مجلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

المجلد الثامن عشر(18):
عدد1
جوان2020.

ISSN.1112-4229.ردمد
الايداع القانوني.815-2003

مجلة الآداب والعلوم الإنسانية

REVUE DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
REVUE éditée par la faculté des lettres des langues et des Arts
. Université Djillali Liabès de Sidi Bel Abbès

مجلة الآداب والعلوم الإنسانية مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.

تهتم بنشر المقالات العلمية الاصيلة وفقا للشروط التالية:

-1- أن يكون البحث مبتكرا أصيلا لم يسبق نشره.

-2- أن يتبع المقال الأصول العلمية المتعارف عليها.

-3- أن يتجاوز حدود البحث (10 صفحات) خط (16)

-4- ترتيب المقالات يخضع لقرار اللجنة العلمية.

-5- المقالات التي لاتنشر لا ترد لاصحابها.

-6- تخضع المواد العلمية للتحكيم العلمي للمجلة

-7- المقالات التي تحتاج إلى تعديلات تعاد لاصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.

ترسل الأعمال أو التفسيرات على العنوان الآتي:.

elmajalla22@gmail.com

ردمد.ISSN.1112-4229

الايداع القانوني.2003-815

مجلة الآداب والعلوم الإنسانية

مدير المجلة: أ.د عقاق قادة:

عميد كلية الآداب واللغات والفنون/ جامعة جيلالي ليابس. سيدي بلعباس.

رئيس التحرير: أ.د. عمارة بوجمعة

الاشراف التقني: قدوسي جمال.. بلحميدي هناء.

هيئة التحرير

قروج نور الدين،أستاذ التعليم العالي، التخصص: تعليمية اللغة جامعة جيلالي ليابس سيدي بعباس
رفاس سميرة، أستاذ التعليم العالي، التخصص: لغة وصوتيات جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.
سعيد عكاشة، أستاذ التعليم العالي، التخصص: نقد معاصر، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.
لخضر بركة، أستاذ التعليم العالي، التخصص : تحليل الخطاب جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.
منصوري مصطفى،أستاذ التعليم العالي، التخصص: سرديات، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
ولهاصي عبد العزيز،أ ستاذ التعليم العالي، التخصص، ترجمة جامعة جيلالي ليابس،، سيدي بلعباس
نوالي غوثي،أستاذ التعليم العالي، التخصص: تعليمية لغة ألمانية، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
بلي عبد القادر، أستاذ التعليم العالي، التخصص ، علوم اللغة ، م.ج.، بلحاج بوشعيب عين تموشنت
رابحي عبد القادر، استاذ التعليم العالي التخصص: أدب حديث ،جامعة مولاي الطاهر،ن سعيدة
خطاب محمد، أستاذ التعليم العالي، التخصص: تحليل الخطاب الادبي جامعة ابن باديس مستغانم
غربي شميسة، أستاذ التعليم العالي، التخصص: أدب جزائري جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
مرزوق محمد، أستاذ محاضر، التحصص: أدب عربي وترجمة، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
لعروسي مراد، أستاذ محاضر ، التخصص، ترجمة وتعليميات، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
عواد عبد القادر، استاذ محاضر، التخصص دراسات أدبية جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
عباس بن عايشة، أستاذ حاضر، التخصص، نقدأدبي حديث جامعة جيلالي لليابس سيدي بلعباس
العشابي عبد القادر، أستاذ محاضر، (أ) أدب عربي حديث ،جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

اللجنة العلمية الاستشارية

كامل بلحاج، أستاذ التعليم العالبي، التخصص: أدب حديث ، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
صبار نور الدين، أستاذ التعليم العالبي. التخصص. أدبعربي حديث ، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
بلوحي محمد أستاذ التعليم العالبي، التخصص: أدب عربي حديث ، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس
ملاح بناجي أستاذ التعليم العالبي، التخصص: أدب وبلاغة عربية، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس

احمد يوسف. أستاذ التعليم العالي، التخصص: سيميائيات الخطاب ،جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان
اسطنبول ناصر. أستاذ التعليم العالي، التخصص: سيميائيات، وتحليل الخطاب الادبي ، ،جامعة وهران
مولاي علي بوخاتم، . أستاذ التعليم العالي، التخصص: سيميائيات ادبية، مج. بلجاج بوشعيب، عين تموشنت
محفوظ عبد الطيف . ،أستاذ التعليم العالي، التخصص: سيميائيات، جامعة بنسيك. الدار البيضاء المغرب
فرعون بخالد، أستاذ التعليم العالي، التخصص: علوم اللغة والنحو، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس
مبارك عبد القادر أستاذ التعليم العالي، التخصص: علم اللغة والنحو جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
عبداوي حفيظة، أستاذ التعليم العالي، التخصص،،،: دراسات لغوية ولسانية ، جامعة سيدي بلعباس
منصوري عبد الوهاب. أستاذ التعليم العالي، التخصص: أدب حديث ومعاصر،، جامعة سيدي بلعباس
لمر الحاج ،.أستاذ التعليم العالي، التخصص: أدب عربي قديم، جامعة جيلالي ليابس،،، سيدي بلعباس
حطري سمية، : أستاذ التعليم العالي، التخصص: تحليل الخطاب الادبي،م. ج. بلحاج بوشعيب، تموشنت
عبيد نصر الدين أستاذ التعليم العالي، التخصص: تحليل الخطاب الادبي، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة
مولاي حورية، : أستاذ محاضر،(أ) التخصص: نقد حديث، جامعة جيلالي ليابس ،،،،سيدي بلعباس
منقور عبد الجليل أستاذ التعليم العالي، التخصص: علم اللغة والدلالة، م. ج. بلحاج بوشعيب، تموشنت
قوتال فضيلة، : أستاذ التعليم العالي، التخصص: السيميائيات وعلم الدلالة، جامعة ابن خلدون تيارت
طيبي أمينة، : أستاذ التعليم العالي، التخصص: لسانيات عربية جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
ولهاصي نجيدة أستاذ التعليم العالي، التخصص: لسانيات عربية،جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس
زواوي مختار أستاذ التعليم العالي، التخصص: ترجمة ولسانيات، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
مقدم خديجة، : أستاذ التعليم العالي، التخصص: لسانيات، جامعة جيلالي ليابس ،،،،سيدي بلعباس
بجاوي فوزية أستاذ التعليم العالي، التخصص: أدب انجليزي، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
دين الهنائي احمد أستاذ التعليم العالي، التخصص: أدب وفنون، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
شرقي نورية:،، أستاذ التعليم العالي، التخصص: فنون، ومسرح جامعة جيلالي ليابس. ،سيدي بلعباس
بولنوار محمد امين أستاذ التعليم العالي، التخصص: تعليميات،،، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
وراد عباس، :: أستاذ التعليم العالي، التخصص: لغة اجليزية،، جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
بلحاج عبد الكريم، أستاذ محاضر(أ)، التخصص: لغة انجليزية ،جامعة جيلالي ليابس ،سيدي بلعباس
قندسي عبد القادر. أستاذ التعليم العالي التخصص. دراسات نقدية جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
غروسي قادة، أستاذ التعليم العالي، التخصص، لسانيات الخطاب. جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
برادي بغداد.، استاذ التعليم العالي. التخصص: بلاغة ونقد أدبي. جامعة جيلالي ليابس. سيدي بلعباس.
معمر الدين عبد القادر: ، أستاذ محاضر (أ) التخصص دراسات لغوية. م. ج.بلحاج بوشعيب. تموشنت

المحتويات

كلمة التحرير...---------- .ص. 7

- . أ.د باقي محمد :الشعر الجاهلي من منظور الإستشراق الألماني، جامعة سيدي بلعباس، ص،8-16
- د. براهمي فاطمة . د. بن شاعة لامية : السردية وتمثلاتها في شعر فدى طوقان. جامعة سيدي بلعباس. ص17-26
- د. على عبو إلياس: مصطلح المجاز في الدرس البلاغي القديم ،. سيدي بلعباس ص.27-37
- أميني سامية ، العتبات النصية في رسالة الحنين الى الأوطان للجاحظ. جامعة ، سيدي بلعباس ص.38-46
- د. عجوج فاطمة الزهراء: الأبعاد الصوفية للمكان في رواية نزيف الحجر لابراهيم الكوني.. جامعة سيدي بلعباس ،ص.47-.57
- جوهري سعاد :النثرالعربي ومدلوله بين القدماءو المحدثين، جامعة سيدي بلعباس ص58-64.
- د. بن مهيدي خيرة : التناص والتوظيف القرآني في الشعر العربي المعاصر، جامعة سيدي بلعباس ص.65-75.
- د. معزيز مختارية:جماليات التأمل في الطبيعة، جامعة ،سيدي بلعباس، ص.76-84.
- غالم عبد الصمد، خطاب الرسائل من منظور اجناسي تداولي :جامعة سيدي بلعباس، ص.85-90-
- المعجم الشعري عند الشعراء الجزائريين د. بودية شهيناز. المعجم الشعري عند الشعراء الجزائريين 2000-2010جامعة سيدي بلعباس ،ص:.91-99.
- د. بن دحمان الزهرة. شعرية التناص في رواية حروف الضباب،للكاتب الخير شوار جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس بلعباس ص 100-109.
- د. بوخاتمي زهرة، جامعة ، الكتابة النسوية بين الهامش والمركز، سيدي بلعباس، ص110-121.
- د. بن بغداد أحمد، دلالة المكان ووظيفته في الشعر الجاهلي المركز الجامعي تسمسيلت، ص122-130
- . بن بكريتي آلاء فاطمة الزهراء. ارهاصات التصنيف البلاغي في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة. الاستعارة انوذجا جامعة سيدي بلعباس. ص.131-137
- : بوترعة رشيدة جامعة سيدي بلعباس، المبدأ الحواري في الدراسات المقارنة ص 138-146
- الداز العيد من المنهج الجمالي إلى الثقافي عند عز الدين مناصرة جامعة سيدي بلعباس ص،:147-155.
- بلقناديل حليمة : الرهانات المعرفية للدرس الأدبي المقارن، جامعة سيدي بلعباس ص،156-161
- أ. د رفاس سميرة :حول طبيعة الأصوات العربية جامعة سيدي بلعباس ،ص162 -173
- جدي فاطمة الزهراء،: تعدد الشكل التعبيري عند جبران خليل جبران، جامعة سيدي بلعباس ص 174-182.
- د. مويلح سمية.. الخطاب دراسة اجرائية جامعة سيدي بلعباس، 183-197.
- د.مرزوق محمد، من "كتاب محاضرات في اللسانيات العامة(CLG) " إلى السّوسيريّة الراهنة . جامعة سيدي بلعباس، ص198-212.

- د.فكرون شهرزاد،"التجريب في القصّة الومضة"::- قراءة في قصص أمال شتيوي، جامعة سيدي بلعباس ص 213-223

MANSOUR MALIKA. Les TIC en classe de FLE : L'innovation selon la théorie de l'activité de VIGOTSKY.P.224-238.
BERHIL Leila Ikram Titel des Beitrags: Stereotype und Fremdsprachenerwerb.P.239-256
Amir IMESSAOUDEN ***Zur Förderung des Fachwortschatzerwerbs im DaF-Unterricht an den algerischen Universitäten.P.257-263***

المجلد 18،عدد1، جوان 2020.
مجلة الآداب والعلوم الانسانية.

ISSN.1112-4229.ردمد
2003-815.الايداع القانوني

كلمة التحرير

يحتفظ كل مقال من مقالات هذا العدد بحصته الخاصة في اضاءة جانب من جوانب النظرية الأدبية المعاصرة في فنون الشعر والنثر، وتكاد كل المقالات تشترك في الاشكالات النظرية والتطبيقية التي تميز علاقة القراءات النقدية بالنصوص الأدبية. وهي علاقة تؤكد يوما بعد يوم أن الحظ من منجزات هذه النظرية ماض في الاستفادة والتفاعل بما يضمن الامكانيات التي تسمح لفكرنا النقدي بالعثور على السبل التي تمنحه حيوته في التجدد والتطور.

لا شك أن للآداب أثرها في الحياة الثقافية والاجتماعية، ومن الطبيعي أن تحفل هذه العلاقة بما يقدمه الفكر من ابداعات وما تحوز عليه وجهات النظر من تعدد في الرؤى والافكار.فقد كان دائما للآداب وظيفتها في التعبير عن الوجدان والقيم والاحاسيس وأهميتها في تكوين الانسان وتعميق فهمه لدوره الانساني ومنزلته الاجتماعية والحضارية.

إنه من الأهمية أن يتم الانعطاف بكل هذه الاجتهادات المعرفية نحو الحياة ونبضها، لاسيما وأن الأدب هو من أهم الانشغالات الانسانية التي يعول عليها في المحافظة على القيم الانسانية المثلي في عالم يتعرض بفعل التطور التقني إلى سطوة الآلة وسيادة القيم النفعية. إن رهانات الأدب وعلوم اللغة والفنون لايقل أهمية عن الانجازات الانسانية الخيرة التي تقصد إلى تحرير الانسان من اكراهات شروط الحياةالمعاصرة والسمو به إلى وضع جديد يجد فيه توازنه المفقود مع عالم الأشياء والطبيعة والكون.

إن المقالات في ها العدد بقدر ما انشغلت بالمضامين الفنية والجمالية، انشغلت باللغة بوصفها الوعاد الذي يحمل أفكار الثقافة ونشاطها، وفي كل تلك الانشغالات ما يؤكد أن مسار المعرفة هو مسار مستمر لا يمكن المضي فيه إلا بالمثابرة والاجتهاد، اجتهاد لايجب أن يمل أو يكل، طالما أنه ليس هناك عالم نهائي ومحدد في ابداعات الأدب والفن، كما ليس هنلك قاعدة ثابة للنقد، فالقراءات النقدية في اللغة والأدب والفنون مفتوحة على المقترحات والمقاربات التي تثبت أن العقل الانساني لايتوقف عن انتاج التصورات والمفاهيم والمناهج والأفكار. وأن التجربة الانسانية تتجدد وتتعمق بالانفتاح على ثراء العالم وتنوعه.

رئيس التحرير

أ.د عمارة بوجمعة

الشعر الجاهلي من منظور الإستشراق الألماني
مقاربة في المفاهيم

أ.د باقي محمد
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

الملخص:

اهتم المستشرقون بالشعر الجاهلي اهتماما بالغا و حظي عندهم بمكانة بارزة ، وحاولوا إخراجه في ثوب جديد مطبقين على نصوصه الشعرية مناهج النقد الغربية التي انفتحت على كل تأويل و أعطت الشعر الجاهلي فرصة الإنتشار في حقول المعرفة المتعددة ، و قد تذوق المستشرقون الشعر الجاهلي و تحسسوه ،ولذا أرادوا الكشف عن آثاره فمنهم المؤيد و منهم الرافض .

Abstract .The orientalists paid great attention to pre-Islamic poetry, and it gained a prominent position among them, and they tried to bring it out in a new dress and applied to them Western critical approaches that open up to every interpretation that gave pre-Islamic poetry texts the opportunity to spread in the various fields of knowledge. Therefore, they wanted to reveal its effects, some of them supportive and some of them reject.

مازلت الدراسات الإستشراقية تثير اهتمام الدارسين المعاصرين كما أثارت اهتمام الدارسين القدامى،وهذا لأن ثراءها يزداد يوما بعد يوم أمام تنوع المناهج ،و تعدد الطرائق التحليلية ،وتقاطع المعارف ،وتقارب حقولها،الشيء الذي جعل المهتمين بالدراسات الاستشراقية يقفون على أغوار هذه النصوص و اثارة مجاهلها . والدراسات الاستشراقية ، سواء كانت قديمة أو حديثة فقد قدمت أوجها بالغة الأهمية في التعرف على الأدب واللغة وبسط ما يحيط بهما من عوامل و مؤثرات وتواريخ وسياقات اجتماعية وثقافية وتاريخية.

لقد اهتم المستشرقون الألمان بالدراسات العربية وأعطوها المكانة اللائقة بها ،و هذا نظرا لاهتمامهم بالدراسات العربية و شغفهم بها.

يظهر تاريخ الاستشراق الألماني أنه لم يكن له أي هدف أو غرض سياسي أو استعماري ، فألمانيا لم تكن من البلدان الاستعمارية التي عرفها تاريخ الاستعمار في المنطقة العربية مثل فرنسا وبجلتيرا وايطاليا، فقد كان للاستشراق الألماني مميزات لا نجدها عند غيرهم من المشتشرقين ، فهم لم تكن لهم روح العداء للاسلام وحضارته، بل كانوا لايترددون في ابداء اعجابهم بالتراث واللغة العربية.

ثم إن الدراسات الاستشراقية الألمانية تطرقت إلى موضوعات التراث العربي بأدبه و شعره و تاريخه و حضارته بشيء من الموضوعية والدقة العلمية المعروفة لديهم و كما أن المستشرقين الألمان كانوا متأخرين في إنجازهم للدراسات العربية ،فلم يكونوا كالفرنسيين أو الإنجليز الذي كان لهم إطلاع على الدراسات العربية واهتمام خاضع لانحيازهم ونزعتهم الاستعمارية، مما أبعدهم عن الموضوعية والعقلية في تناول الشعر الجاهلي، وهو النهج الذي يبدو موجودا عند الألمان على الرغم من تأخرهم في دراسة الأدب العربي بسب تأخرهم في التحكم في ناصية اللغة العربية، حتى القرن 18 عشر .

والحق يقال أن الدراسات الألمانية لتراثنا العربي كانت مبنية على الموضوعية و المصداقية في طرح الأفكار و معالجتها معالجة علمية بحتة إلا القلة من هؤلاء التي كان أصحابها مدفوعين بخلفيات أخرى قصدت تشويه التراث العربي وتزييف الحقائق في دراستهم للشعر الجاهلي ، ومن ثم لم تتردد هذه الفئة في اثارة بعض القضايا مثل قضية الانتحال في الشعر.

والإجابة على هذه الإشكالية التي أثارها المستشرقون الألمان تقضي إلى القول أن واقع الشعر الجاهلي كان يتجدد ضمن الرؤية الشفوية بعيدا عن المكتوب ،لأن الشعر المكتوب يختلف اختلافا جذريا عن النص الشفهي فالنص الشفهي يحي أثاره و تذهب خصوصية نظرا لتراكم الزمن،وتناقل الشعر بين أفواه للناس،فمنهم من يزيد فيه ،ومن يحرف من قصد أو غير قصد إلى غير تلك الأمور التي لحقت بالشعر الجاهلي وروايته في مسيرته التاريخية نحو التدوين، مما فتح الباب واسعا للتشكيك في صحة الشعر الجاهلي والقول بكثرة الانتحال الذي طاله، وفي هذا السياق "كان بعض الرواة الذين أصابهم الغرور ،لا يعجزون عن الجواب في أية مسألة ،حتى تعوزهم المعرفة من عند أنفسهم ،وقد ينسبون شعرا مجهولا لشاعر معين و قد يضيفون أبيات هنا و يسقطون أبيات هناك" ومن بين المستشرقين الكبار الذين عبروا عن آرائهم في الشعر الجاهلي واهتموا به اهتماما كبيرا و خاصة فيهما يخص قضية الانتحال في الشعر الجاهلي نجد العلامة (كارل بروكلمان) هذا المستشرق الذي أثار كثيرا من الأسئلة [3] في ما يخص الانتحال في الشعر الجاهلي ،وحاول البحث عن إجابتها متكأ على دراسة هذه النصوص الشعرية دراسة علمية، وقد قال في شيوع ظاهرة الانتحال "لقد غير الرواة بعض الشعر الجاهلي عمدا و نسبوا بعض لأشعار القديمة إلى شعراء الجاهلية الأولى" وقد أثارت هذه الأحكام التي أطلقها هذا المستشرق[1] مدى القبول و الرفض من بعض المفكرين العرب خصوصا أولائك الذين درسوا في الجامعات الغربية مثل طه حسين وغيرهم ممن تشبعوا بالثقافة الغربية .

لقد تشبع طه حسين وغيره من الدراسين الذين ساروا على منواله بالافكار التي جلبها تطبيق المناهج العلمية على الأدب، لاسيما في منهجية الشك التي كانت تنطلق من تجاوز المسلمات الى اثارة الشك حول مصداقية النصوص القديمة، وكان من نتيجة هذا التأثر تطبيق هذه المناهج الغربية على الشعر العربي القديم تلك المناهج التي وجدوا فيه الحرية والطريقة التي يشيدون بها بنائهم الفكري الجديد [2]

فهم بهذا تأثروا بالفكر الغربي ووجدوا فيه الحرية التامة في طرحهم لأفكارهم ومعالجتها معالجة منطقية حسب زعمهم وخاصة ما تعلق بالانتحال في الشعر الجاهلي .

ويعدّ المستشرقون الألمان من الأوائل الذي أثاروا قضية الإنتحال في الشعر الجاهلي و التي تركزت بصفة عامة في العصر الحديث و تدعمت بشكل كبير في أبناء هذه الأمة و يمكن أن نذكر بعض المستشرقين الذي مثلوا البذور الأولى لمشروع فكري كان يتحيل الفرصة للظهور شيئا فشيئا ومع مرور الزمن انتقلت هذه الفكرة أي فكرة الانتحال إلى الوجود عند فئة من المستشرقين من بينهم (تيود نولدكه) و من بعده (فيلهم الورد) وقد اختلف أرائهم حول هذه المسألة و اتجهت إلى المعقول واللامعقول في فكرنا العربي و خاصة الشعر الجاهلي .

يقول نولدكه " صحيح أننا لا نستطيع أن نوغل الحكم الدقيق على القصائد العربية التي يستطيعها النقاد العرب ،بل سيكون حالنا أقل مما يستطيع فرنسي و إنجليزي من الحكم الصادق على الشعر الألماني مثلا ذلك لأن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشعري ،لا يستطيع اكتسابها أي أجنبي و ما أبعدنا عن إدراك أدق الفروق في الاستعمال اللغوي القديم "[3].

ثم نجد أن (تيدورنولدكه) هو أول من أستند في دراسة الشعر الجاهلي و خاصة الانتحال على معطيات و مرتكزات تعقب فيها طريق (العقل) في إثبات مشروعه الفكري المتعلق بالشعر الجاهلي ،وذلك لأنه اعتقد أن رجحان العقل هو في كثير من الأحيان يؤدي إلى الطريق الصواب في تحليل المعطيات الفكرية ،حيث أقام دراسته للشعر الجاهلي على معطيات كثيرة من بينها النصوص العربية و كان من بين هذه المعطيات والمرتكزات كتاب(طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي)[4] وإذا نظرنا نظرة قواعدية إلى المسألة التي ارتكز عليها المستشرقون في دراستهم للشعر الجاهلي و التشكيك في صحته وروايته التي تعد الركيزة الأساسية في تناولهم لهذا الشعر والتدقيق فيه و وتحليله تحليلا علميا، نجد أن الروايات المنحولة كانت هي السند الذي بنوا عليه قضية الانتحال وقضايا أخرى ترتبط بطبيعة الحفظ وطبيعة الذاكرة التي نقلت هذا التراث الشعري في الزمن.

غير أن الحقيقة التي يجب أن نؤكد عليها أن المستشرقين لم يكونوا على اتفاق كلي في تعاملهم مع نصوص الشعر الجاهلي وقضايه الفنية والتاريخية، فكانت نظرتهم تختلف من نص إلى نص آخر، ثم إنهم لم يعتمدوا على المعارف اللغوية ولم يطلعوا ععلى جهود علماء اللغة العربية التي كانت ستغير كثرا من التصورات التي بنوها حول الشعر الجاهلي ولغته.رغم أن المستشرقين كانوا على وعي بطبيعة اللغة العربية فقد أدركوا الفروق الدقيقة بين لغة العصر الجاهلي و لغة العصر الإسلامي. "[6].

إذا تتبعنا المنهج العلمي للمستشرقين في تقييمهم للشعر الجاهلي نجدهم قد اتبعوا منهج الشك في دراستهم لتراثنا العربي وخاصة الشعر الجاهلي منه ،ثم تعاملوا مع هذه النصوص الجاهلية مستخدمين الشك عبر منهجهم العلمي ،قاصدين من وراء ذلك تطبيق أفكارهم ومنهجيتهم على الشعر الجاهلي ومحاولة اكتشافة من زويا جديدة، غير أن ما يمكن قوله هو أن المستشرقين قدموا على الرغم من العيوب والنقائص التي شابت درستهم فايدة كبيرة وجليلة للشعر العربي والتراث العربي بشكل عام.

"و يبدو أن المستشرقين لم يعد لديهم شك قوي في ذلك على الرغم من أن الحكم على أهمية الأخبار الواردة في المصادر العربية و قيمتها كثيرا ما كانت تنقصها المنهجية ،مما عزز الشك عندهم في النظر الى

الإشارات البيوجرافية و المصادر المبكرة"[7] و هذا المنهج في اعتقادهم هو الذين قادهم إلي إيجاد تفسير لهذه النصوص الجاهلية و إتباع الطريقة المثلى في تنقيحها و تمحيصها لأنهم يؤكدون أن النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتنوعة ويجيب أن يقرأ قراءات متعددة ومختلفة،وذلك لأن النظريات القرائية لا تعدو أن تكون إشارات توجيهيه للتعامل مع النص المدروس والقراءة الأولى للنص في نظرهم غالبا تتفق مع الأنواع الإشاراتية التي يمكن أن يتكأ عليها النص "وستضاءل دهشتنا عن هذه الحقيقة حين نجد حتى في هذا الزمن الذي نمت هذه الكتابة نموا كاملا وكثر النسج ،بمعنى لشك يحيط بنسبة كثير من القصائد" [8] ومن هذا المنطلق أصبح المستشرقون يلعبون دورا فعالا في دراستهم للشعر الجاهلي و يحاولون بشتى الطرق الكشف عن خبايا هذه النصوص ،وهذا ضمن قراءات مختلفة و متعددة، وهذه القراءات قادتهم إلى افتراضات ونتائج تتلاءم مع طبيعتهم التي تلتزم بمنهجية الشك،وعلى الرغم من هذه الحجج الذين أدلى بها المستشرقون وهذه الرؤية التي اتخذوها في دراستهم إلا أنهم ظلوا يتعاملون مع النص الشعري بشكل جزئي وينظرون إليه على أنه وحدة متعاملة مع التأكيد على معرفة اللغة خاصة ومعرفة عميقة حتى يتمكنوا من الحكم على هذا التراث العربي.

"صحيح أننا لا نستطيع أن نوغل في الحكم الدقيق على هذه القصائد إلى الحد الذي يعرفه النقاد العرب ،بل سيكون حاليا أقل ما يستطيعه فرنسي أو إنجليزي من الحكم الصادق على الشعر الألماني مثلا ،لأن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشعري ،ولا يستطيع اكتسابها أي أجنبي "[9]

أضف إلى ذلك أن مشكلات كثيرة جدّت في ميدان دراسة المستشرقين للأدب العربي وخاصة الشعر منه نجده فهناك أسئلة جديدة مطروحة حاول المستشرقون الإجابة عنها و خاصة فيهما تعلق بالرواية الشفهية ،فقد ذهبوا إلا أنه لا يمكن بأن تحفظ الإشعار مدة زمنية تزيد عن مئة و خمسين عاما،فهذه الرواية بطبيعته الحال ستتأثر بعامل الزمن ،وهذا ما يجب أن نجعله في الحسبان ،فالمسافة الزمنية لا بد تأخذ بعين الاعتبار والتي تقترب من مئة و خمسين سنة كافية أن تتغير فيها بعض الأبيات و تتلاشى بفعل الزمن والنسيان وهذه العوامل كافية أن تغير مفهوم الشعر الجاهلي تغيرا جذريا و في نظرهم أن الباحث المتمكن لا يمكنه أن يسقط في حسبانه عامل الزمن و الذي يلعب دورا رئيسيا في الكشف عن عامل النسيان .

"أراد المرء أن يسترد النص الأصلي الحقيقي استخرج من الروايات المختلفة لعبير نفس الشاعر سيقع في هوى بالغ ،ولن يأتي بشيء مقبول لدى الفيلولوجي ذي الضمير المرهف ومن العسير تفرز واحدة فرزا حادا حتى لوصل المرء إلى هذا أو إلى قريب منه ،فإنه ينبغي عليه لا يتوهم أنه أصبح أمام النص الأصلي للقصيدة كما أنشدت مثلا في سوق عكاظ أو في قصر الحيرة لأول مرة "[10]

وهكذا أكد نولدكه أنه لا يمكننا أن نجمع أننا أمام نص أصلي لهذا الشعر والذي يدخل عندهم في إطار اللامعقول في تراثنا العربي ،وأجهدوا أنفسهم في البحث عن هذه الأمور و أصبحوا يواجهون في هذا الإطار مشكلة التشابه الموجودة في أسماء كثيرة من الشعراء والخلط بينهم في مصدر نظم القصائد فها التشابه كان يرجح عدم اليقين" اليقين في معرفة من هو الشاعر الذي ألف القصيدة ، إذ يوجد الكثير من الشعراء الذين يشتركون في اسم امرئ القيس فمن الممكن أن عددا غير قليل من قصائدهم قد نسبت إلى أشهرهم و قد

وردت إلينا أخبار صريحة في هذا الصدد ،كذلك حدث نفس الشيء مع زهير و النابغة بل ربما بعض القصائد قد نسبت إليهما إنما هي من صنيع أبناء عمومتهما "[11] ونجد أن (ألفرد فلهم) يؤكد أنه يمكن أن ننسب بعض القصائد لغير قائلها ،وهذا نظرا لاختلاف المعاني و تشابها في الأسلوب الشامل . والفروق الموجودة بينهما "ليس من النادر أن ننسب قصيدة إلى شاعر مشهور لأنها تتناسب أخبار شاعت عنه. ،أخبار ربما كانت خرافية كلها ،فمثلا أعتقد أن الشنفري كان جسورا فاتكا صعلوكا و قاطع طريق،معتمدا بحيوته في ما تناقله ألسنة العامة ، فكان من الممكن وضع قصائد على لسانه تتفق مع أحواله وحياته و شخصيته "[12]

فإذا تعقبنا المستشرقين في تناولهم لشعرنا العربي القديم رأينا الحرص على تحقيق الموضوعية واعتاد العقل في تقدير الامور وتحليلها بالانتقال من المجهول الى المعلوم ومن الظاهر الى الخفي ومن المقدمات الى النتيجة ومن الجمع الى الاستنباط والتمحيص ومن هنا نستطيع أن نقول أن المستشرقين الألمان قد تميزوا بهذه الوقفة في دراستهم لتراثنا العربي ،فأكدوا أن بعض الرواة هم الذين نظموا بعض للقصائد الجاهلية و نسبوها إلى هؤلاء الشعراء المجهولين في الواقع أصلا و هذا من أجل بلوغ أهداف عدة منها على سبيل المثال :

- تحقيق منافع شخصية و ستسجيل الأخبار التاريخية و تزينها .

"ولم تكن للمنفعة الشخصية هي الدافع الوحيد لهذا الصنيع ،بل أراد بعض الرواة من ذلك مجرد انعاش أخباره التاريخية بقطع شعرية و تزينها فوضعها على لسان الأشخاص المذكورين في أخباره،كما أن بعض رواة الشعر لم يقوموا بإغراء و إلحام بعض أشعارهم التي نظموا في قصائد صحيحة و اعتقدوا أن أبياتهم هذه جديرة بأن تحمل اسم شاعر قديم "[13]

ومن المتوقع أن يختلف مستشرق مع آخر في النظرة لنص واحد ،وهذا ضمن استخدام قراءات مختلفة و لهذا لا سبيل لإيجاد قراءة موضوعية لأي نص ، فالقراءات تتلون بطبيعة وتختلف باختلاف سياقاتها وشروطها.

فهذا المستشرق (كرنكوف) اختلف بعض الشيء عن زملائه المستشرقين حيث يرى الشعر العربي القديم قيّد ببعض الكتابات ،وهناك أدلة كما قال صريحة توحي بوجود بعض الكتابات .

"إن كثيرا من الشعراء كانوا رواة الشعراء أقدم منهم وربما نستطيع أن نظيف أنهم كانوا تلاميذهم في هذا الفن،ومع فن الكتابة كان التلميذ إن كان موهوبا ،يحصل فن الشعر و ربما كان هذا هو الذي يفسر إلى حد بعيد الاتجاه النمطي بالتفكير ،بما فيه الشبهات لنفس الموضوعات "[14]

والحقيقة نذكر أن الدراسات الألمانية للشعر الجاهلي نظرت بمنظار مختلف فيه الكثير من الانصاف للشعر الجاهلي على خلاف الدراسات الأخرى التي كانت تنظر إلى هذا الشعر على أنه شعر مفكك و غير مترابط وان ذلك كان سببا في سقوط بعض الأبيات والمواضيع أو التغير في ترتيبها ،فلو لم يكن ترتيب الأجزاء إعتباطي لو لم يكن بناؤها مفكك كما يعتقد الناس عادة ،فإن الشكل الحالي للقصائد حيث يعوز على خيط الاعتداد به في الترتيب سيكون أكثر إحكاما و رسوخا "[15]

وهناك أسئلة كثيرة تمتد و تتحدد في أذهاننا والتي لا بد أن نثيرها محاولين الوصول إلى قرار الحقيقة و هل المستشرقون أنصفوا حضارتنا العربية وأدبنا العربي القديم و خاصة الشعر منه ؟ إن الإجابة على هذا السؤال تبعث من دون شك فضاء من التوتر لأنها تمركز وجهة النظر السائدة لدى أغلب العرب في دراستهم للمستشرقين .

ولا أسعى هنا لأخذ تصنيف مسبقا لأنه لا أحد يمكن التحكم في إنصاف المستشرقين لتراثنا إلا بعد أن يقوم بتحليل هذه الدراسات ومراجعتها : فلا شك ان الدراسات الاستشراقية اللادب العربي قدمت جهدا جليلا وفي وقت كان العرب بعيدين عن قراءة تراثهم الادبي لاسيما الشعر، فعند الرجوع الى جهد المستشرقين الالمان، نجد انهم اسهموا في احياء التراث العربي وحافوظوا على روحه على الرغم من افتقار عى الجهد في كثير من الاحيان الى الدقة العلمية العجز من جانب آخر في الاحاطة الجيدة بمعرفة التراث العربي والدخول في اسرار لغته وعمق الروحي ، ومن بين المستشرقين الذين كانت لهم الاستهامات الجليلة في هذا الميدان ، نجد المستشرقة زيغريد هونكة ،فقد قامت بمجهودات جبارة و عظيمة في نشر التراث العربي ،وترجمة و تنقيحه ،فقد أكدت أن العرب حملوا لواء الحضارات القديمة و لم يكونوا همجيين و إنما كانوا أصحاب حضارة و أبدعوا في كل مجالات العلم والفكر و أكدت أن الأدب العربي أثر تأثيرا كبيرا في الأداب الأوربية .

وهكذا لعبث هذه المستشرقة دورا كبيرا في تشكيل هويات الحضارة العربية بكل أنواعها من أدب وفلسفة و رياضيات و غيرها من العلوم المختلفة التي انعكست على الحضارات الأخرى ،وأثرت فيها تأثيرا قويا ونستطيع أن نؤكد أنا ساهمت بآرائها في الحضارة العربية والأدب العربي،و ألقيت أضواء جديدة على الحضارة العربية الإسلامية ،وقد تحولت أرائها في الأدب العربي و الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصيات في ثقافتنا العربية المعاصرة.

ومن بين المنصفين للحضارة العربية و الأدب العربي و تاريخية أيضا نجد كارل بروكلمان 1865-1956 هو مستشرق ألماني معروف حاول تقديم إجابات عقلانية حول الشعر الجاهلي و حاول دراسة الشعر الجاهلي من ناحيتي الاختلاف و التنوع بأداة جديدة مبنية على طريقة الابتكار والتحليل و الإستبصار و في هذا السياق فقد صنف بالألمانية كتابة المشهور تاريخ الأدب العربي ،وترجم هذا للكتاب اللغة العربية ،ويعد هذا الكتاب كمرجع أساسي و شامل بالتنوع في دراسة الأدب العربي و الشعر بصفة خاصة تتجسد فيه توفر إمكانيات أوسع و أسهل و أعمق في هذه الدراسة التي اعتمدت على التحليل والموضوعية العلمية ،وقد حاول في هذا الكتاب ترتيب قائمة الشعراء بطريقة منطقية وفق إستراتجية العلم والمعرفة ،وهذا لامتلاكه أدوات المعرفة،واستعراضه خطاب التفاعل المعرفي ،ذاكرا من خلال هذا المؤلف أسماء الأدباء العرب من كتاب و شعراء وعلماء وفلاسفة ،فهو يذكر أسماء المصنفات و المؤلفات العربية في مختلف العلوم والمعارف بطريقة ممتعة و علمية .

ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي تساعد الباحثين على مختلف أصنافهم في معرفة أماكن المصادر و المراجع التي تهم في مختلف أبحاثهم [16]. ومن بين الموضوعات التي اشتغل بها المستشرقون قصة الخيال في الشعر الجاهلي و هي من القضايا الرئيسية التي أعطوها حقها بالدراسة و التحليل والعقلانية في طرحها لهذه

القضية التي تتجه نحو الأفكار المجردة و تنظمها و تدققها في إطار معرفي و في ترتيب منهجي لتضع الأعم منها فوق الأخص و قد تجلى هذا المنحى العقلي الخالص في دراستهم للخيال ،فالخيال عندهم لم ينطلق من عدم و إنما تجسد فيرد الظواهر الخيالية على أسبابها الحقيقية[17]،فهذا المستشرق(هاينريشر) عالج قضية الخيال مركزا تركيزا أساسيا على منهج التفكير بقول (هاينريشر) نقلا عن محمد زكي عشماوي "لا ينبغي أن تنظر في القصيدة من حيث هي شيء كامل ،لا من حيث هي أبيات مستقلة كما ينبغي الشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة والظلام في نفسه ،كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب القصيدة و مايستلزمه على جانب من الخيال والتفكير [18] "،وقد أكد بعض الدارسين العرب على أهمية الخيال في الشعر الجاهلي و ليست أدري هل تأثروا بالدراسات الإستشراقية والتي عالجت هذا الموضوع بالتفصيل أم تأثروا في اتجاهات أخرى و من بين المستشرقين الذين أكدوا أن الخيال في شعر الجاهلي وظف في شعرهم و هذا نظر للرؤى و المواقف المختلفة التي كان يعيش فيها الشاعر الجاهلي .

"هل عاش شاعر مناظر الغزل والحرب التي عرضها حقيقة،و هل صدقت أوصاف الجمل التي عرضها على جملة كلها فعلا "[19] وقد شكك هذا المستشرق حتى في بعض إلا ما كان الذي ذكرها الشعراء الجاهليون في شعره ،ونحن نعرف أن هناك علاقة متينة بين الشاعر و هذه الأماكن المذكورة في شعره و يمكن اعتبار هذه الأماكن البؤرة الأساسية لنص الشعري و لهذا فإن عناصر النص مرتبطة بها ارتباطا وثيقا إلى درجة كبيرة ،فعلاقة الشاعر بهذه الأماكن التي لا يمكن إنكارها هي علاقة ذات دلالة خاصة مرتبطة بالنص[20].

"وحتى حين أقف من هذه التحويرات لأسماء الأماكن موقف المتشكك ،فإني أريد مع ذلك أن افترض أن بعض أسماء الأماكن لم تتخير من الوزن و القافية " فإستخدام الأماكن لها مدلولات عميقة في نفسين الشاعر لأن عبق المكان بقي دائما ماثلا في ذهن الشاعر الجاهلي و الذي لا يمكن إنكاره بأي حال من الأحوال ،وظل دائما هذه المكان مسيطرا على شعوره ،فحياة الشاعر تقوم أساسا على هذه الجوانب ،"حيث أن العرف قد قيد الشاعر بقوة داخل إمكانية تصوير ما عايشة حقا وأخيرا العرف الشاعر على أن يصف الأشياء على نحو ما تطلبت ،وهكذا وجب على الشاعر أن يبدي حزنه عند رؤية أثار الحبيبة حتى إن لم تشعربه "[21].

وهكذا اختلفت مواقف المستشرقين حول قضية الخيال في الشعر الجاهلي فكل منهم نظرا إلى الخيال عند الشعراء الجاهلين في إطار الخاص و ارتبط هذا الإطار حول قضية الخيال ،وهذا من خلال ربط الشاعر و الطبيعة

و تكثيف الخيال في كل مجريات القصائد الجاهلية ويمكن أن نعتبر الخيال هو البؤرة الأساسية للنص الشعري ولهذا فإن عناصر النص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخيال وتدور في فلكه ،وإن كان بعض المستشرقين قد أنكروا خاصة الخيال في الشعر العربي القديم ،فماذا يمكننا أن نقول حول حديث الشعراء عن الناقة و الذئب،والخيل ومختلف العناصر الاخرى التي سكلت التجربة التخييلية في الشعر الجاهلي، لاسيما وأن هذا الشعر يعكس علاقة صادقة وطيدة للانسان بالطبيعة والزمن عبر عنها الشاعر باساليب حسية تارة واساليب اسطورية خيالية تارة اخرى.

الإحالات

1-يوهان فوكا ،تاريخ حركة الإستشراق ،الدراسات العربية الإسلامية في أوروبا حتى بداية القرن العشرين ،عمر لطفي العالم ،دار المدار الإسلامي ،بيرون الطبعة الثانية ،2001.

2-كارل بووكلمان :تاريخ الأدب العربي ترجمة عبد الحليم النجار ،دار المعارف ،القاهرة،ط5،الجزء الأول ،1981.

3-تيودرنولكه،من تاريخ و نقد الشعر القديم ضمن دراسات عبد الرحمن بدوي ،دار العلم للملايين ،بيروت، ط1 ،1979.

4-عبد الرحمن يدوي ،دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط1979،،1.

5-من تاريخ و نقد الشعر القديم ،ط1،بيروت ،ص22

6-فلهم إلفرد ،ملاحظات على صحة القصائد القديمة ،ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي،دار العلم للملايين ،ط1،بيروت ،1979 ،ص31

6- فؤاد سركين ،تاريخ التراث العربي ،ج1 مع ترجمة محمد فهمي حجازي ،جامعة الإمام بن سعود الإسلامية ،1991،دط.

7-تيدور نولدكه ،من تاريخ الشعر العربي القديم ،ضمن دراسات عبد الرحمن بدوي ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط1،ص21.

10-المرجع السابق ،ص20

11-تيدور نودلكه:من تاريخ الشعر العربي القديم ،ص30

12- مرجع سابق :فلهم الفرد : ملاحظات خاصة القصائد القديمة ،ص84

13-فلهم الفرد ،مرجع سابق : ملاحظات حول صحة القصائد العربية ،ص85

14- تيدورنورلدكه ،مرجه سابق ،ص27

15-مرجع سابق عبد الرحمن بدوي ،دراسات حول صحة الشعر الجاهلي ،ص304

16- تيدور نولدكله،من تاريخ الشعر العربي القديم ،ص23

17-الملتقى السادس للتعريف على الفكر الإسلامي ،1972،ص428

18-كارل بوكلمان ،تاريخ الأدب العربي ،دار المعارف ،مصر ،مج3،ص165

19-محمد زكي عشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر ،دار الشروق ،ط1994،1،ص152.

20-إيفالد فاغنر،الشعر العربي القديم ،ترجمة و تعليق د:سعيد بحيري ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة،2008،ص282.

21-المرجع نفسه ،ص284.

السردية وتمثلاتها في شعر فدوى طوقان

د. براهمي فطيمة.
د. بن شاعةلامية
جامعة جيلالي ليابس. سيدي بلعباس

الملخص :

عرف المنجز الشّعري العربي عموما و الفلسطيني النّسوي خصوصا تغيرّات جذريّة ، حيث ذهب المبدعين إلى توظيف تقنيات تسمو بالقصيدة إلى الرقيّ و التّميّز ، معتمدين على السرد و السرديّة و الشّعرية . ومنه يسعى هذا البحث إلى استجلاء الملامح السردية في شعر "**فدوى طوقان**" و تمثلاته متخذين من ديوانها الأعمال الشّعرية الكاملة أنموذجا للبحث و الدراسة.

الكلمات المفتاحية:
السردية ، الشّعر الفلسطيني ، تمثلات ، الشّعر النّسوي ، فدوى طوقان ،الأعمال الشعرية الكاملة، صورة الطفل....

Abstract : The Arab poetic achievement in general and the Palestinian feminist in particular witnessed radical changes, where the innovators employed and used techniques to uplift and transcend the poem to sophistication and excellence based on the narrative and capillarity.

This research seeks to clarify the narrative features in Fadwa Touqan's poetry and its assimilations , taking her full poetry works as a model for research and study.

Key words: Narrative - Palestinian Poetry - Assimilations - Feminist Poetry - Fadwa Touqan - Full Poetry Works - Child Image..

. .**Key words:** Narrative .Palestinian Poetry .Assimilations . Feminist Poetry . Fadwa Touqan . Full Poetry Works . Child Image..

مقدمة :

يحتل الشّعر الفلسطيني حضورًا متميزًا في الشّعري العربي و العالمي ، فهو مشبع بخصائص الشّعر المعاصر بجماليته و فنيته ، من أغلب القضايا التي حازت مكانة خاصة القضية الفلسطينية في الشّعر العربي ، فهي تشكل انتماءً قويًا ببعديها القومي و الحضاري ، فذهب الشّعراء يتفنون في نظم قصائدهم لفلسطين و شهدائها .

و في هذا السياق تطرح الإشكالية الآتية : كيف تمظهرت الملامح السردية في ديوانها الشّعري ؟ كيف تعاملت الشاعرة مع السردية في قصائدها؟ و هل استطاعت بواسطة السردية أن تتلمّس تلك التّمثلات في قصائد للطفل؟ هذه الإشكاليات و غيرها سيتم الإجابة عنها من خلال هذه المداخلة .

1-حدود المصطلح (السردية - التمثلات) :

حري بنا قبل الحديث عن السردية و تمثلاتها في شعر "**فدوى طوقان**" لابأس من الوقوف على بعض المفاهيم، السردية و التّمثلات ، حيث يرتكز هذا البحث على مقاربة فكرية تتلمس التاريخ و المجتمع ، و ذلك من خلال تحليل مكوناتها السردية و وظائفها.

أ-السردية :

تعددت و تنوعت المفاهيم حول السردية، حيث تركن إلى مجموعة من الصفات المتعلّقة بالسرد و الأحوال الخاصة به، كما أنّه يتسم بالدقة، و الوصول إلى طبيعة ذلك الاتجاه في البحث عن مكونات الخطاب السردي و موضوعاته، و تم الاكتفاء بالبساطة في ترجمة المصطلح و التقيّد بأصلها الأجنبي، و بهذا شاع مصطلح السردية نظرا لدقته و بساطته [1] . كما تمثّل السردية: « فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetics ، التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية و استخراج النظم التي تحكمها ، و القواعد التي توجه أبنيتها ، و خصائصها و سماتها »[(2)] .

يذهب "**جمال بوطيب**" إلى أنّ: «الاهتمام المتزايد بالسردية جعلها موضوع اهتمام أكثر من اختصاص، و مع كثرة الاهتمامات تم الوصول إلى مرحلة من البحث أصبحت فيها السردية لا علاقة لها بالأدبية »[(3)] .و يضيف أيضا : « .....السردية بوصفها اهتماما لعلم السرد تختلف عن السردية تعريفا يرجع إلى A. Hénault ، **في كتابه** Les enjeux De La Sémiotique »[(4)] . و يردف قائلا: «إن السردية تأخذ قيمتها من كونها مستمرة و لا يمكن أن تندثر او تختفي .....و عموما ، فالسردية تبقى على علاقة وطيدة مع الشعرية و لا سيما ان علم السرديات لا يعدو أن يكون فرعا من فروع الشعرية التي تتعدد اختصاصاتها و توجهاتها »[(5)] .

علم السرد هو نظرية للنّص السردي:« و هو لا يهتم بتاريخ مجموعة من النصوص السردية Narratives أو معناها أو وظيفتها ، بل يبحث فيما تتقاسمه كل النصوص السردية الفعلية أو الممكنة ، و فيما يمكنّها من أن تختلف عن بعضها البعض بوصفها نصوصا سردية ، كما يهدف على توصيف نظام القواعد اللائق بالمقام السردي و الذي يحكم إنتاج النصوص السردية و معالجتها »[(6)] .وهناك من ربط :« تسريد الخطاب الشعري أو جعل السردية عنصرا رئيسا من عناصر الشعرية ؛ يقترن على تحولات نحو لافت بمحاولات تجديد البنية الفنية .... ..»[(7)]. بقيت الدراسات السردية : « في مجملها رغم الانفتاح النسبي وفية للخلفية البنيوية التي تقصي كل مؤثر خارجي في مقاربة النص الأدبي .مما دفع بعض المهتمين إلى تفكير في الانفتاح على بعض العلوم الإنسانية التي يمكنها ان تساهم بشكل أو بآخر في تطوير في تطوير المنهج السردي ؛ فأصبحنا نصادف تسميات جديدة من قبيل : السوسيو-سرديات ، سيكو –سرديات ، و السرديات الأنتربولوجية ، و كل اتجاه يبحث عن مسوغات التي يبرر بها هذا الانفتاح دون أن يفقد المنهج انسجامه و خصوصياته ، أو يزيغ عن أهدافه التي ترتبط بالنص

السردي و طبيعته »[8] . علاوة على هذا: « السردية عملية إنتاجية تسعى إلى وصف الحدث في حدود الزمان و المكان المعنيين ، و الدخول في النفس البشرية واصفة الشخصيات و خواطرها ، و من هنا تعدد السرد و وظيفة السارد أو الراوي ..... »[9] . بعد الوقوف على مفاهيم السردية بشكل مبسط التي صارت من الإجراءات في البحث قبل الحديث عن الاشكالية ومحاولة الإجابة عنه.

ب-التمثلات :

استأثر موضوع التّمثلات على عناية المفكرين و الباحثين في مختلف العلوم الإنسانية ، لما يتميز به من أهمية و قيمة ، يشير مصطلح التّمثلات على فكرة معينة توجه الفهم ، و تختلف مفاهيمها في العلوم الاجتماعية ، فهناك من يعتبرها من أدوات البحث ، و تحمل وجهات نظر معين ، و تهتم بظواهر معينة ، في حين تهمل غيرها من الظواهر ، و بالتالي تلك التمثلات التي يستخدمها شخص معين لها تأثير هام في إدراكه للواقع[10] .أما في القاموس الاجتماعيDictionnaire De Sociologie لصاحبه فيريول جيلز Ferréol Gilles يرى أن التمثلات تجمع بين أشكال المعرفة و الجماعية التي تميز عن المعرفة العلمية ، و هي نمط تفكير وظيفي تعميمي ، ينتمي إلى جماعة اجتماعية من أجل التواصل مع المحيط الاجتماعي بهدف فهم المحيط و محاولة التحكم فيه[11] .

2-الشعر الفلسطيني النّسوي :

مر الشّعر الفلسطيني بعدة مراحل تاريخية، في خضم تلك الأحداث المتباينة، فالمواضيع كانت أغلبها إن لم نقل جلها كلها تصب في قالب الثورة و المقاومة، فبرز شعراء و شاعرات كثر اتسمت أشعارهم بالحس الجمالي الفني: «على الرغم من وجود عدد معتبر من النّساء الشّاعرات..... فلقد ظلت الشاعرة العربية مغمورة و لم تحظ بالترويج الذي أعطي لشعر الرجل ، وكأنها مجرد متاع و هامش للتأثيث و الزخرفة ..... »[12] .

شكلت القضية الفلسطينية المحور الرئيس في العالم العربي و العالم ككل ، باعتبارها قضية أمة كاملة ، و الاعتراف بكيانها بين الدول ، لذا كان الشّعر الوسيلة للتّعبير عن معاناتها و آلامها و آمالها في غد أفضل ، فظهرت أسماء نسوية شعرية كثيرة نذكر من بينهن :"**آسيا شبلي**" ، "**آمال الشرقاوي**" ، "**آمال عواد رمضان**" ، "**آمنة أبو راس**" ، "**أسمى طوبى**" ، "**أسماء طنوس**" ، "**أنيسة درويش**" ، "**إلهام نايف أبو غزالة**" ، "**أميمة سيف جبارين**" ، "**أمينة قزق**" ، "**إيمان أبو شعير**" ، "**إيمان عبد الله**" و "**فدوى طوقان**" و غيرهن ممن مثلت الشّعر النّسوي الفلسطيني .....

3-التّجربة النّسوية الشّعريّة لفدوى طوقان :

تمثل "**فدوى طوقان**" أيقونة من من أيقونات الأدب النّسوي العربي و الفلسطيني خصوصا في الجانب الشّعري النّسوي المعاصر ، تفتقت التّجربة الشّعرية لها على يد أخيها "**إبراهيم طوقان**" الذي شرّبها و طعّمها من مختلف صنوف الأدب العربي و العالمي ، عاشت الشّاعرة حياة مختلفة عن غيرها من الرجال الشّعراء و الشّاعرات و إن كان يجمعهم الهم واحد وهو الكيان الصهيوني ، فقد نشأت في بيئة محاطة بسياج محدود ، تنعدم فيه الحرية و الاستقلالية .و بهذا: « يتبدّى الشّعر النّسوي كبستان هادر بالسواقي و الأنان ، يكتنز الأصوات الموغلة في التّاريخ و البهاء ، إذ كلما دنونا منه و رتلنا هذه الأشعار داهمتنا الأحاسيس المتضاربة ،

فمن قسوة البلور المبهج ، على رقة الحرير الجارح ، إلى اناقة اللّغة الملتاعة نساء شاعرات ....هن هنالك ، مثلما هن هنا ! يتحدّين السّديم ، يجاهرن بعذابهن و حبّهن ،و يؤرخن ليوميات الانعتاق »[13] . و بهذا أثبتت كيانها و وجودها بواسطة أخيها "**إبراهيم**" الذي كان أحن عليها وشد على عضدها ، فتنوعت نتاجاتها الأدبية ، فلها أعمال شعرية كاملة مقسمة على مجموعة دواوين، و كل ديوان يحوي مجموعة قصائد .

تتميز "**فدوى طوقان**" بالشّاعرية و الفن و الجمال ، فذهب "**محمود درويش**" إلى وصفها بأنها أحد أضلاع المثلث الشّعري إلى جانب الشاعرتين "**نازك الملائكة**" و "**سلمى خضراء الجيوسي**" ، فقد شكلت الشّاعرة علامة فارقة في الإبداع العربي المعاصر ، فقد كانت أكثر جرأة في التّعبير عن خوالج ذاتية ، في حين تراجعت الكثير من الأسماء الشّعرية إلا هي ، فقد قاومت و صبرت و تصدت لكل رفض ، بالرغم من فقدها لسندها "**إبراهيم**" ، و الوجع الذي عاشته بسقوط فلسطين سنة 1948م ، و الاحتلال الإسرائيلي لمدينتها **(نابلس)** ، بقيت تصارع الحياة بالكتابة الإبداعية حتى أطلق عليها أخيها بـــ : "**أم تمام**" و "**أم فلسطين**" ، في حين أطلق عليها البعض بـــ : "**خنساء فلسطين**" لصبرها على رحيل "**إبراهيم**" ، كانت تحب اسم مستعار ألا و هو "**المطوّقة**"، فهي ترمز إلى عائلة "**طوقان**" من جهة ، و من جهة أخرى إلى حياة الحصار العائلي في مجتمع محافظ طوق كل حركاتها و سكناتها .

تعد "**فدوى طوقان**" من الشّاعرات الغضّات اللّواتي ذهبن إلى الإفصاح عن مكنوناتهن في الشّعر و البوح به، و بذلك وضعت الحجر الأساس للتّجربة الشّعرية النّسوية، و بمساعدة أخيها لها تمكنت من نشر قصائدها على صفحات الجرائد، و لما فارقها كتبت أول ديوان شعري لها وسمته بـــ : **وحدي مع الأيام** . ارتبطت تجربة "**فدوى طوقان**" بحب الوطن و رثاء الشّهداء و تخصيص نصيب للأطفال في البعض من قصائدها.

4-التّمثلات السردية في شعر فدوى طوقان :

صارت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية من الظواهر اللافتة للانتباه في السّاحة الأدبيّة ، لاسيما التّداخل بين السردية و الشّعر ، و أضحت البنى الدرامية و السردية إحدى مكونات القصيدة المعاصرة ، وتراوحت القصائد بين الطول و القصر في توظيف السردية ، من أجل خلق نوع من التّزاوج ، ساعد هذا في عملية التّأثيث للقصيدة ، مع وجود شخوص و أحداث و فضاءات تتحرك فيها بكل أريحية ، و هذا ما دفع بـــ "**فدوى طوقان**" من أن تصنع من تجربتها : « بنية درامية سردية في رموز المكان ، الزمان ، الحدث ، الحوار ، الشخصيات ، و كلها تصنع صورا تقابلية لليوم / العودة ، و الأمس / و اللقاء ، الحفاوة / السد و الرد ، و التعلق / .....الألم و الحسرة ، الجمال و الحسن / السأم و القبح ، و الصحة و القوة / الإعياء و التعب »[14] .انبنت التّجربة الشّعرية لدى "**فدوى طوقان**" على الحس الدرامي التراجيدي في بعض قصائدها .

عمدت "**فدوى طوقان**" إلى التّنويع في المواضيع في ديوانها الشّعري، و دمجت بين القصيدة العمودية و الحرة في أعمالها الشعرية، حيث ذهبت إلى الاهتمام بقصائد و نظمها خصيصا للأطفال، و في هذه الورقة البحثية سيتم الوقوف على مجموعة من القصائد من ديونها "**وحدي مع الأيام**"، التي تمثلت السردية فيها، و

أفردت لها حيزًا هامًا من ديوانها، و أولى هذه القصائد: "يتيم و أم" ، فهذه القصيدة نموذج متميّز للبنيّة الدرامية و السردية ، حيث تنقسم إلى سبع مقاطع و هي قصيدة عمودية ، و هذا ما سيتضح مع الأبيات الآتية :

« هاضه الوهن ، و أعياه الألمْ وسطا الضعف عليه و السقم
خاشع الاطراف من اعيائه مابه يقلب كفا او قدم
متداع جسمه ، منخذل ، لجت الحم عليه فاضطرم
ساكن الأوصال إلا بصرًا زائغا يطرق حينا ويجم
ابن سبع برّح اليتيم بـه رحمة الله له ننضويتم
كسرتْ من طرفه مسكنة لبستْ هيأته منذ انفطم »[15] .

يتجلى في شعر "**فدوى طوقان**" مقومات البنية الدرامية في التّماسك الفني (الجمالي) و الشّعوري ، ويتضح ذلك من خلال مجموعة من الوقفات ابتداءً من بداية مطلع القصيدة الذي يتسم بالقوة في حديث الساردة التي تصور حالة الصبي الذي ألم به اليتم و هو صغير غض العظام ، فهي أمام مشهد حقيقي غير متخيّل ، و الصورة المرئية متجلية ، إنها صورة يتيم ، جاء هذا المشهد بأسلوب خبري يوحي بالوجع و الألم ، و من المفردات التي دلت على ذلك : الوهن ، أعياه الضعف ، السقم ، الحمى ، ....، فاليتيم يحس بالانكسار في غياب أبيه ، فهي تشبه حالته بالمريض الذي أعيته الحمى و أصابه الوهن حتى العظام و الأطراف : « فالعلاقة السردية بين أحداث التجربة تعتمد على إثارة الحدث الشعوري »[16] . يحس الطفل بالفتور من غياب أبيه ، ذلك الطفل العليل .

تنتقل "**فدوى طوقان**" إلى المقطع الموالي :

« نظر إليها الطفل صامتا وبعينيه حديث وكلم
ليت شعري ، مابه ؟ ما يبتغي أبنفس الطفل سؤال مكنتم
كل سؤال هيّن،مهما عظم لو أراد النجم لاحتالت له
و حنت تسأل عن طلبه -**-
فرنت عين له ،و افتر فم ..
قال : يا أمي .ترى أين أبي لم لا يرجع من حيث اعتزم ؟!
ناشديه ، و اسأليه رجعةً فلكم يفرح قلبي لو قدم ! »[17]

يتسم هذا المقطع بالمأساوية و الدرامية ، حينما يدور الحوار بين الطفل و أمه ، من المكونات السردية الحوار ، فاختارت الشّاعرة حوار موجع ينم عن التّفجع لما يسأل الطفل عن أبيه و يطلب منها أن تقول له أن يعود و بعودته يفرح قلبه ، يحمل هذا المشهد الحيرة و التّساؤل بالنّسبة للأم كيف ترد عليه و انتظار الطفل الإجابة.

تنفتح السردية على الحوارية ، فهذا ينبئ عن معاني و دلالات ، فالأم لم تجب طفلها ، بل اكتفت باحتضانه ، فحكاية اليتيم هي حكاية فدوى ، حكاية فلسطين ككل ، فالحوارية الدرامية تأتت مع الابن اليتيم فقط ، في حين صمتت الأم و انهمرت دموعها ، فأكملت الشّاعرة باعتبارها لعبت دور الساردة

« لا تسل عن جرحها كيف مضى من هنا و من هنا ينزف الدم

ضمت الطفل اليها بيد ... وبأخرى مسحت دمعا سجم

عزّ ما يبطلبه يارحمتا كيف تأتي برفات ورمم!؟ »[18] .

كانت إجابة الأم لطفلها بتلك الضمة ، وبأي كلام تجيبه تتساءل الشّاعرة "**فدوى طوقان**" كيف تأتي برفاته و هو أصبح رميم .

يغني المشهد الدرامي عن الإجابة : « التصوير ينطلق من رؤية فكرية تحاول محاكمة التاريخ ، و الوقوف على محطاته الكبرى التي أدت إلى ضياع فلسطين و تشريد أهلها المظلومين ، ثم يتوقف الحوار لحظة ، فسمح الدفق السردي للتصوير السنيمائي أن يأخذ مداه في نقل حركة الصورة ، فينقل لنا السارد مشاهد ....في أدق تفصيلاتها »[19] . يتميز أسلوب السردية هنا بعدم تبادل الحوار الثنائي ، مما جعل الأحداث فارغة من الإجابات التي ينتظرها الطفل ، لكن الشاعرة تملأ تلك الفجوات بتقديم مبررات تنوب بها عن الأم، بينها و بين نفسها و للمتلقي فهي تتمثّل دور الساردة تنوب عن شخصوها.

تنتقل الشاعرة إلى قصيدة أخرى من ديوان "**الليل و الفرسان**" ، قصيدة "**رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية**" ، موجهة إلى الطفلين "**كرمة**" و "**عمر**" تبدأ مشهدها معها ، أولا مع "**كرمة**" فتقول :

« يا كرمتي أوّد لو أطير

عل جناح الشوق لو أطير

لكن يا توقي يا صغيرتي مقيّد و أسير

يعجزني يا كرمتي العبور

فالنهر يقطع الطريق بيننا

هنا يرابطون

كلعنة سوداء هم هنا يرابطون

قد نسفوا الجسور

و حرموني منك يا صغيرتي و حرّموا »[20]

انتقلت الشاعرة "**فدوى طوقان**" من القصيدة العمودية إلى قصيدة الشّعر الحر ، ما يلاحظ عليها أنّها تحب المزاوجة بين النّموذجين ، و هذا عن دل على شيء ، إنما يدل على الارتباط بتقاليد القصيدة القديمة و تواصلها مع المعاصرة ، كان من السمات البارزة حضور الطفل في ديوانها الشّعري فهي تحس بمعاناة هذه الطفولة المقهورة التي لم تستمتع بها ، لكن اعتمدت تقنية السردية فالمحكي بارز في المقطع لما تعبر عن محبتها "**لكرمة**" ، تود لقاءها لكن العدو يحول بينها و بين لقاء صغيرتها .

تقول في مقطع آخر من نفس القصيدة :

« يا كرم يا غزالتي
العسل الصّافي المضيء في العيون
يوحشني كثير
و الحصل الشقراء مثل القمح ، مثل –
موسم الحصاد في حقولنا
توحشني ، توحشني كثير
أود لو أطير يا غزالتي
عبر المدى ، أود لو أطير »[21] .

تقوم السردية المحكية على تقديم مشهد شامل ، لكنه يتضمن الطبيعة الفلسطينية نذكر منها : العسل الصافي ،القمح ، موسم الحصاد ، حقولنا ، ينبني المشهد على الانفعال يحمل الشوق و اللهفة للقاء الصغيرة "**كرمة**" ، يظهر الشرخ من هذه التّفرقة التي أقامها العدو و فرق بين مناطق فسطين ، و فرق بين أطفال فلسطين[22] . تنطلق اللّغة الشّعرية في تحولاتّها من الذكرى و الشّعور و الإحساس و الحنين إلى الأرض ، و هذه اللّغة قائمة على المواقف و الهواجس ، و بهذا تتجلى ثنائية اللغة التي تجمع بين لغة سردية عادية و لغة شعرية و هذا مطلب فني لابد أن يتوفر [23] . تختار الشّاعرة لغة طفولية قريبة من روحهم البريئة المحرومة من الحنان، و هو ما تميز به السردية للطفل .

بعدما تحدثت عن محبتها "**لكرمة**" ، تتجه نحو "**عمر**" فتورد هذه الأبيات :

« و يستمر يلعب الشريط
يدور كالزمن
حكاية طفلية هنا ،
و زقزقات ضحك هناك
و نكتتة ذكية يرسلها عمر
يتعبني الحنين يا عمر
لوجهك القمر
هل ذاكر أيام كنت تطلع الجبل
تحمل لي إضمامة من زهر الجبل
قرن الغزال ، و الشقائق الحمراء ، و الزرقاء
و الحبق البريّ و الشّمر
هدية من بلادنا
هدية المطر »[24]

تتحدث الشّاعرة عن الطفل "**عمر**" و تسترجع ذكريات الطفولة معه، و هنا تبرز التّمثلات السردية في عملية الحكي، وكيف كان "**عمر**" يتسلى معها و يدللها بورود و أزهار الجبل ، و تفرح بلكنته المميّزة .

تختتم الشّاعرة قصيدتها بمقطع تقول فيه :

«أحبتي الصغار خلف النهر يا أحبتي
عندي أقاصيص لكم مثيره
غير حكايا سندباد البحر ،
غير الجنّي و الصياد
و قمر الزمان و الأميره
عندي أقاصيص جديده
أخاف لو أروي لكم أحداثها
أطفئ في عالمكم ضياءه
أخاف أن أروّع الطفوله
أهز في جزيرة البراءه
رواسي الأمان و السكينه
أخشى على دنياكم الصغيره
من قصص السجين و السّجان
من قصص النازيّ و النازيّه »[25] .

تتحول طبيعة السردية في هذا المقطع ، حيث يحمل الحسرة و الوجع من حرف الهاء فهي آهات الأسى و الآلام ، ما يمكن ملاحظته على سردية "**فدوى طوقان**" إيقاع سريع في الأحداث ، تميزت القصيدة بتعدد المحكيات مما يتيح المجال للحديث عن الطابع النّفسي للمحكي ، فذا الأخير له طابع الاسترسال و تدفق السرد بدون توقف ، و هذا ما فعلته فدوى طوقان في المسارات السردية و تشابكها [26] . تستند السردية إلى المنظورين الذاتي ، حيث يبرز التّداخل بين الذات و الساردة الشاعرة "**فدوى طوقان**" ، و منه يحصل تذويت المسرود : « ....مُشّكَلَة للمشهد الدراماتولوجي في الحقبة الزمنية .....يتراءى لنا .....يحمل كاميرا عالية الدقة ليصور عن بعد عن قرب مشاهد من حياة الفلسطنيين .... »[27] . أقحمت "**فدوى طوقان**" ذاتيتها في الشّعر ووجدت روحها في تلك الطفولة البائسة ، فهي ترى نفسها فيها و المحنة مشتركة فهي لا تتعلق بالكهل و الشيخ أو المرأة ، بل الطفل معني بهذا الهم نحو أرضه و السّعي لتحقيق الاستقلال .

خاتمة :

بعد هذه الدراسة تم التّوصل إل مجموعة نتائج :

-تميز شعرها بالسبك اللّغوي ، وبرزت الميولات نحو السردية في العديد من أشعارها .

-جمعت الشاعرة عدة وظائف من بينها : الوظيفة المرجعية (استحضار و توثيق التاريخ) ، الوظيفة الشعرية في عرض النصوص الشعرية و تذوقها ، والوظيفة الوصفية يتجلى الوصف من خلال الحديث عن تلك الطفولة الضائعة و كيف تصوره خصوصا الطفل اليتيم

-اعتمدت الدراماتولوجيا كبناء فني لسرديتها الشعرية .

الهوامش :

1-ينظر عبد الله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية في الموروث الحكائي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2000م ، ص 24 .

2-المصدر نفسه ، ص17 .

3-جمال بوطيب ، النص و المدار ، سردية الشعر و شعرية السرد ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2013م ، ص 21 .

4-المصدر نفسه ، ص 22 .

5-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

6-رامان سلدن ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية ، مراجعة و إشراف ماري تيريز عبد المسيح ، المشرف العام عصفور جابر ، موسوعة كامبريدج في النقد ، المجلد الثامن ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2006م ، ص181

7-مصطفى أبو شوارب ، بنية الحكاية في خمريات أبي نواس ، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية ، أبحاث المؤتمر الدولي الرابع ، السّرد و الشعر ، 3-5 مايو ، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2012م ، ص 189 .

8-سعيد جبار ، من السردية إلى التخييلية ، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي ، دار الأمان ، الرباط ، منشورات الاختلاف الجزائر ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط1 ، 1434ه-2013م ، ص18 .

9-فهد حسين ، المكان في الرواية البحرينية ، دراسة في ثلاث روايات (الجذوة –الحصار –أغنية الماء و النار) ، دراسة نقدية ، فرايس للنشر و التوزيع ، مملكة البحرين ، ط1 ، 2003م ، ص 37 .

10-ينظر محمد عاطف غيث ، قاموس علم الاجتماع ، درار المعرفة الجامعة ، الأزاريطة ، مصر ، 2000م ، ص 89- ص 90 .

-Voir , Ferréol Gilles , Dictionnaire De Sociologie ,Armand Collin ,Paris , 1995, 11 P242-249 .

12-إدريس بودبية ، أنطونولوجيا الشعر النسوي ، جسور للنشر و التوزيع ، المحمدية ، الجزائر ، 2017م ، ص 07 .

13-المصدر نفسه ، ص 09 .

14-أحمد يوسف خليفة ، ملامح سردية في شعر إبراهيم ناجي قصيدة العودة أنموذجا ، مرجع سبق ذكره ، ص 47-ص48 .

15-فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1993م ، ص 94 .

16-أحمد خليفة يوسف ، ملامح سردية في شعر إبراهيم ناجي ، قصيدة العودة نموذجا ، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية ، أبحاث المؤتمر الدولي الرابع ، السّرد و الشعر ، 3-5 مايو ، مرجع سبق ذكره ، ص 49 .

17-فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سبق ذكره ، ص 95 .

18-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

19-رمضان عمر ، السردية في شعر محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيد أنموذجا ، ص 196 .

الرابط :

https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/257932

Haran Universitesi Ilahiyat , Dergisi ,Yil : 19 Sayi 32 , Tammuz –Aralik 2013

20- فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سبق ذكره ، ص 379.

21-المصدر نفسه ، ص 380 .

22-ينظر: أحمد زياد محبك ، القصّة ، دراسة و تحليل ، دار العزة و الكرامة ، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 1493هـ-2018م ، ص 15.

23-ينظر : المرجع نفسه ، ص 109.

24- فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مصدر سبق ذكره ، ص 381-ص 382.

25-المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

26-محمد معتصم ، دراسة تأويلية في الرواية العربية المعاصرة ، دار الأمان ، المغرب ، منشورات الاختلاق ، الجزائر ، ضفاف ، بيروت ، ط1 ، 1435هـ-2014م ، ص 193 .

27-فاطمة نصير ، خاصرة الهوية في انكتاب القضية الفلسطينية ،قراءة نصية في ديوان شهود غزة للشاعر عبد الله أبو شميس ، أوراق المؤتمر الدولي ، مسالك الكتابة و آفاق التلقي في اللغة و الأدب و الحضارة ، مختبر التراث الثقافي ، جامعة ابن طفيل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، القنيطرة ، المغرب ، ط1 ، 23-25 فبراير2016 ، ص 375 .

مصطلح المجاز في الدرس البلاغيّ القديم-

على عبو إلياس
جامعة جيلالي ليابس. سيد بلعباس

ملخص:

يهدف هذا المقال الموسوم – بمصطلح المجاز في الدرس البلاغيّ القديم – إلى استبيان حقيقة المجاز في ضوء البلاغة العربيَّة القديمة، وقد حاولت فيه تفسير هذه الظاهرة البيانية مستعرضا إيَّاها ومحدداً الفرق بينها وبين الحقيقة وصارفاً النظرَ عن أقسامها ومواضعها تفاديا للتطويل وتكرير ما جاء مبثوثاً في ثنايا كتب البلاغة العربية هذا من جهة. ومن جهة أخرى أنَّ الغرض من تأليف هذا المقال هو الوقف على تحديد مدلول المصطلح واستظهار خصائصه، لذلك ضمنته الفرق بينه وبين الحقيقة ثم تعرضت باختصار في آخر المقال إلى رصد الخلاف الذي أثير بين العلماء حول ثبوت المجاز في اللغة أو عدمه بوجه العموم وفي القرآن بوجه الخصوص مهتديا في الأخير إلى الفصل بين الرأيين حول هذه القضِيَّة.

الكلمات المفتاحية: المجاز في ضوء البلاغة العربية القديمة، الفرق بينه وبين الحقيقة، الخلاف بين العلماء حول ثبوت المجاز أو عدمه.

Abstract :

This article, tagged with - the term metaphor in the old rhetorical lesson - aims to explore the reality of the metaphor in the light of ancient Arabic, I tried in it to explain this graphic phenomenon by reviewing it and identifying the difference between them and the truth and avoiding looking away from its sections and positions in order to avoid prolonging and repeating what came in the folds of this Arabic rhetoric books on the one hand, On the other hand, the purpose of this article is to limit the meaning of the term and to recall its characteristics, Therefore, the difference between him and the truth was included, and then, in short, in the end of the article, I present an observation of the disagreement that has been raised between the scholars about whether or not the metaphor exist in the language in general and in the Qur'an in particular, guided in the end by making a separation of opinions on this case.

Keywords: In the light of the ancient Arabic rhetoric, the difference between it and the truth, the disagreement about the existing or not of the metaphor.

مقدمة:

لا يخلو الحديث عن مصطلح المجاز في ضوء الدرس البلاغيّ القديم من تفسيرٍ وتشريحٍ لهذه الظاهرة البيانيَّة الَّتي تميَّز بها الكلام العربيُّ الفصيح . فقد اهتدى العلماء من لغويّين وبلاغيّين إلى تحديد خصائص هذه الظاهرة اللغويَّة الَّتي هيمنت على الأسلوب السليم البليغ، فهو اللبُّ الَّذي صدرت عنه لآلئ التصوير والتعبير والمنبع الَّذي اُستقِيَت منه دُرَرُ التخييل والتمثيل، إذ به تُرتَسَم المشاهد البلاغيَّة في الأذهان وبه يَسْلَس المعنى وتَنْسَجِ الكلمات وتُجْزَل الألفاظ وتستقيم العبارات وتُصَاب المداليل فلو سقط من الكلام انتفى حُسنُه وزال رَونقُه، فهو أحلى ما جاد به التعبير وانتظمت به عقود البلاغة والتصوير فما خلا تأليفٌ عربيٌّ من توشيحٍ وترصيعٍ به، فبِحضورِه يحسُن ويزداد نصاعَةً وبياناً، ونُضجاً وجمالاً وكمالاً ممَّا يجعله يرقى إلى مَصَّف تآليف الخطابات الراقيَّة.

1-التعريف اللغوي والاصطلاحي للمجاز:

أ-حدُّ المجاز لغةً: ورد في معجم - لسان العرب- من مادة (جَ وَ زَ): «جَوَزَ: جُزتُ الطريق وجازَ الموضع جوزاً وجؤوزاً وجوازاً ومجازاً وجازَ به وجاوزه جِوازاً وأجاز غيره وجازه: سار فيه وسلكه، وأجازَهُ: خلّفه وقطعه [...]، وأجازهُ: أنفذهُ، قال الراجز:

«خَلُّوا الطَريقَ عَن أبِي سَيَّارَه حَتَّى يُجيزَ سَالِماً حِمارَه»[1]،

ومن هنا يلفى أنَّ المعنى اللغوي هو مشتملٌ على ضَربٍ من العبور والانتقال من موضعٍ إلى موضعٍ آخرٍ، ويفيد أيضاً معنى التعدية.

ب -حدُّ المجاز في الاصطلاح البلاغي: وَرَدَ في كتاب - المصباح- في تعريف المجاز بأنّه: «هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعةٌ له بالتحقيق الوضع المصطلح عليه، مع قرينةٍ مانعةٍ من إرادة معناها فيه، فاحترزتُ بقولي بالتحقيق من خروج الاستعارة، وبقولي: الوضع المصطلح عليه من خروج ما هو حقيقةٌ في وضع آخر [...] كما إذا استعمل صاحب العرب الدابّة لغير الحمار أو استعمل صاحب الحقيقة الشرعية الصلاة لغير الدعاء، واحترزتُ بقولي: مع قرينةٍ مانعةٍ من إرادة معناها فيه من الكناية، فإنه يراد بها المُكَنّى عنه، فهي مستعملةٌ في غير ما وضعت له وليست مجازاً لعرائها عن هذا القيد»[2]. يُستقرأ من مضمون هذا التعريف للمجاز - وإن كان قريباً في تعريفه إلى المجاز اللغوي- بيانٌ لشروطه، فحتّى يصح الحكم على تعبير الكلام بأنّه مجازيٌّ يجب توفر هذه الشروط فيه وهي أربعة:

أُولاها: نقل الكلمة عن وضعها الأصلي الذي وضعت له إلى غير ما وضعت له.

ثانيها: الاحتراز من خروج الاستعارة لتحقق الوضع في المستعار منه.

والثالث: أن لا يكون الوضع المصطلح عليه مُزالاً بالحقيقة للاحتراز من خروج الكلمة عن الحقيقة في اصطلاحها المستعملة فيه إلى حقيقةٍ في موضع آخر، كالدابة في المعنى اللغوي التي دلت على كُلّ ما يَدُبُّ، أما في الاصطلاح فهو حقيقة أيضا دلت على الحمار وهو فرد من جنس الحقيقة اللّغويّة.

أمَّا **الرابع والأخير**: فلا بُدَّ من حضور القرينة المانعة سواء أكانت لفظية أو حالية التي تصرف الكلمة عن معناها المراد منها في الحقيقة إلى المعنى المجازي فلا تفيد إلا المعنى المجازي، كما أنها تخرج الكناية لاحتمال الحقيقة فيها والمجاز بالانتقال من الملزوم إلى اللازم من خلال الوسائط أو العلاقات، كقولنا مَثلاً: - فلانُ كثير الرماد-، فقد أفاد الحقيقة والمجاز لانعدام القيد، فالحقيقة التي دلت عليها الجملة هي أنَّ فلاناً له رمادٌ كثيرٌ، بينما المجاز فهي كناية عن صفة، حيث دلت على - الكرم-، أما الوسائط أو العلاقات التي انتقلنا بها من الملزوم إلى اللازم هي كالآتي:

فقولنا - فلانٌ كثيرُ الرمادِ-، استلزمت الجملة أن يكون - كثير الطبخ- وكثيرُ الطبخ- اقتضت أن يكون مِضيافاً أو - كثير الضيوف-، والشخص المضياف يستلزم أن يكون متحليا بالكرم، فلا يوجد لازمٌ قبل هذا اللازم.

ونُتبِع ما ذكرناه بقول الجرجاني عبد القاهر الذي يرى في حد المجاز بأنّه: « كُلُّ كلمةٍ أريدَ بها غير ما وقعت له في وضع واضعها للملاحظة بين الثاني والأول فهو مَجاز. وإن شئت قلتَ: كلُّ كلمةٍ جُزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن نستأنف فيها وضعاً للملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضِعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[3].

يتبيَّن من فحوى هذا الكلام أن المجاز هو نقل الكلمة من موضعها الأصلي إلى غير ما وضعت له، وقد سبق الكلام في هذا الشأن ممَّا أغنى عن إعادته بالتفصيل فيه، أمَّا الملاحظة فالمراد بها من هذا الكلام، المناسبة بين المعنى الأصلي الحقيقي والمعنى المجازي، فالملاحظة ههنا تُبطل استئناف وضعٍ آخر للكلمة فتخرج إلى المجاز لا إلى الحقيقة، وبهذا يكون المجاز يجري في معنى اللفظ للمناسبة لا في اللفظ بحدِّ ذاته، فقولك: -رأيتُ أسداً- وتريد السبُع الذي بين عينيك كانت من استئناف حقيقة في وضع آخر لاكتمال الاستئساد في هذا الحيوان، أمَّا إذا كنت تضمر تشبيهاً وتريد رجلاً بشجاعته وقوة قلبه وشدَّة بطشه وجبروته في معنى الأسد كانت من باب التجوُّز.

والقرينة في هذا الموضع حالية أو معنوية تتحدد بحسب السياق أو السباق أو اللحاق.

وقد يرتبط المجاز بالاتِّساع في الكلام فيرد تعريفه بأنّه: « استعمال اللفظ في غير حقيقته توسعاً من أهل اللغة»(4). فيكون المجاز بهذا مرادفاً لمعنى الاتساع الذي كثيراً ما نجده في كتابات المتقدمين.

ونُجمِل كل ما بيَّنَّاه من تعريف المجاز في الاصطلاح بأنّه: « استعمال اللفظ في غير ما وُضِع له، لعلاقةٍ هي التناسب بين المعنيين: الحقيقي والمجازي، مع قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي»(5).

2- الفرق بينه وبين الحقيقة:

وهذا يُوجِب قبل ذلك التعرض إلى تعريف الحقيقة لغةً وفي اصطلاح البلاغيين مع ذكر الأقسام حتىَّ نتمكن من تحديد الفرق بينهما.

2-1 حَدُّ الحقيقة لغة:

هي من « حَقَّ الأمر يحِقُّ ويحقُّ حَقّاً وحقوقاً: صار حقاً وثبُت، قال الأزهري: معناه وجب يجب وجوباً واستحقّ الشيء أوجبه، والحقيقة ما يصير إليه حقّ الأمر ووجوبه وبلغ حقيقة الأمر أي يقين شأنه»(6).

ومنه فإنَّ الحقيقة في معناها اللغوي لا تخرج عن دلالة الوجوب والثبوت من جهة القطع واليقين، فنقول: تحقق الأمر إذا حصل ثبوته ووجوبه قطعاً ويقيناً، فيخرج الظنُّ والشكُّ مطلقاً.

2-2 الحقيقة في الاصطلاح: يذكر الدكتور عبد الرزاق عبد الرحمن السعدي في تعريف الحقيقة في معناها الاصطلاحي بأنّها: « اللفظ المستعمل في المعنى الموضوع له أصلاً، كإطلاق كلمة - السَبُعُ- على الحيوان المعروف وإطلاق كلمة اليد على الجارحة المخصوصة»(7).

وعرّف عبد القاهر الجرجاني الحقيقة بأنّها: « كلُّ كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضعٍ وإن شئت قلت: - في مواضعة- وقوعاً لا يُستند فيه إلى غيره فهي حقيقة»(8). واحترز بقوله : -وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره- من المجاز ، لأنَّ المجاز هو إسناد اللَّفظ إلى غير حقيقته .

أ-وتنقسم الحقيقة إلى أربعة أقسام:

1-الحقيقة اللغوية: « وهي الكلمة المستعملة فيما وُضِعت له عند أهل اللغة كاستعمال الأسد في الحيوان المعروف والحجّ في القصد»(9).

2-الحقيقة العقلية: « وهي إسناد الفعل أو ما في معناه إلى ما هو له عند المتكلم في الظاهر نحو: أنبت الله الزرع وزيدٌ كاتبٌ»(10) ويريد بمعنى الفعل المشتقات أو الصفات التي تعمل عمل الفعل من حيث الاشتقاق النحويّ وهي: اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل والمصدر وهو ليس بمشتق.

وتنقسم الحقيقة العقلية إلى أربعة أنواع هي:

أ-« ما يطابق الواقع والاعتقاد معاً نحو قول المسلم الموحد: خلق الله العالم»(11).

ب-« ما يطابق الواقع دون الاعتقاد كأن يقول المعتزليُّ لمن لا يعرف حقيقة حاله وهو يخفيها عنه: خلقَ الله الأفعال كلها»[12] لأنَّ اعتقاد المعتزلة أن الله لم يخلق الأفعال، وإنّما هي صادرة من محض إرادة الإنسان لأنّه مُخيَّر.

ج-« ما يطابق الاعتقاد دون الواقع كقول المنكر لوجود الله: شفى الطبيب المريض»[13].

د-« ما لا يطابق شيئاً منهما كالأقوال الكاذبة التي يعلمها المتكلم دون المخاطَب كقوله: سافر زيدٌ وهو يعلم أنّه لم يسافر، أو يعلم المخاطَب معه كذبها نحو: الأرض فوقنا»[14].

وسميت بالحقيقة العقلية لما يترتب فيها من إسنادٍ ذهنيٍ ممكن عقلا فيخرج المستحيل.

3-الحقيقة الشرعية: « هي اللفظ الذي وضعه الشرع لمعنى غير ما كان يدلّ عليه لغةً وذلك قسمان:

أ- أسماء شرعيّةٌ لا تفيد مدحاً ولا ذماً كالصلاة والزكاة .

ب-أسماء شرعية تشعر بالمدح والذم كالمؤمن والصالح والفاسق والفاجر»[15].

4-الحقيقة العُرفِيَّة: « هي الكلمة التي نُقِلت من مسماها اللغوي إلى غيره بعُرف الاستعمال، نحو: الدابة لذوات الأربع مع أنها في اللغة لكل ما دبَّ على الأرض»[16]، وتنقسم الحقيقة العرفيَّة إلى نوعين :

أ-«عُرفٌ خاصٌّ: وهو ما جرى على ألسنة العلماء من اصطلاحات العلوم كالرفع والنصب والإيجاز والإطناب والفاعل والمعتلّ»[17].

ب-«عُرفٌ عامٌ: وهو ما جرى على ألسنة الناس عموماً نحو: لفظ الجن فإنّه في الأصل لكل ما استتر ثم اختصّ ببعض ما يُستر، ومثل: الملك في الأصل من الألوكَة وهي الرسالة ثم اختصّ برُسُل السماء»[18].

ومن هنا تخرج الحقيقة عن هذه الأقسام الأربعة فتتعدى إلى غير ذلك.

تحديد الفروق بينهما:

يتضح الفرق بين الحقيقة والمجاز من وجهين:

أولاً: « المجاز خَلَفٌ عن الحقيقة بالاتفاق أي فرع لها بمعنى أن الحقيقة هي الأصل الراجح المقدَّم في الاعتبار»[19].

ثانياً:«المجاز يحتاج للوضع الأوَّل، وإلى العلاقة، وإلى النقل إلى المعنى الثاني، والحقيقة تحتاج إلى الوضع فقط»[20]

وهذا النقل لا ينقدح إلا بوجود قرينة تنقل المعنى من الحقيقة أو الوضع الأصلي إلى المعنى المجازي للعلاقة بينهما، يقول الزركشي في هذا الشأن: « المجاز يحتاج إلى العلاقة وإلى القرينة، فالعلاقة هي المجُوِّزة للاستعمال والقرينة هي الموجبة للحمل»[21].

ومعنى ذلك أنَّ حضور العلاقة هي التي توجب نقل الكلمة عن وضعها الأصليّ الذي وُضعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، بينما القيد أو القرينة هي التي تقتضي الحمل على المعنى المراد من الكلمة فيُتَعَدَّى بها الحقيقة إلى المجاز وتكون نصّاً على المعنى المجازيّ فقط .

ونخلص في الأخير إلى أنَّ المجاز يستلزم الحقيقة لأنه فرعٌ والحقيقة أصلٌ ولا بد للفرع أن يُرجع إلى الأصل، كما أنَّ الحقيقة لا تقتضي بالضرورة المجاز، فإنها قد تستغني عنه في انعدام القرينة المانعة أو القيد، يقول الدكتور عبد القادر حسين – نقلا عن ابن الأثير- في هذا المضمون: « وإذا كان كلُّ مجازٍ لا بُد له من حقيقة نُقِل عنها إلى حالته المجازية، فكذلك ليس من الضرورة أن يكون لكل حقيقةٍ مجاز، فإن من الأسماء ما لا مجاز له كأسماء الأعلام، لأنها وضعت للفرق بين الذوات، لا للفرق بين الصفات»[22].

ومن هنا يتبيَّن أن المجاز يجري في مجرى الصفات لا الذوات للاشتراك في معنى وجنس الصفة، على خلاف الذوات التي تحصل منها حقائق الجواهر فينتج التباين، يوضح -عبد القادر حسين- في هذا الصدد، حيث يقول:« فالعَلَم الشخصيُّ مثل: بكر وخالد وعثمان إنّما يطلق على فرد ليعيِّنه ويميِّزه عن الآخرين، وليس يطلق عليه ليجريَ على غيره كما يستعمل في المجاز»[23].

وقد كان علماء البلاغة يرون أن المجاز هو الأداة أو السبيل الوحيد لبلوغ حقيقة المعنى، وأنه أبين وأوضح من الحقيقة، يقول الدكتور - رجاء عيد-: « أصبح البحث عن المجاز يعني البحث عن الحقيقة الأولى وكيف نصل إلى فهمها بأن نحوِّل البحث في المجاز إلى محاولة إرجاع كلّ بناءٍ مجازيٍّ إلى حقيقته الأولى [...] وبذلك تنتهي مهمَّة البلاغي. وانساق البلاغيون وراء مُسلَّمة توارثوها - المجاز أبلغ من الحقيقة- وانطلقت هذه المسلمة من قرنٍ إلى قرنٍ»[24].

3-المجاز بين الإثبات والإنكار:

اختلف الأئمة بين مثبتٍ ومنكرٍ للمجاز في القرآن، فمنهم من أقَرَّ به ومنهم من قَدَح فيه ورأى أنه سببٌ في ضلال الكثير من الناس، وسنحاول في هذا الصدد عرض آراء بعض العلماء ووجهاتهم – حول هذه القضية الَّتي أثارت الكثير من الجدل بعد مضيِّ ثلاثة قرون من الهجرة – وهي كالآتي :

3-1 آراء المثبتين:

يرى - عبد القاهر الجرجاني- أنّ المجازَ هو السبيل الوحيد لبلوغ منتهى الحقائق التي ينشدها النصُّ القرآنيّ وبفضله يتحقق المعنى والخلاص من الشبهة، مبيّناً في ذلك: « ومن قَدَح في المجاز وهَمَّ أن يصفه بغير الصدق فقد خبَط خبطاً عظيماً واستهدف لما لا يخفى. ولو لم يجب البحث عن حقيقة المجاز والعناية به حتى تحصل ضروبه وتضبط أقسامه إلاّ للسلامة من هذه المقابلة، والخلاص ممّا نحا نحو هذه الشبهة، لكان من حقّ العاقل أن يتوفر عليه ويتصرف إليه»[25]، ومن جهة أقرّ - ابن الأثير- أنّ في اللغة - حقيقةٌ ومجازٌ- قائلاً في ذلك: «[...] وأنا بصدد أن أبيّن أنَّ في اللغة حقيقةً ومجازاً، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه؛ فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع إلى لفظ آخر غيره»[26].

ويتَّضِح من فحوى هذا القول أنّ اللغة عامة أي سواء كانت لغة الشعر أو النثر أو القرآن تتضمَّن الحقيقة والمجاز، وإذا ثبَت هذا الأخير وتوفر في اللغة العربية، فلا يخلو النصُّ الشريفُ كذلك لأنّه من جنسها.

ويُبيّن الدكتور – عبد العظيم المطعني- رادّاً على مبطلي المجاز في اللغة عامةً وفي القرآن خاصةً، قائلا في ذلك: « إنَّ ظاهرة إنكار المجاز في اللغة وفي القرآن العظيم لم يصح فيها دليلٌ قطُّ، لا من النقل ولا من العقل ولا من الواقع المشاهد والحِسّ رغم شهرتها وكثرة اللهج بها»[27]، ويخْلُص الدكتور في الأخير إلى حكمٍ قطعيٍّ جازمٍ وهو « أنَّ إنكار المجاز في اللغة بوجه عام، وفي القرآن الحكيم بوجهٍ خاصٍّ إنَّما هو مجرد دعوى بُنِيَت على شُبهاتٍ واهيةٍ، كُتِب لها الذُيوع والانتشار والشهرة ولكن لم يُكتب لها النجاح»[28].

3-2 آراء المنكرين:

يرى - ابن قتيبة- أنّ سبب اختلاف النّحل وافتراق الأمم الإسلامية وزيغها عن الحقّ إلى الظلمات إنّما هو حاصل من المجاز، يقول في هذا الشأن: « وأمّا - المجازُ- فمن جهته غلِط كثيرٌ من الناس في التأويل، وتشعّبت بهم الطرق واختلفت النِّحلُ»[29] ، ومن جهة أخرى نفى - ابن تيمية- وجود المجاز في اللغة والقرآن الكريم، فذكر أنَّ « دلالة اللفظ على المعنى تتنوَّع بالإطلاق والتقييد وهذا حاصلٌ في كلام الله ورسوله وفي كلام الناسِ»[30]، ومعنى ذلك أنَّ المجاز مرفوعٌ عن اللغة وكلُّ كلامٍ حقيقةٌ سواء كان مستعملاً فيما وُضِع له أو في غير ما وُضِع له وذلك من وجهين:

أوّلاً: أنَّ الأصل في اللغة الاستعمال .

ثانياً: أنّ العربَ كانت تتسع في معاني كلامها والله تعالى خاطب بكتابه العرب على ما كانت تعرفه من اتساع معانيها.

والَّذي أخلص إليه في الأخير هو: - أنَّ اللفظ المستعمل نوعان-:

أوّلاً: المنقول عن الحقيقة اللغويّة التي تفيد الإطلاق إلى الحقائق الثلاث الأخرى التي تفيد التقييد، فهذا النوع يسمى اتساعاً وليس بمجاز بالرغم من حصول النقل فيه من موضعٍ إلى موضع آخر لكنّه فرد من أفراد جنس الحقيقة اللغوية .

ثانياً: المنقول عن وضعه إلى معنى آخر غير ما وُضِع له للعلاقة بين المعنيين من غير استئناف وضعٍ آخر، ويسمَّى هذا النوع بالمجاز.

وأمّا المجاز في القرآن فليس ثابتٌ على إطلاقه، لأنّ من الآيات التي تتضمن الذات والصفات لا يجوز التجَوُّز فيها بل نُقرُّها ونفوِّضُها كما جاءت من غير تكييف ولا تشبيه ولا تمثيل ولا تعطيل.

ثالثا: إنَّ المعاني في لغة النصِّ الشريف كلُّها حقائق وهي قسمان أيضاً: حقيقة معنى يتطابق مع ظاهر اللفظ وحقيقة معنى يتطابق مع قصد ظاهر اللفظ وليس مع ظاهره، للقرينة المانعة أو القيد، ومنه فالحكم على تركيب الجملة بالحقيقة أوالمجاز مترتبٌ على ظاهر اللفظ لا على المعنى أو المدلول عليه .

خاتمة :

وبناءً على ما تقدَّم ذكره نخلص إلى النتائج التالية :

أوَّلاً : أنَّ تعريف المجاز ينحصر في ثلاثة مفاهيم هي :

1-هو اللَّفظ المستعمل في غير ما وُضِعَ له .

2- هو استعمال اللَّفظ في غير محلِّه .

3-هو نقل الكلمة عن وضعها الأصليَّ الَّذي وُضِعَت له في وضع واضعٍ إلى ما لم توضع له من غير استئناف وضعٍ آخرٍ للعلاقة بين المعنيين ، وهذه العلاقة هي المجوِّزة للنقل وتكون إمَّا للمشابهة وإمَّا لغير المشابهة ، فإذا كانت للمشابهة فهو مجاز الاستعارة أمَّا إذا كانت لغير ذلك فالمجَازُ مرسَلٌ ويندرج هذان النوعان تحت جنس المجاز اللغوي ، أمَّا وجوب الحمل على المعنى المجازي دون الحقيقي فلا ينقدح إلَّا بحضور القرينة ، وهذه القرينة إمَّا لفظيَّة وإمَّا حاليَّة، ثمَّ احترزت بقولي :- من غير اِستئناف وضعٍ آخرٍ – مِنَ المواضعات الاصطلاحيَّة لوجود النقل فيها لكن على جهة الحقيقة لا المجاز كأن يراد بالصَّلاةِ في وضعها الشرعيِّ ما حدَّه الشرع بعدما كان يُعنَى بها في وضعها اللغوي معنى الدعاء هذا من جهة . ومن جهةٍ أخرى نلاحظ اِنتفَاء العلاقة بين المنقول

عنه والمنقول إليه في المواضعات الاِصطلاحيَّة على خلاف النقل في المجاز فالسبب هو وجود العلاقة مع تعيُّن القرينة .

ثانياً: أنَّه يُقَال في مقابل الحقيقة وهي ؛ اللَّفظ المستعمل فيما وُضِعَ له أصلاً كما تبيَّن آنفاً .

ثالثاً: أنَّ المجازَ ثابتٌ في العربيَّة من وجهين :

1- أنَّ جمال اللغة لايقوم إلَّا به من حيث نَصَاعةُ العبارةِ وسلامةُ الأسلوبِ ودقَّةُ التَّعبيرِ وإصابةُ المدلولِ .

2- أنَّ الكلامَ العربيَّ الفصيحَ لا يخلو مِنَ التجَوُّزِ في الكلام في أكثر من موضعٍ وهذا أقوى دليلٍ على حضوره في لغَتِنَا لأنَّنَا استندنا فيه على السَّماع ، ومدار اللغة موقوف عليه

الهوامش:

1-ابن منظور الإفريقي المصري أبو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم ، لسان العرب ،ج5، دار صادر ، بيروت ، ط1، 1410ه-1990م ،ص 226 ، مادَّة(ج و ز) .

2- ينظر : ابن الناظم بدر الدِّين بن مالك ، المصباح في المعاني والبيان والبديع ، تح : حسن عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، مصر ، ط1 ، 1409ه – 1989م ، ص122 .

3-عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق : أحمد مصطفى المراغي ، مكتبة الاِستقامة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص398 .

4- الرمَّاني والخطَّابي وعبد القاهر الجرجاني ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح : محمَّد خلف الله ومحمَّد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، د.ت ، ص126 .

5- محمَّد علي سلطاني ، المختار من علوم البلاغة و العروض ، دار العصماء ، دمشق ، ط1 ، 1427ه-2008م ، ص117 .

6-ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، ج10 ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 1410ه- 1990م ، ص49- 52- 53 ، مادَّة (ح ق ق) .

7-عبد الرزَّاق عبد الرحمان السعدي ، تنبيه الوِسْنَان إلى علم البيان ، دار الأنبار ، بغداد ، د.ط ، 1997م ، ص24 .

8- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، تعليق : أحمد مصطفى المراغي ، مكتبة الاِستقامة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص369 .

9- عبد الرزَّاق عبد الرحمان السعدي ، تنبيه الوسنان إلى علم البيان ، دار الأنبار ، بغداد ، د.ط ، 1997م ، ص24 .

10- المرجع نفسه ، ص24 .

11-المرجع نفسه ، ص24 .

12-المرجع نفسه ، ص24 .

13- المرجع نفسه ، ص24 .

14- المرجع نفسه ، ص24 .

15- المرجع نفسه ، ص24 .

16- المرجع نفسه ، ص24 .

17- المرجع نفسه ، ص24 .

18- المرجع نفسه ، ص24 .

19- الزَّركشي بدر الدِّين محمَّد بن بهاور بن عبد الله الشافعي ، البحر المحيط في أصول الفقه ، ج2 ، تحرير ومراجعة : عبد القادر عبد الله العاني وعمر سليمان الأشقر، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، الكويت ، ط2 ، 1413ه- 1992م ، ص225 .

20- المصدر نفسه ، ج2 ، ص191 .

21- المصدر نفسه ، ج2 ، ص191 .

22- عبد القادر حسين ، القرآن و الصُّورة البيانيَّة ، عالم الكتب ، ط2 ، 1405ه- 1985م ، ص118 .

23- المرجع نفسه ، ص118 .

24- ينظر : رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنيَّة والتطَّوُّر ، منشأة المعارف ، مصر ، ط2 ، د.ت ، ص192

25- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق: أحمد مصطفى المراغي، مكتبة الاِستقامة، القاهرة ، د.ط ، د.ت، ص398.

26- ينظر : ابن الأثير أبو الفتح ضياء الدِّين نصر الله بن محمَّد بن محمَّد بن عبد الكريم ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1 ، تح : محمَّد محيي الدِّين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، د.ت، ص59.

27- عبد العظيم المطعني، المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين الإجازة والمنع (عرض وتحليل ونقد)، مكتبة وهبة، القاهرة، د.ط، 1985م، ص1146 .

28- عبد العظيم محمَّد إبراهيم المطعني، المجاز عند ابن تيميَّة وتلاميذه بين الإنكار والإقرار، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1416ه- 1995م ، ص84 .

29- ابن قتيبة أبو محمَّد عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تح: السيِّد أحمد صقر، دار التُّراث، القاهرة، ط2، 1427ه- 2006م، ص146 .

30- ابن تيميَّة تَقِيُّ الدِّين، كتاب الإيمان، مطبوعات ميموني للنشر والتَّوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص101 .

العتبات النصية في رسالة الحنين إلى الأوطان للجاحظ

أميني سامية

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.

الملخص:

يتناول المقال موضوع العتبات النصية حسب جيرار جنيت من زاوية الاقتصار على المقدمة والعنوان في رسالة (الحنين إلى الأوطان) للجاحظ

الكلمات المفتاحية: الحنين. الاسلوب. المكان. السرد الجاحظ

Abstract :

: This article deals with the thresholds according to Gérard Genet's vision with a focus on the presentation of the thresholds of the textual accompaniment represented by, the title, the introduction, , Which refers to what distinguishes Al-Jahid's style and his writing in the treatise (nostalgia for the homelands.

Keywords. Al jahid.title.style. nostalgia for the homelands

تقديم:

من المعلوم أنّ القراءة هي رحلة في فضاء النص وإبحار في أعماقه وسبر أغواره، وفتح لصدفاته، للكشف عن دلالته ودوره، وفي هذا المنطق تشير نظرية التلقي الى القراءة على أنّها عملية تدخل في دينامية البحث عن مدلول لنصية لا يمكن أن تنجلي، من غير البحث المستمر للقارئ، ومن ثمّ تعدو عملية القراءة عملية قابلة للانفتاح والتوليد لمعاني ودلالات وإيحاءات عديدة، يستوجبها القارئ من ذلك النصّ المبهم والمغلق، فيحقق بذلك وجوده وخلوده، وتصبح القراءة بهذا المفهوم عملية انتاج جديدة للنص..

وكلّما كان النصّ مبهما والمعنى فيه مضمرا، كلّما تعزّزت الرّغبة في القارئ، من أجل استظهاره مهما كان نوع هذا النص، والنص الّذي الذي نواجه قراءته هو نص بهذه الصفة والدلالة ويتمثل في رسالة الحنين الى الاوطان للجاحظ[1] ، وهي رسالة تكشف عن طريقة الجاحظ في التأليف والأسلوب والكتابة.

غير أنّ هذا النوع من النّصوص لابدّ لقارئه أن يتسلّح بقواعد خلفية ومعارف واسعة واستراتيجية محكمة لأنّه مليء بمواطن الإيهام والتمويه والغموض الّذي أحكمها الجاحظ في نصّه بأسلوبه الخاص، وجعله حقلا خصبا للدراسة أو القراءة...، ولهذا أوّل ما يجب أن يبدأ به متلقيه هو إقامة علاقة مع هذا النصّ، يعتريها ذلك التفاعل الحميمي الوجداني ضمن أبعاد جمالية شرعتها لنا- نظرية التلقي- والتدرج في هذه القراءة الدّقيقة بكلّ ما يحتويه هذا النصّ، ولهذا كانت وجهتنا أو استهلالنا لهذه القراءة بالعتبات التي استهل الجاحظ بها رسالته.

1. عتبة الدعاء:

يعتبر الدّعاء في النثر القديم عامة عملا قوليا أساسيا في صناعة الكلام، وقد استعمل في الرسائل الأدبية واعتبر فنا، وقد كان يستعمل في الرسائل الأدبية استعمالين مختلفين،فالاستعمال الأول ينزع صاحبه إلى صفة الفرض الأدبي ويكون متصل بحدث ما ،مثل التعزية مثلا مثل "مدّ الله في عمرك موفورا غير منقص".

أما الاستعمال الثاني فيكون فيه الدّعاء عنصرا من عناصر الرسالة وله وظيفة بنيوية وشكلا من أشكال صناعة المعنى من جهة ثانية، وهو يستعمل في الصدور والخواتم لتحقيق هاتين الوظيفتين، ونحن يهمنا هنا الدّعاء في بداية الرسالة أو العمل الأدبي لأنّ كاتبنا بدأ رسالة الدعاء قبل كل شيء.

أ. الدعاء في فاتحة الرسالة:

إنّ الدعاء يكبح جماح الكتابة ويفتح باب الأمل في انجلاء العتمة، "فتتحوّل العبارة الدعائية في النثر إلى أسلوب من أساليب الكتابة، به ترسم حدودها داخل ثقافة الكاتب، ويتضح لنا لذلك أن المؤلفين في إبداعاتهم وبخاصة الرسائل منها ركزوا على هذه الصّنعة، حتى يسهل لهم الخوض في غرضهم بكل سهولة وسلاسة، ضمن أسلوب أو غاية يترصدها كل كاتب حسب تفكيره وتوجّهه.

ب. جمالية الدّعاء:

لعل أول ما تقع عليه عين المتصفح لهذه الرسالة هو استهلال الجاحظ هذه الرسالة بالدّعاء، ويعدّ هذا الدّعاء عتبة من عتبات هذا العمل الأدبي "فهو يعكس مجموعة من العناصر المعرفية والمنهجية والأخلاقية الّتي لا غنى للقارئ عنها في فهم المتن"[2]، ففي أوّل الصفحة يبدأ الجاحظ بقوله (**رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنكَ رَحْمَةً**)، وكان الجاحظ من خلال هذا الدّعاء يحمل في داخله عتبا على نفسه بالذات قبل كل شيء، فقبل ولوجه لموضوعه الحساس هذا يدعو الله عزّ وجلّ أن يسعه برحمته وهو دعاء، يقوله الإنسان ويناجي به ربه عندما يكون في حالة خاصة، لا يعرفها إلاّ صاحب هذه الحالة، فيحاول التحقيق بمناجاة ربه بأنّ يرحمه برحمته الواسعة ويخفف الثقل عنه، فلربما كان الجاحظ مشتاقا لوطنه، وحركه الحنين لمسقط رأسه، ويقال أن العودة للأصل فضيلة، فالأصل هو الّذي يبين لوطنه، ويعاتب نفسه على الفراق، وكان الجاحظ من خلال افتتاحيته بالدّعاء يلمح بما بمدى الوقع الكبير للموضوع في داخله، أي أن هذا الحنين ليس موضوعا يطرح بل حالة يعيشها، وهي حالة أرهقت نفسيته وبما أنّه مؤمن ومعتزلي أول ما ذهب أو توجه له هو الله عزّ وجلّ، وما أجملها من إفتتاحية بذكر الله عزّ وجلّ، ومن أكبر شاف ومزيل للهموم غير الله عزّ وجلّ ولذلك رأى الجاحظ أن يشكو حاله لله عزّ وجلّ ويدعوه سبحانه أن يعينه في الولوج في الموضوع الّذي كان له وقع كبير في نفسية الجاحظ.

وقد وجب العلماء المسلمون القدامى حمد الله بالإضافة إلى الدّعاء فقد يبدأ المؤلف بالتوجّه بالخطاب إلى الذات الإلهية[3]، فقد بدأ الجاحظ رسالته بالدّعاء المستوحى من القرآن الكريم الّذي وجد في أكثر من سورة قرآنية فقد جاء هذا الدّعاء أو آخر سورة الكهف، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على إيمانه القوي بالله عزّ

وجل، فهذه العلاقة الرّائعة المجسّدة بين الخالق وعبده يرسم لنا صورة مستوحاة من تلك الرّوابط التي لا يمكن لأيّ كان قطعها والتخلّص منها، لأنّ في ذلك سرّ عميق منسوج بحروف خيالية، وهي الدّعاء الذّي أورده الجاحظ على الرغم من قصره، إلاّ أنّه يلفي داخله العديد من المعاني والرّجاء والأمنيات والآمال التي يحملها بداخله...، فربّما الجاحظ مثقل بالهموم والحنين اللامتناهي لوطنه البصرة، وحاول تجسيده في هذه الرسالة وأول ما فعله هو طلب المعونة والرحمة الواسعة من الله للخوض في هذا الموضوع الحسّاس والمؤلم لأي مغترب.

العتبة و جماليات العنوان:

تعدّ عتبة الاستهلال الثانية وهي العنوان، من العتبات المركزية المهمة في العمل الأدبي، حيث لم تحظ أي عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، وذلك أنّما أولى عتباته التي تمثّل مداخله، التي يقع عليها المتلقي نفسيا ومعرفيا، فهو يفتح البوابة الرّئيسية لإدراك الإيقاع الأول والّذي يرسم صورة العمل في ذهن المتلقي، مما هو خارج النص أو داخله "إنّ العنوان، وإن كان يقدم نفسه بصفته مجرّد عتبة Seuil للنص، فإنّه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلاّ بعد اجتياز هذه العتبة، إنّما تمفصل حاسم في التفاعل مع النص... باعتباره سمّا أو ترياقا في آن واحد، فالعنوان عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفّزا لقراءة النص، وحينما ينقل القارئ من تلقي النص، يصير سما يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته".[4]

وعنوان الرسالة **الحنين إلى الأوطان** يتضمن وحدتين لسانيتين غير أنّهما حبلى بالمعاني والدّلالات الغزيرة، حيث أصبح الآن نصّا صغير مبهما "فالنص المبهم يتيح الكثير من الخيارات التداولية"[5]، وهذه العتبة هي المفتاح الّذي يضاعف تأهيل القراءة ويسهّل مرور قارئها من عتبة العنوان إلى ميادين المتن النصّ[6]، وبهذا يغدو العنوان نصّا صغيرا بعكس عالم النص الكبير، ويحتويه بصورة مكملة متممة، ولا يتعارض معه حيث تدخل عناوين النصوص بدورها في علاقة حوارية مع نصوصها ما يؤسّس للعلاقة الدينامية بين النصوص وعناوينها بين الأعمال الإبداعية والتجارب التي تنتجها.

في عنوان **الحنين إلى الأوطان**. يقترن المكان بالشعور الإنساني فالحنين يعني الحزن وذبول، ويكشف عن مدى معاناة الإنسان في دار الغربة بعيدا عن وطنه، فالحنين يرضي شغف النفس، ويشبع حب الناس للأوطان والحنين من والحنين من المشاعر الإنسانية النبيلة التي تقوي كيان الإنسان فهو عاطفة تشدّ الفرد بأهله ،مهما ابتعد المكان وطال الزّمان واستحال اللقاء بعد الفراق. وهو من هذه الناحية يعكس وجدان الجاحظ واشتياقه الى مسقط رأسه في البصرة، فكلمة حنين بكلّ ما تحمله من أحاسيس يمكن أن تكون الظلال الدّلالية للعنوان:

إذا كانت كلمة (حنين) و(أوطان) عنوانا لعمل ما، ولمؤلف كالجاحظ، لابد أن له ظلال دلالية مترامية الأطرف في النص، فالجاحظ اختصرمستهلا، لما ما يحسه ما جسّده في هذه الرسالة في عنوان جذاب، وذلك ليلفت انتباه متلقيه وجذب ميولهم لعمله هذا، فالقارئ بمجرّد أن يمرّ على عنوان كهذا لا يجد سبيلا ولا مخرجا...، وكأنّه مقيّد، لكن دون قيود لتتبع وقراءته هذا النص الّذي يحمل هذا العنوان، وبهذا فتلقي العنوان

يستوجب قراءة النص قراءة تتداخل فيها العلامات وتتقاطع ضمنها الرّموز، فالنص عالم كبير أضاءه عالم صغير هو العنوان "فأي عنوان لأي كاتب، يكون عبارة صغيرة تعكس عادة عالم النص المعقد المترامي الأطراف[7].

أ- العنوان كوسيط دلالي:

إذا بحثنا في أي نص سواء سردي أو شعري أول ما نذهب إليه هو المفتاح المؤدي إلى الغرض المتوخى من قبل المبدع، وهذا ما يجعل منه عنصرا جماليا في حدّ ذاته قبل كل شيء وهو ما اعتبره "جنيت" أي العنوان وسط دلالي بين النص والقارئ فيكون العنوان في هذه الحالة أشبه بعقد قران بين النص ومتلقيه "فالعنوان يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراما أدبيّا، كما أنّه الجزء الدّال من النص" وهكذا يحيل العنوان القارئ على طرف شبيه بالنص.

ومهمة القارئ هنا هي قراءة العنوان في عناصره ومكوناته الجمالية، واكتشاف دلالاته وتأويلها

فالقارئ هنا للرسالة من خلال العنوان، (الحنين للأوطان) يعرف ما يدل عليه الموضوع، وما قصده الجاحظ في نصه وما بقي مستترا او غائبا في سياقات العوان.

1.3 عتبة المقدمة:

إذا ما تصفحنا مقدمات المؤلفات القديمة، نلفي أن أصحابها ألفوا أن تكون عبارة عن خطب وتمهيدات يذكرون فيها الدّواعي والتحفيزات التي حملتهم على التأليف، وأضحت هذه العتبة النصيّة "تعكس مجموعة من العناصر المعرفية والمنهجية والأخلاقية التي لا غنى للقارئ عنها في فهم المتن وإتمام قراءته في سهولة ويسر وفائدة ومتعة، فالمقدمة بهذا الشكل مساحة معرفية استغلها القدامى لتعريف القارئ بمجموعة من تفاصيل القراءة المقبل عليها"[8]، وهذا يدعونا بطبيعة الحال التطرق لمفهوم المقدمة.

أ. تعريف المقدمة:

1. **لغة**: جاء في المعجم الوسيط قالوا: "والمقدمة من كل شيء أوله ومن الجيش طائفة منه تسير أمامه، ومنه يقال مقدمة الكتاب وأيضا مقدمة الكلام"[9]، وعرفها العرب بأنها الأساس الّذي يبنى عليه المتن والتعريف بمقاصد الكلام "ومقدمة كل شيء أوله".[10]

2. **اصطلاحا:**

- تكون المقدمة: قطعة من الكلام من المتن يقدم بها المؤلف كتابة، فيسرّح من خلال مجموعة من مكوناتها المرتبة والمنظمة وما يرسي إلى تحقيقه من أهداف.[11]

- حيث أضحت المقدمة بهذا المفهوم ركيزة كل إبداع أدبي، حيث أطلقت عليها عدّة تسميات منها الخطيّة، التمهيد، الدّباجة، الاستهلال، وغيرها...، ولايمكن أن تفارق النص أو يفارقها... وهكذا كانت المقدمة دائما مفتاح النص، والمساعد على كشف رموزه، وعلاماته الخفية، فهي تلك التهيئة للمتلقي وضمان جلب الانتباه

واستمالة الأسماع[12]... فهي تكشف عن مقاصده و توجه الدّعوة للقارئ كونه مدرّجا يرقى بالقارئ إلى متاهات النص المعنونة.[13]

غير أنّ مقدمة رسالتنا تختلف كل الاختلاف عمّا ذكرناه عن أنواع المقدمات وهو ما سنراه كالآتي:

3.1) البسملة:

لقد استهلّ الجاحظ مقدمة الرسالة بقوله: "بسم الله الرحمن الرّحيم" وهو ما يطلق عليه البسملة، والمقصود بالبسملة كما هو معروف ومتداول لدى سائر العلماء واللّغويّين وكلّ النّاس أن نبدأ "بتسمية الله قبل كلّ شيء، مستهلا به جلّ وعلا في جميع أموري، طالبا منه وحده العون فإنّه الربّ المعبود ذو الفضل والجود"[14]، وفي الحديث الشريف عن "هشام بن عروة بن أبيه" أنّه كان يكره أن يكتب أو غيره حتى يبدأ بـ"بسم الله الرحمن الرّحيم"، وعن "سعيد بن جبير" أنّه كان يقول: لا يصلح كتاب إلاّ أن يكتب في سطر "بسم الله الرحمن الرّحيم"[15]، وعن "أبي هريرة" رضي الله عنه عن "الرّسول" صلى الله عليه وسلم قال: "كلّ أمر ذي بال لا يبدأ فيه بـ(بسم الله الرّحمن الرّحيم) فهو أقطع"[16]، يعني أنّه ناقص البركة، وعلى هذه السّنة الحميدة جرى أغلب المؤلّفين عليه في إبداعاتهم، ونادرا ما نجد تأليفا يخلوا من البسملة.

ولذلك فالبسملة قضية هامّة لابدّ من النّظر فيها بدقة، خاصة أنّه من المتّفق عليه اجماعا وعرفا وتداولا، أن نبدأ قولنا وكلامنا وخطابنا وكلّ ما نقوم به في حياتنا اليومية والعملية والإبداعية بذكر اسم الله، أو البسملة، فالبسملة تهدّ بركة، وبداية طيّبة تساعد الرّوح قبل القلم وخير دليل على ذلك القرآن الكريم، حيث تتقدّم البسملة كلّ سورة قرآنية أو آية فيه عدا سورة التوبة فما أجمل أن تفتتح أعمالنا عامة والعمل الأدبي خاصّة بشكل جمالي ديني إبداعي.

3.2) مقدمة الحنين للأوطان:

فبعد البسملة يدخل المؤلف مباشرة إلى ذكر أسباب وأصناف العلم، ويركّز في هذا كلّه على دور الكتابة والتدوين، في حفظ وجمع أشتات هذه العلوم، وتقيدها والمحافظة على الآثار، ورصدها للأجيال اللاحقة حتى تأخذ من التابعة، حيث يقول: "ولولا تقييد العلماء خواطرهم على الدّهر، ونقرهم آثار الأوائل في الصّخر، لبطل العلم وضاع آخره، ولذلك قيل: لا يزال النّاس بخير ما بقي الأوّل يتعلم منه الآخر"[17]، وهو هنا يبين أهمية الكتابة في حفظها للعلوم، ودورها الّذي سيمتدّ عبر أجيال وأجيال...، وذلك من خلال استعانة الأجيال المتأخرة من العلماء أو العلوم الشايقة عليها، وهذا الخير كلّه، والفائدة القصوى أو الكبرى التي حقّقتها الكتابة.

الكتابة والمقدمة:

تعدّ الكتابة المحور الأساسي في تناقل الموروثات والثقافات من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى بيئة، فبفضل هذه الكتابات حفظت الابداعات العلماء القدامى المسلمين، وبفضلها حصل لنا شرف الاطّلاع على

هذه الابداعات والاستفادة منها هذه الأفكار والعلوم الواسعة، والتي من خلالها تجسّد قدرتهم وأيضا تفانيهم في خلق هذه النّماذج من الأعمال التي كوّنت الأجيال وألهمت نفوس المتشوّقين للمعرفة والآداب.

1. تعريف الكتابة:

الكتابة معناها "الجمع"، ومنها سمّي الخطّ كتابة لجمع الحروف بعضها إلى البعض، وعلى حدّ ذلك قوله – صلى الله عليه وسلم- في كتابه لأهل اليمن حين بعث إليهم "معاذا وغيره" "أبي بعد إليكم كتابا".

اصطلاحا: عرّفها صاحب مواد البيان: بأنّها صناعة روحيّة، تظهر بآلة جثمانية[18]، دالة على المراد يتوشّظ نظمها، والكتابة كفنّ تتحدّث ملامحه على كوكبة من كتّاب الدّواوين والمؤلّفات.

وهكذا أخذت الكتابة طابع أفضل الصناعات "التي لا يليق بطالب العمل من المكاسب سواها، ولا يجوز له العدول عنها إلى ما عداها"[19].

2. الكتابة ودورها:

لا نقول للكتابة فضل بل فضائل جمّة، ونلفي "القلقشندي" يشيد بفضل الكتابة فيقول: "أعظم شاهد لجليل قدرها وأقوى دليل على رفعة شأنها هو أنّ الله تعالى نسب تعليمها إلى نفسه، وعنده من وافر كرمه وإفضاله فقال عزّ اسمه: (**إقرأ وربك الأكرم الّذي علّم بالقلم علّم الإنسان مالم يعلم**)[20]، ثمّ بيّن شرفها بأنّ وصف بها الحفظة الكريم من ملائكته، وما يبيّن أهمّيتها كذلك حثّ الرّسول على تدوين العلوم، لقوله صلى الله عليه وسلم: "قيّدوا العلم بالكتابة"[21].

وبهذا الشّأن العظيم للكتابة، فقد اختلف مقاصد المؤلفيين في التصنيف، وتباينت مواردهم في الجمع والتأليف، ففرقة اهتمت ببيان أصول الصّنعة وذكر شواهدها، وأخرى جنحت إلى ذكر المصطلحات وطائفة اهتمت بتدوين الرّسائل الاقتباس من معانيها، ونجد "الجاحظ" يعطي للكتابة مدلولا آخر.

3. الكتابة عند الجاحظ:

تحدّث الجاحظ كثيرا عن هذه الصّنعة الفريدة التي لولاها لضاع جليل العلم وكثيره، فنجده يقول: "ليست وظيفة الكتابة عنده مجرّد إفراغ مزيج من المعلومات التي تدلّ على ثقافة الكاتب، لكي يثقف بها القارئ، بل تمثّل وظيفتها الأساسية في الكشف عن شخصية الكاتب وفلسفته اللّغوية والكلاميّة والأدبيّة من ناحية، ثمّ في التعبير عن موقفه إزاء أنماط من السلوك البشري في ضوء الحياة الاجتماعية من ناحية، فإذا أضفنا إلى ذلك وظيفة أخرى وهي إمتاع القارئ بالأسلوب الفكاهي، والنوادر الطّريفة، أدركنا إلى أيّ حدّ استطاع أن يطوّر الكتابة الأدبيّة من عصره من ناحيتي أسلوبها وهدفها"[22].

وهكذا فالكتابة عند الجاحظ صورة عن أسلوب صاحبها من خلال "البحث عنها في ثنايا الكلمات، في انكساراتها وفراغاتها، في تموّجاتها التي تحدّد حقيقة ما يكتبه الكاتب"[23].

ومن مواصفات الجاحظ في كتاباته هو: عدم التكلف والاسترسال على وعفة اللسان وإتزان القول في صحيح الكلام، والحثّ على الكتابة الصّحيحة والمقنعة من خلال صدق المعاني وعدم زيفها، والألفاظ تحيي المعاني إمّا بالاخبار أو بالاستعمال، وفائدة هذه الألفاظ بالطّبع هي التقرّب من المعنى المراد إيصاله إلى الغير.[24]

والجاحظ في في رسالة ' (الحنين ال الاوطان) يبدأ بذكر أهميّة ودور الكتابة من حيث حفظ العلوم، حتى تلقى منارة الأجيال اللاحقة؟، حيث كلّ الحكمة أو الهدف من هذه الصّنعة (الكتابة) فنلفيه يقول: "إنّ لكلّ شيء من العلم ونوع من الحكمة وصنف من الآداب، سببا يدعو إلى تأليف ما كان مشتتا فيه، ومعنى يحدو على جمع ما كان متفرّقا"[25]، فهو يتحدث عن أنواع العلوم الغرض من وراء تأليفها...، ثم يواصل قائلا: "لولا تقييد العلماء خواطرهم على الدّهر، وتقرّبهم آثار الأوائل في الصخر، لبطل أوّل العلم وضاع آخره"[26]، وهنا يشيد الجاحظ بدور الكتابة وأهميتها البالغة في جمع وتقييد الآثار الأدبية الثّمينة، وهنا نلمس تميّز الجاحظ من حيث أسلوبه، فهو يغتنم الفرصة في هذا الموضوع الّذي يتحدّث عن الحنين، ليبيّن أهميّة الكتابة التي هو بصدد استعمالها في تدوين رسالته، فهي صنعة لولاها لما أتيحت للمتأخرين الإطّلاع والاستفادة منها، فيقول: "لا يزال الناس بخير ما بقي الأوّل يتعلم من الآخر"[27]، فلولا الكتابة لضاعت أمهات المؤلفات وأصولها.

ويدخل حتى دور الكتابة والتّدوين في موضوعه "الحنين الأوطان"، حيث أنه لولا دوّنت الأشعار والابداعات النثرية التي تتحدّث عن الحنين للأوطان، لما عرفنا أن هذا الموضوع رافق الإنسان منذ خلق وشبّ نجد وطن وأرض باتت له أم ثانية، فيقول: "وإنّ الشبّب على جمع نتف من أخبار العرب في حنينها إلى أوطانها وشوقها إلى تربها وبلدانها، ووصفها في أشعارها توقد النّار في أكبادها... والنزاع إلى الأوطان"[28]، وهنا هو يتحدث عن المقدمة الطللية وما حملته من حنين وبكاء وشوق إلى الوطن وهو ما تناولناه آنفا حول ذكرنا لموضوع الحنين وأصوله.

وهكذا فكلا من المقدمة والكتابة أمر مهم لا يمكن إنكاره فالكتابة حيلة وزينة ولبوس، وجمال وهيبة وروح "جارية في أقسام متفرقة، وهي أفضل درجة وأرفع منزلة: ومن جهل حقّ الكتابة، رسم لنفسه طريقا للجهل، وبالكتابة والكاتب قامت السياسة والرّياسة، والكتابة صيغة لكل علم ووسام له، وهذه هي الحيلة التي سلكها الجاحظ في رسالته "الحنين إلى الأوطان"، حيث يدلي بولائه لوسام العلوم (الكتابة)، قبل الولوج في صلب موضوعه، حيث أصبحت مقدمة مؤلفه هذا تسطع رونقا وتظهر دهاء وولاء الجاحظ حتى للعلوم.

وبما أن القصيدة العربية تتكوّن من ثلاثة أجزاء هي: الفاتحة ثم الوصف ثمّ المدح، إنّ المقدمة النثرية هي الأخرى شقّت لنفسها نهجا خاصّا بها، فأضحت تتكوّن من: البسملة والحمدلة والدّعاء، وأسباب التأليف ودواعيه، غير أن المقدمة رسالتنا شاعت رونقا وتميّز، وذلك وكما رأينا سابقا أنّ أوّل ما يصادفك في فتح الرسالة نجد دعاء إذا قرأته اقشعرّ جسمك لإيحاءاته المترامية المعاني رغم قصره، ويجعلك تحسّ أنّ الجاحظ وكأنّه يؤنّب نفسه لأنّه فارق وطنه ويطلب من خالقه عزّ وجلّ أن يسعه برحمته ثمّ ذلك العنوان: "الحنين

للأوطان" الّذي يشغفك كقارئ لتتبع خطوات كلّ حرف في الرّسالة، لتعرف ماذا كان يقصد الجاحظ بهذا الموضوع، فهل هي حالة نفسية يعيشها أو أنّه مجرّد موضوع طرحه.

لتأتي المقدّمة والتي يمكن أن نسميها بالمتميّزة، وسبب ذلك أنّه في الوقت الّذي انعمس فيه غيره من المؤلّفين في ذكر أسباب التأليف وبعض مضامين الموضوع، نجد الجاحظ يبدأ بالبسملة، ليذكر أنواع العلوم وأهدافها، ودون أن تشعر تجد نفسك تقرأ الكتابة ودورها وأهميتها قديما وحديثا، والأجمل أنّه يدخلك في الموضوع دون أن تشعر، حيث يذكر أهمية الكتابة في جمع المواضيع المتعلقة بموضوع الحنين بدءا من الجاهلية في الوقوف على الأطلال إلى عصره هو، وهذا ما أسماه البعض:

جمالية المقدمة في رسالة الجاحظ:

فهذا التلاحم الّذي ألفيناه عند الجاحظ في مقدّمة هذه الرسالة، كان غرضه استمالة القارئ من خلال ما تفرزه معاني الألفاظ السّاحرة والرّوعة المتناهية في ربطها مع باقي العناصر هو ما جعل هذا العمل والكثير من الإبداعات تحمل طابع الشعريّة، من خلال صنعة التأليف من أجل استقطاب القارئ، وبهذا يصبح المبدع في هذه الحالة له "علاقة مباشرة مع الشّخص الّذي يؤلف له هذه الأعمال، فهذا التلقي تنتقل بموجبه العلاقة من المبدع مع النص إلى المتلقي خاصة، فعنوانه الأثر الّذي يحصل للسّامعين عند صدور الكلام أو علاقة التلقّي"[29] [30]وكما نعلم أنّ الجاحظ كان يسلك في تأليفه حيل لجذب القارئ بما يقدمه من اساليب بلاغية وطرق يقنع بها.

الهوامش:

[1]أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1402 هـ / 1982م،

[2]- مصطفى سلوي، عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة رفم 71، بحوث ودراسات22، ط1، 2003، ص22.

[3]- ينظر المرجع السابق ص23

[4]- محمد بوعزة، من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج 4، ع 53، رجب 1425، ص411.

[5]- *Umberto Eco, La structure absention a la recherche semontique, traduire de l'italien par uccioesposite mercure de france, 1972, p131.*

[6]- ينظر: إبراهيم نصر الله، سحر النص، من أجنحة الشعر أفق السرد قراءات في المتون الإبداعية، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة والنشر والتجارة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص200.

[7]- عبد الله مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995، ص277.

[8]- مصطفى سلوي، عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)، ص22.
[9]- إبراهيم أنيس وعبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ط2، 1973، ج2، ص 719- 720.
[10]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، (مادة قدم)، ص 466- 472.
[11]- مصطفى سلوي، عتبات النص، (المفهوم والموقعية والوظائف)، ص23.
[12]- ينظر: حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر، ط 200، 2001، ص 123 -124.
[13]- مصطفى سلوي، عتبات النص، ص 25.
[14]- المرجع نفسه، ص 30-31.
[15]- القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للمؤسسة المصرية العامة، القاهرة، د.ط، د.ت، ج6، ص 208.
[16]- المصدر نفسه، ص211.
[17]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان، ص05- 06.
[18]- القلقشندي، صبح الأعشى، ص51.
[19]- المرجع نفسه، ص16 – 17.
[20]- سورة العلق، الآية: 03 -04.
[21]- القلقشندي، صبح الأعشى، ص35.
[22]- عز الدّين إسماعيل، المصادر الأدبية واللّغوية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1978، ص140.
[23]- عبد الله التّطاوي، الموقف الفكري والنّقدي في إبداع أبي تمام، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2003، ص113.
[24]- ينظر: محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في الأدب، دار وائل للنشر، ط1، 1999، 2000، ص 27.
[25]- أبو عثمان عمرو الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان، ص 05.
[26]- المرجع نفسه، ص 5-6.
[27]- المرجع السابق، ص 6.
[28]- أبو عثمان عمرو الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان، ص 6.
[29]- الطّاهر بومزدر، أصول الشعرية العربية، الدار العصرية للعلوم، ط1، 2007، ص17.

الأبعاد الصوفية للمكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكون

د. عجوج فاطمة الزهراء

جامعة جيلالي ليابس. سيدي بلعباس.

الملخص

حاز المكان على رعاية معتبرة بالاستناد إلى دوره الفعال في هيكلة المتن الروائي مما يهيئ للقارئ النفاذ إلى عمق التجربة الروائية، هكذا اتخذه الكوني ليكون أداة طيّعة لديه، يملأ به كل ثغرة من ثغرات النص.

فتتبدد ملامح المكان لتثير اهتمام المتلقي فينجح المبدع بتحقيق فعل القراءة نظرا لشساعة التشكيل النصي الذي يتحكم به الكاتب وبكثرة أساليبه وتفعيل لغته ليعلن من ورائه تجربة إنسان الصحراء مع مكانه اللامتناهي.

الكلمات المفتاحية: صوفية المكان- الكوني- فضاء الصحراء- رمزية اللغة.

Abstract:

The place has received considerable sponsorship based on its effective role in structuring the narrative body, which provides the reader with access to the depth of the narrative experience, thus Al-Koni take it to be a docile tool for him, filling every gap in the text.

The features of the place dissipate to arouse the interest of the recipient, so that the creator succeeds in achieving the act of reading due to the vastness of the textual formation that the writer controls, the abundance of his methods, and the activation of his language to announce from behind him the experience of the desert man with his infinite place.

Key words: the mysticism of the place - Al-Koni - the space of the desert - the symbolism of the language.

برز"إبراهيم الكوني" من بين المهتمين بأدب الصحراء، ومن أكثرهم انبهارا بعالمه الخيالي والأسطوري. من خلال تكوينه لعالم غير إنسي وجعله عالما يتعايش مع الإنسان ويحاكيه، ليضفي عليه سمة الخصوصية التّي اختارها لقارئه.

فصراع الفضاءات المكانية لا يزال قائما، فقد تجاوز الكوني محدودية النظرة إلى المكان بجعله"الفضاء الملاذ فهو بطبعه مطلب وجداني مجرد تزاوله الذات بواسطة المخيال والذاكرة"[1] فيسخّر من خلالها روحية ووجدانية المكان.

تتبدد الملامح الصوفية،في رواية"الكوني" من خلال عشقه لها"وفي هذا الصدد، تجدر الإشارة إلى أنها تمنح كثافتها من رمزية اللّغة الصوفية" [2] فالقارئ لرواية "نزيف الحجر" يجدها تنزف بروحية المكان الصحراوي لذلك" تتلازم حالات العشق القصوى في نصوص الكوني بعنف بدني ومعنوي توقعه الذات العاشقة بنفسها والمعشوق في آن وذلك لأن المسكون بالصحراء لا يستطيع أن يرهن قلبه في يد معشوق آخر"[3] فجوهر المكان يرتسم من واقع الحياة وحقيقة الموت ليؤسس بها فلسفته ومنطقه في تعلقه بالفضاء الصحراوي.

تتكثف اللغة الرمزية وتتولد من خلالها الإيماءات والإشارات، لتوحي بصدق للمتلقي على أن "الكوني" متشبع بالطرق الصوفية فهو يغرس لغة "الصبر" ومعناه العميق ليعزز بها معتقده وظاهريته الصوفية التي يمكن القول عنها صوفية كونية منبثقة من عمق الصحراء فأسوف" البطل قوة تبني منها الرواية عالمها وتشتق منها أسباب الصراع بين الكون والموجود والكون المنشود"[4] فالرواية بوصفها خطابا مفتوحا فإن الخطاب"ليس مجموعة من الملفوظات النحوية. أو اللانحوية إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين الدلالات الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية"[5]. وهو ما يتجلى ضمن خطاب رواية "الكوني" إثر صيغ خطابه الروائي منطلقا من تحقيق ذلك مما تحفل به أسيقة التداول العامة من مجموع الخطابات.

فقد بلور"الكوني" خطابه إثر سياق نصّي خاص، منبثق من الرؤية الشاملة التي تعكس فهمه لمبادئ شعب الطوارق.

تشكل نصوص "إبراهيم الكوني" عالما سرديا بديعا، مرتبط بواقع الكتابة لهذا ، تميزت رواياته عن غيرها من الروايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السحيق، والكشف عن أساطيرها ورموزها، ورمالها التي سطر عليها الأسلاف تعاويذهم ورقاهم وتمائمهم السحرية[6] وكأنه ينقل لنا مجموعة من الوقائع،ثم يمحوها بتسليط الخرافة والأسطورة، ليضع القارئ في موقف متنافي لتوقعاته، فكلما انغمسنا بحقائق الرواية، كلما زادت الأحداث تجاهلا ليأتي دور القارئ في فك هذه الشفرات وإن "أعمال الكوني توفر للقارئ لذة القراءة، وتفضي به إلى متاهات السؤال والتأمل. وهي ذات دلالة مميزة في البسط والتفصيل،"[7] وهكذا فإن عامل "السارد" يخلق دلالات وظيفية، وإيحاءات رمزية وحكايات أسطورية. فعالم الكوني في "نزيف الحجر"هو عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخييلية الشائعة في الرواية العربية وهذا العالم المتعدد الأبعاد قد أضفى على الشخصيات نوعا من العزلة والإنفراد داخل هذا الفضاء الصحراوي الفسيح[8] .

يتجلى" الملمح الصوفي"، من خلال مقاربة أفعال الشخصيات في المتن الروائي. ولعل أهم موقف تبنته شخصية البطل أسوف هي بلورة هذه المناحي الصوفية وتعميقها في النص، مما زاد المكان بعدا فلسفيا وأثرا

صوفيا حيث كان في موقف لا يحسد عليه وهو يرى الموت محاولا مصارعته حينها تذكر كلاما "يستطيع يومها أن يفهم هذه اللغة، كيف يكون الله الكبير العظيم، القادر على كل شيء في القلب الصغير المسجون في قفص هذا الصدر، وهاهو يحس مشنوقا في رأس الصخرة أن المرحوم على حق، فأين يستمد قوته على الصمود، إن لم يكن القلب"[9]. وكأن قوة القلب، صبر على المحن فإن صبر واتقى نال الهدوء وغمرته السكينة في قلبه ف" لولا تلك القوة الخفية في القلب ،لولا الله في القلب لسقط من زمان في هاوية الظلمات التي تشده من رجليه إلى أسفل"[10]. فمكان الهاوية معلق بقلب أسوف فالشيء الوحيد الذي يشده ويمنعه من السقوط في الهاوية هو إيمانه بالله وقوته على الصبر لتجاوز المحن،وهذه أهم شعائر المتصوفين. فظاهرة التصوف في "نزيف الحجر" تتقاطع مع نصه السردي "المجوس" من خلال بسطه للسكينة على أهل الصحراء" ابتعدت القافلة... طغا السكون مرة أخرى سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء... يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السّكون أو "صوت الله"، كما يروق لبعضهم أن يقول ، يوما كاملا يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإماءة، عن أبسط إشارة شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة "[11]. تحول الفضاء من مكان عادي إلى مكان ديني ومن مكان مليء إلى مكان خليوي مقطوع، وتحولت لغتهم من لغة الكلام إلى لغة الصمت فأصبح المكان مهجورا، لا حركة فيه سوى أفعال العبودية والقداسة المتاحة لقلب المتصوف. باعتبار الصحراء مكانا ممتدا لا نهاية فيه، ولا نقطة بداية منه اتخذه الكوني شعارا للمتصوفين حيث " يشيع انتشاره في الصحراء بوصفها المكان المناسب لظهور الصوفية، لأنها بامتدادها وبدائية الحياة فيها وبعدها عن الحياة الصاخبة ومراكز التجمعات البشرية، تشكل مكانا خصبا... تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيا، وتعود إلى البدائية من أجل الوصول إلى الإتحاد بالمطلق"[12]. وهذا فعلا ما دفع "الكوني" إلى جعل الصحراء أفقا نصيا، تتجه من خلاله رؤاه ومعتقداته الفكرية ليوسع بها دائرته الحكائية المكثفة بالشعائر الصوفية والمعتقدات الدينية، ليفتتح بها سردية الأحداث ويطور بها بنية الأزمنة، وتتحرك بها أفعال الشخصيات، فتتحقق الغرابة في الوصف عبر مراحل الرواية، لترصد لنا مؤشراتها الغامضة والمكتنفة بالإيحاء الصوفي.

فرجل الصحراء يتوحد مع الصحراء، يعشقها عشقا صوفيا، فتهبه نفسها سخية وتمده بأسرارها فتحل فيه ويحل فيها وقتها يدرك أن لحياته في هذا الفضاء معنى[13]، تتكثف المعاني الصوفية من خلال حديث والد البطل، موصيا إبنه" أوصيك بالصبر كيف تستقيم الصحراء بدون صبر؟ من لم يهب هذه النعمة لن يطيب له المقام في الصحراء"[14] فالصبر ليس مجرد لفظ،بل إن دلالته تكمن في عمق معناه المرتبط بإيمان صاحبه .

يفصح "الكوني" عن بعض الأفكار الصوفية التي تبنتها شخصياته، في حوار الشيخ جلولي مع جون باكر حول بعض الفرق الصوفية، وشغف هذا الضابط بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الإستشراق

بجامعة كاليفورنيا[15] هكذا إذن، هي أغراض هذا السرد تنقلنا من مسار مفتوح إلى مسارات لا حدود لها، فصاغها الكوني بطابع صوفي تعلمي من خلال تناشئ الأفكار من جهة وضياعها من جهة أخرى لأغراض إستفهامية.

ولعل شخصية "باركر" تعاضد العلاقة بين المتصوفين وافتراضاتهم المتعددة التي لانهاية فيها ولا بداية لها حيث"رافقه إلى حضرة الدراويش المهتاجين، الغائبين عن الذكر والتوحيد"[16] فقد أصبح "باركر" عالما بأسرار الحياة الوعرة والشاقة التي يمتطيها رجل الصحراء.

وهكذا نصبح إزاء فكرة "الصّحو"،التي يضيء بها المتصوفون دنياهم لفهم الحياة فهي الخيط الرابط بين الصوفي وبين الله الذي" مكّنه من أن يرى بعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها"[17] فتتسرب السكينة، وينبسط الهدوء، ويلبس بها الكاتب سلطان المتصوفين، الذي يرى ويعي مالا يراه ولا يعيه الآخرون، فتتضافر التأملات وتتعالى المقامات لتنير قلب المتصوف وتغشي بصيرته فيستجيب لصحوه، وينطوي مع نفسه ليتسع به فضاؤه الصوفي. ويكمل به رحلته الزهودية.

وفي هذا الإطار، تغدو الصحراء، منطلقا للرؤى الفلسفية ففكرة الصحو، مقيدة بقوة القلب، وقد تفاقمت"الملامح الصوفية" في الكثير من المقاطع السردية كحديثه عن "القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس"[18] فهذا يعكس طبيعة الإنسان الذي يخصه "الكوني" بهذه الخاصية التي تميزه عن غيره من الآخرين الذين يعيشون في صمتهم ووحدانيتهم.

تجدر الإشارة، إلى أن ذكر الفضاء الصوفي متعلق بزمنه،إذ ما من مكان خال من الزمن، فقد نرمز إليه على أنه"زمن الرؤيا الغيبية، وهو زمن الروح في لحظات إشراقاتها وشطحاتها، وهيامها بالنور العلوي"[19] فظاهرة الغياب، متعلقة ببصيرة المتصوف، "ومن ثم فالزمن عنده هلامي يسبح فيه بطلاقة، طلاقة الروح المقيمة في كل زمان، المتمردة عن الأمكنة والأحيزة"[20] فنلفيه يستند على رحابة واتساع الأمكنة وعدم إستقرارها، وبطبيعة الحال انفتاح الأمكنة وتغير الأزمنة، له علاقة وطيدة بالمفاهيم الصوفية، التي تقر بفكرة القلب، نزعة القلب تجلت في العديد من سياقات الحكي ففي النص الروائي" القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا، كما يهتدي التائه بنجم (إيدي)"[21] ويشير الكاتب في نفس الصفحة متسائلا "ماذا ينفع ابن الصحراء إذا أضاع قلبه... قوة القلب الآن أعطته الصفاء يرى أنه في موقف أبشع وأقصى من الموت"[22] اللافت للانتباه في هذا القول أن "الكوني" أختص ابن الصحراء بالقوة التي لا يضاهيها شيء آخر في هذا الوجود، وهي قوة القلب

التي تزاوج بين مقدسين هما "الصبر" و"الصحو" اللذان يعبران بشكل جلي عن المعتقد الديني الذي يعتنقه المتصوفون اتجاه مكانهم البؤري وفضائهم المقدس.

وهذا الاعتقاد الصوفي الأسطوري اتجاه الصحراء هو مسألة ترتكز على مرجعية أسطورية، ويبقى حضور هذا الفضاء المتخيل بين الأسطوري والصوفي[23]، في إطار صيغة سردية تتعالق فيها الملفوظات والمعتقدات التي ينضوي تحتها الفكر الصحراوي، المهيمن بخطاباته الصوفية والعجائبية.

وعند مقاربة نص "نزيف الحجر"بنصوص روائية أخرى، يتبين لنا أن خاصية مكوناته، وتقنيات سرده مميزة عن غيره،مما جعله نصا متميزا بحبكته المتألقة، ونسجه المتماسك، وربما يرجع هذا إلى طاقته اللغوية العالية والعفوية في آن واحد.

وقد استعان "الكوني" بمصادر متنوعة ليثري بها نصه السردي، فاعتمد على القرآن الكريم، الإنجيل سوفيكلس، أوفيد، كتابات النفري، الصوفية، وهذا التنوع في المصادر"ضمن خاصية المكتوب، كما أنه أخرج الخبر السردي الشفوي من آلية الفانية ليمنحه ديمومته.صيره من زمن مغلق إلى زمن مفتوح، مفتوح على نهايته الكينونية. وهو ما يكشف لنا عن قدراته الأدبية العلمية"[24] فتغدو الصحراء مكانا يتمتع بمقادير معرفية وسياقات عجائبية وأسطورية، فتندثر فيها كل الحواجز فيتسع فيها المكان ويمتد إلى ما لانهاية.

يمكننا الوقوف على بنية النّص المكانية، من خلال صورته العميقة، ولغته المنزاحة، وذلك بالاستعانة بالوصف المكاني لـ "نزيف الحجر" والتمتع بملفوظاته السردية الخاصة بعالم الصحراء "ففي الصحراء تكمن قيّم الطبيعية وسحرها، فهي فضاء بكثبان وفضاء بواحات، وفضاء بسماء... فضاء بجفاف ومطر وخيول، وجمال وعيون ماء، فضاء متصل اتصالا مباشرا بالسماء، فضاء...لا حدّ لامتداداتها"[25]. فخاصية المكان تتخذ عمقا فنيا من خلال سرد أهم ميزاته وذكر أهم مفاتنه التي تغوي المتلقي لاكتشاف أسرارها لذا اتخذها "الكوني"دلالة ، تتعدى معانيها حدود المعقول،لتصبح طاقة إبداعية يحرك بها الكاتب أمكنيته الأدبية المزدوجة معانيها، بين التجانس أحيانا وبين التنافر حينا آخر.

فالغموض الذي يعتري نصوص الكوني يلقى بسلطته على ساكنيه، ونظرته الوجودية له تآلف بين العلاقات المختلفة التي تربطه بالإنسان والحيوان لتحيا الخرافة وتزرع الأساطير، فتجعل من المكان "ظلالا من الغموض والرهبة، وطمست الحدود بين الطبيعة وماوراءها، فنمت كمية الغرابة والإثارة، ومثل هذا البعد الأسطوري ضرورة لا غنى للصورة عنها"[26]. فارتسم المكان وكأنه سقفا يتراءى للناظرين وكأنه حلم، وإذ ما

أفاق القارئ، من هذا الحلم فإنه يرى الواقع ممتدا لأحلامه، فيهبط بها إلى أرض الحقيقة فيكسوها ببريق الخرافة والأسطورة.

حقا سلطة المكان، بسطت صورتها من خلال ثنائياتها المزدوجة مما "نرى فيه تعددا في أشكال التقديم، ذلك أن هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعية من فترة إلى أخرى"[27]. ولعل هذا راجع إلى البيئة الطبيعية التي تميز الصحراء بتقلباتها المناخية ومساحاتها الجغرافية الممتدة من (رمال وصخور)، (جفاف-أمطار)، (تآلف- تنافر)، (حياة – موت)، (خوف- شجاعة)، (واقع- خيال)، (إنسان- حيوان) (جن- إنسان).

أضاف لنا الكاتب رؤية جديدة ومتميزة للبيئة الصحراوية، من خلال هذه الثنائيات الضدية التي لا يمكن أن نحصيها جميعا فبعض منها يأتي بصيغة مباشرة والبعض الآخر يأتي ضمنيا من خلال المعنى واللغة السردية، التي أضافت حقلا معرفيا للعمل الإبداعي والخيالي في آن واحد لذلك منحت اللغة الإبداعية للكاتب "إمكانية دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات هي التي تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة"[28].

ويجعلنا أمام حياة العلامات التي ربطها "غاستون باشلار" بحياة الشخصيات وحركاتها بالمكان الطبيعي العلاماتي الذي نجده في الحياة السردية التي تجمع بينهما "فالصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"29. هذا ما يحفز عليه "إبراهيم الكوني" بضرورة توسيع النظرة إلى المكان الطبيعي وعدم الانكماش في الرؤية، وحدد معالم أخباره للمكان الصحراوي خاصة أنه يجمع بين كل مظاهر الحياة الهادئة والساكنة والبسيطة البعيدة عن التكلف والقريبة من التلقائية والعفوية التي ترتاح لها النفس وتفرض انتماءها فيه فقد فرض "الكوني" مكانه المختار من خلال لغته السردية البارعة التي حول بها مظاهر هذه الحياة العصيبة إلى مظاهر ساحرة، تخضع كل من يسكنها لأحكامها وسلطتها.

يعد اختزال المسافة بين حدود المكان الداخلية والخارجية قفزة علاماتية للمكان المتخيل،فهو المكان المصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث وواقع،أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي وشخصيات الرواية، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا،دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي[30]، فللمكان دور بارز في تفعيل آلية السرد المشهدي، التي يجتاح به الكاتب أبواب الواقع ،ليكتسح الخيال والإيحاء على روعة وصفه للمكان.

إن فضاء الصحراء، يشكل بنية تعكس منظومة فكرية وإعتقادية وأخلاقية، إنه مكان لا متناه ويكون هذا المكان بصفة عامة خاليا من الناس،لأنه الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد ولا يملكها أحد، وبالتالي تكون الدولة وسلطانها بعيدة، ولذلك تصبح أسطورة نائية وكثيرا ما تفتقر هذه الأماكن للطرق والمؤسسات

الحضارية، وإلى ممثل السلطة، ولذلك تكتسب دلالات خاصة[31] ولعل دلالة المكان تطفح بإيحائها،وتثبت كينونتها من خلال الاتصال الرمزي بينها وبين ساكنيها، فيجعل "الكوني" الصحراء، مقام الصدارة إلى جانب الأماكن الأخرى التي يسكنها البشر، ومن هذا المقام تتولد قيم أخرى للمكان "وفي واقع الأمر فإن عنهجية المكان تبلغ ذروتها في محاصرة الشخصية الممتدة في المكان، بوشائج متينة ،حيث يحفر المكان في أغوار هذه الذات مسارات عميقة، فتظهر سطوته وسيطرته"[32]ففي الرواية يستلهم البطل "أسوف" تصوراته وارتباطاته بالأحداث من صحرائه ولهذا تنشأ علاقته مع الكائنات الغريبة، ويرتد إلى مكانه الأصلي والأزلي ليثبت طهارته وإخلاصه لوجه الله فكأن التقرب إلى الله مرتبط بحتمية تواجده في الصحراء "فمن أراد أن يخرج من المكان، أراد أن يخرج من بدنه، ومن أراد أن يخرج من البدن أراد أن يخرج من الزمان ومن ادعى الخلود كفر بقدره وتطاول على المعجزة ونافسه في الألوهية، ومن نافسه في الألوهية رده إلى الفناء. فلماذا نهرب من قدرنا"[33]. ينقلنا الكاتب إلى هذه الرؤية الإعتقادية والتأملية من خلال انتماء أسوف ووالده لهذا المكان، والإيمان به لحد التقديس.

ومما يزيد من وجدانية المكان، علاقة "البطل" به فيلتحم الذاتي بالموضوعي ليغدو المكان أسطورة زمكانية تشهد عليها أفعال الشخصيات وينمي انتماءها حركة الزمن "لأن الحفريات المكانية في الشخصية،تسهم في تحديد الملامح العامة لها والمختلفة، الشخصية الصحراوية الجبلية المدينية، حيث كل منها تناسب الأخرى، الاختلاف والتغاير في المستويات الجسدية والنفسية والاجتماعية"[34] لذا كان الأثر الكبير في التأثر على الشخصيات الروائية من خلال تواجدها داخل هذا الفضاء الذي ظهرت سيطرته البارزة على أفعال الشخصيات الروائية.

أسبغ "الكوني" طابعه الفلسفي على مكانه الصحراوي، بأبعاده الرؤيوية الخاصة بعالمه، والتي تحتل مكانة فاعلة لها دورها المهم والمؤثر، في إضاء رؤى خاصة تعبر عن واقع يحتويه النص من أفكار ومعاني مضمرة تجسد عالم الكاتب ورؤيته الخاصة، بحيث يعتبر المكان واقعا له، حضوره الخاص، وسطوته المؤثرة داخل النص الروائي[35]، فإقراره الروحي بسلطة المكان جعلته يكسر نمطية الحكي ليحقق غايته التخييلية فيحافظ بها عن مكانه السامي والخالد كما يعبر عن ذلك في روايته واضعا "الصحراء وحدها تغسل الروح، تطهر، تخلو، تتفرغ، تتفضى، فيسهل أن تنطلق لتتحدد بالأفق، بالفضاء المؤدي إلى مكان خارج الأفق وخارج الفضاء بالدنيا الأخرى، وبالآخرة نعم بالآخرة، هنا فقط في السهول الممتدة في المتاهة العارية، حيث تلتقي الأطراف الثلاثة: العراء، الأفق، الفضاء، لتنسج الفلك الذي يسبح ليصل بالأبدية، بالآخرة"[36] وهكذا يمكن القول أن

الكوني جعل من الصحراء، علامة مكانية، بالنظر إلى تفاعل وتكامل مركباتها وانسجامها متعلق بغزارة حضور هذه العلامات المنشئة للمكان.

كما إن كثرة هذه العلامات واتساقها، يرسم مجموعة من المسارات الفكرية التي رمز بها الكاتب إلى مبدأ الحرية عن طريق البحث عن الخلوة والعزلة في الصحراء"إن الصحراوي الذي لا يكف عن طلب الحرية والسكينة في الآفاق، يعشق الصحراء إلى حد الجنون لأنها تضمن له التخلص من الاستعباد وتمكنه من السعي العنيد إلى الحرية، ويذهب الخيال الروائي في التعامل مع الصحراء، فيؤنسها ويؤنثها"37. فمسارات الخيال، تنضوي تحت جرأة المكان وهيمنته على الخطاب المسرود.

عاشت شخصيات الروائية مواقفا معقدة، منها ما رآه "أسوف" من هول الموقف وصدمه المشهد"فالمعزة تسحب الهواء تتنفس طويلا بعد ذبحها، أما الودّان المذبوح فينهض واقفا بدون رأس ويجري مسافة طويلة في العراء... لابد أن تقف زمن الجحيم وتجري في العراء"38، اشتغل" الكاتب" على تشبيع خطابه السردي، بضروب التخييل التي تصل إلى حدود اللاّمعقول والتي تلائم بين الحرية والصبر اللذان يتشارك فيها الإنسان مع الحيوان.

الصحراء "أرض الكنوز، والنبوات، والمعجزات، والخوارق، والأساطير، والغموض والسحر، والحضارات العملاقة لذلك كان لها ماله من هذه الدلالات والمعاني، والرموز التي لا فاصل فيها بين التاريخ والأسطورة أو بين الحقيقة والخيال"[39]، فصحراء الكوني في "نزيف الحجر"تمي ثقافتها باتصالها التاريخي، وتيهها المكاني، وترسيخها الإعتقادي بعالم السحر والغموض.

وبالعودة إلى "المتن الروائي" تمتد لنا المعارف من خلال المقاطع الروائية بطرح الكاتب لموضوع الصراع الذي بسطه على جميع مكونات النص، من شخصية وبيئة وحيوانات، مما يعكس فلسفته للمكان، فقد انبثقت من "هذا المكان الذي جعل منه الكاتب محور الحدث وبؤرة الدلالة"[40]، فقد استثمر" الكوني" قدرته الإبداعية المتفردة برمزها المكاني ليبرز بها بنيته الحكائية الخاصة.

فالصحراء ليست مجرد حيز مكاني جرت فيه أحداث القصة فحسب، ولكنها حضور مكثف شغل فضاء الرواية ويقوم بدور البطولة فيها، وهذا ما أكسب الصحراء نوعيتها وخصوصيتها.

فالمكان في الرواية يعكس العلاقات المتداخلة الغامضة التي تجمع شخصيات الرواية من خلال واقع تمتزج فيه الأساطير بالفلسفة بالسحر بالمعتقدات الخرافية.

لاشك أن تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الروائي "لعالم الذات الداخلي، الذي تنهل منه عملية الإبداع رؤاها، وتتشكل من خلاله طرائق تعبير فيها، تشكيلا لا منطقيا، غامضا وثريا بالدلالات والإيحاءات الوجدانية"[41]، فمكان الصحراء هذا العالم الغريب؛ يجسد لنا ويؤسس رؤية جمالية

ببنية مكانية منبثقة عبر النص السردي تساهم في إنتاج جمالية الفضاء الروائي بتحولاته وتناقضاته و"عالم الرواية ينهض من أعماق التناقض، القائم بين مجموع كلي ثابت وتاريخ متغير... يحمل في طياته عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة، وعالم الواقع المتغير"[42]، لذا فالروائي يحرص على اختيار أمكنته وإعطائها مجالها الوظيفي داخل بنية النص ليربط بين شخصياته وتواجشها مع المكان والفضاء الرحب الواسع اللامتناهي واللامحدود وهو فضاء الصحراء. ولهذا يسعى الكتاب دائما في البحث عن النظريات التي تقوم على شكلنة أوسع وأشمل للبنية المكانية[43]، وما للمكان من خصوصية في حياة الإنسان ورسم طبائعه وصفاته باتخاذه أشكالا وتضمنه معاني عديدة، لهذا استأثر المكان (الصحراوي) باهتمام إبراهيم الكوني به، واستحواذه له مقابل تحقيق اللّذة الجمالية لمكانه المقدس ضمن مكان أسطوري عجائبي.

الهوامش:

[1] -عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص501 .

[2] - يوسف سعداني، إستراتيجية الحكي في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد المعاصر، 2013 -2014، ص15

[3]- إبراهيم الكوني،الدنيا أيام ثلاثة، دار الملتقى للطباعة والنشر ،بيروت ، ط1، 2000 ، ص187.

[4]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية ، ص501.

[5] - جوليا كرستيفا، علم النص ،تر : فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 14.

[6] - ينظر، محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، ط1 ، 2002، ص218.

[7]- لحسن كرومي، جمالية المكان في الرواية المغاربية ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، معهد اللغة والأدب، جامعة وهران، 2005-2006، ص 212.

[8]- ينظر، إبراهيم الكوني، المصدر نفسه، نقلا عن عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفضاف، الاختلاف الرباط، ط1، 2013، ص 195 .

[9]- إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3، قبرص، 1992، ص68.

[10] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[11]- إبراهيم الكوني، المجوس، ج2 ، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ،ط1 ،1992 ،ص 236.

[12]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2002، ص 219.

[13] - ، لحسن كرومي، جمالية المكان في الرواية المغاربية، ص175 ينظر

[14] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص 69.

[15] - ينظر، المصدر نفسه، ص 115 .

[16] - المصدر نفسه، ص116 .

[17] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص 146.

[18] - المصدر نفسه، ص 23.

[19]- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي -سردية الخبر-، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2012، ص17.

[20] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[21] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص 23.

[22] - المصدر نفسه، ص 23.

[23]- ينظر، عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات ضفضاف، الاختلاف الرباط، ط1، 2013 ، ص172.

[24]- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي -سردية الخبر-، ص42 .

[25] - ياسين النصير، الرواية، والمكان، دراسة المكان الروائي،دار نينوى، سورية، ط2، 2010، ص 112.

[26]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003،ص337 .

[27] - محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 2010، ص ص 42 -.

[28] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العرب، ط2، 2009، ص98 .

[29] - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غلب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط3، 1987، ص6.

[30] - ينظر،شاكر النبلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص16.

[31] - ينظر، عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص150.

[32] - المرجع نفسه، ص 150.

[33] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص 110.

[34] - عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 152.

[35] - ينظر، شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2006، ص93 .

[36] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص127.

[37] - ينظر، لحسن كرومي، جمالية المكان في الرواية المغاربية، ص60.

[38] - إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص76.

[39]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص133.

[40]- شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، ص83.

[41]- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص ص298- 299.

[42]- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2002، ص12.

[43]- ينظر، أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص21.

النثر العربي ومدلوله بين القدماء والمحدثين.

جوهري سعاد

جامعة جيلالي ليابس. سيدي بلعباس

الملخص:

لم يهتم النقد القديم بالنثر بمستوى اهتمامه بالشعر، ولم يأت هذا الاهتمام إلا في مرحلة تطور الحياة الفكرية وانتشار الكتابة والتدوين، وعندما اتسعت الثقافة العربية وازدادت عوامل الحاجة الى الكتابة تطورت الكتابة النثرية واتخذت اشكالا متعدد من التطور والنضج.

Abstract:

The old prose critic was not concerned with the level of his interest in poetry, and this interest came only at the stage of the development of intellectual life and the spread of writing, and when culture Arabic has developed and as the need to write has increased, writing in prose has developed and has taken on multiple forms of development and maturity.

إنّ المتصفح لأهم كتب النقد والبلاغة العربية تصادفه ظاهرة قلة العناية النقاد العرب القدامى بالنثر، في حين أنهم أمعنوا النظر في الشعر واحتضنوه بالعناية والدرس والتدوين في جميع ألوانه وأغراضه ، ولم يكن النثر ليأخذ حيز الدراسة إلّا في أبواب مقارنته بالشعر ، بل ظلّ يحتل مرتبة ثانية بعد الشعر ،إلا أن بدأت الحياة العربية تدخل عهدا جديدا من التعقيد الفكري والاجتماعي ـ في العصر العباسي ـ عند ذلك أخذ النثر مكانه الحقيقي، واتسعت مساحته في ساحة الفكر والثقافة والحياة ، وشارك الشعر ـ بل تفوق عليه أحيانا ـ في تناول جميع المظاهر الاجتماعية والمناسبات الخاصة والعامة ، وتصوير عواطف الأفراد وأفكارهم ، ومعالجة همومهم وآمالهم . حتى أضحى هذا الفن الأدبي يسجل أكبر حضور له على الساحة الأدبية في عصر الازدهار الفكري والأدبي في القرن الرابع الهجري ، من خلال قدرته على احتواء الكلام والتعبير جميعها أنذاك ، من خطابة ورسائل ومقامات وقصص...

إنّ الخوض في دراسة هذا الفن كتصور وماهية ومنبع للكتابة الأدبية ، وتحديد معالمه ورسم حدوده الاصطلاحية في الدرس الأدبي والنقدي التراثي يلزم الباحث في دلالته الوقوف على الجذر اللغوي لمصطلح نثر في معاجمنا اللغوية ،والتي في حقيقتها تقصر ماهيته على الدلالة المادية الحسية ، ثم الوصول به ـ تدريجيا ـ إلى أن يصبح ذلك الفن القولي لا ينفك أن يكون ضدا للشعر في المباحث الأدبية التراثية

ماهية النثر :

لغة: ورد في لسان العرب :"نثر الليث ، النثر ، نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل الجوز واللوز والسكر ، ولذلك نثر الحب إذا بذر وهو النثار والنُثار "[21]. وفعل النثر بهذا المعنى يعني جعل الشيء متفرقا مبعثر الأجزاء ومنه نثر ينثره ونثره فانتثر وتناثر والنثارة ما تناثر منه الاجزاء ، وهي الدلالة التي تذهب إليها صيغة افتعل انتثر إذ يقال : " انتثر القوم وتنثر إذا تفرق "[3]. وهو ما يعني الانتشار في الارض وعدم الاتحاد . وفي سياق آخر تقترن دلالة نثر بالكلام فيقال رجل نثر " مهذار ومذياع للأسرار ، ورجل نثر كثير الكلام" [4]. فالنثير يبسط القول ويجعله في متناول الاسماع لأنه يعشق الإسهاب في الكلام والإطالة فيه . ويضيف الزمخشري في مادة نثر ما يزيد في وضوح هذا المعنى ونمائه وثرائه فيقول: "نثر اللؤلؤ وغيره وقد انتثر وتناثر ودر منثور ونثير ..."[5] والنثر على هذا النحو هو الكلام الكثير المتفرق المنتج على غير نظام تشبيها بنثر الدّر أو اللؤلؤ.

وفي مقاييس اللغة نجد :" نثرت الشاة ، طرحت من انفها الأذى ويسمى الأنف النثرة من هذا لانه ينثر ما فيه من الأذى ، وجاء في الحديث "إذا توضأت فانتثر " معناه اجعل الماء في نثرتك [6]. كل هذه الدلالات المختلفة لكلمة النثر في المعاجم اللغوية العربية تتفق على أن أصل النثر مادي حسي ، ويقوم على التفرقة والتوزع أي ان الشيء كان مجتمعا ثم تفرق وتبعثر دون نظام يحكمه .

غير أن هذا الأمر لا يكون في المعاني كلها ، فانتثار الكواكب يدل على أن وجودها ليس عبثا بل وفق قوانين تنظم سيرها ، فنحن ندرك مما جاء في الآية الكريمة " وإذا الكواكب انتثرت " [7] أن للكون نظام يسير وفقه ، وإن بدت الكواكب منتشرة في الكون والفضاء ، فهي تخضع لنظام معين .

واصطلاحا: هو في المعنى العام الكلام المرسل الذي أطلق من قيود الوزن والقافية . وهو على أنواع*: نثر عادي ونثر علمي ونثر فني* . وهذا الأخير هو ما دخل حيز الدرس النقدي والأدبي .، وهو ما تعنينا دراسته والبحث في فنونه وسماته الأدبية . وهو ما يرتفع به أصحابه عن لغة الحديث العادية ، ولغة العلم الجافة إلى لغة فيها مهارة وفن وروية . وهي لغة الأدب التي تتحقق معها جمالية التأثير والاستجابة في المتلقي ..

جاءت أغلب مباحث مصطلح " نثر فني " في التراث النقدي العربي تدور كلها في رحاب المفاضلة بين الشعر والنثر . ولم يعثر في الدراسات على تعريف مضبوط للنثر الا مقابلا لمصطلح الشعر ، والدارسون لم يصلوا إلى معان واضحة وحدود فاصلة الا في عقدهم مقارنات بينه وبين النظم "الشعر " في أبواب المفاضلة بينهما أيهما أشرف ؟ وأيهما أسبق للوجود من الآخر ؟

استقرت لفظة نثر في استعمال النقاد والأدباء على مفهوم الكلام الفني غير المنظوم الذي يقابل المنظوم (الشعر أو النظم). جاء في كتاب البرهان :"واعلم أنّ سائر العبارة في كلام العرب إمّا أن يكون

منظوما أومنثورا ، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام "[8]. جاعلا النثر كل كلام غير الشعر ، وهو ما يذهب الى معناه ابن خلدون عندما يعرض قوله :" اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين : في الشعر المنظوم ، وهوالكلام الموزون المقفى . ومعناه الذي تكون أوزانه كلّها على روي واحد وهو القافية . وفي النثر وهو الكلام غير الموزون "[9]. ثم يفصل الحديث مبيّنا ما يختص به كل فنّ من فنون الكلام :" واعلم أنّ لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح لفنّ آخر، ولا تستعمل فيه مثل النسيب المختص بالشعر و، والحمد والدعاء المختص بالخطب ، والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك"[10]. ويعتمد بن خلدون على الوزن والقافية في التفريق بين الشعر والنثر:" وصار هذا النثور إذا تأملته في باب الشعر وفنّه لم يفترقا إلّا في الوزن " [11].

ما يجعل النثر نثرا عند القدامى هو عدم إلحاقه بعناصر الإيقاع الخارجية ، وعدم اقترانه بالوزن يعني أنّه كلام غير منظوم وبسببه أضحى كلاما متفرقا موزعا يشبه اللؤلؤ المنثور ، ومن ذلك ما جاء به مسكويه :" فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما ، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي صار به المنظوم منظوما "[12]. لكن النثر إن خلا من الوزن والقوافي . لا يخلو من العناصر الجمالية إما في اللفظ أو في المعنى أو فيهما معا ليحقق أدبيته .

هذه النظرة الجزئية للنثر تقوم على المفاضلة بينه وبين الشعر،لكن هذا الأخير يشترك مع النثر في جانب المعنى، بينما ينفرد هو بالوزن ويفضل به ، فالنثر عند ابن مسكويه هو كلام فيه معنى غير أنّ مقوماته الجمالية لا تصل إلى مستوى الشعر المميز بالوزن والإيقاع " ولما كان الوزن حيلة زائدة وصورة فاضلة على النثر ، صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن ، فإن اعتبرت المعاني ، كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر " [13].

والجاحظ من جهته حاول أن يعيد للنثر اعتباره من هذا الاتجاه حين نسب الأفضلية للنثر في حفظ المعارف الإنسانية وتقييدها فيقول :" فقد صح أنّ الكتب أبلغ في تقييد مآثر الامم من الشعر "[14].وفي دور النثر وأفضليته على الشعر يتحدث ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) في الحاجة إلى الكتابة ونفعها ومما يقول في هذا الشأن :" وأما الذي نقوله في تفضيل النثر على النظم فهو : أنّ النثر يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم كالمعرفة بالمخاطبات ، وبينة الكتب والمعاهدات والتقليدات ، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف[15] بها الكاتب أمورهم ويطّلع على خفي أسرارهم وأنّ الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسة والانتفاع بها في الأغراض ظاهر ."[16] ومصطلح" كتابة "هنا يقصد به النثر الفني الذي يشير إليه أبو هلال العسكري بقوله :" وأن يسلك في تأليف الكلام الذي يخرجه عن حكم الكلام المنثور العاطل الذي يستعمله العامة في المخاطبات والمكاتبات إلى حكم المؤلف الحالي بحلي البلاغة والبديع كالاستعارات والتشبيهات والأسجاع والمقابلات وغيرها ..."[17] هذا هو النثر الابداعي الذي تكون لغته ذات سحر خاص قادرة على إثارة الدهشة والانفعال العميق، وإثارة المتعة الفنية في المتلقي (قارئا أو سامعا). أو بعبارة أخرى هو الكلام الذي يشتمل على جمالية فنية في صياغته

وأسلوبه،هو كما يقولون :" نثر كنثر الورد ، نثر كالسحر أو أدق ... نثر سحره كالبيان ، نثر كالحديقة تفتحت أحداق وردها ".[18] هذا الكلام يشير إلى أنّ صناعة النثر الفني (الكتابة الفنية)عناصر فنية ، وخصائص جمالية . أوردها النقاد مشتركة بين الشعر والنثر على شاكلة ما جاء في حدّ النثر ومفهومه ـ كما أشرنا سابقا ـ حيث لم يخضعوا لكل واحد من الفنين حديثا ، وإنما جاءت تنظيراتهم في باب واحد أين يتفقان ويشتركان في وجوه البيان وفصاحة الألفاظ وبلاغة وجودة المعاني ، ودليل ذلك قول ابن وهب في البرهان :" وقلنا إنّ الشعر كلام مؤلف ، فما حسن فيه فهو في الكلام حسن وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح، فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف الشعر فاستعمله في الخطابة والترسل ، وكل ما قلناه من معايبه فتجنبه ها هنا ". ولا يكون العمل الأدبي شعرا كان أونثرا عملا فنيا تتحقق من خلاله شعرية وجمالية تصل المتلقي إلا إذا توفرت فيه عناصر البلاغة والفصاحة وما يتعلق بهما .

صحيح أن العرب القدامى كثيرا ما أشاروا إلى أنّ الشعر مثل النثر في القيم الفنية والجمالية ، واتفقوا على العناصر التي تحقق جماليتها ، وهي ما يطرب السامع بعد إفهامه والوصول به إلى الفهم مع بلاغة وبيان في الاسلوب ، فالبلاغة هي المعنى الجيد الموافق للعقل ، حيث لا يكتفي بنقل المعنى على أكمل وجه ، بل يحقق الإطراب بما يقدمه من صور وإيقاع وموسيقى تثير العواطف النبيلة ، مما يؤدي إلى التطهير الذي تحدث عنه ارسطو[19].

هذا مما تشاكل فيه النظم والنثر في المباحث النقدية . غير أنّ للنثر عناصر فنية خاصب تحقق شعريته ، وجماليته . ولعل أولها "الإيقاع " . لكنه ليس إيقاع الأوزان والقوافي بل هو إيقاع من نوع آخر . والأساس بضرورة توفر الإيقاع في النثر ترجع للنقاد القدامى ، ومن بينهم ابن الأثير الذي يرى أنّ :" من له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة الأوتار...وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم"[20]. فالالفاظ عند دخولها في التركيب تتصل مع ما قبلها وما بعدها في خلق إيقاع داخلي للنص . ولابدّ من تجنب التنافر الصوتي بين الكلمات وحروف الكلمة الواحدة ، لأن ذلك أبعد ما يكون عن الانسياب الإيقاعي في النص ، فـ " تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام "[21].كما أنه يشعر المتلقي بالتكسر ولا استرسال في تركيب الجمل والعبارات ، والإيقاع ليس مجرد علامة جمالية خارجية فقط ، بل هو وسيلة تبليغية يستدعيها الناثر لإثارة المتلقي .ومن ثمّ فهو استدعاء للمعاني إذ أنها تحدده وتضبطه ،فيصبح للإيقاع وظيفة دلالية تضاف للوظيفة الجمالية .

هذا الإيقاع وما يحققه من جمالية ودلالية للنثر الفني له عناصره التي تجسده ، وقد اتفق البلاغيون عليها قديما وجعلوها متعارفة بينهم ، ويكمن مبعثها في :" المناسبة والموازنة بين الألفاظ في الجمل والعبارات ، أو بين الجمل والعبارات أنفسها ، وهذا التناسب قد يكون لفظيا أو قد يكون معنويا ..."[22]. فالإيقاع في النثر مرده التناسب بين الألفاظ في الجمل والعبارات ، وهذا التناسب يكون في الألفاظ يتمثل في السجع والازدواج ، فأما السجع

فهو :" تواطؤ الفواصل في الكلام المنظور على حرف واحد ".[23] ومعناه أن يكون الكلام المنثورعلى فواصل مشابهة للقافية في المنظوم .وللسجع أنواع وتعاريف جال فيها القدماء في باب البحث في علم البديع .

وأما الازدواج فهو :"عبارة عن تقسيم الكلام الى فقر متساوية متوازنة في الطول والقصر ، وقد تكون متوازنة في الوزن أيضا "[24]، وله ايضا أضرب لا حاجة لنا بالتفصيل فيهما الان . وإذا كان كل من السجع والازدواج يحققان التناسب اللفظي ، فالتناسب المعنوي عند النقاد يتحقق بأن يكون :" معنى كل لفظة من اللفظتين المتناسبتين مقاربا أومطابقا لمعنى الأخرى ، أوأن يكون مضادا لها ، أو قريبا من ذلك ، وقد اتفق أكثر النقاد على تسمية هذا النوع بالطباق أو التضاد ، أما النوع الأول فقد أسموه جناسا ."[25] وهما متعلقان بمعاني الكلمات لا بشكلها .بالإضافة إلى المقابلة وهي " في أصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا ،وآخره ما يليق به آخرا ، ويأتي في الموافق بما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه "[26]. وهذا يمكن المتلقي من الحصول على إيقاع موحد بفضل تكرار الألفاظ وما يقاربها فيحدث انسجاما واسترسالا عذبا للمعاني والأفكار ما توافقت مع المعنى في القوة واللين وتجنبت الافراط في التكلف والتصنع.

هذه العناصر المحققة للايقاع الداخلي للنثر الفني ،تحقق الى جانب الفصاحة والبلاغة والمجازشعرية النثر الفني ، وتخلف بعدا دلاليا ونفسيا في المتلقى . و هذا ما اجتمع عليه النقاد العرب في مسائل جمالية النثر، إلى جانب مسائل أخرى شكلت محور المباحث النقدية هي : باب تفضيل الشعر على النثر أو العكس ،إذ تبارى النقاد القدامى على إظهارمحاسن هذا على ذاك ،كما كانت لقضية اللفظ والمعنى مساحة شاسعة في النقد العربي القديم

هذه محاولة لرصد مفهوم النثر الفني في تصانيف النقد العربي القديم ، واسقراء ماهيته ضمن تعاريف للخطاب الشعري والتي لم يعثر فيها على مفهوم محدد يخرج به النثر الفني مستقلا عن ماهية النظم وخصائص الشعر .غير أن الباحثين في العصر الحديث لهم محاولات جادة لتعريف النثر الفني وتحديد مفهومه . فقد ذهب عمر فروخ مثلا إلى :" أن النثر هو الكلام الذي يجري على السليقة من غير التزام الوزن ، وقد يدخل السجع والموازنة والتكلف الكلام ، ثم يبقى نثرا إذا بقي مجردا من الوزن" .[27] والنثر عنده أسبق أنواع الكلام للوجود ، وهو نوعان : مسجّع إذا التزم كل فقرتين أو أكثر قافية ، أو مرسل إن كان غير ذلك* .وهذا يحيلنا الى وجود أنماط للنثر الفني ،وهو ما عرف بمدارس النثر الفني في العصر العباسي سنأتي على ذكرها لاحقا بالتفصيل .

ويعرفه شوقي ضيف :" النثر الذي يقصد به صاحبه إلى التأثيرفي نفوس سامعيه ، والذي يحتفل فيه من أجل ذلك بالصياغة وجمال الأداء"[28] بمعنى ذلك النثر الذي يرتفع فيه أصحابه الى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة . وهو :" الكتابة الفنية التي تشمل القصص المكتوب ، كما تشمل الرسائل الفنية المحبرة، وقد تتسع فتشمل الكتابة التاريخية المنمقة. كما نجد أيضا الدكتور طه حسين يطلق على الأدب " مأثور الكلام نظما ونثرا " يقول في النثر

:"هو هذا الكلام الذي يعنى به صاحبه عناية خاصة ، ويتكلفه تكلفا خاصا ، ويريد أن يأخذك بالنظر فيه والتعويل عليه ، كما يعنى الشاعر بشعره ، ويحاول أن يؤثر به في نفسك. أي أنه قائم على مظاهر الجمال من جهة ، وقصدية التأثير في النفس من جهة أخرى ، لذلك وجب على الأديب أن يعنى في نثره بالتفكير والجمال في الآن ذاته ومن خلال هذه الجملة من الآراء يتبين أن النثر أو الكتابة الفنية إنما هو تشكيل لغوي يتجاوز خاصية الإفهام إلى ما وراءه من الحسن والإثارة ، فهو يسعى هذه اللغة إلى تحقيق وظيفة إبلاغية و دلالية ، ويتجاوزهما إلى وظيفة جمالية تأثيرية تبنى بين المبدع والمتلقي

الهوامش:

[1] ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، م 10 ،دار صادر بيروت ، لبنان ، دت ،ص191.

[2] ـ ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، م 10 ،دار صادر بيروت ، لبنان ، دت ،ص191.

[3] ـ أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، تح عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ،دت ، ص446

[4] نفسه ، ص446

[5] ـالزمخشري ، اساس البلاغة، ص446

[6] ـ أبو الحسن أحمد .بن فارس بن زكريا ، مقاييس اللغة ، تح عبد السلام هارون ، مج 5 ، دار الجيل ، دط، ص389

[7] ـ سورة الانفطار ، الآية رقم 2 .

* يطلق على النثر الفني في الدرس النقدي العربي : النثر الأدبي و الكتابة الفنية والخطاب النثري الفني و الانشاء

[8] ـ ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفي محمد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1969، ص127

[9] ـ عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004م، ص566.

[10] ـ نفسه ،ص567.

[11] ـ نفسه ،567.

[12] ـ ابوحيان التوحيدي ، الهوامل والشوامل ، الموسوعة الشعرية ، المجمع الثقافي ، الامارات العربية المتحدة ، الاصدار الثالث ،2003، ص554.

[13] ـ التوحيدي الهوامل والشوامل ، مصدر سابق ،ص554.

[14] ـ أبو عثمان عمرو بن بحرالجاحظ ، كتاب الحيوان ، تح عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ط2 ، 1965، ص86

[15]

[16] ـ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، المجمع الثقافي ، الامارات العربية المتحدة ، الاصدار الثالث ، 2003، ص 491.

[17] ـ أبو عباس أحمد على القلقشندي ، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء ،ج10، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطبع والنشر ، دط،دت ، ص323.

[18] ـ أبو إسحاق الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب ، شرحه الدكتور زكي مبارك ، مج 1، دار الجيل، بيروت لبنان ، ط5، 1999، ص164.

[19] ينظر : حسين الصديق ، فلسفة الجمال ومسائل الفن ،ط1 ، دار القلم العربي ودار الرفاعي ، حلب ، سوريا ،2003 ،ص270 .

[20] ـابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دط ، دار النهضة ، القاهرة ، ص221.

[21] ـ ابوهلال العسكري ، الصناعتين في الكتابة والشعر ، تح د مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1981، ص160.

[22] ـ ينظر : عثمان موافي ، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، ج1، دار المعرفة الجامعية ، 2002، ص97 .

[23] ـ عثمان موافي ، في نظرية الادب م س ،ص 30 .

[24] نفسه ، ص99.

[25] نفسه ،ص101.

[26] ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج2 مطبعة السعادة ،القاهرة ،دت ، ص15.

[27] ـ عمر فروخ، تاريخ الادب العربي (من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية) ، دار العلم للملايين ، ط4 ، 1981،ص45/44

* هذا ما أورد أيضا أحمد حسن الزيات في كتاب :تاريخ الادب العربي

[28] ـ شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، ط17 ، دار المعارف ، القاهرة ، دت ، ص398.

التناص والتوظيف القرآني في الشعر العربي المعاصر

بن مهيدي خيرة
جامعة جيلالي ليابس. سيديبلعباس

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة أشكال التناص القرآني في الشعر العربي المعاصر، سعيا منا لتقديم جانب نظري نبرز فيه مفهوم التناص وأثره البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الشعري، وآخر تطبيقي نستعرض فيه الأشكال التي اتخذها القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر وهي: التناص اللفظي، التناص المعنوي، تناص الشخصيات القرآنية، التي خرجوا بها في أغلب الأحيان من دلالاتها القرآنية إلى دلالات جديدة، كونها احتضنت أفكارهم ومشاعرهم بحسب ما تقتضيه المناسبات والظروف. فأصبح بذلك لقصائدهم طاقة تأثيرية، وحضور فاعل في التعبير عن الواقع.

الكلمات المفتاحية: التناص القرآني- الشعر المعاصر- الاقتباس اللفظي- الاقتباس المعنوي

Abstract:

The objective this research aims to study the forms of Qur'anic intertextuality in contemporary Arab poetry, seeking to present a theoretical aspect in which we highlight the concept of intertextuality and its great impact on the aesthetic formation of poetic discourse, and another application in which we review the forms that the Noble Qur'an has taken in contemporary Arabic poetry, namely: verbal intertextuality, moral intertextuality The Qur'anic personalities, with which they often came out of their Qur'anic connotations into new connotations, embrace their thoughts and feelings as required by events and circumstances. Thus, their poems became influential, and an effective presence in the expression of reality.

Key words : quranic intertextuality- contemporary poetry- verbal quote- moral quote.

مقدمة:

التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا و"يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص"[1]، وقد حدده الكثير من النقاد الغرب والعرب في العصر الحديث من أمثال باختين، وكريستيفا، وأريفي، ولور

انت، وريفاتير تودوروف، وروبرت شرلز، ومحمد بنيس، وعبد الله الغدامي، ومحمد مفتاح...غير أنهم لم يتمكنوا من وضع تعريف جامع مانع له، فتعددت تعريفاته وأشكاله وآلياته من ناقد لآخر، وقد ظهر مفهومه بصورته الأولية مع الشكلانيين الروس باسم الحوارية، وأول من استعمل هذا المصطلح هو شلوفسكي ثم أخذ عنه الفكرة ميخائيل باختين الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص.

ثم أمسكت جوليا كريستيفا رأس الخيط لتتابع رصد هذا المصطلح في كتاب (علم النص)، ثم أطلقت مصطلح الحوارية وعرفتها بأنها: العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا ثم باسم عبر النصوص(Trantesctualité) ثم التصحيف (Paragrammatisme)، ثم ظهر عندها مصطلح الامتصاص، تقول: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[2]، لتهتدي بعد ذلك إلى مصطلح التناص. وتعرفه على أنه "نقل تعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي يحيل إليه... إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[3] ونفهم منه أنه عبارة عن عملية إحلال النص في نصوص أخرى، وكأن النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص سبقته.

ومما تقدم نخلص أن عمل التناص هو عبارة عن علاقة اقتطاع وتحويل، فالاقتطاع يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة. أما التحويل فهو توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجا متفاعلا لتوليد دلالات جديدة منها. فالنص في النوع الأول "جيولوجيا كتابات"[4]، على حد تعبير بارت، وفي الثاني "مزيج كيميائي"[5] على حد تعبير باختين، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، بل علاقة تفاعل وحوار وامتصاص...إلخ.

ومهما يكن من أمر، فإن للتناص أنواعا وآليات وتقنيات، فمن أنواعه التناص الأدبي، والتاريخي، والأسطوري، والشعبي، والتناص مع النص القرآني الذي نحن بصدد دراسته في الشعر العربي المعاصر وهو نوع من أنواع التناص الديني، ويقصد به تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف مع النص الأصلي للقصيدة بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما.

والمتفحص لمواقع التناص القرآني في الشعر العربي المعاصر يجد تناصا متنوعا، وأشكالا متعددة، فتارة يكون لفظيا وتارة يكون معنويا وأخرى يكون إيحائيا.

التناص اللفظي:

اقتبس الشعراء المعاصرون من القرآن الكريم بعض آياته واستفادوا منها في خدمة تجربتهم الشعرية، أي الإضفاء عليها مزيدا من الإيحاءات وتحميلها دلالات متجددة وذلك لجلب وإثارة اهتمام القارئ وتعميقها في نفسه. ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالا فنيا دون الاقتباس النصي الباهت، المقطع التالي من قصيدة "شناشيل ابنة الحلبي" لبدر شاكر السياب التي يذكر فيها موقف مريم عليها السلام عندما ولدت

المسيح وكيف هزت جذع النخلة فتساقطت عليها الرطب – على سبيل التداعي الحر- وذلك لما شبه سقوط المطر تحت سعفان النخيل بالرطب، وهو في صدد تذكر شتاء قريته –جيكور-.

وتحت النَّخلِ حيثُ تظلُّ تُمطِرُ كلَّ ما سعفة
تراقَصتْ الفقائِعُ وهي تُفجِرُ إنَّهُ الرطب
تساقطَ في يدِ العذراءِ وهي تهزُّ في لهفة
بجِذْعِ النَّخْلةِ الفرْعاءِ تاجُ وليدِكِ الأنوارُ لا الذّهبُ[6]

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص الدلالي للآية الكريمة ﴿ **وهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾[7] ، حيث نشرها في خطابه ليحقق معادلا موضوعا للنص الشعري مع الجو النفسي المشحون بالدهشة واللهفة في النص القرآني[8].

ويوظف السياب التناص القرآني اللفظي ضمن قصيدته "ظلال الحب"[9] عندما يقول:

ثمر بجرمه الاله عليهما... ويحلان
ذاقا فكانا ظالمين فكيف يجزى الظالمان؟
وبدا المواري منهما فإذا هنالك سوءتان
وعليهما طفقا الورق المهدل يخصفان

يتناص الشاعر مع قوله تعالى: "**فلمَّا ذاقَا بَدَتْ لَهُمَا سوآتُهُمَا وطفِقَا يَخْصِفَانِ علَيْهِماَ مِنْ وَرَقِ الجنّةِ**"[10]، والآية وردت في سياق قصة أبونا آدم عليه السلام عندما أكل من الشجرة هو وأمنا حواء فبدت لهما سوءاتهما فأخذا يستتران بورق الجنة، والشاعر يورد هذه القصة لغاية في نفسه وهي بيان نقمته على المرأة التي يعتبرها مصدر الشقاء للرجل.

كما نقرأ للشاعر عبد الوهاب البياتي هذا المقطع الذي يستحضر فيه نصا قرآنيا بطريقة امتصاصية لدوال القرآن الكريم تقترب من الاقتباس :

ينعس في قلبِ المُغنّي، يقطعُ الأوتار
يُذلُّ من يشاءُ
يعزُّ من يشاءُ
الملِكُ الوحيدُ في مملكةِ الأحياءِ[11]

فمن الدوال القرآنية الموظفة في النص الحاضر (يذل من يشاء، يعز من يشاء)، وهي مأخوذة من قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[12] . فالآية الكريمة تتحدث عن قدرة الله عز وجل فهو بيده العطاء والأخذ والعز والذلة. وقد استثمر الشاعر هذا النص القرآني في تجسيد صورته الشعرية لتعطي دلالات وإيحاءات على ضعف الإنسان أمام قدرة الموت فهو ملك يحكم الأحياء قادر على أن يعز ويذل من يشاء.

ويجسد في قصيدة "النبوءة" يأسه وتشاؤمه من المستقبل العربي عندما يقول:

عندما ينفخ في الصور ويتيقظ الموتى ولا يلمع نور
ويصيح الديك في أطلال أور
آه ماذا للمغني سأقول
وأنا أجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل العصور
ونذوري والبذور[13]

عبارة (ينفخ في الصور) مستوحاة من قوله تعالة ﴿**ونُفِخَ فِي الصُّورِ فإِذَا هُمْ مِنَ الأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ**﴾[14]، ومضمون الآية يتجلى في هذه الرؤيا ذات المدلول الرمزي، والشاعر استعار الوصف العام لمدلول العبارة ووظفها في سياق جديد، سياق التشاؤم من المستقبل العربي الذي يراه مظلما لا تنبض فيه روح الحياة.

ومن الأمثلة كذلك قول سميح القاسم في قصيدة "أبطال الراية" :

عادت منى وأبو لهبْ
عادا.. فما تبَّتْ وتبْ!
والكعبة استجدتْ منابِرُها للعزِّ خوارِج[15]

النص جسد فكرة التقصير في الدين لأبناء هذا العصر، فجعل حالهم مساو لحال (منى وأبو لهب) في الابتعاد عن الدين والمتمثل في إتباعهم سبيل الفتن والمعاصي.

التناص المعنوي:

وزياة على الاقتباس اللفظي فقد لجأ الشعراء إلى تضمين بعض معاني الآيات القرآنية، إذ استفادوا منها كثيرا في التعبير عن مضامينهم المعاصرة وتفجير آرائهم ومواقفهم التي تبنوها لتترك أثرا لدى الجمهور العربي. فها هو ذا بدر شاكر السياب يضمن قصيدته "العودة إلى جيكور" معالم من حادثة اختباء الرسول صلى الله عليه وسلم وأبو بكر الصديق في الغار، حين هاجرا إلى المدينة خوفا من المشركين – الجادين في تتبع أثرهما- وكيف قدّر الله عزّ وجل أن تحيك العنكبوت بيتها وتبني الحمامة عشها، وبدا الغار وكأنه مهجور، فلم يهتد المشركون إلى مجيئهما ﴿إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللهَ مَعَنَا﴾[16] . إذ يقول:

هَذَا حِرَائِي حَاكَتْ العَنْكَبُوتُ
خَيْطًا إلى بَابِهِ
يَهْدِي إِلَى النَّاسِ أَنِّي أَمُوتُ
والنُّورُ في غَابِهِ
يَلْقَى دَنَانِير الزمانِ البخِيلِ[17]

فحضور هذه القصة يقوم على تحوير واضح ومقصود، حيث يحل بيت السياب محل الغار، والعلاقة المشتركة بينهما أن كلا منهما يبدو مهجورا، فكما هدى خيط العنكبوت المشركين على أنه لا يوجد أحد في

الغار، فهو يهدي الناس على أن بدر مريض وهو على شفا من الموت إذ لم يعد يفتح باب بيته ويدخل ويخرج منه.

ومن نماذجه قصيدة "الألفاظ" لصلاح عبد الصبور:

وكما أن الشّجر الطّيّب
يُعْطِي ثمرٌ طيّب
فالإنْسانُ الطَّيّبُ
لا ينْطِقُ إلاَّ اللَّفظُ الطَّيّب[18]

فهو يشبه الرجل الطّيب الذي لا ينطق إلا طيبا بالشجر الطيب الذي يعطي ثمرا طيبا، وهذا المعنى مأخوذ من قوله عز وجل: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلاَ كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ**﴾[19]

ولا يزال التناص المعنوي حاضرا في الشعر العربي المعاصر فها هو عبد الوهاب البياتي يقول في قصيدته "سفر الفقر والثورة":

أَتَنْطِقُ هذه الصَّخْرَة؟
وتفْتَحُ في غَدٍ فاهَا
ويجْرِي الماءُ مِنْها قَطْرَةٌ قطرة
وتنْبُتُ فوقها زهرة[20]

فقول الشاعر "ويجري الماء منها قطرة قطرة" أحضر معناه من الآية الكريمة: ﴿ **وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ**﴾[21].

تناص الشخصيات القرآنية:

من مظاهر التناص القرآني في الشعر العربي المعاصر هو استدعاء الشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، حيث كان لها دور كبير في تجسيد الصورة الشعرية والإضفاء عليها مزيدا من الواقعية، وجعلها أشد أثرا وأعمق نفوذا إذ تصطبغ المعاني بدلالة تتسم بالوضوح والدقة. وقد اخترنا في دراستنا لها تفريعها إلى فرعين وهما كالآتي:

أ- **الأنبياء**: تعد شخصيات الأنبياء عليهم السلام المصدر الأول في القصص القرآني، الذي اعتمد عليه الشعراء المعاصرون في شعرهم وذلك لسببين أولهما: رؤيتهم بأنهم يحملون المهمة نفسها "فقد أحس الشعراء من قديم بأنه ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية"[22]، وثانيها: من أجل تدعيم تجربة معاصرة بتجربة قد حدثت لشخصية من هؤلاء الأنبياء بوصفها أداة من أدوات التعبير[23].

ونبدأ بأبي البشرية جمعاء آدم عليه السلام الذي أخرجه الله عز وجل من دار النعيم إلى دار الاختبار والامتحان، وذلك بسبب أكله من الشجرة التي منعه الله العليم القدير منها بعد أن أزله الشيطان، يقول تعالى:

﴿وقُلْنَا يا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا ولاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ ومَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾[24]، وقد وظفت هذه الخطيئة عند أغلب الشعراء المعاصرين حيث استفادوا منها في خدمة موضوعات قصائدهم ومن بينهم الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته "سفر أيوب":

ويَصْرُخُ آدمُ المدْفُونُ فِيَّ: رَضَيْتُ بالعارِ
بِطَرْدِي مِنْ جِنَانِ الخُلْدِ أَرْكُضُ إِثْرَ حَوَّاءْ[25]

استفاد الشاعر هنا من خطئية آدم في التعبير عن نقمته على المرأة فهو يعتبرها مصدر شقاء الرجل فهي من تقوده إلى الهلاك والهاوية ويبرر ذلك بذكر أمنا حواء التي أكلت من الثمرة المحرمة، وجرت معها أبونا آدم عليه السلام فكانت هي السبب في حرمانه من جنة الخلد والنعيم.

أما أمل دنقل فقد استدعى في قصيدته " مقابلة خاصة مع ابن نوح" قصة نوح عليه السلام مستلهما الجو القصصي لهذه القصة ليتمكن من إنتاج دلالته الشعرية، حيث تأثر الشاعر في نظم هذه القصيدة بقصة الطوفان الذي يرمز لتطهير الأرض من الذنوب والآثام والأخطاء البشرية:

جاء طوفان نوح
هاهم الحكماء يفرون نحو السفينة
المغنّون سائس خيل الأمير المرابون
قاضي القضاة
ومملوكه!
حامل السيف راقصة المعبد
ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار
جباة الضرائب مستوردوا شحنات السلاح
عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح!
جاء طوفان نوح
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة
... نتحدى الدمار ..
ونأوي إلى جبل لا يموت
(يسمّونه الشعب!)
نأبى الفرار
ونأبى التروح![26]

نلاحظ أن مضمون القصيدة مغاير لمضمون القصة القرآنية، فالشاعر يجعل من قصيدته مرآة ينعكس فيها مدلول الطوفان وقصة نوح عليه السلام وابنه، فتقلب المرآة كل المفاهيم والمدلولات التي جاءت في أصل

القصة، ففي هذه القصيدة قام الشاعر بتحوير الحدث القرآني تحويرا موضوعيا ليكتسب الحدث معنا جديدا، فأخرج ابن نوح من مقام العصيان إلى مقام المناضل المدافع عن الوطن ووضع المؤمنين الناجحين في السفينة في مقام الجبناء الهاربين، وهذه مخالفة واضحة لما جاء في القرآن الكريم ولما استقر في وجدان المتلقي.

ويمارس نزار قباني هذا التغيير في أصل القصة القرآنية في قصيدته "منشورات فدائية على جدارن إسرائيل" التي استدعى فيها قصة كليم الله موسى عليه السلام :

لأنّ موسى قطعت يداه
ولم يعد يتقن فنَّ السِّحرِ
لأنَّ موسى كُسِرَتْ عصاه
ولم يعد بوسعه شقُّ مياه البحرِ
لأنَّكُمْ لسْتُمْ كأمْريكا، ولسْنا الهنُود الحمرِ
فسوْفَ تُهلَكُون عن آخِرِكُم وق صحاري مصر[27]

استلهم الشاعر هنا من قصة موسى عليه السلام حين أعجز سحرة فرعون بإلقاء عصاه التي ابتلعت حبالهم وعصيهم، وحين شق مياه البحر فغرق فرعون ومن معه. وفيها إشارة إلى الآيات القرآنية التي اقتبس منها بعض الألفاظ إضافة إلى المعنى، قال تعالى: ﴿قَالَ أَلْقُوا فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ وَاسْتَرْهَبُوهُمْ وجَاءُوا بِسِحْرٍ عَظِيمٍ وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ﴾[28] ويقول عز وجل: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾[29] غير أنه يخرف عن النص القرآني فقد صار موسى الذي هو رمز لليهود الطغاة عاجزا عن تحقيق هذه المعجزات بعد قطعت يداه وكسرت عصاه. وفي هذا دلالة على قطع العرب لقوة وجبروت هؤلاء اليهود الطغاة إذ لم يعد لهم لا حول ولا قوة.

ومسك الختام لهذه المجموعة النبوية، اخترناه لخاتم المرسلين، وإمام النبيين، وسيد البشرية أجمعين، وهادي الأمة الأمين، محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم. فقد استلهم الشعراء المعاصرون ما يتعلق به من القصص. ومثال ذلك قصيدة "المعراج الأرضي" لسميح القاسم التي أخذ فيها من قصة الإسراء والمعراج، يقول:

لا تعقدي يا أمّة زندية
لا تغمضي عينيه
أنت أجزت الموت في العبادة
فاشعلي المصباح
وهيّئي الفراش والوسادة
لعلّه يرتاح
في قمة الولادة
لا تعقدي يا أمّة زندية

لا تغمضي عينيه
لم يحسن الكتابة
لكنني قرأت في الوصية
بخطّة.. قرأت في الوصية
عن جنّة شقية
يمنحها شبابه
ومرّة.. يجبل في ترابها ترابه
لا تعقدي يا أمّة زندية
لا تغمضي عينيه
إسراؤه الأرضي
لا يرضى سوى معراجه الأرضي[30]

يستلهم الشاعر قصة الإسراء والمعراج، التي أشار إليها الله تعالى في قوله:﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾[31]، حتى تعطي الدلالة الدينية رمزا وطنيا عميق المدى، ويزيد توضيحا للنص الشعري. فالإسراء في القرآن الكريم هو رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم الروحية والجسدية من مكة إلى بيت المقدس، ومن ثم معراجه إلى السموات السبع، أما في نص سميح القاسم فالإسراء والمعراج رحلة الشهيد وعلاقته بأرضه فلسطين، والجنة في القرآن هي جنة النعيم أما الجنة في القصيدة فهي جنة شقية وهي أرض فلسطين.

الشخصيات:

تعتبر الشخصيات نماذج إنسانية في القرآن التي استغلها الشعراء في التعبير عن مواضيعهم ومضامينهم المعاصرة، وذلك بالاختيار الصائب الصحيح والسليم الضامن لخدمة التجربة الشعرية والمناسب لموضوع القصيدة. إذ لا يقوم الشاعر بتصوير هذه الشخصية من أجل الافتخار بها إذا كانت مكرمة ومقدسة ولا من أجل ذمها إن كانت منبوذة، وإنما يفعل ذلك إذ رأى هذه "الشخصية التراثية بها من الخصائص والسمات ما يجعلها تتجاوب مع تجربته المعاصرة"[32] . وهو ما فعله سميح القاسم في قصيدة "ثالث أكسيد الكربون"[33] حيث استدعى شخصية هاجر وأضفى عليها دلالة رمزية ليعالج قضية بلده فلسطين:

صاح صيحته فارس الدم والياسمين
هاجر المتعبة
سئمت في المنافي ولائمها المرعبة
سئمت غوث جبريل والمافيا..
وأضافت وكالات أنبائنا
أصبحت زمزم بئر نفط... وبنيون غرثان مستكلب

إيه يا هاجر انتظري طائر الرعد والإخوة الباسلين
إيه، ونتظري طفلة تتقن الموت والبعث
عنقاء من دير ياسمين.. طالما سئمت الانتظار
وقبيل النهار
أسرجت خصرها للفتى إسماعيل
ومضت في الطريق الطويل
إنها في الطريق إلى بيتها
في الطريق... وما من دليل
غير دم القتيل
صاح بنيون من مهده العسكري:
لن تعود!
هاجر احترقت.. مرة ... مرتين!
ولغمنا الحدود!
صاح بنيون من مهده لن تعود
واستعد الجنود...

استوحى الشاعر شخصية هاجر في القصة القرآنية عندما كانت تسعى بين صخرتي الصفا والمروى ذهابا وإيابا تبحث عن قبيلة أو عابر سبيل يعطيهما من مائه وطعامه بعد أن بلغ بها وبرضيعها إسماعيل من الجوع والعطش مبلغه، فتفجر بعد أن أتمت سبع أشواط نبع ماء زمزم. واستخدم الدلالة القرآنية ليعبر من خلالها عن القضية الفلسطينية مبرزا عجز هاجر رمز فلسطين عن التخلص من منفاها بسبب الكلب الجائع بنيون رمز الكيان الصهيوني الغاصب الذي صار ككلب جائع لا يشبع من نهب زمزم رمز النفط العربي ولهذا السبب فهو يمنع ابنها اسماعيل من الذهاب إليها وتخليصها من منفاها. وبهذا صار للقصة القرآنية أبعادا جديدة بعدما أكسبها الشاعر ألوانا خاصة مستمدة من أحوال بلده.

خاتمة:

ومما سبق نستطيع أن نقر أن توظيف القرآن الكريم لم يكن توظيفا اعتباطيا، وإنما كان تحقيقا لدلالات معينة وأهداف خاصة. وعليه يمكن إجمال نتائج هذه الدراسة في النقاط التالية:

- أن اتجاه الشعراء نحو معين القرآن الكريم الزاخر قصد توظيفه في شعرهم، كان من أجل أن يضفوا عليه دلالات رمزية وفنية غنية بالإيحاء وليخدموا غاياتهم النفسية، ويعالجوا قضايا مجتمعهم وعصرهم.
- أن القرآن الكريم أسهم بقصصه وآياته في تطوير الأسلوب الشعري وتطويعه وإخضاعه لمتطلبات العصر والذوق.

- أجبر القصص القرآني بعد توظيفه من قبل الشعراء على أن يسبح في زمن شعري غير محدود وأن يغوص في معاني متدفقة بعد ما كان ذا زمن محدود جامد وذا معنى تقريري مباشر

الهوامش:

[1] خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، 1995، ص106.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص78.

[3] عبد الله الغدامي، الخطئية والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نادي جدة الثقافي، السعودية، 1985، ص13.

[4] مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ضمن "في أصول الخطاب النقدي الجديد"، تر: أحمد المديني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 1989، ص105.

[5] عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع: 60-61، 1989، ص78.

[6] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ديوان شناشيل ابنة الجلبي، مج1، دار العودة، بيروت لبنان، 2000، ص598.

[7] سورة مريم، الآية 25.

[8] ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في شعر الجزائر المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية،الجزائر، 2003، ص26.

[9] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة،(ديوان البواكير)، مج2، صص205-206.

[10] سورة الأعراف، الآية 22.

[11] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، مج2، دار العودة بيروت، 1990، ص120.

[12] سورة آل عمران، الآية 26

[13] عبد الوهاب البياتي،الأعمال الكاملة، ديوان الكتابة على الطين، مج2، دار العودة بيروت، 1990، ص200.

[14] سورة يس ، الآية 51.

[15] سميح القاسم، ديوان إرم، دار العودة، بيروت، 2000، ص321

[16] سورة التوبة، الآية 40.

[17] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ديوان أنشودة المطر، ص 425.

[18] صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ديوان أقول لكم، مج1، دار العودة، بيروت، 1998، ص ص121-122.

[19] سورة إبراهيم، الآية 24.

[20] عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، ديوان سفر الفقر والثورة، مج2، ص48.

[21] سورة البقرة، الآية 74.

[22] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1997، ص77.

[23] ينظر: محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث السياب ونازك، بيروت لبنان، ط1، ص 100.

[24] سورة البقرة، الآيتان 35-36.

[25] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، ديوان منزل الأقنان، مج1، ص264.

[26] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أوراق الغرفة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط3، 1987،ص ص394-395.

[27] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، مج3، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط3 ، د.ت، ص170.

[28] سورة الأعراف، الآيتان 116-117.

[29] سورة الشعراء، الآية 63.

[30] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص484.

[31] سورة الإسراء، الآية /01.

[32] محمد علي الكندي، الرمز والقناع ي الشعر العربي الحديث، ص107.

[33] سميح القاسم، الأعمال الكاملة، ج4، ص187.

جماليات التأمل في الطبيعة

د. معزيز مختارية
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

ملخص

يغوص الأدب التأملي في أعماق النفس البشرية ليبحث عن الحقيقة والكمال، والجمال والخير، ويقرب الناس بعضهم من بعض تحت لواء المحبة الإنسانية ويقدم للبشرية سعادة روحية وأدب روحيا يتصل بالعواطف السامية عند الإنسان، ونتيجة إحساس الشاعر بالوحدة والبعد عن مسقط رأسه، وشدة شعوره بالاغتراب، أثار في نفسه الألم، الشقاء، الحزن، الكآبة، اليأس، وولد هذا الشعور نزعة تأملية التي عمقت إحساس الشاعر بذاته وزادته تفاعلا مع عناصر الكون، وكانت **الطبيعة** عالما مثاليا يتوق إليه، حيث وجد فيها حرية لتأملاته وسعادته.

الكلمات المفتاحية: الحقيقة- الجمال- الخير–الطبيعة- الاغتراب.

Abstract :

Contemplative literature dives into the depths of the human soul to search for truth and perfection, beauty and goodness, and brings people closer to each other under the banner of human love and provides humanity with spiritual happiness and spiritual literature related to the sublime emotions of man, and as a result of the poet's sense of loneliness and distance from his hometown, and his intense feeling of alienation, he raised In himself pain, misery, sadness, depression, despair, and this feeling generated a contemplative tendency that deepened the poet's sense of himself and increased his interaction with the elements of the universe, and nature was an ideal world longing for, where he found freedom for his contemplations and his happiness.

Keywords: Truth-beauty-goodness-nature-alienation

الطبيعة عند شعراء المهجر:

منذ أن أبدع الله الطبيعة، وجبل الإنسان من ترابها، ونفس الشاعر الحساسة ترتشف رحيق الجمال من مفاتنها وتصوغه أناشيد عذبة ترن في مسمع الدهر، فمن يمعن النظر في ما انتهى إلينا من الشعر العباسي عن الطبيعة يلفت نظره كلفهم الشديد بما حبا الخالق بلادهم من طبيعة جميلة، فكان الشعر رقيقاً نابضاً مشخصاً لمعالمها وجمالها، فالطبيعة «مقراً للروح والجسد، فوجد الشاعر الطبيعة المكان الأنسب الذي يناسبه، ويخفف عنه ضيق العيش، وقسوة الحياة، والإنسان الّذي ينسجم مع الطبيعة، ويحل بها نفساً وجسداً، جزءاً منها يعيش معها، وتعيش معه، والطبيعة مصدر إلهام الشاعر يستلهم منها الحياة وكل ما فيها من **تأمل وفكر وفلسفة**،

فهو يضفي على الطبيعة الحياة بل ويتصور فيها روحاً، كالإنسان يناجيها فتتجاوب معه، ويناقشها فتردّ على نقاشه»[1].

ولم يقتصر التأمل والتغني بالطبيعة على الشعراء العرب، بل ظهر في الأفق مع مطلع القرن 18 أدب يهتم بالإنسانية، ويدعو إلى الثورة، ويستنجد بالخيال **ويتأمل في الطبيعة**، فجاءت الرومانتيكية لمعالجة قضايا عديدة، وذلك بالاعتماد على الخيال والابتعاد عن العقل، ورائد الرومانتيكيين في هذا الشعور هو جان جاك روسو، فراقته الوحدة بين أحضان الطبيعة حيث يقول: «كنت أحبّ أن أغيب عن نفسي في فسيح خيالي في الفضاء... وكان قلبي المنقبض يكاد يختنق... وأعتقد أني لو استطعت الكشف عن أسرار الطبيعة لكنت في موقف أقل مجلبة للسرور من هذه النشوة»[2].

وهذه النشوة بين أحضان الطبيعة هي طابع الرومانتيكيين جميعاً، وذلك من صفاتهم حبّ الخلوة واعتزال الناس، لأن المجتمعات مباءة، ومثار للمشكلات وعبء على ذوي النفوس الرقيقة الشعور.

وشعراء المهجر - كالكثيرين من شعراء الغرب- يهيمون بالطبيعة ويرون الحياة فيها الحياة المثلى وهذا الغاب الذي يتردد ذكره كثيراً في شعر المهجريين ونثرهم، إنما هو رمز للبساطة والحرية والجمال، ومتى عرفنا هذا، هان علينا أن نعرف سرّ ولوع أدباء المهجر بالغاب، وبشعر الطبيعة، بعد أن ذاقوا حياة المدن الصاخبة الخانقة، التي يعيش فيها الناس كما تعيش دواليب مصانعها حياة مادية آلية صرفة، لا مجال للروح والقلب[3].

ونظراً لما لقي هؤلاء الشعراء من قسوةٍ وعذاب وفقر مضن فقد عطفوا على الفقراء ودعوا إلى مساعدتهم، آخذين من الطبيعة مثلهم الأعلى في المنّ والعطاء بلا حساب، ولعلّ أكثر شعراء الرابطة القلمية إيماناً بهذه النزعة الإنسانية التي تتجلى في مظاهر الطبيعة الشاعر إيليا أبو ماضي، فنراه يتأمل الطبيعة ويطيل التأمل فيخرج بدروس في حب الخير، ذلك أن الطبيعة لا تفرّق بين غني وفقير، فتضيء نجومها في عتمة الليل ويرشد ضوئها كل من ضل الطريق، ويرتوي بمطرها السهل والنهر وكل البشر، كما أن الطبيعة لا تميّز بين أحدٍ من الناس سواء في عطاءها أو في أخذها، فالكل عندها سواسية ويحب النفع لهم جميعا»[4].

الطبيعة في شعر إيليا أبي ماضي

أبو ماضي شاعرٌ من أبناء الطبيعة وعشاقها المخلصين، فهو يرى في كل ما في الطبيعة من حيوان وطيرٍ، ونباتٍ، وجمادٍ، أشياء حيّة كالإنسان، لها أحلامها وأوهامها، سعادتها وشقاوتها، أفراحها وأقراحها، آمالها وآلامها، وهو لذلك يستمد وحيه وإلهامه، ويتخذ كل أمثلته وكل مقارناته من صميم الطبيعة «الطبيعة الصريحة السافرة، التي لا تعرف غشاً ولا حقداً، ولا غطرسةٍ ولا حسداً، لا نفاقاً ولا رذيلة، وُجدت ليتشبه الإنسان بصراحتها ونقاوتها، فانطلق الشاعر إلى القفر، إلى الغاب، حيث يتجرد من مظاهره الخادعة الفاسدة، وينظر إلى نفسه الطليقة كابتسامات الصاح، وضحكات الأزاهير والأعشاب، وزقزقات الشحارير والعنادل، كانطلاق الجداول، واختلاجات الغصون، ونفحات النسيم»[5].

فلنستمع إلى شاعرنا أبي ماضي يدعو فتاته في قصيدة "تعالي" إلى التحرّر من التقاليد والشرائع البشرية، والانطلاق إلى الغاب للتشبّه بالطبيعة في حريتها وبساطتها، فيقول:

تَعَالِي نُطْلِقِ الرُوحَـيْنِ مِـنْ سِجْـنِ التَقَالِيدِ
فَهَذِي زَهْرَةُ الوادِي تُذِيعُ العِطْرَ فِي الوَادِي
وَهَذَا الطَّيْرُ تيَّـاهُ، فَخُـورٌ بِالأَغَـارِيـدِ
فَمَنْ ذَا عَنَّفَ الزَّهْرَةَ، وَمَنْ وَبَّخَ الشَـادِي؟
تَعَالِي إِنَّ رَبَّ الحُـبِّ يَدْعُونَا إِلَى الغَابِ
لِكَيْ يَمْزِجَنَا كَالـمَاءِ وَالخَمْـرَةِ فِي الكَأْسِ
وَيَغْدُو النُّورُ جِلْـبَابَكِ فِي الغَابِ وَجِلْبَابِي
فَكَمْ نُصْغِي إِلَى النَّاسِ وَنَعْصِي خَالِقَ النَّاسِ.[6]

وفي قصيدته "في القفر" يتخيّل نفسه منطلقاً إلى القفر، ليخلو إلى نفسه من ضجيج الحياة، لقد سئمت نفسه الحياة مع الناس، وملّت من طعامهم وشرابهم، وضاقت بكذبهم الذي يتستر ببردة الصدق، وقبحهم الذي ينتقب ثوب الجمال، فقد عافت نفسه العيش في المدن، فأوعزت إليه أن يخرج إلى القفر[7]، هذا أسلوب الشاعر الموسيقي الجميل وهو يصف لنا الحياة في القفر:

وَلَيْـكَ اللَيْلِ رَاهِبِي، وَشُمُوعِي الشُّهُبُ، وَالأَرْضُ كُلُّهَا محْرَابِي
وَكِتَابِي الفَضَاءُ أَقْـرَأُ فِيهِ سُـوَراً مَا قَـرَأْتُـهَا فِي كِتَابِ
وَصَلاَتِي: الَّذِي تَقُولُ السَّوَاقِي وَغِنَائِي صَوْتُ الصِّبَا فِي الغَابِ
وَكُؤُوسِي الأَوْرَاقُ أَلْقَتْ عَلَيْهَا الشَّمْسُ ذوبَ النَّهَارِ عِنْدَ الغِيَابِ
وَلْتُكَـحِلْ يَـدُ المَسَاءِ جُـفُونِي وَلِتُعَـانِقْ أَحْـلاَمَهُ أَهْـدَابِي.[8]

فهذه الصور الشعرية المتلاحقة، يرسلها الشاعر في حلقات من سلسلة متماسكة، فقد جعل من الليل راهبا، ومن الشمس شموعاً، ومن الأرض محراباً، ومن الفضاء كتابا، ومن خرير السواقي صلاة، ومن هبوب النسيم غناءاً، وهكذا يشعر القارئ بأن المناظر الطبيعية تتحرك وتتموّج في صدره، فينتقل معها منتشياً بسحرها وجمالها.

ولا نظن أن شاعراً «أحب الطبيعة أكثر مما أحبها أبو ماضي، لقد انعكس جمالها في جمال نفسه وصفاء سمائها في صفاء ألحانه، وانعكست عذوبة مائها في عذوبة ألفاظه ودقة نواميسها في دقة ملاحظته»[9].

فتعد الطبيعة الأرض النموذجية لأبي ماضي، والغاب موطنه الأبدي، فهو معبده الذي ينعزل فيه وتغترب فيه روحه لتسبح في فضاء الغاب الأسطوري «فأبو ماضي شاعر رومانسي حالم، أحب الطبيعة فغنّاها أجمل شعره، ورأى في هدوئها وروعتها ما تقر به نفسه. أعجبته في بساطتها وجمالها، وبُعدها عن أدران الحياة وأكدارها، فكان ينشد الراحة بين أفيائها، والهدوء بين مناظرها، فألهمته صوراً رائعة وأخيلة مجنحة، ومعاني خلاقة تسمو بالإنسان إلى مراتب السمو والجلال، وهو يتناولها من وجوه شتّى، فيصف روائعها، ويصف مناجاة الحياة فيها، ويستخلص منها العبر والعظات»[10].

ولا عجب أن نرى هذا التعاطف مع مظاهر الطبيعة، فهو ابن الطبيعة، عاش في هضابها وتنقل بين تلالها وأوديتها، فكانت دائما مثار إعجابه وحبه، وقادته إلى المعرفة وحملته على التأمل. فليس غريباً على من يرى في البنفسجة روحاً تناجي روحه لأنها مثله، وفي أنشودة البلبل حكاية حبّ يخشى أن يبوح بها، وفي قطرة الماء مصرع دنيا طويلةٍ عريضة، ليس غريباً عليه أن يبدع كل الإبداع في الشعر الذي يستمدّه من الطبيعة، ولا غرابة في ذلك وهو القائل:

فَرُبَّ أُنْشُـــودَةٍ مِنْ بُلْبُلٍ غَرِدٍ ... حَوَتْ حِكَايَةَ حُبٍّ خِفْتُ أَحْـكِيهَا
وَرُبَّ رُوحٍ كَرُوحِي فِي بَنَفْسَجَةٍ ... وَسْنَى، أَطَلَّتْ عَلَى رُوحِي تُنَاجِيهَا
وَرُبَّ قَطْرَةِ مَـاءٍ لاَ غِنَاءَ بِهَا ... شَاهَدْتُ مَصْرَعَ دُنْيَـا فِي تَلاَشِيهَا.[11]

نمضي مع الشاعر في نجواه، فنحس بجمال عميقٍ في نفوسنا، وموسيقى في آذاننا، وحنان في قلوبنا، ممّا يثير الغبطة الطروب، وحب الطبيعة وجمالها، فها هو الشاعر يناجي "الفراشة المحتضرة" قائلاً:

فِيمَ اِرْتِجَاجُكِ؟ هَلْ فِي الجَوِّ زَلْزَلَةٌ ... أَمْ أَنْتِ هَـارِبَةٌ مِـنْ وَجْهِ فَتَـاكِ
وَكَمْ تَدُورِيـنَ حَـوْلَ البَيْـتِ حَائِرَةً ... بِنْتَ الرُّبَى، لَيْسَ مَأْوَى النَّاسِ مَأْوَاكِ !
قَالُوا: فَرَاشَـةُ حَقْـلٍ لاَ غِنَاءَ بِهَا ... مَا أَفْقَرَ النَّاسِ فِي عَيْنِي وَأَغْـنَاكِ !
وَقَصَّ شَكْوَاكِ قَلْـبِي قِصَّةً عَجَبَاً ... مِنْ قَبْلِ أَنْ سَمِعَـتْ أُذُنَايَ شَكْـوَاكِ
أَلَيْسَ فِيكِ مِنَ العُشَّـاقِ حِـيرَتُهُمْ ... فَكَيْفَ لاَ يَفْـهَمُ العُشَّـاقُ نَجْـوَاكِ !.[12]

يشرح الشاعر ما قد يدور في سريرة الفراشة من مخاوف وهواجس، فيلمح في رفرفتها حيرة، فهل جاءت تلتمس المأوى في بيته، وهي التي اعتادت أن يتخذ لها من الحقول مأوى ومراحاً، فيحاول الشاعر أن يؤملها بعودتها هي أيضاً مع الربيع إلى حياة الحب والجمال والعشق الطروب.

إنّ التأمل في الطبيعة قد اتخذ عند الشاعر في بعض قصائده صراعاً نفسياً بين الإحساس بهموم الحياة والإحساس بمتعتها، على نحو ما نرى في قصيدة "المساء" التي رمز بها إلى الكهولة حيث يبدأها بقوله:

السُحُبُ تَرْكُضُ فِي الفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكْضَ الخَائِفِينَ
وَالشَمْسُ تَـبْـدُو خَلْفَهَا صَفْـرَاءَ عَاصِبَةَ الجَبِينِ
وَالبَحْرُ سَاجٍ صَـامِتٌ فِـيهِ خُـشُـوعُ الـزَّاهِدِينَ
لَكِـنَّهَا عَيْـنَـاكِ بَاهِتَـتَانِ فِـي الأُفُـقِ البَعِـيدِ
سَلْمَى... بِمَاذَا تُفَكِّرِينَ
سَلْمَى... بِمَاذَا تَحْلُمِينَ[13]

إن هذه النفس التي بين أيدينا نشيد غنائي ينم عن صراع داخلي يستبد بقلب الشاعر، فيخرجه على شكل لوحة فنيّة تمتزج فيها عناصر الطبيعة الدالة على التغير والتحول المستمر، حيث يصور فتاة جلست ذات مساء مكتئبة متألمة، والخوف والقلق يعصر قلبها من الغد المجهول.

ولما كان الشاعر لسان حال الفتاة، فإنه يعبر عما يختلج نفسه من قنوط ومعاناة من تغير الأحوال والمصير، ففي المقطع الأول يصدمنا الشاعر بلوحة كئيبة شديدة السواد، فالسحب تركض خائفة، والشمس شاحبة اللون مريضة، والبحر يخيم عليه الصمت الرهيب، وسلمى أمام كل هذا حائرة شاردة الذهن والعينين. فكأن الطبيعة في حدّ ذاتها تعاني من هذا التحوّل، فالأفق كان صافياً قبل أن تغشاه الغيوم، والشمس كانت متألقة قبل أن يغشاها الاصفرار، وهذا ما يجعلنا ندرك أن الشاعر يوحد بين واقع النفس المريرة، فالشمس عنده رمز العمر الذي طغى عليه الشحوب والمرض، والغيوم الكئيبة غيوم نفسه، أما البحر فقد سكن بعد أن ملّ الحركة، كأنه يتأمل تأمل الزاهدين في نهاية الأشياء، وهو بحر الحياة، فسكنت أمواج الفرح وخيمت عليه الوحشة.

يواصل الشاعر كلامه قائلاً:

أرَأَيْتِ أحْلاَمَ الطُفُولَةِ تَخْتَفِي خَـلْـفَ التُخُومِ
أمْ أبْصَرَتْ عَيْناكِ أشْبَاحَ الكُهُولَةِ فِي الغُيُومِ
أمْ خِفْتِ أنْ يَأْتِي الدُجَى الجَانِي وَلاَ تَأْتِي الغُيُومُ
أنَا لاَ أرَى مَا تلْمَحِينَ مِنَ المَشَاهِدِ إنَّمَا
أظْلاَلُهَا فِي نَاظِرَيْكِ
تَنِمُ يَا سَلْمَى عَلَيْكِ[14]

وهنا يتساءل عن بواعث أحزان الفتاة، هل هو بسبب تولي أحلام الطفولة خلف تخوم الواقع، ثم يقوم بمزاوجة رائعة بين الهموم والغيوم في قوله " أمْ أبْصَرَتْ عَيْنَاكِ أشْبَاحَ الكُهُولَةِ فِي الغُيُومِ" ففي هذا المقطع يطالعنا عظم الخطر المحدق بالفتاة، فهي ترنو إلى السماء وقلبها زاخر بالقلق والهم مشفقة من قدوم الكهولة محاولة استعادة أحلام الطفولة.

ثم يشرع في تحليل نفسيتها مما هي واجهة واقفة عنده بعد أن أطبق ذلك الشرود شفتيها على الرد عليه:

إنِّي أرَاكِ كَسَائِحٍ فِي القَفْرِ ضَلَّ الطَرِيقَ
يَرْجُو طَرِيقاً فِي الفَلاَةِ وَأَنَ فِي القَفْرِ الصَّدِيق
يَهْوَى البُرُوقَ وَضَوْءَهَا وَيَخَافُ أَنْ تَخْدَعَهُ البُرُوقُ
بَلْ أنْتِ أعْطَرُ حِيرَةً مِنْ فَارِسٍ تحْتَ القتَام
لاَ يَسْتَطِيعُ الانْتِصَارَ
وَلاَ يُطِيقُ الانْكِسَارَ[15]

ترى أهذه النفس الكئيبة تفكر في عروش من النور قد هوت بما يخفيه المساء من قصور وأكواخ، لكن أحلام هذه الفتاة تشيع نوراً بما تحمله في داخلها من قوة تأبى الذلّ والانكسار، ولا ترضى غير الانتصار.

ينتقل الشاعر يواسي الفتاة، قائلاً:

لِتَكُنْ حَيَـاتُكِ كُلَّهَا أَمَلاً جَمِيلاً صَيِّبَا

وَلتمْلأ الأحـلاَمُ نَفْـسَـكَ فِي الكُهُولَةِ وَالصِّبَا
مِثْلَ الكَوَاكِبِ فِي السَّمَاءِ وَكَالأزَاهِرِ فِي الرُّبَى
لِيكُنْ يأْمُرُ الحُـبُّ قَـلْبَـكَ عَـالَمًـا فِي ذَاتِهِ
أَزْهَارُهُ لا تَذْبُلُ
وَنُجُومُهُ لاَ تأفَلُ.[16]

يدعو الشاعر الفتاة إلى الأمل بالغد الجميل، ويهديها إلى أن الليل لا يفرّق فيما يخفيه بين النهر والمستنقع ولا بين البسمة والدموع، فلماذا هي جازعة على النهار وللدجى أحلامه وكواكبه، فإذا كان الليل قد أخفى السهول فإنه لم يستر أريج الأزهار وخرير المياه ولا منع النسائم في الفضاء.

إنَّ التأمُلَ فِي الحيَـــاةِ يـــزِيدُ آلاَمَ الحـيَاةِ
فَدَعِي الْكَآبَةَ وَالْأَسَى وَاسْتَرْجِعِي مَرَحَ الفَتَاةِ
قدْ كَانَ وَجْهُكِ فِي الضُّحَا مِثلَ الضُّحَا مُتَهَلِلاً
فِيهِ البَشاشَةُ وَالبَهَـــاءُ
لِيَكُنْ كَذَلِكَ فِي المَسَاءِ.[17]

يطلب الشاعر من الفتاة أن لا تفكر في الحياة، فالتفكير فيها يبعث على الآلام والهموم، يقول لها دعي الكآبة والأسى المساء وعودي إلى بشاشة وسعادة صحوة النهار.

مزج الشاعر بين مظاهر الطبيعة والحالة النفسية لسلمى فهي أقرب للتعبير عن دوافعه الباطنية ومكبوتات قلبه والصراعات الداخلية لقلبه المليء بالهموم والآلام تارة وبالآمال والحياة تارة أخرى، ويمكن القول «أنّ الطبيعة ليست عنصراً ثانوياً في هذا النوع من شعر المهجر كما كانت في الشعر العربي القديم، ولكنها عنصر أصيل يتداخل مع الشخوص ويمتزج بالألوان»[18].

ولعل « أبرز ما لفت أنظار هؤلاء الشعراء من مظاهر الطبيعة حولهم الليل والبحر هذا الجديد الذي لا يبلى، وذلك الخصم العارم الذي ينفذ أمام الليل بظلامه ووحشته وسكونه»[19].

فأبو ماضي يقف أمام البحر في قصيدته "الطلاسم"، فيرى ثورته وغضبه وكأنه يتوق إلى الخلاص والحرية من المجتمع الذي يكبّله ويطوّقه بالعادات والتقاليد، وهو في محاولاته العاجزة في الخروج على العادات كالبحر الهائج الأسير الذي يحاول في مدّه وجزره الخروج عن المحيط الكائن به، فنراه يقول:

أَنْتَ يَا بَحْرَ أَسِـيرْ آه مَا أَعْظَمَ أَسْرَكْ
أَنْتَ مِثْلِي أَيُّهَـا الجَبَّـارُ لاَ تَمْلِكُ أَمْرَكْ
أَشْبَهَتْ حَالُكَ حَالِي وَحَكَى عُذْرِي عُذْرَكْ
فَتَى أَنْجُو مِنَ الأَسْرِ وَتَنْجُو؟ لَسْتُ أَدْرِي[20]

إضافة إلى ذلك تأمل أبو ماضي قضية الحرية في قصيدة "السجينة" من خلال قصة زهرة الزنبقة التي قطفت وحملت من مهدها وحريتها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإناء والجدران، فآلمه حالها فبكاها داعياً إطلاق سراحها وإعادتها إلى موطنها الأصلي، يقول فيها:

لَعَمْرُكَ مَا حُزْنِي لِمَالٍ فقَدْتُهُ
وَلاَ خانَ عهْدِي فِي الْحَيَاةِ حَبِيبُ
وَلَكِنَّنِي أَبْكِي وَأَنْدُبُ زَهْرَةً
جَنَاهَا وَلُوعٌ بِالزُّهُورِ لَعُوبُ
رَآهَا يَحِلُّ الفَجْرُ عَقْدَ جُفُونِهَا
وَيُلْقِي عَلَيْهَا تَبْرَهُ فَيَذُوبُ
وَشَاءَ فَأَمْسَتْ فِي الإِنَاءِ سَجِينَةً
لِتَشْبَعَ مِنْهَا أَعْيُنٌ وَقُلُوبُ
ثَوَتْ بَيْنَ جُدْرَانٍ كَقَلْبٍ مُضِيمِهَا
تَلْتَمِسُ فِيهَا مَنْفَذاً فَتَخِيبُ
فَلَيْسَتْ تُحَيِّي الشَّمْسَ عِنْدَ شُرُوقِهَا
وَلَيْسَتْ تُحَيِّي الشَّمْسَ حِينَ تَغِيبُ
وَمَنْ عُصِّبَتْ عَيْنَاهُ فَالوَقْتُ كُلُّهُ
لَدَيْهِ، وَإِنْ لاَحَ الصَّبَاحُ، غُرُوبُ.[21]

وأطال أبو ماضي تأمله بالطبيعة، وتتبع كل ظاهرة ومظهر فيها، فيخرج لنا بدروسٍ كلها عبر، فالطبيعة الأم في شعره دور في إرشاد البشر وتوجيهه، فنجومها ترشد في الليالي الكالحة بأنوارها كل الناس، والنهر يبذل مياهه العذبة للجميع، والمطر يروي السهول كما ينزل على الصخور... فلماذا لا يقتدي الإنسان بالطبيعة وهو فيها، بل يفترض أن يكون هو القدوة والمثال، يقول أبو ماضي:

كُنْ غَدِيراً يَسِيرُ فِي الأَرْضِ
رَقْرَاقاً فَيَسْقِي مِنْ جَانِبَيْهِ الحُقُولاَ
كُنْ مَعَ الفَجْرِ نَسْمَةً تُوسِعُ
الأَزْهَارَ شَمّاً وَتَارَةَ تَقْبِيلاً.[22]

والطبيعة مصدر عزاء وغنى لكل من يشعر بالفقر، إذ يتعجب أبو ماضي ممن يشكو الفقر وهو يملك جمال الطبيعة، فيدعوه إلى أن ينظر في مظاهرها الجميلة من أشجار باسقة وعيونٍ دافقة وجداول رقراقة، وهضاب متسامية، وليتأمل ويمعن النظر في هذه الدقائق والتفاصيل فإنّه سيرى في كل منها سحراً حلالاً وآياتٍ عجاباً، حيث يقول في قصيدة "كم تشتكي":

كَمْ تَشْتَكِي وَتَقُولُ إِنَّكَ مُعْدَمُ

وَالأرْضُ مِلْكُكَ وَالسَّمَا وَالأنْجُمُ
وَلَكَ الحُقُــولُ وزَهْرُهَا وَأَرِيجُهَا
وَنَسِـيمُهـا وَالبُـلْـبُلُ المُتَرَنِّمُ
وَالمَاءُ حَــوْلَكَ فِضّـَةٌ رَقْرَاقَةٌ
وَالشَّمْسُ فَـوْقَكَ عسجِدٌ يَتَضَرَّمُ
فَكَـأَنَّهُ الفَـنَّـانُ يَعْـرِضُ عَابِثاً
آيَاتِـهِ قُـدَّامَ مَـنْ يَتَـعَـلَّمُ[23]
وَكـأَنَّهُ لِـصَـفَـائِه وَسَنَـائِـهِ
بَحْرٌ تَعُـومُ بِهِ الطُّيُورُ الحَوَّمُ
هَشْتْ لَكَ الدُّنْيَـا فَمَـالَكَ وَاجِماً؟
وتَبَسَّـمَتْ فَـعَلاَّمَ لا تَبْتَسِمِ؟[24]

خاتمة

إنّ الطبيعة بكل مظاهرها المختلفة لم تثر في نفوس شعراء المهجر والشاعر أبو ماضي ملكة الوصف التي أثيرت عند غيرهم من الشعراء، وإنّما أثارت عندهم عواطف الشوق الملتهب لأراضيهم وديارهم، فاتخذوها رمزاً وحنيناً لزمان ولّى ولوطنٍ غابَ.

كما كانت تأملات الشاعر أبو ماضي في الطبيعة تمثل عالماً فسيحاً من التجارب والرؤى والقضايا الشعرية كالحرية وثنائية الحياة والموت، والنفس الإنسانية ومعاناتها، فهو يرى بها مثالاً يحاول تمثيله في نظرته إلى الحياة والكون من حوله من خلال انتزاع الصور الشعرية من عالم الطبيعة ومظاهرها.

[1]- واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة، بيروت، د.ط، 1988م، ص 159.
2- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص 170.
[3]- عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، بيروت، باريس،ط1، 1958، ص 57.
[4]- نادرة سراج، شعراء الرابطة القلمية، دراسات في أدب المهجر ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، ص 128.
[5]- عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، ص 56.
[6]- إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط16، 1984، ص 31.

[7]- عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث، ص 59.
[8]- إيليا أبو ماضي، الجداول، في القفر، ص ص 49-50.
[9]- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ترجمة وتحقيق، عيسى فتوح، مكتبة السائح، لبنان، ط4، 1999، ص 285.
[10]- خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، دار الكتب العلمية، 1993، ص 64.

[11]- إيليا أبو ماضي، الخمائل، فلوريدا، ص 203.
[12]- إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص ص 50- 51.
[13]- إيليا أبو ماضي، الجداول، المساء، ص 56.
[14]- إيليا أبو ماضي، المساء، ص 57.
[15]- إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيدة المساء، ص ص 57- 58.
[16]- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 61.
[17]- المصدر نفسه، ص ص 61- 62.
[18]- داود أنس، التجديد في شعر المهجر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان،مصر، د.ت، د.ط، ص 296.

[19]- نادرة سراج، شعراء الرابطة القلمية، دراسات في أدب المهجر ، ص 164.
[20]- إيليا أبو ماضي، الجداول، قصيدة الطلاسم، ص 143.
[21]- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص ص 16- 17.
[22]- إيليا أبو ماضي، الديوان، ص283.
[23]
[24]- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص ص 185- 186.

خطاب الرسائل من منظور أجناسي تداولي

غالم عبد الصمد
جامعة سيدي بلعباس

الملخص:
لا يمكن فهم الأدب إلاّ بربطه بمتصوّر " الجنس الأدبي " ، و الحقيقة أنّ مسألة الأجناس الأدبية ضاربة في القدم ،فقد كان لها حضورا في الفكر الغربيّ القديم مع أفلاطون و أرسطو لينبعث الاهتمام بها من جديد في الدراسات النقديّة المعاصرة خاصة مع ظهور المناهج اللسانية التي حاولت جاهدة فهم الخطاب الأدبي ،و تعتبر المقاربة التداوليّة من أهم هذه المقاربات التي حاولت ربط الإنتاج اللغوي بمستعمليه و بمختلف الظروف و الملابسات التي تحفّ عملية التلفظ ، و سنسعى من خلال هذا البحث لاستثمار آليات هذه المقاربة للإحاطة بإشكالية تجنيس " الرسائل " .

Abstract :

Literature can only be understood by relating it to the concept of "literary genre". The point is that the question of literary genres is very old, as it had a presence in ancient Western thought with Plato and Aristotle to rekindle interest in it in contemporary critical studies, especially with the emergence of linguistic approaches. who have tried Striving to understand literary discourse and the deliberative approach is one of the most important of those approaches which have attempted to relate linguistic production to its users and to the various circumstances and circumstances surrounding the articulation process. Through this research, we will seek to exploit the mechanisms of this approach to surround the problem of the naturalization of "messages

1- الجنس الأدبي : المصطلح و المفهوم

ورد في كشاف اصطلاحات الفنون أنّ الجنس هو " الضرب من كلّ شيء ،وهو أعم من النوع " [1]فجوهر الجنس يتحدد بما يميزه عن غيره من الأجناس، و لذلك اعتمدّ سعيد يقطين في تمييزه بين الجنس و النوع على العناصر الجوهرية المكونة لعمل لغوي ما " فإذا كانت الأجناس متصلة بالمقولات الثابتة فإنّ الأنواع ترتبط بالمقولات المتحولة ، ارتباط الخاص بالعام "[2] و لذلك يمكن القول : إنّ الأجناس ثابتة ، و الأنواع متحولة .
و تجدر الإشارة أنّ قضية الأجناس الأدبية في النظرية الشعرية انطلقت مع محاولة أرسطو التي تعتبر من أعرق المحاولات النقدية التي حاولت تقسيم الأدب إلى ثلاثة أجناس : غنائي و ملحمي و دراميّ معتمدا في ذلك على تصور علميّ دقيق " قائم على وصف للملامح و تحديد للمكونات و اقتراح للآليات الفنية "[3]

2- التصنيف الأجناسي للرسائل

يعتبر الدارسين أنّ كل أثر أدبي ينتمي بالضرورة إلى جنس ،و يفترض ، تبعا لذلك ، أفق انتظار يوجه فهم القارىء ، و لكنه يجب الإشارة كل جنس أدبي يتسم بالمرونة فهو قابل للتوسع في بعض خصائصه المكونة ، و اللجوء إلى تاريخ الأجناس هو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بتمييز العناصر القارة من العناصر المتغيرة ، و أفق انتظار القارىء يستند دائما على فهم هذه القواعد حتى يتسنى له فهم النصوص الجديدة .

عرفت الدراسات النقدية الكثير من المقاربات التجنيسية ، و لعل من أهمها ما قام به أرسطو في مؤلفاته ، بالإضافة إلى مقاربة ستمبل Stempel التي اعتمدت على وجهة نظر التلقي معتبرة النص الأدبي تحققا لمقولة الجنس ، و مقاربة شافر schaeffer الذي بحث قضية الأجناس الأدبية من زاوية التفسير و ميّز بين الأجناسية و بين ما يسميه قائمة العلاقات النصية الممكنة " فليست العلاقة الأجناسية سوى إحدى تلك العلاقات "[4] . أما مقاربة باختين فاعتمدت على تصنيف الأجناس الأدبية إلى نوعين : أجناس أولية و أجناس ثانوية

تتشكل الأجناس الأولية وفق المبدأ الحواري للغة ، فكل الملفوظات التي ننتجها تكون بالضرورة مسبوقة بملفوظات أخرى تشبهها تنتجها عقول أخرى ، فتكون ملفوظاتنا موجهة إلى آخرين ، تماما كما تلقينا نحن ملفوظات أخرى كان مصدرها غيرنا

أما الأجناس الثانوية فهي في نظره وحدات تواصلية اجتماعية و ثقافية أكثر تركيبا وتنظيما (الرواية مثلا) لأنها تتشكل من خلال احتواء الأجناس الأولية و دمجها [5]

تشكل مسألة تجنيس الخطاب الأدبي مركز اهتمام المشتغلين بتحليل الخطاب ، فالحدث اللغوي لا يكون له معنى عند إنتاجه وعند تلقيه ،دون استحضار فكرة تجنيسه أو تنميطه "فالحس الجنسي يعتبر جزء من الحس اللغوي"[6]

و مع الدرس اللساني ما بعد البنيوي بتياره التداولي على وجه الخصوص ، صار محلل الخطاب يهتم بإيجاد أشكال تأليفية للأشكال اللغوية يتكون منها كل نوع خطابي ، و إن " كنا نريد أن نتجنب كل نظر نوعي في الخطاب في الخطاب حول الأعمال الأدبية ، فإن الصمت سيكون المخرج الوحيد و ذلك لأننا منذ اللحظة التي تطابق فيها عملا من الأعمال عن طريق مصطلح عام مهما كان و إن كان عن طريق عمل فريد تماما ، فإننا سنستخدم فئة نوعية "[7] و ستعتمد كل عملية تجنيس على قواعد تمييزية ، و على محلل الخطاب أن يكون واعيا بهذه القوانين ليستطيع فهم الخطاب .

إن المقاربة التداولية في تعاملها مع تأسيس الأجناس الأدبية تراعي وظيفتها اللغوية والاجتماعية ،أي باعتبار ما ينجز بواسطة هذا النص ، أو ما يتركه من أثر .

و بالجملة فإن تصنيف النصوص خاضع لثلاثة معايير عامة : الموضوع – الآلية – البنية . فينتج عن التصنيف القائم على معيار الموضوع : الخطاب الديني و الخطاب العلمي و الخطاب الإيديولوجي ، و الخطاب السياسي وغير ذلك من الخطابات و ينتج عن النظر إلى البنية الخطاب القصصي و الشعري ضمن نمط خطاب أكبر هو الخطاب الأدبي . أما اتخاذ الآلية معيارا فيتولد عنه الخطاب السردي و الخطاب الوصفي و الخطاب الحجاجي .و يشترط أحمد المتوكل أن يؤخذ بعين الاعتبار مفتوحية الصنف و درجيته و فرعيته .[8]

إن تطور البحوث التداولية أدى إلى ظهور مجموعة من النظريات الأدبية التي تجاوزت التصنيفات السابقة للخطاب الأدبي التي وسمت بالأجناس التاريخية إشارة إلى شيوعها بين الدارسين منذ القدم ، و استبدلت هذه التقسيمات الكلاسيكية بتصور تداولي للجنس الأدبي يستثمر الوظائف التواصلية و التمظهرات الخطابية ومن هذه المحاولات الجادة ما قام به ج . م . شايفر J . M . Schaeffer في مسألة التجنيس ، منطلقا من مستويات ثلاث : مستوى التعبير ، مستوى المقصد ، ومستوى الوظيفة.[9]

و تجدر الإشارة أن التجنيس خاضع للسمات الخارجية -الإكراهات المقامية - و السمات الداخلية للنصوص و هي التي تتجلى فيها الإكراهات الخطابية الملازمة لجنس الخطاب و نعني بها السمات اللغوية البحتة كالمكون المعجمي أو التركيبي أو النصي ... و غيرها مما نجمعه عادة تحت مسمى الأسلوب .لكن هذا لا يعني فصل مستويات الخطاب ، ذلك لأنه نتاج تفاعل بين السياق المقامي و النص ، ويمتاز هذا التفاعل الجدلي بتبادل التأثيرفكل منهما ينشئ الآخر .

يرى باتريك شارودو أن تحديد الجنس مرتبط بتحديد الظروف المقامية المرتبطة بالوضعية التواصلية التي ينجز فيها الخطاب ،و ذلك ما يطلق عليه العقد التواصلي الذي يحفّ عملية التلفظ " باعتباره مجموعة الشروط التي يتحقق فيها كل فعل تواصلي .. ما يسمح لأطراف التبادل اللغوي من أن يعترف الواحد منهم بالآخر ، و بالتعرف على مرمى الفعل و بالاتفاق على ما يكون الموضوع المحوري للتبادل ، و بالأخذ بعين الاعتبار وجاهة الاكراهات المادية التي تحدد هذا الفعل "[10]

و هكذا يسمح لنا مفهوم العقد بجمع النصوص التي تشترك في خضوعها لنفس شروط الوضعية التواصلية ، في صنف واحد.

إن هذا التصور لا يلغي المكونات الداخلية للنصوص أثناء عملية التجنيس ، و لهذا لا يمكن تحديد الأجناس إلا باعتبارها نقطة الالتقاء بين الإكراهات المقامية المحددة بالعقد التواصلي الشامل و إكراهات التنظيم الداخلي و خصوصيات الأشكال النصية التي ترصد بواسطة تواتر السمات الشكلية .

3- التصنيف الأجناسي التداولي للخطاب الرسائلي

عرف الخطاب الرسائلي إشكاليات عديدة أثارها التصنيف الأجناسي التداولي ، خاصة ما تعلق بالإكراهات المقامية الخارجية لجنس الخطاب ، و الإكراهات النصية الداخلية المرتبطة بهذا النوع الأدبي ، و سنحاول فيما يلي رصد أهم هذه القضايا :

2-1-إشكالية التسمية

تطرح إشكالية التسمية في مسألة التجنيس الكثير من اللبس و الإضطراب المفاهيمي ، خاصة مع بعض الأنواع الأدبية كالجنس الرسائلي الذي يعاني من صعوبة تصنيف نصوصه وفق معايير صارمة . ففي أدبنا العربي يثير هذا الجنس الكثير من الصعوبات في وضع قواعد تصنيفية محددة ، فعلى سبيل المثال تسمية الرسائل التي تتعلق بأمور الحكم و سياسة الرعية باسم الرسائل الديوانية تسمية غير دقيقة ، فالكثير من الرسائل التي موضوعها السياسة و أمور الحكم لا تصنف ضمن الرسائل الديوانية بحجة أنها لم تصدر عن ديوان الرسائل . و تسمية نوع

من الرسائل باسم الرسائل الإخوانية يضيق عن استيعاب بعض الرسائل التي لا تتسم في مضمونها بالمودة و الطابع الأخوي ، ممّا جعل بعض الباحثين يعتبرون رسائل الهجاء أو الشكوى رسائل اجتماعية لأنها تخرج عن معاني الأخوة . [11]

إنّ هذه الإشكالية حاضرة أيضا في الأدب الغربي ، فقد أحصى النقاد الغربيين أكثر من تسعة وأربعين شكلا من الرسائل ، و أثار الدارسون قضية أدبية الرسائل و استبعد بعضهم هذا النوع من الكتابة من الأجناس الأدبية ، و هذا ما قام به لانسون Lanson معتبرا أنها مجرد محادثات مكتوبة . و الوجه الآخر من إشكالية اسم الجنس الرسائليّ هو صعوبة حصر خصائصها المقامية و الخطابية [12]

2-2- إشكالية التفاعل الخطابي

إن أهم ميزة يمتاز بها الخطاب الرسائلي هو التباعد المكاني و الزماني بين طرفي الخطاب عكس الخطاب الشفوي الذي يضمن تفاعل مباشر بين المتكلم و المستمعين و لكنه لا يمنح المتكلم إمكانيات أوسع لمراجعة الكلام مثلما هو الحال في فن الترسل .

لا يكون التفاعل في الأدب الرسائلي آنيا ، بل هو مؤجل إلى حين قراءة الرسالة ، فقراءة المكتوب شرط كاف لإتمام عملية التواصل ، و به تتحقق شروط التلفظ التداولية و هذا ما يطلق عليه القراءة باعتبارها تلفظا .

انطلقت أوركيوني Orechionni من هذا التصور المنهجي معتبرة التفاعل الرسائلي قائما على مفارقة خطابية واضحة " فبقدر ما توهم وفرة الإحالات إلى السياق المكاني و الزماني ، بالحضور ، تؤكد حقيقة غيابه ، طالما أن هذه الإحالات لا يكون لها ضرورة في وضعيات التواصل التشاركية " [13]

2-3- إشكالية اللاّتجانس الخطابي

يتسع الخطاب الرسائلي ليستوعب مختلف أنواع الملفوظات شعرا ونثرا و هذا ما يطلق عليه تداخل الأجناس ، و قد تفطن العرب قديما لهذا التداخل ، فأبو هلال العسكري ربط بين الرسالة و الخطبة ، إذ لا فرق بينهما إلا بالتسمية فقط ،فحتى و إن كانت الخطبة تلقى مشافهة و الرسالة تكتب ثم يبعث بها ، إلا أنه من السهل أن تجعل الرسالة خطبة و الخطبة رسالة [14]

و استوقفت هذه الظاهرة الخطابية الدارسين المعاصرين كالباحث صالح بن رمضان الذي اعتبر أن الرسائل تمتاز " بانفتاحها على أجناس السرد الذاتي و اقتضائها لمقاصد الخطابة والشعر "[15] .

يمكن تقسيم هذا التداخل الأجناسي إلى نوعين هما : تداخل صريح و تداخل ضمني .

يظهر التداخل الصريح في توظيف الشاهد الأدبي الذي تندرج تحته نصوص مختلفة الأجناس كالآيات القرآنية الكريمة و الأحاديث الشريفة ،و أبيات الشعر ، و الحكم و الأمثال و أنماط السرد [16]

و أما التداخل الضمني فيحدث في مستويين : " مستوى يشمل الأبنية المجردة ، ومستوى يشمل النصوص المحفوظة أي التي استخدم فيها أصحابها تلك الأبنية " [17]

يهب هذا التفاعل النصيّ الرسالة قيمتها ، فهو يضعها ضمن سياق محدد يعين المتلقي على تأويلها، و يمكنه " من افتراض مجموعة من التوقعات التي يعمل بموجبها على فهم تشكل النصّ و تأويله في إطار تقاليد عصره، و تكهن العلاقات التي يمكن أن نقيمها مع تراثنا الحالي و عصرنا "[18]

إنّ الرسالة نصّ إبداعي لا يمكن قراءته بمعزل عن الظروف و الملابسات و التلوينات الاجتماعية و الثقافية التي أنتج في حضنها ،فأي خطاب " لا بدّ له لكي يتشكل و يكتسب معالمه الجماليّة من أن يستضمر داخله نصوصا أخرى يحاورها ،و يعيد إنتاجها كلا أو جزءا بغاية التنويع على الأساليب و البنيات "[19] فلا حياة لنص إذا قطعت الصلة بينه و بين ما أنتجه الغير من إبداع .

3- التصنيف الأجناسي التداولي لرسائل الجاحظ

إن أهم مسألة في تحليل الخطاب هي مسألة تصنيفه أو تحديد جنسه الأدبي لأن ذلك هو ما سيرسم مسار قراءته ، و حين يتعلق الأمر بنصوص الجاحظ فإن ذلك سيطرح الكثير من القضايا لكثرة الآراء النقدية الصادرة حول مؤلفاته .

استثمر النقد المعاصر التصنيف الأجناسي التداولي في مقاربة رسائل الجاحظ ، معتبرا أنها " من الخطابات المؤسسة "،[20] فحاول الوقوف على السمات المقامية المميزة لهذه الرسائل ، فقد سمّى الجاحظ كتابته بالرسائل لأنها كانت موجهة إلى مرسل إليه محدد في الغالب وفق عقد تواصلي يراعي مراتب الكلام و المتلقين .و هو باختياره لهذا النوع من الكتابة على حساب المشافهة حاول الارتقاء بهذا الجنس الأدبي ، و توظيفه في معاركه الكلامية وجعله حاملا لوجهات نظره في مختلف القضايا الفكرية جازما في علاقته بالمتلقين أن " قراءة الكتب أبلغ في إرشادهم من تلاقيهم "" [21]

و نتج عن هذا الاختيار آثار مقامية تلفظية ، تجلّت في اختلاف المخاطبين بهذه الرسائل و هم في الأغلب من خاصة القوم .

و إذا عرّجنا إلى السمات الداخلية لرسائل الجاحظ ، فإننا نلاحظ أنها تكون من ثلاث وحدات نصية كبرى : الصدر ، و المتن ، و الخاتمة . و تمتاز هذه الرسائل بمقامها الترسلي الاختياري و باعتمادها بلاغة الإقناع ، فكتابات الجاحظ هي نصوص حجاجية بامتياز خاضعة لعقد تواصلي يتوخى استمالة المتلقين ، ففي رسالة التربيع و التدوير مثلا بدأ الجاحظ رسالته بقوله " كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ، و يدّعي أنه مفرط الطول "[22] هو ابتداء عدل الجاحظ فيه عن الصيغ النمطية المعروفة ليتلائم مع موضوع الهجاء انتهاجا واعيا للاستدلال كوسيلة لإثبات صحة ما يدعو إليه ، و إبطال ما يأخذه على خصومه "

المراجع:

[1]-محمد أعلي بن علي التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، دار صادر ، بيروت ، 1861 ، ج 1 ، ص 124

[2]-سعيد يقطين ، الكلام و الخبر ، المركز الثقافي العربي ،ط1 ،1997 ، ص 183

[3]-زروقي عبد القادر ،خطاب السرد و هوية الأجناس ،مجلة الأثير ، العدد 22 ، جوان 2015 ، ص116

[4]-عبد العزيز شبيل،نظرية الأجناس الأدبية في التراث العربي جدلية الحضور و الغياب ،ط1 ، 2001 ، ص 57

[5]-تودوروف و ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، لبنان ، ط2، 1996 ، ص 108

[6]-راستي فرانسوا ، فنون النص وعلومه ، تر ادريس الخطاب ، ط1،2010 ، ص 278

[7]- ديكرو و شايفر ، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر منذر عياشي ،المركز الثقافي العربي المغرب ، ط2 ، 2007 ، ص 560،

[8] -أحمد المتوكل ، الخطاب و خصائص اللغة العربية، منشورات الاختلاف ، ط1،2010 ، ص 25

[9]-ينظر جان ماري شايفر ، ما الجنس الأدبي ،تر غسان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2005 ، ص 60-77

[10]-باتريك شارودو ود مانغونو، معجم تحليل الخطاب ،تر حمادي صمود و عبد القادر المهيري ، دار سيناترا ، 2008 ،ص 138

[11]-نبيل خالد رباح أبو علي ، نقد النثرفي التراث العربي حتى نهاية العصر العباسي 656 هـ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993 ، ص 268

[12]-ينظر درار البشير ،تجنيس الخطاب الرسائلي بين المعيارية و الإنزياح ، مجلة المعيار ، الجزائر ، العدد 05 ، جوان 2012، ص 72

[13] - Kerbrat-Orechionni . Catherine : la lettre entre réel et fiction , Ed SEDDES , 1998 , p 17

[14]-ينظر أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1952،ص 136

[15] صالح بن رمضان ، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفرابي ، ط1 ،2001 ، ص 89

[16]-المرجع نفسه، ص 416-417

[17]-نفسه ، ص 455

[18]-عبد السلام أزيار ،آليات التفاعل النصيّ ودورها في التجنيس الأدبي ،دار كنوز المعرفة ،ط1، 2016،ص16

[19]-المرجع نفسه ، ص 218

[20]-محمد مشبال ، البلاغة و السرد ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة عبد المالك السعدي ، المغرب ، ط1 ، 2010 ، ص 160

[21]-الجاحظ ، رسالة الفتيا ، ضمن الرسائل الأدبية ،ت و ش علي بوملحم ، دار مكتبة الهلال ، د ط ، ص248

[22]-المصدر نفسه ، ص 431

المعجم الشعري عند الشعراء الجزائريين: 2000-2010

د. بودية شهيناز

جامعة جيلالي ليابس

سيدي بلعباس

ملخص

تعد الدراسات المعجمية من أهم الدراسات التي تناولها الباحثون هي دراسة المعجم الشعري بغية الكشف عن المعاني في أنماط لغوية، وتبرز لنا قول الشعراء ومقصدهم من خلال دراسة وتحليل الألفاظ المتداولة في تلك المدة الزمنية التي يعكسها الشاعر في قصائده متأثراً بصورة الحياة اليومية ومدى اعتماد الشاعر للغة العربية الشائعة في المجتمع في ذلك الوقت بموجب تتبع مراحل التحولات اللغوية وتحصيل لمعجم شعري تاريخي، والرجوع إلى المعاني الأصلية والبحث في دلالات الكلمات للمفردات والتراكيب المستعملة والتي اقتضتها الضرورة اليومية، وبغية استذكار الألفاظ كانت قد اندثرت ومحاولة بعثها مرة أخرى.

الكلمات المفتاحية: المعجم الشعري-التراكيب-الألفاظ-المفردات-الدلالات.

Abstract :

One of the most important studies that the researchers dealt with is the study of the poetic lexicon in order to reveal the meanings in linguistic patterns, and the poets 'sayings and their intent are highlighted for us by studying and analyzing the words in circulation in that period of time that the poet reflects in his poems influenced by the image of daily life and the extent to which the poet adopts the Arabic common language in society. At that time, according to tracing the stages of linguistic transformations and collecting a historical poetic glossary, returning to the original meanings and researching the semantics of words for vocabulary and structures used and required by daily necessity, and in order to recall words that had ceased to exist and try to resurrect them again.

Key words: poetic lexicon - structures - expressions - vocabulary - semantics.

ترجع الدراسات المعجمية إلى ماض بعيد، في إطار دراسة علم الدلالة الذي تطوّر بفعل عوامل اجتماعية فكرية ثقافية واقتصادية مرتبطة بعامل الزمن، ونرجع هنا للتعريف بالمعجم لغة: « جاءت مادة العُجْمْ بالضم بالتحريك، خلاف العرب رجُلٌ أعجَمٌ والأعْجَمُ مَنْ لا يُفصِح، وأعْجَم فلان الكلام، ذهب به إلى العُجمة والكتاب: نقّطَه»[1].

وجاء في لسان العرب، الأعجم الذي لا يُفصِح ورجُلٌ أعجَمِيٌ، إن كان في لسانه عُجْمَةٌ، والعجم خلاف العرب»[2].

أما اصطلاحاً فيشار إليه: « هو كتاب يضم بين دفتيه مفردات لغة ما، ومعانيها واستعمالاتها في التراكيب المختلفة وكيفية نطقها وكتابتها مرتبة على نمطٍ معيّن، مشروحةً شرحاً يزيل إبهامها ومضافاً إليها ما يناسبها من المعلومات التي تفيد الباحث وتعين الدارس على الوصول إلى مراده»[3].

واعتمادا على هذه التعريفات للمعجم واستعمالاته لشرح الألفاظ والمعاني المبهمة لدى القارئ أو الباحث على أسس مرتبة ومضبوطة.

لغة الشاعر

ونستدل بالمعاجم الشعرية لدراسة القصائد وتحليلها واستخراج المفردات والمعاني، التي كانت حبيسة بداخله ويرددها بشكل غزير في مواضيعه، ويبحث المعجم الشعري عن لغة الشاعر خاصة التي يعتمدها في قصائده والتي تطلعنا على المكبوتات بداخله والتي تكون بفعل التأثر بعوامل اقتضتها الضرورة واستخراجها وتحليلها.

تتغيّر خصائص اللغة من مرحلة إلى أخرى، نستنتجها من تحصيل لألفاظ بعض القصائد التي دُوِّنت في تلك المرحلة فنجمع القصائد بموجب اشتراكها في محاورَ معيّنة، واجتمعت بعض النصوص على محور: (الموت، الخوف، الاغتراب، الحزن) فألفاظه واحدة وظفها الشعراء في قصائدهم تتكون من: (أرملة، تجازف، التساؤلات، الحزن، الهديل الحزين، يداهمنا، حنيني، ضاع، الاغتراب، مفجوع، الصدمات، السواد، الحداد، تنوح، الظلمات) ألفاظ حزينة تمثل حالة الشعب في فترات المحن توالت عليه فدخل في مرحلة من التوهان والخوف والتساؤلات. كانت اوضاع العنف التي عاشتها الجزائر في نهاية القرن الماضي ذات تاثير على الشعراء الذي عاشوا هذه التجربة التي انكست اثارها على التجربة الشعرية عند جيل من الشعراء كان يشهد الماساة ويعبر عنها بالام كبيرة وبالغة، فظهرت على الشعر علامات الضجر والخيبة والحزن وانطبع الشعر بحالة التمزق الشديدة التي كان يعانيها الساعر في هذه المرحلة التاريخية. يقول الشاعر:

وطني اكبر مني

وانأ اكبر من الجراح...

وطني طالع من روحي دما اخضر

من كفي لاح
وطني يا نسمة هبت علينا
تحمل الخير إلينا[4]

وكتبت الشاعرة "جميلة كلال" في ديوانها "حور الصحاري" قصيدة بعنوان "في مقابر السنين":

أَرْمَلَةُ التســاؤُلاتْ
تُجازِفُ بِقَلْبٍ مَفْجُوعٍ
تَوَالَتْ عَلَيْهِ الصَدَماتْ
في شَوارِعِ الــضَجَرْ
وزَحفٍ مَعهُودْ إلى أيْنَ؟
والحُلْمُ المَكْبُوتُ يــُكابِدْ
تَنتَظِرُ... أم تَعْشَقُ الانْتِظَارْ
لِتُجَددها الأيَامُ سُمُومَ العَقَارِب
عَــلَّهَا في ذَلِكَ السَــوَادْ
تَخْلَعُ عنْ نَفْسِهَا لِبَاسَ الحِدَادْ
أَرْمَلَةَ الأُمْنِيَاتْ... تَنُوحُ عَلَى أَطْلالِ الذِّكْرَيَاتْ
أَرْمَلَةُ الأُمْنِيَات... تَنُوحُ عَلَى أَطْلالِ الذِّكْرَيَاتْ
المَنْسِي في عَتَبَةِ الظُلُماتْ[5]

هي أبيات حزينة عن الموت والألم والكآبة من مشاعر عميقة مؤثرة حزينة تذكر فيها مراحل الموت فتوظف السواد الذي يرمز للموت، وكذلك في لفظة لباس الحداد وكذلك تنُوحُ، الظلماتُ، هي مفردات مألوفة بالنسبة لمجتمع قد مرّ بفترة ثورية حيث لم تخلو قصائدها من مفردات شبيهة دالة على الموت والحياة والحزن والألم، والملاحظ في هذه القصيدة أن الشاعرة قد عبّرت في هذه المحنة بصورة أخرى أكثر وضوحاً بكلمات ورموز وضعتها في القصيدة لتترجم أحاسيسها وكذا حجم المعاناة التي تعيشها الأنثى الجزائرية في هذه المحنة القومية فتذكر في سطر لها لتحدّدها بقول: سُموم العقارب، ولربما تعني بذلك الصراعات القومية ذات النزعات الدينية التي حلت بها الوطن العزيز.

ذكرت الشاعرة في الأبيات السابقة الموت في كل مراحله (أرملة، لباس الحداد، تنوح، الظلمات) هذه ألفاظ ألفناها في القصائد الثورية، وكأن طرف الموت يعود ويخيّم على هذا الوطن بعد كفاح مرير معه.

أما الألفاظ التي تمثل الخوف والحزن كتبها الشاعر "عبد الغني خشة" في قصيدته "شمال جنوب":

يُداهِمُنَا قِطَع اللَّيْلِ بالهَمْهَماتْ...
يُداهِـــمُنَا المُخْبِرُون...
يُداهِمُنا الحُزْنُ يَسْبِي الهُتافْ
تُناجِـي حَـــمَـــامَة
تَغيبُ عَلَيْهَا الهَدِيلُ الحَزِين !
تُجيبُ الحَمَامَةُ بِلادِي لَهَا كُلَّ يَوْم فِدَاء
وحُزْنِي عَلَيْهَا عَلامَة !!
حَزِينٌ أنَا يَا رِجـــالْ
مِنَ المَهْدِ حُزْنِي إلَى اللَّحْدِ وجَالَ
مُنْذُ أتَانَا الشَّمالُ حَزِينٌ أنَا[6]

تعكس القصيدة حالة الفزع التي يعيشها المجتمع الجزائري وخيبة الأمل، حيث يحيل الشاعر المتلقي إلى ما يحدث لهذا البلد إلى الضياع والتشتت وحالة المخاض الذي أتت على هذا الوطن، وفي جمل تقريرية يبث الشاعر حزنه في مفردات تدل على وضعية حزينة (الليل، يداهمنا، تناجي، المخبرون، خريف أنا يا رجال)، ويكتب الشاعر في سطر له قائلاً (بين المهد حُزْنِي إلى اللَّحْدِ وجالَ) ولربما يعني بذلك الاستعمار الغاشم وهو في مهده إلى لحده يقصد بها الانتكاسة التي عاشتها بلاده في العشرية السوداء.

نزعة الشاعر

غير بعيد عن هذه الحالة يكتب الشاعر عزّ الدين ميهوبي في قصيدته هو أيضاً ويقول:

مِنْ ثُقْبِ البابِ يجِيءُ اللَّيْلُ
وتَطْلُعُ شَوْكَةُ صَبَّار سَوْداءَ بحَجْمِ
القَبْرِ المَنْسِي بعيداً
اللَّيْلُ يجِيءُ وَحِيداً
مِنْ نافِذَةِ الخَوْفِ المَخْبوءِ
وهَذَا اللَّيْلُ فَجِيعَة
من ثُقْبِ البابِ يُطلُّ غُرابْ
عنقاء الموتِ تَحُطُّ على شَجَرِ اللَّيمونِ.[7]

رصد الشاعر سمات الحزن الظاهرة على مفرداته، هو حزن حوّله إلى مادّة شعرية وظّف فيها طاقة تعبيرية مُشخِصاً الظاهرة بمفردات كانت متداولة في كثير من قصائده هذه الآونة فيذكر هو أيضا (الليل، السواد، الفجيعة، الغراب، عنقاء الموت) وهي كلمات من إيحاءات السمعية التي تعطي انطباعاً للحزن والحالة الرهيبة التي يمرّ بها الشاعر.

وعن الغربة والحنين للوطن كتب الشاعر "يوسف شقرة" في ديوانه "مدارات" قصيدته بعنوان "الانفجار":

مِنْ بِلاَدْ لِبـــــلادْ
وحَنِينِي فَوْقَ رأْسِي
يَشْدُو لَحْنَ الاغْتِرابْ
أنَا مِنْ رِيحِ جُنُوبِي أتَيْتُ
أنا مِنْ ماءِ رَمِيمِي
ضَاعَ فِي زَخَمِ البِلاَدْ
ضَاعَ فِي عُمقِ البِلادْ[8]

يسرد الشاعر تجربته مع الغربة وحنينه للوطن واشتياقه، وصاغها في عبارات ردّدها أكثر من مرّة (ضاع في زخم البلاد، في عمق البلاد) وهي لحظات من العذاب بالنسبة له نقلها الشاعر في نصّه.

من خلال كتابة مونولوج داخلي مع نفسه يصنع يكتب أحداثه والصراع معها والتي تعبّر عن حالته النفسية التي تعيش الغربة من خلال القراءة التي تفيض بتجلياتها الجمالية وتبث خيبته في تكراره لصيغة "أنا"، يُظهر فيها جغرافيته وانتماءه لكل شبر لهذا البلد وكذلك جسّد ضياعه في تكراره لهذه الصيغة ضاع مرتين لتصل للقارئ وإدراك حجم المعاناة التي يواجهها في غربته عن وطنه.

كتب الشاعر الجزائري عن محاور أخرى ومن بين هذه المحاور (الوطن، الطبيعة، الحب).

إنّ الوطن موضوع كتب عنه كلّ شاعر في كل زمان وباختلاف فتراته ومراحله، اتخذ يوسف شقرة رسالته في قصيدة له "نشيد الروح":

لَوْ أنَّ لِي وَطَناً يَسْـكُنُنِي
لَوْ أنّ لِي وَطَناً تَـحْوِينِي
لَمَزَّقْتُ التَتَارَ إرَبـاً إربـاً
أغرَقْتُ المَغُولَ إلَى الرَمَقِ
وَطَوَيْتُ البِلادَ شِبْراَ شبْـراً
وقلتُ أحِبُكِ يَا جَـــــزائِرْ
لَوّ أنّ لِي جُنُوناً جَامِحَا شارِداً
لخُضْتُ الأهْــوالَ والبِـحارَا
وكَسَرْتُ الأمْـواجَ والغِــلاَلْ
وأبْحَثُ فِيكِ عَنِّـي وأنَـادِي
أيْ بِـــــلادِي أيْ بِـلادِي
أحِـــبُــكِ يَا جَــزَائِـرْ.[9]

تعكس هذه الأبيات عن متنفسه الوحيد والكآبة عن وطنه التي يفرغ فيها شحناته تجاه بلاده الجزائر والتشبث بها مخاطِباً (أحبك يا جزائر) ويدعوه لعودته من جديد عبر خيال الكلمات فيقول (خُضتُ الأهوالَ والبِحارَا) (وكسرت الأمواج والغلال): هي تصوّرات ورؤى يكتبها الشاعر بألفاظ وعبارات مفعمة بالإيحاء والتصوير نابعة عن تجربة ذاتية في مرحلة الغياب والضياع نلمسها في (أبحثُ فيك عنِّي) وفي ترجيع جملن (أحبك يا جزائر، أي بلادي أي بلادي) كأنّه يشفي غليل غيابه في تكراراته وولهه على وطنه.

في الطبيعة صوّر الشاعر عبد الغني خشة في قصيدته على نحو:

أعْبُرَ المَوْتَ إلى الحيَاة
هَا أنَا أحْمِلُ شِعــْرِي
و شِرَاعِي كجَنَاحِ الرّخْ في رَحَبِ الفَضاء
أبْيَض في زُرْقَةِ البَحْرِ وأبْراجِ السَمَاءِ.[10]

نزع الشاعر الجزائري إلى الطبيعة وتأمله ليمثل الصفاء في زرقة البحر والطاقة في أبراج السماء، وهي ألفاظ توحي بالتفاؤل والتأمل إلى غدٍ أجمل حيث قال: أعبر الموت إلى الحياة موضحاً بذلك الطبيعة لتمسكه بها.

استعان الشاعر في التعبير عن غرضه النفسي بالمشهد الطبيعي وما يتخلله من جنباتها من مواطن السحر التي تبعث الانبهار والدهشة في النفوس وشكّل ألفاظ وصور متنوّعة نأخذ عبَقها وعطرها من ألوان الطبيعة التي يقارب بها لوحة فنية ي شارك فيها همومه ويقاسمها مع القارئ سارداً فيها حالة التفاؤل والهدوء من خلال مفرداته.

وفي الحب كتب الشاعر قصيدته:

زُورِي شَرايينَ وتِيهِي في الوَرِيد الأبْهَرْ
وتَبَخْتَرِي ولهَانَة فَوْقَ الفُؤادِ الأخْضَــرْ
يَا حُلْوَةَ العَيْنَيْنِ: شُدِّينِي لرُبع أنْضَــرْ
لا المَوْتُ يُدْنِينِي عَنِ الحُبّ السّعِيدِ الأكْبَرَ
لا النّارَ... لا الأزراءَ تُثْنِي عَزِمَتِي فتذكَرِي.[11]

لجأ الشعراء في قصائدهم إلى ذكر (الوطن والطبيعة، والحب) لأنّ النفس تحتاج إلى حضن الوطن، وطبيعة وكذلك الحب لتسد الفجوة التي يعاني منها الشاعر والتعبير عن خلجات نفسه اتجاه وطنه أو محبوبته، فيكتب نصوصاً يضع فيها رموزاً توهم القارئ بأنه يتغزل بمحبوبته ويكون يقصد بذلك وطنه، أما الطبيعة فهي تفتح المجال عند الشاعر في التأليف لتعدّد قراءتها وتأويلها.

كذلك في نفس السياق كتب الشاعر باديس سرارْ في نصه "قضيّة" التي يتحدث فيها ويتغزّل بوطنه ووسّع في الإبداع انطلاقاً منها يقول:

عَشِقتُهَا صَبِيَة

كَبُرتُ في غَرامِها
جَعلْتُهَا قَضِيَة
وتُهْمَةً لِبِسْتُها
كَتَبْتُهَا قَصِيدَة
بِدايةً وَمُنْتَهَى
رَسَمْتُهَا أَمِيرَة.[12]

يشكل الشاعر خطابه الشعري في منح قصيدته التي يتكلم عن وطنه بغرض غزلي وكأنه يتحدث عن امرأة واستعماله في القصيدة لمفردات تبعاً للتطوّرات والتغيّرات.

وهو يحكي عن عشقه لوطنه يقول: (عشقتها صبية) وأيضا (كبرت في غرامها جعلتها قضية)، بحيث يقلب الأدوار ويقوم هو بترتيبها في قلبه، أظهر الشاعر تجربته باستعماله للتقنيات والأبيات الحديثة التي شملت المعجم الشعري لهذه الفترة والخروج بقصيدة متكاملة.

ومن نفس المعجم الشعري اختار الشاعر أحمد حيدوش أن يكتب عن وطنه بلغة بسيطة موحية ذات دلالات عميقة يحكي فيها قصيدته "كلمات وأشياء"، يقول:

أَبْحَثُ لَكِ عَنْ وَطنٍ !!!
جَزِيرَة !!!
لُؤْلُؤَة!!!
مُرْجَان!!!
مَجَارَات!!!
كُنُوز!!!
يَا أُنْثَى بِلاَ وَطَن.[13]

يخرج الشاعر من عمقه ومن عدم الاستقرار ليربط صلته الوطيدة بالمرأة الحبيبة في مدونته معتمداً وسائل جمالية القول فيستعين بمظاهر الطبيعة وكأنه ي حاول أن يجد مكاناً له في دوامة ضياع يعيشها وهذه الحالة تتبلور لديه بتدهور وضعيته فيكتب بلغة ومفردات معروفة ولكنها في نفس الوقت رامزة وغامضة فيقول عن توَهانه: أبحث عن وطن جزيرة... إلخ، وكأنه يريد أن يلم شمله مع حبيبته ويرمز لنفسه بأنه الوطن والاستقرار والخير.

وكذلك اتخذ الشاعر مصطفى دحية في كتابته لنصه الشعري طريقة أخرى معتمد اً فيها على لغة يدرجها ضمن قصيدة فكتب:

وَفِيمَا تَسْتَحِمُ الأَرْضُ...
تُسْفِرُ الغُيُومُ عَنْ غُودُو الجَدِيد...

(...) وَ رَأْسمالُهُ:
عَوَاطِفٌ مِنَ الكَرْبُونِ
أحْلامٌ مِنَ الكَرْتون
مُدَوَّنٌ عَلَى صفْحَتِها:
Made in USA.[14]

يكتب الشاعر قصيدته بلغة متعددة الخدمات فيستثمر من خلالها رصيده المعرفي في استعماله لكلمة (غُودُو)* موظفاً مسرحية للكاتب الإيرلندي صمويل بيكيتْ وهي مسرحية تسرد عبثية الوجود وفوضوية الواقع، فقدم صورة رمزية عن الواقع الأليم يكشف عن سخطه واستهزاءه لهذا الواقع بمفردات جديدة على اللغة الشعرية (فالكربون) و(الكرتون) ويختتم قصيدته بكتابة لاتينية Made in USA تعني صُنع في الولايات المتحدة الأمريكية وهو رمز بلغة أخرى تخلصه من الصمت.

من الملاحظ في القصائد أنّ أكثر الألفاظ شيوعاً هو الوطن (بلادي، أحبك يا جزائر) ثم يأتي لفظ الليل الذي يوحي بالظلام الخوف الحزن والألم، وهي فترة ما قبل القرن العشرين أي العشرية السوداء جاءت بنماذج مأساوية جمّلت الواقع المعاش وهذه بعض التراكيب التي وظفها الشعراء في هذه الفترة (أرملة التساؤلات، سموم العقارب تنوح على أطلال الذكريات، أعبر الموت إلى الحياة، ضاع في زخم البلاد، أي بلادي، أبحث لك عن وطن).

يجعل الشاعر من اللغة الأداة والوسيلة التي يصل بها إلى غايته، يقول محمد ناصر: «وإنما الذي يهم الشاعر الوجداني قبل كل هو أن يجد اللفظ التي تنسجم انسجاماً طبيعيا مع ما يحسّ به داخل أعماقه»[15].

ويبوح الشعراء بدواخلهم عبر اللفظ المشحون بالأحاسيس والعواطف.

الهوامش:

[1] - معجم القاموس المحيط، مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، رتبه خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2007، ص 844.

[2] - لسان العرب لابن منظور، تحقيق مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، (د ت)، (د ط)، ج9، ص 74.

[3] - محمد يوسف، المحاضرة الأولى المعاجم www.Rab3a3arby.blog.spot.com 2012/02/24

[4] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. دار الأصالة ط1-2007.ص81

[5] - جميلة كلال، ديوان شعري حور الصحاري، منشورات Graphique، سنة 2005، ص ص 19- 20- 21.

[6] - عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2004، ص 20.

[7] - عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، فبراير 2000، ص ص 7- 8.

[8] - يوسف شقرة، مدارات، دار الحكمة،الجزائر، 2007، ص ص 34- 35.

[9] - يوسف شقرة، مدارات، ص ص 60، 61، 62، 63.

[10] - عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، ص 11.

[11] - عبد الغني خشة، ويبقى العالم أسئلتي، ص 46.

[12] - باديس سرار، نحت على الأمواج، رابطة الإبداع، الجزائر، ط 2002، ص 117.

[13] - أحمد حيدوش، أنفاس الليل، دار الأوطان، ط1، الجزائر، 2009، ص 32.

[14] – مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص ص 13- 14.

* - هي مسرحية تدول حول رجلين يدعيان "فلاديمير" و"إستراغون" ينتظرنا شخصاً يدعى "غودو" ليغيّر حياتهم.

[15] – محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 317.

شعرية التناص في رواية حروف الضباب للكاتب الخير شوار.

د. بن دحمان الزهرة
جامعة سيدي بلعباس

الملخص:

يعد مصطلح التناص من المصطلحات النقدية التي أثارت العديد من التساؤلات، حول ماهية المفهوم وتطبيقاته سواء على مستوى النصوص الشعرية أو النثرية،يحاول البحث تبيان أوجه التناص في رواية "حروف الضباب" نتطرق أولا إلى الجانب النظري ثم التطبيقي.

Abstract :

The term Intertextualité is a critiral term that has raisd many question about the concept and applications. The research tries to shou the intertwining aspects of the narration.

تقديم:

ظهر مصطلح التناص لأول مرة سنة 1969مع الباحثة الفرنسية من الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" (Julai Kristeva) فالنص الأدبي عندها« هو أكثر من مجرد قول أو الخطاب، وأنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنه ظاهرة عبر لسانية(أي مكونة بفضل اللغة)، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بنيات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة عن الأقوال السابقة والمتزامنة معها.والنص –نتيجة لذلك –هو عملية انتاجية تعني أمرين:1-علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء) ، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2-يمثل النص عملية استبدال من نصوص إلى نصوص أخرى، أي عملية (تناص)،ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه»[1]إن النص عند جوليا كريستيفا هو فسيفاء من نصوص سابقة شكلت لنا النص الحاضر، أو هو إعادة امتصاص نصوص سابقة ، أي حضور النص الغائب في النص الحاضر.وهذا الحضور يكون بطريق واعية(مباشرة)أو غير واعية(غير مباشرة).

استفادت جوليا كريستيفا من دراسات « ميخائيل باختين لرواية دستويفسكي حيث يقول:إن لغة الرواية نظام لغات تستضيء به بأنوار بعضها البعض عبر الحوار »[2]أي أن كل نص يحاور النصوص السابقة،فالتناص بهذا يعني « ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[3] كل نص يحيل إلى نص سابق له ،ففي النص الواحد نجد العديد من النصوص حاضرة فيه.

أما الناقد الفرنسي جيرار جنيت «فقد تحدث في كتابه:(طروس)1982،عن (التناصية الجمعية)،التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له ،وعني ب(التعالي النصي) نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص .ويتضمن (التعالي النصي)التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي .وربما كانت أوضح صور الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر ،كما يتضمن علاقة المحاكاة،وعلاقة التغيير،والمعارضة ،والمحاكاة الساخرة»[4] أي هناك نصوص تتضمن نصوص أخرى أو أجزاء منها. المقصود بالتناص هو أخذ الروائي من نصوص سبقته.وقد ميزت جوليا كرستيفا بين ثلاث أنواع للتناص :

1النفي الكلي : يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستنصها نفيا كليا دلاليا، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المتسترة.

2-**النفي المتوازي:** هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي التضمين والاقتباس.

3-**النفي الجزئي**: وفيه يأخذ الكاتب/ الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه، مع نفي بعض الأجزاء منه»[5]فيكون التناص من قبيل الاقتباس أو التضمين ،نفي النص السابق،إعادة النص اللاحق بصياغة أخرى ،فمن خلال هذه الأنواع يتضح لنا التناص في رواية حروف الضباب ، وقد استفاد الروائي كثيرا من التراث العربي الإسلامي،ومن التاريخ والملحمة ومن القرآن الكريم والحديث في صقل هذا العمل الإبداعي.

1-التناص التراثي:

أدى التنوع في أشكال الرواية الجديدة إلى استقطاب عدة تقنيات واستراتيجيات من مناهج أخرى وكذا التجديد على مستوى المضامين والمواضيع ،ومن جملة هذه الاستقطابات هو رجوع الروائيين الجدد إلى النصوص القديمة وتحويرها سواء بالنسج على منوالها أو انتقادها بطريقة أو بأخرى أو السخرية منها ،لذلك ألفيناهم ينهلون من الشعر والحكمة ،والمسرح والملاحم .ومن التراث الشعبي وهذا ما يميز الرواية الجديدة. سواء كان هذا النص شعرا - مثلا – ملحمة – أغاني شعبية – قرآن كريم – حديث...فيرد النص الغائب في النص الحاضر إما تلميحا أو إشارة أو استشهاد.

1-السير الشعبية:

أول ما شد انتباهنا هو حضور التراث الشعبي في هذه الرواية بكثرة،فيتحدث الروائي عن السيرة الهلالية التي ترك أبطالها أثرا كبيرا على نفسه لذلك نجد هذه السيرة حاضرة في العديد من الروايات الجزائرية فلقد« أضافت هجرة الهلاليين إلى المنطقة كثيرا من القصص والأساطير الأخرى التي تروي تاريخ نشأتهم،منذ أن انطلقوا في مسيرتهم من بلاد السرو ومن نجد،ثم من مصر إلى شمال إفريقيا،وما جرى لهم من حوادث وما رافقت هذه المسيرة من انتشار للقصص والحكايات الغريبة التي تعلي من شأن أبطالهم ،وتضفي عليهم هالات من البطولة والشجاعة »[6]تضايق بنو هلال من القحط الذي أصابهم في بلاد نجد،بحثوا عن مواطن الكلأ والماء،أرسلوا جواسيس إلى بلاد المغرب العربي ليستجلوا مواطن العيش.

تراوحت سيرة بني هلال بين الأسطورة والخيال الصرف وبين الحقيقة والواقع، حقيقة أنهم استوطنوا في بلاد المغرب العربي، وأنهم خاضوا معارك ضارية دفاعا عن القبيلة، فتميزوا بالبسالة في الحرب، والجود والكرم، والشرف والنخوة«ولعل سيرة بني هلال خير من جسد صور البطولة العربية المثلى، والتي أصبحت ينبوعا ثريا استهوى خيال الروائيين الجزائريين بخاصة ،وأمدهم بكثير من المضامين والرموز و الدلالات في التعبير عن هموم الإنسان الجزائري ومآسيه،وروح العصر و متناقضاته »[7]يسرد الروائي الخير شوار حكاية الزواوي الأول مع الهلاليين الذين استوطنوا عند النبع الذي بقي عنده حينما غادر القرية مكرها إلى مكان آخر قرب نبع «وكم كانت فرحته كبيرة عندما استقر بعض الهلاليين بخيامهم قرب كوخه ونبعه»[8] الزواوي استأنس بالهلاليين ثم صاروا السكان الأصليين لهذه المنطقة التي سميت فيما بعد بقرية عين المعقال.

2- **الكتب التراثية:** ذكر الروائي العديد من الكتب التراثية ولعدم الخلط بين مؤلف وأخر ارتأينا وضعها في الجدول التالي :

المؤلف	اسم الكتاب	الصفحة
ابن بطوطة	تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأصفار	ص 109
أبو حيان التوحيدي	الإمتاع والمؤانسة	ص 86
أحمد بابا التمبكتي	النكت الوفية في شرح الألفية	ص 104
أحمد بن علي البـوني	شمس المعارف ولطائف العوارف	ص 85
إخوان الصفا	الرسائـــــــــــــــــل	ص86
محمد بن إياس الحنفي	بدائع الزهور في وقائع الدهور	ص 38
محي الدين بن عربي	فصوص الكلام	ص 88
محي الدين بن عربي	ترجمان الأشواق	ص 87
النفري	المواقف والمخاطبات	ص 86

كتاب رسائل إخوان الصفا وهو كتاب عن السحر ،الامتناع والمؤانسة أبوحيان التوحيدي ذكر في الكتاب أحوال إخوان الصفا ، فصوص الحكم لمحي الدين بن عربي وكتاب النفري ،وابن السبعين، جلال الدين الرومي،وديوان "ترجمان الأشواق "للشيخ محي الدين بن عربي.وكتاب بدائع الزهور في عجائب الدهور تأليف"محمد بن أحمد بن اياس الحنفي "،وكتاب "تحفة النضار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" للرحالة بن بطوطة.و"النكت الوفية في شرح الألفية "لأحمد بابا التمبكتي، أفرد الروائي الحديث في المقطع السابع عن كتاب : "شمس المعارف الكبرى، ولطائف العوارف" كتاب عن السحر والشعوذة نهى الإسلام عن قراءة مثل هذه الكتب أو العمل بها،سواء لطالب العلم أو لغيره.

3-**الشـــــــــــــــعر:**

كان الشعر ديوان العرب والناطق باسمهم في المحافل، العرب قديما أقاموا الأفراح والليالي الملاح إذا ظهر في القبيلة فارس أو نبغ شاعر، فالفارس يدافع عنها بالسيف والشاعر يذود عنها بالقلم...لم يتخلى الروائيين عن الشعر حتى وهم يكتوبون النثر ،وقد حضي الشعر في الرواية بنصيب وافر ،سواء كان فصيحا أو عاميا لأنه الأقرب للتعبير عن مواقف الشخصيات ومشاعرها، ففي رواية حروف الضباب شكلت بردة البوصيري الركيزة الأساس التي قامت عليها الرواية ،ففي مقطع "الوباء " كانت حاضرة دائما فلدرء الوباء كان حفظة القرآن والبردة يرتلونها دائما ،فما إن ينتهوا منها حتى يعيدوا بدأها من جديد :

الحَمْدُ لِلَّهِ مُنْشِي الخلق مِنْ عَدَمٍ ثُـمَّ الصَّـــلاَةُ عَلَى المُـخْتَارِ فِي القِـــدَمِ
أَمِـــنْ تَذَكُّرِ جيـــرَانٍ بِذِي سَلَـمٍ مَزَجْـــت دَمْـــــعًا جَرَى مِـــنْ مُقْـــلَةٍ بِدَمِ
أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْقَاءِ كَاظِمَةٍ وَأَوْمَضَ البَرقُ فِي الظَّلْمَاءِ مِنْ إِضَـــــمِ »[9]

كتبت هذه الهمزية في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم،وذكر خصاله ومناقبه،نظمها البوصيري لما اشتد به المرض و تتكون هذه القصيدة من 180بيتا،«وهي ضراعة إلى المولى ووسيلة إلى العافية من علة ألمت به وقد نقل ابن خلكان قصتها على لسان الإمام البوصيري نفسه حيث قال:"اتفق أن أصابني فالج أبطل نصفي ففكرت في عمل قصيدتي هذه (أي البردة) فعملتها واستشفعت إلى الله تعالى في أن يعافيني، كررت إنشادها وبكيت ودعوت وتوسلت ونمت،فرأيت النبي صلى الله عليه وسلم في المنام فمسح على وجهي بيده المباركة وألقى علي بردة(أي ثوبا واسعا يلبس فوق غيره) فانتبهت ووجدت في نهضة وخرجت من بيتي»[10] كما رتل البوصيري البردة وشفي من مرضه ، أهل القرية أيضا رتلوا البردة كثيرا لدفع المرض والوباء عن ذويهم،فكانوا يقومون بترتيلها جماعة،ظنا منهم أنها ترفع البلاء عن القرية، وتحل البركة وطهارة النفوس التي أفسدها الطمع والدنيا .ارتبط أهل القرية بالبردة كثيرا،فحين غاب الزواوي دعوا إلى إقامة جلسة لقراءة البردة جماعيا لاستحضاره.

اقتبس الروائي من قصائد "**هايكو الزن البوذي الياباني** :

منفذ النجدة : الفم يرغب في الكلام
لكن الكلمات تتلاشى
والقلب يرغب في ضمن نفسه
لكن الأفكار تهرب بعيدا [11]

وهذه القصائد عبارة عن حكم شعر الهايكو «هو ذلك الشعر الروحي المعبر عنه بمقاطع من الخواطر السريعة القصيرة »[12]أي أن الهايكو ينطلق من الطبيعية بمختلف أوصافها في التعبير عن الكثير من الأشياء لذلك لزم شعراء الهايكو العزلة والتفرد للتأمل في اللاهوت والسموات. فلفظة الزن «zen اختصار zenna من السنسكريتية dayanna دهايانا أي التأمل»[13] فهذا يعني أن الهايكو هو فن « التعبير عن المشاعر والحياة..من خلال فصول الطبيعة الأربعة ،فالهايكو إذا مستمد من الطبيعة،ومستلهم من اللحظة الراهنة.وهذا لا يعني أن شعر الهايكو خال من أي فلسفة ذهنية أو روحية:لأن قارئه ملزم بإعمال فكره وحدسه:للوصول إلى مابين

السطور والرموز والإيحاءات »[14] وضع الروائي مقطع من قصيدة هايكو كعتبة نهاية الرواية، قصائد الزن البوذي هي حكم منتقاة ومختارة ، عبرت عن الحالة التي يعاني منها العامل الذات .

شعر الهايكو الياباني هو عبارة عن شعر التأمل في الفن والحياة، ويستلهم من الطبيعة مفرداتها في التعبير عن دواخله النفسية، فللتعبير عن هذه الخلجات اعتزل شعراء الهايكو الزن الناس ، ليبحثوا عن الحكمة والموعظة انطلاقا من الذات لتحقيق رؤيا العالم .

4- **الملحـــــــــــــــمة:**

التناص مع ملحمة جلجامش "يا صدقي لقد علمت حينما كنت أجول في التلال والبراري الواسعة مع حيوان البر أن الغابة كانت تمتد عشرة ألاف ساعة في كل جهة" أنكيدو-ملحمة كالكامش «جلجامش بطل مدينة أوروك وملكها ،ثلثه اله،وثلثاه بشر قضى حياته في الصيد واللهو والبطش بالناس،منتشيا بقوته الخرافية وطاقته المتفجرة .ثم يتعرف على أنكيدو،نده،وتغير الصداقة العميقة التي ربطت بينهما مجرى حياته، فيقرر تحويل قواه وطاقاته للعمل المجدي الذي ينفع الناس ،يقوم الصديقان بمغامرات عديدة ذات أهداف سامية، إلا أن أنكيدو يموت نتيجة إحدى هذه المغامرات .وهنا يصحو جلجامش على المأساة الحقيقية في حياة البشر ويهيم على وجهه في الصحاري والبراري تاركا عرشه وملكته باحثا عن سر الخلود و إكسير الحياة»[15]بحث "جلجامش "عن سر الخلود وأثناء بحثه اتصل بجده الناجي الوحيد من الطوفان* الذي وهبته الآلهة الخلود بعدما كان رجلا صالحا،فقد قضى الطوفان على كل من في المعمورة إلا "أوتونابشتيم "،الذي دل جلجامش على عشبة الخلود لكنه ضيعها في طريق عودته إلى أوروك ،وأكلتها حية وتغير جلدها ،رجع جلجامش خائبا ساخطا على الأفعى، بينما نلاحظ أن الشيء ذاته حدث مع جد الزواوي الناجي الوحيد من الوباء الذي أصاب الحرث والنسل «يجي طور ،ويروح طور ، وياتيكم بابور،ياخذكم للقبور،والمحقور يقعد فيها يدور»[16] ، وكذلك جد "جلجامش"هو الناجي الوحيد من الطوفان الذي قضى على سكان مدينة أورك،فقد جلجامش صديقه "أنكيدو "وحدث نفس الشيء مع الزواوي الذي فقد الشيخ العلمي ،وبعد فقده فقد الأمل في الشفاء لكنه تذكر كتاب "شمس المعارف الكبرى "الكتاب الذي ينسب إلى جلال الدين السيوطي ،ربما سيجد فيه تفسير تلك الحروف التي كتبت بالخط المغربي التي وجدها في التميمة ،لم يجد في الكتاب ضالته ،ثم بعدما علم بسيرة الشيخ العلمي فقرر الذهاب إلى تومبكتو والبحث عن كتاب "كلام الكلام" والسير على دربه وخوض المغامرات التي خاض غمارها الشيخ العلمي.

الزواوي و جلجامش سارا على نفس الوتيرة أي أن كليهما حدثت معه أشياء غريبة،كالتقاء الزواوي ب"الياقوت"وسفر الشيخ العلمي بالطائر الأسطوري "البراق "الذي ذكر في حديث الشيخ مع العلمي«سوف تمتطي صهوة البراق،وستذهب الى مدينة نيسابور ،فالزمن سيتمدد ،وعندما تعود من رحلتك هذه ستعرف بأن الوقت لم يتقدم اطلاقا»[17]والتقاء جلجامش بالوحوش الأسطورية والصراع معها وصراع الآلهة ضد بعضها .

2-**التناص الديني:**

أ-**القرآن الكريم** :

طالما كان للقرآن الكريم حضورا كبيرا في الأعمال الإبداعية ،وشكل القرآن الكريم الدستور الذي يرجع إليه الكثير من الروائيين والكتاب،ففي رواية حروف الضباب كان القرآن حاضرا في الممارسة الحياتية اليومية في قرية عين المعقال ،فأهل القرية يتدارسون أمور دينهم في المسجد ،ويعودون إلى الشريعة الإسلامية إذا أشكل عليهم أمر ما .

حين توفي الغريب جعلوا المال الذي باعوا به الدابة وقفا في سبيل الله.يذكر الروائي في هذا المقطع الحوار الذي دار بين أصحاب القرية حول شكل دابة الغريب وحالة الغريب ونعته بالمسيح الدجال «ماذا لو كان المسيح الدجال؟تساءل أحدهم لكن سرعان ما أجابه جليسه: المسيح الدجال أعور ممسوح العين قبيح المظهر.من قال أنه ليس بأعور؟ لقد عرفناه مريضا ولم ينتبه أحد إلى حالة عينيه..ربما يكون هو وقد أوهمنا بأنه مات..لقد تسبب في هلاك القرية.تكلم الجميع عن يوم القيامة وعلاماته الكبرى..عدد الجميع العلامات الصغرى التي اتفق بشأنها الكل..و بقي أهل القرية ينتظرون اليوم الذي تشرق فيه الشمس من المغرب»[18] يتشعب الحديث حول علامات الساعة الكبرى والصغرى ويخوف سكان القرية من هول يوم القيامة.

يستمر الناس في التلاوة والتدبر والرجوع الى الله،يصدر الروائي- الخير شوار- مقطع من كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور"في رواية حروف الضباب «بينما عيسى عليه السلام يطوف بالبيت فتضرب الأرض وتشق مايلي المسعى فتخرج من هناك الدابة ،فأول ما يخرج منها رأسها وهي ذات ريش زغب كريش الطير ولها جناحان ورأسها يلمس السحاب ورجلاها تحت تخوم الأرض وقال السدي أن رأسها كرأس الثور وعيناها كعيني الخنزير وأذناها كأذني الفيل ولونها كلون النمر وصدرها كصدر الأسد وقرنها كقرن الإبل وذنبها كذنب الكبش وقوامها كقوام البعير ووجهها كوجه الإنسان ولا يدركها طالب ولا يفوتها هارب ومعها عصى موسى وخاتم سليمان فتختم وجوه الكفار وتجلو أوجه المؤمنين بالموسم الذي في وجوههم وهذا مؤمن وهذا كافر .ثم بعد ذلك تطلع الشمس من مغربها ومن شدة حرّها يموت من بقي من الناس من إنس وجان ويغلق باب التوبة عن الناس»[19] ذكر في هذا الكتاب قصص الأنبياء والمرسلين،وفي أخره تحدث عن علامات الساعة الكبرى وأماراتها الكبرى، في هذا المقطع تناص قرآني مع الآية الكريمة ﴿**هَل يَنظُرُون إلاَ أَن تَاتِيَهُمُ المَلاَئِكَةُ أَو يَاتِيَ رَبُّكَ أَو يَاتِي بَعْضُ أَيَاتِ رَبُكَ يَومَ يَاتِي بَعْضُ آيَاتِ رَبِكَ لاَ يَنْفَعُ نَفْسًا إِيْمَانُهَا لَمْ تَكُنْ امَنَتْ مِن قَبْلُ أَوكَسَبَتْ فِي إِيمَانُهَا خَيرًا قُلْ اِنْتَظِرُوَا إِنَّا مُنْتَظِرُونَ**﴾[20]في تفسير الآية في الكشاف تدل الآية على أشراط الساعة،وطلوع الشمس من المغرب وخروج الدابة التي تطبع الناس كما ورد في النص السابق.

تعددت التناصات القرآنية في العمل الروائي،فنجد التناص بشكله **الاقتباسي** في موضعين من الرواية،حين ظهرت الياقوت فجأة أمام الزواوي استعاذ بالله من الشيطان الرجيم وسمى بالرحمن ليبعد عنه هذا البلاء،وكذلك عندما كان الشيخ العلمي يعاني سكرات الموت أخذ يرتل القرآن نختمه ثمانون ختمة،وفي الختمة الأخيرة توقف عند "سورة الناس".وحين أمر سيد الزواوي الرجل الصالح بدفن الموتى الذين قضى عليهم الوباء، قال له أنت الغراب الذي يواري سوءة أخيه هذا التناص مع قصة الأخوين قابيل وهابيل قال الله سبحانه وتعالى﴿**فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبحَثُ فِي الأَرْضِ لِيريه كَيفَ يُوَارِي سَوْءة أَخِيه قَالَ يَاوَيلَتِي أَعَجَزتُ أَن أَكُونَ مِثلَ**

﴿هَذَا الغُرَاب فَأُوَارِي سَوءَة أَخِي فَأَصْبَحَ مِن النَادِمِينَ﴾[21]فقابيل قتل أخيه لذلك يقال أن هابيل أول قتيل من بني أدم«ولما قتله تركه بالعراء لا يدري ما يصنع به،فخاف عليه السباع فحمله في جراب على ظهره سنة حتى أروح وعكفت عليه السباع، فبعث الله غرابين فاقتتلا فقتل أحدهما الآخر،فحفر له بمنقاره ورجليه ثم ألقاه في الحفرة»[22]حين قتل "قابيل" أخاه "هابيل"،بعث الله غرابا ليريه كيف يدفن أخاه.

ب-الحديث:

لا يخلو أي نص من تناص، فالنص الحاضر ما هو إلا نتيجة لعدة نصوص أدمجت في هذا النص «إن الاقتباس من الأحاديث النبوية أو الأقوال المأثورة ووضعها داخل الرواية الجزائرية شيء تكاد لا تخلو منه أية رواية جزائرية »[23]يستدل الروائي على الضرر التي تحدثه التمائم بالحديث النبوي "من علق تميمة فقد أشرك"تحدث هذه التمائم ضررا في النفس،لذلك نهى الرسول صلى الله عليه وسلم عن تعليقها وحذر القرآن الكريم من الذهاب إلى الكهنة والعرافين .

وهناك تناص أيضا في حديث المريد مع الشيخ العلمي «مهما بلغت ذنوب المرء يا ولدي فإن رحمة الله وسعت كل شيء،طهر قلبك بنور الإيمان،وتوضأ من دنسك وصل لله رب العالمين»[24] تناص مع الحديث القدسي عَن أَنَس بن مَالك رَضِي الله عَنهُ قال:سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول :قال الله تعالى "يَا ابن أَدَم إِنَك مَا دَعَوتَنِي ورَجَوتَنِي غَفَرْتُ لَك عَلَى مَا كَانَ فِيك ولَا أُبَالِي،لَو بَلَغَت ذُنُوبُكَ عِنَان السمَاءِ،ثُمَّ اسْتَغفَرتَنِي غَفَرتُ لك ولَا أُبَالِي يَا ابن أَدَم لَو أَتَيتَنِي بِقِرَابِ الأَرضِ خَطَايَا ثُم لَقِيتَنِي لَا تُشرِك بِي شَيئًا لآتَيتُك بِقِرابِهَا مَغفِرَة"[25] فالله سبحانه وتعالى يغفر ذنوب العبد المؤمن حتى لو ارتكب معاص كثيرة ويقبل توبته.

وفي الحديث عن الساعة و أمراتها« عن البراء بن عازب: كُنَّا نَتَذَاكَرُ السَّاعَةَ إِذَا أَشرَفَ عَلَينَا رَسُولُ الله صَلَى الله عَلَيهِ وسَلَمَ فَقَالَ:مَا تَتَذَاكَرُونَ؟فَقُلنَا نَتَذَاكَرُ السَاعَة،قَالَ:إِنَّها لاَ تَقُومُ حَتَى تَروا قَبلَهَا عَشرُ آيَاتٍ:الدُخَان،ودَابَة الأَرضِ،وخَسْفًا بالمغرِبِ،وخَسْفًا بالمَشْرِقُ،وخَسْفًا بِجَزِيرَةِ العَرَبِ،والدَّجَال ،وطُلُوعُ الشَّمسِ مِن مَغْرِبِهَا،ويَأْجُوج ومَأْجُوج،ونُزُولُ عِيسَى،ونَارًا تَخرُجُ مِن عَدَن»[26]في هذا مقطع الوباء حين حل المرض وانتقلت العدوى بين الناس واعتقد البعض أن القيامة قد قامت،هي دعوة للتفكر والتدبر حول الساعة وأماراتها وماذا أعد لها الإنسان من عمل صالح لذلك رأينا أن الناجي الوحيد هو الزواوي لأنه رجل صالح.

3- التناص التاريخي:

هناك تناص مع قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع الراهب بحيرا في الرواية«لقد صدقت نبوءة أحد العارفين الذي لقيه يوما في السوق..لقد اختاره من بين الجموع وناداه باسمه رغم أنه لم يره من قبل..مسح على رأسه وقرأ عليه ثم قال له:أنت الغراب الذي يواري سوءة أخيه..الساعة حلت على قريتك..اذهب وأدفنهم..أنت ستبعث الحياة إلى قريتك من جديد..الخير باق في ذرية ذريتك»[27] القصة تناص مع قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع الراهب بحيرا ،عرف الراهب الرسول صلى الله عليه وسلم «بصفته فقال وهو آخذ بيده:هذا سيد العالمين هذا يبعثه الله رحمة للعالمين فقال :أبو طالب وما علمك ذلك؟فقال:إنكم حين أشرفتم من العقبة لم يبق حجر ولا شجر إلا خر ساجدا ، ولا تسجد إلا لنبي وإنني أعرفكم بخاتم النبوة في أسفل

غضروف كتفه مثل التفاحة وإنا نجده في كتبنا وسأل أبا طالب أن يرعه ولا يقدم به إلى الشام خوفا عليه من اليهود فبعثه عمه مع بعض غلمانه إلى مكة »[28]استحضر الروائي القصة ليبين لنا أن العرافين يستغلون قصص الأنبياء لتحقيق مآربهم.

أما عن استقدامه للتاريخ فكان في حديثه المتشعب حول سقوط بغداد على يد هلاكو التتري«أمر القائد هولاكو جنوده بالهجوم على عاصمة الخلافة وكان ذلك في شهر محرم سنة656 للهجرة..أحاطت الجيوش المغولية ببغداد وكانت المعركة غير متكافئة..لم يصمد جنود المستعصم بالله أمام تلك الحشود وفي اليوم العاشر من محرم سقطت بغداد في يدي هولاكو»[29]،وتدميره للإرث العربي الإسلامي برمي كتب مكتبة بغداد في نهري دجلة و فرات.

أُمر الشيخ العلمي بالقيام برحلتين أولاهما إلى مدينة تومبكتو«مدينة علم عريقة ..أبلت البلاء الحسن في نشر الدين في إفريقيا كلها..وعلى ما أذكر تقع ما بين نهر النيجر ونهر السنغال في بلاد الزنوج في الصحراء الكبرى..كانت في القديم قطبا تجاريا هاما واشتهرت منذ القدم بتجارة العبيد والذهب إضافة إلى هذا فهي حاضرة علم كبرى تشتهر بجامعة سنقر ومن أعلامها العالم الجليل أحمد بابا التمبكتي وغيره كثير»[30] فهي مدينة علم وثقافة تقع في مالي .

أما الرحلة الثانية التي قام بها الشيخ العلمي فهي إلى مدينة نيسابور« **مدينة إيرانية قديمة تقع ناحية الشمال الشرقي للبلاد، قيل إنها كانت عاصمة خراسان قديمًا. وقد فتحت عام 31هـ في خلافة عثمان بن عفان، وقيل أيام عمر على يد الأحنف بن قيس.ينتمي إليها رجال من أهل الفقه والعلم، منهم الإمام مسلم بن الحجاج صاحب الصحيح في الحديث، والشاعر والرياضي والفيلسوف عمر الخيام، والجوهري النيسابوري صاحب صحاح الفقه، والميداني صاحب مجمع الأمثال»[31] كان لنيسابور دورا في الحفاظ على الدين الإسلامي والثقافة الإسلامية.**

كان التاريخ هو الزاد المعرفي الذي رجع إليه الروائيين ونهلوا منه في طريقة سبك الأحداث ،فقد «يحضر التناص التاريخي في بعض النصوص الروائية الجزائرية بصورة حرفية ،وهو ما يسمى بالمناص كما أن وقائع تاريخية محددة هي التي يتكرر التناص معها ، والتفاعل مع رموزها ودلالاتها أكثر من غيرها»[32]وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الروائي ذو ثقافة واسعة فهو مطلع على آداب الأمم الأخرى ،لم يصرح بالنصوص المستنصص منها،إلا أن هناك نصوص حاضرة استنجدت بنصوص غائبة لتدعيم المشهد السردي ،وتحفيز مخيلة القارئ على البحث في أعماقه عن هذه النصوص. الفلك الذي تقوم على أساسه الرواية هو التناص التراثي والملحمي والديني ،فالتراثي يتمثل في توظيف الروائي للعديد من الكتب التراثية وتوظيف التراث الشعبي الذي عرفت به المنطقة من أغاني شعبية والتبرك بالأولياء الصالحين ،أما التناص الملحمي فيتمثل في تناص قصة الزواوي مع جلجامش ملك أورك،فالروائي أورد في العتبة النصية الأولى مقتطف من حوار أنكيدو مع جلجامش ،فهذه العتبة وضعت في طريق القارئ لتضع جسرا بين الملحمة البابلية "جلجامش"وبين رواية

حروف الضباب،وكأنها دعوة صريحة لقراءة ملحمة جلجامش ،و التناص التاريخي تمثل في الحديث عن سقوط بغداد ومدينتي نيسابور و تومبكتو .

الهوامش:

[1]- جوليا كرستيفا،علم النص نقلا عن: محمد عزام ،النص الغائب تجليت التناص في الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق –سوريا ،د-ط،2001،ص22-32.

[2]-تيفين ساميول ،التناص ذاكرة الأدب ،ترنجيب غزاوي،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق –سوريا،د-ط،2007،ص10.

[3]- جوليا كرستيفيا ،علم النص،ترفريد الزاهي،دار توبقال للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء-المغرب،ص21.

[4]- محمد عزام ،النص الغائب،ص39.

[5]- جمال مباركي ، التناص جوليا كرستيفا،علم النص نقلا عن: محمد عزام ،النص الغائب تجليت التناص في الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق –سوريا ،د-ط،2001،ص22-32.

[5]-تيفين ساميول ،التناص ذاكرة الأدب ،ترنجيب غزاوي،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق –سوريا،د-ط،2007،ص10.

[5]- جوليا كرستيفيا ،علم النص،ترفريد الزاهي،دار توبقال للنشر والتوزيع ،الدار البيضاء-المغرب،ص21.

[5]- محمد عزام ،النص الغائبوجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر والتزيع، الجزائر،د-ط،2003،ص155-156.

[6]- سعيد سلام ،التناص التراثي في الرواية الجزائرية أنوذجا ،ص171.

[7]- المرجع نفسه ،ص408.

[8]- الخير شوار،حروف الضباب (رواية)منشورات الاختلاف ،2008،الرواية،ص12

[9]. الإمام البوصيري ،قصيدة البردة ،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،د-ط،2012،ص07.

[10] المرجع نفسه،ص05.

[11]-الخير شوار ،حروف الضباب ص120.

[12]ملتقى الصداقة الثقافي،السحر الأسيوي أنطولوجيا كبار شعراء الصين واليابان،اعداد وترمنير مزيدص11،www.alsadaqa.com.

[13]-باسم الشريف،أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ،تاتو جريدة ثقافية شهرية تصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون،عدد:15،26نيسان 2011،الكويت،ص08.

[14]-قصائد من الهايكو الياباني ،تر:سعيد بوكرامي،الجوبة،ع2011،33،المملكة العربية السعودية،ص109.

[15]- فراس سواح ،مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة،سوريا أرض -الرافدين ،دار علاء الدين (ن-ت-تر)،سوريا – دمشق، ط2002،3 ، ص162.

* للتوسع أكثرينظر:الأسطورة ،توثيق حضاري ،قسم الدراسات والبحوث،جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية ،دار كيون ،ط1،دمشق-سوريا ،ص45 -47.وينظر أيضا كتاب: فضيلة عبد الرحيم حسين،فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ،اليازوردي للنشر والتوزيع،عمان –الأردن،د-ط، 2009، ص48-49.

[16]- الخير شوار،حروف الضباب،ص38.

[17]-المرجع نفسه،ص119.

[18] - الخير شوار،حروف الضباب ، ص39.

[19]-محمد بن اياس الحنفي،مختصر بدائع الزهور في وقائع الدهور،ص118.www.al-mostafa.com

[20]- سورة الأنعام،الآية 158.

[21]- سورة المائدة،الآية31.

[22]- الزمخشري،الكشاف،ج2،ص226-227.

[23]- سعيد سلام ،التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا،ص108.

[24]- الخير شوار،حروف الضباب ،ص105.

[25]- محمد بن عيسى الترمذي ،جامع الترمذي ، ،تح: أحمد محمد شكر وآخرون ،. دار إحياء التراث العربي ،بيروت – لبنان،مج 1، د-ط،ص42.

[26]-الزمخشري ،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،تح وتع وشرح:الشيخ عادل أحمد عبد الموجود – الشيخ علي محمد معوض،ج2،مكتبة العبيكان ،الرياض – السعودية،ط1998،1،ص415.

[27]- الرواية ،ص54.

[28]- صفي الدين المباركفوري ،الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، دولة قطر،د-ط،2008،ص59.

[29]- الرواية ،ص115.

[30]- الرواية،ص100.

[31]- نيسابور،الموسوعة الحرةEncyclopedia 2004

[32]- سعيد سلام ، التناص التراثي ،ص455.

الكتابة النسوية بين الهامش والمركز
ـالدراسة النقدية أنموذجاـ

د بوخاتمي زهرة
أستاذة محاضرة أ
جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

ملخص:

الكتابة النسوية الجانب المهمش في الدراسات النقدية، إذ تكتسي دوما نزعة رفضية يتم التشاوس بالنظر إلى حفرياتها المعنوية حتى وان استلهمت فكرا راقيا تبقى لا محالة رهين السلطة المذهبية التي ترى القوامة في الرجل وفي جميع المجالات دون استثناء، بتعبير آخر حتى الأدب والنقد طالتهما تلك النظرات الذكورية المتسلطة ، مما مكن من دحض الذات الأنثوية التي عبرت برقة وبصدق وبشغف عن كل ما يحيط بها في هذا المجتمع من تأزمات معاشة وتعاملات بليدة.

لكن في ظل الانفتاح العصري على الجنس الأنثوي، وبعد أن ولجت المرأة عالم الرجل وزاحمته في مهنته ومركزه ، أطلقت العنان لقلمها حتى يلج بدوره عالما لا متناهي الحدود، ففكت أزمة الانغلاق عن أدبها ونقدها، وصارت تكتب وتنشر وتعرب عن ذوقها وآرائها.

ما نصبو إليه من خلال هذه الورقة البحثية هو الجوس في مسارب إشكاليات عديدة تتعلق فيما تتعلق بتفجر الطاقات الأنثوية الأدبية والنقدية وتحررها من عالمها المهمش لتفتح أفقا ساميا وتتبوأ مركزا إبداعيا متناميا. هل بإمكان الكتابة النسوية أن تزعزع مكانتها الهامشية وتقمص المركزية؟ أم أنها ستبقى رهينة هذا التمركز أمام هيمنة الذكورة على عالم رجالي بكل أبعاد ومجالاته؟

هل يرقى أدب المرأة ونقدها لينافس الإبداع الرجالي؟

هل هناك خصائص تميز الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية؟

هل لحياة المرأة الاجتماعية أثر في إبداعها الأدبي أو النقدي؟

الكلمات المفتاحية: الأدب النسوي، النقد النسوي، الذكورة والأنوثة، الهامش والمركز، .....

Abstract:

Feminist writing is the marginalized aspect of critical studies,which is always considered as a rejectionist tendency, because it inevitably remains hostage to the sectarian authority that sees stewardship in men and in all fields without exception, and even the literature and criticism are affected by those male looks.

However ,in light of the modern openness to the female gender,when the woman entered the man's world and crowded him into his profession and position, she

unleashed her pen and enter to an infinite world, so that to end her the crisis of closure of literature and criticism, and began writing, publishing, and expressing her breakfast, taste and opinions.

we aim in the present research paper to show many problem areas related to the explosion of literary and critical female energies and their liberation from their marginalized world to the open horizons for their world and occupy a growing creative center.

Can feminist writing undermine its marginal position and assimilate centralism?Or will it remain hostage to the decentralization of the domination of masculinity over a male world in all domains?

Does women's literature and criticism rise to compete with men's creativity?

Are there characteristics that distinguish feminist writing from male writing?

Does a woman's social life have an effect on her literary or critical creativity?

Key words: Feminist Literature, Feminist Criticism, Masculinity and Femininity, Margin and Center

تمهيد: إن السمو بالفكر في جماليات الأدب كأدب -يعمل على صقل النفس البشرية بفكره ومضامينه، وتغذية الروح الإنسانية بجماليات أساليبه وعباراته، من خلال انزياح الألفاظ عن معانيها المنثورة في المعاجم اللغوية، وتبنيها أرواحا دلالية حين وضعها في أسيقة لغوية بلاغية- إلى النظر في تناقضات فكرية ذات منابع عقائدية مجتمعية ليعد بحق هدما للجمال وتفتحا على ملامح القبح الانتقادي المميّع. وخروجا عن المألوف إلى اطراد فكر جديد يجوب الأقواس المفرغة تحليلا ونقدا.

لقي مصطلح الكتابة النسوية ذيوعا وانتشارا في خضم موجة النقد الحداثي، ليعنى بعلاقة المرأة الاجتماعية بالأدب، ويبحث استجلاء دورها وقيمة إبداعاتها الأدبية والنقدية في مجتمع طغت عليه الذكورة.

يتطرق المقال إلى مجموعة من الثنائيات: الذكورة والأنوثة، المرأة والرجل، الهامش والمركز، السلطة والدنوية، الخفاء والتجلّي، فقد انجست هذه الثنائيات عن ثنائية رئيسة في خلق الوجود وسيرورته، انها مسألة الخير والشر.

تعريف الهامش والمركز:

تعريف المركز:

لغة: من ركّز ، الرّكز وهو غرزك شيئا منتصبا كالرّمح ونحوه، والراكز هي منابت الأسنان، وراكز الجند هو الموضع أذي أمروا أن يلزموه وأمروا ألا يبرحوه، ومركز الرجل هو موضعه، يقال أخلّ فلان بمركزه، ومركز الدائرة وسطها. [1]

تعريف الهامش:

الهامش حاشية الكتاب، جزء خال من النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط، ويقال على هامش الأمر أي خارجا عنه أو بمعزل منه، وفلان يعيش على الهامش منفرد غير مندمج في المجتمع، مهمل منعزل....[2]

الأدب المركزي والأدب الهامشي:

الأدب المركزي: هو الأدب الرسمي المكرس لمسايرة المعايير المتعارف عليها ثقافيا واجتماعيا داخل سياق تاريخي يتمركز حول الرجل، وهنا ،يتقمص مفهوم التمركز "إقصاء الآخر المغاير وتحويله إلى مكون هامشي، حيث تتحدد أهميته ومكانته أو تعدل حسب مدى مطابقته لمنظور الأنا وتصوراتها"[3], نستجلي من النص المرفق، أن قضية الهامش والمركز متبناة من قبل قضية أخرى ذات روافد عقلية وخلفيات أيديولوجية روحانية، سمّمت الفكر الإنساني، إنها مسألة الأنا والآخر، لا سيما أن الغرب الطاغي بفكره يسعى راكضا وراء تدنيس فكر الطرف المهمش واستبداده، محاولا رسم حدود فكره وتأطيرها ليكون بذلك المسير المركزي. القضية أخطر بكثير، استدراج لمرامي أخرى كمحاولة محو الآخر واستعباده. هذا بالفعل ما همش الكتابة النسوية . والأدب المركزي هو ذلك الأدب الذي يحتفي بالطبقة العليا في المجتمع لذا يحتذى به ، ويمكن القول أنه الأدب الرسمي.

الأدب الهامشي: إن الهامش يمثل كل ما هو منبوذ، ندي، مقابل ودوني بالنسبة للمركز، وعلى ذلك، الأدب الهامشي هو: "كلّ أدب ينتج خارج المؤسسة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أكاديمية"[4]، إذ يمثل الأدب المعارض الذي يكسر المعايير الفنية المكرسة ويعاكس الأيديولوجيا السائدة لذا عرف بأدب الرفض. لأنه أدب متمرد على السلطة والتقاليد، فكل ما خرج عن قواعد الكتابة الكلاسيكية يصنف ضمن الأدب الهامشي.

نشأ أدب الهامش مرتبطا بحركات المعارضة وولد مع ولادة الأدب نفسه لكنه تجلى بحدة أكبر في نهاية القرن العشرين بسبب تحقيق الديمقراطية التي فسحت الباب واسعا أمام حرية التعبير فكانت بداية الاعتناء بهذا النوع في جامعة بوردو سنة 1961 حيث أصبحت تطرح قضية الآداب المتعالية والآداب الدنيا ثم ملتقى سيرسي 1963 أين تحدد مصطلح الأدب الهامشي وتعينت حدوده.

وفي سنة 1984 استخدم قاموس la rousse أول مرة مصطلح . paralittérature، من قضاياه السياسة المرأة المجتمع .....

مصطلحات موازية:

هناك عدة مصطلحات موازية لمصطلحات الأدب الهامشي أو الأدب الشبيه أو الأدب المعادل أو الأدب المكافئ، هذه الترجمة تضعنا أمام عدة خيارات، فالأدب الشبيه اعتراف ضمني بنفي صفة الأدبية عن هذا الأدب وهو مجرد شبيه وهذا انتقاص من حقه.كما تمّ رفض التسميات الأدب المعادل أوالمكافئ وقبلت التسميتان الموازي والهامشي.

نماذج من الهامش والمركز في الأدب:

- صنف الأدب النسوي هامشيا بالنظر إلى الأدب الذكور لمعيار النسبية فهذا الميدان وضع قواعده الرجال فيستحيل أن تتغلب فيه المرأة عن الرجل في ميدانه.
- الأدب المنظوم المفضل عن الأدب المنثور.
- الأدب الشعبي صنف هامشيا بالنظر إلى الأدب الفصيح لأنه يعكس المعايير الفنية التي سنها الأدب ، كما أنه يكسر ويتخطى القيود.
- أدب الطفل صنف هامشيا بالنظر إلى أدب الكبار بالنظر إلى النزول في مستوى الفكر واللغة.

الأدب النسوي:

يتقمص مفهوم الأدب النسوي أو الكتابة النسوية فكرة مقابلة للأدب الذكوري الذي يتمركز في مجال الأدب بصفة عامة، لازال هذا المصطلح غير ثابت وغير متفق عليه لما يحمله في جعبته من تناقضات واعتراضات وتحفظات، النابعة من المحاولات التحررية للمرأة الواقعة تحت سطوة المجتمع الذكوري المهيمن بفكره وسلوكه، لم يكن هذا المصطلح ليمثل نوعا أو صنفا أدبيا كما كان المراد منه من قبل واضعيه، وإنما غاص في فلك الغموض ليغيب الدقة والجلاء من جهة، ويخلق تقابلا أو تضادا في خضم الثنائيتين: الذكورة والأنوثة وكذا الهامش والمركز.

إن خلق هذا التضاد إنمّا يعمل دون شك على تمييع الفكر الأدبي نتيجة خلق ما يسمى بالندّية بين الرجل والمرأة، ثم إناطة هذا الثنائية المتضادة بالاهتمام إنما يعزز نظر المفكر إلى ثنائية الجمال والقبح بين أدبيات الرجل والمرأة، مستبعدا البعد النقدي الحداثي والمعاصر الذي يعمل على ترسيخ فكرة موت المؤلف في سياق اشتغالاته النقدية، وصرف النظر إلى الأعمال الأدبية إلى جانب المتلقي وما ينجر عن قراءاته ومقارباته أيا كان مستواه من تعدد على مستوى استقراء المعاني.

أما عن مجال اهتمام الكتابة النسوية، يختلف عن الكتابة الذكورية تبعا لاختلاف الكاريزما الجسدية والعقلية بالدرجة الأولى، فالرجل في كتاباته يقتحم العالم من بابه الواسع، ناقدا متأملا ومتبصرا، أما المرأة فترش كتباتها من عبق الكينونة البشرية، تتعالق أفكارها لتنسج جماليات لغوية تغازل الذات، يقول جورج طرابيشي في ذات الصدد أن الرجل في كتاباته يعيد بناء العالم فهو يفكر بعقله، على خلاف المرأة فالعمل الأدبي عندها مجرد بؤرة للمشاعر والعواطف الدافقة، كونها تكتب بقلبها[5].

نستجلي التقابل البيني بين المركز والهامش من حيث الدلالة اللغوية قبل إدراجه في سياق كلامي، فإذا ما أسقطناه على الأدب الذكوري والنسوي جعلنا نسبة المركزية للأدب الرجالي، فيما تتعالق اللامركزية أو الهامش بالأدب النسوي، أمسى هذا الأخير مفرغا في حلقة التحاشي وربما الرفض أحيانا، فالأدب الذكوري يتموضع في مركز الدائرة الإبداعية، يتسلم الريادة ليبسط سلطته وجبروته، بل ويجعل من أدبه نموذجا قارا للمعايير اللازم انتهاجها، فيما يتأرجح الأدب النسوي على بوتقة المعارضة،

التصدي، فلا يستطيع الاندماج في دائرة المركز، ممّا يجعله دفينا يردد مجموعة من الأسئلة التي تناخم الكون ، الوجود واللاوجود.

كاريزما العقل العربي وثنائية الذكورة والأنوثة

تعدّ قضية تصنيف الأدب الذكوري عن الأدب النسوي انعكاسا تاما للمجتمع الذي يخلق بعدا تمييزيا بين الجنسين، خاصة المجتمع العربي ، الذي يتأسس أساسا على الهيمنة الذكورية، وذاك ناتج عن الاختلاف بين الفكر الذكوري العقلاني والفكر الأنثوي العاطفي، فمسألة الكتابة الذكورية والأنثوية رمز آخر على r تحديد طرفي الرسالة التواصلية، إذ يشكل الذكر فيها دور الملقي بصفة مهيمنة متبنيا الزر الموجب، بينما تمثل المرأة الزر السالب في أغلب المرسلات اللغوية كونها تتبنى جانب المتلقي، فإبداعها لا يرقى البتة لا بأساليبه ولا بمضامينه للكتابة الذكورية.

(الذكورة ← موجب) /////// (الأنوثة ← سالب)

كما تتميز المرأة برقتها وعواطفها الجياشة بالنظر إلى الرجل، إذ تغلب على أعمالها الأدبية الرقة والعواطف الجياشة والتنزه عن الخشونة التي تعدّ من صفات الرجل، هل يعد ذلك مؤهلا بيولوجيا ميسرا للممارسة الفعلية الإبداعية ؟ وإن كان كذلك فما تفسير هيمنة الجنس الذكري على الساحة الأدبية وضمور الجنس الأنثوي؟

فالرؤيا الإبداعية الذكورية تستلذ مرجعيتها من الكائن النسوي بجسده المغري، يتخذ منه الرجل ملاذا لسبر أحاسيسه ومداهتمها بكلماته وعباراته، " فقد أصبحت المرأة بجسدها الأنثوي مادة للثقافة الذكورية تمارس سلطتها عليه، وصفحة بيضاء يكتب الرجل فيها ما يشاء. ونتج عن ذلك أن كانت المرأة رمزا لفلسفة استسلامية انهزامية، لا تملك من أمرها شيئا، وهي إن تحررت من قيود الرجل، إنما تتحرر فقط في فترتي الحيض والنفاس، إذ لا يطلبها ولا يرغب فيها لإشباع شهوته الجنسية، ولكنه للأسف لاتحرّر من وهن الضعف"[6]، فلم تسم المرأة بعد لتكون روحا يمتزج فيها العقل والقلب مع، وإنما تبقى رهينة التدوير العقلي الذكوري، يستغلها ملاذا لشهوته ومادة لقلمه متى شاء.

التوتر والعملية الإبداعية:

يعد التوتر المحرك الفعلي للكتابة الإبداعية أيا كان مؤلفها، من خلال معايشته لتجربة شعورية صادقة كانت أو غير ذلك، فهل يمكن لفعل الكتابة أن يرسم العلاقة بين المرأة والعمل الإبداعي؟ وما طبيعة ذلك التوتر؟ إن رسم معالم التوتر الأنثوي إنما يتعلق بالتمفصلات البيولوجية، الفيزيائية والعاطفية للمرأة، المرأة بصورها المختلفة، صورة المرأة الأم ، المرأة الزوجة، المرأة الأخت، المرأة البنت والمرأة الحبيبة، كل هذا الصور تقابل صنفا ذكوريا الأب، الزوج، الأخ، الابن والحبيب، تشكل ثنائيات وجودية تفرض ثنائيات فكرية متضادة، وبالتالي ثنائيات لغوية قد تلجأ بدورها للاختلاف والتضاد.

ولعل الكينونة الأنثوية تحمل أعباء فكرية ونقدية لمجتمع متزمت تحت سلطة الأنا الذكورية، فقد تهافتت بعض ألسنة النقاد لنصرة هذا اللسان الأنثوي الرقيق، فاسحين المجال واسعا لإطلاق عنانه، ومن بينهم الناقد عبد الله الغذامي، في خضم تخريجاته لعلاقة المرأة باللغة، متحدثا عن " حواجز الوهن الهامشي والاستبداد الفكري، لتطأ قدمها عتبات المركز. التذكير والتأنيث ما يثير الاهتمام ويرفع الحيف عن المرأة ووجودها الحياتي، وأن المسعى الذي قدّمه يضعه في العمل على التساوق مع منطلقات النقد النسوي من حيث إعادة الاعتبار للهامش والوصول إلى إنسة المرأة التي لا تختلف عن رديفها الرجل عقلا وفكرا ولغة"[7]. فقد أمسى من حق المرأة المبدعة أو الناقدة أن تكسراني

إن التوتر الإبداعي تنفيس عن مواجع النفس البشرية الداخلية ، فالمبدع يلجأ للقلم مستعينا به لتحرير نفسه من القيود النفسية، فيقدم للمتلقي فعلا توتريا ماديا، يترجم حالته النفسية والبيئية التي عاشها، وفضلا عن الماديات الإبداعية الأنثوية، تعكس الكتابة النسوية وجودا أنثويا شاعريا واقعا تحت وطأة الإغراء والتعاطف والرقة تتمظهر على جسد أنثوي . والمرأة كما هو جليّ للناظر، أكثر عاطفة من الرجل مما يسنح لها بمعايشة مخاضات من التجارب الشعرية ، فتكبلها التوترات الإبداعية من جهة، ومن جهة أخرى تخنق أنفاسها سلطة رجل، نظرة مجتمع، حياء امرأة بل والخوف من التصريح بما يجول خاطرها ويدغدغ ذاتها، تتناثر الحروف على أوراقها، فتعجز أناملها من وضع النقاط والحركات.

تقول القاصة حفيظة طعّام في مجموعتها القصصية تحت عنوان (لا شيء معي إلاّ معطفي)[8]:

غبت عن الوعي لوقت أجهله

استفقت مذعورة يلفني الصمت، كان الظلام عن

يميني وشمالي، ومن كلّ النواحي.

المكان لا يتسّع لغيري

أشعر أنني ملفوفة كجنين

صرت أتأبطني

تساءلت: أين أنا؟

فأجابني صوت هامس من خلف الظلام:

صه, أنت ميتة.

تتحرك الأقلام النسائية على مراتب الأفول، لا زالت الأديبة الجزائرية تعيش تحت وطأة الرجل، فهي مغيّبة في مجتمع لا يؤمن بقضيتها ولا بأدبها ، ربّما قد يقتصر الأمر على جسدها المتفتق بالأنوثة، ووظيفتها التربوية، تقول القاصّة أنها كالجنين الذي لا حول له ولا قوّة، والظلام الدّامس محيط به من كل الجوانب، تتوتر أنفاسها لتدنو بها إلى الشعور باللاوجود، تغييب حاضرها ومستقبلها، ضيق مكانها وظلمته ، ملفوفة كالجنين،

فالقماط في شكله قد يتشاكل مع الكفن، أجل هو الموت، والمكان الضيق المظلم هو القبر، ثمّ تصرح صه أنت ميتة، إنها شبيهة بصرخة الميت عندما يغادره ذووه، إنّه مآل امرأة في مجتمع مدنّس.

إن محور القص النسوي خرج عن الصمت، ليلتف حول جماليات الذات، بصرخاتها ورغباتها بعدما شابه التغييب، "فمن جماليات السرد النسائي العربي حفر المرأة في داخل وباطن النفس البشرية وفي في ثنايا الذاكرة، ..... اختارت المرأة تفكيك العوالم الداخلية ونحت بالسرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي بل الأيديولوجي أساسا، إلى الداخل المجهول والغائب، فأسست كتابة سردية ذاتية، لا هي ذاتوية مريضة، ولا هي رومانسية بكائية بل تحليل وتشريح للمخزون الدفين"[9]

الكتابة النسوية والنقد العربي المعاصر:

ولج مصطلح الكتابة النسوية حيثيات النقد العربي المعاصر على غرار النقد الغربي والذي يستلهم منه الأفكار والآراء النقدية بصفة مستديمة، كان ذلك منذ عشرين عاما، ظهرت معه اهتمامات نقدية مماثلة للقضايا النقدية الغربية في ذات المجال. لقد أثار الأدب النسوي في النقد العرب الحديث جدلا واسعا في مختلف المجالات الفنية على رأسها الفن الروائي، نتيجة وقوعه تحت ضغط أيديولوجية ذكورية مركزية تحاول أن تناقض الكتابة النسوية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية[10].

إن رغبة المرأة في التمسك بالكتابة ،هو إعلان عن تصميمها في مواجهة العالم لتخطي أزمة السلطة الذكورية، ومجابهة لفكرة الممنوع والمحرم بالنسبة للجنس الأنثوي، ومن ثمّ تمكن من بناء وصقل فرد مقابل لشخص الفرد الذكوري، " تتحدد خصائصه الذهنية والنفسية والبدنية باعتبارها الخصائص المضادة أو المقابلة للخصائص المعيارية للرجل"[11]، إنها تصارع على ثلاث جبهات : الحصول على الحرية، البحث عن الذات وتحقيق الهوية، ثمّ معاندة الرّجل لتكريس مبدأ الكائن والممكن.

ففعل الكتابة النسوية كان وليد صرخات نسائية ندية للهيمنة الذكورية، إذ لم تغفل الناشطات المجال الأدبي بوصف مرآة للمجتمع وكذا المحرك الثقافي له، تعددت نتيجة ذلك الصحف والمجلات الحقوقية والقانونية والاجتماعية في الكثير من المجتمعات على رأسها أمريكا وفرنسا، حيث ظهرت نزعة نسائية تنتقد المجتمع الصناعي الغربي الذي لم يزد وضعية المرأة إلاّ تأزّما وتهميشا واحتكارا، فنجد مثلا سيمون دي بوفوار مثالا للمرأة القوية التي نافست الرجل في مجال التنظير الأدبي مدافعة عن حقوق المرأة في الوجود الحر والمستقل[12].

الأدب النسوي والنقد الذكوري:

إن اتهام الكتابة النسوية بتدني مستويات اللغة والفكر ليعد معززا للهوة الواقعة بين الأدب الذكوري والأنثوي، إذ لا ينفك الرمز الذكوري السائد ينتقص من قيمة العمل الأنثوي مكابرا بآرائه النقدية او بالأحرى الانتقادية اللاذعة متهما إياه بالتميّع والابتذال، وتلك سمتان لا تكاد تخلو منها الكثير من الأعمال الإبداعية ذكورية كانت أو أنثوية ، يؤزنا ذلك إلى النظر في مسألة أكثر خطورة بأبعادها من مسألة الجمال والقبح في الكتابة، إنها مسألة الحرية التي غيبت في ظل عالم ذكوري متزمت الفكر،

ترى **روبين ليكوف Robin Lakoff** أن لغة المرأة أدنى بالفعل من لغة الرجل، كونها تخضع للضعف وعدم اليقين، وتعبر عن التافه ، لذا وجب عليها في حال سعت إلى تحقيق المساواة أن تعمل على مشاكلة الكتابة الذكورية. بيد أن مجمل النقاد يرون هذا الفعل ناشئا عن استراتيجية ذكورية رفضت إبداع المرأة وابتكارها وأدبها حتّى أواخر القرن الماضي، ما بثّ في ذاتها شعورا بالنقص أمام إبداعات وابتكارات الرجل، "فالكتابة ليست فقط اللعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللغة التي من خلالها تعطي المرأة لكتاباتها معنى اختيار الحرية وتحمل قهر السلطتين السلطة الشهريارية الذكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها، وسلطة دنيا زادت المنضبطة التي ترقب بود وإخلاص وصرامة الزلل والخطأ، لتنشئ حوله كيانا نقديا"[13]، إنها لعبة وتلاعب قد يقتضي ذكاء وتفطنا أنثويا وإلاّ بقيت تحت وهم الضعف والعجز، ممّا يجعل أناملها عقيمة.

إن من أهم بواعث نشوء النهضة الأنثوية ضد تزمت الهيمنة الذكورية هو الوعي بالذات، فقد شان المرأة إحساسها بالدونية، مما أزّها إلى ضرورة فرض كيانها ووجودها، فمن شروط إثبات الهوية هو الشعور بأن الجماعة الاجتماعية تعترف للفرد بوظيفته، بدوره بموقعه وسطها، وأن نموه يتبنى معنى معينا، فالناظر في مسألة التفتيش عن الهوية سيثقف تجلي وعي المرأة الفعلي كون الهوية كمصطلح تشير إلى :"تنظيم دينامي داخلي عين للحاجات والدوافع والقدرات والمعتقدات والإدراكات الذاتية، بالإضافة إلى الوضع الاجتماعي والسياسي للفرد، وكلما كان هذا التنظيم على درجة جيدة كلما كان الفرد أكثر إدراكا أو وعيا بتفرده وتشابهه مع الآخرين، وأكثر إدراكا لنقاط قوته وضعفه أما إذا لم يكن التنظيم على درجة جيدة، فإن الفرد يصبح أكثر التباسا فيما يتعلق بتفرّده عن الآخرين ويعتمد بدرجة كبيرة على الآخرين في تقديره لذاته، كما ينعدم الاتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل بالنسبة له، فيفقد الثقة في نفسه وفي قدرته في السيطرة على مجريات الأمور، وبالتالي ينعزل عن حياة غالبية المجتمع الذي يحيا فيه، وهو ما يعرف بأزمة الهوية **IDENTITY CRISIS** "[14] ، لقد تأتى هذا الوعي عن الصراع النفسي والأيديولوجي مع السلطة الذكورية، ومحاولة تحقيق الذات الأنثوية التي تمزقت بين هوية موروثة اكتسبتها من فضاءين، الأسرة والمجتمع، وهوية مكبوتة ألغيت من قبل المجتمع توازي مفهوم الهوية الطابو.أو(المحرم).

وفي ذات الصدد تتحدث دي بوفوار في كتابها "الجنس الآخر" عن الأحكام المطلقة من قبل الرجال في حق الأدبيات النسائية: " **كل ما كتب عن المرأة من قبل الرجال يجب أن يثير الشبهات لأنهم خصوم وحكام في نفس الوقت وقد سخروا اللاهوت والفلسفة والقوانين لخدمة مصالحهم**" [15]، تلمح الفيلسوفة إلى السلطة الذكورية المقصودة، والمنحدرة عن رغبة ذكورية في نفي الآخر بل واستعباده عن طريق محو هويته وإقصاء ذاته، فقد عمل الرجل الواضع للقوانين والمعايير على تسخيرها لخدمته.

خصوصيات الكتابة النسوية:

تفرض طبيعة الاختلاف الكامن بين المرأة والرجل ضرورة التساؤل عن ماهية الاختلاف بين أدبيهما، هل صدوره عن دماغ بشري تحركه أثناء التوترات الإبداعية عواطف بشرية جياشة، حتى وإن عاشت في مجتمع واحد، أم أن اختلاف بعض الخصوصيات الجينية والبيولوجية بين الجنسين سيؤدي حتما

إلى إيقاع التمايز بين الأدبين الذكور والأنثوي؟ فالمرأة في نظر النقاد مخطئة في إبداعاتها كون "**التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة وعدم قدرتها على الابتكار .... والذكر يسعى إلى الحرية من خلال تسييج حرية المرأة، وإلى فرض كتابته ككتابة عبقرية مطلقة يستحيل أن تضاهيها كتابة المرأة. إن الأمر يتعلق بصراع قوي وبمسألة حرية**"[16]، يرسم الذكر حدود حريته انطلاقا من افتكاك حرية المرأة وحصارها ضمن فلك يحركه هو بقوانينه ومعاييره وفقا لرؤاه وقناعاته، لقد فرض هذا الذكر أدبه كنموذج يستوجب على الأدب الأنثوي أن يتناص معه حتى يرقى لمفهوم الأدبية، ولكن من أفق غير بعيد، يرى أن هذا الكائن الضعيف بجسده وحسّه غير قادر على ولوج عالم الإبداع، إنها فكرة استدمار عقلي وعاطفي.

وغير بعيد عن الدراسات الطبية التشريحية التي أثبتت ، والتي لم تلتفت إليها المنظمات الداعية إلى ضرورة التسوية بين الرجل والمرأة غير آبهين بالأمور التي يستحيل أن تكون موطئ تسوية بينهما، ويمكن تلخيص ذلك في نقاط[17]:

- دماغ الرجل أكبر بنسبة 10 % من دماغ المرأة، بل ويحمل أكثر من أربعة ملايير خلية أكثر من المرأة.
- تصميم دماغ المرأة مميز بحيث يفوق دماغ أي رجل في العالم في القدرة على التواصل.
- دماغ المرأة مصمم بشكل يسمح له القيام بالعديد من الأعمال في الوقت ذاته.
- دماغ الرجل يحتوي على مادة رمادية أكثر بخمسة ونصف بالمائة مما لدى المرأة، فيما يحتوي دماغ المرأة على المادة البيضاء أكثر بعشرة مما لدى الرجل، إذ المادة الرمادية تتركز في الدماغ لمعالجة المعلومات، ممّا يجعله الأكثر قدرة على حلّ المسائل العلمية مثل الرياضيات، بينما تختص المادة البيضاء بتعزيز شبكة الاتصالات بين الخلايا والفصوص الدماغية كتعلم اللغات.
- عقل المرأة يميل إلى التعبيرات الرمزية، مما يجعلها تميل أكثر لسماع كلمات الحبّ والمديح مثلا، فيما يميل الرجل إلى الاستخدام المادي مما يجعله يفضل الأفعال لا الكلمات.
- الفص الدماغي المسؤول عن الرغبات الجنسية كبير الحجم لدى الرجل بالنسبة للمرأة.
- مركز التفكير التجريدي يكون أكبر لدى الرجل بستة بالمائة مقارنة بالمرأة.

هناك عدة فوارق أخرى والتي من شأنها البرهنة على اختلاف القدرات والمقاصد بل وحتى السلوكات بين الرجل والمرأة، فهي غير عاجزة عن عملية الإبداع والتأليف، إنما توتراتها الإبداعية تعرضها لنوبات عصبية وعاطفية، وكون الرجل يفوقها قدرة على حلّ المعضلات، يتمكن من عاج نوباته التوترية والتنفيس عن مكبوتاته، فيما تعيش المرأة صراعا داخليا.

وانقسم الأدباء من حيث نظرتهم إلى خصوصية الأدب النسوي إلى قسمين:

❖ **أولاهما** منكر لذلك، يرى التشابه بين كتابات الجنسين فلا اختلاف واقع بينهما، ومفاد ذلك استخدام لغة واحدة يشاركها الذكر فيها، وإن رامت الخصوصية وجب أن تصنع لغة خاصة بها أو بالأحرى

تؤنث لغتها حتى تميّز أدبها، فما ثقفت غير توجيه عملية التأنيث صوب الذاكرة ، لأن اللغة ذكورية بالدرجة الأولى، فإذا استخدمتها لن تتمكن من وسم أدبها بخصائص أنثوية [18].

❖ أما **ثانيهما** مقرّ بذلك، متحجج بالاختلاف الجنسي نفسيا وبيولوجيا، كون العمل الإبداعي مترجم لمكنونات النفس البشرية، كما تتميز المرأة بأحاسيسها ومشاعرها وبالتالي ستتميّز بلغتها كون هذه الأخيرة ترجمة للفكر البشري، يقول محمد برادة في ذات الصدد: "اللغة النسائية كمستوى من بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي، والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك تعدد... هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات المتلفظة.. فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها.."[19]، إذ تنعكس حياة الأديب بمجتمعه على العمل الأدبي وبالتالي لن يتمكن جنس ما من التعبير عن مكنونات الجنس الآخر ما لم يعش تجارب الشعرية.

تتعدد ملامح الخصوصية في الأدب النسوي، من قبيل تقمصها لدور البطولة والريادة خاصة في الأعمال الروائية، فهي تناضل من أجل ترسيخ قيم اجتماعية تؤمن بها، وقد تمسي أكثر صدقا في مقاربة الواقع الاجتماعي أكثر من الرجل، كما تسعى المرأة إلى النضال من أجل الحرية، لتتحرر أولا من قبضة السلطة الذكورية، كما أن ثقافة المرأة ولغتها تعد أحد الخصائص التي تميز الأدب الأنثوي عن الأدب الذكوري، فللمرأة لغتها وحوارها. ثمّ استحضار جسد المرأة والتعبير عنه، فتعبيرها عن جسدها سيكون أكثر صدقا من تعبير الرجل عنه.

رؤيا:

تتطلع الكتابة النسوية أدبا ونقدا إلى خلق عالم خاص تتحدى فيه المرأة الهيمنة الذكورية فتثبت ذاتها، قوتها، تسمع صوتها تفصح وبكل قوة عن وجودها، وجود المرأة الاجتماعية المبدعة، أنها مسألة حضور، بل مسألة وجود، لتفند فكرة التخوف والتردد من السيطرة الذكورية، وتصرخ بكل قوة وعنفوان متحررة من القيود النفسية التي تكبل وجدانها وروحانيتها، فالكتابة إطلاق للعنان، وتخلص من المكبوتات، سحرها شفاء من سقم النفوس مواده الكلمة والقلم والشعور، فتحاول أن تثبت موقفها الفكري كونها إمراة كاملة تختار وترفض، لقد استحدث المرأة مجالا لممارسة القول والفعل للحرية، فهل أوجدت المجال المقابل، فيما يخص ممارسة الحرية في القول والفعل؟

من الأدباء من نفى صفة الإبداع الأدبي عن المرأة ، وبعضهم من أقرّ ذلك لكن عمد إلى نفي العملية النقدية عنها إجحافا واضطهادا، فالمرأة الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد، ولعل الباحث من هذا الباب يسعى جاهدا إلى تفنيد مثل هذه الترهات مستشهدين ببعض الأعمال التي يكتب لها الخلود لما تتضمنه من مقاربات موضوعية ممزوجة بأساليب تلطفية مصطبغة برقة الناقدة الأنثوية، ولكم في ما يأتي من كلام -وإن كان غيضا من فيض – ملمح للناظر وملمس للمتبصر.

تحاول الناقدة لوت زينب من خلال اشتغالاتها النقدية – سواء التنظيرية من خلال التحدث عن الأدب النسائي، أو التطبيقية من خلال مقابلة نصوص روائية نسائية إلى حط الرحال على مجموعة من القضايا

التي شغلت بال المرأة المفكرة، المرأة الأديبة، المرأة الناقدة، كلّ تلك التيمات تقع تحت مسمّى المرأة الثائرة، لكنها ثورة أنثوية دماؤها أحبار مراقة، عتادها كلمات مختارة، وضحاياها أنفاس مزدادة

استطاعت الناقدة بلسانها بأفكارها بذوقها وحسّها الفني أن تسطر مشهدا إبداعيا يصف إبداعا سابقا، أوليس النقد إبداع على إبداع، لتستوطن تل الأفكار في بلد اسمه اللغة، تقول الناقدة في مقدماتها:"**تشكل الكاتبة (فاطمة يوسف العلي) جسد الواقع، وتجسّد واقعيته الملموسة، بالملامسة الإستراتيجية لأنفاس الحقيقة في الوجود أو المقاربة الجمالية لكُنه التوتر الإنساني والفكر الاجتماعي والنفسي داخل مؤثرات المحتوى العالمي بكل ما تحمل خرائطه التغيرية والظروف السياسية ، انقلاباته الاستيطانية المتوترة في حدود الأنساق التركيبية للغة وهي تخيط حيّز الكون المتنامي**"[20]، إذا ما نقبنا في حيثيات هذا النص، نثقف مواد الحرب الأنثوية كلمات مبعثرة منثورة، وعبارات مسبوكة معبّرة: **جسد** الدمية الصماء، لعبة في يد الرجل، مسكن وسكون، يعلن درجة الصفر، تسكنه روح صمّاء، لكن الكاتبة فاطمة يوسف العلي قد تجاوزت عتبات الطرقات، واستطاعت أن تكون جسد الواقع، مسرح يتعرّى من كل المجاملات ليستوطنه جسد آخر، لقد خرجت الكاتبة عن صمتها لتبوح بخبايا الكائن المكبوت فتصف الواقع على حاله، دون وضع مساحيق التجميل، وتقول الناقدة أن المقاربة جمالية لأن الكاتبة قد فتحت النوافذ لتعبرّ وتطلق العنان لمكبوتاتها الناشئة عن التوترات الإبداعية، والتي سببها كل المؤثرات الاجتماعية والسياسية والنفسية والإنسانية التي ربّاها المجتمع، وتقول أنها مقاربة جمالية لأنها صادرة عن صراخ أنثوي عذب، فاستطاعت الكاتبة توليفه في نظم تركيبية أسست لغد مشرق بل لعالم جديد ومتنامي أمام جنس مدحض.

أرادت الناقدة وهي تفتش بعينيها بين ثنايا السطور، أن تخلق بحق معادلة موضوعية، بل معادلات بين الأديب والناقد والقارئ، فعملت على تشريح البنى اللغوية تشريحا متماسكا متيقظا لجماليات الصوت النسائي الخارج من بوتقة الصمت إلى عنفوان البوح، منتهجة النقد الاجتماعي بآلياته ومبادئه، مستندة إلى لغة نسوية نقدية لا تكاد تختلف عن اللغة الأدبية التي تقاربها وتلامس فنياتها الجمالية، فاستطاعت ان تقدّم صورا نقدية تعيد رواية المحكي .

المراجع:

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، لبنان، 1997م، ط1، مجلد 3، ص113.

2 - https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/هامش/

3 _ غزلان هاشمي: تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر عبد الله ابراهيم أنموذجا، دار نيبور، العراق،2013، ط1، ص 56,

4 _ محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، ص 52.

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

6 _ سمير الخليل طانية الحطاب: السرد الثقافي الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي، دار الضفاف، العراق، 2018 ص 24.

7 _ م ن، ص 13.
8 - حفيظة طعّام: لا شيء معي إلاّ معطفي، مجموعة قصصية، دار الكلمة،الجزائر، 2017، ط1، ص05.
9 _ محمد المعتصم: المرأة والسرد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2004ص 11.
10 - رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق. المغرب،2002م، ط3، ص90.
11 - محمد عناني:المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، 1996، ص183.
12 _ ينظر محمد المعتصم: المرأة والسرد، ص08.
13 - واسيني الأعرج : الأدب النسائي (ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن).مجلة روافد، عدد خاص بالمرأة والإبداع، منشورات مارينو، الجزائر ، 1999م، ع1، ص13.
14 - عادل عبد الله محمد: دراسات في الصحة النفسية (الهوية، الاغتراب، الاضطرابات النفسية)، دار رشاد، مصر، 2000، ط1، ص16.
15 - سيمون دي بوفوار: الجنس الآخر،تر : مجموعة من الأساتذة، المكتبة الأهلية، لبنان، ،1966، ص08. نقلا عن لوت زينب: نون النسوة1.
16 - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، مصر، 1996م.

17- http://bresala.net/articles/93_

18 - محمد عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، لبنان، 2006م، ط3، ص8.

19 - محمد برادة: هل هناك لغة نسائية. مجلة آفاق، المغرب، 1983م، ع12، ص135.

20 - لوت زينب: - زينب لوت: لعبة الفوضى وجمالية الكتابة ، دراسة الأعمال السردية للكاتبة فاطمة يوسف العلي (رائدة الرواية النسوية الكويتية والقصة التشكيلية)، ص07.

دلالة المكان ووظيفته في الشعر الجاهلي

د:بن بغداد أحمد
المركز الجامعي :تيسمسيلت

ملخص:

اتخذ الشاعر الجاهلي المكان موطنا غير مستقر ،فرغم الانتماء الذي كان عنصرا أساسيا في حياة الجاهليين ،إلا أن ذلك لم يمنع من تحقيق الاستقرار ،فتحرك الشاعر في مواطن متنوعة ،بحثا عن الحياة التي ظلت بعض الأماكن مفتقدة لها ،ولعل تحرك القبائل العربية في أماكن تنتمي إليها ،جعل الشاعر يوجه خطابه إليها مظهرا العلاقة الوطيدة التي ربطته بها ،ومنها يتبين أن المكان جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية للقبيلة

.الكلمات المفتاحية:الشعر الجاهلي،المكان، الحياة الاجتماعية. القبيلة.

The pre-Islamic poet took the place of an unstable house, despite the belonging which was an essential element in the life of the ignorant people, but which did not prevent the achievement of stability, so the poet moved into various places, in search of the life that was still lacking in some places, and perhaps the Arab tribes moving to places that belong to them To her, he made the poet direct his speech to her, showing the close relationship that she had linked with him, and it emerges that the place is an integral part of the social life of the tribe.

pre-Islamic poetry.place. social life. tribe

الدلالة القبلية للمكان في الشعر الجاهلي:

والحق إن إغفال الدراسات الحديثة القائمة على أسس النقد الأدبي ليس بالأمر الصائب، إنما الأصل أن ينال من الدراسات القديمة والحديثة جنبا إلى جنب لخدمة الإبداع الشعري الجاهلي واكتشاف أسراره،ف بما يسمح لها باختراق عوالمه الجمالية و مجالاته وأسواره هادفة إلى إستنباط واستنتاج المعاني الكبرى للبنية العميقة،مترصدة عوامل الداخل مستنطقة مدلوله اللغوي"ولعل شعراء الجاهلية واعون بهذه الدلالات عند استعمالهم للأعلام الجغرافية مثلما استعلموا الأشكال الطبوغرافية،استعمالا يكشف عن عنى وثراء الدلالات الجغرافية"[1] من هذا المنطق تعدد دلالات المكان في الشعر الجاهلي،تعدد يخصب مضامين النصوص ويوجه مراميها الفنية والفكرية والجمالية.

إن المواقع التي تنتمي إليها القبيلة،أضحى التعامل معها انطلاقا من الانتماء الذي صار علامة شعرية جاهلة لا مراء فيها،وهو ما يعطي الانطباع بأن الشاعر يريد القبض والحصول على كل ما يمت بصلة إلى القبيلة حتى لا تصبح عرضة للنسيان "فليس الطلل حجرا أو رمادا وملعبا للبهم عن هجرة الحبيبة،وإنما هو كوة تظل على الأيام الخوالي وهنيهات الهناء والخيلاء الشباب"[2] فالمكان ذاكرة يسترجع فيها الشاعر أحداث ماضية تبدأ من الطفولة

مرورا بريعان الشباب وتنتهي إلى محطة نهائية بفقدان قوته وشبابه ،وهذا ما يبين أن المكان محطة هامة في تاريخ الشاعر الجاهلي ،وقد ذكر في مدونته أماكن تحيل دلالتها إلى رموز وعلامات ارتبطت بها كالغيث والماء،وظاهرة الغزل ،وهي عناصر تغنى بها الشاعر في قصائده ،ومن الأماكن التي تتردد جوف القصيدة الجاهلية اللّوى،الذي يتميز عن غيره من الأماكن بخاصية منفردة ،ذلك أنه يوفر متطلبات يبحث عنها الشاعر سواء في ذاته أو بالنسبة للآخر (الجماعة)وهو ما توفر عليه اللّوى ،حيث أنه أرض صلبة صالحة للإقامة،،يختص بسهولة التحديد،يقول امرؤ القيس :

قفَا نَبْك منْ ذكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِل بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[4]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

إِلَى هَرِمٍ سَارَتْ ثَلَاثاَ مِنَ اللِّوَى فَنِعْمَ مَسِيرُ الوَاعِدِ المُتَعَمِّدِ[1]

وقد يحيل اللّوى إلى دلالة غزلية،لأن من متطلبات الغزل والحب هو وجود عناصر للاستقرار كالماء والغيث،فذكره عند الشعراء يرتبط بمناسبات غزلية هامة.

لقد أثبتت لفظ اللّوى الدالة على الرمل الناعم،الأمر الذي استنبطه الشاعر الجاهلي،فحرك وجدانه وأظهر تمسكه الشديد به،لأنه يمثل مقرا مناسبا للقبيلة،يتطلب حمايته عنه في كل لحظة فذكره في مقدمة القصائد راجع"إلى توال ذكر المواضيع والأمكنة في مطالع الاستفهام والأبيات التي تليها،أمارات وأدلة على تعرف المسؤول عنه وسبق عبوره أو الاستقرار فيه مع الإلف المهاجر،تماما مثلما هي توثيق تملكي لجغرافيا القبيلة ومساحات تنقلها ورعيها،حماية من نزوح غيرها اتجاهها،لأجل ذلك قد توقد شرارات الحروب منافحة ودفاعا عن تلك المواضع"[2]التي أقرها ملجأ وموضعا لا ينبغي لأي مغامر أو عدو أن يتعدى على هذا المكسب،لأنها هذه الأماكن تمثل هوية قبلية.

يقول زهير بن أبي سلمى:

لِمَن الدِّيَارُ بِقُنَّةِ الحِجْرِ أَقْوَيْنَ مِنْ حِجَجٍ وَمِن شَهَرِ[3]
لِمَن طَلَلٌ بِرَامَةَ لاَيَرِيمُ عَفَا وخَلاَ لَهُ حُقُبٌ قَدِيمُ[4]
دَارٌ لِسَلْمَى إِذْ هُمْ لَكَ جِيرَةٌ وَإِخَالُ أَنْ قَدْ اَخْلَفَتْنِي مَوْعِدِي

لقد اتضحت ملامح ذلك المكان الذي عد منطقة قبلية تتطلب الاعتناء به له وممارسة الطقوس القبلية عليه،ومن ثم يبقى مرجعا تاريخيا للقبلية وهو سجل وتوقيف لأهم الأحداث التاريخية.

إن القبائل العربية حين وطدت علاقتها بالمكان كان من أجل التقرب من مواضع ومتابع الماء والكلأ،فالطبيعة الصحراوية القاسية لشبه الجزيرة العربية ساقت العرب إلى الترحال،إذ لم يعد الاستقرار السمة البارزة في حياتهم،ومغزى ذلك كله أن تجارب الشاعر الجاهلي قد اختلطت بتجارب الجماعة القبلية التي ينتمي إليها،وفي عبارة راح أنه يرى ذاته من خلال ذات القبلية،ويعبر عن نفسه من خلال التعبير عنها"[5]،فتحرك الآفة الإبداعية للشاعر ضارية بجذورها في ثنايا النص الأدبي باحثة عن دلالات بإمكانها أن توطن المكان للقبيلة وإن كان يحمل في طياته بذور الفناء والزوال إلا أن ذلك لم يمنعا الشاعر والقبيلة من التمسك به

يقول العبيد بن الأبرص:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطْبِيَاتُ فَالذَنُوبُ
فَرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَاتُ فَذَاتُ فِرْقَينِ فَالقَلِيبُ
فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبَرّ لَيْسَ بِهَا مِنْهُم عَرِيبُ
وَبُدِّلَتْ مِنْهُم وُحُوشاً وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الخُطُوبُ
أَرْضٌ تَوَارَثَهَا شُعُوبٌ وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا الخُطُوبُ [1]

إن المكان في الشعر قد أرتبط بالماء في أحيان كثيرة،فإذا غار واندثر الماء سكن القبيلة هاجس الخوف والتوجس،هما يضطر للبحث عن أماكن مواقع أكثر خصبا وأوفر ماء لذلك فقطب المكان الماء دلالتان حفظهما الشعر الجاهلي عبر مدونته لتبرز أن حديث الشاعر عن المكان تداخلت فيه معطيات كثيرة أهمها الماء حيث يبدو هذا العنصر موطئ خطاب دلالي بالغ الأهمية،"إن تملك القبائل للأمكنة سواء أكانت من أهل المدر أو من أهل الوبر يعني وجود أوطان قبلية مستقلة داخل إطار المدى الجغرافي الواحد التي تعيش فيه تلك القلائل،ويعني أيضا شيوع الاستقرار السكاني في العصر الجاهلي،فالقرار في الحاضر الزراعية والسياسية أمر مسلم به"[2]

إن الدافع وراء الاستقرار القبلية في أماكن خاصة دون غيرها،ينطلق من محاولة تقوية وجودها وتعزيز مكانتها مما يسمح لها بمجابهة كل ما يهدد وجودها

يقول زهير بن أبي سلمى:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ضَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بِالعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ[3]

إن الرحلة التي صورها الشاعر كانت منطلقا للبحث عن أماكن تختزن الماء،وهو أمر كفيل بتوفير شروط الحياة للقبيلة.

فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقاً جِمَامُه وضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ [1]

حرصت القبيلة القيام في هذه المواضع،لأنها لا تمثل ملاذا آمنا يلتحق به الشاعر إذا ما الدهر غدر ربه،فضرغد مكان تعاطف معه طرفة بن العبد لأنه اشتمل على بعض الخصائص التي تبعث الحياة من جديد.

فَذَرْنِي وخُلُقِي إِنَّنِي لَكَ شَاكِرٌ ولَوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِيًا عِنْدَ ضَرْغَدِ[2]

ولم تكن تلك الرؤية الجاهلية للمكان قد خضعت خضوعا كليا إلى المصير الذي عض بأنيابه على حياة الشعراء "فالإنسان في كل زمان يسأل عن وجوده ومصيره ونهايته لقد ملأ التفكير في الوجود والمصير على الشاعر الجاهلي حياته ، غير أنه لم يكن تعبيرا صادرا عن تشاؤم وإنما كان حافزا يحفزه على الحياة واستئناف الرحلة بروح وندية."[3]

لقد كشفت تجربة الشاعر المكانية أن لإخلاص من ثورة الزمن داخلها،لأن التغلب على هيمنة الزمن التي أرخت بسدولها على المكان.

إن القبائل العربية حين وطدت علاقتها بالمكان كان من أجل التقرب من مواضع الماء والكلأ،فالطبيعة الصحراوية القاسية لشبه الجزيرة العربية ساقت العرب إلى الترحال إذ لم يعد الاستقرار السمة البارزة في حياتهم،ولذلك فوجود الماء أضحى يجلب إليه أنظار الجاهليين لذلك تشد الرحال إلى هذه الأماكن لتحقيق البقاء والإقامة

يقول عمرو بن كلثوم:

ونَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطِي تَسُفُّ الجُونَة الخُورُ الدَرِينَا

من أهم الأماكن التي اختارها نور الوحش طوعا ذي أراطي،لأنه محل صراع طويل يحضر فيه الموت التي تغطي هدوء وسكينة المكان لتصنع منه مكانا تشتد فيه أزمة الشاعر بحيث يصور فيه إطباق المنية على هذا المكان،ولن تغادره إلا بنجاة ثور الوحش منه وبالتالي فتنفرج الأزمة ويعود الشاعر منتصرا على الموت وهو ما يجعل مصيره يتأجل مرة أخرى.

لقد أثبتت ألفاظ الأماكن أن دلالتها محل تجاذب عند الشعراء الجاهليين،والخوض فيها ما هو إلا دليل على حيويتها وأهميتها في بواطن الذات الإنسانية وعلى بعدها المعرفي والجمالي في المدونة الجاهلية.

الدلالة الغزلية:

إن المتبصر في الشعر الجاهلي يستنبط تلك العلاقة التي سادت وارتبطت بين الإنسان والمكان والتي ما هي إلا قصة حب علقت في أذهان الجاهليين وأضحت وثيقة تاريخية يذيب بها الشاعر ماعلق به من حرقة الزمن وبطش السنين التي عبثت بحياة ومصير الجاهليين،حينئذ لجأ الشاعر إلى إعادة حكايتها وقصتها ليجلي الهموم والأدران التي علقت وتهاوت على فؤاده حينها رام الشاعر توقيف عجلة الزمن الذي كان سلاحا فتاكا في حياته،فأنشأ علاقة حميمية بينه وبين المكان،ليبرهن من ورائها أن هذه العلاقة الغزلية ستبقى خالدة في تاريخ البشرية مادام الشعر قائما وقد خاطب الشعراء أماكن بعينها فصائدهم وكان القصد من وراء ذلك هو الوصول إلى لحظة الاستقرار، فأماكن مثل قوها وغيرها تعاور الشعراء على ذكرها لأنها تستمر بمواصفات استثنائية أهمها الخصب والنماء،"فالدلالة الغزلية تنطلق من خصوبة قوة ومن مواصفاته الطبيعية التي تجعله حربا بسياق الغزل وبإقامة صاحبة الغزل"[1]،لقد حركت بواعث النفس الشاعر على الاقامة في هذه الأماكن والسكون فيها باعتبار المحبوبة قد حلت به،ما يجعل فرصة اللقاء كبيرة

يقول امرؤ القيس:

سَمَالَكِ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وحَلَّتْ سُلَيْمي بَطْنَ قُوٍ فَعَرْعَرَا [2]

إن مميزات القوة الإيجابية قد طفت على سطح الحياة الشاعر ومحبوبة فاستوجبا منهما ذلك إقامة علاقة غزلية تتناسب والموضع الذي استوفى معاني الخصب والنماء.

ولم يمر الجو مرور الكرام على الشعراء، فقد حددوا دلالته وأضحت غزلية بامتياز،فحضور المرأة لهذا المكان يعادل عودة الحياة وذلك بعد أن تراءت علامات دالة على إنبجاس الحياة على وجه هذه الأرض

يقول عنترة بن شداد:

يَادَارَ عَبْلَةَ بِالجَوَّاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحا دَارَ عَبْلَةَ واسْلَمِي.[3]

إذ كان هذا المكان يحوي شروط الحياة من خصب ونماء، فإن النزول فيه ظل حتمية لا مناص منها فبعد نزول محبوبة عنترة أضحى الإقامة فيه هدفا منشودا، لأن ما يميز الجو من خصوصيات هامة كالماء والكلأ يغري الشاعر بأن ينشد أفضل القصائد لمحبوبته مبديا تعلقه الشديد بها

وتَحِلُ عَبْلَةَ بِالجَوَّاءِ وأَهْلُنا بِالحَزْنَ فَالصَمَّانِ فَالمُتَثَلِّمِ[1]

يتحرك وجدان الشاعر نحو هذه الأماكن لنقل تجربة شعرية اتسمت بالتوتر بالاطمئنان وهي بذلك تضفي نقيضين كلاهما يعكسان صدق هذه التجربة "إن بعض الباحثين ممن يجتهد في إقناع القارئ بصدق تجربة الشاعر النفسية والمكانية وربما تجربته الواقعية حين يذهب إلى أن الشاعر الجاهلي سجل تجربته من خلال الأمكنة التي أتى على ذكرها بعد أن ألفها وعاشها."[2]

لم يقتصر الشعراء الجاهليون على ذكر الأماكن السابقة فقط،بل تعدى ذلك إلى حديثهم عن مواضع أخرى أثبتت التجربة أنها تبقى ملتقى للمغرمين وبهذا ترد المرأة وتؤكد حضورها أمام مجموعة من الأماكن أغلبها تمتاز بغزارة مياهها وردت أنها ابنة عم امرئ القيس ، ومهما يكن فالكلمة بصيغة الثنية فهي تجمع وتشمل مواضع وأسماء وأماكن عديدة.

يقول عنترة:

كَيْفَ المَزَارُ وقَدْ تَرَبَعَ أَهْلُها بِعُنَيْزَتَين وأَهْلُنَا بِالغَيلَمِ[3]

فعبلة عنترة أقامت في هذا المكان لما ظهر فيه من أسباب الحياة،فاختارت مع قبيلتها النزول إليه فهذا الموضع يتردد "بدلالته الغزلية عند غيره من الشعراء فهو مكان إقامة الحبيبة"[4] ومنه يعتبر المكان حالة إيجابية تلج إلى وجدان الشاعر لأنه عرف فيه أجمل الأيام بعد أن لزمت حبيبته الاستقرار فيه يسعى أما امرؤ القيس إلى الاستيطان عند عنيزة لأن ما وجده من ماء وخصب لا يملي عليه بالمغادرة.

تَرَاءَتْ لَنَا يَوْمًا بِجَنْبِ عُنَيْزَةَ وقَدْ حَانَ مِنْهَا رِحْلَةٌ فَقَلُوصُ [5]

جملت صورة المكان عند الشعراء الجاهليين تصورات مختلفة، ولعل الطبيعة وما خلفته من آثار في نفسية الشاعر من أهم الصور التي ملأت طبوغرافية المكان وإذ ولد انفعال وإحساس من وجهتين مختلفتين سواء إيجابية أو سلبية لأن السحر مفعول المكان لا يعلم سره ولذته إلا الذي مكث وترعرع فيها.

الوظيفة الشعرية للمكان:

يستعمل الشاعر الجاهلي معجما لغويا ثريا بالألفاظ والدلالات وهو يحاول أن يقبض على المكان في شعريته ودلالته الجغرافية بحث يحوله من الذكرى والغياب الى مكان حاضر نابض بالحركة والحياة ومفعما بالعلاقة الانسانية التي تربط الانسان بالمكان، وهي العلاقة التي تستثير روح القاري والمتلقي من حيث أن هذه الصلة تبعث نشاط الذاكرة وتجلي الروح الانسانية التي تحكمها.

الوظيفة الجمالية:

يقودنا الحديث في الشعر الجاهلي إلى التأكيد على ما تنطوي عليه النصوص الشعرية من جماليات دلالية أو أسلوبية أو إيقاعية تلف شعرية الخطاب ومنه تتجلى تلك الإنشائية التي غارت في أعماق النص الأدبي وبنيته السطحية "فالجمال الأدبي يتجلى في كل النص لا في جزيئة من جزئياته ،أو أحد عناصره المتعددة والمتنوعة ،وهو محصلة التجربة والفكرة والأسلوب والصورة والإيقاع واللغة"[1]،لأن الأبعاد النفسية والاجتماعية تكون دافعا للجوء الشاعر الى ترك بصماته الجمالية على النص الأدبي ،فهو يسعى في كثير من الأحيان ،إلى نقل حقيقة عن واقع حمل الكثير من التغيرات ،وبذلك ستبقى "القراءة الجمالية ،النقدية المتعددة المناهج ،الهادفة إلى الوصول إلى حقيقة النص هي الهدف الأسمى للعملية النقدية وللشعر الذي يحاول الشاعر من خلاله إقناع القراء باختلاف الأزمنة والأمكنة"[2].

إن إبداعية النص تنكشف انطلاقا من الصور التي لجأ الشاعر الى توظيفها عن ثرائها الجمالي والفني وقدرتها على استمالة القارئ في مشاركة تجربة الشاعر والانغمار في عمق التجربة الشعرية الجاهلية باعتبارها تجربة فريدة ومتميزة في تاريخ الشعر العربي. ،.

يقول طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1]

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

من أولويات الشاعر في هذه الصورة ،هو محاولة الإبقاء على المكان ولو كان ذلك برسم وشوم على اليد ،لأن استمرار الحياة وصيرورتها ،فالرسوم هي عامل مهم في تغيير صورة الواقع ،بحيث أن هذا التزيين الذي طال اليد ،ما هو إلا تعبير عن نظرة جمالية يراها الشاعر مخرجا من أزمة نفسية امتدت لعقود طويلة.

جمالية التشكيل المكاني

أفضت علاقة الإنسان بالمكان إلى تحرير أحاسيس لا حدود لها،فأطبق ذلك على ذاته أبعادا نفسية واجتماعية،مثلت حركة فعلية اقترنت بالحضور أو الغياب،فالانفعال باسط كفه على كل فعل يصدر سواء بالسلب أو الإيجاب،فيتيح ذلك خلق نموذجا شعريا وجماليا تعبيرا على أنه الوطن الذي كانت جماعة بشرية ما تهيمن عليه جمال الحياة[2]،فالقاعدة الأساسية التي يتمحور حولها المكان،تكمن في الترابط الذاتي والجماعي بين العناصر الثلاثة ومدى نجاح التجربة في إعادة تشكيل المكان.

يقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

مدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها[1]27

ينطلق الشاعر من فعل العفاء الذي مس أرجاء المكان،وأمام هذه المعضلة الإنسانية،فلا سبيل أمامه إلا بدعوة تشكيلية ،إن المضي يكتنف المكان والجماعة أيضا،حتى بعد تحولها إلى المكان آخر لتجعله مقوما

لوجودها،فيما تظل الذات مغزولة منفصلة عبر هذا السياق،لكنها تحيا هذا المضي في وعيها ووجودها،وذلك ما يدفعها إلى إعادة تشكيل الطلل"[2]

إن الزمن قد طوى المكان والأهل طيا،وتسارعت عجلة الدوران وبلغ أقصى صوره،ولم تتضح معالم الطريق،فاتخذا الشاعر عملية التشكيل الجمالي للمكان منطلقا لإعادة ترتيب ما بعثره الزمن والطبيعة هنا نصل إلى ظاهرة غاية في الأهمية، وهي أن تأسيس العالم الشعري جماليا يبدأ غالبا من الخراب،من الطلل وتأويل هذه الظاهرة ينبغي أن يتعمق في بنية الوعي الشعري وتكوينه المعرفي والوجودي وضرورته التاريخية [3]بما يعمل على تخفيف الضرر والآلام التي أصابت وجدان الشاعر،ما دعاه إلى الاستعانة بتقنية تخفيف الصدمة حيث رام إفراغ وامتصاص ذلك الألم الممتد في مقدمة القصيدة بعملية انتقاء واختيار أجمل الألفاظ التي لا تظهر شدة الوقع الذي لحق به،كفعل "عفا" مما يتيح له فرصة إعادة صورة الخوف والجزع والتوجس التي ألمت به وتبديلها صورة إعادة بعث الحياة في أرجاء المكان.

يقول لبيد بن ربيعة:

رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد جودها فرهامها
من كل سارية وغاد مدجن وعشية متجاوب إرزامها
فعلا فروع الأيهقان وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها
والعين ساكنة على أطلالها عوذا تأجل بالفضاء بهامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها[31]

تسامت الجمالية في المكان من خلال الرؤية التدميرية التي بثها الخراب في صورة الطلل، لذلك كان لزاما على الشاعر أن يتخذ موقفا مغايرا يتسم ببناء وتشكيل أسس جديدة للمكان قائمة على البعد الخيالي الذي اتخذ الارتكان والاعتماد على منطلقات تصويرية لتحقيق التوازن النفسي. فالشاعر ينطلق من الغياب ومن آثار المكان التي عفت عليها الطبيعة والزمن ليبدع لوحة جمالية ويبث روحا شعرية تنقل المكان من حالة الموت والسكون والاندثار الى الحياة والتجدد، الشعر بهذا المعنى تعبير رمزي يستمد به الشاعر القدرة والإرادة على امتلاك المكان والسيطرة على فاعلية الزمن، تلك الفاعلية التي تهدد حياة الطبيعة والإنسان.

خاتمة :

يبقى المكان في الشعر الجاهلي،محطة هامة ترصدها الشاعر الجاهلي في ثنايا النصوص ،فإذا كان الواقع يظهر حقيقة الموقع الذي عايشه الشاعر ،فان خياله امتد إلى بواطن الذات ،فأفرز تشكيلات مكانية ،ارتبطت بهويته ،وأكدت أن المكان عنصر هام في بنية اللغة الشعرية للمدونة الجاهلية.

الهوامش :

1رشيد نظيف ، الفضاء التخيل في الشعر الجاهلي ، المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2000 ، ص47.

2عبد الاله الصائغ ، الخطاب الابداعي الجاهلي و الصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1 ، 1997 ، ص 63.

[3]امرؤ القيس ، الديوان

[4]زهير بن أبي سلمى ، الديوان
[5]عبد الكريم الرحيوي ، الشعر الجاهلي في ضوء الدرس اللغوي الأسلوبي الحديث ، دار كنوز المعرفة ، الأردن ، ط1،2015 ص198-199.
[6]زهيرين ابى سلمى ، الديوان ص29.
[7]المصدر السابق ، ص82.
[8]عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار الصفاء ، الأردن ، ط1، 1998 ، ص245.

[9]شرح المعلقات العشر ، قدم له و شرحه ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، بيروت ، ط ، 1997 ، ص 431.
[10]فاروق احمد سليم ، الانتماء في الشعر الجاهلي ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، ط ، 1998 ، ص196.
[11]شرح المعلقات العشر ، قدم له و شرحه ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، بيروت ، ط ، 1997 ، ص 152.

[12]شرح المعلقات العشر ، قدم له و شرحه ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، بيروت ، ط ، 1997 ، ص 153.
[13]المرجع السابق ، ص 118.
[14]عبد القادر فيدروح ، الاتجاه النفسي في نفقد الشعر ، دار الصفاء ، ط 1 ، 1998 ، ص250.

[15]بشير نظيف ، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي ، دار المدارس ، المغرب ، ط1،2000 ،ص107.
[16]امرؤ القيس ، الديوان ، شرح و تحقيق حجر عاصي ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1، 1994 ، ص45
[17]عنترة بن شداد ، شرح المعلقات العشر ، شرح و تقديم ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، لبنان ، ط ، 1997 ، ص 275.

[18]شرح المعلقات السبع ، شرح الزوزني ، دار الآفاق ، الاجزائر (د.ت) ، ص 140.
[19]ينظر : عبد السلام المسبدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، تونس ، ط 1977 ص39.
[20]شرح المعلقات العشر ، شرح و تقديم ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، لبنان ، ط 1997 ، ص277.
[21]رشيد نظيف ، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي ، المدارس ، المغرب ، ط1، 2000،ص93
[22]شرح المعلقات العشر ، شرح و تقديم ، مفيد قميحة ، دار الهلال ، لبنان ، ط 1997 ، ص69.

[23]محمد الصالح الخرفي : دلالة المكان في الشعر الجزائري المعاصر ، اطروحة دكتور ، جامعة قسنطينة ، 2006/2005 ، ص16.
[24]المرجع السابق، ص 23.

[25]طرفة بن العبد ، الديوان.، ص35.
[26]أحمد محمود خليل ، في النقد الجمالي ، دار الفكر ،دمشق ،ط1، 1996.
[26]شرح المعلقات العشر، شرح و تقديم مفيد قميحة ، دار الهلال ، بيروت ، ط 1997 ،ص 191-192.

[27]هلال الجهاد جماليات الشعر العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 2007 ، ص155.
[28]هلال الجهاد ، المرجع السابق ، ض329.

[29]شرح المعلقات العشر، شرح و تقديم مفيد قميحة ، دار الهلال ، بيروت ، ط 1998 ، ص216.

إرهاصات التصنيف البلاغي في كتاب تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة الاستعارة أنموذجا.

بن بكريتي آلاء فاطمة الزهراء

كلية الآداب واللغات والفنون

الملخص: يبحث هذا المقال في الجهد العلمي عن ابن قتيبة، وبخاصة، جهده البلاغي في التصنيف وثقافته التي اغنت حقل النقد العربي القديم ووسعت كثيرا من مصطلحات علم البلاغة ومفاهيمه.

الكلمات المفتاحية. ابن قتيبة. التصنيف. البلاغة. الاستعارة.

Abstract

Cet article examine l'effort scientifique sur Ibn Qutaybah, et en particulier, son effort rhétorique dans la classification et sa culture qui ont enrichi le champ de la critique arabe ancienne et élargi de nombreux termes et concepts de la science rhétorique.

Mots clés. Ibn Qutaybah. Catégorie. Rhétorique. Métaphore.

سبق ابن قتيبة إلى التصنيف البلاغي:

لقد قدّم ابن قتيبة من خلال دفاعه عن القرآن الكريم، جملة من القضايا البلاغية، كانت من الارهاصات الأولى في مجال التصنيف البلاغي، وأفاد في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، فسمّى بعض أبوابه بأسماء عُرفت بعدة مصطلحاتٍ اختصت بالبلاغة، بخلاف "مجاز[1] القرآن" لأبي عبيدة (208هـ)، و"معاني القرآن" للفرّاء (209هـ)، وقد سبق هذان كتابه تأليفاً.

واللافت للانتباه أن مبادئ البلاغة ظهرت مع ما ظهر من فنون اللغة العربية وعلومها الأخرى، وكانت نشأتها سهلة ميسرة، ليس فيها تعقيد، وإنما هي لمحات تأتي عرضا لإيضاح آية قرآنية، أو بيت شعر، ويتجلى ذلك في كتب (أبي عبيدة)، و(الفرّاء)، و(الأصمعي)، و(الجاحظ)، و(المبرّد)، ولعل ابن قتيبة في كتابه "تأويل مشكل القرآن" أول من عني بتصنيف موضوعات البلاغة وذكر فنون البيان، ثم (ابن المعتز) في كتابه "البديع"، ولكنهما لم ينطلقا إلى أبعد من تعريف الفن والاستشهاد ببعض النصوص»[2]، بعد أن شقّ الفهم على الناس إثر تداخل الأجناس واجتماعها في عموم الأمصار والمدن أيام الخلافة الإسلامية، «وما نخاله صحيحا كل الصحة أن العرب الذين حلّ التنزيل بين ظهرانيهم أدركوا قدرا هائلا من جماليات البيان العالي في أسلوب القرآن الكريم، وهو ذلك القدر الذي يجعل منهم بُصراء بموالج الكلام ومخارجه، ومدركين بعض

مناسبات التراكيب للأحوال التي تقال فيها»[3] وهو أمرٌ صعُبَ على من جاء بعدهم، فأظهر بل كشف عن تراجع لمستوى العربية حتى بيْن بنيها، وما كان إلا أن كثر السؤال عن الآيات ومعانيها.

نهض أبو عبيدة (208هـ) أولا يفسّر «القرآن وعمدتُه الأولى الفقه بالعربية وأساليبها واستعمالاتها والنفاذ إلى خصائص التعبير فيها»[4]، وقد تحفّظ على هذا كثير من اللغويين والأصمعي واحد منهم، لأن أبا عبيدة لم يلتزم تفسير المفسرين من الصحابة والتابعين[5]. وقد ألّف كتابه لما سُئل عن معنى آية من كتاب الله، وهو « يرى أن القرآن نص عربي، وأن الذين سمعوه من الرسول ومن الصحابة لم يحتاجوا في فهمه إلى السؤال عن معانيه، لأنهم كانوا في غنى عن السؤال ما دام القرآن جاريا على سنن العرب... يحمل كل خصائص الكلام العربي من زيادة وحذف وإضمار واختصار وتقديم وتأخير»[6]، فابتداءً يلاحظ اختلاف سبب تأليف مجاز القرآن عن سبب تأليف كتاب "تأويل مشكل القرآن" الذي إنما صنّفه ابن قتيبة للردّ على الملاحدة، بينما أريد لمجاز القرآن أن يُفسّر آيات الكتاب العزيز.

أما الثاني، يحي بن زكريا الفرّاء (209هـ)، فأملى "معاني القرآن" بعد أن أرسل إليه (عمرو بن بُكير[7]) كتابا أن « الأمير الحسن بن سهل رما سألني عن الشيء بعد الشيء من القرآن، فلا يحضرني فيه جواب، فإن رأيت أن تجمع لي أصولا أو تجعل في ذلك كتابا أرجعُ إليه فعلتَ. فقال الفراء لأصحابه: اجتمعوا حتى أَمَلِّ عليكم كتابا في القرآن»[8]، ومن خلال هذا يبدو جليّا أن سبب تأليف معاني القرآن يختلف هو الآخر عن سبب تأليف تأويل مشكل القرآن.

إذا رجعنا إلى الكتب الثلاثة؛ "مجاز القرآن" و"معاني القرآن" و"تأويل مشكل القرآن" فعقدنا بينها مقارنات بسيطة، بالنظر مثلا في فهارسها اكتشفنا أن كتابي أبي عبيدة والفراء، أي "مجاز القرآن" و"معاني القرآن" إنما وضع محققوها الفهرسة المعروفة فيها، مراعاة لتسلسل سور القرآن سورةً سورةً، على ما كان من طبيعة التصنيف الأول، وزاد محقق "معاني القرآن" فهرسة للآيات التابعة لكل سورة، ولا يخفى أنها من كتب الأمالي التي اعتمد فيها أصحابها مدارسة القرآن وتفسيره وشرحه حسب تسلسل السور، وتبقى فهرسة المحقق نتيجة منطقية، بينما تختلف الطريقة في "تأويل مشكل القرآن"، فقد قسّم ابن قتيبة كتابه أبوابا بعناوينَ وتسمياتٍ لكل باب، ومن جملة تلك الأبواب[9]: (باب المتشابه)، و(باب القول في المجاز)، و(باب الاستعارة)، و(باب المقلوب)، و(باب الحذف والاختصار)، و(باب تكرار الكلام والزيادة فيه)، و(باب الكناية والتعريض) وغيرها.

بناءً على هذا، أرجع أحمد مطلوب فضل أوليّة التصنيف البلاغي مع مراعاة المواضيع إلى ابن قتيبة، ففي غضون هدفه الأول الدفاع عن كتاب الله، أتى في كتابه "التأويل" بأبواب بلاغية يحقّ القول أنها أول تصنيف بلاغي، ولا يخفى أنه أدرج تحت كل باب من هاته الأبواب الآيات التي أثار الملاحدة حولها الشبهات، وحاول في الغالب أن يضع تعريفات - بين يدي الباب- لتلك المصطلحات، ثم أتبعها بشعر العرب أو أقوالهم أو أمثالهم، أو ما جرى عليه كلامهم، وأفاد مصطلحات كانت الأساسات الأولى، بل عُدّت الإرهاصات الراسخة للمصنفات البلاغية التي تعاقبت ونتالت بعد ذلك الوقت.

ليس أقطع دليلا وأقوى إثباتاً[10]، من عرض بعض هذه الأبواب ومحاولة الولوج فيها أكمع بعد العمق، تلك الأبواب التي سميناها بلاغية، مراعاة لما نعرفه اليوم من شأن البلاغة، لا بما كان ساريا أيام ابن قتيبة الذي سمّها: (مجازات) و(طرقا) و(فنونا) و(وجوها) و(أساسا)، ولعل أول باب سيطرقه البحث، باب الاستعارة.

الاستعارة في كتاب تأويل مشكل القرآن:

أشار في أول حديثه إلى أن « العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمّى بعضها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكِلاً. فيقولون: نَوْء لأنه يكون عن النوْء عندهم»[11]، يقدم ابن قتيبة بهذا تعريفا للاستعارة، أتبعه بعدها مثالا مما درجت عليه العرب في أحاديثها، وأعقب ذلك مستشهدا بأشعارها، من ذلك ما «قال رؤبة بن العجاج:

وجَفَّ أنْواءُ السَّحَابِ المُرْتَزَقْ[12]

أي جفَّ البقل. ويقولون للمطر: سماء، لأنه من السماء النزل، فيقال: ما زلنا نطأ السماء حتى أتيناكم»[13]، فالعرب تستعير لفظ السماء لتدلّ به على المطر، فتبلغ بذلك أن تُنبئ وتخبر عن تحمل صعوبة السير في الأرض وقت سقوط المطر، فتختصر بقولها ذاك، وتجعل المطر سماءً لأنه ينزل منها. يضيف إلى قول رؤبة قول معاوية بن جعفر بن كلاب:

« إذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأرْضِ قَوْمٍ رَعَيْناهُ وإنْ كَانُوا غِضَابَا

ويقولون: ضحكت الأرض: إذا أنبتت، لأنها تبدي عن حُسن النبات، وتنْفتِق عن الزهرِ، كما يفترُّ الضاحك عن الثغر، ولذلك قيل لطلع النخل إذا انفتق عن كافوره: الضَّحْكُ، لأنه يبدو منه للناظر كبياض

الثغر. ويقال: ضحكت الطَّلْعةُ»[14]، يريدون من كل ما تقدم إيصال معانٍ محددة، بواسطة كلمات كانت لها قرينة بالكلمة الأخرى، أو لها شيء من التشابه في بعض الوجوه.

يكتشف ما سبق عن موسوعية ابن قتيبة وسعة اطلاعه، وهذا ما أتاح له تقديم تعريف للاستعارة، وما مكنّه أيضا من نثر إفادات لغوية ذكرها ابن منظور في معجمه لسان العرب، وهو من القرن السادس الهجري، أي بعد قرون ثلاثة.

اعتمد صاحب تأويل مشكل القرآن في سياق حديثه عن الاستعارة - كما جرت عادته في هذا الكتاب- الشعر العربي أول ما اعتمد في تقديم حدده، وتعزيز براهينه، فالشعر إنما هو الحجة الأدمغ والمثال الأبلغ، الذي تأوي إليه الأفئدة التي إن لم تكن تشرّبت العربية وأخذت منها بحظ وافر، فقد وقفت على بعض ضفافها، تكاد تُجمع عليه بصائر النقاد والمختصين، خلا ما كان نشازا وإن أرغى وأزبد.

عودا لكلامنا، ما انطلق ابن قتيبة في ردّه ودحضه لشبهات الملحدين إلا من كلام العرب وشعرهم، وكيف يتمكّن من الدفاع عن القرآن الكريم الذي نزل بلسان عربيٍّ مبين بغير الشعر العربي؟ ثم إن هؤلاء قد بثوا أراجيفهم طعناً في القرآن الكريم إنما كانوا:

كَنَاطِحِ صَخْرَةٍ يَوْماً لِيَفْلِقَهَا فَلَمْ يَضِرْهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الوَعِلُ.[15]

طريقة ابن قتيبة في تقديم الاستعارة:

نلمح هنا فهم ابن قتيبة، فبعد أن يثبت الاستعارة في شعر العرب، يلتفت ليُبصّرنا بمواطنها في كتاب الله العزيز، ويسوق نماذج منها تربو عن الأربعين وتزيد، يعمد إلى الآيات يفسّرها بأقوال الصحابة والتابعين ثم يعززها بأشعار العرب «فمن الاستعارة في كتاب الله قوله عز وجلّ: ﴿**يَوْمَ يُكْشَفُ عَنْ سَاقٍ**﴾ سورة القلم، الآية 42، أي عن شدة من الأمر، كذلك قال (قتادة) وقال إبراهيم عن أمر عظيم.

وأصل هذا أن الرجل إذا وقع في أمر عظيم يحتاج إلى معاناته والجِدّ فيه شمّر عن ساقه، فاستعيرت (الساق) في موضع الشدّة. وقال دريد بن الصمّة:

كَمِيشُ الإزَارِ خَارِجٌ نِصْفُ سَاقِهِ صَبُورٌ عَلَى الجَلاَّءِ، طَلاَّعُ أَنْجُدِ

وقال الهذليّ:

وَكُنْتُ إذَا جَارِي دَعَا لِمَضُوفَةٍ أُشَمِّرُ حَتَّى يَنْصُفَ السَّاقُ مِئْزَرِي»[16].

فتراه أولا قدّم نموذج الاستعارة من القرآن الكريم ثم شرحها بقول قتادة وإبراهيم، ثم وسّع المعنى أكثر وقرّبه للفهم فلم يقتصر على قولي المفسرين، بل بيَّن أن المرء إذا أراد أن ينهض إلى ما عسُر من الشؤون، كشف عن ساقه وشمّرها، ومثل هذا المعنى يعزّزه البيت (لدريد بن الصمّة) في رثاء (عبد الله) ابن عمه، يمدحه[17] ويثني عليه بأنه الرجل المسرعُ المهرول في مُلِمّات الأمور، ومثله قول (أبي جندب الهذلي) الذي ما يلبث أن يهُبّ معيناً جاره على الشدائد، ثم إن استحضار الشواهد بهذه الطريقة يكشف عن القدر الهائل الذي استوعبه حفظُ ابن قتيبة من الشعر، وتمكّنه من دواخله فصار سريع الحضور لديه، يتقن الاحتجاج به.

يذكر ابن قتيبة الآية أو الآيتين في بعض المواضع مثلاً:

﴿**وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا**﴾ سورة النساء، الآية 49.

﴿**وَلَا يُظْلَمُونَ فَتِيلًا**﴾ سورة الإسراء، الآية 71.

ثم يأتي بتفسيره وفهمه الآية « (الفتيل): ما يكون في شقّ النواة، و(النقير): النُّقرة في ظهرها، ولم يرد أنهم لا يظلمون ذلك بعينه، وإنما أراد أنهم إذا حوسبوا لم يُظلموا في الحساب شيئا، ولا مقدار هذين التافهين الحقيرين»[18]، واللافت هنا اتساع اللغة العربية وكثرة مفرداتها، فما من شيء إلا وله لفظ أو ألفاظ متعددة حتى وإن دقَّ، فنواة التمرة على صغرها، جعلوا للنقرة التي في ظهرها لفظ (النقير)، وللشقِّ فيها ما يشبه الخيط يسمونه (الفتيل)، ويسمّون الطبقة المحيطة بالنواة أو تلك القشرة الرقيقة أو اللّفافة (القطمير)[19].

ويرجع بعد هذا ليبيّن، أن العرب أيضا تحتقر الشيء وتستصغره وتضع لذلك مثالا، «تقول ما رَزأتُهُ زِبَالاً، و(الزِّبالُ) ما تحمله النملة بفمها، يريدون ما رزأتُه شيئاً»[20]، ويبحث عن رحابة أكثر للفهم فيورد شعرا جاهليا (للنابغة الذبياني) وهو من هجائه (للنعمان بن المنذر) وذكر (ابن الأعرابي) أن هذه القصيدة (لعبد القيس بن خفّاف البرجميّ)[21]:

يَجْمَعُ الجَيْشَ ذَا الأُلُوفِ ويَغْزُو ثُمَّ لا يَرْزَأُ العَدُوَّ فَتِيلاَ

ينبّهنا ابن قتيبة إلى أن الشاعر - النابغة- ما خرج عمّا ألفته العرب من الكلام، إذ لا يعدو أن يكون ابن بيئته وابن لغته، وفي خضمّ حديثه عن الاستعارة يضع عن القرآن شبهاتٍ، كان وراءها فهمٌ كسيرٌ سقيمٌ، وقصورٌ كبير عن إدراك أساليب العرب في الكلام.

يبدي مرة أخرى سبق وتفوّق أساليب القرآن العظيم، فيضيف إلى ما قدم قوله تعالى: « ﴿وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ مَا يَمْلِكُونَ مِنْ قِطْمِيرٍ﴾ سورة فاطر، الآية 13، وهو (الفوفة) التي فيها النواة، يريد ما يملكون شيئا»[22]، ليدلّ على أن هؤلاء الذين أشركوا مع الله، لا يقدرون على شيء، وذلك لأنهم لا يستطيعون شيئا مهما كان أمره هيّناً، وهذا ما أظهر سخف عقول من يدعونهم وصغار أمرهم.

موضع آخر، يستشهد فيه بآيات ضمت صورة بليغة للاستعارة: ﴿وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ﴾ سورة الشرح، الآية 2.

المراجع:

[1]- يذكر عباس أرحيلة، البحوث الإعجازية والنقد الأدبي إلى نهاية القرن الهجري الرابع، دار اليمامة، مراكش، ط1، 1418ه-1997م، ص 83: «أن التسمية لغوية يقصد بها أبو عبيدة (المعبر) إلى الفنون الأسلوبية في القرآن، فالمجاز طرق يسلكها القرآن في تعبيراته، وإن الكلمة لا علاقة لها بالمصطلح البلاغي بقدر ما تعني الدلالة الدقيقة لصيغ التعبير القرآنية المختلفة، مستشهدا بما يشبهها من أنماط أساليب العرب».

[2]- أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، د.ط، 1423هـ- 2002م، ص ص 311-312.

[3]- عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، الجامعة المفتوحة، د. بلد، د.ط، 1993م، ص 13.

[4]- المرجع نفسه، ص 16.

[5]- ينظر، عباس أرحيلة، البحوث الإعجازية والنقد الأدبي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، ص 91.

[6]- معمر بن المثنى، مجاز القرآن، علق عليه فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ج1، ص 16.

[7]- هو الامام الحافظ الحجة، أبو عثمان، عمرو بن محمد بن بكير بن سابور البغدادي الناقد نزيل الرقة، كان من أوعية العلم. قال أحمد بن حنبل: كان عمرو الناقد يتحرى الصدق وقال الحسين بن فهم: كان ثقة، صاحب حديث، فقيها من الحُفّاظ المعدودين، مات لأربع خلَوْن من ذي الحجة سنة اثنتين وثلاثين ومائتين ببغداد.

[8]- يحي بن زياد الفراء، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1403هـ- 1983م، ج1، ص ص 12- 13.

[9]- ينظر، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 701.

[10]- لعل قائلاً يقول: ما الحجة التي تقوّي هذا الكلام؟مُنطلقُه قوله تعالى: ﴿قُلْ هاتُوا بُرهانَكُمْ إِنْ كُنتُمْ صادِقِين﴾ سورة البقرة، الآية 111 وسورة النمل، الآية 64.

[11]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 135.

[12]- وجدتُ البيت في ديوان رؤبة بن العجاج تحقيق وليم بن الورد البروسي، دار ابن قتيبة، الكويت، د.ط، د.ت، ص 105. بدل كلمة "خفَّ" كلمة "جفَّ": وخَفَّ أَنْواءُ الرَّبِيعِ المُرْتَزَقْ وَاسْتَنَّ أَعْرافُ السَفَا عَلَى القِيَقْ

[13]-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 135.

[14]- جاء في ديوان المفضليات، المفضل الضبي، تقديم وشرح وتعليق: محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1998، ص 372 أنه«أراد بالسحاب الغيث الذي يكون عنه النبات، يقول رعيناه على كُرهِهِمْ لعزِّنا».

[15]- ميمون بن قيس الأعشى الكبير، ديوانه، شرح وتعليق: م. محمد حسين، مكتبة الآداب، الحلمية الجديدة، د.ط، د.ت، ص 61.

[16]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 137.

[17]- كانت العرب بهاته الخصال، فقد ثبتت السيدة خديجة رضي الله عنها الرسول صلى الله عليه وسلم: «... كلاّ أبشر فوالله ! لا يخزيك الله أبدا. والله إنك لتصل الرحم، وتصدق الحديث، وتحمل الكَلّ، وتُكسب المعدوم، وتقري الضيف، وتُعين على نوائب الحق...». ينظر، مسلم بن الحجاج، صحي مسلم، اعتنى به: أبو قتيبة نظر محمد الفاريابي، دار طيبة، الرياض، ط1، 1427هـ- 2006م، مج1، ص ص 83- 84، باب بدء الوحي، حديث رقم 160.

[18]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 138.

[19]- ينظر، إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، ص 797، مادة (قطمر).

[20]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 138.

[21]- ينظر، النابغة الذبياني، ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت، ص 170.

[22]- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 138.

التناص في الدراسات المقارنة

بوترعة رشيدة
جامعة سيدي بلعباس

إن الانفتاح الذي عرفه الأدب المقارن المعاصر انفتاح ايجابي لأنه وسع من دائرة المقارنة التي ضيقتها النظرية التقليدية، خاصة بعدما ظهرت المدرسة الأمريكية التي ألغت الحدود القومية واللغوية لهذا المجال ونادت بانفتاحه على جل المجالات المعرفية مستخدمة النظريات النقدية مثل نظرية التناص والتلقي والنقد الثقافي.

Abstract:

The openness of contemporary comparative literature is positive because it has widened the circle of comparison narrowed by traditional theory, especially after the emergence of the American school which abolished national and linguistic boundaries in this field and called for its openness to most areas of knowledge using critical theories such as the theory of intertextuality, reception and cultural criticism,

مقدمة

رغم تعدد وتنوع تعريفات وتسميات الأدب المقارن إلا أنه أهم العلوم لمعالجة القضايا اللغوية والقضايا النقدية والقضايا الأدبية، من أدب لغة إلى أدب آخر ومن إطار قومي إلى إطار قومي آخر، وجميع التسميات والتعريفات تصب في حوض المقارنة بين أدبين أو أكثر إذ يختلف نمط المقارنة من مدرسة إلى أخرى ليصبح التعريف الذي خلُصت إليه المدرسة الأمريكية أكثر اتساعا وشمولية من المفهوم الذي ساقته المدرسة الفرنسية وحصرته في « تاريخ العلاقات الدولية »[1] والحدود اللغوية القومية أو الوطنية ملزمة الباحث بمتابعة حركات انتقال الموضوعات والكتب والأفكار والمشاعر وكشف التفاعلات الأدبية بين مختلف الشعوب، وبهذا النمط المقارن الذي اتبعته هذه المدرسة أصبحت المقارنة تسير نحو طريق مسدود، لا يجدي نفعا مع كل الآداب ولاسيما الآداب التي ليست بينها أي صلة و لا تأثير، وأمام هذا المأزق تظهر المدرسة الأمريكية بزعامة رنيه ويليك وهنري ريماك بنظرة جديدة مشحونة بتساؤلات وانتقادات تجعل المقارنة تصل إلى أفق أوسع يستطيع الباحث من خلاله أن يتبين نقاط الالتقاء والابتعاد بين الآداب انطلاقا من البنية الداخلية للنص لا من خارجه مستعينة بالنظريات النقدية الحديثة ليصبح الأدب المقارن « الفرع الذي يعنى بدراسة العلاقات بين الآداب من جانب وفروع المعرفة والمعتقدات كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والعلوم البينية من جانب آخر وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني»[2] فرواد هذه المدرسة وعلى رأسهم ريماك ألغوا شرط التأثير والتأثر وربطوا الأدب المقارن بالنقد الأدبي الذي هو أساس قيام هذه المدرسة و يبدوا هذا التعريف أكثر انفتاحا ومعقولية في فهم الأدب وتقريبه من حقيقته ومن الأشكال المعرفية الأخرى فهو دعوة

جديدة لأن ينفتح الأدب المقارن على ألوان جمالية وتعبيرية وأن تعقد المقارنة بين الأدب وباقي الأجناس الأدبية الأخرى .

ثم إنهم قد عملوا على كسر الحدود اللغوية والأدبية التي تربك الباحث وتعيق دراساته المقارنة، واستحسنوا المقارنة بين عملين أدبيين من لغة واحدة إذ « ليست هناك حقوق ملكية، ولا مصالح معترف بها في البحث الأدبي، فلكل شخص الحق في دراسة أي مسألة يراها مناسبة حتى لو تعلقت بعمل مفرد في لغة واحدة »[3] لأن الهدف الحقيقي من وراء المقارنة هو اكتشاف جماليات البنية الداخلية للنص ذات الطبقات من الرموز والمعاني التي تختلف من كاتب إلى كاتب ومن أدب إلى أدب آخر سواء كانت هذه الأعمال مختلف أو بنفس اللغة .

ويبقى السؤال المطروح والذي يخضع للإجابة من خلال الدراسة المقارنة التي انتهجنا فيها المنهج النقدي للأدب المقارن هو هل الأدب المقارن والنقد الأدبي يحققان المقارنة ؟ وإلى أي مدي يكشف الأدب المقارن عن جماليات أدبين ؟

كل هذه الأسئلة تحير الباحث وتقيده وتجعله يسعى إلى منفذ ليتحرر من هذه القيود وما كان علينا إلا محاولة تسليط الضوء على نظرية التناص التي تنصف جل الآداب ولا تنشأ علاقة المقارنة بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد إنما تتعدى ذلك إلى لغات وآداب وثقافات متعددة، وهذا ما جعلنا نختار هذه النظرية لتناسقها مع تعريف ريماك وتوافقها في نفس الوقت مع المنهج التاريخي رغم استبعاده عن دراستنا.

مفهوم التناص Intertextualité

قبل الخوض في الحديث عن التناص لا بد أن نشير إلى النص الذي يخضع لجميع الآليات النقدية فهو ليس مجرد لغة ولا اتصال ولا يتمثل في الجمل المتتابعة والمترابطة يراعي الظروف الخارجية ويجسد أحداثا مرتبطة بزمان ومكان إنما يزيد عن ذلك إلى كونه نسق دلالي وأسلوبي وتركيبي فالنص كما عرفته جوليا كرستيفا « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة ربطه بين كلام تواصلي بهدف الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه»[4] من خلال هذا المفهوم يتضح أن النص ليس ظاهرة لغوية فقط وليس واقع داخلي منغلق على نفسه كما عدته النظرية البنيوية ولكنه إنتاجية تتعدد فيها مجموعة من الأصوات والدلالات الخارجية المستدعاة من نصوص وخطابات كثيرة، أي حضور النص الغائب في النص الجديد فيغدوا النص ذا معنى مغاير معنى جديد، يتشكل من « نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله»[5] إذا فالنصوص هي تراكمات وترسبات لنصوص أخرى سابقة علقت في ذهن الأديب، فأفرزها في نصه الجديد اللاحق وبهذا فلا يمكن إيجاد نصوص عصامية تكوَّن من لا شيء.

من هذا المفهوم نلمس انبثاق مصطلح جديد ظهر لأول مرة مع كرستيفا ألا وهو التناص الذي أريد به تعالق النصوص وتقاطعها ؛ أي تناص فداخل نص معين ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتحاور ليكون التناص حسب تعريف كوربرات أركيسوني « حوار يقيمه النص مع نصوص أخرى مع

أشكال أدبية ومضامين ثقافية »[6] بهذا المفهوم يكون التناص قد أخذ مفهوما أوسع إذ أصبح يشمل المجالات المعرفية الأخرى مثله مثل الأدب المقارن الذي أطل على المجالات المعرفية للتعبير الإنساني، عن طريق الحوارية النابعة من رغبة المبدع في التجديد وتجاوز الآخر حتى لو كان الآخر المبدع نفسه، ويمكن أن تتجاوز عملية التناص نصوص المبدع وتتعدى نصا واحدا إلى عدة نصوص مختلفة الألوان والأشكال.

لم يختلف الباحثون حول مفهوم التناص بل ظل يتجه سيل تعريفهم صوب تعريف الشكلانيون الذين مهدوا له أول مرة وعلى رأسهم شكلوفسكي الذي أكد « أن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي يقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يُبدَع على هذا النحو»[7]، وكذلك ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) الذي استخدم مصطلح الحوارية "Dialogism" وأورد قائلا « الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى»[8] مركزا اهتمامه على الكلمة وعلاقتها بغيرها من الكلمات ولا وجود لتعبير خارج عن دائرة الحوارية، فكل الكلمات قيلت وسيعاد ذكرها مهما تعددت السياقات واختلفت،

ولهذا فإن « كل نص يقع عند ملتقى مجموعة النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفا ويحولها ويعمقها في نفس الوقت»[9] فهذه التعريفات كانت بمثابة تلميح لفكرة التناص التي صوبتها كرستيفا Julia Kristiva وعرفت التناص (Intertextualité) بأنه « تبادل النصوص (Permutation) في فضاء نص ملفوظات كثيرة مقتبسة من نصوص أخرى تتقاطع ويبطل أحدهما مفعول الآخر»[10]، من خلال هذا التعريف نجد كريستيفا تسوق مفهومها من مفهوم النص ل(Roland.barthes) والذي يرى أن « كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم ... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة ... فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه»[11] فالنصوص الأدبية تتولد في حدود التناص، من خلال الاقتباسات والإحالات التي تجتمع لتشكل نصا جديدا متسقا قابلا للفهم .

ويأتي جيرال جينيت (Gerard Ginette) ليعالج علاقة النصوص ويبحث في أشكالها وأنماطها ويغير مفاهيم التناص السابقة انطلاقا من الشعرية وصولا إلى التعددية النصية والاستعلاء النصي للنص ليصبح التعالي النصي عنده « كل ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص »[12] محددا خمسة أنماط[13]

التناص : L'intertextualité وهو حضور نصي في نص آخر ، كالاستشهاد، والسرقة وغيرها

المناص: (**Le paratexte**) ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات ، وكلمات الناشر والخواتيم والصور.

الميتانص: Metaexte وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

النص اللاحق: ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.

الواضح أن التعالق النصي الذي حصره "جينيت" في خمسة أنماط تحت تأثير علاقات التفاعل النصي يوحي بتداخل وتفاعل هذه الأنماط مع بعضها بشكل مباشر أو ضمني، لأن هذه الأنماط تشكل طبقات متشابكة ومترابطة في النص ، فالتناص والمناص والميتانص تشكل عملية تبادل وتفاعل وتدخل في علاقة مع بعضها البعض.

ومن خلال هذه الآراء أصبحت مقولة التناص نظرية النقد المعاصر في الغرب والشرق ومحور لجل الدراسات والبحوث النقدية العالمية وقد طال هذا المصطلح قضايا أساسية كثيرة منها تاريخية العمل الأدبي ونظرية التلقي وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي وإنتاجية المعنى كما طرحته كرستيفا وهاهو في منتصف القرن التاسع عشر دخل حقل الأدب المقارن بفضل المدرسة الأمريكية التي لقبت بالمنهج النقدي أو المدرسة النقدية إذ كان من أسسها القيام بدراسة أدبية مقارنة انطلاقا من المناهج النقدية الحديثة واستيعابها.

علاقة التناص بالأدب المقارن

انقسم الموقف النقدي من علاقة التناص بالأدب المقارن إلى موقفين يحدد الأول الطريقة التي يتشكل بها التناص ويتميز عن دراسة التأثير والتأثر التي يهتم بها الأدب المقارن، وتبعا لهذا التحديد فالتناص هنا يتعلق بتقنيات تشكل العلاقة بين نص أدبي ما ونصوص أخرى تتداخل معه وتتنافذ فيه، ويصنع المتناص خصوصيته من خلال طريقته في هضم النصوص المختلفة وتمثلها، إلى الحد الذي يصعب فيه تحديد ملامحه، على أن بعض الدراسات النقدية الغربية التي اتخذت من التناص بديلا منهجيا لنظرية التأثير والتأثر القديمة، وتمثل ذلك في تتبع بعض الدارسين للتناص الاقتباسات المأخوذة من نصوص أخرى في النص المدروس ويوضح غريماس A.J.Grimas سبب ذلك إلى عدم الوضوح والدقة في تحديد هذا المفهوم[14]

ويؤكد جوناثان كلر Janathan culler الفرق بين التناص والتأثير حيث أن التناص هو تلك الممارسة الاستطرادية المخفية في النص والشفرات التي فقدت أصولها لتظهر في فضاء نصي جديد بعلاقات تناصية مختلفة ليبتعد المفهوم عن صورة العلاقة المباشرة ، والتداخل الظاهر مع نصوص معينة يسهل كشفها وتوضيح ملامحها، ليقترن التناص بفضاءات ثقافية عامة[15] .

ثم يأتي جان فراو John frow ليؤكد رأي كرستيفا في مفهومها للتناص ويثبت الفرق بين التناص والتأثير حيث أن التناص تغيب عنه الإحالات إلى الوعي والتجربة والثقافة كما هو في التأثير ، وتحضر بدلا عنها خطابات أخرى عديدة ، يكون حضورها واضحا داخل النص الجديد الذي سينتج عنه فضاء نصي متعدد، وهذا الفضاء هو (التناصي) عند كرستيفا[16]، ثم يؤكد على ضرورة التمييز بين علاقة التناص ودراسة التأثير والتأثر، فالتناص يجعل القارئ يقف عند المتعاليات النصية، ذات الأبعاد الداخلية، ويبتعد عن ترصد العلاقات والحقائق الخارجية لنصوص، فيكشف البعد الجمالي للنصوص المقتبسة المدمجة والمتلاحمة والمكتسبة دلالة جديدة في حلة نص جديد[17].

ومن هنا نرى أن علاقة الأدب المقارن بالتناص أكثر انفتاحا، والتحليل النصي ودراسات التأثير والتأثر قريبين أكثر من بعضهما، ولهذا يرى بعض المقارنين أن اعتماد نظرية التناص كوسيلة بحث في الدراسات

المقارنة يجعل ميدان الأدب المقارن أكثر انفتاحا وشمولية ، يستطاع من خلالها تحديد طبيعة تشكل العلاقة بين النصوص والخطابات المختلفة داخل النص الواحد، وهذا ما يجعل المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن الأقرب تمثيلا لمفهوم التناص.

النقد الثقافي Cultural critieism: إن التحولات النوعية التي عرفتها المجالات الحياتية المختلفة في المجتمع العربي والتي شهدتها كل الأنساق الثقافية الثابتة والمغلقة ، أدت إلى ظهور ما يسمى بالنقد الثقافي في ستينيات القرن العشرين .

ويعد الناقد الأمريكي فنسنت ب ليش Vincent .B.Leitch أول من حاول التقعيد للنقد الثقافي ، وتقديمه مشروعا نقديا من مشاريع ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية [18]

ويعتمد النقد الثقافي في معاينته النص على العوامل والظواهر المختلفة المحيطة به من غير أن يكون الاهتمام منحصرا بجمالياته فقط ، أي أنه يقوم بتذويب الفواصل مابين النص وسياقه ، من خلال وضعه داخل سياقه السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أنتجه ، حيث أن النص مكان لتوطين التجارب المعيشية في تفاعلها مع الأوجه العديدة للواقع ، أي أن النص مرآة عاكسة للمجتمع ، وينظر للنص على أنه حامل نسق وأن هذا النسق حضورا مؤثرا وفاعلا في تشكله .

إذا فالنقد الثقافي يحاول كشف دور سلطة الحقول المعرفية المتجسدة في النصوص وإبراز الجوانب الثقافية المختلفة المؤثرة عليه ومدى استجابة هذه النصوص لضغوطات الخارجية أو مقاومتها والتصدي لها.

علاقة الأدب المقارن بالنقد الثقافي

بفضل انفتاح النقد الثقافي على ميادين بحثية مختلفة استطاع أن يشارك الأدب المقارن في العديد من اهتماماته، وقد عده بعض النقاد والمقارنين منافسا للأدب المقارن ومهددا لمستقبل الدراسات المقارنة ، الأمر الذي دفع بالكثير من المقارنين لاقتراح حل مناسب لمسألة المنافسة هذه التي حلت بين الدراسات الثقافية والدراسات المقارنة ، فذهب ستيفن توتوسي Steven Totose وهو أحد أساتذة الأدب المقارن البارزين ومنظر النقد الثقافي في الولايات المتحدة الأمريكية، قام بدراسة حول (الأدب المقارن والدراسات الثقافية التطبيقية) عام 1994 مؤكدا أن الأدب المقارن يشمل عددا هائلا من الميادين التي يُدخلها أصحاب النقد الثقافي في دراساتهم .

فهو يرى أن الدراسات النظرية والتطبيقية التي أنجزت في ميدان الأدب المقارن شملت العديد من الميادين البحثية المتنوعة، التي تؤهله لدراسة مختلف الظواهر الثقافية لأي مجتمع، وتمكنه من دراسة الحوار بين الثقافات المتعددة، وترصد العلاقة بين الأدب ومختلف العلوم الإنسانية[19] .

وفي دراسة له بعنوان (من الأدب المقارن اليوم إلى الدراسات الثقافية 1999) تحدث عن إمكانية خلق منهج جديد يجمع سمات النقد الثقافي وخصائص الأدب المقارن مقترحا تسميته " **الدراسات الثقافية المقارنة Comparative Cultural Studies** " قام من خلالها بتحوير ما كتبه في كتابه الشهير(الأدب المقارن: النظرية والمنهج والتطبيق 1998) من أسس المقارنة بغرض تمكن الأدب المقارن من مواكبة المتغيرات التي

أفرزتها العولمة ، وجعل من تلك الأسس مرتكزا لقيام الدراسات الثقافية المقارنة لأنها في نظره « مقاربة سياقية تتناول الثقافة بمختلف مكوناتها وآليات إنتاجها ، ويرتكز إطارها النظري والمنهجي على مجموعة من المبادئ المستعارة من الأدب المقارن والدراسات الثقافية، ومن مجموعة الأسس المرتبطة بالبنائية (constructivism) ونظريات الاتصال والأنظمة والثقافة والأدب ، وتهتم الدراسات الثقافية المقارنة ، والتي عادة ما تركز على كيفية تكوين النص أكثر من اهتمامها بالمحتوى أو الموضوع ، بالجوانب التطبيقية إلى جانب المنطلقات النظرية والمنهجية»[20] .

نظرية التلقي Reception Theory

ظهرت نظرية التلقي لأول مرة في ألمانيا عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس في أواسط الستينات من القرن الماضي، على يد فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser وهانز روبير ياوس Hans Robert Jauss من أجل الخروج من تركيز الاتجاه الفرنسي والماركسي على العوامل الخارجية وتعصب الاتجاه الأمريكي في المقابل للنصوص الأدبية أي جماليات القراءة وآلياتها والدور الفاعل الذي يقوم به القارئ .

نظرية التلقي هي ثمرة جهد مكثف جاءت كردة فعل على المناهج الخارجية والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التلقي ألا وهو القارئ « فالأدب الأدب ينبغي أن يُدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي بالأدب والفن لا يصبح لها تاريخ خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور»[21] فجمالية النص تكمن في تعدد القراءات وتنوع التأويلات .

اتجاهات نظرية التلقي:

يمثله ياوس أطلق عليه " جمالية التلقي " يهتم بعملية التلقي في فترة زمنية محددة ويربط عمليات التلقي بعضها بعضا السابقة منها باللاحقة ، مستعينا بالعوامل الخارجية " الاجتماعية والتاريخية والسياسية والاقتصادية " المؤثرة في العمل الأدبي لأن الأعمال الأدبية والفنية تتغير حسب الأفق التاريخي التي تستقبل فيه[22]

الاتجاه الثاني يمثله ايزر: يسمى جمالية التأثير اهتم هذا الاتجاه بالتأثيرات المتبادلة بين النص والمتلقي فهو يرى أن النص الأدبي نص غير مكتمل ، ونص مفتوح لا منغلق على ذاته ، كما أنه لا يقبل تفسيره من ذاتية المتلقي فقط ، فالنص نتاج مركب من الطرفين والمعنى المستخرج منه هو نتيجة تفاعل بين النص والمتلقي ، والمعنى المستنبط يتم دراسته حسب تأثيره في نفس المتلقي[23]

والعمل الأدبي عند ايزر ذا قطبين قطب فني يكمن في النص الذي ينتجه الكاتب من خلال البناء اللغوي والدلالات والثيمات المضمونية فالقطب الفني يحمل معاني ودلالات وبناءا شكليا ، أما القطب الجمالي فيتمثل في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حلته الملموسة أي عملية استعابه وفهمه وتأويله حيث يقوم المتلقي باستخلاص المعاني المتخيلة عبر سبر أغوار النص واستكناه الدلالي والبحث عن مدلولاته ومعانيه الخفية والواضحة عبر ملئ البيضات والفراغات للحصول على مغزى النص وتأويله انطلاقا من تجربة المتلقي الواقعية والخيالية ، وهذا ما يعني أن النص لا يتحقق إلا من خلال علاقة تفاعلية بينه وبين المتلقي[24]

علاقة الأدب المقارن بنظرية التلقي

الأدب المقارن في مفهومه التقليدي يدرس عمليات التبادل أو علاقات التأثير والتأثر التي تنشأ بين أدبين قوميين أو أكثر شرط اختلاف اللغة، أما المفهوم الجديد يرى أن الأدب المقارن لابد أن يتحرر من القيود التقليدية المفروضة عليه ليصبح علم يبحث في العلاقات الاستقبالية والجمالية، التي تقوم بين الآداب القومية المختلفة اللغة والمتشابهة ومن خلال هذا التوجه تمت مراجعة بعض مفاهيم الأدب المقارن ليصبح المتأثر أكثر أهمية من المؤثر، لأنه يتلقى النص وفق تخيلاته وثقافاته الفردية وبهذا المفهوم تغير ميدان الأدب المقارن لأن « المتأثر أو المتلقي هو الذي يندفع إلى قراءة الأدب المؤثر ويفهمه وفق رؤية خاصة ينتج من خلالها عمل إبداعيا جديدا وليس نسخة مكررة للعمل المؤثر ويختلف تأثير عمل أدبي ما باختلاف ثقافة المتلقين فلم تعد دراسات التأثير والتأثر تصل إلى النتيجة نفسها ولم يعد المؤثر صاحب فضل على المتأثر أو يفوقه إبداعا»[25] إذا يجب على الأدب المقارن أن يتجاوز تكريس غايته العلمية في تحقيق المقارنة المنهجية ، ولا يتم ذلك إلا بإعادة تجديد التواصل الأدبي ، والسعي إلى بناء علاقات التلقي والتبادل بين الأمم المختلفة بعيدا عن الإكراهات الدينية والسياسية وعلاقات التاريخ الأدبي التقليدي .

وقد اهتم المقارنين أيما اهتمام بالتلقي النقدي أي تلك النشاطات التفسيرية والتأويلية التي يقوم بها الناقد اتجاه الأعمال الأدبية الأجنبية[26] « لأن دراسات التلقي النقدي هي ميدان خصب من ميدان الأدب المقارن ونوع من الدراسات التي ظهرت وتطورت نتيجة التفاعل المنتج الذي تم بين الأدب المقارن وبين نظرية التلقي الأدبي ... ولذا لا عجب أن تحل دراسات التلقي المنتج والنقدي محل دراسات التأثير التقليدي وأن تتحول تلك الدراسات إلى ميدان رئيس من ميادين الأدب المقارن المعاصر »[27] فالاهتمام بدراسة التلقي للآداب الأجنبية ، والترجمة ودورها في تحديد أنواع التلقي ، واختلاف تلقي الآداب باختلاف ثقافة المتلقين واتجاهاتهم وحقبهم التاريخية هي الميادين المميزة لهذا الاتجاه وحل مصطلح التلقي أو الاستقبال، محل مصطلح التأثير والتأثر لما يحمله مصطلح التأثير من تركيز على دور المؤثر والرفع من شأنه وما يحمله مصطلح التأثير من دلالة على الدونية أو الدور السلبي .

الخاتمة

إن الانفتاح الذي عرفه الأدب المقارن المعاصر انفتاح ايجابي لأنه وسع من دائرة المقارنة التي ضيقتها النظرية التقليدية، خاصة بعدما ظهرت المدرسة الأمريكية التي ألغت الحدود القومية واللغوية لهذا المجال ونادت بانفتاحه على جل المجالات المعرفية مستخدمة النظريات النقدية مثل نظرية التناص والتلقي والنقد الثقافي، اللاتي عززتا الدراسات المقارنة ألغتا المناهج الخارجية والمناهج البنيوية ، فكل هذه النظريات جاءت قريبة من المدرسة الأمريكية التي تنظر لداخل النص بوصفه مؤثرا والمتلقي متأثرا.

الراجع:

[1] الأدب المقارن ماريوس فرانسوا غويار : الأدب المقارن ، ص 15

[2] صابر عبد الدايم : الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة ، دار الكتاب الحديث القاهرة ، ط 1، 2010

[3] رونيه ويليك :مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصورها المجلس الوطني الثقافية والفنون والآداب ، الكويت ، ص 370

[4] جوليا كرستيفا : علم النص ، تر : فريد الزاهي ، مراجعة ، عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1991، ص21

[5] رولان بارت (من الأثر الأدبي إلى النص) تر: عبد السلام بن عبد العالي ، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 28، أذار ، 1998، بيروت ، ص 115

[6] محمد خطابي : لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط3، 1991، ص 315

[7] تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، 1990، ص 41

[8] جميل حمداوي : مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط1 ، 2010، ص 38

[9] ب م دوبيازي: نظرية التناص ، تر : المختار حسيني ، فكر ونقد ، ع 28، أبريل 2000 ، ص 120

[10] أنور المرتجي ، سميائية النص الأدبي ، افريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، (د،ط) ، 1987، ص ، 91.

[11] رولان بارت ، نظرية النص، تر : محمد خير البقاعة ، من كتاب التناصية المفهوم والتطور ، جداول لنشر ، بيروت لبنان ، ط1، 2013، ص 52

[12] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرال جينيت (من النص إلى المناص) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ،2008، ص25

[13] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2005، ص117

[14] ينظر : د حسين خمري ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2007، ص254

[15] ينظر د. محسن جاسم الموسوي ، النظرية والنقد الثقافي ، الكتابة العربية في عالم متغير واقعها ، سياقاتها ، وبناها الشعورية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 2005،ص 141

[16] ينظر : المصدر السابق ، ص141

[17] المصدر نفسه، ص141

[18] ينظر: عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، بيروت ، ط3، 2005، ص31

[19] د. مسعود عمشوش : من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن
http://www.aljameah.com/d/b/alngd/103/21.htm

[20] د. مسعود عمشوش : من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن

[21] صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق ، القاهرة ، ط7، 1997، ص125

[22] جمالية التلقي ، نظرية في الاستجابة الجمالية ، تر : عبد الوهاب علوب ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،2000،ص47

[23] المصدر السابق ، ص66

[24] فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية ، تر عبد الوهاب علوب ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000، 45

[25] غيلان حيدر محمود : الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية في تطور مفاهيمه وتوجهاته ، مجلة دراسات يمنية رقم 20 ، 2004، ص13

[26] عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999، ص184

[27] عبده عبود الأدب المقارن مشكلات وآفاق ، ص199

من المنهج الجمالي إلى الثقافي عند عز الدين مناصرة"

العيد الداز

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

ملخص

من خلال دعوة عز الدين المناصرة إلى (نقد ثقافي مقارن) يتضح حرصه على الانفتاح على مناهج نقدية جديدة، أبرزها التفكيك والنقد الثقافي، والدراسات ما بعد الكولونيالية، حيث سبق هذا الانفتاح غير المنهجي انفتاح آخر مرتبط بمفهوم الأدب ووظيفته، فلم يعد ينظر إلى النصوص والخطابات الأدبية من ناحية لغوية وجمالية وتاريخية فقط، بل صارت الخطابات الثقافية رموزاً ثقافية دالة و انطلاقاً من هذه الرؤية الجديدة لمفهوم الأدب ، حاول المشتغلون في مجال الدراسات المقارنة ربط الادب بالدراسات الثقافية.

الكلمات المفتاحية :

نقد ثقافي ، نقد أدبي ، أدب مقارن ، مناهج النقد ، الجمالية

Through Izz al-Din al-Manasra's appeal to (comparative cultural criticism), his willingness to open up to new critical approaches, notably deconstruction, cultural criticism and postcolonial studies, because this openness cannot be systematic preceded another opening related to the concept of literature and its function, so that texts and speeches are no longer seen. Literary terms only in a linguistic, aesthetic and historical aspect, but cultural discourses have become important cultural symbols, and on the basis of this new vision of the concept of literature, those who work in the field of comparative studies have attempted to link the literature to cultural studies

Cultural criticism, literary criticism, comparative literature, methods, aesthetics

تمهيد:

يجتهد عز الدين مناصرة ويعمل على محاولة تأسيس خطاب نقدي يراهن على أهمية الإيديولوجيا في خلق تحولات ثقافية تحاور فلسفة التبعية والانغلاق، التي تنكر التعددية والانفتاح، و قد بدت تلوح في الأفق وجهة نظر جريئة في انتقادها للذات والآخر، وتحليلها لمرتكزات التفاعل الأدبي بهدف فهم المزيد من شروط العمل المقارن، وفق ما سمّاه المناصرة بالمنظور الجدلي التفكيكي، متخذا من جدليتي ماركس وهيغل رافدا أساسيا لمنظوره الجدلي، فإذا كان ماركس يرى أن الاقتصاد عامل حاسم في التشكيل الاجتماعي، فإن هيغل يبني جدليته على رهانات تاريخية وصراعية، و بالتالي فإن مصطلح (الجدل) الماركسي عند المناصرة يكرّس هذه الأبعاد في عمله. و كذلك فإنّ مصطلح (التفكيك) يستحضر مرجعيات (ديريدا) الهايدغرية★ ليدلل بها " على عملية تُمارَس على البنية أو المعمار التقليدي لمفهومات المؤسسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقا الغربية"[1].

وهو ما يهدف المناصرة إلى ممارسته لبناء قراءة ثقافية تنتقد (النسق) من خلال تكريس منجز نقدي مقارني تكاملي ينطلق من منظوره (الجدلي التفكيكي) ليصوغ من خلاله فهماً نقديًا منهجيا لمشروع (النقد الثقافي المقارن) الذي يمثل الاستكمال الطبيعي (النقد الأدبي)، وبداية (ما بعد – النقد الثقافي المقارن) وهذا يعني أن (منهجية المقارنة) "لن تنتهي على الإطلاق، لأنها تحمل ثنائية متعارضة (الأنا / الآخر) بل تحمل عدة متعارضات. فلا تعارض بين النقد الأدبي... و النقد الثقافي المقارن، بل هما يكملان بعضهما بعضا. لكن الإشكالية القائمة تبرز، حين نتساءل: من أين نبدأ؟ وكيف يصبح النقد مثاليا حين نعالج النصوص، سواء أكانت: أدبية أم ثقافية. ثم ما هي الحدود؟

حدود النص

قد تقول نظرية (النص الإلكتروني المتشعب) بأنه لا توجد حدود، و لكن النص الثقافي والنص الأدبي معا، لهما هويات، ولهما حدود، فنحن لا نستطيع محاكاة النص، خارج خصائصه الشائعة، لأن ما هو في الإنترنت، حتى لو تشعّب حتى نهاية العالم هو مجرد شبكة من الرموز المعرفية ذات طبيعة (ثقافية ونصية). تحمل خطابها الخاص وعلاقاتها الخاصة، وهويتها الخاصة المختلفة عن الآخرين"[2].

اختلاف يرى فيه المناصرة منفذاً نحو تحقيق طروحات (النزعة الثقافية المقارنة) وفق المنظور (الجدلي التفكيكي)، وربما كان هذا المنظور المؤسس على فكر (الاختلاف) تطويرا لطروحات إدوارد سعيد – باتجاه

مختلف – لقد أسس سعيد لضديات ثنائية مبنية على قطعية حادة تمثل متعاليات ثقافية يمكن وصفها بأنها مشخصنة، صاغتها ظروف خاصة، فنجد (الثقافة / والإمبريالية) (الإمبريالية / والمقاومة) (الوطن/ والمنفى) إلخ... بينما وسّع (المناصرة)، المنظور الثنائي، نحو (المنظور التعددي).

المناصرة يختلف منهجيا عن ادوارد سعيد:

يمكن الإشارة إلى أن طبيعة المنهج لدى كل من المناصرة وسعيد هي التي قادت إلى مثل هذا الاختلاف، فإدوارد سعيد يستند إلى (الثنائية الضديّة) بينما يحاول عز الدين المناصرة صياغة مسار منهجي مغاير، فهو وإن اتفق مع سعيد فكريا، إلا أنه يؤسس لتوجه تقني خاص به، إذ يرمي المناصرة إلى وضع مزيج من التصورات الأولية للمشكلة ومن ثم السير بقراءة ثقافية وفق معطيات جدلية تفكيكية أعلن عنها صراحة في بداية مشروع (النقد الثقافي المقارن) آخذا بعين الاعتبار مستندات معرفية تقرّها منهجية (النقد الثقافي) أساسا، لتقديم رؤى جديدة لفكر (ما بعد الحداثة) (وما بعد البنيوية) بوجه عام، غير أن المناصرة لا يبتعد كثيرا عن مفهوم النقد الثقافي عند فنسنت ليتش، لكنه يضيف لأول مرة كلمة (المقارن) إلى (النقد الثقافي) و قد لخصها الغذامي بما يأتي:

أ. لا يؤطر النقد الثقافي عند ليتش فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات ،وإلى ما هو غير جمالي، سواء أكان خطابا أو ظاهرة.

ب. يستفيد النقد الثقافي من مناهج التحليل العرفية مثل: تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج. يركز النقد الثقافي جوهريا على أنظمة الخطاب ، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت و ديريدا و فوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن (لا شيء خارج النص) وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي (المابعد بنيوي) ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، و حفريات فوكو. حيث يقدم ليتش مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح إيديولوجيا.[3].

وعلى هذا الأساس فإن مزج المناصرة بين (المقارن / والثقافي) تحت مظلة مصطلح (النقد) هو محاولة لإعادة بناء دور النقد في الحياة الثقافية في ظل تحولات ثقافية واجتماعية كونية جديدة، فمنذ قرابة نصف قرن. كان الناقد يرى "أن للنقد دورا كبيرا شموليا و يفترض فيه أن يكون قوة موجهة ذات أثر في تحديد مسار الفكر كلّه، و أن يكون ذا فعل وظيفي إذ يصبح قادرا على أن يخدم، على نحو خفي أو ظاهر، قضايا مختلفة في المجتمع، ربما لم يكن من السهل تحديدها، و هذا كله – إن صح – يومئ إلى إيمان عميق بدور النقد الأدبي في الحياة الفكرية والاجتماعية"[4].

غير أن هذا الدور لم يعد فاعلا في المجتمع، و لاسيما في وقت تراجعت فيه جماهيرية النشاط الأدبي أمام الانتشار الطاغي للبث الفضائي ،و قنواته التي استأثرت بالجمهور، ولم تُعنَ في برامجها بجوانب مهمة في مجال النقد الأدبي.

و بذا يلمس المتتبع انحصارا واضحا للنشاط النقدي في دوائر أكاديمية ضيّقة، و إذا تمكن المناصرة من إعادة تأهيل دور النقد الأدبي في منظومة منهجية جديدة ضمن معادلة: (المقارن / والثقافي) فلا شك أن ذلك سيعزز من دور النقد في الحياة، و تصبح له سلطته الفكرية في كشف طبيعة الخطاب (بأوجهه المختلفة) داخل الثقافة الواحدة، و كذلك كشف طبيعة التثاقف والتأثير المتبادل بين الخطابات في إطار العلاقات الأدبية الدولية.

وهي علاقات غدت أكثر وضوحا ونماءً في ظل مجتمع المعرفة ، والتقدم الهائل في قطاعات الاتصال ، والترجمة المباشرة والآلية، إضافة إلى ثورة المعلوماتية وآثارها الواضحة في تقارب الثقافات منذ العقد الأخير من القرن العشرين ، ومطلع القرن الحادي والعشرين، و قد صار لزاما أن ندرك النقاشات المهمة حول العلاقة بين (الثقافة والتكنولوجيا).

"هل الثقافة تابعة للتكنولوجيا،أم التكنولوجيا تابعة للثقافة؟....

الثقافة كما يقول لوردس أريزب المدير العام المساعد لليونسكو لشؤون الثقافة، بحكم طبيعتها ترفض التهميش والاختزال، و لا يمكن أن تكون مجرد عامل مؤازر لعملية التنمية التكنولوجية، كما هو الحال عادة، فليس دورها – وما زال الحديث للوردس أريزب – أن تكون خادما من أجل تحقيق الغايات المادية، بل يجب أن تكون الثقافة هي الأساس الاجتماعي الذي تقوم عليه هذه الغايات نفسها"().[5]

ومهما يكن من أمر في نقاش العلاقة بين التكنولوجيا والثقافة، فإنه لا يخفى على أحد أن التكنولوجيا ساهمت في تسريع عملية نقل الثقافة (التثاقف) ، وفتحت الباب على مصراعيه أمام تفاعل الثقافات في جميع أنحاء العالم. وهو ما كان لابد أن يساهم في تغيير النظرة إلى طبيعة العلاقة بين الثقافات والآداب، و لاسيما وقد بدأت الدراسات الترجمية ، بفضل التقدم الهائل في منهجيات الترجمة – البشرية والآلية – تأخذ مكانها منافسا حقيقيا للبحوث والدراسات المقارنة، تماما كما حاولت الدراسات الثقافية أن تلغي الدراسات المقارنة.

1 ـانظر ، نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي ، سلسلة عالم المعرفة ع 165 يناير 2001 ص 49 ،50.

" والحقيقة أن الدراسات الترجمية يجب أن توضع في إطار نهوض (الدراسات الثقافية) و(دراسات ما بعد الكولونيالية) ، و(الدراسات الأنثوية) وكلها حقول جديدة تناطح الأدب المقارن و تزاحمه، و تأخذ عليه جملة وتفصيلا ارتباط نشأته بالمركزية الثقافية الأوروبية والكولونيالية و الفلسفة الوضعية".(6)

ولعل مثل هذه الاتهامات والشبهات هي التي كانت وراء الحديث المستمر عن (أزمة الأدب المقارن)، وسبيل الخروج منها. و لنتذكر هنا أن مصطلح (المقارن / والمقارنة) لم يكن مخلصا في كثير من الأحيان للحقل الأدبي، فالدراسات التربوية، والدينية والتاريخية

والعلوم البحثية والتطبيقية ادّعت (وصلاً بليلى)، واستخدمت المقارنة في عملها، ولنتذكر أيضا أن (مؤسسة الأدب المقارن) نفسها ظلّت عرضة للهجوم والنقد ردحا طويلا من الزمن.....

وإذا كان البحث عن أي مداولة فكرية تعمل على توجيه جديد للمعادلة، وإعادة صياغة لها، و يهمنا هنا ما قام به عز الدين المناصرة من مزج بين (الأدبي – والنقدي – والثقافي) مما يقتضي جعل (الدراسة المقارنة) مظلة لمناقشات مستفيضة يتداخل فيها النقد الأدبي،

بالنسوي والثقافي و نظرية الأدب، وهو من خلال مجمل كتابه (النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي) يبرهن على تضارب الآراء وتناقضها في قضية (الأدب المقارن) و يبرهن – كذلك – على أن الجدل الذي تورط فيه أعلام بارزون في هذا الاتجاه، ويذكر منهم فيلتشر، و جراهام بو، و فوكيما، و سوزان باسنيت، و ماكولولي، و راين، وبعض نقاد النسوية★.... هو جدل بيزنطي..، لأن النشاط المقارن نشاط إنساني جوهري، وإن اختلفت المسمّيات.

ولأن الذين هاجموا (مؤسسة المقارنة) يحرصون على فكرة المركزية وقداستها، ولعل بعضهم يعمد إلى تهميش هذه المؤسسة قصدا لغايات غير معلنة، وهي غايات أبسط تأويلاتها يقود إلى تداعيات تذكّرنا بالنزعة الكولونيالية نفسها "تقول سوزان باسنت بأن ماثيو آرنولد، قال عام 1957م، ما يلي: (ليس بإمكاننا فهم حدث واحد أو أدب واحد بطريقة ترضينا، إلا بدراسة علاقته بأحداث أخرى، أو آداب أخرى). لكّن كروتشه هاجم الأدب المقارن، فموضوعه بالنسبة له، هو اللاّموضوع. أما تشارلز جيلي فيقول: إن مجال الأدب المقارن هو: "مجتمع الإنسانية ، وطموحاتها المشتركة، أما فرانسوا جوست فيرى أن الأدب المقارن يقدم نظرة شاملة للأدب ولعالم الكتابة، ونظرة أدبية للعالم والكون الثقافي"(7).

بمعنى أننا نعود ثانية إلى المزج بين مفهومي (الأدب المقارن) و (الأدب العام) وكأننا نرجع إلى الوراء، و لا نتقدم نحو الأمام، لذا لابدّ من حسم مثل هذه الحيرة والإرباكات التاريخية في تحديد مفهوم الأدب المقارن وطبيعة عمله، تلك المسألة التي ناقشها رينيه ويليك في حديثه عن عدد من المفاهيم النقدية.

ولا شك أن الطرح الذي يخو بمفهوم المقارنة نحو وظيفة جديدة كفيل بحل المشكلة لنا، اتجه المناصرة هذا الاتجاه الذي يستثمر منهج (إدوارد سعيد) وليس أطروحاته، في إقامة (نقد ثقافي مقارن) يوسع فاعلية المقارنة خارج مناخها الأدبي، وهو منهج "يقع في منطقة النقد الثقافي المقارن،

وهي منطقة تلتقي مع تعريف الأمريكي (هنري ريماك) للأدب المقارن، من زاوية توسيع المقارنة خارج الأعمال الأدبية، و تلتقي في الوقت نفسه مع المنهج التاريخي الفرنسي التقليدي، لكن سعيد يرفض المناهج الوصفية الشكلانية كما يصفها، لأن هذه القراءات تتناقض مع جوهر مبدأ المقارنة الثقافية التوسيعية، التي لا تهتم بجوانبية النص فقط، وتركيبه الشكلي. فالنقد الثقافي المقارن يركز على مقارنة الثقافات ونصوصها ، وسردياتها المتنوعة والمختلفة، بدلا من قراءة (الأدب المحض

دراسات مناصرة التطبيقية:

وهنا وجد المناصرة نوعا من الدّعم المنهجي للتحولات التي أسّس لها في كتابه (النقد الثقافي المقارن) وراح يسقط نقاشات نقدية صرفة على النظرية المقارنة، من خلال دراسات تطبيقية لعدد من الأعمال نشرها تباعا و هي:

- أثر وليم فوكنر في رواية (نجمة) لكاتب ياسين.
- أثر وليم فوكنر في رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني.
- بيجماليون... بين برناردشو و توفيق الحكيم، (1969).
- نيكولا فابتساروف في البلدان العربية.
- النص... والآخر: الموشحات الأندلسية و شعر الطروبادور.

وبالرغم من استخدام المناصرة لمصطلحات سائدة في الممارسة المقارنة كمصطلح (أثر) فإن الواقع التطبيقي يشير إلى توظيف المقولات الثقافية في مقاربة مقارنة، فعندما يبحث في المشكلة الجوهرية التي تطرحها الروايتان (نجمة) لكاتب ياسين، و(الصخب و العنف) لوليم فوكنر، يبرز (البحث عن النسق) كمنطلق نقدي عند المناصرة، يقول عز الدين:

" أولا: تطرح الروايتان قضية صراع ثنائي بين شمال مستغِل، بكسر الغين، وبين جنوب بكر انتهكه الشماليون. ففي رواية فوكنر، نجد الصراع بين شمال أمريكا الراقي صناعيا وبين الجنوب الأمريكي البكر ببراءته. ويحكم الاستغلال هذه العلاقة إلى درجة الاغتصاب، ويطرح ياسين ثنائي هو الاغتصاب السائد بين شمال (فرنسا) و جنوب (الجزائر) ورغم أن نجمه من الناحية الواقعية نتاج عمليه (اغتصاب) إلا أن الحوار صعب، بل شبه مستحيل (ما أعلى الأسوار يا أماه).

ثانيا: تتمركز فكرة الروايتين حول محور العار والأخذ بالثأر، وتتوازى نجمة مع كانديِ،وكانديِ أيضا معشوقة من قبل عشاق كثيرين: فشقيقها كونتن الذي يدرس في هارفرد مصاب بعقدة الشعور بالإثم، تجاه كانديِ - الجنوب المغتصب - حتى إنه يتمنى لو يتزوجها، لكنه ينتحر لأنه يتعامل مع الزمن التقليدي المتوحش، برقة رومانتيكية، و ينجي شقيقها - المعتوه - يعشقها أيضا بعشق رائحة المطر، لأنها تشبه رائحة كانديِ، أما كانديِ نفسها فهي تتزوج ليكشف زوجها أنها حامل من رجل آخر ".[8]

و من خلال برهنته على العلاقة الموضوعية / المضمونية نجده ينطلق إلى تحليل نقدي يتابع من خلاله توطيد أسس هذه العلاقة، دون اهتمام بمحمولات مصطلح (تأثر / تأثير) و سياقاتها التاريخية التي كان الباحث المقارن يجهد نفسه في البحث عنها.

لكن المناصرة اتجه اتجاها نقديا فنيا، ليكتشف أن معطيات كثيرة يمكن توظيفها في طريق المقارنة: كاللغة الروائية، والتقنيات الأسلوبية وطرق توظيف الزمن وغيره... ليصل إلى: إما نتيجة مفادها أن (رواية نجمة) لكاتب ياسين تقاطعت مع رواية فوكنر (الصخب والعنف) في مسائل عامة، مثل: اللغة الشعرية الملحمية - صراع ثنائي بين شمال و جنوب - تشابه في رسم الشخوص ومصائرها، أسلوب التداعي ، والتحليل النفسي، لكن كاتب ياسين تأثر بفوكنر في أسلوب ترتيب الأزمنة ترتيبا غير منطقي، وفي حركة الرواية. و إيقاعها المتأثر... لكننا نرى أن كاتب ياسين تفوق على ملحمية فوكنر في فصل اختطاف النجمة إلى جبل الناظور، و توازى معه في لغته الشعرية بل كان أحيانا يتفوق عليه في نكهة اللغة.

إذن لقد استفاد ياسين من موروث تقني أوروبي عام، و استفاد قليلا من فوكنر في التركيب دون أن نفقد إحساسنا بأن رواية (نجمة) رواية جزائرية عربية تماما، حتى لو كتبت بالفرنسية أو بأية لغة أخرى.[9]

و مع أننا نشيد بقدرة الناقد على التحول بمفهوم المقارنة من سياقاته التاريخية إلى أفق نقدي ينبني على رهانات فنية صرفه، إلا أنّ ثمة قضيتين مهمتين في هذا السياق هما:

2 ــ انظر المرجع السابق ص 476. 1ــ أن المناصرة يحاول أن يكون مخلصا لمنطلقاته النظرية التي تتأسس على نمط من التحول المنهجي في فلسفة الدراسات المقاربة التطبيقية السابقة بتحديد آليات نقدية / فنية / نصيّة لممارسة المقارنة بين روايتي كاتب ياسين (نجمة) ، و وليم فوكنر (الصخب والعنف) لذا فإن تناول المناصرة للحدث لم يركز كثيرا على (ماهيتة) بقدر ما ركز على (كيفية تقديمه) أي أسلوب عرضه، وهو بهذا يفلت من إسار الخوض في مسألة الأفكار وأصلها ،

و تحولاتها... ليستثني بالتالي أي أثر لمسألة (تاريخ الأفكار) التي تعد مصطلحا أساسيا في نظريات المقارنة التقليدية، وفي واقع الأمر فإن توجه المناصرة لمغادرة هذه المنطقة، و الدخول إلى تخوم أخرى هو تكتيك مهم في سياق الخلاص من سيطرة النزعة التاريخية، ولاسيما تلك التي تأثرت عند المدرسة الفرنسية "فلا غرابة إن كنا نصادف إجماعا من الدارسين الفرنسيين على تحديد عدة الباحث المقارن في التالي:

أ. مؤرخ للآداب، إذ عليه أن يتجهز بثقافة تاريخية كافية، تمكّنه من وضع الأحداث الأدبية في إطارها التاريخي.
ب. الباحث المقارن، هو كذلك مؤرخ للعلاقات الأدبية بين الآداب (في عدة بلدان)" .[10]

وهو ما لم يرغب المناصرة في ممارسته، الأمر الذي يعزز من خلاله الممارسة النقدية التحليلية في إطارها المقارني، و هو بذا يحقق تقدما ملموسا في هذا المجال .

ـ2ـ لم يستطع مناصرة التخلص من تراكمات المفاهيم ، وذاكرة المصطلحات المتداولة في المجال، ومع أنه يحاول اقتحام هذه الذاكرة ، إلا أنه لا يدّعي بحال من الأحوال امتلاكه جهازا مصطلحيا بديلا، وهو يدرك أصلا عدم جدوى هذا المذهب، فالمصطلحات لا تخضع لمنطق الطفرة، بل إن منطقها هو منطق السيرورة والاستعمال، فمن شروط المصطلح كما يرى محمد رشاد الحمزاوي "الاطّراد، و يسر التداول"[11]. وهما شرطان مهمان لا يضمنهما أي ناقد، بل إن الزمن وحده هو الكفيل بهما،

---

[1] انظر جاك دريدا ،الكتابة والاختلاف ، تر : كاظم جهاد ،دار توبقال ، الدار البيضاء ط 1 1988 ص 58

[2] انظر عز الدين المناصرة ،النقد الثقافي المقارن ، منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي عمان ط1 2005 ص 313

[3] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،المركز الثقافي العربي، بيروت ط 1 2000 ص29

[4] إحسان عباس ، توجيه النقد الأدبي للفكر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1980 ص 21 .

[5] ـانظر ، نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي ، سلسلة عالم المعرفة ع 165 يناير 2001 ص 49 ،50

[6] حسام الخطيب ،الدراسات الترجمية هل يمكن أن تكون بديلا للأدب المقارن؟ مجلة علامات، النادي الأدبي جدة، مارس 1998 ص 23.

[7] انظر عز الدين المناصرة ،النقد الثقافي المقارن ، منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي عمان ط1 2005 ص 171

[8] انظر عز الدين المناصرة ،النقد الثقافي المقارن ، منظور جدلي تفكيكي ، دار م005 ص 473.جدلاوي عمان ط1

[9] انظر المرجع السابق ص 476

[10] سعيد علوش ،مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1 1987 ص 65.

[11] محمد رشاد الحمزاوي ،المنهجية لوضع المصطلحات،مجلة اللسان العربي لوضع الرباط ع 24 ، 1985 ص 45

الرهانات المعرفية للدرس الأدبي المقارن

بلقناديل حليمة

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.

مقدمة :

دخل الأدب المقارن الى الساحة الأدبية و النقدية حاملا معه مجموع الأهداف و الغايات ,و ذلك بكشفه الغموض عن العديد من الدراسات الأدبية وبيان علاقتها ببعضها البعض و ما تحمله من أوجه التلاقي و الاختلاف , فقد ساهم العديد من الدارسين بتثمين الدرس الأدبي المقارن بمجموع من الاعمال التطبيقية , في هذا المجال لذا جاءت اولى اهتمامات تتبع الآداب القومية بالبحث في افاقها و صلاتها التاريخية المعقدة , و ما يحمله النص من ذوق جمالي في تمثيل أنساق الخطابات المتنوعة بالرغم من انحيازه في الأغلب الأحيان لبعض الآداب باعتباره انه منهج ادبي انبثق من جوف المدارس النقدية الغربية.

كلمات مفتاحية : الدرس المقارن – الآداب القومية – العلاقات التاريخية

ملخص :

اتجه الأدب المقارن اتجاها قوميا تاريخيا بهدف كشف الاسهامات التي يقدمها الأدب القومي الواحد في تطور غير من الآداب القومية , و ارتباطه بالنزعة التاريخية القومية , و من هذا المنطلق يعمد على اثبات هويته القومية و مكانتها , و الحرص على دراسة التفاعل بين الآداب و توثيق التفاعل بالوقائع التاريخية , انطلاقا من خلفيات انساق ثقافية مختلفة في الدراسة و البحث باعتباره عمل انساني جمالي يهتم مجموع الاعمال المختلفة من نقطة التشابه و الاختلاف في تك

أهمية الأدب المقارن:

للأدب المقارن أهمية خاصة ميزته عن باقي العلوم الأدبية الأخرى , و التي تكمن في دعم الشخصية القومية الخاصة بكل أمة و الاهتمام بالنتاج الفكري ,و الأدبي و العلمي , و كل ما هو دخيل من مختلف التيارات و المذاهب الأدبية الأدبية بحيث يكشف مجموع "التيارات الفكري و الثقافية المفيدة التي تساعد على إثراء أدب من الآداب " [1] و دعم التبادل الثقافي و دراسة علاقة التأثير و التأثر بين مختلف الآداب رغم اختلاف اللغات فيما بينها و تبيان أصالته التراثية و القومية و تحديد العنصر الدخيل بحث تكون للدراسات المقارنة الدور الأهم في التخفيف من حدة التعصب للغة و الأدب القومي و الاطلاع على مختلف الآداب باعتبار أن الأدب المقارن يمثل نقطة التواصل بين مختلف الآداب القومية و وسلة لبلوغ العالمية و العمل على " تمييز ما هو

قومي أصيل و ما هو أجنبي دخيل من تيارات الفكر و الثقافة عن طريق تلاقح الآداب فيما بينها و تبيان عناصر التداخل و التقارب مع بعضها البعض , و كسر نظرت الاستعلاء و الاكتفاء الذي لوحظ على المواطن الانجليزي الذي حركت فيه غيرته الوطنية فدفعته إلى تحدي الأديب الأمريكي محاولا إثبات تميزه و تفوقه"[2]

كما لا ننسى دور الأدب المقارن في عم بعض العلوم الأدبية كالنقد الأدبي و تاريخ الآداب , ذلك أنه عمل على تحقيق الترابط بين مختلف العلوم و الاهتمام بالدراسات الأدبية و تطويرها لتشمل جميع المعارف و التخصصات,و إبراز قيمة الأدب القومي و نتاجه الفني , كعلم قائم بذاته لإثبات مجموع الصلات و الروابط لما فيها من تأثير و تأثر و تبادل الفنون الأدبية المتعاقبة عبر مختلف العصور.

كما تكمن أهمية الأدب المقارن في دعم الآداب الأجنبية و ازدهارها داخل الوسائط المعرفية المختلفة و الاهتمام بها و رفعها إلى مستوى العالمية عن طريق تجاوز القومية إلى مجموع الآداب المختلفة , فالمتتبع لتاريخ الآداب نجد ذلك التواصل و الترابط الخفي بينهم رغم اختلاف البيئة و اللغة "**فدراسة الصلات العامة بين الآداب تكمن في أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومي و تكثيف ثمراته** "[3]ذلك أن الأدب المقارن يمثل احد أهم الأسس التي تدعم المعارف العلمية لتشمل اكبر عدد من التبادلات الأدبية و الفكرية و المعرفية , و توسيع المجال و فتح الغموض الذي يغطي بعض الأعمال الأدبية .

شروط الأدب المقارن :

يقف الأدب على مجموع من الأسس و المبادئ التي تدعم الدرس المقارن خصوصا في يخص المجال التطبيقي , فالباحث يقف عند الحدود المشتركة للآداب المختلفة و تأمل صلاتها بعضها ببعض، لهذا على باحث الأدب المقارن أن يكون واسع الأفق قادرا على الغوص في الدراسات العلمية , لهذا حدد الأدب المقارن شروط يقف عليها في تثمين بحوثه التطبيقية و دراسة مواطن التلاقي بين الآداب , و بما أنه نوع من الأدب الوصفي استدعى أن تتوفر فيه مجموعة من الشروط منها :

- أن ميدان الأدب المقارن أدبا لأمتين مختلفتين بدراسة مواطن التلاقي بين الآداب المختلفة

- و أن يكون كل أدب مكتوبا بلغته القومية , و صلته التاريخية في حاضرها و ماضيها و دراسة العلاقات الإنسانية بين الشعوب في مختلف مظاهرها فمثلا إذا أردت دراسة أدب من الآداب لا بد من دراسة صلاته التاريخية .

- أن يسلط الضوء على الظاهرتين موضوع المقارنة و جمع معلومات كافية و دقيقة حول الموضوع و " **الإلمام بالمراجع العامة و من يريد دراسة الصلات بين الأدب العربي و الفارسي عليه أن يبحث فيما يخص اللغة**

العربية و نصوصا في كتب الأدباء و المؤرخين الذين كتبوا بالعربية و الذين هم من أصل فارسي كالطبري , و ابن المقفع , و الأصفهاني " [4].

- دراسة أوجه الشبه و الاختلاف إذ أنه" لا يجوز مقارنة ما لا يقارن , و التعرض للجوانب الأكثر عمقا, و تجنب المقارنة السطحية ,و عقد المقارنات الجادة و العميقة , و كشف طبيعة النص المدروس " [5]بإتباع الظاهرة الأدبية و كشف مواطن التلاقي و النفور في موضوع الدراسة وتوسع نظرت الأدب لتشمل رؤية شاملة في تناول الأفكار الأدبية و تبيان عناصر الذوق الجمالي .

- تحديد عامل الزمان و المكان إذ لابد من التقيد به لان " تحديد الوقت الذي يلعب دورا كبيرا , في إبطال كل مقاربة مضللة و هو ضروري جدا و دقيقا إلى أبعد ما يمكن، إذ أنه ليس بكاف أن تعلم متى نشر هذا الديوان أو ذاك , بل علينا أن نعلم في أي تاريخ رأت كل قصيدة النور " [6] من أجل دراسة مقارنة دقيقة .

بين الأدب المقارن و الآداب القومية :

يمثل الأدب أحدى أهم الأوجه التي تعبر عن الروح القومية , فبتالي هو بمثابة تعبير عما يدور داخل الفرد و المجتمع لهذا جاءت الدراسات الأدبية المقارنة للاهتمام بالأدب القومي و البحث عن سبل التواصل الداخلية مع بقية الآداب ,و تقوية أواصل الروح الإنسانية لهذا يتعين على دارس الأدب المقارن أن" يرصد التأثير و يتبعه بالوصف و التحليل لأنه لكل أدب قومي دور هو الآخر في تتبع الظاهرة الأدبية داخل أي مجتمع كان و لكل أدب قومي و عمل أدبي قيمته الجمالية في إطار محيطه الأدبي "[7]

اهتم العديد من المقارنين بدراسة علاقة التأثير و التأثر بين مختلف الآداب الأوروبية و تبيان طرق التواصل فيما بينها انطلاقا من تعاليم المدرسة الفرنسية في تطبيق مناهج الأدب المقارن هذا ما لوحظ داخل المجال المعرفي الواحد ,فلا ننسى تلك التأثيرات التي جمعت بين بعض الكتاب اختلفوا في بيئاتهم و في عقلياتهم و آدابهم إلا أنهم جمعوا تحت دراسة واحد من أمثال أحمد شوقي و شكسبير في مسرحية مجنون ليلى , فهذه التأثيرات تمثل مادة خام في دعم أواصل الدرس الأدبي المقارن و تركيز أسسه العلمي الذي يسعى إلى تطوير الآداب القومية و بحث سبل التلاحق الأدبية و الفكرية و دراسة مواطن التلاقي بين الآداب .لهذا اهتمت و "دخلت الدراسات المقارنة إلى عالم الدراسات النقدية و الأدبية و العربية و أصبحت جزء من منظورنا النقدي و الفكر الفلسفي , بعد أن أصبحت عوامل التأثر متنوعة و غير مباشرة أحيانا "[8]فالكثير من النقاد ابعدوا عملية التأثير و التأثر بين الآداب ناتج عن عملية تعصب لبعض الآداب القومية .

دخلت الدراسات الأدبية المقارنة عالم الدراسات النقدية , إذا أصبحت الغاية منها ضرورة ملحة في مجال التقييم و النقد , إذ صار الحس المقارن طاغ نوعا ما في مجال الدراسات الأكاديمية في دراسة مختلف الآداب القومية و إخراجها من عزلتها و التوجه نحو العالمية , فدارسة علاقات التأثيرات و البحث عن الصلات التاريخية بين الآداب و أبطال صفة الاكتفاء الذاتي بين الآداب القومية بدراسة عملية التواصل الأدبي , و

عليه تعمد الدراسات المقارنة إلى التشبع بالروح القومية و الانفتاح نحو الآخر و دعم البعد الإنساني داخل مختلف المعارف الأدبية و الفكرية ,"**فما يقال عن الأدب كنص** , يمكن أن تقوله عن الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية , فهما أوغل في عالميته فهو يحمل داخله مفهوما قوميا فالعالمية و القومية معا , يتدخلان في مفهوم الأدب المقارن , فهو يبدأ مكتوب بلغة القومية " [9]عن طريق دراسة علاقة النصوص فيما بينها كنص كتب بالغة العربية و آخر كتب باللغة الفرنسية , للبحث عن أوجه التفرد عند كل أديب و تجاوز الخصائص اللغوية و البحث عن ما هو مشترك بين الآداب الإنسانية لتتوسع دائرة الدرس المقارن لتشمل مجال أرحب،و بيان لأسس و علاقة الآداب القومية ببعضها و البحث عن أصول الآداب المختلفة و صلاتها التاريخية المعقدة , لهذا نجد بعض الغموض في تتبع بعض الأعمال الأدبية و بداياتها الأولى "فما أكثر ما أشير الى أثر كليلة و دمنة و ألف ليلة و ليلة و غيرها في نشأة القصة القصيرة في الغرب , فنحن نعرف أن لافونتين **la fontaine) الشاعر الفرنسي** قد عرف قصص كليلة و دمنة و عرف حكايات ايثوب اليونانية و أنه تأثر بها في قصصه الشعري les fables التي أجراها على لسان الطير و الحيوان " [10] فهذه التأثيرات بمثابة مادة أولية خام تشكلت ضمن الأعمال الأدبية.

فنشأة الأدب المقارن لم يأتي نتيجة لتطور تاريخي و حضاري بل جاء من داخل الجامعات الغربية منقولا على يد النقاد من أمثال الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقارن ليتمثل الأدب المقارن كمنهج خاص في ميدان المعرفة الأدبية يشترك مع سائر مناهج التقرب الأدبي كالتاريخ الأدبي و النقد و دعم أسس التواصل الأدبي و التبادل الثقافي خارج الحدود المحلية "فالدور الدينامي الذي يقوم به الأدب المقارن في مجالات التنوير و التفتح الذهني و الاستمتاع الفكري و الأدبي من جهة , و في الموازنة من جهة أخرى بين مقتضيات الانتماء القومي و الوطني و اللغوي و الأدبي و تطلعات الانطلاق إلى الآفاق الإنسانية الوحيدة و التفاعل مع المناخ العالمي المعاصر " [11] عن طريق تجاوز النظر الضيقة بتوسيع منطقة البحث داخل الأدب المقارن و السير نحو تبادل و تلاقح ثقافي متكامل بدعم الدرس الأدبي المقارن انطلاقا من الحدود القومية , و تحديد بعض النماذج الأدبية و مقارنتها بغيرها لتوضيح مدى قربها أو بعدها عن الواقع الاجتماعي " هذا فضلا عن عقد مقارنات بين آداب و ثقافات شعوب مختلفة , فلقد أجرت جانيت وولف العديد من المقارنات حول نماذج مختلفة من الآداب العالمية , كالأدب الروسي و الأدب الأوروبي و الأدب الأمريكي لبيان الصلات الوثيقة بين الآداب و الأيديولوجية " [12]

قطع الأدب المقارن شوط في الاهتمام بالآداب القومية ولما قدمه من دراسات تطبيقية التي بحثت عن سبل التأثير و التأثر و ذكر أوجه التشابه و الاختلاف و تأسيس لعلاقات بين الآداب المختلفة كما ذكرنا آنفا ليتبين لنا أن الأدب القومي قبل أن يصبح ضمن الآداب العالمية هو استجابة لحاجة الوطن القومية , و تعبير ذاتي عن حالة نفسية إذ لابد أن تنفي هذه الحدود الذاتية و الغوص ضمن القالب العالمي , و التوجه نحو الذوق الجمالي العالمي,فالأدب المقارن لا يتوقف عند ما تعني به نظرية السرد في منطوق الجدل المستجد , فهو أيضا

يبحث في نصوص ترمي نفسها كلا في ميدان الآخر , تقلده و تحاكيه فدراسات ما بعد الحداثة استدعت البحث في كل شيء تفكيكة و تبيان أصوله المعرفية و إخراج خفايا النص الغير ظاهرة و التعامل معه بوعي حداثي[13] ذلك أن الأدب المقارن يدخل ضمن اهتمامات ما بعد الكولونيالية للوعي بمجموع الثقافات و الهويات المختلفة و دراسة العالمين الشرقي و الغربي ضمن الخطاب الأدبي المعاصر فالعديد من الأعمال تبنت هذا الموقف و اهتمت بالذات الخاصة تثمينه أو ترديها نحو الأسفل "فمثل هذه الخطابات تبين خطورة الموقف , فهو يستلب لسان الشرقي بعد توظيفه لخدمة الشأن الآخر , أي الخطاب الإمبراطوري المهيمن , و مثل هذه الانتباه ليست الوحيدة في الأدب المقارن فهو يتسع لملاحظة الأصداء و الاتجاهات و المفاهيم و الشخوص و التيمات الأصلية ...." [14]

خاتمة :

دخول الأدب المقارن ضمن مجال و اهتمامات الدراسات الأدبية و النقدية لتناوله مختلف الآداب بدراسة صلاتها التاريخية و دعم التبادل الثقافي خارج حدود الأدب الواحد و الوعي بالآخر,و البحث في أنساق الخطابات و التعامل معها بوعي حداثي , باعتبار أنه ضمن مجال الدراسات الحديثة و الاهتمام بالثقافة و الهوية لما جاء به الخطاب المعاصر .

المراجع:

1- طه ندا :الأدب المقارن , ط1 , دار النهضة العربية للطباعة و النشر و التوزيع , بيروت , لبنان ص 10
2-المرجع نفسه , ص27
3-غتيمي هلال:الأدب المقارن ,ط9,نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع,القاهرة ,مصر,2008,ص 19-20
4-غنيمي هلال : الأدب المقارن, ط8 , ص 80
5-https://vb.ckfu.org/attachement
1-فان تيغم : الأدب المقارن , ترسامي مصباح الحسامي ,دط, منشورات المكتبة العصرية صيدا , بيروت , لبنان , دت , ص 57
2-احمد شوقي عبد الجواد رضوان :مدخل الى الدرس الأدبي المقارن , ط1 , دار العلوم العربية , بيروت, لبنان , 1990 , ص36-37
3-حلمي بدير:الادب المقارن بحوث و دراسات ,دط , دار الوفاء للطباعة و النشر , اسكندرية , مصر, 2001 , ص 607
9-المرجع نفسه , ص 609
10- المرجع السابق ,ص 610 .

11 -حسام الخطيب:آفاق الأدب المقارن عربيا و عالميا , ط2 , دار الفكر المعاصر, بيروت ,1999 , ص05

12 -حفناوي بعلي :مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات .المرجعيات.المنهجيات),ط1,دار العربية للعلوم ,العاصمة ,الجزائر,2007,ص221.

13-محسن جاسم الموسي : النظرية و النقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها و بنائها الشعوري),دط, المؤسسة العربية للدراسة و النشر ,بيروت , لبنان , 2005 , ص 72 .

14-المرجع نفسه، ص72.

حول طبيعة الأصوات العربية.

أ.د رفاس سميرة
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس.

الملخص :

إن البحث في أصل الحروف، يتعلق بمعرفة أصل اللغة ومنشئها، و معرفة الأصول تقودنا إلى أن تحديد أصول الكائنات عسير متعذر، لبعد الشقة بيننا وبينها، ولأن اللغة كائن حي متغير متبدل متطور، كحال الناطقين بها. والبحث في أصول الكائنات متطور متجدد، بتطور الاكتشافات والحفريات. والمسلك المبتغى هنا هو تعانق المنهجين التزامني والتتابعي، بحيث نترصد في الأول الامتداد الزماني وما حدث فيه من تبدلات، وفي الثاني اتساع رقعة المكان وما جرى فيها من تلوينات، معتمدين في ذلك على عاملين أساسين هما: الزمان والمكان.

The search for the origin of the letters is related to the knowledge of the origin and origin of the language, and the knowledge of the origins leads us to the fact that the determination of the origin of organisms is difficult, due to the distance that separates us from them and because language is a mutually changing and evolving organism, as is the case with its speakers. The search for the origins of organisms is evolving and renewing itself, with the development of discoveries and fossils. The desired course here is the embracing of simultaneous and sequential approaches, by which we observe in the first the temporal extension and the changes that have occurred there, and in the second the expansion of the place and the colors that are are held there. Depending on two factors: time and space

الصامت العربي:

يقودنا حديث الأصول في الصوامت إلى تحديد إشكالية هامة وهي: هل البحث عن أصل الصامت منطوقا أو مكتوبا؟ و هنا تطرح إشكالية أولية وهي من الأصل في الصامت صورته البصرية أم كميته السمعية؟ والجواب في ما نرى، هو أن الكمية السمعية أصل وسابقة للبصرية في الوجود، لأن المكتوب هو صورة للمنطوق، ولا كتابة لغير المنطوق. ومن هنا تكون الكمية السمعية هي الأصل.

هذا من حيث علاقة السمع بالبصر، وفي حديث البصريات إشكال أيضا، وهو تحديد أصول المرسوم أو علاقة المرسوم بالرسم، وأثبتت البحوث العلمية أن أشكال الصوامت العربية وأسماءها مستقاة من موجودات حية (الألف قرن الثور، والباء بيت، والجيم عنق الجمل، والكاف كف اليد)"[1]" وهذا يثبت أن للصامت العربي ـ الذي نراه أصلا تفرعت عنه فروع نأتي إلى ذكرها في موضعها ـ هو نفسه له أصل خفي.

ومن جهة أخرى نقول: يتميز الصامت العربي عن غيره بأن له اسما ونطقا، فنحن حينما نسأل عن عدد بقولنا (كم) ننطق صامتين فقط، ولكن عندما نسمي كلا منهما نقول نطقنا (الكاف والميم)

وتحول الصوتان المنطوقان عند السؤال إلى عشر أصوات خمسة في كل أصل. ومن هنا يتمدد حديث الأصل في الجذور وفي الفروع. وإذا كان الصامت لا ينطق بدون صائت، فهناك إشكال آخر في تحديد الأصل منهما، ولا نقول هذا متبرمين من الإجابة، وإنما لنواجه الحقائق ولنفصل الحديث في كل عنصر بما يستحقه.

وإن كان اهتمام الدارسين واللغويين قد انصب على الصامت دون الصائت، فذلك لما له من أهمية في تلوين الصوت، وتنويع كميته، مما جعل الحديث عن الحرف واسعا ومتشعبا. و لما كان كذلك، سنحاول أن نركز في هذا المقال، على أهم القضايا المتعلقة بجوهر الإشكال المطروح، والمتمثلة في تخريج الفروع من الأصول، وتمييزها من بعضها، مع تعيين المفاهيم، وتحديد المصطلحات.

و في موضوع المصطلحات يطول الحديث ويتفرع، وقد يوجد تداخل شبه ثنائي في إحلال بعض المفاهيم محل بعضها، في مثل المفهوم والمصطلح، والتفريع والحداثة. والحداثة في رأينا تفريع، ونذهب مع من قال: (فلولا الأصالة لما كان ثمة حداثة، ولولا الحداثة لفقدت الأصالة معناها الأصالة بلا حداثة عقم وجمود وموت، و الحداثة بلا أصالة ضياع وتفسخ وانحلال)"[2]" ومع اختلاف المفاهيم تبقى الأصالة أصلا وكل ما تولد عن الأصل هو فرع وحداثة في زمانه. ونعود للمفاهيم.

مع المفاهيم

الصامت في المفهوم العام هو ضد الناطق، وفي الاصطلاح يعني الحرف. والصامت مصطلح أطلقه المحدثون على مفهوم الحرف عند القدماء وسماه بعضهم الساكن، والصحيح والحبيس"[3]"، وغيرها من التسميات التي تدل في عمومها على الحرف المنطوق المرسوم.

وقد أشرنا من قبل، إلى أن الحرف في المفهوم العام، هو حد كل شيء وناحيته. وفيه قال ابن جني: (وأما الحرف فالقول فيه وفيما كان من لفظه: أن (حرف) أينما وقعت في الكلام يراد بها حد الشيء وحدته، من ذلك حرف الشيء إنما هو حده و ناحيته)"[4]" وقريب من هذا ما جاء به ابن سنان الخفاجي"[5]"، وكان معنى الحرف في الجميع، الانحراف والزوال مصداقا لقوله تعالى: (ومن الناس من يعبد الله على حرف)"[6]" أي على شك وريب.

ويبقى مفهوم الحرف عاما غير مقيد. فهل هو الكمية الجامعة بين الصائت والصامت، المسماة مقطعا؟ و إن كان كذلك، فهل الصامت الممدود والمحصور الكمية في مثل صوت الكاف من كتب وكاتب متفقان في التسمية والاصطلاح. وفي آثار القدماء أقوال عديدة في تحديد الحرف"[7]" وهو في عامته، البحث عن إقامة الحدود بين الأصل والفرع.

ونجد للحرف تعريفا مميزا عند أبي الوليد بن رشد يقول فيه: هو(لفظ يدل على النسب التي تكون بين الأسماء أنفسها، وبين الأسماء و الأفعال ولذلك قيل في حده: إنه لفظ يدل على معنى في غيره)"[8]" ويمكن أن يضاف إليه (ولم تقترن بزمان) ومن منظور تأصيل الصوامت العربية، بعد حديثنا عن الصوائت، يظهر أن الصامت العربي تطور وتغير، منذ نشأة تقعيد الدرس اللغوي العربي، من عصر سيبويه الذي صرح بأن الحروف العربية قسمان أصول وفروع وأن الأصول تسعة وعشرون حرفا، وبالفروع ـ التي نتحدث عنها في موضعها ـ يصل عدد الحروف العربية إلى اثنين وأربعين حرفا"[9]" ولكن الملاحظ هنا، أن الفروع قسمان أيضا مستحسنة ومستقبحة في قراءة القرآن والأشعار"[10]" والجديد هنا، أنه يتفرع عن الفرع فرع؛ ولكن سيبويه لم يبين أيهما أصل وأسبق، أهو المستحسن أم المستقبح؟ مما يرجح أن للأصل أصلا.

ويبقى بعد كل هذا، حديث الحرف عند اللغويين غير دقيق؛ كقولهم فيه، هو ما: (ليس باسم و لا فعل)"[11]" وهو (ما دل على معنى في غيره)"[12]" وذهب بعض الدارسين إلى أن تسمية الحروف العربية (أدوات المعاني نحو ـ من، وقد ـ حروفا فإنهم زعموا أنهم سموها بذلك لأنها تأتي في أول الكلام وآخره؛ فصارت كالحروف والحدود له، وقد قال بعضهم: إنما سميت حروفا لانحرافها عن الأسماء والأفعال)"[13]" وهذا احتمال مقبول بالنظر إلى المفهوم اللغوي للحرف.

ولكي نوقف تمديد الحديث عن الأصالة، وننتقل إلى الاستعمال، نثبت أن الصامت العربي الموجود الآن بشكله، المستعمل في النطق والرسم، هو أصل لما يحيط به من أشكال وتشكيلات وهو أصل لما يتفرع عنه من رسوم ونطوق، وهو مرجع لمن رغب في التحديث والتجديد، وإن كان له أصل فلنترك البحث فيه لمؤرخي الخط العربي.

ولتمديد الحديث في جانب آخر من جوانب الخط العربي وهو مجال استعماله نقول:لم ينحصر استعمال الحرف في ميدان النحو فقط، بل تعداه إلى مجالات أخرى فأصبح يدل على:(أحد حروف التهجي، وعلى اللغة والقراءة: ومنه قوله عليه السلام: (نزل القرآن على سبعة أحرف، كلها شاف كاف) على الأداة التي تسمى الرابطة، لأنها تربط الاسم بالاسم، والفعل بالفعل)"[14]" وكلها معاني تدل على وظيفة الحرف في الإفراد والتركيب والاستعمال.

ويرد ابن سنان الخفاجي سبب تسمية الحروف إلى أنها (حد منقطع الصوت وقد قيل: إنها سميت بذلك لأنها جهات للكلام ونواح، كحروف الشيء وجهاته. فأما قولهم في القراءة: حرف أبي عمرو من القراء وغيره، فقد قيل فيه: إن المراد أن الحرف كالحد ما بين القراءتين)"[15]" وما يلفت انتباهنا في هذا النص عبارة حد منقطع الصوت التي تعد حدا فاصلا بين الصوت والحرف.

ويبدو أن المؤلف قد تأثر بابن جني في تفريقه بين الصوت والحرف حين قال: (اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم و الشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا)"[16]" ومن ثمة، فإن الحرف عند القدماء هو المقطع اللغوي المؤلف من صامت و صائت.

كما أن الحرف لا يعني الرمز المكتوب، الذي يعبر عن الصوت المنطوق وإنما هو موضع حدوث الصوت وانطلاقه منه، أو ما يعرف بالمخرج عندهم. وفي اختلاف مخارج الصوت ومواضعه، اختلاف في الجرس أيضا، ومن ثمة يكون الحرف عبارة عن مجموعة من الأجراس الصوتية المختلفة. ومع ذلك لايزال الإشكال قائما، في تحديد المصطلح بين الصوت والحرف.

ما بين الصوت والحرف:

الصوت هو صورة منطوقة مسموعة باتفاق، ولما احتاج الإنسان إلى حفظ هذه الصورة ونقل ما تحتويه من أفكار، أبدع الحرف (الكتابة) ليحتويه ويحفظ صوته من الضياع والزوال مع أن الكتابة تقف عاجزة أمام تعدد الصور المنطوقة و تلويناتها، وهنا أجدني أمام إشكالية يصعب حلها وهي، هل نكتب كل ما نسمع أم نسمع كل ما نكتب؟.

ونحاول هنا إظهار الفرق بين الصوت والحرف، مع تحديد المصطلح مخالفين بهذا ما ذهب إليه أحمد محمد قدور حين قال: (والذي نراه بعدما عرفنا من تعدد دلالات مصطلح الحرف، هو أن نقبل باستعمال القدامى للحرف دالا على الصوت، وعلى الرمز المكتوب؛ من دون أن نتوقف عند من يزعم أن ذلك أوقعهم في خلط وغلط)"[17]" وفي حديثه هذا تسليم بالخلط واللبس الذي وقع فيه القدماء، وإن حاول نفي ذلك عنهم.

ويتحدث السيوطي عن علاقة الصوت بالحرف فيقول: (وهذا الكلام إنما هو حرف وصوت، فإن تركه سدى غفلا، امتد وطال، وإن قطعه تقطع فقطعوه وجزؤوه على حركات أعضاء الإنسان التي يخرج منها الصوت، وهو من أقصى الرئة إلى منتهى الفم، فوجدوه تسعة وعشرين حرفا لا تزيد على ذلك؛ ثم قسموها على الحلق والصدر والشفة واللثة)"[18]" وإن المتأمل لكلام المؤلف يجد فيه التباسا، لأنه يصل عدد الحروف العربية بمواقعها في الجهاز النطقي، ولو كان كذلك لافترضنا أن لكل حرف مخرجا خاصاً، فيصبح عدد المخارج تسعة وعشرين بدل سبعة عشر على أكثر تقدير.

كما أنه قد أشار في بداية حديثه، إلى أن الكلام صوت وحرف، وكان المتوقع أن يظهر الفرق بينهما. غير أنه حذا حذو غيره في اعتبار الصوت والحرف صنوين لشيء واحد. بينما الحرف عند المحدثين، هو رمز مكتوب والصوت قدر منطوق.

ويحاول تمام حسان، أن يوضح الفرق بين الصوت والحرف فيقول: (والحروف وحدات من نظام، وهذه الوحدات أقسام ذهنية لا أعمال نطقية على نحو ما تكون الأصوات. والفرق واضح بين العمل الحركي الذي للصوت وبين الإدراك الذهني الذي للحرف أي بين ما هو مادي محسوس وبين ما هو معنوي مفهوم)"[19]" ونستشف من هذا النص أن الحرف يتعلق بالفكر، في حين أن الصوت يتعلق بالحس؛ لأن الحرف هو وحدة ذهنية تحتوي على مجموعة من الأصوات المختلفة. فنطق الباء ـ مثلا ـ لا يتحقق إلا بعد مجموعة من العمليات النطقية التي تساهم في إحداثها أعضاء الجهاز النطقي ومعها الفكر. لأن الصوت اللغوي لا يولد في الجهاز النطقي إلا بعد أن يتدخل الفكر في توجيهه وإرساله"[20]" ولكن بمجرد نطق (الباء) نتصور في ذهن المستقبل السامع الصورة البصرية الثابتة لهذا الصوت. ويتحول الصوت إلى حرف بفعل التصور الذهني أولاً، و بالكتابة ثانيا.

أما قوله إن (الحرف عنوان على عدد من الأصوات)"[21]" فذلك يعني أن للصوت تلوينات مختلفة، وتحولات نطقية متنوعة، حسب المواقف والأحوال والأشخاص. مما يؤدي بالصوت إلى العدول عن مخرجه الأصلي إلى مخرج آخر فرعي، وإلى صفة غير صفته. في حين أن الحرف يبقى ثابتا ومن ذلك صوت النون الذي يظل محافظا على صورته البصرية، مهما اختلفت صوره النطقية وقد اصطلح عليه المحدثون مصطلح الفونيم الذي نتحدث عنه في غير هذا الموضع.

ومن كل ما سبق، نقول إن الفرق بين الصوت والحرف، يكمن في (أن الصوت جزء من تحليل الكلام، وأن الحرف جزء من تحليل اللغة)"[22]" لأن الكلام يرتبط بالنطق، بينما اللغة تتعلق بالفكر، ومهما يكن، فإن اللغة والكلام عمليتان فكريتان متلازمتان، ولازمتان للإنسان، وأن الصوت أصل والحرف فرع.

الحرف عند المحدثين:

لقد أضاف الدارسون المحدثون لمفهوم الحرف، مصطلحا جديدا يسمى الفونيم و(يقصد بالفونيم معنى الحرف الذي هو أعم من الصوت)"[23]" لأن (الصوت هو ذلك الذي نسمعه ونحسه، أما الحرف فهو ذلك الرمز الكتابي الذي يتخذ وسيلة منظورة للتعبير عن صوت معين أو مجموعة من الأصوات لا يؤدي تبادلها في الكلمة إلى اختلاف المعنى)"[24]" ومن ثمة، فإن الحرف يضم مجموعة من الأصوات المتفرعة عن الصوت الأصلي. وقد أطلق عليها بعض المحدثين اسم الألوفونات"[25]" المشتركة والمتولدة عن فونيم واحد.

ويقدم تمام حسان مثالا للفونيم في اللغة العربية يقول فيه: (فالنون اصطلاح شامل يدخل تحته عدد من الأصوات، كالذي في بداية نحن، والذي قبل الثاء في إن ثاب، وقبل الظاء في إن ظهر، وقبل الشين في إن شاء، وقبل القاف في إن قال مع اختلاف واضح بين هذه الأصوات في المخرج)"[26] ويعرض المؤلف هنا، التلوينات الصوتية المختلفة لحرف النون، وقد تراوحت النون فيه ما بين الإظهار، والإخفاء تبعا للصوت المجاور لها.

ويتحدث ابراهيم أنيس عن تأثر النون بالجوار فيقول: (ويعرض للنون من الظواهر اللغوية ما لا يشركها فيه غيرها لسرعة تأثرها بما يجاورها من أصوات ولأنها بعد اللام أكثر الأصوات الساكنة شيوعا في اللغة العربية والنون أشد ما تكون تأثرا بما يجاورها من أصوات حين تكون مشكلة بالسكون، حينئذ يتحقق اتصالها بما بعدها اتصالا مباشرا)"[27] وتلقب بالخفية والخفيفة، تحدثنا عنها في غير هذا الموضع"[28].

و معرفة الفروع تستوجب معرفة الأصول، وذلك احتذاء بقول ابن فارس: (إن لعلم العربية أصلا وفرعا: أما الفرع فمعرفة الأسماء والصفات كقولنا: رجل وفرس، وهذا الذي يبدأ به عند التعلم. و أما الأصل فالقول على موضوع اللغة و أوليتها ومنشأها، ثم على رسوم العرب في مخاطبتها، وما لها من الافتنان تحقيقا ومجازا)"[29] ويتمثل الفرع هنا في ضبطنا لمفهوم الحرف وفي التفريق بينه وبين الصوت من حيث الأصالة والتفريع. ويبقى أن نبحث عن الأصل الذي يقضي بمعرفة منبع هذا الحرف، و تقصي جذوره، وخلفياته الاجتماعية والمكانية والزمانية.

أصالة الصوامت العربية:

هذا عنوان اقتضاه المنهج، وقد استبقنا الحديث عن جزء من حديث أصل الصامت العربي وأصالته في مستهل هذا الفصل، وثبت حينها أن البحث في أصل الحروف، يتعلق بمعرفة أصل اللغة ومنشئها، وهو الجزء المتبقى و يتعلق بمسألة لم يتفق حولها الباحثون، وانقسموا ما بين قائل بالتوقيف، وقائل بالاصطلاح. و قال ابن فارس: (الخط توقيف، وذلك لظاهر قوله عز وجل: اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم)"[30] وهذا يعني أن الخط مخلوق من عند الله، ولا دخل للبشر في صناعته. و كان ابن عباس يقول: (أول من وضع الكتاب العربي، إسماعيل عليه السلام، وضعه على لفظه ومنطقه)"[31] ويكثر الخلاف بين الرواة في هذا الموضوع.

بينما يورد السيوطي رواية أخرى عن الخط العربي يرى فيها أن: (أول من وضعه أبجد و هوز و حطى وكلمن و سعفص و قرشت، وكانوا ملوكا فسمي الهجاء بأسمائهم)"[32] وعليه، فإن البحث في أصل الحرف العربي لا يزال عسيرا وغامضا نظرا لكثرة الروايات وتباينها، دون إثبات إحداها أو نفي غيرها. و قد حاولنا في هذا الموضع، أن نقف عند آخر ما توصل إليه الفكر العربي في تحديد أصول الحرف العربي

لأننا قلنا من قبل، إن الأصل هو آخر ما انتهى إليه علمنا. غير أن هذه الروايات والأخبار، لم تكن كافية شافية، لمجموعة التساؤلات والإشكاليات المطروحة في هذا البحث.

أما عن عربية هذه الحروف أو عجميتها، فيقول السيوطي: (قال أبو سعيد السيرافي: فصل سيبويه بين أبي جاد و هوز وحطي، فجعلهن عربيات وبين البواقي فجعلهن أعجميات. وكان أبو العباس يجيز أن يكون كلهن أعجميات وقال من يحتج لسيبويه: جعلهن عربيات لأنهن مفهومات المعاني في كلام العرب وقد جرى أبو جاد على لفظ لا يجوز أن يكون إلا عربيا تقول: هذا أبو جاد ورأيت أبا جاد، وعجبت من أبي جاد. قال أبو سعيد: ولا تبعد فيها العجمة لأن هذه الحروف عليها يقع تعليم الخط بالسرياني وهي معارف)"[33] ويظهر أن هذه الرواية بعيدة عن منطق سيبويه وتفكيره.

وبعيدا عن التوقيف والاصطلاح، ذهب فريق ثالث مذهبا مغايرا، رأى فيه (أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء، وشحيح الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس ونزيب الظبي ونحو ذلك)"[34] وتبقى هذه نظرة افتراضية، بعيدة عن العلمية والموضوعية، والعلية والاستدلال.

وللحرف العربي علاقة وطيدة بالإنسان، لأن: (الإنسان العربي والحرف العربي قد تعايشا معا منذ نشأتهما البكر في الجزيرة العربية، عبر مراحل حياتية ثلاث، هي: المرحلة الغابية، ورثنا عنها يقينا أصول الأحرف الهيجانية وهي الهمزة، أ-و-ي وهي غريزية انفعالية أصلا. المرحلة الزراعية ورثنا عنها باحتمال شديد أصول الأحرف الإيمائية وهي ف، ل، م، ث، ذ. المرحلة الصناعية، ورثنا عنها الحروف الإيحائية وهي باقي الحروف التي تعتمد صدى أصواتها في النفس للتعبير عن معانيها. وهو أرقى أنواع التواصل اللغوي الذي تختص به اللغة العربية)"[35] ويتحدث المؤلف هنا عن مراحل تطور الحرف العربي التي ارتبطت بتطور وسائل التعبير الإنساني، بدءا بالصرخة الانفعالية، وانتقالا إلى الإشارة، ثم إلى الكلام"[36] ومنه، فإن أصل الصوت هو الإنسان لأنه يولد معه ويتطور بتطوره، ويعبر عن كل انفعالاته وغرائزه، ورغباته.

أما في كتابه خصائص الحروف العربية ومعانيها، حاول حسن عباس أن يحاور هذه الحروف، ويستبطن مكامنها، ليستنبط دلالتها. فكان ينطلق منها ويعود إليها، في تعيين الدلالة وتنويع المعاني، مستندا إلى خصائصها الصوتية. فربط معاني الحروف بالحواس الخمس، معتمدا على معانيها في المعاجم و على نسبة شيوعها فيها. ومن ذلك صوت الدال الذي جعله للحواس اللمسية "[37] وصوت الكاف الذي عبر في نظره عن الاحتكاك"[38] مع أن غيره يذهب مذهبا آخر في علاقة الصوت بالحاسة حين يجعل الكاف تعبر عن

كف اليد، وهو لمسي، والأصل فيه السمع لأننا نسمع صوته، ولا نفكر في صورته. وفي كل حال تبقى للصوت قيمته الدلالية، أينما حل في إفراده أو تركيبه.

الصوامت تلوين وتنويع

لقد حصر الشيخ الرازي الصوامت في ثلاثة أنواع: (فكرية، ولفظية وخطية. فالحروف الفكرية هي صور روحانية، في أفكار النفوس، مصورة في جوهرها قبل إخراجها، معانيها الألفاظ. والحروف اللفظية هي: أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة. والحروف الخطية هي: نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح، وبطون الطوامير مدركة بالقوة الناظرة بطريق العينين)"[39] ثم يضيف شارحا: (والحروف الخطية، وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية. والحروف اللفظية، وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل. والحروف اللفظية إنما هي أصوات تحدث في الحلقوم والحنكين وفي اللسان والشفتين عند خروج النفس من الرئة، بعد ترويحها الحرارة الغريزية التي في القلب. وهي ثمانية وعشرون في العربية وتزيد وتنقص في سائر اللغات)"[40] ويركز المؤلف في هذا النص، على علاقة الصوت بالفكر، فهو لا يقف عند حدود الصوت المنطوق حسب، بل يتعداه إلى مرحلة ما قبل النطق لأن العملية النطقية لا تتحقق إلا بإعمال الفكر، وتدخل العقل المخزن للأفكار التي نعبر عنها بالأصوات.

والصوت فضلا عن كونه صورة منطوقة، هو عبارة عن مجموعة من الأفكار المخزنة في الدماغ (فهو ينطلق من الفكرة حاملا فكرة، ليعبر عن فكرة)"[41] وهذا ما قصد إليه المؤلف عندما جعل الحروف الفكرية أصلا للأصوات المنطوقة، والتي تتحول بدورها إلى أصول للحروف الخطية. وهذه حال الأصول التي لا تثبت على حال وتخضع لتبدل المواقع والأحوال، وقد ينجر عن الأصل أصل سابق له، ويخدر الأصل من مدركاتنا لما هو مدرك.

والحروف العربية قسمان؛ حروف المعاني، وحروف المباني (وحروف المباني: هي المكونة لبناء الكلمة مثل: الكاف واللام و الميم في مصطلح كلم)"[42] أما حروف المعاني، فتتعلق بالمعنى مما هو ظاهر من تسميتها (وعددها ثلاثة عشر صامتا)"[43]"، وتتحدد وظيفتها و تتوضح داخل السياق.

أما معاني الحروف، فتتعلق باجتهاد الدارسين، وطرائق الاستعمال ومن ذلك (الحروف التي في كتاب الله جل ثناؤه فواتح سور فقال قوم: كل حرف منها مأخوذ من اسم من أسماء الله، فالألف من اسمه (الله) واللام من (لطيف) والميم من مجيد)"[44] ومنه، فإن معاني الحروف ترتبط باجتهاد الباحثين، على اختلاف طرائقهم ومناهجهم وثقافتهم في استنباطهم لها، وفي تعاملهم معها.

وقد عني الدارسون منذ القدم بمعاني الحروف، ومن أشهرهم الخليل بن أحمد السجستي"[45]" الذي جمع الحروف الواردة عن العرب، مع معانيها، في كتاب أسماه الحروف، ومما جاء فيه أن (الألف: الرجل الحقير الضعيف)"[46]" مستندا إلى أبيات من الشعر، وقد تعامل مع جميع الحروف على هذا النحو معتمدا على التذوق والسجية.

ولم يقتصر البحث في معاني الحروف على المتقدمين فقط، بل تعداه إلى المحدثين الذين أبدوا محاولات متميزة في هذا الموضوع، نذكر منهم الشيخ العلائلي في مقدمته، حين تعرض لمعاني الحروف بنظرة مختلفة عن سابقيه "[47]" ويبدو أن الخلاف في مسألة الصوامت لم يقف عند حدود أصولها وخلفياتها، بل تعداه إلى عددها أيضا ولقيمة العدد نأتي إلى حديثه في ما هو آت:

عدة الصوامت العربية

لقد اختلف الباحثون في تحديد عدد الصوامت العربية، و(اختلافهم في العدد آت من وجود صور مكررة للحرف الواحد، كالهمزة والألف، ولام ألف، فمنهم من عدها حرفا واحدا ومنهم من عد كل شكل حرفا قائما بذاته)"[48]" والإشكال يتعلق بحرفي الهمزة والألف بين جامع بينهما، وفاصل لهما، وفي حرف لام ألف، ومن ذلك ما يروى عن أبي ذر الغفاري: أنه سأل النبي صلى الله عليه وسلم عما يرسل به كل نبي فأجابه بكتاب منزل، قلت: أي الكتاب أنزل الله على آدم؟ قال: أ، ب ت،ث، الخ.. قلت كم حرفا؟ قال تسع وعشرون حرفا. قلت يا رسول الله عددت ثمانية وعشرين، فغضب حتى احمرت عيناه، ثم قال: يا أبا ذر، والذي نفسي بيده والذي بعثني بالحق نبيا، ما أنزل الله تعالى على آدم إلا تسعة وعشرين حرفا. فقلت يا رسول الله فيها ألف ولام؟ فقال عليه السلام، ولام ألف حرف واحد أنزله الله على آدم في صحيفة واحدة ومعه سبعون ألف ملك)"[49]" واستنادا إلى قوله صلى الله عليه وسلم، يكون عدد الحروف تسعة وعشرين، وهو عدد ثابت و توقيفي؛ لأنه منزل من عند الله سبحانه وتعالى.

ومع ما يظهر على هذا النص من اضطراب، فقد سقناه لنتبين من خلاله، أن الناس كانوا يجاهدون من أجل أفكارهم حتى ولو أدى الأمر إلى تلفيق الأقوال والأحاديث. وهذا الحديث المطول"[50]" هنا يدور حول حرف (الألف فقط) و أن الإشكال في عدد الصوامت، مرتبط ب (لام ألف) التي يتغير معها العدد في كل ترتيب تخضع له الصوامت. فهي في الأبجدي ثمانية وعشرون حرفا بدمج الهمزة مع الألف، وفي الهجائي تسعة وعشرون حرفا بدون لام ألف، وتصبح ثلاثين بإضافة لام ألف.

أما الإشكال الثاني، فيقع في حرف الهمزة، بين مثبت لها وتارك (وكان أبو العباس محمد بن يزيد المبرد لا يعتد بالهمزة، ويجعل الحروف ثمانية وعشرين حرفا وقوله هذا عند النحويين مرفوض واعتلاله

بأن الهمزة لا صورة لها مستكره غير مرضي لأن الاعتبار باللفظ دون الخط وهي ثابتة فيه)"[51]" كما أن الصوت سابق للخط وأصل له .وللصوت مولد ونشأة وانتهاء. ومولده أسبق ويسمى مخرجا.

1- للتوسع في هذه الفكرة وتوضيحها ينظر أحمد حامدة، المدخل إلى اللغة الكنعانية الفينيقية، 18، وما بعدها، ط1/1995، مط جامعة دمشق. وينظر عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، 67، وما بعدها.

1 - حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، 11.

3- محمد الأنطاكي، الوجيز في فقه اللغة، 160، ط2، مكتبة دار الشرق بيروت 1969. وابراهيم أنيس الأصوات اللغوية 45.

4- ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1/13-14.

5- ينظر تفصيل هذا عند أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 13، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، مط محمد علي صبيح وأولاده، مصر.

6- الآية 11 من سورة الحج.

3- ينظر تفصيل هذا عند أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة،13،شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي،مط،محمد علي صبيح وأولاده، مصر.

4- ما لا يكون خبرا ولا يخبر عنه. وهو، الأداة. وهو كل كلمة عارية. وهو الرابط. ينظر تفصيل هذا عند، عبد الله الوراق، ت381 هج، في كتابه (علل النحو)، 185، تح محمود محمد محمود نصار ط2002/1، مط محمد علي بيضون، بيروت لبنان. وينظر أبو الوليد بن رشد،ت،595هج،الضروري في صناعة النحو،85، تح، ودراسة منصور علي.

1- سيبويه، الكتاب،، 432/4

11- نفسه، 12/1.

12- أبو الحسن سيف الدين علي بن أبي علي بن محمد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، 61/1، تعليق عبد الرازق عفيفي ط1406/2 بيروت. وابن جني، اللمع في العربية، 47، تحقيق حامد المؤمن،

ط1985/2عالم الكتب بيروت. وينظر عبد الله الوراق، علل النحو، 194. وأبو الوليد بن رشد، الضروري في صناعة النحو، 185.

13- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 14.

14- الصادق خليفة راشد، دور الحرف في أداء معنى الجملة، 33، باختصار وتصرف منشورات قان يونس بنغازي 1996.

15- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 13.

16- ابن جني، سر صناعة الإعراب، 6/1.

17- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، 107، ط1999/2، دار الفكر دمشق.

18- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، 36/1-37 باختصار.شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت لبنان.

19- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، 73، ط1998/3، عالم الكتب.

20- ينظر في هذا مكي درار، المجمل من المباحث الصوتية في الآثار العربية ص 20 وما بعدها.

21- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، 74.

22 - نفسه، 74.

23- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، 100.

24- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات ، 106.

25- نفسه، 75-76.

26- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، 125، ط1955/1، مكتبة الأنجلو مصرية.

27- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، 56.

28- ينظرفي هذا مقالنا بعنوان "ظاهرة التنوين في المستويات اللسانية"، 12، مجلة القلم العدد الرابع 2006 جامعة وهران السانيا .

29- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها 33-34 باختصار، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، ط1993/1، مكتبة المعارف بيروت لبنان.

30- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ، 39.

31- نفسه، 38.

32- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها، 342/2.

33- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها 347/2.
34- ابن جني، الخصائص، 46/1-47.
35- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، 07 باختصار، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000.
36- ينظر حسن ظاظا، اللسان و الإنسان مدخل إلى معرفة اللغة، 19-20، ط1990/2.
37- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، 67، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998.
38- نفسه، 70.
39- الخليل بن أحمد وبن السكيت و الرازي، ثلاثة كتب في الحروف، 147. حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، ط2/ 1995 مطبعة الخانجي بالقاهرة.
40- نفسه، 147.
41- مكي درار، المجمل من المباحث الصوتية في الآثار العربية، 20.
42- الصادق خليفة راشد، دور الحرف في أداء معنى الجملة، 37.
43- مكي درار، المجمل من المباحث الصوتية في الآثار العربية، 90.
44- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، 125-126.
45- لقد جاء في كتاب الحروف أنه"الخليل بن أحمد الفراهيدي" لكن الصحيح هو الخليل بن أحمد السجستي حسب ما رواه لنا الدكتور مكي درار على لسان خليل إبراهيم العطية.
46- الخليل بن أحمد وبن السكيت و الرازي، ثلاثة كتب في الحروف، 34.
47- ينظر أسعد أحمد علي، تهذيب المقدمة اللغوية للعلائلي، 63-64، ط1968/1، مط دار النعمان لبنان.
48- مكي درار، الحروف العربية و تبدلاتها في كتاب سيبويه، 31.
49- نفسه عن ابن الصائغ، تحفة أولى الألباب في صناعة الخط والكتاب، 29 وما بعدها تحقيق وتقديم هلال ناجي مط دار بوسلامة تونس باختصار.
50- لقد عملت ما في وسعي لتوثيق هذا الحديث من الأصول ولم أتمكن من ذلك.
51- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، 16.

تعدد الشكل التعبيري عند جبرا خليل جبران "دمعة وابتسامة" أنموذجا

د.جدي فاطمة الزهراء

جامعة جيلالي ليابس (سيدي بلعباس)

ملخص:

يكرر جبران إيمانه بوحدة الوجود و سمو الروح و توقها أو تعطشها الدائم للتحرر من قيود الجسد التي تكبلها لتعود إلى مصدر وجودها، إذ يطرق بابا جديدا في الأسلوب الأدبي و هو باب القصة الرمزية، والقصيدة النثرية، و الخاطرة الممثلة في مؤلفه "**دمعة و ابتسامة**" حيث قدم بواسطتها أدبا فريدا من نوعه لا يقتصر التجديد فيه على القالب بل يتخطاه إلى القلب، لتحلق فيه اللغة إلى أعمق معاني الحب و الرحمة و الإنسانية.

Summary:

Gibran reiterates his belief in the unity of existence and the transcendence of the soul and its constant yearning or thirst to break free from the shackles of the body that binds it to return to its source of existence. It adds a new form in the literary style and it is the form of the symbolic story, the prose poem, and the thoughts represented in his book “A Tear and a Smile”, Where he introduced a unique literature of its kind In which renewal is not limited to the mold, but it goes beyond it to the heart, so that the language flies into the deepest meanings of love, mercy and humanity.

في الحساسية الشعرية والتعبير الرومنسي.

النفس الرومنسية نفس حساسة قبل كل شيء، فهي تتأثر بأدنى المؤثرات قوة وتنفعل لأقل الانفعالات شدة، كما أنها لا تختلف عن غيرها من النفوس الحساسة المعنية بالخلق الفني ، إلا بطاقة فيها تدفعها إلى التعبير عن الانفعالات بأشكال فنية جديدة فيها كثير من الخيال والعاطفة الذاتية.

ونجد الأستاذ يوسف اسحاق الشاروني في مقال له بعنوان "**سيكولوجية التعبير الفني**" حيث يرى أن " التعبير الفني اجتماعي بطبيعته، وأنه لا يكفي إذا كنت فنانا أن ترغب في التعبير و الإفضاء، بل يجب أن يرغب غيرك في الاستماع إليك."[1] ويبين أيضا أن الانفعال "يولد حالة وجدانية عندما يكبت ويسقط في اللاشعور، والتعبير الفني لا إرادي و إرادي معا من حيث ارتباطه بالفكر والشعور، إذ أنه إخراج للاشعور المتناقض المفكك إلى شعور منظم، ومحاولة التحرر من هذا الانفعال هي التي تدفع إلى خلق أعمال فنية

متعددة، وإلى اكتشاف قوالب فنية جديدة والبحث عن مذاهب وأدوات تعبيرية جديدة، لاستعاب الحالات الوجدانية من جميع النواحي.[2]

وعلى ضوء هذه الاعتبارات فإن الفن الرومنسي فن جديد ذو أدوات تعبيرية جديدة، ابتدعه في العصر الحديث نخبة ممتازة من الأدباء والفنانين، لاستعاب الحالات الوجدانية التي ما عادت القوالب الفنية القديمة تستوعبها بعد التطورات التي طرأت على المجتمع، ويبدو الفن في هذه الحالة يقف عند حد الافضاء بالانفعالات الدفينة إلى الغير.

وفي كل ما تقدم نجد أن النفس الرومنسية تميل إلى الانطواء أكثر من ميلها غلى أن تكون انبساطية، إذا أردنا أن نفهم النفس الرومنسية فلا ضير أن نعود إلى العالم "يونغ " حول اللاشعور، فهو يرى أن ما يصيب هذه النفس المبدعة يرجع إلى اصطدامها بالواقع بحيث لا تجده كما تريد، فتنسحب منه إلى الداخل لتحقق فيه من التجارب ما عجزت عنه في الخارج، فالانسان الرومنسي لم يعد على وفاق مع مجتمعه، إذ أنه إما ثائر عليه أو منبوذ منه.

وتجده في كلا الحالتين، يبحث عن قوقعة يلجأ إليها حتى ينسج فيها الأحلام التي تحقق له البعد عن عالم الواقع في ماضي سعيد، أو طفولة بهيجة، أو حب أثيري،أو ألم لذيذ أو منظر جميل ، أو غد طوباوي أو موت هني، أو شوق مجنح إلى عالم المثل وفي كل هذه الغربة التي يشعر بها الرومنسي في مجتمعه، نجد الناقد عيسى بلاطة قد عبر عن هذه الغربة قائلا: "الرومنسي ينثر في أدبه وفنه الحنين إلى المجهول والمطلق واللامحدود الذي يكشف عن أعمق أعماق الانسان وهي التي تشيع في نتاجه، تلك الكآبة التي تتعمق كلما أدرك الرومنسي، أنه لا يستطيع تحقق عالم المثال."[3]

وعند البحث عن هذه النفس الرومنسية ، نجد لها حضورا في شخصية جبران، التي طالما بحثت عن عالم الخلود والحقيقة، فروحه المتمردة والثائرة واللينة حينا آخر، لم تكن لتوضع في قالب أو لتستسلم لطغيان غير طغيان الفكرة والعاطفة ، وخفقة خفيفة تخفقها أجنحة الخيال، وربما صراعها مع الواقع الأليم واقترابها من الصوفية وايمانها بأن الحدس الباطني المباشر بحقيقة الوجود، هو وحدة التجربة الصادقة الكاملة، وهذا ما صورته لنا أشكاله الفنية التعبيرية، مثل الخاطرة والشعر وغيرها من الفنون الأخرى، وربما هذا مايفسر تعدد مستويات الكتابة عنده.

تعدد الشكل التعبيري عند جبران خليل جبران

تعددت أشكال الكتابة عند جبران خليل جبران، وقد تكون واحدة لأنها تصب في عالم واحد، فقد كان الإبداع عنده يصدر من انفعال أشبه ما يكون بحالة من القلق، والكآبة والألم، ومتى حلت هذه الاخيرة بالنفس فإنها تغدو قادرة على أن تفعل بقدر ما تنفعل، ومن تم كان للإبداع أساليبه في كل حين، ولا ريب أن تكون الفوضى التي تخللت نفس جبران، السبيل فى البحث عن مخارج يبقى يلقى عبرها السكينة، فكانت

الخاطرة، والشعر، ولعل هذه المستويات كانت سره الكبير في مستوى التألق الذي تمكنت سجيته من الارتقاء إليه.

والنص الجبراني لم يتوضح في شكل معين، كأن يكون قصة أو رواية أو قصيدة أو خاطرة، وإنما جمع كل ذلك في نص واحد، ونجد الغالب على هذه المستويات الكتابية هو النثر الشعري، وتميز هذا النوع من الكتابة بالإيقاع، والخيال والصورة، واستعمال اللغة العادية المشحونة بنفحات أسطورية تارة، وألوان من التراث اليوناني أو الهندوسي أو البوذي، تارة أخرى.

وهذا الشكل التعبيري الخاص بجبران، يتوافق مع ثورته الرومنسية، التي تظهر في شكل انفعالات وصرخات وعدم اتضاح القصد، وانحراف الوعي، والرومنسية اتضحت معالمها مع جبران وتميزت معه من خلال نصوصه المشحونة بالتمرد، وفي هذا يقول صلاح لبكي:"إن جبران رومانسي لا هم له إلا أن يعرض ذاته بسخاء، ولقد طفح في داخله كيل الوجود، ولم يبق له شاغل إلا محتويات نفسه وتمددت نفسه لدرجة لم يعد يعرف معها إلا أصواتها ولا يسير إلا مع أشواقها ومطامحها.." [4] فالشكل غير المحدد ناتج عن ثورة غير محددة الملامح، فقد وجد بعض النقاد أعمال جبران على أنها "حكايات رمزية."[5]

ويظهر النص الجبراني ينمو بحسب شروط خاصة به، وهذا ما ذهبت إليه يمنى العيد فهي ترى في النص الجبراني "شمولية فنية"[6]، وهذا ما يجعل أشكال التعبير عنده تشكل مقاربة لأنواع أدبية تجسدت فيها الغنائية والرمزية والتعليمية، وكلها تصب في وعاء تعبير عن حالة شعور متوقدة منفلتة من التحديدات، أو القيود المسبقة للأشكال والأنواع الشعرية، فقد اخترقت مفاهيم الثقافة السائدة وجماليتها وأشكالها، معتمدة في ذلك على أسلوب تصويري ابتكاري ايحائي.

ولعل قدرة جبران الفريدة في تحويل عباراته النثرية إلى قصائد تحمل رنين الشعر وإن تحمل أوزانه، وتلوينها بنبضات العواطف والألحان، هو ما جعله يصرف عدة أسابيع في تشكيل جملة أو فكرة واحدة، فقد كان واعيا لشكله اللامحدود، كما أنه كان على يقين بأنه خالق أشكال تعبيرية، ولهذا سعى للبحث عن أشكال توافق المضمون الذي يكتبه، وقد قال في هذا: "إن عجز الطرق القديمة في التعبير عن أشيائي الجديدة جعلني دائب السعي وراء وسائل تعبير جديدة."[7]

كما نجد أن الصورة عنده تفرعت بحسب ألوانها إلى ثلاث مناطق"أول منطقة هي الرؤى الداخلية أو العالم المنغلق، ومنطقة الرحيل الصوفي أو العالم المنفتح، ومنطقة الخارج أو هندسة العالم المتضعضع."[8]

و لا ريب أن الفارق بين صورة وصورة يعود إلى الجهد المبذول في صناعة الأشكال، وبالتالي تطويعها في مضمون اختاره الشاعر كي يتوافق وصعيد التعبير الأدبي.

إذا ما تتبعنا خصائص الشكل عند جبران، فإننا نجد خاصية الغنائية، والنص الرومنسي يغلب عليه طابع الشعر، الذي يعتمد فيه على الايقاع أو تجانس بين الجمل، أو التقابل في إطار الثنائية أو التكرار، أما الخاصية الثانية هي القصصية، فكما اتخذت الغنائية أسلوب الشعر النثري، اتخذت أيضا الجانب القصصي أسلوبا، والخاطرة التي كانت حاضرة في كتابات جبران، وقد بلغت أوجا فريدا كونها نثرا شعريا قوامه جدة التعابير و الصور، و الأنغام وارتباط وثيق بالنفس، وكأن الألفاظ أوشكت أن تتنفس معه وأن تكون أبعادا وجدانية إيحائية غامضة، وأحيانا نحس الألفاظ المعروفة والشائعة عنده هي من خلقه و إبداعه،لفرط ما أضفى عليها من ذاتية وغرابة التعبير، فقد أعطاها من خفق قلبه وحس تجربته، وربما لا يتجلى لنا معنى ذلك إلا إذا تعمقنا في داخل الصمت الذي أحاط بنفس جبران وجعله يبدع كل ما أبدعه، فكأنه يريد أن يوحي لنا أن تعدد الأشكال هو نوع من تجاوز القديم.

الخاطرة (دمعة وابتسامة):

كان جبران ينشر في جريدة "المهاجر"مقالات وجدانية تعكس نفسية رومانسية وانطباعاته، إلا أن في هذه الخواطر نفحة ظن بها نسيب عريضة أن تضيع ، فطلب من جبران أن يجمعها في كتاب فأجابه جبران ببيت من أحد موشحاته:

"ذاك عهدي من حياتي قد مضى بين تشبيب وشكوى ونواح"

ثم أردف البيت بقوله: إن الشاب الذي كتب"**دمعة وابتسامة**" قد مات ودفن في وادي الأحلام، فلماذا تريدون نبش قبره ؟ افعلوا ما شئتم، ولكن لا تنسوا أن روح ذلك الشاب قد تقمصت في جسد رجل يحب العزم والقوة، محبة للظرف والجمال، ويميل إلى الهدم ميله إلى البناء، فهو صديق الناس وعدوهم في وقت واحد."[9]

إلا أن نسيبا أبى أن ينقضي ذاك العهد، ولا يترك عليه شاهدا حيا، وقد قبل جبران نشر مجموعته وظهرت " دمعة وابتسامة " عن مجلة " **الفنون** "، وكما تبين أن جبران قد وضع مقدمة لهذا المؤلف، حيث يقول: " أنا لا أبدل أحزان قلبي بأفراح الناس ...أتمنى ان تبقى حياتي دمعة وابتسامة : دمعة تطهر قلبي وتفهمني أسرار الحياة وغوامضها، وابتسامة تدنيني من أبناء بجدتي وتكون رمز تمجيدي الآلهة..حياة الغيوم فراق ولقاء، دمعة وابتسامة."[10]

ورغم معاناة جبران خصوصا بعد فقدان الأم ثم الأخت، إلا أنه نشر العديد من أعماله الأدبية، وقد طغت علي كتاباته مسحة الألم والكآبة، فقد كان يعتقد في الحزن والألم سبيلا للتطهير، كما وصفه أيضا بالوسيلة الأصلح لإيقاظ الجوهر الإنساني الخفي، وبلوغ قدسية الحياة.

و قد لعب الألم الدور المهم في تحريك بواطن جبران النفسية لممارسة الكتابة، حيث يقول: " في الحياة أيتها العزيزة ماري، قسط كبير من الفرح المؤلم، وقسط كبير من الألم العذب أيضا، وينبغي على خليلك أن يغوص إلى أعماق الفرح وأعماق الألم العذب، ربما يعرف كيف يرسم صورة أو يكتب سطرا."[11] وكانت آلامه نتيجة صدام بين ما هو عليه، وما يتمنى أن يكونه.

ولعل تضارب النزاعات والانفعالات المكبوتة داخل نفس جبران، هي من جعلته يبحث عن متنفس أو خلاص، وقد اختار مزاجه أن يقوم بمحاولة في تخطي ذاته، فآثر الكفاح عبر ممارسة الإبداع الجمالي، فميولاته الجمالية الكامنة في قاع شخصيته، هي التي حولت هذه الإضطربات والمخاوف إلى سكينة، ملتقيا بذلك هويته الذاتية الضائعة، إذ يقول : " ...إن رغبة المرء في الكشف عن ذاته أقوى من كافة أنواع الجوع وأعمق من أي عطش."[12]

سعى جبران من خلال الخاطرة، إلى الوسيلة الجمالية والتعبيرية في محاورة الناس والتخاطب معهم، وكأنه يستعيد صلته بالحياة عبر ملامسة أقصى تساميها الجمالية، فجبران نفسه لم يكن يشعر أنه حقق الإعجاب ذاته، فالحادثة التي يرويها ميخائيل نعيمة عن جبران تؤكد ذلك " ارتمى جبران على كرسي بجانب الطاولة وأخذ يبعثر بيمينه ويساره رسوما وأوراقا كثيرة تكدست عليها كأنه يحسبها الأشباح السود التي تناضله ويناضلها، وكان كلما رفع ورقة تأملها قليلا ثم طرحها من يده."[13]

ونجد جبران بعد هذا الشعور بالاضطراب والفوضى، في البحث عن سبيل للكتابة على أوراق متناثرة هنا وهناك، ليجد في الأخير أروع ما جادت به قريحته وهو المؤلف " **دمعة وابتسامة** " وما "إن وقعت يداه على دفتر خطت على غلافه كلمتان هما " دمعة وابتسامة " فراح يقلبه بغير ترو وكلما وقعت عينه على عنوان تأمله طويلا وكأنه يستعيد الظروف والتأثيرات التي حبلت به الساعات التي ولدته، وكأنه لا يصدق أن قريحته أملته ويده خطته."[14]

كان جبران يخاطب نفسه معجبا أو معاتبا أو مؤنبا على حد قول ميخائيل نعيمة، وفي هذا ينقل لنا ما قاله جبران عن "دمعة وابتسامة" خليلي !...لمن هذا الخطاب وما هو ؟ !...لخليلي الفقير وخليلي الحزين، لو علمت يا خليلي الفقير أن الفاقة تقضي عليك بالشقاء هي التي توحي إليك معرفة العدل، لرضيت بقسمة الله."[15]

إن مؤلف "**دمعة وابتسامة**" عبارة عن سلسلة متواصلة من الأحاسيس والعواطف، والمناجاة والهواجس والألحان ، والأناشيد ، والأفكار وعبر يفيض بها خاطر جبران، فهي انعكاس للانطلاق الصاخب في مجال الإ يمان، ففيهما تهفو نفس جبران إلا آماله في الحياة المتجددة والمنبعثة، ومفهومه للوجود، فأفكاره التحررية والصوفية منثورة في نثر شعري ، لا تحده ضوابط مذهبية ولا منطقية، ومن هنا يخالجنا الاعتقاد أن جبران كان عبقريا بإخراجه الجمالي لعناصر الطبيعة.

قلما نعثر على أديب تألق في التأليف بين الفلسفة والأدب والرسم، كما هو الحال عند جبران ، فقد عزف بالقلم على آلة العقل لوضع سنفونية تنشد بإيقاع الكلمات تجعلنا قاصرين عن الإمساك بخفايا هذا السحر، فقد كان تأليفا وتعبيرا و أداءا مرهفا، فأي كلمة تقابل "دمعة" أحسن من كلمة **"ابتسامة".**

والمؤلف " **دمعة وابتسامة**" يتعرض لموضوعات مختلفة في مقالات وعددها 56 مقالة، فهي متفاوتة من حيث الطول ومستقلة عن بعضها البعض في موضوعاتها، ويصعب تلخيصها فدمعة وابتسامة أشبه من أن تكون ديوان من الشعر المنثور، وجاء على لسان جبران هذا القول المأثور عن مؤلفه " **دمعة وابتسامة** " " هو أول نسمة من عاصفة مهداة إلى الروح النبيلة التي تحب النسمات وتسير مع العواصف..."[16]

يرمي جبران من خلال الموضوعات التي تطرق إليها ببراعة منقطعة النظير، ونادرة كالجمال والمحبة، والرحمة والشفقة، ورقة العواطف والشعور وأسرار الطبيعة والشعر، والحياة والموت، إلى اقناع قارئها بأنه تمنى أن تكون حياته باستمرار دمعة وابتسامة، وقد عبر عن هذا بقوله: " دمعة يشارك بها مستحقي القلب وابتسامة تكون عنوان فرحه بوجوده، وأنه كان يفضل أن يموت شوقا على أن يحيا مللا. "[17]وقد جاء لهذه الدنيا " ليحيا بمجد المحبة ونور الجمال. " [18]

ولطالما ختم مقالاته بحكمة أو عبرة، أو فكرة في عبارة براقة ومنفلتة تسحر الألباب، وتتسرب إلى الأعماق، محدثة بذلك نوعا من النشوة والدهشة والهزة النفسية، ونستطع القول أن هذا الكلام يتوافق مع ما توصل إليه خليل الحاوي حين قال : " كان جبران في دمعة وابتسامة يهدف إلى استنتاج عام أو إلى مغزى ، عن طريق ملاحظة عامة للحياة أو لشخصيات عامة فيها دون أي تحديد لزمان أو مكان."[19]

ومن جملة أو نماذج الحكمة التي خلفها جبران في سطور مؤلفه " دمعة وابتسامة " هي :

" المال كالحب يميت من يظن به ويحي واهبه."

" إن الجمال هو ما تراه وتود أن تعطي ولا أن تأخذ."

" لماذا يهدم الإنسان ما تبنيه الطبيعة؟ ولا يعرف كيف تبتسم الأزهار إلا بعد مجيء الصباح."

" سر إلى الأمام ولا تقف البتة فالأمام هو الكمال."

" رأيت الجمال عريسا والنفس عروسا والحياة كلها ليلة القدر."

" آه ما أعظم الحب وما أصغرني ! "

" كذا يبتدع الإنسان المسكين سفاحا باستمساكه ومن ابن السلام قاتلا بقساوته."

" لا تتكلموا عن ذهابي بالغصات، بل اغمضوا عيونكم تروني بينكم الآن وغدا وبعده."

" أن أنظر إلى العلو دائما كي أرى النور ولا أرى خيالي.المحبة هي العدل بأسمى ظواهره."

" لقد كان جبران في تعبيره مصورا أكثر منه كاتبا وكأنه كتب بريشة المصور لا بقلم الكاتب."[20]

تفنن جبران في مؤلفه " **دمعة وابتسامة** " لدرجة لا توصف ، فهي تحفته الفنية وصورة أفكاره وعواطفه ويعبر عن ذلك قائلا: " في هذه الأوراق المنثورة والرسوم المبعثرة، قد كفنت ودفنت عواطفي أفكاري وأحلامي، مثلما يدفن الزارع البذور في باطن الأرض."[21]إلا أن الزراع يعود آملا راجيا منتظرا أيام الحصاد والاستغلال، أما جبران فيقول في هذا الأمل: " أما أنا فقد طرحت حبات قلبي بلا أمل ولا رجاء ولا انتظار. " [22]

نلتمس في شعره النثري" **دمعة وابتسامة** " عفوية ندية شفافة، ففي تجسيده المجردات، وعقلنة القلب يزاوج بين المتناقضات ليستخرج منها صورة مبتكرة، فهو يوحي بإحساس ذاتي معين ولا يقرر، يصور ولا يحدد وإن وصف الجمال مثلا ، لم يطرح له مقاييس مستحدثة بل يعرض، بكل بساطة انطباعه الشخصي، وفي هذا نجده يقول : " الجمال هو ما كان بنفسك جاذب إليه فهو تراه وتود أن تعطي لا أن تأخذ..هو ما تحسبه الأجسام محنة والأرواح محنته، هو ألفة بين الحزن والفرح، هو ما تراه محجوبا وتعرفه مجهولا وتسمعه صامتا." [23]

حين نتعمق في مؤلف جبران " **دمعة وابتسامة** " نستشف أبعادا وجدانية وإيحاءا غامضا،فكأن العبر والحكم وجدت لتنصهر في المشاعر لا لتعبر عن معنى، وبسبب هذا الانفعال الوجداني احتاجت أفكاره، تلك الصورة التي تنبعث من عمق نفسي، فتحرك الجماد والموات، أما المعاني فقد مزقتها الهواجس وتخللها التآلف للعمق الداخلي الصامت للموسيقى.

فعالم جبران مسحور، فأسلوبه إيحائي تمخضت به نفسه قبل أن يرتدي الحلة اللفظية، ولقد كان شاعرا في نثره لأن انطلاقاته المجنحة وأحاسيسه الجامحة تحد من ضوابط القوافي والعروض، ولا سيما أنه يعي أن القصيدة وحدة متكاملة متجانسة لا مجموعة أبيات، فهي كاللوحة يرسمها في خياله قبل أن يجسدها في ألفاظ، فهذه اللوحات الشعرية النثرية تبعث فينا حس العبارات الموسيقية ، وتدعونا إلى الاستغراق في تصوير الخطوط والألوان والمعاني في مخيلتنا، لتصل بنا إلى حدود الحلم وعبر الاحساس الذي يخترق أسرار الموجودات ليقارب بين المتباعدات، لأن جبران في النهاية هيج المخيلة وأعطى الابداع لذة تفوق كل اللذات، فجبران استطاع في النهاية بلورة مخارج إبداعية بخلفيات انفعالية، " جبران شاعر في منثوره لا في منظومه، أراد أن يفلسف نظما فقال أشياء هي أفكار أكثر منها موسيقى."[24] ولن نتمكن من تفسير هذه العبقرية، ولا حتى فهمها بل سنكتفي بحدس وجودها.

الهوامش:

1- مجلة علم النفس، عدد3، فبراير1947، القاهرة، نقلا عن يوسف بلاطة، رومانطقية ومعالمها في النثر العربي الحديث،ط1، أيار 1960، ص53.

2- نفس المرجع، ص 53.

3- عيسى بلاطة، الرومنطقية ومعالمها في النثر العربي الحديث، ص 74.

4- نفس المرجع، ص 106-107.

5- خليل الحاوي، جبران خليل جبران ، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، د .ت.ط، ص 278.

6- يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب رومانطيقي الشكل في لبنان، د.ت.ط، ص 81.

7- توفيق الصايغ، أضواء جديدة على جبران، منشورات دار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1966،ص 213.

8- أنطوان غطاس كرم، جبران الخالد وتأثيراته، محاضرات الندوة اللبنانية، 1956، ص 111.

9- ميخائيل نعيمة، جبران حياته وموته وفنه وأدبه، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،ط5، 1964، ص 144.

10- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت،د.ت، ص 5-6.

11- توفيق الصايغ، أضواء جديدة على جبران، ص 215.

12- نفس المرجع، ص 214

13- ميخائيل نعيمة، جبران حياته موته وفنه وأدبه، ص 97.

14- نفس المرجع، ص 97.

15- نفس المرجع، ص 98

16- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامه، الإهداء، ص5.

17- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص5.

18- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، الخاتمة،ص 171.

19- خليل الحاوي، جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره، ص 90.

20- حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص 7

21- ميخائيل نعيمة، جبران حياته وموته وفنه وأدبه، ص 109.

22- نفس المرجع، ص 103.

23- جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، ص 55.

24- مارون عبود، مجترون ومجددون، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص 43.

الخطاب دراسة إجرائية

د. مويلح سمية
أستاذة محاضرة –أ-
قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة الجيلالي ليابس- سيدي بلعباس- الجزائر

الملخص:

لقد تناولت الخطاب فروع معرفية متعددة ، مسقطة عليه المفاهيم و معاني تتناسب وإجراءات عملها، فوجد له حضورا في الدراسات التي تهتم بالعلوم الإنسانية وخاصة علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، و الفلسفة التي احتفظت بالقسط الوافر منه.

الكلمات المفتاحية: خطاب، نص، إجراء، لسانيات، فلسفة، ذاكرة...

Abstract :

The discourse dealt with multiple branches of knowledge, projecting concepts and meanings commensurate with its work procedures, and it found its presence in studies that are concerned with the human sciences, especially psychology, sociology, linguistics, and philosophy, which retained the abundant portion of it.

Key words: discourse, text, procedure, linguistics, philosophy, memory...

على الرغم من اتفاق أكثر الباحثين في اللسانيات النصية على أن التعريفات التي وضعت للنص يكتنف الغموض بعضها، فإن ما ذكر من صفات وتعريفات للنص، واضح أنه طال معظم صفات النص التي تدارسها أصحاب اللسانيات النصية، بدءا بأولئك الذين اعتمدوا العلاقات البنيوية للنص، خاصة في المداخل الأولى من الدراسات النصية، وصولا إلى النظرية التواصلية، فالتداولية.

وبين الخطاب والنص علاقة قوية جدا فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة أي أنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق، وإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال استعمال النص فإن عالم الخطاب هو

جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما... أو جملة الهموم المعرفية التي جرى التعبير عنها في إطار ما[1].

من معاني الخطاب، الرسالة (Letter)، و هي النص المكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل إليه،" يتضمن عادة أنباء لا تخص سواها، ثم انتقل مفهوم الرسالة من مجرد كتابات شخصية إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية-سواء أكتب نظما أم نثرا أو من المقامة في الأدب العربي[2]".

أما في المعاجم الأجنبية فالخطاب "مصطلح ألسني حديث في الفرنسية (Discourse) وفي الإنجليزية (Discourse) وتعني (حديث، محاضرة ، خطاب، حادث، حاضر، ألقى محاضرة، وتحدث إلى)[3] ".

أما معجم أوكسفورد المختصر، فيعرف الخطاب بأنه عملية الفهم التي تمر بنا من المقدمة حتى النتيجة اللاحقة، وعملية الاتصال عبر الكلام أو المحادثة، والقدرة على المناقشة، والخطاب هو السرد، أي تناول أو معالجة مكتوبة، أومنطوقة لموضوع طويل مثل بحث أو أطروحة أو موعظة أو ما أشبه ذلك وهو أيضا الاتصال المألوف (المحادثة). وأن من يقوم بالخطاب، أي المُخاطِب، هو الذي يتحدث ويناقش مسألة ما. أي يتكلم، أو يكتب بشكل مطول عن موضوع ما. أو يدخل في نقاش منطوق أو مكتوب، أي يتحدث مع شخص آخر (مخاطَب)، ويناقش مسألة ما معه، و المخاطب هو الذي يستقبل الخطاب، وهو الذي يفكر فيما يتضمنه، أي لديه المقدرة على التفكير في سلسلة المتواليات اللغوية منطقيا، وتعني أيضا أن لديه القدرة على عملية الانتقال من حكم إلى آخر بتتابع منطقي، فهو يملك ملكة التفكير، وفك الشفرات اللغوية التي يتضمنها الخطاب، لبلوغ حالة تامة من التواصل[4] .

الخطاب في الاستعمال الاصطلاحي:

لقد تناولت الخطاب فروع معرفية متعددة ، مسقطة عليه المفاهيم و معاني تتناسب وإجراءات عملها، فوجد له حضورا في الدراسات التي تهتم بالعلوم الإنسانية وخاصة علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات، و الفلسفة التي احتفظت بالقسط الوافر منه.

المنظور اللساني للخطاب:

إن مصطلح خطاب من حيث معناه العام المتداول فيما يسمى بـ (تحليل الخطاب)، يحيل على نوع من أنواع تناول اللغة، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية، بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بمعناه هذا لا يحتمل صيغة الجمع، فيقال: الخطاب ومجال الخطاب، وعالم الخطاب وغيرها، و بما أنه يفترض حضور اللغة بمقاييس ليست لغوية، ما جعل الخطاب بعيد من أن يكون ضمن المواضيع المتناولة لسانيا.

جاء في مؤلف المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب[5] .

إن مصطلح (الخطاب) يأتي ضمن سلسلة من التقابلات، ليكتسب قيما دلالية أكثر دقة والتي منها:

-**خطاب / جملة:** الخطاب يتكون من وحدة لغوية، مؤلفة من متوالية جمل.

-**خطاب/ملفوظ:** فضلا عن طبيعة الخطاب الشكلية، فإنه يؤلف وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج محددة، أي كل ما يمثل نوعا خطابيا معينا، مثال ذلك: نقاش متلفز، مقالة صحفية، رواية... وغيرها من أنواع الخطاب، ومن هذه الوجهة يحيل الملفوظ والخطاب على وجهتي نظر مختلفتين، فالنظر الملقى على النص من حيث بنائه اللغوي يجعل منه ملفوظا، في حين نجد الدراسة اللغوية لظروف إنتاج النص تجعل منه خطابا.

- **خطاب اللغة**: فاللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة، مخالفة للخطاب، أما استعمال اللغة في سياق معين، إذا يحدد في الوقت نفسه قيمه، أو يجلى قيما جديدة، هو من قبيل الخطاب.

فالخطاب إذن في أحد معانيه الاصطلاحية هو اللغة المستعملة، ليس اللغة لكونها مجموعة أنظمة مجردة، ويحمل هذا المصطلح دلالات كثيرة .

يدرج مايكل ستابز في مؤلف (تحليل الخطاب) تعليقا على تداول مصطلحي النص والخطاب إلى أن ذلك كثيرا ما يتسم بالغموض ويبعث على البلبلة، ويضيف أن الخطاب يوحي في الكثير من الأحيان بأنه أكثر طولا ،و بأنه قد يتضمن أولا التفاعل.

لأجل ذلك نجد بعض اللغويين يرون أن الكلام الذي يقال في حلقة دراسية يمثل كله خطابا ،بمعنى عملية تبادل للأفكار تكتسب ثوبا لفظيا ،في حيث يرى آخرون أن بيانا واحدا في الحلقة يعد خطابا، سواء طال أم قصر[6].

والمتبع لمنظري الأدب واللسانيات يلمح دمجا بين مفهومي النص والخطاب ، ويتجلى من استقراء بحوثهم في هذا المجال أن الاجراءات المطبقة في تحليل الخطاب هي نفسها المستخدمة في تحليل النص ، ذلك أن "النص يظل في كل الأحوال متلاحما مع الخطاب ، وليس النص إلا خطابا ، ولا يستطيع أن يوجد إلا عبر خطاب آخر[7]."

أما هاريس يذهب في تعريفه للخطاب إلى أنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا ندور في مجال لسانياته التوزيعية[8]،وهي إشارة صريحة إلى أن المنطوق والمكتوب سواء، جملة واحدة أو متوالية من الجمل، وهو ما نجده عند من جاؤوا بعده من منظوري لسانيات النص، مثل هاليداي ورقية حسن وغيرهما، وهو يقترب في هذا مع رؤية سوسير بوصف الخطاب ملفوظ من وجهة اشتغاله في التواصل. وما يتطلبه السياق الخطابي من مخاطِب، ومخاطَب، ورسالة ، وموقف، ومقام، وقناة تواصلية ، ملتقيا في هذا الطرح مع

جاكسون، وريفاتير من أن النص معنويا "ليس إلا سلسلة من وحدات إخبارية متعاقبة "[9]، فيشرك النص والخطاب معا في الإخبارية والقصدية، لوجود نيّة الإخبار.

أما هيلمسلف فيرى أن الخطاب هو النص الملفوظ كيفما كان، منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو قصيرا، قديما أو حديثا. وهي تسوية لا تخفى بين النص والخطاب لفظا و كتابة، الإشتغال في التواصل ظاهر. ويطابقه في رأيه هذا جاكسون في تأكيده على أن الخطاب "نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وحاصل قوله، قيام التسوية بينهما على توافر المد الشعري في أحدهما، والمتزامن ضرورة مع وظائف لغوية أخرى، ترتبط بعناصر، بما يسبغ عليه الصفة اللسانية."[10] مما يظهر تطابق كبير بين مفهومي النص والخطاب .

لقد كشفت مساءلة تنظيرات اللسانيين أن هناك تداخلا بين مفهوم الخطاب، ومفهومات النص، والمحادثة، والملفوظ، فهلمسليف ، وهاريس، وجاكسون وبنفيست، الخطاب عندهم هو النص الملفوظ الذي يتجاوز حدود الجملة المفردة، وهو ما أقره أيضا كريستال في تعريفه للخطاب، ووصفه بأنه متتالية لغوية أطول من الجملة المفردة،ويتحقق بصورة خاصة في المحادثة، والمناظرة، والحكاية وغيرها من وسائل التخاطب، لغة منطوقة أو مكتوبة، وهو يشير هنا إلى أن جملة من الدراسيين تعاملوا مع النص على أنه الآنية اللغوية المكتوبة و الخطاب يقتصر عنهم على اللغة المنطوقة.[11]

إن العلاقة بين النص والخطاب علاقة جزء بكل، فالنص جزء من الخطاب، والخطاب كل يضمن نصوصا عديدة ، وهذا يحيل إلى أن الخطاب لا يساوي النص بأية حال من الأحوال، فليس بالضرورة أن يكون متطابقا مع الجزء أو متساويا له، وإن كان يشتركان في بعض الصفات والأحوال.

أما فان دايك الذي بنى دراسته اللسانية للخطاب على قضيتين مسلمتين -بحسب وصفه - الأولى منهما يسميها البناء النظري للعبارات على المستويين الصوري الدلالي وينبغي لهما أن يتمهما المستوى الثالث فعل الكلام، فكل عبارة متلفظ بها ينبغي ألا توصف فقط من وجهة تركيبها الداخلي، والمعنى المحدد لها، بل يجب النظر إليها من جهة الفعل التام ، والإنجاز المؤدي إلى إنتاج تلك العبارات ، إلا أن هذا الوصف للمستوى الثالث (التداولي) ، هو الذي يهيئ شروط إنشاء أنواع التواضع والاتفاق وتركيبها، ما يجعل العبارة مقبولة ،أي أن يصبح تركيبها مناسبا لمقتضى الحال بالنظر إلى السياق التواصلي.

المسلمة الأخرى التي بنى عليها فان دايك بحثه، تختص بطبيعة العناصر اللغوية المجردة، مما تتركب منه العبارات من الوجهة النظرية، ويوضح طبيعة مفهومه للعبارة بالإشارة إلى أن معظم النظريات اللسانية تعُدُّ الجملة وحدة لغوية كبرى بجوانبها النحوية،والصرفية، ومراتب الدلالة، والمستويات السيماتطبيقية على حد واحد، أما منظوره للعبارة فيتمثل في أنها يمكن أن تتخذ صورة انتظام سلسلة أو متوالية من الجمل، أو جمل متكافئة تنبني على وجه مخصوص من التأليف.[12]

يحيلنا هذا الطرح لتنظيرات فان دايك في تناوله للخطاب، إلى الإحاطة بمفهومه أو نظرته إلى الخطاب، ذلك أن الخطاب عنده مجموعة العبارات المنطوقة التي يجب إعادة صياغتها تبعا لوحدة أوسع منها،هذه الوحدة التي يطلق عليها المتن أو النص، ومن ثم فإن تلك العبارات التي يمكن أن تحدد النية الخاصة بالنص،قد تصبح خطابا مقبولا، أي تكون جيدة التعبير، وقابلة للتأويل، ومن هنا لا يعول كثيرا على إمكانية وجود علاقة الحوار- الخطاب التي يمثلها انتظام متوالية العبارات مما يتلفظ به أصناف المتكلمين، بل يجوز أن نقبل مثل هذه المتوالية من العبارات يمكن أن تتمتع ببنية نصية شبيهة بالحوار الداخلي للخطاب. ثم أن كل خطاب مرتبط بشكل مطرد بالفعل التواصلي، وبعبارة أخرى فإن المركب التداولي ينبغي ألا يحدد الشروط المناسبة للجمل والسياق التداولي فيها، بل عليه أن يخصص أنواع الخطاب.[13]

على الرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من أن رؤية فان دايك للخطاب، قد لا تختلف عن رؤية غيره ممن تبدو آراؤهم في الخطاب مضطربة، أو إنها لا تفرق بين النص والخطاب من حيث البنية الشكلية المكونة لهما، فالخطاب يكونه مجموع العبارات،والنص كذلك وكلاهما يتمتع ببنية نصية داخلية، لكن ما الفرق الذي نجده في تحديد فان دايك للخطاب؟

الفرق يمكن في أن العبارات بمجموعها نكون بنية النص، وهذه العبارات في النص، أو هذا النص بعباراته التي تأسس عليها،هو الذي شكل بنية الخطاب إذ ما صار قابلا للتعبير أو التأويل، وكانت له بنية نصية من سماتها التماسك النحوي والانسجام الدلالي، ومرتبطا بوظيفته التواصلية، وخاضعا للسياق التداولي الذي يعنى بالعلاقات بين الرموز والعلامات. والمستعملين لها[14].

المنظور الأدبي للخطاب:

كان للتوجهات اللسانية في تحليل الخطاب الأدبي ولاسيما دراسات الشكلانيين الروس الأثر الواضح بين رفض الفكرة أن الأدب صورة عاكسة لحياة الأدباء، وتصويرا للبيئات والعصور، وصدى للأفكار الفلسفية والدينية. وكانت دعوة إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبا، أي : ما يحصل بنتيجة تفاعل البنيات الحكائية، والأسلوبية، والإيقاعية في النص[15].

ويثبت تراكم البحوث النقدية اللسانية التأثير الذي مارسه المنهج الشكلاني في دراسة النص الأدبي من الداخل،بحيث مكّن النقد الأدبي من الانفصال في تحليل الخطاب الأدبي نظريات علم النفس، وعلم الإجماع ، والأيديولوجيات الدينية والسياسية، حتى غدا الخطاب النقدي يتمتع باستقلال ذاتي،لأن المادة الأساسية في بناء الأدب هو اللغة، وأما اللسانيات فهي الدراسة العلمية لها ، ولمظهرها الحسي الذي يتجلى من خلال الكلام[16].

- **الشكلانيون الروس:**

يذهب إيخنباوم إلى أن أهم المحطات التي مرّ بها نقد الشكلانيين الروس يمكن تلخيصها في محطات أربع هي:

"1- إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وما استتبع ذلك من نتائج ودعوات إلى إقامة بلاغة جديدة تضاف إلى البويطيقا.

2- انطلاقا من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد ثم التوصل إلى مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة.

3- انطلاقا من التقابل بين الإيقاع الشعري و الوزن ثم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسانية المتميزة (نظم، معجم، دلالة).

4- انطلاقا من تحديد مفهوم النسق والوظيفة تم الانتقال إلى إقامة تصور جديد لتطور الأشكال التاريخية ..."[17]، فشكل بذلك نقد الشكلانيين الروس مرحلة هامة في تطور النظرية النقدية فيما يخص النثر والشعر، وإرساء قواعد محددة لتحليل النص الأدبي. وقد كان لياكسون R. Jakobson الفضل الأساسي حيث "أكد أن الشعر يقترب من الخطاب الانفعالي أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي، فالعلاقة بين الصوت والمدلول أشد ترابطا وحميمية في الخطاب الانفعالي منه في الخطاب المعرفي. إن السعي إلى نقل الانفعالات بواسطة تأليفات صوتية مخصوصة يقتضي عناية بالنسج الصوتي للكلمة . وبذلك ينتهي التشابه كما يؤكد التشابه كما يؤكد كذلك ياكبسون."[18] ثم يؤكد (ياكبسون) أن الميزة الخاصة للشعر تتجلى في "كون كلماته لا تدرك باعتبارها كلمة حيث تكتسب الألفاظ والتركيب المدلول والشكل الخارجي و الداخلي في ذاتها ،القيمة والوزن[19]."

ولقد ميز الشكلانيين الروس في مرحلة تالية بين لغة النثر ولغة الشعر "ويرى إخنباوم أن الشعر يختلف عن النثر لأن القصد منه دائما أن يكون ملقى، بينما تكون معظم الأشكال النثرية بحاجة إلى اللغة المكتوبة. وهكذا، فالنثر يتميز بكونه مكتوبا والشعر ملقى، وتعدد الأشكال في النثر، طبقا لتعدد أنماط السرد، الذي يؤكد هذا ، التطورات التي حصلت في فن القص، بدءا من الخرافة والأسطورة ثم الملحمة وصولا إلى تطورات الرواية الحديثة[20]." والملاحظ أن خواص القول الشعري وحركياته تحكمها فروق،فنجد أن "ما يعتبر شيئا جزئيا في السياق النثري لا يعد كذلك في النظم الشعري، والهوة التي تفصل بينهما تعود في المقام الأول إلى أن قوانين المعالجة الشعرية تختلف عن قوانين الشعر النثري،وهذا يقود من بعض النواحي إلى الاختلاف بين الزمن الشعري والزمن النثري، فتعاصر القول النثري واضح ومحسوس بينما الزمن في الشعر لا يمكن الوعي به تماما[21]."

وقد كان تناولهم لتلقي الكلمة الشعرية خاصا ، لكونها ليست تمثيلا لموضوع ما، أو تعبير عن خلجات عاطفية فقط ، بل هي تكتسب قيمة في الشعر "وعلى هذا الأساس فإنهم يعرّفون لغة الشعر بأنها-نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة-أو ما كما يقول أحد منظريهم و تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقي أشكال التعبير[22]."

وتركيب الجملة الشعرية هو الذي يجعلها منفردة ومتميزة عن النثرية ، ذلك أنه "يمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي، أو أيضا المظهر الدلالي للفظ وأحيانا ليست بنية الكلمات هي محسوسة،وإنما تركيبها، انتظامها[23]."

وقد اقتربت نظريات ومفاهيم الشكلانيين الروس من مفهوم الخطاب في عنايتهم بقضية الشعرية وكذلك مساءلتهم عن النسق الأدبي الذي هو عندهم مقابل النسق التاريخي وهو "يتميز باستقلالية معينة :لأنها إرث الأشغال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض.وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في المسألة الأدبية "La littérairé [24].

لقد خرج تعريف الفن لدى الشكلانيين الروس عن التعريف الكلاسيكي المألوف، فأصبح "غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ،كما تدرك وليس كما تعرف وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأنّ عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها، ولابد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع،أما الموضوع ذاته فليس له أهمية[25]"، فلابد للفن أن يكون مقاربا للواقع بطريقة العرض والطرح فلا تمثل الوضع المعتاد، بل إعادة إدراك المألوف بأسلوب خارج عن المألوف .

لقد عنى ياكبسون بالتوصيل اللغوي وأوجز عناصر الحدث اللساني بقوله :"إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء ،سياقا تحيل عليه، وهو يدعى أيضا المرجع، باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة ،بعد ذلك سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين السنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة ،أخيرا ،اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه. اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه[26]. "أي أن عملية التوصل هذه لا يتم إلا بمخاطِب يتوجه إلى مخاطَب بخطاب يتكون من سياق، ورسالة، وشفرة. ويكتشف مفهوم الخطاب وتطوره بدءا بخطاطة ياكبسون التالية:

سياق context

مخاطِب (مرسل) ← رسالة (message) ← مخاطَب(مرسل إليه)

addresser اتصال contact addressee

(سنن) شفرة cod

ذهب ياكبسون إلى أن النظر للعملية الأدبية من وجهة نظر المخاطِب، تركز انتباهنا على الوظيفة الانفعالية للغة، وإذا ما انطلقنا من الخطاب بعناصره قرأنا الوظيفة الاشارية أو الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الشارحة للغة، وإذا ما نظرنا إليها من وجهة نظر المخاطَب أدركنا التركيز على الوظيفة الطلبية للغة .

عمل ياكبسون على البحث عن قوانين للخطاب الأدبي، وكانت الشعرية أحد هذه القوانين، "إن شعرية ياكبسون مرهونة بالوظيفة الشعرية التي نستطيع العثور عليها في الخطاب كافة[27]." مميزا بذلك بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، ثم أراد تمييز الوظيفة التي يضطلع بها النص الأدبي وسماها الشعرية أو الأدبية وذلك عندما طرح السؤال الأكثر أهمية في تاريخ الأدب :"ما الذي يجعل رسالة لفظية أثرا فنيا[28]." ولكن في مقابل ذلك نجد تودوروف يجيب بقوله :"ليس العمل الأدبي بحد ذاته هو موضوع الشعرية ،فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الفرعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية [29]."

البنيوية وما بعد البنيوية:

لقد تمحورت دراسات رولان بارت حول تأسيس مفهوم الأدب ،لإيجاد صرح لما أسماه "علم الأدب"، مستندا في ذلك كله على الخطاب، فلم يعد المطلوب من النقد تفسير النص، وتوضيح المعنى، إذ أن هذا سيكون في خلفية الدرس النقدي، والمادة الأولية التي ينهض بموجبها العمل النقدي،لكن الملاحظ "أن العلم لم يعط أي معنى ،ولم يسعى للعثور عليه، ولكنه ،وإن لم يكن كذلك، فإنه يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه ،ويقوم وصفه لها بطريقة يقبلها منطق البشر الرمزي ... وإذا كان هذا هكذا، فأمامنا طريق طويل علينا أن نقطعه، من غير ريب، من قبل أن نحور على لسانيات تخص بالخطاب، وأنا أقصد في هذا علما حقيقيا للأدب يتلاءم مع الطبيعة الفعلية لموضوعه[30]."

وعلى الرغم من تأكيد بوفون Buffon على دور المبدع بقوله: "إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها ، وتعديلها ، بل تكتسب كثيرا من الثراء إذا تناولتها أيد كثيرة خبيرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان ، أما الأسلوب فهو الرجل نفسه[31]."

وتبقى الرومانسية من المدارس التي أعطت المبدع أهمية و ذلك لاهتمامها بالذات، فهي ترى "أن العمل الإبداعي تعبير عن العالم الداخلي للفنان ،وأن فهمنا للنص الأدبي يعتمد - قبل كل شيء – على فهم المبدع أولا، وذلك يتم بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدع وسيرته الخاصة، وبهذا يتأكد

تميز كل أسلوب عن أسلوب أخر، وتفرده بخصائص لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه[32]."

إلا أن المؤلف أُعلن عن موته في كل من البنيوية وما بعد البنيوية، ويؤكد بارت "أن الكتابة هي في واقعها نقص لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل)، وبذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت. بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف[33]."فالنص بذلك هو الأصل وليس المؤلف، وكنتيجة لهذا فإن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الحدث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا، ليعلن بارت نهاية النقد التقليدي باختفاء السيرة الذاتية، وتاريخ حياة الكاتب وكذا أزماته النفسية، مبتعدا عن اعتبار الأدب مرآة عاكسة لما يحدث في الواقع ،بل إن الكاتب يبدع نصه استنادا إلى رصيده اللغوي الذي اكتسبه من فترات حياته.

بعد ذلك أدرج بارث القارئ معتبرا أن وحدة النص تتحقق وصولا إليه ، ليصبح مشاركا في عملية الإبداع .

إلا أن النظرة الجديدة التي يحملها الفكر الجديد ترى أن" معنى النص داخل النص ولا نستطيع فرضه عليه من الخارج، من تاريخ المؤلف أو الظرف الاجتماعي أو السياسي الذي كتبه فيه ولا من انطباعات وآراء المتلقي أو نظرته إلى العالم. بمجرد الفراغ من كتابة النص يصبح ذلك النص دائرة مستقلة كاملة مغلقة[34] ."ليصبح النص كيانا مستقلا عن الكاتب وعن المتلقي على سواء .

وتجدر الإشارة إلى ليفي شترواس L. shtraws (أبو البنيوية) الذي مهد الطريق لبارت وأقرانه في السعي والبحث عن قوانين عامة للأدب والنقد، وبحوث شترواس لم تتجاوز علم اللغة إلى الانثربولوجيا وحسب، وإنما إلى كل العلوم الاجتماعية والإنسانية، وكان طموحه النقدي يتلخص كما يقول – في"أولا: يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية.

ثانيا: لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها. ثالثا: يطرح علم اللغة مفهوم النسق System – فلا يزعم علم الفونيمات phonemes الحديث أن الفونيمات جانب النسق فحسب، بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية – وأخيرا : يهدف علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال"[35]. على أن أهم دراسات ليفي شتراوس كانت أنثربولوجية منهجها بنيوي، ولعل هدفه كان جعل الحكاية الخرافية علما بعد رصد القوانين البنيوية الأسطورية مضفيا بذلك طابع العلمية على هذا النمط من الدراسة.

وعلى اعتبار أن القوانين الكلية هي مطمح الدراسات الأدبية، في محاولة لإضفاء العلمية عليها، نجد الخطاب ضمن هذا المقياس "فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ "استخدام" اللغة فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقا من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المقالي: سوف يصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيضاحها ضمن سياق اجتماعي ثقافي، يضاف إلى ذلك أن الخطاب ليس واحدا بل متعددا ،سواء في وظائفه أم في أشكاله[36]."

يذهب تودوروف في تعريف الخطاب إلى محاولة الإمساك بمعالمه، وهو عنده غير مؤلف من عبارات، "بل من عبارات بينة، وبالاختصار من بيانات، إلا أن تفسير البيان محدد، من ناحية. بالعبارة التي نبينها، ومن ناحية أخرى بيانه نفسه. ويشتمل على متكلم يبين، وعلى مخاطَب نتوجه إليه، وعلى زمان وعلى مكان، وعلى خطاب يسبق ويتلو.أي باختصار على سياق وبيان[37]". كاشفا بذلك أركان الخطاب التي ميزها ياكبسون قبل ذلك.

ويوضح لنا تودوروف مراحل تمّر بها قراءة النص وصولا إلى تحليله ونقده في قوله: "تساءلنا في المرة الأولى إذا، ما معنى الكلمات ولبثنا ضمن سوية اللغة. وكنا في الثانية ضمن منظور الخطاب، واستفسرنا عن العلاقة بين الكلمات الأشياء التي تعينها الكلمات. أما الحالة الثالثة فهي الأكثر شيوعا والأشد إثارة للاهتمام في آن معا: إننا نفهم معنى الكلمات ونعرف الإسناد، لكننا نتساءل إن كانت الكلمات تعني حقا ما يبدو أنها تعنيه، أم أنها مستخدمة بالأحرى، للتذكير على نحو غير مباشر، بشيء مغاير تماما[38]." ويمكننا توضيح المراحل الثلاث كالتالي:

1- المعنى المباشر (ما الذي يقوله النص).

2- العلاقة بين الكلمات والأشياء (خطاب النص).

3- المعنى غير مباشر (ما الذي يريد أن يقوله النص).

أي أن النص له علاقة بما حوله.

والخطاب يتجاوز اللسانيات في الوقت الذي تكون فيه هي المعين له على تحديد موضوعه.ذلك أن اللسانيات "لا تستطيع أن تعطي لنفسها موضوعا يعلو على الجملة والسبب لأنها لا ترى فيما وراء الجملة سوى جمل أخرى .فعندما يصف عالم النبات الزهرة لا يستطيع أن يشغل نفسه بوصف الباقة .ومع ذلك فإن الخطاب (مجموعة من الجمل) منظم. وإنه ليبدو بهذا التنظيم رسالة للغة تعلو على لغة اللسانيين[39]."

والإيمان بفكرة أن لكل نص خطابه يجعل القوانين التركيبية للنص الأدبي غير مطلقة الثبات مما يضفي على الخطاب خصوصية، وهو ما دفع تودوروف إلى تعريف الخطاب الأدبي بأنه مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي [40]." فالقوانين التي توجه بحكمها السياق في الشعر، ذلك أن "الخطاب معناه إلاّ داخل

سياق خاص. ومن المؤكد أن معرفة جيدة لهذا السياق ضرورية لفهم الخطاب [41]"، في حين تقترب هذه الضوابط من الثبات في النثر.

ويذهب تودوروف إلى أن القراءة اللسانية " تكتفي من جهة "بالدلالة " وحدها بالمعنى الحصري للكلمة ،تاركة جانبا قضايا الإيحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز الجملة أبدا، والجملة عندهم الوحدة اللسانية الأساسية في حين أن هذين المظهرين من مظاهر الدلالة الشكلية ،أي المعاني "الثانية" والانتظام الدال" للخطاب" مفيدان جدا في التحليل الأدبي [42] ."

لقد عنى تودوروف عناية كبيرة بالشعرية أكد أنه من الصعب جدا تحديد مفهوم قار لها، والملاحظ أن الذي تحوم حوله شعرية تودوروف ليس هو الأدب بوصفه كائنا(Etre) ولكن باعتباره خطابا، يحاول أن يتكلم[43]."

ميخائيل باختين:

يأتي ميخائيل باختين في هذا السياق أنموذجا للناقد الألسني الذي يصطنع الجسور بين البنيوية في دراسة الخطاب الروائي، وبين الواقعية والنظر فيها يصل داخل النص بخارجه "فإن الخلفية التي اهتم بها باختين، خلفية مزدوجة :

- عبر لسانية، تداولية (لا ترفض الألسنة) ترتكز على تصور فلسفي غيري بتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

- نقدية، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلاقات الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي"[44]، فهو يصل بين بنية الرواية وعناصر خطابها وبين الأبعاد السوسيولوجية لشعريتها وأدبيتها، يقول: "إن الخطاب يعيش خارج ذاته، داخل تثبيت حي لموضوعه، وإذا ابتعدنا كلية عن ذلك التثبيت، فلن يبق لنا فوق الأدرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئا عن وضعه الاجتماعي ولا عن مصائره"[45]، ثم يضيف: "إن دراسة الخطاب في حد ذاته، بدون معرفة نحو أي شيء يتطلع خارجه، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيدا عن الواقع الذي يوجد مثبتا عليه والذي يحدده ."[46]

ويبين باختين تصوره ضمن تصور الروائي حين يكتب روايته. يقول: "إن الناثر لا ينقي خطاباته من نواياه ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنحة التعدد اللساني الاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص. الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلق كلمات لغته وأشكالها وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية."[47] وبناء على العمل الأدبي ينبغي للناقد أن يأخذ بعين الاعتبار هذه المكونات للخطاب الإبداعي في تحوله إلى مادة للخطاب النقدي.

لقد عمل تطبيق المنهج البنيوي في دراسة الأعمال الأدبية إلى عزل النص عن محيطه، فأصبح منطويا على داخله، فأبعد المؤلف وكذلك لكل مشارك في إنتاج النص بما في ذلك المتلقي.

إلاّ أن باختين فتح النص اللساني المغلق على آفاق عبر لسانية أو غير لسانية، يعلق تودوروف على ذلك بقوله: "إن كل خطاب، عن قصد، أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه ، كما يقيم أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحس بردود فعلها، يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل ."[48]

أما في مجال البحث اللساني فإن باختين كان يلح منذ وقت مبكر على ضرورة تجاوز المقاربات اللغوية الوضعية – الوصفية عند دي سوسير وتلاميذه إلى ما كان يسميه ب "المقاربة ما بعد –أو ما فوق –اللسانية – Translinguistique، وهذا التوجه بمثابة الإرهاص بما سيعرف لاحقا بـ "اللسانيات التداولية Pragmation ، كما ساهمت أطروحاته في هذا المجال في تمهيد الطريق أمام ما يعرف اليوم بـ "علم الخطاب وعلم اللغة الاجتماعي".[49]

حوارية ميخائيل باختين :

لابد أن نشير أولا إلى أن مفهوم الحوارية، لا يمكن أن ينطوي على معنى جوهري ثابت، واحد ومحدد باستمرار.

في المستوى الأدبي يحيل هذا المفهوم إلى ظاهرة سردية، جمالية، أو شعرية، لاحظها باختين. وغيره من معاصريه من النقاد الروس، بارزة في كل أعمال دستويفسكي الروائية، فهذه الأعمال تكشف في مجملها عن نمط جديد من الكتابة الروائية التي تتميز بالتنوع الكبير في الأصوات والتعبيرات كما في الأفكار والمواقف ووجهات النظر التي تعبر عنها تلك الأصوات وملفوظاتها الخاصة .[50]

لقد اتخذ باختين موقفا مغايرا لما ألح عليه الشكليون الروس والنقاد الماركسين انطلاقا من تصورات معرفية وضعية صارمة، عمل الشكلانيون على تحويل النقد إلى خطاب وصفي تحليلي يقف عند الأشكال والبنى والتقنيات والوظائف النصية باعتبار أنها وحدها موضوع تلك "الشعرية "أو الأدبية" التي ينبغي للناقد التركيز عليها فأهملوا المعاني والدلالات النفسية والاجتماعية والأيديولوجية لأنها قضايا تخرج الناقد إلى مجال التأويلات التي لا يمكن ضبطها فضلا عن كونها تقع خارج إطار تلك الشعرية أو الأدبية التي استقطبت اهتمامهم، في الطرف المقابل والمعارض ألح النقاد الماركسيون أو الواقعيون الشتراكيون. على أن النقد ممارسة معرفية لا يمكن أن تبرأ من التفسيرات والتأويلات التي يتدخل فيها وعي الناقد وأيديولوجيته، مثلما لا يمكن الفصل بين جماليات النص الأدبي وما ينطوي عليه من معان وأفكار ومواقف بما أنه يعكس الواقع من زوايا معينة، لكن أمام هذين الموقفين اتخذ باختين موقفا مغايرا ومتجاوزا لهما .

ويصر باختين في كتابه عن دستويفسكي، على أن الخطاب يعني اللغة المجسدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة بوصفها موضوع دراسة علماء اللغة التي يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة من شتى جوانب الحياة العلمية للكلمة.[51] ويشير تودوروف في دراسته لفكر باختين إلى أنه (باختين) ومن منظوره عبر اللساني (Translinguistics)، ينظر إلى اللغة، على أنها بعض مظاهر حياة الخطاب التي تتجاوز بطريقة مشروعة حدود اللسانيات وتقسيماتها الفرعية (الوحدات الصوتية، والوحدات الصرفية، الجمل الإخبارية...) وأن الخطاب هو الذي شكل موضوع علم عبر اللسانيات، والذي يتمثل بالتلفظات الفردية.

يربط الخطاب بالنص علاقة قوية، فالخطاب هو الاستعمال الفعلي للنص مما يجعل عالم الخطاب يتكون من مجموعة الأحداث التي تربطها علاقات ودية لمجتمع لغوي.

الهوامش:

[1]- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب، و الإجراء، تر: حسان ، عالم الكتب، ط1، 1998، ص6.

[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة الأدب، مكتبة لبنان الناشرون ، بيروت-لبنان، ط1، 1974، ص90.

[3]- إلياس أنطون إلياس، قاموس إلياس العصري، دار الجليل، بيروت، 1972،ص 191.

[4]- William. L, the shorter oxford English dictionary on historical principles, oxford clarendon press, 3rd ed. 1973, p 563.

[5]- ينظر: دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428 هـ، 2008م، ص ص 38-39.

[6]- ينظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة ومعجم انجليزي عربي،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط1، 1996، ص19.

[7]- رولان بارت، علم النص، ضمن كتاب آفاق التناصية، المفهوم والمنظور ، تر: محمد خير البقاعي، سلسلة دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة، د.ط 1998، ص44.

[8]- ينظر، نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة للطباعة والشر والتوزيع ،الجزائر ، 1997 ، ص18.

[9]-رومان جاكسون ، قضايا شعرية ، ترجمة : محمد الوالي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط 1 ،1988 ص24.

[10]-نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب –دراسة في النقد العربي الحديث –تحليل الخطاب الشعري و السردي ،ص11.

[11]- ينظر:

- David Grystal , An Encyclpedia Dictionary of Language And Language , Blak well Pub – Ox ford –UK1 St ed. 1992 ; p.p106.

[12]- ينظر: فان دايك ، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الغرب، الدار البيضاء، د.ط، 2000، ص ص18- 19 .

[13]- نفسه، ص ص19- 20.

[14] -نفسه، ص225 .

[15]- ينظر: بوريس اخمباوم، نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1982، ص ص 30 - 36

[16]- ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضيا النص ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 31.

[17]- بوريس إخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص ص67 ،68 .

[18] - فيكتور إريليخ، الشكلانية الروسية ،ت: الولي محمد ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،بيروت، ط1، 2000، ص26 .

[19] - نفسه.

[20]- عبد الله إبراهيم،سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الأخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص13.

[21] - صلاح فضل، نظرية الثنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978، ص62 .

[22] - نفسه، ص 63 .

[23] - تزفتان تودوروف.نقد النقد ،تر سامي سويدان ، دار الشؤون الثقافية ،آفا عربية ، بغداد، ط2، 1986، ص24.

[24]- مجموعة من الكتاب –مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت:رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1997 ، ص214.

[25] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ،ت:جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والتوزيع، ط1 ،1990، ص ص27 -28 .

[26]- رومان ياكبسون، قضايا شعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص28.

[27]- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 94 .

[28] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص24.

[29]- تزفيان تودوروف، الشعرية، تر :شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط1، 1987، ص 23 .

[30]- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ،1994 ، ص 98.

[31]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص ص180 -181.

[32]- المرجع نفسه، ص 183 .

[33]- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي العربي، جدة، ط1، 1985، ص ص 71-72 .

[34]- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 313

[35]- إديث كيرزويل ، عصر البنوية، تر: جابر عصفور، آفاق عربية ، العراق ،ط 1 ، 1985، ص27.

[36]- تزفتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، ط1، 2002، ص 17.

[37]- نفسه،ص 26.

[38]- تزفتان تودوروف ، مفهوم الأدب ، تر: عبود كاسوحة ، ص 154.

[39] - رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص ص30-31.

[40] - ينظر: تزفتان تودوروف ،الشعرية ،تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للشر ،المغرب ، ط1، 1987، ص 16.

[41] - تزفتان تودوروف، السياق، ص 17.

[42] - نفسه، ص 33 .

[43] - ينظر ، عثماني الميلود ،شعرية تودوروف، منشورات عيون، باندونغ بيضاء، د.ط، د.ت، ص18.

[44] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 1997، ص 15.

[45] - نفسه، ص 62.

[46] - نفسه، ص 63.

[47] - ميخائيا باختين، الخطاب الروائي، ص 67.

[48]- تزفتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ط2، 1996، ص10.

[49]- ينظر رومان ياكبسون، الما ركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد دار توبقال، الدر البيضاء، 1986، ص 10 .

[50]- ينظر، ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 11 .

[51]- ينظر، محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة و معجم انجليزي –عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط1 ، 1996، ص ص 19 -22.

من "كتاب محاضرات في اللسانيات العامة(CLG) " إلى السّوسيريّة الراهنة

Du *Cours de linguistique générale* au saussurisme d'aujourd'hui

مقابلة[1] مع: فرانسوا راستيّي François Rastier

أجراها: لوي دي لابانيا وماركوس خ. كونزاليز Luis de la Peña et Marcos J. González

(ظهرت باللغة الإسبانية في De la Peña، Luis، طبعة، 2016)

ترجمة د. مرزوق محمد أستاذ محاضر جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس

résume :

Malgré que Saussure n'a pas écrit le CLG mais cet œuvre posthume demeure important dans l'histoire de la linguistique, et du saussurisme en particulier. Cet article consiste à dévoilé la pensée de F. D. Saussure à partir des Textes originaux (manuscrits autographes de Saussure, découvertes dans l'Orangerie familial en 1996, publié en 2002 : Ecrits de linguistique générale).

François Rastier, dans cet Entretien nous propose une relecture prometteuse du projet Saussurien, comme écrivain du XXIe siècle, en toute son originalité.

Mots clés : Saussurisme, CLG, ELG, manuscrit autographe.

الملخص:

بالرغم من المكانة التي يحظى بها كتاب "دروس في اللسانيات العامة"(CLG) المنسوب إلى سوسير، إلا أن المشروع السّوسيريّ يبقى بحاجة إلى إعادة قراءة، سيّما في ضوء ما تمّ اكتشافه سنة 1996 من مخطوطات (بخطّ يد سوسير)، والتي أصبحت متاحة إثر نشرها سنة 2002 تحت عنوان: "كتابات في اللسانيات العامة"(ELG). وتاليًا أضحت مسألة إعادة قراءة إرث سوسير ضرورية من أجل استجلاء معالم المشروع السوسيريّ في صيغته الراهنة.

[1] أقدم جزيل الشكر لـ: فرونسوا راستيّي على جميل صبره وكرمه.

نقترح على القارئ العربي هذه المقابلة الحوارية التي يعرض فيها فرانسوا راستيّي لهذه المسألة مبرزا مدى تأثير سوسير ليس في واقع الفكر اللساني الراهن فقط وإنّما في منظومة العلوم الثقافية برمّتها.

1. بعد مضيّ مائة عام على الإصدار الأول لـكتاب: محاضرات في اللسانيات العامة(CLG)، في رأيكم ما أهميّة هذا الكتاب، وكيف كان تأثيره على السياق الفكري والأكاديمي في ذلك الوقت؟

حظي كتاب(CLG)بأهمية كبرى، فمن جهة استطاع أن يبقي اسم سوسور حيا ـ إذ بدون هذا الكتاب لظلّ اسم سوسير مجهولا اللّهمّ إلا لدى المتخصصين في علم اللغة التاريخي والمقارن وعند مؤرخي الأفكار اللغوية ـ ومن جهة أخرى فقد عمل على نشر بعض أطاريح سوسير "الراديكالية"،(من مثل عدم ملاءمة المرجع)على الرغم من أن علم الدلالة الغربي كان دوما مرجعيّا، ولا يزال كذلك في كثير من جوانبه.

ورغم ذلك كلّه،فإنه وبعد مضيّ قرن من الزمان،فإن كتاب(CLG) يكون بلا شكّ قد استنفد "مهمته التاريخية "لأسباب متماثلة. هي:

- ✓ إنه(أي CLG) عملٌ منحول وكتاب أُلّف بعد وفاته صاحبه، وقد تمّ تحريره من طرف زملاء سوسير الذين لم يحضروا قطّ دروسه. فلا يمكننا قبول محاكمة أفكاره حتى من خلال وثيقة كهذه، فكيف يعقل أن يتمّ ذلك من خلال محاضرة جامعية إذ فلا ينبغي لنا أن نجزم بخصوص جوهر أفكاره.من مثل: أبحاث سوسور النصية حول الجناس التصحيفيّ، والمدونات الأسطورية، وأبحاثه الإبداعية التي شغلته طيلة عقد من الزمن في نهاية حياته والتي تظل مغيّبة. ومؤخرا، سجّلنا عديدا من التّلاعبات التحريرية، لا يهمّ أكانت بسوء نية أم بحسنها، وقد أفضت إلى تشويه الفكر السوسيريّ وإعاقة فهمه،ولن تشفع لها تلك الشروح التبسيطية والتعليمية المصاحبة بالرغم من إسهامها في النجاح الأكاديمي لكتاب (CLG).
- ✓ تم القيام بعمل هائل لأكثر من نصف قرن على نصوص سوسور المخطوطة، والتي لم يتم نشر معظمها فيجب أن يؤخذ هذا جدّيا في الاعتبار، ومراعاة ذلك أيضا حين إعادة قراءة كتاب (CLG). وفي رأيي أنّ العلم الذي لا يحسن قراءة نصوصه التأسيسية فهو محكوم عليه بالإدانة.

وأوافق هنا رأي "بيير فرات Pierre Frath "في مراجعة جماعية لكتاب"الجوهر المزدوج للغة L'essence double du langage" حين يقول:" أتعجّب من أنّ كتاب (CLG)حجب النصوص الأصلية لسوسير، سواء تلك التي نُشرت خلال حياته أو بعد وفاته. والغريب أن سمعة سوسير بُنيت على أساس كتاب ليس من تأليفه،كتابٌ ما كان ليوافق عليه.

ولم تتوان ثلةٌ من الباحثين ممّن انبرَوْا لدراسة الأعمال المخطوطة للمعلّم الجينيفيّ ــ بداية من الخمسينيات ـ مشيرةً إلى عدد من التناقضات والأخطاء في كتاب(CLG)، غير أنّ ملاحظاتهم ظلّت دون صدًى مسموع. والمدهش حقا أنّ قراءة متأنّية لـكتاب (CLG) من شأنها أن تُربك أيّ لسانيّاتيّ حتّى ولو كان قليل التّمرّس، ذلك أنّنا نتنبّه بسهولة إلى عدد غير قليل من الهنّات ونقاط الضعف.

إنّنا نعتقد أنّ بعض الجوانب تكون قد غابت عن بالي وسيشهاي، وهو شيء ليس بالغريب نظرا لمتانة الفكر السوسيريّ وأصالته مثلما يتجلى ذلك في"كتابات في اللسانيات العامة" (ELG).
لأنّ سوسير ليس فقط بالأب المؤسس للسانيات الحديثة من خلال نص ملفّق ومنحول، بل إنه حقًا مؤلِّفٌ سابق لعصره، مبدع وأصلي، ويمكن لأفكاره، إذا ما تمّ فهمها وتنفيذها، أن تعطي تخصصنا دفعة افتقرت إليها بشدة طيلة عقود خلت.

ولنتذكر أن اللسانيّاتيين من ذوي التقليد السوسيريّ اعتمدوا بشكل أساسي على ما نشره سوسور وتحديدا في "مذكراته Mémoire " وأيضا على الكتابات الأخرى التي تم جمعها في مجلد 1922 .
وبعد اطّلاع كلّ من بالي وسيشهاي على ما خطّه سوسير بيمينه، صرّحا في مقدمة الكتاب الذي قاما بتحريره كتاب (CLG) بأنهما لم يعثر خلاله على شيء ذي بال.(ويبدو أن هذه الملاحظة لم تنلْ حقّها من الانتباه، وتمّ إغفالها بشكل غريب).
وقد ظلت هذه الآثار المخطوطة متاحة للباحثين على مستوى المكتبة العمومية لجينيف منذ أزيد من نصف قرن. كما أنّ هناك كمٌّ آخر اقتناه رومان ياكوبسون موجود على مستوى مكتبة Harvard هارفرد .

وقد قام "إنجلر Engler" منذ سنة 1974 بنشر معظم ما يتعلق باللسانيات العامة في المجلد الثاني من الطبعة النقدية لكتاب(CLG) . بينما توجد العناصر الرئيسية من هذا الموضوع ضمن الملاحظات تلك الغنية جدًا التي دونها "دوماوْوروDe Mauro "في نشرة كتاب (CLG) لسنة1971.

ومع ذلك فإنّ ما تمّ اكتشافه عن طريق الصدفة من مخطوطات بستان البرتقال قد قدّم إضافات حاسمة تجعل من التمسك بكتاب (CLG) أمرا محالا، حتى ولو تم تذييله بشروح وتوضيحات.
معلومٌ أنّه حين ظهرت "كتابات في اللسانيات العامة" في عام 2002، أعلنت بعض الأصوات الأكاديمية أنّ هذا الكتاب لن يجلب شيئًا جديدًا، وأنّ سوسور سيظل غير راهن وأنّ البحث قد تجاوزه.
اتّجاهٌ تلفظيٌّ مستوحًى من البراغماتية(التداولية) قام باختزال سوسير داخل لسانيات اللسان فقط، وقد ارتكز على الجملة الأخيرة لكتاب(CLG)، والتي تحصر لسانيات دو سوسير في دراسة اللسان "في لذاته ولذاته". غير أنّ هذه العبارة المستوحاة من "بروب Bopp"، والواقع أنّ بالي وسيشهاي قاما بنسبتها بشكل احتيالي إلى دو سوسير، بالرغم من أن سوسير كان أوّل من دعا إلى بناء لسانيات الكلام.
حين قام بالي بتقديم فكر دو سوسير عن طريق كتاب (CLG)،تعمّد طمس هذا الجانب (لسانيات الكلام) وقام بإخفائه، ثمّ جعل منه لاحقا حقلا لمسيرته العلمية.
ومع ذلك، حين ينتقد سوسير في هذا الموقف المتعمّد في نسبته إليه زورا، نلفي أنّ سوسور يذهب أبعد من أولئك الذين يزعمون أنهم تجاوزوه.
وبالرغم من مرور عشرين سنة إلا أن الإنكار لا يزال قائمًا حتى ولو في أشكال مبطّنة إلى حد ما. إذ نتبجّح بالاحتفال بذكرى صدور كتاب (CLG) ونغضّ الطرف عن اكتشاف"عن الجوهر De l’essence "، ويصل

الحدّ إلى الإعلان خلال محاضرة في أحد الملتقيات الدولية أنّ سوسير: "لا يمكن ألاّ يكون مؤلِّف كتاب(CLG) ..

ولا يزال الشك منتشرًا على نطاق واسع، ذلك أنّه في عالَم أكاديمي مشْبع بالرضا الذّاتيّ، يشعر الكثيرون فيه بالرعب من الراديكالية السوسيريّة.

لذلك تساءل "أوزوالد ديكروOswald Ducrot " ذات مرة: "هل بمقدرونا ألاّ نخون سوسور؟ (...) ربما يجب أن يكون سوسور فقط بمثابة خط أحمر وتحذير دائم، يستحيل عدمُ تجاوزه. إنه تأنيب ضمير اللسانيّاتيّين،مثل ضمير سقراط وباقي الفلاسفة ".

ومن خلال هذا التفكير الواهم فإنّ المقارنة مع سقراط تجعل من سوسور معلّما في جلباب المفارقة،وتصيّرُه أستاذا في علم الأخلاق وليس عالما باحثا.

لأنه إذا كان سوسير مثل سقراط لم يخلّف وراءه"أثرا مكتوبا"، أو في حال ظلّ أثره مثار جدل وإشكال، فإنّ ذلك كان سيجعل من مبادئ فرادته الفكرية أمرا مستعصيا على الفهم. ولكن وبعد أن تمّ اختزال الفكر السوسيريّ وحصره في معتقد، فإن مسألة تجاوز سوسير ستغدو أمرا مرحبا به.

غير أنّه إذا كان هناك ثمّة من معتقد، فإنّه سيوجد لا محالة داخل كتاب (CLG)، وهو ما لا نلفيه في هذا الكتاب حين يعرض وجهة نظره.

وسواء أتمّ رفضها أو تبنّيها، فإنّ العقائد هي في الواقع من عمل الحواريين من التلاميذ وليس من عمل السادة المعلمين. ومهما يكن فقد تجاوزنا اليوم التبسيط المبتذل الذي قام به محرّرو كتاب(CLG)، وإنّ هذا التجاوز يمكن عدّه جزءا من تاريخ السوسيريّة.

غير أنّ النقاش يجب أن يطال: طاقة المشروع السوسيريّ الذي لا تزال بكرا ومعْطاءة، والأمر متروك لنا من أجل استخدامها بشكل جيد.

س2 إذا تحدثنا عن الأثر بوصفه فعلا تأثيريا أو عن الحركة التي يولدها أي عمل جديد أو مثير للجدل، فما وصفكم لأثر سوسير على الفكر المعاصر؟

يبدو تأثير الفكر السوسيريّ هائلاً، وكثيرا ما نلفي العديد من المؤلفين الأكثر ذكرا في القرن الماضي، يستشهدون به، بدءا من "لاكان" إلى "دريدا"، ناهيك عن "بورديو" أو "فوكو".واللافت للنظر أن الفحص الدقيق للمسألة، يُبِين عن سوء فهم كبير مصاحب لهذا النجاح.

وفضلا عن ذلك، فإن اختزال العلامة(signe)إلى الدال الواحد من شأنه أن يفتح الباب أمام مسارين متعاكسين وإن كانا متكاملين: المسار التفكيكي، الذي باشره"لاكان" ثم "دريدا". والمسار الشكلي الذي تستند إليه النظرية المنطقية الرمزية في مجال علوم الإعلام.

ففي الحين الذي جعلت فيه المثالية التقليدية من المدلول سيّدا على الدال نسجل أن التأليه المتناقض للدال بدأ مع سنة 1955، وكان ذلك خلال حلقة دراسية شهيرة أين أفاد "لاكان" من سوسير لتفكيك الازدواجية بين الدال والمدلول.

وبذلك يفْصل "لاكان" بين جانبي العلامة، بالرغم من أن سوسير يستبعد ذلك صراحة، كما يشير إليه مثاله الشهير في المقارنة بين وجهي الورقة الواحدة.

ويؤسّس"لاكان"موقفه هذا على أساس أن الخطّ المحوريّ الذي ينتظم حوله كتاب(CLG)يقوم على مبدأ التمييز بين وجهي العلامة (وهذا غير صحيح لأنّ هذه القراءة لا يدعمها نصّ مخطوط).

وأنّ هذا التّمييز هو بمثابة الحد الفاصل للمعنى، والذي يجعل منه حدا لهذا الفصل. وهو ما سيشكل ــ لاحقا ــ عائقا مستديما أمام تفكير تلامذته وحواريه، وحتى النقاد منهم منْ مثل "جان لابلانش Jean Laplanche ".

وباختصار، فإنّ"الدال موجود خارج كل دلالة" وهو تأكيد أنطولوجيّ يتعارض تمامًا مع الموقف السوسيريّ.

ويتجلى هذا التعارض الجدلي بين الطرحيْن من خلال التمثيل المجازي الذي يضع فيه"لاكان" الدال في مقام أعلى من المدلول . ويتلخص بحثه حول المعنى حين يؤكد: أنّ كلّ دال في حدّ ذاته دالٌ لا يدلّ على شيء، وكلّما افتقر الدال إلى الدلالة على شيء كلما اشْتدّت مقاومتُه للتقويض. وهو ما يتفق مع أطروحته القائلة بأن اللغة "لا تنطوي على أيّة دلالة".

وأيّا كان هذا التعريف الواهم للغة فإنّه مناسب بالتأكيد لبعض الأمراض العصابية، ذلك أنّ هذه الاضطرابات من شأنها أنْ تنتج نوعًا من اضمحال الدال وتفكّكه، ليغدوَ حينها الدال والمدلول في مظهر منفصل تماما.

وبتضخيمه للدال فإنّ "دريدا"سيطبق العملية "اللاكانية"بشكل مكثّف على مستوى التعبير لرفض "المنطقيّة العقليّة" لدى سوسير واللغويات البنيوية . لقد استعار هذا المفهوم دون أنْ يشير إليه من عالم الرسم البياني النازي "لودفيج كلاج Ludwig Klages"، وذلك انتصارا للحرف على حساب الصوت.

غير أنّ هذا الانتصار للحرف لا تُعضّضه أيّةُ حِرفية أو فيلولوجية، ذلك أنّ موقف "دريدا" يدّعي قراءة سوسير وهو في الحقيقة لا يعتمد على أيّ مصدر مخطوط (من تلك المصادر التي أعدّها "كوديل Godel"عشر سنوات من ذي قبل). وبذلك يصطفّ "دريدا" في الضّفة المقابلة التي يمثلها المنظِّرون الوضعيون الذين ينظرون إلى العلامة بوصفها مجرد إشارة مادية بسيطة (حبرا على ورق).

وبذلك قام كلٌّ من "لاكان" ومن بعده "دريدا" بتفكيك مفهوم العلامة وذلك باستخدام ثنائية الدال / المدلول.

لينتهي "دريدا" في "الأجراس" إلى القول بأنّ "الأجراس مثلما سمعناها من ذي قبل تقْرع مُؤذِنةً بنهاية الدلالة، والمعنى والدال...".

ولا يتعلق الأمر هنا بمجرد سوء فهم لسوسير والبنيوية، بل هو رغبة معلَنة في التخلّص من كل نزعة علمية وعقلانية، بدعوى (مثلما يؤكّده هايدجر) أنّ "العلم لا يفكر". وبذلك ستغدو البنيوية في هذه القضية مجرد فزّاعة

يدوية. وباختصار، فقد تمّ استخدام اسم سوسير وبعض المقاطع المشوَّهة من كتاب (CLG) لعرقلة مشروع السيميائيات والعلوم الثقافية.

3- بعد اكتشاف مخطوط " عن الجوهر المزدوج للغة " De l'essence double du langue في عام 1996، ما هي راهنية فكر سوسير ومؤلَّفه الشرعي؟

إنّ اكتشاف هذا المخطوط يسْتوْجب إعادة قراءة مجموع المدوّنة السوسيريّة برمّتها، بما في ذلك كتاب(CLG)، لأنّ ذلك منْ شأنه تغيير موازين القوى.فإذا كنّا من محبّي الاحتفاء، فإن الاحتفال بمرور عشرين عاما عن هذا الاكتشاف ليس أقلّ أهمّية من الاحتفال بالذكرى المئوية لكتاب (CLG).

ثمّ دعونا نتذكر أن العديد من المشاكل التي نوقشت من خلال كتاب (CLG)، منْ مثل اعتباطية العلامة، والفصل بين الدال والمدلول (مثلما يقدّمه الرسم البياني الشهير)، وكذلك منزلة المفهوم: فكلّ ذلك لا تفسّره أيّة علاقة بسوسير، بل حتى لفظ "المفهوم" ذاته نكاد نلفيه غائبا من كتاب "كتابات في اللسانيات العامة"(ELG).

إنّ مسألة الفصل هذه تُناقض مخطوطات سوسير المكتوبة والموقعة، وحتى فكرة اعتباطية العلامة فقليلا ما نجد لها ذكرا.

ومن ناحية أخرى، فإنّ القضايا الرئيسية التي طرحها سوسير، منْ مثل إجناسية الخطاب، وعدم اتّساق المصطلحات اللسانية، ونظرية وجهات النظر، ونظرية الأزواج الثنائية (والتي تمّ تلقّيها بأنها "ثنائيات فاصلة") كلُّ ذلك لم يلاحظه محرّرو كتاب(CLG). إذ قاموا بتجنّب كلّ ما يجعل من موضوع اللغة مادةً معقدة، وفضّلوا بدلا عن ذلك التمسك بخطة أكاديمية، مثلما تقتضيه التقاليد النحوية.

وباختصار، فإنّه لم يتمّ تمثُّل البعد النقدي للفكر السوسيريّ، أو أنّه قد تمّ محوه، بهدف الاحتفاظ فقط بما يبدو متلائما مع الإطار الأكاديمي.وبالرغم من أنّ مؤلفين كبارا منْ مثل "هيامسليفHjelmslev" أو"كوسيريو Coseriu" أو"بنفنيست Benveniste"، قد استنبطوا من المذكرات Mémoire ومن مصادر فرعية أخرى (وغالبا غير مكتملة) ميزاتٍ مهمة للمشروع السوسيريّ، إلاّ أنّ الروتين أصبح راسخًا لدرجة أنه منذ اكتشاف "الجوهر المزدوج L'essence double"، فلا شيء يبدو وأنه قد تغير.

يجب الاعتراف بأنّ استخلاص النتائج التي دعا إليها فكر سوسير سيؤول إلى "مراجعات مؤلمة " وسيدمر الروتين النحوي، إذ بينما يقطع سوسير العلاقة مع الأنطولوجيا، كيف يمكننا الحفاظ على سبيل المثال على إجناسية تصنيف أجزاء الخطاب المبنية استنادًا إلى الأنطولوجيا الأرسطية والتي ظلّت على حالها من ديونيسيوس تراقيا إلى تشومسكي؟

وفي كل الأحيان والأنحاء حين نميّز بين الأسماء والأفعال فنحن نؤصّل "للأنطولوجيا"، في حين أن العديد الغالب من اللغات، من مثل الصينية، فإنه لا توجد بها مثل هذه المعارضة بين الفعل والاسم.

ويبدو أن كثيرا من القضايا النحوية ستتلاشى(أو ستصبح على الأقل غير راهنة) حين تُفصل عن سياقها الأنطولوجي أو تجْتثُّ من خلفياتها المعرفية. وسيكون ذلك انتصارا بطَعم التّحرر، لأنّ العلوم في جدليّاتها النقدية ونشاطاتها التراكمية إنّما تتقدم حين تتجاوز المشاكل الزائفة والمفاهيم غير الملائمة.

4 ما هي خطوط البحث التي تم تطويرها فيما يتعلق بالعودة إلى نصوص سوسير و / أو "السوسيريّة الجديدة"؟

يجب إعادة قراءة سوسير، ومن أجل ذلك ينبغي إعادة ربط الصلة بالفيلولوجيا وبالهيرمينوطيقا، فإنّ هذا ما تحتاجه إليه اللسانيات فعلا.

دعونا نميّز بين حاجتين ضرورتين متكاملتين: بين العودة إلى النصوص (بدءًا بتأسيسها أولاً!) وبين ضرورة استثمار الأفكار السوسيريّة في اللسانيات. وحتى لو أنّ فيلولوجيا النصوص السوسيريّة تجعل من العودة إلى سوسير شرطا جزئيا فإنها لا تختلط بالسوسيريّة أو بالسوسيريّة الجديدة.

وما نقصده بالسوسيريّة الجديدة هو ذلك التوجه السوسيريّ المستوحى من النصوص المكتشفة سنة 1996.

لن أهتم هنا بتتبع الفروقات المائزة بين القديم (السوسيريّة) وبين الحديث (السوسيريّة الجديدة)، لكن تجدر الإشارة إلى تلك الأعمال الوصفية التي حتى ولو لم تشِر صراحة إلى سوسير فإنها قد وظّفت المبادئ الكبرى المستوحاة من فكره، ولننظر على سبيل المثال إلى أبحاث "نُونْزيو لا فاوْتشي Nunzio La Fauci" في مجال نحو اللغات الرومانية وصرفها.

أقول ذلك لأنّ واقع الحال يشهد باستئْساد البحث النظري على التطبيقي، ذلك أنّ معظم النماذج المعاصرة هي عمالقة على مستوى النظرية وأقزام في ميدان الوصف والتحليل. وبذلك استطاع سوسير أن يلج المنطقة المنسية للمنهجية، ليفتح الباب أمام متطلّبات جذريّة جديدة.

فها هي ذي اللسانيات أضحت علمًا منذ ما يزيد قليلاً عن القرنين من الزمان، وقد تأتّى لها ذلك من خلال تمثّلها للنحو من جهة وتجاوزها له من جهة أخراة. ناهيك عن انفصالها عن فلسفة اللغة، أين كانت التأملات الفكرية لا تزال تراود التخمين.

فلم يكن إذ ذاك تعدّد اللغات من المواضيع العلمية التي عُني بها علم النحو أو فلسفة اللغة، إلى أن جعلت منه اللسانيات موضوعها الجديد وآثرته بمنهجية خاصة، عُرفت بالمقارنة والتاريخية. وأضحت هذه المنهجية مجالا اشتركت فيه جميع العلوم الثقافية التي تشكّلت في نفس الفترة (الأنثروبولوجيا، تاريخ الأديان، الأدب المقارن).

اسمحوا لي أن أصرّ على أنّ تبنّي هذا التّوجّه المنهجي الجديد، هو بمثابة البناء التأسيسيّ بالنسبة للتخصصات التي تهدف إلى وصف التنوع البشري .

من أجل ذلك فإنّه لا يمكن لفلسفة اللغة أنْ تقدّم شيئًا، لأنّها تفتقر للنزعة التاريخية ولا تأخذ في حسبانها تنوع اللغات (ولا حتى الثقافات). لقد ألهمت القواعدَ النحوية الكونية (العالمية) وعضّضتها عن طريق أصوات متعددة، هذه القواعد ترتكز على تأكيدات جمّة وغالبا ما تكون قطعية بخصوص العقل البشري.

ومن ناحية أخرى، فإنّ سوسور يقف على النقيض من فلسفة اللغة المعاصرة والتي نادراً ما تكاد تشير إلى اللسانيات، وتتجاهل أيضا مفاهيم المرفيم والفونيم، الخ.. وهو ما يفتح الأبواب أمام عدّة مشاكل مغلوطة ـ من مثل المرجع ـ والتي قامت السوسيريّة بتجاوزها منذ فترة طويلة.

لا يقصد سوسير تأسيس شيء جديد، بقدر ما يهدف إلى ترسيخ تخصص علمي موجود منذ حوالي قرن من الزمن، وتزويده بمرتكز منهجي أكثر ضمانا.

وتتجلى مهمة سوسير هذه في ترسيخ اللسانيات وتدعيمها بأساس منهجي، من خلال ما يلي:

- لتنفيذ هذا المرتكز، يتّكئ سوسير على نظريته في السيميوزيس أين أعاد بموجبها بناء مفهوم العلامة، والتي تمّ تقديم مفهومها خلال كتاب (CLG) تقديما خاطئا ومختزلا (ويفتقر لأدنى إحالة من المصادر المخطوطة) .
- ويتّكئ سوسير أيضا على نظريته في الأزواج الثنائية (نظام الأزواج) والتي عرضها بشكل حاسم في "عن الجوهر المزدوج للغة De l'essence double du langage ". والتي تتجاوز ما كنا ندعوه (على نحوٍ خاطئ) بالثنائيات الفاصلة (المائزة) Dichotomies.
- ولم يتمكن سوسير من ذلك سوى لأنه أعلن القطيعة بشكل حاسم مع الممارسات التقليدية (التي كانت تُبنى عليها نظريات المرجع والدلالة)، وذلك من أجل تقديم مفهوم مختلف تماما للوحدات اللسانية. ومن ناحية أخرى سيسمح له تطبيق مثل هذا الإجراء ببناء سيميولوجيا عامة ومقارنة. إنّ مثل هذه السيميائية هي ضرورية أكثر من أي وقت مضى في عالم مشبوك "الوسائط المتعددة".

4 في كتابك الجديد سوسير في المستقبل (Les Belles Lettres, 2015) ما هي الحجّة الرئيسة التي يقوم عليها الكتاب ؟

من الواضح أن خطّ هذا الكتاب يندرج ضمن تاريخ الأفكار اللسانية وضمن الابستيمولوجيا، ولكن ومثلما أشرتم إليه تماما فإنه يفتح الباب أمام عدة اتجاهات بحثية راهنة وآمل أن تكون مستقبلية أيضا، وتتعلق هذه الاتجاهات بشكل خاص بلسانيات المدوّنات وسيميائيات الوسائط.

يجب إعادة وضع مسألة السيميوزيس ضمن مركز الاهتمام البحثي، في الحين الذي نلفي فيه أنّ التفكير السيميائي الخالص قد اختفى فعلا من الدرس اللساني. ذلك أننا في حاجة ماسة ليس فقط لسيميائيات النصوص أو المدونات ولكن أيضا لسيميائيات العلامات اللسانية. كالبحث مثلا حول كيفية اشتغال علامة الترقيم "؟" (إذ يبدو السؤال سخيفا، ذلك أنّ النحو الشكلي لا يشير إطلاقا إلى علامات الترقيم التي يبلغ عددها حوالي 20 بالمائة من سلسلة العلامات).

وباختصار فإنّ اللسانيات ومن وراءها باقي علوم الثقافة تحتاج إلى مشروع شامل ووِحْدوي والذي بدونه ستغرق في أتون الطرافة النادرة، وسيُحكم عليها ـ وقد بدأ ذلك فعلا ـ بالذوبان داخل علوم المعرفة والتواصل.

إننا حين ندعو إلى ضرورة إعادة قراءة دوسوسير وأهمّية ذلك فإنّما نروم تأكيد تعميق المشروع الابستيمولوجي لتخصصاتنا العلمية.

5 قام " فرانسوا دوسFrançois Dosse" بتسمية المجلد الثاني لكتابه "تاريخ البنيوية": Histoire du structuralisme بأنشودة البجع في إشارة منه إلى إخفاق البنيوية. فهل تعتقدون أن البنيوية فقدت قوتها بوصفها نظرية ومنهجا؟

كما تعرفون فإنّ "فرانسوا دوس François Dosse" هو صحفي. وقد كان شاهدا على التقليد التأريخي الذي جعل من البنيوية تيارا فكريا عرف تطوره نهاية الخمسينات واستمر بريقه إلى أن أفل نجمه أمام تيارات "ما بعد البنيوية" أوائل السبعينات.

وفي الواقع، فإنّ البنيوية بلغت ذروتها في فترة ما بين الحربين وقد أسهمت السوسيريّة، التي تطورت خلال القرن الماضي، بدور كبير في ذلك.

ومن ثمّ بدأ الارتباك والخلط. فقد تحفّظ"تشومسكي" بشأن "بنيوية" التوزيعيين الأمريكين رافضا نسبتهم إلى البنيوية، بالرغم من أنه استعار منهم: علبة هوكيت (التي هي في الواقع رسومات تشجير تركيبية). غير أن دعاة البنيوية هؤلاء لا يمُتّون بصلة واضحة إلى السوسيريّة.

وعلى النقيض من ذلك فقد ناضلت التفكيكية من أجل "اللافهم" ومن أجل الرفض المبدئي للنزعة الوثوقية العلمية، إذ ومنذ تاريخ 1966 نلفي أن "دريدا" قد اعتزم وضع حد نهائي لمفهوم الحقيقة ذاته.

وفي الواقع فإنّ البنيوية تظلّ غير مفهومة بما فيه الكفاية، وإني لأسعد أنه بمناسة الذكرى التسعين لتأسيس البنيوية، أنْ قامت حلقة براغ اللسانية بتخصيص شهر أكتوبر العام المنصرم 1996 لتنظيم ملتقى دوليا حول البنيوية: ماضيها وحاضرها.

يتم تقديم البنيوية بشكل أصحّ بوصفها تأكيدا لأولوية العلاقات على المصطلحات (وهو ما يعني وضع حد للتقاليد الأنطولوجية).

صحيح، غير أن طبيعة هذه العلاقات (البنيوية) لا يمكن اختزالها في مجرد الثنائية الفونولوجية التي تنتهي إليها قراءة ياكوبسون لكتاب (CLG). ويبدو أنّ ياكوبسون لم يستوعب الطابع الجديد والجذري للثنائيات السوسيريّة ، ولا حتى حجم الإضافة التي يمكن أنْ تقدّمها هذه الثنائيات لجدلية الثقافية (وأشير هنا تحديدا إلى الجدلية الطبيعية لأنجلزEngles).

ويجب علينا أنْ نقرّ بأنّ للعالَم السيميائي شرعيّته الخاصة، ومن ثمّ يتوجّب وصفه وتحليله. ووفقًا لكاسيرير Cassirer فإنّ الأشكال الرمزية يمكن وصفها بأنها نسقٌ من العلامات.

ويفترض ذلك القيام بعمل صبور من الإسقاطات التي توفرها المدونات الهائلة والمتراكمة, والغريب أن صناع القرار ألغوا مواقف الباحثين القادرين على قراءتها والاستفادة منها.

6 ما هي المهام الموكلة لمعهد فرديناند دو سوسور وللمجلة الإلكترونية Texto!

يعدّ المعهد مؤسسة علمية تأسست عام 1999، تتكفّل بالمهام المنوطة بها أجل تفعيل ثلاثة برامج:

1 الدراسة الفيلولوجية والتأويلية للنصوص السوسيريّة.(انظر: الدليل سوسور، حرره سيمون بوكيه Simon Bouquet،باريس،L'Herne، 2003) والذي قام بنشر وقائع المؤتمر الدولي الأول للمعهد.

2 علم دلالة النصوص.

3 سيميائية الثقافات (انظر العمل الجماعي: مدخل إلى علوم الثقافة: introduction aux sciences de la culture, Paris, PUF, 2002، والذي ضم أعمال الملتقى الدولي الثاني).

إنّ المجلة الإلكترونية Texto! Textes et cultures (texto-revue.net) والتي تأسست سنة 1995 ومعنى ذلك أنّها تأسست بتاريخ سابق جدا على المد الرقمي وتدفّقه الهائل، فهي بذلك تفضل أن تنشط ضمن نفس المجالات البحثية سابقة الذكر.

7 ما رأيكم في ما يخص تأثير كتاب سوسور (يقصد CLG) في أمريكا اللاتينية والمكسيك؟

إن الاهتمام باللسانيات التاريخية والمقارنة أمرٌ لا يمكن إنكاره في أمريكا اللاتينية والمكسيك، غير أنّ اللافت للانتباه أنّ مؤلّفين من أمثال بوتيّي Pottier وكوسيريّو Coseriu معروفون جدا بهذه المنطقة، في حين أن نظريات قريبة منها جغرافيا منْ مثل قواعد النحو الكوني بأمريكا الشمالية لم تقو على بسط هيمنتها.

من أجل ذلك فإن الإشكاليات الفيلولوجية والهيرمينوطيقية تبقى دائما متاحة ومشروعة. كما أنّ اسم سوسير قد نجا بسهولة من مطبّ التجاهل الأكاديمي، فسوسير ليس مجرد اسم مرتبط ببعض الصور النمطية، (وأقصد هنا زميلا من أمريكا كان يقول لي: سوسير، سمعتُ اسمه في مجال اللسانيات !).

8 اضطررنا مؤخرًا إلى التعامل مع نصوص مثيرة للجدل حين تنظر إلى المؤلف من منظور جديد ، وما يفرزه ذلك أيضا من تعامل مع بعض التيارات النظرية التي نجمت عن تلكم القراءات الجديدة لبعض من الكتاب القدامى (أو عن إعادة قراءة أقل دوغماتية). فهل تعتقدون أنه من المبالغة اعتبار سوسور فيلسوفًا؟

لا شكّ أنّه بخصوص المدونات المنجزة (بوصفها أعمالا اسْتوْفت شروط الكمال)، فإن وجهات النظر الجديدة حولها ستكون مرحبا بها دوما ـــ وهو ما ينبغي أن يكون عليه الحال ـــ. أما بخصوص تلك التي لا تزال في طور البحث والإنجاز فإنّ دمج نصوص جديدة إليها من شأنه أن يفرض إجراء تعديل على مجموع كلّ تلك القراءات.

ومن ثمّة فإنّ الوضع (الأسئلة) سيتغيّر بشكل قطعي. ومثال ذلك ما حصل منذ 2014 حين تمّ مواصلة نشر أبحاث هايدغر تحت اسم الدفاتر السوداء.

وفي اعتقادي أنّ ما حصل في 2002 حين نُشر مؤلَّف "كتابات في اللسانيات العامة Écrits de linguistique générale" أمرٌ مماثل لذلك،وهو ما يجعل من سوسير كاتبا ينتمي لقرننا هذا الواحد والعشرين.

9ـ إذا قال أحدهم بعد عشرين عامًا: "لقد كان راستيي Rastier سيميائيًا متبرّزا إذ وضع حدًا لتضارب التسميات العلمية وتداخلها بين السيميائية والسيميولوجيا" ، فما سيكون رأيكم؟

إنّ مثل هذه النظرة الاحتفائية أو التذكارية لا تهمّني إطلاقا. لقد انتهى التمييز الاصطلاحي بين السيميائية والسيميولوجيا، وسقطت أهمية مناقشة ذلك منذ عام 1969 حين اختارت الرابطة الدولية للسيميائية الاستخدام الأنجلو ساكسوني ، الموروث من لوكLocke : السيميائية semiotics.

ومن ناحية أخرى، يجب إعادة التأكيد على أن السيميائية ليست فرعًا من فروع الفلسفة ولا هي فلسفة للعلامات. إنها بالفعل مشروع علمي، وسوسور ليس فيلسوفًا، ولكنه مفكر لسانيّاتي، وهذا ليس تقليلا من شأنه أو إنقاصا من مكانته.

ومنذ أنْ تطورت العلوم الطبيعية، بما في ذلك الفيزياء، فقدت فلسفة الطبيعة كل شرعيتها فاسحة المجال لفلسفة هذه العلوم . ومن ثمّ ينبغي أن ينطبق الشيء نفسه على العلوم الثقافية.

لقد سقطت فلسفة العلامات وفلسفة اللغة منذ أن تأسّس علمُ اللغة التاريخي والمقارن وتشكلت العلوم الثقافية الأخرى. وبالمثل تماما تمّ تجاوز فلسفات الطبيعة بعد ظهور العلوم الفيزيائية.

إنه من الحسنات التي تحسب لكاسيرر Cassirer أنّه كرّس المجلد الأول من كتابه: "فلسفة الأشكال الرمزية" لموضوع اللسانيات (وليس للغة كما يتصورها الفلاسفة)، ولا يزال هذا الكتاب أساسيًا للعلوم الثقافية.

والأكيد أنّه لسوسور ثقافة ابستيمولوجية. وأنّ مشروعه ذو أهمية فلسفية كبيرة، غير أنّها فلسفة لسانية وفلسفة لكل العلوم الثقافية أخرى.

10 كيف يمكن توضيح العلاقات بين فكر سوسير وبين غيره من المفكرين مثل هايدجر. هل فكر سوسور فكر ثوري؟

سوسير ليس"مفكرا" بالمعنى الهايدجري، إذ لا يمكن التحدث عن مواقف نبوءات، ولا عن استراتيجية إعلامية، ولا عن هيمنة طائفية على المريدين والأتباع، ولا حتى عن مظهر من مظاهر تجاوز العلم، ولا مكان للحديث عن لغة اصطلاحيّة خاصّة، بل كلّ ما هنالك جهدٌ مستمر يبتغي دوما مزيدا من الوضوح والإضاءة. ويمكن للمرء بالطبع أن يَعُدّ قراءة سوسير بمثابة محفز فكري - تمامًا مثل العديد من كتّاب المقالات أو الفلاسفة ـــ لكن هذا من شأنه أن يحدّ كثيرا من مشروعه بشكل لافت.

فمن ناحية، يقترح سوسير إصلاحًا عامًا للتصنيفات اللسانية من جهة ولمنهجية هذا التخصص من جهة أخرى . ولسوء الحظ، فقد ظل هذا الإصلاح برنامجيًا، لدرجة أنّ خصوم سوسير من النحاة الجدد قاموا بتبنّيه، وينوي ورثتهم النظريّون تحديد الباراديغمات المهيمنة، سواء أكانت معرفية أو تواصلية. وبالإضافة إلى ذلك، سيؤدي مشروع الإصلاح العام هذا إلى تكوين السيميولوجيا: ليس بوصفها فقط نظرية تصنيفية للعلامات، كما دأب عليه الشأن في التقليد الفلسفي، بل نظرية سيميائية للثقافات التاريخية والمقارنة.

من أجل ذلك وجب أن يكون هذا المجال العلمي جامعا وموحِّدا – وما يساعد في ذلك هو فشل السيميائية الكونية - لتصبح السيميائية بعد ذلك أراغونا (قانونا للعلم) في خدمة علوم الثقافة.
إنّ البنيوية الأوروبية، المستوحاة إلى حدّ كبير من السوسيريّة، قد تنبأت مسبقًا بهذه الدعوة.
ونخلص إلى أنّ مساهمة فكر سوسور، كما ورد في " عن الجوهر De l'essence " ، تتمثّل بوضوح في شقين:

1: نظرية للاقتران المنهجي بين التعبير والمحتوى (semiosis) والميّزة للعلامات، وبشكل عام لمجموع المواضيع الثقافية، فتسهم بذلك هذه النظرية في تحديد المستوى السيميائي للممارسات الاجتماعية.

2: نظرية تشْيئيّة غير موضوعانية، إذ من الواضح أن الأشياء لا تُعطى مباشرة (بما أنها لا توجد مسبقًا في العلاقات التي تعيّنها) ولكن يتمّ بناؤها من خلال المنهجية النقدية. وهو أمرٌ غير مرحّب به أبدا لدى كلّ نزوع علميّ عاديّ.

11ـ أخيرًا ، ولتوضيح بعض شكوك زملائنا الشباب، ما رأيك في الدور الحالي للعلوم الإنسانية والاجتماعية في مواجهة الصراعات الخطيرة التي تسببها العولمة وضخ الأموال وقوة الإعلام؟

تمتاز العلوم الثقافية برغبة جامحة في تبنّي التركيب المعقّد، وأيضا بمنهجيّة خاصّة بها، من أجل ذلك فإنّ هذه العلوم (ومثلها في ذلك مثل العلوم الأخرى) حمّالةٌ لمتطلبات نقدية حاسمة. لذلك نلفي هذه العلوم هي أول من سيتمّ استعبادها أو القضاء عليها أو حظرها من قبل الأنظمة الاستبدادية.
إنّ شرط العقلانية، والرغبة في التّشيؤ تبدُوان أكثر ثوْرية في الوقت الذي كان فيه التّعسّف المناخي والبيئي، والتحريف التاريخي، والتآمر، سماتٍ طابعةً لصور وسائل الإعلام.
لقد أضحينا اليوم (وأكثر من أي وقت مضى) في حاجة ملحّة إلى مزيد من المصداقيّة وليس أقلّ من التّحقق من الحقائق، ذلك أنّ كثيرا من السياسيين، من مثل بوتين إلى دوتيرتي أو ترامب، فهؤلاء لم يعودوا يكلفون أنفسهم عناء تقديم حجيّة لأكاذيبهم. إذا كنا فعلا لا نريد عالما "لما بعد الحقيقة" (هنا أقوم بتعديل عبارة عالم سياسي من أمريكا الشمالية في عام 2010 حول نقاش برلماني حول البيئة).
وحتى إذا ما آل بنا الأمر إلى كارثة بسبب تلك السياسات والأكاذيب، فإنه سيكون من العار أن يختفي الجنس البشري، بعد أجناس كثيرة أخرى، دون التّمكن من دراسته ووصفه.

بعض المراجع الأساسية :

- Simon Bouquet, (2014) Introduction à la lecture de Saussure, Paris, Payot, seconde édition.

- François Rastier (2015) Saussure au futur, Paris, Les Belles Lettres - Encre marine.
- François Rastier, éd. (2016) "De l'essence double du langage" et le renouveau du saussurisme (nouvelle édition revue et corrigée d'Arena Romanistica, n° 12, Bergen, 2013), ISBN 978-2-35935-160-6. Contributions de Marie-José Béguelin, Simon Bouquet, Tullio De Mauro, Giuseppe D'Ottavi, Ludwig Jäger, Kazuhiro Matsuzawa, Régis Missire, François Rastier, Jürgen Trabant, Arild Utaker.
- Arild Utaker (2016) La Philosophie du langage. Une archéologie saussurienne (réédition de Paris, PUF, 2002), ISBN : 978-2-35935-125-5.

- هذه الإحالة الخاصة بهذا المقال:

FRANÇOIS Rastier, LUIS de la PeÑa et Marcos j. GONZÁLEZ (2017) «Du Cours de linguistique générale au saussurisme d'aujourd'hui», [En ligne], Volume XXII - n°1 (2017) . Coordonné par Guillaume Carbou & Régis Missire, URL : http://www.revue-texto.net/index.php?id=3869.

الإحالات الواردة في البحث :

1 - أقدم جزيل الشكر لـ: فرونسوا راستيّي على جميل صبره وكرمه.

2- Ducrot, Les topoï dans la « Théorie de l'argumentation dans la langue », in Plantin, C., éd. Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés, 1993, p. 248, n. 7.

3- Ecrits, Paris, Editions du Seuil, p.498.

4- Séminaire III, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 210.

5- « Symbolique, imaginaire, réel », Bulletin interne de l'Association française de psychanalyse, Paris, 1953, p. 407.

6- Lacan, 1981, op. cit., p. 288, 289.

7- يرتكز كلٌّ من تفكيك سوسور ومفهوم العلامة على أساس تلاعب متعمّد من "دريدا" الذي يضفي الشرعية الكاملة على كتاب (CLG)، والحقيقة أنّ هذا الكتاب غير أصلي كتبه زملاء سوسور ونُشر باسمه بعد ثلاث سنوات عن وفاته. "فما مدى مسؤولية سوسور عن كتاب (CLG)، مثلما هو محرّر ومقدّم للقراءة بعد وفاته؟ إنّه سؤال ليس بجديد. وهل ينبغي إعادة التأكيد على أنّه لا يمكننا منح أيّة وجاهة لهذا الكتاب ؟ ما لم نكن مخطئين بشدة بشأن طبيعة مشروعنا فسندرك حينها أننا أولينا القليل جدًا من الاهتمام بفكر فرديناند دو سوسور نفسه، وأننا كنا مهتمين بنص لعبت حرفيته الدور التي نعرفه منذ عام 1915 ، نص عمل في نسق من التلقي والتأثير وسوء الفهم وظلال من الاستعارات والجهل ، الخ. إن ما أمكننا قراءته - وكذلك ما لم نصل إلى قراءته – بخصوص كتاب (CLG) قد حملنا على استبعاد أيّة نية خفية و"حقيقية" لفرديناند دو سوسور. فمذا لو اكتشفنا أنّ هذا النص قد حجب عنا نصًا آخر - ولن يكون التعامل هنا سوى مع النصوص – وقد قام بحجبه ليخدم غرضا بعينه، فإن القراءة التي اقترحناها للتّو سوف لن تكون ،على الأقل لهذا السبب، بعيدة عن الصواب. على العكس من ذلك تماما "

(De la grammatologie, Paris, Éditions de Minuit, p. 107, n. 38).

وبذلك يبيح دريدا لنفسه تسطير تاريخ زائف، بما أنّ قراءته فقط هي التي تهم ؛ ولأن المترجم دوْما هو سيّد الترجمة، وليس النص الذي فقد مصداقيته منذ تم أنْ اختزاله إلى مجرد ذريعة.

8- Paris, Galilée, 1976, p. 39.

9- للحصول على معلومات ، إليك حجة يوم دراسي نظمته أنا وأستريد غيوم في مايو 2016 في جامعة السوربون "بعد عشرين عامًا من اكتشاف ما يسمى بمخطوطات بستان البرتقال ، وبخاصة الجوهر المزدوج للغة حان الوقت للتقييم وقياس المدى الذي وصلنا إليه وتقييم الآفاق المتاحة. لقد تم بناء السوسيريّة في مجملها من خلال مسار كتاب (CLG)، والذي يتم الاحتفال بالذكرى المئوية له هذا العام. ومع ذلك، فإن نشر وثائق جديدة في عام 2002 جعل من سوسي ،يتمّ تقديمه بشكل مغاير تماما،يقدم بوصفه مؤلفًا في هذا القرن، ذلك أن تلك الوثائق تتجاوز تلك الانتقادات الموجهة إلى كتاب (CLG) في الماضي من قبل ما بعد البنيويين والتفكيكيّن. وبعيدًا عن الإدانات الرسمية لبنيوية متوهّمة متخيّلة، فقد أسهمت تلك الوثائق الجديدة في إعادة النظر وتعميق الإشكالية السوسيريّة في اللسانيات، لدرجة أننا نستطيع التحدث عن سوسيريّة جديدة. لا شك أن التحديثات النظرية والوصفية الجديدة تخصّ بالطبع منهجية التحليل اللغوي ولكن أيضًا تهمّ السميوزيات والأشكال السيميائية والأساليب والأنواع والخطابات فإلى جانب اللسانيات،بالطبع، فإن تخصصات ومجالات بحثية من مثل: علم الأسلوب، والدراسات الأدبية، والعلوم الإنسانية الرقمية، وسيميائية الثقافات،وبشكل أعم، جميع العلوم الإنسانية والاجتماعية أضحت تهتم بالتطور الجديد للسانيات السوسيريّة، والتي من شأنها أن تساهم في بلورة مشروع موحد ".

10- لا يتعلق الأمر هنا بـ "الحياة الاجتماعية" المفردة للنظام اللغوي فقط la vie sociale "بصيغة المفرد" مثلما هو مذكور في كتاب(CLG) ، بل "للمجتمعات"des sociétés"بصيغة الجمع" بحسب ما جاء في المخطوطات. فالجمع لمجموع الأنسقة الدالة سواء أكانت لغوية أو غير لغوية.

11- إضافة المترجم: هو السؤال الخامس حسب ترتيب الأسئلة.

12- إضافة المترجم: هو تعبير مجازٍ يرمز إلى آخر عمل أو جهد أو إيماءة قبل الوفاة أو الرحيل. ويعود هذا التعبير إلى اعتقادٍ قديم مفاده أن البجع يقوم بالغناء قبل لحظات من وفاته بعد أن ظلّ صامتاً طيلة حياته. ويمكن مقابلته بالمثل العربي القائل: سكت دهرا ونطق كفرا.

13- عدم الركون للفكر الثابت والحقيقة المطلقة، تزيح مفردة الحقيقة من مركز الصدارة .

14- في إشارة إلى صورة سوسير في أمريكا.

15- إضافة المترجم: تضمّ الأعمال الكاملة لهايدغر Gesamtausgabe 102 دفترا، أما الدفاتر السوداء Schwarze Hefte، وكتبت مابين 1931 و1975 ويبلغ عددها 33 دفترا موزعة بين تأملات وملحوظات بمساعدة ورثة هايدغر والأرشيفات الأدبية الألمانية . كما أنّ هناك أجزاء لم تطبع إلا في 2015. كما أن هناك دفتران Megiston et Paroles fondamentales عثر عليهما مؤخرا لا ينتميان إلى الأعمال الكاملة.

"التجريب في القصّة الومضة"

- قراءة في قصص أمال شتيوي

– أ. فكرون شهرزاد

ب سيدي بلعباس

الملخّص

تعد القصّة الومضة جنسا سرديّا متفرّدا من خلال انفتاحها على صيرورة التراكم الابداعي , وتكسير الأنماط التقليديّة في ظل بلاغة التجريب , ويرجع ذلك لقدرتها على إثارة العديد من القضايا بلغة طافحة بالدلالات تكتنز كثيرا من الفراغات , وعليه لو تأمّلنا القصّة الومضة في خصوصيتها ألفيناها مختزلة في دفقات إبداعيّة مكثّفة تولّد متعة الاكتشاف لذى متلقيها .

وهذا ما سنحاول تبيانه من خلال هذا المقال (التجريب في القصّة الومضة- قراءة في قصص أمال شتيوي). حيث نحصرها في هده التقنيّات الفنيّة (اللغّة الشعريّة-المفارقة - العنوان الصادم - الخاتمة المدهشة)

الكلمات المفتاحيّة:

التجريب - القصّة الومضة - اللّغة المكثّفة - دفقات ابداعيّة - الاكتشافات.

Abstract :

The flash fiction is a unique narrative in its singularity through its openness to the process of creative accumulation and the breaking of traditional patterns under the eloquence of experimentation. This is due to its ability to raise many issues in a language that is full of connotations that make up many spaces. If we look at the flash fiction in its specificity , we fin dit reduced to intense creative bursts that generate the pleasure of discovery from the recipent.

This is what we will try to explain through this intervention (experimentation in the flash fiction- a reading of the Amal Shteiwi's

stories) ; limited to these technical techniques (poetic paradox language- the amazing Title- astounding conclusion).

Keywords : Experimentation – Flash Fiction – Intensive Language – Creative bursts – Discovery.

تمهيد:

ممّا لا شكّ فيه أنّ القصّة الومضة تبوأت مكانة بارزة في السنوات الأخيرة , حتى أنّ بعض القاصّين والقاصّات في الجزائر أحاطوها باهتمامهم , بل إنّ كثيرا من الدراسات تناولتها ؛ بحيث أن الأمر ليس بالوتيرة نفسها مقارنة بالرّواية التي لاقت استحسانا و اقبالا لدى قراءها , فما زال هذا الجنس الأدبي يطرح اشكاليات كثيرة في الساحة الإبداعيّة .

ومع ذلك , هناك احتفاء جلي بهذا الجنس الأدبي , بدأت تظهر نفحاته شيئا فشيئا لدى بعض الكتّاب في الجزائر نذكر على سبيل المثال لا الحصر (محمد رابحي , علاوة كوسة , محمد صالح حرز الله , وافية بن مسعود , خالد ساحلي , حسناء بروش).

إذن , فالقصّة الومضة تمثّل فنّا سرديّا مستحدثا تنسج جماليتها على بلاغة التكثيف اللّغوي و الاضمار و النهاية الصادمة..... فكانت هذه التقنيّات مطيّة لتجاوز الطرائق المألوفة إلى فاعلية أكثر انفتاحا تواكب ذوق المتلقي , وتستجيب لمتغيرات العصر .

لأجل هذا, جاء التجريب استجابة لرغبة الكتّاب الملحّة في ابتكار أساليب جديدة , و التخلص من أسر الكتابة التقليدية , لهذا لوعدنا الى خصوصيّة القصّة الومضة نلفي أنّها انعتقت من رتابة الكتابة الكلاسيكيّة , و ارتدت أساليب مبتكرة في إطار نزوعها للتجريب , إنّها لوحة فنيّة تستحثّ المتلقي على استنطاقها , بغية استكشاف ما خفي منها , وتفجير دلالتها.

في هذا المضمار , انصبّ اهتمامنا على تجربة إبداعيّة متميّزة , وهي تجربة القاصّة الجزائريّة "أمال شتيوي" المتبلورة عبر أعمالها القصصيّة "قاب جرحين" , و هو ما دفعنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات التي تفتح أمام القارئ هاجس التجاوب مع البحث

- فيم تكمن جمالية القصّة الومضة ؟ وما الخصائص الفنيّة التّي تبنى عليها؟
- ما ملامح التجريب فيها ؟

هذه الأسئلة سوف نحاول الإجابة عنها في هذه الورقة البحثيّة التّي بين أيدينا , و ذلك من خلال قراءة هذه القصص و تحليلها مستعينين بالمنهج الوصفي التحليلي.

من ثم تهدف هذه المداخلة إلى تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

- قراءة هذه القصص قراءة منهجيّة و بتقنيّات فنيّة متنوعة
- توضيح مدى اسهام القاصّات الجزائريات في كتابة القصّة الومضة.
- تحفيز الباحثين لدراسة هذا الجنس الأدبي الممتع.

و سوف أعرض لهذا الموضوع في هذه الورقة العلميّة الموجزة وفق النقاط الآتية :

- تحديد مفهوم التجريب بشقيه.
- تحديد المفهوم اللغوي و الاصطلاحي للقصّة الومضة.
- تسليط الضوء على بعض النماذج القصصيّة من خلال بعض التقنيّات الفنيّة (العنوان الصادم , اللّغة
- الشعريّة , المفارقة , النهاية المدهشة).

1-1- التجريب لغة و إصطلاحا:

لغة: ورد في معجم "الوسيط " جرّب به تجريبيا و تجربة : اختبره مرّة بعد أخرى.

يقال : رجل مجرّب , جرّب في الأمور و عرف ما عنده .

رجل مجرّب , عرف الأمور و جرّبها"[1]

من خلال التعريف المعجمي " التجريب " نجده يتأسس على معاني الاختبار و التجربة.

إصطلاحا: إذا كان السؤال هو هاجس ابتكار طرائق و أدوات جديدة في العمل الأدبي , وتجاوز النمطي و السائد هو ما يمكن أن يسمى بالتجريب و من ثمة , جاء التجريب استجابة لتطلعات الذّات المبدعة التي تبحث عن أنماط جديدة تواكب مستجدات العصر.

يرى عبد الحميد الحسامي بأنّ التجريب "استجابة داخليّة عميقة لمتغيرات واقعية اجتماعيّة و سياسيّة و فكريّة و إبداعيّة , و تغيّر في الذائقة الشعريّة " [2].

و يعرّفه عبد القادر عميش بأنّه " ابتكار عوالم متخيّلة جديدة " [3]. من خلال التجريب يحاول المبدع " اكساب النص نوعا من الخصوبة و التنوّع تنأى به عن الاستسلام للمعطى المتعارف عليه محاولا أن يؤسّس للعمل الأدبي اختلافه الذي يمنحه كينونته و حيويته " [4] . فالتجريب هو " تحطيم أو تكسير لما تمّ التعرّف عليه في بناء الحكاية التقليديّة أو النص السردي التقليدي " [5]

إذن , التجريب هو استراتيجيّة فنيّة قوامها الانتقال من الكتابة الكلاسيكيّة المألوفة إلى فاعلية أكثر تجديدا و ابتكارا.

1-2- الومضة لغة و اصطلاحا:

لغة : كلمة تدل على لمعان شيء.

يقال ومض البريق وميضا , و أومض إيماضا و أومض بعينه من هذا [6] .

إذن, فهي أشبه ببرق خاطف يتّسم بخفّته.

إصطلاحا: تعد القصّة الومضة شكلا من أشكال الحداثة يصوغها القاصون بألفاظ قليلة جدّا لكنّها مشحونة بدلالات كثيرة , ة يعرّفها " بسام حميدة " بأنّها« فن الاختزال و التقاط الصور الحياتية المختلفة الموجودة بيننا أينما أدرنا نظرنا » [7] , و هذا تلبية لرغبة المتلقّي , و الظروف الحياتيّة المعاصرة .

و لعلّ أوّل خطوة في رسم هذا الشكل هي الإيجاز و التكثيف على حدّ قول "عبّاس الطويل "« فهي موجزة و مكثّفة , و تشتمل على التفاصيل الدالة فقط التي تسلّط الضوء على جوانب هذه اللحظة , و تكتفي بما يؤكد نقطة التحول » [8] . فالقصّة الومضة – إذن – هي جنس ممتع يعتمد على التكثيف عن طريق توظيف الكلمات المختزلة , و الجمل الموحية , بالإضافة إلى الاهتمام باللغة الشعريّة.

هذه السّمات تميّزها عن باقي الفنون السرديّة كونها « فن اللّحظة , فن العمق , فن الصدمة , فن البلاغة , فن الحذف , هي السهل الممتنع » [9].

القصّة الومضة – كشكل فنّي محدد المعالم – هي فن اقتصاد القول , و التكثيف الشديدة تعبّر عن موقف معيّن بمهارة فنيّة عالية .

1-3- فنيّات القصّة الومضة :

أولا . العنوان الصادم:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تختطف بصر القارئ , لأنّه بكلّ بساطة لم يعد مجرد علامة بكماء خالية من التشويق بل غدت ترسيمة دالة تستنطق من طرف القارئ قصد القبض على دلالات النص , ومن ثمّ " أصبح العنوان ينأى عن البنية التركيبيّة البسيطة , وغدا يبحث عن لغة مصبوغة بالتركيب الرمزي " [10].

وعليه , أصبحت كتابة العنوان تنحو منحى إبداعيّا قوامه خرق المألوف و التركيب الإستعاري و الدلالة المفارقة , إذ مكنت هذه الانزياحات على مستوى صياغة العنوان من دغدغة أفق انتظار القارئ قصد فكّ شفراته , و استكناه دلالته.

من هذا المنطلق , يؤسّس العنوان في قصص " أمال شتيوي" موقعه الخاص انطلاقا من بنيته التركيبيّة , وذلك لطبيعة المتن الذي يتميّز بالتكثيف و الإيجاز , حيث حرصت القاصّة على اختيار عناوين مكثّفة و معبّرة للرّسالة التي تريدها ايصالها للمتلقي , فعنونت ستّة و سبعون قصّة بعناوين مختلفة منها: المفردة النكرة (معادلة , اختراق , انتصار , غفلة , وصول , سراب ,وداع , شرخ , ذكرى, وجع ...), و مفردة معرّفة بالإضافة (تيار معاكس , رحلة البحث , غصّة قلب , حلم ضائع , عادة سيّئة , سوء حظ).

إنّ أولّ ما يستوقفنا في عناوين هذه القصص هو ذلك الخرق الدلالي الذي نستشفه , فمنذ القراءة الأولى تواجهنا اللغة الشعريّة التي تصدم أفق انتظار القارئ , و المفعمة بالألم , لكن هذا الألم سرعان ما يسكن هاجس القارئ نفسه داخل عالم قصصي يحيط به سيل جارف من الأحزان , حيث يتسنّى له من خلال هذه العناوين المكثّفة التساؤل عن جدوى هذا التنكير من جهة , والطابع الأسمى من جهة أخرى , أهي محض صدفة أم ثمّة لعبة كتابية متسترة؟

هناك , إذا , ذات متشظية شعوريّا تكشف النقاب عن وضعها حينا, و تضمره حينا آخر, إنّه صمت ضدّ عبثية العالم , و رحلة الحياة اللامجديّة.

ثانيا. اللغّة الشعريّة:

تعد اللّغة أداة تعبير , و نواة إبداع الأديب , و ذلك " بحكم زئبقيّة الخيال العامل فيها, و بحكم الحريّة الفنيّة التي يتمتع بها الأديب حين يكتب , و هو يلعب بلغته , و هو ينفخ من روحه معاني جديدة , و يحملها طاقات دلاليّة " [11].

من هذا التصوّر , أصبحت اللّغة تنزاح عن التقريريّة و البساطة مرتدية لغة ذات مسحة شعريّة كونها " تحيل عن المسكوت عنه أو المغيّب " [12] لذا لابدّ أن تتّسم اللّغة بالتركيز و التكثيف لتصنع جمالها و حيويتها.

لقد أبدعت القاصّة في نسج اللّغة إبداعا يجعل المتلقّي يتفاعل معها , ويستكشف امكاناتها المضمرة في قالب فنيّ يؤدي إلى استنطاق صمتها الطافح بالدلالة , و المفعم بالمعنى , و للتدليل على ذلك اخترنا بعض النماذج القصصيّة من هذه المجموعة.

"غفلة"

تنكفئ الذّاكرة إلى عيد الشّباب ...

راوده الحنين إلى أحلام..

يراسلها عبر الفايسبوك ؛

لقد اشتقت إلى أيّامنا ..

يأتيه الردّ:

لقد ضيّعت بهجة الرّبيع

هذا المقطع يعكس لغة مشحونة بطاقة انفعاليّة , بغية إنشاء شعريّة متدفّقة ؛ إذ تضمر هذه الكلمات طاقة مشحونة , ولا تفصح عنها لكن هذا الصمت يزيدها حضورا و تأثيرا حينها تتلبس اللّغة زخرف القول , فاللّغة التّي رسمتها القاصّة في ومضتها تخرج عن المألوف (تنكفئ الذاكرة – راوده الحنين - ضيّعت بهجة الرّبيع)

فيحصل التصادم بين الماضي و الحاضر , ثم ينتهي المقطع بضربة بالغة التكثيف و الدهشة , وكأنّها تعلن بهذا الرّد المرّ عن ضياع كلّ الأشياء الجميلة حال فقدان الذي أحبّته , فاللّغة تشي بحالة انكسار البطل , و ما يصاحبها من تأوّهات.

ترسم القاصّة ومضة أخرى بريشتها تفضي إلى شاعريّة معيّنة تقول:

"سراب"

تأثيرها صورته من وراء المرآة

كشبح يغرقها في حزنها ..

تحطّمها .. لتتخلّص من نظرات الخوف ..

تنتشر عيناه في كلّ ركن من البيت [14]

في هذه الومضة يكتشف القارئ خداع اللّغة , وتضليلها كونها قائمة على الاستعارة و المجاز و الترميز (يغرقها في حزنها , تتخلّص من نظرات الخوف , تنتشر عيناه), فالبطلة في هذه المغامرة تعيش حالة المكابدة , وريادة المستقبل المظلم , فهي تخدع نفسها في كلّ مرّة ترى فيها شبح يبدو أنّه أغرقها في حزنها , فهي لم تواجه بل انقادت له دون أن تحرّك ساكنا.

أوّل ما يستوقفنا في هذه الومضة تلك اللّغة التّي تثير الحيرة لدى القارئ , و تختلف متعة الاستكشاف تقول:

"غصّة قلب"

ما لهذا قد أطال

المكوث في قلبي

كلّما نهرته و دعوته للرّحيل تمنّع بحجّة أنّ جواز سفره

قد ضاع منه

في متاهات قلبي [15]

إنّها في لغتها الشعريّة المكثّفة و المكتنفة بالحيرة تثير متلقيها , فهي لم تصرّح بقطع الود بينها و بين حبيبها لكنّها طلبت منه الرّحيل , إنّها منظومة الكره المفعمة بالشتات و التوتر , والتي تتواشج فيها علامات مكثفة تشكّل ومضات تصويريّة في ذهن المتلقّي .

إنّ الاقتصاد في بنيّة القصّة الومضة يجعل القارئ مشدودا الى النص , فاللّغة لا تمتلك خصوصيتها إلاّ في الصورة تقول :

"حلم ضائع"

خرجت من شرنقتها

غريرة لا تعلم

غازلت حلمها طويلا ...

داعبت الأماني كثيرا..

حين علمت بواقع الحال, انتابها حنين

إلى شرنقتها [16]

تضافرت هذه الصور لتجسد حالة البطلة التي تخفي بداخلها أماني و تمزّقات , وهذا ظاهر بشكل جليّ في هذه الانزياحات (غازلها حلمها – داعبت الأماني – انتابها حنين) التي منحت للمتلقي فضاءً أرحب للتأويل , فهناك صراع بين الأنا التي تبحث على ذاتها , وواقعها السائد في زمن معيّن , كثيرا ما يصبح مرفوضا و موحشا ...بل ومتمزّقا.

ثالثا. المفارقة :

تعد المفارقة شكلا من أشكال القول وضربا من التأنّق باعتراف جلّ الكتّاب و المنظرين , كونها تستفز القارئ , وتقحمه في هذه اللعبة قصد إنتاج الدلالة.

ويعرفها "نعمان عبد السميع متولي" بأنها " التعبير عن شيئين متناقضين "[17].

ويعرفها أيضا بأنها "أسلوب بلاغي يقوم على التضاد , يبرز فيه المعنى الخفي في تضاد ملموس مع المعنى الظاهري معتمدا على المفارقة اللفظية او مفارقة الموقف أو السياق , وهو أمر يحتاج الى مجهود لغوي وكذا ذهني "[18].

في حين أنّ المفارقة في تمثّل محمد العبد " نوعا من التضاد بين المعنى المباشر المنطوق , و المعنى غير المباشر " [19].

و المفارقة المتألّقة يجب أن تحقّق الصدمة , بما يخرق أفق انتظار القارئ [20] , لذا يقوم باستكشافها متلق متمرّس قادر على القبض عليها , لكنّها سرعان ما تصدمه , و تتركه فريسة لها , إنّها لعبة تضليلية ينشأ عنها جماليّة سحريّة.

و قد لجأت القاصّة إلى هذه التقنية , وحاولت تمثّلها في قصصها لتكشف عن انكسارات الذات في واقع مليء بالتناقضات تقول :

"باطن"

تحسّن دماغه

تشنجت يداه, سمع عواء الضمير..

كتم صوته عبثا ..

ضجّت أعصابه , فساحت أفكاره نزيفا [21]

فجملة (سمع عواء الضمير) ذات خصوصيّة متميّزة مفادها أنّها تعبّر عن الفكرة , وتصوّر لنا المعنى تصويرا دقيقا , و هذه هي بلاغة التكثيف , ففي هذه الجملة سيل من المعاني التي تتدفق في ذهن القارئ , وهو يحاول استكشافها.

و اللاّفت للنظر أنّ هذه الومضة تقدّم المفارقة في صورة مفخمة جدا , إذ المفترض أنّ الضمير لا يعوي – إذن – ثمة مبرّر وطني ناجم عن الخيانة , وليس كما يبدو لنا على المستوى الظاهر.

وتتجلى المفارقة أيضا في قوله (كتم صوته عبثا) , تلفتنا هذه الجملة إلى أنّ الذات تقدّم صورة مستهترة لواقعها, إذ أنّ العبث يعني عدم مبالاته بما يحيط به , ويبقى العبث سيّد الموقف بالنسبة له.

ومن القصص التي جسدت هذه التقنية قصة (عمر) هذا نصّها :

"عمر"

كلّما رأت شعيرات بيضاء ... خفت الى أقرب محل للتزيين ...أصبحت تحبّ السواد في كل شيئ .

يبدو اللّون هنا – على نحو مفارق – جليّا لاكساب الذّات سمات خاصّة بها , فالمفارقة بين (البياض/السواد) تكمن في أنّ اللّون الأسود يشكّل منظورا خاصا بالنسبة للبطلة , وليس دليلا على الجهل و الخزعبلات.

وحين نطالع هذه الومضة , نلفي أنّ القاصّة تسلك سبيل السخريّة والتهكم تحت مؤثرات نفسية و اجتماعية تقول في قصة (سوء الحظ) :

"سوء الحظ"

راعها ما شاهدت

عصفورة تطعم فراخها..

اضطربت بداخلها.

مشاعر الغريزة(22)

تكمن براعة هذه الومضة في نسج بنيتها و إحكامها , حيث نستشف قصدية القاصّة في توظيف أسلوب التلميح لا التصريح , بالاضافة الى الأثر البالغ الذي تحدثه هذه المفارقة , فتثير الانفعالات , وتفتح باب التأويل , اذ تقف القاصّة بموقفها الانتقادي الساخر للأطراف المتسببة في معاناة المرأة وحرمانها من الانجاب , فتصبح حياتها أشبه بمكان موحش ,انه الشعور بالضياع , و العدم المطلق.

تخرج أحيانا هذه المفارقات من طابعها المليء بالسخرية الى مفارقة المفاجأة , وفيها تقول :

"حنين"

تنتظر زوجها لساعة متأخرة من اللّيل.....

تتظاهر بالنوم العميق , عند سماع وقع أقدامه على السّلم..

ثم تسمع طرقا..

تتمتم: هل نسي مفتاحه ؟...

لم تكن تدري أنّه صديق قديم (23)

ففي هذه الومضة تضعنا القاصّة أمام مشهد,وهو في الحقيقة يستوقفنا عند صورة مخيّبة تمثّلت في هذا الحدث (لم تكن تدري أنّه صديق قديم) , لتكسّر أفق انتظار القارئ, حيث وردت نهاية الموقف المتوقع مخالفة لبدايته.

الخاتمة المدهشة:

هي الخاتمة التي لا يتوقعها القارئ , بحيث بقدر ما تكون دهشتها , تكون قوة تأثيرها على المتلقي , لأنّها " تحمل صدمة أو مفارقة أو ما يناقض البداية " [24] , هذا الأثير كفيل بتحقيق الموضوع الجمالي من خلال كثافة اللاّ متوقع.

حرصت جل الومضات هذه المجموعة على أن تهتمّ بتوليد الدهشة في وجدان القارئ إلى حدّ الصدمة نذكر (حنين) تقول:

"حنين"

تنتظر زوجها لساعة متأخرة من اللّيل.....

تتظاهر بالنوم العميق , عند سماع وقع أقدامه على السّلم..

ثم تسمع طرقا..

تتمتم: هل نسي مفتاحه ؟...

لم تكن تدري أنّه صديق قديم[25]

يستمر الحديث في هذه الومضة حتى يخيّل للقارئ أمام حدث عادي , لكن القاصّة عملت على خلق صدام من خلال دخول شخصية جديدة الأمر الذي حقّق دهشة نتيجة اكتشاف هذا الحدث المثير.

و في ومضة أخرى (غفلة) تقول:

"غفلة"

تنكفئ الذّاكرة إلى عهد الشّباب ..

راوده الحنين ألى أحلام ..

يراسلها عبر الفايسبوك:

لقد اشتقت إلى أيّامنا ..

يأتيه الرّد:

لقد ضيعت بهجة الرّبيع [26]

إذا تأملنا في هذه الومضة ندرك كيف تحول الحب إلى سراب. بحيث تتضاعف حيرة القارئ الذي لم يعرف بعد هويّة الشخصيّة المبهمة , و هي الشخصيّة التي أوحت إلى القارئ بتوقعات معيّنة و هذا ما ستبرزه النهاية الصادمة بعد أن أعلنت عن انكسار هذه العلاقة المتوتّرة معترفة بقولها (لقد ضيّعت بهجة الرّبيع).

- و في ومضة قصصية أخرى (تعويض) تقول:

"تعويض"

اشتدّ به اليأس ..

بعد انجابه خمس بنات ...

فقرّر على مضض

أن تكون آخر بناته باسم ذكر !! [27]

من يتأمّل هذه الومضة , و يحاول إدراك كنهها يلفي أنّ بداية المقطع تتعارض مع فكرة التشويق التي ترويها القاصّة , حيث تفاجأ القارئ بأحداث غير متوقّعة كسرت أفق انتظاره (اسم ذكر).

- نطالع أيضا هذه الومضة (واجب) تقول:

واجب"

طرقت باب قلبه ..

تجاهلها ..

عاودت الكرة ..

أطلت امرأة أخرى..[28].

ما يلاحظ في هذه الومضة ورود هذا الحدث المدهش و الذي يشكّل ذروة النص (أطلت امرأة أخرى) , فالقارئ لا يعرف لماذا افترقا ؟ و لماذا هذا الافتراق ؟ و ماهي حيثيات هذه المشكلة ؟ لذلك هذا الحدث قد حقق جماليته من خلال منحه القاصّة وقعا صادما يهدف إلى استمالة القارئ , و كسر توقعاته.

الهوامش

[1] – ابراهيم مصطفى و آخرون , معجم الوسيط , مجمع اللغة العربية, القاهرة ,ط4 ,2004 ,ص114.

[2] – عبد الحميد الحسامي , الحداثة في الشعر العربي المعاصر , الشعر اليمني أنموذجا , دار التنوير , الجزائر , ط 1 ,2013, ص70.

[3] – عميش عبد القادر, الخطاب بين فعل التثبيت و آليات القراءة , الأمل للطباعة و النشر و التوزيع , د.ط.د.ت , ص153.

[4] – عبد الحميد الحسامي , الحداثة في الشعر العربي المعاصر , (م س), ص71.

[5] – حسين مناصرة , القصة القصيرة جدا , جماليات ورؤى , عالم الكتب الحديث , الأردن , ط1 , معجم 2015, ص41.

[6] – أبي الحسين أحمد بن فارس , مقاييس اللّغة ,ج2 , دار الكتب العلمية , د.ط , 2011 , ص246.

[7] – بسام حميدة , الومضة و روح التحدي , مجلة سنا الومضة , ع6, 2014 , ص15.

[8]عباس الطويل , مفهوم القصة الومضة (م س) , ص29.

[9] – يوسف الكميتي , الومضة القصصية بين السرد و الالتباس (م س) ص11.

[10] - ينتظر: محمد صابر عبيد , المقامرة الجمالية للنص الشعري, عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع, عمان , ط1 ,2018,ص113.

MANSOUR MALIKA

Doctorante à l'université Mohamed Ben Ahmed, d'Oran 2

Les TIC en classe de FLE : L'innovation selon la théorie de l'activité de VIGOTSKY

Résumé

Les technologies de l'information et de la communication ont transformé les méthodes d'apprentissage traditionnelles en un environnement moderne et interactif. Cette recherche se donne pour objectif d'étudier les effets des TIC sur l'école et d'examiner les perceptions des enseignants sur les processus d'enseignement et d'apprentissage, qui peuvent être améliorés grâce à l'utilisation de la technologie en classe. Nous expliquerons cette tendance éducative et analyserons les premières réalisations observables des élèves à travers l'accès individuel aux technologies,

Nous discuterons les 3 points suivants :

Les questions relatives à l'utilisation et à la compétence TICE, l'environnement d'apprentissage et les pratique d'enseignement. L'étude est étroitement liée à la politique de l'éducation nationale qui a fortement contribué à soutenir la mise en œuvre des TIC dans les pratiques pédagogiques à tous les niveaux institutionnels.

Mots clés: technologies, apprentissage, action, méthode, pédagogie, classe

Abstact

Information and communication technologies have transformed traditional learning methods into a modern and interactive environment. The aim of this research is to study the effects of ICT on school and to examine teachers' perceptions of teaching and learning processes, which can be improved through the use of technology in the classroom. . We will analyze: Questions relating to the use and competence of ICT, the learning environment and teaching practices. The study is closely linked to the national education policy which has greatly contributed to supporting the implementation of ICT in teaching practices at all institutional levels

Keywords: technologies, learning, action, method, pedagogy, class

Introduction :

Ces dernières années, les technologies de l'information et de la communication (TIC) sont devenues le principal vecteur de l'innovation pédagogique. Plusieurs recherches, sur la façon dont les méthodologies d'enseignement, devraient être repensées afin d'inclure l'intégration de la technologie en classe. Cependant, l'innovation scolaire nécessite des investissements dans les aptitudes et dans les infrastructures afin de répondre aux exigences de l'ère de l'information.

Cet article présente une recherche qualitative et comparative menée en 2014 dans les écoles primaires de Sidi Bel Abbes. Le programme initial étudié est :

- le projet Oustratic : un ordinateur pour chaque famille destinée à fournir à chaque famille un ordinateur portable ou un ordinateur de bureau- à faible coût, L'idée était d'augmenter le taux d'intégration des micro-ordinateurs dans les foyers algériens, conçus à la fois pour un usage didactique et personnel, dans le but d'impliquer les apprenants, activement, dans la construction de leurs connaissances.

Les résultats illustrent aussi à quel point il est difficile pour les enseignants de gérer de nouveaux cadres didactiques, et combien il est important de leur fournir une formation et un soutien institutionnel, afin de mettre en place un processus significatif d'innovation scolaire

La théorie de l'activité

Les stratégies éducatives devraient être orientées vers de nouvelles compétences liées aux innovations technologiques. Il s'agit d'une redéfinition des paradigmes de la formation pour répondre aux besoins d'une société moderne.

D'une part, il est généralement admis que les pratiques éducatives traditionnelles doivent être repensées à travers de nouvelles approches qui incluent les possibilités offertes par l'interaction avec les technologies numériques (KARSENTI, 2001)

D'autre part, il y a eu relativement peu de recherches sur l'influence des contextes situationnels sur l'intégration des technologies numériques, et sur l'importance de la motivation intrinsèques à l'école (NGOUEM, 2015).

Lancé en 2010, le projet un ordinateur par famille et sa conception pour les pays en développement a popularisé le concept de technologies «one-to-one», qui sont essentiellement des technologies numériques individuelles à faible coût: des dispositifs destinés à faciliter l'apprentissage des enfants scolarisés.

L'objectif pédagogique derrière la conception de ce projet est de générer de nouvelles connaissances, Les apprenants peuvent collaborer sur des projets de groupe en utilisant des outils technologiques tels que les wikis et Google Documents (Fella BENABED ; Latifa KADI , 2019).

Cette approche trouve ses racines dans la théorie de l'apprentissage collaboratif de Vygotsky (1978), qui souligne la nécessité de fournir un espace d'interaction entre l'élève et l'enseignant.(Marcel LEBRUN, 2007). En introduisant le concept de «Zone de développement proximale », Vygotski analyse le développement des compétences sociales et la capacité de l'enfant à apprendre efficacement, à travers l'intégration d'un nouvel outil didactique.

Dans cette perspective, l'apprentissage doit être considéré comme une activité sociale. Cela nécessite différentes interactions avec des personnes plus compétentes: enseignants, parents, amis…..

La théorie de l'activité de Vygotsky traite les questions de diversité et de dialogue entre différentes traditions avec différentes perspectives La connaissance est d'abord construite dans un contexte social et est ensuite reprise par les individus, influencés par leur contexte, leur culture et leur vision du monde.

En ce sens, la théorie de l'activité considère chaque type d'activité humaine comme orientée objet, collective et médiatisée par la culture. vygotsky déclarer que toute connaissance est le résultat d'une construction active approuvé par le sujet, il affirme qu' '«au lieu d'une simple transformation individuelle, le développement doit être considéré comme une transformation collective »(Michel BROSSARD, 2004).

Fondements de la Théorie de l'activité

Plusieurs théoriciens de l'éducation soutiennent que les élèves doivent apprendre dans l'action, l'enseignant devient que facilitateur en classe. L'idée est inspirée de l'approche actionnelle, les élèves génèrent de nouvelles connaissances à partir de leurs expériences, en les construisant sur les notions et les informations qu'ils ont déjà (Papert, 1983).

L'apprenant est considéré comme un participant actif dans une communauté d'apprentissage, et contribue à un changement substantiel de son environnement scolaire traditionnel, au lieu d'être un consommateur passif de connaissances

Donner aux enfants directement l'accès à une technologie personnelle les impliquera activement dans les processus de construction des connaissances, améliorera leur approche d'apprentissage et élargira leurs possibilités d'insertion sociale.

Trois domaines de développement des compétences sont identifiés comme cruciaux dans le but des initiatives individuelles: littératie numérique, collaboration et résolution de problème.

1) Littératie numérique

Lire et écrire sont des pratiques sociales, qui aujourd'hui s'appuient de plus en plus sur l'utilisation des technologies de l'information et de la communication. Développer les capacités de pensée critique est essentiel lorsque nous sommes confrontés à autant d'informations dans différents formats – la recherche, le filtrage, l'évaluation, l'application et la production d'informations vous obligent à réfléchir de manière critique.

Dans une perspective individuelle, les enseignants doivent guider leurs élèves vers le développement de compétences numériques significatives et complexes, qui comprennent la capacité d'utiliser les médias de manière stratégique.

2) Collaboration

Selon les constructivistes, le partage de connaissances, permet aux apprenants de construire ensemble une compréhension qui ne serait pas réalisable seule Le concept de Vygotsky de «Zone de développement proximal» (1978), où les apprenants sont mis au défi, est au cœur de l'apprentissage collaboratif. Le but de cette approche est l'utilisation d'une méthode d'apprentissage qui rend progressivement le sujet autonome dans ses actes cognitifs.

3) Résolution de problèmes

L'intelligence logico-mathématique - comme le souligne Gardner (2006), non seulement avec les nombres et les abstractions, mais aussi avec le raisonnement, la pensée critique et la capacité de comprendre les principes sous-jacents de certains type de système causal.

Dans une perspective évolutive, cette intelligence est utilisée par l'individu comme moyen d'améliorer son adaptation à l'environnement, trouver la meilleure solution aux problèmes qui pourraient être proposés. Cette se traduit par la capacité cognitive de répondre à ces demandes de manière autonome.

En raison d'un nouveau cadre d'apprentissage, les enseignants doivent revêtir le rôle de facilitateur, prêter attention à la fois au contenu et aux stratégies cognitives. L'enseignant doit soutenir l'apprenant à acquérir sa propre compréhension du contenu, à travers un processus de résolution heuristique de problèmes.

La présente analyse a été conçue pour examiner si les enfants d'âge scolaire dans les programmes d'immersion sur ordinateur portable sont plus susceptibles d'apprendre à apprendre, dans une perspective qui inclut les trois domaines de compétences mentionnés ci dessus.

Il se concentre sur la relation entre ces compétences et la preuve d'un changement de l'environnement d'apprentissage, partant de l'hypothèse que la technologie ne représente qu'un des aspects qui favorisera l'innovation scolaire. La discussion qui précède vise à identifier quels sont les éléments d'une mise en œuvre réussie d'un programme d'intégration des tics a l'école.

Etude comparative entre 3 écoles

Notre enquête s'est déroulée dans 3 écoles: deux dans deux écoles primaires urbaines. La troisième a été réalisée dans une école rurale. La question de recherche qui les anime est de savoir si une approche technologique peut induire un changement méthodologique et quels sont les éléments clés de sa réussite.

Partant de l'hypothèse selon laquelle le changement attendu dans un environnement d'apprentissage, se rapportent, en premier lieu, à l'attitude des enseignants vis-à-vis de l'utilisation didactique du nouvel appareil.

Méthodologie de recherche

Nous avons suivi une méthodologie qualitative, basée sur trois dispositifs différents:

Observation des apprenants dans les salles de classe tout au long de l'année scolaire

• Groupes de discussion avec des enfants à la fin de l'année scolaire

• Entretiens intensifs avec les enseignants et les coordinateurs tout au long de l'année scolaire

Dans les trois contextes, l'échantillon également était composé d'écoles réparties dans des zones rurales et urbaines.

En termes de disponibilité et d'accès aux TIC, 65% des enfants de l'échantillon avaient un ordinateur à la maison avant de recevoir l'ordinateur portable en classe. Ceux qui n'ont pas accès à la technologie étaient principalement des enfants de la zone rurale ou des enfants dont les parents n'ont pas les moyens pour acquérir un ordinateur chez eux.

Les trois écoles primaires qui faisaient partie du projet sont situées dans différents environnements: la première se trouve au centre ville, la deuxième situé dans un quartier populaire et la dernière dans un village qui se trouve à 10KM de SIDI BEL ABBES.

Aucune d'entre elle n'étaient connectées à Internet. L'infrastructure pour la connexion Internet dans toute la ville est encore très limitée. Parmi les enfants de la première école, venant d'un milieu socio-économique plus élevé, seulement 20% avaient un ordinateur portable individuel chez eux.

L'ensemble de la collecte de données a porté sur 3 salles de classe et conduit à un total de 3 groupes de discussion avec les élèves et 6 entretiens avec les enseignants / coordinateurs.

L'étude était basée sur les questions suivantes:

• Quel est l'impact de l'utilisation individuelle de technologies sur le système éducatif?

• Comment la technologie a-t-elle été intégrée aux méthodologies d'enseignement existantes?

• Comment l'ordinateur portable influence-t-il le développement des compétences des enfants et des enseignants?

• Le développement de nouvelles compétences entraîne-t-il un changement d'environnement d'apprentissage?

• S'il y a eu un changement, peut-il être envisagé vers l'innovation scolaire, et Pourquoi?

L'étude consistait à découvrir comment l'ensemble du personnel éducatif va réagir face à l'introduction d'un nouvel outil didactique, dans un cadre éducatif traditionnel, en tenant compte à la fois de ses avantages et de ses inconvénients.

Il repose sur la prise de conscience de la difficulté d'isoler une variable, telle que la technologie, dans un concept complexe tel que l'apprentissage. La méthode utilisée pour l'analyse des données est celle suggérée par les auteurs de Théorie ancrée (Glaser et Strauss, 1967). Les textes transcrits sont lus avec une approche inductive, dans laquelle des événements individuels, des situations et des opinions personnelles sont regroupés pour former des catégories générales d'interprétation.

Analyse des données et résultats

Dans les trois contextes, les résultats montrent que la technologie a certainement un rôle positif dans l'apprentissage, par la découverte et le partage de connaissances.

Dans la première école, l'étude met en évidence une participation active accrue aux activités scolaires chez les élèves moins motivés.

Les enseignants soulignent comment l'ordinateur portable a aidé les enfants socialement exclus pour devenir les élèves les plus respectés de la classe, ils sont devenus des «experts» en technologie. La motivation personnelle reste la vraie clé du changement et de l'innovation. En fait, la motivation à apprendre dépend fortement de la confiance de l'apprenant en son potentiel d'apprentissage.

Les résultats de la deuxième école appellent à valoriser le rôle des apprenants actifs, et leur initiative dans les utilisations innovantes de la technologie en classe. Les résultats ont identifié que la technologie incarne une éthique, dans laquelle le soutien social agit comme un noyau du processus d'apprentissage.

Parmi les trois contextes étudiés, les enfants de cette école étaient les utilisateurs les plus créatifs. Ils ont employé des stratégies de recherche efficaces pour accéder à de nouvelles informations, textes, images et vidéos, malgré l'absence de connexion Internet. Les élèves ont collaboré pour se fournir mutuellement un soutien technique et ont pu produire des contenus graphiques intéressants et esthétiquement beaux. Pour créer un climat serein en classe, Les élèves instauraient par eux même les règles d'une autodiscipline

Notons aussi le résultat très positif de la collaboration entre les élèves et leurs enseignants. Pour développer des compétences de collaboration tout au long de l'année, l'enseignant doit planifier et enseigner ces deux éléments:

« Apprendre aux enfants à collaborer»

« Créer une variété d'expériences d'apprentissage qui leur permettent de collaborer».

Cependant, il faut également noter que la littéracie numérique n'a pas été acquise par tout le monde: les compétences acquises par les élèves et les enseignants sont principalement des compétences techniques et opérationnelles.

En fait, la technologie était considérée par la majorité comme un simple nouvel outil, plus qu'un nouvel espace d'apprentissage. Ce résultat a des implications importantes pour réfléchir à la signification générale de l'innovation scolaire.

L'approche constructiviste attend de l'enseignant qu'il soutienne le désir spontané des enfants de découvrir et de faire de la classe une espace d'apprentissage. L'attitude de l'enseignant a un impact direct sur le climat de la classe et sur la perception qu'ont les enfants, et les familles – qui disposent d'un nouvel outil.

Les différentes approches pédagogiques, face à une nouvelle situation d'enseignement, nous permis d'identifier les différences méthodologiques utilisées dans les classes observées. Nous les avons regroupés en quatre catégories (Pischetola, 2011)

1. La Méthode traditionnelle. 60% d'enseignants ont utilisé l'ordinateur portable avec prudence. Les ordinateurs ont été utilisés de manière traditionnelle, les enfants ont été invités à suivre les étapes décrites par l'enseignant.

Cela a empêché les enfants d'apprendre par la découverte et, en général. Au cours de l'année scolaire, une perte progressive de contrôle et d'autorité a été observée chez les enseignants, avec un sentiment de frustration et de déception qui s'est transformé en une perception négative du projet.

La Méthode interactive. L'enseignement interactif est un moyen d'instruire par lequel les enseignants impliquent activement les élèves dans leur processus d'apprentissage par le biais d'une interaction régulière enseignant–élève, d'une interaction élève–élève, de l'utilisation d'audiovisuels et de démonstrations pratiques. Les élèves sont constamment encouragés à être des participants actifs.

L'attitude de l'enseignant est plutôt ouverte au dialogue avec ses élèves, une participation beaucoup plus grande que la méthode traditionnelle. Les enfants sont souvent interrogés, les élèves instaurent une compétition dynamique qui agit comme un stimulus positif de l'attention. L'ordinateur est partiellement intégré à l'enseignement, bien plus comme un outil de soutien à l'enseignement que comme un élément essentiel du cours.

L'apprentissage dirigé: les élèves sont encouragés à diriger leur désir de découverte pour résoudre des tâches spécifiques.

Ces échanges constructifs concernent non seulement la recherche de nouvelles informations, mais également l'utilisation de leurs connaissances existantes pour développer de nouvelles compétences.

L'enseignement interactif est un moyen d'instruire par lequel les enseignants impliquent activement les élèves dans leur processus d'apprentissage par le biais d'une interaction régulière enseignant–élève, d'une interaction élève–élève, de l'utilisation d'audiovisuels et de démonstrations pratiques. Les étudiants sont constamment encouragés à être des participants actifs.

Une méthodologie de ce type favorise la collaboration entre apprenants. L'enseignant contrôle l'avancement des activités, il oriente constamment les élèves et renforce leur motivation

L'apprentissage autonome.

L'enseignant laisse toute la liberté aux apprenants d'expérimenter des parcours d'apprentissage individuels: liberté et spontanéité de l'enfant dans ses apprentissages. Plusieurs études supposent que l'enfant possède une plus grande curiosité que l'adulte, ainsi qu'une meilleure maitrise technologique. L'enseignant se met au niveau des élèves, en partageant leur apprentissage, concernant les fonctionnalités de l'ordinateur portable et leur application en didactique.

Nos observations ont démontré que cette méthodologie entraînait une distraction continuelle pendant le cours, car les élèves considéraient cette expérimentation libre comme une simple activité récréative.

Méthodologie d'enseignement

Le modèle d'enseignement constructiviste est celui que nous appelons l'apprentissage dirigée. Cependant, c'est aussi la méthodologie d'enseignement qui a été la moins observée dans les classes. En fait, la plupart des enseignants interrogés ont souligné la difficulté à gérer le rôle de facilitateur d'un processus de découverte. Ils ont expliqué leur résistance à cette méthodologie pour trois raisons principales.

Premièrement, l'effectif pléthorique: les classes peuvent comprendre 40 voir 45 élèves par classe. Nous devrions, aussi, considérer les problèmes socioculturels qui rendent les conditions de travail des enseignants encore plus critiques. Les groupes hétérogènes dans les milieux éducatifs comprennent des élèves de différents niveaux d'enseignement . La pratique consistant à affecter des groupes mixtes d'élèves dans des salles de classe partagées découle du précepte éducatif selon lequel une interdépendance positive se développe lorsque des élèves de différents niveaux travaillent ensemble et s'entraident pour atteindre leurs objectifs pédagogiques.

Deuxièmement, promouvoir l'apprentissage collaboratif signifie concrètement que l'enseignant va faire face à un environnement où les enfants se déplacent continuellement dans la classe, afin de s'entraider et comparer leurs résultats.

De nombreux enseignants vivent cette situation comme une situation très difficile à gérer, à la fois en termes de temps et d'espace. Pendant les entretiens, les enseignants ont souvent partagé leurs inquiétudes, sur l'utilisation de l'ordinateur en 45min. Les enseignants doivent, allumer les ordinateurs (face à toutes sortes de problèmes techniques qui arrivent fréquemment), présenter la leçon et la tâche à effectuer, donner des évaluations, toute en se conformant aux plans du cours.

Troisièmement, l'ordinateur portable doit être un outil pédagogique transversal à toutes les disciplines. Cela signifie que les enseignants doivent collaborer pour concevoir le contenu et construire des projets interdisciplinaires. 70% d'enseignants déclarent qu'ils n'ont pas assez de temps libre pour se rencontrer et discuter ensemble de leur méthodologie.

Une minorité d'enseignants (10 à 20% des échantillons étudiés), sont ceux qui ont obtenu les meilleurs résultats en créant un groupe d'apprentissage dans leurs classes.

Attendons-nous que l'innovation scolaire se produise spontanément, qu'en est-il de la motivation personnelle des enseignants?

Rôle de l’enseignant

La motivation de l'enseignant et sa méthodologie, ainsi que sa conviction personnelle de l'importance d’introduire les tics dans son enseignement, sont des questions cruciales pour l’intégration d'un nouvel outil dans la classe.

Cela dépend du milieu socioculturel de l’enseignant, le contexte et les conditions de travail, l'administration de l'école, le support technique, l'échange et la collaboration avec les collègues.

Dans le modèle d’apprentissage constructiviste, le rôle de l’enseignant est d’encadrer l’apprenant dans la résolution des problèmes et la création de nouvelles connaissances. Cependant, les enseignants n'ont souvent pas la capacité requise pour adapter leurs méthodes à l'apprentissage collaboratif.

La nécessité d'un changement des relations hiérarchiques traditionnelles entre enseignants et élèves, appelle un nouveau paradigme d'apprentissage. Ce nouvel dispositif ne tient pas compte de la manière dont les enseignants coordonneront sur les méthodologies utilisées.

90% des enseignants interviewés ont reconnu l'importance de la technologie pour l'innovation scolaire, ils ont aussi exprimé leur frustration face à une nouvelle pédagogie qui leur est difficile à gérer.

Selon ces enseignants, lorsque nous considérons ces nouveaux environnements d'apprentissage dans une perspective transformationnelle générale et dans la perspective de la formation des enseignants liée à la technologie, nous devons garder à l'esprit les trois dimensions suivantes:

Premièrement, les programmes de formation à l'enseignement, tant initiale que continue, devraient être largement axés sur le développement des compétences dont les enseignants ont besoin pour utiliser les technologies de l'information et de la communication (TIC) à des fins d'enseignement. La formation continue doit être organisée autour de l'apprentissage autonome de l'enseignant mais elle doit également intégrer une stratégie de formation et de mise en œuvre basée sur le travail réalisé par des équipes d'enseignants.

Deuxièmement, l'émergence indéniable de nouveaux codes et langages, qui ont leur origine dans les technologies numériques, amène de nouvelles façons de penser et de faire et de nouvelles façons d'apprendre et d'accéder aux connaissances.

Cela signifie également que les enseignants doivent être prêts à respecter un ensemble d'éthique et de normes professionnelles, qui les obligent à travailler individuellement et collectivement pour conceptualiser le rôle éducatif que devraient jouer les technologies numériques.

Troisièmement, nous devons réfléchir à la création de modèles de centres d'enseignement qui intègrent des innovations pédagogiques et des projets numériques ouverts, flexibles, créatifs, réels et participatifs , dans lesquels les technologies numériques peuvent être le meilleur prétexte pour l'innovation pédagogique

L'analyse des besoins consiste à faire une sorte d'activité avec les apprenants afin de découvrir quels sont leurs besoins d'apprentissage. Une bonne compréhension des besoins des apprenants peut contribuer à une planification réussie des cours. Par exemple, pour la première séance, l'enseignant donne les objectifs du programme et demande aux apprenants de les hiérarchiser en fonction des contextes dans lesquels ils auront besoin d'utiliser la langue.

En classe, l'analyse des besoins fait partie de la prise de conscience et de l'autonomie des apprenants. En plus de fournir des données, cela peut les encourager à commencer à réfléchir à leur apprentissage et à en devenir responsable.

L'absence d'analyse des besoins pourrait compromettre l'innovation et conduire à une reproduction du la même méthodologie d'enseignement traditionnelle, qui ne fait que remplacer un ancien outil (le manuel) avec un plus récent (l'ordinateur portable).

La technologie seule ne changera pas l'éducation. Non seulement les outils nécessaires dans la culture du savoir, mais aussi la motivation, l'enthousiasme pour prendre des initiatives et la satisfaction d'atteindre les objectifs (Ferneding, 2003).

Certes, pour que l'innovation scolaire se produise, il faut bouleverser l'approche centrée sur l'enseignant et placer l'apprenant au centre du processus d'apprentissage. Cependant, il faut considérer qu'il est difficile pour les enseignants d'adopter cette approche, car elle implique un changement, parfois radical, dans leur méthodologie.

De plus, il y a des aspects culturels à prendre en compte lors de la mise en œuvre d'un projet intégrant la technologie.

De nombreuses initiatives abordant l'innovation scolaire grâce à la technologie s'attendent à des résultats positifs sans une préparation et planification des enseignants, et une infrastructure suffisante.

80% des enseignants affirment que la planification de stratégie d'innovation scolaire placera la technologie comme un outil d'aide aux enseignants, plutôt que l'inverse. Une approche systémique est nécessaire si le programme doit atteindre les objectifs pédagogiques souhaités.

Bibliographie

Ouvrages

1. Benabed et Kadi. (2019). *La politique d'intégration des TIC dans l'enseignement supérieur en Algérie*. Paris: L'Harmattan.
2. Brossard, M. (2004). VIGOTSKI. *Lectures et perspectives de recherches en éducation*. Paris: Septentrion.
3. (Desbiens et collab. 2004). *Intégrer les TIC dans l'activité enseignante: quelle formation? Quels savoirs ?quelle pédagogie ?* France: Les Presses de l'université Laval.
4. Karsenti et Larose. (2001). *Les TIC au cœur des pédagogies universitaires: diversité des enjeux pédagogiques et administratifs*. Québec: PUQ
5. Lebrun, M. (2007). *Théories et méthodes pédagogiques pour enseigner et apprendre.Quelle place pour les TIC dans l'éducation* ? Bruxelles: De Boeck université.
6. Ngouem, A.C. (2015). *Les nouvelles technologies dans l'enseignement et l'apprentissage: besoins, utilisations et rentabilité*. Paris: L'Harmattan

Titel des Beitrags: **Stereotype und Fremdsprachenerwerb**

Vorgelegt von: **BERHIL Leila Ikram**

Zusammenfassung

Sprache und Kultur sind eng miteinander verbunden und unterschiedliche Sprachen beinhalten unterschiedliche Weltanschauungen. Der Erwerb einer Fremdsprache geht immer auch aus der Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Andersartigen, dem mehr oder weniger fremden, mit der Konfrontationen unterschiedlicher Codes einher. Als Stereotype eine besondere Rolle bei Verständigung fremder Kulturen und aller Unterschiede zwischen eigenem und fremdem Bild spielten, förderten sie nicht nur den Umgang des interkulturellen Lernens sondern erleichterten sie auch den Verlauf des Fremdsprachunterrichts.

Schlüsselwörter

Stereotyp, Klischee, die Eigen-Fremdkultur, interkulturelles Lernen, Wahrnehmung, Kategorisierung, Generalisierung, Stereotypisierung, Fremdsprachenunterricht

Abstract

Language and culture are interdependent. Culture is a major factor for learners of foreign languages (any foreign language) in order to acquire their target language, and that exposure to the culture's community would lead eventually to mastering it, i.e. acquiring a foreign language is always accompanied with facing the culture and the community of the natives. Since stereotyping plays a crucial role in comprehending foreign cultures as well as creating a new dimension for learners to differentiate between the homeland and the foreign one, thus, it doesn't only enhance learning but it also aids at teaching it.

Keywords

Foreign language, culture, stereotyping, intercultural learning, the diversity.

الملخص

ترتبط اللغة والحضارة ارتباطًا وثيقًا، حيث يمكن القول إن دارس لغة أجنبية (أي لغة أجنبية) لا بد له من أن يتعرف على حضارة المجتمع الذي يتكلم أفراده تلك اللغة تعرفا كافيا من حيث الثقافة واختلاف الأفكار والمبادئ وأيضا من حيث طريقة العيش والتواصل. أي إن اكتساب لغة أجنبية دائمًا ما يكون مصحوبًا بمواجهة مع حضارة أصحاب هذه اللغة (أي الأجانب). بما أن الصور النمطية تمتلك دورا هاما في فهم الحضارات الأجنبية وفهم اختلاف نظرة المتعلم بين الحياة في البلد الأم والبلد الأجنبي. فهي بذلك لا تعزز فقط التعامل مع التعلم بين الثقافات في بل وتسهل أيضا سير دروس تعلم اللغة الأجنبية.

الكلمات المفتاحية

اللغة الأجنبية، المتعلم، الثقافات، الحضارة، الاختلاف، صورة نمطية، التواصل.

Zusammenfassung

Sprache und Kultur sind eng miteinander verbunden und unterschiedliche Sprachen beinhalten unterschiedliche Weltanschauungen. Der Erwerb einer Fremdsprache geht immer auch aus der Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Andersartigen, dem mehr oder weniger fremden, mit der Konfrontationen unterschiedlicher Codes einher. Als Stereotype eine besondere Rolle bei Verständigung fremder Kulturen und aller Unterschiede zwischen eigenem und fremdem Bild spielten, förderten sie nicht nur den Umgang des interkulturellen Lernens sondern erleichterten sie auch den Verlauf des Fremdsprachunterrichts.

Schlüsselwörter

Stereotyp, Klischee, die Eigen-Fremdkultur, interkulturelles Lernen, Wahrnehmung, Kategorisierung, Generalisierung, Stereotypisierung, Fremdsprachenunterricht

Einleitung

Im Fremdsprachenunterricht ist das Hauptziel immer die Erwerbung einer neuen Sprache. Lehrwerke für den Fremdsprachenunterricht vermitteln Vorstellungen über die Zielkultur (en), die u.a. in der fremdsprachendidaktischen Fachliteratur als Stereotype begrifflich gemacht und thematisieret werden. Der Begriff des "Stereotyp" wird im Alltagsgebrauch häufig nicht genau von anderen Begriffen wie Vorurteil oder

Klischee unterschieden und auch in der wissenschaftlichen Literatur sehr unterschiedlich verwendet.

Das Hauptziel dieses wissenschaftlichen Beitrags liegt also darin, die Bedeutung der Stereotype und ihre Entstehung darzustellen, um ihre Rolle als Lehrmethode beim Fremdsprachenerwerb zu zeigen.

1 Stereotype im Fremdsprachenunterricht

1.1 Definition der Stereotype

Erstmals erwähnt wurde der Begriff „Stereotype“ (von griech. steréo = starr, fest und týpos = Schlag; Eindruck; Muster) im Buch „Public Opinion“ des amerikanischen Journalisten Walter Lippman im Jahr 1922. Für ihn sind Stereotype ″Bilder in unseren Köpfen, die sich als schablonisierte und schematisierte Vorstellungsinhalte zwischen unsere Außenwelt und unser Bewusstsein schieben″ (Lippmann 1922, zit.n. Bierhof; Frey 2006: 177). Stereotype sind mentale Repräsentationen der sozialen Umwelt. Dabei weist Lippmann darauf hin, dass die Bilder in unseren Köpfen nicht durch direkte persönliche Erfahrung entstehen, sondern im Zuge der Sozialisation als Ausdruck der öffentlichen Meinung vermittelt werden. Um den Unterschied zwischen eigenem und fremdem Bild zu verstehen, ist der Mensch auf das denkökonomische Vereinfachungsphänomen der Stereotypisierung als Orientierungshilfe angewiesen. Lippmann versteht unter den Stereotypen die Konzepte, mit denen der Mensch die Welt wahrnimmt und interpretiert.

Martin Löschmann verweist das in seinem Beitrag[1]: „Unsere Wahrnehmungs- und Urteilsprozesse werden von schematisierten Vorstellungsinhalten bestimmt, die wir von den Dingen in der Welt haben. Um das, was uns in seiner Fülle umgibt, zu gliedern und handhabbar zu machen, bedarf es bestimmter Komplexitätsreduktionen, die eben zu Stereotypen führen. Dank ihrer kann abstrahiert, reduziert, simplifiziert und systematisiert werden.“

[1] Martin Löschmann; Magda Stroinska (Hrsg.), Deutsch als Fremdsprache in der Diskussion; Band 4 : Stereotype im Fremdsprachenunterricht, Peterlang-Verlag, Frankfurt am Main 1998, S.13

In der Folgezeit, besonders seit den sechziger und siebziger Jahren, ist eine Vielzahl von Definitionen vorgelegt worden. In vielen Definitionen der Stereotype wird zuerst ihre kognitive Funktion hervorgehoben, wie es u.a. Bergler und Six (1972:1371) getan haben. Sie verstehen Stereotype als verfestigte schematische, objektiv weitgehend unrichtige kognitive Formeln, die entscheidungserleichternde Funktion in Prozessen der Um- und Mitweltbewältigung haben. Somit werden stereotype Urteile als Voraussetzungen für die Umweltassimilation in das eigene Bezugssystem betrachtet.

Laut Quasthoff[2] ist ein Stereotyp der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung. Er hat die logische Form einer Aussage, die in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional- wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht.

Stereotype können wertneutral, negativ oder positiv, zugleich aber auch inkorrekt, irrational und rigide sein. Dieser Aspekt wird in der Definition von Levandowski (1976: 757) betont, wo Stereotype definiert werden als aus habitualisierten Gewohnheiten und Urteilen hervorgegangene Überzeugung (mit bestimmten Norm- und Wertstellungen) von Personen, Personengruppen oder Gegenstände bzw. als Beurteilungschemata.

Stereotype entstehen durch Kategorisierung, Generalisierung, Akzentuierung und Evaluation. Der Prozess der Stereotypisierungen kann man sich nach Heringer (2012) in Schritten vorstellen. Wahrnehmung und Gedächtnis legen den Fokus auf hervorstehende Merkmale: Hautfarbe, Herkunft, wie jemand schaut oder geht. Man unterscheidet zum Beispiel: geizige, fleißige und ordentliche Personen. Die Generalisierung kommt in Stereotypen unterschiedlich zum Vorschein. Häufig sind Ausdrucksweisen wie: Der Deutsche, alle Deutschen, die meisten Deutschen, als Deutsche. Kategorisierung organisiert die Erfahrung und lenkt das Verhalten. Sie beinhaltet vereinfachende und schematisierende Aussagen und dient somit der Wertung. Sie beschreibt lediglich das erwartete Verhalten, das man allen Mitgliedern einer Gruppe zuschreibt. Was bereits schon einmal kategorisiert wurde, wird

[2] Quasthoff 1973: 31, zit.n. Heringer 2007: 199

beibehalten. Das ist ökonomisch. Die neuen Widersprüche werden vielleicht nicht mehr wahrgenommen. Dieser Schritt wird Petrifizierung genannt.

All diese Prozesse führen zum einen zur Entstehung eines Stereotyps bzw. im fortgeschrittenen Stadium zur Entstehung eines Vorurteils, aber sie sorgen auch dafür, dass man, wenn man schon einen gewissen Stereotyp im Kopf hat, seinen Stereotyp bestätigt sehen wird. Denn man sieht und hört nur das, was man sehen und hören will und kennzeichnet außerdem einzelne Abweichungen von seinen Stereotypen als Ausnahme. (Güttler 1996: 83, zit.n. Barmeyer; Genkova 2011: 182)

Stereotype sind erlernt, kulturell determiniert, konstant und unpräzise. Je mehr Kontakte und Erfahrungen mit anderskulturellen Personen oder Gruppen bestehen, desto differenzierter kann das Fremdbild werden. Es könnte in interkulturellen Situationen zu Missverständnissen oder sogar zu Konflikten führen. Als kulturelle Stereotype werden Urteile über größere soziale Gruppen, ganze Kulturkreise oder sogar Nationen bezeichnet. Oft werden positive und negative Stereotype unterschieden.

Dabei muss ein Stereotyp [...] nicht unbedingt negativ sein, es kann auch eine positive Färbung haben. (Schaff 1990: 31)

Stereotype bringen nicht bloß Nachteile mit sich. ″Sozialpsychologisch gesprochen sind Stereotype gar nichts Negatives, sondern eine Art Muster, das uns hilft, Dinge schnell zu erfassen und zu kategorisieren.″ (Biechele, 2006, S.79.). Z.B: Stereotype können den Lernenden, die außerhalb der Zielspracheländer sind, eine erste Orientierungshilfe in der Zielkultur geben.

1.2 Entstehung und Funktionsweise von Stereotypen

Das Entstehen von Stereotypen ist eng an die Prozesse der Kategorisierung und Generalisierung gebunden. Stereotype sind somit Produkt kognitiver Prozesse. Man kann Kategorisierungen von Stereotypen nach verschiedenen Funktionen und Entstehungsmechanismen finden, die Querschnitte durch die zahlreichen Ansätze der Stereotypenforschung machen.

Martin Löschmann hat in seinem Beitrag „Stereotype, Stereotype und kein Ende“[3] drei verschiedene Erklärungssätze für den Gebrauch von Stereotypen erwähnt. Es sind das der soziokulturelle, der kognitive und der psychodynamische.

1) Der soziokulturelle Ansatz, der letztlich auch Lipmann leitete, geht von den sozialen Spannungen aus die - ökonomisch und kulturell bestimmt – zu Gruppenbildungen und den mit ihnen einhergehenden Sozialisierungen vermittelt und schüren die Konflikte, die zwischen der eigenen und der fremdgruppen entstehen. Als eine Variante dieser Konzeption kann die Erklärung aufgefasst werden, wonach Lernprozesse im frühen Kindesalter verantwortlich gemacht werden für die Verbreitung, Stabilität und Resistenz von Stereotypen und Vorurteilen. Es ist sicher nicht strittig, dass Stereotype und Vorurteile einen wichtigen Sozialisationsfaktor darstellen und sicher über entsprechende Sozialisationsinstanzen (Familie, Kindergarten, Schule, Freizeitgestaltungen usw.) den Weg in die Hirne des Herzen der Kinder und Jugendlichen haben und mithin ihr Alltagsverhalten mitbestimmen. Wenn deutsche Kinder z.B. immer wieder hören, dass ausländische/Südländische Kinder schmutzig sind, kann es schon dazu kommen, dass sie es ablehnen, mit diesen zu spielen. Generell kann festgestellt werden, es ist sicher unmöglich, in einer Gesellschaft aufzuwachsen, ohne Stereotype anzunehmen, die den wichtigsten ethnischen Gruppen zugeordnet werden. Wie anders sonst wären bestimmte Ergebnisse in Sammons Untersuchungen zu verstehen. Allerdings muss die hier so ebenvorgenommene Generalisierung insofern relativiert werden, als stereotype und Vorurteile nicht gleich verteilt vorkommen. Schönbach et al. (1981) konnten nachweisen, dass sowohl bei Schülern im Alter von 14-15 Jahren als auch bei einer repräsentativen Stichprobe, gewählt aus der deutschen Bevölkerung, zahlenmäßig weniger Stereotype und Vorurteile auftraten, wenn sie über eine höhere Bildung verfügten im Vergleich mit solchen Probanden, die die Hauptschule besucht kann.
2) Unter dem Einfluss der kognitiven Wende wurde durch die Sozialpsychologie der Begriff des sozialen Stereotyps herausgearbeitet (Tajfel 1969), der zum einen Ausdruck der Begrenztheit menschlicher Informationsverarbeitungskapazität ist und

[3] Martin Löschmann; Magda Stroinska (Hrsg.), Deutsch als Fremdsprache in der Diskussion; Band 4 : Stereotype im Fremdsprachenunterricht, Peterlang-Verlag, Frankfurt am Main 1998, S.15-18

zum anderen sich mit Akzentuierungbestrebungen auf der Zugehörigkeit zur eigenen Gruppe verbindet. Das soziale Stereotyp bezeichnet das Wissen, über das eine Gruppe zur Kennzeichnung einer anderen verfügt und das zugleich zu deren Abgrenzung dient, wobei die Stereotype verwendende Gruppe (in-group) auf eine Herabsetzung des Ansehens der anderen Gruppe, der Fremdgruppe (out-group), zielt und eine Aufwertung der eigenen Gruppenidentität erstrebt (Tajfel 1981). Das schließt immer auch eine Reduktion der Differenziertheit bei der Erfassung der Mitglieder einer Fremdgruppe ein. Sie erklärt auch die Tendenz, wonach fremde Völker immer negativer und weniger differenziert beurteilt werden als das eigene Volk. Mithin charakterisieren Stereotype vor allem diejenigen, die sie gebrauchen. Wie Wesis Osis bezeichnen und charakterisieren, sagt mehr über Vertreter der alten Bundesländer aus als über diejenigen, gegen die sich die entsprechenden Stereotype richten. Nach Beller (1987; 674) bedeutet es "eine wesentliche Erleichterung unserer Erkenntnismöglichkeiten, wenn man sich klarmacht, dass Heterostereotype mehr über der urteilenden Sprecher selbst aussagen als dessen eigene Autostereotype." Mithin dienen Stereotype durchaus als Orientierungshilfe, unterstützen den Aufbau des Selbstwertgefühls, vermitteln Sicherheit und erleichtern somit die Integration, sind ein Mittel der eigenen Identitätsbestimmung. Doch während sich die eigene Gruppe an positiven Autostereotypen "wärmt", wird die andere, die fremde oft mit negativen Heterostereotypen diffamiert. Gruppen neigen bekanntlich dazu, ihre Identität durch Inklusivität und Exklusivität zu schaffen und gehen dabei oft nicht zimperlich um. Reiner Kunze hat dieses Phänomen des robusten Vorgehens gegenüber der Fremdgruppe sehr prägnant in seinem Text **"Sechsjähriger"** gefasst:

Er durchbohrt Spielzeugsoldaten mit Stecknadeln. Er stößt sie ihnen in den Bauch, bis die Spitze aus der Brust tritt.

Sie fallen.

"Und warum gerade diese?"

"Das sind doch die anderen."

Mit dieser Bestimmung der kognitiv ausgerichteten Sozialpsychologie wird die Stereotypisierung offensichtlich in die allgemeinen Prozesse der sozialen Urteilsfindung eingebettet, wobei Stereotype insofern abgehoben sind, als sie eine

bestimmte Anzahl von personenspezifischen Merkmalen einer Gruppe bezeichnen. Besonders der Beitrag Benkhoffs, aber auch der von Cecchetto und Dolinina zeigen, wie – fußend auf Tajfel- Gruppen ihre soziale Identität auch mit Hilfe von Sprache schaffen, bewahren und verteidigen.

3) Bleibt noch der psychodynamische bzw. persönlichkeitspsychologische Ansatz, der die Erklärung von Stereotypen ins Innere des Menschenverlegt. Er unterstellt gewissermaßen eine generelle ethnozentrische Reaktionsbereitschaft, die sich in politischen, ökonomischen und sozialen Überzeugungen manifestiert und aus Konstellationen der psychoanalytischen Instanzen von ES, ICH, und ÜBER-ICH erklärt wird. Bekannt geworden ist er besonders durch Adornos (1950) psychoanalytisch orientierte charakterologische Erklärung des Antisemitismus. Das autoritär-vorurteilsvolle Verhalten wird der mittelständischen patriarchalischen Familie zugeschrieben. Durch das kontrollierende-disziplinierende Erziehungsverhalten wird beim Kind Ärger und Frustration hervorgerufen, die sich in aggressiven Impulsen niederschlagen und im Sinne von Freud als Triebabfuhr fungieren. Da diese Impulse in einer solchen Erziehungssituation keine befriedigende Abführungslichkeit haben, werden die ursprünglich auf die Eltern gerichteten Aggressionen und Ersatzobjekte-zumeist Angehörige von Minoritäten- verschoben. Es sei demnach die autoritäre Erziehung, die zu Ethnozentrismus, Dogmatismus und eben auch zu Antisemitismus führt. Diese verstehen sich mithin als Ausdruck von ICH-Schwache, die in der Sozialisation zu Fehlentwicklungen führt. ICH-schwache Personen schaffen sich Verteidigungsmechanismen wie Projektionen, Verschiebung und Rationalisierung.

Stereotype können viele Funktionen zugewiesen. Im Folgenden werden die kognitiven, sozialen und emotionalen Funktionen laut Wowro [4] dargestellt.

Aus kognitiver Sicht sind Stereotypisierungen ein notwendiger mentaler Prozess zur Verarbeitung von diffusen Informationen, die der Komplexitätsreduktion zwecks Orientierung dienen. Als mentale „Programme“ (Zawadzka 1997: 124) ordnen und interpretieren sie Informationen nach bestimmten Schemata oder „Typen“ (Bolten

[4] Iwona Wowro, Stereotype aus linguistischer und didaktischer Sicht. Stereotypisierungen in ausgewählten Lehrwerken für DaF: 2010, S. 309 ff.

2007: 54), wobei vereinfachte und verallgemeinerte Versionen der Realität entstehen. Diese entlasten die menschliche Erkenntnis und komprimieren Identifikationsmöglichkeiten, schirmen uns aber auch vor neuen Erfahrungen ab und überdecken Unterschiede zwischen Individuen (Schulze 2010a: 46).

Soziale oder sozialintegrative Aspekte von Stereotypen betonen deren kollektiven Charakter bei der Bildung von Gruppenidentitäten und Distanzierung von Fremdgruppen. Sie dienen der Verteidigung der von der Gesellschaft akzeptierten Werte und Internalisierung zwecks Integrierung des Individuums in die Gruppe (Schaff 1980: 86, vgl. Wowro: 310). Im psychodynamischen Ansatz wird die Funktion von Selbst- und Fremdbildern für die Identität des Individuums bei der Aufrechterhaltung der eigenen Position in der Gesellschaft hervorgehoben. Stereotype dienen aus dieser Perspektive der Befestigung eigener Identität durch „vergleichende Abgrenzung“ (Zawadzka 1997: 123 ff.). Diese Funktion scheint sich zwischen den von Wowro beschriebenen Kategorien zu platzieren, indem sie sich teils auf gesellschaftliche, teils auf emotionale Funktionen im individualpsychologischen Bereich bezieht.

Emotional/affektive Funktionen manifestieren sich als irrationale Abwehrmechanismen zur Stabilisierung der Psyche (Quasthoff 1998 in Wowro 2010: 311). Hierzu gehören u.a. wertende und rechtfertigende Vorstellungen und Selbstbehauptungsstrategien, die es dem Individuum besonders in Konfliktsituationen ermöglicht, sich vor neuen oder kontroversen Informationen zu verschließen (Schaff 1981, vgl. Wowro 2010: 311).

1.3 Arten von Stereotypen

Stereotype bilden sich bei individuellen Personen durch die Übernahme bestimmter Vorstellungen der Bezugsgruppe, d. h. unabhängig von persönlichen Erfahrungen. Es lassen sich unterschiedliche Arten von Stereotypen unterscheiden: zunächst wird differenziert zwischen Auto- und Heterostereotypen, d. h. zwischen Eigenschaftszuordnungen zu einer Eigen- oder einer Fremdgruppe. Des Weiteren gibt es bspw. auch andere Arten von Stereotypen, wie:

1.3.1 Autostereotypen und Heterostereotype

Autostereotype/Eigenstereotype sind individuelle Stereotype mit idiosynkratischen Merkmalen, die nur für ein Individuum typisch sind. Es sind Stereotype über sich selbst oder über die eigene Gruppe sowie Einstellungen gegenüber der eigenen Identität. Meistens betreffen sie nationale und symbolische Repräsentationen. Autostereotype sind also Bilder, die man über die eigene Kultur hat.[5]

Beispiele für Autostereotype der Araber: Die Araber sehen sich naturgemäß wesentlich positiver und schreiben sich selbst sehr positive Eigenschaften zu. Typische arabische Selbstbilder umfassen Großzügigkeit, Menschlichkeit, Höflichkeit, Tapferkeit, Ehrenhaftigkeit, Loyalität, Sittsamkeit, Familienehre, Humor, Religiosität und Gastfreundschaft.

Heterostereotype/Fremdstereotype sind hingegen gesellschaftliche Stereotype, deren Perspektive auf das Fremde gerichtet ist. Heterostereotype sind also Bilder, die man über die fremde Kultur hat. Es sind Fremdbilder, die sich meistens auf die Mitglieder einer anderen Gruppe, auf das andere Geschlecht, ein anderes Land oder eine andere Religion beziehen. Ethnische Stereotype sind dadurch gekennzeichnet, dass sie Gruppen bestimmte Gruppenmerkmale zuweisen, ohne ihre Individuen zu nennen. Sie erfreuen sich besonderer Langlebigkeit und sind nur schwer abzuschaffen, weil Menschen, die zu ethnischen Stereotypen neigen, besonders starre Persönlichkeiten sind und in den meisten Fällen einer strengen Erziehung unterworfen waren.[6]

Beispiele für Heterostereotype von Arabern über die Europäer: Europäern werden viele oft negative Eigenschaften zugeschrieben[7] , sie sehen dass die Europäer moralische Verkommenheit haben wie z. B.: sexuelle Freizügigkeit, mangelnder Familienzusammenhalt, Alkoholkonsum, Ungläubigkeit bzw. Kirchenferne. Trotzdem stehen andere Eigenschaften als Vorteil in Verfügung, wie: Organisiertheit, Pünktlichkeit, logische Rationalität und Effizienz.

Die Europäer gelten als libertinär und die Araber sehen sich vielfach bedrängt vom Westen, weil er schon immer aggressiv gegenüber dem Islam agierte.

[5] Vgl. Bartmiński 2007:229f.; Bluszkowski 2003:13-17.
[6] Vgl. Bartmiński 2007:229f.; Bluszkowski 2003:13-17.
[7] Vgl. Kiehling 2009; Feghali 1977; Haque 1995; Karim 1997; Najjar 2000; Nobles/Sciara 2000; Scarborough 1998; Suleiman 1989; Suleiman 1973; Imam 2013; Jammal 2007.

1.3.2 Denk- und Sprachstereotype

Unter die Kategorie Denkstereotype fallen auch nationale und regionale Stereotype, die mit den Zielstellungen des interkulturellen Fremdsprachenunterrichts besonders eng verbunden sind. Sprachstereotype[8] sind im Gegensatz zu Denkstereotypen durch „vorgefertigte Syntagmen oder Sätze“ (Löschmann 2001: 159) gekennzeichnet.

Bei dieser Einteilung macht Löschmann jedoch darauf aufmerksam, dass die beiden Hauptgruppen Merkmale von sowohl positiven als auch negativen Stereotypen enthalten. Den Denkstereotypen liegt meistens das Schema „alle x sind y“ zugrunde. Zu dieser Kategorie werden Eigen- und Fremdstereotype, ethnische, geschlechtliche und ideologische/politische Stereotype gezählt. Auf die Sprachstereotype wird im Anschluss eingegangen.

Sprachstereotype verdeutlichen, dass Stereotype eng mit der Sprache zusammenhängen, obwohl auch auf nonverbaler Ebene kommuniziert werden kann, wie z. B. mithilfe von Karikaturen[9]. Als sprachliche Elemente des Weltbildes stellen Stereotype nur einen Interpretationsversuch der Wirklichkeit und nicht ihre Widerspiegelung dar. Die Stereotypisierung macht sich sowohl auf der semantischen als auch auf der formalen Ebene bemerkbar, was zu folgenden Unterarten von sprachlichen Stereotypen führt (Tokarski 1998: 125):

• Topoi sind allgemeingültige feste Meinungen oder Urteile, deren Verbalisierung in Form von umgangssprachlichen, aber noch nicht festen semantischen Verbindungen Ausdruck findet, z. B.: Die Arbeiter fluchen.

• Formeln äußern sich in bestimmten festen semantischen Verbindungen, wie z. B. in Vergleichsätzen: Er ist schmutzig wie ein Schwein. Er ist emsig wie eine Biene.

• Idiome sind Wortverbindungen, deren Bedeutung unvorhersehbar und deren semantische Motivation undurchschaubar ist, weil sich die Gesamtbedeutung dieser

[8] Zu den Sprach- (linguistischen) Stereotypen gehören unter anderem die semantischen Stereotype, syntaktische Stereotype, morphosemantische Stereotype, lexikalische Stereotype, metaphorische Stereotype, pragmatische Stereotype und kollokative Stereotype. (vgl. Reiß 1997: 181-191).

[9] Vgl. Bartmiński 1998: 65.

Wendungen nicht aus den Einzelbedeutungen der sie konstituierenden Elemente ableiten lässt, z. B.: den Teufel an die Wand malen; einen Bock schießen.

1.3.3 Nationale Stereotype

Die in der Stereotypenforschung am häufigsten untersuchten Themen bezogen sich traditionell auf nationale und rassische Stereotype (Katz/Braly 1933), Personen-Stereotype im Rahmen der Rollen-Theorie, Berufs-Stereotype, regionale Stereotype, ideologische Stereotype bis hin zu den von der Genderforschung untersuchten Geschlechter-Stereotypen[10] .

Eine Taxonomie der nationalen Vorurteile und Urteile über Völker nach der Art, in der sie Aussagen über soziale Sachverhalte enthalten, lässt sich wie folgt strukturieren:

- (1) Das S1/S2-Urteil (Heterostereotyp): Ein Deutscher sagt, die Engländer seien voller Humor;
- (2) Das S1/S1-Urteil (Autostereotyp): Ein Berliner sagt, die Berliner seien schlagfertig;
- (3) Das S1/(S2/S1)-Urteil (vermutetes Heterostereotyp): Ein Deutscher sagt, die Italiener hielten alle Deutschen für aggressiv;
- (4) Das S1/(S2/S2)-Urteil (vermutetes Autostereotyp): Ein Deutscher sagt, die Amerikaner hielten sich für hilfsbereit.[11]

Stereotype sind als national zu bezeichnen, wenn sie den Mitgliedern einer Nation gemeinsame, vermeintlich immer auftretende, typische Merkmale zuordnen, sie also einen Allgemeingültigkeitsanspruch erheben [12] .

Dieser äußert sich häufig in Generalisierungen, mit der Folge, dass die Mitglieder einer Nation nicht mehr differenziert betrachtet werden, sondern beispielsweise eine Generalisierung als die Deutschen erfahren, deren Eigenschaften dann entindividualisiert als typisch deutsch bezeichnet werden [13].

[10] siehe Lilli 1982.
[11] Beispiele nach Schäfer/Six 1978: 20.
[12] Vgl. Müller 2004: 48.
[13] Vgl. Pürer 2003: 439.

1.3.4 Kulturelle Stereotype

Die Beispiele für Autostereotype der Araber und die Heterostereotype von Arabern über die Europäer können auch als kulturellen Stereotypen betrachtet werden. Auch im Westen gibt es – nicht zuletzt durch mehr als ein Jahrtausend der Konfrontation mit dem Islam – genügend kulturelle Stereotype gegenüber Arabern, dem Islam und dem Orient. Said hat in seinem Buch „Orientalismus“ dargelegt, dass der Westen bis hin zu großen Teilen der modernen Islamwissenschaften und Arabistik den Orient schon lange aus seinem eigenen, verzerrten Blickwinkel betrachtet: Er misst ihn am eigenen Modell und wird damit dessen Eigenarten wenig gerecht.[14]

Derselben Gefahr unterliegt jeder Einzelne, wenn er die Zustände in arabischen Ländern und deren Bewohner weitgehend an seinen heimatlichen Zuständen misst, ohne kulturelle Gegebenheiten zu bedenken. So werden mangelnde Pünktlichkeit oder Verlässlichkeit, ungewohnte Kommunikationsmuster oder flache Aussagen oft auf nicht bekannte soziale Regeln zurückgehen. Solche Regeln gilt es, in einem fremden Land kennen zu lernen, soll der unvermeidliche Kulturschock nicht in eine generelle Ablehnung der fremden Kultur münden. Zunächst jedoch haben kulturelle Stereotype auch wichtige Funktionen. Sie dienen der Orientierung in einer komplizierten Welt, über die der Einzelne nicht alles wissen kann. Außerdem dienen negative Stereotype dem eigenen Selbstwert und Gruppenzusammenhalt. Entscheidend ist nur, dass eine Person bereit ist, ihre Vorurteile an der Realität zu messen und ggfs. zu ändern. Dass das nicht einfach ist, zeigt der Kulturschock, dem nahezu jeder Expatriate nach einigen Wochen unterliegt. Dass sich kulturelle Stereotype nicht automatisch auflösen, zeigen Untersuchungen unter langjährigen Expatriates, die eine Fortdauer und Verfestigung vieler Vorurteile konstatieren [15].

Die Stereotyp-Unterteilung nach Feilke 1989/Dąbrowska 1999[16] könnte man noch erweitern. Mit dem ‚etc.‘ wird eine Erweiterung der Unterteilung des Begriffes ‚Stereotyp‘ unternommen. Unter ‚etc.‘ könnte man weiter Ergänzungen zufügen wie z. B. visuelle Stereotype, kulturelle Stereotype, materielle Stereotype, Räumliche

[14] Vgl. Said 1979
[15] Vgl. Jammal/Schwegler 2007: 55f.
[16] Stereotyp-Unterteilung nach Gülich (1978), Feilke (1989), Dąbrowska (1999), Löschmann (2001)

Stereotyp, Ethnische/„rassische" Stereotype, Religiöse Stereotyp, Geschlechtliche Stereotype, Alterstereotype, Berufliche Stereotype, Ökonomische und Klassen Stereotype, Körperstereotype usw.

1.4 Fremdsprachenerwerb und Stereotype

Das Lernen einer fremden Sprache nötigt immer das Kennenlernen der fremden Kultur, denn viele Lehrkräfte bestätigen dass, sie die Kultur fremder Länder brauchen, damit sie die Fremdsprache dieses Landes lehren. Da die Lernenden heute faul sind, und möchten mühelos lernen, bleibt der Gebrauch von Stereotypen als ausreichendes Mittel um die Fremdsprache schneller und einfacher zu lernen und auch um die Motivation in Lernatmosphäre des Fremdsprachenunterrichts zu schaffen. Deswegen steht das Interesse der Lernenden als erstem und bedeutendem Grunde um Stereotype im FSU. einzusetzen, in der Förderung, denn sie die Hauptelementen des Unterrichts sind.

Anhand der Abbildung 01 (Stereotyp und Affektivität…[17]) wird das Stereotyp als eine Disposition verstanden, die stark im affektiven Bereich angesiedelt ist, und der Motivation, Interesse und Emotionen und Einstellungen zugrunde liege.

Einstelllungen und Überzeugungen werden nach Quasthoff (1973) als Bewusstseinsinhalte verstanden, Stereotype dagegen als ihre verbalisierten Ausdrucksformen. Diese Disposition korreliert ebenfalls mit vielen anderen biographiebedingten Faktoren, die sich allgemein in drei Gruppen einteilen lassen: persönlichkeitsspezifische Faktoren, Fremdsprachenunterricht und soziale Umwelt.

Unter persönlichkeitsspezifischen Faktoren werden biologische, kognitive, kognitiv-affektive und affektive Variablen verstanden, die sich weiter in mehrere Variablen einteilen lassen. Zur Faktorenkomplexion Fremdsprachenunterricht gehören: der Fremdsprachenlehrer, Lehratmosphäre und Lehrbedingungen, und der Intensivierungsgrad der Beschäftigung mit der Zielsprache und Zielkultur. Die soziale Umwelt wird als Status der Zielsprache und –Kultur im Ausgangsland und Kontakt und Aufenthalte im Zielsprachenland verstanden.

[17] Stereotypen und Affektivität im interkulturellen Fremdsprachenunterricht, Alterität und Fremdsprache: ein Workshop zur Rolle kultureller Stereotypen im Fremdsprachenunterricht, Magdalena Pieklarz 2006, S.114

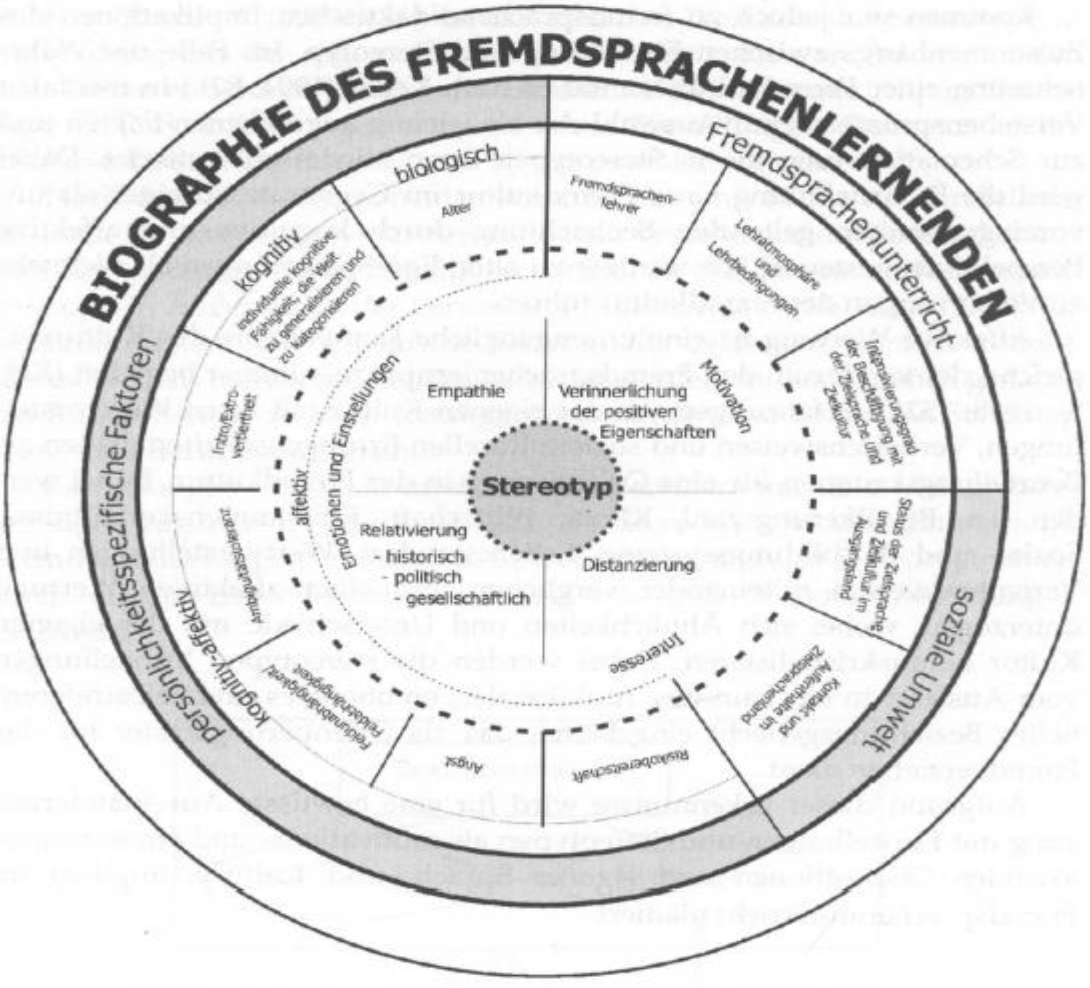

Abbildung 01: Stereotyp und Affektivität in der holistischen aller Determinanten des Fremdsprachenlernprozesses (Bearbeitung von M.P.)

Darüber hinaus wird das Stereotype als eine aktive Kategorie verstanden, die immer wieder neu erschaffen, gehandelt, verstanden und individuell wahrgenommen und vertreten wird: Stereotype können relativiert werden; man kann sich von ihnen distanzieren, eventuell in sie einzufühlen versuchen (Empathie); und auch die stereotype Eigenschaften verinnerlichen wollen.

In diesem Zusammenhang wird die Frage gestellt, inwieweit sich die Beschäftigung mit dem Stereotyp in die Prämissen des interkulturellen Lernens fügt. Welche Eigenschaften und wie wird der Umgang mit Stereotypen in einem FSU.

Wenn wir einige Groblernziele des interkulturellen Lernens anführen, die sich entlang einer heuristischen Differenzierung in affektive, kognitive und handlungsorientierte Komponenten einteilen lassen (z.B. Tenberg 1999: 70f., Kaikkonen 1997: 78 ff.), stellen wir fest, dass sich die Zielsetzung des interkulturellen Lernens und der Beschäftigung mit dem Stereotyp als einer kognitiv-affektiv-konativen Kategorie größtenteils decken. Dementsprechend lassen sich Lernziele des fremdsprachenunterrichtlichen Umgangs mit Stereotypen im Blickwinkel der Interkulturalität folgend formulieren:

- affektiv: Reflexion über Auto- und Heterostereotype, Selbst- und Fremdbilder, Eigen- und Fremdkultur. Sensibilisierung für einen interkulturellen Sichtwechsel, Vollzug einer Veränderung der affektiven Einstellung gegenüber Eigen- und Fremdkulturellem Bilder.

  Solche Merkmale wie Non-Ethnozentrismus, Toleranz, Empathie, Rollenflexibilität, Respekt und Wertschätzung für die fremde Kultur, nicht-wertender Attributionsstil und Ambiguitätstoleranz lassen sich dann mühelos als postulierbare *outcomes* einordnen;
- kognitiv: Erwerb von Kenntnissen und Einsichten über:

  a. diacronische und synchronische Beziehungen von Auto- und Heterostereotypen, Selbst- und Fremdbilder, Eigen- und Fremdkultur.

  b. die ″kollektiven Wissensvorräte″ (einschließlich des Stereotypenrepertoires) im Hinblick auf eigene und fremde Perspektiven und diese in ihrer historischen Abhängigkeit erkennen,

c. soziale Interaktionsformen und- rituale in der Fremdkultur,

- handlungsorientiert: Sensibilisierung für und Kenntnisse über eigene und fremdkulturelle Wissensvorräte (einschließlich Auto- und Heterostereotype) sind Grundlagen für handlungsorientierte Lernziele (Entwicklung von Investigations-, Interpretations- und Relationsfertigkeiten)

Schluss

Der Hauptteil des Beitrags sollte verdeutlichen dass, es notwendig ist, über Stereotypen als Hilfreiche Methode bei der Förderung Fremdsprachenunterricht zu sensibilisieren, und auf das Bewusstsein fremder Kulturen und fremder Sprachen mit Auto-bzw. Heterostereotypen, also Selbst-und Fremdbildern zu reagieren. Besonders wichtig brauchen die Lerner genügende Vorkenntnisse, die zur Wahrnehmung interkultureller Kompetenz, und zur Erleichterung des Verständnisses kultureller Unterschiede bedienen.

Zusammenfassen wird festgestellt, dass im interkulturellen Fremdsprachenunterricht, der sowohl die affektive und als auch kognitive Seite des Lernens anvisiert, ein entsprechender Umgang mit Stereotypen nicht wegzudenken ist.

Literaturverzeichnis

- Biechele Markus und Padros Alicia (2003): Didaktik de Landeskunde. In: Fernstudienangebot Germanistik Deutsch als Fremdsprache, München
- Hallsteinsdóttir, Erla/Geyer, Klaus/Gorbahn, Katja/Kilian, Jörg (eds.). 2016. Perspektiven der Stereotypenforschung, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Iwona Wowro Iwona (2010): Stereotype aus linguistischer und didaktischer Sicht. In: Stereotypisierungen in ausgewählten Lehrwerken für DaF, S. 309-316
- KRUMM, H. J. (1995): Interkulturelles Lernen und interkulturelle Kommunikation. In: Bausch Karl u.a.(Hrsg.): Handbuch Fremdsprachenunterricht, Francke Verlag, Tübingen und Basel.

- Löschmann Martin; Stroinska Magda (Hrsg.) (1998) : Stereotype im Fremdsprachenunterricht. In: Deutsch als Fremdsprache in der Diskussion; Band 4, Peterlang-Verlag, Frankfurt am Main
- Pieklarz Magdalena (2006): Stereotypen und Affektivität im interkulturellen Fremdsprachenunterricht, Alterität und Fremdsprache: ein Workshop zur Rolle kultureller Stereotypen im Fremdsprachenunterricht

INTITULE DE L'ARTICLE

Zur Förderung des Fachwortschatzerwerbs im DaF-Unterricht an den algerischen Universitäten

Promouvoir l'enseignement de la communication entre les apprenants algériens de GFL (cours d'allemand langue étrangère)

To promote teaching communication among Algerian GFL (German as a foreign language course) learners

لتعزيز الاتصال التعليمي بين المتعلمين الجزائريين GFL (الألمانية كلغة أجنبية)

Déposé par
Mr. Amir IMESSAOUDENE
Université Mohamed Ben Ahmed-Oran 2
Enseignant associé a l'université de Sidi Bel Abbes

ur Förderung des Fachwortschatzerwerbs im DaF-Unterricht an den algerischen Universitäten

Mr. Amir IMESSAOUDENE
Université Mohamed Ben Ahmed-Oran 2

ملخص: من أهم الأهداف الرئيسية لأي فصل لغة هو قدرة عملية الاتصال على التعبير عن نفسها بسهولة في هذا المستوى. في دروس GFL ، يجد المتعلمون المساحة والفرصة للتعبير عن أنفسهم والتواصل مع بعضهم البعض من خلال وضع المعرفة التي اكتسبوها موضع التنفيذ. الهدف من هذه المقالة هو إظهار ضرورة عملية الاتصال في دروس GFL وتحديد مزاياها الرئيسية مقارنة بطريقة الاتصال المستخدمة في الدروس.

الكلمات المفتاحية:الاتصال , دورات اللغة الألمانية, التعبير

Résumé : *L'un des objectifs principaux les plus importants de tout cours de langue est la capacité du processus de communication à s'exprimer facilement à ce niveau. Dans les cours GFL, les apprenants trouvent l'espace et l'opportunité de s'exprimer et de communiquer entre eux en mettant en pratique les connaissances acquises. Le but de cet article est de montrer la nécessité du processus de communication dans les leçons GFL et d'identifier ses principaux avantages par rapport au mode de communication utilisé dans les leçons.*
mots clés: *la communication, Cours DaF, Expression*

Abstract: *One of the main goals of any language class is the ability of the communication*

process to express yourself easily at this level. In the German as a foreign language course, the learners find the space and the opportunity to express themselves and communicate with each other by putting their acquired knowledge into practice. The aim of this article is to show the need for the communication process in GFL lessons and to identify its main advantages compared to the way of communication used in the lesson.
***Keywords**: communication, language skills, German as a foreign language course, expression.*

1.Einleitung

Ein Leben ohne **Kontakt** zu anderen **Menschen**ist sicher undenkbar. Die **Kommunikation** ist ein wichtiger **Bestandteil** unseres Alltags**lebens,** der nicht aus unserem **Alltag** wegzudenken ist. Da bildet die Kommunikation die **Basis** des **menschlichen Zusammenlebens.** Kommunikation findet immer dann statt, wenn sich zwei oder mehr Personen miteinander austauschen. Unter Kommunikation versteht man den Austausch aller Informationen zwischen zwei oder mehrere Personen. Die Unterrichtsphase ist sehr notwendig im Leben jeder Person. Nicht nur Lehrer sondern auch Lerner erleben diese schöne Zeit. Da spielen die Lehrer eine wesentliche Rolle, in dem sie Lernpersonen auf diesem Weg begleiten. Auch nach dem Erwachsenenalter sprechen lernende miteinander sowohl über ihre Erfahrungen in der Unterrichtszeit als auch über Leistungen, ihre Fächer auch über ihre Lehrer, mit denen sie im Kontakt stehen. Sie sprechen auch über die Wichtigkeit des Lehrers im Unterricht. Die Lernphase bleibt für die Lerner eine beste Zeit, weil sie stundenlang mit ihren Lehrern im Unterricht bleiben. Kommunikation spielt in allen Lernphasen eine wichtige Rolle. Dabei ist die Kommunikation ein wichtiger Faktor im Unterricht, denn die Lehrer haben immer eine Rolle damit zu spielen. Da haben die Lehrer nicht nur die Verantwortung die Lerner zu unterrichten sondern auch zu orientieren. Die Lehrer sind immer gezwungen diese Rolle zu erfüllen. Die Lerner stellen in diesem Einstieg die Frage, was Kommunikation ist und wie Kommunikation funktioniert. Dabei wird zu wissen, dass Kommunikation mehr ist, als miteinander zu reden.

2.Kommunikation

2.1.Begriffsbestimmung

Kommunikation ist der Austauschoder die Übertragung von Informationen. „Information“ ist in diesem Zusammenhang eine zusammenfassende Bezeichnung für Wissen, Erkenntnis oder Erfahrung. Mit „ Austausch “ ist ein gegenseitiges Geben und Nehmen gemeint; „Übertragung“ ist die Beschreibung dafür, dass dabei Distanzen überwunden werden können, oder es ist eine Vorstellung gemeint, dass Gedanken, Vorstellungen, Meinungen und anderes ein Individuum „verlassen“ und in ein anderes „ hineingelangen“. Dies ist eine bestimmte Sichtweise und metaphorische Beschreibung für den Alltag – bei genaueren Beschreibungen des Phänomens *Kommunikation* wird die Anwendung dieser Metapher allerdings zunehmend schwieriger. Die kürzeste Definition für den Begriff Kommunikation ist*" Verständigung untereinander* “ (Drosdowski, Köster, Müller / Scholze-Stubenrecht.1982, S. 407). Gemeint ist die Verständigung untereinander, also der Austausch zwischen Menschen mithilfe von Sprachen oder Zeichen. Dabei steht ein Sender einem oder mehreren Empfängern gegenüber. Also dient die Kommunikation zur Verständigung zwischen Menschen. Der Prozess läuft zwischen dem Sender und Empfänger ab. Es wird hier eine Übertragung oder Übermittlung von Information. Der Informationsaustausch dient zum Senden und Empfangen. Der Prozess bezeichnet den Austausch oder die Übermittlung von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen.Laut Rost-**Roth**, **Martina** (2010, 156) In: Barkowski, Hans und Krumm, H.J. (Hrsg.) wird der Begriff „Kommunikation (Ohm, Udo,2010)“ in unterschiedlich verwendet. Sie verweist darauf, die Prozesse im Hinblick auf die Übermittlung von Informationen zu klären. In diesem Sinne gibt es zwei Arten von Kommunikationen. Erstens die interpersonale Kommunikation. Zweitens die Kommunikation über Massenmedien oder die technisch vermittelte Kommunikation. Die Kommunikation wird immer wichtiger und das ist dank der modernen Technik und elektronischen Medien wie Internet. In der Kommunikationswissenschaft wurden viele Untersuchungen gemacht. In diesem Zusammenhang gibt es viele Modelle über die Kommunikation. Sie versucht, den Prozess der Kommunikation zu klären. Das bekannteste und verbreitete Modell kommt von Shannon und Weaver.Dieses Modell basiert auf folgenden Elementen: Sender, Empfänger und Kanal als Weg der Übertragung für Signale.

Dieser Prozess verläuft und vermittelt über einen bestimmten Kode.Kommunikation kann in verschiedenen Phase erfolgen wie zum Beispiel (Senden/Kodieren, Vermitteln/Übertragen und Empfangen/Dekodieren). Außerdem gibt es andere Modelle der Kommunikation, die von dem Modell von **Shannon** und **Weaver** ausdifferenziert werden können. Die neuen Merkmale beziehen sich z.B. auf die Wechselseitigkeit und Intentionalität. Für die sprachliche Kommunikation gibt es auch die Reflexivität in Form von wechselseitigen Erwartungen der Interaktanten bedeutsam. Für die sprachliche Kommunikation hat **Lasswell** die Formel „Wer sagt was mit welchen Mitteln zu wem mit welcher Wirkung?" formuliert. Diese Formel ist sehr wichtig. Für die Kommunikation hat Watzlawick u.a. im Hinblick auf den Begriff Kommunikation über das Axiom.Ein weiterer Autor leitet den Begriff Kommunikation wie folgt; „ Verständigung zwischen Menschen mit Hilfe von Schrift, Sprache, Zeichen; b) Zusammenhang; Verbindung" (Karl- Dieter Bünting 1996, S.656).Damit ist gemeint, dass die Verständigung untereinander mit Hilfe bestimmter Mittel abläuft, also der Kommunikationsprozess zwischen Menschen wird in diesem Verfahren mithilfe von verschiedener Mittel durchgeführt. Sprachen, Zeichen und andere Mittel dienen zur Verständigung zwischen Menschen.Sprachen oder Zeichen tragen bei der Verständigung bei. Dabei spielen verschiedene Mittel ein Bestandteil des Kommunikationsprozesses. Die Sprache hat auch eine Rolle als Kommunikationsmittel zu spielen.Wieder anderen Autoren zufolge schließt Kommunikation Prozesse von Mitteilung, Austausch, Verkehr, Gemeinschaft und auch Interaktion ein. Voraussetzung für den Kommunikationsprozess sind zwei Partner, ein Sender, welcher die Informationen übermittelt, und ein Empfänger, der die Nachricht aufnimmt (vgl. Böhm. W. 2005, S. 366.f.). Der Prozess der Kommunikation basiert sich auf viele Faktoren in verschiedenen Ebenen. Die Kommunikation ist der Prozess des Austausches (senden und empfangen) von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen in verschiedenen Ebenen. Der Austausch steht ein Sender einem oder mehreren Empfängern gegenüber. Der Kommunikationsablauf ergibt sich in verschiedenen Arten auf verschiedene Ebenen zwischen zwei Partner. Der Prozess läuft zwischen dem Sender und Empfänger ab. Die Partner tragen bei der Übertragung oder Übermittlung von Information bei.Die Interaktion dient zu dem Austausch oder der Übermittlung von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Laut Kron(Kron, F. 1993, S. 171) wird der Begriff Kommunikation in der Soziologie, Sozialpsychologie, Psychologie und Informationstheorie vielfältig benutzt. Drei Bestimmungen sind in der Literatur anzutreffen. In der für den vorliegenden Zusammenhang interessantesten Bestimmung wird unter Kommunikation verstanden : die Fähigkeit des Individuums, seine Gefühle u. Ideen einem anderen mitzuteilen, sowie die Fähigkeit von Gruppen, enge und vertrauliche Verbindungen miteinander zu haben. Eine andere Definition von **Köck** und **Ott** lautet*"Kommunikation bezeichnet den Austausch von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen, wobei die Mitteilung sprachlich (verbal) oder/ und nichtsprachlich (nonverbal) erfolgen kann*" (Köck / Ott. 1994, S. 213). Kommunikation ist der Prozess des Austausches (senden und empfangen) von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Damit ist zu erklären, dass die Verständigung untereinander, also der Austausch zwischen Menschen mithilfe von Sprachen oder Zeichen. Der Austausch steht ein Sender einem oder mehreren Empfängern gegenüber. Also dient die Kommunikation zur Verständigung zwischen Menschen. Der Prozess läuft zwischen dem Sender und Empfänger ab. Es wird hier eine Übertragung oder Übermittlung von Information. **Die Kommunikation erfolgt entweder verbal oder nonverbal. Damit** bezeichnen wir**verbale Kommunikation** als Informationsaustausch mittels**Sprache,** dagegen nonverbale**Kommunikation**die Verständigung**ohne Worte,** wie beispielsweise über**Gestik** und**Mimik.** Andere Autoren wiederum definieren den Begriff wie folgt als *"soziale Interaktion, bei der Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen mit Hilfe eines Kommunikationsmittels (...) ausgetauscht werden* " (Brunner /Zeltner,1980, S 117). Der Prozess des Austausches von Informationen wird in diesem Verfahren zwischen zwei Partner durchgeführt. Der Kommunikationsablauf gewinnt an Sinne durch den Einsatz sozialer Netzwerke. Dazu brauchen Menschen bestimmte Kommunikationsmittel, um die soziale Interaktion unter ihnen zu schaffen. Die Kommunikationsmittel werden als Bestandteil der durchgeführten Kommunikation bezeichnet. Die sozialen Netzwerke sind als wichtigsten Faktoren des Informationsaustausches (Senden und Empfangen). Die soziale Interaktion dient zu dem

Austausch oder der Übermittlung von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Laut Hehlmann wurde den Begriff so definiert: Als Massenkommunikationsmittel oder Massenmedien bezeichnet man heute neben Druck und Bild allgemein: Film, Funk und Fernsehen ‘‘ (Wilhelm Hehlmann 1965, S.305f). Die Massenkommunikation ist eine Art der Kommunikation. **Massenkommunikation** ist die Vermittlung von Informationen eines Senders an eine undefinierte Anzahl von Empfängern. Kommunikationsmittel haben eine Rolle bei der Übertragung von Informationen. Der Prozess der Kommunikation ergibt sich durch verschiedene Faktoren. Der Einsatz folgender Mittel spielt eine zentrale Rolle für den Kommunikationsablauf. Die folgenden Elemente tragen beim Kommunikationsverfahren bei. Der Kommunikationsablauf gewinnt an Sinne durch den Einsatz sozialer Kommunikationsmittel. Die sozialen Medien dienen zu einem erfolgreichen Kommunikationsprozess. Eine der vorigen ähnliche Definition liefert ein weiterer Autor. Kommunikation ist *"sozialer Kontakt im Sinne des Empfangens oder Gebens von Informationen*“ (Hehlmann, W. 1965, S. 277). Zusammenfassende Definition Kommunikation ist der Prozess des Austausches (senden und empfangen) von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Gemeint ist das Senden und Empfangen untereinander, also der Austausch zwischen Menschen mithilfe von Kommunikationsmittel wie Sprachen oder Zeichen. Dabei spielt der Sender und Empfänger ein Bestandteil des Kommunikationsprozesses. Damit zu erklären, dass der Prozess zwischen dem Sender und Empfänger abläuft. Es wird hier eine Übertragung oder Übermittlung von Information. Der Informationsaustausch dient zum Senden und Empfangen. Das kommunizieren dient zu dem Austausch oder der Übermittlung von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Der Sender und Empfänger steht im Kontakt zusammen. Sie übermitteln oder übertragen Information. Die stehende Kommunikation erfolgt durch das Senden und Empfängen. Eine andere Definition liefert der Autor,, Verbindung‘‘, Mitteilung, Verständigung; sozialer Kontakt im Sinne des Empfanges oder Gebens von Informationen; heute allgemein die zwischenmenschliche Verständigung durch Signale, Zeichensysteme, Sprache…(Hehlmann. W.1965, S.277). Als Verständigung versteht man ein Informationsaustausch. Der Verbindungprozess ergibt sich im Sinne von senden und empfangen. Der Austausch steht ein Sender einem oder mehreren Empfängern gegenüber. Der Prozess läuft zwischen dem Sender und Empfänger ab. Dadurch entsteht immer eine Informationsvermittlung. Das Senden und Empfangen mithilfe von Zeichensysteme ist ein wichtiger Bestandteil bei der Übertragung von Information, um eine kommunikative Verbindung zu führen. Der Sender und Empfänger steht im Kontakt durch kommunikative Faktoren zusammen. Sie übermitteln oder übertragen Information mit Hilfe von Zeichen oder Signale.

3. Zur Kommunikationsfunktion

Kommunikation ist die Grundlage des menschlichen Zusammenseins. Als stärkstes Bindemittel zwischen uns Menschen, ist es aus unserem Alltagsleben nicht mehr wegzudenken. Wir nutzen das Instrument der Kommunikation um andere Personen über etwas zu informieren oder sie zu etwas aufzufordern. Im Gegenzug erwarten wir uns eine Reaktion. Kommunikation beruht somit auf dem Prinzip der Wechselseitigkeit. Für diesen Austausch benötigt man mindestens zwei Personen (Sender und Empfänger). Wir unterscheiden zwischen dem Sender und dem Empfänger einer Nachricht. Sender und Empfänger interagieren miteinander, entweder in Form von Worten, aber auch mit Gestik und Mimik. Daher unterscheiden wir auch die verbale, von der nonverbalen Kommunikation. Kommunikation braucht immer mindestens zwei Menschen, die am Kommunikationsprozess beteiligt sind. Die Kommunikation ist ein Prozess des Austausches (senden und empfangen) von Informationen zwischen zwei oder mehreren Personen. Der Kommunikationsaustausch benötigt ein Sender und Empfänger. Hier bezeichnen wir die Verständigung untereinander, also der Austausch zwischen Personen mithilfe von Sprachen oder Zeichen. Der Prozess des Austausches steht ein Sender einem oder mehreren Empfängern gegenüber. Also Kommunikation ist der Prozess der Übertragung von verbalen oder nonverbalen Nachrichten zwischen einem Sender und einem oder mehreren Empfängern. Die Beteiligung von Sender und Empfänger dient zur Verständigung zwischen Menschen. Da bezeichnen wir der Sender und Empfänger als Bestandteile des Kommunizierens. Dabei läuft die Kommunikation zwischen dem Sender

und dem Empfänger ab. Auf verschiedenen Kommunikationskanälen kann dabei die Kommunikation verlaufen. Sicherlich ist es ebenso möglich, schriftlich oder mündlich zwischen Sender und Empfänger zu kommunizieren.

4. Zu den Kommunikationsformen

Heutzutage spielt die Kommunikation eine besondere Rolle im Leben des Menschen. Sie ist sehr wichtig im Alltagsleben. Es gibt heute viele Möglichkeiten für die Kommunikation. Man spricht mit einem Menschen direkt – also von Gesicht zu Gesicht oder elektronisch. Von Gesicht zu Gesicht unterhalten sich Menschen überall; z.B; zu Hause, in der Schule oder mit den Freunden oder Freizeit. Auch dank der Technik sind Menschen in der Lage im Kontakt zu stehen, wenn sie nicht direkt von Gesicht zu Gesicht kommunizieren können. Kommunikation ist für den Menschen sehr wichtig, ohne Kommunikation kann heute kein Mensch mehr existieren. Alle Lebensbereiche sind mit der Kommunikation verbunden, egal ob es sich um Gesundheit, Schule, Arbeit oder Hobbys handelt. Man unterscheidet sich viele Kommunikationsformen, z.B. verbale, nonverbale und Kommunikation mit nichtsprechenden Menschen. Verbale Kommunikation gehört zum Alltagsleben, in der Schule, im Bus, in der Arbeit einfach überall.Diese Kommunikationsart hat eine große Bedeutung.Verbale Kommunikation meint den Informationsaustausch mittels Sprache**.** Es ist selbstverständlich. dass sich Menschen mit anderen Menschen durch Kommunikation verständigen können. Zu den nonverbalenKommunikationsformen gehören besondere körpereigene Kommunikationsformen. wie z.B. Mimik, Blickbewegung, Zeigebewegung, Zeichensprache usw. Als nonverbale Kommunikation bezeichnen wir die Verständigung ohne Worte, wie beispielsweise über Gestikund Mimik. Nonverbale Kommunikation spielt im Bereich der Pädagogik eine entscheidende Rolle. Lehrer äußern in den meisten Fällen verbal, was häufig zu einem Misserfolg zwischen Lehrern und lernenden führt, da die lernende einem nicht die gewünschte Aufmerksamkeit schenken. Also ist es sehr wichtig nonverbale Kommunikation bewusst zu verwenden, um so den Lernprozess zu erleichtern. Die Kommunikation wird als ein wichtiger Faktor bezeichnet. Dies bedeutet, dass die Kommunikation ein reziproker Prozess ist. Damit zu erklären ist, dass der Kommunikationspartner (Sender oder Empfänger) die gleiche Reaktion haben wird. Wenn einer der beiden eine Geste macht, kann wieder auch eine Reaktion erwarten, die der Kommunikationspartner sich erwidert.

5. Zu der Kommunikationskompetenz

Kommunikation bedeutet mehr als reden, diskutieren oder rufen. Kommunikation ist einProzess der Bedeutungsvermittlung zwischen zwei und mehr Personen. Kommunikation ist der Austausch oder die Übertragung von Information. Durch Kommunikation ist das Verhältnis des Menschen zu allen Sachen im Leben ausgedrückt worden. Dadurch können Personen alles ausdrücken bzw. äußern. Die Kommunikation macht den Gesprächspartner deutlich. Die Kommunikation ist ein Prozess, bei dem ein Sender einem Empfänger eine Nachricht übermittelt. Es ist sehr wichtig, dass Personen miteinander kommunizieren bzw. Informationen austauschen. Eine gute Kommunikation gelingt, wenn es sich Personen miteinander verständigen. Die Menschen übermitteln Informationen oder Ereignisse und unterhalten sich über bestimmte Dinge. Damit ist zu erklären, dass es meistens die Kommunikation gelingt, wenn Personen verstehen, was gesagt oder geschrieben wird. Die Fähigkeit zum Kommunizieren erlaubt dem Menschen die Gedanken oder Gefühle zu Wort zu bringen. Nicht nur mit Wörtern können die Menschen sprechen sondern auch mit Mimik und Gestik (nonverbale Kommunikation). Eine gute Kommunikation ist auch dadurch erfolgreich. Sie begleiten auch unsere Worte in allen Sprechsituationen. Manchmal ist aber die Kommunikation erfolglos, wenn sich die Worte fehlen. D.h. die Menschen finden keine passenden Worte um über bestimmte Gedanken oder Ideen auszudrücken. Dies kann zu den Missverständnissen führen. Es wird in diesem Fall falsch verstanden. Worte werden auch als Schlüssel der durchgeführten Kommunikation betrachten. Sie können viele Situationen auf verschiedene Ebenen erklären. Reaktionen, Worte, Stimmen, Berührungen, Gefühle und Gedanken - Kommunikation unter Menschen kann über viele Kanäle stattfinden. Alle diese Kommunikationskanäle sind Teile zwischenmenschlicher Kommunikation.

6. Zur Kommunikation im Unterricht

Kommunikation beinhaltet also einen Prozess der Übermittlung von Zeichen und der verbalen Verständigung zwischen Menschen. Kommunikation ist ein Ausdruck, der zum

heutigen Alltagsvokabular gehört. Im Allgemeinen hat sich folgende Definition durchgesetzt: **Kommunikation**wird als Prozess, bzw. Vorgang der Übertragung von Nachrichten, zwischen einem Sender und einem oder mehreren Empfängern bzw. Personen definiert. Der Sender und der Empfänger teilen etwas miteinander. In Hinblick auf den Sprachenunterricht und die Unterrichtsforschung sind die Unterrichtskommunikation und Unterrichtsinteraktion sehr wichtig. Dabei wird untersucht, wie zwischen Lehrern und Lehrerinnen, aber auch unter Lernenden kommuniziert wird, wie zum Beispiel Unterrichtssprache. Dabei geht man der Frage nach, inwiefern die Art der Kommunikation bzw. Unterrichtsinteraktion Lernprozesse und Ausdrucksmöglichkeiten der Lernenden ermöglicht. Das heißt, sie kann die Kommunikation fördern. Mit der kommunikativen Wende wurde die Förderung der Kommunikationsfähigkeit der Lerner als ein wichtiges Ziel des Fremdsprachenunterrichts.Dabei ist Kommunikation ein wichtiger Faktor, denn Lehrer haben, neben der Verpflichtung Wissen zu vermitteln, auch einen Erziehungsauftrag.Der Unterrichtsprozess soll aus den Lernpersonen ausgebildete, bewusste Personen schaffen. Die Kommunikation zählt auch zu den wichtigsten Aspekten für die Vermittlung von Werten. Der Lernprozess benötigt nicht, dass sich die Lehrer auf ihren Unterricht länger beschränken sondern sind sie verpflichtet, mit ihren Lernern im Kontakt zu stehen und in einer echten Beziehung zu treten. Es ist notwendig eine Beziehung herzustellen, um ein Unterrichtsziel zu erreichen. Die Lehrer werden dafür arbeiten. Wenn die Beziehung vorhanden ist. Zunächst muss daher Vertrauen erreicht werden. Das wichtigste zu bemerken ist, dass man ins Gespräch kommt. Es ist aber darauf wichtig zu achten, dass der Gesprächspartner erfolgt. Über die Beziehungsebene zu den Themen bzw. Inhalten sind die Lerner in diesem Kommunikationsmodell geführt worden. Der Lehrer ist aufgefordert, auf die Ausgestaltung der Beziehungsebene zu achten.Die Rolle des Lehrers scheint nicht nur „Inhalte zu vermitteln“ sondern auch die Lerner beim Lernen zu helfen. Diese helfende Rolle bietet dem Lerner ein erfolgreicher Lernprozess bei der Übertragung von Wissen. Der freundliche bzw. der echte Kontakt zwischen Lehrer und Lerner zählt zu den Grundlagen des Lernens. Die lebensmenschliche Beziehung fördert die Lernwillen der Lerner. Dazu spielt die Kommunikation ein wichtiger Aspekt in der Erziehung und der Vermittlung von Lernprozessen.

7. Fazit

Der Unterricht ist erst auch wie alle anderen gesellschaftlichen Situationen durch die Kommunikation und Interaktion möglich. Der Unterricht kann ohne Kommunikation nicht erdenklich sein. Das Wichtige daran ist, dass sich die Beteiligten in den gesellschaftlich erteilten Rollen befinden und dass eine Rolle ohne die andere bedeutungslos ist. Da ist die Kommunikation ein wichtiger Bestandteil im Unterricht. Lehrer und Lehrpersonen befinden sich ständig in einer Art von Kommunikation oder Informationsaustausch. Das Hauptziel ist, dass die Kommunikation und Interaktion zwischen Lehrern und Lehrpersonen auf der verbalen und nonverbalen Ebenen stattfindet. Die Kommunikation ist die Basis aller Situationen. Das Hauptziel des Fremdsprachenunterrichts ist Lerner auszubilden, damit er ein Gespräch im Unterricht oder außerhalb der Schule führen kann. Da ist die Kommunikation bei allen Fremdsprachenunterrichten eine Priorität, weil beim Fremdsprachenlernen unterschiedliche Fertigkeiten von Lernenden erworben wurden.Dafür ist die verwendete Kommunikation von Lehrenden im DaF- Unterricht sehr hilfreich. Durch den kommunikationsgebrauch im Unterricht wurde es geschlossen, dass die verbale und nonverbale Kommunikation den lernenden ermöglicht, sich besser auszudrücken. Die Gründe dafür sind die angenehme Atmosphäre zu schaffen, damit sich lernende beim Informationsaustausch sehr wohl fühlen und viel Vertrauen an sich selbst haben. Dazu kommt, dass verbale und nonverbale Kommunikation mehr Möglichkeiten für Informationsaustausch dient. Die Unterrichtskommunikation ist also das angemessene Mittel, um die Sprechfertigkeit bei den DaF- Lernenden zu fördern.

Bibliographie:

Böhm, W*. (2005, S. 366 f.) Wörterbuch der Pädagogik. Stuttgart : Kröner.*

Brunner, R. & Zellner W. *(1980, S 117). Lexikon zur pädagogischen Psychologie und Schulpädagogik. Entwicklungspsychologie, Lehr- und Lernpsychologie, Unterrichtspsychologie, Erziehungspsychologie, Methoden der pädagogischen Psychologie, Methodik, Didaktik, Curriculumtheorie. München – Basel : Reinhardt.*

Drosdowski, G., Köster, R., Müller, W. & Scholze-Stubenrecht, W. *(1982, S. 407). Duden. Das Fremdwörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut.*

Hehlmann, W. *(1965, S. 277). Wörterbuch der Psychologie. Stuttgart: Kröner. In W. Hehlmann, (Hrgs.), Kommunikation Stuttgart: Kröner.*

Hehlmann, W *(1965, S.277). Wörterbuch der Psychologie. In W. Hehlmann, (Hrgs.), Kommunikation. Stuttgart: Kröner.*

Hehlmann, W. *(1965, S. 305-306). Wörterbuch der Pädagogik. In W. Hehlmann, (Hrgs.), Kommunikation Stuttgart: Kröner.*

Karl- Dieter Bünting *(1996, S.656). Deutsches Wörterbuch. Mit der neuen Rechtschreibung. In K. Bünting& R. Karatas (Hrsg.), Kommunikation Chur : Isis Verlag AG*

Köck, P. &Ott, H*. (1994, S. 213).Wörterbuch für Erziehung und Unterricht. Donauwörth: Verlag Ludwig Auer. (Stangl, 2020).*

Kron, F*.(1993, S. 171)Grundwissen Didaktik. München/ Basel: Verlag Reinhardt.*

Ohm, Udo *(2010, S. 75.): Fachsprache. In: Barkowski, Hans; Krumm, Hans-Jürgen (Hrsg.) Tübingen, Narr Francke Atempto: FachlexikonDeutschalsFremd- und Zweitsprache. Tübingen/Basel: A. FranckeVerlag,*