوير ورسم آلام ومأساة أمّة وشعب بكامله. حيث "استمرّت حرب التّحرير تمدّ ظلالها على الكتابات الأدبيّة بصفة عامة، وعلى الكتابات القصصيّة بصفة خاصة، حتّى أنّنا لا نقرأ مجموعة قصصيّة إلاّ وقد أفردت بعض قصصها لحرب التّحرير مباشرة، أو ربط بين الواقع الجديد للقصّة وواقع حرب التّحرير" (مخلوف عامر، 1988، ص42.)

خير ما يمثّل ذلك مجموعة "الرّصيف النّائم" للكاتبة زهور ونّيسي، المكونة من سبع أقصوصات (عقيدة وإيمان، فاطمة، مازلنا نقسم، خرفية، الرصيف النائم، لماذا تخاف أمي زغرودة الملايين). وهي تدين ممارسات الاستعمار الفرنسيّ، وتنقل إلينا مأساة الشّعب الجزائريّ، وهي إحدى النّماذج الشّاهدة على العلاقة المتينة بين القصّة القصيرة والثّورة الجزائريّة التي كانت الدّافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبيّ، "وقد عبّرت زهور ونّيسي عن هذه الصّورة الإنسانية في مجموعتها الأولى" الرصيف النائم" خير تعبير.." (عبد الله الركيبي، 1974، ص244)

" حين يعدّ موضوع الثّورة والمعارك، التي خاضها جنود جبهة التّحرير في معاركهم مع الجيش الفرنسيّ من الموضوعات المثيرة عند زهور ونيسي، وقد أدّى هذا الاهتمام إلى تكرار بعض الشّخصيات والمواقف عندها، وإلى محافظتها على موضوعاتها القديمة كاهتمامها بإبراز دور المرأة في حرب التّحرير" (عبد الله بن الحلي، 1976، ص199)

يصوّر لنا الرّصيف النائم الواقع الذي عاشه الشّعب الجزائري من آلام ومأساة ما زالت راسخة في ذهن كلّ جزائريّ، والظّروف والأوضاع الاستعماريّة القاسيّة. يقول "حمودة عاشوري" أستطيع القول: إنّ قصّة "الرّصيف النّائم" الّتي اختارتها الكاتبة عنوانا لمجموعة قصصها عبّرت أكثر من غيرها، لأنّها تتضمّن التّضحية والمأساة في وقت واحد، وهو واقع صارخ في حياة ثورتنا وعنصر أساسيّ في عظمتها؟ (زهور لونيسي،2007، ص18)

لقد عاشت الكاتبة زهور ونّيسي أيّام الثّورة، لذا جاءت قصصها أكثر تعبيرا عن الواقع والحوادث التي جرت أيّام الحقبة الاستعماريّة. ففي قصّة "عقيدة وإيمان" صوّرت لنا معاناة الأمّ العجوز "فاطمة النّكلى"، الّتي استشهد ابنها الوحيد في ميدان الشّرف، ومع لوعة هذا المصاب، إلاّ أنّها كانت كلّها صمودا وصبرا وعقيدة وإيمانا أمام هذه الفاجعة. أما في قصة "فاطمة" فأرادت أن تنقل إلينا دور المرأة في حرب التّحرير ومشاركتها في الثورة، بكلّ ما فيها من أبعاد وأسرار، وبالتّالي الوحشيّة والقسوة والآلام.

عادت بنا الكاتبة زهور ونّيسي إلى مرحلة الثّورة، وجعلتنا نعيش في أعماق نضال الشّعب حيث أنها وجّهت البنية الوظيفيّة لقصصها نحو مناهضة الاستعمار ونقل جزيئات وتفاصيل الثّورة.

وفي قصّة "مازلنا نقسم" استطاعت الكاتبة أن ترسم لنا على لسان تلميذاتها الحقائق المريرة الّتي خلّفها الاستعمار، وظلّت راسخة في ذهن الصّغير والكبير، حيث كان ذلك في أمسية الواحد والثلاثين من شهر أكتوبر 1964م، والجزائر كلّها تستقبل عيد أوّل نوفمبر الخالد، لتحيي شهداء الكفاح وتشهد عمر شعب صبور وصامد. فقد روت التّلميذة "فتيحة" قصّة خطف والدها من البيت، وكذلك القصّة التي روتها التّلميذة "الياقوت" حول خيانة بعض الأفراد، والأعمال الإجرامية التي كان جنود المستعمر يرتكبونها في الرّيف الجزائريّ.... جسّدت لنا الكاتبة من خلال قصّة " خرفية" لوحة للمرأة المناضلة والمضحيّة في سبيل الوطن، بشموخها وحبّها الكبير.... وتضحياتها الأزليّة، ووقوفها إلى جانب أخيها الرّجل، من أجل مناهضة الاستعمار واستشهادها في سبيل الوطن. لذلك جعلت الكاتبة "زهور ونّيسي" من الثّورة مصدر إلهامها، وجعلت قصصها شاهدة على الثورة، وخاصّة دور المرأة الجزائريّة في حرب التحرير (شريبط أحمد شريبط، 1998 ، ص94)

تواصل الكاتبة مسيرتها في تصوير بعض ملامح الثّورة الجزائريّة وتستعرض في قصّة "الرّصيف النّائم" الواقع المرير والحياة القاسيّة، التي عاشتها رديّة بعد استشهاد زوجها وبقيت أرملة لها ثلاثة أولاد، فأرغمتها ظروف الحياة للبحث عن العمل..جعلت زهور ونّيسي هذه الحكايات أو ما قد يطلق عليه البعض "الأقصوصات" بسيطة كبساطة الشّعب عامّة، وأشخاصها في الواقع والحقيقة لا يمتّون للخيال بصلة ولا هم ينتسبون إليه، لكنّها قطع نابضة وصور حيّة تبرز بعض جوانب ملحمة الثّورة الجزائريّة، وتجسّمها بكلّ ما فيها من أبعاد وإعجاز وأساطير (زهور لونيسي،2007، ص16)

أمّا في قصّة " لماذا تخاف أمي " فتعود بنا إلى زمن الحرب والمظاهرات، حيث كانت أمّ حمدي ترفض أن تصنع علما لابنها، وهو الذّكر الوحيد عندها، خوفا عليه أن يلتحق يوما ما بالصفوف والمظاهرات ويشارك في مسيرتها، حتّى أنّها كانت تمنعه من ترديد الأناشيد الوطنيّة الحماسيّة في البيت، لكن يأتي اليوم الذي يحقّق حلمه وأمنيته ويردّد الأناشيد الوطنيّة، ويرفع العلم بكل اعتزاز، ويتقدّم صفوف المظاهرة، وينطلق الطّفل حاملا الرّاية ويستشهد فداء لأرض العزّة والكرامة.

وفي آخر أقصوصة، لزهور لونيسي " زغرودة الملايين " في مجموعة "الرصيف النائم"، تسير الكاتبة كما عودتنا في إبداعاتها القصصيّة على تجسيد ملحمة الثّورة الجزائريّة بكلّ ما فيها من أبعاد ووقائع وأحداث. حيث تروي القصّة معاناة أسرة الشيخ "عمر" بعد اعتقاله خمس سنوات كاملة من طرف عصابة المنظّمة السرّية، بعد أن كان مدرّسا وإماما في المسجد، يسدّد ضرباته يوميّا للمستعمر من خلال توعيّة السّكان وتثقيفهم، وقد كان كلّ فرد من عائلته، من فتيات ونساء وأطفال مشاركا في القيام بالواجب الوطني، وفي يوم من الأيّام وفي ساعة متأخّرة من اللّيل نزل شابّ من سيّارته وأخرج من تحت حزامه شيئا، فرأى الجيران ذلك، وكانت تحتوي هذه الكومة قطعة من قماش، بدت فيها نجمة حمراء وهلال أحمر، يبدو كأنه جمرة من لهب، إنّه علم الثّورة، ممّا جعل "أمّ سماك" زوجة الشّيخ عمر تطلق زغرودة طويلة قويّة، سرعان ما ردّد صداها زغاريد الملايين. إنّه يوم الانتفاضة الموعود. فالرّصيف النّائم تعبير عن آلام أمّة ومأساة شعب، نقلتها إلينا الكاتبة في صور قصصيّة، زاوجت بين الخيال القصصي والثّورة التّحريرية، وهي التي امتزجت بالأرض روحا ودما.

يمكن الإشارة إلى أنّ "علاقة الحاضر بالماضي، ماضي الثورة، استحوذت على اهتمام كبير من طرف القصاص الجزائريين، حيث أصبحت نغمة مميّزة للقصّة الجزائريّة (عبد الله بن الحلي، 1976، ص199)

وبهذا تكون" زهور ونّيسي" قد بذلت جهدا كبيرا في التّعبير عن الأحداث الثورية، وخصوصا دور المرأة في حرب التّحرير، وكأنّها تقوم بوظيفة المؤرّخ ،أي جعل القصّة شاهدا على الثّورة، ولا تزال تكتب بنفس الوسائل التي شقّت بها طريقها الأدبيّ، خلال سنوات الثّورة ولا تزال الأحداث التحّريرية ينبوعها الدّافق، يمثل منبع الإلهام في أدبها القصصيّ (شريبط أحمد شريبط، 1998، ص94)

4: أثر الثورة وأبعادها، في تطور قصص " الرّصيف النائم " لزهور ونّيسي.

زهور ونّيسي من الكاتبات اللّواتي أسهمن بأدائهن في دعم الثّورة والتّعبير عن ظروف الحرب ونضال الإنسان الجزائريّ لطرد المستعمر. لذا تعدّ مجموعة " الرّصيف النّائم" إحدى النماذج القصصية المعبّرة عن الثّورة، تجلّت فيها أبعاد الثّورة، الّتي أثّرت إيجابيا على مضمونها بشكل مباشر، وعلى مستوى شكلها الفنّي بشكل غير مباشر. فعلى مستوى الشّكل الفنّي استخدمت الكاتبة أساليب جيّدة للتّعبير عن أفكارها وآرائها ومشاعرها، بالإضافة إلى أنّ هذه المجموعة القصصية احتوت على عناصر القصّة الفنّية ومقوّماتها كالإيحاء والرّمز، ويتجلّى ذلك في قصّة "الرّصيف النّائم" الّتي كانت ترمز للواقع المرير، الذي عاشه الشّعب الجزائريّ.... الحقيقة الحيّة المنتصبة والتّاريخ الدّامي..كلّها تقول: إنّ أرصفة وأزقّة وشوارع الجزائر لم تعرف خلال الوجود الفرنسي..وطيلة ثورة الشّعب..إلاّ الضّجيج والصّراخ والعويل والانفجارات..(زهور لونيسي،2007، ص59)

أمّا في قصّة "زغرودة الملايين" فعنوانها يوحي بدلالات وأبعاد الثّورة، وجاءت الزّغرودة رمزا معبّرا عمّا يعتمل في الصّدور من عراقيل ومعاناة. وفي قصة " خرفية " جاءت بطلة القصّة "خرفية" رمزا للنّضال والكفاح، الّذي يجسّد بطولة المرأة الجزائريّة وتضحيّاتها في سبيل الوطن، كما أنّ الكاتبة ابتعدت عن الأسلوب الخطابي والأسلوب المباشر في السّرد، ويظهر ذلك في اهتمامها بتصوير البيئة القصصيّة، الّتي عكست قضايا المجتمع الجزائريّ، الأمر الّذي حتّم عليها توظيف أماكن حقيقيّة شهدت أحداث الثّورة التّحريرية بوقائعها. كما صوّرت لنا في قصّة "زغرودة الملايين" جوانب من مظاهرات ديسمبر1960 بحيّ "سلام باي" ، أحد الأحياء العربية بالجزائر الدّامية، كما كانت المظاهرة حاضرة أيضا في قصة "لماذا تخاف أمّي"، في حيّ بلكور، إضافة إلى أماكن أخرى متنوّعة، اختارتها الكاتبة من صميم الجزائر العميقة، ناقلة إلينا نضال الشّعب الجزائريّ في كرونولوجيا تاريخيّة، لذلك" تكثر في قصص زهور ونّيسي التّواريخ وأسماء الأمكنة، وكأنّها تسجّل حقائق واقعيّة حدثت بالفعل (شريبط أحمد شريبط، 1998، ص93)

لقد آثرت استعمال العربيّة الفصحى للتعبير عن أفكارها وآرائها، وتصوير شخصيّات قصصها، إلاّ أنّ قضايا المجتمع الجزائريّ كانت سببا دفعها للتعبير باللغة العامية في بعض المواقف. أمّا على مستوى المضمون، فقد أثّرت الثورة التحريرية في مضمون القصّة تأثيرا مباشرا، وبرزت أبعادها بشكل واضح، وتجلّى ذلك في قصص " الرّصيف النّائم" الّتي تخرج مضامينها عن الثّورة وحرب التحري،ر حيث وصفت فيها الكاتبة صمود الشّعب الجزائريّ أمام قوى المستعمر، فمثلا في قصة "عقيدة وإيمان " نقلت لنا الكاتبة صمود وصبر فاطمة بعد استشهاد ابنها الوحيد، كما صوّرت بطولات المناضلين والمجاهدين، خاصّة دور المرأة في حرب التّحرير، وفي قصّة "خرفية" أوضحت شجاعة خرفيّة وكفاحها ونضالها ضدّ المستعمر حتّى استشهادها.

وإذا كانت حرب التّحرير عاملا إيجابيا في تطوير بناء القصةّ الفنّية لدى الأدباء الجزائريين، كما في مجموعة "الرّصيف النّائم"، فإنّ لهذه الحرب أثرا آخر يتمثّل في بعض الضّعف الفنّي الظّاهر في مجموعة زهور ونّيسي، حيث اهتمّت بتصوير المعارك وكفاح الشّعب الجزائريّ ممّا أدّى إلى تكرار المواضيع والمواقف، فقصة "خرفية" تركّز على دور المرأة في حرب التحرير، مثل قصة "فاطمة"، بالإضافة إلى تشابه الشّخوص، إذ غاب عن القصص عنصر المفاجأة والتّشويق وغرقت زهور ونّيسي في التّفسير والتّكرار والشّرح، وهذا بدافع وطنيّ يمليه إحساسها بالواجب والالتزام.

لكن مع هذا تبقى مجموعة الرّصيف النائم إحدى النماذج القصصيّة التي تمثل المعين الذي لا ينضب للأفكار الثّورية ووقائع حرب التّحرير.

5. أثــر الثــورة في تطــور القصــة القصيــرة الجزائرية.

تعدّ الظّروف السيّاسية الجديدة، خاصّة بعد قيّام حرب التّحرير الكبرى، في أول نوفمبر 1954م- من أهمّ عوامل تطوّر الأدب الجزائريّ المعاصر، إن على مستوى الشكل أو المضمون، فتنوّعت الأشكال الأدبيّة وتعدّدت المضامين، وحظي فنّ القصّة القصيرة بجزء هامّ من هذا التطوّر، وتغيّر الشكل وتعدد الموضوعات برز كتّاب شباب خارج الوطن دافعوا عن الجزائر بالكلمة، وعرّفوا بقضايا الشّعب السياسيّة والاجتماعية والثقافية، وما كادت الحرب التّحريرية تندلع حتّى انضمّوا إلى صفوفها، يسجّلون انتصاراتها ويعبّرون عن آمالها ويصوّرون أحداثها، والتحقت القصّة بدورها بالجبل تعايش الثّورة وتكتب عنها، ومن القّصاصين من تفرّغ للثّورة، ولم يكتب عن أيّ موضوع سواها مثل "عثمان سعدي، وعبد الله الركيبي، وفاضل المسعودي، ومحمد الصادق الصديق (عبد الله بن حلي، 1976، ص169). ممّا ترك بعض النقّاد يضعون شروطا لكتابة القصّة في هذه المرحلة المتميزة بواقعها الثوري، فدعوا إلى التمسّك بواقع البلاد وقضايا المجتمع السياسيّة والاجتماعيّة، وبالمقابل عبّر بعض الكتّاب عن رفضهم الكتابة في بعض الموضوعات، معلّلين ذلك بمضي زمن القصّة التي همّها التّسلية وإثارة العواطف "عاطفة المراهقين"، وأنّ الواجب يدعو إلى أن ننظر بجدّ إلى واقعنا وإلى حياتنا الحاضرة بكلّ ما فيها من أحزان وأفراح (عبد الله خليفة الركيبي، 1984 ، ص07)

6. خاتمة: كلّ هذا التّفاوت ساهم في إيجاد هذا الجنس الأدبي، وجعله يرسم المشهد الثّوري بكلّ أبعاده ودلالاته، وينقل المشاهد المرعبة التي خلفتها الوقائع التاريخية للثورة، فكانت مرآة عاكسة للأحداث، وسجّلا شاهدا على الجريمة، وتعبيرا فنّيا يتفاعل مع الحدث بكلّ طاقة وعنفوان.

7. قائمة المراجع:

1 ـ زهور ونيسي، الأعمال القصصية الكاملة، الجزائر، صدرت عن وزارة الثقافة، (د/ ط)،2007 .
2 ـ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1974.
3 ـ حاج محبوب عرايبي، دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، د/ ط، د/ت.
4 ـ عايدة بامية أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925م- 1967م، تر: محمد صقر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د/ط، د/ت.
5 ـ أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، بيروت، دار العودة، د/ت.
6 ـ عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب الجزائري المعاصر في الجزائر 1925م- 1954م، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1983.
7 ـ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، ط2، 1977.
8 ـ عمر بن قينة، المسار النضالي في القصة الجزائرية- تونس، مجلة الحياة الثقافية، عدد 32.

9 ـ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د/ط)، 1988.

10 ـ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1974.

11 ـ عبد الله بن حلي، القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي(تونس– الجزائر– المغرب)، دراسة مقارنة، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 1976.

12 ـ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د/ط)، 1998.

13 ـ زهور ونيسي، الأعمال القصصية الكاملة، الجزائر، صدرت عن وزارة الثقافة،(د/ ط)،2007.

14 ـ عبد الله بن حلي، القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي(تونس– الجزائر– المغرب)، دراسة مقارنة، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 1976.

15 ـ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د/ط)، 1998.

16 ـ زهور ونيسي، الأعمال القصصية الكاملة، الجزائر، صدرت عن وزارة الثقافة،(د/ط)،2007.

17 ـ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د/ط)، 1998.

18 ـ عبد الله بن حلي، القصة العربية الحديثة في الشمال الإفريقي(تونس– الجزائر– المغرب)، دراسة مقارنة، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، 1976.

19 ـ عبد الله الركيبي، مقدمة بحيرة الزيتون، لأبي العيد دودو، ط2، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ، 1984.

مقاربة في مصطلح الأدب الشعبي

An approach in the term popular literature

أ د : علي بولنوار

قسم اللغة العربية

المدرسة العليا للأساتذة بوسعادة

البريد الالكتروني: boulanouarali15@ yahoo .fr

الملخص:

مصطلح الأدب الشعبي من القضايا الأدبية التي خاض فيها العديد من الباحثين، محاولين إيجاد تعريف دقيق لهذا النوع من الفنون، غير أن تلك المحاولات ظلت بعيدة عن حقيقة هذا الفن، بسبب عدم التركيز والجدية في البحث. لذلك أردت في هذه القراءة أن أقف عند تلك التجارب وصفا وتحليلا .سأعمل على جمع العديد من هذه التعريفات وأناقش مواطن الاتفاق والاختلاف بينها.

الكلمات المفتاحية:

الأدب الشعبي ، التركيز والجدية ، تداخل المفاهيم ، قواعد اللغة ، اللهجة العامية ، الخلط في المفاهيم، الشفاهي والكتابي ، الاختلاف والاتفاق .

Résumé

Le terme littérature populaire est un sujet qui a été traité par plusieurs chercheurs qui ont essayé de trouver une définition précise à ce genre d'art. Mais toutes les tentatives étaient loin de la réalité de cet art à cause de la non concentration et l'indifférence dans la recherche. À travers cette lecture j'ai voulu faire un balayage de ces expériences en les analysant et en les décrivant. Je veillerai à collecter les définitions et je discuterai leurs ressemblances et leurs différences.

Mots clés :
La littérature populaire- la concentration et la sériosité - interférence des Notions- dialecte populaire- l'oral et l'écrit- l'accord et le désaccord. Grammaire.
Confusion dans les concepts.

Résumé :

مما لا شك فيه أن مصطلح الأدب الشعبي، مصطلح شديد الغموض والشمولية، وتحديد مفهوم نهائي له يبدو من الصعوبة بمكان، وعلى كل فبين أيدينا كمّا هائلا من المفاهيم، سأحاول قدر المستطاع أن أقف عند كل واحد وقفة مستأنية لأوضح مدلول وأبعاد كل مفهوم.

لكن قبل ذلك أريد أن أشير إلى مسألة أراها في غاية من الأهمية تتمثل في الطابع العام الذي ينتاب الباحث المتفحص والمتصفح للكتابات في هذا الميدان، وهو شعور باليأس والإحباط، نتيجة عدم التركيز والجدية في البحث، حيث يقف المرء عند فكرة ولا يكاد يستوعبها حتى يجد ما يناقضها، شعور يتملك القارئ موحيا إليه أن الذي يكتب في الأدب الشعبي وكأنه مدفوع دفعا لذلك دون إرادة منه وأن ما يكتب غير نابع من وحي ذاته الواعية الإرادية، أمور كثيرة –من عدم التركيز والجدية– خرجت بها وانأ أحاول أن أصل إلى تعريف يحدد مجال الأدب الشعبي.

و في البدء أشير إلى القراءة التي أريد تقديمها ليست قراءة بالمعنى المتفق عليه , وليست تلخيصا لكتابات الباحثين بقدر ما هي إشارات، و إن لم تأت بالغرض المتوخى تبقى أنها محاولة حاذقة وجادة.

ولعل محمود ذهني من أكثر الكتاب الذين طرحوا عددا كبيرا من التعريفات، ولكن من خلال مناقشته سوف نلم بجوانب عديدة تخص ماهية الأدب الشعبي.

وقبل ذلك أشير إلى مسألة تخص موقف ذهني فهذا الباحث, أراد أن ينقل صورة طيبة عن الأدب الشعبي، وأن، ينظر إليه كشكل من أشكال التعبير الذي يسعى صاحبه من خلاله إلى نتاج فني يساهم في بناء الفكر، وأراه من كثرة غيرته وحرصه عليه قد ورط نفسه، حيث ألحق به نعوتات تهدم صرح أجيال عملت على بنائه، وأعطاه صورة تحط من قيمته الفنية والإنسانية. ويظهر ذلك من خلال قوله أن الأدب الشعبي يعاني الآن " من خلط واضح بين أسمائه ومسمياته —عربية كانت أو أجنبية– إلى تداخل بين مفاهيمه وميادينه ومعالمه، والى إقحام للسقيم والتافه والمتخلف، والى تخلص من قواعد اللغة وعلومها، والى ضحالة من الأفكار وسذاجة من المعاني وبإسفاف في التعبير... وهكذا أصبح "الأدب الشعبي" موضة العصر، يتسلق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى إنتاج أدبي محترم وكل من أخفق في دراسة جادة مثمرة، وكل من عجز عن إتقان العربية كأداة للتعبير الفني، وكل من رأى وسائل الإعلام الحديثة مورد رزق سخي سريع العطا ء. النص معقد متشابك لا يمنح معناه بسهولة ولا يهب نفسه في يسر، وذلك لأن معناه لا يعكس توجه صاحبه، فالمفروض أن محمود ذهني يدافع عن الأدب الشعبي، لكن عندما يرى بأن هناك خلطا واضحا بين أسمائه ومسمياته، وأن هذا وجها من وجوه المعانات التي يعاني منها الأدب الشعبي يكون قد وضعه في حدود دائرة جامدة. فاختلاف الدراسين في أسمائه ومسمياته ليس عيبا وإنما اجتهادا أراد به أصحابه، إبراز الوجوه المختلفة، كما أرادوا به التعبير عن أرائهم، وإذا نظرنا إلى مضمون هذا الأدب واختلاف شكله نجد ذلك طبيعيا.

وعندما يقول إلى تداخل بين مفاهيمه وميادينه ومعالمه "نجد أنفسنا مضطرين للقول بأن هذه ليست معاناة، إنما هو تداخل في الأفكار وإثراء للمفاهيم، ورحابة في ميادينه، وليس أدل على ذلك هذه المناهج التي تظهر من وقت لآخر، وهذه النظريات الفكرية التي يخلقها أصحابها بين الحين والحين، فهذه علامة من علامات تقدم الفكر ودلالة من دلالات تطور الإنسان شكلا ومضمونا. ثم إن هذا التداخل يعد لبنة التفكير المنتج والعقل الحي، فالتداخل يعني الاختلاف، والاختلاف يؤدي إلى التنوع، والتنوع يعكس الجدية في العمل. فإذا توقف كل باحث أو دارس عند المفهوم نفسه، فذلك يعني الهبوط إلى هاوية العقم، ونحن لا نريد للأدب الشعبي أن يكون عقيما، نريده ثورة فكرية، ورؤية فلسفية، إنما بكل إخلاص وجدية، وبعدها على المتلقي أن يتوجه الوجهة التي تتفق مع ذوقه الفني، فليس شرطا أن تتوافق الآراء، إنما الشرط في أن تحترم، فكل رأي يمثل فكرا، وكل فكر وراءه مبدع، ولكل مبدع حرية في التفكير، المهم أن يكون موضوعيا وفعالا.

قوله: "وإلى إقحام للسقيم والتافه والمتخلف" فهذه شهادة ما بعدها شهادة من أن الأدب الشعبي أدب هابط، كيف لا وهو الذي يحوي السقيم والتافه والمتخلف، وبهذا نكون قد أضرينا بالأدب الشعبي، فأي مكروه بقي ولم ننسبه إليه.

قوله: "إلى تخلص من قواعد اللغة وعلومها" الواقع أن الأدب الشعب لا يعاني من هذا، لأنه وببساطة لا يخضع لقواعد اللغة الفصحى، إنما خضوعه التام لقواعد لسان العامة، وعامة الناس كخاصتهم ترى أن قواعد اللغة وعلومها تتبع الأدب الفصيح. وللأدب الشعبي لغته الخاصة يفرضها منطقه الخاص.

قوله: "إلى ضحالة في الأفكار وسذاجة في المعاني وإسفاف في التعبير" هذه العبارة تدفعني للقول: إن أول وأهم ما ينبغي أن يقال هو إن هذا يعتبر بمثابة إقرار صريح من محمود ذهني من أن الأدب الشعبي أدب ساذج ركيك وبه إسفاف، وإذا كان كذلك فإن الأمر يحتاج إلى إعادة نظر وإلى تأمل عميق لتصنيف جديد له.

قوله: "وهكذا أصبح "الأدب الشعبي" موضة العصر، يتسلق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى نتاج أدبي محترم، وكل من أخفق في دراسة جادة مثمرة، وكل من عجز على إتقان العربية كأداة للتعبير الفني، وكل من رأى في وسائل الإعلام الحديثة مورد رزق سخي سريع العطاء.."

بهذا نكون قد وضعنا للأدب الشعبي بناء يسيء إليه أكثر مما يخدمه ,كيف لا وهو فن غير محترم وغير جاد و غير مثمر، وإن صحت هذه الدلائل فهو فعلا يعاني مما جعله ذهني يعاني منه.

وإذا آمن بأن الأدب الشعبي أصبح يتسلق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى نتاج أدبي محترم، نكون قد بيّنا من جهة أخرى من أن الأدب الرسمي أدب محترم، والذي لا يصل إلى نتاجه يتوجه لغير المحترم أي للأدب الشعبي حسب ذهني.

وأخيرا أقول إن الأدب الشعبي لا يعاني إنما من يعاني حقا هم الباحثون في ميدانه.

هذا موقف مختصر أو تطلع يسير لمسألة عدم التركيز فيما يكتب عن الأدب الشعبي، وقد بدأ التفكير في المسألة، وكانت قرين التطلع المستمر إلى فهم أعمق لهذه المشكلة الشائكة أو أقرب إلى ذلك. ولو مضيت أتعقب محمود ذهني في تحليلاته للكشف عن أبعاد المشكلة ورحت أبحث عن كل ما يعطي صورة كاملة أو شبه كاملة لهذه المسألة —عدم التركيز والجدية– لوقفت عند نصوص كثيرة تثبت ذلك، من بينها حديثه عن اللغة، فعندما كان يتحدث عن اللغة استشهد بقول "فندريس" الذي يرى بأن اللغة "تعد بمثابة انعكاس للضمير البشري وتعرفنا صورة النفس التي تحملها" [2] ويرى ذهني أن النص يظهر أول وأهم فارق بين اللغة المشتركة واللهجة العامية «فالأولى تعكس ضمير الأمة بكل ما يثور فيه من عواطف عامة يستشعرها الشعب بأكمله، وتعبر عن وجدانه الجماعي الذي يتسامى إلى الكليات، وتترجم آماله وأحلامه المتعلقة بمستقبله، أما اللهجات المحلية التي هي وسيلة التعامل اليومي فلا ترتبط إلا بظروف المعيشة المحلية، ولا تستطيع أن تخرج عن دائرتها المحدودة في نطاق الاحتياجات المادية أو العاطفية المحدودة بحدود الطائفة أو الإقليم» [3]. النص يطرح أكثر من قضية، وما شدني أكثر كلامه عن اللهجات المحلية من أنها وسيلة التعامل اليومي.

فإذا كانت بهذه الصورة فلماذا ألحقها بفئة الأطباء والمدرسين والمحامين والموظفين، وجعلها لهجة المثقفين؟ [4]، فاللهجة —على حد تعبيره– ترتبط ارتباطا وثيقا بأصحابها وتواكب تطورهم الاجتماعي والمعيشي وتعبر عنهم تعبيرا مباشرا [5]. أمن المعقول أن تكون اللهجة وسيلة التعامل اليومي وهي تمتاز بهذه الحيوية؟ وأن تلك الفئات ليس لها صلة بما تمتاز به اللغة المشتركة من سمات وهي الطبقة المثقفة.

ولعل ما يساعد على توضيح هذه الفكرة أن نعرض لرأي آخر له، يقول: يلزم «التنويه إلى حقيقة واحدة هي أن اللهجات المختلفة لأمة من الأمم إنما هي في الأصل وليدة اللغة الأم أو اللغة الرسمية لغة الكتابة والتدوين» [6] وبما أن الأمر كذلك فاللهجة

العامية ليست بعيدة عن اللغة الفصحى، ولابد أن تحتفظ لها ببعض سماتها. وإذا فالفارق الذي أوجده ذهني بين اللغة واللهجة يجب أن يعاد فيه النظر فهو يحتمل قولا آخر وبناء مختلفا.

وما هو جدير بالذكر أن "فندريس" الذي استشهد بقوله ذهني عندما كان يتحدث عن اللغة لم يكن في ذهنه أن يضع فروقا بينها وبين اللهجة العامية.

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة متعددة تظهر نظرة ذهني للغة وحينئذ تجد أنه وقع في خلط كبير وأنه لم يكن يركز في مواقفه. فمثلا يرى بأن الأدب العامي يستخدم لهجات محلية لا ترقى إلى مستوى اللغة، وهذه ليست لها قواعد تمكن من كتابتها بطريقة منضبطة، فالأدب العامي يعتمد المشافهة دون الكتابة وإذا سجل استعار لتسجيله طريقة كتابة الفصحى. وبعد هذا راح يتأمل العلاقة بين الأدب الشعبي واللهجة العامية، ورأى بأن هناك أدبا شعبيا مدونا بلهجة عامية [7]. لست أدري كيف تكون اللهجة من جهة غير صالحة للتدوين ومن جهة أخرى يدون الأدب الشعبي بها؟.

ما من شك أن محمود ذهني كان يهدف إلى تعميق النظرة، أو ربما إلى تصحيح بعض الأخطاء المتداولة، لكنه عالجها مع كل أسف بمجموعة من المتناقضات، الأمر الذي جعل معالجته لافتة.

وأنا، إذ وقفت هذه الوقفة، لا تحاملا عليه إنما لتقديري الشديد لمجهوداته، ولأبين مدى العمق الذي أراده للبحث. وأشير إلى أني سأقف الموقف نفسه لأظهر عدم التركيز والجدية في دراسة الأدب الشعبي مع كتاب آخرين وذلك بعد سرد لمجموعة من التعريفات التي طرحها ذهني.

ومن المفيد هنا أن أشير إلى أنه في ذلك لم يكن دقيقا، حيث لم يذكر أصحاب التعريفات ولا مصدرها، الأمر الذي يجعلنا نفقد متعة مناقشة المفاهيم. فمناقشة مفهوم المصطلح يثير عدة قضايا هامة لابد من جلائها لتتفتح حقيقة العالم الذي يضمه هذا المصطلح ويعبر عنه.

أول هذه التعريفات: «إن الأدب الشعبي هو الذي يستخدم اللهجات الدارجة»[8]. لكنه لم يذكر المعطيات التي بفضلها صيغ التعريف، فمن الممكن جدا – والأمر كذلك- أن صاحبه كانت لديه نظرة خاصة وجزئيات تبرر مذهبه. فمن المعروف أن التعريف يكون خلاصة بحث وتنقيب، ومناقشة وتهذيب حتى تحصل لصاحبه القناعة التامة به. لكن تعريفا عاريا هكذا يقيدنا. عموما فذهني يرى بأن التعريف يخلط خلطا مشينا بين الأدب الشعبي والعامي، فالمسلم به –حسب ذهني- أن الأدب العامي هو المستعمل للهجات الدارجة. لكن ما أدرانا أن صاحب التعريف يؤمن أصلا بوجود أدب عامي؟. إن موقفا كهذا أراه ضعيفا ولا يمكن الأخذ به، لأنه يعتمد سندا لا يخص إلا صاحبه.

وإذا كان قد تحدث عن الخلط فإن هذا لا يخص سواه، ويظهر ذلك عندما يرى بأن الأدب الشعبي يستخدم الفصحى عادة. والمعروف أن الذي يستخدم الفصحى هو الأدب الرسمي، وشتان بين الأدبين وما يزيد الأمور تعقيدا محاولته –خطأ- إقناعنا من أن لغة الأدب الشعبي هي اللغة الفصيحة. ويضرب لذلك مثلا بالنشرات الإخبارية التي تذيعها محطات الإذاعة العربية. فهذه تكون الفصحى، ومع ذلك فإن الشعب بجميع طبقاته يستوعبها دون حاجة إلى ترجمتها للهجة الدارجة [9]. هنا أراد أن يوضح كيف أن جمهور الأدب الشعبي يستقبل نشرات الأخبار التي تذاع بالفصحى ويفهمها-طبعا القصد من وراء هذا محاولة إقناعها بعدم جدوى التعريف- ونسي أن المثل الذي قدمه هو الخطأ عينه. وصواب الرأي أن الشعب بجميع طبقاته ليس في مستوى استيعاب النشرات المذاعة. فالمعروف والثابت أن النشرات تحوي مصطلحات ومفاهيم لا يدركها إلا أناس معينين.

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن اللغة أن أصحح فكرة –أراها- مغلوطة وهي سعيه وراءها –اللغة- كي يثبت بطلان التعريف، ويبدو أنه نسي أن اللغة المشتركة هي لغة الأدب الرسمي.

فاللغة الرسمية إن كانت تبعده عن الأدب العامي فهي ترمي به في أحضان الأدب الرسمي، وإذا كان ذهني يريد أن يبتعد عن الأدب العامي ويتورط في حدود دائرة الأدب الرسمي، فهو لم يأت بشيء يعتد به. والظاهر أنه قد تورط فعلا، فبعد أن أرهق نفسه واعتمد اللغة في رسم الحدود بين الأدبين العامي والشعبي، نراه في موضع آخر يصرح بأن اللغة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبي[10] ليرسم بذلك أوضح صورة من صور التناقض الناتج عن عدم التركيز والجدية في البحث، والغريب في الأمر أنه يعود بعد ذلك ليعرف الأدب الشعبي معتمدا على اللغة، فالأدب الشعبي عنده لا ينبغي أن يلتزم بالفصحى ولا بالعامية، ولا أن يتميز بواحدة منهما، وإنما الأولى أن يقال إن له لغة خاصة به، لها من الصفات والسمات «ما يجعلها تضم الفصحى والعامية، أو تسمو عليها حين تأخذ بساطة العامية وانتشار الفصحى وتصبح قادرة على التوصيل والإبلاغ لكل فرد من أفراد الأمة، بقدر ما هي قادرة على التصوير والإبداع والتأثير في كل فرد من أفراد الأمة» [11] فإذا لم تكن الفصحى ولا العامية هي لغة الأدب الشعبي، فإن هناك لغة خاصة، وهذا أمر لا يتفق مع ما ذهب إليه من أن اللغة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبي.

التعريف الثاني الذي اقترحه، والذي يرى انه يخلط بين الأدب الشعبي والأدب العامي، هو الذي يعرف الأدب الشعبي بأنه الأدب الشفوي، الذي يتم تناقله كلاما دون تدوين [12]. فهذا التعريف : إما أنه قد أهمل الأدب العامي، وأنه لم يفرق بينه وبين الأدب الشعبي واعتبرهما شيئا واحدا، وفي الحالتين يكون –التعريف– خاطئا لأنه بني على أساس خاطئ [13]. ربما الأساس الخاطئ مصدر، كون الأدب العامي –عنده– يعتمد على المشافهة دون الكتابة [14]. وبذلك تكون المشافهة خاصية تلحق الأدب العامي لا الشعبي، أما اعتبار الأدبيين شيئا واحدا فهو مفهوم خاطئ عنده لأنه يفرق بينهما.

والسؤال الذي يجب طرحه هو صيغة العبارة التي عالج بها التعريف يقول "التعريف خاطئ لأنه بني على أساس خاطئ" فهذا الجزم في القول لا يباركه منطق القول لأننا وببساطة لا نتحدث في أمور منتهية، لذالك كان يجب أن نبتعد عن الأحكام الجازمة. لكن الظاهرة الجديرة بالملاحظة والتي لا تحتاج إلى عناء كبير هي أن بين أيدينا نصا يخطئ ذهني نفسه بنفسه، فهو عندما يرى بأن الأدب العامي يتم تداوله مشافهة لم يقل عكس ذلك عن الأدب الشعبي، بدليل أنه يرى أن الجزء الأكبر من الأدب الشعبي يتم تداوله مشافهة[15].بمعنى أنه يتميز بسمة المشافهة وبالتالي لا ضرر أن يعرف ويعرف بها. لست أفهم ما الذي يريده ذهني، ففي السابق يقول إن اللغة لا تصلح كأساس لتعريف الأدب الشعبي، في حين وجدناه يعتمدها كلية في التفريق بين الشعبي والعامي، وهنا يرى بأن المشافهة لا تصلح أساسا لتعريف الأدب الشعبي، وفي ذات الوقت يرى أن معظم الأدب الشعبي يتم تداوله مشافهة. ويقول أيضا إن الأدب الشعبي يتم مكتوبا ويتم مشافهة [16]. ليس هذا فحسب بل الأدب الشعبي قد اعتمد على النقل الكتابي مثلما اعتمد النقل الشفوي سواء بسواء[17].

ونحن نتحدث عن المشافهة نشير إلى أن هناك من آمن بها لدرجة أنه اعتبراها سنة يجب أن تتبع، يقول محمد علي الصباح، الأدب الشعبي يجب أن «يتداول شفاهة بين الناس ولو لمدة وجيزة من الزمن»[18].

صحيح أن الرواية الشفوية كان لها إسهام كبير في نقل وإيصال التراث العربي الرسمي والشعبي، فالأدب الجاهلي مثلا وصلنا عن طريق الرواية قبل أن توجد وسائل الطباعة، فهو لم يكتب إلا بعد حين. ومع ذلك ينبغي أن نشير إلى أن اشتراط الرواية الشفوية يعني عدم الاعتراف بالأدب الشعبي المطبوع والمنشور مثل قصص ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة بن شداد وغيرهما ..، فلا أظن أن أحدا ينكر على تلك الأعمال صفة الشعبية. ومن هنا فلا أجد ضررا من اعتبار الشفاهية مرحلة وليست قدرا مكتوبا أو قيدا.

وإذا كان البعض اعتبر الشفاهية سنة فهناك من ذهب إلى حد خلق وإيجاد عداوة بين النص الشعبي والكتابة بسيط. فالنص الذي يظهر فيه التأثر واضحا بالمصدر المطبوع لا ينبغي أن ينظر إليه، ليس هذا فحسب، بل إن انهيار النص سببه معرفة الكتابة

والقراءة، وقد مثل هذه الجماعة «سميث» الذي يقول إنه بازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة تتضاءل المأثورات الشعبية [19]. وكأن سميث هنا ينادي بالأمية ويجعلها شرطا من شروط الفن الشعبي. وهذا زعم باطل، لأن الواقع يفنده، فكما نجد الفن الشعبي عند الأميين أيضا نجده –وبصورة أكثر– عند الذين يعرفون القراءة والكتابة.

ليس هذا فحسب، بل هناك من يعتقد بأن النص الأدبي الشعبي لا يتمتع بكيانه الحي إلا إذا أدى دوره بوصفه عامل تواصل شفاهي[20]، وذلك ربما لأن النقل الشفاهي لا يلزمه فضاء ضيقا وحدودا جامدة، بحيث يكون من الممكن أن يضاف إليه ويحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره، وذلك عند انتقاله من شخص إلى آخر. فالمعروف أن الحدث إذا نقل شفاهة كان عرضة للزيادة والنقصان، وهذه ظاهرة سليمة، لأن المرء كثيرا ما تتدخل في روايته ذاته الناقلة فالتحم مع ذاته المفكرة، وبالتالي لا يمكن أن ينقل الحدث كما هو.

عموما فلقد قيل الكثير عن النقل الشفاهي بين مؤيد ومناصر وبين رافض، ومهما يكن من أمر فإن التركيز على شيء واحد، وهو طريقة نقل هذا الفن لا يعطينا فكرة واضحة عن الأدب الشعبي.

أخيرا أقول إن أهمية التراث وقيمته لا يحددها في الواقع تدوينه ولا شفاهيته، إنما أهميته تستمد من كونه عملا من أعمال الإبداع والخلق، وأن يلائم ضمير ووجدان الأمة، وأن يحقق التواصل بين أفرادها «فالكلمة سواء كانت مدونة أو غير مدونة، ما هي إلا أحد انعكاسات الفكر، ومن هنا تصبح القضية هي ما تعبر عنه الكلمة، لا كيف تبدو الكلمة»[21].

التعريف الثالث يعتمد في قيامه على شخصية المؤلف، يرى صاحبه أن الأدب الرسمي هو المعروف القائل والشعبي هو المجهول القائل[22]. ويبدو أن ذهني لم يعجبه هذا، لأن شخصية القائل لما تتخذ «كمفرّق بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي يعتبر أساسا غير سليم لإقامة تعريف عليه، نظرا لكثرة الشذوذ في الجانبين مما يجعل التعريف غير جامع وغير مانع» [23]، في حين أننا نجده يفعل الأمر نفسه عندما أراد تحديد مجموعة من الصفات التي تميز الأدب العامي عن كل من الأدبين الرسمي والشعبي، يقول متحدثا عن الأدب العامي إن قائله معروف ومنسوب إلى صاحبه الفرد، وهذا تماما عكس الأدب الشعبي «الذي قد ينسب بعضه لقائل هو في الحقيقة أول من أوجده، ولكن دوامه يدل اعتباريا على توالي تطوره على يد الشعب –أفرادا ومجموعات– مما يعطيه خاصية تمايز بينه وبين الأدب العامي» [24]. لعل الملاحظة المبدئية التي يمكن لنا أن نلحظها من هذا النص ومن الكلام الذي سبقه أن ذهني قد سمح لنفسه بما لم يسمح به لغيره. صحيح أنه لم يفرق بين الأدب الرسمي والشعبي، لكنه أخذ جوهر العملية. والجوهر هنا نقصد به اتخاذ شخصية القائل كمفرق لإقامة التعريف، أما الشذوذ كما هي موجودة بين الأدبين الرسمي والشعبي أيضا موجودة بين العامي والشعبي.

أعتقد أن خاصية مجهول القائل ومعروف القائل معادلة غير متوازنة وغير دقيقة، ذلك أننا كثيرا ما نعثر على أعمال تعتبر من عيون الأدب الشعبي –قديما وحديثا– ومع ذلك فهي منسوبة إلى قائليها تماما كالإلياذة والأوديسا لهوميروس. والإلياذة لفرجيل وفي الأدب العربي سيرة عنترة بن شداد التي يقال إنها من تأليف يوسف بن إسماعيل وغيرها.

وفي العصر الحديث لا نكاد نعثر على قصيدة شعرية شعبية دون معرفة صاحبها، وعندنا في الجزائر لا يخلو الأمر من هذا. ولعل قصيدة "حيزية" لابن قيطون من أكثر القصائد انتشارا، فهل يجوز أن ننفي صفة الشعبية عنها لمعرفة قائلها.

كذلك الحال بالنسبة للأدب الفصيح، يحدث أن نعثر على أعمال غير منسوبة لأصحابها، ومع ذلك لا يمكن أن تصنف إلا ضمن الفصيح وكمثال على ذلك ما نجده في المفضليات والأصمعيات، كذلك الأمر بالنسبة لديوان الحماسة لأبي تمام. فالمقطوعات الشعرية التي يذكرها دون ذكر أصحابها، لا يمكن أن تصنف كفنون شعبية مع أنها مجهولة القائل –على الأقل بالنسبة إلينا– وإلا فسنضطر إلى تقسيم الديوان إلى جزئين، جزء شعبي وجزء فصيح، وهذا طبعا غير ممكن.

فعدم انتساب الأعمال الشعبية إلى قائليها ربما تعود إلى أن الناس لم تهتم بالمؤلفين، بل قصروا اهتمامهم على النصوص، من هنا سقطت الأسماء وبقيت النصوص، وإذا فعدم نسبته لا تمنع من شعبيته. زد على ذلك فإن عدم التدوين الذي لاحق الأدب الشعبي ساهم في سقوط أسماء المؤلفين.

ولأجل معروف القائل أو مجهوله ذهب البعض إلى حد إسقاط حق الأدب الشعبي. فرشدي صالح يقول: «أنت تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقدا أو دارسا أو محبا للأدب. وليس لك أن تُدخل عليه ما ليس منه، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب، فإذا نسبت إلى نفسك شيئا منه، عد ذلك سرقة أدبية، أي أن له قدرا من صفات الشيء المملوك ولذلك تجد قوانين تحافظ على أديب الفصحى فيه، في حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة يهرونه على مألوفهم»[25] أدب الفصحى يمتاز بهذه الصفات لأجل أنه أدب معروف المؤلف، محدود القالب، والمعروف أن هناك العديد من الأشعار الشعبية تمتاز هي الأخرى بالخاصية نفسها أي محدودية القالب ومعروفة القائل، فهل لأجل هذا لا ندخل عليها ما ليس منها، وألا ننسب شيئا منها لأنفسنا لأن ذلك يعد سرقة، أم لأنها مأثورات شعبية يجب ألا تخضع لذلك.

هذه النظرة غير عادلة ولا تمثل فكرا متطورا يريد به صاحبه أو أصحابه أن يضعوا الفنون الشعبية في مكانها الذي يليق بها. وأعتقد أن الأمر سيظل كذلك ما دمنا ننظر للفنون الشعبية على أساس أنها مجهولة المؤلف، وشفاهية...

وأخيرا أقول إن تعريف الأدب الشعبي بمجهول المؤلف والأدب الرسمي بمعروف المؤلف غير سليم، لأن معرفة المنشئ لا تطعن في الشعبية، كما لا تثبت الرسمية.

التعريف الرابع يقوم على أساس وحدة المؤلف، بمعنى أن الأدب الرسمي له مؤلف واحد خلاف الأدب الشعبي الذي يشترك في تأليفه أكثر من مؤلف[26].

هذا التعريف في اعتقاد ذهني يعتبر تحريفا للتعريف السابق. لكني أرى خلاف ذلك، فبين المفهومين هوة واسعة بحيث لا مجال لأن يقترب هذا من ذاك. ولا عجب والحال هذه أن أشير أنه اعتمد في تفسيره معادلة أراها خاطئة، فهو يقول إن الجهل بالمؤلف يمكن أن يدل على تعدده، وتعدده يمكن أن يدل على جهله [2]. فلفظ التعدد الذي ذهب إليه ذهني يختلف في معناه عن المعنى الذي يقصده صاحب التعريف، فهذا يقصد بالتعدد، تلك المشاركة أو الممارسة الفعلية لأحداث النص التي يقوم بها الأفراد. لا جدال من أن صاحب النص الشعبي هو فرد واحد، لكن بحكم أن النص خاضع للزيادة والنقصان –النص المروي- فكر راوي يمارس عليه جملة من الإسقاطات، في حين أن الذي يفهم من كلام ذهني في مسألة التعدد أن هذا يحدثه الاختلاف في النسبة. فعندما يجهل المؤلف تكثر الأسماء المرشحة لملكية النص، فكل يرى أن شخصا معينا هو المؤلف وبالتالي يحدث التعدد، وشتان بين دلالات هذا المعنى ودلالات المعنى الآخر.

كما يرى أن الرد على التعريف السابق يمكن أن يكون هو نفسه ردا على هذا. ففي اعتقاده لم يحدث أن عثرنا على عمل شعبي من تأليف عدد من الأشخاص، وهنا يريد أن يثبت فردية العمل، ومن جهة أخرى يرى أننا إذا عرفنا شخصية المؤلف ثبتت فرديته، وإذا فالأدب الشعبي غير مجهول القائل، وبهذا يكون قد رد على التعريف السابق من أن الأدب الشعبي غير مجهول المؤلف، كما رد على التعريف السابق من أن الأدب الشعبي أحادي التأليف. لكن هناك مسألة يجب الوقوف عندها والإشارة إليها، وهي زعمه من أننا إذا عرفنا المؤلف ثبتت لنا فرديته [3] حسبه غير صحيحة، لأن جهلنا بالمؤلف أيضا يثبت فرديته، ثم إن عكس ما ذهب إليه غير صحيح، مما يدل على عدم جدوى هذه المعادلة. فقولنا إذا عرفنا شخصية المؤلف ثبتت لنا فرديته معناه أن جهلنا بشخصية المؤلف تؤدي إلى جماعية التأليف، وطبعا هذا غير صحيح.

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن هذا التعريف أن أشير إلى مسألة في غاية من الأهمية، وهي مسألة التأليف الجماعي للأدب الشعبي.

فمن غير المعقول أن تجتمع مجموعة من الناس لتؤلف أدبا، وبالتالي فالأصل في التأليف لابد وأن يعود للفرد « وهذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة من نشاط إبداعي خلاق، يخلق الكلمة المعبرة...»[27].

فكما أن وراء كل عمل رسمي فنان متميز، كذلك وراء كل لون فني شعبي فرد متميز ومزود بقدرات وملكات فنية تؤهله لذلك، وتميزه عن بقية الناس. فالنص الشعبي نتاج الموهبة الفردية للإنسان.

ليس هذا فحسب بل علينا أن ندرك أيضا من أن الراوي ليس مؤديا للنص غريبا عنه، بل فنان مبدع يتعامل بنسق خاص وبدرجة ما من الحرية مع المادة الشعرية التي ينقلها.

وإذا قلنا أن النص الشعبي جماعي، فهو كذلك من حيث أنه يعكس فكر الجماعة ومشاعرها، وحياتها بشكل عام. فهو تعبير عن وجدان الناس، مهما تفاوتت مواقعهم في الهرم الاجتماعي، واختلفت قدراتهم الثقافية، ولعل الحيوية هذه التي يتمتع بها الفن الشعبي جعلت بعض الباحثين يرونه تجسيدا لعقل المجتمع وميوله الحضارية والأخلاقية. هذا من حيث الموضوع، أما من حيث التأليف، فالأدب الشعبي يمكن أن يفهم من أنه من تأليف عدة أشخاص بسبب عوامل عديدة [28]، من بينها عامل التغيير – وأشير هنا إلى أن هذا العامل لا يمس جوهر المأثور الشعبي وإنما يؤثر في الأهداب البعيدة عن الجوهر– فبسبب انتقال النص الشعبي من مكان إلى مكان آخر يخضعه لضرورة الأقلمة بالمكان الجديد.

كذلك طول الزمن يجعله دون شك عرضة للتغيير من وقت لآخر، وأيضا عامل النسيان. فكل فرد يضيف للنص الشعري رؤى جديدة تعبر عن ابتكاره كما تسقط منه رؤى أخرى بفعل عوامل التفسخ الناتجة عن النسيان. هذا دون أن ننسى طريقة نقل النص الشعبي، فالنقل الشفاهي يساهم بدور كبير في التغييرات. كذلك مزاج الراوي يساهم بقدر كبير في تغيير النص، وأيضا مجلس الحضور. فالراوي الحاذق يعرف بفراسته المواضع التي ترضي جمهوره فيطيل ويزيد، فبتغير جمهور المستمعين كل مرة يتغير موقف الراوي من قصة إلى أخرى.

كل هذه الأمور تجعل من النص الواحد عدة نصوص، وكأنه تأليف جديد في كل مرة. فالنص الواحد يردده راوي مختلف في كل مرة مما يعطي الإحساس بجماعية التأليف.

وإذا فمفهوم الجماعية لا يعني تجاهل حق المبدع الفرد، وامتصاص جهوده الذاتية، إنما يعني تبني الجماعة نتاج الفرد وتداوله.

كما ينبغي أن أشير إلى أن الفن الشعبي لا يعبر دائما عن روح الجماعة، فهو أيضا تعبير عن ذات الفرد وعن حياته التي لا تخص غيره، فابتعاده عن بعض المواضيع التي لا تعكس واقع المجتمع –ككتلة جماعية– لا ينفي عنه صفة الشعبية. فالشاعر الشعبي عاش المواقف الخاصة وعبر عنها، كقصص الحب مثلا. وكما عبر عن الطبقة الشعبية اتصل أيضا بالأمراء والحكام، وعبر عن حياتهم وحياة قصورهم.

من هنا أجد من الصعب تقبل فكرة من الأدب الشعبي لا يعبر عن وجدان فردي واحد، وأنه لا يعبر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة[29].

وفي السياق ذاته يقول محمد علي الصباح عن الأدب الشعبي من إنه «يعبر عن تجربة جماعية لا عن تجربة شخصية» [30]. كما يرى حسين عبد الحميد أحمد بأن الأدب الذي تطغى عليه النزعة الفردية لا يمكن عدّه أدبا شعبيا، وذلك لأن الأصل في الأدب الشعبي التعبير عن شخصية الجماعة، ولا ينبغي أن تظهر فيه الشخصية الفردية[31].

ما من شك في أن هذه النصوص أو المفاهيم وأشباهها نصوص مشوبة بشيء غير قليل من القصور، لأنها تنكر عن الفنان ذاته. حيث ينبغي أن نقتل في الفنان جانبه الفردي حتى نعد نتاجه أدبا شعبيا.

ليس هذا فحسب، فقد ذهب البعض إلى فرض شروط أكثر على العمل حتى يكسب شعبيته. من ذلك هذا النص الذي يقول فيه صاحبه: «ما يبدعه فرد ما، وتتلقاه الجماعة كما هو، ثم يشيع لفترة ما، طالت أم قصرت، فإن هذا الإبداع يظل منسوبا لصاحبه، ويكون لصاحبه الفضل في القدرة على تقديم ما يعبر عن ذاته ويتوافق مع ذات الجماعة. فهو إبداع فردي حتى وإن توسل بأساليب أو حتى بأشكال ومضامين من الإبداع الشعبي.

فالشيوع والانتشار و التلقي الجماعي ليس هو الصفة التي تجعل الإبداع الفردي المعروف مؤلفه أو مبدعه والأكثر انتشارا بين الجماهير هو فن شعبي، بل التلقي والإبداع والتبني للعمل من قبل الجماعة ومن ثم تواتره واستخدامه تلقائيا خلال ممارسة الحياة اليومية الجارية، تبعا لظروف ومجالات مجريات هذه الحياة اليومية، هو الذي يعطي لهذا الفن شعبيته»[32].

التعليق الذي لا أجد سواه على هذا النص، هو أن الإبداع الشعبي بهذه الصورة إبداع لا يجب أن يكون !

عموما، فالنص الشعبي سواء أكان فردي المنشأ أم جماعي، لابد وأن يكون في كل حالاته (كفن) وفي كل أشكاله (كإبداع) شكلا من أشكال السلوك الاجتماعي لأبناء المجتمع. يخضع في ممارسته لمجموعة من القيم الإنسانية. كما هو تعبير عن الفضاء الوجودي للإنسان عن نموه الحضاري، عن رؤيته الجمالة والفنية.

فعمليات الإبداع الجمالي والفني في المجتمع ينبغي أن تتكامل معا باعتبار أنها فردية أو جماعية تعبر عن الواقع الإنساني الواحد الذي يعايشه الفرد وتحياه الأمة.

أخيرا وكما بدأنا الحديث في ضوء هذا التعريف عن الأدب الرسمي والأدب الشعبي ننهيه أيضا بالحديث عنهما. لنقول إن الاختلاف بينهما من المؤكد أنه اختلاف في الدرجة، وليس اختلافا في النوع بحكم أن كلا منهما إبداع يحاول فيه صاحبه أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية. فالعلاقة بينهما متداخلة متلاحمة، كل منهما يكمل الآخر.

كثير من إبداعات الأدب الرسمي كانت ألوانا شعبية، ومن غير اللائق ولا من بال المنطق أن ننظر إليهما على أساس أن أحدهما أحادي التأليف والآخر جماعي.

التعريف الآخر الذي طرحه ذهني هو الذي يرى فيه أصحابه، أن الأدب الشعبي هو الأدب الذي يقدم للطبقات الهابطة من الأمة بمفهومها الاجتماعي، أي الطبقات الفقيرة الجاهلة[33].

هذا المفهوم الخلط فيه واضح بيّن، ويبدو أنه نابع من سوء فهم كلمة شعبي، فمن الناس من يرى بأن لفظ "شعبي" يدل على الطبقة الدنيا. في حين أن مدلول الكلمة مختلف تماما، فهي تعني مجموع الناس على اختلاف طوائفهم وانتماءاتهم.

وبما أن التعريف قد بني على أساس خاطئ، فبالتأكيد سيأخذ منحى خاطئ. وأريد أن أقول، إن أول وأهم ما ينبغي أن يقال في هذه المناسبة، هو إنه ليس من باب التفكير المنتج أن ننظر للأدب كقيمة إنسانية سامية على أساس طبقي.

أما أعجب التعاريف — في اعتقاد ذهني– الذي حاول أصحابه فيه تحديد هوية الأدب الشعبي، ذلك الذي اعتمد فكرة التقسيم المكاني كأساس للتفرقة بين الأدبين الرسمي والشعبي، ليكون أدب المدينة هو الأدب الرسمي وأدب الرف أو القرية هو الأدب الشعبي[34]. ويرى ذهني أن صاحب التعريف « لم يخطر بباله أن هناك بيئات أخرى خلاف هذين اللونين، بل إنه في مصر ذاتها بيئات أخرى مخالفة لهما، كالبيئة الصحراوية والبيئة الساحلية، وقد اضطر إلى الاعتراف بذلك حين حاول أن يقدم الألوان المختلفة للأدب الشعبي مقسمة إلى أدب العمال وأدب الفلاحين وأدب سكان السواحل وأدب أهل الواحات»[35].

ولا عجب والحال هذه أن نقول إن العجيب فعلا هو أن يعتبر صاحب النص البيئة الساحلية والبيئة الصحراوية مكانين لا يتبعان المدينة ولا الريف، فإذا لم يتم سكان الساحل، وسكان الصحراء إلى المدينة أو إلى الريف، فإلى أي مكان يمكن الانتماء.

التعريف يتحدث عن الناس من حيث انتمائهم المكاني (مدينة، ريف أو قرية) لا من حيث انتمائهم المناخي أو البيئي. ويبدو أن ذهني قد أخلط بين الشيئين حتى ظهرا له وكأنهما شيئا واحدا، ومن هنا كان العجب في هذا التعريف بالنسبة له.

الواقع أن هناك العديد من الباحثين من اهتم بهذا الموضوع، وذهب فيه مذاهب متشعبة، وتفنن في تفسير مفهوم الأدبين (الرسمي والشعبي) على أساس الانتماء إلى المدينة أو القرية. ومن المتفننين نذكر ما ورد عن حسين نصار الذي حاول التخلص من المشكلة فقسم الأدب الشعبي إلى فرعين، أدب القرية وأدب المدينة. وذهب إلى أن الأدب الأول هو الذي يصدره الفلاحون، ويمكن أن يحمل جميع الشروط المطلوبة في الأدب الشعبي من جهل بالمؤلف، وعدم الطبع والتسجيل إلى غير ذلك..، مع اتفاق تام مع الذوق الجماعي. أما الأدب الثاني فيفقد بعض الشروط لكنه لا يزال أدبا شعبيا[36].

ومهما يكن من أمر، فإن هذا التقسيم غير مرغوب فيه ولا أظنه يعكس الصورة الحقيقية لطبيعة الأدب الشعبي. كما لا يعكس صورة الفن بصورة عامة. فما معنى أن نقسم الأدب إلى أدب القرية وأدب المدينة. كما أنني أجد مغالطة يجب إيضاحها، وتتمثل في قولنا إن أدب القرية هو أدب الفلاحين، وكافة القرية لا تقطنها سوى هذه الشريحة. كذلك عندما نقول إن جميع الشروط المطلوبة في الأدب الشعبي متوفرة من جهل بالمؤلف إلى عدم التسجيل...

فمن أقر هذه الشروط وسنّها، ومن وافق أن تكون أساسا. فالأبحاث والدراسات أكدت بطلان هذه الشروط، لذلك لا يمكن اعتمادها. فالعلاقة بين الأدبين تعكسها بين أهل المدينة وسكان القرية، بينهما تداخل غير منكور، فالقرية جزء من المدينة، والمدينة تعتبر امتدادا لها. وكما نجد الأدب الشعبي في القرية نجده أيضا في المدينة. كذلك الأدب الرسمي كما يوجد في المدينة يوجد في القرية، فكثيرا ما يحدث ونجد من القرويين من يقول أشعارا فصيحة ويحفظ الدواوين.

كما نجد أعدادا غير قليلة من ساكني المدينة من يقول ويحفظ ألوانا كثيرة من فنون الأدب الشعبي. وإذا فلا القرية ولا المدينة يمكن أن يكونا مقياسين للشعبية أو لغيرها، فالصفات التي تميز الناس موجودة عند كل سكان المدينة وعند سكان القرية على حد السواء، فالأمر متعلق بملكات الفنان وقدراته وليس بواقع البيئة. ثم إن هناك أمرا آخر يفرزه هذا المفهوم ولا أظن أن أحدا يوافق عليه، ويتمثل في قولنا إن أدب القرية هو الأدب الشعبي. فهذا معناه –أن سكان القرية وحدهم من يستحق أن نطلق عليهم اسم "الشعب". الواقع لا يبارك هذه النظرة الضيقة، لأن قبولها يعني التسليم بالقول إن سكان المدينة لم يكونوا يوما من الشعب، وأنهم يشكلون مجتمعا خارج إطار الشعب.

إذا مضينا نتعقب الأوجه المختلفة والمنبثقة عن هذا التعريف، من المؤكد أننا سنكتشف مواقف عديدة، نذكر من بينها، ذلك المفهوم الذي فضل فيه صاحبه تقسيم الأدب إلى قسمين «أدب فصيح وأدب عامي، ثم قسم الأخير إلى فرعين، أدب القرية وأدب المدينة، فإذا أردما أن نطلق كلمة الأدب الشعبي فأجدر بنا أن نطلقها على أدب القرية وإن كانت بعض ألوان المدينة تندرج تحتها»[37]. هذا النص قد يكون ذا حقيقة كبيرة بالنسبة لصاحبه، لكن الحقيقة الأكيدة لدينا هي أن صاحبه نسي أن يبين لنا لماذا كان من الأجدر بنا أن نطلق كلمة الأدب الشعبي على أدب القرية بمعنى أنه أعطى النتائج دون أن يشير إلى دلائلها، لتكون نظرته بذلك نظرة ضعيفة. إن مثل هذا الموقف يعتبر موقفا عقيما، إذا كنت أدرجته فلأبين مدى تفشي ظاهرة عدم الجدية والتركيز في البحث.

وحتى لا أذهب بعيدا في عالم الأدب الشعبي، أتوقف عند هذا المفهوم، وأشير إلى أن تصور محمود ذهني يعتبر من أكثر المحاولات إلحاحا في فهم طبيعة هذا الفن، وإذا كان قد وقع في بعض التناقض فذلك –في اعتقادي– راجع لعدم التركيز.

هذه الظاهرة —عدم التركيز– التي لمستها عند الكثيرين ممن بحثوا في هذا الميدان فمثلا فاروق خورشيد يقول «إن أي أدب لكي يدخل تحت مصطلح الأدب الشعبي يجب —أولا– أن يحقق وجوده لأكثر من جيل، ولأكثر من مكان...» [38]. لكنه في موضع آخر وهو يتحدث عن اللغة المستعملة في الأدب الشعبي، يرى بأنه يكتب بلغة الشعب المتداولة، وإذا كان الشعب قبيلة منعزلة سادت لغتها[39]. فهذا إقرار صريح بمكان واحد. القبيلة المنعزلة تشغل حيزا مكانيا واحدا، وبالتالي فالأدب الشعبي حقق وجوده في مكان واحد. وإذا فشرط أن يحقق وجوده لأكثر من مكان شرط لا أساس له. أو لنقل شرط أقامه خورشيد ثم تنازل عنه، مما يثبت ظاهرة عدم الجدية في البحث.

الباحث الثاني الذي سوف أتناوله هو ثناء أنس الوجود، التي ترى في تعريف الأدب الشعبي أنه «مجموع المعطيات القولية ذات الطبيعة الفنية المتميزة والخصائص النوعية الواضحة التي قدمها الشعب للتعبير عن قضاياه وهمومه، وبلورة التجارب الحياتية في معطيات أدبية، نثرا كان أم شعرا» [40]. أهم ملاحظة أنها لم تشر إلى صاحب التعريف أو إلى مصدره مع أنها تقول إنه في رأي بعض الباحثين.

ترى الباحثة أن التعريف يطرح مجموعة من القضايا، منها ما يتصل "بالقولية"، وراحت تفسر لفظ القولية بالشفوية. ورأت أنهما لفظتان مترادفتان، مع أن المتفحص للتعريف لا يجد كبير عناء من فهم المقصود بالمعطيات القولية (الشعر والنثر). وهذا ما تؤكده العبارة الأخيرة من التعريف. وهو تأكيد لا يحتاج إلى برهان. كما ترى أن الرواية الشفوية التي تقوم على الكلمة المنطوقة هي بمثابة الوسيلة الأساسية التي ينتقل عبرها الأدب الشعبي بأشكاله المختلفة. وهذا معناه أن الفنون الشعبية التي لا تعتمد الكلمة المنطوقة تستبعد من مجال التعريف كالموسيقى الشعبية والرقص والطب الشعبي. وتضيف قائلة: إن المتأمل في كيفية طرح هذه القضية وكيف استبعدت الكثير من الفنون المتوغلة بعمق في صلب الشعبيات. لذلك جرّد الأدب الشعبي من هذا العمق.وذهبت تشرح العلاقة بين فن الكلمة المنطوقة وبين الفنون الأخرى ذات الطابع الشعبي [41]. كما يبدو —والأمر كذلك– أنها لم تنتبه لشيء مهم، وهو أن التعريف كان خاصا بالأدب الشعبي وليس بالتراث عامة. فمنطقي جدا ألاّ يكون الحديث عن الفنون الشعبية، وبالتالي فلا أرى استبعادا لأي فن ولا توجد مناسبة للحديث عن العلاقة بين الأدب الشعبي وبقية الموروثات في هذا التعريف. وعليه فللمرة الثانية تحمل التعريف ما لم يقل به أصحابه.

ومن بين القضايا التي يطرحها النص — في اعتقاد أنس الوجود– قضية اللغة[42] ودون الدخول في تفاصيل هذه المسألة نقول إن التعريف لا يطرح أي قضية من هذا النوع وإنما ما يطرح فعلا وما هو موضوعي هو، لماذا تطرح انس الوجود قضايا لم يشر إليها التعريف لا من بعيد ولا من قريب؟ أهي الرغبة في طرح القضايا أم ماذا؟. الشيء المؤكد لدي والذي يطرح نفسه بقوة والذي لا أجد له تفسيرا غيره، هو أن نتاج عدم التركيز في معالجة الأدب الشعبي وقضاياه.

حسين عبد الحميد أحمد رشوان يقول متحدثا عن طبيعة الأدب الشعبي أنه —الأدب الشعبي– «يستخدم ...اللهجات الدراجة، فكل ما يصدر باللهجة الفصحى، فهو غير شعبي، وكل ما يتوصل باللهجة العامية، فهو أدب شعبي، وذلك من أجل أن يتوصل إلى أفراد الشعب» [43] . وفي نفس الصفحة وغير بعيد عن هذا النص يقول : «أما الأدب الشعبي الحقيقي فينشأ أساس باللغة الفصحى، أي اللغة العربية السليمة»[44].

ونستطيع أن نمضي فنضرب أمثلة متعددة دالة على تناقض صارخ، يقول: «فإن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية يكون قاصرا على الجماعة صاحبة تلك اللهجة فقط، وبعيدا عن استيعاب غيرها من الجماعات، وبالتالي بعيدا عن اهتماماتها. وليس كذلك الأدب الشعبي الذي يتوجه إلى الشعب بأكمله، ويؤثر في وجدان الأمة جمعاء»[45].

الأدب الذي يصدر بالفصحى غير شرعي، ثم يقول الأدب الشعبي الحقيقي هو الذي ينشأ بالفصحى. ومن جهة أخرى يقول عن الأدب الشعبي هو الذي يتوصل باللهجة العامية. ثم يعود ويقول إن الأدب الذي ينشأ باللهجة العامية ليس أدبا شعبيا. لست أدري ما الذي يقصده حسين عبد الحميد من وراء هذا الخلط. ويمضي في شرح فكرته ويستمر في الخلط، فهو يرى أن الأدب الشعبي هو الأدب القومي، وأدب الفلاحين، والعمال، والطبقات الكادحة. أي أن هذا الفن يخص شرائح معينة من المجتمع[46]. وفي موضع آخر يقول عن الأدب الشعبي إنه لا ينتسب إلى طبقة معينة أو فئة اجتماعية بعينها [47]. أقل ما يقال عن هذه النصوص أنها صورة ناطقة من صور عدم الجدية في البحث وعدم التركيز.

حسين نصار ناقش مفهوم الأدب الشعبي ونظر إليه من خلال تعريفات ثلاثة لمجموعة من الدارسين.

يرى البعض أن الأدب الشعبي هو «هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»[48].

وهناك من عرفه بأنه «الأدب المعبر عن مشاعر الشعب، في لغة عامية أو فصحى»[49].

ويرى أن هناك فئة ثالثة اقتربت من التعريف الأول الذي طرد من مملكة الأدب الشعبي الأدب العامي الحديث، المعروف القائل. ولم تتوارثه الأجيال بعد. وترى «أن الأدب الشعبي هو الأدب العامي، قديما كان أو حديثا، مسجلا كان أو مرويا شفاها، مجهول القائل أو معروفه»[50]. يقول إن كل تعريف من هذه التعريفات الثلاثة فيها نقص ما. ففي التعريف الأول يلاحظ إسقاط الأدب العامي الذي تنشره وسائل النشر الحديثة، من مطبعة وسينما وإذاعة. ويقول إن السبب في ذلك يعود لأن الأدب غير مجهول المؤلف، ولا توارثه الشعب جيلا بعد جيل. هذا الموقف قد يكون ذا حقيقة لو لم يقل حسين نصار ما يناقضه في موضع آخر، يقول : «ومن الطبيعي أننا في بعض الأحيان بل في أغلبها لا نصل إلى هذا الأدب إلا بعد أن توارثه أجيالا، فيترك فيه كل جيل أثره، فالمعروف أن الأدب الشعبي لا يأخذ صورة نهائية محدودة وإنما تضيف إليه الأجيال المتعاقبة، وتحذف منه، وتعيد ترتيب عناصره، وتجري فيه بعض التغييرات ليلائم ذوقها ويعبر عنها. فاشتراط التوارث يكاد يكون ضروريا» [51]. كما هو واضح النص يطرح خصائص عديدة أثبتها وأقرها صاحبه ورآها ضرورية في تحديد مفهوم الأدب الشعبي. وكما هو واضح أن شرط التوارث ضروري. أيضا نلمس من التعريف إسقاط الأدب العامي الذي تنشره وسائل النشر الحديثة، لأن شرط التوارث لا يتوفر فيه، وكما سبق ذكره فإن حسين نصار يرى في هذا الإسقاط نقصا وعيبا.

ويرى أن عيبا ما يلحق بالتعريف الثاني لأنه يقوض الفواصل الواضحة بين الأدبين، الشعبي والخاص، الأمر الذي يجعل التمييز بينهما أمرا عسيرا[52]. في حين نجده يقدم تعريفا للأدب الشعبي ينطبق عليه هذا العيب.

يقول معرفا الأدب الشعبي: «هو الأدب الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه، ويمثل تفكيره، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية»[53]، فهذا التعريف كما هو ظاهر نظر فيه صاحبه إلى المضمون. ومضمون الأدب الشعبي هو نفسه مضمون الأدب الرسمي.

عبد الله الركيبي يقول متحدثا عن الشعر الشعبي «لما كان "الشعر الملحون" –في معظمه– تقليدا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه وبينها هو في الإعراب، فهو إذن من "لحن" "يلحن" في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة.

والواقع أن منشئ هذا الشعر معروف، قصد إلى كتابته بهذه الطريقة بغرض مخاطبة وجدان القارئ العربي البسيط. الذي قد لا يستطيع أن يتذوق الشعر الفصيح، وإطلاق صفة "الشعبي" عليه، قد يوحي بأنه مجهول المؤلف، والشائع أن صفة "الشعبية" في الأدب تنصرف إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل. إذ ينصب اهتمام المتلقي على النص وحده.

أما الشعر الذي نعرض له في هذا الفصل فأصحابه —كما أشرنا– معروفون في جملتهم وهم، وإن عبروا بقصائدهم ومنظوماتهم عن أشواق الناس وخلجات نفوسهم وصبواتهم الروحية، فإن النص يبقى مرتبطا بصاحبه وبقائله ، معبرا عن شخصيته وثقافته ومحصوله اللغوي أو ملكته الأدبية أو نوازعه الروحية ومشاعره الذاتية. ومع هذا يمكن أن نجد بعض النماذج التي ينطبق عليها مصطلح "الشعر الشعبي" رغم وجود أصحابها، لأنها شاعت بين الناس وأصبحوا لا يهتمون بقائلها قدر اهتمامهم بها [54]. النص كما هو ظاهر كبير المعنى، عميق الفكرة، جليل الفائدة، ومع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من أن نقول إنه يمثل من جهة أخرى نموذجا حيا من صور التناقض وعدم الاكتراث.

يقول إنه اختار مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات كالشعر الشعبي أو الشعر العامي تمشيا مع ما كان شائعا في البيئة الأدبية بالمغرب العربي [55]. بمعنى أنه لا فرق بين هذه المصطلحات الثلاثة، الشعبي والملحون والعامي. لكن بعد ذلك يضع حدودا بين الشعر الملحون والشعر الشعبي، ويرى بأن منشئ الشعر الملحون معروف في حين أن الشعر الشعبي مجهول المؤلف، كما أشير أن ما أشار إليه، من أن البيئة الأدبية في المغرب العربي شائع فيها مصطلح الشعر الملحون كلام خاطئ، فمحمد المرزوقي يستخدم مصطلح الشعر الشعبي، كذلك عباس الجراري يستعمل مصطلح الزجل، وكلاهما من البيئة نفسها.

يقول بإمكان وجود بعض النماذج التي ينطبق عليها مصطلح الشعر الشعبي رغم وجود أصحابها. فهذه العبارة لا تتماشى مع ما صرح به من أن صفة الشعبي تعني مجهول المؤلف.

يتابع حديثه ويرى بأنه لا يمكن تسمية هذا الشعر بالعامي، لأن العامي قد يوحي بأن القائل أو المتلقي أمي، وفيما سبق أشرت إلى أنه يعتبر المصطلحات الثلاثة مصطلحا واحدا. وهذا طبعا تناقض. هذا إضافة إلى أنه يضع هنا مفهوما جديدا للفظ العامي، من أنه يرادف لفظ أمي، في حين أن العامية لا تعني الأمية بأي حال من الأحوال.

يقول أيضا متحدثا عن الشعر الملحون: «ذلك أن بعض القصائد، بالرغم من أنها لا تراعي القواعد اللغوية، فهي في روحها فصيحة، لأن ألفاظها وعباراتها مما يدخل في تركيب الفصحى' لا في تركيب العامية أو نسيجها، وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة»[56]. هذا النص قد يكون ذا حقيقة كبيرة لو لم يكن قد قال خلاف هذا المعنى فيما سبق عندما يرى بأن الشعر الملحون في معظمه يختلف عن الفصيح في الإعراب.

ليس من شك في أن هذه النصوص أو المفاهيم وأشباهها نصوص مشوبة بشيء غير قليل من القصور. لأنها تثبت الشيء ثم تناقضه مرة أخرى. ففي الأول يقول ركيبي إن الفرق بين الملحون والفصيح يمكن في الإعراب وفي النص الأخير يقول إن الملحون لا يراعي الإعراب فقط في بعض القصائد. مع أنه يرى أن تسمية الملحون من لحن أي عدم مراعاة الشاعر للإعراب والقواعد اللغوية المعروفة.

بمناسبة حديثنا عن اللحن والإعراب، أريد أن أشير إلى مسألة في غاية من الأهمية. فعندما يتصور ركيبي أن الشعر الملحون جاءت تسميته من لحن يلحن في الكلام، أي أن الشاعر لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة. فماذا نقول إذا عن الشعر الذي راعى فيه صاحبه شروط القصيدة الرسمية ولمسنا فيها بعض الأخطاء اللغوية. فهل لأجل ذلك نلحقها بالشعر الملحون (الشعبي). بالطبع لا. وما دام الأمر غير كذلك فالمفهوم إذا يحتاج إلى تعديل أساسي، فهو غير مقنع على أقل تقدير.

يقول : «لهذه الدواعي كلها اخترنا إطلاق مصطلح "الملحون" على هذا الشعر وهي تسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات»[57]، الدواعي التي يقصد بها هي تلك الخصائص الجوهرية التي تميز كل فن سواء كان شعبيا أو عاميا [58]. وأظن أن هذه الخصائص تتعارض كثيرا مع قوله لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات. فلو دققنا في معنى النص للمسنا شيئا غير مستساغ، فقوله «لهذه الدواعي كلها» عبارة تفيد من أن الكلام عن أمور جوهرية وأساسية تجعل الشعر الملحون يبتعد عن الشعر

العامي، ثم نفاجأ بعبارة «وهي تسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات» فكيف أنه اختار تسمية الملحون ولأسباب جوهرية، ومن جهة أخرى يرى أن هذه التسمية لا تتعارض كثيرا مع بقية المصطلحات؟

اللافت للانتباه حقا هو قوله بعد ذلك من أن مصطلح الشعر الشعبي أعم وأشمل من المصطلحات الأخرى [60]. ما دام الأمر كذلك فلماذا اختار مصطلح الملحون بدلا منه؟

والغريب في الأمر أنه أعاب على محمد المرزوقي ميله لمصطلح الشعر الملحون وكيف أنه رآه مصطلحا أعم من الشعر الشعبي. يقول المرزوقي : «أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعم من الشعر الشعبي...» [61]. المرزوقي آمن بمصطلح الشعر الملحون ورآه أعم من الشعر الشعبي وهذا مذهب لا ضرر فيه، إنما الضرر أن يؤمن المرء بمصطلح ويرى في غيره الأشمل والأعم !.

إن مثل هذا النوع من الكتابات كثيرة جدا، والقائمة لا تزال طويلة وحتى لا يأخذ البحث منعطفا آخر نكتفي بهذه العينة التي أرى أنها أنابت وأحسنت عن غيرها لترسم لوحة صادقة من عدم التركيز والجدية في البحث. ليظل بذلك الأدب الشعبي حقلا بكرا ينتظر رؤية جديدة صادقة وموضوعية.

وفي نهاية حديثي عن مفهوم الأدب الشعبي يحق لي أن أضع تعريفا خرجت به من وسط ذلك الكم الهائل المتفق أحيانا والمتباين أحيانا في كثيره لأقول: إن الأدب الشعبي هو الأدب الرسمي بلغة عامية ملحونة.

الهوامش :

1. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي:"مفهومه ومضمونه" مكتبة الانجلو المصرية القاهرة. ص 18-19
   °فندريس: هو جوزيف فندريس باحث وعلامة لغوي فرنسي: 1875_1960
2. فندريس: اللغة, مكتبة الانجلو المصرية القاهرة. ص 431, ضمن كتاب محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي "مفهومه ومضمونه" ص 49
3. محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي. ص 49.
4. أنظر المرجع نفسه: ص 40.
5. أنظر نفسه: ص 40.
6. نفسه: ص 41.
7. أنظر نفسه: ص 52
8. المرجع نفسه ص 55.
9. أنظر نفسه: ص 55.
10. أنظر نفسه: ص 59.
11. نفسه: ص 60.
12. انظر نفسه: ص 60
13. أنظر نفسه : ص 60
14. أنظر نفسه : ص 62
15. أنظر نفسه. ص 56
16. أنظر نفسه: ص 62.
17. أنظر نفسه: ص 61 وأنظر أيضا ص 66.
18. القصص الشعبي في مؤلفات سلام الراسي، دار الفكر اللبناني بيروت ط1 1990 ص 18.
19. أنظر أحمد علي مرسي .الأغنية الشعبية ,دار المعارف، القاهرة 1983، ص 63.

20. أنظر نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثالث والرابع يناير 1992، ص 69.
21. أحمد علي مرسي، الأغنية الشعبية: ص 64.
22. أنظر محمود ذهني, الأدب الشعبي العربي، ص 64، وأنظر أيضا علي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف القاهرة ط 1 1986،ص 16، وأنظر أيضا حسين عبد الحميد، الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجاهلي الحديث، الإسكندرية 1993.ص 35.
23. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 64.
24. نفسه: ص 52.
25. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي. مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط3 1971 .ص 67
26. أنظر محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي: ص 65.
27. أنظر نفسه :ص 65.
28. أنظر نفسه :ص 66.
29. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب الفجالة ط 3، ص: 04.
30. هذا الكلام يخص النصوص غير المكتوبة.
31. أنظر حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص 17.
32. محمد علي الصباح: القصص الشعبي في مؤلفات سلام الراسي، ص 18.
33. أنظر حسين عبد الحميد أحمد: الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع : ص 34.
34. صفوت كمال : المأثورات الشعبية (الفولكلور) والإبداع الفني الجمالي، مجلة عالم الفكر، المجلد الوطني للثقافة والفنون/ الكويت، المجلد 24، العدد 1،2، سبتمبر/أكتوبر 1995: ص 24
35. أنظر محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص: 70
36. أنظر نفسه: 75.
37. نفسه: ص 75.
38. أنظر حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ بيروت لبنان ط2 1980.ص34
39. محي الدين خريف: الشعر الشعبي التونسي، الدار العربية للكتاب 1991 ص12
40. فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان 1994 ص 22.
41. أنظر نفسه: ص 20.
42. ثناء أنس الوجود: الأدب الشعبي، ص 25
43. أنظر المرجع نفسه: ص 27/26.
44. أنظر نفسه :ص 29.
45. حسين عبد الحميد: الفولكلور والفنون الشعبية: ص 33.
46. نفسه :ص 33.
47. نفسه :ص 33.
48. أنظر حسين عبد الحميد، الفولكلور والفنون الشعبية : ص 36.
49. أنظر نفسه: ص 32.
50. حسين نصار. الشعر الشعبي العربي: ص 11.
51. نفسه :ص 11.
52. نفسه :ص 12.
53. حسين نصار: الشعر الشعبي العربي: ص 11.

54. أنظر نفصه, ص 12.
55. حسين نصار : الشعر الشعبي العربي: ص 11.
56. عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. الطبعة الأولى 1981 ص 364/363.
57. أنظر المرجع نفسه هامش ص 363.
58. عبد الله ركيبي. الشعر الديني الجزائري الحديث :ص 364.
59. المرجع نفسه: ص 366.
60. المرجع نفسه. ص 366.
61. محمد المرزوقي : الأدب الشعبي الدار التونسية للنشر ط 1 سنة 1967.ص5

الأبعاد الاجتماعية للأمثال الشعبية – مقاربة تأويلية–

The social dimensions of popular proverbs - an interpretative approach –

د.بوزيد رحمون

الرتبة العلمية: أستاذ محاضر – أ –

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة . الجزائر .

rehmoun.bouzid@univ-msila.dz

ملخص

التراث الشعبي مركب خصب من الثقافة الروحية والمادية للشعب، وتناوله كحياة ودراسته كتعبير هو دراسة للشعب وكشف عن شخصيته، فقد قدمت الأمثال الشعبية صيغة شاملة لثقافة الإنسان الشعبي واحتوت نظرته إلى الحياة بوضوح، والبحث في المثل العام إنما هو بحث في حياة فئات العامة من الناس على اختلاف نشاطهم وسلوكهم في تعاملهم وأخلاقهم وعاداتهم، و المثل من خلال الجزئيات الصغيرة التي يعرضها في تواضع وهدوء يناقش هذه المواضيع ويفسرها ويعطي صورة حية لطبيعتها.

الكلمات المفتاحية

الأبعاد. المجتمع، المثل، التأويل ، الشعبي ، التراث

Summary

Folklore is a fertile compound of the spiritual and material culture of the people, and its handling as a life and its study as an expression is a study of the people and the disclosure of his personality. The difference in their activity and behavior in their dealings, morals and customs, and the example through the small particles that he displays in humility and calmness discusses these issues and explains them and gives a vivid picture of their nature.

key words

Dimensions. Society, ideals, interpretation, folk, heritage

ومن هنا يتبين أن الأمثال قد استمدت مادتها من المجتمع فهي بذلك احتوت قيمه ومعتقداته وحقائقه وقدمتها من يبلر بعد للفرد حكمة يسترشد بها في حياته، لذلك فإن ارتباطها بالمجتمع ارتباطا وثيق ويمكن أن نستوضح صورة المجتمع، قيمه ومعتقداته ومثله من خلال الأمثال، وهذه القيم والمعتقدات والمثل هي روافد حكمة الإنسان الشعبي في الحياة.

وهذا المفهوم يستطيع أن يفسر أهمية الاتجاه نحو دراسة الأمثال التي تعد دراسة للقطاعات الشعبية صاحبة الجهد الحقيقي في بناء الدول، والواقع أن دراسة القطاعات الشعبية من خلال نتاجها الفكري تعد خطوة جديدة في مجال الدراسات الإنسانية تفرضها ضرورات إنسانية واجتماعية وعلمية.

إن المثل الشعبي يغذي الفكر السائد للطبقات المكونة للمجتمع من خلال الخبرات والتجارب التي مرت بها وصاغتها في تلك العبارات القصيرة التي تلخص حدثا أو تجربة فتحصيه وموقف الإنسان من هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تنبني على تجربة أو خبرة مشتركة.

يتضح من هذا أن هناك أساليب ثقافية يستطيع الإنسان بواسطتها التعبير عن نفسه، وبإمكان هذه الأساليب الحفاظ على قيمة استخدامها التي تحققت عبر الأزمان وذلك بسبب امتداد جذورها عميقا في المجتمع. وبإمكانها أن تتخذ بعدا جديدا بمرور الزمن وستتخذها الأجيال الجديدة ليس بسبب قيمة استخدامها الأصلية، بل بسبب قيمتها الثقافية العالية.

يربط التراث بين الأجيال المختلفة ويوحد اهتماماتها حيث يربط بين الأفراد الذين يعيشون في مكان واحد وينتمون إلى مناطق مختلفة، وهنا تكمن الأهمية التاريخية للتراث، فهو يزيل حواجز الزمن ويشكل كيانا قوميا وثقافيا معينا ويصبح جزءا من الكيان الاجتماعي لمجتمع معين.

ويتخذ المثل الشعبي طابعا أخلاقيا، فهو يدعو إلى قيم الجماعة وإلى تكريس مثلهم ونهجهم الأخلاقي ويمكننا رصد عناصر هذا النهج الأخلاقي من خلال الأمثال المتوفرة عن جماعة ما أو بيئة شعبية معينة، ويبدو المثل مادة يسهل التعرف من خلالها على كثير من العادات والتقاليد التي اعتادت الجماعة على سلوكها وممارستها.

لقد أصبح من الحقائق المؤكدة أن تراث أي مجتمع من المجتمعات هو انعكاس للحياة الاجتماعية في الماضي مثلما هو صوت الحاضر المدوي وصدى له، وفي ضوء هذه الحقيقة يمكن القول إن إلقاء نظرة شاملة على مكنونات هذا التراث وعناصره المختلفة تعطينا صورة واضحة عن بنية المجتمع وعن نسقه الثقافي بشكل عام.

ومما لا شك فيه أن الأدب نتاج فردي، كما هو نتاج الحوار المتبادل بين كثير من الأوضاع الثقافية والسياسية، والاجتماعية، إنه نوع من الصراع الحتمي بين الايديولوجيا الشخصية، والايديولوجيا الجماعية لشعب ما.

فكما هو تعبير ذاتي، يعد بالمماثل تعبيرا اجتماعيا، لذا يوصف في كثير من الأحيان بالظاهرة الاجتماعية، يلم بجميع الحتميات التي تفرضها الظروف الاجتماعية، لذلك فهو لا يولد إلا من رحم الصراع القائم في عمق النفس بين ما هو ذاتي وما هو جماعي.

وبما أن الإنسان يخضع دائما في تفكيره وشعوره لسلطة المجتمع فهو في شد وجذب بين السلوك الشعبي والسلوك غير الشعبي، ومن الرموز الأدبية للسلوك الشعبي نجد الأمثال الشعبية، التي تعد بحق سرا من أسرار الإلهام الشعبي وتعبيرا حيا عن المكنونات والطاقات الهائلة التي تزخر بها الشعوب، فبواسطتها يتم التوصل الى أخلاق الأمم وأطوارها، ومنها تؤخذ حالتها الاجتماعية والإخبارية.

فرغم قصر المثل الشعبي إلا أنه لفت انتباه الدارسين وأولوه عناية خاصة، فراحوا يبحثون عن سّر فلسفته الجمالية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وقد تفاوتت النظرة إليه من حيث شكله ووظيفته، فعبد الرحمان التكريتي يرى بأن الأمثال

تعدّ خلاصة التجارب وسجل الوقائع ومصدر التراث، بل هو مرآة الأمم التي تعكس واقعها حين يقول: ((أمثال كل أمة خلاصة تجاربها ومستودع خبراتها ومنار حكمتها ومرجع عاداتها وسجل وقائعها وترجمان أحوالها ومصدر تراثها ومتنفس أحزانها... فهي مرآة الأمة تعكس واقعها الفكري والاجتماعي بصفاء ووضوح))1.

بينما يرى حسين الجليلي بأن الأمثال خلاصة حكاية أو حادثة ذهبت وبقي هو رمزا لها كما قد يكون قولا يأخذ طابع التعليم والوعظ والإرشاد دون أن يرتبط بقصة أو حكاية، يقول: ((الذي أعتقده أن المثل: خلاصة حكاية قيلت أو حادثة وقعت في وقت من الأوقات، فذهبت وبقي المثل رمزا لتلك الحكاية أو موجزا لحوادثها، وقد يكون المثل تعليميا أو وعظيا أو إرشاديا، ولم يرتبط بقصة أو حكاية))2.

أما أحمد أمين فالأمثال الشعبية تمثّل عنده ((نوعا من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب))3.

أما فوزي رسول فالأمثال عنده حياة كاملة، وفضاء يحوي كل الفنون إلى جانب كونه صورة من البلاغة العربية بتركيبته الفنية والجمالية، وفي هذا المعنى يقول: ((إن الأمثال، بحق، دنيا كاملة: حكمة وأحلام، حماسة ووصف، سياسة واقتصاد وقواعد صحية واجتماعية، هي صور من البلاغة العربية، وهي بعد ذلك حياة وما فيها من هموم وشجون))4.

ومن الباحثين الغربيين نعرض موقفين لفريدريك زايلر والكسندر كراب، فالمثل عند الأول قول يتداوله الشعب، يتميز بطابع تعليمي وبشكل أدبي، يقول: ((المثل هو القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة))5 .

أما كراب فالمثل عنده يمثل أسلوبا ((من أساليب الفولكلور العريقة تردد خلاصة التجربة اليومية وأن الإبداع في صياغة الأمثال يكمن في إبداع أفراد في الأصل، ولكن جمهرة الشعب والعامة هم الذين أذاعوها وروّجوها وتواتروها))6.

رغم هذه – الجزئية – في النظرة إلى المثل الشعبي، إلا أنه في النهاية لا يخرج عن كونه صورة حية ناطقة لطبيعة الشعب، وسجل ثقافي حافل بكل أنماط الحياة وتفرّعها وأنشطتها المختلفة، وهذا ما يفسر أهميته في مجال الدّراسات الاجتماعية باعتباره وثيقة اجتماعية، كما في مجال الدراسات الأدبية باعتباره من ألوان الفن الأدبي، وحين تتآزر الدراستان الاجتماعية والأدبية، فإن الصورة الشعبية تبدو زاهية ذات ألوان حية صادقة.

وما يزيد من سحر الأمثال الشعبية أنها تصاغ بلغة متميّزة، وهي مسجوعة في أغلب الأحيان، وهذا ما يجعلها أسهل للحفظ ومن ثمة أكثر تداولا وانتشارا وأسرع إلى التغلغل في أعماق الإنسان الشعبي.

إلى جانب ذلك، فالمثل يمتاز بألفاظه القليلة التي تحمل الكثير من المعاني وتطوي الكثير من التفصيلات، وربما هذا الذي دفع أبا هلال العسكري للقول: ((ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جلّ أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ، ليخف استعمالها، ويسهل تداولها، فهي من أجلّ الكلام وأنبله، وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها وكثرة معانيها ويسر مؤنتها على المتكلّم، مع كبير غايتها، وجسيم عائدتها، ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب، والحفظ موكل بما راع من اللفظ وندر من المعنى)).7

وكما تفضّل فوزي رسول سابقا، فإن الأمثال الشعبية دنيا كاملة، حكمة وحماسة واقتصاد وصحة واجتماع، غير أن الإلمام بهذه الجوانب في هذه المناسبة أمر صعب، لذلك قصرنا بحثنا على جانب واحد، يتمثل في الدلالات الاجتماعية.

وأعتقد أن إلقاء نظرة – ولو بسيطة – على الدلالات الاجتماعية لهذا الجنس الأدبي تعطينا صورة واضحة عن بنية المجتمع وعن نسقه الثقافي بشكل عام، والوقوف عند الاختلافات الحاصلة بين نمط وآخر من الأمثال يكشف لنا عن دينامية

هذا المجتمع أو ذاك، وعن حجم استجابة أفراده لعناصر التجديد وقوى التغيير في كل مرحلة من مراحله، لنصل في الأخير الى جانب من العلاقة النوعية بين الأدب والمجتمع.

والناظر في الأمثال الشعبية الجزائرية دون شكّ أنه سيخرج بجملة من القواعد السلوكية التي تنبئ عن طبيعة هذا الشعب.

فلو أخذنا المثل القائل (**الذّاب دابي وركوبي من لّورا**) يتسرّب إلى ذواتنا الإشارة إلى التمايز الطبقي، إنّنا نحسّ بوجود فئتين في المجتمع، فئة تشقى وتتعب وتكد لأجل انتفاع فئة أخرى، فهناك حالة من غياب العدل و التوازن، لذا جاء هذا المثل تنفيسا للشعب جراء تسلط فئة على أخرى، ومن هذا المثل نستطيع أن نتصّور الحالة الاجتماعية التي يعيشها الناس، ونستطيع أيضا بناء فكرة عن إحساسهم بما هم عليه، فلولا وعيهم لحالة اللاتوازن والاستغلال لما أمكن أن ينطلق هذا المثل على ألسنتهم، وهذا الذي أهّل الأمثال الشعبية أن تصبح مداخل أساسية لدراسة أحوال الشعوب وأنماط معيشتها وطرق تفكيرها واتجاهات تقدّمها الحضاري.من هنا فالأمثال مصدر مهمّ جدا للمؤرخ الأخلاقي والاجتماعي، فلو نظرنا في الأمثال التي قيلت في العلاقة بين الأم وابنتها، لاستطعنا تحديد طبيعة تلك العلاقة، من هذه الأمثال نذكر:

قلّب البرمة على فمها تخرج البنت لمها.

البنات على لمات والخيل على السادات.

ما يشكر لعروسة غير أمها ولاّ فمها.

فهذا الإجماع على تبعية البنت لأمها يعطينا فرصة لمحاولة توجيه سلوك البنت وتربيتها التربية الحسنة، إن نحن تحكمنا في سلوك الأم، كما يعطينا من جهة أخرى توجيها لاختيار الزوجة المناسبة، وبناء أسرة فاضلة، بل ومجتمع فاضل، وبهذه الكيفية يصبح المثل مادة نتعرف من خلالها على كثير من السلوكيات الحياتية، وسلاحا لمواجهة الانحرافات الاجتماعية، إنه سياج من القيم يضربه المجتمع من حوله لكي يحمي نفسه.

ونحن نتحدّث عن المرأة نشير إلى أن هناك أمثالا شعبية تشير إلى بعض القيم الخاطئة في **حق المرأة، من هذه الأمثال نذكر:**

مرتك شاورها وخالف رايها.

معريفة الرجال كنوز، ومعريفة النساء نجاسة يا لوكان عجوز.

اللي أيحوّس على الخراب يكثّر النساء ولكلاب.

كية النساء ماتتنسى ومرقتهم ما تتحسى.

بات ليلة مع اخوتاتو طلق مرتو.

تبكي لمره قبل الزواج، والراجل يبكي بعدو.

الذي يستشفّ من هذه الأمثال أن المرأة مصدر لكثير من المصائب والمهالك – إن لم نقل كلها – فهي توصف بقلة التدبّر والحكمة، بالنجاسة والخراب، بالفتنة والهلاك، وليس أكثر من أنها صنّفت مع الكلاب في مستوى واحد.

دون شكّ أنّ هذه الصفات تقلّل من قيمة المرأة وتحقّرها، ففيها ظلم وتعسّف واضطهاد والمرأة هنا مقترنة بالخطيئة، وكأنها مخلوق دون فائدة، وهذه سخرية لا يقبلها المنطق، وتتنافى مع تعاليم الشريعة السمحاء، فالإسلام كرّم المرأة ومجّدها، ومنحها مكانة مشرفة ولم يفرّق بينها وبين الرجل، إنها الأم والابنة ، الأخت والزوجة، العمّة والخالة الجدة والحبيبة، فمن أين للرجل إذن أن يطعن فيها ويسلبها حقها، إنها نظرة ضيقة ولا تعبّر إلا عن رأي أفراد دفعتهم تجاربهم الشخصية لأن يصنعوا مثل هذه الأمثال، وهذا يدفعنا للقول بأن الرؤى ليست حقائق مطلقة في عموم الأحوال، ذلك أن الذي يصلح في فترة قد لا

يصلح في فترة أخرى، وما يطبّق على مجتمع قد لا يطبّق على مجتمع آخر، إنها رؤى لا تتحقق في كل زمان ومكان، فالأسس والمفاهيم تتغير باستمرار نتيجة للتغيرات الثقافية التاريخية والاجتماعية.

ومن المواضيع الاجتماعية الأخرى التي طرحتها الأمثال الشعبية، الكسل، كقولهم:

طويلة وعريضة وفي اليدين مريضة.

ربع نساء والقربة يابسة.

لالاّ أمليحة، وزادها ريح النفاس.

سيدي أمليح، وزادو لهوا والريح.

الراقد ما عطاتو أمّو كسره .

وبما أن الأمثال لا تصف الظاهرة فحسب، راحت تقدم الحلول، وتمثل ذلك في الأمثال الآتية:

أضرب أذراعك تاكل لمسَقِّي.

الخدمة مع النصارى، ولا لقعاد خسارة.

الحر حر والخدمة ما تضر.

ترصد الأمثال هنا الظاهرة وتعالجها، لذا فهي من الوسائل الفعالة في المجتمع في توجيه الأفراد وتعريفهم بالقواعد السلوكية المستحبة التي ينبغي اتباعها، والقواعد السلوكية التي ينبغي الابتعاد عنها.

وكما عالجت الأمثال الشعبية الكسل، عالجت أيضا، الطمع والنّفاق، نذكر في الطمع الآتي:

أذكر الماء، يبان العطشان.

كي شاف الضيفة طلّق مولات الدار.

على كرشو خلى عرشو.

جا يسعى ودّر تسعة.

مول الخبزة طامع في مول الجدق.

اللي عجبك رخصو تخلي نصو.

اعطيناه الالبربوشة لا ح يدو للخليع.

اعرضت بنتي جا راجلها.

وفي النفاق:

ياكل مع الذيب، ويبكي مع الراعي.

ينغز الداب، ويدّرق بالبردعة.

ياكل في القلة وسب في الملّة.

لالاّ عدوة و حاجتها حلوة.

في الوجوه امرايا وفي الذيول امقاص.

هذه الأمثال تعبير حي عن السلوكيات الخاطئة التي تنهش بنية المجتمع، كما هي دليل واضح تعيش مع الشخص مرات عديدة في يومه ويتسرب إلى دقائق وكبائر حياته ، تطرح وتناقش وتفسر.

فالأمثال بمعالجتها لهذه المواضيع تكون قد قدمت سجلا شاملا عن ثقافة الإنسان الشعبي، واحتوت نظرته إلى الحياة بكلّ صدق ووضوح. والنظر في هذا السجل كشف عن حياة الناس على اختلاف نشاطهم وسلوكهم في تعاملهم وأخلاقهم، وكيف تولدت هذه العلاقات ومداها ودورها في تكوين أخلاقيات الناس، ومن هنا تتحدد الدلالات الاجتماعية للأمثال الشعبية، وإذا كان المؤرخ لا يقف عند دقائق الحياة الاجتماعية، والشاعر لا يذكر إلا جوانب خاصة من جوانب الحياة الاجتماعية التي يراها هو دون أن يراها المجتمع، فإن الأمثال الشعبية هي المعبر الروحي والمادي عن اهتمامات وانشغالات المجتمع، فهي ناقل لمحصلة وخبرة المجتمعات، وما من شكّ في أن الإفادة منها أمر محقق، وانطلاقا من كون الأمثال نتاج جماعي، فهي إذن تكشف عن جوهر شخصية قائلها، وبهذه الكيفية يكون ربط الأدب بعلم الاجتماع ربطا عضويا وثيقا.

إنّ عالم الاجتماع بحاجة إلى العودة إلى الأمثال الشعبية كي يدرس ويحلل، ويكشف ويستكشف أحوال المجتمعات، ونوعية العلاقة التي كانت بين الأفراد، وإذا كان الأدب يقدّم لعالم الاجتماع هذه الخدمة، فإن عالم الاجتماع يمكن أن يقدّم خدمة للأدب في أنه يقدّم له خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية، وفي هذا المعنى يقول إيدانوف: ((يجب أن ينظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع، وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الأدب، هذا كان دائما المبدأ الموجه في الأبحاث الأدبية السوفيتية وهو يرتكز على المنهج الماركسي –اللينيني في إدراك الحقيقة وتحليلها، ويستبعد وجهة النظر الذاتية والاعتباطية، التي تعتبر كل كتاب كيانا مستقلا ومنعزلا، فالأدب ظاهرة اجتماعية، هو الإدراك الحسي للحقيقة عبر المصّورة الخلاقة))8.

ومن الكسل والطمع والنفاق إلى البخل والمكر، الخداع والحسد، العناد والاستهزاء وتحمّل المسؤولية، الأصالة والمحبة.

. أمثال البخل:

الفروج مايبيّض.

خياط و مشتاق مسلّة.

طباخ و شاتي مرقة.

جزار وعشاه لفت.

القط ما يمد الشحمة.

في رجليّ ولا في سباطي لحمر.

جيبو في ظهرو.

الصدقة ما تخرج من الحبس.

أخدم يا الشاقي للباقي.

. أمثال في المكروالخداع:

اللي حفر حفرة لخوه طاح فيها.

اللي باعك بالفول بيعو بقشورو.

ما يعجبك نوار الدفلة في الواد داير اظلايل... و مايعجبك زين الطفلة حتى تشوف لفعايل.

الزين أوقلة الدين.

. أمثال عن الحسد:

الرجالة تكسب، والناس تحسب.

. أمثال العناد:

قال العظم أنا يابس، قالو الكلب أنا فارغ شغل.

معزة ولو طارت.

أنت عليك بترقاق الكسره ، وانا عليَّ بالماكلة مرتين.

. أمثال الاستهزاء:

المذبوحة تضحك على المسلوخة، و لمقطعة تضحك عليهم في زوج.

وش من كرش تولد الذراري.

قد النملة و يعمل عملة.

الطول والجياح.

. أمثال عن تحمّل المسؤولية.

اللي ضرباتو يدو مابكى.

عقدتها بيديك، حلها بسنيك.

ـأمثال عن الأصالة.

مايبقى في الواد غير حجارو.

كل طير يلغى بلغاه، وكل ماء يتبع مجراه.

. أمثال في المحبة.

اللي تحبو قابلو.

اللي يبغيني يقطع الواد ويجيني.

الحجره من عند الحبيب تفاحة.

اللي ابغاه قلبي ما ياكلو كلبي.

يمكننا رصد عناصر النهج الأخلاقي من خلال الأمثال السابقة، وهي أمثال تدعو إلى قيم الجماعة و تكريس مثلهم، التي اعتادوا على سلوكها وممارستها.

وبما أن المجتمع يرفض كل أشكال الانحراف، فإنه قد أنشأ أمثالا تدعو الناس دعوة مباشرة وبشكل صريح أن يعدّلوا من سلوكياتهم، فوجّهتهم نحو كثير من الأخلاقيات، من ذلك القناعة، فعلى الإنسان أن يقنع ويرضى بما لديه، كثيرا كان أم قليلا. من هذه الأمثال نذكر:

الشعير والراحة، ولا القمح ولفضاحة.

اللي ما شبع من القصعة ما يشبع من لحيسها.

ما تطلق اللي في يدك ما اتبع اللي في الغار.

اللي ما اكفاه قبرو ايجي فوقو ويقعد.

اللي ماشبع من اللحم ، ما يشبع من تكداد لعظم.

دورو في الجيب خير من عشرة في الغيب.

على المرء أن يتجنب الطمع ويقنع بما لديه وذلك لأن (**اللي ماهو ليك يعيّيك**).

المثل الشعبي من حيث هو انعكاس طبيعي لحياة الإنسان، فهو لا يرددها كالببغاء دونما هدف واضح أو سياسة مقصودة، ولكنه يدفع الناس إلى الخير، ويحذّرهم من الالتجاء إلى الشر متبعا أسلوب الترغيب والترهيب، وأحيانا أسلوب النصح، ومن الأمثال الشعبية الدالة على ذلك نذكر:

اللي فاتو وقتو، مايطمع في وقت الناس.

سال مجرّب ولا تسال طبيب،سال الثعلب ولا تسال الذيب.

اللي طاعك طيعو، واللي باعك بيعو.

بات على غيض، و ماتباتش على ندامة.

اللي عينو في الخبز الحامي يبكرلو.

دير الخير وانساه، وإذادرت الشر تفكرو.

دير كيما يدير جارك، ولاّ بدّل باب دارك.

خوذ الطريق الصحيحة ولو دارت، وخوذ بنت العم ولو بارت.

هذه إذن، جوانب نمطية من الأمثال الشعبية ذات الدلالات الاجتماعية التي تنم عن دينامية المجتمعات وتطور حياة أفرادها، وهي أمثال متجدّدة بتجدّد الحياة الاجتماعية.

ونحن نتحدّث عن التطوّر والتجدّد، نشير إلى ظاهرة توصف بالتناقض، كأن نجد المثل ونقيضه، مثل قولهم: دمّك هو همّك. فهذا المثل يتناقض مع الأمثال الآتية:

خوك خوك لا يغرّك صاحبك.

الكلب ما ياكل خوه.

بنت عمّك تستر همّك.

الواقع أن هذا ليس تناقضا، بل تعبير عن تجارب مرّ بها الإنسان وخلّدها أمثلة لا تزال تعيش بيننا، فالذي تأذى من أقاربه دون شكّ أنه سيترجم ذلك دون زيادة أو نقصان، وهذا من صميم وظائف الأمثال الشعبية، فهي تعبير صادق عن حقائق الحياة الاجتماعية في مختلف جوانبها.

إنّ الأمثال التي صنعتها الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري وبقيت تتزامن معه حتى وقتنا الحاضر بصورة حية، شكلت جانبا مهما من حياته، من حيث مسيرته السياسية والاجتماعية والثقافية، تراثا ومعاصرة، إنها المرآة التي عكست عقليته، واتجاهاته وأخلاقه وتقاليده وحياته الاجتماعية،مما لانجده مسجلا في أي لون من ألوان المعرفة الأخرى.فالذي يتبحر في مكنون هذا الفن، يجد نفسه يعيش جزءا مهما من حياته ((ولعل هذا يفسر لنا استعمالنا الدائم للأمثال،على عكس الأنواع الشعبية الأخرى مثل الأسطورة والحكاية الشعبية والألغاز وغير ذلك، فالأمثال بالنسبة لنا عالم هادئ نركن إليه حينما نودّ أن نتجنب التفكير الطويل في نتائج تجربتنا.))9

وبما أن الأمثال قد استمدت مادتها من المجتمع نجدها قد عكست قيمه ومعتقداته وطرحتها دستورا حكميا يسترشد به، ويتضح من هذا أن هناك أساليب من التراث الشعبي يستطيع الإنسان بواسطتها التعبير عن نفسه، كما عن المجتمع، ويمكن لهذه الأساليب الحفاظ على قيمة استخدامها التي تحققت عبر المد الزمني. ويمكن لها أيضا أن تتخذ بعدا جديدا بمرور الزمن، وما من شكّ أن الأجيال الجديدة ستتخذها دستورا، ليس بسبب قيمة استخدامها الأصيلة، بل بسبب قيمتها الثقافية العامة،

من هنا فلا حرج من أن نقول بأن للأمثال الشعبية أهمية اجتماعية لا غنى عنها، فالمثل واحد من أشدّ الأسلحة فعالية في الصراع من أجل الحياة، وهو باق اليوم من أجل قيمته الاجتماعية غير المباشرة، وكذا من أجل سحره الجمالي المباشر.

الهوامش:

1 –عبد الرحمان التكريتي، الأمثال البغدادية المقارنة، مطبعة العاني، بغداد 1966 مقدمة الجزء الأول.

2 –حسين الجليلي، مجلة التراث الشعبي وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العدد الحادي عشر السنة الخامسة 1974 ص89.

3 –أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1953ص61.

4 –فوزي رسول، الحماسة في المثل الشعبي البغدادي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد التاسع السنة الحادية عشرة 1980ص14.

5 –نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب الفجالة مصر، ط3 ص175.

6 –ألكسندر كراب، علم الفولكلور. تر، رشدي صالح، دار الكاتب العربي للتأليف والنشر بالقاهرة 1967 ص36.

7 –أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، نقلا عن عبد المجيد قطامش، الأمثال العربية،دراسة تاريخية تحليلية ، دار الفكر، دمشق ص 257.

8 –قصي الحسين، السوسيولوجيا والأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص115.

9 –نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب الفجالة، ط،3 ص182.

التناص الديني في شعر أمل دنقل
التناص مع القرآن الكريم
religious intetexuality in the in the porsie of Amal Dunqul
intetexuality with noble quran

الدكتور أحمد طعمة حلبي
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية بجامعة قطر
athalabi@qu.edu.qa

ملخص

يعنى هذا البحث بدراسة ظاهرة التناص الديني في شعر أمل دنقل، ولا سيما التناص مع القرآن الكريم، لما لهذه الظاهرة في شعره من حضور واضح، ولما كان في حياته من تأثر بالقرآن الكريم. وسيعنى البحث بهذه الظاهرة، كما أشرنا، ويتناول أشكالها الفنية. وقد جرى التمييز بين أسلوبين أساسيين في هذا الظهور، الأسلوب الأول الحضور الكلي، والأسلوب الثاني الحضور الجزئي. والمقصود بالحضور الكلي الاستعانة بالقصة القرآنية في بناء القصيدة كلها، وهو ما سماه جيرار جينيت تناص الحكاية.

الكلمات المفتاحية: التناص– الديني– القرآن الكريم– شعر– أمل دنقل

Summary

This research aims to study the phenomenon of religious intersexuality in the poetry of **Amal Dunqul**, in particular intersexuality with the Noble Quran, because of this apparent presence in his poetry, and because of the influence in his life. of the Holy Quran. And research will signify this phenomenon, as we have indicated, and will focus on its artistic forms. A distinction has been made between two main methods of appearance, the first method, total attendance and the second method, partial attendance. The whole public is supposed to use the Koranic story to build the whole poem, which Gérard Genet called the narrative..

Key words: intersexuality - religious - the Noble Qur'an - poetry - **Amal Danqul**.

– تمهيد:

أصبح التناص منهجاً نقدياً متكاملاً ومتطوراً، بنيت في ضوئه عشرات الدراسات، وما يزال منهجاً جديداً قابلاً للإغناء والتطوير. والتناص في الأساس ظاهرة لغوية أدبية، عمادها وجود علاقة بين نص ونص آخر أو نصوص أخرى، ومن أبرز أمثلته الواضحة والمباشرة في الشعر العربي القديم النقائض والمعارضات. وقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى شكل من أشكال التناص، وهو السرقات الأدبية، وتوسع النقاد في معالجتها، ومنهم الآمدي وعبد القاهر الجرجاني وابن رشيق القيرواني.

وظهر مصطلح التناص 'L' intertextualite عند الناقدة البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية جوليا كريستيفاJ.Kristeva عام 1966، وقد استفادت من مصطلح الحوارية عند الناقد الروسي باختين M. Bakhtine، وهي التي عرّفت التناص بقولها: "يتشكل كل نص من قطعة موازييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه'**1**.

ثم عني بموضوع التناص عدد كبير من النقاد الأوربيين **2**، وتناولوه بالشرح والتفسير والتنويع، ومنهم تودوروف، ورولان بارت، ولوران جيني، ومارك أنجينو، وليون سومفيل، وهوله، ولعل أشهرهم جيرار جينيت. وقد وضع في كتابه "أطراس Palmpsestes" عام 1981خمسة أشكال للتناص **3**، الأول التناص Intertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion، أو تناص السرقة. والثاني النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو التعليقات أو الرسوم والأشكال. والثالث النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسّره، سواء ورد نصه أم لم يرد. والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنيادةوعوليس في اعتمادهما على الأوديسة. والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسة، والثانية تحكي قصة الأوديسة بطريقة جديدة، والنوع الخامس"النصيّة الجامعة l'Architextualité" عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدّد نوعه لا التسمية.

وسيبنى البحث على فهم جينيت، وسيتم الأخذ أولاً بالنوع الرابع وهو "النصية المتفرعة Hypertextualité"، لأنه الأبرز في شعر دنقل والأكثر تميزاً، وبالنوع الأول التناص Intertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion، وهو الأكثر حضوراً في شعر دنقل. ثم ستتم الإشارة إلى غياب الأنواع الثاني والثالث والخامس في التناص مع القرآن الكريم، وسيتم تعليل ذلك.

– أنواع التناص الموجودة في شعر أمل دنقل:

1– التناصّ المتفرع عن قصة: جعل جينيت التناصّ المتفرع Hypertextualité نوعاً واحداً، ثم أشار إلى شكلين: الأول متفرع عن قصة، والثاني متفرع عن طريقة، والمقصود بالتناص المتفرع عن قصة أن يستعير الكاتب قصة معروفة ثم يقدمها بطريقة جديدة ورؤية جديدة، قد تكون موافقة أو مغايرة.

ومن ذلك في شعر أمل دنقل بناء قصيدة على قصة نوح وابنه والطوفان، عنوانها: "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، فالقصيدة تقيم علاقة تناص كلي مناقض مع قصة نوح، والمقصود بالتناص الكلي المناقض بناء القصيدة كلها على قصة في القرآن الكريم،

وتوظيف عناصر هذه القصة في تشكيل القصيدة، مع تحميل العناصر دلالات جديدة، مناقضة كلياً لما كان لها في الأصل من دلالات في القرآن الكريم.

فالشاعر يوظف عناصر من قصة الطوفان في غرض مختلف كلياً عن مضمونها، بل مناقض، فالقصة تحكي عن قوم نوح الذين لم يؤمنوا بالله، مع أنه لبث فيهم سنين عدداً يدعوهم إلى الإيمان، ولذلك أمر الله نبيه ببناء السفينة، ليحمل معه من آمن، ثم أرسل الله الطوفان على قومه الذين لم يؤمنوا ليغرقهم.

ويعبر الشاعر عن الموضوع بصورة مختلفة كلياً، فيصور طغيان الحاكم والفساد كالطوفان، قد أغرق المدينة، ولذلك أسرع الانتهازيون والموالون للحاكم إلى الركوب معه في سفينته، في حين رفض الشباب الشرفاء الركوب معه في سفينته، وأخذوا يبنون السدود ليحموا ما تبقى من الوطن الذي يحبونه.

ويعبر الشاعر عن مدّ الفساد وطغيان الحاكم، فيكني عنه بالطوفان وهو يغرق كل شيء، فيقول في هذه القصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"**4**:

جاء طوفانُ نوحْ
المدينةُ تغْرقُ شيئاً..فشيئا..
تفرُّ العصافيرُ
والماءُ يعلو
العصافيرُ تجلو
رويداً..رويدا..

ويطفو الإوز على الماء
يطفو الأثاثُ..
ولُعبةُ طفل..
وشَهقةُ أمٍّ حزينةْ
الصَّبايا يُلوّحن فوقَ السُطوحْ

وهكذا يغدو الطوفان رمزاً لسلطة الحاكم وطغيانه، فهو يغرق المدينة، وإذا الذين يركبون معه في السفينة هم رجال الحاكم وأعوانه من الفاسدين، ويسخر منهم الشاعر إذ يسميهم الحكماء، فيقول:

جاءَ طوفانُ نوحْ
ها همُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ
المغنونَ– سائس خيل الأمير– المرابونَ– قاضي القضاةِ
(.. ومملوكُهُ
حاملُ السيفُ – راقصةُ المعبدِ

(ابتهجَت عندما انتشلتْ شعرَها المُسْتعارْ)
– جباةُ الضرائبِ – مستوردو شَحناتِ السّلاحِ
عشيقُ الأميرةِ في سمْتِه الأنثوي الصَّبوحْ!
جاءَ طوفان نوحْ
ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ

وبالمقابل فإن المثقفين والجيل الواعي من الشباب يرفضون السير في ركاب الحاكم، ويؤثرون حماية المدينة وبناء السدود للحفاظ عليها، ويأبون ركوب السفينة مثلهم مثل ابن نوح، ولكن مع الفارق في الدافع، فابن نوح لم يركب عن كفر وغرور وفساد، في حين لم يركب الشباب في سفينة الحاكم، لأنهم فضلوا البقاء في المدينة لحمايتها من الفساد:

بينما كُنتُ..
كان شبابُ المدينةْ
يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ
ينقلونَ المِياهَ على الكَتفين
ويستبقونَ الزمنْ
يبنونَ سُدود الحجارةِ
عَلَّهم يُنقذونَ مِهادَ الصِّبا والحضارةْ
علَّهم يُنقذونَ.. الوطنْ

وإذا كان ابن نوح قد أوى إلى جبل من حجر، ظناً منه أنه سيعصمه من الطوفان، فإن الشاعر وجيل الشباب قد أَوَوْا إلى جبل آخر أشد تماسكاً وهو الشعب، في مقابل الحاكم وأعوانه، أي إن الشباب ينتمون إلى الشعب الذي يصنع ويبني، ولا ينتمون إلى الحاكم:

نتحدى الدَّمارَ
ونأوي الى جبلٍ لا يموت
يسمونَه الشَّعب
نأبى الفرارَ
ونأبى النُّزوحْ
كان قلبي الذي نَسجتْه الجروحْ
كان قَلبي الذي لَعنتْه الشُّروحْ
يرقدُ– الآن– فوقَ بقايا المدينةْ
وردةً من عَطنْ
هادئاً
بعد أن قالَ "لا" للسفينةْ
وأحبَّ الوطن

وهكذا يستعير الشاعر قصة الطوفان، ويوظفها في موضوع سياسي، لا علاقة له بالدين، ليعبر من خلالها عن طغيان الفساد والاستبداد الذي يمارسه الحاكم على البلاد والعباد، فكأنه الطوفان، وقد ركب معه في السفينة أعوانه من الفاسدين، أما الشباب المنتمي إلى أمته، والمحب لوطنه فقد أبى الركوب مع الحاكم في سفينته، وفضَّل الشباب الانتماء إلى الشعب، فالشاعر يثق بأن هذا الطوفان سيغرق السفينة، سفينة الحاكم، وسيهلكه وسيهلك من معه، من أعوان ومتآمرين ومنتفعين، وسيبقى الشعب.

والتوظيف لقصة الطوفان جديد، يختلف في الفكرة والمبنى عن قصة الطوفان كما وردت في القرآن الكريم، فهو يأخذ عناصرها، ويقلبها، ويحمل كل عنصر معنى آخر جديداً مختلفاً عن معناه في سياق القصة كما وردت في القرآن الكريم. وهذا التوظيف المقلوب جديد وجريء، وهو واضح الدلالة، ولا غموض فيه، وليس فيه شيء من المس بالقصة في هدفها الديني، وإنما وظفت هنا لهدف آخر مختلف كلياً.

والشاعر لا يستعيد قصة نوح، ولا يعيد بناءها، وإنما يحكي قصة مختلفة كلياً، يستعير لها بعض عناصر قصة نوح، والقصة التي يرويها مختلفة كلياً عن قصة نوح، ولكنها تبعث في الذاكرة قصة الطوفان. وهذا النوع من التناص هو الذي أسماه جيرار جينيت التناص مع الحكاية.

ونلاحظ هنا أن كل عنصر من عناصر قصة نوح قد وُظف في شكل مختلف كلياً بل مناقض، فنوح النبي المؤمن يقابله الحاكم الفاسد، والمؤمنون الذين ركبوا في السفينة مع نوح، يقابلهم أعوان الحاكم الفاسدون مثله، والسفينة عند نوح لنجاة المؤمنين هي هنا لنجاة الفاسدين، وابن نوح الذي استعصم بالجبل، يقابله الشباب الوطني المحب للوطن الذي استعصم بالشعب.

وهنا يطرح السؤال نفسه: ألم يكن من الممكن أن يوظف الشاعر قصة الطوفان نفسها لتصوير ظلم الحاكم من غير أن يجري هذا القلب والتحوير؟ كأن يتحدث عن ظهور رجل صالح، مثل نبي الله نوح، أو رجل ثوري، يدعو الناس إلى الخير، فلا يتبعه إلا قليل، فيغضب ويدعو الله أن يرسل طوفاناً يغرق البلاد؟ والجواب هو أنه لو بنى الشاعر مثل هذه القصة لكانت مجرد تقليد مباشر لقصة نوح، لا ابتكار فيها ولا حياة، ولبدت مجرد تكرار باهت، لا يمتلك شيئاً مما تمتلكه قصة نوح، من بلاغة وروعة وإدهاش وما لها من خصوصية دينية.

ولقائل أن يقول أيضاً: أما كان أجدر بأمل دنقل أن يصور الحاكم نفسه طيباً ومصلحاً وعادلاً، ولكن البطانة من حوله هي الفاسدة، وقد حاول أن يتقرب من شعبه، فما تبعه إلا قليل، ثم دعا عليهم، وكان ما كان من أمر الطوفان؟ والجواب هو أن هذا الاحتمال أيضاً مجرد تقليد باهت، وهو نوع من تبرئة الحاكم وإلقاء التبعة على بطانته، وهي أسطورة جرت عليها كثير من الحكايات والمسرحيات والروايات التي تبرئ الحاكم، وتجعله لا يعرف ما يدور في البلد، وتنحو باللائمة على الوزير أو البطانة الفاسدة.

ولو أن الشاعر استعمل عناصر قصة نوح بدلالاتها المألوفة لما أتى بجديد، ولكان عمله مجرد تكرار، ولكنه حين قلب الدلالات وعكس الرموز كسر التوقع وحقق الإدهاش، وأتى بما هو جديد، وامتلك مبرر كتابة القصيدة، ومبرر استعمال عناصر قصة الطوفان.

وبذلك يبدو التغيير الذي قامت به القصيدة عملاً إبداعياً مدهشاً، وهو لا يمس القصة الدينية في شيء، لأن الموضوع الذي تعالجه القصيدة ليس موضوع الدين، إنما هو موضوع الحكم.

ويقول الشاعر في قصيدة عنوانها:" كلمات سبارتكوس الأخيرة"**5**:

المجد للشيطان معبود الرياح	**من قال "لا" فلم يمت**
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"	**وظل روحاً أبدية الألم**
من علم الإنسان تمزيق العدم	

وهو يقيم تناصاً مع قصة إبليس الذي عصى أمر ربه، فلم يسجد لآدم، فحلت عليه اللعنة. والقصة وردت في القرآن الكريم في غير موضع، والشاعر يقيم تناصاً معها على سبيل المغايرة، فيجعل من إبليس ثائراً متمرداً، قياساً على الملائكة الذين قالوا نعم، ولذلك كان حظه العذاب الأليم.

والشاعر يبغي من وراء هذا التناص المغاير التعبيرَ عن المفكرين الأحرار الذين قالوا لا في وجه السلطة، ولم يخضعوا لها، فشقوا في حياتهم، وعانوا، وبذلك لم يكن غرض الشاعر من المغايرة في القصة دينياً، إنما كان الغرض سياسياً، ولذلك يبدو هذا التناص حراً وجريئاً لما فيه من مغايرة. وهو مدهش وجديد، وهو تناص مع قصة، عماده النقض والمغايرة، والتناص مدهش وجريء، والغاية منه نقد الواقع، وليس للتناص هنا أي دلالة دينية، ولا يعني النيل من قصة إبليس.

ومن التناص مع القصة أيضاً، ولكن بصورة جزئية، ما يظهر واضحاً في قصيدة عنوانها "سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس"، حيث يقول في أحد مقاطعها**6**:

عائدون وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزين)	**وعجوزٌ هي القُدْسُ (يشتعل الرأسُ شيبًا)**
يتقلَّب في الجُبِّ	**تشمُّ القميصَ فتبيضُّ أعيُنُها بالبكاء**
أجمل إخوتهم لا يعود!	

فالشاعر يتحدث عن قضية سرحان بشارة سرحان، وهو شاب فلسطيني من مواليد عام 1944 بمدينة الطيبة قرب رام الله بفلسطين، هاجر إلى الولايات المتحدة عقب النكبة عام 1948، وفي عام 1968 اتُّهم باغتيال روبرت كنيدي، وحكم عليه بالإعدام، ثم خفف إلى السجن المؤبد، وما يزال في السجن إلى اليوم.

ويستعير الشاعر من القرآن الكريم قصة يوسف الذي ألقاه إخوته في الجب، ويجعل من سرحان مثل يوسف، فهو أصغر إخوته الفلسطينيين، إذ كان لسرحان يومئذ من العمر أربع وعشرون سنة، وهو مثله رُمِيَ في الجب. وهنا تحضر فكرة الرمي في الجب كما وردت في القرآن الكريم، ليعبّر بها شعرياً عن الاتهام والرمي في السجن المؤبد، ولكن التعبير في القصيدة ليس هو نفسه التعبير الوارد في القرآن الكريم، فالتعبير هنا مختلف، وهذا يعني أن الشاعر لم يأت بنص العبارة القرآنية وإنما أتى بمعناها، وإذا كان يوسف قد رماه إخوته في الجب فجاء من انتشله، فإن سرحان ما يزال يتقلَّب في الجب. والشاعر يستعمل صيغة الفعل المضارع يتقلب ليدل على الاستمرار؛ لأن الحكم قد صدر على سرحان بالسجن المؤبد.

ثم يستعير الشاعر الآية الكريمة: "واشتعل الرأس شيباً"، التي جاءت على لسان زكريا، عليه السلام، وهو يصف نفسه، وقد تقدم في العمر. والشاعر يستعير العبارة ليصف بها معاناة أم سرحان بشارة سرحان، فقد عانت في غياب ولدها، وحزنت لسجنه، فاشتعل رأسها شيباً. وأتت العبارة في القصيدة بصيغة لغوية مختلفة، فهي هنا تقوم على الفعل المضارع، وتسند الفعل إلى أم سرحان، ويعود الضمر في رأسها عليها، فكانت العبارة في القصيدة: "ويشتعل رأسها شيباً". والعبارة واضحة الدلالة على معاناة أم سرحان، ولا تختلف الدلالة في القصيدة كثيراً عن دلالتها في القرآن الكريم، فهي في القصيدة تدل على شيب الرأس المبكر، بسبب الحزن والمعاناة، وهي في القرآن الكريم تدل على شيب رأس زكريا، بسبب التقدم في العمر، وتكتسب العبارة في القصيدة بعداً فنياً جميلاً من خلال استيحائها، في الصياغة والمعنى، الآية الكريمة، وبنائها على نمطها. وتختلف العبارة في القصيدة عن العبارة في القرآن الكريم بمجيئها في صيغة الفعل المضارع، دلالة على الاستمرار.

ثم يعود الشاعر إلى قصة يوسف، ويستعير منها حزن والده، حتى ابيضت عيناه، حيث يقول تعالى عن يعقوب:"وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ (84)". كما يستعير قصة رد قميص يوسف على أبيه، وشمّه رائحة يوسف فيه، حيث يقول تعالى: "قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلا أَنْ تُفَنِّدُونِ (94) قَالُوا تَاللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلالِكَ الْقَدِيمِ (95) فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيراً". والشاعر ينسب هنا ابيضاض العينين إلى الأم القدس، ويجعلها هي التي تشم قميصه، فتبكي، فتبيض عيناها من البكاء. والشاعر لا يدخل الآيات الكريمة بنصها، إنما يأتي بصياغة مستوحاة منها، ومبنية على شاكلتها، ولا يُجري أي قلب في الدلالة، سوى نسبة الفعل إلى الأم التي هي القدس، لا الأب، كما ورد في القرآن الكريم، بخلاف تغيير واحد في الموقف، وهو بكاء الأم، إذ تشم قميص ابنها، فتبكي حتى تبيض عيناها، في حين يلقي البشير على يعقوب قميص ولده فيرتد بصيراً.

وهكذا ظهر التناص في ثلاثة مواضع من هذه القصيدة، وهو تناص مع قصتين وردتا في القرآن الكريم، الأولى عن اشتعال رأس زكريا بالشيب، والثانية عن إلقاء يوسف في الجب وابيضاض عيني أبيه عليه من الحزن وشمه ريح قميصه. ويبدو التناص مع القصتين منسجماً ومناسباً لموضوع سرحان بشارة سرحان، فالقصتان من مصدر ديني واحد، ومن ثقافة واحدة. وقد أغنى التناص التجربة، ومدَّها بعمق تاريخي وثقافي، يجعلها أكثر تأثيراً في المتلقي، ولكنه تناص عادي، لا إدهاش فيه، ولا مفاجأة، فهو تناص جزئي موافق للمعنى، ولا قلب فيه ولا تغيير، سوى الاختلاف في أثر القميص.

وفي قصيدة أخرى يتحدث أمل دنقل عن براءة الشاعر الطفل ونقائه وصفاء روحه حين نزل إلى المدينة، وهو ابن الريف، فوجدها ملوثة، كل شيء فيها زائف. ويستعير لهذه الصورة قصة يوسف عليه السلام، حين جِيء به إلى مصر، ودخل قصر العزيز، وهو شاب بريء نقي، ابن البدو، لا يعرف من عيش القصور شيئاً. فيشبّه نفسه بيوسف، وقد جاء إلى القصر يحمل قمراً، لا يملك سواه. ويقصد بالقمر جماله وبهاءه، وسموه وعلوه ونقاءه وبراءته، حتى إنه أخفاه عن عيون الحراس، ولكنهم حملوه إلى السجن، حيث اللصوص والقتلة والمجرمون، ليطفئوا في السجن نور ذلك القمر، ليعيش بين المجرمين، فيصبح فاسداً مثلهم، ولكنه استطاع أن يحافظ على نقائه، بل شعَّ عليهم، وهداهم إلى النور، يقول في قصيدة عنوانها "العشاء الأخير"7:

وأنا "يوسفُ" محبوبُ "زليخا"
عندما جئت إلى قصر العزيز
لم أكن أملك إلا.. قمرًا
قمرًا كان لقلبي مدفأة
ولكم جاهدتُ كي أخفيه عن أعين الحراس
عن كلِّ العيون الصدئةْ
كان في الليل يضيء

حملوني معه للسجن حتى أطفئه
تركوني جائعاً بضع ليال..
تركوني جائعا..
فتراءى القمر الشاحب – في كفيَّ – كعكة
وإلى الآن.. بحلقي ما تزال..
قطعة من حزنه الأشيب تدميني كشوكةْ

وهكذا حافظ الشاعر على نقائه وبراءته وطيبه، وهو يعيش في المدينة، مثلما حافظ يوسف على نقائه، ولكن هذا الحفاظ على الذات متعب، وليس بالسهل، هو كالشوكة. وهنا يستعير الشاعر جزءاً من قصة يوسف، ويستحضره، ويقدمه في القصيدة، في قدر قليل من التحوير والتغيير. يوظفه للتعبير عن البراءة بمعناها المعاصر، وهي حفاظ ابن الريف على نقائه في المدينة الملوثة، وهو لا يلتزم بعناصر القصة كلها، إنما يختار منها ما يناسب غرضه، وهذا التناص قائم على القصة، لا على عبارات أو ألفاظ بعينها، وهو تناص بعيد، ولكنه واضح، ومباشر.

ومن التناص مع القصة، أو جزء منها، ما يقوله الشاعر في قصيدة عنوانها عنوانها "أيلول"**8**:

أيلول الباكي في هذا العام	**ليلة أن وقف على درجات القصر الحجريةْ**
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	**ليقول لنا إن سليمان الجالس منكفئاً فوق عصاه**
يمشي في الأسواق يبشر بنبوءته الدمويةْ	**قد مات، ولكنا نحسبه يغفو حين نراه**

والشاعر يسخر من الأنظمة العربية التي انكشف ضعفها في نكسة الخامس من حزيران، ويصور كيف أن الحاكم العربي الذي كنا نخشاه لم يكن سوى جسد ميت، مثله مثل سليمان الذي مات، وهو مستند على عصاه، وظلت الجن تخشاه، إلى أن أكلت دودة الأرض طرف عصاه، فسقط، وعندئذ أدركت الجن موته، وندمت لأنها لبثت في خدمته سنين عدداً، وهي لا تدري. وقد أنبأنا بهذا المولى تعالى في محكم التنزيل بقوله عز وجل عن سليمان:**"فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتْ الْجِنُّ أَنْ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ" (14) [سورة سبأ]**.

والتناص قائم على موقف في قصة، وهو مطابق لما فيها من معنى، ولا يغايره، قوامه الكشف عن حقيقة مخفية، والمكث في العذاب، وعدم إدراك حقيقة الرجل الذي يعذب، وهي أنه مجرد جثمان ميت، والتناص مدهش وجريء، وبعيد الدلالة، وقوي الإيحاء، والقصيدة مؤرخة بأيلول عام 1967.

2– التناصّ الاستشهادي المباشر Intertextualité:أي الاستشهاد بنص بصورة واضحة، بالتنصيص أو من غير تنصيص Citation، أو بالتلميح L'Allusion، وفق رأي جينيت. ويقوم على الاستشهاد بصورة حرفية، أو غير حرفية بآية قرآنية، ويكون بالتمليح، ويتعلق بالبنية اللغوية، في الكلمة والجملة والعبارة، ولا يتعلق بالبنية الكلية للسورة أو القصة في السورة. وهذا النوع كثير عند الشاعر، ومن الممكن الإشارة السريعة إلى بعض أمثلته.

ومن الممكن التمييز فيه بين تناص جزئي مناقض،وتناص جزئي موافق، والمقصود بالتناص الجزئي المناقض استعارة صيغة لغوية جزئية من القرآن الكريم، وإدخالها في سياق القصيدة، مع إحداث تغيير جزئي أيضاً في دلالتها، والاكتفاء بهذه الصيغة اللغوية المقتطعة من السورة، وعدم بناء القصيدة كلها على السورة، بخلاف ما كان من بناء القصيدة السابقة كلها على قصة نوح، فالعلاقة هنا بين القصيدة والسورة علاقة جزئية في كل منهما، وليست علاقة كلية، وهي أيضاً علاقة مناقضة.

وهذا ما يتضح في قصيدة عنوانها "لا وقت للبكاء"، وفيها يستعين الشاعر بالقَسَم في سورة "التين" حيث يقول المولى تعالى في مفتتحها: "والتين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين"، فيأخذ الشاعر هذا القسم بنصه، ويتعامل معه على أنه نص لغوي، بمعزل عن سياقه في السورة الكريمة، باعتباره جزءاً من الثقافة العربية، وجزءاً من تعبير لغوي محض، فيقسم بالتين والزيتون وطور سينين، ليدل بهما على بلاد الشام وفلسطين وسيناء، ثم يقسم بهذا البلد المحزون، جاعلاً صفة المحزون بدلاً من صفة الأمين، وهو يعني بالبلد مصر، عشية وفاة جمال عبد الناصر، بخلاف ما ورد في القرآن الكريم من القسم بهذا البلد الأمين، وكان المقصود به في القرآن الكريم مكة المكرمة، حفظها الله.

واستعمال صفة المحزون يدل على دقة في الاختيار وعمق في الدلالة، فمصر محزونة بسبب وفاة عبد المناصر، ولكنها ليست مدمرة، واستعمال صفة المحزون أبلغ في الدلالة من صفة الحزين، لأن صفة الحزين تدل على الثبات في الحزن والاستمرار فيه، والشاعر لا يقصد إلى هذا، بل يقصد إلى عكسه، إذ يريد أن يؤكد أن مصر ستخرج من حزنها، وستنتصر على عدوها، وأن موت الرئيس لا يعني موت الأمة، بل يؤكد أن آلاف الرجال من أمثال صلاح الدين سيظهرون، ولذلك يستخدم صفة المحزون وهي اسم مفعول، والمحزون يزول حزنه بعد حين، أما الحزين فحزنه طويل أو دائم.

والشاعر بذلك يحدث قلباً في المعنى، وتغييراً في السياق، ويكسر توقع المتلقي، وهنا تكمن قيمة هذا الحضور لنص لغوي مستوحى من القرآن الكريم، فقد قلب المعنى وعكسه، ليدل على واقع مصر بعد وفاة جمال عبد الناصر في 28 أيلول 1970، والقصيدة مؤرخة بهذا التاريخ.

ويتكرر هذا التناص نفسه في القصيدة مرتين، الأولى في مفتتح مقطع يحلم فيه الشاعر بالانتصار على الإفرنج، ودحرهم وهزيمتهم، وهو حلم نائم، ويستعمل فيه لغة ذات إيقاع فخم ثقيل. وفي مقطع آخر يحلم حلم يقظ ببروز آلاف الرجال من أمثال صلاح الدين، ممن كانوا يمشون في جنازة عبد الناصر، أو يعبر عن رؤية متفائلة واثقة بالشعب. يقول الشاعر في المقطع الأول**9**:

والتين والزيتون
وطور سينين، وهذا البلد المحزون
لقد رأيت يومها سفائن الإفرنج
تغوص تحت الموج

وملك الإفرنج
يغوص تحت السَّرج
وراية الإفرنج
تغوص، والأقدام تفري وجهها المعوجْ

ثم يقول في المقطع الثاني**10**:

والتين والزيتون
وطور سينين وهذا البلد الأمين
لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين
من سبتمبر الحزين
رأيت في هتاف شعبي الجريح

وجه لويس التاسع المأسور في يدي صبيح
رأيت في صبيحة الأول من تشرين
جندك يا حطين
يبكون لا يدرون
أن كل واحد من الماشين

رأيت خلف الصورةْ — فيه...صلاح الدين

وجهك يا منصورةْ

والمدهش في القصيدة ليس مجرد تناصها مع جزء من سورة في القرآن الكريم، إنما إقامتها هذا التناقض بين صفة الأمين وصفة المحزون، وهو ما أحدث الدهشة وكسر التوقع، ومنح القصيدة المبرر الفني لتناصها مع القرآن الكريم، ولو أن الشاعر استعمل صفة الأمين لما أتى بجديد.

وموقف الشاعر من موت عبد الناصر يدل على رؤية مستقبلية، ووعي تاريخي وارتباط بالشعب، وهو يجسد موقفاً موضوعياً بعيداً عن الحزن المبالغ فيه.

والنوع الثاني في التناص الجزئي هو التناص الجزئي الموافق،والمقصود به استعارة صيغة من القرآن الكريم، وإدخالها في نص القصيدة، من غير تغيير في المعنى، مع بعض التحوير في بناء الصيغة وتركيبها.

ومن أمثلته ما جاء في قصيدة عنوانها "الخيول"، وفيها يتكلم الشاعر على التزييف الذي نال من القيم والمعاني في الحياة، ويتخذ من الخيول مثلاً لذلك، فلم تعد الخيول هي الخيول التي يغار عليها في الحروب والمعارك على الأعداء لتصنع الفتوحات، وإنما أصبحت تركب في الأعياد والمناسبات، أو تحولت إلى دمى من خشب أو طين، فيقول في ذلك**11**:

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ: — ولا العاديات– كما قيل– ضبحا

لستِ المغيرات صبحا

وهو بذلك يقيم تناصاً واضحاً ومباشراً مع **قوله تعالى:**"**وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحاً (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحاً (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحاً (3) فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعاً (4) فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعاً (5) "[سورة العاديات]**. والشاعر لا يناقض المعنى ولا يغيره، وإنما ينفي عن الخيول المعاصرة المعنى الكريم الذي أطلقه المولى تعالى على الخيول القديمة، ليدل على تراجع القيم وتزييفها في العصر الحاضر، وهو تناص جزئي موافق، يكتفي باستعارة الصفة لنفيها عن الخيول المعاصرة.

ويقيم الشاعر تناصاً جزئياً موافقاً في قصيدة " سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" مع الآية القرآنية الكريمة في قوله عز وجل:"**قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ (128)**، فيقول أمل دنقل**12**:

أرضُ كنعان– إن لم تَكُنْ أنتَ فيها– مراعٍ من الشوك — فالذي يحرس الأرضَ ليس الصيارف

يورثها الله من شاء من أمم

وهو بذلك يقيم تناصاً مع العبارة "يورثها من يشاء"، وهو تناص جزئي محدود، لا يغير في الصيغة، ولا في الدلالة، وهو تناص عادي، لا يثير الدهشة. وهو بهذا التناص يريد القول إن المناضل من أمثال سرحان بشارة سرحان إذا لم يعد إلى وطنه، كما عاد يوسف، فإن الوطن فلسطين ستغدو مجرد شوك، يورثها الله أمًما شتى، فلا بد من عودة المناضل إلى وطنه.

ويقول في ختام القصيدة مخاطباً كيسنجر**13**:

ليغفرِ الرَّصَاصُ مِنْ ذَنْبِكَ مَا تَأَخَّرَ	**لِيَغْفِرِ الرَّصاصُ.. يا كيسنجر**

فالشاعر يلقي اللوم على كيسنجر، الذي عمل على وقف إطلاق النار،وقيام الهدنة بين العرب وإسرائيل. ويحمل كيسنجر المسؤولية، ويجعل موقفه ذنباً، ويرى أن هذا الذنب لا يغفر إلا بالرصاص، أي بالمقاومة، فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

وبدلاً من هذا التعبير العقلي المباشر يستعير الشاعر معنى دينياً، وهو الذنب والغفران، ويراه لا يكون إلا بالرصاص، ويصوغ تعبيراً يستحضر فيه الآية الكريمة في قوله تعال:"**إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحاً مُبِيناً (1) لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطاً مُسْتَقِيماً (2)" (سورة الفتح)**. ودلالة الصيغة في القصيدة مغايرة كلياً لدلالة الصيغة في القرآن الكريم، وهذه المغايرة تحدث إدانة لكيسنغر وسخرية منه، إذ يرى الشاعر أن موقف كيسنغر سيقود إلى ذنوب متأخرة جديدة، لا تغفر إلا بالرصاص، أي المقاومة.

والشاعر يستحضر بناء الجملة في الآية الكريمة، ويصوغ جملة جديدة تذكِّر بها، ليجعل عبارته ذات بعد ثقافي، ولتثير في نفس المتلقي شحنة جمالية ومعرفية.

ومما لا شك في أن جملة الشاعر في قصيدته قد اكتسبت عمقاً دلالياً، يكسبها غنىً، ويجعلها أكثر تأثيراً في إحساس المتلقي وفي وعيه؛ لأنها تثير في ذاكرته الآية الكريمة وتنبهها، فتلقي من نورها على القصيدة أضواء تغنيها.

ويضع عنواناً لقصيدة كالتالي:"قالت امرأة في المدينة"**14**، وهذا يتضمن تناصاً غير مباشر مع الآية الكريمة: "**وقال نسوة في المدينة"(30)، سورة يوسف**. وهو تناص لغوي مع تحوير في الصياغة.

وكان النسوة في المدينة قد تناقلن خبر امرأة العزيز، وهي تراود فتاها عن نفسه، فجمعتهن وجعلتهن يعجبن بيوسف، وأظهرت لهن الحق. والمرأة هنا في القصيدة تستنهض همم الرجال لنصرة الحق، والوفاء لدم الشهداء، فلا يجيبها أحد. وهي بذلك تظهر الحق، مثلما كانت امرأة العزيز قد أظهرته للنسوة، وقد أدانت نفسها، في حين تدين المرأة هنا في القصيدة الآخرين وتبرئ نفسها.

وبذلك تبدو دلالة العنوان عميقة بعيدة، وليست مجرد تناص مع جملة لغوية فيها تحوير، وإنما هو تناص مع موقف في قصة، مع المغايرة في طبيعة الموقف.

ويتحدث الشاعر عن الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل الوطن، وانغرست أجسادهم في ترابه، وهو يتألم لاستشهادهم، ودفنهم في تراب الأرض، ويرثي لحالهم، فقد انغرسوا في أرض لم يعدهم الله بها، ولم يملكوا منها شيئاً، فيقول لهم**15**:

هذه الأرض التي ما وعد الله بها	**وانطرحوا في حبها مستشهدين**
من خرجوا من صلبها	**فادخلوها بسلام آمنين**
وانغرسوا في تربها	**ادخلوها بسلام آمنين..**

وهو بذلك يقيم تناصاً مع قوله تعالى يخاطب المؤمنين، وهو يدعوهم إلى دخول الجنة: "إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ (45) ادْخُلُوهَا بِسَلامٍ آمِنِينَ (46)" (سورة الحجر). ولا يخلو هذا التناص من إحساس بالمرارة، وإشفاق على الجند. وبذلك يكون الشاعر قد وظف الآية الكريمة بنصها، ولكن لغير ما جاءت له في الأصل، وهو على سبيل النفي، مع الحفاظ على معنى الجملة.

ويقول في قصيدة عنوانها "الهجرة إلى الداخل"**16**:

أبحث عن مدينتي التي هجرتها فلا أراها	**يا إرم العماد**
أبحث عن مدينتي	**يا بلد الأوغاد والأمجاد**
يا إرم العماد	

وهو يقيم تناصاً واضحاً ومطابقاً، لا تغيير فيه ولا تناقض، مع إشارة المولى عز وجل إلى مدينة إرم ذات العماد، التي طغا أهلها في البلاد، فنقم عليهم المولى فدمرها. وفي حق تلك البلاد يقول تعالى:" **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلادِ (8) (سورة الفجر)** .والغاية من هذا التناص هي الاتفاق في الظلم والبغي والطغيان، والإشارة غير المباشرة إلى سوء العاقبة، التي لن تكون سوى الدمار، وهو تناص لغوي جزئي، لا تحوير فيه ولا تغيير.

ويقول من قصيدة "خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين"**17**:

نم يا صلاح الدين	**نقشّر التفاح بالسكين**
نم.. تتدلى فوق قبرك الورود كالمظليين	**ونسأل الله "القروض الحسنة"**
ونحن ساهرون في نافذة الحنين	**فاتحة..آمين**

وهو بذلك يقيم تناصاً مباشراً وواضحاً مع دعوة الله عز وجل في مواضع كثيرة المؤمنين إلى الزكاة والعمل الصالح، وكأنه قرضٌ حسن يقدمه المرء لله تعالى، ليجده في صحائف أعماله، ومنه قوله تعالى:" **مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافاً كَثِيرَةً وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (245) [سورة البقرة]**. والغاية من هذا التناص هي السخرية من المتخلفين

عن القتال الذين يتاجرون بدماء الشهداء، ويقعدون ولا يعملون، وينتظرون من الله أن يقرضهم، أي إنهم لا يعملون، وينتظرون النصر يأتيهم وهم قاعدون، ولا يحسنون غير قراءة الفاتحة على أرواح الشهداء، وهو بذلك ينفي عن أولئك قيامهم بالقرض الحسن الذي يدعو الله إليه.

ويقول في قصيدة عنوانها "براءة"[18]:

وأسند رأسي الملفوح في صدرك | وأحرق جنة المأوى

فقد تترمد الأفكار في جمرك

والشاعر يجد في صدر الحبيبة جنة المأوى، واللفظ يقيم تناصاً مع قوله تعالى في محكم التنزيل عن نبيه محمد صلى الله عليه وسلم: **"وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (13) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (14) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (15)" [سورة النجم]** . فقد رأى محمدٌ جبريل مرة أخرى عند سدرة المنتهى، وهناك جنة المأوى، وهو موضع الأمان والاطمئنان والراحة والسكون، ولكن الشاعر يستعير لفظ جنة المأوى لصدر الحبيبة، وهو يلجأ إليه، لا ليطمئن أو يرتاح أو يستقر، وإنما لتحترق أفكاره وتترمد، بل لتحترق جنة المأوى نفسها.

وهو تناص لا ينفي عن نصه المعنى الذي جاء في النص الأول الذي أقام معه التناص، ولا يغير فيه، ولا يناقضه، وإنما يستعمله في سياق مختلف، ولمعنى مختلف.

ويقدم مديحاً ساخراً لمدير إحدى مؤسسات الدولة، تحت عوان "صلاة" يقول فيه[19]:

تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي خسر | العيون فيعشُون، إلا الذين يَشُون، إلا

أما اليسار ففي العسر، إلا الذين يماشون | الذين يوشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت

إلا الذين يعيشون يحشُون بالصحف المشتراة

وفيه يظهر واضحاً ما يقيمه من تناص مع سورة العصر، حيث يقول تعالى:"والعصر، إن الإنسان لفي خسر، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وتوصوا بالحق وتواصوا بالصبر". كما يظهر فيها إشارات إلى آيات عدة من سورة الواقعة، منها قوله تعالى: **"فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ (8) وَأَصْحَابُ الْمَشْئَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْئَمَةِ (9) وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ (10) أُوْلَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ (11) فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ (12) ثُلَّةٌ مِنْ الأَوَّلِينَ (13) وَقَلِيلٌ مِنْ الآخِرِينَ (14)". ومنها أيضاً قوله تعالى في السورة نفسها:"وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ (27) فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ (28) وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ (29) وَظِلٍّ مَمْدُودٍ (30)". ومنها أيضاً قوله عز وجل في السورة نفسها: "(40) وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ (41) فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (42) وَظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ (43) لا بَارِدٍ وَلا كَرِيمٍ (44) إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُتْرَفِينَ (45)".**

وأصحاب اليمين في السورة الكريمة هم المكرمون، والمنعمون، وأصحاب الشمال هم المعذبون المجرمون. ولكن الشاعر هنا يقيم التناص على سبيل المغايرة، فيجعل أصحاب اليسار هم المكرمين المنعمين، وأصحاب اليمين هم المعذبين. وهو بذلك يعني

اليمين واليسار بالاصطلاح السياسي المعاصر، لا بالمعنى الديني؛ فقد كانت الأنظمة العربية في زمن الشاعر قد قربت الأحزاب اليسارية وكرمتها، واستبعدت الأحزاب اليمينية وآذتها.

وبذلك يقيم الشاعر تناصاً مع آيات من القرآن الكريم، ليعبّر عن معانٍ وقيم جديدة، يستعير لها ألفاظ القرآن الكريم، وصياغاته، ولكنه يحملها دلالات معاصرة، كي يجعل صياغته أكثر تأثيراً في المتلقي. وهو تناص لغوي مع جزء من آيات في القرآن الكريم، ويقوم على التحوير اللغوي والتغيير في الدلالة، بهدف انتقاد الواقع والسخرية منه.

وقال في قصيدة عنوانها "سفر التكوين"**20**:

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر	**وكان عرشي طافياً كالفلك**

ثم قال في القصيدة نفسها**21**:

قلت فليكن العدل في الأرض	**عين بعين وسن بسن**

وقال في القصيدة نفسها**22**:

ورأيت ابن آدم يقتل ابن آدم

وهو يقيم بذلك تناصات ثلاثة مع آيات قرآنية كريمة، هي على التوالي:

الآيات الأولى **قوله تعالى: وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِوَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَلَئِنْ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُبِينٌ (7) [سورة هود].**

ثم قوله عز وجل في محكم التنزيل وهو يتحدث عن التشريع عند بني إسرائيل: " **وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأُوْلَئِكَ هُمْ الظَّالِمُونَ (45) [سورة المائدة].**

ثم **قوله تعالى عن ابني آدم:"وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنْ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنْ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنْ الْخَاسِرِينَ (30) [سورة المائدة].**

والتناص في المواضع الثلاثة تناص لغوي جزئي، عماده صيغة مستمدة من القرآن الكريم. والشاعر يعني بهذا التناص أن عرشه كان من حجر على الأرض، لأنه بشر، أي كان مرتبطاً بالمادة والناس، وهو فوق الأرض، لا فوق الماء، لأن الماء سر الحياة، و به يعجن التراب. وعلى الماء كان عرش الله، وبالماء والتراب جعل الطين وخلق المولى البشر.والشاعر لا يدعي القدرة على الخلق، إنما يؤكد أن عرشه كان على التراب، أي بين المخلوقين من تراب، ولكنه من حجر صلب،أي متماسك، ولكنه كان طافياً كالفلك، أي كان متنقلاً متحركاً غير مستقر، ليؤكد بشريته. وكان من البدء يتطلع إلى العدل المطلق، فالسن بالسن، والعين بالعين، لكن فوجئ بابن آدم يقتل ابن آدم، أي أخاه، وهكذا اهتزت رؤيته للعالم، وأدرك ما في العالم من ظلم وقهر.

وهكذا ظهر في التناص مع القرآن الكريم نوعان اثنان من التناص، وفق تصنيف جيرار جينيت، الأول التناص مع قصة، بصورة كلية، كما في قصة نوح وابنه، أو بصورة جزئية، كما في قصة يوسف وقصة إبليس. وفي معظم هذه الأشكال من التناص مع القصة كان الشاعر جريئاً، يقلب دلالات القصة، ويحورها، بل ينقضها، فقد جعل من عصيان ابن نوح واعتصامه بالجبل، نوعاً من رفض هجرة الوطن، وتأكيداً للبقاء في الأرض، وعدم الركوب مع الحاكم في سفينته. كما جعل من عصيان إبليس نوعاً من الجرأة في قول لا، مقابل من قالوا نعم. وهو لا يعني بهذا كله البعد الديني، إنما يعني البعد السياسي، وإنما عبر عنه بوسيلة دينية، ولم يكن يريد الإساءة إلى الدين، إنما كان يريد إدهاش المتلقي، وصدمه، فهو لم يجدف، ولم يسئ للحقائق الدينية، ولم يزعم أنه يكتب قصيدة دينية، إنما هو يكتب قصيدة سياسية، وكان هدفه الحرية، بكل أبعادها. وقد يثير هذا النوع من التناص حفيظة من يقرأ بسرعة، ولكن من يقرأ على مهل وبتعمق، يدرك أنه لا ضرورة للتحفظ أمام العمل الفني الذي من حقه استعمال كل الوسائل للتعبير عن هدفه، والتناص هو إحدى هذه الوسائل. تقول عبلة الرويني زوجة أمل: "الحرية كانت هي الملمح الهام والمميز لشخصية أمل، وهي جزء أساسي في تكوينه الفكري والسلوكي... خرج حتى على المسلَّمات الدينية وإيمان العوام والمقدسات الثابتة... إن قصيدة "مقابلة مع ابن نوح" لا تشكل فقط خروجاً على الموروث الديني السائد، بل تشكل تعديلاً وتثويراً لطبيعته؛ حيث يطل ابن نوح فيها متمرداً عصرياً، خارجاً من فكرة العقوق السلفي للثورة"**23**.

كما ظهر في شعره نوع آخر من التناص، هو التناص اللغوي المباشر مع عبارة أو جملة أو كلمة، بنصها، أو بالتحوير في صياغتها. وهو كثير في شعره، وكان أكثره موظفاً لمناقضة المعنى، وتغييره، وكان أقله بالحفاظ عليه، ولكن لنفيه عن الموصوف، ومن ذلك على سبيل المثال التناص مع الآية الكريمة، "والعاديات ضبحاً"، وهي صفة للخيول، وقد استعملها الشاعر بالمعنى نفسه، ولكنه نفاها عن الخيول التي يريدها، كذلك تناصّه مع قوله تعالى لأصحاب الجنة: "ادخلوها بسلام آمنين"، فقد استعملها بمعناها، ولكن في سياق مختلف، إذ خاطب بها الشهداء الذين يدفنون في الأرض، على سبيل الرثاء لهم والإشفاق عليهم. وكانت تلك الأشكال من التناص تقوم على التحوير أحياناً والامتصاص أحياناً أخرى، وقد ألمحنا إلى ذلك، وذكرنا أن التناص عنده كلي أو جزئي، وموافق أو مغاير، وهذه مصطلحات اصطنعناها لتناسب طبيعة التناص عند أمل دنقل.

وثمة أشكال أخرى من التناص في شعر أمل دنقل، منها التناص الذي أسماه جيرار جينيت النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو التعليقات ، ولكنه لم يكن مع القرآن الكريم، وإنما كان مع العهد القديم، ومن ذلك قصائده التي تحمل العناوين التالية: "سفر التكوين" و"سفر الخروج" و"مزامير" **24**، وهي تتناص مباشرة مع أسفار في العهد القديم تحمل العناوين نفسها، بل إنه يقيم تناصاً محوَّراً مع " العهد القديم" و"العهد الجديد" في مجموعة عنوانها" العهد الآتي" **25**، ويضمن المجموعة القصائد التي تناصت مع الأسفار، ولا يظهر هذا النوع من التناص مع القرآن الكريم.

كما تضمن شعر أمل دنقل نوعاً آخر من التناص أسماه جيرار جينيت لنصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسّره، ومن ذلك تعريفه بمقتل كليب، وقد جعله تقديماً لقصيدته "لا تصالح" **26**، وكذلك تعريفه في نهاية القصيدة بحرب البسوس وكليب بن ربيعة وجليلة بنت مرة واليمامة **27**. ولهذا التناص الواصف أو الشارح دلالته،

فالشاعر يريد أن تصل قصيدته إلى المتلقي واضحة مفهومة، ليرسخ معناها التاريخي ودلالتها السياسية المعاصرة. ويلاحظ أن هذا ما لم يفعله مع قصة نوح وابنه ولا مع قصة يوسف وإخوته ولم يشرح أية آية من آيات القرآن الكريم التي أقام معها التناص بمختلف أشكاله، ولعل مرجع هذا لا إلى ثقته بمعرفة المتلقي بآيات القرآن الكريم، فهذا التفسير سطحي، وإنما لرغبته في الحفاظ على الغموض الشفيف في التناص الذي أقامه مع هذه الآيات الكريمة، والإبقاء على الألق الفني، وعدم التصريح والدخول في المباشرة، في حين قصد إلى ذلك قصداً في قصيدته " لا تصالح"، لأن كل معانيها قائمة على الخطاب المباشر والتحريض. ولهذا الغرض أردنا أن نشير إلى غياب هذين النوعين من التناص مع القرآن الكريم، لأنه كان يريد العمق الفني والتألق الجمالي، وإغناء نصه، ومنحه بعداً ثقافياً وتاريخياً، كما كان يريد للمتلقي أن يعمل ذهنه ويكده، ويبتعد بنصه عن المباشرة والوضوح.

وهكذا كان للتناص مع القرآن الكريم ميزته الخاصة في شعر أمل دنقل، وهو الذي تلقى ثقافة دينية؛ إذ كان والده عالماً في الأزهر، نال الشهادة العالمية في الفقه في سنة ولادة ابنه أمل، ولذلك سماه أمل. وكان والده بالإضافة إلى ذلك شاعراً، وكان يمتلك مكتبة فقهية وتراثية ضخمة، ومع أنه توفي ولأمل من العمر عشر سنوات، فقد ترك في نفسه وتربيته أثراً كبيراً. وقد ظهر ذلك في شعره، فهو حريص على قوة الإيقاع الموسيقي، كما ظهر من خلال حضور الثقافة القرآنية في شعره.

ولا بد من الإشارة في الختام إلى دراسة عبد السلام المساوي في كتابه: " البنيات الدالة في شعر أمل دنقل" **28**، وقد عرض فيها للتوظيف القرآني في شعر أمل دنقل، ولكنّ عرضه كان سريعاً، أشبه بالرصد والتتبع والإحصاء، لا بالنقد والتحليل. وقد وقع، في فقرة عنوانها "التراث الديني– القرآن" في فصل عنوانه: "توظيف التراث"، ولا تكاد الفقرة تبلغ أربع صفحات بما فيها من أمثلة وجدول إحصائي يغطي صفحتين، فلا يبقى من الفقرة للدراسة سوى صفحتين. ويقول المساوي في مستهل الفقرة:"يشكل القرآن الكريم مصدراً أساسياً بين المصادر التراثية الأخرى في المتن الشعري الدنقلي، ذلك أن مجال توظيفه يحضر بأشكال كثيرة وطرق متنوعة، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة، وعلى مستوى الجملة والآية، وأحياناً أخرى يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج جو القص القرآني، ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالة التي يرمي إليها في كل توظيف". ولا يأخذ المساوي بمفهوم التناص، ولا يشير إليه، ولا يطبقه، ويكتفي بتعليقات أولية.

وبذلك يظل هذا البحث محتفظاً بمبررات إجرائه، ولا سيما ما فيه من نقد وتحليل، واتباع لمنهج واضح ومحدد، وهو منهج جيرار جينيت، لمناسبته شعر أمل دنقل، مع إضافات تناسب شعر الشاعر، ومنها التناص الكلي أو الجزئي، والمغاير أو الموافق. ويظل شعر أمل دنقل جديراً بمزيد من الدرس.

التهميش:

1 كريستيفا، جوليا، في كتاب: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، تر. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص37.

2 للتوسع في نظرية التناص ينظر كتابي: **التناص بين النظرية والتطبيق**، دمشق- الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2007.

3 جينيت، جيرار، في كتاب: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، ص 132-139.

4 دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1985، ص 393-396.

5 المصدر السابق، ص 110.

6 المصدر السابق، ص 281.

7 المصدر السابق، ص 177-178.

8 المصدر السابق، ص 127.

9 المصدر السابق، ص 258 والقصيدة مؤرخة بـ 28 سبتمبر 1970، وهو تاريخ وفاة رئيس مصر جمال عبد الناصر.

10 المصدر السابق، ص 259- 260.

11 المصدر السابق، ص 387.

12 المصدر السابق، ص 281.

13 المصدر السابق، ص 285.

14 المصدر السابق، ص 404.

15 المصدر السابق، ص 284.

16 المصدر السابق، ص 231.

17 المصدر السابق، ص 399.

18 المصدر السابق، ص 49.

19 المصدر السابق، ص 265.

20 المصدر السابق، ص 268.

21 المصدر السابق، ص 269.

22 المصدر السابق، ص 270.

23 الرويني، عبلة، **الجنوبي**، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص 65.

24 دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 267 و274 و298.

25 المصدر السابق، ص 261.

26 المصدر السابق، ص 323.

27 المصدر السابق، ص 349-351.

28 المساوي، عبد السلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص 144 .148.

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

– جينيت، جيرار، (1998)، في كتاب: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور** ، تر. محمد خير البقاعي، د. ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– دنقل، أمل، (1985)،**الأعمال الشعرية الكاملة**، ط2، بيروت– القاهرة، دار العودة ومكتبة مدبولي.

– الرويني، عبلة، **الجنوبي**، (1992)، د. ط، الكويت، دار سعاد الصباح.

– طعمة حلبي، أحمد، (2007)،**التناص بين النظرية والتطبيق**، ط1، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب.

– كريستيفا، جوليا، (1998)، في كتاب: **آفاق التناصية، المفهوم والمنظور**، تر: محمد خير البقاعي، د. ت، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– المساوي، عبد السلام، (1994)،**البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، د. ت، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.

تقنيات السرد الجديد في رواية الجيل الجديد

ذاكرة معتقلة للونيس بلال أنموذجا

New narration techniques in the novel of the new generation
DAKIRA MOATAKALA of Lounis Bilal as a model

الدكتور: أحمد أمين بوضياف

أستاذ محاضر أ جامعة المسيلة

ahmedamine.boudiaf@univ-msila.dz

ملخص

إن الزمن عنصر من أهم عناصر البناء السردي للنص الروائي وتقوم خلاله باقي العناصر وتتعالق معه، وإن وتيرة السرد شكل من أشكال حضور الزمن داخل المتن الروائي ومن خلاله تتوالى الأحداث وتسرد وفق خطة زمنية محددة.

جاء هذا العمل ليبحث في هذه الخطة أو الإستراتيجية داخل واحدة من روايات الجزائر الجديدة هي رواية ذاكرة معتقلة " للونيس بلال "

الكلمات المفتاحية :

بنية الزمن ، الرواية الجزائرية الجديدة ، السرد

Résumé

Le temps est l'un des éléments les plus importants de la construction narrative du texte narratif, dans lequel le reste des éléments interagit les uns avec les autres.

La fréquence de la narration est une forme de la présence de temps dans le récit, à travers laquelle les événements suivent et sont répertoriés selon un plan de temps spécifique.

Ce travail est venu pour discuter de ce plan ou de cette stratégie au sein d'un des romans de la nouvelle Algérie est un roman de mémoire arrêté pour "Leonis Bilal"

les mots clés : La structure du temps, le nouveau récit Algérien , La narration .

يعتبر السرد من أدوات التعبير الإنساني منذ أن وجد البشر على ظهر الأرض , وهو حاضر في اللغة الشفوية واللغة المكتوبة ومنه جاءت الأجناس الأدبية المعروفة قديما وحديثا, وقد تحول في الآونة الأخيرة إلى علم قائم بذاته يتناول بالتفصيل نظرية من نظريات حول طبيعة السرد وأنواعه وتقنياته المتعددة , والسرديات كتصور واختيار يشكل بعدا منهجيا لتحليل الخطابات لمعرفة مكونات هذه الخطابات وأنساقها وهي لا تهتم بالمتون السردية في حد ذاتها وإنما بكيفية ظهور مكوناتها سرديا , أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية.

إذ ما لبثت خصائصه أن انفصلت بعضها عن بعض و استقام لكل منها مميزاته، حيث حفلت الحياة الثقافية في الجزائر بعد الاستقلال بكم معرفي و أدبي، تجلى في العديد من الدواوين و القصص و المسرحيات والروايات، هذه الأخيرة قفزت قفزةً نوعية تجاوزت العقبات التي اعترضت مسيرتها، واحتلت بذلك مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبية الأخرى، التي ساعدت في انتعاش جو الإبداع في مجال السرد، لما تمثله من تصوير للواقع وللمواقف الإنسانية، أخذت اهتمام الباحثين و النقاد حتى أصبحت الآن ديوان الحياة، فقد عد الروائي بذلك الصوت المعبر عن وطنه بصفة خاصة و عن الأمة بصفة عامة

ويعتمد جنس الرواية على سرد الأحداث من خلال حركة الشخصيات التي تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، وفق نظام معين يكشف عن إيديولوجية النص وكيفية تواصله، ويعتبر الزمن من بين التقنيات الأساسية في معمار بناء الرواية، وهو تقنية سردية تلعب دورا بارزا في تشكيل الرواية وجمالياتها. وانطلاقا من هنا اخترنا في بحثنا أن نبحث في الوتيرة السردية للرواية فكان لونيس بلال [1]وجهتنا ورواية ذاكرة معتقلة [2]مدونتنا.

مفهوم الرواية الجزائرية الجديدة :

عرفت الرواية الجزائرية العديد من التسميات و المصطلحات التي أطلقت عليها، والتي نذكر منها "الرواية الجديدة" "رواية التشخيص"، الرواية العضوية، الرواية المناضلة و الرواية الإستعجالية، اذ تعددت التسميات و المصطلحات على هذا النوع النثري الجديد، لكن رغم ذلك الرواية نوعا من الكتابة ظهر ليعبر وينقل بعضا من هذا الواقع.

يقول عبد الملك مرتاض في كتابه في نظرية الرواية تضافرت عوامل كثيرة بعضها تاريخي، وبعضها حضاري وبعضها ثقافي، للدفع بعجلة الرواية إلى مأزق تفجرت منه الرواية الجديدة و أنشات لها رحبا تضطرب في مناكبه ،وذلك تحت ألف لباس وبوجه فني يشكل في ألف صورة، وبلغة جديدة تتأسلب بألف أسلوب "[3]

وصحيح أن الرواية الجزائرية الحديثة العهد في الظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية خاصة، إلا أننا نستطيع القول أنه منذ ظهورها اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي [4].

الرواية وتقنية السرد الحديثة:

في هذا الشكل من الأشكال نجد القاص يعرض قصته من لحظة التأزم، أو كما يسميها بعضهم العقدة، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته مستعينا في ذلك ببعض الأساليب كتيار اللاشعور و المناجات والذكريات وتجلت هذه الطريقة في قصة "القبلة المشؤومة" لرضا حوحو فقد مهد لها بوصف البيئة القصصية التي وقع فيها الحدث. ويتضح من المقدمة أن الحدث قد انتهى وإنما بطل القصة أعاد روايته

ونجد أيضا الطاهر وطار قد نجح في خلق عنصر التشويق في قصته "**زنوبة**" بواسطة المرأة التي هتفت للطفي ووعدته بأن تزوره في بيته.

إن الطريقة الحديثة قد أدت دورا مهما في بناء القصة الجزائرية وأتاحت للكاتب إمكانية التعبير عن الموضوعات الجديدة وتصوير الظواهر الإجتماعية.[5]

تقنيات زمن السرد الحديثة :

تسريع السرد : يعتمد تسريع السرد أساسا على تقنيتين الحذف والخلاصة فإذا أردنا تتبع ايقاع الزمن في الرواية علينا تتبع حركات الحديث وسكناته ونستهل دراستنا هذه بتقنية التلخيص أو (الخلاصة)

الخلاصة: هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر من زمن القصة وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث و وقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها فتجيء في مقاطع سردية وإشارات.

وتعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالتين: الحالة الأولى، حين يتناول أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمى الخلاصة الإستراجعية، والحالة الأخرى، حين يتم التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى توقف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية في زمن السرد الحاضر.[6]

وهي تقنية يوظفها الراوي في نصه، قصد الرفع من وتيرة السرد إلى الأمام وذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارة موجزة، وهي سرد ملخص لمدة طويلة بدون تفصيل للأفعال والأقوال.[7]

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[8]

أما سيزا قاسم فترى أن الخلاصة تكمن في القفز السريع على فترة من الزمن من خلال قولها :" فدور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ.[9]

إذن سرعة السرد تزداد بازدياد مدة الخلاصة، وهي تقنية متصلة بالماضي أكثر من اتصالها بالحاضر والمستقبل، ذلك أنه من غير الممكن أن يقوم الراوي بتلخيص أفعال أو أحداث لم تحدث بعد ليكون بالإمكان تلخيصها بعد وقوعها ومن ثم تصبح بمثابة الماضي الذي نتذكره، ونعيد سرده ملخصا، كما أنها تستطيع الأخذ من الحاضر واختصاره بما فيه من أحداث وهذا ما يؤكده " حسن البحراوي " بقوله :" قد توجد خلاصات تتعلق بالحاضر و وتصور مستجداته أو تستشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث.[10]

سوف نتوقف عند بعض النماذج من الرواية فنجد الراوي يقدم لنا خلاصات محددة مثل :" **استعرضت في تلك الصلاة كل حياتي البائسة ونثرت أيامي المكلومة** "[11] نجد في هذه الخلاصة الإسترجاعية تلخيص عبد القدوس كل مراحل حياته البائسة وذلك أثناء تأديته للصلاة وفي تلخيص آخر نجد عبد القدوس يلخص لمريم كيف أضحت حالهم بعد موت أمهم فيقول :" **مرت الأيام الأولى بعد أمي يا مريم حاكلة مملة لا طعم لها بيتنا أضحى موحشا لا يشبه البيوت** "[12]

أما في هذا المقطع :" **بعدما ماتت رقية بشهور معدودات تمت خطبتها لرجل يقيم في فرنسا، يكبرها سنا بخمس وعشرين سنة منذ أن تزوجها وسافرت معه إلى هناك لم تعد**" [13] لم يخبر عبد القدوس في هذه الخلاصة مريم بتفاصيل زواج أخته زينب حيث أشار إليها بسرعة دون الخوض فيها.

كما نجد تلخيص عن حياة مريم لما سألها عبد القدوس عن زوجها و أولادها فمرت مرورا سريعا بإعطائها خلاصة استرجاعية لهم في بضع أسطر وعدم التفاصيل أكثر حيث تقول: "**أنا أيضا كان لي أولاد ... لكنهم رحلو يا عبد القدوس**

و أين رحلو يا مريم؟ وماذا عن زوجك

لقد مات ثلاثتهم في حادث سير، لم يبقى لي منهم سوى ذكريات رثة وصور تذبحني كلما رأيتها[14]

مما سبق يمكننا القول بأن الخلاصة أدت وظيفتها داخل البناء الروائي أضافت إيقاعا سريعا متناغما للرواية، كما أنها أدت وظيفة أكبر و أهم وهي الربط وسد الفجوات، مما نسج عنه انسجام وتلاؤم بين مكونات وعناصر السرد في الرواية

الحذف: يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي.

فالحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، و بذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النص.

وهو تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الزمن الكرونولوجي، كما تساعدنا تقنية الحذف على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية.[15]

ويرى جان ريكاردو أن الحذف هو:" نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القص هذا النوع، ونوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة.[16]

فهو تقنية زمنية يلجأ إليها الكثير من الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان لتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، ويكتفي عادة بالقول مثلا :" **ومرت سنتان** " أو " **انقضى زمن طويل أو** ... " ويسمى هذا قطعا.[17] ويتضح من هذا التعريف على أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد.

ويعرفه حسن البحراوي، بقوله :" **يكون جزءا من القصة مسكوتا عنه كليا، أو الإشارة إليه فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قبل " ومرت بضعة أسابيع** " أو " **مضت السنين** ".[18]

فالحذف هو القفز فوق فترات زمنية طويلة كانت أو قصيرة من غير الإشارة لما تم فيها من أحداث، أي الجزء المسقط من الحكاية، ويلجأ الروائي لتقنية الحذف من أجل إعطاء السرد سرعة كبيرة تطوي من خلالها السنين وتتجاوز به الأحداث التي جرت فيها.[19]

ويمكن حصر أنواع الحذف في النصوص بثلاثة أنواع:

الحذف المعلن: (**المحدد**) والمقصود به هو إعلان الفترة الزمنية وتحديدها بصورة صريحة وواضحة، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا من السياق السردي كقول :" وانقضت أربعة أشهر ".

الحذف غير المعلن: (**الغير المحدد**) وفي الحذف غير المعلن، يصعب تحديد المدى الزمني بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة مثل قولنا:" مرت عدة سنوات".

الحذف الضمني: يوجد الحذف الضمني ضمن النصوص السردية، ولا يكاد يوجد سرد دون حذف ضمني، لأن الروائي لا يستطيع أن يلتزم بالتسلسل الزمني الكرونولوجي، وبالتالي لابد أن يلجأ إلى الحذف الضمني، ومن الصعب على الباحث تتبع الحذف الضمني في النص لما يكتنفه من تعقيد وغموض.[20]

وفي دراستنا لرواية " ذاكرة معتقلة " نسوق بعض الأمثلة في الحذف المحدد، والغير محدد.

الحذف المحدد: و المقصود به الإعلان عن فترة زمنية وتحديدها بصورة مريحة وواضحة وقد تضمن الرواية أمثلة عن ذلك نذكر منها: "**مرت الأيام الأولى بعد أمي يا مريم كحالة مملة لا طعم لها**" [21] هنا لم يذكر شيئا عما حدث لهم في الأيام الأولى فسار يستغني عنها مكتفيا بما جرى بعد وفاة أمه فقط في بضع سطور لتسريع السرد.

كما نجد مثالا آخر عن الحذف على لسان عبد القدوس بقوله :" **توالت الأيام الكئيبة يوما تلو الآخر إلى أن وصل أربعون يوما ...**"[22]

في هذا الحذف تحدث عن مرور أربعون يوما ولم يتطرق لذكر التفاصيل و الغاية منه هو اختصار الزمن واسقاطه تسريعا للسرد " **بعد مرور أسبوع، توجهت أنا وأبي إلى المستشفى لزيارتها كالعادة ...**"[23]

جاء هذا الحذف قصير المدى يعلن فيه فترة زمنية قدرت بأسبوع فقط محذوفة دون ذكر أي تفاصيل فيها.

أما في حذف آخر فنجد (عبد القدوس) لم يتطرق إلى تفاصيل حياته في إيطاليا و أسرع بتمرير الزمن بقوله :" **في عامي الأول و الثاني في إيطاليا لم أكن كثير الخروج من المطعم مخافة أن يقبض عليا ...**"[24]

بالإضافة إلى حذف آخر بقوله:" **مرت السنوات السريعة بين العمل و الأولاد، في عامي الأول بعد الزواج، رزقت بصوفيا، و رزقت بروفيا بعد عام ثاني ... وقبل قرابة عام ونصف من اليوم رزقني القدر بعبد العليم ...**"[25]

نلاحظ أن الراوي مر مرورا سريعا وحذف كل التفاصيل في تلك الأعوام و الغرض من ذلك إعطاء لمحة سريعة لنظام السرد في مثال آخر قصير المدى على لسان زينب بقولها:" **بقينا ثلاثة أيام ونحن على تلك الحال، و في اليوم الرابع أصرت بنتاه على رؤيته ...** "[26]

هنا تقفز زينب بإسقاط تفاصيل زمنية لا أهمية لها في هذه المدة و ذلك للتخلص من فترات زمنية غير مهمة وظيفتها الزيادة في سرعة السرد و إعطاءه وظيفة أخرى فنية وجمالية لدى القارئ.

الحذف الغير محدد: وهو حذف يمكننا معرفته و الإستدلال عليه من خلال مسار السرد، كما يصعب تحديد المدى الزمني فيه بصورة دقيقة، لذلك تكون الفترة المحذوفة التي أسقطها الكاتب غامضة وغير واضحة.

وردت في رواية (ذاكرة معتقلة) أمثلة كثيرة عن الحذف الغير معلن نذكر منها:

" **مرت الأيام وتركتني أتخبط في ذهولي ...** "[27]

هذا الحذف جاء على لسان عبد القدوس فالراوي هنا لم يحدد كم مر من يوم، و إنما تركها مفتوحة ليحددها القارئ كيفما يشاء.

كما نجد حذفا آخر غير محدد، ولكن ليس بنفس المدة السابقة بقوله : **" مرت الأيام و الأعوام وهي تأمل مع كل ذلك أن تتغير تصرفاته معها ...** "[28]

هنا ذكر عدد غير معروف من الأيام مرت ومضت ولم يخبرنا بتفاصيل ما جرى فيها بقوله :" مرت الأيام وهي على تلك السيرة والصفات بل ازداد الأمر سوءا، وكثر خروجها من المنزل دون مشورة أبي ... "[29]

كما قفز الراوي على حذف غير محدد قصير المدى كانت في فترة زمنية غامضة وغير واضحة قدرت بشهور معدودة غير محددة و الغرض منها تسريع السرد في نظامه بقوله :" **بعدما ماتت رقية بشهور معدودات، تمت خطبتها لرجل يقيم بفرنسا ، يكبرها سنا بخمسة عشرة سنة** "[30]

كما نجد حذفا أخر بنفس المدة السابقة بقوله :" مرت الشهور بأكملها يا مريم و أنا أبكي وحيدا في صمت سحيق لم أرغب في الظهور عاريا أمام عائلتي ..."[31]

هنا تكلم عن مدى حزنه و ألمه لكنه لم يحدد الفترة التي لقي فيها تلك الحالة واكتفى بقوله مرت الشهور ...

و في نفس السياق أو المنوال يقول :" مرت الشهور على وفاة رقية كئيبة لا فرح فيها يكتمل ولا شيء يستحق الفرح ... "[32]

نلاحظ أنه يكتفي بذكر الشهور ولم يحدد عددها دون الخوض في تفاصيلها و ذلك لزيادة نغمة فنية في تسريع السرد لدى القارئ

" بقيت سنوات عديدة حتى جاء اليوم الذي صلبتك فيه من والدك و كلي أمل ان تكون لي"[33]

قفز هنا الراوي فترة طويلة المدى وحذف كل تفاصيلها دون التعرض لشرح تفاصيلها ولم يحدد لنا كم سنة بقي على تلك الحال التي كان عليها فسارع الزمن بصيغة فنية تجعل القارئ يتابع مسار السرد.

أما في هذا الحذف الذي لم يحدد فيه عدد الأيام و الشهور التي كان يلتقي فيها مع فاليريا يقول :" بعدما كثرت محادثتنا الهاتفية ولقاءاتنا اليومية لشهور في مطعم "دولاتور"، أدركت أن شجرة عشقنا كبرت وتورقت أغصانها "[34]

نستخلص أن الحذف في رواية ذاكرة معتقلة، تميز بطابعه الإسترجاعي باعتبار أن الرواية كانت مؤسسة على الذكريات وأحداث ماضية، فذاكرة الرواية مليئة بالأحداث، و المواقف التي عبرت عنها وترجمتها في رواية ذاكرة معتقلة ومع هذا الكم الهائل من الذكريات، وجب الحذف ولزم أن يكون هناك اسقاطات وتجاوزات كثيرة لا طائل من ذكرها.

إبطاء السرد: إن هذه الحركة تأتي معارضة للتسريع، أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته وذلك من خلال تقنيتين المشهد ال:

المشهد:وهو تقنية المقطع الحواري فهو " **عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها** " [35]وينقسم المشهد إلى قسمين أولا: الحوار الداخلي ويسمى المونولوج: وهو حوار يكون فيه السارد يحاور نفسه وهو :"**حالة في صلب الخطاب** [36] **أما الثاني فهو خارجي يتعادل فيه الزمنان** " أي أن السرد يساوي زمن القصة [37]

الحوارات الداخلية المونولوج :

لقد كان للحورات الداخلية في رواية ذاكرة معتقلة مساحة صغيرة شغلتها عبر صفحات الرواية مقابل الحوارات الخارجية التي كانت كثيفة التي كانت ذات قيمة افتتاحية لأن لكل منها يدل على دخول البطل إلى موقع جديد [38] وذلك جراء المواقف التمثيلية المتنوعة و المشاهد المختلفة ومن أمثلة المشاهد الداخلية نذكر حوار الراوي مع نفسه يشكو أمه بقوله

من أين لها بكل هذه القسوة وهي التي كانت تربت على أحزاني وتبكيني في صمت سحيق؟ من أين لها بهذه القوة لتتركني أتخبط بين حناياها كطائر جريح وقع في مصيدة؟

- **كيف هنت عليها وتركتني لصقيع الغربة مضت دون النظر في عيوني الماطرة حبا فيها؟**[39]

في هذا الحوار الداخلي، لمسنا الحالة الشعورية وحالة التيهان التي عاشها الراوي عن فقدان أمه وكثرة تساؤلاته عنها في عدم أخذها معه

أما في مشهد آخر يقول:

آه يا وطني لم أمعنت في إذلالي، بترت أيامي و قصفت أحلامي، لم أعد أجدني فيك بين أناس تقاسمت معهم رغيف أحزاني وبكيت معهم لوعتي وخطوبي، ضاعت فيك بوصلتي و مات رباني وسجية الليل لا تبرحني ... عبثا أحاول انتشال روحي العريقة في بحورك المظلمة عازفا سيفونية الأحزان ممزوجة بشجن الشوق و الحنين اللذين مزقا مضغتي أردياننني قتيلا في غياهب الضياع ... انطفأت فيمك جذوتي فاسحة المجال لعتمة أغتصبت بريق عيني، وتساقطت أوراق حتى لتتكرر خيباتي ...[40]

الملاحظة في هذا المشهد أنه عمل على إبطاء الحكي وتصوير اللقاء المتوتر بينه وبين وطنه بصورة يتخللها الوصف وكان هذا الحوار عبارة عن جدل داخلي بحواره مع ذاته.

هل لي أن أدير ظهري لها كما فعلت يوما؟

هل أغادر كما غادرتني؟

أأقابلها بجبال من جليد أو أمضي؟ [41]

هنا نجد عبد القدوس يتسائل مع نفسه فيما سيفعله مع مريم التي أحبها يوما كما أن هذا المشهد جاء على شكل استردادات واستشرافات ومعترضات ترددي ووصفية من السارد.

أما في هذا المشهد فنجده يختار بينه و بين نفسه في اختيار والده في الزوجة الثانية

الذي لم يتوقعه فيقول:

كيف له أن يختار " زوليخة " التي كانت أمي تمقتها وتشاجرت معه بسببها كذا مرة؟ كيف لنا أن نعيش مع إمرأة أقسمت أمي أن تطأ قدمها بيتنا ...

كيف لزوليخة صاحبة الجمال الفاتن و المال والجاه أن تقبل أبي زوجا لها[42]

في حوار آخر يصف حالته الشعورية في حوار مع ذاته فيقول:

طالما رغبت أشياء فقاسمتها شطر من روحي فقاسمتها شطرا من روحي من وجداني من كل شيء أملكه ولا أملكه و في الأخير لم أجني سوى غبار الذكريات ، أصبح الوجع وليمتي في هذه المدينة البائسة التي جئت لأرتاح فيها فإذا بي أمرض أكثر قدري في مدينة البيبان أن أتألم، أن أتوجع، فما أقسى الجوع إلى عينيك يا مدينتي، وما أقسى أن تشبعني ضربا.[43]

لقد كان الغرض من هذا الحوار الداخلي الذي وصف فيه ألمه وحزنه من مدينة البيبان التي جاء ليرتاح فيها إبطاء السرد و تعطيله مع إقامة لمسة فنية جميلة تجعل القارئ يعيش فترات كثيفة ومشحونة.

أما في هذا المشهد القصير الذي كان يناشد فيه أمه عند قبرها ان تسامحه فنجده يقول.

اماه سامحيني، سامحيني أرجوك لم أنسك ولم تغب صورتك من ذاكرتي ابدا ...

اماه سامحيني ... سامحيني[44]

كما نجد مشهد آخر يصف فيه زوجته فاليريا بتحدثه مع نفسه عنها بعد قطع الإتصال كما نجده في نفس اللحظة يفكر في مريم و ما سيحدث معها إن رأتهم

" أدرك تماما ان تلك المرأة مجنونة تستطيع فعل كل شيء يخطر ببالها ولا أستغرب ان تحمل الأطفال و تأتي بهم إلى هنا بعثا عني، لحظتها سيستمر علي البقاء جنب مريم و الإعتناء بها، و أكون بذلك قد أخلفت وعدي. الذي قطعته لها ثم أن مجيء زوجتي و أبنائي سيؤثر سلبا على صحتها ..."[45]

أما في هذا المشهد نجد أن عبد القدوس يتخبط مع نفسه وهو يحاورها كيف يخبر فاليريا عن حقيقته عند لقاؤها يقول:

بت أتخيل ما سيحدث بيننا غدا؟ وبما سأحدثها؟

هل سأخبرها من أكون؟

ربما لو عرفتني ستبتعد وتتركني ...[46]

بالإضافة إلى هذا المشهد الذي تحدث فيه زينب نفسها وتحاورها عن اخيها وكيف آلت به الحياة فتقول:

" آه يا ؟اخي قدرك في الحياة ان تعيش متقلبا بين الأموات أن ترى أمي جثة تتخبط في دمائها، ثم رقية وهي تحتضر بين أسوار المستشفى و الآن مريم، لقد ماتت الفتاة التي طالما أحببتها وحدثتني عنها، انطفأت شمعتها واختفى قمرها أمام عينيك إلى الأبد، كم قلب يلزمك يا أخي لتشفى من ذاكرتك، وكم يلزمك من تراب لتدفن تحته ما تبقى منك، أدركت أن الحياة تكرهك و الموت يحبك و الفقد أيضا ...[47]

من خلال دراستنا لرواية " **ذاكرة معتقلة** " والتي تناولت مسألتين مهمتين هما: المفارقات الزمنية ونظام السرد داخل الرواية.

سنرصد أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا والتي سنلخصها في النقاط التالية : أن المؤلف "لونيس بلال" في روايته ذاكرة معتقلة قد خاض مغامرة ساحرة وفن جديد في كتابة الرواية

كما كان دور تقنيات السرد من تسريع و إبطاء واضحا ... والتي أعطت إيقاعا ونفس أثرى الرواية وساهم في تنوعها خاصة، الوقفات الوصفية والمشاهد الحوارية، وقد حظيت الرواية بتقنيتين الخلاصة والحذف، مما أعطى الرواية حركة امتازت بالسرعة في الرواية

كل هذه التقنيات في الرواية، أدت في النهاية إلى إنتاج أدبي غزير الفكر متميز وذلك راجع للموهبة الفنية للكاتب.

هوامش وإحالات

[1]- لونيس بلال من مواليد 1991/05/22 من ولاية برج بوعريريج من أصول قرية تربو بلدية القصور، متحصل على شهادتي بكالوريا 2010 و2012 أستاذ التعليم المتوسط صدر له كتاب جامع مع مجموعة من الكتاب المميزين تحت عنوان صدى – صاحب الرواية الموسومة بذاكرة معتقلة عن دار – المثقف– للنشر التي لقيت استحسانًا كبيرا من مجموعة من الكتاب ، – و ستصدر له رواية بعنوان أوجاع الرجال .– تعتبر رواية "ذاكرة معتقلة" أول عمل أدبي له الذي صدر في 2018

[2]– تتضمن رواية "ذاكرة معتقلة" بين دفتيها، " الهوية والغربة"، "الحب والسرد"، تدور أحداثها حول مأساة الشخصية الرئيسية "عبد القدوس"الذي عاد إلى أرض الوطن بعدما رحل منه يوما محملا بذاكرة عليلة مليئة بالآهات و الحسرات، خصوصا بعد مقتل والدته على يد الإرهابيين، وزواج والده بامرأة شريرة حقودة سودت معيشته هو وأخته، وما زاد الأمر تعقيدا هو موت أخته متسممة بنبتة سامة وضعت في طعامها.

يسرد لنا البطل معاناته ومعاناة الشباب الذين ركبوا معه البحر والذين كانت معهم امرأة ورضيعها، لكل واحد من هؤلاء قصة جعلته يحمل رفاته ويرحل ... يصل البطل إلى إيطاليا، يعمل مدة 3 سنوات كطباخ يلتقي بفتاة تنتشله من الضياع، يتزوجها وينجب معها ثلاثة أولاد، ويصبح مدير شركة إيطالية معروفة، لكن فرحته لم تدم حيث يصاب بمرض خطير (سرطان المخ) الذي تفاقم مع مرور الوقت وأصبح جسد "عبد القدوس" لا يتجاوب مع العلاج، وقد أرجع طبيبه ذلك إلى القلق الزائد وعدم نسيانه لحياته الماضية، ما جعله يعرضه على طبيب نفسي الذي بدوره نصحه بالعودة لأيام الوطن للتصالح مع ذاكرته وزيارة قبور أهله الذين لم ينساهم البتة والحديث معهم حتى لو كانوا مجرد قبور...

تشاء الصدف أن يلتقي عبد "القدوس" عند عودته إلى الوطن بالمرأة التي أحبها صغيرا كان اسمها "مريم"، بعد أن صارت متسولة أمام المسجد الذي كان يؤمه والده، الذي مات دون أن يحضر جنازته عندما رأته تلك المرأة سقطت بين يديه مغشيا عنها، اضطر لأخذها إلى المستشفى وتحمل مسؤوليتها كاملة، فأصبح يزورها يوميا ويحكو لها وتحكي له عن الحياة الماضية التي عاشها كلاهما، لتموت في الأخير "مريم" بين يديه بسبب مرض الملاريا جراء لدغة تلقتها من بعوضة بسبب نومها في العرء، هذا الحدث يزيد من مرض البطل...

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، كويت، (د ط)، 1998، 58.

[4] محمد فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2000، ص 40

[5] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق، (د ط)، 1998، ص74 75.

[6]مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.ص 224.

[7] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، تونس، (دط)، 1986، ص235.

[8] حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، دار البيضاء، المغرب، (ط1)،1991،ص 76.

[9]سيزا قاسم: بناء الرواية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1984ص 82.

[10] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 146.

[11]بلال لونيس: رواية ذاكرة معتقلة، دار المثقف للنشر و التوزيع، ط1، 2018.ص 10

[12] المصدر نفسه ص43

[13]لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ، ص 111

[14]المصدر نفسه ، ص 84

[15] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص 232.

[16] المرجع نفسه ، 233.

[17] حميد الحميداني، بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 77.

[18] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 156.

[19] المرجع نفسه ، ص 147.

[20] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 233 234 235 236.

[21] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ص 43.

[22] المصدر نفسه، ص 44.

[23] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ، ص 105.

[24] المصدر نفسه ص 161.

[25] المصدر نفسه ، ص 181.

[26] المصدر نفسه ، ص 201.

[27] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ، ص 59.

[28] المصدر نفسه ، ص85

[29] المصدر نفسه، ص 91.

[30] المصدر نفسه، ص 111.

[31] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ص 114

[32] المصدر نفسه، ص 115.

[33] المصدر نفسه، ص 126.

[34] المصدر نفسه ، ص 172.

[35] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

[36] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ، ص 78.

[37] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد العرب، (د، ط) 1999، ص 175.

[38] جرار جنيت، خطابة الحكاية، ص 121.

[39] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ص 5 ص 6.

[40] المصدر نفسه، ص 6 ص 7.

[41] المصدر نفسه ص 19.

[42] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ص 48.

[43] المصدر نفسه، ص 59 60.

[44] المصدر نفسه، ص 77.

[45] لونيس بلال، رواية ذاكرة معتقلة ، ، ص 109 ص 110.

[46] المصدر نفسه ، ص 166.

[47] المصدر نفسه، ص 193.

التّوظيف الأيديولوجيّ في الرواية الجزائريّة
رواية " ريح الجنوب " لابن هدوقة أنموذجا

Ideological employment in the Algerian novel
A novel "Wind of the South" by Ibn Haddouka as a model

أ.د عبد الرحمان بن يطو

جامعة المسيلة

abderrahmane.benyettou@univ-msila.dz

الملخص

ظهرت إشكالية التداخل الأيديولوجي والأدبي في الرواية مع انتصار البلاشفة على الحكم القيصري في روسيا وظهور الواقعية الاشتراكية في بداية القرن الماضي ؛إذ صارت الرواية في مقدمة الفنون الأدبيّة التي تتبنى قناعات الأيديولوجية الاشتراكية لكونها تشتغل على المجتمع بكل تناقضاته أو بما يعرف في الأدبيّات الماركسيّة بالصراع الطبقي ،

وفي ورقتنا البحثية هذه نحاول أن نكشف العلاقة بين الأيديولوجيا والرواية الجزائرية من خلال القناعات الفكرية والثقافية للشخصية المركزية في رواية " ريح الجنوب " لعبدالحميد بن هدوقه .

الكلمات المفتاحيّة : الأيديولوجيا ،الواقعية ،الانعكاس،البنية التحتية، البنية الفوقية ،الجدلية، البروليتارية ، البرجوازية .

Summary

The problem of ideological and literary overlap emerged in the novel with the victory of the Bolsheviks over Tsarist rule in Russia and the emergence of socialist realism at the beginning of the last century. The novel is at the forefront of literary arts, which adopts the convictions of socialist ideology because it works on society in all its contradictions or in what is known in Marxist literature as class struggle.. In this paper we try to reveal the relationship between ideology and the Algerian novel through the intellectual and cultural convictions of the central figure in the novel "Wind of the South" by Abdelhamid Ben Haddouga.

key words : Ideology, realism, reflection, infrastructure, superstructure, dialectical, proletarian, bourgeoisie

تضطلع الشخصية المركزية في الرواية بمهام كبيرة في إدارة أحداث الرواية وتوجيهها وفق تصورات الكاتب، بل ويبقى مصير الشخصيات الأخرى مرتبطا ارتباطا وثيقا بها ، ومن خلال بناء الشخصية الروائيّة تبرز لنا عبقرية المبدع لأنها تشكل محورية الحدث فلا زمان ولا ومكان بدون حدث ولا حدث بدون فاعل أو فواعل الذي يتمثل في الشخصية ، ونستطيع القول لا رواية بدون أشخاص (1) فالشخصية هي صانعة الحدث وواجهته الأولى ومن هنا تأتي أهميتها كعلامة أو كرمزية حاملة لخطاب ذي محتوى أيديولوجيّ ، " كل ما هو أيديولوجي يملك قيمة رمزية " (2)

حرص الروائيّون على أن تكون أعمالهم الروائيّة تعكس توجّهاتهم الأيديولوجيّة كما هو الحال عند الفيلسوف الفرنسي (جون بول سارتر)،الذي كرّس أعماله الروائية والمسرحية في خدمة فلسفته الوجوديّة وتعامل مع الرواية كوجهة نظر أيديولوجيّة (3) ، ومن أكثر الأعمال الأدبية احتفاء بتوظيف الأيديولوجيا تلك التي تنطلق في قناعاتها من منظور الواقعية الاشتراكيّة بوصفها (أي) الرواية ملحمة بورجوازيّة على حدّ قول جورج لوكاتش .

ونحاول هنا ألاّ نتعامل مع الأيديولوجيا كنسق من الأفكار المنبثقة من الواقع الاجتماعي بكل إكراهاته ونتؤاته بل نتعامل معها كلحظة وعي في حركيتها التاريخيّة والاجتماعية والسياسية . وعليه جاء الحديث عن المشروع الاشتراكي كأطروحة أيديولوجيّة تتبناها النخبة السياسية التي تولّت مقاليد الحكم بعد استقلال الجزائر 1962 ، والتي تحمل شعارات براقة منها الأرض لمن يخدمها ، وتعميم التعليم ومجانية العلاج وتكافؤ الفرص بين الجزائريين ،ولكن لم تصمد هذه الشعارات اليوتوبيّة أمام عقابيل الزمن السياسيّ في الجزائر المستقلة .

وارتأيت أن أتتبّع أجزاء الصورة عن هذا الموضوع من خلال أول رواية باللغة العربية وهي رواية " ريح الجنوب " لابن هدوقة التي نشرت عام 1971 ويعدّ صاحبها من أكثر الأوفياء لهذه الأيديولوجية في أعماله الروائيّة ، ولا يمكن فهم ذلك إلا إذا تعرّفنا على المناخ السياسي التي كانت تعيشه الجزائر من خلال التحولات البنيوية الاجتماعية والسياسية والثقافية خاصة بعد ما التصحيح الثوري سنة1965 حيث عرفت الجزائر كدولة ومجتمع عدة قرارات سياسية جريئة على مستوى الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي ،فما بين 1966 و 1969 شهدت الجزائر تأميم المناجم وشركات التأمين والبنوك والصناعات الثقيلة التي كانت في أيدٍ أجنبيّة إلى جانب ذلك استقلال القرار السياسي للدولة الجزائرية من خلال احتكار التجارة الخارجية وتأميم المحروقات في 24 فيفري 1971 وظهور ما يعرف بقانون التسيير الاشتراكي للمؤسسات ، الذي تبعه ظهور قانون الثورة الزراعية عام 1970 وهو قانون يهدف إلى إعادة الاعتبار للفلاح الجزائري بمنحه الأراضي وخلق تجمعات سكنية حديثة تضمن للفلاح كرامته كانت تعرف بالقرى الاشتراكية مجهزة بلواحقها الاجتماعية كالكهرباء والماء والمدرسة والمستوصف والطرق المعبدة وغيرها .

ففي هذا السياق السياسي والتاريخي ظهرت رواية "ريح الجنوب" التي تعالج قضية الإقطاع وتأميم الأراضي الزراعية ومناهضة تعليم المرأة والانتهازية ،وكثير من المظاهر السلبية الموروثة عن الحقبة الاستعماريّة .

اعتمد الكاتب على بيئة اجتماعية قد تكون البيئة التي ترعرع فيها الكاتب نفسه من خلال توصيف العادات والتقاليد والمشاهد الطبيعية ،كما أعرج على بعض المشاهد من الجزائر العاصمة حيث تدرس الطالبة نفيسة وهي مشاهد مناقضة تماما لحياة القرية واختار الزمن زمن التحوّلات الاجتماعية بعد الاستقلال ومن الشخصيات الروائية الطالبة نفيسة ابنة الإقطاعي عابد بن القاضي ، ومالك شيخ البلدية ،و خيرة الوالدة المسالمة ،والعجوز رحمة صانعة الفخار ،وراعي الغنم رابح منقذ نفيسة ، لكن حاول بن هدوقة أن يعتمد على الشخصية المركزية في تمرير خطابه و تصوراته الأيديولوجية طبعا يتمّ هذا كله من خلال الملفوظات والسلوكات المؤطرة أيديولوجيا والمناقضة للنسق الاجتماعي والثقافي المحافظ الذي يسود القرية وما نلاحظه في حواراتها مع والدتها خيرة تلك المرأة المسالمة والخاضعة لإرادة زوجها المتسلّط هو مؤشر آخر يفصح عن قناعات نفيسة الرافضة لمحيطها الاجتماعي .

استغلّ الكاتب الظروف الاجتماعيّة التي تعيشها الشخصية المركزية نفيسة في قريتها ، حيث البؤس والفقر والأمية والطقس الحار وحيث تعيش المرأة اضطهادا ذكوريّا قاسيا من طرف المجتمع من هنا كانت سطوة الكاتب واضحة في إرغام الطالبة الجامعية نفيسة وتوجيهها بطريقة أو أخرى إلى تبني الأيديولوجيا الاشتراكية السائدة بين النخبة الجزائرية المتطلعة إلى مستقبل واعد ؛ ثائر على رواسب الماضي الاستعماري البغيض .

انحاز الكاتب من البداية إلى البطلة وشحنها بقناعاته الأيديولوجية الشخصية والثقافية والسياسية حتى صارت مسكونة بهواجسه الثورية الاشتراكية ،طبعا تمّ كلّ ذلك من خلال جملة من الأقوال والأفعال لا تصدر عادة إلا عن فكر منتسب إلى النهج الاشتراكي الذي تبنته القيادة الجزائرية بعد الاستقلال الجزائر عام 1962هذا النظام السياسي اجتاح بعض الدول العربية ودول العالم الثالث التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار . وقد واعدت بعض الأنظمة الاشتراكية شعوبها منذ ظهورها في بداية القرن الماضي بواقع ورديّ لم يتحقق أبدا إلى أن جاء التاريخ وأفضح هذا المشروع المترع بالأوهام من خلال سقوط جدار برلين عام 1989 ،وبعده سقوط الاتحاد السوفييتي عام 1991 .

ونحاول من خلال هذه المدونة أن تقتفي الأثر الأيديولوجي للبطلة من حركاتها وسكناتها في سياق الأحداث الروائيّة ، بحيث وجدت نفيسة نفسها مكبّلة بقيود الكاتب الأيديولوجيّة ، فالبطلة تعيش بين واقعين مختلفين واقع الريف الذي يعيش في قحط وأمية وشعوذة وبين واقع مديني في العاصمة حيث تدرس في الجامعة وما يعرف عن هذا الواقع من مظاهر التحضر والتطوّر .

وحتى يسهل الأمر على الكاتب راح يؤطّر المكان الريفي بكلّ المسلتزمات الثقافية والاجتماعية والطبيعية ليشهر ثورته الأيديولوجية من خلال شخصية نفيسة ، إذن فهو مكان رجعي متخلف ونفيسة طالبة جامعية تحمل الميول الاشتراكية الثائرة التي غرستها فيها المنظمات الطلابية في الجامعة بالجزائر العاصمة ، فهي تعيش في ثنائية الرجعي والتقدمي ،المتعلم والجاهل ،وسطوة الذكورة مقابل خنوع الأنوثة ، وانتهازية البرجوازية مقابل المد الثوري الزاحف .

ولعل من نوافل القول أن نعرج إلى عنوان الرواية (ريح الجنوب)وعلاقته بمتنه فما دلالة (ريح)وما دلالة (الجنوب)؟

والعنوان هو المنفذ الأول إلى عوالم الرواية و العتبة الأولى بمفهوم الناقد البنيوي الفرنسيّ جيرار جينيت وقد عرفه أحد المهتمين بالعنونة في عصرنا وهو ليو.هـ .هوك بقوله : " مجموعة من العلامات اللسانيّة (...)التي يمكن أن تأتي على رأس كل نص لتحدّده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود " . (4)

فالنصوص العنوانيّة لا تعطي بعض ما تملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك فبتضافر إبداع المنتج وكفاءة المتلقي نلامس الحقيقة الشعرية للعنوان ، ومن هنا ارتأيت أن أقف عند شعرية عنوان (ريح الجنوب)الذي يتكوّن من وحدتين معجميتين هما (ريح)و(الجنوب)، وقد استهل الكاتب عبد الحميد بن هدوقة روايته بقوله : " ... كانت ريح الجنوب قد سكنت ..." واختتمها أيضا بقوله : " ... وتحركت الريح .." والريح وفي القرآن الكريم لم ترد إلاّ في سياق العقاب لقوله تعالى " وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرَ عَاتِيَةٍ "(5) بينما الرياح وردت في سياق النفع لقوله تعالى " وأرسلنا الرياح لواقح "(6) ،ومن هنا تأخذ لها رمزية الثورة والعقاب الموجه لأهل الجنوب الذي يعني في الجغرافيا السياسية في العالم التخلف فشعوب جنوب الكرة الأرضية أكثر تبعية وتخلفا من شعوب شمال الكرة الأرضية . وباجتماع الوحدتين المعجميتين نحصل على : الثورة على التخلف .

إذن الريح تعني (الثورة) و(الجنوب) يعني التخلف ، أي الثورة على التخلف . تتكون رواية (ريح الجنوب)من 260صفحة من الحجم المتوسط تتقاسمها سبعة فصول كل فصل يسلمنا للفصل الذي يليه ، إذ تبدأ أحداث الرواية بعودة الطالبة نفيسة إلى بيت أهلها بالقرية قادمة من العاصمة مع بداية عطلة الصيف المملة في القرية ، فكانت العطلة هذه المرة جحيما على نفيسة التي رغب والدها الانتهازي في تزويجها من شيخ البلدية مالك المناضل السابق في الثورة التحريرية . وجاءته فكرة مصاهرة شيخ البلدية حتى يحمي أراضية من قوانين الثورة الزراعية الزاحفة على تأميم أراضي كبار الملاّك ووالد نفيسة واحد منهم . قاومت نفيسة بشدّة هذه الصفقة التي رغب والدها في إبرامها دون استشارتها ولم تجد أحدا يساندها في العائلة بما في ذلك والدتها الخاضعة لإرادة زوجها ولا تستطيع أن ترد له طلبا فطلباته أوامر ، وتفاقمت الهواجس على نفيسة وراحت تفكر بطريقة جنونيّة حتى وصل بها الأمر إلى حدّ الانتحار، لكن في النهاية اهتدت إلى طريقة أقل ضررا وهو الهروب باتجاه العاصمة حيث تسكن خالتها ، فتنكّرت في زيّ رجالي وأخذت الطريق نحو محطة القطار القريب من قريتها ولكن لسوء حظها ظلّت الطريق فوجدت نفسها تسير بين أشجار الغابة فباغتها ثعبان ولدغها وأغمي عليها ، ومصادفة عثر عليها أحد الرعاة وهو رابح الذي قدم لها الإسعافات الأولية وأخذها إلى بيت والدها أمام حالة من الإحباط واليأس

اجتهد بن هدوقة في بناء شخصية نفيسة أيديولوجيا فهي طالبة جامعية والجامعة بعد الاستقلال كانت مؤسسة أيديولوجية أكثر منها مؤسسة علمية أكاديميّة ، فتشبّعت بأفكار لم تعهدها من قبل أفكار تبعث على التّحرّر من الدين

والعادات والتقاليد وتدعو إلى التساوي بين الجنسين وترى الأخلاق إنتاج اجتماعي يمكن تجاوزه والاستغناء عنه ، كل ذلك برعاية الدولة الجزائرية التي تبنت النهج الاشتراكي كنظام سياسي للجزائر المستقلّة ،فكان يروّج للأيديولوجية الاشتراكية في أوساط الشباب الجامعي الذي ينظر إليه على أساس أنه طليعة المجتمع وقائد لواء المشروع النّهضويّ الذي تطمح إليه الجزائر الواعدة . وانطلاقا من أحداث الرواية نحاول الوقوف على المؤشرات الدالة على الميول الاشتراكية الماركسية للشخصية المركزية من خلال تتبّع أقوال نفيسة المناهضة للقيم الاجتماعية ، فوراء كلّ سلوك دافع كما يقال عند علماء النفس ففي قولها مثلا وهي تتحدث عن علاقاتها بزملائها في الدراسة : " أصدقائي الطلبة ؟ هم يريدون من الفتاة كل شيء إلا الزواج" (7) ،فما نلاحظه أن لفظ (أصدقائي) من المحظورات في المجتمع الجزائري وخاصة المجتمعات الريفية .يضاف إلى ذلك تتحدث عن موضوع هو من التابوهات فالحديث عن العلاقة الحميمية مع الرجال خارج مؤسسة الزواج قد يؤدي إلى القتل أحيانا في المناطق الجزائرية . وفي موقف آخر تقول لها والدتها معاتبة : " لو كنت تصلين يا نفيسة لما شعرت بهذا الضيق " (8) ، إن عدم إقبال نفيسة على الصلاة متأت من قناعة فكرية وليس من انحراف سلوكيّ فهي وأمثالها ترى الدين أفيون الشعوب كما وصفه كبيرهم كارل ماركس ، وقالت نفيسة معقبة على كلام أمها وبذلك فهي تفصح عن موقفها : " الصلاة .. لا يعرفون هنا إلا الصلاة والموت أما الحياة فهي وساوس الشيطان " (9) ، وفي لحظة انفعالية قالت بصوت عال : " لا أصلي " (10) ،كانت نفيسة دائما تحاول مقاومة الضجر والروتين الذي طوّقها في هذا البيت فراحت تطالع كتابا لأحد الكتاب الروس وهو ما يتناغم مع الأيديولوجية التي تتبناها " هنا لا وجود للأخوة كارامازوف" (11) وتعني بذلك الكاتب الروسي العالمي فيدور دوستوفسكي ،و بشيء من التحدي للقيم الدينية تقول : " فالسموات لا تضمن شيئا (12) وتمعن نفيسة في انتقاد المجتمع القروي الذي تعيش فية وفي معاملته للمرأة بطريقة دونية لا تمت بصلة إلى الدين ولا للقيم الإنسانيّة " كأن المرأة مخلوق شاذ يجب ألا يعامل معاملة الأسوياء ... الخروج عيب .. الضحك عيب ... الحديث مع الرجال عيب ... التجميل عيب ... عدم القيام بكرة عيب ..عدم الصلاة عيب .. كل شيء عيب .. " (13) وكأن نفيسة تحينت الفرصة لتفرغ جامَ غضبها وتفصح عن هويتها الفكرية والأيديولوجية الثائرة .

ومن الدلالات التي أشار إليها الكاتب على لسان العجوز رحمة صانعة الفخار وهي تصف جمال نفيسة " وهذه الخصلة الكثيفة الناعمة المرسلة على الجهة اليسرى من الصدر"(14) ولفظ يسرى ليست دلالة مجانية ؛ ومنها قولنا يساري بمعنى ماركسي وهذا ما هو متعارف عليه في الأدبيات الأيديولوجية الماركسيّة . وفي موقع آخر تقول تصريحا وليس تلميحا :" الدين أيضا له كلمة في الملبس عليها أن تلبس (المرأة) أثوابا لا تسمح للنور بملامسة جزء من ساقيها أو ذراعيها أو صدرها " (15) ، وهو انتقاد صريح لا لبس فيه للحجاب الشرعي الذي تناهضه الأفكار ذات التّوجه الشيوعي والعلماني ، ومن خلال تصريحها الموالي نعرف الهياكل السياسية والثقافية التي كانت من وراء تشكيل شخصية نفيسة

السياسية والفكرية ؛ هذه المؤسسات التي كانت ترعاها الدولة ماديا وسياسيا ففي قولها : " فلا فرع هنا للمنظمة النسائية ولا لشبيبة الحزب ولا لغيرها .. " (16)

وحين أرادت توصيف أم رابح راعي الغنم قالت عنها : " فتصورتها تشبه إلى حد ما إحدى بطلات قصص ديستوفيسكي "(17) ،وفي انتقادها لطريقة توزيع المواريث في الشريعة الإسلامية : " هذه المرأة التي في الإرث لها نصف حظ الرجل وفي الحياة لاحظ لها معه مطلقا " ،هنا حصرت الدين في تصرفات الناس وسلوكاتهم وليس في كتاب منزه بحيث تشهر بمظلومية المرأة وما لحقها من حيف من المجتمع في حقها في الميراث والحقيقة أن الدين نص ولكن الناس يؤولونه وفق منظوراتهم ومنفعتهم الخاصة " ثم أن المرأة لم تعطها القوانين السماوية والوضعية حقها كاملا "(18) . هذه المقولة يراهن عليها المشروع النسوي الذي يطالب بالمساواة بين الرجال والنساء في تحدّ للشرائع السماوية بينما المطلوب هو تصحيح الأفهام الخاطئة التي لحقت بالمرأة عبر العصور باسم الحداثة والتطوّر فالأصل العلاقة بين المرأة والرجل هي علاقة تكامل وليس علاقة تنافر ،حتى الحضارة الغربية التي أبهرت العالم بتطوّرها المادية لكن بقيت في الجانب الإنساني والأخلاقي في خطواتها الأولى بدليل أنها تعامل المرأة كمادة وتراهن على جسدها لا غير فهي فالمرأة عندها مادة استعمالية لحاجة ذكورية .

الإحـــــالات :

(1). يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، (في ضوء السرد البنيوي)، دار الفارابي،ط2،لبنان،بيروت،1999،ص68.

(2). M.Bakhtine:Le marxisme et la philosophie du langage (genèse et structure de sociologie),1967 P:27 [ ]

(3). حميد لحميداني :النقد الروائي و الأيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي– المركز الثقافي العربي،ط1، 1990م، ص59 – 62.

(4). ينظر: عالم الفكر، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق،عبد الهادي المطوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،مجلد28،العدد1، يوليو،سبتمبر1999،ص455.

(5) . الحاقة 7 الآية :7

(6). الحجر الآية : 22

(7). ريح الجنوب،عبد الحميد بن هدوقة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر (د.ت) ، ص9 .

(8). الرواية ،ص 12.

(9). الرواية ،ص13 .

(10). الرواية ، ص13.

(11). الرواية ،ص13 .

(12) . الرواية ، ص13.

(13). الرواية ،ص36 .

(14) . الرواية ،ص88 .

(15). الرواية ،ص174 .

(16). الرواية ، ص88 .

(17). الرواية ،ص202

(18) . الرواية ، ص174

ثنائية النص/ العرض في الخطاب المسرحي

Dual text / presentation in theatrical discourse

الأستاذ/الدكتور: إسماعيل بن صفية

جامعة عنابة

bensefia@live.com

الملخص

هل النص المسرحي خطاب أعد للقراءة والتحليل ، أم عرض فرجوي تمثيلي لايحوز صفة العمل الفني الدرامي إلا بعد تجسيده على خشبة المسرح ، ما سر نجاح بعض النصوص أدبيا وإخفاقها تمثيليا والعكس ، إذا كانت الثروة المسرحية تتشكل في معظمها من نصوص كتبت أصلا للقراءة والمطالعة ، ووصلتنا بواسطة المطبعة و الكتاب لا الخشبة والتمثيل ، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا مقروءا قبل أن تكون عرضا تمثيليا ، ما سر شهرة العديد من المسرحيات العربية والعالمية مع أنها لم تعرف طريقها إلى الخشبة

هل هناك فروق جوهرية بين النص المسرحي الأدبي والعرض التمثيلي ؟ وما هي خصائص كل نوع

الكلمات المفتاحية: النص، العرض، المسرح، التمثيل، الخشبة، الكتاب، القراءة، المخرج، الكاتب

Résumé

Le texte dramaturge est-il un discours littéraire destiné à la lecture et l'analyse, ou bien est-il écrit dans le but d'être mis en scène un théâtre ? quel est le secret de la réussite littéraire de textes qui n'ont pu avoir lel même écho sur scène et vice versa ?

Si le théâtre est compose a l'échelle mondiale de textes écrits pour lalecture et non pour être mis en scène , est-ce que cela veut dire que la pièce théâtraleimmortelle doit être un texte destiné à la lecture avant la mise en scène ? Ce qui explique la renommée de plusieurs textes dramaturges, malgré qu'ils n'ontpas été mis en scène.

Est- ce qu'il y a beaucoup de divergences entre le texte théâtral littéraire e etsa représentation sur scène ?

Tel sont les différentes questions auxquelles nous allons essayer derépondre dans cet article.

Mots clés: texte, présentation, théâtre, jeu d'acteur, scène, livre, lecture, metteur en scène, écrivain

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذانا ببداية تشكل فن جديد لدى قدماء الإغريق ، عرف باسم المسرح ،ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديدا في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح ، بل امتدت لتشمل علوما وفنونا أخرى ، فاليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق وأساتذته في المسرح والملاحم وقدوته في الديمقراطية والحرية ، كانوا أول من عرف المسرح وعنهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله ، كما أخذت عنهم قواعد تلك العلوم، وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض ، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي،وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم

ولم يكن العرض المسرحي كما هو عليه اليوم عملا مشتركا بين عدد من الأشخاص؛ من كتاب وممثلين ومخرجين وتقنيين ، بل يسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النص ويمثله ويساهم في إخراجه على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار أسخيلوس (525–456 ق.م) وصوفوكليس (497–405 ق.م)ويوريبدس (485 – 406 ق.م) وأرستوفان(448 – 385 ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية

وعلى الرغم من التطور الذي شهادته المسرحية عبر مختلف عصورها (يوناني ، روماني، إيزابلثي..) ومذاهبها (كلاسيكية ، رومانسية ، واقعية ، رمزية ...) إلا أن تلك القواعد الأرسطية لم يمسها التغيير إلا مسا خفيفا ، ولم يثر النقاد والمسرحيون القضايا الأساسية المكونة للعرض المسرحي إلا مع نهاية القرن التاسع عشر ، حيث تبلورت فكرة الإخراج ، وبدأت ترتسم مع بداية القرن العشرين ملامح ثقافة مسرحية جديدة، كان من سماتها أن بدأ النقد ينصب على القالب الأرسطي من حيث لغة النص ومكانه والمتلقي والبنية العامة له ،وأصبح الجمهور والمخرج والممثل الإضاءة والديكور الموسيقى مفردات أساسية في العمل المسرحي وفي الثقافة المسرحية الجديدة.

وبما أن الإغريق أول من عرف هذا الفن وكتب له ومارس التمثيل والإخراج فإن الجذور الأولى لإشكالية النص/العرض في المسرح تعود إلى ذلك العصر ، حيث كان الشاعر الإغريقي يبدع النص ويمثله ويخرجه ، وتبعا لذلك كان التتويج والثناء من نصيبه ، وليس من نصيب الممثلين.

ومن اليونان انتقل هذا الفن – كما انتقلت الفلسفة والمنطق – إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (1817– 1855) في لبنان عام 1848 والتي نؤرخ من خلالها لبداية هذا الفن في الأدب العربي، ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (1832 – 1902) أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأدبين الغربي والعربي ، ومما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة وبالتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي) فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح [1]" قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصا أدبيا مقروءا، وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي ، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره لدى العرب ، ودوافع تفضيله للملهاة على المأساة ، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج ... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله . ولا شك أن الحديث عن الإخراج والتمثيل والمكان والجمهور

دعائم أساسية لأي عرض مسرح ، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية حددها بقوله: (إن طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين) والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض) [2]

واعتبر الجمهور عاملا أساسيا في أي عرض مسرحي لأنه هو المتلقي بل هو المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه ، فراعى تلك الطبيعة وسعى إلى استمالتها ، فآثر الملهاة على المأساة ، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي ،وحين عالج موضوع الزواج احترم التقاليد فجعل هندا أرملة مما يسهل الزواج بها ، وجعل اشتراك الأب والابن في حب فتاة واحدة أمرا غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأبى ذلك

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها ، وشرعت في مزاولة نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة ، فأعادت عرض مسرحيات مارون وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها ، وتبعا لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح ، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها ، بل على تمثيلها[3]

ولم يهتم أحمد أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من حيث دراميته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك ، وقد اضطلع في هذه التجربة الرائدة – باعتباره مؤسس المسرح السوري وباعث الحركة المسرحية في مصر– بدور المؤلف والممثل والمخرج. ويزداد التركيز على الجانب التمثيلي في النص مع بقية الفرق الفنية التي كانت تزاول نشاطها المسرحي في سورية ولبنان ومصر وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل أن افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق ، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يدفعوا بمؤلفاتهم وترجماتهم إلى المطبعة ، فضاع الكثير منها وما حفظته يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط يصعب أحيانا أن تعرف طبيعة النص هل هو تأليف أم ترجمة ؟ من الذي أعده للفرقة ؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟مما يجعل التعرف على النص أو على معدّه أمرا في غاية الصعوبة ، فكان التمثيل لا القراءة ، محورا أساسيا في تلك التجارب الأولى التي قدمها نخبة من رواد المسرح العربي كالنقاش والقباني وصنوع ، ويوسف خياط ، وجورج أبيض وغيرهم

وبانتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) يصبح العرض المسرحي عملا جماعيا يشترك فيه الجميع من مؤلف ومخرج وممثلين ومصمم أزياء وموسيقي..... ، يسهم كل واحد –حسب وظيفته– في نقل النص من حالة الجمود (الكتاب) إلى الحيوية والحركة (خشبة المسرح).

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عددا من نقاد المسرح وكتابه نظروا إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول وليس عرضا فنيا أو تمثيليا فرجويا فربطوه بالأدب وألحقوه بأجناسه ، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية ، فيدرس ويحلل كأي نص أدبي آخر يتجه فيه الكاتب إلى القارئ قبل المتفرج أداته فيه الكتاب لا الخشبة ، ولا يشكل العرض سوى عنصر مهمته ترجمة ما هو مكتوب وتحوير طبيعة

المتلقي من قارئ إلى مشاهد ، وتتدخل العين إلى جانب الأذن كعنصر مؤثر في تلقي العمل الأدبي والتأثر به، وتبعا لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب

وفي تاريخ مسرحنا العربي الكثير من الشواهد التي تقوم دليلا على اعتبار المسرحية نصا دبيا سواء حول إلى فرجة مسرحية أو ظل محافظا على طبيعته الأدبية، كان توفيق الحكيم (1898-1988) مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي ، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت – في مرحلة مبكرة – الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة ، قبل أن يكون عرضا تتمثيليا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب ، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالبا في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف بل كان يحضر العروض التجريبية ، ويبدي رأيه في التمثيل والإخراج وذلك بحكم العلاقة الوطيدة التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية ، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة1924 مسرحية "الخطيب" ، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام1926هما "علي بابا" و"المرأة الحديثة" [4]، وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر – كغيره من المصريين – إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء ، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره ، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة ، يقول في مقدمة مسرحية "بيجماليون" التي نشرها عام 1942 وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية ، يقول : (منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي ، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة)([5])

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس ، ويقترب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل ، لا سيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك ، وشرب من منابعه ومدارسه ، إلا أن صدور مسرحياته الذهنية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا ، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله ، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية : أهل الكهف 1933 وشهرزاد 1934 براكسا 1939 ، بيجماليون 1942 سليمان الحكيم 1943 ، الملك أوديب 1949 إزيس 1955 . ولم يجد أمامه غير المطبعة ، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور ، فقال : (اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ، ولم أجد " قنطرة " تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة ، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي . أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون ، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات ، حتى تظل بعيدا عن فكرة التمثيل) [6]

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات ([7]) ، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل ، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل ، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس، وازداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة "أهل الكهف"

، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين ، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية)[8]

وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى ، يقف في مقدمتها ازدراء المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتهنه . فولده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرا من مظاهر الفساد والانحراف ، فلم يكن التمثيل فنا محترما أو مقبولا اجتماعيا . وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية ، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه " زهرة العمر " ، حيث قال:(إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أدبي ... إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر[9].)

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدرائهم لمن يمتهنه . ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه ، الذي كان قد بدأه في مصر ولم يلتفت إلى القانون : (إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادي ، إني في عرف القانون محامٍ ، ولكن أي محام ؟ لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام أن يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين ، أولئك الذين يسمونهم عندنا " المشخصاتية " ، الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة . ولقد كان ملحن رواياتي " كامل الخلعي " [10] معي على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عاري القدمين ، إلا من قبقاب خشبي ، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية) [11] ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته ألسنة الناس ، وضمانا لأدبه المسرحي الإقبال، آثر توفيق المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور . وعلل هذا الإيثار بقوله:لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي)[12]

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح ، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب "عن حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (1858 - 1930) ذكر علي الراعي (1920 - 1999) أنه سمع من بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسير في طريقة لا يحمد مغبة السير فيه ، بإنشائه كتابا يجري فيه مجرى أدب العوام) .([13])

وللمازني (1886 -1958) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها ، حيث ذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحا حين علم أنه بصدد كتابة رواية ، فقال له: (إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي ، قال: فصدمني هذا الرأي ولكني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السريرة ، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أما زلت مصرا على كتابتها ، فأقول نعم ، فيهز رأسه آسفا ومشفقا عليّ)[14]

وبسبب هذه النظرة السلبية ، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية ، وإذا كانت " أهل الكهف " قد أخفقت على مستوى التمثيل ، إلا أنها حققت نجاحا كبيرا على مستوى القراءة ، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940 ، والإنجليزية

والإيطالية عام 1945 ، ونشرت بالأسبانية عام 1946، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك ، ودخلت المناهج الدراسية ، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفاقها على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوعز إطلاق مصطلح "الأدب التمثيلي" ، و" الشعر التمثيلي " (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلا للتمثيل ، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة ، سواء مثل أو بقي محافظا على صبغته الأدبية

ساهم توفيق الحكيم – بفضل مسرحياته الأسطورية – في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية حين يمم وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المبدعون العرب يعرفون عنه شيئا عنه، إلا أنه في المقابل مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدث القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يرتكز على الجانب التمثيلي ، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص ، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فنا ، وعلى الممثل أن يكون فنانا، ومن ملامح ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأقطار العربية إلا في السنوات الأخيرة ، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتهن هذا الفن

وعلى النقيض من الحكيم ، فإن نعمان عاشور ظل –طوال مسيرته المسرحية– يعلي من شأن الجانب التمثيلي في المسرح ، يؤثره وينتصر له ، باعتباره المقوم الأساسي للدراما ، وهذا الإيثار يتجلى منذ المراحل الأولى للكتابة ، حيث يقول :(وهذه النصوص الأربعة التي قدمتها للمسرح ، لم تكن مطبوعة في كتاب ، وإنما منسوخة على الآلة الكاتبة ، ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل ، لا لتطبع للقراء في كتاب) [15] وتجلى ذلك الانتصار في حرصه على حضور التدريبات والعروض الأولى لمسرحياته ، وسعيه لإخراج بعضها ، بغية الحفاظ على غاية النص ورسالته

نتيجة لقصور الثقافة المسرحية ، نظر إلى النص بمنظار واحد ، ووضع في خانة واحدة ، وأجبر على اختيار إحدى الخانتين إما القراءة والمطالعة ، وإما العرض والتمثيل ، وكأن الجمع بين الهدفين أو لنقل بين الحسنيين – في نظر هؤلاء – أمر غير مقبول ، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايتين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معا . وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبيا ، قوية تمثيليا ، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته . وبالمقابل ، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقارا شديدا ، ولكنها من الناحية الأدبية ، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجا كبيرا على نحو ما أشرنا إلى مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم

وبفعل شيوع الثقافة المسرحية بين الكتاب لا سيما فيما تعلق بالجوانب التقنية ، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدبيا أو تمثيليا ، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمتها نخبة من كتاب المسرح في الوطن العربي ، أمثال نعمان عاشور (1924)، معين بسيسو (1924-1984) ، يوسف إدريس (1927-1991) ، ، وألفريد فرج (1929-)، وسعد الله ونوس (1941-2000) وعلي عقلة عرسان (1941-) وغيرهم . حيث أعيد طباعة بعضها لمرات عديدة ، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة ، وقدمت على خشبة المسارح العربية . كل هذا يقف دليلا على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي ، لفترة غير قصيرة . ولا شك في أن

جودة تلك النصوص أدبيا ودراميا ، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية ، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إيثاره الجوانب الأدبية في النص ، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت – عبر الزمن – من مسرحيات قرئت قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى أعمال كان كفة الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنا من كفة التمثيل ، (إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيث ، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم .. كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستنساخها)[16]

ومما يقوي هذه الرؤية ويدعمها أن أرسطو شيخ النقاد نظر إلى التراجيديا من حيث كونها نصا أدبيا ، أعد للقراءة لا للعرض والتمثيل ، ففي معرض حديثه عن وظيفة المأساة ، لاحظ (إن التراجيديا قادرة على أن تصل إلى هدفها دون حاجة إلى التمثيل ، وتؤثر فينا عندما نقرأها)[17]

وعلى مستوى الكتابة الإبداعية ، كان المسرح في التجربة الإغريقية نصا أدبيا أيضا ، وليس عرضا تمثيليا ، فلم يكن التمثيل من أولويات المسرح ، حيث اعتبروا العرض أشبه ما يكون بالترجمة أو النقل للنص من حال إلى آخر ، فكبار مؤلفي المسرح اليوناني كانوا يقدمون نصوصهم مكتوبة إلى الممثلين الذين تسند إليهم أداء الأدوار بل كانوا يقدمونها إلى الجمهور أيضا ، وعليه فإن الكتاب وليس الخشبة كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة ، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة ، التي اتخذتها أنموذجا للاحتذاء والمتابعة ، ولا يزال الكثير من الكتاب المبتدئين في الغرب ، يعكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيليا ، نصا صالحا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض ؟

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب فاللذة أو المتعة ، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نظن أنها تسقط، بل تبقى – وقد تزداد– حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى . يقول روجرم بيسفيلد (إن المكتبات – وبالأحرى دور الكتب – قد خلدت الأدب المسرحي التي أنتجته جميع العصور والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيليات نعزها ونقدرها، بوصفها أدبا ومسرحا معا)[18]

فكان سعد الله ونوس أحد كتاب المسرح العربي المعاصر الذين شغلتهم ثنائية النص/العرض ، وشكلت إحدى هواجسه ، فعرض لها في كتاباته الإبداعية والنقدية ، على أساس أنها تشكل جزء لا يتجزأ من الإبداع المسرحي على نحو ما كشفت عنه بعض نصوصه، مثل : "سهرة مع أبي خليل القباني" و "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" ، هذه الأخيرة التي ارتكز فيها على نزاع فني بين الكاتب الشاعر عبد الغني وبين المخرج الذي تصدى لعرض هذا النص أو تحويله لعرض فني ، فأكثر ما يؤرق

الكاتب من المسرح هو النص ، ومضمونه الفكري ، ولا يرى في العرض إلا ترجمة له [19] .وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأفاضت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبيئة زمانية ومكانية ، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى ، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والنفعية (الرسالة) للنص ، وأهملت قيمته التمثيلية ، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات – في نظر بعض المختصين ، من نقاد ومخرجين – قاصرة وغير مكتملة لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعدّ للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل وبالتالي أبعد المسرح عن صفة التمثيل الذي لازمته منذ المراحل الأولى من نشأته

ولاشك في أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي ، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي ، وإبراهيم حمادة وعلي اسماعيل في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقلة عرسان وزياد محبك وعبد الله أبو هيف في سورية ... وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة ، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكونات الظاهرة المسرحية من جمهور وممثلين وإخراج وموسيقى وديكور وإضاءة، وماهي مقومات النص التمثيلي،وهل المسرح نص أدبي أم عرض تمثيلي ؟ هل يتوجه الكاتب المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج ؟ هل النصوص المسرحية قادرة على خلق مسرح ؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها.

ومما زاد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، إعلاء نخبة من كتاب المسرح ونقاده للجوانب الأدبية في النص على حساب النواحي التمثيلية ، حيث افتقرت الكثير من النصوص المقدمة إلى مقومات العرض المسرحي(إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح)[20]

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحولان إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين المثقفين ، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

أما الشق الثاني من ثنائية القراءة/التمثيل أو النص/العرض في المسرح ، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصا تمثيليا ، وهي رؤية يتبناها عدد من الكتاب والمخرجين والمثقفين الذين يرون أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي ، ولا يأخذ النص صفة المسرحية إلا عندما تتوافر فيه شروط الحضور المسرحي ، ويحقق فعل الفرجة ، فربطوا النص بالخشبة والتمثيل منطلقاتهم في ذلك أن المسرحية عمل قصد به التمثيل لا القراءة ، وتبعا لذلك أطلقوا عليه الأدب التمثيلي ، وفي تاريخ المسرح العالمي الكثير من الأدلة على أسبقية التمثيل وأولوية العرض في النص المسرحي ،فالمسرحيات الأولى التي قدمها رواد المسرح الإغريقي ثم الروماني، لم تكتسب صفة المسرحيات ،وتحوز تأشيرة السفر إلا عندما قدمت على خشبة المسرح (كانت النصوص الأولى في روما ، تكتب من أجل أن تقدم على خشبة المسرح ، وفي الأغلب الأعم مرة واحدة ، فالهدف الأسمى الذي كان يبغيه صاحب العرض هو تسجيل الحدث في ذاكرة الجماهير)[21]

والكثير من مشاهير كتاب المسرح العالمي الحديث آثروا التمثيل أيضا ، بل إن بعضهم أسقط صفة مسرحية على كل نص لم يعد أساسا للعرض ، ويرى أنها غير جديرة بأن نطلق عليها صفة مسرحية ، فقد ذهب بريخت (1889-1956) ، إلى أن(المسرحية غير جديرة بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة)[22]

وقبله كان موليير (1622-1673) الكاتب الفرنسي الشهير بملاهيه ، وأحد شهداء المسرح العالمي (حيث مات وهو يقدم أحد العروض) يقول : (إن الكوميديا لم تكن تبدع إلا من أجل التمثيل ، ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيونا قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة)[23]

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضاؤل الجانب التمثيلي للمسرح ، وفسحت المجال واسعا للقراءة والمطالعة ، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض ، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور ، بل لسنوات متتالية

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحول إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين الناس ، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

وإذا كان الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت بوصفها أدبا جيدا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة ،كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي ، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور ، وألفرد فرج ، وسعد الله ونوس ، ويوسف إدريس ، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط...الخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتا، وهو أنه أدب تمثيلي ألف لا ليحتفظ به بين دفتي كتاب ، وفي رفوف المكتبات ، بل ليمثل في المسارح ودور العرض أمام جمهور من الناس ، إنه نوع من الكتابة المسرحية ، لا يتوجه فيه المؤلف إلى القارئ دائما ، بل إلى المتفرج عن طريق المخرج ، يرتكز على فضاءين للكتابة أحدهما فضاء النص وثانيهما فضاء العرض ، وعلى الرغم من أن الأول يشكل القاعدة والأساس للثاني إلا أنه يختلف عنه ، وتلك إحدى سمات التمايز والاختلاف بين ماهو نصي وبين ماهو تمثيلي . وفي سبيل تجسديه على الخشبة لا بد من توافر عناصر أساسية أهمها : مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات ، من إضاءة ، وملابس ، وموسيقى ، وديكور .. وجمهور يقدم له هذا العرض ، لأننا لا نتصور عرضا مسرحيا دون جمهور. فقد نتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلا ولكن من الصعب أن نتخلى عن الجمهور فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي ، لأن إقباله على هذا الفن يساعده على ازدهارها، والانصراف عنه يكون سببا في بواره وكساده . إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح.

وما دام النص بين دفتي كتاب ، فسيظل – في نظرهم – ميتا أو أشبه بالميت ، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح ، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه ، مستغلا في ذلك عددا من الإمكانات الفنية والتقنية. وحين يتوافر مثل هذه الإمكانات التي تقدمها الخشبة ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى : (من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح)[24]

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي ، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوهجها بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج ، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية ، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى (لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان ، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها) [25]

وتتحول الشخصيات- هي الأخرى- بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال ، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رأي العين ، وهي تحاور وتصارع ، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهازلة في الآخر ، وتتحول تلك الملامح الفزيولوجية (الجسدية) إلى لغة غير منطوقة ، ودون إجهاد ، نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية ، ومن حديثها وسلوكها ، واستحسانها للأخرى.

فالخشبة تمنح الشخصية في أن تعبر (بالوجه والعينين ، وبالذراعين وبالكفين ، وبالوقفة وبالجلسة ، وبالسكتة وبالكلام ، وبالصمت ... أن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير)[26]

وهكذا تتظافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه ، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظا على أديبته وقابعا بين دفتي كتاب ، وبانتقاله من الكتاب إلى الخشبة تتعدد قراءاته وتتنوع ، قراءة المخرج وقراءة الممثل ، ثم قراءة الجمهور باعتباره المتلقي الأخير وصاحب سلطة على النص الذي لم يعد في المفهوم البارتي تعبيرا عما يجري في ذهن الكاتب ، بل أصبح النص قابلا لتأويلات القارئ وتفسيراته

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوهجه في ظواهر أخرى ، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدم المخرج رؤية مغايرة كأن يحول النص من السلبية والانهزامية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخوصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية وإنما (تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيرا يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته) [27] .

لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين ،وتباين سبل تناول المسرحية ، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقا من هذا المنظور تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة وتبدو القراءة أكثر قصورا ، لأنها لا تستطيع إثراءه بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة ، ولا تملك من الإمكانات ما يجعلها تحقق ذلك . ولأنها من جانب آخر تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضا، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدبا تمثيليا في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله، فالنص لا تتجلى(أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلا مرئيا ومحسوسا أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة ، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة)[28]

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج ، فإن أصحاب هذه الفرق منحوه عناية خاصة لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه . وفي سبيل تحقيق ذلك ، فإن معدّ النص أو المخرج في

التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثا إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى ، يغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد انطلاقا من أن العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة ائتلاف وتكامل وليس تضاد أو تصادم .

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي كان يقدمها أديب إسحاق وطانيوس عبده ونجيب الحداد وعثمان جلال فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناني الموت والانتحار بالسم ، بعد أن قاوم الملك وتنكر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيبته ، واستجابة لرغبة الجمهور وسعيا إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية "هملت" النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموما، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه

وكان موليير من أبرز مسرحيي عصر النهضة دفاعا عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي ، وكان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة :(لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها) وهي فكرة نجد صداها يتردد لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه ، حيث ذهب توماس ستيرنإليوت (1898 – 1956) إلى أن تحديد الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تجسد على الخشبة :(إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي ، وبالأحرى بوصفها مسرحية فيجب أولا أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطوره) ويجعل الأردس نيكول – الناقد المسرحي الكبير ، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح [29] من التمثيل مقياسا أساسا للنجاح (تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ بها إلى ذروتها) [30]

وعلى الرغم من أن تناول يوسف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التأريخ لهذا الفن وتتبع مسارات التأليف فيه إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي ، حيث اهتم بظاهرة العرض من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماما بالجمهور الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي ؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه ، وأقرّ بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين (بيئته الطبيعية وهي المسرح ، فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثّل على المسرح وللمسرح وممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية ، مؤلفين ومترجمين أو معربين) ([31]) ، وشكلت هذه الالتفاتة إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف ، الجمهور، المكان ، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب ، سعى من خلالها إلى إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطابا أدبيا وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان مبدعا أم متلقيا أن النص لم يؤكد حضوره ، ويساهم في نجاعته إذا ظل بعيدا عن الخشبة (المنصة) ، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سببا في طمسه ونسيانه ، لأن المسرحية في منظور البعض (ليست قطعة من الأدب للقراءة وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث ، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا)[32]

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي ، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية ، وربما افتقد بعضها إلى ما لا بد منه في المسرح ، إلا أنها تتحول بفعل الإخراج الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيدا أدبيا وتمثيليا ، إلا أن سوء إخراجه يؤدي به إلى السقوط . من ذلك مثلا أن مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير (1564 - 1616) على الرغم من قوتها الدرامية ، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها (عملا كئيبا لا روح فيه ولا إلهام) ([33]) وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجا كبيرا ([34]) فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكآبة كما في التجربة الأولى ؟ أم بالحيوية والحياة كما في التجربة الثانية ؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياسا للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقويم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقد جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي ظلت تمثل يمكن (أن تقرأ ، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح)[35]

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكالات أخرى فرضها التطور الذي شمل النص والإخراج ، منها علاقة المخرج بالمؤلف ، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها ، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص ، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحا ، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة . ومن هذه الإشكالات حرية تصرف في النص وحدود تلك الحرية ، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتبار أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي ، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور فن المسرح ، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص ، تلك بعض إشكالات المسرح المعاصر.

الهوامش والإحالات

(1) لم تكن في بيروت قاعة للتمثيل، فهيأ إحدى غرف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه واتخذه قاعة للعرض ، وذكر الرحالة الإنجليزي دافيد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريبا جدا من قاعات التمثيل الأوروبية

انظر محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، ص 36

(2) حورية محمد حمو ، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ص 89.

(3) –جمعت أعماله ونشرت في كتاب بعنوان أرزة لبنان ، طبع عام 1869

(4) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص 234. .

) توفيق الحكيم ، بيجماليون مكتبة الآداب القاهرة ،المقدمة 5 (

(6) محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار النهضة العربية القاهرة ص 36.

(7) أول إخراج لها كان سنة 1935 على يد زكي طليمات سنة 1935 ، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة 1960.

) محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص9 8(

(9) توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص 174

(10) كامل الخلعي ، من تلاميذة أبي خليل القباني ، وأحسن من مثل المسرح بعده

11) توفيق الحكيم ، زهرة العمر ص 14

(12) حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي ، ص 275

(13) علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، دار المعارف القاهرة ص 10

(14)أحمد إبراهيم الهوا ري ، مصادر نقد الرواية ، مكتبة الأنجلو مصرية ص 93.

) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ص 242 15(

(16) روجرم بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ، الآداب القاهرة ص 67.

(17) المرجع نفسه ،ص68

(18) روجرم بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ص68

(19)محمد أسماعيل، الحياة المسرحية ، العدد 43 ، السنة 1996 ، ص 21

(20) المرجع السابق ص 21

) المرجع نفسه ، ص 19 2(1

) المرجع نفسه ، ص 2220(

) نفسه المرجع 23(

(24) عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة ، ص 25.

(25) وليد منير ، جدلية اللغة والحدث في الدراما ،، الهيئة المصرية العامة ، ص 16 .

(26) عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي

(27) حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي ، ص 169

28) الارايس نيكول علم المسرحية ، ص27

(29) نقل دريني خشبة معظم هذه المصنفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية

(30) علم المسرحية ، ص 90

(31) محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، ص 6.

(32) وليد منير جددلية اللغة والحدث في الدراما ، ص 15.

(33) الارايس نيكول علم المسرحية ، ص 91.

(34) المرجع نفسه ، ص 91

(35)–عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي : دار الفكر العربي القاهرة ، ص35

السيميائية ومصطلحاتها عند الناقد بسام قطوس

Semiotics and terminology when critic Bassam Qattous

الدكتور : عمر عليوي

جامعة المسيلة

amar.alioui@univ-msila.dz

الملخص:

شكلت مرحلة ما بعد الحداثة علامة فارقة على مستوى الفكر الفلسفي والنقدي، إذ ظهرت رؤى نقدية على أنقاض البنيوية، وأعادت الاعتبار للمؤلف والقارئ والسياق الخارجي، وإذا كان للنقاد الغربيون السبق في التنظير لهذه المناهج، والتحكم في ناصية مناهجها بحكم أنها وليدة بيئتهم، فإن النقاد العرب ما عرفوا هذه المناهج كالتفكيك، والتقويض، والتأويل، والتشريح، إلا في مرحلة متأخرة، بعد عملية الترجمة والاحتكاك اللغوي والثقافي، وهذا ما احدث جدلا على مستوى المصطلحات، والمفاهيم، وأحيانا اختلافا ملحوظا وسأحاول في هذا المقال عرض إشكالية السيميائية ومصطلحاتها عند الغرب وعند العرب ثم مقارنتها بما جاء به الناقد العربي بسام قطوس.

الكلمات المفتاحية:

السيميائية . التأويل . التلقي . الثقافة . النقد .

Résumé:

La phase postmoderne a marqué une étape importante au niveau de la pensée philosophique et critique, car des idées critiques ont émergé sur les ruines du structuralisme, et elles ont redonné de la considération à l'auteur, au lecteur et au contexte externe, et si les critiques occidentaux avaient un précédent dans la théorisation de ces approches et le contrôle du coin de leurs programmes en raison de l'origine de leur environnement, les critiques arabes ne l'ont pas fait. Ils connaissaient ces approches comme dissociation, fragilisation, interprétation et anatomie, sauf à un stade ultérieur, après le processus de traduction et de friction linguistique et culturelle, ce qui a suscité une controverse au niveau des termes, des concepts et parfois des différences notables. Seigneur et les Arabes, puis comparez-les à ce qu'a dit le critique arabe Bassam Qattus.

les mots clés:

Sémiotique. Interprétation. Recevez. Culture. critique littéraire.

السيميائية لغة مشتقة من الفعل سام الذي هو مقلوب وسم التي تعني العلامة ووردت في القرآن الكريم في عدة مواضع منها: قال تعالى:« **تَعْرِفُهُمْ بسمَاههمْ لا يَسْأَلُون النَّاسَ الْحَافًا** [1]». وقوله أيضا: « **وَبَيْنَهُمَا حجَابُ وَعَلى الأعْرَاف رجَالُ يُعْرَفُونَ كُلاًبيسمَاههم**[2]».

اصطلاحا: هو المنهج الذي يهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النص دراسة منظمة وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع.[3]

السميولوجيا: هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها واصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، وهكذا فإن السميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في الكون ويدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية.[4]

وقد تعددت المصطلحات وهذا حسب التسمية السميائية والسميولوجيا، السيميوتيك، والسبب في هذا التعدد يرجع إلى تعدد الروافد الثقافية المختلفة.

أ-السميائية عند الغرب والعرب:

أولا: عند الغرب:

وقد تحدد في أربعة اتجاهات (الاتجاه الأمريكي، والاتجاه الفرنسي، الاتجاه الروسي، والاتجاه الإيطالي) ومن أشهر أعلام السميولوجيا الغرب نجد **تشارلسساندرز بيرس**(**1839-1914**) **SandrsPirs** ورولان بارت **Roland Barthes وغريماس ورومان جاكبسون. وامبير توايكوا، مايكل ريفاتيرا، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva**. ولكن الفيلسوف الأمريكي بيرس هو أهم مؤسس هذا الطرح. وقد عرض نظرية سميولوجية عامة في التقعيد، ونظرية للعلامة وفاعلية وظائفها الدلالية لا تختلف عن الطرح البنيوي الالسني إذ يرى أن العلامات حسية أو غير حسية تنقسم إلى دوال ومداليل وعلاقات تربطها معا فهو يبحث عن القانون المنظم الذي يحكم حركة هذه العلاقات.[5]

ثانيا: عند العرب:

انتقلت إلى الوطن العربي خلال الثمانينات ومن بين الأقلام التي أسهمت في هذا الحقل نذكر على سبيل المثال لا الحصر(**محمد مفتاح، وعبد الفتاح كليطو، ومحمد الماكري، والسعيد بلكراد، وعلي العيش، وسمير المرزوقي، وعبد المالك مرتاض، وعبد الحميد بورايوا، ورشيد بن شمالك وعبد الله الغذامي**).[6]

إلا أن من حيث المصطلح نجد النقاد لا يتفقون على مصطلح معين، فمنهم **صلاح فضل** رفض المصطلح وتبعه **الغذامي** وذلك من خلال المصطلح المعرب سمياء وفضلا عن المصطلح الأجنبي السميولوجيا في حين أيد **عادل فاخوري** التسمية العربية سمياء وعموما أدى هذا القلق أو الاضطراب إلى رفض هذه النظريات، أو صعوبة تقبلها أو مهاجمتها نظرا لتعدد اتجاهاتها.

ب- مجالات واتجاهات السميولوجيا:

1-سميولوجيا دي سوسير: F. De Saussure

يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، حيث أولاها اهتماما كبيرا وجعلها تشمل في طياتها على اللسانيات، وعدها علما للعلامات يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية وعد العلامة محور مشروعه السميولوجي، وقد حصرها في ثنائية قائمة الدال **Signfier** أي الصورة الصوتية الحسية التي تحدثها في دماغ المستمع صورة ذهنية أو فكرة. أما الثاني فهو المدلول **Signfied** وكلاهما ذو طبيعة نفسية: ويشبههم بالعملة الواحدة (وهي لعملة واحدة) ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فالعلاقة بين الدال والمدلولئش علاقة اعتباطية بأنها لا ترتبط بواقع لان ليس لها صلة طبيعية بالمدلول.[7]

2-سيميوطيقا بيرس:Sandres Pirs

لقد عمل **بيرس** على الربط بين المنطق والسيميوطيقا فليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر لسيميوطيقاوالسميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو شكلية للعلامات فالعلامة عند **بيرس** هي كيان ثلاثي المبنى ويتكون من:

الصورةBeresentamen: تقابل الدال عند **دي سوسير**.

المفسرةIntarprétant: تقابل المدلول عند **دي سوسير**.

الموضوع Objet :لايوجد له مقابل عند **دي سوسير**.

وقد توصل **بيرس** إلى اكتشاف ثلاث أنواع من العلامة هي:

-الأيقونة Icone: هي علامة تحيل إلى الشيء وتقوم على علاقة التشابه بينه وبين ما يدل عليه ومثال ذلك الصور الفوتوغرافية والصور التمثيلية الشخصية.

-المؤثر Index:هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، وقد استعار **بيرس** المؤشر من أسبابه التي تشير إلى الشيء.[8]

-الرمز Symbole: علامة تحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامة وذلك أن العلاقة بين الرمز وما يدل عليه تستمد إلى العرف الاجتماعي ومثال ذلك اللون الأبيض وغصن الزيتون فهما يمثلان رمزا للسلام.[9]

3-سميولوجيا التواصل:

يذهب أنصار هذا الاتجاه أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى حيث الدال والمدلول والقصد وهو يركزون في أبحاثهم على الوظيفة التواصلية.[10]

4-سميولوجيا الدلالة:

مثل هذا الاتجاه (**رولان بارت**) ويرى أصحاب هذا الاتجاه إن العلامة وحدة ثنائية المبنى (دال ومدلول) وما يميزه عن الاتجاهات الأخرى ما يجعله على النقيض من **سوسير** وهو (قلبه للاطروحةالسوسيرية) القائلة بعمومية علم العلامة.[11]

وما دامت الإنسان والوقائع كلها دالة فلا عيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللسانية.[12]

5-سميولوجيا الثقافة:

يمثل هذا الاتجاه عدد من العلماء والباحثين (السوفيات) الذين تطلق عليهم تسمية جماعة موسكو، هم يرون أن العلامة ثلاثية (الدال والمدلول والمرجع ثقافي).[13]

وأخيرا نرى أنه يوجد اتجاه حاول أن يجمع بين سمياء التواصل وسمياء الدلالة مثله **امبرتوا**، وقد طور **امبرتوا ايكو** نموذجا سميائياتصاليا بإضافته الشفرات الصغرى التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القارئ. أي فهم الرسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد.[14]

ج-مصطلح السميائية عند بسام قطوس:

يرى الناقد **قطوس** أنه كان من ثمار تطور الدرس اللساني الحديث ظهور مناهج وتيارات نقدية كثيرة مثل البنيوية والأسلوبية والسيميائية.

والسيميائية أو **السيمائية** أو **السيميولوجيا** أو **السيميوطيقا** أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة.....الخ. ترجمات وتعريفات تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما: (**Semiology**) من (**Semion**) اليونانية، حسب العالم اللغوي السويسري **فرديناندي سوسير** (1856-1913)أو (**Semiotics**) حسب العالم والفيلسوف الأمريكي **شارلساندرس بيرس** (1838-1914).

ثم يذكر جهود النقاد الغربيين يقول: وقد أسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء والفلاسفة والنقاد. فإذا طلبت السيميائية بوصفها علما، فان عليك أن تشير إلى **فرديناند ديسوسير، وشارل موريس Ch-Moris**. وإذا أردتها منهجا نقديا وإستراتيجية مطورة في قراءة الخطابات الإبداعية قراءة سيميائية، أو قراءة النص بوصفه ممارسة دالة. كان عليك أن تذكر (**رولان بارتR-Barthes وجاك لاكان J-Laka، وجوليا كريستيفا J-Kristeva**). وإذا طلبتها في الفلسفة، فأمامك **كاسيرر Cassirer** في رمزية الأشكال. أما إذا أردت أن تبحث عنها مفهوما.فإنك واجدها سيميائيات. فثمة سيميولوجيا**سوسير**، بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا **بيرس**بمرجعياتها المنطقية والرياضية والظاهرية، وثمة سيمياء التواصل لدى **بريتوprieto**، ومونان**mounin**، وبويسنس**Buyssens**، وثمة سيمياء الدلالة كما عند **بارت ولاكان**، وهناك سيمياء الثقافة كما بشر بها الروسي **يوري لوتمانy lotman**، والإيطالي **امبرتوا ايكوu eco** ، وغيرهم ممن عدوا الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقا دلالية.[15]

ويقول الناقد: يهمني في هذا الجانب أن أقدم تصورا مكثفا لهذا العلم، مركزا على الجانب المنهجي منه، وهو النقد الأدبي، مبتدئا بالحديث عن **دي سوسير**، أول من تكلم في هذا العلم من خلفية لسانية، وأول من توقع ميلاده وبشر به.[16]

– سيميولوجيا دي سوسير:

لقد بشر **دي سوسير** بمولد السيميولوجيا وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامة الدالة، إذا أعد علم اللغة جزءا من علم السيميولوجيا العام.[17]

– سيموطيقا بيرس:

تقوم سيموطيقا**بيرس** على المنطق والظاهرانية والرياضيات، فالمنطق، بمعناه العام، علم القوانين الضرورية الموصلة إلى الصدق، يشكل **بيرس** فرعا من علم التشكيل العام للدلائل، أي: فيزيولوجيا الدلائل أو السيموطيقا.

وينظر السيميوطيقا**بيرس** بوصفها سيميوطيقا التمثيل والتواصل والدلالة في آن واحد. وهي تتسم بأبعاد ثلاثة: بعد تركيبي، وبعد دلالي، وبعد تدوالي.[18]

– سيميولوجيا الدلالة:

يبدوا أن هذا الاتجاه الذي يعزى للناقد **رولان بارت** يقترب كثيرا من حقل النقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة، فقد ذهب بارت إلى أن السميولوجيا هي علم الدلائل، وإنما استمدت مفاهيمها من اللسانيات.[19]

–سيميولوجيا الثقافة:

وثمة اتجاهات أخرى في داخل السميائية مثل: سيميولوجيا الثقافة(**Semiology of Culture**) كما لدى جماعة موسكوا–تارتوا (**MoscoTarto**) يوري لوتمان(**Lotman.Y**)،واوسبانسكي(**Ouspensky**)، وإيفانوف(**Ivanov**)،ممن يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساقا دلالية، وعنى أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي. [20]

–سيمياء التواصل (Semilogy of Communication) :

فيمثلها كل من **بريتوا، وجورج مونان،وبويسنس**، حيث لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي، والعلاقة لدى أصحاب هذا الاتجاه تكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول، ولسيمياء التواصل محوران: محور التواصل ومحور العلامة الذي يصنف العلامة في أربعة أصناف هي: الإشارة ، المؤشر، الأيقون، الرمز.[21]

ليختم الناقد هذا الجزء بخلاصة نقدية مفادها : أن الاتجاهات السيميائية قد شكلت روافد أصلية لبناء(قراءة/قراءات) سيميائية ليس للأدب فحسب بل لقراءة أنظمة علامية وإشارية أخرى، فبالإضافة إلى قراءة الأدب: شعراً ورواية ومسرحاً، والفن: رسما وموسيقا وسينما، فقد دخلت السيمياء كل دوائر الخطاب الفلسفية والدينية والفكرية، وقد امتازت الدراسات السيميائية للأدب

بحرصها على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية والأيديولوجية ببنيتها الاقتصادية والإجتماعية.[22]

وقد توافق النقاد منهم معجب **الزهراني وعبد المالك مرتاض** فكلاهما يرجع مفهوم السيميائية إلى العلامة، واتفاقهما على موضوع دراستها أي أنظمة العلامات، وهذا دليل تعقيب على مدى تأثرهم بالداريسين الغربيين أمثال **دي سوسير، وبيرس، وغريماس** وغيرهم، وفي هذا الصدد يقول: **عبد المالك مرتاض**: (إن مفهوم السيميائية آت، كما هو معلوم من تركيب(س م و) الذي يعني، فيما يعني(العلامة) التي يعلّم بها الشيء ما كالثوب، وإنسان ما كالوشم، أو حيوان ما كما يسم القبائل العربية التي كانت تسمي إبلها، ومن هذه المادة جاء لفظ السيما بالقصر، والسّيمياء بالمد والسّيمياء).[23]

تهتم السيميائية لاستخراج طرق بناء المعنى في النصوص، وهنا الناقد بسام قطوس قد عرض الاختلاف المصطلحي لمصطلح السيميائية عند بعض النقاد الغربيين فقط، ولم يشير إلى جهود نقادنا العرب ، مثل عبد المالك مرتاض الذي يعد قطباً من اقطاب السيميائية في الوطن العربي وغيره من النقاد

بالإضافة إلى عرضه لبعض المفاهيم مثل: الأيقونة والرمز والإشارة

لكنه في الأخير لم يوجهنا توجيها سليما نحو المجال التطبيقي، فهو اكتفى بالجانب النظري فقط

3-مصطلح التلقي والتأويل:

أ-تعريف التلقي:

لغة: التلقي هو الاستقبال- كما حكاه **الازمري**- وفلان تلقى فلان أي القرآن الكريم حول هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة الاستقبال في هذا المجال، بل استخدم مادة التلقي لا شرف النصوص: فيقول عز وجل: «**وَإِنَّكَ لَتَلْقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُن حَكِيم عَلِيم**».[24] وقال تعالى: «**فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبه كَلِمَات فَتَابَ عَلَيْه**».[25]

فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة.[26]

اصطلاحا: يأتي التلقي ضمن أهم المقولات الجوهرية التي ميزت النظرية النقدية المعاصرة مشكلا بذلك حقلا معرفيا جديدا تساهم في إثراءه مختلف المناهج والنظريات على اعتبار أن النقد المتوجه للجمهور ليس حقلا واحدا بل عدة ميادين.

ويأخذ مفهوم التلقي الوجه المقابل لفاعلية القارئ في إنتاج المعنى عبر إستراتيجية القراءة التي تحدد هذا المعنى، وتدعوا إليه عبر منظومة شاملة من المفاهيم والاصطلاحات التي تولدت عبر حوار عميق مع المناهج النقدية.[27]

ب-**تعريف التأويل:**

-الهيرمينوطيقا: هي فن التأويل وهي تطرح نفسها في مواجهة الموضوعات التي تفترض أنها تمتلك معنى عميق، لا يمكننا إدراكه، حيث تقترح، الهيرمينوطيقا تحديد ما تريده هذه الموضوعات قوله الحقيقة.[28]

أي أن المعنى الطافي على السطح ليس هو مجال اشتغالها.

وقد ارتبط ظهور التأويل بالدراسات الدينية.

ج–مبادئ التأويل:

وهناك مجموعة ضوابط يشترط كبار المنظرين الهرمينوطيقا توفرها القراءة التأويلية هي:

1–الفرضية: وتعتبر المعرفة الأولية للنص وتعد من أبجديات الإدراك الجمالي للنص ومن دونها يستعصي النص عن الفهم وهي تنطلق من معارفنا السابقة.

2–المقصدية: وهي عنصر مهم إذ لا يمكن أن تتحدث عن تأويل ما لم نفترض سلفا قصد المؤلف بوجهة ذلك التأويل.

3– **الدائرة الهيرمينوطيقية:** وهي إدارة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه والعكس أي أن فهم المعنى الذي قصده المؤلف يعود إلى فهم النص.

4–السياق: أي النص الذي يواجه المؤول لا يمكن أن يواجهه بمعزل عن سواه من النصوص وثلاثة أنواع (السياق المقامي والنصي والتاريخي والثقافي).

5–تأويل النص لا استعماله: أي فهم النص من النص نفسه وليس من المذهب الذي تنتمي إليه.[29]

د– **مصطلح التلقي والتأويل عند بسام قطوس:**

–التلقي: لا يستطيع الباحث في الأصول الفلسفية والفكرية لجماليات التلقي أن يتجاهل ثلاثة من الفلاسفة والمفكرين الذين شكلوا الخلفية المعرفية التي استند إليها نقاد جماليات التلقي والاستقبال وهم:

1–ادموند هوسرل E–Husserl فيلسوف الظاهراتية، الذي كانت فلسفته تشكل رد فعل على الفلسفة الوضعية التي استبعدت (الذات) بوصفها مقوماً أساسياً من مقومات المعرفة .[30]

2–إنجاردن R–Ingarden تلميذ **هوسرل**، الذي عدل في مفهوم التعالي فجعله ينطوي على بنيتين إحداهما ثابتة نمطية وهي أساس الفهم عنده والأخرى متغيرة مادية تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي.

3–جادامير H–G–Gadamer صاحب مفهوم الأفق التاريخي أو أفق التاريخ حيث استخدم **جادامير** مفهوم الأفق التاريخي في تفسير التاريخ حيث رأى أنه لا يكون ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي.[31]

مدرسة كونستانس الألمانية:

إذا كانت البنيوية في إحدى وجوهها على النص الأدبي أو البنية اللسانية الحاملة للدلالة والمنتجة لها والمكتفية بذاتها فإن أصحاب نظريات التلقي يعدون البنية اللسانية إحدى المؤشرات في فهم النص. لكن هذه البنية لابد لها أن تتغذى بمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ.

إن أصحاب نظريات التلقي قد أعلوا من سلطة القارئ أو متلقي النص. حيث رأوا أنه لا يمكن الحديث عن النص بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في صنعه ومن هذا نفهم لماذا مثل اتجاه نظريات القراءة أو التلقي واحداً من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات النقد العالمي الحديث.[32]

لقد تأصل هذا الاتجاه النقدي الذي سمي بأسماء مختلفة منها: جمالية القراءة أو جمالية التلقي أو التقبل أو نظرية التلقي في جامعة **كونستانس Constance** في ألمانيا الاتحادية وقد برز الألمنيان **هانز روبرت ياوس H-R-Jauss** و**ولفجانغآيزر W-G-Iser** بوصفهما منظري التلقي.

ولقد سعى هذان الناقدان إلى تأصيل خطاب نقدي يهتم بالعلاقة الجدلية بين النص والقارئ ويكرس رؤية نقدية تسعى لإبراز فعالية القراءة حيث يرى **ياوس** أن المقاربات النقدية السابقة حرمت الأدب من بعد مهم يعد ملازماً لطبيعته بوصفه ظاهرة جمالية له وظيفة اجتماعية، ويعتقد بأن النص لا يملك "معنى" موضوعياً ولكنه يحتوي فقط على بعض الخصائص التي يمكن وصفها بورة موضوعية واستجابة القارئ التي تشكل بالنسبة إليه المعنى والخصائص الجمالية للنص.[33]

ويذهب **آيزر**، الذي قام بتطوير التحليل الفينومينولوجي لعملية القراءة التي اقترحها رومان **إنجاردن R-Ingarden** إلى أن النص يحتوي على عدد من الفجوات أو العناصر غير المحدودة وعلى القارئ أن يملأ هذه الفجوات ذاتياً عن طريق المشاركة الخلاقة مع ماهو معطى في النص الذي أمامه.[34]

أما العناية الحقيقية أو الاهتمام الحقيقي بالقارئ فقد بدأ واعياً بمقاصده مع العلماء الألمان في جامعة **كونستاس** الألمانية الذين عُنوا بالتنظير لجمالية التقبل **L'Eshaetiquede la reception** والكشف عن الطريقة التي يتم بها تلقي الآثار الأدبية ويعد **هانزروبرت ياوس H-R-Jauss** من أبرز أعلام هذه المدرسة والمنظر الأساسي لجمالية التقبل في كتابه الشهير الذي ترجم ب "جمالية التلقبل" أما العلم الثاني **ولفجانجايزر W-Iser** الذي تعد فلسفته تطبيقا كاملاً للفلسفة الظواهرية التي تهتم بالتأثير المتبادل بين النص والقارئ.[35]

-التلقي في النقد العربي:

تحظى نظريات القراءة أو التلقي **ReceptionTheories** بقدر كبير من الاهتمام لدى النقاد العرب المعاصرين غربيين وعرب، ولما كان النقد جهداً عالمياً وخبرة تراكمية. فقد أسهم النقاد العرب المعاصرون فيه إسهام مشاركة وتفاعل من حيث التنظير أو التطبيق أو الترجمة، وقد ألفينا أقلاماً كثيرة تبحث في القراءة والتقبل والتلقي والتأويل حيث عقدت جامعة تونس في غضون تسع سنوات ندوتين متخصصتين للقراءة والكتابة.[36]

ولعل قارئ نظرية النظم للناقد العربي **عبد القاهر الجرجاني** بتمعن وبتفحص يدرك أن الوصول إلى معنى المعنى يحتاج إلى قارئ فطن يبذل جهداً عقلياً مميزاً للوصول إلى المعنى الكامن خلف المعنى الأول. وفيه تأكيد على ذاتية الفهم والتأويل والانتباه إلى لطائف مستقاها العقل.[37]

-التأويل والهرمونيوطيقا:

بين التفسير والتأويل**Interpretation** مواطن التقاء وافتراق: فمن مواطن الالتقاء أن كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى النص وقصدية المؤلف وإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال البحث عمت تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ فإن المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء ظاهر الكلمات.

ومن هنا تبدو محدودية التفسير بإزاء اتساع التأويل، وكأن التأويل يتجاوز سلطة النص الإبلاغية ليمنحه مزيداً من حرية النظر في النصوص التي تعصى على التحديد...فالمؤول لا يقف عند مقاصد المؤلفين بسبب اعتقاده بصعوبة تحديد تلك المقاصد، وإنما يتجاوزها للبحث عما تخفي وراء الكلمات، وبهذا يمثل مفهوم القصد أو الوصول إلى القصد ركناً أساسياً من أركان التفسير، سواء أكان الخطاب المعني بالتفسير دينياً أم أدبياً أم فلسفياً.[38]

وفي تراثنا القديم نشأ مصطلح التفسير مع تفسير القرآن الكريم، فكان لدينا نوعان:

الأول: التفسير بالمأثور وكان يقصد من ورائه الوصول إلى معنى النص عن طريق

جمع الأدلة التاريخية واللغوية التي تساعد على فهم النص فهماً "موضوعياً" أي كما فهمه المعاصرون لنزول القرآن الكريم من خلال المعطيات اللغوية التي يتضمنها النص وتفهمها الجماعة.[39]

والثاني:التفسير بالرأي أو(التأويل)وقد نظر إليه على أساس أنه تفسير"غير موضوعي" لأن المفسر لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية وإنما يتجاوزها بموقفه الراهن محاولاً أن يجد في النص المدروس سنداً لذلك الموقف.

وتبدو صعوبة الفصل بين التفسير والتأويل فصلاً حاداً. فالعلاقة بينهما تبدو أحياناً جدلية، إذ من غير المعقول أن تخلو كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات بالرأي التي ترقى إلى مستوى التأويل. وإذا كان التأويل مفهوماً قديماً قدم النصوص نفسها دينية أو لغوية وقدم بدء محاولات تفسيرها وشرحها من خلال مجموعة من القواعد والمعايير التي يتبعها المفسر، فإن الهرمنيوطيقا هي نظرية تأويل النصوص. أو هي العلم الذي يبحث في آليات التأويل بيد أن الهرمنيوطيقا، منهجاً ومفهوماً وفلسفةً تطورت بعد ذلك حيث امتدت تطبيقاتها إلى دوائر أكثر اتساعا شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة ، والأنثرولوجيا، والنقد الأدبي وغيرها.[40]

التلقي والاستقبال هم مصطلحان يصبان في موضوع واحد، حيث يركز الأول في تاثير النص على القارئ في حين يركز الثاني على تأثير القارئعلى النص، مشكلا بذالك دائرة التأثير المتبادل مع كل من ايزروياوس

أما التأويل والتفسير هم مصطلحان يسعى كليهما إلى الكشف عن معنى النص

ويتضح عرض الناقد هنا نظريا فقط ، أكثر منه توجيها تطبيقيا. فالسيميائية تهتم بطرق بناء المعنى في النصوص، وقد عرض قطوس الاختلاف المصطلحي، وبعض المفاهيم لكنه لم يوجهنا نحو المجال التطبيقي.

أما التلقي والاستقبال مصطلحان يصبان في موضوع واحد، إما التفسير والتأويل كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى النص.

وعرض الناقد هنا كان نظريا.

هوامش وإحالات:

[1]– سورة البقرة: الآية 273.

[2]– سورة الأعراف: الآية46.

[3]– إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق،ص285.

[4]–لخضر العربي: المدارس النقدية المعاصرة، دار المغرب للنشر والتوزيع، وهران، (دط)، 2007م، ص89.

[5]–بتصرف: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص120. 125. 129.

[6]– بتصرف : يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الى الالسنية، مرجع سابق،ص133.

[7]– بتصرف: عبد الله إبراهيم وغيره: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص74–75.

[8]–بتصرف: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص120–121–122.

[9]– مرجع نفسه: ص123.

[10]–بتصرف: عبد الله إبراهيم وغيره: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص84.

[11]– المرجع نفسه: ص96.

[12]– لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، مرجع سابق، ص162–163–164.

[13]– عبد الله إبراهيم وغيره: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص106.

[14]– بسام قطوس: سمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص21.

[15]– بسلم قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 188.

[16]– المرجع نفسه، ص188.

[17]– المرجع نفسه، ص188.

[18]– بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر: مرجع سابق، ص 190.

[19]–المرجع نفسه، ص191.

[20]–المرجع نفسه، ص194.

[21]–بسلم قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق،ص195.

[22] –المرجع نفسه ، ص196.

[23] –عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص157.

[24]–سورة النمل: الآية6.

[25]– سورة البقرة: الآية 37.

[26]–محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الحديثة وتراثنا النقدي)، دار الفكر العربي، (دب)، ط1، 1996م، ص13.

[27]– مفتاح محمد سعيد يقطين وآخرون: نظرية التلقي(إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط المغرب، ط1، 1994م، ص13.

[28]–مفتاح محمد وسعيد يقطين وآخرون: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مرجع سابق، ص13.

[29]-بتصرف: المرجع نفسه، ص12-13.

[30]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص162.

[31]–مرجع نفسه، ص 163.

[32]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص164.

[33]–المرجع نفسه،ص165.

[34]–المرجع نفسه، ص166.

[35] –بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص168.

[36]–المرجع نفسه:ص170.

[37]–المرجع نفسه: ص179.

[38]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص201.

[39]–مرجع نفسه، ص202.

[40]–بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص203.

نظرية المحاكاة

من الحَكِيمَيْنِ إلى المُعَلِمِينَ المسلمين

Simulation theory

From the wise to the Muslim teachers

الدكتور: زلافي إبراهيم الرتبة: محاضر – أ –

قسم اللغة والأدب العربي جامعة محمد بوضياف –المسيلة

البريد المهني: brahim.zelafi@univ-msila.dz

الهاتف:0697292427

ملخص: ترمي هذه المقالة إلى التعريف بالمحاكاة وتتبع مسارها التاريخي من عهد الحكيمين أفلاطون وأرسطو، ثم انتقال هذا المفهوم إلى المعلمين المسلمين الذين تناولوا هذا الموضوع من خلال اطلاعهم على الفلسفة اليونانية وأولوه أهمية كبيرة خاصة في تناولهم للشعر.

وقفت من خلال هذه الدراسة عند:

–أولا: مفهوم المحاكاة.

–ثانيا: المحاكاة عند الحكيمين أفلاطون وأرسطو.

–ثالثاً: المحاكاة عند المعلمين المسلمين.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة، الفلسفة اليونانية، أفلاطون، أرسطو...

Summary:

This article aims to define imitation and to follow its historical path of the time of the sages Plato and Aristotle, then the passage of this concept to the Muslim teachers who dealt with this subject through their study of Greek philosophy and gave it great importance, especially to the treatment of poetry.

My impressions, through this study on:

First, the concept of imitation.

Second: imitation by the wise Plato and Aristotle.

Third, imitation by Muslim teachers.

Keywords: imitation, Greek philosophy, Plato, Aristotle ...

المحاكاة:

يحمل لفظ المحاكاة معنى المماثلة والمشابهة في القول والفعل، وهي اسم مصدر للفعل حاكى يحاكي الأمر، بمعنى قلده واتبعه. جاء في لسان العرب: حكي: الحِكايةُ: كقولك حكَيْت فلاناً وحاكَيْتُه فَعلْتُ مثل فِعْله أَو قُلْتُ مثل قَوْله سواءً لم أُجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية. وحَكَوْت عنه حديثاً في معنى حَكَيته. وفي الحديث: ما سَرَّني أَنِّي حَكَيْت إنساناً وأَنَّ لي كذا وكذا أَي فعلت مثل فعله. يقال: حَكَاه وحاكَاه، يقال: فلان يَحْكي الشمسَ حُسناً ويُحاكِيها[1]. وجاء في المعجم الوجيز (حكى) الشيء – حكاية: أتى بمثله، وشابهه. وحكاه: شابهه في القول أو الفعل[2]. كما وردت لفظة المحاكاة في قاموس المورد بالصيغ التالية[3]:

- مُحَاكٍ (المحاكي): مُقلد Imitator ;mimic ;imitative .
- محاكاة: تقليد Imitation ; copying ; mimicry
- محاكاة: تشابه Ressemblance ; similarity ; likeness

اصطلح العلماء في العصر الحديث على أن المحاكاة هي أول نظرية أدبية، تبلورت من خلال ما أفرزه العقل البشري في عصوره القديمة منذ عهود الإغريق واليونان. فهي نظرية قديمة النشأة والمولد، تمتد جذورها إلى عمق التاريخ البشري، ظهرت إرهاصاتها الأولى على شكل آراء وأقوال متناثرة تدور حول ماهية الأدب وطبيعته ووظيفته، وقد يرجع ذلك إلى الفترة ما قبل القرن الرابع قبل الميلاد. ثم استوت مبادئها وترسخت أسسها مع الحكيمين: الفيلسوف اليوناني أفلاطون * (427- 347 ق م) من خلال كتابه "المدينة الفاضلة ، ثم ارتبطت بعد ذلك بتلميذه الفيلسوف أرسطو طاليس (384-422 ق م) وكتابه "فن الشعر" . وهي تعني التقليد والمشابهة في الفعل والقول. ويرجعون أصل هذه الكلمة إلى المصطلح الإغريقي mimesis الذي اصطلح عليه بالعربية بكلمة محاكاة، أو Imitation باللغة الفرنسية[4].

بقيت هذه النظرية سائدة ورائدة إلى غاية منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، حيث ظهرت نظريات جديدة ذات مبادئ جديدة منها " نظرية التعبير، نظرية الانعكاس، نظرية الخلق... التي نادى روادها من أدباء ونقاد بهجر كل ما هو قديم. وعلى الرغم من قدم نشأة نظرية المحاكاة، وظهور نظريات حديثة في الأدب والفن، إلا أنها ظلت إلى يومنا هذا قائمة معتمدة لدى الكثير من المدارس الأدبية.

المحاكاة عند الحكيمين أفلاطون وأرسطو:

يتضمن مصطلح المحاكاة معنى العرض أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد، استعمله أفلاطون للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، وترجع نظرية المحاكاة عنده إلى نظرية المثل، التي تقول أن الإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، وهذا المثال كامل ومتكامل ولا يمكن لمسه في عالم الواقع. وعلى هذا فالواقع الذي نعيشه هو تقليد ومحاكاة لما هو كائن في عالم المثل[5].

تقوم نظرية المحاكاة على الفلسفة المثالية الموضوعية، التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، وأن الكون مقسم إلى:

1-عالم مثالي، عالم العقل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية، وهو عالم المثل الذي خلقه الله.

2- عالم محسوس طبيعي مادي، يسمى عالم الظلال، يتضمن الموجودات من أشياء وأشجار وأنهار.

3- عالم الفنون الذي يتضمن الأدب واللغة والصور وغيرها.

تعبر صورة الكهف التي أوردها أفلاطون في جمهوريته عن نظرية المثل من حيث صلتها بنظرية المحاكاة، فهو يرى أن ما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال النار على جدران كهف. وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقة، فإذا ما تجردوا من قيود الظاهر وغادروا كهفهم أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيداً عن الظلال، فكأن عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجردة التي تسبق الوجود، وما الوجود إلا محاكاة حسية لها بمثابة الظلال من النار. ومن هنا فإن صورة الكهف عند أفلاطون قد خلقت التمييز الفلسفي الأساسي بين المظهر والحقيقة، وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات[6].

يشكل العالم الثاني المتمثل في العالم المحسوس الطبيعي صورة مشوهة ومزيفة لعالم المثل، فهو محاكاة لعالم المثل، لذلك فهو ناقص ومزيف. ويجعل أفلاطون من الشجرة الموجودة في العالم الطبيعي مثالا لهذا الاعتقاد، فهي عنده مجرد صورة مشوهة للشجرة الأولى الموجودة في عالم المثل والتي خلقها الإله، ويستدل على هذا التشويه والنقص بتعدد الأشجار واختلافها. والعالم الثالث هو صورة ناقصة للعالم الثاني ،فإذا رسم الفنان شجرة ثالثة، فإنه سينقلها عن الشجرة الثانية التي هي بدورها صورة ناقصة للشجرة الأولى، وفي هذه الحالة فالعملية تقليد التقليد، أو محاكاة المحاكاة، وتعدد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة، وهذه علامة على أنها ناقصة ومشوهة[7] .

يرى أفلاطون أن الفنون ليست سوى محاكاة لمحاكاة أو صورة لصورة، وبما أن الرسم والشعر من الفنون فهما كذلك، فالشاعر والرسام يحاكيان العالم الطبيعي المحسوس المزيف في نظر أفلاطون، فيصبح عملهما أكثر تزييفا ونقصاً، لأنه محاكاة لما هو محاكاة أصلا، وبالتالي فعملهما هذا يبتعد عن الحقيقة التي تكمن في عالم المثل. ويقدم أفلاطون أمثلة توضح رأيه :

أولا حول الرسم: فالرسام عندما يرسم سريرا فإنه يجهل كيف ومما يتركب، وهو يحاكي السرير الذي صنعه النجار في الواقع، والنجار بدوره حاكى صورة السرير الذي خلقه الإله في عالم المثل وهو سرير كامل الصفات، وبهذا يكون عمل الرسام محاكاة للمظهر لا للجوهر، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، فهو خداع وتشويه.

ثانيا الشعر: هاجم أفلاطون الشعر واعتبره تافها لأنه لا يمثل فكرة، إنما يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة. ولا يقف رأي أفلاطون عند هذا الحد وإنما يتعداه إلى وصف الشعراء بالجهل وعدم إدراك كنه الأمور، فالشعراء عنده يجهلون حقيقة الموضوعات التي يحاكونها، ولا يعرفون عنها شيئاً، فهم يصفون المعارك ولا يعرفون التكتيك العسكري، ويصفون الطب ولا يعرفون مبادئ الطب، وعلى هذا يجب طردهم من الجمهورية الفاضلة، إلا من كان منهم يمجد الآلهة ويعدد مفاخر الأبطال، ويشيد بأعاظم الرجال[8].

كما نظر أفلاطون إلى الفن على أنه مجرد مرآة عاكسة، يقدم صورة سطحية للعالم بأكمله. وكما هو الحال بالنسبة لأي فرد قادر على أخذ مرآة واللعب بها، وتدويرها في كل الجهات ليصنع السموات والكواكب والأرض، فكذلك عمل الفنان

لعب وعبث[9] . فالمرآة تعكس صورة الجسم، إلا أن هذه الصورة تكون صورة خيالية لا وجود لها خلف المرآة، وإذا كانت هذه المرآة مقعرة أو محدبة كانت هذه الصورة الخيالية أكثر تشويهاً. ومن هذا الجانب فالمرآة لا تقدم صورة صحيحة للجسم وإنما صورة خيالية ناقصة ومشوهة. فالشعراء عنده مفسدون للأخلاق، فهم يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل، ويعتمدون على نشوة الوحي والإلهام، فهم كالنافورة تقذف ما يصب فيها." فالشاعر خفيف محلق لا يخترع شيئا حتى يوحى إليه، فتتعطل حواسه ويطير عنه عقله، فإذا لم يصل إلى هذه الحالة، فإنه لا حول ولا طول ولا يستطيع أن ينطق بالشعر". لدى طردهم من مدينته الفاضلة، عدا أولائك الذين تتعلق أشعارهم بالآلهة والأبطال، واشترط أن لا تتعارض القصيدة مع ما هو شرعي وخيِّر[10]

كما فضل أفلاطون الملحمة عن التراجيديا، لأنها تصور الحياة في أفضل صورها، فالملحمة تثير عاطفة الإعجاب بأبطالها، فتجعل الناس أكثر قوة، أما التراجيديا فهي تشكل خطرا على المشاهد، حيث إذا رأى منظرا محزنا ينساق معه ويولد في نفسه نفس الشعور، فيثير فيه عاطفتي الشفقة والخوف، فتجعل المشاهد أكثر ضعفا[11].

أخذ مصطلح المحاكاة عند أرسطو مفهوما علميا تجريبيا، ولم يقترن عنده بنظرية المثل الأفلاطونية، حيث عد الشعر نوع من المحاكاة، فالشاعر يحاكي الطبيعة والانطباعات الذهنية، وأفعال الناس وعواطفهم، والطبيعة لا تحاكي عالم المثل، والشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون بالضرورة، أو يجب أن يكون، وليس ما هو كائن فقط. فالفنان إذا أراد أن يصور منظرا طبيعيا، فإنه لا يتقيد بما في المنظر، بل يصوره كأجمل ما يكون، لأن الطبيعة ناقصة، والفن يكمل ما فيها من نقص. فالفن " ليس أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى، وتمثلها تمثيل المرآة، وتنقلها نقل الآلة[12]

تظهر أبعاد نظرية المحاكاة عند أرسطو من خلال مقارنته بين الشعر والتاريخ، حيث يرى أن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان، فأحدهما يروي الأحداث شعرا والآخر نثرا، وإنما المؤرخ يروي الأحداث كما وقعت فعلا، بينما الشاعر يروي ما يجوز أو يمكن وقوعه. ولهذا فالشعر في نظر أرسطو أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ[13] .

كما فضل أرسطو التراجيديا، وعدها أرقى أشكال الشعر، لأنها تنمي عاطفة الشفقة والخوف، فتجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال التطهير، فما يحدث مثلا للبطل قد يحدث للمشاهدين، ومن خلال الشفقة والخوف تتطهر عواطفنا. وفي نهاية التراجيديا يشعر المشاهد بالسرور، لأن عذابه أقل من عذاب البطل، وبهذا يشعر بالارتياح وربما بالقوة[14].

تقوم نظرية المحاكاة على الفلسفة المثالية الموضوعية، التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، ونجد أنها تركز على ثلاثة أشياء:

أولها الأديب الذي ينظر إليه أفلاطون على أنه مجرد مقلد أو ملهم أو وسيط مسلوب الإرادة، إلا أن هذه النظرة تتغير عند أرسطو الذي يضفي عليه صفة محاك أو صانع ، يصنع الأشياء بالمماثلة.

أما الأمر الثاني فيتعلق بالأدب نفسه والذي يعتبره أفلاطون بأنه محاكاة للمحاكاة أو صورة مرآوية حرفية. وتختلف نظرة أرسطو عن نظرة أستاذه، فهو ينظر إلى الأدب على أنه محاكاة لفظية أو صورة لغوية للكليات والمعاني الكونية.

الأمر الثالث هو المتلقي المشاهد المنفعل السلبي، الذي لا دور له في صياغة الصورة حسب رأي أفلاطون، أو الذي يصبح بالتطهير أكثر توازنا وتماسكا وتقيدا بالأخلاق كما هو عند أرسطو.

نظرية المحاكاة عند المُعَلِّمِين المسلمين:

على الرغم من اختلاف بيئاتهم المكانية، والعصور التي عاشوا فيها، فقد ترك المعلمون المسلمون بصماتهم واضحة في تاريخ الفكر الإسلامي، حيث اشتهروا بشرح الفلسفة اليونانية، وخاصة ما تركه أفلاطون وأرسطو من فكر ومعرفة، وأسسوا فلسفاتهم الخاصة بهم بما استوعبوه من ثقافة وعلم، ولقد تناول المعلمون المسلمون نظرية المحاكاة من خلال شرحهم لآراء أفلاطون وأرسطو.

يعرف ابن سينا (370هـ-428 هـ)المحاكاة بأنها:« هي إيراد مثل الشيء، وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا و يحاكون غيرهم »[15]. فابن سينا يوضح المحاكاة بأمثلة:كمحاكاة حيوان بصورة، وتشبه الناس ببعضهم البعض، والأهم هو أن المحاكاة ليست تقليدا حرفيا للواقع أو مطابقة تامة له، أو نقل الشيء كما هو، وإنما تقديم شبيها له. فابن سينا يؤكد على وجود اختلاف بين الأصل والصورة التي تحاكيه.

يستعمل ابن سينا مصطلح التعجيب أو الفائدة أو الغاية الفكرية المدنية بدلا من مصطلح اللذة ليعبر بهم عن الغاية من قول الشعر، ويتجلى ذلك في قوله : « والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية،و على ذلك كانت الأشعار اليونانية، والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة أعني: المشورية والمشاجرية والمنافرية »[16].

كان ابن سينا من الفلاسفة المسلمين الذين أدركوا حقيقة المحاكاة الأرسطية، وهذا ما أكده طه حسين في حديثه، حيث قال: « لكن ابن سينا قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة، وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية، وللوسائل التي يتوسل بها في التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر»[17] .

يذهب ابن سينا إلى أن المحاكاة في الشعر تكون من قبل الكلام واللحن والوزن وربما تكون من قبل الكلام والوزن أو تقتصر على اللحن كما هو في الموسيقى، وما للحن من أثر انفعالي في النفس، قد يتمثل في الحزن أو الغضب، وقد تقتصر على الإيقاع وحده كما هو في الرقص، وما يمتلكه من قدرة على التأثير في النفس بما يشتمل عليه من إيقاع سواء أكان مجردا من اللحن أو مقترنا به. ويتضح ذلك في قوله: « والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به، بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل، فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا تُوقع ... والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإن الرقص يتشكل جيدا بمقارنة اللحن إياه حتى يؤثر في النفس»[18].

و إذا كان أرسطو قد جمع بين التصوير وفن الشعر، فإن ابن سينا كذلك قد سار على خطى الحكيم وذهب إلى أن الشاعر والمصور ينبغي أن يحاكي كل منهما الشيء الواحد بأحد الأمور الثلاثة. حيث يقول: « إن الشاعر يجري مجرى المصور فكل واحد منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، إما بأمور يقال إنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر»[19].

يتحدد موضوع المحاكاة عند الفرابي (260 هـ-339 هـ)بكل ما يتصل بأفعال الناس وسلوكاتهم، والشعر عنده محاكاة لكل ما يتصل بحياة البشر من خير وشر، والمحاكاة ليست نقلا حرفيا للواقع أو الطبيعة، وإنما هي تصوير لما يمكن وقوعه. وهذا المعنى نجده عند أرسطو، وهو ما يوحي بتأثر الفرابي بمحاكاة أرسطو. ويتضح معنى المحاكاة عن الفرابي من قوله: « إن موضوعات الأقاويل الشعرية هي بوجه ما جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم الإنسان، وهذه الموجودات منها ما حالها أبدا حال واحدة، ومنها ما ليس أبدا حالها حال واحدة، ومن هذه خاصة ما إلينا فعلها وهي التي تسمى الأشياء الإرادية، ومنها ما ليس إلينا فعلها، وكثير مما ليس إلينا فعلها لها معونة ما إلينا فعلها، فهذه منها ما هو تقليد لها أو حافظ لها أو دلائل عليها، وهذه كلها تعد مع التي إلينا فعلها والأشياء الإرادية والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وبالجملة فإنها هي التي يقال أنها خيرات أو شرور في الإنسان أوله، فمنها ما ينسب إلى النفس ومنها ما ينسب إلى البدن ومنها ما هي خارجة عن هذين، وأخص الموضوعات للأقاويل الشعرية هي هذه الأشياء دون تلك الأخرى »[20].

يفرق الفرابي بين الشعر والفنون الأخرى كالنحت والتمثيل والرسم، من خلال الوسيلة، ويتضح ذلك عند مقارنته بين الشعر والرسم (صناعة التزويق) فلكل منهما وسيلته الخاصة في التعبير عن المحاكاة، فالشعر يتوسل الأقاويل أو اللغة والرسم يتوسل الألوان والأصباغ . حيث يقول: « إن بين أهل هذه الصناعة (الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها أو نقول: وإن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها، ذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقا، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم »[21].

يرى الفرابي أن الشعر نافع لأنه يستخدم في أمور الجد، حيث يسهم في الارتقاء بالإنسان من خلال التأثير في سلوكه، وتوجيه أفعاله لتحقيق سعادته، والشعر ممتع لأنه يستخدم في أمور اللعب واللهو. ويتضح ذلك من قوله: « والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى »[22].

يرى إحسان عباس أن التخييل هو الذي يسمى المحاكاة، والأقاويل الشعرية هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول، فالذي يفعل ضربان:أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما- مثل أن يعمل تمثالاً يحاكي به إنساناً بعينه، أو شيئاً غير ذلك- أو يفعل فعلا يحاكي به إنساناً ما أو غير ذلك.

والمحاكاة بقول هو: أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر[23].

يرى ابن رشد (520 هـ- 595 هـ) أن المحاكاة تختلف من فن إلى آخر، فمنها ما يتوسل بالألوان والأشكال كما في الرسم، ومنها ما يتوسل بالأصوات كالموسيقى، أما في الشعر فبالأقاويل. ويتضح ذلك من خلال قوله: « والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة، وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان (العربي) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) »[24].

خلافا لابن سينا والفرابي فإن ابن رشد قد طبق مفاهيم أرسطو على الشعر العربي، حيث اعتبر أن كل قول شعري هو مديح أو هجاء، فالمديح يقوم على محاكاة الأفعال الفاضلة، والهجاء على محاكاة الأفعال القبيحة، لأن الأفعال الإنسانية الممكنة خيرا أو شرا هي موضوع المحاكاة الشعرية[25].

يذهب ابن رشد إلى أن غرس العلوم النظرية في نفوس أهل المدن تكون بالأقاويل الخطابية والشعرية، ومرجعه في ذلك أن أفلاطون درَّس الحكمة للجمهور مستعملا الطرق الخطابية والشعرية، وطريقة التعليم هذه ملائمة لتعليم الصغار كذلك، وتهذيبهم والارتقاء بهم إلى أفضل حال، وسمى ابن رشد هذه الطريقة بالتعليم الشعري.حيث يقول: « إنا نقول أن هناك طريقتين تحصل بهما الفضائل في نفوس المدنيين، أحدهما الأقاويل الخطابية والشعرية، والآخر الإكراه »[26] .

المحاكاة عند الفرابي نوعان: إما بقول أو بفعل، حيث يقول: « فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك ... والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء»[27].

الخاتمة:

عمم حكيم اليونان أفلاطون مفهوم المحاكاة على كل الموجودات وفسر بها أنواع المعارف المختلفة، بينما حصرها تلميذه أرسطو في مجال الفنون فقط. أما عند المعلمين العرب، فيعتبرها الفرابي هي مبدأ كل خلق أو إبداع شعري وفني، وينظر إليها ابن سينا على أنها مبدأ كل تشكيل أو تصوير شعري وفني، ولا شأن لها بالنقل الحرفي للواقع، وهو الدرب الذي سار عليه أرسطو، أما ابن رشد فكان أقرب إلى أرسطو إذ جعل المحاكاة مرتبة بالفنون وتختلف من فن إلى آخر.

الهوامش:

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (حكى)، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص191.

[2] – إبراهيم مدكور وآخرون، المعجم الوجيز، حرف (ح)، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994، ص 165.

[3] – روحي البعلبكي، قاموس المورد (عربي–انكليزي)، حرف (الميم)، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1995، ص984.

4 – وليام ستانفورد، المرآة والخارطة، تر:سهيل نجم، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2000، ص 25.

5 – أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص61.

6 – عصام قصبجي، أصول النقد في الأدب العربي القديم، مطابع الأصيل، سوريا، 1981، ص39.

7 – شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2005،ص ص 19–20.

8 – أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، ص61.

9 – عصام قصبجي،أصول النقد في الأدب العربي القديم ، ص 43.

10 – شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2005،ص ص 24–26.

11 – شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب ،ص 27.

12 – شكري عزيز ماضي،في نظرية الأدب،ص 29.

13 – شكري عزيز ماضي،في نظرية الأدب،ص 33.

14 – شكري عزيز ماضي،في نظرية الأدب،ص 35.

15 – ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1984، ص83.

16 – عصام قصبجي،أصول النقد في الأدب العربي القديم ، ص 79.

17 – ينظر: عصام قصبجي،أصول النقد في الأدب العربي القديم ،ص 92.

18 – ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،ص 79.

19 – أرسطو طاليس،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص73.

20 – ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ،ص 94.

21 – ألفت محمد كمال عبد العزيز ،المرجع السابق، ص78.

22 – ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص137.

23 – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص218.

24 – ينظر: محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، طالقاهرة، ط6، 2005، ص157.

25 – عصام قصبجي، أصول النقد في الأدب العربي القديم، ص 93.

26 – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص ص 146–148.

27 – مصطفى الجوزو،نظريات الشعر عند العرب،دار الطليعة،بيروت، ط1 ،1981، ص 93.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إبراهيم مدكور وآخرون، المعجم الوجيز، حرف (ح)، وزارة التربية والتعليم، مصر،1994.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.

3- أرسطو طاليس،فن الشعر،تر:عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت،1973.

4- ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1984.

5- روحي البعلبكي، قاموس المورد (عربي-انكليزي)، حرف (الميم)، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1995.

6- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2005.

7 - عصام قصبجي، أصول النقد في الأدب العربي القديم، مطابع الأصيل، سوريا، 1981.

8- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، طالقاهرة، ط6، 2005.

9 - مصطفى الجوزو،نظريات الشعر عند العرب،دار الطليعة،بيروت، ط1 ،1981.

10-ابن منظور، لسان العرب، مادة (حكى)، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

11-وليام ستانفورد، المرآة والخارطة، تر:سهيل نجم، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2000.

النزعة الأندلسية في نصوص نفح الطيب للمقري
رسالة ابن حزم في فضل الأندلس انموذجا
Andalusian tendency in the texts of Naft al-Tayeb al-Maqri
Letter from Ibn Hazm on the merit of Andalusia as a model

أ.د.مصطفى البشير قط
جامعة المسيلة
mostefaelbachir.gatt@univ-msila.dz

ملخص :

يعكس كتاب نفح الطيب عموما النزعة الأندلسية من خلال دفاع الأندلسيين عن بلدهم وأدبهم ، ومحاولتهم إبراز شخصيتهم وذاتيتهم في آثارهم الأدبية بعد أن وصمتهم بالقصور مقولة الصاحب بن عباد في كتاب ابن عبد ربه العقد الفريد "هذه بضاعتنا ردت إلينا" وقد حاول المقري في كتابه نفح الطيب أن يواجه المشارقة في عقر دارهم بإبراز فضل الأندلس وإعطاء الأدب الأندلسي المكان اللائق به كند للأدب المشرقي لا يقل عنه أهمية ومكانة .

وقد ضمن المقري في كتابه النفح رسالة هامة لابن حزم الظاهري يبين فيها فضل الأندلس ومكانة علمائها وأدبائها مدافعا عنهم بعد الذي لاحظه من قصور الأندلسيين في التعريف ببلدهم وإظهار مآثرهم .

الكلمات المفتاحية : نزعة ، أندلس، نصوص ، فضل، رسالة

Abstract:

The Andalusian tendency is reflected in the book of Nafh el Tib through the Andalusians struggles to defend their country and their literature, and their attempt to highlight their character and inner self in their literature after they were belittled by the words of Sahib bin Abad in the book of Ibn Abed Rabbo El aked El Farid "Hadihi Bidaatona Rodat Elina" . In his book ‘Nafh el Tib’, El Makari tried To face Al-Masharqa on their field by highlighting the importance of Andalus, and stating that its literature is in no way inferior to the Mashriqi literature, and that they are on the same level.

Al-Maqri also included in his book an important message written by Ibn Hazm al-Dhahiri, in which he demonstrates the virtue of Andalus and the status of its scholars and scientists as an advocate for them after he noticed the Andalusians' shortcomings in defining their country and showing their exploits.

Key Words: Tendency, Andalus, Texts, Virtue, Message

تعد عناوين الكتب من العتبات النصية ، والمؤلفون حينما يضعون عناوين لمؤلفاتهم إنما يقصدون دلالة وهدفا ، وهم بذلك يحملون العنوان جزءا أساسيا من رسالة النص ،وقد ذهب بعض النقاد إلى تحديد وظائف العنوان بالأمور الآتية:

1- التحديد

2- الإيحاء

3- منح النص قيمته.

كما ذهب بعضهم إلى أن العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة [1].

وتوحي شعرية عنوان كتاب "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" – باعتبار العنوان عتبة من العتبات النصية ومؤشرا سيميائيا ومفتاحا للمتن– بأن صاحبه يقف موقف المدافع والمنافح والمعجب بالأندلس ، فقراءة سيميائية للعنوان تكشف عن مدى إعجاب المقري بالأندلس ونتاجها من الأدب والأدباء والعلم والعلماء .

إن نفح الطيب هو انتشار رائحته الذكية ، نقول : نفح الطيب ،إذا فاحت رائحته [2] ،والغصن : ما تشعب من ساق الشجر دقاقها وغلاظها[3] ، والغصن الرطيب يوحي بالنضارة والحياة والقدرة على الاستمرار في العطاء.

وكأني بالمقري يبكي شوقا وحنينا جنة ضائعة خرجت من ملك المسلمين بعدما عمروها ما ينيف عن السبعة قرون ، ولذلك كان دائم الترداد لهذه العبارة في كتابه كلما ذكر الأندلس قال:"أعادها الله تعالى إلى الإسلام ببركة المصطفى عليه من الله أفضل الصلاة وأزكى السلام"[4].

إن شوق المقري وحنينه إلى الفردوس المفقود الذي لم تطأه قدماه يعد في نظري دافعا أساسيا إلى تأليف كتابه النفح بالإضافة إلى محاولته إثبات النزعة الأندلسية في المشرق العربي، أما طلب الرجل الدمشقي المسمى أحمد الشاهيني من المقري تأليف كتابه فلم يكن إلا دافعا ثانويا وسببا مباشرا.

إن النزعة الأندلسية بارزة متضخمة من عنوان الكتاب، بله عن محتواه الحافل بالنصوص الأدبية التي تشكل بنيته العميقة شعرا ونثرا في التغني بالأندلس ، والافتخار بفضائلها ومآثر أهلها ، فهو يتحدث "بصورة أساسية عن الحياة الأدبية في الأندلس" [5].

فكلا البنيتين في الكتاب السطحية المتمثلة في تشكيلة الكتاب ككل كما خطه مؤلفه، والعميقة المتمثلة في النصوص المستشهد بها تتضافران لإبراز النزعة الأندلسية بيئة وطبيعة وعلما وأدبا وثقافة أو بالأحرى إبراز الطابع الأندلسي في الحضارة العربية الإسلامية.

لقد ظل العرب الأوائل الذين هاجروا إلى الأندلس مرتبطين بالمكان من شبه الجزيرة العربية وما جاورها مشدودين إليه، يجدون نفورا في التأقلم مع المكان الجديد الذي حلوا به، وظلوا يحنون إلى المشرق العربي بيئة وأدبا وثقافة ،من ذلك قول عبد الرحمان الداخل في الحنين إلى المشرق بعد أن هاجته نخلة مفردة :

يا نخل أنت غريبة مثلي في القرب نائية عن الأهل

وقد تجلى حنينهم إلى المشرق في مظاهر متعددة من أقوالهم وسلوكهم ؛ من ذلك أنهم سموا بعض مدنهم بأسماء المدن في المشرق لما رأوه من أوجه التشابه بينها في البيئة والمناخ ، فقد نقل المقري أن أبا الخطار الكلابي " كثر أهل الشام عنده ، ولم تحملهم قرطبة ففرقهم في البلاد ، وأنزل أهل دمشق إلبيرة لتشابههما وسماها دمشق ، وأنزل أهل حمص إشبيلية وسماها حمص ، وأهل قنسرين جيان وسماها قنسرين ، وأهل الأردن رية ومالقة وسماها الأردن، وأهل فلسطين شذونة وسماها فلسطين ، وأهل مصر تدمير وسماها مصر" [6].

ولم يقتصر الأمر على المدن بل سموا شعراءهم بأسماء شعراء المشرق ؛ فابن اللبانة هو سموأل الشعراء،وحمدة بنت زياد خنساء المغرب ، وأبو الأجرب جعونة الكلابي عنترة الأندلس ، ومؤمن ابن سعيد دعبل الأندلس ، وابن زيدون بحتري الأندلس، والأعمى التطيلي معري الأندلس ،وابن هانىء متنبي الأندلس، وابن خفاجة صنوبري الأندلس وهلم جرا... [7]

ولكن النزعة المشرقية التي صاحبت وجود العرب الأوائل بالأندلس سرعان ما تحولت إلى نزعة أندلسية خالصة لدى الأجيال التالية إذ سرعان ما ألفوا المكان، وركنوا إلى البيئة الجديدة ، وطاب لهم المقام في جنة الأندلس يتفيِؤون ظلالها ، وبدأت صلتهم العاطفية بالمشرق تخف حدتها وتتحول إلى حب للبيئة الجديدة ،وارتباط بها على نحو يشعر بالغربة في الابتعاد عنها على نحو ما نجده في قول ابن خفاجة :

إن للجنـة بالأندلس مجتلى حسن وريا نفس
فسنا صبحتها من شنب ودجى ليلتها من لعس
وإذا ما هبت الريح صبا صحت وا شواقي إلى الأندلس

وبدأ الأندلسيون يستشعرون عقدة النقص تجاه الثقافة المشرقية خاصة بعد الصفعة التي وجهها الصاحب بن عباد للثقافة الأندلسية حينما قال عن كتاب ابن عبد ربه العقد الفريد :

"هذه بضاعتنا ردت إلينا، ظننت أن هذا الكتاب يشتمل على شيء من أخبار بلادهم، وإنما هو يشتمل على أخبار بلادنا، لا حاجة لنا فيه" [9] .

لقد كان الصاحب بن عباد يأمل في أخذ صورة عن الأدب الأندلسي في مؤلف أندلسي ،ولكنه لم يجد سوى ثقافة مشرقية يعلمها تمام العلم لا تضيف إلى ثقافته شيئا جديدا.

من هنا كان لزاما على أهل الأندلس أن تظهر نزعتهم الأندلسية في أدبهم ومؤلفاتهم ، وأن يعرفوا بثقافتهم في المشرق لأهل المشرق ،وهذا ما اضطلع به المقري في نفخ الطيب إذ غزا المشارقة في عقر دارهم بثقافته الأندلسية، فقد رحل إلى المشرق وأقام فيه ، وألف كتابه "النفح" هناك معرفا المشارقة بالأندلس بيئة وثقافة وأدبا وأعلاما ،وكأني به يرد على الصاحب بن عباد قوله ويأتيه ببضاعة جديدة غير البضاعة التي يعرفها.

وقد ظهرت النزعة الأندلسية في كل نصوص النفح شعرا ونثرا، أما النصوص الشعرية فيصعب حصرها لكثرتها ، وأما النصوص النثرية ،فقد أورد المقري منها ثلاث رسائل في فضل الأندلس والأندلسيين الأولى لأبي محمد بن حزم الظاهري [10] ، والثانية لأحمد بن سعيد وتعد تكملة وتذييلا لرسالة ابن حزم[11] ، والثالثة لأبي الوليد الشقندي[12].

وسوف نقتصر في مداخلتنا على التعريف بالرسالة الأولى فهي انموذج واف على إبراز النزعة الأندلسية "التي تجلت في شعور واضح بابتكارات الأندلسيين في التأليف والشعر والكتابة والعادات، والتفات إلى تاريخ الأندلس وجغرافيتها وخصائصها وتاريخ علمائها وولاتها وقضاتها وكتابها وشعرائها"[13]

صاحب الرسالة:

هو أبو محمد بن علي بن أحمد بن سعيد بن حزم ، ويلقب بالقرطبي نسبة إلى موطن ولادته ونشأته، كما يلقب بالظاهري نسبة إلى المذهب الفقهي الذي اشتهر به ، قيل إنه من أصل فارسي "سكن هو وآباؤه قرطبة ،ونالوا فيها جاها عريضا" [14] وكان والده أحمد بن سعيد وزيرا للمنصور بن أبي عامر القائم أنذاك بشؤون الدولة الأموية في محل الخليفة هشام الثاني ،وفي هذا البيت ولد ابن حزم سنة 384هـ ، ونشأ في أسرة أرستقراطية تعيش في ترف وحسن مظهر في أعلى مستوى بين الأسر القرطبية.

قضى ابن حزم فترة صباه بين الحريم في قصر أبيه ،حيث عهد إلى الجواري بتربيته وتحفيظه القرآن ، ولعل السبب في ذلك ما أصابه وهو صغير من مرض قلبي أو لعل السبب هو فرط التدليل والترف، وقد أكسبته تلك البيئة النسوية كثيرا من الخبرة بأحوال النساء وأسرار نفوسهن ، كما أتاحت له تجارب عاطفية منذ صباه ، ووجهته منذ حداثته إلى البحث في فلسفة الحب على نحو ما يعكسه ذلك كتاب "طوق الحمامة" [15] .

ولما بلغ مرحلة الشباب خرج ابن حزم إلى مجالس العلماء ،ونهل من مختلف علوم عصره "وأوغل في الاستكثار من علوم الشريعة حتى نال منها ما لم ينله أحد قط بالأندلس قبله "[16].

ولم تترك الظروف ابن حزم يفرغ للعلم فقد خاض معترك السياسة، وتقلب بين أتونها ؛ فذاق حلاوة الوزارة ، كما ذاق مرارة السجن " لميله السياسي إلى الأمويين"[17]، وبعد سقوط الخلافة الأموية بالأندلس عزم ابن حزم على التفرغ للعلم كلية ينشره في ربوع الأندلس متنقلا بين أرجائها حتى وافته المنية سنة 456هـ ، بعد أن عاش أكثر من سبعين عاما خلف فيها ثروة علمية وأدبية هائلة فقد ذكر ياقوت الحموي أن مبلغ تواليفه في الفقه والحديث والأصول والنحل والملل وغير ذلك من التاريخ والنسب وكتب الأدب والرد على المعارض نحو أربعمائة مجلد تشتمل على ثمانين ألف ورقة [18] .

في سياق الرسالة:

كان ابن حزم معتزا بموطنه الأندلس الذي أتاح له، ولأفراد أسرته مكانة سامية في سماء السياسة والأدب والعلم ، وقد وقع في يده ذات يوم كتاب بعث به أبو علي الحسن بن محمد بن الربيب التاهرتي إلى أبي المغيرة عبد الوهاب أحمد بن حزم المتوفى سنة438 هـ – وهو ابن عم ابن حزم الظاهري- يعيب فيه على أهل الأندلس تقصيرهم في إظهار فضائل بلدهم ،وتخليد أخبار علمائهم، يقول فيه:

"إني فكرت في بلدكم أهل الأندلس ،إذ كان قرارة كل فضل ، ومقصد كل طرفة، ومورد كل تحفة ، إن بارت تجارة أو صناعة فإليكم تجلب ،وإن كسدت بضاعة فعندكم تنفق ،مع كثرة علمائه، ووفور أدبائه،وصلابة ملوكه ،ومحبتهم للعلم وأهله ...ثم هم مع ذلك فهم في غاية التقصير ونهاية التفريط من أجل أن علماء الأمصار دونوا فضائل أعيانهم

،وقلدوا الكتب مآثر أقطارهم ...فأبقوا لهم ذكرا في الغابرين ولسان صدق في الآخرين ،وعلماؤهم مع استظهارهم على العلوم،كل امرئ منهم قائم في ظله لايبرح ،وثابت على كعبه لا يتزحزح ، يخاف إن صنف أن يعنف، أو تخطفه الطير، أو تهوي به الريح في مكان سحيق ،لم يتعب نفسا أحد منهم في مفاخر بلده..." [19] .

ولم يجد ابن حزم بدا بعد اطلاعه على هذه الرسالة من تجريد يد الهمة والشروع في تأليف رسالة في فضل الأندلس وذكر علمائها، وقد سماها ابن خير في فهرسته "رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها " وسميت أحيانا "بيان فضل الأندلس وذكر علمائها" [20].

والموجود من الرسالة بقايا لاتتعدى الصفحات القليلة أوردها المقري في كتابه "نفح الطيب"، كما نقل منها الحميدي في مواضع كثيرة من كتابه "جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس" [21].

بنية الرسالة وأسلوبها:

الغرض من الرسالة إظهار النزعة الأندلسية ،ويتجلى ذلك من موضوع الرسالة العام الذي يدور حول فضل الأندلس ومكانتها،والغالب على ابن حزم في هذه الرسالة "لهجة الدفاع عن الأندلس وبيان فضلها ومكانتها بين دول الإسلام"[22]

ويمكن تقسيم الرسالة إلى ثلاثة أقسام؛

في القسم الأول بين ابن حزم سبب كتابته لرسالته في فضل الأندلس مما ذكرناه آنفا في سياق الرسالة ،ثم تحدث عن أهمية الأندلس من خلال إضفاء قداسة عليها مستمدة من حديث النبي –صلى الله عليه وسلم– عن طائفتين من أمته تركبان البحر للغزو في سبيل الله ، ويفسره الكاتب بأن الأولى هي التي غزت جزيرة قبرص ، والثانية قامت بفتح الأندلس وغزوها ،وقد لجأ ابن حزم في تفسيره للحديث الشريف –ليجعله منطبقا على موطنه الأندلس– إلى أسلوب يغلب عليه طابع المناطقة كقوله :

"ولاسبيل أن يظن به وقد أوتي ما أوتي من البلاغة والبيان أنه يذكر طائفتين قد سمى إحداهما أولى، إلا والتالية لها ثانية، فهذا من باب الإضافة وتركيب العدد ،وهذا مقتضى طبيعة صناعة المنطق ، إذ لا تكون الأولى أولى إلا لثانية ،ولا الثانية ثانية إلا لأولى ،فلا سبيل إلى ذكر ثالث إلا بعد ثان ضرورة ، وهو صلى الله عليه وسلم إنما ذكر طائفتين،وبشر بفئتين..."[23].

ونلاحظ في هذا القسم من الرسالة أنه يعمد "إلى الأسلوب السهل المرسل الخالي من التعقيد اللفظي الذي يثبت فيه السجعة إذا كانت مواتية ،ويغض الطرف عنها إذا لم تكن طوع الخاطر،ثم هو بعد ذلك يعمد إلى أسلوب المناطقة في سوق الحجج وبسط المقدمات حتى ينتهي إلى النتائج التي يراها ويرضاها. [24]

وفي هذا القسم من الرسالة يخص ابن حزم مسقط رأسه قرطبة ببعض المزايا كفطنة وذكاء أهلها وتمكنهم من مختلف العلوم مما يجعلها تفخر على سائر الأقاليم، يقول:

"فكان أهلها من التمكن في علوم القراءات والروايات ،وحفظ كثير من الفقه ، والبصر بالنحو والشعر واللغة والخبر والطب والحساب والنجوم بمكان رحب الفناء ،واسع العطن ،متنائي الأقطار،فسيح المجال" [25] .

وأما القسم الثاني من الرسالة فيكاد يكون فهرستا لبعض تآليف الأندلسيين في مختلف العلوم والفنون ،إذ أحصى فيه ابن حزم علماء الأندلس السابقين والمعاصرين له مع ذكر مؤلفاتهم،واستعراض أفانين العلم التي طرقوها في الفقه والتفسير والحديث والقراءات والتاريخ والأخبار والأنساب والتراجم واللغة والشعر والكتابة والطب والفلسفة والهندسة وعلم الكلام ، ويغلب على أسلوب هذا القسم من الرسالة الطابع الإحصائي العلمي كقوله:

"وألفت عندنا تآليف في غاية الحسن ،لنا خطر السبق في بعضها ؛فمنها كتاب "الهداية" لعيسى بن دينار، وهي أرفع كتب جمعت في معناها على مذهب مالك وابن القاسم ، وأجمعها للمعاني الفقهية على المذهب،فمنها كتاب الصلاة ،وكتاب البيوع وكتاب الجدار في الأقضية وكتاب النكاح والطلاق ، ومن الكتب المالكية التي ألفت بالأندلس كتاب القطني مالك بن علي وهو رجل قرشي من بني فهر، لقي أصحاب مالك وأصحاب أصحابه، وهو كتاب حسن فيه غرائب ومستحسنات من الرسائل المولدات...." [26] .

وقد بين ابن حزم منهجه في إحصائه لمؤلفات الأندلسيين بأنه لن يذكر منها سوى ما يستحق الذكر لقيمته العلمية في تحقيق إنتاج معرفي يعتد به ، أما ما سوى ذلك من مؤلفات فقد أضرب عنه صفحا ،إذ إنه من الكثرة بحيث لا يحصى ،يقول موضحا منهجه في الرسالة :

"وإنما ذكرنا التآليف المستحقة للذكر ،والتي تدخل تحت الأقسام السبعة التي لا يؤلف عاقل عالم إلا في أحدها وهي ؛ إما شيء يخترعه لم يسبق إليه ، أو شيء ناقص يتمه ، أو شيء مستغلق يشرحه أو شيء طويل يختصره دون أن يخل بشيء من معانيه ،أو شيء متفرق يجمعه، أو شيء مختلط يرتبه ،أو شيء أخطأ فيه صاحبه يصلحه ،وأما التآليف المقصرة عن مراتب غيرها فلم نلتفت إلى ذكرها ،وهي عندنا من تأليف أهل بلدنا أكثر من أن نحيط بعلمها "[27] .

وأما القسم الثالث من الرسالة فقد مال فيه ابن حزم إلى إجراء نوع من المقارنة والمفاضلة بين علماء وأدباء الأندلس ونظرائهم في المشرق العربي مع ميل ابن حزم الواضح إلى تفضيل علماء وأدباء الأندلس ،وهو في رسالته دائم الترديد لمثل هذه العبارة " لم يؤلف مثله "حينما يذكر مؤلفا من مؤلفات الأندلسيين .

وفي هذا القسم من الرسالة أثار ابن حزم بعض القضايا مما يدخل في صميم النقد الأدبي، كموازنته بين الشاعر الأندلسي ابن جعونة الكلابي والشاعرين جرير والفرزدق وإلحاقه بمذهبهما في الشعر،وكموازنته بين ابن دراج القسطلي من جهة ،وأبي تمام والمتنبي من جهة أخرى،وكموازنته في الكتابة بين ابن شهيد من جهة، والجاحظ وسهل بن هارون من جهة أخرى[28].

كما أثار مشكلة "الاحتجاج" أمام علماء اللغة والنحو ؛ إذ ما يمنع من الاحتجاج بشعر شاعر مثل ابن جعونة الكلابي وشعره جار على مذهب الأوائل مستوف لشروطهم يقول:

"..ولو أنصف لاستشهد بشعره فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين" [29].

أما أسلوب ابن حزم في الرسالة عموما فيمكن " أن يندرج تحت باب الكتابة الأدبية العلمية ، أي تلك التي يناقش الكاتب من خلالها قضية تحتاج إلى سند من المنطق والتاريخ في إطار من ريق القول وعذب الأسلوب، وهو نمط من الكتابة قد لا يستطيع التجويد فيه إلا قلة من الكتاب"[30].

ولعل أسلوب ابن حزم في هذه الرسالة لا يختلف عن أسلوبه عموما الذي عرف به في تآليفه المختلفة "فقد عرف ابن حزم بالأسلوب الرائق البليغ مع حسن البيان حتى وصف بأنه "جاحظ الأندلس" غير منازع ،ويبدو في كتاباته أثر عقليته المرتبة المنطقية ، حيث يحسن إيراد المقدمات واستخلاص النتائج، ويتحرر من اللغو والاستطراد والحشو ، وقد عرف بدقته في تحديد معاني الألفاظ [31].

الهوامش:

(1) ينظر فضاء المتخيل ورؤيا النقد:زياد أبو لبن،دار اليازوري،عمان، الأردن ، 2004،ص:151.

(2) القاموس المحيط،للفيروز آبادي،دار الفكر،بيروت،2005، مادة "نفح"ص:223.

(3) المصدر نفسه مادة "غصن"ص:1099.

(4) ينظر نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب :للمقري ، شرح وضبط د/مريم قاسم الطويل، ود/يوسف علي الطويل،دار الكتب العلمية،بيروت، ط1،1995 ، 128/1 وفي مواضع متعددة من الكتاب.

(5) مصادر الأدب في المكتبة العربية:د/عبد اللطيف الصوفي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ت ، ص:267.

(6) نقلا عن تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د محمد رضوان الداية،دار الأنوار،بيروت ،ط1، 1968،ص:43.

(7) ينظر المرجع نفسه ص:43-44.

(8) نفح الطيب:167/1.

(9) العقد الفريد: ابن عبد ربه،دار الكتاب العربي،بيروت،1982،مقدمة المحققين للكتاب.

(10) ينظر نص الرسالة في النفح: 138/4- 158.

(11) ينظر نص الرسالة في النفح: 158/4-163.

(12) ينظر نص الرسالة في النفح: 163/4-196.

(13) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس:د/محمد رضوان الداية،ص:36.

(14) معجم الأدباء :ياقوت الحموي،دار الفكر،بيروت،ط3، 1980 ، 237/2

(15) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة:د/أحمد هيكل،دار المعارف.مصر ،ط8، 1982،ص:352-353.

(16) معجم الأدباء:ياقوت الحموي،238/12

(17) ظهر الإسلام :أحمد أمين،دار الكتاب العربي،بيروت،ط 3 ،1969 ، 55/3

(18) ينظر معجم الأدباء:ياقوت الحموي،238/12-239

(19) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة :لابن بسام،تحقيق د/إحسان عباس،الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1981،ق1/م1، ص:133-134

(20) تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: د/إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت، ط7،1985،ص:347.

(21) ينظر تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري:د/مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة ،بيروت،ط 02، 1986 ،ص:290

(22) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس :د/محمد رضوان الداية،ص309

(23) نفح الطيب:143/4

(24) الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه: د/مصطفى الشكعة،دار العلم للملايين ،بيروت،ط4، 1979 ص:614

(25) نفح الطيب: 144/4

(26) المصر السابق: 147/4

(27) المصدر السابق: 155/4

(28) المصدر السابق: 156/4

(29) المصدر السابق:156/4

(30) الأدب الأندلسي:د/مصطفى الشكعة،ص:614

(31) نوابغ الفكر الإسلامي:أنور الجندي،دار الرائد العربي، بيروت، 1983، ص:251.

أثر الدرس البلاغي في رسم مقاصد التداولية

The effect of rhetorical lesson in drawing deliberative intentions

الطالبة: نوال برباش دكتوراه سنة ثالثة

إشراف: د/ ناصر بركة أستاذ محاضر "أ"

الجامعة: محمد بوضياف –المسيلة

البريد الإلكتروني: naoual.berbache@univ-msila.dz

الملخص:

ما من شك في أن الدراسات البلاغية العربية القديمة تكتسي أهمية بالغة، لا تظهر إلا من خلال الوقوف على الأثر الذي أحدثته في الدراسات اللغوية والنقدية في الدرس الحديث _الغربي_ ذلك أن النظريات والمدارس النقدية في الدرس الحديث تلتقي مع هذه النظرية في كثير من المفاهيم والحدود، وهذا لا يؤدي بك إلى الاعتقاد بأنه تعصب للتراث، ولا نفيا للدرس الحديث واعتباره مجرد بديل مصطلحي للنحو والبلاغة القديمين، إذ يتنافى هذا وصفة الموضوعية في البحث العلمي، وإنما يبقى إشارة لملامح نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني وكيف أنه من خلال تحليله ومناقشته، حين أثبت ونفى، وقيد وأطلق، وعرف ونكر، وقدم وأخر، وفصل ووصل، وشبه وكنى، وصرح وذكر وأضمر، وأوجز وأطنب، قد أسهم وبشكل جلي في رسم معالم الدراسات النقدية الحداثية وبناء مقاصد النظرية التداولية.

الكلمات المفتاحية: الدرس البلاغي القديم، النظرية التداولية، نظرية النظم. التداولية.

Summary:

There is no doubt that the ancient Arab rhetorical studies are extremely important, and they only appear by examining the impact that they have had on linguistic and critical studies in the modern _ Western _ study, because theories and critical schools in the modern lesson meet with this theory in many concepts and limits, and this It does not lead you to believe that it is an intolerance of heritage, nor deny the modern lesson and consider it merely as a terminological alternative to ancient grammar and rhetoric, as this contradicts the recipe for objectivity in scientific research, but it remains a reference to the features of systems theory for Abdul-Qahir al-Jarjani and how that through his analysis and discussion, he has contributed in a way Clear F. Drawing critical studies modernist landmarks and building purposes of the theory of deliberative.

Key words: old rhetorical lesson, deliberative theory, systems theory. Deliberative.

توطئة:

إن البحث في مجال النظرية التداولية واسع ولا يُمكن حصره في هذه الدراسة، حيث إن هذه النظرية الحديثة قد انبثقت من خلال تحليلها ودراستها من منطلقات لغوية وأخرى فلسفية، علاوة عن ذلك استنادها إلى الضوابط الاجتماعية والنفسية، وهي الميزة التي أعلت من شأن المنحى التداولي في الدراسات النقدية الحديثة ، هذا الأمر الذي يُلزمنا في هذه المداخلة على ضرورة حصر موضوع الدراسة حول نقاط التقاطع بين الدرس البلاغي العربي القديم والمقاصد التداولية .

وسعيا منا في هذه المداخلة الموسومة ب:" **أثر الدرس البلاغي في رسم مقاصد التداولية** " أردنا أن نُبين مدى امتداد الدرس العربي القديم إلى العصور الحديثة، وكيف أنها شابهت في كثير من الحالات ما وصلت إليه الدراسات اللغوية والنقدية الغربية، وكيف أن العقل العربي لم يستثمر هذا الرصيد المعرفي اللغوي الكبير الذي تركه الدرس العربي القديم في جميع الميادين لاسيما منها النقد، في محاولة منا لذكر إسهام الدرس العربي في الدرس النقدي الحديث.

من هنا نجد أنفسنا أما الإشكال المطروح:

إلى أي مدى ساهم الدرس البلاغي القديم في رسم ملامح النظرية التداولية؟ ثم أين تتجلى تمظهراته؟

تعريف التداولية:

لغة: في "لسان العرب لابن منظور" نجد دول: العقبة في المال والحرب سواء، وقيل الدُوَلةُ بالضم في المال، والدَولة بالفتح في الحرب، وفي حديث أشراط الساعة: إذا كان المغنم دُوَلا جمع دُولة بالضم وهو ما يتداول من المال فيكون لقوم دون قوم، وقال الزجاج: الدولة اسم الشيء الذي يُتداول والدولة الفعل والانتقال من حال إلى حال، كأنه كي لا يكون الفيء دولة أي متداولا[1].

وفي معجم "أساس البلاغة للزمخشري" نجد: دَول: دالت له الدولة ودالت الأيام بكذا وأدال الله بني فلان من عدوهم: جعل الكرة لهم عليه، وعن الحجاج: إن الأرض ستدال منا كما أدلنا منها، وفي مثال: يُدال من البقاع كما يُدال من الرجال وأُديل المؤمنون على المشركين يوم بدر، وأُديل المشركون على المسلمين يوم أحد واستدلت من فلان لأدال منه، واستدِل الأيام بين الناس مرة لهم ومرة عليهم، والدهر دُول وعُقب ونُوب، وتداولوا السيء بينهم والماشي يداول بين قديميه: يراوح بينهما. ونقول دَواليك أي دَالت لك الدولة كرة بعد كرة. وفعلنا ذلك دواليك بعضها في أثر بعض[2].

بناء على ما تقدم من التعاريف اللغوية السابقة يتضح أنها لا تخرج عن الجذر "دول" والتي تحمل معاني التنقل من حال إلى حال والتبدل والتغيير. وتلك حال اللغة متحولة من حال لدى المتكلم، إلى حال أخرى لدى السامع ومتنقلة بين الناس يتداولونها بينهم، ولذلك كان مصطلح "تداولية" أكثر ثبوتا بهذه الدلالة من المصطلحات الأخرى : الذرائعية، النفعية، السياقية.

اصطلاحا: من جملة التعاريف التي قُدمت لمفهوم "التداولية" وبعد تفحص العديد منها ارتأينا لاختيار هذه التعاريف:يقول "دلاش" إنه تخصص لساني يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم كما يعني من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث.

ونجد تعريفا عند "آن ماري دبير" و"فرانسو ريكاناتي" : التداولية هي دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية[3].

وإذا ذهبنا إلى الدرس العربي فنجد "مسعود صحراوي" وهو أحد المهتمين بالنظرية التداولية حيث يعرفها بأنها مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب والبحث عن العوامل التي تجعل من الخطاب رسالة تواصلية واضحة وناجحة والحث في أسباب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية[4].

وبناء على ما تقدم من تعاريف يمكننا القول بأن اللسانيات التداولية إنما هي لسانيات الحوار والملكة التبليغية، فهي دراسة تختص بدراسة اللغة باعتبارها ظاهرة خطابية تواصلية واجتماعية، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر بين الدارسين حول التداولية وتساؤلاتهم على القيمة العلمية للبحوث التداولية وتشكيكهم في جدواها فإن معظمهم يقر بأن قضية التداولية هي إيجاد القوانين الكلية للاستعمال اللغوي والتعرف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي، وتصير "التداولية من ثم جديرة بأن تُسمى علم الاستعمال اللغوي.

حول المرجعية الفكرية للتداولية:

تعدّ اللسانيات التداولية اسما جديدا لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد "سقراط" ثم تبعه "أرسطو" والرواقيون من بعده بيد أنها لم تظهر إلى الوجود باعتبارها نظرية فلسفية إلا على يد "باركلي" تغذيها طائفة من العلوم على رأسها : الفلسفة واللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع. فالتداولية اللسانية اتجاه جديد في دراسة اللغة يبحث عن حل لعديد من المشاكل اللغوية التي أهملتها اللسانيات ولم تهتم بها نحو "الفونولوجيا، التركيب، الدلالة" ولذلك يعترف "كارناب" أن التداولية درس غزير وجديد بل يذهب إلى أكثر من هذا بقوله :" إنها قاعدة اللسانيات" كما أن اللسانيات التداولية تشكل محاولة جادة للإجابة عن جملة من الأسئلة تفرض نفسها على الباحث والبحث العلمي بعامة، وعجزت اللسانيات عن الإجابة عنها، متوسلة في سبيل ذلك عديدا من العلوم الإنسانية والاجتماعية وهي أسئلة من قبيل: ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ من يتكلم ومع من يتكلم؟ من يتكلم ولأجل من؟ ماذا علينا أن نعلم حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى؟ كيف يمكننا قول شيء آخر غير الذي قلنا؟ هل يمكن أن نركن إلى المعنى المعرفي لقصد ما؟ ما هي استعمالات اللغة؟

ولم تصبح التداولية مجالا يعتد به في الدرس اللساني إلا في العقد السابع من القرن العشرين، بعد أن طورها فلاسفة اللغة المنتمين إلى جامعة أكسفورد جون أوستن و جون سيرل وبول غرايس وهم من مدرسة فلسفة اللغة الطبيعية، في مقابل مدرسة اللغة الشكلية (الصورية) وكانوا يهدفون إلى إيجاد طريقة لتوصيل معنى اللغة الإنسانية من خلال إبلاغ مرسل رسالة إلى مستقبل يفسرها فكان عملهم من صميم البحث التداولي.

وكانت بداية تطور اللسانيات التداولية بنظرية أفعال الكلام التي ظهرت مع "جون أوستن" وتطورت على يد "جون سيرل" وبعض فلاسفة اللغة ومن بعده لتظهر بعدها جملة من المفاهيم والنظريات التي تشكل مجتمعة ما يعرف باللسانيات التداولية (أفعال الكلام، الاستلزام التخاطبي، الإشاريات).

والحق أن "جون أوستن" حينما ألقى محاضرات وليام جيمس عام 1955م لم يكن يهدف إلى وضع اختصاص جديد للسانيات أو فرع جديد لها، وإنما كان يرمي إلى وضع اختصاص فلسفي جديد هو "فلسفة اللغة" بيد أن تلك المحاضرات صارت فيما بعد بوتقة للسانيات التداولية. وانطلق أوستن من ملاحظة بسيطة مفادها أن كثيرا من الجمل التي لا يمكن أن نحكم عليها بالصدق أو الكذب :" لا تستعمل لوصف الواقع بل لتغييره، فهي لا تقول شيئا عن حالة الكون الراهنة أو السابقة إنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها" ،فالجملة "آمرك بالصمت" لا تصف واقعا بل تسعى لتغيير حالة الضجيج إلى الصمت. وبناء على هذه الملاحظات قسم "أوستن" الجمل إلى : جمل وصفية يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب وجمل إنشائية لا ينطبق عليها ذلك الحكم وتقابل في الثقافة اللغوية العربية الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، مثلما نجدها عند علماء النحو والبلاغة وكذا علماء التفسير وأصول الفقه في أبحاثهم[5].

وظائف التداولية:

ساد نقاش في البداية على جدوى التداولية وذكر "محمد سامي أنور" أن هناك تناقضا بين النظرية اللغوية الحديثة والتداولية يقول: النظرية اللغوية الحديثة مبنية على أساس أن اللغة نشاط ذهني فهي تتبنى الاتجاه العقلي، في حين أن النظرية البرغماتية تعتمد على ردود الفعل الشرطية التي قامت عليها المدرسة السلوكية، وكلتا المدرستين على طرفي نقيض، لذا فإن دمج متغيرات مدارس مختلفة في إطار بحث علمي واحد لن يتفادى التناقض الحتمي بين المبادئ التي بنيت عليها النظرية العقلية وأساليب التحليل السلوكي للغة"

وفي السياق نفسه يقول: " عندما يتسع مجال البحث ليشمل مبدأ التوفيق الاجتماعي لاستخدامات اللغة، فإن الاهتمام ينتقل من اللغة كظاهرة مستقلة بذاتها إلى ما تعنيه هذه الظاهرة في المتغيرات الاجتماعية، وهو نوع من التجريد ينتقل من الشيء في حد ذاته إلى الشيء بالمتغيرات الأخرى". وهناك من يقتنع بجدوى التداولية في الدرس اللغوي لأنها أوجدت انقلابا معرفيا على التقاليد البنيوية التي تقصي كل ما هو خارج البنية اللغوية من الدراسة، حيث أن الاهتمام في الدراسة اللغوية أصبح بعد مجيء التداولية متوجها إلى النظر في التأثيرات الفعلية للخطاب، ويلحظ ذلك عند الفيلسوف "سيرل" حين عدل بعض مواقف الاتجاه البنوي بجعله العمل اللغوي هو موضوع الدراسة اللغوية وليس الجملة كما كان يلح على ذلك البنيويون، فقد أدخل "سيرل" النظرية اللغوية في نظرية العمل، فالتداولية حقل معرفي جديد استطاع أن يتخطى حدود الدرس اللغوي التقليدي الذي تؤطره الكلمة والجملة، وتجاوز إلى آفاق رحبة في الخطاب. ومن هذا المنطلق نستطيع ذكر بعض الوظائف التي بإمكان التداولية أن تقف عندها:

– تعيين المجال التجريبي القائم على القواعد المتواطأ عليها في اللغة، والبرهنة على نجاح العبارة بوصفها فعلا إنجازيا ومبادئ فعل مشترك لانجاز التواصل مع بنية الخطاب، وكذلك استخلاص العمليات التي تمكن الكلام من التجذر في إطاره الذي يشكل الثلاثية الآتية: المرسل، المتلقي، والوضعية التبليغية، لأن أي تحليل تداولي بالضرورة يستلزم التديد الضمني للسياق الذي تؤول فيه الجملة، وبالتالي الوقوف عند معاني النصوص والجمل والتأويلات التي يحتملها المعنى بشكل واسع.

– أصبحت الدراسة اللغوية بعد مجيء التداولية تهتم بقضايا كانت مقصاة عند البنيويين والتوليديين كدراسة أحوال التخاطب التي ينجز ضمنها الخطاب.

–تدرس التداولية وجوه الاستدلال للتواصل اللغوي، إذ أن لبعض الأقوال حاصية استلزام أقوال أخرى إلا أن المتكلم يبلغ بأقواله أكثر مما تدل عليه الدلالات الحرفية لتلك الأقوال.

–تدرس التداولية بعض القضايا التي لها علاقة وتداخل مع علم النفس من خلال اهتماماتها بجزئيات تداولية تنطلق من مبادئ مستمدة من علم النفس الإدراكي، وأشهر النظريات التداولية في ذلك هي نظرية المناسبة أو الملاءمة[6].

التداولية وعلاقتها بالدرس البلاغي العربي القديم:

يظهر البحث في مجال الاتصال والتواصل قديم قدم البشرية وذلك راجع إلى ارتباطه بالحياة الاجتماعية للإنسان من أجل التفاهم، وقد عدت اللغة وسيلة تحقيق هذا التواصل والإبلاغ، وإلا أن تجسيد هذه اللغة كان مدعاة للتساؤل عن القدرة على ذلك، من حيث ارتباطها بأمور خارجة عن نطاق المنظومة اللسانية المتواضع عليها، وذلك أن الإنسان تسيره ظروف تواجده في بيئته وعلاقاته داخل المجتمع، وهو ما يعرف بالمقام أو السياق، لذلك استدعت الحاجة إلى تسخير هذه اللغة تماشيا مع متطلبات المقام، من أجل تحقيق الإبلاغ والاتصال. وتعد البلاغة من العلوم العربية التي نالت رواجا في أوساط الباحثين والدارسين، فقد كانت دعامة أساسية للدرس العربي، مثلت عالما للاتصال نظرا لارتباطها باستعمال اللغة، وتعد البلاغة أحسن ما يتناول إبراز العلاقات التداولية في اللغة لأنها تهتم بدراسة التعبير على مختلف مستوياته اللفظية والتركيبية والدلالية والعلاقات القائمة بينها، وقد نتجت من استقصاء العلماء وتتبعهم للهيئات اللسانية في اللغة العربية وما كان عند العرب من العادات الكلامية المعروضة عرضا بليغا وفصيحا للوصول إلى أرقى المعاني وأبلغها وأجملها، ولهذا كانت البلاغة مؤسسة على ثوابت الثقافة الإسلامية والإرث العربي.[7]

ويحتل المقام دورا بارزا وله مكانة متميزة في كتب البلاغة والنقد الأدبي القديم، فالعرب قديما لم يُخصصوا بحوثا حول المقام وإنما جاء الحديث عنه في سياق البلاغة والبيان والفصاحة والخطابة وغيرها من القضايا التي لها علاقة مباشرة بالمقام، كما نجد أيضا الدراسات التداولية الحديثة هي الأخرى تتناوله كثيرا في بحوثها تحت ما يُعرف "**بالسياق**" أو مقتضى الحال أو "**المناسبة**".

وإن ما نفهمه من مبدأ "**لكل مقام مقال**" هو الفصل بين المقام والمقال بطريقة جذرية وهذا أمر غير ملائم لأنه يصعب أن نقول إن هناك في جهة ما عالما للأشياء والأنشطة وفي جهة أخرى توجد اللغات والمقامات، وإنما الجوانب المحيطة بالمقال تؤثر في فهمه واستيعابه، وهنا نقف عند السياق، وهنا نجد إشارة السكاكي حين يقول :«لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام

التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتدء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الانكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الانكار... ولكل مقتضى غير مقتضى آخر»[8]

وهذا يعني أن المقام كان له حظ كبير عند العرب القدماء مثلما كان لعلوم البلاغة الأخرى كالبيان والبديع والمعاني، فالمقام له تخصص له أبواب وفصول في كتبهم، وقد جاء على لسان باحث في مصطلح السياق حيث أشار أن " **السياق**" كان له حضور قوي في النص العربي القديم تحت ما يسمى بالمقام، كما أورد الباحث نفسه مصطلح الحال والمقام المرتبطين بالمقال الذي هو النص أو العبارة أو الخطاب، فيقول:« في الأصل يتردد هذا المصطلحان في النصوص البلاغية ثم انتقلا إلى حقلي النحو والنقد وقد يكون مفيدا الوقوف على دلالتهما في المقام الذي وردا فيه وترتيب النصوص التي تضمنتها بحسب تسلسلها الزمني، قبل أن يتحدا مصطلحا محدد الدلالة»[9]

عند العودة إلى بعض ما كتبه الباحثون نجد بأنهم وضعوا مبحثا بعنوان مناسبة التركيب للمقال، حيث قالوا فيه: زنقصد بمناسبة التركيب للمقام المطابقة التامة بين شكل التركيب الذي يكون عليه وعناصر المقام المختلفة والمقصد وموقف الخطاب ومن دلائل هذا النوع من التناسب بين التركيب والمقام توظيف اللفظة المناسبة من حيث الدلالة والتعبير والمقام. فيتضح لنا من خلال هذا القول أنه لا اختلاف بين التركيب والمقام، فتركيب الألفاظ يبقى كما هو أما المقام فهو مختلف فاختلاف عناصره بالرغم من ذلك فهما متطابقان.

إن المتأمل في البنية المفاهيمية للبلاغة الجديدة يلاحظ أنها لم تخرج عن نطاق تعريف القدماء والذي وسع دائرته المحدثون بإيجاد مرتكزات تستند فيها على معطيات البلاغة القديمة، هذه المرتكزات تتجلى في المتكلم ، المخاطب، الخطاب، الموقف الخرجي، وبهذا يمكن اعتبار البلاغة منهجا للفهم النصي مرجعه التأثير ولقد وضع المحدثون للبلاغة تعريفات متعددة تلتقي في إيجاد خط متواصل بين هذه العناصر ليكون الكلام مطابقا لمقتضيات المقام، وتتحقق فيه السمة البلاغية الإبلاغية، وهو الرأي الذي أشار إليه **محمد العمري** حين رأى بأن البلاغة العربية قد أعيد لها الاعتبار في الدراسات المعاصرة فيما يعرف بالتداولية، وعلى أساس هذه الآراء يعقد " **صلاح فضل**" رؤية جامعة بين الآراء ليصل إلى رأي مفاده أن البلاغة والتداولية تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو نص في موقف.

وبناء عليه نستنتج أن البلاغة تمتاز بالإفادة وقوة التأثير وذلك بمقصدية إيصال المعنى إلى المخاطب، فتعمل على جذب فكر المخاطب إلى المخاطِب لتتواصل عملية التبادل الفكري، فعلاقة الترابط بين البلاغة القديمة والجديدة تكمن في مراعاتها لسياق التخاطب ويتضمن كل ما يتعلق بأوضاع المتخاطبين، وهو ما جعل صلاح فضل يقف عند نقاط تلاقي البلاغة بالتداولية في منعرج الاستعمال والذي يرتبط بالمقام، فهو استعمال اللغة بحسب السياق لحدوث التواصل، وهو ما يجعل الاستعمال مرتبطا بالقول وكيفية إيصاله للطرف المستقبل، حتى أمكن نعت البلاغة بفن القول.

لقد نشأ التفكير التداولي من الاهتمام بالتواصل والاستعمال الفعلي للغة، فقد ارتبطت التداولية بحقل الفلسفة التحليلية، ثم انفصلت عنها لتكون ذات توجه لساني يعني بدراسة اللغة لحظة الاستعمال، وإن التقاء التداولية مع منظومة من العلوم جعل الجانب المفاهيمي لها يمتاز بالثراء والتشعب من باحث لآخر، إذ ظهرت تعريفات مختلفة لها، ونجد في هذا الصدد "دومينيك مانقونو" يتحدث عن هذه الوفرة المفاهيمية بقوله أنها نابعة من كون التداولية ملتقى لمصادر أفكار وتأملات مختلفة يصعب حصرها، إضافة إلى تداخلها مع علوم أخرى مما جعل مجالها ثريا واسعا وغالبا ما يكون عسيرا يجعل الباحث يتيه في فروعها المعرفية، وذلك بالنظر إلى طبيعة المنشأ الذي قامت عليه فهو منشأ فلسفي بالدرجة الأولى[10].

الأمر الذي وجب أن نشير إليه أن الوقوف عند الدرس البلاغي العربي في مستوياته الثلاثة " **علم المعاني، علم البيان، علم البديع**" هو محور اهتمام وتركيز الدارسين في التداولية، وهذا راجع للأهمية التي يخضع لها البحث والمفهوم الكلامي من خلال علوم اللغة الثلاثة. ونشير بنظرة إليها فنقول:

1 الأسس التداولية في علم المعاني:

إن كان علم المعاني ذلك المجال الذي يلقي مقارباته حول الظروف والأحوال والمقامات التي تعتبر بمثابة الضابط والمؤطر والكنف الجوهري لعملية صناعة الكلام، فهو بهذا المنحى إنما يخطو خطوات حقيقية نحو التداولية التي تعنى بمثل هذه المقاربات وبذا فإن الآليات والمباحث المندمجة لواءه تتقاطع تقاطعا معرفيا في بعض تمظهراته مع بعض الميكانزمات المعتمدة بالتنظيرات التداولية المعاصرة، ومن أجل إثبات هذه الرؤية لا ضير في نأخذ نماذج تشتمل على علم المعاني ومباحثه:

بين ظاهرة الحذف ونظرية الافتراض السابق: يعد مبحث الحذف من المباحث التي استأثرت باهتمام نفر غير قليل من البلاغيين العرب، فها هو "عبد القاهر الجرجاني" يفرد له بابا خاصا به استهله بقوله "هو باب دقيق من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن".

ولعل الدافع الأكبر الذي حدى البلاغيين العرب نحو مقاربة ظاهرة الحذف راجع إلى ما تحمله هذه الظاهرة من جمال فني وإبداعي من جهة، وما تحمله من دلالات وأغراض من جهة أخرى.

الأسس التداولية في علم البيان:

لقد ركز البلاغيون العرب منذ القدم على التعابير المجازية وما يحمله اللفظ من معاني ظاهرة وأخرى خفية وذلك بالتركيز على معنى العبارة والجملة من خلال دراسة جملة من الأبعاد والمفاهيم منها: المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه.

الأسس التداولية من خلال علم البديع:

من البديهي القول أن المحسنات البديعية من الآليات التي تأسس عليها الخطاب البلاغي الذي كان يصبو إليه البليغ العربي من خلال استمارة لهذه الآليات إلى بعث البعد التحسيني الجمالي لكلامه، سواء أكانت محسنات بديعية لفظية أو محسنات بديعية معنوية[11].

إلى جانبه نجد " **سيرل**" وهو أبرز المهتمين بالدرس التداولي قد أعطى أهمية ودور كبير لدراسة التعابير المجازية من خلال الوقوف على الاستعارة ، وهنا نشير إلى دراسته التي خص بها (**معنى الجملة الحرفي**) والمعنى التداولي السياقي، الأمر الذي عُد من بين أهم القضايا المثارة في دراسة الاستعارة وفق رؤية تداولية، ومن هنا جاءت معالجته من خلال عرضه للتمييز بين المعنى النحوي والمعنى التداولي[12].

إن الرؤية التداولية في وصف الفعل الكلامي التي تتجاوز التصور المنطقي للقضية التي تحصر قضية الإسناد في مجرد تضمن المسند في المسند إليه نجدها عند عبد القاهر الجرجاني إذ يقول :" اعلم أن معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين والأصل الأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه، عرفته في الجميع فمن الثابت في العقول والقائم في النفوس أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به.. ولما كان كذلك وجب أن لا يعقل إلا من مجموع جملة: فعل واسم " فليس في الدنيا خبر يعرف من غير هذا السبيل ، النقطة التي يشير إليها " **سيرل**" فالإسناد يظهر لنا الرابطة المعنوية والدلالية التي ينجزها المعنى في القول، وذلك بتوارد العلاقات بين الألفاظ بحسب السياق، وهو ما سماه "**الجرجاني**" بالتعليق الذي يدور حوله النظم، فالإسناد يظهر في القول في صيغة الإنجاز، وذلك بالربط بين أجزاء الكلام لحصول معنى المتكلم.

لهذا فإن الإسناد يحمل ضروب القول من خبر ونهي وأمر... لتصبح فيما بعد ركيزة لإنجاز أفعال كلامية ترتبط بالسياق التخاطبي، وهناك إشارة مهمة في كلا "الجرجاني" تبدو في رؤيته بأن وظيفة اللغة هي التواصل ونقل ما يقصده المتكلم إلى السامع ويظهر من خلال هذا الكلام أن المعنى المستفاد من الخطاب يتحدد أثناء العملية التواصلية، ويخضع إلى عامل خارج اللغة وهو قصد المتكلم، والقصدية شكلت الأساس الذي انبنت عليه نظرية فعل الكلام، وتتجلى انطلاقا من الربط بين العبارات اللغوية وغرض المتكلم ومقصده، إذ يجب أن ينظر إلى الإنجاز بوصفه جانبا قصديا لفعل كلامي في سياق الموقف الكلي التداولي التواصلي، فكل فعل كلامي يقوم على قصد معين وله تأثير ودور في ضبط القوة الإنجازية المرادة، إذن فالجرجاني يبرز من خلال هذه الأفكار المتقدمة الأبعاد التداولية في النحو والبلاغة حين سلك في تحليله للقول مسلكا إبداعيا وأعطى للمقولات البلاغية أبعادا تداولية ومعان جديدة ووظائف تأثيرية، وبذلك يلتقي الجرجاني مع سيرل الذي بنى نظريته على دراسة الملفوظ من منطلق الإنجاز والقصد[13].

ولقد اهتم الدارسون بالسياق فهو يقوم بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها ومن قديم أشار العلماء إلى أهمية السياق أو المقام وتطلبه مقالا مخصوصا يتلاءم معه، وقالوا عباراتهم الموجزة الدالة "لكل مقام مقال" فالسياق متضمن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما، إذ يضطلع السياق بأدوار كثيرة في التفاعل الخطابي مثل تحديد قصد المرسل ومرجع العلامات كما أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق التي ترد فيه وربما اتخذ المدلول واختلف المعنى طبقا للسياق الذي قيلت فيه العبارة أو طبقا لأحوال المتكلمين والزمان والمكان الذي قيلت فيه [14]. ولقد ركز الجرجاني اهتمامه بدلالة النظم "**السياق**" وعنايته بالسياق التلفظي

"**النظم**" وأهميته في تحديد قيمة الكلمة وبيان تفاوت البلغاء في إنشائهم حسب قدراتهم وتوفيقهم في إحكام النظم، واستعمال وسائله في الدلالة على المعاني لأن اللفظ يكتسب معناه من التركيب. المرجع نفسه[15].

هكذا فإن السياق أو المقام أو سياق الحال يعد من أهم المعطيات التي لا يمكن التغافل عنها سواء في بناء الإنتاج اللغوي أو تأويله وبالتالي باتت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بهذا المستوى في عموم الدرس اللساني وأدنى نظرة في نظرية الفعل الكلامي تشير إلى أن السياق قد شكل الفكرة المحورية التي تبلورت منها هذه النظرية بمختلف تصوراتها، انطلاقا من بيان ماهية الفعل الكلامي تشير إلى أن السياق قد شكل الفكرة المحورية التي تبلورت منها هذه النظرية بمختلف تصوراتها انطلاقا من بيان ماهية الفعل الكلامي وطبيعته وكيفية إنتاجه وتصنيفه وصولا إلى كيفيات تلقيه وتأويله يقول " **أوستين**" :" إن مقولة فعل الكلام كجنس كلي منظور إليها من موقف أو مقام كلامي هي فقط الظاهرة الوحيدة التي نسعى جهدنا لتوضيحها في نهاية الأمر، وعلى هذا الأساس من المنظور التداولي لأفعال الكلام، قدم "أوستين" مقولاته حول الإنجاز وكان من أهم ما أشار إليه هو أن هناك مجموعة من الوسائل اللغوية التي يمكن للمرء أن يستخدمها للكشف عن أدائية إنجازية وهي:

- صيغة فعل الكلام كالصيغة المشهورة للأمر مثل "أغلق الباب"
- التشديد على الصوت وإيقاعه وتنغيمه بإمالته وغير ذلك من فنون القراءة ويقصد في ذلك طرق الأداء الشفوي من التنغيم والنبر، وموسيقى الكلام حيث يختلف معنى الجملة أو المنطوق باختلاف نغماته.
- الظروف النحوية وما ترتبط به من تراكيب .

- أدوات الربط بين أجزاء المنطوق عبر وسائل الربط المختلفة من نحو:" إذن، بينما، بالرغم من".

ما يصاحب التلفظ بالكلام ومستتبعاته، كالحركات والإشارات.

- ملابسات وأحوال التلفظ بالعبارة: إذ أن النطق بالعبارة هو أهم معين لنا على معرفة الغرض منها.

فيظهر بوضوح اهتمام الباحثين المحدثين بالسياق وهذا الاهتمام الذي تقاطع فيه " **أوستين**" مع أفكار " **عبد القاهر الجرجاني**"، من خلال بيان أهمية السياق ومقتضى الحال في فهم الكلام والعبارات التي يود المتكلم أن يوصلها للسامع[16].

هوامش الدراسة:

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج5، ط1، دار صادر، بيروت، 1863، ص327.

[2] – الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، لبنان، 1998،ص303.

[3] – ينظر: فرانسواز أرمينيكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علواش، مركز الانتماء الوطني، لبنان، ص7.

[4] – ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطبيعة، لبنان، 2005، ص5.

[5] – باديس لهويمل، التداولية والبلاغة العربية، مجلة المخبر، العدد:7، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر ،بسكرة،2011، ص 159.

[6] – عماري محمد، مبادئ الدرس التداولي في التراث العربي، جامعة باتنة1، باتنة، 2017، ص45.

[7] – ثقبايث حامدة، قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص7.

[8] – أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد الهنداوي، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص256.

[9] – نادية جرمان، الدرس البلاغي القديم والمقاربة التداولية محمد العمري أنموذجا، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ص30.

[10] – ثقبايث حامدة، قضايا التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 30،31.

[11] – واضح محمد، الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي، جامعة وهران، 2012، ص 230.

[12] – سعيدة مداس، المجاز في دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني دراسة تداولية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،2016، ص 52.

[13] – عماري محمد، مبادئ الدرس التداولي في التراث العربي، جامعة باتنة1،2017، ص128.

[14] – عبد الرحمن بشلاغم، تجليات مفاهيم التداولية في التراث العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014، ص.60

[15] – عماري محمد، مبادئ الدرس التداولي في التراث العربي، جامعة باتنة1، باتنة،2017 ،ص 202.

[16] – المرجع نفسه، ص 170.