مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية مُحكّمة سداسية - تصدر عن قسم الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية باللغات العربية والأجنبية

ISSN : 2335-1586

من مواضيع العدد

- الأدب النسائي العربي بين المركز والهامش. أ. مراد زعباط
- البحث في ما وراء النص: جدلية التواصل بين النص والمتلقي د. نزيهة زاغز

تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم" القصة أنموذجا

د. خديجة باصالح

- . دور اللغة في صناعة الخطاب القصصي أ. أحمد بوعافية
- ملامح المنهج الوظيفي في تعليمية النحو العربي في المدرسة الجزائرية

أ.د. عبد المجيد عيساني/ أ.عبد الرؤوف محمدي

- البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية د. محمد عروس
- Les indigènes à la Grande Guerre, dans Le mensonge de dieu de Mohamed Benchicou dr/ FILALI Férial
- L'image de la belle-mère dans le conte algérien M. Abdelkrim El Amin.

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

ربيع أول 1438 / ديسمبر 2016

العدد العاشر

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

ربيع أول 1438 / ديسمبر 2016

العدد العاشر

ISHKALET

REVUE des études linguistiques& littéraires

Centre Universitaire de Tamanghasset

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

العدد العاشر

10

ربيع أول / 1438هـ - ديسمبر 2016

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئاسة التحرير إلى :
ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر
الفاكس/ الهاتف : 56-04-30-029- (213)

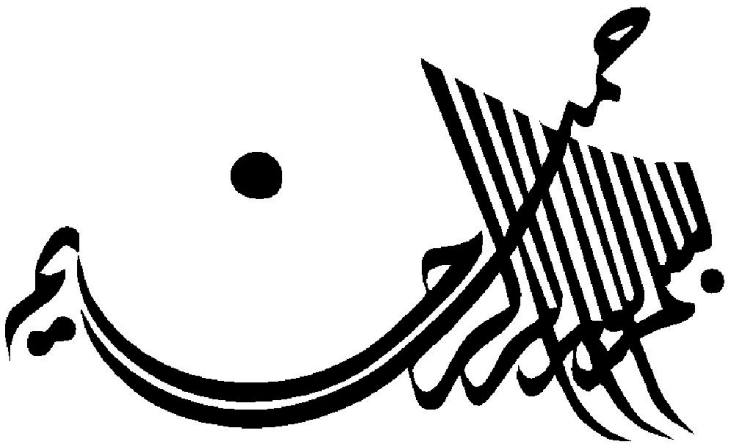
E-mail:(ichkalatmag@yahoo.fr)

رقم الإيداع القانوني: 169-2012
Issn :2335-1586

منشورات المركز الجامعي لتامنغست

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية



مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

(قواعد النشر في المجلة)

ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث الجزائرية والعربية والأجنبية، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في القضايا الأدبية والإنسانية والاجتماعية والعلمية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية وفق القواعد الآتية:

– أن يتسم البحث بالأصالة النّظرية والإسهام العلمي.

– أن يكتب على ملف برنامج (word) بخط (Traditional Arabic) حجم (16) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يتجاوز (20) صفحة ولا يقلّ عن (10) صفحات .

– تخصص الصفحة الأولى لعنوان البحث، واسم الباحث ودرجته العلمية ، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، و ملخص باللغة العربية في حدود ثمانية (8) أسطر ومثله بلغة أجنبية (إنجليزية أو فرنسية)، على أن تكون الترجمة صحيحة. (ضرورة تجنب ترجمة قوقل الحرفية)، إضافة إلى كلمات مفتاحية أسفل الملخص.

– يجب أن يبدأ البحث بتمهيد أو مقدمة أو مدخل، وينتهي بخاتمة أو نتائج. كما يطلب تقسيم البحث إلى عناوين فرعية.

– تخضع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي قبل نشرها .

– ضرورة التزام الباحث بالأمانة العلمية، ويتعهد بعدم نشر البحث من قبل في أية مطبوعة أو مجلة. (يحرر الباحث تعهدا بملكية المقال، وبعدم نشره، في وثيقة ترسل إليه عقب قبول توجيه البحث إلى التحكيم).

– إلزامية حسن التّوثيق بذكر المصادر والمراجع من خلال التهميش الأكاديمي في الصفحة الأخيرة من المقال، على أن يكون التهميش آليا ومن دون إدراج الأقواس في أرقامه.

– توضع الأشكال والرسوم في شكل صورة حتى يتيسر إدراجها بشكل صحيح في صفحة المجلة.

يرسل البحث حصرا عن طريق البريد الإلكتروني للمجلة ولا يقبل بغير ذلك.

البريد الإلكتروني: (**ichkalatmag@yahoo.fr**)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

(مديـر المجـلّة)
د. محمد بكادي

(رئيس التحرير)
د. رمضان حينوني

(هيئة التحرير)

د. أحمد بنـاني / د. محمد بلوافي / أ. أحمد حفيـدي /
د.فتحي حدوش أ. سالمي السايح /
أ. نعمان محمد المختار / أ. عبد القادر بختي

(الهيئة الاستشارية)

أ.د. الحبيب مونسي (جامعة سيدي بلعباس)
أ. د. عبد الحميد بورايو (جـامعة الجزائر)
أ.د. محمد تحريشي(جـــــــامعة بشار)
أ.د أحمد عزوز (جامعة وهـــــــــران)
أ.د مشري بن خليفة (جامـــــعة ورقــلة)
أ.د. عبد القادر سلامي (جـامعة تلمسان)
أ. د. شعيب مقنونيف (جـــامعة تلمسان)
أ.د. محمد بن منوفي (جـامعة الجزائر2)
د. عز الدين كشنيط (الم .الج. لتامنغست)
د.مراد مزعـــاش(الم. الع. للأ. قسنطينة)

Dr.BESNACI MOHAMED. Univ. Lumière Lyon ll France

(الهيئة العلمية) داخل الوطن

أ.د. الطيب بودربـــــــــــالة (جامعة باتنة)
أ.د. سعاد بسناسي (جـــــــــامعة وهران)
د. نور الدين صدار (جـــــــــامعة معسكر)
أ.د. محمد الأمين خلادي (جـــامعة أدرار)
أ.د. عبد الجليل منقور (الم. الج. عين تموشنت)
د. يمينة بشي (جـــــــــامعة الجزائر2)
أ.د. بلقاسم دكدوك (جـــــــامعة أم البواقي)
د. لقمان شاكر (جـــــــامعة أم البواقي)
د. مليكة بن بوزة (جـــــــــامعة الجزائر2)
د. صالح الدين ملفوف (ج. خميس مليانة)
أ.د. يـوسف وسطاني(جـــــــامعة سطيف2)
د. عادل بوديار (جـــــــــامعة تبسة)
د. إدريس بن خويا (جامعـــــــــــة أدرار)
د. عادل مقرانـــــي(ج. الأمير–قسنطـينة)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

د. بوحوش مرجانة (جامعة أم البواقي) د. عزوز قروع (جامعة سكيكدة)
د. طارق ثابت (جامعة باتنة) د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)
د. فايزة دخير (المركز الج. لتامنغست) أ.د. عبد المجيد حنون (جامعة عنابة)
د. بركة بوشيبة (جامعة بشار) أ.د. عزي بوخالفة (جامعة الجزائر 2)
د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة) د. فاتح حنبلي (جامعة أم البواقي)
د. عبد القادر شارف (جامعة الشلف) د. فاتح زيوان (جامعة العربي التبسي– تبسَّة)
د. رزيقة طاوطاو (جامعة أم البواقي) د. فريال فيلالي (جامعة الجزائر 2)
د. فتحي حدوش(المركز الجامعي لتامنغست) د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2)

خارج الوطن

د.علي خلف العبيدي (جامعة ديالى. العراق) د. عبد المهدي هاشم الجراح (ج.ع. ت الأردن)
د. محمد خرماش (جامعة فاس – المغرب) د. مصطفى الطوبي(جامعة أغادير–المغرب)
د. هناء محمود إسماعيل الجنابي – العراق)
Jan-Henrik Opdenhoff(Univ. Grenada) Espagne
Larousi HAIDAR (univ. grenada) Espagne

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الكاتب	ص
تجليات الإنصاف في شعر صدر الإسلام	أ.مراد زعباط	8
الأدب النسائي العربي بين المركز والهامش	أ.جمعة لبيض	34
رمزية عشتار وتحولاتها في الشعر المعاصر(قراءة في مقاطع شعرية وفق المنهج الأسطوري)	أ.عايب فاطمة الزهراء	48
البحث في ما وراء النص: جدلية التواصل بين النص والمتلقي	د. نزيهة زاغز	68
المناهج النسقية ونظرية الأدب (قراءة في الصوت الأدبي والصدى النقدي)	د. عزوز قربوع	79
تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم" القصة أنموذجا "	د. خديجة بصالح	90
إرهاصات النقد اللغوي في الأندلس	د. حليمة بلوافي	104
تجربة النقد الأدبي الجزائري الحديث من التنظير إلى التطبيق	ا. صالح جديد	125
البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية: نماذج من الشعر الجزائري.	د. محمد عروس	144
آليات التواصل في الرواية " ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي" أنموذجا.	أ.بوزيد مولود	175
دور اللغة في صناعة الخطاب القصصي	أ.بوعافية أحمد	195
ملامح المنهج الوظيفي في تعليمية النحو العربي في المدرسة الجزائرية	أ.د عبد المجيد عيساني أ.عبد الرؤوف محمدي	210
ألفاظ أشراط السّاعة في صحيح مسلم بين المعجم والدلالة .	أ.د. عبد القادر سلامي والباحثة: زهيرة نقول	229
التفكير اللغوي عند المتكلمين بين الخلفيات المعرفية والأصول الإعتقادية.	الباحث: نبيل ربيع طالب	251
Les indigènes à la Grande Guerre, dans Le mensonge de dieu de Mohamed Benchicou	Dr. FILALI Férial	1-19
L'image de la belle-mère dans le conte algérien	M. Abdelkrim El Amin.	20-37

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغة العربية واللغات الأجنبية

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

بصدور العدد العاشر هذا تكون مجلة إشكالات قد وصلت مرحلة النضج، لتشق بصرامة طريقا نحو المحافظة على مكتسباتها السابقة والسعي إلى انتشار أكبر في الوسط الأكاديمي الوطني والعربي.

ومن أهم ما ستعمل المجلة على تحقيقه، إلزامية وجود ملخصين للدراسة المقترحة، مع العمل على أن تكون ترجمة الملخص دقيقة وصحيحة. فعلى الرغم من إلحاحنا على ذلك في شروط النشر، فإن بعض ما يصلنا من الباحثين من ملخصات لا يرقى إلى مستوى القبول فنضطر لحذفه والاستغناء عنه.

وليس الملخص وحده ما يجب الالتزام به، بل نرى أن تجسيد شروط النشر كلها كفيل بأن يعطي المجلة طابعها الموحد، ويجعلها تستجيب لشروط النشر العالمية، وهو ما يجعل المادة العلمية في ذاتها ذات قيمة تبعا للوعاء الذي يحتويها.

وأخيرا.. نعلم أننا نتأخر أحيانا في نشر مقالات يمر على إرسالها وقت طويل.. لكننا نؤكد للباحثين أن بعض تقارير التحكيم تصلنا متأخرة لظروف كثيرة، وبعضها الآخر يحتاج إلى تعديلات جوهرية فنضطر إلى انتظار استقامتها وحصولها على تقرير إيجابي على الأقل، إضافة إلى أن إصدار عددين في السنة يضغط علينا، بوجود عدد كبير من البحوث الموجهة إلى هيئة التحرير.

هذا وكل أملنا أن تكون الأعداد القادمة أكثر احترافية واستجابة للمعايير المطلوبة دوليا، ونحن في ذلك نكرر الترحاب بأي اقتراح يصب في مجال تحسين مستوى المجلة لبلوغ أهدافها المسطرة.

رئيس التحرير

د. رمضان حينوني

تجليات الإنصاف في شعر صدر الإسلام

مراد زعباط

جامعة قسنطينة 1

zabatmourad@gmail.com

ملخص البحث

يتناول هذا المقال بالدراسة ظاهرة الإنصاف في الشعر العربي ويرصد تجليات الإنصاف في شعر غزوات النبي (صلى الله عليه وسلم) وشعر فتوح صدر الإسلام. ثم تحاول الدراسة التعريف بالمنصفات والكشف عن أهم الدوافع النفسية والخلقية التي جعلت الشاعر يتحلى بهذا الخلق السامي، والتطرق إلى تأثير الدين الجديد والحوادث التاريخية في هذا العصر على شعر الإنصاف.

وقد وردت في متن البحث شواهد شعرية يشيد فيها الشعراء بقوة أعدائهم فينصفونهم في النصر والهزيمة ويتجلى في شعرهم الإعجاب بالخصم فيعترفون بالحقيقة ويصفون الوقائع دون تزييف أو تغيير.

كلمات مفتاحية: شعر. إنصاف. صدر الإسلام. جاهلية. وصف. الحرب.

Résumé :

Cet article étudie le phénomène de l'équité dans la poésie arabe. il surveille les manifestations de l'équité dans la poésie arabe au cours des conquêtes du prophète MOHAMED (paix et bénédiction sur lui) et dès l'ère premiere de l'islam.

Cette étude détecte aspects et s'appuie surtout sur cette impartialité et identifie l'équité et diagnostique les effets psychiques et éducatifs qui poussent le poète à se qualifier de cette impartialité et aborder les effets de la nouvelle religion ainsi que le fait historique pendant cette ère sur la poésie de l'équité.

Au cours de cette étude se trouve des poèmes ou les poètes apprécient la force de leurs ennemi ce qui les conduisent à reconnaitre la vérité et décrivent ces circonstances sans aucune anomalie.

مقدمـة:

كانت أيام العرب في الجاهلية وصدر الإسلام إلى عهد بني أمية ملاحم عظيمة وحروبا رت رحاها فكانت لهوتها جيوش القبائل وجيوش الفاتحين وثفالها جزيرة العرب وما جاورها من بلدان، فتصدى لها الفرسان بالشجاعة والإقدام، باذلين مهجهم في سبيلها، فينتصر فريق وينهزم فريق وقد يتعادلان فلا يكون غالب أو مغلوب.

وقد سجل الشعراء أحداثها وتفاعلوا مع نتائجها بقصائد تهلل بالنصر، وتزدري المغلوب وتصطنع الحجج لتبرير الهزائم، وأشعار تنضح بالحقد الذي تغذيه العصبية القبلية وطلب الثأر فتعمي الشعراء عن الإنصاف في القول وإقرار الحقائق دون تزييف أو تغيير، وكان ولاء الفارس للقبيلة فوق كل ولاء، وتعصبه لها أقوى من كل تعصب في مواقف الغيِّ والرشاد ،فيقف دونها يرد عنها كيد الأعداء ويبذل حياته في سبيلها مخافة أن يلحقه العار، ويكره نفسه على اقتحام الوغى طمعا أن تُحمَد أو تستريح.

إن التعصب الأعمى للقبيلة حاد بالشعراء عن طريق الإنصاف، " ولم ينج من الانقياد لنزعة العصبية إلاّ قلة من الشعراء، بل أن هؤلاء لم يبرءوا تماما من أثر العصبية وإنّما كانت أصواتهم خافتة بالقياس إلى شعراء آخرين."[1] ما جعل شعر الإنصاف يتسم بالقلَّة ومواضيعه محدودة في الأدب العربي، وترجع هذه الندرة إلى نعوبة التحلّي بهذا الخلق الكريم وسط النتائج الوخيمة للحروب التي لا تبقي ولا تذر، فتثكل النساء ويتيم الأولاد وتزرع الضغائن والأحقاد والتعصب الأعمى الذي يحجب عن الشعراء صور البلاء والشجاعة التي يتميز بها العدو، فينصرف إلى الظلم والبغي ومحاولة الانتقاص من شأن الخصم فيفخر بنفسه وقومه ويغيب الإنصاف، وبالمقابل نجد في هذا الجو المشحون بمشاعر الحقد والتعصب شعراء حفل شعرهم بالمشاعر الإنسانية الراقية، فيعترفون للعدو بالشجاعة وحسن البلاء في الحروب، ويعترفون بهزيمة أقوامهم إن هزموا، وبفرارهم من وجه الأعداء، إنهم " جماعة من

الشعراء لم يندفعوا في تيار المبالغة والمغالاة في تصوير حال الأعداء، بل كانوا معتدلين منصفين، فوصفوا في قصائدهم ما حدث للفريقين دون تحيز لأحدهما وقد اشتهرت هذه القصائد، وكان لها تقدير خاص حتى سميت باسم " المنصفات " وأظهر شيء أن الشاعر كان يحكي فيها ما حدث لقومه في مقابل ما حدث للأعداء، ويتحدث عن الجانبين بما يصف الحقيقة والواقع، وقد يمدح فيها العدو بالقوة والشجاعة."[2]

التعريف اللغوي للمنصفات:

لقد جاء في لسان العرب النَصَفُ والنَصَفَةُ والإِنْصَافَ : إعطاء الحَقِّ وأَنْصَفَ الرجل، أي عَدَل. قال ابن الأعرابي: أَنْصَفَ إذا أخذ الحقُّ وأعطى الحقَّ. والنَّصَفُ: الإِنْصَافُ، قال الفرزدق:

وَلَكِنَّ نصْفًا لَوْ سَبَبْتُ وسَبَّني بنو عبد شَمْسٍ من مَنَافٍ وهَاشِمِ

ويقال: أَنْصَفَهُ من نفسه، وانْتَصَفْتُ أنا منه وتَنَاصَفُوا، أي أَنْصَفَ بعضهم بعضا من نفسه. والنِّصِفُ بالكسر: الانْتِصَافُ، وقد أَنْصَفَهُ من خصمه إِنْصَافًا.[3]

ونجد أن الاشتقاق من الجذر نَصَفَ في جل المعاجم يأخذ معنى الحق والعدل والإنصاف.

التعريف الاصطلاحي للمنصفات:

وضع الطبرسي حدا للمنصفات، إذ قال بعد أن شرح أبياتا للعبّاس بن مرداس: "وهو من باب التناصف، وللعرب قصائد قد أنصف قائلوها فيها أعداءهم، وصدقوا عنهم وعن أنفسهم، فيما اصْطَلَوهُ مِنْ حَرِّ اللقاء، وفيما وصفوه من أحوالهم في إمحاض الإخاء، قد سمّوها المنصفات ."[4]

ونجد أن تعريف الطبرسي للمنصفات لا يحدد معالم هذا الشعر ويجليه فيكون جامعا مانعا وإنما نراه مقتصرا على بعض الجوانب؛ حيث أشار إلى القصائد التي أنصف قائلوها أعداءهم وأهمل المقطعات والأبيات المفردة ولو قال الأشعار المنصفة كما جاء في مقولة الجاحظ[5] لكان التعريف أشمل وأعم، كما انفرد الطبرسي

بذكر الإنصاف في إمحاض الإخاء ولا شك أن هذا النوع ليس من التميز والطرافة في شيء لأن إنصاف الأحبة لا يحتاج من الشاعر مجهودا نفسيا كبيرا كالإنصاف في الحرب، وإذا استثنينا عبد المعين الملُّوحي الذي وافق الطبرسي فيما ذهب إليه في كتابه المنصفات وأورد نماذج من شعر الإنصاف في هذا الباب نجد أن أغلب الباحثين لم يلتفتوا إلى النوع الثاني من أنواع الإنصاف وهو إمحاض الإخاء الذي ينصف الشاعر فيه أحبته، واهتموا بالنوع الأول الذي ينصف الشاعر فيه عدوَّه لطرافة هذا الشعر ومخالفته للمتوقع المألوف ولتنوعه بتنوع الدوافع والمواقف التي قيل فيها. وقد أغفل الخالديان أيضا ذكر القصائد التي قيلت في إمحاض الإخاء، وعلى كثرة القصائد المنصفة في الشعر العربي فإنهما اقتصرا على ذكر ثلاث قصائد فقط لشهرتها إذ قالا:" ذكر الرواة أن منصفات أشعار العرب ثلاثة أشعار، فأوَّلها قصيدة عامر بن مَعْشَربنِ أسحم ابن عديٍّ، والمنصفة الثانية لعبد الشارق بن عبد العزَّى الجُهني، والمنصفة الثالثة للعبَّاس بن مرداس السُلَّمي [6]".

إن تعريف الطبرسي كان مرجعا لجل الباحثين فلم يحيدوا عنه، بل نجدهم ينسجون على منواله في أغلب التعريفات التي تناولت شعر الإنصاف، فنجد في معجم المصطلحات العربية أن " المنصفات هو لقب للقصائد الجاهلية التي لم يبدِّل قائلوها الحقائق فيها، فيعترفون بهزيمة أقوامهم إن هُزموا، وبفرارهم إن ولوُّا الأدبار، ولا يبخلون على أعدائهم بوصف شجاعتهم وبلائهم في الحروب."[7] فإيراد الحقائق والاعتراف بالهزيمة ووصف شجاعة الخصوم وبلائهم أهم ركائز الإنصاف التي إذا وفرت في قصائد ومقطعات فإنها تلقب بالمنصفات بغض النظر عن العصر الذي قيلت فيه خلافا لما أورد صاحبا معجم المصطلحات العربية.

ويرى محمود محمد شاكر أنها ليست مدحا خالصا وإنما هي وصف أقرب ما يكون إلى الواقع لما اصْطَلاَهُ الفريقان، " فالمنْصِفَةَ: هي القصيدة التي يمدح فيها الشاعر أعداءه، ويذكر ما أوقعوه بقومه، وما أوقع قومه بهم إنصافا وعدلا."[8]

ويفصِّل علي الجندي في هذا الرأي موافقا "محمود محمد شاكر" فيقول: " فإذا ذكر ما أوقعه قومه بالأعداء، ذكر ما حدث لقومه من الأعداء، وإن وصف بأس قومه قوتهم وبطولتهم، وصبرهم وثباتهم وأسلحتهم وما قاموا به من أعمال وأمجاد، وصف الأعداء كذلك من هذه النواحي، فكان الشاعر يتحدث في ذلك بما يقتضيه الحق والإنصاف، ولذلك سميت هذه القصائد< المنصفات > لأن الشاعر فيها ينصف الأعداء ويعطيهم ما يستحقون."[9]

أى شوقي ضيف أنَّ الشاعر إذا اعترف بهزيمة قومه وشجاعة أعدائه ووصف الحرب بواقعية فقد أنصف، "إذ نراه يعترف بهزيمة قومه إذا هُزموا، وبفراره إن ولَّى الأدبار ونكص على أعقابه، وفي أثناء ذلك لا يبخل على أعدائه بوصف شجاعتهم وبلائهم في الحروب، ولهم في ذلك قصائد تلقب بالمنصفات... وجاءهم ذلك من أنهم لا يبدِّلون في الحقائق ولا يعدِّلون في علاقاتها ومعانيها، بل يخضعون ويضبطون خيالاتهم وانفعالاتهم إزاءها." لكن الشاعر المنصف وإن ضبط انفعالاته تجاه عدوِّه وكظم غيظه وحقده فإن انفعالات أقوى كفيلة بأن تجعله يسلك سبيل الإنصاف وقد تتنوع بين إعجاب بالخصم، وحزن وأسى لمقتله أو رفض لما جرَّته عليهم الحرب من مآسي.

وقد أشار كل من غازي طليمات وعرفان الأشقر إلى المنصفات في باب الفخر فهي تتناسب معه عكسيا حيث أن صوت الإنصاف يعلو متى خَفَتَ صوت الفخر لأن الشاعر حينئذ يخرج من دائرة الذات ليعبر عن أحاسيس ومكنونات عدوِّه فيصوغ شعرا ينضح بالحكمة "وربَّما كانت المنصفات أروع ما في هذا الشعر، وأحفله بمشاعر إنسانية راقية، وأبعده عن الحقد والكراهية، في هذا النمط من الشعر تخفت أصوات الفخر، وتنسرب قصة الأخذ بالثأر في منسرب إنساني وتضعف العصبية القبلية، وتمازج العداوة الصداقة، والاحتقار الإكبار، ويصوِّر العدو اللَّدود بصورة الصديق الودود ويضع الشاعر نفسه موضع خصمه، فيعبر عمَّا في نفس الخصم، فإذا الذي يحسُّه الفريقان واحد وإذا العداوة التي تلمع في الظُّبا والأسنة برق خلّب،

يومض ثم ينطفئ."[10] وقد ركز الباحثان في هذا التعريف على الجانب النفسي لتفسير معنى الإنصاف فالشاعر المنصف عندهما هو الذي يضع نفسه موضع خصمه، فيعبر عن معاناته مبرزا القيم الجميلة التي يخفيها قبح الحرب من بعد عن الحقد والكراهية وتحول الاحتقار إلى إكبار، وتعبير عن مشاعر الخصم ومشاركة لأحاسيسه.

ولا يحيد هلال جهاد في تعريفه للمنصفات عن هذا الرأي باعتبار الحرب من العوامل الأساسية للتواصل بين الذوات، فالمنصفات هي تجلّ للجانب الإنساني وانتصار على قبح الحرب التي تترك آثارها النفسية المدمرة لدى طرفي الصراع، فيتفهم معاناة الخصم ويعبر عنها لأنها معاناته فالمنصفات عنده هي "القصائد التي حاول فيها بعض الشعراء أن يتفهموا المأزق الوجودي الرهيب الذي تعاني منه أطراف الصراع، وأن يعيروا العدو الذي عادة ما يخضع للبطش الدموي لسانا يعبر فيه عن ذاتيته وألمه ومعاناته. "[11]

من كل ما سبق نستنتج أن الأشعار المنصفة هي التي توخى فيها الشعراء موقف الحياد في الحكم بين قبيلتهم وبين أعدائها أو بينهم وبين خصومهم، يصفون فيها الوقائع وصفا يحمل مشاعر الإعجاب بالخصم وشجاعته والأسف والأسى لمقتله، وقد يورد الشاعر هذا الإنصاف مفتخرا بنفسه، فقوته من قوة أنداده، أو مادحا معجبا بشجاعة خصومه، أو معتذرا من فرار مبررا هروبه من عدوه، فإذا حمل الشعر إحدى هذه المعاني جاز تصنيفه في خانة الأشعار المنصفة سواء كان بيتا مفردا، أو مقطعة ، أو قصيدة.

دوافع الإنصاف في الشعر العربي:

إن أهم ملاحظة نسجلها على شعراء المنصفات هو عدم رضاهم على نشوب الحرب، أو عدم الرضا على ما آلت إليه من نتائج ، وتغلب الحالة الشعورية الأولى على الشعراء الذين اصطلوا بنار الحرب بين قبائل تربط بينها وشائج القربى فيسعون جاهدين إلى الصلح بين الفريقين والنصح لهم ، لكن الأمور تتفاقم وتستعر الحرب

وتحصد هامات الأبطال من كلا الفريقين، وتشبع السباع والجوارح من جثث القتلى وتبكي نساء القبيلتين، ويصبر كل فريق فيتذكرون الأرحام، ويوقفون القتال.

إن الشاعر الذي فجع في قبيلته وأبناء عمومته لا يمكن أن ينحاز إلى قبيلته لأن الموقف يفرض عليه التحلي بروح الإنصاف.

أما الحالة الثانية، فنجد أن الشاعر كان حريصا أشد الحرص على الإيقاع بعدوه لكنه يفاجأ بخصم قوي، وأبطال مستعدِّين للحرب، يردُّون الصاع بالصاع، ولا تنجلي الهجمة عن قتيل إلاَّ بشق الأنفس فيعترف بما لاقى من معاناة مبرِّرا موقفه ومعترفا بقوة خصمه وبسالته في الحروب.

أما إذا انهزمت قبيلة الشاعر واندحرت أمام الخصوم فإن الشاعر يصور استماتته في الدفاع عن فلول المنهزمين، ويصبُّ غضبه على قبيلته التي آثرت الهروب على الاستبسال مبررا هزيمته بقوة الخصم وكثرة عدده وتصميم أفراده.

إن عدم الرضا عن نشوب الحرب أو عدم الرضا عن نتائج هذه الحرب من أهم الدوافع التي تجبر الشاعر على الوقوف موقف الإنصاف بالإضافة إلى عوامل أخرى أهمها:

الدافع الخلقي:

يتمثل في إخلاص الشاعر للقيمة الأخلاقية التي كانت سائدة في المجتمع العربي، فنجده يمدح خصمه أو يذم قبيلته ويفخر بغيرها لأنه ينتصر لترسبات الوعي الأخلاقي والقيم التي يتسم بها الشعراء الفرسان والمجتمع العربي بصفة عامة من نجدة وكرم وشجاعة وطيب خلق وحفاظ على الجار، وتقدير لهذه الصفات وإنصاف كل من يتميز بها، لقد كان " الإنصاف الذي التزم به الفرسان جانبا أخلاقيا آخر تميزت به الروح العربية، وتلمست خصائصه في سلوكهم مع أعدائهم، واعترافهم بقدرتهم على الرغم من كل الأسباب التي تفرض عليهم الظهور بغير هذا المظهر، ولكن التربية الأصيلة والوفاء الإنساني والثقة الكبيرة بالنفس كانت تفرض عليهم هذا السلوك الذي ظل علامة من علامات مجدهم وعزتهم ووفائهم."[12]

لقد كانت هذه الاستعدادات منطلقا إلى سلوك أسمى جعل الشاعر يصدق مع نفسه ويكون منصفا حتّى مع أعدائه، فيصف ما حدث للفريقين بكل موضوعية وإنصاف، ولم يكن هذا الاعتراف من"باب التفاخر والتعالي أو التوصل إلى إثبات شجاعة الفارس، وإنما هو تقدير لمفهوم الشجاعة وإعجاب بهذه الصفة المحببة إلى نفوسهم دفعتهم إلى الإيمان بكل سبب يتصل بها ، فهم يدركون أن الموت يكمن لهم في رأس كل ثنية، وعند كل ثغر ولكن ذلك لم يقعد بهم عن السير، ولم يمنعهم عن الاستمرار في الطريق الذي رسموه لهم."[13]

وقد لخص سويد بن أبي كاهل هذه الصفات المحببة إلى نفوسهم في مدحه لقومه بقوله:[14]

بُسطُ الأيـدي إذا ما سُئلوا نُفُعُ النـائِل إن شيء نَفَـــــعْ
منْ أُناسٍ ليسَ من أخلاقهم عاجلُ الفُحشِ ولا سوءُ الجزَعْ
عُرُفٌ للحَقِّ ما نـــــعيا بـه عند مُرِّ الأمْرِ ما فـــــينَا خَرَع
حسنوا الأوجُه بيـضٌ سـادة ومراجيحُ إذا جدَّ الفـــــزَعْ
وُزُنُ الأحلامِ إن هـــم وَازَنُوا صادقُوا البـأسِ إذا البـأسُ نَصَعْ
ولُيُـوثٌ تُتّقى عُرَّتُـــــــهَا ساكـنوا الريح إذا طـــار الفزعْ

تذكر صلات القربى والرحم:

إن من أهم العوامل التي تثني الشعراء عن التمادي في زهوهم وخيلائهم، وإلغائهم لحَقِّ الطرف الثاني في نيل أحكام منصفة هي النتائج المروعة للحروب التي تحمل معها الموت والدمار فتثكل النساء ويتيم الأولاد وتزرع الضغائن "وبعد الاقتتال كانوا يندمون، ويبكون قتلاهم، ويأسفون على الصلات التي تقطّعت والسلام الذي غالته الحرب، والقرابة التي غدت عداوة، حينئذ تنقلب المفخرة بالمجزرة إلى فاجعة موجعة "[15] فترق القلوب ويتذكرون أواصر القربى ويوقفون القتال. ولأن شاعر هو لسان القبيلة الذي يتغنى ببطولاتها ويمجد انتصاراتها لا يجد أمام هذه الفاجعة التي ألمت بقبيلته وأبناء عمومته إلا سلوك سبيل الإنصاف في الحكم بين

الفريقين ووصف الوقائع بكل صدق وواقعية وقد يُضمِّن قصيدته عتابا لمسعري الحرب من الطرفين.

يعبر البحتري عن هذا المعنى ذاكرا صلح بني تغلب فيقول:[16]

وفرسانِ هَيْجاءٍ تَجيــشُ صُدورُها بأحقـادها حتى تضيقَ دُرُوعُها
تُقتِّلُ من وترٍ أعزَّ نُـــــفوسها عليها بأيْــد ما تــكادُ تُطيعها
إذا احْتَرَبتْ يوْمًا ففاضَتْ دماؤُها تَذَكَّرَتِ القُربى ففاضتْ دموعها

وهذا حلحلة بن قيس الكناني ينصف أعداءه ويأسف على النتائج التي آلت إليها إحدى الوقائع التي شارك فيها يقول:[17]

فبتنا على لحم من القوم غُودِرَتْ أسنَّتنا فيه وبَاتُـــــوا على لَحْمِ
وأصبح يَبْكِي مــن بَنين وإِخْـوَةٍ حِسَانُ الوُجوهِ طيِّبي الجِسْم والنَّسْمِ
ونحن نَبْـــــكِي إخوةً وَبنيهِم ولَيسَ سَواءَ قَتْلُ حـــقٍّ على ظلْمِ

إنصاف الخصم سبيل إلى الفخر:

إن لجوء الشاعر إلى تصوير قوة الأعداء وشدة مِرَاسِهم قد يكون سبيلا إلى الفخر الذاتي أو الفخر بمآثر القبيلة وإقدامها في الحروب، ورغم أن حقيقة صمود هذا القِرن تثير الإعجاب وتجبر عدُّوه على احترامه حيًا وميتا، لكن محاولة الشعراء أن يثبتوا أن هذا الانتصار ليس محض الصدفة ولم يأت على حساب قِرن مغمور، يهدف الشاعر من خلالها إلى الفخر بنفسه، وهذا ما يتجلَّى في منصفة "زاهر أبو كرام التّيميُّ " لمَّا دعاه تيمٌ فارس بني يَشْكُرْ إلى البراز فقتله ثم أعظم شأنه في قصيدته لحاجة في نفسه تبينها هذه الأبيات حيث يقول:[18]

للّه تيــمٌ أيُّ رُمْـحِ طِـــرادِ لاقى الحِمَامُ به ونصلِ جلادِ
ومِحَشٍّ حرْبٍ مقدمٍ مُتعرِّضٍ للمـــــوت غـير معـرَّدٍ حيَّادِ
كالَّليث لايثنيه عَنْ إقـدامه خـوفَ الرَّدى وقعاقعِ الإيعادِ
مَذِلٌ بمهـجته إذا ما كـذَّبتْ خـوف المنيَّة نجدةُ الأَنْـجَادِ

وقد أشار شارح ديوان الحماسة إلى نية الشاعر وهو يمدح خصمه ويثني عليه بهذه الصفات فيقول:" أخذ أبو كِرَام يُقيمُ أمره ويعظم شأنه، لأن ثناءه عليه، وإكباره لمكانه راجعَ إليه، إذ صار قتيله"[19]

ويتجلى لنا الفخر فيما تبقى من أبيات القصيدة فقد كاد يلغي روح الإنصاف التي تجلت في الأبيات الأولى التي مدح فيها غريمه فهو لا يبدي أسفا على مقتله، حيث يقول:[20]

ساقـيتهُ كأْس الرَّدى بـــأسنَّـةٍ ذُلُـقٍ مؤلَّلة الشِّفارِ حـــــــدادِ
فطعنته والخيل في رهَج الوغى نجْلاءَ تنضحُ مثل لوْنِ الجادِي
فهوى وجائشها يفـــور بمُزبدٍ من جـــــــوفه متـدارِكِ الإزبادِ

ونجد أبياتا لشعراء آخرين تحمل الكثير من صور الأسى على العدو القتيل، فقد يجد الشاعر نفسه مضطرًّا إلى القتل بعد أن أجبرته الظروف على خوض الحرب، كحال "حرب بن مسعر" الذي يقول إذ قتل عدوَّه:[21]

وأوْجرتهُ لدْن الكعُوب مُقوَّمًا فـــخرَّ صريعًا لليدينِ وللـفمِ
وغادرتهُ والدَّمعُ يجري لقتله وأوْداجُه تجري على النَّحرِ بالدَّم

ويفتخر عنترة بقتله لفارس مدجَّج كامل العدَّة ولشدة بأسه هابه الكماة فانبرى له الشاعر وجادت كفه بطعنة عاجلة هتكت درعه، ونجد أن الشاعر لم يكتفِ بمدح الصفات الحربية للفارس، بل مدح بعض الصفات التي ليست لها علاقة بالحروب، فيصفه بالكريم الماجد، وبالفحل حليل الغانية أو من ذوي النعماء– أبيض بادن – إذ يقول:[22]

ومدَجَّج كره الكُـــماةُ نـزالهُ لا ممعنٍ هربًـــا ولا مُسْتَسْلِمِ
جادتْ لهُ كفّي بـــعاجلِ طعْنة بمُثقفٍ صدْقِ الكعُوب مُقوَّمِ
فشككتُ بالرمْحِ الأصمِّ ثيابهُ ليْسَ الكريمُ على القنا بمُحرَّمِ

ويقول أيضًا :[23]

وحليلُ غانية تركتُ مجَدَّلاً تَمْكُو فريصتهُ كشدقِ الأَعلَمِ

ويقول:[24]

فلرُبَّ أبلجَ مثلِ بعلكِ بادنٍ ضخمٍ على ظهرِ الجوادِ مُهَبَّلِ
غادرتُهُ متعفِّرا أوصـــــالـهُ والقــومُ بين مُجَرَّحٍ ومُجـدَّلِ

الروح الإسلامية وأثرها في شعر الإنصاف:

إذا كان الإنصاف في الجاهلية، يصدر عن روح متشبعة بالقيم الحميدة المعدودة في ذلك العصر كالنجدة، والوفاء، والكرم، فإن الطابع الجديد لشعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام والعصر الأموي قد تأثر بالدين الجديد الذي أحدث ثورة في القيم وغيَّر الكثير من المفاهيم الجاهلية من ظلم واستبداد وطغيان وباطل إلى عدل وسماحة وحق وفضيلة، فتبدلت الحال على الشعراء المخضرمين وأحاطت القيود برقابهم فلم يستطيعوا النظم على عادة الجاهليين.

يقول أبو خراش الهذلي:[25]

فليسَ كـعهدِ الدَّار يا أمَّ مالكٍ ولكنْ أحاطتْ بالرقابِ السلاسلُ
وعادَ الفتَى كالكَهلِ ليسَ بقائلٍ سوى العدْلِ شيئًا فاستراحَ العواذلُ

فلم تعد للشاعر حرية مطلقة كما كان الشأن في الجاهلية، بل أصبحت حرية مقيدة بأوامر الدين الجديد ونواهيه. وليس هذا فحسب، فهي حرية في حدود حرية الآخرين، فلا نهب ولا سلب، ولا تفاخر بالأحساب والأنساب.

ورغم الانتصارات الكاسحة التي تغنى لها شعراء صدر الإسلام في قصائدهم مقطعاتهم فقد تجلّت في شعرهم الواقعية والصدق، ولم يهملوا الدور الذي لعبه العدو في المعارك، فقد وصفه الشعراء مع الثناء على كرم المحتد، والصولة في الوقائع، والثبات في المعارك.

شعر الإنصاف في عصر صدر الإسلام:

لقد كانت أيام العرب في صدر الإسلام وقائع مظفَّرة، كتب النصر فيها دائما للفاتحين المسلمين، رغم التضحيات، وكان للعقيدة أثر عظيم في قناعة الفاتحين، فاقتحموا ميادين الوغى شعارهم النصر أو الشهادة، ورغم الانتصارات الكاسحة

ي تغنى بها الشعراء في قصائدهم ومقطّعاتهم فقد تجلّت الواقعية والصدق في أشعارهم، ولم يهملوا الدور الذي لعبه العدو في المعارك.

وكان شعرهم نفثات متسارعة الأنفاس يفرغ فيها الشاعر ما يجيش في صدره من أشعار بعد أنطقتهم الأهوال التي لاقوها في سبيل الفتح،" فهذه الشعوب لم تذعن إلَّا بعد خطوب حربية شديدة، وبعد أحداث عسكرية جسام، فقد ظلت تقاوم حتى قهرتها قوة المسلمين وتحولت بلدانها إلى ساحات حربية كبيرة، كان النصر فيها دائما حليف المسلمين لصبرهم في القتال وصدقهم في النزال. "[26]

وقد حملت لنا كتب الأدب والمغازي والسير والفتوح معظم الأشعار التي قيلت في هذه المرحلة من الزمن وقد قسمتها إلى مرحلتين تبعا للأحداث التي ميزت كل مرحلة.

الأشعار المنصفة التي قيلت في غزوات النبي (صلى الله عليه وسلم):

لقد كان للحرب الدائرة بين المسلمين والمشركين دور كبير في ظهور أشكال أخرى من الصراع، ونعني الصراع الشعري بين شعراء مكة والمدينة " الذي اتخذ في أكثر الأحيان صورة المناقضات الشعرية، وفي بعض الأحيان صورة المراجزات وقد تميزت المناقضات الإسلامية بسمو الموضوعات التي عالجتها، ونبل الغاية التي

ت إليها، فموضوعاتها هي الإسلام ودعوته، وغايتها إخراج الناس من الظلمات إلى النور."[27] وقد وقف كل فريق ينافح عن عصبته ودينه ويعدد مثالب خصومه فكان سلاح الشعر أشد إيلاما وأبعد أثرا في النفوس، ورغم أن أشعار المشركين لا تخرج عن النموذج الجاهلي فإننا نجد فيها نماذج من الإنصاف الظاهر فيه إقرار بتفوق المسلمين وإعجاب بشجاعتهم يقابلهم الأثر الديني الواضح في أشعار المسلمين مستمدين القيم المثلى من القرآن الكريم وتوجيهات النبي (صلى الله عليه وسلم) وهذه نماذج من الأشعار المنصفة لطرفي الصراع.

الإنصاف عند شعراء المسلمين:

لقد تميز الشعراء المسلمون بالصدق في وصف أحاسيسهم، وبالواقعية في التعبير عن أحوالهم في السلم والحرب، وكانوا في ردِّهم على شعراء المشركين منصفين بعيدين عن الفحش والإقذاع في الكلام، وجاءت أشعارهم في قالب إيماني غرضه المنافحة عن الرسول(صلى الله عليه وسلم) والدعوة إلى الدين الإسلامي ونشر تعاليمه، ونبذ الكذب وتقرير الحقائق بصدق، فقد روي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: " إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه".[28] •

وقد أمر الله تعالى المسلمين بالعدل في الناس وإنصافهم رغم البغض والعداء فيقول جل جلاله "﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ لِلَّهِ شُهَدَاءَ بِالْقِسْطِ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلَّا تَعْدِلُوا اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ**﴾ المائدة 8"

ويتضح لنا الأمر إذا اطلعنا على معنى الآية حيث يقول ابن كثير: " لا يحملنكم بغض قوم على ترك العدل فيهم، بل استعملوا العدل في كل أحَدٍ صديقا كان أو عدوًّا، ولهذا قال: "اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَى" أي عدلكم أقرب للتقوى من تركه "[29] وهذا ما جعل الشعراء المسلمين ينتهون إلى حدود الصدق والعدل في إيراد الحقائق ويذكِّرون بها أعداءهم إذا تمادوا في غيِّهم وكذبهم، رغم الصراع المحتدم الذي يخول لهم استعمال كافة الأساليب للنيل من الخصم وقد تجلى هذا في قول حسان بن ثابت :[30]

وخَبِّر بالـذي لا عيـب فيهِ بصدْقٍ غيرَ إخبارِ الكـذُوبِ

ويرى العسكري أن " استثناء الله عز وجل في أمر الشعراء يدل على أن المذموم من الشعر إنما هو العدول من جهة الصواب إلى الخطأ، والمصروف من وجهة الإنصاف والعدل إلى الظلم والجور، وإذا ارتفعت هذه الصفات ارتفع الذم."[31]

وقد عبر حسان بن ثابت عن هذا الرأي أيضا مستمداً معانيه من موقف الإسلام من الشعر فقال:[32]

وإنَّما الشعرُ لُبُّ المَرْءِ يعْرضُهُ على المجالسِ إنْ كَيسًا أو حُمْقَا
وإنَّ أشْعـرَ بَيْتٍ أَنْـتَ قـائلُهُ بيتٌ يُقـالُ إذا أنشدتـــهُ صدقَا

، رغم الإنصاف الظاهر في أشعارهم فإنهم لا يداهنون إذا تعلق الأمر بالعقيدة فالمسلمون يحملون لواء الإيمان والمشركون يحملون لواء الكفر، فهيهات أن يعطي كعب بن مالك السواء في هذا الجانب رغم إنصافه للمشركين في غزوة أحد، إذ يقول في آخر القصيدة:[33]

ليسَا سواء وشتَّى بين أمرهما حزبُ الإلَهِ وأهلُ الشركِ والنُصُبِ

لكن هذا لم ينقص من قيمة منصفتيه فرغم آلام الحزن على شهداء أحد، وفخر شعراء المشركين نجده متزنا راجح العقل، يصف تتابع الأحداث بكل صدق وواقعية وإنصاف.

قال كعب بن مالك في يوم أحد:[34]

سائل قريشا غداة السفح من أحـدِ ماذا لـقينا ومـــا لاقُوا من الهربِ
كنَّا الأُسود وكانوا النِّمـر إذ زحفوا ما إن نـراقب مــن إلٍ ولا نسبِ
جالُوا وجُلْنَا فما فـــاءُوا وما رَجَعُوا ونحنُ نَثْفِنُهُمْ لـم نألُ في الطَّلبِ

وقال في العينية مجيبا هبيرة بن أبي وهب واصفا أحداث المعركة بكل صدق مثنيا على قوة الأعداء متعجبا من كثرة عددهم :[35]

فجئنا إلى موجٍ من البحرِ وسطه أحابـيش منهـم حـاسر ومقنعُ
نغاورهم تجـــري المـنيَّة بيننا نشارعهم حوضَ المنايا ونشرعُ
تهادَى قِسِيُّ النبـع فينا وفيهـمُ وما هـــو إلَّا اليثربيُّ المقـطَّع

وينتقل الشاعر من وصف الصراع والحرب إلى وصف نتائج المعركة ونجد أنه لا يجانب الإنصاف في هذا الموقف أيضا فقد نال كل فريق من عدوه وعركتهم رحى

الحرب واكتسح الشر حلم الفريقين في الغنم والسلامة ولم يبق لهم إلى التعزي بالصبر، قال كعب :[36]

فنلنا ونال القومُ منا وربّـــــــما فعـلنا ولكن ما لـدى الله أوسعُ
ودَارَتْ رَحَانَا واسْتَدَارَتْ رَحَـــاهمُ وقد جَعلُوا كلٌ منَ الشـرِّ يشْبـعُ
بنُو الحَرْبِ إن نَظْفرْ فلَسْنَا بِفُحَّشٍ ولا نحنُ مـــنْ أظـفَارِهَا نَتَوَجَّعُ

ويرى كعب أن نتيجة الحرب في غزوة أحد متكافئة، فقد قتلوا بقتلاهم أشراف القوم أهل اللواء، فبما يفخرون ؟ يتساءل في ردِّه على عمرو بن العاص وضرار بن الخطاب فيقول:[37](36)

أبلغ قريش وخير القول أصْدَقُهُ والصِّدقُ عند ذوي الألباب مقبولُ
أن قد قـتلنا بقتـلانا سـرَاتكُمُ أهـــــلُ اللواءِ ففيما يكـثرُ القيلُ

ويردُّ حسان بن ثابت على بن الزَبَعْرَي الذي أثنى على شهداء أحد فبادله حسان إنصافا بإنصاف، يقول:[38]

ذهبت يا بن الزَبَعْـرَى وقعـةٌ كان منَّا الفضلُ فيها لـو عَدَلْ
ولقدْ نلـتُمْ ونِـلنَا منـــكمُ وكـــذاكَ الحَرْبُ أحيـانًا دُوَلْ

ونجد أن حسان أنصف أيضا في يوم بدر وهو يصف جيش المشركين الجرار وقد وافتهم كتائب المسلمين كأنهم أسد غاب فيقول:[39]

غداةَ كأنَّ جمـعَهُمَ حـرَاءَ بـدَتْ أَرَكَـانُهُ جنْحَ الغُيوبِ
فوافيْـنَاهـمُ منَّا بِجَمـــعٍ كأُسْدِ الغَابِ مِردْانٍ وشَيـبِ

الإنصاف عند شعراء المشركين:

ن العصبية القبلية التي سادت المجتمع العربي، والتي ظهرت بدرجات متفاوتة من الحدَّة من العصر الجاهلي حتى العصر الأموي، هي من أهم الأسباب التي حادت بالشاعر العربي عن سلوك سبيل الإنصاف، وهذا ما نجده في قصيدة ضرار بن الخطاب التي قالها في يوم بدر مدحا وإنصافا للرسول(صلى الله عليه وسلم)

والمهاجرين من صحابته وهم ألدُّ أعداءه، لا لشيء سوى لينفي عن بني النجَّار أي فضل في إلحاق الهزيمة بالمشركين، فالفضل كله للعصبة المهاجرة من المسلمين، فهم الكرام بنو الكرام، وهم الأخيار الذين لم ينجب بنو النجار أمثالهم، وهم الأطيبون الأكابر أهل الحرب ونجباؤها.

يقول ضرار بن الخطاب:[40]

عجبتُ لفخر الأوسِ والحينُ دائرٌ عليهمْ غدًا والدَّهرُ فيه بصائرُ
وفخرُ بني النجـَّارِ أنْ كان معشَرٌ أُصيبوا ببدرٍ كلُّهم ثمَّ صابِرُ
فإن تكُ قتلى غودرتْ من رجالنَا فإنّ رجالاً بعدهم سنغادرُ
فإن تظفُروا في يوم بدرٍ فإنَّما بأحْمَدَ أَمْسَى جدُّكمْ وهُوَ ظاهرُ

وبعد الثناء على الرسول (ص) يأتي الدور على الصحابة من العصبة المهاجرة فيذكرهم بأسمائهم مثنيا عليهم ومتعصبا لهم فيقول:[41]

وبالنفرِ الأخيارِ هُمْ أولياؤُه يحامُون في اللأْوَاءِ والموتُ حَاضِرُ
يُعَدُّ أبو بكْرٍ وحمزةُ فيهمُ ويدعى عليٌّ وسطَ من أنتَ ذاكرُ
ويُدعى أبو حفصٍ وعثمانَ منهُمُ وسعْدٌ إذا ما كان في الحربِ حاضِرُ

ثم يصرح الشاعر بتعصبه لأهله مبرزا الصراع بين العدنانية والقحطانية فيقول:[42]

ولكن أبوهُمْ من لؤيٍّ بن غالب إذا عُدَّتِ الأنسابُ كعبٌ وعامرُ
هُمُ الطاعنونَ الخيلَ في كلِّ معْرَكٍ غداةَ الهياجِ الأَطيبونَ الأَكابُر

ونجد أمثلة كثيرة لأشعار فيها إشارات للمدح والإنصاف وإن لم تكن صريحة كما شعر قتيلة بنت الحارث فرغم حزنها ورثائها لأخيها النضر الذي قتله الرسول(صلى الله عليه وسلم) يوم بدر فإنها لا تجد غضاضة في مدحه مدحا يحمل مسحة من عتاب لأنه لم يصفح عنه وأمر بقتله. فتقول: [43]

أمحمدٌ يا خيرَ ضِنْءَ كريمةٍ في قومها والفحْلُ فحلٌ معْرِقُ
مَا كانَ ضرَّك لو مننت وربَّما منَّ الفتَى وهو المَغيظُ المُحنَقُ

قال ابن هشام:" فيقال والله أعلم: أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لما بلغه هذا الشعر، قال: لو بلغني هذا قبل قتله لمننت عليه."[44]•

وتمدح أخت عمرو بن عبد ود علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وهو قاتل أخيها لأنه من الفرسان الأكفاء الذي لا يعاب قتيله فقالت:[45]

لَوْ كان قَاتِلُ عَمْرِو غَيْرَ قاتله لَقَدْ بَكَيْتُ عليه آخرَ الأَبَدِ
لكنَّ قاتـله من لا يُعَـابُ به وَكَانَ يُدْعَى قَديمًا بَيْضَةَ البَلَدِ

ولما عيَّر حسان بن ثابت الحارث بن هشام بفراره يوم بدر أجابه الحارث معتذرا مُقرًّا بقوة المسلمين يوم بدر فلا جدوى من مقارعتهم وقد تخضَّب جواده بالدماء، ورأى في الإقدام على القتال مهلكة له فآثر السلامة لعلَّه يأخذ بثأر أحبته في يوم من الأيام، يقول:[46]

الله أعلمُ ما تركتُ قتالـــهُمْ حـــتَّى حَبَوْا مُهْري بأشْقَرَ مُزْبِدِ
وعرفتُ أنِّي إنْ أُقاتَلُ واحِـدًا أُقْتَلْ ولا ينْكَى عَدوِّيَ مشْهَدي
فصَددتُ عنهمُ والأحبَّةُ فيهمُ طَمــعًا لهُمْ بعقابِ يومٍ مفْسِدِ

وقد أخرست النتائج الباهرة لغزوة بدر ألسنة الشعراء المشركين وعظمت فيهم الرزية فرثوا قتلاهم ووصفوا ما لاقوه من الأهوال واعتذروا عن الفرار من الحرب.

فهذا أبو أسامة معاوية حليف بني مخزوم يصف هول المعركة وتشتت المشركين، عد مصرع الأشراف وقد أدركتهم جحافل المسلمين واكتسحتهم كأنها موج بحر متراكب فيقول:[47]

ولمَّا رأيـتُ القـــــوم خفُّـوا وقد شالت نعـامتهم لِنـفْرِ
و أنْ تُرِكتْ سَراةُ القُوم صرعى كأنَّ خيارهـم أذباحُ عِـشْرْ
وكانت حمَّةُ وافَـــــتْ حماماً ولـــقينا المـنايا يوم بَدْرْ
نصُّد عنِ الطـــــريقِ وأدركُـونَا كـأنَّ زُهـاءَهم غَطَيَانُ بحرْ

وهذا عبد الله بن الزِبَعْرَى في يوم أُحُد ينصف شهداء المسلمين فهم الكرام الأماجد أولي الشدة والبأس فيقول: [48]

كَمْ قتلـنا من كـــريمٍ سيِّـدٍ ماجِدِ الجَدَّيْن مِـقدامٍ بطلْ
صادقِ النَجـدَةِ قـــرمٍ بارعٍ غير ملتاثٍ لدى وقع الأَسَلْ
فقتلـنا الضعف مـن أشرافهم وعـــدلنا ميل بدرٍ فاعتدَلْ

وفي يوم الفتح جمع صفوان بن أمية، وعكرمة بن أبي جهل وسهيل بن عمرو أناسا بالخندمة ليقاتلوا، وقد كان حِماسُ بن قيس بن خالد أخو بني بكر يعدُّ سلاحًا قبل دخول رسول الله (صلى الله عليه وسلم)وكان يقول:[49]

إنْ يقبلُوا اليومَ فما لِي علَّة هذا سلاحٌ كامـلٌ وألَّـه
وذو غِرارين سريعِ السَّلة

ثم خرج حماس منهزما حتى دخل بيته وقال لامرأته أغلقي عليَّ بابي، قالت: فأين ما كنت تقول؟ فقال منصفا جيش الفتح وفعال سرية خالد بن الوليد في ذلك اليوم:[50]

إنَّكِ لو شهدت يوم الخَنْدَمَهْ إذ فَرَّ صفوَانُ وفَـــرَّ عِكْرِمَهْ
وأبو يزيد قائم كـــالمؤتـمَهْ واستقبلتهم بالسُّيوف المُسْلِمَهْ
يقطعن كلَّ ساعــدٍ وجُمْجُمَهْ ضربًا فلا يُسْمــعُ إلَّا غمغمهْ
لـــهم نهيتٌ خَلفنا وهمْـهَمَهْ لم تنطقي فـي اللوم أدنى كَلِمَهْ

الأشعار المنصفة التي قيلت في فتوح صدر الإسلام:

إن المعارك التي خاضها الفاتحون الأوائل كان لها عظيم الأثر في انسياب الشعر على ألسنة الفاتحين وتفتق قرائحهم، وقد كانوا في أغلبهم شعراء مغمورين ولم يعرف لأغلبهم سابق عهد بالشعر ونجد أن "معظم أشعار الفتوح مجهول قائلوها، وتتميز بأنها مقطعات صغيرة كانت استجابة عاطفية سريعة لأصحابها، سجل الشعراء فيها وقائع المعارك الفاصلة، والأسلحة التي استخدمها الفرس والروم في قتالهم ووصفوا المعاقل والحصون والأفيال"[51]

فهذا بشر بن ربيعة يصف ما لاقاه المسلمون من أهوال في معركة القادسية، يقول:[52]

تذكَّرْ هداك الله وقعَ سُيُوفـنا بباب قـديس والمكـرُّ عسيرُ
عشيَّة ودَّ القُوم لو أن بعضهم يُعـارُ جَنَاحـيْ طائـرٍ فيطـيرُ
إذا ما فرغنا من قـراع كتيبةٍ دلفـنا لأخرى كالجبال تـسيرُ
ترى القوم فيها واجمين كأنّهم جِمالٌ بـأحمالٍ لهـنَّ زفيـرُ

ورغم أن القعقاع يفخر ببلائه في الوقائع الحربية مع الفرس و الروم فإنه لا يبخس أعداءه حقَّهم بل يصور لنا شدَّة بأسهم وحفاظهم وحمايتهم لبلادهم يقول:[53]

ولمْ أرَ قومًا مثل الذين رأيتهم على ولجات البرِّ أحمى وأنجبا
وأَقْتلُ للروَّاس في كل مجمع إذا ضعضعَ الدهر الجموع وكبكبَا

ولا نجد وصفا أنصف وأصدق من أبيات القعقاع بن عمرو التميمي وهو يصور بسالة المقاومين من العرب الذين حشدهم الفرس لقتال المسلمين، ولعَلَّ التعصب للعرق العربي هو الذي بعث في نفس الشاعر هذا الإعجاب، فقد كان المسلمون كارهين لحرب العرب وكان جلُّ اهتمامهم القضاء على دولة فارس والتمكين للدين الجديد.

ب عاصم بن عمرو التميمي لأهل أَلَيس وأمغيشيا بقدرتهم وثباتهم في الحرب، فهَم الأسود الذين عركتهم الحرب فاستعصى أمرهم على الجحاجحة الكبار، يقول:[54]

لَـقينَا يـــومَ أُلَـيسَ وأمغِي ويـــوم المَـقرِّ آسادَ النهـارِ
فَلمْ أرَ مثلها فضلاتُ حـرْبٍ أَشـدُّ على الجحاجحةِ الكبارِ

وقد لاقى المسلمون يوم أَلّيس مقاومة شديدة حتى صلى خالد بن الوليد بالمسلمين صلاة الخوف، وعلى كثرة الوقائع المظفرة التي قادها خالد فقد أنصف أيضا أهل أُلّيس وشهد لهم بالشجاعة والحفاظ، وشدة البأس.

كما أثنى عاصم بن عمرو على أهل المَقرِّ فقال:[55]

ألمْ ترَنا غـداة المـقّر جئنا بأنهـارٍ وسـاكـنها جـــــهارًا
قتـلناهم بها ثم أنكـفـــأنا إلى يمِّ الـفرات بما استجارا
لقينا من بني الأحرار فـيها فـوارس مـــا يـريدون الفرارا

وتتصل أيام المسلمين المظفرة في ألّيس وأمغيشيا، وعين التمر، ودومة الجندل، ونهاوند والرَّي وغيرها من الوقائع" لكن هذه الشعوب والبلدان لم تذعن إلّا بعد خطوب حربية شديدة وبعد أحداث عسكرية جسام، فقد ظلت تقاوم حتى قهرتها جيوش المسلمين واضطرتها إلى الإذعان والدخول في دين الإسلام."[56]

وفي أيام القادسية يشيد الشعراء ببلاء المسلمين، واستبسالهم في الحرب و ما لاقوا من معاناة في سبيل تحقيق النصر يقول أبو محجن:[57]

لمَّا رأيـنا خيلًا محـــجَّلةً وقـــــوم بغي في محفل لـجب
لما التقينا مات الظلام ودا ر الموت دور الرحى على القطب
فكلنا يستكيص صـــاحـبه عـــن نفسه، والنفـوس في كرب [58]
إن حملوا لـــم نرم مواضعنا وإن حـــملنـا جثـوا على الركب

وقال عروة بن زيد الخيل في يوم القادسية أيضًا: [59]

وأيـقنتُ يـومَ الديلـميين أنـــني متَى ينصَرفْ وجهي عن القومِ يُهزَمُوا
فَمَا رمتُ حتى مزَّقوا برمَـاحِهمْ قـبائي وحـتَّى بلَّ أقـمصـــــي الدَّمُ
محافـظةً أني أمرؤ ذو حفـيظة إذا لـمْ أجِـدْ مُسْتـــــأخِرًا أتـقدَّمُ

ويصور أبو جيد النهاية المأساوية ليزدجرد ملك الفرس ورغم افتخاره بمقتله نجده في البيت الثاني يشيد بقوة الأعداء فلا يبخسهم حقهم من الثناء، فقد لاقى المسلمون أهوالا عظيمة في سبيل القضاء على آخر ملوك الأسرة الساسانية الذي وقف معه أهل فارس في كل موقعة مقاتلين باستماتة، قال أبو جيد:[60]

ونحن قـتلناَ يزْدَجْرَدَ ببعجـة من الُرعب إذ ولّى الفرار وغارا
غداة لقـيناهم بمرو تخالهـم نمورا على تـلك الجبال ونارا

لقد كانت أيام الفتح الإسلامي وقائع مظفرة كتب فيها النصر دائما للمسلمين لكننا نجد الاستثناء في يوم الجسر، حيث دارت الدائرة على المسلمين ولم يصمدوا أمام الفرس فاستشهد خيار القوم وأشرافهم وكانت نكبة عظيمة أخرست ألسنة الشعراء، يقول فيها أبو محجن:[61]

أنَّى تسرَّت نحونا أم يـــوسف ومن دون مسراها فـياف مجاهلُ
إلَى فتية بـالطّف نيلَتْ سراتهم وغُـودِرَ أفرَاسٌ لَـــــهمْ وَرَوَاحِلُ
وَمَا لُمْتُ نَفْسي فيهم غَيْرَ أنَّهَا إلى أجـلٍ لَمْ يَأْتِهَا وهـوَ عَاجِـلُ
ومـا رُمتُ حتَّى خَرَّقوا برمَاحهم ثِيَابِي وجَادَتْ بالـدِّماءِ الأبـاجِلُ
وحتَّى رأيـــــتُ مُهـرتي مزْوَئرَّةٌ لدى الفيل يدمى نحرها والشواكلُ
ومَـا رُحتُ حتَّى كُنتُ آخرَ رَائحٍ وصُرِّع حَوْلِي الصَـالِحُونَ الأَمَاثِلُ

نرى أنه في سعي الشاعر لالتماس العذر لنفسه – قد جاد بها فأخطأه الأجل– لا يحيد عن إنصاف خصمه وهو من باب الإنصاف في الهزيمة فالعدوُّ مقدام قتل الأشراف والقادة وهو في زحفه يبيد كل صامد مستبسل، ويعترف الشاعر أن المنية أخطأته بعد أن أثخن بالجراح ولم تصمد مهرته أمام الفيل، فما غادر حتى كان آخر مقاتل وقد صُرِّع حوله الفوارس الأبطال.

خاتمـة

إن القصائد والمقطعات التي شاعت عند شعراء هذيل والشعراء الفرسان كأوس بن حجر، وعمرو بن معد يكرب والتي تحدثت عن فرارهم من وجه العدو لا نجد لها أثرا في شعر الفتوح لأن التولّي يوم الزحف من أكبر الكبائر فلا يدبر الفارس إلاَّ متحيزا لقتال.

وقد حولت الروح الإسلامية الجديدة المسلمين إلى أسود لا تخشى الموت فكانت سلسلة الانتصارات الكاسحة وانشغال الفرسان بالغزو والفتح سببا مباشرا في قلة الشعر بصفة عامة و شعر الإنصاف بصفة خاصة، إذا استثنينا بعض المقطعات والأبيات التي وصفت الأعداء مع الثناء على كرم المحتدِّ والصولة في

ميادين القتال فهم عند أبي جيد نمور الجبال، وعند عاصم بن عمرو الفوارس الشجعان الذين يأبون الفرار، وهم الكرام بنو الأحرار.

وكان انتصار المسلمين في جلِّ الوقائع التي اشتركوا فيها على جبهتي العراق والشام – ماعدا وقعة الجسر- كانت وقائع مظفرة عادت فيها الغلبة للمسلمين الإيمان بعد اجتماع الكلمة، واليقين الذي زوَّدتهم به روح الإسلام، هذه الانتصارات لم تَحِدْ بشعراء الفتح عن تقرير الحقائق ووصف الوقائع بصدق كبير.

إذا كان الإنصاف في الجاهلية، يصدر عن روح متشبعة بالقيم الحميدة المعدودة في ذلك العصر كالنجدة، والوفاء، والكرم، فإن الطابع الجديد لشعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام والعصر الأموي قد تأثر بالدين الجديد الذي أحدث ثورة في القيم وغيَّر الكثير من المفاهيم الجاهلية من ظلم واستبداد وطغيان وباطل إلى عدل وسماحة وحق وفضيلة.

كما نجد أن الشعراء تخففوا من المقدمات التقليدية وكانت معظم أشعارهم مقطعات يفرغ فيها الشاعر أحاسيسه حسب ما يمليه تسارع الحدث فالشاعر يدخل مباشرة في صلب الموضوع لأن الموقف يفرض عليه تجنب التمهيد واللجوء إلى الرمز.

هوامش:

[1] العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، إحسان النص، دار اليقظة العربية، بيروت، دط، دت، ص373.

[2] شعر الحرب في العصر الجاهلي، علي الجندي، مكتبة الجامعة العربية، ط3 ،1966، ص199-200.

[3] لسان العرب، لابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير،محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف القاهرة، ط1، باب النون، نَصَفَ، المجلد السادس ص4444.

[4] خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادربن عمر البغدادي،تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997، ج8، ص 326-327.

[5] ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة،1998م، ط7، ج4، ص23.

" وقد أدركت رواة المسجدين والمربديين من لم يرو أشعار المجانين .....والأشعار المنصفة، فإنهم كانوا لا يعدُّونه من الرواة "

[6] ينظر: الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديِّيْن، تحقيق محمد يوسف، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1952، ج1، ص 149- 153.

[7] معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص391،392.

[8] طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، شرحه محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1952، ص121.

[9] تاريخ الأدب العربي، علي الجندي، دار التراث للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، ط1، 1991، ص433.

[10] الأدب الجاهلي ، قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، غازي طليمات، عرفان الأشقر، دار الإرشاد، حمص، سوريا، ط1، 1992، ص204،205.

[11] جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، هلال جهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2008، ص370، 371.

[12] شعر الحرب حتى القرن الأول الهجري، حمُّودي نوري القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط1986،1م،ص 6.

[13] المنصفات، عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1967، ص آب.

[14] المفضليات، أبي العباس المفضل الضبي، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت لبنان، ط1، 1998،ص 183، 184.

[15] الأدب الجاهلي ، قضاياه، أغراضه، أعلامه، فنونه، غازي طليمات، عرفان الأشقر، ص 149- 150

[16] الذخائر والعبقريات معجم ثقافي جامع، عبد الرحمان البرقوقي، مكتبة الثقافة الدينية ،ج1، ص46.

[17] الحماسة، لأبي عبادة البحتري، وضع حواشيه محمود رضوان ديوب، دار الكتب العلمية، ط1، 1999، ص72.8

[18] شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، للمرزوقي، علق عليه فريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص476، 478.

[19] م نفسه، ص477.

[20] م نفسه، ص 478.

[21] الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديِّيْن، تحقيق محمد يوسف،ج1، ص6.

[22] شرح المعلقات السبع للزوزني، دار الإرشاد والنشر، سوريا، 2005، ص 173.

[23] م نفسه ص171.

[24] ديوان عنترة، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1964،ص47

[25] ديوان شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.

[26] ينظر: البطولة في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف،القاهرة، ط2، ص52.

[27] الإسلام والشعر، سامي مكي العاني، سلسلة عالم المعرفة، 1996، ص202.

[28] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، 2012م، ج1، ص18.

• لم أجد لهذا القول أثرا في كتب الحديث.

[29] ينظر: تفسير القرآن الكريم، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ج3، ص62.

[30] سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، لابن هشام، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1973، ج2، ص377-378.

[31] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر،أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986،ج1،ص138.

[32] شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1980،ص70، 73.

[33] ديوان كعب بن مالك الأنصاري، دراسة وتحقيق سامي مكي العاني، مكتبة النهضة، بغداد،1966، ص175.

[34] م نفسه، ص174، 175 .

[35] م نفسه، ص 225، 226.

[36] م نفسه، ص 227.

[37] م نفسه، ص 255.

[38] سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، لابن هشام، تحقيق محي الدين عبد الحميد،ج3، ص98-100.

[39] شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، عبد الرحمن البرقوقي، ص70-73.

[40] سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، لابن هشام،تحقيق محي الدين عبد الحميد،ج2، ص377-378.

[41] م نفسه، ص377.

[42] م نفسه، ص 378.

[43] م نفسه، ص385.

[44] البداية والنهاية، ابن كثير، تحقيق علي محمد عوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1،دت، ج3، ص321.

• لم أجد لهذا القول أثرا في كتب الحديث.

[45] العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، ج2، ص189.

[46] سيرة النبي صلى الله عليه وسلم، لابن هشام،تحقيق محي الدين عبد الحميد،ج2،ص421.

[47] م نفسه، ج2،ص408.

[48] م نفسه ،ج3، ص96- 97.

[49] م نفسه ،ج4، ص27.

[50] م نفسه ، ج4، ص27-28.

[51] ينظر، الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي، محمد مصطفى هدارة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1995،ص 158.

[52] الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب المصرية،ط1، 1959، ج15، ص 243.

[53] معجم البلدان، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت الحموي، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت،1977، ص383.

[54] شعراء إسلاميون، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984،ص121-122.

[55] م نفسه، ص61.

[56] البطولة في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة،ط2، دت، ص52.

[57] خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادربن عمر البغدادي،تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997،ج8، ص413.

[58] يستكيص: يقال كاص ، يكيص، كيصا، كع وجبن وضعف.

[59] شعراء إسلاميون، نوري حمودي القيسي، ص32.

[60] نفسه، ص95-96.

[61] ديوان أبي محجن، شرح أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، ص65-66.

- شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام، النعمان عبد المتعال القاضي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة،1965،ص130.

الأدب النسائي العربي بين المركز والهامش

أ.جمعة لبيض

جامعة العربي التبسي – تبسة

ملخص البحث

تعد صورة الكتابة النسائية من الصور التي لا تزال تتسم بالغموض، لكونها لصيقة بعالم الأنثى ؛ هذا العالم الذي يحيطه الكثير من الغموض والتساؤل، لذا جاءت صورة الكتابة النسائية صورة معبرة وصادقة عن واقع المرأة، وما يجسده من خصوصية محاولة من خلالها الخروج من زاوية الهامش إلى ساحة المركز، إذن الأدب النسائي تجربة ناضجة غنية تستحق وقفة طويلة للحديث عنها.

Resume :

La copie de l'écriture de l'image des femmes qui sont encore caractérisé par mystère، étant étroitement le monde de la femelle; ce monde qui l'entoure beaucoup de mystère et d'émerveillement، est donc venu copie de l'écrit à l'image de la femme expressive et honnête au sujet de la réalité des femmes de، et s'incarne dans la vie privée de cette tentative، au cours de laquelle la sortie sous l'angle de la marge à la place du centre، alors l'expérience de la littérature des femmes matures est riche méritent une longue pause pour parler .

مدخل:

حين يمارس الواقع الثقافي المفروض المشبع بذهنية الإقصاء فعل التغييب على المرأة، نجدها تقوم وتتحدى الرجل لفرض نفسها، إذ أن حقول السياسة، والفن، والإبداع

ليست حكرا على الرجل دون المرأة، بل هي حقول تتلاقى فيها مجموعة من الأصوات وتتفاعل فيما بينها، لا فرق بين رجل وامرأة مادام الهدف هو النهوض بالحضارة .

ولقد وجدت المرأة نفسها في وسط يقيدها ويحبسها على أنها شخص فاقد للأهلية، وسط يذكرها دائما أنها تختلف عن الرجل، ولا يحق لها ممارسة حريتها إلا ضمن الإطار الذي تحدده العادات والأعراف. إن نظرة سريعة في تاريخ الأمم والشعوب تطلعنا على مكانة المرأة المتدهورة في مختلف الشعائر الوضعية، **فالمجتمع الروماني** مثلا أنكر أن للمرأة روحا خالدة كالرجال (و**بعد بحث طويل ومناقشة حادة خلص إلى أن المرأة إنسان ولكنها خلقت لخدمة الرجل**)[1]، وإذا كان ذلك المجتمع قد اعترف بعد عناء بإنسانية المرأة، فإنه أبقى على تبعيتها للرجل وخدمتها له، وقد كرست الكنيسة تقييد المرأة وتحجيبها، وكان الرجل هو المسيطر، ومن حقه أن يقتل زوجته وأن يبيعها ليدفع ما عليه من ديون، وكانت عاقبة الزنا تجازى بإعدام المرأة في حين كان الرجل معفيا منها، كما نجد في الحضارة البابلية (**قوانين حمورابي تقول إذا أشار الناس بإصبعهم إلى زوجة رجل لها علاقة برجل غيره، ولم تضبط وهي تضاجعه، وجب أن تلقي بنفسها في النهر محافظة على شرف وسمعة زوجها، هكذا نرى أن المرأة كانت تعامل بذل وهوان وبدرجات متفاوتة حسب التغيرات البيئية والمجتمعية**) [2] .

ولقد شهدت المرأة العربية ــ كغيرها من نساء العالم ــ تسلطا كبيرا من قبل الرجل وقد بلغ الأمر ببعض الأفراد في بعض القبائل العربية إلى وأد بناتهم، وهي طريقة كانت معروفة في العصر الجاهلي، لكن تغيرت وضعية المرأة، وتعززت مكانتها في عهد **الرسول** (**صلى الله عليه وسلم**) بانتشار الدعوة المحمدية في كافة البقاع منزلا حسنا، بأن سمح لها العمل إلى جانب أخيها الرجل لنشر الرسالة المحمدية .لكن المهام والحقوق التي منحها الدين للمرأة لم تنصفها في بعض الأحيان، كما نجد بعض النصوص الفقهية التي فسرها الرجل لصالحه لفرض سيطرته تحت راية الشرع، كما قال **الله تعالى**:" **الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من**

أموالهم" [3]، بالإضافة إلى توزيع الميراث... وما إلى ذلك من الأمور التي وجد فيها الرجل دافعا، ومصداقية لممارسته السيطرة على المرأة بوجه حق أو دونه .

أما في **عصر النهضة** فقد عرفت وضعية المرأة اختلافا كبيرا، وهذا راجع إلى ما عرف بدعوات جريئة، ومتطورة لتحرير النساء بدءا بما نادى به **رفاعة الطهطاوي** (**1801 _ 1873**) من إعجاب لديمقراطية الغرب، ومشاركة المرأة في الحياة الفرنسية، وقد دعا **الطهطاوي** إلى تعليم النساء، ولكنه لم يجرؤ على مناقشة " **قضية الحجاب والسفور** " التي تطرق إليها **قاسم أمين** فيما بعد، والذي كان يؤمن بأن لا نهضة لمجتمع نساؤه قاعدات ومتحجبات [4]، ولقد كتب **قاسم أمين** عام **1897** كتاب " **تحرير المرأة** " الذي أحدث ضجة إذ هاجمه بعض رجال الدين، ولقي التأييد من بعض المستنيرين من أمثال **أحمد زغلول** * (**1927_ 1857**)، كما ألف **قاسم أمين** بعد **ثلاث سنوات** كتاب " **المرأة الجديدة** "، الذي لقي كسابقه تأييدا كبيرا من المثقفين، نذكر منهم **ملاك حنفي** " **باحثة البادية** "، التي عرفت بدعواتها إلى تحرير النساء، وقد أرسلت إلى المؤتمر الوطني سنة **1910**، عريضة احتجاج تطالب فيها بحق المرأة في التعليم الثانوي الذي كان وقتذاك وقفا على الذكور[5] .

كما نشطت الحركات النسوية في الأقطار العربية الأخرى، إذ عقد المؤتمر الأول للنساء في **بيروت** سنة **1919**، والمؤتمر الثاني سنة **1922** ، وقد طالبت توصيات هذه الملتقيات والمؤتمرات بضرورة الدعوة إلى المساواة بين الجنسين في الوظائف المهنية وفي الحقوق، ولا تزال الأقلام الداعية إلى تحرير المرأة تؤكد هذا المطلب، **كنوال السعداوي** في **مصر**، و**فاطمة المرنيسي** في **المغرب**، و**زينب الأعوج** في **الجزائر**، و**فاطمة أحمد إبراهيم** في **السودان**[6] ، كما نجد مساندة لهذه القضية من بعض الأصوات الرجالية مثل: **بن باديس ومالك بن نبي** وغيرهم من حمل على عاتقه لواء قضية المرأة .

لقد هيأ هذا التطور الفكري، والاجتماعي، والسياسي للمرأة عموما، ولوج ميدان الأدب من أوسع أبوابه، فأعلنت عن وجودها وتحدثت عن ذاتها، وشاركت في العديد من القضايا الاجتماعية والقومية والإنسانية [7] .

إذ تعد الكتابة النسائية عموما فضاء خصبا للمرأة، عبرت من خلالها عن خصوصيتها النفسية والعقلية والوجدانية من جهة، وتحدت مختلف العقليات التقليدية الموروثة التي طالما ظلت تنتقص من قيمتها وتهميش دورها من جهة أخرى .

حيث تمكنت _المرأة المبدعة_ من خلال كتاباتها الولوج إلى عوالم خاصة بها، ستطاعت إثرها تأكيد ذاتها بالتعبير عن كل مشاعرها وآلامها وآمالها دون الشعور بإحساس القيد أو الخجل، فنسجت بذلك عالمها بعيدا عن سلطة التهميش والإلغاء والتغييب التي طالما طوقت رغباتها الملحة في ممارسة حق الكتابة والتحول بها من موقع الهامش إلى المركز في تمثل العالم.

ونعتقد أن المرأة العربية عموما قد بذلت جهودا مضنية من أجل افتكاك دورها وإثبات جدارتها على جميع الأصعدة، بالخصوص على المستوى الإبداعي الذي له موقعه ضمن سيرورة التاريخ الثقافي العربي، مما دفع بها إلى خلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي تربت عليها في تاريخها الطويل، وتتمرد عن كل التمثيلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها، خاصة وأن طبيعة الثقافة في مجتمعاتنا لها ملمح وحيد وهو ملمح الثقافة الأبوية الذكورية المسيطرة .

إذن يمكن القول أن الكتابة النسائية قد شغلت الباحثين وأهل الاختصاص كثيرا، خاصة فيما يتعلق بهوية النص وتجلياته في الفكر والثقافة والإبداع، هذه الهوية ي لم يعترف بها أو لم يستسغها الرجل العربي، والذي نظر إليها بكثير من الريبة والشك والأفكار المسبقة التي تصل أحيانا إلى حد السخرية والإلغاء، ولذلك فقد تعددت وتنوعت الرؤى بين مؤيد وآخر معارض، ولا يزال هذا المصطلح "الأدب النسائي" أو"الكتابة النسائية" يثير العديد من التحفظات والاعتراضات .

هي إشكالية أثارت جدلا طويلا، ولم تحسم في الواقع بعد إلى يومنا هذا، لما فيها من تباين واختلاف في وجهات النظر ما أدى إلى طرح العديد من الأسئلة حيال هذا الموضوع : هل هناك أدب رجالي وآخر نسائي ؟ أي هل يوجد أدب يصدر من الرجل يحمل صفات وسمات الفحولة، يقابله أدب آخر يصدر من المرأة يحمل صفات وسمات الأنوثة، فتتضح هذه السمات على مستوى معاني ومباني الموضوعات المطروحة ؟ [8] .

(قبل أكثر من **مائة عام** قالت **جيني هيريكورت** :" **لا أستطيع أن أكتب إلا كامرأة بما أن لي شرف كوني امرأة "، كان ذلك ردا على الجدل الدائر آنذاك حول قيمة ما تكتبه المرأة، والذي ما زال قائما عندنا على الأقل! ، وردا كذلك على من يتهم نص المرأة بأنه بقي مذكرا، فما قيمته من نتاج لا يخولها أن تحتجز مكانة متفردة في الإبداع أو الكتابة الإبداعية النسائية سواء في مجال القصة أو الرواية**) [9]. وفي السياق وجب علينا عرض جملة من الآراء النقدية التي ناقشت مسألة الأدب النسائي التي أخذت مكانا واسعا، باعتبارها قضية ذات دلالة أعمق في النقدين الغربي والعربي .

الكتابة النسائية عند الغرب:

الباحثة **روبين لاكوف** (**Robin Lakoff**) هي اختصاصية في الألسنية الاجتماعية، تتبنى الرأي الذي يرى أن لغة المرأة تتسم بالدونية والانحطاط مقارنتها بلغة الرجل، لأن لغتها تحتوي على نسيج من الضعف والشك... وتهتم أكثر بردود الفعل العاطفية الخاصة، وتدعو المرأة إلى تبني اللغة الذكورية بحكم أن اللغة الذكرية هي الأقوى، وإن أرادت فعلا المساواة الاجتماعية مع الرجل؛ بمعنى أن الكاتبة تلزم المرأة بتبني لغة الرجل بما أنها اللغة الأقوى، على عكس لغة المرأة التي تهتم بكل ما هو تافه وغير جدي .

أما **فيرجينا وولف**(**Virgina Wolf**) صاحبة مقال " **مهن النساء** " فتتبنى رأي الناقدة الفرنسية **إلان سيسكو** من خلال مقالها الشهير " **ضحكة مديوسا** " سنة **1976**، وقد عُد نداء صريحا للمرأة بأن تخضع لجسدها في كتابتها فتقول "

اكتبي نفسك، يجب أن يسمع جسدك، عند ذلك فقط ستتدفق إمكانات اللاشعور الهائلة فيك، فليس هناك عقل أنثوي، كوني شاملة "[10]؛ وكأن الكاتبة هنا ربطت كتابة المرأة بلغة جسدها، جسدها لما تمكنت من الوصول إلى إمكاناتها المدفونة بداخلها، وهي لا تختلف مع **روبين لاكوف** في أن كتابات المرأة تختلف عن كتابات الرجل، هذا ما جعل أدبه أقوى من أدبها، وإنما الاختلاف يعود إلى وضع كل منهما في المجتمع، لكون المرأة تناضل من أجل المساواة الاقتصادية والاجتماعية أولا، ثم فيما بعد تمضي إلى جانب الرجل وفق الأطر المخولة لها دستوريا وقانونيا بصورة طبيعية .

وقد وجدت هذه الفكرة تأييدا من قبل **ميشال بارات** (**Michel Barret**) إذ ترى بأن الظروف التي ينتج فيها الرجل تختلف ماديا عن أدب المرأة، وهذا الاختلاف يؤثر على كتابتهما شكلا ومضمونا، حيث يستقبل إنتاج الرجل بالحفاوة والتكريم، في حين يستقبل إنتاج المرأة بالبرودة والشحوب، ي أن النظرة الدونية من قبل المجتمع وهي التي تعظم عمل الرجل وتقلل من عمل المرأة، وبمعنى أن الإنتاج الأدبي يثمن عن طريق المجتمع وليس على الجهد والموهبة الفكرية [11]

الكتابة النسائية عند العرب:

نجد **جورج طرابيشي** يميز بين ما تكتبه المرأة، وما يكتبه الرجل، أي أن الرجل في كتاباته فهو يعيد بناء العالم، على خلاف المرأة فالعمل الأدبي عندها هو مجرد بؤرة للمشاعر والعواطف الدافقة، بمعنى أن الرجل يكتب بعقله، أما المرأة حين تكتب تكتب بقلبها، فالعالم هو محور الرجل، أما المرأة فمحور اهتمامها الذات، بحيث تستلهم جمالية الكتابة في المقام الأول من غنى العواطف وزخم الأحاسيس. ويذهب أكثر من ذلك إلى جعل المتلقي يشارك في عملية التمايز بين كل من عمل الرجل، وعمل المرأة، إذ يقول إن المتلقي على استعداد نفسي، وجمالي حين يقدم على قراءة نتاج نسائي يختلف عن الاستعداد الذي يكون فيه حين يقدم على قراءة نتاج رجالي، ويرجع هذا الاستعداد في معظم الحالات إلى موروث نفسي ناتج عن العنصرية المعادية للمرأة [11]

وتذهب الناقدة السورية **أسيمة درويش** منحى آخر فهي تنفي مصطلح الأدب النسائي، فهي تعد الكتابة فعلا إنسانيا على وجه الإطلاق، وأنه عند تقصي تاريخ الفكر البشري نكتشف العلائق بين الإنسان والوجود، وأن المعيار الوحيد للتمييز بين الكتّاب في الكتابة الإبداعية هو كل من البعد الفني والمفهومي، بمعنى أنه يوجد أدب أنساني بحت وليس هناك أدب رجالي أو أدب نسائي، وأن البعدين الفني والمفهومي هما اللذان يفصلان ويميزان بين الكتاب في أعمالهم الأدبية [12].

وهذا ما نجده عند الناقدة **ظبية خميس** من خلال كتابها **"الذات الأنثوية _من خلال شاعرات حدثيات في الخليج العربي _"**، **تقول :"المرأة الكاتبة من خلال الثقافة المهيمنة اعتبرت دائما متطفلة على أراضي الرجال مثل شخص من العالم الثالث في أراضي رفاهية المجتمع الأوروبي، إنها لا تملك مكانا جديدا لها أشبه بثقافة فرعية خاصة للمرأة، بكل ما يعنيه ذلك التهميش، تطرحه الثقافة المهيمنة عليها، أو أن تدخل في معركة مع الرجال لتثبت أنها جديرة بأن يغدو لها مكان مشرف"** [13]، وكأنها تقر بأن الكتابة عالم غريب ومجهول بالنسبة للمرأة ولا حق لها الخوض فيه لكي لا تدخل في صراع طويل مع الرجل وبشكل أعم الثقافة الذكورية ككل .

ولأن الكتابة قبل أن تكون تركيبا لغويا هي بوح وتعبير، فإن المسألة عند المرأة تتغير إذ اتخذت الكتابة بالنسبة إليها منحى آخر، منحى البحث عن الخلاص من الوضع المعاش بكل حيثياته التي تعاني منه، فوراء كل كاتبة قضية، والقضية حتما هي ذلك الوجع الحقيقي، وجع جبل على خجل البوح والتعبير لا يعكس إلا مجتمعا يريد تكميمه، وجع جعلها صورة تاء تعكس وجع الكثيرات، وهذا ما يؤكده رأي الكاتبة الجزائرية **فضيلة فاروق "إن المتأمل في الكتابة النسائية، أشبه ما يكون بالدخول على حلبة يراد لها أن تظل محاطة بالأسيجة منسمة بنسغ الحريم، في كل ما يكتب حول موضوع الكتابة النسائية أو الأدب النسائي، هناك دوما بشكل أو بآخر رغبة غامضة ودفينة في مقايسة إبداع المرأة بمقاييس الجسد والكبت**

والقهر والتمرد وغبن الأنثى تحت سطوة الذكورة وصولة الرجل، هناك استسهال غريب لمقارنة الأدب النسائي عبر المفاهيم السيكولوجية بدل المفاهيم النقدية والجمالية الواعية بشروط استغلالها النقدي.

وربما من إبراز ملامح هذا الإفراط في تقديم المرأة ضمن وضع اعتباري رث ومستهلك هو وضع الضحية المغلوبة على أمرها، التي تجرب اقصى درجات القهر وتكتوي بشتى الظلم من الأب والزوج والحبيب والزميل والقريب والبعيد والفرد والمجتمع وكل ما يحمله بصمة الرجل، أو يشبه فظاظة الرجل " [14] .

وتتوقف الكاتبة المصرية **نوال السعداوي** المعروفة أمام هذه المسألة، وتدين الرجل، وتعتبره هو المسؤول على اختيار الأعمال النسائية الضعيفة للمرأة الجميلة، ويترك الأجود، و لذا لا ينحصر في مجال الأدب فقط بل في كل المجالات، ما أفهمه من قولها أن الرجل لا يهتم بالعمل الأدبي الذي تصدره المرأة بالقدر الذي يهتم فيه بالكاتبة في حد ذاتها ،لكن نرى أن هذا الرأي بعيد نوعا ما على الواقع .

كما تؤيد الكاتبة والمذيعة **مريم الغامدي** هذا الرأي فتتهم أشباه الرجال على حد تعبيرها بإحباط المرأة، وتراجعها على الكتابة تقول (**كم من الكاتبات تركت الكتابة محبطة، وهي فعلا مبدعة، بسبب أطماع أشباه الرجال (الذكورة)، فالرجل هو المسؤول، وهو الذي يقرأ مقالاتها، وهو الذي إما يرفعها إلى مصاف كبار الكتاب إن أطاعته، أو يبتر مقالاتها، وقد يلغيها جملة وتفصيلا، وربما أساء إلى سمعتها لأنها قاومته، وقلل من مقدرتها الإبداعية**)[15].

وفي السياق ذاته يلفت نظرنا **بوشوشة بن جمعة** في كتابه "**الرواية النسائية المغربية**" بأن ثمة مصطلحا نقديا جديدا ويطلق عليه أدب المرأة أو الأدب النسائي أو الكتابة النسائية، وهي صيغ ترادفية أثارت الجدل عند ظهورها، لأعمال رائدات في الإبداع **كليلى بعلبكي** و**كوليت الخوري** و**غادة السمان** و**ليلى عسيران** ...، ويقول **بوشوشة** "**كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة عن المرأة أن لفتت أنظار النقاد إليها، ليس لما تتوفر عليه من قيم فكرية وجمالية فحسب، بل لصدورها أساسا**

عن جنس الأنثى الذي يعلن عن وجوده، ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجال أو يكاد"، وهو بذلك يثبت جدارة ومكانة المرأة في الحضور على الساحة الأدبية لما تتوفر عليه من قيم فكرية وجمالية [16].

أما **حسام الخطيب** فقد تناول هذا المصطلح كغيره من خلال التصنيف الجنسي، لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة، إلا إذا كان الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصة، وهذا هو المسوغ الوحيد الذي يمكنه أن يكسبه مشروعيته النقدية [17].

لقد تعددت تسميات هذا النوع من الأدب منها أدب نسائي، أدب نسوي، أدب المرأة، أدب أنثوي، ففي **السويد** مثلا ظهرت تسمية للأدب الذي تكتبه المرأة (**أدب الملائكة والسكاكين**)، وهو ما قاله **أنيس منصور** فأطلق على ما تكتبه المرأة (**أدب الأظافر الطويلة**)، أي أنها مستعدة وهي تكتب للخربشة والانتقام من الرجل .

ثم أوجد **إحسان عبد القدوس** تسمية أخرى حينما سمى أدب المرأة بأدب (**الروج والمانكير**)، بأنه يرى أنها أدبها أدب صوتي وأدب شكلي، تعتني فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التدقيق في الموضوع [18] .

ومن ناحية أخرى أشار الدكتور **حامد أبو أحمد** إلى وجود ما يسمى بالأدب النسائي وخصوصا في الغرب، وعرفه بأنه أدب احتجاج ضد سيطرة الرجل، وأوضح أن هناك **ثلاثة** أنواع من الأدب الذي تنتجه المرأة، **أولا** الأدب الذي تنتجه من أجل أن تشارك في إنتاج أدب إنساني، دون أن تشغل نفسها بالصراعات الجنسية وتأثيراتها على نتاجها، و**ثانيا** الأدب الذي تحارب من خلاله الرجل، والعقلية التي تعمل على ترسيخ فكرة التهميش والتي تتجاهل النتاج الأدبي النسائي، و**ثالثا** الأدب الذي تخدم به جنسها، وتعزل من خلاله نفسها عن العملية الإنسانية الكبرى، والذي يعود عليها بالسلب غالبا أكثر مما يعود عليها بالإيجاب، وهو يعتبر أن المرأة في حالة كفاح لإخراج المجتمع من حالة التخلف، والجهل والهيمنة، والقضية الآن ليست قضية رجل وامرأة، إنما القضية هي الدفاع عن مجتمع مهمش من قبل جهات معينة، فالقهر واقع على

الجنسين، ويوضح أن هناك بعض الأشياء التي توضع في اعتبارنا عند التطرق لنقد أي عمل نسائي، وهي مراعاة أن المرأة هي عبارة عن عواطف متدفقة أكثر من الرجل، وأن لها موضوعات خاصة بها، لا يمن للرجل أن يصل إليها، هذا لا يمنع أن هناك رجال أدباء عبروا عن المرأة أكثر منها [19] . أما الكاتبة **سحر خليفة** فتتطلع لأن تكتب كتابة نسائية، نسائية جدا إلى درجة استفزاز آليات التلقي الذكورية، فهي تريد أن تكتب بطريقة أخرى، بلهجة أخرى، بمشاعر بحثا عن فضاء أكثر رحابة وتحررا وانفلاتا من ضغط وإكراه وعنف لغة الرجل [20] .

كما نجد بعض الكتاب يتورطون في هذا الجدل القائم "المرأة والكتابة" فيقرون بواقع انقسام بين مصطلح الفحولة ومصطلح الأنوثة في الكتابة الإبداعية، وأن المرأة المبدعة وإن جاءت إلى الوجود اللغوي ومارست الكتابة تبقى مجرد موضوع للوحي ومادة لغوية[21] .

وكما يقول الكاتب والناقد **عبد الله الغذامي**" **أقصيت عن المساهمة في تكوين اللغة أو صنعها أو إنتاجها** " [22]، ثم يسألون عما " **إذا كانت اللغة قد انحازت إلى الرجل وتم تذكيرها نهائيا، أم أن هناك مجالا للتأنيث** " [23] ؛ بمعنى أن المرأة المبدعة بالرغم من تمردها واستفزازها للرجل لا يمكن بشكل من الأشكال أن تخرج عن لغة الرجل .

خلاصة القول أنه بالرغم من تواجد اختلاف في وجهات النظر لهذا الموضوع إلا أنه هناك أدب نسائي، وهو أدب يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر رجالي، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة، وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، وتجاربه الخاصة من نفسية وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله والمرحلة التاريخية التي يعيشها، وقد يتسع الأدب النسائي ليشمل الأدب الذي يكتبه الرجال عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وأن كل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها أو نظرتها للرجل وعلاقتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية أو الجسدية ومطالبها الذاتية، فهو أدب نسائي . [24]

وقد عانت المرأة المبدعة طيلة هذه السنوات خاصة العربية من مسألة التهميش لأدوارها وهيمنة الأدب الذكوري مما دفع بمجموعة من الباحثات العربيات، كما يبدو من حديث **هدى الصده** إلى الاهتمام " بجمع وتوثيق سير حياة النساء اعتمادا على المصادر المكتوبة والشفافية، إن هذا الحرص على توثيق التجارب والخبرات نراه شكلا من أشكال المقاومة لعمليات الاستعباد، والتهميش التي تعاني منها النساء على مدى فترات تاريخية مختلفة..._ وهو _...حرص يعبر عن محاولة للمشاركة في تشكيل تصورات ثقافية مكملة مضاهية أو مناقضة مع التصورات السائدة عن النساء العربيات" [25]، فظهور مثل هذه التجمعات هو نوع من أنواع المقاومة النسائية وسعيا في ذلك إلى أن يصبحن ذوات صوت أقوى [26] . (مطالبات بإنصافهن وجعلهن على وعي بحيل الكاتب الرجل وخصوصا فيما يتعلق بإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب بيولوجية طبيعية) [27].

في ضوء ما سبق نستخلص أن الكتابة النسائية من المصطلحات التي دار حولها نقاش طويل مما نتج عنه تضارب في الآراء، لما فيها من غموض وشك، كما يعتبر هذا النوع صورة صادقة ومعبرة وكاشفة عن واقع المرأة الغربية أو العربية بكل حيثياته وخصوصيته التي تختلف عن عالم الرجل، كما أرى أن الاختلاف لا يعني التفضيل إنما يرجع إلى حكم الطبيعة البيولوجية لكل واحد .

هوامش :

1_ قاسم، أمين بك، " المرأة الجديدة "، مطبعة الشعب، مصر 1911، ص 5 .

2_ديورانت، ول، " قصة الحضارة "، تر:الادارة الثقافية في جامعة الدول العربية، ج 1، 1972، ص 232، نقلا عن :صالح ، مفقودة ، " المرأة في الرواية الجزائرية _دراسة_ " ، ط1 ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة _ الجزائر، ص 19 .

3_ سورة النساء ، الآية 34 .

4_ صالح ، مفقودة ، م ، س ، ص 24 ، 25 .

* أزهري تصدر الوزارة المصرية سنة 1929 ، وترأس مجلس النواب .

5_ قاسم، أمين بك، " تحرير المرأة "، موفم للنشر 1988، مقدمة الكتاب بقلم مصطفى ماضي .
6_ صالح ، مفقودة ، م ، س، ص 7 .
7_ باديس، فوغالي، " بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة "، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف د_ عمار زعموش، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة،1996، ص 11 .
8_ سوزان، خواتمي، "مصطلح الأدب النسائي يحتاج إلى مراجعة "، الحوار المتمدن، العدد 2073، 2007/10/9، (نسخة إليكترونية)
9_ باديس ، فوغالي ، م، س، ص 12، 13 .
10_ باديس، فوغالي، " مصطلح النسوي في الدراسات الأدبية والنقدية "، ص 814 .
11_ م، س، ص 816 .
12_ باديس، فوغالي، " مصطلح النسوي في الدراسات الأدبية والنقدية "، ص 816 .
13_ ظبية، خميس، "الذات الأنثوية _من خلال شاعرات حدثيات في الخليج العربي _"، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1997، ص 16 .
14_ فضيلة، فاروق، " التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر "، مجلة نزوى، العدد 36، 2010 (نسخة إليكترونية)
15_أمل، التميمي، "السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت، 2005، ص 56، 57 .
16_ م، ن، ص 94، 95 .
17_ م، س، ص، ن .
18_ أشرف، توفيق، "من الأدب النسائي"، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص 10، 11.
19_ رشا، أحمد، "الأدب النسائي إشكالية المصطلح وواقعية المعالجة" _مقال إليكتروني_الخميس 30 إبريل 2009 .
20_ حسن، نجمي، " شعرية الفضاء "، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ بيروت، 2000، ص 184 .
21_ يسرى، مقدم،"مؤنث الرواية"، ط1، دار الجديد، بيروت، لبنان، 2005، ص 32 .
22_ عبد الله، محمد الغذامي، " المرأة واللغة "، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 01 .
23_ م، ن، ص، ن .
24_ إبراهيم، محمود خليل، "النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك"، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 134، 135 .
25_ هدى، الصده، " عن سيرة حياة النساء والتصورات الثقافية"، رسائل الذاكرة، ع 1، يونيو 1988 ، ص 1 نقلا عن : أمل، التميمي، م، س، ص 58 .

26_ أمل، التميمي، م، س، ص، ن .

27_ ميجان، الرويلي وسعد، البازغي، "دليل الناقد الأدبي"، ط2، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء_بيروت، 2000، ص 222 _ 224 .

المصادر والمراجع :

_ القرآن الكريم

2_ أحمد، رشا، "الأدب النسائي إشكالية المصطلح وواقعية المعالجة" _مقال إليكتروني_الخميس 30 إبريل 2009

3_ أمين بك، قاسم، " المرأة الجديدة "، مطبعة الشعب، مصر 1911/1329.

4_ أمين بك، قاسم، " تحرير المرأة "، موفم للنشر 1988، مقدمة الكتاب بقلم مصطفى ماضي .

5_ التميمي، أمل، "السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_ بيروت، 2005 .

6_ الرويلي، ميجان والبازغي سعد، "دليل الناقد الأدبي"، ط2، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء_بيروت، 2000، ص 222 _ 224 .

7_ الصده، هدى، " عن سيرة حياة النساء والتصورات الثقافية"، رسائل الذاكرة، ع 1، يونيو 1988 .

8_ توفيق، أشرف، "من الأدب النسائي"، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص 10، 11

9_ خميس، ظبية، "الذات الأنثوية _من خلال شاعرات حدثيات في الخليج العربي _"، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1997، ص 16 .

10_ خواتمي، سوزان، "مصطلح الأدب النسائي يحتاج إلى مراجعة "، الحوار المتمدن، العدد 2073، 2007/10/9، (نسخة إليكترونية) .

11_ فاروق، فضيلة، " التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر "، مجلة نزوى، العدد 36، 2010 (نسخة إليكترونية)

12_ فوغالي، باديس، " بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة "، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف د_ عمار زعموش، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، 1417 / 1996.

13_ محمد الغذامي، عبد الله، " المرأة واللغة "، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 01 .

14_ محمود خليل، إبراهيم، "النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك"، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 134، 135 .

15_ مفقودة ،صالح، " المرأة في الرواية الجزائرية _دراسة_ " ، ط1 ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة _ الجزائر، ص 19 .

16_ مقدم، يسرى، " مؤنث الرواية "، ط1، دار الجديد، بيروت، لبنان، 2005، ص 32 .

17_نجمي، حسن، " شعرية الفضاء "، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ بيروت، 2000، ص 184.

رمزية عشتار وتحولاتها في الشعر المعاصر

(قراءة في مقاطع شعرية وفق المنهج الأسطوري)

أ.عايب فاطمة الزهراء

جامعة تبسة / الجزائر .

fatiaye82@yahoo.fr

ملخص البحث

عرف العصر الحديث والمعاصر موجات من التغيير في ظل الأحداث المعاشة إذ عانت الشعوب المستعمرة ويلات الظلم والاضطهاد، وتخبط المواطن البسيط أمام فساد الأنظمة، وهو يناضل من أجل لقمة العيش وفي ظل رفض الواقع عبّر الشاعر بصوره الخيالية عن معاناته مستخدما قناع الأسطورة التي تقاطعت دلالتها مع الحاضر الراهن، فشكّلت لغة أدبية فنية حفرت عميقا في الماضي السحيق، كما سعت أيضا إلى إبراز مدى قدرة المنهج الأسطوري في التحليل واستكشاف ما ترسمه مخيلة الشاعر (الفرد) إزاء ما يعيشه اجتماعيا، وتكمن غاية البحث في ترصد أبرز تحولات رمزية عشتار من خلال تسليط الضوء على تحوّلات البوح الجمالي الأنثوي وعلاقته بتغيير الواقع من خلال توظيف ملامح أسطورة " عشتار " في بعض القصائد الشعرية الحديثة والمعاصرة من أجل بعث الأمل ونبذ الانهزامية .

الكلمات المفتاحية : الشعر الحديث والمعاصر، الأسطورة، المنهج، عشتار

Résumé : L'époque moderne et contemporaine a connu des vagues de changement à la lumière des événements Vivés, comme les peuples colonisés ont soufré de fléau de l'injustice et de l'oppression, et la souffrance du citoyen ordinaire contre les règlements du corruption, et il se bat pour vivre, et avec le rejet de la réalité, le poète a exprimé sa souffrance par ses fantastiques images, en utilisant le masque de légende qui a boycotté sa signification avec le moment présent, elle a formé une langue artificielle littéraire a creusé profondément dans le passé lointain, il a également cherché a mettre en évidence la capacité de la méthode légendaire dans l'analyse et l'exploration de ce qu'il a dessiné l'imagination du poète (l'individu) a propos de ce qui est vécu socialement, le but de la recherche est celui de mettre en évidence les changements de Ishtar symboliques , en mettant en lumière les changements d'expression esthétique féminine et sa relation avec le changement de la réalité . en utilisant les traits légendaires de « Ishtar » dans quelques poésies moderne et contemporaine pour envoyer l'espoir et rejet de l'opportunisme.

Mots clés : la poésie moderne et contemporaine, mythe, la méthode, Ishtar .

تمهيد نظري: عرف العصر الحديث موجة من تعدد المناهج الأدبية النقدية التي تعرض أدواتها وإمكانياتها من أجل تشكيل آلية قادرة على تقديم تفسير يصوّغ نفسه أمام الباحث والقارئ، وفي خضم ذلك وقف القارئ (**المؤول**) موقف الباحث والمغامر محاولا اختيار ما يناسبه لخوض غمار قراءة النص الأدبي، ويعدّ **المنهج الأسطوري** من المناهج النقدية المهمة المطبّقة في تحليل النصوص الشعرية التي قدّمت نفسها أداة تملك مفاتيح القراءات، فآلياته استطاعت أن تقدم تفسيرات وتخريجات مقنعة للنصوص الأدبية التي عالجها فهو (**من الاتجاهات النقدية التي اضطرب بها وعاء النقد، وأصول هذا المنهج تعود إلى عالم الأديان والأساطير والخرافات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ومفهومه يرتبط بالتراث الإنساني القديم، وما تضمنته من نماذج وأنماط وطقوس ومعتقدات، وكل الموروثات الثقافية والفكرية والدينية، والمنهج الأسطوري يحاول من خلال النص الكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وما الأدب الجديد إلا صورة جديدة لهيئة قديمة موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقا** (1) وقد لامس نورثروب فراي الحقيقة حينما نظر في العلاقة بين الشعر والأسطورة وصرح أنه وُلد من رحمها بل إن " **الأجناس الأدبية كلها تدين في طفولتها لأحضان الأسطورة التي تضمنت التعبير الأصيل عن الديانات القديمة** " (2) وعليه فالتركيبة الإبداعية تتقاطع مع كل ما هو قديم فيصير التراث الإنساني، وما يحمله من معتقدات وموروثات منهلا فكريا يصوغه الأديب دونما شعور ليعبّر عن أفكاره وهموم واقعه .

وبنظرة تاريخية لبذور هذا المنهج النقدي نجد أن بعض خصائصه ليست جديدة على نقدنا الأدبي العربي فالجاحظ (ت 255هـ) يرصد هذه الصور الأسطورية، وإن لم يقدم تفسيرا كاملا حين يقول (**ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحا**

قال : كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة) (**3**) تحاول رؤية الجاحظ أن تجسد التقاطع الحاصل لمفاهيم الماضي والحاضر في الشعر، فالخيال الشعري أثناء الكتابة يستحضر الرؤى القديمة لاشعوريا، وفي هذا تأكيد على امتداد الأساطير الموغلة في القدم .

إن تتبع العديد من تعار يف **المنهج الأسطوري** يؤكد القول أنه ذلك المنهج الذي يتخذ من الأدوات الأسطورية والأنثربولوجية والتاريخية والأثرية أداة فعالة في تفسير النص الأدبي فتصبح الغاية المثلى هي فك أسراره وإدراك غايته ورسالته، ومحاولة فهم مراميه، وسنعرج بعجالة لمفهوم **المنهج** و**الأسطورة** لتقريب المفهوم أكثر **فالمنهج** يستعمله أفلاطون بمعنى (**البحث أو النظر أو المعرفة كما نجده كذلك عند أرسطو أحيانا كثيرا بمعنى بحث، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدل على الطريق المؤدي إلى الغرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات لكنه لم يأخذ معناه الحالي، أي بمعنى أنه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العالم إلا ابتداء من عصر النهضة الأوروبية) (4)**

أما من الناحية اللغوية فالنهج والمنهج والمنهاج في اللغة (**الإبانة والوضوح والمنهاج الطريق الواضح، وطريق نهج : بين واضح، أو أنهج الطريق : وضح واستبان وصار نهجا واضحا بينا، واستهنج الطريق : صار نهجا، ونهجت الطريق : سلكته**) (**5**) أما الأسطورة فتعددت مفاهيمها ،ولكن سنركز على مفهومها بفعل التطور الذي شاهدته فقد استحالت إلى أخيلة يستمد الشاعر المعاصر رموزه منها ليمنح قصيدته بعدا إنسانيا عاما، وهي أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها وإنما هي في الغالب علاقات جدلية (**6**) وتعد الأسطورة من هذه الزاوية رؤية – فنية إبداعية – تكمن في قدرة " الشاعر" على الغوص في الشوط الإنساني الكامن في أعماقه، وأعماق من حوله، وعلى استنفار هذا الشوط، وعلى خلق هذه الأداة الفنية وتطويعها لمعاناة الشاعر (**7**) إن

هدف المنهج الأسطوري هو دراسة الأساطير والرموز الخيالية الرامية لخلق البديل، وتعويض ما هو واقعي ومادي، حيث يغدو الخيال الشعري امتدادا للأمل والحياة المتجددة بعيدا عما يمثله الواقع من مصاعب وهموم، ويساعد في تحليل النصوص الأدبية أنثربولوجيا واجتماعيا وإنسانيا كما يعمل على تأويل الصور الفنية الشعرية من خلال ربط الماضي بالحاضر، ويتجاوز الدلالات القريبة لاستبطان الباطن، وبالتالي يمكن عدّه حفرا عميقا لكل ما يمتد لمنشأ الإنسان وتطوّره، وسعيه للتغلب على الطبيعة الصعبة، وخلق فضاء الحلم المنشود، ولذلك **فالمنهج الأسطوري** يحاول استقراء اللاشعور الجمعي

ومن أهمية توظيف الأسطورة استقى البحث جوهر الإشكال للإجابة عنه : فهل استطاعت أسطورة أفروديت أو عشتار أو فنيوس أو عشتروت الوصول بجمالها إلى بعث جديد في واقعنا المعاصر ؟ وما مدى ما وصلت إليه ملامح أسطورة أفروديت في استكشاف هموم الواقع ؟ وهل توظيفها رسم معالم بعث الأمل والحلم ؟

حاول البحث تتبع صور الجمال والفتنة والغواية والخصب والبعث والتجدد بوصفها بوابات عبور تستكشف أغوار النص، وتقاطع زمنية الماضي القديم بالحاضر المعاش لحظة الكتابة الشعرية فتتقاطع الدلالات مكوّنة رؤى تتبنى فكرا إنسانيا حالما يؤمن بالتغيير والجمال ومناشدة الحق والعدل، وعشق الجمال الأنثوي الرامز للأمومة، والتكاثر والخصب والسعي لما هو أفضل حيث تفوقت أفروديت عن جميع الآلهة، واستأثرت بالحب المقدس وصوّرت انبعاثا جديدا للحياة .

ب– أسطورة عشتار وتعدد التسميات : ما من شعب من الشعوب أو أمة من الأمم إلا ولها أساطيرها وخرافاتها الخاصة بها، ومن الملاحظة أن ثمة تداخلا واضحا بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو وتتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكرية وحضارية، فعلى سبيل المثال يلاحظ أن أسطورة " **تموز وعشتروت أو أدونيس وعشتار هي بابلية ويونانية ورومانية وفينيقية (8)** أفروديت أو فينوس أو عشتار أو عشتروت هي إلهة الحب والشهوة والجمال والبغاء والتكاثر الجنسي وبالرغم

من أنه يشار إليها في الثقافة الحديثة باسم إلهة الحب فهي في الحقيقة لا تقصد الحب بالمعنى الرومانسي بل المقصود هو إيروس (الحب الجسدي أو الجنسي) وحسب الروايات فإن **أفروديت** الفاتنة تكوّنت من زبد البحر الذي كانت له علاقة بالإخصاب الذي ظلت أفروديت مرتبطة به في دلالة حاسمة من دلالتها الرمزية، وقد سجل هزيود **أن أفروديت أنبتت العشب الأخضر على أرض جزيرة قبرص حيث وطئت الجزيرة بقدميها الفاتنتين للمرة الأولى، وفي ذلك دليل ينطق بقوة تأثيرها على النماء، منذ أن بزغت في الأساطير اليونانية متكوّنة من الزبد الذي يشير إلى فوران الرغبة (9)** وعشتار هي إلهة الحب والخصب والحرب عند شعوب المشرق العربي القديم عُبدت في سورية ومصر وبلاد الرافدين وتفيد كلمة عشتار في الأكادية معنى الآلهة العامة، وهي مأخوذة من اسم الإلهة السورية عطار أما اسم عشتار في البابلية فيعني عيش الأرض وتعود جذور هذه الآلهة إلى السومريين الذين عاشوا في جنوبي بلاد الرافدين، وكانت تسمى عندهم إنانا (ملكة السماء) وكان مركز عبادتها مدينة الوركاء السومرية على ضفة الفرات (**10**) وفي النسخة البابلية من الأسطورة أن تموز يموت كل عام وينتقل إلى العالم السفلي، وتبحث عنه خليلته الإلهية عشتروت، وتموت عاطفة الحب أثناء غيابها للبحث عنه حتى تصبح الحياة مهددة بالفناء، فيبحث أحد الآلهة رسولا لإنقاذها وتسمح لها آلهة الجحيم " آلاتو " أن تغتسل بماء الحياة وتعود إلى الأرض مع حبيبها تموز، حتى تنبعث الحيا في الطبيعة من جديد بعودتهما (**11**) **وعشتروت هي إلهة الخصب والجمال عند الساميين، وقد كانت آلهة الفينيقيين وهي تمثال أفروديت الإفريقي واليوناني وعرفت عشتروت بشخصيتها الحربية في أسفار العهد القديم (12)** المعروف أن عبادتها كانت سائدة في جميع حواضر العراق القديم، وقد اختصت بالحب وأطلق البابليون اسمها على أشهر بوابة في بابل (**بوابة عشتار**) (**13**)

تعددت تسميات أفروديت وتشعبت لكن بحثنا لا يسعه فما يهم الدراسة علاقة توظيفها بالشعر الحديث والمعاصر، ومدى ما حققته بعض ملامحها في التعبير عن هموم الواقع، ويرى بعض الباحثين أن الإنسان " **في صراعه مع الموت أبى أن لا**

يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت" (**14**) وانطلاقا وتأييدا لذلك سنقوم بتتبع مسار توظيف أسطورة "**أفروديت**" أو بعض ملامحها في بعض المقاطع الشعرية الحديثة و المعاصرة .

ج– أسطورة عشتار وتحولاتها في الشعر الحديث والمعاصر : وفق ما تم عرضه من أهمية المنهج الأسطوري بوصفه الأقدر على التحليل والحفر عميقا في التراث الإنساني اخترنا بعض المقاطع الشعرية الحديثة والمعاصرة، وحاولنا استنطاق بعض دلالاتها لعلنا نصل لنقطة التقاء الماضي القديم بالحاضر مناشدة وبحثا للتجدد والبعث فما من شاعر إلا ولقي الظلم والمهانة مما سبب كسر شموخه الإنساني وشرده، فلجأ إلى الحلم والتخيل، واستخدم الرموز الأسطورية المضيئة والموحية، ولعل أكثر الأساطير بعثا لروح التجدد والبعث أسطورة "**أفروديت** " فحضورها الفاتن أنتج تميّزا أنثويا صارخا استمد منه الشاعر معاني الحب والتجدد، فجعلها صورة باعثة للفرح بعد الألم تقول **نازك الملائكة** في قصيدتها " **ميلاد نهر البنفسج** "

"**وتولد عندي القصيدة**
كمولد فينوس من زبد البحر طافية مثل وردة
جدائلها أشطر عائمات
وأهدابها من حروف و من كلمات
يوسدها الليل أهدابه وهواه وسهده
ويمنحها زبد البحر خده
يرقرق في وزنها شفقا وثلوجا وزبده
ويطعم أبياتها من بريق اللآلي (**15**)

تستحضر الشاعرة أسطورة **فينوس** رمز الجمال وتشبه مخاض ولادة القصيدة عندها بما شملته من كسر لتقاليد القصيدة العمودية ببعث جديد فالتجديد في الكتابة الشعرية يتقاطع جماليا مع قصة ولادة فينوس من زبد البحر فارتباط هذه الآلهة بالبحر، وبكل ما يمت بصلة إليه شبيه بمخاض ولاة القصيدة الحديثة، فآلهة الحب والجمال

كانت حسب الروايات ترعى الزواج وتترأس مراسمه وطقوسه، فكذلك القصيدة عندها تتوالد وتتناسل بكسر ما هو قديم، ومثلما شهدت قصة فينوس الحب الخالد مع أدونيس وغسلت جدائلها بمياه البحر الزرقاء ورغم موته بين أحضانها كان بعثه من جديد لمواسم الخصب والعطاء، فكذلك القصيدة فهي بكسرها لما هو سائد تبحث عن بعث جديد، وهي جميلة كوردة من حيث الشكل تنطلق مع الليل وهمومه معبّرة بصدق العاطفة عن مضمونها فيمنحها زبد البحر المحيل لولادة "**فينوس** " تقنيات حديثة غير معهودة من حيث الشكل فتصير القصيدة عند نازك أنثى فاتنة توحي بالإغراء والخصب، وتبعث ميلادا جديدا لعصر الحداثة وما شاهدته من تغييرات في الشكل والمضمون فتتقاطع الدلالات "**زبد البحر**" يحيل لميلاد "**فينوس**" استحضاره **يناشد ميلاد القصيدة الحديثة**، فيصبح جمال فينوس المغري يقابله ولادة قصيدة كسرت نمطية القصيدة العمودية .

إن الأنثى (**فينوس**) تحدّت جميع الآلهة وصارت رمزا للإغراء والفتنة الذي لا يقاوم كذلك ميلاد القصيدة الحديثة عند نازك تراه بعثا جديدا للجمالية والفتنة، فتكون لغة الشعر غواية تترأس ميلادا جديدا للتناسل سيشهد ثورة قائمة لما هو سائد فتبعث الفنيات الجديدة أنوثة صارخة شبيهة بجمال فينوس الباهر ويبقى توظيف الأسطورة أو بعض ملامحها يحمل دلالات قابعة تحتاج عمقا وحفرا لما هو قديم وغابر في عصور مضت فها هو **عبد الوهاب البياتي** يوظف وجها من وجوه الأسطورة " **عشتار** " في قصيدته:(**العودة من بابل**)

بابل تحت قدم الزمان
تنتظر البعث ..... فيا عشتار
قومي املأي الجرار
وبللي شفاه هذا الأسد الجريح
ولتنزلي الأمطار
في هذه الخرائب الكئيبة (16)

يستحضر الشاعر " **عشتار** " الأسطورة واقفا عند بابل رمز الحضارات طالبا منها كأنثى أن تبعث روحا جديدة تنفض عنها زمن الخذلان فتبعث من الموت حياة جديدة، ومن الهزيمة انتفاضة ثم يأمرها أن تملأ الجرار وتبلل شفاه الأسد الجريح، وهي من ملامحها فحسب ما رُوي عنها أنها كانت تمتطي أسدا وهو رمز حبيبها تموز كدلالة على حب القيادة وإيمانها بالثورة، والماء والمطر لهما ارتباط لأنهما يرمزان للخصب والنماء والتجدد فهو بعث جديد للأرض بعد موتها، فالجفاف يعقبه الخضرة والألم يعقبه الفرح فيكون عصب القصيدة الشعري يتراوح بين الحضور الفاتن المحيل للبعث، وبين ولادة جديدة لعصر شهد الظلم والهزيمة، وليس غريبا اتصال الخضرة من حيث هي رمز بالماء بالبعث الجديد الآمل بالتجدد(**ففي المجتمعات الزراعية ربطوا بين سر الخصوبة في المرأة، وسر الخصوبة في الأرض، فعبدت المرأة بوصفها أما، ورمزوا إليها في طقوسهم وشعائرهم بآلهات وأمهات، فاتصل معنى الأمومة بمعنى المعبود في حالة الآلهة الأم الأرض والآلهة الأم المرأة** (**17**) تتقاطع ملامح أسطورة **عشتار** من بعثها للحياة بعد الموت للأرض ومناشدتها للخصب والتكاثر كرمز للأنثى الجميلة والفاتنة والمغرية مع أحلام أنا الشاعر الحالم بغد أفضل، فيشكّل حضورها الفاتن بعثا جديدا لحياة متجددة تناشد الأمل والحب ويخاطب عشتار في موضع آخر قائلا :

طفلة أنت وأنثى واعدة

وُلدت من زبد البحر ومن نار الشموس الخالدة

كلما ماتت بعصر بُعثت

قامت من الموت وعادت للظهور

أنت عنقاء الحضارات

أنثى سارق النار (**18**)

يخاطب الشاعر " **عشتار** " مرة أخرى باعثا من تناقضها عصرا جديدا فهي الطفلة البريئة والأنثى الفاتنة الواعدة بالإغراء فلطالما عذّبت الكثير بجمالها حسب الروايات، وقد وُلدت من زبد البحر فكان كل ما يتصل به رمزا لها فحسب ما قيل أنها

ظهرت داخل صدفة في البحر كاللؤلؤ، وكانت في غاية الجمال وعارية الجسد لتظهر جمالها كما وُلدت أيضا من نار الشموس الخالدة، وكانت تُعبد وفي موتها بعث جديد للحياة ما جعلها عنقاء الحضارات المتجددة بعد الموت، فتحرير تموز القتيل من عالم الأموات والصعود به إلى السماء فيه استمرار لدورة الخصب والحياة فموت الآلهة الأم لا يقل أهمية عن انبعاثها من جديد، كما أنها أنثى برومثيوس الذي سرق النار كرمز لشعلة المعرفة وأهداها البشر.

إن استحضار الأنثى **عشتار** يتقاطع زمنيا مع أمل بعث جديد لواقع يعايش الهموم والمشاكل والفساد، فالشاعر من وراء توظيفه لسحر **عشتار** الجمالي والفاتن يناشد الحياة والبعث فشعلة النار المسروقة في الأسطورة كان هدفه إهداء المعرفة، وهو شبيه بالنار المتأججة في أعماق الشاعر الراغبة في بعث جديد " **والنار هي الحي الأعلى وهي داخلية وخارجية تحيا في السماء، وتصاعد من أعماق الجوهر وتتبدى لنا حبا ثم تعود فتهبط إلى قلب المادة وتختفي منطوية** (**19**)

يوظف الشاعر بعض من ملامح **عشتار** الأنثى الفاتنة والباعثة للخصب مناجيا أحلامه وأمله ببعث عصر جديد يؤمن بالمعرفة والعدالة في ظل ما يعانيه من كبت للحريات في بابل مهد الحضارات، وتتواصل فنيات التوظيف المتقاطعة بين ماض وحاضر متجدد، وهاهو **البياتي** يحمّل قصيدة أخرى بعض الدلالات المعاصرة، والتي سنتناول منها مقطعا لعلّنا نحاول استبطان أغوار النص ونقرأ ما تمّ توظيفه.

يقول **البياتي** في قصيدته (**مرثية إلى عائشة**) :

تبكي على الفرات عشتروت

***تبحث في مياهه* عن خاتم ضاع وعن أغنية تموز**

تندب تموز فيا زورق الدخان

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الأوراق

تبكي على الفرات

تصنع من دموعها، حارسة الأموات

تاجا لحب الموت (20)

- يستحضر الشاعر جوّا جنائزيا مع بداية المقطع فكأنما يريد تصوير مأساة تتقاطع معها دموع **عشروت** بعد ضياع حبيبها " **تموز** " ففي " **الديانة السومرية عدّت مأساة عشتروت (آلهة الحب والجمال) في تموز أول مأساة وكانت الأكثر تسمية في بلاد تموز**" (**21**) فبكاء **عشتروت** كوّن مياه الأحزان لكن الفقدان والألم تبعه البعث والفرح الخالد فبعد الموت تجدد وأمل فحسب الروايات أن (**أن أسطورة تموز الإله القتيل وقيامته من جديد كان يعاد تمثيلها سنويا في احتفال ديني طقوسي ضمن مهرجان السنة البابلية الجديدة ويساهم فيه مجموع الشعب، وهو مايشبه اليوم الاحتفال بالربيع والخصب والحياة**) (**22**) تستلهم أغنية الموت التجدد والبعث فكما أن الأرض تشهد الجفاف والصفرة ثم التجدد والخصب كذلك الأوضاع الانهزامية التي يعيشها الشاعر فيتمنى التغيير والأفضلية والأمل وتتقاطع ملامح الأسطورة (**تموز**) مع استحضار رمزية " **عائشة** " عند البياتي التي يلبسها نفس الملامح بطريقة مغايرة فتموز يعود مع الربيع باعثا الخصب والنماء، ولكن عائشة تعود مع الشتاء فتتشكّل جدلية الزمن ،ولكنها تتقاطع في نقطة واحدة هي البكاء على الحب المفقود المولّد للانبعاث الجديد فبعد الألم يخلق الأمل، ومع الدمع يتجدد الانبعاث. إن استحضار رمزية **عشتروت** أو **عائشة** يحيل لحزن الشاعر الدفين المعبّر عنه بأمل للبعث والتجدد والتغيير.

ويتواصل توظيف ملامح أسطورة **أفروديت** أو **عشتار** أو **عشتروت** أو **فينوس** في القصائد الشعرية المعاصرة مبرزا أهمية الحضور الفاتن وانبعاث الحياة بعد الموت ،وهاهو الشاعر الفلسطيني **سميح القاسم** يستحضر إحدى الملامح في قصيدته (**عمامة للملوك طربوش للأغا وقداس لبيروت**)

لشقائق النعمان أن ترتاح

في أفياء أرز الله

للدوري أن يأوي لعش

آمن من شهوة الأفعى

وأن يشتاق قرميد الليالي المقمرة

ولقلب عشتاروت وأن ترتاح من ضوضاء طائرة تدمر وردة (23)

يستحضر الشاعر " **شقائق النعمان** " التي تذكرنا بمأساة أدونيس فحسب الروايات المنقولة فجرح أدونيس عند خروجه للصيد يوما لم تفلح حبيبته عشتاروت في إيقافه رغم تضميده له بالعطر فانبثقت زهرة حمراء لونها لون الدم "**شقائق النعمان** " فكانت رمزيتها دالة على الألم والحب المفقود، ولكن مع هذا الألم تفاؤل ودعوة وانبعاث للتجدد فمثلما خلّد الحب الزهرة فكذلك سيخلد الألم الأمل والدعوة لمناشدة الأفضل، فالراحة ملاذ بعد الشقاء فكما يأوي الدوري لعشه طالبا الآمن كذلك أمل المواطن البسيط الساكن في بيت لا يليق أن يناشد العدالة في تحقيق معيشة أفضل وأن يأمن غدر وجور السلطان.

إن تقاطع الأسطورة الغابرة في الزمان التي استعان منها سميح القاسم ملمح شقائق النعمان يستبطن ألم الفراق والأمل في البعث ليصوّر لنا نفس معاناة الفقير البائس، فكما ناشد الحب التجدد والعودة بعد الموت كذلك حلم الشاعر أن ينبعث بعد الموت عصر الثورة على الأوضاع الراهنة التي انعدمت فيها العدالة وتسلط فيها القوي على الضعيف، وهو يربط حزن **عشتاروت** على فقدان حبيبها بحزن المواطن البسيط المظلوم فالحداد على موت أدونيس الذي خلّدت قصته بشقائق النعمان يوحي أن الألم بعده خلاص، وهذا ملاذ الشاعر أن ينصر المظلوم ويعيش حياة الأمن والاستقرار ،وهذا ما يوضحه استحضار ملمح "**شقائق النعمان المحيل**:

لمزيج من الألم

وتخليد لحب دائم

وحزن لفقدان الحبيب

يقابله المواطن البسيط الذي يعاني : ألم من ظلم ومعاناة وتأريخ لحاكم جائر لواقع مأسوي معاش

البعث المنشود : تخليد ذكرى أدونيس مناشدة حياة وبعث جديد

الثورة ضد الظلم : تخليد ذكرى ضرورة الدفاع عن الحقوق المسلوبة

نستخلص أن توظيف ملمح **شقائق النعمان** الدال على قصة حب **عشتاروت** هي دعوة للثورة ضد الجور وقهر الألم ومناشدة الخلاص، وتتواصل حكاية أسطورة الجمال والفتنة الباعثة لصور الانبعاث لنقف هذه المرة مع بعض المقاطع الشعرية الجزائرية المعاصرة

يقول عبد الحق المواقي في قصيدته أقبية الروح:

سجل على صفحات القمر

لحظة البدايات ،

ولعشتار سرد النهايات

ولا نهايات حين ودعت عشتار زمانها

ونامت ساعتين وصارت حلما

.....

سيزيف يا سيد زماننا

بكت عشتار اليوم أكثر من الأمس

.....

في هذا المدى المفتوح

أمام الموت والنسيان

عشتار يا سيدتي

حين التقينا كان العناق بيننا ونسينا مع الدمع ترتيب المواسم

.....

عشتار سيدتي

تعبت من الرؤى البعيدة

تعبت من حمل هذا النشيد

فأنا المنفى داخل شرابيقي

بين أبراج الغربة والمدائن البعيدة (24)

يستحضر الشاعر صفحات " **القمر** " ويمثله بداية المولد وحكايته **عشتار** النهاية والبداية ففي موتها انبعاث جديد وحسب الروايات أن هناك اعتقاد سائد (**أن ثمة زواجا أسطوريا مرة كل شهر لألهين قائمين بنفسيهما هما القمر والشمس (25) وكانت الزهرة ثمرة ذلك الزواج(26) "فالشمس والقمر** " رمزان للذكورة والأنوثة والزهرة هي آلهة الحب والجمال لدى العرب، وقد ذكر اسمها في النصوص العربية الجنوبية (عشتر) المرادفة ل (فينوس) لدى اليونان ..... وهي مصدر الإغراء والإثارة الجنسية' وما توظيف صورة الذكورة مع الأنوثة إلا تذكيرا بتناسل الآلهة الأم وبعثها للتجدد، فحلم البعث المتجدد قابعا في أنا الشاعر وهاهو يناشد بداية الميلاد ويتعلق بالحلم فمطاردة **عشتار** وأملها في عودة حبيبها من عالم الأموات يكشف عن ذات شاعرة معذّبة تسرد حنينا لماض كانت ترى فيه المولد والآمان، وتواصل الذات استحضار أسطورة أخرى للمعاناة والأمل إنها أسطورة سيزيف المعذب بالحبيبة فيستلهم الشاعر المعاصر صورة الألم وبكاء الآلهة عشتار فيقرنه بعذابه الأشد فكأنما جنائزية ألم الزمن السحيق لقصة **عشتار** التي تولد عنها البعث لقصة الحب الخالد ملاذ حلم الشاعر، وهاهو يكرر الاستحضار مرة أخرى ل " **عشتار** " أملا في انبعاث جديد فمع الألم يتمخض الفرح ومع اليسر يأتي اليسر ،وأمام الموت لغة الفراق الأبدي والنسيان يلتقي الشاعر مع الحبيبة " عشتار " حالما بانبعاث جديد فمع الألم يتجدد اللقاء، وأمام الموت لغة الفراق الأبدي، ومع الحنين يلتقي الشاعر مع الحبيبة " **عشتار** " فيكون

اللقاء نسيان للدمع ولعل الشاعر يناشد وطنه البعيد عنه، ويتمنى وصله فكما كانت عشتار ملاذا للشهوة لكل محب نظرا لجمالها الباهر فكذلك حب الوطن بالنسبة للشاعر فرغم الفراق يحلم بالوصال فتصير عشتار (**الأنثى**) وطن الشاعر المفقود ويصير هو الحبيب الضائع، وتتواصل حكاية الشاعر الآمل فيخاطب مرة أخرى حبيبته الجميلة "**عشتار** " المحيلة لوطنه بأوجاعه الدفينة بين تعب أحلامه وغربته عن وطنه وحنينه وشوقه، وما استدعاء توظيف القمر رمز الذكورة والتذكير بميلاد **عشتار** وذكر ألم الفراق والانبعاث للحياة من جديد إلا وسائل فنية يحكي فيها الشاعر عن همومه وهو بعيد عن وطنه الأم، ومن الغربة والشوق ينبعث أمل العودة والمعانقة والوصل .

وتستمر الحكاية مع حضور الجمال الفاتن بوصفه سرا للغواية والانجذاب فكم من عاشق طامع لآلهة الحب والجمال فهي رمز الفتنة والسحر لذلك تحدّت الجميع بجمالها وهاهو **عثمان لوصيف في قصيدته " ريشة خضراء "**

(أنت الملكة وأنا العبد

ماذا أقول ؟

أقول : علّميني كيف يصوغ الشعر

علميني كيف يمارس الحب

يا **إلهة الحب** (**27**)

يصوّر الشاعر قصة حبّه وافتتانه بالمحبوبة فيستحضر صورة ملكة الحب وملهمة الشعراء والنحاتين إنها إلهة الشعر " **أفروديت** " فصورة جمال الحبيبة المعشوقة لم يجد لها الشاعر بديلا سوى آلهة الحب رمز الجمال فهي مصدر الغواية والتجدد والخصب وملهمة الشعراء كذلك صورة الحبيبة عند الشاعر يراها بعيون العاشق الذي لم يجد لها شعرا يناسب جمالها إلا باستحضار إلهة الحب .

إن الحضور **الجمالي لأفروديت** يناسب مقام الشاعر المعاصر المعبّر عن صدق عاطفته فما من آلهة أخرى شهدت فتنة جمالها، ويقول في مقطع آخر :

(يا سيدتي القريبة .... البعيدة !)

إن الأمواج تجرفني

واللجج تبتلعني

وأنا أغرق ...واختنق

!آه يا سيدتي القريبة .... يا سيدتي الطاغية

" مدّي يديك من خلال الظلام وغشاوات الغمام

أنقذيني فأنا أموت (28)

تستمر حكاية العاشق الولهان مرة أخرى وتتقاطع مع مناداة سيدة الجمال والأنوثة الفاتنة فهي "البعيدة" و"القريبة"، ولعل الشاعر يوحي بالتناقض الحاصل مناشدة الجسد الحاضر،والروح الغائبة فعذابه وحبه لا تعلّمه الحبيبة شبيه بإغواء أفروديت وجبروتها المعذب للكثير من عشاقها، وما استدعاء الأمواج إلا تذكيرا بعلاقتها لكل ما يمت للبحر من صلة كيف لا وهي المولودة من زبده، وهاهو الشاعر يفصح عن موته غرقا في حب هذه الحبيبة المعذّبة الشبيهة بأفروديت في تعذيبها للآخرين، ومع الموت الأمل بالانبعاث وتجدد الحياة ومواصلة سباحة الحب فهو يطلب من الحبيبة أن تمد يديها وتنتشله من الظلام وغشاوات الغمام وفي انتشاله بعث جديد لحب سيشاهد النور بعد الضبابية فبعد إدراك الحبيبة قصة الحب المعذبة ستواصل مسيرتها مع الحبيب وهذا ما يتمناه الشاعر.

ولعل أروع ما استوقفني في توظيف أسطورة أفروديت أحد روائع **الشاعر محمود درويش** الذي اختار لها اسم أنات فكمما وضحنا فالتسميات متعددة حسب رحلة الأسطورة من مكان لآخر يقول محمود درويش في قصيدته **أطوار أنات**

بصولجان اللازورد وخاتم العذراء:لا

تتأخري في العالم السفلي

عودي من هناك إلى الطبيعة والطبائع يا أنات

جفت مياه البئر بعدك

جفت الأغوار والأنهار جفت بعد موتك – والدموع

تبخرت من جرة الفخار وانكسر الهواء من الجفاف

كقطعة الخشب

انكسرنا كالسياج على غيابك جفت الرغبات فينا

والصلاة تكلست

لاشيء يحيا بعد موتك

والحياة تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم

فيا أنات

!لا تمكثي في العالم السفلي أكثر

ربما هبطت آلهات جديدات علينا من غيابك

وامتثلنا للسراب

وربما وجد الرعاة الماكرون آلهة قرب الهباء وصدقتها الكاهنات

فلترجعي، ولتُرجعي أرض الحقيقة والكناية

أرض كنعان البداية

أرض نهديك المشاع

وأرض فخذيك المشاع (29)

يناشد الشاعر القومي محمود درويش الآلهة أنات بالعودة من العالم السفلي عالم الأموات إذ يتوسلها أن تعود إلى الطبيعة منبع الخير والتجدد والحياة فالجفاف قد عمّ برحيلها وانتظار عودتها صاحبه الحزن بالدموع وجفّت الرغبات من بعدها، ولا حياة بعد طول مكوثها في العالم السفلي فأنات كرمز للجمال والحب والخصب والأمومة وآلهة التحدي باعتبارها قرينة الحرب كما أنها مصدر الحنان حسب ما رُوي عنها كونها تعطف على الجميع استحضرها الشاعر وهو يرى واقعه المرّ أمام فقدان الهوية والظلم والاضطهاد، ولذلك يخاطبها أن لا تمكث في العالم السفلي أكثر فمكوثها فيه غياب للتجدد والبعث وربما ازدادت الأوضاع ألما وكثرت الضحايا وصار الوهم والسراب هو المسيطر، ويواصل الشاعر تخوّفه من غياب أنات لأنها فرصة لازدياد الظلم لذلك فهو

يرجوها أن ترجع وتُرجع أرض الحقيقة لأن الهوية المفقودة بسبب الاستلاب والاستعمار مجرد وهم لأن الحقيقة التاريخية أن كنعان هي البداية وأرض الخصب والتوالد بأجيالها المتلاحقة كما أنها أرض الجمال فما استحضار أسطورة أنات ما هو إلا أمل بالبعث بعد الظلم المشاع فحسب الروايات " **يعتبر هبوط إنانا إلى العالم السفلي أول ملحمة إنسانية حول موضوع الإله الفادي بحيث تقوم إنانا بتضحية اختيارية وتنزل إلى العالم السفلي بحيث تلبث ثلاث أيام ثم يسعى خادمها الأمين لاستعادتها**" **(30)**

إن استعانة الشاعر بأنات ودعوتها للعودة من عالمها السفلي ما هو إلا دعوة للثورة من أجل استرجاع الأرض المسلوبة فإذا كانت الآلهة أنات رمز الأمومة والقيادة في الحرب و للتجدد الحياة فدعوتها ما هو إلا أمل لضرورة التسلح ضد الطغيان فالأصل الأول كان حسب التاريخ لكنعان مهد الحضارات ولذلك فهي شبيهة بمولد أنات في بعث الحياة فهي الأم الأولى.

خاتمة :

تطرق البحث للنزر القليل من ملامح أسطورة أفروديت أو فينوس أو عشتر أو عشتروت وفق تتبع بعض المقاطع الشعرية الحديثة والمعاصرة في محاولة للتوسل بالمنهج الأسطوري، كما استنطق دلالاته التي حفرت عميقا في الزمن السحيق فتقاطع الماضي مع الحاضر، وامتد البعد الإنساني في تصوير الألم والجمال والفراق والغربة والخصب والتجدد والحياة، وتمّ التوصل لجملة من النتائج تمثلت فيما يلي :

1- صوّرت أفروديت أو عشتر أو عشتروت أو فينوس حضورا فاتنا أنثويا عبّر عنه الشاعر بذكر بعض من ملامحها مناشدا وحالما لما يتمناه وما يريده من الحياة باعتبار الجمال سحرا يبعث لما هو أفضل.

2- شكّلت صورة الانبعاث لأسطورة أفروديت ملاذا للشاعر لفتح باب الأمل رغم ما يعيشه في واقعه من انهزامية.

3- ناشد الشعراء حب الوطن باستحضار أسطورة أفروديت فكانت الآلهة الأم انبثاقا لقصة حب للوطن الأم المنفصل عنه.

4- عكست ملامح الأسطورة فنية عالية في حسن التوظيف فعدّت ملامحها بعدا جماليا في القصيدة الحداثية.

5- ربط الشاعر المعاصر ألمه الراهن بألم أفروديت المنفصلة عن حبيبها وناشد التغيير من خلالها صورة الانبعاث والأمل في الحياة بعد البعث.

6- استفز توظيف ملامح الأسطورة أفروديت " القارئ " بخلق دافعية البحث الموغل في أعماق الأسطورة في الزمن السحيق.

7- شكّل الحضور الفاتن للأسطورة دورا في مصداقية التعبير من خلال مناشدة الجمال والخصب والتجدد فعكس صورة شاعر إنساني يحس بمعاناة الآخرين.

أخيرا إن تتبع مسار تحولات أسطورة عشتار يحتاج جهدا مضنيا نظرا لتعدد التسميات وانتقال الأسطورة من حضارة إلى أخرى لذلك لامس البحث النزر القليل محاولا ربط ملامح دلالات الأسطورة الموغلة في القدم ببعض المقاطع الشعرية الحديثة والمعاصرة متوسلا بالمنهج الأسطوري لذلك لا يخلو البحث من نقائص نظرا لسعة الموضوع الذي يحتاج وقتا طويلا، وبحوث شاقة تحفر عميقا في دراسة هذه الأسطورة لتربطها بما تم استحضاره في الشعر الحديث والمعاصر.

الهوامش:

1- عبد الرزاق حسين : في النص الجاهلي قراءة تحليلية، مؤسسة المختار للنشر، ط1، القاهرة، 1998، ص 29

2- فراي، نورثروب فراي : في النقد والأدب – الأدب والأسطورة، ترجمة : عبد الحميد شيحة، القاهرة، النهضة المسرحية، 1989، ص 34-35

3- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ج2، البابي الحلبي، ط1، مصر،1965، ص 132

4- السيد تقي الدين: أصول البحث الأدبي ومناهجه، دار النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1954، ص 145

5- ابن منظور: لسان العرب، ج2، دار صادر للنشر، بيروت، ط1، 1968، ص 338-384

6- ينظر إسماعيل الدين عز الدين : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص 174 ـ214

7- ينظر : جلال الفاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1976

8- ينظر عبد المعطي شعراوي : أساطير إغريقية " أساطير البشر "،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1982، ص 171-172

9- مجلة العربي: أوراق أدبية، العدد رقم 551، أكتوبر، 2004، ص 72

10- www.marefa.org/inde

11- عوض ريتا : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، ط1، بيروت، 1978، ص 42-43

12- زيدان رقية : أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني، دار هدى للنشر، كفر قرع، ط1، 2009، ص 269

13 www.Yekitiya-star.com

14 -عوض ريتا : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 39-40

15- نازك الملائكة: ديوان (يغيّر ألوانه البحر)، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، العراق، 1977، ص 115

16- البياتي عبد الوهاب : الأعمال الكاملة، مج3، دار العودة، ط3، بيروت، 1979 ينظر قصيدة (العودة من بابل).

17- قصي الحسين : أنثربولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص 113

18- البياتي عبد الوهاب : الأعمال الكاملة ينظر قصيدة (قصائد حب إلى عشتار).

19- غاستون باشلار : النار في التحليل النفسي، ترجمة : نهاد خياطة : دار الأندلس، ط1، بيروت، 1984، ص 15

20- البياتي عبد الوهاب : الأعمال الكاملة ينظر قصيدة (مرثية إلى عائشة).

21- ينظر : طقوس الزواج المقدس عند السومريين إنانا ودوموزي، صموئيل كريمر ترجمة : نهاد خياطة، طرابلس، لبنان، منشورات مكتبة السائح، ط 1، 1987، ص 19

22 ـ مقال فاضل سوداني http:// :yhtology .. maaber

23- القاسم سميح : أخذة الأمير يبوس، دار النورس الفلسطينية للنشر والتوزيع، 1990، ص 35

24- عبد الحق مواقي : أقبية الروح، دون دار نشر، الجزائر، 2000، ص 39-40-41-42

25- ينظر ديلتف نيلسن وآخرون : التاريخ العربي القديم، ترجمة : فؤاد حسن، القاهرة، 1959، ص 202

26- ينظر محمد سليم الحوت : في طريق المثولوجيا، بيروت، 1997، ص 91

27- عثمان لوصيف : الريشة الخضراء، عشرون رسالة حب، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 74

28- عثمان لوصيف، المرجع نفسه، ص 54

29- محمود درويش : لماذا تركت الحصان وحيدا، منشورات رياض الريس، ط2، بيروت، لبنان، 1993 (قصيدة أطوار أنات) **www. Nkawa.com/forum/ index –30**

البحث في ما وراء النص: جدلية التواصل بين النص والمتلقي

د. نزيهة زاغز
كلية الآداب واللّغات – قسم الآداب واللغة العربية
جامعة بسكرة الجزائر

ملخص البحث

تقوم هذه الدراسة على طرح إشكالية العلاقة المنتجة بين فعل الكتابة وفعل القراءة ، فليس من السهل استيعابها لأن الأمر يتطلب قارئا حاذقا بمواجهة نص ملغم بالفخاخ ؛هذه الفخاخ التي تبدأ من شكل النص ، فنادرا ما يمكننا اقتحام هذه القلعة ، نعني شكل النص ، لأننا نعتقد أنه حكر على المؤلف وله مطلق السلطة في تقديم الشكل الذي يريد لنصه متناسين أنه يمكن أن يغفل المبدع عن الاستثمار في ذكاء القارىء ، فيستهين به وبالتالي سيتفاجأ بقراءة غير متوقعة وبتشكيل جديد مخالف لما طرحه أمام القراء، هذا ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

تمهيد:

"لأشعاري المعنى الذي يحمل عليه"(1)

لقد ربط بول فاليري بين النص ومتقبل النص، لكنه يبدو أن الأهم هو السؤال التالي: "كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذاك في القارئ؟هل يجب أن يكون النص قويا بإيحاءاته، ودلالاته، ولغته، لإحداث هذا التأثير أم لابد على القارئ أولا أن يكون متحفزا ومهيأ ، فيلبس قفازات الفلاسفة والمفكرين ليفكك عتبات النص الملغمة، ودروبه الشائكة ينفض شجرها لتسقط أعشاش المعنى تحملها طيور الكلام.

إنّ النص نداء، وإنّ القراءة تلبية لهذا النداء، وهكذا فالتفاعل بين القراءة والكتابة على أشدّ ما يكون تبادلا، إذ لا وجود لأي منهما إلا بوجود الآخر. (2)

هذه العلائقية بين فعل القراءة، وفعل الكتابة أكّدها أيضا بيار ماشيري P. Macherey وهو من أبرز منظري نظرية الإنتاج الأدبي الذي اعتبر أن كليهما أي (القراءة/ الكتابة) يمران بنفس الظروف والمؤثرات.

فلا يمكن البتة التخلص من أسطورة الكاتب للسقوط في أسطورة القاريء بل هناك شبه ترابط تفاعلي بينهما.

يعتبر التلقي استكمالا للنص، فإننا دائما نكون إزاء إمكانية النظر إلى النصوص نظرة تصادمية باعتبار هذه النصوص هي نصوص غير مكتملة، فالمعنى يبقى عادة كامنا، والقراءة التفاعلية هي التي تخرج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور.

وبالتالي نكون أمام نوع من القراءة وهي القراءة التفاعلية، ومع نوع من القراء، وهو القاريء التفاعلي، وقد نكون أيضا أمام حالة أخرى من التلقي حينما يقترح علي النص شكله النهائي الجاهز، وبالتالي فالمعنى يسهم في برمجة شكل تلقيه، وهذا ما يسمى بعقد القراءة، وفي هذه الحالة سأكون أمام نوعين من القراءة، وبالتالي نوعين من القراء.

فالنوع الأول من القراءة هي ما أسميناه بالقراءة التوافقية، والقاريء التوافقي، وهو الذي يتبنى عقد القراءة ويوافق عليه، وبالتالي يتقبل شكل النص تقبلا كليا. في حين أن النوع الثاني من القراءة هو القراءة التصادمية والقاريء التصادمي، وهو الذي لا يتبنى عقد القراءة ويقوم بتهديم شكل النص الأصلي ليقترح بدائل يبنيها، ويتعلق الأمر بمدى كفاءة وخبرة القاريء واستيعابه للعملية.إذن نحن أمام ثلاثة أنواع من القراءة، ومن القراء.

القراءة التفاعلية ــــــــــ القاريء التفاعلي

القراءة التوافقية ــــــــــ القاريء التوافقي

القراءة التصادمية ــــــــــ القاريء التصادمي

لقد سبق لنا شرح هذه الأنواع الثلاثة بيد أنه يلزمنا الوقوف على إحدى هذه التقنيات ولتكن التقنية الأخيرة ، أي تلك التقنية المستعملة من قبل القاريء التصادمي، سنقترح نصوصا لغادة السمان.. في لعبة البحث عن أسلوب أو شكل جديد في الكتابة.قمنا بعملية توزيع جديدة للمقاطع أتاحت لنا قراءة نصوصها بصورة مغايرة لما رسمته الكاتبة.

*** توزيع أول للمقطع الأول:**

رجل آخر
يوم آخر
فندق آخر
مدينة أخرى
وأنا في رحلة تخدير جديدة
وفي كل مرة
ألملم أشلائي
وأستقل الطائرة
بفرح وترقب مدمن
يعدّ إبرة المورفين
ليغرسها في عروقه
أعبئ إبرة "مورفيني"
بالمدن النائية
بوجوه الغرباء
الراكضة
في شوارع ماطرة
لم أرها من قبل

* توزيع ثان للمقطع الأول:

"رجل آخر
يوم آخر
فندق آخر
مدينة أخرى

وأنا في رحلة تخدير جديدة، وفي كل مرة ألملم أشلائي، وأستقل الطائرة بفرح وترقب مدمن يعد إبره المورفين، ليغرسها في عروقه.

أعبئ إبرة "مورفيني" بالمدن النائية، بوجوه الغرباء الراكضة في شوارع ماطرة لم أرها من قبل".

*** توزيع أول للمقطع الثاني:**

وتقول: تعالي ...
تمد يدك نحوي ...
فتفور أعماقي بزخمها كله
وأنصهر
وتتلاشى معالمي
فأظل حيث أنا على المقعد".

*** توزيع ثان للمقطع الثاني:**

وتقول: تعالي، وتمد يدك نحوي فتفور أعماقي بزخمها كله، وأنصهر وتتلاشى معالمي، فأظل حيث أنا على المقعد...".3

المقطعان للأديبة (غادة السمان)، استطاعت حركة تلاعب طريفة من قاريء تصادمي أن تخرج الشعر من النثر، والنثر من الشعر، فالمقطع الأول الموزع على شكل شعر غادة المنثور في (أعلنت عليك الحب، اعتقال لحظة هاربة، الحب من الوريد إلى الوريد) ما هو إلا مقطع مأخوذ من قصة (الدانوب الرمادي) من

مجموعة رحيل المرافئ القديمة والذي جاء في القصة أصلا مكتوبا على منوال التوزيع الثاني للمقطع الأول، أي بتلاحم العبارات الموزعة.

أما العملية التركيبية الثانية، فهي في الأصل موزعة على شكل شعر منثور كما في التوزيع الأول من المقطع الثاني، وهي مأخوذة من (كما المطر، كما الليل) من كتاب الشعر المنثور (الحب من الوريد إلى الوريد) لنفس الكاتبة.

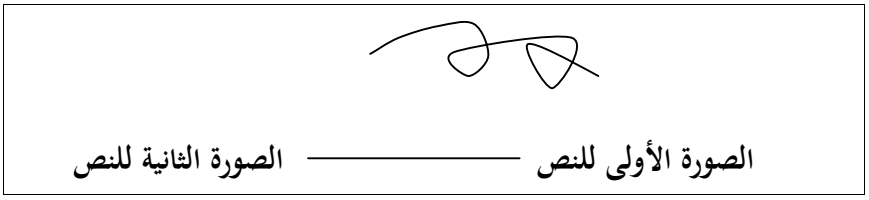
إننا لم نقم بعملية لعب، إنها محاولة لتقصي ظاهرة الاكتراث إلى نوع آخر من القراءة وهو ما أسميناه بالقراءة التصادمية التي لا تكتفي بالجاهز كما أورده الكاتب، بل تحاول تفكيك تدرج النص، وتفجير تراتيبته الخارجية بغية إيجاد شكل جديد لهذا النص، فهذه القراءة عادة تبني أساسها في ضوء الاعتقاد بإمكانية إكمال النقص الذي يعتور شكل النصوص.

فليس للكاتب أن يحدد شكل الكتابة إلا بقدر احترامه لضوابطها، أما حينما ينفلت منه الأمر، فيأتي دور القارئ ليمارس جميع صلاحياته.

في النص الآنف الذكر تمت ممارسة سلطة القاريء بكل حرية، لأنّ كاتب النص ترك، أو فلتت منه عدّة ثغرات شكلت منفذا لإعادة تشكيل هذا النص.

ففي التوزيع الأول للنص قمنا بالتصرف في توزيع الجمل والمقاطع الصوتية، وبذلك استثنينا الفكرة المضادة التي تقول بأنّ القارئ حرّ ومقيّد في الوقت نفسه.

إنّ فكرة الحرية هي المسيطرة وهي التي تبرمج سلفا مسار النص كشكل غير ثابت.



يتحرك النص بمنتهى إرادة القارىء وفق وتيرتين، إما شاقوليا أو أفقيا، وفي كلتا الحالتين أحدث القارىء خلخلة في النظام الأصلي لمسار النص.

رجل آخر ...

يوم آخر ...

فندق آخر

مدينة أخرى.

وأنا في رحلة تخدير جديدة.

هنا يبدأ انشقاق النص، ويبدأ التوزيع الطوعي أو القسري للنص.

انشطار الكتابة:

هل حينما ينشطر الرسم التيبوغرافي للكتابة ينشطر المعنى؟

سنتعرف على الأمر حينما نقارب التوزيعين للنص الأول المختار.

رجل آخر

يوم آخر

فندق آخر

مدينة أخرى

وأنا في رحلة تحذير جديد

، وفي كل مرة

ألملم أشلائي

وأستقل الطائرة

بفرح وترقب مدمن

يعد إبرة المورفين

ليغرسها في عروقه ...

لقد بدأ الانشطار من خلال الجملة الثالثة حيث وقع تقطّع صوتي وتوبوغرافي. ما نلحظه أن المعنى لم يتغير، وإنما حدثت محاولة تسوية تراتيبة بين المقاطع، فضلت الكاتبة إقامتها في حين أنّ البديل بسيط جدا، وهي الكتابة وفق النمط الثاني (التوزيع رقم 1) وهو توزيع لا يخل بالمعنى الذي ترومه الكاتبة ككلّ الكتّاب وهو الإثارة والإمتاع ...

ولعل هنا مربط الفرس لأنّ التوزيع الأول للنص يحقق غاية قصوى في الإمتاع ، عكس التوزيع الثاني، لأنه يتيح للقاريء هامشا آخر للشعور بلذة من نوع آخر، وهي قناعة أخرى تدفع الكاتب إلى اختيار ما يتوقع أن يحدث به ما يسمى بالوقع اللذيذ، لأن "**تأثير القراءة قد يتخذ أشكالا ثلاثة متميزة، فهي قد تنقل الأنموذج المعياري كما ورثه المجتمع منذ تاريخه، وقد تبدع أنموذجا معياريا جديدا تقترحه على مجتمعها، وهي قد تحدث قطيعة في الأنموذج السائد وسط هذه الجماعة الإنسانية**" [4].

وهنا نجد أن هذا التوزيع قد أخلّ بالقيم التقليدية لمسار النصوص، وتدخل في تغيير تطلع القاريء وخخلة أفق انتظاره.

هل يكفي الكاتب أن يحدث هذا الاضطراب كي يحقق رسالته؟

النص الأول والنص الثاني شديدا الوضوح مما يعزز عدم خروجهما عن السائد والنمطي.

لقد برمج النصان كيفية الوصول إلى القارئ ، فالبرمجة الأولى هي برمجة عادية لا ابتكار فيها، حاولنا بإجراء تغيير بسيط في التوزيع فانتهينا إلى إفراز متغير يحتوي على شبكات أو فراغات للامتلاء بالمعنى.. في حين أن الكاتبة جعلته موصولا لأنه في الأصل قصة (سرد). ـ النص ثابت ـ تلقي النص متجدد.

لقد ألغينا بهذا التصرف عقد القراءة ـ لأنه فلت منه زمام الأمر، ولم يقد خطانا إلى الوجهة التي يريد، وبموجب هذا التمرد قد تتيه السفينة بالقاريء، فلا يدري كيف يصنف النص، وإمعانا في متعة الاكتشاف يبقي على النص الأول كما

جاء ليتصرف في النص تشطيرا وتوزيعا، وإعادة بناء، فكأنه مبدع ثان للنص ـ سلطة القاريء في التصرف في النص.

ومن هذا المنطلق تتم إستراتيجية التلقي حينما نجيب عن سؤالين مهمين كيف بإمكاننا تلقي النصوص ؟ وماهو الوقع أو الأثر الذي يتركه النص على المتلقي ؟

إن ميكانيزمات النص تشتغل بشكل جاد في طرح مضامينها ورسائلها الجمالية ، وحتى شكلها الخارجي ، وهذا ما لاحظناه من خلال المقطعين المقدمين للدراسة . أنها تعتمد بالقدر نفسه على استجابة القاريء Reader-Reponse وعلى رهان التأويل لديه ومتى كانت مساحة هذا التأويل واسعة كلما اضطلع القاريء بمهمة ممارسة السلطة المطلقة على النص . فبين مقاصد النص Intentio Operis وبين مقاصد القاريء Intentio Lectoris يتأرجح المعنى .

بين رباعية التأويل وثلاثية التلقي :–

إذا كانت نظرية التلقي ثلاثية الأبعاد (المبدع – النص –القاريء) ، فإن ويل يتوقف عنده مشغل المعنى ، فالانتقال من الحقيقة إلى المجاز ، ومن معنى ظاهر إلى معنى مضمر هي التي تشكل هذه الرباعية وفق قوانين التأويل التي حددها محمد مفتاح من بينها تقسيمات ابن رشد وهي تقسيمات ثلاثة:– الأزواج والأرباع والأسداس ، وقد أسماها قوانين التأويل الكونية وما بين هذه القوانين من تجاذبات أشار إليها الناقد محمد مفتاح. 5

في التنازل عن عملية التلقي المباشر يكمن التأويل ، وفي عدم الاعتداد بالقاريء العادي يولد القاريء المؤول وينتعش النص بدء من شكله الخارجي وانتهاء بمفاصله.

" **إن الاستراتيجية التي يحددها القاريء هي التي تعين كيفية تعامله مع المقروء ، وترسم الحدود التي يقف عندها**"6

.ا فإن أسلحة القاريء هي التي تهيء لهذه الإستراتيجية ، فلا يمكن لقاريء عادي لا يمتلك أي خلفيات معرفية ومنهاجية ولغوية أن يغامر صوب صوص لأنه محكوم عليه بالانهيار في أول لحظة تصادم بينه وبينها .وكي تحدث لحظة هذا التصادم لابد أن يكون النص زاخرا بالدلالات ف " **النص الغني أدبيا هو النص الذي يستطيع أن يتلقى ويفهم ويحس به بطريقة تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي والتي يمكن أن يلاحظها موضوعيا ناقد ما**"7. ما يمكن استشفافه من مقولة إيسكاربيت هو الاستقبال المختلف لمقصدية المؤلف والتي يستنبطها الناقد من خلال ملاحظاته، واستنتاجاته.والتي في الغالب يتهيأ لها قاريء من نوع خاص يمتلك القدرة والكفاءة للسيطرة على حصون النص وامتلاكها بعيدا عن الرسائل الموجهة للمؤلف ، إذ يتساوى لحظتها القاريء والكاتب بل ربما يتغلب عليه.ف " **حركة القراءة موازية لحركة الكتابة ..إن قراءة كتاب هي بشكل من الأشكال إعادة كتابته ذاتيا**."**8**.

مع إعادة توجيهه توجيها جماليا، وإعادة تشكيله خطيا ورسم تضاريسه.وقد أشار صدوق نور الدين إلى هذه الدائرة التكوينية التي تضم الثلاثي المبدع والنص والقاريء.9

وبنظر الناقد الروسي شلوفسكي " **الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد ، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية**". **10**

ولهذا حينما قمنا بعملية التحويل الشكلي لنصي غادة السمان لم يتغير المضمون، ولكنه حل محل الشكل الكلاسيكي القديم النمطي، وهو أيضا لم يكرس البتة لفعالية جمالية جديدة، وإنما أتاح الفرصة لتموقع جديد للقاريء المتحفز الفعال والإيجابي.الذي تبحث عنه النصوص الأدبية وتحتاجه نظرية التلقي فالفارق في عرف نظرية التلقي بين قاريء وقاريء آخر يكمن في خطين متعاكسين خط التشابه Similarité وخط التجاوز .Contiguité **.يقول رولان بارت أن النص**

هو السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا ، وواحدا إلى حد بعيد ".11 فمهمة القاريء إذن هي تقويض هذا المعنى الثابت وتفتيته ، وتهديمه ثم إعادة تشكيله من جديد.

– الخاتمة:–

من خلال هذه الدراسة يمكننا اعتبار عملية القراءة هي عملية إبداع جديدة تتوفر من خلالها للقاريء إمكانية استخدام وتوظيف ميكانيزمات جديدة للخروج بالنص من فضائه الأول إلى فضاءات جديدة ، وقد تيسر لنا تلمس ذلك من خلال عملية التوزيع الشاقولي والأفقي لمقاطع من كتابات غادة السمان أتاحت لنا هذه العملية الوقوف على عدة نتائج من بينها :–

- القراءة التفاعلية هي التي تخرج المعنى من حالة الكون إلى حالة الظهور.
- هناك أنواع متعددة من القراءة تتراوح بين القراءة الإيجابية ، والقراءة التوافقية ، والقراءة التصادمية.
- هناك أنواع من القراء تبعا لأنواع القراءات كالقاريء الإيجابي والقاريء التوافقي والقاريء التصادمي.
- التلقي هو استكمال لمعاني للنص الكامنة وكلما كان مختلفا كلما منح النص فرصة الاختلاف .
- الانتقال من تفكيك المعنى إلى تفكيك الشكل ، وهو ما قمنا بتجريبه من خلال العينات المختارة.

هوامش:

1 –Paul valery:œuvres .éd pleiade.paris 1960.ip.150

2 –le réception de la littérature par le critique journalistique. Éd. jean Michel place.1980.p 16-17

أخذا عن حسين الواد .في مناهج الدراسة الأدبية سراس للنشر ص 70

3– غادة السمان . رحيل المرافيء القديمة.

4–حسن مصطفى سحلول .نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها .منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق .2001 .ص115

5– يمكن العودة إلى النص من القراءة إلى التأويل .محمد مفتاح .شركة النشر والتوزيع المغرب الطبعة الأولى 2000 .

6–المرجع نفسه ص .84

7– نخبة من الأساتذة.الأدب والأنواع الأدبية. تر:الطاهر حجار. من مقال ما هو الأدب .روبير إيسكاربيت. ص 24

8– المرجع نفسه ص 25

9– انظر صدوق نورا لدين .حدود النص الأدبي ص 12

10– المرجع نفسه ص 59

11– رولان بارت .نظرية النص ص 21

المناهج النسقية ونظرية الأدب
قراءة في الصوت الأدبي والصدى النقدي

د. عزوز قربوع
جامعة سكيكدة
azzouzk21@gmail.com

ملخص البحث

المتأمل في واقع النظرية الأدبية، يقف على الطبيعة الديناميكية لها، فهي فعل معرفي لا نهائي، قائم على العلاقة التأثرية المتبادلة بين الذات والموضوعات، وكنتيجة لذلك فإن معرفتنا بالموضوع وفُهُومنا له لا تستقر على حال ولا تتشكل وفق وعي ثابت قار أبدا، لأنها سلسلة من المقاربات المتتالية والمتعاقبة باستمرار، إن النظرية بهذا الشكل هي انفتاح دائم على ما يتحدَّى المستقر والسائد والطبيعي والبديهي، فهي تعيد النظر مرة تلو أخرى في المفاهيم والمبادئ والتصورات التي تحكم القراءة وتحدد نمط التأويل.

في هذا السياق تسعى هذه الدراسة للوقوف على طبيعة الانعطاف الذي أحدثته المناهج النسقية في نظرية الأدب، من خلال الوقوف على المرتكزات المعرفية التي قام عليها الطرح الشكلاني والفلسفة البنيوية .

كلمات مفتاحية: نقد. أدب. مناهج. السياق. النسق. نظرية الأدب.

1- نظرية الأدب بين الاصطلاح اللغوي والمجال المعرفي :

إذا ما أردنا الاقتراب من مجال نظرية الأدب ومفهومها، فإنه بإمكاننا تحديد معناها الدقيق في كونها الدراسة المنهجية لطبيعة الأدب وآليات مقاربته وتحليله ([1])، وعلى هذا فنظرية الأدب تلتقي وتتداخل مع مجالات معرفية قد تكون قريبة وقد تكون بعيدة من الظاهرة الأدبية، الما أنها تتقاطع مع جميع المداخل القرائية سواء ما كان منها نسقيا أو

سياقيا، كما أن كثير من موضوعاتها يشكل مساحة بحثية ممتدة عبر فروع وتخصصات علمية مستقلة عن بعضها البعض (*) .

إن هذا النزوع إلى الطابع التنظيري والبحث في الخصوصيات والميكانزمات التي تميز الظاهرة الأدبية، هو الدافع الحقيقي والموجه الأساسي لمنظري الأدب للسلوك به في دروب معرفية مختلفة للملمة مدارات النظرية الأدبية ومتداداتها التي تتوزع بين طبيعة الأدب ومنتجها ومستهلكها وطريقة إنتاجها ووظيفتها أو الحاجة التي دعت إلى إنتاجها، ودراسة أنواعها ومعاييرها، وتهدف إلى استنباط مفاهيم عامة عنها .([2])

ومما لا شك فيه أن هذه التوطئة تقودنا إلى الاستفهام عن بداية ولوج المهتمين بالشأن الأدبي والنقدي إلى الجزئيات التي تطرق عادة تحت مسمى " نظرية الأدب " .

لا ريب أن النبش في الموروث الفلسفي والنقدي يكشف لنا أن الفلاسفة والنقاد قد عرفوا " نظرية الأدب " كمجال بحثي ومعرفي وإن لم يعرفوه كمصطلح.

ويمكننا تأكيد هذه الحقيقة بالرجوع إلى كثير من المدونات الفلسفية والنقدية المأثورة ابتداء من فلاسفة اليونان أمثال أرسطو وأفلاطون، مرورا بفلاسفة العرب أمثال ابن سينا والفارابي وابن رشد، ونقادهم أمثال الجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وحازم القرطاجني، وصولا إلى النقاد الغربيين ممثلي المناهج والنظريات النقدية الحديثة .

إن المتصفح لمضامين مدونات هؤلاء يدرك أن ما قام به رينيه ويليك،، وأوستن وارين، في كتابيهما " نظرية الأدب " ([3]) هو أنهما قاما بتخليص الدراسات الأدبية أولا من النزعة التأريخية، وثانيا من الاضطراب وعدم وضوح الرؤية لدى غيرهما، أما المحتوى فقد شكلت مدونات أرسطو وأفلاطون وغيرهما مادة هذا الكتاب، وهذا يدل –كما أسلفنا – على أن الظاهرة الأدبية بمميزاتها و خصوصياتها شغلت اهتمام المفكرين منذ أمد بعيد، ضارب في أغوار التاريخ، هذه المجهودات شكلت إرهاصات وأسس اعتمدت لبناء معمارية نظرية، واقتراح مصطلح جديد كدال ولكنه يستمد تفاصيله البحثية من مخزون فكري ممتد زمنيا واسع معرفيا.

وبغض النظر عن الإطار الزمني الذي ظهرت فيه " نظرية الأدب " كمصطلح أو كمجال ابستيمولوجي، الباحثون يؤكدون أنها عرفت انعطافتها الكبرى والحاسمة مع الشكلانيين والبنيويين " لكون ما كان يحمله الناقد أو الأديب حول الأدب هو مجموعة من الأفكار الشخصية لتي تختلف باختلاف المنظور والفلسفة والموقف الأيديولوجي التابع للأديب والمفكر لكن مع النظرة للأدب على أنه تغريب للغة، بمعنى أنه منشأ من اللغة ولكنه مختلف عنها في كونه يقدم لنا السياقات العادية التي اعتدنا عليها في سياقات أخرى سياقات مغربة، بدأ الكلام عن علم الأدب، أي تحول البحث عن النوادر والطرائف الخاصة بكل موضوع أدبي على حدة، إلى البحث في الأمور المتشابهة بين الأعمال الأدبية المختلفة تلك الأمور التي تجعل من أي معطى لفظي عمل أدبي، ومن ثم كثر الكلام عن كون الأدب ليس شيئا جماليا ميتافيزيقيا، وإنما بدأ الكلام عن الأدب من منظور علمي"([4]).

2- الشكلانية الروسية والمشروع النسقي :

إن مبالغة المناهج السياقية في الاهتمام بمحيط النص وإغفالهم لحجر الزاوية في المقاربة الأدبية ولد إحساسا عميقا لدى من عرفوا في الساحة النقدية الغربية المعاصرة بالشكلانيين الروس([5])، بضرورة الالتفات إلى أن " الإبداع الأدبي فن لغوي، وإن عنصر اللغة والشكل هي أساس بنائه الفني، باعتبار أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ وغاية فنية في وقت واحد، وأن قمة الإبداع تكمن في صياغته "([6])، لقد ركز الشكلانيون على مقولة الشكل، وحاولوا الخروج من تلك الثنائية التقليدية التي تحصر العمل الفني بين الشكل والمضمون، وذلك عندما قدموا معنى جديدا لمفهوم الشكل " فلم يعد غشاء، وإنما وحدة"Intégrité" ديناميكية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي" ([7]).

وانطلاقا من هذا التصور الذي ينظر إلى الشكل باعتباره كيفية ووحدة، حسرت هذه الحركة الأدبية اهتمامها في نطاق النص، واتجهت إلى تأسيس نظرية جمالية للأدب مبنية على استقلالية العمل الأدبي عن جميع العناصر الخارجية، وكانت حجتهم في ذلك أن الدراسات التي تركز في تعاملها مع النص على النواحي السياقية ؛ النفسية والاجتماعية

والتاريخية...خارجة عن نطاق صناعة الأدب، فقيمة الكتابة تتحدد بما يتوافر فيها من خصائص وسمات أدبية، بمعنى أن ميزة الأدب تكمن في شكل لغته وفي كيفية بنائه .

لقد شكل هؤلاء وغيرهم أسسا لثورة منهجية جديدة ([8])في دراسة اللغة والأدب بدءا من عام 1915م، حيث ذهبوا إلى أن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها أو بيئتها بقدر ما يتلخص في كينونتها الموضوعية بوصفها بنية مستقلة ([9])، لهذا سعى الشكلانيون إلى خلق" علم مستقل وملموس... منهج للأدب كموضوع للدراسة"([10])، منهج علمي موضوعي" متحرر من المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية"([11]).

لقد كان لجهود هذه الحركة الأدبية وأعمال روادها انعكاسات على صعيد النقد الأدبي الحديث، لاسيما مع المدرسة البنيوية وما بعدها من نظريات.

3- الفلسفة البنيوية ؛ سلطة النص / موت المؤلف :

ساد الغرب في القرن الماضي مناهج نقدية كثيرة، ونظريات قرائية متنوعة، تجسدت من خلالها حقيقة لا تنكر، وهي اتساع مساحة التداخل بين مجالات معرفية كانت في مرحلة ما، تعاني التشظي وانفصام العلاقة بينها، لتأتي البنيوية (la structuralisme) كبديل فلسفي يتسم بالشمولية والعلمية والموضوعية .

مما شك فيه أن العلوم تراكمية حيث لا تلبث نظرية أو فلسفة ما في الضمور والانكماش، حتى تبدأ ملامح نظرية جديدة في التشكل، قد تكون متنافرة مع سابقتها رافضة لها، وقد تكون متقاطعة معها، أو تبدأ من النقطة التي انتهت إليها سابقتها وهكذا دواليك.

فالبنيوية وعلى الرغم من أنها كانت ثورة فلسفية على أوضاع فكرية سادت لفترة غير يسيرة، ما لم تشد عن قانون التداخل الذي يعد سمة مطردة في عالم الفكر والمعرفة، كما أنها لم تشد عن سُنة التوسع والامتداد، فالإضافات النقدية والمنهجية التي قذفت بها في الساحة الفكرية والأدبية .

معرض حديثه عن الجذور الخفية للبنيوية يؤكد عبد العزيز حمودة على أنها امتداد للشكلانية بقدر ما هي خروج عليها، وتطوير للنقد الجديد ([12]) بقدر ما هي رفض له، وأنها في النهاية النتيجة المنطقية للحالة الفكرية والفلسفية السائدة في العصر، كما أنها ترجمة للفتوحات المحققة في ميدان الدراسات اللغوية، وما دامت البنيوية تحمل كل هذه البدور من تيارات نقدية ولغوية متداخلة، نها في النهاية محصلة لروح العصر والمزاج الثقافي([13]) السائد آنذاك والذي بدأ يتجه نحو التمازج بين الاختصاصات والتقارب بين فروع ومجالات المعرفة، بعد أن كانت تشهد انفجارا ذريا أحالها تفرعات لا رابط بينها.

ففي المجال الأدبي والنقدي نلمح روح التقارب والتداخل تلك بين الدراسات اللغوية الحديثة ممثلة في اللسانيات البنيوية مع رائدها دو سوسير، والدراسات الأدبية النقدية التي تبحث في جماليات اللغة الشعرية متكئة على أسس لغوية لسانية ممثلة في حركة الشكلانيين الروس، فبالإضافة إلى التقارب الزمني أو التزامن التاريخي بين الاتجاهين فإن بينهما تقاربا منهجيا ومعرفيا واضحا بداية من القول بالنسق المغلق، ورفض التأويلات الخارجية وصولا إلى الدراسة المحايثة للغة / النص، وانتهاء بأولية التزامن ورفض التعاقب.

كل هذه المبادئ هي في حقيقة الأمر ترجمة لمسعى واحد مشترك وهو الرغبة في تحقيق دراسة علمية موضوعية بعيدا عن الاعتبارات الذاتية التي طالما ميزت الدراسات النقدية خاصة، فبإحساس من روح العصر الذي اتجهت بوصلته نحو التجريب والعلمية، سعت الدراسات اللغوية والنقدية على السواء لتأخذ نصيبها من تلك العلمية، والتي تجسدت واضحة المعالم تامة الأركان مع المشروع البنيوي الذي جاء بديلا شموليا يسعى لإلى استيعاب علاقة الذات الإنسانية بلغتها وبالكون من حولها رافضا مقولة الذات بمفهومها الرومانسي والكانطي على السواء لتلتقي البنيوية بذلك مع الشكلانية في رفضها للذاتية المغرقة عند الرمزيين، و خطو أيضا خطوتها الكبرى نحو تحقيق العلمية، مطورة مفاهيم الشكلانية حول النسق المغلق والدراسة المحايثة، العلاقة بين شكل العمل الأدبي ومضمونه، حيث ترى البنيوية وجوب التعامل مع الظاهرة أيا كانت، باعتبارها نسقا مغلقا لا يخضع إلا لقانونه الخاص الداخلي بعيدا عن أي تأويل خارجي أو شرح تاريخي، و البحث فيه من

حيث هي وجود فعلي لا البحث عن أسبابها ودوافعها، بمعنى ضرورة الاعتماد على المقاربة المحايثة التي ترتكز على عناصرها الداخلية البحتة بغية إضفاء الصبغة العلمية الموضوعية على التحليل، فلا وجود لأي سياق عدا السياق الداخلي الكلي الذي يحكم عناصر الظاهرة، بحيث تفهم العناصر ويتحدد مفهومها في ضوء سياقها العام الذي ينتظم كافة وحدات الظاهرة.

والبنيوية وفق هذا الطرح تسعى إلى الإحاطة العلمية بجوانب الظاهرة عبر مبادئ ء من إيمانها بمبدأ أسبقية الكل على الجزء (priorité du tout sur les parties)، وأسبقية العلاقة على الأجزاء: (priorité de la relation sur les parties)، ففي المبدأ الأول يتجلى الطابع الكلي للمقولة البنيوية باعتبار أن الظاهرة – في الرؤية البنيوية – أكبر من عناصرها، وهي بهذا تختلف عن الطرح الشكلي حول مفهوم الشكل، إذ وعلى الرغم من أن المفهوم الشكلاني للشكل يلتقي مع مفهوم البنية باعتبارها كيفية التي تبنى بها العناصر، فإن كون البنية تشترط عنصري الكلية والمعقولية تدفعنا لإدراك التمايز بينها وبين الشكل.

ويتجلى التمايز البنيوي أكثر مع مبدأ أسبقية العلاقة على الأجزاء، إذ يعد هذا لمبدأ حجر الزاوية في الطرح البنيوي كونه يعد البنية مجموع علائق بدلا من كونها تجمع لعناصر، فالعناصر في تجمعها لا تخلق النظام / البنية، ما يوجدها هو تلك العلاقات التي ترتبط العناصر على أساسها، وبها تكتسب أهميتها وموقعها داخل السياق.

أما مبدأ التزامن والتعاقب(principe diachronie synchronie) فهو المحور الذي يدور حوله المشروع البنيوي وهو الذي حدد كيفية استقبال البنيوية في أوساط عدة، فخلافا للطرح اللساني السوسيري والطرح الشكلاني القائل بالتزامن بدلا من التعاقب، كون التزامن يهتم بزمن حركة العناصر داخل البنية، وهو زمن واحد زمن النظام، وكونه أيضا يفترض الثبات ويهتم بدراسة ما هو متكون وليس ما هو في طور التكون، بينما يتدخل التعاقب لدراسة المتغير والتاريخي، في خضم هذا التباين تسعى البنيوية للملمة هذه

الإشكالية باقتراح تاريخ بنيوي تكون فيه الأولوية للتزامن الذي يهتم بثبات البنية واستمرارها، يتبعه التعاقب الذي يتدخل في حال تعرض البنية لانهدام أحد عناصرها.

وصفوة القول:

- أن التأمل في واقع النظرية الأدبية، يوقفنا على تجدُّد النظرية المستمر واستمرارها المتجدِّد، إنها فعل معرفي لا نهائي، وهذه صفة تستمدها النظرية من صفة المعرفة التي تقوم بكاملها وفي جميع مستوياتها –بحسب وصف جان بياجيه– على علاقات التأثير المتبادل بين الذات والموضوعات، بحيث تغدو علاقاتٍ تنمو فيها بالتدريج قدرات الذات النظرية والعملية على التواؤم والاستيعاب، ونتيجة ذلك فإن معرفتنا بالموضوع لا تنتهي أبداً، لأنها سلسلة من المقاربات المتتالية والمتعاقبة باستمرار، إن النظرية بهذا الشكل هي انفتاح دائم على ما يتحدَّى المستقر والسائد والطبيعي والبديهي، فهي تعيد النظر مرة تلو أخرى في المفاهيم والمبادئ والتصورات التي تحكم القراءة، ولا تنفك تنأى بالقراءة –فيما يقول رامان سلدن– عن أن تكون نشاطاً بريئاً يتقبل الوعي الأدبي فيه بسذاجة واقعية الرواية أو صدق القصيدة، أو يقف على المعنى على طريقة المقصد أو المراد التي تتردد في شروحات الشعر القديمة ومنها ما نجده في تراثنا العربي. ([14])

- يمكن القول إن النظرية الأدبية الحديثة هي بنت هذا الفكر التحليلي الموغل في العمق للوصول إلى الثابت الوطيد. ومع ذلك لم تكن الجهود السابقة، منذ أيام اليونان، تصب بعيدا عن منزع هذا الفكر، بل يمكن القول إن النظرية الأدبية الحديثة، في رأينا، هي ذاتها النظرية الأدبية القديمة، و سائلها هي ذاتها المسائل التي كانت تشغل بال القدماء، فكأن النظرية الحديثة تأسيس على تأسيس . ([15]).

- الملاحظ أن التفكير الأدبي النظري في كل عصر كان أشبه بردة فعل على ما هو سائد فالرومانسية والانطباعية والتعبيرية تعلي من دور الفرد كرد على الكلاسيكية كانت تركز على موضوعية أي الكتابة وفق الأصول، وفق التقليد الأدبي، وليس وفق الأهواء الفردية التي قد تكون عابرة لا رسوخ فيها، فالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين في التفكير الأدبي هو الانتقال من موهبة الفرد إلى موهبة التقليد وفق الأصول،

وفق التقليد الأدبي، وليس وفق الأهواء الفردية التي قد تكون عابرة لا رسوخ فيها، فالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين في التفكير الأدبي هو الانتقال من موهبة الفرد إلى موهبة التقليد، فالروح الفردية التي كانت تتبدى في نظريات القرن التاسع عشر الأدبية، لم يعد لها مكان في نظريات القرن العشرين الأدبية، حتى بلغ الأمر برولان بارت أن أعلن موت المؤلف، ومعنى ذلك أنه نسف كل أسس النظرية الأدبية التي سادت القرن التاسع عشر، فبروز النص هو موت المؤلف وخارج عن وجوده، وكل دراسة تهتم بالمؤلف أو عصره هي دراسة خارجة عن إطار المقاربة الأدبية . ([16])

- ند البنيوي يقارب النص الأدبي كنظام أو بنية مستقلة بذاتها، ويوضع النظام الأدبي ضمن أنظمة ثقافية ولغوية أكثر شمولا، ولهذا يفترض المشروع البنيوي في الأدب وجود ثلاثة أبعاد، الأول: أن النص بذاته نظام أو بنية خاصة، والبعد الثاني للنص المفرد: هو ذلك البعد الذي يضعه في نظام الأدب ككل ويعني بالضرورة أن النصوص تتأثر حتماً، على مستوى البنيات الشكلية والتصورية بنصوص أخرى، والثالث: هو ذلك البعد الذي يقيم علاقة بين النص والثقافة ككل، ففي النقد الجديد يهمل دور الكاتب أثناء مقاربة النص، لأنهم رأوا فيه اهتمامات تاريخية وبيوجرافية لا علاقة لها بالنص كبنية لفظية.([17]).

- الطرح البنيوي في دراسة الأدب يتحدى بعضا من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ، فمنذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن العمل الأدبي امتداد لحياة الكاتب، والنص الأدبي انعكاس لذات صاحبه، لقد أضحى النص هو حجر الزاوية في المقاربة البنيوية للظاهرة الأدبية وانتقلنا بذلك من سلطة المؤلف إلى سلطة النص . ([18])

هوامش:

[1] – ينظر : تليمة، عبد المنعم : مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة دار الثقافة، 1976م، وصمود، حمادي: في نظرية الأدب عند العرب، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1411هـ، ووليليك، رينيه، وأوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، الرياض، دار المريخ، 1412هـ، و مبروك، مراد : مدخل إلى نظرية الأدب ....، موضوعاتها هي: الأدب 2 – طبيعة الأدب 3 – وظيفة الأدب 4 – أنواع الأدب 5 – النظرية الأدبية في

الدرس النقدي 6 – الأدب والعلوم الإنسانية 8 – الأدب والاتجاهات الفكرية . 9– نظريات الإبداع الأدبي10 – الأدب والفنون الحركية 11 – الأديب والنص والقارئ.

(*) – يقول الدكتور أحمد محمد ويس، في تقديمه لكتاب (دراسات مختارة في نظرية الأدب) الصادر عن دار كيوان في دمشق: تدرس «نظرية الأدب» طبيعة الأدب ووظيفته ومعاييره وأنواعه، وهي ترمي إلى استنباط مفاهيم عامة عن الأدب، ومن ثم فهي تختلف عن «النقد الأدبي» من حيث إن النقد يُعنى بدراسة أعمال أدبية محددة لهذا الأديب أو ذاك دراسة تحليل وتقويم. كما أنها تختلف عن «تاريخ الأدب» من حيث أن الأخير يُعنى بدراسة ما حول النص من ظروف سواء في ذلك ما اتصل بكاتب النص أو ببيئته، وكذلك هو يعنى بالتبدلات الكبرى في الموضوعات وظروف التبدلات وأسبابها. بيد أن اختلاف «نظرية الأدب» عن كل من «النقد الأدبي» و»تاريخ الأدب» لا يعني البتة عدم وجود وشائج وصلات بينها..».

[2]– حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص: 26، و أحمد أحمد ويس، دراسات مختارة في نظرية الأدب .

[3]– وسط هذا الاضطراب جاء وارين Warren وويلك Wellek ليضعا في عام 1942 تصوراً أولياً لهذا الاتجاه النظري، الذي سرعان ما تجسد في كتابهما نظرية الأدب (Theory of Literature) الذي نُشر لأول مرة في عام 1948.

[4]– وائل سيد عبد الرحيم نجمي، مفهوم نظرية الأدب، منتدى اللسانيات، متاح على شبكة الانترنيت.

[5]– المدرسة الشكلية الروسية كانت أحد المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا في الفترة بين العام 1915 و1930، وهي تشتمل على أعمال العديد من المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير على الساحة الأدبية مثل فيكتور شيكلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس أيخنباوم ورومان جاكوبسون وجريكوري فينكور، وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي بين العام 1914 حتى الثلاثينيات وذلك يرجع إلى جهودهم التي بذلوها للتأكيد على خصوصية لغة الشعر والأدب واستقلاليتها. وقد كان للمدرسة الشكلية الروسية أثر كبير على العديد من المفكرين مثل مخائيل باختين ويوري لوتمان، بالإضافة إلى تأثيرها على المدرسة البنيوية بأكملها. وقد كان لأعضاء هذه الحركة الأدبية وأعمالهم انعكاسات على صعيد النقد الأدبي الحديث أثناء تطور المدرسة البنيوية وما بعد البنيوية. وتعد الشكلية الروسية حركة متشعبة لا يجمع مناصريها فكرة موحدة ولا أهداف واضحة لجهودهم وأعمالهم, وهي تجمع في واقع الأمر بين مؤسستين أدبيتين في ذلك الحين وهما جمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبرغ والدائرة اللغوية في موسكو، ولذلك فإنه من الأصح أن نتكلم عن الشكليين الروسيين بدل استخدام مصطلح الشكلية الروسية. ويذكر أن أول من أطلق مصطلح الشكلية هم المناهضون لهذه الحركة، وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكليون أنفسهم. ويتعجب بعض الباحثين مثل رادو سيردالسكو من الظروف التي أحاطت بنشأة الشكلية الروسية, فما تعد سابقة في تاريخ النقد الأدبي في اجتماع عدد من النقاد على هدف محدد وهو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي يمكن من خلاله دراسة الأدب وسماته التي تميزه عن غيره على

نحو أقرب إلى الأسلوب العلمي وذلك في مقابل رفض الاتجاهات التي كانت سائدة من قبل. فكان الأدب قبل الشكلية الروسية يعامل على أنه صورة مرآتية عن سيرة المؤلف وخلفيته أو توثيقاً تاريخياً أو اجتماعياً، أما الشكليون فيعلنون أن الأدب منتج له استقلاليته وخصوصيته .

ينظر، الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001، ص:39-43 .و تودوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، و مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1 1982.

[6]- شايف عكاشة، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص:06.

[7]- Jean Viet : les méthodes structuralistes dans les sciences sociales, Ed ,mouton, paris , la Hayes, 1969,p :15

[8]- إذا أردنا اختصار رحلة البحث و التنقيب عن المتلقي، فإنه يمكن إجمال خلاصتها في النقاط الآتية:

- مبدأ المحايثة.
- التزامن بدلا من التعاقب، الجمع بين هذين المبدأين عند البنيويين وفق ما سيأتي شرحه في المبادئ.
- عزل النص عن سياقاته المحيطة به.
- اللسانيات تشكل قاسم مشترك بين الشكلانية والبنيوية باعتبارها قاعدة و معطى مسلم به في الطرح البنيوي والشكلاني .

[9]- كاظم الحسن، قراءة في المدخل الى مناهج النقد المعاصر، جريدة الإتحاد متاح على الشبكة العنكبوتية الموقع :www.alitthad.com

[10]- كلود ليفي ستروس وفلاديمير بروب :مساجلة بصدد تشكل الحكاية، ت محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء 1988، ص: 30 .

[11]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980 ص : 55

[12]- كان الهدف الأصلي للنقد الجديد، هو محاولة إيجاد بديل للانطباعية والدرس التاريخي الذي كان مهيمنا على الدراسات الأدبية. وقد أبدى النقاد الجدد اهتماما بالغا وموضوعيا بالعمل الأدبي من حيث هو شيء مستقل، ووقفوا موقفا رافضا ومعارضا للمناهج النقدية التي شغلت نفسها بقضايا بعيدة عن النصوص الأدبية ذاتها؛ مثل مقاصد المؤلف، والنظرات الأخلاقية أو التاريخية أو السياسية. كما حاول النقد الجديد أن يثبت أنّ لغة الشعرية الأدبية مختلفة دلاليا لأنها تعمل سياقيا.. عتبات النظرية الأدبية الحديثة، عبد السلام صحراوي، المقدمة .

[13]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1988، ص : 169 .

[14]- صالح زياد، في دلالة النظرية ونظرية الأدب، www.al-jazirah.com

[15]- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص :23 .

[16]- نفسه، ص: 21

[17]– *مصطفى رجب، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر،* www.startimes.com

[18]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ت جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 86.

تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم" القصة أنموذجا "

د. خديجة بصالح
أستاذة محاضرة قسم أ
المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت
bessalahkhadidja@hotmail.com

ملخص البحث

يعد التداخل الأجناسي القصصي صيغة من صيغ التفاعل المنتجة للنصوص، حيث أصبحت مسألة الأجناس الأدبية وطريقة التفكير فيها تندرج في قضية أشمل هي الكيفية التي تعتمدها كل ثقافة في تنظيم فضاءات منجزها الأدبي.

وإن كانت الدراسات النقدية قد حددت الجنس بمحددات رأت فيها تفسيرا لنشأته وتطوره، كما رأت فيها تفسيرا لانحساره واندثاره، من مثل المحدد المضموني ،والمحدد الأسلوبي ،ومحدد التلفظ، فإن المحدد الأجناسي الواحد بدا عاجزا عن إعطاء التصنيف حقه من الضبط والحسم في جعل حدود بين أجناس الأدب لمنع التداخل بينها. وبالتالي أصبحت قضية الأجناسية تبرز طبيعة التفكير الإنشائي، وألوان التأليف الأدبي لدى شعب من الشعوب.

Résume:

Depuis des siècles, la littérature a connu des évolutions, des changements, et des interactions internes et externes en parelle aux évolutions des sociétés arabes.

Des formes et des genres littéraires inspirés des littératures classique grâce aux influence et répercussions entres les textes littéraires et mêmes entres les arteurs, par intertextualité.

Quoique des études critique ont identifié les déterminants de genre en vu comme une explication des ses origines et de son évolution, tel que le déterminant de prononciation, et le déterminant stylistique…

Mais le déterminant de genre semblait incapable de donner un droit de classification des paramètres et des détermination a faires les frontières entres les genres littéraire pour évites les chevauchants.

مقدمـــة:

تتعلق مسألة الأجناس الأدبية بتصنيف الآثار الأدبية والنظر في تشكل جنس بعدد من النصوص المتآلفة والمتخالفة أحيانا، كما أنها تبرز طبيعة التفكير الإنشائي، وألوان التأليف الأدبي لدى أمة من الأمم، وتفتح آفاق التفكير في طبيعة الحضارة لدى هذه الأمة.

وإذا كانت الدراسات النقدية قد حددت "الجنس" بمحددات رأت فيها تفسيرا لنشأته وتطوره ،كما رأت فيها تفسيرا لانحساره واندثاره، من قبيل "المحدد البيولوجي، والمحدد المضموني، والمحدد الأسلوبي، ومحدد المشافهة والتدوين ... ومحددات التلفظ"[1] فإن المحدد الأجناسي بدا عاجزا عن إعطاء التصنيف حقه من الضبط والحسم في جعل حدود بين أجناس الأدب لمنع التداخل بينها ،وبالتالي ارتأى الدارسون للأجناس محددا موسعا اصطلحوا على تسميته مزيجا أجناسيا ونصا جامعا يعبر عن الاتساعية النصية وعن العبور الأجناسي Transge né rique حتى تأسس ما يسمى بالجامع النصي الأجناسي L'architextualité 'générique'.[2]

كما صارت مسألة الأجناس الأدبية وطريقة التفكير فيها تندرج في قضية أشمل هي الكيفية التي تعتمدها كل ثقافة في تنظيم فضاءات منجزها الإبداعي ،مما جعلنا نتساءل هل عرفت الثقافة العربية تداخل الأجناس الأدبية؟ وهل تفطن النقاد العرب لهذه القضية؟

وبما أن الأدب العربي يحتوي على أجناس كثيرة سنقتصر الحديث عن جنس واحد ألا وهو"القصة" وبالتالي يكون سؤالنا بالصيغة التالية: هل عرف النقد العربي تداخل القصة مع الأجناس الأدبية الأخرى؟

1– مفهوم الأجناس الأدبية

إنّ الأجناس الأدبية تصنيفات معيارية وتنظيمية، تقوم على تقسيم النصوص الإبداعية استنادا على أدوات فنية – شكلية في الأغلب – هدفها

الأساسي تحديد هوية معينة للنص الإبداعي، والتي بدورها –أي الهوية – تساهم في تنظيم العملية الإبداعية من جهة، وتسهل عملية رصدها ودراستها نقديا وتوقع تطوراتها المستقبلية من جهة أخرى.[3] وقد تكون هذه الأدوات الفنية المحددة للجنس الأدبي واضحة فاصلة مانعة، كما هو الحل في القصيدة الكلاسيكية، وقد تكون واسعة الأطياف وقابلة للنقاش كما هو الحل في الرواية الحديثة أو القصة القصيرة.

وعرفت الثقافة العربية منظومة أساسية للأجناس الأدبية، انقسمت في خطوطها الكبرى إلى نثر وشعر، وتضمنت في ترسيماتها وتقسيماتها الصغرى الشعر والقصة والخطابة والرسالة والوصية والحكمة والمثل والحديث والنادرة والطرفة والمقالة.[4] كما عرفت هذه الثقافة التفاعل بين هذه الأجناس جميعا. وتعد "القصة" واحدة من هذه الأجناس، ودخولها في الأجناس الأدبية الأخرى هو ممارسة تهدف إلى توسيع إمكانات هذه الأجناس، عبر استعانتها بتقنيات نوع أدبي ما، لإثراء بنية هذا الجنس المستعار له، كما هو علامة كاشفة عن سعي مبدعي هذه الأجناس إلى توسيع الآفاق الوجدانية والثقافية والاجتماعية له من ناحية، بما يجعل الأجناس أدبية قادرة على استيعاب المتغيرات الجديدة الناتجة عن تغيّر علاقات أفراد المجتمع بعالميهم، وإلى تطوير عناصرها الجمالية من ناحية أخرى.

2- النقد العربي القديم ومصطلح التداخل الأجناس

يتجلى تعامل النقد العربي القديم مع مصطلح "التداخل الأجناسي القصصي" في ثلاث دلالات أساسية، اتصلت أوّلها اتصالا مباشرا بظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية، إذ تشير إلى بناء النص الشعري على أساس الإفادة من واحد من الأنواع السردية، كالخبر والحكاية والقصة، ممّا يؤدي إلى إثراء النص الشعري، ويطرح على الشاعر تحديات جمالية، تتولد من محاولته إخضاع المادة المبلورة في صيغة سردية في إطار الشكل الشعري، بما يقوم عليه من عناصر تخييلية وإيقاعية، وهذه الدلالة تتصل من جهة ثانية بالدلالة المعجمية لفعل (قصّ) والتي في إحدى دلالاتها تتبع الأثر أي السير وراءه لكشفه، وكذلك الفعل (اقتص) فيه دلالة إحالة فـ (اقتص

الحديث: رواه على وجهه) ولفظة" وجهه" تعني الإشارة الصريحة أو الضمنية إلى نص آخر- قام في سياقات أخرى- توضيحي يساهم في فك الإبهام على المتلقي. وقد وردت هذه الدلالة في كتب كل من أحمد أبي العباس ثعلب (200هـ-291هـ) في كتابه "قواعد الشعر"، وابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) في كتابه "عيار الشعر" والحاتمي (ت 388هـ) في كتابه الموسوم "حلية المحاضرة في صناعة الشعر وأنواعه"، وأبي هلال العسكري (ت 395هـ) في كتابه "الصناعتين"، وابن أبي الإصبع(585-654هـ) في كتابه "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن".[5] وقد ورد المصطلح بداله اللغوي ودلالته البنائية عند حازم القرطاجني(608-684هـ) في كتابه "منه اج البلغاء وسراج الأدباء".[6]

في حين تجلت الدلالة الثانية لمصطلح "التداخل الأجناسي"في "الإحالة" التي تموم بها نص إلى نص آخر، وقد صيغت هذه الدلالة في إطار علوم القرآن، فقد ورد عند ابن فارس(329-395هـ)في كتابه "الصحابي في فقه اللغة"و فيه عرّف التداخل الأجناسي القصصي بأنه :" أن يكون كلام في سورة مقتصا من كلام في سورة أخرى أو في السورة نفسها".[7]

وقد استقرت دلالة المصطلح عند كل من الزركشي (745-794هـ) في كتابه "البرهان في علوم القرآن"، والسيوطي(849 -911 هـ) في كتابه "الإتقان في علوم القرآن"، إذ اعتبر عملية التداخل بين القصة والقرآن واحدة من بدائع القرآن.[8]

أما الدلالة الثالثة للمصطلح فقد انحرفت إلى الإشارة إلى بعض عناصر بناء الخطبة وسمات الأسلوب الملائم، ويتجلى ذلك عند ابن رشد (520 - 595هـ) في تلخيصه لكتاب "الخطابة" لأرسطو.[9] حيث يشرح –هذا الأخير- تداخل "القصة" مع بعض أنواع الخطب، فيضع مقاييسا وشروطا لإجادة توظيف القص، إذ وضع له مصطلحا معادلا وهو "الاقتصاص".

3- تجليات التداخل الأجناسي في أعمال النقاد القدماء

عالج النقاد العرب القدماء والمحدثين مسألة الصناعتين: الشعر والنثر، وطبيعة كل منهما وتداخل عناصر كل منهما مع الآخر،و وضعوا لذلك قواعد وشروحا. لقد ذهب التوحيدي إلى تبيان تداخل النثر بالشعر قائلا: "شقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم".[10] يرى الناقد أن تداخل الأجناس ليس فقط في شقق الكلام، بل في ضروبه وأصنافه ف "انسحاب ظل النظم على النثر ما يصير به النثر خفيفا حلوا، وانسحاب ظل النثر على النظم ما يصير به للشعر تميزا في الأشكال، وعذوبة في المصادر والموارد،و ائتلافا في الوصائل".[11] إن الحديث طويل عن تداخل الشعر والخطابة، وتداخل الرسائل والقصة، وتداخل الرسائل والشعر، بل إن كل جنس لم يعرف فقط باستقلاله بل عرف من تفاعلاته.

إن الأبحاث التي عالجت التداخل الأجناسي ذكرت مسائل وقضايا بلاغية كثيرة منها: السرقات التي هي أقرب إلى التفكير التناصي، كما أوردت بعض المصطلحات التي استطاعت أن تنفد إلى كنه عملية التفاعل النصي مثل: نثر المنظوم والاقتباس، والتضمين، والاشتراك والنسخ...،[12] وقد لا نجد من تصنيفاتهم كتاب إبداعي أو نقدي قديم يخلو من القصص والأخبار والأمثال والأشعار وآيات القرآن وأحاديث الرسول(ص). فقد رصعّوا كتاباتهم بكل هذه الأنماط ممّا جعلهم يضعون مصطلحا للتعبير عن هذا التداخل النصي والأجناسي سمي"المرصّع".

ومن تجليات مصطلح "التداخل الأجناسي القصصي" في نقدنا العربي القديم ما ورد في كتاب أبي العباس أحمد ثعلب (200-291هـ) الموسوم ب"قواعد الشعر"، حيث وجد أنها أربعة: (أمر، نهي، خبر، استخبار)، وجعلها أصولا تتفرع إلى :مدح وهجاء، ومراث، واعتذار، وتشبيب، وتشبيه، واقتصاص أخبار.[13]

إن المتمعن في قواعد الشعر التي وضعها ثعلب يجد أن اثنين منها كانتا تتعلقان بالأشكال السردية، وهما : (الخبر والاستخبار).[14]

-الخبر: مثّل أحد أبرز الأشكال السردية في التراث القديم.

–الاستخبار: تدور دلالته حول طلب السائل معرفة ما تتصل بشيء ما أو خبر ما.[15]

إن جواب المسؤول يكون خبرا متضمنا حكاية، أو خبرا سرديا. أمّا اقتصاص الأخبار، وهو ما يقابل اليوم "التداخل الأجناسي القصصي"، فقد وضعه الناقد ثعلب في إطار الفنون المختلفة كالمدح والهجاء. ويتضح لنا — هنا – وعي ثعلب المبكر لمسألة تداخل الجناس، فجعله" اقتصاص الأخبار" فرع لأصل هو الخبر أو الاستخبار، معنى ذلك أن القصة تدخل في عمليات تفاعل أجناسي على مستويات عديدة، فالخبر يبنى على السرد ويساق شعرا، والقصة هي رواية الخبر، أو الجواب عليه، وبالتالي يتضح لنا من النص الذي أدرجه الناقد اندماج العناصر السردية مع الأشكال السردية تارة، ومع الأشكال الشعرية تارة أخرى.

أمّا ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) يرى في كتابه "عيار الشعر" أن التداخل الأجناسي القصصي نوع من الضرورات اللازمة للشاعر، لذا نجده يدعو معاصريه إلى التثقف بعناصر الثقافة العربية المختلفة، كما يحثّ الشاعر على ضرورة تعميق صلته بعنصر الحكايات، كعنصر مهم في العملية الإبداعية، كما انه عنصرا جماليا وليس عنصرا معرفيا فقط، إذ تقوم الحكاية بوظيفة جدّ مهمة في القصيدة من حيث قدرتها على التأثير على المتلقي، لأن الأشعار يمكن أن يقتصّ فيها أمورا قائمة في النفوس والعقول، فيحسن الشاعر العبارة عنها، فيخرج ما كان دفينا ويبرز ما كان مكنونا.[16]

ربّما كان السياق الشامل لورود مصطلح"التداخل الأجناسي القصصي"عند ابن طباطبا لما أطلق عليه "الأبيات المتفاوتة النسج"، حيث نصح الشاعر الذي يقتص حكاية أو خبرا أن يحسن إدماجها، وديباجتها دون تعقيد، وأن يحسن متابعة العناصر السردية المتضمنة في المادة الحكائية التي يقوم باستلهامها، وفي ذلك يجب أن يتحلى بالصدق.

لقد أورد ابن طباطبا قصيدة الأعشى التي اقتص فيها خبر السموءل، فوصف صياغتها باستواء الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، حيث نجده يقول في هذا الصدد: "وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله: أأقتل ابنك صبرا أو تجيء به"، فأضمر ضمير الهاء في قوله: "واختار أدراعه أن لا يسب بها"، فتلافى بذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله فأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة.[17]

ونستشف من تعليق ابن طباطبا إدراكه للعملية التناصية من خلال:

1-إحالة داخلية من الأعشى على أبيات في القصيدة نفسها.

2-إحالة خارجية إلى الحكاية التي قام باقتصاصها.

تحققت للمتلقي متعتان، متعة تلقيه المعرفي لنصين منتمين إلى جنسين مختلفين (الشعر والنثر)، ومتعة الإيجاز التي تمت به عملية التداخل الأجناسي في محاكاة الواقع التي يتضمنها الخبر أو الحكاية التاريخية. ويقول ابن طباطبا عن هذا التداخل بين الشعر والقصة :"إن من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازا لمن يسمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة عنه".[18]

ونستخلص من هذا القول الدّال على التداخل بين القصة والشعر، الدعوة إلى إظهار الموروث إلى السطح وتفعيله والاستفادة منه معرفيا وجماليا، والنهوض بالقصيدة بمقومات جديدة تساهم في تطويرها البنياني والتمثيلي لجنسها.

لقد وافق الحاتمي(ت388هـ) ما جاء به ابن طباطبا، حيث تحدث عن "التداخل الأجناسي القصصي"في كتابه "حلية المحاضرة"، وأفرد له جانبا بعنوان:"أوجز شعر تضمن قصصا"[19]، وناقش ما ناقشه ابن طباطبا في قصيدة الأعشى.

كما عالج أبو هلال العسكري القضية نفسها باهتمام، ونلمح ذلك في كتابه "كتاب الصناعتين"، وتحت عنوان "في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ" يأتي مصطلح التداخل الأجناسي في إطار اهتمامه بصنعة الكلام (الشعر والنثر)، وإن كان أكثر تركيزا في خطابه النقدي على صنعة الشعر، إذ يعتبر قول "إن الشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها"[20]، دليل على أن هذه التواريخ والوقائع ممارسات حياتية، وإن كان فيها فعلا أسطوريا أو عملا تخييليا، فإن تداخل الحياتي بالخيالي والجمعي بالفردي تجعلها تتحول إلى علامات في أشكالها السردية، تتمظهر في النصوص الشعرية ولكن العسكري يفترض مبدأ الالتئام والمشاكلة بين شطري البيت الواحد، أو بين العناصر اللغوية والتركيبية والدلالية، هذا الالتئام يجب أن يحقق الهدف المرجو منه معرفيا وجماليا، وينبه العسكري الشاعر أن يكون محترفا في تركيبه للعناصر الدخيلة، والتي يمكن أن تقوده إلى ما لا يرغب فيه إذا لم يتمكن من التحكم فيها. لذلك ينبه أبو هلال العسكري إلى إحكام الصنعة واختيار القافية والرّوي والكلمات والتراكيب. قد تكون ألفاظ الحكاية وتراكيبها وطريقة نسجها ذات سلطة يمكن أن تفرضها على المبدع، فتدخل الحكاية بتراكيبها وألفاظها وأحداثها، دون تغيير أو تحويل، أو انتباه إلى ما هو سردي وما هو شعري فتفسد على المبدع صنعته، ونلفيه يقول في هذا الصدد : "إذا دعت الضرورة إلى سوق خبر أو اقتصاص كلام، فتحتاج إلى أن تتوخّى فيه الصدق، وتتحرّى فيه الحق، فإن الكلام حينئذ يملكك ويحوجك إلى إتباعه والانقياد له، وينبغي أن تأخذ في طريق تسهل عليك حكايته فيها، وتركيب قافية تطيعك في استيفائك له"[21]. ويمكننا أن نستنتج من قول العسكري النقاط التالية:

1- يجب أن يكون الشاعر أمينا في محاكاته الواقع.

2- يجب أن لا تقيد المادة الأصلية حرية الشاعر.

3- يجب أن يقود المادة المختلطة في قافية يختارها مناسبة وحرف روي يستهويه.

نلاحظ أن العسكري غلّب البلاغة على النقد لأنه اعتمد التحليل عوض التنظير، واهتم بالجزئيات من أجل الكليات، وقدم الجمالي على الدلالي، وحسن الرصف على الإطالة في الوصف.

ورد المصطلح – بعينه – عند ابن أبي الأصبع (585 -654هـ) في كتابه "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، هذا الكتاب يعتبر موسوعة في علم المصطلح، فقد أشار ابن أبي الأصبع إلى التداخل الأجناسي بتركيزه على "الإيجاز" و"المجاز" و ما يتعلق بهما من مصطلحات ذات صلة بالتداخل الأجناسي كالاستعارة والإشارة والتشبيه والإحالة. إن التداخل الأجناسي عند أبي الأصبع هو أن يقوم الكاتب بالإفادة من قصة سابقة عليه فيوظفها في نصه، ولكنه يسوقها في ألفاظ موجزة، مما يعني تقليله لكمية الألفاظ التي تشكل القصة الأصلية دون أن يخل بالمعنى الذي تشكله تلك القصة. وهنا يصبح التداخل الأجناسي القصصي مظهر من مظاهر بلاغة الإيجاز. ويورد ابن أبي الأصبع قصة سيدنا موسى عليه السلام مثال اختصار في سور القرآن .

إن مصطلح التداخل الأجناسي القصصي قد استفاد عبر المقارنة بينه وبين مصطلحات أخرى ساقها ابن أبي الأصبع مثل مصطلح"المساواة"حين قارنه مع مصطلح الإيجاز، ويقصد المساواة عند الأخذ من القصة بينها وبين القصيدة المتناصة معها في المعنى، أما الإيجاز فيكون في الأبيات من حيث التراكيب والألفاظ فيقول:"إن المساواة لا تكون إلا في المعنى المفرد، يعبر عنه بلفظ له، لا يزيد عليه ولا يقصر عنه، والإيجاز يكون في ذكر القصص والأخبار التي تضمنت معاني شتى متعددة، وخلاصة ذلك أن المساواة في معاني الجمل التي تتركب الأبيات والفصول، والإيجاز في الأبيات والفصول"[22].

أما حازم القرطاجني (608-684هـ)، فقد تطرق لمصطلح التداخل الأجناسي في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ذلك في سياق تناوله المفصل لنظرية المحاكاة حيث سعى إلى صياغة نظرية متكاملة في الشعر تجعل من المحاكاة

الصيغة الشاملة المؤثرة في جميع عناصر التنظير، ويتجلى ذلك في موقفه من اعتماد الشعر على مادة قصصية متشكلة في أشكال سردية مقبولة في إطار الثقافة العربية. إذ يرى حازم أن هناك مجموعة من الإضافات والسمات وطرائق الصياغة، والضروب الفنية والجمالية التي تظهر عند التعامل مع المادة الشعرية، أو مادة المحاكاة، ويحدد القرطاجني تلك المجموعة بأنها (كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع وحسن التصرف والتبحر في المعاني)، كما يرى الناقد أن كثرة استخدام القصص في الشعر ضرورة، وذلك للتأثير في المتلقي، من خلال وسائل الصياغة التي تجعل من القصيدة عملا فنيا، فالمحاكاة يتضح حسنها في الأوصاف حسنة التناسق، الجيدة التفصيل، وفي القصص الحسنة الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم، لأن هذه جوانب من الكلام قد جرت العادة في أن تعطى فيها أهمية لهيآت الألفاظ والمعاني وترتيباتها.[23]

وقد نبه حازم إلى حسن وصف القصص، وحسن صياغتها، وحسن تتابع حوادثها، ويردف هذا التنبيه بقوله: "القول ينقسم إلى محاكاة قصص وما جرى مجراه، وإلى محاكاة حكمة، وإلى محاكاة قصص بقصص أو نحوه وإلى محاكاة قصص بحكمة، ومحاكاة حكمة بحكمة، ولا تحاكى الحكمة بالقصص إلا حيث تكون جزئية لأن الحكمة إذا كانت كلية كانت أعم من القصص، فلا تحاكى لذلك به إلا على جهة الاستدلال التمثيلي"[24].

إن الموقف الذي شكله حازم من القصص ينطوي على تقدير للأدوار ي يمكن أن تقوم بها القصة في المحاكاة، مما يتجلى في قدرة القصص على تقديم صورة ذات شمولية لما تحاكيه من أوضاع أو مواقف، بما يهيئ للمتلقي تملكها، وما ينطوي عليه من أفكار أو قيم، يمكن صياغتها في صيغة فلسفية، تستلزم بذل جهد من قبل المتلقي، على حين أن صياغتها في إطار القصص، تعني تيسير المهمة لدى المتلقي.

هذا ما جعل حازم يحلل العلاقة بين أنواع المحاكاة من ناحية، واعتماد القصيدة على القصص من ناحية أخرى، كما قاده الأمر إلى التفريق بين الإحالة والتداخل الأجناسي القصصي الصريح وميز بين محاكاة تامة ومحاكاة ناقصة، فالمحاكاة التامة هي استقصاء تام لعناصر الحكاية، في حين تتجلى المحاكاة الناقصة في الإفادة من بعض العناصر القصصية الواردة في القصة أو الخبر، حيث يقول: "إن ملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمن وجودهم، والكائنة فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر. ويجب على الشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه، ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك. ويسمى ما تسبب إلى ذكره من القصص المتقدمة المأثورة بذكر قصة أو حال معهودة الإحالة، لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور"[25].

كما يؤكد القرطاجني على وظيفة القص، فهي أحسن شيء في الكلام، إذ تقوم بوظائف عديدة تأثيرية وانفعالية وترغيبية. وهكذا نجد أن الناقد سعى جاهدا لمكشف عن العديد من ظواهر التميز التي تمتاز بها القصيدة التي تتخذ من تداخل الأجناس سبيلا.

خلاصـــة:

هكذا نرى أن التداخل الأجناسي القصصي كان صيغة من صيغ التفاعل المنتجة للنصوص الأدبية، ومن خلال استعراضنا للخطاب النقدي العربي القديم استطعنا أن نلمس جانبا من جوانب الثقافة العربية، يتجلى في الكشف عن واحد من عناصر جلائها في ضوء تشكله المصطلحي واستقراره على دلالات تراوحت بين كونه فنّا أو غرضا وفق فهم "ثعلب" له، ثمّ انتقاله ليكون تأطيرا لصيغة من صيغ التداخل بين الشعر والأشكال السردية الأخرى، وقد تناوله نقادنا القدماء من منحى جمالي، يراد به أداء وظائف تشكيلية وتأثيرية ينتبه فيها المبدع إلى إعادة تقديم

ما تتضمنه الأشكال السردية المقتصة بطريقة أكثر إيجازا يحقق فيها لمنجزه جمالية صيغية على أكثر من مستوى دلالي وتركيبي،مثلما كان عليه الحل في نقد "ابن طباطبا"والعسكري والحاتمي وابن أبي الإصبع وحازم القرطاجني، وقد تمت مقاربة مصطلح التداخل الأجناسي القصصي – إن لم يرد بهذه التسمية التي ارتأيناها له ووجدناها الأكثر تعبيرا عما يحدث من تفاعل بين جنس القصة والأجناس الأخرى– من أكثر من جهة وزاوية، وتمت مقارنته بأكثر من مصطلح في مجال اشتغاله إلى أن وصلنا إلى المحاكاة، وعرفنا أن المبدع يحاكي القصة، وهذه المحاكاة تكون تامة وجزئية، وعرفنا كيف يتم إدماج عناصر غير شعرية (سردية) بعناصر من أجناس أخرى، هذا الدمج للأجناس التي تقف خلف نصوصها يتم بحرفية عالية، تمكن المبدع من السيطرة على كل العناصر الدخيلة، والتنبه لمسائل اختيار الألفاظ والتراكيب والجمل من القصة المحاكاة، وحسن اختيار عناصر القصيدة الأخرى من قافية وحرف روي، لتخرج القصيدة أو النص المتناص بأحلى حلة، كاملة الخلق منسجمة العناصر، مما يحقق لها وللمتلقي كسبا معرفيا وفنيا من جهة، ومن جهة أخرى يخلق نوعا جديدا: جنسا مختلطا ينهض على القراءات التي تعيد لوسط التفاعل الجناسي حيويته، باحثة عن شعرية قوامها التفاعل القائم على التصريح حينا، وعلى الإيحاء حينا آخر منتبهة لحدود الأجناس ضمن اختراقاتها راصدة مسالك عبورها. وبالتالي يمكننا القول أن النقاد العرب عرفوا جنس القصة وعرفوا عناصره واهتموا به اهتماما كبيرا، وعرفوا أيضا مسألة دخول القصة في تفاعل مع الأجناس الأخرى، ورصدوا لذلك مصطلحات قريبة من مصطلح "التداخل الأجناسي القصصي" وأبدوا رأيهم في هذا التداخل ورسموا حدوده ورصدوا ضروراته.

هوامش:

[1] حمادي صمود: تجليات الخطاب الأدبي، قضايا نظرية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1999، ص 85.

[2] الأمين بن مبروك: الأجناس الأدبية من الضبط إلى العبور، مقالات وفصول مترجمة، مقال لجرار جنيت، مكتبة علاء الدين، صفاقص، تونس 2008.

[3] حميد لحميداني: السرد والحوار، مجلة دراسات سميائية وأدبية ولسانية، المغرب، العدد 3، 1988، ص148.

[4] رشيد يحياوي: نظرية الأنواع الأدبية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 76، 1999، ص127/126.

[5] أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي، ج 1، 212/209.

[6] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، تح: حفني محمد شريف، ص422.

[7] ابن فارس: ألصاحبي في اللغة، تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، 1977، ص339.

[8] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج 3،مكتبة دار التراث، القاهرة، ص297.

[9] ابن رشد: تلخيص الخطابة: تح: عبد الرحمان بدوي، ص 322/316.

[10] أبو حيان التوحيدي: المقابسات: تح: حسن السندوبي، دار المعارف للطباعة والنشر، (د ت)، سوسة تونس، ص 137.

[11] المصدر نفسه، ص ن.

[12] نهلة فيصل الأحمر: التفاعل النصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط 2، 2010، ص 245/219.

[13] ثعلب أبو العباس أحمد: قواعد الشعر، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996، ص 06.

[14] محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كليات الآداب منوية، 1998، ص 09.

[15] ابن منظور جمال الدين: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرين، ج 3، مادة خبر.

[16] ابن طباطبا العلوي(محمد بن أحمد): عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، الإسكندرية منشأة المعارف، ط3، 1980، ص160.

[17] المصدر نفسه، ص85 .

[18] نفسه، ص55.

[19] الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح: جعفر الكناني، بغداد دار الرشيد للنشر، 1979، ص367/366.

[20] أبو هلال العسكري:كتاب الصناعتين(الشعر والنثر)، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952،ص137.

[21] المصدر نفسه، ص138.

[22] ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص462.

[23] المصدر نفسه، ص98/97.

[24] نفسه، ص189.

[25] نفسه، ص189.

إرهاصات النقد اللغوي في الأندلس

د. حليمة بلوافي
المركز الجامعي بعين تموشنت

ملخص البحث

يتناول هذا المقال بدايات النقد اللغوي في الأندلس، والمظاهر التي ميزته عند نخبة من النقاد البارزين، بدءا من تلاميذ القالي مرورا ابن شهيد والشنتمري والبطليوسي وابن الافليلي، إلى أن تشكلت ملامحه المنهجية مع حازم القرطاجني الذي وضع الأسس النظرية لهذا النوع من النقد. ونحاول الإجابة عن سؤال جوهري هو: كيف تشكلت ملامح النقد اللغوي عند نقاد الأندلس؟ وتناول البحث نتطرق إلى: النقد اللغوي والأسلوب الشعري، والدرس اللغوي والنقد الأندلسي، وأعلام النقد اللغوي في الأندلس ، إضافة إلى ضوابط نحوية في النقد الأندلسي للشعر.

تمهيد:

إن الرافد النحوي في النقد الأندلسي قد أسس للنظر اللغوي للنص، إذ طغى استعمال اللغويين المعايير النحوية بشكل لافت للانتباه مما يوحي بتطور منهجي لمدارسة علوم النحو، خاصة إذا علمنا أن حلقات الدرس والتعليم، كان يشرف عليها علماء سُموا بالمؤدبين كان لهم النصيب الأوفر في الحركة النقدية اللغوية في الأندلس."يروى عن قاضي القضاة منذر بن سعيد البلوطيٌ قوله: "أتيت ابن نحاس في مجلسه فألفيته يملي في أخبار الشعراء شعر قيس بن معاذ المجنون حيث يقول:

خليليَّ هل بالشام عينٌ حزينةٌ تُبَكّي على نجدٍ لعلي أعينها
قد أسلمها الباكون إلا حمامةٌ مطوقةً باتتْ وباتْ قرينها

تَجاذبها أخرى على خيزرانة يكاد يُدانيها من الأرض لينهَا

فلما بلغ هذا الموضع قلت:باتا يفعلان ماذا أعزَّك الله ؟فقال لي: وكيف تقول أنت يا أندلسي ؟قلت: بان وبان قرينها، فسكت." [1]

فالحذف الذي طال التعبير الشعري في الشواهد السابقة، قد استرعى انتباه الناقد اللغوي منذر بن سعيد، وله علاقة بموضوع نحوي، فكلام الشاعر أخل بالقاعدة النحوية، ولذا انتبه الناقد مستغربا ومعقبا: يفعلان ماذا ؟

وقد انفرد النقد اللغوي الأندلسي بخصائص ومميزات يمكن أن نجملها في الدقة والضبط وتحري الصحة في التعبير بما يوافق الذوق، ولا ينبو عن المعايير النحوية" ومن مظاهر هذه النزعة أيضا تلك الحركة اللغوية الأندلسية المضادة للمشرق والتي اعتمدت الدقة والضبط والتحري في توثيق الشعر، وليس بغريب أن يكون القالي أحد أهداف هذه الحركة اللغوية. "[2] وذلك أن هذا العالم قد تأثر بالنقد المشرقي، بل وأراد أن يؤصل لمنهج في النظر النقدي أساسه السرقات الشعرية، وتأثر به غير قليل من النقاد والأدباء حتى عرف بمدرسته التي سميت باسمه، خاصة في ما دونه في كتابه الأمالي" وقد أثمرت جهود القالي النقدية في تنشئة تلامذة وأشياعٍ ظلوا أوفياء لمذهبه مثل الزبيدي الذي يعد الحلقة الوسطى بينه وبين أتباعه من نقدة القرن الخامس الهجري الذين منهم الأعلم الشنتمري والافليلي والبكري وعاصم بن السيد."[3]

ورغم ما عرفته الحركة النقدية اللغوية في الأندلس من تنازع منهجي، طرفاه القديم والمحدث من النصوص، شأنه في ذلك شأن النقد في المشرق، فإن التمييز بين المستوى الشكلي للبيت الشعري ومستواه الفني، يذكر بالمنحى نفسه الذي عرفه النقد المشرقي في بدايات تأسيسه فيما يخص النصوص التي رُفضت لغويا وقُبلت فنيا.ينقل ابن عبد ربه في "عقده" هذا الشاهد الذي علق على ما فيه من لحن فيقول:

" قال العتابي يصف فرسا في مجلس الرشيد:

كأن أذنيهِ إذا تشوَّفا قادمةً أو قلما محرّفا

الذي لحن فيه ولم يهتد إلى إصلاحه إلا الرشيد بقوله "تخال أذنية إذا تشوفا"

فيقول ابن عبد ربه: "والراجز وإن كان لحن فإنه أصاب التشبيه."[4]

وإصابة التشبيه تعني تحقق القيمة الفنية للمقول الشعري رغم ما فيه من لحن. يتسع المجال النقدي أكبر حينما تتوافر بين يدي علماء الأدب نصوصا كثيرة، إذ سيتعرفون حينئذ على نماذج جديدة من الأنساق التعبيرية، وسينمو لديهم الوعي اللغوي في شمولية أبوابه خاصة ما تعلق منه بالبلاغة في تمظهراتها المتعددة.

وبالمقابل فلقد اطلع علماء الأندلس على ما توافر في البيئة النقدية المشرقية، فألفوه زاخرا بالقضايا الأدبية التي بحثوها وناقشوا دقائقها، وبسطوا القول في أصنافها من سرقات شعرية، وموازنات أدبية، ومفاضلات نصية يقول إحسان عباس:" ولم يستطع النقد الأدبي في الأندلس قبل القرن الخامس أن يرتفع إلى مستوى المشكلات الكبرى التي دارت في النقد المشرقي من حديث عن الطبع والصنعة واللفظ والمعنى والنظم، والصدق والكذب وما أشبه، بل ظل بسيطا في مجالي المستوى والتطبيق، لا ينفك عن التمرس ببعض الأخطاء والنحوية. ."[5]

إلا أن ما يميز النقد الأندلسي هو اهتمامه بالشكل اللغوي في كل مستوياته التعبيرية لفظا معجميا، ونسقا تعبيريا، وأسلوبا بلاغيا، وسياقا تركيبيا، وقد أبان أولئك العلماء عن تمرس كبير بأدوات النقد اللغوي، وحصافة نظر دقيقة لكل جوانب المقول الأدبي "وقد دلل هؤلاء اللغويون والنحاة على إحاطة ووعي بالأدب، خاصة لغة الشعر من حيث اللفظ في بنائه وأحواله، واتساقه في النسيج اللغوي، والتركيب ومسايرته للقاعدة النحوية، ومسالمته لها."[6] وما كان للنقد اللغوي الأندلسي أن يرتقي لمرتبة النظر الفني، لولا ما حازه المؤدبون من علم تطبيقي، أجروا فيه القواعد النحوية والبلاغية مجرى الممارسة العملية، وقد تناقل التلامذة ذلك

المنهج العملي، وصار له حضور في كل المناقشات التي تتناول النص الأدبي شعرا ونثرا. يقول أحد الباحثين" وغاية ما يقال في نقد المؤدبين اللغوي أنه نقد مصادف لما وعاه المؤدب من قواعد نحوية، وما حصله من دراسات لغوية وبلاغية، فهو نقد عملي تطبيقي، يجعل جل همه البيت، بل والتركيب اللغوي للعبارة."[7] وستعرف الساحة الأدبية الأندلسية نشاطا متزايدا بما سيضعه علماء اللغة من مصنفات شارحة لعلوم العربية، وستغدو تلك المصنفات مراجع أساسية لعلماء الشعر والنثر، كما سيتم نقل كتب اليونان في نقد الشعر خاصة ما تعلق منها بفن البلاغة التي سيبرع فيها حازم القرطاجني بما سيؤسسه من مقولات نقدية جديدة.

1- النقد اللغوي والأسلوب الشعري:

ولقد خطا النقد اللغوي في القرنيين السادس والسابع الهجريين خطوات نوعية، نحو إرساء تقاليد قرائية تأخذ بما تأسس من طرق التحليل، وما وُضع من مصطلحات، توضحت من خلالها طبيعة العمل الأدبي ومستلزماته من عناية بنمط الأسلوب، إذ به يعرف منزع الأديب، وإليه ترد مشاحنات الكتاب والشعراء في تنازعهم القول الأدبي، كما أوضح النقد في هذا العهد مدى قدرة اللغوي على التعليل والتأويل، لأنه إذا لم يجد للقول منفذا للمعنى البديع، أو وقع القول في مستغلق نظرا لوقوعه في المحظور اللغوي، التمس له الناقد اللغوي مخرجا للمعنى اللطيف.

إن النقد اللغوي في الأندلس، قد ميزه منح الحرية التعبيرية للأديب، سواء على مستوى الإيقاع العروضي أو على مستوى الصرفي والمعجمي أو على مستوى النحوي والتركيبي، وهذا ما سيؤسسه لفيف من اللغويين الأدباء، وفي هذا المجال أعاد هؤلاء النقاد قراءة التراث الأدبي القديم، وخاضوا في مسائل كثيرة تخص موضوع الفحولة والحداثة وعمود الشعر، كما تخص الشعر المنسوب إلى غير قائله وهندسة النص القديم، وإننا لنجد الناقد وقد استطرد في مسألة نحوية وهو في مجال شرح ديوان شاعر، كما يناقش عالما قديما وينتقد موقفه معللا وممثلا، كما يبسط

الناقد مسائل عروضية ويذكر ما فيها من الخلاف بين العلماء في زحافاتها وعللها وغير ذلك كثير.

وفي هذا العهد، كان النقد اللغوي في ضفة المشرق العربي قد نوع من مشاربه، واستفاد مما دار من معارك لسانية بين جمهور نقاد القرن الرابع والخامس الهجريين حول النص القديم والنص المحدث أو "المولد" وحول شعر أبي تمام والبحتري والمتنبي وعرفت كتب تلك المرحلة بكتب الخصومات، والمساوئ. وبرز لفيف من الأدباء النقاد كالتبريزي وابن الأثير والخوارزمي وغيرهم وحاول هؤلاء أن يرتقوا نحو التأسيس النظري في تناولهم لنصوص الشعراء الجديدة كنصوص أبي العلاء المعري خاصة رسالة الغفران وديوان سقط الزند.

وسيبلغ التأسيس المنهجي مقاما فنيا متميزا مع حازم القرطاجني، الذي استفاد من مشارب ثقافية غير عربية، واستطاع أن يستثمرها في بلورة رؤية نقدية رائدة.

2–الدرس اللغوي والنقد الأندلسي:

إن النقد اللغوي في الأندلس قد اتخذ مناحٍ متميزة، إذ ظهرت علوم اللغة وتفرعت مسائلها، واقتحم علماء اللغة مجال النقد الأدبي، وتأسست مدارس عرفت بروادها من علماء اللغة. يقول مصطفى العليان في ذلك" نشطت الحركة اللغوية في الأندلس نشاطا ملحوظا في القرن الخامس الهجري بفعل عوامل متعددة، وكان النحو أحد الفروع اللغوية التي تكثفت جهود الأندلس فيها."[8] فالنحو سيكون له شأن كبير في نشاط الحركة النقدية اللغوية، إذ مال الأندلسيون إلى استعذاب الشعر المحدث، وقلد بعض شعرائهم ما كان يفد عليهم من شعر المشارقة المحدثين كأبي تمام والبحتري وابن الرومي، والتمس نقاد الأندلس جوازات للشعراء في لغتهم المحدثة. يقول إحسان عباس وهو يقف على البدايات الأولى للذوق النقدي الأندلسي:"تربى النقد الأندلسي مدة طويلة على الشعر المحدث، شعر أبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز وأبي العتاهية "[9]

ولم يعرف الأندلسيون ذلك الصراع الذي احتدم في المشرق بين أنصار الشعر القديم وأنصار الشعر المحدث، وإنما كانوا أميل إلى الشعر المحدث لأنهم لم يعرفوا غيره، حتى تم نقل التراث الشعري المشرقي، وتبين للأندلسيين أن هناك شعرا قديما هو أصل الشعر العربي، بل هو مصدر التعبير اللغوي الفني. فقد" ظل الذوق الأندلسي مأخوذا بالشعر المحدث حتى دخل القالي إلى قرطبة سنة 330هـ جالبا معه دواوين الجاهليين والإسلاميين، مقروءة مصححة على الأئمة، وأخذ الطلاب يتتلمذون عليه في دراستها، فوُجِد نهج القدامى ونهج المحدثين، وعاشا معا جنبا إلى جنب، ولكن الذوق العام كان أميل إلى الاتجاه المحدث "[10]وقد قاد حركة النقد اللغوي الأندلسي مدرستان: المدرسة التعليمية والمدرسة التقويمية، ويتصدر المدرسة الأولى المؤدبون وهم جمهور العلماء الذين كانوا يعلّمون الناس في حلقات الدرس علوم اللغة والبلاغة والنحو والصرف والعروض، ويقوم على المدرسة الثانية جمهور الأدباء من الشعراء ومحترفي الأدب، فإذا كان نقد المدرسة الثانية مستساغا لدى علماء الشعر، فإن نقد المدرسة الأولى كان غير محبذ به، وهي نظرة تعد امتدادا لنظرة المشارقة في بداية العصر العباسي الأول يقول مصطفى العليان: " وربما كان في هذه الملاحظات النقدية المتبقية من التراث الأندلسي المشتت ما يؤكد توزع النقد الأدبي في دائرتين: إحداهما دائرة النقد التعليمي وثانيتهما دائرة النقد التقويمي."[11]

وقد دارت مناقشات بين علماء الشعر والأدباء، حول ما كان يقع فيه الشعراء من لحون في التعبير، إذ كانت للملاحظات التي كان يبديها اللغويون الأثر الواضح في استحسان القول الأدبي أو استهجانه إذ" يحكى أن عباس ابن ناصح وفد على قرطبة وأسمع الشعراء قصيدة له، ولما ورد في تلك القصيدة البيت الذي يقول فيه:

تجافَ عن الدنيا فما لمُعَجِّزِ ولا عاجزِ إلا الذي خط بالقلمِ

قال له يحيى الغزال، وكان شاعرا صغيرا آنذاك،: أيها الشيخ وما يصنع مفَعَلٌ مع فاعلٍ.

فقال له ابن ناصح: وكيف تقول أنت ؟ فقال أقول:

تجافَ عن الدنيا فليس لعاجزِ ولا حازمٍ إلا الذي خُطَّ بالقلمِ

فقال له عباس: والله يابني لقد طلبها عمك فما وجدها. "[12]

3–أعلام النقد اللغوي في الأندلس:

لقد أسهمت مدرسة القالي إسهاما متميزا في وصل المغرب بالمشرق أدبيا وعلميا، وقد بذل أبو علي القالي جهودا علمية كبيرة في تدوين نصوص المشرق العربي سواء القديمة منها مثل أشعار الفحول أو المحدثة منها خاصة في العصر العباسي الأول، وقد تتلمذ على هذه المدرسة لفيف من الأدباء واللغويين سيكون لهم دور رائد في توثيق الروايات ونقد النصوص، ذلك أن الحركة الأدبية ي نشأت في بدايات العصر الأندلسي قد وازتها حركة نقدية ذات منحى لغوي خاص. يقول أحد الباحثين وهو يرصد تلك الحركة الأدبية الناشئة: "و مقابل هذه الحركة النقدية في المشرق العربي نشأت حركة نقدية في الأندلس، لوجود المادة التي تصلح لعملية النقد؛ ألا وهي كثرة الإنتاج الأدبي، فقد عُرفت تلك البيئة بإنجابها الكثير من الشعراء.

ولكن النقد لم يبرز بوصفه علماً من العلوم الأدبية، له اتجاهاته الخاصة ومناهجه المرسومة، وله رجاله المعنيون به إلا بعد أن أخذت الأندلس تستقر أمنياً."[13] وقد حمل لواء تلك النهضة الأدبية والنقدية "طبقة من المؤدبين الذين ارتحل أكثرهم إلى المشرق واغترفوا مما فيه من علم وأدب وعادوا يدرِّسون ما حملوا في جامع قرطبة وهي يومئذ المركز الثقافي للأندلس عامة "[14]. ويشير غيرُ قليلٍ من مؤرخي الأدب الأندلسي، أن الحركة الأدبية الأندلسية أفادت من النقد الأدبي المشرقي بكل اتجاهاته وتياراته بالقدر الذي أفادت من الأدب بكل أنواعه وأصنافه، ولذلك لا نرتاب أنه " إذا كان الأدب الأندلسي في بداياته قد اعتمد على أدب أهل

المشرق، فإن النقد في أولياته قد أفاد من تلك الاتجاهات النقدية التي كانت قائمة في المشرق."[15]

وقد تلون النقد المغربي بألوان خاصة طبعها النزوع نحو التأسيس البلاغي، والاهتمام بشكل المقول الأدبي، ومال اللغويون في الأندلس إلى مزج الدرس البلاغي بالتناول النقدي للنصوص، ولم تكن قد تأسست بعد مناهج النظر النقدي، كما لم تتضح معالم المصطلحات النقدية. يقول محمد مرتاض في ذلك: "ليس من غرائب الأشياء ولا من الشّذوذ في الرأي أن نعثر في نقد هؤلاء المغاربة على المزج بين البلاغة والنقد، لأنّ المناهج النقديّة لم تكن قد تبلورت بعد، ولم تكن المصطلحات التي عرفتها العصور المتأخرّة بالجة المعالم، بادية للعيان... لأنّ الذين عنوا بقضايا النقد الأدبيّ إنّما تناولوها ممتزجة مع أصولها وأسسها، وتحدثوا عنها حديث المتعمّق في مكوّنات بنائها وطبيعة تركيبها، فقد تركّزت مفاهيمهم النقديّة على ما كان متداولاً قبلهم، إذ أنّ الذين سبقوهم عُنُوا في أحكامهم تلك بطبيعة وأنساق هذا المزج بصورة عامة، بل إن كثيراً منهم بنى منهج حكمه النقديّ على تأثرّه الواضح بالبلاغة."[16] وصار إبراز الجوانب البلاغية للقول الأدبي، وتجريد مفاهيم عامة تخص البلاغة في علاقتها بالنحو مسعى نقاد الأندلس في البدايات الأولى للحركة النقدية.

يقول ابن بسام الأندلسي في ذلك: "وكما تختار مليح اللفظ، ورشيق الكلام، فكذلك يجب أن تختار مليح النحو وفصيح الغريب، وتهرب من قبيحه "[17] بل صار النظر إلى فصاحة القول يكتسي طابعا جديدا، إذ لم تعد "غرابة اللفظ " بقادحة في بلاغة القول، بل إن "تغريب " اللفظ قد يأتي منه رونق القول ونصاعته حتى أن" نمع اللفظة الغريبة في موضعها بحيث لو وضعت مكانها كلمة مألوفة لتطرق إلى المعاني شيء من الإخلال "[18].وستعرف الحركة النقدية الأندلسية أعلاما بارزين، استفادوا من ذلك التراكم المعرفي الأدبي والنقدي الذي توافر بين أيدي المتعلمين من أدباء الأندلس وعلمائها، وكان بفضل حركة النقل والتفسير والشرح التي مست التراث الأدبي والنقدي المشرقي، ومن أوائل النقاد الأدباء الذين برزوا في

مجال النقد اللغوي الأندلسي ابن شهيد (ت426) فهو "أول أندلسي يتجه إلى التأليف في النقد، ويحدد الأسس التي سار عليها الشعر الأندلسي، ويهتدي إلى نظرات جديدة، ويحاول أن يضع للنقد مصطلحات من عنده "[19] وقد نوه غير قليل من الأدباء بجهود ابن شهيد النقدية، لك أنه قد رسم نهجا أندلسيا خاصا في تناوله لقضايا نقدية، امتاز به عن النقد المشرقي، فهو الشاعر الذي خبر أساليب القول البليغ، وقد عد إحسان عباس إسهامات ابن شهيد النقدية من أبرز الإسهامات في تاريخ النقد العربي القديم. يقول في ذلك: "أراء ابن شُهيد النقدية – معظمها إن لم نقل كلها – صادرة عن وعي ورأي تجريبي لا رأي نظري"[20].

ومن التأثر الذي أحدثه نقل التراث المشرقي- الشعري منه على الخصوص – تلك المعارضات التي بدأت تعرف رواجا لها في بدايات العصر الأدبي الأندلسي، من ذلك ما رصده ابن شهيد في كتابه " التوابع والزوابع "حيث ينقل حوارا دار بينه وبين شاعر أندلسي يقال له "فاتك بن الصقعب ". يقول ابن شهيد مخاطبا فاتكا: " أعطنا كلاما يرعى تلاع الفصاحة، ويستحم بماء العذوبة والبراعة، شديد الأسر، جيد النظام، وضعْه على أيّ معنى شئت. قلت: كأي كلام ؟قال: كلام أبي الطيب.

أَأَخلعُ المجد عن كتفي وأطلُبُهُ وأترُكُ الغَيْثَ في غمْدي وأنْتَجِعُ [21]

وقد نوه بطرس البستاني بفضل ابن شهيد في حركة النقد الأندلسي، خاصة وأنه خصص كتابه الخيالي التوابع والزوابع للحديث عن جملة من القضايا النقدية تخص الفصاحة والبلاغة وخصائص اللفظ وبنية النص، واستحضر الأدباء والشعراء الأقدمين والمحدثين، وأبان لهم عن قدرته الأدبية وذائقته النقدية، ليشهد له الجميع بتفوقه وعلو شأنه الأدبي. يقول بطرس البستاني في ذلك: "إن النقد لم يرتفع له شأن إلا عند أبي عامر بن شُهيد حتى أنه فاق نقد المشرقيين في بعض نواحيه، لأنه سلك طريقاً في كتابه التوابع والزوابع لم يسلكه واحدٌ منهم" [22]،

وبدأ الذوق الأدبي الأندلسي ينفرد بمميزات خاصة، كما أقبل المتأدبون والعلماء على حلقات العلم يناقشون مسائل عامة تخص الأدب واللغة، وانتقلت تلك المشاحنات المشرقية التي دارت بين علماء الأدب واللغويين إلى الأندلس، بل إنك واجد في علماء اللغة الأندلسيين من فضل المذهب البصري بينما آثر آخرون المذهب الكوفي. واستحضر ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) قوانين الفصاحة كما تبدت في شعر الفحول ,وأسس تلك القوانين على مبدأ "التبليغ" فكل كلام بليغ هو فصيح وليس كل كلام فصيح بليغ[23].ومن البلاغة أن يجري الكلام مجرى النحو، فلا يقع في لحن أو يخرج عن قياس، كما أن صناعة .شعر تتطلب إلمام الشاعر بأدوات تلك الصناعة ومن جملة أدواتها علوم اللغة، وفي .ا المجال راجع علماء الأندلس ما جاءهم من المشرق من تراث شعري، وقدموا حوله ملاحظات لغوية جديدة، من ذلك قراءة ابن السيد البطليوسي(ت512هـ) لشعر أبي العلاء المعري، حيث وصف لغته " باللغة النادرة " وهي لغة لا تجري على قياس. جاء في شعر أبي العلاء المعري قوله:

وما سلَبَتْنا العزَّ قطُّ قبيلةٌ ولا باتَ منا فيهم أُسَراءُ

فقال ابن السيد البطليوسي ناقدا ومعملا المعايير الصرفية: " فأسَراءُ من الجموع النادرة، لأن فعيلا إنما يجمع فُعلاء إذا كان في تأويل فاعل، فإذا كان في تأويل مفعول فبابه أن يجمَع على فعلى، فلما كان أسير في تأويل مأسور، كان قياسه أسرى، ومجاز قولهم أسراء. يقولون استأسر الرجل. فيجعلونه فاعلا بمطاوعته لأسرة، ويقولون فيما لم يسمَّ فاعله كذلك جاز أن يجمع جمعه. "[24] وقد يلجأ اللغوي الناقد إلى التأويل، والتماس تخريجات أسلوبية لشواهد شعرية، خاصة إذا ما كانت تلك الشواهد لشاعر ذائع الصيت كأبي الطيب المتنبي، ويتخذ اللغوي الأندلسي تلك الشواهد لإبراز جوانب من أسرار اللغة في التعبير، وتقديم لمحات من العلــم الذي تنتمي إليه تلك الملاحظات. يتناول ابن سيده الأندلسي (ت

458)شاهدا شعريا للمتنبي، يمارس من خلاله فعل التأويل، لإعطاء الشاهد مشروعيته الفنية إذ يقول المتنبي: "

إذا سايرَتْهُ وبانها وشانته في عين البصير وزانها

يعلق ابن سيده متبعا المنهج اللغوي في التأويل فيقول: " باينته أي من البون: أي باعدته، فإن قلت ينبغي على ذلك (باونته) لأنه من الواو، فإن شئت قلت: إن هذا على المعاقبة، ومعناها قلب الواو ياء لغير علة إلا طلب الخفة، وهي لغة حجازية غريبة، يقولون: صياغ في صُواغ، وميائق في مواثقٌ. .وإن شئت قلت: من البين الذي هو في معنى البون. حكى أبو عبيدة: بينهما بوْنٌ بعيد وبيْنٌ. وقد بان صاحبه بيونه وبينه، فحملُك إياه على هذا خير من اعتقاد المعاقبة الحجازية، لأنك إنما تلوذ بها إذا لم تجد عنها معدلا ."[25]

وهذه إشارة دقيقة إلى ضرورة أن يبتعد الأسلوب الشعري عن فتح المعنى على التأويل لقصور في التعبير، أو لعدم احترام سنن العربية في الإنشاء " والملاحظ أن نقاد الأندلس يأخذون بالتأويل للألفاظ النادرة الاستعمال، ما وسعه السبيل إلى ذلك، ويحكمون بالندرة وغرابة اللفظ حين لا يجدون منفكا عن ذلك. "[26] بل إن الناقد اللغوي، قد يلجأ إلى رأب تصدع الشاهد الشعري على المستوى التركيبي، وذلك باجتهاد في إضافة مفردة أو تغييرها أو حذفها ولم يتوان نقاد الأندلس اللغويون من تناول شعر الفحول من شعراء الجاهلية والوقوف على ما فيه من شذوذ في التعبير. يتناول الأعلم الشنتمري (ت476هـ) بيتا لزهير بن أبي سلمى جاء فيه:

لها متاعٌ وأعوانٌ غدون به قِتْبٌ وغَرْبٌ إذا ما أفرغ انسحقا

فقال الأعلم الشنتمري معقبا على ما في البيت الشعري من الشذوذ: "وأراد جماعات الأعوان، ولو أمكنه أن يقول غدوا على لفظ الأعوان، لكان أحسن".[27] هذا التعقيب التصحيحي، ينم عن وعي دقيق بضرورة أن تكون العناية بصحة التركيب أول ما يجب أن يهتم له الشاعر، بحيث يؤدي معه إلى التعبير عن المعنى في صورته القصوى. وسيبقى المعيار اللغوي هو المحدد للحمولة الدلالية

للمقول الأدبي في النقد الأندلسي، وقد تناول السيد البطليوسي شطرا من شاهد شعري جاء فيه: إن ديّموا أجادوا وإن جادوا وبلْ.

فنعت استعمال الصيغة" دَيَّمُوا" بأنها "شذوذ وخروج عن النظائر، وذلك أن الديمة أصل الياء فيها واو لأنها مشتقة من الدوام، ولكن الواو لما سكنت وانكسر ما قبلها قلبت ياء، فكان ينبغي حين ذهبت الكسرة الموجبة لانقلاب الواو أن ترجع إلى أصلها فيقول: دوموا. ..ولكن هذا من البدل الذي يلتزمونه مع ذهاب العلة الموجبة له، وقد جاءت من ذلك ألفاظ تحفظ ولا يقاس عليها كقولهم عيد وأعياد، وريح وأرياح في لغة بني أسد وغيرهم يقول: أرواح.[28]

كما تشعبت قضايا النقد اللغوي في العصر الأندلسي، وطرق النقاد مستوى الصيغة المعجمية من حيث الغرابة، وربطها أولئك بالبيئة المنتجة للشعر، فاللفظ الغريب محبذ في بيئته إذا ابتعد عن الركاكة والإسفاف، وفي هذا المجال بحث ابن رشيق القيرواني (456هـ) قضية الشعر المحدث وربطها بمفهوم الغرابة في التعبير، فكما أنه لا عجب أن يكون شعر القدامى غريبا في معجمه، فكذلك لا غرابة في أن يكون شعر المحدثين مألوفا سهلا. يقول ابن رشيق:

" ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى إلا بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد من السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا لكان ذلك محمولا عنهم، إذ هو طبع من طباعهم، والمولد المحدث –على هذا– إذا صح كان لصاحبه الفضل البين لحسن الإتباع ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكا وأحسن ديباجة. "[29]

4–ضوابط نحوية في النقد الأندلسي للشعر:

وقد وضع لغويو الأندلس ضوابط نقدية بها يعرف صحيح القول الأدبي من فاسده من ذلك: صحة المعنى والابتعاد عن الحشو، وبلاغة المعنى، ومنها كذلك الالتزام بالمعيار النحوي، إذ كان نقاد الأندلس يميلون إلى ترجيح أقوال علماء مدرسة البصرة النحوية، ففي تناوله للبيت الشعري الذي يقول فيه صاحبه:

فتولوا فاترا مشيُهم كروايا الطبع همّت بالوحل

يعلق البطليويسي على هذا البيت فيقول: " فالوجه فيه أن يكون المراد ب (الروايا) الإبل و(بالطبع) المزاد المطبوعة التي ملئت، فيكون الطبع صفة لموصوف محذوف كأنه قال: كروايا المزاد الطبع. والكوفيون يجيزون في مثل هذا إضافة الموصوف إلى صفته وذلك عندنا خطأ. "[30] وكأني بالسيد البطليويسي يشير إلى حضور المدرستين النحويتين المشرقيتين في النقد اللغوي الأندلسي، وإذا لم يكن يعني البطليوسي مدرسة البصرة، فإنه لا محالة يلمِّح إلى تيار أندلسي مغربي بدأ تتشكل نواته له رؤيته الخاصة لقضايا مختلفة في علوم النحو والتصريف والبلاغة. لم يترك لغويو الأندلس الشعر المحدث دون أن يسجلوا عليه اعتراضاتهم التركيبية والموسيقية، إن ما قدموه في هذا المجال بشي بنضج الحس النقدي، وارتقاء في الذوق الأدبي. ففي تخريج لغوي بديع يقيم ابن سيده قولا شعريا للمتنبي جاء فيه:

يُباعِدْنَ حِبًّا يجتَمِعْن ووَصْلهُ فكيف بِحِبٍّ يجْتمِعنَ وصَدُّهُ

فيقول ابن سيده معقبا:" وعطْف (وصدُّه) على المضمر في (يجْتمعن)، ولو كان الروي منصوبا لكان (وصده) هو الأجود على المفعول معه، ولو أسعده الوزن بتأكيد الضمير فقال: هي، لكان الرفع لا ضرورة فيه، ولو أنه أكد وكان الروي منصوبا لكان النصب حسنا."[31] ورغم تلك الضوابط الصارمة التي أقامها الأندلسيون والمتمثلة في ضرورة وضع الشعر الموضع الذي يرتضيه النحو، فإنهم أشاروا لك إلى عدم الغلو في الصناعة النحوية التي من شأنها أن تخل بالمعنى، ولذلك لا يروق البطليوسي كلام هو أشبه بالهذيان منه إلى القول الفني رغم تقيده بالإعراب فيقول معقبا: "ونحن نقول لولا عدم التوفيق لما فاه بهذا القول الذي هو هذيان محمول لأنه قول من يعنى بالإعراب ولا يفكر فيما يفضي إليه المعنى من خطإ أو صواب".[32] فالعناية بالشكل يجب أن توازيها عناية بالمضمون والمعنى في رأي البطليوسي.

وفي تناوله لبيت المتنبي الذي يقول فيه:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر فزعتُ فيه بآمالي إلى الكذِب

يشير ابن سيده إلى مسألة نحوية لها علاقة بالبعد الدلالي للمقول الشعري، ويفضي إلى إثبات الوصف أو نفيه، ويستحضر في هذا النقاش قولين للمدرستين الشعيرتين: البصرة والكوفة، ويعرض وجهة نظرهما في المسألة المعروضة يؤكد ابن سيده شارحا أن كلمة "خبر " مرفوع على مذهب البصريين بـ (جاءني) لأنهم يعملون أقرب الفعلين، وأما على مذهب الكوفيين فيرفع كلمة (خبر) على أنه فاعل يطوي، لأنه يعملون أسبق الفعلين، ويقف ابن سيده مع رأي البصريين ويضيف أن النكرة التي هي (خبر) على ذلك القول موصوفة بجملة (فزعت فيه بآمالي) وعلى القول الثاني ليس للنكرة وصف.[33]

هذه المناقشات الواسعة التي أغنت الملمح النقدي الأندلسي، ستؤثر في موقف الأدباء النقاد من الشعر القديم، وقد رأى أكثر من ناقد قصور بعض النماذج الشعرية القديمة عن الوصف الدقيق والتصوير الصحيح لا قصورها في اختيار المعجم المعبر , من ذلك تعقيب الأعلم الشنتمري على بيت علقمة الذي يقول فيه واصفا انتظام سرب الوحوش

فبينا تمارينا وعقد عِذاره خرجن علينا كالجمان المثقّب

فقال الشنتمري" ولولا ذلك لكان وصفه الجمان دون تثقيب أتم وأحسن".[34] فالناقد هاهنا يلحظ قصورا في الصورة الفنية التي رسمتها صيغ البيت المعجمية، ولو اختار الشاعر ما تفضل به الشنتمري، من إطار تصويري جديد للمعنى، لكان أحسن وأجود، في نظر الناقد.

وبالأسلوب نفسه يقرأ الشنتمري شعر علقمة الفحل، ويسجل عليه خللا في التناسق المعجمي لمفردات الشاهد الشعري، مما أربك انسجام عناصر البيت وأثر ذلك على المعنى، لأن الشاعر قد رعى التناسق الموسيقي للشاهد وغاض الطرف عن المستوى المعجمي.ففي بيتين شعريين يقول علقمة:

هداني إليك الفرقدان ولا حب له فوق أَصَواء المتان علوبُ

بها جيف الحسرى فأما عظامها فبيض وأما جلدها فصليب

يقول الشنتمري ناقدا: "كان وجه الكلام أن يقول جلودها فلم يمكنه، فاجتزأ بالواحد عن الجمع لأنه لا يشكل "[35]

وقد وسع الأندلسيون اللغويون من الضرورات الشعرية كمد المقصور وقصر الممدود، وصرف ما لا ينصرف، وكتسكين المتحرك وتحريك الساكن، وغير ذلك كثير، وتنم تلك الرؤية اللغوية للقول الأدبي عن إدراك عميق للفعل الإبداعي في منحه قدرا كبيرا من الحرية التعبيرية، وفي ضوء ذلك أعاد لغويو الأندلس قراءة التراث الشعري المشرقي ومثل ذلك ما قدمه أبو عبيد البكري(ت487هـ) في تناوله لشعر البحتري حيث قال:" ورأيت البحتري أقره (يعني لفظ ساتيدما) [وهو جبل متصل من بحر الروم إلى بحر الهند] فلا أعلم ضرورة أم لغة، والبحتري شديد التوقي في شعره من اللحن " [36]

وفي مجال توثيق الشاهد الشعري، نهج اللغويون الأندلسيون نهجا نحويا في تصحيح الشاهد، والوقوف على نسقه التركيبي الصحيح ففي تناوله لبيت شعري جاء فيه:

إذا انبطحَتْ جافَى عنْ الأرض بطنُها وخوّأها رأبٌ كهامةِ حُنبُلِ

قال البكري وهو يرد نسق هذا البيت الشعري، ويصحح ما ورد فيه من خطأٍ لم ينتبه إليه القالي الذي رواه في أماليه:" وخوى بها راب هو الأصح، لأنه مع ذلك لا يتعدى إلا بالباء، يقال: خوى البعير تخوية إذا برك... ولا يقال خويته أنا، إنما يقال خوى به كذا. .."[37]

كما طعن الأعلم الشنتمري في نسق بيت شعري رواه غير قليل من الأدباء وهو قول الشاعر:

سَقَاهُ الرَّدّى سَيْفٌ إِذَا سُلَّ أَوْمَضَت إليه ثَنَايَا المَوْتِ من كُلِّ مَرْقَبِ

فقال الأعلم: "ويروى (منايا الموت) ولا تصح هذه الرواية إلا إذا اعتبر معنى (منايا) الأقدار وليست بمعنى الموت، لأنه لا يضاف الشيء إلى نفسه. " [38]

كما راجع لغويو الأندلس شواهد شعرية شاع تداولها بين الأدباء في

المشرق وذلك باتخاذ السياق اللغوي مدخلا لتلك المراجعة الشعرية، فقد طعن ابن السيد البطليوسي في رواية بيت شعري باعتبار ما تقدمه من أبيات شعرية ترسم إطارا للسياق العام لمعنى الشاهد الشعري. ينقل البطليوسي هذا البيت الذي يقول فيه صاحبه:

هتوفٌ إذا ما خالطَ الظبيُ سهْمَها وإن ريعَ منها أسلمتْه النوافرُ

فيلاحظ البطليوسي أن الأصح في (هتوفٌ) هو (قذوفٌ) لأن الشاعر قال قبل ذلك:

إذا أنْبَض الرامُون عنها ترنَّمتْ تَرنُّم ثَكلى أوجَعَتْها الجَنَائزُ

فقال البطليوسي: فقول الشاعر ترنمت يُغنيه عن قوله (هتوفُ).[39]

وعلى مستوى موسيقى البيت الشعري وعروضه، فقد خاض نقاد الأندلس اللغويون مباحث مختلفة أثروا فيها الدرس العروضي، وناقشوا من خلال ذلك جوازات الشعر وضروراته. يعرض ابن السيد البطليوسي لبيت شعري جاء فيه:

رِدينا أبا عمرو فقلنا لنا عمر سيكفيك ضوء البدر غيبوبة البدر

فقال معلقا على موسيقى هذا البيت العروضية:" إن نُونَّتْ (عمراً) فهو ضرورة لأنه جاء(مفاعيلن) في نصف البيت من غيره تصريع ,وذلك شاذ لم يأت في شيء من أعاريض العرب، وإن لم تُنوَّن (عمرا) فهو أيضا ضرورة لأن صدر البيت بقافية مرفوعة، وجاء بالقافية مخفوضة فصار إقواءً. "[40] وغدت المداخل العروضية معايير مهمة في قبول رواية الشعر أو الطعن في متنه، وخاصة ما أورده القالي من روايات دون تمحيص، وقد تناول أبو عبيد البكري بيتا للبعيث يقول فيه:

على حين ضمَّ الليل من كل جانبٍ جناحيهِ وانصب النجومُ الخواضِعُ

فقال البكري نافيا هذه الرواية: " وهذا البيت أيضا على غير وجهه، وإنما هو (وانقضَّ النجومُ الطوالعُ) لأن الخواضع منصبَّة، فكيف يستقيم أن يقول: وانصب النجم المنصب. ..وأيضا فإن البيت الذي يلي هذا البيت قوله:

بكى صاحبي من حاجة عرضت له وهن بأعلى ذي سُديرٍ خواضعُ

فلو كان الذي قبله كما أنشده أبو علي لكان هذا من الإيطاء. "[41]وفي المجال نفسه يقترح الناقد الأندلسي تعديلا في البيت الشعري ليستقيم عروضه، من ذلك البيت الشعري الذي يقول فيه الشاعر:

فقالوا ما لدمعِها سواءُ أكلتا مقلتيك أصاب عودُ

قال ابن السيد البطليوسي مقترحا: " وهذا الضمير لا يصح فيه إلا التنكير على هذه الرواية، ولو روى هذا البيت (فقلن ترى دموعها سواء) لكان أجود وأبعد من المجاز، ولم أر فيه رواية ثانية غير رواية أبي علي، ولو أنشده منشد (فقلن ما لدمعها سواء) لكان جائزا في العروض، ويكون الجزء الأول من البيت الأول معقولا، ومعنى العقل في الوافر سقوط الحرف الخامس من (مفاعلتن) إلى (مفاعلن) وقد جاء العقل في جميع أجزاء الوافر حاشا العروض والضرب، فإذا كان جائزا في جميع البيت فهو في جزء منه أجوز، ولكنه من قبيح الزحاف. "[42]

كما طعن ابن السيد البطليوسي في رواية شعر أبي العلاء المعري، وأقامه على مستوى انسجام المعنى ودقة الصيغة المعجمية، ومن ذلك قوله:

وقاسم الجود في عالٍ ومنخفضٍ كقسمة الغيث بين النبت والشجَرِ

فقال الناقد اللغوي: " وكذا وقع هذا البيت في نسخ "السقط " وكذا رويناه وليس بصحيح عند المتأمل، لأن النبت اسم يعم الشجر وغيره مما تخرجه الأرض...والصواب (بين النجم والشجر) لأن النجم ما لا يستقل على ساق والشجر المشهور فيه ما استقل على ساق، وقد جاء في كتاب الله تعالى (وأنبتنا عليه شجرةً من يقطين) فسمى اليقطين شجرا، وهو لا يقوم على ساق. "[43] وحتى على مستوى هندسة القصيدة أعاد النقاد اللغويون الأندلسيون البناء المعماري للنص الشعري القديم، من ذلك قراءة الأعلم الشنتمري لبيتين شعريين قال فيهما صاحبهما:

يوم ارتحلتُ برحلي قبل برذعتي والعقل متَّلهٌ والقلبُ مشغُولُ

ثم انصرفتُ إلى نِضْوي لأبعثَه إثْر الحدوجِ الغوادي وهو معقولُ

فيقول الأعلم:" كذا وقع هذان البيتان والصواب أن يكون الأول ثانيا لأنه انصرف أولا إلى نضوه فارتحله وذهب".[44] ومن ذلك فعل ابن السيد البطليوسي في إعادة قراءة لمعمارية النص الشعري الجاهلي عند طَرَفة بن العبد حيث أشار إلى موضع بيت شعر للشاعر معللا موقعه بقوله: ولا منحول لقوله أنصاب في هذا الموضوع، ولا يتعلق به إلا على استكراه وتأويل بعيد، وإنما موضعُه بعد قوله:

أخذ الأزلام مقتسماً فأتى أغواهما زلَمُه

لأنهم كانوا يستقسمون بالأزلام عند الأصنام."[45] وهو رافد انثروبولوجي، أسند به الناقد موقفه اللغوي من نسيج الشاهد الشعري.

وسيتجرد النقد اللغوي الأندلسي للتأسيس المنهجي، وسيضطلع النقاد بوضع العدة المصطلحاتية، التي ستتحدد معها مفاهيم التحليل التي تُتَناول عبرها النصوص، وسيكون حازم القرطاجني (ت684) واضع الأسس النظرية للنقد اللغوي الأندلسي، وقد استوعب تلك الدراسات التي بدأت مع تلاميذ القالي، وأزهرت مع ابن شهيد والشنتمري والبطليوسي وابن الافليلي، وأثمرت مع نقاد القرن السادس، وللعلم فإن الحركة النقدية بين المشرق والمغرب لم ينقطع تواصلها، وكان يفد على الأندلس ما جد من آداب ونقود في المشرق ، كما يفد على المشرق ما استحدث في بيئة الأندلس من آداب وأشعار وعلوم.

هوامش:

1. الحميدي (أبو عبد الله محمد بن أبي نصر)الأندلسي: جذوة المقتبس ص349 تحقيق لجنة إحياء التراث – دار الكاتب العربي 1967 –القاهرة.
2. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري ص91. مؤسسة الرسالة ط2 -1986 _ بيروت.
3. المرجع السابق ص71 - .

4. ابن عبد ربه (أحمد الأندلسي): العقد الفريد ج5ص368 تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وابراهيم الأبياري – دار الكتب العلمية 1985– بيروت.

5. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري – ص471. دار الكتب العلميةط 4– 1984– بيروت.

6. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري 121.

7. عبد الرحمن عثمان: معالم النقد الأدبي ص 145

8. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري ص121.

9. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري – ص470 ط5 –1986دار الثقافة –بيروت لبنان

10. المرجع السابق ص471.

11. مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي الأندلسي في القرن الخامس الهجري ص50.

12. ابن سعيد الأندلسي (علي بن موسى):المغرب في حلى المغرب تحقيق شوقي ضيف ج 1ص 324، 325 دار المعارف 1986.القاهرة.

13. زيدان طارق جاسم حسين الجنابي: ابن شُهيد الأندلسي ناقدا –ص14–15 رسالة تقدم بها إلى مجلس كلية اللغة العربية وعلوم القرآن / الجامعة الإسلامية وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها –كلية اللغة العربية وعلوم الثرآن – 2006 بغداد.

14. إحسان عباس النقد الأدبي في الأندلس – مجلة الأبحاث:516/4 دار الكتاب بيروت لبنان 1959.

15. عبد الله سالم المعطاني: ابن شهيد الأندلسي وجهوده في النقد الأدبي ص2 – رسالة ماجستير – قسم الدراسات العليا العربية – فرع الآداب – مكة المكرمة 1977.

16. محمد مرتاض: النقد الأدبيّ القديم في المغرب العربيّ – نشـأته وتطـوره – (دراسـة وتطـبيق) ص148 – منشورات اتحاد الكتاب – دمشق – سوريا 2000

17. بن بسَّام(أبو الحسن علي، التغلبي، الشنتريني): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ج1 ص 234 تحقيق إحسان عباس – دار الثقافة –1997– بيروت.

18. زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع: 2ج ص61. مطبعة دار الكتب المصرية – ط 1 – القاهرة 1934.

19. إحسان عباس: النقد الأدبي في الأندلس مجلة الأبحاث، دار الكتاب، بيروت، لبنان، العدد12، 1959.

20. محمد رضوان الداية: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ص 296 ط1، دار الأنوار، بيروت لبنان، 1968.

21. ابن شهيد الأندلسي (أبو عامر أحمد بن عبد الملك الأشجعي): رسالة التوابع والزوابع ص139.صححها وحقق ما فيها وبوبها وصدرها بدراسة تاريخية أدبية بطرس البستاني –دار صادر للطباعة والنشر ط2 -1996 – بيروت – لبنان.

22. بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ص 205 دار مارون عبود، لبنان – د ت

23. –أنظر أبو محمد عبد الله بن محمدبن سعيد بن سنان الخفاجي): سرالفصاحة ص 192 دار الكتب العلمية ط1– 1982– بيروت.

24. ابن السيد البطليوسي: شروح سقط الزند ج 1ص 399. تحقيق مصطفى السقا، عبد السلام هارون، إبراهيم الابياري – طبعة الدار القومية للطباعة والنشر 1987.

25. ابن سيده (علي بن إسماعيل)شرح مشكَل شعر المتنبي ص235.

26. –مصطفى عليان عبد الرحيم: تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري ص123.

27. الأعلم الشنتمري: شعر زهير ص63 تحقيق فخر الدين قباوة طبعة حلب 1970.

28. انظر ا بن السيد البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص321 تحقيق عبد الله البستاني دار الجيل 1973 بيروت.

29. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ج1 ص98.

30. – ابن السيد البطليوسي الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص384 تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد ط2 مطابع دار الشؤون الثقافية العامة 1990 بغداد.

31. ابن سيده: شرح مشكل شعر المتنبي ص284.

32. ابن السيد البطليوسي (أبو محمد): المسائل والأجوبة ص145 تحقيق إبراهيم السا مرائي 1965بغداد.

33. انظر ابن سيده (أبو الحسن علي): شرح مشكل شعر المتنبي ص272 تحقيق محمد رضوان الداية – طبعة دار المأمون – 1975 – دمشق.

34. – الأعلم الشنتمري: شرح ديوان علقمة ص 104 تحقيق الشيخ بن أبي شنب طبعة الجزائر. د. ت.

35. – المصدر السابق ص 27 .

36. أبو عبيد البكري (الله عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي) معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع ج3 ص712. تحقيق مصطفى السقا–عالم الكتب– 1984– بيروت.

37. البكري: سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي ج2 ص617.تحقيق مصطفى السقا – عالم الكتب 1985 بيروت.

38. الأعلم الشنتمري (أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى): شرح ديوان الحماسة ج1ص7.تحقيق ابراهيم نادن – ط1 وزارة الشؤون الاسلامية – 2004 – المغرب

39. انظر ابن السيد البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص411.

40. ابن السيد البطليوسي: شرح كتاب الكامل ص142

41. أبو عبيد البكري (عبد الله بن عبد العزيز): سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي ج1 ص470. تحقيق مصطفى السقا – عالم الكتب 1985 بيروت.

42. ابن السيد البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص108,107.

43. ابن السيد البطليوسي: شروح سقط الزند ج1 ص132 تحقيق مصطفى السقا وآخرون – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986- القاهرة.

44. الأعلم الشنتمري (أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى):شرح ديوان الحماسة ج2ص53.

45. ابن السيد البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب ص452.

تجربة النقد الأدبي الجزائري الحديث من التنظير إلى التطبيق

ا. صالح جديد
أستاذ محاضر– أ –
كلية الآداب واللغات/ جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
djedid.salah@ymail.com

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة ملامسة تجربة النقد الأدبي الجزائري الحديث في مضامينه التنظيرية والتطبيقية، وذلك بالارتكاز على بعض النماذج النقدية التي نراها تحقق ما تطرحه الدراسة من أسئلة وإشكاليات في مجال النقد الأدبي الجزائري الحديث، ونخص بالذكر تجربة كل من الأستاذ عبد الحميد بورايو، والأستاذ حسين خمري. وهي نماذج نراها تجاوزت المناهج النقدية السياقية في معالجتها للنصوص الأدبية المدروسة باحثة عن الجمالية والأدبية فيها من خلال تعريضها لميزان المناهج النقدية النسقية.

الكلمات المفاتيح: النقد الأدبي الحديث، التنظير، التطبيق، المناهج السياقية، المناهج النسقية، النقد الصحفي، النقد الأكاديمي.

مدخل:

تقوم التجارب النقدية عادة على مرتكزين اثنين: مرتكز نظري يتأسس على المرجعيات الفلسفية والفكرية للنظرية والمنهج النقديين، ومرتكز عملي تطبيقي يعمل على استثمار تلك المرجعيات الفلسفية والفكرية ومحاولة إسقاطها على النص الإبداعي، ولتحقق من مدى حصول هذا تتبعنا التجربة النقدية لكل من حسين خمري وعبد الحميد بورايو في مؤلفاتهم النقدية – ونظرا لاستحالة الإحاطة بكل العمال وقراءتها قراءة نقدية واعية ومتأنية في مثل هذه المحافل العلمية المتسمة بالدقة

والتركيز- ركزنا عملنا على مؤلف نقدي واحد لكل واحد منهما توخينا فيه نضج التجربة أو الاستجابة لإشكالية مداخلتنا.

تجارب النقد الجزائري في ميزان النقد:

الممارسة النقدية الجزائرية لا يمكن عزلها عن مدارات النقد العربي والغربي سواء من ناحية المقولات النظرية أو التطبيقية القائمة على المناهج النقدية، ويتضح الأمر أكثر عند الحديث عن النقد الحديث والمعاصر الذي ظل رهين التجربة النقدية الغربية ولم يستطع أن يشكل مدرسة أو منهجا نقديا خاصا به سواء بصفته جزائري أو عربي، قد يقول أحد أننا نبالغ بالتهوين والتقليل من جهد نقادنا، وقد يكونون على حق، لما يتعلق الأمر بكتب ودراسات تتابع المسائل النظرية في عالم النقد أو تتابع التجارب الإبداعية بدراسات ومقاربات نقدية، لكننا نتحدث عن رؤى ودراسات نقدية من صميم الفكر الجزائري أو على الأقل العربي الخالص.

ومن هنا نتساءل هل هناك فعلا نقدا جزائريا خالصا حقا؟وما هي مميزاته ومقوماته ومناهجه ومدارسه بمقابل النقد العربي أو الغربي؟وهل نعني بالنقد الجزائري ذلكم النقد الممارس على نصوص الأدب الجزائري فقط؟أم يتعداها لنصوص غير جزائرية؟هل النقد الجزائري المبحوث عنه نقد أكاديمي جامعي متخصص؟أم نقد صحفي يعتمد على المتابعة والتغطية أكثر من التحليل والتشريح للنصوص الأدبية؟ هذه الأسئلة وغيرها كثير يتوارد على الذهن تحول مداخلتنا التقرب منها والبحث عن الإجابة لها، من خلال بسط الإشكال النظري المتمثل في هاجس التنظير في النقد الجزائري المعاصر، ومآزق التطبيق كما وجدناها في تجارب نقادنا، ونخص بالتحديد الأكاديميين.

إن مسألة النقد الجزائري في تبعيته للنقد الغربي تنظيرا وتطبيقا لا تنفرد اتها كحالة مستقلة عن النقد العربي ككل فكل من يطالع ما كتب من كتب نقدية أو ما قدم من دراسات ومحاضرات يجدها تنطلق من النقد الغربي ثم تجري بعض المقاربات التطبيقية وفق مناهج النقد الغربي أيضا، وهذا ما جعل النص الأدبي

العربي عموما والجزائري خصوصا رهينة للفلسفات والأيديولوجيات الغربية وبذلك نجد المعالجات للقضايا الاجتماعية والاقتصادية والفكرية واللغوية غريبة عن محيطها وهذا ما ينتج نوعا من الانفصام والغربة واللاانتماء، وقد يقول قائل إن النصوص الإبداعية الحديثة تصدر من مشكاة الفلسفة والأيديولوجيا الغربية وبالتالي لا مجال للتناقض والتنافر.

، نتحدث في هذا المقام عن النقاد الجزائريين ولا عن مؤلفاتهم بصورة مفصلة وعميقة لأسباب منها:طبيعة لداخلة أنها تقوم على التركيز لا التفصيل بحكم ضيق الوقت والالتزام بعدد محدد من الحجم المخصص لمثل هذه الملتقيات العلمية، ولأننا ندرك أن الكثير من الحضور الكريم سواء من باحثين أو طلبة على ر محترم من المعلومات المتعلقة بالنقد الجزائري وبرواده وإسهاماتهم في الحركة النقدية العربية والجزائرية، وسبب آخر يتمثل في أننا نبحث عن تجربة نقدية جزائرية سعت أو تسعى للتمكين واحتلال مكان لها بين المدارس أو على الأقل التجارب النقدية العربية والغربية، إننا لا نتجنى على النقد الجزائري عندما نقرر تكل الأحكام والمقولات.

لقد أبرز الدكتور عبد الله ركيبي رحمة الله عليه مراحل تطور النقد في الجزائر مبينا أنه مر بمراحل ثلاث وإن كانت متداخلة إلا أننا نستطيع أن نميز بينها سواء(من ناحية السمات الخاصة بكل مرحلة نظرا لظروف الأدب ونظرة الأدباء، ونظرا لواقع الثقافة القومية التي تعرضت لمؤثرات وعوامل عاقت الأدب والنقد على أن يتطور في اتجاه سليم)[1]، المرحلة الأولى حددها ركيبي بأنها تمتد من القرن الماضي-19-حتى قيام الحرب العالمية الثانية، والمرحلة الثانية تبدأ من بعد الحرب العالمية الثانية إلى الثورة التحريرية، أما المرحل الثالثة فتبد أمن الاستقلال إلى يومنا هذا[2].

وكل مرحلة تحدث عنها الركيبي بين ما سادها من قضايا نقدية شغلت النقاد والمثقفين في فترتها، ففي المرحلة الأولى كانت النظرة تقليدية يقول:(كانت

النظرة إلى النقد الأدبي في الجزائر هي النظرة القديمة التي تهتم بالجزء دون الكل، فالنقد كان لغويا جزئيا صرفا، تضحت فيه العناية باللغة بمفرداتها وبتراكيبها)[3]، ويبقى جوهر البحث في التجربة النقدية الجزائرية بمختلف مراحلها حول مدى تمثل وتجسد الوعي النقدي في المنجز الأدبي الجزائري.

ولنا أن نضع التصور المبدئي لحركة النقد الجزائري_وهو تصور عام يقوم على قراءات شاملة تحتاج إلى التدقيق العميق_ فنجد تجارب نقدية قامت على نظم النقد الكلاسيكي المرتكز أساسا على المناهج السياقية التقليدية واللغوية المبرزة لمختلف المظاهر اللغوية والأسلوبية، والبلاغية والبيانية العاملة على إبراز جماليات النص الأدبي وفق خضوعه لقوانين وقواعد البلاغة العربية التقليدية، وهذا النوع يمكن أن نطلق عليه النقد الانطباعي وقد مثل هذا التيار مثلا محمد مصايف، عبد الله ركيبي، أبو القاسم سعد الله...الخ، وهي تجارب نقدية فذة في وقتها ولكنها عندما وضع على جهاز الفحص نرى أنها في الكثير من القضايا المعروضة من الناحية التنظيرية تقليد للنقد المشرقي، وفي بعدها التطبيقي جنحت للنصوص الأدبية العربية القديمة أو المشرقية مع عناية محتشمة بالنص الجزائري، ولذلك أسباب عدة نعرضها عن شاء الله في موضعها، كما نجد تجارب نقدية تخطت الانطباعية وحاولت دخول عالم النص وبخاصة بعد الاطلاع على البنيوية وما نتج عنها من مناهج عرفت بالنصية، وتعلقت هذه التجارب في عمومها بأهداب الدراسات الأكاديمية وبخاصة الجامعية ممثلة في الرسائل المعدة لنيل شهادة الماجستير والدكتوراه ثم أعيد طبعها في صورة كتب لتعم الفائدة، ولكن ما يسجل عليها أنها عنت بصورة كبيرة بالجانب النظري وما جاء من تطبيقات تم انتقاؤه انتقاء، كما سادها نوعا من الخلط في المفاهيم والمصطلحات ويصل الأمر أحيانا الخلط في الآليات الإجرائية فنجد التداخل والانتقال غير المبرر من منهج لآخر، كما لاحظنا تركيز الممارسة النقدية المعاصرة على النصوص الأدبية للمبدعين المشهورين دون غيرهم مما جعل الأعمال النقدية تتسم بالتكرار والتشبع، بل هب الكثير من المتتبعين للحركة النقدية الجزائرية

ا دخلت مجالات المحاباة لا غير وفي ها المقام نستمع للأستاذ الدكتور عيسى شريط: (أما عن واقع النقد الأدبي في الجزائر، فأعتقد أنه قد تأسس على قاعدة المحاباة بشكل مغال وتبنى معادلة "أحبك، أباركك..لا أحبك، ألعنك"، فانكب على ممارسة وظيفته النقدية على أساسها غير مبال بجودة النص أو رداءته، ولعله أهمل بذلك أجود النصوص التي وجدها تستحق العرض والقراءة النقدية خدمة وترقية للفضاء الأدبي الجزائري)[4]، فالنقد الجزائري كغيره من التجارب النقدية العربية وحتى الغربية لم تتخلص من الانطباعية الذاتية، كما أننا لاحظنا أن النقاد الجزائريين

ا بالنقد دراسة وتحليلا لنصوص مشهورة أو أصحابها مشاهير وبالتالي اختصروا على أنفسهم مسافة ومشقة الجهد في تعرف القراء عليهم بفعل اتصالهم المشهور لا بجهدهم النقدي وبهذا الصنيع هم أعادوا بل ثبتوا مقولة الناقد مبدع فاشل أو النقد طابع على المظروف لا غير، وهي مقولات تأزم العلاقة بين النقد والإبداع وترهن الأمر في جدلية مغرقة في السفسطائية لا خير فيها.

وعلى كل حال يمكننا أن نجمع ما تفرق من قول حول تجارب النقد الجزائري في الأسطر التالية :

بدأ النقد الجزائري الحديث بدايات تقليدية كغيره من النقد في البلاد العربية ومرجع ذلك الثقافة الكلاسيكية التي سادت الجزائر في فترة الاستعمار والاستقلال، وقد رأينا كيف كان يركز النقد على المظاهر اللغوية والأسلوبية والبيانية بصورة انطباعية عامة، كما وجدنا التوجه نحو الاستفادة من المناهج النقدية التي سادت تلك الفترة وهي مناهج سياقية تشتغل على النص أكثر من اشتغالها على المبدع أو المتلقي.

ركز النقد الجزائري الحديث في فترة الاستعمار وبعيد الاستقلال على البعد النظري المطعم بالشواهد التطبيقية القليلة والقائمة على الشعر بدرجة كبيرة وذلك راجع إلى الثقافة المكونة لجيل الرواد من النقد الجزائري.

توجه النقد الجزائري الحديث بعد فترة الاستقلال وبخاصة ما بعد منتصف السبعينيات إلى موجة النقد الجديد الذي ظهر في الغرب منطلقا من البنيوية ثم ما دها وتحمل عبء هذا العمل جيل من الطلبة والباحثين الذين تابعوا دراساتهم امعات الغربية وحتى العربية أين نقلوا تجاربهم ومعارفهم النقدية الحديثة إلى الوسط الأكاديمي الجزائري تأطيرا وتأليفا، غير أنه ما يسجل على هذه الأعمال أنها تبحث الأبعاد النظرية أكثر من التطبيق _الذي برز بصورة واضحة مع دراسات التسعينيات_ والاشتغال على نصوص أدبية غالبيتها ليست جزائرية.

ميزت فترة التسعينيات وما بعدها توجه النقد الجزائري إلى الممارسة التطبيقية والتركيز على التحليل أكثر من التنظير، كما نلاحظ بقاء إشكالية تعدد المصطلحات واضطرابها، وكذلك تعدد المناهج وأحيانا تداخلها في الدراسة الواحدة، غير أنه ما يحمد لنقد هذه المرحلة التوجه بقوة نحو الأدب الجزائري وبخاصة في الدراسات النقدية الأكاديمية سواء المتعلقة بالماجستير أو الدكتوراه، ولعل هذا التوجه هو خطوة فعلية في سبيل الاهتمام بالأدب الجزائري وبالتالي تطويره والدفع من خلاله بالبحث عن خصوصيات وقضايا تؤسس لما يعرف بالنقد الجزائري.

يمكن القول إذن إن النقد الجزائري في هذه المراحل تميز بغلبة هاجس التنظير بالبحث في القضايا النظرية والمعرفية على حساب القراءات والدراسات التطبيقية، وكأننا أمام اختبار إثبات الذات وإبراز القدرات المعرفية، وهذا ما جعل العديد من المؤلفات تتسم بالاضطراب والتداخل في المناهج والمصطلحات، والقليل الذي جمع ما بين النظري والتطبيقي غير أن هذا الأخير جاء في صفحات معدودات والذي تجاوز ذلك احتل فصلا واحدا من العمل، وهذه الظاهرة تبرز بوضوح في المنجز النقدي الجامعي الأكاديمي فغالبا ما يعمد الباحث إلى بسط المفاهيم النظرية وما إلى ذلك من القضايا ثم يختم عمله بفصل أو فصلين تطبيقيين لإثبات مدى فهمه واستثماره لتلك المقولات النظرية، ولمنجد قراءة نقدية وفق منهج نقدي ما مباشرة ودون المرور على الجانب النظري، وكأن الأمر صعبا وضربا من

المستحيل، أو قد يكون واجبا لابد منه، وقد يكون كذلك في المؤلفات العامة تلك الموجهة للعامة أما ونحن بصدد الحديث عن النقد فهو ممارسة واعية وعالمة تسقط عنها تلك التعلات، فالمفروض أن من يتعامل مع النقد قراءة أو ممارسة يكون على مستوى معين من الثقافة بذلك الأمر.

النقد الأدبي الجزائري وحلم المدرسة النقدية المستقلة:

هل يمكن فعلا الحديث عن نقد جزائري؟أو بالأحرى هل يمكننا أن ندعي بوجود مدرسة نقدية جزائرية؟ إن التسرع في الإجابة بنعم يجبرنا على البحث خصوصياتها وعن أعلامها ومناهجها ولما لا عن مصطلحاتها ناهيك عن المؤلفات المؤسسة لها فلسفيا وفكريا ومنهجيا وحتى أيديولوجيا...الخ والأمر سيان عند الإجابة بلا .

لعل المستمع أو القارئ لما سلف ذكره يبادر بالقول :كيف يمكن أن نؤسس لمدرسة نقدية جزائرية؟وما هي مميزاتها ومناهجها؟وهل أصبح لكل بلد نقده الخاص به؟ ثم ما مفهومنا للنقد الجزائري؟هل هو ذلكم النقد الذي يبحث نصوصا جزائرية محضة؟وبأي لغة ؟أم هو نقد له آلياته ومناهجه الخاصة؟

هذه الأسئلة المتشعبة والمستعصي بعضها هي جوهر البعد الابستمولوجي للنقد الجزائري، والإجابة عنها يحتاج إلى جهد عملي لا يتوقف عند حدود المسار التاريخي والمفاهيمي للنقد ومصطلحاته ومناهجه بل يتعداه للبحث في قضايا الأدب الجزائري ومكوناته المختلفة لاستخراج خصوصياته المحققة لما يمكن أن نسميه النقد الجزائري المستخرج من خصائص الأدب الجزائري، ولإظهار بعض ما أردنا قوله تقربنا من عالم الدكتور عبد الحميد بورايو، والدكتور حسين خمري والدكتور واسيني الأعرج للكشف عن ما إذا كان يمكن أن نتحدث عن نقد جزائري، ولعل قائل يقول لماذا الثلاثة هؤلاء ؟ لماذا ليست أسماء أخرى ؟ ألا توجد غير هذه الأسماء في الحركة النقدية الجزائرية؟ فنقول أسئلتكم فيها من وجهات النظر ما هو صحيح، ولكن الاختيار وقع لاعتبارات منها:

كل واحد من تلك الأسماء يتوفر على العمل الجامعي الأكاديمي-وهو عامل يشترك فيه معهم الكثير-لكن الثلاثة لم يتم التطرق لتجربتهم النقدية بالكم الذي تعرض له مثلا عبد الملك مرتاض، أو محمد مصايف، أو سعيد بوطجين أو رشيد بن مالك...الخ، التمتع بعمق التجربة النقدية والاحتكاك المباشر بالعملية الإبداعية ممارسة أو قراءة أو معا، وكذلك محاولة الالتزام لكل واحد منهم توجه نقدي واضح ومحدد وفي تخصص من الدراسات الأدبية.

إن الحديث عن مدرسة نقدية جزائرية حلم يمكن تحقيقه مع الباحثين الجامعيين الأكاديميين لو توحدت جهودهم النقدية وفق رؤية واضحة ومحددة تهدف إلى خلق هذه المدرسة ولا يهم التوجهات الفكرية والتخصصية لأصحابها، فمثلا لو عملنا على تقريب المهتمين والمشتغلين على توجهات ومدارس ومناهج نقدية معينة وفق ما يعرف بالرابطات أو الجمعيات، لكان الجهد واضحا ومثمرا، ولجمع ما تشتت من جهود وأبحاث يحق لها تكون مدرسة نقدية بمعنى الكلمة.

الناقد عبد الحميد بورايو: مسؤولية نقل الدراسات الشعبية من الهامش إلى المركز:

لا احد ينكر الدور الريادي للدكتور عبد الحميد بورايو في حقل الدراسات الشعبية العربية عموما والجزائرية خصوصا، فقد استطاع أن يوجه بوصلة الدراسات الشعبية الجزائرية من الدرس التقليدي والمحتشم والمهمش للأدب الشعبي إلى الدرس الأكاديمي الجاد المبرز لقيم تلك النصوص، وهذه أعماله دالة على ذلك:

-القصص الشعبي في منطقة بسكرة.

-منطق السرد/ دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة.

-الحكايات الخرافية للمغرب العربي/ دراسة تحليلية في معنى المعنى.

-التحليل السيميائي للخطاب السردي.

-البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري

-البعد النفسي والاجتماعي للحكاية الشعبية الجزائرية.

-من ترجماته مدخل إلى السيميولوجيا (مجموعة من المؤلفين الرواية. مناهج وتقنيات تحليل الرواية بيير فاليت.

من الملاحظ على تلك المؤلفات النقدية أنها تبحث في الأفق السيميولوجي من الجانبين النظري والتطبيقي، وهي مؤلفات تجتهد في تقديم المفاهيم النظرية والمصطلحات بصورة علمية دقيقة وبلغة قريبة من لغة القارئ الجزائري بعيدا عن الضبابية والتداخل في المصطلحات وبعيدا كذلك عن الغامض والمهجور .

لقد بدأ الناقد عبد الحميد بورايو مساره النقدي أكاديميا معتمدا على النقد السوسيولوجي وتلك حتمية فرضتها تلك المرحلة من سبعينيات القرن الماضي نظرا لهيمنة الفكر اليساري على الحركة الأدبية إبداعا ونقدا وأيديولوجيا وسياسة، وحاول الدكتور عبد الحميد بورايو في هذه المرحلة التقرب من الراهن الجزائري وفق المقولات النظرية الماركسية التي وظفها المنهج السوسيولوجي كما برزت في مؤلفات رواده مثل جورج لوكاتش، وبيار زيمة، غير أن المرحلة الثانية من تجربته النقدية تخطت المنهج السياقي السوسيولوجي إلى المناهج النصية متمثلة أساسا في المنهج السيميائي ومن خلاله استثمر بورايو المقولات النظرية والخطوات الإجرائية للمنهج على النصوص الجزائرية متجها بالدراسة والتحليل للأدب الشعبي الجزائري ويعد بورايو رائدا في هذا ل حيث سعى مع مجموعة من المهتمين من أمثال الدكتور عبد المجيد حنون والدكتور رشيد بن مالك والدكتور عبد القادر فيدوح وغيرهم إلى تأسيس ما يمكن اعتباره مدرسة جزائرية .

إن الكم الهائل من الدراسات التي قدمها عبد الحميد بورايو سواء المطبوعة أو تلك التي أطرها ممثلة في رسائل الماجستير والدكتوراه تؤكد التوجه النقدي الواضح والمحدد كما تبين الضبط المنهجي المعتمد من قبله، ليتأكد لنا أن بورايو يسير وفق مشروع نقدي جزائري يتكئ على المنهج السيميولوجي في آلياته الغربية ولكن وفق تحوير لمنطلقاته الفكرية والفلسفية بما يتوافق والنصوص الأدبية الجزائرية وفي مقدمتها النصوص الشعبية.

إذن تمثل تجربة الدكتور عبد الحميد بورايو نموذجا للنقد الجزائري الأكاديمي المعتمد على المناهج الغربية ولكن وفق خصوصيات النص الجزائري والعربي، ولذلك نجد الباحث مصطفى يعلى كلاما عن بورايو بصفته قامة من قامت النقد العربي وذلك في كتابه السرد ذاكرة : (في كتابه هذا بفتح النصوص السردية الشعبية العجيبة من خلال رصد وظائفها، على التاريخ والمجتمع والحياة، وذلك من أجل استكشاف دلالاتها العميقة والبعيدة)[5]، ولكن ما يلاحظ على كتاب بورايو الخاص بدراسة الحكايات الخرافية المغاربية أنه عدد في المناهج النقدية مما يمكن عده جملة ن المقالات المجموعة في هيئة كتاب يقول مصطفى يعلي معلقا على الكتاب: (وواضح أن المؤلف يجمع بين أطراف منهجية متفرقة (مورفولوجية بروب . بنيوية شتراوس الأنتروبولوجية . سيميائيات جريماس . مقارناتية المدرسة الأمريكية، وغيرها). وإن كنا نرى بأن الاقتصار على منهج واحد محدد من مناهج هؤلاء المنظرين، كان أصلح لهدف هذه الدراسة، خاصة وأنه كما يبدو من هذه الفقرة ومن التحليل النصي للمتن، أن الأمر لم يعد آليتي التحليل المعروفتين في البنيوية التكوينية لدى لوسيان غولدمان، نقصد (الفهم والتفسير)، أو ما سماهما المؤلف هنا (الأشكال السردية ومعالجة المضامين) أو (الدراسة الشكلية والدراسة الدلالية)، مع الإشارة إلى أننا أحسسنا في بعض مراحل التحليل أن المؤلف كاد ينتقل من حقل الأدب إلى حقل الأنتروبولوجية.)[6]، ومع ذلك فالكتاب يمثل دراسة جيدة في مجاله : (فهذا كتاب جاد جدير بالقراءة. فهو رائد في بابه، من حيث موضوعه وإشكاله، وتطبيقه المنهجي، وخلاصاته ونتائجه المتحققة، ينم عن حسن فهم واستيعاب لمادته، ودقة تمثل ووضوح للمطلوب منهجيا. فهو بذلك إضافة نوعية أصيلة إلى مكتبة الدراسات الأدبية الشعبية العربية اليتيمة.)[7].

إن التجربة النقدية للدكتور عبد الحميد بورايو التي تجاوزت من حيث التأليف الأكاديمي عشرات الكتب ناهيك عن التأطير العلمي للعديد من الرسائل الجامعية الأكاديمية ما بين الماجستير والدكتوراه تثبت الخطوات المتأنية والرؤية

الواضحة لصاحبها والتي آل على نفسه العمل وفق مشروع نقدي واع يستثمر المناهج النقدية الغربية لدراسة وفهم النصوص الأدبية العربية عموما والجزائرية خصوصا والشعبية على وجه الدقة والتخصص، وذلك إيمانا منه بالدور الايجابي لحركة النقد إذا واكبت النص ليس فقط من ناحية الشكل أو المضمون وإنما من ناحية النبش في المرتكزات المختلفة التي يقف وراءها النص، وكذلك عندما يستبق النقد النص من حيث التنظير وبسط القضايا التي توجه العملية الإبداعية متجاوزا — النقد — بذلك مسألة تبعية النقد للنص الإبداعي، فالنقد على قول الدكتور إبراهيم رماني : (إن النقد الأدبي في حد ذاته؛ إنما يسعى إلى معرفة الصور الجمالية، للقطعة الأدبية، وتقدير الصفات الأساسية التي يجب توفرها ليكون النص أثراً فنياً خالدا)[8]، وغير بعيد عن تجربة الدكتور عبد الحميد النقدية نقترب من تجربة الدكتور حسين خمري، وهو كذلك يشترك مع بورايو في الانتماء لتيار النقد الأكاديمي الجامعي، والمتتبع لما نشره من مؤلفات يرى ذلك الأمر بوضوح فمثلا هذه المؤلفات:

- سرديات النقد؛ في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر منشورات الاختلاف دار الأمان الجزائر، 2011
- الترجمة في الجزائر، دار أقطار الفكر.
- عن الترجمة، الدار العربية للعلوم ناشرون.
- الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب سورية، 2001
- فضاء المتخيل، وزارة الثقافة السورية 2001
- نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم- ناشرون، منشورات الاختلاف 2007.

تمثل تيارا وتوجها نقديا واضحا لخمري يقوم على النقد ما بعد البنيوي مستثمر المعرفة الجيدة باللغة الأجنبية – الفرنسية –متخذا من جسر الترجمة ممرا آمنا لفهم المنطلقات الفكرية والفلسفية لتلك المناهج النقدية الحديثة، وهذا المكسب اللغوي هو ما سهل للناقد كما سهل لبورايو من قبله من التغلغل داخل تلك المنظومات الفلسفية والفكرية والأيديولوجية الغربية دون اللجوء لوسيط آخر، ونحن نعتقد أن هذه الميزة ضرورية لكل من يقتحم ميدان النقد أنه لا يمكن الحفر بعيدا وعميقا في النصوص ما لم يكن الناقد متحكما في أكثر من لغة على الأقل وإلا كان نتاجه النقدي أعرج حتى ولو اتكئ على المترجمات من الكتب بخلاف الإبداع يمكن لصاحبه الاكتفاء بلغته الأم أو المكتسبة ويحقق لنصوصه النجاح والعالمية.

الناقد حسين خمري التراث النقدي وهاجس تجربة النقد الحداثي:

اشتغل حسن خمري على النقد الحديث منطلقا من البنيوية وصولا إلى النص بصفته ظاهرة نقدية متداخلة أحدثت اضطرابا بين الباحثين وبخاصة أثناء الإجراءات العملية – التطبيقات– على النصوص الإبداعية، هذا المر جعل من خمري أن يتجه إلى عالم النص أساسا بحثا وترجمة ليخرج علينا بكتابه الموسوم ب نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الصادر عن الدار العربية للعلوم ناشرون –منشورات الاختلاف–الجزائر 2007، لقد جاء الكتاب في أربعة فصول؛الفصل الأول بعنوان سيميائية النص وفيه ركز خمري على النص من حيث المفهوم حيث لامس المفاهيم المختلفة والمتعددة للنص عند العرب والغرب نعند القدامى والمحدثين كاشفا عن الفروق الدلالية والاستعمالية للنص عند كل فريق، والوظائف التي يقوم بها النص منطلقا من سؤال محدد هو ما هي وظيفة النص؟ويبحر خمري في الإجابة عن السؤال معرجا عن كل ما كتبه المهتمون بالنص والذين بحثوا وظيفة النص وفق سياقها النقدي الحداثي (وترى السيميائيات الحديثة أن وظيفة النص داخل نظامه النصي، وعن طريق هذه العلاقات يتعين مستوى الوظيفة المهيمنة)[9] وكيفيات

وشروط إنتاج النص، وهي قضايا توسع خمري بما يجعل الدارس يخرج بما يثلج صدره في الجانب النظري ويلخص له العديد من المفاهيم المبثوثة في ثنايا المؤلفات المشتغلة على النص، كما تضمن الفصل الأول قضية فضاء النص مركزين على عنصرين اثنين هما عتبة النص ونهاية النص، أما العنصر الثالث من الفصل الأول فعالج المحاولات التأسيسية التنظيرية وهنا عرض خمري بالبحث والتبيين لمفهوم النص ثم دلالته كما ناقش مسألة السياق وبنية النص، كل ذلك من خلال العودة إلى المصادر ا لم لكل مسألة وبخاصة عند العلماء العرب وهذه ميزة تحسب لخمري فعندما بحث مفهوم النص ركز على العلماء العرب فقط وهذا على طول مباحث الفصل ويبرر ذلك مدافعا عن موقفه بقوله: (من عيوب الفكر العربي مرضه بالمماثلة والمطابقة مع النظم المعرفية والرمزية التي ينتجها الآخر(الغرب) وتبنيه للأنماط السلوكية والفكرية التي تفرزها تصوراته وأنظمته العقلية ورؤيته للعا لم، والسبب الأساسي في ذلك يعود إلى غياب التراث في حياتنا_على الأقل في الجزائر_وعدم وجود سيولة في تداوله على الرغم من حضوره في وعينا ولا شعورنا)[10]، أما الفصل الثاني فجاء للبحث في أصول النص من حيث نحوه، والنص الظاهر والنص المولد، وعلاقة النص الظاهر/النص المولد، كما بحث موضوع قضية النص، وكما يلاحظ على ها الفصل أنه مزج بين المفاهيم العربية التقليدية والغربية مركزا بدرجة كبيرة وواضحة على المفاهيم الغربية وهذه الخطوة مخالفة تماما لما شاهدناه في الفصل الأول، وهذا ما يؤكد لنا مسألة في غاية الأهمية بالنسبة للنقد العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص تتمثل في العودة للتراث النقدي والمنجز اللغوي والبلاغي العربي القديم عند بحث مسائل المفهوم والدلالة والمصطلح وربما أحيانا الوظائف والأنواع...الخ لكن عند الحديث عن المسألة من حيث الاختصاص يتم اللجوء إلى المصادر الغربية والاعتماد عليها في مقاربة القضية النقدية كحال النص عند خمري، وهذا المزج هو الذي جعل كتبنا النقدية لا تتميز بالتفرد ولا بالخصوصية ولا بالاستقلالية .

في الفصل الثالث بحث خمري اللغة والنص وفق العناصر التالية:النص واللغة، النص ولغة اللغة، النص والكتابة، وعمل على مدار الفصل التفريق بين كل عنصر من تلك العناصر، مذكرا بالمنجزات النقدية في هذه القضايا عند علماء الدرس اللساني الحديث، مبديا مفاهيمهم للغة أو للنص أو للكتابة وللعلاقات بينهم وكيفية تشكلها، ونلمح في الفصل تكرار بعض المفاهيم التي وردت في الفصل الأول وبعض القضايا التي عولجت في الفصلين الأول والثاني، ما يجعل القارئ يحس بنوع من التكرار، غير أن المفيد في الفصل الثالث هو الالتزام التام من الناقد لما خطه حيث لم يخرج عن دائرة البحث في النص واللغة والكتابة بوصفهم ثلاثية متلازمة ومتداخلة ولكن كل واحدة منهم لها مكوناتها وعالمها الخاص والمستقل عن الآخر.

وفي الفصل الرابع والأخير قدم لنا خمري ما سماه بالممارسات النصانية، منطلقا من المحاولات التأسيسية مركزا على الباقلاني، وهنا يتبين لنا كيف حاول جاهدا البحث عن النص عند القدامى وخاصة عند البلاغيين العرب وفي مقدمتهم الباقلاني، ذلك أن (المشروع البلاغي العربي قدم جهازا مفاهيميا متكاملا، حاولا من خلاله القبض على دقائق التعبير وأسرار الخطاب الأدبي، وقد وفر مجموعة من الأدوات المنهجية الدقيقة والأطر المعرفية الواضحة)[11]، تتبع تجربة الباقلاني النقدية في كتابه إعجاز القرآن لقصيدتين لشاعرين مختلفين زمنيا هما امرؤ القيس والبحتري كدراسة ليست بلاغية فقط بل ترتقي لعلم النص الحديث بكل ثقة وتأكيد، كما عرج على تجربة عبد المالك مرتاض في دراسته لقصيدة ألف ياء دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي مبينا ما لها وما عليها من مآخذ إجرائية وحتى من ناحية المفاهيم، وللتوسع أكثر في المسألة ينظر الصفحات 373، 374، 375، 376 وما بعدها من كتاب نظرية النص لحسين خمري، ولم يكتف بالتمثيل من الشعر بل قدم لنا تجربة نقدية من الرواية العربية بعنوان عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي للناقد سعيد علوش والمر كذلك لم يخرج عن دائرة التقديم ثم رصد الأخطاء التي وقع فيها الناقد علوش عند تطبيقه للمنهج المعتمد في الدراسة (ومن الناحية

المنهجية نلاحظ أن سعيد علوش لم يكن ملتزما بالخطوات الإجرائية للمنهج، فهو مثلا لم يحدد صيغة تمفصلات التناص؛ أي كيفية الانتقال من النص الروائي إلى النصوص الخارجية، وما هي وظيفة هذا الانتقال)[12].

وللتنويع في رصد الدراسات النقدية عرج خمري على الأدب الشعبي ممثلا له بدراسة لعبد الحميد بورايو حول القصص الشعبي في منطقة بسكرة وكعادته قام بتقديم العمل مبينا انتماءه لحقل الدراسات الخاصة به كما وضح أسبقية هذا الجهد الأكاديمي في النقد العربي والجزائري، مبرزا بعد ذلك الهنات التي وقع فيها الناقد بورايو؛ من ذلك عدم الإشارة للمنهج المعتمد في الدراسة، وكذلك عدم تعريفه للمتتالية السردية باعتبارها مجموعة من العلاقات المنطقية(بل نزلها منزلة اللغة عندما تكلم عن علاقات الحضور وعلاقات الغياب، وهي الميدان الأثير لعلماء اللسانيات)[13]، كما أعاب عليه تعدد المناهج واختلافها فمن المنهج الوظيفي إلى المنهج الشكلي إلى المنهج الاجتماعي الغولدماني، إلى الانطباعية (وهو ما ينافي المنهج الذي اتبعه والذي يعتمد التحليل والحجاج بدل الإحساس وإثارة الإعجاب، وهي نهاية تبدو غير متناسقة مع مقدماتها المنهجية، والأسس المنهجية والفلسفية التي قام عليها البحث)[14]

ختم الناقد خمري كتابه النقدي نظرية النص بالتطرق للنص التاريخي باعتباره نمطا من أنماط السرد متخذا من دراسة سيزا قاسم :(الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال؛ قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون)، مجالا للتحليل والتعليق والقراءة النقدية كما فعل مع سابقيها من الدراسات، ومن الملاحظات التي سجلها، مطاطية العنوان، والاعتماد على أدوات ومفاهيم لسانيات الخطاب، كما سجل بعض التناقضات المعتمدة في منهج الدراسة كدراسة الخبر والحديث، كما أنه يأخذ عليها الأخذ الكثير من كتاب علي أومليل :(الخطاب التاريخي دراسة لمنهجية ابن خلدون)، وما يحسب لها اعتمادها على لسانيات التواصل مما جعل عملها يتجاوز الطرح التاريخي إلى الطرح الأدبي.

لقد ظل الناقد حسين خمري طيلة صفحات هذا الكتاب رهين المقولات والدراسات الغربية وعلى رأسها ما أنتجته (جوليا كرستيفا وفان ديك)، وهذا لا يعني التقليد الأعمى والتكرار والاجترار، بل يبرز لنا المقدرات العلمية والثقافية والفكرية للناقد وحسن تمثله لموضوعه.

الخاتمة:

إن حركة النقد في الجزائر لم تتوقف في مرحلة ما عند تيار أو مدرسة أو منهج نقدي بعينه بل انتقلت في كل الاتجاهات، وهذا التنقل وتلك الحركية يؤكدان حقيقة المواكبة الفعلية للمثقف الجزائري لما يدور حوله سواء في العالم العربي أو الغربي من تجاذبات في عالمي الأدب والنقد، كما أننا نسجل للنقد الجزائري الملاحظات التالية:

1- في مرحلته التقليدية من الاحتلال إلى الاستقلال لم يخرج عن القضايا لموضوعات التي اهتم بها النقاد العرب القدامى بل ركز على التجربة النقدية المهتمة باللغة والبلاغة والمضامين في مفاهيمها التقليدية وذلك بحكم المرحلة (الاحتلال وحداثة عهد والاستقلال-للتأكيد على الانتماء للوطن العربي بكل مكوناته ومنها المكون والنقدي) .

2- النقد الجزائري في المرحلة التقليدية برز بصورة واضحة في المقالات النقدية ني ظهرت في صفحات الجرائد والمجلات الجزائرية والعربية، واحتشام انتشار الكتب المطبوعة لأسباب مالية وفنية، كنقص دور النشر والمطابع، زد على ذلك نقص وعي المثقفين في تلك المرحلة بالدور الفعال للنقد من منطلقات الأدب الجزائري والتركيز على الأدب العربي قديمه وحديثه.غير أن الصحافة الثقافية كانت نشطة وبفضلها برزت الأسماء التي تعلو تاج النقد الجزائري.

3- غلبة التوجه التربوي والتأريخي للنصوص النقدية على الأبعاد الجمالية والفنية، ويمكن أن نعد نقد هذه المرحلة بالنقد الشمولي الهاوي، اللهم إلا

مال التي كان أصحابها من أهل الاختصاص أو من الأكاديميين.

4- انتقال النقد في مرحلة الستينات والسبعينيات إلى النقد المنهجي ؛أي القائم على تتبع ظاهرة نقدية سواء بالتنظير أو التطبيق وفق المقولات النقدية الغربية، وهذه الممارسات ظهرت مع النقاد الجامعيين الأكاديميين، فأغلب ما ظهر منها هو في حقيقته رسائل جامعية معدة لنيل شهادة لماجستير أو الدكتوراه ثم قام أصحابها بطباعتها ونشرها وفي الغالب تم ذلك على حساب مؤسسات الدولة الجزائرية.

5- تغلب موجة النقد الماركسي والبنيوي على نقد هذه المرحلة إلى غاية تسعينيات القرن الماضي، حيث سجلنا تراجع العمل النقدي القائم على الأيديولوجيا إلى النقد القائم على العلمية، وبخاصة ما ارتبط منه باللسانيات بكل أنواعها.

6- ظهور جيل من النقاد الجزائريين الشباب الساعين للتحكم في فلسفات المدارس النقدية ومناهجها، وبخاصة الغربية منها، ومحاولة استثمارها في النص والنقد الجزائري.

7- مع وجود العديد من دور النشر والطباعة إلا أن الكثير من الأعمال النقدية الجادة والأكاديمية لم تر النور بعد، ومازالت حبيسة رفوف المكتبات الجامعية.

8- انحسار الاهتمام الإعلامي بحركة النقد، فالصحف والجرائد اليومية لا هم في دفع حركة النقد الجزائري إلا بالقليل القليل من صفحاتها المسماة الصفحة الثقافة، فأين هي الملاحق الثقافية؟ وأين هي المجلات المتخصصة؟

9- غياب رؤية واضحة من قبل نقادنا للتكتل في مؤسسة رسمية تجمع شملهم وتوحد كلمتهم، هذا الغياب له أسبابه ومبرراته لكنها تسقط جميعا عندما

نقف أمام هول الفراغ المؤسساتي الممثل للنقد والنقاد الجزائريين–حال اتحاد الكتاب الجزائريين مثلا لا حصرا–.

10- انغلاق حركة النقد على النخب والأكاديميين والجامعيين وعدم القدرة على الانفتاح على المتلقين بمختلف ثقافاتهم ومؤسساتهم.

تبقى في الأخير القول بأن هذه الملاحظات بسلبياتها وايجابياتها مجرد رأي قد نتقاسمه وقد نختلف حوله لكننا حاولنا من خلاله إثارة ما يمكن إثارته من هموم ثقافية ونقدية، كما نذكر بأن تلك النتائج المتوصل إليها وتلك الحقائق التي سجلناها في هذا العمل تبقى نسبية وقابلة للمراجعة، وبخاصة عند توسيع دائرة الدراسة ونماذج بحثها.

إن تجربة النقد الأدبي الجزائري الحديث– ومهما اتفقنا أو اختلفنا حولها– تبقى تجربة تتلمس طريقها نحو التطور والتأصيل النقدي من حيث المفاهيم والدلالات في بعدها النظري، أو من حيث الآليات والتقنيات والمناهج المعتمدة في الممارسة التطبيقية، وهي كذلك تجربة تحاول أن تؤسس لما يمكن أن نسميه مدرسة نقدية جزائرية تشتغل بالمناهج النقدية السياقية والنسقية على نصوص أدبية جزائرية خالصة بعدما حاكت في بداياتها الأولى ما سار عليه النقد العربي الحديث عموما سواء من حيث الاهتمام النظري أو التطبيقي، ومارست تلك التجربة على عيون النصوص الأدبية الجزائرية والعربية خصوصا، لتنحو في مراحلها الأخيرة من نضج تجربتها نحو النصوص الأدبية الجزائرية بدرجة أخص.

هوامش:

[1]– عبد الله ركيبي :تطور النثر الجزائري الحديث 1830_ 1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص:241

[2]– لمزيد من التوسع ينظر المرجع نفسه، من الصفحة 241إلى الصفحة 256. بتصرف

[3]- م ن، ص :241.

[4]- عيسى شريط:مقال هل دخل النقد في بطالة، عربسات مجلة أدبية ثقافية.
.html1490622www.arabesque-edition.com/almajala/ar/story

[5]- مصطفى يعلى: السرد ذاكرة، منشورات المملكة المغربية 2009، ص:111.

[6]- مصطفى يعلى: الحكاية الخرافية للمغرب العربي لعبد الحميد بورايو، منتدى آفاق العروبة مقال منشور بتاريخ 03_11_2011.

[7]- م ن.ص ن

[8]- إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي، الجزائر، ص:

[9]- حسين خمري :نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص:67.

[10]- م ن، ص:131.

[11]- م ن، ص:325.

[12]- م ن، ص:431، 432.

[13]- م ن، ص:441، 442.

[14]- م ن، ص:457.

البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية
. نماذج من الشعر الجزائري .

د. محمد عروس
جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر.

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية السردية في النص الشعري المعاصر متداخل الأجناس الأدبية، بما يحضر فيه من تقنيات سردية، أخذها من الأجناس الأدبية المجاورة؛ من قصة، ورواية، ومسرح، وسينما، بحيث لم يفقد النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية هويته الشعرية. وقد نقلت تلك العناصر النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية.

الكلمات المفتاحية: تداخل الأجناس الأدبية، البنية السردية، الفضاء الشعري، القصيدة السردية.

The Narrative Structure Within the Interconnected Literary Genre poetic Text .

Abstract

The Purpose of This Study is to explore the Narrative Structure Within the Contemporary Poems that are considered as interconnected Literary Genre, and the narrative technics that poetry had borrowed from other genres (Story, novel, play, cinema). Although Poetry, as interconnected genre, did not loose its Poetic identity. Those technics borrowed have removed poetry from Literary Genre pureness to the interconnected Literary Genre, and thus from objectivity to subjectivity.

Key Words

The Interference of Literary Genres, Narrative Structure, Poetic Space, Narrative Poem.

تمهيد:

تميز الشعر العربي بدءا بنصوصه القديمة بطابعه الغنائي، وهي الصفة التي أُلصِقت به، وجعلته يبتعد عن كونه شعر ملاحم أو شعرا تمثيليا. فبقى حبيس الذائقة العربية. وإن كان ذلك الحكم وتلك الصفة لا ينقصان من شأنه شيئا، بل يمثلان صفة تفرد وتميز، يتناسب والبيئة العربية التي أنتجته، والظروف التاريخية والعقيدية التي أبدعته، إلا أن هناك جانبا مهما في الشعر العربي أهمله الدرس النقدي، ولم يعره اهتماما مناسبا إلا في العصر الحديث، وهو حضور الجانب القصصي ورواية الأحداث، وإدارة الحوار على ألسنة الشخصيات المتفاعلة في عالم النص الشعري، بما قد يكون حوارا حقيقيا أو متخيلا. وهذا الجانب مازال « **لم يدرس كاتجاه عام قائم بذاته إلا في نطاق ضيق محدود** »[1]، بما لا يتناسب والحضور الإبداعي للظاهرة، والآفاق التي يمكن أن يفتحها للنص الشعري.

إن السرد الحكائي في النص الشعري، هو الذي يمكن أن يبعده عن الطابع الغنائي الذاتي، وينقله إلى طابع إنساني. فلا يصبح النص الشعري تعبيرا عن تجربة ذاتية فحسب، بل يصبح تصويرا لتفاعل أحداث، وصراع شخصيات، بما فيه من مواقف وأحداث وحوار وفضاء، « **يحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردي الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخليا عن بعض غنائياته متجها إلى الدرامية والموضوعية**»[2]، وهو ما يمكن أن يحول التجربة الشعرية الذاتية إلى تجربة إنسانية، وينقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

بالنظر إلى مدونة الشعر العربي، فإن القديم منه قد اغتنى بالعناصر القصصية، حيث لا تخلو أي معلقة من قصة[3]. وهو الملمح الذي نجده في شعر صدر الإسلام مثل قصة الكرم للحطيئة[4]، وميمية حُميد بن ثور الهلالي التي تبلغ مائة وخمسة وثمانين بيتا؛ وتحكي قصة الحب والإعراض[5]، وقصائد عمر بن أبي ربيعة التي تجسّد فيها البناء القصصي[6]، مما جعل نقاد عصره يقولون عن شعره « **لشعر عمر**

نوطة بالقلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر غيره »[7]، ولعلّ جانبا من هذا الحكم مبني على الجانب القصصي في نصوصه الشعرية.

استمرّت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي في نمو على مستوى الإبداع الأدبي. كنها لم تلق من النقد ما يكشف عن مميزاتها. ويُبين جمالياتها وأبعادها. إذ طغت نظرية عمود الشعر كمعيار نقدي، يحكم الظاهرة الإبداعية، ويؤطر الرؤى النقدية.

وإذا وُجدت بعض الإشارات النقدية فإنما تكون مكثفة، وغير مفصلة، كما عند أبي العباس أحمد ثعلب (ت 291هـ)حيث جعل "اقتصاص الأخبار" من فنون الشعر[8]. والذي يفهم من آرائه أنه « **كان يتعامل مع مصطلحات تتصل بالتداخل بين الشعر والأشكال السردية** »[9]. كما نجد ابن طباطبا (ت322هـ) في كتابه "عيار الشعر"[10] يشير إلى دور الحكايات في النص الشعري، وأن على الشاعر المُجيد تضمين الحكايات في نصه. و تتواصل الإشارات إلى ظاهرة حضور الجانب القصصي في النص الشعري عند ابن أبي الإصبع المصري (ت 654 هـ) في كتابه " تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن "[11]. بل نجد حازم القرطاجني (ت 684 هـ) في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"[12] يذهب إلى أن حضور القصص في النص الشعري مما أهمله الدرس النقدي، ويجب وضع القوانين لذلك.

وفي النقد الإحيائي نجد قسطاكي الحمصي لفت الانتباه إلى ظاهرة الشعر القصصي، مع تسليط الضوء على الشعر الغربي وما اتصف به من شعر تمثيلي وشعر ملاحم. ولذلك جعل فكرة جمال السرد من شروط إبداع الشعر القصصي الذي ينبني على « **حسن الوصف، وإجادة السبك، وبراعة التعبير، ودقّة النسج وجمال السرد** »[13]. وعليه فإن الالتفات النقدي إلى ظاهرة الشعر القصصي كملمح بارز لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري لم تلق من العناية ما تستحق[14] مثلما الظاهرة الإبداعية تماما.

ولذلك ستحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على الجوانب السردية في النص الشعري، تنظيرا وتطبيقا، متخذة من الشعر الجزائري مدونة تطبيقية.

لقد نَحَت النصوص الشعرية الجزائرية الأولى إلى السردية، فيما عُرف بالمراسلات الشعرية التي وقعت بين قادة الثورات، التي شهدتها بلاد المغرب العربي بعد الفتح الإسلامي إبّان الخلافتين الأموية والعباسية. وهي ثورات تدور في مجملها حول الولاء والرياسة والسلطان، والأحقية بإدارة شؤون المغرب العربي والجزائر جزء منه بطبيعة الحال . وقد واكب الشعر هذه الثورات، وصوّرت المراسلات الشعرية روحها وخلفياتها، في قوالب فنية. يغلب عليها الطابع السردي، كالذي حدث بين الحسن بن حرب والأغلب التميمي، أو بين عبد الله بن الجارود العبدي والفضل بن روح.[15]

واضح أن تلك المراسلات الشعرية . التي يغلب عليها لازمة تكرارية قل لفلان، أو أقول له .كان لها صدى كبير في نفوس الناس على مستوى الذوق الفني أو الفاعلية الاجتماعية. إذ يبدو أن سوق الشعر كانت رائجة، وإلا لما اتخذه الولاة والقادة وسيلة للتهاجي والاستعداء، وتبليغ الرسائل. و أن أسلوبه الفني ذو الطابع السردي كان سبيلا لسريانه على الألسن.

وهذا الحضور السردي لم يتوقف عند تلك المراسلات، وإنما نلمحه في كل تمفصلات تجربة الشعر الجزائري. فهذا بَكْر بن حَمَّاد تحمل قصائده الطابع السردي، كما في المقطوعة التي مطلعها:[16]

ومؤنسة لي بالعراق تركتها وغصن شبابي في الغصون نضير

إضافة إلى أن قصائده التي حفظها الزمان ذات تصوير مشهدي، كما في القصيدة التي يرثي فيها ابنه عبد الرحمن والتي مطلعها:[17]

بَكَيْتُ عَلَى الأَحِبَّة إِذْ تَوَلُّوا ولو أني هَلَكْتُ بَكُوا عَلَيَّ

أو في القصيدة التي يصور فيها مشهد مقتل الإمام علي كرّم الله وجهه، والتي مطلعها:[18]

قُلْ لابن ملجم، والأقدار غالبة هدمت ويلك للإسلام أركانا

ومثلما رأينا الحضور السردي والتصوير المشهدي في النص الشعري عند بكر بن حماد، فإننا نجده عند محمد الأريسي الجزائري[19]، حيث يعلن في أحد قصائده أنه بصدد رواية قصة، وذلك بقوله:

أهل الحمى، هل لكم عن قصتي خبر وأن لِلَيْلِي بِلَيْلَى كله سهر

أما أبو حمو موسى[20] فتغدو القصيدة الشعرية عنده فضاء للتصوير المشهدي، إذ ينقل عدسة الكاميرا التصويرية، ويتتبع تفاصيل الأحداث وتأثيث المشاهد، ويحكي تفاعلاتها خصوصا في مَوْلِدياته؛ وهي القصائد التي خص بها المولد النبوي الشريف بالتصوير والإشادة، أو القصيدة التي يصف فيها غاراته وانتصاراته إلى أن استولى على تلمسان في مطولة ملحمية تقع في اثنين وتسعين بيتا، ومنها قوله:[21]

نطارد فيها الخيل بالخيل مثلها فكان على الأعداء كر الهزائم

حملنا عليهم حملة مضـــــرية فولوا شرادا مثل جفل النعائم

فكم خلفـــوا بين بكر وبكرة ومن غادة ملتفة بالهـــــدائم

وعندما نتجاوز العصور والنماذج ونحطّ عند الأمير عبد القادر الجزائري نجده يتوسل بالحوار المتخيل لنمو نصه الشعري، كما في قوله:[22]

تسائلـــــني أم البنين وإنها لأعلم من تحت السما بأحوالي

ألم تعلمي، يا ربة الخدر أنني أجلي هموم القوم في يوم تجوالي

وإذا وصلنا إلى الشعر الجزائري المعاصر، فإن المتأمل في التجربة الشعرية الجزائرية يجدها غنية بالطابع السردي و المشهدي؛ كما عند محمد العيد آل خليفة في مسرحية" بلال بن رباح"، ومفدي زكريا في "إلياذة الجزائر"، ومحمد الأخضر السائحي في نماذج من أعماله، وعز الدين ميهوبي في "عناقيد لميلاد الفجر"، وعبد الكريم قذيفة في "مرايا الظل"، وعبد الحليم مخالفة في "صحوة شهريار"، وعبد الرحمان بوزربة في"واسع كل هذا..الضيق"، وعثمان لوصيف في "كتاب الإشارات"،

وباديس سرار في "نحت على الأمواج"، ونور الدين درويش في "مسافات"، وعبد الجبار ربيعي في "ابتسامة على شفاه حزينة"وغيرهم الكثير.

وعليه سَنُسائل مدونة الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج نصية، ونبحث في مدى غناها بتداخل الأجناس الأدبية، أي سنبحث في مدى حضور الحوار، والحدث، والقصة، والمشهد، والبناء الدرامي في النص الشعري الجزائري المعاصر.

يُعتبر السرد من أهم المكونات الأساسية للعمل الروائي والقصصي. وقد أَوْلَتْه الدراسات النقدية عناية خاصة، وأوجدت المصطلحات والمفاهيم التي تحدده وتبيّن معالمه. غير أنه في ظل تداخل الأجناس الأدبية لم يعد السرد مقصورا على الأعمال الروائية والقصصية فقط، وإنما امتدّ إلى النص الشعري، وذلك ما ولّد "القصيدة السردية".

يجدر التأكيد بداية على أن السرد يستمدّ مفهومه من الحكي. فلا يمكن أن نتكلم عن السرد إلا في ظلّ قصّة. إذ السرد يمثّل « **الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمّى هذه الطريقة سرداً، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي** »[23]، ويحدد جيرار جنيت (Gerard Genette) "السرد" بأنه « **عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة**»[24]. والسرد بهذا المفهوم يمكن أن يحضر في النص النثري، كما يمكن أن يحضر في النص الشعري، شرط أن ينبني النص على قصة حقيقية أو متخيلة.

إذا انبنى النص الشعري على قصة فإننا نكون أمام ما اصطلح على تسميته بـ:"القصيدة السردية".

يعتمد النص الشعري الذي تتداخل فيه تقنيات السرد أساسا على الحكاية، حيث تغدو تلك التقنيات عناصر مهمّة في بنية النص الشعري. وأدوات

التشكيل الجديدة هذه «**تسمح بانفتاح النص الشعري على آفاق مغايرة، وارتياد فضاء نصي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السابقة**»[25]. وتتميز البنية السردية للنص الشعري الذي يمكن أن يطلق عليه القصيدة السردية بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث، ويصوّر المواقف وفق رؤية ومنظور خاص. وتكون القصيدة فضاءً للحكي، ولِرَصْد حركات الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأمكنة، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن. وكل ذلك بما لا ينقل النص الشعري من طابعه الشعري إلى طابع سردي خالص؛ تبقى تهيمن على النص لغة الشعر الفنية، وإيقاعه الموسيقي، وأساليبه التصويرية والتركيبية، التي تجعله يتداخل مع بقية الأجناس الأدبية، ولا يفقد هويته المميزة التي تجعله يندرج ضمن الشعر.

لقد أشار كريس بالديك (Chris Baldick) إلى إمكانية استخدام مصطلح "السرد" في نطاق الشعر، وأطلق على ذلك مصطلح "الشعر السردي"، وعرفه بأنه « **ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي**»[26]، وذلك ما يؤسس لمصطلح الشعر السردي، ويجعلنا يمكن نتكلم علن القصيدة السردية التي تتجلى في مكوناتها البنائية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

تُعرَّفُ القصيدة السردية بأنها «**القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية (Histoire) أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية**»[27]، وعليه فالقصيدة السردية بناء هيكلي، يتخذ من عناصر الحكاية أساس تشكله، ويتوسل لتشييد ذلك البناء بلغة الشعر وموسيقاه.

يستمدّ البحث في البنية السردية للنص الشعري مفاهيمه ومصطلحاته «**من النص السردي الخالص – القصة والرواية – في العصر الحديث، ويُمكّن ذلك الانفتاح بين النص الشعري والقصصي، سواء كان على مستوى حركة**

السرد، أو كان على مستوى الرؤية بصفة عامة » [28]. ذلك أنه مثلما حدث تداخل للأجناس الأدبية القائمة أساسا على الحكي . من قصّة ورواية . مع النص الشعري سواء على مستوى النص الروائي أو النص الشعري فإن التداخل حاصل لا محالة على مستوى التحديد المصطلحي، الذي يضبط المفاهيم المتعلقة بكل ذلك، مع ما يميّز كل مجال دراسة من مميزات.

إن محاولة البحث في الجوانب السردية في النص الشعري، هو محاولة للكشف عن مظاهر وتجليات تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، والمتمثلة أساسا في الحدث، والحوار، والفضاء، والزمان، وذلك ما يعمّق فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. ومع هذا التداخل يبقى النص الشعري ذو البنية السردية مختلفا عن النص الروائي والقصصي، في لغته الفنية، وأسلوبه التعبيري، مهما أوغل في السردية. مما يجعل الحديث قائما عن تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري مع الاحتفاظ بالهويات الأجناسية لا تَماهي تلك الهويات.

بين مفهوم القصيدة السردية، وما يتعلّق بها من مظاهر لتداخل الأجناس الأدبية، فإلى أي حدّ وَفّق الشاعر الجزائري المعاصر في إغناء نصه الشعري بالمكوِّنات السردية، وما هي التمظهرات السطحية لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " كنموذج لنص شعري جزائري معاصر يتّسم بتداخل الأجناس الأدبية ؟

1- منطق الحكي في عنوان القصيدة

يجد القارئ لهذا العنوان " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " بذور قصّة أو حكاية، فمن خلال ملفوظاته تظهر شخصية الفتى وقد لقيت مصيرا مأساويا بفعل طلقة مقصودة، دلَّ عليها التركيب اللغوي المتمثل في الإضافة في كلمة "طلقته"، وهي الإضافة التي ربطت فعل الهدم بذات الفتى، مما ولّد التأزّم في المشهد الذي سينتظر القارئ تفاصيله، ويجعله يتساءل عن طبيعة هذا الفتى الأسطوري المغامر ونهايته المأسوية[29].

ومن ناحية ثانية فإن العنوان يتأسس بالابتداء بشبه جملة، مكونة من جار ومجرور، لم يحتل موقعه الطبيعي في التركيب الإسنادي، إذ قدمت شبه الجملة "عن فتى" لتحتلّ بؤرة مركزية في التركيب، وتأخذ نتيجة ذلك أهمية وظيفية. ففرق بين قولنا " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " وقولنا " هدمت فتى طلقته الأخيرة ". ذلك أن تقديم شبه الجملة يوحي بأن الشاعر يريد أن يجعل الفتى موضع اهتمام. وكأن الشاعر يريد أن يقول سأحكي قصّة فتى هدمته طلقته الأخيرة، فيغدو الفتى موضع اهتمام لدى المتلقّي مثلما هو موضع اهتمام لدى المتكلم، ويغدو العنوان بؤرة نصيّة يحيل على القصيدة، ويفتح عليها القراءة، ونكون أمام بذور حكاية أحكم نسج خيوطها العنوان.

إن الاختلال التركيبي الذي تميّز به التركيب اللغوي للعنوان، يفتح بنية القصيدة على اختلال آخر يبتعد بها عن الغنائية، ويلقي بها في مسارات السرد، مع الاحتفاظ بلغة الشعر وموسيقاه، فيتداخل السرد مع الشعر بما لا يفقد الشعر ألقه وكثافته ولا يفقد السرد إخباريته.

إذا أوحى لنا هذا العنوان " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " بعمق سردي مع ما في تركيبه من إيقاع شعري، فما هي التمظهرات السطحية للبنية السردية في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة "؟

2- البنية السردية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"

إذا حمل عنوان القصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" في رحم ملفوظاته بذور حكاية، فما هي البنية السردية لهذه القصيدة؟ وهل تجسّد فيها تداخل الأجناس الأدبية؟

إن الدراسات الحديثة للسرد توصلت إلى أن كل نص سردي يقوم على معالم حكاية لا يخلو من العناصر البنائية الآتية:الحدث، والشخصيات، والحوار، والفضاء، والزمان، والراوي، والصراع. مع ملاحظة أنه قد يتغلب جانب على آخر، حسب القدرة الفنية للمبدع وزاوية الرؤية التي يختارها.

وقبل محاولة التعرف على هذه العناصر، وما يمثله حضورها من تداخل للأجناس الأدبية في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة "، تجدر الإشارة إلى أن عناصر البنية السردية تتفاعل وتترابط فيما بينها. مما يجعل الفصل بينها – وهو ما تقتضيه الدراسة – من الصعوبة بمكان، ولا يكون التداخل حاصلا بين السرد والشعر فقط، وإنما يكون التداخل بين عناصر البنية السردية ذاتها. فلا يمكن دراسة الحدث في غياب الشخصيات وصراعاتها مثلا.

أ) الحدث

يمثل "الحدث" مركز البنية السردية، ومن خلاله تتولّد بقية العناصر. و"الحدث" هو موضوع الحكاية أو القصّة التي سيدور حولها الصراع. و"الحدث" باعتباره مفهوما يتعلق بالرواية والقصة والمسرح يجعل النص يتميّز بالوحدة العضوية، فتكون النصوص « **ذات مبدإ تتكون به أسس الحكاية، ثم تبلغ الحوادث قمّة تأزّمها، ثم تصير إلى الخاتمة في النهاية** »[30]. وقد يتأسس النص على حدث واحد أو جملة أحداث، منها الرئيسي ومنها الثانوي، وكلها تساهم في البناء النصي.

إن حدثا واحدا يمكن أن يكون مادة لإبداع العديد من النصوص. ولذلك « **فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وإنما الكيفية التي أطلعنا السارد على تلك الأحداث** »[31]، وعليه فحدث بسيط يصنع منه الشعراء نصوصا فريدة بالغوص في حيثياته، والكشف عن ملابساته من وجهات نظر تختلف باختلاف الرؤى وزوايا النظر.

بالنظر إلى قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " التي تبين لنا طابعها السردي من خلال العنوان، فإن الحدث الرئيسي فيها هو إرادة الشاعر في أن يكون كما يريد هو أن يكون، يحمل من القيم ما يرضي ذاته ويحقق طموحه الذي لا حدود له. فينعم بالأمن. ويغني للحرية. ويتجلّى الصراع في ثورته على واقعه، وعدم استسلامه له. ويُعبّر عن ذلك بقوله:

« ليت أني أمير البراري/ أحلّق في كل أجوائها/ وأغني لحريتي مثل سرب الحمام»[32]

غير أن هذا الطموح يصطدم بواقع مرير، يجعله مع ما عنده من قوّة للمواجهة يحاول الخروج من أسره. ويطلق خياله للتمنّي والأحلام. عساه يعيش واقعا مفترضا أفضل من واقعه.

«يقول الفتى/ ليت أني حبيب إلى أي قلب/ وليت النهار وقد مرّ في الأرض/ يترك لي وردة أو سلام ../ ليت أن النجوم تسامرني/ حين تبصرني ساهرا مثلها/ وتردّ الكلام ..»[33]

ويبدأ الشاعر سرد الأحداث التي نغصت عليه حياته، وحطّمت آماله. فها هو الحزن يطارد الشاعر – مع غيره – في الشوارع. وهو أشبه ما يكون ببحر على اتساعه وهوْله، يسكن الأرواح، ويجردها من مباهجها الفاتنة.

« يقول الفتى/ أي بحر هو الحزن / أمواجه لا تحد / وأمواجه لا تعد / وزرقته أبدا داكنة .. / كأني به قدر أبدي/ يطاردنا في الشوارع .. في صخب الأزمنة ../ أي بحر هو الحزن/ يسكن أرواحنا / ويجرّدها من مباهجها الفاتنة..»[34].

ثم يستمرّ في صراعه مع هذا الحزن الذي هدَّ كاهله، ولم يبق في سحنته أثرا للفرح، ثم يصرخ في وجهه: « كف عني غموضك يا سيدي .. واتضح »[35]

وليس للشاعر التغلب على ذلك الحزن إلا بطلب المساعدة من عوالم عاقلة وأخرى غير عاقلة، وهي الرمل والذاكرة وأغاني المحبين واتساع القلب.

وتبدأ أحداث القصة يتسع نسيجها، وتتواشج خيوط الحكي فيها، عندما يحدث التفاعل بين مختلف المكوّنات البنائية للنص. فمن ذلك حدث لقاء الفتى بوردة الرمل وما رددته عندما سمعت بوحه، وحدث النسوة وقد كدن له المكائد، وحدث لقائه بالنخل والرُّبَى، وحدث مكابدته المستمرة لواقعه وتمرده عليه، وفي أثناء كل ذلك يكون إطلاق عنان الخيال في مفارقة تصويرية بين الواقع الماثل والواقع

المأمول. ويظل الحدث الرئيسي الذي نذر الفتى نفسه له حاضرا في ذهنه مهما تأزّم الصراع بينه وبين ما حوله من واقع، وكلما غاب أو غُيِّب:

« يعود الفتى/ ليعيد بناء الحياة التي هدمتها الأكف/ بطعنتها الحاقدة»[36].

"الأحداث التي جسدتها قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " يغلب عليها الصراع بين إرادتين مختلفتين، إرادة الحياة كما يتصورها الشاعر في علاقته بذاته وبمن يحيط به، وإرادة الآخرين (وردة الرمل، النسوة، النخلة، الجنرال، النجوم، الذاكرة ...)، وصراع الإرادات هذا ولّد تشابكا سرديا، أضفى حركية على النص الشعري، وصرنا أشبه ما نكون أمام عمل سردي خالص لولا الانحراف اللغوي والموسيقي الذي ميّز بنية النص اللغوية والإيقاعية. وذلك ما يجعل عنصر "الحدث" الذي هو في الأساس مكوِّن نصي للأشكال السردية من قصة ورواية، يصبح عنصرا بنائيا للنص الشعري ذي البنية السردية، وهو ما يؤكد ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

ب) الحوار

يتميّز الإبداع الأدبي القائم على الحكي – من قصة ورواية ومسرح وشعر سردي – بالحوار، غير أنه في القصة والرواية «**صيغ ليقرأ لا ليقال**»[37]، وفي المسرح صيغ ليشاهد، وفي الشعر صيغ ليقرأ ويقال.

ونظرا لدخول الحكاية كمكوّن أساسي في بناء القصيدة السردية، فإن الحوار أخذ حيزا معتبرا فيها، وهو الذي يولد الحركة والحيوية في النص. « **ذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملي طبيعة الحوار** »[38]. ولن تتأزّم المواقف إلا بتأزّم الحوار داخل المشاهد التعبيرية.

يميّز الدارسون بين نوعين من الحوار، "الحوار الخارجي" و"الحوار الداخلي". و"الحوار الخارجي" هو الذي يكون بين الشخصيات، حيث يفترض «**وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة**»[39]، وهو أحد العناصر البنائية التي تعطي للقصيدة الشعرية طبيعة سردية.

يسمح "الحوار الخارجي" بإعطاء رؤى متعددة، بأبعاد متصارعة، في "حوارية" لا يتحكم فيها إلا نمو النص الشعري. وذلك ما يمثّل "تعدد الأصوات" في النص الشعري، وهي السمة البنائية التي استقاها النص الشعري من الرواية، حيث يسمح للشخصيات أن تعبر عن آرائها ومواقفها المختلفة داخل النص دون أي حجر من طرف المبدع.

أما "الحوار الداخلي" فهو الحوار مع الذّات، ويصوّر محتوى وعي الشخصيات المتحاورة. استخدم الشاعر هذه التقنية التي هي أساسا من عالم الرواية والمسرح، «**في تقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصيات قصائده**»[40]. ويتميز الحوار الداخلي بالتداعي الحر للأفكار، والبوح والتقليل من سلطة الرقابة على الذّات أثناء سيرورة السرد.

نجد الشاعر في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " قد اعتمد الحوار كوسيلة لبناء قصيدته، فتعددت الشخصيات، وتعددت بالتالي الأصوات وتداخلت. وقد مثل السارد على لسان الفتى الحوار الخارجي من خلال صراعه أو تفاعله مع شخصيات عالم الحكاية التي يصور تفاصيلها. ومن ذلك صراع الفتى مع الحزن، وقد حوّله إلى ذات يحاورها ويعلن الصراخ في وجهها.

« يقول الفتى/ هدني الحزن/ لم يبق في سحنتي أثرا للفرح/ لكم صرخت في وجهه:/ كف عني غموضك يا سيدي .. واتضح.. / وراودته كي يبوح بأسراره ومراميه / لكنه لم يبح .. »[41].

وتتضح معالم الحوار الخارجي أكثر في حديث النسوة فيما بينهن حول لغز هذا الفتى.

« قالت امرأة لصديقتها / وهي تنظر نحو الفتى / لَكَأَنِّي به ملِك أو ملَك.. !! / أي حظ رماني به لَكَأَنِّي التقيت به/ أو رأيته في الحلم / هذا الفتى عاشقي دون شك/ فأجابت صديقتها/ أنا أجمل الفتيات وأجدرهن به/ سأفتنه / ثم أنقله في سماوات عشقي من فلك لفلك »[42].

تتجلّى في هذا المقطع عناصر الحوار الخارجي، من خلال الشخصيات المتمايزة المشاركة في الحوار، ومن خلال الملفوظتين قالت وأجابت، وما تبعه من تفاصيل حكائية فيها وصف للفتى، وتفصيل لخيوط المؤامرة التي ستنسجها الفتاتان للإيقاع به في حبائلهما.

وهنا يبدو جليا مبدأ تضمين الحكاية، إذ أن هذه الحكاية متضمنة في الحكاية الأساسية، وهي صراع الفتى مع واقعه.

حوار آخر خارجي نلمحه في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة "، يمكن أن أطلق عليه الحوار الخارجي الصامت نظرا لطبيعة الشخصيات المتحاورة، وهذا الحوار لا يحسنه إلا الشعراء ولا تستطيعه إلا لغة الشعر، وقد يكون ميزة للحوار داخل القصيدة السردية في مقارنته مع الحوار في السرد الخالص، وقد تجسّد هذا الحوار في موقفين:

الموقف الأول: محاورة وردة الرمل للفتاتين، وهو حوار تبثه ذوات مؤنسنة (وردة الرمل) إلى ذوات عاقلة (الفتاتين)، ولكن غياب شفرة اللغة بينهما يجعل رد الصدى مؤجلا، إلى أن يأتي الراوي العليم فيخبرنا بذلك.

« سمعت وردة الرمل ما قالت الطفلتان / فاستسلمت للضحك !! / ثم قالت: / لعلّ الفتاتين تعتقدان/ بأن الرجال.. جميع الرجال.. سمك!!/ لعلّ الفتاتين ما درتا / أن قلب الفتى .. مذ كم سنة../ بالجنون .. بأقصى الجنون.. اشتبك !! »[43].

فوردة الرمل تشارك النسوة في الحوار بالاستسلام للضحك والتعليق على قولهن، ولو سمعت الفتاتان ما قالت وردة الرمل لنما الحوار والموقف.

الموقف الثاني: الحوار الذي دار بين ذوات مؤنسنة (غير عاقلة أنطقها الشاعر)، كالحوار الخارجي الذي دار بين الرُّبَى والنُّوَّار.

«رأته الرُّبَى فانحنت لجلال ملامحه / ثم قالت لنُوَّارها / الفتى بالغ في الحقيقة / محتشد بالأسى والألم/ ليت أني أوسده زينتي / ربما يستحيل بذورا لأزهار تأتي / وقد سقيت بينابيع دم .. »[44].

لملاحظ على هذه الحوارات أنها حوارات قصيرة، ولكنها متنوعة، وهو ما يعمّق الرؤية، ويكثف المشاهد، بما يمكن أن يمثل ميزة للحوار الخارجي في النص الشعري السردي.

أما الحوار الداخلي فيتجلّى في العديد من المقاطع والمواقف، منها تمنّي الفتى عودته للطفولة وزمن المدرسة، حيث البراءة والحلم السندسي ومرضاة ربه والإخلاص للوطن.

« يقول الفتى/ ليس لي أمل غير مرضاة ربي / ولا ../ ليس لي وطن غير نبضات قلبي / وأحلامه الزاهرة / هكذا قال في سرّه »[45].

في حوار داخلي رائع دار بين الفتى وبين ذاته البائسة، تنكشف لنا بعض أسرار هذا الفتى الذي يعي ذاته المنهكة، ولكنه لا يكف عن مساءلتها لِيُعَرِّف القارئ (السامع) ببعض حقائقها الخفية، أخطاءها وآمالها، أمانيها وجديتها.

« يقول الفتى/ وقد ذبلت شفتاه .. وسَلَّم للتيه عينيه / ليت العتاب يفيد / ليت أني كنجم الصباح بعيد .. بعيد / خطئي أنني لم أسلم دمي للغرور / خطئي أن ذاكرتي لا تكف / وأسئلتي لا تجف / وجديتي غلبتني .. ولم تعطني فرصة للحبور.. »[46].

إن ما ميّز الحـ ـت الداخلية في هذه القصيدة هو أنها كشفت لنا عن بعض الملامح النفسية لشخصية هذا الفتى، فهو طموح وحزين، حالم ومكابد، ومهما أصابه من انكسار في واقع الحياة فله القدرة على العودة إلى قمّة أحلامه .

«يعود الفتى/ ليعيد بناء الحياة التي هدمتها الأكف/ بطعنتها الحاقدة»[47].

لقد استطاع الشاعر أن يُودِع نصه من خلال الحوار بنوعيه همومه وآماله، أحلامه وآماله، وأن يجعل كل الشخصيات في النص تجري حوارية متناغمة سواء

العاقل منها أو المؤنسن. وتكون بالتالي قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " نصّا تتجلّى فيه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية من خلال جملة من العناصر من بينها "الحوار" الذي مثّل مكوِّنا بنائيا أغنى النص بالحيوية والحركة، وأمدّه بالنمو والفاعلية.

ج) الشخصيات

اغتنى النص الشعري المعاصر بالعديد من العناصر البنائية التي هي في الأساس مكونات لأجناس أدبية أخرى. ومن بين تلك العناصر "الشخصيات"، وقبل الكشف عن تجليات الحضور الإبداعي لعنصر الشخصيات في الشعر الجزائري المعاصر متداخل الأجناس من خلال قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " يجب التعرف على مفهوم الشخصية وأنواعها، حتى نتمكّن من الكشف عن مظهر من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

"الشخصية" مفهوم سردي يتعلّق أساسا بالرواية والقصة والمسرح. غير أنه في ظل تداخل الأجناس الأدبية أصبح للشخصية حضور فنّي في النص الشعري، وخصوصا القصيدة السردية، ذلك أن كل نص حكائي يتميّز بعنصر الشخصيات.

توسع مفهوم "الشخصية" من اعتبارها لها مقابل في عالم الواقع الإنساني، إلى كونها بمثابة «**دور ما يؤدى في الحكي بغض النظر عمن يؤديه**»[48]. وهو التوسّع الذي يتلاءم والخيال الإبداعي للشعر، حيث يختلط الإنساني بالمؤنسن، والخيالي بالحقيقي، والمعقول بغير المعقول، والأسطوري بالواقعي.

تصنّف الشخصيات في النص الشعري إلى نوعين من الشخصيات:

النوع الأول: الشخصيات الفاعلة، وهي الشخصيات التي «**تقوم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنيّة التي تمارسها**»[49]، وبذلك فهي تتحكّم في توجيه النص الشعري، لاعتبارها محاور في بناء القصيدة السردية، ي أنها تتعلّق بكل تمفصلات الحكي، وقد تتعدد أو تكون ذاتا فاعلة واحدة كأن يكون النص عبارة عن حوار داخلي.

النوع الثاني: الشخصيات غير الفاعلة، وهي شخصيات «**ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حدّ ذاتها هامشية، لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثلها**»[50]، وعليه فلا يفهم من مصطلح غير الفاعلة انعدام دور الشخصية في الحكي، وإنما أنها غير محورية. وعليه يمكن أن نطلق على الشخصيات من النوع الأول الشخصيات المحورية، وبالتالي يمكن أن نخرج من إشكالية الفاعلة وغير الفاعلة، وتكون "الشخصية المحورية" ما لها امتداد على كامل البناء الفني للنص، و"الشخصية غير المحورية" ما لها حضور على مستوى بنيات جزئية في النص.

لكن؛ كيف يمكن التعرف على مميزات الشخصية وملامحها؟ يمكن ذلك «**انطلاقا مما يقوله السارد عنها، ومما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها، كما أن الشخصية تتميّز أيضا بما تقوم به من أفعال (أحداث)، وبما يقع عليها من أعمال الشخصيات المشاركة الأخرى**»[51]. وعليه فلا تكتمل ملامح الشخصية إلا باكتمال النص في علاقته بشروط إنتاجه وتلقيه. ولئن اعتبر رولان بارت (Roland barthes) الشخصية كائنا ورقيا؛ أي لا وجود له إلا في عالم النص، فإن الشخصية في عالم القصيدة السردية مرتبطة بأطر مرجعية خصوصا في ظل مقولة "التناص".

إذا تبيّن عنصر الشخصية كمكوِّن لبنية القصيدة السردية، التي يتجلّى في تمظهراتها تداخل الأجناس الأدبية. فما هي أنواع الشخصيات في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة "؟ وما هي ملامح ومميزات تلك الشخصيات؟

الشخصية المحورية في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " هي شخصية الفتى. وجاءت شخصية السارد – الذي يمثل هنا الراوي – لتخبر عن هذه الشخصية بعبارة: يقول الفتى التي تكررت تسع مرات، وفي كل مرة تخبر عن جوانب من شخصية الفتى عما تعتقده، أو ما تعانيه، أو تطمح إليه، لتتشكل في

ة الإخبارات صورة متخيلة لدى المتلقي عن هذا الفتى. فهو طموح وبائس. مؤمن ومكافح. يعيش واقعا من التناقضات. ما جعل الفتى يتمنى حياة الطفولة، بث لا همّ ولا مسؤولية، أو يتمنى نهاية الشهداء، حيث أداء الواجب كاملا، وانتظار الأجر وافرا.

لقد ساهم في رسم صورة الفتى، وتشكيل ملامح شخصيته وأحوالها النفسية ليس ما قاله عن نفسه فحسب، وإنما ما وصفته به بقية الشخصيات، العاقل منها والمؤنسن. وقد تمثّل الدور الأساسي لتلك الشخصيات في تعريف المتلقي بشخصية الفتى، وتصوير الصراع الذي يخص ما اعتقده من آراء وما تبنّاه من سلوك.

أما الشخصيات غير المحورية، فيمكن تقسيمها إلى شخصيات إنسانية وأخرى مؤنسنة، تمثّلت الشخصيات الإنسانية في:

– السارد الذي أخبر عن سيرورة الحكي في القصيدة، ولم نجعله محوريا على الرغم من حضوره في كامل النص، لأنه ليس له دور في توجيه حركة السرد، وإنما تمثّل دوره في الإخبار عن الشخصية المحورية "الفتى".

– المرأة وصديقتها، وحوارهما حول الفتى ووقوعهما في غوايته، ونصبهما أحابيل الوقيعة به.

– النسوة اللواتي هزّهنّ نغم غنائه. – الأطفال الذين يتمنى الفتى العودة إلى سنهم الطفولي. – الأمير الذي يتمنى الفتى أن يصير مثله. – الشهيد الذي يتمنى الفتى أن يلقى نفس المصير الذي لقيه الشهيد.

أما الشخصيات المؤنسنة، وهي الذوات غير العاقلة التي أنطقها الشاعر ومنحها صفة العقلاء، وتتمثّل في:

– الحزن الذي اعتبره الشاعر شخصية حاورها الفتى وصرخ في وجهها بأن تبيح له بأسرارها. – وردة الرمل التي حدّثت الفتاتين، وعرفتهما ببعض ما غمض عنهما من صفات الفتى، ولكنه حوار صامت كما سبق القول. – النخلة التي اشتهت الفتى

عندما رأته. – الربى ونوارها، وما دار بينهما من حوار، حول بعض الملامح من سيرة الفتى. – النجوم التي يتمنى الفتى مسامرتها. – سرب الحمام. – نجم الصباح. – الأكف الحاقدة.

وكنموذج لما وصفت به هذه الشخصيات المؤنسنة الفتى، ما قالته وردة الرمل عندما باح بسرّه في نفسه في حضرتها، وقد سمعت وردة الرمل بوحه.

« ... / هكذا قال في سره / سمعت بوحه وردة الرمل/ فاستسلمت للعناء ../ فتى في اكتمال رجولته وأمانيه / منفرد في كآبته ومآسيه / مشتعل بالبكاء ../ فتى ناحل الجسم/ لا يتحدّث إلا مع نفسه / أو مع غامض في السماء ..»[52]

ومع الصفات التي تطلقها وردة الرمل مُحددةً ملامح الفتى الخلْقية والنفسية يكون التعليل في كل مرّة لتلك الأحكام، إذ المقطع السابق يتواصل ممعنا في السرد الواصف متسما بصيغة الحكي كان، ولقد كان.

« وكان يحطّم كل المرايا التي قد يراها/ لينسى ملامحه الشاحبة../ ويطفئ كل المجامر من حوله/

ليسكت في عمقه نار جذوته اللاهبة ../ وكان يفيض حنينا/ إلى غامض كم يحاول تفسيره/ دون أن يستطيع ../ لقد عبرته السنون/ ولم يلتفت مرّة للربيع../ لقد عبرته النساء/ وسرن برفقته/ دون أن يدّعي مرّة أنه عاشق/ أو حبيب مطيع ../ لقد كان يبحث عن وجهه/ في الذين يقابلهم/ وعن قلبه/ في اللواتي يصادفنه/ وعن شبه لمسة دفء/ تقي روحه ما بها من صقيع ../ لقد كان يبحث عن كل شيء/ ولم يلتق أي شيء/ سوى أنه/ كلما حاولت روحه أن تلامس حلما/ يضيع»[53].

إن هذه الشخصيات ـ المحورية منها وغير المحورية ـ ساهمت في البناء النصي لقصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة ". وجعلته نصا تتجلى فيه بوضوح ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية. حيث غدا هذا النص الشعري فضاء لعناصر فنية، مستقاة من أجناس أدبية مجاورة. وهي بقدر ما أغنت النص الشعري، فإنه لم يغادر جنسه الأدبي كلية، بل امتدّ إلى تخوم تلك الأجناس وأخذ منها ما أكسبه صفة النص

الشعري ذي البنية السردية. و كل ذلك جعل عنصر الشخصيات كملمح ظاهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر.

د) الفضاء

إن حضور السرد في النص الشعري جعل الفضاء مكوّنا أساسيا لبناء نص متداخل الأجناس، وعلامة بارزة لها جمالها الفني وبعدها الدلالي. لأن سيرورة الحكي لا يمكن أن تحدث في فراغ، وإنما تتطلّب "فضاء". و يتعلق مفهوم "الفضاء" بالنص الروائي أساسا، وحضوره في النص الشعري السردي يجعل هذا النص مجالا لتداخل الأجناس الأدبية.

إذ الفضاء ليس خاصية الأدب وحده، وإنما هو خاصية العلم والفن، ولذلك فعلى دراسة الفضاء «**أن تكون بالتالي إدماجية**»[54]، أي تتعلّق بالعديد من المجالات المعرفية والأجناس الأدبية.

يطرح "الفضاء" جملة من الإشكاليات، سواء ما تعلق بمفهومه، أو علاقته ببقية المكوّنات البنائية للنص. ولئن تعددت الدراسات الروائية التي بحثت مسألة الفضاء الروائي[55]، فإن بحث مسألة الفضاء في النص الشعري مازالت مجالا خصبا للدراسة.[56]

لكن، يمكن التأكيد على أن الفضاء الشعري إن اشترك مع الفضاء الروائي في كثير من العناصر. فإن الفرق بينهما يتمثّل في أن الفضاء الروائي يكون مفصّلا تفصيلا يتناسب وطبيعة النص الروائي. بينما يكون الفضاء الشعري مجملا مركزا في ثنايا الحكي[57]. مما يزيد من غموض النص الشعري، وكثافة التصوير فيه. ويصبح الفضاء عنصر إيحاء، وعلامة يمكن الاستناد عليها في القراءة والتأويل.

توسع مفهوم الفضاء ليشمل كل ما يقع عليه البصر أو تطاله المخيلة، إذ أنه «**يخلق نظاما داخل النص**»[58]، من خلال العلاقات التي ينسجها بين مختلف المكونات النصية، من أماكن وشخصيات وتفضية.

حين تساءل جان إيف تاديي: ما معنى الفضاء الأدبي؟ توصّل إلى أن كل نص هو فضاء[59]، مهما كانت طبيعة هذا النص. وتتنوع الفضاءات بتنوع وجهات النظر المتعلقة بالفضاء. غير أن ما يهمنا في مجال دراستنا للفضاء كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري وهو الفضاء الحكائي[60].

وإذا أردنا التعرف على «**تجليات الفضاء في النصوص الأدبية روائية كانت أو غيرها، نعثر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة أو موصوفة، أو معروضة، أو محلوما بها، أو متأملا فيها، كما يقول بذلك هنري لوفيفر، بل إنها تبدو أحيانا كما لو كانت مولدا للكتابة ذاتها، كما لو أنها عنصر البنية الأساس**»[61].

وبناء على ذلك فإن تجليات الفضاء في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " يمكن بيانها فيما يلي:

* الأماكن: والمكان «**هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**»[62]، وهو جزء لا يتجزّأ من الفضاء، ولا يمكن الحديث عن الفضاء في غياب المكان. أما الفضاء فيتّسع ليشمل المكان وما يتفاعل فيه أو معه. وأهم الفضاءات في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " هي:

أ) الأماكن: يمكن تصنيف الأماكن الفضائية في الجدول الآتي:

الأماكن المضمنة	الأماكن الموصوفة	الأماكن المعروضة	الأماكن المحلوم بها	الأماكن المتأمل فيها
البحر / الحزن	البراري المرايا المحامر	الأرض الشوارع النجوم السماء البر البحر المدن	المدرسة الريف الرمل الواحات الخالدة الجنة	الوطن

وعليه تتنوع الأماكن بين أرضي وسمائي، واقعي ومتخيّل. وفي حركة الفتى وتفاعل الشخصيات مع هذه الأماكن، تحولت من أماكن غفل إلى أماكن ذات قيمة فنية ومعنوية، بما اصطبغت به من قيم. ذلك أن الفضاء « **أبعد من أن يكون محايدا، فهو يتجلّى في أشكال ويتخذ معاني متعددة** »[63]، بل قد يصبح علّة وجود أعمال أدبية كاملة.

ب) التفضية:

تمثل "التفضية" جملة العلامات التي تؤثث المشاهد، وتجعل الدارس للفضاء يتعرف على مكوّنات الفضاء، من خلال ما توصف به الأماكن أو الشخصيات. بما يحول مقاطع النص إلى مشاهد، تتحرك في فضائها بقية المكوّنات النصية. وإن ما يميز خصوصية كل مكوّن هو ما يتميّز به من عناصر تتعلّق التفضية.

وإن «**الاحتفاء بالمكان بما يعنيه من تفضية (Spatialité) مشروعا يتنزّل في سياق المنحى الصوفي وفي مدار بحث الشاعر عن ابتناء رؤية كونية تنهض على التراثي وتتجاوزه إلى الصعيد الإنساني**»[64].

وفي قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " تتمثل التفضية في العديد من تمفصلات النص، وهي بمثابة وقفات سردية تعتمد الوصف، ومن ذلك:

- تفضية المدرسة، حيث الثوب المدرسي والفرحة البادية على الجميع وهم يكبرون عاما فعاما في فضاء مغلق.
- صورة الأمير الذي يتمنى الفتى أن يكون مثله، حيث التحليق عاليا في أجواء البراري مثل سرب الحمام في فضاء مفتوح.
- صورة الفتى وهو يسبل عينيه للنوم ويسترسل في الحلم في فضاء لا متناهٍ.
- تحويل الحزن إلى بحر، له أعماق بعيدة، وأمواج عديدة، وزرقة أبدية داكنة، وهو يطارد الفتى في الشوارع، ولكن لا يشعر بالفتى أحد، لأن

صخب الأزمنة منع العيون من الإبصار، وكفّ الآذان عن السمع: فضاء المتخيل السردي.

- محيط الفتى الذي يلوذ به ويهرب إليه، فها هي أغاني المحبّين التي يجمعها وردة وردة، ووردة الرمل والذاكرة، واللقاءات الساحرة، والأحلام الزاخرة هي ما يجعل القلب يتّسع إن ضاقت الدرب بخطوة الفتى العابرة: فضاء المتخيل السردي.
- المرايا المحطمة، والمجامر المنطفئة، والربيع والنساء، كتفضية أخبرت بها وردة الرمل، مصورة بعض الأماكن التي يرتادها الفتى، والشخصيات التي يقابلها.
- النخلة والربى والنوار.
- منزل الجنرال.
- البحر والمراكب والرمل المترامي والواحات الخالدة.
- البراري والمدن والصحاري وما يتعلق بكل فضاء من تفضية مختلفة عن الأخرى، وهي تفضية تتداعى إلى الذّهن دون أن تذكر في النص على سبيل الغياب.
- الواقع المأسوي للفتى هو أضيق من حفرة أو كفن.
- الوطن المبحوث عنه: بحرا وبرا وذاكرة ووطن.

إن الفضاءات التي تمّ ارتيادها في قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " جعلت النص أشبه ما يكون بعالم سردي. بما فيه من أماكن حقيقية أو متخيلة، وتفضية تلامس الشخصيات أشياءها، وتتفاعل في جنباتها. وكل ذلك نقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية. لكن جَلْب عنصر الفضاء إلى النص الشعري أضفى على النص خصوصية شعرية، بما فيه من تداخل بين عوالم الحقيقة والخيال، وبما منح الشخصيات من حيوية وحركة داخل العوالم الفضائية المختلفة، وذلك في علاقات الفتى مع العوالم الإنسانية أو المؤنسنة، وبين

ما يعيشه واقعيا وما يحلم به ذهنيا تحدث المفارقة الإبداعية في كيفية استحضار الفضاء السردي في عالم النص الشعري.

إن ما يمكن التوصل إليه هو أن الفضاء كمكوّن بنائي للنص الشعري الجزائري المعاصر، يمثل ملمحا بارزا لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

هـ) الزمان

كل حركة في الوجود لا يمكن أن تحدث خارج الإطار الزمني. وكل سرد يتّخذ مسارا زمنيا لإعادة تصوير ما وقع والإخبار عنه. ولذلك كانت "القصيدة السردية" ذات بنية زمانية تتشكل من خلالها معالم الحكاية.

لقد كانت الرواية المجال الأرحب لدراسة البنية الزمنية. لكن اغتناء الشعر المعاصر بمنطق الحكي حول النص الشعري من فكرة نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، وغدا الزمن السردي مكوّنا خطابيا للنص الشعري.

تنشأ بين "زمن الخطاب" و"زمن الحكاية" جملة إمكانات لسرد الأحداث، سواء بـ"الاسترجاع" أو "الاستباق" أو " الوقفة "[65]، حسب رؤية السارد، والتشكيل الدرامي الذي يسعى لتصوير مشاهده.

لا يبتعد الزمن في الخطاب الشعري كثيرا عن نظيره الروائي، لاشتراكهما في الطابع الحكائي، إلا أن الوقفات في العمل الروائي قد تطول كثيرا، بخلاف الشعر الذي يعتمد التكثيف على مستوى اللغة أو المشاهدة، «**إذ يتوقف البعد الزمني على نوع السرد الذي يعتمد عليه الشاعر في تشكيل النص**»[66]، غير أن جوهر الزمن يبقى حاضرا وذلك ما يؤكد فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

وبالنظر إلى قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة " نجد السارد اعتمد "الاسترجاع" في تمني عودة الفتى إلى الطفولة والمدرسة، إضافة إلى العديد من "الوقفات السردية" حيث يتجه السرد إلى وصف الحالات والحوارات، التي يصبح

فيها السرد بطيئا جدا، كما في مقاطع وصف وردة الرمل للفتى، أو حوار الصديقات حول وصف الفتى، أو حوار الرُّبَى مع النوار.

ومثلما كان "الاسترجاع" و"الوقفات" كان "الاستباق" في الأحكام التي يصدرها السارد ويخبر بها عن نهاية هذا الفتى، وأنه لن يستسلم للأمر الواقع مهما كان ضغطه، وتحديد ذلك بأفعال وألفاظ دالة على المستقبل كقوله:

« غدا سيعود .. وقد تعب البحر به/ غدا سيعود .. وقد ملّ من مركبه/ يعود إلى رمله المترامي بواحاته الخالدة/ يعود الفتى/ ليعيد بناء الحياة التي هدمتها الأكف/ بطعنتها الحاقدة ».[67]

وفي الصراع الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل يتم الإخبار عن الفتى، وتتأسس معالم الحكاية الشعرية، وتكوين فضاء لتداخل الأجناس الأدبية.

الخاتمة

ما يمكن التوصل إليه بعد البحث في البنية السردية للنص الشعري المعاصر من خلال قصيدة " عن فتى هدمته طلقته الأخيرة "، هو أن الشاعر الجزائري أغنى نصّه الشعري بمكونات نصية من حدث، وحوار، وفضاء، وزمان، وشخصيات، وما يحدث بين كل ذلك من توتر وصراع، هي أساسا عناصر بنائية لأجناس أدبية مجاورة من رواية، وقصة، ومسرح. وهذه العناصر نقلت النص الشعري من الشعر الغنائي إلى الشعر التمثيلي، وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية، إلا أن النص الشعري السردي مع ذلك لم يفارق كلية دياره الأولى من لغة وتصوير وموسيقى، وإنما اكتسب سيولة واسترسالا وجمالا فنيا.

تمثل البنية السردية للنص الشعري متداخل الأجناس الأدبية فضاءً نصيا، يغني التجربة الشعرية، ويفتحها على آفاق المغامرة الجمالية للنص الشعري، فيتجدد الإبداع الفني بإبدالات نصية جديدة، وتغتني الذائقة الفنية برؤى نقدية حديثة، قوامها حداثة السؤال، وحداثة التجربة، وحداثة الرؤية.

هوامش :

[1] . عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1988م، ص 07.

[2] . محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، عدد 149، الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، د ط، 2004م، ص 20.

[3] . ينظر: ثروة أباظة: القصة في الشعر العربي، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، د ط، د ت.

[4] . الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسيّ: ديوان الحطيئة : ديوان الحطيئة، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2005م، ص ص 133، 134.

[5] . حميد بن ثور الهلالي: ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م، موقع www.ahlalhadeeth.com ، بتاريخ2011/11/25م.

[6] . عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

[7] . داود غطاشة الشوابكة ومحمد أحمد صوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص 32.

[8] . أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب: قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، الناشر مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1995م، ص 36.

[9] . سامي سليمان أحمد: الاقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي، منشور ضمن مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 2008م، مج 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2009م، ص 419.

[10] . ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط2، 2005م، ص 23.

[11] . ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، دط، دت، ص 459، 460.

[12] . حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب،تونس، 2008م، ص 106 وما بعدها.

[13] . قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوراد في علم الانتقاد، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م، ص 163.

[14] . حاول تسليط الضوء على الملاحظات النقدية التي خصت الشعر القصصي سامي سليمان أحمد في مداخلة بعنوان "الاقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي"، منشورة ضمن مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 2008م، ص ص411 ، 479. غير أن الموضوع جدير بدراسات أشمل لا يتسع إليها مجال هذه الدراسة، إذ أن ما أوردته إشارات لامحة إلى الظاهرة.

[15] . ينظر، عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1983م، ص 36 وما بعدها.

[16] . عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009م، ص 239.

[17] . المرجع نفسه، ص 243.

[18] . عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ص 164.

[19] . ينظر ترجمة محمد الأريسي عند محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، دت، ص 81.

[20] . محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص 82.

[21] . المرجع نفسه، ص 159.

[22] . المرجع نفسه، ص 267.

[23] . حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص 45.

[24] . جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1992م، ص 71.

[25] . محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 23.

[26] Oxford , Chris Baldick: concise dictionary of literary. P 146., 2001,University Press

[27] . فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د ط، 2006م، ص 118.

[28] . محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص ص 16، 17.

[29] . عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، شعر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص 43.

[30] . محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 544.

[31] . تيزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائف تحليل السرد الأدبي، ص 41.

[32] . عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 41.

[33] . المرجع نفسه، ص 43.

[34] . المرجع نفسه ، ص ص 44، 45.

[35] . المرجع نفسه، ص 45.

[36] . المرجع نفسه، ص 52.

[37] . محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 658.

[38] . المرجع نفسه، ص 659.

[39] . علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط5، 2008م، ص 198.

[40] . المرجع السابق، ص 212.

[41] . عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 45.

[42] . المرجع نفسه، ص ص 48، 49.

[43] . المرجع نفسه، ص ص 48، 49.

[44] . المرجع نفسه، ص ص 50، 51.

[45] . المرجع نفسه، ص 46.

[46] . المرجع نفسه، ص 50.

[47] . المرجع نفسه، ص 52.

[48] . حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 52.

[49] . محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 192.

[50] . المرجع نفسه، ص 203.

[51] . عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999م، ص 55.

[52] . المرجع نفسه، ص ص 46، 47.

[53] . عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 47، 48.

[54] . جوزيف إ.كسينر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003م، ص 17.

[55] . يمكن أن نذكر على سبيل الأمثلة: بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، بناء الرواية لسيزا قاسم، شعرية الفضاء السردي لحسن نجمي، في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحمداني.

[56] . من أهم الدراسات الرائدة الشكل والخطاب لمحمد الماكري، والبنية السردية في النص الشعري لمحمد زيدان.

[57] . ينظر، محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 219.

[58] . جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002م، ص 20.

[59] . ينظر، حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص 47.

[60] . وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتتفاعل الأحداث، بخلاف الفضاء الطباعي الذي يتعلق بالتوزيع الكتابي على سطح الورقة.

[61] . حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب،ط2000،1م، ص 46.

[62] . سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 102.

[63] . جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، ص 88.

[64] . خالد الغربي: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005م، ص 110.

[65] . ينظر، عبد العلي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ص 153.

[66] . محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 227.

[67] . عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 52.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1 . الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسيّ: ديوان الحطيئة، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2005م.

2 . ابن أبي ربيعة، عمر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

3 . قذيفة، عبد الكريم: مرايا الظل، شعر، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

4 . الهلالي، حميد بن ثور: ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م، موقع www.ahlalhadeeth.com ، بتاريخ2011/11/25م.

ثانيا: المراجع

1/ المراجع العربية

1. أباظة، ثروة: القصة في الشعر العربي، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، د ط، د ت.

2. بوطيب، عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999م.

3. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي: قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، الناشر مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، 1995م.

4. حداد نبيل، و درابسة محمود: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22- 24 تموز 2008م، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2009م، المجلد الأول.

5. حداد نبيل، و درابسة محمود: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22- 24 تموز 2008م، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2009م، المجلد الثاني

8. زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، مصر، ط5، 2008م.

9. زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، عدد 149، الهيأة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، د ط، 2004م.

10. الشوابكة، داود غطاشة، وصوالحة، محمد أحمد: نمد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

11. ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط2، 2005م.

12. الطمار، محمد بن عمرو: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، دت.

13 . الغريبي، خالد: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005م.

14. قاسم، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

16. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م.

17. قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الوراد في علم الانتقاد، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م.

18. لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.

19. مرتاض، عبد الملك: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2009م.

20. مريدن، عزيزة: القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1988م.

21. المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي،دط، دت.

22. نبوي، عبد العزيز: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1983م.

23. نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي ، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب،ط1،2000م.

24. النصري، فتحي: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د ط، 2006م.

25. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

المراجع المترجمة

27. جوزيف إ.كسينر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003م.

28. جيرار جنيت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط1، 1992م.

29. جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002م.

المراجع الأجنبية

30–Chris Baldick: concise dictionary of literary, Oxford University Press, 2001, P 146.

آليات التواصل في الرواية " ذاكرة الجسد " لـ " أحلام مستغانمي" أنموذجا.

أ.بوزيد مولود
جامعة مولود معمري – تيزي وزو–.
كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
مخبر التمثلات الفكرية والثقافية.
mimou.bzd@outlook.fr

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى تبيان الآليات التواصلية التي ينتهجها الروائي من أجل التواصل مع الجمهور المتلقي، ولتحقيق هذه الغاية اخترت نموذج روائي للدراسة موسوم بذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي". فقمت بتسليط الضوء على اللغة المنتهجة والمناصات الخارجية والداخلية، إلى جانب فضاءات الرّواية وعوالمها وأمكنتها. وبينت الدراسة أن هذه الآليات تعد من أهم السبل للتأثير وإيصال الفكرة للمتلقي. فهي آليات تلعب دورا استراتيجيا تضمن الفعل التواصلي مع المتلقي.

كلمات مفاتيح: الاتصال، الرواية، الآليات، المتلقي، اللغة، التأثير.

Les mécanismes de communication dans le roman de" Ahlam Mosteghanemi " la "mémoire du corps" comme exemple

Résume : cet article a pour but de montrer les différent mécanismes de la communication produisent par le romancier pour se communiquer avec le publique récepteur et pour cela j'ai choisis le roman de" Ahlam Mosteghanemi " la "mémoire du corps" dont j'ai basé sur la langue utilisé dans ce roman, les paratextes ; intérieur et extérieur, aussi l'espace romancier, ces mondes et ces lieux. L'étude a montré que ces mécanismes sont plus importants pour influencer et bien transmettre l'idée aux destinateurs. car elles jouent un rôle stratégique dans l'action communicative avec le récepteur.

تمهيد:

يتجاذب مفهوم التواصل مع حقول معرفية بالغة التنوع، تكاد تشمل كل المنتوج الإنساني، فكل الأشكال الثقافية التي تتحدد من خلالها هوية الأفراد، وتخبر عن انتماءاتهم إلى ثقافة بعينها – لغة ولباس وطقوس ونمط عيش– يجب النظر إليها باعتبارها وقائع إبلاغية تندرج ضمن حالات الإنتاج الإنساني الذي يتجلى داخله، فمجموع ما ينتجه الإنسان عبر لغته وأشيائه وجسده وإيماءاته وطقوسه ومعماره يندرج ضمن سيرورة تواصلية.

وإذا جئنا إلى الأدب عامة والرواية خاصة نجد أن هذه الأخيرة عرفت إقبالا واسعا في الآونة الأخيرة من قبل المبدعين، فحيث كان الفن كان الأدب حاضرا بدءا من فن الرواية إلى الفنون الأخرى لتعرف مع مرور الزمن تطورا كبيرا، ولهذا ستكون دراستنا في الأساس منصبة على تبيان "آليات التواصل في الرواية الجزائرية" من خلال تسليط الضوء على رواية " ذاكرة الجسد" لكاتبتها " أحلام مستغانمي". من هذا المنطلق ارتأينا أن تكون مداخلتنا موسومة بـ:" آليات التواصل في رواية " ذاكرة الجسد" لـ" أحلام مستغانمي". محاولين من خلال هذا العنوان الإجابة عن الإشكاليات التي يطرحها هذا الموضوع وهي كالتالي: ما مفهوم التواصل وما علاقة الأدب عامة والرواية خاصة بالاتصال؟ إلى أي حد يمكن أن نقول أن الرواية كعمل فني إبداعي يؤدي رسالة؟ كيف يتحقق مبدأ التواصل في رواية " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي؟ وما هي آليات التواصل في هذه الرواية؟.

I. تحديد التواصل لغة واصطلاحا:

إنّ مصطلح التواصل يكتنفه بعض الغموض بسبب غنته العجمي نظرا لدخوله في علاقة ترادف مع مجموعة من المصطلحات التي تشاركه في الدلالة، سواء من حيث الحذر أو من حيث الحقل الدّلالي، وذلك مثل: التواصل، والإيصال، والوصل والاتصال والإبلاغ والإخبار، والتخاطب والتحاور، هذا من جهة، ومن جهة أخرى

يرجع صعوبة تحديد تعريف جامع للتواصل إلى اختلاف الزاوية التي يتناولها والفكر الذي يتبناه الباحث، فما المقصود بالتواصل؟

1. **لغة:** ورد في لسان العرب أن: " وَصَلْت الشيء وَصْلاً وَصِلةً والوَصْلُ ضِدُّ الهِجْران، وفي الحديث: من أراد أن يطول عمره فليصل رحمه"[1]، أي أنّ التواصل إيصال ووصل لما يتقطع، بمعنى كما يضيف الفيروز أبادي: وصل والوُصلة بالضم الاتصال، وكل ما اتصل بشيء فما بينهما وُصلة"[2] أي أنّه العلاقة التي لا تهدف إلى الفصل بقدر ما تسعى إلى تحقيق العلاقات فيما بين العناصر مهما كانت تلك العناصر.

أما في معجم لاروس (Larousse) الفرنسي فكلمة الاتصال" communication": تعني فعل التواصل. أي؛ إقامة علاقة مع الآخرين مثلا: أدبك يجعل التواصل أسهل. وتعني: إرسال شيء لشخص آخر، مثلا: إرسال رسالة: وتعني كذلك الربط بين أمرين".[3]

استنادا لهذه المعاني اللغوية، يتضح أن المراد بالتواصل لغة، الاقتران والاتصال والصلة والالتئام والجمع والإبلاغ والإعلام، كما يتبين أن هناك تشابها في الدلالة والمعنى.

2. **اصطلاحا:**

يشير كازنوف cazeneuve إلى أنّ الأصل الاشتقاقي للفظ التواصل " communication " انبثق من اللفظ اللاتيني " communis " الذي يعني " جعل الشيء مشتركًا"، إنّه يتضمن إذا فكرة التبادل والتبليغ، فالتواصل يعني عملية انتقال من وضع فردي إلى وضع اجتماعي، وهو ما يفيد (اتصل) الذي يتضمن الإبلاغ والإخبار والتخاطب ويتعلق بنقل الرسائل أو الرموز الحاملة للدلالات. ويمكن للتواصل كنشاط تبادلي أن يتم بواسطة الأصوات أو الإشارات أو الصور أو العلامات المكتوبة ويتميز بأعلى مراتب الدقة على مستوى اللسان لأنّ هذا الأخير نسق صوتي خاضع لسنن محدد.[4] التي تندرج تحتها كل الأنشطة التي يمارسها

الإنسان في حياته. هو العملية التي بها يتفاعل المراسلون والمستقبلون للرسائل في سياقات اجتماعية معينة. فما علاقة الأدب عامة والرواية خاصة بالاتصال؟ إلى أي حد يمكن أن نقول أن الرواية كعمل فني إبداعي يؤدي رسالة؟.

II. الفن والعملية التواصلية:

بعدما فرغنا من تحديد مفهوم التواصل، نتناول نوعا آخر من الخطاب، نحاول ندرس فيه الكيفية التي يتم بها من خلالها التواصل، وننظر إلى مدى يمكن لهذا خطاب أن تتوفر فيه صفة التواصل رغم خصوصية؟. والإشكالية المطروحة هاهنا تتمثل في السؤال عن مدى تناسب العناصر المكونة للعملية التواصلية والفن.؟

بإمكاننا أن نقول إنّ المرسل في الفن (إن صحّ التعبير): المؤلف (المبدع) والمرسل إليه هو القارئ (المتفرج). الفن قد يكون نصا مكتوبا/ أو عرضا، أي النص سواء أكان مكتوبا أو معروضا على خشبة المسرح. الوضع هو العلامة اللغوية في شكلها السمعي – المرئي، وكذا العلامات الاجتماعية والعلامات الخاصة بالمسرح (الخشبة، الإخراج...).

إن السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهننا والذي يجب أن نطرحه في هذه المسألة، هل الفن يؤدي عملية تواصلية أم لا؟، فبويسنس يرفض أن يكون الفن تواصلا وبالتالي لغة وذلك لانعدام قصد التواصل بين المرسل والمتلقي لأنّ الفنان لم يقصد ذلك، إضافة إلى انعدام شرط من شروط التواصل ألّا وهو عدم تناوب الأدوار. يقول إيريك بويسنس في كتابه التواصل والتلفظ اللساني: «الممثلون يحاكون شخصيات حقيقية ويتواصلون فيما بينهم، ولا يتواصلون مع الجمهور بنفس النمط الذي يتواصلون مع بعضهم البعض».(5)

فالتواصل الحقيقي ينبغي أن يبنى على أساس تبادل الأدوار والوظائف بين المرسل والمتلقي عبر نفس الوضع. فيتحول المتلقي نفسه إلى مرسل، والمرسل إلى متلق خلال عملية الإرسال والاستقبال، كما هو الحال في التواصل اللغوي. يقول جورج مونان« أن التواصل اللساني اللغوي له خصائص أو شروط أساسية تساهم في عملية

التواصل ألا وهي تبادل الأدوار بحيث يمكن للمرسل أن يتحول إلى متلقي والعكس صحيح وهذا ما لا نعثر عليه في مجال الفن. أين تبق الجهات الفاعلة في علمية التواصل هي نفسها لا تتغير، فإذا كان التواصل في الفن موجودا فيكون في اتجاه واحد، على عكس ما يتم في التواصل اللغوي السليم».[6] إذ يتعذر على المتلقي أو المتفرج أن يدخل في حوار مع المؤلف أو الممثل أثناء العرض أو أن يصعد إلى الخشبة ويتحول إلى ممثل. كما لا يستطيع هذا الأخير أن يترك مكانه على الخشبة وينزل إلى القاعة متحولا بذلك إلى متفرج.

وقد استثنى "بويسنس" في ذلك بعض الأشكال التي يعتبرها نتيجة لقانون (المنبة ⟵الاستجابة)، كتلك العلاقة التي تنشأ بين النص والقارئ، وبين الممثل والمتفرج، فالتمثيل في بعض الأحيان يثير في المتفرج استجابات وردود أفعال مختلفة، الثرثرة، والتصفير، والتصفيق، والبكاء، التنهيد، التشجيع وبعض التعبيرات الأخرى التي تعتبر الأجوبة الوحيدة الممكنة من طرف الجمهور. بالإضافة إلى ذلك الفن الملتزم.

من جهة أخرى إذا نظرنا في علاقة الجمهور مع النص التي هي علاقة أساسية نلاحظ أن التواصل يتم في اتجاه واحد، والنص الذي يتم إرساله من طرف المرسل عبر القناة يفترض أن المرسل يتواصل مع المشاهد، «وهذا النوع من التواصل لا يمكن أن يفسره إلاّ علماء النفس – المحلل النفسي– الذي يدرس علم الإيماءات والسلوك المادي للشخصية – لأن هذه العلاقة معقدة. وهذا النوع من العلاقات لا يمكن أن تسمى إلا " مشاركة، أو تقمصا، أو إسقاط، أو انعكاس، إلى غير ذلك». [7] وهذا ما يشكل خطرا على المتلقي من جراء تأثره بالفعل.

ثم تساءل الكاتب، هل بإمكاننا أن نتحدّث حتى عن تواصل في الفن، إلاّ أنّه يظل تواصلا ، بحصر المعنى؟ إذا شئنا أن نعلم ما المقصود حين نتكلم على التواصل، فلنذكر بإصرار أن مرسلا ما (لرسائل معينة) يتواصل مع متلق لهذه الرسائل، إذا كان بإمكان هذا الأخير أن يجيب الأول بواسطة القناة نفسها والشفرة نفسها (أو

بشفرة قادرة على الترجمة الكاملة لرسائل الشفرة الأولى). لا يوجد مثل هذا النمط من التواصل في الفن.

ثم يضيف ج. مونان شيئا آخر وهو أن عملية التواصل لا تتحقق إلاّ بتوفير قصد التواصل، وهو عنصر يفتقده الفن، وتعارض " أوبرسليف " هذا الرأي بقوله: «لا يمكن نكران دور القصد في عملية التواصل، فالممثل يرغب في التعبير عن ذاته أو يرغب في التعبير عن شيء آخر والغرض من التبليغ لا يقتصر على تبليغ علم أو معرفة ما بإمكاننّا أن نبلغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه بالذات، والقصد يستلزم معرفة، والتبليغ قد يحتوي على عناصر لم نرغب في تبليغها أو لم تتم معرفتنا بها، والمسرح وكذا الفنون الأخرى بما تحتويه من غنى العلامات والتعقيد في نظاميتها يتجاوز مرحلة القصد الروائي في التبليغ».[8]

فإذا كان الفن لا يؤدي رسالة (تواصل) فلماذا يتعرض الفنان للمساءلة؟، فبويسنس عندما ناقش هذه الفكرة ناقشها من نظرة وتوجه أوروبي الذين يملكون حرية التعبير عن أفكارهم وأرائهم دون قيود حكومية. فالرّواية حسبهم تؤدي وظيفة جمالية على عكس ما يمارس في الوطن العربي من قمع للآراء وطمس للحقوق. فكلمة فنان مثلا في الجزائر لا تعني العصمة من المساءلة، ولا تعني الحصانة، بل على العكس تعني المسؤولية ومحكمة النقد وسيف الرقابة.

فالرقابة إذا تشكل معاناة تعمل على خنق آراء المؤلف (الرواية)، وتجعله حبيسا لميثاق تم عقده من طرف الرقيب، ويعد الخروج عنه جريمة قد تكون عواقبها المصادرة أو السجن. وهذا من شأنه أن يؤثر سلبا في عملية الإبداع، التي تحتاج لا محالة إلى الحريّة والانفلات من طابوهات – محرمات السلطة– يقول آلن روجر: « تُحدّ من حريّة كتّاب القصة في العالم العربي في كتابة نصوصهم الإبداعية ونشرها عوامل عدة مختلفة في درجاتها، وسبل عدة يعتبر النفي والسجن والرقابة مجرّد سمات كشوفة وواضحة لها، ففي المجتمعات التي تدرك قوة الكلمة، وتعمد بالتالي إلى مراقبتها، تصبح كتابة الرواية عبارة عن عمل يتطلب المهارة والشجاعة».[9] ومن ثم

يصبح على كلّ عمل أدبي يرى فيه صاحبه أنّه صالح للنشر اعتماد طريقة ما للوصول إلى ذلك لا مبرّرا للكسل أو التقصير من الجهد. وتظهر الإشارة إلى ضروب الرقابة المفروضة على الكتابة واضحة في العملية التواصلية التي تقوم بها الرواية.

فالكثير من الفنانين تعرضوا للسجن أمثال: "مفدي زكريا" الذي لقب بشاعر الثورة الذي سجن في عهد بومدين، والبعض الآخر تعرضوا للنفي أمثال: "سليمان عازم". وغيرهم من الفنانين والروائيين الجزائريين وآخرهم الروائي كمال داود الذي أهدر دمه بسب روايته "مورسو تحقيق مضاد – الذي صرح بأنه فقد في المقابل " قدرة الكتابة بحرية" واستعاد مقولة "ارنست همنغواي" الشهيرة التي رددها في عز تجربته الروائية، وهي: "نكتب دائما تحت أنظار الآخرين". فالكتابة الروائية تعني بالنسبة إليه "حرية للانفلات من السلطة"، لكنها في المقابل: "مسؤولية يصعب تحملها"، في إشارة منه إلى ردود الأفعال العنيفة التي جاءت بعد نشر روايتة" مورسو.."،[10]من هنا نستنتج أن الفن في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة يؤدي رسالة، وبالتالي يحقق تواصلا. وهذا ما نلمسه في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي التي تعرضت للمساءلة والنقد لأنّها كتبت عملا أدبيا راقيا.

III. آليات التواصل في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي:

تعتبر الرّواية من الفنون الأكثر انتشارا بين الأجناس الأدبية الأخرى، في السّاحة الأدبية، وصارت بشموليتها وسعتها قادرة على استيعاب عوالم الكاتب الشاسعة وصارت الفنّ الأكثر احتواءً للحياة ومظاهرها، لذلك فإنّ المرء لا يحتاج إلى الكثير من الفطنة كي يدرك أنّ هذا الزّمن هو زمن الرّواية بامتياز، فهي الأكثر رواجا وقبولا لدى المتلقي نظرا لقدرتها على نقل المشكلات والهموم التي يعيشها النّاس، فالمتلقي يرغب أن يرى نفسه طرفا أو أحدا ممن يعرفهم في الأثر الذي يتناوله بالقراءة...[11].

والرّواية جنس أدبيّ راقٍ، تتميّز ببنية شديدة التّعقيد تتضافر فيها جملة من العناصر المكوّنة لها (السرد، الحدث، الزمان، المكان، الشخصيات، اللّغة...) ويعتمدها المؤلف من أجل ربط حبال التواصل بينه وبين المتلقي. ويمكنا تلخيص

البنية التواصلية للرّواية وذلك استنادا للمخطط التواصلي الذي وضعه رومان جاكبسون على النّحو التالي:

– المبلِّغ أو السّارد: وهو مبدع الخطاب الرّوائي أو نص الرّواية، وهو غالبا ما يكون كاتب الرّواية التي يتوجّه بها إلى جمهور معيّن من القراء.

– المبلَّغ أو المسرود له: وهو المتلقي أو المرسل إليه، الذي يتلق الرّواية أو يقرأها وغالبا هم الجمهور.

– البلاغ أو المسرود: وهو هنا نص الرّواية بأنواعها المختلفة، انطلاقا من عنوانها إلى آخر فقرة فيها.

– قناة التبليغ: هي المسلك الذي يمرّر المبلَغ من خلاله البلاغ إلى المبلّغ أو المتلقي، وتتنوّع القناة بتنوّع الوسائل التي تنتقل بها البلاغات المختلفة، وهي في الرّواية تشمل جملة من العتبات النصية، بما في ذلك ما يحتويه الغلاف الأمامي من رسوم وصور مصاحبة لعنوان الرّواية، فضلا عن محتويات الغلاف الخلفي، كعلامة أو علامات النّشر كاسم دار النشر ورقم وتاريخ ومكان الطّبع...

– الوضع: وهو مجموعة القواعد التي ينظّم بها المبلَغ مجموعة العلامات المكونة للبلاغ الذي يتوجّه به إلى غيره، فالمبلِّغ أو المرسل يموضع أو يرمز، والمرسل إليه أو المبلغ يفكّك الرموز اللّغوية، وتشتمل بصفة عامة كلّ ما يتعلق بتقنيات السرد المختلفة، ويحلّلها ليفهم القصد من مضمون البلاغ الموجّه إليه.

– المرجع: ويتمثّل في السياق والمقام والأشياء التي يحيل عليها البلاغ أو الرسالة، وهي في الرّواية كلّ ما يحيل عليه النّص من فضاءات وأمكنة....[12]

1– اللغة:

تكتسي لغة الإبداع الرّوائي أهمية بالغة على أساس أنّها مادة هذا الإبداع وجماله، والأديب البارع هو الذي يتقن توزيع لغته الإبداعية على مستويات تناسب أوضاع شخصيات روايته ثقافيا وفكريا واجتماعيا، أيّ تطويع لغته بما يتلاءم مع الحياة اليومية العامة، دون المساس بفنيّتها. واللّغة هي التي تميّز كاتبا عن آخر، إذ يضطلع

كلّ واحد منهم بلغة خاصة به بناءً على مدى قدرته على التحكم فيها، وخلق معاني جديدة متميّزة.[13]

والسرّد في أبسط مفاهيمه يعني الكيفية التي تروى بها الرّواية أو هو عرض موجه بساطة اللّغة المكتوبة لمجموعة من الأحداث أو الشّخصيات المتخيّلة، أي ما يقوم به السّارد حين يروي الحكاية، بحيث تبدو مقنعة للمروي له، ويعني بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص «لسرد هو الكيفية التّي تروى بها القصة عن طريق القناة نفسها، وإن صة لا تتحدد بمضمونها فقط أو عناصر أخرى، ولكن تحدد أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدّم بها هذا المضمون».[14] ولأنّ الرّواية لا تسرد بنفسها إذ يتطلب ذلك وجود راوٍ أو سارد قد يكون ظاهرا في النص الرّوائي وقد يكون شخصية من الشّخصيات تؤخذ على عاتقها الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات ونقل كلامها والتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها.

وعندما يقوم الراوي بحكي روايته يستند إلى دعامتين أساسيتين؛ أوّلهما، أن يحتوي على قصة ما تتضمن أحداثا معيّنة، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أنّ القصة الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، « إنّ كون الحكي هو بالضرورة قصة يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى الراوي أو السارد وطرف ثاني يدعى مروي له، والمبدأ في العلاقة بين القارئ والراوي هو مبدأ الثقة لأنّ القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة الآتية:

الراوي ⟵ القصة ⟵ المروي له ...»[15]

ولا يتم التوا مل إلاّ بوجود هاذين الطرفين، فالسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة تصورها في علاقة بين السارد والقصة والمسرود له، وإذا ما عدنا

إلى رواية "ذاكرة الجسد" فإنّنا لا يمكن أن نحصر المقاطع التي ورد فيها السرد لكثرتها وتنوّعها.

فالروائي يكتب من أجل التواصل مع الآخرين، وعليه فهو ملزم بإنتاج خطاب متعدد الأصوات والألسن من أجل إحداث رغبة لدى القارئ لتلقي النص. وإذا كان النص الروائي لا يقوم إلا من خلال اللغة ، فإنّ الكاتب من البداية يدخل في معركة حقيقية مع ألفاظ وتراكيب اللغة، من أجل السيطرة عليها، لإخضاعها لمقاصده، وكلما تمكن من ذلك استطاع أن يتواصل مع القارئ، وأن يحفظ لنصه الديمومة والبقاء. والملاحظ أن التواصل بين الكاتب والمتلقي، لا يتم إلا وفق ستراتيجية معدة سلفا يراعي فيها الكاتب خصوصية لغة المجتمع الذي يكتب له، والتي هي لغة مشتركة بينه وبين القارئ، إستراتيجية تمكنه من ضبط التراكيب اللغوية التي يستعملها في نصه وعليه فكلما استطاع الروائي التحكم في أساليب نصه، وتوزيع أصوات شخصياته، كلما زاد من استفزاز القارئ، فالكاتبة في صياغة روايتها اعتمدت على إدراج بعض المقاطع الأجنبية « soir, soir que de soir pour un seul matin»[16]، « moi je préfère comprendre ce que je vois »[17] إلى جانب اللهجة العامية "الدارجة"، باعتبارها آلية من آليات التواصل، فالكثير من النقاد والأدباء دعوا إلى العامية وحجتهم في ذلك هو التبسيط لإفهام العامة، ولأنّ العامية أكثر تعبيرا عن الواقع وانطباقا له، ولهذا يقول عثمان جلال: «أنسب هذا المقام أوقع في النّفس عند الخواص والعوام»[18] أي أنّ هذه اللّهجة مناسبة لكونها تمكّن الخاص والعام من فهم الرّسالة، فهي مشتركة بين الباث والمتلقي، ولقد اتفق معه كلّ من يعقوب صنوع، ومحمد تيمور «لأنّ النّاس طبقات، فليسوا متساوين في المعرفة باللغة الفصيحة،[19] لهذا نعثر على العديد من المقاطع باللغة العامية في هذه الرواية مثل:«ع السلامة يا سيدي .. عاش من شافك!»[20] « يعطيك الصحة يا وليدي.. وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني.. وجهك يكفينا..»[21]...إلخ، وهذا يدل على أن الرواية هدفها تواصلي بالدرجة الأولى.

إن الروائية لم تر مانعا في توظيف العامية القسنطينية دون غيرها، لترسّخ قدر المستطاع الهوية المحلية لشخصياتها، وكذا لإضفاء جمالية تتأسس على التركيز على بلاغتها وهي تشخص من خلال عرضها في السرد، أو في الحوار الذي يتجدّد بين السارد والشخوص الروائية من جهة، وفيما بين هذه الشخوص من جهة ثانية، ذلك " أن الدارجة تخلق تموجا في التشخيص اللغوي قوي الدلالة، وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفردة للذاكرة الشعبية، ولصور اختزانها للحدث وتفاعلها معه وتنيره روائيا بعد ذلك"، فاللغة تقيدنا لتبني أسلوب يصرح بانتمائنا إلى فريق تواصلي معين، فاختيارات بنية الجملة والمفردات تلعب دورا كمؤشرات على طبيعة وبنية الفريق الاجتماعي الذي نتواصل داخله بشكل دائم في حالة طبقتنا السوسيو اجتماعية أو أصلنا الجغرافي، وبشكل دائم استجابة إلى الأدوار التواصلية المتغيرة التي نتبناها عند استعمال اللغة.

ولأنّ الشيء الثابت والمؤكد في بنية الرواية، هو اعتماد الكاتبة على اللغة الشعرية التي أصبحت ظاهرة ملفتة للانتباه لدى البعض تستهويها خصائص هذه اللغة وأجزاءها، لذا عمد بعض الروائّيين العرب إلى بناء نصوصهم الرّوائية بلغة عالية الشعرية « التي تعني الانزياح عن لغة النثر باعتبار أنّ لغة النثر عنده توصف بلغة الصفر في الكتابة[22] فاشتباك الرواية بالشعري بارز للعيان في لغتها، فمنذ القراءة الأولى للعنوان تواجهنا اللغة الشعرية التي لا تفارقنا إلا ونحن ننهي الرواية.

تكتسب إذن رواية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " شعريتها من العديد من الخصائص منها: خاصية الانزياح بأنواعه، والصور الشعرية، من تشبيه واستعارة، والجانب الموسيقي وما يشكله من إيقاعات عذبة مثل التوازي، الجناس، الطباق والمقابلة، السّجع إلى جانب خاصية التكرار التي تسم المعجم فالكلمة الواحدة مثل (حب 383 مرة، عشق 66 مرة، حزن 104...إلخ).[23] تتكرر في أكثر من صفحة تقول: « كم هو الحب عقيم.... دعيني في عيد الحب... أكرهك... بشيء من الحب».[24]، فتكرار الكلمات بهذه المعدّلات المرتفعة تهدف منه الكاتبة

إلى لفت انتباه المتلقي، فالوظيفة الشعرية حسب جون إيف تاديه Jean Yve (Tadié) « تشد الانتباه إلى شكل الرّسالة ذاتها».[25]

إلى جانب شعرية المعجم نجد أيضا أن الكاتبة اعتمدت على شعرية التراكيب (التقديم والتأخير) في العديد من المقاطع مثل: «على أصابع الجرح أعود إلى الوطن».[26] « موجعة تلك الغربة ».[27] فالكاتبة وهي تقدم "الحال " الذي يعكس في أغلب الأمثلة حالة ألم ومعاناة ووجع تعيشه الذات المتلفظة بالكلام، ترمي إلى التأثير في المتلقي وجعله يشعر بحالة الذات، وبذلك تتضاءل الوظيفة الإخبارية لتهيمن الوظيفة التأثيرية التي تركز على المرسل إليه.

أما على مستوى تركيب الجمل فنعثر في الرواية على العديد من المقاطع بنيت بناءا يشبه البناء في الشعر تقول: " ستعودين...

مع النور الخريفي، مع الأشجار المحرمة، مع المحافظ المدرسيّة.

ستعودين...

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيّارات، مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها.

مع الحزن الغامض... مع المطر.

مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون.

ستعودين لي... يا معطفي الشتوي... يا طمأنينة العمر المتعب...

يا أحباب الليالي الثلجية.

أكنت احلم...[28]

فمثل هذه المقاطع تتكرر بشكل كبير في الرواية، فانتهاج " أحلام مستغانمي " هذه الطريقة الشعرية في روايتها ليس غريبا باعتبار أنّ الكاتبة قبل أن تكون روائية كانت شاعرة.

2- العنوان:

يعدّ العنوان من أهمّ عناصر النّص وملحقاته الدّاخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، بصفة عامة والرّوائي بصفة خاصة، « فهو مجموع العلاقات اللّسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[29]، وبه يوجّه القارئ نحو عملية فكّ شفرات النّص باعتباره خطابا واصفا للنّص الأساسي، لأنّ تلك العلامات اللّسانية والسيميولوجية المكوّنة له تقرّبنا من مضامين النّص، لالتماس حركة معانيه والتلذذ بها، فكلنّا « يعرف أنّ للعنوان وظيفة انتظارية أو إخبارية، يدلنّا بشيء من العموميات عن الدّاخل وعن المحتوى أو التوجّه الذي سار عليه الكاتب، فهو يلخّص العمل بطريقة أو بأخرى»[30]، فالعنوان سمة الكاتب من حيث أنّه نص يوازي نصه الأصلي، فوجب على الكاتب الوعي به، وإذا ما حاولنا تطبيق مخطط التواصل على العنوان في الرّواية ، فإنّنا نجد أنّه مكوّن من ثلاثة أطراف هي:

- المعنون: المرسل.
- العنوان: الرسالة.
- المعنون له: المرسل إليه. [31]

مخطط التواصل للعنوان في الرّواية:

المعنون	العنوان	المعنون له
أحلام مستغانمي	ذاكرة الجسد	القارئ.

وإذا ما حاولنا تحليل عنوان " ذاكرة الجسد "، يتّضح لنا أنّه يحمل لفظتي" ذاكرة " و" الجسد"، وإذا ما عدنا إلى دلالة كلمة "الجسد " فهي تعني حسب المعنى المعجمي : « الجسد مصدر جسيد الإنسان. قيل والجن والملائكة وغير ذلك.. وفي الكليات؛ الجسد جسم ذو لون كالإنسان والملك والجن. ومنه الجساد للزعفران ولذلك لا يطلق على الماء والهواء...والجسد أيضا الزعفران وعجل بني إسرائيل والدم اليابس... ».[32] فالنظر إلى هذا المعنى المعجمي، وبعد قراءة أولية للرواية، فإنّ كلمة

جسد لم تعد تعني المعنى القاموسي فقط، بل أضحت رمزا للعذاب والقهر والاغتصاب وغياب حرية الاختيار. إذن فحين نتوغل في عوالم الرواية، نحس أن خالدا الجسد المنقوص الذراع؛ هو المقصود، لكن لا يعبر عن نفسه فحسب، بل إن حكايته عن معاناته تتوازى مع أجساد أخرى داخل الرواية. هنا يغدو الجسد رمزا للمرأة/ المدينة / الوطن الذين يعانون – حسب الرواية – من القهر والعذاب.

حين ننتقل إلى كلمة " ذاكرة " نجد أن المعنى المعجمي يعني « ذَكَر الشَيء يَذْكُره وذكر وتذكَارًا حفظه في ذهنه ...واذْكَرت المرأة ولدت ذَكَرًا فهي مذكر .. والذَاكرَة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها ... والمُذَكر التي تلد الذكور... ومن الأيام الشديد الصعب».[33] فقد جاءت الكلمة معرفة بالإضافة "ذاكرة الجسد ". يمكن أن نستلهم بداية المعنى من أن الأيام المذكر الشديدة الصعبة، ونسقطه على كلمة ذاكرة في العنوان، التي تحمل الرواية تاريخا لكل ما هو مؤلم وشديد ومؤرق بالنسبة إلى خالد بطل الرواية والسارد لها"... فالذاكرة في اسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، وإنّما تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدري من المنحدرات وكيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في زلة ذكرى...»[34]، وما دامت الذاكرة هوة تحمل كل تلك الأشواك والزلات، فإنّ السارد يختار لها الرواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت، ولهذا تتقاطع دلالة الذاكرة/ الألم في العنوان مع دلالة الكاتبة / الرواية، التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه والتنفيس عنها.

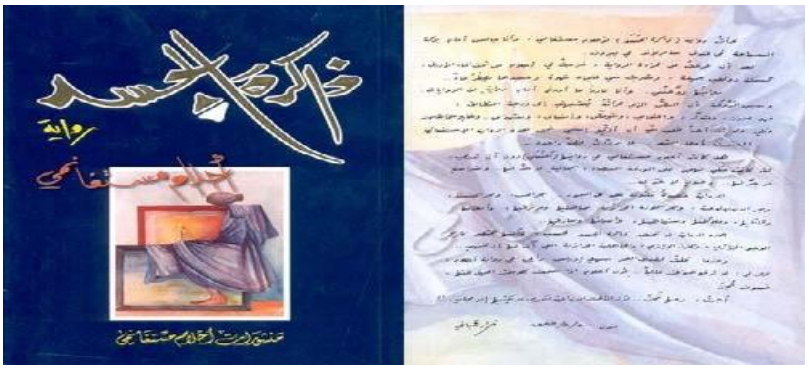
والمعروفة عن العنوان أنّه دائما يطرح تساؤلا لا يفك تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرواية، فهو كما يقول رولان بارث « الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة » [35] فهو يعتبر مصيدة للقارئ، فهو ليس مجرد عنوان/ اسم للنص، بل هو نداء يدفع القارئ للإطلاع على النّص، فهو منشط إعلاني تواصلي في الرّواية بالدرجة الأولى.

3- الصورة:

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مقولة " الرسم كتابة بالألوان "، فإنّه من المهم اعتبار اللوحة "الفنية/ التشكيلية" كتابة أو نص يحتاج إلى تأويل أو تفسير، مثله مثل أي عمل إبداعي. وقد اعتدنا أن نرى مع جيل الرواية الجديدة لوحات تشكيلية وصورا إبداعية ترافق غلاف الرواية، لا لتحسن مظهرها وشكلها كما يعتقد البعض، ولكن لأن" الصورة تكاد تكون ضرورة أدبية ونقدية نظرا لبعدها الدلالي والتواصلي والنقدي، الذي يخدم دوما النّص، فلتلك الكتابة اللّونية القدرة في أن تمارس ما كان أي لغة ممارسته على لغة أخرى أو على ذاتها، من شرح وتفسير وتعليق أيضا، ذلك لأنّ الصورة في هذه الحالة تعد خطابا مراكما لمضمون الرّواية وخطابها، وقد تثير في ذهن القارئ العديد من التساؤلات. فهي أيضا نوع من التناص الاستشهادي، وإن كان اختيارها مدروسا تبعا لمضمون النص ومنحى مسار السرد، فالصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقّق لنا عمومية المعرفة، فهي تخاطب أذهان القراء، بمختلف مستوياتهم، فحتى تفهم مضمون صورة ما، ليس شرطا أن تحسن القراءة أو أن تملك مستوى ثقافيا معيّنا، ولأنّ الصورة هي لغة عالمية، فهي تعرف «بأنّها كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البشري، أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء»[36]. كما رأى الحكيم كونفوشيوش أنّ «الصورة هي خير من ألف كلمة».[37]

يدّل على أنّها يمكن أن تعبّر أحسن مما يمكن أن تعبّر عنه الكلمات والألفاظ، «وإذا كانت اللّغة تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النسق اللّغوي، فإنّ الصورة تسرد بفضائها البصري وما يؤثّثه المجتمع والثقافة التي تنتمي إليهما أو تتحدث عنهما»،[38] ولأنّ الصورة تتيح لأكبر عدد من الجماهير رؤيتها ومشاهدتها، وتجعل فهم خطوطها وجزئياتها ومضمونها كلّه شيئا متاحا له « فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم لأنّها تتميّز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، فتقدم للمتلقي خدمة مهمة جدا، لأنّها

تكثّف من فعل التبليغ، وبذلك تتسلط على الحساسية المتأثرة لديه وتخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللّغة»[39]، وهذا ما يجعله يسعى لاستخلاص الرسالة التي تحملها الصورة، وهذا ما سنحاول بدورنا استخلاصه من خلال الصور الموجودة على غلاف رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي.



لم تأت صورة الغلاف في " ذاكرة الجسد " واضحة المعالم بما فيه الكفاية، ذلك أنّها تحمل بعدا إيحائيا ورمزيا يشوبه كثير من الغموض والتساؤل، إذ نجد في الصورة لوحتين مرسومتين بصورة غير واضحة، أو أنّه مجرد انعكاس ألوان. حيث وضعت إحدى اللوحتين بشكل عمودي في حين وضعت الأخرى بشكل أفقي متخذة اللوحة الأولى سندا لها. ويجلس على جانب هذه اللوحة الثانية شخص لا تظهر أطرافه بوضوح، وكأنّه لا يملك سوى رجل واحدة تبدو تحت الرداء بجورب أحمر.

في أعلى الصورة، وعلى اللوحة العمودية التي يستند عليها الجسم، وضعت مزهرية بشكل أفقي، بشكل تبدو فيه ملامسة للجسم أو الرداء، وكأنّها تشكل رأسا لذلك الجسم المغطى برداء أحمر، علما أن الجسم لا يحمل يدين، ولا يعبر عن جسد شخص معين محدد الأوصاف فهو رداء موضوع بطريقة فوضوية ليس إلا. وهو ما يوصلنا إلى احتمال كون ذلك الرسم أو الجسد يقدم بقايا إنسان قضى عمره بين اللوحات في المرسم، ما يعني أنه قضى عمره في الخفاء.

تحمل الصورة بعدا رمزيا آخر أشبه ما يكون بنغمة الألم، الذي لطالما سكنت " خالد بن طوبال"، وتدل اللوحات الفارغة من الرسم على أنّه تعب من الرسم، وأنّه

لم يعد هناك ما يستحق عنده الرسم، سوى انعكاس ألوان معدودة، إذ يصلح الأبيض والأحمر والضوء الخافت المنعكسة على أطراف اللوحات أن تكون أبلغ من أي كلام. فالأحمر على سبيل المثال قد يرمز إلى الدم (فترة الثورة) وقد يرمز للحب، كما قد يرمز إلى المعاناة من شدة تحمل مشقة الحياة.

إن الصورة هي أول ما يصادفه القارئ بعد العنوان، فلا غرو إذن في أن تكون سندا له ومكملة لدلالته وملخصة لمحتوى الرواية، وقراءتنا للنص قد تؤكد أنه بإمكان الصورة أن تكون أداة تواصلية تقول بكل صمت، ومن خلال لغتها الخفية، أشياء كثيرة عن الرّواية، فالصورة نص تواصلي يستحق دراسة معمقة.

لعل أهم ما يمكن قوله، هو أن هذه الدراسة قد مكنتنا من التأكيد على أن الروائي لا يكتب إلاّ من أجل التواصل مع الآخرين، فهدفه بالدرجة الأولى هو التأثير في الجمهور المتلقي (القارئ)، وذلك من خلال محاولة تمرير رسالة قد تكون تربوية أو سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، فالفن تواصل بالدرجة الأولى، فكل هذا وذاك يدفع بالكاتب إلى انتهاج عدة آليات تواصلية في روايته بدءا باللغة المنتهجة والمناصات الخارجية والداخلية، إلى جانب فضاءات الرّواية وعوالمها وأمكنتها. التي تعتبر من أهم السبل للتأثير وإيصال الفكرة للمتلقي. فهي آليات تلعب دورا استراتيجيا يضمنان الفعل التواصلي مع المتلقي، وتفعيل نشاطه، وتنفتح أمامه إمكانيات التأويل لاستكمال الحلقات المضمرة، وتفعيل المجال التواصلي بين النص القارئ وبين القارئ النص.

الهوامش:

1 – ابن منظور أبو الفصل جمال الدين محمد (ت 711ه): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة [وصل]، ج11، ص.826

2 – الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط6، مؤسسة الرسالة، 1998، مادة [و ص ل]، ج 4، ص .66

3 - Dictionnaire: Le petit Larousse illustré, imp. France, paris 2015, p 275.

4 - Jean Cazeneuve, les pôles de la communication en l'univers philosophe, 2eme édition, P/U/F, 1991, p 265.

5 - George Mounin, introduction à la sémiologie, les éditions de Minuit, 1986, paris, p 88.

6 - voir : ibid. p 89.

7 - voir : ibid. p 89,90.

8 - عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم، دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي أنموذجا): رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، إشراف: خولة طالب الإبراهيمي، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1997، ص 40.

9 - آلن روجر: الرواية العربية، تر: صة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1980، ص 186.

10 - حميد عبد القادر: أصبحت أشعر بالخوف بعد أن أسيئ فهمي، جريدة الخبر، الجزائر، 21، 09، 2015. http://www.elkhabar.com/press/article/90881/

* - تقوم الرواية على حكاية حبّ تجمع بين " خالد " الرّسام المناضل الجزائري المنفي في باريس والذي فقد ذراعه في حرب التحرير و" حياة " طالبة جزائريّة وكاتبة تعشق الشّعر والرسّم. وهي ابنة " سي الطاهر" القائد والمناضل الذي كان " خالد " تحت إمرته أثناء معارك التحرير، يلتقي " خالد "بحياة " في معرض الرّسم الذي أقامه في باريس ويكشف أنّ هذه الفتاة التي تزور معرضه هي تلك الطفلة التي كلفه أبوها بتسجيلها في الدّوائر الرّسمية فيقع في حبّها دفعة واحدة، في حبّ جارف، عنيف يمنعه من معاشرة " كاترين" الفرنسية التي عاشرها منذ سنوات، وتجمع اللقاءات بينهما طيلة أيّام المعرض ولكنّ العلاقة بينهما سرعان ما تفتر بتعرّف " حياة " على صديقه الشّاعر الفلسطيني " زياد "، ويوحي لنا " خالد " أنّها أحبّت " زياد"، وبرحيل زياد يحاول خالد استرجاعها ولكنّه يفاجئ بزواجها من أحد الأغنياء المشبوهين. ويعود إلى باريس بعد أن حضر زواجها في قسنطينة. ويحاول نسيانها ولكنّه يضطرّ إلى العودة إلى قسنطينة على إثر موت أخيه " حسان" برصاصة طائشة، ويجلس خالد في غرفته بقسنطينة زا كتابة قصّته معها بعد أن رأى صورتها في إحدى المجلات مع خبر إصدارها كتابا جديدا يحمل حكايتها مع خالد أو مع زياد لا ندري كما لا يدري خالد الذي رفض قراءة الكتاب.

11 - ينظر: جمال زيان: الرواية والسينما- دراسة في آليات تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة والأدب، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2011-2012، ص21.

12 – بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع8، 2011، ص12.

13 – كريمة ناوي: السينما وعلاقتها بالأدب، ريح الجنوب أنموذجا، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، 1999، 2000. ص 52.

14 – حميد لحمداني: بينة النص السردي من منظور النقد، ط3، مركز الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص46.

15 – المرجع نفسه، ص45.

16 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد (رواية)، ط 26، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2010، ص 21.

17 – المصدر نفسه، ص .46

18 – عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة، الجزائر، 2000، ص.146

19 – ينظر: علي محمد باكثير: فن المسرحية من خلال التجارب الشخصية، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص.77

20 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص .72

21 – المصدر نفسه، ص .140

22 – ينظر: جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط4، مكتبة الزهراء، دار غريب، القاهرة، 2000، ص .35

23 – ينظر: زهور كمّون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، الجمهورية التونسية، 2007، ص 48، 53، 55.

24 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد (رواية)، ص .237

25 – زهور كمّون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، نقلا عن: Jean Yve Tadié, Le Récit Poétique, P 7، ص 65.

26 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد (رواية)، ص .282

27 – المصدر نفسه، ص .283

28 – المصدر نفسه، ص .95

29 – جوزيف بيزاكا كبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو –بحوث سيميائية – مجلة علمية محكمة، ع 5-6، الجزائر، ماي 2009، ص.54

30 – نعيمة العقريب: الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات، مجلة تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 23 مايو 2012، ص.241

31 – جيرار جينات:عتبات – من النص إلى المناص–، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ط1 ص.72.

32 – المعلم بطرس البستاني: معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1987، ص .108.

33 – المصدر نفسه: ص.309.

34 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد (رواية)، ص .34.

35 – واسني الأعرج، محي الدين اللاذقي وآخرون: نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة، ط1، الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص .58.

36 – قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ط1، مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، ص.24.

37 – المرجع نفسه، ص.119.

38 – بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي – دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية– مجلة بحوث سيميائية، ع5– 6، الجزائر، ماي 2009، ص.154.

39 – المرجع نفسه، ص154.

دور اللغة في صناعة الخطاب القصصي

أ.بوعافية أحمد

المركز الجامعي تمنراست

Boumanal11@gmail.com

ملخص البحث

إن المستوى الإبداعي الذي وصلت اليه اللغة في صناعة الخطاب القصصي، مرّ بمحطات عديدة أهمها إعادة النظر في التحليلات البنيوية لنسق اللغة، بهدف خلق إمدادات جديدة تتماشى والخصائص الشكلية المكونة لدراسة الأدب، فاللغة القويمة تشد بنيان الخطاب وتدعم أركانه من حيث ضمان انفتاح مشهدية الخطاب القصصي وصولا إلى روح الأدبية.

مدخل:

بات من العسير الوقوف على فنون النثر القصصي دون أن نتكلم عن أهم المحطات التي مر بها هذا النوع من الإبداع، إذ عرفت القصة تطورا كبيرا وتصدرت مكانا مرموقا بين مثيلاتها من الأجناس الأدبية الأخرى، غير أن هذا النوع من الفن لايزال يطرح عدة معضلات منذ قيامه، وهو ما جعل النقاد يتعاملون مع النص لقصصي بطريقة علمية بعد تفاعله إيجابا مع مختلف النظريات العلمية بهدف بناء فنيات فعالة تخدم القصة الأدبية، ومن بين أهم هذه الفنيات نجد اللغة.

فاللغة تكتسب دلالات متميزة، فحيثما نلتفت نجد اللغة حاضرة في كل محطات الخطاب الأدبي، فإعادة الاستثمار في اللغة يقتضي بناءا قصصيا جديدا يتماشى ولغة الحاضر،صناعة وتحليلا وأسلوبا، فاللغة نظاما ونسقا تسعى دائما إلى ضمان التواصل والارتقاء بلغة الخطاب، ففي إطار اللغة يتكون الخطاب.

1- مفهوم اللغة بين الشكلانية والبنيوية:

يعدّ النقد من أهمّ الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوّع مناهجه التحليلية. وما فتئ كلّ إبداع سردي أو شعري يقابل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال. وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له؛ تفسيراً أو تقييماً أو إبداعاً، وكلما قلتَ القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول؛ فوقف الكتّاب عند عتبة السائد، واكتفى النقاد والدارسون بما تحقق لديهم من مناهج وأدوات ورؤى؛ فجاءت قراءاتهم تقليدية مكرّرة، تكبت مقصدية النصّ، وتخبت طموح الناص.[1]

لذلك اهتمت الشكلانية الروسية كثيرا بالأدب وباللغة خصوصا، فالشكلانية بالرغم من قصر حياتها إلا أنها استطاعت أن تبني لنفسها صرحا عظيما في عالم الأدب والأدبية مما أثر بشكل مباشر على النص الأدبي شعرا كان أم نثرا، شكلانيون عرفوا عبر دراساتهم الجادة أن الأدب لن يكون ناجحا إلا بواسطة أداة متميزة وهي اللغة، بالرغم من أن "شكلوفسكي" يرى بان اللغة المستعملة في النصوص الأدبية تعتريها بعض الغرابة إذا مقارناها باللغة العامية البسيطة، وهنا ظهر مصطلح "التغريب" وهناك من يسميه "الإغراب"، وحقيقة أن قطعة من اللغة تسبب " الإغراب" ...فهي تسبب الإغراب فقط على أساس خلفية لغوية معيارية معينة، وإذا تغيرت هذه الخلفية فسوف تكف الكتابة عندئذ عن أن تكون قابلة للإدراك بوصفها أدبية.[2]

وهذا دليل على قوة العلاقات اللغوية مع الأدب فلقد "كانت الشكلية في جوهرها هي تطبيق اللغويات Linguistics على دراسة الأدب، ونظرا لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي تهتم ببنيات اللغة... فقد تغاضى الشكليون عن تحليل "المضمون الأدبي إلى دراسة الشكل الأدبي"[3].

أما البنيوية فقد ظهرت على يد العالم اللغوي الكبير "فرديناند دي سوسير"، إذ يمثل كتابه " محاضرات في الألسنية العامة " سنة 1916 نسخة باكرة عن النموذج البنيوي للغة، أما محاولات تطبيق هذا النموذج على الأدب فتعود إلى سنة 1928، حين وضع "جاكبسون" وغيره برنامجا بهذا الخصوص وكانت تلك بداية البنيوية الأدبية[4]. حيث كشف الغطاء عن مفهوم البنية في علم اللغة.

فالبنيوية كان لها فضل كبير بعد الشكلانية في دراسة النص الأدبي لغويا، فلقد ساعدت على تطوير نموذج سردي استنادا إلى النموذج اللغوي، ولا عجب فمسألة اللغة تتصل اتصالا وثيقا بالبنيوية، وما هي تصطنعه من نمذجة، كما أن الإمكان الهائل الذي يوفره العنصر اللغوي في التحليل البنيوي جعل مقاربة الأدب تتحلى بالعناية العلمية بالعلاقات، الشكل، .... ناهيك على أن التحليل اللغوي نفسه ظل مثالا للتحليل البنيوي.[5]

إن البنيوية ساهمت بشكل كبير في دراسة مختلف الظواهر المنطقية والعلمية " كالمجتمعات والعقول واللغات والآداب والأساطير"[6] وذلك من خلال أهم مدرسة وهي مدرسة "براغ" ، والتي عنيت بدراسة الظاهرة الأدبية، خاصة عند رائدها"جاكبسون" الذي ميز بين وظائف اللغة.

من ذلك نرى تحمس النقاد، خاصة في فرنسا للبنيوية، واعتبروا "الأدب" شكلا من أشكال النشاط الاجتماعي والثقافي. لذلك راحوا يميطون اللثام عن " المنظومة الدلالية" التي وراء الأدب، يستهدون في ذلك باللغة، وأنه مثلما "المعنى" في اللغة لا يعود فقط إلى المتكلم، وإنما يعود إلى المنظومة اللغوية ككل فكذلك الحال في الأدب، حيث المنظومة الدلالية هي الأساس.[7]

فالنص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوي فحسب، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين في المفاهيم والشفرات ...فلا بد أن النص الأدبي الخواص الناجمة عن عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية

تها البنيوية، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس والعصور الأدبية.[8]

ومما سبق يتضح لنا مدى اهتمام الشكلانيون الروس باللغة في ظل ذلك الزخم الفلسفي الذي اعتمد على المنطق آنذاك كأداة للتحليل، فقد اعتمدوا في دراساتهم الأدبية على التحليل اللغوي كمنطلق لنظرياتهم اللغوية.

بنيوية فقد فرضت نفسها لقدرتها الكبيرة على فهم الأدب، فقد اهتمت كثيرا بالنص من خلال علاقته المتشابكة والمتكاملة مع اللغة، حيث استطاعت بهذا أن تطور الأعمال الأدبية وخاصة القصصية، لأنها تسير وفق نظام خطابي دقيق هدفه الكشف عن طبيعة آليات السرد المشكلة لبنية المتن الحكائي.

2- اللغة بين الكتابة والقراءة:

في الأدب، لا تكون اللغة مجرد وسيلة اتصال، إذ هي في الأساس وسيلة تعبير، وتحمل مضامين معينة يريد الأديب الإفصاح عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فبمقدار ما نقول إن للأدب مضمونا، تظل اللغة هي مضمون الأدب ويظل الأدب كما يقول "تودوروف" ضربا من التوسيع والتطبيق لخصائص لغوية معينة.[9] فالعديد من الناقدين اهتموا بسيادة الأدب وعلاقته باللغة؛ فهذا"بارث" يرى:"إن الأدب يمثل سيادة اللغة " ويقول أيضا "...اللغة هي وجود الأدب، هي عالمه الخاص، والأدب بكامله قائم في عملية الكتابة".[10]

فلولا الكتابة ما عبرت اللغة عن الأعمال الأدبية سواء في الحاضر أو الماضي أو ما سوف يتم إخبارنا به في المستقبل "فحاضر الكتابة وليد الماضي، وماضيها وليد القديم البعيد"[11].ومستقبلها وليد الحاضر،"فالكتابة بالمعنى الواسع هي كل نسق سيميوطيقي مرئي ومكاني وهي بالمعنى الحصري أيضا نسق خطي لتدوين الكتابة"[12]

فالكتابة هي ترجمة وانعكاس لشعور المؤلف، ذلك لأنها لحظة تمتزج فيها الذات بالموضوع، لحظة تأخذ فيها الذات صفة الموضوعية، ويأخذ فيها الموضوع صفة الذات، فهي ملتقى اللغة والأيديولوجيا.[13]

ونقف هنا وقفة مع الروائي "الطيب صالح" في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" والتي عبر فيها من خلال الراوي عن مدى حنينه لبلده، فيتجلى في النص شعور المؤلف ومنه يحس القارئ بانصهار الكاتب في ذاته ووجدانه شوقا لوطنه.

"عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى، المهم أنني عدت وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية صغيرة عند منحنى النيل، سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتني حقيقة قائماً بينهم، فرحوا بي وضجوا حولي، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي، فكأنني مقرور طلعت عليه الشمس، ذاك دفء الحياة في العشيرة ،....." [14]

إن قراءة النص عبر أي لغة يكشف أسرار النص الأدبي "فالعلاقة بين النص الأدبي والقارئ يجب أن تكون علاقة ود وحوار، فالنص يطرح تجربة هي تجربة الكاتب، والقارئ يملك تجربة في سياق ما من سياقات الحياة، فإذا اجتمعت التجربتان على مبدأ الحوارية فإن القراءة عندئذ تخلق عالما جديدا من المتعة".[15]ونشاطا للفكر، فـ"القراءة نشاط ذهني يمارسه القارئ"[16]عبر اللغة المستعملة.

إذن: "فالقراءة تتطلب من فاعلها الوعي والقدرة، وهما عاملان لهما وزنهما، فنحن في زمن تمرر فيه الأفكار العظيمة في رداء بسيط وأخاذ، والوعي هو إدراك الشيء على حقيقته من خلال قراءة عميقة تستحضر العناصر الثقافية والاجتماعية للفرد، والقدرة هي امتلاك الأدوات التي تنجح فعل القراءة".[17]ومنه

تصبح القراءة عملية معرفيه لا استهلاكية قوامها في ذلك إدراك المعاني من خلال القدرة على التحليل والاستنتاج.

من جهة أخرى يجب على القارئ لزاما امتلاك صفة الذكاء والتمحيص في ما يقرؤه والتفريق بين الرديء والجيد، سواء من ناحية اللغة أو الأسلوب"فليس جائزا أن يبقى "القارئ" مجرد متلق خاضع لسطوة النص،...مثل إسفنجة تمتص كل ما يصلها"[18]

3– جماليات اللغة ضمن الخطاب القصصي:

إن القصة برهنت كثيرا على شد انتباه القراء وخاصة القصيرة من خلال جمالياتها الفنية " ليس ثمة شك في أن (القصة القصيرة) كعمل أدبي وفني ما هي إلا حقل تنمو فيه المفردات والتراكيب وتتلاقح الصور والدلالات لتنتج في النهاية إحساسا جماليا وتذوقا فنيا"[19] ،فالمتلقي يتفاعل مع أحداث القصة عن طريق اللغة "فإذا كان المتلقي يتهيأ لاقتناص (الحدث) ويتفاعل معه من خلال النسيج الفني للقصة، فلا بد له من أن يحصد (اللغة) بمفرداتها وصورها، ليزداد ثراء باللغة كما ازداد تفاعلا بالحدث".[20]

وبما أن الحياة كلها أحداث فان القصة تتعامل مع الوقائع من حيث الدلالة أو المعنى " ل أحداث الحياة ووقائعها تصلح لأن تكون قصة بالمعنى المجرد لكن القليل من هذه الأحداث هو الذي يتحول إلى قصة بالمعنى الفني الجمالي، وذلك لن يتم إلا إذا تناغمت لغة القصة مع الحدث وعناصر القصة الأخرى واشتبكت خيوطها التي تكون نسيج القصة وبناءها"[21]؛ فاللغة تعبير عن موقف عملي، إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم.[22]

وهناك من يرى أن المرجعية الأولى في الكتابة القصصية تتمثل في اللغة والمعنى، فلا كتابة بدون لغة ولا معنى بدون معرفة توظيف آليات اللغة، فهي التي تحدد مستويات الفهم بين المؤلف والقارئ.

واللغة تعبر عما يحدث في المجتمع، فهي وسيلة فعالة للتعبير عن واقع الحياة أو سلبياتها ضمن إطار سردي يتسم بالفاعلية للوصول إلى الغاية المنشودة، فلم "تعد اللغة انعكاسا في الذاكرة الإنسانية لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسية للإنسان ومعاشه"[23].

من الصعب أن نجد إنسانا يتخلى عن اللغة سواء في كتاباته أو في حياته اليومية، لأنها تمثّل له نوعا من الجمال اللغوي والحسي، ووسيلة لتوصيل المعنى عبر أدوات التعبير؛ وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى.[241]

وقد أصاب "كروتشيه" عندما أكد على أننا " كلما طرقنا أبواب اللغة كلما انفتحت لنا عن بعد ظاهرة جمالية جديدة، إن كل قطاع من قطاعات اللغة ينطوي على بعد جمالي نفسي، فاللغة بناء على هذا باتت علما جماليا".[25]

وهذا ما لمسناه عند الروائي "عبد الله خمار "في روايته "كنز الأحلام" حين وظف الوصف العجائبي عبر بنية بلاغية راقية، مطلقا العنان لخياله مداعبا مجاز اللغة بوصفها مظهرا تركيبيا في صناعة لغة النص ،مترجما للقارئ حالته النفسية، عبر وظيفة تأثيرية هدفها تجسيد العلاقة بين المرسل والمتلقي"...تملكني الخوف لحظة وخفت أن يظهر حارس الكنز في شكل عفريت أو أفعى ضخمة سوداء تلتف حول عنقي فتحيلني إلى هيكل عظمي. لأول مرة أدرك مغزى القصص التي قرأتها والأفلام التي شاهدتها عن الكنوز وفي معظمها ترى الباحث عن الكنز يجد بجانبه هياكل عظمية لمن سبقوه ثم فجأة يغلق عليه باب المغارة ليكون مصيره كالآخرين".26

لقد اهتم النقاد باللغة وجمالياتها فـ "...احتفاء النقد الأدبي باللغة وكشفه لياتها وفنيتها ليس حديثا، بل هو ممتد مع الإنسان في مراحل إبداعه الأولى"[27]. ويقول تودوروف: "إن كل ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة، بمعنى أن

الأدب هو حديث عن اللغة نفسها، بل إن الأدب بتحرره من الالتزام الدلالي يظهر تفوق اللغة على غيرها من النشاطات".[28]

4- علاقة الأسلوب باللغة:

علم الأسلوب "فرع من فروع الدرس اللغوي الحديث يهتم ببيان الخصائص التي تميز كتابات أديب ما"[29]، فالكاتب المتمرس هو الذي ينظر للأسلوب على أنه تقنية مميزة "فالأسلوب هو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[30]، خاصة في ميدان السرد القصصي أو الروائي،" فإذا كانت (القصة) هي التتابع للأحداث، (فالنص) هو الخطاب المنطوق أو المكتوب المتعهد بالقول"[31] ضمن أسلوب أدبي يعبر عن الرقي في الكتابة، فالأسلوب هو تلك الطريقة التي يتبعها الكاتب في كتاباته أو ذلك الجهد الذي يتحمله بغية صناعة الكتابة وتنميقها.

فالأسلوب أداة فنية يستعملها الكاتب من أجل توفير الدلالة للقارئ، حيث أن الدراسات اللغوية اشتغلت كثيرا بالأسلوب وبدراسة اللفظ والمدلول وبعلم الدلالة ودراسة المعنى فالأسلوب الحقيقي هو الذي يؤثر على المتلقي من خلال الدلالة الواضحة في إبراز المعاني والتعبير عنها.

من خلال ما سبق نرى اهتمام الأسلوب باللغة، وبعطائها التعبيري لتنال إعجاب القارئ وتشد انتباهه، وتصدم خياله بإبراز الشكل أكثر حدة، وأكثر غرابة، والأكثر طرافة وأكثر جمالا.[32]

وعن أهمية علاقة اللغة بالأسلوب فيذهب الأسلوبيون إلى أن "الأسلوب" ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية المحكية أو المكتوبة ...إلا أن مجالها الحقيقي هو النص، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن فرادة صاحبها.[33]

فلكل كاتب نمط في كيفية سياق كتاباته، وهذا ما يميزه عن غيره، فنجد مثلا قصة المرضة الثائرة لمؤلفها محمد صلاح الدين، التي تميزت بنمطية سردية

بسيطة، حيث استعمل الكاتب لغة المجتمع الجزائري آنذاك والتي كانت خليطا بين الفصحى والعامية وبعض المفردات الفرنسية. ولنأخذ مثالا من القصة، إذ تتجسد لنا بساطة الأسلوب وعفوية اللغة، في حوار شيق دار بين شاب جزائري مثقف يكره الاستعمار وبين أبيه:

"...وكانت أول كلمة وجهها الوالد لابنه هي إبلاغه نصيحة "جيرفيه" يا بني أوصيك والابتعاد عن أصحاب الجبل...ورد عليه "حامد" مغضبا: مع احترامي لك يأبي أحذرك بعدم التعرض لإخواننا المجاهدين بالنقد...ورد عليه الوالد محذرا مرة أخرى: لكن يا بني إن عسكر فرنسا كان قد قتل أفراد عائلة الحاج "بوثور" عن آخرهم...وهل تريدني أن أخلفك في العمل ببستان "جيرفيه"؟ ورد الأب: لكن يا بني إن الرومي قال لي أنك نجحت وأنك ستحصل على وظيف ممتاز ... اسمع يا بي إنهم يريدوننا أن نعمل لهم في نطاق الخيانة ...وضاق الوالد ذرعا بتصلب ابنه وفي محاولة يائسة قال له، ولكن خروج فرنسا سيكون مستحيلا ما لم يظهر الإمام المهدي المنتظر، وان الإمام وحده هو الذي يستطيع إخراج فرنسا ... لكن يا أبي لو كانت أسطورة الإمام المهدي المنتظر حقا فلماذا لم ينتظره المصريون والسوريون والهنود وغيرهم؟ لكن المهدي المنتظر هي الرشاشة والرشاشة وحدها ..."[34]

ومنه نلاحظ أن أسلوب الكاتب كان يعتمد في كيفية مخاطبة القارئ بلغة عصره ليفهمه الجميع هدفه بذلك إيصال رسالة دون تنمق أو تكلف.

فإذا كان النقد الأدبي يبحث في المعاني والأفكار، وفي الخيال والعاطفة، وعن التجربة والصدق الفني، وكل هذه الأمور التي تدخل في مضمون النص الأدبي ومحتواه، فان الشكل هو الموضوع المناسب للدرس في علم الأسلوب وفي علم اللغة.[35]

ويذهب "ديفيد روبي" إلى أن الأسلوب هو: "سياق الاستخدام الأدبي للغة" ويحصر هذا الاستخدام في أربعة طرائق[36]: كون الأسلوب زخرفة–ودلالة ذاتية–وكونه تمثيلا–ونمطا. لذلك أكد "بيريلمان" على ربط شكل القول بمضمونه،

أي ربط مظهره بمادته، وعدم الفصل بينهما ...إذ إن هناك أشكالا للقول لها تأثير جمالي، مثل الاتساق أو الانسجام والإيقاع أو الجرس وغير ذلك من الخواص الشكلية، فهذه الأشكال تمارس تأثيرا على الجمهور بما تثيره فيه من عواطف الإعجاب أو البهجة أو الحزن.[37]

فإذا ما سلمنا بأن الأسلوب يعالج القصة لغويا فانه كذلك من حيث الفنيات الأسلوبية، فـ"القصة ليست هي مجرد الحوادث أو الشخصيات إنما هي قبل ذلك الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها [38]، فالأسلوب مجالاته متعددة ضمن سياق الكتابة الأدبية.

5- علاقة السرد باللغة:

لقد اهتمت الدراسات الأدبية كثيرا بالعلاقة الموجودة بين النص الأدبي واللغة، فلا شك أن المدخل اللغوي لفهم النص يعد من أكثر المداخل انضباطا وتقنينا، فمن المعلوم أن علم اللغة من أسبق العلوم الإنسانية في العصر الحديث اقترابا من المناهج العلمية.[39]

فقد تكلم النقاد كثيرا عن العلاقة الموجودة بين النص الأدبي واستعمالات اللغة، فجماليات النص من جماليات اللغة، والأديب في نصه هو من يصنع الخطاب عبر نظام لغته السردية،حيث إن النصوص يقوم بها المؤلف والقراءة يجسدها القارئ وما بينهما يسمى نصا أدبيا.

فاللغة تظهر تجلياتها في التجربة الأدبية من خلال النصوص، لذلك ندرك أن اللغة والتحليل اللغوي للنص الأدبي كان موضع الاهتمام من النقد القديم والحديث على السواء وإن اختلفت طرق التناول ووسائل العرض، وأن البحث عن جماليات اللغة كان قديما ورافق الأدب في مختلف مراحله[40]، بصفته القاعدة الرئيسية في العملية السردية، من هنا ذهب "تودوروف" إلى أن النموذج اللغوي هو القاعدة للنموذج السردي، لأن اللغة، في نظره، هي النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية .... لذلك عمل "تودوروف" على تفعيل أدبية الأدب[41]

فالأديب في نصه يصنع الخطاب من خلال اللغة السردية "إن لغة العامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت لألسنية الخطاب".[42]"فلغة السرد عادة ما تكون لغة القاص نفسه يضمنها رأيه وموقفه... وبرغم أهمية لغة الحوار والشخصيات والحدث إلا أن السرد يتضمن شيئا من القصدية التي لا تغيب عن وعي الكاتب"،[43]يعبر عنها بكل أريحية ليقدمها للقارئ عله يجد في نصه متعة واندماجا. فالنص نوع من اللذة بل إنه واقعة غزلية.[44] أو هو فعالية كتابية، ينضوي تحتها كل من المؤلف الباث، والقارئ المتلقي، وبنتيجة التواصل والمشاركة اللذين بينهما يكون النص جزءا من – كلام مموضع–في منظور كلامي معين[45]، له أهميته ودلالته.

لذلك استطاع النقاد المحدثون أن يصلوا إلى خصائص النص الفنية عبر الزمن فأيقنوا بأن للنص دلالات متعددة ومتنوعة، تعدد بتعدد الاستعمالات في القديم والحديث، وتتنوع بتنوع المنشغلين به لغة واصطلاحا.[46] فقد كان النقد التقليدي يرد السرد إلى واقع خارج اللغة، فيرده إلى عقل المؤلف أو إلى شخصيته، أو إلى الواقع الذي حصل فيه...إلا أن كل ما يحدث–في النص–الآن يعود إلى اللغة نفسها، وإلى ما تكشف عنه من شيفرات ورموز.[47]

إن اللغة متميزة بعطائها ومتفردة بمضامينها فهي"عبارة عن أصوات وصيغ وكلمات وجمل ثم نصوص"[48]، وهي لصيقة بالنصوص لتمدها بذلك المشهد البراق الذي يعبر عن مكانتها "إن النصوص تحيط بنا، تتكاثر بأزيائها الباهرة، تحاصرنا تغوينا توفر علينا الجهد، جهد الفهم والمعرفة،تبث، توصل لتبقينا مجرد متلقين".[49]

فهذا "جبران خليل جبران" اتسمت قصته "الأجنحة المتكسرة" بخيالها الواسع معتمدا في ذلك على لغة متميزة هدفها الولوج إلى أعماق القارئ من خلال لغته السردية البسيطة؛ فجاءت في لباس بسيط، منمق بخيال جامح هدفها تبليغ رسالة للمتلقي من خلال ثارة عواطفه، فألفاظ القصة تستمد قوتها من خيوط النسيج اللغوي المشكل للخطاب اليومي المتداول على ألسنية العامة، فهي تتصف

بجمالية اللغة الجاذبة للقارئ والمشوقة له من خلال توظيف آليات السرد الخطابي المكونة لجماليات التلقي، عبر تصوير تخييلي رائع.

وأجمل ما يشد الانتباه في القصة هو طريقة تصويره للأشياء، فتصويره مثلا لدولة " لبنان" كان عبر لغة بديعة "....هو لفظة شعرية لا اسم لجبل، لفظة ترمز عن عاطفة في النفس وتستحضر الى الفكر رسوم غابات من الأرز يفوح منها العطر والبخور، وأبراج من النحاس والرخام تتعالى بالمجد والعظمة،وأسراب من الغزلان تتهادى بين الطول والأودية"[50]

فنلاحظ أن نمطية الكتابة السردية عبر خاصية لغوية متفتحة على أفق الخيال خلقت لنا وصفا جماليا راقيا يبرز جودة النص الأدبي ومنه إجبار القارئ على التلقي.

خاتمة

يمكن في الأخير أن نستنتج ما يأتي:

- اللغة ما هي إلا مجموعة من الرموز المتعارف عليها، تعبر عن معاني معينة تقدّم للقارئ ضمن قالب نصي، فالقالب الذي تقدّم فيه اللغة إلى القارئ هو السر الحقيقي للارتقاء بالنص، على الرغم من اختلاف وجهات النظر بين المنادين لكلاسيكية اللغة أو المتمردين عليها.
- تواصل الإبداع مرهون بتحديات الكتابة الفنية الحديثة والتي تستلزم الاهتمام أكثر باللغة باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل بين المبدع والقارئ.
- الفنيات القصصية ما تزال تتطور بتطور اللغة، ضمن مناهج العلوم النقدية المعاصرة، مما يخلق فضاء واسعا لتطوير الخطاب الأدبي.
- الاهتمام ببنية اللغة من المنظور الحكائي يساهم في خلق مظاهر جديدة تتعلق بسرديات الخطاب اللساني.

- إنتاجية اللغة وتناظرها مع سياقات توظيفها يتطلب جدية في تحليل الخطاب من حيث البنية والشكل تحت سقف مخابر البحوث العلمية المعاصرة.

هوامش:

[1] حلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة من البنوية إلى النظمية، السعودية، موقع اليكتروني منتديات ستار تايمز : www.startimes.com، التاريخ : 2009/01/16، الساعة 21:53 .

[2] تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991، ص: 16.

[3] المرجع نفسه، ص: 14.

[4] ليونارد جاكسون ، بؤس البنيوية ، ترجمة ثائر ديب ، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2، سوريا،2008، ص:47.

[5] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 75.

[6] ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، ص:47

[7] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 75.

[8] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ،ميريت للنشر و المعلومات ، ط1، القاهرة ، 2002، ص:165.

[9] بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط02، سوريا ،1994، ص:36.

[10] المرجع نفسه: ص: 76/75.

[11] رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط1، 1998، ص: 10.

[12] تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر ،2005، ص: 11.

[13] مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر –دراسة–منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1998، ص 18.

[14] الطيب صالح، موسم الهجرة الى الشمال، دارالعودة، بيروت، ط14،1987،ص:05.

[15] رمضان حينوني، "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس–محاولة لإحياء التراث أم توظيف نقدي–، مجلة آفاق علمية، (المركز الجامعي تمنراست)، الجزائر، العدد الرابع، 2010 ، ص: 31.

[16] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل –بحث في السرد الروائي–، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط:01، 1986ص: 13.

[17] رمضان حينوني، "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، ص:34.

[18] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، ص: 20/19

[19] علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص: 03.

[20] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[21] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[22] بيير جيرو، الأسلوبية، ص:36.

[23] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[24] الجاحظ، البيان والتبيان، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ج1، ط07، القاهرة، 1998. ص:75

[25] على عبد الجليل ، فن كتابة القصة القصيرة ، ص: 15.

[26] عبد الله خمار، كنز الأحلام، دار القصبة للنشر، الجزائر،2009، ص:81.

[27] على عبد الجليل ، فن كتابة القصة القصيرة ،ص:23.

[28] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 75.

[29] محمد عبد الله جبر، الاسلوب والنحو –دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1988، ص: 06.

[30] بيير جيرو، الأسلوبية، ص:17.

[31] شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي –الشعرية المعاصرة–، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء،1995، ص:13/12.

[32] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص 37.

[33] المرجع نفسه، ص:43.

[34] محمد صلاح الدين، الممرضة الثائرة، المطبعة العصرية، الدار البيضاء المغرب،ط1، 1966 ،ص: 24/23

[35] بيير جيرو، الأسلوبية ، ص:11/10.

[36] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص:36.

[37] المرجع نفسه، ص 54.

[38] سيد قطب ، النقد الادبي –أصوله ومناهجه– دار الشروق ،ط07، القاهرة ،2003، ص:88 .

[39] عبد الرحيم الكردي ، قراءة النص –تأصيل نظري وقراءات تطبيقية– الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط1، القاهرة، 2013،ص:49.

[40] علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص: 17.

[41] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص:78.

[42] رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص:95.

[43] علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، ص: 60/59.

[44] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص:18.

[45] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[46] سعيد يقطين ، الكلام والخبر –مقدمة للسرد العربي–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 53.

[47] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص:83.

[48] عبد الرحيم الكردي ، قراءة النص، ص:40.

[49] يمنى العيد ، الراوي الموقع والشكل، ص: 19.

[50] جبران خليل جبران، الاجنحة المتكسرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة– الجزائر،2011، ص: 31

ملامح المنهج الوظيفي في تعليمية النحو العربي في المدرسة الجزائرية

أ.د عبد المجيد عيساني
أ.عبد الرؤوف محمدي
جامعة قاصدي مرباح . ورقلة

ملخص البحث

تهدف هذه الورقة البحثية إلى ملامسة بعض الجوانب الوظيفية المعتمدة في المدرسة الجزائرية بعد تبنيها للإصلاح الذي ظهر في أبرز صوره بتطبيق المقاربة بالكفاءات، ومحاولة تتبع بعض الطرائق التعليمية الجديدة التي هي من صميم المنهج الوظيفي، كبيداغوجيا المشروع، والإدماج، والمقاربة النصية التي تعاملت مع النحو العربي بوصفه نشاطا مكمّلا لبقية أنشطة اللغة العربية لا يقتصر على دراسة اللغة كأنساق معزولة عن وظيفتها. ولا على المعرفة اللغوية فحسب بل تجاوزت ذلك إلى معرفة القوانين والأعراف التي تحكم الاستعمال المناسب للغة في المواقف الاجتماعية المختلفة.

Résumé:

Cet article vise a aborder certains aspects fonctionnels adoptés par l écoles algérienne suite a la reforme du secteur éducatif, cette reforme s'est illustrée principalement par l'application de l'approche par compétences, tout en essayant de suivre les nouveaux modes didactiques, Qui constituent la base même de la méthode fonctionnelle; comme la pédagogie du projet, l'assimilation, L'approche textuelle; cette dernière considère que la grammaire arabe, En tant qu' activité, Complète le reste des activités de la langue arabe, Et ne se limite pas a l étude de langue en la considérant comme des structures séparées de leurs fonctions. Ou sur la connaissance linguistique seulement, Mais elle les dépasse a l la connaissance des lois et des coutumes qui régissent l usage approprie de la langue dans différents contextes sociaux.

تمهيد:

يرى أحمد المتوكل أن النظريات اللغوية انحسرت في اتجاهين هما اللسانيات الصورية واللسانيات الوظيفية، فاللسانيات الصورية درست اللغة عن طريق أنساقها بمعزل

عن وظيفتها أي الانكفاء على دراسة النسق في ضوء المستويين التركيبي والدلالي، في حين ركزت اللسانيات الوظيفية على التواصل المعرفي عن طريق الاهتمام بظروف الاستعمال اللغوي[1].

إن الاختلالات التي خلّفها المنهج البنوي باتخاذه اللسان كظاهرة اجتماعية وكنظام صوري، اعتمد على دراسة اللغة شكليا معزولة عن كل السياقات المحيطة ثم الانتقادات اللاذعة التي وجهها تشومسكي لما سماه اللسانيات البنوية التصنيفية[2] كان ذلك عاملا مهما في ظهور الاتجاه الوظيفي وانتشاره؛ إذ ينطلق أصحاب هذا الاتجاه من ضرورة اعتبار وظيفة اللغة الأساسية هي التواصل وبذلك فهم يربطون بين النظام اللغوي وكيفية استعمال هذا النظام في شتى المواقف الخطابية.

أولا:الاتجاه الوظيفي:

من المهم ابتداء أن نبيّن أن الاتجاه الوظيفي قد مرّ بمراحل وتطور فقد رأى جاكبسون بأن للغة وظائف عديدة حصرها في ست وظائف وهي: الوظيفة المرجعية . الوظيفة التعبيرية الوظيفة الطلبية . الوظيفة الشعرية . الوظيفة الواصفة للغة.

. أما هايمز Humes فقد اعتمد نموذجا وظيفيا ، خالف ما جاء به النحو التوليدي الذي يعزل اللغة عن مواقف استعمالها،واقترح استبدال الكفاءة اللغوية بالكفاءة التواصلية، إذ القدرة لا تقتصر على معرفة قواعد اللغة وتوليد عدد لا متناه من الجمل .كما يرى تشومسكي . وبذلك حاول هايمز والوظيفيون على وجه العموم البحث عن قواعد الكفاءة التواصلية التي تتجاوز القواعد اللغوية إلى استعمال اللغة في المجتمع[3].

إن الاهتمام بالكفاية اللغوية على حساب الكفاية التواصلية بيّن للوظيفيّين والتداوليين " أن النحو التوليدي التحويلي قد وصل إلى مستوى من التجريد النظري

جعله قاصرا على دراسة ما يمكن قوله باللغة دون أن يرقى إلى ربط ذلك بشروط الاستعمال: الزمان،والمكان،والمتكلم، والمخاطب، والوضع الاجتماعي"[4].

ثانيا:الاتجاه الوظيفي وتعلم اللغة:

يقدم داوود عبده تعريفا للتعليم الوظيفي ينطلق فيه من هدف تعليم اللغة إذ الغاية منه " تحقيق القدرات اللغوية عند التلميذ بحيث يتمكن من ممارستها في وظائفها الطبيعية العملية ممارسة صحيحة "[5].

ويعني هذا تحويل المعرفة اللغوية إلى كفاءة تواصلية تتيح للمتعلم إثبات ذاته وتسهم في تفاعله الاجتماعي، وبذلك فإن الاكتساب اللغوي أثناء تعلّم اللغة . من وجهة نظر الوظيفيين . لم يعد مقتصرا على المعرفة اللغوية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى معرفة القوانين والأعراف التي تحكم الاستعمال المناسب للغة في المواقف الاجتماعية المختلفة، وبذلك نتوصل بالطفل عند انتهاء مرحلة تعلمه للغة إلى تحقيق قدرة لغوية تواصلية لا تؤهله لإنتاج جمل نحوية فحسب، بل لإنتاج هذه الجمل فيما يناسبها من سياقات الاستعمال[6].

وعلى هذا الأساس فقد ميّز الاتجاه الوظيفي بين نوعين من الكفاية يتطلبهما تعليم اللغات هما: الكفاية اللغوية، والكفاية التواصلية.

1. الكفاية اللغوية:

وضع تشومسكي مصطلح الكفاية اللغوية مقابلا للأداء، فالكفاية اللغوية تعني" معرفة المحادث (المتكلم/ السامع) للغته"[7] أي المعرفة الضمنية والكامنة لقواعد لغة وقائمة وحداتها المعجمية، بينما الأداء فهو " الاستخدام الفعلي للغة في مواقف ملموسة"[8].

2. الكفاية التواصلية:

وتعني أن يكون النص من جهة قيمته التواصلية تاما ومفهوما بوجه عام ولا يمكن أن يتوصل إلى الكفاءة التواصلية إلا مع تمام مضموني ونحوي نصي. فالكفاية

التواصلية إذا هي المقدرة على استخدام اللغة في سياقاتها الفعلية التي تتجلى فيها، فإذا أمكن " ن ينظر إلى الكفاءة اللغوية على أنها المعرفة المتطلبة لتركيب الجمل اللغوية الصحيحة الصياغة، أو فهمها، فإن الكفاءة التخاطبية (التواصلية) قد ينظر ها على أنها المعرفة المتطلبة لتحديد ما تعنيه مثل هذه الجمل عندما يتكلم بها بطريقة ما في سياق معيّن"[9]. فالمخاطب باعتباره مفسّرا للكلام معنيّ بالقدرة على تحديد ما تعنيه الجمل، أمّا المتكلم فتتصل به القدرة على التحدث باللغة بطريقة موائمة للسياقات المعينة على فهمها، وقد يدخل في هذا ما يعرف في البلاغة بمطابقة الكلام لمقتضى الحال.

ونتيجة لذلك فإن التواصليين يرون أنه " يستحسن أن تقدم المادة اللغوية منذ البداية من خلال مختلف مواقف استعمالها، كما يتعين أيضا تقديم سجل لغوي متنوع ؛مر الذي من شأنه أن يمكن المتعلمين من تطوير واختبار استنتاجاتهم حول تراكيب اللغة واستعمالاتها"[10]. خلافا لوجهة نظر البنويين والسلوكيين الذين يرون أن تحصيل الكفاية اللغوية يجب أن يسبق الكفاية التواصلية.

ثالثا:المقاربة التواصلية:

إن الهدف من الطريقة التواصلية هو تمكين المتعلم من استعمال اللغة في مختلف المواقف التي تعرض له في حياته، وإكسابه القدرة على التكيّف مع تلك المواقف ، ومهمة التربويين وواضعي المناهج ينبغي أن تتوجه إلى معرفة " مواقف الحياة التي تعرض للناس في الاتصال لأداء وظائف معينة، وكل موقف من هذه المواقف له خصائص معيّنة يمكن أن نتخذها غاية لنا في تعليم التعبير والإنشاء، فبدلا من أن ندير تعليم التعبير على أساس من الموضوعات التي تجري في فراغ والتي ليس لها موقف طبيعي لغوي اجتماعي تجري فيه، يمكن توجيه تعليم التعبير والإنشاء نحو هذه الألوان من النشاط اللغوي"[11] .

وتتجلى أهمية المقاربة التواصلية من خلال اعتمادها على مبدأين هما: التركيز على وظيفة اللغة، واعتماد أسلوب النصوص.

أ ـ التركيز على وظيفة اللغة:

للقواعد أهمية كبيرة في اللغة العربية، إلا أنه من المفيد التخفيف من التركيز على الجانب النظري في معالجة اكتساب اللغة والالتفات إلى أساس جديد أكثر فعالية وهو وظيفة اللغة وأثرها في الحياة، كما يجب إشعار المتعلم بذلك، فمتى ما أحس بجدوى ما يتعلمه انبعث إليه بدافعية كبيرة "والنظرة الجديدة للنحو تدعو إلى توسيع مفهومه الضيق المنحصر في قواعد النحو والصرف، إذ يجب أن يشمل جوانب اللغة كلها بما فيها الصوت والصيغة والتركيب والدلالة ولا ينظر إلى جانب منها على أنه الغاية والهدف من غير أن ينظر إلى الجوانب الأخرى"[12].

ب . اعتماد أسلوب النصوص:

يعاني الطلبة في مختلف المراحل الدراسية من ضعف واضح في قواعد اللغة العربية إلى حد يجعل الكثير منهم يكره المادة النحوية ويشمئز من دراستها، فتتعرض للإهمال والتهميش ظنا منهم أن النحو مادة لا يمكن أن تستوعب ولا أن تفهم ، جب المعلمين أن ييسروا هذه القواعد بتجاوز القوانين الكلية المجردة والتحليل والتقسيم والاستنباط التي تستدعي جهودا فكرية مضنية يعجز الكثير من الطلبة عن الوصول إليها وكذلك تجاوز الأوجه الإعرابية المختلفة والابتعاد عن الشواذ والنوادر والمصطلحات والتعريفات المتعددة التي تثقل كاهل الطالب وترهق ذهنه. كما ينبغي على المعلمين أن يتجاوزوا الأمثلة التي لاتصل المتعلم بواقعه وميوله واهتماماته.

إن قواعد النحو لو أردنا أن تستساغ وتصبح طيعة سهلة يندفع نحوها المتعلمون بشغف ويرغبون في تحصيلها وتعلمها لأكثرنا من التدريب على استعمالها في حصص اللغة العربية بل في جميع الأنشطة و لعملنا على"تنقية النحو وتبسيطه وتخليصه مما علق به وترك الوجوه الإعرابية المتداخلة والعمل على إيجاد الدافع لدى

الطالب لتعلم النحو وإقناعه بأن للقواعد النحوية دورا مهما في الفهم والتفهيم مما يساعده على تعلمها وجعلها مستساغة عنده " [13].

تعتمد طريقة النصوص على مبدأين: أحدهما لغوي، والآخر تربوي؛أما الأساس اللغوي فينطلق من كون اللغة ظاهرة كلية متآزرة عناصرها، من صوت، وصرف، وتركيب، ودلالة، والأفضل أن تدرس قواعد اللغة في ظل هذا التكامل. أما الأساس التربوي فمؤداه أن أصدق أنواع التعلم ما تفاعل فيه المتعلم مع خبرة كلية مباشرة ذات معنى لديه وذات مغزى عنده، وتكامل الخبرة اللغوية يفرض دراسة النصوص سواء أكانت شعرا أم نثرا، ويكون النحو هنا متضمنا في النصوص المتصلة المعروضة على المتعلمين، والمهم في النص أن يكون معبرا عن واقع المتعلم مراعيا ميله ونموه العقلي وملبيا حاجاته، وبهذا يكون درس النحو عملا ذا قيمة.

رابعا:تطبيقات المنهج الوظيفي في المدرسة الابتدائية الجزائرية:

1. القواعد في المرحلة الابتدائية:

إن ما ينبغي أن يتعلمه التلاميذ في هذه المرحلة يقتصر على ما يكون ذا قيمة في باتهم والمعلومات التي لها قيمة في حياتهم هي كل ما يتصل بحياتهم الحاضرة والمتعلقة بحاجاتهم، ولا يكون للقضايا هذه القيمة إلاّ إذا اتصلت بحاجاتهم كأفراد وسط مجتمع موسوم بجملة من الخصائص من أهمها اللغة التي تعد وسيلة التواصل بين أفراده . وعلى هذا فإن ما يجب أن يقدم للتلاميذ في هذه المرحلة هو تزويدهم بالمعلومات التي تخصهم كأفراد في مرحلة الطفولة يعيشون حياتهم سليمة كما ينبغي، وكمواطنين داخل مجتمع من جهة أخرى، وينبغي أن تساعدهم تلك المعلومات المعطاة لهم على تحقيق الملاءمة الفعّالة والأهداف المطلوبة عندهم بصورة توافق بيئتهم المستمرة في التغيير وسط مجتمع بشري كبير متنوع اللغات متعدد الوسائل[14].

من أجل ذلك يحرص التربويون والمعلمون والمتخصصون في تعليم اللغة وتعلمها على تحقيق الأغراض المذكورة آنفا ، وعلى استعمال اللغة استعمالا صحيحا سليما

من الأخطاء واللحن. وتعد القواعد(النحو والصرف) السبيل الأمثل لاستقامة اللسان ووسيلة لحفظ الكلام وصحة النطق والكتابة فهي ليست غاية مقصودة لذاتها وإنما وسيلة تعين المتعلمين على التحدث والكتابة بلغة صحيحة تقوّم ألسنتهم وتعصمها من اللحن والخطأ وتساعدهم على التعبير وسلامة الأداء. ولا يتم تحقيق هذا الهدف إلا باعتماد النحو الوظيفي الذي يحرص المتكلم من خلاله على توظيفه في كلامه وخطاباته وجميع اتصالاته، إذ لا حاجة لنحو وقواعد تبقى حبيسة جدران حجرات الدرس، أو بطون أمهات الكتب والمؤلفات، إننا بحاجة إلى قواعد تعين المتكلم على تقويم لسانه وحفظه من الزلل لتستقيم عباراته، ويبلغ مقصوده بلغة سليمة، وننشد النحو والقواعد التي تعالج الكلام العربي في سياق الاستعمال، فتعين الدارس على اكتساب المهارات اللغوية التي تجعل اللسان العربي سليقة في المتعلمين وملكة فيهم، ولا يتم ذلك إلا باعتماد الدربة والمران والممارسات التطبيقية المختلفة.

تلك القواعد التي تؤدي الوظيفة الأساسية للنحو وهي ضبط الكلمات ونظام تأليف الجمل، وذلك ليعصم المتكلم لسانه من الخطأ في النطق والكاتب من الخطأ في الكتابة، وهي قواعد محدودة محكمة ولا تشكل تشابكا لدى الدارس لأنها لا تثقل الذهن ولا ترهق الحافظة[15]؛ إذ لا يعقل أن تلقى كل القواعد الدرجة نفسها من الاهتمام فنحن" ما زلنا نسوي في تعليم النحو بين قاعدة قد لا تعرض في الاستعمال مرة في الكتاب الكامل، وقاعدة ذات دوران في كل صفحة بل في كل سطر. إننا على مستوى النحو بحاجة إلى فرز يميّز القواعد التي تصف قواعد في مادة اللغة فحسب، وينفي العلل والتأويلات والخلافات، ثم يقتصر من تلك القواعد على التي أجمع عليها النحويون، تلك التي كتب لها دوران كبير في الاستعمال، وحياة في الاستعمال متصلة، فإذا فعلنا ذلك سنجد أن النحو قد اختزل بين أيدينا إلى العشر وسيجد كل من يقرأ هذا النحو أنه يقرأ شيئا له انعكاس وظيفي قريب فيما يقرأ وفيما يسمع وفيما يحتاج أن يعبّر به "[16].

لقد سعت المدرسة الجزائرية إلى تدريس النحو وجعله وظيفيا من خلال اعتمادها على بعض الطرائق البيداغوجية الجديدة، وتغيير بعض الممارسات التعليمية التي لم تعد تواكب الإصلاحات المنتهجة إثر تبني المقاربة بالكفاءات، بل تجاوزتها الأبحاث المتجددة التي يشهدها مجال تعليمية اللغات. ونلمس هذا التغيير في المرحلة الابتدائية بالمدرسة الجزائرية في تبني:

1. المقاربة النصية:

اعتمدت مناهج اللغة العربية على المقاربة النصية التي تجعل النص محورا لكل التعلمات وتدور حوله جميع الأنشطة اللغوية، وهو ما لم يكن في المناهج السابقة التي اعتبرت كل نشاط مستقل عن الآخر، وكرّست مبدأ تجزيء اللغة الذي زاد من صعوبات تعلم اللغة العربية.

أما المناهج الحالية فقد نظرت إلى اللغة على أنها كل متكامل، وكل نشاط ينطلق من الآخر ويسمح بالانتقال من نشاط إلى آخر دون إحداث قطيعة في التعلمات، كما حرصت على الانسجام بين هذه النشاطات، ولم تقتصر هذه الممارسة على منهاج السنة الخامسة فحسب بل شملت جميع مناهج المرحلة الابتدائية. إذ نصت الوثيقة المرافقة للمنهاج على اعتماد هذه المقاربة بالقول:" يحث منهاج اللغة العربية للسنة الخامسة من التعليم الابتدائي شأنه شأن مناهج السنوات السابقة على اعتماد المقاربة النصية التي تجعل النص محورا تدور حوله جميع الأنشطة اللغوية فيكون المنطلق الوحيد لها"[17]. وتتمثل المقاربة النصية في نص يقرأه المتعلم تدور حوله جميع الأنشطة اللغوية فمن خلال هذا النص يمارس التعبير الشفوي والتواصل ويسمح له بالتنويع في أشكال التعبير من السرد إلى الحوار إلى الاحتجاج، إلى الوصف مع تنويع المواضيع ويتمكن التلميذ من معرفة كيفية بناء هذا النص فيتلمس منه القواعد النحوية والصرفية والإملائية ليدمجها في إنتاجه الكتابي وليدرك العلاقة الوطيدة بين القراءة والكتابة ، وتساعد المقاربة النصية التلميذ على توظيف

مكتسباته اللغوية واستعمالها بسهولة، كما تسهم في تغيير نظرة المتعلم إلى قواعد لنحو والصرف على أنها مفصولة عن الاستعمال وأنها مجردة وصعبة ، لذلك تم ربطها بالنص لأنه المكان الحقيقي لها.

إن نشاطات اللغة العربية كفاءات تتصل ببعضها البعض وذلك ما أدركه مؤلفو كتاب السنة الخامسة إذ يرون أنه لا يكفي اعتبار اللغة نظاما، بل ينبغي توظيف مهارات اللغة في مختلف الوضعيات والاستفادة منها في الجانب التواصلي؛" إن القراءة والتعبير والكتابة تعتبر كفاءات متصل بعضها ببعض، ولا يقتضي إرساءها معرفة اللغة كنظام فحسب، بل معرفة كيفية توظيفها في وضعيات حقيقية، ولمقاصد متعدّدة"[18].

لم تعد النظرة لفروع اللغة تعتمد على التقسيم لنشاطات اللغة وجعلها فروعا، فتقسيم اللغة إلى قراءة وقواعد ونصوص وإملاء وتعبير تقسم مصطنع قصد به تيسير العمل في مختلف جوانب العملية التعليمية سواء من حيث خطة الدراسة أو طرائق التدريس، أو تقويم التلاميذ. وواقع الأمر أن اللغة كل متكامل والنمو فيها عملية تراكمية يؤثر كل فرع فيها في الفروع الأخرى، كما تؤثر كل مرحلة في غيرها[19]. لذلك جاءت الكتب شاملة لكل النشاطات اللغوية، وتهدف إلى تحقيق الانسجام بين هذه النشاطات تفاديا لإحداث قطيعة بينها، وليدرك التلميذ أن اللغة كل متكامل يسمح له بالتواصل في الوضعيات المختلفة. "ولابد من الإشارة في هذا السياق إلى أن هذا الكتاب شامل لكل النشاطات ويسعى إلى تحقيق الانسجام فيما بينها لتفادي مظاهر القطيعة، وبذلك يمكّن التلميذ من إرساء الكفاءات الأساسية"[20].

إن نظرة المؤلفين للغة باعتبارها كلا متكاملا جعلتهم يتبنون هذه الطريقة الجديدة في تعليم اللغة، لتتلاءم مع طبيعة اللغة العربية ولتحقق الهدف من تعليمها.

2. الاستعمال الحقيقي والفعلي للغة:

إن مواقف التواصل عديدة ويتعيّن على المتكلم اختيار المتغيّر اللغوي الملائم لكل وضعية تواصلية حتى يضمن أداء لغويا اجتماعيا سليما، حيث يجب أن تكون لدينا القدرة على فهم واستعمال مستويات ومتغيرات لغوية عديدة. وهذا ما سعى إليه مؤلفو الكتاب وجعلوه من أهدافهم." إن سعينا للوصول إلى تحقيق التمكن الفعال الفعّال من اللغة هو الهدف الأسمى الذي وضعناه نصب أعيننا مرة أخرى، لأن التمكن ضروري في بناء شخصية الفرد المسؤول في المجتمع"[21].

والتمكن الفعال يقتضي التحكم في اللغة كوسيلة تواصل، فلا يكفي أن يكون المتعلم قادرا على قراءة جمل وكتابتها بطريقة سليمة وليس تكوين جمل بسرعة آلية استجابة لدوافع مفتعلة، بل يجب اكتساب القدرة على استعمال الجمل والعبارات المناسبة لسياق لغوي معين، ولمواقف تواصلية متنوعة، أي ينبغي المعرفة بصياغة جمل في شكل وحدات تواصلية أوسع؛ نص، حوار... في إطار موقف تواصلي محدّد[22].

فالغاية الأسمى والهدف المرتجى من تعلم اللغة هو تمكين المتعلم من استعمال اللغة استعمالا حقيقيا في مواقف متعددة، وفي الظروف المختلفة والتركيز على الاستعمال في شتى الأحوال الخطابية وبخاصة تلك التي تطرأ في الحياة اليومية. ثم يأتي بعد ذلك الحرص على الاستعمال السليم من كل لحن وعجمة ولكنة[23].

ا نظرنا إلى منهاج اللغة العربية فإننا نجد بأنه أخذ بهذا المبدأ العام في تعليم لغة، فالكفاءة الختامية التي ينتظر تحقيقها من تلميذ السنة الخامسة في نهاية هذه المرحلة من التعليم هي القدرة على قراءة وفهم وإنتاج خطابات شفوية ونصوص كتابية متنوعة الأنماط؛ الحواري والإخباري والسردي والوصفي. ولتحقيق هذه الكفاءة اعتمدت طريقة جديدة في توزيع النشاطات وتقديم الحصص حيث خصصت الحصة الأولى للقراءة (أداء+فهم+ هيكلة النص) ويتم التركيز فيها على القراءة المسترسلة باحترام علامات الوقف وتحليل النص للتأكد من فهمه واستنطاق

معانيه واستخراج أفكاره ومحاولة التغلغل في النص بحيث لا يكتفي بالمعنى السطحي بل يتجاوزه إلى المعنى العميق، ويتم ذلك بتخيّر الأسئلة الوجيهة لتحريك التفكير الإيجابي لدى المتعلم وتشجيعه على إبداء الرأي والتعرف إلى الاتجاهات والقيم التي يدعو إليها النص.

ويلي نشاط القراءة والتعبير الشفوي والتواصل، إذ يرتبط ارتباطا وثيقا بالقراءة حيث يبدأ المتعلم في توظيف مكتسباته اللغوية والمفردات الجديدة التي يتعلمها في المدرسة ومن خلال هذا النشاط تبرز شخصية المتعلم فيعبر عن أفكاره واحتياجاته وكل ما يختلج في نفسه، فهو عملية إبداع تتعزّز بالقراءة والاطّلاع.

وتقتضي المقاربة النصية التي اعتمدتها المناهج أن يكون نص القراءة هو المنطلق والسند الذي ينطلق منه نص التعبير فيوظّف فيه المتعلم المعارف والتراكيب اللغوية والصيغ والألفاظ الجديدة في مواقف خطابية متنوعة، ويقتصر دور المعلم على التوجيه والإرشاد وطرح الأسئلة الدقيقة التي تدفع بالمتعلم إلى التعبير وإبداء الرأي فيما يطرحه النص من أحداث وقضايا.

ونشاط التعبير الشفهي والتواصل مكمل للنص في جميع أهدافه المعرفية واللغوية والتربوية يقوم عليه باعتباره المنطلق والسند.

وتتجسّد المقاربة النصيّة في نشاطين آخرين هما القراءة واستثمار النص، والقواعد النحوية وتطبيقاتها في الحصة الثالثة. أما في الحصة الرابعة فنشاط القراءة واستثمار النص والإملاء والصرف.

ويعد نشاط القراءة فرصة يتدرب فيه المتعلم على قراءة النصوص الأدبية والتواصلية ذات الأنماط والأنواع المختلفة ويكتسب منها الفوائد اللغوية ؛ دلالة ونحوا وصرفا وإملاء، بحسن استثمارها واستغلال مضامينها وهو ما صرّح به المؤلفون في مقدمة الكتاب:"معرفة كيفية توظيف اللغة في وضعيات حقيقية ولمقاصد متعددة"[24].

3. الاهتمام بالكتابة والتعبير:

لقد أولت المناهج الجديدة أهمية كبيرة للكتابة بمختلف فروعها ؛ الخط والإملاء والكتابة والتعبير الكتابي هذا الأخير الذي ركزت عليه المناهج الجديدة كونه نشاطا إدماجيا يستثمر فيه المتعلم مختلف المكتسبات والمهارات اللغوية ويجند معارفه وموارده لتفعيلها وتوظيفها في هذا النشاط" فالتعبير الكتابي إلى جانب الخط والإملاء والتطبيقات الكتابية فرع من فروع الكتابة ويعتبر أهم ما ترمي إليه نشاطات اللغة في المناهج الجديدة، إنه نشاط إدماجي يستثمر فيه المتعلم مكتسباته المختلفة فيوظف الأساليب التعبيرية مستعينا في ذلك بقواعد الكتابة الواضحة وعلامات الوقف..."[25].

ويستمر المنهاج في تتبع خط التوظيف والاستعمال الحقيقي للغة " ففي نهاية الطور الثاني من التعليم الابتدائي يكون المتعلم قد تمرّس على أوجه التعبير المتنوعة وترتيب الأفكار وأدوات الربط والصيغ والتراكيب وانتقاء الألفاظ والعبارات بدقة ظفا إياها لتوسيع أفكاره كي يمارس التعبير الكتابي في نهاية الطور الثالث من التعليم الابتدائي (السنة الخامسة)"[26].

4. توظيف المعجم:

من بين أهداف كتاب القراءة التدرب على أهم المهارات اللغوية ومما يساعد على تحقيق هذا الهدف هو تكوين الثروة اللغوية التي تيسّر للمتعلّم التدرب على هذه المهارات وتعلم اللغة بالشكل المطلوب فتفيدهم في الاندماج داخل مجتمعهم والتعرف على مشكلاته وانشغالاته وللوصول إلى هذا الهدف لابد من دراسة ميول ات التلاميذ للتعرف على مستوياتهم والقضايا التي تشغلهم لتزويدهم بالمفردات والتراكيب التي تسهل عليهم استعمال اللغة وتحقيق التواصل لذلك خصص الكتاب حيزا هاما للمعجم إيمانا من المؤلفين بالدور الذي تؤديه المعاجم في تنمية الملكة اللغوية ويتيح هذا الحيز من المعجم للمتعلم توظيف المعطيات التي يبنى

عليها المعجم من ترادف وتضاد ومشترك لفظي ويسمح له باستعمال القاموس والتدرب على كيفية التعامل معه ويتمثل هذا الحيز في النشاط المعنون بأثري لغتي.

إن هذا الكتاب أعطى حيزا هاما للمعجم فخصص له قسما ثابتا يتراوح بين توظيف المعطيات التي يبنى عليها المعجم كالترادف والتضاد واشتراك عدة كلمات في دلالة وبين وضع التلميذ في طريق التعامل مع القاموس تمهيدا لإكسابه حرية أكبر في التعامل مع لغته"[27].

فالحيز المخصص للمعجم يتميز بالتنوع والثراء فبالإضافة إلى التعرف على كيفية التعامل مع القاموس واستعمال الظواهر اللغوية وتوظيفها كالاشتقاق والترادف التضاد يمكّن المتعلم من التعرف على المفردات والألفاظ والعبارات التي يتواصل بها فهي مستقاة من واقعه وتزوده بثروة لغوية وثقافية تسهل عليه عملية الاندماج والاحتكاك في الوسط الاجتماعي.

ومن بين المحتويات المخصصة في الكتاب نجد:

– الرصيد الخاص بالتضامن، الرصيد الخاص بالحماية المدنية، الرصيد الخاص بعمل الكشافة، الرصيد الخاص بالمعالم الأثرية، الرصيد الخاص بالرحلات، الرصيد الخاص بالاحتفالات الوطنية والأيام الوطنية، الرصيد الخاص بالصحراء، الرصيد الخاص بالميدان الطبي...

–الرصيد الحد الأقصى الذي يستطيع الطفل أن يكتسبه، وألاّ يقل عما يجب أن يعرفه.

5. نشاط الإدماج:

يقصد ببيداغوجيا الإدماج:" قيام التلميذ باستجماع مكتسباته وتنظيمها ليوظفها في وضعيات مركبة تسمى الوضعيات الإدماجية"[28]. فالغرض من هذا النشاط تفعيل المتعلم وجعله إيجابيا من خلال استثمار مكتسباته اللغوية وتوظيفها، كما يسمح للمعلم من تقييم التعلمات وتقويمها بالتعرف على مواطن الضعف ومكمن

الخلل في العملية التعليمية، ويعد هذا النشاط فرصة لترسيخ التعلمات وتثبيتها وبخاصة القواعد النحوية والصرفية والإملاء. وتكشف عن مدى استيعاب المتعلم لهذه التعلمات ومدى تحقيق الكفاءات والأهداف.

فالإدماج إذا هو تعليم المتعلم توظيف معلوماته بطريقة ملموسة، وبإمكان بعض التلاميذ إدماج المعلومات والمعارف المكتسبة تلقائيا فعندما يكتسبون قواعد النحو والصرف والمفردات يستطيعون إنتاج نصوص بمفردهم، لكن معظم التلاميذ لا سيما الضعاف منهم لا يعرفون كيف يدمجون بأنفسهم بصفة تلقائية ، فلا يمكنهم القيام بالإدماج إلا إذا علمتهم المدرسة ذلك. فالإدماج يبتعد بالمتعلم عن الاسترجاع والتذكر والحفظ الآلي والتلقين، ويحيله إلى مواجهة وضعيات جديدة في الحياة، أو فيما يتبع من مراحل الدراسة.

6. بيداغوجيا المشروع:

من الطرائق التربوية الفعالة التي تولي اهتماما كبيرا بالمتعلم الطريقة الوظيفية، أو طريقة المشروعات التي تعتمد على" فلسفة الخبرة التي تعطي اهتماما لميول المتعلم واحتياجاته فهي تجعل أساس التعلم مشروعا يختاره المتعلمون بسب ميولهم واحتياجاتهم فكل نص أدبي مثلا أو قاعدة لغوية يحكمه أو يحكم اختياره ميل الطالب ومن خلال ما يختاره الطالب يتم تعليمه المهارات اللغوية المختلفة "[29]. فهي نشاط تلقائي يقوم به المتعلم بتوجيه من المعلم، وتعد من أفضل الطرائق لأنها تعتمد على فعالية المتعلم ونشاطه وإسهامه في الدرس وتحقيق أهدافه المتوقعة. وهي ة أساسية في المقاربة بالكفاءات لأنها تساعد على إدماج التعلمات وتنمية الكفاءات، كما أنها فرصة لبث روح التعاون والاشتراك في تحمّل المسؤولية من خلال عمل الأفواج. فبيداغوجيا المشروع حسب المنهاج " رافد من روافد الدعم وإدماج الكفاءات القاعدية المحددة والكفاءة الختامية باعتبار أن المشروع جملة من المهام

يؤديها المتعلم لتفعيل مكتسباته وترسيخها وتجنيد مهاراته في مواجهة الوضعيات المشكلة"[30].

فالمدة التي يتطلبها إنجاز المشروع والتي لا تقل عن أسبوعين كفيلة بحثّ المتعلم على النشاط وممارسة الكتابة إضافة إلى أنه يكسب المتعلّم مجموعة من القدرات وينمّيها كالقدرة الإنشائية والتفاعل والاندماج داخل الجماعة وتحسيسه بالمسؤولية وضرورة الانضباط واحترام الوقت.

ومن المشاريع المقرّرة في كتاب التلميذ: أرتّب أجزاء القصة . أصف شخصية داخل القصة . أعبّر عن الأحاسيس . ألخص نصا أقدم فيه شرحا . أنجز بطاقة كتاب . أنجز ملصقة إشهارية . أكتب كيفية صنع شيء . أحكي رحلة باستعمال الضمير أنا...

وهي . كما ترى . مواضيع متنوعة تساعد على الاستعمال الوظيفي للغة في مواقف الاستعمال المختلفة.إذ تتيح للمتعلم توظيف إمكاناته التعبيرية وثروته اللغوية وقدراته الكتابية، ويعمل على ترسيخ مكتسباته وتفعيلها للاستفادة منها في حياته اليومية كما تمكنه من الاندماج داخل الجماعة من خلال العمل الجماعي.

خاتمة:

بعد هذا العرض الموجز الذي تناول بالدرس والتحليل أهم الجوانب الوظيفية التي حاولت المدرسة الجزائرية تطبيقها للوصول إلى تحقيق الغرض من تعليم اللغة العربية حيث نلمس جديّة المنهجيين . بعد تحليل الوثائق والسندات التربوية . الجزائريين في التعامل مع الطرائق التعليمية الجديدة، ومحاولة تطبيقها على تعليم اللغة العربية تعليما ينظر إلى اللغة من زاوية وظيفية تأخذ بمبدأ تكامل أنشطة اللغة بعيدا عن النظرة التجزيئية وتقسيم أنشطة اللغة العربية التي أضرت بتعليم العربية بعامة وتعليم النحو العربي بخاصة، وما كان ذلك كذلك إلا لسوء فهم الغرض من التجزيء.

ونلمس تلك الجدية من خلال تسجيلنا لبعض الملاحظات أبرزها:

– تم استبدال كلمة المادة بكلمة النشاط لأن المادة توحي بالثبات والجمود بينما النشاط يوحي بالحركة والحيوية مما يجعل المتعلم في استعداد تام لتجنيد معارفه وموارده لتوظيفها.

– نلمس الجانب الوظيفي والحرص على الاستعمال الفعلي للّغة في عبارة استثمار النص أي استغلال النص والاستفادة منه وليس بقاؤه جامدا أو مجرد معارف فقط.

– كما نلمس الجانب الوظيفي في نشاط التعبير الشفوي والتواصل ، فالمنهجيون الجزائريون أدركوا الوظيفة الأساسية للّغة وهي التواصل وأن التعبير الشفوي وحده لا يوحي بالاستعمال في مواقف مختلفة بينما التواصل يجعل المتعلم يستثمر تعبيره في مواقف خطابية متنوعة ويتدرب على أساليب التعبير المختلفة لتنمية المهارات اللغوية باستغلال أساليب الحوار والوصف والسرد والإخبار.

– إن الحرص على تحديد الطرائق التعليمية واستغلال الوظيفية منها بما يخدم النحو الوظيفي يبقى غير كاف ما لم توجه تلك العناية للقائمين على رأس العملية التعليمية، وأعني بالخصوص المعلمين الذين هم في كثير من الحالات بعيدون عن علم بعض هذه الحقائق، ولا يدركون الغرض الأساس من تعليم اللغة.

الإحالات:

[1] ينظر: الوظائف التداولية في اللغة العربية، أحمد المتوكل، دار الثقافة، الدار البيضاء،1985، ص 52.

[2] ينظر: مبادئ في اللسانيات، خولة الإبراهيمي، دار القصبة، الجزائر، ط2، 2006.ص157.

[3] ينظر:اللسانيات والبيداغوجيا، علي آيت أوشن،دار الثقافة ،الدار البيضاء،ط1، 1998، ص 40.

[4] المرجع نفسه، ص40،41.

[5] نحو تعليم اللغة العربية وظيفيا، داود عبده، دار العلوم،الكويت، ط1،1979،ص 09.

[6] ينظر:اللسانيات والبيداغوجيا، علي آيت أوشن، ص 43.

[7] Chomesky,N. Aspects of the theory of syntax . Cambridge, Masse, the MITE Press.1965.p.4

8 Ibid. p.4

9 Diane Larsen- Freeman. Discourse Analysis in second language Research Newbury House.U.S.A. 1980.P.77.

[10] نفسه، ص 48.

[11] طرق تدريس اللغة العربية والتربية الدينية في ضوء الاتجاهات التربوية الحديثة، رشدي خاطر وآخرون، ص 15.

[12] أساليب حديثة في تدريس قواعد اللغة العربية، طه الدليمي، كامل نجم الدليمي، دار الشروق، الأردن،ط1، 2004، ص25.

[13] اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، طه الدليمي، سعاد الوائلي، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها،دار الشروق، عمان،ط1، 2005، ص151،150.

[14] ينظر: النحو العربي بين الأصالة و التجديد، عبد المجيد عيساني، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2008، ص 280.

[15] ينظر: النحو الوظيفي، عبد العليم إبراهيم، دار المعارف، مصر، دط، 1970، ص (هـ، و) من المقدمة.

[16] مقدمة في تعليم اللغة العربية،نهاد الموسى، مجلة أشغال ندوة اللسانيات في خدمة اللغة العربية، عدد 5، ص 160.

[17] الوثيقة المرافقة لمنهاج اللغة العربية للسنة الخامسة، اللجنة الوطنية للمناهج ،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2006، ص 7.

[18] كتابي في اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي،شريفة غطاس، وآخرون،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، 2010 . المقدمة.

[19] ينظر: الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية، رشدي طعيمة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 2000، ص59.

[20] كتابي في اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي،شريفة غطاس وآخرون،المقدمة.

[21] المرجع نفسه،المقدمة.

[22] ينظر:اللسانيات التداولية وأثرها في تعليمية اللغات، محمد الأخضر صبيحي، مجلة منتدى الأستاذ، دورية تصدرها المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد الثالث، أفريل 2007، ص 44.

[23] ينظر:بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، عبد الرحمن الحاج صالح، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ج1، ص 174،175.

[24] كتابي في اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي، المقدمة.

[25] منهاج اللغة العربية للسنة الخامسة، اللجنة الوطنية للمناهج ، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2006. ص16.

[26] المرجع نفسه، ص16.

[27] كتابي في اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي،المقدمة.

[28] المقاربة بالكفاءات في المدرسة الجزائرية، إكزافيي روجيرس، ترجمة: ناصر بختي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2006، ص 28.

[29] منهاج اللغة العربية للسنة الخامسة، اللجنة الوطنية للمناهج ،ص16.

المصادر والمراجع:

1. أساليب حديثة في تدريس قواعد اللغة العربية،، طه الدليمي، كامل نجم الدليمي، دار الشروق، الأردن،ط1، .2004.

2. الأسس العامة لمناهج تعليم اللغة العربية، رشدي طعيمة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 2000.

3. بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، عبد الرحمن الحاج صالح، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ج1.

4. طرق تدريس اللغة العربية والتربية الدينية في ضوء الاتجاهات التربوية الحديثة، رشدي خاطر وآخرون.

5. كتابي في اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي،شريفة غطاس، وآخرون،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، 2010.

6. اللسانيات التداولية وأثرها في تعليمية اللغات،محمد الأخضر صبيحي، مجلة منتدى الأستاذ، دورية تصدرها المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، العدد الثالث، أفريل 2007.

7. اللسانيات والبيداغوجيا، علي آيت أوشن، دار الثقافة ،الدار البيضاء،ط1، 1998.

8. اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، طه الدليمي، سعاد الوائلي، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها،دار الشروق، عمان،ط1، 2005، ص151،150.

9. مبادئ في اللسانيات، خولة الإبراهيمي، دار القصبة، الجزائر، ط2، 2006.

10. المقاربة بالكفاءات في المدرسة الجزائرية، إكزافيي روجيرس، ترجمة: ناصر بختي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2006.

11. مقدمة في تعليم اللغة العربية،نهاد الموسى، مجلة أشغال ندوة اللسانيات في خدمة اللغة العربية، عدد 5، 2010.

12. منهاج اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي، اللجنة الوطنية للمناهج ،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر،2006.

13. نحو تعليم اللغة العربية وظيفيا، داود عبده، دار العلوم،الكويت، ط1،1979،ص 09.

14. النحو العربي بين الأصالة و التجديد، عبد المجيد عيساني، دار ابن حزم، بيروت، ط1،2008 .

15. النحو الوظيفي، عبد العليم إبراهيم، دار المعارف، مصر، دط، 1970.

16. الوثيقة المرافقة لمنهاج اللغة العربية للسنة الخامسة ابتدائي، اللجنة الوطنية للمناهج، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، 2006.

17. الوظائف التداولية في اللغة العربية، أحمد المتوكل، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985 .

المراجع الأجنبية:

1- Chomesky, N. Aspects of the theory of syntax. Cambridge, Masse, the MITE Press.1965.

2- Diane Larsen- Freeman. Discourse Analysis in second language Research Newbury House.U.S.A. 1980.

ألفاظ أشراط السّاعة في صحيح مسلم (261 هـ) بين المعجم والدلالة

أ.د. عبد القادر سلامي
والطالبة الباحثة: زهيرة نقول
كلية الأداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقائد – تلمسان

ملخص البحث

لمّا كانت الألفاظ الغريبة والتّراكيب العجيبة تلحّ أكثر من غيرها على جلب الحجج والدّلائل، فتّش اللّغويّون وأصحاب المعاجم في كلّ ما عُنِيَ بالغريب كغريب القرآن وغريب الحديث وغريب اللّغة. فخيّروا منها ما رغبوا فيه وتركوا ما رغبوا عنه.

وتعدّ ألفاظ الحديث النبوي الشريف مصدرا مهمّا لمتن اللّغة العربية إذ إنّها ألفاظ صادرة عن أفصح العرب قديما وحديثا، وهو النّبي، صلى الله عليه وسلّم، وقد اضطلع عدد من الأجلاء بجمعها وشرحها في كتب "الأسانيد" فيعد "صحيح الإمام مسلم" (ت 261هـ) من أهمّها وأوْثقها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا الكتاب حفل بدلائل أشراط السّاعة،منها ما جاء في غريب الحديث لأبي عبيد القاسم بن سلاّم(ت 224هـ) و"الفائق في غريب الحديث" و"النهاية في غريب الحديث والأثر" لابن الأثير (ت 637 هـ) أنّ رسول الله، صلى الله عليه وسلّم، قال: (إِذَا رأيْتَ مكّةَ بُعجَتْ كَظَائِمَ، وَساوى بناؤها رُؤُوسَ الْجِبَالِ، فَاعْلَمْ أَنَّ السّاعة قَدْ أَظَلَّت).

وتسعى هذه الدراسة إلى رصد الأحاديث الدّالة على علامات السّاعة فيها باختلاف في اللفظ وباتفاق في المعنى من جهتي المعجم والدلالة.

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على حبيبنا ونبيّنا محمد خير الخلق أجمعين وعلى آله وصحبه وإخوانه إلى يوم الدّين.

أمّا بعد.

فإنّ لقيام السّاعة علامات وأشراطا، علّمنا إيّاها حبيبنا وسيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم، وحذّرنا منها وأعطانا صلى الله عليه وسلّم كيفيّات تجنّبنا الوقوع في فتنتها.

وبالنظر إلى أهمّيّة هذا الحدث الجلل، ألّف فيه علماء كثر، وجمعوا أشراطها وصنّفوها إلى أشراط صغرى ووسطى وكبرى، ومن أمثلة هذه الأعمال موسوعة أحاديث الفتن وأشراط السّاعة للدكتور همّام عبد الحميد سعيد والدكتور محمد همام عبد الرحيم، وكتاب نهاية العالم للداعية محمد العريفيّ، وأشراط السّاعة وذهاب الأخيار وبقاء الأشرار لعبد الله الحسيني ... وغيرها.

والجدير بالذكر، أنّ هذه الجهود الحديثة قد سبقتها الكثير من الأعمال اللّغويّة التي وقفت على ألفاظ السّاعة، فدوّنتها و وضحت دلالاتها، كما أشارت إلى حياة هذه الألفاظ وتاريخها، نحو كتب الغريب والمعاجم اللّغويّة على اختلافها والتي جعلت الأحاديث النبويّة الشريفة ثاني أهمّ مصادر جمع اللّغة العربيّة، على رأسها ما جمعه الإمامان البخاريّ ومسلم .

فما معنى أشراط السّاعة؟ وإلى أيّ مدى تغيّرت دلالات الألفاظ بين أصل ما وُضعت له وبين سياق الحديث؟ وكيف صُنّفت أحاديث أشراط السّاعة في صحيح مسلم؟

1-التعريف بالإمام مسلم:

هو إمام أهل الحديث الحافظ، الصّادق المجوّد، مسلم بن الحجّاج بن مسلم بن ورد بن كوشاذ وكنيته أبو الحسين، القشيري نسبا، وبنو قشير قبيلة عربيّة معروفة، النيّسابوريّ، ولد سنة 206 هـ، وقيل 204هـ، الموافق لسنة 822م، ونشأ في أسرة كريمة، وتأدّب وتعلّم في بيت علم وفضل، فكان أبوه ممّن يتصدّرون حلقات العلم، ولذا اشتدّ اعتناؤه بتربية ولده وتعليمه [1]، فنشأ الإمام شغوفا بالعلم ومحباً لجمع الحديث النبويّ الشّريف.[2]

أكثرَ الإمامُ مسلم من التّردّد عليه واستفاد من الإمام البخاري، وكان يعرف له فضله وعلمه، والعجب أنه لم يُخرج له في صحيحه حديثا».[3] وتتلمذ على يديه عدد كبير من العلماء الأجلاّء، منهم الإمام التّرميذي، وعبد الرحمن بن أبي حاتم الرّازيّ.

جاء في كتب التراجم أن الإمام مسلم قد ترك –عليه رحمة الله–[4]: كتاب الانتفاع بأهب السباع .والطبــقات المختصر. والأسماء والكنى والمسند الكبير على الرجال وصحيح مسـلم. وغيرها من المؤلفات.

وعن وفاته قيل: إنّه بعد عقده مجلسا للمذاكرة، أين ذُكر له حديث لم يعرفه، فانصرف إلى منزله، وأوقد السّراج، وقال لمن في الدّار لا يدخل أحد منكم هذا البيت، فقيل له: أُهديت لنا سلّة فيها تمر، فقال قدّموها، فقدّموها إليه، فكان يطلب الحديث ويأخذ تمرة تمرة، فيمضغها، فأصبح وقد فني التّمر ووجد الحديث، وتوفّي بعدها عشيّة يوم الأحد، ودُفن يوم الاثنين في رجب سنة 261هـ.[5]

2-التعريف بـ"صحيح مسلم":

هو من الكتب الجامعة لحديث النّبيّ الكريم عليه أفضل الصّلاة والتّسليم، وهو « أحد أصول الإسلام ومصادر التّشريع، بعد كتاب الله- عزّ وجل. »[6] .ولا تطلق لفظة الصحيح « إلاّ على كتابي البخاري ومسلم »[7].

فبالنظر إلى أهمية الكتاب، اشتدّت عناية العلماء به من شارح ومختصر ومترجم لأبوابه وشراح لمقدمته، إلى غير ذلك من الدّراسات، نحو: [8]**التحرير في شرح صحيح مسلم للأصفهاني**. و**المعلم بفوائد صحيح مسلم للمازري**. وغير ذلك كثير ومختلف باختلاف الأوجه المتناولة في دراسة صحيح مسلم، كيف لا وهو؟؟ « أحد أصول الإسلام ومصادر التشريع ».[9]

3. –ترتيب الأحاديث الشريفة:

رتب الإمام مسلم الأحاديث النبوية الشريفة بطريقة خاصة، ليكون التعامل مع أحاديث نبينا صلى الله عليه وسلم أكثر سهولة وليونة، فجمع الإمام مسلم «الأحاديث المتناسبة في مكان واحد"10بمختلف الروايات والألفاظ، وصنفها على ما أسماه كتابا، والكتاب يجمع الأحاديث ذات الموضوع الواحد مصنفة بدورها إلى أبواب. مع العلم، أن ترتيب الأحاديث ضمن الباب الواحد لم يكن عشوائيا وإنما حسب الرواة وهم ثلاث:

- الأوّل: ما رواه الحفاظ المتقنون.
- الثاني: ما رواه المتوسّطون في الحفظ والإتقان.
- الثالث: ما رواه الضعفاء.

3–تعريف أشراط السّاعة:

أ. الشَّرَطُ لغة:

الشَّرَط في معاجمنا «بالتّحريك: العَلاَمَة ... و**الشَّرَط**: رذّال الماء ... يُقال : الغَنَمُ **أشراط** المال، و**الأشراط** أيضا: الأَشْراف ... و**أشرَطَ** إبله وغنَمه، إذا أَعَدَّ منها شيئاً للبيعِ، و**أشرَطَ** فلان نفسهُ لأمر كذا، أي: أَعْلَمها له وأعدَّها »[11].

الشَّرَطُ: «العَلامةُ، و**الاشتراط**: العلامةُ التي يجْعلُها النّاس بينهم، و**أَشْرَطَ** طائفةً من إبله وغنمه: عزَلَها **وأَعْلَمَ** أنّها للبيعِ، ومنه سُمّيَ **الشُّرَطُ** لأنّهُم جَعَلُوا لأنْفُسهمْ علامَةً يُعرَفون بهاَ »[12]. و« **اشترطَ** القومُ كذا: جعلوُا بينهم علامةً والعَلامةُ »[13].

وقيل أيضًا إنّ لأوائلِ كلِّ شيء يقع: **أَشْراَطه**، ومنه **أشراط** السّاعة[14]. وهي من «الأضداد: يقع على الأَشراف والأرْذال »[15].

وخلاصة القول: إنّ **أشراطَ** السّاعة جمع **شَرَط** بفتح الرّاء: هي العلامة التي كانت تُوضَعُ على الغَنَم وغيرها، لتمييزها عمّا سواها، ثمّ أُطلق على أفراد

الشُّرْطَة على سبيل المشابهة، لأنّهم عُلّموا بِبِدْلات خاصّةٍ، حتّى يُعْرَفوا، كما أنّ **الشّرَطَ** هو ما يسبق الحدث من علامات .

ب. الشَّرَط اصطلاحاً:

انتقلت دلالة **الشَّرَط** من المعنى الحسّيّ إلى معنى إسلاميّ جديد، يُطلقُ على «العلامات التي يكونُ بعدها قيام السّاعة »[16]. **فأشْرَاط** السَّاعة: «العلامات، واحدها **شَرَطٌ** بالتّحريك، وتدلّ على ما يُنْكِرهُ النّاسُ من صِغار أمورها قبْل أن تَقومَ السّاعةُ. »[17]. والتّصديق **بأشراط** السّاعة يُقَوّي الإيمانَ، لا سيما أنّا نرى الكثير من العلامات التي تنبّأ بها النّبيّ الكريم محمّد صلّى الله عليه وسلّم قبل ما يربو على أربعة عشر قرنا.

4–السّاعة بين اللغة والشرع:

قال رسول الله صلّ الله عليه وسلّم: «لاَ تَقُومُ السّاعة حَتَّى تَطْلُعَ الشَّمْسُ مغرِبِهَا.»[18] وقال صلّى الله عليه وسلّم: «بُعِثْتُ أَنَا والسّاعة كهَاتيْنِ»[19]. و**السّاعة** عند الفيروز آباديّ هي: «الوقت الحَاضرُ ... والقيامةُ أو الوَقْتُ الذي تَقومُ فيه القيامَة، والهَالِكُونَ »[20].

وأصل السّاعة : **سوع** وجمع **ساعة: السَّاع** و**السّاعاتُ**، و**السّاعة**: القِيَامة، و**ساعةٌ سوْعاءُ**: أي شَديدةٌ. »[21]. « **السّاعة** جزء من أجزاء الوقتِ والحين وإنْ قَلَّ، وجُزْء من أربع وعشرين جزء منَ اللَّيْل والنّهار، ولة يُعرف بها الوقت **بالسّاعات** والدّقائق والثّواني، و**السّاعة** الشّمسيّة، صورة أو رسم على هيئة معيّنة يعرف بها الوقت بواسطة الشّمس و**السّواع** من اللّيل: الهَدْءُ.»[22]

و**السّاعة** في الأصل « تَطْلَقُ بمعنَيين أحدهما أن تكون عبارة عن جُزء من أربعة وعشرين جُزءا هي مجموع اليوم واللّيلة، ثُمَّ استُعير لاسم يوم القيامة، يريد أنّها **ساعة** خفيفة يحدُث فيها أمرٌ عظيمٌ ، فقِلّة الوقت الذي تقوم فيه سمّاه **ساعة** .»[23]

وعليه، انتَقلت دلالة السّاعة من معناها العامّ: وهو الوقتُ من الليل أو النهار، لتدلّ على ما هو خاصّ بالقيامة والحشْر، وسبب تسميتها **بالسّاعة** هي كونها: « تُفاجئ النّاس في **ساعة**، فيموتُ الخلق كلّهم بصيحة واحدة .»[24]

5-أشرا ط السّاعة في صحيح مسلم :

جمع الإمام مسلم الأحاديث النّبويّة الشّريفة الصّحيحة، وصنّفها حسب موضوعاته في كتب، ليسهلَ التّعامل معها والاطّلاع عليها، فجعل الأحاديث المتعلّقة بموضوع واحد، في كتاب واحد، وقُسِّمت الكتب إلى أبواب ،« فهو مُبوّبٌ في الحقيقة، ولكنّه لم يذكر تراجم البواب فيه .»[25]

ومن ضمن هذه الكتب نجد [كتاب الفِتَن وأشراط السّاعة]، وقد قُسِّم إلى أبواب كثيرة، تتناول علامات **السّاعة و**فتن آخر الزمن، غير أنّنا قد نجدُ أحاديث نبويّة شريفة أخبرتنا عن هذا الموضوع الجلل، ومُصنّفة في طيّات كتب أخرى من الصحيح.

ومن نماذج ألفاظ أشراط السّاعة وتراكيبها ما يأتي:

أولاً-**النموذج الأوّل: نزول الفتن:**

عن أسامة أنّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم: أشرفَ على **أطَمٍ*** من آطَام المدينة، ثمّ قال: « هل ترَوْنَ ما أرى ؟ إنّي لأرى مواقع الفِتَنِ خِلالَ بُيُوتكم كمواقعِ القطْر.»[26]

وقال الرسول صلّى الله عليه وسلّم: « سَتَكُون فِتنٌ، القاعدُ فيها خير من القائمِ ، والقائمُ فيها خيرٌ من الماشي، والماشي فيها خير من السّاعي، من تشرّف لها تَسْتَشرِفْه، ومنْ وَجَدَ فيها ملجأ فلْيَعُذْ به .»27

الشّاهد –هاهنا – **الفتنُ**، وهو جمع **فِتْنة**، « و**الفتن**: الفنُّ والحَال، ومنه العَيْشُ **فَتْنَان**: أيْ لونان، حُلْو ومُرّ، والإحراق ... و**الفِتْنة** بالكسر: الخِبْرة ... وإعجابُك بالشّيْء، و**فَتَنَهُ، يَفْتِنُهُ فَتناً وفُتُوناً، وأفْتَنَهُ**، والضّلال، والإثمُ والكُفر،

والفضيحة والعذاب، وإذابة الذّهبِ والفضّة، والإضلال، والجُنونُ، والمِحْنة، والمال والأولاد، واختلاف النّاس في الآراء .»[28]

فأعْظِم بها من لُغةٍ، تحمل فيها اللفظة هذا العدد الجميل من المعاني والدلالات المتنوّعة، فضلا عن ما سبق، إنَّ **للفتْنة** تعاريف أُخرى: « **الفتْنَةُ**: الامتحانُ والاخْتبارُ، تقولُ: **فَتَنْتُ** الذّهبَ، إذا أدْخَلْتَهُ النّارَ لتنظُر جودتَهُ ... و**فَتَنَتْهُ** المرأةُ: إذا دلَّتْهُ ... و**الفاتِنُ**: المُضِلُّ عن الحقِّ .»[29]

وأمّا **الفتّان**: « بالفتحِ هو الشّيطان ،لأنّه **يفتِنُ** النّاس عن الدِّين ... وقد كثُرَت استِعاذَته من **فِتْنَة** القَبْرِ و**فتنة** الدّجّال و**فتنة** المَحيا والممات ...**فتَنوهم** بالنّارِ أيْ: امتحنوهم وعذّبوُهم... ثمَّ كَثُرَ، حيث استُعْمِلَ بمعنى: الإثم والكفر والقتال والإحراق والإزالة والصّرف عن الشيء .»[30]

ومن خلال هذه التَّعريفات، توصّلنا إلى أنّ **الفتنَ** وكثرتها من أشْراط السّاعة التي حذّرنا منها النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، ولهذا انْتَقَلتْ دلالةَ **الفتن** من المعنى الخاص: وهو إحْراقُ الذّهب او الفضّة، لِتِبْيانِ مدى جودَتها، لتدُلَّ على معنى جديد، امتحان النّاس واختبارهم في دينهم وإغرائهم بشتى طرق التّضليل والعذاب والأولاد والقتل، والآثام والمال وغيرها ممّا يصرفهم عن الدّين، فيتبيّنَ المُؤمِنُ التّقيّ من غيره .

ومن أنواع الفِتَنِ التي تدلُّ على قُرْبِ القِيامة، ودُنُوِّ ساعة الحشرِ والنّشور، نَجِدُ: « **فتْنَة** النظَرِ الحرام والمال الحرام، ونقص العِلم وخيانة الأمانة والفواحش وغيرها. »[31]

ثانياً– النموذج الثاني: الآيات العشر تكون قبل الساعة:

عن حذيفة بن أسيد الغفاري – رضي الله عنه – قال اطّلع النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم علينا ونحن نتذاكر، فقال: « ما تذاكرون ؟ قالوا: نذْكرُ السّاعة، قال: " إنّها لن تقومَ حتّى تَرَوْنَ قبلها عَشْر آياتٍ." فذكَرَ: الدُّخَّان، والدّجّالَ والدّابّة وطُلُوعُ

الشَّمْسِ مِن مَغْرِبِها، ونُزول عيسى ابن مريم عليهما السلام، ويأجوج ومأجوج، وثلاثة خسوف، خسفٌ بالمَشْرِق، وخَسْف بالمغرب وخسف بجزيرة العرب، وآخر ذلك نارٌ تخْرجُ من اليمَن، تطرد النّاسَ إلى محْشَرهم .»[32]

يضُمُّ هذا الحديث الشريف عشر علامات من علامات السّاعة، ولعلَّها العلامات الكبرى، وبِما أنَّ فِتْنَة المسيح الدّجّال هي أعظم فِتْنة على ظَهْرِ الأرضِ على الإطلاق.[33]

ولكونها متزامنة لإعادة بعْثِ سيّدنا المسيح عيسى عليه السّلام، فإنّ من الواجب الوقوف على الألفاظ المفتاحية فيه.

أ–لفظة المسيح : **المسيح** من **مسح** برأسه، **وتمسّح** بالأرضِ، و**مَسَحَ** الأرضَ: أي ذَرَعها ... و**المَسْحَاء**: الأرْضُ المُستَوِيَة ذات حصى صِغار لا نبَات فيها، و**المَاسحَةُ**: الماشِطة، و**المسيح**: القطعةُ من الفِضّة والدّرهم الأطلس: **مسيحٌ** و**المَسيحُ**: عيسى عليه السّلام، و**المَسيح**: الكذّابُ الدّجال، و**المَسيحُ**: العَرَقُ.[34]

ويُؤَكِّد ابن الأثير أنّه: « قد تكرّر فيه ذكر **المسيح** "عليه السّلام " وذكر **المسيح** الدّجّال، أمّا عيسى عليه السلام، فسُمِّيَ به لأنَّه كان لا **يمسحُ** بيده ذا عاهة إلّا بريء، وقيل لأنّه كان **أمْسح** الرِّجْل لا أخمص له، وقيل لأنّه خرج من بطن أمّه **ممسوحا** بالدهن، وقيل: لأنّه كان **يمسح** الأرض: أي يقطعها، وقيل: **المسيح**: الصّديق، وقيل هو بالعبرانية **مَشيخاً** فعُرّب، وأمّا الدّجّال فسُمّي به، لأنّ عينه الواحدة **ممسوحة** ... وقيل لأنّه **يمسحُ** الأرض أي يقطعها .»[35]

و**المسيح** من المشترك اللفظيّ بين النّبيّ عيسى عليه الصلاة والسلام وبين **المسيح** الدجّال، فأمّا سيدنا عيسى عليه الصّلاة والسّلام فسُمِّيَ بذلك لأنّه كان **يمسح** على المريض فيبرأ بإذن الله، وقيل غير ذلك، وأما **المسيح** الدجال فسُمّيَ بذلك لأنه كان **يمسح** الأرض أو لأنّ عينه فقئَة .

وعليه، فإنّ دلالة **المسيح** مُشتَقّة من « **مسَحَ، مَسَحَه** بالماء والدّهن، **ومسَح** رأسَه : أمرَّ يده عليه، **ومسح** يده على رأس اليتيم، ورجلٌ **أمسح** الرّجل: لا أخمص له، وامرأة **مسْحاء** ... فلانٌ إذا ذُكِرَ نُزولُ **المسيح**، رشحَ جبينُه **بالمَسيح**: بالعَرَق ... ومن المجاز ...: فلان **يُتَمَسَّح** به أي يُتبرّك، ورَجُلٌ **ممسوح** الوجه: لا عين ولا حاجب .»[36]

إذن، تلتقي الدّلالات المعجميّة مع الاصطلاحيّة، لأنّ سبب تسمية **المسيح** عيسى عليه السّلام هو **المسح** على المريض، فيُشْفى بإذن الله، أو لأنّهُ وُلد **ممسوحا** بدهن، أو **لمسْحه** الأرض إذا قَطَعها .

وأمّا **المسيح** الدجّال عليه لعنة الله، فسبب التّسمية هو أيضا **المسح**، إذ كانت عينه **ممسوحة**، وقيل لأنّه كان **يمسح** الأرض: أي يقطعها، وقال صلّى الله عليه وسلّم في وصفه: « الدّجّال أعورُ العَيْنِ اليُسْرى جُفَالُ الشّعْرِ، معه جَنَّة ونارُ، فنارُه جنَّة وجنَّتُهُ نار »[37]. والجفال هو: «الكثير الشعر المجتمعُهُ .»[38]

ب–لفظة الدّخان :

من أشراط السّاعة أيضا **الدُّخَّان**، والمقصود بها حسب الإمام النّوويّ هو: «**دُخَّانٌ** يأخُذُ أنفاسَ الكفار، ويأخذ المؤمن منه كهيئة الزّكام.»[39] فهل هذا هو المعنى الحقيقي والوحيد للفظة؟

يقول الله تعالى في كتابه العزيز: **فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَّانٍ مُبِينٍ**[40]، وفيه اختلاف: إذ ذهب البعض إلى أنَّ هذا **الدخّان**: «هو مَا أصَاب قُريشا من الشّدّة والجُوع عندما دعَا عليهم النّبيّ صلى الله عليه وسلم، حين لم يستجيبوا له، وجعلوا يرفَعُون أبصارِهم إلى السَّماء فلا يرون إلاّ مثل **الدّخان**. »[41]

وأكّد آخرون أنَّ الدُّخَّان من: «الآياتِ المنتظرة التي لم تأْت بعدُ، وسَيَقَعُ قُرْبَ يومَ القيامَةِ.»[42]

وأصل **الدّخَّان** في المعاجم: «**دَخنَت** النّار –**دخْناً**، **دَخَنَتْ**، ويُقال: **دَخنَت** الفتْنَةُ : ظَهَرَتْ وثَارَتْ ... و**الدُّخَّان** ما يَتَصَاعدُ عن النَّار من دقائق الوقود غَيْرِ المُحْترِقة .»[43]

وعليه، فإنَّ **الدُّخَّان** من علامات السّاعة وأشراطِها، وقد لاحظنا أنّ معناها لم يختلف بين المعجم والسّياق، وإنّما اختلف وصفها وموعد حدوثها، بل حدوثها أصلا أو عدمه .

ج–لفظة الدَّابَّة أو الجسَّاسَة :

من علامات السّاعة أيضاً خروج **الدَّابَّة**، وقيل: « **دابّةٌ** طولها ستُّون ذراعا، ذات قوائمَ ووبَرٍ، وقيل: هي مُخْتَلفَة الخلْقَة تُشبهُ عِدَّةً من الحيوانات، يَنْصَدِعُ جَبَلُ الصَّفَا، فَتَخْرُج منهُ ليلَةَ جَمْعٍ، والنّاسُ سائرون إلى منى .»[44]

وأصل الكلمة: « **دَبَّ** على الأرض **يَدِبُّ دَبيباً**، وكلّ ماشٍ على الأرض **دابَّة** و**دبيبٌ**، و**الدَّابّةُ**: التي تُركب.»[45] ومنه قوله صلى الله عليه وسلّم في باب جواز صلاة النافلة على **الدَّابة** في السفر في كتاب صلاة المسافرين، عن ابن عمر : « كان رسولُ الله صلى الله عليه وسلّم يُصَلّي سَبْحتَه حيثما صلى الله عليه وسلّم تَوَجَّهَتْ به **ناقتُه** .»[46]

وفي رواية « رأيتُ رَسُولَ الله صلى الله عليه وسلّم على **حمارٍ** .»[47] وفي الحديث: « كان رسولُ الله صلى الله عليه وسلّم يسبح على **الرَّاحلة** في أي وجْهٍ توَجَّه، ويؤثر عليها، غيرَ أنَّهُ لا يُصلّي عليها المكتوبةَ. »[48]

تكون الدّابّة المقصودة في هذا الحديث الشريف: **الناقة** أو **الحمار** أو **الرّاحلة** بصفة عامّة .

وأمَّا **دَابَّة** الأرضِ التي تسبق يوم الحشر فهي **الجسّاسَة** والتي ذُكرَت حكايتها في حديث نبويّ طويل جاء منه: « فَدَخَلُوا الجَزيرَة، فلَقيَتْهُمْ دابَّةٌ أَهْلبُ كثيرُ الشَّعْرِ، لا يَدرون ما قبْلهُ من دُبُرِه من كثرةِ الشَّعرِ، فقالوا: ويْلَكُمْ ما أنتِ ؟

فقالت: أنا الجسَّاسَة. قالوا: وما الجسَّاسَةُ ؟ قالت: أيّها القومُ انطلقوا إلى هذا الرّجلِ في الدَيْرِ،فإنَّه إلى خَبَرِكم بالأشواقِ، فأقْبَلنَا إلَيْكِ سِراعاً وفزِعْنا منها، ولَمْ نَأمنْ أَنْ تكونَ شَيْطَانةً .»[49]

و**الجسّاسَة** هي: « **الدَّابَّة** التي رآها في جزيرة البحر، وإنَّما سُمِّيت بذلك لأنها **تجسّ** الأخبار للدَّجَّال .»[50] وهي « **الدَّابَّة** تخرجُ في آخرِ الزمان عند فساد النَّاسِ وتركهم أوامر الله وتبديلهم الدّين الحقّ ... قيل إنّها **دابّة** طولها ستُّون ذراعا، ذات قوائمَ ووبرٍ، وهي مُخْتَلفةُ الخِلْقَةِ .»[51]

د–لفظة الخُسُوف :

أخبرنا الحديث الشريف عن **الخسوف** الثلاث: الأول بالمشرق والثاني بالمغرب والثالث بالجزيرة العربية، فما هو **الخُسُوفُ** ؟

عن عائشة رضي الله عنها قالت: «**خسَفَت** الشَّمْسُ في عهْد رَسول الله صلى الله عليه وسلّم، فَقَام رسول الله صلى الله عليه وسلّم يُصَلِّي فأطالَ القيامَ الأوَّلَ، ثُمَّ رَكَعَ فَأَطَال الرُّكُوعَ جدّا .»[52]

فالخسوف المقصود ها هنا ،هو: «**خسَفَ** القَمَرُ : أي ذَهَبَ ضوؤهُ، ولا يَعودُ كما يَعودُ إذا **خَسَفَ** في الدُّنيا ... وقدْ وَرَدَ **الخُسوف** في الحديث الشَّريفِ كثيراً للشَّمْسِ، والمعروف لها في اللغة الكسوف .»[53]

و **الخَسْفُ**: النُّقْصانُ والهَوَانُ، وأصله أَن تُحْبَسِ الدّابةُ على غير عَلَفٍ ثم استُعير، وخسَفَ البئْرَ: إذاَ حَفَرَها في حجارة فنَبْعَثَ بماءٍ كثيرٍ .[54]

و**خَسَفَ** المكانَ **يخسِفُ خُسُوفاً** : « ذهَبَ في الأَرْضِ، و**خسَفَ** الله به الأَرْضَ **خسْفاً**، أي غاب به فيها ...»[55] وأمّا **خسوفُ** الأرضِ وهو المقصود في الحديث الشريف عن أشراط السّاعة، وهو « غُؤُورُ الأَرْضِ. »[56] ومعناها انشقاق الأرض بشكل مفاجئ وخلال ثوان، تبتلع الأرض فيها كل ما كان عليها .

هـ – لفظة السّنَة :

من علامات السّاعة وأشراطها، قول رسول الله صلى الله عليه وسلّم: «ليست السنة بِأَنْ لاَ تُمْطروا، ولكنَّ السَّنَةَ أنْ تُمْطِروا وتُمْطروا، ولا تَنْبُتَ الأَرْضُ شَيْئاً. »[57]

والمُراد « **بالسّنَة**: القحْط .»[58] مع أن **السنة** المعروفة عند عامّة النّاس هي العام والحول، ولكنّها انتقلت للدّلالة على **سَنَة** القَحْط، وتقول العرب : « **سَنَةٌ سَنْهَاء** أي: لا نباتَ بها ولا مطر ... **السّنةُ**: الجدبُ ،يقال أخذتهم **السَّنَةُ** : إذا أجدَبوا وأقحَطوا .»[59]

ولعلّ **السّنة** التي قصدها النّبيّ صلى الله عليه وسلّم ونبّه إلى كونها إحدى أشراط الساعة: هي سنة يكثر فيها المطر ولكنّ نفعها محدود، يمنع الزرع .

و– لفظة الهرج:

من أشراط السّاعة قوله صلى الله عليه وسلّم: « العِبَادة في الهَرْج كَهِجْرَة إلَيّ »[60] والمراد **بالهرج** هنا: « الفِتْنَة واختلاط أُمور النّاس .»[61] و**الهرج**: القِتَالُ والاختِلاط، وقدْ **هَرَجَ** النّاسُ **يهرُجون هرجاً**: إذا اختلطوا، وقَدْ تَكرّرَ في الحديث وأصل **الهرج**: الكثرة من الشَّيء أو الاتّساع، و**الهَرجُ**: كثرةُ النِّكاح .[62]وفي القاموس المحيط: « **هرج** النّاس يهرِجون: وقعوا في فِتْنة واختلاط وقتلٍ ... وهَرَجَ في الحديث: أفاضَ، فأكثر أو خلّط فيه.»[63] وهو لا يختلف عن المعنى الشّرعيّ، وعماّ قصده حبيبنا محمّد صلى الله عليه وسلّم من كثرة القتل آخر الزّمان، حتّى لا يدري القاتل لِمَ قَتَلَ؟ ولا المقتول فيم قُتِلَ ؟ [64] وفعلا لقد عمَّ **الهرج** أرجاء العالم، فكثرت الحروب واختلطت الأمور، وترى القاتل والمقتول وهما يَتَشَهَّدان ويهللان ويكبّران. فلا نعلم سبب القتل، نسأل الله العافية في الدين والدنيا والآخرة .

وعليه فقد حافظت اللفظة على دلالتها الأصلية ولم تنتقل إلى دلالة أخرى في سياق الحديث النبويّ الشّريف.

ثالثاً- **النموذج الثالث: حديث أن تلد الأمة ربّتها :**

ومن الأحاديث الشّريفة التي تناولت أشراط السّاعة، ولم ترد ضمن كتاب الفتن وأشراط السّاعة، قوله صلى الله عليه وسلم في جوابه عن السّاعة: « قالَ: ماَ المَسؤولُ عنها بأعلمَ من السّائل، قال فأخبرني عن أمارتها، قال: أن تلد الأمة ربَّتَها، وأنْ تَرىَ الحُفاةَ العُراة العَالةَ رِعاءِ الشَّاء يتطاولُون في البنيانِ .»[65]

سبق أنْ ذكرنا كيف تُصبِحُ الفِتَنُ من أشراط السّاعة، ولعلّ أهمّ مظاهر الفساد، وأعظم دليل على انقلاب الموازين هي عُقوقُ الوالدين الفاحش، والذي عَبَّرَ عنه أفصح العرب: أن تلِدَ **الأَمَةُ** ربّتها، فما معنى **الأَمَة** ؟ والمقْصُود بربّتها؟

أ – لفظة الأمة :

الأَمَة: الطّريق والدّين، و**الأُمَّة**: الحين، **والإمَّة**: النّعمة.[66] وفي المعجم الوسيط: «**أمَّت** المرأةُ: أمومةً: صارت **أمّا** و**أمَّمَه**: قصده و**تأمّم** به: اقتدى و**الإمامة**: رياسة المسلمين، و**الأمُّ**: أصل الشّيء: يتبعُهُ مَا يليهِ .[67]

و**الإمّةُ**: « النّعمَةُ والهيئةُ والشّان وغضارةُ العيش، والسُّنةُ ... والطريقة و**الإمَامة** .»[68] وأمّا **الأمة**: فمُشْتقَّة من [**أمو**]: « **الأَمَة**: المملوكة ... و**تأمّى أمَةً**: اتخذها ... و**أمُوَتْ**: صارت **أمةً** .»[69] و**الأمّيَ** الذي لا يكتُب، وأصل وِلادة **أمِّهم** لم يَتعلَّموا الكتابة والحساب، فهم على جبلّتهم الأولى .»[70]

إذن، **الأَمَة** لم يتغير معناها وحافظت على دلالاتها بين المعجم والسياق .

ب – الربُّ :

يقول الفيروز آبادي إنَّ « باللاَم : لا يُطلَقُ لغيْرِ الله عزَّ وجلَّ ... و**ربُّ** كلِّ شيءٍ: مالكُه ومُستحِقّهُ أو صَاحبُه.»[71] ولزيادة التّوضيح، يقول ابن الأثير: «**الرَّبُّ**: يُطلَقُ في اللغة على المالك، والسّيّد والمدبّر والمُربّي والنّعِم، والمُنعِم، ولا يطلق غير مضاف إلاَّ على الله تعالى، وإذا أطلِقَ على غيرِه أضيفَ، فيقال: **ربُّ** كذا.»[72]

وأمَّا **الرَّبَّانِيّ** فمعناها: « المُتألِّهُ العارف بالله تعالى .»[73] ويقال له أيضا **الرِّبِّيُّ**، يُقال: **ربٌّ** بيِّنُ **الرَّبابَة** ... وفلان **مربُوبٌ** والعباد: **مَرْبُوبُون** .»[74]

والواضح مما سبق أنَّ ربّتها –هاهنا –قريبة من دلالة مالكتها ويعزز هذا القولَ: لفظة **الأَمَة** .

لذلك، إنَّ المعنى الإجمالي والشرعي لعبارة "أن تلِدَ **الأَمَةُ** ربّتها" هو: ما رأيناه في « زماننا هذا من تحولات اجتماعيّة بتأثير الغزو لبلاد المسلمين، الذي فرّق بين البنت وأمها، وبين الولد وأبيه، في المظهر والمخبر والسّلوك والأمزجة، فحصل التباين بين الجيلين، حتى انقطع التواصل بينهما أو كاد .»[75]

رابعاً –النموذج الرابع: الريح التي تقبض أرواح المؤمنين:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « إنّ الله يبْعثُ ريحًا مِنَ اليَمَن، أَلْيَن مِنَ الحَرِير فلا تدعُ أحَداً فِي قَلْبِهِ مثقالَ حبّةٍ [أو مثقال ذرَّةٍ] مِنْ إيمانٍ إلاَّ قبضَتْه.»[76]

وقال صلى الله عليه وسلّم : « ثُمَّ يبعَث الله ريحاً كريحِ المسْكِ، مَسُّها مَسُّ الحريرِ، فلا تترُك نَفَسًا في قلبه مِثْقالَ حبّةٍ من الإيمانِ إلاَّ قَبَضَتْهُ، ثمَّ يبقَى شِرَار النَّاسِ عليْهُم تقُومُ السَّاعَة.»[77]

الشَّاهد في الحديث الشّريف هو: **الرّيح** و**الرّوح**، فأمّا **الريح** فد وَصَفها الرسول صلى الله عليه وسلّم في حديثه الشريف، ورد في لسان العرب: « **الرّيح**: نسيم الهواء، وكذلك نسيم كل شيء ... **الرَّوْح**: بردٌ نسيمُ **الرّيحِ** ... **الرَّوْح** أيضا: السّرور والفَرَح ... و**الرُّوحُ** في كلام العرب: النَّفْخ: سُمِّيَ **رُوحًا** لأنَّه: **رِيحٌ** يَخْرُجُ مِنَ **الرُّوحِ** .»[78] و«**الرَّوْح**: الرَّحْمة...**والرُّوح**: النَّفْس...وتأويل **الرُّوح**، أنَّه مَا بِه حياة النَّفْس...**والرُّوحُ** هو الذي يعيش به الإنسان ... **الرُّوح**: إنَّما هو النَّفَس الذي يَتَنَفَّسُه الإنْسان...وهو جارٍ في جميع الجَسَد، فإذا خرج لَمْ يَتَنَفَّسْ بعْد خروجه ...

الرُّوح: القرآن، **والرُّوح**: الأمْرُ، والرُّوح: النَّفْسُ ... **الرُّوحُ**: خَلْق كالإنسان ... والرُّوح: جبريل عليه السلام ... **والرّوح**: عيسى عليه السلام.» [79]

ويكاد يكون التّعريف السابق شاملا وجامعا يدلُّ على تَغَيُّر معنى **"الرُّوح"** دلالاتها، والملاحظ أنها كلمة ذات أصول قديمة في اللّغة العربيّة، حيث عرف العرب اللفظة بمعنى **الرّيح** يخرج من **روح** الإنسان لينتقل بدخول الإسلام للدّلالة على سيدنا جبريل عليه السلام وسيدنا عيسى عليه السلام، وكذلك القرآن والرّحمة.

حدثنا عمر بن حفص بن غيّاث حدثنا أبي حدثنا الأعمش حدثني إبراهيم عن علقمة عن عبد الله قال: بَيْنَمَا أَنَا أَمْشِي مَعَ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي حَرْثٍ -وَهُوَ مُتَّكِئٌ عَلَى عَسِيبٍ -إِذْ مَرَّ بِنَفَرٍ مِنْ الْيَهُودِ، فَقَالَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ: سَلُوهُ عَنْ **الرُّوحِ**، فَقَالُوا: مَا رَابَكُمْ إليه ؟ لا يستقبلكم بشيء تكْرَهونه. فقالوا: سَلوه. فقام إليه بعضهم فسأله عن **الرُّوح** ؟ قال فأَسْكتَ النّبيّ صلّى الله عليه وسلم .فلم يَرُدَّ عليه شيْئًا .فَعَلمت أنّه يوحى إليه .قال: فقمت مكاني. فلمَّا نزل الوحيُ قال: **وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ، قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي، وَمَا أُوتِيتُم مِنَ العِلْمِ إلاَّ قَلِيلاً**[80] .» [81]

ومن هنا، نلاحظ أن معنى **الرّوح** و**الرّيح** التي ذُكرت في الحديث النبويّ الشّريف، لم يخرج أيّ منهما عن إحدى المعاني المعجميّة السّابقة الذّكر.

خاتمة:

توصلت الدراسة – بفضل الله –إلى النتائج الآتية :

–بعض الألفاظ الواردة في صحيح مسلم والمعبرة عن أشراط السّاعة، كان الرسول صلى الله عليه وسلم أول من تحدث عنها، وعرفت معانيها خلال الأحاديث النبوية الشريفة مثل: الجَسَّاسَة.

– س التراكيب كذلك أوّل من نطق بها هو النّبيّ الكريم عليه الصلاة والسلام نحو: "أن تلد الأمة ربتها "

–بعض الألفاظ كانت موجودة ولكن دلالاتها تغيرت، نحو قوله صلى الله عليه وسلم : "السّاعة ".

–بعض الألفاظ تحمل معنى الشمولية والاتساع المترامي نحو "الفتن".

–على أن أهمّ نتيجة تم استخلاصها هي أن السياق – وحده – يستطيع تحديد دلالة اللفظ ووحده قادر على التحكم فيها .لأنّه يربط بين الدلالة المعجمية وبين الغرض أو القصد من الحديث الشّريف .

وختاما، فإنّ أشراط السّاعة كثيرة جداّ، والأحاديث الدّالة عليها رائعة البيان، شديدة الإيحاء، وأوصاف هذه العلامات والأشراط دقيقة كأنّك تراها، وألفاظها على الغالب لا تبتعد عن أصل ما وُضعت له، حتّى لا يصعب على السامعين تفسيرها ومعرفتها .

ومع ذلك، إنّها كسائر أحاديث الحبيب المحبوب صلّى الله عليه وسلّم وسيعة المعاني، سهلة مُمْتَنِعَة، يبعث في أنفسنا الرّوحانيّة والسّكينة .

فصَلِّ اللّهمَّ وسَلّمْ وبارك على نبيِّ الرّحمة، خير الخلق أجمعين، وعلى آله وأصحابه إلى يوم الدّين.و الحمد لله ربّ العالمين .

الهوامش:

1–ينظر: مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، 21/1 [المقدمة]

2– ينظر: مسلم صحيح مسلم: 21/1 [مقدمة المحقق] ومحيي الدين النووي: صحيح مسلم بشرح النووي، 19/1. وصبحي صالح: علوم الحديث ومصطلحه ،ص 398و شمس الدين محمد بن عثمان الذهبي : سير أعلام النبلاء، 558/12.

3 –محي الدين النووي : صحيح مسلم بشرح النووي: 19/1 وينظر محمد محمد أبو زهو : الحديث والمحدثون ، ص356.

4 –ينظر: محيي الدين النووي: صحيح مسلم بشرح النووي: 19/1 وشمس الدين محمد بن عثمان الذهبي : سير أعلام النبلاء: 579/12.

5 –شمس الدين أبو القاسم الزمخشري محمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء، 580/12و مسلم بن الحجاج : المنفردات والوحدان،ص. 15، ومسلم بن الحجاج : الكنى والأسماء،ص 16 ومجد الدين ابن الأثير الجزري: جامع الأصول في أحاديث الرسول، 187/1 ومسلم بن الحجاج: صحيح مسلم: 45/1 [مقدمة المحقق].

6– محي الدين النووي النووي : صحيح مسلم بشرح النووي: 19/1 وشمس الدين محمد بن عثمان الذهبي: سير أعلام النبلاء [مقدمة المحقق]،ص5.

7 صبحي صالح: علوم الحديث ومصطلحه ،ص 118.

8– محيي الدين النووي النووي: صحيح مسلم بشرح النووي، 5/1 [مقدمة المحقق].

9 –شادي محمد جميل عياش : دلالة سياق اسم الفاعل في الحديث النبوي الشريف صحيح مسلم أنموذجا،ص13.

10– محمد محمد أبو زهو : الحديث والمحدثون ،ص 382.

11أبو نصر إسماعيل الجوهريّ: تاج اللغة وصحاح العربية ،ص592.

12– جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، 746/4 [شرط] ،و مجد الدّين الفيروز آبادي: القاموس المحيط ،ص 867–868 [شرط].

13–ينظر، مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ص 479 [شرط].

14–جار الله الزمخشريّ : أساس البلاغة، 502/1 [شرط].

15–ينظر مجد الدين ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر ،ص 474 [شرط].

16–محمد بن عبد الرحمن العريفي : نهاية العالم، ص19 ,

17–مجد الدين ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 473 [شرط].

18– محيي الدين النّوويّ : صحيح مسلم بشرح النووي، 193./2 .

19–المرجع نفسه، 85/18 .

20محمّد العريفي نهاية العالم،19

21–ينظر، المرجع نفسه: 19

22–مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص463 [سوع] .

23–مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر: 454 [سوع] .

24–محمّد العريفي : نهاية العالم،ص 19.

25-محي الدين النّووي: صحيح مسلم بشرح النووي ،1/ 46.

- 26محيي الدين النووي : صحيح مسلم بشرح النووي،10/18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة باب نزول الفتن كمواقع القطر] و* الأطم: هو القصر والحصن لأهل المدينة ينظر: أبو نصر إسماعيل الجوهري : تاج اللغة وصحاح العربية: 44 [أطم].

27- محيي الدين النووي : صحيح مسلم بشرح النووي، 10/18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة باب نزول الفتن كمواقع القطر] .

28-مجد الدين الفيروز آبادي: القاموس المحيط ،ص 1567 [فتن].

29-أبو نصر إسماعيل الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية ،ص 871 [فتن].

30-ابن الأثير النهاية في غريب الحديث والأثر: 691 [فتن].

31-ينظر: محمد العريفي نهاية العالم: 44 .

32- محيي الدين النووي: صحيح مسلم بشرح النووي: 28/18.

33-ينظر: محمد العريفي: نهاية العالم: 226.

34- ينظر أبو نصر إسماعيل الجوهري : الصّحاح،ص1079 [مسح] .

35- مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 869[مسح] .

36-جار الله الزمخشري : أساس البلاغة، 212/2 [مسح] .

37-محيي الدين : صحيح مسلم بشرح النووي: 58/18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة باب ذكر الدّجال] .

38-همام عبد الرحيم سعيد ومحمد همام عبد الرحيم : موسوعة أحاديث الفتن وأشراط الساعة،ص 732.

39-محيي الدين : صحيح مسلم بشرح النووي: 30/18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة – باب الآيات التي تكون قبل الساعة] .

40-الدخان : 101.

41-محمد العريفي: نهاية العالم،ص 346. وينظر : أبو القاسم الزمخشري: تفسير الكشاف ،ص 999 .

42-المرجع نفسه، ص347 وينظر المرجع نفسه،ص 1000.

43-مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط،ص277 [دبب].

44 - مجد الدين ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 295 [دبب].

45-الجوهري الصحاح: 357 [دبب].

46-محيي الدين : صحيح مسلم بشرح النووي، 211/5 [كتاب صلاة المسافرين باب جواز صلاة النافلة على الدابة في السفر].
47- المرجع نفسه 212/5 [كتاب صلاة المسافرين باب جواز صلاة النافلة على الدابة في السفر].
48- المرجع نفسه، 213/5 [كتاب صلاة المسافرين باب جواز صلاة النافلة على الدابة في السفر].
49- المرجع نفسه، 76/18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة باب قصة الجساسة].
50- مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر،ص153[جسس].
51محمود محمد الطناحي: من أسرار اللغة العربية في الكتاب والسنة ،ص600[جسس].
52-النووي : صحيح مسلم بشرح النووي، 210/6 [كتاب الكسوف – باب صلاة الكسوف].
53-محمود محمد الطناحي: من أسرار اللغة العربية في الكتاب والسنة: 1/ 504 [خسف].
54- ينظر مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 263 [خسف].
55-الجوهري الصحاح، 319 [خسف].
56- محمود محمد الطناحي : من اسرار اللغة العربية في الكتاب والسنة ،ص504 [خسف].
57النووي صحيح مسلم بشرح النووي: 31//18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة – باب سكنى المدينة وعمارتها قبل السّاعة],
58المرجع نفسه، 84/18 [كتاب الفتن وأشراط الساعة- باب فضل العبادة في الهرج].
59- مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 450 [سنه].
60- محيي الدين : صحيح مسلم بشرح النووي، 31//18 [كتاب الفتن وأشراط السّاعة – باب سكنى المدينة وعمارتها قبل السّاعة].
61 - المرجع نفسه، 84/18.
62 - ينظر مجد الدين ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر،ص 1005 [هرج].
63 -الفيروز آبادي: القاموس المحيط،ص 273 [هرج]
64 - ينظر: محمد العريفي: نهاية العالم،ص 63.
65 - محيي الدين النووي : صحيح مسلم بشرح: 181/1 [كتاب الإيمان – باب بيان الإيمان والإسلام والإحسان].
66 - ينظر أبو نصر إسماعيل الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية،ص 55 [أمم].
67 - ينظر مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ص27 [أمم].
68 -مجد الدين الفيروز آبادي: القاموس المحيط،ص 1382 [أمم].
69 - المرجع نفسه،ص 1382 [أمو].

70 – مجد الدين ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر: 47 [أمم].
71 – المرجع نفسه ،ص115 [ربب].
72 مجد الدين ابن الأثير : النهاية في غريب الحديث والأثر،ص338 [ربب].
73 – أبو نصر إسماعيل الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية،ص417 [ربب].
74– ينظر: جار الله الزمخشري: أساس البلاغة،328/1 [ربب].
75 –همام عبد الرحيم سعيد ومحمد همام عبد الرحيم : موسوعة أحاديث الفتن وأشراط الساعة،ص498.
76 –محيي النووي: صحيح مسلم بشرح النووي: .133/2[كتاب الإيمان – باب في الريح التي تكون قرب القيامة]
77– المرجع نفسه، 73/13 [كتاب الإمارة – باب قوله صلى الله عليه وسلم لا تزال طائفة من أمتي].
78– جمال الدين ابن منظور: لسان العرب: .241/2 [روح].
79– المرجع نفسه،ص242–243 [روح]
80–الإسراء: 85,
81– محيي النووي صحيح مسلم بشرح النووي، 137/17 .

قائمة المصادر والمراجع:

–القرآن الكريم :

1–ابن الأثير الجزري،مجد الدين:

– جامع الأصول في أحاديث الرسول،تحقيق عبد القادر الأرناؤوط، مكتبة الحلواني ومكتبة دار البيان، **د.ط**، 1389هـ–1969م.

– النهاية في غريب الحديث والأثر، إشراف علي بن حسين بن عبد الحميد، دار الجوزي، المملكة العربية السعودية ،ط.1421،1 هـ.

2–ابن حبيب الأندلسي المالكي، عبد المالك: أشراط السّاعة وذهاب الأخيار وبقاء الأشرار ،تحقيق عبد الله عبد المؤمن الحسني،دار أضواء السلف،الرياض،المملكة العربية السعودية ط.1425،1هـ–2005م.

3–ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر ،مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط.1،–1426هـ–2005م.

4–أبو زهو، محمد محمد : الحديث والمحدثون ،دار الكتاب العربي، بيروت– لبنان،1404هـ– 1984م.

5–الجوهري، أبو نصر إسماعيل: تاج اللغة وصحاح العربية ،مراجعة: محمد محمد تامر وأنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد ،دار الحديث، القاهرة مصر،د.ط،د.ت.

6– الذهبي، شمس الدين محمد بن عثمان: سير أعلام النبلاء، تحقيق صالح السمر،إخراج شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة– بيروت، لبنان، ط.1417،1هـ–1996م.

7–الزمخشري،جار الله: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية،بيروت– لبنان،ط.1، 419 1هـ–1998م.

–تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، إخراج ،خليل مأمون شيحا، دار المعرفة ،بيروت ،لبنان،ط.1430،3هـ–2009م.

8– سعيد ،همام عبد الرحيم وعبد الرحيم، محمد همام : موسوعة أحاديث الفتن وأشراط السّاعة ،جهاد الأستاذ للنشر ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ،ط.2، 1429هـ.

9–صالح، صبحي: علوم الحديث ومصطلحه دار العلم للملايين، بيروت– لبنان،د.ط،2009م.

10–الطناحي، محمود محمد: من أسرار اللغة في الكتاب والسنة،دار الفتح للدراسات والنشر والمكتبة المكّية العربية، ط.1428،1هـ–2008م.

11–الفيروز آبادي، مجد الدين: القاموس المحيط، دار الهدى، عين مليلة ،الجزائر،د.ط،2011م.

12–مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط.4، 1425–2004

13–العريفي، محمد بن عبد الرحمن : نهاية العالم: برعاية العمادي للمشاريع وشركة الهداية للأبحاث والمالتيميديا، القاهرة ،د.ط،1431هـ–2010م.

14–عياش محمد ،شادي جميل: دلالة سياق اسم الفاعل في الحديث النبوي الشريف صحيح مسلم أنموذجا، إشراف أمل شفيق العمري ،رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها،قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة الشرق الأوسط ،2012م.

15–مسلم ابن الحجاج، مسلم :

–الكنى والأسماء،تحقيق: عبد الرحيم القشيريّ،الجامعةالإسلاميّة ،ط.1404،1هـ–1984م.

– المنفردات والوحدان،تحقيق: عبد الغفار سليمان البنداري، دار الكتب العلمية،ط.1 1408هـ– 1988م.

–صحيح مسلم: صحيح مسلم، تحقيق مركز البحوث وتقنية المعلومات،دار التأصيل للطباعة والنشر، القاهرة،ط1، 1435هـ–2014م.

16–النووي، محي الدين: صحيح مسلم بشرح النووي ،تحقيق رضوان جامع رضوان ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر **ط1، 2001م.**

التفكير اللغوي عند المتكلمين بين الخلفيات المعرفية والأصول الإعتقادية

الطالب الباحث: نبيل ربيع طالب
مخبر إسهامات المغاربة في إثراء الدراسات الإسلامية
قسم اللغة والحضارة الإسلامية _جامعة باتنة_1_

ملخص البحث

تعد اللغة العربية عامل أساسي في ترسيخ العقيدة والفكر الإسلامي، وإذا عدنا إلى علماء الكلام لوجدناهم مدرسة فكرية عقلانية وحركة ثقافية تبلورت في المجال التداولي الإسلامي، حيث سمح لها جملة من المعطيات بتطوير أصول عقدية شكلت خلفية معرفية بنو عليها تصورات عقلانية متجانسة في قضايا العقل والوجود واللغة

ولي أن أسجل أن دور العربية في فكر المتكلمين قد نالت الحظ الأوفر ، هذا وإن دل فإنما يدل على دور اللغة العربية في ترسيخ وتدعيم الفكر الإسلامي فكرا وعقيدة.

Résumé

La langue arabe et un facteur clé dans l'établissement de la doctrine et de la pensée islamique, et si nous revenons à parler aux scientifiques de Ojdnahm école de pensée mouvement rationnel et culturel cristallisé dans le domaine délibérative islamique, où il lui a permis à une série de données pour développer des actifs nodaux formés les connaissances de base des enfants des perceptions de homogène rationnelle à l'esprit et les questions de présence et de langue

المقدمة:

الحمد الله، ولا حول ولا قوة إلا بالله، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحابته الطيبين الطاهرين، وبعد.

فقد حظيت اللغة باهتمام الإنسان منذ صغره، نظرا لأهميتها في ترسيخ العقيدة والأفكار الإسلامية، ولانشغال الكثير من المتكلمين بالدرس اللغوي

ومحاولة فهم الظاهرة اللغوية والبلاغية، من منطلق وجودها الفعلي المتمثل في الكلام وإنجازه وتحققه، بما يسمح بتحديد أسس التفكير في اللغة والبلاغة ويحقق درجة توليفية أرفع من الإدراك التصوري لها، إضافة إلى بيان أوجه التعالق الجدلي بين هذا التصور وبين الأصول الاعتقادية والخلفيات المعرفية ، وكيف تتحول هذه الأسس في الآن نفسه إلى مرتكزات للنظر في الظاهرة اللغوية وأداة للاستدلال على أصول المذهب وآليات لفهم الخطاب الديني وتأويله.

وفي ضوء ذلك شرعت في بحثي هذا إلى إبراز المرتكزات التي بنى عليها توظيف القضايا اللغوية في المناظرات الكلامية. وفق مخطط الدراسة على النحو التالي:

المبحث الأول: تحديد المفاهيم وتوضيح الأفكار والمسائل الكلامية الكبرى.

المبحث الثاني: قوة الاستدلال اللغوي لدى عقيدة أهل السنة والجماعة في الإفحام والرد.

المبحث الثالث: توظيف المعاني اللغوية في رفع الشبه والإشكالات.

المبحث الرابع: أسباب الخلاف والنزاع عند المتكلمين.

ثم ختمت البحث بأهم النتائج المتوصل إليها.

المبحث الأول: تحديد المفاهيم وتوضيح الأفكار والمسائل الكلامية الكبرى.

استخدم أهل الكلام اللغة ومباحثها لتوضيح الكثير من المباحث والمسائل العقائدية في الفكر الإسلامي، ولكي نسلط الضوء على هذا التوظيف اللغوي لابدا من سرد نماذج التي من خلالها يتأكد لدينا هذا المعنى بكل وضوح ودقة متناهية.

بداية نورد تعريف علم الكلام، فقد سماه الغمام أبو حنيفة_ صاحب المذهب الحنفي_ بالفقه الأكبر[1].أما الفقه فهو كل الدراسات التي تتعلق بالإسلام علميا أي ذات الطابع الوضعي [2] العملي.

أو لأنه لابتنائه على الأدلة القاطعة المؤيد أكثرها بالأدلة السمعية أشد العلوم تأثيرا في القلب وتغلغلا فيه، فسمي بالكلام المشتق من الكلم، وهو الجرح[3].

وفي شرح معنى الوحدانية كمفهوم عقائدي أصيل في الفكر الإسلامي ن يوضح العلامة الباجوري نسبة هذا اللفظ (الوحدانية) لغويا قبل شرحه من حيث الاصطلاح العقائدي فيقول: وهي (أي الوحدانية) بفتح الواو نسبة إلى الواحد، فياؤها للنسب والألف والنون للمبالغة، كما في رقباني نسبة للرقبة، وشعراني نسبة للشعر[4].

فهذا استخدام لمفهوم التأصيل اللغوي للكلمات قبل شرحها من حيث الاصطلاح.

ومفهوم الاشتقاق الذي هو من المصطلحات الصرفية التي تعني(نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتها معنا وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة وينقسم إلى اشتقاق أصغر وكبير وأكبر)[5].

استعمل في أدق مبحث كلامي ألا وهو علاقة الصفات بالذات الإلهية ؛ حيث وضح الأشاعرة معنى الصفات الثبوتية، بأنها صفات زائدة على ذات، بخلاف قول معتزلة بوجودها لكن بعدم زيادتها على ذات الإلهية؛ وبين الأشاعرة معنى ثبوت هذه الصفات وزيادتها، أن معنى سميع وبصير ومتكلم وقادر ومحي ومريد

وعالم، ذات ثُبت لها السمع والبصر والكلام...، لأن من لم يقم به وصف لا يشتق له منه اسم، فلا لا يقال قائم إلا لمن اتصف بالقيام؛ ولا قاعد الا من اتصف بالقعود وهكذا[6].

وأكد العلامة التفتازاني وغيره من أعلام المدرسة الأشعرية هذا المعنى من زيادة الصفات على الذات؛ بالقاعدة الصرفية التي تقول: يمتنع إثبات المشتق للشيء من غير قيام مأخذ الاشتقاق منه.

أي أن أهل اللغة لا يفهمون من سميع وبصير, إلا ذاتا ثبت لها السمع والبصر، الإطلاق المشتق وصفا لشيء يقتضي ثبوت مأخذ الاشتقاق[7].

وإذا توقفنا عند قضية أفعال العباد أو مفهوم الجبر والاختيار بلغة أخرى ،أو بتعبير آخر الصلة بين القدرة الإلهية العامة المطلقة، والقدرة الإنسانية. لوجدنا العلماء قد وضعوا الكلام معنى الفعل في هذه القضية؛ لكونه الحاصل بالمصدر، حيث قالوا وهم يشرحون كلام الأشاعرة من الإنسان في أفعاله الاختيارية ليس له إلا الكسب، وأما الفعل فهو مخلوق لله تعالى، بخلاف المدرسة الاعتزالية القائلة بأن الإنسان خالق لأفعاله بقدرة أودعها الله فيه (لم نرد بالفعل المعنى المصدري الذي هو الإيجاد والإيقاع، بل الحاصل بالمصدر الذي هو متعلق الإيجاد والإيقاع أي ما يشاهد من حركات والسكنات والأفعال)[8].

ولكي نعطي الصورة بشكل أوسع وأوضح في استخدام علماء العقيدة للمعاني اللغوية نأتي بنماذج أخرى حتى يتوضح هذا المبحث بشكل جيد من أن العلماء يوضحون المعاني العقائدية والفكرية بالمسائل اللغوية.

ففي أفعاله تعالى والتي يعبر عنها بصفات الأفعال من الكون والخلق والرزق والإحياء والإنعام ،وغيرها من أفعاله تبارك وتعالى، يؤكدون أن أفعال الله تعالى لا تتصف بالأغراض التي قد تكون سببا باعثا وحاملا على الفعل، لأن هذا الأمر تتصف به المخلوقات التي قد تحتاج إلى ذلك، وقد يقال أن قوله تعالى:{ **وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون**}[9] بأن اللام هنا للتعليل مما يوقع في إشكال غير مقبول، فوضع علماء العقيدة أن اللام في اللغة العربية لها أكثر من معنى وهي لا تقتصر على مفهوم التعليل ويقول المتكلمون أن اللام في الآية هي للعاقبة سيرورة بمعنى أنها تبين ما صار إليه الحال والأمر من معنى العبادة والخضوع والانقياد له سبحانه وتعالى[10].

ونختم هذه الأمثلة التي من خلالها يتضح معنى هذا المبحث بمثال يختص بشرح معنى الجسم عند المتكلمين، حيث أثبت علماء المدرسة الاشعرية أن الأجسام مؤلفة من الجواهر ن وأن أقل ما يتركب عليه الجسم من جزأين فصاعدا وهذا خلاف ما

ذهب إليه كثير من أنصار المدرسة الاعتزالية من أن الجسم هو الطويل العريض العميق[11].

فيوضح المحققون من الأشاعرة هذا المعنى بقولهم: بأنه يقال لأحد الجسمين إذا زيد عليه جزء واحد أنه أجسم من الآخر ، فلولا أن مجرد التركيب كاف في الجسم لما صار بمجرد زيادة الجزء أزيد في الجسمية... ويقال جسم الشيء أي عظم فهو جسيم وجسام بالضم، والمعاني اللغوية تكون مرعية في الألفاظ المنقولة[12].

فهذه أمثلة تؤطد استعمال علماء الكلام للغة ، حيث وظفوها لشرح وتوضيح المعاني الكلامية، حيث أستخدم جميع علماء اللغة في توصيل المفاهيم العقائدية، واللغة العربية هي لغة القرآن الكريم الذي شرح الدين من خلال هذه اللغة، فأهل الكلام وعلماء الأمة على الإطلاق كانوا على قدر كبير من المعرفة اللغوية بكل معانيها، لأن اللغة العربية هي أساس في فهم القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ، والذي ليس له الدراية اللغوية لا يوثق بعلمه ولا يستطيع أن يشرح عقيدته بشكل جيد ، فاللغة هي الطريق التي من خلالها يوضح العلماء أرائهم وأفكارهم.

المبحث الثاني: قوة الاستدلال اللغوي لدى عقيدة أهل السنة والجماعة في الإفحام والرد.

إن العقيدة الحقة لا بد لها من أدوات تستخدم كمعين لنصرة هذا الحق، وأهل السنة وظفوا علوم شتى لنصرة الآراء الكلامية التي استقوها من القرآن والسنة النبوية الشريفة، مثل علم التفسير وعلم التاريخ وعلم المنطق والفلسفة وعلم آداب البحث والمناظرة، وكذلك علم اللغة العربية التي نزل بها التشريع الأهي.

وعلم العربية الذي هو محل بحثنا في هذا المبحث دخل في مجالات كثيرة وذلك لسعة اللغة وعلومها، ففي المبحث السابق تكلمنا عن استخدام اللغة كوسيلة لتوضيح الآراء والأفكار الكلامية، وفي هذا المبحث نؤكد على أن علماء العقيدة وظفوا المعاني اللغوية لنصرة مذهب المدرسة الأشعرية التي هي المعبرة والناطقة الرسمية

على لسان مذهب أهل السنة والجماعة ، وذلك لكثرة الأدلة وقوة الاستدلال التي تمتلكها.

فمثلا في مسألة الرؤية التي هي إحدى مسائل النزاع ذات الصفة الهامة بين أهل السنة والجماعة والمعتزلة، وهذه المسألة ترجع إلى الاختلاف في تصور ذات الله تعالى، وتصور ما يجب أن يكون من نسبة بين الشخص الرائي والموضوع المرئي[13].

يستدل المتكلمون بأدلة على ثبوت الرؤية منها قوله تعالى حكاية عن سيدنا موسى عليه السلام**{ قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني}**[14].

وهذه الآية الكريمة أستدل من خلالها أهل السنة والجماعة على ثبوت الرؤية لله تعالى في الآخرة لمن يشاء من عباده وذلك بقولهم: أن الله تعالى نفى الرؤية التي طلبها سيدنا موسى عليه السلام، ولم يقل له كيف تطلب مني ما لا يجوز في حقي ، علما أن سيدنا موسى عليه السلام نبي من أولي العزم يدرك حق الإدراك ما يجوز في حقه تعالى وما لا يجوز ، فلو كان يعلم أن الرؤية مستحيلة لما أستساغ لنفسه أن يطلبها، وأهل اللغة العربية يعلمون أن المتكلم لا ينفي شيئا إلا حيث يجوز ثبوته[15].

ويلاحظ من الكلام السابق كيفية توظيف معنى النفي في العربية في تثبيت دليل أهل السنة على جواز الرؤية في الآخرة.

وأما المعتزلة فكان عمدتهم في الاستدلال بالآية على أن نفي الرؤية ب(لن) والتي تفيد بدلالتها على تأبيد النفي، بمعنى أن الرؤية لا تجوز لا في الحال ولا في المستقبل ، هذا الكلام منقول عن العلامة الزمخشري[16].

ويرد أهل السنة على الكلام المعتزلة ودلالة (لن) التي نقلت عن العلامة الزمخشري، بأن هذا الكلام مخالف لكلام العرب، ولم يسبق الزمخشري إليه أحد من علماء اللغة، ولن عند العرب تفيد النفي من غير التأبيد وهو ما أتفق عليه أهل اللغة[17].

ويلاحظ من هذا المثال أن اللغة العربية وظفت لنصرة مذهب المتكلم سواء كان من المدرسة الأشعرية أم غيرها من المدارس الكلامية، كما يستنتج كذلك قوة الاستدلال اللغوي وقوة الأدلة المقدمة من طرف أهل السنة والجماعة في الرد وإفحام الخصوم.

وفي مسألة الإضلال والهداية، وهل لله تعالى أن يضل من يشاء ويهدي من يشاء، لأنه لا يسأل عما يفعل؟ أو أن ذلك لا يمكن وإلا كان مما لا يتفق مع عدالته التامة؟ وهذه المسألة مختلف فيها بين أهل السنة والمعتزلة ترجع إلى موضوع العمل بين الله والإنسان[18].

ينصر المتكلمين الممثلين للمدرسة الأشعرية معنى الهداية التي هي بمعنى خلق الهداية والإضلال لأنه تعالى هو الخلق وحده ، بأدلة منها ما ذكره العلامة التفتازاني في إثبات لكلام أهل السنة حيث قال: وقد تضاف الهداية إلى النبي صلى الله عليه وسلم مجازا بطريق التسبب كما سند إلى القرآن، وقد تسند الضلالة إلى الشيطان مجازا، كما سندت إلى الأصنام...أن الهداية عندنا خلق الاهتداء، ومثل هداه الله فلم يهتد مجازا عن الدلالة والدعوة إلى الاهتداء[19].

ولا نذهب بعيدا عن مبحث خلق الأفعال وأن الله هو الخلق وكل شيء وليس الإنسان من فعله إلا الاكتساب، يستدل القاضي الباقلاني بكلام العرب ولغتهم على أن الله خلق الأفعال الإنسان خلافا للمعتزلة القائلين بأن الإنسان خالق لأفعاله الاختيارية بقدرة خلقها الله فيه، فيقول: (إن لفظة افعل في كلام العرب يرد بها إثبات الحكم لأحد المذكورين وسيلة من الأخير من كل وجه، وذلك كما في قوله تعالى{ **أصحاب الجنة يومئذ خير مستقرا وأحسن مقيلا**} فاثبت حسن المقبل لأهل الجنة مع حسن المستقر ، وسلب ذلك عن اهل النار .

لان أهل النار ليس لهم حسن مستقر ولا حسن مقبل، وذلك في قوله تعالى {**فتبارك الله أحسن الخالقين**} أثبت الخلق لله تبارك وتعالى لأنه هو المتفرد به دون غيره، كما يقول القائل: العسل أحلى من الخل لا يريد أن للخل حلاوة بوجه، بل

يريد إثبات الحلاوة للعسل وسلبها عن الخل أهلا ورأسا[20]. ونختم هذا المبحث بمفهوم الإيمان عند أهل السنة والجماعة ، الذي هو التصديق القلبي فقط.

وإما النطق والعمل فما هما إلا مجرد شرط لإجراء الأحكام الدنيوية على العبد وهذا الكلام مخالف لما ذهب إليه المعتزلة والخوارج من القول بأن الإيمان هو مجموع الإقرار باللسان والتصديق بالجنان والعمل بالأركان[21].

وأستدل المتكلمون الأشاعرة على أن الإيمان هو التصديق القلبي فقط بما جاء في اللغة العربية من أن معنى الإيمان في اللغة هو التصديق فيستعمل شرعا في تصديق خاص، حيث قال السيد الشريف الجرجاني في معرض الرد على ما ذهب إلى القول بنقل معنى الإيمان عن مجرد التصديق، بقوله: (وذلك لأن الشرع إنما يخاطب العرب بلغتهم ليفهموا ما هو المقصود بالخطاب فلو كان لفظ الإيمان في الشرع مغايرا عن وضع اللغة لتبين للإحالة نقله وتفسيره بالتوقيف ، كما تبين نقل الصلاة والزكاة وامتثالهما، ولا اشتهر اشتهار نظائره بل كان هو بذلك أولى[22].

وكذلك أستدل الأشاعرة على عدم دخول العمل في مفهوم الإيمان الذي هو التصديق عندهم بقوله تعالى:{**إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات**}[23].

فقال العلماء:(إن عطف الأعمال على الإيمان يقتضي المغايرة لأن العطف عند النحويين يقتضي المغايرة وعدم دخول المعطوف في المعطوف فيه، وهذا هو مفهوم العطف على ظاهره فيجب العمل به كسائر الظواهر ، فلا يرد على هذا الكلام بأنه لما لا يجوز أن يكون عطف اهتماما بشأنه[24].

فمن خلال هذه الأمثلة وغيرها المنشور في كتب أهل الكلام، نجد أن المتكلمين استعانوا بالمعاني اللغوية لتثبيت أرائهم وأفكارهم الكلامية وهذا غير محصور بالمدرسة الأشعرية الممثلة لأهل السنة والجماعة بل كل مدرسة فكرية استخدمت علوم اللغة العربية لتقوية ما ذهبت إليه من أراء وأفكار، مما يعطينا الدليل القوي على اثر اللغة العربية وأهميتها عند المتكلمين بكل تياراتهم وأفكارهم.

المبحث الثالث: توظيف المعاني اللغوية في رفع الشبه والإشكالات.

إن اللغة العربية وعلومها كانت الأساس في دفع الكثير من الشبه والإشكالات التي دارت في فهم الكثير من النصوص القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة، حيث وظف علماء العقيدة اللغة في رفع الشبه وما تجر إليه من معاني التشبيه أو تجسيم، التي لا ينبغي لعاقل أو مؤمن أن يعتقد بها ، فنحن نجد في القرآن الكريم ما يدل إن أخذ حرفيا على ظاهره ،على أن الله تعالى عن ذلك الجسم له عينان ويدان وساقان وقدم، دون بيان كيفية شيء من ذلك، ونجد مثل هذا في الحديث الشريف أيضا، وكان من ذلك إن وجد في المسلمين من ذهب إلى التشبيه في ذات الله تعالى.

وفكرة التشبيه معناها الذهاب إلى أن بين الله تعالى والإنسان وجوه شبه في الذات، أو في الصفات، أو في كليهما معا[25].

ولكي نوضح هذا المبحث لا بد من استئناس بنماذج حتى تكون على بصيرة في فهم أثر اللغة في رفع ودفع كل المفاهيم الدخيلة عن الدين الإسلامي.

أ.في إضافة (**اليد**) إلى الله تعالى تجد قوله تعالى:{ **وقالت اليهود يد الله مغلولة...بل يداه مبسوطتان**}[26]. وقوله تعالى خطابا لإبليس حين أبى السجود لآدم { **ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي**}[27].وقوله { **إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم**}[28] فما يتصل بهذه الآيات التي جاء فيها ذكر اليد على سبيل الإفراد أو التثنية مضافة لله تعالى، نرى المتكلمين يجعلونها تارة كناية عن وصف الله بالكرم كما في آية المائدة، بل يداه مبسوطتان، وتارة كناية عن النعمة والنصرة كما في آية الفتح، يد الله فوق أيديهم، أي نعمة الله على الذين بايعوا الرسول أكبر من نعمهم هم على الرسول بمبايعته، أو نصرة الله إياهم أقوى وأعلى من نصرتهم إياه، وتارة يراد بها القوة والقدرة في الآية التي فيها ذكر أن الله خلق آدم بيديه[29].

ب.مثلا في الوجه نجد قوله تعالى: {**كل شيء هالك إلا وجهه**}[30] وقوله { **ويبقى وجه ربك**}[32]

وقوله{ **إنما نطعمكم لوجه الله**}[32]. فقد أول المتكلمون الآيات التي جاء فيها ذكر الوجه كلها بالذات نفسها، مستندين إلى اللغة العربية، من أن الذات هو بعض ما يراد لغة بالوجه، وإلى هذا ذهب الزمخشري حيث قال: (والوجه يعبر عن الجملة والذات، ومساكين مكة يقولون أين وجه عربي كريم ينقذني من الهوان)[33].

ج. وكذلك في معنى الاستواء في قوله تعالى{**الرحمن على العرش استوى**}[35]نجد أقوال المتكلمين في تفسير معنى الاستواء في هذه الآية مستندين لمعانيها في اللغة العربية، فمن فسر الاستواء بمعنى الاستيلاء مستشهدين بقول الشاعر:

قد استوى بشرٌ على العراق من غيرِ سيفٍ ولأدم مهراق[35]

أو يراد بالاستواء القصد كقوله تعالى{ **ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض إئتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين**}[36] وقد توقف بعض المتكلمين في تفسير معنى الاستواء.

المبحث الرابع: أسباب الخلاف والنزاع عند المتكلمين.

كثيراً ما يحدث الخلاف ويتعدد بسبب الأفكار واختلاف وجهات النظر في المسائل العلمية بشكل عام والعقائدية بشكل خاص، وبمجرد تحديد دائرة الخلاف يتضح المعنى، ويتضح المنشأ الذي انبنى عليه الخلاف، ولهذا نجد علماء الفكر الإسلامي من أهل الكلام يؤكدون على بيان الموطن والأصل الذي كان سببا للخلاف، ومن تلك المواطن التي يرجع إليها الخلاف مفهوم اللغة ومعانيها، مما يظهر أثر اللغة في الفكر الإسلامي، فمن أمثلة التي تؤكد هذا المبحث(صفة التكوين) التي قال بها بعض العلماء وأقصد بهم علماء ما وراء النهر أتباع الشيخ ابي منصور الماتوريدي(333هـ_944م) حيث قالوا بان التكوين الذي هو مفهوم صفات الأفعال، من التخليق والترزيق والإحياء والإماتة إلى غير ذلك، من الصفات

الثبوتية لله تعالى (أي صفات المعاني) وليست هي تابعة لصفة القدرة والإرادة، كما قال بذلك جمهور المتكلمين الممثلين للمدرسة الأشعرية[39].

ح علماء العقيدة أن سبب في هذا الخلاف يرجع إلى أن من قال بهذه الصفة رأي أن الله تعالى وصف ذاته العلية في كلامه الأزلي لأنه الخالق فلو لم يكن خالقا لزم الكذب في كلامه تعالى أو القول بأنه خالق فيما يستقبل من الزمان على اعتبار لامه تعالى فيه معنى المجاز أي الخالق فيما يستقبلن وهذا ما قال به علماء المدرسة الاشعرية، بان صفة التكوين ليست إلا القدرة مع الإرادة وما ورد من أنه تعالى خالق فهو عن طريق المجاز، لماذا العدول على المجاز مع غير تعذر إبقاء المعنى على حقيقته كما هو رأي الماتوريدية[40].

فيظهر من هذا الخلاف أن مرجعه إلى الفهم اللغوي فمن قال بهذه الصفة أخذ الكلام على الحقيقة، ومن قال بأن هذه الصفة ليست إلا القدرة زائدة الغرادة أخذ لكلام على معنى المجاز، فنرى من خلال هذا المثال أثر المعنى اللغوي في الخلافات الكلامية[41].

ويقول القاضي الباقلاني:(أن أول شيء على المكلف هو المقدمة الأولى من الدليل الموصل لمعرفة الله تعالى) [42].

وبعد سرد هذه الأقوال من علماء الكلام، نستأنس بقول الإمام فخر الدين الرازي صاحب مفاتيح الغيب (إن الخلاف في هذه المسألة يرجع إلى الفهم اللفظي وذلك لأن من قال إن أول الواجبات هو المعرفة، إنما عني أن أول الواجبات من المقاصد الاعتقادية والمعرفية، ومن قال إن أول الواجبات هو النظر، أو المقدمة الأولى منه، أو القصد إلى النظر، إنما عني أو قصد إنما ذكر أول الواجبات من حيث أنه يتوقف عليه الواجب من المقاصد الاعتقادية[43].

وفي مبحث الأسماء والصفات، نرى اختلاف العلماء في جواز إطلاق الشيئية على الذات الإلهية، حيث من ذهب إلى الجواز استخدام علم العربية في تأييد رأيه، وأستدل بقوله تعالى:**{قل أي شيء أكبر شهادة قل الله}**[44]، وقوله تعالى:**{ كل**

شيء هالك إلا وجهه}[45]بناءاً على الأصل في العربية أن الاستثناء متصل، فهو تعالى شيء لكن ليس كالأشياء، ومن منع هذا الإطلاق أستند على أن أسماءه تعالى توقيفية لا مجال ولا جواز لإطلاق اسم من دون ورود الشرع.

فمن خلال هذه الأمثلة وغيرها يتضح أن مرجع الكثير من الخلافات في المسائل الكلامية يعود إلى معاني لغوية لا حقيقية، وإن كل فكر أستخدم اللغة في ترجيح كلامه، وعند تحرير محل الاختلاف نجد أن مرجع هذا الخلاف يعود إلى مفاهيم لغوية ومعاني ترجع إلى فهم كل فريق ما استقاه من فهمه.

خاتمة ونتائج:

على ضوء ما تقدم من الكشف عن مختلف أشكال الإدراك والمعاقلة التي مارسها أهل الكلام في فهم الظاهرة اللغوية والبلاغية، من منطلق وجودها الفعلي المتمثل في الكلام وإنجازه وتحققهن بما يسمح بتحديد أسس التفكير في اللغة والبلاغة، يمكن تسجيل النتائج التالية

1_ أن اللغة العربية هي الدعامة الأساسية في نشر الفكر الإسلامي وعقيدته، وذلك لتوظيفها في توضيح الأفكار والمعاني الكلامية وتقريب الأصول العقدية للمسلم.

2_استخدام اللغة في نصرة المذهب السلفي (الاشاعرة) ، لأنهم ملكوها أولا ثم اتخذوها وسيلة لنصرة فكرهم.

3_ مكانة اللغة العربية في حل الكثير من الإشكالات والشبه التي وقع فيها أغلب الإسلاميين في فهم الجوانب الشرعية.

4_ تشعب الفرق والمدارس بسبب تعدد المعاني والدلالات اللغوية.

هوامش:

1_ الفقه الأصغر هو علم الشرائع والأصول أو علم الأحكام المتعلقة بالتطبيق العملي للدين الإسلامي، بينما الفقه الاكبر هو علم الكلام أو علم أصول الدين .

2_ المشكلات التي تعترض الإسلام في حياتهم اليومية.

3_ التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر، شرح النسفية، ط 1، الشركة العثمانية للطباعة، سنة 1326هـ، ص:.15

4_ الباجوري، إبراهيم بن محمد ،تحفة المريد حاشية على جوهره التوحيد، طبعة القاهرة، مصر، ج1، ص.54

5_الجرجاني ، علي بن محمد، التعريفات، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، العراق، ص.22

6_الباجوري، إبراهيم بن محمد، حاشية الباجوري على متن السنوسية، شركة وطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصرن 1955م، ص.33

7_التفتازاني، شرح النسفية، ص.89

8_الباجوري، تحفة المريد، ص .58

9_سورة الذاريات: الآية.56

10_الباجوري، حاشية الباجوري على السنوسية، ص.27

11_ الإيجي، عبد الرحمن عضد الدين، المواقف في علم الكلام، علم الكتب، بيروت لبنان، ص 112. ومحمد رمضان عبد الله، الباقلاني وآراؤه الكلامية، مطبعة الامة، بغداد ،1986، ص.335

12_التفتازاني، شرح النسقية، ص 49.وحاشية عصام الدين شرح النسفية، ص .715

13_محمد يوسف موسى ، القرآن والفلسفة، ط 4، دار المعارف، القاهرة،1982، ص.89

14_سورةالأعراف:الآية .143

15_ الجويني،عبد الملك بن عبد الله، الإرشاد إلى قواطع الأدلة، تحقيق: محمد يوسف موسى، وعلي عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة الخانجي، مطبعة السعادة ، مصر،1369هـ_1950م،ص143. والشهرستاني، محمد بن محمد، نهاية الإقدام، تحقيق: الفريد كيو، لندن،1964م،ص 367. محمد محي الدين، عبد الحميد،النظام الفريد، بتحقيق جوهرة التوحيد،ط3، مطبعة السعادة، مصر، 1375هـ_1955م، ص.167

16_الجرجاني، علي بن محمد، شرح المواقف،ط1،مصر، 1325هـ، ج8، ص.117

17_الباجوري، تحفة المريد، ج2ن ص17ز

18_محمد يوسف موسى، القرآن والفلسفة،، ص.138

19_التفتازاني، شرح النسفية،ص .129

20_الباقلاني، أبو بكر بن محمد بن الطيب، الإنصاف فيما يجب إتقاده ولا يجوز الجهل به، تحقيق: الشيخ محمد زاهد الكوثري، ط2، مؤسسة الخانجي، ص .165

21_الباجوري، تحفة المريد، ج1، ص.41

22_الجرجاني، شرح المواقف،ج8ن ص253_254، إبراهيم مصطفى ،واحمد الزيات، ومحمد علي النجار، وبإشراف عبد السلام هارون ،المعجم الوسيط،،دار إحياء التراث العربي،بيروت_لبنان، ج3،ص.27

23_سورة الكهف:الآية.107

24_التفتازاني، شرح النسفية،ص156.

25_محمد يوسف موسى، القرآن والفلسفة،ص.68

26_سورة المائدة:الآية.64

27_سورة ص: الآية.75

28_سورة الفتح: الآية.10

29_الرازي، فخر الدين،تفسير مفاتيح الغيب،ج8ص17،و ج5ص.644

30_سورة العنكبوت:الآية.88

31_سورة الرحمن:الآية.22

32_سورةالإنسان:الآية .29

33_الزمخشري، جار الله، الكشاف ، ج4،ص.51

34_سورة طه:الآية.5

35_الإيجي، المواقف،ص.297

36_سورة فصلت:الآية.11

37_الإيجي، المواقف،ص299ز

38_التفتازاني، شرح النسفية،ص.97

39_كمال الدين بن محمد ابن أبي الشريف، المسامرة شرح السايرة،مطبعة السعادة، مصر،1347هـ،ص85_.86

40_محي الدين عبد الحميد، النظام الفريد، ص.41

41_محمد بن عمر الرازي، محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين، ط1، دار الكتاب العربي، 1402هـ_1984م،ص.65

42_سورة الأنعام:الآية.19

43_سورة القصص:الآية88.

قائمة المراجع:

1_الجويني، عبد الملك بن عبد الله، الإرشاد إلى قواطع الأدلة، تحقيق: محمد يوسف موسى، وعلي عبد المنعم عبد الحميد، مكتبة الخانجي، مطبعة السعادة، مصر، سنة 1369هـ_1950م.

2_الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب،الإنصاف فيما يجب اتقاده ولا يجوز الجهل به، تحقيق: الشيخ محمد زاهد الكوثري، ط3، مؤسسة الخانجي،1932م.
3_محمد رمضان عبد الله، الباقلاني وآراؤه الكلامية، مطبعة الأمة، بغداد،1986م،
4_الباجوري، إبراهيم ابن محمد، تحفة المريد حاشية على جوهرة التوحيد، القاهرة،مصر،بدون تاريخ.
5_الجرجاني،علي بن محمد، التعريفات،دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.
6_الرازي، فخر الدين، تفسير الرازي المسمى مفاتيح الغيب.
7_الباجوري، إبراهيم بن محمد، حاشية الباجوري على متن السنوسية، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، القاهرة،مصر، 1955م.
8_التفتازاني،سعد الدين مسعود بن عمر، شرح النسفية،ط1، الشركة العثمانية للطباعة،1326هـ.
9_الجرجاني،علي بن محمد،شرح المواقف،ط1،مصر، 1325هـ.
10_التفتازاني، سعد الدين،شرح المقاصد، تحقيق: عبد الرحمننط1،بيروت لبنان،1409هـ_1989م.
11_محمد يوسف موسى، القرآن والفلسفة، ط4، دار المعارف، القاهرة،1982م.
12_الزمخشري، الكشاف، مطبعة القاهرة،1354هـ.
13،الرازي، محمد بن عمر محصل أفكار المتقدمين والمتأخرين، ط1، دار الكتاب العربي، 1402هـ_1984م.
14_أحمد بن حنبل الشيباني، مسند الإمام أحمد، مؤسسة القرطبة، مصر.
15_كمال الدين بن محمد غبن أبي يوسف، المسامرة شرح المسايرة، مطبعو السعادة، مصر،1347هـ.
16_نخبة من المؤلفين، المعجم الوسيط،، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبنان.
17_الإيجين عبد الرحمن عضد الدين، المواقف في علم الكلام، علم الكتب، بيروت _لبنان.
18محمد محي الدين عبد الحميد، النظام الفريد بتحقيق جوهرة التوحيد، ط2، مطبعة السعادة، مصر،1375هـ_1955م.
19_ الشهرستاني، محمد بن يوسف،نهاية الإقدام،تحقيق: الفريد كيو، لندن ،1964م.

Les indigènes à la Grande Guerre, dans *Le mensonge de dieu* de Mohamed Benchicou

Docteur FILALI Férial
Maître de Conférences HDR (Université d'Alger)

ملخص البحث

تعتبر "الحرب العظمى" انتقالا للإنسانية جمعاء من بعد إلى بعد آخر، لم يكن معروفا من قبل؛ حيث ظهرت أسلحة الدمار الشامل وبدأت مسيرة الشعوب نحو الموت. هكذا بدأ عصر الاستكشافات العظمى. وقد ذكر المؤرخون و الكتاب الوقائع وروى الناجون و المعطوبون عذابهم لأولئك الذين منحوهم فرصة الاستماع إليهم. على الرغم من ذلك مازالت المشاعر ثابتة بقدر حجم دمار كارثة الحرب التي اندلعت "للانتقام لمقتل أرشيدوق و دوقة على يد طالب مجنون .... ". هكذا قتل لخضر و بلعيد و أمادو و سايدو، أهالي مستعمرات القوات الامبريالية العظمى في سبيل مزاجية ملكية. وهو حدث ما يزال الكتاب المعاصرون يتطرقون إليه بنفس الاستياء الذي أثاره في نفوس أسلافهم، واصفين شخصيات متنوعة بتنوع أصولها وآلامها، خاضت حربا ضد شعوب لا تعرفها حتى تكرهها.

من هم هؤلاء عديمو الجنسية؟ لأي سبب خاضوا هذه الحرب؟ هل بحثا عن وطن فقدوه أو لأجل شرف اعتدي عليه ؟ هل نجحوا في مسعاهم هذا أم تركوه إرثا لأجيال قادمة ؟ ما مدى تأثيرهم في هذه "الحرب العظمى" على الآخر ، وما مدى تأثير هذا الأخير عليهم؟ هل اعتبروا أبطالا، أم كانوا مجرد أحياء استخدموا كحقل تجارب في مختبرات مفتوحة على الهواء في قرن التجارب العلمية العظمى؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال "كذبة الإله" لبنشيكو:

Résumé :

« La Grande Guerre » a été le basculement de l'Humanité toute entière d'une dimension vers une autre, jusque là inconnue. Des armes de l'extermination massive apparurent et s'enclencha la marche des peuples vers la mort. Ainsi, débuta le siècle des grandes découvertes. Les historiens ont relaté les faits, les écrivains aussi, les rescapés et les invalides ont raconté leurs supplices à ceux qui ont consenti les écouter. Cependant les passions demeurent aussi inébranlables que fut grand le désastre

d'une «Guerre » déclenchée « *Pour venger la mort d'un archiduc et d'une duchesse assassinés des mains d'un étudiant fou…. »* (1). C'est ainsi que Lakhdar, Belaïd, Amadou, Saidou, indigènes des colonies des puissances, moururent pour de mauvaises humeurs royales. Les auteurs de ce siècle en parlent toujours avec le même ressentiment que celui suscité chez leurs prédécesseurs, dépeignant des personnages aussi variés que furent diverses leurs origines et leurs douleurs, livrant une guerre à des peuples qu'ils n'ont jamais connus pour les haïr.
Qui sont ces apatrides ? Pour qu'elle cause ont-ils mené cette guerre ? Auraient-ils été en quête d'une Patrie ou d'un honneur abusé ? Cette quête a-t-elle abouti ? N'aurait-elle pas été léguée à leur postérité ? Quelle a été leur influence dans cette « Grande Guerre », sur l'autre et quelle a été la sienne sur eux ? Sont-ils quelque part héros? Ont-ils plutôt servi de cobayes dans des laboratoires à ciel ouvert, dans un siècle de grandes expérimentations scientifiques ?

Nous tenterons de répondre à ces interrogations à travers *Le mensonge de dieu* de Mohamed Benchicou :

Summary :

"The Great War" was the tilting of the whole of humanity from a dimension to another, hitherto unknown. Weapons of mass destruction appeared and the march of peoples towards death starts. Thus began the Age of the Great Discoveries. Historians related the facts, as writers, survivors and invalids recounted their punishments to those who agreed to listen. However passions remain as unshaken as was the largest disaster of a "war" triggered "*To avenge the death of an archduke and a duchess murdered by a mad student…* ". Thus Lakhdar, Belaid, Amadou Saidou, natives of powers colonies died for royal bad moods. The authors of this century always speak with the same resentment that aroused among their predecessors, depicting characters as varied as were their origins and pains, fighting a war of the people they have never known to hate.
Who are these stateless? For which reason they have conducted this war? Would they have been in search of a homeland or abused honor? This quest she led? Would she not been

bequeathed to their posterity? What was their influence in the "Great War", on the other? Are they somewhere heroes?
We will try to answer these questions through *the lie of god* from Benchicou:

1- Contextualisation historique:

Dès 1830, la France a commencé à recruter des soldats dans ses colonies, en l'occurrence des Algériens (2). Ces troupes ont participé aux guerres du Second Empire et se sont illustrées à Bazeilles (3), pendant la guerre franco-prussienne de 1870. Le recrutement de troupes coloniales s'est étendu plus tard aux Africains du golfe de Guinée (4). Les tirailleurs dits *« sénégalais »* (5) ont été ultérieurement recrutés dans toutes les colonies d'Afrique noire, sur la base du volontariat ou de force.

Instruit par son expérience coloniale, le général Charles Mangin, qui a participé à l'expédition de Fachoda (6), publie en 1910 *La Force noire*. Dans ce livre, il présente l'Empire comme une réserve inépuisable de chair à canon, susceptible de compenser la faiblesse de la population métropolitaine en cas de conflit avec l'Allemagne. La volonté politique de puiser des combattants dans l'Empire suit, Adolphe Messimy député de la Seine déclare : « *L'Afrique nous a coûté des monceaux d'or, des milliers de soldats et des flots de sang ; l'or nous ne songeons pas à le lui réclamer. Mais les hommes et le sang, elle doit nous le rendre avec usure* » (7).

Avec la mission Marchand et la conquête du Soudan français, les noirs d'Afrique avaient prouvé leur valeur militaire et leur loyauté : « *Musulmans ou animistes, buveurs ou sobres mais ni chrétiens, ni intellectuels : de bonnes brutes solides, voilà l'idéal tirailleur »* disait Marchand en parlant des troupes noires. Mais

pour obtenir l'enrôlement enthousiaste, le député du Sénégal Blaise Diagne (8), promet que tous les Africains accèderont à la citoyenneté pleine et entière à l'issue du conflit, en récompense de leur participation à la "guerre du droit". Une promesse qui sera lourde de conséquences quand la paix sera revenue. À la fin de la guerre, le Président du Conseil Georges Clemenceau, les affecte en grand nombre dans l'armée qui va occuper l'Allemagne, à dessein d'humilier celle-ci. Mission réussie : leur présence réactive le nationalisme et la haine de la France. On évoque la *« Honte Noire »* ! (9).

Ce recrutement massif des Africains rencontre de la résistance aussi bien chez les autochtones que chez certains administrateurs (même si leurs motivations sont différentes), Van Vollenhoven, gouverneur général de l'AOF, fait un rapport au ministre des Colonies : « *Cet empire africain qui est pauvre en hommes, est riche en produits ; laissez-lui sa misérable population pour le ravitaillement pendant la guerre et après la guerre ! Pour tirer encore de ce pays quelques milliers d'hommes, on le mettra à feu et à sang et on le ruinera*. » (10).

Ainsi, le ministère de la Guerre doit se tourner vers d'autres colonies de l'Asie et de l'Océanie. Des « Hindous », (11) des Kanaks, des Tahitiens sont incorporés. Par ailleurs, les stéréotypes guident en partie l'emploi de ces troupes indigènes. Si les indochinois (12) sont affectés en grande partie dans les usines d'armement et d'aviation (ils sont réputés être de bons ouvriers), les Malgaches sont nombreux dans les services de santé et dans l'artillerie. Les noirs (13) et les arabes furent donc les combattants par excellence.

2- Présentation de l'œuvre : *Le mensonge de dieu* (14), de Mohamed BENCHICOU, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, 647 pages, est une fresque romanesque, une épopée où se mêlent passions et fatalités humaines. L'auteur raconte une Iliade, celle de l'Algérie, qui s'étale sur plus de 137 ans (de 1870 à 2007). Elle est marquée de grands évènements ayant bouleversé le cours de l'Histoire de l'Humanité, pas moins de douze guerres (15) – dont deux mondiales – constituent l'arrière plan du récit.

La parole est donnée à un narrateur, lui-même repris par d'autres personnages du roman, ses descendants. Ce qui est frappant dans l'œuvre de Benchicou, c'est sa vision globaliste et universaliste, tout en gardant le cap sur l'Histoire de l'Algérie. En effet, les évènements internationaux, qui se recoupent avec la période qu'il a choisie de raconter et leurs acteurs, sont abordés et introduits dans la trame narrative et l'auteur transmute ces derniers en personnage du roman et leur octroie la légitimité de reproduire et de dire le monde réel.

Le roman est composé de parties, chaque partie porte le nom d'un des personnages principaux, elle-même composée de chapitres, dont les titres sont les noms des lieux témoins des grands bouleversements que le monde a connus. Dans le cadre de ce travail, ce qui nous intéresse ce sont les chapitres qui racontent la Grande Guerre. Le narrateur Yousef Imeslayène, au nom symbolique "les paroles" en berbère, y perd sa mère Magdalina, une grande partie de son père Gabril, qui lui a été restitué après être dépouillé de son œil droit, de ses dents, de ses cheveux et un peu de son âme, ainsi que son grand-père Belaïd, qui s'était engagé dans l'armée prussienne en 1870 et qui va entraîner toute sa descendance dans les tourmentes guerrières du XXème siècle. Le roman s'achève avec l'attentat suicide du narrateur Yousef, qui met fin à ses jours en « kamikaze opportuniste ». Ce vieillard de «quatre-vingt-dix ans environ» qui saute, en 2007, le siège du Conseil constitutionnel en laissant derrière lui un «sachet de sucre d'orge de Vichy», ce récurrent marqueur, jalonnant les guerres de Yousef.

Ainsi, le sort des Atrides (16) paraît presque enviable devant celui des Imeslayènes, dont le crédo et la digue morale est : *«Si tu as un enfant, apprend lui à vivre pour l'amour et à mourir pour la liberté.» (17).* Trois thèmes principaux sur lesquels est construite la trame narrative : l'Amour, la Liberté et son corollaire, la Guerre.

3- L'identité et statut des indigènes combattants dans la Grande Guerre : Si nous nous penchons sur l'identité des

anciens combattants indigènes durant la Grande Guerre, dans *Le Mensonge de dieu*, nous allons constater que Benchicou ne dresse pas un large éventail des origines et des nationalités de ces derniers, contrairement à ce qu'il fait lorsqu'il aborde la seconde guerre mondiale. Il se limite aux combattants indigènes d'origine algérienne. Les seuls évoqués sont : Belaïd, Gabril et Lakhdar. Ceci pourrait s'expliquer par le fait qu'au sein des colonies cette notion du nationalisme, entant que prise de conscience par une communauté de former une nation sur la base de liens ethniques, socio-culturaux et historiques, qui unissent ses membres et qui revendiquent le droit de former une nation autonome, n'avait pas encore muri.

Rappelons, qu'au fur et mesure que la France s'engageait dans la guerre, le nombre d'Algériens mobilisés, sous différents statuts (réservistes, engagés et appelés), atteindra au bout du compte, 172 749 soldats algériens ayant effectivement combattu du côté de la France coloniale et de ses alliés, de 1914 à 1918 (18). Le service militaire obligatoire a été institué par décrets des 31 janvier et 3 février 1912 (19). Les jeunes conscrits n'allaient pas passer leur service militaire de trois ans, mais étaient «détournés» pour aller se battre, contre leur gré, sur le front en Europe.

Lakhdar, le plus jeune des combattants dans *Le mensonge de dieu*, est arraché un matin à son amour Hadda et à son ksar par une feuille bleue, ordre de recrutement obligatoire des indigènes d'Algérie dans l'armée française. Enlevé à ses dunes de sables pour les neiges de l'Alsace, il survécut grâce aux souvenirs de Hadda et à l'espoir de retrouver les siens, sa nature et le rêve de fonder un foyer heureux et plein d'autres projets. Cependant, il mourut sous le froid de Hartmannswilleerkopf (Vieil-Armand après la guerre). Belaïd Imeslayène aimait bien ce jeune homme, qu'il avait pris sous son aile. Il l'interpelle pendant les combats « *Lakhdar, bouge la tortue à gauche, bon sang, t'es pas sous ton palmier à Bou-Saada (20), ici !... Tu veux pas aussi une danseuse d'Ouled- Naïl (21) pendant qu'on y est ? » (22).*

A travers la lecture de Benchicou, nous constatons que l'auteur ne laisse rien au hasard, le choix des noms des lieux et de toutes les composantes de sa production romanesque ne sont jamais fortuits. Ainsi, si nous nous arrêtons à ce passage, nous pouvons remarquer que le prénom Lakhdar, fertile, jeune, pourrait être une allusion à la fécondité de la terre d'Algérie et de ses hommes, que la France coloniale utilise sans restriction comme chair à canon dans ses guerres. Ce prénom nous fait aussi rappeler le personnage principal, mais au féminin, Khadra du roman *Khadra, danseuse Ouled Naïl (23)* de Sliman Ben Ibrahim et Etienne Dinet (24). Puis l'auteur dresse, simultanément, deux situations opposées l'une réelle, le champ de bataille, et la seconde utopique et chimérique, sous un palmier à Bou-Saada. Belaïd secoue Lakhdar « *Lakhdar, bouge la tortue (25) à gauche, bon sang, t'es pas sous ton palmier à Bou-Saada, ici !...* Bou-Saada, symbole d'une économie touristique spécifique, mise en place par le système colonial pendant la deuxième moitié du 19ème siècle (26). Ensuite, introduction de la deuxième partie du passage « *Tu veux pas aussi une danseuse d'Ouled- Naïl (27) pendant qu'on y est ? ».* La danseuse *Ouled-Naïl* étant la représentation orientaliste, littéraire et iconographique, de la sexualité vénale, un statut au demeurant problématique, à la fois réel et fantasmé, faisant partie dudit marché touristique, en tenant compte particulièrement, de son espace, de ses danses, de son costume, de sa coiffure et de ses ornements qui lui étaient propres. A ce titre, les peintures d'Etienne sont très représentatives.

Ce passage confirme la réputation de Belaïd, comme le soldat le plus caustique de la Grande Guerre. Il avait le don de « *railler la guerre et ironiser l'enfer… Entre deux bombardements, Belaïd avait toujours une boutade pour chaque futur martyr... A l'heure de la mort, chacun se surprenait alors à rire de lui-même… agréablement surpris de se savoir, pendant quelques minutes, étranger à sa propre tragédie*». Son « génie de l'autodérision », excellent apport moral aux troupes, lui vaut une récompense d'un général de brigade, qui gratifia chaque soldat de la compagnie d'une dizaine de paquets de tabac de qualité supérieure et d'une bouteille de vin d'Alsace.

Toutefois, cet enrôlement obligatoire a engendré deux types d'exodes et des foyers de résistances. Le premier intérieur, il est la conséquence de l'expropriation (28) des douars qui s'étaient révoltés contre l'envoi des jeunes au front (29), d'où l'apparition d'un «lumpenprolétariat» dans les centres urbains. Ces marginaux de la société coloniale étaient en proie aux formes les plus abjectes de la misère et constituaient, par conséquent, des proies faciles pour leur enrôlement au sein de l'armée coloniale. S'engager était, pour eux, synonyme de garantie d'un gagne-pain, aussi minime soit-il. C'est donc la misère et l'exclusion, qui ont poussé nombre de jeunes Algériens à être «des volontaires involontaire» dans l'armée française. Charles Robert Ageron précise qu'*« en 1918, plus du tiers de la population musulmane indigène masculine de 20 à 40 ans se trouvait en France, soit à titre militaire, soit comme travailleurs volontaires ou requis. Cette expatriation massive de jeunes hommes (30) eut non seulement les conséquences démographiques que l'on devine, mais des effets économiques, sociaux et psychologiques considérables. » (31).*

Le deuxième type d'exode est externe, illustré chez Benchicou, par la Hidjra des notables de Tlemcen de 1911 pour la Syrie (32).

Pour ce qui est des foyers de résistances (33), en effet entre 1914 et 1917, la résistance des Algériens insoumis ou déserteurs a été soutenue par de nombreuses tribus. Mais eu égard à la disproportion du rapport de force entre résistants et armée coloniale, la résistance était limitée dans le temps. De plus, elle manquait cruellement d'armes modernes de défense. De son côté, l'autorité coloniale faisait toujours appel à la troupe surarmée pour procéder, le plus souvent, à des massacres à grande échelle. La résistance avait touché surtout les douars les plus pauvres. Elle était spontanée et «sans direction et fut donc facilement écrasée». Benchicou évoque cette résistance, à travers le personnage fictif de Salah Mécili, « le fils » de Lalla Zineb, maitresse de la zaouïa d'El-Hamel, toujours dans la région de Bou-Saada (probablement pour insister sur les qualités révolutionnaires de ses habitants malgré le dessein colonial de la transformer en lieu de luxure), qui a organisé la résistance à « l'impôt du sang » et a exhorté à la désobéissance civile les plus démunis, qui ne pouvaient payer pour échapper à

l'incorporation : *« N'écoutez pas nos politiciens bourgeois : leur fils n'iront pas à la guerre ! Seuls vos enfants iront mourir au front… » (34).*

Reste la minorité des « volontaires volontaires », qui a choisi de combattre sous le drapeau français pour des raisons spécifiques. C'est le cas de Belaïd et de Gabril, qui ont décidé de rejoindre les contingents français, suite à l'exécution de Magdalina, premier amour de Gabril. Cette allemande socialiste, active aux côtés de Clara Zetkin (35), est arrêtée dans une manifestation qu'elle menait en riposte au Manifeste des 93 : « Appel des intellectuels allemands aux nations civilisées », par lequel des artistes, des philosophes, des médecins, et même des prix Nobel, apportaient leur caution à l'empereur Guillaume II au nom de la défense de la civilisation allemande et de l'héritage de Goethe, de Beethoven et de Kant… ! Elle est envoyée au front des Flandres comme aide-infirmière et fut fusillée pour trahison le 11décembre 1914, après avoir accouché de son fils Youssef le narrateur, sous prétexte qu'elle avait refusé de soigner des soldats allemands. Belaïd lance alors en berbère : « *Maintenant, cette guerre nous concerne ! » (36).* A soixante-cinq ans, il va livrer sa quatrième guerre (celle qui aura raison de lui) au nom de son petit fils qu'il n'aura pas connu. Une année après, dans les Vosges, Belaïd meurt, comme il l'avait toujours redouté, sur une terre étrangère, en sauvant son fils Gabril. Il fut enterré à Hartmannswillerkopf (Vieil-Armand après la première Guerre Mondiale) dans une tombe reconnaissable parmi toutes pour sa stèle sculptée selon *la tradition musulmane mais surtout : « pour son épitaphe – que dis-je pour sa cocasse épigramme qui m'a toujours arraché un sourire « Belaïd Imeslayène, 1849-1915, un soldat sans patrie qui aurait juste aimé naître ou mourir un 08 mars » (37)*

Les raisons du choix de cette date restent ambiguës, il ne s'agit surement pas de la journée internationale de la femme car Belaïd étant mort en 1915, bien avant le 8 mars (38) 1921, lorsque Lénine décrète ce jour, Journée Internationale des femmes

4- La relation de l'Indigène avec l'Autre :

L'instabilité affirmée ou latente de certaines colonies suscite l'inquiétude des autorités au moment où l'essentiel des efforts militaires doit porter sur la métropole. Dans la partie de l'Empire où vit une importante population musulmane, la question de sa fidélité à la France se pose d'autant que les liens unissant l'Allemagne à la Turquie laissent présager des actions de propagande à son égard (39).

Toutefois, les qualités de combat des indigènes sur le front sont reconnues *: « … Lakhdar, un jeune appelé de Bou-Saâda, il avait appris très vite à manipuler le lance-mines d'un quintal qui envoyait ses obus à des kilomètres. – On va faire cracher le crapouillot, disait-il en bombardant avec assiduité le sommet de la montagne (…) – Hein, Lakhdar, ils en ont dégusté, de ma tortue, aujourd'hui, les Boches. Et je leur en ai laissé pour demain… » (40).*

Malheureusement, cette reconnaissance du sacrifice algérien n'est pas une vertu que l'on retrouve auprès de l'ensemble de la classe politique française de l'époque. En effet, certains, comme le gouverneur général d'Algérie de l'époque (1911-1918), Charles Lutaud (41), considère le sacrifice de l'«indigène» pour la France comme une sorte d'obligation morale et une recherche «d'ascension et de civilisation» que seule la «mère patrie» peut lui procurer.
Donc si «l'indigène» se fait tuer pour la France coloniale, c'est parce qu'il y trouve son compte en «ascension» et en «civilisation» !
La propagande coloniale de l'époque ne se contentait pas de minimiser la capacité de discernement de l'indigène colonisé, mais insiste que s'il lui arrive accidentellement de réfléchir, cela

ne pouvait être qu'en référence à l'«œuvre civilisatrice» de la France.

Néanmoins, cette représentation n'était pas méconnue de ceux qui ne meurent jamais en héros dans les guerres des autres et que ces mêmes autres considèrent très souvent comme simplets : *« je ne sais pas si je resterai indigène aux yeux du monde libéré. Sans doute. Mais j'irai jusqu'au bout de cette guerre devenue la mienne puisqu'elle conduira à la délivrance des hommes. Ma délivrance (…) Je ne sais pas si le monde libéré se rappellera ses indigènes mais, depuis Verdun, je souhaite surtout qu'il se rappelle d'où il vient : d'une victoire sur l'apocalypse ! » (42)* .

5- Les conséquences de la Grande Guerre (laboratoire à ciel ouvert) :

La technologie durant la Première Guerre mondiale reflète l'application de l'industrialisation et de la production de masse au domaine de l'armement et à la technologie militaire en général. Cette tendance commence cinquante ans plus tôt lors de la Guerre de Sécession et se poursuit avec la première guerre mondiale, où l'on voit l'introduction de la mitrailleuse, le premier fusil portable automatique, le lance-flamme, le gaz, les bombes au phosgène (43)…etc.

L'auteur fait un inventaire des armes nouvelles ou développées employées pendant la Grande Guerre, parmi lesquelles le lance-mines sous ses différents noms et surnoms : mortier léger (44), le crapouillot (45), la tortue, le Krupp (46), utilisé pendant la guerre de 1870, ancêtre du Minenwerfer (47), en mettant l'accent sur le gaz.

Il décrit aussi la vie au fond des tranchés (48) qu'il qualifie d'enfer et l'apocalypse de Verdun (49) Verdun, "cœur de la France" aux yeux de Guillaume de Prusse ; Verdun, "boulevard moral de la France" aux dires du maréchal Pétain (50), mais également Verdun la fosse commune aussi bien des morts que des survivants, tels les Belaïd, les Gabril, les Youssef…: *« Père*

(Belaïd) *j'ai* (Gabril) *continué ton voyage et j'ai rencontré l'enfer. Tu n'as pas vu Verdun et j'ai remercié Dieu qui t'en a exempté (…) Combien d'aurores froides ai-je* (Yousef) *passées à le chercher partout, pour le* (Gabril) *retrouver éperdu sur les aqueducs de Murcie, en train d'implorer : - Lave-moi de Verdun, déesse Segura (51), délivre-moi du vacarme des agonies. Ecoute les prières d'un indigène égaré… Santa Segura, délivre-moi de Verdun. Je t'implore par tous les saints de Murcie ! S'il faut que tu m'emportes avec mes cauchemars, je me jetterai un soir dans ton lit et tu me transporteras vers la délivrance. » (52).*

Ainsi la Grande Guerre fut un véritable cataclysme, où le narrateur Youssef y perd sa mère, son grand père et récupère ce qui est resté de son père: *« Elle (la guerre) m'avait pris mon grand-père et me restituait un cadavre vivant : mon père… Il ne restait du fringant Gabril au regard alerte qu'un corps sans panache, amaigri et recroquevillé. Il n'avait plus qu'un seul œil et presque plus de dents ; ses joues s'étaient creusées ; sur son crâne subsistaient quelques touffes de cheveux blancs de son ancienne tignasse. » (53)*

La première fois qu'il voit Gabril, Yousef est terrifié *« Dès que je le vis, je me réfugiai dans les bras de Joséphine, hurlant de terreur, blottissant ma tête au plus profond de sa poitrine, résolu à ne plus jamais rouvrir les yeux sur ce monde tant qu'y vivait ce terrifiant personnage. » (54)*

Quand Joséphine lui apprend que c'est son père, il a senti pour la première fois de sa jeune existence, que la vie était inique : « *Je tressaillis d'effroi comme si toute l'injustice du monde venait de s'abattre sur moi. » (55).*

Certes, il n'avait pas une idée de ce qu'un papa, n'ayant jamais éprouvé auprès de Joséphine le besoin d'en avoir un. Toutefois, il s'en est fait une idée lorsqu'il voyait des enfants appeler papa, des messieurs qui les tenaient par la main « *je m'imaginais un papa en un monsieur bienveillant, détaché auprès d'un foyer par une autorité supérieure, Dieu ou le bourgmestre de la*

ville… ». Il n'était pas question pour Youssef d'accepter cette sentence divine ou administrative.
L'armistice signé le 11 novembre 1918 (56), huit ans après, en 1926, né le premier parti nationaliste algérien, l'Etoile nord-africaine qui revendiquera clairement et pour la première fois, l'indépendance du pays.

Conclusion :
Aujourd'hui qu'il est question de commémorer le centenaire de la Première Guerre mondiale, il est légitime que nous réfléchissions, nous Algériens, au sens à donner à cet événement. Faut-il l'ignorer ou doit-on considérer que le peuple algérien est aussi concerné que les autres peuples, pour avoir payé le prix du sang, quand bien même il l'avait fait contre son gré et pour une cause qui n'était pas la sienne ? Ceux parmi nos aïeux qui sont morts au front, comme ceux qui ont été touchés par la répression féroce de l'armée coloniale dans leurs villages, suite à leur opposition à la guerre, constituent non pas des victimes de la grande guerre, mais de la politique coloniale dans son ensemble. Pour cela, ils méritent notre considération et notre respect. Ils ne se sont pas battus pour leur pays occupé certes, mais ils ne se sont pas battus contre lui, non plus.
Leur mémoire doit être respectée et honorée en tant que telle.

La Première Guerre mondiale a mobilisé plus de 60 millions d'hommes, dont près de 9 millions sont morts, et près de 20 millions ont été blessés, dont beaucoup furent estropiés à vie. En outre, ses séquelles ne se sont pas limitées à ses contemporains, ils sont toujours vivantes et tenaces tant que nous nous ne sommes pas réconciliés avec notre mémoire (57). En effet, ni les hommages (58) occasionnellement rendus, ni les monuments érigés (59) en souvenir de ceux qui ont sacrifié leur vie, ne peuvent leur rendre justice : **"Pas de reconnaissance plus forte que celle de la connaissance"** (60).
A cet effet, le devoir de mémoire conduit à une reconnaissance académique de ces indigènes, qui ont constitué la Babel guerrière de l'Empire français pendant la Grande Guerre. Il serait

intéressant de raconter l'histoire de ces hommes et non pas juste la mentionner.

Les références :

(1) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 78, 108

(2) De la tribu kabyle des *Zwava*, elle a créé le corps des *zouaves.*

(3) Le 1er septembre est la date anniversaire de la bataille de Bazeilles de 1870, au cours de laquelle s'illustra la Division bleue (troupes de la Marine), elle est célébrée chaque année. En 1873 le peintre Alphonse de Neuville immortalisa cette bataille par un tableau très célèbre illustrant le tir de "*La dernière cartouche"* par les Français contre les Bavarois. On peut le voir aujourd'hui au musée de la maison de la dernière cartouche, sur les lieux même de l'action.

(4) Un premier bataillon de tirailleurs a été constitué le 21 juillet 1857, sous le Second Empire, sur une suggestion du général Louis Faidherbe. Ses hommes étaient d'anciens piroguiers du Sénégal ou des esclaves affranchis.

(5) L'appellation tirailleur sénégalais désigne des soldats originaires de toutes les régions de l'AOF (Afrique Occidentale Française)

(6) À Fachoda, sur les bords du Nil blanc, le 18 septembre 1898, se croisent une troupe française et une armée anglo-égyptienne. En cette année, les puissances européennes se disputent les derniers territoires disponibles en Afrique. Depuis qu'elle a occupé l'Égypte, en 1882, l'Angleterre rêve d'un axe Le Caire-Le Cap et la France celui de l'Atlantique (Dakar)-la mer Rouge (Djibouti). L'objectif principal de la France étant de reprendre aux Allemands l'Alsace-Lorraine perdue en 1871 ; pour cela elle a besoin de l'alliance anglaise, elle se retire donc, au profit de l'Angleterre. Les Français et les Anglais signeront le 8 avril 1904, l'*Entente cordiale*. Ils entreront côte à côte dans la Grande Guerre,10 ans plus tard, contre les Allemands.

(7) Cette déclaration parue dans la presse, *Le Matin*, 3 septembre 1910.

(8) Premier africain à siéger au Palais-Bourbon en 1914.

(9) L'extrême-droite allemande avait déclenché une campagne de calomnies contre la présence des Noirs en Rhénanie à coup de pamphlets, de tracts, caricatures, médailles injurieuses, voire obscènes, qui chargeait les Noirs de tous les vices et de toutes les violences possibles et dénonçait le danger de la contamination de la « race allemande » par leurs maladies en accusant la France de cette « Honte noire ».

(10) Van Vollenhoven, lettre citée par Marc Michel dans *Les Africains et la Grande Guerre*, karthala, 2013. p. 62.

(11) Ils rejoindront les Hindous du corps d'armée britannique comprenant 90 000 hommes, dont 20 000 seront tués.

(12) Moins connu que le général Mangin, le général Théophile Pennequin, commandant supérieur des troupes en Indochine, est l'audacieux promoteur de la « force jaune ». Contrairement à la « force noire » de Mangin destinée à intervenir en Europe, cette « force jaune » a vocation à protéger la péninsule indochinoise contre d'éventuels agresseurs extérieurs.

(13) *« Notre armée noire, qui depuis tant d'années, et à peu près chaque jour, fut la première à la peine, partout, dans cette Afrique où l'on continue de se battre, fut, cette fois, la première à l'honneur. (…) On acclama [les tirailleurs] à la revue, au défilé. Et de mille façons la sympathie populaire se manifesta à ces beaux soldats bronzés, presque tous décorés de la médaille militaire ou coloniale, et qui ne cessaient d'intéresser la foule parisienne par leurs silhouettes pittoresques et leurs attitudes martiales ».* Voici comment *L'Illustration* (n° 3673, 19 juillet 1913, p. 50) décrit l'accueil réservé à Longchamp le 14 juillet 1913 au 1er régiment de tirailleurs sénégalais dont le drapeau est décoré de la Légion d'honneur.

(14) Titre oxymore (association contradictoire de deux termes) où, il s'agit moins d'un blasphème que d' allégations de faire mentir Dieu, à qui l'on fait dire bien des mensonges, ou de mentir sur Dieu, inhérentes à l'homme.

(15) 1870 (Alsace-Lorraine), 1914-1918 (Grande Guerre), 1925 (guerre du Rif), 1936-1939 (guerre civile en Espagne), 1939- 1945 (Seconde Guerre mondiale), 1948 (Palestine), 1946-1954 (Indochine), 1954-1962 (guerre d'Indépendance), 1963-1964 (guerre des frontières avec le Maroc), 1963-1965 (maquis du FFS), 1973 (guerre israélo-arabe). La dernière qui commence en Algérie au début des années 1990, aux implications religieuses évidentes masquant aussi toutes sortes de violences de l'Etat et de la société.

(16) Famille dézinguée d'Antigone poursuivie par la malédiction des Dieux pendant des générations

(17) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, Casbah, 2011, pp. 78, 108

(18) 82 751 appelés, 87 519 engagés et 2 479 réservistes. 25 711 n'ont plus revu leurs foyers. Au nombre de morts et de disparus s'ajoute celui des blessés qui s'est élevé à 72 035 dont 8 779 mutilés à vie, *Charles Robert Ageron, L'histoire de l'Algérie contemporaine. De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération 1954.* Tome 2 Paris P. U. F. 1969.

(19) Augustin Bernard, *Histoire des colonies françaises*, t. 2 : *Algérie*, livre IV, chap. 2

(20) Située à 250 km au sud d'Alger, elle est une des premières oasis du pays.

(21) Le terme *Ouled Naïl* est une contraction du mot *aw lad Sidi Naïl*, qu'on peut traduire par les enfants du saint éponyme *Sidi Naïl*. Il désigne la tribu des *awlad Sidi Naïl* dont les territoires s'étendent sur les Hauts Plateaux du Sud algérien dont les montagnes portent le nom, les monts des *Awlad Naïl.*

(22) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 194

(23) Etienne **Dinet - Sliman Ben Ibrahim.,** *Khadra, danseuse Ouled Nail*,**,** H. Piazza, 1926, ornements typographiques de Mohammed Racim

(24) Il a vécu plus de quarante ans à Bou-Saâda où un musée lui a été consacré jusqu'à son incendie criminel en 1995

(25) Surnom du lance-mines par les poilus

(26) Voir DERMENGHEM Emile, 1950, *Prostitution chez les Oulad Naïl*, 8X202, AOM.

(27) Le terme *Ouled Naïl* est une contraction du mot *aw lad Sidi Naïl*, qu'on peut traduire par les enfants du saint éponyme *Sidi Naïl*. Il désigne la tribu des *awlad Sidi Naïl* dont les territoires s'étendent sur les Hauts Plateaux du Sud algérien dont les montagnes portent le nom, les monts des *Awlad Naïl.*

(28) Dès les premières années de la conquête, les autorités coloniales ont engagé un processus de dépossession des Algériens de leurs terres par trois principaux moyens : le changement du statut juridique des propriétés jadis collectives et qui sont démembrées en parcelles individuelles vulnérables (voir à ce sujet les effets du senatus consulte de 1863 et de la loi Warnier de 1873), l'achat des terres ainsi parcellisées, à bas prix, par des colons, auprès de propriétaires autochtones le plus souvent croulant sous les dettes. Selon l'historien C. R. Ageron, 870 000 hectares sont livrés aux colons entre 1871 et 1919».

(29) Les Jeunes-Algériens, en revanche, acceptent volontiers la conscription, mais demanderont qu'en contrepartie de l'égalité des devoirs soit accordée l'égalité des conditions : suppression du code de l'indigénat et des tribunaux d'exception, répartition équitable des impôts, accroissement des droits politiques.

(30) C'est ainsi que 225 000 hommes ont été arraché à leur milieu traditionnel.

(31) Charles Robert Ageron *: L'histoire de l'Algérie contemporaine. De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération 1954.* Tome 2 Paris P. U. F. 1969.

(32) Après la loi scélérate de 1910, qui décrète la mobilisation militaire pour les jeunes indigènes, en infraction au traité de reddition de l'Emir Abdel Kader signé avec le général Bugeaud, qui stipulait la non-incorporation des musulmans dans l'armée française. A Tlemcen comme au niveau des

Aurès, ainsi qu'à travers toute l'Algérie, la population refuse et c'est ainsi que le pays a connu une forte émigration de toutes les régions en 1911, principalement de Tlemcen qui s'était distinguée, à l'époque, du reste des autres émigrations par le nombre. A la tête du flux d'émigrants, Cheikh Benyellès, chef de la Confrérie «Derqaouia» et le muphti Chalabi de la grande mosquée qui avaient entrepris une série de prêches incendiaires et déclaré «la tenue militaire française apostasie».

(33) Soulignons que ce refus de servir sous le drapeau français, pendant la première guerre mondiale, n'était pas nouveau. Les algériens ont dénié participer à la guerre italo-turque de 1911-1912, comme ils ne voulaient pas contribuer à la colonisation d'un autre pays frère, le Maroc, en 1912.

(34) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 196

(35) Figure historique du féminisme

(36) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 175

(37) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 209

(38) Tout commence en août 1910, à Copenhague, lors d'une conférence internationale des femmes socialistes, durant laquelle est évoquée pour la première fois l'idée d'une manifestation annuelle, dédiée à la lutte pour l'égalité des sexes en général et pour le droit de vote en particulier. A l'origine de cette idée, il y a Clara Zetkin, enseignante spartakiste et future élue communiste. D'année en année, des manifestations s'organisent un peu partout et se fixent progressivement sur le 8 mars. Le 8 mars 1917 notamment (23 février selon le calendrier grégorien), avec la grève des ouvrières de Saint-Pétersbourg, que la tradition se met en place, C'est le début de la révolution russe. Après 1945, la Journée internationale des femmes devient une tradition dans le monde entier. la Journée internationale des femmes est reconnue officiellement par les Nations Unies en 1977, puis en France en 1982.

(39) En effet, en 1898, Guillaume II, roi de Prusse et empereur d'Allemagne, s'était rendu en Palestine sous domination ottomane. Au cours de sa visite, il s'était recueilli sur la tombe de Salah Eddine El Ayoubi et s'était déclaré l'ami de 300 millions de musulmans. De plus, il avait opposé une fin de non- recevoir à la demande du leader sioniste Theodore Herzl de créer un foyer national juif en Palestine. Cette visite eut un retentissement très favorable auprès des populations musulmanes, notamment celles des pays colonisés comme l'Algérie. Donc, ce n'est pas par hasard si les Algériens, notamment ceux des Aurès, chantaient et louaient les vertus de «El Hadj Guilloum».

(40) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, p. 194

(41) Il écrit : *«(…) Dès les premiers jours des hostilités, l'indigène s'est donné à nous franchement et sans réserve… D'un mouvement rapide, dont le caractère-primesautier avait quelque chose de touchant. Il s'est*

resserré contre nous. On dissertera sur le point de savoir si ce don si spontané a été instinctif ou réfléchi. Les deux hypothèses, remarquons-le, seraient également favorables à la souveraineté française, qui contient par elle-même une si haute puissance d'attraction et exerce un prestige si particulier sur les peuples ou s'éveille un désir d'ascension et de civilisation. Pour nous, la réponse n'est point douteuse. Cette adhésion à notre cause a été voulue par les indigènes.» Georges Boussenot., *La France d'Outre-Mer participe à la guerre.* Librairie Félix Alcan Paris 1916.

(42) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, p.p 214, 216.

(43) Un gaz mortel en quelques secondes

(44) Il pèse 100 kg

(45) Surnom donné par les poilus

(46) Selon les Allemands

(47) Selon les Boches (homme à la tête de bois, l'Alboche, l'Allemand à la tête de bois, qui, abrégé, redevient boche, surnom péjoratif donné aux Allemands)

(48) En effet, depuis la bataille de la Marne, la guerre de mouvement s'est transformée en guerre de positions, les belligérants s'enterrent dans des tranchées au milieu des rats et des cadavres qu'il n'est pas toujours possible d'évacuer.

(49) La bataille de Verdun prend fin le 15 décembre 1916. Elle aura duré dix mois dans une ville tombeau où furent immolés 306000 hommes. Cela fait de la bataille de Verdun la plus meurtrière des batailles de la Grande Guerre de 1914-1918.

(50) «*On les aura !*» écrit le 10 avril le général Pétain qui obtient, à défaut de renforts, que ses troupes soient régulièrement renouvelées. C'est ainsi que, par rotations successives, toute l'armée française va connaître l'enfer de Verdun !

(51) C'est un fleuve espagnol méditerranéen, le plus important de la région de Murcie et de la province d'Alicante.

(52) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, p 216.

(53) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 231

(54) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 231

(55) Mohamed BENCHICOU., *Le mensonge de dieu*, Alger, KOUKOU et INAS, 2011, pp. 232

(56) Comme récompense à la mobilisation des indigènes, la promulgation de la loi du 4 février 1919 et les décrets contemporains : pas de naturalisation sans abandon du statut local; le code de l'indigénat assoupli mais maintenu, ainsi que les juridictions exceptionnelles et la séparation des deux collèges; la représentation des indigènes d'Algérie dans les assemblées locales demeurait insuffisante; aucun organisme

institutionnel n'était prévu où l'arbitrage de la métropole aurait pu s'exercer.

(57) En 1928, le sculpteur Paul Landowski, l'auteur du célèbre Christ de Rio de Janeiro, a réalisé une œuvre qui rend hommage au sacrifice des soldats algériens. Deux soldats, dont l'un en uniforme de tirailleur, portent une dépouille. Des civils sont représentés à l'arrière de la statue. Cette sculpture, au-dessus de la place de la Grande Poste d'Alger, a été recouverte en 1978 par un coffrage de béton surmonté de poings qui se libèrent de chaînes. Au musée de Constantine, c'est un tableau qui est caché derrière un rideau, une peinture d'Etienne Dinet représentant un groupe de soldats algériens derrière un drapeau français.

(58) Le ministre français délégué aux Anciens Combattants, Kader Arif, a remis au président malien Ibrahim Boubacar Keïta, une citation élogieuse pour son grand-père, mort à Verdun et enterré à Douaumont, signée par Raymond Poincaré et un casque de poilu.

(59) Dans les années 1920, en hommage au sacrifice des troupes coloniales, notamment d'Afrique du Nord, le gouvernement français décide d'ériger une grande mosquée au cœur de Paris, dans le Quartier latin.

(60) Discours du président Hollande à l'occasion du centenaire de la Grande Guerre.

L’image de la belle-mère dans le conte algérien

Par : M. Abdelkrim El-Amin.
Maitre-assistant “A” à l’école supérieure ESM de Tlemcen -Algérie.-
abdelkrimelamine@yahoo.fr

ملخص البحث

[غالبا ما تستخدم صورة زوجة الأب الجديدة في الحكاية الجزائرية، لتمثيل شخصية سيئة تستغل اختفاء الأم البيولوجية، الحنون، لإعادة بناء قضاء جديد خاضع لها . هذه الشخصية ، مساقة بألوان السرد، تصبح هي الوقود الحقيقي الذي يحدد مصائر باقي مكونات الحكاية التي تتاح اختياراتها للراوي في مواجهته لجمهور مختلف وغير متجانس

من هذا الخزان الفلكلوري للمجتمع، تخرج لنا الحكاية شكلا من أشكال الرؤى الاجتماعية لهكذا شخصية.

سنحاول من خلال مجموعة من القصص المختارة من طرف خبراء في الميدان ، دراسة هذا "الدافع " الأدبي مسلطين الضوء على العلاقات الخفية التي تنتج داخل وحارج القصة.]

كلمات مفتاحية: الحكاية، الجزائر، زوجة الأب، تشرد، دافع.

résumé

En Algérie, le conte utilise souvent l’image de la belle-mère en tant que mauvaise personne profitant du drame de la disparition d’une mère biologique pour reconstruire un espace familiale nouveau. Cette marâtre, devient, le temps du récit, le carburant réel qui détermine les destins narratifs que choisira le conteur face à des publics différents et hétérogènes.

Réceptacle des conceptions admises, le conte nous offre un exposé vivant de cette vision sociale. C’est à travers des recueils d’auteurs confirmés que nous tenterons d’étudier ce motif littéraire traditionnel qui nous permettra d’éclaircir son rôle et de découvrir les relations cachées qu’il tisse à l’intérieur du récit.

Mots-clefs : Conte, Algérie, marâtre, motif, errance

La tradition orale de l'Afrique septentrionale est, depuis longtemps, considérée comme une base de donnée brute qui s'est constituée, depuis la nuit des temps, par les contributions passives des conteurs ambulants, dans les marchés, mais aussi, de celles et ceux, grands-parents surtout, qui se remémoraient, presque sans peine visible, les exploits et les sacrifices qu'accomplissait un héros populaire. Cette tradition a fait objet de plusieurs tentatives de collecte et de classement, car ce foyer ancestral d'informations populaires est une aubaine pour ceux qui s'aventure à décrypter les usages d'antan et les différentes conceptions de notions chez ces peuples sur la vie, le bien et le mal. Cette source, inépuisable, constitue, en réalité, un fonds de connaissances ethniques et religieuses qui, aujourd'hui encore, semble loin d'avoir dévoilé tout son secret.

Le conte que nous allons exploiter ici, n'est, en réalité, qu'une partie de cette tradition.

L'Algérie, pays nord-africain, regorge de contes oraux circulant entre les villages et les régions, et qui amoncellent, à travers leurs circuits, les imaginaires les plus divers en les fusionnant à l'intérieur de systèmes narratifs complexes, qui modèlent des discours compris et surtout acceptés des populations à qui l'on raconte telle ou telle histoire.

L'un des plus récurrents motifs, dans ce genre de littérature folklorique, est "l'épouse du père". Cette image de belle-mère, dans les contes oraux, est utilisée dans le monde entier comme archétype du mal qui s'introduit dans le foyer familial, après la perte d'une " bonne maman" protectrice et généreuse. C'est le remplacement, par une situation nouvelle, déséquilibrée, d'une autre, première, stable et confortable. Il suffit pour cela, de fouiller dans les contes occidentaux, rassemblés par les frères Grimm ou par Charles Perrault, pour s'en rendre compte. Les exemples qui ont été largement diffusés par le cinéma sont Blanche-Neige et Cendrillon.

Les contes algériens sont eux aussi envahis par cette notion de méchante mère qui veut, à tout prix, effacer les traces d'une ancienne vie qui avait existé, avant elle.

Toutefois, il faut écarter une petite ambiguïté. Ici, la notion de mauvaise mère peut se confondre avec celle de la méchante mère car, une mauvaise mère peut être la mère biologique négligeant d'entretenir, d'aimer ou d'éduquer ses enfants. C'est une maman effacée, faiblarde. Cependant, une mauvaise mère doit, dans ce travail, nous renvoyer à l'image d'une belle-mère qui veut nuire à ses beaux enfants, elle leur veut du mal. L'étymologie du mot marâtre remédie à cela, puisque le mot provient de l'ancien français : "marastre" qui veut dire belle-mère.

"Emprunt au latin populaire matrastra, 'femme du père qui n'est pas la mère des enfants de ce dernier' ; du latin classique matris, génitif de mater,'mère'[1]*."*

C'est bien plus tard que le mot englobera l'acceptation du sens de mauvaise belle-mère. Il tend actuellement à s'élargir pour désigner une mauvaise mère.

La méthode pour laquelle nous avons opté est celle de l'échantillonnage et de la comparaison.

Échantillonnage, puisque nous nous sommes restreints à quelques contes que nous ayons choisi suivant les techniques scientifiques en cours qui permettent d'étudier un ensemble plus grand en se basant sur ce qui a été tiré de cet ensemble. Cette technique remédie au problème de l'impossibilité d'étudier l'ensemble au complet.

Pour cela, nous avons d'abord réuni des recueils de contes, ensuite, nous avons procédé à un deuxième choix qui s'est fait selon les critères de la pertinence et de la notoriété " scientifique" des auteurs[2]. Ces recueils sont de ce fait, préalablement échantillonnés, et certains sont déjà préparés pour des études critiques, comme nous allons le voir.

Il faut aussi noter que ce ne sont pas là des échantillons de convenance, qui pourraient biaiser les résultats de par la manière d'accomplir les choix. Le nôtre a subi une double sélection : une première, effectuée par les auteurs des recueils et une deuxième par la présente étude.

Nous avons donc abouti à quatre recueils de contes :

- L'Algérie des contes et légendes" édité chez Maisonneuve et Larose de Nora Aceval. Dans la région de Tiaret. Elle travaille en étroite collaboration avec des personnalités du domaine de recherche, comme ceux qui apparaissent dans ce recueil. Y figurent trente contes de tout genre ; animaux, merveilleux et fabuleux.
- Contes populaires, édité chez entreprise nationale du livre. 1985 de Tahar Oussedik. Son livre comporte seize contes recueillis dans la localité de Sidi Naâmane.
- Les contes populaires algériens d'expression arabe du chercheur universitaire Bourayou Abdelhamid, qui s'intéresse particulièrement aux contes d'expression arabe. Il en rassembla quinze dans la région de Biskra. Son livre est une analyse des contes qui y apparaissent.
- Contes et légendes berbères de L'Hocine BenchikhathMelloouya .Il y recueillit ces contes dans le but d'exposer ceux de la Kabylie du M'zab et des touareg. Il nous présente ici trente-neuf contes.

Ce sont donc 100 contes que nous avons compulsés pour rechercher le motif qui nous intéresse, ici, dans notre étude. Nous en avons trouvé cinq qui introduisent l'image de la belle-mère et répondent, donc, au thème de notre sujet. Ce sont :

- Fibule d'argent (Nora Aceval)
- La vache des orphelins (Nora Aceval)
- Peau d'âne (Nora Aceval)
- Les aventures de la princesse Malha (Tahar Oussedik)

- Lounga (Bourayou Abdelhamid)

Nous en avons écarté un seul : "Izar (de Nora ceval)", car le conte abandonne rapidement, le rôle de la belle-mère et semble être un assemblage qui reprend, à l'identique, le début de La vache des orphelins[3].

Dans un premier temps nous allons les traiter, un à un, ensuite nous allons établir les ressemblances et les différences qui y existent.

1. Fibule d'argent (de Nora Aceval)

Fibule d'argent, fille très belle, perdit sa mère à cause d'un choc qu'elle eut lorsqu'on lui demanda la main de sa fille. Le père n'hésita pas à se remarier, peu de temps après. C'est ainsi que fut installé, dans le foyer, comme dans presque tous les contes de ce genre, une belle-mère.

La relation entre fibule d'argent, à cet instant de l'histoire orpheline, et la nouvelle venue est vite annoncée ; de la jalousie. La belle-mère, très belle, elle aussi, va disputer sa position avec la jeune fille, cet élément-là, sera accentuée et mis en avant, dans ce conte, pour exprimer le conflit tacite qui s'installe à travers la trame.

"En découvrant l'éclat et la splendeur de sa belle-fille, elle éprouva une grande jalousie[4]*."*

Nous ne saurons pas si cette jalousie est le motif réel du conflit ou si ce n'est qu'un prétexte pour faire émerger le côté mauvais de la marâtre. Le reste du texte semble, en toute logique, confirmer cette émotion incontrôlée de la marâtre. Cette dernière consulte le soleil, à plusieurs reprises, pour savoir si elle est toujours la plus belle, elle barbouillera la petite fille dans la boue et elle la poussera sous les guerbas, en multipliant les tentatives pour en dénaturer la beauté et la dissimuler. Le soleil lui confirmera, à chaque fois, ses peurs en lui disant que certainement elle est très belle, mais celle qui se trouve sous les

guerbas dans la boue, est encore plus belle que nous. Elle comprendra qu'elle n'est plus unique et qu'elle se trouve désormais devant une rude concurrente.

Ce qu'il y a d'étonnant dans ce conte, c'est le fait que la belle-mère efface, par ces actions et sa présence, tous les autres personnages. Elle devient presque héroïne, du moins elle est personnage important et véhicule, le temps de son intervention, une fonction des plus importante dans le conte : elle est l'élément perturbateur, dans le sens ou la mort de la mère biologique n'est qu'un manque passif d'un point de vue actionnel. C'est son absence comblée qui donne l'occasion, au conte, de se mouvoir dans une autre direction.

Cette marâtre est décrite comme étant belle et jalouse, en plus de cela elle consulte le soleil. Sachant que l'histoire originale était contée en arabe, le soleil devient féminin[5]. Aux questions que lui pose cette nouvelle venue, il répond par je suis beau et tu es belle, en arabe cela donnerait je suis belle et tu es belle, ce qui semble donner plus de sens à la narration. De plus, en langue occidentale, le soleil peut être un symbole de magie et de sorcellerie. Cette seconde conception renvoie à l'idée d'une belle-mère sorcière.

La marâtre, ici, arrivera à faire sortir la jeune demoiselle du foyer familial en lui prétextant qu'elle devait mesurer la longueur d'un fil de laine qui devait servir à confectionner des habits pour son père. Image du lien fragile qui subsiste encore entre la jeune fille et son père qui, subjectivement tente de se maintenir jusqu'au moment où elle découvrit qu'elle n'arrive plus à distinguer sa "maison natale" et relâche d'elle-même le fil.

Le père et la fille, passifs devant ce qui se passe, ne montrent aucune résistance, fibule d'argent ne tentera pas de revenir vers le foyer lorsqu'elle s'aperçut que sa belle-mère ne cherchait qu'un moyen pour la faire sortir. Au contraire, elle ira, errante, à la rencontre de son nouveau destin. Elle cherchera ailleurs, l'hospitalité qui lui manque. La forêt, lieu de peur et d'angoisse, devient, relativement, un endroit accueillant.

Deux éléments importants sont à retenir ici :

D'abord il y a la femme sorcière et mal intentionnée qui ne veut pas être un simple remplaçant qui complète un ensemble familial préexistant. Elle veut, en réalité, l'effacer et le recréer selon ses normes. Fibule d'argent représente, dans ce sens, le dénominateur commun entre l'ancien et le nouveau. Elle possède des qualités de bonté qu'elle a héritée de son ancien monde qui semblent s'anéantir et des qualités de beauté, visible, qui résistent aux tentatives de détérioration de sa belle- mère.

Ce sont donc deux mondes qui s'affrontent, un monde passé, estompé et presque invisible et un monde présent et bien visible. Un être et un paraitre marquant la fin d'une période, dirait la psychanalyse.

Elle s'installera, après une longue errance, dans une grotte habitée par sept talebs. Ces deux qualités de bonté et de beauté lui permettent de rester et même d'épouser l'un de ces talebs. C'est une seconde demeure où la jeune héroïne se place dans le confort. Son égarement de l'esprit et du corps semble avoir pris fin. D'ailleurs, pour maintenir le "feu" symbolique de ce nouveau foyer allumé, elle s'aventurera, toute seule en dehors de la grotte, et, rencontrera un ogre. Elle arrivera à le maintenir à distance en le flattant à chaque fois qu'il s'approchera pour la dévorer et gardera le secret assez longtemps face aux talebs qui, une fois au courant, la contraignent à lui dire sa vérité sur sa personne pour l'irriter et le pousser vers un piège, et c'est ainsi qu'ils la débarrassent du monstre.

Plusieurs observations peuvent être tirées de cet épisode, mais le plus important c'est que tout ce qui lui arrive la prépare à une future rencontre avec sa belle-mère. Un retour du passé qui est souvent, dans ce genre de conte, un indicateur de force du héros qui ne rencontre jamais les siens en position de faiblesse. Quant à l'ogre, il faudrait un corpus plus important pour affirmer s'il représente ou non des prétendants mal intentionnés.

"Tout aurait pu durer ainsi, si un jour, un mendiant n'était passé près des grottes. En voyant sa silhouette Fibule d'argent le reconnut et soupira :

Dieu ! C'est mon père ![6]*"*

Fibule d'argent est devenu riche, elle a vaincu, avec l'aide des sept talebs l'ogre, et elle est toujours belle. Une situation qui contraste avec celle de son père qui est devenu mendiant et par là, témoignant, en la nature de sa personne, de l'état de son foyer.

La marâtre, restée jusqu'à cet instant effacé du récit, resurgit avec les mêmes intentions qu'auparavant. Elle confectionnera un peigne empoisonné et enverra sa fille à sa place.

Il n'est pas trop difficile de voir, en ce conte, une variante de Blanche-Neige. Et, ce qui est le plus frappant c'est que les conteurs ont su garder une certaine teneur psychologique de l'histoire, tout en l'adaptant à des publics divers. Les talebs représentent, dans la culture algérienne et au-delà, celle maghrébine, la piété et la religion, elle se mariera même avec l'un d'eux dans ce qui semble être un recadrage narratif arrangé pour amortir l'impact sur l'auditoire.

En retraçant, schématiquement, le parcours de la jeune fille, et en ne gardant que ce qui est essentiel, il subsiste un ensemble d'éléments à caractère instructif sur lesquels se greffent des éléments narratifs transposables.

Il y a dans l'ordre :

- Une perte, et son remplacement par ce qui est malveillant.
- Une errance causée par une insatisfaction et une position de faiblesse.
- Un monstre émerge presque au même moment que celui d'un sauveur.
- Les retrouvailles.

Dans ce conte, les retrouvailles se terminent par la vengeance de fibule d'argent :

"Fibule d'argent la saisit par les cheveux, l'égorgea, la découpa en morceaux, la fit cuire et déposa le tout dans un mezwed en y ajoutant des galette de pain. Elle envoya l'outre à sa belle-mère. Ce don de nourriture devait être fait par la demi-sœur. La marâtre qui attendait depuis longtemps cria de joie en ouvrant le mezwed[7]"

C'est une scène assez horrible ; qui plus est, serait parfois destiné à des enfants pour les éduquer sur quelques éléments de la vie. Mais le conte est ainsi construit tantôt très épuré et tantôt brute, ceci est dû à la liberté d'adaptation et d'improvisation dont jouit le conteur, c'est-à-dire que devant un public âgé et masculin, le discours, par exemple, sera plus dur et les scènes plus choquantes. Le public, animé et mobile, qui peut changer rapidement, force le conteur à moduler son récit selon la configuration de gens qui se présentent devant lui.

2. La vache des orphelins (Nora Aceval)

Dans ce conte, la marâtre, prenant grand soin de sa fille, négligera au même moment les deux orphelins dont elle remplace la mère.

Ici, aussi, la belle-mère essayera, par tous les moyens, de rendre sa fille plus resplendissante et plus belle que les deux enfants.

En suivant le même schéma narratologique précédent, l'épisode de l'errance, commence quant à lui, par un abandon. Ce n'est plus les héros qui décident de quitter le foyer, mais bien la nouvelle famille qui change d'emplacement sans en avertir les enfants. C'est très intéressant de souligner la différence avec le premier conte. Dans ce cas, c'est la nature bédouine qui offre des éléments de narration au récit.

Outre le nomadisme qui s'exprime à travers l'abandon des enfants, il y a l'importance de la nourriture tout au long du récit. Ici, la beauté est le signe d'un bon régime.

L'indice de cruauté de la marâtre est qu'elle nourrit mieux sa fille à elle, attisée par sa jalousie liée à l'état de santé des deux enfants qui trouvent de quoi se nourrir en dehors du foyer. Ne parvenant pas à maîtriser ce sentiment, elle détruira toutes les sources de nourriture qui servent aux enfants, et tour à tour elle constatera que son action était vaine.

Le monstre, dans ce conte est un lion, que l'héroïne adoucira en le flattant et en lui offrant des chiots pour les manger. Ayant obtenu toute la confiance nécessaire de l'animal, elle le tuera en lui déversant une bassine de braise dans la gorge. Contrairement au conte précédent l'héroïne se débrouille ici, toute seule, pour en venir à bout du monstre.

Mais pour la transformer en femme riche et ainsi réussir la logique des retrouvailles, elle se maria avec un sultan.

Ainsi, forte parce qu'elle a vaincu le lion et belle, car le sultan la trouva belle, le conte insère les retrouvailles par des tournures linguistiques presque toujours identiques. Car l'espace de recueillement de ces contes est presque similaire et permet, relativement, de conserver certaines tournures de la narration.

"Tout aurait pu bien se passer si sa belle-mère n'avait pas entendu parler de la beauté de la femme du sultan … elle se déguisa en mendiante[8]*"*

La demi-sœur se fait vite pardonner et s'installe chez l'héroïne qu'elle jettera, par un cruel stratagème, dans un puits et dévoilera sa vraie nature croyant sa sœur perdue à jamais. Le sultan réussira tout de même à sauver sa femme et jettera la belle-sœur à sa place, pour la punir.

Dans ces deux contes, ce n'est pas la belle-mère, instigatrice de l'acte de vengeance qui est châtiée, mais bel et bien sa fille. Aussi, l'effacement du père est très troublant dans les deux contes qui sont formulés à l'intérieur de sociétés plutôt patriarcales.

3. Peau d'âne (Nora Aceval)

Pour peau d'âne, la trame est un peu différente. Il existe, tout de même, une belle-mère méchante, mais celle-ci ne cherche pas à chasser Peau d'âne qui est déjà en position de faiblesse. Elle ne résistera d'ailleurs nullement lorsqu'on l'habilla en peau d'animal et quittera toute seule le foyer.

Dans ce conte, les deux fonctions du monstre et du sauveur sont réunies en une seule entité. C'est une Djennia, qui récompensa peau d'âne en lui donnant un "rameau". Le recours à la magie est cette fois au côté du bien, même si, dans certains épisodes des deux contes précédents, il apparaissait, aussi, des marques évidents du magique[9] au côté des faibles.

De plus, dans cette aventure, l'héroïne ne subit pas l'épisode des retrouvailles avec son ancienne vie. La marâtre, en fin de compte, n'a joué qu'un rôle minime, se résumant à la fonction d'aide au déclenchement de l'errance.

Nous avons, donc, une perte d'une mère biologique suivie par un remplacement et une errance. Le monstre, ici, et le sauveur sont représentés par la Djennia.

Il est important de souligner l'absence de retrouvailles dans un conte où c'est l'héroïne qui choisit de quitter son foyer. La belle-mère ne l'a pas chassée, mais elle a constitué un élément de pression qui facilita le choix du renoncement et de la résignation.

4. Les aventures de la princesse Malha (Tahar Oussedik)

Chez Tahar Oussedik, la marâtre est complètement dépourvue de qualités. Elle se dévoile, dès les premières descriptions, à l'intérieur de la narration. Et puisqu'en général les deux éléments sur lesquels focalisent les contes sont la beauté extérieure et la bonté de la personne, ici aussi, l'aperçu se fait d'une façon très nette et marque une volonté de discréditation absolue de la belle-mère.

" La marâtre était plutôt laide et s'avérait au fil des jours, sournoise et cruelle. La jeune princesse ne l'aimait guère et l'évitait pour échapper à sa médisance. Au bout d'un an, l'ignoble belle-mère donna le jour à une jeune fille dépourvue de charme et désagréable à la vue. Jalouse de sa belle-fille qu'elle haïssait, elle s'attacha dès lors à la noircir aux yeux du roi[10]"

Etant la seule qui fasse le ménage et ramène les besoins de la maison, elle sera envoyée à la fontaine ramener de l'eau. Elle y rencontrera deux vieilles dames en train de faire leurs ablutions religieuses, elle leur montra un grand respect et sera récompensé d'une façon magique :

"Ma fille, tu es jeune, jolie et bien élevée. Ta conduite mérite une récompense :

- *Le soleil brillera dès que tu souriras.*
- *Il pleuvra lorsque tes yeux verseront des larmes.*
- *Des pièces d'or tomberont de tes cheveux chaque fois que tu les peigneras.[11]"*

Au courant de cet incident, la belle-mère envoya sa fille puiser de l'eau à la même fontaine, elle rencontrera les deux dames et leur manquera de respect et sera maudite. Ce qui est frappant, c'est que cette partie du conte ne sera pas reprise par la suite et ne constituera ni un élément constitutif du récit ni celui qui provoquera la sortie de la jeune Malha du château.

Par contre, c'est un petit passage narrant la déloyauté de sa belle-sœur, qui lui mit plus de sel qu'il n'en fallait dans le couscous qu'elle devait préparer pour le soir, qui est survalorisé. Elle sera réprimandée par son père, le roi, qui goûta à ce repas salé, et lui administra une "*correction sévère*"**.** Il l'obligera, après cet incident à passer la nuit en dehors du château.

C'est dire que l'errance, ici, est déclenchée par le père biologique et non par la belle-mère, qui, certes, ne l'aimait pas, mais qui n'est nullement responsable de cet événement.

La suite suivra la logique déjà exposée dans le premier conte. En effet, elle rencontrera un monstre et réussit à s'en débarrasser avec l'aide opportune d'un prince sauveur qui, lui aussi, la poussera à lui dire sa vérité d'ogre pour provoquer sa colère et le piéger pour le tuer. Elle épousera son sauveur et deviendra très riche.

S'ensuivent les retrouvailles avec l'ancienne vie et la marâtre. Cet épisode s'accomplit, mais la belle-mère et sa fille seront pardonnées par la princesse Malha, qui termine son histoire par une morale destinée à la belle-sœur et, par effet, aux nombreuses personnes qui assistent à la narration.

"Si tu persistes dans ta méchanceté, tu seras toujours malheureuse. Je te conseille de changer de caractère et de conduite pour devenir gentille, polie, et serviable. Lorsque tu retourneras à la maison, tu iras à la source pour t'excuser auprès des deux vieilles femmes : elles te pardonneront et te béniront[12]*."*

Jusqu'ici, nous pourrons dire que le dernier élément des contes de ce genre est lié à la manière par laquelle le protagoniste (en général au féminin) quitte le foyer familial et en cela, du degré d'implication de la belle-mère. Plus elle s'implique, plus les retrouvailles se font punitives.

5. Lounga (Bourayou Abdelhamid)

Le dernier conte est celui de lounga[13]. Identique à celui de la vache des orphelins, de Nora Aceval, sauf quelques différences minimes, comme le coup de sabot qui creva un œil de la belle-sœur dans le premier conte qui, ici, devient une malformation de naissance. La belle-mère, jusqu'à cet instant, aimable et attentionné envers les enfants de la précédente union, change brusquement après la naissance de cette belle-sœur défigurée.

Pour chasser les deux enfants, la marâtre leur donna des toisons noires à blanchir, pour sa fille, ce sera une toison blanche ; ils ne devront revenir au foyer qu'une fois le travail accompli. N'ayant pas réussi, ils se décidèrent à ne pas revenir. Durant leur errance le jeune frère but, contre toutes les interdictions de sa sœur, l'eau d'un fleuve et devint une gazelle. Ils finirent par être hébergés par une vieille dame, un certain temps, avant que le roi ne remarqua la présence de la jeune fille qu'il demandera en mariage.

Entre temps, son père, devenu mendiant vint, quémander de la nourriture et eut des pièces d'or. C'est ainsi que la marâtre reconnut sa belle-fille et fit tout pour arranger une place à sa fille dans le château en lui recommandant de tuer la reine qui sera jetée dans un puits.

Une fois la jeune héroïne sauvée, le roi trancha la tête de sa belle- sœur et l'envoya à sa mère.

6. Constat :

Ce qu'il faut retenir de cette présentation rapide des cinq contes relatant des aventures d'orphelins et de marâtres, c'est qu'il existe un certain diagramme identique sur lequel viennent s'insérer des personnages et des évènements, à chaque fois, sensiblement différents.

Nous avons vu dès le début que les éléments suivants,

- La perte d'une mère et son remplacement par une marâtre ;
- L'errance, le monstre et le sauveur ;
- Les retrouvailles (réconciliation ou bien, vengeance).

sont les éléments essentiels du mécanisme de ces contes. Il est à noter que la combinaison ou la disparition de quelques éléments n'altère en rien cette vision globale de l'action générale du récit. Au final, nous pouvons nous restreindre aux trois éléments de l'apparition de la marâtre, de l'errance et des retrouvailles, pour identifier une logique itérative possible dans les récits de marâtre.

La réconciliation -ou le châtiment- subi, souvent, par la belle-sœur est strictement lié à la cause de la sortie / expulsion de la jeune héroïne, généralement devenue riche, mariée à quelqu'un d'important, roi, prince ou taleb (Fibule D'argent), et forte par ce qu'elle a vécu.

L'effacement du personnage père est très intrigant dans une société patriarcale. Il ne joue presque aucun rôle, agréant presque tout ce qui est dit et fait autour de lui. Il sera responsable, dans la princesse Malha, et regrettera son acte. Il sombrera souvent, dans la pauvreté et la mendicité et sera celui qui rencontrera, le premier, sa fille qui le reconnaissant l'aidera avec des pièces d'or.

En somme, la marâtre, dans la culture orale algérienne, est cette femme méchante qui cherche à surpasser et éliminer sa belle-fille. Même éloignée du foyer, elle usera de stratagème pour lui nuire, mais devenue forte la jeune héroïne, à la fin de ces contes arrive à se défendre et réussit à vaincre.

Bruno Bettelheim en fait une lecture psychanalytique dans laquelle il renvoie l'image de la méchante belle-mère à celle de la vraie mère biologique et de la vision de l'enfant face aux colères de sa maman. Il y explique, entre autres, que marâtre ou ogre ne sont qu'une seule et unique personne et ce n'est que pour se protéger de cette réalité, difficile à comprendre pour un enfant, que la dissociation entre en jeu. L'enfant, héros

considérera que la marâtre est une personne étrangère qui a pris la place de sa propre mère, le temps que l'excès de colère s'estampe, il ne peut concevoir la réunion de l'amour maternel et la colère en un seul être.

Cette approche expliquerait peut-être la colère du père dans le conte de la princesse Malha, puisque l'image de père colérique est permise chez l'enfant et ne semble pas constituer, pour lui, une source de problèmes de conception, alors que celle de la mère doit être subdivisée pour être vaincue, et comprise vers un âge plus sage.

Il est clair, aussi, que devant ce genre de récits, qui s'apparente plus à une mosaïque fluide qu'à un texte statique, se présente au chercheur comme une entité à part entière, mais possédant une double existence. Une facette cachée au public et qui structure le principe générateur de l'histoire, ainsi qu'une autre, qui offre une configuration malléable qui se soumet aux exigences de l'auditoire et du conteur.

Cette "surface d'échange", implicite, nous distribue des personnages avec de mœurs qui nous satisfont et, par-là, nous travestie une réalité différente de celle purement anthropologique. L'image de la marâtre, tirée de ces cinq contes, n'est en conséquence, que l'expression énoncée de ce qui est convenu socialement à être dit.

Bibliographie :

- ACEVAL, Nora, L'Algérie des contes et légendes, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003.
- AL-BAYDANI, Fâtima, BOIDIN Carole, ENNOURI Kheireddine et LAMBERT Jean, « La marâtre dans les contes merveilleux du Yémen », Chroniques yéménites, 2010.
- ALDO, Naouri,*Les belles-mères. Les beaux-pères, leurs brus et leurs gendres*, Odile Jacob, 2011.

- ATH MELLOOUYA, L'Hocine Benchikh, Contes et Légendes Berbères, Union des Écrivains algériens, 2003.
- BETTELHEIM, Bruno, Psychanalyse des contes de fées, Paris, Pocket, 2001.
- BOURAYOU, Abdelhamid, Les contes populaires algériens d'expression arabe, Office des Publications Universitaire, 2003.
- BREMOND, Claude. *Morphologie d'un conte africain*. In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 19, n°73-76, 1979.
- sociale-mythe-litteraire, (mise à jour du 24 octobre2016).
- LEVY, Bertrand. *Géographie, mythe, conte, archétype : une introduction*. In: *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 154, 2014.
- OUSSEDIK, Tahar, Contes populaires, Alger, Entreprise nationale du livre, 1985.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante : Essai sur la morphologie des contes africains*, Collection "Bibliothèque des sciences humaines", Paris : Edition Galimard, 1976.
- PAULME, Denise. *Morphologie du conte africain*. In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 12, n°45, 1972
- PROPP, Vladimir., Morphologie du conte, Gallimard, 1970.
- REGNIER, André. *De la morphologie selon V. I. Propp à la notion de système préinterprétatif*. In: *L'Homme et la société*, N. 22, 1971
- RIPA, Yannick, *L'étonnante histoire des belles-mères*, Ouvrage collectif, Belin, 2015.
- http://www.cnrtl.fr, (mise à jour du 24 octobre2016).
- https://www.franceculture.fr/emissions/concordance-des-temps/belle-mere-figure-

Les références :

[1]. Dictionnaire encyclopédique "Antidote". 2011. Montréal (Québec) : Druide informatique.

[2] Ici, il ne s'agit pas des auteurs de contes qui sont communément nommés orateurs, mais tout simplement ceux qui ont collecté le conte. Notre choix

s'est porté sur ceux d'entre eux qui semblaient rendre compte de travaux à caractère plutôt scientifique.

[3] Nous avons aussi noté la ressemblance qui existe, entre La vache des orphelins de Nora Aceval et Lounga, inscrite ainsi chez Abdelhamid Bourayou.

[4] N. Aceval,*L'Algérie des contes et légendes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2003, p.17.

[5] L'auteur lui-même insère cette remarque en note de fin de texte.

[6] N. Aceval, L'Algérie des contes et légendes, Paris, p. 18.

[7] Ibid, p. 26.

[8] Ibid, p. 60.

[9]. Dans fibule d'argent, les sept talebs, l'ayant cru morte après avoir utilisé le peigne empoisonné, l'ont mise sur le dos d'un chameau possédant des propriétés magiques. La même chose pour la vache des orphelins qui trouvaient à chaque fois, par enchantement, de quoi assouvir leur faim.

[10] T. Oussedik, Contes populaires, Alger, Entreprise nationale du livre, 1985, p. 212.

[11] Ibid, p. 214.

[12] Ibid, p. 226.

[13] Inscrit de cette façon chez Bourayou Abdelhamid.