جامعة المسيلة كلية الآداب واللغات
Université de M'sila Faculté des lettres et des langues

دورية علمية أكاديمية محكمة
العدد الثاني : ديسمبر 2013

SSN 2335-1969

حوليات الآداب واللغات

Annales des lettres et des langues

أعمال الملتقى الوطني الأول حول النقد الأدبي الجزائري

21 -22 ماي 2006

عدد خاص

★ إسهامات الجزائريين في النقد الأدبي القديم - الغبريني أنموذجا -
★ إسهامات رمضان حمود في وضع لبنات الشعر التجديدي
★ النقد المسرحي في الجزائر
★ النقد الجزائري المعاصر وقراءة الشعر
★ المثلث الأوديبي في الرواية الجزائرية الحديثة مقاربة في التحليل النفسي

جامعـــــــــــــــــة المسيلـــــــــــــــة - الجزائر

Université de M'sila- Algérie

◊◊◊◊

كلية الآداب واللغات

Faculté des lettres et des langues

حوليات الآداب واللغات - العدد 02

Annales des lettres et des langues - N°: 02

دورية علمية أكاديمية محكمة - تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة – الجزائر

Issn :2335-1969

الرئيس الشرفي للمجلة:

أ.د. اليزيد عباوي

رئيس الجامعة

مدير المجلة/مسؤول النشر:

د. عباس بن يحيى

عميد كلية الآداب واللغات

رئيس التحرير:

أ.د. فتحي بوخالفة

هيئة التحرير:

أ.د. مصطفى البشير قط — **د. جمال مجناح**

أ.د.محمد زهار — **أ.الطيب بوازيد**

أ. فوزية عمروش

الإشراف التقني:

مركز الأنظمة والشبكات والتعليم المتلفز بجامعة المسيلة

أحمد حيمر

www.univ-msila.dz

حوليات الآداب واللغات

Annales des lettres et des langues

الهيئة العلمية

- أ.د. علي بولنوار جامعة المسيلة
- أ. د.العمري بوطابع جامعة المسيلة
- أ.د. محمد خان جامعة بسكرة
- أ.د. محمد الصالح نجاعي جامعة باتنة
- أ.د. فضيل دحو جامعة ورقلة
- أ.د. مصطفى الضبع جامعة الفيوم جمهورية مصر العربية
- أ.د. أحمد فليح جامعة جرش الأهلية الأردن
- أ.د. سعيدة العلمي جامعة فاس المغرب
- د.عبد الحق بلعابد جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية

شروط النشر وقواعد التحكيم

المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات،مجلة علمية محكمة، متخصصة في الآداب واللغات، ومختلف الدراسات النقدية.لها شروط محددة للنشر كسائر المجلات العلمية الوطنية والدولية، وقواعد يجب على كل الباحثين الراغبين في المساهمة في إثراء منبرها احترامها،وهي:

- أصالة المادة المقدمة للنشر بألا تكون منشورة من قبل أو معروضة للنشر في جهة أخرى، وألا تكون مستلة من رسالة جامعية، وأن يقدم الباحث إقرارا خطيا بذلك.
- يتراوح حجم البحث بين (10) و (20) صفحة بما في ذلك المراجع والملاحق.
- يكتب البحث ببرنامج (وورد)، بخط (Simplified Arabic)، حجم (14) في المتن ، و(12) في الهوامش.
- تقديم نص المقال مطبوعا في نسختين ومسجلا على قرص أو عن طريق البريد الالكتروني.
- إرفاق المقال بملخص باللغة العربية، وبملخص آخر بالفرنسية أو الانجليزية.

_ الهوامش والحواشي تكون في آخر المقال.

- التقيد بمنهجية البحث العلمي وإرفاق المقال المقترح بالبيبليوغرافيا وقائمة المراجع مرتبة هجائيا.
- تقديم المقال إلى الهيئة الاستشارية (اثنان مختصان) سريا مع مطبوعة خاصة بالتقرير،بغرض النظر والتحكيم.

_ المقالات التي تنشر تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

- للمجلة حق رفض نشر المقال،أو طلب تعديله بناء على تقرير المحكمين.
- يقدم مشروع كل عدد قبل نشره إلى هيئة التحرير، للنظر فيه وإقراره نهائيا.
- لا ترد المقالات إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

جامعة المسيلة - الجزائر -

كلية الآداب واللغات (الآداب والعلوم الاجتماعية سابقا)

قسم اللغة والأدب العربي(قسم اللغة العربية وآدابها سابقا)

أعمال الملتقى الوطني الأول حول:

النقـد الأدبي الجزائـري

** 21-22 مـاي 2006 **

La critique littéraire Algérienne

M'sila: 21- 22 Mai 2006

الرئيس الشـرفي للملتقى:

السيد مدير الجامعة

رئيس الملتقى:

د. مصطفى البشيــر قــط

اللجنة التنظيمية للملتقى

د. عباس بن يحيى رئيسا	**أ. زغبة البشير**
أ. عمار بلقريشي	**أ. حجاب عبد اللطيف**
أ. ضيف عبد المالك	**أ. شنان قويـــــدر**

اللجنة العلمية للملتقى

د.علي بولنوار رئيسا	**أ.جمال مجناح**
د.فتحي بوخالفة	**أ.عقاب بلخير**
د.حضري جمال	**أ.عبد الله بن قرين**
أ.عيسى بوفسيو	**أ.عبد الغني بن الشيخ**

المراسلات:

مدير المجلة العلمية- كلية الآداب واللغات

جامعة المسيلة – ص.ب: 166 طريق إشبيلية- المسيلة – 28001- الجزائر

◊◊◊◊

الفاكس: 30 96 55 35 (213)

annaleslettres@gmail.com

البريد الالكتروني: **annaleslettres@univ-msila.dz**

أو: annaleslettres@gmail.com

تقديم الملتقى

إن النقد الأدبي الجزائري متجذر في الماضي، وقد أسهم في حركة النقد العربي القديم بقسط، مهما كان حجمه، فإنه لا يمكن تجاهله بأي حال من الأحوال. وفي هذا الصدد يجدر ذكر المجهودات النقدية لابن رشـــيق المسيلي وأستاذه عبد الكريم النهشلي وسواهما...

وفي العصر الحديث، واكب النقد الأدبي الجزائري ولا يزال يواكب الحركة النقدية العالمية بمختلف اتجاهاتها الحداثية وما بعد الحداثية، فكانت إسهاماته البارزة على الساحة النقدية العربية المعاصرة.

ومنه، فإن النقد الأدبي الذي يحتل داخل المنظومة الثقافية بشكل عام، وضمن الدراسات الأدبية واللغويـــة مكانة خاصة، بسبب منحاه الفكري، وتقاطعاته الكثيرة مع مختلف أنماط الثقافة والعلوم والمناهج، ليرسم صورة هامة لمستوى التطور الفكري للمنطقة، داخل إطار الثقافة العربية عامة، وهو من هذا الجانب جدير بالدراســـة والبحث.

إن مساهمة النقاد الجزائريين قديما وحديثا هامة، ولكنها بقيت مجهولة يمر عليها الباحث بسرعة ضمن عبارات عامة غير محققة، وانطلاقا من هذا، فقد ارتأى قسم اللغة العربية وآدابها تنظيم ملتقى وطني في هذا الموضـــوع، من أجل دراسته والمساهمة في تحقيق قاعدة معرفية حوله، للباحثين والطلبة أيضا.

أهداف الملتقى

يهدف القسم من خلال الملتقى إلى تحقيق جملة من الأهداف:

1- خدمة التراث النقدي الجزائري بالتعريف بأشهر أعلامه والمغمورين منهم.
2- إعادة قراءة التراث النقدي الجزائري قراءة منهجية وجديدة.
3- التأصيل لنقد أدبي جزائري.
4- توضيح مدى إسهام النقاد الجزائريين في النقد العربي قديمه وحديثه.
5- تحفيز الباحثين الجزائريين لدراسة النقد الأدبي الجزائري.
6- سد الفراغ المهول في المكتبة الجامعية الجزائرية بخصوص هذا الموضوع وهو ما نطمح إليه من خلال طبع أعمال الملتقى.

محاور الملتقـى

المحـــاور الثلاثة العامـــة الرئيسيـة:

1- تأصيل النقد الأدبي الجزائري القديم.
2- اتجاهات النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر.
3- مقاربات تطبيقية.

كلمة السيد: عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
د. السعيد فكـــرون

بسم الله الرحمن الرحيم

سيدي رئيس الجامعة السادة نواب رئيس الجامعة السادة عمداء الكليات السادة رؤساء الأقسام زملائي الأساتذة السادة الأساتذة المشاركين في الملتقى السادة الضيوف الأكارم أعزائي الطلبة.

انه لمن دواعي الفرح والسرور أن تلتقي أسرة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية اليوم من اجـــل إنـــارة الفكر وتبديد الظلام وتأسيس لفعل إنساني مصدره العقل والحكمة.

لقد أخذت كلية الآداب والعلوم الاجتماعية على عاتقها وهذا منذ فترة وجيزة بناء حركـــة فكريـــة وعلمية وثقافية بالجامعة، وملتقانا هذا حول النقد الأدبي الجزائري يدخل في هذا الإطار.

إن الباحث الذي يؤمن بالعلم والمعرفة الحقة كقوة اجتماعية للتقدم والتطور والنمو، ينبغي عليه المساهمة وبكل جدية وفعالية في تحرير الإنسان من الأفكار البالية والضعيفة والتي لم تعد تخدم واقعه ومســـتقبله، إن هذا التطور يتطلب في نظرنا تأسيس تفكير نقدي جديد يرتكز على منهجية وفنيات علميـــة مـــن جهة، وينطوي على بنية علمية من جهة أخرى تمكنه من تأسيس علاقات معرفية واقعية تؤسس هـــي الأخرى لتوجيه الفعل الإنساني مهما كانت اتجاهاته وأهدافه.

إن الباحث الذي يعتقد أن للعلم دورا أساسيا ومحركا لعملية الانتقـــال والتوظيـــف لحركـــة الفكـــر والتجديد والتحديث، مطالب أيضا على أن يشارك بعلمه في عملية تنوير الإنسانية والمســـاعدة علـــى تحقيق الطموحات المشروعة، وهذا لا يمكن أن يتحقق في نظرنا إلا بموقف علمي نقدي يحتوي عمليـــة التجديد والتحديث ويتجاوزها في حالات كثير إلى بنية معرفية كلية واقعية وعقلية جديدة في نفـــس الوقت.

إن ملتقانا اليوم يهدف إلى تشكيل معرفة موضوعية لقضايا تخص الأدب والنسق السوسيولوجي معـــا، ذلك أن البحث الأدبي هو في حقيقـــــة الأمر تعبير نقـــدي لواقع اجتماعي بالأساس، والتصورات العلمية النقدية التي قد تقترحها مداخلات الملتقى قد تساهم بالضرورة في بناء خطوات علمية ومنهجية نقدية وتتجاوز في نفس الوقت إلى ساحة الفكر الإنساني المجتمعي المتعدد.

إن الدراسات النقدية مهما كان موضوع اختصاصها وبنيتها وتشكيلها هي جـــوهر الفكـــر يوظـــف الآليات المعرفية المختلفة والمتعددة بقصد وبوعي.

فإذا اعتبرنا أن الأدب هو نتاج لحركة الفكر الإنساني المتحرر بالمجتمع فان النقد الأدبي الذي هو عنوان ملتقانا الأول اليوم يمكن أن نعتبره بمثابة ولادة جديدة لعلم اجتماعي جديد، ذلك أن التعددية الفكرية أصبحت مسألة ضرورية في مجتمع يسعى إلى التقدم والحوار الديمقراطي الحر.

أن ما ستقدمونه زملائي الأساتذة ضمن مراحل هذا الملتقى هو بمثابة تأكيد آخر ما للنقد من قيمة معرفية واجتماعية وتفسيرية ، ذلك أن النقد البناء هو الذي يفتح المجال للإبداع والتحديث و أن الأمم تطورت بواسطة قبول الآخر ومحاكاته وفهمه باعتباره مكونا أساسيا في بناء المعرفة الإنسانية التي أعادت للإنسان إنسانيته.

فلنختبر إذا المواقف العلمية للجميع حول محور تحرير الإنسان والمجتمع معا،" فلا شئ يطعن التقدم ويعيقه أكثر من محاولات احتكار الصواب "

أتمنى للجميع التوفيق والنجاح في ملتقانا الأول هذا حول النقد الأدبي الجزائري، كما أتمنى للأساتذة الذين قدموا من جامعات أخرى لمشاركتنا في هذا الملتقى إقامة طيبة بجامعتهم الثانية جامعة محمد بوضياف بالمسيلة .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والتقدير للسيد رئيس الجامعة على المساعدات التي حبانا بها والتي كان لها الدور الأساس في إنجاح هذا الملتقى والملتقيات التي سبقته، فنقول باسم الطاقم الإداري و البيداغوجي وهيئة التدريس وطلبة شكرا لكم وبارك الله فيكم.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأسرة قسم اللغة العربية وآدابها وخاصة اللجنة العلمية والتنظيمية للملتقى على صبرهم وتفانيهم في إنجاح أشغال هذا الملتقى.

ولكل من ساعدنا في أن تكون المعرفة الحقة معرفة مشتركة بين الناس تخدم الإنسان والإنسان فقط نقول له شكرا جزيلا .

الدكتور السعيد فكرون

عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

كلمة السيد: رئيس الملتقى
د. مصطفى البشيــر قــط

بسم الله نبدأ وبه نستعين والصلاة والسلام

على رسوله النبي الأمي الأمين

السيد رئيس الجامعة،

السادة ممثلو السلطات المدنية والعسكرية،

السادة نواب رئيس الجامعة،

السيد عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية،

السادة عمداء الكليات، والسادة رؤساء الأقسام،

السادة الأساتذة الضيوف الذين شرفونا بحضورهم من مختلف جامعات الوطن،

السادة ممثلي وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة،

إخواني الطلبة أخواتي الطالبات، أيها السادة الحضور الكرام:

إنه لمن دواعي الغبطة والسرور أن تحتضن جامعة محمد بوضياف بعاصمة الحضنة المسيلة التي يقول فيها ابن هانئ الأندلسي:

خليلي أين الزاب مني و جعفر وجنات عدن بنت عنها و كوثر

تحت رعاية السيد رئيس الجامعة فعاليات هذا المتلقي الأدبي الوطني عبر هذه الكوكبة اللامعــة مــن الأساتذة والباحثين الذين لبوا نداءنا، واستجابوا لدعوتنا فوفدوا لجامعتنا من مختلف جامعات الــوطن محاضرين ومحاورين ومناقشين في موضوع هام يتعلق بالنقد الأدب الجزائري.

وتكمن أهميته في أن النقد الأدبي قد أصبح مجالا رحبا يمتح من حقول معرفية متعددة،ويتقاطع معها؛ كعلم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ والفلسفة، والمنطق، والرياضيات، وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى التي غدت خلفية مرجعية بالنسبة للأدب ونقده في عصر يتسم بتداخل الحقول المعرفية وتقدمها على نحو مذهل في تراكمها المتدافع.

لقد شهد القرن العشرون طفرة هائلة في مجال النقد الأدبي ،إذ وصفه أحد الفلاسفة الأمريكيين بأنه قرن النقد الأدبي، حيث شهد في نهايته عودة الشعوب إلى الحرية، وتهاوي الأبنيــة المغلقــة علــى مركزها خاصة بعد سقوط الاتحاد السوفياتي ، فالنزعة التي بدأت تزداد باتجاه الانسحاب من ســجن النسق والبنية التي عرفها النقد الحداثي ممثلا في البنيوية خاصة توشك على إنجاز مهمتها عبر النقد مــا

بعد الحداثي ممثلا في نظريات التفكيك والتلقي والقراءة والتأويل وغيرها، حيث التعددية والحريـة، ولانهائية الدلالة، والمصطلحات الزئبقية العائمة التي يصعب الإمساك بتلابيب مفاهيم محددة لها.

لقد رأينا أن يكون موضوع المتلقي حول هذا الحقل المعرفي الهام في وطننا الجزائر أي :النقـد الأدبي الجزائري قديمه وحديثه ، لنؤكد على التفاعل المستمر بين القديم والجديد الذي ينتظر أن يفضي إلى أمرين مهمين؛ أولهما : التطلع نحو المستقبل دون عقدة حضارية تشدنا إلى الغـرب وتحضـرنا في داخله ، والثاني :تعميق الانتماء إلى هويتنا الحضارية حتى لا تضيع ملامحنا العقدية والثقافية تحت وطـأة سنابك الزحف القادم من الاتجاه الآخر، والتخلص من عقدة النقص بفهم تراثنا النقدي دون انغلاق أو تحجر.

إن النقد الأدبي الجزائري متجذر في الماضي وقد أسهم في حركة النقد العربي القـديم بقسـط مهما كان حجمه ،فإنه لا يمكن تجاهله بأية حال من الأحوال، وفي هذا الصدد يجدر ذكر المجهـودات النقدية لابن رشيق المسيلي وأستاذه عبد الكريم النهشلي المسيلي والغبريني وغيرهم.

وفي العصر الحديث واكب النقد الأدبي الجزائري، ولا يزال يواكب الحركة النقديـة الأدبيـة العالمية بمختلف اتجاهاتها الحداثية وما بعد الحداثية على تنوع مداخلها السـياقية والنسـقية، فكانـت إسهاماته البارزة على الساحة النقدية العربية المعاصرة.

وانطلاقا من هنا فقد ارتأى قسم اللغة العربية تنظيم ملتقى وطني في هذا الموضوع، من أجل دراسته والمساهمة في تحقيق قاعدة معرفية حوله للأساتذة الباحثين والطلبة.

ومن ثم فإن الملتقى يهدف إلى تحقيق جملة من الأهداف من أهمها:

- خدمة التراث النقدي الجزائري بالتعريف بأشهر أعلامه والمغمورين منهم .
- إعادة قراءة التراث النقدي الجزائري قراءة منهجية وبآليات جديدة.
- توضيح مدى إسهام النقاد الجزائريين في النقد العربي قديمه وحديثه.
- تحفيز الباحثين الجزائريين لدراسة النقد الأدبي الجزائري.
- سد الفراغ في المكتبة الجامعية الجزائرية بخصوص هذا الموضوع وهو ما نطمح إليه من خلال طبـع أعمال الملتقى. هذا فضلا عن فتح فضاء للتعارف والاحتكاك وتبادل الخبرات والمعارف بين الأسـاتذة الجامعيين من مختلف أنحاء الوطن.

وفي هذا الصدد فقد وردت إلى الملتقى عشرات المداخلات من خمس عشرة جامعة ومركزا جامعيا من مختلف أنحاء التراب الوطني شماله وجنوبه، شرقه وغربه. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة المتميزة التي يحظى بها قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة المسيلة بين نظرائه من الأقسـام في جامعـات

الوطن، بفعل إطاراته الشابة النشطة التي ما انفكت تكرس قيم العلم والمعرفة في عصر أضحت الرداءة سمة من سماته.

ومن ثم فإنني أتوجه بالشكر لكافة أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بدون استثناء وعلى رأسهم رئيس القسم وطاقمه الإداري على المجهودات الجبارة التي بذلوها جميعا لضمان تنظيم الملتقى في أحسن الظروف، وفي وقته المحدد.

والشكر خالصا للسيد رئيس الجامعة على تشجعيه للنشاط العلمي والثقافي بالجامعة ورعايته وإشرافه ودعمه لتنظيم مثل هذه الملتقيات. والشكر مزجيا أيضا للسيد عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية الذي عمل جاهدا لإعطاء وجه مشرق للكلية داخل الجامعة.

دون أن ننسى بالشكر السيد الأمين العام للجامعة على كافة التسهيلات، وحله لكثير من المشكلات التي صادفتنا في تنظيم هذا الملتقى.

كما نشكر الأساتذة الضيوف المحاضرين الذين لبوا دعوتنا وتجشموا عناء السفر ومشاقه في سبيل العلم والمعرفة، ونشكر طلبتنا الذين لاشك أنهم سوف يسهمون في إثراء الملتقى بمناقشاتهم وأسئلتهم، ونشكر السيدات الفضليات والسادة الأفاضل من مختلف كليات الجامعة وأقسامها الذين حضروا معنا هذا الافتتاح الرسمي لأشغال الملتقى.

وفقنا الله جميعا لخدمة الثقافة في بلادنا والبحث العلمي في جامعاتنا

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى بركاته .

الدكتور: مصطفى البشير قط

رئيس اللجنة العلمية للقسم ورئيس الملتقى

المحور الأول:
تأصيـــل النقد الأدبي الجزائـــري

النقد الأدبي الجزائري القديم
نظرة علمية في المنهج والمحتوى

أ. صفية طبني

جامعة محمد خيضر بسكرة

إن كل باحث في المكتبات العربية عن الأدب وشؤونه يصدم بذلك الفراغ الرهيب الذي تعاني منه في مجال الحركة الفكرية، فقد ظل الأدب لفترة طويلة يحتاج إلى البحث والدراسة، ولا يزال كذلك حتى يجد اليد الذي تخرجه من هذه الأزمة، مما كلف ذلك تمزيقا في الحركة الفكرية، وما كتب عنه حتى الآن لا يمثل إلا القلة القليلة والتي تزيد في هوة هذا الفراغ، لأنه يفتقر إلى التجربة وإلى المحاولات الرامية إلى إخراجه إلى النور.

وستظل المكتبة العربية خالية على عروشها، إذا لم يسرع روادها إلى التحقيق والتصنيف والبحث في المجالين الفكري والأدبي، ويكونوا بذلك قد قدموا خدمة للأدب العربي المغربي عامة، والجزائري خاصة.

ومن هنا كانت فكرة هذه المداخلة وهي مسح الغبار عن بعض الجوانب في نقدنا القديم، وتسليط الضوء على بعض الأعمال النقدية والتي ساهم رواها بصورة أو بأخرى في إثراء الحركة النقدية ولو بالشيء الزهيد.

فالنقد كما نعرف قد ارتبط منذ القديم بالنشاط الأدبي، فهما صنوان لأنه إذا وجد الأدب ولاقى اهتماما، ظهر النقد الذي هو رفيقه ومرتبط به وهذا الأخير طبيعي في حياة الإنسان، لأنه الأساس الذي نعتمد عليه في تذوقنا للأدب ثم الحكم عليه بالإيجاب أو بالسلب، ويعرف على أنه التمييز بين الجيد والرديء، لأنه ليس أحكاما طائشة أو زائفة، يقول قدامى:"نقدت الدراهم وانتقدتها، أخرجت منها الزيف، وميزت جيدها من رديئها ومنه التناقد والانتقاد هو تمييز الدراهم"(1)، وهذا المعنى اللغوي يحيلنا إلى معنى آخر وهو

(1) أبو الفرج قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 12.

قولهم:"نقدت رأسه بأصابعي إذا ضربته نقدت الجوزة أنقدها إذا ضـــربتها"(1)، وحتـــى لا نعتبر النقد هو نشر العيوب أو المآخذ التي يعاب بهـــا الشـــخص فإننـــا نقـــول أن النقـــد هو:"دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها أو المقابلة ثم الحكـــم عليها لبيان قيمتها ودرجتها" (2).

والنقد الجزائري هو تراثنا، وهو بالنسبة لنا السند القوي، والبحث فيه هـــو إزالـــة لما يكشفه من غموض، لأن التراث يعد "ذاكرة الشعوب وسندها الخلفي تعود إليه خاصـــة عند ضعفها تفتش فيه عن العبر والقيم التي تساعدها في النهوض من كبوتها"(3).

والواقع أن الحديث عن النقد الجزائري، هو شبيه بالحديث عن النقد العربي بصفة عامة، وذلك بأنه يمثل صفحة هامة في تاريخ الحركة الفكرية ولئن حالت الظـــروف أمـــام نشره وتطويره، وبالتالي فنظرتنا العلمية إلى هذا الجانب تكمن في تخليص فحواه مـــن أي زيف قد يلصق به أو يكتنفه، وكذا المناهج الذي انتهجها رواده للوصول به إلـــى مصـــاف النقد الأدبي، وهذا بالطبع لا يقلل من أهميته الفكرية ولا مكانته، بل بالعكس من ذلك يزيده تأصيلا وتثبيتا.

إنها محاولاتنا في النقد الأدبي، التي تبقى دائما نتساءل عن الحد الذي ساهمت فيه للوصول به إلى الحركة النقدية وتطويرها، إن مثل هذه التساؤلات تقتضي منا نظرة علمية دقيقة لكل الإمكانات الفكرية، وهذه النظرة تجعلنا ندقق أيضا في أدبنا الجزائري الـــذي لا نكد نعترف به كفن، ولكن "مادمنا نعترف بوجود محاولات فـــي الأدب، فمـــن الحـــق أن نعترف كذلك بوجود محاولات أخرى في النقد، إنها مجرد محاولات تتلاءم مع المســـتوى الفني لإنتاجنا الأدبي"(4).

---

(1) أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، ص 114.

(2) نفسه، ص 115.

(3) علي الأطرش، **سلامة موسى ناقدا**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1992، ص 20.

(4) أبو القاسم سعد الله، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار التونسية للنشـــر، 1985، ص 80.

ولكن قبل الولوج إلى الحركة النقدية ومنهجها يجدر بنا أن نسلط الضوء على أهم المراكز الثقافية التي كانت توجد في المغرب إلى جانب القيروان، فنجد في تونس المهدية والقيروان، وفي الجزائر كانت المسيلة قلعة بني حماد، وبجاية وتيهرت، وتلمسان،... بينما في المغرب ظهرت فاس ومكناس، ...

ولكن"من بين هذه الحواضر تميزت القيروان بصفة خاصة واستقطبت معظم الشخصيات والنشاطات الفكرية"(1)، هذه الأماكن كلها لعبت دورا في انتعاش الحركة الفكرية والثقافية، حتى وإن كانت تعطيهم القليل الذي يجعلهم يتوجهون إلى القيروان.

تميزت الحركة النقدية في بلادنا في فترات، نبغ رجالها في الأدب والشعر، ومختلف الآداب والفنون والعلوم، وهذا الذي جعل النقاد يقفون على مختلف الظواهر النقدية وأثاروها في تصانيفهم ومؤلفاتهم، فمن هذه الظواهر مثلا: التشكيك في الجديد والدعوة إلى التمسك بالتراث، لأنه بالنسبة إليهم يمثل الدعم بغض النظر عن قيمته الفنية والجمالية، ومن رواد هذا الاتجاه أبوا القاسم الحفناوي، عبد القادر المجاوي، محمود كحول، وغيرهم...

وقد كانت أحكام هؤلاء عبارة عن "أحكام ذاتية عامة تعتمد على الانطباعات الآنية وعلى الوقوف عند الجزئيات حين يعمد بعضهم إلى الموازنة بين بيت وبيت أو عند المفاضلة بين شاعر وآخر،..."(2).

لقد كان هؤلاء يعمدون الذاتية في أحكامهم فهم لا يهمدون منهجا وحددا، لكنهم ينطلقون من عقائدهم كأحكام عامة، لا يقيدونها، فيرون ما آلف نفسيتهم من شعر أحن ما قالته العرب بينما لا نظفر عندهم بتحليل أو تقييم، ونج في كل ذلك أنهم يتفقون تارة ويختلفون أخرى، لكن إذا رجعنا إلى حقيقة الأمر فإننا لا يمكن أن ننكر هذه الجهود إن كثيرا أو قليلا، لأن هذه القضايا هي التي أصبحت فيما بعد مصطلحات متفق عليها تقريبا، وحتى نكون أكثر منهجية وعلمية يجدر بنا أن نحصر أهم هذه القضايا النقدية التي دارت

---

(1) بشير خلدون، **الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 32.

(2) نفسه، ص 36.

بين هؤلاء النقاد، فقد "وقفوا كثيرا إلى حد المبالغة والإسهاب عند مشكلة السرقات الشعرية التي أخذت من جهود النقاد وعلماء اللغة حظا وافرا، حتى كان ذلـك سـببا فـي ظهـور مجموعة كبيرة من الكتب والمصنفات التي تدور حول السرقة فقط وتميزت عـن غيرهـا من المؤلفات النقدية بطابعها الخاص"(1).

إن فكرة هؤلاء النقاد هو البحث عن الظاهرة، ثم تحديدها، فالتصدي لها بالتحليـل حتى تظهر آراؤهم في مصاف الآراء السديدة والمبارزة، والتعصب لهذه الآراء هو سـمة هؤلاء، لأنهم في كل مرة يجدون أنفسهم مبهورين بجمال الشكل، وتأخذهم الألفـاظ أيمـا مأخذ، فتجدهم يتسابقون مع التراكيب المزخرفة، لذلك فقد أثاروا قضية البلاغة والفصـاحة التي أصبحت فيما بعد، بما تحويه من فنون للبديع، ميدانا للتباري والتسـابق بـين النقـاد والبلاغيين، وذلك بحثا عن الصور البديعية، فأخذ ذلك كل وقتهم وجهدهم.

إن مثل هذا التعصب للرأي وتضييع الوقت في البحث عن الألفاظ، وبـذل كثيـر من الجهد لمجرد تراكيب مزخرفة أو ألفاظ جميلة لا طائل منها، هو السبب الذي جعلهـم يبتعدون عن المحتوى أو المعنى العام من النقد، وينشغلون بالشكل فقط الذي بهـروا بـه، وهذا الذي أدى إلى جمود الحركة النقدية في تلك الفترة.

نستطيع الآن أن نقدم بعضا من نماذج كبار النقاد وأهم القضايا التـي أدرجوهـا فهذا عبد الكريم النهشلي الذي ولد بالمسيلة وقضى بها أزها أيام شـبابه ثـم رحـل إلـى القيروان للمزيد من الدراسة، يرى هذا الأخير أن الكلام عن الشعر ودواعيه مهـم جـدا، فالشعر عنده ليس نظما فقط أو مجرد ألفاظ، بل هو الإحساس في حد ذاته، فهـو إن كـان الشعر يقوله فذلك لأنه نابع من أعماقه وهو أصدق تعبير عـن التجربـة، ولكـل واحـد دواعيه، وحوافزه، فهذا ابن رشيق يورد في كتابه العمدة ما جاء عن أستاذه عبـد الكـريم يقول:"وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهدية وقد مررنا بموضع بها، يعرف بالكدية هـو أشرفها أرضا وهواء، قال جئت هذا الموضع مرة فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك، قد كشف الدنيا فقلت: أبا محمد؟ ما تصنع هاهنا؟ قال: ألقح خاطري وأجلو ناظري، فقلت:

---

(1) نفسه، ص 46.

هل نتج لك شيء؟ قال: ما تقر به عينك إن شاء الله تعالى، وأنشدني شعرا يـدخل مسـام القلوب رقة، قلت هذا اختبار منك اخترعته، قال: بل برأي الأصمعي"(1).

لقد علم المسيلي، بما يحس به أستاذه، وبما يعتقده، فهو الذي يـرى أن الشـاعر يحس ويتفاعل بكل شيء يحيط به، وأن لكل شاعر طريقته الخاصة وتجربته التي تجعلـه يفيض نفسا بالعبارات الجميلة.

وهذا هو رأي عبد الكريم النهشلي، والذي حاول تطبيقه على نفسه، وبذلك ظهـر له صنفان من الشعر، ما هو خير وما هو شر، وتتفـرع هـذه الأصـناف إلـى المـديح والهجاء، والحكمة والفخر وغيرها من أصناف الفنون.

لكن الذي نلاحظ على عبد الكريم النهشلي وغيره ممن عاصروه أو أسـلافه هـو أنه لا يقف إلا قليلا عند القضايا الهامة، ويكتفي بالإشارة في أكثرها، وربما كـان يهـدف من وراء ذلك "أن يهتم هو بمرحلة الجمع، أي جمع الشواهد والأخبار والنصوص، ويترك مهمة البحث والدراسة لمن يأتي بعده من النقاد، وهذا هو موقف الرواد عادة إثارة القضايا والموضوعات، والاكتفاء بجمع المادة، وعلى الجيل الذي يأتي فيما بعـد مهمـة البحـث والدراسة"(2).

فمن القضايا التي أثارها هذا الناقد الفذ مسألة نجدها في النقد بصفة عامـة سـواء المشرقي أو المغربي، وهي الموازنة وهي من الإشكالات النقدية، فهي أيضا المفاضلة أي تفضيل واحد على آخر، وتعتبر من القضايا الهامة التي اهتم بها النقاد منذ ظهـور النقـد، ونحن نجد الآمدي قد وازن بين الطائيين مـن وجهتـين، وجهـة فنيـة وهـي اسـتنباط الخصائص التي في الشعر، ووجهة المفاضلة وهي التحيز لشاعر على غيره، وكـذا ابـن سلام الذي يصف امرؤ القيس بأشعر الشعراء، ولكن المفاضلة بـين الشـعراء "لا يمكـن تحقيقها، إذ الشعر يختلف بحسب اختلاف الأزمان، وما يوجد فيها مما شأن القول الشعري

---

(1) ابن رشيق المسيلي، **العمدة في محاسن الشعر ونقده**، ج1، ص 206-207.

(2) بشير خلدون، مرجع سابق، ص 77.

أن يتعلق به، ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعاني..."(1).

وذلك الذي تنبه إليه – كما قلنا سابقا – عبد الكريم النهشلي عندما أحس بأن للمكان دور في إخراج تأوهات النفس، وقد ألف في الشعر كتابا، لذلك يمكن أن نقول أنه قد حاول المفاضلة والموازنة بين الشعراء، ولكن هدفنا ليس البحث عن الشعراء الذين وازن بينهم بقدر معرفة العمل في حد ذاته هل هو علمي ومنطقي أم أنه قائم على أساس ذاتي الحكم كما رأينا سابقا.

لقد وازن الناقد الشاعر عبد الكريم بين كثير من الشعراء، وحاول المفاضلة بينهم وذلك في كتابه الممتع أو ما يسمى (باختيار الممتع) وهو الكتاب الوحيد الذي وصل إلينا من بين مجموعة مؤلفات ضاعت، وقد ذكر ذلك عن الشعراء عرضا في طياته كتابه فهو لم يفرد لها فضلا، فقد وازن بين عمر بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبل الفريعي.

كما لا ننسى ما وازنته بين جرير والفرزدق، و"الفرزدق عنده أفضل من جرير في فن الهجاء خاصة، ومن كل الشعراء الذين ظهروا في زمانه بما في ذلك جرير في المقطعات"(2).

إن المتتبع لآراء عبد الكريم في الشعراء يجده يبتعد بعض الشيء عن المعنى النقدي للموازنة، وذلك كونه، قد اهتم بشعراء لم تلبث الأقلام تكتب عنهم، وتحرر ما قالوه مثل الفرزدق وجرير، فهو قريب إلى المقارنة الشكلية ليس إلا، وبالتالي، فإن هذه الموازنة لا يعتد بها لكونها لا تستند إلى دليل علمي، لأن قيمة الموازنة هو كشف الحقائق والغوص في دقائق الأفكار لأنه قد يشترك شاعران في فكرة واحدة أو أن يعبرا عن موقف واحد، فتتداخل الآراء والألفاظ، ولكن الموازنة هي الوحيدة الكفيلة بكشف طريقة كل شاعر وخصائصه الفنية، وهذا لا يأتي لأي كان، وبالتالي يتطلب في هذه الحالة

(1) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء**، تحقيق حبيب بن خوجة، بيروت، 1980، ص 217.
(2) بشير خلدون، مرجع سابق، ص 78.

"التزام الحذر والرؤية، وتجنب التورط في الميل مع الهوى أو الخضوع لسيطرة العنصر الشخصي الذي هو من أشد ما يكون خطرا على الناقد إذ استبد به"(1).

وهذا الذي تراه عن هؤلاء النقاد هو التعصب فلا نجده قد أعطاه حقها من التقنين، والموضوعية، رغم أنها من أشد القضايا النقدية البارزة، كما أنه التزم الجمع دون تبويب العناصر التي يجمعها، فهي متناثرة هنا وهناك.

إن السبب في ذلك، هو كون الرجل، قد ألزم نفسه البحث والاستشهاد فكان كثير الدفاع عن قضاياه في الشعر والشعراء، لذلك جعلته كثرة الشواهد يقع في متاهاتها، ويخرج في بعض الأحايين عن صلب الموضوع.

نعرج الآن إلى شخصية أخرى، إلى الرجل القنوع المسالم، الذي يؤثر مودة الناس، لكنه يخرج عن هدوء طبعه إذ اهتم بالانتحال والسرقة، فيشتم ويتحدى منتقديه قائلا: "وكم في بلدنا هذا من الحفاة قد صاروا ثعابين، ومن البغاث قد صاروا شواهين، إن البغاث في أرضنا يستنسر..." (2).

فهذا كتابه العمدة في صناعة الشعر ونقده خير دليل على حذاقة الرجل، وهو تتويج لجهود حثيثة، وتدور موضوعات الكتاب بصورة أساسية حول الشعر، من تبيان لفضله، وطبيعته، وأوزانه وقوافيه، ومعانيه، وغيرها من القضايا المتعلقة بالشعر، ناقلا عن المؤلفات الأخرى فهو يقول في ذلك:"وعملت في أكثره على قريحة نفسي، ونتيجة خاطري، خوف التكرار، ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخبر وضبطه بالرواية، فإن لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه ولا معناه، ليؤتى بالأمر على وجهه، فكل ما لم أسنده إلى رجل معروف باسمه ولا أحلت فيه على كتاب بعينه، فهو من ذلك إلا أن يكون متداولا بين العلماء لا يختص به واحد منهم دون الآخر"(3).

---

(1) محمد زكي العشماوي، **قضايا النقد الأدبي**، ص 348.

(2) ابن رشيق القيرواني، **ديوانه**، شرح صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار الجيل، بيروت، ط1، لبنان، 1416هـ، ص 12.

(3) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج1، ص 17.

لقد شهد ابن رشيق المسيلي على نفسه بأنه يعتمد الذاتية في تصنيفاته وهو بهذا لا يخرج عن دائرة ما سبقوه، ليكون بذلك قد حافظ على ما جاء به القدماء رغم كون الرجـل الذي قد عاش في عصر تطورت فيه العلوم والفنون في المغرب تطورا كبيرا وقد تركزت معظم الأنشطة الاجتماعية والأدبية والعلمية في مدينة القيروان، مما جعل حركة التـزاحم والتنافس بين الشعراء تزيد حدة، فهو إذن ابن بيئة راقية في العلم والمعرفة.

لذلك كان لابد إذن أن يكون هذا الرجل أكثر ثقافة وأبعد نظرة مـن سـابقيه فقـد رأى أن "الشعر أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب، وأحرى أن تقبـل شـهادته"(1)، لقد تميز هذا الرجل بسعة ثقافية ومعرفته في ميدان الشعر، والدليل على ذلك كتابه العمـدة إلا أن ردوده في هذا الكتاب تأرجحت بين القوة والضعف، وهذا لشدة لرأيه من أن الشعر أفضل من النثر، والدليل على ذلك أن الرسول صلى الله عليه وسلم، قد اتخذ من الشـعراء نفر يأمرهم بقوله وإنشاده وقد كان الشعر يحتمى به لمكانته بين القبائل، فيمجـد الشـاعر ويكرم، ويهاب أن يقول كلاما شاردا يضرب به المثل، فقد كف الفرزدق عن هجاء عبـد القيس لما بلغته أبيات زياد الأعجم(2)، وذلك خوفا من الشعر حتـى لا تخـرج مـن فـم الشاعر أوصاف تبقى ملازمة لذلك الشخص طول حياته، حتى وبعد مماته.

لقد أفرد المسيلي في كتابه العمدة، للشعر عدة أبواب (باب فضل الشعر، باب فـي الرد على من يكره الشعر، باب في أشعار الخلفاء والقضاة والفقهـاء،...) وغيرهـا مـن الأبواب التي تبين رأيه في الشعر والشعراء، لأن لذلك مكانة اجتماعيـة خطيـرة، لـذلك كانت آراؤه في هؤلاء وخاصة مشاهير الشعراء، من أمثال امريء القيس، فهو حامل لواء الشعراء القدامى وأشهرهم، وقد قدموه لأنه يحسن الشعر ويبتكر فيه الأشياء الجديدة، وقـد جعله مثله الأعلى في فن الشعر، لأنه في رأيه لم يعثر له على هفوات.

وقد اهتم الناقد ابن رشيق بقضية أخرى، وهي قضية أثيرت منذ الأزل، فلا نجـد دراسة قد خلت منها وهي إشكالية اللفظ والمعنى، فقد اهتم النقاد الأوائل بالمعـاني عنـدما "كان النقد فطريا يغلب عليه طابع تحكيم الذوق، لأن النقاد في تلك الفترة كـانوا متـأثرين

---

(1) نفسه، ص 16.

(2) نفسه، ص 65.

بمقياس الدين والأخلاق"(1)، ولعل الكثيرين الذين تكلموا عن هذه الإشكالية، مثل الجـاحظ الذي يعتبر أول من أثار الحديث عنها، فاللفظ عنده هو الإشكال أما المعنى فهـو موجـود عند جميع الناس لأن اللفظ هو الأساس في تقدير القيمة الفنية للعمل الفني(2)، كما ذهـب ابن قتيبة إلى الكلام عن هذه النقطة بإسهاب وبتقييمه للشعراء(3).

والسؤال الذي نطرحه الآن: كيف كانت نظرة ابن رشيق لهذه القضية؟

إن الذي يصادفنا عند تصفحنا لكتابه "العمدة" نجده قد أفرد لها بابا مستقلا أسـماه "باب في اللفظ والمعنى"(4)، وقد كان رأيه واضحا جدا فهو يقول:"اللفظ جسـم، وروحـه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنـى واختل بعض اللفظ كلن نقصا للشعر، وهجنة عليه،... وكذلك إن ضعف المعنـى واختـل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ... ولا نجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيـه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم... فإن اختل المعنى كلـه وفسـد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع... وكذلك إن اختـل اللفـظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى"(5).

وقد اعتمد ابن رشيق هنا إلى توضيح رأيه، فهو يميل إلى اللفظ الـذي إذا صـلح واستقام، ذلك أن المعنى لا يصيبه الفساد، وإنما يكون جميلا ما دام اللفظ المستعمل جميـل أيضا، ولكننا نجده يقول "فإن اختل المعنى بقي اللفظ مواتا..."، وهذا الذي يجعلنا نتسـاءل: هل أن ابن رشيق قد وقع في التذبذب وقلة الرأي أو أنه أراد من ذلك شيئا آخـر، وهـذا الرأي قد ذهب إليه كثيرون منهم ابن طباطبا الذي يقول : "فللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا فـي بعـض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي برز فيـه وكـم مـن

---

(1) بشير خلدون، مرجع سابق، ص 170.

(2) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص 75.

(3) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص 64.

(4) ابن رشيق، **العمدة**، 124/1.

(5) نفسه، 124/1.

معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"(1). إذن فهذا ابن طباطبا يلتقي رأيـه مـع ابن رشيق، وقد رأينا هذا الأخير في البداية رأيه مثل الجاحظ.

نقول إن ابن رشيق أراد أن يكون رأيه الحكم في هـذه القضـية، فـلا يناصـر أصحاب اللفظ ولا أصحاب المعنى، رغم كونه يميل إلى الرأي الأول وهو بهـذه الحالـة يسرد الرأيين حتى لا يكون تحيزا، لأن القضية كما قلنا شائكة ومعقدة وتحتاج إلى إمعـان وتدبر، فهو بهذا قد تفطن إلى ذلك ووقف موقفا معتدلا.

إن هذه القضية وغيرها من القضايا كانت موضوع اهتمام نقادنا القـدماء الـذين كانت آراؤهم – حتى وإن مالت إلى الذاتية – والتحيز إلا أنها أسهمت في الحركة النقدية.

وقد حاولت هنا في هذه المداخلة التركيز على هـذين العـالمين الناقـدين وهمـا الأستاذ والتلميذ باعتبارهما من زمنين مختلفين، لأن المقام لا يتسع لشرح جميع مـا قـالوا ولا ما جاء به غيرهم، من أمثال أبو إسحاق الحصري، ابن شرف القيروانـي،... والتـي كانت آراؤهم انطباعية وجدانية، وتلك الإشارات العابرة التي كانت عند القزاز القيرواني.

ولئن كانت هذه الآراء قليلة فإنها تكشف عن سعة علم هؤلاء وثقافتهم النقدية، كما أعطتنا تلك القضايا التي أصبحت الآن منطلقا وسندا نعود إليه ليفيدنا في مسارنا النقـدي، آملة أن يتسع المجال لغيري لتناول القضايا النقدية التي جاءت لدى غير هؤلاء.

---

(1) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري، محمود زغلول سلام، المكتبة التجارية، 56، القاهرة، 46.

معايير الحكم النقدي عند ابن رشيق
من خلال كتابه العمدة

د. سعودي نـــواري أبو زيد
جامعة فرحات عباس سطيف

تمهيد:

لا شك في أن من بين ألمع الأسماء في سماء النقد والأدب فـــي العـــالم العربـــي عموما، وفي بلاد المغرب على وجه الخصوص أبو علي الحسن بن رشـــيق القيروانـــي، الذي جمع إلى حس الشاعر ذوق الناقد وبصيرة المحقق، ويكفي لنعرف فضله أنه صـــنف أحد أهم كتب النقد التي لا نزال نحتكم إليها في محاولة فهمنا لأسرار الإبداع الأدبي، وهو كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الذي يلوح من خلال عنوانه أن ابن رشـــيق أراد أن يجعله المرتكز إلى يأوي إليه كل متعامل مع الشعر وناقـــد لـــه، وإذا كـــان الأدب عموما يحتاج إلى ملكة راسخة في تعاطيه والتأليف فيـــه، فـــإن الشـــعر باعتبـــاره تأليفـــا مخصوصا أصعب من كل أنواع الأدب وصنوفه عريكة، وأوعرها مسلكا، لأنه ينبني على تركيز الفكرة وتقطير العبارة ورصانة البناء وجودة الانتقاء وعذوبة الإيقاع والخلـــو مـــن كل لفيف ضعيف. ومع ذلك نجد ابن رشيق يقرأ ما ألف في فهمه، ونقده ولا يعثر على ما يملأ النفس إكبارا فيصرفها عن المراجعة ويثنيها عن المعارضة، ومرد ذلك كما يصـــرح هو نفسه إلى الاختلاف بين نقاد الشعر وأصحاب الذوق فيه؛ لذا عزم على تأليف ما يجمع أحسن المذاهب، معتمدا على ذائقته المتميزة وحافظته الوقادة، قال: "مع ما للشعر من عظم المزية وشرف الأبية، وعز الأنفة، وسلطان القدرة، ووجدت الناس مختلفين فيه، متخلفـــين عن كثير منه: يقدمون ويؤخرون، ويقلون ويكثرون، قد بوبوه أبوابا مبهمة، ولقبـــوه ألقابـــا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيـــه إمـــام نفســـه وشـــاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه، ليكون(العمدة في محاســـن الشـــعر وآدابه)، إن شاء الله تعالى، وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خـــوف التكرار ورجاء الاختصار.."[1]

[1]-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى 1422-2001، ج1، ص10.

أولا - القول في خصوصية الشعر ونقده:

إن الشعر كما قيل ديوان العرب، بها حفظت كيانها، وعبرت عن ذاتها، ووصلت به ماضيها بحاضرها في كل عصر، وفيه فتنت بعد نزول الوحي، الذي تحداها أن يكـون لها في رقي كلامها كلام يشبه بعضه، فما حارت له منه نظيرا، زد على هـذا أن الشـعر نفسه قد يكون مفارقة أسلوبية في التعبير، وعلامة مميـزة فـي الأداء، فاختيـار الأديـب المنشئ لقالب الشعر دون النثر له دلالة رمزية خاصة تتجاوز ما قد نفهمـه مـن الصـيغ اللفظية نفسها، وهو ما يسمى بالدلالة اللغوية الحاصلة بالتواطؤ، ولتركيـزه علـى جانـب إهاجة الوجدان وإلهاب العواطف فقد سخر في صراع الدعوة المحمدية الناشئة مع الشـرك العاتي، ليكون صنو السيف في وقعه على نفوس المشركين، وهو ما نفهمه صـراحة فـي قول المصطفى صلى الله عليه وسلم، حينما خاطب حسان بن ثابت رضي الله عنـه: قـل وروح القدس معك[1]. ويكفي لمعرفة المصادر العاطفية والوجدانية للشعر، كما هو الشـأن في هدفه عند التلقي، أن نتأمل حقيقة إجابة صحار العبدي على سؤال معاويـة بـن أبـي سفيان حين سأله عن: ما هذا الكلام الذي يظهر منكم؟ فقال: "شيء تجيش بـه صـدورنا متقذفه على ألسنتنا"[2]، بل إنه يمثل عنصر التوازن أحيانا بالنسبة لأولي المواهـب الـذين يشتغلون بعلوم عقلية أو رياضات فكرية، فيكون عامل تنفيس وخروجا عن النزعة العقليـة وديمومتها، كما هي الحال بالنسبة لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود، الـذي سـئل ذات يوم عن تعارض قد يبدو في جمعه بين قول الشعر وبين الاشتغال بالفقه والميل إلـى التنسك، فقال"لابد للمصدور من أن ينفث"

إن تلك الخصائص المضمونية هذه تنعكس بلا شك على مرآة التعبير والمتمثلة أساسا فـي اللفظ في المستوى الأول عبر مرحلتين[3]:

-العلاقة الداخلية: وهي نفس العلاقة التي تعطي العلامة اللغوية مشروعية الوجود، بمعنى أن المرحلة الأولى من الانتقاء تكون منصبة على اللفظ بوصفه لفظا، بغض النظـر عـن كونه واحدا من مجموعة بدائل ضمن الزمرة الواحدة، وعن كونه واحـدا مـن مجمـوع مقابلات لها إمكانية التآلف على وجه من الوجوه.

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402-1981، ص13.

[2]--البيان والتبيين، تبويب وشرح علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى 1408-1988، ج3، ص274.

[3]-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار عالم المعرفة لنشر وتوزيع الكتاب، القاهرة1992، ص448 وما بعدها.

-العلاقة الخارجية الأولى أو العلاقة الرأسية: وهي العلاقة التي أشرنا إليهـا قبـل قليـل، وتتمثل على وجه التحديد فيما يمكن أن يربط العلامة اللغوية(اللفظ) بنظيراتها من الزمـرة الواحدة، والتي لها جميعا إمكانية التوارد في نفس المستوى من التوزيع، لا فـي اللحظـة الواحدة، ولكن على أنها احتمالية أحادية، تنبني على اختيار المنشئ.

ومن أبرز ما تتجلى فيه تلك الخصائص قصر العبارة، وتوثبها، وانتقاء الكلمـات ذات الجرس المعبر عن المحتوى، والميل إلى إغفال الربط المحكم، أو هكذا يبدو للنـاظر أول الأمر، وهذا ما قد يعكس من جانب آخر خطابية الشـعر، أي أنـه يعكـس ظـروف القول، وهذه كلها ملامح قارة في خصائص العواطف في تقلبها وحركيتهـا وتصـاعدها، على خلاف النثر الذي يمتاز بالربط المحكم، وغلبة العقلانية في التعبير وإمكانية المراجعة بدافع تلك الروح[1]، وهذا ما قد يربط في منتصف الطريق بين الشـعر المـنقح الخاضـع للتمحيص وبين النثر، وكان في الأول كثير من خصائص الشعر، لكنه شعر يغلـب عليـه طابع التمركز المنطقي، وهي الخاصية التي أشار إليها الجاحظ في مثل هذا القول، حينمـا عرض لضروب الشعر وطبقات الشعراء، فقال"ومن شعراء العرب من كان يدع القصـيدة عنده جولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلـب فيهـا رأيـه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره.."[2]

كما تتمثل في التأليف والرصف في المستوى الثاني، وهو ما يعرف بالعلاقات الخارجيـة الموسعة والمتحققة فعليا، فإذا كانت العلاقة الأولى عدميـة فـإن هـذه علاقـة وجوديـة بالضرورة، وهذا ما يعكس لنا بروز عنصر السياق اللغوي الذي يرتبط بوجوه عدة بغيـره من السياقات المختلفة الاجتماعية والثقافية والتاريخية..

إن الشعر قد لا ينقاد من ناحية، كما قد لا يسلس أو يلـين جانبـه لقارئـه لعـدة عوامل، أرى أنها تنحصر في الآتي:

أ-سعة مجال التأويل فيه: وهذا ناتج من الخصائص المضمونية المرتبطة بالصياغة، مثلما بينت جانبا منه على الأقل، لذلك يعد الشعر أكثر المتون ملاءمة لبعض المنـاهج الحديثـة والتي تميل إلى التحليق في آفاق المعاني المحتملة، وهذا مـا يمـنح العلامـات خاصـية

[1]-برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، تصحيح وتعليق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة الرابعة، 1423، 2003، ص128، 129.

[2]-البيان والتبيين،ج2، ص8.

السيرورة، ولا أعني هنا التوالد المستمر في سياقات للتلقي متعددة ومتباينـــة مـــع متلقـــين مختلفين. بل أعني السيرورة الماثلة في العينة الواحدة، إذ في كـــل مـــرة يقـــرأ الإنســـان العلامة ضمن سياقها تتكشف له معان جديدة انطلاقا مما توقف عنده من المعاني التي بدت نهائية أول الأمر.

ب-والعامل الأول هو الذي يقودنا إلى عقبة في التعامل مع النص الشعري وهي صـــعوبة الوقوف على المقصود، بل إننا أحيانا نعاني من تضخم القصود، فيكون منا اختيار لواحـــد منها دون غيرها من الممكنات الأخرى؛ لسبب قد يتعلق بثقافتنـــا ومســـتوانا، أو طريقـــة قراءتنا، أو انطلاقا من ظروف تلقينا، تلك الظروف التي تسهم في توجيه فهمنا بشـــكل أو بآخر، يكون خفيا تارة ومعلنا تارة أخرى.

ج-خصوصية التأليف: بمعنى أنه كلام ولكنه، كما أشرت، ليس كسائر الكلام، بمعنى أنه صرح متميز متمرد، ويأتي تميزه من ثلاث نواح أساسية:

*-خصوصية التركيب: الغرابة الإيجابية، الاختصار غير المخل، الانتقاء الصارم للألفاظ بمعايير خصوصية أيضا، لأنها في النهاية هي التي تتولد عنها التراكيب.

*-الإيقاع: ويبدأ من أبسط مكون وهو الصوت، بحيث يجتهد المبـــدع أن تكـــون كلماتـــه بعيدة عن التعقيد والمعاظلة الصوتية، لأن مدار البلاغة، كما يقول أبو هلال، على تخيـــر اللفظ[1]، وهذه أصعب المراحل في النظم، بل إنها أصعب من الجمع والتأليف نفسه؛ لأنهـــا قائمة على الذوق الذي يقتضي قطرة وصقلا ليصير ملكة، أما التأليف فقـــائم علـــى ســـنن معلومة وضوابط مرسومة غير مختلف فيها، بل هي من مقتضى العقل والمنطـــق. وفـــي التنافر الصوتي أو استكراه تأليف الأصوات ما يسقط الكلمة عن موقعها وإن كانـــت دالـــة عليه بالوضع، لأن جرسها شاذ تمجه الطباع، قال الجاحظ فيما يرويه عن الأصمعي"ومـــن ألفاظ العرب-موجودة بالوضع اللغوي- ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه"[2] وضرب لذلك مثلا بقول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

ويصل أمر الإيقاع إلى أبعد مدى وهو القالب الذي يصب فيه القول الشعري وهو البحـــر، وبين هذا وذاك مراتب وصور.

[1]-الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت1419- 1998، ص23.

[2]-البيان والتبيين، ج1، ص74.

*التصوير: ذلك أن الشعر تعبير يميل إلى نقل المشاعر كما هي لضمان أكبر قـدر مـن التأثير في المتلقي، وهي أحد أهم وظيفتين إلى جانب الوظيفة الجمالية المتمثلة في الإمتاع الروحي، الذي يختلف عن متعة الجسد، تينك الوظيفتين يختصر فيهما ابـن سـينا غايـة العرب من قول الشعر، قال "وكانت العرب تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في الـنفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط"[1]، وخلـق التـأثير الـذي النفسي والعاطفي الذي يهيأ به المتلقي للانصياع لرغبة القائل، هي أهم ركـائز النظريـة التداولية في النقد الألسني، تحت ما يعرف بأفعال الكلام، والإنجازية منهـا علـى وجـه التحديد[2]، والتي تعني في نهاية المطاف تحويل القول بمختلف مقاطعه إلى قـوة محركـة نحو الفعل، ممثلة فيما يصدر عن القائل من أمر ونهي وتوجيه وغيرها، وأما عن ضـمان تلك الاستجابة المتولدة عن التأثيرية، فجانب منه مرده إلى الناحية الجمالية التي مـن بـين أهم مرتكزاتها التصوير بمختلف أنواعه، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز عقلـي علـى تباين قرائنه، وهو مادة الخطاب الشعري التي بفضلها يستقيم للشـاعر المقتـدر أن يقـيم للأشياء أو الحقائق صورا في الذهن تضاهيها، وللمشاعر والأحاسيس أخيلـة وانعكاسـات تشابهها، وهذا، أي عنصر التخييل، كما يقول حازم، لا ينافي اليقين كمـا نافـاه الظـن[3]، فتقويم الشعر لا باعتبار صدق مقدماته وكذبها، وإنما تقوم صناعته بـالنظر إليهـا علـى

[1]-عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح الكويت، الطبعة الثانية 1993، ص70.

[2]-تعتبر التداولية من تيارات النقد الألسني في العصر الحديث وهي امتداد للمدرسة الوظيفية الغربية في مواجهة تيارات نقدية جنت على النصوص انطلاقا من عزلة جهاز اللغة عن المعطيات خارج لغوية في عملية تفسير التواصل عبر النصوص وغيرها. وقد قسم رواد التداولية سواء أوستين أوسيرل تلك الأفعال إلى قسمين: أفعال إنجازية(Performatifs) وهي الأفعال التي يقترن التلفظ بها وحصولها في الزمان، وأفعال تقريرية(Constatifs) وهي التي تصف أو تنقل أو بعبارة أوضح هي التي ينفصل فيها القول والفعل زمنيا، وقد جعل أوستين الأفعال الإنجازية خمسة أقسام، هي(الحكمية، التمرسية، التكليف، العرضية، السلوكية)، أما عند سيرل فهي(التأكيدات، الأوامر، الالتزامات،التصريحات، الإدلاءات)، للتفصيل في مختلف هذه القضايا يراجع:

- محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، ليبيا، الطبعة الأول2004، ص98.

- فرانسواز أرمنكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي1986، ص63،62.

-Françoise Armingaud : La pragmatique, PUF, 4e édition 1999, p46-47, p81au p90.

-Jean Gaune : Esthétique de la communication (QUE SAIS-JE) , PUF, 1er édition 1997, p95-96

-Marie-Noëlle Gary Prieur : Les termes clés de la linguistique, édition Seuil, octobre1999, p6-7

-Jean Dubois : dictionnaire de linguistique et des sciences de langage, Larousse-Bordas, Paris1999, p36

[3]-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة 1986، ص62

ضرب من التخييل والتصوير لتقريب ما يأمل الشاعر انطباعه في نفوس المتلقـين، وهـو أن يتمثل له "من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويـة إلـى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1] وذلك لا يكون إلا بشروط من أهمها عنصر المناسبة بين مادة التخييل الموظفة وبين المعاني التي يفترض أن تكون هي الأخرى مناسـبة للغـرض الذي يجري فيه القول "كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثـي. فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه"[2].

وعلى العموم فإن الشعر كلام لا يشبه الكلام المنثور إلا من باب مادتـه الخـام، ولكن له سننه الخاص، وطريقه في الإفصاح عن المعاني، ولذلك كان التوسع في القبـول من الشاعر دون غيره، وهو ما أومأ سيبويه إليه، وهو يتحدث في باب ما يحتمل الشـعر، حينما قال"اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام.. وليس شيء يضـطرون إليـه إلا وهم يحاولون به وجها. وما يجوز في الشعر أكثر من أذكره لك ههنـا"[3]، فاللغـة فـي تناسبها مع دفقات الوجدان وهياج العواطف يكون لها خاصية من التـأليف تختلـف فـي جوانب كثيرة عن النثر، وذلك محصور بين ضفتين: مادة القـول وخصائصـها وطريقـة الرصف والبناء، والمصطلحات التي تستعمل وتوظف في تسمية أجزاء المـادة، جماليـة اللغة الشعرية، كما ينص الدكتور صلاح فضل "تقتضي خروجها الفاضح علـى العـرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبيـر عمـا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"[4]، ولا يعني هذا أن ذلك مباح لكل ناعق بـل إن لـه ضوابط مصطلحا عليه ومتعارفا بشأنها في هذا الفن. ولعل كل هذا الذي سلف بيانه هو ما حمل ابن رشيق على أن يشيد بالشعر، فيعقد له أبوابا جمة في الجزء الأول مـن كتابـه،

[1]-نفسه، ص89.

[2]-نفسه، ص90.

[3]-الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، الطبعة الثالثة 1408-1988، ج1، ص26، ص32.

[4]-صلاح فضل: إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة 1987، ص82.

منها على وجه الخصوص:(باب في فضل الشعر)، و(باب في الـرد علـى مـن يكـره الشعر)[1].

ثانيا - منـهج ابن رشيق في العمدة:

أقام ابن رشيق تصنيفه للكتاب على أساس متنامي، أو بتعبير آخر، يسلم بعضـه لبعض في معظم المادة الموزعة على نحو من مائة باب، كان لها فـي عمومهـا الطـابع التنظيري أو التأصيلي . لقد ابتدر الكتاب بالحديث عن الشعر وما له به، فكـان و شـيء فضل الشعر(ج1-ص12)، وصولا إلى حد الشعر ومكوناته البنيوية(ج1-ص108)، وبين هذا وذاك دارت أبواب أخر ذات صلة به[2]. ولما كانت نهاية الأبواب في هذا حدُ الشـعر، وكانت أولى تلك المكونات البنيوية تمثلا للذهن بدأ بعد ذلك على جهة التفصيل باب (اللفظ والمعنى)، مشبها ذلك جريا على عادة كثير من النقاد بالروح والجسد وتبعية الثاني لـلأول وشدة ارتباط الأول بالثاني مميزا في طريقة ارتباط طرفي هـذه الثنائيـة بـين المطبـوع والمصنوع، مردفا هذا الباب بباب الوزن ثم القافية، غير أن الملاحظ أن ابن رشـيق فـي ضبطه لمكونات الشعر فصل بين كل متلازمين قال" البنية من أربعة أشياء، وهي: اللفـظ والوزن والمعنى والقافية.."[3]، مع علمه أن علاقة اللفظ بالمعنى لا تنفصل، وهـي علاقـة شبيهة إلى حد بعيد بعلاقة الوزن بالقافية، وهذا يظهر من خلال الأبـواب المعقـودة مـن بعد(باب في اللفظ والمعنى)، (باب في الأوزان)، (باب في القوافي)، والذي يظهر لي مـن ذلك الفصل بين كل متلازمين بما يبدو شاذا ، أنه إنما أراد أن يجمـع مـا يشـترك فـي الخاصية ويقابل مخالفه في الطبيعة مقابلة تماثل، فاللفظ عرض زائل والمعنى قـار بـاق، وكذلك الوزن ورتابته، لا ينفك أن ينتهي بقافية هي آخر ما يقرع السمع فتكون أثبت فـي السمع وأشد مخالطة للنفس وهي حال المعنى الذي هو بغية السامع في كل تلق مهما كـان نوعه، وهو مزج عاد إلى طبيعته من حيث الارتباط عند عقد الفصول الموالية والمبينـة

---

[1]-العمدة، في محاسن الشعر، ج1، ص12، ص18. هذا إلى جانب أبواب تخدم المذهب نفسه في تقدير الشعر هي: باب في أشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء(ص22)، باب من رفعه الشعر ومن وضعه(ص30)، باب من قضى له الشعر وقضى عليه(ص42)، باب شفاعات الشعراء وتحريضهم(ص45)، باب احتماء القبائل بشعرائها(ص53)، باب في منافع الشعر ومضاره(ص59).

[2]- على مراتب الشعراء من حيث الإقلال والإكثار(ص91)، وتفنيد المعيار الزمني في تصنيف الشعر، باعتبار أن كل قديم هو جديد عصره، وكل جديد قديم بعد تولي الظروف التي أفرزته(ص80) ومشاهير الشعراء(ص84)، وكيفية انتقال الشعر في القبائل(ص75) والأنفة من التكسب بالشعر(ص69)

[3]-العمدة، ج1، ص108.

سابقا. ومن بعد ذلك يوزع ما تبقى من مادة الجزء الأول كما جرت العادة علـى مفهـوم البلاغة وارتباطها بالإيجاز الذي لا ينفك عن تمام البيان وهو من حد البلاغة التي يتفـاوت فيها الناس، ويلحق ذلك بأبواب من علم البيان التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، أما ما تبقى من أبواب الجزء الأول مع بقية أبواب الجزء الثاني فمـدارها علـى علـم البـديع، كالتجنيس والترديد والمطابقة والتقسيم والتسهيم وغيرها مما هو مثبت في الكـلام، الـذي أحسب أنه لا يمكن بحال أن نتصور أن دوره لا يعدو اللفظ بل إن له في المعنى أثـر مـا ظهر لمن ظهر وخفي على من خفي عليه. عموما فإن كتاب العمدة على المعاصر صاحبه لرائد البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني، يمثل قاعدة تنظيرية للفـن الشـعري؛ لكونـه يركز على جانب ضبط الفن الشعري من حيث المنطلقات والضوابط، لاعتباره أن قـرض الشعر بالنسبة للمبدعين، ومقاربته بالنسبة للنقاد بوجه تبعي، قائمة علـى الـذوق- وهـو فطري بالأساس- الذي لا ينكر من يقرأ العمدة أنه الإطار العـام الـذي يطـوي مختلـف القضايا الجزئية التي تتسلك مرة في علم المعاني ومرة في البيان ومرة ثالثة في حلبة علـم البديع، ذلك الإطار لا يكتفي ابن رشيق بالإشارة إليه فحسب، بـل إنـه يصـف مختلـف العوامل التي تسهم بأقدار مختلفة التأثير في تربيته وإهاجته. باعتبار "أن أول البلاغة، كما ينقل العسكري، اجتماع آلة البلاغة" وأول تلك الآلات جودة القريحـة..[1]، أو كمـا قـال صاحب المنهاج" النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس فـي فهـم أسـرار الكلام.."[2]وما نثبته هنا قد يتعارض مع ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن كتـاب ابـن رشيق، على أهمية، لا يرقى أن يكون كتابا حاملا لمعالم نظرية فنية متكاملة الأجزاء، كما نجده عند الجرجاني في كتابيه الدلائل والأسرار[3].

ويمكن أن نلخص الأسس التي حكمت عمله في الكتاب في:

-محاولة التنظير لكل مسألة من مسائل البلاغة عموما والمتعلقة بالشعر خصوصا.

-التأصيل لها من كلام المتقدمين عليه، وإذا اختلفت المذاهب عرضها جميعـا، ثـم بـين أرجحها.

[1]-الصناعتين، ص20.

[2]-منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.

[3]فضل حسن عباس: البلاغة المفترى عليها، بين الأصالة والتبعية، دار الفرقان، عمان الطبعة الثانية 1420-1999، ص137.

-الاستشهاد عليها من مأثور الكلام كالشعر والآية والمثل والحكمة، مقدما الشـعر بحكـم اختصاص الكتاب، وقد استشهد بشعر المقدمين الفحول أو المشهود لهم بالتفوق أو بشـعر التالين لهم من الأمويين والعباسيين بحسب الحاجة.

-يقارن بين ما ينقله ويرويه ويفاضل.

-ينتقي من الأقوال في المسألة ما يراه صوابا ويعلل لاختياره، وسنأتي على بعـض ذلـك في المعيار التطريزي.

-ينسب الأشعار، إلا في القليل، وإن كان يحيل فيه على من نقل عنـه نحـو قولـه" فـإن الجوهري أنشد وأنشده المبرد قبله"[1]، وقد يحـاول أحيانـا نسـبة المرويـات الشـعريات لأصحابها، فيما وجد له نسبة لكنها لم تصح عنده، نحو قوله في سياق ورود قول الشاعر:

إذا ما هبطن القاع مات بقله بَكَيـن به حتى يعيش هشيم

"وأظنه لابن ميادة.. ورواه قوم لأبي كبير وابن ميادة أولى بـه وأشـبه"[2]، ومـرة يـورد الرواية بترديد بين نسبتين، من نحو قوله قبل قول الشاعر:

فاسقط علينا كسقوط النوى ليلة لا نـاهِ ولا زاجر

"فقال عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة، وقيل وضاح اليمن"[3]، غير أنه بعض المرات تكـون نسبة القول عامة، كأن يجعلها في جماعة دون تعيين، كما فعل بقول القائل في باب ذكـر الوقائع والأيام:

صبرت كليب للطعان ومالك يوم الصريف وفرّت الأحمال

"وفي ذلك يقول شاعرهم، وأظنه من ولد جرير"[4]

ثالثا - معايير الحكم النقدي عند ابن رشيق من خلال العمدة

بعد تفحص الكتاب وطريقة تبويبه وما تضمنه من مادة لا يستغني عنها قـارض للشعر أو ناقد متذوق له، وجدت أن مدار الأحكام النقدية على معايير ثلاثة، هي: المعيـار اللغوي، والمتعلق أساسا بطريقة التركيب والصياغة والتأليف، والمعيار الفني، ويتمثل فـي آلية التوظيف الجمالي لمختلف طرق التصوير وأنواع التخييل، وارتباط ذلك بذوق الشاعر

[1]-العمدة، ج1، ص123.
[2]-العمدة، ج1، ص240.
[3]-العمدة، دج1، ص229.
[4]-العمدة، ج2، ص230.

في الانتقاء وكيفية الملاءمة بينها وبين الغرض، ثم أخيرا المعيار التطريزي، أو ما يمكـن تسميته المظاهر الإيقاعية التي تصحب القول، على الرغم من كونها لا تثمل جزءا ماديـا من حقيقة الكلام، مع كونها تسهم في تمكين الأثر الأسلوبي والبياني مـن نفـس المتلقـي بوجه أو بآخر. وكل هذه المعايير تحتكم لمعيار أعتبره جامعا لكونه المنطلق والمنتهى فـي الإبداع والنقد هو معيار الذوق الذي يبدو مفرقا بين مختلف أبواب الكتاب.

1-المعيار اللغوي:وسنركز القول فيه على جانبين يبدوان على قدر كبير من الأهمية، هما مستوى اختيار الكلمات ذات المضامين الخاصة، ومستوى التأليف ما بين الوحدات اللغوية المنتقاة في الإطار التركيبي، عبارات كانت أو جملا أو أبياتا..

إن المتتبع لكتاب العمدة يجد ملاحظات هامة تتعلق أول ما تتعلق بأمر استحسـان البيان عموما والقول الشعري تحديدا من جهة جودة لفظه وحسـن انتقائـه وخلـوه مـن الوعورة، وبذكره وحذفه وزيادته، وحديث ابن رشيق عن هذه المسألة لم تكن أول الأمـر بمعزل عن روح اللفظ وهو المعنى، فذكر أن الناس في مسألة علاقة اللفظ بمعناه مـذاهب مختلفة، مشيرا بذلك إلى من يقدم اللفظ ويؤمه والمعنى من ثم لاحق به تابع له من أمثـال بشار بن برد الذي يجعله، كما يقول ابن رشيق، غايته ووكده، مقتفيا سـنن العـرب فـي تعبيرها، نحو قوله:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلـة ذرى منبـر صلى علينا وسلما

ويربط صاحب العمدة هذه الجزالة المقدمة على المعنى دون تصنع لصيقا بأغراض بعينها كالفخر، كما في بيتي بشار، والمدح الذي يقصد به الملـوك وذوو الشـأن مـن النـاس[1]. وبالمقابل قد ينهمك المبدع في العناية باللفظ عن غير طبع، بل عن حالات يتصـنع فيهـا، فينفلت منه المعنى، فلا يتيسر له مع(جلبته) طائل أو فائدة، كما فـي وقـول ابـن هـانئ الأندلسي، وهو من هناته:

أصاخت فقالت وقع أجرد شيظم وشامت فقلت لمع أبيض مخذم
وما ذعـرت إلا لجرس حلـيها ولا رمقـت إلا برى في مخدّم

[1]-العمدة، ج1، ص112

قال "وليس تحت هذا إلا الفساد وخلاف المراد.. فإذا عمل بطبعه وعلى سجيته أشبه الناس ودخل في جملة الفضلاء، وإذا تكلف الفخامة وسلك طريق الصنعة أضر بنفسه وأتعب سامع شعره.."[1]. على أن هناك طائفة ثانية، تولي العناية بالمعنى وصحته، "ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته كابن الرومي وأبي الطيب من المطبوعين". وما من شك في أن للفظ مكانة لا يستهان بها، وربما تقدمت المعنى، لأننا نتفاعل مع الشعراء عادة، لأنهم يتمكنون من التعبير عما نعرف، أي المعاني والواردات من الأفكار والمشاعر، بما لا نعرف، أي بانتقاء الكلمات وحسن اختيارها، فهن الواجهات، وهذا مما بادر إليه البلاغيون قبل ابن رشيق، من مثل الجاحظ[2]، لما اعتبر أن المعاني مطروحة في الطريق، لا من حيث كونها عديمة القيمة، ولكن من جهة اشتراك جميع الناس في إدراكها بوجه ما من الوجوه، لكنها تظل خفية لا يطلع عليها، ومستورة لا يهتدى إليها إلا بالكلم أولا، ثم بمقدار دلالتها وكشفها عن مستور المعنى ثانيا، بالمطابقة بينها وبينه جوهرا وطبيعة، فلا يعبر عن المعاني الرفيعة بألفاظ سخيفة، ولا العكس، لأن ذلك يجني عنصر البيان الذي لأجله كانت[3]، و"متى فصلت الكلمة هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة أصحبها الله من التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة"[4]، بل إن بعض المعاني قد يكون متوسط القدر، غير بالغ في الشرف، ولكن اللفظ يحسنه في القلب بعد أن يحسن هو في السمع[5]، وخير الألفاظ جميعا ما طابق معناه وأوضحه من غير إخلال أو زيادة أو اشتباه بغيره من المعاني، أو كما نقل الجاحظ في حد البلاغة "ومن علم حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا، وتلك الحال له وفقا، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا، ولا مقصرا، ولا مشتركا، ولا مضمنا.."[6]، وحينما نتحدث عن الألفاظ في ارتباطها بالدلالات وتخيرها، تكون هذه الحالة التي بينا ليست إلا المرحلة الثانية من الاختيار، وأما المرحلة الأولى

---

[1]-نفسه، ج1، ص113.

[2]-ومثل أب هلال حينما يدلل لذلك صراحة بقوله "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام" الصناعتين، ص58.

[3]-الجاحظ: الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الثالثة 1990، م2، ج6، ص364.

[4]-البيان والتبيين، ج1، ص87.

[5]-الصناعتين، ص59.

[6]-البيان والتبيين، ج1، ص95.

فالانتقاء من منطلق البنية الصوتية للكلمة، بحيث تكون حروفها سهلة المخارج متباعـدتها معروفة غير مستهجنة لغرابتها[1]، كما نقل عن بشر بن المعتمر[2]. وهو ما عبر عنه خلـف الأحمر، وهو العالم بالشعر:

وبعض قريض القوم أولاد علة يكد لسان الناطق المتحفظ

أي كلماته متنافرة، صعبة التأليف من الناحية الصوتية إلى درجة أنه يصعب معها قراءتها وتزداد معها مؤونة التلفظ[3].

فإذا انتقى المبدع لفظه بناء على جرسه ومخرجه بحيـث يكـون سـهلا عـذبا، وطابقه عند ذلك بمعناه العرفي، أي بما يسمى في إطار الدراسـات الدلاليـة بالمقومـات التمييزية للمعنى الأساسي الذي تواطأت عليه الجماعة[4]، قلت إذا كان ذلك وصل الشـاعر إلى مرحلة ثالثة، كما يصنف حازم القرطاجني، وهي النظر في الدلالة السياقية للكلمة، أو توزيعاتها الممكنة(بالنظر إلى الاستعمال)[5]، ومقاماتها التي قد ترد فيها للتعبير عن المعاني المعاني المرتبطة بتلك المقامات، أي أننا بإزاء مراتب ثلاثة للانتقاء، كما بينا في مجمـوع العلاقات في إطار العلامات اللغوية سابقا، لننتهي في الأخير ومع العلاقة الثالثة إلى بدايـة تبلور مستوى آخر من مستويات التعبير اللغوي ضمن المعيار اللغوي فـي أحكـام ابـن رشيق النقدية، وهو مستوى التأليف، الذي يرى أنه قد يجني على صاحبه أو فلنقـل علـى مدعيه، إذا كان غير منسجم، في حال يتبرأ معها بعض الكلم من بعض، وهو أشبه عنـده، كما هو عند الجاحظ، ببعر الكبش،كما أنشد أبو البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل

ووجه الشبه بين هذا الضرب من القول الهابط وبين بعر الكبش أنه لا يلتئم، وإنمـا يقـع على الأرض إذا وقع متفرقا[6]. لذلك كان بعض البصراء بالشعر يتهيب مرحلـة الاختيـار والتأليف هذه، ويحقق في الألفاظ عند انتقائها، ثم يحسن تنضيدها على وجه تكـون معـه مفيدة، حسنة الموقع، من نحو قول من قارن بين أبي تمام وأبـي الطيـب، "إنمـا حبيـب

---

[1]-العمدة، ج1، ص226.

[2]-العمدة، ج1، ص191. قال"وإياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك".

[3]-العمدة، ج1، ص124- وهو في البيان والتبيين، ج1، ص75.

[4]-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة 1998، ص36.

[5]-المنهاج، ص222، 223.

[6]-العمدة، ج1، ص124

كالقاضي العدل، يضع اللفظة موضعها ويعطي المعنى حقه بعد طول النظر والبحث عـن البينة، أو كالفقيه الورع يتحرى خوفا على دينه.."[1]. وهذه حال المجيدين الذين يتخيـرون كلماتهم للمعاني التي هي أخص بها وأكشف عنها وأصـح لتأديتهـا[2]، علـى أن يضـموا بعضها إلى بعض ليقوموا على معان عامة تركيبية لا معجمية، وهو ما لا سـبيل إليـه إلا بالضم والنظم والتأليف[3]، الذي يكون فيه لكل لفظة من الألفاظ مكانها الـذي لا تغتصـبه، ولا تتحول عنه ولا تكلف غيره[4]، بحيث إذا سلك بها هذا المسلك صار البيت من الشـعر كلفظة واحدة "لخفته وسهولته واللفظة كأنها حرف واحد"[5]، أو هو كما قال الجاحظ يجـري على اللسان كجري الدهان،وذلك بداية بموقع الحرف، كما يبدو في مناسبة الفاء في النسق في قول أبي ذؤيب الهذلي في وصف الحمر الوحشية:

فوردن والعيوق معقد رابئ الضـــــ ـــضرباء خلف النجم لم يتتلعُ
فشـرعن في مجـراة عذب بارد حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشربن ثم سمعن حســـــا دونه شرف الحجاب وريب فرع يقرع
فنكرنه فنفـرن فامتـــرست له هـوجاء هاديـــة وهـاد جرشع

وهذا لأن الأحداث تتابعت متسارعة، وكأن ليس بينها فاصل، فصلح في عطفها الفـاء دون أخواتها، وهو أقرب إلى ما يعبر عن الماضي الوجيز أو البسيط فـي الفرنسـية(Passé Simple)، وقد علق ابن رشيق على هذا الانتقاء بقوله"فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيـف اطرد له ولم ينحل عقده ولا اختل بناؤه ولو لا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن هـذا التمكن"[6]. وإذا لم يراع المبدع الانسجام بين ألفاظه انقلب السحر على الساحر، وبدا بحـال ديك الجن الذي ، وعلى الرغم من براعته، فإنه أساء يوما في اختيـار الكلـم مـن جهـة وعاظل بين مقاصدها من جهة ثانية وخرق بعض قوانين التركيب النحوية من جهة ثالثـة، وذلك في قوله:

كأنها ما كأنه خلل الخلـــ ـــلة وقف الهلوك إذ بغما

[1]-العمدة، ج1، ص119، 120.
[2]-دلائل الإعجاز، ص35.
[3]-البيان والتبيين، ج1، ص84.
[4]-العمدة، ص1، ص192، وهو ما نقله عن بشر بن المعتمر ونقله عنه الجاحظ قبله، البيان والتبيين، ج1، ص130.
[5]-العمدة، ج1، ص224.
[6]-العمدة، ج1، ص117.

فقال له دعبل الخزاعي"أمسك فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليـك أو تشـكيت فكيك ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية أو قد تخبطك الشيطان من المس" ومـدار التعليـق كما يرى ابن رشيق أن ديك الجن أطال الكلام وأبعد مسافته لغير طائل يتشـوف السـامع إليه أو هو يهنأ به، ولإحالة تشبيه على تشبيه هو لب المعاظلة المعنويـة المتولـدة عـن طريقة الرصف في اللفظ والتفريع في التشبيه، إذ "معنى البيت أن عشيقته كأنها في جيدها وعينها الغزال الذي كأنه بين نبات الخلة سوار الجارية الحسنة المشي المتهالكة فيه.. فمـا هذا كله؟ وأي شـيء تحتـه"[1]. ثـم إن الـديك أضـمر قبـل الـذكر الصـريح لمعـاد المضمر(الغزال)، وهو غير مغتفر بسبب أنه لم تجر به عادة العرب فـي تعابيرهـا ولـم يكثر استعماله فيعذر، ويجد لهذا المذهب متكأ.

ومن المظاهر التي قد أشار إليها ابن رشيق فيما له تعلق باللفظ المؤلف والتـي لا تكون إلا تراكيب:

أ-الزيادة[2]: وزيادة اللفظ كما أشار إليها في باب الأوزان مثلا أنواع، وهـي زيـادة فـي الميزان العروضي أو التشكيلة الصوتية المؤلفة للبيت تحت ما يعرف بالخزم وهو خـلاف الخرم الذي هو حذف في أول البيت، والمزيد تحت هذه الظاهرة إما فعل نحو قول علـي كرم الله وجهه:

اشدد حيازيمك للموت فإن المـوت لاقيك

ولا تجزع من الموت إذا حـل بواديك

فالفعل(اشدد) زائد من الناحية الإيقاعية من باب بيان المعنى، باعتبار أن معنى الفعل هـو المراد.

وزيادة الضمير في مثل ما أنشد الزجاج:

نحن قتلنا سيد الخز .. رج سـعد بن عباده

رميـناه بسهمين فلم نخـطِ فـؤاده

وهذه زيادة في اللفظ وتجريد للضمير الذي كان يغني عنه الإضمار في الفعـل، فحولـت الجملة من بنية فعلية إلى بنية اسمية بطريق النسخ لأن الهدف هو التركيز علـى الفاعـل والمبادرة به لا الفعل الذي قد يكون في حكم المعلوم أو على الأقـل لا يثيـر نوعـا مـن

[1]-العمدة، ج1، ص197.

[2]-العمدة، ج1، ص126، 127.

الغرابة. هذا إلى جانب زيادة الحروف والأدوات كحروف العطـف والاسـتفهام وأدوات النداء وغيرها تستتبع زيادة في الدلالة عادة.

ب-الحذف:وذلك من الإيجاز، وهو كما يقول ابن رشيق واقع في كلام العرب بكثرة، طلبا للاستخفاف من باب المجهود الأدنى أو الاقتصاد اللغوي في التواصـل أو التبليـغ، وقـد يكون بدافع الضرورة التي لا مناص منها[1]. ويقع في المفرد والجملة، ومـن بـين أنـواع الحذف التي ذكرها صاحب العمدة حذف يقع مع المجاز العقلي، وهو الاكتفاء، مـن مثـل قوله تعالى"واسأل القرية التي كنا فيها" وإنما سمي اكتفاء لدلالة المذكور اكتفاء بـه علـى المحذوف[2]، ومن المفرد الحذف في أسلوب المفاضلة التي هي من الناحية المنطقية تقتضي أعلى وأدنى وصفة مشتركة، كما في قول الفرزدق:

إن الذي سمك السماء بنى لنا بيتا دعـائمه أعز وأطول

لغرض التعمية المفضية لفتح مجال التأويل أمام المتلقي في جنس المفضـول المحـذوف، ولتذهب النفس فيه كل مذهب، وهذا سبب عده من فنون البلاغة ومسالك القـول، ولـذات الهدف قد تحذف الجمل والتراكيب، مثل قوله تعالى"ولو أن قرآنا سـيرت بـه الجبـال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى" كأنه قال لكان هذا القرآن، وقول امرئ القيس:

فلو أنها نفس تموت سوية ولكنها نفس تساقط أنفسا

أي لهانت، فحذف جواب الشرط في النموذجين تخفيفا ومناسبة لمسـاق الكـلام وتميـزه، ولزيادة التقدير في المحذوف، لذلك قال الجرجاني في باب الحذف"هو باب دقيق المسـلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الكر أفصـح مـن الـذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانـا إذا لم تبن"[3].

2-المعيار الفني: إذا كان في اختيار الكلمات وحسن تأليفها دليل على الفنية عند المبـدع، فإننا نتوجه هنا تحديدا إلى جانب آخر أكثر ارتباطا بالفنية أو الجماليـة، بحيـث يتجـاوز الشاعر بألفاظه مستواها الدلالي المعجمي والتوزيعي انطلاقـا مـن منطـق (يصـلح ولا يصلح)، إلى أفق يكون قد قطع مرحلة ذلك المستوى، إلى مرحلة تكون فيها كـل الألفـاظ

[1]-العمدة، ج1، ص221.
[2]-نفسه، ج1، ص219.
[3]-الدلائل، ص112.

صالحة منسجمة، ولكن تتغير فيها النظرة، بحيث يرتقي بها في مستوى ثان تتحـول فيـه الدلالات السياقية أو التركيبية الأولية، المتجاوزة بدورها للدلالات المعجميـة، إلـى دوال تلعب دور الألفاظ في علاقتها بالدلالات المعجمية والتركيبية، وهو مـا يسـميه يلمسـليف بالسيمياء التضمينية، وكأننا حيال نسقين إشاريين مختلفين[1]، على أنه اختلاف في الطبيعـة والوظيفة، ونعني ما يستشف من عبارات خرجت معانيها إلى التصوير بمختلـف أنواعـه وعلى تعدد أضربه، الأمر الذي يوجد في اللغة طاقة إيحائيـة(Connotation)[2]، تختلـف باختلاف السياقات، وهذا اشتغال للغة في مستواها الأدبي خصوصا والجمـالي عمومـا[3]. بطريق العدول عن اللفظ الدال على المعنى المراد، الموضوع له في اللغـة، كمـا يـرى الجرجاني، "ولكن يجيء-أي المبدع- إلى معنى تاليه وردفه فيومئ به إليه، ويجعله دلـيلا عليه"[4]، لما في ذلك من حيلة شد انتباه المتلقي، وتوليد دلالات إضافية من خلال فتح مجال التأويل في أحيان كثيرة على مصراعيه، ولأن التصوير من أهم الآلات المشـكلة لمسـار عمل جهاز البلاغة، بعد صفاء السجية واستواء الذوق، مثلما ينقل ابن رشيق عن الرمـاني قوله"أصل البلاغة الطبع، ولها مع ذلك آلات تعين عليها وتوصل للقوة فيها، فتكون ميزانـا لها وفاصلة بينها وبين غيرها، وهي ثمانية أضـرب"[5]، ويجعـل مـن أهـم تلـك الآلات الاستعارة والتشبيه والبيان والمثل، وفي حالات كثيرة قد يتوخى الإنسان نقل الحقيقة كمـا هي دون زيادة ولا نقصان ميلا منه إلى الصدق، فيصيبه الفشل الذريع، وقـد لا يصـيب الموضع الذي تحراه لها بسبب النقل البارد من كل انفعال، القائم علـى التقريـر الجـاف، وبالمقابل قد يهيج المبدع، إذا كان صاحب ملكة وبيان، نفس مستمعه ويولد في دخيلته مـن الأحاسيس ما يدفعه لأن يستحسن أو يستهجن فيتفاعل معه وما ذلك إلا من خلال عنصـر التصوير وطريق البيان، الذي جعله ابن رشيق من خـلال استشـهاده بكـلام الرمـاني، إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك[6]، على خلاف مطلق الدلالة التي تقـوم علـى نقـل

[1]-رولان بارت: هسهسة اللغة، مركز الإنماء الحضاري، حلب الطبعة الأولى1999، ص167.

[2]-George Mounin : la linguistique, édition Seghers, Paris 1991, P183-184.

[3]-نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 1426-2005، ص67.

[4]-الدلائل، ص52.

[5]-العمدة، ج1، ص213.

[6]-نفسه، ج1، ص222.

المعنى في تراخ وإبطاء، ووسيلة تلك السرعة في الانعكاس هو التصوير؛ بحكم أنه قـائم على الإشارة واللفتة التين تجمعان إلى المعنى وسائط الحمولة المعنوية، من ذلك المجـاز الذي كثيرا ما تميل إليه العرب في تصريفها فنون القول، بل إنها تعده من ميزات كلامهـا التي ينبغي أن لا يخلو منها، ويكفي أنه مسبار البلاغة ودليل الفصاحة[1]. ويكفي أن نعرف أن كثيرا من الثروة اللغوية في العربية كان تغير معناها بواسطة النقل المجازي، سيما من التعبير عن المحسوسات إلى التعبير عن المجردات التي يعتمد في إدراكهـا علـى العقـل وقوى النفس المتعددة، كما في كلمتي (صارخ) أو (مجد) على سبيل التمثيـل لا الحصـر، فأصل الأولى إحداث صوت متميز بارتفاعه عن سائر ما سواه مـن الأصـوات، بحيـث يلتفت إلى صاحبه ويكون محط نظر وملاحظة، ثم استعملت الكلمة وغيرها من مشـتقاتها في التعبير عما يلفت النظر ويستولي على الانتباه، كقولنا لون صـارخ وحجـة صـارخة وفكرة صارخة ونحوها، كما أن الكلمة الثانية الأصل فيها الدلالة على امتلاء بطن الدابـة من العلف، بعد وقوعها مرعى كثير واسع[2]، ثم طوعت في التعبير عن صفة مجردة هـي الامتلاء الاعتباري من المكارم المعنوية التي ترفع صاحبها مراحل فوق غيره[3]. وقل مثل هذا في مختلف الألفاظ المطوعة في التعبير عن الشرعيات كالعقيدة، والشريعة، والكفـر، والنفاق وغيرها مما ليس موضع تفصيله وسرده هنا.

على أن التوظيف المجازي للكلمات والعبارات والجمل لا يعقل أن تراعـى فيـه صـدقية القاضايا التي تحيل عليها، وإلا صار كثيرا مما في أيدي الناس بـاطلا لأنـه مـن قبيـل التعابير المجازية[4]، إما بالنقل كلية أو بمجرد التوسيع المجازي، وإذا كان هذا فـي الكـلام العادي، فكيف يكون حال الإبداع الأدبي عموما، بل التعبير الشعري الـذي يسـخر فيـه صاحبه كل طاقات اللغة الإيحائية التي "تجعلنا نشعر بشعوره، ونتحد معه، ولو للحظات"[5]،

---

[1]-نفسه، ج1، ص232.

[2]-الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ضبط ومرجعة محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى1418- 1998، ص466.

[3]-الفيروزآبادي: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت، ج4، ص485- المفردات، ص466.

[4]-العمدة، ج1، ص232. وهذا المذهب بناه ابن رشيق على مذهب ابن عبد الله بم مسلم بن قتيبة، الذي يعتقد، وهو الحق، أنه" لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطلا.." وهي الحقيقة التي قررها حازم في قوله" .. فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق" مناهج البلغاؤ وسراج الأدباء، ص71.

للحظات"[1]، وليس هذا بحاصل إذا لم يكن التصوير المجازي حاضـرا، ينقـل تضـاعيف التجربة بداية، وهذا ما جعل ابن رشيق يحكم بسعة عمل هذا الضرب من الاستعمال، لأن المجاز، وهي تسمية عامة وخاصة عنده[2]، أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعـا فـي القلـوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ثم لم يكن محالا محضا فهو مجاز، لاحتماله وجوه التأويل"[3]. كما أن مبنى المجاز، بمختلف أنواعه، في حركتـه فيمـا بـين الأصـل المنقول عنه، والقصد المنقول إليه على وجه يبـرر[4]، ولـو فنيـا، الارتبـاط المؤسـس، كالمشابهة العرفية أو التقريبية في ضربين من المجاز، هما المجاز اللغـوي أو الاسـتعارة والتشبيه، وكمجموع العلائق العقلية من سببية ومسببية وحالية ومحلية ومجاورة وزمانيـة متقدمة أو زمانية رجعية وغيرها، نحو المجاورة في قول جرير بن عطيـة الـذي أثبتـه صاحب العمدة[5]، وهو:

إذا سقط السماء بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غضابا

باعتبار أنه سمى المطر سماء لقربه منها، والسببية في عبارة(رعيناه)، التـي وإن كانـت قرينة تمنع من قبول السماء بمعناها الحقيقي، فإنها من جهة أخرى، إيقاع لمعنـى الرعـي المنسوب لضمير المفتخر الجمعي على السماء، والسماء لا ترعى، وإنما هـي، بمعناهـا الأول(المطر)، سبب في اخضرار الأرض، وطلوع النبت الذي ترعاه الماشية.

هذا فيما يخص مفهوم التصوير ووظائفه المنوطة به عند ابـن رشـيق، وكيـف تتحكم تلك الوظائف في عملية التواصل في سائر الكلام على وجه العموم، وفي الشعر من الكلام المتأدب على وجه الخصوص. غير أنه يلتفت إلى مسألة ثانية على قدر كبيـر مـن

---

[1]-أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة 1419-1998، ص195.

[2]-أما بمعناه الخاص فالمجاز العقلي، وأما بمعناه العام فكل توظيف للفظ مجاوزا وضعه الذي كان له بالأصل، ويسميه ابن فارس بالاستعارة، لا بمعناها الاصطلاحي الخاص، بل على أنها مجاوزة. قال"ومن سنن العرب الاستعارة، وهو أن يضعوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر فيقولون(انشقت عصاهم) إذا تفرقوا، وذلك يكون للعصا ولا يكون للقوم.. وفي كتاب الله جل ثناؤه(كأنهم حمر مستنفرة) يقولون للرجل المذموم: إنما هو حمار" الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق وتحشية أحمد حسن بسج، منشورا دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1418- 1997، ص154، 155.

[3]-العمدة، ج1، ص232.

[4]-وهو ما عناه الجرجاني بقوله بالملاحظة في قوله "وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول.." أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الثانية 1420- 1999، ص260.

[5]-العمدة، ج1، ص232 وما يليها.

الأهمية في الحكم النقدي وهي البعد القيمي للصورة سواء أكانت تشبيها أم استعارة، أي ما يكون على سمت ما تعارف أهل الفن في توظيف الصورة وما يكون على خلافـه، وهـو خلال كل ذلك يشير، بين الحين والآخر، إلى تقرير الأصول التي تبنـى عليهـا صـناعة الشعر في هذا الباب. فالأصل في التشبيه، كما يرى، وعلى ما هو عليه جماعة البلاغيين، أن تكون بين طرفي الصورة التشبيهية وجه ارتباط من جهة على الأقل، لا أن تسـتوعب الملاحظة، كما يقول الجرجاني، كل الوجوه، خلاف مذهب قدامة[1]، وإلا صار المشبه عين المشبه به[2]، وحينها تضيع الحكمة من التشبيه، لأن الأصل الأول المقرر في هذا الشأن أن يكون المشبه أدنى مرتبة في العادة من المشبه به، لكنه قد يعكس في حال الذم والانتقـاص حينا، وفي حال المبالغة في التشبيه حينا آخر، كقول امرئ القيس[3]:

كأن المدام، وصوب الغمام وريح الخزامى، ونشر القُطُر

يُعلُّ به بـــــرد أنيابها إذا غـــرّد الطائر المستحر

الذي فضل فيه المشبه(ثغر المنسوب بها عند تغير الأفواه بالنوم)، على المقاطع المشبه بها وهي أشياء محبذة عنده وعند من هو مثله(المدام-ريح الخزامى-والنشـر العطـر)، ممـا سوغ عنده لهذا أن يقلب الترتيب زيادة في التصوير وتحريكا لفضول المتلقي ليطلع علـى صورة من فاقت هذه المفضلات حتى انقلبت الحقائق في عين الشـاعر بـانقلاب طرفـي التشبيه وتبادلهما المواقع، لتعود "الفائدة إلى المشبه به، لادعـاء أن المشـبه أتـم وأكمـل وأظهر وأشهر من المشبه به في وجه الشبه والقصد إلى المبالغة"[4].

ومما يدل، من ناحية أخرى، على حس ابن رشيق الجمالي في ممارسته للعمليـة النقدية والتنظير لها، أنه يميز بين نوعين من التشبيه من حيث الأداء، هما التشبيه الحسـن والتشبيه القبيح، فمن الحسن تشبيه الحسي بنظيره، أو تشبيه المجرد بالحسـي، أو تشـبيه الأغمض بالواضح والبعيد بالقريب؛ انطلاقا من غاية التصـوير، فالتشـبيه والاسـتعارة

[1]-العمدة، ج1، ص254، ويرى أن "أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ، حتى يدني بينهما إلى حال الاتحاد" وقد رده ابن رشيق بقول الأشجعي الذي سنأتي عليه، قال ابن رشيق"ولو كان الوجه ما قال قدامة لكان الصواب أن يشبه الأشجعي ضرع العنزة بضرع بقرة أو خلف ناقة ؛ لأنه إنما أراد كبره وكثرة ما فيه من اللبن"

[2]-العمدة، ج1، ص252، ومثل هذا في الصناعتين، ص239.

[3]-العمدة، ج2، ص69.

[4]-محمد محمود البزال: الظواهر اللغوية في شعر ذي الرمة، أطروحة ماجستير مخطوطة ، إشراف د/ شوقي المعري، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق 1421-1422/ 2001-2002، ص205.

"جميعا يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد كما شرط الرماني.. ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح مـن الغائـب.. والقريب أوضح من البعيد"[1]، كما في قول امرئ القيس فيما بادر إليه وابتدعه فنسب إليـه، لما فيه من لطافة تشبيه مع حسن التقسيم[2]:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا لدى وكرها العناب والحشف البالي.

أو كما قال الجرجاني مبينا علة تأثير التصوير:"فأول ذلـك وأظهـره-أي أسـباب تـأثير التمثيل في النفوس- أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيهـا بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هـي بشـأنه أعلـم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلـم بـالفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع؛ لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركـوز فيهـا من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظـر والفكـر فـي القـوة والاستحكام"[3]، وأما القبيح فكل ما خرج عن هذا النهج من الجمع، من ذلك تشبيه الواضـح بالغامض، والمحسوس بالمجرد إهدارا للغاية وهو الإبانة في وقول من أنشد:

صدغه ضد خده مثل ما الوعـــــد إذا -ما اعتبرت- ضد الوعيد

وله غـــــرة كـــــلون وصال فوقـــها طّـــرة كـــلون صدود

وكل هذا مراعاة لغاية المتكلم من جهة، ولسنن النظم من جهة أخرى، وفوق كل هذا وذاك فيه مراعاة للمتلقي لا بوصفه طرفا مستهلكا بل متذوق، وهذا يشوش عليه متعته الجماليـة التي ينتظرها. ويشتت تركيزه ويذهب بتفكيره كل مذهب. وفي هذا الصـدد لا ننسـى أن نذكر بما عرضنا له من التفريع في التشبيه في بيت ديك الجن الحمصي[4].

ومع هذا، فإن ابن رشيق ينبه إلى أن هناك نوعا من الإغراب الظـاهري الـذي يكون مبناه على سلوك عكس مسار التشبيه الجاري على الأصول، إلا أنه يحقق فوائد فنية جمة، غير أن ذلك لا يتم طفرة من علة، بل لا يكون إلا لعلة بارزة أو خفية، وقد ضـرب

[1]-العمدة، ج1، ص252.

[2]-الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى1411- 1991، ص125.

[3]-أسرار البلاغة، ص92.

[4]-العمدة، ج1، ص197.

على ذلك أمثلة أولها المثال الذي يقرب فيه الشاعر الأشجعي بين المتباعدات التي عادة ما لا تألف، وهو قوله:

كأن أزيز الكير إرزام شخبها إذا امتاحها في محلب الحي ماتح

فالظاهر أن لا علاقة بين الكير وصوته وبين ضرع العنز صوت الحليب في المحلب، ولكن الشاعر التمس للطرفين مناسبة ما من خلال عنصر الصوت الذي قرب بين البعيدين، وكان الظاهر أن يشبه ضرها بضرع جنيسات لها كالبقرة أو الناقة أو نحو ذلك[1]، ولا شك أن مثل هذا ناتج عن لطافة حس ورهافة ذوق عند الشاعر في وقوفه على الالتقاء الذي لا يتاح لأي شاعر.

أما تشبيه المحسوس بالمجرد فنحو امرئ القيس[2]:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فعقد بين نصال النبل وبين أسنان الأغوال، ومن المعلوم أن الغول كائن خرافي ابتدعته العرب وأسبلت عليه من نفسيات أفرادها وهواجسهم في الحل والترحال، فصارت له مع مرور الزمن هيئة متخيلة لا كهيئة الجسوم، بل هي ما يرتسم من انفعلات في النفس وتهيئات تلوح للعقل، فجاز من ثم التأليف بين المشبه المحسوس والمشبه به المجرد بناء على التأويل الذي تذهب فيه النفوس وجهات شتى، على أن ما يجمع بينها الصورة المرعبة لذلك الكائن الخرافي. ومثله قوله تعالى في وصف شجرة الزقوم المعدة لأهل النار، وأن لها ثمرا بشعا:"طلعها كأنه رؤوس الشياطين"[3]، فمسوغ التشبيه بغير المعهود في البصر ما ارتسم في نفوس الناس وأذهانهم من صورة قبيحة وهيئة منكرة للشياطين، وهو ارتسام نتيجة تراكم معطيات دينية، فقامت في الذهن والنفس مقام المشاهد في العين، ومن خصائص الإدراكي الإنساني والنفس البشرية أنها تبني من الإشارة واللمحة، ولو لم تكن مرئية، مشاهد وصورا من خيالها، وهو نحو ما جرى هنا. كما لا ننسى ما أشار إليه ابن رشيق من تفضيل التمثيل القائم على الصورة المركبة إلى جانب الحركة والسرعة، نحو قول الحارث بن حلزة[4]:

---

[1]-العمدة، ج1، ص254.

[2]-العمدة، ج1، ص253.

[3]-الصافات، آ65.

[4]-العمدة، ج1، ص256.

وحسبت وقع سيوفنا برؤوسهم وقع السحابة بالطراف المشْرج

وهو من أجود الشبيه، كما عرج على مسألة عدد ما يجتمع مـن التشـبيهات فـي البيـت الواحد، وهذا معيار آخر للحكم النقدي من الناحية الفنية، إما على سبيل الجمع حقيقة، مثل قول مرقش:

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم

أو على سبيل الجمع ولكن بترديد، بتسخير النسق بـ (أو)، كمـا فـي قـول القطـامي والبحتري على الترتيب بحسب عدد المشبه به:

فهن كالحلل الموشى ظاهرها أو كالكتاب الذي قد مسه البلل

كأنمـا يبسـم عـن لؤلـؤ منظـم أو بـرد أو أقاح

وقريب من هذا ما أثبته في الاستعارة في قول أبي نواس[1]:

يبكي فيذري الدر من نرجس ويلطم الـورد بعناب

الذي عقب عليه ابن رشيق بقوله: وهذا مليح جدا.

3-المعيار التطريزي أو الإيقاعي: والقصد هنا إلى ما يسهم به الوزن والقافية مـن دور في حسن وقع الشعر أو خلافه. وقد جعلت هذه العناصر التي لا تشكل جزءا حقيقيـا فـي تركيب الكلام ومعناه، بعضا من حقيقة الشعر، سواء عند ابن رشيق، في قوله"البنيـة مـن أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[2]، وفي الجملة عنده فإن كـل منظـوم أفضل من المنثور، وهما في هذا أشبه بالدر في حاليه: عندما يكـون "منثـورا لا يـؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثـرة الاسـتعمال، وكـذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع.. فإذا أخذه سلك الوزن وعقد القافية تألفت أشـتاته، وازدوجت فرائده وبناته.. يقلب بالألسن، ويخبأ في القلوب مصونا باللب.."[3]، أو عند مـن سبقه كالجاحظ الذي يعتبر الوزن أحد مقومات الشعر، في مقابل النثر، في معرض حديثـه عن الصوت اللغوي، قال"والصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبـه يوجـد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظـا ولا كلامـا موزونـا ولا منثـورا إلا بظهـور

[1]-العمدة، ج1، ص257.

[2]-العمدة، ج1، ص108.

[3]-العمدة، ج1، ص12

الصوت"[1]، أو حتى عند من جاء بعده، كما نجده عند النواجي في مقدمته، التي يقول في بدايتها "الشعر قول مقفى موزون بالقصد.. ويشتمل الشعر على أربعة أشياء: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية"[2]، ولا شك أن أهمية الوزن تكمن في تحبيب المنظوم إلى النفوس وتثبيته في الألباب بما يكتنفه من إيقاع يقوم على " تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية وفي أنماط خاصة.. وهكذا فإن الخصائص الطبيعية للأصوات تعطينا ثلاثة عناصر .. الطول أو المدى الزمني، والنبر، والتنظيم الذي هو نتاج لتوالي نغمات الأصوات المفردة.."[3]، كما أن للإيقاع دور لا يستهان به في رسم توليد كثير من الدلالات الإيحائية غير اللغوية، تظهر في علاقة نوع الإيقاع بالمعنى المطروق والظلال المعنوية التي يرسمها توالي الأصوات، فيكون من ثم عونا للفظ في الإفصاح، وردفا له في الإبانة.

إذا تتبعنا كتاب العمدة وجدنا ملاحظات هامة تحمل على الاعتقاد بأن صاحبه لا ينطلق مما تعارف عليه النقاد والشعراء والمتذوقون من ضرورة الإيقاع العروضي في نظم النثر فحسب، فيكون تابعا غير متصدر، بل هو يشير من خلال ما بثه في كتابه إلى ذوقه الخاص في تذوق الشعر من خلال إيقاعه، ويسفر في كل مرة عن علامة ترغم على التسليم بمقدرته وشأوه، وتلك الملاحظات منها ما يتعلق بتذوق الأصوات وحتى الأوزان وبيان ما يصلح منها، ومنها ما يتعلق بتسجيله المآخذ على الشعراء في هذا الباب، وهو من حين لآخر يشرح أو يعلل أو يقارن فيرجح. ويمكن أن نوجز ما تتبعناه عند ابن رشيق فيما يأتي:

1-ضرورة الإيقاع العروضي المتعارف عليه في كل شعر: ولا يجب أن نعتقد أن بناء الشعر عند ابن رشيق مثلما أسلفنا مداره الوزن وحده، لأنه شكل له تعلق بالدلالة الشعرية بوجه مخصوص، بدليل أنه أخرج من الشعر ما لم يلتزم بقواعده في آدابه ومقاصده ومعانيه وطرق الدلالة عليها، كما في قوله الهجاء الذي يكون من قبيل الإقذاع في القول "أما القذف والإفحاش فسباب محض وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن"[4]، ومن ثم لا يعد من قبيل الشعر الذي يعمل على الخيال وتوليد المعاني النفسية المقصودة في قالب جميل، ولذلك قال بعض الفضلاء"الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه

[1]-البيان والتبيين، ج1، ص84.

[2]-مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت(دط ت) ص27، 28.

[3]- السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب (مقال)، مجلة فصول، المجلد4، العدد2، يناير-فبراير-مارس 1984، ص314.

[4]-العمدة، ج2، ص190.

الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[1].لكنه مع ذلك يبقى من عوامـل التأسـيس للشعر، كما ينص الأصمعي[2].

2-ارتباط الناحية الإيقاعية في المنظوم بالملكة أو الطبع، ولا أدل على ذلك مـن تقسـيمه للشعر إلى ضربين مختلفين، ليس مادة لغوية فحسب بل إيقاعا ووزنا، من حيث إن بعض الشعراء ألصق بالقصيد، وبعض آخر بالرجز ألصق، ومن دانـت لـه الأوزان الطـوال المتعلقة بالشعر أو القصيد هانت عليه الأوزان الخفيفة التي للرجز، مثل الفرزدق وجرير، والعكس نادر، كما نجده عند أبي النجم، قال ابن رشيق "وليس يمتنع الرجز على المقصّـد امتناع القصيد على الراجز، ألا ترى أن كل مقصّد يستطيع أن يرجز، وإن صـعب عليـه بعض الصعوبة، وليس كل راجز يستطيع أن يقصد.."[3]. تلك الملكة، التي تبرز من خـلال قدرة الشاعر على التصرف في الوزن والقافية قد تكون من أفضل ما يسعفه في الخـروج من بعض المآزق التي يصادفها في مختلف المواقف، كما أسعفت التوأم الحارث اليشكري في خروجه منتصرا في تمليطه لأشطر امرئ القيس، التي منها:

أحار ترى بريقا هب وهنا(ا/ق) كنار مجوس تستعر استعارا(ت)

على الرغم من أنه كان ملجأ مضطرا، وذلك بشهادة عمرو بن العلاء "ولـو نظـر بـين الكلامين لوجد التوأم أشعر في شعرهما، هذا لأن امرأ القيس مبتدئ ما شاء في فسحة مما أراد والتوأم محكوم عليه بأول البيت مضطر في القافية التي عليها مدارهما جميعا"[4]، ومـا كان ذلك ليحصل لولا تمكن التوأم من معانيه من جهة، ومن قـرض الشـعر وتصـريف الأوزان والقدرة على التحكم في القوافي. كما يكفي في معرفة فضل الوزن أن نعرف أنـه قد، كما ينقل ابن رشيق، يكون من عوامل الترجيح فيما اتفقت مواضيعه، كما قـدم قـول إبراهيم بن العباس الصولي الذي يقول فيه، في معاني المدح:

لفضل بن سهل يد تقاصر عنها المثل

فبـاطنها للنـدى وظـاهرهـا للقـبل

ونائـلها للغـنى وسطـوتها للأجل

وقد فضله على قول ابن الرومي في بعض هذا المعنى:

---

[1]-العمدة، ج1، ص110.

[2]-العمدة، ج1، ص178.

[3]-العمدة، ج1، ص166، 167.

[4]-العمدة، ج1، ص181، 182.

مقبل ظهر الكف وهّاب بطنها له راحة فيها الحطيم وزمزم
فظاهرها للناس ركن مقبّـــل وباطنها عين من الجود عيلم

بسبب أنه قصر عن معنى الأول من جهة، وطال إيقاعه وثقل في مقابل خفــة وزن الأول، من ناحية أخرى[1]. كما قد يكون التخميس والتسميط من علامة عياء الشاعر وتخلف ملكته وقصور ذوقه، وهمما مما لم يستعمل عند جل المتقدمين الحذاق في مثل هــذه الصــناعة، لارتباطهما بقصر نفس الشاعر وعدم القدرة على التوسع، على قول ابن رشيق"وقد رأيــت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات وأمثالهما، ويكثرون منها، ولم أر متقــدما حاذقــا صنع شيئا منها لأنها دالة على عجز الشاعر وقلة قوافيه وضيق عطنــه مــا خــلا امــرأ القيس.."[2]. وتلك الملكة متى استقرت أسعفت صاحبها في أمور هي من قبيل ما يسمح هو به لا مما يجب عليه، لأنه قد استوفى الواجب وزاد عيله، من ذلك التصريع الذي يدل عند المطبوعين "على قوة الطبع وكثرة المادة-أي مادة القاموس الشعري- إلا أنه إذا كثر فــي القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين".[3] ولأهميته كواحد من مولدات الإيقاع وتــأثيره على المتلقين ولارتباطه بالمواقف والمعاني المقصودة فقد روعي "في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر"[4].

3-ربط الإيقاع على عمومه بالموقف: وذلك بأن يوائم الشاعر بين طول كلامــه وامتــداد إيقاعه والمقام الذي يقال فيه، وهذا امتداد في الشعر لما يطلق عليه في عــرف البلاغيــين البلاغة أو الإيجاز الذي لا يعني كما يرى الجاحظ الاختصار، لأن العجز فــي الكــلام أن تقصر لفظك في مقام البسط، وتكون منك الإطالة في مقام الاختصار، قال"ولــو أن قــائلا قال لبعضنا: ما الإيجاز؟ لظننت أنه يقول: الاختصار. والإيجاز ليس يعنى به قلــة عــدد الحروف واللفظ. وقد يكون الباب من الكلام مَن أتى عليه فيما يسع بطــن طومــار، فقــد أوجز. وكذلك الإطالة، إنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سببا لإغلاقه ولا لترداده، وهو يكتفي من الإفهام بشطره، فما فضل عن المقدار فهو الخطل"[5]، وهــو أحــد حــدود البلاغة التي ذكرها ابن رشيق نقلا عن المفضل الضبي من جواب أعرابي "الإيجــاز مــن

[1]-العمدة، ج2، ص127.
[2]-العمدة، ج1، ص163.
[3]-العمدة، ج1، ص157
[4]-العمدة، ج1، ص158.
[5]-الحيوان، م1، ج1، ص58.

غير عجز والإطناب من غير خطل"[1]، والأمر نفسه جار على قرض الشعر، فقد سئل عمرو بن العلاء: "هل كانت العرب تطيل؟ فقال نعم ليسمع منها،قيل: فهل كانت توجز؟ قال نعم ليحفظ عنها"[2]، وهو ما أثبته الخليل بن أحمد في الشعر، حينما ربط بين الكم وسياق الموقف، قال"يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار والترغيب والترهيب والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث بن حلزة، وإلا فالقطع أخير في بعض المواضع، والطّول للمواقف المشهورات"[3]، وليس في هذا وضوحا خيرا من قول ابن الزبعرى الذي صرح بدور الإيقاع في حفظ الشعر وانتقاله بين القبائل -لأن المطولات أصعب على الحفظ، وأثقل للذاكرة، وما حفظ الشعر إلا لوزنه وتوقيعه ورتابة تأليفه وانتظامه- حينما سئل: "إنك تقصر أشعارك. فقال: لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل"[4].

4-تطرقه لما يطرأ على الميزان العروضي: وذلك ببيان المظاهر الصوتية التي تكون بمثابة خروقات أو انتهاكات أو انحرافات(Ecarts) عن القالب الإيقاعي القار والذي سطره العروضيون ودرج عليه الشعراء. باعتبار أن "الوزن وما يندرج تحته من أخص ميزات الشعر وأبينها في أسلوبه"[5]، وابن رشيق في كل ذلك يطلق أحكاما سلبا أو إيجابا على تلك الأشكال المخالفة.

إننا يتحدث عن أنواع الزحاف التي يحدثها بعض الشعراء في تعاطيهم مع الشعر، وعلى الرغم من كونه تغييرا فإن منه ما يحسن حتى ليفضل الوزن به نظيره التام ويصير أصلا لاستحسانه، ومثال ذلك ما يصيب تفعيلة عروض الطويل(مفاعيلن) والتي صارت(مفاعلن). في حين قد يتحول الزحاف عيبا ومنقصة يقدح في قيمة الشعر موسيقيا، والمسامحة فيه"مما يهجن الشعر ويذهب برونقه"[6]. فلا تستسيغه النفوس ولا تقبل عليه، وهو عند ابن رشيق شبيه "بقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب، مثاله قصيدة عبيد المشهورة: أقفر من أهله ملحوب. فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلة

[1]-العمدة، ج1، ص212.
[2]-العمدة،ج1، ص168.
[3]-العمدة،ج1، ص168.
[4]-العمدة، ج1، ص168.
[5]-الأسلوب، ص65.
[6]-العمدة، ج1، ص134.

ولا غيرها حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها"[1]، وأعتقد أن هـذا الكلام الذي ساقه ابن رشيقا نقلا، يشبه إلى حد بعيد ما يسمى حديثا بسيطرة السياق، فـإذا غلب على الشاعر قول الشعر ولم يعرف إلا به، وأراد أن ينثر أو يخطب في أي شأن من الشؤون جاء كلامه وفق السياق الغالب عنده وهو الشعر، فكان نثره شبيها بالشعر.

ولا يمضي ابن رشيق في التعرض لتلك التغييرات في الوزن والقافية واحدا واحدا، وهـو في كل مرة يستشهد ويدلل على قبوله مظهرا من مظاهر الوزن أو رفضـه إيـاه، يتبـع ويعارض ويصدر أحكامه متسلحا بذوق الشاعر ونظرة الأديب وخبرة الناقد المطلع، مـن مثل:

-اتباعه رأي الخليل لأنه يرى فيه حجة إذا ما قورن بالزجاج الذي يرد رأيه فـي مسـألة ألقاب الشعر، قال"وذكر أبو القاسم الزجاج اختلاف الناس في ألقاب الشـعر فحكـى عـن الخليل شيئا أخذت به اختصارا وتقليدا لأنه أول من وضع علم العروض وفتحـه للنـاس وغادرت ما سوى ذلك من قول أب القاسم الزجاج وغيـره لا علـى أن فيـه تقصـرا"[2]. ومتابعته في منعه وقوع الخرم لقلته مع إجازة غيره له[3].

-الأمانة في النقل مع إبداء الملاحظة، كقوله في مسألة وجود التقييد أو البتر فـي وقـول عمرو بن شأس "هذا شيء لم يذكره العروضيون.. إلا الأخفش والجرمي فإنهمـا يرويـان هذا الشعر موقوفا ولا يريان فيه إقواء، وهذا عند سيبويه لا بأس به"[4].

-رد التغيير لإخلاله بإيقاع الشعر، وذلك كما في قوله تعليقا على ورود الإقعاد أو القطـع "فهو عيب .. وإنما نذكر مثل هذا ليجتنب إذا عرف قبحه"[5].

-إجازته للخزم جريا على عرف أهل الفن، لأنـه، كمـا يـرى، لا يضـر بـالمعنى ولا بالوزن[6].

---

[1]-العمدة، ج1، ص125.

[2]-العمدة، ج1، ص122.

[3]-العمدة، ج1، ص125.

[4]-العمدة، ج1، ص133.

[5]-العمدة، ج1، ص129.

[6]-العمدة، ج1، ص128، 129.

الخاتمة:

هذا، وفي آخر البحث يمكن أن نسجل مجمل ما تم التوصل إليه من النتـائج مـن خلال تتبع كتاب العمدة بمختلف أبوابه، وهي:

-أنه واحد من أهم أعلام النقد في القرن الخامس الهجـري، وهـو وإن لـم يبلـغ شـأو الجرجاني تنظيرا، إلا أنه ترك لنا إرثا نقديا، جمع فيه بين ملامح النظرية والتطبيق، مـن خلال ما أثبته من أحكام، تبع غيره في بعضها أو أدلى برأيه، دون أن يكون ذلـك مجـرد كلام في الأسس والمبادئ التي يبنى عليها الشعر، بل إنه التمس لكل حكم أدلتـه وشـاهده من محفوظ الشعر متقدمه ومحدثه.

-أنه أصدر أحكامه في دائرة عامة، هي دائرة الذوق؛ بحكم أنه بصدد كلام متميـز عـن غيره من كل أنواع الكلام وهو الشعر، ولكن هناك آليات تشتغل بداخل تلـك الـدائرة ولا يمكن لها بأي حال من الأحوال أن تنفك عنها أو أن تخرج عليها، وتمثلت تلـك الآليـات التي اعتمدها عنده في الاستحسان أو الترجيح أو الاستهجان في القالب اللغوي الذي تصب فيه العبارة، انطلاقا من طبيعة التأليف الصوتي لكل واحدة كلماتها، مرورا بمدى استيفائها شروط الدلالة، ووصولا إلى قمة الهرم في النظم، وهو الوجه الـذي بنـاء عليـه التقـت الكلمات وتآلفت، ثم المستوى الثاني من النظم وهـو الأفـق الأدبـي بالمخالفـة لمعهـود التأليف(الخصوصية)، وبما أن الكلمات التركيب وحده لا يفي بالمطلوب في نظم الشـعر، فقد اعتمد معيارا آخر في أحكامه التي أصدرها، وهو معيار التصوير الذي يبعث مـوات اللفظ ويحررها من ارتهانها بالمألوف، ويخرجها إلى أفق الدلالات الإيحائية، مضافا إلـى هذين عامل ثالث هو عامل الإيقاع الذي يسوغ الكلام ويثبته في الأذهـان ويرسـم أخيلـة وصورا إضافية، غير ما ترسمه الكلمات فـي تراكيبهـا والصـور فـي إيحاءاتهـا.لأن الموضوع قد يحمل الشاعر على أن يختار قالبا موسيقيا دون آخر، وبالمقابل ترسم دفقـات الصوت وتتابع المقاطع ظلالا وأخيلة للمعنى، فتتعاضد اللغة الشـعرية بأبعادهـا الثلاثـة الألفاظ والصور والإيقاعات داخل حصن الذوق.

مصادر ومراجع الدراسة:

أولا- المصادر والمراجع العربية والمعربة:

1-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الخامسة 1998.

2-أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيـة، مكتبـة النهضـة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة 1419- 1998.

3-الأصفهاني(الراغب): المفردات في غريب القرآن، ضبط ومرجعة محمد خليـل عيتـاني، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى1418- 1998.

4-الباقلاني(أبو بكرمحمد بن الطيب): إعجاز القرآن، تحقيق محمد عبـد المـنعم خفـاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى1411- 1991.

5-برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، تصحيح وتعليق رمضان عبـد التـواب، مكتبـة الخانجي، القاهرة،الطبعة الرابعة 1423، 2003.

4-الجاحظ:

أ- البيان والتبيين، تبويب وشرح علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى 1408-1988.

ب-الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الثالثة 1990.

5-الجرجاني(عبد القاهر):

أ- دلائل الإعجاز، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1402-1981.

ب-أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الثانية 1420-1999.

6حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجـة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة 1986.

7-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبـد الحميـد هنـداوي، المكتبة العصرية، بيروت، الطبعة الأولى 1422-2001.

8-رولان بارت: هسهسة اللغة، مركز الإنماء الحضاري، حلب الطبعة الأولى1999.

9-سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القـاهرة، الطبعـة الثالثـة 1408-1988.

10-صلاح فضل:

أ- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار عالم المعرفة لنشر وتوزيع الكتاب، القاهرة1992.

ب-إنتاج الدلالة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة 1987.

11-عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح الكويت، الطبعة الثانية 1993.

12-العسكري(أبو هلال): الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضـــل إبـــراهيم، المكتبة العصرية، بيروت1419- 1998.

13-ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق وتحشية أحمد حسن بسج، منشورا دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1418- 1997.

14-فرانسواز أرمنكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي1986.

15-فضل حسن عباس: البلاغة المفترى عليها، بين الأصالة والتبعية، دار الفرقان، عمان الطبعة الثانية 1420-1999.

16-الفيروزآبادي: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، تحقيق محمد علـــي النجـــار، المكتبة العلمية، بيروت(دط ت).

17-محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد، ليبيا، الطبعة الأول2004.

18-النواجي(شمس الدين محمد بن حسن): مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت(دط ت).

19-نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجيـــة، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الأولى 1426-2005.

ثانيا- الرسائل والدوريات:

20-السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب (مقال)، مجلة فصـــول، المجلـــد4، العدد2، يناير-فبراير-مارس 1984، ص314.

21-محمد محمود البزال: الظواهر اللغوية في شعر ذي الرمة، أطروحة ماجستير مخطوطـــة، إشراف د/ شوقي المعري، قسم اللغة العربيـــة، كليـــة الآداب، جامعـــة دمشـــق 1421-1422/ 2001-2002.

ثالثا- المراجع الأجنبية:

22-Françoise Armingaud : La pragmatique, PUF, 4e édition, 1999, p46-47, p81au p90.

23-George Mounin : la linguistique, édition Seghers, Paris 1991, P183-184.

24-Jean Dubois : dictionnaire de linguistique et des sciences de langage, Larousse-Bordas, Paris1999, p36

25-Jean Gaune : Esthétique de la communication (QUE SAIS-JE), PUF, 1er édition 1997, p95-96

26-Marie-Noëlle Gary Prieur : Les termes clés de la linguistique, édition Seuil, octobre1999, p6-7

ابن رشيق المسيلي شاعرا وناقدا

أ. عبد العزيز شويط
جامعة جيجل

مقدمة

إنه من الأهمية بمكان أن نعترف بتأثير البيئة على أي نشاط بشري فكـري أم يـدوي علمي أم فني، إن ذلك أمر مسلم به و هكذا قضية لا يختلف فيها اثنان، حتى قيـل: هـذه سيوف هندية و هذا خط فارسي و تلك فلسفة إغريقية...إلخ وقيل أيضا هـذا أدب شـامي وذلك حجازي أو نجدي أو شامي أو عراقي أو أندلسي و حتى مغربي .

إن هاهنا مثار الاهتمام في القضية حين يتعلق الأمر بابن رشـيق المسـيلي أولا ثـم القيرواني ثانيا و لكن هيهات هيهات سارت به الركبان ولا يمكن أن يرجع كما لا يرجـع اللبن إلى الضرع و اللبن كان جزائريا ، فإن نوزعنا فيه نازعنا في ابن خلدون وقلعة بني سلامان وإن تراضينا على الاشتراك رضينا به، أعني تـأثير المكـان والزمـان اللـذين تجمعهما البيئة على النشاط البشري و الإنتاج العملي الإنساني، هـذه الفاعليـة الإلزاميـة الموجهة لإنتاج أثر نافع كما يقولون .

والحق أنني أردت أن ألج باب ابن رشيق المسيلي الناقد العالم، والمنهجـي الصـارم والفنان الشاعر من باب الخصوصية الفنية الجزائرية و المسيلية بالضبط ، مـا دام جميـع من تحدث عن ابن رشيق تلازمهم عبارة : تأدب بالمسيلة ثم رحل إلى القيـروان [1]، بمـا فيهم هو نفسه ابن رشيق ، على اعتبار أنها حاضرة علم في ذلك الوقت شاء لها الله و فق منطق التداول الحضاري و مسرة الأزمان أن تكون كذلك .

[1] - راجع في ذلك مثلا مقدمة تحقيق العمدة. لابن رشيق القيرواني تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة مصر ، ط 03 ،1963 . ص :10 . وراجع تعريف ابن رشيق بنفسه في : أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، تحقيق محمد العروسي المطوي و بشير البكوش ، الدار التونسية للنشر تونس و المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، دط ، 1986 ، ص : 05 . و في ص : 439 . (تعريفه بنفسه)

من قال إن العوامل المكانية و الزمانية لا تطبع العمل والصناعة و الإنتـاج بطابعهـا الخاص و تترك عليه بصماتها المميزة و الخاصة ؟ ، فهل قمح البليوني - و أنـا أعنـي وأعي ما أقول- كقمح الهلال الخصيب أو شبه جزيرة إيبيريا التي زايـل العـرب إليهـا وارتحلوا حاملين معهم تراثهم الفكري و الأدبي و موروثهم الثقافي على وجه الخصوص، ليتفاعل مع ما يجده من مؤثرات ثقافية و طبيعية ماديـة و معنويـة ؟ أعتقـد جازمـا أن الجواب سيكون بالنفي .،فتلك هي قبائل البربر متلاقحين مع العرب منتجين إكسير الحيـاة الروحية السامية متربعة على أراضي الحضنة الرشيقية .

ما من شك في أن للمكان و الزمان أثره الواضـح علـى الأدب وعلـى درس الأدب ((النقد)) ومن ثمة رأينا نتاج العقلية المغربية في ميدان النقد الأدبي عموما ونقد القـريض على وجه الخصوص مميزا كل التميز عن قدامة ابن جعفر وابن طباطبا العلـوي وأبـي هلال العسكري و الجرجانيين وابن قتيبة وحتى عن الجاحظ والباقلاني، إذ المكـان غيـر المكان والزمان غير الزمان فضلا عن الشخص الذي هو في حقيقة أمـره ابـن الزمـان والمكان .

و لعل أول خصوصية تميز ابن رشيق عن هؤلاء النقاد الكبار أنه شاعر جمـع بـين النقد و الممارسة الفنية، فأدرك عوامل تكوينها و كيفية إخراجها. فكان المسـؤول الأعلـم بالأمر من السائل و المجرب الأعلم بالأمر من المطلع .فإلى أي مدى استفاد ابـن رشـيق من تخصصه النقدي في صياغة تجربة شعرية فذة ؟ وإلى أي مدى استفاد مـن تجربتـه الإبداعية في التعبير عن نظرية نقدية واعية مبنية على التجربة و الممارسة ؟ ومـا هـي العوامل البيئية المخرجة لنا ابن رشيق ناقدا و شاعرا ؟ .

<u>ابن رشيق المسيلي الثقافة المشرقية و العقلية المغربية</u>

إن أرضا أنبتت ابن خلدون و المقري و البوني لقادرة على إنبات غيرهم دونهـم أو فوقهم علما و معرفة من قبلهم و من بعدهم ، إنها أرض المغـرب التـي صـدر بشـأنها خطاب الرفض الذي من شأن الناس أن ينقدوه : هذه بضاعتنا ردت إلينا ، فما تزال عقـدة المغرب شوكة في حلوق غير المنصفين من المشارقة إلى زمن ابـن رشـيق . فـأرض المغرب أرض تفوق أدبي و علمي بدون منازع ، يكفيها أنها كانت حلقـة الوصـل بـين المشرق و الأندلس وما أدراك ما الأندلس علما و حضارة أدبا و ثقافة و تواصلا لؤسـس الدولة العربية .

فالحقيقة التاريخية تقول : أنه و((في زمن باديس الصنهاجي و ابنه المعز بلغت القيروان ذروة النهضة في الحياتين العلمية و الأدبية ، ويكفي أن نذكر أمثال الرقيق المؤرخ وابن رشيق و ابن شرف و الحصري صاحب زهر الآداب))1 . فهؤلاء حملة ألوية العلم و الأدب في المغرب العربي يضاهون أمثالهم في المشرق العربي و لا فخر ، فما أجدر أن نعيد مقولة : أولئك رجال و نحن رجال . و أن ننقلها من تحولات الزمان إلى تحولات المكان، و من ثنائية القديم و الحديث إلى ثنائية المشرق و المغرب ولا فخر.

ثم أن الجميل أن صاحبنا ابن رشيق مذكور في هؤلاء و معدود بينهم ، كان له شرف التتلمذ على بعضهم و الزمالة مع بعضهم الآخر و تخرج الكثير ممن لم نذكرهم على يده ((ويمكن أن يعد عبد الكريم النهشلي أستاذا لابن رشيق و من أبعد الشخصيات تأثيرا فيه، فكتاب العمدة ينطق بما يكنه له ابن رشيق من تقدير و إجلال))[2]. فقد كان ابن رشيق المسيلي إذن تلميذا لعبد الكريم النهشلي ، فتحقق له التحصيل العلمي الممتاز من خلال ملقنه العلم متخصصا في الأدب و اللغة و النقد و مستفيدا من الظروف العلمية الراقية التي كانت تسود جو المغرب في القرن الخامس الهجري. ((وهكذا كانت جميع العوامل مسعفة على ظهور حركة نقدية في القيروان ، فكان من أعلامها أبو عبد الله القزاز الذي ألف كتابا في ما أخذ على أبي الطيب ، و ابن ميخائيل إلا أنا لا نعرف له مؤلفا نقديا ، و عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي صاحب كتاب "الممتع " وابن رشيق مؤلف العمدة وقراضة الذهب و الأنموذج في شعراء القيروان و ابن شرف الذي هاجر إلى الأندلس بعد خراب القيروان و هنالك كتب " رسالة الأضداد "))[3]. و كان التقارب بين هؤلاء النقاد بالغا و التشابه في المستوى كبيرا – و هي ميزة و حسنة – حتى ((يدل ما تبقى من كتاب" الممتع في علم الشعر وعمله "على أن بعض أبواب العمدة إنما رسمت على مثاله مثل: السؤال بالشعر ، في من نوه به المدح و خطه الهجاء ، النهي عن التعرض للشعراء ، الحديث عن أغراض الشعر من مدح و هجاء))[4] .

---

1 - إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان الأردن ، دط ، دت ، ص : 439 .

[2] - المرجع نفسه ، ص : 440 .

[3] - المرجع نفسه ، ص: 440 .

[4] - المرجع نفسه، ص : 441 .

ومن ثمة نجزم بأن الحركة النقدية كانت – و الحق يقال – تتميز بالشمولية، و إلا فما الدعوى إلى تشابه ناقدين في منهج تأليفهما النقدي، إن التأثير و التأثر إذا تكرر و كثر بين نقاد العصر الواحد و البلد الواحد فسر بالشمولية و بالحركية في الفعل.و دل على ذلك بالجو العلمي النقدي الذي كان يطبع البلد إلى درجة نشوء المذهب النقدي الخاص و المدرسة العلمية المميزة. و هو الأمر الذي كان بالفعل .

ابن رشيق : الناقد . الناقل ، الوصف و الماصدق

لقد شارك ابن رشيق في نقل التراث النقدي العربي. هكذا يحلو للدارسين العرب المحدثين تعريف ابن رشيق بأهم مهنة اشتغل بها وهي مهنة النقد التي طغت عليه فيقولون عنه: ((أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفي عام 456 من أشهر نقاد الشعر في القرن الخامس الهجري ، وكتابه العمدة في محاسن الشعر ونقده مشهور بين الأدباء والنقاد وهو أجمع كتاب في بابه، ولم يؤلف في موضوعه مثله .و الكتاب احتذاء لمنهج قدامة بن جعفر في الكتابة عن الشعر ونقده. فمنهج قدامة في النقد في كتابه " نقد الشعر " هو منهج ابن رشيق في العمدة مع اختلافات قليلة، وقد عرض ابن رشيق لقدامة في كتابه في كثير من المواضع واستمد من آراء الآمدي وأبي هلال العسكري وأخذ عنهما الكثير من الآراء النقدية. وكتاب العمدة على أنه بحال من الأحوال من الأصول والمصادر الكبيرة في النقد الأدبي في أدبنا العربي و هو ذخيرة لا يستغني عنها أحد))[1].

إذن كان قليل من التأثر والنقل وكثير من الإبداع والتجاوز وإن تشابه المنهج وتشابهت الأفكار إلى حد ما.هذا وإن كنا نرى الدكتور إحسان عباس في بعض المواضع من كتابه:" تاريخ النقد الأدبي عند العرب " يعتبر كتاب " العمدة في محاسن الشعر و نقده" – كما سماه صاحبه وهو واع بكلمة نقده وبالفروقات الدلالية بين نقده بمعنى جمع الآراء النقدية له ونقده بمعنى جمع الآراء النقدية له والإضافة إليها أشياء جديدة أملتها عليه طبيعته العلمية وبيئته المكانية والزمانية وتطور الشعر العربي في عصره – يعتبره مجرد كتاب نقلي في باب النقد - وهوحسبما يفهم من كلامه يعد النقل المرفق بظهور شخصية صاحبه نقدا - خاصة حين يتحدث عن آثار ابن رشيق وحيث يقول : ((ولكن كتاب

[1] - محمد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في النقد الأدبي دار الطباعة المحمدية الأزهر ، القاهرة، مصر ، ط، دت ، ص : 261 .

العمدة أهمها و أبعدها أثرا ، فهو كتاب جامع من حيث أنه معرض للآراء النقديـــة التـــي ظهرت في المشرق حتى عصر ابن رشيق ، ألفه لأبي الحسن علي بن أبي الرجال الـــذي كان يعد هو و أهل بيته برامكة إفريقية ، و قد ذكر في مقدمة الكتاب أنه رأى النـــاس قـــد بوبو الكلام في الشعر تبويبا مبهمة و ضرب كل واحد من جهة ، فجمع أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه))[1] . ثم يعود إحسان عباس فيستدرك شيئا مهما ، فرغم كـــون ابـــن رشيق صاهرا لآراء الآخرين فيقول : ((ولكن ابن رشيق رغم ذلك ناقد قدير ، لم تضـــع شخصيته بين آراء عبد الكريم و الجمحي و المبرد و الجاحظ و ابن و كيـــع و الرمـــاني ودعبل و الجرجاني و المرزوقي و ابن قتيبة و قدامة و الحمار السرقسطي و كثير غيرهم " سواء صرح بأسمائهم أو لم يصرح " و لعل ابن رشيق أبرز مثال على الناقد الذي يملـــك الإعجاب عن طريق شخصيته لا عن طريق الجدة في الرأي و لـــو قارنـــا بينـــه و بـــين العسكري صاحب الصناعتين و هما متشابهان في بناء مؤلفيهمـــا مـــن كتـــب الآخـــرين وآرائهم، لوجدنا العسكري مصنفا وحسب ، باهت الشخصية لا سبيل إلى عده ناقدا ، بينـــا يقف ابن رشيق بحيويته وقفة بارزة بين نقاد القرن الخامس ، هذا علـــى الـــرغم مـــن أن كتاب الصناعتين أدق تبويبا من كتاب العمدة ، غير أن كتاب العمدة يمتاز بين كتب النقـــد الأدبي بأنه احتوى أكثر ما يريده المتأدب ، من حديث عن الشعر و حـــديث فـــي الشـــعر نفسه، فكل فصل فيه مستغن بنفسه حسن الإيراد و الاقتصاص للخبر و الرأي معا ، ولهذا فيما أعتقد نال الكتاب حضوة واسعة بعد القرن الخامس الهجري ، و أصبح مثالا يحتذيـــه من يكتبون في علم الشعر ، و منهلا لطلاب النقد الأدبي يدرســـه الدارســـون و يلخصـــه الملخصون ، حتى نال ثناء عريض من ابن خلدون ، لأن المثقف الذي كان يحرص علـــى شيء من المعرفة النقدية لم يعد إذا قرأه بحاجة إلى أن يقرأ قدامة و الآمـــدي و الحـــاتمي والجرجاني ، إذ استخرج ابن رشيق خير ما عندهم و أودعه كتابه ، و هؤلاء هـــم أئمـــة النقد ، فما ظنك إذا وجد فيه القارئ خير ما عند غيرهم أيضا))[2] .

و الحق أن تفضيل ابن رشيق على أبي هلال العسكري من قبـــل الـــدكتور إحســـان عباس من خلال كتابيهما العمدة و الصناعتين مبني و مؤسس على نقاط منهجية ارتضـــاها

[1] - إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 444 .

[2] - المرجع السابق ، ص 447

الدكتور إحسان عباس ، لكن الذي يهم أنه تحدث بشيء من الاعتراف بقيمة العمدة ككتاب نقدي نقلي و هي قيمة جبارة عند الذين يعتبرون النقل ما لم تضع فيه شخصية الناقل نقدا، وهنا يحلو السؤال ، أليس ظهور الشخصية لدى الناقل الناقد شيء جديد و هـو التجديـد المنافي لمطلق النقل ؟ سأترك الجواب للدكتور الجليل إحسان عباس .

ابن رشيق: واقع النقل في الممارسة النقدية و حقيقة التجاوز

أولا إن التعرض للشعراء المغاربة ممن لم يتعرض لهم أي ناقد مشرقي ممن وصلتنا كتبهم النقدية سبق و تجديد نقدي ، وقد فعل ابن رشيق المسـيلي ذلـك فـي مختاراتـه الشعرية أنموذج الزمان في شعراء القيروان . إذ ترجم و مثل بالشعر لمائة شـاعر مـن شعراء المغرب العربي .

وأما ثانيا فلقد كان ابن رشيق المسيلي ناقدا بحق إن لم يكن أبرع نقاد القرن الخامس الهجري على الإطلاق ، يكفيه اعتراف النقاد و الدارسون القدامى و المحدثون بأنه ناقـد، أولا وثانيا لقد أضافوا له ما قالوا به بأن ((ابن رشيق قد نقل النقـد مـن المشـرق إلـى المغرب في هذا القرن)) [1] يكفيه – وقبل الخوض في محتويات الكتاب – أن كتابه العمدة في محاسن الشعر و نقده أكبر حجما وموضوعات من العيار والوساطة ونقد الشعر ونقـد النثر وغيره من كتب النقد التي سبقته أو جاءت بعده، بشرط أن تكون بحق متخصصة في ميدان النقد و بابه. فلقد خاض ابن رشيق في كل ما خاض فيه نقادنا القدامى مـن قضـايا نقدية، التزم في بعضها المساهمة في الموافقة والقبول ناقلا وأشار في بعضها الآخر إلـى التغاير في الموقف متجاوزا ومساهما في حركة النقد العربي برأيه الخاص.

فأول ما حاز الاتفاق عليه بين النقاد العرب القـدامى ' إذ ((يتفـق الجميـع علـى ضرورة الثقافة للشاعر، فيجعلها ابن رشيق في معرفة الأنساب و الوقائع و الأيام و ملوك العرب و منازل القمر بالإضافة إلى مطالعة الشعر طبعا و روايته و تخير الأجود فيه))[2] وهي فكرة مبثوثة بين ثنايا الكتب الأدبية النقدية من قبل مجيء ابن رشيق رحمه الله إلـى

---

[1] - - محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي ، دار المعارف مصر ، دط ، دت ، ج 02 ، ص: 131 .

[2] - محي الدين صبحي : نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس ، دط ، 1984 ، ص : 21 .

هذا العالم ، و لست مبالغا إذا قلت أن أم جندب زوج امرئ القيس الناقدة و طرفـة بـن العبد "صاحب استنوق الجمل " لو سألناهما عن ما الذي يجعل الشاعر شاعرا ؟ لأجابـا : قراءة و رواية و حفظ أشعار الأولين . وهي تمام الثقافة في ذلك العصر على الأقل .

في هذه القضية كان لابن رشيق التجديد في الرأي و التجاوز من خلال وصف الواقع الذوقي عند القدماء و عند المعاصرين من المتلقين للشعر العربي تلق علمي نقدي أو تلـق فني تعليمي ذوقي و متاعي أو تلق أبداعي عند الشعراء الممارسين الشعر.

و يظهر ذلك عند محمد زكي العشماوي حين يتعلق الأمر بقضـية اللفـظ و المعنـى والتعليق عليها ، فقد انتهى به منطق استدلاله بابن رشيق و بالقرن الخامس الهجري كحـد للاحتجاج الدلالي على المعالجة لهذه القضية بطريقة شافية كافية و لو وجد الشفاء فيما هو منتوج قبله لرجع إليه ، فهل خفي عليه ما كتب في هذه المسألة قبل ابن رشيق مـن قبـل النقاد و كان في مستوى حديث ابن رشيق عنها و إشارته إليها كمسألة من أهم مسائل النقد العربي القديم طرقها حتى الجاحظ رحمة الله عليه ؟ فيقول العشماوي :

((ولماذا نذهب بعيدا؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيروانـي فـي القـرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول فهو يصرح إلى أن " من الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته و وكده ، و هم فرق: قوم يذهبون إلى فخامة الكلام و جزالته على مذهب العرب من غير تصنع" كقول بشار:

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذرى منبر صلى علينا وسلما ...))[1]

ثم إن التجاوز لا يمليه الوقوع على رأي نقدي مؤسس يخالف أو يضيف على آراء النقاد الأوائل شيئا جديدا، وإنما التجاوز قد يتعلق بأمور مستحدثة يفرضها العصر وتقدمـه عبر سيرورة الزمن و صيرورته بالإضافة إلى تغير البيئة، انظر إلى ابن رشـيق كيـف امتد نقده إلى شعراء ما كان يدري قدامة بن جعفر ما هم وما شعرهم متقـدا عـنهم فـي الزمان و بعيد عنهم في المكان، وإن الناظر إلى كتاب العمدة ليجد آراء نقدية لناقدنا ابـن

[1] - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، دط ، 1979.
ص: 269 .

رشيق تتعلق بشعراء مغاربة عاشوا في القرن الخامس الهجري لم يتطـرق إلـيهم أي ناقـد معدود في النقاد غيره، وإن المتفحص لأنموذج الزمان في شعراء القيروان، وهو عبارة عن مختارات لمائة شاعر ممن مروا ذات زمان رشيقي على حاضرة القيروان بما فيهم هو نفسه حسن بن رشيق الذي ترجم لنفسه أخيرا (مائة) هؤلاء الشعراء لا نجد لهم ذكرا في أي كتاب نقدي لعمالقة وأساطين وكهان النقد العربي القديم[1]. ههنا التجاوز الذي مثله ابن رشيق.

أما المخالفة في الرأي النقدي فنجده عند ابن رشيق من خلال ما وصف به موقفـه من قضية القدماء و المحدثين ، هل هذا راجع إلى اعتداده بالمحدثين و هـو مـنهم لأنـه منهم؟ أم لسبب آخر ، المهم أن ابن رشيق ((يقف موقفا غريبا من القدماء و المحـدثين ، إذ يذهب حينا إلى تفضيل القدماء و الشعر القديم عامة مهما كانت مكانتـه ، و درجتـه ، وهو الشاعر المحدث المتأنق الصناع في شعره ، وربما خالف في اتجاهـه هـذا بعـض معاصريه بل أكثر معاصريه أمثال ابن شرف وبقية شعراء الأندلس ومال بعض الميل إلى اتجاه أستاذه عبد الكريم ومعاصره في الأندلس ابن شهيد .

ويبدو من شعره أنه كان يتكئ على معاني القدماء و أساليبهم ، كغيـره أيضـا مـن شعراء المغرب وكان كثير الحفظ لأخبار الشعراء و أشعارهم)).[2]

و يعد الكثير من النقاد و الدارسين العرب المحدثين ابن رشيق من النقاد الكبـار ذوي الأصالة في ميدان النقد و منهم الدكتور محمد الربداوي الذي يجعل لابن رشيق السبق فـي الاستيفاء فيقول عنه مستندا على آراء الدكتور عبد الرحمن ياغي ما نصه: ((صـاحب كتاب العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده ، وقد وصف ابن رشيق هذا بأنه من بلغـاء القيروان ، من المتبحرين في الآداب و المطلعين على كلام الناس .

وقد وصف ابن خلدون كتاب العمدة فقال :(و هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصـناعة وأعطاء حقها ، ولم يكتب فيها أحد قبله) وكرر هذا المعنى في أكثـر مـن مكـان مـن المقدمة، وفي كل مرة يشير إلى أن صناعة البيان وعلم الشعر مستوفاة في كتـاب العمـدة ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك ففيه البغية ، ويذهب الدكتور عبد الرحمن ياغي إلـى أن الفضل يرجع إلى ابن رشيق ، لأنه الناقد المغربي الذي وقع على نظريات متفرقة في النقد

[1] - ينظر: ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان.

[2] - محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي ، ص : 131

فصاغ من شتاتها كتاب العمدة و انتقل بها من الفوضوية إلـى المنهجيـة ومـن الأحكـام الجزئية المفرقة في بطون الكتب إلى التبويب و التنظيم)).[1]

((وقد فصل ابن رشيق بين البديهة و الارتجال فصلا دقيقا فقال : ((البديهة عنـد كثيـر من أهل عصرنا الارتجال ، وليست به ، لأن البديهة فيها الفكرة و التأييد . و الارتجال ما كان انهمارا و تدفقا لا يتوقف فيه صاحبه))[2]. و لعلك تلاحظ ملازمة ابن رشـيق لكلمـة لأن التعليلية ، و هي الأداة التفسيرية التعليلية التي يحتاج إليها كل ناقد يريد أن يدلل علـى آرائه النقدية مقنعا به المتلقي ، و هو الأمر المنهجي الذي أصبح النقـد العربـي مرتكـزا عليه في عصر ابن خلدون و عصور النقد المنهجي عند العرب فيما بعد .

ثم نجد تجديدا آخر لابن رشيق في سياق ممارسته لعملية النقد تطبيقا وتمييـزا بـين الجيد و الرديء وتنظيرا أيضا من خلال النقل والجمع ولما لا من خلال نقد النقـد، ففـي مسألة تعريف الشعر((أراد ابن رشيق أن يعرف الشعر ويذكر عناصره، فقال فـي بـاب حد الشعر بعد النية: ((إنه مكون من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافيـة، فهذا هو حد الشعر لأن من الكلام كلاما موزونا مقفى وليس بشعر لعدم الصـنعة والنيـة كأشياء انتزنت من القرآن ومن كلام النبي صلى الله عليه و سلم، وغير ذلك مما لم يطلـق عليه أنه شعر)).[3] هذه المعطيات– بصراحة تامة – لا يعبر عنها من سمع كمن رأي، مـع احتراماتي البالغة لنقادنا القدامى غير الشعراء، وحتى وإن عبروا عنها مـن خـلال فهمهـم العميق والدقيق و الشامل لعملية الإبداع الشعري الذي تلقوه ومارسوا تأويله ونقده يكون تعبير الأدباء النقاد في أغلب الأحيان أعمق، إن الأمر هنا ليس اللفظ والمعنى أوالسرقة أو غيرهـا من مسائل النقد، الأمر هنا يتعلق بالمفهوم والماهية، و أصحابه أدرى به من غيرهم .

تبقى قضية الشمولية والتكامل النقدي وهي تقابل في الشعر الكثـرة والاسـتيفاء فـ ((يمكن أن نعد عمل ابن رشيق في كتبه الثلاثة متكاملا فقد حاول فـي دراسـته لشـعراء القيروان في كتاب الأنموذج أن يطبق بعض القواعد النقدية التي حشدها في كتاب العمـدة

---

[1] - د/ محمد الربداوي ، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، دار الفكر بيروت لبنان ، دط ، دت ، ص : 387 .

2 - محي الدين صبحي : نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا : ص : 32

3 - أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة مصر ، ط 07 ، 1964 .

وعرض في أحد الفصول الأخيرة من العمدة لقضية السرقة في الشعر مـــوردا فيهـــا آراء العلماء وبعض أمثلتهم حتى إذا تعرض هو نفسه لتهمة السرقة عمل رسالة" قراضة الذهب " ليدل على إطلاعه ومقدرته في هذه الناحية بما يضعه في مصاف مـــن تعرضـــوا لهـــذا الموضوع من النقاد)).[1]

و يعدد الدكتور إحسان عباس مميزات ابن رشيق – و لست أدري أيعـــده بـــه ناقـــدا متجاوزا و مجددا أم هي لا ترقى عنده إلى الناقد المجدد و لا ترقيه عنـــده إلـــى ذلـــك – فيجعلها: 01 طرافة التجربة ((فهو يقترب من قلب القارئ بأن يقص عليه تجاربـــه فـــي الصنعة الشعرية ، فمن ذلك قوله في كيفية عمل القصيدة :و الصواب عندي ...)). 02 - الجرأة .03 - طرافة الرأي . 04 - تأثره بالإقليمية. 05 - اتساع نطاق الفهـــم النفســـي لوظيفه الشعر. 06 - إيمانه بقيمة التجربة الحسية .[2]

وسأضرب مثالا مهما يتمثل في قضية من قضايا النقد العربي القديم وهي قضية اللفظ والمعنى التي أسهم ابن رشيق فيها إسهاما فيه أصالة رأي وجدة طرح وهو القائل: " اللفظ جسم وروحه المعنى " ((وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التي قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ و المعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القســـمة ... و في هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبة إلى ضرورة الالتحـــام بـــين اللفـــظ و المعنى و لو أمكن لهذه الفكرة أن تتبلور عند ابن رشيق ، و أن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، و مدعمة بالشواهد و التحليل لكان من الجائز أن تقضي على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ و المعنى أمدا طويلا ، و لكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية في كتـــاب على أساس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجاني في نظريـــة الـــنظم ... و علـــى الرغم من أن في كلمات ابن رشيق السابقة ما يوضح طبيعة العلاقة بين اللفـــظ و المعنـــى في العمل الفني فإن مفهوم الخلق الأدبي، بوصفه كلا لا يتجزأ و لا ينفصل فيه لفظ عـــن معنى كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، و إنما هما عنصران متلاحمان يولدان فـــي وقـــت واحد . هذا المفهوم لم يكن قد استوى في نفس ابن رشيق ، يدل على ذلك بعض كلامـــه . وذلك حين يقول في النص السابق : " فإذا سلم المعنى و اختل بعض اللفـــظ كـــان نقصـــا

---

[1] - إحسان عباس تاريخ النقد عند العرب ، ص: 444 .

2 - المرجع نفسه ، ص : 451 - 455

للشعر، و هجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور وما أشـبه ذلك من غير أن تذهب الروح. " فهو هنا يجيز إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفـظ، كما يجيز استقلال الروح عن الجسد ، فيرى أن في الشلل و العرج و العور هجنـة حتـى ولو سلمت الروح، وقد يكون للجسد جمال، ولكنه لم يتعمق العلاقة بينهما ولا مـا يضـيفه كل منهما على الآخرين شبه تفاعل حي .))[1]

و لست أدري ما محل الاستدراك بلكن عند الدكتور العشماوي الناقد الكبير والـدارس القدير ؟ أكان ينتظر من ابن رشيق أن يتخطى الزمن فيأتينا بنظريات البنيوية والسـيميائية و ما إليها أم ماذا . إن هذا ما أتاحه الزمن و التطور العلمي لابن رشيق ، ويكفي الرجـل أنه فتح الباب على مصراعيه و طرق القضية طرقا سليما باعتراف الجميع تاركـا لمـن يأتي بعده وفق ظروف زمانية و سيرورة التطور العلمي ليكشفوها. فهل نحاسبه على مـا لم يقدمه حيث ما كان بالا مكان أن يقدنه أم نشكره على ما قدمه وفـق مـا أتاحـت لـه معطيات عصره و إعمال فكره إلى درجة السبق والإجادة ؟

ابن رشيق و الممارسة الفنية: التعثر و الإجادة

ما يزال النقاد و الدارسون ينبهون على حقيقة واقعية و يشيرون إليهـا بكتـبهم ، ألا وهي ضعف شعر العلماء وعلى رأسهم الخليل و أبو الأسود الدؤلي ، و يجعلـون لـذلك أسبابا منها قابلية العقل إلى النبوغ و البراعة في فن واحد و ما سواه يأتي دونه .

وأمام ما قال به العلماء والدارسون القدماء منهم خاصة من شيوع هذا الضعف في شعر العلماء حق لنا أن نتساءل: هل تصدق تجربة ابن رشيق العالم الناقد هذه الحقيقة أم تكذبها؟((و في هذه الفترة شاعت وصية أبي تمام للبحتري في تخير أوقات النظم عند المساء والصباح والترويح عن النفس بارتياد الفلوات مما نجد صداه في العمدة لابن رشيق.

غير أن هذا الناقد ينفرد بعرض تجربته الشخصية في النظم إذ قال: " ومما يجمـع الفكرة من طريق استلقاء الرجل على ظهره، و على كل حال فليس يفـتح مقفـل بحـار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسمار عند الهبوب من النوم لكون الشـمس مجتمعـة لـم يفترق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة وغير ذلك مما يعنيهـا)) [2] هاهنـا فـي حالـة

1 - محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، ص :270 .

[2] - محي الدين صبحي : نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، ص : 21 .

الاستلقاء على الظهر السبق والتجديد والتجاوز الذي أملته التجربة الشخصية والخصوصية الذاتية والبيئية – و لم لا ؟- على هذا الناقد الكريم محققا بذلك التفرد والخصوصية النقدية والشخصية العلمية. متجنبا الاجترار في المعنى الذي يعاب ولا يعاب تحقيق قولهم:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

و قولهم :

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من لفظنا مكرورا

فاللفظ يباح تكراره و المعنى أيضا من دون تطابق كبير أو مطلق، ومـا يقـال عـن الظاهرة الفنية يعمم على الظاهرة الدراسية النقد، و صاحبنا جمع بينهما.

ثم انظر مرة أخرى إلى التعليل الكامن في " لأن " التي أوردها الرجل و هو يتحـدث عن المباكرة كيف عبر بها عن الأسباب العلمية حسب ما يقتضيه تطور العلـم و خاصـة علم النجوم و التي تجعل من الصباح أليق و أنسب لقول الشعر و شحذ القريحة .

والحق أن مشكلة ابن رشيق– إذا عددناها أصلا مشكلة-هي الخلط بين نقده وإبداعه، فهو كثيرا ما يستل على آرائه النقدية بتجربته الإبداعية و دواعي القول الشعري عنده، فمـثلا إذا أخذنا مؤلفه قراضة الذهب((يحدثنا ابن رشيق في هذه الرسالة عن بعض تجاربه الخاصة، إذ يرى أن بعض ما يقع اتفاقا لا يعد سرقة، فهو قد نظم قصيدة في رثاء السيدة الجليلة، فـذكر حلق الشعور و لبس المسوح. ورثى آخر فذكر الكسوف، و هذا لا يعد سرقا))[1]

إذ تتبعنا ابن رشيق في حكمه على شـعره وجـدناه صـراحة و كمـا يوضـح الأصبحي مفرقا بين تجربته الشعرية و تجربته النقدية ، حيث حكـم علـى شـعره بأنـه متواضع على الإجمال مستعملا عبارة غير المفلق ، و هو لا يعد منقصة في حـق شـعر ابن رشيق و حكم على نقده بالأحسن فقال : ((و إذا كان ابن رشيق يشهد لنفسه بسـرعة الخاطر و توقد القريحة فإن ما وصل إلينا من شعره لا يدل على أنه ذلك الشاعر المفلق ، وأما رأيه في بناء القصيدة فيدل على قريحة نقدية ثاقبة " و من الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض ، و أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلـى مـا

1 إحسان عباس تاريخ النقد عند العرب ، ص: 458

قبله و لا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضيع معروفـة مثـل الحكايات وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد))[1] .

ثم انظر إلى هذا التجاوز الذي تنبه إليه ابن رشيق منبها هو بدوره من جـاء بعـده من النقاد إليها و مستلهما بوعي ظروف عصره العلمية و الثقافيـة ((و هـذا رأي فـي منتهى الأصالة إذا أخذنا الجو النقدي السائد في القرن الخـامس الهجـري ، فهـو يفسـح المجال لمعاملة الشعر القصصي معاملة مختلفة عن بقية الشعر ، و هذا كان كفـيلا بـأن يفتح بابا جديدا في طرق البناء الشعري خاصة و أن الفارابي و ابن سينا لفتا الأنظار إلـى أن أشعار الأمم الأخرى لا تلتزم بقافية موحدة))[2]. إذن نقد ابن رشيق المتأثر بـالمؤثرات العلمية و الفلسفية الحادثة و الاطلاع على ما هو سائد عند الآخر حقق له جانبا من التفـرد و أكسبه قدرا من التميز و الخصوصية ، و إن كان تأثر حازم بهـذه الروافـد الثقافيـة و المجالات المعرفية أعمق و أشمل ، و خاصة المنطق و الفلسفة .

ثمة قضية أخرى يستدل عليها ابن رشيق بتجربته الشعرية – وما أكثـر القضـايا التي يفعل فيها ذلك – و هي قضية مستلزمات طريقة النظم للأبيات الشـعرية ((و قـد عبر ابن رشيق عن هذه الأمور أجود تعبير حين عـرض تجربتـه فـي الـنظم فقـال : "والصواب أن لا يضع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته ، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة ولا أقدر عليه بل أصنع القسيم الأول على ما أريده ثم ألتمس لنفسي مـا يليـق بـه مـن القوافي بعد ذلك فأبني عليه القسيم الثاني ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبنـي البيـت كلـه على القافية ولم أر ذلك بمخلٍّ عليَّ و لا يزيحني عن مرادي ، و لا يغير عليّ شـيئا مـن لفظ القسيم الأول إلا في الندرة التي يعتد بها أو على جهة التنقـيح المفـرط))[3] . و هـي تجربة مغنية تعليلا للعملية الإبداعية و تعريفا بها و شهادة ما أحوج النقـاد إليهـا يقـدمها شاعر من منطلق وعيه بحاجة الدرس الأدبي و النقاد إلى تعليل الإبداع مثلما فعل ذلك بـه فيما بعد عند المنشغلين بالعوامل النفسية و العوامل الاجتماعيـة و الأنثروبولوجيـة فـي تكوين العمل الفني عامة و العمل الشعري على وجه الخصوص ، بما فـي ذلـك طريقـة

1 - المرجع نفسه ص: 25 .

[2] - المرجع نفسه ص: 25 أيضا

[3] - محي الدين صبحي ، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، ص :25 .

الإبداع و كيفية الإنتاج و ميكانيزمات الخلق الأدبي . و هو ما لم يغفل عنه ابـن رشـيق وغفل عنه الكثير من الشعراء ، اللهم ما تعلق بالفرزدق وقوله : يمر علـي يـوم و خلـع ضرس أهون علي من قول بيت شعر و غيرها من التعليقات على كيفية الإبداع و دواعيه من قبل الشعراء و هي – و الحق يقال – قليلة من عند أصحاب الاختصـاص المخـولين للخوض فيه ، الشعراء قبل غيرهم .

ثم نرى الكثير من الدارسين يعترفون بشاعرية ابن رشيق فمنهم من يقول: ((وتعـددت جوانب ابن رشيق الأدبية و العلمية ، فهو شاعر ناقد مؤرخ لغوي، ولكن غلب عليه جانبـا الشعر والنقد، وله ديوان شعر كبير تناقل كثير من المؤلفين قصائده في موضوعات مختلفة .

ولا يختلف شعره كثيرا عن شعر معاصريه في موضوعا ته فهو يغرق فـي المـديح والتملق والمبالغة في صفات الممدوح مع اصطناع الظرف أحيانا والمبادرة إلى القول فيما يعرض من موضوعات أو يقترح في المجلس إلى جانب الغزل بالمؤنث والمذكر ووصف الخمر والروضيات ومجالس اللهو ويتفق شعره مع روح عصره في أسـلوبه وديباجتـه، وميله للأوزان الخفيفة والرقيقة والإكثار من التشبيهات والاستعارات ، وإن كان لا يميـل إلى الصنعة كثيرا كالجناس و الطباق، و لوأنه لم يخل منها)) [1] حتى أن الديوان الشعري الذي بين أيدينا لابن رشيق يحتوي على ما يزيد عن مائتي قصـيدة ومقطوعـة موزعـة القافية على جميع حروف المعجم فاستحق اعتراف الناس بشاعريته كمـا وكيـف كثـرة متواضعة وجودة مثلها حتى قال شارح ديوانه ما نصه:((وهـا نحـن نواصـل جهودنـا السابقة، فنقدم للقارئ العربي ديوان الأديب الشاعر أبي علي الحسن بن رشيق القيروانـي، الذي تألق في القيروان في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي، وترك لدارسـي الأدب مجموعة نفيسة من كتب البلاغة و الترجمة والنقد))[2] إذن كان ابن رشيق مترجما.

و تأتي جهود الهواري شارح ديوانه مرحلة متقدمة بعد جهود عبد العزيز الميمنـي وعبد الرحمن ياغي في جمع أشعار ابن رشيق من بطون كتب اللغـة و الأدب العربـي ، فلم يكتف بالجمع و التحقيق بل زاد عليه الشرح و الضبط و التدقيق و الفهرسة و التحقيق

[1] - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف مصر، دط، دت، ج 02، ص: 130.

[2] - ديوان ابن رشيق القيرواني ، شرح د صلاح الدين الهواري و هدي عودة ، دار الجيل بيروت لبنان ط 01 ،1996 .

والترتيب و التوثيق فقال : ((وكنا نأمل أن نعثر على الديوان الذي رجـح معظـم الـذين ترجموا لابن رشيق أنه تركه مخطوطا ضمن مؤلفاته الكثيرة ، لكن يبدو أن ذلك الـديوان لم يسلم من التلف و الضياع ، بفعل ما تعرضت له القيروان من أحداث دامية ، أو بسـبب انتقال ابن رشيق إلى صقلية ، وموته في إحدى مدنها ، من غير أن يكون معه من يعنـى بالحفاظ على ما في حوزته من مؤلفات .أو ربما كان اهتمام الناس ب ((نقد)) ابن رشيق أكثر من اهتمامهم بشعره ، فحفظت كتبه النقدية و في طليعتها كتاب((العمدة)) ، وضـاع ديوان شعره.))[1]و لكن الجهود منصبة من قبل الكثير من الدارسين يحاولون جمع أشـعار الشعراء الذين ضاعت أشعارهم. يبحثون عنها بين ثنايا كتب اللغة و الأدب القديمة، عسى يجمعون مدونات الشعراء إن ليس كاملة فعلى الأقل ما تيسر من أشعارهم.

الخاتمة

هكذا إذن نأتي إلى خاتمة هذه المداخلة معترفين بقدر الرجل العلمي كعلم مـن أعـلام النقد العربي القديم ، يطالعنا بعدة مؤلفات في ميدان النقد و الشعر ، نلمس فيهـا جوانـب تاريخية عن تاريخ المغرب العربي في القرن الخامس الهجـري ، لنجـد ذلـك التوفيـق العجيب بين الإبداع و النقد ، بين الفن و العلم ، الرجل كان صائغا ، و في الصياغة انتقاد الدراهم و المعادن و تمييز الصحيح فيها من الزائف ، وفيه أيضا الفنية في تشكيل التحف و صناعتها ، إنها ثنائية عجيبة اجتمع طرفاها في ابن رشيق المسيلي ، الشعر و المعـادن النفيسة صناعة و نقدا . لقد تدرب الرجل على التمييز بين جيد الأدب و رديئه من تجربته في التمييز بين الذهب و الفضة . فما من شك أنه سوف ينجح ، و لقد نجح حتى عد ناقـدا ممنهجا ، حتى عد كتابه العمدة أشبه ما يكون برسالة دكتوراه .

لم يضر ابن رشيق أن شعره ليس في مستوى شعره فالعصر نعم عصر الموسوعية، ولكن البراعة لا بد أن تكون في فن أكثر من بقية الفنون التي يطرقها العبقـري المتعـدد الاختصاصات و الموسوعي ، ما ضر ابن رشيق أن شعره متوسط الجودة كمـا صـرح النقاد بذلك و الدارسون . و مع ذلك فهو شاعر حسن شعره، و عبقري في ميـدان نقـده عبر بوعي نقلة و تجديده و أصالة رأيه عن ما وصـلت إليـه العبقريـة الجزائريـة أولا والمغربية ثانيا في مجال الأدب و النقد. فلقد كان الرجل مغربيا بحق إذ تفـادى أن يقـال

[1] - المصدر نفسه ، ص : 06 .

عنه كما قيل عن صاحب العقد: هذه بضاعتنا ردت إلينا . من قال أن المشارقة إذا بحثـوا عن شتات النقد العربي وجدوه مجتمعا عند عمدة ابن رشيق المغربي ؟ و لقد كان ذلـك . وفي الأخير يحلو لي أن أختم بأبيات قالها ابن رشيق في مدح المعز بن باديس :

عن مثل فضلك تنطق الشعراء و بمثل فخرك تفخر الأمراء
وأرى الثرى و الماء حولك حملا ما لا يقوم له الثرى و الماء
لم يبق من طرف العراق و غيره شيء يروق العين منه رواء
حتى كـأن الشرق أعمل فكره في أن حوته يمينك البيضاء

قائمة المصادر و المراجع

01 - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، شرح د صلاح الدين الهواري و هدي عودة ، دار الجيـل بيروت لبنان ط 01 ،1996 .

02 - كناب العمدة في محاسن الشعر و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميـد ، مطبعـة السعادة مصر ،ط 03 ،1963 .

03 - أنموذج الزمان في شعراء القيروان،تحقيق محمد العروسي المطوي و بشير البكوش، الدار التونسية للنشر تونس و المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ، دط ، 1986 .

04 – محمد عبد المنعم خفاجي ، دراسات في النقد الأدبي دار الطباعـة المحمديـة الأزهـر ، القاهرة ، مصر ، ط ، دت .

05 - محمد الربداوي،الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام،دار الفكر بيروت لبنان،دط ،دت .

06 - أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، ط 07 ، 1964 .

07 - محي الدين صبحي ، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، الدار العربيـة للكتـاب ليبيا ، تونس ، دط ، 1984 .

08 - محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي ، دار المعارف مصر ، دط ، دت ، ج 02 .

09 - إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر و التوزيـع ، عمـان الأردن ، دط ، دت ، 439 .

10- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضـة العربيـة، بيروت لبنان ، دط ، 1979 .

القيمة الأدبية والنقدية لكتاب (العمدة) لابن رشيق

د. روبحي لخضر
جامعة المسيلة

أبو علي الحسن بن رشيق، شاعر، ناقد، مصنف، أديب فاضل، ولد سنة تسعين وثلاثمائة من الهجرة بمدينة المحمدية، فكان يعرف بالمحمدي والمسيلي نسبة إلى المسيلة1. صاحب كتاب (العمدة في صناعة الشعر ونقده) الذي جمع فيه بين مباحث البلاغة ومباحث النقد الأدبي مع أشياء في تاريخ الأدب. قال عنه ابن خلدون " وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة-يعني النقد- وإعطاء حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده ولا مثله2.

ونوّه بقيمته الأدبية والنقدية أحمد أمين بقوله:" فكتاب العمدة عنوانه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) وقد تعرض فيه لعناصر الشعر وفضله ودواعيه،و إن لم يتكلم عن العواطف التي تبعث الشعر، وإن لم يسمها عواطف، وذكر المشاهير من الشعراء والمقلين منهم والمولدين، والأوزان والقوافي، والهجاء والوصف وذكر كل نوع من الشعر كالنسيب والهجاء والوصف، وذكر شروط جودته، إلخ"3

كما أشاد به الكثير من الباحثين، فقد ذكر مصطفى الصاوي الجويني:" ويعود في بيئة المغرب تلك الصورة الواضحة لامتزاج النقد مع البلاغة مع غلبة البحث النقدي عند ابن رشيق في كتابه(العمدة في صناعة الشعر ونقده)، وكما كانت البداية بالجاحظ فالنهاية بابن رشيق، وأولهما في الجناح الشرقي العربي بينما ابن الرشيق في الجناح المغربي"4.

وقال عنه الشيخ كامل محمد محمد عويضة :" وفي هذا الكتاب نجد ما رفع من قيمته الفنية والأدبية من حديث النقد والبلاغة، فقد وجدنا فيه العلم الرفيع، وقد اهتم به العلماء على مر الأيام5.

وجمع محتواه الدكتور عبد العزيز عتيق بقوله:" ابن الرشيق القيرواني صاحب كتاب (العمدة) الذي جمع فيه بين مباحث البلاغة ومباحث النقد الأدبي مع أشياء في تاريخ الأدب"6.

ولا ريب أن هذا الكتاب رسم معالمه ابن الرشيق من معرفته بكتب غيره " فقد ألم بكثير من كتب القدماء كطبقات الشعراء لابن سلام، والشعر الشعراء لابن قتيبة، كما قرأ بديع ابن المعتز، وعيار الشعر لابن طباطبا، وتعرف على نقد الشعر لقدامة بن جعفر، كما قرأ نكت الإعجاز للرماني والموازنة للآمدي والوساطة للقاضي الجرجاني"7. هذا دون أن ننسى فضل أستاذه عبد الكريم النهشلي فهو أول من خط هذا الاتجاه الذي سار فيه ابن رشيق.

وهكذا يكون كتاب (العمدة) بحق عمدة دراسات الشعر في القرن الخامس، والكتاب الذي حمل اسم ابن رشيق وجعله في عداد الناقدين، فقد نقل النقد من نقد شاعر خاص أو شعراء معنيين كما فعل صاحب الموازنة و الوساطة إلى نقد الشعر عامة.

وكان سبب تصنيفه هذا الكتاب ما أفصح عنه ابن الرشيق في المقدمة:" مع ما للشعر من عظم المزية، وشرف الأبية، وعز الأنفة، وسلطان القدرة، وجدت الناس مختلفين فيه، مختلفين عن كثير منه، يُقدّمون ويُؤخّرون، ويُقلّون ويُكثرون، بَوبُوه أبوابا مبهمة، ولقبوه ألقابا متهمة، وكل واحد منهم قد ضرب في جهة، وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه، وشاهد دعواه، فجمعت أحسن ما قاله كل واحد منهم في كتابه، ليكون: (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) إن شاء الله تعالى8..

وهو بذلك حريص على حفظ هذا الموروث الشعري في كتابه وفق منهج صرّح به: "وعوّلت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري، خوف التكرار، ورجاء الاختصار...بعد أن قرنت كل شكل بشكله، ورددت كل فرع إلى أصله، وبينت للناشئ المبتدئ وجه الصواب فيه9.

قسّم الكتاب إلى قسمين كبيرين، أحدهما دراسة عامة حول الشعر وفنونه وموضوعاته، وهذا القسم يصح أن نقول إنه يعرض للشعر من حيث إنه علم، وإنه ديوان العرب، ومجَلي مآثرهم. وتراه يعرض في هذا القسم فضائل الشعر، ودفاعه عنه وعن الشعراء عامة، وعما قيل عن حملة القرآن على الشعر والشعراء، فيروي الأحاديث

والأخبار النبوية، وأقوال الصحابة وفضلاء العرب والمسلمين في فضـــله وتقديمـــه. ثـــم يخلص من هذا إلى أثر الشعر في الحياة، ومكانة الشعراء في الجاهلية والإسلام، وما كـــان من الأحداث الجليلة التي اتصلت به، وما كان للعرب من الأيام التي لعب فيهـــا الشـــعراء أدوار البطولة، ثم من كان منهم من السادة والقادة، ومن قال الشعر من الخلفاء ،ثم يحدثنا عن آثار الشعر في النفوس من استنهاضة الهمم ، واحتماء القبائل به، وذودهـــا الأعـــداء، والتفاؤل. وعلى الجملة ما له من المنافع في أصحابه والمضار لأعدائهم.

ويحدثنا بعدئذ عن الشعراء قدماء ومحدثين، وخصائص شعر كل مـــنهم، وعـــن الطبـــع والصنعة وعن المقلين والمكثرين من الشعراء.وفي موضوعات الشعر يحدثنا عن أقســـامه التي تعّود علماؤه تقسيمه إليها كالمديح والهجاء والنسب والعتاب، والوصف والرثاء.

وأما القسم الثاني من الكتاب فيتعلق بفن الشعر من حيث بناؤه ، وألفاظه، وأساليبه ومعانيه وأوزانه وقوافيه، ويبين لنا في هذا الباب آراء بعض الناقدين والأدباء أمثال قدامة والآمدي وابن وكيع والرماني وعبد الكريم النهشلي والقزّاز. ويفصل القول في البـــديع وأقســـامه، والسرقات وأبوابها، ويختم الكتاب بباب لاحق تحدث فيه عن أيام العرب.

ومن الأبواب التي خصها في كتابه نذكر:

باب في فضل الشعر: الشعر من أهم اهتمامات النقد والنقاد منذ القديم حتى اليـــوم، فمـــاذا يقول ابن رشيق في الشعر والشعراء؟

قال ابن رشيق:" وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، ولكل نوع منهما ثـــلاث طبقـــات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة. جيدا محفوظا، لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقـــارب به جيد المنثور... الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيـــب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفساها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشّيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم سموه شعر، لأنهم شعروا به، أي فطنوا "10.

باب في الشعراء والشعر :

وفيه يحدد حقيقة الشاعر: " وإنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا شعر بـــه غيـــره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه أو زيادة فيمـــا

أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنـــى إلـــى وجه عن وجه آخر – كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولـــم يكـــن لـــه إلا فضـــل الوزن"11 فالشعر ليس مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى . وإنمـــا هـــو الشعور والفطنة أي هو عاطفة وأحاسيس ووجدان، ومنه قول العرب: ليت شعري أي ليت فطنتي . وعليه فلابد أن يكون الشاعر فطنا يشعر بما قد لا يشعر به غيره ويأتي بمعـــاني قد تكون غائبة عن غيره .

باب حد الشعر وبنيته :

ومن خلاله يخرج ما ليس من الشعر: " البنية من أربعة أشياء وهي : اللفـــظ ،والـــوزن، والمعنى، والقافية. فهذا هو حدّ الشعر لأن من الكلام موزونا مقفى ولـــيس بشـــعر لعـــدم الصنعة والبنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر "12.

باب من رفعه الشعر ومن وضعه: كذلك التفت إلى بعض من صنعوا الشعر لذات الشـــعر أو صنعوه مدفوعين بعاطفة شخصية كعاطفة الفخر بالنفس والقوم :" فأما من صنع الشـــعر فصاحة ولسَنا ، وافتخار بنفسه وحسبه وتخليدا لمآثر قومه، ولم يصنعه رغبـــة ولا رهبـــة ولا مدحا ولا هجاءً...فلا نقص عليه في ذلك، بل هو زائد في أدبه وشهادة بفضله"13.

باب في آداب الشاعر : كذلك أشار ابن رشيق إلى مجموعة من الخصال التي ينبغـــي أن يتحلى بها الشاعر حتى يكون قريبا إلى القلوب، مثل قوله:" من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطـــيء الأكناف، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عـــزوب الهمـــة، نظيـــف البـــزة، أنفا14.كذلك قوله : "وليلتمس له من الكلام ما سهل ومن القصد ما عدل ومن المعنـــى مـــا كان واضحا جليا يعرف بديا، فقد قال بعض المتقـــدمين: "شـــر الشـــعر مـــا ســـئل عـــن معناه"15.ولا شك أن اقتدار ابن رشيق في الشعر قد ساعده كثيرا على ممارسة النقد بتفهم لدقائق الصناعة.

باب المطبوع والمصنوع: وهو يرجع الشعر إلى مطبوع ومصنوع، وذلـك فـي قولـه: " ومن الشعر مطبوع ومصنوع: فالمطبوع هو الأصل الـذي وضـع أولا وعليـه المـدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين"16.

ونراه يفرق بين(الاختراع) و(الإبداع).ومعناهما وإن كان واحدا في العربيـة إلا أن (الاختراع) عنده:" هو خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط. أمـا (الإبداع) :فهوا إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف، والذي تجري العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار (الاختراع) للمعنى،و (الإبـداع) للفـظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصـب السبق17.

ويدفعه ذكر (التوليد) إلى تعريفه بقوله:" والتوليد أن يستخرج الشـاعر معنـى شـاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع لما فيه من الاقتـداء بغيـره. ولا يقال له أيضا (سرقة) إذ كان ليس أخذا على وجهه.18.

وقد حصر ابن رشيق العواطف التي تستجيش النفوس الشاعرة وتستثيرها إلـى القـول :" فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطـرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع".19.

كما وضح أثر عاطفتي البغض والحب في الشعر بالقول:" من أراد المديح فبالرغبة، ومـن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومـن أراد التشـبيب فبالشـوق والعشـق، ومـن أراد المعاتبـة فبالاستبطاء 20.

موضوعات الشعر: يحدثنا ابن رشيق عن أقسامه التي تعود علماءه تقسيمه إليها ونـذكر بعضا منها:

الفخر: عرفه ابن رشيق بقوله:" الافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص بـه نفسـه وقومه. وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار."21 وذكر : " وقد أنكر قدامة وتابعه ابن رشيق في رأيه أن يمدح الإنسان بآبائه دون أن يكون ممدوحا بنفسه، لأن كثيرا من الناس لا يكونون كآبائهم "22. كما ذكر أن الفخـر " الـذي يشد النفس إليه ويؤثر فيها هو الذي يلتزم فيه الشاعر الصدق ويكون تعبيرا حقيقيـا عمـا

صدر عنه أو عن قومه من مآثر، وهو ما سماه ابن رشيق(الفخر الحلال غير المـدعى ولا المنتحَل)23.

الهجاء والتعريض:يقول ابن رشيق :"وأنا أرى التعريض أهجى من التصـريح ، لاتسـاع الظن من التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته. فإذا كـان الهجاء تصريحا أحاطت به النفس علما، وقبلته يقينا في أول وهلة، فكان كـل يـوم فـي نقصان لنسيان أو ملل يعرض. وشرط ذلك أن يكون المهجو ذا قدْر في نفسه وحسبه، فأما إن كان لا يوقظه التلويح ولا يؤلمه إلا التصريح، فذلك."24.

الوصف: يقول ابن رشيق:" الشعر – إلا أقله – راجع إلى باب الوصف ولا سـبيل إلـى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه مشتملا عليه، وليس به."25.

أما القضايا النقدية التي أثارها ابن رشيق في كتابه العمدة، فنذكر: قضية الألفاظ والمعاني، قضية القديم والجديد، وقضية السرقات الأدبية.

أولا: قضية الألفاظ والمعاني:قضية اللفظ والمعنى من الموضوعات التي اهتم بهـا نقـاد العرب بصفة خاصة، حيث كثر حديثهم عن المعاني والألفاظ في الشعر، المعاني بما فيهـا من أفكار و عواطف وخواطر وأخيلة، والألفاظ بما فيها مـن كلمـات وجمـل وتعـابير وأساليب. وكان اختلافهم في أيهما أفضل :الألفاظ أو العاني ؟ وانقسموا إلى ثلاثة أقسام :

قسم اهتم بالألفاظ وفضلها على المعاني، وقسم اهتم بالمعاني وفضلها على الألفاظ .

وقسم اتخذ موقفا معتدلا حيث اهتم بالألفاظ والمعاني في آن واحد. ويمكن أن نعرّف بهـم بالمدرسة التوفيقية .فترى كيف كانت نظرة ابن رشيق في هذه القضية؟

لقد عقد بابا مستقلا سماه(باب في اللفظ والمعنى)، أورد من خلاله رأيا فقال:"اللفـظ جسـم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسمّ، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته.فـإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الـروح.وكـذلك إن ضـعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسـام مـن المـرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجـب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقـي اللفـظ

مواتا ولا فائدة فيه . وإن كان حسن الطلاوة في السمع..وكـذلك إن اختـل اللفـظ جملـة وتلاشى لم يصلح له معنى لأنا لا نجد روحا في غير جسم البتة"26.

وفي هذا النص يعمد ابن رشيق إلى التمثيل و التشبيه، فالشعر كالإنسان تماما جسمه هـو اللفظ وروحه المعنى،" والعلاقة بينهما قوية جدا مثل ارتباط الروح بالجسـد، فـإن اختـل أحدهما ضعف الشعر وأصبح خاليا من القيم الفنية والجمالية27. وفي هذا إشـارة صـائبة لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى. ومن خلال موقفه هذا نجده وقف موقفا معتدلا غيـر متعصب لرأي على آخر" ولو أمكن لهذه الفكرة أن تتبلور عند ابن رشـيق، وأن تـدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجائز أن تقضي على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ والمعنى أمدا طويلا ."28 .

ثانيا- قضية القديم والجديد : يقصد بلفظ القديم الأدب العربي بصفة عامة والشـعر بصـفة خاصة الذي قيل طيلة العهد الجاهلي والإسلامي والأموي، وهو التراث الذي أجمع النقاد على صحة الاحتجاج به، أما مصطلح الحديث أو الجديد فهو الشعر الذي بدأ مـع قيـام الدولـة العباسية، واستمر في ما بعد عهودا طويلة، بدأ مع بشار ابن برد رأس الشـعراء المولـدين، وأبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام ، واستمر مع المتنبي والمعري..وفي كتـاب العمـدة خص ابن رشيق القدماء والمحدثين بباب كامل مما قال فيه:" كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله. وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد حسن هذا المولـد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق فجعله مولدا بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقـدمين ...وإنمـا مثـل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشـه وزينـه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن. والقدرة ظاهرة على هذا وإن خشن .."29.

وعليه فإن نظرته لا تختلف عن آراء النقاد المتميزين من أمثال ابن سلام وابن قتيبة وعبد الكريم النهشلي.فلقد أمن بالتسوية بين الشعر القديم والشعر الحديث لكـن الحكـم للأجـود منهما " فهو لم يتعصب للقديم لقدمه، كما لم ينتصر للجديد لجدته ، وإنمـا العبـرة عنـده للأجود منهما وهو الأثر الفني الذي يضمن خلوده واستمرار يته"30 .

ثالثا :قضية السرقات الأدبية : السرقة في معناها اللغوي هي اختلاس ما للآخـرين، وفـي الاصطلاح الأدبي هو أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وقد

يأخذ اللفظ والمعنى على حد سواء ثم ينسب ذلك لنفسه. وهذا الموضوع شغل حيزا كبيرا من اهتمام العرب منذ قامت المعارك الأدبية حول تجديد الشعراء المحدثين فـــي الأدب العربـــي بعامة، والخصومات الأدبية التي دارت حول أبي تمام والبحتري، ثم من بعده حول المتنبـــي بخاصة، ومشكلة القدماء والمحدثين في العصر العباسي إنما نتجت حين فشا مذهب الصـــنعة واتكاء الأدب على تقليد الشعر الجاهلي والاستمداد من صوره ومعانيه وأساليبه .

تناول بن رشيق السرقات بالبحث والدرس فعقد لها في كتابه (العمدة) بابا خاصـــا بعنـــوان (باب السرقات وما شاكلها) قال فيه: " وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشـــعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضـــحة لا تخفى على الجاهل المغفل"31.

ولعل ابن رشيق أكثرّ العلماء تتبعـــا للمصـــطلحات الخاصـــة بـــأنواع الســـرقات وحصرها وتحديد مفهوم كل منها. نذكر منها :

1- الاصطراف والانتحال: وهو " أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهل المثل فهو اجتلاب واستلحاق، وإن ادعاه جملة فهو انتحال32 .

2- الاهتدام : وهو أن يأخذ الشاعر بعض معنى البيت دون لفظه ويهتدم باقي البيت وذلك كقول النجاشي :

وكنت كذي رجلين: رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان

فأخذ كثير القسم الأول واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

وكنت كذي رجلين: رجل صحيحة ورجل رمى فيها الزمان فشلت 33

3- الالتقاط: وهو أن يؤلف الشاعر بيته من عدة أبيات كأن يأخذ أوله من بيـــت ووســـطه من بيت آخر وعجزه من بيت ثالث .ومن ذلك قول يزيد بن الطَثْرِيَةَ:

إذا ما رآني مقبلا غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فقد أخذ أوله من قول جميل:

إذا ما رأوني طالعا من ثنية يقولون: من هذا ؟ وقد عرفوني

وأخذ وسطه من قول جرير:

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

وأخذ عجزه من قول عنترة :

إذا أبصرتني أعرضت عني كأن الشمس من حولي تدور34

ومن خلال هذه التعريفات حاول ابن رشيق أن يقدم دراسة مفصلة لهذه المشـــكلة وانتهـــى إلى الرأي الذي انتهى إليه من قبله الآمدي والجرجاني وعبد الكريم النهشلي .

إن السرقة كما قال ابن الرشيق لا يستطيع أي شاعر أن يدعي السلامة منه، ولكـــن قيمـــة مسروق تظهر في قدرة المقتبس على الاقتباس والتصرف وبخاصة في المعاني التي هـــي المحور الأساسي الذي تدور حوله السرقة.

وهكذا يمكن القول بأن ابن الرشيق كان متميزا من خلال كتابه(العمدة) وكما قال ابن خلدون " وبالجملة فهذه الصناعة وتعلمها مستوفى في كتاب العمدة لابن رشـــيق.وقـــد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب ففيه البغيـــة من ذلك "35.

الهوامش:

1. إبن رشيق: العمدة، تحقيق د.عبد الحميد هندوي. المكتبة العصرية صيدا، بيروت ط1، 1422هـ/ 2001م، ص5.
2. ابن خلدون: المقدمة، دار الرائد العربي، ط5، 1402هـ-1982م، ص574.
3. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان؟، ط4، 1967م، ص488.
4. مصطفى الصاوي الجويني: معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف الإسكندرية، ص8.
5. الشيخ كامل محمد محمد عويضة: ابن رشيق القيرواني الشاعر البليغ. دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1413هـ- 1993م، ص46.
6. د.عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي. دار النهضة العربية بيروت، ط2 ، 1972م، ص286.
7. محمد زغلول سلام: تاريخ النقد العربي. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 1993م، ج2، ص131.
8. ابن رشيق: العمدة 3/1.
9. نفسه: 3/1.
10. نفسه: 9/1 .10.
11. نفسه: 104/1.
12. نفسه: 85/1.
13. نفسه: 30/1.
14. نفسه: 177/1.
15. نفسه: 180/1.
16. نفسه: 117/1.
17. نفسه: 323/1-236.
18. نفسه: 232/1.
19. نفسه: 108/1.
20. نفسه: 110/1.
21. نفسه: 162/1.
22. نفسه: 163/2.
23. نفسه: 165/2.
24. نفسه: 191/2.

25. نفسه: 294/2.
26. نفسه: 89/1.
27. د.بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام أبن رشيق المسيلي: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص 175.
28. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربي بيروت، ص270.
29. ابن رشيق: العمدة 56/1.
30. د.بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص192.
31. ابن رشيق: العمدة 282/2.
32. نفسه: 283/2.
33. نفسه: 287/2.
34. نفسه: 289/2-290.
35. ابن خلدون: المقدمة، ص575.

إشكالاتنا النقدية والفكرية من المنظور الخلدوني

أ. زغــوان محمد
المركز الجامعي مولاي الطاهر بسعيدة

الأدب والحياة توأمان مقالة نتصور أنها تصدق إلى حد كبير على الظاهرة الأدبية بكل مكوناتها وتمظهراتها إذ من إشكالات الواقع وقضايا الحياة الإنسانية ومن جملة تناقضـــاتها يترشح الأدب ليغدو الصورة العاكسة للنمط التفكيري والمشاعري والذوقي للإنسان.

وفي هدي هذه الرؤية يحاول ابن خلدون أن يعمل رؤيته النقدية ليؤسس لأحزمـــة من مفردات النشاز والتوتر، والتي لا تزال تحكم بنيتنا التفكيرية والثقافية في بلاد المغرب العربي تحديدا، وتنخس في جنباتها الانثيالات .

ومما يعطي لعمله هذا سمة الوجاهة، ويوجب التوقف عنده بكثير مـــن التواضـــع والاستماع طبيعة الرأي الذي يبديه والذي هو خلاف ما نحب أن نسمع عـــن أنفســـنا مـــن صور التبجيل والمدح، وكون الرجل مطلعا وابن البيئة وينظر لهـــا مـــن موقـــع الخبيـــر العارف، والعالم المجتمعي .

فكثيرا ما تلتبس علينا الحقائق وغاية ما نقوم بـــه أننـــا نعلقهـــا علـــى مشـــجب الاستعمار، ونعفي أنفسنا من المسؤولية، ثم نذهب لننام قريري العين، وما ذلـــك إلا لأننـــا نمارس فنتازيا التملص من حمل تبعات أخطائنا ومواقفنا.

ونحن هنا لا نحامي عن الشيطان لأننا نعتقد أن المعادلة الاستعمارية تتحمل قـــدرا كبيرا من مأساتنا الأدبية، ومشكلتنا مع هويتنا بمعناها الجامع.

ولكن القصة لا تنتهي عند هذا الحد، ولا يمكن اختزالها في الاستعمار وحده لأننا نتصور أن هذا الفلتان في الهوية، وعقوق الذات هو عرض لجرثومة أبديـــة تعـــيش فـــي الجسم المغربي قبل أن تجهز عليه فلول الغزاة .

لقد انتقد ابن خلدون الفارابي لأنه حاول أن يدرس المجتمع العربي من موقع الآمال أي كما يأمل أن يكون لا كما هي كينونته في أرض الواقع، كما انتقد ابن رشد لأنـــه أعمـــل الأدوات الأرسطية في دراسة مجتمعه العربي، فكان كمن يبحث عن العمائم في دنيا القبعات.

وهو ما يحاول ابن خلدون استدراكه على دراسات سابقيه كونها تتجاهـل الواقـع وتعمل على تغييبه وتجاوزه لأنها تفتي فيه من منطلق المعرفة النظرية التي لا رصيد لهـا من واقع الحركة البشرية، في حين يعمل هو على تلافي ذلـك كلـه باستحضـار الواقـع والانطلاق من عقده وإشكالاته، وبناء مقروئياته في ضوئه.

إن ابن خلدون يفتح أعيننا على البقع المعتمة في بنيتنا الثقافية والأدبية بمصـارحة ومكاشفة قل نظيرها، فهو يسمي الأشياء بمسمياتها، ويلتزم فيها بالمصطلحات الدقيقة التـي تتجه رأسا للشيء دون مساحيق تجميلية ، ودون تهيب من عرض المسـاءلات المحرجـة التي تستفز الباحث عن الأجوبة المعلبة، فتضعه قبالة مواقع ملتهبة، ومثل هذه الطروحات وعلى هذا المستوى قد تؤذيه حتى في شخصه لعرضه الحقائق مكشوفة ، وما أكثر الـذين يضايقهم النقد الصريح والجاد، ولا يطيقون أن ينظروا للمرآة ليروا حقيقة أنفسهم كما هـي لا كما يحبون رؤيتها أو كما يزيفها لهم من عودوهم الانتشاء بالكلمات العذبة.

ونحن لا نعتقد الكمالية في هذه القراءة الخلدونية لواقعنا بقدر ما نريد أن نسمع له ونعرض وجهة نظره باعتباره علما من أعلامنا، ويمثل لنا رؤية من داخل بيتنا المغربـي، وهو ليس من الأغيار الذين كثيرا ما يُتهمون بالتحامل، ومجافاة روح الاعتدال، وليس لنـا أن نزايد عليه في عروبة أو انتماء، وإذا تقرر هذا فلنختلف معه كمـا نشـاء، ولا تسـعنا مخالفته إلا بعد معرفة وجهة نظره .

ولعل ابن خلدون كان يستشعر مثل هذه المواقف الضيقة الصدر بكل ما لا يتفق وما يعتقـد الناس، أو يخالف ما ألفوه من أهواء وأضاليل وهم يرون فيها الحق الصراح، فـراح ينبـه على هذه الحالات النفسية القلقة غير السوية قائلا " فالنفس إذا خامرها تشيع لرأي أو نحلة قبلت ما يوافقها من الأخبار لأول وهلة، وكان ذلك الميل والتشـيع غطـاء علـى عـين بصيرتها عن الانتقاد والتمحيص ، فتقع في قبول الكذب ونقله " (1) .

إذن ما يطرحه الرجل شيء بدا له فآثر تسجيله دون خلفيـات أو حسـابات، ولا نزعم لأي كان المعصومية إذ الحقيقة نسبية، وما من عالم إلا رد ورُدّ عليه

وبعد هذا التقديم المتحفظ للمداخلة بقصد تهيئة أرضية الموضوع نقـوم بعـرض الإشكالات التي يفترض ابن خلدون أنها أعاقت النهضة الأدبية بالمغرب، وجعلته يتخلـف عن مسايرة الحركة المشرقية والأندلسية، ويتأخر عن المتابعة :

1- <u>النفسية المغربية غير المستقرة (المقاتلة/ شخصية العنيف)</u> :

يرتبط الفعل الأدبي في البيئة المغاربية بنفسية العسكري المقاتل وتجـذرت هـذه النفسـية وتعمقت مع التاريخ ربما لأن المغربي كان على الدوام فـي سـجال مسـلح منـذ الفـتح الإسلامي حيث كان في الصفوف الأولى للفتوح والزحوف المتقدمة مـا وراء الأطلسـي والمتوسطي، إضافة للاحتراب الداخلي الذي أسهم أيضا في تثبيت معـالم هـذه الصـورة النمطية.

لقد كان الشعر بالواقع وسيلة لتجييش الجند، وتحريك الهمم، ويذكر ابن خلدون كيف كـان الشاعر من قبائل " زناتة من أمم المغرب يتقدم.. عندهم أمام الصفوف ويتغنـى فيحـرك بغنائه الجبال الرواسي ويبعث على الاستماتة " (2) .

فابن خلدون يضعنا في صلب التركيبة النفسية للمغربي المقتصرة على الضروري من كل شيء، فالنظرة للشعر ارتبطت بدوافع براغماتية حيـث يغـدو الشـعر سـلاحا تعبويـا وتحريضيا، وهي المقاربة نفسها يستدعيها حكم التاريخ في الفترات المتأخرة ببلاد المغرب العربي وبيان ذلك على سبيل النمذجة ما عرف أيام حكم المرابطين، وتسميتهم لدولة باسـم حربي هو " الرباط " ، وأقاموا أساس ملكهم على هذه الفكرة، وبلغ من سـطوتهم وشـدة بأسهم أنهم حالوا دون سقوط بلاد الأندلس في يد النصارى مدة قرن ونصف من الـزمن، ثم تحول وجودهم في تلك الجغرافية الأوربية ببلاد الأندلس إلـى فـتح وضـم بـالإكراه، فاستشرت العداوات والحروب والغزوات المرابطية ضد من جاءوا لنصرتهم ولعل مقالـة يوسف ابن تاشفين تختصر المعنى والتاريخ والموقف عندما ذكر ما نصه " كنت أظن أني قد ملكت شيئا، فلما رأيت تلك البلاد صغرت في عيني مملكتي ".

وبالمناسبة نستحضر هنا مقاربة نمطية تاريخية بوجهين:

أ. <u>الوجه الأول</u>: صورة فرنسا حين أعدت العدة لغزو مصر قامت باستقدام أدوات الطباعة والكتابة والورق بموازاة مع الحضور العسكري، انطلاقا من المسح الاستشـراقي القبلي القائم على استدعاء الخلفية الحضارية للخط والكتابة الفرعونية التي لا تـزال مثـار جدل وبحث في أوساط الباحثين، ومراعاة فرنسا لهذه الخصوصـية الثقافيـة للمصـريين يجري من باب خطب ودهم والظهور في أعينهم بمظهر الناشرين للعلم، والفاتحين للبلـدان بالحضارة والعمران، ويكفي أننا نؤرخ لنهضتنا الحديثة بدءا من هذا التاريخ .

ب. الوجه الثاني: صورة فرنسا وهي تنزل غازية الجزائر فتضع خطتها بتمامهـا علـى الحسم العسكري بعد تمشيط المنطقة ثقافيا من دوائر استشراقها التي أوحت إليها بما يجـب عليها القيام به في الحالة المغربية حيال نفسية المغربي العسكرية العنيفة.

المغربي الذي ينحدر من ثقافة محاربة وممانعة وهي كل إرثه الفكـري والثقـافي الذي دخل وعيه وشكل وراثته الحضارية على مدار التـاريخ، وأن كـل فخـره وزهـوه يتمحور حول الأمجاد العسكرية والبطولات الحربية.

وعليه فمنطق المواجهة يقضي مقارعته بسلاحه، وقد أشار ابـن جبيـر (ت641هـ) في رحلته إلى ما يتعرض له الحجاج المغاربة من سوء معاملة في مرورهم علـى عكـة، وما يفرضه عليهم الإفرنجة من مكوس في حين لا يعتـرض علـى غيـرهم مـن بـلاد المسلمين، والسبب في ذلك أن طائفة من أنجادهم كانت تغزو مع نـور الـدين، فجـازاهم الإفرنج بهذه الضريبة المكسية، وقد عرف عنهم النكاية بالعدو والعنت(3)

غلبة البداوة وعراقتها

يتأثر ابن خلدون هذا الأمر في حركة العمران " إذ عظمة البنيان من عظمـة الإنسـان " ، ويؤكد علماء النفس حديثا على أهمية النسيج العمراني المتماسك جماليا وفنيا مما يـنعكس على نفسية قاطنيه بصورة إيجابية فيمتع العـين، ويحـرك مشـاعر الإحسـاس والفخـر والجمال، ويرقي الذوق .

وفي الحالة المغربية تحديدا يربطه بدخائل الأنفس القلقة التي لا تعرف الاستقرار الذي يعد أحد شروط العمران الأساسية حيث يلاحظ فقرا في إحسان البناء وإتقانـه، وقلـة المـدن والأمصار على العموم فيقول : " الأقطار كانت للبربر* منذ آلاف السنين قبل الإسـلام ، وكان عمرانها كله بدويا ولم تستمر فيهم الحضارة حتى تستكمل أحوالهـا والـدول التـي ملكتهم من الإفرنجة والعرب لم يطل أمد ملكهم فيهم حتى ترسخ الحضارة منها " (4) .

ولعل في عدم الاستقرار داخل حدود جغرافية بعينها لغلبة حياة الحـل والترحـال على القبائل خير ما يدلّ به على ذلك التوتر المتصل في حركة التاريخ المغربيـة والـذي يقف حائلا دون رسوخ الحضارة التي من أبسط قواعد نشـوئها الاسـتقرار لأن النفـوس المشوشة غير القارة لا تبني حضارة ولا تصنع ثقافة .

أما في الحالة المشرقية فيتصور ابن خلدون أن " المشرق رسـمت فيـه أحـوال الحضارة منذ ملك الأمم القديمة من الفرس والنبط والقبط وبني إسرائيل ويونـان والـروم أحقابا متطاولة " (5) .

فالحضارة تبعا لهذا الرأي نتاج بشري مشترك، وميراث حيادي الجنسية فكل أمـة ضاربة فيه بسهم مع تفاوت في الحظوظ، ومثل هذه الفرصـة مـن المصـاهرة الثقافيـة والانفتاح على الآخر، فهي وإن أتيحت للأمة الإسلامية على نطاق واسع ــ وهذا سر كـل تلك الإسهامات الرائدة والأعمال المبدعة التي أفاءت بظلالها على البشـرية ردحـا مـن الزمن ــ غير أن هذه المصاهرة الانفتاحية لم تتح لأهل المغرب بالصورة المطلوبة .

2- ضعف صناعة التعليم لغلبة القيم البدوية

هذه نتيجة لحقائق على الأرض يلتقط ابن خلدون مفرداتها بالمعنى الـذي يفيـد أن أحوال الحضارة عند المغاربة " ناشئة عن أحـوال البـداوة وأنهـا أصـل لهـا "(6)وإن المنحدرين من أصول البداوة يعوزهم الامتداد الذي يصلهم بالحضارة بالمعنى المتقدم كمـا في الحالة المشرقية فيقول " إذا فتشنا أهل مصر من الأمصار وجدنا أولية أكثرهم من أهل البدو " (7).

وحتى في حال تواصلهم مع غيرهم ــ ربما من سوء حظهم ــ ظل هذا التواصل مقتصرا على نظراء لهم يصدرون من بيئات بدوية صرفة فـ " إفريقيا والمغرب لما جاز إليها بنو هلال وبنو سليم منذ أول المائة الخامسة ، وتمرسوا بها لثلاثمائة وخمسـين مـن السنين.. عادت بسائطه خرابا كلها .. ونحن لهذا العهد نرى أن العلم والتعلـيم إنمـا هـو بالقاهرة من بلاد مصر لما أن عمرانها مستبحر وحضارتها مسـتحكمة منـذ آلاف مـن السنين فاستحكمت فيها الصنائع وتفننت " (8) فمصر برأيه نشأت حضارتها عـن أحـوال الحضارة الضاربة في عمق التاريخ، وصرحها العلمي لعهده شـادته أجيـال تتـرى فـي تسلسل تدريجي منطقي في حركة الزمن.

لهذا كان " أهل المشرق على الجملة أرسخ في صناعة تعليم العلم، بـل وفـي سائر الصنائع حتى إنه ليظن كثير من رحالة أهل المغرب إلى الشرق في طلب العلـم أن عقولهم على الجملة أكمل من عقول أهل المغرب. وأنهم أشد نباهة وأعظم كيسا بفطـرتهم الأولى، وأن نفوسهم الناطقة أكمل بفطرتها من نفوس أهل المغرب، ويعتقـدون التفـاوت

بيننا وبينهم في حقيقة الإنسانية، ويتشيعون لذلك ويولعون به لما يرون مـن كيسـهم فـي العلوم والصنائع " (9) .

وابن خلدون يتحفظ على هذا الكلام غير المستند لعقل ولا علمية فيه إذ الأقدار لم تظلم أحدا. اللهم إلا ما يكون من أمر الكسب وامتداد الحضارة ويجيب بما نصـه " إنمـا الذي فضل به أهل المشرق أهل المغرب هو ما يحصل في النفس من آثار الحضارة مـن العقل المزيد .. في الصنائع ذلك أن الحضر لهم آداب في أحوالهم في المعـاش والمسـكن والبناء وأمور الدين، والدنيا وكذا سائر أعمالهم، وعاداتهم، ومعاملاتهم وجميع تصرفاتهم، وهي مع ذلك صنائع يتلقاها الآخر عن الأول منهم " (10).

3- الاقتصار على الحفظ

يظهر أن النزوع إلى الحفظ كثيرا ما يحصر همـة صـاحبه علـى الروايـة، وعندها ينحسر دور الدراية الواعية المؤهلة للتصرف في أفانين الكلام، فتباحث وتنـاقش، وتحاول أن تفهم وتعلم ــ في الغالب الأعم ــ وهذا ما يرصده ابن خلدون في جيلـه مـن المغاربة " فتجد طالب العلم منهم بعد ذهاب الكثير من أعمارهم فـي ملازمـة المجـالس العلمية سكوتا لا ينطقون ولا يفاوضون وعنايتهم بالحفظ أكثر من الحاجة، فلا يحصـلون على طائل من ملكة التصرف في العلم والتعليم، ثم بعد تحصيل من يرى أنه قـد حصـل تجد ملكته قاصرة في علمه إن فاوض أو ناظر أو علم، وما أتاهم القصور إلا مـن قبـل التعليم وانقطاع سنده "(11)، والسند من منظوره قد يكون مشرقيا أو أندلسيا فـي الجملـة وهي حواضر العلم والمعرفة العالمية تاريخئذ .

" وحفظهم أبلغ من حفظ سواهم لشدة عنايتهم به ، وظنهم أنه المقصود من الملكة العلميـة وليس كذلك .. (12) ، كما " أفادهم الاقتصار على القرآن القصور عن ملكة اللسان جملة، وذلك أن القرآن لا ينشأ عنه في الغالب ملكة لما أن البشر مصروفون عن الإتيان بمثلـه، فهم مصروفون لذلك عن الاستعمال على أساليبه والاحتذاء بها، فلا يحصل لصاحبه ملكـة في اللسان العربي، وحظه الجمود في العبارات وقلة التصرف في الكلام " (13) .

4- طغيان الروح الفقهية على العمل الأدبي:

جملة الأعمال الأدبية لقدامى المغاربة مطعمة إلى حد التخمة بالنزعة الفقهية وهذا الموقف من منظور ابن خلدون يتأدى إلى حقيقة مفادها أن " الشعر في الربانيات قليل الإجادة فـي

الغالب ولا يحذق فيه إلا الفحول وفي القليل لأن معانيها متداولة بـين الجمهـور فتصـير مبتذلة لذلك .. لهذا كان الفقهاء وأهل العلوم كلهم قاصرين في البلاغة، وما ذلـك إلا مـا يسبق إلى محفوظهم، ويمتلئ به من القوانين العلمية والعبارات الفقهية.. لأن العبارات عن القوانين والعلوم لا حظ لها في البلاغة.. وهكذا نجد شـعر الفقهـاء والنحـاة والمتكلمـين والنظار وغيرهم.. ويروي الفضل بن رضوان كاتب الدولة المرينية. قال: ذاكـرت يومـا صاحبنا أبا العباس بن شعيب كاتب السلطان، فأنشدته مطلع قصيدة ابن النحوي ولم أنسبها له:

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

فقال على البديهة هذا شعر فقيه، فقلت ومن أين لك ذلك ؟ . قال : من قوله ما الفرق ؟. إذ هي من عبارات الفقهاء، وليست من أساليب كلام العرب. فقلت له: لله أبـوك إنـه ابـن النحوي " (14). ويسجل أن بلاد المغرب " أكثر ما يكون فيها الشعراء طارئين عليها " (15) والعلوم الفقهية كانت هي كل مبلغ علمهم، وجملة تحصيلهم، وربما نظروا لغيرهـا نظـرة الريب والتشغيب، وأسهمت السياسة في محنـة المثقـف ومحاصـرة الـرأي المخـالف، والوصاية على أفكاره وقناعاته، واتخذت لهذا الغرض طبقة من الفقهاء والشـعراء للقيـام بدور رأس الحربة التي بها تصول وتجول.

فلقد قام فريق منهم بحملة ظالمة على كتب الغزالي، فأفتوا بحرقها ومصادرتها، وقد عبـر عن هذا الموقف المتطرف أبو حيان (ت 754 هـ) بقوله الباعث على الدهشة من فلاسـفة عصره وحكمائهم فيقول عنهم بالنص إنهم : " أحق بأن يسموا سفهاء جهلاء من أن يسموا حكماء، إذ هم أعداء الأنبياء والمحرفون للشريعة الإسلامية، وهم أضر على المسلمين مـن اليهود والنصارى.. ولقد غضضت مرة ابن سينا ونسبته للجهل فقال لي بعضـهم وأظهـر التعجب من كون أحد يغض من ابن سينا: كيف يكون أعلم الناس بالله ينسب للجهل ؟.

ولما ظهر من قاضي الجماعة يعني ابن رشد ــ الاعتناء بمقالات الفلاسفة والتعظيم لهـم، أغرى به علماء الإسلام بالأندلس المنصور منصور الموحدين يعقوب بن يوسف بن عبـد المؤمن بن علي ملك المغرب والأندلس حتى أوقع به ما هو مشهور مـن ضـربه ولعنـه وإهانته وإهانة جماعة منهم على رؤوس الأشهاد ، وكان مما خوطب به المنصـور فـي حقهم قول بعض العلماء الشعراء:

خليفتنا جزاك الله خيرا عن الإسلام والدين القويم

وهكذا انخرط الشعراء في هذه الحرب على الفلاسفة، ودعوا إلى نصب المشـــانق لهم، وقد أسهب أبو حيان في عرض مقطوعات شعرية لشعراء عدة كلهم يعـــادي الفلســـفة ويتقرب بإهراق دمها إلى السلطان ومنها قولهم في الانتصار لصنيع الحاكم

فجاهد في أناس قد أضلوا طريق الشرع بالعلم القديم

وحرق كتبهم شرقا وغربا ففيها كامنا شر العلوم

الدعوة إلى قتلهم: وفي أمثالها إذ لا دواء يكون السيف ترياق السموم.

ويستعرض أحزمة من الشعر لشعراء متفرقين.

ولما حللت بديار مصر ورأيت كثيرا من أهلها يشـــتغلون بجهـــالات الفلاســـفة ظاهرا من غير أن ينكر ذلك أحد تعجبت من ذلك ، إذ كنا نشأنا في جزيرة الأندلس على التبرؤ من ذلك والإنكار له، وإذا بيع كتاب في المنطق إنما يباع خفية، وإنه لا يتجاســـر أن ينطق بلفظ المنطق، إنما يسمونه المفعل، حتى أن صاحبنا وزير الملك ابن الأحمر أبا عبد الله.. المعروف بابن الحكيم كتب إلينا كتابا من الأندلس يسألني أن أشتري أو أستنسخ كتابا لبعض شيوخنا في المنطق، فلم يتجاسر أن ينطق بالمنطق وهو وزير، فسماه في كتابه لـــي بالمفعل " (16).

5- الثقافة الشفوية:

ارتبطت الثقافة الشفوية بالمجتمعات البدوية ، وهذا ملاحظ مشهور في البـــوادي ـــ وإلى اليوم ـــ من قلة الكتاب والقارئين، وعرف الإنسان الحضارة يوم أن عرف الكتابـــة، ولذلك كان التأسيس النهضوي الأول الذي قام عليه الإسلام في مبـــدإ أمـــره أنـــه اعتبـــر القضاء على مشكلة الأمية مشروع الحضارة الأول، والتحدي الأخطر لأي دعوة فكان مـــا كان من جعل التعليم في الأدبيات الإسلامية مرادفا للحرية كما صنع المسلمون في غزوة بدر من فداء الأسرى مقابل تعليم كل أسير لعشرة من أبناء المسلمين، وجعل الأمية مرادفا للأسر.

أما في المغرب فشيوع الثقافة الشفوية لا يمكن أن يتذرع له إلا بتفشـــي لطخـــات الأمية الآثمة وإلى اليوم لا تزال تضرب بأطنابها برغم الانتشار العلمي الهائل الـــذي مـــلأ الدنيا، وشغل الناس .

إن الحديث عن الوراقة والدواوين والسجلات والنسخ والتجليد وغيرها من لـوازم الخط وترتيباته تعيش وضعا مرتبكا " فلقد ذهبت هذه الرسوم لهذا العهد جملـة بـالمغرب وأهله لانقطاع صناعة الخط والضبط والرواية منه بانتقاص عمرانه وبداوة أهله "(17).

أما " الخطوط مائلة للرداءة بعيدة عن الجودة ، وصارت الكتابة إذا انتسـخت فـلا فائـدة تحصل لمتصفحها منها إلا العناء والمشقة لكثير ما يقع فيها مـن الفسـاد والتصـحيف ، وتغيير الأشكال الخطية عن الجودة حتى لا تكاد تقرأ إلا بعد عسر، ووقع فيه ما وقـع فـي سائر الصنائع بنقص الحضارة وفساد الدول "(18). ويربط ابن خلدون هذه اللوثة الإنسـانية (الأمية) بنقص في الحضارة، وفساد الدول، وقد يقف فساد الدول مانعا دون الحضارة.

6- فقه البداوة (سيادة المذهب المالكي):

ينطلق ابن خلدون في تحرير هذه المسألة من نقطة جوهرية تتعلق بالمذهب المالكي نفسه على خلفية قيامه على الحرفية والسلفية التي تبعد النظر العقلي في مقابل بالماضـوية والاتباعية ويخلص إلى النتيجة التي مؤداها أن " العقليات -أي عند المغاربـة- لا أثـر ولا عين.. فتآليف الحنفية والشافعية أكثر من المالكية فهم أهل النظر والبحـث أمـا المالكيـة فالأثر أكثر معتمدهم، وليسوا بأهل نظر، وهم بادية غفل من الصنائع إلا في الأقل "(19).

وطبيعة المذهب تستبعد الجوانب الجمالية اتساقا مع طبيعة البادية التي تقوم على الحـاجي في كل شيء، ويمثل صاحب المقدمة بقراءة القرآن إذ " كثير من القراء يقـرأون القـرآن فيجيدون في تلاحين أصواتهم كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقهم، وتناسب نغمـاتهم.. وقد أنكر مالك القراءة بالتلحين وأجازها الشافعي رضي الله عنه" (20) ، وما ذاك إلا لأن للبيئة حكمها المطرد والحاسم في كثير من القضايا، وبالتالي فالفقه الأندلسي الذي نما فـي بيئة حضرية حيث الرياض والبساتين ، والنسيم العليل، والخضرة والماء والوجه الحسـن، لا شك أنه يختلف بحكم هذه البيئة عن فقه البداوة حيث الصحراء، وشح السماء، وجـدب الأرض ، وشظف العيش، وقساوة الحياة بالجملة.

وعن سبب اقتصار المغاربة على تقليد مالك دون غيره إلا في القليل- هذا إذا ما تجاوزنـا العامل السياسي في نشر المذهب ببلاد المغرب العربي- فعائد " لما أن رحلتهم كانت غالبا إلى الحجاز وهو منتهى سفرهم.. والبداوة غالبة عليهم.. وكانوا لأهل الحجاز أميل لمناسبة

البداوة، ولهذا لم يزل المذهب المالكي غضا عندهم، ولم يأخذه تنقيح الحضـــارة وتهـــذيبها كما وقع في غيره من المذاهب " (21)

وهو يشير هنا إلى مسألة على غاية من الخطر وهي السكونية الســـالبة التـــي لا يختلف أمسها عن راهنها لأن المجتمعات الحية المتوثبة تجد لهـــا مـــن الأقضـــية بحكـــم تحديات الواقع وحركيتها ما يجعلها تنفتح على أكثر من مذهب لتتعاطى معه بفعالية فتأخذ وتترك، لا أن يستهلكها المذهب لتغدو مثل المخزن .

7- استحكام العجمة:

وهي ظاهرة مرتبطة بالوسط الاجتماعي الذي ينشأ فيه الفرد ويتواصل مـــع جماعتـــه اللغوية فسيبويه مثلا والفارسي والزمخشري وإن لم يكونوا عربا بالأصالة فهم عرب مـــن حيث المنشأ والمربى ، والحالة نفسها تنطبق على العرب الناشئين بالبلاد المغربية فمـــن " مخالطتهم البرابرة من العجم غلبت العجمة على اللسان العربي الذي كان لهـــم، وصـــارت لغة أخرى ممتزجة والعجمة فيها أغلب " (22) .

والعجمة مستحكمة إلى الحد الذي لم ينفع معه التعليم " والمغرب لما كانوا أعرق فـــي العجمة وأبعد عن اللسان الأول كان لهم قصور تام في تحصيل ملكته بالتعليم " ويمثل لنـــا بما " كتب بعض كتاب القيروان لصاحبه: يا أخي ومن لا عدمت فقده، أعلمني أبو ســـعيد كلاما أنك كنت ذكرت أنك تكون من أمر الشين فقد كذبوا هذا باطلا، لـــيس هـــذا حرفـــا واحدا، وكتابي إليك وأنا مشتاق إليك إن شاء الله " (23) و" المدة المعينـــة لطلبـــة العلـــم بالمدارس ستة عشر سنة.. فطال أمدها في المغرب لأجل عسرها من قلـــة الجـــودة فـــي التعليم خاصة " (24).

والقول الأخير هو ما ينبغي أن يسار إليه فالقصور لا يرتبط بالطبيعة أو بما يدخل في الحقيقة الإنسانية وإنما عائد لرداءة التعليم في المغرب ــ كما يصرح بنفســـه ــ فالملكـــة تتحصل بالصناعة متى روعيت قواعد التعليم الصحيح ومناهجه.

وقد أعرب ابن جبير (ت614 هـــ) في رحلته عن إعجابـــه واستحســـانه لطريقـــة المشارقة في تعليم القرآن ــ حين وفادته على المشرق ــ حيث يعلمون الخط في الأشـــعار وغيرها تنزيها لكتاب الله عن ابتذال الصبيان له بالإثبات والمحو، وقد يكون الملقـــن غيـــر المكتّب ، والمتعلم ينفصل عنده التلقين عن التكتيب وهي سيرة حسنة " (25) .

وبعـــــد :

هذه بعض الفذلكات عن الواقع الذي عايشه ابن خلدون وعمد إلى نقله مـــن صـــورته الاجتماعية إلى صورته اللغوية، وهي مجرد قراءة في الواقع المغربي فـــي لحظـــة مـــن التاريخ استوقفها الرجل وأعمل فيها القلم والدرس، والحقائق لا تخلـــو مـــن النســـبية فـــلا صوب بالمطلق ولا خطأ بالمطلق بل في الأمر منطقة وســـطى يمكـــن أن تتعـــايش فيهـــا الرؤى المختلفة وتتحاور، والكلام أخذ وعطاء كما يقال .

الهـــــــــوامش

(1) مقدمة ابن خلدون .دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. 2004م . ص 46.

(2) المصـــــدر السابق. ص 247

*ــ والبربر ليسوا جنسا وإنما هي نموذج لنمط معين من الفكر، ويقال أن الرومان أطلقوه على غيرهم من الأمم التي هي خارج دائرة حضارتهم وثقافتهم تمييزا لهم عن الرومانيين.

(3) رحلة ابن جبير. الشركة العالمية للكتاب. (د. ت) . ص 210.

(4) مقدمة ابن خلدون. ص 339.

(5) المصـــــدر السابق. ص 385.

(6) المصـــــدر السابق. ص 127.

(7) المصـــــدر السابق. ص 152.

(8) المصـــــدر السابق. ص 417.

(9) المصـــــدر السابق. ص 415.

(10) المصـــــدر السابق.

(11) المصـــــدر السابق. ص 414.

(12) المصـــــدر السابق.

(13) المصـــــدر السابق. ص 557.

(14) المصـــــدر السابق. ص 597.

(15) المصـــــدر السابق. ص 584.

(16) البحر المحيط. أبو حيان النحوي (ت 754 هـ)الجزء 6. دار الفكر. 1992م. ص 46 و47.

(17) المصـــــدر السابق. ص 404.

(18) المصـــــدر السابق. ص 401.

(19) المصـــــدر السابق. ص 439.

(20) المصـــــدر السابق. ص 407.

(21) المصـــــدر السابق. ص 431 بتصرف .

(22) المصـــــدر السابق. ص 578.

(23) المصـــــدر السابق. ص 584 بتصرف .

(24) المصـــــدر السابق. ص 414.

(25) رحلة ابن جبير. الشركة العالمية للكتاب. (د. ت) . ص 191.

إسهامات الجزائريين في النقد الأدبي القديم

ــ الغبريني أنموذجا ــ

د. محمد منصوري
جامعة الحاج لخضر - باتنة-

تمهيد :

بدأ تميز الشخصية الأدبية الإفريقية منذ العهد الفاطمي، وازداد تمكينا في العهد الصـــنهاجي، وذلك ضمن التطور العام الذي شمل جميع مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية، وبخاصة فـــي مجال الأدب، حيث << بدأ الأدباء في تكوين شخصية إفريقية مستقلة في النقـــد والأدب. إذ برزت في هذا العصر أول حصيلة نقدية شارك فيها الحصري بكتابه : " زهر الآداب " ، وإن لم يبلغ فيه ما بلغ معاصروه وتلاميذه كالنهشلي، وابن رشيق، وابن شرف، إلا أن للحصري فضل المبادرة، علاوة على الميول لتقليد المشارقة >> (1).

ولا ريب أن الخلفاء الفاطميين كان لهم دور مهم في تنشيط تلك الحركة الأدبية، حيث منحوا العطاءات والجوائز، فالتف حولهم الأدباء والشعراء ومدحوهم، << وقد كانت الجزائر فـــي هذه الفترة كافريقية نموذجا لحركة أدبية وعلمية نشطة، رغم ما ابتليت به من فتن سياســـية، كفتنة ابي يزيد بأوراس وغيره >> (2) .

وكانت بالجزائر مراكز ثقافية نالت شهرة واسعة في العهد الصنهاجي خلفاء الفاطميين فـــي إفريقيا، مثل : طبنة، ومسيلة، وتيهرت وغيرها، << ولكن المسيلة من بينها كـــان نشـــاطها الثقافي أعظم، وإقبال الأدباء عليها كثيرا >> (3). فمن مدينة مسيلة << هاجر الأديب الناقد أبو علي الحسن بن رشيق وإلى القيروان رغبة في الاستزادة من العلم والأدب >> (4). وفي عهد الحماديين، اشتهرت مراكز ثقافية نشطت فيها حركة أدبية مزدهرة، وهي: أشـــير (5) والقلعة(6) وبجاية(7). ومن القلعة هاجر الأديب : أبو عبد الله محمد القلعي، خرج منها إلى

1) الشويعر ، الحصري وكتابه زهر الآداب :27
2) بارح بونار ، المغرب العربي :281
3) نفسه .81.
4) نفسه .82.
5) أشير .مدينة تقع جنوب شرق البرواقية
6) القلعة : قرب مكان يدعى أبي طويل، وهي قريبة من مدينة مسيلة، أسسها: حماد بن بلكين.
7) بجاية : أسسها : الناصر بن علناس.

الاسكندرية ومصر (القاهرة)، وأقام بها زمانا، ثم رجع إلى المغرب. والأديب الطيب أبـو حفص عمر بن البدوح، هاجر منها إلى الاسكندرية، ثم دمشق(1).

ويعني ذلك أن البيئة في هذه المراكز، وبخاصة في بجاية، تهيأت لها ظروف الاستقرار أكثر من غيرها، فكانت محطة استقطاب للعلماء والأدباء، من داخل الجزائـر وخارجهـا، مـن الأندلس، ومن المشرق، فقد قصدها ابن خلدون والبكري(2) وكثير مـن مشـاهير العلمـاء. ووصفها العبدري في رحلته المشهورة، عندما مر بها سنة 688 هـ، بقوله : << وهذا البلد بقية قواعد الاسلام، ومحل حلة من العلماء الأعلام >> (3).

وما إن أدرك المدينة القرن السابع الهجري، حتى كانت بجاية مقصد طلاب العلـم، ومحـط الرحال لكثير من العلماء.

وهاجر منها إلى المشرق كثير من الأدباء، ومنهم << الفقيه الأديب أبو محمد عبـد الله بـن سلامة، هاجر من بجاية إلى البلاد المصرية، ثم التزم الرحيل عنها >> (4).

وفي هذه المدينة نشأ الغبريني، ودرس فيها، وترجم لأشهر علمائها في كتابه الموسوم بـ : "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية " .

ترجمة المؤلف :

هو أبو العباس أحمد بن أحمد بن عبد الله الغبريني(5)، مع اختلاف في الروايات حول اسـم والده: أحمد أو محمد، ولد ببجاية أو ببني غبرين في سنة 644هـ، وتوفي في سنة 704هـ (6). .(6)

درس في بلده بجاية، التي كانت محطة أنظار العلماء في ذلك الزمن، وفقا للبرنامج الدراسي الذي كان متبعا في تونس الحفصية، وقد يكون << درس أولا القرآن، وعني بقراءته ورسمه، وتعلم القراءة والكتابة، وخلط ذلك بدراسة مبادئ العلوم والأدب، كما هي طريقـة إفريقيـة، وبجاية كانت تابعة لإفريقية في سياستها واتجاهاتها العلمية >> (7). تولى عـدة مناصـب،

---

1) أنظر : رابح بونار.المغرب العربي :285

2) البكري . كاتاب المغرب...المأخوذ عن المسالك والممالك: 82.

3) العبدري. رحلة العبدري : 23.

4) أبو رزاق. الأدب في عصر دولة بني حماد: 215.

5) بضم الغين (الغبريني) : نسبة إلى بني غبرين بمنطقة عزازقة بولاية تيزي وزو: 16

6) أنظر : عنوان الدراية ـ الديباج لابن فرحون ـ تعريف الخلف للشيخ الحفناوي، الأعلام للزركلي، الوفيات لابن قنفذ.

7) عنوان الدراسة :25.

منها: كبير القضاة في بجاية، وكانت له شخصية قوية ونافذة عند البجاويين، وقد قتله السلطان (أبو البقاء خالد) بسبب وشاية المقربين إليه، بأنه غير مخلص لدولة بجاية. وجاء ذكره في كتابات ابن خلدون، فقال عنه: << أنه كبير القضاة في عهده، وقد قتل غيلة بسبب المكايـد التي نسجت له >> (1)، وعده الشيخ الحفناوي شهيدا لأنه مات مظلوما (2).

التعريف بالكتاب :

شهرة المؤلف تعود إلى مكانته الاجتماعية المرموقة في زمانه، فهو الفقيه القاضـي، وهـو الأديب، وهو السياسي...وتعود أيضا إلى هذا الكتاب الموسوم بـ : << عنوان الدراية.. >>. أما عن جملة تآليفه أو مؤلفاته فقد قال عنها محقق الكتاب رابح بونار : << وقد بحثت عـن مؤلفات أخرى لأبي العباس، فلم أجد لها أثرا، ولم أجد من أشار إليها، ومن المسـتبعد أن لا يكون لمترجمنا كتب أخرى غير عنوان الدراية >> (3).

والكتاب بعامة يحوي تراجم لعلماء بارزين في مشيخة بجاية في القرن السابع الهجري، وقد زودنا في كتابه ببرنامج المشيخة المتمثل في نوعين من المعارف التي كانت تدرس فيها :

أ ــ علم الدراية، وهو كما قال : << جملة العلوم التي أحتاج إلى ذكرها في هذا الموضـع يحتمل الدراية، وهو علم الفقه، وعلم الأصلين : أصول الدين وأصول الفقه، وعلم العربيـة، وعلم التصوف، وعلم المنطق. هذه هي علوم الدراية التي أذكرها في هذا الموضع >> (4). .(4)

ب ــ علم الرواية، وتشتمل على : << علوم التفسير، وعلوم الحديث، وعلوم الفقه وعلـوم العربية، وعلوم التصوف والتذكير >> (5).

أي أن: علوم الدراية، هي العلوم التي تحصل معرفتها بالاعتماد علـى المجهـود الفكـري، والتبصر في الأمور والاستنباط. وعلوم الرواية، هي العلوم التـي يتوصـل إلـى معرفتهـا بالرواية والسماع. وقد جعل اسم النوع الأول من المعارف " الدراية " عنوانا للكتاب.

والكتاب له شهرة واسعة في الأوساط الأدبية والفكرية، لاشتماله على تراجم العلماء في تلـك الحقبة من الزمن، وقد أشاد العلماء بالكتاب في مختلف القرون اللاحقة، وأشادوا بمؤلفه.

لكن الجانب الذي بقي خافيا في الكتاب، ولم يشر إليه أحد ، هو : الجانب النقدي.

---

1) تاريخ ابن خلدون :719/6

2) تعريف الخلف :20.

3) رابح بونار، مقدمة عنوان الدراية :35.

4) عنوان الدراية : 307.

5) نفسه: 25.

وقد حاولنا في هذه الدراسة أن نبرز هذا الجانب .

منهجه في الترجمة :

خصص الغبريني كتابه <<عنوان الدراية...>> لتخليد مآثر علماء بجاية في عصره، أي (في المائة السابعة للهجرة)، وقد حصر دراسته في نوعية خاصة من العلماء الفقهـاء، والأدبـاء والمتصوفة، وكان يختار من نتاجهم الأدبي ما يثبت تفوقهم وخصوصـيتهم، وفقـا لمعـايير أخلاقية وفنية معينة، ومدعما مذهبه النقدي للعلماء باختيار نصوص شعرية عديـدة- كمـا سنرى-.

ويعني هذا الانتقاء أن المؤلف لم يكن اختياره للشخصيات العلمية والأدبية اختيارا اعتباطيا، بل كان اختيار ناقد خبير بما يقيد، اسمعه يقول : << أني قد رأيت أن أذكر في هذا التقييد من عرف من العلماء ببجاية في هذه المائة السابعة، التي نحن في بقية العشر الذي هو خاتمتها، ختمها الله بالخيرات، وجعل ما بعدها مبداء للمسرات، أذكر منهم من اشتهر ذكـره، ونبـل قدره، وظهرت جلالته، وعرفت مرتبته في العلم ومكانته >> (1) .

هذا هو منهجه في اختيار العلماء والأدباء، والترجمة لحياتهم، واختيار نصـوص من نتاجهم الأدبي ونقدها. << واخـتيار الكلام أصعب من تأليفه، وقد قالوا اختيار الرجـل وافد عـقله>> (2) ، ويعـني هذا << أن فن التصنيف (الاختيار) لا يقل شـأنا عـن فـن التأليف >> (3). ثم إن الترجمة نوع أدبي يندرج ضمن الأنواع السردية الخبرية(4) والخبر لا يأتي دائما لغرض الإمتاع والمؤانسة، لكنه في الواقع قد يأتي أيضا لتوصـيل المعرفـة، وإدراك أشياء جديدة عن طريق إعمال الفكر والتأمل>> (5).

أحكامه النقدية من خلال التراجم :

ولإيراد بعض الأحكام النقدية في اختياراته وتراجمه للشخصيات العلمية والأدبية، نذكر :

1 ــ ترجمة عائشة بنت أبي الطاهر عمارة بن يحي بن عمارة الشريف الحسـني، قـال : وكانت له -رحمه الله -ابنة تسمى عائشة، كانت أديبة، أريبة، فصيحة، لبيبة، ومن شعرها :

أخذوا قلبي وساروا واشتياقي أو دعوني

لاعدا إن لم يعودوا فاعذروني أو دعوني

---

1) نفسه:55.
2) العقد الفريد : 2/1.
3) محمد منصوري ـ فن التراجم ...: 4.
4) أنظر : سعيد يقطين، الكلام والخبر:195.
5) نفسه : 201.

ويقال إنها بعثت بهما إلى ابن الفكون شاعر وقته، وقالت عارضهما أو زد عليها، فكتب لهـا معتذرا عن الجواب: إن الاقتصار عليهما هو الصواب (1).

الصور النقدية :

ــ في قوله : ومن شعرها، أي أنه اختار نموذجا وفق معياره من ضمن شعرها الكثير.

ــ كانت أديبة أريبة فصيحة لبيبة.

ــ طلبها من ابن الفكون معارضة البيتين.

ــ رد ابن الفكون : الاقتصار عليهما هو الصواب، لجودتهما.

2 ــ ترجمة أبي محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الانصاري البجائي، قال عنه : << وسمعت عن الفقيه أبي المطرف بن عميره أنه قال :

أما الكتابة الأدبية فنحن فيها وإياه على نسق (يقصد أبا محمد عبد الحق بن ربيع ... المتوفى سنة 675 ه). وأما الشرعية فقد انفرد بها عن الناس، ولولا الإطالة لذكرت من كتابته الأدبية والشرعية >> (2)، ولكنه انتقى له من قصيدة صوفية طويلة أبياتا مختارة وترك ما عداها، منها ما يلي :

سفرت على وجه الجمـيل فأسـفرا وبدا هـلال الـحـسن مـنها مـقمرا

ودنت فكاشفت القـلوب بسـرها وسقت شراب الأنس منها كوثرا

ورأيتها في كـــل شيء أبـصرت عـيـنـاي حـتى عـدت كـلي مـبصرا

وسمعت نطق الناطقين فكلهم بالحمد والـتسـبيح عـنها أخـبرا (3)

وختم القصيدة بقوله : << قلت وهذه القصيدة حسنة المعنى قدسية المبنى >> (4).

فالحكم النقدي يتمثل في قوله :

ــ أما الكتابة الأدبية نحن فيها وإياه على نسق.

ــ أما الشرعية فقد انفرد بها عن الناس.

ــ انتقاؤه لأبيات مختارة أعطتنا ذوقه الفني.

ــ حكمه على القصيدة أنها حسنة المعنى، قدسية المبنى.

---

1) عنوان الدراية: 78.

2) نفسه :87.

3) يشير بالبيت إلى قوله تعالى : " وإن من شيء إلى يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم" : الإسراء44.

4) عنوان الدراية :88.

ألا ترى معي أن المؤلف (المترجم) ، لم يكن ساردا لتاريخ حياة (المترجم لـــه) ومثبتـــا لسيرته بحياد تام، وإنما هو يبدي رأيه في سلوكه العام، ويبدي رأيه كذلك في نتاجه الأدبـــي بالاستحسان للجوانب الفنية الجميلة فيه.

3 ــ ونذكر -أيضا- ترجمته لأبي عبد الله محمد بن الحسن بن علي ابن ميمـــون التميمـــي القلعي، فقد قاله عنه: << كان في علم العربية بارعا مقدما محكما لفنونها الثلاثـــة : النحـــو واللغة والأدب، وكان له درس يحضره من الطبلـــة فضـــلاؤهم ونبهـــاؤهم، وتجـــري فيـــه المذاكرات المختلفة في التفسير والحديث وأبيات الغريب وغيرها، وتمضي فـــي ذلـــك مـــن المعاني المنقحة ما لا يكاد أن يوجد مثله في نوادر الكتب. لزمت عليه القراءة ما ينيف على عشرة أعوام، واستمتعت به كثيرا، قرأت عليه الإيضاح...وقرأت عليه جملة مـــن الأمـــالي، ومن زهر الآداب، ومن المقامات، وقصائد متخيـــرات مـــن شـــعر حبيـــب، ومـــن شـــعر المتنبي...>> (1) .

ومن شعره :

الخبر أصدق في المرأى من الخبـــر فمهد العـــذر لـــيس العـــين كالأثر

واعـــمل لأخرى ولا تبخل بمكرمـــة فكـــل شيء على حد إلى قـــدر

وخـــل عـــن زمن تـــخـــشى عواقبه إن الزمان إذا فـــكـــرت ذو عـــبر

وكل حـــي وإن طـــالـــت ســـلامته يغتاله الموت بين الورد والصدر (2).

وعلق على شعره بقوله: << وكان يسلك في شعره على طريق حبيب بن أوس، وكان صاحبه أبو عبد الله الجزائري يسلك في شعره سلوك المتنبي، وكانا يتراسلان الأشعار، ويجاوب كل واحد منهما الآخر على طريقته... >> (3)

ثم أضاف : << وشهرته بالأديب سماه بذلك الشيخ أبو الحسن الحرالي، وذكر أن سبب هذه التسمية أنه جرى بين يدي الشيخ رضي الله عنه ذكر ما قاله الرجل (واترك الريحان برحمة الرحمن للعاشقين). وتكلم في معناه، فقال بعض من حضر، أشار إلى العذار (4)، لأن ولوع

1) عنوان الدراية :95.
2) عنوان الدراية :97، الورد : قصد به الماء والذهاب إليه، الصدر : الصدور والرجوع عنه .
3) عنوان الدراية: 99.
4) العذار: الخد ـ الحياء .

القائل كان به، قال : فقلت إنما أشار إلى دوام العهد، لأن الأزهار كلهـا تنقضـي أزمانهـا، والريحان يدوم عهده .

فاستحسن ذلك الشيخ رحمه الله وقال : أنت أديب فجرى عليه اسم الأديب، وهو أكثر النـاس شعرا ... >> (1).

وتتجلى لنا أحكامه النقدية فيما يلي :

ــ تجري المذاكرات المختلفة حول : أبيات الغريب (أي تقويمها وإخراج نفائسها).

ــ المعاني المنقحة مالا يكاد أن يوجد مثله في نوادر الكتب.

ــ اختيار كتب للقراءة، منها : الأمالي، زهر الآداب، متخيـرات مـن شـعر أبـي تمـام والمتنبي...

ــ وفي النموذج المقدم اتضحت صلة الشاعر بأبي تمام، فقد حكم عليه بأنه ينسج على منواله، وقدم دليلا على ذلك:

الخبر أصدق في المرأى من الخبـر.....

فهو على منوال :

السيف أصدق أنباء من الكتب .....

ثم تأثر بشعر لبيد في قوله :

وكل حـي وإن طـالت سـلامـتـه .....

ــ تعليقه على شعره : << وكان يسلك ...>>

ــ تعليله لسبب تسميته بالأديب في قوله : << النص السابق >> .

4 ــ أما في ترجمته لأبي جعفر بن أمية فقد جاء فيها : << له تقدم في العلوم، وتفنن فـي علوم الحكمة، وعلوم الشريعة، وعلم الأدب، والعربية، وله كتابة بارعة، وأشعار رائقة.

أنشدني بعض أصحابنا من شعره في التحقيق هذين البيتين، وهما حسنان في معناهما، وهما :

ظهرت فلم تعرف لشدة غـفلـة عرضت فأنكرت النفوس ظهورها

ولقد أطالوا الخبط فيها عشوة(2) وهـي التي قد أشـهدتهم نورها(3)

وله شعر كثير في النسيب والحكمة والتصوف، ومما أستحسنه:

أأمسك دمعـا وقـد أرسـلـت علي مـن الهجر ريح عـقيم

1) عنوان الدراية : 99.

2) عشوة : عماية عن معرفة الحقيقة.

3) عنوان الدراية : 191.

غـفـت مـقـلـة الوصل إغفاءة كـنـومـة أهـل الـرقـيـم(1)
فإن كان نهج الرضـى مـائـلا فإن صراط المستقيـم مستقيم
وله مقلة نظرت في النجـوم قضت لي أن فؤادي سـقيم(2)

وله قصائد مطولات، ومقطوعات متخيرات، ولكن ليس المقصود من هذا التقييد الإسـهاب، وإنما هو الإشارة إلى الباب(3).

وتتمثل أحكامه النقدية في قوله :

ــ له تقدم في ... وعلم الأدب، والملاحظ أنه جعل الأدب علما كما كان هذا الرأي سائدا في البيئة الأدبية الجزائرية، والبيئة العربية بعامة، حيث كان ابن رشيق المسيلي قد استلهم هـذا الحكم من مفهوم الخليفة عمر بن الخطاب للشعر، فهو ديوان العرب، فعده << أكبـر علـوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب، وأحرى أن تقبل شهادته، وتمثل إرادته >> (4).

فالشعر ــ إذن ــ علم العلوم، لأنه ديوان العرب، يفيد علومهم، ويشهد عليها >> (5).

ــ له أشعار رائقة.

ــ حكمه على حسن معنى البيتين.

ــ استحسانه لأبيات النموذج الثاني : (أأمسك ... >>

يعطينا تصورا عن ذوقه الفني ، وثقافته، << ذلك أن فعل التلقي مشروط بثقافة المتلقي، التي هي فهم وحذق وإصابة وفطنة، أما القوانين فإنها مستنبطة من تذوق النص الشعري، وكاشفة عن عناصر الجودة فيه >> (6).

ــ المقصود هو الإشارة إلى الباب لتبين محاسن الشعر لتعرف قيمة الشاعر.

5 ــ وعرف ــ أيضا ــ أبا زيد عبد الرحمن بن علي بن أبي دلال بقوله :

<< .... وكان فقيه النفس، وكان أديبا شاعرا خطيبا، حسن النظم، وكانت له أخلاق حسـنة مرضية، ومن نظمه في بعض أصحابه هذه القصيدة السينية اللزومية، وهي قصـيدة سـهلة المأخذ، وهي خارجة اللزوميات، لعدم تكلفها، وقلة تعسفها >> (7).

---

1) أهل الرقيم : هم أهل الكهف ونومهم طويل (309 سنة) والشطر الأخير مختل الوزن.
2) عنوان الدراية :191.
3) عنوان الدراية :192.
4) العمدة : 193/1.
5) الجوزو ، نظريات الشعر .... : 249/248.
6) درويش ، رؤية نقدية ... : 3.
7) عنوان الدراية :206/205.

ونقتطع منها هذه الأبيات :

سرى النسيم نسيم النفـــــس والنــفسا ؟ فاستخبرن نشـــــره واستــفهمنه عسى
واســتعــمل الســير واســتمط أســرته واستصحب العيس واسرج للسرى قبسا
وسل سليلا لسيد الــناس كــاســمهــم أبا الحــســن السري الســيد الــدنسا
مسدي السؤال ومستدعي السجال سما فاســتــوطأ الســدرة السامية الــقدسا(1)

وهذه الأبيات التي هي جزء من قصيدة طويلة، حكم عليها أنها سهلة المأخذ لعدم تكلفها (قلة الصنعة) ، وقلة تعسفها (التعسف في المعاني) وخارجة اللزوميات (2).

6 ــ ونختار أيضا نموذجا آخر من التراجم الأدبية التي انتقاها الغبريني لمزايا أدبية وأخلاقية في الشخصية التي اختارها في كتابه << عنوان الدراية...>> وهي شخصية العالم الأديــب أبو الربيع سليمان الأندلسي المعروف بكثير، قال فيه : << .... وأما الأدب فشــأوه فيــه لا يدرك، سبق فيه أهل الزمان وأربى، ولمثله في الفصاحة والبلاغة تحل الحبى >> (3).

سمعت عن شيخنا أبي الحسن الحرالي رضي الله عنه أنه كان يقول :

<< بلغ كثير في رتبة البلدان أن يكون كأوائل العرب، يحتج بشعره، وذلك لما كان انتهى إليه من الفصاحة والبلاغة حتى صارت له طبيعة، وكان سريع البداهة... وكان لسانا ناقدا علــى المؤلفين والمصنفين والمتكلمين، ومن جملة(نقوده) ما كان يقوله على كتاب الإحيــاء لأبــي حامد، يقول: ومتى ماتت العلوم حتى تحيى علوم الدين، مازالت حية ولا تزال، وكان إذا ذكر الشعر يقول : شاعر أعم من شيء، يشير إلى أن الشعراء كثير والمرضي منهم قليل>>(4).

قليل>>(4).

---

1) نشره : رائحته ــ أسرته : ج سرير، استصحبه : اتخذه مطية، العيس : النوق، الدنسا: الفهــم الــذكي، السجال: الدلو العظيمة (العطاء). استوطأ: داس السدرة السامية: هي سدرة المنتهى أي أن الممدوح وصل إلى منزلة رفيعة كسدرة المنتهى في الجنة في الجنة.

2) يريد بها : اللازمة المتكلفة، وهي أسلوب في الأدب أو الفن، يتميز بالتزام التكلف واعتياده، بحيث تبدو هذه اللازمة مميزة لمن يلتزمها، كالسجع وتكلفه عند بعض الأدباء، معجم المصطلحات : 313.

أو نقول : يريد بها تكرار عبارة معينة، أو مجموعة من أبيات في آخر كل مقطع أو دور شعري من القصــيدة، معجم المصطلحات : 287.

3) حبوه : ما يحتبى به، أي ما يشتمل به من ثوب أو عمامة، يقال : < حل حبوته > : أي قام، و< عقد حبوته > أي : قعد.

4) عنوان الدراية :239.

أما المواطن النقدية في هذه الترجمة فإنها تتمثل لنا في قوله :

ــ شأوه في الأدب لا يدرك، سبق فيه أهل الزمان وأربى.

ــ ولمثله في الفصاحة والبلاغة تحل الحبى.

ــ بلغ ... كأوائل العرب يحتج بشعره.

ــ يصدر الشعر عن طبع.

ــ لسانا ناقدا على المؤلفين والمصنفين.

ــ ومن نقده قوله في كتاب إحياء علوم الدين : ومتى ....

وبهذا التقديم التقويمي لنتاج (المترجم له) نستطيع أن ندرك منزلة هذا العالم الأدبية.

7 ــ ومن تراجمه كذلك ترجمته للعالم الأديب الفقيه: أبو علي الحسن بن موسى بن معمـــر، قال فيه : << كان أديبا لبيبا لسنا، فقيها فصيحا، مليح الحكاية، بارع الخط، حســن الــنظم والنثر....>> (1).

أنشد بين يدي المستنصر (الحفصي) قوله :

وا حسرتي في مقام بين أظهركم قوم رجاؤهــم باليـــأس مــفــضــوح

صدوا وسدوا عن المضطر بابهم ومــا دروا أن بــاب الله مــفــتـــوح (2)

فذرفت عينا أمير المؤمنين، وأظهر له وجه البر والرضى، وغفر له، وعفا عما مضى .

وقد علق الغبريني على ذلك العرض بقوله :

<< والبيت الثاني منهما مليح القصد، وأما الأول فظاهر فيه وجه النقد >> (3).

لم يقتصر عمله في ترجمته بعرض جزء من نتاجه الشعري، بل أصدر حكما نقــديا عامــا لإظهار جماليات نصوصه.

8 ــ وفي كتابه كذلك ترجمة لأبي عبد الله محمد بن عبد الله ..... الشهير بابن الأبار، فجاء فيها : << ومنهم الشيخ الفقيه المحدث المقرئ النحوي الأديب المجيد اللغوي الكاتب البــارع التاريخي : أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الله بن عبد الرحمن بن أحمد بن أبي بكر القضاعي الشهير بابن الأبار >> (4).

---

1) عنوان الدراية :255.

2) عنوان الدراية :256.

3) عنوان الدراية :256.

4) عنوان الدراية :257.

ومنها : <<هو من أهل بلنسية، وأصله من اجرده (تورية)...رحل إلى العدوة (أي إلى إفريقيا وما يتبعها من مناطق كبجاية وغيرها) واستوطن بجاية ودرس بها، وأقرأ و روى، وأسمع وصنف، وألف، وهو ممن لا ينكر فضله، ولا يجهل نبله، له تآليف حسنة، ونزعات في علم الأدب بارعة مستحسنة، وكان أول وصوله من الأندلس إلى العدوة رسولا عن والي بلنسية>> (1).

ثم ذكر أن أمير المؤمنين " المستنصر" الحفصي، استدعاه إلى حضرته (تونس) : << فدخل عليه فأعجبه منطقه ورواه، ورأى من نبله وفضله أضعاف ما قدر أن يراه >> (2)، وأنشد بين يديه :

بشراي باشرت الهدى والنورا في قصدي المستنصر المنصورا
وإذا أمير المؤمنين لقيته لم ألق إلا نصرة وسرورا

ثم أنشد أيضا :

أمير المؤمنين لنا غياث فعند المحل تستسقى الغيوب
فلا جوع ويمناه الغوادي ولا خوف وقتلاه الليوث (3).

وكان يرى أن منزلته عند أمير المؤمنين كانت عالية، << فحظي عنده ، وبلغ لديه مأموله وقصده، وتآليفه وتقييداته وأشعاره وكتائبه متداولة بين الناس ومرغوب فيها عندهم، وموجودة لديهم، ولو لم يكن من الشعر إلا القصيدة التي رفعها لمقام الأمير أبي زكرياء رحمه الله ليستنجده ويستصرخه لنصرة الأندلس لكان فيها كفاية >> (4).

وختم ترجمته لهذا الأديب بذكر نموذج من شعره :

ساق من روض الأماني أرجه ولأمر ما شجا لي مدرجه
خيلت لي أنها تعدني وخيالات الفتى تستدرجه
فلذا أكذب شيف فجرها ولقد غر الحجى منبلجه
يا شقيق النفس أوصيك وإن شق في الإخلاص ما تنتهجه
لا بنت في كمد من كبد رب ضيق عاد رحبا مخرجه
وبلطف الله أصبح واثقا كل كرب فعليه فرجه

---

1) عنوان الدراية :259.
2) عنوان الدراية :260.
3) عنوان الدراية :260.
4) مطلع القصيدة التي رفعها لمقام الأخير :
أدرك بخيلك خيل الله أندلسا إن السبيل إلى منجاتها درسا : 257.

الأحكام النقدية في هذه الترجمة :

ــ الأديب المجيد اللغوي الكاتب البارع التاريخي.

ــ له تآليف حسنة ونزعات في علم الأدب بارعة مستحسنة.

ــ وتآليفه وتقييداته وأشعاره وكتائبه متداولة بين الناس ومرغوب فيها عندهم.

-ولو لم يكن له من الشعر إلا القصيدة التي رفعها لمقام الأمير أبي زكرياء، لكان فيها كفاية .

9 ــ وننهي هذه النماذج بترجمته لشخصية أبي علي حسن بن الفكون (القسنطيني)، الــذي قال فيه : << ... الشيخ الفقيه الكاتب الأديب البارع أبو علي حسن بن الفكون، من الأدبــاء الذين تستطرف أخبارهم، وتروق أشعارهم، غزير النظم والنثر، وكأنهما أنوار الزهر...

وهو من الفضلاء والنبهاء، وكان مرفوع المقدار، ومن له الحظوة والاعتبار، وكان الأدب له من باب الزينة والكمال، ولم يكن يحترف به لإقامة أود أو إصلاح حال، وأصله من قسنطينة، من ذوي بيوتاتها ومن كريم أرومتها، وتواشيحه مستحسنة. ومن ملح شعره :

دع العراق وبغداد وشـــــامهما فــالنــاصرية مــا إن مــثــلهــا بــلد

بر وبحر وموج للـــــعــيــون به مسارح بان عــنــهــا الــهــم والـــنكد

حيث الهوى والهواء الطلق مجتمع حيث الغنى والمنى والعيشة الرغد (1)

الخاتمة:

لم يكتب الغبريني في النقد الأدبي شيئا مستقلا، إلا أنه مارس النقد ممارسة تطبيقية، وهــذه مهمتها جمع النصوص والتعليق عليها، ولا تهتم بالقواعد إلا نادرا.

والنظرة النقدية عنده قامت على أساسين :

الأول : أساس الدفاع عن التراث الأدبي الإسلامي في الجزائر، وذلك من خلال الشخصيات العلمية والأدبية التي درسها، وأبرز القيم الجمالية في نتاجها.

الثاني : نظرته الأخلاقية الدينية في الحكم على الفن الشعري.

وقد كانت لنا في تلك المواقف التطبيقية أو الأحكام التي أصدرها خير دليل على ذلك،

د. محمد منصوري

1) عنوان الدراية :280.

قائمة المصادر والمراجع:

1 ــ أحمد بن محمد أبو رزاق. الأدب في عصر دولـــة بنـــي حمـــاد. ش . و . ن . ت . الجزائر : 1979.

2 ــ البكري . المسالك والممالك.

3 ــ ابن خلدون . كتاب العبر ... جـــ : 6.

4 ــ ابن رشيق. العمدة ... تحقيق : مفيد محمد، دار الكتب العلمية، بيروت : لبنان.

5 ــ ابن عبد ربه . العقد الفريد. تحقيق أحمد أمين . طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

6 ــ ابن فرحون. الديباج المذهب.

7 ــ ابن قنفذ . الوفيات. تحقيق : عادل نويهض. منشورات : دار الآفاق الجديدة. بيروت .ط 4 ، 140 هـــــ 1983 م.

8 ــ ش. الحفناني. تعريف الخلف.. القسم الأول. مؤسسة الرسالة. ط 2، 1405هـ/1985 م.

9 ــ الغبريني. عنوان الدراية. تحقيق : رابح بونار. ش . و . ن . ت . الجزائر : 1981 م.

10 ــ سعيد يقطين. الكلام والخبر. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. بيروت

11 ــ العبدري . الرحلة (طبعة دوسلان) مطبعة الحكومة . تحقيق : أحمد بـــن جـــدو . مطبعة البعث.

12 ــ محمد بن سعيد الشويعر. الحصري وكتابه زهر الآداب. الدار العربية للكتاب. ليبيـــا. تونس: 1401 هـــ 1981 م.

13 ــ مصطفى الجوزو. نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة. بيروت . ط 1 : 1402 هـــ ــ 1981 م.

المعاجم :

14 ــ الزركلي. الأعلام. مجلد 1. ط 5 . دار العلم للملايين. بيروت. لبنان.

15 ــ مجدي وهبة. معجم المصطلحات العربية. مكتبة لبنان. ط 2. 1984ز.

الدوريات :

16 ــ محمد منصوري. فن التراجم (مخبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغـــرب العربي جامعة تلمسان)

17 ــ مصطفى دوريش. خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقدية في المنهج والأصول) دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ط1. 1955م.

المحور الثاني:
اتجاهات النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر

تحديـــــث النقــد الجزائري

أد. علي خذري

جامعة الحاج لخضر - باتنة

<u>طرح الإشكالية:</u>

إن المتتبع للحركة النقدية الجزائرية المعاصرة، يجد شبه إجماع لدى أهل الدراية من النقاد على ما يعانيه الخطاب النقدي من أزمات. أزمة في التأســيس لكســب شــرعية الوجود كأي مشروع فكري ، وأزمة في النهج الذي به يترجم هذه المشــروعية ، وأزمــة في المصطلح باعتباره المفتاح الرئيسي للولوج الى بوابة العلوم و عالم المفاهيم والأفكار .

هذا ما يدفعنا إلى التساؤل هل توجد تجارب تأسيسية للنقد الجزائري المعاصــر ؟ هل استطاع هذا النقد بلورة فكر نقدي متميز على الصعيد العربي ؟ أم كان نتاجه حصــيلة تأثره بالمد الثقافي المشرقي ؟ فاعتمد آلياته ووسائله وطبقها على الأدب الجزائري ؟ هــل في الجزائر اجتهادات نقدية تعمل على تطوير الممارسات النقدية أم أن هذا النتاج لا يعــدو كونه اجتهادات فكرية فردية .

كل هذه الأسئلة ضمنا أو مباشرة ضرورية لإعطاء القراءة التي نحــاول أن ننجزهــا حول راهن النقد الجزائري وآفاقه. ولتجسيد مختلف هذه الأسئلة يتعــين علينــا معالجتهــا ضمن المحاور التالية:

_ مرحلة التأسيس _ تجربة التحــديث _ الآفاق

حتى يخرج البحث من الجانب التجريدي الى السند المادي، وإضفاء الصيغة التمثيلية وقع الاختيار على مجموعة من النقاد ، بلقاسم سعد الله ، صالح خرفي، عبد الله ركيبــي، محمد مصايف، محمد ناصر، باعتبارهم من الدارسين الــذين أسســوا للنقــد الجزائــري المعاصر من خلال الأعمال الأكاديمية التي قدموها. كما تركز الحديث في المحور الثــاني عن تجربة عبد المالك مرتاض التحديثية الداعية إلي تجديد مناهج النقد العربي بغية تجاوز الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي .

أولا: التجـــارب التأسيســـية

ظهرت التجارب التأسيسية في الجزائر مع التحولات التاريخية والاجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري منذ الفترة التي تعرف بالنهضة في المشـــرق العربـــي إذ وجـــد الجزائريون أنفسمهم أمام المعرفة المشرقية التي كانت قد خطت خطوات إلى الأمـــام فـــي مجالات مختلفة. وكان على المثقف الجزائري أن يتفاعل مع هذه المعرفة، وأن ينخرط في هذه الحركة الجديدة، وأن يبتعد عن النقد القديم الذي خيم على الأذهان فترة طويلة، والـــذي ظل عبارة عن شروح وحواش وتعليقات نحوية و لغوية على النص الأدبي هذا النقـــد ذو الملامح القديمة ظل مستمرا يجد من ينتصر له، ولكنه كان يمثل مكانـــة محـــدودة. وبعـــد الاحتكاك المباشر بالمد الثقافي المشرقي وهيمنته عل الفكر النقدي الجزائري، إذ كان النقاد يستندون إلى الثقافة المشرقية عن خبرة ووعي، فكانوا يطبقون القواعد والتقاليـــد بإتقـــان، وكانوا يعتقدون أن هذا هو السبيل الوحيد لتأسيسي نهضة أدبية عربية صـــميمة. وإذا مـــا راجعنا سير كثيرين من نقادنا الجزائريين وجدناهم يتخرجون من الجامعـــات المشـــرقية، وتكونت ثقافتهم واتجاهاتهم النقدية.

في خضم الحركة النقدية التي عرفها المشرق العربي. فقـــد كونـــت الجامعـــات المشرقية كافة هؤلاء النقاد المؤسسين ووقعوا تحت تأثيرها، فعلى سبيل المثال فقد تكـــون فكر سعد الله في ظل هذه المدرسة وطبق المنهج التاريخي في كتابه عن محمـــد العيـــد آل خليفة، ودراسات في الأدب الجزائري الحديث الذي قاده فيما بعد إلى الجمـــع بـــين الأدب والتاريخ [1] والمنهج نفسه طبقه صالح خرفي في كتاباتـــه المختلفـــة. كمـــا شـــكلت تلـــك الجامعات فكر محمد مصايف الذي تأثر بكتابات محمد مندور، والنقد الانطبـــاعي بصـــفة عامة لذي يجمع بين البعدين الجمالي و الدلالي. ونجد التنظيرات الأولى لهذه الخلفية فـــي كتاباته النقدية ((مدرسة الديوان النقدية))، النقد الأدبي الحديث في المغـــــرب العربي، وفصول في النقد وغيرها. ولم يقتصر تأثير المشرق العربي على الناقدين السابقين بل شمل أيضا عبد الله الركيبي في مجمل كتبه الشعر الديني الجزائري، وقضايا عربية، والأوراس في الشعر العربي، ومبارك جلواح وسواها من الدراسات التي كانت تعتمد على تفسير الأعمـــال الأدبية من خلال المضمون الشعري. والعلاقات بين الشاعر والبيئة مما أدى إلى المطابقة بين

[1] د/ يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر في الألسونية إلى الالسنة ، إصدار رابطة إبداع الثقافة الجزائر 2002 ص 2.

التجربة وبين حياة الشاعر، ولذلك أصبح الشعر عندهم ذا بعدين: بعد ذاتي يعبر عن حيـاة الشاعر من خلال سيرته التي يراعي فيها التسلسل التاريخي والظرفي والبعـد الموضـوعي يعبر فيه عن المتلقي الذي يتلقى الشعر وبتجاوب معه على نحو ما نرى في قوله ((وإذا كنـا نلح على التفسير الاجتماعي للأدب. دون إهمال الجوانب الأخرى، فإننا نؤمن بـأن الشـعر نشاط يعكس ما يجري في بيئة الشاعر. من أحداث ووقائع ومفاهيم [1]

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى الدور الكبير الذي اضطلع به عبد المالك مرتاض في تطبيق المنهج التاريخي في مؤلفاته النقدية الأولى فنون النثر الأدبي في الجزائر، فـن المقامات في الأدب العربي، وكذا نهضة الأدب العربي المعاصـر فـي الجزائـر، لكـن سرعان ما ضرب صفحا عن هذا المنهج وعـدل عنه إلى غيره من المناهج الحديثة.

وإلى جانب هؤلاء النقاد، ثمة أسماء أخرى أسهمت في التجربة النقديـة الحديثـة فـي الجزائر. وتأثروا بالتيارات النقدية العربية ومناهجها كمحمد ناصر في كتابه الأدب الجزائري الحديث الذي حاول فيه أن ينتقل نقله نوعية من المنهج التاريخ إلى المنهج الفني، مما وسـع في آفاق النقد الجزائري الحديث واكسبه مرونة خاصة وجعله يطبق النهج الفني.

إن ما يجمع بين هذه الدراسات النقدية الأولى على اختلاف تجلياتهـا المنهجيـة. هـو انطلاقها من التركيز على السياق التاريخي والمحيط الاجتماعي والظروف النفسية والبيئيـة الخارجية المؤثرة في العمل الأدبي والمحددة لمختلف اتجاهاته وتياراته، والتي تظهر بأشكال متعددة سواء في المواقف والرؤية المعرفية سواء تعلق الأمر بالكاتب أو الظاهرة التي يمثلها.

لقد أنجز في هذه المرحلة الشيء الكثير، ورغم الانتقادات الكثيرة التـي وجهـت إلى هذه الأعمال، لا سيما في مرحلة لاحقة، غير أنه يمكن تسجيل بعض المنجزات الهامة التي أنجزها هذا الجيل.

1- جمع النصوص الشعرية والنثرية وتقديمها والتعريف بها.
2- تشكيل صور عامة عن فنون وعصور وشخصيات وظواهر.
3- حصول تطور ملموس في الوعي النقدي وبأشكال البحث فيه.

[1] د/ عبد الله ركيبي الشعر الديني الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر ص 08

ثانيا: تحديث التجربة النقدية:

مع بداية الثمانينيات بدأ يتشكل إبدال جديد، ينهض على أساس رؤية مغايرة لدور النقد وطبيعة الأدب، وأخذ يسعى إلى تجاوز البحث في المؤثرات الخارجية للنص، بغيـة فهمه وتفسيره وتصنيفه وإبراز قيمته الجمالية، وذلك بتركيزه على ما يعبر عنه النص.

وما يحمله من قيم معرفية، وينادي بالاهتمام بالنص في ذاته بغض النظـر عـن خلفيته التاريخية، وصارت تبعا لذلك مقوله: النص ولا شيء غير النص)) يتمثـل ذلـك في هيمنة مرجعية جديدة ترتهن بصورة خاصة في أعمال عبد المالك مرتاض،و تحضـر من خلال هذا الإبدال مصطلحات جديدة مثل الخطاب والنص. البنية الوحـدة، العوامـل، الوظائف، الراوي بدل الكاتب. وبدأت تظهر تنويعات جديدة تتجلـى فـي الحـديث عـن التناص، والبنيوية، والتلقي والتأويل، والسياق، والكاتب وما شاكل هذه المصطلحات التـي بدأت تهيمن على الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة ((وفي ضوء هذا التصـور الجديـد دخل عبد المالك مرتاض عالم المناهج النقدية الحديثة التي تهب الـنص كينونتـه اللغويـة المستقلة متحججا بأحدث المفاهيم الألسنية)) [1]

وفي فترة وجيزة نقل النقد القديم من المنهج التاريخي إلى المنهج الحديث الذي يتناول النص، وتحققت فعالية هذه النقلة في ظروف قصيرة و بوتيرة متسارعة، وعرفت تحـولا لم يعرفه النقد من قبل وكان ذلك من خلال ترهين العديد من الدراسات التي نعتبـرها تشكل مرحلة التجريب لهذه المناهج الحديثة، ويمكن التمثيل لذلك بالدراسات التالية:

الألغاز الشعبية الجزائرية، الأمثال الشعبية، النص الأدبي من أيـن ؟ إلـى أيـن ؟ بنيـة الخطاب الشعري عناصر التراث الشعبي في اللاز ، الأمثال الزراعية .

بهذه الروح العلمية طبق عبد المالك مرتاض المناهج الحديثة متجاوزا فـي ذلـك المناهج التقليدية القديمة داعيا إلى ضرورة ((الانصباب على النص وحده والاحتكام إلـى العلم وحده، باعتبار أن الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله لا عليه)) [2]

من خلال هذه الصيرورة نلاحظ فعلا أننا، أمام مسار متحول، فمن المبدع إلـى الـنص، ومنه إلى السياق ومن البنية إلى الوظيفة، وهكذا نجد أنفسنا أمام مراحل تطوريـة مختلفـة

[1] د/ يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللأنصونية إلي الألسنية ، ص29.

[2] د/ عبد المالك مرتاض الألغاز الشعبية الجزائرية ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1982 ص 7

قوامها التحول المنهجي، وتبعا لهذا التطور في المسار النقدي تحققـت تراكمـات كميـة ونوعية من الأعمال التي أنجزها عبد المالك مرتاض وأثبت بهـا حضـوره فـي هـذه المرحلة ،فكان بمثابة الناقد الحصيف الذي ينظر الى ماجد في مسرح النقد نظرة المتمرس فقد دعا الى تجديد مناهج النقد العربي وأسهم في بلورة اتجاه نقدي عربـي هدفـه قـراءة الأدب العربي قديمه وحديثه قراءة خلاقة يحاور فيها الناقد القـارئ النصـوص متعاطفـا ومندهشا و مشاركا في إنتاج دلالتها متجاوزا الأحكام القيمية التي عصفت بالنقـد العربـي ردحا من الزمن ، وهو اذ يدعو الى ذلك كما يبدو لايقاطع المناهج التراثية ، بل كان مـن القارئين لها و المشتغلين بهمومها ، لكن ينظر اليها بعين حداثية مستعينا في ذلك بمفـاهيم نقدية معاصرة لفهم الظواهر اللغوية والأسلوبية في النصوص و هو على يقين بأن بعـض التقليديين (لا يستسيغون مثل هذه المناهج ، إذ ألفوا المنهج الإنشائي الـذي يعتمـد علـى الكلام و لاشيء وراء ذلك ولكننا نؤمن بأن النصر أبدا للجديد ولا سيما إذا كان جديـدا لا يرفض القديم جملة وتفصيلا) [1]

هذا التطبيق سمح له باقتراح قراءة جديدة للتراث العربي القديم حينما خص نص أبي حيان التوحيدي بدراسة نصية مطولة أسماها تشريحا الذي جعله بديلا للشرح والتحليل.
وهو بذلك يستعير المصطلح من الناقد السعودي عبد الله الغذامي. غير أنه لم يوفق توفيقـا كاملا في اصطناع المنهج البنيوي في هذه الدراسة، بـل ظـل مراوحـا بـين البنيويـة والأسلوبية من منظور واحد ، يتزاوج فيه المصطلحات الألسنى و النحوي، وتتعايش فيـه الثقافتان الحداثية والتراثية تعايشا سلميا نابعا من شخصية الناقـد لـم ((يكـن الـدكتور مرتاض في كتابه النص الأدبي من اين إلي أين ؟ بنيويـا بـالمفهوم الخـالص للبنيويـة المدرسية و لم يكن منتميا إلي الأسلوبية ذلك الإنتماء المدرسي ...وقد استطاع أن يتمثل أحدث أساليب النقد الأوروبي الحديث مع استعداد صادق وأصيل لكي يوظفه توظيفا عربيا ويرفد به ثقافتنا النقدية الحائرة بين القديم والجديد، وبين الأصل والوافد.)) [2]

يتبين مما سبق أن الناقد يستفيد من المعرفة النظرية الغربية فـي تجديـد أسـئلة القراءة وأدوات البحث والتحليل. ولعل ذلك ما أتاح له أن يطبق المنهج الأسلوبي والبنيوي

[1] المرجع نفسه ،ص 8

[2] د/ عبد العزيز المقالح قراءة أولى في نموذج أدب المغرب الكبير ط1 دار التنوير للطباعة و النشر بيروت ص 182 .

على دراسته في ((بنية الخطاب الشعري)) لقصيدة أشجان يمانية. وقد أشار بنفسه إلـى هذا المنهج ((لا أنكر أنني ركزت على الجانب الأسلوبي على الأسلوبية، فـا سـتخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما أستخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة فـي كتـابي ((بنية الخطاب الشعري)) [1]

بهذه الطريقة استطاع الناقد بحذاقته ومستوى ذكائه فـي القـراءة والتشـريح أن يضعنا أمام قراءة جديدة تعتمد المناهج النقدية الجديدة المنتشرة في الثقافة الغربيـة، فهـو سريع الانتقال من قضيه إلى أخرى، و من منهج إلي آخر في تحليلات و تطبيقـات فـي مستويات متعددة و في استيعاب كامل جعله قادرا على التحول وتجاوز الذات.

ثالثا: مرحلة تجاوز الذات :

لقد استطاع عبد المالك مرتاض أن يضيف أشياء كثيـرة للنقـد الجزائـري و أن يحدث مناهجه، و قد طبق على ذلك في مجالات أدبية مختلفة في القديم و الحديث والشعر و في النثر و في القصة و الرواية و الأدب الشعبي مستفيدا في ذلك من المناهج الغربيـة الحديثة نتيجة انفتاحه على الثقافة الفرنسية التي أصبحت صلته بها قويـة و متينـة عبـر مختلف القنوات الثقافية بالرغم من ذلك فإنه ظل وفيا لثقافته الأصـلية التـي مـا فتـىء يسخرها لتذليل كثير من العقبات التي تعترض سبيله ، على مستوى اللغة و المصـطلحات النقدية مما أهله لأن يبدع مصطلحات جديدة و يتجاوز المفـاهيم القديمـة مثـل الشـكل والمضمون، و المتلقي و النص. و بدأ يصطنع لنفسه منهجا مركبا يقوم علـى المزاوجـة بين السميائية و البنيوية على نحو ما فعل في كتابه حمال بغداد ، وهي إحدى حكايات ألف ليلة و ليلة فكان أن شرحه من حيث الحدث و الشخصيات، و الحيز، والزمن وتقنيات السرد و بنية الخطاب و المعجم الفني . [2]

لقد حصل تطور ملموس في وعيه النقدي ، و بطريقته في البحث و بـرز ذلـك بجلاء في كتبه اللاحقة وأفضى ذلك إلي جملة من النتائج القيمة التي ما كان ليبلغها لو لـم يكن يؤمن بالتحديث ، و هو ما جعله يعيد النظر في كثير مـن المسـلمات التـي قرأهـا باحثون سابقون بشأن هذا الأثر. ومن ذلك تسليمهم بأن ألف ليلة و ليلة وهي عبـارة عـن

[1] د/ جهاد فاضل ، أسئلة النقد، حوار مع الدكتور عبد المالك مرتاض ، سلسلة النقد ، الدار العربية للكتاب بيروت ص 216

[2] -د/ عبد المالك مرتاض ألف ليلة وليلة ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993 ،ص 15

ثقافات مختلفة و من شعوب لا حصر لها، بيد أنه بعد تفكيك هذا الأثر و إبـراز البيانـات المميزة للنص و الكشف عن خصائصه الفنية توصل إلي أن هذا العمل كـان مـن إنتـاج كاتب عربي كان يعيش في بلاط هارون الرشيد، و تشبع بثقافة عصره التي كانت تزخـر بمختلف المعارف و الثقافات فأنتج هذا العمل الأدبي و الفني الرائع الـذي أصـبح محـل اهتمام معظم الثقافات العالمية. غير أن هذا الزعم فيه جانب من المبالغة ذلـك لأن كتـاب ألف ليلة وليلة، هو مجموعة من القصص تعكس ثقافات متعددة، ممـا يعنـي أن رواتهـا متعددون. وقد خضعت هذه الرواية لأهواء الرواة بالإضافة أو الحذف ومـن ثـم يصـبح الجزم في العملية السردية بأنها تعود لشخص ما أمر صعب التحقيق فيه، هـذا يؤكـد أن العمل الأدبي ((يبلغ من الكثافة والتعقيد بحيث لا يكفي أن نستنطقه بطريقة واحـدة، كمـا يؤكد سعة الأفق فكريا وجماليا التي تميز متلقي الأعمال الأدبية بحيث يتعامل معها في كل مرة من جانب غير الجانب الذي كان قد تعامل به معها في السابق، كما يؤكد على تنـوع المتلقين وتنوع الحساسيات الجمالية. [1]

ولعل ذلك ما يعنيه بقوله ((من اجل ذلك كله نجنح لتعددية القراءة، وتعدد الثقافـات واختلاف الأزمة وتباعد الأمكنة، كما نميل إلى تعددية هذه القراءة بالقياس إلـى الأجنـاس الأخرى من الفنون [2]

ومن هنا نفهم أنه لا يوجد معنى حقيقي للنص، لأن المعنـى الأدبـي يتهـرب باستمرار ويتعالى على كل نقد مسطح، لأن المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحـرك ليس له معنى مسبق ويتجدد مع كل قارئ بشكل جديد.

وإذا انتقلنا إلى عمل نقدي آخر من أعمال عبد المالك مرتاض الذي يتجسـد فيـه المسار المتحول والوعي بالذات كتابه (أي) الذي يقدم دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أيـن ليلاي لمحمد العيد آل خليفة برؤية منهجية متطورة تنبني على شكل جديـد مـن التفاعـل الإيجابي الذي يساهم في تطوير وعينا ومعرفتنا بالنص وتغير مسارنا يجعله ينتقـل مـن القديم ويتحول نحو الجديد من المناهج. هذا هو التحديث الذي أسست له دراسـات عبـد المالك مرتاض منذ بداية التسعينيات، لكن ظروف الثقافة لم تسمح بظهور هـذا التحـديث

[1] د/ عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو 2005 ص8

[2] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي لقصيدة شناشين إبنت الجلبي ، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005،ص 19

وتبلوره وهيمنته إلا في السنوات الأخيرة، حيث اكتسح هـذا الإبـدال السـاحة الثقافيـة والفكرية تحت اسم التحديث وبذلك استطاع الناقد أن يصطنع لنفسه منهجا مركبا من عـدة مناهج (كاسميائية والتفكيكية). لأنه يؤمن بأنه لا يمكن لمنهج واحد أنـه يقـوم بالعمليـة النقدية وحده فهو يأخذ بمحاسن المنهجين دون أن ينسى الخلفية التراثية وهـذا مـا يعنـي استيعابه للمناهج الغربية استيعاب العارف الخبير الذي يجرب ثم يبدي رأيه، فهو يرجع إلي التراث لمحاورته و التواصل معه لا لتغليبه على المعاصر أو التعصب له بـل من أجل خلق رباط يزيد من تواشج العلاقة بين الماضي و الحاضر .

هذا بالإضافة أنه يعد من النقاد الأوائل في الجزائر الذين اسـتخدموا جهـازا مصـطلحيا خاصا به مثل السميائيات، والتقويض بدل التفكيك و التشريح بدل التحليل إلى غير ذلك. من المصطلحات التي استخدمها وأخضعها للقياس اللغوي، فدخل بـذلك مرحلـة الـوعي الذاتي الذي يعني إنتاج أفكار خاصة به. ولكن ليس الدافع إلى ذلك هو تقليد الفكر الغربي، ولا التراث العربي، وإنما الوعي الذاتي والإحساس بالنفس بأن لهـا كيانـا مسـتقلا لـه شخصية منفصلة عن الآخر، فيقول ((أنا أرفض بدون تردد أن نقلد المناهج الغربية أن نأخذها كبضاعة، كا لبضائع الكمالية التي نشتريها من الغرب، ونحن أن لم نفعل ذلك فـلا ينبغي أن نعد أدباء ولا نقادا. وإنما سنعد من المجترين ومن المتخلفين.[1]

فعبد المالك مرتاض يرفض التبعية الذهنية للثقافـة الغربيـة وتكريسـها دون إدراك لاختلاف المعرفي بيننا وبينها .((غير أن هذا الوجه يصعب الأخذ به بدون تحفظ، لأنـه يخالف الواقع الثقافي المعاصر، كما يخالف الممارسات النقدية التي أجراها مرتاض فـي بعض كتبه التي لم يتردد في الإقبال على المناهج الغربية والنزعات النقدية السـائدة فـي فرنسا والعالم، لاسيما كتابيه، بنية الخطابة العربي، والنص الأدبي من أين ؟ إلى أين ؟ [2]

ولكن السؤال المطروح هل نعزل أنفسنا عن التيارات الثقافية النقدية العالمية ونحبس ذواتنا داخل ثقافتنا خوفا من التماهي فيها. ولكن الذي نراه صوابا هو أن نفيد مـن فكـره ومناهجه وأن نحسن استخدام هذا الفكر واستغلال هذه المناهج وعيـار هـذا الحسـن أن

[1] د/ جهـاد فاضـل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب ص 24.

[2] د/ علي خـذري، البحث الأدبي الحديث في الجزائر، مدخل إلى الاتجاهات النقد ديوان المطبوعات الجامعية. 2004، ص 151.

يتحصن الناقد بثقافة تراثية نقدية عربية ممتازة تمكنه من إقامة المعادلـــة الناجحـــة مـــابين الأصالة والمعاصرة.

رابعا: الآفاق

شكلت مدرسة عبد المالك مرتاض النقدية آفاقا واسعا ورؤية نقدية تفاعليـــة بـــين النقد الجزائري المعاصر والنظريات الغربية الممثلة في المناهج، انطلاقا من الوسائل التي استخدمها، بانفتاحه على الثقافة الفرنسية والتعامل معها مباشرة عـــن طريـــق المجـــلات والكتب باعتبار هما منتوجا قابلا للتدول والاستهلاك، وهذا بالإضافة إلى تنقله بنفسه إلـــى هذه الديار، والاحتكاك، بأهلها و الإقامة بينهم إلى والاستماع إلى مثقفيها ومحاورتهم، ممـــا جعله يحقق كثيرا من النتائج العلمية تمثلت في الكمية والنوعية الهائلة من الكتب التي ألفها في هذا المجال. وهو في تحوله هذا يراكم في كل حقبة أشياء جديدة، وعلى أساسها يتحقق الانتقال إلى حقبة تالية، وذلك بالاستفادة من طريقة البحث التي ينتجها الغربيون وليس من نتائج أعمالهم ولعل ذلك ماجعله يؤسس إتجاها نقديا من خلال دعوته إلى :

1- فتح الباب أمام الدارسين المحدثين للدخول إلي عالم الحداثة و التحـــرر مـــن التبعيـــة التقليدية و التحول إلى نقاد أحرار يتجهون الوجهة التي يرونها مناسبة لمؤهلاتهم العلمية

2- التأسيس لمنهج نقدي خاص به تتجمع فيـــه مجموعـــة مـــن المنـــاهج (الســـميائية ، التفكيكية، التأويلية ...)

دون أن ينسى الرجوع إلى التراث لمحاورته و التواصل معه علي نحو ما نـــرى فـــي كثرة إخالته على الجاحظ وابن قتيبة، و ابن سلام ، و الجرجاني وغيرهم ، وهـــذا راجـــع في نظري إلى عدة اعتبارات نذكر منها :

- المكانة المعرفية التي يشغلها الباحث الناقد عبد المالك مرتاض في حقل البحث العلمـــي بالجامعة الجزائرية ، حيث يعتبر من مؤسسي هذه الجامعة الحديثة ولتقاليد البحث العلمـــي فيها تدريسا و تأطيرا و إشرافا وتسييرا ودفاعا عن قيمها الأدبية و العلمية، وهـــي مكانـــة معرفية أهلته لأن يكون مصدر ثقة وحجة علمية من قبل طلاب المعرفة و العلم، وداخـــل فضاء هذه الجامعة ،ساهم وبشكل وافر في تأسيس نوات الأدب الحـــديث وانفتـــاح هـــذه الجامعة على منجزات ومحصلات المعرفة الإنسانية.

- التكوين العلمي الرصين الذي يحدد الأستاذ عبد المالك مرتاض كباحث كفء في مجـال الأدب، ونظرياته، وكقارىء عارف وممتلك لخبايا نسيج النصوص الإبداعيـة، فالتمثيـل النظري والتطبيقي وحصافة القراءة وبلاغتها من السمات الأساسية في هذا التكوين العلمي

- المساهمة الفعالة للباحث الناقد ،في ميدان الممارسة الثقافية وتوجيه مسـاراتها النظريـة والنقدية والقيمية في الوجهة التي يرتضيها إنتاج المعرفة المعاصرة والانخراط في الحداثة والعقلانية وتلك هي الاعتبارات التي يتميز بها الباحث، والتـي بموجبهـا شـكل لنفسـه شخصية متميزة داخل الانتاج النقدي الجزائري المعاصر، وتأسيس وعي نظري فـي نقـد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية .

هذا هو الوعي الجديد الذي بامكانه أن يدفع في اتجاه تحقيق التفاعل الإيجابي مـع النص ومع المناهج والمعرفة ومع الواقع. ومع اعترافنا بقدرته على التفاعل مـع الثقافـة الغربية والكتابة في كل شيء وفي كل الأشكال الخطابية إلا أننا نرى أنه لو تخصص فـي الأدب الجزائري وحده وقدم مشروعا ثقافيا متكاملا خاصا به على غرار ما فعل الـدكتور سعد الله في مشروعه " تاريخ الجزائر الثقافي" لأجاد وأفاد لنهض بالنقد والنقاد.ومع ذلـك فإن هذا الجهد الذي بذله الناقد أسس لمدرسة نقدية جزائرية بدأت ملامحهـا تظهـر فـي أعمال مجموعة من النقاد المعاصرين الذين أخذت أعمالهم تأخذ مكانتها في الساحة النقدية من أمثال عبد الحميد بورايو في دراساته للنصوص الشعبية مثل القصـص الشـعبي فـي منطقة بسكرة الذي حللها وفق المنهج البنيوي وقد أثبتت هـذه الدراسـة قيمتهـا العلميـة وصيرورتها الفنية، وإن لم يكن قد تتلمذ على يده،و إنما كل منهما قد تخرج من المدرسـة الفرنسية. كما يظهر هذا الاتجاه أيضا في كثير من التماثـل والهضـم والإيمـان بالـذات والهوية في دراسة حسين خمري في كتابه فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، إضافة إلى مجموعة من النقاد المحدثين الذين تأثروا باتجاهه دون أن يدرسوا في الغرب وكان سبيلهم إلى ذلك إطلاعهم على المؤلفات النقدية المنقولة إلى العربية، ومواكبـة الحركـة النقديـة الحديثة من أمثال عبد القادرفيدوح، في مصنفه دلائلية النص الأدبي، وعبد الله العشـي، في كتابيه زحام الخطابات، وأسئلة الشعرية، ويوسف وغليسـي فـي مؤلفـه الخطـاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، وأحمد يوسف في كتابه القراءة النسـقية، سـلطة البنيـة ووهم المحايثة. وآمنة بلعلى وغيرهم من النقاد المعاصرين الذين يتشكل منهم هذا الاتجاه.

غيرأن التجربة النقدية المعاصرة في الجزائر لم تتبلور بعد، على النحو الذي نجـده فـي المغرب وتونس.

ولكن هذه العلامات التي تظهر من حين لآخر تبشر بمستقبل واعد وتسعى إلى تجاوز الحاضر، بل ربما تؤسس لمؤسسة نقدية جزائرية تعمل على تطوير الممارسات النقدية في المستقبل وتهيئ نفسها لتنخرط في تيارات الحداثة وما بعد الحداثة.

مراجع البحـــث:

1- د/ محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979.

2- د/ عبد الله ركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائـر 1981.

3- د/ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاتـه وخصائصـه الفنيـة، دار المغـرب الإسلامي ط1 لبنان 1985.

4- د/ بلقاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائـري الحـديث دار الأدب دار الآداب بيـروت 1966.

5- د/ على خذري، البحث الأدبي الحديث، مدخل إلى الاتجاهات النقديـة، ديـوان المطبوعـات الجامعية 2004.

6- د/ عبد الله العشي، زحام الخطابات ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو 2005.

7- د/ عبد المالك مرتاض – الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعيـة الجزائـر 1982.

8- د/ عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.

9- د/ عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي لقصيدة شناشين ابنة الحلبي دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

10- د/ عبد العزيز المقالح، قراءة أولى في نماذج من آداب المغرب الكبير، ط1، دار التنـوير للطباعة والنشر، بيروت 1987.

11- د/ جهاد فاضل، أسئلة النقد، حوار مع عبد المالك مرتاض، سلسلة النقـد، الـدار العربيـة للكتاب.

12- د/ حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف ط1، 2002 – الجزائر.

13- د/ آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصـــرة منشـــورات الاختلاف ط1، الجزائر.

14- د/ يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ط1. الجزائر.

15- د/ يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ط1. الجزائر

16- د/ أحمد يوسف، القراءة النسقية ، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاخـــتلاف ط1 – الجزائر.

إسهامات رمضان حمود
في نقد الشعر العربي الحديث

أ.د بوجمعة بوبعيو

جامعة باجي مختار - عنابة

1 - توطئة :

شهدت الأمة العربية الإسلامية شيئا من التقهقر والتذبذب في مسـيرتها التاريخيـة بعيد سقوط دولة الأندلس، في مختلف مناحيها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبيـة والفكرية .

وفي ضوء ما سبق ، نشأت هوة بين مرحلة حضارية متألقة ماديا وروحيا، وبـين مرحلة تالية أصبح الإنسان العربية – خلالها – رمزا للجمود والخنوع والتلاشي، وبـذلك أضحى هذا الإنسان في أمس الحاجة إلى طاقة جبارة وإرادة فولاذية للنهوض من جديـد، وأخذ مكانته بين أبناء المعمورة .

ولعل الانطلاقة التي انطلق منها هذا الإنسان تعود إلى حملة نابليون على مصر سنة 1798، حيث اطلع المصريون – على حين غفلة – على بعض المنجزات التـي أنجزهـا الغرب، فراحوا يتلملمون ويتهيأون لتغيير ما بأنفسهم بعد صدمة الإعجاب والدهشة .

ولم يقتصر الأمر على مصر وحدها، بل إن سورية ولبنان شـهدتا منـذ مطلـع القرن العشرين نشاطا حثيثا في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية والأدبية والفكرية.

وقد يلاحظ المتمعن في المحطات التاريخية التي لها علاقة بالجوانب الفكرية والأدبية أن بلاد الشام كانت السباقة في عملية التأثر والتأثير بحكم وجود طوائف دينية مسيحية تعاطت – بعمق – مع البعثا **إسهامات الجزائريين في النقد الأدبي القديم ــ الغبريني أنموذجا ــ**

التبشيرية، لذا فإنها جاهرت بالدعوات التجديدية في الأدب والفكر معا، فـي حـين كـان الأمر غير ذلك في مصر حيث طغت الروح التقليدية ذات الرؤية الدينية الضيقة .

فالبارودي – زعيم حركة البعث والإحياء في الشعر – ثار على الوضع الرتيـب الذي آل إليه الأدب العربي بعامة والشعر بخاصة في ظل مرحلة الانحطاط التـي مثلـت

حدا فاصلا بين الشعر في أوج تألقه خلال العصرين العباسي والأندلسي، وبين ما آل إليـه في عصر المماليك .

بيد أن ثورة البارودي التي يمكن أن نعدها مرحلة التشنّج من أجل بعث الشعر مـن جديد، لم تكن – في الواقع – ذات توجّه إلى الأمام، بل كان اتجاهها رجعيا حيـث كانـت العودة إلى إحياء النص الشعري – شكلا ومضمونا – في غياب النص المثالي (المحتـذى) الذي يمكن الانطلاق منه لمواصلة الحركة الشعرية الطبيعية المفترضة، ومن هذا المنطلق فإن ما سنّه البارودي كان عملا مشروعا – على الأقل لإعادة الثقة إلى الإنسـان العربـي الذي جرّد من أبسط الإيمان بكونه فاعلا أو أن له دورا إيجابيا في هذه الحياة .

وقد لا تغالي إذا ذهبنا إلى أن النص الإحيائي – في مجال الشعر – كان البـؤرة التي انطلق منها النقد الأدبي الحديث في تأسيس القيم الجديدة التي استقاها النقاد العرب من النقد الغربي الذي تعامل مع قيم وأسس جديدة في ضوء نشوء المذهب الرومانسي .

لقد نشأ في مصر والشام تياران متوازيان، إذن، أحدهما التيـار التقليـدي الـذي عرف بحركة البعث والإحياء بريادة البارودي وشوقي، أما التيـار الثـاني فهـو التيـار التجديدي المتأثر بالمذهب الرومانسي الغربي، وهذا التيار تشـبّع بالخصـائص الشـعرية الرومانسية الغربية من الوجهة النظرية، وحاول – من الوجهة النقديـة – أن يجعـل مـن النص الإحيائي مجالا للقياس والتطبيق، في حين أن خصـائص الشـعر التقليـدي غيـر خاضعة لمقاييس النظرية النقدية الغربية .

ولئن كانت هذه الدراسة غير معنية بمتابعة الحديث عن مـدى ملاءمـة المـنهج النقدي الذي اعتمدته حركة الديوان بزعامة العقاد إزاء شعر شوقي – مثلا – أو ما أعلنتـه الرابطة القلمية بزعامة نعيمة وجبران في مجال مفهوم التقليد والتجديد، والذي كان يصـب في نفس ما أشارت إليه حركة الديوان من مفاهيم نقدية مستمدة – أصـلا – مـن المنـابع الغربية، أو عدم ملاءمته وانسجامه مع سيرورة الشعر التراثي (التقليدي) فذلك موضـوع آخر، إنما الذي أردنا معالجته ههنا هو السؤال الذي ظل مسكوتا عنه، بحيث لم يتبلـور إلا بنسب جد محدودة في الدراسات النقدية الحديثة التي تكاد لا تخرج عن مصر والشام فـي مجال التأريخ للحركة النقدية الأدبية الحديثة ، وبمعنى آخر ما نصيب المسيرة النقدية فـي الأقطار العربية الأخرى ، وإذا لم تكن هناك حركات أدبية قائمة بذاتها كـان لهـا الـدور الفعال في الإسهامات النقدية، ألم نكن هناك أصوات فردية على الأقل ؟

إن ما سبق يقودنا إلى ذكر ناقد – ربما يعد مغمورا على الساحة النقدية العربية – بيد أن دوره ومساهماته لا تنكر ، إذ أن نظراته النقدية التجديدية ليست أقـل شـأنا مـن نظرات خليل مطران ونعيمة والعقاد ، إنه الناقد الأديب الجزائري رمضان حمود .

2 - إسهامات رمضان حمود النقدية :

لقد تميزت مواقف هذا الناقد بمستوى من الجرأة والصرامة النقديتين فـي مجـال التعامل مع النص الشعري التراثي، وكان أحد دعاة التجديد المبني على أسس تكاد تلتقـي مع حرفية ما كان يدعو إليه العقاد وغيره، ويقدم آراء تنمّ عن فهم دقيق لطبيعـة الشـعر العربي الحديث من حيث قيمه ووظائفه التبليغية، والرسالة المنوطة به في ظـل العصـر الذي يتطلب قيما تعبيرية جديدة، وصيغا وتراكيب تعبّر عن تلك القيم بحيث لم يعد الشـعر التراثي قادرا على أن يخوض فيها.

وقد يتساءل أحدنا كيف تأتّى لهذا الناقد أن يلمّ بتلك النظرات النقدية الغربيـة، وأن يستوعبها استيعابا عميقا، ليعبّر – بعد ذلك – عن آرائه الخاصة التي تنمّ عن موهبة فـذّة، وشخصية لها رصيدها المعرفي.

ومن البديهي أن هناك بواعث نفسية ذاتية، ومخيّلة خلاقـة صـاحبتها شـجاعة وجرأة ملؤها روح ثورة تكابر من أجل الوقوف ضد التقليد، وضدّ كل مـا هـو سـكوني رتيب، وأخرى اجتماعية موضوعية أسهمت في جعل هذا الرجل ينحو منحى تجديديا فـي مسيرته النقدية [1]. بيد أننا قد تضرب صفحا عن معالجة تلك البواعث في أدق تفاصـيلها لنقف عند أهمّ نظراته النقدية الفاحصة .

لقد كان اهتمام رمضان حمود بما دبّجه يراع أحمد شوقي، في مجال نظم الشـعر التقليدي من المحطات الأولى التي وقف عندها مطولا، أسوة بما فعله عباس العقاد، إلا أن حمود لم ينزل باللائمة على شعر أمير الشعراء، حيث راح – بخلاف العقـاد – يحـاول استثمار الجوانب الإيجابية التي أثارها أحمد شوقي، ولا سـيما فـي الشـعر القصصـي والمسرحي الذي كان له فضل السبق في بلورته ، وجعل غيره يسير على خطاه .

وبمعنى آخر، فإن رمضان حمود لم يضخم عيوب شوقي الشعرية بقدر مـا راح ينوّه بصنيعه في ترقية الشعر المسرحي، ولعلنا لا نحيد عن جادة الصواب إذا ذهبنا إلـى حدّ القول إن حمود قد أشاد بفعل شوقي لأنه آمن بعبقريته الشعرية التي لا تقلّ شأنا عـن عبقرية شعراء أوربا .

ولا ريب أن الناقد قد ظل ينشد التغيير والثورة على القيم الشعرية السائدة سواء على مستوى الشكل أو المضمون معا ، لذا فموقفه يبدو على درجة من الوضـــوح، فهـــا هـــو يصرّح قائلا: « قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفّى، ولو كان خاليـــا من معنى بليغ ، وروح جذابة، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ، ولو كان أعذب من المـــاء الزلال وأطيب من زهور التلال ، وهذا ظن فاسد ... إذ الشعر كما قال "شابلن" هو النطق بالحقيقة تلك الحقيقة العميقة الشاعر بها القلب والشاعر الصادق قريب من الوحي » [2] .

فالناقد هنا ينطلق من روح ثورية هدامة بناءة، كما هو الشأن عند ميخائيـــل نعيمـــة والعقاد [3] .

إنه يقف موقفا ثائرا على قدسية الوزن والقافية ، ولا يراهمـــا مـــن ضـــرورات الشعر الحداثي ، إذ أن الشعرية الكامنة في النثر ، كما هي كامنة في الشعر ، ومـــن ثمـــة فإن له رأيا واضحا من عمود الشعر يلتقي مع ما ذهب إليه العقاد ونعيمة مع نهاية العقـــد الثاني من القرن العشرين ، والذين يلتقون جميعا مع ما سنّه المذهب الرومانســـي الغربـــي الذي لخّص مفهوم الشعر في التعبير عن كنه الحقيقة وفق ما تترآى للنفس البشـــرية التـــي تنطلق من جوهر الحياة ، وننشد الثورة والتغيير من أجل بلوغ الحقيقة المنشودة .

ولعل البحث عن الحقيقة وفق المفهوم الرومانسي يقودنا إلـــى عنصـــر الصـــدق والكذب المرتبط بالمشاعر والأحاسيس ، فالناقد حمود لم يخرج عما سنه الرومانســـيون ، إذ يؤكد أن الشعر تيار كهربائي «مركزه الروح ، وخيال لطيف يقذفه الـــنفس ، لا دخـــل للوزن ولا القافية في ماهيته ، وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق » [4] .

« وهو بذلك يشير إلى مزالق الجمالية العربية التي اعتمدت في ذوقها الفني علـــى العقل الذي قادها إلى الاتجاه الحسي الذي يعتمد على القاعدة والشكل ، مما انتهى بها إلـــى الصناعة والتكلف . فقد كان ارتباط الشعر بالعقل يلتقي مع مفهوم الصناعة التـــي نجـــدها واضحة لدى النقاد البلاغيين العرب منذ القرن الثالث ... مما جعل الشـــعر ضـــربا مـــن القول يكتسب بتعاليم الأصول ويمارسها طويلا » [5] .

وأيا كان الأمر ، فإن حمود قد غالى – بعض الشيء – في هجومه علـــى هيمنـــة اللغويين على مقاييس النقد التراثي بعامة ، لا سيما حين يقلل من شأن الضوابط النحويـــة واللغوية والبلاغية في علاقتها بالقول الشعري المنبثق عن الذات الشاعرة المستمد إبـــداعها من أعماق القلب ولواعج النفس الإنسانية [6] .

وصفوة القول، إن تعريفات الشعر التي بثها حمود في غير موضع تكـاد تختـزل في التعريفات الرومانسية التي تنطلق من الوجدان وتعود إليه، كما ذهب إلـى ذلـك عبـد الرحمن شكري :

ألا يا طائر الفردوس إن الشعـــر وجدان

3 - رسالة الشعر :

لا ريب أن كل مذهب أدبي عبر المسيرة التاريخية يؤمن برسـالة معينـة علـى الأديب أن يؤديها نحو مجتمعه أو نحو الإنسانية بوجه عام ، وإن اختلفـت طبيعـة هـذه الرسالة والغاية المنشودة من ورائها والآليات المستعملة لتبليغها . وإذا كان ناقدنا قد استمد مفهومه لتلك الرسالة من المذهب الرومانسي الذي ينتمي إليه ، ولعله كـان يركـز علـى الوظيفة ، ويبدو أن الظروف السياسية التي كان المجتمع الجزائري يعيش تحـت وطأتهـا وجّهت الناقد وجهة معينة ، لاحظ كيف كان متأثرا بظروف الزمان والمكان : « إن البلاد تحتضر فهي لا محالة هالكة ، إن لم يتداركها أبناؤها ، وكل شخص مهما صـغر مكانـه مسؤول ... إن لم يكن لها من المتداركين » [7] .

ومن السياق العام لهذا النص، يتضح أن الناقد يدعو إلى أدب الثـورة أو الأديـب الثائر الذي يحرّك النفوس الساكنة، ويوقظ الضمائر الميّتة والهمم الخائرة، وقد يقول قائـل كيف للأدب الرومانسي الهروبي أن يكون أدبا ثائرا ؟

وللإجابة نقول إن الأدب الرومانسي جاء – في الواقع – ليمثل ثـورة إصـلاحية شاملة، وما وتخلله أحيانا من هروب ولجوء إلى الطبيعة، واعتزال العالم ... الخ، ما ذلـك إلا آلية من آليات الثورة الشاملة التي شملتها فلسفة هذا المذهب. ومن ثمة ، فحمـود لـم يخرج عن السائد والمألوف في هذا المذهب ، بل إن الظرف كان مواتيا لينشئ ما أنشأ .

ويكاد حمود أن يحمّل الوظيفة الاجتماعية للأدب أكثر مما تحتمل بحيـث يجعـل الوظائف الأخرى غير ذات بال ، حين يقول : « الشعر الذي لا يحرّك نفوس العامة ، ولا يذكرها في واجبها المقدس ووطنها المفدى ، فهو خيانة كبرى » [8].

إن الأدب – أحيانا – يجب أن يتخلى – ولو فنيا – عن حلّته البديعة ولغته الراقيـة، وديباجته المشرقة لينزل إلى مستوى الطبقة الدنيا ليتمكن من الولوج إلى أعماقها وتحريـك سواكنها ، ولا ضير في ذلك ما دام هذا الأدب يتّسم بوظيفة اجتماعية ورسالة سامية ، لـذا

على « الشعراء الكبار أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى مـن الأمـة ، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات » [9].

والواقع أن الناقد قد أخضع الشعر لما يمكن أن نسمه بالظرفية ، إذ يجعل مقيـاس الشعر متغيرا بتغير ظروف الحياة ، وحتى إن سلمنا بأن الثورة التـي أنجزهـا الشـعب الجزائري كانت سببا من الأسباب التي جعلت الناقد يذهب هذا المـذهب ، فـإن للشـعر أصول ومقاييس يجب أن تظل قائمة .

وقد يبدو الأمر في غاية من التناقض، إذ كيف نريد للشعر أن يكون غنيا بالقيم الجمالية والمتعة الخيالية وأن تكون لغته انزياحية ، ثم نريد أن يكون غير ذلك في الآن نفسه ؟

وبالنظر إلى أن المقام لا يتسع في مثل هذه الدراسة المحـدودة بزمـان ومكـان للخوض في مختلف المواقف النقدية التي أدلى فيها الناقد بدلوه، فإننا نخلص إلى التالي:

1 – يمكن النظر إلى رمضان حمود على أنه واحد من أقطاب النقد العربي الحديث الـذين أرسوا دعائم النظرية الرومانسية في الشعر العربي .

2 – على الرغم من أن مبدأ التجديد في الشعر العربي الحديث ظل هاجسا يؤرق الناقـد، إلا أن كثيرا من هذه المواقف تراوحت بين التذبذب أحيانا، والارتجالية التي تبلغ مسـتوى السطحية أحيانا أخرى .

3 – قد ينظر إلى هذا الناقد على أنه بلغ – في مجال الثورة على الوزن والقافية – مرحلة متقدمة تؤهله لأن يكون استشرافيا، وأحد الممهدين لظهور حركة الشعر الحر، إلا أنه بالغ في مثل هذه الثورة التي لم تخل من مزالق وعثرات، إذ لم يضع البدائل، فأن نجد الشعرية في الشعر كما نجدها في النثر قول صحيح، لكن أن يكون الشعر نثرا والنثر شعرا فـذلك ما يختلف بشأنه كثير من الناس .

4 – تعد الفترة التي تفتحت خلالها قريحة حمود النقدية فترة تغيير شـامل فـي مختلـف مناحي الحياة ، ومن ثمة فإن عدم تريثه في إطلاق بعض الأحكام النقدية مرده إلى طبيعـة الظروف التي عايشها هذا الأديب الناقد الذي يحتل مكانة بين الكبار مـن رجـالات الأدب والنقد العربيين .

الهوامش و الإحالات :

1 – محمد ناصر ، رمضان حمود ، ص 20 . وانظر أيضا محمد الهادي السنوسي الزاهــري ، شعراء الجزائر في العصر الحاضر ، المطبعة التونسية ، 1926 ، ص 178 .

2 – رمضان حمود ، بذور الحياة ، مكتبة الاستقامة ، تونس ، 1928 ، ص 103.

3 – انظر كتاب الغربال لنعيمة ، المقاييس الأدبية . وانظر كتاب العقــاد ، الــديوان فــي الأدب والنقد ، ط 3 ، مطابع دار الشعب ، القاهرة ، ص 115 وما بعدها .

4 - رمضان حمود ، بذور الحياة ، ص 107 .

5 – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائــر 1991 ص 87 – 88 .

6 - رمضان حمود ، بذور الحياة ، ص 107 – 108 .

7 – المصدر نفسه ، ص 127 .

8 – المصدر نفسه ، ص 126 – 127 .

9 – المصدر نفسه ، ص 126 .

إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر من منظور سوسيولوجي

- قراءة في المقاربة النقدية عند عمار بلحسن -

أ. عبد الوهاب شعلان

المركز الجامعي – سوق اهراس

مقدمة:

مثل الباحث السوسيولوجي عمار بلحسن محطة لافتة في سياق الثقافة الجزائرية المعاصرة، فطيلة حياته الفكرية القصيرة استطاع بلحسن أن يقدم كتابات فكرية هامة، قائمة على رؤيا سوسيولوجية، تنهل من فيض العلوم الإنسانية وإنجازاتها المعرفية الهائلة.

لقد كانت سوسيولوجيا الثقافة الحقل المعرفي الأثير في كتابات الباحث. وفي هذا الإطار بلور نقاشات عميقة حول الأنتلجانسيا والمثقفين في الجزائر، وبنية الوعي الثقافي الجزائري، والأسس الاجتماعية للمثقفين، ودورها في صناعة الوعي وتشكيل الرؤيا والمنهج ... وغيرها من الإشكاليات.

وقد استطاع عمار بلحسن أن يشق طريقه أيضا ضمن الفضاء الإبداعي، وذلك من خلال إبداعاته القصصية المتميزة، التي جعلت منه أحد أهم الأصوات الأدبية في مجال القصة القصيرة في الجزائر. وعلى هذا الأساس جمع الباحث بين صرامة البحث السوسيولوجي العلمي ورحابة الفضاء الإبداعي، بين دقة العالم المتسلح بجهاز معرفي ومنهجي واصطلاحي من ناحية، وانسياب المبدع المسكون بهواجس القلق الوجودي وشرارة الكلمة الحية.

ضمن هذا السياق نحاول أن نقدم الأطر الكبرى للمقاربة السوسيولوجية عند عمار بلحسن في إطار الرؤية الشاملة للكتابة الأدبية في الجزائر، وما أفرزته من إشكاليات وقضايا فكرية ومنهجية. فبعيون الناقد السوسيولوجي المتكئ على منظومة معرفية إنسانية، يحاول بلحسن مقاربة الظاهرة الأدبية في الجزائر، وقراءة أسس تكوينها وتحولاتها:

1- تأطير بنية الواقع الثقافي العام:

« يبدو العالم الثقافي الجزائري رماديا، أشبه بصحراء سائدة، لا تنبت فيها إلا بعض نباتات الصبار، التي تختزن ماءها ونسغها، مؤونة منذ سنوات تعتاش منه، في انتظار غيث مستحيل، كأرض تمص مخزونها، متدهورة نحو التصحر النهائي، تذوي براعمها، ويجف ضرعها وزرعها لتترك اليباس يعيث في دبالها بدون هوادة »(1). بهذه الروح الشاعرية، يستهل عمار بلحسن إحدى مقالاته الفكرية عن أزمة الكتابة في الجزائر، وغياب تقاليد الممارسة المعرفية التي تتجلى بصورة واضحة في خلو الساحة الثقافية من إحدى أهم وسائل الفعل المعرفي، أعني المجلة، أو المنبر الغائب كما يسميها.

وإذ يقدم صورة قاتمة وكالحة وجدباء عن الواقع الثقافي الجزائري، فإنما يعود بكلمة " ثقافة " إلى منبعها الأصلي Culture المرتبط بالأرض والخصب والنماء، ومن ثم بالتعدد والحوار والاختلاف. ولكن البحث العلمي الحر، يكشف –في نظر بلحسن- أن الثقافة الجزائرية، تشكلت في سياقات تاريخية واجتماعية بعيدة عن دلالات الثراء والخلق. لقد صيغت هذه الثقافة في إطار الأحادية على المستوى الإيديولوجي، والشفاهية على مستوى التواصل الثقافي، والعزلة على مستوى العلاقة مع الفضاء العربي. كما تشكلت منظومتها في اتجاه الأحادية اللغوية، والبيروقراطية وسيادة النزعة السلفية(2). أدى كل ذلك إلى تمزق وخلخلة في بنية هذه الثقافة، وإلى حضور مشهدي ومهرجاني، بدل الحضور الإبداعي والتأصيلي الخلاق.

لم ينفرد عمار بلحسن بهذه الملاحظات السوسيولوحية عن بنية الثقافة الجزائرية، فثمة باحثون كثيرون، أجمعوا على أن « غياب الطرح الفكري لقضايا خطيرة كان من العوامل التي أطالت المحنة الجزائرية »(3)، إذ لم يستطع الوعي الجزائري أن يواجه إشكالياته الحقيقية الكبرى بعقلية نقدية ومنهجية، تقوم على أساس قراءة الظاهرة ضمن سياقاتها الموضوعية، ومن ثم مقاربتها علميا ومنهجيا، من خلال إبداع فكري وفلسفي أصيل، بعيدا عن النزعة الشعاراتية، والمواقف الآنية والسريعة.

إن غياب منابر الوعي والإبداع والفعل المعرفي الأصيل، كل ذلك أدى إلى سيادة ثقافة استهلاكية تلبي حاجيات ظرفية، وترضي نزعات إيديولوجية طارئة. ولكنها لا تؤسس منظومة ثقافية متماسكة، تصبح مرجعية. إن غياب المجلة –على سبيل المثال-

ليس أمرا عاديا، وإنما هو تمزق خطير في سياق الوجـود الحضـاري والثقـافي العـام. فالمجلة هي« منبر لخلق مرجعيات ثقافية، فكرية، معرفية وإبداعية، تتفاعل داخلها عوامل الجدة والاجتهاد والبحث والمساءلة والحقيقة، والمعرفة التراثية والعصرية، تسمح بوضـع مثل ونماذج للمسلكية والأخلاقية الثقافية»(4). يؤسس هذا المنبر الثقافي الـوعي، ويشـكل الأطر الكبرى التي تقوم عليها المنظومة الثقافية للكيان الاجتماعي والحضاري. إن المجلة هي الصورة الرمزية للبناء المعرفي لشعب ما، والوجه الآخر للإنتاج الفكـري والفلسـفي والإبداعي الذي يلخص –في عمومه- رؤيا العالم Vision de Monde الشاملة.

يتعلق بحضور المجلة – بوصفها أداة بناء فكري- إشكاليات ثلاث:

أ- إشكالية معرفية، لها علاقة بالمفاهيم والتصورات، والقيم الفكرية والجمالية والمعرفية.

ب- إشكالية سوسيولوجية، من ناحية تشكيلها للنخب والزمر المثقفة، وما يتعلق بها من قيم ومنظومات ثقافية.

ج- إشكالية أدبية، ذلك أن المجلة هي « فضاء مفتوح، يؤرخ لولادة النصـوص، ويشـير لمكانتها ومقاماتها، ومراحل تشكلها »(5).

هكذا بلور الباحث الخصائص الكبرى للواقع الثقافي في الجزائر، وهو ما يحـاول أن يبني عليه إشكاليات فكرية ومنهجية كبرى، لها صلة بواقع الكتابة الأدبية في الجزائـر، وذلك من منطلق العلاقة الجدلية بين البناء السوسيوثقافي العام من ناحية وهويـة الإبـداع الأدبي من ناحية أخرى.

2- أزمة الإنتلجانسيا في الجزائر:

يطرح عمار بلحسن –برؤية ابستيمولوجية عميقة- مسألة الإنتلجانسيا والمثقفين في الجزائر، يقر الباحث مبدئيا بأنه « إذا كان هناك غياب للإنتلجانسيا اتفـق الجميـع علـى الإقرار به، فإن هناك –على العكس من هذا تماما- مثقفون فرادى، معزولـون، شـغيلون، ذهنيون، يعيدون إنتاج خطابات سياسية وإيديولوجية محلية أو عربيـة أو عالميـة علـى المستوى الفكري »(6). ينطلق بلحسن –في رؤيته هذه- من منطلقات الفيلسوف الإيطـالي أنطونيو غرامشي، الذي يفرق بين صنفين من المثقفين: مثقف تقليدي ومثقـف عضـوي. وبناء على هوية المثقف العضوي، النقدي، المرتبط بالسياق بالطبقات الاجتماعية ووعيهـا

التاريخي، ينتهي الباحث إلى عدم وجود إنتلجانسيا « تتظاهر وتعمل كمجموعة اجتماعيـة منسجمة وعضوية، تقوم بالإنتاج المعرفي والإيديولوجي المتنوع، وتملك ميـادين عملهـا ومؤسساتها المادية وأجهزتها الثقافية والإيديولوجية »(7)، تشكل وعي الجماعـة، وتضـع رؤاها وطموحاتها المستقبلية من خلال عمل ثقافي أصيل وعميق ومنظم.

ليس هناك إنتلجانسيا لهذا المفهوم، ولكن هناك مثقفون منعزلون، يمارسون الفعـل المعرفي، بمعزل عن المؤسسات والنظم الفاعلة، يبلورون أفكارا وقيما وممارسات لا صلة لها بالأهداف المستقبلية والعمل المنظم.

هناك –إذن- مثقفون أو بالأحرى منتجو خطابات، يرى عمار بلحسن أنهم يشـكلون أطرافا ثلاثة هي:

أ- السياسي البراغماتي، الشعبوي، الذي لا يمتلك عمقا ثقافيا.

ب- العالم أو رجل الدين، وريث الخطاب الإصلاحي السلفي.

ج- الكاتب أو المثقف أو المفكر، المرتبط بالمؤسسات الثقافية والجامعية والإعلامية(8).

لقد تشكلت الممارسة الثقافية في الجزائر –في نظر بلحسن- ضمن فضاء سـاد فيـه الخطاب السياسي–الإيديولوجي ذو النزعة الأحادية والشعاراتية، وهيمنـت فيـه النزعـة السلفية الفقيرة، التي لم تستطع أن تكون امتدادا فكريـا للخطـاب الإصـلاحي، وإثـراء لمقولاته وأطروحاته وفق ما يتماشى وروح العصر. لقد ظلت هذه النزعـة تـدور حـول قضايا تم استهلاكها بسطحية وإيديولوجية، مثل الأصالة والمعاصرة، والتعريب، والهويـة والوطنية. لم يتم طرحها بعمق، في شكل مشاريع فكرية متماسكة، أو على الأقل كتابـات تأسيسية، تقارب المسائل من زاوية علمية، تستمد أصولها من إنجازات العلـوم الإنسـانية الهائلة. وعلى الرغم من وجود مفكرين في هذا المجال، أمثـال أبـي القاسـم سـعد الله، ومصطفى لشرف، فإن حصيلة أعمالهم كانت فقيرة وهزيلة –في نظر الباحث- لـم تـرق إلى مستوى أعمال المغربي محمد عابد الجابري، أوالتونسي هشـام جعـيط، أوالسـوري برهان غليون(9).

لقد انتهت السلفية الفكرية التي هيمنت على الخطـاب الثقـافي الجزائـري– لاسـيما المكتوب باللغة العربية-، انتهت إلى حصيلة تكاد تكون كارثيـة، لخصـها الباحـث فـي نقطتين رئيسيتين:

أ- « الأدلجة الهشة والفقيرة »، التي ترعرعت في ظل النزعة الوطنية والعربية، لا صلة لها بالإبداع والتجديد الفكري، ولها صلة أيضا بفتوحات العلوم الإنسانية.

ب- « تدجين الثقافة والفكر وأدب والفن »، من خلال تقديم إجابـات جـاهزة وسـطحية لأسئلة معرفية عميقة. لقد حل الفقيه محل الفيلسوف، والداعية محل المفكر، مما أدى إلـى انسداد الوعي وتسطيحه(10).

3- إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر:

في ظل هذه الرؤيا السوسيولوجية المنفتحة، والمؤسسة علـى منظومـة العلـوم الإنسانية المختلفة، يحاول عمار بلحسن أن يقترب من بعض إشكاليات الأدب الجزائـري وقضاياه المحورية، ومنها:

أ- علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

يعد مفهوم الإيديولوجيا من المفاهيم المركزية في المـنهج السوسـيولوجي، وذلـك بحكم استناد هذا المنهج إلى المرجعيات الفلسفية الماركسـية بوجـه خـاص. ومصـطلح إيديولوجيا مصطلح مربك ومشوش، فهي كما يقول عبد الله العـروي « دخيلـة علـى جميع اللغات الحية، تعني لغويا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسـية، فأصـبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية »(11). لقد تعددت مفاهيم الإيديولوجيا، بحسـب المرجعيـة الفكرية والفلسفية، ففي نظر ماركس هي « مملكة الوهم الحاجية التي بناهـا إيـديولوجيو المجتمع الألماني لتبرير جحيم الأرض الرأسمالية »(12). وهي عند غرامشي « تصـور للعالم، يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظـاهرات الحيـاة الفردية والجماعية»(13). أما عند ألتوسير، فهي « تمثيل علاقـات النـاس مـع شـروط وجودهم الواقعية»(14).

بعد أن استعرض بلحسن المفاهيم المتعددة للإيديولوجيا في حقـول الفلسـفة وعلـم الاجتماع، قدم مقاربة سوسيولوجية لعلاقة الإبداع الأدبي بالحقل الإيديولوجي، تنطلق مـن مبدأ أن الكتابة هي ممارسة قائمة على اللغة، إذ يقوم الكاتب بإعادة صياغة العـالم وفـق لعبة لغوية وجمالية، فهو –إذن- لا ينسخ الأشياء وإنما يعيد خلقها من جديد، ومن ثم فهـو يعيد إنتاج الإيديولوجيا، ولا يكون نتاجا لها. ويرى الباحث أن هذه العلاقة، يمكن أن ينظر إليها من خلال أطروحات ثلاث:

أ- النص الأدبي يعيد تشكيل الإيديولوجيا وبنينتها Structuration لينتج دلالات جديدة.

ب- النص يعري كاتبه ويفضحه، من خلال نزع الأقنعة عن إيديولوجيته.

ج- النص تمثيل جمالي لظواهر الواقع(15).

انطلق عمار بلحسن في رؤيته للعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا من تـراث النقـاد السوسيولوجيين لاسيما تراث المنهج الإمبريقي عند روبير اسكاربيت R.Escarpit الـذي يميز بين ضربين من النقد السوسيولوجي: دراسة الأدب داخل المجتمع، ودراسة المجتمـع داخل الأدب(16).

وأعتقد أن بلحسن اهتم بدراسة الأدب داخل المجتمع، أي تكون الظاهرة الأدبية فـي ضوء علاقاتها بالتناقضات الاجتماعية والثقافية، ولكنه لم يدرس الأبعاد الاجتماعيـة فـي النصوص الأدبية من زاوية سوسيونصية، تأخذ بالاعتبار مبدأ أن النص لا يعكس واقعـا، ولكنه يعيد تشكيله عبر آلياته اللغوية والجمالية.

ب- مأزق اللغة:

ظل سؤال اللغة السؤال المركزي في الأدب الجزائري الحـديث، ذلـك أن المشـكلة اللغوية في الجزائر، أخذت أبعادا إيديولوجية وثقافية في منتهى الخطورة. لم تكن الفرنسية " غنيمة حرب " -كما يقول كاتب ياسين– بالمعنى الإبداعي والإنتاجي، وإنما غدت لـدى قطاع كبير من مستعمليها أداة لتعميق السؤال الحضاري، سؤال الهوية. ومـن ثـم غـدا استعمال العربية إشكالا آخر، حيث تحول إلى موقع الدفاع عـن هويـة، تـم تسـطيحها وتحجيمها إلى أقصى الحدود.

لقد قدم عمار بلحسن حصيلة هذا الواقع اللغوي المتأزم بقوله:« ثمة وضـــع لغـــوي مكبوح: نخبة عربية اللسان، ضحية ثقافة سلفية موروثة منعزلة، تملك مشروعية التعبيـــر اللغوي والثقافي والرسمي، ولكنها منغلقة في وجه التجديد الفكري والإبداعي ... (و) نخبة فرنسية اللســـان والمرجعيـــة الثقافيـــة، تلغمهـــا الحساســـيات والنزعـــات وصـــراعات المجموعات... تغذيها بقايا فرانكفونية وتبعية لســـانية وفكريـــة ... (و) جماعـــات مثقفـــة أمازيغية، منعزلة ومنغلقة، لا تعرف الثقافة العربية »(17). بهذه القتامة، يرســـم الباحـــث المشهد اللغوي في الجزائر، مشهد تأسس في أحضان الإقصاء، وجهـــل للآخـــر، وعـــدم الاعتراف به، تغذيه روح انتقامية دفينة، ترى الحقيقة لديها، وتنفيها جذريا عـــن الآخـــر. ومن هنا غدا الواقع اللغوي مأزوما، فبدل أن يتحول التعدد اللغوي إلـــى فضـــاء حـــواري خصب وحر، يؤسس منظومة ثقافية منفتحة، متأصلة في جـــذورها التراثيـــة، ومحـــاورة للحداثة، أصبح التعدد أداة للأحادية والنزعة الإلغائية.

كيف نفسر هذا الجدار السميك بين من يكتب بالفرنسية وتراث الثقافة العربية ؟ وبين بعض من يكتبون بالعربية وإنجازات الحداثة؟ لماذا كانت اللغة عامل اغتراب وانفصال - يكاد يكون كليا- عن الكينونة الحضارية؟ لماذا شكلت تجربة الكتابة بالفرنسية ظاهرة خاصة في الجزائر على خلاف ما هو موجود في باقي الدول المغاربية وبعض الدول المشرقية ؟

تتميز التجربة الفرانكفونية في تونس والمغرب بسمة التواصـــل الحضـــاري مـــع الموروث الثقافي العربي. لا تكاد إشكالية الصدام تطرح عند الطاهر بن جلون، وإدريـــس شرايبي، وعبد اللطيف اللعبي، وعبد الكبير الخطيبي في المغرب، أو عبد الوهاب المـــدب في تونس، أو أمين معلوف في لبنان. كتب معلوف في هذا الســـياق يقـــول « إن كـــوني مسيحيا، ولغتي الأم هي العربية، التي هي لغة الإسلام المقدسة، هـــو إحـــدى المفارقـــات الأساسية التي شكلت هويتي. إن الحديث بهذه اللغة، يجعلني أنسج علاقات مع كـــل مـــن يستعملها يوميا في صلاتهم ... إن هذه اللغة هي عامل مشترك بينه وبين أكثر من مليـــار من الناس »(18). إن هذا الموقف من مشكلة الهوية له انعكاساته الكبيـــرة علـــى العمليـــة الإبداعية، نحا أمين معلوف إلى استلهام التراث العربي الإسلامي في نصـــوص روائيـــة حظيت بشهرة واسعة. لقد استثمر معلوف خصوبة اللغة الفرنسية وجمالياتها، ومنجـــزات الحداثة الروائية العربية، لينطلق من كل ذلك إلى محاورة التاريخ والتراث.

هناك قطيعة واضحة في التجربة الجزائرية، فباستثناء نصوص رشيد بوجدرة التي تقيم بعض الجسور مع التراث الثقافي العربي، تكاد معظم الكتابات الفرانكفونية تجهل تماما ثراء هذا التراث. صحيح أن بعضها استلهم التراث الشعبي مثل كاتب ياسين، ولكن نسبة كبيرة أقامت قطيعة مرعبة مع هذا المخزون. إن كتابات رشيد ميموني، ومولود معمري، ومولود فرعون، وآسيا جبار، وصولا إلى التجارب المعاصرة مع بوعلام صنصال، ومليكة مقدم، وياسمينة خضرة، ... تشكل كلها دليلا قاطعا على ذلك.

كتب يوسف سبتي –وهو أحد الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية والعربية- يقول « إن أدبنا الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية ازدواجي الأسلوب والأصل والمصير، رغم وحدة ينقلها من مرة إلى أخرى، ومن ممر إلى آخر، إنها وحدة ضئيلة، مهددة بالتبعثر »(19). ثمة انفصام بين هوية لغوية مطموسة ومكتوبة وممارسة لغوية مستحيلة، مما أحدث صراعا رهيبا، انتهى عند الكثير إلى مآزق الانسداد والقطيعة. لقد حاول بعض من يكتب بالفرنسية أن يهرب من هذا المأزق، من خلال الدعوة إلى هوية الكتابة نفسها، وأن الكينونة تقبع في فعل الإبداع لا في هوية مفارقة ومتعالية، عبر عنها عبد اللطيف اللعبي بقوله « وهكذا تصبح الكتابة هي الوطن الرحب، المدهش دائما المسقط لكل القناعات الضيقة والرؤى الضيقة والأوطان الضيقة، الزارع دوما بذور العصيان وجنون الأمل، رغم كل أسباب فقدان الأمل، هنا وطني الأصلي والشرعي، والوطن الجغرافي، ليس إلا تجليا من تجلياته »(20). الوطن هو الكتابة، والهوية هي الكتابة أيضا، ذلك هو مخرج بعض المبدعين الذي انتهى عندهم سؤال اللغة أزمة وجودية وحضارية مزمنة.

ج- الأدب الجزائري ونقد منظومة القيم:

ثمة ملاحظة أساسية في بنية النصوص الروائية الجزائرية العربية والفرانكفونية على حد سواء، وهي تعرية بؤس الإيديولوجيا السائدة، ونقد منظومة القيم الاجتماعية والثقافية المهيمنة. لقد مارس النص الروائي –خصوصا- فضحا بالغا للسائد والثابت بمفهوم أدونيس، وصل في بعض النصوص إلى حد القطيعة الشاملة مع خصوصيات الذات الثقافية.

وقد رافق هذا النقد الروائي للمجتمع نقد فكري ومعرفي وسوسيولوجي تبناه مجموعة من المفكرين أمثال مصطفى لشرف وجمال الدين بن الشيخ ورضا مالك ...

ومن هنا تأسس الأدب الجزائري –في جزء هام منـــه- « كتابـــة نافيـــة نقديـــة وجدليـــة للمنظومات الإيديولوجية الوطنية الشمولية، نصا مفككا وإيحائيا للكتابات المهيمنة بوصـــفها بنيات ذهنية لمجموعات اجتماعية وسياسية بمفهوم أدورنـــو وغولـــدمان »(21). وهكـــذا يستعيد بلحسن أداة منهجية في النقد السوسيولوجي، أقصد بذلك مفهوم " رؤيا العالم " الذي طرحه غولدمان، والذي يعني أن الكاتب يقدم –في آخر المطاف- رؤيا شاملة تتطـــابق مع البنية الذهنية السائدة لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وفي اعتقادي أن هذا المفهوم يصادف عوائق كثيرة، أهمهـــا أن الـــرؤى المعبـــرة عنها في كثير من النصوص الروائية كانت رؤى فردية، بـــل متناقضـــة مـــع تصـــورات الجماعة ذات المنحى الشعبي السلفي المحافظ في أغلب الأحيان. ثمـــة إشـــكالية واضـــحة تتمثل في القطيعة بين الروائي وجذوره الطبقية والاجتماعية، ومن ثم يغدو مفهـــوم رؤيـــا العالم مفهوما مشوشا ومربكا.

ومهما يكن من أمر فقد واجهت الرواية الجزائرية المسكوت عنـــه، والمقمـــوع، والسائد، والمهمش. وهنا يطرح بلحسن أهمية تناول النص الجزائري من خلال نظريـــات إيديولوجية نقدية كالماركسية والإسلام السياسي والحداثة، بحيث يتم الكشف عن التيمـــات المختلفة عن التيمات المهيمنة. وقد لخصها الباحث في:

1- نقد إيديولوجيا المشروعية التاريخية التي تأسست عليها الدولة الوطنية.

2- نقد المعيشي ومساءلة المكبوت والمهمش مثل: الحب والجـــنس والمـــرأة باعتبارهـــا تيمات تعمد إنتاج الهيمنة بكافة أشكالها.

3- نقد المرجعية الدينية والسلفية.

4- الدعوة إلى الحرية والاختلاف.

5- نقد إيديولوجيا " الإجماع " الوطني والاجتماعي، وإظهـــار الصـــراعات والتـــوترات المطموسة(22).

ضمن هذا السياق تأسست النصوص الروائية الهامة في الأدب الجزائري المعاصر، ومثل كاتب ياسين محطة لافتة في هذا النهج، فمن خلال « عنف الكتابة وتبني المواقـــف

المناقضة للذات، فإن كاتب كان أول من تجرأ على كافة المستويات. لقد كانـت القطيعـة والثورة هما الفضاء الذي عاش وكتب فيه ياسين»(23). وفي الجيل الثاني يبـرز رشـيد بوجدرة كأهم من جسد الخط النقدي العنيف تجاه السائد، « لقد عدت رواية رشيد بوجـدرة في أغلب الأحيان أثرا مستفزا، مؤسسا على الفضيحة، إنهـا أثـر مربـك، يثيـر كافـة الخصومات »(24). ويستفز كافة التصورات المتوارثة.

هكذا بلور ياسين وبوجدرة خطا سرديا متميزا في الرواية الجزائرية والعربيـة -إذا تجاوزنا مأزق اللغة- لا يعترف بحدود العرف والسائد، يسعى إلى تثوير الكتابة كمـدخل لتثوير الفضاء الاجتماعي.

والملاحظ أن هذا النقد الاجتماعي والثقافي الذي طبع نصوصهما، لم يتوقف عنـد هذا المستوى، بل تعداه إلى مستوى جمالية اللغة والبناء السردي. لقـد تحـول الخطـاب الروائي عند بوجدرة وياسين، وفارق فضاءاته الكلاسيكية والواقعية التي درج عليها كتاب الجيل الأول: محمد ديب، ومولود معمري، ومولود فرعون، ... لقد فتحا أبـواب الروايـة الجديدة على مصراعيها من خلال إحداث ثورة في شعرية اللغة، وجمالية الهيكل السردي، وحضور الشخصية، وإرباك الزمن، وتشويش المكان، واستحضـار النصـوص التراثيـة الغائبة ...

إن رواية " نجمة " و" التفكك " و" التطليق " أوضح مثال على هذه النزعة الحداثية في الرواية الجزائرية. ولكننا لا نعدم نصوصا أخرى ضمن هذا الخط الفكري والجمالي– وإن اختلفت في الدرجة- مثل " اللاز " و" الباحثون عن العظام" للطـاهر جـاووت، و" النهـر المحول" لرشيد ميموني.

خاتمة:

حاولنا أن نقدم أسس المقاربة السوسيولوجية للباحث عمار بلحسن في رؤيتـــه للكتابـــة الأدبية في الجزائر وإشكالياتها النظرية والمنهجية. لقد رصد بلحسن الظاهرة الأدبية فـــي الجزائر بعيون الناقد السوسيولوجي الذي يبحث في الواقعـــة فـــي جـــذورها الاجتماعيـــة والثقافية. إن بلحسن لم يقارب نصوصا مقاربة نقدية نصية تبـــرز تجليـــات الاجتمـــاعي والإيديولجي من خلال تحولات اللغة والبيئة السردية، وإنما أدرج البعد الأدبي ضمن مـــا يسمى بسوسيولوجيا الثقافة.

الهوامش:

1- عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب، المجلات الثقافية في الجزائـــر، مجلـــة التبيـــين، ع 5، 1992، (جمعية الجاحظية)، ص 92.

2- المرجع السابق، ص 92.

3- الزواوي بغورة، الخطاب الفكري في الجزائر بين النقـــد والتأســـيس، دار القصـــبة للنشـــر، الجزائر، 2003، ص 06.

4- عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب، ص 94.

5- المرجع السابق، ص 95-96.

6- عمار بلحسن، إنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر، دار الحداثـــة، بيـــروت، ط1، 1986، ص 176.

7- المرجع السابق، ص 163.

8- راجع هذه الأطراف في: عمار بلحسن، المنبر الغائب، ص 97، وما بعدها.

9- المرجع السابق، ص 110.

10- المرجع السابق، ص 111.

11- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط6، 1999، ص 9.

12- عمار بلحسن، مفهوم الإيديولوجيا، سلسلة المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص 9.

13- المرجع السابق، ص 19.

14- المرجع السابق، ص 85.

15- المرجع السابق، ص 97-98.

16- Robert Escarpit, Le littéraire et le Social, flammarion, Paris, 1970, P 38.

17- عمار بلحسن: الكتابة والمنبر الغائب، ص 109.

18- Amin Maalouf: Les identités meurtrières, Grasset, 1998, P 23-24.

19- يوسف سبتي، الأدب الوطني من الأمس إلى الغد، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص 16.

20- عبد اللطيف اللعبي، عن مفهوم الوطنية في الكتابة الأدبية، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص 86.

21- عمار بلحسن، الجزائر كنص: سؤال عن الأدب الوطني، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص 133.

22- المرجع السابق، ص 133-134.

23- Kateb Yacine et la modernité textuelle: ouvrage collectif, O.P.U, Alger, P 106.

24- Naget Khadda, Représentation de la féminité dans le roman algérien de la langue française, O.P.U, Alger, 1991, P 136.

طلائعية التنظير النقدي عند عبد الله الركيبي

أ/ محمد الأمين بحري
جامعة محمد خيضر - بسكرة

تتجه هذه المداخلة بالخصوص إلى المجهود التنظيري النقدي للدكتور عبد الله الركيبي في مختلف الأنواع الأدبية السائدة في الأدب الجزائري الذي تناوله في مختلف كتاباته، عرضا ونقدا وتحليلا وتحقيقا، مركزا في كل ذلك على الجانب المنهجي الذي يعد سر كل تجديد و تحديث في مسيرة الفن الأدبي لكل أمة، ولما كان إسهام الرجل لا ينكر في تطوير الأدب الجزائري بداية من نقده المنهجي خاصة في العصر الحديث والمعاصر فقد استحق أن نصنف مجهوداته في التنظير النقدي في خانة الطلائعية لما كان لها من أثر عميق في تأسيس النقد الأدبي الجزائري ودفع عجلته إلى مصاف المدارس النقدية الحديثة.

و قد ركزنا على إبراز نظريته في: أولا- النثر الجزائري وأنواعه، ثانيا- في الشعر الجزائري و تطوره، ثالثا - المدرسة النقدية الخليقة بهذا الأدب والتي نادى الناقد بتأسيسها، رابعا- المنهج النقدي الحديث لدراسة الأدب الجزائري، مشيرين في كل محور إلى ملامح الطلائعية والتحديث في نظرية الركيبي النقدية .

أولا : من أجل نظرية في النثر الجزائري :

لقد كان مشروع قيام مدرسة نقدية جزائرية هاجس عبد الله الركيبي وهو يدرس بنهم المستكشف الغيور فنون النثر الجزائري بادئا بالقصة القصيرة، وما إن شرع في التنقيب والاستكشاف حتى راعه ذلك الإهمال الدراسي الذي حاق بهذا الأدب الغزير وعم جميع الفنون النثرية جراء عزوف الباحثين أو قلتهم، و في كل ذلك ،حرمان لهذا الأدب من مكانته المتوخاة بين آداب الأمم، فبدأ يفكر في إخراج هذا الزخم الإبداعي من مأزق الإهمال الذي طاله، بواسطة منهج كفيل بإخراجه إلى الإقليمية والعالمية التي تليق بقامته، مستهلا مشروعة العظيم بوضع نظرية للأنواع االنثرية الجزائرية، و هذا ما يعد قصب السبق بالنسبة لهذا الناقد الذي أدرك هجران الدراسة و نقص العناية بهذا الفن، فخصه

بالدراسة والتأريخ والتصنيف والاستشهاد، ليكون بذلك مرجعا للطلاب والأكاديميين، وفاتحا بمجهود وإرادة نادرين بابا ظل عصيا على الجميع لعهود طويلة.

وقد قام الباحث بما قام به لأنه أدرك أن " النثر قد تطور أسلوبا وموضوعا ومحتوى " (1)، فاستطلع جيل الدارسين بامتياز بأفكار لا تخلو من الحداثة، بل أكاد أقول بأنه أول من خاض غمارالحداثة النقدية في الفن النثري الذي انفرد بدراسته ونقده وتصنيف مادته، ولسوف ندرك هذه الحقيقة حالما يعرف لنا الحداثة بمفهوم عصره بقوله:" ...فالحداثة التي نقصدها في النثر تعني أن هناك جديداً في الموضوعات وفي الأساليب والأشكال الأدبية، أو بتعبير آخر تعني الجديد في الصياغة و الشكل، و الواقع أن التجديد الذي نعنيه هو أن هناك تغيير حدث في لغة النثر وطريقة التعبير فيه منذ بدايته الاحتلال عام 1830 "(2)

أ/- تطور الأشكال و المضامين الأدبية

لم يكن من المصادفة أن ينفرد عبد الله الركيبي بريادة نقد النثر وفنونه في الجزائر لأنه ببساطة كان متتبعا لتطوره وراصدا للمنحى التجديدي الذي سلكه في مرحلة تاريخية حاسمة تحولت فيها الفنون النثرية من القوالب التقليدية إلى وجه معاصر لا تقليد فيه، سواء على مستوى الشكل أوالمضمون، وهذا ما يعلق به هو نفسه قائلا:" إن هذه الأشكال تطورت في القرن الحالي سواء في طريقة اللغة أوالتعبير، أو في الموضوعات والمضامين، بحيث طوعت اللغة حتى تعبرعن شخصية الكاتب من جهة وعن الواقع الجديد من جهة أخرى، لأن اهتمام الكاتب تغير، ولأن رؤيته تغيرت، فاستخدام الشكل القديم يعبر عن محتوى جديدا وفكرة جديدة "(3).

حديث عن مستقبل الكتابة النثرية شكلا وروحا عصريين يجعلان من الناقد يقف في منعرج الحداثة التي تزرع روح العصر حتى في الأشكال التقليدية، إنها المضامين العصرية التي تستدعي ناقدا لا يقل عنها حداثة كيما يتمكن من رصد الحركة التطورية لهذا الفن، و يواكب التطورات الشكلية والمضمونية التي تلحقها، وهذا ما فعله ناقدنا عندما قام بلفة كرونولوجية تعكس مواكبته لشتى التغيرات والتطورات الحاصلة على خارطة النثر الجزائري:" أما التطور الواضح فنلمسه في الأشكال الجديدة التي ظهرت منذ عصر الانبعاث و الإحياء، و منذ أن بدأت بوادر النهضة الحديثة سواء في الأدب أو في مجالات أخرى أوجدتها ظروف كثيرة سياسية واجتماعية، فكرية وحضارية(...) مما

ساعد على أن تظهر أنماط جديدة مثل المقال الأدبيو القصة القصيرة والمسرحية، والنقد الأدبي"(4). وهو ما جاء لينظر له، حيث نجده يقسم الإبداعات النثرية إلى عصور كأن يحدثنا عن عصر الانبعاث، والإحياء، والنهضة الحديثة الأمر الذي لم يشر إليه غيره.

ب/ منهج التأليف الموسوعي:

يشعر قاريء المؤلفات النقدية لعبد الله الركيبي أنه إزاء موسوعة أدبية، وحتى إن لم يعترف بذلك فسيحس لا محالة بالروح الموسوعية تسري في أوصال تلك الكتابات ، وهذا ما قصد إليه الناقد أصلا وسعى إليه، بل و أكده في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه **تطور النثر الجزائري الحديث** بقوله: " و قد حاولت أن تكون هذه الدراسة علمية متكاملة أطمح من ورائها إلى الإجابة عن بعض الأسئلة ، كما أطمح إلى أن يجد فيها القاريء العربي ما يساعده على معرفة ما أنتجه الكتاب الجزائريون في هذا المجال "(5).

ولعل هذا ما كان سببا في اعتماده المنهج التاريخي وتوسله أداة لتحقيب العصور الأدبية وأشكالها المتجددة وهو ما يؤكده صراحة في قوله: " الواقع أن المنهج الذي اخترناه هو منهج التحليل والاستعانة بالتاريخ إلى حد ما، وقد عرضنا(...) إلى الأشكال الأدبية التقليدية وكيف تطورت بعد أن طرأت عوامل جديدة أثرت في الأدب وفي الحياة بشكل عام، وعرضنا لأسلوب الكاتب وربطنا بين اللغة وبين هذا التطور(...) وقد حاولنا ما أمكن أن نلم بالألوان النثرية التي وجدت في النثر الجزائري واستخدمنا المنهج الذي ذكرناه (التاريخي) لأن غرضنا هو بيان تطور هذا النثر الذي نتتبع جزئياته وموضوعاته"(6) .

وبذا يتبوأ الطليعة في التأليف الموسوعي في تنظيره للنقد النثري الجزائري، وهو لا يتردد في تأكيد أحقيته بالسبق في فتح هذه البوابة الجديدة في التأليف النقدي، فيصف جهوده الجبارة على هذا المستوى قائلا:" ومع ما بذلناه من مجهود في الدراسة التي تعتبر الأولى من نوعها في النثر الجزائري الحديث فإنها ما زالت تحتاج إلى جهود أخرى من الباحثين"(7).

هذا هو دور الريادة التي تترك لدى القاريء انطباعا عن ثقل و جسامة مهمة من فتحوا الباب أمام الباحثين ومهدوا السبيل لكل محاولة لاحقة، و الشهادة أن الركيبي قد كفى الباحثين اللاحقين مشقة الجمع والتحقيق و التنقيب عن المادة من مصادرها القصية، ورغم ذلك نجده يبرر عدم كفاية جهوده بقوله: "لأننا ندرك أن إنتاجا كبيرا من النثر مازال

مخطوطا أو أنه في صحف ليست موجودة بالمكتبات الوطنية ، وقد كلفنـا هـذا البحـث مجهودات كبيرة في جمع مادته من مخطوطات أو من صحف أو من مراجع نادرة"(8).

لذلك لم يكن جامعا للمادة فحسب بل محققا فذا ومؤصلا نادرا في نقلها، فلا نتفاجـأ أبدا إذا لم نجد أثرا لبعض النصوص إلا في مؤلفاته، حيث نقلها لنا من مصادرها المفتقـدة الآن، وهذا ما يولي أعماله النقدية التأسيسية منزلة رفيعة وطليعية لدى أهـل الأدب مـن الباحثين والأكاديميين والنقاد، لأنها تحمل مشروع نظرية جدية يسعى صاحبها إلى تحقيقـه عبر جمع و تصنيف و تحليل الأنواع النثرية التي تشكل قوام هذه النظرية.

ج/ نظرية الأنواع النثرية عند عبد الله الركيبي : و قد قسمها إلى قسمين:

I)- أشكال نثرية تقليدية :

1/- الخطابة

والتي يأتي على تغطيتها و التأسيس لها منذ العصر الجاهلي في نسق كرونولوجي موسـع و صولا إلى عصرنا الحديث، طاويا في كل ذلك عصـور: صـدر الإسـلام، الأمـوي، العباسي، الأندلسي وصولا إلى جيل جمعية العلماء المسـلمين، ابـن بـاديس و البشـير الإبراهيمي وغيرهما، ليخلص إلى دراسة خصائص و مميزات خطبهم .

2/ - الرسائل:

ويقسمها بدورها قسمان من حيث أسلوبها ، تقليدي / تجديدي، ثم يشرع في تحقيـق بعض هذه الرسائل، ما يقوده في كثير من الأحيان إلى إعادة النظر في نسبتها ، و ينسـب أخرى مجهولة لأصحابها لأول مرة من كتابات الأمير عبد القادر ، أحمد بـاي ، محمـد الشاذلي القسنطيني، و رسائل نادرة أخرى دارت بين الثوار و قادة جيش التحرير .

3/ - أدب الرحلات:

ويبرز له أهمية بالغة كونه من أكثر الأشكال تطورا في تاريخ الجزائـر، بالإضـافة إلى اعتباره أحد أهم مصادر فن القصة، وقديما رأوا فيه " الفن الذي يبعد التهمة التي ترى أن الأدب العربي لم يعالج فن القصـة "(9) ويـأتي بأمثلـة نـادرة لمشـاهير الرحالـة الجزائريين، كابن الشريف، والورتلاني وغيرهما مع نصوص وقصص ومقطعات نـادرة تعكس تفرد البحث و أصالته .

4/- المقامات و المناظرات:

يذكر في هذا المقام أدباء مغمورين تؤكد شهاداتهم بأنهم ساقوا أحاديث تضاهي أو تفوق ما جاء به المويلحي صاحب حديث عيسى بن هشام كمحمد بن محـــرز الـــوهراني، هذا و قد قسم المقامة الجزائرية ثلاثة أقسام: 1- المقامة الأدبية الإصـــلاحية 2- المقامـــة الصوفية 3- المقامة الشعبية .

5/- القصة الشعرية:

جمع في هذا الجنس جمهرة من الفنون الشعبية تبويبـــا و دراســـة و نقـــدا، ســـواء الشعرية منها أو النثرية، بإرادة مصممة على إدراجها أكاديميا في برامج الجامعة، وهو ما حصل بالفعل مباشرة بعد ندائه المسموع في الساحة الأكاديمية. و قد قسمها هي الأخـــرى إلى ثلاثة أقسام: من حيث المؤلف و أسلوب التعبير و الموضوع:

- النوع الأول : السير الشعبية ، أو قصص البطولات الشعبية كعنترة بن شداد ، سيف بن ذي يزن ، أبي زيد الهلالي...الخ فيما يشبه أدب الملاحم و البطولات.
- النوع الثاني: قصص دينية و خرافية، و قصص الحيوان.
- النوع الثالث: قصص الجزائريين من حكام و ملوك، و أولياء صالحين.

II)- أشكال نثرية جديدة :

1/- المقال الأدبي : ذكر به كنوع أدبي دون أن يشأ الخوض في تفاصيله ، لأن هنـــاك حسبه من أوفى الحديث فيه ، لما رأى أنه لن يضيف جديدا إذا ما أعاد اجتـــرار مفهومـــه وخصائصه ، وشواهده.

2/- القصة القصيرة:

رغم أنه خصص لها جزءً هاما من كتابه **تطـــور النثـــر الجزائـــري الحـــديث** إلا أن الركيبي قد خص موضوع القصة القصيرة الجزائرية ببحث مستفيض كان محـــور كتـــاب طلائعي شغل المثقفين و الأكاديميين في البلاد العربية، و نفدت جميع أعداده في أقل مـــن سنة، و لم يدخل الجزائر إلا عدد يسير منها،آية على ريـــادة الكتـــاب،و أصـــالة مادتـــه وغزارتها،و إحكام منهجه و دقته ، حمل عنوان **: " القصة الجزائرية القصيرة"** و الـــذي يقول عنه: "... تلقفه الدارسون و القراء و احتفلوا به بصورة لم أتوقعها في الجزائر و في البلاد العربية، و أصبح المرجع الوحيد في القصة الجزائرية القصيرة "(10).

والكتاب مرجع لا غنى عنه لباحث في هذا المجال، أكان من جانب الشكل المنهجـــي الدقيق أومن جانب المحتوى الذي كان موسوعة تاريخية تأسيسية لفن القصة القصيرة فـــي الجزائر، من حيث النشأة والمؤثرات، أي خطواتها الأولى إلى النـــور، مـــرورا بتشـــكل صورتها الطبيعية، وتدرجها عبر التيارات والمذاهب الأدبيـــة، ومـــن أبرزهـــا التيـــارين الرومانسي والواقعي .

ولم يكتف الناقد بالتأريخ لهذا الفن بالعربية بل خاض غمار تأصيل القصة الجزائريـــة القصيرة المكتوبة بالفرنسية و تطورها ، وهو دليل ليس بالأخير عن نزوعـــه الموســـوعي في التأليف الذي لم يشأ أن يفرد جانبا من الموضوع بالدراسة دون الآخر،أو لغة كتبت بها القصة الجزائرية القصيرة دون الأخرى . فوضع بين أيدينا أنطولوجيا متكاملة فـــي هـــذا الفن تعد الأولى من نوعها في الجزائر و العالم العربي، و يعزى نجاح هذا العمـــل الهـــام بشكل كبير إلى جانبه المنهجي المبتكر، بل و الغير مسبوق .

لقد كان المنهج في هذه الدراسة مثالا محتذى في ما تلاها من الدراسات المماثلة سواء في الجزائر أوفي بقية البلاد العربية، وله المزية الكبرى في تهافت دور النشـــر العربيـــة على طبعه وإعادة طبعه ، يقول الركيبي معلقا على منهجه وفلسفته في تقنـــين مســـارات دراسة هذا الفن المعقد:" هناك صعوبة يتعرض لها الباحـــث فـــي القصـــة القصـــيرة و لا يتعرض لها بنفس القدر في الشعر، وهي المنهج الذي يدرس فيه إنتاج القصـــة القصـــيرة (...) وما وجد لا يعدو أن يكون إشارات قليلة لا تساعد الباحث على تلمس مـــنهج معـــين لها (...) وبالرجوع إلى هذا كله تحدد منهج هذه الدراسة، فاخترت لها المنهج الذي يجمـــع بين النقد والتاريخ ".

وقد يحتار الباحث في ماهية لماذية هذا الجمع النادر بين منهجي النقد والتاريخ فـــي دراسة واحدة، ولا يطيل الناقد حتى يبرر هذا المقصد موضحا بأن" التاريخ هنا ليس مقصودا لذاته، وإنما هو لبيان خط تطور القصة القصيرة ومسارها العـــام (...) لأن الأدب يتطـــور بتطور حياة الإنسان، والتاريخ يساعد على تحديد هذا التطور، أما المنهج النقدي فهو الاعتماد على النص وما يصوره من تجربة إنسانية، و يعبر عنه من مضمون وواقع معاش "(11).

لقد أراد الركيبي من خلال هذا المنهج التكاملي الذي لم يغادر في إحاطتـــه بتلابيـــب القصة الجزائرية القصيرة لا النشأة و ظروفها و عواملهـــا ،و لا المـــؤثرات و لا حتـــى المعوقات ، أن يسهم في رسم هوية هذا الفن العريق ، و هي آيـــة الموضـــوعية الخليقـــة

بالعملية النقدية التي لم يتوانى فيها عن ذكر ما سجله التاريخ في سيرورة هذا الفـن مـن سلبيات و سقطات أسهمت بدورها في تشكيل ملامح الهوية القصصية الجزائرية ،عازفـا عن السير في مضمار المميزات الفنية التقليدية المتحيزة .

3 /- الـــــــروايـــــة:

خصص لها الناقد فصلا كاملا في كتابه **تطور النثر الجزائري الحديث** مشيرا فيه جنوح الرواية الجزائرية إلى التعبير باللغة الفرنسية قبل السبعينيات ، أما البدايـة الحقـة للرواية الجزائرية العربية فكانت بعد السبعينيات ، و هي البدايات التي وصفها بالسـاذجة سواء في موضوعها أو في أسلوبها و بنائها الفني(12).

وتمثل للرواية المطولة بغادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، و **الطالب المنكـوب** لعبد المجيد الشافعي ، و قد شكلت هذه المرحلة المولد الحقيقي للرواية الجزائريـة الـذي مثلته بامتياز: ما لا تذروه الرياح لمحمد عرعار، **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقـة و روايتي الطاهر وطار: **الزلزال و اللاز.**

4/- المسرحية :

ينطلق الركيبي كباحث و مؤرخ و ناقـد مـن ترجيـع المـيلاد الأول للمسـرح الجزائري إلى سنة 1926 ، كما جاب المراحل التي مر بها المسرح الجزائـري بحثـا و توثيقا من لدن أساطينه من أمثال **محي الدين باش ترزي و جروة علاوة وهبي و رشـيد قسنطيني** ، متمثلا بالمسرحية التاريخية في نموذج مسرحية بلال للشاعر **محمد العيد**.

5/- النقد الأدبي:

وهو الفن الذي خصه الناقد بفصل معتبر من كتابـه السـابق ، و يعـرض فيـه لمناقشة قضية تقليدية/حداثية لا تموت،و هي علاقة الأدب بالنقد ، علاقة يستهلها حميميـة و يختمها جدلية، متعرضا على طول الرحلة الشائقة إلى مسائل جوهرية كمهمة الأديـب و وظيفة الناقد، منتهيا إلى علاقة تكاملية لازمة بينهما كما كان الحال لدى الشـعراء النقـاد الذين تعايش فيهما الشعر و النقد بامتياز من أمثال أحمد المجاهد الحسيني ،و محمـد بـن مصطفى المشرفي في محاوراتهما المشهورة و معاركهما الأدبية الشعرية السائرة (13).

و يختم حديثه بأزمة النقد الأدبي التي ليست شيئا آخر سوى أزمة الأدب ، و تتبع تطوراتها من الاستقلال إلى السبعينيات ،واقفا على مسبباتها و موانع التطور و معضـلات الحياة الأدبية و النقدية في تاريخ الجزائر .

ثانيا : من أجل نظرية في الشعر الجزائري

لقد خصص د/ عبد الله الركيبي رسالته للدكتوراه لموضـــوع " **الشـــعر الـــديني الجزائري** " تحت إشراف الدكتورة **سهير القلماوي**، و قد مثل هـــذا الموضـــوع الجديـــد منعرجا حاسما في تاريخ الدراسات النقدية للشعر ، و بالخصوص زاوية الشعر الـــديني الذي يعد الركيبي أول من خصه بدراسة من هذا الحجم في الجزائر ، وهو مجهود يضاف إلى سلسلة أعماله الطلائعية التي أشرنا إليها آنفا .

و ما يجعل الرجل جدير بهذه المكانة في طليعة مؤسسي النقد الجزائـــري هـــو فتحه لأبواب استعصت على سابقيه، أو لم يـــتم اكتشـــافها إلا بمجيئـــه كمجـــال تحقيـــق المخطوطات و جمعها و تصنيفها وتصحيحها و نسبتها لأصحابها ، و لم يكن هذا الجهـــد بالأمر اليسير ، بل أكاد أقول أنه ليس من اختصاص الباحث ، خاصة إذا علمنا أن" كثيـــرا من المخطوطات،أو أنها دوريات يصعب العثور عليها إلا بجهد و مشقة كبيرين،و أن مـــا طبع منها لم يتوفر نسخه بشكل يسهل للباحث عمله ، و منها أن المخطوطات نسخها أفراد غير مؤهلين ثقافيا، فهم لا يراعون قواعد اللغة و العروض ،الأمر الـــذي يثيـــر مشـــكلة للباحث، إذ عليه أن يقوم بدور المحقق و المؤرخ و الناقد جميعا ، و بوجه خـــاص تلـــك الدواوين أو القصائد المخطوطة التي لا يوجد منها أكثر من نسخة "(14).

وكان مكمن التجديد في هذا العمل النقدي الهام متمثلا في المنهج الـــذي يـــؤطره، وهو غير مسبوق في هذا النوع من الدراسات النقدية، إنه **المنهج التاريخي النقدي** الـــذي يعنى بالتيار أكثر مما يعنى بالقائل نفسه، وهو مع ذلك لم يتجاهل الشـــاعر، مـــن حيـــث تفريقه بين أسلوب شاعر وآخر في تناولهم للموضوع ، ذلك أن الغـــرض الأول والأخيـــر كان منصبا حول رصد الظاهرة الأدبية (الشعر الديني) الموحدة بين عشرات الشعراء فـــي الموقف و الاتجاه العام . (15)

و قد عني الناقد باستجماع ما يمكن أن يشكل مدرسة شعرية جزائرية عبر عـــدة تيارات سنحاول تلخيص أهمها فيما يلي:

I) - الشعر الديني الصوفي:

الذي يتجلى عبر مظاهر عدة أهمها:

1/- المدائح و التوسلات:

وهو أسلوب قديم في الشعر الإسلامي الذي يخرج الذي خرج الشاعر الجزائـــري عن ذائقته، و لاسيما في الأسلوب والموقف، و يكمن جهد التأصيل هنا في عناية الركيبـــي بعناصر صنعت تميز الشعر الديني الجزائري والمتعلقة أساسا بالبيئة وآثارها فـــي ذيـــوع غرض المدائح.

كما فرق في هذا الغرض بين الشاعر الصوفي و المصلح، مـــن حيـــث أن الأول يعنى بمدح الجمال والفناء فيه معرفة وكشفا تجاه ذات النبي صلى الله عليه و سلم، واتباع معارجه إلى خالقه، والثاني ينفرد بوصف الجهاد وأثره في الدفاع عن الإســـلام، و ذكـــر مآثر أهل البيت، والصحابة ، والتابعين . (16)

2/- التصوف الخالص:

وهو ربط للصلة بين الشعر الصوفي الجزائري و التراث الصوفي الإســـلامي ، بالإضافة إلى ما اعتلقه من تيارات أجنبية و كان في كل ذلك مفســـرا و شـــارحا لعديـــد المصطلحات و الرموز الصوفية التي درجت في معجم الشاعر الصوفي الجزائـــري فـــي ابتهالاته كالكشف ،و المعرفة،و الفناء، و المشاهدة، و وحدة الوجود ... و شـــرحه ذلـــك المعجم بمفهوم المتصوف الجزائري لا بالمفهوم الشائع في التراث الصوفي . (17)

ويخلص إلى إفراد الشعر الديني الملحون بفصل خاص، مناقشا فيه أصالة هـــذا الفـــن وزخمه التاريخي والأسطوري، وثرائه الثقافي، ودوره فـــي دفـــع عجلـــة الحيـــاة الثقافيـــة الجزائرية، منهيا هذا الباب برسم معمار شكلي للشعر الصوفي الجزائري، وهو عمل لا يخلو من الطلائعية في التنظير لهذا النوع الشعري المتأصل في الثقافة الجزائرية، معمار يحترم فيه تدرج الأشكال وتطور المفاهيم وتناتجها في صورة تراتبية بنائية تدخل لأول مرة النقد الجزائري مجال النمذجة البنيوية في التصنيف والتحقيب في دراسة الشعر وتأصيل خصائصه.

II)- الشعر الديني الإصلاحي :

و يتفرع بدوره إلى أقسام دقيقة فصلها الناقد في الخطوات التالية :

1)- الشعر المرتبط بالفكر الإصلاحي :

و هو المرتبط أساسا بردود الأفعال المناهضة للسياســـات الاســـتعمارية ،و الـــذي أخرجته إلى الوجود فكرة الإصلاح الديني و الثقافي ، و تعدد وسائل الدعوة إلـــى الجهـــاد وتقصي أبعاده الدينية و ترسيخها لدى طبقات الشعب الدنيا ، و هي دعوة ملحة للعودة إلـــى

الكتاب والسنة والتشبث بهما، مما فجر صحوة سلفية واسعة في تلك الطبقات، الشيء الـذي أنشأ نوعا من الصراعات البينية في صفوف الإصلاحيين وخصوصا ضد معتنقي الطرقيـة التي يروج لها الاستعمار بكل وسائله، بالإضافة إلى مهاجمة المصلحين للمتصوفة، مما أفرز ما يشبه المعارك الأدبية أو شعر النقائض بين تلك التيارات المتصارعة، و كان لهذا الصراع نتائج جمة في تطور الشعر الديني رغم تداعياته السلبية على العمل الإصلاحي المنشود.(18)

2/- تطور الشعر الإصلاحي :

و هو ما ختم به الناقد كتابه الطلائعي المؤرخ و الناقد لظـاهرة الشـعر الـديني الجزائري التي أنهاها بالوقوف على مظاهر تطورها ، و ما لحقها مـن مسـائل فنيـة ، كوظيفة الشعر لدى جمهور المصلحين، و معوقات هذا التطور من زحف الثقافة الغربيـة التي أوهنت القرائح الشعرية نظرا للازدواج الثقافي و اللغوي الذي انعكس سلبا على ثقافة الشاعر المنزوي في بيئة تخلو أو تكاد من النقد و النقاد .

ليحدد في خطوة لاحقة مواضع ذلك التطور حاصرا إياها في عنصري المضمون و الموضوع، دون أن يطال ذلك التطور الجانب الأسلوبي الذي يتبع ثقافة الشـاعر التـي أوهنتها العوامل السالفة. ومع ذلك فلم تخل الحركة التطورية في هذا الشعر من إيجابيـات تدفع عجلة ازدهارها كدخول التيارات الرومانسية والرمزية والواقعية إلى الساحة الثقافيـة الشعرية مضفية عليها طابعا جماليا، وموضوعات جديـدة كـالمرآة والحريـة والطبيعـة والثورة، عوامل تسهم في إيقاظ همة المجتمع الراكد، ونقد العادات والتقاليد البالية، والربط بين الجزائر والأمة العربية الأم، ونمو دوافع القومية و تأججها عبر هذه الأغراض التـي سادت الأدب العربي في العصر الحديث. (19)

ثالثا : نحو تأسيس مدرسة نقدية أدبية جزائرية

من أجل أي تأسيس لابد من تساؤل بل تساؤلات حول الإمكانات المتوفرة للبنـاء، لذلك كانت تساؤلات عبد الله الركيبي تساؤلات مؤسس يستجدي عصـره الأدبـي وبلـده العربي ملامح مدرسة ما لأدبه، ذلك أن العلوم الإنسانية نفسها ما هي إلا سـؤال، وكـان السؤال الجوهري الذي أقام عليه الركيبي مشروع مدرسة نقدية جزائريـة يتبلـور حـول وجود " مجموعة من الأدباء والشعراء والقصاص اعتنقوا مذهبا أدبيا معينا والتفوا حـول شعارات أدبية، مذهبية، جمالية، وفكرية معينة، فوضعوا لهذه المدرسـة قواعـد وأسسـا محددة، وعبروا عنها في إنتاجهم وأدبهم، وأصدروا بيانا(...) يوضح قناعـاتهم الخاصـة تجاه جملة من المسائل الأدبية التي تتصل بالشكل و المضمون شأن دعـاة المدرسـة(...) وهل هناك رؤية للكون والأدب والحياة جمعت بين الأدباء الجزائريين علـى الأقـل فـي

العصر الحديث؟ و ماهو الأسلوب الذي يعبر عن رؤيـتهم ويمكـن أن يصـنع إنتـاجهم ومعتقداتهم بصيغة خاصة تجعل أدبهم خاصا ومستقلا عـن الأدب العربـي، ولعـل فـي الأسئلة السابقة ما يشير إلى مفهوم المدرسة ". (20)

إنها تساؤلات شاقة على يطرح مستعصية على من يجيب ،و أي جرأة تلك التـي حملت رجل علم على استنفار أهل الأدب من أمته لما التأمت لديه جملة مـن المعطيـات جعل منها مقومات لمدرسة أدبية آمن بتحققها فخرج جاهرا بدعوته إلى معشر المثقفـين ، و يالها من تساؤلات مضنية يشقى بها الإنسان .

يخوض الركيبي دعوته نحو تحقيق هذا الحلم الأثير، مقيما مقارنـات بـين آداب الأمم و مدارسها، جاعلا من ظروف الجزائر الخاصة التي كابدها كمثقف نقطة الانطـلاق والتميز، والتقارب والتجانس في الإبداع كرابط بين المثقفين، تقارب يسمح بإنشاء مدرسة نقدية أدبية جزائرية تقارن بكل المدارس الإقليمية المحتفلة بتميزها وخصوصيتها، رغم أن الأدب الجزائري لن يفقد دوره كعضو جوهري مهما اختلف عن بقية أعضاء جسد الأمـة العربية ولن ينفصل عنها :" فبقدر ما يضيف الأدب الجزائري إلى الأدب العربي بقدر مـا يسهم في تطوره وإغنائه بالتجربة، فيغذيه بخبرات جديدة في الرؤية والشكل والمحتـوى، وبالتالي يثري الأدب العربي والأدب الإنساني، وهي قيمة التي ستبقى للأدب عندنا وعنـد غيرنا، وهذا ما يميز أدبا عن آخر"(21).

رابعا : نحو منهج نقدي عربي لدراسة الأدب الجزائري:

ألح عبد الله الركيبي في السنوات الأخيرة عبر منتديات أدبية و ثقافية عدة عبـر جامعات الوطن (العاصمة – عنابة خاصة) على ضرورة طـرح قضـية شـائكة تتعلـق بالمنهج النقدي للدراسات الأدبية الجزائرية الآخذة في التطور كما و نوعا فـي السـنوات الأخيرة بشكل ملفت ، نقدا و تحليلا، و تأريخا ،و عرضا ، و قد آن الأوان حسـبه كـي نحدد نظرتنا في هذا المجال " كي نضع دراساتنا في مكانها المناسب من الحركـة النقديـة العربية و المعاصرة ، و حتى نبحث باستمرار عن المنهج الملائم ".(22)

يطرح الناقد ما يطرحه بلهجة واثقة بالنظر إلى ذلك الكم الهائل مـن الدراسـات المحلية والعربية التي تناولت الأدب الجزائري في شتى فنونه، والتي اطلع علـى بعضـها إن إشرافا وإن مناقشة، وذلك النقاش الأدبي الذي خاضته الصحف العربية بشأنه، والمـنم عن ثقل وزن هذا الأدب في الميزان الإبداعي العربي، وبات من الضروري لهـذا الأدب العظيم من نقد خاص به يوفيه حقه من الدراسة .

ومن هنا بزغت فكرة تأسيس منهج نقدي خاص بالأدب الجزائـري فـي ذهـن الركيبي، الذي هدف أولا وأخيرا إلى خط معالم الطريق التي سيسير فيها نقدنا المنهجـي، مستشرفا في كل ذلك أفقا و سبل أخرى، و بدائل إبستيمولوجية يمكن اعتمادهـا لمسـتقبل النقد الجزائري، بعدما استعرض في خطوة سابقة عديد المناهج النقديـة التـي تدارسـت الأدب الجزائري عبر مراحله المختلفة، وصولا إلى المرحلة الراهنة التي تحـدث بحريـة مطلقة في الكتابة والنقد، مما ساقه إلى بعض الحقائق والقضايا التي يفرضها العصر .

وهو ما جعله يؤكد على ضرورة تحرير المبدع و الناقد بشـرط أن نطالـب هـذا الأخير بمنهج واضح ، و قواعد معروفة حتى نتفادى السقوط في فوضى النقد أو فوضـى الأدب، طارحا بديله الذي كان ها جسه من البداية والذي خلص إليه بعد تجارب طويلة في الميدان، والمتمثل في اقتراح الأخذ بـ**المنهج النقدي الجمالي الاجتمـاعي.**(23) منهج يلاحظ في تشكيله نزوعا واضحا إلى التكاملية في التناول، ولعله الأنسب لأدب المرحلة الراهنة لما كان يختص بالتعبير عن تفرد الأديب ومزاجه، ووعيه وثقافته، لأن هذا الفرد المعاصر يحيا في لحظة حضارية لها مستواها الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي المختلف.

لقد شعر الناقد الطلائعي بالحاجة الملحة للتفكير في مناهج نقديـة جديـدة خليقـة بأجيال الأدب الجزائري القادمة ، و الحياة الأدبية الجزائرية الحافلة بالمتغيرات .

عودة هي للتجديد والمواكبة، ورؤية دقيقة لا تنقصها الحداثة، تسمو بصاحبها إلـى درجة المؤسسين الطليعيين لآداب وثقافات أممهم، ذلك أنه أدرك استحالة بلوغ أية غاية مثلى أوهدف سام دون توسل منهج دقيق وواضح المعالم، لذلك كـان التنظيـر النقـدي لعبـد الله الركيبي متجها تماما إلى المستقبل من خلال التزامه بالدعوة إلى مسألة المنهج وتجديده فـي كل منتدى ومناسبة أدبية و ثقافية، مذكرا في كل تواصل له مع أجيال المثقفين بأن سر دعوته عود على بدء هو عظمة الأدب الجزائري على تنوع فنونه، طارحا علـى السـاحة الأدبيـة الجزائرية سؤالا طلائعيا أصيلا من قبيل: " **لماذا لا يكون لنا منهج مستقل نابع من أصالتنا وخصوصية أدبنا، منهج يستفيد من تراثنا النقدي العربي الأصيل و مـن التـراث النقـدي الإنساني** ".(24) ولا يمكن لصاحب هذا السؤال إلا أن يكون أحد عظماء الأدب الجزائـري ونقده الذي أرساه على سكته السائرة قدما..

الهوامش:

(1)- د/ عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتـــاب الجزائـــر، الدار العربية للكتاب . القاهرة .الطبعة الثانية 1983 ص5.

(2)- نفسه ص 5

(3)- نفسه ص 6

(4)- نفسه ص 8

(5)- نفسه ص 7

(6)- نفسه ص 7

(7)- نفسه ص 8

(8)- نفسه ص 8

(9) – شوقي ضيف : فنون الأدب العربي – الفن القصصي ، دار المعارف بمصر1956ص6.

(10)- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة،المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائـــر- الـــدار العربية للكتاب -القاهرة 1983 ص9.

(11)- نفسه ص 6 .

(12)- تطور النثر العربي الحديث ص 199

(13)- نفسه ص 241.

(14)- عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ،الشركة الوطنية للنشـــر والتوزيـــع – الجزائر- الطبعة الأولى 1981 ص 6 .

(15)- نفسه ص 8 (بتصرف).

(16)- نفسه ص 45 و ما بعدها.

(17)- نفسه ص 240 و ما بعدها.

(18)- نفسه ص 560 و ما بعدها.

(19)- نفسه ص 631 و ما بعدها.

(20)- عبد الله الركيبي :الشعر في زمن الحرية (دراسات أدبية و نقديـــة)،ديـــوان المطبوعـــات الجامعية - الجزائر 1990 ص 170

(21)- نفسه ص 177.

(22)- نفسه ص 180.

(23)- نفسه ص 185.

(24)- نفسه ص 185.

المسرح والحركات الثقافية في الجزائر مع بداية القرن العشرين

د/ صـــالح لمباركية
جامعة الحاج لخضر بباتنة

ظهرت الحركة الفكرية والثقافية في المجتمع الجزائري متأخرة بالقياس إلـــى مرحلة المقاومة المسلحة التي انطلقت مباشرة بعد الاحتلال التـــي كانـــت ردة فعـــل مـــن الشعب الجزائري ضد العدوان الفرنسي الغاشم طوال سبعين سنة من المقاومـــة الشـــعبية والانتفاضة العارمة في شتى أنحاء الوطن ، ولعل أبرزها ثورة الأمير عبد القـــادر ســـنة وثورة أولاد سيدي الشيخ في غرب الوطن ، وثورة لالة أنسومر وثورة أحمـــد بـــاي فـــي شرقه ، وغيرها من الثورات التي قاومت الاستعمار الفرنسي بكل بطولة وعزم، ولما لـــم يقدر الشعب الجزائري على تحقيق أهدافه بالوسائل المسلحة إتجه بعض أبنائـــه خاصـــة أهل الفكر والثقافة إلى سلوك سبل أخرى لتحقيق أهدافهم فيمموا وجهتهم للعمـــل الثقـــافي الذي كان ظاهره سلميا وباطنه يعمل على تشكيل وتهيئة الظروف من أجل إيجاد القاعـــدة الحقيقية لبناء قوة تكون كفيلة لدحر العدو وتحرير الوطن ، على الـــرغم مـــن أن طبيعـــة المجتمع الـــجزائري إبان الفترة التركية وحتى بداية الاحتلال الفرنسي كانت طبيعة شعب مسالم ومهادن ، ميـــال إلـــى الحياة الهادئة التي تتسم بالرخاء والنعـــيم وحـــب الفنـــون والتفاني في العمل وعلى لكسب العيش الكريم ، فأصبحت حياتهم رغـــدة آمنـــة محفوفـــة بالغناء والرقص ، وموائد الأكل ومجالس الطرب ، ولنا في قصور المدن وبيوتها أصـــدق مثال على ذلك ، إذ أنها تتربع على بهو فسيح مزركش بالرخام والفسيفســـــاء تتوســـطها نفورة ماء عذب رقراق ، وتقام فيها مع كل مساء مجالـــس الإنس والطـــرب يحييهـــا المنشدون والعازفون والمغنون والراقصات . وتتوالى سنين الاحتلال الفرنسي الســـوداء ، فتحولت حياة الأفراد في المجتمع الجزائري من نعيم ورقة إلى شـــدة وغلظـــة وقســـوة ، فصارت حياتهم صعبة ومريرة ، فاستجابوا لمقتضيات الحياة الجديـــدة هـــذه المفـــروض عليهم، فتحول معظم السكان إلى بدو رحل فارين رافضين مقاومين ومتربصـــين بالعـــدو وغير آمنين ولا مستقرين . وهكذا ظل الشعب الجزائري بعيدا عن خضم الحياة الفكريـــة والثقافية المتطورة المزدهرة في أوربا بدعوى أنها فكر وثقافة العـــدو الظـــالم الطـــاغي ، وتؤكد كل الشواهد أن أفراد الشعب الجزائري لم يحتك بالفرنسيين (مـــدنيين وعســـكريين)

إلا مع بداية القرن العشرين بعد أن تحولت المعطيات السياسية مع العدو الفرنسي ، حيث خفت شدة المقاومة المسلحة وبدأت سمات التلاقي والحوار والثقة تبدو في الأفق حيث يتمثل هذا التقارب الجديد للمقاومة في التقرب من أجهزة الاستعمار والتعامل معها عن قرب والاستفادة من كل ما يمكن أن يخدم البلاد ويرفع الظلم عن السكان ويضعف نشاط المعمرين الغزاة . ولعل أول ما حرص عليه أفراد الشعب الجزائري هو مطالبتهم بحقهم في التعليم والسماح للجزائريين بالتمدرس ، علما بأن أعضاء من الحكومة الفرنسية نفسها قد دعوا إلى ذلك منذ سنة 1883 ونشر مبدأ لإلزام المدرسي للجزائريين ومحاولة تطبيق ذلك على الواقع الميداني ، لأن تعليم الجزائريين ضرورة ملحة بالنسبة للحكم الاستعماري ، لأنه يرى في التعليم وسيلة لاستعمار العقول والأذهان وغزو الأدمغة. وهكذا اتضحت سياسة الإستعمار الفرنسي وطريقته في معاملته للجزائريين ، ((لقد تم الاحتلال الأول للجزائر بقوة السلاح وانتهى بنزع السلاح من القبائل ، ويتضمن الاحتلال الثاني قبول إدارتنا وعدالتنا من قبل أهل البلد ، أما الاحتلال الثالث فسيتم من خلال المدرسة)). وعلى هذا النمط كان الحكام الفرنسيين يديرون شؤون البلد ، أما بعض أولئك الجزائريين الذين يؤيدون الفكرة فقد كانت بالنسبة لهم بداية لعملية جديدة للمقاومة ، وهي مقاومة بالحوار ، مقاومة تبناها كثير من المثقفين الجزائريين بالثقافة الفرنسية والعربية أمثال أحمد بن يوسف وسي علاوى بن يحي وأحمد رحمات ومحمد بن رحال ، واعتبروا ذلك ضرورة أملتها المرحلة التاريخية ولصالح الوطن ، ولكن فكرة التعليم التي سعى إليها النظام الاستعماري الفرنسي وعمل على تحقيقها بعض المثقفين الجزائريين ، لم تلق نجاحا مشجعا لدى السكان الجزائريين خاصة داخل الوطن ، وإن سجل بعض النجاح في المدن الكبيرة كالعاصمة ووهران وقسنطينة ، وهذا التعليم بالنسبة للأهالي ((لم يطلبوه ، لأنه يعتبر تهديدا ضمنيا للقيم الثقافية التي ما زالوا يحملونها)) ، وتمسكوا بمدارسهم القرآنية وبالزوايا كمراكز اشعاع للعلم والمعرفة . وبذلك انقسمت (الأنتيليجانية) الجزائرية إلى ثلاث فرق ، هي : فرقة تنادي بالاندماج وتعمل جاهدة إلى الانضمام تحت جناح الاستعمار والتثقيف بالثقافة الأوربية ، وفريق يحذر من عاقبة هذا المنحنى الخطير الذي ــ بلا شك ــ يسعى إلى سلخ الهوية عن الشعب الجزائري وإدراجه نحو الفرنسية والتفرنس ، أما الفريق الثالث فهو معتدل ويدعو إلى العمل والاستفادة من الحضارة الأوربية والأخذ من

الــمستعمر ما ينير العقل ويغذي الفكر ، وهذا ما ذهــب إليــه كثيــر مــن رواد الفكــر الجزائري أمثال محمد بن رحال الذي يقول : ((إن الشيء الذي ألفه الــمسلم هــو تلــك المدارس القرآنية من حيث أنه تعود على أخذ هذه المعاني الأوليــة وتعليماتهــا كــذلك ، فمضــاعفة الــمدارس الفرنسية أمر مقبول وجيد ، لكن إهمال المدارس العربيــة أمــر لا يغتفر ومخالف لحسن التصرف السياسي)) ، إلا أن الحــكومة الفرنسيــة ترفــض هذا الاعتدال وهذا الرأي ، وتحكم على اللغة العربية ومدارسها وعلى الدين الإسلامي بالقضاء المبرم والزوال. وهي ترفض نهائيا تعليم اللغة العربية للأهالي ، وهذا ما يتجلى في رأي أحد ساساته حين يقول: ((عندما تريد أمة أن تصل إلى تسريب حضارتها إلى أمــة أقــل تطورا، فإن ذلك يكون بنشر لغتها التي يجب أن ترتبط بها للحصول على هذه النتيجــة)) . واحتدم الصراع بين النخبة المثقفة المعتدلة والداعية إلى التمسك والمحافظة على التــراث العربي الإسلامي من جهة ، وبين الاندماجيين والنظام الاستعماري من جهة ثانية ، ثــم إن النظام الفرنسي كان واعيا ومدركا لما لهذا الخلاف من فوائد لترسيخ أركــان الاســتعمار وتوطيده داخل البلاد والحكم على الأهالــي بالفقر والجهل والإبادة .

وقد نتج من هذا الصراع تطرف كبير وتباين في الآراء ، فبعد عــدة ســنوات مــن ظهور فكرة التعلم في المدرسة الفرنسية لم تبرز إلا نخبة من مثقفين جزائــريين بهــرتهم ثقافة المستعمر فراحوا يتنكرون لأصولهم الجزائرية فأمسوا ((انتلجانســيا هشــة نخبــة صغيرة دون قاعدة اجتماعية مهمة ، توشك أن تنقطع عــن المجتمــع الــــجزائري ، وتندمج بشكل فردي في المجتمع الفرنسي)). وانطلق كثيــر مــن العلمــاء والمفكــرين الجزائريين مندفعين لحماية اللغة العربية والإسلام من التيارات الغربية وحملات الدعايــة الفرنسية الساعية إلى تغريب العقل الجزائري وتحطيم أركانه ، وقد عمد هؤلاء المفكــرون إلى بعث التاريخ وأحيائه مع توضيح نوايا الاستعمار وإبراز أهدافه وأفكــاره المســمومة التي لم يكن غرضها رفع الجهل عن الأهالي أو تزويدهم بالعلوم والمعارف ، بقدر ما كان الهدف هو نسف الهوية الوطنية وتمزيق أواصر الروابط بين الــــمجتمع لــذلك ((فــإن حركــات اليقظــة والنهضة ذات الطابع الإسلامي كانت مقدمة عنيفة لحركــات العمــل الوطني والسياسي التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى)). وهذا التصدي القــوي فــي وجه الاندماج الكلي للأهالي دفع بعض المفكرين إلى التحــذير واليقظــة مــن العواقــب الوخيمة على الوطن ، وسلك المفكرون أنفسهم كل سبل المواجهة والوقوف في وجه العدو

والذين يسيرون خلفه . فأنشأوا الجمعيات والنوادي الفكرية والفرق الفنيـة ذات الصـبغة الثقافية والترفيهية ، فقد ظهرت جمعيات وأسست نواد فكرية ، وظهرت عناوين لصـحف أسبوعية ويومية بالعربية والفرنسية وكان دور هذه المؤسسات الثقافية والفكريـة والأدبيـة يتمثل في نشر مظاهر الثقافة العربية بقراءة الأشـعار وإلقـاء المحاضـرات والنـدوات الأدبيـة المتنوعة ، مع الاهتمام بالجوانب السياسية وبث الروح الوطنية فـي الأهـالي بإقـامة الـمهرجانات الخطابية والحفلات بالـمناسبات الدينية . ولعل من أبـرز الـذين أرسوا دعـامة الفن الـمسرحي في الـجزائر وحـاولوا إدراجـه ضـمن الوسـائـل التثقيفية فـي الأوسـاط الشـعبية هو الأمير خالد الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائريـة المسلمة والتي وقفت في مواجهة العدو الغاصب ابتداء من الشيخ (محـي الـدين) والـد (الأمير عبد القادر)، وبحكم تواجد الأمير (خالد) بفرنسا للدراسة ، فقـد اضـطلع علـى أهمية المسرح في ايقاظ الأمة ، فطلب من الممثل المصري (جورج أبيض) حين التقـى به في باريس سنة 1910 أن يبعث لـه ببعض المسرحيات لتمثيلها فـي الجزائر ، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات منها ، مسرحية ماكيث لشكسبير تعريب محمـد عفت المصري، ومسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي، ومسـرحية شـهيد بيـروت للشاعر حافظ ابراهيم . وأسس الأمير خـالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية، الأولـى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثـة في المديـة. وقامـت هـذه الجمعـات بتقـديم عروض مسرحية ونشاطات طوال السنوات اللاحقـة، ومما سبق يمكن التوصل إلى نتائج أهمها:

كان الاهتمام بالثقافة العربية عند الجزائريين اهتماما كبيرا .

كان الـمثقفون في الجزائر خلال هذه الفترة، منشئين لفرق فنية وعاملين على ترقيتهـا بالإسهامات فكرية وثقافية وسياسية.

إن النشاط الفكري والثقافـي لم يقتصر على العاصمة فقط بل تعداها إلى مدن داخليـة ، كالبليدة والمدية وقسنطينة وتلمسان وبسكرة .

وعلى الرغم من هذا الاحتكاك بالثقـافة الفرنسية من قبل الـجزائريين فإن ذلـك لـم يؤهلهـم إلى مستوى المواطنة الفرنسيـة ولـم يعـط لـهم أي امتيـازات مدنيـة أو عسكريـة ، بل كثير من المشتغلين بالفنون والذين يحـاولون التعبيـر عـن قضـاياهم الأساسية لاقوا من السلطـات الفرنسية معاناة الملاحقة والحراسة والعقـاب كالتشـريد أو

النفي أو الغرامـــات المالية ، حتى أن التعبـــير في أعمدة الصحف أو الخطب في المحافل أو اللقاءات أو العروض الـــمسرحية القليلة التي كانت تقام في مدن الجزائر ،كانت تحـــت إشراف السلطة الاستعمارية وتتم بـــمـــوافقتها وبرعاية صارمة ، وكثيرا مـــا صـــودرت صحف في أعدادها الأولى ، وقد عمد الحكام الفرنسيون إلى نفي نشطاء الثقافة أو توقيفهم أو زجهم في السجون. وكان من الضروري أمام هذه الضغوط في توجيه النخبة المثقفـــة في الجزائر أن يبحث هؤلاء عن إيجاد سبل للتعبير والـــمقاومة بقدر كبير حتـــى لا تجد الأجهزة الاستعمارية وسائل للقضاء على الهوية العربية الإسلامية في الجزائـــر ، لـــذلك نشطت الـــجمعيات فـــي أعمالها الثقافية والاجتماعية والسياسية وتعددت نشاطات النوادي كعقد اللقاءات الفكرية والثقافية والرياضية . وما دام المسرح لا يخرج من هـــذا الإطـــار الثقافي العام ، ومن خلال عرضنا لأهم هذه القضايا يمكن أن نقول أن هناك بدايـــة للفـــن المسرحي قبل مجيء (جورج أبيض) للجزائر ، هذه الزيارة التي يعدها الباحثون البدايـــة الفعلية للمسرح في الجزائر ، ذلك أن كثيرة هي الآراء التـــي تقـــول أن المســـرح فـــي الجزائر بدأ بمجيء فرقة جورج أبيض من مصر إلى الـــجزائر . ولكـــن كيـــف يمكـــن إغفـــال كل هذه الحركات الثقافية السابقة لهذا التاريخ ، من نشـــاط الـــجمعيات والنوادي والفرق الفنيـــة بشتى أنواعهـــا ، المـــوسيقية والمسرحية والحفلات واللقاءات والتجمعات في المناسبات والأعياد . ثم إن الأعمال المسرحية المقدمة في الجزائـــر خـــلال القـــرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين من قبل الكتـــاب الفرنســـيين ، والكتـــاب الجزائـــريين والفرق المسرحية التي ظهرت ، كانت كلها بلا شك لبنات في بناء صرح المســـرح فـــي الجزائر ـــ وهي بلا منازع ـــ عبرت عن مرحلة من مراحل المجتمع الجزائري ، ثـــم إن الحركة الثقافية في الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى نشطت نشاطا ملفتا للنظر، والذي تمثل في الإصدارات العديدة لعناوين الجرائد اليومية والأسبوعية والمجـــلات ، وكـــذلك بزوغ العديد من الجمعيات الخيرية والأدبية والثقافية ، وكذا النوادي المختلفـــة الرياضـــية والكشفية . وعلى كل فإن الاتصال بالشرق أو زيارة المشارقة للجزائر أمر كان له أهميتة وأثره البالغ في بعث الأمل للأهالي والسكان الجزائريين . فالاتصال بالشـــرق كـــان منـــذ زمن بعيد ، وقد عمد عدد كبير من علماء العرب والمسلمين وأدبائهم زيارة الجزائر لنشـــر العلم والإطلاع على أحوال إخوانهم الجزائريين ، والوقـــوف معهـــم ومساعدتـــــهم فـــي مـــحنتهم، فمن مصر جاءت إلى الجزائر مع نهاية القرن التاسع عشـــر وبدايـــة القـــرن العشرين شخصيـــات عديدة هامة أمثال الشيخ (مـــحمد عبده) و(محمد فريد)و(جـــورج أبيض) و (أحمد شوقي) و (فاطمة رشـــدي) و(ويوســـف وهبـــي) . وكـــان لعـــودة

الـــجزائريين إلـــى بلادهم من المشرق فرادى وجمـــاعات دورا هاما في إيقـــاظ الـــوعي الفكري والثقافي والديني والسياسي للأهالي

وهكذا فإن الحـــركة الثقافية والفكرية في الجزائر مع بداية القرن العشـــرين بدأت تنشط إلى درجة أن كثيرا من العاملين فيهـــا حاولوا بجهود جبارة نقل كل ألـــوان التمدن والتحضر من الشرق والغرب إلى الجزائر ، .

ويقر علالو في مذكراته أن المسرح الجزائري ظهر في هذه الفترة و ((ظـــروف متقلبة من عمر النهضة الوطنية حيث ولد المسرح الجزائري ، الذي كان عنصرا هاما في ثقافة عصرية))، وهذا دليل على أن الفن المسرح في الجزائر لم يبدأ بمجـــيء (جـــورج أبيض) إلى الجزائر كما أشرنا ، بل كان يمارس قبل هذا التاريخ ، وهناك عـــدة تـــداعيات سياسية واجتماعية وأدبية دفعت المهتمين بالمسرح إلى إبرازه بشكل كبيـــر وواضـــح ، حيث أن ((الجزائر دخلت مرحلة عبر عنها الكتاب والملاحظون بمرحلة النهضـــة فـــي ميادِيـــن مختلفـــة ، فالمسرح كان سيظهر لا محـــال كمـــا ظهـــر النـــادي والصحيفـــة والمسجـــد الحر والمدرسة الحرة والأحزاب والجمعيات والتأليف))

وهناك فرق زارت الجزائر قبل فرقة جورج أبيض. الفرق المســـرحية التونســـية التي قدمت عروضها المسرحية وغنت مع (جوق الأدب التونسي) قبل الحـــرب العالميـــة الأولى، ولعل ما جعل أبا القاسم سعد الله يؤكد بأن ظهور المسرح في الجزائر كان ســـابقا لهذه الفترة - فترة زيارة فرقة (جورج أبيض) للجزائر- لهذا فقد تناول إشـــكالية تـــاريخ عودة المسرح بعد الحرب العالمية الأولى ولـــيس ظهـــوره، وليســـت ((زيـــارة الفرقـــة المصرية بقيادة جورج أبيض هي وحدها التي حركت في الجزائريين الاهتمام بالمسرح)).

ويمكن حصر أهم العوامل التي ساعدت في النهضة الفكرية والأدبية في الجزائـــر في النقاط الآتية :

- تطور الأحداث الأساسية في البلاد والتخلي عن السلاح واللجوء إلى الوسائل السلمية.
- ظهور الصحافة ذات الاتجاهات المختلفة وكذلك الجمعيات والنوادي الفكرية والأدبية، والفرق الفنية والرياضية.
- نتشار الوعي السياسي في المجتمع وتألق شخصيات كشخصية الأمير خالد
- الاتصال بالمشرق العربي، والعالم الغربي وتوسع سبل المعرفة والتعليم لـــدى الشـــباب الجزائري.

توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية
[تجربة عبد القادر علولة نموذجا]

أ. مباركي بوعلام
المركز الجتمعي مولاي الطاهر بسعيدة

يشكّل التّراث الشّعبيّ مصدرا أساسيّا وهامّا من مصادر الإبداع الأدبيّ والفنّيّ في الحياة الإنسانية ولهذا يعدّ موضوع توظيف التّراث في المسرح العربيّ عموما والجزائريّ خصوصا من الإشكاليات المطروحة حاليا على السّاحة الفنّيّة والنّقديّة، **الأمر الـذّي جعـل كتّاب المسرح يولونها اهتماما بالغا لتأثيرها الفنّيّ والجماليّ على النّصّ المسرحيّ.**

ولقد ظلّ هذا التّراث الشّعبيّ المدوّن منه والشّفاهيّ مادّة خصبة يغتـرف منهـا الكاتب المسرحيّ مستلهما منها ما يناسب موضوعاته التّي يطرحها، و ما يلائم بيئته التّـي يعيش فيها على اختلاف ميولاته الفكريّة ، و حسب قدراته على تطويـع هـذه المصـادر الشّعبيّة الثّريّة بثراء مادّتها .

ويعتبر توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائـري مـن بـين الإشـكاليات المطروحة حاليا على الساحة النقدية وذلك لغياب النص المسرحي ذي القيمة الدرامية ممـا جعلنا نطرح بعض التساؤلات لنحاول الإجابة عنها في هذه المداخلة ومنها

1. لماذا لجأ كتاب المسرح الجزائري إلى توظيف التراث الشعبي ؟.
2. وكيف استلهموا عناصره وما الهدف من استلهامها ؟.

- التراث الشعبي و نشأة المسرح الجزائري

لقد كان للاستعمار الفرنسي دورا كبيرا في تأخر ظهور المسرح ببلادنا: و ذلك -كما هو معروف - أن السياسة الاستعمارية المفروضة على الشعب الجزائري ثقافيا عن باقي الدول المجاورة ، جعلها تفقد الكثير من مقوماتها الثقافيـة ، منهـا بعـض الأشـكال المسرحية الشعبية ، كما عمل هذا المستعمر على فرض وجوده ثقافيـا بمحاولتـه سـلخ الشعب الجزائري عن تراثه و أصالته العربية و طمس شخصيته الوطنية ، فكل هـذا أدى بالمسرح الجزائري ، الذي لم ينشأ من العدم ، أو عن طريق الصدفة بل كان نتيجة حتمية

لتلك الظروف و الأسباب التي هيأت له الأرضية لفرض ذاته ثقافيا ، فبدت معالمه تتضـح مع مرور الزمن ليأخذ مكانته الفعلية في المجتمع الجزائري ،و ليصبح هذا الفـن الشـكل المعبر عن طموحات الشعب و أوضاعه محاولا بذلك فرض واقعه و ثقافتـه كاملـة لهـا امتدادها التاريخي و الحضاري .

يرى بعض الباحثين أن الظهور الحقيقي للمسرح الجزائري الحديث قد كان بين (1919و 1925) أي بعد الحرب العالمية الأولى، بحيث أصبحت الحاجة ملحة إلى مسرح شعبي يعالج الواقع الاجتماعي الجزائري، من خلال اصطناعه أسلوبا خاصا فـي التمثيـل معتمدا على تراث أسطوري أو تاريخي جزائري يستمد منه موضـوعاته، و ذلـك ليجـد سبيلا لترقية الشعور الجماعي للجماهير الجزائرية بمختلف شرائحها و تنوع ثقافتها[1]

و فى سنة 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائـر ، و قـدمت مسـرحيتين مستوحاتين من التاريخ العربي هما : صلاح الدين الايوبي " و " ثارات العـرب"، غيـر أن الفرقة لم تلق نجاحا من خلال عرضها لهاتين المسرحيتين باللغة العربيـة الفصـحى التي لم يتجاوب معها الجمهور الجزائري.ان ظـاهرة اعـراض عامـة الجمهـور عـن العروض المسرحية المقدمة باللغة الفصحى التي لا تحتوي على عناصر الفرجة الشـعبية ،بعيدة الأثر في المسرح الجزائري ، قد علل مصطفى كاتب لذلك تفسيره لهـذه الظـاهرة بقوله :" أنه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بترجمة المسرحيات العالمية وتجريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة ، نجد الوضع في الجزائر مختلفا2، إذ أن ظهـور هـذا المسرح لم يرتبط بالترجمة و لا بنخبة من المثقفين ، إنه ارتبط بمظاهر الفرجـة الشـعبية عن طريق الفكاهة و الهزليات الغنائية وكان لهذه العوامل تأثيرهـا الكبيـر فـي طرائـق الكتابة المسرحية و أنواعها في الجزائر و قد عدد مصطفى كاتب هذه السمات فيما يلي :

1- إن هذا المسرح ظهر من خلال العرض الشعبي و بقي مرتبطـا بـأذواق الجمـاهير الشعبية الغير مثقفة.

2- لقد ارتبط هذا المسرح بالغناء و الفكاهة في الأداء بلغة شعبية خفيفة

3- إنه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيدا عن رجالات الأدب .

4- انعدام النص المسرحي المطبوع، مما جعل الممثلين هم الذين يشـرفون علـى كتابـة وإعداد النص المسرحي، و لهذا بقي دائما مرتبطا بالعرض.

من خلال هذه السمات التي ميزت المسرح الجزائري ، عن باقي البلدان العربيـة التي لجأت إلى الترجمة و الاقتباس من المسرح الأوروبي ،يمكننا أن نخلص إلى أن رواد المسرح الجزائري قد اتجهوا - منذ نشأته - مباشرة إلـى اسـتلهام الفلكلـور و التـراث الشعبي ، و نذكر منهم " علالو " و "دحمون " اللذين كتبا مسرحية " عن مثالب جحا " هذه الشخصية المستوحاة من أعماق التراث الشعبي العربي التي تعبر عن اهتمامـات و واقـع الإنسان العربي البسيط ، كما وظف كاتب ياسين شخصية جحا في مسـرحيته " مسـحوق الذكاء " بإدخاله بعض التغييرات عليها و إسقاطها على أرض الواقع الجزائـري المعـيش حيث أصبحت ذات مستوى ثقافي معين [3].

و قام كل من " علالو" و " دحمون " بعرض مسرحية " جحا " لأول مرة في(12 أبريـل 1926) وقامت بتمثيلها فرقة الزاهية و لقيت نجاحا كبيرا في أوساط الجمهور الجزائري، وذلك من خلال تقديمها صورا انتقادية تفضح الحكـام ، و تكشـف الواقـع الاجتمـاعي الجزائري أثناء الاحتلال الفرنسي .

وبرز أيضا في هذه الفترة على الساحة الفنية الفنان المسرحي " رشيد القسـنطيني " الذي قدم الكثير من الأعمال المسرحية (الكوميديا ،الفارس ، وغيره) مضحيا فـي سـبيل أعماله المسرحية بماله وصحته وكان مسرحه بالعامية. و قد استطاع رشيد القسنطيني أن يكون حركة مسرحية نشيطة ، بأن يطرق مواضيع مسرحية شعبية مستوحاة من الحكايات الشعبية و التراث الشعبي، و الواقع الاجتماعي ينتقد بها الوضع الاجتماعي السائد آنـذاك، ليسخر بها من تزلف العلماء وفساد القضاة 4

كما يعتبر رشيد القسنطيني أول من أدخـل إلـى المسـرح الجزائـري فكـرة الأداء المرتجل، فكان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، و يطرق موضوعات مألوفـة لـدى الجمهور ، فقدم شخصيات العالم المزيف و المنافق ، و القاضي ، فكان أسلوب مسرحياته يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية ، و ذلك عن طريق استخدام الحدث الـدرامي المليء بالمفاجآت المثيرة للضحك [5].

إنه يعتبر الحياة مسرحا حقيقيا فاستوحى شخصياته من الناس البسطاء الذين كان يراهم في الشارع ، و قد كتب رشيد القسنطيني للمسرح الجزائري مسرحية "قسم الوفاء " التـي لـم تلق نجاحا ، إلا أن مسرحيته الثانية " بوبرمة " كانت بمثابة المولود الأول الذي عبر عـن ميلاد المسرح الجزائري الفتي ، و لقد جسد من خلال أعماله المسـرحية الواقـع الحـي

المعيش ، فجاءت شخصياته نابعة من الواقع فعبر في مسرحيته " الحدوثة " عن ظـاهرة البخل من خلال بطلها " حسن " الذي كان معروفا ببخله الشديد ، كما يظهر لنـا سـخرية الناس منه لكثرة بخله ، فهولا يستغني عن الدرهم الواحد إلا بشق الأنفس [6].

لقد قام رشيد القسنطيني بدور فعال في ازدهار و تطور المسرح الجزائري ، حتى سـمي من طرف معاصريه " بأبي المسرح الجزائري " ، و لم ينجو " رشيد القسـنطيني " مـن متابعة السلطات الاستعمارية الفرنسية له حيث حاربته بشتى الوسائل مما أدى إلـى شـل نشاطه المسرحي ، لكن ذلك لم يثن من عزيمته حيث واصل تضحياته ، و أصـر علـى إيصال أعماله المسرحية و الفنية إلى الشعب الجزائري ، فنال بذلك تقديرا و إعجابا من الجمهور الجزائري و العربي[7]

ونجد الى جانب رشيد القسنطيني فنانا مسرحيا آخـر أعطـى وقـدم للمسـرح الجزائري الكثير ، إنه الفنان المسرحي " محي الدين بشطارزي"، و هو الذي مثل بدايـة ظهور المسرح الموسيقي في الجزائر على غرار مثيله الفنان المسرحي " سلامة حجـازي " في مصر وكان محي الدين بشطارزي يمتلك صوتا رائعا استغله في نشاطاته المسـرحية التي كان يقوم بها ، فأشرف على فرقة مسرحية جال بها بـلاد المغـرب العربـي ثـم أوروبا ، و عرف " بشطارزي" عند الجمهور موسيقيا و مطربـا فنـال بـذلك إعجابـه وتقديره له ، حيث كثر مشجعوه، مما سهل له تشكيل فرقة مسرحية خاصة بـه ، فـي بداية الأمر قلد كل من " علالو" و " دحمون" فكتب أول مسـرحياته الكوميديـة " جحـا والمرابي " كما هاجم بشطارزي السياسة الاستعمارية الفرنسية و نقم عليها بكتابة مسرحية " مواطن من بوزريعة في الجيش " و عالج فـي مسـرحية " بنـي وي وي " اللامبـالاة والكذب الذي كانت تنطوي عليه الانتخابات التي كانـت تقـام فـي الجزائـر ، و رجـع باشطارزي إلى التراث اليوناني و الأوروبي فقدم أعمالا مسـرحية أجنبيـة تمثلـت فـي مسرحية" أنتجونا "لـ" صوفوكل" و " البخيل "لموليير".

أصبح بشطارزي من بين الفنانين المسرحيين الجزائريين الذين حـاولوا إنشـاء مسـرح شعبي ينتقد الأوضاع الاجتماعية السائدة ، ومن أشهر مسـرحياته " فـاقو"و " مـن أجـل الشرف "،" النساء" " "تشيك تشوك "،"دار المهابيل "،" البنت الوحشية"[8]

كما كتب أيضا مسرحية » ولد الليل « التي تعد من المسرحيات الخارجـة عـن النوع المألوف، و ذلك لأنها ليست بالمأساة أو الملهاة، و لا الميلودراما، و إنما هي خلـيط

من كل هاته الأنواع و موضوعها مقتبس من حكايات ألف ليلة و ليلة، و هو أن ملكا حكم رعيته بالجور وعاث فيها الفساد ، فجاء ولده، و أنقذ الشعب من تلك النار التـــي ســـلطها عليه ذلك الملك المتغطرس، و الجبار، و ذلك بإرغامه على التنازل عن العرش و الملك .

إن هذا الموضوع الذي استلهمه "باشطارزي " من حكايـــات ألـــف ليلـــة و ليلـــة موضوع طريف ، و لكنه يعالج قضية أساسية و هامة ، و هي قضـــية التســـلط و فســـاد الحكام و جبروتهم و قهرهم لرعيتهم ء و هذا ما أدى بانتشار الفوضى و الفساد و الظلـــم وعدم العدل ، فجعل الشعب يثور لتغيير هذه الأوضاع المزرية ، و قلب النظام الفوضوي عن طريق الثقة بابن الملك ، الذي أرغم والده الحاكم على التنازل عن العـــرش و إنقـــاذه للشعب من دوامته و محنته[9]. فواصل " محيي الدين بشطارزي" في تقديم أعمال مســـرحية أجنبية كالـــ " البورجوازي النبيل " لـــ" موليير"و "هاملت" لشكسبير ، و لقد تخـــرج مـــن فرقته المسرحية ممثلون واصلوا الدرب بعده ندكر مـــنهم الفنـــان " مصـــطفى كاتـــب " و"مصطفى قزدرلي". وبعد اندلاع ثورة التحرير الجزائرية، توقفت الفرقة عـــن ممارســـة المسرح، و تفرق أعضاؤها، وانظموا لجبهة التحرير الوطني.

ومن هنا يمكننا القول بأن هؤلاء الرواد المسرحيين، بـــذلوا مجهـــودات جبـــارة، لا يستهان بها في إعطاء المسرح الجزائري شكله الشعبي النابع من أصالته وتراثه العربـــي، وذلك رغم الضغوطات الاستعمارية التي عرقلت مسيرتهم الفنية وثقافتهم المحـــدودة فـــي مجال الفن المسرحي، إلا أنهم استطاعوا أن يبنوا الصرح الأول لمسرح جزائري شـــعبي، هدفه التسلية والترفيه عن الشعب الجزائري، والتعبير عن آماله وآلامه، ومعالجة قضـــاياه السياسية والاجتماعية، وذلك بأسلوب يعتمد على المخيال الشعبي، كمـــا أنهـــم اســـتوحوا مضامين مسرحياتهم من التراث الشـــعبي الجزائـــري والفلكلـــور المحلـــي، والحكايـــات والأساطير الشعبية، فهي أكثر تقبلا لدى الجمهور الجزائري مـــن المضـــامين التاريخيـــة والاجتماعية .

كيفية توظيف المصادر التراثية في المسرح الجزائري :

إن فطنة هؤلاء المسرحيين الجزائريين إلى غربة الشكل المسرحي العربي ، كمـــا أنهم فطنوا أيضا أن الاستعمار الفرنسي يسعى إلى فرض ثقافته بطمس كل ثقافـــة وطنيـــة لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم و تميزهم ، فكان التراث الشعبي هو المصدر الشـــامل الذي وجدوا فيه ضالتهم ، لأنه يمثل مقومات الأمة و استمرارية تميزها ، ولأنه شـــيء

قائم فينا ، و هو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور ، و أن العودة الفعليـــة إليـــه بقصـــد ينبغي أن تكون طريقا لتنميته ، و الامتداد في المستقبل بقيم متطورة ...10

عرف المسرح الجزائري (بعد الاستقلال) مبدعين مســـرحيين عرفـــوا كيـــف يوظفوا التراث الشعبي الجزائري و العربي ، لأنه يعتبر مصدرا أساســـيا مـــن مصـــادر الإبداع و النشاط الفكري و الحضاري في الحياة الإنسانية فلقـــد وظفـــوا بعـــض الأبعـــاد الشعبية التراثية الشفاهية لبعض الشخصيات الأسطورية و الخرافيـــة كشخصـــية "جحـــا" وشخصيات الدرويش و القوال و الحكواتي ، و حصلوا على نتائج باهرة ، حيـــث نبعـــت مسرحياتهم من صميم المجتمع تارة و من صميم التراث الشعبي تارة أخرى و هكذا بشـــر عبد القادر علولة وكاتب ياسين و عبد الرحمان ولد كاكي بنهوض مسرح جزائـــري نـــابع من تجارب مسرحية تشترط الاستقلالية الدرامية أي القابلية للتمثيل و التطـــور إلـــى فـــن مسرحي جمالي و " سينوغرافي" و ليس مجرد ظواهر و أشكال مسرحية و مـــن طقـــوس اجتماعية و دينية ، و بهذا فقد استوحت بعض أعمالهم المسرحية مصادر تراثيـــة متعـــددة كالطابع الملحمي الشعبي و الحكاية الشعبية و الأسطورة، و القوال ، فكانت هذه المصادر جزءا من التراث الشعبي للأمة الجزائرية .

و تطورت هذه الأشكال التراثية الشعبية، فأصبحت مصدرا هاما لكتاب المسرح الجزائري في تأليف نصوصهم الدرامية، و تنوعت هذه الكتابات، فأخذ كل كاتب يبلور هذه المصادر التراثية حسب رؤيته لبيئته و مجتمعه، و حسب إيديولوجيته الفكرية والسياســـية، و لهـــذا نجدها تركت أثرا بالغا في أعمال بعض رواد المسرح الجزائري ككاتب ياسين وولد عبـــد الرحمان كاكي، و عبد القادر علولة، فمنهم من اعتمد على المرجعية العربية، و اســـتلهم قصص ألف ليلة و ليلة، و الملاحم الشعبية و السير، و منهم من تأثر بالمرجعية المحلية، فوظف الأمثال الشعبية الجزائرية، الشـــعر الملحـــون الغنـــائى، و الحكايـــات الشـــعبية والخرافية، وهذه خلاصات لأساليب توظيفها :

أولا : ألف ليلة و ليلة :

تعد هذه الحكايات من أكثر مصادر الأدب الشعبي تأثيرا فـــي المســـرح العربـــي بعامـــة والجزائري بخاصة ، و لقد استقى الكثير من كتاب المسرح العربي مواضيعهم المســـرحية من حكايات ألف ليلة و ليلة ، و ذلك لأنها تزخر بعناصر المتعة و الطرافـــة و الخيـــال ،كما تعتبر وسيلة رئيسية لتحقيق التسلية في المسرح ، و تصلح أيضا أن تتخذ إطارا يعبر

عن قضايا فكرية مختلفة ، و ذلك لما فيها من أحـداث متنوعـة ، و مواقـف مثيـرة ، ونماذج إنسانية عديدة ، و أجواء غريبة ، و بهذا استطاعت أن تحقـق المـزج الشـعبي الكامل للتراث المشترك للعالم العربي11.

و من هنا يمكننا القول أن حكايات ألف ليلـة و ليلـة مـن أكبـر مصـادر الفنـون المسرحية، لما فيها من حركة و حوار دراميين و هذا ما أدى بـبعض كتـاب مسـرحنا الجزائري إلى استلهام مسرحياتهم من هذا المصدر ، فوجدوا في هذه الحكايات مادة أوليـة خصبة يسهل حبكها في قالبهم المسرحي . نجد هذه في أعمال رويشد و ولد عبد الرحمان كاكي ، و محي الدين باشطارزي ، و رشيد القسنطيني .

ثانيا : السير الشعبية

استلهم بعض كتاب المسرح الجزائري أحداث حبكة مسرحياتهم من السـير الشـعبية التي انتشرت في الجزائر منذ الفتح العربي بواسطة الفاتحين الأوائـل ، أو عـن طريـق الهجرة المشهورة لقبائل بني هلال و سليم ، و من بين السير نجد " سيرة عنترة" و " سيف بن ذيزن " و " سيرة الهلاليين "12.و قد ذاع هذا النـوع مـن السـير و القصـص بـين الجماهير الجزائرية تنشده و تنسج على منواله و تخصص فيه المداحون و الرواة يعـدلون فيه و يضيفون إليه حسب الظروف.

ولقد وظفت السير الشعبية في الصياغة الفنية للمسرحيات حيث انشقت منها نمـاذج من الشخصيات الملحمية، وتتجسد مواجهة هذه الشخصيات بعضها ببعض فـي صـورة صراع درامي ملحمي بين قوى الخير وقوى الشر، وتنتصر قوى الخير على قوى الشـر ونجد مسرحيات عبد القادر علولة تستقي صورة بطلها الملحمي من هذه السير، حيث نجد أبطال مسرحياتهم يملكون قدرات هائلة يتجاوزون بها مختلف العقبات، ويقفون في خدمـة الجماعة . و عرف المجتمع الجزائري السيرة الشعبية في المنازل و الأسواق و السـاحات حيث كان لها انعكاس على خشبة المسرح، في استقاء أبطالها لمـا يمثلونـه مـن عمـق الوجدان الشعبي من خلال مواقفهم الشجاعة ضد كل أشكال الظلم و الطغيان.

ثالثا : الأساطير و الحكايات الخرافية

ساعدت الأساطير و الخرافات كتاب المسرح الجزائري في بناء عالم مشـابه أو مقـارب للواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، ومن خلالها استطاعوا التعبير عـن الرؤى و الأحلام و آمال و آلام هذا الشعب، و يعود سبب اختيارهم لهذا العالم الأسطوري

و الخرافي ، لنقد الأوضـــاع الاجتماعيـــة و السياســـية . و هكـــذا أصـــبحت الأســـاطير والمعتقدات الشعبية بالنسبة لكتاب المسرح الجزائري مصدرا هاما لاســـتلهام مواضـــيعهم المسرحية ، فنجد حكاية " الغولة" تتجسد في مسرحية " حزام الغولـــة " لرويشـــد، و هـــي عبارة عن محاولة نقدية للأوضاع الاجتماعية و السياسية السائدة آنذاك ، كما نجـــد أيضـــا ولد عبد الرحمان كاكي ، يستلهم الأساطير و الحكايات الشعبية في أعماله المسرحية ليعبر عن الواقع الاجتماعي و السياسي ، و يعالج مظاهر الشـــعوذة و الخرافـــات والمعتقـــدات البالية [1] . و بهذا حاول رواد المسرح الجزائري تضمين مظاهر تراثنا الشعبي القديم فـــي الأشكال المسرحية المتقدمة مجاراة ما وصل إليه المسرح اليوم ، و عرضها بوسائل تقنية جديدة تجعل العرض المسرحي قناة يمر عبرها الوعي الثقافي إلى الجمهور13.

رابعا: القصص الشعبي

يحتوي التراث الشعبي الجزائري على بعـــض الألـــوان القصصـــية و التمثيليـــة الشعبية كالحكاية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة أسهمت بشكل واضـــح فـــي إثراء و تطوير المسرح الجزائري ، فأصبحت منبعا يستقي منه كتاب المسرح الجزائـــري مواضيعهم المسرحية ، و ذلك لاحتوائها الأسلوب القصصي الســـردي و بهـــذا وجـــدوا الحكاية الشعبية تتجاوز الواقع لتقدم تبريرات في اقتحامها عالم الخيال و الغيبيـــات ، مثـــل إدخال عناصر غيبية فجأة بناء على رغبة البطل أو حاجته.

إن لجوء كتاب المسرح الجزائري إلى توظيف الحكاية الشعبية في أعمالهم الدرامية ، كشكل تعبيري ، لتضمنها " كل مقومات الأدب الشعبي من العراقة و التطور و الاضافة ، و من التعبير عن الوجدان الجماعي أكثر من الوجدان الذاتي " 14

و الغرض من توظيفها هو إسقاطها على الواقع السياسي و الاجتماعي فـــي إطـــار فنـــي جمالي يشد انتباه الجمهور ء لذا نجد الفنان ولد عبد الرحمان كاكي يبني شكل مســـرحياته عن طريق استلهامه للحكايات الشعبية ليطرح قضايا معاصرة يعبر عن واقعه المعيش .

توظيف "الحلقة "و"المداح "و"القوال " في مسرح عبد القادر علولة

قامت التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة على الممارسة بعيدا عن التنظير ذلك من خلال توظيفه لأشكال مسرحية نابعة من الموروث الشعبي والأدب الشفوي ومنها :

1- الحلقة : لقد عرّف لنا علولة الحلقة و ما يجري فيها بقوله :" أنه في كل يوم من أيـام الأسبوع تقوم في بلادنا (السوق الأسبوعي) أين تلتقي جموع الناس لقضـاء حاجـاتهم ، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري ، تـروى فيهـا قصـص الأبطـال وسيرهم فكان لهذه الحكايات صدى كبير و أهمية بالغة لدى الجماهير فهي عـالم يرتكـز على الذاكرة الشعبية و خيال الإبداع في القول ، و الفعل و الحركة ، يعتمد على الفرجـة والمتعة ، تخلط فيه الحقيقة بالخيال ، الجد بالهزل ، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم و هي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية"15

انطلاقا من هذا النص نتوصل إلى أن عبد القادر علولة لجأ إلى توظيـف الحلقـة كتجربة مسرحية بهدف التوصل إلى إنشاء فن مسرحي جزائري أصـيل يقـوم علـى الظاهرة التراثية الشعبية ،التي تعتبر بمثابة وجدانه، و ذاكرتـه الجماعيـة، و مسـتودعه الروحي، و توظيف علولة للحلقة ليس من باب التمسك بالماضي العتيـق ،بـل غرضـه معالجة أوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني، والتعبير عنها بمطلق الحرية .

2 - المداح : لقي هذا النوع انتشارا واسعا في تراثنا الشعبي الجزائري فكان هذا المـداح يقدم عروضه في الأسواق الشعبية والساحات العمومية، حيث يلتـف حولـه جماعـة مـن المتفرجين يصغون إلى حكايته بلهفة كبيرة ومتعة لا نطير لها، بل قد تأخذ المتعة بـالمتفرج إلى أن يحرك أطرافه، كلما حرك المداح أحد أعضائه الجسدية،حتى يعتقد المشاهد إليهم بأنهم جميعا مشتركون في العرض وليسوا فقط مجرد متفرجين مستهلكين 16.

يمكننا اعتبار المداح فنانا مسرحيا _ لأنه يتمتع بذوق رفيع و رؤية نافـذة ثاقبـة تسـاعده على فهم متطلبات الجمهور ، و إعادة صياغة مشاكله و همومه بما توافق الفرجة الشعبية، والمداح عند علولة هو ذلك الشخص الذي يشعر أنه قام بما يجب عليه ، فهو يعلـق علـى الأحداث فوق خشبة المسرح ، ذلك من أجل إضافة أبعاد جمالية على العمل المسـرحي ، حيث تختلف نبرات التعبير إذ يعبر مرة عن رأي الجمهور ، و مرة أخرى يتحـدث عـن المؤلف ، فقول المداح ينطوي على أحداث سياسية اجتماعيـة بحتـة ، و بالتـالي فهـو شخصية شعبية تنتقل في هذه الأوساط ،بحيث يمدها بما تعلمه من عند الأجداد الأسلاف ، و لا تكف هذه الشخصية عن العطاء ، و هذا يزيدها فخرا و إحساسـا بالنشـوة ، و هـو يروي القصص و الأساطير للجماهير الشعبية 17.

القوال : يعتبر أحد مظاهر الثقافة الشعبية في الجزائر فهو شخصية من شخصيات التراث

البارزة في الثقافة الشفوية ، فالقوال عند علولة " يجمع بين الشعر و النثر فـي ممارسـة الفرجة الشعبية والفرجة لها أسسها وقواعدها الجمالية التي تتميز بخصائص إبداع " القول " في إضافته إلى الموروث الشعبي الثقافي ، أو بإعادة صـياغته بطـرق جديـدة تسـاير التطورات الاجتماعية و السياسية. 18

ولقد وظف عبد القادر علولة القوال في مسرحياته، لإعجابـه المطلـق بنبراتـه الشعرية والحكائية، فكانت مسرحيتا " الأقوال " و"الأجواد" متضمنة لهـذا القـوال ،حيـث جعله علولة رمزا للعمل يدعو إلى مبادئ الاتحاد والتضامن والوحدة ،في تجسيد المصلحة العامة، و رفض الاستغلال بهذا تنوعت مصادر الإلهام التراثية عند علولة ، فشكل بـذلك قالبا مسرحيا جزائريا خاصا به يحاول أن يرقى به إلى مستوى المسرح العالمي .

"القوال " في مسرحية " الأقوال " لعبد القادر علولة .

ملخص المسرحية :

تعتبر مسرحية " الأقوال " من النماذج التي وظف فيها عبد القادر علولة شخصية " القـوال " التي استلهمها من الموروث الشعبي، ومحاولته صياغتها من جديد وإسقاطها على واقعـه الاجتماعي والسياسي.

تنتمي هذه المسرحية إلى النوع المونودرامي (مسرحية الشخص الواحد)، حيث تعتمد على سرد أحداث اجتماعية ، و هي تتكون من ثلاث لوحات فنية تتدخل فيها شخصية " القوال " بين اللوحة و الأخرى، بحيث يمهد للأحداث و يستعرض الشخصيات فـي كـل لوحـة ، فتدور أحداث اللوحة الأولى من المسرحية حول شخصية ´´ قدور السـواق ´´ وصـديقه مدير الشركة ´´السي الناصر ´´، ذلك بتقديم قدورالسائق استقالته من الشركة نظرا لسـوء التسيير من طرف المدير " الناصر " و خدمة هذا الأخير مصالحه الشخصية واسـتغلاله لعمال الشركة ، و تهميشهم ، و ممارسة السلطة عليهم ، كل هذه الأسباب مجتمعة جعلـت من ´´ قدور السائق ´´ الذي كان صديقا حميما لمدير الشركة يراجع حسـاباته، و يسـتقيل من الشركة ليصبح إنسانا بسيطا كباقي العمال الآخرين ، بعدما كان في السابق يدافع عـن هذا المدير الانتهازي و يحميه من كلام و تهجم العمال عليه .

أما اللوحة الثانية من المسرحية ،فتروي لنا أحداثها حكاية ´´ الغشـام ولـد الـداود´´ بوصيته لابنه بعد توقيفه من الشركة بسبب المرض الذي أصابه جراء عملـه فـي هـذه الشركة المتخصصة في صنع الزجاج ، أما وصيته لابنه ´´ مسعود ´´ بعد أن سـرد لـه

تاريخ حياته المليء بالمعاناة و الشقاء و النضال العمالي ،فكانـت أساسـا حـول التكفـل بالعائلة و حب الوطن، و العمل من أجل إرساء قواعد الاشتراكية وخدمة المصالح العامـة للعمال و الدفاع عن حقوقهم .

و تتجلى لنا وصية ´´ الغشام ´´ لابنه مسعود في الحوار التالي :

. . يا وليدي مسعود الشعب الخدام محتاج الناس اللي كيفكم ، محتـاج بـالمثقفين اللـي مأمنين في الاشتراكية و يخدموا الوطن و المصلحة العامة " [19] .

أما اللوحة الثالثة من المسرحية، فتدور أحداثها حول شخصية "زينوبة بنـت بوزيـان العساس "، البنت الجميلة والمهذبة والذكية، ولكنها مصابة بمرض القلب فكان يضرب بهـا المثل في الثانوية من ناحية السيرة والأخلاق وحسن السلوك، حيـث كانـت تنظـر إلـى المجتمع والأشياء التي توجد حولها بعمق كبير، وبعد طلب الأطباء من زينوبـة أن تأخـذ أوقات للراحة والاستجمام وتغيير المكان الذي تعيش فيه، فتذهب أثناء عطلتها عند خالهـا لتتفسح قليلا، لكنها تجد خالها في أسوء حال أي في حالة اجتماعية جد متـدهورة، بعـدما كان سابقا يستقبلها بفرح وسرور، ويتجول بها في المدينة، لكن في هذه المرة تغيرت أحوال خالها وأصبحت متدنية والسبب في ذلك طرده هو وجماعة من العمال بطرق تعسفية بتهمـة التشويش والتخريب، هذا الموقف الدرامي الحرج جعل "زينوبة بنت بوزيان العساس مـولاة القليب الحساس" تتأثر لهذه، الحالة المزرية التي آل إليها خالها والعمال البسـطاء الكـادحين لتسكن في الأخير جتة هامدة، فتتنتهي المسرحية بالمونولج الختامي" للقوال".

البناء الفني للمسرحية

استلهم عبد القادر علولة في هذه المسرحية شخصية " القوال "و ذلـك لمعالجـة مضامين معاصرة تتعلق بقضية اجتماعية و سياسية مرتبطة بوحدة العمـال، و نضـالهم الدؤوب من أجل إرساء القواعد الاشتراكية ، و محاربة البيروقراطية و الاستغلال ..

و لقد أراد علولة من خلال توظيفه لشخصية " القوال " في مسـرحية " الأقـوال " أن يعود بنا إلى تراثنا العريق المتمثل في حكايات القوالين و المداحين في الأسواق الشعبية ، فإدخال عنصر " القوال " في هذه المسرحية كان بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسـرحي و سرد أحداثها من البداية إلى النهاية .

وتبدأ أحداث الحكاية باستهلال من طرف "القوال " يعدد فيـه صـفات" القـول " فـي عرض تمهيدي و تمييزه لأنواع عديدة و كثيرة من الأقوال فمنها" ما هو نـافع و صـالح

ومنها ما هو ضار و طالح ،فيقول في هذا الاستهلال :

" الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة منها اللي سـريعة عظلـم ترعـد غواشـي هادئـة كالزلزال تجعل القوم مفجوعة عجلانة تغفي الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتمـوج في طريقها .. توصل محقنة تسرسب ، تفيض على الحلق وتفرض المحنة 20 .

يحاول الكاتب علولة من خلال هذا الاستهلال على لسان " القوال " أن يوضـح لنـا أهمية القول في حياتنا اليومية ، و كأن هذا القول يأتينا عن طريق هذه الشخصية (القـوال) التي بفضلها تصل الأقوال و الأخبار بسرعة " البرق " و تنتشر في أوسـاط المجتمـع ، كما يوضح لنا الكاتب أيضا طبيعة القول السريع الذي يهز المشاعر ،و يهـيج الخـواطر ويدعو المجتمع إلى التغيير .

و يستمر القوال في وصف طبيعة القول بحلاوته و مرارته :

"الأقوال" يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالغفلة تزرع الهول بعمادة و تفشل العقول رمقة فيها ، فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة تملي القلوب ثقة بالرزانة ، تنجي من الحنقة توضح كالمرة تورى جهار الفخات المدرقة . ."21.

لقد وظف عبد القادر علولة في هذا الاستهلال بعض الرموز و ذلك لتحقيـق مبـدأ " التغريب " لدى القارئ أو المشاهد لهذه المسرحية ، من أجل الوصول إلى هدف فكرتـه ، فعن طريق استعمال هذه الرموز ،ميز الكاتب بين نوعين من القـول ، فهنـاك الأخبـار الضارة و الغير النافعة ، و هي مثل مرارة العلقم أو نبات " الدفلة " التي تعرقـل مسـار حياة العمال الاجتماعية ، و هناك الأخبار الصالحة و النافعة التي تنشر الطمأنينة والسكينة عن طريق التضامن و الوحدة بين العمال .

و ينتقل بنا الكاتب الى تجسيد رؤيته من خلال شخصية القوال :

" الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي

المستغل و اللي في صالح الكادح البسيط و العامل . .

قوالنا اليوم يالسامع على قدور السواق و صديقه

قوالنا اليوم على غشام ولد داود و ابنه

قوالنا اليوم على زينوبة بين بوزيان العساس

نبداو بقدور السواق و نخلوه يقول :

القوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة " 22.

و هنا تتجلى لنا رؤية علولة في هذه المسرحية التـــي يـــدور موضـــوعها حـــول الصراع بين طبقتين من المجتمع ، الطبقة العامة التي تمثل العمـــال الكـــادحين و الطبقـــة البورجوازية والتي تمثل الأغنياء أصحاب السلطة والنفوذ .

فهذه هي الرؤية التي يطرحها علولة في مســـرحيته " الأقـــوال" فيحـــاول معالجتهـــا بإبداع نابع من تراثه و أصالته في إسقاطها على واقعه الاجتماعي و السياسي. و بعد هذا العرض التمهيدي من طرف " القوال " تبدأ أحداث مضمون المسرحية بمونولـــوج مطـــول لشخصية" قدور السائق "، و هو يقدم استقالته أمام صديقه المـــدير " الســـي الناصـــر " ، والأسباب التي جعلته يقدم هذه الاستقالة هي سوء تسيير مدير الشركة ، و تورطه معه في خدمة أغراض خاصة تعود بالضرر على العمال ، و المصلحة العامة .

ولهذا نجد " قدور السائق " يواجه المدير لأول مرة منذ ثمانية عشر سنة مـــن الصـــداقة فيقول:

"اسي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة ..رسالة موجهة ليك يـــا ســـيد المـــدير.. ..أقـــرى ..أقراها .. نعم فيها استقالتي طالب فيها نتسرح من الآن .

ماكان لاه تتكلم يا سي الناصر المدير ..اليوم أنا نتكلم ..خمسطاعش سنة ..و أنـــا ســـاكت باكم ..اليوم نتكلم ..مذابيك تسمعلي مليح ..وما تحاولش تقطع كلامي "23 .

استعمل علولة في هذه المسرحية عنصر السرد على لسان الشخصيات فشخصـــية قـــدور السائق من خلال (مونولوجه) يسرد لنا حكايته مع مدير الشركة" الناصر " و لهذا تصـــبح شخصية " قدور " تغير مواقفها الدرامية و ذلك بعد ما كان قريب للمدير و صديقا ، يقـــف معه في السراء و الضراء ، منذ حرب التحرير ، فشخصية قدور متزنة ، عـــرف كيـــف يبتعد عن الطريق الغير الصحيح الذي يسلكه وراء هذا المدير الـــذي غيرتـــه المســـؤولية فأصبح انتهازيا يسعى دائما لخدمة أغراضه الشخصية على حساب العمال الكادحين ،كـــل هذه المواقف جعلت من " قدور السائق " يرجع إلى صوابه بعد مراجعة حساباته ، فيتحرر من كل القيود و العلاقة التي كانت تربطه بذلك المدير الانتهازي :

"لما نقول الطريق اللي خذيتها .. و أنا وراك ما تصلحش ..أنا عييت

فيها وكرهت روحي ..كرهت روحي وكرهتك انت أكثر من كل شي..

ما هيش خسارة الشركه ما ضيعت إطار .. سائق من دها فيه ما يهمش .."24

و يستمر قدور في التعبير عن سعادته بعد خروجه من الشركة و نكران ولائـــه لمـــديره " الناصر".

قدور السائق سعيد اليوم..قدورالسائق صاحب المدير سابقا ..فرحان اليوم.قدور اليوم كأنه قطع بحور جبال ووديان..قدور اليوم رجعتلو كرامتو و صرف من البلاء. "25 وهكـــذا تستمر شخصية " قدور"، في تبرير مواقفها تجاه هذا المدير، وتواصل في كشـــف عيوبـــه وتصرفاته في استغلال العمال وجعل موارد الشركة لخدمة مصالحه الشخصـــية، وســـوء تسييره لها، وبهذا ينفصل قدور عن الشركة ويصبح إنسانا بسيطا عاديا كباقي الناس.

لقد أراد الكاتب من خلال هذه اللوحة الفنية إبراز بعض الجوانب المتفشية فـــي الواقـــع ، وهي عدم نزاهة المسؤول أثناء توليه المسؤولية ، و محاولته فرض سيطرته علـــى كـــل شيء ضاربا عرض الحائط المبادئ و القيم الأخلاقية و الوطنية .

وفي الأخير تنتهي لوحة المسرحية بانتصار الحق و انهزام الباطـــل فـــي هـــذه الثنائية المتضادة ، المصلحة العامة ، العمال و المصلحة الخاصة ، الطبقـــة البورجوازيـــة فيختم القوال هذه اللوحة بحسم الموقف لصالح قدور السائق و عمـــال الشـــركة، ومعاقبـــة المدير الانتهازي فيقول :

الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة قالوا ما قالوا على قدور
و ما صراله اللي رفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله واللي
قالوا شدوه العمال بعدما سمحوله اطلبوا منه يبقى يعطيك
يغير افعاله ا الشركة ما تضيع سواق جراب مثله ادخل
معاهم في الصف هنا و اتسقمت احواله لقوال يا السامع لي
فيها انواع كثيرة 26

و لي يناظل من جديد رجعلته كرامته و مع النقابة سهران على المصلحة العامة / حتـــى عاد قدوو مثال على القعدة و القمة و السي الناصر انكشف حاله مـــا نعجـــب مشـــومة / تحاسب و تراقب و اطرد مكشوف من الخدمة / " 27

وفي اللوحة الثانية من المسرحية ، ينتقل بنا الكاتب على لسان "القـــوال " إلـــى ســـرد حكاية الغشام ولد الدواد مع ابنه مسعود ووصيته له :

لقوال يا لسامع ليا فيها أنواع كثيرة / نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي / بعد ما خدم طويل قبل الأجل مادامه حامي /. لقوال يالسامع ليا فيها انواع كثيرة .." 28

تدور أحداث هذه اللوحة حول وصية "غشام" لابنه"مسعود " بعد توقيفه من الشـركة بسبب مرضه وقبل أن يترك الغشام وصيته، يسرد لنا حكايته الطويلـة المليئـة بالمعانـاة والشقاء، والنضالات العمالية، والفقر والحرمان، فيستفتح"غشام " جلسة وصيته لإبنه بهـذا المونولوج :

أقعد يا وليدي مسعود . . أقعد . .كيفاش نبداك ..الباب مغلوق ..طيب
مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله و المزية .. الكلام اللي كنت موجده
اتلفلي . .الشي صعيب بحيث أول مرة نتكلم معاك الراس فالراس
.. تراس مقابل تراس ..29

يحاول الكاتب عبر هذه الجلسة بين الغشام و ابنه مسعود إبراز تعامـل الأب مـع ابنه بإسداء النصائح و الوصايا المفيدة له في حياته المستقبلية . يبدأ الغشام بسرد حكايتـه لابنه مسعود بعد مفاجأته بتوقيفه عن العمل بسبب مرضه ، و قبل ترك وصيته له ، حاول أن يسرد له تاريخ حياته منذ نشأته يتيما في كنف عمه ، و رحلة حياته المليئـة بالأسـفار والبحث عن العمل هنا و هناك ،و الهدف من سرد الغشام حكايته لابنه مسعود هو إقناعـه بالبساطة و المعاناه التي يعيشها الشعب العامل البسيط لكسب قوته .. و بعدها ينتقل غشـام في إبراز قيم التضامن بين فئات العمال و تآزرهم في اللحظات الصعبة .

كما يحاول الكاتب في هذه اللوحة إبراز دور المرأة المتمثلة في شخصية "بدرة" زوجة " الغشام " و أم " مسعود " التي كانت تساعد زوجها في السـراء و الضـراء و تجرعهـا للآلام و المحن رفقة زوجها ، و كذا صبرها على الشدائد حيث يقول الغشـام فـي هـذا الصدد و هو يوصي ابنه على أمه و اخوته : بدرة على كل حال ما اتطلوش من ورايا .. عيانة حتى هي

وغبينتي تكمل عليها .. نوصيك يا مسعود على بدرة امك ..
بدرة امك يا وليدي بحر من الصبر .. بالحنانة و الكرامة ...
عاونتني بزاف .. تعبت ..جاعت ..شحال و عمرها ما
تشكات ... (XX)" 30

إن إطار الحكاية في هذه اللوحة من المسرحية عبارة عن سرد أحـداث ماضـية وحاضرة ، يحاول الكاتب من خلالها التركيز علـى المبـادئ ، و القواعـد الاشـتراكية، وتعتبر هذه المبادئ عامة نادى بها أكثر من كاتب عالمي لفرض إيديولوجيتـه السياسـية،

وعلى سبيل المثال نجد الكاتب الألماني "برتولدبرشت "*الذي حاول تجسيد حق الاشتراكية في أعماله المسرحية .

وفي الأخير ينهي" الغشام " سرد حكايته ،و ترك و صيته لابنه مسـعود ، الـذي ركز فيها على الأسرة ، و حب الوطن كرمز لتحقيق الاشتراكية و العدالة الاجتماعيـة .. ووحدة العمال التي تمثل الركيزة الأساسية لبناء و تشييد الوطن ، حيث

يقول غشام : " ياوليدي مسعود الشعب الخدام محتاج لناس كيفكم .. محتاج للمتقفـين اللي مأمنين فالاشتراكية .. و يخدموا الوطن و المصلحة العامة.. يا مسعود وليـد العامـل غشام نشكر ربي بدرة ودرعيه اللي قدرنا نكبروك .. و نساهموا في تكوينـك .. نتمنـى ونطلب من ربي ما تخييش وتأدي الواجب انتاعك ، كما امتمنيين أنا و أمك ..

نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية .. 31

وهكذا تنتهي اللوحة الثانية من المسرحية بهذه الوصية ، و تبدأ حكايـة اللوحـة الثالثة و الأخيرة على لسان القوال . انها قصة " زينوبة بنت بوزيان العسـاس" و تأثرهـا بأحداث العمال و مشاكلهم ،إن أحداث هذه اللوحة من المسرحية مبنيـة علـى مونولـوج طويل يسرد فيه القوال حكاية شخصية " زينوبة" ابنة العامل البسيط " بوزيـان العسـاس" المصابة بمرض القلب ، حيث يقول:

زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة

فالقامة تقول مولاة ثمن سنين و قليلة فالصحة ذرعيها

و رجليها رقاق و ارهاف ، وجهها ظريف طابعينه عينيها

كبار لونهم قرفي حين يزغدوا يتنسكجوا حين ما تغضب و تتبسموا حين ما تضـحك" و يستمر القوال في وصف خصال زينوبة هذه الطفلة المريضة، التي كان يضـرب بهـا المثل في الثانوية من ناحية السيرة والأخلاق، ولما أخذت زينوبة العطلة ذهبت عند خالهـا الجيلالي، وفي رحلة ذهابها، تعرضت لعدة مغامرات من خلال نظرتها إلى أحوال النـاس في تعاملهم مع بعضهم البعض ، فالكاتب في هذه الحكاية التي تروى على لسـان القـوال يحاول تكثيف سرده للأحداث المتعلقة بشخصية زينوبة البطلة في هذه المسـرحية وذلـك للكشف عن أبعاد هذه الشخصية النفسية و الاجتماعية ، فمرض زينوبة بالقلب يعتبر بمثابة

الرمز الذي استعمله علولة للتأثر بالقضايا الاجتماعية و المشاكل التي يواجههـا العمـال ، ويتضح لنا ذلك من خلال تأثر شخصية زينوبة بأي موقف اجتماعي أو سياسي يصـادفها فنظرتها إلى الواقع عميقة تحاول من خلالها الكشف عن أسرار هذا المجتمع.

1. و يصف لنا سعادة " زينوبة " أثناء رحلتها لقضاء عطلتها ،و لكن سرعان ما تتحول هذه السعادة إلى شقاء و تعاسة بعد وصولها عند خالها " الجيلالي" فوجدته في أسوء حال، من ناحية حالته الاجتماعية ، السبب الذي جعلها تتأثر لحالـة خالهـا المـتهم بالتشـويش والتخريب من طرف إدارة المعمل ، بعد محاولته رفقة خمسين عاملا آخر تنظيم إضراب لاسترجاع حقوقهم المهضومة ، الأمر الـذي أدى بمسـؤولي المعمـل إلـى طـردهم ، وتسريحهم نتيجة تصرفهم هذا .

كل هذه الأسباب مجتمعة ، جعلت من زينوبة تتأثر لمصير هؤلاء العمال الذين شـاركتهم همومهم ، و ألفت معاناتهم ، و لشدة تأثرها تلفظ أنفاسها الأخيرة و هـي بـين أحضـان خالها، كما جاء على لسان القوال :

قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس ... قالوا

ما قالوا على البنت مولاة القلب الحساس .."32

و من خلال تحليل هذه المسرحية يمكننا القول ، بأن علولة استلهم شخصية القوال التراثية لإعطاء مسرحياته شكلا تراثيا نابعا من أصالة الشعب الجزائـري، يطـرح مـن خلالها قضايا اجتماعية و سياسية واقعية ،يعيشها العامل البسيط .

كما اعتمد على السرد في البناء الفني لمسرحية " الأقوال " فنجد شخصية القوال تمهد لدخول الشخصيات، و تسرد لنا وقائع الأحداث المسرحية، و التعليق عليها، و هـي التـي تحرك مسار الفعل في المسرحية من بدايتها إلى نهايتها. أما الشخصيات فاسـتمدها مـن الواقع الاجتماعي، لتعبرعن اهتماماتها وابراز مواقفها و حقوقها المشروعة ، كما نجد هذه الشخصيات خاضعة لمنطق السرد عبر العرض الميلودرامي، فنرى كل شخصـية تسـرد أوضاعها عبر مسيرة حياتها اليومية، وتكشف لنا عن بعدها الاجتماعي و السياسي .

ويتجلى لنا من خلال الصراع في المسرحية التناقض الإجتماعي بين الطبقة الكادحـة كشخصية " قدور السائق "، وطبقة البورجوازيين المتمثلة في شخصية "الناصر المـدير "، فالصراع عند علولة يخضع إلى الاشتراكية التي تدعو إلى الثورة والتغيير، و تقف ضـد الجمود و الثبات، فمسرحية " الأقوال " تنتقد البرجوازيـة وتفضـح أسـاليب الاسـتغلال

والاضطهاد .

لا نستطيع تحديد المكان و الزمان في مسرحية " الأقوال " لأن الكاتب يخلق أمـــاكن وأزمنة حسب أحداث السرد التي نسمعها عن طريق الشخصيات ، فعبد القادر علولة كتب هذه المسرحية بعد الاستقلال حيث كانت الجزائر في مرحلة البناء و التشـــييد ، وانتهـــاج سياسة النظام الاشتراكي مما جعله يسقط أحداثها على المجتمع الجزائري .

أما الحوار في هذه المسرحية فيتبع إمكانية العرض الميلودرامي (مسرحية الشخص الواحد) التي تفرض استعمال السرد كدعامة لعرض أحداث المسرحية، فبطـــل المســـرحية هو الذي يخلق مع نفسه حوارات تجبره على تقمص أدوار كل الشخصيات المحيطة بـــه. واللغة في مسرحية " الأقوال "هي اللغة الفصحى العامية (لغة ثالثة) ،ولهذا استعمل علولة هذه اللغة لتناسب موضوع المسرحية، وتخاطب الجمهور الجزائري البسيط .

فهي لغة محكية تتماشى مع منطق السرد الدرامي و تعبـــر عـــن البعـــد الإجتمـــاعي للشخصيات ، و لقد استعمل عبد القادر علولة ألفاظا محلية منتشرة في وسط عامة النـــاس وذلك لإيصال فكرته إلى الجمهور المسرحي الذي وجد في المسرح العامي وسيلة للترفيـــه والتنفيس عن همومه ومشاكله اليومية ، فجاءت اللغة في هذه المسرحية تلائـــم المســـتوى الفكري والعاطفي والاجتماعي للشخصيات ، وهي لا تمثل واقع الحياة بـــل هـــي صـــورة نموذجية مصطفاة من ذلك الواقع ، لهذا جاءت سليمة يفهمها كل جيل ، و كل قطر و كـــل إقليم ، تلك هي لغة هذه المسرحية ، قد تبدو لنا لأول وهلة أنها مكتوبة بالعامية ، لكننـــا إذا أعدنا قراءتها طبقا لمعجم اللغة الفصحى ، فإننا نجدها سليمة الأصل بتطبيق القواعد .

لقد اعتمد علولة في تجربته المسرحية على اللغة الوسطى التي تكتب على حسب المفردات التي تتفق فيها العامية و العربية ،لينطقها من يشاء بالعامية أو العربيـــة و هكـــذا نستطيع القول إن بناء مسرحية " الأقوال" "يتجلى في أثر القول المباشر لتحريـــك أحـــداث المسرحية ، و الكشف عن دوافع الشخصيات النفسية و الاجتماعية .

مراجع الدراسة :

1. عبد المالك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة الجزائر 1983ص 197-198.
2. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. المجلس الوطني للثقافـة والفنـون الكويـت 1999م .ص 472 .
3. تمارا الكسندرو بونتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي. ص 71.
4. لاندو تاريخ المسرح العربي. ص 85.
5. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي .ص 476.
6. علالو. شروق المسرح الجزائري. ص 47 .
7. لاندو تاريخ المسرح العربي. ص 86.
8. MAHIEDDINE BACHTARZI. MEMOIRE. TOME 2. P 126.
9. ابن البشير . المنار. الجريدة السياسية . سلسلة التراث ص 120.
10. مصطفى رمضاني توظيف التراث، وإشكالية المسرح العربي. مجلة عالم الفكر . مجلد 7 ص80
11. فاروق خورشيد. الموروث الشعبي. ص 196.
12. شوقي عبد الحكيم. السير والملاحم الشعبية العربية . ص 15.
13. مخلوف بوكروح. ملامح عن المسرح الجزائري. ص 29 و 30 .
14. عبد الحميد يونس . معجم الفلكلور ص 114.
15. عبد القادر بوشيبة. مسرح علولة مصادره وجمالياته. (رسـالة ماجسـتير مخطـوط. جامعة وهران . سنة 1995م. ص 180 .
16. عبد القادر علولة. (الأقوال. الأجواد. اللثام). ص 11.
17. المرجع السابق. ص 12.
18. علي عواد. غواية المتخيل المسرحي. ص 120
19. عبد القادر علولة . (الأقوال. الأجواد. اللثام). ص 24.
20. المرجع نفسه. ص 23.
21. المرجع نفسه. ص 23.
22. المرجع نفسه. ص 24.
23. " " . ص 24.

24. " " . ص 25.
25. " " . ص 24.
26. " " . ص 24.
27. " " . ص 34.
28. " " . ص 34.
29. " " . ص 40.
30. " " . ص 41.
31. " " . ص 56.
32. " " . ص 57.

النقد السوسيو بنائي في الجزائر

أ/ سليـــم بركـــان
جامعة جيجـــل

يسجل الباحث ضمن مسار الحركة النقدية الجزائرية، ذلك الاحتشام النقدي في مجال النقد السوسيو بنائي وهذا باستثناء بعض الكتابات والدراسات المتناثرة هنا وهناك، ويمكن أن نجد هذه الكتابات عند بعض البحاثة الجزائريين ، كالأستاذ : عمرو عينان في كتابه الموسوم: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، الذي حاول فيه أن يتمثل مقولات النقد السوسيو بنائي مبرزا في ذلك بعض أصوله المعرفية والنقدية ووصولا إلى قراءة تطبيقية على نص روائي جزائري، فراوحت الدراسة بين الكشف عن المضمون ودراسة بنيوية، فهذه الدراسة على الرغم من عدم احتكامها لمنهجية واضحة المعالم إلا أنها أسست بطريقة أو بأخرى لميلاد نقد سوسيو بنائي ضمن الساحة النقديةالأدبية الجزائرية، والذي يجعلنا نعتقد أنها تفتقر إلى حد ما مثل هذه الدراسات النقدية. و في المجال نفسه نجد ذلك التأسيس الفلسفي الصّرف لهذا الفرع من النقد الأدبي عند الأستاذ: عمار بلحسن، الذي حاول في كتابه المعنون بـــ: الأدب والإيديولوجيا أن يؤسس لنقد سوسيو بنائي جزائري من منظور فلسفي و فكري ، ثم تلتها ترجمة قيمة قام بها الأستاذ تتمحور حول بعض الرؤى النقدية التي نادى بها "بيتر زيما "في مجال النقد السوسيو نصي، ومن بعض الدراسات نعتقد أنها اهتمت بهذا الفرع من النقد ما كتبه الأستاذ: صالح ولعة، الذي حاول هو الآخر أن يعطي دفعا نقديا صحيحا لتمثل مقولات هذا النقد على النص الأدبي.

إن ما يلاحظ على هذه الدراسات و الكتابات النقدية الأدبية في هذا المجال ، أنها لم تعتمد خطة منهجية واضحة المعالم خاصة في كيفية ممارستها و تمثلها لمقولات وطرائق هذا النقد على النص الأدبي، فهي إشارات عامة أكثر منها متخصصة، فعلى الرغم من إدراك البحاثة لأهمية و فعالية هذا الفرع من النقد الأدبي خاصة في فتح مجالات أوسع وأرحب لقراءة و تأويل النص الأدبي، إلا أنها بقيت حبيسة القراءة الجاهزة التي تلهث وراء المضمون الإيديولوجي، فهل مردّ هذه السطحية النقدية في الممارسة السوسيو بنائية في الجزائر تعود إلى عدم استعابها للخلفيات النظرية أوصعوبة تمثلها على مستوى الممارسة التطبيقية على النص؟ أم أن النقد الجزائري عاجز عن تمثل هذه المقولات أو

أنه قد تجاوزها إلى نقد ثقافي شمولي؟ أو بعبارة أخرى أن البحث في هذا النقد الأدبي مازال حديث النشأة في الجزائر؟ وإذا كان كذلك، فهل يمكننا القول أن ممارسة هذا النقد لبعض البحاثة الجزائريين تعني أنه اكتمل بناء صرحه ومن ثم يمكن تمثله وممارسته باحترافية كبيرة على النص الأدبي، هذه الأسئلة وغيرها سنحاول مناقشتها ضمن مسار حركة النقد الأدبي الجزائري وحتى المغاربي وذلك لعرض بعض الآراء النقدية لهذا الفرع من النقد الأدبي الذي أقره: "لوسيان غولدمان" في كثير من دراساته في هذا المجال.

لعل الاهتمام بالنقد السوسيو بنائي تنظيرا و تطبيقا في الساحة النقدية الجزائرية والمغاربية ، يعطى للناقد مشروعية القراءة و التأويل للنص الأدبي من جانبيه الداخلي والخارجي. فالبحث في الأصول الفلسفية لهذا النقد كما سبق ذكره عند آ/ عمار بلحسن، و السوسيو نقدية و هنا نسجل بعض الأسماء النقدية الجزائرية كـــ: آ/واسيني الأعرج ، محمد ساري، عمرو عيدان و غيرهم، جعلت النقد الجزائري يتدعم أكثر و يتطلع لآفاق واسعة و رحبة ، فكما هو متعارف عليه أن النقد الأدبي لم يقم من فراغ بل له مرجعياته الفلسفية و الفكرية والنقدية، إذاً فالرجوع إلى فهم تكوينية هذا النقد السوسيو بنائي تمنح الدارس مشروعية تمثل نقد بناء و فعال، وعلى أهمية هذا النقد يقول: آ/ محمد برادة : "أنه قادر على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص النص، و أنه مناسب لدراسة الأعمال الأدبية و الفكرية ، لأنه يتيح الربط بين العمل الفني و بين المرحلة الاجتماعية و التاريخية مع تجنب الأحكام الجاهزة التي اعتاد عليها بعض النقاد ...وأن يلصقوها بالإنتاجيات المنقودة اعتماد على دراسة المضمون وحده و دون اعتبار للعوالم الخاصة التي ينسجها المبدعون شكلا و مظمونا" 1 بل و يذهب أكثر من ذلك ، د/محمد خرماش إلى أن هذا النقد : " ... لا يلغي الفن لحساب المضمون و إنما يقيم بينهما جدلية ماثلة في عالم تكويني ..."2، فعلى فعالية النقد السوسيو بنائي على النص الأدبي سنحاول تتبع الجذور المعرفية و النقدية لهذا الفرع من النقد الأدبي، والذي نعتقد أنه لم يجد العناية والاهتمام في جامعاتنا، لان هذه الأخيرة تبقى الوسيلة الوحيدة لإعطاء شرعية الحضور والممارسة لهذا النقد سوى على المستوى التنظيري أوالتطبيقي، كما تجعل الخطاب النقدي الجزائري مفتوح على كل جبهات الفكر والنقد الأدبيين اللذين يعطيان بُعدا تثاقفيا: " لا ينبغي إغفاله ، حيث أن جميع الذين تبنوا هذا النقد ، قد تحدثوا بطريقة أو

بأخرى عن مدى استفادتهم من الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة وعن تخيرهم له للجمع بين فوائد الدراسة المحايثة ومعرفة قوانين التركيب التي يقول بها البنيويين..."3 .

إن النقد السوسيو بنائي يأخذ بعين الاعتبار دراسة بنية العمل الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل البنية الذهنية التي تتمتع بها الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المبدع ، هذا ما جعل النقد السوسيو بنائي للنص الأدبي يعتمد في الكشف عن هذه البنية الذهنية على :" المعطيات المعرفية والتي تشكل حيثيات النص من تاريخ وعلم اجتماع و علم نفس اجتماع وأنثروبولوجيا أي بعامة ما تقدمه الحقول الإنسانية في نطاق المعرفة وكأن هذه القراءة تهدف أساسا إلى الوقوف في وجه الشكلانية لترد الاعتبار للأثر الأدبي مركزة على خصوصياته "4 بمعنى أن مسار التحليل وفق هذا المنظور النقدي يأخذ بعين الاعتبار تكوينية النص من تاريخ ومجتمع ولغة كمرحلة أولى و التي يتم فيها فهم المسارات الفكرية والأدبية للنص ثم تليها مرحلة القراءة التأويلية لتلك الرؤى المتخفية في سراديب النص، فالنقد السوسيو بنائي جاء كرد فعل على النقد الشكلاني الذي ألغى دور التاريخ وهمش المجتمع وغيب عبقرية النص في عملية التشكيل الفني والجمالي والفكري بالنص الأدبي، كل هذه الاعتبارات وغيرها جعلت "غولدمان لا يعزف عن فصل النص من: " ...علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها " 5 وبعبارة أخرى حاول أن يوفق في عملية التحليل بين ما هو لغوي وما هو فكري وأن يجعل من هذه القراءة أكثر حيوية و إنتاجية تتأسس لغة تحليليها على عناصر تشويقية وتبتعد عن جفاف لغة في تحليلها الشكلاني، وقد صاغ هذه الأفكار النقدية وفق منهج البنيوية التكوينية " structuralisme génétique" الذي يأخذ بعين الاعتبار في عملية التحليل للنص الأدبي ما هو لساني واجتماعي على السواء .

وعن أهمية هذا المنهج يقول " غولدمان ": " إن التحليل البنيوي التكويني، في تاريخ الأدب، ما هو إلا تطبيق لمنهج عام في هذا الميدان على الخصوص، والذي نعتقد أنه المنهج الوحيد المقبول في العلوم الإنسانية ... "6 وعلى هذا الأساس سنحاول تلمس مفاهيم ومقولات منهج البنيوية التكوينية مع الحرص على تبين فعالية المقولات الغولدمانية عند مباشرة التحليل السوسيو بنائي للنص الأدبي.

إن ما يجب أن نشير إليه هو أن " غولدمان " أعاد قراءة المشروع النقدي اللوكاتشي وسَوَغَهُ وفق مقولات نقدية سوسيولوجية كـــ : رؤية العالم vision du

monde البنية الدالة " structure significatif، الفهم comprehension ، التفسير explication ، أنماط الوعي وبدراسة هذه المقولات الغولدمانية يمكن أن نؤكد على الصلة التي تربط العلاقات الاجتماعية بالإبداع الأدبي وبعبارة أخرى فإن البنى الذهنية للطبقة الاجتماعية تتمفصل عبر البنى النصية للنص الأدبي وتأخذ بذلك شكل رؤية كونية يحاول المبدع العظم بثها عبر رسالة أدبية وافية، هذا ما جعل تصور " غولدمان لذلك النقد الاجتماعي التقليدي للأدب يتجاوز تلك المرآوية والانعكاسية اللوكاتشية ، ومن ثم فإن النص الأدبي يتجاوز ما هو إيديولوجي إلى رؤية كونية يصوغها الكاتب العظيم وفق تشكيل لغوي ممتاز مع محاولة خلق عالم جمالي متلاحم تتجاوب فيه بنيتها لفكرية مع تلك الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب العظيم .

نحو نقد بنيوي تكويني:

يعد " غولدمان " بحق مؤسس المدرسة الجديدة في النقد الاجتماعي للنص الأدبي ولعل ما تميز به " غولدمان " عن أستاذه" لوكاتش " هو الدقة في التحليل والتقيد بإجراءات المنهج في مباشرة النصوص الأدبية من زاوية معماريتها اللغوية ودلالاتها الفكرية ، هذا ما جعله يعد رائد التجديد للنقد السوسيولوجي وكذا لبعض التصورات الهيجيلية والمفاهيم اللوكاتشية ، فإذا بمشروع النقد الاجتماعي للأدب ، قد اعترته بعض النقائص المنهجية والمفاهيم في الإحاطة ببنية النص الأدبي ،فقد تكفل " غولدمان " بإعادة صياغة بعض المفاهيم اللوكاتشية ، كمفهوم البنية ، الشكل ، المنظور ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى دراسة النص الأدبي دراسة تكشف عن البنية التي يجسد بها النص الأدبي البنية الذهنية للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب العبقري ، هذا ما يعني أن " غولدمان " تعدى بمشروعه السوسيو بنائي تلك الآلية و الانعكاسية التي وقع فيها تيار النقد الاجتماعي للأدب ،وبالتركيز في عملية التحليل على البنية الذهنية التي تتمثل في الرؤية الكونية التي يحملها النص الأدبي والتي تأخذ شكل الوسيط بين الطبقة الاجتماعية التي تصدر عنه ولتلك الأنساق الفنية والثقافية التي تحكمها هذه الرؤية ، وبهذا يكون " غولدمان " قد صاغ :" مشروعا نقديا ذا طبيعة موضوعاتية وسوسيولوجية"7 وجعله أساسا لتحليل النصوص الأدبية وبالكشف عن الأنظمة الفكرية التي تتبناها الطبقة الاجتماعية وعن أنظمة الصياغة الفنية التيس يعتمدها الأديب العظيم

في نمذجة رؤيته للعالم ، وهذا ما تبلور في منهج البنيوية التكوينية الذي يعد: " من أشهر مناهج علم اجتماع الأدب ، وهي تعنى بمحاولة فهم العلاقة بين النص الأدب والمجتمع"8 وبعبارة أخرى ، فإن هذا المنهج يتميز عن باقي المناهج البنيوية الشكلانية ، كون هذه الأخيرة تنظر للنص الأدبي : " كتجريد مطلق أو كنظام مستقل عما عداه ومكتف بنفسه ، بل تفهمه من حيث وظيفية دالة على مستوى التلاحم الداخلي نفسه ."9 وبالمقابل فإن التحليل البنيوي التكويني: يتعمق في الكشف عن وظيفة التلاحم الداخلي، كما يضطر للعودة إلى الخارج، حيث الطبقة أو المجموعة الاجتماعية للأديب المنتج "10 وبعبارة أخرى فإن التحليل البنيوي التكويني يعتمد على الوصف المعماري للنص مع التركيز على دوري التاريخ والمجتمع من أجل إعطاء إنتاجية دلالية أوسع للنص الأدبي، ذلك أن بنياته الصغرى تتوالد من بنياته الكبرى والتي تمثل البنى الاجتماعية وعادة ما تكون ممثلة بطبقة اجتماعية ينتمي إليها الأديب الممتاز.

ولهذه الأسباب الشكلية وغيرها رفض " غولدمان " تلك التحاليل التي تلهث وراء المضمون الأيديولوجي أو ما سماه بـــ: سوسيولوجيا المضامين، التي تعول في التحليل على المرآوية والانعكاسية وبالمقابل رفض القراءات الشكلانية الصرفة التي يغدو فيها التحليل جافا وساكنا بل وقاصرا في أحايين كثيرة لإلغائه لدوري المجتمع و التاريخ، وعلى هذا الأساس اعتمد " غولدمان " التحليل البنيوي التكويني وهو يهدف من وراء ذلك إلى إعطاء مصداقية ومشروعية أكبر لقراءة النص الأدبي من جانبيه الداخلي والخارجي بمعنى عدم تغييب جانب على آخر، لذلك يرى أن: " البنيوية التكوينية قد بينت تغييرا كليا في توجيه الفرضيات الأساسية، والتي هي بالتحديد أن الوعي الجمالي في عملية الخلق الأدبي يأتي بتفاعل بنيات الفضاء الأدبي، والتي هي متماثلة مع بنيات الذهنية لبعض الفئات الاجتماعية، أو بعلاقة واضحة فيما بينها، إذا على مستوى المحتويات أي خلق الفضاء المتخيل الذي يتمظهر من خلال البنيات الفنية، فالكاتب لديه الحرية الكاملة في اختيار البنيات... 11" فهذا تأكيد واضح على أهمية وفعالية النهج البنيوي التكويني في تحليل النصوص الأدبية، سواء على المستوى النصي الداخلي أو على مستوى البناء الفكري الخارجي للنص، وهو يهدف أساسا إلى الكشف عن تلك الرؤية الكونية المتوارية في ثنايا النص الأدبي بمعنى آخر أن يتجاوز بطريقة أو بأخرى المنظور الأيديو نقدي،

الذي ينظر إلى النص كخطاب إيديولوجي أو كانعكاس مرآوي لإيديولوجيا المؤلف أو الشريحة الاجتماعية.

لعل هذه الأفكار الفلسفية وغيرها، هي التي بنى عليها " غولدمان " منهجه البنيوي التكويني، المتصل بطبيعة البحث عن الوعي الاجتماعي وكذا للبنية الدالة ولأصناف الوعي المختلفة كل هذه المقولات قادته إلى الصياغة النهائية لمفاهيم هذا المنهج والذي يرتكز على أسس ومفاهيم تاريخية محددة: كرؤية العالم التي تتميز طبيعتها بأنها: " مفهوم تاريخي، يصف الاتجاه الذي تتجه الطبقة أو المجموعة الاجتماعية في فهم واقعها الاجتماعي ككل، بحيث يصل هذا المفهوم مابين قيم هذه الطبقة - المجموعة الاجتماعية – وأفعالها في وحدة تصورية من ناحية وتميز مابينها وبين غيرها من ناحية أخرى "12 أما من ناحية المنظور الإيديولوجي فإن رؤية العالم هي: " مفهوم بديل عن الأيديولوجيا، ومتميزة عنها إذ أنها لا تعني فقط نسق الأفكار، وإنما تحتوي – أيضا – على كل المشاعر والأحاسيس... فهذه الأفكار على الرغم من انتمائها إلى الكاتب، فهي بذلك تجسيد لرؤية العالم الخاصة لطبقة الكاتب "13 وبمعنى آخر أن رؤية العالم قد تشاكل الأيديولوجيا في أحايين كثيرة، فإذا تبنتها شريحة في المجتمع فهي إيديولوجيا أما إذا تبنتها طبقة اجتماعية فهي تشكل رؤية للعالم يحاول الكاتب العظيم تجسيدها في نصه عبر تشكيل لغوي فني رفيع، ذلك أن:" الأعمال الأدبية التي تُكتب في حقبة من الزمن، تسعى إلى تكوين بينية ذات دلالة، وهذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب والفنانين والمثقفين أو شريحة الأنتليجنسيا للعالم "14، وبعبارة أخرى فإن صياغة الرؤية الكونية في النص الأدبي ليست بالعملية السهلة بل هي أصعب من ذلك بكثير، ذلك أن الكاتب العظيم عليه أن يأخذ بعين الاعتبار الجوانب الفنية والجمالية والاجتماعية والتاريخية للنص، إنه مطالب بعدم توظيف نواياه الإيديولوجية لأن حضورها المكثف يفقد النص الأدبي جماليته الفنية فيغدو النص مجرد خطاب إيديولوجي مؤجل ومؤقت على السواء، وبالمقابل عليه أن يفتح مجالا واسعا للحوار الفكري مع باقي أشكال الوعي الأخرى، هذا ما يعطي لنصه ديمقراطية القراءة والتأويل وفي السياق نفسه يرى" غولدمان ": " أن كل انتصار للنوايا الواعية للكاتب سيكون مميتا للعمل الأدبي، الذي تتوقف قيمته الإستيطيقية على المقياس الذي يعبر عنه "15 هذا ما يشير إلى أن الخلفية النظرية النقدية التي اعتمدها " غولدمان " في تصوره لمفهوم الرؤية الكونية أنه لا يتشكل عبر مسار أحادي بل ويتأسس

على مسارات فنية وذهنية على السواء، فاعتمادا على هذا التصور المفهومي النقدي يجد الناقد نفسه مدعوا للبحث والكشف عن" البنية الدالة " التي تعد من أهم المقولات الأساسية التي يرتكز عليها النهج البنيوي التكويني، فمفهوم البنية وفق تصور" بياجيه " تعني: أنها نسق متحول له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا، علما بأن من شأن هذا النسق أن يضل قائما ويزداد ثراءا بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه... كما تتسم بالخصائص الثلاثة: الكلية، التحول، التنظيم الذاتي " 16. أما " غولدمان " فإنه عندما يتحدث عن البنية فإنه يفكر في البنية التي تتيح لنا فهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبر عنها الكاتب لا لكونه فردا بكونه يتكلم باسم الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فهي تعني: "ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وبعناصره الداخلية شكلية كانت أم فكرية كما أن الوصول إليها يستلزم بحثا جديا للأحداث الواقعية، بالإضافة إلى معرفة معمقة للقيم الإيديولوجية، ويتحقق ذلك عبر محاور في النص الأدبي وهي: الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي تعيشها الطبقة والتي يعبر عنها الأديب في نصه " 17 فالوصول إلى فهم البنية الدالة للنص يعني فهم طبيعة دلالة النص الأدبي، ذلك أن:" مفهوم البنية الدالة يعني دراسة البناء في ضوء دلالاته المختلفة " 18 وبالمقابل تسمح لنا بأن نطلق بعض الأحكام على القيمة الفنية و الجمالية للنص و من ثم على مقدار الرؤية الكونية المنسجمة إما على مستوى الفنية للصور الخطابية أو على مستوى تكوينيتها: "فالبنية الدلالية ذات منظور واسع لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج و اندراجه ضمن البيانات التاريخية والاجتماعية، ..... و في المقام الأخير يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع الاجتماعي والتاريخي"19، بمعنى آخر أن مفهوم البنية الدلالية، وفق المنظور الغولدماني، هو أداة أساسية للبحث عن تكيونية النص الأدبي، إما على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي، هذا ما يعني أن: "الأعمال الأدبية التي تكتب في حقبة من الزمن تسعى إلى تكوين بنسبة ذات دلالية، و هذه الدلالة تشير إلى رؤية الكتاب والفنانين و المثقفين أو شريحة الأنتلجنسيا للعالم"20، و على الرغم من الصعوبة التي يلاقيها الناقد في استكشاف البنية الدلالية للنص الأدبي، إلا أنها ضرورية لمعرفة مختلف الدلالات التي يحملها النص، وعبر استكشاف البنية الدلالية للنص المسرحي، استطاع غولدمان:

"اكتشاف الرؤية التراجيدية لمسرح "راسن" و لأفكار "باسكال " و هي نتائج لرؤية كونية لطبقة " نبالة الرداءة " التي ينتمي إليها الكاتبان، بالإضافة إلى تداركه ذالك التوازن بين تطور المجتمع البرجوازي، و تطور مفهوم البطل الإشكالي من خلال أعمال " مالرو " وكذا سيطرة الرأسمالية بإقصاء القيمة الإنسانية للفرد."21

لعل الحديث غير مفهوم الدالة، يقودنا للحديث عن مفهوم الوعي، الذي يعد هو الآخر من المقولات الأساسية للمنهج البنيوي التكويني، ذلك أنه يمثل مظهرا من المظاهر السلوكية البشرية، فكل فعل أو واقعة اجتماعية يستتبع عنه بعض أشكال الوعي سواء أكانت سلبية أم ايجابية، فدراسة هذه الوقائع بكيفية إجرائية تمنح النقد فعالية وإنتاجية كبيرة، وفي سياق حديثه عن الوعي، يميز -غولدمان- بين صنفين رئيسيين للوعي هما الوعي الممكن والوعي الكائن، فالأول يعني به ذلك الوعي الذي:" يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة، دون أن تفقد طابعها الطبقي"22، بمعنى أنه ذلك الوعي الممتاز، الذي يميز نظام فكر الطبقة الاجتماعية، و الذي عبره تتغير الأنظمة الاجتماعية السائدة، و هذا بعد أن تتعرض لبعض التغيرات الفكرية، و مع عدم تخليها لانتمائها الطبقي، فهو: "وعي شمولي قادر على تغيير التاريخ، كما لن يتحقق هذا إلا بفعل عبقرية الأديب، الذي يستطيع أن يعبر عن رؤية العالم لطبقة معينة، و هذا الوعي الممكن هو الرؤية للعالم"23، وبعبارة أخرى، انه ذلك الوعي الفعال القادر على التجديد و التغيير للواقع في المجتمع، و بالمقابل، قد تبقى هذه الطبقة الاجتماعية عاجزة في -أحايين كثيرة- عن تحقيق أو تجسيد رؤيتها على أرض الواقع، ذلك أنها تعيش تحت سيطرة فكر سائد، هو نظام فكر الطبقة المضادة، والتي تحاول حجب حقيقة رؤاها الفكرية بالنسبة للطبقة المسحوقة، والتي هي الأخرى تعيش على الوهم الفكري الساذج أو الحاملة لوعي خاطئ على حد مقولة ماركس، هذا ما يجعلها ترضخ تحت تأثير الطبقة السائدة.

أما فيما يخص مفهوم "الوعي الكائن" فهو حسب –غولدمان- يعني ذلك الوعي: " الناجم عن الماضي بمختلف أبعاده و ظروفه و أحداثه، بما تسعى كل مجموعة اجتماعية لفهم واقعها انطلاقا من ظروفها المعيشية و الاقتصادية و الفكرية و الدينية... "24، و بين هذا و ذاك يرى –غولدمان- أنه يجب: " البدء بالتمييز الأولي بين الوعي القائم بما له من مضمون ثري متعدد، و بين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة دون أن تغير طبيعتها "25 فالعلاقة بينهما هي أن الوعي الممكن

يتجاوز الوعي الكائن و إضافة عليه، فالوعي الكائن يتميز بأنه و عي ساذج و منحبس في الواقع، كما أنه لا يتعدى الواقع إلى أفق رحب و واسع، بل و إنه يستنجد بالماضي أو بمعنى آخر أنه ذلك الوعي المجتمعي الذي يمتلكه كل أفراد المجتمع، بحيث أنهم لا يمتلكون القدرة الكافية على تكوين رؤية كونية، و هو أمر لا يتأتى إلا إذا بلغ هؤلاء قمة الوعي الممكن مع استيعابهم لحقيقة فكرهم ضمن الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. ومن هنا يمكن القول إن الوعي الكائن مرتبط أشد الارتباط بمفهوم الشريحة الاجتماعية، على غرار الوعي الممكن المرتبط بمفهوم الطبقة الاجتماعية التي تطمح إلى التغيير والتجديد وفق رؤية كونية فعالة.

من هذا و ذاك يمكن تحسس طبيعة العلاقة بين الوعيين – باعتبارها ضمنية – بمعنى أن الوعي الممكن يتضمن الوعي الكائن و إضافة عليه، أي يستند عليه و يتجاوزه في الوقت نفسه إلى أفق أوسع و شامل، و بعبارة أخرى إنه الوعي الممتاز الذي يمثل رؤية كونية للطبقة الاجتماعية القادرة على تحريك التاريخ و تجديد نظام فكر المجتمع، و بالتالي فإن الطبقة الاجتماعية الحاملة لهذا الوعي الراقي قابلة للتغيير و التجديد بالاعتماد على بعض الأشكال الأدبية و الثقافية و التي عبرها تحاول: "تجسيد و بلورة رؤية للعالم لدى هذه الطبقة أو تلك، و بجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، و لا يتوفر ذلك إلا للكتاب و المفكرين الكبار دون الصغار منهم، الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما و يقتصرون على وصفه "26. و مما سبق يتبين لنا أن –غولدمان- توصل بهذه المقولات إلى بناء منهج قادر على احتواء النص من جميع جوانبه سواء أكانت داخلية أم خارجية، بمعنى أن مسار التحليل وفق هذا التصور يزاوج بين: " ... الإنتاج الفكري أو المادي من خلال مرحلتين أساسيتين و متلازمتين هما مرحلتا الفهم والتفسير..."27، أما الأولى فتقتضي البحث عن معمارية و توزيع البنى الداخلية للنص وفق المستويات الأسلوبية و التركيبية و السردية، دون ربطها بالمكونات الخارجية لها، فإذا كنا بصدد البحث عن التمثلات الفكرية في النص، فيلزمنا فهم معمارية البنيات التركيبية الناقلة للخطاب، ثم ربط هذه البنيات بمكوناتها الخارجية/التكوينية من أجل استكناه مختلف الدلالات التي يحملها النص، فالفهم الجيد و التفسير الحصيف للنص يعني: " ذلك البحث في أجزاء بنيته الداخلية و الخارجية التي تتسم بالتماسك، لكي يتسنى لنا بعد ذلك ربط البنيات الداخلية بمثيلاتها الخارجية "28، هذا ما يعني أنه في المرحلة

الأولى يكون الاعتداد بالنص و لا شيء سوى النص، ثم تليها المرحلة الثانية التي تربط البنيات الداخلية بمثيلاتها الخارجية من اجل إعطاء دلالات مفتوحة و متنوعة على مستوى هذه البنيات النصية، و في هذا السياق أشار –غولدمان- إلى نقطة أساسية أثناء مباشرة التحليل من خلال مرحلتي: الفهم و التفسير، مع عدم إعطاء الأهمية الكبيرة في الكشف عن القناعات الإيديولوجية التي يعبر عنها الكاتب لان ذلك يجعل الدراسة تحيد عن طابعها الحقيقي و الفعال هذا ما جعل النقد البنيوي التكويني يتجاوز تصور و أفكار النقد الاجتماعي التقليدي للأدب، إلى تصور سوسيو بنائي يأخذ بعين الاعتبار ما هو داخل نصي و ما هو خارج نصي، فمنهج البنيوية التكوينية يتحرك وفق مسارين اثنين من حيث الظاهر، لكنه في حقيقة الأمر يتحرك وفق مسار واحد هو المزاوجة بين الداخلي و الخارجي في قراءة و تأويل النص الأدبي.

الإحالات:

1- محمد برادة . تقديم ترجمة كتاب الرواية المغربية. لعبد الكبير الخطيبي . المركز الجـــامعي للبحث العلمي. الرباط .1997.ص:7

2- محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي. مطبعة أنفـــو. فـــاس. 2001. ط**1** ص01

3- المرجع نفسه ص 02

4- عاطف أحمد فؤاد:علم اجتماع الأدب.دار المعرفة الجامعة –الإسكندرية –دط.القـــاهرة 1996 ص82

5- مجموعة من المؤلفين: البنيوية التكوينية، مؤسسة الأبحاث العربية .ط2 بيروت. 1984.ص 45

6-Lucien Goldman: pour une sociologie du roman. Ed. Gallimard. Paris 1964. P:337

7-أنظر: الطاهر روابنية: القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي، مجلـــة اللغـــة و الأدب،جامعـــة الجزائر 1997 ص 76.

8- عاطف أحمد فؤاد: المرجع السابق. ص.82 .83.

9-جابر عصفور: عن البنيوية التكوينية. مجلة فصول. القاهرة. يناير. 1981.ص80

10- المرجع نفسه. ص.80

11-Ibid. P:386

12-جابر عصفور: المرجع نفسه. ص85
13- عاطف أحمد فؤاد: المرجع السابق. ص80
14- إبراهيم خليل: في النقد و النقد الألسني. 55
15- مجموعة من المؤلفين: المرجع السابق. ص-17
16- لوسيان غولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب. ص29
17- إبراهيم خليل: المرجع نفسه. ص 183
18- Ibid. P:111
19- محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب. دار المعرفة . القاهرة 2002. ص183
20- إبراهيم خليل:المرجع السابق. ص55
21- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية. دار ابن رشد ط1 .بيروت .1982 ص58
22- المرجع نفسه. ص40
23- صالح ولعة: البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان. مجلة التواصل. جامعة عنابـــة. 2001 ص255
24- المرجع نفسه. ص 255
25- المرجع نفسه. ص 256
26- جمال شحيد: المرجع السابق. ص: 41
27- محمد خرماش: المرجع السابق . ص: 291
28- حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا.المركز الثقافي العربي. ط1. بيروت. ص68

نقــد النقــد الأدبـــي
من منظور منهج النقد الأدبـــي السوسيولوجي
لكتاب النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية
للناقد الأستاذ الدكتور الأعرج واسيني.

أ/ بن قرين عبد الله
جامعة المسيلة

تتناول دراستنا كتاب النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، للناقد الأســتاذ الدكتور واسينـــي الأعرج1.

يعد الكتاب دراسة محددة، ذات رؤية واضحة، تنطلق من نظــرة اجتماعيــة، لتســلط الضوء على النــتاج الروائي الواقعي الانتقادي، المكتوب بالعربية في الجزائــر. تلخــص الدراسة النقدية الرواية، ثم تشرع في عرضها، وتحليلها، ومناقشتها، وتقويمها، فكريا وفنيا وجماليا.

صاحب هذه الدراسة الناقد الأعرج واسيني، عالم مختص في نقد الروايــة الجزائريــة المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، وهو مثقف ثوري، يسعى لبناء بلاده -الجزائر- فــي الفن والأدب والنقد على أسس علمية متينة. ودراستنا لهذا الكتاب تميزت بما يلــي:

1-التعامل في مجال النقد الأدبي، بمنهجية نقدية متكاملة، وشاملة، لدراسة ســت روايــات جزائرية مختلفة، ولأدباء جزائريين مختلفين أيضا. وهن: الأولى(الحريــق"لنــور الــدين بوجدرة". والثانية ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة". والثالثة طيور في الظهيرة"لمــرزاق بقطاش". والرابعة على الدرب"لحاجي محمد الصادق". والخامسة الطموح"لعرعار محمــد العالي". والسادسة قبل الزلزال"لبوجادي علاوة"). إذ حدد الناقد واسيني القاســم المشــترك بين هذه الأعمال الأدبية باتجاهها الواقعي الانتقادي.

2-الاختصاص العلمي للكاتب في النقد الأدبي للرواية الجزائرية.

[1]-منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1985.

3-امتلاك الناقد واسيني للمنهج العلمي، وتحديد مقاييسه النقدية العلمية أيضا، وهذا ما دعا إلى استخراج المقاييس النقدية المكتملة بدقة ووضوح من النصوص النقدية حسب الترتيب التالـــي:

أولا: الجانب النظـــري

اقترابات نظرية: لاحظ الناقد الأعرج واسيني أن الواقعية بشكل منهجي لم تلق اهتمامـــا كبيرا عند النقاد العرب المعاصرين1، وفي تحديده لمفهوم "الواقعيـــة" الـــذي أخـــذ معنـــاه العلمي الشامل على أساس فلسفي (مادي) بأبعاده الكاملة، ركز بشكل خاص علـــى تحديـــد سمات الواقعية النقدية في أوروبا، معتمدا في ذلك على كل من بلزاك، وتولستوي إذ يقـــول الناقد: لا يمكن فهم الواقعية الانتقادية أوالنقدية بشكل واضح، بدون الرجـــوع إلـــى هـــذين الأديبين العظيمين وإلى الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي أســـهمت فـــي إنتاج أدبياتهما على شاكلة، أو على نسق دون غيره2، وبهذا استطاع الناقـــد واســـيني أن يحصر مفهوم "الواقعية" واختلاف طروحاتها الجمالية والفكريـــة مـــن منطلـــق تـــاريخي موضوعي، وأن يحدد الفروقات واللقاءات بين الواقعية النقدية، والواقعية الاشـــتراكية فـــي آن واحد. كما حصر الواقعية النقدية في الرواية النقدية الأوروبية بالعوامل المشتركة بـــين الأعمال الأدبية الفنية بايجابيات وسلبيات، وباختصار نحـــدد الايجابيـــات المـــذكورة بمـــا يلـــي:

1/تتعامل الواقعية مع الواقع بوصفه ميدانا للبحث الإبداعي.

2/تبحث الواقعية بأشكال مختلفة عن الجوهري في الظاهرة الاجتماعيـــة التـــي تتناولهـــا إبداعيا.

3/ترفض المصادفة والإغراق في الخيال، الذي يجنح بالقارئ إلى عوالم بعيدة كـــل البعـــد عن الواقع الاجتماعي.

4/تستهدف تغيير البنى الفوقية السائدة، لأن وجودها مضر، ولأنها غير عادلـــة. غيـــر أن جوهر العملية التاريخية، يفلت من منظوراتها وطروحاتها.

1-المصدر نفسه ص 3.

2- المصدر نفسه ص 5.

5/الكشف عن جذور العلاقات الرأسمالية، وفضح عيوبها الأساسية، والواقعيـة الطبيعيـة تحديدا تصنف الحياة على طريقة الوضعية التي كانت تشكل أساسها الفلسفي، ولـم تكـن قادرة على إيضاح تناقضات المجتمع المعقدة، منتهجة في العمليـة الإبداعيـة صـيغة لا جدلية، تصب في الفكر البرجوازي في النهاية، ولذا عجزت عن خلق النموذج الفني.

6/جماليات الواقعية تتلخص في مدى قدرتها على أن تقـدم عرضـا مطابقـا للشخصـية الإنسانية الكاملة.

7/الشخصيات الواقعية ومواقفها تحددها القوى الحاسمة اجتماعيا، ودون أن يحـدث ذلـك بشكل ميكانيكي.

8/معظم الكتابات الواقعية النقدية، خضعت للتأثيرات الرومانتية إلى حد كبير، على الـرغم من سقوط الزخارف والتنميقات الرومانتية.

9/تواجد الخلافات في البناءات الجمالية للواقعية النقدية، مع العلم أن حضـورها متجـدد دائما.

ويستنتج الناقد الدكتور واسيني أن الواقعية النقدية ظلت تحمل ضعفا داخليا، هـو فـي الأساس ضعف الحركات العمالية، وفلسفاتها النظرية، التي لم تكن وقتهـا قـد نضـجت، ودخلت محل التجريب نحو المواجهة الضارية للعالم الرأسمالي، القـائم علـى علاقـات استغلالية. ولذا كان أدباؤها عاجزين عن كشف القوى التي تقود هذا المجتمع إلى زوالـه، كما كانوا لا يرون المجتمع البديل الذي يفرض نفسه على أنقاض المجتمعات الرأسمالية[1].

أما سلبيات الواقعية النقدية الأوروبية حددها بما يلـي:

1-إغفال حركة التطور الاجتماعية الدرامية الملحمية من الأعمال الأدبيـة لتحـل محلهـا المصالح الخاصة، والشخصيات المحرومة، التي تقتصر على الملامح العامة الباهتة، ممـا يضعها في إطار جمالي ظل خاليا من نبض الحياة.

2-السقوط التدريجي للكتاب الواقعيين النقديين الأوروبيين، فرض عليهم اللجوء إلى أحـد الطريقين، إما إبراز هذا الفقر في الحياة بسخرية أو اللجوء إلى البحث عـن بـديل لهـذه العلاقات الاجتماعية والإنسانية، الذي يتمثل في رموز معينة أو مبالغ فيها بطريقة غنائية.

[1]-ينظر المصدر ص 20.

3-وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي واف، يكاد يستغرق الآثـار الأدبية، ويشغل الحيز الأكبر فيها.

من هذا التحديد السابق للسمات المميزة للواقعية النقدية في الرواية الأوروبية نلاحظ أن الناقد واسيني اعتمد على استخلاصها من قراءاته النظرية وتحديدا باعتماده علـى كتـاب لوكاتش "دراسات في الواقعية الأوروبية"، إضافة إلى دراسته لإبـداع كـل مـن بلـزاك، وزولا، وتولستوي، التي لا اعتراض لنا عليها، ولكن الإشكال المعقد هو في أن لوكـاتش استخلص المميزات (الايجابية والسلبية)، من الأعمال الملحمية الأوروبية بوصف الروايـة الأوروبية "ملحمة برجوازية". فهل انطباق هذه المميزات السـابقة الـذكر علـى الجـنس الملحمي في الجزائر أمر ضروري؟

إن الرواية الجزائرية ليست ملحمة برجوازية، بوصفها ملحمة جزائريـة ثوريـة فـي نشأتها وتكوينها وتطورها. ألا يقر معنا الناقد الـدكتور واسـيني أن إيجابيـات (الروايـة الواقعية النقدية في الجزائر وسلبياتها) هي نتيجة ذلك الواقع الجزائـري الثـوري الـذي أنتجها؟

إن الناقد واسيني تدارك هذا الموضوع عندما ربط الأدب الجزائري بعامة بواقعه الـذي أفرزه.وهو(الانتفاضات الشعبية ثم الثورة التحريرية واستمرارية العمل الثوري).

كما أن الناقد توقف في كتابه، عند الاتجاه الرومانتي لفصله، بـإبراز ظهـور التيـار الواقعي ابتداء من شعر الأمير عبد القادر، وكتابات مرحلته التي قومها بقوله:"إذا لم تكـن قد أسست للواقعية في الجزائر فهي أسهمت بشكل أو بآخر في توجيه الشعر الجزائـري، وجهة غير رجعية"[1].

ورأى الناقد أن الواقع الموضوعي لم يجمد أبدا، بل ظل خاضعا لحركتـه التاريخيـة، وسيرورته، مسهما بذلك في خلق تربة ثورية أصيلة، أمكنهـا فيمـا بعـد أن تقـي الأدب الجزائري من التلف والسقوط في الطروحات الرجعية[2].

ويقارن الناقد ذلك بالأدب الأوروبي بعامة بقوله:"إنه لم ينـتج عنـدنا أدب واقعـي نقـدي بالمعنى الأوروبي للكلمة...ولا يعني أنه كانت لدينا واقعيـة بلـزاك...ولا واقعيـة ليـون تولستوي فمع كل انتفاضة فلاحية أو شعبية بشكل عام...يلاحظ حدوث إنكماش فئـة مـن

[1]-ينظر المصدر نفسه ص 21-22.

[2]-المصدر نفسه ص 23.

الأدباء على ذواتهم للسقوط في الاستهلاكية الرومانتيكية، ومقابل ذلك يحدث انطلاق كبيـر لفئة أخرى ترتكز على عناصر وتصورات اجتماعية وجمالية جديدة، هذه العمليـة التـي ظلت تمارس تناقضها الطبيعي في رحم الأدب الجزائري، هي ذاتها التـي كانـت تدفعـه دائما إلى الأمام، على أرضية الواقع الثوري...مقابل هذا النمو المطرد للحركة الثورية في الجزائر يلاحظ الناقد ظهور تيارات رجعية ولكنها محدودة...وللوقوف في وجه امتداد هذه التيارات لعب الشعر الشعبي على وجه الخصوص، دورا حاسما والذي كان يقدس مقابـل ذلك العمل الثوري1.

بهذا الفهم التاريخي الموضوعي للأدب الجزائري نلتقي مع الناقد واسـيني فـي رؤيتـه الشمولية التي لا مأخذ عليها. إذ أن الكتاب التقدميين المجددين وقفوا في وجه كل ما هـو رجعي، ناقضوه وحاربوه، وما غاب عن الناقد هو ذلك الأدب التقليدي الذي اسـتمر إلـى يومنا هذا مع التقليديين الجدد.

وما كان ظهورهم ليكون له استمراريته إلا لذلك الضعف التجديدي، شـكلا ومضـمونا، وفكرا، وفنا، لدعاة التجديد، سواء ما كان بفضل الكتاب، والنقاد الرومانتيين، الذين كـانوا في عصرهم تقدميين، أو بفضل الكتاب، والنقاد الواقعيين، في بداية تأسيس الواقعيـة فـي كتاباتهم، وعلى الرغم من هذا يبقى سؤالنا قائما.

فإذا لم نختلف في أن الرواية الجزائرية، هي نتاج واقع (المستعمرة). فهـل يفهـم أنهـا ملحمة إدماجية، فرزتها البرجوازية والطبقة الوسطى؟

أم هي ملحمة إقطاعية إصلاحية أنتجتها الإقطاعية الجزائرية؟

أم هي ملحمة شعبية، أنتجها كتاب اللغة الفرنسية؟ أم هي ملحمة ثوريـة أنتجهـا واقـع الجزائر الثوري في المستعمرة، وأخذت أبعادها فيما بعد، واكتملت سماتها الثوريـة فـي مرحلة ما بعد الاستقلال؟

إن البون شاسع، إذا قارنا بين رواية"حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن ابراهيم التي صدرت سنة (1849)، وبين رواية "غادة أم القـرى" لأحمـد حوحـو، الإصـلاحية الرومانتية، وبينهما وبين الروايات الكولونيالية، التي كتبها مثلا: حاج حمو عبد القادر مـع نظيره بيرتراند الكولونيالي الفرنسي وغيره، وبين كل هؤلاء وما كتبه (مولـود فرعـون،

[1]-المصدر نفسه ص 23-24-25-26.

ومحمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود معمري، وآسيا جبار، ومالك حداد، ومالك بن نبـــي، والطاهر وطار، وعبد الحميد بن هدوقة، ورشيد بوجـــدرة، ورشـــيد ميمـــوني، وجيلالـــي خـــلاص، ومـــرزاق بقطـــاش، الطـــاهر جـــاووت، وواســـيني الأعـــرجن واحـــلام مستغانـــمي...الخ).

إن الناقد واسيني لم يجب عن هذا التساؤل الذي أوجد له لوكاتش حله في نقده للروايـــة الواقعية النقدية الأوروبية، بل راح الناقد يؤكد أن الرواية الجزائرية التـــي ظهـــرت فـــي مرحلة التحرر الوطني، كانت واقعية إلى أبعد الحدود على الرغم مـــن التناقضـــات التـــي كانت تصاحب هذا التطور.

هل يفهم من حكم الناقد واسيني أنه يقر بأن الرواية الجزائرية هي ملحمة المثقفين ثقافـــة فرنسية والثوريين منهم فقط؟

وهنا يكون قد التقى بما طرحناه سابقا جزئيا في أن الرواية الجزائرية ملحمـــة شـــعبية، وهذا ما نستبعده ونستبعد قصده من الناقد واسيني، إنه بعبارة مـــوجزة لـــم يطـــرح هـــذا التساؤل واشكالاته في ذهنه أثناء الكتابة النقدية، بل راح يؤرخ للروايـــة الجزائريـــة بمـــا امتلكت يده من أعمال أدبية قليلة، ولذا وجدناه يصدر حكما نقديا على الرواية الجزائريـــة الواقعية بقوله: أسهمت في وقاية الرواية الجزائرية الحديثة من السقوط فـــي الســـوداوية، التي استهلكت الرواية الجديدة (الغربية).

كما استطاعت أن تدفع الاتجاه الواقعي في الأدب الجزائري إلى الأمام أكثـــر، ليصـــحح الكثير من مفاهيمه السابقة عن الواقعية، وطبعا هذا لا يعني أبدا أن الأعمال كلها متساوية.

إن هذا الحكم النقدي يضيف شيئا للأدب الجزائري بعامـــة. ولا يحـــدد بدقـــة الروايـــة الجزائرية الواقعية النقدية.

وإن كان قد أصدر الناقد أحكاما نقدية بسيطة، في جملة، أو في عبارة، أو في فقرة، لكل كاتب تقريبا على حدة، وانتهى بعد الدراسة النقدية، للروايات الست السابقة الذكر، والتـــي صنفها ضمن تيار الواقعية الانتقادية إلى تحديد مميزاتها الايجابية والسلبية بما يلـــي:

أولا: الإيـــجابـــيات

1/طرح كل الكتاب (الذين درس لهم الناقد نماذج فنية محددة) قضية الاســتغلال جــوهرا لأعمالهم الإبداعية، ورأوا ضرورة النضال من أجل تدمير كل البنى الاجتماعية القديمــة، وبناء العالم الجديد، الذي كان إدراكهم له متفاوتا، بحسب وعي كل كاتب وتجربته.

2/هؤلاء الكتاب عندما تستقطبهم أحلام البرجوازية الصغيرة الدفينة، لا ينتهــون (بشــكل عام) تلك النهايات الرومانتية المجانية، بل على العكس من ذلك، يتوصلون إلــى القناعــة الصارمة بضرورة الوقوف ضد كل أشكال الاستغلال الاجتماعية.

ثانـــيا: السلبـــيات

ويحددها بقوله: كان شيء واحد ينقص دائما، هو إدراك الجوهر الــذي يحــرك هــذه الظواهر الاجتماعية، ويتحكم في تطورها، فإذا كانوا بوساطة صدقهم وحســهم الطبقــي، يتوصلون إلى لمس البعض من الجوهر، فقد ظلوا عموما يتعاملون بشــكل خــارجي مــع الحدث، ولم يتوصلوا إلى الغوص في الأعماق بوضوح، نظــرا لقصــور الــرؤى التــي يتبنونها1، وهو الشيء الذي تجاوزه الكتاب الواقعيون.

المقاييس النقدية للناقد الأعرج واسيني للنقد الأدبي للرواية

استخلصنا من دراستنا، نقد النقد الأدبي للرواية، المقاييس النقدية الأدبيــة التطبيقيــة على النصوص الروائية، وهي كما يلي:

المقياس النقدي الأدبي الأول: تحديد الزمان والمكان الفنيين في الرواية الواقعية النقدية.

المقياس النقدي الأدبي الثاني: تحديد الصورة الفنية في الروايــة الجزائريــة الواقعيــة النقدية.

المقياس النقدي الأدبي الثالث: التعبير النقدي عن الموقف الجمالي للفنــانين (الــواقعيين النقديين) إزاء الواقع الجزائري لدى الناقد.

المقياس النقدي الأدبي الرابع: معرفة التوجه الفكري للفن أو وجهة النظــر الخاصــة أو الموقف أو الرؤيا وتحديده في الأعمال الأدبية النقدية الجزائريــة لــدى الناقــد واســيني الأعرج.

المقياس النقدي الأدبي الخامس: الانسجام الفني أو ترابط الشكل والمضمون لدى الناقد.

---

[1]-المصدر نفسه ص 139.

المقياس النقدي الأدبي السادس: الوحدة الهارمونية للعمل الفني وتحديدها لـــدى الناقـــد (التناسق والتناغم والتجانس).

المقياس النقدي الأدبي الســـابع: المقياس الإيديولوجي في النقد الأدبـــي للناقـــد واســـيني الأعرج .

وننتقي نقد النقد الأدبـــي للمقياس النقدي الأول نـــموذجا:

ثانـــيا: الجانب التطبيقـــي

تحديد الزمان والمكان الفنيين في الرواية الجزائرية الواقعية النقدية:

يقدم الناقد واسيني مع بداية نقد كل رواية، تحديدا دقيقا لزمانها ومكانها. ففـــي روايـــة الحريق "لنور الدين بوجدرة"، حدد زمان ومكان الرواية بأحداث وقائع الرواية التي تـــدور على الحدود التونسية بشكل عام في زمن الثورة المسلحة1.

ورواية ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة"، حدد زمانها ومكانها بـــالفترة التـــي ســـبقت إصدار قانون الثورة الزراعية في الجزائر، التي جســـدت أوضـــاع الفلاحـــين البؤســـاء، وصغار الملاكين في ظل الهيمنة الإقطاعية، ولذا رأى أنها تجسد مرحلة الستينات من هذا القرن وبالضبط أواخرها، أي قبل صدور ميثاق الثورة الزراعية مـــع بدايـــة الســـبعينات، ويقول في غير موضع منذ الاستعمار حتى الآن هـــو (الـــزمن الروائـــي) لروايـــة ريـــح الجنوب2، ومعنى هذا أن الزمكان في الرواية متنقلان في زمان ومكان فنيين.

وحدد الزمكان الفني لرواية "طيور في الظهيرة" لمـــرزاق بقطـــاش، بوضـــع المجتمـــع الجزائري إبان فترة الاحتلال الفرنسي، إذ هتكت البرجوازية الفرنســـية وضـــعية عائلـــة مراد3.

أما رواية "على الدرب" لحاجي محمد الصادق، فحدد زمانها ومكانها بالمشكلات الحقيقيـــة التي ورثها المجتمع الجزائري عن الاستعمار بعد الاستقلال والمشـــكلات التـــي فرزتهـــا طبيعة التحول في مدينة قسنطينة4.

---

[1]-ينظر المصدر نفسه ص 38.

[2]- ينظر المصدر نفسه ص 51-54.

[3]- ينظر المصدر نفسه ص 70.

[4]- ينظر المصدر نفسه ص 86.

ورأى أن الزمن في رواية "الطموح" لعرعار محمد العالي طرح ضمن زمنين مختلفـين ومتقاربين، إذا اعتبرنا أحدهما امتدادا للآخر وهما (الفترة الاستعمارية)، التي فرزت فـي ذات خلفية (شكلا من أشكال النضال) الذي كان ثمرة لكافة تناقضاته، والفترة الديمقراطيـة الوطنية بمختلف إشكالياتها، والتي أخفق البطل في إدراك جوهرها وفهمها، ولذا أخفق في المساهمة في بناء الاشتراكية في جزائر ما بعد الاستقلال، فانتهى وصعب إصلاحه بـدون انتحاره أي التخلي عن مصالحه الذاتية1.

ومعنى هذا أن الزمان والمكان الفنيين منتقلان من الحاضر إلى الماضي وأخيـرا حـدد زمان ومكان رواية "ما قبل الزلزال" لبوجادي علاوة بقوله: تطمح (قبل الزلزال) أن تتبـع حياة إنسان بسيط ضمن نسق أسري محدد طبقا إبان فترة التحـولات الاجتماعيـة التـي شهدتها الجزائر، وقبل ذلك بقليل (إبان الثورة الوطنية)2، وهذه الأخيرة أيضا نجد زمانهـا ومكانها الفنيين متنقلان.

نستنتج من هذا التحديد السابق لكل رواية على حدة أن الزمان الفني للروايـة الواقعيـة النقدية هو زمن واحد يغطي مرحلتين مختلفتين (الثورة والاستقلال)، ومكان واحـد أيضـا هو الجزائر (قرية ومدينة) في فترة الاستقلال التي شهدت تحولات اجتماعية كبيرة.

ولا يسعنا إلا أن نسجل ملاحظة نظرية حول الزمان والمكان الفنيـين وحـدودهما فـي مختلف الاتجاهات الأدبية، والفنية عموما، فإن أدب النزعة الكلاسيكية، كان يراعي وحـدة المكان والزمان والحدث، في حين أن السرد وكلام الشخصيات في أدب الواقعيـة النقديـة "ينتقلان" عادة من مكان فني إلى آخر ومن زمان فني إلى آخر كأن ينتقلا مـن الحاضـر إلى الماضي، فقد غدا تداخل الأزمنة الفنية -الماضي والحاضر والمسـتقبل فـي العـالم الفني- السمة المميزة للأدب (وسواه من الفنون) في القرن العشرين3. كمـا أن الصـورة الفنية تغدو محاكية لمظاهر حياة البشر لأن كل ما يتجسد فيها الناس، الأحداث، المخلوقات الخيالية...إلخ، يبدو للجمهور كأنه موجود في المكان والزمان، لأن الفـن يعكـس الواقـع بمكانه وزمانه على نحو ينسجم مع موقف الفنـان منهمـا ومـع أحاسيسـه، وانفعالاتـه وتصوراته.

---

[1]- ينظر المصدر نفسه ص 112-113.

[2]- ينظر المصدر نفسه ص 122.

[3]- ينظر مجموعة من المؤلفين: أسس علم الجمال (م - ل)، ترجمة: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو، 1981، ص 99.

لذا فإن خصائص الزمان والمكان في الفن تختلف عما هي في الواقع، فالمكـــان الفنـــي منقطع (ذو أبعاد محددة)، وقد يكون ذا بعدين أو ثلاثة (مسطح أو حجمي)، كما أن الزمان الفني منقطع (له طول محدد) وقد (يرتد) إلى الماضي أو "ينتقل" إلى المستقبل، كما أنه قـد يجري أسرع أو أبطأ من الزمان الفعلي، وتأسيسا على ذلك فإن كل مـــا يصـــوره العمـــل الفني يبدو وللجمهور، عالما فنيا متكاملا منغلقا على نفسه، قائما في زمان ومكـــان لهمـــا خصوصيتهما1، الفنية والفكرية والجمالية.

انتهى محور المداخلة، وسلام الله عليكم. 22/21 ماي 2006م.

قائمة المصادر و المراجع:

المصدر1: الأعرج واسيني: النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشـــورات إتحـــاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1985 م.

المصدر2: ينظر بن قرين عبد الله: النقد الأدبي الحديث في الجزائر، مخطوط، جامعـــة حلـــب، سوريا، 1987م.

المرجـــع:1-مجموعة من المؤلفين: أسس علم الجمال (م - ل)، ترجمة: جـــلال الماشـــطة، دار التقدم، موسكو، 1981م.

[1]- ينظر مجموعة من المؤلفين : أسس علم الجمال (م - ل)، ترجمة: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو، 1981، ص 87.

النقد الجزائري المعاصر وقراءة الشعر

أ/ رابـــح ملـــوك
جامعة مولود معمري بتيزي وزو

توطئة:

تتغيا مداخلتنا هاته البحث في النقد الجزائري المعاصر الـذي جعـل مـن الشـعر وقضاياه محورا لدراسته وذلك من خلال نموذج محدد يتكئل في الدراسـة النقديـة التـي أنجزها الباحث شلتاغ عبود شراد والموسومة بـ" حركة الشعر الحر فـي الجزائـر" 1:، لنقف ،ولو بشكل تقريبي ، عند أهم القضايا التي عالجتها هذه الدراسة مما يتصل بالشـعر العربي عامة والشعر الجزائري خاصة ، ومن ثم يمكننا تقييم أهمية هذه القضـايا بـالنظر إلى وجهة النظر التي تقف وراء المقاربات المختلفة لتلك القضايا.

ملاحظات وتعليقات:

هذا الكتاب يرقى إلى سنة 1985، وهو يتناول، كما يظهر من عنوانـه، حركـة الشـعر الحر في الجزائر، ولكنه لا يغفل الحديث عن الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، فقـد خصص له فصلا كاملا من كتابه المذكور.

لن نقف عند كل ما تضمنه الكتاب من قضايا وجميع ما طرحه من أفكـار، وإنمـا عنـد قضايا محددة وآراء معينة يتعلق بعضها بالشعر العربي وبعضا الآخر بالشعر الجزائري.

-المصطلح وضبط التعريف:

الملاحظ على صاحب الكتاب عدم اهتمامه بتحديد المصطلحات التـي يوردهـا ، فهـو ، مثلا،يحدثنا عن الشعر المرسل دون أن يورد بين يدي حديثه تعريفا ولـو مـوجزا لهـذا الشكل الشعري ، وكل ما نصادفه في هذا السياق إشارات من الباحث إلى أول مـن نظـم الشعر المرسل في القرنين الماضيين[2]. والامر نفسه بالنسبة إلى مصطلح الشـعر المنثـور الذي يرد في حديث الباحث عاريا من أي تحديد ، والأغرب من هذا أن الباحث ينتقل فجأة

[1] المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.

[2] المرجع السابق ،ص ص38،37.

من مصطلح الشعر المنثور (ص39 من الكتاب) إلى مصـطلح قصـيدة النثـر (ص39) وكأننا إزاء دالين لمدلول .

-الاهتمام بقضايا هامشية:

هنلك إلحاح شديد لدى الباحث على البحث في مسألة الريادة في الشعر الحـر فـي الأدب العربي نازك أم السياب أم غيرهما[1]، كما نلفيه(الباحث) يخصص فصلا كـاملا للحـديث عن الحياة العامة في الجزائر (1954-1954) وهو ما لا يمت بصـلة وثيقـة بالمجـال البحثي للكتاب .

-الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل:

يظهر إيثار الباحث للمضمون واعتباره ملمح الإبداع من خلال حديثـه عـن تـأثير رواد الشعر الحر في الأجيال المعاصرة والتالية لهما ،فيذهب إلـى لأن تـأثير السـياب فـي هـؤلاء كـان أكبـر من تأثير نازك الملائكة فيهم عازيا ذلك إلى << طبيعة المضـامين السياسية والاجتماعية التي طرقها السياب>>[2] ، فهو<< لم يظل حبيس الألم والشكوى كما فعلت نازك الملائكة>>[3]،وهذا تعليل يدعو إلى التعجب لأن فيه تسطيحا للعملية الإبداعيـة عند السياب ، وإغفالا لمكامن الإبداع في شعره من توظيف للأسطورة والرمـز بطريقـة عبقرية ، ومن تجديد في الصورة الشعرية ، وغير ذلـك ، ومهمـا يكـن ، فـإن جـلال المضمون لا يشفع لصاحبه ، إذا قعدت به أدوات الفن الشـعري ، ولـو كانـت العبـرة بالمضامين السياسية والاجتماعية فإننا لا نظن السياب قادرا على مبـاراة أعـلام الشـعر العربي في هذا المضمار كالرصافي وبدوي الجبل وغيرهما. وتظهر العنايـة بالمضـمون عند الباحث عندما ينحى باللوم على الشعراء الجزائريين بسبب إغفالهم للجوانب الهامـة في حياة الشعب واهتمامهم بالجوانب السياسية على حساب حياة الصانع والتاجر والفـلاح الذي غذى الثورة بدمه والمرأة التي هزت ضمير العالم[4]، والغريب في الأمر أن الباحـث

[1] نفسه،ص 42 وما بعدها.

[2] نفسه،ص44

[3] نفسه، الصفحة نفسها

[4] انظر نفسه،ص ص 74،75.

حين يتعرض للطابع الحماسي والخطابي في الشعر السياسي فإنـه يعـزوه إلـى اهتمـام الشعراء بالمضمون وجعل الفن في الدرجة الثانية ، وذلك مواكبة مـن الشـعراء للثـورة السياسية.[1]

- حول حركة مجلة شعر :

يرى الباحث أن مجلة شعر قد اتخذ أعضاؤها موقف << الرفض المطلق للتراث بشـكله ورؤيته الفكرية ، واتجهوا إلى قصيدة النثر ، وعدوها تمردا مطلقا على القصيدة العربية ، باعتبارها الوسيلة التي تحرر الشاعر من كافة الضوابط القديمة>>[2]، والملاحظ على هـذا الرأي ميله إلى الإطلاق في الحكم ، فلو عدنا إلى كتابات هؤلاء الأعضاء لوجدنا بعضـهم على الأقل لا ينظر إلى التراث النظرة التي أشار إليها الباحث.ومنهم أدونيس الذي يعـود إليه الباحث عودة مقتضبة لدعم رأيه السابق،وذلك من خلال الاجتزاء بمقولة مـن مقالـة لأدونيس ترقى إلى سنة1960 جاء فيها : << إن على الشاعر المعاصـر ، لكـي يكـون حديثا حقا ، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة. إن هـدف القصـيدة الحديثة هي القصيدة نفسها.>>[3] بيد أننا لو عدنا إلى هذه المقالة لوجدنا إشارات تخفف من حدة موقف أدونيس كما يتجلى في المقولة المقتبسة من طرف الباحث ، إذ نقرأ في خاتمـة المقالة المذكورة ما يلي:

<< مع هذا كله ، ليست المسألة اليوم ، مسألة القصيدة ، وزنا كانت أو نثرا ، بل مسـألة الشعر الذي نمارسه كوسيلة للمعرفة والخلق ...إن هدف الشاعر الحديث كامن في رؤياه، كشخص في تجربته، في قصيدته التي هي غاية بحد ذاتها . فمعنى رسـالة الشـاعر هـو المهم، لا أشكاله الجميلة، ولا وزنه التقليدي، أو الحر،أولا نثره>>.[4]ونظن أن المقولة هـذه ليست في حاجة إلى التعليق لنتبين أن الباحث شراد كان انتقائيـا بطريقـة شـوهت رأي أدونيس.

---

[1] انظر المرجع نفسه، ص75.

[2] نفسه،ص51.

[3] وردت في الصفحة نفسها من المرجع نفسه.

[4] أدونيس: في قصيدة النثر ، في : نظرية الشعر ، ملرحلة مجلة شعر (القسم الأول: المقالات) ، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق1996، ص290.

ثم يقف الباحث عند الشكل الأثير لدى بعض أعضاء مجلة شـــعر وهـــو "قصـــيدة النثـــر" ليعترف أولا بما في كتابات "شعر" من صور شاعرية مركزة ، ولكنه ينظـــر إلـــى تلـــك الكتابات على أنها "نثر فني" جميل وليست شعرا ،. والواضح من هـــذا أن الفـــارق بـــين الشعر والنثر في نظر الباحث (معتمدا على نازك الملائكة) بيس سوى الموسيق /الـــوزن[1]، وبناء على ذلك (وتأكيدا له في الوقت نفسه) في تسمية كتابات الريحاني وجبران وغيرهما بالشعر المنثور اعترافا بأن كتابات هؤلاء قاصرة عن الوصول إلى الشعر الحقيقي ، ولكن جماعة شعر ، كما يضيف الباحث، يصرون على تسمية نثرهم شعرا ، وهـــم يتجـــاهلون بذلك مقاييس الفت الشعري وأصوله وارتباطه بما كتبه العرب في العصور المتعاقبة.[2]ومن ثم يرى الباحث أن لا مبرر لجماعة شعر في تخليها عن نواميس الشعر وأصوله.[3]وحـــين نتساءل : وما نواميس الشعر وأصوله التي تخلىت عنها جماعة شعر؟ فـــإن الباحـــث لا يجيبنا ، وإنما يحيلنا إلى ما كتبه العرب في العصور المتعاقبـــة . بيـــد أن هـــذا الإحالـــة تتضمن حكما خطيرا على الشعر العربي برمته، وهو أنه شعر متماثل، وفـــي ذلـــك نفـــي للتنوع في هذا الشعر ولخصوصية كل شاعر من الشعراء العرب.

-حركة الشعر الحر في الجزائر:

في الجزء التطبيقي من "حركة الحر في الجزائر " يقف الباحث عند ما يســـميه بالقضـــايا الفنية في الشعر الحر، وما يعنيه هنا هو الشعر الجزائري تحديدا.

أولى القضايا تلك هي قضية اللغة، ويقرر الباحث، ابتداء، أن الشعر الحر مـــا دام تجربـــة جديدة فلا بد أن تكون العلاقات اللغوية فيه جديدة أيضا[4]. وفي هذا الشأن يشـــير الباحـــث إلى ما يميز لغة الأدب من اللغة الإخبارية اليومية ولغة التحليل العلمي ، فلغة الأدب لغـــة إيحاء لا لغة نقل للمعاني[5]، ولكنه(الباحث) لا يلبث أن يتناسى هـــذه الحقيقـــة المقـــررة ، فتصبح لغة الشعر الجزائري الحر لغة تعكس الواقع و لا تخلقه ،فهي لغـــة<<حـــادة ذات جرس صلد،يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر>>[6].و حين يتحدث الباحث عن

[1] انظر شلتاغ عبود شاد : حركة الشعر الحر في الجزائر، ص52.

[2] انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] انظر المرجع نفسه، ص53.

[4] انظر المرجع نفسه، ص136.

[5] انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] نفسه،ص ص 136-137.

التجديد في اللغة يشير إلى أن الشعراء<<استفادوا من تعدد الصيغ في الأفعال و الجمـوع، واختيارما يناسب معانيهم لتبلغ الدقة و التأثير في نفس المتلقي،فضلا عن ذلك،فـإن اللغـة الشعرية مثلت لنا طابع البيئة الجزائرية،سواء من حيث الألفاظ المعبـرة عـن الحـرب و الثورة،أو الألفاظ التي مثلت البيئة الطبيعية و الزراعية>>[1].و معنـى هـذا أن الباحـث لا يزال ينظر إلى اللغة على أنها انعكاس للواقع ،و هي لغة تتحرى الدقة للتأثير في المتلقـي وهنا نتساءل:كيف تكون اللغة موحية و متسمة بالدقة في الوقت نفسـه؟ وعـلاوة علـى الملحوظـات السـابقة، نشيـر إلى الفصل الحاد بين الشكل و المضمون عند الباحث،فهو يحدثنا عن الأدوات اللفظية المناسبة للمعاني الموجودة في نفوس الشعراء،فيعيدنا بذلك إلى النظرة البلاغية التقليدية التي ترى للمعاني وجودا مستقلا عن اللفظ.

أما القضية الثانية التي يعالجها الباحث هي قضية الموسيقى في الشعر الحر،حيـث يشـير إلى أن الموسيقى الشعرية تتكون من الأصوات اللغوية إضافة إلـى عناصـر الموسـيقى الخارجية كالوزن والقافية[2]، والملاحظ إدراك الباحث للوظيفة الإيقاعيـة لتكـرار الألفـاظ والحروف، ولكنه يهمل العناصر الأخرى التي يشملها التكرار ، إضافة إلـى أن الباحـث يعالج إيقاع الأصوات معالجة سطحية مكتفيا بالإشارة إلى صـفات الأصـوات وعلاقتهـا بالحالة الانفعالية التي يصدر عنها الشاعر[3]، مما يدخل في " الأسلوبية الصوتية" [4]، ومـن الواضح جدا أن هذه المسألة لا تثبت أمام حقائق البحث الموضوعي. كما يقـف الباحـث عند خصائص الموسيقية للبحور الشعرية(بحر الرمل تحديدا) ليحدثنا،مثلا، عـن ملاءمـة تفعيلة "فاعلاتن"في الرمل للانفعالات المتأججة أكثر من ملاءمتهـا للتـأملات الفلسـفيةأو المواقف التحليلية التي يناسبها بحر الرجز القريب من النثر بجوازاتها المتعددة[5]. إن هـذا الموقف يعود بنا إلى النظرة العروضية القديمة التي ترى ملاءمة بـين البحـور الشـعرية والمواقف المختلفة ، وهي نظرة يسقطها الواقع الشعري نفسه، إذ نجد البحر الواحـد قـد نظم عليه الشعراء في أغراض مختلفة.

---

[1] نفسه،صص138-139.

[2] انظر المرجع نفسه،ص 144.

[3] انظر المرجع نفسه،ص145.

[4] انظر محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العرب ،ط3، بيروت/الدار البيضاء 1992، ص 32.

[5] انظر شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص146.

ولا يغفل الباحث ظاهرة التدوير ، بيد أنه لا يبحـث في مبرراتها الفنية ، وإنمـا يربطهـا ربطا عاما بالحالة النفسية للشاعر[1]. وقريب من ذلك ما يفعله مـع الموسـيقى الداخليـة ، حيث يشير إليها ، مقتبسا تعريف الكتور باويه له بأنها <<الخيط الخارجي الـذي ينـتظم النمو التفسي عن طريق مجموعة من الصور والإشارات>>[2].

ثالثة القضايا التي يعالجها الباحث شراد هي الصورة الشعرية ، وهنا نلاحظ عدم وضـوح المنهج الذي يعالج الباحث الصورة على أساسه ، الأمر الذي لم يمكنه من الوصـول إلـى الخصائص المميزة للصورة في الشعر الجزائري الحر ، فهو يكتفي بتعليقات عابرة علـى بعض الصور ، وهي تعليقات يقع بعضهافي أسر التصنيف البلاغـي القـديم[3]، وبعضـها يكرس مفهوم الانعكاس[4].

أما القضية الأخيرة من القضايا الفنية التي يتناولها الباحث فهي قضية الرمز، وهنا أيضـا لا يكلف الباحث نفسه عناء تقديم تعريف للرمز، وكأن هذا المصطلح ذو مفهوم محدد بمـا يغني عن ضبطه وتعريفه. إضافة إلى أن الباحث لا يستفيض في تحليل الرموز المختلفـة التي يرصدها عند مختلف الشعراء، كما يغفل معالجة مسألة أساسية تتمثل في خصوصـية تعامل كل شاعر مع الرمز الواحد ومدى نجاح الشعراء فـي خلـق رمـوزهم الخاصـة. ويتناول الباحث في سياق الرمز عنصرا آخر هو الأسطورة رابطا بين الأسطورة والرمـز من خلال حديثه عن إفادة الشعراء الجزائريين << من الدلالة الأسـطورية للرمـز>>[5] ، والأصح في رأينا الحديث عن الدلالة الرمزية للأسطورة لا العكس كما فعـل الباحـث ، ويتضح ذلك من خلال تحليله للنماذج الشعرية التي تستوحي الأساطير المختلفة. ومما يثير الاستغراب أن الباحث يرى نجاح توظيف الأسطورة في الشعر متوقفا على التصريح باسم بطل الأسطورة المستوحاة في النص الشعري ، أو يجب، على الأقل ،أن تتم الإحالـة فـي القصيدة إلى الأسطورة بشكل أو بآخر.[6]

---

[1] انظر المرجع نفسه، ص 147.

[2] المرجع نفسه،ص ص ص149،148.

[3] انظر المرجع نفسه، ص 153.

[4] انظر المرجع نفسه،ص152.

[5] نفسه،ص 164.

[6] انظر المرجع نفسه ، ص164.

ثمة مسألة أخرى يغفل الباحث معالجتها فيما يخص الرمز ، فهـو لا يشـير إلـى الـدور البنائي للرمز ، فالرمز << بمثابة الجذر الذي يشد بنية النص ، يتحكم بمفاصله ويمنحهـا ترابطا عضويا متينا **يجنبها** السقوط في التفكك والتجزؤ. ويضطلع الرمز ، بالإضافة إلـى ذلك، بدور آخر أكثر أهمية . إنه يمكن الشاعر من تجاوز الأحداث الهاربة فلا يلـتقط إلا الجوهري .>>[1]

خلاصة هذه الملاحظات والتعليقات الموجزة أن الباحث شلتاغ عبود شراد ن قـد لامـس حدود بعض القضايا الأساسية في الشعر الحر العربي (وضمنه الشعر الحر الجزائـري) ، ولكن مقاربته لتلك القضايا لم يتوفر لها ما يكفي من الإحاطة والشمول والعمق ، مما جعل إضاءته لهذه الحركة في الشعر العربي والجزائري إضاءة ناقصة ، لأسباب وقفنـا علـى بعض منها فيما سبق من هذه المداخلة.

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985،ص138.

المحور الثالث:
مقـــاربـــات تطبيقية

مظاهر حضور التراث النقدي في الأدب الجزائري الحديث

أ. بوفسيو عيســى
جامعة المسيلــة

المحاور الأساسية

1ــ نبذة عامة عن واقع الأدب الجزائري في ظل الاضطهاد الفرنسي
2ــ مظاهر حضور التراث النقدي في مضمون النص الشعري الجزائري
3ــ مظاهر حضور التراث النقدي في بنية النص الشعر ي الجزائري
أ ــ التشكيل الموسيقي
ب ــ اللغة الشعرية
ج ــ الصورة الشعرية والخيال أو (الخيال الشعري والصور)

1 ــ نبذة عامة عن واقع الأدب الجزائري في ظل الاضطهاد الفرنسي

لعله من المفيد قبل أن نتتبع مظاهر حضور التراث في النص الشعري الجزائري الحديث، من خلال الحركة الأدبية والنقدية في الأدب الجزائــري، أن نلــم بواقــع الأدب الجزائري الذي آل إليه بصفة عامة، والشعر الجزائري بصفة خاصة في ظل الاضــطهاد الفرنسي الرهيب الذي كان يعانيه.

وإذا كانت بعض الزوايا والكتاتيب قد لعبت دورا إيجابيا فــي الحفــاظ علــى اللغــة العربية باعتبارها لغة القرآن الكريم، فإنهــا لــم تســتطع بالمقابــل أن تــنهض بالشــعر الجزائري، كنهضته التي عرفها بالمشرق العربي، ولم يكن مرد ذلك إلي الجهل وحده؛ بل إلي تزمت بعض رجال الدين، وقصور نظرتهم إلي الشعر كذلك، الذي كان يعد في تقــدير بعضهم من لهو الحديث الذي نهي الله عنه.(1)

وقد كان لهذه النظرة الضيقة المتزمت تأثير سلبي علي تطور الشعر الجزائــري شكلا ومضمونا؛ حيث انحصر مضمونه في الغرض الديني، دون الأغراض الأخرى التي عرفها التراث الأدبي العربي؛ حتى أصبحت القصيدة الدينية المنفذ الوحيد الــذي يتــنفس منه(2)؛ أما من حيث الشكل، فقد جرد من كل ملامح وعناصر الجمال الفني، فلم يبق لــه

منها سوى أجراس التفعيلة، وحتى هذه كثيرا ما انعدمت، فشاعت الأخطـاء العروضـية، وشاع التقليد والمحاكاة العمياء ...الخ، وقد يكون السبب في هذا الوضـع الـذي آل إليـه الشعري إلى مفهوم الشعر نفسه الذي لم يكن واضحا في أذهـان الكثيـر ممـن ينظمـون الشعر؛ فقد كان الواحد منهم يقلد نماذج القدماء وينسج على منوالها؛ بل وجـدنا الـبعض منهم يستقي استعاراته وكناياته من الفنون التي لا صلة لها بالأدب، مثل الفقـه والتوحيـد، فيزينون قصائدهم ببعض المنظومات، ويتفاخرون بأن هذه القصيدة من بحر البردة ، وتلـك من بحر الهمزية(3)، ولقد كان لفقدان النقد الأدبي أثر واضح كذلك فيمـا أصـاب الـنص الشعري الجزائري من انحطاط في مستواه الفني؛ فقد ظل النقد ضعيفا حتـى الثلاثينيـات، وحتى الذين تعرضوا بالنقد لهذا الشعر -وهم قلة- عبروا عن خيبتهم وتشاؤمهم من وضـعه المتردي الذي آل إليه، وسخروا من هذا الواقع بطريقة فيها الكثير من التهكم والسخرية(4).

2ـ مظاهر حضور التراث النقدي في مضمون النص الشعري الجزائري

وفي مطلع القرن العشرين أخذت تلوح في الأفق بوادر نهضة أدبية، تمثلت في شـعر بعض الرواد الذين تحصلوا علي نصيب وافر من الثقافة المتطـورة، وتـأثروا بالنهضـة الإصلاحية والوطنية في الشرق الـعربي(5)، حيث توجهوا إلى معالجـة الموضـوعات الاجتماعية (6) ذات الصلة بالواقع الجزائري والأمة الإسلامية ، ونجد من بـين هـؤلاء الشعراء الرواد: بلقاسم خمار،وسعد الدين، وعمر بن قـدور الجزائـري، والمولـود بـن الموهوب، وعبد القادر المجاوي وغيرهم؛ فقد عكست أشعار هؤلاء آلام وآمـال الشـعب الجزائري، وعكست في الوقت ذاته قضايا الأمة؛ فحورب الجهل، ومدح التقـدم العلمـي، وأهيب بالمقومات الشخصية للأمة، غير أن الموضوع الذي استحوذ على اهتمـام هـؤلاء الشعراء هو محاربة الخرافات والشعوذة والبدع التي تفشت في أعقاب انتشار الطرقية ، وقد برز في هذا المجال الشاعر عمر بن قدور الجزائري، الذي طرأ على قصـائده نـوع مـن التطور في الشكل تجلى في وحدة الموضوع واستقامة الوزن، مع استخدام لغة فصيحة سليمة.

وإذا كان شاعر واحد لا يمكن- في الأدب- أن يشكل ظاهرة على تطور الشعر الجزائري الحديث ، ولا دليلا عليه فإنه يمكن القول : إن الشعراء الآخرين- على قلـتهم- قد استطاعوا أن يفرقوا بين لغة الشعر ولغة الفقه، وأن ينجوا بالنص الشعري من إطـاره الديني الضيق الذي كان سجينا فيه إلي فضاء رحب.

والواقع أن جل النقاد الذين تدارسوا تطور الحركة الشـعرية فـي الجزائـر متفقون على أن البداية الحقيقية لتطور النص الشعري في الأدب الجزائري الحديث تـرتبط ببداية الحركة الإصلاحية 1925(7)، وذلك للأسباب التالية:

1ــ أن الطليعة التي حسمت انطلاقة الشعر بعد الحرب العالميـة الأولـى هـي الطليعة التي استطاعت أن تتأثر بالنهضة الأدبية في المشرق العربي. وتعجب بها إعجاب المنتج لا إعجاب المتفرج.

2ــ أن هذه الطليعة بعد أن تخطت مرحلة رجع الصدى أنتجـت عـن معانـة وتجربة واستلهمت ذاتها والذوات المحيطة بها، فأعطت بذلك نفحة جديدة للشعر الجزائري الحديث، ونتيجة لهذا التطور في فهم الشعر ووظيفته ودوره في المجتمع والحياة ، ظهـر إلى الوجود ما يمكن اعتباره أول ديوان يجمع إنتاج اثني وعشرين شـاعرا وهـو كتـاب (شعراء الجزائر في العصر الحاضر) الذي صدر الجزء الأول منه سنة 1926، والجـزء الثاني سنة 1927 لمؤلفه محمد الهادي السنوسي، وهو يعد في نظـر بعـض النقـاد أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري مجال الحداثة.

ومن ثمة بد النص الشعري الجزائري الحديث يعكس حضورا قويا للتراث وتطورا ملموسا في الشكل والمضمون معا، وهو ما تحاول هذه المداخلة أن تكشف بعضا من جوانبه.

فالمتتبع للنصوص النقدية في الأدب الجزائري يلاحظ أن الـنص الشـعري ذا الاتجـاه الثوري في الشعر الجزائري الحديث ، عرف منحى تصاعديا بعد مجزرة 8 ماي 1945؛ فقد تفطن الأدباء والشعراء بأن الموضوع الوحيد الذي يجب أن يعنـوا بـه هـو الشـعر الوطني، وقد أشار إلى ذلك الناقد حمزة بكوشة موجها الشعراء إلى هـذه الوجهـة التـي يعتبرها رد فعل طبيعي لما وقع من المآسي ضد هذا الشـعب.(8) ولـئن سـكت بعـض الشعراء في الداخل إبان الثورة التحريرية لظروفهم القاسية التي لا يمكن تجاهلهـا ، فـإن ثورة التحرير المجيدة قد تفتحت عن جيل جديد من الشعراء الشباب كانوا متواجدين خارج الوطن، راحوا يحدون بالثورة ويواكبونها بقصائدهم الثورية التي كانت تحتضنها الصحافة العربية، في تونس والقاهرة ودمشق وبغداد، حيث كانوا يدرسون. ولعـل السـؤال الـذي يطرح نفسه هو كالتالي :

كيف عبر هؤلاء الشعراء الشباب عن هذه الثورة العملاقة، التي قلبـت مـوازين السياسة في العالم، وغيرت مجرى التاريخ الاسـتعماري فـي أفريقيـا وآسـيا وأمريكـا

اللاتينية، وتمخضت عن أروع ملامح البطولة والفداء، فهل كـان الـنص الشـعري فـي مستوى الثورة تصويرا وتعبيرا ؟.

الواقع أن الدارسين للشعر الجزائري الحديث قد تباينت إجاباتهم عن هذا السؤال؛ فقـد رأى بعضهم أن الشعر الجزائري لم يكن في مستوي ثورته؛ لأنه جاء استجابة لها ولم يكن مبشرا بها،وذهب بعضهم إلى أن أغلبه كان شعر مناسبات لا ينفعل إلا عند مطلع كل نوفمبر، وزعم بعضهم أن هذا الشعر خانته الأداة الفنية فبقي مقصرا من الناحية الجمالية.(9)

إن المتأمل في هذه الآراء يلاحظ أن بعضها يتسم بالارتجالية والتعميم وبعضـها الآخر تقف وراءه دوافع أيديولوجية معينة أبعد ما تكون عن روح النقد النزيه.

والحقيقة أن الدارس للشعر الجزائري ليعجب كثيرا بهذه القصائد ذات المضمون الوطني، أو الاتجاه الثوري، غير أنه لا يعد من الصـواب إن هـو حكـم بـأن الشـعر الجزائري الحديث بمختلف مضامينه، وأشكال تعبيره، إنما هو شعر نضال ووطنية، ولكنه يتفاوت في ثوريته. وقد اعتبر بعض النقـاد أن الثـورة التحريريـة أول ثـورة عربيـة استطاعت أن تدخل نغمة التفاؤل والاعتزاز في الأدب العربـي، وإذا كـان هـذا الـرأي صحيحا ولا نخاله إلا كذلك، فأي إنسان أحق بالتفاؤل والاعتزاز من أبناء هذه الثورة ؟.

إن الشاعر الجزائري الذي انبثق الشعر على لسانه مع تفجر ثـورة نـوفمبر كان شعره في واقع الأمر قطعة ملتهبة من هذا البركان الهادر، ولم يستنكف وهو يصـدر عن هذا الإحساس العارم، أن يتحول من شاعر إلى خطيب دون أن يكون له فـي ذلـك اختيار ، يقول في ذلك الشاعر صالح خرفي :

لم أكـن مرة بشاعر فخـر ولئـن كانـت المنابـر ثغـري
غير أني والله يعلم سـري يبعث العز فـي عروقي وشعـري
أن أراني سليـل تلك الجزائر تلد البأس والفداء والمفاخـر(10)

ولعل أول ما يلفت النظر في هذا المجال هو توظيف الشاعر بعض عناصـر التـراث (المنابر، الفداء، المفاخر،) إلى جانب إيمانه المطلق بنجاح هذه الثـورة العظيمـة؛ هـذا الإيمان المطلق بنجاح الثورة منذ سنواتها الأولى نكاد نجده لدى أغلب الشـعراء، فقلمـا نجد في شعر هؤلاء اختلاجه شك، حتى في ذلك الشعر الـذي كتـب داخـل المعـتقلات والسجون. فهذا الشاعر أبو القاسم خمار يعبر في مقدمة ديوانه (أوراق) عن الثورة التـي حولتـه من شاعر اللمـى إلى شاعر ينظم الشعر زلزالا حيث يقول :

وتــركت الغناء شيئا فشيئا لم يعــد ذاك الغـــناء فتيا
أين مني مــن قصيدة تتلظى من قصيد يفيض جمر ا أبيا
أيــن مــني أغنيــة لليــالي من هتاف غطى الربوع دويا
أين مني وفي الجزائري آهات تهز القلــوب هــزا قويــا
يا هزالي إذا رفعت مع الثوار صوتــي ولم يكــن مد فعيا(11)

لقد شعر أولئك الشباب المتواجدون بالخارج للدراســة بالتــأزم الحــاد؛ لأن الثــورة تقتضي منهم أن يكونوا في الجبهة لا على طاولات الدراسة، وقد عبر أكثر من شاعر عن هذا الإحساس النبيل، من ذلك قول الشاعر أبي القاسم خمار:

أيثور في أرض الجزائر ثائــر وأنا هنا كالصخر كالأموات
أيموت أهلي تحت سطوة ظالم وأعيش في سلم على علاتي
أيصبح بين المؤمنين مجاهــدا يدعو إلى حريتي ونجاتي(12)

والمتذوق للنصوص الشعرية يلحظ نوعا من الأنفة والحمية تغمر بظلالها هذا الــنص الشعري، وأحسب ذلك نوعــا من الاستلهام لعناصــر التراث التي ألفنــاها في عيـــون الأدب العربي الأصيل، بل عبر أحدهم صراحة عن هذا -وهو الصالح خباشة- فقال :

لتكن معــاهدك الجبال فدرسهـــا أجدى وأرسخ في الحياة بقـــاء
ماذا ستغنيك الشهادة والجـــزائــر تستغيث تعاســـــة وشقـــا ء
ليس الشهادة صفحة نحظـــى بهــا إن الشــهادة مــوتــنا شــهداء(13)

ولعل أشد الشعراء وأكثرهم إيمانا بلغة الرصاص الشاعر الكبير مفــدى زكريــاء شــاعر الثورة بحق الذي ظهرت جليا في شعره نغمة تمجيد لغة البارود، وتأليه الرشاش، والكتابة بالدم؛ بل جاءت عناوين بعض قصائده دالة على هذه النزعة حيث يقول :

وما اللهب المقــدس غــير نـــار قلوب الصاعدين لها وقـــود
دلعت بجمرها شــعري رجــومــا إن انحدرت يخر لهــا المريــد
ومن ذوب الرصاص طبعت سفري فذاب لحر مسبـــــكه الحديد
ومن حرب الجزائر صغت وزنــي مفاعلـــتن فبـــاركه لبيـــد
ومن جرح الشهيد عصرت شعري دما ومعاصر الشهداء ســـود
ومن قعــر السجون عزفــت لــحنا توقــعه السلاسل والقيود(14)

وإلى جانب هذا المنحى التصاعدي الثوري، الذي صاغته قصـائد الشـعراء قطعـا ملتهبة، نجد منحى آخر في النص الشعري الجزائري الثوري، هو منحى التحدي ونكران الذات، لذلك قل أن نجد شعرا يتغنى فيـه الشـعراء بعـواطفهم الفرديـة، واهتمامـاتهم الشخصية ، فقد طغت عليه القصائد ذات الاهتمام بالضمير الجمعي، أو النزعـة الغيريـة والوجدان الجماعي، وإن أروع آيات التحدي ونكران الذات، هو ذلك الشعر الـذي عبـر من خلاله الشعراء عن معاناة واقعية إبان الثورة التحريرية المجيدة في الجزائر، وقد بـرز في هذا المجال شعراء كثيرون من أبرزهم الشـعراء: مفـدى زكريـاء، والشـيخ أحمـد سحنون، وصالح خرفي، ومحمد الصالح باوية وغيرهم كثير.

وبهذه الجولة في ظلال النصوص الشعرية الجزائرية الحديثة أكون قد ألمحت إلـى حضور بعض رموز التراث التي اشتمل عليها مضـمون الـنص الشـعري الجزائـري الحديث. فماذا عن حضـور التراث في بـنية النـص الشعري الجزائري الحديث؟.

3 ـــ مظاهر حضور التراث النقدي في بنية النص الشعري الجزائري الحديث

أ ــ التشكيل الموسيقي

لعل أهم ما يسترعي الأسماع إلى الشعر، ويجعل النفس أكثر استجابة له وتأثرا بـه هو الإيقاع الصوتي الناشئ عن تكرار وحدات صوتية متجانسة تتكرر تكـررا منتظمـا، وهذا النظام الموسيقي هو الفارق بين الشعر والنثر.

والموسيقى في الشعر ليست شيئا منفصلا عنه ، وإنما هي ترتبط ارتباطـا وثيقـا بالمعنى العام للقصيدة ، فلا يمكن أن نجد شعرا له جمال موسيقي رفيع ، ومعنى ضـعيف رديء ؛ كلنا " يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثـورة ، فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر بـه التـأثر الواجب له ، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل ،لأنه في هـذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب ،بل يفقد جزءا منه هو من المعنى الكامل، وسبب ذلـك أن الشاعر يصل إلى حد ود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثـورة أن تبلغه ، إنما تبلغه الكلمات المنظومة ، فهدا العالم الذي يتعدى حدود الـوعي لـه معنـى ، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلمات ذوات الموسيقى الشعرية "(15)

ومن هنا نلاحظ أن علاقة الشعر بالموسيقى علاقة تكاملية " فالشعر إن لم يهـز ويثـر بموسيقاه يفقد أهم عناصره، ولا يعد شعرا، بل قد يعد نظما أو نثرا ووزنا، وكثيـرا مـن الشعر المعاصر يفقد أهميته لفقدان عنصر الإثارة الموسيقية فيه "(16).

فكيف حال النص الشعري الجزائري من هذه القضية الحيوية التي شدت انتباه النقـاد قديما وحديثا ؟.

إذا تجاوزنا العوامل الأساسية التي ساعدت على غلبة النزعة التقليدية فـي الشـعر الجزائري، ولا سيما في عهد الإصلاح(1925 ــ1954) وتعاملنا مع النصوص الشـعرية مباشرة لفت نظرنا طابع التقليد والمحافظة الشديدة على الإيقاع الشعري القديم والالتـزام الكامل بالشروط التي وضعها النقاد العرب القدامى للقصيدة العربية ، فقد لا نجد فرقا بـين مفهومهم للشعر وماهيته ، ومفهوم المر زوقي والعسكري وابن رشيق فإن شاعرا كأحمـد الأكحل وهو تقليدي النزعة نجده يردد مقولة " الشعر هو الكلام الموزون المقفـى"(17) ، بل نجد من بين هؤلاء الشعراء من لا يفرق بين النظم والشعر يقول الطرابلسي :

الشعر نور للعلوم يصيبـها كالشمس أو كالعين للإنسان
الشعر حصن للعلوم فلا تدع شعر الشعور يضيع بالنسيان

وهم حتى عندما يتجاوزون المضمون إلى الشكل لا يعدو أن يكون هذا الشكل عند بعضـهم انتقاء لأحسن الألفاظ، مما يؤكد عنايتهم بالصناعة اللفظية.(18) التي اشـتهر بهـا بعـض الشعراء في العصر الجاهلي والعباسي؛ بيد أن بعض الشعراء الذين حاولوا التجديد، ودعـوا إلى كتابة شعر حديث لم يخرجوا عن إطار مفهوم أحمد شوقي له، حين عرفوه بمثل قولهم :

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

هذه التبعية المطلقة للمفهوم التقليدي هي التي دفعت الشاعر الرومانسي رمضان حمود إلى انتقاد هذه الوضعية بقوله " إنك لا ترى في هاته السنين الأخيـرة إلا مخمسـا و مشـطرا ومعارضا ومحتذيا ومادحا وهاجيا ومتغزلا ومسمطا إلى غير ذلك مما يدل علـى البطالـة المتناهية التي داهمت هؤلاء الأقوام البؤساء في عقر دارهم ..."(19) ثم يقول متهكما :

أتوا بـكلام لا يحرك سـامعا عجوز له شطر وشطر هو الصدر
وقد حشروا أجزاءه تحت خيمـة كـعظم رميم نـاخر ضمه القـبر
وزين بالوزن الذي صار مقتفى بقافية للشط يقذفهـا البحـر
وقالوا وضعنا الشعر للناس هاديا وما هو شعر ساحر لا ولا نثـر

ولكنـــــــه نظـــم وقول مبـــعثر وكـــذب وتمويه يموت به الفكـــر

وقد سار بجانب هذا الاتجاه التقليدي اتجاه وجداني رومانسي ولكنه لم يتبلور إلا بعد الحرب العالمية الثانية .

لذلك ظل معظم الشعر الجزائري الذي ظهر قبل الخمسينيات مرتبط بعمود الشـــعر العربي المتمثل في الأوزان الخليلية والقافية المطردة، ومن أمثلة ذلك نسوق هذه الأبيـــات للشاعر الحسين بن عبد الرحمان الباتني التي يتغزل فيها بالحرية فيقول :

عذبيـــــني فإنـــــني لا أبـــالي بجحيم الهوى ووقـــــع النبال
حطمينـــي فليس أبهـــــج عندي من تجنيـــــك إن أردت قتـــالي
خبريني أأنت طيـــف سمـــاوي بعث السحر في قلوب الرجال
لا، فأنـــت أجـــل من كل هـــذا أنت معنى ممتع في خيـــــالي
أنت دنيا من التصاوير أجثـــــو في أماسيها كســـــير البـــال
إيه يا فتنتي تعـــــالي بقربـــي لترى أعيني بديع الجمـــــــال
فيك سحر مكـــــــلم وجـــلال تركاني معذبا في خبـــــال(20)

فالملاحظ على هذه الأبيات أن الإيقاع الموسيقي لا يتعالى من هذا البحر الخفيف والقافيـــة المطلقة اللتين تساعدان النفس المضطربة على إخراج الزفير بكثرة فحسب؛ وإنما إضـــافة إلى هذا نجد الشاعر قد بذل جهدا كبيرا في انتقاء الكلمات والصيغ ذات الأثر الانفعالي في النفوس، عذبيني، (لا أبالي، الجحيم، وقع النبال، التجني، قتالي)؛ فهذه كلها ألفاظ حماســية تدفع إلى الثورة والغضب والعنف، أكثر مما توحي بالعطف والحب والحنان التي تـــتلاءم وطبيعة الغزل. إلى جانب ذلك، هذه النزعة الخطابية التي يعكسها فعل الأمـــر المتلاحـــق (عذبيني، حطميني، خبريني). ولاشك أن هذا قد أشاع في ثنايـــا الـــنص الشـــعري جـــوا حماسيا جنى على معاني الشاعر في قوله:

خبريني أأنت طيف سماوي بعث السحر في قلوب الرجال

فطلب الحرية التي يتغزل الشاعر بها ليست وقفا على قلوب الرجال، ولعل الشاعر قصـــد ما تحمله من معنى الرجولة والقوة والذود عن الحمى.

وإلى جانب هذا التمسك بعمود الشعر القديم نلاحظ ظـــاهرة أخـــرى لـــدى الشـــعراء الجزائريين في الفترة ما بين العشرينيات والثلاثينيات وهي ما يمكـــن أن نطلـــق عليهـــا (التناغم الصوتي)، وأعني به ذلك النغم المنبعث مـــن تكـــرار الحـــروف المتقاربـــة فـــي

المخارج ، كالنون واللام في الأبيات السابقة ؛ إذ يكاد لا يخلو بيـت واحـد مـن هـذين الحرفين (عذبيني ، إنني ، النبال ، حطميني ...الخ).

والظاهرة نفسها نجدها في شعر مفدى زكرياء ، كهذه الأبيات التي يناجي فيها طيفـا من داخل زنزانات العذاب حيث يقول :

نسابـق الشمس نغزوهـا بزورقنا فيسخر الموج مـنا كيف نلتحـق
وتغرب الشمس تطوى في ملاءتها سرين أشفق أن يشفيهما الشفـق
وكم سهرنا وعـين النجم تحرسنـا إذ نلتقي كالرؤى حينا ونفتـرق(21)

ففي هذه الأبيات تناغم صوتي ناشئ من توارد حرفي: السين والشين المتقاربين في المخرج، ولا يخفى على ذي حس مرهف ما لهذين الحرفين من تأثير خفي ولا سيما الحرف الأخير، وهو حرف الشين، لأنه يمنح الأبيات موسيقى كئيبة حزينة كأنها شكوى إنسانية رتيبة خاصة .

ولعل هذه العناية بالتناغم الصوتي تتجلى أكثر في شعر مفدى زكرياء، حتـى لتبـدو للقارئ وكأنها قانون خفي محكم دون ما وعي بها، ولا هو يتكلفها، وفي ذلك دلالة أكيدة على ما يملكه الشاعر من حسي شعري مرهف؛ غير أن الشاعر لا يصل دائما إلى مثـل هذه الكثرة الغالبة من تكرار الحرف الواحد في البيت أو الأبيات القليلة، وإنما يصـل فـي أكثر شعره إلى ما كان يسميه النقاد القدامى بـ(المناسبة) ويقصدون بها كما يقـول عبـد الغني النابلسي" الإتيان بكلمات متزنات"(22) .

وليس هناك من تفسير لهذه الظاهرة لدى هؤلاء الشعراء سوى " تشبعهم بالشعر العربي في عصوره الذهبية، وتأثرهم الواضح به؛ فقد عرف شعر البحتري بهذه الميـزة، ونـال الإعجاب بها، وقد اشتهر شعر مدرسة الإحياء بهذه الظاهرة، وامتاز شوقي بهـا وتفـوق، وهي من أبرز المميزات التي أضفت على شعره شعرا خاصا ".(23)

إلا أننا لا نعدم-إلى جانب العناية بهذه الموسيقى الداخلية أو الخفية - بعض المحاولات للتجديد في الموسيقى الخارجية عن طريق الموشحات الأندلسية؛ فالشـعراء الجزائريـون كانوا ينظمون الموشحات، ولكنهم لم يلتزموا بما يشترط فيها من شـروط كهـذا الموشـح للشيخ محمد اللقاني بن السائح الذي يفضل فيه حب بلاده عن حب الغيد الحسان فيقول :

أنا أهواك ومثلي في الهـوى لا يبالي
صار جسمي من تباريح الجوى كالخلال
. .....

أنا لا أهوى غزالا أحْورًا أو مهاة
لا ولا الغيد الحسان البارعات في الصفات
لا ولا تلك الغصون اليانعات في الفلاة
أنا لا أهوى نجوما نيرات سابحات
كل همي أن أرى مالكتي في كمال
.....
أنا أهواك ومثلي في الهوى لا يبالي
كل يوم كلفي من حبها في ازدياد
عِيلَ صبري وجنود جلدي في نفاد
فأنا المقتول في شرع الهوى بالعباد
يا بلادي لا تذيبي مهجتي بالدلال
صار جسمي من تباريح الجوى كالخلال
إن شككت في صحيح خبري فابتليني
حمّليني ثقْل أعباء الجَوى حمليني
إذْ به من بين عشاق العلا تعرفيني
.....
أنا أهواك ومثلي في الهوى لا يبال
صار جسمي من تباريح الجوى كالخلال(24)

فالشاعر بنى موشحه على بحر الرمل الذي هو في الأصل:

فاعلاتن فاعلا تن فاعلا تن فاعلا تن فاعلا تن فاعلا تن

ثم جزأه من شطر واحد، فصار الشطر الأول ثلاث تفعيلات، والشطر الثاني تفعيلة واحدة، جعلها الشاعر قافية للأغصان والأسماط وهو بذلك استطاع أن يتصرف في نظام البحر ليتخلص من رتابة الموسيقى المعهودة .(25) والمحاولة. نفسها نجدها لدى الشاعر محمد العيد آل خليفة في بعض قصائده .(26). وكذا مفدي زكرياء في كثير من أناشيده رغم رفضه القاطع للشعر الحر والمرسل.(27)

وتعد هذه المحاولات ناجحة إذا ما نظرنا إليها من زاوية الظروف التاريخية التي قيلت فيها، فلا يمكن أن ننتظر من شعرائنا أن يجددوا أكثر مما فعلوه في تلك الفترة.

ومع مطلع الأربعينيات ، ظهر ميل واضح نحو الخروج على نظام الشعر العربي القـديم، والتحرر التدريجي من قيود الأوزان الخليلية والقافية، خاصة من طـرف الشـعراء الوجـدانيين أمثال: محمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأبي القاسم خمار، وأبي القاسـم سـعد الله وغيرهم. والظاهرة نفسها نجدها عند الشاعر عبد الله شريط في ديوانه (الرماد)، ومن هنا يمكـن القول أن الشعراء الوجدانيين حاولوا أن يجددوا في موسيقى القصيدة الحديثة؛ فمنهم من سار على طريق الموشح دون أن يتقيد بشروطه، كما مر بنا في قصيدة ابن السائح، ومنهم من قسم قصائده إلى مقاطع، كل مقطع يستقل بقافيته ورويه، بيدا أن هذا المنحى التجديدي في التشكيل الموسـيقي للشعر الجزائري الحديث بقي يسير ببطء لاسيما قبل الخمسينيات .

وإذا ما استثنينا المحاولات الفردية الأولى، وجدنا أن الانطلاقـة الحقيقيـة للشـعر الحـر الجزائري بدأت مع الخمسينيات على أيدي جماعة من الشعراء أمثال: أبي القاسم سعد الله، وأبـي القاسم خمار، وصالح باوية وغيرهم، ممن كانوا ينظمون بين الفينة والأخرى بعض القصائد على طريقة التفعيلة، إلى جانب القصائد العمودية ولكننا " نجد في الوقت نفسه من اتجه إلـى الشـعر الحر بطريقة حاسمة لم يلتفت بعدها إلى الشكل القديم مثل سعد الله وباوية".(28)

ولعل الشاعر صالح باوية أكثر الشعراء الذين استطاعوا أن يثبتوا مقدرتهم فـي نظـم الشعر الحر، وسنسوق له من قصيدته (الصدى) هذه الأبيات التي تتجلى فيها خصـائص هذا الوطن بالمعنى الشامل حيث يقول :

.... وتمضي السنون
وأذكر يا طفلتي الو ادعه
بعينيك ترعش مأساتيه
وترقد (يافا) و(حيفا) وأصحابيه
بعينيك عمق كثيف الظلال
رهيب يغلف ألف سؤال
تطـــــــاردنـــــي
تصارع ذلي وغطرستي
تمـــــزق لـــــيلي
وتغزو وجودي في خيمتي(29)

فالتقطيع العروضي لهذا المقطع يبين أن الشاعر صالح باوية قد استطاع أن يتخلص مـن رتابة موسيقى العمود الشعري القديم، حيث نوع في عدد التفعيلات بين الأشطر كما تحرر من القافية تحررا يكاد يكون تاما. هذا عن التشكيل الموسيقي أما عن اللغة الشعرية.

ب ـــ اللغة الشعرية

وهي من أهم ما تتفاوت به منازل الشعراء وتتفاضل به أذواقهـم الفنيـة ، فـي أداء المعنى وبلوغ القصد في نظر النقاد و هي بالإضافة إلى ذلك ، معيار يختبر به مدى عمق ثقافتهم البيانية، ويعرف منه مقدار مطالعتهم الأدبية ، وهي الأداة الوحيدة التي ينقـل بهـا الأديب تجربته إلى الآخرين؛ فالتجربة الشعرية تظل كامنة فـي النفـوس حتـى تبرزهـا الصورة التعبيرية ، فعنصر اللفظ إذن في هذا المجال الحيوي علـى جانـب كبيـر مـن الأهمية " فقد يقوم به القصيد دون حاجة إلى صور خيالية أو موسيقى جياشة فإن الألفـاظ وصوتها ودلالتها وجوها وتآلفها كافية لإبداع القصيد البديع ".(30)

ومنذ القديم نجد النقاد العرب قد تفطنوا إلى أهمية العنصر اللفظي في الأثـر الفنـي فقالوا " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والقروي والبدوي وإنما الشأن فـي إقامة الوزن ، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك ".(31)

فكيف حال النص الشعري الجزائري الحديث من هذا العنصر الحيوي الذي لفت انتباه النقاد قديما وحديثا ؟، وما مدى مساهمتهم في تطوير اللغة الشعرية ؟.

إذا ما تجاوزنا فترة العشرينيات وأوائل الثلاثينيات التي اكتسى الشعر فيهـا وظيفـة الإصلاح والتوعية وغلبت عليه لغة ذات أنماط باهتة لا ترقى إلى المستوى الذي يثير فـي النفس إحساسات وخواطر وانفعالات، أو آثارا لتلك الشحنة التي تـردد ت داخـل نفـس الشاعر، ومن هذا القبيل ما وجدناه لدى الشاعر الطيبي العقبي في قصـيدته (ذقـت مـاء الحياة) وعند الشاعر رمضان حمود كذلك قبل أن يتوجه إلى التجديد ويعلنها صراحة.(32)

وقد يكون لذلك ما يبرره؛ لأن الشاعر في تلك الفترة كان يرى أنه لسان حال أمتـه الرسمي، الذي يترجم آمالها وطموحاتها، ولذلك عمد إلى استخدام ألفاظ مأنوسـة، ليـدرك جمهوره العريض أفكاره ومعانيه. والأمثلة في هذا كثيرة.

والحقيقة أن ذلك ليس صفة خاصة بالشعر الجزائري الحديث وحده، وإنما هو " مـن نتائج انحطاط المستوى الثقافي ومن سمات النهضة الفكرية في بداياتها ".(33)

وفي مطلع الأربعينيات أخذ النص الشعري الجزائري الحديث ينحو منحى آخر - في ظل الاتجاه الوجداني -على أيدي شعراء الجيل الثاني أمثال: عبد الله شريط ، والأخضر السائحي، وجلواح العباسي، وأبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمار وغيرهم، مع ملاحظة ما بين هؤلاء الشعراء من تفاوت في مستويات اللغة الشعرية والموهبة الخصبة، والإمكانات والمقدرة على استيعاب الاتجاهات التجديدية في الشعر العربي في المشرق؛ فقد وجد الشعر الجزائري في هذه النهضة الشعرية التجديدية ما ألهب منه المطارف - كما يقال - فتنفض في عقاله وانعتق من قيده وراح يحرك الوجدانية في الكلمة، ويفجر الشحنة الكامنة فيها؛ تلك الثورة التي حدد معالمها جبران خليل جبران بقوله " لكم لغتكم ولي لغتي، لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي منها ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم، لكم لغتكم ولي لغتي، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ودمعة في جفن المشتاق وابتسامة على ثغر المؤمن، لكم لغتكم ولي لغتي، لكم أن تلتقطوا ما تناثر خرقا من أكواب لغتكم ، ولي أن أمزق بيدي كل عتيق بال وأطرح على جانب الطريق كل ما يعوق سيري نحو قمة جبل، لكم لغتكم عجوزا مقعدة ، ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها ".(34)

وتعالت صيحات إيليا أبي ماضي من أعماق (جداوله) مخالفة مذهب القدماء :

لست مني إن حسبت الشعـــــــــــــر ألفاظا ووزنا

خـالفت دربـك دربـي وانقضى ما كان منا(35)

فكان لهذه الثورة على قوالب اللغة عند القدماء تأثير واضح على اللغة الشعرية للشعر الجزائري الحديث، حيث ابتعد بعض الشعراء عن نزعتي: التقريرية والخطابية.

والواقع أن الاستجابة لهذه الثورة التجديدية في الأدب العربي كانت مبكرة، فهذا رمضان حمود وهو من شعراء العشرينيات أعلن دعوته بصراحة إلى التجديد في اللغة الشعرية حيث يقول"...أجهدوا أنفسكم في درس لغتكم في فهم أسرارها، في تدقيق معانيها، في إتقانها غاية الإتقان فإذا تم بكم المراد واستحوذتم على جانب وافر منها، انبذوا عنكم كل صلة بينكم وبين ماضيها، اجعلوها وسيلة إلى نيل مآربكم، لا غاية لا تتجاوزونها، غيروا فننوا، وسعوا، أصلحوا، فإنكم بذلك تكونون عصرا مستقلا منيرا ذا ميزة على غيره ".(36)

وحتى ندرك هذا التطور الذي حققه النص الشعري الجزائري الحديث فـــي اللغـــة الشعرية، نسوق بين يدي حضراتكم نموذجين يعالجان موضوعا واحدا؛ أحدهما يمثل فترة العشرينيات والثلاثينيات، والثاني يمثل ما بعد هذه الفترة، يقول جلول البدوي وهـــو مـــن الشعراء المحافظين :

رقي لحالي ســعـــــاد لكي أنـــال لقـــاك
ردي علي وســـــادي يوما بحـــق هواك
أتيت طوع غرامـــي إليك حين دعاني
عرى النحول عظامي والدمع في سيلان
عانيت فيـــك حمامي وما أزال أعاني
هل تحفظين ذمامـــي يا من ملكت عناني
فإننـــي في هيامـــي ولوعتي وهواني(37)

وواضح أن لغة النص الشعري باهتة تقريرية، بعيدة كل البعد عن عنصـــر الإيحـــاء الشعري والشحنة العاطفية، وانظر في مقابل هذا، إلى هذا النص الشعري للشاعر جلـــواح العباسي وهو يناجي محبو بته فيقول :

باتت تسائل بعدك الأقمـــــارا روح تذيب بذوبها الأشفـــــارا
ويزيدها صمت الكواكـــب لوعة وهل الكواكب تملك الأخبـــارا
كيف استطعت الصبر عن عهد به كنا بخضراء الهوى أقمـــــارا
ونطارح الآمـــــال أشعارا بها نصبوا فتصبي حولنا الأطوارا
ونردد الأنغام في أذن البقـــــا فيرد عن نشواتنا الأكـــــــدارا
ونغازل اللذات في كنف اللقـــــا فتبيت تحت وطأتنا تتبارى(38)

فلغة هذا النص الشعري اعتمدت أساسا على التصوير، مما جعل الألفاظ تحمل شـــحنات عاطفية قوية، فانظر إلى قوله (كنا بخضراء الهوى أقمارا)، وما يحملـــه مـــن إيحـــاءات شعرية، وما يشيعه من جو ساحر، مليء بالحيوية والبهجـــة وقولـــــه (نطـــارح الآمـــال أشعارا)، وقوله (نردد الأنغام في أذن البقا) وما فيها من تجسيم للمعنويات، وكذلك قولـــه (نغازل اللذات). وعلاوة عن هذه الصور البيانية الرفيعة، نجد هناك محســـنات معنويـــة عفوية زادت من القيمة الفنية للنص الشعري كإيهام التضاد في قوله (نشواتنا الأكـــدارا) ،

ولعل المستمع لا يفوته ذلك النغم الصوتي الناتج عن تكرار حرف النون في قوله (نـــردد الأنغام في أذن البقا) وهو حرف لا تكاد تخلو منه كلمة.

ولاشك في، أن هذه كلها عناصر حيوية تساعد الشاعر على إثارة الإحساس لدى المتلقي.

ج ـــ الصورة الشعرية والخيال أو (الخيال الشعري والصور)

وإذا كانت اللغة الشعرية -كعنصر حيوي -على جانب كبير من الأهميـــة فـــي عمليـــة الإبداع الشعري كما رأينا؛ فإن التصوير أو الخيال الشعري ، لا يقل عنها أهميـــة كأحـــد الوسائل الفنية التي يرتكز عليها الأدباء عامة والشعراء منهم خاصة في نقـــل انفعـــالاتهم أولا، وأفكارهم ثانية إلى المتلقين ؛ فالصور ة على اختلاف أنواعهـــا -بالنســـبة للشـــاعر - ليست زخارف للتجميل أو عناصر زائدة لا قيمة لها؛ بل هي جزء مـــن عمليـــة الإبـــداع نفسها، يعبر بها الشاعر عن حالات غامضة، لا يستطيع بلوغها مباشرة، ومن ثـــم ينبغـــي عليه أن يوفر في صوره الشعرية، ما يضمن لها أن تصور الانفعال النفسي، وتنقل إحســـاس المعبر وذبذبات نفسه نقلا أمينا، لأن الفن في جوهره وحقيقة كنهه ما هو إلا "التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة "(39)

وانطلاقا من هذا يكون للخيال " في الشعر عمل يوازي عمل الموسيقي فـــي خلـــق الجو العاطفي الذي يقتضيه المقام وتلوينه بتهاويله، إذ أن تداعي الصـــور الذهنيـــة التـــي يحركها الخيال أنى كانت وجهتها، له دلالته على تعيين ما يكمن وراءهـــا مـــن شـــعور، وبعبارة أخرى كما أن الموسيقي ليست سوى ثوب تلبسه العاطفة للظهور ، فكـــذلك لـــيس الخيال سوى مرآة ترى فيها العاطفة وجهها مجلوا؛ ولذلك تختلف هـــذه الجلـــوة بشاشـــة وعبوسا باختلاف ما يحف بالمرآة من أضواء نفسية وظلال".(40)

وعلى الرقم مما كانت تتسم به الصور في النص الشعري الجزائري فـــي مرحلـــة العشرينيات في ظل الاتجاه النقدي القديم المولع بالأفكـــار والمعـــاني والقواعـــد النحويـــة والعروضية(41)، من الجفاف والتحجر، ووصف الأشياء وصفا خارجيا فوتوغرافيـــا، لا أثر فيه للإيحاءات النفسية والتلميحات الرامزة؛ فإننا وجدنا مع مطلع الأربعينيات الصـــور الشعرية أو الخيال الشعري الجامح، لدى الشعراء الجزائريين الوجدانيين، أو ذوي الاتجـــاه الوجداني، هذا الاتجاه الذي أصبـــح "يعلي من شأن التجربة الذاتية، ويتعشق المطلق ويهيم في اللاحدود ويعتمد على العاطفة العاتية الجامحة ويمتلئ بالأسى والكآبـــة والحنـــين إلـــى

المجهول، وتحس أن القصيدة من هذا النوع ترفع قناع الألفة عن وجـــه الكـــون وتعـــري الجمال النائم للناظرين، وتتعلق بالمدهش والعجيب والغريب وتبحث عن سر الحياة".(42)

ولكي ندرك هذا التطور الذي أحرزه النص الشعري الجزائري الحديث فـــي مجـــال الصورة الشعرية والخيال، نسوق النماذج التالية يقول مفدى زكرياء :

الموج ينقل في أصدائه قبلا يندى لها الصخر حتى كاد ينفلق

فقد منح الشاعر مفدى زكرياء الصورة جدة وابتكارا، بحث حملنا معه إلى عالم خيالي واسع، لا تستطيع أن ترسم أطره تلك القرائن المحسوسة وغير المحسوسة، ثم إن اســـتعارته القبل للموج ليست مصطنعة؛ بل تدفق طبيعي للحالة التي اعترت الشاعر، فجعلته يضفي على الصخر ذلك التجاوب الروحي لقبلات الموج في لحظة وجدانية هادرة وتأثر شديد".(43)

ولعل ما ميز الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين هـــو تحـــررهم مـــن الاستعمال المعجمي للألفـــاظ واعتمادهم على تفجيرالدلالات النفســـية لهـــا عـــن طريـــق استخدامهم الاستعارات أكثر من استخدامهم التشبيهات ، لأن الاستعارة مـــن حيـــث هـــي مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يرسمها الخيال تعد لغة تجســـيمية ، ولهـــذا عـــدها النقاد "مبدأ جوهريا وبرهانا جليا على عبقرية الشاعر"(44).

ومن أمثلة هذه الصور التي اعتمد فيها أصحابها على الاستعارات نســـوق الأبيـــات التالية من قصيدة لعبد الله شريط بعنوان (الغروب) يقول فيها :

يا غروب الحياة في قلبي الدامي كصخر يذوب بـــين ضلـــوعـــي
أنا من كنت في انتظار شروق كيف أمسيت في الغروب المروع
ونجوم الأحلام في أفقي النائي تـــدلـــت كـــواجمـــات الدمـــوع
والسنون العرجـــاء تزحـــــف بالنسيان عن ذكريات أمسي الصريع
في رمال حمراء تأكل من قلبي وتروي مـــن شعلـــــتي ونجيعي"(45)

فقد اعتمد الشاعر في تصوير آلامه التي جسدها في الغروب على الاستعارة أكثـــر من التشبيه مما أكسب الصورة ظلالا شعرية رائعة كقوله:

والسنون العرجـــاء تزحف بالنسيان عن ذكريات أمسي الصريع

فصفة (العرجاء) وصفة (الزحف) كلتاهما تدل على البطء مما يوحي معـــه بكـــره الشاعر هذه السنين واشمئزازه منها. كما نجد في قوله (أمسي الصريع) تـــوحي بتعلـــق

الشاعر بهذا الماضي الذي لم يدر كيف ضاع منه. وفي قوله (تأكل من قلبي) و (تــروي من دمي) استعارتان تدلان دلالة قوية على تأثر الشاعر من جراء أيامه العصيبة.

ومن الشعراء الذين برزوا في تجسيد هذه الصور الفنية مفــدى زكريــاء، ومحمــد الأخضر السائحي، وأبو القاسم سعد الله، وأبو القاسم خمار، والطاهر بوشوشي وغيــرهم، حتى أننا لنجد عند بعضهم من يغوص أكثر في استخدام المجاز استخداما جديدا تتجــاوب فيه الحواس على الطريقة التي اشتهر بها شعــراء الــمدرسة الرمزية ، التي يتزعـــمها (بودلير) الذي كان يقول : " إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب ".(46)

الهــوامـــــــش

1 ــ نور سلمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير ، ص: 126 - 128 .

2 ــ المرجع السابق ، ص: 180 - 181 .

3 ــ المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

4 ــ المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

5ــ د . محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص : 88 . ،

ــ وانظر كذلك : رمضان حمود حياته وآثاره لمحمد ناصر ، ص: 115.

ــ وانظر كذلك : رمضان حمود الشاعر الثائر لمحمد ناصر ، ص: 58.

6ــ د. صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص: 11، 12،

7ــ د. محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص: 88.

ــ وانظر كذلك : رمضان حمود الشاعر الثائر لمحمد ناصر ، ص: .58

8ــ د. محمد ناصر ، رمضان حمود الشاعر الثائر ، ص: 55.

9ــ د. محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: .99

10ــ د. صالح خرفي ، أطلس المعجزات ، من قصيدة (نوفمبر) ، ص: 180.

11ـــ أبو القاسم خمار، مقدمة ديوان (أوراق) ، ش ، و ، ن ، ت ، 1967م

12ــأبو القاسم خمار، مقدمة ديوان (أوراق) ، ش ، و ، ن ، ت ، 1967م.

13ــ صالح خباشة ، الروابي الحمر، من قصيدة (أخي الطالب)، ص:20 ، 21.

14ــ ديوان(اللهب المقــدس) لمفــدى زكريــاء ، منشـــورات وزارة التعلـــيم الأصـــلي والشـــؤون الدينـــية ،ط2 ،الجــزائــر ، 1983.

15ــ محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص: 17، 18.

16ــ مصطفى السحرتي ، الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث ، ص: 5.

17ــ جريدة النجاح، ديسمبر 1929، ص: 29.

18ــ ابن رشيـــــق، العمدة، ج1، .133

19ــ رمضان حمـــود ، بذور الحياة ، ص: 106.

20ــ البصائر، العدد: 177، (04/ 08/ 1939) ، ص: .8

21ــ ديوان (اللهب المقدس) لمفدى زكرياء ، ص: 22.

22ــ الشيخ عبد الغني النابلسي، نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبـــي المختـــار، ص: 149.

23ــ د. محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص: 103.

24ــ الزاهري محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر،ج1،ص: 56، 61.

25ــ ينظر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية لمحمد ناصر ، ص: 146.

26ــ ينظر: المرجع السابق ، ص : 147

27ــ ينظر آراء الشاعر في ذلك: اللهب المقدس، مجلة الأصالة، مارس-أفريـــل، 1973، ص: 217، 291.

28ــ د.محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ص:.156

29ــ صالح باوية ، ديوان (أغنيات نضالية) ، ص:36.

30ــ مصطفى السحرتي ، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ،ص:.57

31ــ الجاحظ ، كتاب الحيوان ،ج1 ، ص: .40

32ــ رمضان حمود ، بذور الحياة ، ص: 121.

33ــ د. صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ، ص: 341.

34ــ جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة ، ص: 88.

35ــ إيليا أبي ماضي ، الجداول ، ص: 9.

36ــ رمضان حمود ، بذور الحياة ، ص: .121

37ــ جريدة النجاح ، العدد :288 ، (1926/04/09) ، ص: 28.

38ــ الشعب الأسبوعي ، العدد ، 28 ، (01/17 1976) ، ص: 29.

39ــ المجمل في فلسفة الفن ، ص: 8.

40ــ إبراهيم القريضي ، الشعر والفنون الجميلة ، ص: 41.

41ــ د. جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص: 10.

42ــ د. إحسان عباس ، فن الشعر ، ص: .45

43ــ د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص: 401 ، .402

44ــ د. محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه لفنية ، ص: .401
45 عبد الله شريط ، ديوان (الرماد) ، ص: .126
46ــ أحمد هيكل ، تطور الأدب في مصر ، ص: 365.

مصادر ومراجع البحث

أولا ـــــ المصادر

أ ــ الدواوين والمجموعات الشعر ية

1ــ رمضان حمود ، بذور الحياة ، المطبعة الإسلامية قسنطينة ، 1928م.
2ــ باوية صالح ، أغنيات نضالية ، ش ، ،و ، ن ، ت ، الجزائر ، 1971م .
3 ــ آل الشيخ مفدى زكياء، اللهب المقــدس، منشــورات وزارة التعلــيم الأصــلي والشــؤون الدينيةط2، الجزائر ، 1983م.
4ــ شريط عــبد الــله، الرماد، ش، و، ن، ت، الجزائر، 1969م.
5ــ خمار أبو القاسم ، أوراق ، ش ، و ، ن ، ت ، الجزائر ، ط2 ، 1982م.
6ــ خباشة صالح ، الروابي الحمر ، ش ، و ، ن ، ت ، الجزائر ، 1970م .
7ــ خرفي صالح ، أطلس المعجزات ، ش ، و ، ن ، ت الجزائر ، 1968م.

ب ـــــ الدوريات الجزائرية

8 ــ جريدة النجاح ، العدد : 162 ، (06/13/ 1924م) .
ـــــ جريدة النجاح ، العدد : 288 ، (1926/04/09م).
9ــ البصـــــائـــــر، العـــــدد : 177 ، (08/04/ 1939م).
10ــ الشعب الأسبوعي ، العدد : 28 ، (1976/01/17م).

ثـــانـــيا ــ المراجع

11 ــ د. خرفي صالح ، الشعر الجزائري الحديث ، ش، و، ن، ت، الجزائر ، 1979م.
12 ــ د.خرفي صالح ، شعراء الجزائر ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة، 1969م.
13ــ د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1983م.
14ــ د .ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر ، 1983م.
15ــ هيكل أحمد ، تطور الأدب في مصر ، دار المعارف بمصر ، 1968م .

16ــ نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحريــر، دار العلــم للملايــين، ط1 ، 1981م .

17ــ جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، 1955م.

18ــ إ يليا أبو ماضي ، الجداول ، دار العلم للملايين ، ط11 ، بيروت ، 1977م .

19ــ النويهي محمد ، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1971م .

20ــ د . ناصر محمد ، رمضان حمود ، حياته وآثــاره ، المؤسســة الوطنيــة للكتــاب ، الجزائر ، 1405هــ /1985م

21 ــ د. صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، مطبعة المعرفة، القاهرة،1969م.

22ــ الجمحي (بن سلام) ، طبقات فــحول الشــعراء ، ج1، تحقيق محمود محمد شــاكر، دار المعرفة بمصر ، 1952م.

23ــ د. محمد مصايف ، دراسات في النقد والأدب، ش ، و ، ن، ت ، الجزائر، 1981م.

24ــ خلدون بشير ، الحركة النقدية على أيام بن رشيق المسيلي، ش، و، ن ، ا لجزائر،1981م.

25ــ أبو علي الحسن (ابن رشيق) ، العمدة في محاسن الشــعراء وآدابــه ونقــده ، مطبعــــة السعــادة ، ط2 ، القاهرة ، 1955م

26 ــ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، دار إحياء العلوم ، ط1 ، بيروت ، 1404هــ /1984م.

27ــ د. إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، ط6 ، بيروت ، 1979م.

28ــ إبراهيم القريضي ، الشعر والفنون الجميلة ، دار المعارف بمصر ، 1952م.

29ــ الجاحظ، كتاب الحيوان،ج1، تحقيق عبد السلام هــارون، مصــطفى البــابي الحلــــبي، القاهــرة، 1948م.

30 ــ الــزاهري محمد الهادي السنوسي ، شعــــراء الجــــزائر في العصر الحاضر ، ج1 ، ج 2 مطبعة النهضة ، تونس ، 1926م ،1927م .

31ــ نــور سلمــان ، الأدب الجزائــري في رحــــاب الرفــــض والتــــحرير ، دار العلــم للمــلايين، ط1بيروت ، لبنان ، 1981م.

32ــ د.ناصر محمد ، رمضان حمود ، الشاعر الثائر ، المطبعة العربية ، 1972م.

أثر البيئة الاجتماعية والثقافية في الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر

أ. حمودي السعيد
جامعة المسيلـــة

إن الحديث عن الحركة الأدبية و النقدية و تأثير البيئة عليها يستوجب ذلـــك علينـــا معرفة ماهية النقد و ما الغاية منه.

النقد كلمة مأخوذة في الأصل من نقد أو انتقد الصيرفي الـــدراهم وهـــو عمليـــة (تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها)[1] أي التمييز بين صحيحها و زائفها ، أو بين جيـــدها ورديئها ومنه " النقاش" قيل :"ناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر[2]" ،هذا هو المعنـــى الواســـع الشامل للكلمة غير أنها قد تقتصر على معنى الزيف والعيب من ذلك حديث أبي الـــدرداء (إن نقدت الناس نقدوك و إن تركتهم تركوك[3]).

وبهذا المعنى استعمله بعض المحدثين من الكتاب وجعلوه رديفا للتقريظ أي المـــدح والثناء وقالوا : " باب النقد والتقريظ " أي باب ذكر المساوئ وذكر المحاســـن " وإن أنســـب المعاني الذي أخذ عنها النقد الأدبي في العربية هو تمييز العملة الفضية والذهبية من زائفهـــا مما يستلزم الخبرة والفكر ثم الحكم وهو المعنى الأقرب" من الأصل الاشتقاقي المرادف للنقد في اللغات الأوربية Criticism ومعناه في الأصل الحكم أو التفكير[4]

إن جوهر النقد الأدبي يقوم على الكشف عن جوانب النضج الأدبي وتمييزهـــا مـــن سواها عن طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها وغالبا ما يكون النقـــد في مفهومه الحديث – لاحقا للإنتاج الأدبي لأنه تقويم لشيء سبق وجوده وإنه علـــم مـــن العلوم الإنسانية "[5]

---

[1] ابن منظور لسان العرب م3 ص425

[2] د . خالد يوسف في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ص12

[3] أحمد أمين النقد الأدبي ج3 ط4 ص17

[4] د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ط2 دار العودة بيروت لبنان ص11

[5] د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ط2 دار العودة بيروت لبنان ص12

و لارتباطه بالعلوم الإنسانية تقدم بتقدم تلك العلومأفادته منها ومحاكاتـــه لمناهجهـــا بذلك تظل الصلة وثيقة بين الأدب ونقده وتتلاقى فلسفة النقد الأدبي الحـــديث مـــع فلســـفة التارخ الحديث أو ما يمكن تسميته " النقد التاريخي" إذ لم يعد التاريخ بحثا عـــن الإمتـــداد الزمني في الماضي بوصفه إطارا لما وقع فيه من حوادث ولكنه أصبح كشفا عـــن القـــيم الإنسانية فيما تكشف هذه الحوادث من قوانين إنسانية محدودة بعواملها التاريخية لقـــوانين الاقتصاد السياسي في المجتمعات الماضية أو عوامل التقدم الثقـــافي وانحطاطـــه والأمـــر كذلك متعلق بالأدب وعلوم اللغة ومن الجلي أن دراسة النقـــد الأدبـــي تمـــس الأدب فـــي حاضره لتوجهه في مستقبله والناقد العبقري كالكاتب العبقري قد يضيف جديدا بما يـــدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شـــرحا فنيا وعلميا ويقيد فيه مما أطلع عليه من التراث الأدبي وتـــراث النقـــد والكاتـــب والناقـــد كلاهما والحالة هذه صادر عن عبقريته وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحـــدث عنهـــا فرجيل في " الكوميديا الآلهية" لـــ: "دونته" حين قال:" لقد وصلت إلى مكـــان لا أســـتبين بنفسي ما وراءه وقد سرت بك إليه بعلمي وفني ومنذ الآن اتخذ هاديا ما طـــاب لـــديك إن أنك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة " التي هي مسالك الصحة والتعليم"[1]

<u>علاقة النقد بالأدب</u>

أما فيما يتعلق بالنقد الأدبي فإن الأدب له ارتباط وثيق بالنقد فلا يتقـــدم بدونـــه في هذا يقول الدكتور عبد الله ركيبي " ولاشك في أن العلاقة بينهما حميمة علاقـــة جدليـــة فإذا قلنا إن ضعف الأدب من ضعف النقد فإن العكس صحيح أيضا ذلك أن من الصـــعب الفصل بينهما أما فيما يتعلق بوظيفة الناقد فإن مهمته هو تفسير هذا الجمال وإظهار طريقة الأديب في الحث على الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شر " فعلمه خلـــق جديد للمادة التي ينقدها وإعادتها على نحو تظهر معه قدرته على التذوق والفهم وتوصـــيل ذلك للآخرين) غبر انه من يختلف مع الركيبي في مفهوم وتحديد مهمة الناقد بهذا الشـــكل فلغيره من يرى أن مهمة الناقد مستقلة عن مهمة الأديب أو هي غير تابعـــة لهـــا بالشـــكل الذي حدده الركيبي.

[1] د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ط2 دار العودة بيروت لبنان ص26

فالناقد ليس مفسرا أو واسطة فحسب بل هو صاحب موقف يقفه في تكامل أوتناقص مـع موقف الأديب و إن النقد الأدبي في الجزائر مر بمراحل متباينة كان في بـدايتها تقليـديا إلى أوائل العشرينات التي ظهرت فيها نظرة جديدة إلى ألدب و وظيفته غير أنه لم يكـن لها صدى في نفوس الأدباء يقول الركيبي: " على أن هذه الآراء التقدمية حـول النقـد والشعر لم تستمر ولم تجد لها صدى في نفوس الأدباء لأسباب كثيرة منهـا أن الشـعراء والنقاد كانوا من المحافظين ومن رجال الدين المصلحين ثم أن التقاليد النقدية لـم تترسـخ في البيئة الأدبية الجزائرية"[1].

أثر البيئة على الحركة الأدبية و النقدة في الجزائر(اجتماعية و ثقافية)

*** وضع الأديب في البيئة الاجتماعية والثقافية (بعد الحرب العالمية الثانية) على وجه الخصوص .**

إن البيئة الاجتماعية هي التربة التي ينشأ فيها الأديب وعلى قدر غنـي وخصـوبة هـذه التربة أو فقرها تأتي الثمار .

ونظرة متفحصة في الأوضاع والظروف التي كان يعيش فيها المجتمع الجزائري قبـل حرب التحرير تعطينا الإجابة الشافية ....في الوقت نفسه كما كان يعانيها هذا المجتمع من قهر واضطهاد وفقر وحرمان ومرض فكان بذلك منشغلا بمفهوم يدعه وفـي أثـر ذلـك يصرف طاقته ويعرف ذاته بعيدا عن الاهتمامات الرئيسية التي لاغنى لـه عنهـا وفـي مقدمتها النشاط الثقافي بصفة عامة والنشاط الأدبي بصفة خاصة لما لهـذا الجانـب مـن أهمية قصوى في حياة الأفراد والجماعات على حد سواء لأنه مـرتبط بـالروح البشـرية والضمير الإنساني.

- وفي حديثنا عن البيئة الاجتماعية الجزائرية وتأثيرها في الأدب والأدبـاء إن المسـؤولية المشتركة والتأثير متبادل غير أن المقصود من هذا هو بيان مدى خطورة البيئة الاجتماعيـة في الحياة الأدبية. و حول وضع الأديب اجتماعيا واقتصاديا يقول (رضا حوحـو) : " وإذا ألف أحدنا كتابا ليضعه في رفوف المكتبة الجزائرية الفارغة وقف محتارا أين يطبعه ؟ ومن يتكلف بطبعه ؟ وكيف ينشره ومن يتكلف بتوزيعه وبيعه ؟ ثم.....ثم من أيـن لـه النقـود اللازمة لنفقات الطبع الباهظة وهو من الذين تجوز فيهم زكاة الفطر"[2].

[1] د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 56

[2] د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 56

لكن ابن منصور لايرى للفقر أي تعطيل للإنتاج كما لا يرى للسعي في طلب الرزق دخلا في ا بعاد المواهب عن الإبداع يقول : " ولو كان هذا صحيحا لما رأينا في ميـدان الأدب كاتبا يصول ولا شاعرا يجول ولما كان حظنا أن نستمتع بآداب صفوة الأدبـاء القـدامي والمعاصرين لأن جلهم ولد في العدم وترعرع في المتربة وشب في الإملاق ومـات فـي الحرمان فكان الفقر يزيدهم اقتدارا على العمل .

وهذا (حمزة بوكوشة) أحس بظلم الأديب عندما بدا له أن الشيخ البشير الإبراهيمـي يقسو عليهم مخاطبا إياه بما يلي :

" حدثتني نفسي عند قراءة مقالكم الممتع أن فيه شيئا من القسوة والحيف على أدبائنا حيـث وصفتموهم بالكسالى وما هم بكسالى ولكن للبيئة الاجتماعية أثر بالغ فيمـا نحـن نكابـده ونعانيه عن جدب في القرائح وشعور بمركب النقص في طائفة أخرى لا تقـدر إلا علـى السلخ والمسلخ فتسقط عند المحاكاة في هوة عميقة مالها من قـرار و هيهـات أن ينمـو الأدب في أمة تكافح عن كسب الضروري من العيش وهي مرهقـة بالنوائـب المتعـددة والضرائب المتجددة حتى كادت تضرب عليها ضريبة الإستدفاء و الاستظلال تعيش تحت سلطان لا يعترف بلغتها ولا بدينها ولا بجنسها همه تضليلها وتذليلها وتفقيرها وتحقيرهـا حتى تخيلت ثم خالت أنها ما خلقت على وجه البسيطة إلا لتضطهد وتستعبد لـذلك تـرى الأدباء .وأنت من أعرف الناس بهم وأرأفهم بهم – غرباء في هذه البلاد وكادوا يعتقـدون وجودهم في المجتمع من الآفات[1] "

إن في هذا تعبير وبجلاء عن الوضعية الصعبة جدا التي آل إليها المجتمع الجزائري ومـا فيه من طاقات مادية وبشرية في ظل إدارة اسـتعمارية تسـتغل الـبلاد والعبـاد وتكبـل الحريات وتضعها في الأغلال وتحارب أدنى بصيص من الأمل وكل بذرة للتحرر.

وفي ظل هذه الظروف يقول بكوشة " إن الوسط الذي نعيش فيه يفنـي العـزائم ويخلـق الهزائم " وهكذا يرد بكوشة على مقال وجهه الإبراهيمي إلى الكتاب وقد اتهمهم بالتقصـير في الكتابة " لك الحق يا سيدي أن توجهنا وترشدنا وتقـول: اجتهـدوا وابحثـوا ونقبـوا واصبروا وصابرو في سبيل لغة القرآن فإنكم أنتم حماتها وأنصارها فإنها إن تـودع فـي هذه البلاد فذلك فناؤكم واضمحلالكم فحذار وحذار أن تؤتى مـن قـبلكم فـنحن ينقصـنا

[1] د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 57 - 85

التوجيه في كل شيء ولن نجذ موجها رشيدا ذا رأي سديد مثلكم ولكنـــا لا نقـــركم علـــى وصفنا بالكسل[1] "

إن بكوشة يؤمن إيمانا قويا أن التوجيه هو الذي ينقص الأدباء الجزائريين فهم في حاجة إلى من يرشدهم ويدلهم على الطريق الصواب والنجاح وتجنبهم العثراث والمزالـــق كما انه يؤمن أن الجزائر لا تخلو من عبقريات تضاهي عبقريات الشرق والغـــرب ولكـــن الأوضاع الاجتماعية البائسة التي يتخبط فيها المجتمع هي التي جعلته غيـــر قـــادر علـــى رعاية تلك العبقريات بل جعلته يغتالها دون وعي أو إرادة بفعل الخناق المضروب عليهـــا من طرف الاستعمار الذي يدرك جيدا أن الأدباء مصدر رئيسي من مصادر الخطر لأنهـــم حماة القيم الاجتماعية ودعاة التمسك باللغة العربية والدين والأرض وهم قادة الأمة بذلك و محرضوها على النهوض والثورة وإنهاء الوجود الأجنبي ومن ثم حـــاربهم المســـتعمر ومحاولا إبعادهم عن والعمق الإستراتيجي للجزائر وهو المشرق العربي لتحقيق عدوانيتـــه الرامية إلى ترويض المجتمع الجزائري و سلخه من شخصيته وإلحاقه بفرنســـا ... حتـــى يتكون بذلك جيل متذبذب لا هو بشرقي و لا بغربي، لا يصدق عليه من الأسماء إلا نـــشء الاستعمار(المسلم الفرنسي)

* لاجرم أن علماء العربية وأدباءها في هذه الديار غرض ومرمى لفـــتن كقطـــع الليل المظلم تصب عليهم من سلطان غاشم و أمة جاهلة ونفس لوامـــة فالســـلطان يريـــد تسخيرهم لهدم كيانهم وقطع الصلة بين ماضيهم وحاضرهم والأمة تتدخل فيما لا يعنيهـــا من شؤونهم وتحاسبهم على الأنين والتأوه ولا ترضى عـــنهم إلا إذا كـــان عنـــدهم عـــزم المرسلين والنفس تلومهم إذا ذهلوا عن أداء واجب من الواجبات ولو كان في آدته تكليـــف ما لايطاق "[2] و ما يلاحظ من هذا أن الأديب آنذاك كان يعيش تحت أحكام عرفية فرضتها الشخصيات عاش وضعا اجتماعيا محافظا متشددا ألحق الأديب أتعابـــا وأضـــرارا علـــى المستوى الشخصي والأدبي عاش في ظل بيئة اجتماعية محافظة محاطة بســـياج حديـــدي محاصر في بيئة متأزمة متخلفة

[1] د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 58

[2] د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 59

هذا عن البيئة الاجتماعية أما عن وضعه الثقافي ، فإن الأديب لم تتـوفر لـه الظروف التي تساعده على صرف طاقته واهتماماته بالثقافة والأدب قراءة وتأليفا فهو يكد ويجد ويصل بياض نهاره بسواد ليله من أجل توفير لقمة العيش لنفسه ولمـن هـم فـي كفالته، غير أن هناك من رد على هذا الرأي إذ ان النشاط الثقافي والأدبـي لـيس ميـدانا للاحتراف كما هو ليس سببا مشروعا للبطالة.

- ومما يلاحظ أن المجتمع قد فرض هيمنته الواسعة على الأدباء و فرض علـيهم أسـاليب ورؤى معينة في الكتابة وبقدر مايعد ذلك محافظة يعد ضعفا واهتزازا في شخصياتهم أيضا.

* واذا تتبعنا البيئة الثقافية وحاولنا سبر أغوارها من خلال آراء بعض النقاد فإننا سـنجد القاسـم المشترك بينهم جميعا هو التشكي من هذه البيئة لما يعتو رها من تخلف وجمود وجهل .

حيث نقف على جوانب هذه البيئة، فيقدم لنا ابن منصور صورة عـن الوضـع الثقافي " فلماذا هذه الكتابة ؟" و أي فائدة منها فلا تدعوني إليها يا صديقي فقد طلقتها ولـم أجد من يشجعني على الرجوع إليها فلا الصحافة صحافة ولا القراءة قراءة أما التـأليف و حديثك عنه فهل بلغك كتاب عادة أم القرى فقد طبعت أربع آلاف نسخة منه وقد اسـتطعت بعد الجهد أن أوزع ألف نسخة في الجزائر وأن معظم ما بيع منها ما زالـت نقـوده فـي جيوب الكثيرين من زملائنا الذين تبرعوا علينا ببيعها[1]"

قدم لنا حوحو صورة واضحة عن المصاعب الجمة التي يلاقيها الأديب في توزيـع وبيـع أعماله ومصاعب الطباعة، فلم يكن أحمد رضا حوحو وحده الذي أعرب عـن تشـاؤمه إزاء البيئة الثقافية المحافظة وإنما نقادا غيره ذهبوا مذهبه في رصد وتوضيح هـذه البيئـة التي لا يوجد فيها ما ينمح الأديب الجزائري الحماس المطلوب والقوة للغوص فـي دنيـا الإبداع والتأليف فهذا الصالح بوغزال في مقال " مالهم لا ينطقون" يؤكـد بـؤس الأديـب الجزائري وغربته الروحية والفكرية بين أبناء جلدته لأنه كما يقول " إذا كتـب أو شـعر لايجد من يفهم لغته ويقدر روحه ويتذوق كلامه فهو لهذا ينزوي ويعتزل دنيا القلم والأدب وينطوي على نفسه ويلوذ بالسكوت يفعل هذا كارها لان الظروف والأحوال ألجأتـه إليـه إلجاءا ويفعله متألما حزينا لان نفسه الكبيرة الحساسة التي يحملها بين جنبيه تأبي عليـه أن تحطم قلمه ويئد أفكاره ويغمد سيفه في قرابه و يحكم على نفسه بنفسه بـالعقم والجمـود

د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 66 ينظر البصائر س2 ع7 1947/9/19 [1]

وإهمال الفكر وجدب القريحة وهو أعرف الناس بقيمتها وأدراهـم بمـدى اسـتعدادها ولا نتحدث عن هذه الفئة التي تفهم من العربية والتي تقدرها والتي اختارتها العنايـة اللاهيـة لتقوم بأمانة الدفاع الثقيلة عن هذه اللغة وحمايتها في هذا الـوطن المنكـود الحـظ الـذي اصطدمت كل العوامل وتآزرت كل القوى على محاربته[1]"

أما" المكي النعماني " فانه يحمل الأمهات بالتحديد مسؤولية الوضع الذي يؤول إليه الأبنـاء عندما ينخرطون في الحياة العامة حيث يظهر اهتزاز في شخصياتهم لان التربيـة التـي تلقوها لا تمنحهم القوة الكافية لإظهار رأيهم والدفاع عن وجهات نظرهم يقـول : " أمـا الأمهات غفر الله لهن فيقضين مع أبنائهن الهزيج من الليل في سرد مزيج متنـاقص مـن خرافات لا يشتم فيها غالبا أي رائحة من حرية الفكر أو سمو العاطفة لأنها تعتمـد علـى التهويل الخيالي في الرواية لا على التعليم العلمي فينام الأبناء وهم يحملون بمـا أزعجهـم وأدخل الروع في نفوسهم فإذا تقدمت بهم السن فلن يجدوا أمامهم إلا نفس الصورة مكبـرة محورة تحت رأيه (سلم تسلم) تبين من هذا أثر التربية وانعكاساتها فـي حيـاة الأفـراد والمجتمعات.

ومن خلال استقرائنا لآراء النقاد الجزائريين يتضح جليا أنهم مجمعون على عـدة عناصـر مشتركة تدخلت في فرض أزمة ثقافية حقيقية يمكن تحديدها في العناصر التالية السالفة الذكر وهي:

1- البيئة المحافظة.

2 – قلة التشجيع.

3 – قلة القراءة.

4 – صعوبة النشر و التوزيع و ارتفاع تكاليف الطبع.

5 – سوء التربية في الأسرة الجزائرية و الإيمان ببعض الخرافات.

القراءة :

فإذا كان التشجيع المادي والمعنوي حيويا وهاما في دفع الأدباء إلـى بـذل المزيد من الجهد والعطاء الإبداعي ورفع المستوى الفني لذلك العطاء فان اهتمـام القـراء بأعمالهم واقبالهوم عليها بالقراءة وإبداء آرائهم فيها يصدق ونزاهة لايقل أهميـة وحيويـة عن هذا التشجيع فالقراء هم الوسط الطبيعي لحياة الأديب معنيون بنتاجـه ووصـفه فـي

د. عمار بن زايد النقد الأدبي الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990 ص 68 صدر هذا المقال

[1] بجريدة البصائر س2 ع216 1953/1/30

مكانه اللائق بالنقد والتوجيه وبدون ذلك، فالكتابة تفقد مدلولها الوظيفي و بفقدانها للطـــرف المتلقي تصبح ملغاة ومن هنا تظهر الأهمية البالغة لعنصر القراء

إننا نلاحظ أن الشكوى من قلة القراءة والتذومر من ضعف التشجيع لدى النقـــاد الجزائريين كان من أسباب ضعف الإنتاج وقلة وفرته إلى جانب ذلك مسألة الطبع والنشر والتكاليف الباهظة شكلت هي الأخرى محورا هاما في كتابات العديد من النقاد الجزائريين وفي مقدمتهم رضا حوحو فكانت من أكبر العواقب التي واجهتها الحركة الأدبية الجزائرية الحديثة و عانى منها الأدباء الأمرين فانعكست تأثيراتها السلبية عليهم أيما انعكاس فاتهموا بعدم التفاعل مع الأحداث الجسام أو الانفصال عن المجتمع فكان لهم لوم وعتاب وتجريح، فالأزمة الأدبية والثقافية كما عكستها آراء النقاد الجزائريين تعود إلى عدة عناصر خارجة عن إرادة الأديب لكنها عليه سلطان يكبله وهو باعتباره أديب موهوب يطمح إلـــى إبـــداء أفكاره في مجريات الأحداث ويرغب في توجيهها سواء أكان الأمر يتعلق بالحياة الأدبيـــة أو الاجتماعية أو السياسية أو الدينية.

الصحافة ووسائل الإعلام

شك النقاد الجزائريون ومنهم احمد رضا حوحو في قدرة هـــذه الوســـائل وفـــي مقدمتها الصحف الجزائرية على استيعاب ثورة الأدباء الجزائريين على الأوضاع الســـيئة في شتى المجالات يقول : (وهل تقوى صحفنا المحترمة على تحمل مســـؤولية ضـــربات معاولهم "يقصد الكتاب أو الأدباء" وهم ينزلون على كـــل معـــوج فـــي الأدب والمجتمـــع والسياسة إني أشك في ذلك وإذا ما رضيت بالنشر وتهديم معوج فهل من الممكن أن نصل إلى اتفاق تعريف معوج وتحديده إني اشك في ذلك كثيرا ولجريد البصائر عـــذرها فهـــي لسان حال لحركة الإصلاح لا يمكنها أن تحيد عن خطتها لتتبع هوس أديب لا تـــدري أي مسلك يسلكها به وللأدب الحي عذره أيضا فهو يتطلـــب الحركـــة ويمقـــت عـــالم القيـــود والسدود). إن حوحو يوجه نقدا ضمنيا إلى جمعية العلماء المســـلمين كحركـــة إصـــلاحية متشددة في بعض الأمور والى جريدتها الناطقة بلسان حالها (البصائر) وقد تمثل ذلك في تضييق حرية الأديب.

و بهذا نجد أن أحمد رضا حوحو يبرر ضعف الإنتاج و قلته، لأن الأدباء لـــم يجـــدوا الصدى لنداءاتهم و لم يجدوا التربة الخصبة لبذورهم.

أسباب ضعف ازدهار المقالة النقدية في الأدب الجزائري :

و لعل أهم العوامل التي حالت دون ازدهار المقالة النثرية وجعلها لا تتجـاوز حـظ المحاولة البسيطة جملة من الأسباب، إن أولائك الكتاب لم يكونوا أولي ثقافـة عصـرية أكاديمية وإنما كانت ثقافتهم تقليدية في الغالب عصامية قائمة على الاسـتيعاب الشخصـي دون موجه خبير أو أستاذ تحرير .

- عدم وجود إنتاج قصصي غزير أو مسرح وفير ذلك إن الفن القصصي بمعناه الـدقيق لم يظهر في النثر الأدبي الجزائري إلا بعد الحرب العالميـة الثانيـة علـى حـين الفـن المسرحي لم يكن الفحول من الكتاب يعنون به كالإبراهيمي الذي خلف مسرحية واحـدة " رواية الثلاثة"" كتبها شعرا تقع في ألف بيت ولا تبرح مخطوطة واليه توفيق المدني....

- إن الذين كانوا يقودون الحركة الأدبية ويوجهونها لم يكونوا معجبين بالثقافـة الغربيـة التي المسرحية ابنتها والقصة الحقيقية الراقية ذات القواعد والأصـول كانـت أثـرا مـن آثارها.

- ونتيجة لقصور أولائك الكتاب في الثقافة الأكاديمية العليا التي يتسلح بها الناقد المختص فتمكنه من إجراء الأحكام الصحيحة وإقامتها على أساس من العلـم والخبـر ة، فالمقالـة النقدية في الجزائر بذلك لم تعرف تيارات نقدية أو مدارس دار حولها الخلاف في الـرأي بين النقاد ونشبت بينهم المعارك الأدبية من أجل الخلاف في المذهب، كذاك الذي ثار بـين طه حسين والرافعي حول القديم والحديث في مصر .

أو كالقضية الأدبية الكبرى التي يمثلها أحسن مصدر في كتاب" أبـي الحسـن الآمـدي" الموازنة بين البحتري وأبي تمام"، وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه " لعلي بن عبـد العزيز الجرجاني" ، أو كذالك الذي ثار بين النقاد القدامى حول محافظة البحتري وتجديـد أبي تمام في العصر العباسي، وان تلك المعارك عادة لا تكون إلا في أدب بلـغ القمـة أو كاد، كما لا تنشأ مثل هذه المعارك الأدبية التي تتولد منها مذاهب نقديـة إلا بـين أدبـاء الطبقة الأولى.

- كما أن عدم اشتغال الكتاب الجزائريين بموضوع الأدب البحت وحده ،كونهم خلال هذه الفترة لم يكونوا يحترفون الأدب قاصرين أنفسهم عليه وحده بل أن معضم هؤلاء الكتـاب كانوا معلمين في المدارس العربية الحرة واقفين جهودهم على التدريس وتوجيه الناشـئة ، وإعطاء دروس الوعظ والإرشاد والتعليم الديني خلال كل شهر رمضان فينتقلون فجأة من

الأدب إلى الدين ومن مجال الخيال الرحب إلى مجال الإرشاد الديني المحض بما فيه مـن وقار وقيد[1].

إن هذه الظاهرة مفروضة على الكتاب الجزائريين لأنهم كانوا يحترفـون مهنـة التعلـيم ويقتاتون منها كما أنهم كانوا منتمين إلى الحركة الإصلاحية التي تعول عليهم فـي تربيـة النشء وتنوير الأفكارو في وعظ العوام وإرشادهم إلى سبل الخير وبذلك كانوا مضـطرين إلى ذلك اضطرارا ومن المقالات التي يمكن إدراجها بتحفظ فـي بـاب النقـد مـا كتبـه الإبراهيمي بعنوان "انتقاد ورده"[2] وكان قد رد على من انتقده حين جرد محمد العيـد مـن الألقاب التي كانت تكال له بسخاء وقد انتهى الإبراهيمي في هذه المقالة إلى أن الألقـاب الأدبية أصبحت كالألقاب السياسية فان العيد وأمثاله من المحسنين لفنونهم وإن الألقـاب لا تزيد في محمد العيد إلا بمقدار ما زادت الباشاوية في قيمة طه حسين[3].

ومن المقالات النقدية التي ظهرت خلال هذه الفترة (أدب القصة والعقاد) ونجـد محمـد الجيجلي ينقد مسرحية (شهرزاد لتوفيق الحكيم)، ومن الأجناس الأدبية التي انصبت عليهـا المقالات النقدية وحاولت تقويمها وتبين ما فيها من محاسن وعيوب الفن القصصي عنـدما ظهرت رواية أحمد رضا حوحو بعنوان (غادة أم القرى) فقد حاول محمد الشـبوكي أن يقدم دراسة حولها وينشرها بمجلته التي كان يصدرها بمدينة الجزائر (إفريقيـا الشـمالية ماي 1949 ص 38 - 42) وقد حاول إسماعيل العربي أن ينتقد حوحو في هذه الروايـة التي كانت أول ما صدر من الأدب الروائي باللغة العربية في الجزائـر فعـرض لبنائهـا الفني واهتم خاصة بالجانب النفسي فيها ثم للأسلوب بأنه مهلهل أما اللغة فقد اعتبرها فـي هذه الرواية دون المتوسط.

الذين عينوا في مساجد الجزائر يقول الدكتور : عثرنا على قائمة بأسماء الأساتذة الذين عينوا للقيام بالوعض والإرشاد في مساجد الجزائر ونوادها العامة بالنسبة لشهر رمضان من سنة 1386 هجرية في ب2 ،ع 86 1949/7/11 وقد ألفينا من بين هؤلاء الوعاظ المرشدين الشيخ الإبراهيمي نفسه وابن ذياب ، واحمد بن عاشور ،ومحمد الشبوكي نو وعبد الوهاب بن منصوركما يذكر الإبراهيمي في ب 2 ع4 -1949/08/29

[1]

[2] نشرت المقالة في ب2 ع239 234 .1953/09/4 .ص7 عد 3

[3] عبد المالك مرتاض فنون النثر الدبي الجزائري الحديث ص 104

إن من يلاحظ من مقالي الشبوكي وإسماعيل العربـــي يقتنـــع بـــأن الأول كـــان مقرض في حين أن الثاني حاول أن يكون ناقدا غير أن المسرحيات التي ظهرت يومئـــذن في الجزائر لم تلق من يحللها للقراء أو ينقدها لهم فيبين ما فيها من عيوب أو ما صـــادفها من توفيق وإبداع فان هذا الإنتاج كذلك لم يحظ إلا ببعض التقريظات المقتضبة والتعليقات البسيطة، ولعل أحسن ما يمكن إدراجه في إطار المقالة النقدية حول المسرحية في الجزائر تلك المقالة التي كتبها احمد رضا حوحو محاولا فيها تحليل (مسرحية الصحراء[1]، التـــي قدمتها فرقة محمد الطاهر فضلاء ،اعتبرها حوحو طفرة في مجال هذا الفـــن ورأى أنهـــا صادفت نجاحا كبيرا لأنها خلت من الأخطاء الفنية السابقة التي كان المســـرح الجزائـــري يتيه في ظلماتها ومع ذلك فان كلمة حوحو كانت أدنى إلى التقـــريظ المســـرحي والمـــدح البحت فيه منها إلى النقد الموضوعي الصرف فقد أغفل فصول المسرحية مـــن التحليـــل والتعليق[2] ،فقد أرسل أحكامه عامة لا تكاد تغني شيئا كثيرا كقوله : " كانت الرواية ناجحة للغاية تأليفا وتمثيلا " ومثل ذلك يقالوا في المقال الذي كتبه أحمد سحنون حول مســـرحية " خالد"[3] ، وشاع لون من الكتابة يمكن إدراجه في باب المقالة النقدية أيضا وهو التقريظـــات وإن أدب التقريظات في الجزائر يكاد يكون أعم وأشمل وأوفر من النقد الخالص في حـــد ذاته ومنه التقريظ الإبراهيمي حين ظهر كتاب " مجالس التذكير " لإبـــن بـــاديس وتقـــرظ عمر شكيري " لكتاب المتوسط الكافي" وتقرظ ابن باديس لكتاب (محمد عثمان باشـــا داي الجزائر) لتوفيق المدني ثم تقريظ كتاب تاريخ الجزائر في القديم والحديث للشيخ مبـــارك الميلي، كما عرف أدب المقالة في الجزائر لونا آخر من النقد التعليمي كان يتمثل هذا فـــي الكتابة حول تصحيح الأخطاء اللغوية والإملائية ونحوها كمقال كتبه الإبراهيمـــي(ســـؤال وجوابه)[4] رد فيها على من أنكر لفظ (بعلة) مع أنه ثابت في العربية وقد اتهم الإبراهيمي قي هذا المقال الأدباء الجزائريين بالكسل وقلة الإلمام حتى إنهم ارتابوا فـــي هـــذه اللفظـــة

[1] نشرت المقالة في ب2 ع234 – 1953/9/4 ص7 عد3-4

[2] عبد المالك مرتاض النثر الفني في الجزائر المصدر السابق ص105

[3] نشرت المقالة في ب2 ع17 – 1947/12/29 ص7-8

آثار ابن باديس 3 – 163/152 ينظر البصائر 2 ع143 1950/12/19 ص وواضح أن لفظ "بعلة" لفظ فصيح و لكنه لا يستعمل في كتابات المعاصرين و إلا فإنه يقال "بعل" و بعلة كما يقال

[4] زوج و زوجة النثر الفني في الجزائر المصدر السابق ص106

التي كانت وردت في بعض مقالات الإبراهيمي هل هي فصيحة حقا ؟ ثـم نصـح لهـم بإدمان القراءة المتأنية المتدبرة لكتب الأدب والاستكثار من حفظ اللغات والأمثال ومعرفـة مواردها ومضاربها .

و خلاصة القول في هذا الموضوع حول عوامل تأثير البيئة الاجتماعية و الثقافيـة في الحركة الأدبية و النقدية في الجزائر، يمكن اعتبارها أزمة كانت في مرحلـة انتقاليـة أصابت الأدب الجزائري بامتحان ليثبت قوته كما كان الأدباء الجزائريون خلالها يعـانون من مخاض عسير عرف الولادة والنور على يد أجيال بعده وفي ذلك كانت المسؤولية كما رأينا مشتركة بين المجتمع والأدباء والقراء.

أثر البيئة الاجتماعية والثقافية في الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر

د. محمد عــزوي
جامعة فرحات عباس – سطيف

لعله قد أجانب الصواب، إذا قلت وأنا شاهد، إن الاحتفــاء بــالنص الشــعبي دراسة وتحليلا واستنباطا، يكاد أن يكون منعدما في الملتقيات والندوات التــي تقــام هنــا وهناك في رحاب الجامعات الجزائرية وفي أقسام الأدب.

مما ترك أثرا سلبيا لدى جمهور المثقفين الجامعيين اتجاه النصوص الشعبية ، وربما ، هذا امتداد لموقف المحافظين التقليديين،من الأدباء والباحثين الذين تقوقعوا وتموقعوا في ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى فحومل...

فغاب عن الجدل أو غيب عنه الجدل ، وهو جزء مهم من تراثنا الثقافي . وربما هــو الجزء الأكبر الذي تتعامل معه جميع الشرائح الاجتماعية .

والحقيقة أن ((التعامل مع التراث مهمة شائكة لأن الأمر عبارة عن (الموتى الأحياء فينا)على حد تعبير محمد عابد الجابري. الموتى لا يعنون موتى عصر واحد، ولكنهم موتى كل العصور، وكل عصر يحمل آفته الخاصة به. فتختلط الأزمنة بدرجة مذهلة، لترى (منظومات) التراث وكأنها في حالة فوضى مطلقة، بحيث يصطف القديم مع الوسيط مع الجديد بشكل يبدو عشوائيا، ولأننا مرتبطون بهذا كله، فلا معنى إطلاقا لأن نهمل القديم أو الوسيط بحجة أن الزمن قد تجاوزه))[1]

وعلى هذا ((فلا يمكن رؤية التراث على أنه بضاعة تم إنتاجها دفعة واحدة وخارج التاريخ، بل هو جزء من التاريخ، هو حركة الفكر وتطلعاته خلال مراحل معينة من التطور))[2] والتراث هو كل ما وصلنا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن ((قضية موروث، وفي الوقت نفسه قضية معطى على العديد من المستويات))[3].

---

[1] عبد الهادى عبد الرحمن : سلطة النص . سينا للنشر 1998 ص 21

[2] ــ محمد عابد الجابري : نحن والتراث .دار الطليعة بيروت 1980 ص25

[3] ــ حسن حنفي : التراث والتجديد .المركز العربي للبحث والنشر القاهرة 1980 ص9

وإذا كان الكثير من الدارسين والباحثين يقومون بعرض التراث علـــى أن مُشـــكل من الأساطير والخرافات والخوار فإنه من الواجب أن نتعامل معه في ســـياقه التـــاريخي والنظر إلى ما يمثله في آنه ، ومن هنا وجب العودة إلى هذا الخزان ، ودراسته دراســـة علمية ، ودراسة نقدية ((وصولا إلى صلة الإشكالات التاريخية والتراثيـــة مـــع الوقـــائع الراهنة ، لخدمة الأهداف المستقبلية . إن قيمة فعلنا في الحاضر تأخذ عمقها التاريخي فـــي التراث كذات في الأحداث التاريخية كفعل جماعي ليس كحدث مضى فقط))[1].

ولعله من أكثر المواضيع عرضة للتهميش والإغفال؛ موضوع التراث الشـــعبي الجزائري، انطلاقا اعتبارات واهية، والقائمة على نظرة قاصرة، أو على تـــأثيرات يمكـــن وصفها ؛عاطفية أكثر من موضوعية، فامتد هذا الموقف إلى النصوص الأدبيـــة الشـــعبية، والتي قدر لها أن تغفل أو تهمل، فيُندر أن نجد جهـــدا علميـــا ذا بـــال يعـــالج موضـــوع النصوص الشعبية، تعريفا وتحديدا لأهم خصائصه النوعية على عكس ما يمكن أن توحي به الوفرة الكمية في المقالات وبعض البحوث والكتب التي تحمل عنوان الأدب الشعبي، أو واحدا من فروعه . بينما الحقيقة أن هذه المحاولات ينتظمها جميعا غياب واضح للجانـــب النظري ألتأصيلي ولو على سبيل المداخل الأولية أو حتى إثارة التساؤلات الأساسية .

إذ انطلقت في معظمها إلى التعامل مع النصوص وكأن المقدمات النظرية لدراسة هذه النصوص قد أنجزت، أو أنها غير ذات أهمية إذ لا يتجاوز هذا النمط الفنـــي حـــدود كونه صورة هامشية من صور الأدب الرسمي أو المدرسي ! ملحونـــة اللغـــة ، مجهولـــة المؤلفين شفاهية التداول ، حتى باتت هذه الصفات هي الغالبة في تحديد خصائصـــه، دون البحث في لِمَ كانت هذه السمات على هذا النحو المرصود، الذي تـــرى بعضـــه معياريـــا كاللحن في اللغة، وبعضها يخص جمع المادة أكثر مما يخص طبيعـــة تأليفهـــا كمجهوليـــة المؤلف ، وبعضها ليس وقفا على الإنتاج الشعبي كافة كشفاهية التداول .

وحسبنا أن تعريفا للنصوص الشعبية لم تسع إلى تقديمه أي دراسة، ونعلم يقينـــا أن التعريف لا يمكن أن يجيء إلا من خلال الاستقراء الدقيق لنصوص الأنواع وصولا إلـــى

---

[1] ــ صالح فرحان : جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث .دار الحداثة .بيروت 1983 ص - أنظر: صلاح الراوي. الشعر البدوي في مصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة.2000 ص26 – 28 - 27

الخصائص النوعية المميزة والتي يمثل كل منها حدا من حدود التعريف أو الوصول إلـى صورة مقبولة من صوره المحتملة من شأنه أن يعود ويضبط الرؤية البحثيـة أو النقديـة، وبحكم تحليل النصوص التي تقع في دائرة الجنس أو النوع الذي يحيط به التعريف .

إن غيبة الجهد النظري التأصيلي ، وخلو الفعاليات البحثية الراهنـة مـن محاولـة تعريف ألأدب الشعبي من خلال وقائعه المادية ذاتها ،لفي مقدمة الأمور التي قـادت إلـى افتقاد عمق تحليل النصوص المؤسس على الفهم الدقيق المتميز والمميز للجنس الفني محل الدراسة، وما انطوى عليه من أنواع ، ومن ثم اقتصرت المحاولات على شرح للمضمون، أو استخلاص لمضامين نوعية بعينها ، أو تصنيف لها على أساس الأغـراض بـالمفهوم الكلاسيكي، وفي أحسن الحالات وصف عام وتقريري للشكل أو لمناسـبات الأداء ، كمـا قادت إلى تلمس متفاوت الدرجة للملامح التي تلحق هـذه النصـوص بـالأدب الرسـمي بوصفه النمط الأرقى والأصل الأجدر بأن يكون معيارا للقياس من شأنه أن يضفي علـى ما يُلحق به أو يقاس عليه قيمته الفنية.

ولاشك في أن التوفر على كم مناسب من النصـوص وعلـى اتصـال حمـيم بإطارها الثقافي الاجتماعي ليعد من الشروط التي تَحول دون تعمـيم الأحكـام أوالأراء ، فضلا عن ضرورة تحقيق قدر من التأصيل النظري الذي ينطلـق مـن الوقـائع الماديـة النوعية تلافيا لما يمكن أن تقود إليه غيبة هذا التأصيل من تطبيق معايير وقواعد أنتجتهـا وقائع مادية مختلفة نوعا لا درجة ، إذ أن غياب جهود تأصيلية تصدر عن إدراك واضـح لذلك الاختلاف الجذري بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي وتسعى إلى استخلاص حـدود التمايز النوعي والقوانين والتقاليد المميزة باستقصاء أنـواع هـذا الأدب والوقـوف عنـد خصائصه المستقلة والفارقة ، يؤدي إلى نقل ما أتيح للأدب الرسمي ــ عبر قرون ــ مـن أداة خاصة في الدرس والتحليل إلى دراسة الأدب الشعبي ، وهي أداة مهمـا تكـن النيـة خالصة لا تستقيم للأدب الشعبي المختلف نوعيا ــ بحكم شعبيته ــ عن ذلك الأدب الـذي تشكلت الأداة وتطورت في إطاره وفي ارتباط به يشتد أو يضعف ، فهذه الأداة ليسـت ــ إذن ــ للأدب الشعبي ، فهي لم تصدر عنه ولم تتخلق منه وله ، وهي لهذا تتسع عنـه أو تضيق ، اللهم إلا في بعض جوانب تتصل بالأسس والخصائص التي تشترك فيها الفنـون جميعا أدبا وغيره ، شعبيا وغير شعبي من فنون الأدب ، وعلى سبيل المثال فـإن تطبيقـا لقواعد المتصلة بتشكيل الصورة الفنية تصلح للأدب أيا كان نوعه ، وإن ظل للشعبية دور

في تشكيل الصورة ،أما تطبيق قواعد العروض والقافية كما حددها الخليل بن أحمد ومـن تابعوه ، وتطبيق قواعد اللغة كما حددها اللغويون والنحاة على الأدب الشعبي فالخطر فيـه أوضح من أن يبرهن عليه أو يشار إليه ، فهذه تضيق بالفاعلية الشـعرية وتَـزوَرُ عنهـا وتزيحها إلى حد التردي ولانحراف ، وعلى جانب الآخر فإن الفاعليـة متجـاوزة لهـذه القواعد متمردة على ثباتها وانغلاقها))[1].

لأن الثقافات الشفاهية ليس((عندها بالطبع قـواميس ،بـل فيهـا قليـل مـن التعارضات الدلالية؛ وفيها يتم التحكم في معنى كل كلمة من خلال ما يسميه **جـودي وواط** "التصديق الدلالي المباشر" أي من خلال مواقف الحياة الواقعية التي تستخدم فيهـا الكلمـة هنا والآن .فالعقل الشفاهي لايهتم بالتعريفات ، ولاتكتسب الكلمات معانيها إلا من موطنهـا الفعلي الملح الدائم ، ولا يكمن هذا الموطن في كلمات أخرى ، كما في القـاموس، ولكنـه يتضمن كذلك إشارات جسما نية وتنغيمات صوتية وتعبيرات بالملامح ، بالإضـافة كليـة الموقف الوجودي الذي تجد فيه الكلمة الحقيقية المنطوقة نفسها دائما. وبالرغم أن المعـاني الماضية قد شكلت بالطبع المعنى الحاضر بطرق كثيرة ومتنوعة لم تعد م معروفـة ،فـإن معاني الكلمة تنبثق باستمرار من الحاضر))[2]

من هنا أرى ، أنه يستلزم علميا على أي باحث في النصوص الشعبية أو دارس لها أن لا ينطلق من المرجعيات النقدية الخاصة بالأدب الرسمي، وأن يتخذ منها متكأ يصدر الأحكام من خلالها، لأن النصوص الشعبية نصوص قائمة بذاتها، لا تحتاج إلى سند تقف عليه، فلمـا نفصلها في داخل معرفتنا، يمكن لنا أن نستقرئها ونقرأها قراءة نابعة من عوالمها الداخليـة المكونة لها،لأن النصوص الشعبية تختلف في بنائها وفي بنيتها عما الفنـاه فـي النصـوص الرسمية .

فإذا وقفنا عند المرويات الشعبية ، أو النصوص السردية المختلفة والمتشاكلة ، فإن أول ما يواجهنا هو مشكلة الحدود الفاصلة بينها كمرويات وبـين الأحـداث الواقعيـة وإبداعات الخيال، ونوع التفاعـل القـائم بينهمـا وتـداخلهما معـا فـي بنـاء الـنص المروي،(أسطورة، خرافة، حكاية، سيرة، ملحمة) وتـتمثـل هذه المشكلـة في ((العلاقة

[1] - أنظر: صلاح الراوي. الشعر البدوي في مصر. ص 26- 27- 28

[2] - والتر. أونج : الشفاهية والكتابة . ترجمة : محمد عصفور – عالم المعرفة سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة – الكويت 1994.ص112

بين التاريخ بالمعنى الدقيق للكلمة والقص الخيـالي بوجـه عـام، ومحـددات وعناصـر ومكونات كل منهما والملامح التي تفصل بينهما على الرغم أنهما يعبران ــ ولكـن كـل بطريقته الخاصة ــعن الوجود الإنساني ، كما يسهمان معا في وصف الوضـع التـاريخي للإنسان))[1]

فقد اشتغل الكثير من المفكرين والأنثروبولوجيين البنائيين في هـذا المجـال قصد تحديد ذلك القدر من الواقع التاريخي ومن الخيال القصصي ومعرفـة أيـن ينتهـي التاريخ ويبدأ القص الخيالي . ومن المعلوم أنه كثيرا ما يمتزج الحكي التاريخي بـالحكي الخيالي في الأعمال الأدبية الشعبية وينصهران معا في وحدة عضوية ، يصـعب الفـرق فيها بشكل قاطع بين المكونات الواقعية والخيالية ،كما أنهما يشتركان معـا فيمـا يسـميه البنائيين (فعل القص) ، وعليه فإن على الدارس أن يحدد ملامح هذا(الفعـل) فـي كـل نوعي (الخطاب): الواقعي والخيالي ، ووظيفة هذا(الفعل) في كل منهما.

فالقص- أيا كان نوعه- يصف تتابع أعمال وتسلسل وتجارب عدد مـن الشخصـيات الحقيقية أو المتخيلة. وقد تظهر هذه الشخصيات في مواقف مختلفة وتسـتجيب للتغيـرات التي تطرأ على هذه المواقف...فكأن تتبع القص أوالحكي يتطلب إذن فهم الأفكار والأفعال والمشاعر المتتابعة التي تتكشف أثناء السرد والتي يفترض أنها تعبر عن اتجاه معين .

ومن هنا تعتبر خاتمة القص أو نهايته بمثابة (القطب) الذي تنجـذب نحـوه العملية كلها وتتجه إليه، وإذا كان يصعب مع ذلك التنبؤ بتلك الخاتمة أو النهاية التي يهدف إليها السرد ؛ إذ لن يكون هناك قص أوحكي بالمعنى الدقيق للكلمة إلا إذا ظل انتباه السامع أو القاريء مشدودا ومرتبطا بكثير من الاحتمالات والمفاجآت التي تظهـر أثنـاء السـرد والتي تساعد على الاستمرار في تتبع الحكاية حتى نهايتها.

وعلى أية حال فإننا لو نظرنا إلى الخاتمة ، وعدنا إلـى الـوراء واسـترجعنا إحداث القصة أو الحكاية باطراد وانتظام إلى الخلف حتى البداية فسـوف نجـد إن تلـك الأحداث كانت أحداثا ضرورية ولاغنى عنها للوصول إلى تلك النهاية . فكأن تلك النهايـة المعنية بالذات كانت تتطلب تلك الأحداث وتلك الأفعال المعنية بالذات أيضا. والحقيقـة أن

[1] - أحمد أبوزيد : الواقع والأسطورة في القص الشعبي. عالم

هذه الأفعال في جانبها المخفي تعمل في تدمير بعضها بعض أو أنها تقوم بعمليـــة الإلغـــاء لتصل إلى وضع جديد مغاير للوضع الأول الذي انطلقت منه السرد أو الحكي .

وكل هذا يدفعنا إلى القول إن القص أو الحكي ، أيا كان نوعه ، يعكس بعـــدين متعارضين ولكنهما متكاملين :

البعد الأول عد تاريخي أو **زمني** يعبر عن نفسه ليس فقط في سرد الأحداث التـــي وقعـــت بالفعل أو التي يتخيل (المؤلف) أو الراوي حدوثها، أو في توقع ظهور أحداث طارئـــة أو مفاجئة تؤثر في سير الحكاية وتطورها ويظهر هذا التوقع بوضوح في تلك اللهفـــة التـــي يحس بها القاريء والتي يبديها المستمع أثناء عملية السرد لمعرفة سير الأحداث التاليـــة (ماذا وقع بعد ذلك ؟ كيفاش؟ أومبعد ؟ ....)

ولكن (نشاط الحكاية) أو(النشاط القص) حسب تعبير **بول ريكير** لا يتوقـــف عند حد السرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث بعضها إلى، وإنما يرمي في آخـــر الأمر إلى تكوين (وحدات كلية ذات معنى) تلك الأحداث المفردة المتفرقة.

وهذا ما يفعله القاريء أو المستمع في حقيقة الأمر أثناء متابعة الروايـــة أو عمليـــة السرد، إذ يجاهد في سبيل إدراك الوحدة الكامنة وراء هذه الأحداث. ففن الحكي ومتابعتـــه أثناء رواية القصة أو الحكاية وسرد أحداثها يتطلبان إذن القدرة على الاســـتنباط وتكـــوين صيغة عامة كلية من ذلك التتابع . وتكوين هذه الصيغة العامة الكلية هو الذي يؤلف البعـــد الثاني لنشاط الحكي .

وهو **بعد لازمني** وليست له علاقة بالوقت أو التاريخ أو الأحداث المفردة مـــن حيـــث هي كذلك.

ولكن الملاحظ هو أنه على الرغم من أهمية هذا البعد فإنه لم يلق عناية كافيـــة بـــه، لأن البعض يعترف بقدرة الحكي على ربط الأحداث بعضها ببعض والخروج منها بتلك الصيغة. وهو الأمر الذي كان يرفضه **لفي ستروس** وأفلح في تنفيذه في دراسته للأساطير.

كذلك من الخطأ أن نتصور أن الحكاية تلزم المستمع أو القاريء بالمنظورات أو الأبعـــاد التي تنظر منها شخصيات تلك الحكاية إلى أفعالهم وتصرفاتهم وآرائهـــم ومـــواقفهم.بـــل بالعكس من ذلك ، إذ تتكون لديه أثناء متابعته للسرد وجهة نظر خاصة به عما يجري فـــي القص من أمور وأحداث . وهي وجهة نظر مستقلة إلى حد بعيد عن تلك التي يعبـــر بهـــا الراوي أو المؤلف أو المنشد والتي ترد وقت السرد على ألسنة تلك الشخصيات. بل وقـــد

يختلف حكم المستمع أو القاريء وتقويمه لتلك الأفعال ، بحيـث يصـدر عليهـا وعلـى أصحابها أحكامنا تتعارض مع ما تعتقده تلك الشخصيات في أنفسهم وفـي تصـرفاتهم أو إنجازاتهم [1].

[1] - أنظر : المرجع نفسه ص8

الأصول المعرفية والجمالية في تجربة" عبد الحميد بورايو" النقدية

أ/ خروفة بـــراك
جامعة سكيكدة

تقديم :

يرتبط النقد ارتباطا وثيقا بالحياة في سيرورتها المواكبة للنتاج الإنساني الدائم الحركية والتطور، ويتفاعل مع نتاجه المتعددة و المختلفة باختلاف طبيعته، ولا نغالي إذا أكدنا أن " الخطاب النقدي لا يستمد استرتيجيته من موضوعه بل من الخطابات الإنسانية المتعددة التي تتداخل مع المكونات السياسية و الثقافية للمجتمع.." (1)

وقد حمل النقاد والباحثون النقد مفاهيم عدة، رغبوا من خلالها نفي تبعيته للأدباء، بحكم أن الخطاب النقدي يتجاوز الخطاب الأدبي إلى خطابات أخرى، مما يجعل طبيعة العلاقة بين النقد والأدب(نفعية) أكثر منها حتمية وهذا ما يتوقف عنده "محمد أمين العالم" عندما عرف النقد بقوله:" اكتشاف تحديد لشروط وقوانين الظواهر التعبيرية المختلفة وتفسيرها وتقييمها وليس مجرد نقض ودحض وإدانة، وهو كشف وتحديد وتفسير لا تقييم يهدف إلى إضاءة وتعميق الوعي والتذوق وتجاوز القصور تجاوزا إبداعيا "(2)

ولعل من الحقائق الملموسة التي لا تنكر اليوم، هي أن التجربة النقدية العربية عامة "لا تزال محدودة ولا تعكس طموحات نقادنا في بناء نظرية عربية أصيلة تعبرعن واقعنا، وتحمل رؤية حضارية للحياة وللوجود، فأغلب نقادنا يميلون إلى النقد التطبيقي رغم إيمانهم بأهمية النقد النظري...من حيث خلق المعايير الأدبية التي تساعد القارئ على التذوق وفرز الأعمال الجيدة من الرديئة.." .(3)

وعيه فإن متأمل مفهوم النقد لدى الناقد " عبد الملك مرتاض" يخيل إليه أنه أقرب إلى التأثير الفعلي الذي يكرسه النقد العملي اليوم، إذ يقول : " النقد في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأي نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ومخصب باطل وفضول " (4)

لذا ارتأيت الوقوف عند تجربة "عبد الحميد بورايو" النقدية لما لمسته فيها من جدية في التعامل مع المنهج، وعلمية في تطويعه للخطاب النقدي الجزائري وذلك باستجلاء ممارسته النقدية من خلال مؤلفيه: " البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي

الجزائري "دراسات حول المرويات الشفوية(الأداء، الشكل، الدلالة)، وكتاب "التحليل السيميائي للخطاب المرئي" دراسة لحكايات من " ألف ليلة و ليلة " و " كليلة ودمنة " ومن ثم الكشف عن الرؤية النقدية التطبيقية التي تبيت الممارسة النقدية ومرجعياتها الفكرية والجمالية وهذا ما عنيناه عندما رسمنا المداخلة بـــ " الأصول المعرفية والجماليـــة " فالمرجعيات الفكرية تمثل تلك الأصول التي ينطبق منها الباحث في تحليله للنص أو الخطاب وقد سعيت من وراء ذلك إلى تحقيق غايتين أساسيتين :

الأولى: درء النظرة لمجحفة في حق جهور نقدية كثيرة اضطلع بها قراء لهم وعي متميز باللغة و النصوص و سياقاتها.

والثانية تثمين مثل هذه المحاولات الجادة القائمة على أسس منهجية علمية وتحديد مسائلها، إذا رغبنا فعلا التأصيل للتجربة النقدية الجزائرية.علما أن السؤال الأهم الذي يحول بخاطر كل باحث في هذا المجال ويطرح باستمرار خفية وعلانية مفاده " هل نملك نقدا؟" وفي أحيان كثيرة يتجاوز هذا السؤال مدار النقد إلى الأدب: هل نملك أدبا ؟

- انطلاقا من هذين السؤالين يتعمق الوعي بضرورة الاهتمام بمثل هذه الجهود الفردية، التي تساهم بقدر محسوس في تأسيس المشهد النقدي الجزائري، وتعطيه دفعا للاستمرارية والتجدد ومسايرة حركية المشهد النقدي العربي والإقليمي والعالمي. ولعل ما سيأتي في هذه الأوراق يفي الباحث والنقد حقهما وإن لم يكن فحسبي الجهد والاجتهاد والإفادة والاستفادة.

أ- الأصول المعرفية :

عنينا بالأصول المعرفية تلك المنطلقات الفكرية والعلمية التي اعتمدها الباحث في دراسته للنصوص، دون تحميل هذا المصطلح دلالات بعيدة، لأننا سعينا إلى بيان مدى تحكم الباحث في المنهج وقدرته على تمثل مسائله في هذين المؤلفين.

لقد بدا اهتمام الأستاذ " عبد الحميد بورايو" بالأدب الشعبي واضحا من خلال ما كتبه من مقالات نشرت في مجلات أو مداخلات ساهم بها صاحبها في ملتقيات، ولهذا خصص كتابيه المذكورين آنفا لدراسة الخطاب الشفوي الجزائري والعربي والإنساني متبعا الطريقة المنهجية التي يقترحها التحليل السيميائي للخطاب السردي مستفيدا من إمكانات هذا المنهج في استنطاق النصوص وتفجير دلالاتها .

ولأن الدراسة التطبيقية لا تتم ولا تتصف بالعلمانية، إلا إذا وقفنا على خطواتها، ومصطلحاتها حرص الباحث على تحديد المفاهيم ورصد الترسيمة العملية لكل مقاربة

منهجية مستدلا بما عرف عن المنهج عند مبدعيه، ثم تطويع ذلك لخوصية خطاب الحكاية الشعبية، ويفضي بذلك في تحليلاه لخطاب الحكاية الشعبية الجزائرية قائلا: "تندرج معالجتنا للحكاية الشعبية الجزائرية ضمن منظومة المفاهيم المتعلقة بتحليل الخطاب الأدبي باعتبارها جهازا تنظيريا انبثق عن نشاطات معرفية مختلفة، ووسائل منهجية تتفاعل مع المادة الأدبية من وجهات نظر متعددة المصادر و الأهداف، وهي جميعا تندرج في سياق تطور العلوم الإنسانية في عصرنا الحديث ".

إن الحدود التي تفصل بين التنظير النقدي، والتطبيق صعبة المسلك ومستحيلة المنال بالنسبة للنقد العربي عامة والجزائري خاصة لأنه ببساطة شديدة لم يكن لدينا زاد معرفي نظري تنطلق منه في مثل هذه الممارسات، فالدراسة النقدية العربية القديمة " لم تقدم على منهج علماني يتيح لها الاستمرار ومسايرة الزمن أو تحديه .."(8)

واكتفت بما تستنشفه من جوانب لغوية وبلاغية وتاريخية، ومن ثم ازدادت الحاجة إلى مناهج جديدة يدرس النص الأدبي في ضوئها ..... " (9)

ويبدو أن الناقد " عبد الحميد بورايو" وعى حقيقة حتمية العودة إلى الأصول المعرفية (العلمية) الغربية في ممارسته ، لكنه حرص على إخضاعها للتجربة النقدية المحلية، إذ يقول: " إن معالجتنا لمواد الحكايات الشعبية تسعى إلى تجسيد ثراء طرق تحليل الخطاب الأدبي وتأصيلها وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التطبيقي والمنهجي من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدراسات الشعبية العربية باعتبارها حلقة هامة من حلقات الثقافة العربية "(10)

وما أحوج المشهد النقد الجزائري خاصة إلى هذا الوعي بضرورة التأصيل لكل ممارسة نقدية ولا نلهث فقط خلف المصطلحات الضبابية الشائكة، دون تحديد دقيق لدلائلها والعمل على تخطي نمطيتها، وهذا ما يؤكده "عبد الحميد بورايو" في قوله: " لقد حرصنا في معالجتنا المختلفة لخطابات الحكاية الشعبية الجزائرية على استعاد المفاهيم المنقولة بشكل حرفي عن الدراسات الغربية، كما عملنا على تجاوز التطبيقات الميكانيكية التي تعتمد على أدنى جهد تأصيلي وتمثيلي لهذه المفاهيم وذلك درءا للمزالق التي تقع فيها عادة التناولات النقدية الضحلة المستكينة لراحة السهولة والكسل المعتمدة على اجترار المفاهيم السطحية المستهلكة ".(11)

ومضى ذلك النقد " عبد الحميد بورايو" حاول التحكم في مفاهيمه حتى يتسنى له لحقيق المعادلة النقدية الصعبة ذات الطرفين: الأصل المعرفي الغربي و الخطاب الشفوي العربي

لأن " عناصر المنهج النقدي ومتغيراته المتعددة التي يكون لها أثر بالغ على العملية الإجرائية إذا لم تدخل في عملية تفاعل مستمرة مع جميع عناصر النص، وإذا لم تكن كافية تدخل في عملية تفاعل مستمرة مع جميع النص، إذ لم تكن كافية لإجراء التحليل فإنها غالبا ما تؤدي إلى إحداث خلخلة في الرؤية إلى النص وبالتالي في البناء النقدي للناقد .. " (12)

إن ما انتهينا إليه في هذه المحاولة مدل بمستويين: يتعلق الأول بتحديد المفاهيم الأولية، التي تعد مصطلحات إجرائية استكمالا للجانب النظري والتي تفيد الممارسة النقدية، لأن المصطلحات / المفاتيح تحدد الإشكالية، وتسيير التطبيق.

والثاني يمثل العملية النقدية التي تتخذ من المفاهيم / المفاتيح مكونات أساسية تقيم بفضلها العلاقات التي تتحكم في عناصر الخطاب، ومن ثم تحديد هوية كل مكون داخل هذا الكل المسمى بالخطاب. وبهذين المستويين استطاع الناقد الانتفاع من المناهج الغربية بما يتوافق مع خطاب الحكاية الشعبية الجزائرية والعربية، وذلك من منطلق القوة والوعي لا من منطلق الضعف والتبعية.

وهذه خطوة هامة تستحق أن تحظى بالاهتمام والتعميم بين النقاد العرب، لأنها تفتح الطريقة أمام النقد العربي لكي يجد لنفسه مصطلحات نقدية، ويحدد هويته المتميزة ويلفظ صبغة التماهي التي لطالما اصطبغ بها وبقية عالقة به إلى يوم الناس هذا.وعليه كان لزاما علينا الوقوف عند هذين المستويين لبيان مدى التزام الناقد بالأصول المعرفية النقدية في تجربته هذه.

1- المقاربة المنهجية:

تندرج هذه المقاربة التي تبحث في الترسيمة المنهجية على المستوى الاصطلاحي (المفاهيم/المفاتيح) ضمن ما يسمى بالتنظير في النقد. فقد اعتمد الباحث في كتابيه السميائية ووظائف بروب أو مورفولوجية الخرافة منهجة وطريقة .

فالممارسة النقدية تتطلب توفر المنهج الذي هو أساس الفعل النقدي(13) ولا تتحقق العملية النقدية إلا بالتوفر عملية قبلية تتمثل في تحديد هوية المنهج وقنواته. وكما يقول ياسبارز: «إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرساء نستنطقها فلا تجيب»(14) ومن هذا المنطلق سعينا إلى الوقوف عند هذه المصطلحات التي شكلت بؤرة التحليل النقدي في المدونتين .

وأول مصطلح استوقف الباحث كان الخطاب هذا الذي كان إشكاليا فيما مضى وأضحى محدد الهوية بتجاوزه النص كأداة تحليل للأثر الأدبي.

إن مفهوم الخطاب يسمح بإمكانية دراسة التراث الشعبي الشفوي عكس مفهوم النص ، فهو يخفف من وطأة الأدوات المنهاجية المنبثقة عن سلطة الكتابة ، بحيث ينضر إلى الكتابة كوسيلة من جملة وسائل أخرى يمكن أن يبث عن طريقها المعنى (15) .

وبتحديد ماهية الخطاب تتحدد بالضرورة منهجية تحليل الحكاية التي استعان في دراستها على التحليل المقطعي مستندا في ذلك على الوظائف التي تحدد الشخوص وتميز الأفعال.

ويصنف الباحث الوظائف إلى مجموعتين(16): وظائف إنجازيه تقوم بتغيير المواقف وتحقق سيرورة الفعل القصصي، ووظائف حالية تمثل توقف سيرورة الفعل وصوله إلى وضع شبه نهائي، وهو وضع مستقر نسبيا سوف يفتح أو يغلق مسارا أو مجموعة من المسارات الفعلية ، مثل تلك الوظائف التي تشكل الموقف الافتتاحي والموقف الختامي في الحكايات .

وتتعانق الأفعال التي تشكل الوظائف مع الشخوص والصور والتجسيدات المشكلة للقيم التي تحملها الرسالة المؤداة عبر كل حكاية .

ويتفاعل كل ذلك ضمن كيمياء السياقات المتعددة كالسياق التداولي الذي يبرز طبيعي الأفعال الكلامية المنطوقة والسياق الإدراكي الذي يرسي الجانب المعرفي، والسياق النفسي الذي يكشف عن التحولات النفسية والاجتماعية، والسياق الثقافي لبيان السمات الثقافية التي تولد عنها الخطاب المدروس. ولا يمكن أن تتم مثل هذه الدراسة دون الاستعانة بالمقارنة(مقارنة النصوص).

أما فيما يتعلق بالتحليل السميائي فقد استوقفتنا منهجية الناقد التي اعتمد فيها على تمييز ترسيمة سردية ذات أربعة نماذج هي :

- نموج المسار السردي
- نموذج الفاعلين
- نموذج المسار الغرضي (أي المسار المتعلق بالأغراض)
- نموذج البنية الدلالية العميقة .

وهي تشكل أنساقا نموذجية لكل منها قواعد عمله وانسجامه. ثم وقفة مع تقطيع الملفوظ السردي الذي ينتظم حسب محورين: نظمي واستبدادي، فلكل قصة حيث هي، أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدى من خلال وحدات توزيعية أطلق عليها الباحث أصنافا وظائفية.

وثانيا من حيث كونها تمثل استثمار العديد من الدلالات المنتمية لنسق مرجعي متجسد عن طريق الحوافز(الموتيفات).

تمثل الوظيفة الوحدة المعنوية البسيطة التي يتشكل منها الصنف الوظائفي، ويمثل كل صنف وظائف وحدة في نطاق المقطع (17). والوظيفة كما عرفها " فلاديمير بروب " في قوله : " فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة " (18) وتشكل أصناف الوظائف المرتبطة فيما بينها حسب علاقة منطقية مقطعا ، ويتطلب التعرف على أصناف الوظائف وتعينيها وضع نموذج مرجعي يضمن بفضله انسجام التحليل .

وينطلق الباحث في تحديداته لهذا المقطع السردي النمطي(النموذج المرجعي) من المبدأ الذي مفاده أن كل صنف وظائفي يمثل مكونا من مكونات قضية(حبكة قصصية) تتطور، تنتمي لمقطع منطقي أولي يمثل قاعدة للقصة يمكن تحديده على أنه تطور منطقي خطي بين ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل .

أ- ماقبل — 1- وضعية افتتاحية

ب- أثناء — 2- اضطراب

3 - تحول

4- حل

ج- مابعد — 5- وضعية نهائية

يمكن تعيين الأصناف الوظائفية القاعدية الخمسة كالتالي (19).

1- الوضعية الافتتاحية: مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي

2- اضطراب: تغيير يصيب إحدى هذه العلاقات على الأقل مما يخلق حالة فقدان التوازن

3- حل : وهو نوعية التحول الناتج عن تغيير العلاقات المذكور أعلاه

4- وضعية نهائية: مجموعة علاقات جديدة مستقرة

قد يجسد مقطع سردي نمطي واحد قصة دنيا وقد يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى (الحل) حسب الترسيمة التالية :

ف } ض } ح+ض } ح+ض} ت} ح} ون

[وضعية افتتاحية تتبع باضطراب ثم يليها تحول يأتي بعده حل ، وينضاف اضطراب ثان يتبع بتحول ثان ثم حل ثان وينضاف اضطراب ثالث يتلوه تحول ثالث وحل ثالث وفي

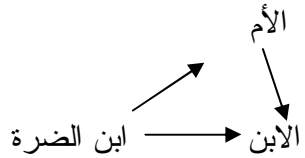
الأخير تكون هناك وضعية نهائية . ويمثل هذا التيسير في التعامل مع المصطلحات تتأصل الدراسات النقدية حتى وان بدت قائمة مناهج غربية ، لأن التحكم في المصطلح وإخضاعه للعمل النقدي ممارسة نقدية واعية تستحق التأمل لاسيما ونحن نعيش اليوم فوضى عارمة تجتاح الدراسات نظرا لاجتياح المناهج وقلة الخبرات فيها

2- الممارسة التطبيقية:

إن المتتبعة للممارسة النقدية التطبيقية يدرك أن الباحث رغبة في إشراك القارئ في هذه العملية، ولا يبقيه مستهلك سلبيا بل أراد له الفاعلية والتفاعل، ولا نخال الباحث قد أهمل غاية منشودة تتمثل في تقديم رؤية متكاملة عن هذه الخطابات المدروسة.

ففي تحليله لحكاية (الطامة أم سبعة روس) يتجلى المسار السردي بتقطيع الخطاب إلى متواليات ثلاث (تمهيدية وسيطة رئيسية) كل واحدة منها تجسد مجموعة من الأفعال والحركات تحدد طبيعة الشخوص وتوجهاتها.

فالمتوالية التمهيدية تتأسس من الفعل الأساس الذي يشكله الثالوث



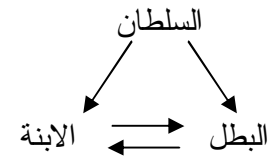
وفيها العناصر النفسية والاجتماعية والأخلاقية في الارتقاء بمسار السرد الذي هو بؤرة الممارسة السردية وهو مايمثله الباحث في الترسيمة التالية :

الأمومة (مرسل) (معرفة حول) الولد (موضوع القيمة) جزاء التأويل الأسرة (مرسل إليه)

إقناع إيعاز

الدبار (المساعد) ←قدرة الأم (ذات فاعل) قدرة →ولد الضرة (معارض)

أما المتوالية الرئيسة تتجسد في ملفوظ للفعل واحد وثلاثة ملفوظات حال حققتها عناصر هي :



والمتوالية الوسيطة تتصل بالعالم النفسي (الوجداني للبطل ثم ينطلق في تحديد دلالات المكان وعلاقته بالحكاية اجتماعيا وتاريخيا وهو المسار ذاته الذي اتبعه الباحث في كتابه الثاني " التحليل

السميائي للخطاب السردي .

لقد عانق الباحث الإجراء النقدي النظري بالممارسة النقدية التطبيقية رغبة منه في درء عنصر الإتباع الممل والمفرغ من أي إبداع ، وأحاط عمله بفردانية فرضتها قدرته على استيعاب المنهج واحتواء أدواته مما يسر عملية التطويع للنماذج العربية.

ولأن النقد ممارسة لا تخلو من الجمال فهذه التجربة لم تتأسس على مرجعيات (أصول) معرفية فقط بل كانت لها دعائم جمالية أكثر دقة .

ب- الأصول الجمالية:

إن التعامل مع الخطاب السردي عامة وخطاب الحكاية الشعبية خاصة ممتع ولا يخلو من الطرافة والجمالية.

لا نطيل الحديث كثيرا عن مفهوم الجمال لأنه يبدو مفهوما لاغير قابل للثبات مادام هذا المعيار يصطدم بالنفس البشرية المفعمة بالمشاعر والأحاسيس ولكن مع ذلك سنذكر ما يجلي الفكرة ويخلو من الدراسة.

تنوعت تعريفات الجمال حسب الاتجاهات العامة والمفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة الميتافيزيقا والتصوف والأخلاق والدين والعقل والحس التي يعمل بها المفكرون (20) .

وقد قام النقد العربي القديم على أساس جمال بحث، لأنه انطلق أساسا من الذوق الذي يختلف من شخص إلى أخر وعليه كان الأساس الذي يعمده الناقد عادة معانقا الصورة (الشكل) بالموضوع لأنه كلما أدى خطاب غاية أو رسالة جليلة الأثر كلما أجمعت الآراء على جماليته .

والباحث اختار مدونته بدقة سواء كانت الحكاية الشعبية أو نصوص (ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) فهذه الأعمال لا تخلو من رسائل Messages توجهها للكبار والصغار ومن هنا تتحقق بعض الجمالية لتكتمل باكتمال أساليب تقديمها للقارئ ولتتبلور أكثر. بتقديم الدارس لها بكيفية تجلي أعماقها وتنفض الغبار عن دقائقها .

إن المطلع على كتابي (عبد الحميد بورايو) لا يشبع نهامه المعرفي فقط بفضل ما يقدمه الباحث من تهيئة عامة للمنهج بل يشفي غليله ذلك الزخم الهائل من المعاني الاجتماعية والأخلاقية والتاريخية التي تعد موتيفات أساسية للخطابات المدروسة، والتي تثير فعلا القارئ وتجعله يستمتع بالدراسة كاستمتاعه بالحكاية الشعبية

وعليه فالأصول الجمالية المعتمدة هنا تشكيلة لغوية مبدعة على أسس متعدد ومتنوعة ، الغربي منها والعربي ، تعانقت لتخلق تلك الصورة المبدعة للنقد .

وحين نضع أيدينا على هذه الأسس نجد في مقدمتها الموضوع المدروس المتمثل في الخطاب، وأي خطاب، خطاب الحكاية الشعبية، وألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة. ثم يأتي المنهج المتبع والمتمثل في التحليل السيميائي المشبع بمورفولوجية بروب والأدب المقارن ثم العامل الثالث وهو قدرة الباحث اللغوية والفكرية والتاريخية والاجتماعية التي استطاعت أن تخضعه هذه المناهج إلى الخطاب العربي .

لقد كشف القراءة الواعية لهذه التجربة التي قام بها الباحث حول الخطاب الشـفوي استمساكا مقنعا وبارعا بناصية المنهج وتحكما في أدواتـه وملكـة طيعـة فـي تحـويره واستعماله، وقدرة فائقة على التحليل العميق بحثا عن المعنى البعيد، وهي معايير جماليـة لتخطئ عادة لتحقيقها .

وعموما كانت هذه التجربة النقدية عميقة إن بنت على رؤية واعية لقيمة الممارسة النقديـة جمعت بين تراثية الخطاب وحداثة المنهج .

الهوامش :

1- د. عمار زعموش ، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر (قضاياه واتجاهاته) ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة 2000 ، 2001 ، ص 29 .
2- م.ن. ص 31 .
3- م.ن. ص 47
4- د/ عبد الملك مرتاض ، النص الأبي من أين ؟ إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983 ص 50 .
5- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي و البطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية ، الأداء ، الشكل ، الدلالة) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1998 .
6- د/ عبد الحميد بورايو : التحليل السيميائي للخطاب السردي لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ، دار العرب للنشر و التوزيع ، الجزائر (د،ت)
7- د/ عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي ص ، 87
8- د/ عبد الملك مرتاض ، مرجع سابق ، ص 3

9- م.ن. ص 3.

10-عبد الحميد بورايو ، البطل الملحمي و البطلة الضحية ، ص 89

11-م.ن.ص 89 .

عبد الرحمان بوعلي، عناصر أولية لمقاربة سيميو، سوسيولوجية النص الشعري ، مجلة العرب و الفكر العالمي، عدد 1 مركز الإنماء القومي ، بيروت 1988 ص ، 75 .

12-د/ عمار زعموش . م.س.ص.56

13- جماعة من الاساتذة . المنهجية في الادب والعلوم الانسانية .مقدمة الكتاب : للطاهر وعزيز. منشورات تبقال . المغرب .ط1 . 1986 .ص 6

14- د/ عبد الحميد بورايو . البطل الملحم . ص 88-89

15-م.ن . ص.92

16- د/ عبد الحميد بورايو . التحليل السيميائي للخطاب السردي. ص 7

17-م.ن.ص8

18- م.ن.ص.8

19- عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة . دار الفكر العربي ط2 . القاهرة . 1968 .ص 61 .

التناص في الشعر الجزائري المعاصر

أ/ بوقرومة حكيمة
جامعة المسيلة

إن النص الأدبي هو حصيلة تفاعل نصوص سابقة و متزامنة تتحاور وتتصارع وتتداخل بعد أن يتمثلها الشاعر و تتفاعل في نفسه. وقد حظي الشعر العربي الحديث باهتمام كبير من قبل الباحثين، بينما لا يزال البحث في الأدب الجزائـري المعاصـر يتطلـب الكثيـر مـن الدراسات. كما أن النقد الأدبي قليلا ما كان يهتم بالنص الغائب و فكرة التناص، رغم أن هذه الدراسة تعد في صميم الأدب، فالنص الأدبي ممارسة لغوية تتولد عن اسـتيعاب نصـوص أخرى سابقة و متزامنة، هضمها الأديب وأعاد صياغتها في نص جديد، مما يسـتدعي منـا معرفة جيدة بحقيقة هذه النصوص الغائبة في مستواها التشكيلي والموضوعي معا.

إن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة بحاجة إلى دراسة تناصية تضعها في خريطة الثقافة التي تنتمي إليها. و بانفتاح الخطاب الشعري الجزائري قبل الثورة التحريرية وخلالها كان انفتاحا جزئيا يتمثل في نصوص التراث التي لم يكن الشاعر يلم بها إلماما يستطيع مـن خلاله خلق اللغة الشعرية الجديدة بواسطة الخيال الشعري الذي من خصائصه الهدم والبنـاء من جديد ولعل هذا يعود إلى مواكبة الشعراء لأحداث هذه الفتـرة والكتابـة عنهـا، وعـدم انصهارها في قضية كبرى، من خلالها يشكلون مواقفهم تجاه القضايا الملحة التـي تفـرض نفسها على الوجود [1] .

ثم جاءت مرحلة الاستقلال التي كانت فاصلا بين عهدين في حياة الشعب الجزائري و خلقت الأصوات الشعرية خلال أعوام الستينات فظهرت الأزمة الثقافية و بـدأت الصـيحات تتعالى وتكتب المقالات عن هذه الأزمة ، فراح الكتاب يقترحون عقد نـدوات ، و آخـرون يقترحون إصدار مجلات لتسميتها بأزمة ثقافية [2] .

[1] يراجع : محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) ص 428 ط 1 ، دار الغرب الإسلامي بيروت 1985 .

[2] يراجع : محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) ص 18.

إن التناص مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعهـا وإقامـة الحوار فيما بينها [1]، وقد حدده الكثير من النقاد الغرب والعرب في العصـر الحـديث مثـل (باختين، وكريستيفا، وأريفي، ولورانت، وريفاتير وتودروف، وروبرت شرلز، ومحمد بنيس، وعبد الله الغذامي، و محمد مفتاح ،..) غير أنهم لم يتمكنوا من تعريف المصـطلح تعريفـا جامعا مانعا. وقد بدأ مفهوم " التناص" مع الشكلانيين الروس، مع (شلوفسكي) ثم أخذ عنـه الفكرة (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، ثـم أخذته (جوليا كريستيفا) لتمضي به أشواطا منها حيث قالت: " إن كل نص هو عبـارة عـن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى "[2].

إن الخطاب الروائي في نظر " باختين " مختمر الأفكار العامة ، و تداخل أقـوال غريبة معقودة بحوارات متعددة ، تشترك فيما بينها لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معينة [3]

وهذا الطابع الغيري في النص هو أصل لكل إبداع فني يقوم علي مبدأ التواصل.

والنص الشعري في نظر (جوليا كرستيفا)J.Kristiva . هو بـؤرة تتجمـع فيهـا مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة و اللانصوص[4]. ومن هذا التـداخل النصي يترقرق التناص Intertextualité بشتى أنواعه ومستوياته. ولقـد حظيـت ثنائيـة الحضور والغياب في النص الأدبي باهتمام النقاد المعاصرين. فظهر مصطلح التناص فـي الدراسات النقدية المعاصرة تحت مصطلحات شتى وعند مدارس متعددة. وبـدأ المفهـوم يتضح عندما راح النقاد يدرسون علاقات التأثير بين الآداب العالميـة ومقارنتهـا، فيمـا يعرف بالأدب المقارن ،ثم تبلور هذا المفهوم أكثر في الدراسات النقدية المعاصـرة حيـث ظهر في البداية عند الشكلانيين الروس باسم الحوارية(Dialogisme) وأول من اسـتعمل

---

[1] يراجع : جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ،2003 ، ص 37 .

[2] عبد الله الغذامي الخطيئة و التفكير ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة السعودية ، ص 321 نقـلا عن :

Todorov Introduction to poéctics p 24.

[3] Todorov, mikhtine, le Principe dialogique, Suivi de écrits de cercle de bakhtine, E.D, seuil, 1981. p41.

[4]اللانصوص: هي نصوص غير الأدبية كالكلام اليومي، والرموز، والإشارات التاريخية وبعض الأقوال المأثورة. يراجع: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر. ص 40 .

هذا المصطلح هو (شلوفسكي) ثم تبعه (ميخائيل باختين) ثم (أريفي)، ثم أمسكت (جوليـا كرستيفا) رأس الخيط لتتابع رصد هذا المصطلح في كتاب (علـم الـنص)، ثـم أطلقـت مصطلح (الحوارية) وعرفتها بأنها : العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنـا .ثـم باسـم (عبر النصوص) trantesctualité ثم التصحيف. (paragrammatisme)، ثم ظهر عنـدها مصطلح (الامتصاص)، تقول: " كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصـوص الأخرى " [1]، لتهتدي بعد ذلك إلى مصطلح (التناص). وتشير (جوليا كريسـتيفا) إلـى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبقها إليها (دي سوسير) حين تحدث عـن مصـطلح "التصحيف"واعتبره من الخصائص الجوهرية لبناء اللغة الشعرية[2]

وقد استبدل (محمد بنيس) بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة فـي كتابيـه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)و(حداثة السؤال) إذ أطلق علـى التنـاص مصـطلح (التداخل النصي) " الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، و النص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته و قراءته، أي مجموعة النصوص المتسترة التـي يحتويهـا النص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص و تشكل دلالته [3].

أما في كتابه(حداثة السؤال) فقد تحدث عن مصطلح " هجرة النص " الذي شطره إلـى شطرين ، فهناك (نص مهاجر) و (نص مهاجر إليه) وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد ، بحيث يبقى النص المهاجر ممتدا في الزمان و المكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة و تتم له هذه الفاعلية التي تتوهج من خلال عملية القراءة .

وقد تأثر (محمد بنيس) في تقسيمه لمصطلح (هجرة النص) بالناقد الفرنسي (جيرار جنيت) الذي وضع تصنيفات محددة للتناص، تبدأ بـــ : " التعـالي النصـي "transecendance " الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر و انتهائـه بـــ المـا بـين نصـتة "paratexte " والميتانص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابـه الأدبي [4] .

---

[1] جوليا كرستيفا، علم النص ،ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1991 ، ص78.

[2] يراجع: جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ص 42 .

[3] يراجع : يوسف وغليسي " أثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر " مجلة الثقافة ، وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر .

[4] يراجع : سعيد يقطين ، الرواية و التراث السردي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب 1992 ص 28 .

أما سعيد يقطين فهو الآخر قد تأثر بـــ " جيرار جنيت " حيث فرق بـــين مصـــطلحين هما: التفاعل النصي الخاص و التفاعل النصي العام، فالتفاعل النصي الخاص يظهر فـــي إقامة النص لعلاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجـــنس والنـــوع والنمط، لذلك أطلق عليه مصطلح (التعلق النصي) أما التفاعل النصي العام، فيبدو حـــين يحاور النص نصوصا أخرى عدة و مختلفة على مستوى الجنس و النوع، فننظر إليه مـــن جهات ومستويات عديدة [1] .

تذهب حركة التناص النقدية إلى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلـــى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه لأن ما يكتب من النصوص " إنما هـــي أبنـــاء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها " [2] .

إن المبدع الحقيقي في نظر النقاد القدامى هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته و عاصرته، يتشربها و يوظفها في نصوصه الأدبية، هذا التوظيف استخدموا لـــه أوصافا مثل (الأخذ، و الإحتذا والتضمين، والاقتباس و الاستشهاد و العقد، والحل و التلميح، و الإشارة، و الإلمام) [3]وحديث نقادنا القدامى دار جله حول قضية (السرقات الشـــعرية)، " فهي باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، و العالم المبرز، و ليس كـــل مـــن تعـــرض لـــه أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه و استكمله " [4]

وقد عرف التداخل النصي عند عبد القاهر الجرجاني " بالاحتذاء"فكانت له وقفـــات من هذه الظاهرة التي تعد جزء لا يتجزأ من نظرية النظم .ثم يأتي ابن خلدون ليثير قضية فاعلية النصوص من جديد ، فكانت دراسة التناص دعما للجانب الإيجابي منه بعدما عنـــي أغلب النقاد بالجانب السلبي من قضية السرقات المتمثل في ضبط الشاعر متلبسا بالأخـــذ من اللفظة أو الصورة أو الفكرة .

---

[1] يراجع:جمال مباركي،التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ص 46

[2] أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الآفاق المغرب ،1993 ، ص 88 .

[3] يراجع : ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين ، المثل السائر ، تحقيق أحمد محمد الحوفي ، وبدوي طبالة ، ج1 ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص 69

[4] القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه و تحقيق علي أبو الفاضل إبراهيم وعلي البجاوي المكتبة العصرية بيروت 1966 ص186 .

كما استخدم النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص حتى أصبحوا يتناولون النصوص الأدبية علي أساس أنها نشاط ثقافي و جمالي فـــي آن واحـــد، وهذا التناول تولد عن قيام الحداثة الشعرية على أبعاد معرفية و ثقافية واسعة، مما حمل

ولقد أقر الباحثون المعاصرون في دراساتهم النقدية بحقيقة مفادها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم فالنص الـــذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل اعتبره (رولان بارت) "نص بلا ظل " [1] .

وأول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحـــدث بكيفيـــات مختلفة هو (ميخائيل باختين) ثـــم جـــاء بعـــده العديـــد مـــن الأســـماء مثـــل (لولوتمـــان وريفاثير)،ويول زمتور، وجوليا كريستيفا،...)الذين اتفقوا على أن النصوص الأدبية تقـــيم حورا بينها.

متن النص الشعري المعاصر بعدا معارفيا متراكما لم يتح لشعرنا العربي القديم، ذلـــك أن الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها عملية استعادة لمجموعات من النصـــوص القديمة. ثم انتقل هذا المصطلح إلي النقد الفرنسي وأول من استخدمه بطريقة منهجية فـــي الدراسات النقدية المعاصرة جماعة (تيل كيل) الأدبية النقدية التي اكتشفت لعبـــة العلاقـــة بين النصوص .

وتعد (جوليا كريستفا) صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، معتمدة في تحديدها لمصطلح التناص الإرث النقدي الذي تركه باحثين، خاصة تلك المقدمـــة التـــي تصـــدرت كتابه عن (دستيو فسكي)، إذ كان يطلق على التناص اسم (الإيديولوجيم) وتسميه كرستيفا (الصوت المتعددة) وعرفته بأنه التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى [2]

وبعد عشر سنوات نشرت مجلة (بيوتيك)الفرنسية عددا خاصـــا يتنـــاول موضـــوع التناصية تحت إشراف لوران جيني و فيها اقترح جيني إعادة تعريف التناص بقوله" هـــو عملية تحويل و تمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى " [3]

---

[1] يراجع : رولان بارت ، لذة النص ترجمة فؤاد صفا وحسين سحبان دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط 1 ،1988 ، ص 37 .

[2] ترفيتان تودوروف وآخرون في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي) ترجمة:أحمد المديني دار الشؤون الثقافة بغداد العراق 1987 ص 103

[3] المرجع نفسه ص 109 .

وهكذا إلى أن تم تبني مصطلح التناص كإجراء نقدي في المنتدى الدولي للبوطيقـا الذي نظمه ريفاتير سنة 1979 ومنحه أهمية قصوى و اعتبره جوهر الشعرية في الـنص الأدبي ومرتبة من مراتب التأويل، فأصبحت مقولة التناص نظرية النقـد المعاصـر فـي الغرب ومحور لكل الدراسات و البحوث النقدية الغربية حيث بذلت جهود كبيرة في تحديد مفهوم هذا المصطلح و تطبيقه على الخطاب الأدبي القديم و الحديث .

فالخطاب النقدي المعاصر لم يعد ينظر إلى النص الأدبي على أنه حـدث يحـدث بشكل مثالي أو انعزالي و فردي ولكنه أصبح نتاج تفاعل و تضاعف العديد من الخطابات الأدبية السابقة و المتزامنة. ذلك أن عملية التناص هي عملية بعث للتراث الحضاري مـن جديد، فالنصوص المغمورة و المهملة دلاليا و أيديولوجيا تحيا من جديد فـي النصـوص التي تعيد كتابتها وتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها .

وقد جاءت نظرية التناص في الدراسات النصوصية المعاصـرة كبـديل لنظريـة المحاكاة في الأدب، و إثراء للدراسات المقارنة، كما تعد نظرية التناص إثراء و تجـاوز وهناك مجموعة من المقاييس يحدد بها القارئ التناص داخل النص الحاضر، مـن بينهـا: النص الغائب، وهو النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعـل معه [1]، وكذلك معرفة السياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التـي يظهـر مـن خلالهـا التناص للقارئ ذلك "أن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتبـاس لنظريـة الأدب المقارن التي تربطها بها علاقة شبه موحدة هي علاقة التأثير والتأثر، و لكنها تنفرد عنها كونها أشمل منها .

الدائمة من المستودع اللغوي " [2] كما يعتبر المتلقي عنصرا هاما مـن العناصـر التي ينكشف بها التناص اعتمادا على ذاكرته أوبناء ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصـية مدمجة في النص الحاضر على شكل تضميني كما يمكن للتناص أن يتمظهر بنـاء علـى شهادة الشاعر الذي يشير أويصرح بمرجعيته الفكرية والإنشـائية فـيعلن عـن الثقافـات والنصوص التي يقتبس منها، فالمبدعين لهم قناعات فكرية معينة ورؤى مختلفـة للكـون والحياة، ومع ذلك يبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لانهائية يستمدها من هـذه الثقافة التي ينتمي إليها .

---

[1] يراجع: جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ص 149 .

[2] المرجع نفسه ، ص 150 .

وقد حظي التناص في الشعر الجزائري المعاصر حظوة كبيـرة ، حيـث تعـددت المصادر التي استقى منها الشاعر نصوصه، من بينها التناص مع القـرآن الكـريم، هـذا الكتاب الذي يعد معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر.

ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعا إلى الاغتـراف من منهله العذب << وكان أول النصوص التي اسـتأثرت بعنايـة الشـاعر المعاصـر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللآمحدود للحياة والإنسان >> [1] وهو ما يسـمح لنـا بتتبع عدة نصوص معاصرة تفاعلت مع النص القرآني واستنصصت آياته.

ومن النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالا فنيا دون الاقتباس النصي الباهـت، المقطع التالي من قصيدة بدر شاكر السياب (شناشيل ابنة الحلبي):

وتحب النخيل حيث تظل تمطر كل ما سعفه تراقصت الفقائع وهـي تفجـر أنـه الرطـب تساقط على يد العذراء وهي تهز في لهفة بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب سيصلب منه حب الآخرين-سيبرئ الأعمى ويبعث من قرار البقر ميتا هذا التعب من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحم ويوقـد قلبـه الثلجـي فهـو بحبـه يثـب [2]

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفا فنيا بطريقـة الامتصـاص للآية الكريمة: << وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا>> [3]، يمتصها إشاريا ودلاليا وينشرها في خطابه ليحقق معادلا موضوعيا للنص الشعري مـع الجـو النفسـي المشحون بالدهشة واللهفة في النص القرآني [4]

كما يمكن الإشارة إلى تسرب هذا المعنى إلى نفسـية الشـاعر مـن بقيـة الآيـة <<...فكلي واشربي وقري عينا...>> [5] حيث اتخذت هذه الآية في النص المكتوب مسارا نفسيا خاصا يرتبط بالأزمة النفسية التي كان يعيشها.

ويستوحي الشاعر (أمل دنقل) الآيات الثلاث الأولى من سورة التين في قصيدته(لا وقـت للبكاء): [1]

---

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ص ص 237/ 238 .

[2] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، م1،ط1، دار المعارف، بيروت، 197، ص598، 599.

[3] سورة مريم، الآية 25-

[4] يراجع: جمال مباركي،التناص وجمالياته في شعر الجزائر المعاصر،ص 26

[5] سورة مريم، الآية 26

والتين والزيتون.
وطور السنين وهذا البلد المحزون.
لقد رأيت يومها : سفائن الإفرنج.
تغوص تحت الموج.
.....
والتين والزيتون
وطور السنين وهذا البلد المحزون
(لقد) رأيت ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر الحزين.
رأيت في هتافي شعبي الجريح
(رأيت خلف الصورة).
وجهك يا منصورة.
وجه لويس التاسع المأسور في يد صبيح .

فبالإضافة إلى استيحاء الشاعر الآيات الثلاث من سورة التين، فإنه استخدم حـرف التحقيق (لقد) من الآية الرابعة في قوله تعالى<< والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلـد الأمين لقد خلقناه أحسن تقويم " [2] ليقيم بها مفارقة القصيدة،فالآيات المستحضرة من الـنص الأصلي(القرآني) توحي بظلال السلام والأمان، غير أنها في النص المقروء تشـع منهـا معاني الحرب والموت وعدم الأمان في ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر[3].

كما نقرأ للشاعر(عيسى لحيلح) هذا المقطع الذي يستحضر فيه نصا قرآنيـا بطريقـة امتصاصية لدوال القرآن الكريم تقترب من الاقتباس:

هذي الأيام العقيم.
تمضي سراعا
إلى يوم الحشر تبغي مقام.
ذلك يوم تسود فيه وجوه.

---

[1] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص 260.259.258.

[2] سورة التين ، الآيات : 1 . 2 . 3 . 4

[3] يراجع: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائر المعاصر، ص171 .

وتبيض وجوه من صلى وصاما [1].

فمن الدوال القرآنية الموظفة في النص الحاضر(يوم الحشر، يوم تسود وجـــوه، تبيض وجوه)، وهي مأخوذة من قوله تعالى:<< يوم تبيض وجوه وتسود وجوه، فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون، وأما الـــذين ابيضـــت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون>> [2]

لقد قرأ شعراؤنا النص القرآني وأعادوا كتابته في نصوصهم وفق مستويات تناصية مختلفة، تراوحت بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر، والامتصاص حيث يمتص الشاعر الدلالات والدوال اللغوية ويعيد توزيعها في النص الحاضر، ومن ثـــم يحدث الانسجام لنص غائب في نص حاضر-أما من الناحية الدلالية، فإنهم وظفـــوا هـــذا النص الغائب بغية إثراء مضمون النص الحاضر ومنحه جانبا من قداسة الخطاب.

ثم يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول فقد أدرك شعراؤنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون من معينهم، ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل شاعر منهم، يقول الشاعر:

لأننا كما روى نبينا
لفرقة تدب في أوصالنا
نضيع في الزحام
تدوسنا لجبننا الأقدام
نعيش كالأيتام في مآدب اللئام
لأننا لضعفنا غثاء
تقاذفت به الرياح في عرام
نسير دون غاية...ندور في الظلام [3]

هذا النص يحيلنا إلى حديث ثوبان: قال: قال رسول الله (ص):<< يوشك أن تداعى عليكم الأمم من كل أفق كما تداعى الأكلة على قصعتها، قال:قلنا:يا رسول الله أمن قلة بنا يومئـــذ:

[1] عيسى لحيلح، غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1980، ص89 .

[2] سورة آل عمران، الآيتان: 106-107 .

[3] محمد ناصر، أغنيات النخيل، ص59، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981 .

قال: أنتم يومئذ كثيرو لكن تكونون غثاء كغثاء السيل ينتزع المهابة مـن القلـوب عـدوكم، ويجعل في قلوبكم الوهن، قال قلنا: وما الوهن؟ قال: حب الحياة وكراهية الموت>> [1]

إن هذا الحديث يحدد أسباب التمكين والنصر والذل والهوان في الأرض، كما يصـحح المفهوم الحقيقي لمقياس النصر إذ لا تهم الكثرة أو القلة في تحقيقه بقدر ما تهم النوعية.

ووظيفة التناص هنا هي تجسيد حالة المسلمين اليوم، الذين يعيشون فـي التشـرذم ويعانون الوهن جراء تفرقهم وإضمار العداوة لبعضهم البعض، وعـدم اجتمـاع كلمـتهم، فأصبحوا غثاء كغثاء السيل. كما يوظف الشاعر لزهر عطية حديثا نبويا، في قوله:

ضحك الحجاج سرا، ثم قال:

أيها الناس اسمعوا، وانتفعوا

ثم صلوا

ثم زكوا

وارحموا كي ترحموا[2]

فالشاعر يستحضر على لسان الحجاج قول الرسول(ص):<< ارحموا ترحمـوا>> [3]

وقوله أيضا:<< ارحموا أهل الأرض يرحمكم من في السماء >> [4]

وقد جسد الشاعر بهذا التناص صورة الطاغية الذي يأمر الناس وينسـى نفسـه عوضا أن يجعل منها مثلا يقتدى>> [5]، لكن استعادة الحديث النبوي في الـنص الحاضـر جاء بطريقة اجترارية خالية من تفاعل النص الحاضر مع النص السابق.

ولعل ما يلفت انتباه الدارس للخطاب الشعري الجزائـري المعاصـر هـو ميـل شعرائنا لاستخدام النصوص والرموز الأسطورية الأسطورة من الغوامض التي يلجأ إليهـا الشعراء لتحقيق أحلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية وإثراء تجاربهم الشعرية .

---

[1] رواه الإمام أحمد بن حنبل في المسند من حديث ثوبان، مسند الأنصار، ج5/ص278.

[2] الأزهر عطية، السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1984 ،ص46

[3] من رواية أحمد من حديث عبد الله بن عمرو بن العاص، مسند أحمد بن حنبل، ج2، ص219.

[4] من رواية أبي داوود من حديث عبد الله كذلك.

- يراجع: كمال يوسف الحوت، سنن أبو داوود دراسة وفهرسة، ج2، ط1، دار الجنان، بيروت، 1988، كتابة الأدب، حديث رقم 4941، ص703

[5] يراجع: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 204-205.

ولقد اطلع الشعراء العرب المعاصرون علـى أسـاطير العـالم القـديم فـي الحضارات المختلفة، فوصفوا الأسطورة، وتفاعلوا مع بعض النصوص، ومن ثم وضـعوا نصوصهم في علاقة تناصيه تعبر عن سعة الخيال وشمولية التجربة الشعرية.

والدارس للشعر الجزائري المعاصر يجده مفتوحا على عالم الأساطير غير أن هذا التوظيف يتفاوت من شاعر لآخر، حسب ما يتلاءم مع موقف الشاعر ورؤيته، وقد أتى تفاعل الشعر الجزائري مع النصوص الأسطورية متأخرا مقارنـة بالشـعر العربـي المعاصر الذي غلبت عليه الأسطورة في الخمسينات والستينات، ومـن الأسـاطير التـي استوحاها الشاعر الجزائري المعاصر، أسطورة السندباد، التي هي رمز للبحث الـدؤوب الدائم واختراق المحمول فهي<< رمز الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصـوبة، فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لاشراقات رؤيويه، رؤيا البعث المنتظـر لواقع هش ومتآكل>>[1].

ويعد (صلاح عبد الصبور) أول الشعراء الرواد فـي حركـة الحداثـة الشـعرية والعربية الذين وظفوا شخصية السندباد في أشعارهم ولعله مـن المصـادفات النـادرة أن يفتتح عبد الصبور تجربته الشعرية الناضجة بالسندباد ويختمها بالسـندباد أيضـا .[2] كمـا وظفها السياب و عبد الوهاب البياتي ، ثم انتقلت إلى الشعر الجزائري المعاصر ، فوجـد فيها هؤلاء الشعراء ما يعبر عن تطلعاتهم في البحث والمغامرة ، و مثل هذا التوظيـف ، ما نجده عند عثمان لوصيف ، حيث يقول :

عاشقا كان ينادي
في أعاصير الرماد
ويعاني
من تباريح الحنان
خلة يلبس موج البحر والريح قناع .
ويمضي في مداها
إنه كالسندباد

[1] عبد القادر فيدوح، الرئيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر، 1994،ص 113-

[2] يراجع:عبد الله العشي،السند باد المعاصر(دراسة تطبيقية في نموذج شعر حداثي).مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانيةع1،جامعة باتنة الجزائر ،1994،ص147-148 .

يعشق البحر ويغويه الضياع [1] .

فالشاعر يرحل في اجواء اسطورة السندباد البحـري وهـي اجـواء مليئـة بالمغـامرات والمتاعب ، حيث يتخيل الشاعر نفسه سندبادا بحريا معاصرا يعيش فـي واقـع متصـلب متعب يشد قبضته على حريته الفردية، بحيث لايتركه يعتمد على ذاته لخـوض الاهـوال والمصاعب بغية الإتيان بالنفائس والعجائب .

فنجد الشعراء يشتركون في استلهامهم لأجوائها وما فيها من رحلات شاقة مليئـة بالمتاعب والمفاجات والمغامرات، الا أن الأبعاد الدلالية في النصوص الحاضرة تتنوع من شاعر لاخر، و إن كانت كلها تصب حول رفض الواقع والثورة عليه.

كذلك نجد النص الروميثيوسي من بين النصوص الأسطورية التي كان لها حضـور في الشعر الجزائري المعاصر، هذه الأسطورة تحمل معنى الفـداء والمقاومـة، وتحمـل العذاب من اجل إسعاد الآخرين وخلاصهم، يقول (عبـد الله حمـادي) مستحضـرا هـذه الأسطورة :

(....) أنا المثنى أنا ليلى إذ كشفت عن غيضها العين،أو عن سيف "خطار"
أنا الهلالي مـوثوق لصهوتـه زناده العشـق واستخفـاف أوزار
أنا العلالي موصول تناسـلـه مـن المحيـط إلى خلجان عشتار
يستفحل العشق والإيمان من غده فأسرج الصعب مدفوعـا بنجـار [2]

إن الشاعر يستنصص رموز الثورة والتحدي المعروفـة فـي التـاريخ العربـي والإسلامي والصوفي ، ليفصح عن زمانه الثقافي المنتمي إليه من خلال هذا التناص [3] .

إن دارس الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، يبدو له هذا الخطـاب مسـكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي تفاعل معها شعراؤنا ووظفوها في نصوصهم ومن ثم تولدت فاعلية الخلق الشعري إذ الشاعر الجزائري المعاصر لم ينطلق من فـراغ فـي كتابة النص بل وراءه تراث ضخم يأخذ منه ما يشاء مما يناسب رؤاه الفنية ، وفـي ذلـك بعث لتراث الأمم وإحياء للنصوص القديمة كي تبقى تغترف منها المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري.

---

[1] عثمان لوصيف ، أعراس الملح ، مؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988 ، ص 27 .

[2] عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث قسنطينة، الجزائر 1982 ، ص 112 .

[3] يراجع: جمال مباركي ، التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 223 .

إن النصوص الشعرية الجزائرية تتفاعل مع المادة التراثية التاريخية والشعرية << لكنـــه لا يؤسس لنموذج بديل و إنما يفتح آفاقا جديدة لتناص توالدي، يمتزج فيه القديم و الجديـــد، ليقدم هذا التناص الإشباع النفسي للقارئ " [1]

ومن النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة التي وظفت التاريخ العربي القديم توظيفا تناصيا قصيدة(بكائية على قبر امرئ القيس) للشاعرة (أحلام مستغانمي) التـــي أعـــادت فيها كتابة قصة امرئ القيس التاريخية مع قيصر الروم، ليعينه على أخذ ثأر أبيه. تقول :

لا سيف في اليمن
لا فارسا تأتي به مراكب الزمن
والعم ، والأخوال ، والجيران
تحولوا غلمان
قم إنني
يا أيها الأمير من عصور
أبعث في المدائن
وأجمع السراب في المداخن
اسأل كل جيفة
أين بنو أسد
لا نبض في قلوبنا
.....
احدث ما قد حبك من حلل [2]

فالشاعرة تستحضر قصة ذهاب امرىء القيس إلى قيصر الروم التـــي تشـــبه حالـــة العرب اليوم. ويبدو أن تعامل الشاعرة مع النص الغائب كان تعاملا ذكيـــا، مـــن خـــلال استخدامها لكلمة(بنو أسد) التي لها دلالة خاصة، ولعلها تريد أن تعيد إلـــى الأذهـــان مـــن فالشاعرة تستحضر قصة ذهاب امرىء القيس إلى قيصر الروم التي تشبه حالـــة العـــرب اليوم. ويبدوأن تعامل الشاعرة مع النص الغائب كان تعاملا ذكيا، من خـــلال اســـتخدامها

[1] خيرة حمر العين ، " قراءة في قصيدة رمزية الماء في إفضاءات لسامر سرحان " مجلة القصيدة، منشورات دار التبيين الجاحظية ، ع 5 ،1996،ص 106.

[2] أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1972 ، ص73 .

لكلمة(بنو أسد) التي لها دلالة خاصة، ولعلها تريد أن تعيد إلى الأذهان من خلالهـا قصـة الأسد الورقي ومن ثم شخصت حالة العرب بين الأمس واليوم التي لا تجـد كبيـر فـرق بينهما [1].

كما نلاحظ ذلك الحضور القوي للنص الشعري القديم في النص الجديد، سواء أكان هذا الحضور قائما من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد معاني الشعراء السابقين، أو من خلال التداخل النصي الشعري الجزائري المعاصر.

وهذا التفاعل مع التراث الشعري العربي يأتي عـن طريـق اطـلاع شـعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه مثل (المتنبي، أبو فـراس الحمداني، المعري، ابن زيدون ..) ومن ثم يتجلى التناص عبر مقاطع نصوصـهم، ممـا يؤكد أن المتن الشعري العربي القديم من المصادر الأساسية التي يغترف منهـا الشـاعر الجزائري المعاصر.

ومن نماذج التداخل النصي التي يتعالق فيها نص قديم مع نص جزائري معاصر، تلك الظلال التراثية التي نلمسها في شعر (عيسى لحيلح) في قصيدته (يا حادي العـيس لا تشدو)، فيها تداخل لأكثر من نص للعديد من الشعراء في عصور مختلفة يقول فيها :

يا دار (مية) ضل التركب دليلنا*تعفن الدمع و احمرت ما قينا

يا دار (مية) ما خناكم ذمما*ليس الخيانة من طبع المحبينا

يا دار (مية)ردي سؤال من كلفوا*بالشيح و الريح من للعهد راعونا [2]

فهذا المقطع ينبثق من العديد من النصوص الشعرية العربية القديمة و خاصة تلـك المقدمة الطللية التي جعلها الجاهليون مقدمات يفتتحون بها قصائدهم ، حتى ظن العديد من نقادنا القدامى أن الوقوف على الأطلال لازمة من لوازم البناء الشعري.

إن الأبيات السابقة تكشف عن المخزون الشعري التراثي لهذا الشاعر ، وتعلن عن تداخل نصي واضح مع نص النابغة الذبياني و آخر لإبن زيدون، فعنـد قـراءة هـذه الأبيـات إن الأبيات السابقة تكشف عن المخزون الشعري التراثي لهذا الشاعر ، وتعلن عن تـداخل

[1] يراجع : محمد الحوفي ، الحياة العربية من خلال الشعر الجاهلي ، ط5 ، دار النهضة مصر ، القاهرة ، 1982 ، ص132.

[2] عيسى لحيلح ، غفا الحرفان ، ص 29 -30 .

نصي واضح مع نص النابغة الذبياني و آخر لابن زيدون، فعند قراءة هذه الأبيات يتبـادر إلى ذهننا قول النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأمد .
وقفت فيها أصيلا لا أسائلها عيت جوابا ،وما بالربع من أحد [1]

كما يتذكر قول ابن زيدون الأندلسي :

بنتكم و بنا فما ابتلت جوانحنا شوقنا إليكم ولا جفـت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
.. دومي على العهد مادمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا [2]

وفي قصيدة (مكة الثوار بلدي) يستحضر (عيسى لحيلح) الوقفة الطللية في دالية النابغـة الذبياني و يتداخل نصه معها إلي حد الاستنساخ ، يقول :

يا دار (مية) جادت بالدموع يدي ردي سؤالي، هل في الدار من احد؟ [3]

فنحن نلاحظ تقاربا إشاريا و دلاليا وموسيقيا، بين هذا البيـت ومطلـع معلقـة النابغـة الذبياني، وقد استطاع الشاعر أن يوقظ فينا الظلال التاريخية والـروابط العاطفيـة التـي تحملها الكلمات في مطلع معلقة النابغة الذبياني .

إن التراث واضح في نسيج النص الشعري المعاصر، وذلك من خـلال التـداخلات النصية مع شعرنا القديم. ولذلك نقول إن النص العربي القديم قد شكل جزءا أساسـيا مـن بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث استخدمه الشعراء كأداة من أدوات من التشـكيل الجمالي، و أرضية خصبة ينطلقون منها ليشكلوا نصوصا معاصرة فوق نصوص قديمة.

كما أن الشعر الجزائري المعاصر حافل بالانفتاح على الشعر العربـي الحـديث حيث نلاحظ ذلك الحضور المكثف للنصوص الشعرية العربية الحديثة داخـل النصـوص الجزائرية المعاصرة، و يظهر ذلك خصوصا في تجربة السبعينات، هذا التداخل يتـراوح بين الاجترار و الامتصاص . فمن النصوص الشعرية المعاصرة التي تداخلت مع تجربـة نزار قباني قول (حمري بحري) :

من يجرؤ

[1] النابغة الذبياني، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص 14.
[2] ديوان ابن زيدون، تحقيق حنا الفاخوري، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1990، ص 387 ، 392 .
[3] عيسى لحيلح ، غفا الحرفان ، ص 59 .

أن يتوضأ في دمعها .
و يصلي بين حدائقها .
وعلى أكمام زنابقها . [1]

هذا المقطع الشعري يستحضر مقطعا آخر من قصيدة نزار قبـاني (قارئـة الفنجان) و يعيد كتابتها على نحو صامت ، يقول نزار :

من يطلب يدها .
من يدنو من سور حديقتها .
من حاول فك ظفائرها [2].

كما نلاحظ حضورا قويا لتجربة (بدر شاكر السياب) فـي نصـوص الشـعراء الجزائريين المعاصرين ، وهو دليل على تأثر شعرائنا بالتجربـة السـيابية فـي مناخهـا الحزين وتداعياتها الوجدانية المفعمة بالحس المأساوي ، ومن هذه النماذج(لخضر فلـوس) الذي يوظف نماذج من شعر السياب في شعره يقول :

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين
يا رب قد ذوت الشفاه
الباب موصود يجرحه الأنين
فيرد آهاتي صداه
منطرحا أصيح أنهش الحجار
أريد أن أموت يا إله [3] .

إن الشاعر قد تقمص شخصية السياب التي تعاني الوحدة و الضياع ، و أن النص اكتسب شاعريته من خلال التناص بين التجربتين ، وهذه المداخلة بـين النصـين جـاءت على شكل تضمين استدعاه الشاعر من قصيدة (أمام باب الله) لبدر شاكر السياب . [4]

[1] حمري بحري ، أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1986 .
[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1 منشورات نزار قباني، بيروت، 1979، ص 650.
[3] لخضر فلوس، حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 41 .
[4] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، م 1، ط1، دار العودة بيروت، 1971، ص، 139 .

ولعل أول ما يلفت انتباه القارئ للخطاب الشعري الجزائري المعاصر هــو التقــارب اللغوي و الدلالي الكبير للنصوص الشعرية، هذه الظاهرة لها أسبابها الخارجية ودواعيهــا الفنية، من بينها تقارب الشعراء زمانيا ومكانيا وإيديولوجيا وثقافيا .

ومن أمثلة التناص الذي يتداخل فيه الشــعراء الجزائريــون علــى مســتوى البنيــة المعجميةوالدلالية قصيدتي (رحيل إلى مرافئ الأحزان) و (سفر غجــري) [1] لمحمــد شايطة التي يتداخل فيها مع قصيدة (محاولة تسكع داخل مملكة الحزن) [2]للشــاعر كمــال أونيس، يقول (شايطة) في قصيدته (سفر غجري) :

على ساحل البوح و الاشتهاء أناديك
من قمة البين و الاكتئاب أناديك
ينهار صوتي و أبقى أقاوم وحدي

هذا المقطع يتداخل فيه الشاعر مع قول (أونيس) :

أناديك شبق الموت
من قمة العشق سيدتي
أناديك ..
ملء فمي و صراخي و صوتي و حنجرتي .

كما يمكن رصد التداخل النصي الجزائري من خلال تأثر الشاعرة (نورة ســعدي) في قصيدتها (ذات يوم ربيع) بقصيدة (من أنا) للشاعر (محمد الأخضر الســائحي) ، يقول النص الحاضر :

أخي لم أراك وحيدا كئيبا
بعيدا بفكر يناجي السحاب
أرى فوق هدبيك حزنا عظيما
و بحر هموم ، و شاح ضباب
أخي أي خطب دهاك
وما سر هذا الوجوم ؟ [3])

---

[1] محمد شايطة ، احتجاجات عاشق ثائر ، منشورات رابطة الإبداع ، الجزائر ، ص 30 – 60 على التوالي .

[2] ملف المهرجان الشعري الوطني السادس لمحمد العيد ال خليفة ، (21 إلى 24 مارس 1987) ، دار الثقافية ببسكرة ، ص 142 .

[3] نورة سعدي ، جزيرة حلم ، ط1 ، دار البعث ، قسنطينة 1983 ، ص 14 .

ويقول النص الغائب :

يقول رفيقي : أراك كئيبا ، فقلت : صغيري يعاني المشيبا .

تركت حبيبا وحيدا يناجي النجوم.. لعل هناك مجيبا .

وفارقته مرغما في حياتي أعاني من الدهر ظلما رهيبا .

وعيشي مرير بغيض كريه وجسمي مريض يقاسي الخطوبا . [1]

إن التقاطع في النصين قائم على أساس الإفصاح عن المرجع الـذي اتكـأت عليـه الشاعرة في كتابة نصها نتيجة استحضارها لكثير من الدوال التي كتب بها النص الغائب ، و الدلالة التي ولد من أجلها ، ومن ثم يسهل التحقق من هويتها المرجعية لأن إعادة كتابة النص الغائب تم بطريقة اجترارية صامته .

إن الشعراء الجزائريين قرأوا إنتاج بعضهم البعض،واستحضروا ما قرأوه في نصوصهم بأشكال تناصية مختلفة تجعل النصوص الحاضرة تتعايش مع النصوص الغائبة.

و أخيرا يمكن القول إن التناص فكرة ذات أصول عميقة في تراثنا النقدي أعاد النقـاد المعاصرون صياغتها من جديد ، فهي نظرية نقدية معاصرة ساهمت في بلورتهـا العديـد من الاتجاهات الأدبية و المدارس النقدية الغربية المعاصرة .

و للتناص في النص الأدبي وظائف عدة لا تتوقف عند حدود ما يحـدث مـن مسـح جمالية فحسب ، بل يسهم في تشكيل النص إنشائيا و دلاليا ، و يوقظ التداعيات في أذهـان المتلقين ، فيجعلهم يشاركون في إنتاج النص .

[1] محمد الأخضر السائحي ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1980 ص 7 .

بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر
" رجل من غبار " لعاشور فني نموذجا

أ. صبيـــــرة ملـــــوك
المركز الجامعي بالبويرة

نحاول من خلال هذه المداخلة أن نرسم صورة ولو تقريبية للإيقـــاع فـــي الشـــعر الجزائري المعاصر، ولتحقيق ذلك نستعرض نماذج تطبيقية من ديوان "رجل مـــن غبـــار" لعاشور فني. وقبل أن نخوض في التحليل علينا أن نستعرض بعض الإشكاليات والمفـــاهيم التي طرحت في الساحة النقدية مع كثير من الغموض في الطرح والتحديد، ومن ثم كانـــت محاولتنا ملاحقة المفهوم الحقيقي للإيقاع والبحث عن علاقة هذا العنصر البنـــائي بالشـــعر وعن دوافع التجديد في إيقاع الشعر الجزائري ومدى تجلي هذا التجديد من خلال<<رجـــل من غبار>> لعاشور فني.

<u>في مفهوم الإيقاع:</u>

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع، فالإيقاع يدخل "في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء "[1]

وفي العصور المتأخرة زاد الاهتمام بهذا العنصر والتنويه بأهميته، فكـــولريج مـــثلا يعتبـــر الوزن<<عامل نمو عضوي يتحدث بلغة الانفعال الطبيعية،و هي لغة التعبير بالصور>>[2].كما يرى يوري لوتمان أن<<الإيقاع أساس البنية الشعرية>>[3]. وهو العنصر المميز للشعر عـــن غيره من الفنون.

اختلف النقاد في تحديد المصطلح نظرا لاختلاف مفهوم الإيقاع بين البيت التقليـــدي والسطر الشعري، فالكثير من هؤلاء يساوي بين الإيقاع والعروض ولكن مـــنهم مـــن جعـــل الإيقاع يمثل وظيفة و تجليا للعروض، وهناك من يحصر مجاله في التخييل الذي يتمثل فـــي إيقاع المعاني[4]، كما ظهرت في الآونة الأخيرة فئة تعرفه بأنه تجاوز المسموع إلى المرئـــي.

---

[1] بدوي طبانة:التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،دار الثقافة،بيروت ،لبنان1985،ص304.

[2] جهاد فاضل:قضايا الشعر الحديث،دار الشروق،ط1،بيروت،لبنان1984،ص279.

[3] يوري لوتمان:تحليل النص الشعري،بنية القصيدة،تر:محمد فتوح أحمد،دار المعارف،القاهرة،مصر1995،ص70.

[4] انظر خميس الورتاني،الإيقاع في الشعر العربي الحديث،

وفي هذا السياق يعترف "عز الدين إسماعيل" بضرورة التفريق بين إيقاع البيت التقليـدي و إيقاع القصيدة الجديدة، ويؤكد على اختلافهما في الارتباط بمفهوم النظام فيجد أن <<البيـت التقليدي شكل ثابت لأنه يتبع نظاما ثابتا،أما القصيدة الجديـدة فعـددت فـي أشـكال هـذا النظام>>[1]. هذا يعني أن الاختلاف بين الشكل الشعري القديم والشكل الجديـد مـرده إلـى اختلاف النظام الذي يتبعه كل منهما، وهذا ما يبرر، في رأي الناقد، تعـدد عناصـر إيقـاع القصيدة الجديدة التي نرى أن النقد الجزائري قد قصر في الإحاطة بها إحاطة شاملة.

إن الإشكاليات التي يثيرها البحث في إيقاع الشعر الجزائري هي نفسها التي تواجه البحث في إيقاع القصيدة العربية بصفة عامة،وأهمها غموض هذا العنصر البنائي وعجز النقاد عن إعطائه مفهوما منعزلا عن القصيدة،فهم يقرون بصعوبة تحديده و تفسيره، فلكي نقوم بدراسة الإيقاع يجب أن نعيه أولا، و لا يمكن وعيه إلا بتجزئته وفصله عـن غيـره من العناصر الجمالية للنص الأدبي،و هذا صعب التحقيق لأنه لا وجود للإيقاع منفصـلا[2]، ومن خلال هذا نتحقق من صواب الرأي الذي يعتبر الإيقاع مفهوما زئبقيا.

من بين الإشكالات التي تتدرج تحت هذا الغموض تساؤل يراودنـا كلمـا تلقينـا قصيدة شعرية و تمعنا فيها قراءة و تأويلا،هل العناصر الإيقاعية هي التي توجهنا كقـراء؟ أم عن طريق القراءة و الفهم نستنتج العناصر الإيقاعية؟و ما مدى تحقيق العلاقة الرابطـة بين الإيقاع والانطباع النفسي للمتلقي؟، إن هذه التساؤلات ليست خاصة بنا وإنما كثيرا مـا نصادفها مطروحة بين النقاد بشكل يدعو إلى البحث و الاستقراء،و هناك الكثير من هؤلاء من أعطى أراء فيها نوع من الاستفزاز للعلم و للأفكار. في الحقيقة إن هذا الصراع بـين القديم و الجديد لا يعود إلى المصطلح(الإيقاع)في حد ذاته وإنما يعود إلى دلالية الإيقاع في النص الشعري، يقول أدونيس في القافية<<الشعر يفقد كثيرا بالقافية، يفقد اختيار الكلمـة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثيرا ما تنحصـر القافيـة فـي أداء مهمـة إيقاعية،دون أن يكون لها وظيفة في تكامل مضمون القصيدة>>[3].من خلال هـذا الـرأي الصريح نكتشف أن اعتراض أدونيس على القافية الخليلية ليس من ناحية أهمية وظيفتهـا الإيقاعية، بل من ناحية غياب الوظيفة الدلالية لإيقاع هذه القافية في النص الشعري.

---

[1] عز الدين اسماعيل،الشعر العربي الحديث،قضاياه و ظواهره الفنيه و المعنويه،دار العودة،ط2،بيروت،لبنان1972،ص82.

[2] انظر المرجع نفسه،ص30.

[3] محمد كامل الخطيب،نظرية الشعر،مرحلة مجلة شعر،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،دمشق1996،ص282.

إن أهم ما يميز النقد المعاصر في دراسته للإيقاع هو أنه ينظر إليه على أنه منـتج للدلالة، شأنه شأن العناصر البنائية الأخرى.

إن الإيقاع يقوم على النظام و التنوع في الوقـت نفسـه،يقول الطرابلسـي:<<إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام،يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسـجام و علـى مسـافات غيـر متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة>>[1].فالناقد يشير إلى النظام الذي يقوم عليه الإيقـاع ليحقـق الانسجام،ويؤكد على ضرورة الخروج عن هذا النظام أحيانا لخلق التنوع.

ويعبر كمال أبو ديب عن مفهوم الإيقاع بالحركة الداخلية التي لا يمكن أن نتلقاهـا إلا اذا تميزنا كمتلقين للنص الشعري بالحساسية المرهفة التي تسـاعدنا علـى اسـتيعاب تناسق الكلام وعناصره الأساسية المتعلقـة بأنسـاق الحركـة والمعـنى والفـكرة والمضمون وهنا يشير الناقد إلى إيقاع الفكرة ونظام النقط ومحلات البياض[2]

<u>بنية الإيقاع في" رجل من غبار":</u>

بنية السطر الشعري :

<u>1-بنية الوزن:</u> إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي<<هذا الصراع ضد فضـاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام>>[3]، ومن هنا كان الانقلاب علـى النظـام العروضـي التقليدي، فقد عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي، و في خضم هذا التغيير نجد أن القصيدة الشعرية الجديدة لم تعد محددة بمساحة مكانيـة،و قـد صـار مستحيلا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السـطر الشـعري يقوم على تكرار عدد غير معين من التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق.

إن الشعر العمودي يتميز<<باشتغال فضائي نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص فـي عنصرين:التوازي العمودي للأبيات،و التقابل الأفقي للأشطر>>[4].و هذا النمـوذج الثابـت الذي ألفته عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر،و قدم بدلـه أشـكالا أخـرى حـرة، صارالسطر الشعري،معها،غير مقيد بطول معين محدد من خارج القصيدة.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات،حوليات الجامعة التونسية 1991،ص21.

[2] محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي و الممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/شعراء معاصرين، منشأة المعارف، الإسكندرية2001، ص99.

[3] جمال الدين بن شيخ،الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،محمد الولي و محمدأوراغ،دار توبقال للنشر،ط1،المغرب1996،ص188.

[4] محمد الماكري،الشكل و الخطاب،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،المغرب1991،ص136.

2-نظام التفعيلات:

الملاحظ على هذا الشاعر أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب <<بأنـــه النمط وحيد الصورة>>[1].بمعنى أن الإيقاع ينشأ من تكرار تفعيلة واحدة عدة مرات، وهـــذا التكرار يؤدي إلى تطورات جوهرية ككسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد يقول الشاعر:

قهوة فاسده
دسها نادل لا يحب الزبائن
وعلى المائده
ملك في عباءة خائن [2]

هنا تتكرر تفعيلة "فاعلن" من بحر المتدارك بعدد مختلف عبر الأسطر الشعرية، و تقريبا كل المقاطع منظومة على بحر المتدارك و لكن لا يكتفي بالابتعاد عن الرتابة علـــى مستوى بحر واحد بتنويع عدد تفعيلاته،إنما يلجأ إلى الخروج تماما عن هـــذا البحـــر فـــي بعض الأسطر،يقول:[3]

حينما تلتقي غيمتان على قدح
0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/
يتقاطع حزنان في فرح
0/// 0//0/ 0/// 0///
و تطل على العمر نجمته الساطعه
0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///
تطير البلاد إلى أفق لا يرى
0// 0/0// /0// /0// /0/0// 0/0//

يظهر لنا جليا تغيير تفعيلة المتدارك "فاعلن" إلى تفعيلة المتقارب "فعولن"،و نجـــد نفس التغيير بين هذين السطرين:[4]

سوف نفرح هذا المساء

---

[1] كمال أبو ديب،جدلية الخفاء و التجلي،دراسة بنيوية في الشعر،ط1،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان1979،ص93.

[2] عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف2003، ص (سنشير إليه لاحقا ب"الديوان)

[3] الديوان، ص31.

[4] الديوان،ص67.

00//0/ 0/// 0//0/

بما يتيسر من أغنيات

00// 0/0// //0// /0//

تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا التغيير يحقق ظاهرة "الإبدال" كما رصدها الناقد كمال أبو ديب :<<هي حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)>>[1]. وهذا الانتقال من تفعيلة إلى أخرى ليس إلا قلبا للتفعيلة الأولى حسب كمال أبو ديب،أي (علن/فا) التي تمثل الاتجاه المعاكس لتفعيلة المتدارك(فا/علن) .

ولا يمكن النظر إلى هذه الظاهرة الإيقاعية في معزل عن الدلالة إذ لا يمكن اعتبار الإيقاع مكونا مستقلا عن بقية مكونات الشعر،تلك المكونات التي تتلاقى وتتفاعل لتصب في الدلالة، والدلالة التي نقصدها ليست الدلالة الحرفية، وإنما الدلالة التي أشار إليها ريفاتير حين قال<<الشعر يقول شيئا و يعني شيئا آخر>>[2].ففي النقد العربي الحديث كان الإلحاح على مسألة دلالية الإيقاع شديدا حيث يعتبر نعيم اليافي <<الإيقاع شطير الصورة في تكوينه لبنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعاو تلقيا، قديما وحديثا>>[3]، وعلى هذا الأساس لا بد أن يكون التحول أعلاه منتجا لدلالة ما هي في رأينا دلالة تفيد انتقالا من حالة إلى حالة أخرى ففي المقطع الأول ينتقل بنا الشاعر من وضعية معينة إلى وضعية اخرى تطير فيها البلاد إلى أفق لا يرى، أي أن هناك حركة ما تتم في العالم الدلالي في المقطع فتأتي ظاهرة الإبدال لتترجم تلك الحركة على المستوى الإيقاعي. والأمر نفسه بالنسبة للمقطع الثاني،فالحالة المنتظرة (الفرح) تستدعي حالة راهنة نقيضة، وهذا يعني أن تحولا ما ينتظر حدوثه للذات الجماعية، ومن ثم جاءت ظاهرة الإبدال لتعضد حركة التحول تلك.

والظاهر في اعتماد الشاعر على المتدارك استثماره لأشكاله المتنوعة التي جعلت من وزنه أقرب إلى النثر،كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبب لم يستعمل في الشعر

[1] كمال أبو ديب،جدلية الخفاء و التجلي،ص97.

[2] سيزا قاسم،نصرأبو حامد أبو زيد،مدخل إلى السميوطيقا،ج2،منشورات عيون،ط2،الدار البيضاء 1987،ص51.

[3] نعيم اليافي،أوهاج الحداثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق1993،ص222.

القديم إلا نادرا، وهو وزن يتميز بخفته وسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلـك نـازك الملائكة[1].

3-التفعيلة و الانزياح: (الثوابت و المتغيرات)

يتمثل الانزياح في اللجوء إلى التفعيلات التي اعتراها الانزياح ،و هي التي نعتناها بالمتغيرات مقابل الثوابت التي هي التفعيلات الصحيحة،و لكي يتبين ذلك نأخذ نماذج من البحر الذي اعتمده عاشور فني و هو بحر المتدارك،يقول:[2]

س1: إنه القمح رافقني منذ الأزل

0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

س2: ذهبا و زغاريد راقصة في المدى

0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///

س3: و ضفائر مفروشة للحجل

0//0/ 0//0/ 0/// 0///

س4: هو أطعمني من يدين بطعم العسل

0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0///

تظهر المتغيرات بشكل جلي في هذا المقطع و هي الغالبة على الثوابت من حيـث العدد،وإذا أردنا أن نعمم هذه الخاصية على كل المقاطع فإننا نجد عدد المتغيرات يقـارب عدد الثوابت، و بذلك تكون نسبة الانزياح شبه كلية.

الوقفة و أنواعها:

إن التحول الذي مس بناء البيت في القصيدة الجزائرية المعاصرة من ناحية الإيقاع لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية و إنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار البيت الشعري ككيان مركب من وزن و تركيب و دلالة ،و ينتج عن ذلك تنوع الوقفة تبعا لتنوع المستويات المذكورة.

[1] أنظر نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،ط6،بيروت،لبنان1981،ص134.

[2] الديوان، ص30.

1)الوقفة التامة:[1]

و فيها يكون السطر الشعري مكتملا من حيث الدلالة و التركيـب و الوزن،ممـا يجعله متسما بالسكونية،و البعد عن التوتر و يغيب هذا النوع في ديوان عاشور فني غيابـا يعكس الرغبة في جعل النص الشعري نصا متوترا،تتصـارع فيـه العناصـر الثلاثـة أعلاه(الدلالة،التركيب،الوزن)،لأن في ذلك ضمانا لحركية ذلك النص.

2)الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا النوع يكون السطر الشعري <<تاما وزنيا و لكنـه نـاقص مركبيـا ودلاليا>>[2].و في هذا النوع يتجسد العنصر الإيقاعي "التضمين"و من نمـاذج ذلـك قـول الشاعر:[3]

ثم قال:
أنا لم أقتنع
أبدا بالذين يجيئون أو يذهبون
و كأنهم لا يجيئون ولا يذهبون
أنا لم أتبع
أي وهم كبير

فالملاحظ هنا اكتمال الأسطر أعلاه من حيث الوزن (غياب التدوير)،فـي حين أنها تركيبيا يتعلق بعضها ببعض(التضمين)،أي أن هناك<<عدم الموزاة بين البحـر و التركيب>>[4] حسب تعبير"كوهن"،و ينتج عن انعدام الموازاة صـراع بـين وزن مكتمـل يتطلب وقفة، و بين تركيب غير مكتمل يستدعي إلغاء تلك الوقفة.

3)الوقفة المركبية و الدلالية:

إن النظام في هذا النوع يكون عكس النظام السابق يقول بنـيس:<<هـذا القـانون الثالث نقيض السابق،فالوقفة المركبية و الدلالية ماثلة في البيت>>[5].و هذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند عاشور فني و نموذج ذلك[6]:

---

[1] أنظر محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ج3(الشعر المعاصر)،دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء،المغرب1989،ص122.

[2] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،ص123.

[3] الديوان ،ص65

[4] جون كوين،النظرية الشعرية،دار غريب،القاهرة 2000،ص85.

[5] محمد بنيس،المرجع السابق،ص125.

[6] الديوان،ص8.

س1:و المدى لا يحب العصافير

س2:لم تعد الأرض دائرة

س3:و الخطوط استقامت إلى آخر العمر

إن الوقفة المركبية و الدلالية واضحة في هذه الأسطر،لكن غياب الوقفـــة الوزنيـــة يتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1:/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاع

س2:/0 0/// 0/// 0//0/ ///0

لن

س3:/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

و أخيرا نشير إلى أن هناك وقفة لم يذكرها محمد بنـــيس ،و ذلـــك حـــين تغيـــب الوقفات جميعا،و هي الوقفة المقابلة للوقفة التامة و يمكن تسميتها بالوقفة الصـــفر،و قـــد وظف الشاعر هذا النوع بصورة كبيرة في ديوانه و من ذلك قوله:[1]

كان في صمته

جدولا يترنح ما بين حدين

حد السلاح

و حد الكفاف

كان فاتحة للرصاص

و خاتمة للمطاف

الواضح من خلال هذه الأسطر غياب اكتمال التركيب ،إذ إن خبر كان الواقعة في السطر الأول يقع في بداية السطر الثاني،في حين يترابط السطران الثاني و الثالث بفضـــل علاقة البدلية(البدل في بداية السطر الثالث و المبدل منه في نهاية السطر الثاني).أما علاقة العطف فتضطلع بمهمة الربط بين السطرين الثالث و الرابع،ثم بين السطرين الخـــامس و السادس.و ينتج عن هذا الغياب غياب الدلالة المكتملة على مستوى السطر الشعري.يرافـــق كل هذا عدم اكتمال الوزن في معظم نهايات الأسطر.

[1] الديوان،ص6.

نظام القافية و تحولاتها:

إن نظام القافية عند الشاعر يتراوح بين التتالي و التنـــاوب ،و نجـــد أن بعـــض المقاطع حافظت على تتابع القوافي:

1- لم تخفني البشاعه

و لم أتبع ما تراه الجماعه[1]

2- ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

و تساقطت السماوات على رأسه... فارتفع![2]

في حين جاءت بعض القوافي على نظام التناوب :

غيمة عابره

كتبت حزنها في خطوط يدي

و رمتني إلى مدن شاغره

كلما صحت يا بلدي

رددت صيحتي شعبه الآخره[3]

و على العموم إن القوافي المتتالية و المتناوبة قليلة،مما يجعـــل القافيـــة أكثـــر تعقيدا و تشابكا.و من بين حروف القافية التي التزم بها الشاعر التزاما شبه كلي نجد "هـــاء الوصل" في عدة مقاطع :

المقطع1:(فاسده،المائده،واحده)

المقطع5:(حيدره،منكسره،المقبره)

المقطع10:(إثرها،أسرها،حجرها)

المقطع12:(الذاكره،الآسره،الدائره،الآخره)

[1] نفسه،ص43.

[2] الديوان،ص47.

[3] نفسه،ص28.

أما الحرف الذي يميز القافية و هو حرف الروي ،فيتـوزع بشـكل منـتظم فـي المقاطع من خلال ثنائيات تتكرر بنفس العدد كما هو ممثل في الجدول الآتي:

الثنائية	العدد
(الراء،النون)	10
(اللام،العين)	7
(الميم،الحاء)	4
(الهمزة،الياء)	2

إضـافة إلـى التكـرارات أعـلاه يُلاحَـظ تكـرار أصـوات أخـرى مـرة واحدة(الباء،الثاء،السين)، و هذه الأصوات مجهورة ما عدا الهمزة فهي مهموسة.إن هـذا التنوع في حروف الروي يؤدي إلى التنوع في الإيقاع ،الذي يمثل أهم خاصـية للقصـيدة في الشعر المعاصر.

جاءت القافية مقيدة في معظمها ،و ماجاء منها مطلقا يتصل بهاء الوصـل،و هـذا يحقق حالة السكون التي تساعد على سرعة الانتقال من سطر شعري إلى آخر،على عكس القافية المطلقة التي تستغرق زمنا أطول من القافية المقيدة.

الهندسة الصوتية و التكرير:

إن التماثل الصوتي يحقق للنص الشعري ثراء إيقاعيا كبيرا،و قد أشارجون كوهن إلى أن <<الشعر... يحافظ على سلسلة من الكلمات ذات التماثل الصوتي،و هو من خلال هذا يعد شعرا>>[1].غير أن هذا الثراء و التجانس بين الأصوات لا يعنـي أن الأصـوات تتكرر بصورة آلية رتيبة،فالشعر المعاصر يجمع في صلبه النظام و كسر النظام مما يخلق الحركة و الصراع.و في الشعر الجزائري نجد هذا النوع من التنظيم الـذي يخضـع لـه تكرير الأصوات.فقصيدة "رجل من غبار"تتضمن بعـض الأصـوات المهيمنـة حسـب المقاطع،فعلى سبيل المثال نجد أن صوت "النون" هو المهيمن على معظم المقـاطع و هـو الصوت الأكثر استعمالا كحرف روي ،ثم يليه المد (الألف خاصة)،الذي يجعـل الإيقـاع

[1] جون كوين،النظرية الشعرية،ترجمة و تعليق:أحمد درويش،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع،القاهرة 2000،ص120.

عنصرا مساعدا على بناء الدلالة و يسهم في جعل الإيقاع بطيئا مما يتناسـب مـع رسـم المشاهد التي أراد الشاعر أن يحققها من خلال قصيدته:

كلما داهم الثلج واحة قلبي
و غط النخيل
كلما طارت القبرات إلى أفق غامض
و فؤادي إلى وطن المستحيل
حل بين ضلوعي قبر حزين
و بقيا عويل[1]

نظام المقاطع الصوتية:

إن الانتظام الذي يميز الإيقاع يظهر أيضا على مستوى المقاطع، إذ تتكرر أنساق صوتية معينـة تتآلف وتختلف مكونة إيقاعها المتحول على الدوام. وسنقوم بتحليل المقطع الأخير من القصيدة[2]:

س1: رجل من غبار
س2: كان يأتي إلى حينا

س3: يزرع الحلم في الشرفات

س4: و يمضي
س5: و في إثره يطلع الجلنار.

يتحدد تقطيع هذه الأسطر كالآتي:

س1: UU ـ ـ U ـــ
س2: ـ U ـ ـ U ـ ـ U ـــ
س3: ـ U ـ ـ U ـ U U ـــ
س4: U ـ ـ
س5: U ـ ـ U ـ ـــ U ـ ـ U ـــ

[1] الديوان،ص42.
[2] الديوان،ص71.

إن هذا التقطيع يكشف لنا أنساقا ثلاثة تتواتر داخل المقطع الشعري و هي:

النسق	شكله
1	(U ــ ــ)
2	(ــ U ــ)
3	(ـــ U ــ)

و من خلال هذا الانتظام الذي يميز الأصوات نلتمس التحول الذي يميز الأنساق الصوتية و نستنتج حضور الثنائية (النظام/ كسر النظام).

الهندسة الصوتية:

إن الشعر ينظر إليه على أنه <<تنظيم لنسق من أصوات اللغة>>[1]،و هذا التنظيم تتولد عنه هندسة صوتية موسيقية تنطبق على قصيدة عاشور فني الذي يستغل بشكل مكثف الطاقة الصوتية للغة،و يجعل من التنسيقات الصوتية رافدا مهما لإيقاع نصه الشعري،و يمكن الوقوف عند بعض الأشكال من خلال نماذج محددة:

نموذج1:[2]

فيغني

ف+ي

و في قلبه نجمة لا تنام

ف+ي

إن هذين السطرين يعتمدان على الهندسة الفاتحة و هي <<تكرار الفونمين في أول كل جزء او شطر>>[3].

نموذج2:[4]

و تطل على العمر نجمته الساطعه

ت-ط ت - ط

---

[1] رينيه ويليك،أوستن وارين،نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان 1987،ص165.

[2] الديوان،ص29.

[3] جوزيف ميشال شريم،المرجع السابق،ص93.

[4] الديوان،ص31.

فنحن هنا إزاء الهندسة المحيطة الناشئة عن<< تكرار الفونمين في أول الجـــزء أو الشطر وفي آخرهما>>[1].و هو الأمر الذي يجعل البناء الصوتي في السطرين الشـــعريين بناء دائريا،

نموذج3:

حينما نلتقي غيمتان على قدح

ي – ت-ق- ي-ت- ق

نلاحظ هنا الهندسة التأليفية وهي تتحقق بفضل<<انتشار التنسيق الصوتي علـــى جزء عروضي بكامله>>[2].

أما عـــن الهندســـة الخاتمـــة الناتجـــة عـــن<<تكرارفـــونيمين فـــي نهايـــة كـــل شطر>>[3].فنجدها واضحة عند عاشور فني في قوله :

نموذج4[4]:

و معذبتي ولدت في الزمان الجميل

م+ي+ل

و على ثغرها وردة المستحيل

م- ي-ل

نموذج5[5]:

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

ك-ن- ق-ل-ب-ه ك-ن -ق-ل-ب-ه

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

ك-ن-ق-ل-ب-ه ك-ن ق-ل-ب-ه

[1] جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الأدبية،ص93.

[2] المرجع نفسه،ص93.

[3] نفسه،ص93.

[4] الديوان،ص49.

[5] الديوان،ص7.

يعتمد هذان السطران على جملة من الهندسات الصوتية، أولاها الهندسة الرابطـــة[1] التي تتحقق من خلال تكرار فونيمات بين آخر الجزء الأول و بين أول الجزء التالي،أمـــا الهندسة الثانية فهي الهندسة الفاتحة.إضافة إلى الهندسة التأليفية والهندسة الخاتمة.

التكرير:

إن التكرير عنصر من عناصر النص الشعري ،يولد بمولد هـــذا الـــنص و هـــذا التكرير<<غير منضبط لقواعد قبلية ،ينفجر في سياق بناء دوال للنص و هو بذلك يحقـــق استثناء فيما هو يحقق قاعدة من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر،و نقصد بهـــا ارتيـــاد المجهول و السفر في ليل القصيدة>>[2].و سنركز في دراستنا للتكرير في ديوان "رجل من غبار"على تتبع مختلف الأشكال التي تحقق له سمة النظام المتحول.

1) تكرير الترابط التام:

وهو الذي يعيد نفس الوحدات اللسانية ،فإذا كان لدينا تركيب من الشكل (أ-ب-ج) فإن شكل الكرير يكون على النحو الآتي:

أ-ب-ج

أ-ب-ج

و نموذج ذلك في القصيدة[3]:

من أي وقت مضى(السطر الأول من المقطع التاسع)

من أي وقت مضى(السطر الثاني من المقطع نفسه)

و أيضا:

كل صوب(السطر الأول من المقطع الرابع عشر)

كل صوب(السطر الثاني من المقطع نفسه)

2)تكرير الترابط غير التام: هو نوع من التكرير لا يلتزم بإعادة الوحدات اللســـانية ذاتها جميعا،يأتي على شكل:

أ-ب-ج

أ-ب-د

---

[1] جوزيف ميشال شريم،دليل الدراسات الأدبية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،ط1،بيروت،لبنان 1984،ص93.

[2] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث،بنياته و إبدالاتها،ج3،دار توبقال للنشر،ط3،الدار البيضاء،المغرب 1989،ص154.

[3] الديوان،ص ص 15-25

و من نماذجه عند عاشور فني:[1]

حد السلاح

حد الكفاف

و يغيب في الديوان تكرير الترابط بالحذف،و لكن ذلك لا يؤثر في الوظيفة البنائية التي يضطلع بها التكرير في النص الشعري ،فهو يشيع الانسجام في صلب الاختلاف بفضل الوحدات المتكررة كليا(تكرير الترابط غيرالتام)،و الوحدات التي تحافظ على الهيئة التركيبية(تكرير الترابط التام).و أيضا يربط بين أجزاء القصيدة و يزداد هذا اترابط على مستوى تكرير القافية.

التماثل التركيبي:

لا ينهض الإيقاع الشعري على التردد الخاص للأصوات فحسب، ذلك لأن الشعر المعاصر كثيرا ما يلجأ إلى<< تقنية تركيبية إيقاعية لحمتها البنى المتشابهة،و العناصر المتقاربة داخل بنية الوحدة (البيت) و خارجها>>[2].وشعر عاشور فني لا يخرج عن هذا المضمار،إذ يضع القارئ إزاء بنيات متماثلة أو متقاربة،يمكن أن نحصل منها على مجموعات تلتقي عموديا و تتماثل عناصرها،يقول الشاعر[3]:

سوف أشهد للعاشقين

و أشهد للشهداء

و أشهد للناس منذ استووا فوق أرجلهم

و مشوا في الضياء

و سأشهد للأرض...

تحمل ماء وطينا

و ترفع قامتها للسماء

[1] نفسه،ص6.

[2] عبد الملك مرتاض،بنية الخطاب الشعري،دراسة تشريحية تفكيكية لقصيدة أشجان يمانية،دار الحداثة،ط1،بيروت،لبنان1986،ص206.

[3] الديوان،ص45.

إن القراءة العمودية لهذا المقطع تسفر عن عدة مجموعات متماثلة:

المجموعة1	المجموعة2	المجموعة3	المجموعة4
سوف أشهد سأشهد	أشهد للعاشقين أشهد للشهداء أشهد للناس	تحمل ماء ترفع قامتها	للعاشقين للشهداء للناس للأرض للسماء

إن هذا الجدول يتضمن مجموعات تضم أولاها(سوف أشهد، سأشهد) ،أما المجموعة الثانية فتضم عناصر متماثلة تماثلا تاما(الفعل المضارع "أشهد" و الجار و المجرور)،أما المجموعة الثالثة فهي عبارة عن جملتين فعليتين تتكون كلتاهما من(فعل مضارع و فاعل مستتر و مفعول به)،إلا أن الأفعال المضارعة في المجموعة الثالثة تختلف عنها في المجموعتين الأولى و الثانية من حيث الإسناد ،ففي المجموعتين هاتين نجد الأفعال مسندة إلى ضمير المتكلم أما في المجموعة الثانية فهي مسندة إلى ضمير الغائب المؤنث،أما المجموعة الأخيرة في الجدول فتضم (الجار و المجرور) و الملاحظ في هذه المجموعة أن حرف الجر المتكرر هو نفسه (اللام).

إن هذه العناصر والأدوات المولدة للإيقاع تكتسي أهمية بالغة كما تبين لنا في سياق هذه المداخلة، ومن ثم كان من الواجب إيلاؤها الاهتمام الذي تستحقه في أي دراسة تجعل من الكشف عن بنية الإيقاع الشعري هدفا لها، وذاك ما نحسب أن النقد الجزائري المعاصر قد قصر فيه خلال تناوله للقصيدة الجزائرية بصفة عامة .

بنية الصورة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر
مقاربة تطبيقية لقصيدة (انهيار مملكة الحوت) لمحمد زتيلي.

أ. عبد المالك ضيف
جامعة المسيلة

1- تأسيس نظري:

يُنتج الشاعر قصيدته وهو محاط بحجم كبير من الأشياء والموجودات، وهذه الأخيرة تفرض وجودها في عالم المبدع. وتتحدد التجربة الشعرية، بكونها مجموعة من الوقائع والأحداث، تتلبس بها رؤية الشاعر ورؤياه، وتخرج في المجرى الشعري وهي مكتسبة أبعادا جديدة عن طريق عملية التخييل التي تفتت الأشياء وتعيد تركيبها من جديد. ولا مراء في أن العملية الشعرية لا تسعى إلى الإيصال أو إلى نقل الحقيقة إلى عالم الموضوع، وإنما يتحدد الشعر بكونه وسيلة للإيصال أداتها اللغة، لكن هذه اللغة تتحول من مدلولها المألوف عن طريق الوعي الفني إلى طاقة من الإيحاء والتأثير(1).

لقد أصبح الشعر الحديث والمعاصر حافلا بالذهنيات البشرية والعقليات المتباينة التي تحكمها طبيعة العصر، الذي أنتجته التحولات العلمية والتكنولوجية الحديثة (خاصة بعد نظرية إنشتاين النسبية). والشعر عمل إنساني أو هو مخزون تتحرك موهبة الشاعر وفقه، فيقول ويعبر ويصف...ومن ذلك تأتي الصورة الشعرية وهي محمّلة بعقلية إنسان العصر الحديث، الذي كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح في ذهنيته. والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة، بعضها من داخل نفسه، والآخر من خارجها. فهي لذلك تجربة تجوب الآفاق، وهي متدفّقة عارمة تحطّم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب(2). حدث هذا الانفجار الشعري الحديث، وأحدث خلخلته العنيفة في هيكل القصيدة التقليدية، وفتح لنفسه روح المغامرة داخل المجاهيل. وتأملنا للصورة التي تنبني عليها القصيدة الحديثة، يجعلنا نرى أنها صورة مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر، قد لا تبدو منطقية في الوهلة الأولى، ولكن بعد التأمل نتحسس الخيط الذي يربط بين هذه العناصر(3). وتلك العناصر عبارة عن وحدات، تتلاحم معا، وتُصاغ منتجة بنية بعضها يشدُّ بعضا، ويكون الخيال هو الفعل

النفساني المكلف بصياغة الصور، وتنسيقها في منظومة أُحادية البنية، فهو بذلك مسؤول عن الصياغة والتلاحم معا(4). ومع ذلك لا يكون الخيال منتجا وحده، بل يشترك معه العقل بملكته وقدراته؛ إذ الصورة صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثُّل الذات لشذرة من شذرات الموضوع، ومنسجمة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخوّل لنا حق تصورها كخزان صغير يحتقب كلا من التصورات الذهنية، والتفاعلات النفسية المتفارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى(5).

إن الانفعالات النفسية لدى الشاعر تنتج عن طريق التأثر الذي يحدث له من خلال احتكاكه بعالم الموضوع. ولا شك في أن وعي الإنسان يسير ويتحرّك وفق منبهات معينة وفي مكنون الشاعر ما تخزّن من أشياء. ويكون ذلك التأثر متماشيا مع نوعية الموجودات " وعندما نكون على علاقة بالأشياء، أو الكائنات فإنه يتولد عندنا انفعال إزاءها، ومن ثمّ فالشاعر لا يستطيع رؤية الأشياء كما هي في حقيقية ولا يستطيع أن يكون محددا إزاءها ما لم يحدد بالمثل المشاعر التي تربطه بها" (6).

فالشاعر- وهو صاحب انفعالات – يلجأ إلى رموز العالم المادي؛ هذه الرموز التي تماثل انفعالاته من خلال العلاقة التي تتكون بينهما.(7) " وهنا نستطيع أن نقول إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء و المشاعر هي التي تضطر الشاعر إلى الصورة. وهي الحاجة نفسها التي تتطلب من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد ادعاء الكلمات بالانتظام في أنماط" (8). لذلك يستحسن في الدراسة التي سنقوم بها، أن تكون متجهة إلى هذه الأعماق بكل الأبعاد الدلالية المتخفية في بواطن الشعور؛ إذ الصورة كل مركب، ودراستها مجتمعة قد يعيننا على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة؛ ذلك لأن الصورة- وهي جميع الأشكال المجازية- إنما تكون من عمل القوة الخالقة والاتجاه إلى روح الشعر(9). فالقصيدة تترك في قارئها انطباعا معينا، وهذا الانطباع يكون مبعثه تركيب صوري معين ومتشكل من أشياء؛ لذلك فتملك ناصية الصور الشعرية لا يتمثل في استعمال الصور المنفردة مهما كان المقدار الذي تمتلكه من الجمال والإيحاء، وإنما يتمثل في الانطباع الشامل المتسق الذي يتركه تتابع الصور المتصلة بشكل دقيق، وفي هذه الحالة تبدو الصور أمامنا كما لو كانت تنمو، أو تتوالد الواحدة تلو الأخرى، وهي في الوقت ذاته تحقق لنفسها حياة مستقلة (10). وهذا التنسيق هو الذي يحدد العبقرية لدى الشاعر؛ لذلك

يقول كولريدج: " ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معيارا للعـــبقرية الأصـــلية حـــين تشكلها عاطفة سائـــدة وسلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وأخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية" (11). إن المعطيات الفنية لها حضورها الخاص وفق ما تمليه الظروف، والتي تكون خاضعة بالدرجة الأولى إلى تطور الرؤية الإنسانية النابعة من صميم الوجدان الإنساني المتمايز بين مبدع وآخر، وبالتالي تتعدد آليات الفن وكذا المنظور الفني. فقلد ظل المذهب الكلاسيكي يفرض على الأديب قيوده وسلطته، وظل يعتقد أن الخيال يجب أن يبقى قابعا تحت وصاية العقل، فتكون الصورة الشعرية عندهم شيئا ماديا لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي(12). فمصدر المعرفة هو الإدراك العقلي الذي يسمو عن الخيال، والغاية هي الوصول إلى الحقيقة دون تزييف أو تشويه. ونجد باسكال (Pascal) يحذر من الصور التي تعلق بالكلمات فتبعد المرء عن الحقيقة، وفي رأيه أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب الجرس الموسيقي حين تثير في النفس انفعالات خاصة، ليست من طبيعة الكلمات في أصل الوضع. والوصول إلى الحقيقة لن يتم إلا بعد تطهير تلك الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تكون بسبب المخيلة، فهذه المجازات لا يحتاج إليها إلا قليلا وفي قصد تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة (13).لكن مثل هذا المعتقد أفل نجمه بمجيء الحس الرومانسي الذي قلب المسميات وأعلن عهدا جديدا يؤمن بالغور داخل المجاهل؛ انطلاقا من مجاهل النفس وصولا إلى مجاهل الأشياء والموجودات جاعلين الخيال هو الملكة التي لا مفر منها في إدراك الحقيقة. ووصلت بهم العناية إلى تأليهه وتقديسه وجعله في أرفع مستوى؛ فكان الشعر كما يرى الألماني الرومانتيكي(نوفالين Novaline) في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول، والواضح إلى المستتر، والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى (14). وقد تجسد الاهتمام بالخيال في الاعتقاد بأنه القوة العظمى التي تطلعنا على الحقيقة – في رؤية كانط Kant – إذ قسمه إلى قسمين: الخيال العام، وهو الذي يقوم

بتوليد ما مر بالحس من قبل المرئيات. والخيال الإنتاجي، وهو الذي يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد مكوناتها من الأشياء المرئية السابقة. وهذا الخيال هو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز، وتقوم بربط الصور بغير موضوعها الأول، وذلك بإسنادها إلى موضوع آخر(15). وقد جاراه كولريدج(Colleiridge) في مفهومه للخيال الأولي والثانوي؛ إذ قال: " إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا: فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق" (16). ويعلل الأمر الثاني بقوله: " أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"(17).

وقد تجسدت الصورة الشعرية في المنظور الرومانسي، بكونها تكشف عن بواطن الشعور، ومن خصائصها، أن تكون شعورية تصويرية لا عقلية فكرية. فالفكرة في الشعور تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها.(18). لقد كان للمدرسة الرومانسية دور كبير في تحريك اللغة الإبداعية، وتحريرها من الدلالات المتواضع عليها. فراح الأديب يفتح عوالم الذات عن طريق استنطاق المكنونات، ومحاولة جعل اللغة قادرة على استيعاب ذلك من خلال الخيال. إذن تنشأ الصورة من بواطن الذات الشاعرة، وتتكتل الأجزاء فيما بينها لتحمل ما يعتمل في تلك الذات. ومنه تنشأ ضمن سياق النص الشعري، وهي في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر تجاه موقف معين من الحياة. وإن أية صورة داخل القصيدة الشعرية إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة ما تحمله، وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن مجموع هذه الصور تؤلف الصورة الكلية للقصيدة(19). ولعل العملية التخييلية التي أسس لها حازم القرطاجني قديما تصب في هذا المنحى الذي طرحه المحدثون؛ إذ يرى أن الشعر كلام موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل.(20). وعلى اعتبار أن الشعر عنده يقوم على أربعة مناح وهي: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن. فإن عملية التخييل المتعلقة بالشعر تنقسم إلى قسمين: تخييل ضروري وآخر غير ضروري وهو تكميل له وعون على ما يراد من إنهاض النفس إلى

طلب ذلك الشيء أو النفور والهرب منه.(21). ويصل إلى إعطاء تعريف للتخييل بقوله: " والتخييل أن تمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض." (22). فأطراف العملية الشعرية حسبه هم الشاعر والقصيدة والقارىء الذي ينفعل بها انقباضا أو انبساطا. وما من شك في أن الرؤية الشعرية الحديثة تجنح إلى إبداء الموقف، نظرا لطبيعة اللحظة الحضارية التي أنتجت القصيدة الحديثة. هذا الوقف يحتمل بعده الإنساني والاجتماعي و الحضاري. ومن ذلك يغدو الشعر ملامسة للوجود الاجتماعي- التاريخي، يتبطن الشاعر فيه مجريات الأحداث ليقيم عالمه على أنقاض عالم الموضوع، ويشيد كلماته عبر مجرى رؤيوي معين. لذلك فقلد تلونت الصورة الشعرية بموقف الشاعر من الوجود. وهذا الموقف يعتمد على الثقافة الخاصة أكثر من اعتماده على التجارب المباشرة؛ فلقد أدرك الشاعر الحديث أن العالم لا يعطيه أنماطا جاهزة وواضحة، ولهذا فهو مضطر لأن يفكر ويشعر في حدود ذاته (23). وفي السياق ذاته، يرى يوسف اليوسف أن الوقف أو الحالة: " هو الصورة التي تتركب فيها جملة من الأفكار الجزئية أو الصور الصغيرة التي تكونت عبر الذهن أو الانفعال لترقى بالعقل إلى مستوى ما من مستويات الإدراك. فهو في الفن يقابل المفهوم في المنطق، لأنه بنية أو صيغة خيالية لموضوع ما تتمرأى فيه العاطفة والمشاعر. ولئن كانت الصورة جزءا من الموقف، فإن الموقف جزء من المعنى- المعنى بوصفه جُماعية مجردة تندرج ضمن جماعية أشمل منها، من جهة، وبوصفه استشرافا شموليا كليا للواقع، من جهة أخرى. فالموقف أو الحالة هو الموضوع، وقد تجوهر في الوعي تجوهرا انفعاليا ذهنيا" (24)، وقد استدل الكاتب على هذه الحالة باللحظة الطللية مثلا للشاعر الجاهلي؛ إذ اعتبرها من أبرز المواقف أو الحالات في الشعر الجاهلي. لقد تطلعت الصورة الشعرية الحديثة إلى الانفلات من قيود الرتابة التقليدية القديمة التي كانت تفرض عليها سلطة المطابقة والوضوح؛ إذ كان النقاد العرب القدامى يضعون عمود الشعر الذي لا يحيد عنه أي شاعر، ومن حاد فكلامه باطل (25). لكن حديثا، تخلى الحس الشعري عن مثل هذه الأمور، حيث اكتسب الشعر العربي الحديث بلاغته وفنيته من خلال طبيعة رؤيا الشاعر التي تستبطن جوهر الأشياء. ولم يعد المهم في الصورة الشعرية درجة المطابقة، أو التقارب، وإنما الأساس هو اللون العاطفي الذي يلون هذه الصور(26). وأصبح- في

المقابل- الناقد الحديث يسعى إلى تبين الخيط الشعوري أو النفسي الذي يربط بين العينيات (الأشياء) الموجودة في العالم الخارجي. على اعتبار أن الشاعر يفتت تلك الأشياء الواقعة في المكان ويفقدها كل تماسكها، ولا يبقي على صفاتها، ويتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حيويا في مجال الرؤية الشعرية(27). إن الشاعر الحديث لم يعد ينقل لنا أشكال العالم الخارجي وما يحتمل من تناسق وجمال بمقدار عنايته باستكشاف تناسق الحركة الموجودة في صميم هذه الأشياء، وفي علاقتها بعضها ببعض (28). ومن خلال ذلك يعهد إلى المطابقة بين الحالة الشعورية التي تموج بداخله وبين حركية الأشياء. وابتعدت الصورة الشعرية الحديثة عن الجزئية، وأصبحت " بنية تتشابك فيها العلاقات، وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي، الذي ينفتح على العمل الفني، ويضيء أبعاده"(29). وعلى هذا الاعتبار أكد الباحث كمال أبو ديب على ضرورة أن تدرس الصورة الشعرية على مستويين: المستوى النفسي، والمستوى الدلالي(30). ويرى أن الشاعر العربي يركز غالبا "على الأبعاد، والمظهر الحسي الفيزيائي، والألوان والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية. ولا يولي الشاعر اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية"(31).

وتلملم الصورة الشعرية وحداتها محققة كل ما من شأنه أن ينشيء لها الفاعلية، انطلاقا من تعلقها بالنفس، وتكون « فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيحائية فقط، وإنما تركز، أيضا، على الاستجابات السلبية، وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين وحسب. ولكن ثمة صورا توحد النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يسمى بـــ" فاعلية التضاد" (*)"(32).

وترسيما لمعالم هذا التوجه " يمكننا القول أنه [والصواب إنه] لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب-الصورة، في القصيدة الحديثة" (33). ومن ذلك تغدو الصورة الشعرية موضعا لاستيعاب الألوان الذاتية الشعورية، ويلتمس المبدع عن طريق رؤياه، مواطن اللحظات التي يسعى إلى استكشافها والوصول إليها. ومسحة الكثافة تتحقق داخل القصيدة بفضل إنتاج الصورة التي تدخل في تأسيس أسلوب الشاعر. والأسلوب يقوم على مبدأ الانزياح؛ إذ العلامات اللغوية تأخذ حمولتها الإيحائية من داخل السياقات التعبيرية التي تنتجها، وبذلك تكـــون " الصورة الشعرية الأقوى[...] تلك التي تمثل درجة قصوى

من الاعتباط "(34). ومن ثم، يمكن القول: إن كل نص أدبي هو عبارة عن إيحاء، وإذا كان البعد يهدف إلى تحطيم بنية وقوانين اللغة اليومية المألوفة، فإن خلق البعد ليس هدف الشاعر، ولكن ما يطمح إليه هو تحقيق الإيحاء للنص الذي يريده شعريا (35).

إن الإيحاء يلعب دورا تأثيريا داخل النص الشعري، وإن إحداث هذا التأثير يتطلب كسر العلاقات المنطقية التي تحكم اللغة، وصنع أبعاد أخرى بين الدال والمدلول انطلاقا من الوقدة الشعورية التي تسري في باطن الشاعر. فتغدو للكلمة الشعرية شحنتها، وطاقتها الإيحائية، وتكون التركيبة اللغوية القائمة على مجموعة من السياقات التي تنتتجها التجربة الشعرية، خاضعة لفاعلية علائقية معينة. تؤسس شكلا لغويا تحكمه طبيعة معينة، وهذا الشكل يتجلى في كيفية استخدام العناصر من قبل الشاعر، وإنتاجه لنسق فني متميز بعيد عن النثرية. وقد فرّق شلوفسكي(Shlovski) بين الصورة الشعرية والصورة النثرية، فعرف الصورة الشعرية " بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي نسق تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي(Parallélisme) البسيط والسلبي، المقارنة، الإعادة، التناظر (La Symétrie)، المبالغة الخ" (36).

وتحتل الأشياء والموجودات موقعا حساسا في قلب المبدع، يعاين من خلالها مكامن مختلف التوجسات والتوجهات النفسية التي تصبغ معانيه الشعرية، فتخرج القصيدة صورة معقدة ومتشابكة المعالم والرؤى والتطلعات التي تحاول رسم خريطة الواقع المرجو الذي يكون بديلا أو موازيا لواقع معيش، قد لا تقبل به النفس. ومن هنا يتم رسم الأشياء والموجودات بعد تفكيكها وتفتيتها. فتُنتج العلاقات، ويتحول المشهد – بفعلها- في الكثير من الأحيان إلى كيان فني معقد ومتداخل. وعليه تكون القصيدة جملة من الروابط والأمشاج، تفرز صورا متنامية، وهذه الأخيرة تشكل صورة كبرى تُعمم ظلالها على مختلف تفاصيل القصيدة. وبغض النظر عن مستوى التجسيد أو التجريد الذي يميز قصيدة عن أخرى؛ فإن مزية الدراسة لدينا، هي التعاطي مع الصورة ككيان يفرز علاقات، وهذه العلاقات تتأسس على وعي معين ناتج عن طبيعة الرؤية الشعرية وكذا الرؤيا التي تستبطن خلفيات الذات وتقرأ الأشياء قراءة تنطلق من مضمونها الواعي لتصنع العالم المنشود. ومن خلال هذا التصور نسعى إلى تحليل قصيدة للشاعر محمد زتيلي من مجموعته الموسومة بـــ: (انهيار مملكة الحوت) لما لمسنا فيها من عمق الطرح الذي

ينبني عليه الخطاب الشعري القائم على ثنائية الهدم والبناء ويبدو هنا أساسا في تشكيل الصورة وصناعتها.

2- مقاربة تطبيقية:

إن النسق الشعري لهذا النص ينبني أساسا على بنية الانهيار. وهذا الانهيار هو انهيار للأنا وانهيار للنحن. وانهيار لكل الأشياء والموجودات التي تصنع العالم العربي. لذلك تتحكم في النص نواة دلالية تفرز مختلف الأنساق التركيبية والدلالية التي تعطي للبنية عناصرها. وهذه النواة هي (الأوراس). وهذه العلامة السيميائية تشكل حقلا دلاليا هو: الشموخ- الصلابة- العلو. وفي مقابل هذه العلامة تظهر داخل أنساق النص علامة أخرى هي البحر وتشكل حقلا دلاليا هو: السيولة - الامتداد- ومن هذين المكونين السيميائيين يحدث فعل التضاد. إذ الجبل (الأوراس) يستطيع أن يكبح جماح الموج. ويستطيع أن يهزم جبروت البحر. ولعل في المخيلة البشرية ما يبرر هذا الطرح. فسفينة نوح (عليه السلام) استوت على الجودي. وهذا التضاد هو الذي أفرز حركة داخل النص الشعري خاضعة للمد والجزر والاندفاع والتراجع، والارتفاع والانخفاض والصلابة والليونة.:

أصغيت للموج ماذا يوضح؟
لكنه داعب القلب وارتدَّ يحمل خيبته.
قال: خفت من الريح.
قلت له: لا تخف.
قال: خفت من الصخر.
قلت له: لا تخف.
قال: دعني أواصل لعبتي المستحبة.
لا تتعجل نهايتنا.
فالبحار مدججة بالمرايا،
وبالشمس والسفن الطالعة (37).

ويوحي البحر والأوراس (الجبل) بالامتداد المكاني والزماني، وبهذا تكون حركة الأنساق داخل النص هي حركة انتشارية في كل الجهات وفي كل الأزمنة. يقول:

تأملته جيدا حين شاهدتُ أوراس في مقلتيه.

يُشعّ الدروب لأوراس آخر
مقبلة كلُّ أحجاره نحونا.
تتكاثف أشجاره ثم تنمو بأعماقنا
هجرة السنوات العجاف.
نبارك مقدمه،
ونغني له.
ثم نرقص مبتهجين
بفصل تجيء الطيور البعيدة فيه.
فنحمل هم العشيقة.
نعشق آهاتها.
ثم نأتي لآخر أغنية في الشريط
الذي سجلته ملامح أوراس في مقلتيه.
نعانق في قوة جزرا متوازية في القلوب،
وهذي المساحات خضراء تنتشر الآن
في قلب كل وليد جديد
يجيء ببحر به وطن قادم.
نحن لا نرتضي أن نسافر
في أفق لم يعانقه أوراس يوما
ولا نرتضي أن نصافح
من جاء يبغي علينا
لنا هجرة لا تشع ملامح أوراس من نبضها.
نحن قافلة...
نبذت شيخها حين انبأها فارس...
أنه قد رآه يعانق جارية لأمير غريب
تآمر في السر - ثم انتوى هجرة
ضدنا.
نحن قافلة ليس فيها أمير.

ولكننا الأمراء.

وأوراس سوف يظل بأعماقنا شامخا (38).

ولعل أساس البناء الشعري هنا، هو اندماج المكون البشري مع المكون الطبيعي، فيحدث الانصهار وتتلاشي الأشياء بعضها ببعض. ويتألف المكون البشري من الأنا المفرد (تأملته جيدا حين شاهدت أوراس في مقلتيه). والنحن (مقبلة كل أحجاره نحونا/ تتكاثف أشجاره ثم تنمو بأعماقنا). والأنساق التي تجسد في النص الاندماج تكشف بدرجة كبيرة عن مدى الارتباط والتلاحم بين الوجود البشري- العربي وبين الوجود المكاني. فالمكان هو الحاضن لمجرى الذات، وهو مسوغ لبقائها، وهو المانح لقوتها، وهو الصانع لمجدها وعزها. لذلك يسمو (الأوراس) بنفسه عن المعنى الجغرافي ويتحول إلى معنى حضاري، فيمتزج بالدماء ويتخزَّن في الأعين، ويتحول إلى شجر ينمو في أعماق الذات. إن الأوراس هنا يحيل إلى الماضي، ولكن لا يبقى فيه، بل إن الإحالة هنا هي اندفاع نحو المستقبل من أجل بناء وطن قوي تتحكم فيه لغة الأصل وتغذيه العزة بالنفس (وهذه المساحات خضراء تنتشر الآن/ في قلب كل وليد جديد/يجيء ببحر به وطن قادم). ويقول(نحن قافلة.../نبذت شيخها حين أنبأها فارس.../أنه قد رآه يعانق جارية لأمير غريب/ تآمر في السر-ثم انتوى هجرة/ضدنا). إن النسق الشعري هنا يطرح فكرة المرجعية الحضارية التي تغذى الذات المفردة أو الجماعية منها، فتغدو الموجّه والمهين على تفاصيل الوجود. ومن هنا يأتي كمكون فاعل في النص، يشيع حركية الامتداد والانتشار والشساعة، ولعل هذا يجسد طبيعة الشعور النفسي داخل النص؛ إذ إنه يطرح مشكلة الوجود العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص. فيبدأ الانتشار من أرض الأوراس ليشمل باقي الأقطار العربية الأخرى. وعليه كانت تلك الحركة أشبه ما تكون بالهجرة أو الرحلة نحو فضاء آخر. فالبحر هو الحامل لها، وقد يكون هو المهلك إذا لم نحسن التعامل معه. وهو صورة للحياة (يجيء ببحر به وطن قادم)، وهو أيضا صورة للموت:

أجيئك منتشيا بالغيوم.

وأعلن حبي

على الواقفين صمودا

بوجه الأعاصير.

أقرأ أنباء من رحلوا

نحو ذاكرة البحر
يرتجلون النشيد.
ويستطلعون خفايا المحيطات.
تسكنهم قصة الحوت
والالتهام البطيء لمن يدخل البحر(39).

إن الصورة مائية سائلة توجهها ملامح البحر، وتزرع فيها الكثير من التفاصيل التي تؤسس حركية البحر من مثل الأعاصير والرياح التي تضرب الموج فتجعله يتماوج علوّا وانحدارا. وهو الذاكرة التي تحتفظ بمغامرات السابقين الذي لقوا حتفهم أو نجوا بعد مكابدة ومشقة مع الأمواج (أقرأ أنباء من رحلوا / نحو ذاكرة البحر). وفي البحر المهلك تبرز صورة الحوت التي تحمل لنا قصة جسدها لنا القرآن الكريم هي قصة يونس الذي التهمه الحوت وهو مليم. ولولا تقوى الرجل وصلاحه وتسبيحه للبث في بطن ذلك الحوت إلى يوم يبعثون. فالبحر هو الموت والحياة. لذلك تتبني الصورة على ثنائية الموت والحياة. فالحياة تتشبع بمعاني الصمود (الواقفين صمودا). والتوغل في البحر هو توغل في الذاكرة. فالذاكرة تحمل بعدا تاريخيا يشدنا إلى الماضي، والبحر هو توغل في الأعماق، وهذه الأعماق قد تكون حاملة لبقايا الناس الذين امتطوا موجه. وركوب البحر يسعى من خلال هذا النص إلى تحقيق الوصول الفعلي إلى المملكة المرجوة هي الوطن، يقول:

من يدخل المملكة.
هو ذا جاء من يدخل المملكة.
من ذاك يركب قاربه؟
مبحرا نحوها.
يتوسل للشمس ألا تغيب.
يعانق أحلامه ويغيب.
هو الآن يعرف كل الشواطىء،
كل المحيطات،
والجزر المستطيلة في البحر.
يعرف كل المرافىء.
لكنه مبحر،

مبحر نحو قلبي.
صامتا كان يبحر نحوي.
من ذاك يركب قاربه؟
ثم يرحل،
ثم، إلى أين يمضي؟؟
وأية أرض تناديه؟؟
أية خارطة أعجبته؟ (40)

وهذا المقطع تنبني متتالياته التركيبية على بنية الاستفهام التي تغيب الهدف من الرحلة على ظهر الموج، ومنه تتحقق بنية الانهيار واللاجدوى من فعل الرحلة. إن العملية التخييلية تريد أن ترسم لنا في هذا المقطع رحلة (إليسيس) البطل الأسطوري الذي تغرّبه الحرب عن وطنه سنوات عديدة، ولكن الإصرار على العودة جعله يمتلك عزيمة التحدي وجابه البحر وإله البحر إلى أن عاد إلى أرضه فوجد زوجته (بينيلوب) وفية في انتظاره. ولكن التوظيف هنا تم بطريقة عكسية؛ على الرغم من أن راكب البحر على علم بأسراره، فهو يعرف كل الشواطىء والجزر المستطيلة في البحر ويعرف كل المرافىء. ومع كل هذا تكون نهاية الرحلة بطرح الاستفهامات التالية: أين يمضي؟/ أية أرض تناديه؟/ أية خارطة أعجبته؟. إن فعل التغييب هنا ، هو تغييب للذات وتغييب للوطن وتغييب للانتماء وتغييب للوجود ككل. لهذا يأتي المقطع الأخير في النص كتفسير لهذا الانهيار وهذا التغييب. يقول:

تساءلتُ في السر والجهر
هل يقبل البحر دعوتهم للتصالح؟
أنبأني قادم من مسافات عينيك
أن النخيل يخطط هجرته للشمال.
تساءلتُ هل تقبل الريح دعوتهم للتفاوض؟؟
ولولت الريح وانتفضت.
يا ترى أي شيء يجيء؟
وما ذا يخطط هذا الجديد له؟
ثم ماذا يريد؟؟

وهل ينتوي هجرة نحونا؟؟
ليست الغربة الآن ما يختفي في الصدور
ولكنها وطن قائم في القلوب(41).

تؤسس جزئيات الصورة الشعرية هنا لملامح الانهيار بعدما غيبت هذه الملامح في جدل المقاطع السابقة. ويتبدى الملمح الكلي في البعد السياسي الذي تطرحه بنية النص الشعري، ويتمثل في رياح التصالح والتفاوض مع الكيان الصهيوني في نهاية السبعينيات (وهذه القصيدة كتبت سنة 1978). وعلى هذا الأساس تتحقق نواة دلالية تجسد معنى الانهيار وهي (النخيل يخطط هجرته للشمال) ويمثل الشمال العالم الغربي ودلالة ذلك هو تحقيق الغربة الفعلية لمعالم الشخصية العربية ومن ثم الوطنية. فالنخيل هنا هو مكون دلالي يوحي بالأصل والانتماء الضارب في عمق التاريخ والأرض. ويتضح في المقطع موقع البحر؛ فهو بين الشرق والغرب. وهو الذي يربط بيننا فإن شاء قبل رحلتهم إلينا وقبل رحلتنا إليهم، وإن شاء رفض الأمر.(هل يقبل البحر دعوتهم للتصالح؟). والقبول يشكل لنا المنفى والغربة والانهيار والتيه. والرفض يعطي لنا الأصل والانتساب والوجود الفعلي والفاعل. ولقد حقق النص، تصويريا، ملامسته لروح القضية الكبرى التي تحدد وجود كل فئة بشرية. فنزعة البحث عن ملامح تشكل الذات العربية بادية وجلية في هذا النص الشعري، وقد سعت الرؤية الشعرية عن طريق عملية التخييل تفتيت مكونات الوجود العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص وراحت تؤسس لمعطى حضاري يلامس الواقع في أشيائه ومعطياته، ويحاول من جهة أخرى الحوار معه وفقا لمتطلبات تلك الذات. وعليه كان للأشياء الطبيعية تدخُّل كبير في إنتاج الصورة الشعرية ومحاولة إخضاعها لمختلف الأنساق الدلالية التي أرادتها الرؤية الشعرية، لذلك كانت النخلة تطرح البديل الحضاري، وكان البحر يصنع عوالم التحدي، وكان الأوراس ينتشر زمنيا ومكانيا في مفاصل النسق الشعري. ومن ناحية أخرى تتشاكل مجموعة من الدلالات: فالبحر يكبح جماح الصخر العاتي وجبل الأوراس قادر على فعل ذلك. والبحر عنوان للغربة والتيه، والأوراس دلالة على النسب والانتماء. والريح هي الناقلة لهواء الغرب ولحضارة الغرب، والنخلة هي الواقية والصامدة في وجه الرياح العاتية، وهي إذا الانتماء والجذور التي تحفظنا من التلاشي والاندثار.

هوامش:

(1) عبد العزيز المقالح: قراءة في أدب اليمن المعاصر. دار العودة. بيروت. ص: 66.

(2) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد العربي المعاصر. دار المعرفة الجامعية 1993.ص: 129.

(3) نفسه. الصفحة نفسها.

(4) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1975.ص: 297.

(5) المرجع نفسه. ص:298.

(6) سيسيل (داي لويس): الصورة الشعرية. ترجمة: جابر عصفور. المجلة 23. ع3.سنة 1967.ص: 85.

(7) نفسه. الصفحة نفسها.

(8) نفسه. الصفحة نفسها.

(9) إحسان عباس: فن الشعر. ط3. دار الثقافة بيروت. ص: 238.

(10) جون مدلتون مري: الاستعارة. ترجمة: عبد الوهاب المسيري. المجلة.ع172.أبريل 1971. ص:46.

(11) نفسه. ص: 47.

(12) محمد غنيمي هلال: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث. المجلة.ع31. سنة1959.ص:90.

(13) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(14) محمد غنيمي هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومانتكيين. المجلة. ع32. أغسطس1959.ص: 74.

(15) المرجع نفسه.ص:75/74.

(16) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية.ط3. دار النهضة العربية. بيروت 1984.ص: 79.

(17) نفسه. الصفحة نفسها.

(18) محمد غنيمي هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومنتكيين. ص: 77.

(19) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث.ص:77.

(20) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار اغرب الإسلامي. بيروت 1986.ص: 89.

(21) للاستزادة، ينظر القرطاجني: المنهاج. ص:89. وما بعدها.

(22) نفسه. الصفحة نفسها.

(23) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. ص: 126.

(24) نفسه. ص: 298.

(25) قويت مثل هذه الآراء في العصر العباسي، ومن أصحاب هذه النزعة: الآمدي، والأصمعي... وكان موقفهم من شعر أبي تمام فيه بعض التعسف لأنه خرج عن العرف الشعري، واستحدث بدعا شعرية تفسد الذوق العربي السائد آنذاك.

(26) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.ط2.دار العودة.ودار الثقافة.بيروت1972.ص: 164/163.

(27) نفسه. ص: 153.

(28) نفسه.ص: 155.

(29) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر.ط2.دار العلم للملايين.بيروت. أكتوبر 1981.ص: 21.

(30) نفسه. ص: 26.

(31) نفسه. ص: 34.

(*) الفرق بين المختلف والمتضاد: أن المختلفين اللذين لا يسد أحدهما مسد الآخر في الصفة التي يقتضيها جنسه مع الوجود كالسواد والحموضة، والمتضادان هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه إذا كان وجود هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك. كالسواد والبياض. فكل متضاد مختلف وليس كل مختلف متضادا. كما أن كل متضاد ممتنع اجتماعه وليس كل ممتنع اجتماعه متضادا. وكل مختلف متغاير وليس كل متغاير مختلفا. والتضاد والاختلاف قد يكونان في مجاز اللغة سواء. يقال: زيد ضد عمرو إذا كان مخالفا له. والفرق بين التنافي والتضاد: أن التنافي لا يكون إلا بين شيئين يجوز عليهما البقاء. والتضاد يكون بين ما يبقى وبين ما لا يبقى. ينظر: كتاب (فروق في اللغة) لأبي هلال العسكري. ص: 151/150.

(32) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. ص: 49.

(33) يمنى العيد: في معرفة النص. ط3. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. شباط 1985. ص: 106.

(34) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي-محمد العمري.ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء1986. ص: 193.

(35) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.مقاربة بنيوية تكوينية. ط1. دارالعودة. بيروت 1979. ص: 165/165.

(36) نظرية المنهج الشكلي: ترجمة إبراهيم الخطيب. ص: 42.

(37) محمد زتيلي: انهيار مملكة الحوت. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر1990. ص:11

(38) زتيلي ص16/15/14

(39) نفسه. ص:18 /19

(40) نفسه. ص:19.

(41) نفسه. ص:21.

البنية الزمنية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"
- للطاهر وطار -
(تطبيق مفاهيم جيرار جينات)

أ/ نعيمة فرطاس

جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص:

يتناول هذا المقال بالدراسة تحليل الزمن السردي في رواية الولي الطاهر ..."، لأن الرواية فن زمني، يستطيع أن يشكل عنصر الزمن بامتياز، ومن ثم قمت بجامعة محمد خيضر بسكرة برصد هذا المكون لمعرفة تجلياته المختلفة، ثم أخضعته للدراسة والتحليل، رغبة مني في معرفة كيفية اشتغال الروائي على هذا المكون الحساس، باعتباره من أوائل الكتاب العرب، الذين مارسوا (تلاعبا) بمحور الزمن، ومدى تمكنه من التقنيات الحديثة التي حاول توظيفها، مستفيدة في ذلك من مقترحات ج، جينات G.GENETTE، التي طرحها في كتابه "صور III، Figures".

Résume :

L'analyse du temps narratif est le but de cette étude, puisque le roman- pour la majorité – est un art temporal qui peut constituer clairement la dimension du temps. Intéressée par ce dernier, de savoir les diverses apparences en le considérant comme étant un constituant du discours littéraire.

Pour cela, je suis intéressée premièrement par le sondage, l'étude puis l'analyse du facteur temporel. D'autre part l' objectif principal est de comprendre la méthode du travail utilisée par le romancier sur cet dimension, étant donné qu'il était l'un des premiers écrivains arabophones qui ont osé une manœuvre aussi compliquée sur l'axe du temps , et sa capacité d'utiliser les techniques modernes. Mon étude tire profit des suggestions de G.GENETTE publiées dans son œuvre « Figures III ».

مدخل :

اعتبر الزمن منذ القدم هاجسا حقيقيا في حياة الإنسان، وقد ازدادت هذه النظرة ثباتا ورسوخا في عصرنا الحالي، ويكفي أن نلاحظ أن الشعوب التي أحسنـــت استغـــلال الوقـــت أو الزمن رتبت في مصاف الشعوب المتقدمة، في حين أن الشعوب التي لم تدرك أهميته لا زالت في عداد الشعوب المتخلفة.

غير أننا نقصد من خلال تعرضنا في هذا المقال لعنصر الزمن، "الزمن الأدبي" وهو يختلف كلية عن الزمن الحقيقي (زمن الساعة)، من حيث إن هذا الأخير يخضع للتسلسل المنطقي، ويختلف أيضا عن الزمن الرياضي، والزمن الفيزيائي، الذي يقاس بالوحدات الدولية المعروفة.

وقد كان التعامل مع الزمن في الرواية الكلاسيكية، يتم -تقريبا- بطريقة واحدة، وهي عرضه بصورة خطية، أما في الرواية الحديثة، فقد أصبح يتمظهر في أنواع عديدة، فكثيرا ما نجد المؤلف (يناور) على محور الزمن، ويتلاعب بإحداثياته، مستخدما في ذلك تقنيات حديثة، جادت بها عليه قرائح كبار المتمرسين بالفن القصصي عموما.

ومن الأمثلة المشهورة استعمالهم لتقنية الفلاش باك (الارتداد) Flash bak، وقد "سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا"(1)

ومن هنا أصبح الزمن الروائي يشكل عالما في حد ذاته يجب رصده، وذلك لإخضاعه للدراسة، ومن ثم معرفة كيفية تعامل الروائي مع هذا المكون، وما مدى نجاحه أو عدمه في التعامل معه؟ وهل نضجت التجربة عنده، باعتباره من أوائل الكتاب العرب والجزائريين، الذين مارسوا (تغريبا) مقصودا، وتلاعبا بمحور الزمن؟ وما الغاية المنشودة من وراء ذلك؟

نشير بادئ ذي بدء أنه رغم تعدد المقاربات الزمنية، فإننا سنحاول الاعتماد على نظرية الناقد الفرنسي «جيرار جينات Gérard GENETTE »، وذلك لوضوح الخطوط العامة لهذه النظرية، ولأنها أيضا لاقت استحسانا لدى العديد من الباحثين، ولرغبتنا في الاستقرار على مصطلحات معينة، نظرا لكثرتها في هذا المجال.

سنستعرض بعضا من تلك المصطلحات المتداولة، ونأخذ ثنائية (القصة، الخطاب) ونقابلها مع غيرها من الثنائيات:

(المتن الحكائي، المبنى الحكائي)، (القصة، الحبكة)، (الحكاية، الموضوع)، (القصة ، الحكي)، ... وقد انتقينا تلك الثنائية؛ لأن جل الباحثين لاحظوا أن العمل الأدبي مهما كان، لابد أن يتجلى في مظهرين اثنين قصة/ خطاب.

وبهذا تغيرت النظرة إلى الزمن، وطريقة التعامل معه، إذ إنه اكتسب مكانة حساسة أهلته أن يقف بثقة واعتداد، لا يقلان درجة عن باقي مكونات المبنى الحكائي، بل لقد أصبح العصب الحساس الذي يحرك الأحداث، الشيء الذي جعله قضية معقدة، فبعد أن كان رواد القص الكلاسيكي لا يجدون صعوبة في نسج الزمن، أصبح القاص الحديث يجهد نفسه، ويعرضها لأشد العنت في سبيل تعريف الزمن وتشويهه لغايات عديدة، لعل أهمها إحداث أثر جمالي لدى المتلقي، أو تخييب توقعاته حين يضعونه وجها لوجه أمام عمل يخالف أفق انتظاره.

ونتيجة لثنائية (القصة، الخطاب)، ألفينا جل النقاد، يعتقدون بوجود ضربين أو بنيتين زمنيتين متصاحبتين لأي نص سردي هما: البنية الزمنية الخارجية، البنية الزمنية الداخلية، وقد تفرع عنهما: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخي، هذا بالنسبة للأول، أما الثاني فله هو الآخر ثلاثة أزمنة وهي زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة(2).

غير أن اهتمام المنظرين كان منصبا على الزمن الداخلي، لأنه مثبت داخل النص السردي، وأكثر تعقيدا وتشابكا مقارنة بالزمن الخارجي، كما أنه يتمظهر في أشكال عديدة.

وعليه فإننا سنحاول سبر زمن الرواية، أي " مواجهة نظام الأحداث التي بحوزتنا أو الدواليب الزمنية في الخطاب السردي، وذلك في نظام تتابع هذه الأحداث نفسها، أو الدواليب الزمنية للحكاية"(3)، مختلفين النظر إلى الأزمنة الخارجية لأنه ليس لها أهمية كبيرة في التحليل السردي.

البنية الزمنية الداخلية:

إنها جد معقدة، فهي تقبع داخل النص، وتتشابك مع باقي مكوناته، إذ كثيرا ما صادفنا بعض الدارسين، لا يكادون يفصلون بين عنصري الزمان والمكان على سبيل المثال، أو الزمان والفضاء ،... حتى إن هناك من ينحت منه، ومن غيره لفظة واحدة،

فيقولون: (الزمكان)(*) نحتا من الكلمتين زمن ومكان... ولكن حسب رأيي لإعطاء كل جانب حقه، لا بد أن يفصل عن غيره، على الأقل نظريا، لتسهيل الدراسة. فالزمن أصبح يشكل مشكلة عويصة، وبخاصة لدى أولئك الذين يتعمدون محو كل أثر زمني.

وعليه سنقوم أولا بتحديد دلالة هذه المصطلحات الثلاث، زمن القصة، زمن السرد، زمن القراءة، ثم نبحث عن نوعية العلاقات التي من الممكن أن تنشأ بينها.

I/ زمن القصة (Le temps de la fiction):

يعرف بأنه" زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفوhل (الزمن الصرفي)"(4)، أي إنه المادة الخام، أو المادة الأولية التي يمتلكها الروائي وقد حاولت هذه الرواية أن تموقع ذاتها، ضمن الفترة الزمنية الممتدة ما بين عام 1993 وصيف 1999، أي أنها تروي أحداثا استغرقت ست سنوات، وذلك بناء على قرائن كانت من بين سطور الرواية، استنتجنا بوساطتها هذا التاريخ:

1- ورد في إحدى رسائل الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح" التي أرسلها إلى أهله التاريخ التالي: (99/06/27).

2- كما قالت هذه الشخصية في الرسالة نفسها:"... بعد ست سنوات من الحرب، أعشق التسامح"(5). بمطابقة القرينة الأولى مع الثانية، نجد أن الفارق بينهما شهران فقط، بمعنى أن نهاية الأحداث كانت في فصل الصيف.

ومنه نقوم بالعملية الحسابية البسيطة التالية، لنستنتج السنة بعد أن عرفنا الفصل:

1999-6 = 1993، لنقول بذاك إن الرواية عالجت فترة زمنية قدرت بست سنوات، وابتدأت سنة 1993 لتنتهي في صيف 1999، بكل ما يحمله العدد السابق من دلالات في واقع الجزائر السياسي.

أشرنا في التعريف إلى أن زمن القصة صرفي، وبما أنه كذلك، فهو يتمظهر في أشكال معنية (الماضي، المضارع، المستقبل،...)، قد ينتخب منها الروائي صيغة واحدة (ما عدا الأمر)، أو قد يراوح بين تلك الصيغ.

لكن الملاحظ أن زمن الرواية جاء أغلبه في صيغة (الماضي)، وقد استدللنا على ذلك من خلال السياق العام لأغلبية فقرات الرواية المكتنزة بأفعال ماضية، ولنتأمل فقط الصفحة رقم 11 التي ورد فيها ثلاثة عشر فعلا ماضيا.

إضافة إلى ذلك برز نوع من الزمن، وهو امتداد للسابق، يمكن أن نطلق عليه تجاوزا (الزمن التاريخي) الذي تمخض عنه مشاركة "الولي الطاهر" في معركة "اليمامة".

وقبل أن نغادر (زمن القصة)، ارتأينا أن نقوم بتعداد الحكايات الكبرى التي سنعتمدها فيما بعد، للقيام برسم المنحنى البياني، الذي يتضمن محورين أحدهما يخص زمن الخطاب (السرد)، والآخر يخص زمن القصة (الحكاية)، مع رصد ما يبدو كمؤشرات لها علاقة بحركة الزمن:

1- معركة أفغانستان: احتلت 5 صفحات.

2- معركة اليمامة: احتلت صفحتين ونصف الصفحة.

3- حادثة اغتيال (القاهرة): ثماني صفحات (1988).

4- الانتقال إلى شبه الجزيرة العربية: صفحة ونصف (ق 18م).

5- مجزرة الريس (الجزائر): احتلت عشرين صفحة (1997م).

6- قضية الشيشان: صفحتين.

7- اقتحام مسجد الخليل: نصف صفحة (1994م).

سرد لقسم من حياة الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح": احتلت تقريبا ثماني صفحات.

II/ زمن السرد(Le temps de la narration) :

عرف بأنه " الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي)"(6) وميزته أنه خطي، ولا يمكن لنظام ترتيب الأحداث في المادة القصصية أن يتطابق مع نظيره في الخطاب، حتى ولو بالغ المؤلف في محاولة إحداث تواز بين الزمنين.

وقبل مباشرة التحليل، نشير إلى أن أي نص يقيم علاقة بين زمني القصة والخطاب، يمكن أن ينظر إليها من ثلاثة منظورات: النظام، الديمومة، التواتر:

1/ النظام الزمني l'ordre temporelle:

"دراسة هذا النظام تعود إلى مقارنة الأحداث المتواجدة في القصة (التتابع الخطي للأفعال) وتواجدنفس هذه الأحداث في السرد"(7)، ومن خلال التنافر الذي من الممكن أن ينشأ بين زمني القصة والخطاب، تنشأ علاقات متعددة أشهرها السوابق واللواحق:

أ- اللواحق (Analapses):

وهو ما يسميه "ج، جينات Genette بالفرنسية (Analepses)(8) وقد صادفنا عدة ترجمات لها (الفلاش باك، الارتداد، الاسترجاع، السرد الاستذكاري.....) لكننا اخترنا أكثرها تداولا. وتعرف اللاحقة بأنها "كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"(9).

وقد شكل الاسترجاع خيرا هاما من حياة الشخصية الرئيسية، إذ لجأ إليه الروائي، وذلك لإمدادنا ببعض المعلومات عن الشخصيات، كما برر بعض السلوكات التي قد لا تبدو مقبولة أو مبالغا فيها. كإكثار الولي الطاهر من الصلاة والطواف حول المقام، وترديد الدعاء "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف".

كما أنها (أي اللواحق) تساهم في صهر المسافات وردم الفجوات، وملء الفراغات التي قد يتركها الروائي، ومن ناحية أخرى، تبعد الملل و الرتابة عن القارئ ، حينما يترك حادثة ويعود إلى أخرى فيتجدد بذلك النفس لديه.

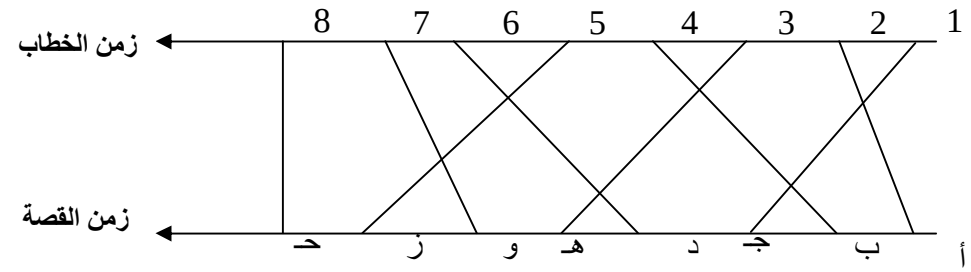
وقد كان الروائي يستخدم في ذلك كلمات أو عبارات متشابهة معلنة عن بداية المقاطع الاسترجاعية ونهايتها مثل: (سقط، استفاق)، (هوى، فتح عينيه)، ذاكرته تستعيد.....الخ.

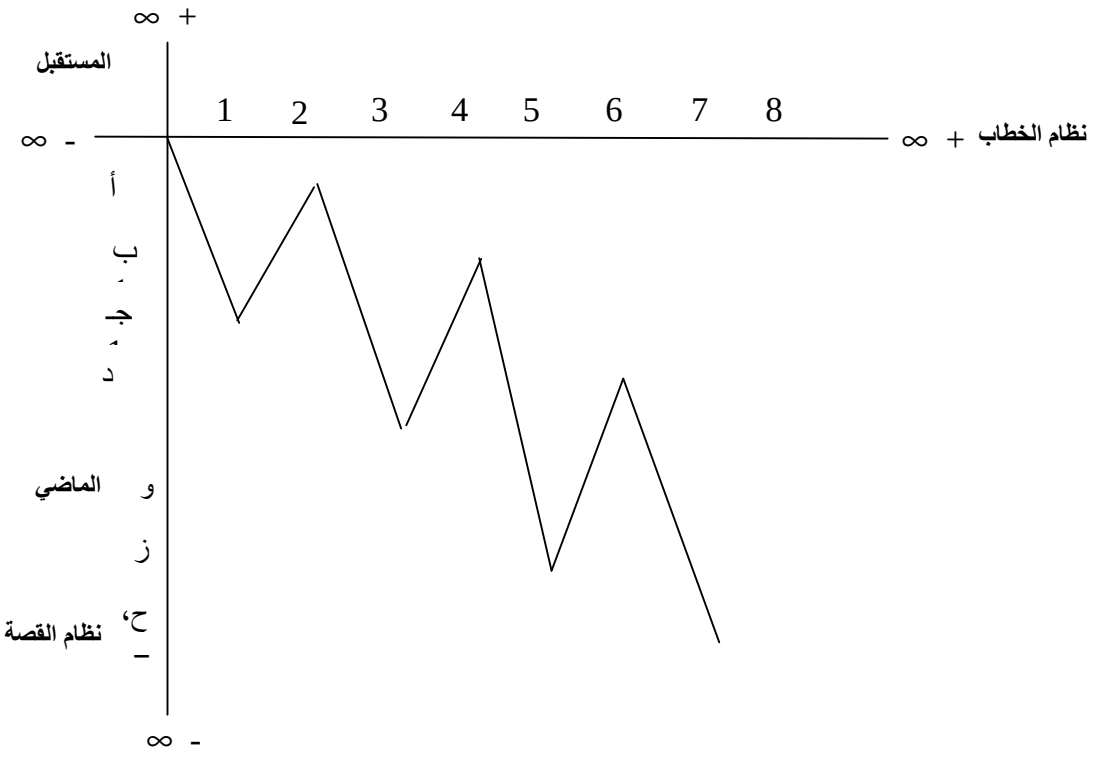
إذا أردنا أن نوضح ذلك، فسوف نقوم بوضع مخطط تقريبي يضبط نظام الزمن، ولذلك سنرمز للقصص المدرجة الأساسية فقط (لأن النص يعاني من التكرار) بأرقام مرتبة، 1،2....8 بحسب ورودها في المبنى الحكائي، ثم موقعها ضمن خط أفقي نصطلح عليه بأنه (محور الخطاب).

أما (زمن القصة)، فسنقسمه إلى وحدات تحمل حروفا هجائية (أ،ب،ج،د،هـ،و،ز،حـ)، ونموقع وحداته على خط عمودي، ثم نبحث عن الترتيب التاريخي المفترض لوقوع تلك الأحداث، فنحصل على زمن مرتب بهذا الشكل: جـ، أ، هـ، ب، ز، د، و، حـ.

بعدها نسقط (زمن القصة) على (زمن الخطاب)، فنحصل على نقاط تقاطع تكون محصلتها منحنى بيانيا يمثل النظام الزمني التقريبي لهذا النص السردي:

تمثيل لنقاط التقاطع:





أنواع اللواحق:

لقد أجمع النقاد على أن هناك نوعين شهيرين للواحق: (لواحق خارجيةAnalepses externes، ولواحق داخلية .Analepses internes)(10).

وقد تضمنت الرواية استعمال هاتين التقنيتين، أما اللواحق الداخلية، أو الاسترجاعات كما يسميها البعض ف "تتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي إنه تسير معها وفقد خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي"(11).

ومن هذا النوع نذكر "... لم يكن الولي الطاهر يرى أي حرج في ذلك، فمن الأمور العادية، أن يلثم مريد أي شيء في جسد أو ثوب وليه، أو يأكل فضله من طعام تركها، أو أن يمتص عظما أو ظفر برتقال..."(12).

أما اللواحق الخارجية " فتوظف عادة قصد تزويد القارئ، بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث"(13)، نذكر من ذلك وصف الروائي لغرفة الوي الطاهر، والتي لا نتعرف على شكلها ومحتوياتها، إلا حينما بدأ يمهد لحدوث حادثة المراودة، فقد استفادت من بطاقة تعريفية "... الغرفة التي كانت تتسع كلما جرت، صارت فسيحة لا يحدها البصر، مفروشة بزربية خضراء، ..."(14).

أما النوع الثالث، وهو يسمى بـــ (اللواحق المزجية أو المختلطة: Analepses mixtes)(15)، كما يتضح من التسمية التي أطلقت عليه يجمع بين الصنفين، وهو نادر الوجود.

بهذا نقول، إن هذا التوظيف المكثف لهذا الأسلوب يدل على استحسان المؤلف له، -ربما- لأننا أمام نص يؤرخ لفترة زمنية محددة، وبالتالي فإن الاهتمام الأكبر سينصب على إبراز المشاهد الحية، التي من الممكن أن تحدث بالفعل، أو تكون قد حدثت (مجزرة مسجد الخليل 1994).

ب- السوابق (Prolepses):

يعرفها ج. جينات G. Genette بأنها "كل مناورة سردية تتمثل في إيراد حدث لاحق أو الإشارة إليه مسبقا"(16)، كالإشارة إلى وجود شخصية "بلارة" قبل أن يبدأ الحديث الفعلي عنها، إذ قفزت إلى ذهن الولي فجأة رغم أنه سيأتي حديث مفصل عنها.

وهذا الأسلوب قليل جدا في الرواية، لأن الأسلوب السابق طغى على الأحداث، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن هذا النوع غير محبذ بكثرة، لأنه يقلل من الرغبة أو الدوافع الملحة لدى القارئ لتتبع مسار الأحداث، وكيفية مآلها إلى النهاية، فهي تساهم في إخماد جذوة الفضول وحب الاستطلاع، وتقضي على حالة الترقب و الانتظار لديه للوصول إلى الخاتمة، حيث يكتشف بنفسه ما كان يبحث عنه أو يرجوه.

وقد صادفنا حالات قليلة، منها ما ورد على لسان الولي الطاهر: " ستتضح المسألة في نهاية التحقيق الذي أجريه"(17).

إذ يمكن اعتبار هذا المقطع سابقة، لأنه أورد أحد الاحتمالات التي سينجلي عنها التحقيق أي نهاية حدث مستقبلي، وهو معرفة حقيقة ما يحدث عند منتصف كل ليلة للطلبة والطالبات. فكل ما أتى فيما بعد له صلة قوية بهذه السابقة، وقد خلقت حالة انتظار لما سيسفر عنه هذا التحقيق.

أنواع السوابق:

كما هو الحال مع اللواحق، فإن السوابق ذهب فيها التفصيل، وقسمت إلى صنفين (سوابق خارجية Prolepses externes، وسوابق داخلية Prolepses internes)(18).

أما النوع الأول فهو "يتألف من إشارات Allusionsمستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة"(19).

وقد وردت حالة في شكل تحذير على لسان "بلارة": "أحذرك يامولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لا تعرفهم ولا تفقه لسانهم"(20).

تكررت هذه الحالة اثنتي عشرة مرة، مما منحها تركيبا ليفتح على بعد رمزي، بما أنها تتردد في الصفحة نفسها أكثر من مرتين، وبالفعل فقد صدقت نبوءتها، إذ فقد الولي الطاهر ذاكرته ولم يستعدها.

أما النوع الثاني "هو ظاهرة سردية تتعلق عرضا بالخبر الأساس في القصة"(21)، من ذلك قول "الولي الطاهر" بعد أن بقي وحيدا في ساحة المعركة:"لكنها ستعود يقينا، ستعود بعد أن تتدبر أمرها، فيما يتوجب عليها وما يتوجب على غيرها فعله"(22).

بتتبعنا لما ستسفر عنه الأحداث نجد أن النص الروائي يشير إلى عودة الطائر، ومعها سرب آخر، أي تأكيد لهذه السابقة المستقبلية –إن صحّ التعبير-.

2- المدة:

أما القضية الثانية التي يمكن النظر إليها في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، هي (المدة)، ويسميها ج، جينات (La durée) (23).

وقد ترجمها فريد أنطونيوس بالمدى(24) وحميد لحميداني بالاستغراق الزمني(25)، وصاحبي كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" بالديمومة(26)، والسيد إبراهيم بالمدة(27)، إلا أننا سنختار الترجمة الأخيرة لما عرفته من انتشار لدى المهتمين بمعالجة الفن القصصي عموما.

أول ما يتبادر إلى الذهن نتيجة لاستخدام هذا المصطلح، هو السؤال: "كم استغرقت أحداث الرواية؟ " غير أن المسألة ليست بهذه البساطة، فقد أشار العديد من النقاد والدارسين إلى صعوبة قياس (المدة) في الرواية؛ لأنها تمتد على العديد من الصفحات وتتابع أحداثا وشخصيات كثيرة، كما أنه من ناحية أخرى، لا يمكن الحصول على نتائج دقيقة؛ لأن العلاقة محكومة بنسبة طول النص الروائي إلى سرعته، التي قد تكون متسارعة أو متباطئة، أو ما يقع بينهما، فتمتلك الرواية بذلك نوعا من الإيقاع يميز سيرورة زمنها.

وإذا عدنا إلى النص، فإننا نقول بأن الفترة التي أحياها الروائي، هي فترة قصيرة؛ لأن نقطة انطلاق الأحداث المفترضة كانت حوالي منتصف النهار، وذلك بناء على تتبع حركة الشمس، إلا أن هذه المدة رغم قصرها كانت غنية جدا، فلو أخذنا على سبيل المثال القصة الملحقة التي تتحدث عن موقعه "اليمامة" لعدنا قرونا عديدة إلى الوراء.

وقد لاحظنا، ونحن بصدد استقصاء مدة الاستغراق الزمني، أن المؤلف في حد ذاته يميل إلى التعتيم الزمني، ومن ثم فإن "الوقوف عن قرب على كنه سرعة السرد الزمني يبقى من الأحلام العجائبية لكل قارئ فاعل"(28).

غير أن ذلك لم يمنع المنظرين من مقاربة الإيقاع الزمني، من خلال تقنيات حكائية معينة، فقد تمكن ج، جينات من ضبط أربع حالات أساسية، أدرجها تحت عنصر المدة وهي الوقفة Pause ، المشهد Scène الخلاصة Sommaire ، الحذف Ellips (29).

ولكي ندرس زمنية النص، لا بد أن نتعرض إلى المستويات الأساسية لإيقاع السرد، آخذين بعين الاعتبار، الرمز لزمن القصة بـــ (زق)، و (زخ) لزمن الخطاب، أما هاته العلامة (<) فتـــدل على أصـــغر، و(∞) تعني اللانهائية، (ن) قيمة عددية، وبذلك نصل إلى هذه المعادلات:

(وقفة : زخ = ن ، زق = 0 ، إذن زخ ∞ > زق.

مشهد: زخ = زق.

خلاصة : زخ < زق

حذف : زخ = 0 ، زق = ن . إذن: زخ < ∞ زق) (30).

1- الخلاصة:

يقصد بها، سرد سنوات عديدة، أو أشهر، أو أيام، و ساعات طويلة في فقرات قصيرة، أو أسطر قليلة، بدون ذكر تفاصيل ودقائق الأمور، بل إعطاء ملخص موجز عنها.

فلو أخذنا هذا المقطع على سبيل التمثيل: "ثم تكشف عن وجهها، في الظلمة يا مولانا الطاهر، فيغمى عليه، حتى الصباح، حيث يستيقظ"(31). نجد أنه قد وردت فيه خلاصة صريحة، حيث أن عبارة (حتى الصباح) تشير إلى أن الفعل استغرق ليلة كاملة، ولكن لم تأخذ من اهتمام المؤلف سوى سطر واحد.

كما نجد أن "الطاهر وطار" أكثر من هذه التقنية أو الحركة السردية، التي كانت لها وظيفة هامة، إذ لعبت دورا فعالا في طي المسافات الزمنية، وصهرها في بضعة أسطر أو كلمات، لأنه كان بصدد استرجاع أمور وحوداث ماضية، لابد من اختزالها حتى لا تثقل كاهل الرواية، وتوقعها في الإطناب.

2- الوقفة:

تحصل عند ما يكون "كل حدث لا يتناظر مع مدة السرد، إذ نتابع عدة أسطر من نص بدون أي تطور في الحكاية، ولو بقيد أنملة، والوقفة تلائم الأوصاف والتعليقات التي تتخلل الحدث"(32).

وقد أجمع أغلب الدارسين على أننا حين نواجه هذه الحركة السردية، لا تكون هنالك أي سرعة في عرض الأحداث، غير أننا نجدد، السيد إبراهيم ينفرد برأي خاص في هذه المسألة، إذ يقول: "أما الوقفة Pause" فمشهور بها بروست، وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته....ولكن لا يؤدي إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح"(33).

نتساءل -هنا- من أين ستأتي هذه السرعة التي يتحدث عنها د. إبراهيم، والسرد معلق، إذ يتبادل المكانة مع الوصف، إنه يختفي لصالحه إلى حين، فيستقل الوصف بذاته. ومن المعروف أن الوصف يلائم الأشياء أو الكائنات التي قد تكون في حالة سكون، في حين أن السرد يلائم الأفعال والحركات.

وتكون المعادلة النظرية للوقفة على الشكل التالي: زخ = ن، زق=0.

أي أن زمن الخطاب لا نهاية له في الكبر بالنسبة إلى زمن القصة الذي يتوقف إلى حين.

وقد وردت في الرواية عدة (وقفات)، معظمها يخص الشخصيتين الرئيسيتين (بلارة، الولي الطاهر) أو حتى بعض الشخصيات الحقيقية كالإمام الخميني، وعبد الله عيسى لحيلح...الخ.

و مما لا شك فيه أنه كان لتلك (الوقفات) دورا هاما، رغم أنها توقف مسار الحركة السردية، إنها توفر مساحة أو فضاء لاستعادة النفس، وكأنها لحظات خاطفة تقع خارج زمن القصة، مما يعطي فترة استراحة، وكأن عملها يشبه عمل (السكتة) في الموسيقى، التي يتوقف عندها الغرف للحظة معينة، ثم يتواصل، وذلك لغاية سمعية جمالية بالدرجة الأولى، وهو ما يؤكد أن " الرواية من أكثر الفنون قدرة على استيعاب، وإدماج وسائل الأداء الإبداعية المنتمية إلى فنون أخرى "(34).

3- الحذف:

يعرف بأنه " الحدث العكسي للتوقف La pause : أي الأحداث التي وقعت ولم يذكرها النص"(35) إذ يقفز الروائي على فترات زمنية معينة، دون أن يتحدث عما جرى فيها، وغالبا ما تبتدئ المقاطع التي تتوفر فيها مثل هذه الخاصية، بعبارات معينة، مثل : مرت سنوات، انقضى ما لا يزيد على أربعة أشهر .... الخ.

غير أن بعضها الآخر، لا يبدو واضحا، بل تحتاج إلى بذل جهد ذهني، إذ نلفي بعض القصاص يمارسون نوعا من الاحتيال المشروع، يجبر كل من يتناول أعمالهم أن يكون في حالة تأهب، وتكون معادلته النظرية بهذا الشكل: زخ = 0 ، زق = ن، بمعنى أن زمن الخطاب لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة.

ويميز ج. جينات في هذا الصدد بين ثلاثة أنواع من المحذوفات:

أ- المحذوفات الصريحة (Les ellipses explicites)[36]:

وهي التي ينص الروائي على مدتها الزمنية المسقطة، وذلك بمؤشرات زمنية واضحة، كقول الروائي: " بعد الليلة السابقة، رفع القناديز إلي عريضة يطلبون فيها طرد مقيمة بيننا. بدعوى أنها تشوش عقولهم...." (37).

هنا نواجه حذفا صريحا دلت عليه العبارة (بعد الليلة السابعة). حيث لا نعلم ما جرى خلال هذه الأيام السبعة، من يوم التحاق الطالبة الجديدة إلى غاية هذه المدة.

ب- المحذوفات الضمنية (Les ellipses implicites) [38]:

وهي التي لا يصرح بها الروائي، وإنما يقوم القارئ باستنتاجها، بناء على ملاحظته لفقد حلقة من السلسلة الزمنية، أو تبينه لوجود بتر يستدعي البحث عن مدة المرحلة الزمنية المتخطاة.

وقد صادفنا نموذجا عن هذه الخاصية الأسلوبية، إذ علمنا بأن "الولي الطاهر" أمر الرجال بالتحلق حول الزيتونة، للقيام بالصلاة والذكر، وقد كان ذلك وقت العشاء، ثم نلقاه بعد ذلك وقد استيقظ ليصلي بهم صلاة الصبح، مما يتضمن ليلة واحدة، أي إسقاط المدة الزمنية الواقعة ما بعد صلاة العشاء بقليل وصلاة الصبح.

ج- المحذوفات الافتراضية (Les ellipses hypothétiques)[39]:

هذا النوع أصعب من النوعين السابقين، إذ يستحيل معرفة موقعه، أو حتى تحديد مكانه، كغيبة "الولي الطاهر" التي عاد على إثرها إلى الفيف، وقد تبيناها من خلال قول الروائي :"شدد على كلمة أرضنا، كأنما يريد أن يؤكد أنه لم يكن يدري بالضبط أين كانت غيبته كل هذا الوقت"(40).

وقد لاحظنا قلة المحذوفات المستخدمة، لأن الروائي اشتغل على فترة قصيرة، ومن ثم فهو ليس بحاجة إلى اللجوء إلى تخطي الأزمنة بين الحين والآخر، لأنه إن فعل ذلك فسيجني على وحدة الزمن.

4- المشهد:

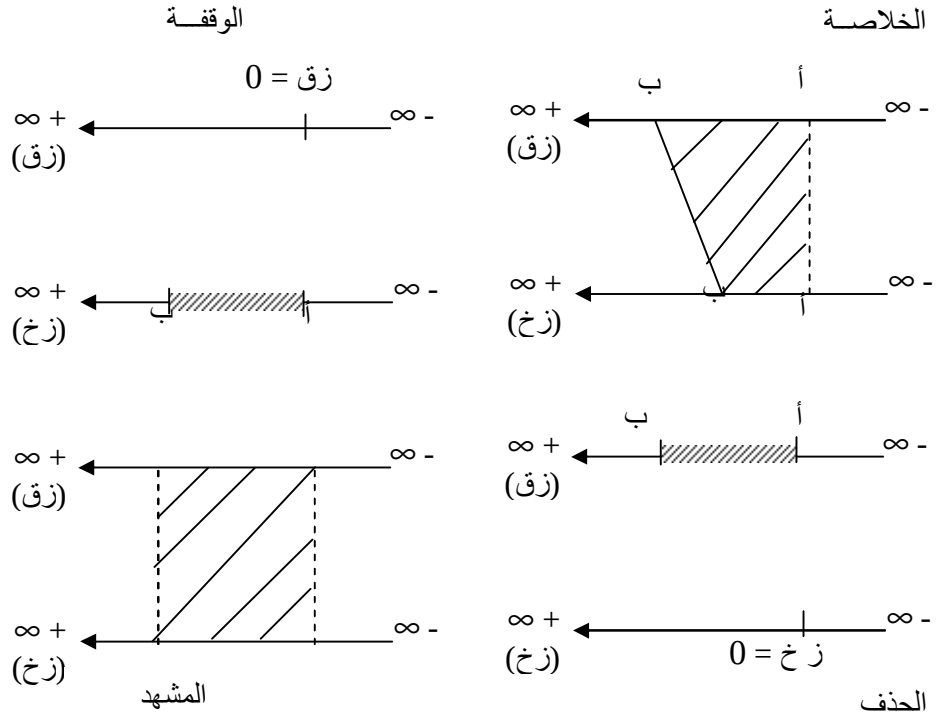
يحدث "غالبا أين تتدخل المحاورة بين الشخصيات، أو ردود الأفعال التي تحدث فيما بينهم، ويحقق اصطلاحا التساوي بين مدة القصة والخطاب"(41). وتكون المعادلة النظرية للمشهد على الشكل التالي:

زج = زق، أي إن زمن الخطاب يقابل وحدة مماثلة من زمن القصة.

وقد لاحظنا كثرة الوقفات المشهدية وطولها، حتى إنها تستغرق في بعض الأحيان صفحات عديدة،ولنتصفح الرواية من ص (68-93) نجد أن المشهد الحواري، وصل تقريبا، خمسا وعشرين صفحة، وقد استغله المؤلف لعرض الفحص الذي أجري.

إضافة إلى ذلك فإن المؤلف غالبا ما يجعل للمقاطع المشهدية علامات معلنة ترافقها، كالمطة، أو يتبعها بأفعال تدعيمية مثل: بادر، أضاف، قال، هتف، تساءل، ..... الخ.

بعد أن انتهينا من ضبط الحركات الأربع التي ميزت سيرورة النص السردي، سنحاول أن نقترح إنشاء هندسيا توضيحيا، بقياسات افتراضية، آخذين بعين الاعتبار المعادلات السابقة، حيث إن: (+∞) تعني زائد ما لا نهاية، (-∞) تعني ناقص ما لانهاية (أب) تعني مقدار زمنيا:



3- التواتر

وهو ثالث العناصر التي تعرض لها "جينات"، لدى استعراضه لنظريته في القص، ويسميه بـــ (la fréquence) (42) ويعرفه بقوله: " ما أسميه التواتر السردي، يعني علاقات التواتر (أو بكل بساطة التكرار) بين النص و القصة. وقد كانت الدراسات حوله لحد الآن قليلة جدا من طرف النقاد ومنظري الرواية، غير أنه هنا واحد من الجهات الأساسية للزمنية السردية"(43).

ورغم ادعاء بعض الدارسين أن أهمية التواتر لا تعادل أهمية بقية العناصر الأخرى المشكلة لبينة الزمن، فإننا نؤكد أن بعض النصوص، وبخاصة هذا النص السردي يستدعي منا وقفة مطولة عند دراسته، لأنه امتلك بموجبه خاصية ميزته حتى

عن باقي النصوص الوطارية الأخرى، ولإيماني أيضا بأن ما من شيء يذكر عبثا أو اعتباطا، وبدون هدف مقصود، ناهيك إذا ما تكرر أكثر من مرتين. و " يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات"(44).

لقد أبدى هذا النص نزعة قوية لتكرار بعض الأحداث والمواقف بحذافيرها، إلى حد جعله يتضخم بشكل لافت للانتباه، إذ كان المؤلف يردد أحداثا بعينها، بكل تفاصيلها وجزئياتها، وبإصرار شديد.

ويحدد جينات أربعة أنماط لا غير لعلاقات التكرار، التي تنشأ بين النص والقصة على هذا النحو "

1- النص يحكى مرة ما حدث مرة؛

2- النص يحكي ن مرة ما حدث ن مرة؛

3- النص يحكى ن مرة ما حدث مرة؛

4- النص يحكى مرة ما حدث ن مرة".(45)

أقترح أن نضع الشرط التالي (ن > 1) حتى تكون الحالات الأربع صحية دوما؛ لأن ن عد مجهول، وما دام كذلك فما يمنعه أن يكن (ن = 1)، وبالتالي تلغى الحالات الثلاث، ونصبح بصدد حالة واحدة.

نستعرض الآن، هذه العلاقات الأربع، مع انتقاء أمثلة توضيحية:

بالنسبة للعلاقة الأولى، فهي الأكثر ورودا في جميع النصوص السردية، لأنه ما من نص يخلو من أحداث ترد تلقائيا، حتى إنه يمكن أن نستثنيها، فمنطقيها لا تبرز فيه خاصية التكرار سواء على مستوى القصة أو الخطاب. ويقترح لها جـــ. جينات اسما تعيينيا (المحكي الفردي: Récit singulatif).

ونجده يضع معادلات رياضية يترجم بها العبارات السابقة، إذ يرمز للعلاقة الأولى ب: خ = ق.

أما الحالة الثانية، وهي أن يروي النص ما حدث عدة مرات بنفس عدد المرات التي وقع فيها، وهو صورة تناظر الحالة الأولى، ويحتفظ لها بنفس التسمية، وستتضح أكثر بهذه المعادلة: ن خ = ن ق .

وقد وردت هذه الحالة موظفة بكثرة، ولنأخذ على سبيل المثال (المحكي الفردي) الآتي: "استدار، لكن المقام ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظل يستدير، حتى أكمل دائرة برمتها".(47)

لقد كان بإمكان المؤلف أن يتلافى التكرار في هذه الجمل وغيرها، وذلك بجملتين متكافئتين على هذا النحو "استدار عدة مرات، لكن المقام ظل يقابله إلى أن أكمل دائرة برمتها".

لا أظن أن المؤلف جاهل بهذه العملية البسيطة، وهو ما يقف دليلا واضحا على تعمده التكرار حد الاستمتاع، وعلى أنه أحد العناصر الأساسية عنده، التي لا يجب إغفالها أو المرور عليها مرور الكرام.

وإذا ما حاولنا أن نسند وظيفة له، فإننا نقول بأن الروائي بعمله هذا ربما يحاول أن يماثل الواقع، أي فقل الحوادث كما ترد بدون لمسة تزيينية، ما دام لا شيء يمنعه من ذلك، وليؤكد أيضا "على تكرار مواقف الحياة أو الخطابات الأدبية أو السخرية من القص التقليدي، الذي يحاول قدر الامكان ألا يسقط في الاستطرادات أو التكرار"(48)، باعتبارها عيوبا فنية " لا يسقط فيها سوى المبتدئين أو حديثي العهد بالكتابة في مجملها.

و لكن المؤلف يكفر بهذه القواعد والقوانين التي سنتها البلاغة القديمة ويتجاوزها، محاولا التأسيس لكتابة جديدة، تعطي حرية أكبر للمبدع، ولا تضعه أسير قوالب جاهزة يجبر على التزامها.

أما بخصوص الحالة الثانية، فإن النص يخبرنا عما حدث مرة واحدة على مستوى القصة بعدة مرات، ويقترح ج. جينات تسمية له به (المحكي المكرر: Récit répétitif) (49) ويضع له معادلة على النحو التالـــي: ن خ = 1 ق / ن > 1.

وهذا الشكل يبدو أكثر بروزا، إذ نجد الروائي يكرر صفحات بكاملة، بل إنه يورد الجزء الأول من اللوحة الأولى، التي تحمل عنوان "تحليق حر" ويجعلها كلوحة مستقلة، وبعنوان خاص "محاولة هبوط أولي"، ويقتطع من نفس اللوحة الصفحات (-18 15-16-17)، ويجعلها أيضا لوحة تلي مباشرة اللوحة الخامسة، ويعطيها عنوانا خاصا "محاولة هبوط ثانية" ويقتطع الصفحات الأخيرة من اللوحة الثالثة "السبهللة"، ويجعلها لوحة مستقلة تحمل الرقم سبعة بعنوان محاولة "هبوط أخرى".

إذا قمنا بعد مجموع الصفحات المكررة تباعا وبحذافيرها، أي بدون إحداث أي تغيير حتى في طريقة التنقيط، سنجدها ثماني صفحات كاملة، وهي كمية معتبرة بالنظر إلى عدد صفحات النص.

ومن ناحية أخرى، فإننا نستطيع القول إن الأقسام الأخيرة من الرواية، كانت من نوع (المحكي المكرر) بدون جدل، ناهيك عن الفقرات و الأسطر التي تحكى هي الأخرى بمضامينها، بتنوع لفظي وأسلوبي كإيراده لحادثة إجازة "أم متمم" لمجاعة بن مرارة، إذ وردت بصيغة الحوار في المرة الأولى، وبطريقة السرد في المرة الثانية وبألفاظ مقتضية. أو بتغيير وجهة النظر، مع أن الحادثة تبقى نفسها، إذ نتلقى حادثة إجارة "مجاعة" "لأم متمم"، وذلك بإلقائه لردائه عليها على لسان السارد في المرة الأولى، ثم على لسان الطالبات في المدة الثانية.

وأخيرا أن يحكي النص مرة واحدة، ما وقع عدة مرات على مستوى القصة، حيث يستعمل المؤلف في ذلك إشارات مقتضبة تدل على تردد الحدث، ويسميه ج.جينات (المحكي المؤلف أو المتشابه: itératif Récit) (50) ، وتكون معادلته على هذا النحو : ن ق = خ/ن>1.

وحتى تتضح المسألة أكثر، سنقتصر على مثال واحد تبرز فيه هذه الخاصية، رغم كثرة الاستشهادات يقول "الولي الطاهر": " أثناء الدرس الذي ألقيه كل ليلة بين صلاة المغرب وصلاة العشاء سألني أحدهم...."(51).

هنا، تعلمنا هذه الشخصية، بقيامها كل ليلة بإلقاء درس، وهو حدث يتكرر على الدوام لكنه لم يحظ سوى بسطرين، إذ اختزله المؤلف، بعبارة دالة وهي "كل ليلة".

يبدو أن هذه الحالة هي المألوفة لدى المتلقى؛ لتعوده على تلقي نصوص تنحى هذا المنحى، كما أود أن أشير إلى أن المقاطع المؤلفة كلها، تتمظهر –تقريبا- على شكل ملخصات.

III زمن القراءة: (Le temps de lecture):

إنه يختلف كلية عن الزمنين السابقين (زمن القصة، زمن القصة)، إذ أنه يتعلق بحجم المؤلف وثخنه، فرواية تتكون من 156ص، كما هو الحال مع "الولي الطاهر" ستختلف المدة الزمنية، التي يقضيها الفرد في الإطلاع عليها عن رواية أخرى تتكون من 207 ص "كالشمعة والدهاليز".

كما أن كفاءة الفرد في حد ذاته تلعب دورا في تسريع أو تبطئ زمن القراءة، إضافة إلى عامل الرغبة والميول، ولا ننسى أن عملية القراءة لأي أثر ، بمعزل عن أي إيحاء زمني "غير منتهية، ما دام هناك قراء له يختلف فهم كل منهم له حسب مكوناته المختلفة، فالنص ليس مادة منتهية أو محدودة"(52).

وعلى هذا الأساس تتضح قيمة هذا الزمن، فهو يحول الأثر الأدبي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل في اللحظة التي يتناوله فيها القارئ بين يديه.

خاتمة:

لعله بعد هذا نكون قد أتينا على تحليل (الزمن الروائي) وإبراز الخصائص والسمات العامة التي تميز بها، والخروج بجملة من الملاحظات والنتائج:

- لقد عرض "الطاهر وطار" تجربة في التعامل مع الزمن واستفاد من كل ما يمكن أن يمنحه له الأسلوب الحديث (سوابق، لوحاق، حذف، تكرار،...) حتى إنه جعل من الصعب سهلا (خلط الأزمنة)، ومن المحضور مسموحا (التكرار).

- كما أنه أعاد بواسطة الزمن الداخلي، فترة امتدت أكثر من قرون، وهو ما يفسر لجوءه إلى كل التقنيات السابقة، التي استوجبت منه تكثيف الزمن وضغطه؛ لأنه اشتغل على فترة قصيرة.

- كما لاحظنا أن النص في تحركات بنيته الزمنية الداخلية، كان له تداخل وتبادل للعلاقات مع الزمن التاريخي، مما وسم الرواية بطابع الأدب التسجيلي، ودون شك فإن طغيان هذه النزعة "يقتل العمل الأدبي وينفي جوهره، إذ لا يظهر زمن الحكاية إلا ليغرق في زمن التسجيل"(53) وتلكم إحدى سمات الزمن الروائي عند "الطاهر وطار" بوصفه كاتبا إيديولوجيا تسيطر عليه التسجيلية في بعض الأحيان رغم ما يمتاز به في استخدام الزمن استخداما فنيا حدثيا.

الهوامش:

1- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 217.

2- ينظر: سعيد يقطن: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989، ص 79.

3- Gérard Genette : Figures III, Editions du seuil , Paris, 1972, pp.78-79.

* - ينظر عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 227.

4- سعيد يقطن: الفتاح النص الروائي (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 49.

5- الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 137.

6- سعيد يقطن: انفتاح النص الروائي، ص 49.

7- J.L Dumortier et f r . Plazanet : Pour lire le récit édition, A , De Boeck , Bruxelles- J. Duculot, Paris 1980, p 91.

8- Voir Gérard GENETTE : Figures III, P 82.

9- Ibid.

10- Voir Ibid, pp 90-91.

11- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 169.

12- الرواية، ص 74.

13- عبد العالي بوطيب: "إشكالية الزمن في النص السردي"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م 12، ع 2، صيف 93، ص 135.

14- الرواية، ص 93.

15- Vois G.GENETTE : Op.cit, p 91.

16- Ibid, p 82.

17- الرواية، ص 78.

18- Voir G.GENETTE : Op, cit, p 106.

19- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 167.

20- الرواية، ص 92.

21- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص 168.

22- الرواية، ص 110

23- Voir : G.GENETTE : Op, cit, p 107.

24- ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1971، ص 102.

25- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 75.

26- ينظر: جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر – الدار التونسية للنشر، تونس، ص 89.

27- ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989، ص 144.

28- عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص 49.

29- Voir. G.GENETTE . Op. Cit, p 129.

30- Ibid.

31- الرواية، ص 25.

32- J.L. Dumortier et Fr, plazanet : Pour lire le récit, p 94.

24- ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 119.

25- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1889، ص 82.

26- G.L Dumortier er Fr. Plazanet: pour lire le récit, p 96.

27- Voir : G.GENETTE : Op.cit, p 139.

28- الرواية، ص 24.

29- Voir. G.GENETTE: Op.cit, p 140.

30- Voir : Ibid, p 141.

31- الرواية، ص 11.

32- J.L Dumortier et Fr. Plazanet : Pour lire le récit, p 94.

33- ينظر السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 119.

34- حميد الحميداني: أسلوبية الرواية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 82.

35- G.L Dumortier er Fr. Plazanet: pour lire le récit, p 96

36- Voir. G.GENETTE : Op.cit, p 139

37- الرواية، ص 24.

38-Voir. G.GENETTE : Op.cit, p 140

39 - Voir : Ibid , p 141

40- الرواية، ص 11.

41- Voir G.GENETTE: Op. Cit, p 95.

42 - Voir , Ibid.145.

43- Ibid.

44- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1990، ص 112.

45- G. L.Dumortier et Fr. Plazanet : Op.cit, p 97.

46- G.GENETTE : Op. cit p 146.

47- الرواية، ص11 .

48- حسين خمري : "سلطة الحكي"، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الثاني، مطبعة هومة، 1999، ص 115.

49- Voir G.GENETTE: Op. Cit, p 147.

50- Voir Ibid , p 148.

51- الرواية، ص 26.

52 - محمد عزام: النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)، وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1996، ص 62.

53- سعيد علوش : الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1981، ص 64.

بين التشخيص والمتخيل في
" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

أ/ بن ستيتي السعدية
جامعة المسيلـــة

مادامت الرواية التي يميزها تيار إيديولوجي معين، أو تشير إلـــى مرحلـــة سياســـية معينة تقوم على التناقضات من خلال نسق العلاقات القائمة بين الشخصيات والأحداث فإن الاهتمام بالشخصية وبنائها الفني والإيديولوجي يصبح أمرا مهما.

ولأن الشخصية هي التي تصدر الخطاب الإيديولوجي، وهـــي التـــي تقـــف وراء نجاح الرواية أو فشلها، ولما كانت الشخصية هي التي تقوم بالأفعال ضمن الرواية، فـــأول ما يميزها هو أن تكون قادرة على إقناع القارئ، بكل تصرفاتها وأفعالها.

وكلما كانت الشخوص تتحرك بحرية في حيزها السردي كـــان اقتنـــاع القـــارئ بمتخيل الرواية أكبر، ذلك أن الرواية السياسية تمكن من التقاء حاد بين الكاتب والقـــارئ، وبذلك فالروائي يتجاوز الخطاب الدعائي أو التقريري، الذي قد يقتل المتخيـــل الروائـــي، ويجعله يؤدي وظيفة إيديولجية مباشرة مع المتلقي وقد عبر باختين عن هذا الأمر بقولـــه: (كل ما هو إيديولوجي يملك قيمة رمزية)1 أو نقول قيمة رامزة.

وفيما يلي سنتحدث عن الشخصية من خلال لمستها الفنية التي تضفيها على نص الرواية، ونتحدث أيضا عن عملية التشخيص التي قام بها الكاتب في الرواية.

أ- الشخوص كحالات:

تتعدد شخوص العالم الروائي بحسب تعدد الأفكار والأفعال وتشابكها، ويتعلق ذلك بالفضاء العام للرواية، فكلما كان الفضاء واسعا تطلب شخوصا كثيرة، (ولا رواية بـــدون أشخاص ولا أفعال)2

---

[1] : M.Bakhtine : Le marxisme et la philosophie du langage,(genèse et structure de sociologie),1967, Page27."Tout se qui est idéologique possède une valeur sémiotique".

[2] : يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي،(في ضوء السرد البنيوي). دار الفرابي، ط2،لبنان، بيروت،1999. ص68.

وقد نطرح السؤال: لماذا نسميها شخوصا ولا نسميها شخصـيات؟ فنجيـب: أن الشخصيات هي ما نراه في الواقع وعلى طبيعته، أي أنها كائنات حيـة موجـودة، بينمـا الشخوص هي عبارة عن كائنات ورقية متخيلة، والحال نفسها مع المؤلف الذي ليس هـو الراوي الذي يسرد الأحداث، فالراوي شخصية متخيلة، والمؤلف كائن حي موجـود فـي الواقع.(فالذي يتكلم في القصة ليس هو الذي يكتب في الحياة، والذي يكتب ليس هو الـذي كان)1 .

وهكذا أخذت الشخصية حقها في الدراسة الأدبية، ولم تعد ثانوية بالنسـبة للفعـل، فبينما كانت من قبل لا تتعدى كونها اسما وفاعلا لفعل، أصبحت فردا أو شخصـا كامـل مكتمل البناء، وسواء كانت تفعل شيئا ، أو تفكر بعد في فعل شيء ما، فهي تجسد بالتأكيـد جوهرا سيكولوجيا.

وإذا نظرنا إلى الشخصية من زاوية السرد، فإننا نلاحظ أن اللغة التي يقوم عليهـا السرد عبارة عن نظامين هما: الشخصي واللاشخصي(وهـذان النظامـان لا يسـتفيدان بالضرورة من المؤشرات اللغوية المرتبطة بالضمير"أنا" أو الضمير"هو")2 .

أي أنه قد توجد فصول في الرواية مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، لكـن فـي إسنادها الحقيقي تكون لضمير المتكلم، ففي هذه الحال نعيد كتابة المسرود بتحويلـه إلـى ضمير المتكلم.

وفي رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لدينا أمثلة كثيـرة تعبـر عـن المشخص واللامشخص، نذكر مثلا:(ظل الولي الطاهر عالقا بالقصر، غير مبال بحـرارة الشمس فوقه.)3

بصر الولي الطاهر ---------- شخصي.

عالقا بالقصر غير مبال ---------- لا شخصي.

---

[1] : رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي، تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشـر، ط1، 1993، ص 72،73.

[2] : رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، لإتحاد كتاب المغرب، ص27.

[3] : الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبـداع الأدبي، الجزائـر ، ط1، 1999، ص12.

عندما يكون الحديث عما تقع عليه العين من أشياء يكون الأمر غيـر مشـخص، لأنه عبارة عن مجموعة حركات تقوم بها العين، أما عندما تلحق الشـيئ فيكـون الأمـر مشخصا، فالبصر هو بصر "الولي الطاهر".

ولينا مثال آخر:

تعشينا ثم انصرفنا في طابور طويل---------- شخصي.

ويليني الشيوخ ثم المريدون ثم القناديز، ويلينا في المؤخرة الشـيوخ والمقـدم1 ----- لا شخصي.

وفي مثال آخر:

صعدت إلى خلوتي، حيث أبحرت من خلال سجدة ---------شخصي.

يقول عنها الشيوخ أنها استغرقت سبعة ايام2 ---------- لا شخصي.

وفي الرواية أمثلة كثيرة في هذا المجال، فمن الكلام ماينسب لفاعلـه مباشـرة ، ومنه ما يكون عبارة عن سرد لوجهات النظر أوبعض الملاحظات والأوصاف.

يوجه الكاتب رؤيته إلى العالم المعيش، فيهتم بالشخصـية كثيـرا علـى حسـاب الحدث، أي أنه ركز كثيرا على الحالة الذهنية للشخصية وردود أفعالها ودوافعها، ولكن لم ينهج هذا الأمرمع كل الشخوص في الرواية، إنما اهتم فقط بشخصـية "الـولي الطـاهر"، وأقل درجة من ذلك شخصية " بلارة"، وباقي الشخوص جعلها في مستوى الاسـتذكار لا غير، وهذا يلتقي مع فكرة رؤية العالم من خلال الشخصية عند " جولـدمان" فهـو يأخـذ جوانب من الحياة الاجتماعية ليصفها في كتلة متناسقةن تربط بين البناء الفكري، والبنـاء المادي لفئة من المجتمع باتجاهاتها الفكرية وتطلعاتها المستقبلية3 .

فالكاتب يصهر كل الشخوص فـي رؤيتـه ليجعلهـا عبـارة عـن بوتقـة مـن الإيديولوجيات ويخلق بينها صراعات عديدة، ليبقي شخصية بارزة(الولي الطاهر) تنظـر إلى تلك البوتقة بطريقتها، فيصف ردود أفعالها وتطلعاتها تجاه تلك الطائفة الاجتماعيـة، والتي في الأصل تنحدر منها شخصية "الولي الطاهر"، وهذا ما جعـل الشـخوص فـي الرواية تتخذ طابعا سرابيا، تظهر أحيانا وتختفي أحيانا أخرى. فتتغير المقاييس الزمانيـة

[1] : المصدر نفسه ، ص39.

[2] : المصدر نفسه، ص38.

[3]: Voir: Lucien Goldman: Le Dieu caché, Ed Gallimard, Paris,1983,Page24.

والمكانية، وتصبح الشخصية شخوصا مختلفة تنتقل عبـر الأزمنـة والأمكنـة، لتعـيش الماضي تارة والحاضر تارة أخرى، فالولي الطاهر يصبح في بعض الأحيان " مالك بـن نويرة"، ويتحدث بدلا عنه، فها هي إحدى الطالبات تدعي أنها " أم متمم" ، ولما تخاطب" الولي الطاهر" تقول له:(حييت يا مالك بن نويرة، يا فتى الفتيان)1 والطالبـة الأخـرى التي ردت على " الولي الطاهر" عندما سألها عن حالها، بأنها(تتـوق لمالـك)، وبعـدها يجيبها بقوله:(إنك حسنة الحديث) وكأنه استسلم لأمر اعتبارهن إياه مالكا بن نويرة ولـم يجادل.

وأحيانا أخرى يحل " الولي الطاهر" مقاتلا في مجزرة بأولاد علال، فيقول:(كـان علي أن أتدخل، ضغطت على زناد المدفع الرشاش الذي كان بين أحضاني فراح يهمهـم متوثبا في حمية وصرامة)2.

نلاحظ أنه بالحلم والهلوسات وعبر الكرامات يقتحم كل شـيئ قاطعـا الأزمنـة والأمكنة، إذن فشخصية " الولي الطاهر" ما هي إلا حالة من الحـالات التـي تجـاوزت الزمن والمكان في حكاية تخرج عن المعقول، لأن الكاتـب أسـطر شخصـية" الـولي الطاهر" وجعلها بين قطبين يجتذبانها هما: الأسطورة والتاريخ، فالأولى تحاول التحليـق به إلى فضاءات بعيدة حالمة، بينما يحاول الثاني إرجاعه إلى الواقع عبر أزمنة متتاليـة أو متقطعة، وهذا عبر كل مراحل الرواية بحثا عن المقام الزكي.

وفي هذه الحالات الراوي يترك مجالا للشخصية تتحدث وتقول،وإن هـذا لـيس بالهـين،(فالعمل الروائي الذي يطبق على اللغة يصبح كاتبه من حقه أن ينحرف عـن المسار الإيديولوجي المعلن عنه، ويقتصر دوره في أن يـؤدي مهمـة ضـمير القـول المعذب، وعندئذ فإن البداهة تهجر اللغة لما تهجر وعي الكاتب، حتى إذا ظلـت هنـاك بعض القيم التي تبدو أصيلة، فإنها حينئذ لا يمكن قولها)3.

إن رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تعمـد إلـى توظيـف منظـور الشخصيات في مستوى متطور من تيار الوعي، مما يجعل قيـاس الـزمن فيهـا شـديد التعقيد، لأن قدرا كبيرا منها لا نستطيع الإمساك به بسهولة.

---

[1] : الرواية، ص74.

[2] : الرواية، ص108.

[3] : صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، ط1، الكويت،1992، ص24،23.

ها هو الكاتب يقدم لنا الشخصية" بلارة بنت تميم بـــن المعـــز" بصـــورة الفتـــاة وحساسية موقفها كأنثى، لأنه يعزف عن استقصاء عالمها الباطني، لأنه لا يتحدث مطلقا عن شخصيتها الباطنية، بل يشير إلى يشير إلى تصرفات خارجية قامت بها في حضـــور " الولي الطاهر" قصد إغرائه فحسب، فتصبح شخصية" بلارة" قادرة على دفع الأحـــداث في الرواية بقدر ما هي فقيرة في حمل الأفكار، لذا وظفها الكاتب توظيفا رمزيا، لا ينبئ بأنه يقصد بـــ" بلارة" المرأة بمعناها الحاف. يقوم الكاتب إلى جانب ذلك بوصف" بلارة" بتقديم شكلها وهيئتها فيقول:(كانت مستغرقة تعلك كالنعجة ما في فمها، وتلقي بين الحين والآخر قطعة من ثيابها كأنما هي في إحدى غرف منزلها)1.

ويقول في موضع آخر(كانت شبه عارية، طرحت جلبابها، ثم قميصـــا حريريـــا ورديا ثم سروال جينز بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بزرقته الدكناء، وقذفت بحـــذائها ذي الكعب العالي بعيدا عنها غير مبالية بموقعه.)2

ما يقدمه الكاتب عن شخصيتها يكون حسب ما يراه " الولي الطـــاهر" منهـــا، أو بحسب ما يدركه من سلوك يخص المرأة، فيقول: (تأملها " الولي الطاهر" مليا وقرر في داخله أن نقطة ضعف هذه المرأة أنها كباقي النساء لا تستطيع أن تـــتخلص مـــن عـــادة الإفصاح عما في نفسها فتصغي لغيرها، وترى الجوهر كما هو لا كمـــا يحلـــو لهـــا أن تصنعه، وأنه لن يتمكن من هزمها عندما تنشب المعركة الفاصلة إلا بهذا السلاح.)3

ويترك الكاتب " بلارة" تعرف عن نفسها مجيبة" الولي الطاهر"، فتقول: (بـــلارة، بلارة، ابنة الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الذي سرت إليه فـــي عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد تصحبني من الحلي والجهاز ما لا يحد، أمهرنـــي الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينارا واحدا، وأعاد إليه البقية.)4

نكاد نصدق هنا أنها فعلا "بلارة" ابنة الملك " تميم بن المعز"، لكن الكاتب ما فتـــئ أن جعلها تبدو بالنسبة للولي الطاهر في صورة " أم متمم" عندما تضع القدر علـــى رأس

---

[1] : الرواية، ص85.

[2] : الرواية، ص86.

[3] : الرواية، ص86.

[4] : الرواية، ص91.

زوجها كأنثية...و رآها في صورة " سجاح" عندما تختلي بمسيلمة لتمنحـــه نبوتهـــا، ثـــم تحاربه،.... هنا لا ندرك أي شخصية هي بلارة؟؟

عندما تلتبس الأمور على شخصية" الولي الطاهر" يجزم بأنها جنية، وإلا كيـــف لها أن تزعم الولاية، ثم تزعم النزول من السماء، ثم تطلب القضاء على المسلمين، وأهل الكتاب، وباقي الأمم....

ويخاطبها في موضع آخر، فيقول:(لو أنني متأكد مما تقولين أيتها الجنية لتزوجتك علـــى بركة الله)1.

شخصية " بلارة" سايرت شخصية" الولي الطاهر"إلى آخر الرواية، لكنهـــا غيـــر ثابتة، وليس لها صورة محددة، إنها كل نساء العالم، إنها الجزائر، إنها العضـــباء، إنهـــا شيء لا ندركه ابدا، لكنه جميل في شكله، فهي:(مستديرة الوجه عيناها كبيرتان كالحتـــا السواد فمها صغير مستدير مكتنز الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحهـــا مســـحة هرة أو لبؤة.)2

وهي شخصية غامضة تتوعد بالثأر بقولها: (أحذرك يا مولاي من سفك دمـــي ينمحـــي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون فيعود إليك قطرة قطرة، ونقطة نقطة.)3

من خلال، هذا، يتضح أن ما يحدث في نهاية الرواية، إنما هـــو تحقـــق لنبـــوءة درامية تكهنتها" بلارة"، وردت في مطلع الرواية، ومنه تتجسد شـــعرية الســـرد وكأنهـــا حركة لولبية تعيدنا إلى بداية الرواية.

فكل الشخوص في الرواية هي نسخ من شخصية" الولي الطاهر"، لأنها هي التـــي تشغل دراما التجربة في قلب الرواية، و" بلارة"،" الفتنة الأمازيغيـــة" أو" العضـــباء"، لا يكاد مسرحها يتسع إلى جانب هذه الشخوص، لأية ظلال أخرى تمر عليه، لا وجود فيها للآخرين، فالولي الطاهر يقتحم كل الأدوار، ويقوم بمهمة كل شخصية في الرواية، ممـــا يجعل هذه الحفنة الصغيرة من الشخوص تبدو كما لو أنهـــا قطعـــت علاقاتهـــا بالعـــالم الروائي، فيما عدا تلك الخيوط الممتدة منها إلى الراوي فحسب، ممـــا يكســـب الروايـــة مشهدا مسرحيا أو يعطيها هالات أوبرات.

---

[1] : الرواية، ص90.

[2] : الرواية، ص92.

[3] : الرواية، ص92.

إن الشخصية هنا تكون وهمية، ووعيها لا يكون مجـردا، بـل مقترنـا بمفـاهيم إيديولوجيـة،

(فالقاص لا يمكن أن يتعامل مع حالات غير محددة من الوعي، إنما هو ميال للـذهاب إلى هدفه بالطريقة التي يراها مناسبة، إنه يرتقي بالحالة إلى مستوى آخر ليجعـل منهـا فنا.)1

شخصية " بلارة" جعلها الكاتب عبارة عن حالة سرابية، فلا يستطيع كشف حـدود عالمها، لأنها شخصية ضبابية ترى ولا تفسر إلا في حدود ضيقة، بل إن شخصية الولي الطاهر هي التي تفسر شخصيتها وتراقب انحسار دورها، وأفولها مـن الحكايـة بشـكل مفاجئ أحيانا،وتدرجي أحيانا أخرى، وتبقى شخصية " الولي الطاهر" شخصـية ملغـزة هاربة، لا يمكن القبض عليها، إنها أسطورية دائمة البحث، لها كرامات وخوارق.

ب- تشخيص المعنوي:

إذا كان " توماشفسكي" قد تناول الشخصية من حيث إخضاعها لعملية السرد فـي ثلاث نقـاط هـي: الحـوافز، الوظـائف، العوامـل: (les motifs, les fonction, les actants)2. فإننا في هذا المقام، لا نستطيع البحث في هذه الجوانب ليس لأنه غير ممكن تطبيق هذه النظرة على النص الروائي، وإنما لطبيعة العمـل التـي انتهجناهـا والتـي اضطرتنا إلى عملية التشخيص من جانب الطابع الذي يميز الرواية عـن غيرهـا مـن الروايات، وكذلك أننا في هذا الموقف لا ندرس بناء الشخصيات الشكلي، إنمـا نـدرس حركيتها في السرد، وفي خلق المشاهد، والسبب الآخر يعود إلى كون الشـخوص فـي الروايـة شخوصـا مرجعيـة(Personnages3référentiels). والتـي تـدخل ضـمنها الشخصيات التاريخية والأسطورية المجازية، وكذلك الاجتماعية، فهي تعبر عـن معنـى جاهز ومستقر ينتمي إلى ثقافة معينة، تستدعيها عملية القراءة.

---

[1] : عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي،(مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية)، المركـز الثقـافي العـربي، ط1، حيزران،1990، ص76.

[2] : ينظر: توماشفسكي: نظرية الأغراض، ضمن كتاب: الشكلانيين الروس،(نظرية المنهج الشـكلي)، تـر: إبـراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، ص181إلى ص204.

[3] : ينظر: حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء – الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت/ الدار البيضاء،1990، ص217.

أول ما يلفت انتباهنا في الرواية هو تمثل شخصية " الولي الطاهر" لـدور يظهـر التصرف الصبياني، عندما حاول مخادعة الشمس علها تنزاح عن موقعها ظنا منه أنهـا ستتحرك، فيقول:

(ظل الولي الطاهر يرفع كفيه ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعيـة سـاعات طويلـة، لا يتوقف إلا ليلقي نظرة جانبية، لعل الشمس تحركت، فمد الله الظل.)1

نلاحظ كذلك الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، دون إشـارة سـابقة، وكأن الكاتب يتدخل في الحوار الداخلي للشخصية المتحدثة، ويظهر ذلـك فـي قولـه: (أخيرا وعندما يئس من حدوث تغير في حركة الشمس، أنهى دعاءه، نهـض يسـتجلي الوضع على حقيقته، فلربما الأمر كله لا يعدو أن يكون اضطرابا في الرؤية، تسببت فيه حرارة الشمس الوهاجة، ولربما هو السراب الذي يحسبه الضمآن مـاء، تعكسـه هـذه الرمال المترامية الأطراف، واحتمال آخر، فقد تكون الدنيا / صـلحت بعـدي، فظهـر أولياء طهر آخرون عمروا هذا الفيف الرهيب....)2

ابتداء من كلمة(أخيرا) إلى غاية كلمة (الدنيا) روي الكلام بضمير الغائـب عـن شخصية " الولي الطاهر" فجأة يتدخل " الولي الطاهر" متحدثا عن نفسه بالعبـارة: (قـد تكون الدنيا صلحت بعدي)

ودون أن يترك الكاتب مجالا زمنيا ولا نصيا، يفصل بين كلام الـراوي وكـلام " الولي الطاهر"، فالكاتب ،هنا، يتخيل عالما آخر ، تتغير فيه كل الأحوال،عالم يتوقف فيـه الزمن بعدم حركة الشمس وبثبوتها، عالم أذن الله فيه للإخوان أن يذكروه دوما بلا حدود للزمن، يختلط فيه الليل والنهار....كل تلك كانت اقتراحات من الراوي الذي تـدخل فـي تفكير" الولي الطاهر" لينطقه عبر حوار داخلي مع نفسه بمجموعة احتمالات لتبرير سبب توقف الزمن؛ أي أن الكاتب أراد أن يزاوج بين السرد والمونولوج، حيث يتـداخل هـذا الأخير مع السرد، وهو بهذه التقنية يجعل الزمن يتوقف بعد أن كان قبل ذلك يتقـدم فـي حيز كبير...، وأن نوعية الأفعال الموجودة في السرد تختلف عن الأفعال الموجودة فـي المونولوج، ففي السرد تسيطر الأفعال المضارعة، مثل: يستجلي، يجيبه.....

[1] : الرواية، ص12.

[2] : الرواية، ص13.

أما فـــي المونولـــوج فكانـــت الأفعـــال الماضـــية هـــي المهيمنـــة، مثـــل: صـــلحت، ظهر،.....ويمكننا أن نعتبر السرد من الناحية الزمنية "تلخيصا " والمونولوج " وقفـــة" ، والكاتب يمزج منهما من أجل خلق جو شاعري وإعطاء مسحة فنية للنص.

بالإضافة إلى ذلك أن هذه التقنية تشي بهيمنة السارد وتغلغله بقوة في ثنايا النص، فهو حاضر في كل موقف من المواقف التي تكون عليها الشخصية، إنه ينتقل بكل حريـــة من عالمها الخارجي إلى عالمها الداخلي من أجل إبـــرازه بصـــورة جليـــة واســـتجلاء التفاعلات التي تقوم بها هذه الشخصية الرئيسة مع محيطها الخارجي،.... إنهـــا لحظـــة تحويل ما هو معنوي إلى شيء مشخص داخل الرواية.

وإنما كان تقديمه لتلك الاحتمالات تبريرا لغيابه الذي لا يدري كـــم طـــال، أهـــو ساعة أم قرونا عديدة (لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون لحظـــة وقد تكون ساعة....)[1]

لعل هذه النقطة بالذات تحيلنا على تغيير مسار الكاتب في الكتابـــة الأدبيـــة، فقـــد لوحظ غيابه عن الساحة الأدبية، وعندما عاد إليها وجد نفسه يتكلم في هذه الروايـــة لغـــة غير اللغة التي كان يفهمها القراء في فترة السبعينيات والثمانينات ولا يفهمها أيضا قـــراء فترة التسعينيات والألفينيات....

يحاول الكاتب دوما أن يشخص ما هو معنوي، وكأنه يعطينـــا مشـــهدا خياليـــا لا يحدث إلا في أفلا م الرعب السينمائية، حيث يكون معنى آخر للأبعاد الثلاثة المعقولـــة، بل يتعداها إلى الرابع والخامس و.....، و" الولي الطاهر" هو بطل الموقف ويعاني مـــن تداخل الأمور، وتلتبس المعاني لديه، فهو في دائرة تضيق تارة وتتسع تارة أخرى، حتى الأبعاد متوقفة إلى جانب توقف الزمن، والقصور الثلاثة تتأرجح بين الاقتراب والابتعـــاد تحاول تمويهه بأنها تخفي المقام الزكي بين الأبعاد الثابتة التي تفصل بينها.

يتدرج الكاتب في تقديم مشهد ضيقان الدائرة، فيقول:

1- (دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق لها لون واحد، وهو اللـــون الرمادي الباهت، تتضايق زاحفة نحوه ونحو العضباء)[2].

---

[1] : الرواية، ص13.

[2] : الرواية، ص15،16.

2- (إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها أو المسافات التي تفصل بينها، ودون أن تخفي أي واحد منها...الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حـددتها الرؤيـة الأولـى أن سـرعة ضيقانها تتزايد، ولعلها تصير قصرا واحدا، عندما نصل إلى هنا فلا يبقى سـوى المقـام الزكي)1.

3- (قطر الدائرة تصير مساحته ربع ميل ليس إلا، وجميل أن يعد المرء هذه القصـور ليتأكد مما إذا ظلت هي هي، أو مما إذا كانت حقيقية، ومن مصيرها وهي تعاني ضيقان الدائرة)2.

4- (قطر الدائرة يصغر، واحد، اثنان.. ثلاثة.. ثلاثـة وثلاثـون.. سـبعون.. ثمانيـة وتسعون)3.

5- (الدائرة ضاقت، ولا فائدة من العد، أنا والعضباء نتحول إلـى قصـر ذي طوابـق سبعة، لا أستطيع ، لا أتأمل المداخل ولا النوافذ أعلو فأعلو، إنني أعلو إلى السماء فـلا تقابلني سوى السطوح تنطلق من القصر الذي أمامي، وتمتد إلى مالا نهاية.. العد اكتمـل تسعة وتسعون قصرا تتحلق في الدائرة، أما ما خلفها فعلمه عند علام الغيوب)4.

يختلف الوضع بالنسبة للولي الطاهر في المرحلة رقم(5)، لأن ضيق الدائرة جعله محتوى داخلها رفقة عضبائه، إنه يختنق داخلها، فلا يمكنه فهم ما يراه. فتحـدث عمليـة عكسية تجعل من المشخص شيئا محسوسا أو ماديا، يحول الولي وعضبائه إلـى قصـر داخل الدائرة الضيقة. هنا يحدث مشهد الارتطام، فيصدر صوتا غريبا لا هو بالرجـالي ولا هو بالنسائي، إنه صوت غير إنسي، ومباشرة تبدأ الدائرة في عملية معاكسـة هـي الاتساع، وكان الصوت الغريب هو العلامة الفاصلة بين ظاهرة ضيق الدائرة واتسـاعها، لينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى مرحلة إنفراجية، فيقول:

1- (شرعت الدائرة في الإتساع، ووجد الولي الطاهرنفسه كما وجد العضباء جنبه...)5

---

[1] : الرواية، ص16.

[2] : الرواية، ص16.

[3] : الرواية، ص17.

[4] : الرواية، ص17.

[5] : الرواية، ص18.

2- (عادت مساحة القطر إلى ماكانت عليه ميلا أو يزيد، أو يقل، وفوجئ الولي الطـــاهر عندما أراد العد من جديد، إذ لم يجد سوى ثلاثة قصور..)1

جعل الكاتب القصور تتحرك وجعل الفيف كله دائرة تضيق أحيانا ثم تتسع أحيانـــا أخرى، ولما اتسعت الدائرة فقدت الإتجاهات الأربعة مدلولاتها الجغرافية، فلا فرق بـــين اليمين والشمال، ولا الأمام ولا الخلف، كلها سواء مادام لم يهتد بعد إلى مقامه الزكي.

توضيح:

يوجد الولي الطاهر وعضباؤه في مركز الدائرة ، والقصور تتوزع عبر الدائرة.

قطر الدائرة في حالتها العادية يكون ميلا واحدا.

تضيق الدائرة إلى أن يصل نصف قطرها ربع ميل، وتتسع إلى أن يـــبح نصـــف قطرها يزيد عن (1 ميل).

إن " الولي الطاهر" يتحدث مع نفسه وفق حوار داخلـــي يخـــتلط أحيانـــا بتعليـــق الكاتب بعفوية ، لأنه يجد نفسه مرغما للتدخل، وكأنه يريد التماس الفهم عنـــد القـــارئ، ليبحث بدوره عن تفسير لذاك الفهم، بالإضافة إلى ذلك أن الرواية مـــن الروايـــات ذات الصوت الواحد، وأن بطلها مركزي تدور حوله الرواية، فالولي الطاهر موجـــود فـــي لا مكان، بل هو في دوامة تأخذه كل مأخذ، حتى أن ما أراد استرجاعه من مَـــن مشـــاهد لا يستطيع تمييز زمن وقوعه، فيقول: (ذاكرة الولي تستعيد صورا وأخيلـــة عـــن وقـــائع جرت، لكن لا يميز أو حتى يتصور زمن وقوعها، الأمس واليـــوم والســـنة الماضـــية، والقرن الماضي، كلها آن يصغر وقد يكبر وقد يطول وقد يقصر)2.

يقدم لنا الكاتب مشهد اختفاء " بلارة" بطريقة تجعلها تتحول إلى شيء محســـوس ومادي، بل تتحول إلى عدم، بقوله: (تأوهت متألمة ظلت لحظات تتأوه، ثم راحت كلمـــا أشهقت متأوهة تختفي في ضباب رمادي إلى أن غابت نهائيا)3.

إن هذا التحول يرتبط مباشرة بموقف في بداية الروايـــة عنـــدما تســـاءل" الـــولي الطاهر" عن العضباء وسبب تسميتها، وانه لا يجيبنا عن سبب التسمية ولا عن أصـــلها،

---

[1] : الرواية، ص18.

[2] : الرواية، ص20.

[3] : الرواية، ص93.

بل يترك القارئ في حالة انتظار إلى أن يعطي له جوابا ضمنيا في الموقف الذي يستل فيه" الولي الطاهر" قرطي

" بلارة" في تلك الآونة يستيقظ ليجد نفسه في الفيف والعضباء تتلهى بحشيش أمامه (مسح يديه بالرمل من الدم الذي كان عالقا بهما ولا يدري مصدره، ولا يهتم بمعرفتهن ثم امتطى الأتان متمتما: يا خيل الله اركبي،.... ولم ينتبه لا إلى لونها ولا إلى الدم الذي كان يسيل من أذنيها)1

هنا يتضح أن " بلارة" تحولت إلى العضباء، أو أن العضباء هي نفسها تشخصت في" بلارة" فكلاهما شخصا واحدا.

مما سبق يتضح أن الكاتب انتقى شخصيتين تقومان بحمل البناء الروائي وهاتان الشخصيتان هما: " الولي الطاهر" و " بلارة" فقد كانت إحداهما تمثل القدرة على الفعل والأخرى تمثل القدرة على الانفعال، والعكس بينهما مقبول أيضا، فمن خلال الأمثلة السابقة، نلاحظ أن شخصية " الولي الطاهر" كانت مؤثرة وفاعلة في شخصية " بلارة"، وكذلك الأمر بالنسبة لـ" بلارة"، فالرواية تصور لنا الذكورة فعلا والأنوثة قولا.

وهنا تظهر قوة " بلارة" فقد حاولت أن تتنفس بالقول لا بالفعل، وبما أن القول محضور، اعتبرها " الولي الطاهر" عنيدة وفصيحة، إلا أنه يتمكن منها باستلال قرطيها ليطردها من كيانه، فلا يحس بقيمتها إلا بعد اندثارها، فتلحق به اللعنة، يظل يبحث عنها بلا جدوى، فلن يمسكها أبدا.

ومن ثم تتجسد فكر سيطرة الرجل في مجتمع يصادر الأنوثة(وتعاني المرأة في مجتمع العشيرة، مجموعة إنسانية تصادر إنسانيتها، وتزيحها إلى الوراء إلى مرتبة ثانية مهملة بعد الذكر)2. وبحسب هذه القيم يفضل الذكر، مهما اختلفت الحضارات ومهما تقدم الزمن.

جـ -الوصف وهدف المشاهد الوصفية:

هناك طريقة تجعلنا نعجب بمشهد روائي دون غيره أو تجعلنا نهتم بشخصية دون غيرها، وقد نتعاطف معها وقد نقسوا عليها... وقد يروعنا مشهد لقزازة ما يصور فيه

[1] : الرواية، ص94.

[2] : سليمان حسين: الطريق إلى النص(مقالات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،1997 ص11.

من أهوال، كل ذلك يعود إلى تقنية يستعملها الكاتب ، وهي تقنية الوصـــف ، فالوصـــف شيئ أساسي في النص السردي، إذ لا يمكن أن نتصور سردا من دون وصف، فالســـرد يغترف من الوصف، ويأخذ من مادته الخام، وقد أشار (جيرار جنيت) إلى هذه العلاقـــة الضرورية بقوله : (السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف، غير أن هذه التبعية لا تمنعه من أن يقوم باستمرار بالدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خـــديم لازم للسرد.)1

معنى هذا أن للوصف أهمية بالغة في إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في الوقـــت نفسه، فعندما نقوم بوصف الشخوص خلقيا وخلقيا ، فالصورة الجسدية وأوصاف اللبـــاس لها دورها في تقسيم الشخوص في الرواية، هذا إضافة إلى الوظيفة الجمالية(التزيينيـــة) التي يضفيها الوصف على النص الروائي ومن ثم لا يمكن أن نتصور مشهدا روائيا مـــن غير وصف، وأن لصورة إذا غابت عوضها الوصف الذي ينقل الهيئة والحال إلى مخيلة السامع أو المتلقي .

وقد عرف" قدامة بن جعفر" الوصف بقوله:(الوصف إنما هو ذكر الشيء كمـــا فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبـــة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركـــب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته.)2

إن عملية الوصف ليست يسيرة تماما فهي تقوم على عملية تحويل المادة الخام بنقلها من معناها الحرفي إلى معنى خيالي، وإظهار الجانب الجمالي. وتشير" سيزا قاسم" إلـــى أن هناك نوعين من الوصف هما:

1- الوصف التصنيفي: وهو وصف موضوعي ينقل الشيء كما هو بحذافيره بعيدا عـــن المتلقي، فيعتمد على الاستقصاء والاستنفاذ، وقد التزم بهذا النوع الكتاب الواقعيون، وهذا ما يفسر تماسك المقاطع الوصفية في الروايات الواقعية.3

---

[1] : جيرار جنيت: حدود السرد، تر : بن عيسى بوحمالة، مقال ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص76.

[2] : قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ص130.

[3] : ينظر : سيزا قاسم: بناء الرواية،دار التنوير للطباعة والنشر،ط1،لبنان/ الدار البيضاء،1990، ص 109.

2- الوصف التعبيري: وهو وصف يتناول وقع الشيء والإحساس الـذي يثيـره فـي القارئ أو المتلقي، ويعتمد على التلميح، أي أنه ينظر إلى الشيء من حيث وقعـه علـى الناظر، وهو أسلوب رواد تيار الوعي.1

بهذا نلاحظ أن الوصف التصنيفي هو وصف سـطحي، مـن زاوي أنـه ينقـل المشاهد كما هي بتفاصيلها دون أن يهتم بوقعها لدى القـارئ، فـي حـين أن الوصـف التعبيري هو وصف عميق يتعدى مهمة وصف المشاهد والصور إلى دور فعاليتها لـدى المتلقي وتفاعل هذا الأخير معها.

وللوصف وظيفتان هما:2

1- وظيفة تفسيرية: كل ما يذكره الروائي من مظاهر الحياة هو ستار يكشف عن الحيـاة النفسية للشخصية.

2- وظيفة إيهامية: يوهم الروائي القارئ بأنه في عالم الواقع في حين أنه عـالم متخيـل يماثل الواقع المعيش.

والوصف يقوم على مبدأين متناقضين هما:3 الاستقصاء والانتقـاء، ففـي الأول يهتم الكاتب بنقل التفاصيل، وفي الثاني لا يهتم إلا بـالخطوط العريضـة فحسـب، دون تعديها إلى التفاصيل. ومن الكتاب من يستعمل الأول، ومنهم من يستعمل الثاني، ومـنهم من يخلط بين التقنيتين. وبذلك تكون لدينا شجرة الوصف التي تقوم على ثلاثة مسـتويات هي:

1- الوضع: نهتم هنا، بالإجابة عن السؤالين(متى؟، أيـن؟) لتحديـد موضـع الشـيء الموصوف.

2- الصفات/ الهيئات: ذكر الصفات التي تميز الموصوف عـن غيـره مـن الأشـياء(اللون،الشكل، العدد،...).

3- العناصر: ذكر العناصر التي يتكون منها الموصوف، (نسميها بالوصوفات الثانويـة الداخلية).

---

[1] : المرجع نفسه، ص109.

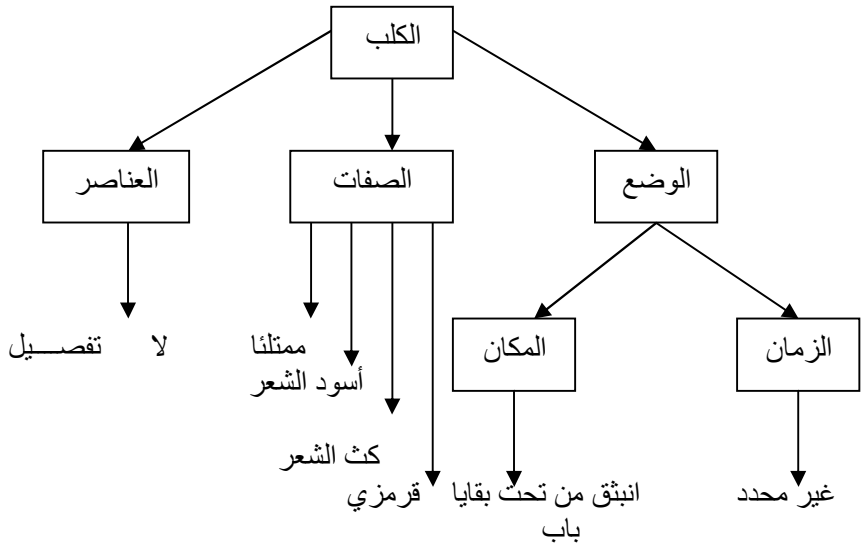
[2] : المرجع نفسه، ص110،111.

[3] :المرجع نفسه، ص119،121.

ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تقوم على الوصف بدرجـــة كبيـــرة ذلك لكثرة المشاهد، ولقوة التشخيص المتخيل أيضا، لكن الكاتب في كل مرة يقـــوم فيهـــا بالوصف لا يحدد لنا الزمان ، وأحيانا لا يظهر لنا المكان أيضا.

فيصف الكاتب (الكلب) بعد انتهاء المجزرة بقوله:(كان الكلب قرمزيا كث الشعر السود، ممتلئا انبثق من تحت بقايا باب واقع. كما صادف وراح يبحث عن شيء ما، لف حول الرؤوس واحدا واحدا ثم راح يتشمم الجثث.)1

يمكن أن نتخيل هذا التعبير وفقا للمخطط التالي:

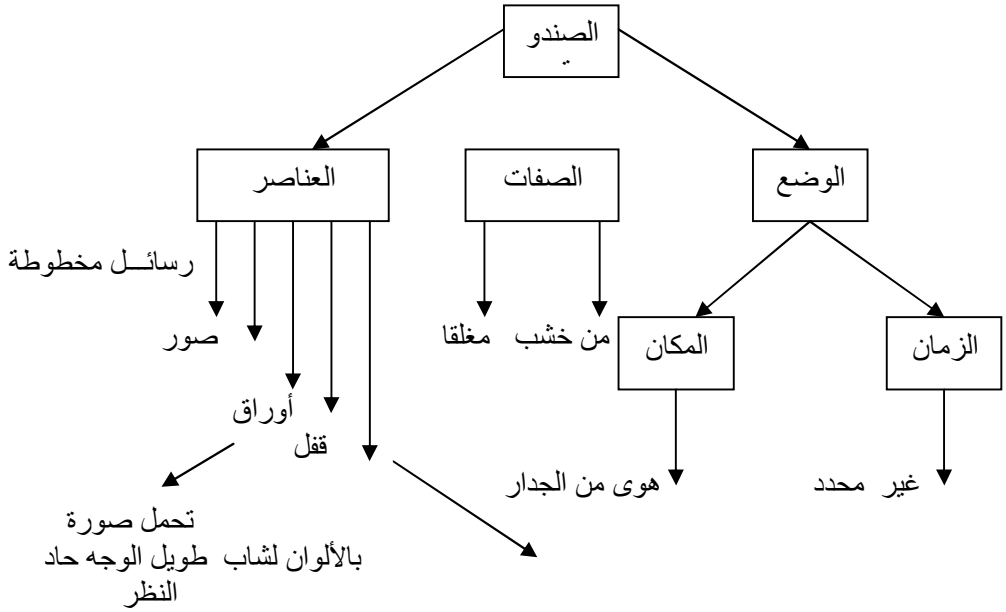


هذا الوصف لهذا الحيوان، لا يختلف كثيرا عن وصفه للصندوق الذي يتوسع فيه بعض الشـــيئ، إذ يقول: (....وتبعها صندوق من خشب، حاول رفع الغطاء عـــن الصـــندوق غيـــر أنـــه لـــم يطاوعه، كان مغلقا بقفل صغير، عالجه بالمنقار، وقلبه يخفق...أخيرا هاهو ينفتح مفرجـــا عـــن مكنوناته، أوراق، صحف، صور،رسائل مخطوطة، كانت الصحيفة تحمل في صدرها صـــورة بالألوان لشاب طويل الوجه، حاد النظر...)2

[1] : الرواية، ص111.

[2] : الرواية، ص131،132.

ونمثل لهذا التعبير بالمخطط التالي:



نلاحظ أن الوصف ينتقل من جزء إلى جزءأقل وأدق، وهكذا، فالكاتب يبدأ بتقـديم المشاهد بوصفه للأشياء، لكنه في غالب الأمر لا يحدد الزمن والمكان، ذلـك أنـه ينقـل أشياء غير واقعية لا أساس لها في الوجود، فهي تتعدى الأبعاد الثلاثـة، وهـذا ماجعـل الرواية تصبح مجموعة من مشاهد متجاورة ومتداخلة في الوقت ذاته.

وإننا نجد مشهدا في الرواية، قام الكاتب فيه بوصف تجزيئي واستقصائي للقصـر الذي عادت إليه مخيلة" الولي الطاهر" ألا وهو (المقام الزكي) الذي طالما بحث عنه ولم يجده، فيقول:(الماضي يغرق في الضباب ن بل إنه يومض، الطوابق هي هـي، سـبعة بتمامها وكمالها، طابق الزوار، الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جنـاح الرجال وجناح النساء، والمقصورة التي تتوسطهما ، حيث يتخذ المقـدم مكتبـه وموقـع الاستقبال ، الطابق الذي يليه خاص بتعليم القرآن والشـريعة وبعـض العلـوم، يسـع لأربعمئة طالب طالبة، الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى به محراب تغطيـه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبـة والمريـدين والـذي فوقـه مرقـد الطالبـات

والمريدات ، الذي يليه نصفه للمؤن ونصفه للشيوخ ينامون فيـــه، ويعـــدون دروســـهم، الطابق السابع خلوتي وطريقي إلى حبيبي...)1

نصل من كل ذلك إلى أنه توجد حقيقة كاملة تختبئ في مكان ما في النص، لكـــن القارئ هو الذي يبحث عنها وفق عناصر معطاة ضمن النص، وقد عبر عن هذا الأمـــر" فولفقان إيزر"

– مركزا على النص الشعري- بأن النص ليس وثيقة مرتبطة بحقيقة، لكـــن العـــرض الجديد للأشياء بحيث تبدو هذه الأشياء كأنها لم توجد سابقا2، الأمر الذي يمكـــن تطبيقـــه على رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، فالكاتب أعطى للصندوق قيمة رمزية جعلته لا يبدو صندوقا عاديا، كذلك الأمر بالنسبة للقصر ذي السبعة طوابق فهو يتفصـــل في وصفه كأنه شيئ غير عادي، فطريقة تقديم هذه الأشياء يجعلها تبدو تخييلية، أي أنهـــا اتخذت معنى جديدا ضمن النص الروائي.

وهكذا يتضح لنا دور الوصف في تقديم المشاهد والشخوص المتخيلة باعتبـــارأن النص الروائي يصور دراما صراع الانسان مع الزمان والمكان والوضاع المختلفة، التي تعتري الشخوص، ومن ثم يعمل المتلقي على تخيل الواقع الذي يعبر عنه المتخيل.

---

[1] : الرواية، ص21.

[2]: Voir: Wolf gong Iser: l'acte de lecture(théorie de l'effet esthétique), traduit de l'Allemand par: Evelyne,S.Pierre.M.Bruxelles, Belgique, 1986,Page 14.

(Le texte ne sera pourtant pas compris ici comme un document relatif à une réalité existante sous une forme ou sous une autre , mais bien comme la nouvelle représentation d'une réalité par ailleurs déjà formulée et qui donne naissance à quelque chose qui n'existait pas auparavant)

الاتجاه الأيديولوجي للبطل، في رواية "ريح الجنوب " لابن هدوقه

أ/ عبد الرحمن بن يطو
جامعة المسيلـــة

قيل أن بلزاك رائد الرواية الواقعية الغربية ؛دخلت عليه زوجته ذات مرة وهو في غرفته فوجدته منكبا على مكتبه يبكي!فاستفسرت الأمر فقال لها: إن البطل قد مات؟ فقالت له: بإمكانك ألا تموته فأجاب كل أحداث الرواية أجبرتني على موته ولا بديل لي غير ذلك .ومن هنا يتبين لنا أن الأعمال السردية العظيمة الشأن تنهض على فضاء حر وتنأى بنفسها عن بطرياركية الكاتب ، حيث تتشكل الشخصيات انطلاقا من هذا الواقع أو ذاك متواشجة معه أخذا وعطاء .

ولعل رواية "ريح الجنوب"[1] لابن هدوقه قمينة بأن تدرس شخصيتها المركزية "نفيسه" التي أسند لها دور البطلة؛ والتي عاشت في اعتقادي نوعين من الاضطهاد،أحدهما: من خلال أحداث المتن الروائي اجتماعي (طبقي) جنسي، (كونها أنثى)، بيئي (قساوة الطبيعة) .

ثانيهما :سطوة الكاتب نفسه على الشخصية البطلة التي استولى عليها وحل محلها وصارت مسكونة بقناعاته الفكرية الثورية الاشتراكية ...وألحق بها جملة من الأفعال لا تصدر عادة إلاّ عن المنتسب إلى النهج الاشتراكي الماركسي ، الذي اجتاحت تياراته الجزائر المستقلة وبعض البلدان العربية في أواخر القرن الماضي ، فتبنت كثير من النخب العربية هذا المشروع الطموح في نصوصهم الأدبية ؛ التي وعدت الشعوب العربية بواقع وردي لكن حركة التاريخ أثبتت عكس ذلك ،وانطلاقا من هذا النص الشاهد نحاول استكناه تجارب وحقائق تاريخية عاشها المثقف الجزائري بقلم الكاتب نفسه ممثلا في شخصية "نفيسة" للوقوف على مؤشرات الخطاب الأيديولوجي في صراعه مع الواقع وعقلياته الريفية وهذا برصد أقوالها ومواقفها المبثوثة في ثنايا النص في سياق (ثق بالقصة ولا تثق بالقاص).

[1] ريح الجنوب ، عبد الحميد بن هدوقه ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، د.ت

غير أن نفيسة وجدت نفسها وهي تتحرك في سياقها الروائي مكبلة بقيود الكاتب المؤدلجة يفكر نيابة عنها ويتحدث من خلالها، واجتهد ابن هدوقه في تأطير هذه الشخصية المشحونة بإرادته؛ إذ لا يجد المتلقي الإيجابي نفسه إلا منخرطا معها ومتحيزا لها، لا خيار له في ذلك لأن الكاتب حصره في زاوية ضيقة لا مناص له منها.

_فهي المرأة الأنثى ،والأنثى موصولة بالضعف على الأقل في مجتمعاتنا العربية.

_مضطهدة في بيئة موبوءة بالقحط والجفاف بنوعيه الفكري و الطبيعي.

_مقاومة لفكرة الإلحاق المتمثلة في الزواج النفعي الذي خطط له والدها الإقطاعي مع زوج مفترض هو شيخ البلدية.

_تطلع البطلة إلى مدينة الجزائر كملاذ ومتنفس لها من جرائر الريف الموسوم بالتخلف والجهل.

ويضاف إلى ذلك ودون شك، التأثير النفسواجتماعي الذي مارسه الكاتب من خلال تأطيره للريف كمكان ذي ذهنية رجعية مصرة على التخلف، حفزت ابن هدوقه على تمرير خطابه الأيديولوجي عبر شخصية نفيسة الطالبة الجامعية الثائرة؛ والذي يمكن أن نتمثله في الصراع الطبقي بين المتعلم والمتخلف، والتقدمي و الرجعي ،و السطوة الذكورية على مجتمع الإناث في مشهد اصطدامي بين البرجوازية المتسلقة (ملاك الأراضي) والطبقة الكادحة (من الفلاحين والموظفين) أو ما اصطلح عليه على تسميته في أدبيات اليسار بطبقة البروليتاريا .

أ / **العنوان** : عرّفه أحد المهتمين بدراسة العنوان في العصر الحديث وهو: ليو.هــ .هوك: "مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن تأتي على رأس كلّ نصّ لتحدّده وتدلّ على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود"[1]،والعنوان جدير بأن يستفردعلى مستوى البحث والدراسة وأن تهيأ له كلّ الأدوات الإجرائية لاستنطاق طاقاته الجمالية المتوارية وراء بنيته السطحية وإخراجه عن صمته ، فالنصوص العنوانية لا تعطي بعض ما تملك إلاّ إذا أعطيتها كلّ ما تملك ،فبتضافر إبداع المنتج وكفاءة المتلقي نلامس الحقيقة الشعرية للعنوان ونستمرئ سحريتها التي تشكل في الأصل غاية ينشدها أيّ نصّ أدبيّ ، ولهذا ارتأيت أن أقف عند عنوان رواية "ريح الجنوب " حيث استهل

[1] انظر :عالم الفكر ،شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق ،د . محمد الهادي المطوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مجلد 28 ، العدد 1 ، يوليو، سبتمبر 1999 ، ص 455

الكاتب روايته بالريح في قوله :"...كانت ريح الجنوب قد سكنت ..."واختتمها بها أيضا بقوله: "...وتحركت الرّيح.." والرّيح دلالة على تمزيق السّكون وتكسير الرّتابة والرّوتين أي في بعدها الأخر: الثّورة، والجنوب تأخذ منحى اجتماعيا أكثر منه جغرافيا إذن فما هي دلالة العنوان ؟

وعنوان" ريح الجنوب" يتألف من وحدتين معجميتين:

الأولى: الرّيح ،هذه الظاهرة الطبيعية التي تتراوح بين البرودة شتاء والحرارة صيفا، غير أنّ ما تتميز الرّيح هي:استفزازها لصمت الطبيعة وتحريكها لكل ماهو ساكن،وتجري الرّيح بما لا يشتهي الغير،فهي الطّبيعة في صورتها الثّائرة الغاضبة على أشكال الاستسلام والجمود .

وجاءت لفظة "الرّيح " مذكّرة لفظا ومؤنثة معنى كقولنا" عصفت الرّيح" وهذا ممّا يدل على أنّ "نفيسه "- في مجتمعها- كانت ثائرة كالرّيح أي الأنثى التي تنتفض كالرّجال في ظلّ مجتمع الذّكور.

أمّا "الجنوب" - عندنا – هي الصّحراء القاحلة الّتي تتّسم بقساوة الحياة وشظف العيش والفقر وقد يكون من المصادفات أنّ سكّان جنوب الكرة الأرضية يمثلون فقراءها بينما العكس لسكّان الشّمال ،يضاف إلى ذلك دلالة أخرى ألصقت بالرّيح وهي "القبلي " نسبة إلى جهة القبلة فتكسب الكلمة دلالة أخرى مشحونة ببعد دينيّ فالكعبة المشرّفة تمثّل قبلة المسلمين في كلّ أنحاء المعمورة. ومنها انطلقت أكبر ثورة في تاريخ البشريّة ثورة أزاحت الصّنم وكسّرت قيد العبودية..وحرّرت الإنسان من الإنسان .

إذن ؛"الرّيح" تعني الثّورة ، و"الجنوب" الفقراء والمستضعفين ومن هنا ترتسم لنا دلالة العنوان: " ثورة الكادحين "وهذا ما يعالجه بواقعيّة تتقاطع فيها الذّاتيّة بالموضوعيّة.

ب / المتن الرّوائى: تقع رواية " ريح الجنوب " لابن هدوقه في مائتين وستين صفحة من الحجم المتوسط وموزعة أحداث القصّة على سبعة فصول كلّ فصل يسلّمنا للفصل الموالي ؛ إذ تبدأ الرّواية بعودة نفيسه الطّالبة الجامعيّة إلى قريتها لقضاء عطلة الصّيف بعد موسم من الدّراسة بالجزائر العاصمة ،وفي محيط قرويّ وظروف اجتماعيّة وبيئيّة و نفسيّة متعبة ، تصطدم الفتاة بإرادة والدها الإقطاعي والانتهازي الّذي حاول استدراج شيخ البلديّة مالك الثّوري والمناضل الملتزم لمصاهرته وعرض عليه فكرة الزّواج بابنته الوحيدة : نفيسه ،ونيّته في ذلك أن يتقرّب منه وبالتالي يضمن لنفسه حماية

ملكيّة أراضيه الشّاسعة من زحف الإصلاح الزّراعيّ وما يترتّب عنه من تأميم،غير أنّ نفيسة قاومت وبشدّة هذه الفكرة الرّجعيّة ...إلى أن خطرت ببالها أفكار وصلت بها إلى حدّ الانتحار ولكن في الأخير رست على فكرة عمليّة وهي الهروب إلى العاصمة متنكّرة في زيّ الرّجال، وفي سيرها إلى أقرب محطّة قطار؛ ظلّت الطّريق التي تنساب بين أشجار الغابة ،ومن سوء حظّها لسعها ثعبان وساءت حالتها وفشلت خطّتها ومعها انهارت أحلامها ، ولو لم ينجدها رابح راعي الغنم لكانت في عداد الأموات ،بعد أن قدّم لها الإسعافات الأوليّة في بيته المتواضع ، وأخيرا عادت إلى بيت والدها بعد أن اكتشف أمرها ودون أن تحقّق ما كانت تسعى إليه .

- البناء الأيديولوجيّ للبطلة : إنّ التحاق نفيسه بالحياة الجامعيّة الّتي كانت- آنذاك- ورشة من الأفكار المتباينة والحوارات السّاخنة بين جيل الشّباب المقبل على الجزائر المستقلّة، كما كانت فرصة للطالب لإثبات وجوده دون تميّيز بين الجنسين.فراحت الطّالبة الجديدة القادمة من الرّيف تتشبّع بأ فكار لم تعهدها من قبل وببعض القيم التي لا يؤمن بها أهل قريتها المسالمين ، بل لم تعد تنتسب إليهم في شيء ، فهي متعلّمة إلى أعلى مستويات التّعليم،وهي مرتبطة بقيم المدينة وسكّانها..وهي أيضا استجابت لرياح التّغيّير الّتي اجتاحت الجزائر في تلك الفترة والّتي اختارت النّهج الاشتراكي خطّا سياسيّا لها ؛ فروّج له في الأوساط الحيويّة كالطّلبة والمنظّمات الشّبانيّة المتطلّعة إلى مستقبل واعد ، وانطلاقا من أحداث المتن الرّوائي نحاول الوقوف على الإشارات الدّالة على الثّقافة الجريئة ذات الخلفيّة الأيديولوجية : الاشتراكية ، الماركسيّة ولكن للإنصاف نحاول أن نتعامل مع النّص في إطاره الزّمكانيّ وبشيئ من الحياديّة وأن نتّبع أقوال نفيسه وتصرّفاتها التي تترجم ميولا جديدة انتهجتها في حياتها الجامعيّة ؛ " فوراء كلّ سلوك دافع " كما يقال . ونبدأ بحديثها مع نفسها عن الزّواج حيث استطردت قائلة : " أصدقائي من الطّلبة؟ هم يريدون من الفتاة كلّ شيئ إلاّ الزّواج . "[1] فالملاحظ أنّ كلمة " أصدقائي" من المحرّمات أن تتلفّظ بها فتاة ــ حتى وهي تخاطب نفسها ــ في مجتمعنا الجزائريّ المحافظ وخاصّة إذا كان هذا المجتمع مجتمعا ريفيّا ! والملاحظة الثّانيّة أنّها تتحدّث عن نوع من الأصدقاء الذين يؤمنون بالعلاقات الموازيّة مع الجنس

[1] ريح الجنوب ، المصدر السابق ، ص 9

الآخر بدواعي التّقدميّة والتّحرّر كما أنّها استهلّت عبارتها بشيئ من الحميميّة واللّطف في قولها الّذي يتمثّل في لفظ "أصدقائي" ،

أمّا حين حاولت والدتها أن تغيّر من حالتها النّفسيّة عاتبتها قائلة : " لو كنت تصلّين يا نفيسه لما شعرت بهذا الضّيق ..." 1 إنّ عدم التزام نفيسه بالصّلاة كواجب دينيّ متأت من قناعة فكريّة وليس من إهمال عاديّ ينتاب كثير من النّاس ولعلّ هذا ما أفصحت به لاحقا في ردّ فعلها على عتاب والدتها ، وقالت في نفسها بغضب :"الصّلاة ...لا يعرفون هنا إلاّ الصّلاة والموت أمّا الحياة فهي وساوس شيطان! .."2 وحتّى تضع حدّا لهذا الموضوع راحت تجاهر بصوت عال وبصريح العبارة: "لا أصلي " 3،في وسط اجتماعيّ يمكن للإنسان ألاّ يصلّي وهذا شأن متعلّق به ولكن من غير المسموح به له أن يجاهر وبإصرار عن الإمتناع عن الصّلاة، ومدّت يدها إلى المائدة الصّغيرة قرب السّرير فأخذت كتابا كان هناك نظرت في عنوانه لحظات وقالت: "هنا لا وجود للإخوة كرامازوف "4 وتعني بذلك الكاتب الرّوسي فيدور دوستوفسكي، هذا من الكتب رغم قيمته الأدبيّة العالميّة كان يجد صدى أكثر في صفوف الطّلبة والشّباب الّدين اختاروا لأنفسهم نهجا معيّنا لأنّ دستوفسكي يعدّ -عند البعض- من المبشّرين بالثّورة الرّوسيّة، عاش في ظلّ الحكم القيصريّ درس أفكار روّاد الاشتراكيّة الأوروبيّة قبل كارل ماكس. وتضيف البطلة في نفس السّياق وبشيئ من التّحدي " فالسّموات لا تضمن شيئا "5، ويمكن أن يفسّر قولها عن عدم قناعتها بما هو ديني في حكم لغيب؛ أي أنّ الحياة ممارسة ماديّة على أرض الواقع، وفي حوار لها مع العجوز رحمه صانعة الفخّار تفصح عن موقفها من المرأة برؤية أكثر جرأة : "كأنّ المرأة مخلوق شاذّ يجب ألاّ يعامل معاملة الأسوياء... الخروج عيب... الضّحك عيب ...الحديث أمام الرّجال عيب... التّجميل عيب...عدم القيام بكرة عيب...عدم الصّلاة ...كلّ شيئ عيب..." 6 أعتقد أنّ هذا الكلام مجرّد شحنة من الغضب تحيّنت نفيسه الفرصة لتزهقها وتحرّر نفسها ولو آنيّا. وهذه

[1] المصدر السابق ، ص 12

[2] نفسه ، ص 13

[3] نفسه ، ص 13

[4] نفسه ، ص 13

[5] نفسه ، ص 13

[6] نفسه ، ص 36

المظاهر الّتي ذكرت ليس من الدّين في شيئ ؛ فالخروج و الضّحك والحديث أمام الرّجال والتّجميل ليست عيبا إذا كانت في الإطار المشرّع لها ، فالقراءات الخاطئة هي التي أساءت للدين أو التّأويلات القاصرة التي تلحق الضّرر بالأخر، وقد تكون نفيسه ضحية هذه الأفهام الضّيقة الّتي سلّطت عليها كامرأة وهي في قريتها النّائيّ، وهي ضحيّة أيضا حين تعاطت مع هذه الأفكار الوافدة والأحكام الجاهزة والدّاعية إلى التّحرّر عن القيم الدّينية ، دون أن تكلّف نفسها عناء البحث الصّحيح والعادل .

ومن الدّلالات الّتي أشار إليها الكاتب على لسان العجوز رحمه صانعة الفخّار؛ في وصف جمال نفيسة قولها : " وهذه الخصلة الكثيفة النّاعمة المرسلة على الجهة اليسرى من الصّدر." فالقرينة الّي يمكن أن نقف عندها هي لفظ " اليسرى " فاليسار في التّصنيف الأيديولوجيّ محسوب على الاتجاه الاشتراكي الماركسيّ ؛ وهي إشارة متوارية وغير بريئة صدرت من الكاتب ، وفي موقع آخر تتحدّث متذمّرة : " الدّين أيضا له كلمة في الملبس عليها أن تلبس(المرأة)أثوابا لا تسمح للنور بملامسة جزء من ساقيها أو ذراعيها أو صدرها ..." وهذا انتقاد صريح للباس الشّرعيّ الذي صمّمه الإسلام للمرأة ، والذي أصبح يتعارض مع أفكارها الجديدة التي آمنت بها كسلوك يوميّ تتّسم به شخصيتها المتفتّحة على هذه الأيديولوجيّة العابرة للمكان ، ولم تعد تتماس مع قيمنا العربيّة الإسلاميّة المتجذّرة في حياتنا الثّقافيّة والاجتماعيّة. وفي سياق آخر تقول : "فلا فرع هنا للمنظمة النّسائيّة ولا لشبيبة الحزب ولا لغيرهما ..." [1] هذه المؤسّسات وغيرها كانت تتولّى آنذاك تأطير المناضلين وفق المبادئ الإشتراكيّة وبرعاية من الدّولة ،ولمّا أرادت وصف أمّ رابح راعي الغنم قالت عنها : "... فتصورتها تشبه إلى حدّ بعيد إحدى بطلات قصص دستوفسكي.."[2] أي ولع البطلة بأعمال هذا الكاتب الّذي عرف الاشتراكيّة قبل ماركس إذن فهما معا ينتميان إلى نهج فكريّ واحد . ثمّ ما لبثت أن عادت ثانية لتفصح عن موقفها من الميراث في الشّريعة الإسلاميّة قائلة : "... هذه المرأة الّتي في الإرث لها نصف حظّ الرّجل وفي الحياة لاحظّ لها معه مطلقا "[3] ولا تقف عند هذا الحدّ بل تحاول تعميم ظلم الدّين لها كامرأة وتضيف له القوانين الوضعيّة المنحازة للذّكور؛ في

[1] نفسه ، ص 88

[2] نفسه ، ص 174

[3] نفسه ، ص 202

قولها: "...ثمّ إنّ هذه المرأة لم تعطها القوانين السّماويّة والوضعيّة حقّها كاملا." 1 إذن فهي تنطلق دائما في حكمها من ممارسات واقعيّة جائرة ضدّ المرأة لتبرّر موقفها من الدّين، وكأنّ الدّين الحقيقي موجود في سلوك النّاس ومعاملاتهم وليس كتابا منزّها. ولعلّ هذه الشّواهد القوليّة والفعليّة الصّادرة عن البطلة وبتوقيعها ؛ وفي أكثر من موقف كفيلة بأن ترسم لنا انطباعا يمكّننا من مقاربة انتمائها الأيديولوجيّ وبدون تحفّظ ، يعتقد أصحابه أنّه يناصر المستضعفين و الفقراء في المجتمع ، وهذا ما آمنت به البطلة وجاهرت به دون خوف أو تردّد في وسط محفوف بالمتاعب ، وقد يكون هذا التّحريض متأت بإيعاز من قناعات الكاتب نفسه ، الّذي عاش طوال حياته مناضلا وفيّا لمبادئه الّتي تدعو إلى قيم العدل والمساواة بين النّاس في إطار المبادئ الاشتراكيّة، حتى ولو استدعي الأمر تسخير أبطال روايته لتحقيق هذا الغرض كما هو الحال في شخصيّة نفيسه في " ريح الجنوب " ، ونحن عندما نقرأ هذه الرّواية لـــ : عبد الحميد بن هدوقه؛ الكاتب الجزائريّ الملتزم ، نفخر بهذا الإنجاز الأدبيّ الكبير الّذي يعالج الواقع الجزائري بدلالاته الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة في الحقبة الموالية لسنوات الاستقلال وما صاحبها من تحوّلات جذريّة مسّت البنية التّحتية للمجتمع آنذاك .

هي الآن مرحلة من تاريخنا، وتجربة عاشها شعبنا بسلبيّاتها وإيجابيّاتها؛ لا يمكـــن أن نتجاوزها أو نغضّ الطّرف عنها، ولكن فقط أن نتعامل معهـــا فـــي حيّزهـــا الزّمـــانيّ والمكانيّ بقراءة واعية وغير منحازة.

[1] المرجع السابق ، ص 203

المثلث الأوديبي في الرواية الجزائرية الحديثة
مقاربة في التحليل النفسي

د. فتحي بوخالفة
جامعة المسيلة

تلجأ العديد من الدراسات النفسية،إلى تحديد نواة الصراع بين أقطاب ثلاثة: الأب، الأم، الابن، الذين يشكلون أطرافا حقيقية لتطوير الصراع. ويطلق على هذا الثالوث اسم: الصراع الأوديبي1. وفي جميع الحالات، فإن الهدف الأساسي من وراء هذا الصراع، هو تأكيد تفوق طرف على الطرفين الآخرين.

وإن معالجة إشكالية هذا الصراع، وتقصي أبعاده النفسية، إنما تتم من خلال الاقتصار فقط، على العلاقة القائمة بين الأب والابن. وذلك وفق ما تقتضيه طبيعة النصوص الروائية المقترحة للدراسة.

تتبني مسألة المنازعة، بين الوجود والوجوب، على تقصي طبيعة الصراع القائمة بين الأب والابن، من خلال محاولة الابن منافسة أبيه وحذفه من الوجود. فإذا كان الوجود حقيقة ماثلة للعيان يمثلها الأب بسلطته الذكورية، فإن هناك سلطة ذكورية ثانوية ترغب في الظهور، على حساب السلطة الرئيسة، وتأكيد وجودها على أنقاضها، وتسمى بمنازعة الوجوب، بمعنى ما يجب أن يكون مكان السلطة الأولى. حيث يمكن اختصار الصراع في هذه الحال، إلى ثنائية أساسية تتمثل في ثنائية: التعملق والتقزم.

حيث يمثل الأب الطرف الأول بقوته الهرقلية العملاقة، المستبدة بالوجود الذي حوله. في حين يؤسس الابن، الطرف الثاني لبقية العلاقة، حيث ينشأ الصراع بين الاثنين في جو تشمله السياقات النفسية، التي تعمل على تطوير علاقة الصراع.

تضعنا رواية "ألف وعام من الحنين"، أمام أنموذج تمويهي لاشتغال الصراع الأوديبي. حيث لا يقوم الصراع في هذه الحال على القانون الأساسي لعقدة أوديب، كما هو معروف، إنما يتجاوز هذا القانون، إلى نمط آخر من صياغة عقدة أوديب يقوم على مبدأ الانتقام من الأب بالعلاقة الجنسية مع أعدائه. « ... وذات يوم غافلت كلثوم مسعودة التي كانت منشغلة بنسج كفن الحاكم بجذوتها، فدخلت غرفة محمد، وقد كان هذا منشغلا

[1]-أنظر: د/ عبد المنعم الحفني، الموسوعة النفسية الجنسية. ص: 28/27.

بتلقين درس في الغناء البلدي لطيوره البرازيلية وقالت له: جئت لأنام معك حقا هذه المرة وعلى سرير حقيقي. واعتذر محمد لطيوره عن ضرورة التوقف عن درسه، ووضع حجابا محتشما على الأقفاص كلها حتى لا يصدم أحاسيس حيواناته. ودون أن يقول شيئا، اقترب من كلثوم، وخلع ثيابها ببطء، وتخلص من سرواله الصوفي الأسود الذي يلتصق بفخذيه ومن نعليه الأبيضين، واستلقى جنبا لجنب مع صغرى بنتي الحاكم بندر شاه. وخاضا معا في صمت كامل، ولأول مرة –على الرغم من الأقاويل التي نسجت حولهما-، عباب الأمواج الرائع. ولم يخلفا وراءهما ذلك العدد الهائل من الأحكام المسبقة، والكتل من المحرمات فحسب، بل خلفا أيضا مهاوي العذاب السحيق. وغرق كل منهما في الآخر عبر رياح الرمال وعواصف الثلج، وعبر المستنقعات حيث يجرف الدم والبذار طينة الرغبة. وعندما عادت كلثوم إلى نفسها، أدركت أنها أخذت ثأرها من والدها الذي ظل دائما بعيد المنال. فلقد اشتط في غروره إلى حد أنه أرسل شقيقتها لتعلم الرقص الكلاسيكي وتركها هي تتعلم الطرز »(1).

تتأسس الحياة النفسية العصابية، لشخصية كلثوم، على خاصية أساسية، تتمثل في الرغبة في التخلص من الأب بطريقتها الخاصة. إلا أن عملية التخلص لم تكن بطريقة "أوديب"، المتمثلة في القتل الفعلي للأب؛ وإنما كانت في السعي إلى الخلاص من سيطرته الذكورية، نتيجة فعل التمييز الذي قام به بينها وبين أختها.

تتجلى أعراض العصاب في الأنموذج، من خلال تكريس أهمية إلغاء السلطة الذكورية للأب، وإبعاد وصايته الروحية والأدبية، بتهميش دوره والتحرر في مجال السلوك الاجتماعي.

والواقع أن الحاكم "بندر شاه"، عندما بسط سيطرته على مجتمع المنامة، باعتباره حاكما للمدينة، كان يبسط قوته الهرقلية على ذلك المجتمع، ويتأسس كعملاق فعلي أمام أبناء المنامة.

ولم يكن التذمر يشمل سكان المنامة فحسب من حاكمهم؛ إنما تجاوز الأمر ذلك ليتعداه إلى أهل بيته أيضا، ممثلا في صغرى بنتيه. وعليه فإن ثنائية التعملق والتقزم، تنبني على طرفين أساسيين هما: بندر شاه الحاكم، وكلثوم صغرى بنتيه.

(1)- رشيد بوجدرة: ألف وعام من الحنين –رواية- ترجمة مرزاق بقطاش. ص52/51.

إن منازعة الوجود والوجوب، تتأكد من منظور العصاب الأوديبي، في محاولة إزاحة دور الأب، وحذفه من الوجود؛ أو على الأقل تجاهل وجوده نهائيا. لذلك فإن كلثوم وهي تقيم تلك العلاقة مع "محمد عديم اللقب" كانت تسعى إلى إيجاد بديل نفسي يقهر سيطرة الأب، ويلبي حاجتها في التخلص منه، حيث لم يكن فعل الممارسة الجنسية فعلا في حد ذاته بقدر ما هو عمل رمزي لحاجات دفينة في اللاشعور.

يثبت السياق الروائي، أن أسرة عديم اللقب، هي الأسرة التي تتسم بشيء من الوعي، لذلك قادت المعارضة العلنية ضد سلطة الحاكم "بندر شاه". وإن كانت هذه السلطة تجسد المعطيات الأبوية وسيطرة الأب على الأسرة في المجتمع الذكوري. فإن هذه السيطرة ليست مشروطة بالاستمرار الكلي والدائم. إذ السيطرة الأبوية غالبا ما تحذو حذو الممارسة الاستبدادية، فتجعل من الممارسة السلطوية حقا مشروعا بالنسبة لها على من هم تابعون لها، لذلك فإن سلطة الحاكم "بندر شاه"، كانت في واقعيتها تماثل إلى حد بعيد سلطة الأب على أسرته، إذا ما أمكن اعتبار مجتمع المنامة أسرة. لذلك فلا ريب في قيام معارضة اجتماعية تهدف إلى نقد النظام القائم، وتبيان سلبياته.

ولم تكن كلثوم بمنأى عن مثل هذا النوع من المعارضة؛ فهي وإن تسعى إلى حذف دور الأب، فإنها بذلك تسعى إلى ما يجب أن تراه يكون من نقد الوجود، الممثل للسلطة الأبوية، وكأن ميزة التقزم في نظرها، كانت تمثل عقدة نقص فعلية، استدعت الحاجات النفسية إلى استكمالها وفق ممارسة الجنس.

إن الثالوث الأوديبي، يمكن أن يشتغل وفق قانونه الخاص، إذا ما استكمل قواعده الأساسية، التي تحدد قانونه العام، متمثلة في قتل الأب، واستباحة المحارم. إلا أن الطابع الرمزي لهذا الثالوث يستند في قواعده حسب الأنموذج،إلى صورة إبعاد الأب وتجاهل دوره وجوديا، والتحرر في السلوك، ثم إقامة علاقة محظورة مع ألد أعدائه. وفي هذه الحال لن تسلم كلثوم، من حالة العصاب الأوديبي، من حيث أنها يمكن أن تتقلد دور أوديب بطريقة رمزية، من خلال إلغاء الأب، والخروج عن دائرة سلطته، بإقامة تلك العلاقة المحظورة.

وإن السياق الروائي، لا يستند إلى مبررات فعلية، متعلقة بتبرير عقدة الشعور بالذنب من منطلق أن القاريء، لا يجد تلك المبررات الموضوعية المتعلقة بهذه العقدة، باستثناء تبرير السلوك في حد ذاته، والجزاء من جانب آخر.

إن تبرير السلوك،وظيفة سردية قامت بها كلثوم تجسدت في محاولة إيجاد الصيغة التبريرية، التي من شأنها إقامة علاقة التآلف بين الباطن والظاهر. حيث أن النواة الأولى لإيجاد السلوك العيني أو الظاهري، تأسست في الداخل. والداخل في هذه الحال، هو من يوجد قابلية تجسيد السلوك واقعيا. وإن كلثوم هنا لم تكن بعد قد تخلصت من عقدة النقص التي صارت تعانيها إزاء أبيها، كما أن فكرة حذف الأب من الوجود صارت فكرة ملحة. بالمقابل يتملك محمد عديم اللقب، شعور أوديبي، يتأسس في ظل أدويب على وجه التحديد، وليس في صورته الفعلية. إذ ينبني هذا الشعور وفق منطق تحقيق الرغبات المكبوتة في اللاشعور، إزاء الأنثى.

وقد أشار السياق في عمومياته، إلى العفوية المطلقة، في مقاربة الفعل الجنسي؛ حيث أن الأمر لا يعدو أن يكون أكثر من لقاء عادي بين ذكر وأنثى. إلا أن الأبعاد النفسية للفعل في حد ذاته، كانت متأسسة وفق هدف تقويض النمطية الجاهزة، ممثلة في السيطرة الأبوية، والتدخل في اختيار المصير بطريقة تمييزية. (فلقد اشتط في غروره إلى حد أنه أرسل شقيقتها لتعلم الرقص الكلاسيكي وتركها هي تتعلم الطرز).

إن وجود الجزاء في السياق الروائي، يمثل الحالة المقابلة للفعل، فإذا كان أوديب قتل أباه، وتزوج أمه، فإن العقاب الذي أحيط به بعد ذلك، يرضي الجميع من منطلق أن قتل الأب واستباحة محارمه، ليس بشيء يقبله المجتمع، وهي القاعدة ذاتها التي تنطبق على محمد عديم اللقب، حيث يمكن مناقشة الموضوع، بين محمد وأمه مسعودة عديمة اللقب، بعد مقارفة ابنها للفعل الجنسي مع كلثوم صغرى بنتي الحاكم بندر شاه.

تميل مسعودة عديمة اللقب، إلى اقتناص دور الأم (الكرونوسية)، التي تحل محل الأب في اتهام أبنائها أو خصائهم. وإن هذا الدور ما كان لمسعودة الأم، أن تتبناه إلا بعد حدوث الفعل المناوىء لأحاسيسها ومشاعرها من لدن ابنها محمد. « وفي الوقت المحدد الذي فقدت فيه كلثوم زرها الوردي المزهر ذا البتلات المتعدد، كانت مسعودة عديمة اللقب منهمكة في نسيجها، فتنهدت وقالت لصغرى توائمها: لقد حدث شيء مؤلم في مكان ما من العالم الفسيح. وكانت أبعد ما تكون عن التفكير في أن ذلك الحدث قد وقع في العرين حيث يربي ابنها أجمل طيور الكون. على أن بنتها لم تفهم معنى كلامها فأضافت بعد صمت طويل وهي تواصل نسج جزوتها: لا تنسي يا سميكة! الرجال يرون أن المرأة مجرد ثقب، هو بمثابة ملجأ لهم عندما يصابون بالدوار!ثم صفقت مغازلها

وأسرعت إلى غرفة محمد حيث اطلعت على هول الخطب.لم تقل كلمة،بل دخلت بستانها وقضمت بأسنانها كل المزروعات قضما فظيعا.لم يتبادل محمد ووالدته الكلام مدة تفوق السنة. انتظر كل منهما أن يقوم الآخر بالبادرة ولكن أحدا منهما لم يرفع إصبعه »(1).

يطرح الأنموذج مثالا لعقاب واقعي، يتمثل في صدود الأم عن ابنها، نتيجة معرفتها العينية لما حدث. والواقع إن الفعل المخل –حسب الأم- في حد ذاته لم يكن شيئا ذا بال في نظرها، فالمسألة لا تخص الفعل، إنما خصت مع من مورس هذا الفعل!؟...

وعلى امتداد السياق الروائي بشكل عام، يستطيع القاريء، أن يفهم جيدا مدى الحساسية القائمة بين الحاكم 'بندر شاه'، وعائلة 'عديم اللقب' بوجه عام. لذلك فكلثوم ابنة الحاكم هي في نظر مسعودة الحاكم ذاته لا تختلف عنه في شيء، لتتحول القضية هنا إلى مبدأ فعلي.

إن صورة الأم الكرونوسية، هي بالتأكيد صورة الأب في ممارسة سلطته على الأبناء وتهديدهم بالخصاء وهو الدور الفعلي الذي تقلدته مسعودة في تعاملها مع ابنها نتيجة ارتكابه للفعل الشائن –في رأيها- مع ابنة الحاكم. وإن هذه الصورة تكتمل عندما تستعير الأم الأنياب الأبوية لتتشبها في شعور كل من يتمرد على سلطتها، والواقع أن تلك الأنياب لم تكن متطورة في عهودها الأولى، إذا كان من الممكن الإقرار، بأنها لم توجد أصلا. حيث أن الملابسات القائمة للواقع باستطاعتها إحداث تلك الأنياب لأداء وظيفة العقاب؛ إذ يمكن التسليم أنه نتيجة لطبيعة السلطة الممنوحة للأب أو الأم على حد سواء، تنشأ الحاجة إلى مثل تلك الأنياب.

يعد الأنموذج المقدم من الناحية الفنية، تكملة للأنموذج الأول. فإذا كان الأنموذج الأول يجسد قوة "الهذا" الجنسي، فإن الثاني يؤكد مرحلة الجزاء المتمثلة في العقاب، الذي يرضي المجتمع. وإن كان الأنموذج الأول قائما على الميولات الأوديبية في حب الأنثى، فإنه في الآن نفسه يؤكد قانون اشتغال اللذة، حيث أنه في « طور فورة، "الهذا" تتهاوى الحواجز كافة وتشمل كل مقاومة، شعورية كانت أم لاشعورية؛ وإنما بعد أن يصيب "الهذا" قدرا من الإشباع وينفس مرجله عن قدر من ضغطه، يتضاءل اندفاعه وتعاود الحواجز والسدود ظهورها. وبمعنى من المعاني، فإن السلسلة هنا متتامة. فكل تناقص في الكم المخزون من طاقة "الهذا" يقابله ويكافئه تزايد في كم المقاومة، تماما كما أن

(1)- المصدر السابق: ص52.

تزايد كم المقاومة، في الحالات التي يتضخم فيها "الأنا الأعلى"، لابد أن يستتبعه ضمور في طاقة "الهذا" »(1). وهي المعطيات ذاتها التي توجد في المثال الأول. حيث تبرز سيطرة "الهذا" بشكل واضح أمام تضاءل سلطة "الأنا الأعلى"، والتي تبرز مباشرة بعد تضاءل اندفاع الهذا وعودة ظهور الحواجز ثانية.

وفي هذه الحال يمكن طرح السؤال التالي: هل كانت كلثوم حقا واقعة تحت سيطرة الهذا!؟... وهل كان محمد يعي نتيجة السلوك الذي جارى به كلثوم!؟...

يحيل السياق الروائي، على مرجعية أساسية، تتعلق باشتغال "الهذا، تتمثل هذه المرجعية في المقدمات الأولى لبداية عمل اللذة الجنسية(2). حيث أن كلثوما في هذه الحال، لم تكن تتجرأ إطلاقا على دخول بيت عائلة "عديم اللقب"، إلا بمغافلة مسعودة "أم محمد"، نتيجة للعلاقة غير المنسجمة بين هذه الأسرة والحاكم "بندر شاه" والد كلثوم. وإن مسألة الهذا هنا من شأنها أن تتأسس وفق معطيات، تتحدد في الغرض من اشتغاله. وبحكم أن الأمر يرتبط بالحد من سيطرة الأب –على الأقل- أو كسر هيمنته كطموح، فإن الهذا في هذه الحال، يكون موجها وفق هذا المنطق.

أما محمد فبحكم شخصيته الجذابة في نظر كلثوم، فإن هذه الأخيرة لا تبدو بالنسبة إليه إلا امرأة، حيث لا تتجاوز حدود الأنثى –مع الاحتفاظ بموقف محمد إزاء سلطة حاكم المنامة- وحدود الأنثى لا تتجاوز أكثر من إعلان الرغبة في ممارسة الفعل. حيث يمكن الإقرار بأن دوافع اشتغال الهذا كانت متوفرة بمجرد وقوف كلثوم أمام محمد في غرفة واحدة. فيتأسس عامل الاشتغال وفق تلك المقابلة.

وتعرض رواية "الإنكار"، أنموذجا لثنائية التعملق والتقزم، وفق ما تقتضيه السيطرة أو الوصاية الأبوية على الأسرة. « إن سي زبير ليعلم بأن الله معه ولذلك لفظ بالجملة التي تتلخص فيها رغبته في التزوج بامرأة ثانية بكل هدوء وسكينة. وأما يمّا فليس معها شيء. إن إلهها هي إله بين بين، يرضى بالعدالة الهامشية! وهكذا فقد قضي

(1)- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية. ص: 313.

(2)- أنظر المصدر السابق: الرواية، ص: 51.

الأمر. يمّا لم يخدعها الأمر وهي تعرف أن عليها التمسك بالكرامة والتعود على فكرة الفراق والهجر...»(1).

تنعكس في المثال صورة الأب المزواج، الذي لا يقف عند حدود حليلة واحدة، بل يتجاوز هذه الحليلة إلى سواها من النساء. والحقيقة إن هذه الصورة تتطور بتطور المداخل، التي تعكس فيما بعد تطور سيطرة الأب المطلقة على الأسرة، لتصير هذه الصورة مبدأ فعليا تقوم عليه تلك الوصاية.

إن قوة الأب التي يظهرها السياق في الرواية، تنبع من رغبة ذلك الأب في كشف تلك القوة لغيره، ولم تكن مسألة إبداء الرغبة في الزواج ثانية، أمام الزوجة الأولى إلا مظهرا من مظاهر تلك القوة. لذلك فإن هذه القوة تمثل امتيازا حقيقيا بالنسبة للأب لا يرغب في التنازل عليه؛ حيث يقف الأب في هذه الحال، أمام منازعة حقيقية تنحصر في ثنائية الوجود والوجوب. الوجود الذي يخيفه من الأسرة، التي تهدده في ذكورته؛ والوجوب ما يجب أن يفعله كي يضمن سيطرته على تلك الأسرة.

إن رهاب الأسرة من لدن الأب، يعكس نوعا من العلاقة العدوانية، القائمة بينه وبين أسرته؛ حيث أن الرغبة في الزواج ثانية لم تكن وليدة فراغ بقدر ما كانت وليدة عوامل لا شعورية، تتجسد في تأصل فكرة التطاول على الزوجة، الأولى والتي تمتد فيما بعد إلى الأسرة بأكملها.

ويمكن للمسألة في هذه الحال، أن تأخذ أبعادها النفسية، عند تحليل قضية التطاول. من منطلق أن هذه القضية ترتبط ارتباطا فعليا بعقدة الخصاء. حيث يكون الأب هنا يعيش حالة من الرهاب إزاء الأسرة –كما سلف القول- هذه الحالة ناتجة عن خوفه من فقدان مكانته السلطوية. حيث أن خصاء الآخرين له، يمثل تحديدا لسلطته التي بقي معتزا بها.

والواقع إن هذه السلطة، كانت نتيجة منظومات اجتماعية محددة،كرستها التقاليد السائدة؛حيث أن هذه التقاليد من شأنها إعطاء المكانة الحقيقية للرجل على حساب المرأة؛فيكون القاريء إزاء معطيات مجتمع ذكوري حقيقية،لا يعترف إلا بالذكر رمزا فعالا للسلطة والسيطرة.

(1)- رشيد بوجدرة: الإنكار –رواية- ترجمة صالح القرمادي. ص: 36.

إن عقدة الخصاء في علاقتها بالأب، تمثل بؤرة توتر حقيقية، على المستوى الشعوري. حيث يقوم الافتراض على جعل هذه العقدة عنصرا مضادا للهيبة الأبوية وبالتالي لذكورة الأب؛ حيث أنها إذا ما فقدت فقد معها الأب إمكانية السيطرة. وعليه فإن هذه العلاقة تتبني على شيء من الحساسية نتيجة أهمية الموقف المرتبط بتأكيد السيطرة الفعلية. ومن الناحية المنطقية يبدو الموقف على درجة من الفهم المرتبط أساسا بضرورة تجاوز القائم (الزوجة الأولى)، إلى البديل (التفكير في الزواج ثانية). إذ لم يكن هذا البديل يمارس دوره في الحياة النفسية للأب إلا وفق ما يمليه منطق هذا الأخير في مواجهة عقدة الخصاء، وتأكيد الوصاية.

وفي الوقت الذي تتقلد فيه الأم دور المرأة الطيبة، الوديعة. يقوم الأب بتقلد دوره الأسطوري، في محاولة جادة لتأكيد سلطته الفعلية على الأسرة، حتى لو تعلق الأمر بتجاوزات يمقتها الذوق الأخلاقي العام. « لقد كانت في شجار مع الله ولكنها كانت تسمح لسي زبير بركوب البقرات الجامحة. كانت على علم بوجود عشيقاته، ولكنها كانت تعتبر خيانة الرجل لزوجته أمرا طبيعيا ولم يكن ليخطر لها على بال و لو لحظة واحدة من الزمن أن عكس القضية أمر ممكن أيضا فكانت في الأثناء تفقد كل يوم نصيبا من لطفها ومن ثباتها على صبرها واحتمالها »(1).

تقف الأم متقلدة دور الأم الفالوسية، التي لا تميل إلى أي فعل من أفعال الشر أو الانتقام. إن هذا الموقف يمثل موقف ضعف حقيقي، إذا ما قيس بالسلطة الفعلية للأب. وعلى العموم يمكن الذهاب بهذا الموقف إلى درجة السلبية الشعورية، من منطلق السكوت واللجوء إلى التسليم بالأمر الواقع.

يعرض السياق أنموذجا للأم التي تتعامل بمنطقين متوازيين. يتعلق المنطق الأول بموقفها من القدر. ويتعلق الثاني بموقفها من واقعها.

والحياة الشعورية للأم، هي التي ستحدد فيما بعد طبيعة سلوكها إزاء ما يعرض لها في حياتها الجديدة، التي مثلت منعرجا جديدا في نظرها.

ينبني السياق على خصوصيات هامة، تتعلق أساسا بجعل الأم نواتا فعلية لتحريك الحدث الدرامي في مخيلة الراوي. إن هذه الحركية باستطاعتها التأسيس لمسألة المنازعة

(1)- المصدر السابق: ص 42.

بين الوجود والوجوب وفق منطقين متناقضين تتجاذبهما شخصيتان أساسيتان. الأم والأب. يرتبط منطق الأم بأهمية إقرار وجود قائم، يمكنها من البقاء سيدة مستأثرة بزوجها باسطة وصايتها على أسرتها. في حين يرتبط منطق الأب بإقرار ما يجب أن يكون بغية تأكيد سيطرته المطلقة.

إن خصوصية الوجود والوجوب، تتأسس وفق كونها تمثل قطبية ثنائية، يبدو النزاع فيها قائما على أساس تأكيد القائم من جانب وتجاوزه من جانب آخر.

وفي واقع الأمر، يبدو الصراع هنا على نسق من العصاب الأوديبي المعكوس في مضمونه.حيث يتعلق الموضوع بعدم استحضار عقدة أوديب كما هي معروفة في علم النفس التحليلي. إنما يمكن تجاوز هذا الاستحضار وفق نسق عصابي يرتبط بمحاولة تجاوز عقدة الخصاء وركن الأنثى جانبا. وإن الصراع في هذه الحال، لا يبدو صراعا معلنا، إلا من طرف الأب، الذي سعى إلى تأكيد انتمائه الذكوري، وفق ما يخوله له دوره بتقلد قوته الهرقلية التي منحها إياه التقليد الاجتماعي القائم. وإن مظاهر هذه القوة، تبدو في وجود العشيقات من جهة، وتسليم الأم بخيانة الزوج من جهة ثانية. حيث أن العصاب الأوديبي لا يبدو في تعلق الذكر بالأنثى، بقدر ما يبدو في تطاول الذكر على أنثاه. إذ لا يمكن الحديث عن العصاب الأوديبي، وإنما عن ثنائية التعملق والتقزم.

يقيم السياق مقابلة نوعية لصراع هاديء بين الرجل والمرأة. وإن الهدوء المقصود يبدو في عمومه، في كون الصراع غير معلن من جانب المرأة (الأم). وإذا كانت هذه الأخيرة تتحلى بدور الأم الهادئة الوديعة، التي لا تميل إلى الفعل المضاد، فإنه على مستوى البنية النفسية، لا يقر السياق بذلك، حيث ينتهي بالعبارة التالية: (فكانت في الأثناء تفقد كل يوم نصيبا من لطفها ومن ثباتها على صبرها واحتمالها).

وإن معالجة المستوى النفسي كبنية، يسمح بقراءة الجزئيات المتعلقة بتكوين هذه البنية، من منطلق أن هذه الأخيرة لا تستطيع تأكيد تماسكها وتحديد صورتها الخارجية في شكل سلوكات، إلا وفق تآلف هذه الجزئيات فيما بينها. والواقع أن الجانب النفسي للأم واقع تحت تأثير عوامل خارجية، ترتبط بمدى قدرتها على إقناعها بضرورة التسليم بالأمر الواقع، من حيث أن سيادة تقاليد المجتمع الذكوري تبدو جلية في السياق، فإن العرف العام، يعطي الأحقية للرجل في السيطرة والوصاية، حتى لو تعلق الأمر بوجود عشيقات كبدائل عن الزوجة الأولى. وهذا الأمر الذي يفسر الخيانة التي قبلت بها الأم واعتبرتها أمرا عاديا.

إلا أنه يمكن تفسير قبول هذه الخيانة من الناحية الخارجية فقط. حيث أن السياق يتجاوز حدود الواقع الملموس إلى الجوانب الشعورية المرتبطة أساسا بوعي الأم. حيث تبدو حالة اللااستقرار المجسدة في فقدان توازنها النفسي.

وبالمقابل يسعى الأب من جديد إلى تحريك المثلث الأوديبي، وفق منطق الصراع المتبادل بينه وبين زوجته الأولى والأبناء. فتتأكد الهوة بينه وبين الأسرة، وفق منطق العلاقة التي صنعها الصراع. « وبعد طلاق زوجته ووضعها أمام أمر مقضي هو وجوب سلوكاته الدائمة عليها كان يضعنا في نفس الوقت نحن أبناءه في وضع لا طاقة لنا به. فيقيم بيننا وبينه حاجزا من العداوة كان يتفنن في تدعيمه كل يوم فكان يصيبنا من ذلك فزع وفرق شديدان فنهرع ونهوي في ذلك الصراع العنيد الذي كانت قواعد اللعب فيه لا تكشف أبدا: صراع البحث عن الأبوة الضائعة »(1).

إن المثلث الأوديبي، يتحدد في السياق، وفق ما تمليه العلاقة القائمة، بين الأب وبقية الأطراف المكونة لهذا الثالوث. وعندما تتأسس الأسرة كطرف مقابل في الصراع؛ فإن هذا التأسيس تمليه طبيعة السياق الروائي في معالجة الحالة النفسية، لأطراف الصراع الأوديبي. إن الأسرة تمثل طرفين أساسيين، يرتبطان بالأم والأبناء. ويبقى الأب المحرك الأساسي لدائرة الصراع القائمة في حدود المثلث.

إن المنازعة بين الوجود والوجوب تجد وظيفتها الفنية في إطار المثلث الأوديبي بشكل نمطي؛ إذ لا يمكن تغيير مواطن الصراع وفق ما تمليه طبيعة العلاقات السائدة بين الأطراف الثلاثة. حيث أن النواة الفعلية لذلك الصراع تتجسد في محاولة الأب اجتياز عقدة الخصاء والتأكد من إثبات ذكورته. وإن تفسير ظاهرة التطاول على الأسرة. كان بدافع ما يعتمل في وعي الأب، من منطلق أن الذكورة التي تعني رمز السيطرة والوصاية في نظره، ينبغي أن يثبتها الواقع. وعليه فإن الصراع القائم لم يكن وليد الفراغ بقدر ما كان وليد الوعي الشعوري لشخصية الأب.

يعمل المثلث الأوديبي وفق نمطية ثابتة، لا تمثل الميولات الفعلية للأنثى، بقدر ما تمثل الاستعلاء الكلي عليها. وعليه يمكن أن تتمثل منازعة الوجود والوجوب، وفق رؤية الأطراف المتنازعة. فالأب يرغب في وضع جديد بزواجه من امرأة ثانية. والأم ترغب

(1)- المصدر السابق: ص 43.

في إقرار الوجود القائم، بالاحتفاظ بزوجها الحالي والاستئثار به. والأبناء محصلة هذا التنافر القائم. الذي يقود إلى صراع ثلاثي الأطراف.

إن هذا الأنموذج يعد محصلة، الأنموذج الذي سبقه، بحيث يمثل نتيجة لمقدمات سبق أن تعرض لها الأنموذج السابق. وإن هذه النتيجة تعكس قيمة الوصاية الأبوية على الأسرة، التي تمنحها معطيات المجتمع الذكوري للأب. مع أن الأمر يبدو منطقيا بالنسبة لهذا الأخير الذي يرى في تحديد نفوذه قضاء على مكانته، وهو ما يعبر عنه بمصطلح التحليل النفسي بعقدة الخصاء التي حاول هذا الأخير تجاوزها.

إن السياق يعكس واقعا آخر هو نقيض الواقع الذي تعيشه الزوجة الأولى. حيث يمكن في هذه الحال مناقشة الحالة النفسية للأب على مستويين. يتمثل المستوى الأول في تلك الرابطة الشعورية، التي بين الأب وزوجته، والتي سبق مناقشتها. في حين يتمثل المستوى الثاني، في مسألة التواضع للأنثى من جديد، وهو عكس المستوى الأول حيث أن الأب في الوقت الذي كان يفكر فيه في التخلي عن زوجته الأولى، كان بالمقابل يفكر في الزواج من ثانية؛ إذ أن الصلة الشعورية بالمرأة لا تزال قائمة. مع أن ثنائية التعملق والتقزم، تبدو على أشدها، حين يبرز الأب تطاوله الكلي على الأنثى في المستوى الأول. ثم يفكر في ربط الصلة من جديد في المستوى الثاني، على أن يبق هذا التعملق قائما بالنسبة للأب في كلا المستويين.

المصادر و المراجع:

1- الروايات:

- رشيد بوجدرة : ألف و عام من الحنين- رواية – ترجمة مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر.

- رشيد بوجدرة: الإنكار – رواية- ترجمة صالح القرمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

2- المراجع:

- عبد المنعم الحفني: الموسوعة النفسية الجنسية، مكتبة مدبولي ، القاهرة، مصر.

- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان.

تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج
بين الوعي القائم والممكن والزائف
سيدة المقام نموذجا

أ/ سيليني نور الدين
جامعة المسيلـــة

أولا : تصور طبيعة الموضوع وتقديم المنهج

لقد ارتبط الأدب بالمجتمع منذ البدء واعتبر هذا الأخير مصـــدر عبقريـــة الكاتـــب وإلهامات الفنان وشاعريته، كما غدا الأدب " **مؤسسة اجتماعية، أداة للغة، وهي من خلق المجتمع..يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعية** [1] " وهو ما هو إلا تعبير عن المجتمع، وكل ما يجري فيه من نظم،وعقائد ومبادئ وأوضاع وأفكـــار، والأدب فيه لا يسقط فيه من السماء على أرض مجتمعة، إنما ينشأ فيه يعبر عنـــه ينســـج مادة فكره من مسموعات المجتمع ومرئياته، إنه في الحقيقة، فرد في إطاعة جماعة " **قدرتـــه على الخلق والابتكار تقاس دائما بعمله في إطار المجتمعي، وليس في عمله الفردي**" [2] .

وقد تبلورت هذه العلاقة في اتجاه فني رائج مثلته المدرسة الواقعيـــة علـــى اخـــتلاف اتجاهاتها، وتباين آراء أصحابها ولم تخرج في مجملها على اعتبار الواقع الاجتماعي كـــلا منسجما، ومتماسكا، وما المبدع فيه إلا آلة تصوير قادرة على عكس هذا الواقع، وفق مبدأ المحاكاة الأرسطي.

فالمدرسة الواقعية النقدية؛ انفردت بتشخيص الأمراض الاجتماعيـــة، ووضـــعها أمـــام القراء أ دون أن تحدد سبل معالجتها، واعتبرت أن الخير الإنساني الكامن في النفس لـــيس إلا قشرة سطحية إذا ما أزيحت ظهرت الحقيقة الواقعية، أما المدرســـة الاشـــتراكية فقـــد ارتبطت في بدايتها بتعاليم الحزب الشيوعي اللينيني؛ فهي إذن تدين للماركســـية بالشـــيء الكثير، وترى أن الأديب عندما يعكس الواقع يخلق الرؤية في تشخص هذا الواقع، ويبعـــث الرغبة في تحسينه وفق ما تمليه عليه المبادئ الاشتراكية لا غير، أما الواقعيـــة الطبيعيـــة والتي تزعمها الكاتب " إيميل زولا " Emile Zola فترى أن الأدب صورة مصغرة لواقع

---

(1) رينيه ويليك أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1984 ، ص97 .
(2) زكي أحمد ، النقد الأدبي الحديث وأصوله واتجاهاته ، بيروت ، ط 2 1981 ، ص 246 .

الحياة المعيش بكل تفاصيله ودقائقه، ومحاولة القبض عليه هي محاولـة لقـراءة الحيـاة بشكل آخر فلا يجوز للكاتب أن يغير، أو يمحور ما لا يخضع للتحوير .

ومن هنا نشأت بذور النقد السوسيولوجي-الجدلي–الذي يهدف في أساسه البحث عـن الانعكاس الواقعي، للمعطيات الواقعية في ثنايا النص، مفهوم الانعكاس الـواقعي يتطلـب الابتعاد عن التصور الذي يتصف بالآنية، أي أن الكاتب يصور ما حدث في زمنه فقـط، بل يجب على هذا الانعكاس أن يكون أكثر نضجا في إستعابه للحقـائق فـي تاريخيتهـا، وتواصلها وفق نظام انتقالي دال .

وهذا ما يجعل " **النقد السوسيولوجي ساذج في أحكامه، ضيق الأفق، لانزوائـه فـي حدود الحكم الإيديولوجي الصرف، الذي لا يحاول البحث في القـيم الفكريـة الشـكلية، ويقتصر في بحثه على سوسيولوجيا المضامين** [1] " .

وقد تمثل هذا النقد لينين Lénine في مقالاته الست التي نشرها حول الكاتب الروسـي ليون تولستوي Leone Tolstoï وجورج بليخـانوف George PeleKaov فـي كتاباته الفلسفية المتعددة، وغيرهم منا الكتاب الواقعيين .

إن الوقوف عند تصور هذه النظرة بين الأدب والمجتمع، يغفل العديد من الحقائق التـي تحدد فهمنا للموضوع **الجنس في الرواية** باعتباره أكثر الخطابات المنتشـر ة فـي متـون الروايات، والمادة التي لا يمكن أن يستغني عنها أي روائي كان، كما انه يستمد مشـروعية انتشاره لكونه من أكثر الخطابات المندرجة ضمن اللائحة السوداء في خطاب المجتمع.

إن مثل هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع ستحول الجنس لا محالة الى نوع آخـر مـن الاتجار به بدل معالجته والكف على تحويله إلى سلعة استهلاكية .

ومجمل تلك الحقائق التي أغفلتها هذه العلاقة ، ومن ورائها النقد السوسيولوجي ستحدد المنهج القادر على معالجة تيمة [*] الجنس ، وعلاقتها بالرواية والمجتمـع ، نـورد هـذه الحقائق على النحو التالي :

---

[1] عيلان عمر ، الرواية والإيديولوجيا ، رسالة الماجستير ، معهد اللغة العربية ، جامعة قسنطينة ، 1995 ، ص 34 .

(*) théme : - موضوع تفكير أو تأمل أو نظر .

- الموضوع ذو المبدأ التنظيمي المحسوس ، أو الديناميكية الداخلية ، أو شيء ثابت يسمح له بالتشـكل والامتـداد ، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية في ذلك التطابق الخفي ، والذي يراد الكشف عنه تحـت أستار عديدة .

حسن عبد الكريم ، المنهج الموضوعاتي La thématique نظرية وتطبيق ، شراع للدراسات والنشر ، دمشق ط 2 ، 1996 ، ص 46 .

1- إن الأدب في منظور النقد السوسيولوجي حوّل عن طبيعته الفنية ، وألحق في دهـاليز سياسية وتحول الأديب من فنان يؤثر في المجتمع بروعته وخياله إلى معلم صارم يوجـه سلوك الناس ، ويقيمهم ، ولا أدّل على ذلك من صراحة أحدهم " **دعوا الأديب ينـتج كمـا يلهمه مجتمعه ، ولا تضيقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونـه فالدب ليس طعاما وليس شرابا ، ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية ... إنمـا هو غاية يتغذى بها العقل والروح ، وطالما غذى النـاس وأمـتعهم قبـل أن تظهـر الدعوات السياسية ن والاجتماعية المعاصرة ، وما تزال الآثار القديمة تغذينا ، وتمتعنـا مع خلوها من التوجه السياسي والاجتماعي** " [1] . وعلى هذا الأساس فلـلأدب وظيفـة هامة ضمن البناء الفكري لأي مجتمع إنساني ، إنه عادة رؤيا " **للواقع في جوهره لا فـي مظهره ... إعادة اكتشاف جمالي له ... إبداع واقع جديد مستلهم مـن الخبـرة الحيـة للواقع القائم** [2]" وهذا عمل فني هام قبل أن يكون تحليلا سياسيا أو تشريحيا اجتماعيا .

2- إن مفهوم الانعكاس لا يعني المطابقة في الأحداث ولا في اللغة ولا في البنية ولا فـي الإيقاع

3- إن علم اجتماع النص هو امتداد للمفهوم الانعكاسي مع تغذيته بأساليب إجرائية تتـيح له كفاءة أقدر في " **التعرف على أسرار البنية الداخلية للدلالة الخبيئة للأعمال الأدبية ، والفنية ، والفكرية عامة في إطار سياقاتها الخاصة** [3]" .

4- إن دراسة " الجنس " في الأدب لا يعني وصفه في شكل تحليلي بورنوغرافي ، يثيـر اكثر مما يعالج ، يفسد اكثر مما يصلح بقدر ما يعني تسليط الضـوء علـى الموضـوع ، ودراسة دلالاته وأبعاده الذاتية والموضوعية ، وكيفية اشتغاله داخـل المـادة الحكائيـة ، وتحريكه لعناصر العمل النصي المتضافر معه .

5- إن الأدب الحق هو الذي يتخذ من الأشياء علامات ، ومن الواقـع رمـوزا ، ومـن الحوادث سمات ، وجوهر الكتابة على حد تعبير الدكتور عبد السلام المسدي " **هو الحديث إلى الناس عن ما لا يتوقعون منك أن تحدثهم عنه ، وأن هذا الجوهر يعظم كلمـا كـان**

---

[1] ضيف شوقي ، البحث الدبي ، القاهرة ، ط 5 ، 1983 ، ص 103 .

[2] أبو زيد حامد ومحمود أمي العالم ، وجها لوجه ، مجلة العربي ، ع 430 ، ديسمبر 1994 تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت ، ص78 .

[3] المرجع نفسه ، ص 78 .

حديثك عن الأشياء للناس بأيسر ما يمكن أن يكون ، وعندئذ يتطابق ما وراء الكتابـة مع الكتابة فيكون المخفي ، والسكوت عنـه عنـد صـاحب السـلطة حيـال المـذكور المنصوص عليه [1].

6- إن الإبداع الأدبي طاقة مضيئة يملك القدرة على الإشعاع المتواصـل عبـر ظـروف عديدة الأمر الذي يجعله في حاجة ماسة إلى قراءات متعددة ، ومتفاوتة تسـمح باسـتكناه خباياه كما انه " **يخاطب أجيالا متعاقبة بحيث يتسنى لكل جيـل أن يسـتغل محـور مـن محاوره ، أو بعدا من أبعاده تبعا لشواغله ومطامحه**[2]" ويغدوا العمل النقدي في ممارسة إبداعية أو تحول كيفي من مجال الخلق الفني على محاولة إحكامه بأدوات ذهنيـة لكتابـة نص مضاعف للنص المفقود دون أن " **تتحول هذه الكتابة على إبداع أو تنسـخ الـنص الإبداعي الأصلي**[5] " .

ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا أن هذه المنطلقات التي أغفلتها المدرسة الواقعية ، وفشلت في تحقيقها قد تم صياغتها في منهج نقدي آخر ، حاول إعادة الإعتبار للعمـل الأدبـي ، والفكري في خصوصيته دون أن يفصله في علاقته بالمجتمع والتـاريخ ، وعـن جدليـة التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها إنه " لا **يلغى الفني لحساب الإيـديولوجي ، ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل ... إنه أفقا يساعد على مواصلة تعميق أسـس الأدب والنقد ، بارتباط مع الأسئلة الضرورية الملحة ، وبعيـدا عـن الاختـزال ، عـن تكرارية الخطاب الإيديولوجي** [4]".

هذا المنهج هو المنهج البنيوي التكويني – Structuralisme génétique الذي يرجع الفضل في صياغته إلى الناقد الروماني لوسيان غولدمان Lucien Goldman من خـلال ما كتبة وبالأخص :

1- مدخل إلى فلسفة كانط . 1948 .

2- العلوم الإنسانية والفلسفية 1952 .

---

(1) المسدي عبد السلام ، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات االمعرفية ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ن تونس ، 1994 ، ص 152 .

(2) عكاشة شايف ، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 100 .

(3) المرجع نفسه ، ص 100 .

(4) لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، تر : محمد سبيلا وآخرون مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1، 1984 ، ص 07 .

3- راسين 1954 .
4- الإله المختفي 1956 .
5- أبحاث جدلية 1959 .
6- الماركسية والعلوم الإنسانية 1960 .

يأتي هذا المنهج النقدي كضرورة ملحة تحتاجها حقل الدراسات الدبية والفنية ، التـــي لا تزال تحتاج إلى" **محاولة إحكام بأدوات ذهنية تقتضي السيطرة على الظاهرة الإبداعيـــة بواسطة العقل** [1]" ، فالمنهج بهذا الشكل هو بلا شك رديف الآلة كما يقول الدكتور عبـــد الله الغدامي " **بما أن العلم المعاصر قد أصبح علما آليا ، فإن الدرس الإنساني أيضـــا أن يكون علما آليا أي منهجا إبستيمولوجيا لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضـــمن له استغلال البحث عن نوازع الذات ، ونفعية مدركاتها** [2] " ، ولا تراني ابتعـــد عـــن الصواب إذا اعتبرت أن المنهج الغولدماني استطاع إلى حد ما أن يتجاوز نظريـــات النقـــد الجدلي الكلاسيكي ، ويذهب بالأدب ، والدراسات الأدبية إلى ميادين اكثر رحبـــة ، ومـــع ذلك فمهما تعددت المناهج النقدية وتباينت آراؤها تظل تتغذى من بعضها البعض فهـــي " **كالجداول يصب الواحد منها في الآخر لتلتقي على نهر الدب في إنسانيته المخصوصـــة أولا ثم في عالميته الكونية ثانيا** [3]" . وحريتنا إزاء هذه النظريات كاملة ومطلقة نستقي منها ما نحتاجه ونترك الباقي بلا عيب ، أو تواطؤ ، إيمانا منا بأن العلم لا يحيـــا بإحقـــاق الحقائق بقدر ما يحيا بتجاوز الأخطاء .

يرى بعض الراسين أن المنهج البنيوي التكويني هو خلاصـــة لمحاولـــة الجمـــع بـــين المحاولات النقدية التي قادها الناقد جورج لوكاتش George Lukas وبين المنهج النفســـي عند جون بياجيه J.Piaget وبعض خصائص المنهج البنيوي الشكلي كمـــا طبقـــه رولان بارت R.Barths إلا أن هذا الرأي يبدو مجانبا للصواب إذا ما رجعنا إلى رأي غولـــدمان نفسه في هذه المحاولات وإن كنا لا ننفي وجود بعض خيوط التأثير واضـــحة خصوصـــا بين غولدمان ، وإرث أستاذه جورج لوكاتش .

---

(1) المسدي عبد السلام ، ما وراء اللغة ، بحث في الخلفيات المعرفية ، ص 166 .

(2) محمد الغدامي ، لماذا النقد الألسني ، تجليات الحداثة ، ع 2 يونيو 1993 ، مجلة تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها ، وهران ، ص 115 .

(3) المسندي عبد السلام ، ما وراء اللغة ، بحث يف الخلفيات المعرفية ، ص 166 .

إن النظرة التي يعتمدها جورج لوكاتش يف مجال تأسيس سوسيولوجية الأدب والرواية تجمع بين محاور أساسية هي النص الأدبي والروائي ، والقيمـــة الإيديولوجيـــة للكاتـــب ، والمجتمع ن ليصل في النهاية على إنجاز علاقة بين هاته الأطرف تتلخص في أن الأديب والروائي نتاج لظروف سوسيوتاريخية ، ولذلك فان نتاجه ينطبع لا محالة لهاته الوضعية، وبالتالي يأتي النص الدبي كتفسير لهذه الظروف ويعكس بشكل مباشر **الصراعات القائمـــة في كل مجتمع** [1] ، في حين يرى غولدمان أن التحليل السوسيولوجي الذي أرسى دعائمـــه جورج " **لا يشكل إلا خطوة أولى ضرورية ، والمهم هو العثور على المسار الذي عبـــر فيه الواقع الاجتماعي والتاريخي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس** [2]" ،ومن خلال النظريتان نلمس تمايزا واضحا بين البنيوية التكوينية ،و سوسيولوجيا المضامين أو الأشكال ، فإن كانت الأولى ترى أن الإبداع الأدبـــي لـــيس إلا انعكاسا للواقع المعاش كمعطى محدد للواقع الجماعي فإن البنيويـــة التكوينيـــة تـــرى فـــي الإبداع الأدبي كيفما كان " **لا بد أن يشكل نوعا من محاولة التجاوز لوعي الواقع ، وقـــد يكون هذا التجاوز مطابقا لإمكانيات الوعي الواقع ، أو غير مطابق ، بمعنى انه قد يحمل وعيا ممكنا أو وعيا خاطئا** [3]" .

فعلى الناقد هنا ألا يتوجه إلى المضمون الاجتماعي أو الإيديولوجي ، فحسب بل عليـــه أن يضيء الجانب الفني بوصفه بنية دالة ممثلة للوعي الجماعي من خـــلال الضـــمير أو الوعي الفردي .

أما إذا انتقلنا إلى نقاط التشابه بين غولدمان وجون بياجيه ن وجـــدنا بـــون الاخـــتلاف واسع بينهما ، إذ لا يمكن للدراسة السيكولوجية أن تضيء النص من الداخل كمـــا يـــرى لوسيان غولدمان خصوصا إذا ما تعلق الأمر بشهادات تخص سيرة أفراد ليسوا على قيـــد الحياة أو لمؤلفين لا نعرفهم معرفة مباشرة مع العلم أن سيرة الكاتب قد تكون لهـــا أهميـــة بالغة " **ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة مـــا يمكـــن أن تمده به من تعاليم وشروح لكن يتحتم أن لا ينسى أبدا ... أن الســـيرة لا تعـــدو أن**

---

[1] لحميداني حميد ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 11 .

[2] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 42 .

[3] Goldmenn Lucien , Marxisme et Science Humaines ed : Gallimard , 1970 , Page 128 .

تكون عاملا جزئيا ، وثانويا وان الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي وبين الروايـــات للعالم [1]" .

كما نلمس في معرض آخر أن غولدمان يفند الفكرة القائلة بأن الكاتب يعرف أكثر مـــن أي أحد آخر فيما كتبه بطريقة مباشرة ، أو غير مباشرة ، رسائل – شهادات – محادثات، فهذه الفرضية " **تتضح صحتها في بعض الأحيان ، غير أنها بعيدا أن تكون حقيقة عامة ... لأن العمل الأدبي تعبير عن رؤيا العالم ... والكاتب إنسان يعثر علـــى شـــكل ملائـــم ليخلق ، ويعبر عن هذا الكون إلا أنه من الممكن أن يحدث تفاوتا كبيرا أو صغيرا بـــين النوايا الواعية والأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب ، والطريقة التي يرى بهـــا ويحس بها العالم** [2]" **في** هذه الحالة كل انتصار لأفكار الكاتب ورؤاه ، هو قتـــل للعمـــل الأدبي ، ولا أدل على ذلك من الكاتب الفرنسي هنري بلزاك فـــي روايتـــه " الفلاحـــون " حيث تمكن من تصوير الحياة الفعلية للطبقات الاجتماعية في الريف ، فقـــدم الشخصـــيات بصورة واقعية تجلت فيها حيويتها وتنوعها وغناها ، هذا الوصف يتنـــافى جـــذريا مـــع قناعاته الإيديولوجية كرجل مدافع عن الأرستقراطية ، والذي يقدم نفس الشخصـــيات فـــي الواقع العيني في شكل من السلبية ، والتجريد وهذا يقودنا للقول : " **بأنه من خلال قدراتـــه ككاتب ، قدم نقدا صريحا للأفكار التي تمسك بها بكل شدة حتى نهايـــة حياتـــه كمفكـــر سياسي** [3]" . كما نلمس هذا في دانتي النيجيري الذي كان يؤمن بفردوس مطهـــر يمثـــل مثلا أعلى لإمبراطورية كونية في حين أن عمله كان ينذر برؤية فردية قامت عليهـــا بعـــد ذلك دعائم النهضة الأوربية .

ويذهب غولدمان إلى ابعد من ذلك في نقد التفسيرات السيكولوجية ودحض حججهـــا إذ يرى أنها " **تخلو من البعد الزمني للمستقبل خلوا تاما وبطريقة جذرية ... هي عودة إلى تجارب الطفولة إلى القوى الغريزية المكبوتة أو المقموعة** [4]" ، فيتحـــول الـــدب إلـــى وثيقة اكلينيكية تتزيف فيها الحقائق ، وتتلبس بغير لبوسها ولا يمكن حينها أن تقـــدم لنـــا التفسير النفسي شيئا يذكر " سوى معلومات حول بعض التفاصيل الثانوية والتافهة تتعلـــق بطبيعة ومضمون ودلالة هذا التعبير [5]" .

---

[1] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 16 .

[2] المرجع نفسه ، ص 17 .

[3] لوكتاش جورج ، دراسات في الواقعية الأوربية ، تر : أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : 1972 ، ص 49 .

[4] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 47 .

[5] المرجع نفسه ، ص 48 .

أما تأثر غولدمان بالبنيوية الشكلية ، التي مثلها رولان بارت ، فيظهر أن كلامها إهـتم بالبنية كعنصر دال في العمل الأدبي ، عدا ذلك نلمس الإختلاف بينا واضحا بينهما .

فالأساس الذي قامت عليه البنيوية الشكلية ، ملخص في جملة واحدة " **إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية** [1]" ، وبعبارة أخرى البحث عن العوامل التي تجعـل الأثـر من الأثر الدبي أدبيا ، والأدب بهذا المعنى ينحصر في " **التعرف الموضوعي على الأثـر كما هو ... لا كما يجب أن يكون** [2]" ومستبعدا في الوقت ذاته كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية ، أو اجتماعية قد يدل عليها النص كما قـد تكون هذه العوامل نفسها سببا في وجوده .

ثمة مبدأ آخر اعتمد أصحاب البنيوية الشكلية وهو أن " **أدبية النص نابعة مـن تغلـب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغية في اللغة** [3]" ويقودنا هذا الإعتبـار إلـى تحديد الخطاب الأدبي بأنه رسالة تركبت في حـد ذاتهـا ولـذاتها ، ومعنـاه أن الكـلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه ، فليس الكلام أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته وبحجم ما يتعمق الخطاب في بنيته الداخلية ينفصل عن المجتمع ويبتعد عنه ويحنط حينها الأدب برؤية نصية غير كافية " **تفقد الإبـداع الأدبـي الكثير من خصائصه عندما يتحول إلى مادة جامد** [4]".

لم تكتف البنيوية الشكلية بعزل الأدب عن محيطه ومبدعيه ، بـل تطـرح فرضـية ، تنطلق منها قصد تصنيف الكتابات الأدبية هذه الفرضية يشرحها رولان بارت بقولـه " **أن هناك صيغة بين صيغتين ، لا تشير إلى حالة التحدث (هل هو فرد أم جميـع) ولا إلـى زمن أفعاله (هل تمت في الماضي أم في الحاضر) .. بل تشير إلى حالة حياد .. إلـى كتابة بيضاء ، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفر ، ومن ثم يصبح مبـررا أن تقيس درجات الكتابات الأخرى على ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال** [5]" .

وهذا يعني أن التشريح اللغوي الصرف لا يكشف عن المعطيـات التـي يقـدمها الإبداع الأدبي بوصفه مؤسسة اجتماعية ، ولا يقدم تفسيرا لما هو قـائم مـن تناقضـات

---

[1] السيد نور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ص86 .

[2] الواد حسين : البنية القصصية في رسالة الغفران ن الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ط 3 ، ص 37 .

[3] لمسندي عبد السلام ، النقد والحداثة دار الطليعة للنشر والطباعة ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص 37 .

[4] عكاشة شايف : نظرية الأدب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 117 .

[5] رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر : تر: محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، ط 3 ، 1985 ، ص 10 .

داخل الواقع المعاش ، بل يسعى إلى دراسة صنمية ، تنطلق من الحياد لتعود إلى الحياد ، الأمر الذي وسع الهوة بين بارك وغولدمان ، هذا الأخير الذي يرى بأن الأدب والروايـة على الخصوص " **بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط** [1]" ، وللقارئ أن يتصـور حجـم الخسارة التي قد يمنى بها الإبداع الأدبي حينما يتحول إلى مجرد كتلـة لغويـة جامـدة لا يربطها وواقعها أدنى الروابط .

وسعيا منا لإستكمال ملفات المنهج الغلولدماني نورد أهم مرتكزا ته وخصائصه :

1/ لا نفهم البنية في المنهج البنيوي التكويني بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكـان ، وإنما من خلال تطورها وتحركها ، وتفاعلها ، وتنافرها داخـل وضـع محـدد زمنيـا ، ومكانيا ولا يفترض في المفهوم البنية الدالة " **وحدة الجزاء من كلية العلاقة الداخلية بـين العناصر بل يفترض في الوقت نفسه الإنتقال من رؤية سكونية إلى رؤية ديناميـة** [2]" وهو ماسماه بعض النقاد بالدمج البنيوي أي دمج بنية ما في بنية أوسع ، وتتحـول بـذلك البنية الأولى إلى مقوم من مقومات البنية الثانية ، التي ستصبح بدورها مقوما فـي بنيـة أوسع ، لنأخذ على سبيل المثال بنية الرواية المعاصـرة بكـل نتاقضـاتها ، وصـرخاتها المتعددة والتي تمثل نقلا فنيا من واقع الحياة المعاش إلى المسـتوى الأدبـي نلمـس أن " **تناظر المستويين ، رغم انه لا يكشف الكثير من نوعية وقيمة نتاج ما ، ليس أقل قيمـة في كونه مكتسبا معرفيا صالح لفهم تطور الملحمة المعاصرة ، وبالتالي فـإن الرابطـة بين اختفاء الشخصية في الرواية وتزايد الاستقلال الذاتي ، وتزايد القـدرة المسـيطرة للموضوعات يبدو أقل تعرضا للخطأ** [3]" وبهذا تفهم أن داخل كل بنية بذرة نافية لها تؤشر وتبشر بما تكون عليه في المستقبل إيمانا بأن المجتمع بنية ذات ألوان باهتة ، تتلون بتلـون الأفكار والمذاهب الفلسفية ويظل المنهج البنيوي التكويني قائم أساسا علـى دحـض هـذه البنى القبلية ، وفسح المجال أمام البنى التي تتلاءم ورؤى العصر وتصوراته .

تبدو فكرة غولدمان عن تطور البنى وتعرضها للخلخة غير جديدة ، وتـرى الـدكتورة يمنى عيد أن هذه الفكـرة مسـتمدة مـن فكرتـي : التـزامن Synchronie والتعاقـب Diachronie والتي أشار إليها الباحث اللساني فاردناید دو سوسير في كتابه " محاضرات

---

(1) Goldmenn Lucien , pour une sociologie du roman ed : Gallimard , 1964 , Page 23

(2) لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 46 .

(3) المرجع نفسه ، ص 48 .

الألسنة العامة " فالتزامن هو رمز حركة العناصر فيما بينها في البنية ، تتحرك العناصـر في زمن واحد هو زمن نظامها ، فإذا كان زمن استمرار النظام يفترض لإستمرار البنيـة وثبات نسقها فإن التزامن بذلك يرتبط بهذا الثبات " **ويعني مجموعـة ظـواهر الملاحظـة وهي في حالة سكون وثبات** [1]" .

فالتزامن مرتبط بما هو متكون ، وليس بما هو في مرحلة تكون بما هو بنية ولـيس بمـا سيصير بنية ، حتى ولو اختلت هذه الأخيرة وتفككت تسقط وتترك مكانها لعنصـر آخـر يجيء ثم تستعيد هذه البنية بعد سقوط العنصر ومجيء غيره ، يظل التزامن يخص النسق الجديد فهو " **يفترض بنية متكونة ، منظمة الحركة مبلورة التنسيق ، بنية تعمل بقوانين لها وهي في خصائصها هذه قابلة للعزل ن ولكشف قوانين هذا النظـام وحركـة تلـك العناصر المتعاييشة في هذه البنية وفقا لهذا النظام** [2]" .

أما التعاقب فيعني ملاحظة الظواهر نفسها ، وهي في حالة صيرورة وتبـدل بمعنـى " **رصد زمن التطور والإنتقال من بنية إلى بنية ، من نسق إلى نسق ، من نظام إلى نظام كإنتقال المجتمع من بنية النظام الإقطاعي مثلا إلى بنية النظام الرأسمالي** [3]" ، كما انـه قد يعني استمرار البنية نفسها التي تتعرض بسبب تهدم عنصر من عناصرها إلى خلـل ، ثم لا تلبث هذه البنية أن تستعيد نظامها لتستمر به بعد تدخل عنصر التمديد فيها .

2/ إن التناج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجماعي الواقعي ، كما يعتقد في ذلـك الاجتماعيون والوضعيون ، ولكنه يميل " **إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام يعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث باسمها الأديب ، ويمكن تصور هذا الوعي كحقيقة موجهة من اجل حضور الجماعة المذكورة علة نوع منا التوازن في الواقع الذي تعيش فيه** [4]" ، ويغدو بذلك الإبداع الأدبي بوصفه بنيات دالة ممثلا للوعي الجماعي من خلال الضمير أو الوعي الفردي أو من رؤية العالم .

وتعتبر مقولة رؤية العالم La vision du monde من بين المقولات الأساسية في منهج لوسيان غولدمان هذه الرؤية لا يستمدها الكاتب " **من تحليله المباشر للواقـع ،**

---

[1] مهيبل عمر : البينوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ن الجزائر ، 1993 ، ص 19 .

[2] العيد يمنة : في معرفة النص ن دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 28 .

[3] المرجع نفسه ، ص 28-29 .

[4] لحميداني حميد ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 11 .

ولكن من خلال الوعي الجمعي ، وعي الطبقة أو الفئة التي تمارس تأثيرها الإيديولوجي عليه، وهو يعبر في الغالب عن رؤية خاصة للعالم تتبناها طبقته [1]" ، ووظيفة العمل الفني داخل المجتمع هو إعطاء شكل الرؤية للعالم ولا نعني بكلمة الرؤية المعنى التقليدي الذي قد يدل على تصور واع للعالم ، تصور إرادي مقصود ،بل هي عنه الكيفية التي يحس بها، وينظر بها إلى واقع معين إن ما هو هام ليس نوايا الأديب بل الدلالة الموضوعية الذي يكتبها إبداعه بمعزل عن رغبة المبدع وأحيانا ضد رغبته ، و لا يستطيع الأديب أن يخلق لنفسه رؤية للعالم خاصة فهذه الرؤية تتكون وتصدر بالضرورة عن فئة اجتماعية قبل أن يتداولها الأديب " **فالفرد ليس في مقدوره على الإطلاق أن يضع من تلقاء نفسه بينة فكرية منسجمة ، تقابل ما يدعى عادة برؤيا العالم ، مثل هذه الرؤيا لا يمكنها أن تكون إلا نوع من إبداع الجماعة ، والفرد يمكنه أن يرتفع بها إلى درجة عالية من الإنسجام ليحولها إلى مستوى الإبداع الخيالي أو مستوى الفكر النظري** [2]" .

فرؤيا العالم من هذه الوجهة رؤية ملتحمة وموحدة تقع خلف الوعي الجمعي ، وقلما توجد عند وعي الأشخاص بشكل فردي .

3- يميز لوسيان غولدمان بين نوعين من الوعي وعي قائم حقيقي يمكن شرحه بتشريح البنى الواقعية المتعددة لواقع ما وكذلك بتحليل العوامل المتنوعة التي ساهمت في تكوين هذا الوعي ، وبين وعي ممكن قائم أساسا على الوعي الواقع وهو الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها وفي هذا الرأي يقول غولدمان " **إن الوعي الواقع محددة بأنه الوعي الذي يملكه كل أفراد الجماعة ، أو طبقة اجتماعية سواء كان فكرها سائد أو غير سائد** [3]" ، أما الوعي الممكن فهو " **أقصى تلاؤم مع الواقع يستطيع وعي جماعة ما أن يدركه بدون أن يغير هذا الإدراك بنيتها** [4]" ، ومن خلال هذا التمييز بين الوعيين نلمس ما يلي :

---

[1] Goldmenn Lucien , le dieu cachi sur la vfisio tragique dans les pensies de pascal et dans le thiatre de racine eddition Gallimard , 1983 , Page 26.

[2] Goldmenn Lucien , Marxisme et Science Humaines ed : Gallimard , 1970 , Page 121 .

[3] Ibid . page 125 .

[4] جاك لينهارت ، محاولة لبناء الجمالية لدى لوسيان غولدمان . تر: فهد عكام . مجلة الموقف العربي .ع112 ، سنة 1980 . تصدر عن إتحاد كتاب العرب سوريا ص 51

إن كل واقعة اجتماعية بكل أبعادها الذاتية ، والموضوعية ، هي واقعة وعي .

إن كل وعي هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب .

يضيف لوسيان غولدمان لهذين النقطتين ما أسماه بالوعي الخاطئ مع العلم أنه لم يفرد له أي بحث خاص كسابقيه ن بل جاء عرضا في الكلام عن الوعيين – وهو يقصد به وعيا يهدف إلى تغيير طفيف في عناصر الواقع ولا يريد إبدال ركائزه الأساسية ، فهو يعكس إلى حد كبير تصالحا مع هذا الواقع ، ونلمس هذا الوعي عند الأدباء الذين يتشبثون بإيديولوجيات استعمارية " مع أن هذه الإيديولوجية لم تكن حتى بالنسبة لأصحابها وعيا واقعيا ... إنهم يثبتونها ، وكأنها إيديولوجيتهم الخاصة التي تعبر عن مطامحهم في حين أنها لم تكن كذلك [1] " .

4- إن الإبداع الأدبي ليس مجرد عاكس آلي للوعي الجماعي ، بل ثمة رابطة أبعد من الانعكاس بينه وبين هذا الوعي إنه فعل انزياحي لفعل البنى التحتية ينتقل فيه الإبداع من عالم تهاوت فيه " كونية القيم القديمة ، وأخذت قيم جديدة تنزع إلى الوجود[2]" ، لتشكل في الأخير نوعا من الانسجام على مستوى أعلى أو نوع من التطابق على مستوى بنية عالم المبدع ، والبنى الذهنية للطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها المبدع .

5- يرى غولدمان أن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية ، ولا هو بحقيقة مستقلة ، إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ذلك لأن القيم الفكرية التي تشكل الوعي الجماعي لا يمكنها أن تنفصل عن هذه العوامل بل هي قائمة على هذا الواقع بالذات .

من خلال هذه الخطوات السابقة نلاحظ أن البنيوية التكوينية قد تجاوزت إلى حد ما النقد السوسيولوجي المادي رغم اتصالها الوثيق بالفلسفة اللينينية ، كما تميزت بمرونة كبيرة بما طرحته من مفاهيم نظرية للتحليل السوسيولوجي للنصوص الروائية بعيد عن كل تنميط ايديولوجي ضيق الأفق فإذا كان بحثنا يتعلق هنا بـ " تيمة الجنس " فعلينا أن نمسك بالبنيات الخطابية وسياقاتها ، وأن نكشف بين الدلالات التي تقدمها العناصر الزمانية والمكانية والأحداث والأبعاد النفسية للشخصيات ، والعلاقات الحاصلة فيما بينها والبيانات الماثلة في النص الروائي ثم يتوجب علينا أن نفسر البنية النصية ذات البعد

---

[1] لحميداني حميد ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 31 .

[2] لوسيان غولدمان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، ص 48 .

الفكري ، ووصلها بنمط فكري خاص في البيئة الاجتماعية قصد الوقـوف علـى أنمـاط الوعي السابقة – الواقع – الممكن – الزائف – التي تقف وراء موضوع الجنس .

وهذا تعني أن الدراسة ستبتعد قدر الإمكان عن كل تنميط أو إبتذال من شأنه أن يسـقط موضوع الدراسة في تحليل ماهوي مثير لا يخدم الموضوع بقدر ما يتاجر به .

ومع ما أحرز المنهج البنيوي التكويني من مكانة مرموقة إلا أن تمـة بعـض المآخـذ التي وجهت إليه فيما بعد من طرف أنصار سوسيولوجيا النص الروائي ، ذلك أن المجهود الكبير الذي بذله غولدمان كان مجها في أغلبه إلى توضيح المرتكـزات الفلسـفية لعلاقـة الرواية بالوعي والواقع ومع أنه " **أكد على ضرورة إخضاع العمل الروائي إلـى التحليـل الداخلي في الخطوة الأولى ... إلا أنه لم يستطع بعد ذلك أن يخصـب نظريـة الشـكل الروائي بوضع أو إقتراح الوسائل أو الأدوات العلمية التي تمكن من القيام بذلك التحليل** [(1)]" وهذا ما سيدفعنا حتما إلى تقصي الأدوات الإجرائية عنـد أصـحاب سوسـيولوجيا النص الروائي من أصحاب – ميخائيل باخنين ، بيار زيما ، جوليـا كريسـتيفا ، ميشـال زرافا .وحتى عند السيميولوجيين المتأثرين بالنقد السوسيولوجي من أمثال جريمـاس A.J. Grémas .

ثانيا سياقات الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج

يتحد الإنتاج الأدبي كعلاقة في المجتمع، علاقة داخلية تحايث واقعها ولا تقوم خارجـه تعكس سمات هذا الواقع ومنحاه، وشكل التناقض فيه، ويقدم بذلك هذا الإنتـاج– الروايـة أقصد–نوعا من المعرفة حول هذا الواقع يمكن أن نسميها بالمعرفة الروائية، وتختلف هـذه المعارف عن تلك التي تقدمها الفيزياء والكيمياء وعلم النفس وغيره، وإن كانت لا تنفصـل عنها كونها تستفيد من كل المعارف التي تنتجها هذه العلوم ولكنها لن تكون لها بأي حـال صورة لها، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن " **المعرفة التي تقدمها الرواية هي معرفـة خاصـة ومستقلة سواء أكان ذلك في إبداع هذه المعرفة أو تشكيلها أو في التعبيـر عنهـا** [(2)]" ، وبتعبير آخر إن الرواية لا تستبدل العالم لكي تأتي بغيره ، ولكنها تستبدل العـالم بتفتيـت وحدة المركز فيه ، وكثافته ، وفي استبدال لهذا العالم اسـتبدال مسـتمر لـذاتها وتفتيـت لمركزية الفعل الخلاق فيها .

---

(1) لحميداني حميد ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 31 .

(2) د. منذر عياشي، المعرفة الروائية، التكوين والواقع، مجلة الحرس الوطني، ع أو ت، سبتمبر 1997، تصدر عن الجيش السعودي، ص 72.

والرواية بهذا الشكل تملك كما معرفيا وجماليا هائلا الذي تصدر عنـــه زمانـــا ومكانـــا وامتلاكها لهذا الرهان يعني " **تقديم الحركة الاجتماعية روائيا فالرواية مجتمع أو مقطـــع من مجتمع** [1]" ، ولا يتم هذا التقدم بشكل فوتوغرافي أو حرفي للواقـــع ، وإنمـــا ببنـــاء خاص لواقع آخر يستند إلى الواقع الأصلي المرجعي مضافا إليه الفن ، هذا الفن يتم عبـــر آلية تخيلية تعرف بالتخيل الروائي ، يقول الدكتور أحمد الحسن بشأن نقل المادة الخام إلي الفن " **إن نقل المادة الخام من الموضوع الواقعي إلى الفن الروائي يتم عبر آلية تعـــرف بالتخيل الروائي ، الذي هو جوهر عملية الخلق الفني** [2]" .

ومن هذا المنطلق فحديثنا عن المعرفة الروائية كنتاج لراهن معاش يقودنا إلى ربط هذه الروايات بمعطيات الواقع المرجعية التي يعيشها الفـــرد بشـــكل دائـــم . ومـــن هـــذه المعطيات تأتي تيم الجنس كمعطى واقعي، لا ينفصل عن الواقع بأي حال مـــن الأحـــوال وفي دراستنا له دراسة مسبقة لمضامين الرواية التي يستهلكها الروائي بلا شك .

وتناول الأديب لموضوع الجنس لا يعني بأي حال من الأحوال إلتقاط المشاهد الجنسية بغية إثارتها في المتن الروائي ، بقدر ما يتخذها رمزا يخدم البنـــاء الـــدرامي للروايـــة ، ويجسد من خلال معادن متعددة ، مستوحاة من رؤية الأديب نفسه إلى هـــذا الموضـــوع ، وحينئذ يصير هذا الرمز المجسم قالبا تصب في المعاني ، ووسيلة لإدارك ما لا يســـتطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفضـــي أو معنوي وبديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته .

واستنادا لما رأيناه نميز في روايات الأعرج واسيني بعدين هامين لموضـــوع الجـــنس انطلاقا من تشريحه له وتناوله في جل أعماله الروائية وهما على التوالي :

1- الجنس ومعادلة الصراع الطبقي.

2- الجنس ومحك التجربة الوجودية .

جاء هذان البعدان ليس انطلاقا من مضامين الروايات فحسب التي طرحهـــا الروائـــي واسيني لعرج وإنما خدمة لزمن روائي عاشته الجزائر من خلال أنظمتها المتعددة فـــي تسيير دفة الحكم من جهة ، وتجربة الروائي ذاته من خلال معايشته لواقع الجزائـــر فـــي سيرورتها التاريخية .

---

[1] الخطيب محمود ، الرواية والواقع ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 17 .

[2] الحسن أحمد ، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر ، ص 186 .

فالبعد الأول والمسوم بالجنس ومعادلة الصراع الطبقي خص رواياته الأولى الممتدة فيما بين (1979 - 1988) والتي تناولت واقع النظام الإشتراكي في الجزائر تزامنا مـع واقع الجزائر الفعلي الذي تعايشه ، فلا غرور أن تأتي جل ورياته الأولى مشحونة بروح إشتراكية طافحة كما نرى في " وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ، تغريبه صالح بن عامر الزوفري – نوار اللوز – ما تبقى من سيرة لخضر حمروش " .

أما البعد الثاني والموسوم بالجنس ومح التجربة الوجودية فقد خص نتاجه الثاني الممتد فيما بين (1990-1996)، والذي تناول في أزمة الهوية والبحث عن الـذات وسـط جـل المتناقضات المعروضة على الساحة الجزائرية في هذه الفترة، كما تزامن هذا الهاجس أيضا مع واقع الجزائر بعد الإنفتاح، وما شهدته هذه الأخيرة من تغيرات جذرية مست كل الأصعدة بلا استثناء ويطهر هذا الهاجس في نتاجه الثاني وعلى رأسه" فاجعة الليلـة السـابعة بعـد الألف–رمل الماية– مرثيات يوم الجمعة الحزين– سيدة المقام وسنتناول البعد الثاني بالدراسة والتحليل محاولين اكتشاف آلية اشتغال موضوع الجنس في متن الرواية.

الجنس ومحك التجربة الوجودية :

تأتي المرحلة الثانية من نتاج الروائي واسيني لعرج والتي نؤرخ لهـا مـع بـدايات الأزمة بالجزائر التي حلت فيها بعد الخامس أكتوبر 1988، حيث وجـد الإنسـان نفسـه يواجه متاهات جديدة ، عاريا من كل دورع الفكر النظري بأشكاله المتعـددة سـيما وقـد أثبتت كل التجارب فشلها في إصلاح الأوضاع أو ترميمها كما فقد هذا الأخير – الإنسـان – الإحساس بالقدرة على تطور هذا المجتمع ، تطورا راشدا ، عاقلا ، في عصر سـادت فيه كل وسائل الإبادة الجماعية سواء على المستوى المادي أو المستوى الروحي ، وتبعثر بذلك تفاؤله دوامة رهيبة من التشاؤم يزيدها رعبا تزايد ت ضـاد وسـقوط العديـد مـن الضحايا ضمن ما أسمته المرحلة آنذاك بضحايا الديمقراطية .

وتلاشى على إثر هذا الوضع منطق الأشياء ، ليحل بعدها منطق العبث ، وأضحى كل جامع للصلات بين الناس لغو عابث ، عديم الأثر ، ثرثرة فراغنـة ، وصـفير الظـلام ، حتى النظام السائد أصبح عرضة للانهيار التام ، إن لم يكن الانهيار حقيقة واقعة ، وأمـرا مفروغا منه واهتزت القيم لروحية لدى الناس ، وباتت الحقيقة الوحيدة فـي هـذا العـالم

المقهور هي الفوضى ، كيف لا . وقد أصبح الإنسان وسيلة لتحقيق غايات أخرى ، ولـم يعد غاية يقصد لذاتها ، أصبح أداة يضحى بها في سبيل حركة مدمرة شوهت كل مفـاهيم الإنسانية ،تسمي نفسها بأسامي متعددة (الإصلاح، الثورة ...) .

وقد أشبه هذا الإنسان نفسه بما أسماه كولون ويلسـون بـاللامنتمي " **الـذي يشـعر بالاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومـه** [1]" . الـذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية ، هذا اللاتمي هو نفسه إنسان الجزائر فيما بين 1989 – 1995 الذي يعيش والغربة وعلى طول الخط يحيا نفسه في " **صراع دائـم مـع العـالم، ولكنها غالبا ما تعود فيموت فيها التمرد في النهاية ، وتعترف بهزيمتها ، وتسخر مـن مثاليتها وتعود إلى تشرد أكثر غربة بعد أن تكون قـد خسـرت نفسـها** [2]" ن ويميـل الدكتور أحمد زكي العشماوي إلى تسمية هذه الحالات بأمراض القرن العشرين ، فيقـول " **الغربة ، الغثيان ، العبث ، التمرد ، اللامعقول سميناها أمراض الفكر في القرن العشرين لأنها حالات من انعدام الوزن** [3]" . وهي حالات تعبير صـادقة عـن عصـر تسـوده الفوضى واللاهدف وصرخة احتجاج قصوى ضد كـل قيمـة تقـزم إنسـانية الإنسـان المعاصر وتزج به إلى سوداوية خائبة ، أو تحلق به إلى سماء يوتوبيا موهومة . هذا هـو إنسان التسعينيات الذي يلوح الاغتراب لديه عنوانا يلخص مأساته من بدايتها إلى نهايتهـا والإغتراب كما يعرفه الدكتور محمود رجب هو " **تخرج قوى الإنسان وأفعالـه وعلوهـا عليه ، بحيث تصبح وكأنها شيء آخر منفصل وغريب عنـه** [4] " . وقد تجسـدت هـذه الغربة في آداب واقعية قديمة التي نلمسها عند بلـزاك ، وإيميـل زولا فـي تصـويرهما لأبطال محطمين منعزلين عن المجتمع ، لشروره وآثامه الكامنة في النفس البشرية .

كما نلمسها في آداب المعاصرين أمثال الأديب الفرنسي هنري باربوس فـي روايتـه "الجحيم" والتي يؤدي فيها الجنس الدور الحاسم في إثبات زيف ما يعيشه الناس من حقائق تبدو إلى تاريخنا الحاضر شبه مطلقة، فغريب باربوس" **أدرك أن كـل مشـاهد الحيـاة**

---

(1) ويلسون كولون ، اللامنتمي ، تر : أنيس زكي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص 07 .

(2) المرجع نفسه ، ص 03 .

(3) العشماوي محمد زكي ، الأدب وقيام الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ص47 .

(4) رجب محمود ، أنواع الإغتراب ، مجلة الفكر المعاصر ، ع 5 جويلية 1960 . ص 10 .

اليومية،وأحداثها، إنما تخفي عن الإنسان الحقيقة المرعبة، التي هي زيف هـذا العـالم وفساده [1]" .

كما تظهر الغربة في جل أبطال الروايات ما بعد الأزمة في النتاج الجزائري ، نـذكر على سبيل المثال : البشير الموريسكي ، وماريانة ، وماريوشة في رواية فاجعـة الليلـة السابعة بعد الألف ، وبطلان خالد وأحلام في رواية ذاكرة الجسد للأديبة أحلام مستغانمي، ومريم في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج .

والتمرد هو الآخر مرض من أمراض الفكر في جزائر التسعينيات والذي نعرفه مـن خلال ما تناوله الكاتب الفرنسي المولود في الجزائر " ألبير كامو " في كتابـه " الإنسـان المتمرد" فيعرفه بقوله " **إنه إنسان يقول "لا" ولئن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضا يقول نعم ، منذ أول بادرة تصدر عنه ، إنه العبد الذي ألف تلقي الأوامر طيلة حياتـه يـرى فجأة أن الأمر الجديد الصادر إليه غير مقبول ، فما هو فحوى هذه اللاء** [2]" . إنها تعني وبكل بساطة على حد تعبير ألبير كامو أن الأمور أخذت أكثر مما يجب ، وأنهـا مقبولـة حتى هذا الحد ومرفوضة بعد ذلك وأن ثم حدودا لا يجب أن يتعداها الإنسان ، فهذه "اللاء" تؤكد ذاته من جيد بدل أن تلغيها تدفعه إلى التمرد بدل الانتكاس أو القبول ، والحالة هـذه تشبه إلى حد ما إحساس العبد بكل التعسفات السابقة ، والتي كانت كثيرا تقابل بدون تمرد، مع الأمر قد يستدعي التمرد والرفض ، لقد كان هذا الأخير يلوذ بالصبر وربما كان يدفن هذه التعسفات في أعماق ذاته ، ومع نفاذ الصبر وانعدامه تبدأ حركة عكسـية وهـي فـي حقيقتها قيمة ضمنية يتحدى معها الفرد وتأخذ سلوك " اللاء" في أغلب الأحيان .

كما يبدو الغثيان والعبث ، وثائق رسمية للإنسان المعاصر المحطم والمثقـل بـأوزار سنين من الأسى والضياع ، فالعبث كما يطرقه ألبير كامو في كتابه "العبث" أو " أسـطورة سيزيف" ينشأ في العالم الذي لا يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة ، فهي عالم " **محـروم ، فجأة ... يشعر الإنسان بأنه غريب وهذا المنفى لا رجعة منه ، لأنه محروم من ذكريات وطن مفقود أو من أمل في أرض ما ... إن هذا الطلاق بين الرجل وزينتـه هـو فـي الحقيقة الشعور بالعبثية** [3] " ، فمصدر الشعور بالعبث إذا هو الرغبة في رؤيـة العـالم

---

[1] ويلسون كولون . اللامنتمي ، تر: أنيس زكي ، ص 10 .

[2] كامو ألبير ، الإنسان المتمرد ، تر: نهاد رضا . منشورات عويدات .بيروت ، ط2 ، ص 18 .

[3] كامو ألبير ، العبث ، تر: سالم ناصر . منشورات دار الحياة .بيروت ، ص 49.

شيئا واحدا ، ولكن وحدة هذا العالم لا تشاهد ، ومن ثم يبدأ هذا الشعور بالتـأزم أكثـر ، خصوصا إذا ما شرع في التفكير . وقد تتبع ألبير كامو المشاعر التي تؤدي إلى الإحساس بالعبث في "كتابه السابق " ، وعدها خمسة نقاط نوردها كالآتي :

1- التحرر الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية. 2- الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت، 3- إحساس الإنسان بالعزلة عن مظاهر الطبيعة ومن حوله ، 4- شعور الإنسان بالعزلـة عن الناس ومن حوله . 5- إحساس الإنسان بالغربة عن نفسه .

تلك هي أمراض الإنسان الجزائري فيما بعد الأزمة ، الذي ضيع معناه الحقيقي علـى حد تعبير واسيني الأعرج " [1] c'est la perte de sens " . والـذي جـاء فجـأة " **لمـا اكتشف...أن لكل ما كونه عن العالم صار حطاما وما كان يضنه حقائق مطلقـة، لـيس حقيقة، حتى بالمعنى البسيط** [2] " . فساوره قلق كبير أشبه شيء بالقلق الوجودي ،الـذي عبر عن مأساة الإنسان في أعمق أعماقه " **فالوجودي يؤمن قطعيا بأن الإنسان هو كآبة عميقة ... وهذا يعني بأنه لا يختار لنفسه فحسب بل هو يختار للإنسـانية وهـو يقـع فريسة شعور عميق بالمسؤولية المترتبة عليه** [3]" .

كما يرى نفسه مخلوقا قذف به في هذا الوجود دون مبرر أو إذن مسبق ، وسيرحل عنها بلا إنذار أيضا ، وعليه فهو مضطر أن يكون حرا على حد تعبير سارتر Nous sommes des condamnée à être libre

ومضطر في الوقت نفسه أن يكون مسؤولا عن كل ما يفعله ، وهذا هو سـر قلقـه الـذي عبر عليه الدكتور زبير دراقي " **الذي يأتيه من الشعور القوي بأنه ألقى بـه فـي هـذا الكون رغم أنفه ثم إن القلق ناجم أيضا عن احتمال سوء الاختيار والخطأ فيه ، وكـذلك عن عدم معرفة صلاحية القيم التي اختارها لنفسه ولغيره** [4] " .

وانطلاقا من هذه المقولات الوجودية تأتي روايتي الأعرج واسـيني : فاجعـة الليلـة والسابعة بعد الألف (رمل الماية) ، مرثيات اليوم الحزين (سيدة المقام) ، واللتـان نشـرتا بين (1992-1998) تمثلان في معانيهما حقائق الأدب الوجودي الذي يرى أن الإنسـان

---

[1] واسيني الأعرج ، نفي الكتابة ... كتابة المنفى . جريدة الخبر جزائرية تصدر عن شركة الخبر ، الصادرة بتاريخ السبت 10 مارس 1996. ص 19 .

(2) المرجع نفسه ، ص 19 .

[3] سارتر جون بول ، الوجودية مذهب إنساني ، تر: كمال الحاج ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ص 37 .

[4] دراقي زبير ، محاضرات في الأدب الأجنبي ، ديوان المطبواعت الجامعية ن الجزائر ، ص 97.

لا يستطيع أن يهرب من نفسه ، وأنه لا بد أن يكون أمينا في لقائه معها والتعبير عنهـا. فهو يسعى قدر الإمكان أن يحقق وجوده في طلب هذه الحياة ، وفي إستجداءه لسـعادتها " **لونا من السعادة فيه عزاء عن عدم بلوغه غايته** [1]" . كما سنرى في متن الرواية .

وما يهمنا في هذا الحديث هو كيف استطاع الروائي أن يلتقط هذا القلـق الوجـودي ، ويحصر معانيه عبر تيمة الجنس ؟ وكيف استطاع هذا الأخير أن يستوعب هذه الفجوات الحاصلة في فكر إنسان ما بعد الأزمة ويسوغ بذلك نظرية ضياع الإنسان الـدائم وبحثـه المنشود حول مركز يكون المحور الذي يهبه الحياة أ، أو بالأحرى هو الحياة نفسها .

- **رواية** : " **سيدة المقام** " **مرثيات اليوم الحزين** :

تمثل رواية " سيدة المقام "نقطة انزياح إلى مسار جديد سلكه واسـيني الأعـرج فـي تجربته الروائية منذ روايته نوار اللوز الصادرة عام 1983 ثم " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" عام 1993 وهما روايتان يشتملان على التنـاص مـع أشـكال سـردية تراثيـة ويحاولان تقديم قراءات أكثر حداثة للتراث " **من منظور الوعي الجديد الذي تشـكل اثـر الصدمات والتفاعلات المختلفة بين الذات العربية والآخر في كل تجلياته** [2]" .

والقول بالانزياح هذا يعني أن الحكي لا يستمد إلى مرجعية ذات بنية منتهية، بل يعتمد على تداعيات اللحظة بالاستفادة من الضغوط التي تقع تحت طائلتهـا الـذات السـاردة ، فالواقع المعيش هنا هو بدوره يؤسس لوقائع لاحقة في المتن الروائي ، لدرجة أن مدونـة سيدة المقام يمكن القول فيها أنها " **رواية تقدم قراءة مستقبلية لمآل الأحداث وتومئ إلـى اتجاهات مؤشراتها** [3]" لذلك كانت فاعلية الخطاب محققة لو لم تتسع هذه الهوة في زمـن الكتابة 1991 وزمن القراءة 1997 سيما وأن الرواية تلامس بكثير من الجرأة والجـرأة والعمق مقدمات الحقبة الدموية التي تعيشها الجزائر منذ سنوات " **ومن هنا تنشـأ سـلطة النص الذي لا يصف ما تم ولنكه يقرأ ما يقع ويومئ إلى مسالكه ومتاهاته ونتائجه** [4]".

وسيدة المقام رواية جزائرية صدرت عام 1995تطرح قضية سياسية خالصة في جوهرهـا، وتحاول الإفصاح عن الجرح القديم الجديد لهذه الأمة، التي يبدو أنها لم تأخذ عبرة من تجاربهـا ومن طريقها النضالي عن طريق تشريح هذا الواقـع الاجتمـاعي فـي ظـل هـذه التغيـرات

---

[1] عصام الدين أحمد ، من حديث الأدب الوجودي ن الدار القومية للطباعة والنشر ، ص 08 .

[2] خليفة قرطي : سيدة المقام ، للأعرج واسيني ، إرهاصات سنين الدم ،جريدة الخبر الصادرة بتاريخ 31 مارس 1998 ص 19 .

[3] المرجع نفسه . 19.

[4] المرجع نفسه .ص 19 .

والمتناقضات التي تنعسك وبشكل واضح على الصعيد الحياتي، وتظهر فكرة الديمقراطية جـوهر القضية السياسية وما نتج عنها من تعارضات ايديولوجية شتى فمن بعد الخامس أكتـوبر 1988" **أصبح بإمكان الإنسان أن يفتح فمه قليلا للهواء لكن الكثير من المحسوبين على البشر أصبحوا يفتحونه على سعته ليتحول إلى أهوال قيامة القرون الوسطى** [1]" .

وتلبس هذه الأحداث التاريخية التالية في مرحلة زمنية محددة بهذه المدونة السـردية لا يعني هيمنة الموضوعية التاريخية على سمات العمل الإبداعي بـل العكـس مـن ذلـك " **فالنص الأدبي التخيلي سيعتبر الزمن التاريخي المثبت لمعالم واضحة كفيلة لإحداث هذه الرواية ، وتكون المعالجة الفنية للأحداث التاريخية أكثر حرية فـي التحليـل التأويـل والاستنتاج وفق المنظورات التي تتفتح من خلالها النصوص الإبداعية الروائيـة علـى التاريخية** [2]" لذلك فحديث الكاتب عن انتفاضة أكتوبر والمنظمة السرية الفرنسية OAS وكفاح الثوار في ثورة 1954 وجهاد فاطمة آيت عمروش وجميلـة بوحيـدر لـم تكـن روبرتاجا صحفيا أقرب إلى التاريخ منه إلى الأدب، بقدر ما كان فسحة أدبية وظفت فيهـا جميع طاقات الإبداع الأدبي.

يتوفر عنوان الرواية " سيدة المقام " " مرثيات اليوم الحزين " على قدرات ترميزيـة كثيفة، ويشكل بؤر للمعني واستبدال داخل النص الروائي، وذلك من أجل منح ذلك النص، إمكانيات قرائية متعددة فهو إذن بمثابة لافتة إشهارية " **بإمكانهـا إعطـاء الـنص قيمـة جمالية أو فكرية أو إسقاطها عنه** [3]". فسيدة المقام هي بتعبير الكاتب نفسه امرأة متوفيـة بني على قبرها مقام لالة تركية، الذي لا يزال يشهد لها تاريخ التراث الشعبي الجزائـري، حملت في قلبها بلدها ونضالاته، وقضت شطرا من عمراها في تأريث الحب فـي نفـوس الأخيار وإطفاء جمرة الشر في نقوس الأشرار .

يأتي العنوان الفرعي" مرثيات اليوم الحزين "حيث تطلق جملة" اليوم المرثي الحزين" على قصة العذراء "مريم" وسيدنا عيسى عليه السلام الذي ولد يوم الجمعة، وهذا اليوم عند اليهود هو يوم حزين مأساوي واقتران هذا اليوم بيوم الخامس أكتوبر وإصابة البطلة مريم

---

[1] الأعرج واسيني : سيدة المقام ، مرثيات اليوم الحزين ، المؤسسة الوطنية للفنون الروائية المطبعية وحدة الرغاية ، الجزائر : ط2 .1997 .ص138 .

[2] عمر عيلان : توقيت الرواية ودلالية الزمن الإنساني . قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدروقة . الملتقى الثاني نوفمبر 1999 برج بوعريريج . ص76 .

[3] الطاهر بن جلول محاضرات في الرواية وفعاليات النص ، قراءة في رواية ليلة القدر ، مجلة التبيين ، ع 9 . 1995 . ص 32 .

بطلقات الرصاص إعلانا بامتداد صوت المأساة المتكررة عبر التاريخ بأغطيتها المتعددة ، السياسي، والديني، والتاريخي، وتقسم الرواية إلى أحد عشر فصلا تتوزع كالآتي :

الفصل	العنـــــــــــــــــــوان	الصفحـــــــــــــــة
01	مكاشفات المكان	من ص 05 إلى ص 32
02	ظلال المدينة	من ص 33 إلى ص 57
03	فتنة البربرية	من ص 59 إلى ص 78
04	حنين الطفولة	من ص 79 إلى ص 100
05	محنة الاغتصاب	من ص 101 إلى ص 122
06	الجمعة الحزين	من ص 123 إلى ص 153
07	الجنون العظيم	من ص 155 إلى ص 186
08	البحر المنسي	من ص 187 إلى ص 212
09	جراس النوايا	من ص 213 إلى ص 234
10	إغفاءات الموت	من ص 235 إلى ص 260
11	نهاية المطاف	من ص 261 إلى ص 284

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ مدى تقارب عناوين الفصـــول مـــن أحـــداث المدونـــة ، فالعنوان الأول مكاشفات المكان يكشف لنا عن الأفضية الحكائية التي وقعت فيها الأحداث وطاقاتها الشعرية في إنتاج المعنى والدلالة الإيديولوجية المنبثقة عنها كما يـــبن لنـــا أهـــم الشخوص التي تقوم بهذه الأحداث في المكان المعـــين بالعاصـــمة وأحيائهـــا الشـــعبية ، والمستشفى الذي تعالج فيه مريم ، وكذا مكان إصابة البطلة " مـــريم " بالرصاصـــة فـــي مظاهرات أكتوبر 1988 والآثار الناجمة عنها ، وهو ما يوحي إليه عنوان الفصل الثـــاني الموسوم بـــ " ظلالة المدينة " والتي صور فيها الكاتب ما آل إليه وضع البلديـــة والمدينـــة التي " **سرقت مثلما تسرق النجوم ، أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحـــت الأنقاض ... شخص ما دعا على هذه المدينة ومات** [1]" .

أما الفصل الثالث فهو إشارة تاريخية للمرأة القبائلية " المكافحة " وقد ربطها رقصـــة " مريم " المسماة بالبربرية وإصرارها المستميت على مواصلة الدرب لإثبات وجودها رغـــم طلقات الرصاص التي تعلو كل الأصوات وذلك بمواصلة الرقص مع عدم القـــدرة علـــى تعايشها مع الرصاصة التي سكنت دماغها .

يأتي الفصل الرابع " حنين الطفولة " وهو وصف لمرحلة جد حساسة في حياة مـــريم ألا وهي (الطفولة) مسرح أحلامها وآمالها ، لكن ما كان يخبؤه الدهر أبشع ويتمثـــل فـــي

[1] الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 33.

ظروف قاهرة سقطت فيها مريم أسيرة مؤسسة اجتماعية (الزواج) مرصودة لهـدر طاقـة المرأة والرجل في ظل مجتمع ذكوري المنطق فيه القوة ، والقوة فقـط ، فيكـون الفصـل الخامس ما آل إليه وضع مريم في هذه المؤسسة وهو " محنة الاغتصاب " ثم يعود بنا إلى نقطة البدء أي يوم إصابة مريم بالرصاصة في " يوم الجمعة الحزين " وقد أقرنـه بكلمـة الحزن على الرغم من أن هذا اليوم هو عيد المسلمين .

أما الفصل السابع والثامن فبمثابة تداعيات الكاتب الوصفية التي تعـري وضـع البلـد المزري باعتناق البحر تارة والتوق فيه إلى الحرية والطمأنينة تارة أخـرى ، كمـا يعـد الجنون العظيم الرقصة الأخيرة التي أدتها مريم ببراعة وإتقان رغم تحذيرات الأطباء لهـا خوفا من تحرك الرصاصة من مكانها ، والإصرار على الرقصة هو إصرار على رفـض الأوضاع المزرية وضرورة تخطي الحواجز التي خلقها (حراس النوايا) ، وهو ما يحمل مضامينه الفصل التاسع الذي يصف تصرفات هؤلاء الأشخاص بعد احـتلالهم للمدينـة ، وكيف حولها هؤلاء إلى كابوس مرعب يهدد الأمن في البلاد الشيء الذي عجـل بـدخول البطلة في إعفاءات الموت التي أقرها الفصل العاشر وتأتي نهاية المطاف بانتقاء صـوت الكاتب وانتحار البطل بعد تمزيقه لمعالم هويته وانسحابه من دائـرة الوجـود الاختيـاري مندفعا إلى جسر تليملي ، ليقر النهاية المأساوية هذه في الفصل الحادي عشر .

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر البارزة في تحريك الحدث الروائي ، فهي بمثابة " بروتوكولات " أساسية في الفضاء المكاني ، والروائي لا يقـدمها لنـا مباشـرة بشـكل استعراضي أو بلغة فنطازية وإنما يدفعها في متن الرواية تكشف عن نفسـها مـن خـلال تصرفاتها وأفعالها . وهذا لا يكلف الكاتب شيئا " **فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خـلال الأحـداث التـي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر فيها تلك الشخصية إلى الآخرين** [1]" . وما يهمنا في استدعاء هذه الشخصيات ليس بنيتها المورفولوجية وتفاعلها على المتن الحكائي بقـدر ما نبحث عن علاماتها السيمائية ورموزها الفاعلة والمحركة للحدث الروائي ، الدالة علـى الجنس أو أبعاده الرمزية التي قصدتها علاقات الشخصيات ببعضها البعض .

[1] حسين البحراوي ، بنية الشكل لروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 224 .

ويمكننا رصد هذه التيمة من خلال العلاقات المولية بين الشخصيات التاليـــة بوصـــفها عنصرا أساسيا شارك في بناء الحدث الدرامي ، وليست عناصر خرج الحدث نفسه .

- علاقة مريم بزوجها .
- علاقة مريم بالأستاذ .

علاقة مريم بزوجها حمودة :

تمثل مريم محور العملية الحكائية وعليها تلتف خيوط البناء الدرامي لهذه المدونة، وهي راقصة بالية محترفة انتسبت إلى معهد الفنون الجميلة بوصفها مستمعة حـــرة C'est une auditrice libre. ولدت بسيدي بلعباس مات والدها قبيل الاستقلال بعـــد أن شـــارك فـــي تفجير الثورة الجزائرية المباركة قتلته المنظمة السرية OASحينها ترك مريم فـــي بطـــن أمها، تضطر جدتها تحت ضغط الظروف الاجتماعية أن تفرض عليها العباس أخو الزوج المتوفي زوجا جديدا والذي كان عقيما ولا يدري سر عقمه، يتزوج زوجة أخيـــه ويحمـــل في نفس الوقت حقدا على مريم، كان يتمنى لو كانت ذكرا، تكبر مريم وتتعرف على جارة لها روسية الأصل أناطوليا معلمة في معهد الرقص بدأت عملها في تأسيس بالية ســـيدي بلعباس، تعمل أناطوليا كشخصية جانبية تغذي توترات وانفعالات البطلة، كما تعـــد ملجـــأ لإفراغ همومها وأحزانها " **وجه أناطوليا كلما نسيته يعودني بقوة أشعر كأن شـــيئا فـــي قلبي انكسر، يشبه الموت يتيمة مثلي ستدخل أضواء موسكو تسترجع ذكرياتها القديمـــة وستحزن كثيرا، كانت دائما تقول: طز في الزواج إذا كان قيدا قاتلا ولـــم يكـــن صـــداقة متعة، عندما غادرت الرجل الذي نسيت اسمه وشكله، قالت: أنا سعيدة لأجلك، أنا كـــذلك طلقته كان أوكرانيا مغرورا بأصوله وكنت مولعة بالرقص والرسم مثلك** [1]" .

لما يغلق معهد الرقص بسيدي بلعباس تضطر أناطوليا إلـــى الإنتقـــال إلـــى الجزائـــر العاصمة بتدخل من وزارة التعليم العالي ووزارة الثقافة ، وتقسم حينها أن تأخـــذ مـــريم وعائلتها معها ، وعندما استقرت ساعدت العائلة في الحصول على بيت دفعـــت أقســـاطه سلفا بباب الواد ، وتقضي بعدها مريم بقيت حياتها بين بيتها وبين صالة الرقص بمعهـــد الفنون الجميلة ، فهي إذا ابنة لوالد لم تره ولم تعرف عنه شيئا غير مـــا أوردتـــه أخبـــار

[1] الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 200-201 .

الناس في مقتله من طرف المنظمة [*]OAS " **شفت أشحال الدنيا صعيبة ، بنت مواليـد الاستقلال مباشرة أبوها قتل قبل أيام من الاستقلال اليد الحمراء** OAS **هي التي قتلته، لا تعرف حتى قبره ، أحيانا ينتابني إحساس غريب بأنه ما يزال حيا حتـى الآن** [1] " . وحتى في زواج عمها العباس بأمها لم يكن أكثر من إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية ومأساة جديدة تتعمق في قلب مريم حتى النخاع ، لكونها أن أمها كانت تشعر بإثم كبير في أعماقها عندما تدرك أن لحسن وأخوه العباس ناما على سرير واحد ومع المـرأة نفسـها ، بل كثيرا ما كانت تتلبس صورة أحدهما بالآخر .

وتحس مريم بتشرد أكثر عندما تدرك أنها ورثت ملامح أبيها الشهيد، القامة والعينـين وحركة اليدين مقابل قصر العم، وبلادة حسه، الشيء الذي يدفع العم إلى احتقارها وإهانتها " **عندما ولدت بعد شعور من زواج لم يقل شيئا، لم يكن يعلق كثيرا ولكنه منذ ذلك اليوم صار يناديك الناقصة أو المازوزية** [2]". ويزداد كرهه لمريم عندما زار الطبيب بعـد لأي تستمر الفحوص قرابة أسبوع ، ويدرك بعدها أنه عقيم لا يستطيع الإنجاب .

مريم إذ تغدو حقيقته هو كذلك الذي كان يعرفها ولم يكن مستعدا لسماعها فهي لابنـة لحسن ذلك الجرح المفتوح على اثنين على حد تعبير الراوي نفسه ، وبذلك تـأتي مأسـاة مريم عنوانا لذاكرة الأم وزوجها ، وصوتا تتبري من خلاله حقـائقهم بـلا قنـاع ، إذن فوسط خراب هذه الأوجاع تتغرب مريم أكثر مما سبق خصوصا عندما تدرك أنها ولـدت أنثى في مجتمع إليها من خلف زوايا محددة سلفا من قبل قيم صنعها المجتمع الذكر حتـى يكون" **لا شعور هؤلاء محشوا بعداوة لا تطاق ضد المرأة** [3]"، كما يـأتي هـذا الشـعور الحاد عندما تدرك أن كل ما في هذا الوطن " **يتحول إلى ديدان حمراء وصفراء وسوداء وخضراء ..أشعر بأننا نملك الكثير من الأوهام والأحلام في وطـن يحرمنـا مـن حـق الوجود ، المرأة في القانون نصف إنسان، وهي قاصر من حيث تعريفها** Par définition **عندما طالبنا بإلغاء قانون الأسرة (أو الأسرة) لأنه شتيمة للوطن، شتمونا في المساجد: قالوا بأننا نريد الزواج من أربعة رجال؟ تصور أحيانا أشعر بأن هذا الوطن لا عمل لـه،**

---

[*] منظمة إرهابية تسمى بالجيش السري تأسست في الجزائر سنة 1960 قامت باغتيال المناضلين ونسف الممتلكات وصعدت من أعمالها الإرهابية 1961-1962 قصد عرقلة المفاوضات وإفشال الاتفاقيات بين الحكومة الجزائرية والفرنسية .

[1] الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 200-201

[2] المرجع نفسه ، ص 86 .

[3] مرجع سابق .ص 94 .

ولا شغل إلا للمرأة، أحزن يجب أن أحزن، لا استطعنا أن نتحضـر ولا احتفظنـا ببـدائيتنا الأولى على الأقل الألفة والعفوية الطبيعية [1] " وهذا يعني أن الرواية تضع البطلة من البداية أما واقع اجتماعي متردي وشرس في أن واحد، وعليها أن تحـاول جاهـدة أن ترفضـه أو تغيره، لكن هذه المحاولات كلها محكومة بلا جدوى الفعل نفسه فهي الجلاد والضحية نفسها .

ويبرز الجنس هنا الوجه الخلفي لمأساتها الوجودية ، والكرت الذي تدرك مـن خلالـه تفاهة ما تعيشه وما تسعى لتحقيقه يوما ، وأن الحقيقة الوحيدة المطلقة في هذه الحياة هـي أن " **أن المرأة في هذا البلد لا تصلح إلا لردم الرغبات المهمروسـة المقموعـة عبـر السنين** [2]" .

وهي عندما تقدم على الزواج من حمودة المثقف الذي يحمل شـهادة الليسـانس فـي الحقوق، وتثيرها ثقافته حول أوضاع الفقراء والمساكين وضرورة إنقاذهم من وضع سلبي فرض عليهم لم تقدم عليه إلا بدافع الخروج مـن البـؤس والضـياع " **غمزتنـي أمـي مرة...واش رايك لوكان يخطبك حمودة ؟ ...في الحقيقة لم أكن أملك جوابا قطعيا قلـت لم لا ؟؟ سأفكر كنت أتمنى أن أخرج من هذا البـؤس** [3]"، ومن ثمة يأتي الجنس تتويجـا لهذا الضياع وتأكيدا له ويأخذ في الكثير من الحيان شكل العنف والعنف المضاد القائم بين عين التاجر وسلعه من جهة ، وبينه وبين الزبون من جهة أخرى ، وهذا ما حـدث ليلـة الزفاف حين أقدم الزوج حمودة بوحشية مطلقة على البطلة يستعيد فيهـا أمجـاد ذكـورة متعفنة تقول مريم " **كنت حزينة وأشعر بالغثيان والقلق عندما اقترب مني ليلة الزفـاف ، قمت من مكاني توجعت بقوة ، وقاومت بعناد قات له وكان قـد حضـر نفسـه للحظـة الاغتصاب . أرجوك ليس الآن لا أستطيع ما تخافش عندنا وقتنا** [4]" ، لكن هذا الوقـت الذي يملكه حمودة كان لغيره الحسم فيه وهم وحدهم من يملك حق التصرف فيه ، إنه أمر يتعلق برجولته وشرفه وكم الآخرين عليه ، ولهذا عندما يحس أن الأبواب بدأت تدق على مسمعه قرر أن يهرب إلى الأمام عندما " **سحب سكينا ووضعه على الطاولة وهـددني إذا لم أخضع لأمره سيقطع أصبعه ، وعندما واصلت تعنتي جلس على ركبتيه على طريقـة**

---

[1] المرجع نفسه .ص 22 .

[2] المرجع نفسه ، ص 42.

[3] المرجع نفسه ، ص 104 .

[4] المرجع نفسه ، ص 104 .

الساموراي ثم فتح أصبعه بهدوء عجيب وبدون أن ألم شعرت أن فـي عينيـه رغبـة كبيرة للقتل ، سال الدم بقوة ثم مسحه بقطعة بيضاء من الكتان الخاصة بالزفـة ، فـتح الباب رمى الخرقة على الجموع المكتضة عند الباب تخاطفوها لم أسمع إلا صوت الأقدام وهي تخبط الأرض بقوة في رقصة المجاذيب والزغاريد تتعالى بكل عنفوان [1] ". وهنـا تبدأ مريم في اكتشاف حقيقة هذا الزوج الذي رغم ما يتمتع به من علم إلا أنه يضل حبيس عادات وتقاليد بالية تحصر الشرف في مجرد المحافظة علـى الأعضـاء الجنسـية وإن كذبت وتكرس ذكورية قصوى تفرض فيها سيطرة الرجل على المرأة منذ أو للقاء بينهمـا، فهو السادي الذي يقتحم ويغتصب ويكسر فـي المازوشـية التـي يقـع عليهـا الاقتحـام والاغتصاب والتكسير على حد تعبير الدكتورة نوال السعدي .

وفي اكتشافها لزوجها تدرك جسامة ما فعل وأنها من بؤس الحياة مع عمها تقـع فـي بؤس اعظم تشتد حينما يقدم الزوج في ليلة أخرى على افتضاض بكارتهـا عنفـا وقـوة ليدرك بعدها أن زوجته كانت عذراء وأنها ليست كما كانوا يقولون له من كونهـا زانيـة التلفزيون ، راقصة مبتذلة تهب نفسها لكل من يدفع اكثر ، أما مـريم فتتحسـس جسـدها وتقول " **لم أجرؤ أبدا على رؤية وجهي في المرآة وعندما تشجعت ورأيته كـان مكـدرا مثل البطاطا تحسست جسدي رأيت بقع الدم ... أغلقت باب الحمام وبكيـت بصـمت ، طويلا وبدون دموع ، لم أبكي على البكارة لأنها لم تكن شيئا خارقا في حياتي ولا علـى بقع الدم والزوجة البائسة والإفتراس ، بكيت لشيء غامض لكنني في عمقي المنهمـك والمنتهك ... ولست أدري كيف يتوحش أمرؤ إلى هذه الدرجة ؟ أي لذة تغمـره حـين تغتصب كائنا ميتا، لا أعرف ولا أريد أن أعرف** [2]" فهي بلا شك هنا الكائن الميت الـذي فقد الإرادة في الحياة أو ق يكون فقد الحياة نفسها ، ولا نخال فقدان الحياة نفسها بعيدا عن فقدان بكارتها وحياتها الجنسية الحميمية مع زوجها والتي تحولت إلـى كـابوس مرعـب بسبب التقاليد البائدة التي لا زالت عرقا ينبض بالحياة في عصرنا الحالي فجاء الجنس هنا فعلا مروعا اقتحم كل من الزوجين في دائرة أفقدتهما وجودهما الذاتي والمستقبلي، عبرت عليه كثيرا مصطلحاتهم في التخاطب مع بعضهما البعض والتي نوردها بعضا منها :

---

[1] المرجع نفسه ، ص 104 .

[2] المرجع نفسه ، ص 114-115 .

طز في البكارة وما دامت بهذا الثمن لن أعطيها لمن أحب[1]. يالكلبة بنـت الكلبـة[2]. وحد الرخيص[3]. بلا ربي اليوم ما تفتلي مني[4]. سنعرف من هـو الرجـل فـي هـذا البيت[5]. وحق ربي إذا لمستني سألقي بنفسي من هذا الشـباك وراس يمـا ننـديرها ونباصيك[6]. أعتقد أنني لا أصلح لك ولا تصلحين لي [7] .

فلقاموس المستعمل هنا تسكنه اغتصابية ذكورية من جهة وعنف مضـاد مـن جهـة أخرى، أبعد الجنس عن كونه علاقة إنسانية ترقى بالإنسان إلى درجـات الكمـال والأدب وتجعل ن ممارسته فعلا مقدسا يثاب عليه الإنسان ويؤجر.وكنتيجة لهذا الاغتـراب الـذي تعيشه البطلة مريم بينها وبين زوجها وبينها وبين جسدها ونفسها يدفعها إلى اتخاذ منحـى آخر في حياتها تهرب فيه من أخلاقيات المجتمع الذكوري المرير والذكريات الحزينة، إلى عالم خاص مميز يشرف عليه أستاذها في النقد الكلاسيكي ، وجو الرقص في باليه المعهد وجو البار والويسكي، تندفع فيه بشكل جنوني حتى إغفاءة الموت .

علاقة مريم بأستاذها في النقد الكلاسيكي :

تبدأ مريم علاقتها مع أستاذها عندما تقدمها زميلتها أناطوليا إليـه بصـفتها المسـتمعة الحرة auditrice libre إلى أستاذ النقد الكلاسيكي ، وفي لحظة اللقاء يكشـف الأسـتاذ طاقاته الجسدية الهائلة تغذيها ثقافة واسعة بشأن سلفادور فان كوخ ، بتهـوفن ، مـوزار ، وعباقرة الرسم والرقص وتكتشف هي بدورها الأستاذ المليء بالدفء والحزن علـى حـد تعبيرها لتنمو بينهما علاقة تصل إلى عشق جنوني مهووس يهب كل منهمـا نفسـه دون مقابل أو مبرر شرعي ويتلبس كل منهما في الآخر صورة الحقيقة المنسية وسط خرابـات المدينة وضياعات أهلها بفعل حراس النوايا وغيـرهم مـن أصـحاب المصـالح الـذين يصطادون في المياه العكرة يقول الأستاذ " **لا أملك جوابا سوى أني أحبك ... لا أملـك إلا**

---

(1) المرجع نفسه ، ص 110.
(2) المرجع نفسه ، ص 111.
(3) المرجع نفسه ، ص 111.
(4) المرجع نفسه ، ص 112.
(5) المرجع نفسه ، ص 112.
(6) المرجع نفسه ، ص 113.
(7) المرجع نفسه ، ص 115.

قلبك لكنك بكاملك في عمق النقطة البيضاء الوحيدة التي تضـــيء بـــداخلي أنـــت هـــي أنت [1]" فهي بلا شك صدى غريب ترصد مختلف الحقب في حياته التي أكلتهـــا الوحـــدة والحزن فالشيء الذي يدفع الأستاذ نحو تلميذته لم يكن رعشة حب تنتهي فـــي أول لقـــاء بينهما بقدر ما كانت وثيقة يثبت فيها لا خصوصية حياته ، ووجودها جانبه معناه أنه ليس أول من وطأ مدينة الحزن والعشق معا ، وأن غيره كثير فلا عزاء يقدم له مـــا دام حالـــة غير استثنائية أو شاذة ومن هنا يأتي الجنس إثباتا لوجود مترهل تجاه البطلة الهاربة مـــن تجربة زواج فاشلة ويعيشه الأستاذ القادم من محنة عميقة تمتد إلى طفولته بوهيمية مطلقة .

فمن نعومة أظافر الأستاذ الكلاسيكي تضعه الرواية في وضع مأزوم فهو كما تصـــفه "**أن الرجل الصغير المفرغ من داخله، ما زلت أتمرس وسط هذه الساحة المغلقة، ينتابني حزن عميق، حزن الذي لا يملك جوابا لدهشته خائف من النزول إلى المدينة، أي مدينة أيها الرجل الصغير؟؟ لقد كنسها "حراس النوايا "بسرعة مذهلة**[2]". ولا يملك أمام حراس النوايا أي قدرة على إيقافهم أو مد جسور الحوار بينهم فهم كما يصفهم الراوي " **ينتشرون في المدينة مثل رمال الرياح الجنوبية الساخنة...لا يأتون إلا عنـــدما تخســـر المدينـــة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي الذي لا يقبـــل إلا بطقوســـه... القبعـــة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق، ونفي العصر والحداثـــة من ذاكرة الناس، نتشممهم من بعيد فنغير المعابر والطرقات..رائحة عطـــورهم العنيفـــة والقاسية تسبقهم من بعيد عطر يشبه في قوته العطر الذي يسكب على الأموات**[3]" .

وغير بعيد مما يقصده الكاتب في أن حراس النوايا هم بعض من المتدينين الذين ركبـــوا موجة التغيير فيما بعد أكتوبر عبروا عليها بطريقة دموية يسكنها عنف طبقي كبير ، كانت نتيجة تدهور أحوال البلاد ردحا من الزمن خسرت فيه كل مكتسباتها القبلية وعادت إلـــى نقطة البدء .

وعجز أستاذ الفن عن إقامة حوار معهم يرجع إلى موقفه العدائي تجاه المادة وأصحابها فعندما تلفظ مريم أنفاسها في المستشفى بسبب الرصاصة الطائشة التي اخترقت دماغها في 05 أكتوبر 1988 وهي تحاول أن تنقذ طفلا يخرج الأستاذ وقد انهارت جميـــع قـــواه ،

---

(1) المرجع نفسه ، ص 18 .

(2) المرجع نفسه ، ص07 .

(3) المرجع نفسه ، ص 11 .

وفي الطريق تأخذه الشرطة الإسلامية على حد تعبيره بتهمة شرب الخمر والفساد ويجري التحقيق على شكل نشتم فيه فشل كل إمكانية من شأنها أن تقرب المسـافة بينهمـا " بعـد انتظار الساعات الثلاثة جاء دوري كنت متعبا وغير قادر على الكلام مطلقا على الحـائط أحد الزعماء الدينيين وبعض الآيات القرآنية المكتوبة بخط أنيق أدخلني حراس النوايا إلـى مكتب الضابط ..إلتفت نحوي وقال :

- **هاه يابني واش درت ؟**
- **والو ، لاشيء يا سيدي كنت أمشي فأخذوني**
- **تتمسخر بي ؟**
- **وحياتك يا سيدي ...**
- **هه ننتظر من حضرتك أن تقول ما ذا كنت نفعل في الليل ؟**
- **يا سيدي أنا مسالم جدا ، ديناصور كان يجب أن ينقرض ولم ينقرض .**
- **واش تخدم ؟**
- **أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي ، إطار في هذا البلد الآمـن ... مثلـت البلاد في الكثير من الندوات العالية .**
- **مثلتها في الفستي والكذب ، أستاذ الفن والفسق والخلاعة ؟**
- **لا يا سيدي هذه بطاقة المعهد الذي أنتمي إليه خذ**
- **معاهد الفسق والخلايجي وقت نمسحو هذه الفضلات ونحولها إلى بيوت خيريـة لو كان ماجاتش عندك حصانة أستاذ جامعي ، كنت مسـحت بـك الأرض مثـل الجرو .**
- **في أعماقي تأسفت كثيرا من استشهاد والدي وعلى تغريبي إلى إيطاليا للدراسة وعلى مريم التي تحملت الرصاصة [1]".**

ومما سبق ندرك أن شقة الفكر بينهما عمت الأستاذ مأساة وشردت نفسه فسيان عنـده الموت والحياة لذا لا يجد مبررا لعيشه في مدينة كهذه، كان يحلم بالتغيير والسـير علـى خطى والده الشهيد، يتذكر عندما استقلت البلاد، وامتلكه حزن كبير ليلتها " **سـألت أمـك خلاص الحرب كملت؟ وكيافش راح نصير جندي؟ تعذبك الذاكرة، وتؤذيك هذه الأجـواء التي لا ينتهي حنينها [2]**" .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 224 .

[2] المرجع نفسه ، ص 16.

فبعد كل هذا ليس ثمة ما يدفعه إلى العيش ، فيأتي الانتحار الحل الوحيد الذي يخلصه مـن عذابات هذه المدينة التي لا تنتهي: " **كان الألم الذي يملأ دماغها إثر لكمة حارس النوايا، بدأ يتلاشى شيئا فشيئا بدأت أستعيد حالة حزني الأولى وإصراري علـى الـذهاب إلـى النهاية إلى مرتفعات تيليملي، أشعر برغبتي الكبيرة للوقوف على الجسـر الـذي أكـل شاعرة** (*) **هذا البلد** [1]" .

وقبل أن يرمي بنفسه من على هذا الجسر يمزق بطاقته الوطنية بكـل أسـف كبيـر، يسحق نظارتيه تحت قدميه كانتا تحملان كبرياء ، ويأتي جواز سفره يتأمله كثيرا :" **بدأت تريش أوراقه مثل دجاجة خضراء نزعت ورقته الأولى بصورتك الملونـة ثـم الثانيـة والثالثة بعدها صار جواز سفرك مثل كراس مدرسي لطفل بليد دحرجتـه مـن فـوق ، سمعت صوته وهو يرتطم بالوحل بقوة شديدة لا وطن لي وطني الوحيـد داخـل قلبـي ولون عينيك** [2]" . وبعدها تأتي الرواية التي تحمل عنوان سـيدة المقـام يرفـع أوراقهـا **بصعوبة " لم يعد للكتابة أي معنى بدأت أبعثرها فصلا فصلا حتى يكون وقع اللم محتملا، الفصول الأولى سقطت مثقلة بمياه الأمطار** [3]" وجاء الآن تصفية حسابه مـع نفسـه ، فبينما صوت فيروز ينبعث من أحد البناءات العالية صرخ بأعلى صـوته " **أيهـا القتلـة أخرجوا من قيامتنا أخرجوا من أحزانا وأفراحنا أتركونا نموت ونحيا كما نشاء ، أيهـا القتلة أخرجوا من أصدائنا وأشلائنا ، أخرجوا من دورتنا الدموية** [4]". وعلـى أصـداء هذه الكلمات يلقي الأستاذ نفسه من أعلى الجسر لينسحب نهائيا وبشكل اختياري من العالم.

إن كل مسحة من مسحات هذا الرجل تذكرنا بالبطل الوجودي الذي تطحنـه الغربـة والأزمة ويغدوا الحزن لق قدرا يتعايش معه والموت ملاذا وملجأ ينقذه مـن بـراثن هـذا العالم المزري ، حتى الجنس وعاء تتشكل في كل معالم المأساة التي يحياها بكـل أبعـاده فهو يقول " **ما أحوجني إلى وجودك ، أحتاجك ، في حاجة ماسة إليك** [5]" .

(*) الشاعرة هي " صفية كتو " والتي انتحت عند الجسر نفسه .

[1] المرجع نفسه ، ص 231 .

[2] المرجع نفسه ، ص 276 .

[3] المرجع نفسه ، ص 279 .

[4] المرجع نفسه ، ص 283 .

[5] المرجع نفسه ، ص 131 – 132 .

" مريم يا سحر الغواية وصمت العاشق ولغة التقديس ... الـذين اغتصـبوك كـانوا قتلة... تزحلقت يدي إلى صدرك ، نهديك ... كنت مريم ... كنت حقيقتي الوحيدة [1]" .

وفي لحظة شبقهما نلمس البطل يتمزق ما بداخله خوفا مما سيأتي كونه لا يملـك هـذه اللحظة بالذات " **قبلت جسدك من شعر الرأس إلى القدم المتقن الصـغير الـذي يحمـل جسدك ، كنت تغيمين مثل المسحور بذهول اللحظة التي لا تصدق إلا بصعوبة ... كانـت الأشواق تندفع دفعة واحدة مثل الفرح الممزوج بالخوف المزمن انتابتني رغبة البكاء... اسكت لا تبكي لست امرأة النساء فقط يبكون في بلدتنا** [2]" .

وحتى هي تبادله الحب نفسه تقول " **أنا كذلك أحبك لكن شيئا ما في قلبي يعذبني لست أي سهم أدخلني إلى عينيك لأنام حزينة في أعماقك، للحب رائحـة، للمأسـاة رائحـة، للموت رائحة** [3]".

فكلاهما رمز لشقاء الإنسان المعاصر الذي يطارده الخوف والعبث والقلـق كمصـير محتوم وليس ثمة مفر من معايشته، حتى وهي تعالج إغفاءات الموت الأخيـرة تتمنـى أن تغلق عينيها على وجه أستاذها وتريد أن تقول أشياء كثيرة ترفض أن تدفن معها " تعـرف يا حبيبي أن أفتح عيني عليك وأغلقهما للمرة الأخيرة على وجهك

- **لا تتعبي نفسك أرجوك .**
- **من يسبق في الموت أنا أم أنت ؟**
- **وهل من الضروري طرح هذا السؤال ؟**
- **أنت قلت لي عندما يأتي الموت سأقول لك ، قل .....**
- ....
- **لا ترهقي نفسك سترين ، ستشفين وسنعود للممارسـة كـل الحماقـات التـي نسيناها.**
- **في قلبي أشياء كثيرة أريد أن أقولها دفعة واحدة لا أريد أن أموت وهي معي** [4]".

---

[1] المرجع نفسه ، ص 133 .
[2] المرجع نفسه ، ص 133 .
[3] المرجع نفسه ، ص 19 – 130 .
[4] المرجع نفسه ، ص 247 .

ولا تخال هذا المشهد بعيدا من مشهد انتحار الأستاذ وفي نفسه بقايا ذكريـات حزينـة عاشها مع مريم ، وتذكرها لحظة سقوطه من على الجسر الممتد في العاصمة فـي باحـة الشيخ غفور المغني الشعبي من مدينة ندرومة التاريخية وهو يقول :

أنا مجفاك كويتني ، آولفي مريم ، كيف الحال يا الباهية ، كيف الحال يا يالباهيـة ، كيف الحال ؟؟ ...[1]

فموتها هنا تعبير حاد عن أزمة حياتهما المفروضة عليهما وعلاقتهمـا الجنسـية وإن كانت غير مشروعة مرآة انعكس فيها اغترابهما بكل أنواعه وأبعاده ورموزه حـاولا مـن خلاله أقصد " الجنس " أن يثبت كل منهما وجوده المنتفي في نفسه وفي بلده ولكـن حتـى هذه العلاقة بدل أن تمنحهما الثقة والعطف تعمق مأساتهما وتضاعف حدتها في كونها :

العلاقة غير شروعة أولا يطاردها الدين العادات ، والتقاليد والقـانون ، وعلاقـة مبتـورة تجمعت فيها أحاسيس مريضة لم تكن أكثر من لحظة هروب إلـى الأمـام والقفـز علـى الحواجز ، فمريم وهبت جسدها لأستاذها هربا من طليقها وعمها ووضع مجتمعها لا غيـر ولم تكن بالنسبة لديه إلا اللحظة التي يفرغ فيها شبقه المهووس المعجون بجراحات السنين الحبلى بهموم الأيام ، ولذا لم تثمر علاقتهما الجنسية رغم عدة لقاءاتهما .

أما أهم النتائج المتوخاة هنا فهي كالآتي :

1- جاء الجنس هنا مشحونا بطاقة تعبيرية مكثفة عبرت عن الإنسان المحطم فيما بعـد انتفاضة أكتوبر ودخول البلاد في حالة طوارئ التي أفقدتها توازنها النـادي والمعنـوي على السواء ، ونلمس هذا في مجمل الملفوظات المسـتعملة فيمـا بـين البطـال أنفسـهم (الحزن، الغربة ، الغثيان ، التمرد....) كما نكتشفها في نهايتها وانسحاباتهم المتكررة مع اللاستقرار واللأمن ويظهر هذا جليا في انسحاب مريم وانتحار أستاذها صرخة عظمـى موجهة ضد عبثية هذا العالم الذي نعيشه بعفويته حتى النخاع .

2- يكاد يكون الحديث عن المرأة أو الجنس في مواطن حديثا فلسفيا اصـطبغ بظـلال كثيفة أبعدته في كثير من الأحيان عن أبعاده الحسية والمرئية ليتلبس بمعان أخـرى تخـدم البناء الدرامي للرواية.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 284 .

كما قد تتلبس المرأة هنا بالمدينة نفسها التي يتعشقها الكاتب في رواياته ، هـا هـو أستاذ الفن الكلاسيكي بعد أن خرج من المستشفى يحمل في ذاكرته مـريم يحملهـا بـراد الجثث يقول: " **كانت هي المدينة ، هي الأشجار ، هي البنايات ، هـي الهـواء البـارد الساخن في الفراغ المليء بالتشوهات هي قطرات المطر البلورية التي كانت تتسرب إلى جسدي ، هي بحري المتوحد بين شواطئه المهجور** [1]"

ثالثا تجليات الوعي القائم في الجنس ومحك التجربة الوجودية

ملامح النظام الأبوي الإقطاعي

يمثل النظام الأبوي تشكيل اجتماعي ذو بنية فريـدة وذلـك حصـيلة ظـروف تاريخيـة وحضارية خاصة ، ومرتبطة بعصها ببعض، أكسبت موضوع الجـنس سـمات مميـزة يصعب فهمها دونما اللجوء الى فهم لبنات النظام الأبوي ذاته بين متون روايـات هـذه المرحلة ،والتي حددت فيما بعد تجليات الوعي الواقع الذي يستند الي التاريخ والحصـارة كمراجع هامة ،ولا يستطيع بدوره أن يغير هذا الواقع الحاضر ذلك لان هذا النـوع مـن الرجوع الي الموروث سلبي غير بناء لا يمكنه أن ينفتح علي رؤى العالم لعدم القدرة على مواجهتها أو استعاب مدركاتها ، وحتى نتمكن من ضبط مفهوم الجنس وأبعاده الدلالية في النظام الأبوي الاقطاعي نعرض أهم ملامحه التي من ثأنها ان تقربنا من مرادنا كالآتي :

العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي

قيمة الذكر والسلطة الذكرية

قيمة الشرف والبكارة في المجتمع الأبوي

تشيئ العلاقات الحنسية وتصدع ذوات الفاعلين

العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل النظام الأبوي

تغدو العلاقة بين الرجل والمرأة في ظل هذا النظـام الإقطـاعي دون المسـتوى الإنساني يسودها تظام التسـلط والقهـر ،وتأخـذ علـى المسـتوى اللاوعـي العلاقـة السادومازوشية ،فهناك من ناحية طرف قاس ،ظالم مستبد ينزل الأذى والعذاب بضـحيته ،ولا يستطيع أن يحس بالوجود الأ من خلال التحقق من ضعف الصحية الذي كـان هـو سببه ،ومن ناحية مقابلة يقع الطرف الراضخ العاجز الذي لا يستقر له تـوازن الا حـين

[1] الأعرج واسيني : سيدة المقام ، ص 32 .

بعجزه إزاءه فبلا شك بأخذ الرباط الانساني بينهما "**منحى العنف والعدوانية عوصا عـن الحب ويأخد منحى سادية الأنوية بدل التوازن والتعاطف والاعتراف المتبادل** "،ويـذهب الباحث مصطفى حجازي إلى أبعد من ذالك في أن وضعية السادومازوشية فـي لاوعـي الانسان دلالة خصاء و هو في الأصل السمة المميزة لجنسية الطفل بالمقارنة بجنسية الأب الذي يمتلك الأم ،ويفرض قانون التحريم على العلاقة بينها وبين الطفل ممـا يـؤدي الـى تحويل جنسيته نحو الخارج ، نحو امرأة بديلة، وهذا يعني أن قانون الخصاء الذي يفرضه الأب على الطفل هو الذي يدفع به الى النمو والتطور الى أن يصبح مثل أبيه ويمكـن لـه في ذالك الوقت الحصول على امرأة كزوجة له وتمر هذه العملية عبر ما أسـماه الباحـث بالتماهي ، يأخذ فبه الولد صورة الاب الأطار المرجعي للمحاكاة بغيـة تكـوين نمـوذج مشابه له ويتمتع بالصفات نفسها التي يتمتع بها الوالد ،لكن مع صورة الأعجاب "**تتضـمن شحنة عدوانية تتمثل في الرغبة في القضاء عليه ،فاذا كانت العدوانية شـديدة ،وكـان الحب شديدا في آن معا اتجاه الأب عجز الطفل عن المرور بعملية التماهي هذه بشـكل اجابي وظل مثبتا في مأزقه الموقعي ،وبالتالي يستقر في حالة خصاء ،حالة هيمنة الأب ،،وهنا تتزايد العدوانية الى الذات على شكل مشاعر مفرطة من خلال تكوين أنـا أعلـى قاسي وصارم** " وهي- المشاعر المحبطة – من تعطيه طاقات سادية تجد مرتعا لها حـين يكبر ويجد من يفرغ فيه هذه الشحنة وليس أقرب له حينها من الأنثى كزوجة أو أخـت أو أم بوصفهم قصر يتمتعون بمازوشية تساعد على سيادته لمريضة . يعزز هذا المنظـور على الدكتور علي ريغو في كتابه – التحليل النفسي للذات العربية – حتى يرى أن المـرأة في هذا النظام أكثر العناصر " **تحمل الاضطهاد وأنها الشاشة التي يسقط عليهـا الرجـل في طلبه للتفريج النفسي والتوازن ، نقائصه ومشاعره بالخصاء الذهني** [1]" .

وطبعا ينشأ هذا التحمل للاضطهاد عن تركيبة مازوشية تمتعت بها المرأة أيام طفولتها حينما أدركت أنها أدنى درجة من الذكر ،وأقل حضا منه في ظل النظام الأبوي الإقطاعي فالولد هو الذي يحمل اسم العائلة ويعمل ولا خوف عليه من الفضيحة وينظر عليـه علـى أنه استمرار على وجود الأب وتخليدا له كما يعد عونا وجاها له لمساعدته على الإنتـاج ، وإدارة البيت والسهر على الأخوات وهي بدورها محل الخطر الداهم والعـورة الواجـب

[1] ريغو علي : التحليل النفسي للذات العربية ، أنماطها السلوكية ، والأسطورية ، ص 70 .

سترها على الدوام .وهوما نلمسه بشكل جلي في متن الرواية المقدمة للدراسة وخصوصا بين مريم وزوجها حمودة أو بين الأم وزوجها فالزواج في الرواية يشكل وعيا قائما يسهم في بقائه الواقع رغم الححات الظروف غير مرة بفك عراه

قيمة الذكر والسلطة الذكرية في النظام السلطوي الإقطاعي يغدو غاية الإنجاب الأولى اقتصادية بحتة ، فكل مولود هو مستقبلة يد عاملة تساعد الأب في الشغل ، وضمانة اقتصادية في العجز والشيخوخة ، والرغبة في الأولاد ولا سيما في الذكور بشكل خاص ذات جذور عميقة في المجتمعات الدينية والاجتماعية فهو من يمنح الأسرة " **سلطة وتقديرا ودواعي للافتخار** [1]" .

الشيء الذي دفع العديد من الكتاب أ يصرخوا بلا هوادة أن وجدوا في دوامة المجتمع بسبب دفع عائلة الجوع والظلم أحيانا ، فهذا الباحث هشام شرابي يورد ملخصا لشاب تونسي مفعم بأسى عميق يقول :" **من منا نحن العرب يزعم بأن عائلته والبيئة التي عاش فيها قد أرادته وقبلته وأحبته، واعترفت بذاتيته ؟ لا أحد بكل تأكيد ... إذا كيف يمنك للإنسان أي يكون محبوبا عندما ينحصر وجوده في كونه شيئا مفيدا جرى إنتاجه من أجل استمرار العائلة ، وضمان شيخوخة الوالدين أو من أجل إرضاء كبرياء الأب الذي يثبت رجولته بكثرة أطفاله** [2]" .

وهذا يقودنا إلى أن قيمة الأبناء يتمتع بها الآباء أولا ثم تورث هذه القيمة بعد وفاة الآباء إلى الذكور من الأبناء عدا الإناث ، يتولون إدارتها نظرا لما يتمتعون به من تربية جسمية أهلتهم لهذه الريادة أولا ولطبيعة النظام الأبوي ثانيا الذي يؤهل المرأة لأن تكون المحضن الذي سيربي الجيل القادم نفسه بلا تأفف أو ضجر الأمر الذي تجد فيه هي نفسها التعويض عن الكثير من مشاعر النقص واليأس والتهميش الذي تحس به في كنف الزوج، ففي الإنجاب ورعاية الأولاد ضمان البقاء ، وطرد شبح التطليق ــ وقد يحدث هذا مع ولادة الذكور بالذات أما إذا كانت الزوجة مئناثة فهذا يجعها تنزل أسفل الدركات ومعرضة للتشريد والضياع والطلاق .

---

[1] المرجع نفسه ، ص 52 .

[2] شرابي هشام : مقدمة لدراسة المجتمع العربي ، ص 31 .

ويغذي هذا الرأي ذاته المجتمع الذكوري الذي يرى الفضل كل الفضل للرجل بسـبب الحمية والرغبة في تكوين عصابات لإرهاب الأقـارب والجيـران ، أو بسـبب الطمـع والاستغلال مستقبلا .

قيمة الشرف والبكارة في المجتمع الأبوي :

في مجتمع ذكوري يسوده التسلط والقهر تغدو المرأة من أوضح الأمثلة على وضـعية القهر بكل أوجهها وديناميتها ، ودفاعيتها وفي وضعيتها تناقضات المجتمـع إنهـا أفصـح معبر عن العجز والقصور وعقدة النقص والعار ، ففي وسط هذا الجو يختصر كيانها كلـه في جسدها ، الذي يتحول إلى مجرد أداة لإنجاب الأولاد وقيمتها تتحدد في درجة خصوبة رحمها وحينما تستنزف هذه المرأة تهمل ويتحول الرجل السيد إلى غيرها ويغدو للشـرف قيمة عظمى فهو يركز على عفافها الجنسي المتمثل سطحيا بغشاء البكرة وهذا الشرف هو شرط أساسي لاستمرارية أصل الدم الأبوي ، وهو الشرط الذي لا بديل له لخلود العائلـة فلا مكان في العائلة الأبوية للطفل اللاشرعي ، ولتحقيق هذه الاسـتقامة الجسـدية يتخـذ المجتمع عدة احتياطات صارمة منها فصل الجنسين منذ الطفولة حجب المرأة عـن كـل أجنبي عن العائلة ، تضييق دائرة الاتصال والاحتكاك ، عدم البروز أمام الرجـال ، عـدم التبرج والزينة أمامهم ... وينشأ هذا المفهوم ذاته من اعتبار الجنس طـابو خطيـر يلفـه الخوف والتكتم الشديدين ، وموضوعا محاطا بخجل وحياء كما يتصف بـالألم والفوضـى والغموض ،وعلى التربية البيتية أن تركز قدر الإمكان على إبعاد عقول الأبناء على هـذا الموضوع وصرف أذهانهم عنه بشتى الوسائل علمية كانت أو بدائية فـلا غـرو أن تعـد المرأة هنا عورة في نظر هذا النظام السائد ومن أجل سترها تأتي الزواج المبكر قبل سـن البلوغ لأنها تعتبر عورة يجب سترها بأسرع فرصة ممكنـة ، وحتـى لا يفوتهـا قطـار الزواج فتصبح عانسا تجلب العار لأسرتها وعبا على والدها وإخوتها وهـذا يقيـد جسـد المرأة ليؤجر جنسيا واقتصاديا لمصلحة الرجل بالدرجة الأولى عن طريق فـرض السـتر والعفة المجبرين خلال القوانين الاجتماعية التي يتولى إدارتها الذكر .

يرى الباحث مصطفى حجازي أن العفة في مثل هذا النظام تلزم طرفـا واحـدا دون الآخر، وطبيعي أن يقع الغرم كله على المرأة فهي " **المذنبة دائما، مذنبة إذا استسـلمت**

للإغراء قبل الزواج ، ومذنبة إذا حرمت المتعة رفقة زوجها ... ومذنبـة هـي إن لـم تنجب، ومذنبة هي إن لم تنجب الذكور، تتحمل المرأة الوزر كله [1]".

أما الرجال فبإمكانهم غزو الحصون الأخرى ويفـاخرون بهـذه الغـزوات الخطـرة المخزية ، وهذا يعني أن النظام نفسه بحكمهم أسيادا يمنحهم الاتصال الجنسي مـع غيـر زوجاتهم ولا يسمون ذلك خيانة بل " **يعدونه فحولة ، وشجاعة ، وغير ذلك من الفضائل الذكورية وفي كل الأحوال يعاقبون بشدة كل من ساعد هؤلاء الغرباء من سـاعد علـى اقتحام الحصن ، يعاقبون زوجاتهم قبل أي أحد** [2]" .

هذه الازدواجية بلا شك ستدفع إلى انتشار دور البغاء والمواخير التـي يقـرع فيهـا الرجال كؤوس النسيان ، ويحرقون شبقهم على أجساد النساء اللواتي ذهبن ضـحية هـذه الازدواجية المفرطة في تمييز عالم الذكور على عالم الإناث وتسييد أحدهما علـى الآخـر بفرض قانون العفة على المرأة وإلزامها به على غير الرجل .

غير بعيد عن هذا وقف المجتمع الجزائري هذا الموقف نفسه ، وتمثل هـذه التعـاليم التي أسلفنا ذكرها خصوصا فيما بعد الاستقلال ، بعد أن منيت المرأة بخيبة أمل قصـوى في إمكانية تحريرها من نير التقاليد الفاسدة كما تحررت البلاد من براثن الاستعمار الغاشم فعادت هي الأخرى إلى أحضان العائلة البطريكية حيث تجتمع جميع المنتوجات البشـرية حول الأب .

فهو له الحق في التزويج والتطليق والعتق والوصاية والتبني ويؤكد هذا الرأي الدكتور مصطفى بوتفنوشت حيث يقول : " **كشـفت الدراسـات المهتمـة بالعائلـة الجزائريـة الخصائص التالية :**

1- العائلة الجزائرية هي عائلة بطريكية ، الأب والجد فيها هو القائد الروحي لجماعة العائلية وينظم فيها أمور تفسير التراث الجماعي ، وله مرتبة خاصة تسمح له بالحفـاظ وغالبا بواسطة نظام الحكم على تماسك الجماعة

2- العائلة الجزائرية هي عائلة الكناتية النسب فيها للذكور ، والانتماء أبوي وانتماء المرأة أو الأم يبقى انتماؤها لأبيها ، والميراث ينتقل في خط أبوي ينتقل من الأب إلـى

---

[1] حجازي مصطفى ، التخلف الاجتماعي ، سيكولوجيا الإنسان المقهور ، ص 215 .

[2] بوعلي ياسين ، الثالوث المحرم ، دراسة في الجنس والدين ، والصراع الطبقي ، ص 108 .

الابن الأكبر حتى يحافظ على صفة الانقسام للتراث [1]" . والشـرف هنـا هـو شـرف الجماعة وأي خرق لهذا النظام يؤدي حتما إلى نزاعات مفتوحة وانطلاقا من هـذا يتربـى الطفل من صغره حسب توجيهين : الخطر الممكن الذي يمكن أن تـؤدي إليـه المـرأة ، ومبدأ التساوي أو التشابه الموجود بين كل النساء أمهات ، خالات ، عمات ، أخـوات ... وتجد الأم وضعيتها من خلال إنتاجها الديموغرافي ، فكلما أعطت الذكور أكثر من الإناث كلما ازداد تحسن وضعها في عائلة زوجها وحتى ولو كانت أجنبية أصـلا عـن العائلـة المنقولة إليها .

وطبيعي جدا أن تزدوج القيم في هذه الفترة بين قيم تحكـم السـيطرة علـى المـرأة وتختزل عقلها وجسها وقيم أخرى تتيح للرجل قيم أكبر في امتلاك جسـد المـرأة جنسـيا وبيولوجيا واقتصاديا لمصلحته فلا يعد خائنا إذا اتصل بغير فراش الزوجية ولا يعد فاسـدا إذا تردد على دور البغاء ووحدها المرأة من يحمل آثار هذا الفعل الجنسي المشترك وهـذا يعني أن علاقة الرجل الجنسية بالمرأة في هذه الفترة " **تسودها الأنانية الذاتية إنه لا يفكر إلا في نفسه ومتعته والمرأة ليست سوى أداة لهذه المهمة تماما كما علاقـة اسـتغلال الرجل الكادح فيها مجرد أداة للغنى وزيادة الثروة ، وكما يتخذ الرجل من ضعف المرأة وقلة حيلتها مبررا كي يستغلها كذلك يفعل الإقطاعي بالفلاح البائس العاجز في نظره إلا للعمل المضني** [2]" . في الوقت الذي يجب أن يكون الجنس عملا إنساني يرتبط بكيـان الإنسان لا من أجل التناسل وفقط بل من أجل إنماء الجانب الروحي في الإنسان وتفجيـر طاقات الإبداع لديه ، يقول الباحث بيتر فليشر " **إن البحث عن الحب هو إنما هـو بحـث لمعرف الذات ورغبتنا في الحب هي رغبتنا ، لا يعترف بنا من أجل ما نفعل ولكن مـن أجل ما نكون** [3]"

تأتي كما العذرية في مثل هذا النظام السائد دليل شرف قاطع تحاسب عليه المـراة بقسوة وعسر بينما يعفى منه الرجل فلا يسأل عما كان يفعل من قبل وهن يسـألن ، هـذا التمييز المغلوط لمفهوم الشرف هو الذي دفع نوال السعداوي إلى التسـاؤل عـن مفهـوم الشرف "فهل **هو مجرد المحافظة على الأعضاء الجنسية حتى ولو كانت تكـذب ،وهـل**

---

[1] بوتفنوشت مصطفى ، العئلة الجزائرية ، التطور والخصائص الحديثة ، ص 37 .

[2] حجازي مصطفى ، التخلف الاجتماعي ، سيكولوجية الإنسان المقهور ، ص 215 .

[3] نقلا عن نوال السعداوي : المرأة والجنس ، ص 152 .

الشرف خاص بالمرأة وحدها دون الرجل " ولهذا يحرص الرجل على رؤيـة الـدم ليلـة الزفاف ، الأمر الذي لايخلو من رغبة في التسلط على النساء ،وإمعانا في تكريس وضـع أقطاعي متردي تزداد فيه فجوة البعد بين المرأة والرجل "**ويأخذ الجـنس بينهمـا شـكل العملية الجراحية** "

تشيئ العلاقات الجنسية وتصدع ذوات الفاعلين :

يأتي التشيئ chosification في العلاقات الجنسية ضمن المرحلة الثانية علما أن من أعلام الوعي القائم الذي أفرزته ظروف ما بعد الانفتاح ويشكل في بنيته الداخليـة مركبـا يصعب الفكاك منه أو الخلاص ، والتشيئ كما عرفه مصطفى حجـازي " هـو اختـزال وجود كائن إنساني إلى المرتبة التشيئ والتألق هذا المصطلح بعمليـات التبخـيص التـي تصيب قيمة الإنسان [1]" . وتشيئ العلاقات الجنسية هو فقدانها قدسيتها وما تستوحيه مـن تقدير ليتحول بذلك أحد أطرافها إلى مجرد أداة أو رمز يفتقـد خصوصـيته واسـتقلاليته ويدمج ضمن مخططات متنوعة وهذا يقودنا إلى اعتبار التشـيئ " **علـى صـلة بانهيـار العلاقات الإنسانية التي تقوم على الاعتراف بغيرة الآخر** [2]"

ويحث هذا النوع من الاختزال أساسا كرغبة ملحة لإعادة بنا تصدع الذات الفاعلة ول على حساب ذات مغلولة مقهورة ، ذات فقدت معالم هويتها وراحت تبحث عنهـا ضـمن توليفات أخرى تمكن خارج ذاتها ، ولكنها تقع معها في الفعل ذاته ، وليس أسهل هنا مـن الجنس لإثبات هذه الهوية الضائعة .

وقد استطاع الروائي واسيني الأعرج أن يرصد هذه ملامح النظام الأبوي بشكل جلي وواضح في أفعال وسلوكات شخوصه الروائية التي فقدت هويتها فيمـا بعـد الانفتـاح ، واتسمت بوجه عاطفي رهيب من جهة وإدانة نفسية قصوى من جهة أخرى ناجمـة عـن عجزه الدائم أمام تخطي هذه البنى السائدة التي تشكل خلفية إيديولوجية والتي بدورها تحدد وضعه الاجتماعي و السياسي والفكري الذي منيت به البلاد .وقد فضحت هـذه الملامـح عناصر هذه البنى الاجتماعية ذاتها كالزواج والشرف ضمن وضع ذكوري محكـم ففـي رواية سيدة المقام تقف مريم راقصة البالية لتعلن أن الزواج فـي مدينـة فقـدت بريقهـا وأضاعت معالم هويتها " **إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية ومأساة جديدة تضاف إلى**

[1] حجازي مصطفى ، التخلف الاجتماعي ، سيكولوجية الإنسان المقهور ، ص 256.

[2] المرجع نفسه، ص 256 .

عمق الهزيمة التي تكبر معنا مثلما تكبر فضاءات عيوننا [1]" ، ووسط هذه الأجواء ينظم الرجل " **يركض وراء أنثاه في أغلب الأحيان ليس ، ولكن ليفرغ فيها جحيمه وكبته بعد سنة أخرى يعطيها ظهره في الفراش ، وتموت الحميمية تحت همجية اللحظة المقهـورة وبعد سنة أخرى يبدأ بحثه المحموم عن امرأة أخرى تكمل دينه وشهوته** [2]" ، فيـأتي الجنس هنا فعلا آليا يتخرج عن قوى الإنسان وأفعاله ، ليعكس فيما بعـد ضـياعا نفسـيا مهولا ، فحين تقدم مريم على الزواج من موظف بريد تعرف في قرارة نفسها أنها كانـت مجبرة على القبول تقول " **وجدت نفسي في لحظة من اللحظات مجبـرة علـى ارتكـاب الحماقة التي لم أصنعها أنا** [3]" فزواجها لم يكن أكثر من هروب مـن واقـع مريـر لـم تشارك فيه مريم في صياغته قط إنه واقع بلادها فيما بعد الانفتاح وواقع عمهـا العبـاس الذي يسكنه هوس الدروشة ، كذا ظروف بيتهم ، وواقعهم الاجتماعي المـزري ، والـذي تلخصه والدتها قائلة " **يابنتي ، حياتنا صعبة أنتي قلبك حار لا تحبين الذل الرجـل رجـل عمك العباس صار مقلقا ، وعقله يزداد تدهور ، نزع كل شيء من حجرته ، اللوحـات التي على الحائط السداريات اشترى حصيرا من أحد الباعة الجوالين ، حيطان الصالون صارت مثل الهيكل الميت ، وعندما أن أنزع عش العنكبوت الذي ملا الزوايا قال لي ... هذه مخلوقات الله لها حقها في الحياة ما لنا هذا الحق ، وضعت يدي على يده ، وقلـت الله يهديك يا رجل إحمر وجهه من المفاجئة يدي على يده ؟؟ القيامة ، كل شـيء مـر بسرعة** [4]" لتجد مريم نفسها بعد كل هذا حزينة بزواجها ، تشعر في أغلـب الأحيـان بالقلق والغثيان تفضحه علاقتهما الجنسية ، وبالأخص ليلة زفافها التي تقاسما فيها أعنـف مشاعر الإحباط والقسوة ، فحين مد يده إليها صرخ قائلا " **اليوم نفريوها ؟؟ يا أنا يا أنتي ... مرمدتبني ، شوهتيني ، بهدلت يني ، التفجيج اتناعك أنزعه عنك اليوم هه ؟؟ روح يا ولد الناس ، مارس جنازتك ، وعادتك السرية أنت متعود ... يا الكلبة بنت الكلبـة ، وحد الرخيص ، بلا ربي اليوم لن تفلتي مني** [5]" . فمثل هذا الجوار لا يدور سوى بـين شخصين فقد كل منهما بوصلة الوصول إلى الآخر أو كائنين خاليين من كل معالم الحياة ،

---

[1] الأعرج واسيني : سيدة المقام ، ص 101 .

[2] المرجع نفسه ، ص 102 .

[3] المرجع نفسه ، ص 102

[4] المرجع نفسه ، ص 103 .

[5] المرجع نفسه ، ص 111 – 112 .

يعتريهما في كثير من الأحيان قلقا وجوديا نتج عن إحساس كل منهما بالاختزال والتشـيئ لتتوج في الغالب هذه العلاقة بفعل عدواني تدميري يوجه أحدهما إلى الآخر مثل ما نـرى بين مريم وحمودة تقول مريم " **قبل أن أنهي جملتي الأخيرة نزل بيده الثقيلة على خـدي الأيسر ، شعرت بأصابعه ترتسم الواحد بعد الآخر ... لا بد أن تكون بعد تلـك الضـربة تراكمات 15 قرنا ... ثم أخذني من شعري وضري رأسي على الحـائط ... لـم أشـعر مطلقا بألم ولكن عندما تركني جلست على السرير ولم أتفطن لهول الضـربة إلا عنـدما ملأت ملوحة الدم فمي**[1] " ، " **صعدت على السرير قبضته من شعره مثلما قبضـني ... صفعني مرة أخرى بكل قوة حتى تدحرجت من على السرير أنـا بـدوري** [2]"، إن هـذا العنف الممارس بين الطرفين بنوعيه المادي والمعنوي، يظل الوسيلة الوحيد للإفلات مـن مأزقها، ومن خطر الاندثار الذي يتضمنه هذا المأزق أو " **السلاح الأخير لإعـادة شـيء من الإعتبار المفقود إلى الذات من خلال التصدي مباشرة أو منـاورة للعوامـل التـي يعتبرها مسؤولة عن ذلك التبخيس الوجودي الذي حل به** [3]"، فلغة العنف بـين مـريم وزوجها جاءت لغة للتخاطب الأخيرة والممكنة حينما أحس كلاهما بالعجز عـن إيصـال صوتهما إلى بعضهما البعض بوسائل حضارية راقية، فترسبت لدهما قناعة بفشلهما أمـام اعتراف كل منهما بكيان الآخر وقيمته من جهة، ومن جهة أخرى حالة التعبئـة النفسـية التي هيئتهما للصراع منذ البداية، وليس من السهل أن ينتهي فعل التدمير العـدواني عنـد هذا الحد فحسب، بل يتعدى إلى حد التصفية الجسدية لكل ما ينتج عن لقائهمـا الجنسـي، تقول مريم " **هه لو يأتي هذا الطفل سأخنقه في الفراش سأقتل نفسي إن لم يمت، طفـل غير شرعي** [4]"، فهي تقر سلفا بلا جدوى هذه العلاقة وما ستثمره سـلفا لـذا وقبـل أن تخرج من البيت بعد أن طلقها زوجها تتأمل الدفتر العائلي ثم تمزقه مزقا صغيرة " **فكـرت أن أرميها على وجهه ولكنني عدلت على الفكرة ورميت الوريقات** [5]"، إن تشيئ العلاقة الجنسية بين مريم وحمودة كقالعة أساس في محور وجود الإنسان أفرز تصدعا مهولا فـي ذواتيهما، فحمودة بعد فشل زواجه يصوره الكاتب بصورة المتدين المغشوش الذي لم يجـد

---

(1) المرجع نفسه ، ص 110 .

(2) المرجع نفسه ، ص 112.

(3) حجازي مصطفى ، التخلف الاجتماعي ، سيكولوجية الإنسان المقهور ، ص 137 .

(4) مرجع سابق ، ص 116.

(5) مرجع سابق ، ص 118 .

أكثر من الدين كتعويض وهمي للخروج من أزمته فقد رأته مريم فـــي المحكمـــة " لحيتـــه انسدلت كانت سوداء مقل القطران يختبئ داخل قوفيته(جلابيـــة) بيضـــاء وقبعـــة أفغانيـــة متسخة، العجيب في هذا البدء كلما أخفق المرء في حياته التجأ إلى ربه يتعشقه بالكثير من النفاق لا بد وأن الله قد مل هذه الوجوه الكئيبة [1]"، بل ويتحول على شخص دموي يتوعـــد مريم أكثر من مرة بالقتل إن وجدها وحدها، ومريم تنخرط يدورها في علاقـــة جديـــدة مـــع أستاذها، تملأ حياتها رائحة الويسكي والخمر واللقاءات الجنسية المتكررة بلا مبرر شرعي، تنتهي في الأخير بموتها وانتحار عشيقها من على جسر تليملي كإعلان على لا شرعية هـــذه العلاقة نفسها التي ضمت كائنين متعبين تنخر عقولهما بذور النهلستيين، والعبثيين .

فالجنس هنا الوعاء الشفاف الذي يعكس ما بداخل حمودة ، وتكشف مـــريم ليلـــة الدخلـــة حينما أقدم على ذبح أصبعه لإيهام الناس بدم البكارة ومحاولتـــه الوحشـــية فـــي محاولـــة اغتصابه حقه الشرعي منها ، أنه شخصية مهزوزة تعاني حالة قصـــوى مـــن الانفصـــام الشيزوفرانيا ، الذي يعرفه الدكتور محمد خير الزاد على أنـــه " **تـــدهور فـــي الوجـــدان ينعكس في الاضطرابات الأخرى مثل التفكير والإحساس والانسحاب من الواقع** [2]"

وأهم الميزات التي تميز بها الفصامي أوردتها الكاتبة غادة السمان في كتابها صـــفارة إنذار داخل رأسي تقول هي :" **عدم نضج الشخصية أناني ، فاقد للمفهوم الإنساني لكلمة (مصلحة) يجدها فقط في رغباته الدنيا ، لا يتحمل مسؤولية ما يقول وما يفعـــل يهـــرب من مواجهة الحقيقة ويتحايل عليها بكافة الأساليب الواعية وغير الواعيـــة ، يســـتعجل اللذة الفردية الحسية والمادية لا يتعلم من خبرته غير قادر على اتخاذ قـــرار وعـــاجز على تنفيذه ، عاجز عن تقبل النقد أو الحوار الحر ... فاقد الانسجام مع الواقع والتطابق مع معطياته الواقعية ... عاجز عن إمكانية وجود أي وجهة نظر غير وجهة نظره** [3]" ، **وهذا يعني أن أفعال الفصامي متخرجة عن قواه العقلية لذا يلجأ في كثير مـــن الأحيـــان إلى أن يتصرف بغير ما يؤمن ، كما أن أهم أعراض الفصامي " الانسحاب من الواقـــع ، والأوهام ، والهلاوس ، والهذاءات الإضطهادية ، والإضطراب في الإدراك ، والنرجسية والجنسية المثلية ، والشبقة الذاتية ... ويتكون لدى الرفض عـــالم حيـــاتي وهمـــي ...**

---

[1] مرجع سابق ، ص 119 .

[2] الزراد فيصل محمد خير ، الأمراض العصبية والذهنية ، الاضطرابات السلوكية ، دار القلم بيروت ، ط1 ، 1984 ، ج2 ، ص 14 .

[3] السمان غادة ، صفارة إنذار داخل رأسي ، منشورات غادة السمان ، دار القلم ، بيروت ، ط2 ، أكتوبر 1985 ، ص 164- 165

ويتوافق بسهولة مع هذا العالم الخيالي [1]" ولا أخال هذه الصفات نفسها بعيدة عن حمودة ، فهو يعاني من مشاكل الخصي أو العجز وعدم الكفاءة الجنسية ، الأمر الذي " يدفعه إلى إخفاء هذه المشاعر من خلال سلوك جنسي يتسم بالعدوانية والعنف [2]" فهو قد أقدم على ربط زوجته على السرير ، ووضع كتانة بيضاء في فمها وضاجعها بشكل حيواني مقرف لتهدأ بعد ذلك ثورته ، وليعود بكامل رجولته أمام الآخرين خصوصا الأم ومن جديد يعود إلى عاداته القديمة تقول مريم :" **يتركني أنام ثم يدخل إلى الحمام يشقشق قليلا بعادته التي أصبحت غير سرية ، ثم يأتي لينام قرير العين** [3]" وهو المثقف الواعي المدافع على حقوق الفقراء من الناس .

يسفر علماء التحليل النفسي مرض الانفصام على انه نتيجة لصدمات ونكوص للمراحل الجنسية الأولى في حياة الفرد وصراع مستمر بين الأنا والعالم الخارجي مما يجعل الفرد يكبت طاقته الليبيدية للداخل عوضا عن توجيهها للخارج يحدث ذلك على حد تعبير الدكتور فيصل محمد خير الزاد " **عندما يكون عالم الوالدين مشوشا ، وممتلئا بالمعاني غير المفهومة ، والسلوك الغامض** [4]" كما يرشح الدكتور العائلة ذات السلطة الأحادية والتي يكون فيها الأب المهيمن ، للقيام بهذه المهمة المرضية ، فهي العائلة التي يربى فيها الطفل على السلوك المزدوج ولا يستطيع أن يميز بين السلوك السوي وغير السوي ومن ثم يعاقب أو يكون عرضة للعقاب مهما يفعل ، ومن هنا يتعلم أن الطريقة السليمة هي ألا يفعل شيئا ومن هنا " **ينشأ الفصام على أنها استمرار لاكتساب الطفل هذا النوع من التفكير المشوش** [5]" ، هذا الفصام هو الذي يدفع الإنسان المشوش إلى حصول على اللذة الجنسية من خلال إيقاع الألم والقسوة على الطرف الآخر وقد يكون التعذيب " حسيا كالضرب أو إسالة الدم أو تشويه الجسم أو القتل أحيانا [6]" فحمودة وهو يوقع العذاب على مريم يوقع في الوقت نفسه شهادة إثبات مرضه الفصامي وانحرافه الجنسي

---

[1] محمد الجوهرية ، عايدة فؤاد ، وغيرهم المشكلات الاجتماعية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 1995 ، ص 282 .

[2] الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 115 .

[3] المرجع نفسه ، ص 116 .

[4] الزراد فيصل محمد خير ، الأمراض العصبية والذهنية ، الاضطرابات السلوكية ، دار القلم بيروت ، ط1 ، 1984 ، ج2 ، ص 25 .

[5] المرجع نفسه ، ص 25 .

[6] المرجع نفسه ، ص 219 .

الذي تربى عليه وسط عائلة ذات بنى مستحدثة فقدت هويتها الأصلية ، كما تعثـرت فـي الوصول إلى بنى حديثة معقلنة تخرجها من هذا المأزق .

في تصوير الكاتب لهذه النماذج المنمطة عرض شامل لمعالم لوعي الواقع في هذه الفترة والذي يسوده بنية المجتمعات المستحدثة فلئن تغيرت العائلة الجزائرية فـي شـكلها التقليدي، فإن مضمونها ظل أبويا تعتمد السلطة والهيمنة والتبعية الحجـر الأسـاس فـي علاقاتها الاجتماعية وتتمحور مقولتها المركزية على " **ضياع الفرد في العائلة التي يهيمن عليها الأب والمجتمع القائم على الأبوية المستحدثة ، وتتكاثف هاذين الطرفين في وجه إمكانية تحقيق الذات** [1]". مما يساعد على شيوع مواقف غيـر عقلانيـة وخرافيـة فـي صفوف الناس، الأمر الذي يؤدي إلى إحكام سيطرة الوضع القائم علـى النـاس وجعلهـم يرفضون أي تعبير .

في مثل هذا الوضع يأتي الجنس " التابو المحرم " الذي لا يجوز الحديث عنه محكـوم بسيطرة محكومة التقدير يدعوها الدكتور مصطفى حجازي بالكبتRefoulement وهـي الأولوية الدفاعية الأساسية بواسطتها " **يتمكن الأنا الواعي من طرد الرغبـات، والأفكـار والانفعالات المصاحبة لها خارج حيز الوعي، طردها إلى اللاوعي هربا مما يسببها لهـا الوعي من قلق، نظرا لتعارضها مع رغبات أخرى، أو مع أوامر الأنـا الأعلـى الـذي يرفض تزمتا خلقيا صارما على الشخصية** [2]"، ولكن هذا المكبوت لا يظل متخفيا طـوال السنين، بل يعود إلى الظهور في شكل اضطرابات نفسية وجنسـية يصـعب إشـباعها أو الوقوف في وجهها آنذاك، كما رأينا عند حمودة، ويكاد يكون الكبت النقطة الهامـة التـي يتكأ عليها المجتمع الأبوي المستحدث في بناء نفسه وتشييد إنجازاته، فـالمكبوت جنسـيا وحده القادر على العطاء، والتسامي في كبته من حالة إلى أخرى تعوض جوعه الجنسـي، فالاشباع الاقتصادي ينسيه مادته الأولى وما هو ما أسماه فرويد بالتصعيد، حيـث تحـول إهتمامات الرجل أو المرأة في التفكير في إشباع حاجاتها الجنسية إلى التفكير فـي تشـييد حضارة متمدنة كمعادل موضوعي يجسد من خلاله اللاتوازن الداخلي الذي يعيشه .

---

[1] شرابي هشام ، النظام الأبوي وإشكالية التخلف في الوطن العربي ، ص 66 .

[2] حجازي مصطفى ، التخلف الاجتماعي ، سيكولوجية الإنسان المقهور ، ص 281 .

رابعا : تجليات الوعي الممكن في الجنس ومحك التجربة الوجودية :

يأخذ الجنس في الحلقة الثانية طابع البحث عن الوجـود وتوكيـد الـذات الضـائعة ، ويحمل في الوقت نفسه مشروعا لوعي ممكن يحمله الكاتب أفعال وسـلوكات شخوصـه الروائية باعتبارها أصوات مستعارة من صوت الكاتب نفسه ، ويتجلـى هـذا المشـروع ضمن مظاهر عدة أهمها :

1- الجنس وتراجع النظام الأبوي .

2- تحرير خطاب الجنس من عقدة اللإثم والتخجيل .

1- الجنس وتراجع النظام الأبوي:

يرى الدكتور هشام شرابي أن المراحل الإنتقالية هي فترات حبلى بالأزمات ولكنها في آن مشبعة بالتجديد " **إن كل فترة تاريخية هامة لهي حقبة انتقالية، إنها وحدة نقيضـين الفناء والبعث، ففي سياق عملية التحول، وهي وحد بيد أنها تحوي النقـائض، ينبثـق نظام اجتماعي جديد، ونمط إنسان جديد** [1]"، وبهذا تشكل نقطة تراجع السيطرة الأبويـة في مجال الدلالة الاجتماعية للمرحلة التي يؤرخ لها نص جسر عبور لميلاد نظـام جديـد يتساوى فيه الجنسين، وتأخذ فيه السلطة مبدأ الشراكة لا الإلغاء وبالتالي تنحصر خطـاب الجنس المشحون بهاجس ذكوري صرف ليسمح بحرية أكثر اتساعا للوظـائف الجسـدية التي يتمتع بها كلا الطرفين ، يقول ميشيل فوكو:" **إن الجنس يمارس وظيفة أخرى أيضا، تخرق الوظائف الأولى ، وتدعمها إنه دور عملي هذه المرة أكثر منه نظـري ، بالفعـل عبر الجنس، .. يجب أن يمر كل امرئ حتى يصل إلى معقوليته الخاصـة...إلـى كليـة جسده ...وإلى هويته** [2]" .

وبتراجع النظام الأبوي القائم على القهر القمع يزداد مفهـوم الجـنس بهـذا المعنـى اتسعا وخصوبة ليولد الإنسان المشبع جنسيا والقادر علـى اسـتعادة دوره الحضـاري والبناء والتشييد .

نلمح هذا المشروع يلح على الكاتب في جميع رواياته الأخيرة فيما بعد الانفتاح والـذي يسعى من خلاله أن يؤسس وعيا ممكنا تبشر به علائق الأبطال فيما بيـنهم كـذا خـواتم الروايات نفسها التي جاءت لتؤكد إمكانية قيام هذا الوعي ، مع الملاحظ أن هذا المشـروع

---

[1] شرابي هشام ، النظام الأبوي وإشكالية التخلف في الوطن العربي ، ص 173 .

[2] فوكو ميشيل ، إدارة المعرفة ، تر: مطاع الصفدي ، ص 155 .

ذاته ظل إلى حد بعيد هاجسا نظريا لا غير ، يطارده الكاتب بأساليب متنوعة ، ف طـور بلغة فنطازية مغرفة في يوتوبيا حالمة ، وطور آخر يتدخل قصري يفرضه على أحـداث الرواية ، يسيء من خلالها إلى بناء الرواية أكثر مما يصلح ، فتظـل الشـخوص مـثلا كجزء من البناء عاجزة على فهم آراء الكاتب ومقاصده حتى وإن مهد الكاتب لهـا جميـع الإمكانيات للنجاح والوصول إلى مبتغاه .

ففي رواية سيدة المقام نلمس هذا المشروع في علاقة مريم بأستاذها في الفـن الكلاسيكي، وفي حياتها الخاصة، فهي ابنة رجل من شهداء الثورة التحريريـة قتـل بعـد الاستقلال مباشرة لتجد نفسها مرغمة على العيش مرغمة مع عمها العباس الذي لا يحبها، ويتمنى في كثير من الأحيان أهنها لو لم تولد، وهي تذكره بعجزه وعقمه، وهي "**حقيقتـه التي كان يعرفها والتي لم يكن مستعدا أن يسمعها اليـوم بقـدر كبيـر مـن المـرارة والحزن**[1]" وأمام هذا المصير الذي يحكم عليه بالعقم مع امرأة ولود ويطعنه في رجولتـه، يتحول العباس إلى شخص آخر ، تقول عنه زوجته " **أن التي تزوجت أخاه وحملت منه ، كل شيء يمشي بالعوج ليشعره بعجزه الكبير ، فهو الفحل القوي الذي لم يولـد حتـى امرأة هجالة بلا ولي ؟ يشعر بالكلمات وهي تتساقط على قلبه كأنها شهب نارية ، قضى ليلة كاملة يبكي حتى سمعت ندبه ونحيبه ، لم أحركه ، كان ظهري في الفراش ملتصـقا بظهره تركته يفرغ كل ما في قلبه من وحدة وحزن ، ثم خرج الليلة نفسها ولم يعـد إلا بعد أسابيع عديدة ، كان ملتحيا ، ومكتئبا وصامتا ، يصلي كثيرا على غير عادته** [2]" ، هذه الوضعية نفسها تولد صراعا كبيرا بين مريم وعمها ، وتحدث شرخا بينا في علاقتهما الإنسانية ن لتقرر بعد ذلك مريم أن الصدفة فقط هي التي جمعتهما معا ن ولـيس لهـا أي اختيار مسبق في ذلك ، فلا مناص في أن تتمرد عليه من جميع مسـؤولياتها تجاهـه مـا دامت لم تختره أصلا ، حتى أمها تصرح له قائلة :" **اسمع يا السي العباس بيننا الملـح والعشرة ، إذا ضقت بنا ، ها هي الدار خذ البيت الطرفاني وأنا ومريم نأخذ البيت الآخر والسلام ، وعفنا من وجع الرأس** [3]" . إن مثل هذا القرار الصريح يقطـع كـل وشـائج النظام الأبوي القديم ، ويعلن الحرب عليه بلا هوادة لتتمتع مريم بعدها بحرية مطلقـة دون

---

(1) الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 88 .

(2) المرجع نفسه ، ص 89 .

(3) المرجع نفسه ، ص 95 .

تردد ، وتأتي علاقتها بأستاذها تتويحا لتلك الحرية فهي تزروه في البيت لوحـــده وتتمـــدد على سريره بين نغمات رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف تملأ البيت وهي فـــي ذلـــك تعانق جسده وتشرب كأس الجعة معه بلا ضوابط أو روادع ولا ندري إلى أي حد يمكـــن أن نعتبر أن ما فعلته مريم حرية شخصية في استعمالها جسدها كيـــف تشـــاء ، فالحريـــة مرهونة بمدى تحمل المرء لأعباء مسؤولياته ونتائجه ، هذا يعني أن فعل مريم خارج عن دائرة المسؤولية ن وليس شكلا إلا شكلا من أشكال الدعارة المتسترة وراء أســـماء عـــدة كالصداقة وقانون الخلاق المعاصر .

يدرك الكاتب هذه الفجوة الحاصلة بين بطلته بحرية اللامســـؤوولية ، وبـــين رغبتـــه الملحة في استعمالها لبنة في بناء صرح وعيه الممكن ، فليجئ إلى ملأ هذه الفجوة بشحنة دلالية هامة تدر بها شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة ، وذلك عندما تؤدي مريم رقصة شهرزاد لرمسي كور ساكوف وتلتحم معها وسط صالة الرقص،

تؤدي مريم في حالة الرقص رقصة شهرزاد لرمسي كورساكوف بإتقان جديد ، حيث تلتحم الرقصة بنبض الحكاية ، ولا نكاد نفرق بين شهرزاد الحكاية ، وشهرزاد الراقصة ، فهي وسط الصالة ينقل لنا الكاتب صوت شهريار قائلا " **هاه أنت ؟ هيـــت لـــي ؟؟ لا يـــا سيدي أنا لنسفي . لنفسي وحدي ، لحكاية المسحورة التي تقتل أكبر العتـــاه ، وأفضـــع الطغاة** [1] " ، وهي بدورها من ستخلص بنات جنسها من عصر الحريم عن طريق تشريد شهريار " **الذئب يعوي في صدره وجسده ، يغادره بعنف بعد أن مزق صـــدره وجســـده إلى ألف قطعة وقطعة يركض يحمل أثقاله وأمعاءه ، ودواخله وجلده ، والذئب يـــركض وراءها ، تسقط تتعثر ثم تقوم من جديد وتركض ، أي عصر هذا هو عصر الحـــريم ؟؟ يجب أن تغسل الملك الحاكم الهمام بالدم** [2]" ن فمن خلال هذا التخيل نلمح صورة مريم/ شهرزاد المتعبة والتي يلاحقها الذئب شهريار الواقع المعفن وقد مزق ما بداخله ، وأعلـــن انهياره وفناءه ، وهي بدورها تواصل رقصتها لتعلن أن الحكاية بدأت تنتصر على الواقـــع وسيتحرر عبيد الوطن المسروق ، يقول الكاتب " **الابتسامات التي تكسرت على الوجـــوه اليابسة تعود إلى ملامحها ، الهادئة المليئة بالحنين والشوق ، البحر الذي اسحب فجـــأة يعو د، حينها تمتد مريم ، وتمد يدها على عشيقها الولهان إلى الجدار الذي سقط ثم قام**

---

[1] الأعرج واسيني ، سيدة المقام ، ص 181 .

[2] المرجع نفسه ، ص 181 .

من جديد فيتندى الرمل الناشف وتتلون الصخور السوداء بخضرة الأعشـاب البريـة ، تدور مريم زهورا ، تدور شهرزاد بنشوة الإنتصار ، إنتصار الحكاية على الخطـاب ... تمتلئ عينيها بالربيع والفراشات الملونة ، والطيور الكثيرة والألوان ... شهرزاد أنهت جزءا من حكايتها ... والصباح يجيئ متأخرا هذه المرة [1]" وهذا يعنـي أن مـا أمدتـه شهرزاد لمريم هو نفسه ما دافعت به شهرزاد عن نفسها في عصر شهريار الرغبـة فـي مواصلة التحدي ونزعة الإنعثار دونما يأس ، ومع ذلك فشهرزاد لمـا كانـت تملكـه قـد انتصرت وعبرت خط النار ، فهل نجحت مريم في تخليص نفسها من ربق الواقع المر أم لا ؟ . حتى نجيب على السؤال ، نتتبع مجمل الإنجازات والبرامج التي أدتها مـريم فـي متن الرواية فيما بعد الطلاق ، الحرية المزعومة لنقارنها بإمكانياتها الخاصة ، تماما كمـا فعلنا مع شهرزاد في حكايتها الألف .

- تنخرط في معهد الفنون الجملية بإيعاز من صديقتها أناطوليا .
- تتعشق الرقص حتى النخاع ، وتمارس رقصات عدة منها الرقصـة البربريـة ، شهرزاد .
- تعيش مع أستاذها بوهيمية مطلقة في ممارسة الجنس معه ، مقارعة كؤوس الخمر معه .
- تحلم بأن تحضر ربيع الجزائر القادم ، وتقدم فيه وقصتها المفضلة .
- تحلم أن تسافر مع الأستاذ إلى معهد العالم العربي.
- نحلم ببيت صغير فارغ ما عدا صوفيته ومكتبه مليئة بكتبي المفضلة والأشـرطة والأسطوانات.
- تحلم بإنجاب طفلة تسرح ضفائرها، وتلونها بالشرائط الحمراء والبنفسجية.

إن المتبع لمشاريعها يدرك تمام الإدراك أن بعضها لم يضف إليها شيئا جديدا يـذكر ، أما البعض الآخر فقد طل مجرد أحلام لم تتحقق بعد ، مع ما تتمتع به من حرية مطلقـة ، وهذا يعني أن مريم وإن أدت دور شهرزاد فلن تكونها أبدا ، فقد ظلـت سـجينة حريـة موهومة مغلوطة لم تستطيع الإفلات منها ، فضلا على أن تحرر الآخـرين مـن بنـات جنسها ، حريتها أوقعتها في شرك الجنس المؤسلب،الذي اختزل جسدها وحولها إلى نقطـة

[1] المرجع نفسه ، ص 182 – 183 .

شاردة تبحث عن كيانها . وشهرزاد عكسها تماما إنها وعت جيدا أن طريقها إلى الحريـة يجب أن يمر بجزئها العلوي وفقط ، أما مريم أخطأت الريق إلى الخلاص .

ويدرك الروائي بهذه المحاولة التناصية لسد الفراغ الحاصل بين واقع مريم وأسـتاذها وبين طموحه في خلق شخصية نموذج يستعاد على عاتقها بناء وعيه الممكن مـن جهـة وبين واقع مريم وشهرزاد الحكاية يدرك تماما أن هذه المحاولة باءت بالفشل . ليلجا إلـى شخصية مريم بدلالات أخرى ويستعطف من خلالها ذوق القارئ من جهة ، ويعيد ترميم شخصيتها من جهة أخرى ليؤهلها للدور الريادي الذي يريد منها ، هذه المرة بعيـدا عـن التراث ، فمريم تحمل آثار انتفاضة أكتوبر الكبرى برصاصة طائشة تسكن دماغها ، وهي تحاول إنقاذ الشاب الذي ملأ الدم عينيه وفمه " **كان رأسه وجسده مليئـين بالرصـاص ، كنت تضنينه ميتا أردت غلق عينيه المفتوحتين ، فجأة صـرخ بـأعلى صـوته ، أولاد الحرام أولاد الكلبة ؟ بنو كلبون ؟ ثم طلب منك قليلا من الماء بعـد أن تأمـل وجهـك بحزن، وبدأت صرخته القوية تتراجع شيئا فشيئا مخلفة وراءها وجها جامدا مثل قطعـة حديد، وقبل أن يستمع إلى جوابك استسلم للموت وانكفأت فوقه رغم مقاومتـك ، كـان الدم قد ملأ عينيك** [1]" . ولا نخال هذه التعبئة الفدائية نفسها لتشفع لها انغماسها الجنسـي بلذة أبيقورية مع أستاذها ، كون التضحية الحقة لا يمكننا تصورها إلا من نفس شريفة لـم تلوثها أيدي الآثام واللذات اللامشروعة فوعيها الذي تحمله هنا اتجاه هذا الوطن المهزوم ، والذي يشاركها فيه أستاذها لا يرقى إلى درجة الوعي ا لممكن الذي تشـترط طموحـات الفئة المثقفة والتي بدورها تصحح أوضاع البلاد ، بل يظل إلى حـد بعيـد وعيـا زائفـا تفضحه ظلال الكاتب في رسمه لشخصية مريم الطموح بينما هي تزرح تحت وطأة الخمر في حانات العاصمة ، وإقبالها المكشوف على ممارسة الجنس بشكل سافر .

تحري خطاب الجنس من عقدة الإثم والتخجيل :

تكتسي إشكالية الجنس في السنوات الخيرة على مستوى الأبحاث والدراسات الميدانيـة والنظرية أهمية خاصة سواء أخذت هذه الإشكالية في جزئيتها أو في ارتباطها مع ظواهر اجتماعية أخرى انطلاقا من منظور اجتماعي معين ، وليس من الضروري أن نؤكد علـى حد تعبير الدكتور عبد الواحد الفقهي " **إن الكثير من النصوص أو المؤلفات التي تتحـدث**

---

[1] المرجع نفسه ، ص 09 .

عن الجنس كمحرم يحتاج إلى تشريح ، وجهت بالمنع والمصادرة على أســاس خلفيــة ثقافية واجتماعية معينة ، تتجسد فعليا من خلال لغة الزجر القانوني [1]" .

ويرى الباحث ميشيل فوكو أن إنتاج أي خطاب ما في مجتمع معين " **هو فــي نفــس الوقت إنتاج مراقب ومنتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات ، التــي يكون دورها هو الحد من سلطانه ومخاطره** [2]" وطبيعي جدا أن يكون خطاب الجــنس من أكثر الخطابات التي تندرج ضمن اللوائح السوداء ، ونحن لا نملك كل الحــق وكامــل الحرية في الحديث عن كل ما يتعلق به ، والكلام خاضع لطقوس خاصة بكل ظروف ولا يتم إلا داخل فضاءت معينة ، حتى اللغة المستعملة في الحديث عنه فاشية في كثير مــن الأحيان على حد تعبير رولان بارت ، فهي التي تحدد سلفا هويتنا ومواقفنا لأنها تفــرض علينا دائما الاختيار بين المذكر والمؤنث ، ولا تكفي اللغة بهذا بل تفضــل أحــدهما عــن الآخر لا من حيث الجنس فحسب بل نجد أن الرجل يحمــل صــفات ذكوريــة كــالقوة ، والنضج والجانب القوي في الإنسانية وهي صفات لا تنح للمرأة ، والأكثر مــن هــذا أن ثنائية أبيض وأسود تحمل معان ليست من صميم اللغة ، وإنما من حيث استعمالها المرمز " **فالأبيض هو النظيف الناصع الصافي ، البريء ، بينما الأسود هو المتســخ المظلــم ، الحزين الشرس** [3]" ، فهي بهذا لا تنصاع لنوايا خطابنا بقدر ما يخضــع خطابنــا لقــوة استعبادها .

وفي إطار حقل "المرأة والجنس" فإن هذه اللغة تبقى حامل للهاجس الذكري ، المسكون بتفوق وسلطة الرجل ، وتبعية ودونية المرأة . إن هذه الكتابات في جانبها التحــذيري قــد تتحول إلى نقيض أطروحتها ، ويغدو حينها متعهدو الحريــة الجنســية ، منتهكــون لهــا بالدرجة الأولى ولهذا فلا بد من موقعة اللغة المستعملة في الحديث عن الجــنس ، داخــل الإستراتيجيات المعرفة ، حتى تستطيع أن تستوعب كل التساؤلات الملحة حــول خطــاب الجنس وفض النزاع الحاصل بين الإيديولوجي والعلمــي ، كــذا الإجابــة علــى نوعيــة التوظيفات التي يلجا إليها هذا الخطاب ، وهل هي توظيفات قبلية أم بعديــة ، مغــايرة أو

---

(1) الفقهي عبد الواحد ، الجنس بين التحريم والكتابة ، ص 03 .

(2) فوكو ميشيل ، نظام الخطاب ، تر ، محمد سبيلة ، دار التنوير بيوت ، 1974 ،ص 09 .

(3) Oliver Reboul , longage et idiologie , page 39 .

مجانسة ؟ وما هو المرجع الاجتماعي لتلك التوظيفات ؟ وكيف تسهم هذه التوظيفات فـــي خلق فعالية تأثيرية على الحقيقة ؟ وكيف تمارس هذه الأخيرة سلطتها ؟ .

يرى الروائي واسيني الأعرج أن اللغة " **ليست قارة، ولكنها تتلون بتلون النصـــوص، ولهذا فتعاملي معها أيضا هي كتعامل الصوفيين مع مثلهم الأعلى، ولا يصلون إلى هـــذا المثل الأعلى إلا عن طريق لغة تتجاوز المعطى السلبي، والســـطحي للغـــة... يجـــب أن تحمل اللغة تعددية، وتعددية الدلالات اللسانية، وإلا صارت اللغة بدون أفـــق** [1]" وهـــذا يعني أن اللغة لديه فعل انزياح من كونها أداة ايصالية تبليغيـــة وفقـــط ، بـــل كائنـــا لـــه استقلاليته، يفرض قضاء نص متميز " **أكثر ... قدرة على اختراق الطابور والجاهز** [2]". فهل استطاعت الرواية أن تؤسس خطابا جنسيا متحررا يتجاوز فعل التحريم /، وتخطـــى الخطاب الذكري المتهم بسقوطه في تحليل ما هاوي يري مركزيته في هامشية الآخر .

من خلال دراسة هذه الرواية ، يمكننا الجزم أن هذه الأخيرة تعادي تمامـــا النصـــوص التقليدية من حيث كونها تهدد بنسف تطورات الخطاب السلطوي وحيثياته ، وتبشر بتغييـــر مفردات هذا الخطاب ومن ورائها زعزعة الفكر السلفي بكل أنماطه ، كذا إشـــاعة أجـــواء حوار خلاق ، من خلال مساءلة الماضي والتحاور معه ، بوصفه بنية لازالت تقبع خلـــف نظام اللغة المستعمل بكافة رموزها وعلائمها ، فهل كان شأن خطاب الجـــنس أيضـــا ؟ . تتميز لغة الروائي في حديثه عن الجنس بطابع مميز يصعب من خلالهـــا القـــبض عليهـــا ومن ثم اخضاعها لعلم تصنيفي قصد دراستها وذلك لهيولتها وتعد انزياحاتها داخل المدونة ذاتها على غرا باقي الموضوعات التقليدية الأخرى ، ومع ذلـــك يمكننـــا الجـــزم أن لغـــة الروائي في حديثه عن هذا التابو تأتي وفق مستويي أولهما اللغة العربيـــة الفصـــحى ذات النظام الأبوي الصارم والتي تعمل على صياغة سبل المعرفة والمعتقـــدات والتصـــورات والمعلومات الموثقة سلفا ، ثانيها العامية الدارجة المستوى الأقل في المتن ، فهـــي لغـــة م الدرجة الثانية . وهذا إيمانا من الروائي نفسه أن اللغة الأولى ذات طابع عقائـــدي قـــادرة على فرض أنماطها وبناها على كافة الصياغات اللغوية كما تأتي " **مهيأة للتعبير عن نوع خاص من الوجود ، ولتنظيم اللامعقول ، ولرد الحياة إلى الوهم الاجتماعي** [3]" .

---

[1] عشمان تازعارت ، حوار مع واسني الأعرج ، مجلة المسار المغربي ، ص 64 .

[2] مرجع سابق ، ص 64.

[3] شرابي هشام ، النظام الأبوي واشكالية تخلف النظام العربي ، ص 107 .

فلا مناص إذا من أن تطعم هذه اللغة بمستوى لغوي آخر يأخذ طابعا أحاديا منفصـــلا عن كافة الاعتبارات المرتبطة باللغة الفصحى، مشحونة بما يريد الكاتـــب قولـــه والـــذي يتحدد مولوده بمجرد التلفظ به وإيراده ضمن سياق معين، كما تعمد قدرة الإمكان إلى فـــك أواصر مقولات التفسير السائد وتؤسس ثوابت جديدة تفتح بها أفق البناء اللغوي الضـــيق ، المرسوم بالضغط والتضييق، كما توقف من فرض اللغة الفصحى لنمطيتها بيانا وخطابـــا، وذلك لتطويعها إلى حد بعيد وتحويلها إلى أداة فعالة لاستيعاب وعي ممكن يمنح لخطـــاب الجنس حيرة حقة بعيدة الزيف .

لكن هذه المحاولة على مستواها النظري وإن استطاعت زعزعت النظـــام المســـيطر لمعرفة من ورائه اللغة الفصحى الصارمة ، فإن من جانبها التحليلي تسقط في غرابة فجة لكونها لا يستمد فعاليتها من الكشف ، بقدر ما تستمده من أنماط التحليل وتفسير مكتســـبة ، ولذا يمكن تسمت الكتاب المتطرقين إلى معالجة النقد الحضاري وفق هذه اللغة كتابا مـــن الدرجة الثانية عاجزين تمام العجز أمام مواضيع الساعة ومعالجتها برؤى نقديـــة واعيـــة غير متهمة في ذاتها .

ويظهر هذا الكلام جليا في حديث الشخوص فيما بينهم حول موضوع الجنس ، ســـواء أدرج بلغة فصحى صارمة أو بلغة دارجة كما سنرى في الجدول الآتي :

المقولات النصية	المستوى اللغوي	الرواية	الصفحة
غجريتك ياحبيبي التي تخترق صمتك ودفئك أيهـــا البدوي الذي يتحضر إلا قلـــيلا، أيهـــا البـــوهيمي المغلق داخل آلاف الأوهام والأحلام	مستوى فصيح	سيدة المقام	18
ملوك الشوارع غير المتوجين .. الكاوكاو القرقاع كول الكوكاو يا ضعيف النفس باش يكبر (عضوك)	مستوى عامي	سيدة المقام	25
وحق ربي نقولها خليهم يسمعا قباحة المرأة اشحال صعيبة	مستوى عامي	سيدة المقام	28
والله ما يحشموش ، أربعة أزواج حنا ما قلناش هذا الشيئ ياسيدي ..	مستوى عامي	سيدة المقام	28
يا وحد اللفعة رايح يجي اللي يقعرك ويخلخلك كي البندير وستعبدينه بالسيف عليك	مستوى عامي	سيدة المقام	28
بلا ربي ماراك زاغدة مني	مستوى عامي	سيدة المقام	28

واستقراء بسيط لما سبق ندرك أن خطاب الجنس هنا لم يتخذ أبدا أي شكل مـن أشكال الموفق النقدي الأصيل الأخر في المعالجة ، إذ يظل مفهومـه مجـردا طوباويـا ، يعمل على تثبيت أسس النظام القائم أكثر مما يهدف إلى نقد بنيته ، ومتهم في الوقت نفسـه بالسقوط بالتحليل ما هو خليع ، ألبس الجنس لباسا تجاريا فقط وذلك استنادا لما يلي :

- لا تزال الآثار المستعملة في التعبير خاضعة لعقليي ذكروية اغتصـابية ، القـوة فيهـا للذكر المستبد الغازي (يفعل ، ينكح ...) بينما تحتل المرأة المرتبة الأدنى بلا أدنى مبـرر في متون الروايات ، بالرغم من كثرة الإنزياحات المستعملة في اللغة وطابعها المعيـاري إلى تداعيات شعرية حالمة .

- يأتي الحديث عن الجنس بألفاظ جد مكشوفة، تركز على عورات الفرد المغلضـة التـي تدفعنا إلى أسئلة عدة منها، لماذا استعار الروائي هذه الألفاظ بالذات دون غيرهـا، بينمـا كان للمشهد أن يمر بغيرها؟ هل جاءت جزءا من مشروع فقصده الكاتب بالذات قصد هز القارئ العربي في أدق خصوصياته ؟. أم أنها مجرد متع وهمية وهبهـا الكاتـب مجانـا للقارئ المقموع ؟ .

تأتي سيولة هذه الألفاظ الجنسية بلغة عامية بحتة ، بينما تقتصر الفصحى على تهـذيب ما لا يهذب ، وتنظيم ذلك اللامعقول في الإنسان وهذا ما يـدفعنا إلـى اعتبـار مشـروع الكاتب في تحريره لخطاب الجنس ، لا يزال تحت الظل يرزخ تحت لغة غيـر رسـمية ، غير قادرة على بلورة مفهوم نقدي حضاري له ، فضلا عن تحريـره مـن عقـدة الإثـم والتخجيل ، ولربما عزوف القارئ العربي البسيط والأكاديمي منه على بعـض روايـات الأعرج واسيني خير دليل على ذلك ، لما تعرضه من مشاهد وألفاظ حول الجنس تخـدش حياته ، وتدرك خصوصياته وحميميته في حصونها .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

الأعرج واسيني ، مرثيات اليوم الحزين ، سيدة المقام ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة رغاية ،الجزائر ،ط 2 ، 1997

المراجع باللغة العربية

1. بوتفنوشت مصطفى ، العائلة الجزائرية ، التطور والخصائص الحديثة.
2. بوعلي ياسين ، الثالوث المحرم ، دراسة في الجنس والدين ، والصراع الطبقي
3. دراقي زبير ، محاضرات في الأدب الأجنبي ، ديوان المطبواعت الجامعية ن الجزائر.
4. الواد حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران ن الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، ط 3
5. زكي أحمد، النقد الأدبي الحديث وأصوله واتجاهاته، بيروت، ط 2، 1981.
6. ريغو علي : التحليل النفسي للذات العربية ، أنماطها السلوكية ، والأسطورية.
7. حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجيا الإنسان المقهور.
8. حسين البحراوي ، بنية الشكل لروائي ، المركز الثقـافي العربـي ، بيـروت ، ط1 ، 1990.
9. الحسن أحمد ، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر ، ط 2
10. حسن عبد الكريم ، المنهج الموضوعاتي La thématique نظرية وتطبيق ، شـراع للدراسات والنشر ، دمشق ط 2 ، 1996
11. لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1985
12. محمد الجوهرية ، عايدة فؤاد ، وغيرهم المشكلات الاجتماعية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 1995.
13. المسدي عبد السلام ، ما وراء اللغة بحث في الخلفيات االمعرفية ، مؤسسة عبد الكـريم بن عبد الله للنشر والتوزيع ن تونس ، 1994
14. المسدي عبد السلام ، النقد والحداثة دار الطليعة للنشر والطباعـة ، بيـروت ، ط1 ، 1983 ،
15. نوال السعداوي : المرأة والجنس .
16. السمان غادة، صفارة إنذار داخل رأسي ، منشورات غادة السمان ، دار القلم ، بيروت ، ط2 ، أكتوبر 1985.

17. السيد نور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائـــر ، ص86 .
18. عكاشة شايف ، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي ، ديـــوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر
19. عكاشة شايف : نظرية الأدب ، ديوان المطبوعات مهيبل عمر : البينوية فـــي الفكـــر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ن الجزائر ، 1993
20. العشماوي محمد زكي ، الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1984،
21. عيلان عمر، الرواية والإيديولوجيا ،رسالة ماجيستير ، قسنطينة ، 1995
22. عصام الدين أحمد، من حديث الأدب الوجودي ن الدار القومية للطباعة والنشر ، .
23. العيد يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت
24. شرابي هشام ، النظام الأبوي وإشكالية التخلف في الوطن العربي ، .
25. شرابي هشام : مقدمة لدراسة المجتمع العربي.
26. ضيف شوقي ، البحث الدبي ، القاهرة ، ط 5 ، 1983.
27. الخطيب محمود ، الرواية والواقع ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981.
28. خليفة قرطبي : سيدة المقام ، للأعرج واسيني ، ارهاصات سنين

المراجع المترجمة

1. ويلسون كولون ، اللامنتمي ، تر : أنيس زكي ، دار العلم للملايين ، بيروت.
2. كامو ألبير ، الإنسان المتمرد ، تر: نهاد رضا . منشورات عويدات .بيروت ، ط2 .
3. كامو ألبير ، العبث ، تر: سالم ناصر . منشورات بيروت دار الحياة
4. لوســيان وآخــرون ، البنيويــة التكوينيــة والنقــد الأدبــي ، ت ر : محمــد ســبيلا وآخرون)مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1، 19845
5. لوكتاش جورج ، دراسات في الواقعية الأوربية ، تر : أمير إسكندر ، الهيئة المصــرية العامة للكتاب ، القاهرة : 19726
6. سارتر جون بول ، الوجودية مذهب إنساني ، تر: كمال الحاج ، منشورات دار مكتبــة الحياة.
7. فوكو ميشيل ، إدارة المعرفة ، تر: مطاع الصفدي.
8. فوكو ميشيل ، نظام الخطاب ، تر ، محمد سبيلة ، دار التنوير بيروت.

9. رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر : تر: محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، المغرب ، ط 3 ، 1985
10. رينيه ويليك أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صـــبحي ، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1984

المراجع الأجنبية

1. Goldmann Lucien, Marxisme et Science Humaines ed : Gallimard, 1970 pour une sociologie du roman ed Gallimard paris 1964
2. Le dieu cache étude sur la vision tragique dans les penses de Pascal et dans la théorie de racine ed Gallimard paris 1983

الدوريات

1. مجلة العربي ، ع 430 ، ديسمبر 1994 تصدر عن وزارة الإعلام لدولة الكويت
2. مجلة المسار المغربي المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار
3. مجلة الموقف العربي .عع112 ، سنة 1980 . تصدر عن إتحاد كتاب العرب سوريا
4. مجلة الحرس الوطني ، ، تصدر عن الجيش السعودي
5. مجلة الفكر المعاصر ، ع 5 جويلية 1960. ع أو ت ، سبتمبر 1997
6. جريدة الخبر جزائرية تصدر عن شركة الخبر ، الصادرة بتاريخ السبت 10 مارس 1996
7. مجلة التبيين ، ع 9 . 1995

بنية الزمن الحسي
في القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة

د. باديس فوغالي
جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة

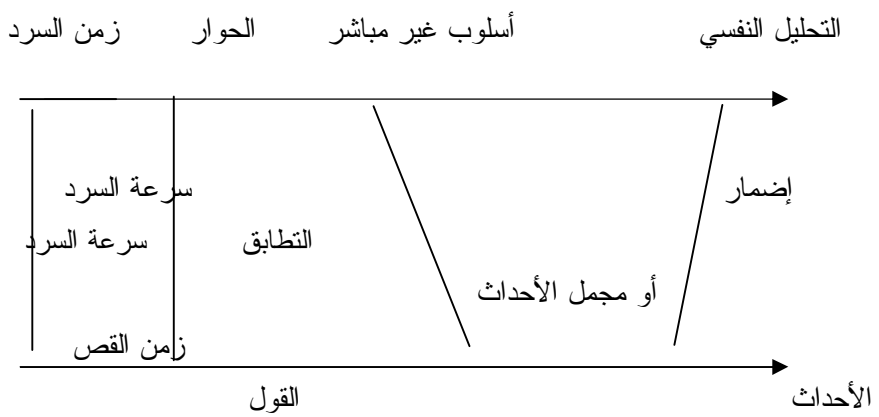
إن الزمن الذي نقصده في هذه الدراسة ليس الزمن الفيزيائي البحـث،أو الفلسـفى المجرد،إنما نعني به الزمن الذي يتمثل في (البنية الشعرية للزمن التي تأخـذ فـي أبعـاد دراستها وتحليلها للنصوص اعتبارات داخلية للعناصر المترابطة ،التي تشـكل منهـا أي خطاب)"[1]،أي الزمن المرتبط بالكتابة والخطاب فحسب،ولذلك سوف أعرض جملـة مـن الآراء لنقاد غربيين وعرب اهتموا بدراسة الزمن في النص السردي،ثم التطبيق بعد ذلـك لبعض تلك المقترحات على نماذج من القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة.

فمن النقاد الغربيين، نلفي الناقد الفرنسي "جون ريكاردو"، يميز بـين مسـتويين مـن الزمن : المستوى الأول هو زمن السرد،وأما المستوى الثاني فهو زمن القص،ويحدد هذين المستويين من خلال محورين متوازيين كما هو واضح في الشكل اللاحـق،فيسـجل فـي المحور الثاني زمن القص ،حيث تنشأ بين المحورين علاقات الديمومـة القائمـة حسـب طبيعة الحكي بين المستويين الزمنيين،وضمن سرعة السرد تنـتج الخصـائص السـردية الآتية: ــ مع الحوار يحدث التطابق.

ــ مع الأسلوب غير المباشر الذي يلخص الأحداث تزداد سرعة السرد.

ــ مع التحليل النفسي ،والوصف يتباطأ القول ،أوالحكي،أو يضمر السـرد،كمـا ينعـت المخطط التوضيحي للشكل الآتي:

"[1] ــ عبد الجليل مرتاض / البنية الزمنية في القص الروائي،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية،ص 79.



* أما ميشال بيتور، وهو أحد الروائيين الجدد الذين أتيحت لهم الممارسة النقدية في ضوء تجاربهم الإبداعية،فيقسم زمن الرواية إلى (ثلاثـة أزمنـة علـى الأقـل هـي : زمـن المغامرة،زمن الكتابة، وزمن القراءة،وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمـن المغـامرة بواسطة الكاتب..وهكذا يقدم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها في دقيقتين ،هي خلاصة لقصة قـد يكون شخص ما قد أمضى يوما للقيام بها،أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنين) "[2] .

ثم يستأنف وجهة نظره حول الزمن الروائي مؤكدا الشعور بالأهمية التي قـد تنـتج فـي المقاطع الروائية،حيث يحدث التلاقي بين مدة القراءة،والمـدة التـي يسـتغرقها الحـادث المقروء،وغالبا ما يتجلى هذا في الحوار ،كما رأينا مـع جـان ريكاركـدو فـي الشـكل السابق،وانطلاقا من هذا التلاقي يمكن إبراز تسارع السرد وتباطؤ الحركة "[3].

وفي موضع آخر يؤكد بيتور وجود نوعين من الزمن ،زمـن يمضـي بنـا خطيـا إلـى الأمام،ويتمثل في الحاضر والمستقبل،وزمن يعود بنا إلى الوراء ،وهو زمن الـذاكرة،كمـا يصرح أن بين هذين النوعين مستويات أربع للزمن.

ـــ مستوى زمن استعادة الذكريات بطريقة خطية " التسلسل الزمني"

ـــ مستوى زمن استرجاع الذكريات بطريقة عكسية.

ـــ مستوى زمن الأحداث الآتية في إطارها الزمي الخطي.

ـــ مستوى إعادة الذكريات بطريقة منتظمة "[4].

"[2] ـــ ميشال بيتور/ بحوث في الرواية الجديدة،ت،فريد انطونيوس ،مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويات ،بيروت ،لبنان ص 101.

"[3] ـــ نفسه ص 102.

"[4] Nicol Bothorel, Francine Dugast, jean Thoraval/ Les nouveaux Romanciers, Bordas ; Paris 1976, p.22,23.

أما العالم الألسني"تودوروف"فيميز بين القصة والخطاب فيعد زمـن الخطـاب ،زمنا خطيا "linéaire"،أما زمن القصة فعنده متعدد الأبعـاد،" Pluridimensionnel"،ذلـك أن العديد ن الأحداث تجري في وقت واحد،في حين نلفيها في الخطاب تأتي متوالية ،المرة تلو المرة،بسبب الانحرافات الزمنية المتعددة التي تمدنا بها العديد مـن الخطابـات علـى المستوى الزمني "[5]"،ثم يعود فيميز بين ثلاثة أزمنة هي:

زمن القصة،زمن الكتابة،وأخيرا زمن القراءة،فيعد هذه الأزمنة الثلاثة أزمنة داخليـة،فـي حين يرى أن هناك أزمنة خارجية ليست واردة في النص،وهي: زمـن الكاتـب ،زمـن القارئ،والزمن التأريخي، ويقصد به الزمن الذي يستمد منهاالحكي موضـوعه ،وبتـداخل هذه الأزمنة الداخلية والخارجية تتحدد الإشكالية الزمنية للحكي "[6]"

ومن النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة الزمن القصصي والروائي: الناقدة " يمنى العيد"،التي تميز في ضوء دراستها لرواية " الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال بـين مرحلتين زمنيتين،تتضويان ضمن الزمن المتخيل ،هما:

الحاضر ويتمثل في زمن القص،وهو زمن الحاضر الروائي، الزمن الـذي يـنهض بـه السرد "[7]"،أما الزمن الثاني فهوـ حسب الناقدة ـ (زمن اتجاه الوقائع، وهو زمن ما تحكي عنه الرواية،ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية،أو أحـداثا ذاتيـة لشخصـية الروائية)"[8]".

أما الناقدة " سيزا قاسم" فتقسم الزمن بدورها إلى زمنيين:

ـ زمن نفسي،داخلي،وزمن طبيعي خارجي،وهي ترى أن هذين المستويين مـن الـزمن يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني،فالأول عندها يمثل الخيوط التي تنسج منهـا أنسج النص،بينما يمثل الثاني الخطوط العريضة،التي تبنى عليها الرواية "[9]".

"[5]" Tzveetan Todorov/ Catégories du récit Littéraire ; in –Communication, n 81966,p 138,139.

"[6]" Ibid ; P140.

"[7]" ـ يمنى العيد / في معرفة النص ،دراسات في النقد الأدبي،دار الآفاق الجديدة،بيروت،الطبعة الثالثة،1985،ص227.

"[8]" ـ م ن، ص ن.

"[9]" ـ سيزا قاسم / بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984،ص45.

بعد هذا التأثيث النظري المتمثل في استعراض مختلف الآراء التي أثيرت حـــول الزمن السردي،نصل إلى نتيجة مفادها التقاطع بالإقرار ضمنا أو تصريحا بوجود زمنيـــين محوريين هما:

الزمن النفسي الجواني،والزمن الحسي البراني، وكلاهما ينـــدرج ضـــمن الـــزمن الداخلي،ومادام الأمر كذلك،فإني أرى ضرورة تبني أحد هاذيين المستويين مـــن الـــزمن، وهو الزمن الحسي مع الإفادة مما اعتمده الناقد المغربي" نجيب العوفي في كتابه مقاربـــة الواقع في القصة المغربية القصيرة،وكذا الاستعانة بما اقترحه " جون ريكاردو" في الشكل السابق،عند الحديث عن خاصية سرعة وتباطؤ الحركة.

وعليه فإن هذه الدراسة تركز على الزمن الخارجي لكونه العنصر الأكثر حضـــورا فـــي المنظومة القصصية المنتقاة لهذه الورقة.

وقبل تناول هذا البعد الزمن ينبغي التذكير بالملاحظـــة التـــي ســـجلها " جيـــرار جينات" عندما أكد أن لاوجود لسرد ينعدم فيه الوصف،وهـــي ملاحظـــة تكمـــل مقولـــة " ريكاردو"لاوجود لوصف ينعدم فيه السرد،بمعنى أن كل وصف ينـــتج حتمـــا جانبـــا مـــن جوانب السرد "[10]، والسرد يرتبط ويتشكل من خلال الزمن،بل هو ترتيب للأحـــداث،فـــن تقديمها وفق نسق زمني معين، ولعل العلامة اللغوي ابن منظور قد تفطن إلى هذه العلاقـــة حين ربط بين ترتيب الكلام أو الوحدات القولية والسرد نفسه"[11]"،فازمن بهذا المعنى(لـــيس مجرد فضاء أو وعاء للسرد..بل هولبه وعصبه الـــذي بدونـــه ينتفـــي الحـــدث وينتفـــي السرد)"[12]".

ولهذا سوف أجدني وأنا أعالج عنصر الزمن الحسي وبنيته أشـــير بـــين الحـــين والحين إلى السرد، لأن السرد هو تنظيم القص،وبناؤه الذي يتشكل عبر قنـــوات الـــزمن، وإذا كان السرد يرتبط بالزمن،فإن الوصف يرتبط بالمكان،حيث يؤثث المكـــان للأحـــداث ويوصف بالسكونية،في حين يتجسد الزمن في نمو وتأزم الأحداث نفســـها ،إضـــافة إلـــى

"[10]" Jean Ricardou L Nouveaux Problèmes du Roman ;Ed du seuil ,Paris ;1976 ;p32.

"[11]" ـــنقرأ في " لسان العرب: السرد في اللغة:تقدمة شيءتأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا،آنظر: المجلد الثاني،دار صادر ،بيروت،لبنان،ص 211.

"[12]" ـــ نجيب العوفي / مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية(من التأسيس إلى التجنيس)، المركز العربي، الدار البضاء، المغرب،ط1،ص 449.

ارتباط الزمن بالإدراك النفسي ،أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي،ويرتبط بالسواكن من الأشياء في حين يرتبط الزمن بالأحداث المتحركة "[13]".

وقبل الإمساك بآلية البنية الزمنية في المتن القصصي المرصود في هذه الدراسة،أجدني أمام ضرورة منهجية تستوجب مني تحديد المدى الزمني الذي تستغرقه أحداث القصة النسائية القصيرة،أي الزمن الداخلي للنصوص،وعليه فإن الجدول البياني الآتي لضبط المدى الزمني للنصوص يمكن أن يساعدنا على ضبط طبيعة ومستوى الزمن في النص.

القاصة	عنوان المجموعة	قصص ذات زمن قصير	قصص ذات زمن متوسط	قصص ذات زمن رحب
زهور ونيسي	على الشاطئ الآخر الظلال الممتدة عجائز القمر	1ــ سمية 2 ــ الثوب الأبيض 3 ــ المرأة التي تلد البنادق 4 ــ اللوحة 5 ــ لماذا لاتخاف أمي 6 ــ مازلنا نقسم 7 ــ موج برد 8 ــ تعويذة من الجنوب 9 ــ عملية هبوط 10 ــ جزئيات خلفية 11 ــ الجار	1ــ الثوب الأبيض 2 ــ موسم التفاح 3 ــ لا رائحة للندم	1ــ المصير 2ــ هؤلاء الناس 3ــ على الشاطئ الآخر 4ــ وراء القضبان 5 ــ مجهول 6 ــ خرفية 7ــ فاطمة 8ــ زغرود الملايين 9 ــ عقيدة وإيمان 10 ــ الظلال الممتدة 11 ــ حديقة الله 12 ــ مجرد عتاب 13 ــ الشيئ

"[13]" ــ رابح الطرش / بناء الرواية العربية الجزائرية،مخطوط ماجستير ،جامعة عين شمس ،مصر 1990 ــ 1991 ص 161.

		الجنب 12 ــ الحلم والكابوس 13 ــ يوم الرحلة في .. 14ــ الخبز والحرية 15 ــ عجائز القمر	4 ــ نهايات متشابهة 5 ــ تحت جناح البرنوس	المؤكد 14 ــ بحر الطوفان 15 ــ ابنة الطوفان 16 ــ وأصبح الألم نورا
جميلة زنير	دائرة الحلم والعواصف مجلة آمال العدد 11 مجلة آمال العدد41	16 ــ رائحة البصل 17 ــ نداء الأمومة 18 ــ المطاردة		17 ــ دائرة الحلم .. 18 ــ لن يطلع القمر 19 ــ ثقوب في الذاكرة 20 ــ سيعود إلي 21 ــ الأسوار العروقة 22 ــ الحذاء 23 ــ الآمال الضائعة 24 ــ الهفوة الأولى 25 ــ حب في القرية 26 ــ الوديعة
نزيهـــــــة السعودي	الحـــب فـــي الزمن الهارب	19 ــ أول خطوة خارج أسوار الذات 20ــ لحظات	6 ــ الحي في الزمن الهارب 7 ــ ثلاثة محاولات	27 ــ وجه المدينة الآخر 28 ــ الزوجة

		حرجة 21 ــ الذيول 22 ــ المفاتيح الذهبية 23 ــ حديقة أحزاني 24 ــ وقرأت في كفي	انتحارية 8 ــ العالم الجديد 9 ــ الأمنية المثمرة 10 ــ الذئب 11 ــ حب وحرب 12 ــ غرفة كاتبة 13 ــ موعد في المحطة 14ــ الرجل تحت غرفتي	الصغيرة 29 ــ ليست عذراء 30 ــ الانحدار
نزيهة زاوي درار	الطفولة والحلم	انتظار		31ــ دموع تصد الريح 32 ــ الحيرة والميلاد 33 ــالطفولة والحلم 34 ــ الجرح الذي انفتح 35ــ أمومة 36 ــ سطور أفلتت من الزمن الأسود 37 ــ ثرثرة امرأة
أم سهام	الرصيف البيروتي من يوميات أم	26 ــ نزهة لها ثمن 27 ــ من القاتل	15 ــ من يوميات أم علي	38 ــ الرصيف البيروتي 39 ــ من ليالي آلكابون 40 ــ أوراق من

	علي			مفكرة آلكابون 41ــ مصرع آلكابون 42ــ نبش في أعماق الذاكرة 43 ــ الذهب ومعركة الجوع والبقاء 44 ــ مكالمة 45 ــ ماء سعيدة..
نورة سعدي	أقبية المدينـــة الهاربة	28 ــ امرأة في مهب الريح 29 ــ تذكرة سفر 3 ــ إنسان 31 ــ الطقم 32 ــ شهيدة الجنة	16 ــ المتمرد الصغير 17 ــ أقبية المدينة 18ــالتجديف في الاتجاه المعاكس 19 ــ قطعة من الاسفلت	46 ــ حفريات على جدار من لحم 47 ــأن تكون حاضرا غائبا 48 ــظل رجل 49 ــ الصريعة 50 ــفنان 51 ــ وجهان لامرأة واحدة 52 ــ الجثة
زوليخة بن اسماعيل	الحيطان العالية	33 ــ معركة الخنافس 34 ــ الغسالة		53 ــ قصة حواء 54 ــ الكرافاش 55 ــ ملحمة النزيف 56 ــ سوار من راية 57 ــ من

				معجزات نوفمبر 58 ــ زريبة الأمل 59 ــبائعة البيض 60ــ الجلباب الملعون 61 ــ مذكرة أسرة 62 ــ النار تلد الرماد
زكية علال	وأغرقت سفينة العودة	35 ــ هوية مفقودة 36 ــ الاتهيار 37 ــ الحقيقة خارج الوجود 38 ــ الخروج..		63 ــ وأغرقت سفينة العودة 64 ــ بصم سوداء 65 ــ عروس إلى القبر 66 ــ قاتل أمه 67 ــ الاختبار 68 ــمذكرات من باريس
زوليخـــــة السعودي	آمال ع 1 ــ 6 مجلة الضاد ع 10 ــ 11			69 ــ عرجونة 70 ــ من البطل 71 ــ من وراء المنحني 72 ــ عازف الناي
جميلـــــة ميمون	آمال العدد 38			73 ــ الأمية

وردة " ع "	آمال			74 ــ طريـــد الجنة
جميلة خمار	آمال العدد 61			75 ــ البـــاب العلق
ياســـمينة جغلول	لن أحيد عنك	39 ــ دوامـــة الخرساء	20 ــ صهوة الظلام 21 ــ قوس قلب.. 22 ــ الابتسامة الأبدية	76 ــ زهرة أحرقتها الصاعقة 77 ــ عصبية الذاكرة 78 ــ الموت في جحور الذئاب 79 ــ الذاكرة الرمادية 80ــ ياسين

أولا: الزمن القصير

وأعني به الفترة الزمنية التي تستغرقها احداث القصة،حيث لاتتجاوز اليوم والليلة على الأقصى،وقد تتقلص هذه الفترة إلى بضع ساعات،وغالبـا مـايقترب حجـم الـنص القصصي للنماذج المندرجة ضمن هذا المستوى بزمن الحكاية،بل ويطابقـه تمامـا عنـد استخدام الحوار،أوإيراد جزئيات الحركة والخطاب "[14]".

وتدخل في مجل هذا المستوى النصوص التي تنضـوي عـادة ضـمن قصـص الموقف،أو الحالة،حيث يتسم زمن هذا المستوى الزمني بالتكثيف المسلط على الشخصـية والحدث، والحقيقة أن (تكثيف الزمن عبر لحظة واحدة، ومركزة الحـدث حولهـا، مـن ركائز القصة القصيرة عكس الرواية التي يكون عادة مدارها جماعـة مـا،فـي مرحلـة طويلة)"[15]"،ومن النماذج التي تدرج ضمن هذا المستوى قصـة " موجـة بـرد" "[16]"التـي تستوعب أحداثها حوالي ثلاث ساعات،إذ تبدأ من مغادرة المدير المخلوع بيته الفخم باتجاه

"14" ــ سمير المرزوقي ــ جميل شاكر / مدخل إلى نظرية القصة،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ص 93

"15" ــ محمد كامل الخطيب / الرواية والواقع، دار الحداثة،الطبعة 1,1981،ص 23.

"16" ــ زهور ونيسي الظلال الممتدة، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر 1979 ص 59.

إدارة المصنع،أن يصطدم بحضور الوزير،الـذي حضـر خصيصـا لتنصـيب المـدير الجديد،دون علم بالأمر ، فقد كان كل العمال والموظفين على علم إلا هو،الأمر الذي جعل يعود إلى بيته منكسر الخاطر في منتصف الليل.

أما قصة " المطاردة " "[17]" فتسـتغرق الفتـرة الزمنيـة التـي تغطـي مرحلـة المطاردة،حين يعمد شاب مراهق إلى مغازلة فتاة ريفية خرجت إلى شوارع المدينة لاقتناء بعض حاجياتها،تتفطن إلى مضايقاته،وخبث نواياه،فتهـرع إلـى الحافلـة،لكنـه يقتفـي أثرها،وتصل به الوقاحة حتى ملامسة جسدها متعمدا تحت مبرر الزحام،وعنـدما تلفظهـا الحافلة،تحث السير لتختفي عن بصره ،تقصد مخبزة لشراء الحلوى،فتندهش لاختفاء النقود من حاقبة يدها ، حينها تعلم أن الشاب الذي ظل لصيق بها منذ الصباح ،مـاهو إلا نشـالا محترفا.

كما تعد قصة " الخنـافس"[18]"، كـذلك مـن النصـوص ذات المـدى الزمنـي المحدود،ففترتها الزمنية تدوم جزءا من النهار ،وليلا كاملا،فعندما تعود الشخصية الراويـة من المدرسة، التي تشتغل بها كمعلمة،لاتجد الراحة التي تبحث عنها،لأنها تقطن في شـقة بالطابق الأول فوق حمام يقع في الطابق الأرضي،وعندما تهدأ حركة الـرواد ،أو صـوت مرجل الحمام تلوذ بمخدعها بحثا عن الراحة،لكنها تصاب بأرق بسبب ظهـور الخنـافس نتيجة الحرارة الصاعدة من الطابق الأرضي،فتقضي ليلهـل صـاحية بحثـا عـن هـذه الحشرات، وعندما ينفلق الصبح تلفي نفسها مرهقة مكدودة،لاتملك قوة نواجه بها تلاميـذها في المدرسة.

أما الأنموذج الرابع ، والذي كتفي به ليس لقلة نصوص هذا المستوى،وإنمـا لأن أربعة نصوص كافية لتمثل هذا المستوى،فيتمثل في قصـة " الـذيول" "[19]"،حيـث يسـرد الراوى ما وقع لرب أسرة خرج من بيته صباحا طالبا السوق فوجد طابورا وقـف خلفـه ينتظر دوره، ولأن الطابور يجمع النساء والرجـال علـى حـد سـواء،التصـق بـامرأة بدينة،كانت تقف أمامه، وراح يستمتع بلحظات الالتصاق،ويشعر بلذة غريبة تسـري فـي كامل جسده..وفجأة تلتفت إليه المرأة وترش وجهه بالبصاق ،وعندما يصله الـدور يجـد

"[17]" أ جميلة زنير / دائرة الحلم والعواصف،المؤسسة الوطنية للكتاب 1983 ص 97.

"[18]" ـــ زوليخة بن اسماعيل خربوش / الحيطان العالية،مطبعة قرفي ،باتنة ،الجزائر 1983،ص 45.

"[19]" ـــ نزيهة السعودي/ الحب في الزمن الهارب،دار البعث للطباعة والنشر ،قسنطينة، الجزائر 1983، ص 44.

سرة نقوده قد انتشلت منه ، فيعود منكسرا إلى المكان الذي ركن فيه دراجته ،فيجدها قـد اختفت،فيصاب بنوبة جنون نتيجة الصدمة.

ثانيا: الزمن المتوسط

وأعني به ما تجاوز زمن نصوصه الداخلي اليومين،وقد تتد الفترة إلـى أسـابيع وأشهر على أكثر تقدير.

من النصوص التي تتدرج ضمن هذا المستوى،قصة " من يوميات أم علـي "[20]، التي صيغت على شكل مذكرات يومية،تغطي أحداثها السردية فضاء زمنيا يستغرق أربعة أيام من الانتظار ،والمعاناة من خلال الشخصية المحورية الوحيدة أم علي ،وهـي رمـز لفلسطين المضطهدة،تتوزع المشاهد السردية للقص كالآتي:

ـ اليوم الأول يصور صبر أم علي وإيمانها بالفرج الآتي.

ـ اليوم الثاني يصور تعثر أم علي وهي تبحث في الانقاض التي خلفتها القنابـل علـى أشلاء زوجها.

ـ اليوم الثالث يشتد الجوع والحصار عليها وعلى أبنائها ،لكن عزيمتها تشـتد ،وتقـوى أكثر.

-اليوم الرابع تفقد أبناءها واحدا ،واحدا ،بسبب حدة الجوع وطول الانتظار،ومع كل هـذه المحن تظل أم علي أما لكل الفلسطينيين عالية الجبين ،تنبت في قلبها نخلة خضراء.

أما النص الثاني ضمن هذا المستوى فهو " المتمرد" الصغير "[21]،وكمـا يـومئ العنـوان يتضمن مضمون القصة إصرار زوجة على تحديد نسلها بوسائل عدة،تتراوح بين تنـاول نقيع أعشاب خاصة،والإكثار من استهلاك أقراص " إيبسا" إلى حقـن " بـانزو" الخاصـة بالإجهاض ،وعلى الرغم مما بذلته لإسقاط الجنين،تنتصر إرادة الله ،ويهبط الجنين متمردا على كل تلك المحاولات،يستغرق الزمن الداخلي مدة الحمل المقدرة بتسـعة أشـهر،وهـو زمن اعددته متوسطا لكون الزمن الأرحب كما سيأتي يمتد إلى سنوات أحيانا.

"20" عمارية بلال " أم سهام" / من يوميات أم علي ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1990،ص 29.

"21" ـ نورة سعدي / أقبية المدينة الهاربة،المؤسسة الوطنية للكتاب ،1989،ص 13 .

ثالثا: الزمن الرحب

وهو المستوى الثالث في المدى الزمني للمتن القصصي المرصـــودة فـــي هـــذه الدراسة،يستغرق زمن نصوصه الداخلي شهورا وسنوات ،عبر سوابق ولوحق ذاتية "[22] . والوقع أن هذا المستوى يناسب الشكل الروائي ،لكونه يختزل الأحداث،ويرويها بعيدا عـــن نسيجها الحياتي،وآنيتها الزمنية،ومع ذلك(فإن الزمن لا يكتســـب أهميتـــه مـــن الأمـــور الخارجية التي تقع فيه فتصبح بعض الأحداث هامة،وبعضها غير هامة،حيث أن المهم هو الحياة في سيرها، أو لونها حياة لا أكثر،ولاأقل،فهي القيمة المطلقة لاالحدث الخارجي "[23]. إن عدد نصوص هذا المستوى يمثل الكم الأكبر في المتن القصصي المرصـــود للبحـــث، بحيث بلغ ثمانين نصا في حين لم يتجاوز عدد نصوص الزمن القصير ثلاثين نصـــا،أمـــا نصوص الزمن المتوسط فعدده أقل ،حيث لم يتجاوز في مجمله اثنين وعشرين نصا.

ولتمثل المدى الزمن لهذا المستوى سوف أنتقي جملة من القصـــص مـــن بينهـــا الظلال الممتدة "[24]،وهي إحدى النماذج التي يغطي زمن أحداثها الداخلي فقرة واسعة تقدر بخمسة وعشرين عاما ،حيث تتبنى القاصة قصتها من صورة وصفية سردية تحـــدد فيهـــا الإطار " الزمكاني،فالزمان هو مناسبة الاحتفال بالذكرى العشرين لعيـــد الاســـتقلال،وأمـــا المكان فهو شقة بعمارة كبيرة تقع في وسط العاصمة..،ثم بعد أن تقدم بعض الملامح عن" زينب " الجدة، تسترجع وقائع الحكاية عبر ذاكرة الشخصية ليسيطر الزمن الداخلي حتـــى النهاية، أين تعود بالأحداث إلى نقطة البداية،والواقع أن عنصر الزمن ليس هو الـــذ يحـــدد جنس النص، فنقول إنه رواية أو قصة،بحيث قد نجد نصوصا روائية تعتمد زمنا قصيرا ، وهي خاصية تختص بها القصة القصيرة حتى ليمكن تحديد زمن أحداث الرواية "[25] بيـــوم

"[22] ـــ السابقة الذاتية (prolepses subjectives) تتعلق بالتطلعات المستقبلية للشخصية المحورية،أما اللاحقة الذاتية((subjectives analepses ،فهي تعلق أفكار الشخصية بالماضي عن طريق ذكريات استرجاعية.

آنظر: سمير المرزوقي ،وجميل شاكر/ مدخل إلى نظرية القصة..ص 81 ـــ 82.

"[23] ـــ سيزا أحمد قاسم / بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب و1984، ص 63.

"[24] ـــ زهزر ونيسي / الظلال الممتدة...ص 13

"[25] ـــ رواية الزلزال المتكونة من 223 ص لطاهر وطار تعتمد وحدة الزمكان، مكان وقوع الأحداث قسنطينة بمختلف شوارعها وأزقتها ،زمنها لا يتجاوز يوما واحدا،وهو اليوم الذي مكن الروائي من زيارة الجسور السبعة التي تشكل فصول الرواية،فالعبرة إذن لاتكمن في تحديد الزمن الفيزيائي،وإنما يتعلق الأمر بأحاسيس النفس البشرية،من خلال تعاملها مع المشاعر والانفعالات.

أو يومين ،في حين نلفي قصصا قصيرة يستغرق زمنها الداخلي أعوامـــا أو عقـــودا "[26] " فالفصل إذن بين القصة والرواية،لا يقتصر علـــى كثافـــة الأحـــداث ،أو رحابـــة الـــزمن وحده،وإنما يتوقف على عدد الصفحات،أي حجم النص..مع ضرورة اســـتيعابه لأحـــداث عديدة متشعبة ومتداخلة،بسبب تعدد الشخصيات في النص،فالقصة القصيرة ترتكز حســـب تصوري على حادثة واحدة،أو أكثر وشخصية واحدة أو أكثر عكس الرواية التـــي تشـــكل أحداثها شخصيات متنوعة ،ومتعددة المستويات والأدوار،وقد تكون من أجيال متعاقبة.

ومن النصوص التي يمكن إدراجها ضمن هذا المستوى قصة " ثقوب في ذاكـــرة الزمن "[27] ،وهي في رأيي رواية مضغوطة،نظرا لتعدد شخصياتها ،واتساعا زمنها الـــذي يغطي فترة الاحتلال ،وسنوات الاستقلال من خلال فتاة متحجبة تقصـــد الكاتبـــة،لتكتـــب قصتها،فتروي على مسامعها ما وقع لها ،لأسرتها من أحداث ومآس،إضافة إلـــى اتســـاع رقعة القصة حيث يصل عدد صفحاتها خمسا وثلاثين صفحة من أصـــل ســـبع وثلاثـــين صفحة،التي تشكلها المجموعة المتكونة من عشرة قصص ، ومن القصـــص ذات الـــزمن الرحب "وقصة" سطور أفلتت من الزمن الأسود" "[28]،حيث يمتد زمنها الداخلي إلى فترة ما بعد الحرب الكونية الثـــاني مـــرورا بســـنوات الجمـــر للثـــورة التحريريـــة الجزائريـــة الكبرى،وصولا إلى عهد الاستقلال.

وقصة" عرجونة "[29]"، التي تبدأ أحداثها المتشعبة مـــع مطلـــع ثـــورة التحريـــر الجزائرية، وتتواصل عبر زمن داخلي إلى ما بعد الاستقلال، ومن خـــلال قصـــة " مـــن البطل "[30]"، يمتد الزمن إبان ثورة التحرير إلى أربع سنوات، تتقاسم ضغطها شخصـــيات متعددة داخل ، وخارج الوطن.

في ضوء النماذج القصصية المتقدمة ،والمندرجة ضمن الـــزمن الرحـــب نلمـــس نوعين من النصوص:

"[26]" ـــ قصة " الزوجة الصغيرة" لتريهة السعودي ،حجمها السردي لا يتجاوز ورقتين من الحجم الصغير،غر أن زمنها الداخلي يستوعب فترة زمنية واسعة تغطي مرحلة المراهقة للصبية ،وزواجها وإنجابها لعدد كبير من الأطفال بين بنات وذكور،آنظر: مجموعة الحب في الزمن الهارب ص 50.

"[27]" ـــ جميلة زنير / دائرة الحلم والعواصف،م س ، ص 25

"[28]" ـــ نزيه زاوي درار /الطفولة والحلم،م،س ،ص 59.

"[29]" ـــ زوليخة السعودي/ مجلة آمال الجزائرية،العدد السادس

"[30]" ـــ زوليخة السعودي / المجلة نفسها ،العدد الأول

ــ النوع الأول ينتمي إلى جنس القصة القصيرة نظرا لاقتصاره على شخصية واحـدة،أو أكثر، وحصر حدثه حول موقف واحد معين.

ــ أما النوع الثاني فينفلت من جنس القصة القصيرة ليطارد الروايـة ،أو علـى الأقـل " الميني رواية" ،كما اصطلح على تسميته عندنا في الجزائر،من حيث شكله المتكـون مـن فصول،أو مقاطع،وتداخل أحداثه،وتشعبها ،وتعدد الشخصيات وتنوعها فيه.

وما يلاحظ على النوع الثاني ،أن كل موضوعات نصوصه مستمدة من الحوادث التاريخية لثورة التحرير الجزائرية،ولعل معايشة القاصة لتلك الأحداث جعلها تتابع بعـين فاحصـة، وبشيء من التفاصيل مجريات الأحداث،وهو السبب الذي النص(يعيش حيرة زمنية سردية بسبب اتساع الفضاء الزمني، ووفرة المادة الحكائية) "[31].

يتضح إذن من خلال جدول المدى الزمني البياني السابق للمـتن القصصـي النسـائي أن النصوص تنقسم حسب الزمن الداخلي إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول:

يمثل في رأيي مرحلة متطورة،ناضـجة ،بحيـث تتميـز نصوصـه بالكثافـة اللغوية،وقلة المادة الحكائية،كذا الاعتماد في تشـكيل المسـار السـردي علـى الصـورة الذهنية،والصورة النفسية للشخصية المحورية،والتي صارت لا تكتمل بصورة واضحة إلا بمشاركة المتلقي عن طريق إعادة تركيبها في مخيلته بعد القراءة النهائية،وتمثلهـا تمـثلا تخييليا وجماليا.

القسم الثاني :

يستوعب النصوص ذات الزمن المتوسط،الذي يتجاوز اليومين إلـى عـدة أيـام وأسابيع ،وقد يمتد شهورا أحيانا حسب طبيعة الحكاية.

يختلف هذا القسم عن السم اللاحق لكون شخوص نصوصه لا تعيش أو تتحـرك في زمن رحب واقعيا،أو تخييليا،وإنما تعتمد القاصة إلى القفز، وتجاوز بعض التفاصيل،لا لتبتعد عن الشخصية الحكائية،وإنما لتربط القارئ بوحدة الحدث،كمـا تضـيق فـي هـذا القسم،والقسم اللاحق المشاهد القصصية،التي ترتكز على ثبات الفعل والحركة،فـي حـين تغطي مساحتها السردية،الخصية الإخبارية.

"[31] ــ نجيب العوفي / مقاربة الواقع في القصة القصية المغربية ، من التأسي إلى التجنيس ،م ،س ،ص 452.

القسم الثالث:

تتدرج تحته النصوص ذات الزمن الرحب، وتستغرق أحداثه شـهورا وسـنوات عبر لواحق سردية"[31]،وهو مستوى زمني يناسب الرواية لاعتماده على المادة القولية أكثر من اعتماده على الحركة القصصية السريعة التي تستوجب اقتصادا في اللغة وتكثيفـا فـي المعنى.

بعد هذا الاستعراض للمدى الزمني للمتن،يمكن تلمس مسـتويات البنيـة الزمنيـة للقصة الجزائرية القصيرة عند المرأة،حيث عرفت أو عايشت مستويين: مسـتوى عـرف فيه فن القصة حيرة زمنية كبيرة،ومتوسطة،ومستوى عرف فيه اسـتقرارا زمنيـا بسـبب التركيز على المشهد القصصي،والصورة الدرامية للحكاية.

وقد تم هذا التحول نتيجة وعي قصصي اختمر طـويلا،وتـدرج مـن الصـورة القصصية إلى الرواية،وكذا الكتابات الذاتي المحصورة في هموم الأنثى وانشغالاتها،إلـى الحسم النهائي بين الأشكال "[32]،وما يلاحظ على الكتابة القصصية النسائية في الجزائـر أن العديد من القاصات اللاتي واصلن الكتابة استطعن أن يزاوجن بين كتاب القصة القصـير والرواية،دون أن ينتصر شكل على آخر.

إن النتيجة التي يمكن التوصل إليها في ضوء الجدول البياني السابق،تتلخص فـي الكم القصصي ذي الزمن الرحب حيث بلغ ثمنية وتسعين نصا،بينما اقتصر الكم القصصي ذو الزمن المتوسط على واحد وثلاثين نصا،مما يؤكد أن الزمن الحسي الذي يشـيع فـي النصوص ذات الارتدادات ،والفجوات الزمنية المتكـررة أكثـر حضـورا مـن الـزمن النفسي،ولهذا (غلب الزمن الدياكروني المتتـابع علـى الـزمن السـانكروني المقطعـي المتقاطع،وتقاطع هذا الزمن إن تم فهو طفيف ،وشكلي لا يخرق القاعدة التي هـي غلبـة وهيمنة الياكرونية كما انبنـى هـذا الـزمن نحويـا علـى الماضـوية،أي بنيـة الفعـل

"[31]ـــ اللاحقة السردية Analepses هي إيراد حدث سابق عن طريق ذكريات استرجاعية سابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد.

آنظر: Gérard Gznette.Figures111.ed.seuil 1972 p 90.

"[32]ـــ على سبيل المثال زهور ونيسي تدرجت في التعامل مع الأشكال السردية حسب ما يأتي:

ـــ الصورة القصصية ،نلفيها في محاولاتها الأول في البصائر لسنة 1955 وما بعدها

ـــ القص القصيرة الناضجة نلفيها في مجاميعها القصيبة،الرصيف النائم،1967،على الشاطئ الآخر 1974،الظلال الممتدة 1994.

ـــ السرة الروائية الذاتي:نلفيها في يوميات مدرسة حرة 1976

ـــ الرواية الفنية بلفيها في لونجة والغول 1994.

الماضي)"[33]كما سيتضح لاحقا،هكذا نلفي أنفسنا أمام ثلاث خواص زمنية هـي :الأفقيـة، الماضوية،وسرعة وتباطؤ الحركة.

أولا : الخاصية الأفقية

وأعني بهذه الخاصية ظاهرتين متلازمتين:

ــ الظاهرة الأولى يتخذ فيها الـزمن إيقـاعين متقـابلين،إيقـاع سـاكن تكونـه الجملـة الاسمية،وإيقاع متحرك تهيمن عليه الجملة الفعلية.

ــ أما (الظاهرة الثانية{أو الوجه الثاني للأفقيـة الزمنيـة}،فتتمثـل فـي اتسـاع الحيـز الزمني،وانتشاره)"[34]،بحيث يشمل الاختزالات،والفجوات،السبب الذي يسم زمـن الحكـي بالطول ،في حين ينحسر زمن القول.

تفتتح النصوص المنضوية ضمن الظاهرة الأولىــ في إيقاعها السـاكن غالبا ــــ بخلفية تمهد لأحداث القصة في صورة لازمة متكررة،هي بمثابـة(حجـر الواويـة فـي القصة،ونواتها الأولى..التي تؤثث وتهيئ افضاء القصصي،وتنسج أولى خيوط العقدة)"[35]. وفي ظل وفرة الشواهد والعتبات القصصية الدالة على هذه الظاهرة سوف أقتصـر علـى بعض النماذج.

الكاتبة زهورونيسي تستهل بعض نصوصها مؤطرة لفضائها القصصي،فتقول في قصة " لماذا لا تخاف أمي:

(كانت رطوبة الليل قد بدأت تجف من اعلى الأسوار والـديار فـي الضـاحية الشـعبية البسيطة،والنور يصب من شمس يوم جميل من أيام ديسـمبر علـى الأرض والخضـرة ليلمس كل شيء برفق وكرم)"[36] .

أما جميلة زنير فتؤثر الاستهلال الذي يهيـئ للفضـاء القصصـي مـن خـلال الحركة،والتكثيف الوصفي ذي المسحة الإيحائية من خلال مطلـع قصـتها " لـن يطلـع القمر"،فتقول:

"[33] ــ نجيب العوفي / مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية..م،س،ص 122.

"[34] ــ م،ن،ص 126.

"[35] ــ نفسه،ص 126

"[36] ــ آنظر: مجموعة على الشاطئ الآخر ،ص 129.

كان القمر يلقي بخيوط رمادية مشدودة لنور يتراءى عبر زجاج النافـذة،يرسـل بهـدوء ليسكب أشعته الناعمة كي يخفف عن النبات والمخلوقات حـرارة الأنفـاس حـين تلهـب الجو)"[37].

وهناك من القاصات من تعمد إلى وصف مظاهر الطبيعة وصفا مباشـرا قصـد إسقاط مظاهرها على الشخصيات القصصية ذهنيا ونفسيا،كنزيهة زاوي درار،التـي تلجـأ في قصتها"دموع تصد الريح" إلى تصوير فضاء الحزن من خلال مشهد طبيعي غاضـب يجمع بين معاني الخوف والرعب،ودلالات الانطواء والانكماش،وهو المشهد الذي يلعـب دورا فنيا في التهيئة للمأساة القادمة،تقول فيه:

(..الضباب يلف القرية المنكمشة عند سفح الجبل الذي وقـف شـامخا متحـديا عصـف الرياح..السماء تنزف بقوة..الرعد يستعرض عضلاته،يرعب الجميع بزمجرتـه وشـهبه الحادة)"[38]

أما أم سهام فتخفق في التأثيث لنقل المشهد المأساوي الذي تتضمنه قصتها" نزهـة لها ثمن"[39]،حيث تركز على جمال الطبيعة،وبهاء فصل الربيع دون إيماءة بقرينـة فنيـة تشير إلى ما يمكن أن يتبادر إلى ذهن القارئ،وهو يواجه النص،تقول في مطلـع قصـتها هاته:

(الطبيعة نزعت لباس الشتاء..الفاتر للون،وارتدت برنـوس الربيـع المـزركش بـأبهى الألوان،النسيم العليل يرشق الناس بالورود والرياحين،حل الربيع ،غمـر العـين والقلـب والندى،فكان الناس على موعد مع الطبيعة هذا اليوم.)"[40].

إن هذا المطلع يكرس إنشائية مدرسية فاترة،فهو ليس مفصـولا عـن مضـمون المحتوى فحسب،بل يخبر عن تساهل كبير مع فن القصة عـام،والاسـتهلال القصصـي خاصة.

إن الافتتاحية القصصية لا تنفصل عن محتوى القصة،بـل هـي وثيقـة الصـلة بها،تنطوي على وظيفة مهمة،تتمثل في تهيئة القارئ،وإدماجه في عالم القصة،كما تؤسـس

"37" ـــ آنظر / مجموعة دائرة الحلم والعوصف ،ص 21.

"38" ـــ آنظر:مجموعة الطفولة والحلم ،ص 9.

"39" ـــ يتلخص مضمون القصة في أسرة خرجت إلى النزهة في يوم من أيام الربيع طلبا للمتعة بالغابة المجاورة للمدينة،فتقضي يوما بهيجا ،وعند العودة في المساء لا يتفطن الأب إلى ابنته التي كانت تجمع الأزهار خلف السيارة ،فيعود إلى الوراء ويدوسها وتقع المأساة

"40" ـــ آنظر:مجموعة الرصيف البيروتي،ص 95.

كذلك للحدث المحوري،وتفرش وتؤثث للبيئة القصصية،وملامـح الشخصـيات وطبيعـة الأحداث،والافتتاحية في الأصل تنهض على عنصرين أساسيين هما:الزمن،والمكان.

كما أن الافتتاحية تنطوي على وظيفة فنية أخرى تتجلى في سكونية الزمن،جـوده قصـد تقديم أجواء وعوالم النصوص التخييلية،بل تعد أهم عنصر لأي موضـوع قصصـي،لأن الكاتب لمجرد ما يواجه بياض الورق تكون ملامـح الشخصـيات قـد اتضـحت لديـه تماما،وتماوجت تقاسيمها في تلاحم وانسجام.

فالافتتاحية هي صورة مصغرة لفضاء العمل القصصي،حيث يكون الـزمن فـي البدء جامدا، ثم سرعان ماتتثال الصور (البانورامية)ـ وأقصد بها المشاهد العامة المكبـرة التي لاتحدد تفاصيل الأشياء ـ فيطغى المكان على الزمان، ويتحول الـزمن إلـى خـادم للمكان،فتتشكل الصور،وتتضح المشاهد،على هيئة ساكنة تتسم بـالجمود والثبـوث،علـى عكس مشاهد الحدث،التي تسيطر فيها الحركة،لكن هذا الزمن الموسوم بالبرودة والصـلابة يتغير لجرد ما تتوفر أسباب دفع الأحداث نحو التوتر والتأزم.فيغدو ديناميا حيا تحت تأثير النمو الطبيعي للحركة القصصية العامة.

فالافتتاحية القصصية إذن للنماذج اللاحقة هى بمثابة وقفـات ومشـاهد زمكانيـة تمهيدية تقوم بوظيفتين أساسيتين:

ـ الوظيفة الأولى إخبارية،تخبر بقرائن مادية على مستوى اللغة وتقنيات الوصـف،عمـا يأتي من أحداث،بل وتكاد تنطق عن فحواها قبل الولوج في عالم التفاصيل.

ـ أما الوظيفة الثانية فإيجابية،في ضوئها تظهر براعة القاصة،ومهارتها في إيجاد البدايـة التي تثير القلق،وتنطوي على ما يمكن أن يأسر القارئ منذ البدايـة،وهاتـان الوظيفتـان متكاملتان،ومتداخلتان،بهما تتشكل عضوية العلاقة الجماليـة والمعرفيـة بـين الاسـتهلال ومضمون النص.

فاستهلال "زهورونيسي"السابق يوحي بأن هناك شيئا ما قد بدأ يتحرك في أعمـاق المجتمع الجزائري،وبخاصة في الأوساط الشعبية البسيطة،هذا الشيء المتنامي الذي لمحت إليه الافتتاحية هو استعداد الجماهير لمظاهرات 11 ديسمبر 1961،الذي تتمحـور حولـه القصة من أولها إلى نهايتها.

أما استهلال " جميلة زنير" فينبئ بأن هناك حدثا مأساويا وشـيك الوقـوع ،وهـو انكسار فاطمة،تبخر تلك الأحلام الوردية التي نسجت خيوطها الدقيقة في الحلو والمر مـع

ابن عمها،الذي وعدها بالاقتران فور عودتـــه مـــن ديـــار الغربـــة"*"،وهكـــذا مـــع بـــاقي الاستهلالات.

إن الزمن في مرحلته الأولى حين يهيمن الوصف يكون هادئا،يشبه فـــي تدرجـــه النامي الإيقاع الموسيقي الذي يبدأ في الصعود والتنامي في القطع الكلاسيكية،أوما يطلـــق عليها بالسانفونية.

والمقدمات القصصية في هذا السياق،تمهد لبؤر سرد حادة قادمـــة،لايـــتم تأزمهـــا وبلوغ ذروتها إلا بتلك الإشارات التمهيدية،حيث(يصحو الزمن من رقدته،وتفقـــد الحالـــة الأولى" حالة اللافعل" توازنها وطمأنتها وركودها ،تحـــت تـــأثير الحالـــة الثانيـــة" حالـــة الفعل"،التي ستغمر فضاء النص بالحركة وستشكل محوره أو زمنه الحقيقي،حيث يتســـارع إيقاع اللغة بتسارع إيقاع الزمن..)"[41]".

وفي هذا السياق نلفي الناقد البريطاني " مايير سترنبرج" في كتابه " نظرية القص" يؤكد هذا التحول الزمني في معرض حديثه عـــن بنـــاء الافتتاحيـــة ،وعلاقتهـــا بـــالنص القصصي،فيقول:

(إذا سلمنا بهذه الوظيفة الفنية الأساسية للافتتاحية ــ أي تقديم عالم القصة التخيلي ــ فإنه يستتبع ذلك أن يقدم الكاتب في الافتتاحية عالمـــا ثابتـــا ســـاكنا تتميـــز أحوالـــه بالرتابـــة والسكون،وإذا ترك نفسه في هذا الموقف الأول فإنه لايمكن أن يؤدي إلـــى شـــيء ســـوى تكرار الأحداث المعتادة ويستمر في الدوران في الفلك نفسه،لذلك فإن الجزء اللاحق يجب أن يقدم ظرفا مميزا لاتتوقف طبيعته على أنه حدث محدد فحســـب بـــل يجـــب أن يمثـــل تطورا" ديناميا" ..يتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية مـــن الأحـــداث..) "[42]" .وقـــد تتضح الظاهرة إذا ما استتبعنا تنامي النصوص نفسها حيث يصير زمن الـــنص مســـاويا زمن الحدث تقريبا،بل ويطابقهأحيانا، فالظاهرة واحدة تقريبا حيث يتم الانتقال مـــن حالـــة اللافعل إلى حالة الفعل في كل النصوص ،بخاصة النصوص ذات البنية الهرمية.

"*" ــ تستقبل فاطمة الفتاة الريفية الهادئة رسالة من ابن عمها أحمد يشعرهم فيها بأنه تزوج من فرنسية،فتصاب بإحباط شديد،ومنذها لم يعد يهمها أن يطلع القمر أو يأفل.

"41" ــ نجيب العوفي / مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية..م،س،ص 124.

"42" ــ سيزا قاسم / بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ..ص 36.

وحتى نعطي فرصة لأكبر عدد من النصوص قصد الافصاح عن فحواها أقتـرح نتفا من نصوص أخرى،وأسجل المشاهد الآتية،تقول زهور ونيسي:(تنحنح وهو يقترب من الغرف..حتى تستر الجارات ونظر وهو يقترب من" بوبة" مشمئزا يكاد يبصـق..دون أن يخرج من فمه شيئا بل دون أن تنفرج شفتاه،وقد أطبقتا مشققتين مغبرتين)"43".

فهذا المشهد الإيقاعي الذي يتكرر باستمرار في المتن القصصي ــ أعني التحـول من الثبوت إلى الحركة ــ يحفز الحدث القصصي ويدفع العمل نحو التأزم،فيصير العمـل القصصي محكوما بطرفين أساسيين،أو بإيقاعين متطابقين كما سيأتي لاحقا.

والظاهرة نفسها نتلمسها عند نزيهة السعودي،التي تختم عملها القصصـي بهـذه الخاتمـة المشهدية الدرامية (سقطت أم العروس مغشيا عليها،طوقتها النسوة يردن الفتك بها،خـرج العريس ،مى القميصين نظيفين على الأرض..في خضم هذه الأحداث تسرب شبح ملتـف بالبياض،عاري الساقين،منسدل الشعر،وانحدر في دروب القرية مذعورا)"44"،وهو الإيقـاع الذي يتكرر فى أغلب النصوص ذات البني الهرمية،فعلى خلاف المقاطع الحالـة الأولـى حالة اللافعل،نجد مقاطع أخرى يؤسسها الفعل،وينجز في ضـوئها،علـى متنهـا العمـل القصصي بفضل خاصية الدفع والحركة نحو الأمام.

فإذا كان السرد في الإيقاع الأول ساكنا،فإنه في الإيقاع الثاني يصير منعـدما،لأن الوصف يوقف سرد الأحداث،في حين يصير زمن النص في الإيقاع الثاني مساويا لـزمن الحدث.هذا عن الظاهرة الأولى،أما الظاهرة الثانية للأفقية الزمنية فتتجلى في الاختزالات، والاختزال Léllipse ويسمى كذلك الحذف،هي(تقنية زمنية بإسـقاط فتـرة طويلـة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث)"45"،وبقدر ما تعـد هذه التقنية وسيلة ناجعة لامتداد السرد بسرعة تعمل على إلغاء ،أو محو الزمن الساكن في القصة عن طريق الوثب بالأحداث إلى الأمام قبل إشارة،يمكن كـذلك أن تخلـق فجـوات عميقة في البنية السردية للنص،بابتعاد الكاتبة عن تحركات الشخصية،والسباحة في زمـن رحب قد يمتد إلى سنوات خالية،وعبر هذا الاسترخاء الزمني(يصبح زمن القـول أضـيق

"43" ــ زهور ونيس / على الشاطئ الآخر ،قصة " سمية" ص 29.

"44" ــ نزيهة السعودي / الحب في الزمن الهارب،قصة ليست عذراء ص 13.

"45" ــ حسن بحراوي / بنية الشكل الروائي ،المركز الثقافي العربي،ط1,1990،ص 156.

بكثير من زمن الحكاية الذي قد يغط فترة زمنية واسعة) "[46]،كما هو الشأن فـي القصـص ذات الزمن الرحب.

إن شيوع ظاهرة الاختزال ترتبط بالبنية الهرمية ذات البناء الزمني الرحب،لكونها تمتلك القدرة على استيعاب فترة زمنية طويلة على حساب التفاصيل التي يمكن أن تفصـح عنها المقاطع السردية،وهي ليست ظاهرة سلبية تسئ إلى فنة القصة القصـيرة،لأن هنـاك نوعا من القصص يستوجب التوفر على هذه الخاصية للتخلص من ثقل الـزمن،غيـر أن القصة التحليلية مثلا،أو قصة الحالة،لاتتطلب هذه التقنية،بل إنـه إذا أقحمـت فـي نـص قصصي من هذا النوع أربكت بناءه،وجعلته يعيش حيرة وتشتتا ،،لأن التركيـز والايحـاء هي المعايير الواجب توفرها في هذا النوع،ولهذا نلفي الاختزال منعـدما فـي القصـص المجدولة في الخانة المخصصة للنصوص ذات الزمن القصير،بينما يكثـر ويتوسـع فـي القصص المجدولة في خانتي النصوص ذات الزمن المتوسط والرحب.

إن تقنية الاختزال في المتن تتجسد عبر نصوصه وفق استخدامين:

الاستخدام الأول: تنضوي تحته تراكيب الاختزال المحدد Ellipses Déterminés

أمـا الاسـتخدام الثـاني: فتتضـمن تراكيـب الاختـزال غيـر المحـدد ellipses indéterminés "[47]".

فالنسبة للاستخدام الأول تحذف فترة زمنية من مساحةالنص بقرينـة تحـدد هـذه الفترة تحديدا واضحا وصريحا.

من التراكيب التي تجسد هذه التقنية ما ورد في قصة " بحر الطوفان"،حيث تقـول القاصة على لسان الشخصية المركزية: (أربع سنوات..تضيع من الشباب..أصبح عمـري إثنان وعشرون سنة..وولد يدعو بابا كل مرة ولا من مجيب)"[48]"،وما جاء كذلك في قصة " دموع تصد الريح" على لسان الراوي:

(منذ سنتين فقط كان عريسا..الزغاريد كانت تصم الآذان،الفرح،نعمة المزمار والعيون الضاحكة)"[49]"

"[46]" نجيب العوفي / مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية..ص 127.

"[47]" ـــ هذا المصطلح استخدمه جيرار جينات في تحليله للبنية الزمنية لإحدى روايات " بروست" وقد استخدمته لكونه يتميز بالدقة في النهوض بالوظيفة السردية.آنظر : Gérard Jénette.Figures111 ed du seuil .paris 1971 p139.

"[48]" ـــ زهور ونيسي / الظلال الممتدة،ص 70.

"[49]" ـــ نزيهة زاوي درار/ الطفولة والحلم،ص 10

بربط المقطع الأول بسياق النص نلفي الشخصية الراوية تعي وعيا تاما الفترة الزمنية التي انسلخت من شبابها في انتظار الزوج الغائب.

وفي المقطع الثاني يعرف الراوي الشخصية معرفة عميقة ،فيحدد الفترة الزمنيـة التي قضتها في الهجرة،قبل أن تغتال من طرف عصابة عنصرية في ظروف غامضة.

أما بالنسبة للاستخدام الثاني،فتحذف الفترة الزمنية من جسد الـنص دون معرفـة مـدتها معرفة محددة ودقيقة.

من التراكيب التي تجسد هذه التقنية،المقاطع الآتية التي نقتطعهـا مـن نصـوص مختلفة،ففي قصة" ليست عذراء"،نجهل المدة الزمنية التي تحدد بدقة أو على الأقـل تشـير إلى تاريخ تعرض الشخصية للاغتصاب،تقول الراوية:(لم تكلم أحدا عن تلك الحادثة،دفنتها في أعماقها ،تدحرجت بمرور الأيام في بئر النسيان)"[50].

كما نتلمس كذلك هذه الرخاوة في الحذف كذلك في قصة" عازف النـاي" ،يقـول الراوي:(مر خريف وذهب شتاء،ثم أقبل ربيع فاخضـرت الأرض مـن جديـد ،ومـع أزهارها كان قلب خليفة يطفح بالبشر،فقد رزق بطفل ،فتحققت كل أمانيه، ومضن الأعوام ،وأصبح الطفل شابا مكتمل الفتوة)"[51].

إن هذا المقطع الصغير يختزل مدة زمنية واسعة تقدر بسـنوات طويلـة،ففصـل يطوي فصلا،سنة تطوي سنة،حتى يبلغ الشاب سـن الرجولـة،وعلـى غـرار تراكيـب الحذف،نلفي إشارات الاختزال في هذا المقطع غير قابضة بالفترة الزمنية،فالشيخ خليفة،لم يرزق ولدا من قبل ،وحين اشتعل رأسه شيبا رزق صبيا،وصار الصبي شابا يافعا مفتـول العضلات..قوي البنية،لقد ابتلع هذا المقطع النصي القصير زمنا مهولا،وفضفاضـا،ولعـل "زوليخة السعودي" دون غيرها من القاصات تعرف باستخدام هذه التقنية،حيث نتلمسها في نصوص أخرى"*".

بعد هذه الدراسة لعينة من الشواهد ذات التراكيب الاختزالية ،يمكـن أن نخلـص إلى أن توظيف تقنية الاختزال بنوعيه قد استخدمت بطريقـة فنيـة للـتخلص مـن ثقـل الزمن،والتعامل مباشرة مع الحدث القصصي،لكون أغلب النصوص التي انطوت على هذه

"50" ــ نورة سعدي /أقبية المدينة..ص 69.

"51" ــ زوليخة السعودي/ مجلة الضاد،معهد الآداب واللغة العربية،جامعة قسنطينة،العددان 10 ــ 11 ،ص 70.

"*" ــ زوليخة السعودي: عرجونة،مجلة آمال ع 6 ،ص 70،من البطل ، ع 1،ص 21.

التقنية تتناول موضوعات تسجيلية مستمدة من الواقع اليومي المعـيش،ولعـل الإهـداءات المتصدرة لنصوص المقاطع المعالجة تؤكد هذه الحقيقة.

أما كيف صيغت هذه الاختزالات؟،ما الإشارات المسـتخدمة؟ما الـدلالات التـي تعنيها؟فتجيب عنه النتائج اللاحقة المستخلصة من الجدول البياني الآتي:

القاصة	عنوان القصة	تراكيب الاختزال
زهور ونيسي	الظلال الممتدة بحر الطوفان ابنة الأقدار	كل ذلك قبل خمس وعشرين سنة. أربع سنوات تضيع بعد مرور الأيام أخطأ
نزيهة زاوي درار	دموع تصد الريح الحيرة وميلاد سعيد ثرثرة إمراة	منذ سنتين كان عريسا. بعد أسبوع عادت بعد نصف قرن اكتشفت العمى
نزيهة السعودي	الزوجة الصغيرة	تدحرجت بمرور الأيام في بئر النسيان مر عامان على زواجها قضت اياما في المستشفى
نورة سعدي	المتمرد الصغير الصريعة فنان وجهان لامرأة واحدة	تسللت الأيام من مفكرة الزمن بطيئة تتالت الأيام،يوم يجر يوما ،وشهر يجر شهرا مضى الأسبوع صريعا. كل شيء فبي الأشهر الأولى سار وفق هوائي
زوليخة السعودي	من البطل؟ عرجونة عازف الناي	عاش شهورا في سعادة.. أقبلت الأعوام المتتالية. مر خريف ،ذهب شتاء ،وأقبل ربيع

من خلال هذا الجدول يمكن تلمس ثلاثة مستويات لاستخدام الزمن المختزل

المستوى الأول:

تم فيه توظيف زمن فاعل،يملك السيطرة والقدرة على فرض سطوته في مجريات القص، وذلك لكونه يمثل قطبا مهما في جمل الاختزالات،حيـث يصـير الفعـل مسـندا ،والقرينة مسندا إليه،ويتضح هذا المستوى بطريقة بارزة عند نـورة سـعدي، وزوليخـة

السعودي،فبطلة قصة" المتمرد الصغيرة لنورة سعدي لاتملك أدنى إرادة في محاولة التغلب على مشاكلها النفسية،وطرح الهواجس التي صارت عبدة خاضعة لهيمنتها.

وبطل عازف الناي لزوليخة السعودي الشيخ خليفة شخصية خاضعة لتبدل الفصول ، وتعاقبها ولا تعرف ملامحها إلا من خلل الزمن الذي طوى حياتها طيا،،وهكذا نلفي شخصيات هذا المستوى كائنات مفعولا بها وحيث تحتل مواقع تحت هيمنة الزمن والظروف والكفاح لإثبات الذات قصد الخروج من الأزمة منتصرة.

المستوى الثاني:

استخدم فيه زمن مضاف إلى الظرف الذي سبقه واقترن به،فأصبح مجرد قرينة زمنية تشير إلى فترة زمنية معينة،وبالعودة إلى تراكيب الجدول نجد في الشواهد اتي أضيفت فيها القرائن الزمنية إلى الظروف تقديم هذه الظروف الزمنية على الأفعال المتعلقة بها في حين كان أصلها التأخير،إذ خدم هذا التقديم السياق القصصي،حيث نلفي بطلة قصة" الحيرة وميلاد سعيد"،وهي طلبة جامعية ذات طموح عال ورؤية متحررة ،تقيم في الحي الجامعي وتربطها بأحد زملائها عاطفة خاصة، في إحدى الزيارات لأسرتها تعود بخاتم الخطوبة فى إصبعها،لكن بعد حيرة طويلة تستقر على رأي نابع من قناعتها،وهي ضرورة إيثار زميل الدراسة على شخص لاتعرف عنه الكثير،ولهذا كانت دلالة الزمن بارزة،وهي التركيز على المدة قصد إبرازها.

في ضوء هذه المستويات نستنتج أن القاصة الجزائري تتعامل مع تقنية الاختزال بوعي قصصي مقصود استجابة لضرورة فنية ،تتمثل في استيعاب الموضوع ومحاولة التحكم في مادته القصصية المتراكمة،إلى جانب التمثل الفني للسياق الزمني للقص،حيث نستخدم بمهارة ، وإدراك الاختزالات الملائمة لطبيعة الموضوع ،والمعبرة عن الفكرة المعالجة بعمق وحرارة.

ثانيا:الخاصية الماضوية:

إن الماضوية كخاصية زمنية تطبع النسق السردي بطابع خاص،وتحدد أبعاده اللغوية، والنحوية، والسردية،وهي تشكل مع خاصيتي الأفقية،وتسريع وتبطيء الحركة النسيج القصصي للمتن، ولعل سبب تداخل هذه الخواص الثلاث يعود إلى تقاطعها ، واشتراكها متداخلة في تمثيل الزمن الحسي للنصوص.

فقد نجد الخاصية الأفقية مثلا تحتوي على الخاصية الماضـوية،وكـذلك الأمـر بالنسب لخاصية التسريع والإبطاء،حيث نجدنا عند الوقوف على مشهد قصد القبض علـى ماضوية النسق السردي أمام سرعة الحركة القصصية،وعند الفجوة،أو التلخيص أجدنا أمام الإبطاء، وهكذا.

فعملية التحديد هذه ضرورة أملاها علينا المنهج،فلا غرو إذن من أن نشير ضمنيا إلى الخاصية الثانية،ونحن بصدد معالجة الخاصية الأولى ،أو الثالثة،أو العكس.

إن اقتفاءنا وترصدنا للماضوية هو اقتفاء وتتبع لتحركات الزمن النحـوي داخـل النص،ولذلك سوف أستعين بعد الوقوف عند عينات من المتن على مدى سـيطرة الـزمن الحسي على مسار السرد القصصي ،وإكسابه طابعا إخباريا سواء تعلق الأمـر بالإيقـاع الأول سيطرة (الجملة الاسمية)،أو الإيقاع الثاني (سيطرة الجملة الفعلية)،كما رأينـا آنفـا مع الخاصية الأفقية،غير أن الماضوية في هذا السياق تنحصر في ما له علاقـة بالإيقـاع الثاني،أي المشاهد،والوقفات التي تتأسس على الحركية والتسارع،والتـي تحيـل بطبيعـة الحال إلى ماضي الأحداث،أما الإيقاع الثانى فسوف يرجأ إلى خاصية الإبطاء لا حقا.

وقصد تمثل هذه الخاصية أقتطع قطعا من نصوص مختلفة،وممثلة تمثيلا كافيـا للمدى الزمني للمتن.

تقول جميلة زنير في قصتها " الآمال الضائعة" في معرض تصـويرها لمغـادرة الصبية" سعدى" بت والدها للعمل في بيوت الوجهاء: (غصت الفتاة ريقها..أصفر وجههـا ..اصطكت أسنانها وشعرت بالبرد يجتاح جسدها النحيل..قفزت إلى صدر أمها ،وطوقتهـا بذراعيها كأنها تريد ن تلتصق بها ولاتنفصل عنها إلى الأبد..خارت قـوى الأم،وراحـت تغمرها بالقبلات،ثم تعالى معا في بكاء مرير)"52"

كما تتابع زهور ونيسي في قصتها " موجة برد" تفاصيل انكسار المدير العام بعـد خلعه من منصبه من قبل الوزير،واكتشافه لنفسه،وحقيقة مـا كـان يمارسـه مـن سـوء التسيير،فتصف حالته في هذا المشهد،تقول:(دخل البيـت،اختلطـت رائحـة المـأكولات المتنوعة بعطر زوجته،كاد يفقد توازنه،أصابته شبه إغماءة،تصور كل قطع الأثاث الثمينـة المستوردة تجثم على صدره،تضغط،تضغط،استمر الضغط والشعور بالقيء،وزوجته تضع

"52" ـــ آنظر : مجموعة دائرة الحلم والعواصف ،ص 88

شفتيها على قفاه..وشعره المصفف،قفز واقفا دون شعور منه،حدق فيها ،غربة هذه المـرة تتصرف تصرفات مقززة،ولى هاربا..إلى الشارع)"53".

أما نزيهة السعودى،فتلتقط هذا المشهد الذي يصور غضب معلم الكتـاب بسـبب تقاعص أحد تلاميذه في قصتها" العالم الجديد" عن إحضار الهدية بمناسبة اختتامه للحـزب الأول،وتعارك والده معه،تقول:

اشتد غضبه فرفع قطعة صلصال ورماني بها،فسال دمي،خرجت مهرولـة مـن الجامع والدم يقطر من جبيني،ويغمر وجهي،ولما وصلت إلى البيت ارتج هلعـا، ومـا إن علم بي أبي حتى خرج متوعدا يتقد غضبا،ويمم لتوه صـوب الجـامع ،وسـمعت أنهمـا تشاجرا ،أن أبي أهانه،ومسكه من رقبته..وأن التلاميذ ضحكوا ..)"54".

إن هذه المقاطع الثلاثة تقدم صورة واضحة عن مسار ونسق الزمن النحوي فـي نصوص المتن،حيث يتكرر هذا الزمن باستمرار مشكلا متواليـة زمنيـة فـي المنظومـة القصصية للدراسة.

إذ لا يخلو أي نص من نصوص المنظومة من هذه الخاصية،وهو الأمـر الـذي يجعل منها خاصية فنية تستحق الوقوف عندها،والمتأمل في الشواهد الثلاثة السالفة،يـتلمس جملة من الظواهر اللغوية والأسلوبية،يمكن تلخيصها فيما يأتي:

أ ــ الإكثار من الجمل الفعلية القصيرة المتوالية دون تعليق،أو تنظيم من قبل السارد،وهـي آلية عرف بها الروائيون الجدد وعلى رأسهم " آلان روب غرييه"،الأمر يسقط السرد فـي الرتابة،وإن كان تتابع الأفعال يدل على مراقبة الكاتب مراقبة تامة للشخصية.

ب ــ طغيان الأفعال الماضية حيث يصل عددها في المشهد الأول عشـرة أفعـال،وفـى المشهد الثانى تسعة أفعال،وفي المشهد الثالث أحد عشر فعلا،مع وجود أفعال تـدل علـى الحال ،أو الاستقبال،وردت في السياق لخدمة الزمن الماضي ــ والواقع ــ أن خدمة أحـد الزمنيين للآخر ضرورة نحوية وسردية،وبلاغية في بعض المقاطع،فإن سـيطر الماضـي وكان الحاضر مضمنا في جملة الماضي،فإن السيادة للذاكرة القصصـية،أي أن الوظيفـة الإخبارية تطغى على الوظيفة الإنشائية،أما إذا كان الحا ،أو الاستقبال مهيمنا مصوغا فـي

"53" ــ آنظر : مجوعة ،الظلال الممتدة ،ص 65.

"54" ــ آنظر : مجموعة،الحب في الزمن الهارب ،ص 40.

الكبرى،فإن الاستشراف هو السيد، مع كلتا النمطين نجد الزمن بنوعيه اثلا،بحيـث يخـدم أحدهما الآخر،ويتضمن فيه.

ج ــ الاستعانة بحروف الربط التي تتراوح بين الواو،الفاء،حتى،وثم،وهذه الحروف تفيـد الاشتراك في الفعل لكون كل الجمل المكونة للمقاطع مؤسسة علـى الأفعـال،كمـا تفيـد الترتيب،والتعاقب،ومن ثم نلفيها تخدم الخاصية الماضوية،ولعل سبب سـيطرة الماضـوية على آلية السرد يعود إلى احتفاظ الذاكرة القصصية بالموضوعات المترسبة فـي الـذاكرة التاريخية لشخصية المحكية،حيث يتجه السرد في مشاهد التأزم نحو الوراء ،ويعـب مـن زخم سردي جاهز،وكأن المشهد ماثل بكل تفاصـيله أمـام العدسـة القصصـية،فـالعين القصصية في هذه الخاصية لاتتعب في التمثل والتخيل ،والتهيأ،وإنما تفد عليهـا المشـاهد فتلتقطها ، وتصورها بسهولة ويسر،كما تدل الماضوية على واقعية الأحـداث،والمشـاهد المصورة،مما يسهم في تفتير،وخبو النكهة القصصية ذات المسـحة الإبداعيـة المرتكـزة عللى التخيل.

ثالثا: خاصية تسريع وتبطئ الحركة:

تنحو هذه الخاصية كسابقتيها بالسرد منحى تسلسليا،يتجه بأحـداث القصـة نحـو النهاية،التي ترسمها القاصة ابتداء من معطيات سابقة كالافتتاحية مثلا،كما ينبغي أن أنبـه إلى أن الأفقية الزمنية تتداخل في تشكلها الخواص الثلاث،التي ذكرتها ،وتتقاطع بصـورة يصعب الفصل بينها أحيانا.

فالحديث عن تسريع السرد ينبغي أن ينهض على متن تقنيتين اثنتين،هما :

ــ التلخيص الذي تعمد فيه القاصة إلى اسـتعراض مكثـف ،وسـريع لأحـداث يجـب بالضرورة المنطقية أن تستغرق مدة طويلة "55".

ــ والاختزال ،هي تقنية سبق طرقها أثناء تناولي للخاصية الأفقية،ولذا سوف أقتصر فـي هذا المجال على تقنية التلخيص فحسب،لاقتفاء وتتبع حركة تسـريع السـرد فـي الـنص القصصي النسائي في الجزائر.

أما حركة تبطيء السرد،أو تعطيله،فأعني بها ما ذهب إليه " ريكاردو" في شـكل سابق مثلت به لتوضيح إيقاعية السرد حين يكون ساكنا،أو متحركا،ضمن الخاصية الزمنية

"55" آنظر : حسين بحراوي / بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،1990،ص 120

الأفقية،وهي تقنية توقف زمن القص وتعطله عن السير نحو تأزم الأحداث،وتعاقبها،حتى يتم التفرغ لعملية الوصف،الذي يتخذ مظاهر ،ومناحي مختلفة،كما سيأتي وفقا لتنوع الوظيفة التي يقوم بها،إضافة إلى تقنية الحوار التي تكشف عن خبايا المتحاورين،وتساعد على التطور الدرامي للأحداث،ونمو الشخصيات من الداخل،ومن خلال التقابل أو التلاقي في ما يدور بينهم من أقوال.

ولعل تقنية الوصف،أو الوقفة الوصفية كفيلة للقبض على هذه الخاصية " التبطيئ" ،لذلك أكتفي بها في التطبيقات اللاحقة.

أ ــ التسريع:

مظهر من مظاهر السرد الزمني،ينتج وسعا زمنيا مضبوطا ،تتقلص في ضوئه فترة زمنية كبيرة داخل حيز نصي ،أو مساحة نصية قصيرة،ووفقه ينشئ جانب من القصة ،ويتضمن في الماضي،كما تستلزم ضرورة البناء القصصي أحيانا ــ اختزاله لتهيئة الأجواء القصصية،إذ تغدو الفترة الزمنية التي سبقت الحدث القصصي عديمة الجدوى، ويتم التركيز على الشخصية القصصية ذاتها بعد تلخيص مكثف لما حدث لها قبل الشروع في رصد تحركاتها داخل المساق القصصي،وهذا الضرب من أضرب التلخيص،عادة ما يرد في الافتتاحية،ويستقبل بفقرة تكاد تكون منفصلة عن السياق العام للقصة.

فزوليخة السعودي تفرد في قصتها" من البطل؟" الفقرة الآتية،التى تعمد فيها إلى اختصار السنوات الأربعة التي أذابتها الشخصية المحورية في الغربة،للنفير على القارئ مشقة تمثل الشخصية في نموها الطبيعي وفقا لنسق التطور الدرامي للأحداث،وهي وسيلة ذات وظيفة تهييئية لإدماج القارئ في معترك النص،وتفادي إقحامه في حدث يخلو من الإثارة والطرافة،تقول فيها:

(أربع سنوات في باريس،أتجهل عصارتها يا صاحبي ،أربع سنوات في ظلام المصانع، والمقاهي،وتشرد الأزقة والحانات ولم أستطع أن أوفر منها شيئا أجده في محنتي ،كل عرقي امتصته الليالي الحمراء المعربدة،أدخل المشفى،فأرتمي كأي كلب ذليل التقط من الشارع..)"56".

"56" ــ آنظر : مجلة آمال الجزائرية،العدد الأول ص 5 ــ 6 .

إن هذا التلخيص ينطوي على شحنة كبيرة من المعاناة،وثقل كبير من الاضـــطهاد في أمكنة متعددة ضيقة،ومدى زمني واسع،فتتحول هذه المجالات إلى منفى متعدد يمـــارس على الشخصية استنزاف وهدر صحتها وأخلاقها وكرامتها.

ولو عمدت القاصة إلـــى ذكـــر التفاصـــيل وتـــواريخ الأحـــداث التـــي كابـــدتها الشخصية،لتحولت القصة إلى حديث تسجيلي لا علاقة له بفن القصة.

غير أن القاصة وعلى الرغم من طبيعة التلخيص الذي يخدش النســـيج الحيـــاتي للنص القصصي،قد نجحت في تكثيف معاناة الشخصية،وتعميق مأساتها ،بل فلحـــت فـــي تحويل ماضيها إلى حدث درامي مؤثر،وهي مهارة فنية قلما نجدها عنـــد مثيلاتهـــا ،فقـــد حولت الماضي المختزل إلى بؤرة مركزية للسرد وتشابك عميق للأحداث.

وقد يؤدي التلخيص وظيفة استدراكية،بغية إشعار القارئ ،وتزويـــده بمعلومـــات مستفيضة وهامة عن الشخصية،كان يجهلها من قبل،وتدخل هذه الوظيفة في إطار المـــرور السريع على أحداث كبرى من القصة بغية تجاوزها إلى ما هو أهم منهـــا،فقصـــة " ابنـــة الأقدار" الناهضة على مونولوج داخلي يتقاطع فيه مستوى السرد،حيث يتناوب بين الحديث النفس اللحظوي المعيش زمنيـــا بآنيتـــه،والاستشـــراف المســـتقبلي ممـــثلا فـــي أحـــلام الشخصية،وآمالها في عودة الزوج الجافي إلى بيته، وولديه.

يأتي التلخيص ليذكر بالأحداث التي كانت وراء تعاسة الشخصـــية،فيختـــزل فـــي المثال الآتي حياتها الزوجية التي عاشت محطاتها ،محطة ،محطة،وفي كل محطة كانـــت تنجب طفلا يعطي بعدا آخر لتلك الحياة،تقول :

(دخلت عالم الزوجية ..وأنا اعتبره الجنة،كل الجنة ولكن حدسي أخطأ بعد مـــرور الأيـــام والسنين وأخطأ لأنني اكتشفت أن الجنة أيضا تجتاحها الرياح..ورغم ذلك تعلمـــت كيـــف أعطي دون مقابل،أسعدتني التضحية،ووهبت كل ما عندي لهذا العـــش الصـــغير..وكـــرر الزوج الذي أحببته نفسه مرتين في أحشائي..)"57" .

الوظيفة الاستذكارية نفسها نلفيها في قصة" ثرثرة امراة" مع فـــارق بســـيط بـــين المثالين الأول والثاني،فإذا كان الأول قد تصـــدر القصـــة فـــي صـــورة بدايـــة تلخـــص مضمونه،والثاني قد توسط النسيج السردي للقصة،قصد إعطاء وثيـــرة ســـريعة لتجـــاوز

"57" ـــ زهور ونيسي / الظلال الممتدة،ص 82.

أحداث سابقة،ترى الكاتبة أنها ليست جديرة بالوقوف على حيثياتها وملابساتها،فإن المثـال الثالث ابتلع مساحة زمنية تقدر بعقدين أو أكثر،بغرض تصوير وتسـليط الضـوء علـى بشاعة الاضطهاد التي كانت ضحيته المرأة،حيث تحولت إلى آلة إنجاب نشيطة،وقد وظف هذا التلخيص الذي يتسم أسلوبه بالطابع البرقي السريع "58"،حيث لم يشر إلى ما وقع فـي حياة الشخصية من متاعب ومشاق عب ربطنها الذي تكور،واستوى عدة مرات،ليقدم لنـا نظرة شاملة عن وضع هذه الشخصية المكدودة،على الرغم من أن المضمون كما يـوحي العنوان يعالج الوضعية الدونية للأنثى في مجتمع ذكوري لا يرى الحيـاة إلا مـن خـلال نظرة أحادية تكرس سيادة الذكر ،وتلغي وجودية الأنثى كمخلوق بشـري لـه طموحاتـه وآماله.

في ضوء الأمثلة الثلاثة المطروقة يمكن تحديد وظيفتين أساسيتين للتلخيص،هما : الوظيفة التمهيدية،والوظيفة الاستذكارية.

ب ــ الإبطاء:

استجابة لمنهجية الدراسة قصد محاولة استجلاء أهم التقنيات السردية،التي وظفتها الكاتبة الجزائرية في نسق القصة القصيرة الزمني رأينا ضرورة الوقوف عند كـل تقنيـة على حدة،حتى يتسنى لنا التعرف على أهم مظاهر التقنية أو تلك.

فإذا كنا قد تعرضنا مع حركة التسريع إلى وظيفتين أساسيتين أنجزتا لغرض فنـي يتيح للقاصة إمكانية القفز بطريقة شرعية على مراحل هامة من القصة دون أن يحدث القفز تفككا أو تصدعا في بناء النص، بل بالعكس يمكن أن تزوده الوظيفة المستخدمة سواء أكانت تمهيدية أو إسستذكارية متانة وصلابة فنية، أي لحمة عضوية بين مفاصل النص الكبرى.

فإننا مع حركة الإبطاء أو التبطيء التي تنشأ عن الوقفات الوصـفية،و اللقطـات سردية المشهدية سواء كانت وصفية ، أو سردية أو حوارية " نجد أنفسنا إزاء وضـعيات سردية تكشف عن جوانب وظيفية هامة سيأتي توضـيحها لاحقـا فـي ضـوء الأمثلـة والشواهد.

"58" ــ جاء في التلخيص (أنجبت أبنتي الأولى،فتمتمت حماتى : تمنيتها ولدا..وأعقبتها الثانية،فجاءتني أمي صباحا ،وأقامت مناحة عند فراشي..عندما وضعت الثالثة بكيت،ولطمت وجهي تلاحق بعدها ذكور وإناث ،مات كل الذكور وعاشت أخواتهم)
آنظر : نزيهة زاوي درار / الطفولة والحلم،ص 91 ــ 92.

ومن باب النافلة قبل أن نطبق هذه التقنية على بعض النماذج ينبغي أن نشـير إلـى أنها ليست تقنية حديثة ابتدعها رواد القصة القصيرة ابتداء من " سومرسـت مـوم " إلـى موبيسان " إلى " يوسف إدريس"وإنما اعتمدها بصورة ملفتة للانتباه رواد الرواية الواقعيـة أمثال بالزاك، وفلوبير، و نجيب محفوظ مع إختلاف جوهري بينهم.فقد مكـن الـواقعيين الشكل الروائي لطابعه الطويل والمستوعب لعقود من الزمن بل لأجيال كاملة فـي بعـض الأحيان من استغلال تقنية التلخيص للتنسيق بين المشاهد و المحطات السرد التي تستوجب وقفات تمهيدية للإحاطة بها بغية دفع السرد نحو الأمام و إعطائه و ثيـرة سـريعة،وكـذا التعرض للشخصيات العديدة و المتنوعة،كما استخدموا أيضا تقنية الوصف للشـف عمـا تنطوي عليه الشخصية انطلاقا من وصفهم وإطنابهم في تصوير مظاهر الحياة الخارجيـة التي تحيط بها،فوصف الأثاث واللباس،والمجال الذي تتحرك فيه الشخصـيةوهونوع مـن وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه كما ينبه " ميشال بيتور " في معرض حديثـه عـن فلسفة الأثاث "59"، كما اهتم أيضا معاصرة " ريكاردو " بتقنية الوصف، حيث وقف عنـد أهم وظائفها و هي الوظيفة الاستقصائية التفريعية انطلاقا من شجرة الوصف "60".

إن تقنية الوصف تكون أشد وضوحا في الرواية أكثر منها في القصة القصـيرة ، لأنها في الرواية أكثر منها في القصة القصيرة لأنها في الرواية تشـكل مسـاحة كبيـرة ويمكن فصلها عن سياق السرد أما في القصة القصيرة فتكون منحسـرة و ملتحمـة فـي النسيج السردي.

بعد هذه التوطئة النظرية الموجزة نحاول تجسيد هذه التقنية تطبيقيا على جملة من الشواهد نستهلها بوصف استعراضي للمكان ، حيث تبرز مظاهر المكـان فـي الوقفـات الوصفية، ولأننا سوف نتعرض للمكان بصورة مفصلة ف الفصل اللاحق ، فإننا نقتصـر على تحديد بعض الوظائف دون غيرها كالوظيفة استعراضية القائمة على الرؤية البصرية واستقطاب مظاهر هذه الرؤية بـأسلوب " تلغرافي " متناوب و متسارع كمـا فـي هـذه الوقفة [السيقان والأيدي متشابكة.. الأحذية البراقـة ذات الكعـوب العاليـة.. الفسـاتين الطويلة.. الفساتين القصيرة.. عطر " الشانيل " عطر صفتشـي".. الرمـوش الطويلـة..

"59" ميشال بيتور/ بحوث في الرواية الجديدة، توفريد انطونيوس،ص 53.

"60" _ J. Ricardou, le Nouveau Roman ; Paris. Ed ;du Seuil ;p30.

الضحكات ..رنين كؤوس الخمر دخان التبغ "61" إن هذا المقطع يكاد يكـون خاليـا مـن الزمان، لخلوه من الأفعال التي تحدد الزمن النحوي، مما طبعه بطـابع السـكونية.. فقـد مطط الزمن بل و أبطيء بصورة يبدو فيها جامدا رغم الإيقاعات المتكونـة مـن الجمـل الاسمية القصيرة ذات الأوصاف المخبرة مفاتن الأجساد المتواجدة في المرقص، وكأن هـذه الوقفة محطة صغرى لإراحة السرد الذي يستعيد الحركة والحيوية بشكل سريع بعدها(كـل شيء يهتز تحت أنغام الديسكو..تتحرك الأجسام ..تتلوى الحضور..تتشابك الأيدي..)"62".

وبهذه الوثيرة يأتي السرد متناوبا بين الإسراع عن طريق لاستشراف أو الاختـزال والإبطاء عن طريق الوصف، فيتمدد الزمن مع الحركة الأولى، و يتقلص بل وينعدم أحيانـا مع الحركة الثانية. وتتنوع وظائف الإبطاء ،حيث تتراوح بين الوظيفة القائمة على الرؤيـة البصرية،وهي التصوير الوصفي للمكان والوظيفة القائمة على التصوير الوصفي الخـارجي للشخصية انطلاقا من المكان وملحقاته،كما في هذا المقطع: (ها هو عمي سعيد "الجربي" في جانب الحي داخل حانوته الصغير وقد شمر قميصه الأبيض عن ساعدين مفتولين،وأصـابعه الملطخة تلعب بالعجين لترميها بخفة ودربة في مقلاة الزيت..وصبيه "أحمد "قد اجتهـد فـي إذكاء النار ببقايا الأخشاب وقطع الألواح) "63". ففي المقطع الاستعراضي الأول جمد الزمن تماما وأما في هذا المقطع فقد خبا الزمن لكن لم ينمح،وإنما راوح مكانه تاركا المجال لتتبـع الحركات التي كانت تصدر عن الشخصية،وهي تمارس مهنتها داخـل المحـل.إن خاصـية التسريع والتبطيء،كما جاءت في بعض النصوص يمكن تمثلها بالشكل البياني الآتـي: فمـع التسريع ينتج الشكل الأول،ومع التبطيء ينتج الشكل الثاني:

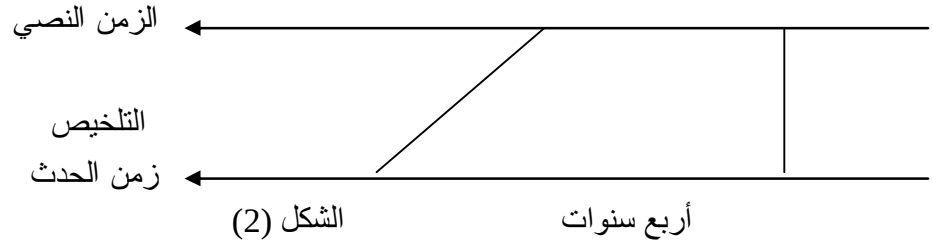
"61" ــ أم سهام / الرصيف البروتي ،ص 31.

"62" ــ م ،ن، ص32.

"63" ــ زهور ونيسي /على الشاطئ الآخر،ص 78.

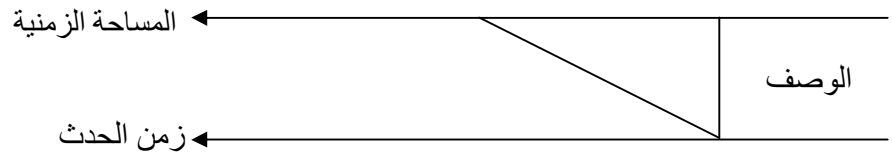
الشكل (1)

فقرة التلخيص



الشكل (2)

الفقرة الوصفية



الـوقفة

وهكذا نجد الزمن الحسي يستعير عدة خواص زمنيـة متغيـرة تلحـق بالسـياق السردي،وتتنوع بين الاستذكار ،والوقفة،والاستشراف،وتتكامل لخدمة الزمن الحسي،حيـث ترتصف المقاطع السردية ارتصافا تتابعيا.

بعد استعراض النسق الزمني المتعلق بشقه الحسي في المتن القصصـي النسـائي الجزائري،أصل إلى نتيجة مفادها أن القاصة الجزائرية استخدمت الزمن الحسي استخداما عميقا،فقد رأينا أن البعد الأفقي للزمن لا تكاد تخلو منه قصة من القصص المدرجـة فـي هذه الدراسة،وذلك يعود إلى طبيعة السرد،الذي تتداخل في تشكله تغيرات زمنية تتـراوح بين الاستذكار ،والتطلع ،تجميد الزمن ،أو الوقفة أحيانا،كمـا أن موضـوعات النصـوص المنضوية ضمن الزمن الحسي،أغلبها ذو مضامين وطنية،واجتماعية،وثوريـة،ممـا حـذا بالقاصات التوجه نحو الخارج في تعاملهن مع مختلف الموضوعات،وقد وجدن سهولة في استقطاب هذه الموضوعات الجاهزة،وتحويلها إلى أعمال قصصية،بخلاف الكتابة المنطلقة من الداخل والتي توظف الزمن النفسي بمختلف مستوياته،فهي صعبة لأن على القاصة أن تستثمر المخيال، والمثل استثمارا يتغذى من الحس الإنسـاني المرهـف،ويرتكـز علـى الموضوعات ذات الطابع السايكولوجي في أبعدها الإنسانية والفنية.

ثيمة المرأة ودورة الألم الأزلية في قصص أبي العيد دودو

أ/ بوطالبي حفصة
جامعة المسيلـــة

سلام على الحضور الطيب ..

مثلما أحلام طفولة بالعيد.. توقي أنا لهذه المواعيد .. تجمعني بمن أهــوى ...هؤلاء أنتم الرائع هوسكم .. بل وفاؤكم للكلمة النائية، الدانية .. الحيرى في زمن يوشك أن يضلها فيه الوفاء..بيد أن الأوفى قدرا أهدى لي روعة هذا اللقاء..

وبعد .. يبدو أن مداخلتي الموسومة بـــ" ثيمة المرأة ودورة الألم الأزلية " لن تلفت هي الأخرى من أسر هذا التنغيم الساكني ؛ ربما أنه محض اتصال حميم وقراءة ودود لأثر أبي العيد دودو القصصي ، هكذا أقرها ، ودونما تردد في وسمها ، إذ ليس ثمة ما يشينها ، ما حافظ القارئ على مقامه " سيد نفسه تتخذ قراءته موقع الحكم الفعلي لميلاد النص وخروجه إلى الجمهور "(1) وما حافظ قارئ القص تحديدا على حريته يتحرك مع النص كيف ما يشاء وفي كل اتجاه .. وما هذه القراءة سوى حركة مغامرة صوب أدغال النص والنفس والذاكرة معا(*) .. تمتاح صبر الأغوار واستكناه الكامن خلف الظاهر ، قصد استجلاء المعنى الخفي الباطن(*) ، ذلك الذي لم يتحدث عنه بعد فيما كتبه أبو العيد من قصص ، وربما هو ذاته لم يدركه(*)، ولا قرأه على النحو الذي سيجليه هذا الاتصال الحدسي في بدايته ، الكاشف عبر مراحله.

أما المعول الأنسب لبلوغ هذا المأرب فقد توسمنا أن يوفره لنا ضرب من المقاربات الموضوعاتية " Approches thématiques " المتعددة تطبيقاتها تبعا لتعدد الرواد وفلسفاتهم، بيد أننا سنجنح أكثر إلى موضوعاتية جان بول فيبر " Jean Paul Weber" الذي انصب انشغاله في البحث عن إيجاد بعض التفسير للمحركات الباطنية للعملية الإبداعية ، فكانت خلاصة ما توصل إليه بعد تطبيقات المنهج على الشعر والنثر والفلسفة (2) أن كل أثر فني ، إنما هو ثمرة هاجس صاحبه.

---

(1) – النقد والحقيقة رولان بارت تر: إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدثين ، ط1 ، 1985 ، ص 55

(*)- Thèmes et système chez Henri Bergson.

(*)– Domaines thématiques.

(*)– Stendhal, les structures de l œuvre et du destin.

(2) – ينظر إلى بعض مؤلفاته

ولعل من أبرز دواعي الاستعانة بإجراءات ومعاول المقاربة الموضوعاتية الفيبرية كون مسعى "فيبر " إظهار القيمة الإنسانية للآثار الأدبية دون تركيز على عرق أو انتماء أو زمان أو مكان، كما أنه ربما الأول الذي أعطى هكذا أهمية وبعدا جديدين لطفولة المبدع بأحداثها المؤثرة وذكرياتها الصادمة تلك التي يتولد عنها هاجس يهيمن على كامل إبداعه مما يسهم في فهم وتفسير آثاره في كليتها وشموليتها.

توكأ على هذا المرتكز المنهجي إذن انطلق مسار تقصينا رصدا وملاحقة للهاجس المهيمن على قصص أبي العيد ، وكإجراء أولي بدالنا عند الشروع..

2- تقصي الحدس من خلال حياة القاص وذكريات طفولته:

رغم أن موضة العصر رواج قراءات تدعو إلى إلغاء الأديب ذكرا وذكرى بل تدعو أكثر من ذلك إلى عزل النص عن كل العوامل التي أوجدته انطلاقا من مبدعه إلى ظروف نشأته ، إلى وضعيات تلقيه ، إن هذه القراءة لن تكون ضربا من تلك لأنها تعي ضرورة وجدوى الربط بين الاهتمام بالنص ، وعوامل نشأته ، وكذا متلقيه لأجل أن يتم تحققه الفعلي " sa concrétisation réelle" لذلك لن تغريها موضة فتلهث وراءها بقدر ما تنجذب نحو ما تراه مقنعا ومفيدا ..ذالك الذي إن لا مسته أو حتى أو شكته فثم يلوح الجميل.

سؤال البداية :وجوابه واه لا يكاد يبين ، لأن ذلك التاريخ الأهم بالنسبة لأي ذكرى وذاكرة مشوش لا يمثل بالنسبة إليه اليقين ، فما كان جوابه إلا أن يقول " ولدت بالتقريب يوم 31/ مارس /1934 إن صح هذا اليوم ، فشهادة الميلاد لا تذكر إلا السنة ولعلها كانت سنة أخرى ، فقد كنا نولد دون أن نسجل في البلدية لأن الزائد لم تكن له قيمة تزيد عن قيمة الناقص(1) فما كان عليه إذا إلا أن يشق طريقه وباليد معوله هذا الإنسان وجهته رحلة مغامرة في البحث عن الذات، وتحقيق ميلاد جديد يرتاح لتأريخه الضمير ويهدأ الوجدان **فهل تراه ولد؟**

أما عناصر المكان فتظل الأوفى حين تحفظ مرور الإنسان عليها فيشهد الشجر والحجر والوادي والجبل أن صرخة أبي العيد الأولى سُمعت ذات زمان هناك : في دوار للآعائشة قرية تمنجر ببلدية العنصر بالميلية ولاية جيجل الجزائر ، ثمُ يربى أبو العيد ،

(1) – من حوار أجريته مع القاص بتاريخ 1992/06/02 – قاعة الأساتذة – معهد الأدب – الجزائر العاصمة – الساعة 10 صباحا .

ولا ينشأ إلا فقيرا بائسا فلم يقدم نفسه إلا بالقول .." أنا إنسان بسيط وكثيرا ما يحسب الإنسان أنه مجرم صغير ، وفيه انطوى العالم الأكبر ويواصل " أنحدر من عائلة فقيرة جدا جدا ليضغط الزر "جدا" مرتين ولو تحمل المقام مزيدا من الضغط لكان أكثر وأكثر ، ولا غرو فقد كان الفقر قيدا وقهرا ، وكاد يوما في حياته أن يكون كفرا.

كالطائر السليب الجناح عاد ولده ذات صباح، لا يكاد يستريح من الضنى حتى يداهمه البلى وأخر عهده بالحياة دنا فأي مصير بانتظار طفله الصغير.؟

لقد كان هناك بعيدا وحيدا في الغابة يبتاع الحطب، يقضي الأسابيع في غربة عن أهله..يعود ذات يوم وقد استنفد كل وقوده، رفيقا دربه سعال رهيب وحمى مجنونة أضرمت فؤاده وعظامه.. وهبت كآبة وجثا صمت كأنه الموت ، وأظلمت حنايا الكوخ الديسي ويغشى الليلُ النهار فلا يلوح بصيص النور إلا عبر حركة تحاول من خلالها تلك المرأة الشجاعة استجداء الحياة أن لا تتخلى عن رفيق دربها إذ تسنده إلى صدرها الخافق توجسا من ذلك الخطر ..لكنه القدر ..إذ عليها أن تستمر كيما ترعي شرائحها الستة ، وتحميها من غوائل الزمن دونما توسل ولا توسل من البشر .. فكانت هذه المرأة أمه ، طبيبة ومعلمة ومن يعوله ويملأ حياته ..إلى أن يقتحم وجدانه برحيلها .

سؤال النّهاية: ومصير غامض أليم ، يحفر بالأعماق جرحا وجرحا ولا من يوقف النزيف بجواب عليم ..ممَّ يخاف كإتبنا إن كان ثمة شيء منه يخاف ؟

فما كان جوابه إلا أن قال " من المجهول أخاف من المجهول أخاف "

ليتدلى السؤال حائرا يثير ألما وقلقا على مصير الإنسان ، وينأى الزمان ، والذكرى امرأة ألما وعظمة ترافق دربه إنّها أمه التي علمته كيف يتحدى كيما تستمرّ الحياة وقد استمرت حياة طفلها أبو العيد عطاء سخيا لا ينضب لما أوتيه من تنوّع ثقافي تراثي وعالمي ، وقد مكنه من هذا الأخير تحكمه في العديد من اللغات لعل أبرزها : الألمانية التي ترجم منها الكثير من الكتب الفنية والفكرية وكذا الفرنسية ، الفارسية ، والإيطالية ، والإسبانية .

وظلّ نهمه إلى المعرفة لا يشبع ، فكلما حقق ذلك القدر الهائل من القراءة والإبداع استشعر جوعا أكبر .. إلى يوم رحيله الأبدي ذات جمعة 16 جانفي 2004 وفي الحق ما رحل ، فربّما يكون ذاك تأريخا لميلاد جديد يتحقق فيه وجود فقيد ..

3- تكشف ثيمة المرأة دورة ألم أزلية:

لم يكن الأثر شعرا، ولا الغرض غزلا، ومع ذلك يبدو أن لا مفر، المرأة في الوجود والفن قدر، يلازمنا العمر، مثلما الخير في الوجود هي وكذا مثلما الشر.. ربما لأنّ المرأة كل هذا وربما لأنها أكثر من هذا.

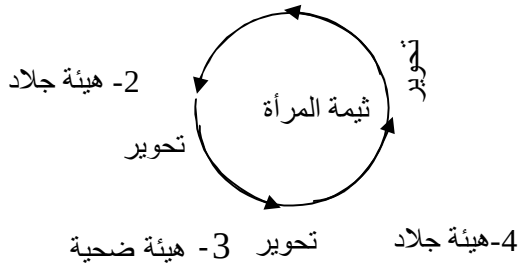
بالنسبة لأبي العيد دودو، ألفيناها تكتسح حيزا كبيرا على مستوى أثره الأدبي ، حتى ارتقت إلى ثيمة مهيمنة على كامل قصّه .

اتخذت ثيمة المرأة في البدء هيئتين لظهورها وتجليها ، لكن ما إن أخذ التحليل طريقه صوب أدغال القص ، حتى توحدت الهيئتان لتسفر عن هيئة واحدة ، وسرعان ما تتشظّى الوحدة إلى هيئتين مجدّدا ليتم التوحد مرّة أخرى ضمن هيئة واحدة وهكذا ..حتّى إذا ما خلصنا من عمليات التحليل وجدناها قد استقرت أخيرا على هيئة واحدة تمثل قدر المرأة في قصص دودو ، وربّما في حياته أيضا .

بهيئة الضحيّة تظهر المرأة مرّة ومرة أخرى بهيئة الجلاد بيد أنّ القاص كان حريصا كلّ الحرص على الانحراف بها عن مسار ظهورها بهيئة الجلاد ، كلما أوشكت أن تكونه ، لكأنّه يأنف برقتها وطبعها الحسّاس أن يتناسبا وهذه الهيئة الأخيرة مهما أبدت من قسوة ، وخشونة أو جفاء ، وهكذا ما إن تظهر المرأة بهيئة الجلاد ، حتى يسارع إلى تحويرها وببراعة مذهلة ! من جلاد إلى ضحيّة ، فإذا ما أذعنت لشراكه آذاه ذلك وآلمه وتحوله لعبة التحّوير ، فلا يقف عند تحوير هيئتها من جلاد إلى ضحيّة وإنما مجددا يحوّرها عبر أثره من هيئة ضحية إلى هيئة جلاد.

وهكذا تتّخذ ثيمة المرأة بهيئتيها في أعمال (دودو) القصصية مسارا دوريا ، كأنّه تجسيد لرتابه وجود المرأة الحقيقي ، بل ومأساتها الأزلية ، التي تنطبق بشكل أعم تجسيدا

لوجود الإنسان ككل ، الموسوم بالرتابة ومأساوية المصير في رؤية القاص للعالم وتلك الدورة يوضحها الشكل



ولإيضاح مسار تجلي ثيمة المرأة عبر كامل الأثر بدا لنا هذا المسلك المقترح أنسب لضبط هيئات تكشّفها .

1- هيئة المرأة الضحية : يكاد (دودو) أن ينصب لكلّ امرأة مرّت بقصّة من قصصه مصيدة ما ، وإن تفاوتت خطورتها وقدرتها على قنص الضحايا وإلحاق الأذى بها.

أ- **ضحيّة مصيدة الزّمان**: منذ القصة الأولى من مجموعته الأولى " بحيرة الزيتون " يعلن هاجس المرأة حضورا جليا ، فباسم امرأة تبدأ أول ما تبدأ رحلة القصّ خطاها : " فاطمة " ..فاطمة " لكأنّها تملك الفضاء عبر هذا النداء الصادر عنها ، والاستماع كان منها وإليها ، ولا هاجس يعثر أو يبعثر صوتها ، ولا أدوات نداء بينها وبينها ، فعلا كأنّ الفضاء الرحب ولا شيء سواه ملك لها ، وهي ضحيّة أمّا كانت أو بنتا ، فصاحبة النداء " شريفة " الأم ، ضحية غدر بها حين سلم للموت زوجها ، على الرّغم من أنّه ما سعى إلا للدّفاع عن أرضه وعرضه ، إلا أنّه تركها ضحيّة ترمل تنذر به غيرها من نساء كثيرات سيلقين مصيرها على مدى قصص الأثر ، وهي إلى ذلك ضحيّة الفقر والمرض ينهشان جسدها وروحها ، وهكذا تنجح مصيدة الزمان في قنصها لتظلّ تتزّى لا الموت أدركها ولا أسعفتها الحياة ، بل إنّها لتسلم ميراث الشقاء والعناء كاملا غير منقوص لابنتها فاطمة التي حوّلت المأساة ربيع عمرها خريفا قبل الأوان " فهي ضعيفة التركيب ، ناتئة العظام ، شاحبة المحيّا ، ذابلة العينين ، كئيبة النّظر ، معروقة الأطراف (1) ، لكن مأساة مريم " حجر الوادي " أكبر لأنها كانت من فاطمة أصغر ، في العاشرة من عمرها وهي إلى

(1) – دودو أبو العيد ، بحيرة الزيتون ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 ، 1984 ، ص :15.

ذلك يتيمة لا أمّ تؤنسها ولو بحضورها ..كما فاطمة ، لأنّ هذه الأم هي الأخرى كانت ضحية من ضحيا الفقر والجوع ، فقد اختطفها الموت " حين خرجت مع بعض نساء القرية لتحتطب وتجمع البقول لأطفالها فتعثرت بعود ، وسقطت على وجهها ، فاصطدم رأسها بأنقاض سيارة عسكرية كانت مقلوبة على جانب الطريق ، فكان ذلك آخر عهدها بدنيا لم تعرف فيها غير الشقاء الدّائم والتعاسة.المقيمة (1) هكذا غادرت مخلّفة الميراث نفسه الذي حظيت به فاطمة–لابنتها مريم بزيادة طفل لم يتجاوز الثالثة في حضنها ورعايتها، وهي في أمس الحاجة إلى من يحضنها ويرعاها، ولن تقتصر مصيدة الزمان على المرأة الريفية، بل إن قنصها سيمتدُّ ليشمل تلك التي زعموا المدينة تحميها، وما المدينة تحمي من ظلم ولا هي تقي من يتم أو مصير هو الموت، الذي داهم آمنة في "انتظار" "إذ" يتفاقم خوفها واضطرابها فالساعة تدق معلنه الحادية عشر ومع ذلك فأخوها مصطفى لا يزال خارج البيت لأسباب لا علم لها بها "(2)، أما أمها فقد قضى عليها السل وأمّا أبوها فسافر، وهي وحيدة تصارع قلقا كان يقتلها قبل أن قتلها أولئك الجنود الغزاة.

وتكبر الفتيات – لمن قدّرت لها من بينهنّ النّجاة – وتكبر معهنّ المأساة باتّساع فم المصيدة الفاره في لهفة إلى ضحاياه ، وما هي إلا أن تقع أم السّعد هي الأخرى ضحية مصيدة الزّمان، فتترمّل على غرار شريفة بيد أنّها الأوفر حظا لأنها احتفظت بعافيتها لأجل تحمّل المشاق وكثرة الأعباء وإن كان القاص قد أطلعنا على سبب وفاة زوج شريفة وكان استشهادا مقنعا، فإنه بدا هذه المرة جاهدا في البحث عن حتف زوج أم السعد إذ عرضه لحادثة لا تكرر كثيرا في حياة الناس، وإن حدثت فإنّها لا تؤدي إلى الهلاك لكنَّها في عالم دودو القصصي أودت بحياة زوج أم السعد حيث أنه أراد أن يذبح ديكا عند زيارة ابنته له " فزلت السكينة الحادّة على عنق الدّيك فحزّت إبهامه وقطعت أحد عروقه فنزف دمه ومات على قارعة الطريق...." ورغم أن حادثة عز الإصبع لا تستدعي موته، إلا أنه كان يجب أن يموت، ليس مكرا أريد به، ولكنّه هاجس الذكرى الملحة، تلك ذكرى المرأة الضحيّة الأولى في حياة الطفل أبي العيد، ذكرى أمّه التي ترملت فيما يبدو في مثل سن البطلة" أم السعد "يهيمن هاجس هذه الذكرى الموضوعاتية "Souvenir thématique" عليه لحظات الإبداع فيملى عليه أن يرمّل كل بطلات قصّة اللواتي في سن أمه التي كانت

(1) – المصدر نفسه ، ص : 190.

(2) المصدر نفسه ، ص :95.

ضحية ترمل أوقعتها فيه مصيدة الزمان إذ فقد والده على إثر إصابته بسعال رهيب وربما كان سبب موته الذي لم توضحه السيرة نزيف دموي على مستوى الرئة

ب- ضحية مصيدة الذئب الحيوان : بدت المرأة الأرملة ضحيّة مصيدة الزمان غير مكترثة بالذي حل بها من فقد زوجها ، ويتم أطفالها ، محافظة على هدوئها فكأنّها لا تعي هول ما حل بها فما ندبت ولا بكت زوجها ، لكأنّما نامت بأعماقها آثار المأساة وفجائع الموت والفقد والخطر الذي يتهددها وأطفالها في الحياة ، بيد أن كذلك سيتيقظ عنيفا لتتلقاه قاسيا أم الراعي في " عرس الذئب " تحت وقع خطى ذئب مخاتل كما الموت ، خلفت جريمته دويا مريبا سمعه الراعي في " عرس ذئب " كما لم يسمعه أبو العيد طفلا حين مات والده ومنذ سمعه والمأساة تتعمق في نفسه وأثرها ينتقل إلى تلك المرأة أمه ضحية هذه المصيدة كما بقية نساء أثره القصصي تلك مأساة فقد الأحبة ، يختلسهم موت كما الذئب مخاتل بعد أن يوهمهم، كما توهم " عرس ذئب " أنه وقطيعه في أمان (3) وهنا يتبين لنا مستوى بعض العلاقات التي يشتغل عليها هذا التحليل فالقاص في مثل هذا النص وعى الذكرى الطفولية ووعى علاقتها بالنص ، إذ يعترف أن القصة مستلهمة من حادثة عاشها طفلا لكن الشيء الذي هو خارج حدود وعيه ولا نخاله قد أدرك بعده ، هو علاقة قصة "عرس ذئب " بثيمة المرأة عموما وبهيئتها هذه تحديدا ، بل وبعلاقة أحداثها بأساس تشكل رؤيته للعالم وكذا بناء أثره ككل

ج- ضحّية مصيدة الذئب الإنسان:

بدا متوثبا دوما هذا الذئب في الإنسان لقنص المرأة حتى وإن كان فنانا أو شاعرا مثل بطل " سامر الحي " ابن العربية الشاعر الفحل الذي لا يقتات شعره إلا على النظرات الملتهمة للجسد الأنثوي الفائر جمالا ورقة ، على تلك النظرات تقوم أروع القصائد أو تتحطم القصيدة العصماء ، حين تكتشف فيه خللا ما بعد توهمّ اكتمال .

وإذا كانت الضحايا في "سامر الحي " أخذت على حين غفلة فإن سليمة " طيف " من مجموعة الطريق الفضي خطت خطواتها الأولى صوب الشراك طواعية ، حين استسلمت لنزوات مديرها مرحوم ، بينما تزداد قسوة المصيدة ضراوة ويزداد أسر الشباك إيلاما على وديعة اسما ووسما بطلة " المئزر الوردي " إذ التقطتها الشباك لينهش ذلك

(3) – المصدر نفسه ، ص : 148.

الذئب الإنسان جسدها وشرفها ولا يتركها إلا وقد تأكد من هلاكها وباعترافه كانت نهاية مريعة " كلما أذكره أنّي وجدتها معلقة في المئزر الوردي بالشرفة (1) لكن ثمة ذكرى طفولة لا تحتفظ لتلك المرأة إلا بأروع الصور، ما يملي على القاص الانتقام من أبطاله الذين سببوا الأذى للمرأة حين يسعفها في التحوّر إلى هيئة أخرى هي :

هيئة الجلاّد : ويتخذ الجلاد مظهرين:

1- سياط معنوية: تكشفت من خلال ما عاناه بطل قصة " عرس ذئب " من ضغط نفسي قاس وضمير بات يعنفّه ويؤنّبه لأنّه قبل شراكة الطاهر فسها عن قطيعه لينال الذئب من جديه ويكسر قلب أمّه ولكم كان شديدا وقع كسر قلب الأم على الطفل المفجوع في يومه وشريكه وجديه وأمه وأم جديه، مما جعل السياط تنهال عليه جلدا إثر جلد وحين يحاول التنفيس عن ألم النفس والإحساس الداخلي بالعجز فيسب ويشتم ويكفر يكون قد عرض نفسه لجلد سياط أكثر إيلاما وقهرا إذ كل ما أقدم عليه إنما هو مخالفة لوصايا أمه للمرّة الثانية، مرّة حين أوصته أن يحافظ على شياهه ومرّة ثانية حين قالت له أكثر من مرة "إياك أن تكفر كما يكفر الرّعاة الآخرون، فلا يليق بمن مر كلام الله في فمه أن يكفر، تذكر دائما أنك قرأت القرآن ...."(2).

لقد بدا مستعدا لتلقي كل عقاب جسدي مهما كان قاسيا عسى يخفف وجعه النفسي، لكن هيهات فقد جلدته سياط إمرأة أخرى زغرد قلبها فرحا لمرأى إبنها الطاهر الشريك الغادر عائدا من المرعى وقطيعه سالما بينما هو منهزم وقلب أمه منكسر، ويزداد الوجع ضراوة كلما عقد تلك المقارنة المرّة المؤلمة بين هذه المرأة المؤذيه فرحها وتلك الأخرى المؤذيه حزنها.

2- السياط المادية: بدأ السوط المادي يعلن حضوره ، منذ قبضة اليد المكورة التي كان يخافها الراعي في " عرس ذئب " ورغم خوفه إلا أنه تمنى عقابها لكنه لم يتلق شيئا من ذلك الضرب الذي سيتلقاه محمد في " المرابطة " على يد خدوجة أمه حين التهم نصيب أخته الصغيرة من اللحم، " فقد كوّرت خدوجة يدها ودقت بها على رأس محمد "(3) وتستمر السياط المادية في عالم دود القصصي تنثال ، وهذه المرة على رشيد المراهق

---

(1) – دودو ، الطريق الفضي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1 1981 ، ص: 175.

(2) – المصدر نفسه ، ص : 38.

(3) – دودو ، دار الثلاثة ، ص: 108.

"يدي على صدري " حيث ستجلده عمته " لسوف يطول لسان عمتك، وتصفعك، وتحرمك من طعام الغذاء ولن تجد في البيت غير الحر والموت والجحيم فهل أنت مستعد أن تتحمل ذلك بالإضافة إلى الجوع"[1] كل ذلك بسبب تصدقه بكيس النخالة إلى رجل بائس وطفله الجائع.

ويحقق هذا النوع من السياط في " مجرد بطاقة " ذروة مبتغى الجلاد من إحداث الألم فقد برز هاجس هذا الصوت المادي جليا عبر هذا النص ، ومنذ عنوانه يلوح الطابع المادي إذ يستغرق البطل في هموم لا حدود لها بسبب الجانب المادي ومنذ مطالعه يقول الراوي العليم: " غشيت صدر خالد غصة محرقة ، وسرت بين جوانحه رجّة دامية حين فتح عينه على رنّة صوتها المتخشب ، وتطلع فيها بنظرة ذبيحة، هي نظرة وليد يرى النور لأول مرة بنظرة ذبيحة، وشعر بالجليد يجتاز عظامه كاندفاع الموج الهادر ، فنفض رأسه وفرك عينيه كما لو أنه قد ارتاب في قواه البصرية فتبين له أنّها هي فعلا "[2].

سياط مادية مهلكة كلها هذه المرأة، بجلدها دون أن تأخذها بخالد المغترب رأفة أو شفقة تجلد صدره وجوانحه، حتى تكاد تدميها، وعيونه وكلّه.. فقط برنّة صوتها المتخشب لذلك فهو لهول ما سيلاقيه على يدها من جلد لا يكاد يصدق بأنّها عاودته لتجلده، ولما تغادر بعد.." بلع ريقه وقد التصق فكاه وغار خداه واستطال عنقه وتقوس"[3] لتنال منه سياطها ولا يجديه استعطافها " تعلمين أن الأجرة مصدر عذابي وقلقي منذ أيام، والتفكير فيها صباح مساء يكاد يدمي رأسي، فأرفقي بي وحاولي تقدير ظروفي أرجوك ! " [4] لكن لا جدوى؛فقلبها كالحجر لا يرق فقد" انقضّت عليه كنمر جائع " [5].

تحوير الجلاّد ضحية :

بدأت ظاهرة التحوير تتضح عبر الأثر منذ القصص البواكير ففي: "عرس ذئب" خُولت لأم الرّاعي الصغير مهمة الجلد بسياط مادية جزاء إهمال ابنها وتفريطه في وصاياها بيد أنّها أبت إلا أن تسقط ذلك السوط من يدها لتحوّله إلى سوط معنوي يجلد الطفل باطنيا كلما وعى الفاجعة التي ألمت بأمّه الضحية، فهي بملامح وجهها الحزينة

---

[1] المصدر نفسه ، ص : 58.

[2] دودو ، بحيرة الزيتون ، ص: 167.

[3] المصدر نفسه ، ص : 169.

[4] المصدر نفسه ، ص :169.

[5] المصدر نفسه ، ص : 169.

وبدموعها التي سحت على خديها تحوّرت من موقع جلاّد إلى ضحيّة، أمّا صاحبة المنزل في " مجرّد بطاقة " فهي الأخرى لن تحافظ على هيئة الجلاد، إذ سرعان ما تذعن للتحوير فتكون ضحيّة سخرية الشاب خالد، المرح المولوع بالكتب حين يطلق عنانه لرسم كاريكاتوري بالكلمات يصل حدّ تجريدها من كل ما يجعلها تمت بصلة انتماء إلى الجنس اللطيف إذ أنّ آخر ما وصفت به أنّها خرجت وهي تضرب الأرض بقديمها كجندي نازي.

تحوير الضحيّة إلى جلاد :

لكأنّها لعبة أدوار، كلما ظننا المرأة استقرت على دور عبر قصص أبي العيد، تكشف تقمصها لأدوار أخر، هي لعبة القص كما القدر..أن لا تخرج المرأة عن دائرة الألم، ومن مجموعة " الطريق الفضي " يبرز نص " المئزر الوردي " الأكثر تجسيدا لعملية التحوير حين تُبعث في البطل ذكرى وديعة بهيئتها مشنوقة متدلية جثتها على الشرفة متحورة بذلك من ضحية مصيدة الذئب الإنسان إلى جلاد، سياطه موجعة إذ تحول ذكراها الرّهيبة حياة البطل جحيما، لا يطاق فهو يناجي نفسه يائسا لم يعد يربطني بالحياة سوى خيط رفيع، وما من يوم يمرّ إلا ويزداد شعوري بذلك، لقد أصبحت إنسانا محطما، ممزقا من داخله وخارجه، يقتله ماضيه بقسوة مريعة، كم حاولت أن أغرقه في كؤوس الخمر والجعة، ولكنّه يعودني بكل أشواكه ويغرقني، فقد شبابي معناه، وضاع مني شرفي وكرامتي، صرت لا أجد غضاضة في أن أشحذ لأجل السكر لأني ما عدت أطيق الصحو ولو للحظة قصيرة، لم يبق مني شيء ولم يبق في يدي شيء، انقطعت عن دراستي، وتخلى عنّي أصدقائي، ونبذني أهلي وأقاربي، وبدأ الضباب ينتاب ذهني بين فترة وأخرى، رفيقي التشرّد وملازمي الرّعاش(1) ويتجلى من خلال هذه المناجاة ، كم كان قاسيا ذاك الانتقام وكم كان وقع سياط الجلاد موجعا.

هكذا تكشفت ثيمة المرأة عبر قصص أبي العيد دودو كلها دورة أزلية مركزها الألم، ذلك أنّ هاجس ذكريات الطفولة المبكرة ظل يلحّ متحورا حول أول إمرأة في حياته، تلك أمّه التي مثلت في حياته الأب والأم معا، فتلقى طفلها الشاهد على معاناتها الألم مرتين حتى إذ ما ستوى قاصّا حوّ كل ذلك القدر من الألم إبداعا قصصيا مهما تنوّع ظاهر مواضيعه فإن هاجس ذكرى المرأة الضحيّة ظلّ مهيمنا على باحة اللاشعور ليوجهه

(1) – دودو، الطريق الفضي ، ص : 147-148.

في كل لحظة من لحظات الفعل الإبداعي فكان ذلك التعبير الأصدق عن تفاقم المأساة بأعماق الكاتب الذي بدا وكأنّه في كل نص المعادل الموضوعي والبطل الأول والأخير لقصص الأثر مهما أجاد التستر و التّخفي.

المصادر:

- **دودو أبو العيد**:

1- بحيرة الزيتون، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط2 : 1984.

2- الطريق الفضي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1981.

3- مخطوطات القاص.

المراجع بالعربية:

شاكر عبد الحميد ، علم نفس الإبداع ، دار غريب للطباعة والنشر مصر ، ط1: 2001.

سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة ، دار غريب ، ط1: 2001.

علوش سعيد ، النقد الموضوعاتي ، شركة بابل للطباعة والتوزيع ، المغرب ، ط1:1989.

المراجع بالفرنسية:

- Weber (Jean –Paul): la psychologie de l'art, presse universitaire de France Collection sup 1971.
- La genèse de l'œuvre poétique, Gallimard Paris 1961.
-Domaines thématiques; Gallimard paris 1963.
- Stendhal, les structures thématiques de l'œuvre et de destin ; société d'édition d'enseignement supérieur paris 1969.

التشفير و الما وراء لسانية في رواية "التفكك" لـــ رشيد بوجدرة

أ/ عايدة حوشي
جامعة عبد الرحمن ميرة ببجاية

الشفرة هي اللغة التي نستعملها حتى نتواصل مع الآخرين، لنتعرف على نظام اتفاقي من قوانين تسمح بالإنتاجية و فهم النص،إذ التشفير هو جرد للرموز متبوعة بمجموعة من القواعد التي تخص نظام الكلمات المشفرة ،وغالبا ما تكون موضوعة بموازاة القاموس : نعني في شكلها اللغوي بينما إذا كانت اصطناعية مشتقة فإنها تتجاوز القاموسية إلى مرحلة إيحائية ، وهنا نجد أسس معالجتها في ضوء تجزيئها إلى مجموعة حدود العلامات أو وحدات تنتزع من المورفولوجيا ، لكن أيضا إجراءات لتنظيم اللغة وتركيباتها حتى تسمح بإنتاجية المعنى ، فعند السيميائيين نجد إجماعا حول هذه التسمية إذ تعني مجموع وحدات غير منتهية ، لا يدخل بينها إلا رابط وحيد محكم جدا يؤسس على مجموعة من التنظيمات المعجمية 1 .

يرى **أمبرتو إيكو***(Umberto Eco)*: إن نظرية في الشفرات تعنى ببنية الوظيفة الدليلية ،وقواعد تأليفها أي الإمكان العام للتشفير و الاستشفار ولذلك تصدر هذه العملية عن منظور تحليلي جزئي يصبح ما تعودنا اعتباره أشكالا عادية جزءا آخر ... يكون فيه ما يسمى أشياء المظهر السطحي الذي تتخذه شبكة ضمنية من الوحدا[2]ت الأكثر أولية ، وهذا ما يقصد به التوصل إلى المعنى العادي الموجود في العرف بقدر ما هو سمة تنتمي إلى عالم التجريد وإنتاجيات الدليل بوصفه مؤطرا ضمن إطار ثقافي يوجه مضامينه[3] ،وبالتالي نجد أهم ما يساهم في إحالة المستوى التشفيري ؛ القيمةالتي تصدر عن تركيب الشفرة ذاتها خاصة القيم التعارضية[4]، لأنها ستعمل إلى جانب الحقول التي تفرضها الفئات

---

[1] A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage .Tome 1. Hachette. Paris.1979. p 39 :

[2] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. تر: محمد معتصم.مطبعة النجاح الجديدة .الدار البيضاء .ط.1 .1997 ص :LXIV (التوطئة).

[3] A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p :334

[4] U Eco : Structure absente introduction à la recherche sémiotique .trad : Uccio Esposito Torrigiani.Mercure de France1984. p :56

التشفيرية سواء القوية منها أم الضعيفة ، فالجدير بالذكر هنا هو أن تواجد الشفرة الدنيا يوجه لها قوة خاصة في أي نص من النصوص :

طابع التشفير في" التفكك":

إذا سرنا وفق نمط **بارثي** في (s/z) 1 سنتبع هذه السلسلة :

ــ **شفرة الفراسة** :طابع غلاف **التفكك** ذو تشفير ضعيف نسبيا بالمعنى السيميائي، النص غير مترجم وصرح بجنسه الروائي فلماذا اختار المشفر هذا العنوان؟ هل **التفكك**؛ تفكك فعلي بوصفه مصدرا لفعل فكك، نقول قيمة الضعف الأولي تحفز قوة في وظيفية النص ككل باعتباره جملة كبرى ...

ــ **الشفرة التأويلية** :عبر عنصري الإشارة والتجاوزالمستخدمين من طرف المشفر استوقفتنا عدة نماذج:

ــ متناسيا تلك الصورة...و فجأة تسقط أمامه حمامة سمينة (05)

ــ أما الصورة فيتناساها ويشعر بخفة غريبة تصعد جيوبه(6)

ــ و يخرج الصورة خلسة من جيبه و(إنها مستطيلة الشكل، بنية ...) (6)

ــ لكن الصورة...(7)

ــ لقد فقدت الصورة البنية لونها ولم يبق له شيء سواها...(9)

ــ ويفكر في إخراج الصورة من جيبه و يتردد ثم يعدل ...(13)

ــ ويخرج من الجيب الأيسر الداخلي الصورة البنية المرقوشة بطابع الأعوام و الشوادن و يروح يحدق فيها ... من أنا ...(14)

ــ يتفرس في الأشخاص الماثلين في الصورة كل على حدة : أين الدكتور؟(14)

ــ الصورة...الصورة ...يريد في أن يختفي في خزانة جسده...(18)

ــ أما عن الصورة ...تريد إبادة الزمن وسحق الوقت ...(22)

ــ لنعد إلى الصورة بعض الأسماء فاه بها في شبه غيبوبة (35)

ــ هل هؤلاء هم الأشخاص الموجودون على الصورة(35)

ــ " أعطيني الصورة " فلا يرد(35)

ــ و فجأة يخرج الصورة و يدفع بها نحوها (36)

[1] R Barthes .(s/z) coll « tel quel »Seuil Paris 1970

بداية كهذه لا تشكل شبكة تأويلية وحسب ،بل حلقات من التأشيرات و الألغاز1، كذلك يسعى مفكك السنن من خلالها إلى التوصل إلى كنه الصورة عبر الصفحات المتتالية، والهام في هذه المحاولة هو قوة الصورة بوصفها ولدت شفرات أخرى ؛ كالتاريخ و الهوية رغم أنها لن تفك إلا في الصفحة المائة والاثنين و السبعين و بالتالي جعل المستفيد في كل مرة يريد كمية معلومات إضافية (إنتروبيا).

الشفرات الثقافية :

ثقافة هذا النص (جملة كبرى) خاصة جدا و مشفرة بمنطق التوالدات والتعارضات والإزدواجية في التفكير الذي ينعكس بلغة الإيحاء الكبير، إذ تعارضت السلوكات الشخصية مع المعتقد، وأصول الجنس مع الأصول الإسلامية، كما أن سلوكات المجتمع كذلك لم تشذ عن القاعدة وذلك مع إقرار بالإلحاد المؤقت (113_279)فلقد أراد المسنن توجيه هذه الشفرة بتعارضات السلوكات في المجتمع لكنه فشل في ذلك، فمن خلال بيان تمفصلها يكون مستوى التشفير مراوغة لتشكيل طابع الأسلوب الموظف في النص، كالذي نلاحظه من إيديولوجيا مدرس قرآن (الطاهر الغمري) :

ــ أترك لكم مكتبتكم يزنى فيها (179)

إن هذه الوقائع بمثابة الظاهرة الثقافية التي" هي نفسها دليل ،وبصفتها كذلك فإنها ليست سوى نسق دلالة ،مادام الأمر يتعلق بمجرد تسمية الشيء، أي ما دام الأمر يتعلق بربط شيء حاضر(دال) بشيء غائب (مدلول) ،هذا وإن كان يمكنها أن تكون سيرورة تواصل أيضا "2 فالعلاقة الجدلية التي وظفها رشيد بوجدرة داخل مجتمع واحد تضاعفت إلى علاقة جدلية داخل مجتمعين أي : التفكير وفق ثقافة و التعبير بآليات ثقافة أخرى ، وإن كان هذا التجريد لايهم نظرية في التشفير إلا أن مجالا أصعب منه هو: "عندما تصل درجة المؤولات إلى التحليل المكوني الذي يشكل دلائل تعارضية تسمى السمامات (semémes) ،بوصفها تتحدد بلغة القيمة التعارضية أو الاختلافية، والموقع الذي تحتله

---

[1] هذا الأسلوب استخدمه الجاحظ في باب " من اللغز في الجواب " الذي يعكس عدم الإقرار بالمعلومات دفعة واحدة بل بتجزيء الشيء لمزيد من التوضيح أنظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ . البيان والتبيين. تحق: عبد السلام محمد هارون .ج 2 .دار الجيل بيروت . ص: من 147 إلى 151

[2] مايكل ريفاتير . دلائليات الشعر .ص:LXII (التوطئة)

وحدة ثقافية بالقياس إلى وحدة أو وحدات ثقافية أخرى 1، لأنها لا تعادل سمات موجودة بالفعل في قاموس بلغة علمية تبرز صنفها ونوعها2.

الشفرات الإيحائية : ضمن هذا المستوى لا نجد شفرة واحدة بل شفرات كثيرة [3]، إذ نجد مايلي:

الصورة ــ التاريخ ــ النظرة الاجتماعية ــ المعتقد ــ الجنس .

من خلال الصورة تبدأ التفرعات ، وتتوالد الشفرات أي: " ما إن نتعرف على نوى مشتركة للإيحاءات حتى نضفي على النص ثيمة"[4]، فالصورة ثيمة تاريخ مرجإ وعلاقة **للطاهر الغمري** بماضيه الثوري ، و حاضره الذي يمثل هويته فيمابعد الثورة :

أليست وثيقة فاضحة ،تعبر أكثر من أية ورقة رسمية أخرى (11)

وأنت صورة نسخة طبق الأصل عن الإنسان العربي، تخاف من الأسلاف وتتفاخر بهم ، الأسلاف يبهرونك و يقززونك ...بالمشكل الزمن والفضاء عند العرب (22)

إنها أحسن من بطاقة تعريف وأصلح من تمثال أو نصب تذكاري (68)

لم يلصقها على الحائط إلا بعد أن أنهى صلته مع الحياة وفهم أنه على وشك فراقها (267)

والتاريخ بهذا يقود إلى واقع المجتمع نالذي هو بحاجة إلى البحث عن هويته من خلال هذه الحالات:

الحال الأولى:زخامة التاريخ تتلخص في بعض قواعد ذاتية(89)؛ هنا اعتبر التاريخ سخرية و ألعوبة وخرافة ومحاجية وخدعة ...

الحال الثانية: التاريخ لايصنع ولا يصنعه أحد إنه كالعشب نراه ينبت ساعة ينبت (217)؛هنا **سالمة** بوصفها موجهة تشفير تعمل على إقناع **الطاهر** بخوض الحياة...لأن مخالفة الواقع الاجتماعي هو إحلال إلى النواة المركزية (الصورة)،فب" حملك إياهم تقتلهم ثانية ــ تقول سالمة ــ(108)،الشيء الذي يساهم في تغذية الشفرات الموالية؛

---

[1] المرجع نفسه . ص: LXIV (التوطئة)

[2] (nous verrons que ces composantes ne sont pas nécessairemeent celles que le dictionnaire associé à un lexème donné ni celles pourraient résultées d'une définition scientifique par genre et par espèce) . Voir Umberto Eco . Structure absente . p : 96 .

[3] روبرت شولز.السيمياء والتأويل .تر: سعيد الغانمي . المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر . ط1 1994. ص: 168

[4] المرجع نفسه. ص:ن.

الحال التوفيقية: تقديم الطرح الموضوعي (279) ؛فالتاريخ قبلي وبعدي حتمي وليس حقا فرديا بل جماعي.

أما شفرة البحث عن الهوية فقد تموقعت داخل صخب الحياة وتحددت بتعارض(المعتقدVSوالجنس) ،فهناك تحويل لقاعدة تشفيرية كان من الأولى أن تحدث تماشيا منطقيا لكن المسنن آثر عرضها متعارضة مفككة...

الشفرات الرمزية :

الرمز:"دليل يتصل بموضوع يدل على قانون جماعي لأفكارنا "[1]،إنه لا يمكن أن يحقق معناه إلا بوصفه موضوعا : فمن الشفرات القوية رمزيا:الحبقة،السفينة، الطوفان،شجرة الكستناء،النملة،المذكرات،المدينة.

فالرموز ثلاثة أصناف؛إما أن تكون رموزا "لاتمثل مباشرة سوى الأسس أو الخواص التقييدية التي لاتؤلف سوى أعداد من العلامات أو حدود المعاني "[2]،أو أن تكون "حرة تحدد الموضوعات عن طريق معاني أخرى أو العديد من المعاني الأخرى، بواسطة قانون خاص فإما أن تكون صحيحة أو تكون خاطئة"[3]،كما قد تكون رموزا تحدد مفهومات مؤولاتها و كذلك الأفكار التي يتصلون من خلالها،أي العناصر التي يطرحونها وفق منطق معين ومعطيات متعددة[4].

لقد شكل العرين والحبقة رمزين حرين ،لأن الحبقة تبرز درجة من الضعف داخل أصيص نباتي تعبر داخل ضعفها وهشاشتها عن قوة الجنس عند **الطاهر الغمري**، وإلى جانبها يرمز العرين إلى نقطة التقاء الرجل بماضيه وحاضره، انتماء ولا انتماء؛ رمز غير صالح للواقع الذي يحياه، أما الميناء فهو مركز الذهاب والإياب ؛ جانب هام من الهوية التي يبحث عنها **الطاهر الغمري** ،والتي تدخل في هوية الشعب الجزائري (دخول وخروج المستدمر)، ولا سيما المدينة التي تشكل حضورا مؤرقا وضياعا يخشاه الطاهر وتهيم فيه سالمة، أما السفينة فهي رمز النجاة والسفر ن وما يقابل الحمامات فهو الغانيات ونساء الشوارع، إنه رمز يحدد مفهوم مؤوله عن الطاهر الغمري ذاته يشترك في مفهومه

[1] Charles Sanders Peirce .Philosophical writings of Peirce.ed:Justus Buchler .Dover pub . New York. 1940. p: 102.
[2] Charles Sanders Peirce. Textes fondamentaux de sémiotique .tr : Berthe Fouchier . Axelsen. Clara Foz . Méridien .paris 1987.p :31 .
[3] Ibid .Mp.
[4] Ibid.Mp.

ــ أي الرمزــ والرموز الحرة في كونه يحتمل أن يكون خطأ ، فليس لهذا الرمز قاعدته التعارفية كالذكاء الذي يتطابق مع لعبة الشطرنج لأن الحمامات رمز اعتبره **الطاهر الغمري** ؛متطابقا ومرموزه (النساء) ، فهو لا يشكل إلا جانبا من مشية أو لون فقط، الشيء الذي يعكس طرحا خاصا ومذهبا أخص في نوعية التواصل مع النص ضمن ما فرضه رمز على حساب رمز آخر،أما باقي الرموز فحاضر بقوة الذاكرة لأنه من النوع الثالث .

ذلك أن **بورس**(***Charles Sanders Peirce***)[1] يبرز علاقة هامة بين نوعين من الرموز؛ المكتوبة والشفوية، فكل ما عرضناه من الرموز المكتوبة استدعى الحضور ، أمالو كانت شفوية فهذا يعني أنها لا توجد إلا في تفكير المرسل ، يبقى أن نشير إلى جانب هام هو ان اللاحالات (الشفرات المفككة)[2]، التي يوظفها **رشيد بوجدرة** هي شفرات توضع موضع خصوصية تسنينه في نصه،بخاصة الشذوذ واللاطبيعية ،والإيغال الحاصل في مجال التفكيك الأسلوبي و السياقي...

الوظيفة الماوراء لسانية :هي الوظيفة التفكيرية للغة كل الكلمات في مدلولها و ليس فيما ترمز إليه (antonyme) التي توجه باعتبارها غير موظفة ضمن إطار ذي دلالة عادية بل موراة[3]، فتوجيهات **جاكو بسون**(***Roman Jackobson***) بهذا الخصوص لا تبرز حدا لسانيا و حسب بل في عمومه لغويا حتى في اللغة العادية لكل يوم، فحينما نتحدث عن الموضوعات و الماوراء لغوي (Métalangage)[4] نتحدث عن اللغة ذاتها، لأن الماوراء لغوي ليس دائما أداة عملية ضرورية في الاستعمال عند المناطقة أو الألسنيين، لأنها تلعب دورا هاما في لغة كل يوم، أي أن الخطاب متمركز حول الشفرة و يملأ وظيفة الماوراء لسانية[5]، تماما كما تكون النظم التشفيرية الموجهة من

[1] Opcit. p :41.

[2] « donc les insituations sont des codes la preuve en est que lorsque ont les respets ou leur désobéit il ne s'ensuit pas des cas de mensonges mes seulement des cas de corrections ou d'une correction »voir U Eco :Sémiotique et philosophie du langage .p u f paris 1994.p : 261.

[3] Véronique Schott Bourget. Approches de la linguistique. Ed. Nathan. Université de Paris, 1994. p : 97.

[4] A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 224.

[5] R. J. Essais de linguistique générale .linguistique et poétique .ed.de minuit .paris .1963. p : 218.

خلال العناصر التي تشكل الوحدات الملفتة للإنتباه في النص، فالماوراء لغوية يمكن أن تبرز ضمن مستويات كثيرة ما وراء لسانية وهي مستويات تطرح نوعين من المشكلات :

- من جهة مجموع العبارات إذا اجتمعت مرة، هل يمكننا توضيح الماوراء لغوية؟ أي هل تتوفر على تمظهرات ابتدائية تحدد السيميوطيقا؟

- كذلك من جانب آخر، الإقصاء لكل الجمل الماوراءلسانية، هل تمكن من إعطاء لغة صافية من التأشير (Dénotation)؟

حسب هذا التجد يد لا يمكن أن نقف عند إجابة إيجابية دائما، ذلك أن السيمياء بوصفها مجموع نظم من العلامات لا يمكنها إلا أن تتجاوز هذا الإطار للماوراءلسانية، لأنه إثبات (Constatation) حدد منذ **دي سويسير(Ferdinand De Saussure)**، مشكل الماوراء لغوي غير العملي (Métalangage non scientifique) يطرح أيضا في السيميو طيقا، و بالتالي مجموع العلاقات بين اللسانيات و السيموطقيا عامة يبقى موضوع تساؤل[1]، و يجعلنا نلحق تعريف الماوراء لساني بما هو وراء سيميوطيقي، أي هل هما واحد؟

من ناحية أخرى بيان الوظيفة الماوراءلسانية في ضوء الشفرات التي يحتويها **التفكك**، يجعلنا نبرز جانبا ماوراءسيميوطيقي، فلقد اهتم **هيمسليف(*Louis Hjelmsleiv*)** بهذا الجانب ضمن جهود موقفه بين اللسانيات والسيميوطيقا، محققا مرتبة (Hiérarchie)* لا تخص الكلمات و الجمل و حسب، بل المفاهيم المحددة لأن مخطط العبارة أو الدال المقرر إحلالي (Commutable)[2].

فمن جهة سيميوطيقية يميز **هيمسليف** السيموطيقا ذات الدلالة المرافقة (غير العملية) عن الماوراء سيميوطيقا العملية، تماما كما ميزت اللسانيات بدورها[3]، فالتميز الذي يستطيع تأسيسه **غريماس** بين السيميولوجيا (La sémoitique et la semiologie)، و علوم الطبيعة، و علم الإنسان هو على الأقل ضمن مستوى النماذج البراديغماتية المختارة لمناقشة هذه الفكرة؛ ليس تميزا بنائيا، بل إجرائيا (De

[1] A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 224 - 225 - 226.
[2] L. H. Essais linguistiques. Ed. De minuit. 1971. p : 112.
[3] A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 228.

procédure)، تماما كما يفعل اللساني حين يجرب الصلابة الشكلية للنموذج الأنثربولوجي بوصفه لمعناه بين قوسين[1].

إن السابق لمصطلحي السيميو طيقا والسيميولوجيا أي (الماوراء : Meta)، هو العامل المبرز لطابع توجه كل منهما من غير أن يعالج ضمن إطار دلالي (Sémantique) وحسب، بل إن نظرية دلالية، تكون ماوراء سيميولوجية لسيميوطيقا سيميولوجيات بالمرة الواحدة، فهذا التوجه **الغريماسي(*Algirdas Julien Greimas*)** و إن وجه تحديدات بين المصطلحات بغية التوصل إلى ضبط دقيق للمفاهيم، يبقى ضبطا غير هين بل جد معقد و لا يعطي إجراءا للموضوعة، بقدر مايوجه العناية لشبكة من التعقيدات لا تساهم في إعطاء الإجراء، بل تبقي السؤال مطروحا بين جغرافية سيموطيقية و أخرى سيميولوجية.

يعرض **امبرتو إيكو** من جانبه للتركيبة الخاصة بالشفرة بشكل توضيحي هام في مجال السيميوطيقا و اقترانها باللسانيات، فمفهوم الشفرة سلسلة واسعة من النظم الدلالية[2]، لأن الوظيفة الماوراءلسانية تتمركز أساسا "حول السنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه"[3]، و تابعة بالضرورة إلى طابع التشفير في النص، ولبيان الميتالغوية الخاصة بهذه الوحدات يبرز "رولان بارث" عن جهود **هيمسليف** نظاما من المعاني يحمل مستوى تعبيريا (تع/E)، ومستوى للمضمون (مض/ C)، أما المعنى فمتعلق بالعلاقة الموجودة بين الإثنين (تع، عل، مض)، (C, RC, E)، و كل نظام شبيه بهذا النظام يتحول بدوره إلى نظام ثان يتسع فيصبح لدينا نظامان متراصان[4] (Imbriqués) الواحد في الأخر،في اتصال علائقي بين مستوى التعبير، ومستوى المضمون، أما سقوط التماسك (Décrochage) بين المستويين، فيمكن أن يتحقق وفق وجهتين مختلفتين، بخصوص نقطة الإرتباط (Insertion) الخاصة بالمستوى الأول في الثاني، أين يعطي لهما المكان للتعارض.

---

[1] A. J. G. Du sens.essais sémiotique .ed du seuil . paris 1970. p : 34.

[2] U. E. La structure absente. p : 110.

[3] ميكائيل ريفاتير. معايير تحليل الأسلوب. تروتع وتق: حميد لحميداني. منشورات سال.ط1 مارس/ 1993 ص: 68.

[4] R. B. Eléments de sémiologie . communication n :4 seuil .paris 1966. p : 130.

ففي الحال الأولى :

2- مستوى التعبير (تابع) العلاقة (عل) مستوى المضمون (مض)

1- تع-عل-مض

هذا ما يسميه سيميوطيقا الدلالة الإيحائية (Commutative)، أي ذات مفهوم مرافق للمفهوم الأصلي خاص بالمستوى ذي الدلالة التأثيرية (Dénotation)، أما الثاني فمخطط للدلالة غير المباشرة نقول : إن نظاما دلاليا غير مباشر ينبني أساسا من خلال مستوى من المعاني و حالات خاصة به.

أما الحال الثانية :

أي سقوط التماسك في النظام الأول (تع – عل - مض)، أين لا يصبح مخطط العبارة من المفاهيم المرافقة ذات الدلالة غير المباشرة، إنما مخططا لمضمون المدلول داخل النظام الثاني:

2- مستوى التعبير (تابع) العلاقة (عل) مستوى المضمون (مض)

1- تع – عل – مض

أو أيضا (عل. مض (تع.عل.مض)) هو حال كل الميتالغوية، التي تعد نظاما أين يتكون مستوى المضمون من نظام الدلالات (المعاني)، فهي سيميوطيقا تماثل هذا الإزدواج في التوجه[1] من خلال الشكل الموالي [2]:

الدال	المدلول	
	الدال	المدلول

الماوراءلسانية
(Métalinguistique)

إذا أخذنا جملة الدوال لابد أن نبرز في مستوى الميتالوغوية للتشفير في النص تلك التي تقوم على تشفير قوي و آخر أقل قوة، من خلال جوهرها أو مادة تكوينها

[1] Opcit. mp.
[2] Ibid. mp.

(Substance)، أي من خلال كل التحديدات بوصفها دوال داخل العلامة اللسانية، فالبحث السيميائي يهدف إلى معرفة كيفية عمل الأنظمة الدلالية غير اللسانية، و ذلك حسب المشروع البنيوي الذي يبتغي بناء نموذج للأشياء الملاحظة، "و إذن لابد في هذا البحث من القبول بمبدأ محدد هو مبدأ المواءمة (Pertinence) المبدأ الذي أقرته الألسنية"[1]، رغم توفر الأحداث المتنافرة لكن يجب أن توجه العناية بها من قبل مفكك السنن من غير أن يسمح لعوامل أخرى مثل : التحليل السيكولوجي، و الاجتماعي، أو الفيزيائي بتغيير مجرى المضمون المحدد أي مراعاة مجال العلامة اللسانية.

بما أن الموضوع الخاص بالدليل يفترض معلومة خاصة عن ذاته من خلال اتصاله بما يوجد بينه و بين الدليل، فإنه من الضروري أن يتوفر على سياق من خلال مؤله، فإننا قبل أن نلج المستوى الماوراءلساني، تواجهنا مؤولات خاصة تعبر في كامل النص عن تحديد هوية التاريخ بالمعنى المضموني، لأن السياق غير معطى من قبل الدليل، فالمؤولات هي التي تربط الموضوع[2] فتمكننا من قراءة النماذج الموالية :

- بطاقة التعريف : وثيقة رسمية تؤكد هوية صاحبها و جنسيته.
- الميناء : مرفأ البحر ترسي فيه السفن.
- المدينة : ما يقابل الحضر أي عكس البادية.
- زاوية سيدي عبد الرحمان : مكان محاط بالقداسة باسم ولي صالح.
- الدار القصديرية : دار بالية هي العرين في النص، يفتقد إلى أدنى متطلبات الحياة.

فهي مؤولات مباشرة[3] تلحق بها مؤولات دينامية[4] تمثل آثار الواقع بما يحتله الدليل من واقعية، أي الأثر الذي يحدث عند المؤول باختلاف الموضوع، سواء كان مباشرا أم

---

[1] محمد السرغيني. محاضرات في السيميولوجيا. ص : 24 – 25.

[2] هنا يشير بيرس : Les interprétants successifs identifient et fixent l'objet avec une précision croissante
و لهذا أنظر : D. S. La séméiotique[1] de Charles S. Peirce. Au-delà de la sémio-linguistique de Charles Sanders Peirce. p : 16.

[3] هنا يقدم بيرس مثالا عن خطوات راقص الباليه التي تصبح علامة لكل راقص على حدى. أنظر : Ibid. p : 19.

[4] فهذا النوع من المؤولات له استقلالية واقعية : (Il va de soi qu'un signe peut produire des effets non séméiotiques, l'envole des abeilles en réponse à la danse...) أنظر : Ibid. p : 20.

ديناميا، باختلاف السياق الخارجي من الناحية التاريخية أو الاجتماعية أو الأسطورية، فهي وسيلة تحول مسار الإستدلال إلى ما يخدم واقع التلفظ داخل النص ظهر عند **رشيد بوجدرة** من خلال اهتمامه بالإحالة إلى التراث، لكن المسعى منه هو بؤرة التفكيك الذي حققته الرواية، "ذلك أن هذه الوسيلة في شطرها التراثي تتصدى لمحرمي الجنس و الدين"[1]، مستخدمة النص تارة (آيات، أشخاص تاريخية... (211)، و "المفردة، أو الصياغة الجملية –بما في ذلك السجع- حينا تارة أخرى، ومحولة الكثير من ذلك إلى ّإيقاع مخرب و منظم"[2].

تبرز داخل مجال التدلال اللامتناهي؛ تمفصلات عديدة ذلك أنه يقود إلى المؤولات النهائية[3]، فالقانون أو الشفرة، أو القاعدة، أو التسميات المتشابهة : دليل، و لذلك لا يصح أن يكون مؤولة أخيرة –لكننا حسب ما يذهب إليه **ريفاتير*(Michael Riffaterre)*** - نرد على هذا الإعتراض بأن القانون دليل من نوع لا يحتاج إلى مؤولة منطقية، فالصورة من ناحية القاعدة التشفيرية "حيث تقوم العلاقة بين الممثل و الموضوع على التشابه بينهما في الصفات و الخصائص، مثال ذلك الصور الشمسية، و الصور السينمائية[4]، أي ما يطلق عليه اسم الأيقون[5] نوضحه في الشكل الموالي :

---

[1] نبيل سليمان. فتنة السرد و النقد. دار الحوار للنشر.ط1. 1994 .ص : 133 – 134.

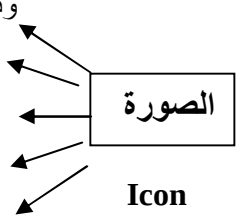
[2] المرجع نفسه. ص : 134.

[3] لفهم : (La conception aristotalicienne de cause finale et pour comprendre la conception peircienne de l'interprétant final, il convient de se souvenir que tout signe est membre d'une communauté continue de signes) : أي حال الوظيفة الميتاسيميوطيقية أنظر D. S. La séméiotique[1] de Charles S. Peirce. Au-delà de la sémio-linguistique de Charles Sanders Peirce. p : 21.

[4] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ص : XLV (التوطئة).

[5] الأيقون كما يوضح غريماس في مادة (Iconicité) متعلق بالسيميوطيقا البصرية أو الموسيقى و كما سبق و شرحنا معناه عند بيرس البحث فإن (Ikona) مصطلح يؤنث أو يذكر استعمله الإنجليز عام 1833، و الفرنسيون كما يوضح محمد السرغيني عام 1830، أما جذره الإغريقي فهو (Eikona)، لمزيد من التوضيح أنظر : محاضرات في السيميولوجيا. ص : 40 و : A. J. G. et J. C. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. p : 177.

وثيقة فاضحة تعبر أكثر من أية ورقة رسمية أخرى (11).
تمثل إشهارا لصابون معطر(30).
البرهان(145).
إنها أحسن من بطاقة التعريف(68).
تخلصت منذ أيام قلائل(236).



فهي بصمات أفراد خمسة صنعوا جزءا من التاريخ هم على التوالي : الدكتور كنيون، الألماني، سيد أحمد، الطاهر الغمري، علي بوطالب، و إذا قلنا إن هذا الأيقون واضح بوضوح الصورة أو عدمه :

- الصورة الشمسية البالية البنية اللون(239).

فإن العديد من الإحالات المضافة إلى دلالتها الأولى، بوصفها مفهوم تاريخي عرض لقتل زمنيا :

- بحملك إياهم تقتلهم ثانية(108).

إن شرح الصورة و تقديم مواصفات الحبيب، ملفوظات متعددة تستعملها **سالمة** دون أن يكون لقناة الرؤية نصيبها لتحقيق التواصل، و ذلك خوفا من قبل سالمة أن يكون عشيق لطيف يشبه سيد أحمد، "فالأيقونة مثلا : تتضمن كما في الصورة الشمسية التي لها علاقة تشابه (الأيقونة) أو تجاوز (القرينة) معا بموضوعها"[1]، كما تساهم في إحالة المضمون و تعدد الموضوعات و درجات التوجه الدلالي.

إلى جانب أيقون بصري متمثل في الصورة، هناك أيقون سمعي وضحه **أمبرتو إيكو** عن **بورس**[2] فالموسيقى حاضرة في هذا النص؛ "ذلك أن غناء مطرب ما هو بمثابة أيقون عنه"[3]، و عزف "موهلر" أيقون يوجه عنايتنا إلى جانب سمعي مماثل تقريبا للصورة الشمسية، و إن كان استقلال الواحد منها عن الآخر بتحديد لابد أن لا نتجاوزه، لأن هناك ازدواجية بين نوعي الأيقون على الأقل في النموذج الأول من النماذج التالية :

[1] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ص : XLVIII (التوطئة).

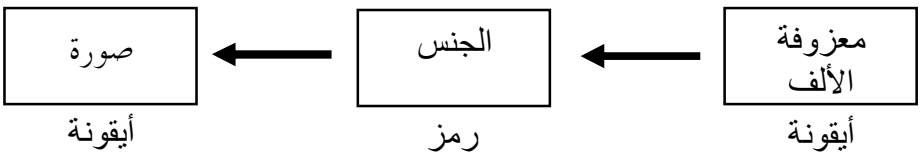
[2] U. E. La structure absente. P : 172.

[3] محمد الرغيني. محاضرات في السيميولوجيا.دار الثقافة . الدار البيضاء ط1 1987 .ص : 40.

- يقرأ و يسمع الموسيقى القديمة...(120).
- يضع اسطوانة موهلر : سيمفونية الألف...(121).
- و الموسيقى تعاود نفسها ثم تعاود و تعاود...(121).
- كلما ازدادت الموسيقى قوة، و بهرجة ضعف الإحساس...(121).
- فيشغل آلة الأسطوانات، فتعم الموسيقى...(139).
- و تنقر على جمجمته معزوفة الألف...(203).
- تغمره الآن معزوفة الألف، و ما كان قد سمعها من ذي قبل...(251).

إن لهذه الإحالة دور كبير في عملية توجيه الرمز، لأن البعد الرمزي في التعارضات الحاصلة بين أجزائه لا يحتوي على مستوى واحد، لأن الرمز "يمثل فئة أو صنفا من الأشياء و ليس مفردا بعينه، فكلمة "رجل" مثلا تحيل إلى الرجل (بالـــ التعريف) أو فئة الرجال، أي إلى الفكرة العامة للـــ"الرجل"[1]، تماما كما نلفي كلمة الجنس في "التفكك" ضمن النظم الاجتماعية.

فرمز الجنس إن دلة عليه أيقونة من خلال حديثنا عن الموسيقى، فهو رمز أيقوني[2] يحتاج إلى قراء، كما يمكن "أن تكون له أيقونة أو قرينة متجسدة فيه، و مثال ذلك أن كلمة: "تحب" التي هي رمز مترابطة مع الفكرة التي هي الأيقونة الذهنية (الشخص و شخص آخر)"[3]، فالمعزوفة، و الجنس و الصورة سلسلة دلالية مترابطة كل عنصر منها يحيل إلى الآخر :



[1] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ص : XLVII (التوطئة).

[2] هذه التصنيفات المزدوجة تتحقق من خلال اقتران إما الرمز بالأيقون أو العكس : L'existence de signes mixtes "Icones symboliques et symboles iconiques" أنظر : C. B., W. B., R. M. J. R. La sémiotique phanéroscopique de Charles S. Peirce. Au-delà de la sémiolinguistique - La sémiotique de Charles Sanders Peirce. p : 30.

[3] مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ص : XLIX (التوطئة).

فهذه إشارة إلى "الفاعل جنسيا في مقابل العاطل جنسيا، قد تبين تضادا لا تربط بين طرفين كلمة رابطة[1] و لا تقدم اعتقادا منظما بين الدين و التعاليم الجنسية التي يريدها المسنن، ذلك أن الجنس :

- رمز لفقدان الرجولة (لطيف)(119).
- رمز للعزلة (الطاهر الغمري)(11).
- رمز للبرود و العجز (سالمة)(05).
- رمز للسخط الإلهي عند الأم(139).

كل هذا يخالف الطابع المعتقدي المفترض داخل النص ماعدا علاقة حميد بزوجته، التي تريد سالمة أن تعطيها طابعا لا عاديا رغم اختفاء حميد النسبي عن الأحداث، فعبر الحرمان الرمزي يظهر الطاهر الغمري غير قادر على الحصول على امرأة و مريض، و لطيف شاذ، و سالمة باردةى جنسيا، العمة فاطمة خنثى، أما الأم في علاقتها الشرعية تسعى إلى إعاقة هذا المسار و الدين، فهناك حرمان جنسي توحي به كل هذه الرموز.

ظهر إلى جانب ما سبق، ما يدخل ضمن المنحوت في المجال الأيقوني، الذي يتمثل في الحبقة و الشمعة المستطيلة المغروسة في التربة (12)، فهي تشبه امرأة متجسدة في تمثال، رغم تحقق التشابه الذي يفرضه المعطى من الناحية الجنسية، صاحبه تواجد رمز لشجرة التوت، و أيضا تصويره في شكل سفينة سيدنا نوح التي نجا بها من الطوفان، فلقد أبان هذا المستوى عن العديد من العلامات الدالة من مؤولات تحيل إلى المضمون الخاص داخل الدلالة الإيحائية أبرزها من الجانب الأسطوري ما يعكسه الجدول الموالي :

[1] روبرت شولز. السيمياء و التأويل. تر: سعيد الغانمي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .ط1. 1994 .ص : 173.

الموضوع	المركب التعبيري "مئة عام من العزلة"[1]	المركب التعبيري "التفكك"
إنهمار الأمطار	انهمرت الأمطار في ماكوندو...وكانت السماء ترسل عليها عواصف...مرة، و من الجانب الشمالي كانت تهب أعاصير تنتزع السقوف و تقوض الجدران و تستأصل زراعات الموز(161).	استمر هطول الأمطار في لب الصيف، و لم يفهم أحد سبب هذه المبالغة، و تشطح الأشجار(125).
شجرة الكستناء	إن أول السلالة سيربط بشجرة(205).	في كل مكان، و كأن ظليل أشجار الكستناء(250).
النمال	إلتفت حوله نمال الدنيا كلها...و آخرها سوف تأكله النمال (204 – 205).	و تبقى هكذا مطولا عاكفة على تأمل نملة(276).
المذكرات	فجعل يتخطى الصفحات متعجلا...و أسرع يتابع خفايا...(205).	فتقرأ و تلتهم الصفحات إلتهاما، و كأنها تخاف أن يداهمها الموت(279).

كل هذه المؤولات تحقق مرجعية لمؤول[32] و تحقق إحالة عميقة تتدرج ضمن بنية بنية ماوراءسيميوطيقية في تعلقها و الماوراءلسانية، لأن رموزا ليست بمستوى واحد لتحقيق مؤولاتها، أي قدرتها على تحقيق موضوعها فهي بهذا الشكل تمارس إيحاءا لا يقف عند حدود إبلاغ بسيط، بل تفتح مجالا عميقا للدلالة يتجاوز درجة العادية.

[1] رواية لجابريال غارسيا ماركيز. مئة عام من العزلة. دار العودة بيروت. ط1. 1997.

[2] فالرموز حسب بيرس ثلاثة أصناف : Des symboles qui ne déterminent directement que leurs fondements ou qualités imputés et qui ne continuent donc que des sommes de marques ou termes. - des symboles qui déterminent leurs objets au moyen d'un autre terme ou de plusieurs autres termes. - enfin des symboles qui indépendemment aussi déterminent leurs interprétants et ainsi les esprits auquels ils font appel en posant comme prémisses ou plusieurs propositions que ces esprits sont censés admettre, il s'agit des arguments أنظر: Charles Sanders Peirce. Textes fondamentaux de sémiotique. p : 31.

البعد الاجتماعي في مدونة عبد الحميد بن هدوقة

أ/ شنان قويدر
جامعة المسيلـــة

أولا : تصور طبيعة الموضوع وتقديم المنهج

يعرف المجتمع الجزائري المعاصر كغيره من المجتمعات الإنسانية تفجر العديد من التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية المتسارعة وهو واقع أدى إلـــى طرح سيل هام من التساؤلات نتيجة هذه التحولات وبفعل تأثيراتها و آثارهـــا مـــن قبـــل النخب الثقافية والاجتماعية والسياسية الفاعلة على مسرح الشأن العام بهـــدف التحليـــل أو محاولة الفهم والتفسير والنقد أحيانا وفي الأغلب الأعم يكون الهدف هو التموقع والبحـــث عن مكانة ودور ، أو ربما لتبرير المواقع والمصالح والتوجهـــات والرهانـــات ، أو لعلـــه بهدف التحكم في مجرى الأحداث وتوجيهها.

من هنا تصبح الجزائر في راهنيتها جزائر التحولات على مختلف الصعد ومـــن ثمـــة جزائر التساؤلات المتعددة الأبعاد والمضامين والدلالات ، شانه فـــي ذلـــك شـــان الواقـــع الاجتماعي المعني في تعقد وتشعب مكوناتـــه ومجالاتـــه وأبعـــاده الفكريـــة والسياســـية والحضارية والسوسيو تاريخية المتعانقة . فإذا استحضرنا في لحظتنا خصوصـــية الـــزمن وما يفرضه على مجتمعنا من تحديات ورهانات وتموضعات،وإذا كان مجتمعنا يشهد فـــي عقوده الأخيرة عدد لا يستهان به من التحولات والمخاضات والمشكلات المختلفة الأنمـــاط والمجالات والمستويات ، كما يعرف الكثير من محاولات وتجارب الإصـــلاح والتجديـــد والتطوير ، وإذا كان لهذه التغيرات على مستوى خلفياتها السوسيوتاريخية والثقافية جـــذور تشكل وسياق تطور وراهنيـــة متعـــددة الأبعـــاد والمـــدلولات والمظـــاهر والمســـتتبعات والامتدادات فما هو دور المثقف في رصد هذه اللحظـــات ؟ وهـــل اســـتطاع الإبـــداع أن يصور راهن الواقع الحقيقي ؟ وان صوره ففي أي مستوى من مستويات القيم الرمزية ؟

يجسد الفن الروائي شخوصه وأحداثه عن طريق تسييقها لغة .ولذلك فالســـياق يلعـــب دورا مهما في توظيف اللغة للتعبير عن المجال الفكري للمتخاطبين وقد تبـــرز لنـــا هـــذه البنية الاجتماعية داخل النص الراوئي بصورة أجلى من كون النص يقـــوم علـــى أســـاس

القصة لما يحويه من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة تكون لها مرجعيتها في الواقع المباشر أحيانا كثيرة .ورغم البعد التخييلي المفضي على عالم القصة فان نـص الروايـة يظل تجسيدا لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعية وتاريخية محددة .يتم تقديم هذا التجسيد مـن خلال بناء له استقلاله الذاتي عن هذه البنية الاجتماعية من جهة وضمنها من خلال فعـل الكتابة من جهة ثانية (1)

تلعب الشخوص الروائية دورا كبيرا في تجسيد وتشخيص الوقـائع الاجتماعيـة كمـا تكون الأحداث والأزمنة أطرا لحركات هذه الرموز . وابن هدوقة سعى من خلال مدونتـه بين 1970الى نهاية 1989رسم صورة فنية جمالية لواقع المجتمـع الجزائـري ضـمن محيط اجتماعي ونفسي عبر تفاعلات داخلية وخارجية فوقف برمـوزه المجتمعيـة إبـان حرب التحرير وإبان الاستقلال وهي رموز تشير إلى واقع الجزائر راهنيـا وتاريخيـا . رغبة منه في اكتمال الصورة بشكل طبيعي للجزائر المعاصرة . وابن هدوقة جعـل مـن هذه الشخوص نصا مفتوحا على عدة تأويلات بحسب مستويات القراءة فقد كان حريصـا على تسجيل ما يحدث في الجزائر ومسيرتها التنموية . ومن هنا فالنص بنيةٍ دلالية تنتجها ذات فردية او اجتماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية (2).

والإرث الإبداعي ضخم ومتنوع للغاية ، ويهمنا أن ابن هدوقة أسهم إسهاما كبيرا فـي تطوير مختلف الأجناس الأدبية إلا أن ما جلب له الشهرة بالدرجة الأولى هو رواية "ريـح الجنوب،التي نشرت في 1971م وتركت أثرا أدبيا عميقا ولعل تفسير نجاح هذه الروايـة يكمن في جدة هذا العمل الفني وفي استجاباته لحاجات القارىء الجزائري فـي ظروفـه تلك . باعتبار الرواية تتناول التغيرات الجذرية في حياة الوطن منـذ انتـزاع الاسـتقلال وعزيمة أبنائه على بناء مجتمع جديد خال من الاستغلال ، ففي الفترة الممتدة بـين سـنتي 1966-1969م وقعت تغيرات كبيرة على المستوى السياسي ممثلا فـي ملكيـة الدولـة للمناجم وشركات التامين والكثير من البنوك والصناعة التي كانت قبل هذه القتـرة تحـت رقابة خارجية والى جانب ذلك احتكار الدولـة للتجـارة الخارجيـة ، كمـا تـم تـأميم المحروقات في فيفري 1971م إضافة إلى سن قانون التسيير الاشـتراكي للمؤسسـات واتخذت إجراءات لتحسين وضع الفرد الجزائري،هذا من الناحية السياسـية والاقتصـادية وبعد الاهتمام بالمدينة تحول الاهتمام بالريف من خلال ميثـاق الثـورة الزراعيـة سـنة

1970م الذي هدف إلى منح الأراضي للفلاحين وخلق شبكة من التعاونيات وفي نـوفمبر 1971م صودق على قانون الثورة الزراعية ونتج عنه "القرى الاشتراكية"

إن أحداث هذه التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية أدى إلـى إعـادة تحديـد مواقع القوى ونشأت صرا عات فظهرت رواية "ريـح الجنـوب"سـنة 1971م لـتعكس الصراع الطبقي في الريف الجزائري، ومن خلال هذه الروايـة صـور المؤلـف واقـع الجزائر في صراعاتها ورسم صورا حية للغاية لأطراف الصراع ، تجرى أحداث الرواية في إحدى القرى في منتصف الستينات وأبطالها هم ، مالك شيخ البلدية المجاهد ونقيضـه عابد بلقاضي مالك الأرض الغني والخائن الذي استعمل كل قواه للحفـاظ علـى ثروتـه ومركزه،مخافة مصادرة أملاكه ومن اجل الحفاظ على أملاكـه يحـاول هـذا الإقطـاعي مصاهرته ويزوجه ابنته الطالبة نفيسة التي قدمت من العاصمة لقضاء عطلتها في القريـة وهذه الفتاة المدللة المتعودة على حياة المدينة تجذبها حياة القرية بتقاليدها العتيقة التي تحكم على المرأة بالانزواء ويعجب مالك بنفيسة وهي تذكره بخطيبته زوليخة أختهـا الكبـرى التي استشهدت أثناء الثورة غير انه لا يفشي مكنونات نفسه ولا يؤمن فـي سـلامة نيـة بلقاضي وكان أهم شيء بالنسبة لمالك هو خير الشعب وانتصار قضية الثورة التي كـرس لها حياته ، ومن هنا فهو يعتقد اعتقادا جازما أن الثورة لن تنتهي ما دام هنـاك رجعيـين ملطخين بدماء الأبرياء قاصدا بذلك بلقاضي وأمثاله .

وتنطبع في ذاكرتنا شخصيات أخرى في الرواية مثل الراعي الشاب رابـح اليـائس في حبه لنفيسة وصاحب المقهى قويدر والمعلم الطاهر وقد نجح الراوي بصفة خاصة فـي رسم ملامح الصورة الشعبية العميقة للعجوز رحمة الماهرة في الخزف وهي أيضا ذاكـرة حافظة للتقاليد القروية تحلم بصنع قلة تجسد كل جمال العالم، كما صور بصـدق الناحيـة النفسية للفلاحين البسطاء الذين لزموا موقفا حذرا من الثورة الزراعية المقبلـة مخافـة أن تحرمهم من أهم ثروة يملكونها هي الأرض كما صور صورا ساخرة لأدعياء العلم من شيوخ ودراويش يعيشون متطفلين على جهل المجتمع البسيط .

ومن هنا فالرواية كانت استجابة آنية لأدب واقعي مكافح وعلى هذا الأساس كان مـن حق نفيسة رمز الجزائر أن تتطلع إلى تنمية داخلية وخارجية وعليها أن تتغير من ريـف المدينة وهذا حل لها ،فالمدينة محكومة بعلاقات اجتماعية مغايرة عادلة ومطاوعـة تحقـق لها وجودا مختلفا ونوعيا وقد صورت نفيسة في الرواية رهينة وضع اجتمـاعي متخلـف

لأنها لم تدرك العلاقات الاجتماعية إدراكا تاما وجيدا يعتمد على التفكيك الواعي للأسـس والعلاقات، بمعنى لتتغير الجزائر عليها ببناء وعي لدى أفرادها بشكل يتناسب وما تطمـح إليه .

بعد رواية ريح الجنوب نشر ابن هدوقة رواية "نهاية الأمس"1975م وتجري أحداث هذه الرواية في قرية نائية غداة انتهاء حرب التحرير الوطني وبطلها معلم مـن المدينـة يأتي إلى قرية خربتها الحرب من اجل مساعدة الفلاحين على بناء حيـاة جديـدة وخلافـا لأسلافه الذين نزحوا نحو المدينة خوفا من المصاعب ، يستقر في هذه القريـة ورغـم أن هذه الرواية كتبت بشكل جيد وتطرح مثل رواية "ريح الجنوب" مشاكل اجتماعية حادة إلا أنها لم تلق نفس النجاح الذي عرفته الرواية الأولى ، ولعل تفسير ذلك يعود إلـى صـدور مؤلفات غير قليلة مخصصة لمشاكل القرية صادفت نشر هذه الرواية ومع ذلك فان نهايـة الأمس حاز بها ابن هدوقة لقب الكاتب القروي .

وشخوص هذه الرواية يقدمها ابن هدوقة في صورة تجمع بين السلبية والايجابية ومـن هنا وضع الجزائر ضحية الفعل الاستعماري الذي حاول أن يستلب كل معـاني الإنسـانية من الفرد الجزائري ، وهي رمز بعد ذلك إلى بشاعة الاستعمار وهمجيته وإدانة لوجوده ، والمزاوجة في الرواية بين ميراث الشهداء وكيف اقتنصه الخونة مـن الحركـة" تـزوج الحركي بزوجة البشير المجاهد "واستطاع الروائي أن يمزج بين رقية والجزائـر ومـن خلال ذلك انتصر للحس الوطني بكشفه عن الموقف العدائي لأبناء القرية مـن الحركـي ومن أسرته برجمه حتى الموت ، ولكنهم فرضوا الحصار والعزلة على الأسرة بما فيهـا رقية وفي التقاء رقية بالبشير المجاهد هو التقاء بطموح الثوار ومآل الوضع في الجزائـر فالرابط بينهما هو الابنة المتوفاة ، وهنا رمز الموت الحرية التي نوضل من اجلهـا وقـد يكون الكاتب قد قصد ذلك .

ثم رواية "بان الصبح" المنشورة سنة 1980م أدهشت القراء بتناولها لألـف مشـكلة ومشكلة لعاصمة البلاد وأحداثها تجري في العاصمة 1976م أثناء النقاشات الحادة حـول وثيقة مشروع الميثاق الوطني كوثيقة هامة للثورة الجزائرية التي حددت طريـق التطـور اللاراسمالي للبلاد ، وأرست أساس دستور الجمهورية الجزائرية ، ويتمحور هـذا العمـل الفني حول أسرة علاوة الكبيرة التي يحمل أفرادها قناعات سياسية مختلفة مـن محافظـة

متطرفة إلى ديمقراطية ثورية ومن خلال بنية هذه الأسرة الجزئية عكس ابن هدوقة البنيـة الكلية للمجتمع الجزائري .

رب هذه الأسرة الشيخ علاوة موظف سام في إحدى الوزارات متعصب ديني يـرفض الميثاق الوطني لأنه لا يتماشى وتعاليم الدين الإسلامي ولا مع عادات وتقاليـد المجتمـع الجزائري من وجهة نظره . وكان يسمى الاجتماعات المخصصة لمناقشة الميثاق "اجتماع أعداء الله" فهو مغرور بنفسه للغاية ويطمح دوما إلى أن يبدو عكس ما هو عليه في الواقع وهو "برجوازي صغير وسط النبلاء" على الطريقة الجزائرية ، ويـدعوه أولاده بسـخرية جنرالا أما زوجته كلثوم فهي ند له وامرأة محدودة الأفق للغاية . ويعـيش مـع عـلاوة أولاده الراشدون ، عمر وهو أكبرهم متزوج ومدير مؤسسة كبرى تابعة للدولـة حـديث النعمة ومستهتر ، جمع أموالا طائلة عن طريق المضاربة ويدوس بوقاحة حقوق العمال ، وهو محبوب الشيخ علاوة ويشاطره أداءه .

والابن الوسط مراد وهو طبيب جراح درس في فرنسا يقف بآرائه موقفا وسـطا بـين أبيه وأخيه الأكبر عمر من جهة وبين بقية أفراد الأسرة من جهة أخرى .

أما الابن الأصغر رضا فهو طالب متحمس لأفكار الثورة الاجتماعية ، وأفكاره متعارضـة تماما مع أفكار أبيه وتشاطره قناعته أخته دليلة الطالبة في الحقوق ، أن دليلة هـي المـع شخصية في الرواية ذات طبع بارز وناضج إنها فتاة "محشوة بأفكار ناسفة"تمارس رياضة الكراتي وتمتاز عن بقية أبطال الرواية بعدم امتثاليتها المحاربة ، وتعيش في نفس البيـت ابنة أخيه نعيمة التي استشهد أبوها أثناء حرب التحرير وقد قدمت إلى العاصمة للدراسـة في الجامعة وهي فتاة لطيفة وساذجة نوعا ما ، يبدو لها كل شيء فـي العاصـمة جديـدا ومدهشا لكن عيونها انفتحت على أشياء كثيرة بفضل صداقتها برضـا ومشـاركتها فـي اجتماعات مناقشة الميثاق الوطني ومن بين الشخصيات الأخرى في الرواية نتذكر صديقة دليلة ، ابنة العامل نصيرة التي تكنى بسوناكوم "وهي شركة وطنية لإنتـاج الجـرارات ، ونصيرة نموذج جديد للفتاة الجزائرية المتحررة .

والى جانب الأبطال الرئيسين نجد في الرواية شخوصا ثانوية كثيـرة تمثـل مختلـف شرائح المجتمع الجزائري ابتدءا من ارسطوقراطية العاصمة وانتهاء بالعمال البسطاء .

لقد كتبت هذه الرواية لتصف التناقضات بين أفراد العائلة والتي كانت مخفية إلى حين في تمرد معلن للأبناء الصغار ضد الأب المستبد الغبي الذي يدعمه الابن الأكبر عمـر .

وحين يصور الروائي حياة أسرة علاوة يلج بالقارىء إلى صميم حياة المجتمع الجزائـري المعاصر الذي يمر بمرحلة تطور انتقالية ومضطربة حسب أراء الجزائـريين أنفسـهم ، ويبرز الكفاح الاجتماعي الحاد الذي قسم هذا المجتمع إلى شقين متعارضين أنصار القـديم المتمسكين بالتعاليم الدينية وإتباع الجديد المكافحين من اجل جزائر علمانيـة ديمقراطيـة حقة . ومن خلال هذه الرواية استطاع ابن هدوقة أن يخلق عمل أدبي وطني عميـق فـي واقعيته يعكس الحياة الحديثة للمجتمع الجزائري، ويمكن أن نرى إن شخوص هذه الرواية جاءت لترسم في المدينة لتكون معادلا موضوعيا ل"ريح الجنوب ونهايـة الأمـس"وفـي الوقت نفسه امتدادا لها فالجزائر ممثلة برمز دليلة أكثر نضوجا وتطورا ووعيا من نفيسـة المستغلة في إطار علاقات ريفية تنظر إلى المرأة نظرة خاصـة. و الجزائـر فـي هـذه المرحلة تمارس فيها أشكالا من الاستغلال بطرق مختلفة شكلا ومضمونا.

وفي سنة1983م نشر رواية "الجازية والدراويش"،وهي عمل فني غير عادي يشـمل سمات الرواية السياسية المعاصرة والأسطورة الشعبية القديمـة ، بـين السـرد الـواقعي والقصيدة النثرية الرمزية . بين الواقع والأسطورة .وهي جديدة شكلا ومضمونا .وتجـري أحداث الرواية في قرية نائية "ضائعة في الجبال والأزمنة"والبطلة الرئيسية للروايـة هـي الفتاة الخارقة للعادة الجازية بنت المجاهد البطل في الحرب التحريرية الذي قتل من ألف بندقية ودفن في مناقير الطيور ، ويبدو أن اسم الجازية مستوحى من الأسـاطير الملحميـة عن جازية قبيلة بني هلال ، وهي حسناء فاتنة دفن شعرها كما تقول الخرافة في
أماكن خفية بالجبال ،،ترتبط طموحات وأمال كل أبطال الرواية تقريبا بطريقة أو بـأخرى بالجازية الحسناء ، فكلهم يخطبون ودها وعطفها ومن بين الساعين لكسب الجازية شـاب متعلم وابن فلاح محلي اسمه الطيب والعيد العائد من الغربة إلى قريته الأصـلية وشـيخ القرية ذو الماضي الغامض الذي كان يحلم بتزويج نجله الذي يدرس في أمريكا بالجازيـة والطالب الأحمر الفاتن الشجاع والحالم الذي قدم القرية متطوعا لمساعدة الفلاحين ورعـاة القرية البسطاء ، ولكنهم يخفقون، فالطالب الأحمر يضيع في الجبـال بطريقـة غامضـة ومحيرة ويقع شيخ القرية في هاوية ، ويكاد العيد يهلك ويدخل الطيب السجن بتهمة ملفقـة وبعد هذه الهزات تعود الحياة في القرية إلى مجراها الطبيعي وتجري كمـا جـرت منـذ قرون تحيط بها هالة من قداسة التقاليد والعادات القديمة .

ويتصور النقاد القراء أن الجازية في الرواية ترمز إلى الوطن إلى الجزائر ويمثل العمل الفني هنا عن كون الجزائريين يحبون بلادهم بطرق مختلفة بصرف النظر عن أهداف كل واحد منهم، وهناك فكرة هامة في الرواية وهي انه لا ينبغي استئصال الشعب عن جـذوره وعن قيمه المتوارثة عبر الأجيال و لا يجب أن نفرض عليه خيارا ما بطريقة اصـطناعية ومن لا يأخذ هذا بعين الاعتبار يصاب بالفشل مهما كان نبل الأهداف أو خبثها.

فامتزاج الجازية بالجزائر جعلها مطمعا لكل الدراويش الطامحين في الظفر بهـا كـل بحسب توجهه الفكري ونظرته إلى الحياة ، ولكن الجزائر حافظت إلى اسـتقلالها وبنـاء شخصيتها بعيدا عن تلك المغريات واللحون واختارت أن تبقى سامقة الهامة عالية الـرأس وارتبطت بالصفصاف رمز السمو والعلو والارتقاء ورمز التماسـك والتجـذر والثبـات واليقين .

أما رواية "غدا يوم جديدة "فقد اعتمد فيها الروائي على تقنية الاسـترداد فلـم تعتمـد اللحظة الدرامية المعينة ، فالأحداث فيها أنية قريبة وحاضرة فاعلة تحيلنا إلـى الماضـي وشخوص الرواية تفكر بأصوات عالية ومرتفعة ورمز المرأة فيه كرمز للوطن ترتد إلـى ماضي بآلية السرد "ابني الشهيد أبوه قدور هو الوحيد الذي اعرف أبـاه" ممـا يعنـي أن الصراعات التي عرفتها الجزائر في هذه المرحلة توزعت بين تيارات مختلفة إيديولوجيا . ومن هنا فالجزائر الوطن تحفظ للشهداء و المجاهدين حق السلطة بمعنى سلطة الشـرعية التاريخية ولا شرعية لغيرها . إن الجزائر ممثلة في رمز هذه المرأة الأنثى التـي تحمـل مواصفات الإبهار والدهشة والإعجاب وتصبح المرأة النموذج الذي بحث عنه الروائي في أعماله السابقة

إنها الجزائر الوطن في مسيرتها التاريخية فهذه المرأة لا تريد ولا ترغب في العودة إلـى الريف إلى الدشرة "وقد تزوجت بهذا الرجل الذي يعمل بالمدينة إنها لن تتـزوج الرجـل تزوجت المدينة "(3).

وعلى هذا ما زال الاعتقاد في المدينة وما زالت الجزائر ترى في المدينـة خلاصـها وجلاء همومها والواقع أن القضية ليست قضية مكان بل إنهـا قضـية علاقـات وأنمـاط معيشية فقد نعيش في المدينة بعقلية البدوي وقد نريف المدن. والمكان له دور أساسي فـي الرواية "لو سألتني أين تحيا؟ أقول في المدينة والرأس ما زال قرويا والقرية اندثرت ولـو

سألتني وما جنت به عليك المدينة؟ أقول لها :اعتدت على شرف طفولتي كما اعتدت علـــى شرف شبابك القروي"(4).

إذن القضية قضية نمط تفكير ونظام معيشي ولهذا سعى إلى رســم حــدود الشخصــية الرئيسية في نصه بتقنية فنية تتيح للشخصية أن تعبر عن نفسها وتكشف عــن جوهرهــا بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة وقد يعمد إلى توضيح بعض تصرفاتها عن طريق أحاديــث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقاتها على أعمالها.

الهوامش:

1- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي " النص والسياق" المركز الثقافي العربــي، الــدار البيضاء، المغرب، ط1/ ص: 140.

2- السابق، ص: 32.

3- ابن هدوقة: غدا يوم جديد، ص: 24.

4- السابق، ص: 165.

قصر المسافة وطول المسافة
دراسة حول ماهية الإيقاع بالنظر إلى خصوصية الشعر

د/ عقاب بلخير
جامعة المسيلـــة

مادامت الرواية التي يميزها تيار إيديولوجي معين، أو تشير إلى مرحلة سياسية لعل ما أشارت إليه نازك الملائكة مما سبق ذكره،لا يجعلنا مطمئنين دائما بصدق النتـــائج سيما وأن كتابا كهذا "قضايا الشعر المعاصر "مر عليه حين من الدهر ولحقت كتب أخرى كلها تتبنى تمكنها من نظريتي العروض والإيقاع دون أن نجد الجديد الجديد الذي يخلخـــل النظرة أو على الأقل يصحح الفهم وهو وإن قصرت وسائله وكفت نتائجه ولانت ســـبله ، فيكفي قدر الاستطاعة اجتهاد محرك وانفلاتا من تبني ما يذكر ويكتـــب منـــذ ســـنين دون تحريك له أو تطويع له أو مجرد تنويه بضرورة تعديل.

لذا فإن تقديمي الحالي وإن طال على متن البحث فغاية الباحث أن يبـــرز بعـــض التمرس المنهجي لمن ينتظرون منه هذه الخبرات وهذا النوع من الرياضة المنهجية وهـــذا شفيعنا.

يتجلى عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي في عمل العروض مـــن نـــواحي مختلفـــة ولكن قبل ذلك تجب الإشارة إلى عدة نواحي تتصل بالخليل نفسه وهي:

- الدراسات الصوتية التي اكتملت وقد جسدها في كتـــاب العـــين، وأعنـــي بالدراســـات الصوتية ما تعلق منها بدراسة النقط والشكل وما يلحقهما حروف المد واللـــين، لأن هـــذه الدراسات ضبطت قواعد النحو وفتحت دروب الكلمة بمعنـــى أبانـــت هيكلهـــا وتركيبهـــا المعياري،
- النحو وآراؤه الرائدة في بناء الكلمة وخصائصها في العربية.
- معرفته الواسعة بقواعد النغم وقربها من الشعر.
- المنطق الذي كان يحكم عقل الخليل باتباعه لضوابط محـــددة وموفقـــة فـــي اســـتخراج القواعد ومعادلة المعارف بما يقابلها، أي أنه يوازن المنهج الواحد داخل كل مجال علمـــي بحيث يتوافق منهجه الواحد مع مناهج أي علم مهما بدا ذلك العلم مميزا عن العلم الآخـــر،

فدراساته في المعجم ومنهجه فيها، يقارب منهجه نفسه في استخراجه للأوزان الشـــعرية.و كملاحظة لمنهجه:

- فمنهجه يعتمد على ما هو عام
- يستند إلى قواعد ضبط المعجم:قواعد الصوت، العروض قواعد النغم :

المعجم = الكلمة

———

الصوت

- خصوصية الصوت، تعني خصوصية الكلمات المتوافقة في النطق، خصوصـــية العروض، الإيقاع الذي يحكم سير الكلمة داخل نظام البيت كله وهذا يتوافـــق مـــع بنائيـــة النغم الموسيقي المعتمد على بنائية الجملة من الناحية الصوتية:

- الموسيقى= الصوت العروض = الجملة

——— ———

الجملة الصوت

إن النظرة الحقة لعمل الخليل تكمن في كونه ضبط الشعر وفق بناء كمـــي نبـــري ولكن هذين القانونين الخاصين أحدهما بالنغم والثاني باللغـــة إنمـــا اتبعهمـــا ليوفـــق بـــين النظامين الموسيقي واللغوي، مع العلم أنه لولا وجود إيقاع متعارف حوله شفهي ما كـــان أساسا وجود نظام وزني بديل ملح ذلك لأن العربية قد فقدت صورتها بفعل التقادم ودخول أجناس مختلفة إلى الحاضرة العربية فحدث للعربية ما حدث للقرآن الكريم ولذلك فإن مـــا عمل للقرآن الكريم من تحديد نقاط ثم الشكل ثم حصر القراءات هو نفسه ما قام به الخليل في العروض، فقد حدد نظاما ماشيا أيضا على قراءات محددة وعلى شكل هو نفسه نظمـــه وعلى موازين إيقاعية متعارف حولها. هذا يعني:

1-بناء يعتمد على ضبط الشكل بدلا عن الكلام الشفهي المعتمد أساسا على النبر أو علـــى السواكن بدل الجذور المعتمدة على أوتاد.

2-القراءات وهي المحددة بطريقة النطق المتعارف حولها للهجات الأكثر فصـــاحة عنـــد العرب.

3-النغم الموسيقى باتباعه لنظام متوازي يعتمد على كم إيقاعي متساوي ومنظم ويخضـــع لقانون تبدل واحد ونظام نبري يعتمد على السكون والشد والمد.

كما أو طول التفعيلة يعتمد على طول البحر من حيث التبدل الإيقاعي للتفعيلات في الوزن الواحد أو من حيث تعدد التفعيلات في الوزن الواحد، أو مـن حيـث بسـاطة التفعيلـة بتكرارها الموحد في الوزن الواحد.

إن ظاهرة التبدل الإيقاعي تخص أساسا ما يلي:

1- يتعلق وزن البحر بحجم البيت نفسه.

2- حساب هذا الحجم من خلال حساب عدد الحركات الموجودة في البيت وهـذا بالفعـل كان النظام السائد من قبل والمعتمد على السماع

3- البحور في عددها الغالب لا تتجاوز عدد البحور التي وضعها الخليل وإنما إخضـاعها لنظام لغوي هو الذي أوسع الهوة وزاد من عددها.

4- في الحقيقة أن كل البحور تصدر من منبع واحد غير أن حقيقة التبدل هذا هو النظـام الإشتكشافي الذي وجده الخليل وهو يمحص الشعر ويضع القصائد المتشابهة مع بعضها.

5- عمل الخليل كان في البدء كما يلي:

1- وضع النقاط والشكل للقصائد المنتخبة عنده.

2- وضع القصائد الطويلة على حده ثم القصيرة

3- وضع القصائد للبيئات المختلفة على حدة

4- إجراء معاينة وزنية تحصر عدد الحركات صوائت صوامت

5- إخضاع القصائد لمختلف التبدلات الممكنة التي تجري عليها

6- تنميط القصائد وفق ما توصل إليه الخليل

7- الإشكال الذي وقع فيه هو وجود تبدلات كبيرة للأوزان ما جعله:

1-مؤمنا بوجود نظام موحد وقانون عام لهذا النظام

2 تأكده هذا جعله مطمئنا من إمكانية حل مشكلة التبدلات التي يمكن أن تطرأ على قانونـه العام هذا لذلك فإن الزحافات والعلل هي العمل التوفيقي الذي يكشف بصراحة السر الهائل الذي يخفي طبيعة هذا العمل لأنه وبكل بساطة الشاعر القديم لم يكن يراعي هـذا القـانون للتبدل والتغيير وإنما كان ينطلق من كم إيقاعي متعارف حوله ليس فيه فواصل ولا أوتـاد وإنما فيه حركة متوازنة تعتمد على حساب عدد الحركات الرتمية في كـل وزن.وعمـل الزحافات والعلل يدل على وجود جهد لغوي كبير لتطويع هذا النظام السماعي إلى النظـام المكتوب فالعمل في مجمله وضع طريقة تعليمية لا غير.

10-ما يدل أيضا-هذا التبدل-هو قلة البحور بالنظر إلى كثرتها فـي عمـل الخليـل، لأن عمله كان تصنيفيا متوافقا مع العربية ولم ينطلق من أوزان العرب المتعارف حولها ولـو انطلق من هذه الأوزان أو حتى أشار إليها لكان عمله أكثر وضوحا بـدل الغرابـة التـي شابت عمله كله.

11-وما يدلل على كل ما تقدم أن الخليل تجلت عبقريته فـي فرادتـه فـي هـذا العمـل وسيطرته التامة على أدواته واستقلاليته في اتخاذ مسؤوليته التامة حول خارطـة الإيقـاع العربي واجتهاده الشخصي كأستاذ في إيجاد طريقة تعليمية تحدد ضـوابط لمعرفـة أوزان الشعر دون صعوبة.

ما فائدة الوزن على المعنى إذا كان المعنى هو الأصل وأن الشعر هو الوصـول إلى تحقيق الغرض والتعبير عن الدواخل، أما الوزن فإن غايته تحقيق التناسق الخـارجي وفق التناسق الداخلي.ولذا فإن الوزن هو القابل للتطويع وفق نظـام رتمـي متـوازي أو متساوي والدليل على ذلك أن الشاعر يستغل الوزن في تحريك معانيـه وفـق انسـجامه الداخلي، فالغاية إذن هي ذلك التحول العميق داخل الذات، أما علم الوزن فهو علم القوانين التي تصب داخلها المعاني وفق تقاليد محددة ومعلومة.

ولما تقدم يمكن تقديم بعض التصورات لا تنفي عمل الخليل وإنما تحـاول-كمـا حاول غيرنا-أن توسع من دائرة الفهم وأن تعطي زاوية نظر لا يراها الفرد الواحد إلا إذا اشتركت زوايا مختلفة في هدايته لها، فكل الجهود محترمة وكلها لها درجة مـن التوفيـق وما أحراها أن تكون مجتمعة معا لإقامة تصور قد يكون متكاملا في النظر إلـى القضـايا العامة ولذا فهذه مجموع ملاحظات مهمة أُقدمها بين أيدي الدارسين لعلها تضيء شيئا مما غمض في مجال الدراسات العروضية المختلفة.

قصر المسافة وطول المسافة هو الذي يفرض وجود وتد أو وجود سبب.

الطويل بحر طويل يفترض أن يكون مبتدأ بوتد ومنتهيا بوتد

أما الرمل فبسيط يفترض أن يبتدأ بسبب وينتهي بسبب.

فالقاعدة تكون إذا:

كل بحر طويل فهو منهي بوتد

كل بحر بسيط فهو منتهي بسبب

فوجود الوتد إذن هو قاعدة عامة لطول الكلام لا غير.لأننا دائما ننطلق من قاعـدة عامة وهي أن أصل الكلام شفوي، لا تنطق فيه إلا حركتان متحركتان مع بعضـهما أمـا التسكين فهو المتداول في الاستعمال. ما يدل على أن قاعدة الطـول والقصـر هـو كـم الحركات الإيقاعية المتداولة تباعا بعددها.

كمثال لذلك:

إيقاع الكم: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

0//0// 0/0// 0/0/ 0/ /0/0//

إيقاعه النبر: قيفا نبكي من ذكرى حبيبن ومنزلن

0/0/0 0/0/ 0/0/0/0/0/0/0/

الشفهي والمكتوب يختلفان فقط في طريقة التأدية اللغوية بين كمّ كلامي مسـموع ولكنه خاضع لمقاييس النحو كما اتبع ذلك الخليل بن أحمد وبين النبر الذي ننطق به نحـن للاختصار وتأدية الكلام بكلام تداولي سريع.

والأكيد هو أن ميزان اللغة ذاتها التي ثبتت بعد اكتمال النظرية النحويـة، سـيما الحركات وحروف المد واللين، فالنحو هو ضبط أما الإيقاع فهو منطلق من كـم معـين، والأكيد أنه يتوفر على أذن إيقاعية أو كم إيقاعي خاص بكل تحريكة شعرية، ولكنه يصدر من ضوابط موحدة، تزيد أو تنقص في عدد الإيقاعات الواحـدة المعتمـدة علـى النطـق العربي للغة وهو نبر الكلمات أو تسكينها.

فالنحو هو تسنين عمل اللغة داخل إطار الشكل كما يقول تـودوروف إن قـوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر [1]، ما ينـتج صورا متعددة من التوازي. إذ الإيقاع هو"حركية الكلام داخل الكتابـة"[2]، ولعـل الإنجـاز الأكبر

لعمل الخليل هو ضبط القواعد الصوتية كحـروف المـد واللـين والتنـوين والتسكين، ما جعله يخضع الكلام المسموع المألوف المتداول داخل قاعدة نحويـة عامـة تسنن الكلام داخل منظور تقعيدي عام ومتفق عليه.

[1] T.Todorov ،**Théorie de la litterature** ،Ed. Seuil, Paris ،1965 p.148

[2] H.Meschonnic ،**Pour la poétique** ،Gallimard, Paris ،1970 p. 68.

فالتسكين مثلا يمثل الحرف المنطوق فعليا من خلال حد تسكين الكلمة بمقاطعهـا التي تتركب منها، أما التنوين فهو حد الكلمة ومجاورها لكلمة تالية لها تقيم علاقة صـوتية معها، بينما التسكينات الأخرى للكلمة الواحدة، فهي تدخل ضمن أساليب العرب في نطـق الكلمة بتسكين الخفض أو تسكين الرفع أو تسكين النصب، فالشـكل المعـروف إذن هـو مجموع اللهجات المنطوقة للكلمة الواحدة، وعمل النحو هو وضعها ضمن سـنن موحـد، لذلك لم تألف الأذن العربية لا حقا مفهمة النبر وظلت تعتمد على أذن مدرسية.

و يؤكد« محمد النويهي في هذا الصدد" أن الإيقاع النبري يحتـاج إلـى تـدريب ومراس حتى تألفه آذاننا وتهتدي إلى ما فيه من موسيقى خفيفة ونظام سمح مرن "[1]

ويبقى مدار تحديد العمل حول مستوى لهجي خاص بمنطقة الحجاز ونجـد ومـا جاورهما، غير أن هناك بيئات أخرى عملت على إيقاعات أخرى ظلـت مسـتمرة إلـى عصرنا ولم تجرى عليها ضوابط تقعيدية كما جرى لبيئة الحجاز ونجد.

ونجد شعراء الملحون أو الشعر الشعبي على أصح تسمية، لأن الملحـون يقـف بالمقابل مع النحو بالنسبة للشعر الرسمي أو الفصيح، أما الشعبي فيـدخل ضـمن زمـرة تراث مشترك تتعايش فيه الثقافة بشكل محلي ومعبر عن خصوصية مجتمع معين.

إذن فكل حركة تمثل قواعد النطق عند العرب وتحديدها وفق شكل خطي واضـح، لا يعتمد على النبر وإنما على المسافة التي تشغلها الكلمة بالنظر إلى مجموع حركاتها.

بالنظر إلى الحروف الصحيحة وهي حركات الرفع والنصب والجر، أما الحركات المعتلة فهي السكون والتنوين وحروف المد واللين التي تنهي حد المقطع الصحيح.

إذا فإن:

$$\text{المسافة} = \frac{\text{الحرف الصحيح}}{\text{الحرف المعتل}}$$

لكن في النطق الغربي وعلى وجه الخصوص الشعر الغربي نجـد أن الحـروف الصحيحة والحروف المعتلة تتبادلان المسافة الواحدة.

[1] محمدالنويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة 1964م ص 244.

إن ثبات وقلة التحرك الإيقاعي عندما تكون الأبحـر مبـدوءة بأوتـاد والتبـدل المتواصل عندما تكون مشكلة بأسباب يدل على أن الأصل هو السـبب فـي التبـدل، وأن الخليل موّه حركة التبدل ليضبطها، وكثرة هذه الزحافات والعلل هي لضبط المتحـرك أي الوتد منها ولذلك سماها بعلل الزيادة والنقصان تبريرا للتكييف الذي عمله لإخضاع ما هـو شفهي لما هو مكتوب أي نحوي تسنيني تقعيدي.

كما أن هناك مبدأ موحد للإيقاع يلخص الأبحر في مجموعة صغيرة حسب المبدأ الشفوي، لأن قاعدة النبر تفرض عدد محدودا تبعا لبيئات ظهر فيها هذا النوع من ذاك وقد تكون بعدد الدوائر التي وضعها الخليل وهي خمس دوائر.

إذن فإن الكم والنبر معا هما سببان للتبدل المشترك مـا دامـت مسـافة المقطـع الشعري تتحدد بعدد الحركات المنبورة والمحسوبة والمستوعبة سماعا.

من هنا نخلص إلى أنه:

- يوجد كمّ إيقاعي واحد في كل الشعر أو أغلبه، ولكن عمل الخليـل فـي كـون أن مـا يخضعه لقاعدة واحدة يخضعه لشكل واحد، ولذا فإن كل البحور متشابهة من حيث الكمّ.
- وجود رتم إيقاعي متوازن مأخوذ من السماع والنغم.

-قد تكون هناك نظرة أخرى لحساب العروض وتقييمه، تعتمد على الكم الإيقاعي أو علـى العدد النبري أو تخضع لضوابط أخرى كالصوت ودرجته أو عـدد الكلمـات فـي كـل مقطع(شطر)أو تكون مجرد عمل وصفي لتبدل الإيقاع الشعري عند العـرب، أو مقارنتـه بحساب الكم الإيقاعي المنبور في الشعر الشعبي كما يحسبه شعراء هذا اللـون الشـعري ويقسمونه بالأعداد العشر أو الثماني أو الأربعة وهي مجموع التنبيـرات المتوازيـة بـين شطرين موحدي القافية.

القانون المقترح لحساب مجموع الإيقاعات دون الاستناد إلى حساب وتدي وسببي هو:

النبر+الكم

ـــــــــــ = بنية إيقاعية مميزة أو شكل إيقاعي.

حساب مجموع الحركات

قاعدة البناء العروضي = النبر+الكم

ـــــــــــ = حساب مجموع الحركات الصحيحة للوزن

3

بحيث العدد :3= مجموع تفعيلات البحور البسيطة.

العدد 24= مجموع النبر الكمي للبيت في البحور البسيطة.

كل الحركات بالحساب النبري والكمي مجموعها 24 نقسمها على 3 تعطينا 8 وحدات وزنية نستثني من ذلك الطويل والبسيط فالحساب النبري والكمي لهما يساوي 27 نقسمها على 3 يساوي 9 وحدات وزنية صحيحة.

وهذه قاعدة عامة لكل البحور الشعرية.

فالحساب يكون إذن بالانطلاق من كم سابق حتى تتسنى الكتابة بالشكل الصحيح.ثم تتم عملية حساب المسافة لبنية الكم المنبور فتجتمع عدد الحركات الصحيحة والمعتلة لتحدد بنية شكل إيقاعي.

هذه بعض المتصورات التي تقرر سلفا بأن الإيقاع ليس فحسب ظاهرة وزنية وإنما هو ظاهرة بيئية متأصلة لها خطابها الغائب داخل نسق معرفي قادم من بيئة مألوفة ذات فضاء منفتح على شعرية طغت فيها سيادة النموذج.

والمخالفة جاءت لتخرج من الدوائر المغلقة لتفتح دوائر أخرى، لكنها خالفت نفسها حينما فرضت على القصيدة أحاديتها وجعلتها تهاجر بالنموذج وترفض التبني لتتبنى نسقا معرفيا مخالفا لا يعترف بها وإنما يلحقها بنظامه دون أن يحاورها أو يقدمها على أنها تحمل خصوصيتها.

غير أن الباحث وقبل أن يختم الحديث عن بعض الآراء في تفسير عمل الخليل بن أحمد وفي كون المسموع سابق على المكتوب وأن النظام النحوي يخضع الشعر له، نضع بين أيدي الدارسين نماذج من أوزان في الشعر النبطي العامي الشعبي في الجزيرة العربية وما يلاحظ من تشابه تام بينه وبين البحور الخليلية في النسبة الكمية لتبادل

الأسباب والأوتاد ما يثبت أن الظاهرة الشعرية العربية ظاهرة نبرية كمية، وأن التبدل هو تبدل تقعيدي يطوع خصائص سمعية لخصائص مكتوبة:

بحور الشعر النبطي وأوزانه

1- بحر المسحوب: وهو أكثر البحور استخداما في أيامنا، وذلك بسبب خفته وسهولة تفاعيلة وسلاسته؛ مثال (أنا حبيبي بسمته تخجل الضيّ.. يكسف سنا بدر الدجى من جبينه).

وتفعيلاته هي(مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) لكلا الشطرين نحو:-

إنسي ترى النسيان نعمه كبيره.....ودليل هذا في حضورك نسيتك

إنسي ويمكن ما حصل فيه خيره.....خلني أقول أقدار ما أقول ليتك

أما مجزوؤه فيقل النظم عليه وتفاعيله(مستفعلن مستفعلن فِعلْ) نحو:-

طال الصبر وأستفحل الشوق.....وأمرني أسهر حتى الأشراق

ولك النظر يا صاحب الشوق....هل هذا لك قد طاب أو لاق

2- بحر الصَخَرِي : وقد سميّ بهذا الاسم نسبة لقبية بني صخر ، والمعروف عن هذا البحر أنه ذو نبرة حزينة ؛ مثال) غريب الدار ومناي التسلي .. أسلي خاطري عن حب خلي)

ويلتقي مع الوافر ويكثر النظم عليه قديماً وحديثاً وتفاعيله(مفاعلتن مفاعلتن فعولن) نحو:-

حبيبي بالعفو أرجو شمولي.....سجين وبالعدل اطلق وثاقي

كلامٍ لفّقه شخصٍ فضولي.....على شخصي ترى محض اختلاقي

3- بحر الهجيني : وهو بحر مشهور جدا ويعد من أكثر البحور استخداما بعد المسحوب في الخليج ، ويتميز بأنه سهل النظم سريع لايقاع ويقال بأنه سمي بهذا الاسم لعلاقة بين إيقاعه وطريقة سير الهجن أو الجمال ، مثال (قصيدتي لاغدى ضييّ .. شحيح وارتبكت ايديني..وتعثرت بي خطاويي.. ولا عاد رايي يقديني.. وصرت أطلب الصاحب يعيي.. ماغير بعدين بعديني.. وتتكرولي بني خيي.. واستسهلوني معاديني.. والموت ماعاد متهيي.. والعمر ماعاد يمديني.. تكفين لا يابعد حيي.. ظلي معي لاتهديني)

ومن أوزانه ما يلتقي مع البحر العربي المسمى بالمتدارك وتفاعيله(فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن) نحو:-

يا رسول البشاير....بلّغ الشوق عني

قل له القلب حاير....والسنين أتعبنّي

والنوع الآخر يقابل بحر المجتث وهو قليل الاستعمال في الوقت الحاضر وتفاعيله(مستفعلن فاعلان مستفعلن فاعلتن) نحو:-

من عادة السعد ما يدوم.....يا سرع ما تمضي ساعاته

لو أسعدك وقتك بيوم.....لابد بتذوق لوعاتـــــه

ونوع آخر من الهجيني مشهور جداً يضاهي شهرة المسحوب ويلتقي مع بحر الرمل وتفعيلاته(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) نحو:-

إجرحيني جرح في قلبي عميق.....جرح ذكرى ما تداويه السنين

والرسايل ولّعي فيها حريق.....وأثبتي شكي في حبك باليقين

ومجزوؤه(فاعلاتن فاعلاتن....فاعلاتن فاعلاتن) نحو:-

أسمحي لي في كلامٍ.....بعد تجريبٍ بقوله

تجهلين أنتي من الحب....كل معانيه وأصوله

أما في شعرنا الشعبي الجزائري فإن الإيقاع المسموع يعتمد على الحركات النبرية أي حركة سكون /0، ويتطلب دراسة ضافية لإلحاقه بأصوله العربية أي بيئة الحجاز ونجد وغيرهما لأن هذه العلاقة ستثبت المنبع الشعري العربي المشترك بدء من امرئ القيس ومن سبقه في قول الشعر وانتهاء بالشعر المعروف حاليا:

مثال من الشعر الشعبي الجزائري:

يقول إبن قيطون من قصيدة حيزية:

عـــزوني يا لملاح في رايس لبنات سكنت تحت الـــلـــحود ناري مقدية

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/ 0/0/ 0/ 0/0/ 0/0/0/0/0/

ويقول عبد القادر الخالدي من قصيدة اهدف لي هادف:

افقدت من الملاح ناسي واحبابي والي قعدوا اقلال والقلة تهزم

0/0/0/0/0/0/0/0/ 0/0/0/0/0/0/0/0/

وكما يلاحظ فهناك حروف بكاملها تدخل في زمرة تسكين أو تنوين فتحسب بحرف واحد، ويختفي من خلال ذلك الوتد الذي لا يستخدمه الشعر الشعبي في عملية النطق، وهكذا فالكلام المنطوق غالب بطبعه على الكلام المكتوب لاعتبارات كثيرة تدخلنا في مفهمة الكتابة وتاريخها.

المحتـويـات

- تقديم الملتقى 6
- كلمة السيد عميد كلية الآداب والعلوم والاجتماعية 7
- كلمة السيد رئيس الملتقى 9

المحور الأول: تأصيل النقد الأدبي الجزائري القديم

1- أ. **طبني صفية**: النقد الأدبي الجزائري القديم
نظرة علمية في المنهج والمحتوى 13

2- **د. نواري سعودي**: معايير الحكم النقدي عند ابن رشيق
من خلال كتابه "العمدة 23

3- أ. **عبد العزيز شويط**: ابن رشيق المسيلي شاعرا وناقدا 53

4- **د. روبحي لخضر**: القيمة الأدبية والنقدية لكتاب العمدة لابن رشيق 69

5- أ. **محمد زغوان**: إشكالاتنا النقدية والفكرية من المنظور الخلدوني 80

6- **د، محمد منصوري**: إسهامات الجزائريين في النقد الأدبي القديم
ــ الغبريني أنموذجا ــ 92

المحور الثاني: اتجاهات النقد الأدبي الجزائري الحديث والمعاصر

6- أ.**د. علي خذري**: تحديث النقــد الجزائري 106

7- أ. **د. بوجمعة بوبعيو**: إسهامات رمضان حمود
في وضع لبنات الشعر التجديدي 118

8- أ. **عبد الوهاب شعلان**: إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر
من منظور سوسيولوجي. قراءة في المقاربة النقدية عند عمار بلحسن 125

9- أ. **بحري محمد الأمين**: طلائعية التنظير النقدي عند عبد الله الركيبي 137

10- **د. صالح لمباركية**: النقد المسرحي في الجزائر 150
11- أ. **مباركي بوعـــلام**: النقد المسرحي الجزائري 156
12- أ. **سليم بركان**: النقد السوسيوبنائي في الجزائر 176
13- أ. **عبد الله بن قرين**: نقد النقد الأدبي. من منظور النقد الأدبي السوسيولوجي
لكتاب النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية للناقد الأعرج واسيني 187
14- أ. **رابـــح ملوك**: النقد الجزائري المعاصر وقراءة الشعر 197

المحور الثالث: مقـــاربات تطبيقيـــة

◘ قضـــــــايا

15- أ. **بوفسيو عيسى**:
مظاهر حضور التراث النقدي في الأدب الجزائري الحديث 205
16- أ. **حمودي السعيد**: البيئة ودورها في الحركة الأدبية والنقدية 225
17- **د. امحمد عزوي**:
مقاربة نقدية في النصوص الشعبية الجزائرية 237
18- أ. **خروفة بـــراك**: الأصول المعرفية والجمالية
في تجربة عبد الحميد بورايو النقدية 244
19- أ.**بوقرومة حكيمة**: التناص في الشعر الجزائري المعاصر 254

◘ تطبيقات نصيـــــة

20- أ. **صبيرة ملوك**: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر
رجل من غبار لعاشور فني نموذجا 272
21- أ. **عبد المالك ضيف**: بنية الصورة الشعرية في النص المعاصر
مقاربة تطبيقية لقصيدة (انهيار مملكة الحوت) لمحمد زتيلي 288
22- أ. **نعيمة فرطاس**: البنية الزمنية في رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)
تطبيقات مقترحات ج- جينيت 304

23- أ. **بن ستيتي سعدية**: بين التشخيص والمتخيل
في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) 325
24- أ. **بن يطو عبد الرحمن**: الاتجاه الإيديولوجي
في رواية (ريح الجنوب) لابن هدوقة 342
25- **د. فتحي بوخالفة**: المثلث الأوديبي في الرواية الجزائرية الحديثة
مقاربة في التحليل النفسي 349
26- أ. **سيليني نور الدين**:
تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم
والممكن الزائف – دراسة سوسيو بنائية – سيدة المقام نموذجا 360
27- **د. باديس فوغالي**:
بنية الزمن الحسي في القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة 416
28- أ. **حفصة بوطالبي**:
تيمة المرأة ودورها الألم الأزلية في قصص أبي العود دودو 450
29- أ. **عايدة حوشي**: التشفير والماوراء لسانية
في رواية (التفكك) لرشيد بوجدرة 461
30- أ. **شنان قويدر**:
البعد الاجتماعي في مدونة عبد الحميد بن هدوقة..... 476
31- **د. عقاب بلخير**:
قصر المسافة وطول المسافة
دراسة حول ماهية الإيقاع بالنظر إلى خصوصية الشعر..... 484
المحتويـــــات 494