جامعة المسيلة
Université de M'sila

كلية الآداب واللغات
Faculté des lettres et des langues

Issn : 2335-1969

دورية علمية أكاديمية محكمة العدد الرابع : أكتوبر 2014

حوليات الآداب واللغات

- بلاغة الخطاب وإبلا غية التأويل في محاورات أبي حيان التوحيدي
- الاغتراب في شعر البيّاتي
- الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج
- الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظريات التفكيك، وأثرها في النقد الأدبي
- **Du machinisme à l'humanisme dans *Terre des hommes* d'Antoine de Saint Exupéry**
- **Best Practices in Enhancing Critical Reading Among EFL LMD**

جامعـــــة المسيلـــة– الجزائر

Université de M'sila- Algérie

◊◊◊◊

كلية الآداب واللغات

Faculté des lettres et des langues

حوليات الآداب واللغات – العدد 04

Annales des lettres et des langues - N° : 04

دورية علمية أكاديمية محكمة – تصدر سنويا 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**

الهيئة الاستشارية

-أ.د.الطيب بودربالة جامعة باتنة-الجزائر

-أ.د.عبد القادر دامخي جامعة باتنة-الجزائر

-أ.د.جمال حضري جامعة المسيلة-الجزائر

-أ.د.محمد زهار جامعة المسيلة-الجزائر

-أ.د.قدور رحماني جامعة المسيلة-الجزائر

-أ.د.فتحي بوخالفة جامعة المسيلة-الجزائر

-د.محمد ملوك جامعة سيدي بلعباس-الجزائر

-د.وراد بلعباس جامعة سيدي بلعباس-الجزائر

-د.سليم بتقة جامعة بسكرة-الجزائر

-د.جودي فارس البطاينة جامعة جرش الأهلية-الأردن

-د.عبد الرحيم المراشدة جامعة جدار الأهلية-الأردن

-د.رابح ملوك جامعة البويرة-الجزائر

-د.صبيرة قاسي جامعة البويرة-الجزائر

-د.إسماعيل ونوغي جامعة المسيلة-الجزائر

-د.محمد بن صالح جامعة المسيلة-الجزائر

-د.صليحة شلي جامعة بسكرة-الجزائر

-د.عبد الغني بن الشيخ جامعة المسيلة-الجزائر

-د.حكيمة بوقرومة جامعة المسيلة-الجزائر

-د.نسيمة علوي جامعة سكيكدة-الجزائر

-د.عبد الحق منصور بوناب جامعة سكيكدة-الجزائر

-د.لخضر خرشي جامعة المسيلة-الجزائر

-د.محمد بوسعيد جامعة المسيلة-الجزائر

-د.بوعلام طهراوي جامعة البويرة-الجزائر

-أ.حورية ميهوبي جامعة المسيلة-الجزائر

-أ.الطيب بوازيد جامعة المسيلة-الجزائر

المراسلات:

مدير المجلة العلمية– كلية الآداب واللغات

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

◊◊◊◊

الفاكس: (213) 35 55 96 30

annaleslettres@gmail.com

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

أو: annaleslettres@gmail.com

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.

كلمة العدد:

ينتابنا فرح شديد،وارتياح عميق ونحن نصدر العدد الرابع من المجلة العلمية،حوليات الآداب واللغات.وتبعا للأعداد السابقة تكون المجلة العلمية قد سارت وفق نمط مميز من الموضوعية في الطرح،وانتقاء ما هو أنسب للنشر بخطة تحكيمية جادة ذات مصداقية في تقويم المواد العلمية المقترحة.

كان العدد الأول من مجلة حوليات الآداب واللغات،متنوعا بين مواد نقدية في طابعها التطبيقي الإجرائي،وأخرى نظرية اعتمدت نوعا من الطرح الفكري ضمن مشاريع الرؤى التحديثية ذات النظر المتجدد.ثم العدد الثاني الذي تضمن أعمال الملتقى الوطني الخاص بالأدب الجزائري الذي انعقد خلال السنة الجامعية2006/2005.ثم كان العدد الاستثنائي المتعلق بالدولة المركزية بقلعة بني حماد،وقد أخذ الطابع الاستثنائي لخروجه عن إطار التخصص العلمي للمجلة،التي آلت على مسارها مواكبة الجديد في اللغة والأدب،والتعليمية والترجمة،وكل ما يتعلق بالنقد الأدبي بشكل عام،وباللغات الثلاث،العربية،والفرنسية،والإنجليزية،شرط توفر عنصر الجدة في الطرح،والأصالة في المادة.ولكن لا بأس بالمشاركة في نشر مادة أخرى،تكون إسهاما معرفيا ضمن مجال العلوم الإنسانية.

تأمل المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات في عددها هذا،تحقيق النقلة النوعية في تقديم طرح جديد،يختص بالأصالة،والنوعية،والتميز.وذلك عبر المواد العلمية المقترحة،والتي رأتها ترقى إلى المستوى العلمي المميز.كما تأمل استفادة القارئ المهتم بشكل عام،مما تضمنه هذا العدد.

وقد تنوعت مادة العدد بين النقد الروائي،الذي اعتمد دراسات متعددة لروايات عالمية،بحيث تم التركيز في هذا الصدد على دور السرد السيري في تنمية متن روائي مميز.ثم كانت دراسات نقدية أخرى اختصت بمقاربة النص الشعري،وفق منظور وصفي تحليلي،مع دراسة بعض الجوانب الشكلية،كدراسة البنية الإيقاعية مثلا.إلى جانب دراسات نظرية صرفة كتلك المتعلقة بتقديم رؤية نظرية حول الأجناس الأدبية،وكذا

الخلفيات الفلسفية لبعض النظريات النقدية الجديدة التي دخلت مجال النقد الأدبي الحديث.إلى جانب دراسة جماليات التلقي لبعض الحصص التي تدخل ضمن المجال الإعلامي...

يكون العدد في حقيقة الأمر متنوعا،من حيث المضامين،وكذلك متنوعا من حيث الطرح النقدي،إلى جانب التميز الذي أحدثه المساهمون في هذا الإصدار الجديد،بدراساتهم ذات الآفاق العلمية الواعدة.ولا أحسب بأن القارئ سيكون في غنى عن اتخاذ هذا العدد مرجعا علميا للمواصفات التي ذكرت آنفا.والمجلة بطاقم تحريرها لا تأمل سوى أن تسهم بما يجب الإسهام به،في تنمية وترسيخ الفعل الثقافي،الذي هو بحاجة إلى المزيد من النقاش والإثراء،والمساهمة، وذلك بتبني رؤية متغيرة،ومتجددة في كل الأحوال،ووفق مقتضيات الطروحات العلمية التي لا تعرف الاستقرار على حال.والنقد الأدبي بمختلف فروعه،وتخصصاته هو في أمس الحاجة لمثل هذه الرؤى التجديدية ذات الآفاق المتغيرة.

ولا يفوت المجلة في الأخير أن تتقدم رفقة طاقم تحريرها بتشكراتها الخالصة للسادة الأساتذة الباحثين المساهمين في عددها الجديد،وكذا لإدارة الجامعة،وفي مقدمتها السيد رئيس الجامعة،الرئيس الشرفي للمجلة،وكذا إدارة الكلية،والسيد عميد الكلية مدير المجلة،على مجهوداتهم القيمة،ومساعيهم الحثيثة،وما قدموه من إمكانات مادية،ودفع معنوي من أجل إصدار هذا العدد.دون نسيان مجهودات السادة الأساتذة الخبراء الذين تفضلوا بقراءة المواد العلمية المقترحة،وتقويمها.ومساعيهم الجادة من أجل إيصال العدد الجديد للمجلة إلى نهايته.

رئيس التحرير

أ.د.فتحي بوخالفة

الفهـرس

بلاغة الخطاب وإبلا غية التأويل في محاورات أبي حيان التوحيدي

الأستاذ : عبد القادر العربي **11**

استراتيجيات التواصل في خطاب الفتوى الجزائرية

الحصة التلفزيونية "فتاوى على الهواء" أنموذجا

د. حكيمة بوقرومة **29**

الأدب الصوفي . الإشارة والعرفان

د. عبد الله شطاح **43**

الاغتراب في شعر البيّاتيديوان: (الذي يأتي ولا يأتي)أنموذجاً

د. جودي فارس البطاينة **77**

الانزياح الموسيقي في شعر الأمير عبد القادر

أ. محمد نور **112**

التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان (دراسة سيميائية)

د. فطيمة الزهرة بايزيد **138**

التصوير بالمثل في مسيليات ابن هانئ الأندلسي

أ: محمد بوعلاوي **156**

الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظريات التفكيك، وأثرها في النقد الأدبي

أ.د. فتحي بوخالفة **168**

الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج

أ.جميلة روباش **202**

رحلة البحث عن الذات والمعنى في رواية

"وادي الظلام" للدكتور عبد الملك مرتاض

د/رابح طبجون **219**

سراب الاستشراق، مقاربة سيميائية للوحة "أوجين دولاكروا"
(نساء الجزائر في مخدعهن).
د/سليم بتقة **232**
في البنية الإيقاعية لقصيدة " لاعب النَّرد(*) "
للشاعر الرَّاحل "محمود درويش"
أ. البشير ضيف الله **250**
قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية ملاحظات أساسية
أ.رشيد وديجي..... **274**
قراءة فيكتاب"خطابُ التّأنيث" ليوسفوغليسي.
أ.علاوة كوسة **292**
من مظاهر التيسير النحويظاهرة التضمين في حروف الجر والفعل
د.مختار درقاوي **306**
De l'écriture autobiographique à la fiction dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* d'Assia DJEBAR
.....SALAH FAID **1**
Intitulé de l'article *:* Du machinisme à l'humanisme dans *Terre des hommes* d'Antoine de Saint Exupéry.
.....Me. Zeghib Nardjas **19**
La poésie ou le pouvoir des mots
.....Dr Lakhdar KHARCHI **40**
Note-taking as a Motivating pedagogical Strategy to Improve Learners' Writing Competence
.....Mr. Mourad Touati, **51**
Best Practices in Enhancing Critical Reading Among EFL LMD
.....Mr Tayeb Bouazid **66**

The Effect of Pragmatic Instruction on the Speech Act Awareness of Third Year Graduate Students of English
93 ..... Mouna Fératha,
The Radical Thought and Autobiography in American Literature
112 ..... Houria Mihoubi

بلاغة الخطاب وإبلاغية التأويل في محاورات أبي حيان التوحيدي

الأستاذ : عبد القادر العربي
قسم اللغة والأدب العربي .كلية الآداب واللغات
جامعة المسيلة – الجزائر

الملخص :

استطاع التوحيدي أن يذيب الحدود الجدلية بين الفكر والمتعة في خط واحد وذلك ليس باليسير ؛ فهو العالم المفكر والمسامر الذكي مع الإجادة في الإرسال بمسحة من الروح الطلقة ويجمع بين أطراف المتناقضات المعقدة بسلاسة ويسر دون الإحساس بالصعوبة فهو فعلا أدرك طبيعة الرسالة التي يحملها فأبدع في إرسائها فكريا وأدبيا، وقلّما نجد هذه الثنائية في كتبنا التراثية الإسلامية والعربية عموما. حيث بنى فكرَهُ على التنوع الثقافي والحضاري جاء بناء لمسؤولية معرفية تفرض ذاتها علينا وعلى كل باحث يقف على المختلف الذي يفيد ؛ لأنّ التوحيدي يبدو عليه الاطلاع على التراث اليوناني المترجم وخاصة فكرة الدراما والصراع فيها ومقابل ذلك احترام الذوق العربي الذي لم يعتد على الصراعات الفنية والمعقدة وخاصة في وصف الأعماق البشرية لشديدة التشابك وأيضا تماشيا مع نظرة المجتمع العربي للقاضي والذي لم يضعه في منزلة مرموقة ، والفعل الذي قام به التوحيدي لم ير في نفسه إلا صورة العلوم الرفيعة الفلسفية والأدبية ، والصوفية تجلب في طرحه القضايا الفكرية ذات الصبغة الجادّة ، وهي قضايا عقلية تحوي ثنائية جدلية بين المتناقضات وسعى بكل ما يملك إلى توضيح التعايش وأنه لا حدود جدلية متنافرة بين أقطاب القضية الواحدة وأوجد صيغة توفيقية تسعى إلى التصالح والتناغم وترى العالم من خلال رؤيا متكاملة فكان عرضه بين الإقناع والإمتاع معا، فيترك المتلقي ممتلئا بالإعجاب به بين العقل والوجدان وهو أوفى قناعاته . إنّ أبا حيان مثقف موهوب بكل ما تحمل هاتان الكلمتان من معان والموهوب دائما شديد الاعتزاز بنفسه لأنه يؤمن بأهميته وامتيازه ، إنّ هذا الصراع بين ما يشعر به الرجل وما اضطرته الأيام إلى سلوكه ، كان يؤرق حياته وكان يؤلمه ولا نستطيع أن نفصل الرجل عن

عصره ؛ ذلك العصر الذي اتسم بالتذلل والخضوع لأصحاب الشأن ، كان التوحيدي يعاني من المسألة ويطلب من الله أن يغنيه عن الناس مما يدلّ على أنّه كان متألما مزدريا لنفسه التي تمدّ يدها طالبة الرِّفد عند من لا يستحقون ، وكان يؤلمه أن يستخدم أدبه وسيلة للثراء أو جمع المال.

استطاع التوحيدي أن يوفق بين متضادين (الجدّية في الطرح والمرونة في الخطاب) ، كما استطاع أن يذيب الحدود الجدلية بين الفكر والمتعة في خط واحد وذلك ليس باليسير ؛ فهو العالم المفكر والمسامر الذكي مع الإجادة في الإرسال بمسحة من الروح الطلقة ويجمع بين أطراف المتناقضات المعقدة بسلاسة ويسر دون الإحساس بالصعوبة فهو فعلا أدرك طبيعة الرسالة التي يحملها فأبدع في إرسائها فكريا وأدبيا ، وقلّما نجد هذه الثنائية في كتبنا التراثية الإسلامية والعربية عموما.

فكيف حقق التوحيدي مشروع المثاقفة ؟ وما هي الإبلاغية التي حققها بين شفهية السرد وكتابة الخطاب ؟ وهل يمكننا تحقيق الطرح التوحيدي في مسارنا الفكري للخروج بعقل منتج للمعرفة ؟

أولا: **معنى الإبلاغية:**

لقد خلّف لنا أجدادنا تركة خطابية معتبرة وهي التي أحدثت تراكما منذ العصور المبكرة ، وتحديدا قبل الإسلام ، وعليه فإنّ الخطاب بين النثر والشعر لدى الأمة العربية والإسلامية غني وله وزنه الحضاري والفكري كفن قائم بذاته ، وعلى كل حال فإن البلاغيين العرب جعلوا من الخطابة كل قول نثرا كان أو شعرا يعتمد القياس المنطقي ، ويكون له مقدمة ونتيجة أمآ الغاية من هذا القول فهي إقناع مخاطب " ما" بفكرة أو برأي " ما" فهو محاولة لإقناع المخاطب سواء كان فردا أو جماعة ، وتسمى في منطق البلاغيين (الأقاويل الخطابية) وهي على رأيهم إما :

أ- أقاويل معتمدة على قياس منطقي أو استدلال أو محاكمة عقلية وهي غالبا ما تكون نثرية.

ب- وأخرى تعتمد التخييل والمحاكاة وهي كلمات فيها إيقاع لكنه يستطيع وحده أن يحرك الانفعالات النفسية ويثيرها. وفي هذا الإطار ينصح أن تكون الجمل" ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة يسهل النطق بها ؛ لأنها لو كانت طويلة مجّها السامع ولم يتابعها وإذا جاءته جدّ قصيرة فاجأته فجعلته يضيق بها كأنما تعثّر فكره "[1]، وإذا اعتبرنا أنّ الخطيب مثله مثل الشاعر عليه ألاّ يتفوه إلاّ بما يكون أهلا للاعتقاد به فإن ثمة مهمة ملقاة على عاتقه وهي التمييز بين الممكن وغير الممكن ، والهدف من وراء ذلك كله هو إقناع المخاطب بقضية أو برأي ما ، ولن يحصل له مثل هذا ما لم يشحن عباراته بالإيقاع وليس بالوزن الشعري هذا الجانب هو التحليل الخطابي الأرسطي لأنّ هذا الفيلسوف أثرى أوساط المثقفين والنقاد والبلاغيين العرب القدماء ويعتبر الناقد العربي حازم القرطاجني في مقدمة هؤلاء ، لكن مقابل التأثر كان التأثير والتطوير والتعديل على هذه القوانين بالشكل الذي يتلاءم وشخصيته البلاغية العربية ؛ لأنّ الثقافة العربية منفتحة على الثقافات الحية وعليه تكون حالة من المثاقفة، تتسم بالفعل الإيجابي للفكر في تفاعله مع غيره .

ثانيا : **عناصر التجديد الفكري عند أبي حيان التوحيدي:**

معظم مؤلفات التوحيدي محاورات أو مسامرات أو مقابسات أو مناظرات وهي نقل عن كتب ثقافة وقضايا العصر والخروج بنص أساسه مادة شفوية، ونقله إلى الكتابة تحمل صفات الإبداع رغم أنه ذو توجه يراعى فيه مسايرة القوانين الرسمية التي تضعها الدولة ، لأنّ الآخر قد يكون مختلفا عنه فكريا ، والملاحظ أن التوحيدي لم يترك المسألة نهبا للظنون ؛ فالتوحيدي أثناء تعليقاته على النصوص تصرّف فيها ؛ فنصَّ على هذا أو نوّه به وما أُشكِلَ عليه ذَكَرَهُ فيها شفهية والتزام واحترام الأصل إنه المنطق الفاصل بين الحدث والعلامة .

الحدث (النص الشفهي المسامرة) العلامة كتابة النص الإبداعي)

علاقة جدلية متواترة في نسق توحيدي فهو يحاول إبعاد الفوضى على نظام الكتابة في مؤلفه (الإمتاع والمؤانسة)، فهويعرفماهو له وما هو عليه وهذا هو رأي التوحيدي في المبدع فكان هو أنموذجا لذلك ، إنه يعتز بذاته وإمكاناته وقضيته ودوره في الحياة التي يحياها ، فهو يخرج من دائرة القيد إلى الآخر إلى عالمه هو وإلى أفق الكتابة والتي وضع هو تقنياتها .

(إذا جرى الأمر على غير ما كان في حسابي وَتلَّبسَ بظني ، فإني أهدي ذلك كله بغثاثتة وسمانته وحلاوته ومرارته ورقته وخثارته في هذا المكان ، ثم أنَت أبصرُ بعد ذلك في كتمانه وإفشائه وحفظه وإضاعته وستره وإشاعته و والله ما أرى هذا أمرا صعبا إذ وصل إلى مرادك . . .) [2].

إنه فرق واضح بين المفردات والمترادفات ؛ يقول أمين العالم عن التوحيدي : " إنّ أسئلة أبي حيان في هوا مله على تنوعها وعمقها هي أسئلة ثقافية معرفية فلسفية مفارقة "[3] استطاع أن يرتفع من الواقع إلى ملامسة الإشكال المعرفي الفلسفي الذي كان صدى للواقع الموضوعي السائد إنه يَعرِضُ لهذا الزخم الفكري والجدلي ليثير الأفكار ويوجهها وجهات جديدة تنويرية ؛ فالتوحيدي تصل معه في نهاية التساؤل والإجابة إلى رؤية جديدة بتعقل وروية وإبداع وعليه نلمس اختلاف الفكر التوحيدي عن غيره وذلك بأفضليته المبنية على المقاربة الفلسفية في طرح المشاكل المشتركة بين الأفكار المتعارفة ، وهو في ذلك يقترب من ابن رشد –فيلسوف قرطبة– إنه ينتصر للعقل لا للوجدان .

1– الاختيار :

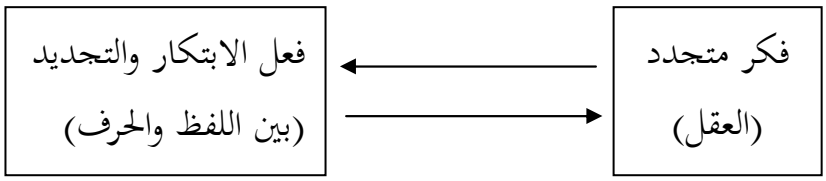
اختار التوحيدي من نصوص الآخرين بعد أن رسم لنفسه رؤية خاصة لقضايا الإنسان والكون ، ووظف هذه الاختيارات ليبين هذه الرؤى وعليه يصور الناس بكل ما يحملون من سلبيات وإيجابيات ضمن مواقف حية .

والمتتبع لهذا الفكر يرى انتماءه إلى مدرسة (السجستاني التوفيقية) لقد استطاع أن يتعايش مع عالم يبدو مليئا بالمتناقضات والمتنافرات ، اختياره للمحاورة و المقابسة أمر جدُّ صائب لأنه عمل الرأي والرأي الآخر في أسلوب فني وحرية فكرية بروح علمية

تنظر إلى العالم بصورة عميقة وشاملة ، فكان تنويريا بروح الثورة والتغير الاجتماعي على الأوضاع الفاسدة فأوضح ماهو حسن وغَفِل عنه الناس وابرز ماهو قبيح ولم يظهر للناس فكانت بذلك حالة من التجديد الفكري وانتباه المتلقي المثقف إليه، والمقصود بالمتلقي النوعية والذي له معاناة التوحيدي وليس المثقف الذي يستهلك معرفة لا غير بل المنتج للمعرفة وهي "نخبة النخبة " فلجأ إلى ما تسميه الباحثة المصرية (أماني فؤاد) إلى (النقد بصورة مبدعة)[4] ؛ ففي "الإمتاع والمؤانسة " يفاجئك بذلك الاختصار المصوغ ببنية جمالية تشعر حينها بأنك أمام فنان يحسن صنعته والاختيار عنده مصير وليس مجازفة ومسؤولية معرفية.

2- التوازن :

التوحيدي المفكر والمؤلف في كل حالاته (مُحاورا ، سائلا ، مجيبا ، ناقلا عن غيره . . .) هو **مُجَدِّدٌ ومبتكر** لنصوصه وعليه فهو يوازن بين ذاكرة متجددة وبين فعل الابتكار والإبداع .



لقد تفطّن إلى أنّ بث المعلومة المباشرة تقبل على النفس البشرية ، وأنّ العقل يكون أشد تأثيرا إذا ألمحت ؛ وفي ثنايا الموضوعات أشرت إلى ما أردت، من هذا المنطلق يتعامل فكر التوحيدي وخاصة في الليلة الرابعة والثلاثين من الإمتاع والمؤانسة ، النص يوفق فيه بين الملك والرعية ويوفق فيه بين الآراء الفلسفية والصوفية والحكماء الذين خَبروا الحياة إنه متآلف مع كل الاختلاف .

يقول التوحيدي في نص بليغ : " أماَ ترى طبيعتي في تحفظي أماَ ترى رقدتي في تيقظي ؟ أماَ ترى تفرقي في تجمعي ؟ أماَ ترى غُصَّتي في إساغتي ؟ أما ترى دعائي

لغيري مع قلة إجابتي ؟ أما ترى ضلالي في اهتدائي ؟ أما ترى رشدي في غيّه أنت ترى ضعفي في قوتي . . . "[5].

إنه نص يدل على ثنائية في الذات الإنسانية يجمع بينها ويوازن بين المؤمن اليائس والواعي والذي يعرف معنى الأمر ؛ إنه الجمع بين ما يبدو متباعدا متعارضا إبداعا فالحقيقة والتعبير الجميل عنها قلما يجتمعان ، فمع التوحيدي أصبحت الحقيقة جميلة والمشاعر الإنسانية المعقدة واضحة .

3- استحداث المعرفة :

بالعودة إلى عصر التوحيدي وبالضبط عشرة قرون نلمس حال مفكرٍ أخذ على عاتقه بناء عقل جديد إنه وجه المثقف حديث مع كل الأزمنة لأنه يريد أن يضع مستحدثا من المعرفة أساسه الحوار لقد وجه العقل إلى تصور منفتح على الآخر إنه طموح مفكر يريد تحقيق معادلة الإنسان المتناسق معرفيا، لقد آمن التوحيدي بمقولة شيخه الجاحظ : " عقل غيرك تزيده في عقلك " بتنوع وتعدد الآراء وتطبيقا للحكمة القائلة " من شاور الناس شاركهم عقولهم " وتبني الآراء دون العودة للآخرين أمر فيه من الانتحار العقلي البطيء للمعرفة، هكذا هو حديث الذات لنفسها أو الآخر فيها ، إنها محاولة التجاوز المعرفي ومحاولة لتحقيق رؤية للآتي المفارق لأنّ التوحيدي يقول بأنه عندما سعى إليها لم يجدها إنها ذات مستحدثة تؤكد عجزها عن إدراك كنه المستعصي ؛ لأننا لا نعرف إلا أنفسنا وما يحيرنا إلا ماهو فينا ، فالتوحيدي يوجه القارئ إلى فهم ذاته وإدراك كنهها وأبعادها ، هذا رغم أنه قد " سعى إلى هدم ذاته بدليل إحراق كتبه " وهو الذي فتح بأسئلته المنغلق في الفكر العربي وهو الذي أقنع العقل بأنّ اللفظ والمعنى وجهان لصحيفة واحدة وما الحدث الذي ذكرته وهو هدم ذاته إلا موقف في لحظة يأس من واقع حاول مرارا وتكرارا أن يغير من مساره إلى ماهو إيجابي ، وهو ليس بالحدث الغريب فطالما وصلت هذه العقول إلى هذه الحالة في خضم أوضاع اجتماعية لا تستجيب لنداء العقل بل يحركها الوجدان لا غير وهو رد فعل طبيعي ولا ينقص من قيمة تفكيره الإبداعي الذي نحتاجه في كل مراحلنا التاريخية ، لعلنا نجد أنفسنا يوما أمام تفعيل

حقيقي للعقل ، " إنه لا يقبل حصر العقل في معنى "العقال " الذي اشتق منه إنه كلام ملفق ودعوة متهافتة ، إنما يدل الاشتقاق من الكلمة على جهة واحدة في المطلوب المتنازع لأنه مأخوذ من تركيب الحروف وتأليف اللفظ وصورة المسموع ، ففي اللغات الأخرى العقل مأخوذ من صفاته لأنّ العقل يعقل ؛ أي يمنع ويحبس ، وهو أيضا يُسرح وينوع ولكن في حال دون حال وأمر دون أمر ومكان دون مكان وزمان دون زمان "[6]، إنّ ميزة تفكيره الجرأة والحيوية والتجديد والصراحة فيستعمل لذلك كل طاقاته الفكرية واللغوية وحضوره المتواصل بكل تفاصيله الذوقية والجمالية .

ثالثا – تشخيص الفكرة:

بين المجرد والحس نفسا إبداعيا إنّ التوحيدي قد جعل للمعنوي واقعا نفسيا وجسديا وقيمة بيانية يعيشها الإنسان .

الفكرة ← (استنطاقها) تفاعل زمكاني

لجأ التوحيدي إلى التشخيص الفعلي للألفاظ وإنزال المجرد إلى مسرح الواقع فصنع لها ملامح ضمن صراعات درامية إنه يعرف معنى الحداثة في الفن فيسرد حشدا من الألفاظ ليعبر عن واقع الأحداث ومجرياتها ، والملاحظ أنّ التوحيدي لا يَألُ جهدا إذا أراد أن يعبر عن قضية يعانيها مبدع ، ليعبر عنها بكل الطرق فهو يشخص الغربة الذاتية من خلال تصويره للواقع المجبر على التأقلم معه ، فذلك مبين في واقع الناس البسطاء الذين يحكي عنهم فهو يجسد الحدث ليجعل المتلقي يعيش بحواسه الخمسة " البصر ، السمع ، الشم ، اللمس ، التذوق " ، إنه يستبطن الذات ويستقصي جوانب النفس فعندما ينفصل ما بداخل الإنسان ليصير أكثر من واحد يصير أشخاصا كلنا يعلم أنّ لكل شخص دائرة خاصة، ، له طبيعته الخاصة وله هدف مغاير للآخرين وله توجهات وأساليب مختلفة ، التي لا بد أن تختلف مع الآخرين وفي وجود حوار حتما هناك صراع ، إنّ تلك التعدّدية لا ينفيها الارتباط بل قد يزداد الصراع أكثر في بوتقة واحدة، والإبداع

هنا في العمق الذي يمتد توغلا في ذات من الثراء إن كان هناك توافقا بين الإنسان ووجوهه المختلفة وذلك في اختيار التوحيدي للفظ " البينونة"، فهو يحمل هذين الوجهين إذا تبيّن من الفرقة ومن الوصل وعليه فهناك دائرة واسعة للنفس البشرية وتحويل المعنوي إلى كائنات حية تفكر ، تتنفس ، تتصارع ، إنّ التشخيص هنا يتحرك بالأفكار في عوالم أخرى أكثر حياة فيحوّل الصراع بين القيم إلى صراع بين البشر داخل الشخص الواحد ، وللمواقف أحيانا نبض آخر للحوار ، للإيماءة وهو الامتزاج مع الحدث فيتحرك فيك كل الحسّ ، **إنّ قلم التوحيدي حيٌّ** وليست الأقلام كلها حيّة وقادرة على التشخيص السليم والصحيح هذا القلم ينقل اللغة إلى أحوال أخرى فالمعلومة حكاية نعيشها ، إنّ حرفة التوحيدي توليدية للأفكار ، وهو أسلوب سقراط اليوناني ؛ فيبدو أنه مُطّلعٌ على طريقة الحوار السقراطية ، لقد حرّك تلك القضايا الجدلية وجعلها تتقابل فكان واضحا في مخططه تشخيص بيّنٌ للأفكار .

رابعا– تنوع الدلالة:

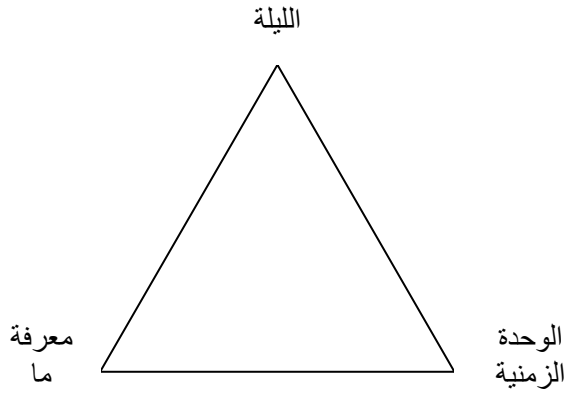
التوحيدي لغوي محنك له كثافة في دلالة اللغة من جميع ما تحتويه من خصائص الترادف والتقابل والتناغم والتآلف ، وفي أغلب الحالات يتعامل التوحيدي مع توظيف الأداة لأنه يجد في الجمل المسجوعة نغما يَطرَبُ له وصياغة تكفل لتعبيره مناخا نفسيا يتقبل تلك المعاني الحساسة والنفسية التي تتصل بالعبادة ؛ أمآ التنغيم الذي سعى إليه كان على مستوى " العقل ، القلب ، والأذن " غالبا ينتهي بمَدٍّ يليه سكون مثل قوله : " ويَقَظَتي جاريةٌ على الرسوم والعادات وأحلامي عارية من كل ماله حاصلٌ ، وثبات نفسي رهينة بالسيئات "[7].

والملفت للأمر أنه أدرك إنّ الإيقاع الواحد المتكرر حينما يكثر ويتوالى استعماله لفترة يعتاده القارئ ومن ثَمَّ يفقد دهشته ويترك لخياله نوعا من الرتابة قد تبعد العقل عن المادة الإبداعية ؛ إنه يستمر في الإثارة ليحفز المتلقي **ويجعله دائما ينتظرالآتي وما سيقال** ، وبدايات الجمل عنده تميل إلى مقدار أعظم من الانتظام الإيقاعي منها في

أواسط الجمل والهدف منها تقوية الجمل بواسطة صناعة صوتية اشتقاقية إنها مفردة لغوية ودلالية لا متناهية المعنى دقيقة اللفظ .

خامسا –الليل ومشروع المثاقفة :

اختيار زمن الليل في مسامرة التوحيدي بعد عناء النهار فكانت وحدة تقسيم أحاديثه وسردها هي **الليلة**



إنه مشروع مثاقفة ومشافهة على غرار ألف ليلة وليلة وإذا كانت الليلة تبدأ من الغروب إلى الفجر فإنّ المسامرة وقت يبدأ وينتهي قبل أن يخلُد الإنسان إلى النوم والراحة هذا الإطار الزمني حضاري وثقافي ، والملاحظ أنّ زمن الزمن قد يمتد ساعات من الليل مع العلم أنّ الوزير يشير إلى أنّ الليلة السادسة عشرة امتدت إلى الثلث الأخير من الليل وتبدو أطولها أماّ باقي الليالي فيستعمل لفظ " غلبه النعاس " ، إنّ نظام المسامرة الليلية والمشافهة يحقق التحصيل وتبليغ الدرس وتجسيد الأنس عبر التداعيات المعرفية وتحقيق الإمتاع والتثقيف، إنّ المتتبع لعدد الليالي يلاحظ غياب الليلة الحادية عشرة ، والثانية عشرة إضافة إلى حذف ليلة أخرى لأنّ العدد أربعين ليلة دوّنَها في سبعا وثلاثين ليلة ؛ بمعنى طرأ دمج ثلاث ليال في باقي العدد بين المشافهة والكتابة .

فيكون بهذا مجموع الليالي على المستوى الكتابي سبعا وثلاثين ليلة ، أمّا على مستوى الخطاب الشفوي الذي جسدته المسامرة التي أجريت بين التوحيدي والوزير أربعون ليلة ويؤكد هذا الاضطراب في ترقيم الليالي انتقال الأحاديث من عالم الحدث

الشفوي إلى الحدث الكتابي الذي فرض أهم آلياته وشروطه ، والملاحظ أنّ أطول ليلة هي الليلة 17 ففيها 47صفحة وأقصرها الليلة 28 ففيها 12سطرا ، لكن بين الأطول والأقصر ذكاءٌ حادٌ وطرح جادٌ وتفعيل للفكرة رغم عامل الكتابة الذي كان تحت وصاية الوسيط فالتوحيدي وظّف ذاكرته الشفوية مماّ أكسب الليالي والكتابة حشدا كبيرا من الموضوعات ، يقول التوحيدي : " والكتاب يتصفح أكثر من تصفح الخطاب لأنّ الكاتب مختار والمخاطب مضطر. . . "[8]، وبين الاختيار والاضطرار هناك فعل ثقافي وفكري وهو مشروع يجعل ماهو ثقافي وسياسي متقابلان لكن بإمكانهما أن يتجاورا وأن يتفقا في حالات ولا يتنافرا تماما وتلكم هي حال العلاقة قديما وحديثا سواء في زمن التوحيدي أو في زمن غيره لكن التوحيدي استطاع بما يملك من الجرأة الفكرية أن يلامس خطوط هذه الممنوعات التي لا يجرأ على الحديث عنها وليس كتابتها إلاّ من كانت له هذه القوة الإرادية والحس الفكري في التعامل مع مثل هذه المقاربات الفكرية والسياسية التي تحدّد مشروعا يولد من رحم الظلام ولعله يرى النور يوما ما .

سادسا– نسقيتة بنسقية الراهن :

إذًا كان التوحيدي وفياً لأستاذه الجاحظ فلم يخرج عن المألوف في ذلك كله رسم أسلوبا له توحيديا بامتياز ، فالتنوع جليٌ في موضوعات النصوص وعدد الألسن بين السياسي والزعيم والراوي والشاعر والإمام واللغوي والفيلسوف . . ، فهو يرصد ويعلق في كثافة معرفية وثقافيةٍ وفق خطة إبداعية خاصة به اعتمدت ما يلي :

1- استنطق فيها التراث بمعناه الشامل من خلال توظيفه لنصوص الآخرين ، ومن خلالها عالج قضايا عصره والتي كانت تَشغلُه وهو أمر يمكننا أن نستفيد منه نحن في القضايا الراهنة وخاصة في عملية التوفيق بين الموروث والفكر الجديد .

2- يتميز بالإحاطة والإثراء والشمول فيسقط الأقنعة عن قضايا كثيرة طالما كانت قبله من " الطابوهات والممنوعات " التي لا يجرؤ أحد على التحدث فيها وحولها فكان أسلوب الحوار والمناظرة من أنسب المناهج لإخراجها ومعالجتها رغم أنّ البعض يعيب على التوحيدي تلك الجرأة التي لم تخدمه في حالات كثيرة .

3- إنه ممثل " للنسقية الأدبية " وهي فلسفة لها مكانتها بين الفلسفات الوجودية لأنها سلّطت الضوء على حياة الناس رابطة بذلك الفكر باللغة والقول بالبلاغة وأبدع في الأخذ بالمقطعية في البيت الشعري . . والآية في القرآن . . والحديث في السنة والفتوى في الفقه والشطحة في التصوف والمقابسة في الفلسفة والخط في الرسم .

4- لم يكتف التوحيدي بالمعرفة المتداولة انطلاقا من إيمانه بالمنهج التساؤلي القائم على العلم والعقل .

5- لم يجعل اللغة غاية في حد ذاتها بل طوّع الإنشاء لتصبح لغة تواصل " بين الذات والآخر " لأنها معنية بترجمة الأفكار التي تربط الإنسان بعالمه وقضاياه .

6- التوحيدي في خشيته من المراجعة يتوارى خلف اللفظ من التحايل الذكي في عرض الفكرة وفق لغة راقية .

نسقية التوحيدي تستحق الإطلاع عليها وبعثها من جديد في ظل التأثر الناجم حاليا من ألوان كثيرة للمدارس والآراء الغربية الحديثة والمعاصرة وحتى اليونانية القديمة لما في تراثنا من كنوز فكرية تستحق نفض الغبار عنها وإعادتها إلى الساحة من جديد لمعالجة مشاكلنا الفكرية واللغوية وتحقيق فعل التواصل بين الأجيال . لقد أصبح أبا حيان غريبا " وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه "، والغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله ، وإذا رأوه لم يدوروا حوله ، الغريب من إذا أقبل لم يُوسع له ، وإذا أعرض لم يُسأل عنه ، الغريب من إذا سكت لم يُبدأ ، الغريب من إذا عطس لم يشمَّت وإن مرض لم يُتفقد ، الغريب من إذا زار أُغلق دونه الباب وإذا استأذن لم يُرفع له الحجاب . "

إن المعاملة الخشنة التي تلقاها أبا حيان من معاصريه جعلته يرفض هذا المجتمع رفضا تاما ، وقد عبّر عن هذا الرفض بقيامه بإحراق كتبه ، وعلّل قيامه بهذا العمل الغريب بقوله " فشُقّ عليّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها ويدنّسون عِرضي إذا نظروا إليها ، ويشمتون بسهوي وغلطي إذا تصفّحوها ويتراءون نقصي وعيي من أجلها فإن قلت ولِم تَسِمهم بسوء الظن وتقرعُ جماعتهم بهذا العيب ؟ فجوابي لك أن عيابي منهم في الحياة

هو الذي يحقق ظني بهم بعد الممات وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صحّ لي من أحدهم وِداد وما ظهر لي من إنسان منهم حفاظ ". 10

إن سخطه على الناس امتد إلى سخطه على نفسه فلجأ إلى جلد ذاته وتعذيبها وفضحها وتقريعها ، حيث قال مخاطبا نفسه : " ظاهرُك أعبَثُ من باطنك وباطنك أخبث من ظاهرك ، وإشارتك أنكد من عبارتك وعبارتك أفسد من إشارتك وكلك مستغيث من بعضك ، وبعضك هارب من كلك " .

وقد حفلت مؤلفات أبي حيان بذم الناس لأنهم يُظهرون خلاف ما يُبطنون ، فهم يذمون البخل مع غلبتهم عليه ، ويمدحون الكرم مع ابتعادهم عنه ، فهو كثير السؤال عن التباين الحاد بين الأقوال والأفعال ، فنجده قد لجأ إلى كشف الأقنعة عن تلك الوجوه التي كانت تتخذ من التمسك بالأعراف سِتارا تُخفي خلفه الرياء والكذب والنفاق .

فالتوحيدي شخصية غير عادية ونمطها غير مألوف لعامة المثقفين في عصره ، ولا لخاصتهم أيضا ؛ فهو كثير التساؤل يثير المشكلات ويستثير الأفكار ، ويدفع بالأسئلة في محاوراته ومناقشاته مع علماء عصره ومفكريه بشكل غير مسبوق ، إنّ هذه الروح المتسائلة وراء الإبداع الذي تميز به التوحيدي ، إنّ الميل الغالب هو عادة قبول الموقف والتكيف معه بوصفه ضرورة قد قضى بها ، لكن الإبداع في كل صورة لا يحيا في عالم سُدَّت دروبه بإجابات قديمة سابقة لكنه يشق طرقا جديدة في العالم بإثارته لأسئلة جديدة تتيح للإنسان أن يكون أعمق فهما للعالم وأشد سيطرة عليه .

وربما يكون السؤال أفضل من الإجابة ؛ لأنه يوقظ وعي البشر ويحفزهم على اقتراح إجابات أخرى ، ويعقد حوارا حولها تلك هي خلفية الإبداع الذي تميز به التوحيدي ، إنّ الناظر في آثار أبي حيان لا يحتاج إلى كبير جهد ليدرك أنه أمام روايات ناسخ ورّاق وجامع محقق وصيرفي ناقد جيد الاختيار أكثر مما هو بإزاء مبدع مبتكر ، ويمكن اختصار جهد وفكر التوحيدي في نقاط نراها مهمة وهي كالآتي :

– لقد كان الأداء اللغوي السليم الذي ابتكره التوحيدي بنقل الأفكار الحضارية الجديدة حثا ثقافيا منشودا لتلتئم ظاهرة قصور الأداء اللغوي عند الفلاسفة والمناطقة ، ولقد كان ذلك مثلبة وموضع نقص فكان الدور الذي قام به التوحيدي هو التدقيق في أداء المعاني وصقلها وفصاحتها ، وقد أدّى مهمته بكل تفوق وانبهار .

– كان التوحيدي فنانا في اختيار أصوله الفلسفية التي تناسب دوره الفكري فقد برع في إفراز هذه القضايا دون تفصيل ، وأخذ نتائج الفلاسفة ظلالا ومراجعا لفكره ونصوصه ، لا يفسرها بل يوحى بها ويستنير بنتائجها دون أن يعوزه ذكر تفاصيله العملية الدقيقة التي تتصف بالجفاف وهي مناط اهتمام المتخصص فقط.

– كان التوحيدي مبدعا حاذقا في إلمامه بكل الاتجاهات الفلسفية وقد قام بعرضها في صورها المختلفة ؛ لأنه أدرك دوره التراثي والحضاري وكونه مؤرخا ومستوعبا لكل هذا الزخم الحضاري .

– لقد صاغ التوحيدي الأسس الفلسفية لتفسير العملية الإبداعية في نصوص نقدية تصف تلك العملية في صورة واقعية عملية .

– كان التوحيدي حاذقا ماهرا في فهم النفس ودراستها بعناية فائقة دراسة خبير عارف ومدرك لذلك استطاع أن يوازن ويوفق بين متغيراتها وطوابقها المتعددة .

– فاق التوحيدي أقرانه من أبناء زمانه إذ نقل النقد التطبيقي واقعا وذلك من خلال وصفه وتعليقه على إبداعات معاصريه ، فكان التكامل ما بين الفلسفة والنقد والذوق الصوفي هو الصورة النهائية لإبداعات التوحيدي .

– استطاع التوحيدي أن يُوجد صلة بين الفلسفة والفن ، وهو يرى ضرورة اجتماع الإحساس العقلي والشعور الحسي لمد الجسور بين الفن والعقل وبين النثر والشعر ، وبين المبدع وفعل إبداعه وبين الأفكار وحيويتها ، بين المعاني وموسيقيتها ، فكان فهمه للغة على أساس أنها أداة يملكها ولا تملكه يُطوّعِها كيفما يرتضي لتحمل معانيه في أوضح وأبهى صورها .

– وُفِّقَ التوحيدي في تشخيص أفكاره وذلك من خلال أدوات فنية مختلفة حسب ما ورد في موسوعته الرائدة"الإمتاع والمؤانسة" ليهب الأفكار المجردة الفلسفية أو الصوفية حياة وعمقا لتؤدي رسالة حضارية وفكرية فتقرب الأفكار إلى العقول المفكرة وفي صورة فنية رائقة تسر الناظرين .

– التوحيدي شاهد على عصره لا شاهد رصد فقط وهو فلتة من فلتات الزمان التي قلما يجود بها ، لقد كان ثمرة عصر و زبدة أيام ووديعة تجارب . إنه قيمة فكرية ينبغي دراسة فكره ومناقشة آرائه حتى وإن كانت متعارضة معنا ، فالفكر لا يتطور إلا بالصدمات الحادة أو الانقطاعات المعرفية التي ينتقل بها من حال إلى حال ، ويتقدم بها من عهد إلى عهد ، هذه الصدمات أو الانقطاعات تضع فكر الأمة في مواجهة حضوره وتقسمه على ذاته ، وتثير التوتر بين مكوناته وذلك على نحو تواجه به عناصر الجديد الواعد عناصر القديم الجامد ، فتحيل الثبات إلى تغير والرضى بما هو قائم إلى بحث عن المخالف الذي يفتح أفق الاحتمالات الخلاقة للتقدم والتطور ، ولكي يدخل الفكر إلى هذا الحال من عملية التغير والتحوّل لا بد له من تضافر الشروط الخارجية والداخلية ، الشروط التي تتحقق بها اللحظة الزمنية التي يتحول بها الفكر في التاريخ وبالتاريخ ، ولا تنفصل الشروط الموضوعية لهذه اللحظة عن الدور الذي تقوم به الذات الفاعلة في الفكر ، وهي ذات موصوفة بصيغة المفرد لكنها تنطوي على معنى الجمع وتشير إلى ما تبذله الطليعة التي لا تتوقف عن مساءلة القائم والمتوارث والمتعارف عليه وتسعى إلى اكتشاف ما يظل في حاجة إلى الكشف ، وتتكون هذه الطليعة من الأفراد المتميزين الذين يستبدلون حرية الفكر بضرورته ، وابتكاريه الرؤية بتقليديتها تماما كما يستبدلون الشك بالتصديق ، والتمرد الخلاّق بالإذعان إلى الإتباع ؛ هؤلاء الأفراد المتميزون هم الروّاد الذين يأخذون على عاتقهم مواجهة مجتمعاتهم في شجاعة كي يزيحوا نقاب التخلف ، متحملين في صلابة وعزم كل هجوم واضطهاد ، والتوحيدي واحد من هؤلاء الرواد المتميزين واجه مجتمعه مواجهة شجاعة في مجالات كثيرة ولم يأبه بالهجوم أو الاضطهاد بل واصل رسالته وتحدى خصومه وسخر من أعدائه وظل نصيرا للجديد

الواعد في مجالات الثقافة والفكر ملحا على أنّ أوّل شرط من شروط التقدم هو الوعي بالتخلف وإدراك أسبابه ومبرراته ومواجهة الأصول التي تدعمه ومجاوزته بما ينقضه ويستبدل به نقائض واعدة ، ولم يتوان التوحيدي في بذل كل ما يستطيع من جهد في هذا السبيل مهما تعددت مجالاته ؛ فالتوحيدي قيمة فكرية أهملناها وطمسنا أفكارها وعندما تخلو الحياة من القيمة تغيض معاني الحب والتعاطف والتعاون والإخاء والإيثار والمساواة ، وتهجرنا مشاعر الكرامة والعزة والنخوة ونستبدل بمبدأ الرغبة الخلاقة مبدأ الواقع الكئيب بما يفرضه من شروط مخيفة ومدمرة ، وفي الوقت ذاته تتقلص لهفة المعرفة وشوق التجريب والتطلع اللاهب إلى اكتشاف ما يظل في حاجة إلى الكشف فتتقهقر المعرفة الإنسانية باحتمالات ثرائها ونمائها وتقدمها وتصعد جهالة التوحش مقترنة بجدب النفوس وخواء الأرواح وتدني العقول مخلفة الفوضى التي تنتشر كالوباء أو الدمار الذي لا يُبقي ولا يذر ، ويغيب معنى الجمال في النظام أو حضور العقل في الوجود ويغدو العقل مغتربا منبوذا مُطاردا محكوما عليه بالنفي أو الاستئصال مجبرا على أن يترك مكانه لأدنى الغرائز وأحط الشهوات ، فتنمحي دوافع التمدن وأحلام الصعود الدائم في سلم الحضارة الذي لا نهاية لوعود تقدمه أو صعوده وتسقط من حياتنا مبادئ الحرية والعدالة والظلم والتخلف مقرونة بالشر والقمع والقهر والرعب ، منتجة كل لوازم القبح والرداءة والتدني الذي لا نهاية لإمكانات تسفُّله ، ولذلك فإننا عندما نحتفي بقيمة أو قامة سامقة في مجال الفكر والثقافة فإننا نحتفي بالحياة في أصفى حالاتها وفي أرقى أشكال تقدمها الصاعد إلى ما لانهاية ، لأن الاحتفاء بالقيمة احتفاء بالإنسان بوصفه الحضور الحر الفاعل في الوجود ؛ الحضور الذي يستبدل الحرية بالضرورة والعدل بالظلم والتقدم بالتخلف والاستنارة بالإظلام والحق بالباطل والجمال بالقبح والخير بالشر وكل المعاني السامية بنقائضها الخسيسة التي تهدّد الحياة وتسلبها أروع وأنبل وأطهر ما فيها، هذا الحضور الحر الفاعل في الوجود هو الفضاء الإبداعي للإنسان الذي لا يكف عن صنع العالم الأجمل على عينه ، ولا يرى للعالم الأجمل نهاية بل أفقا مفتوحا على كل الاحتمالات الواعدة بالمزيد من تجليات الحق والخير والجمال.

خاتمة:

إطلالتنا مع أبي حيان التوحيدي الذي بنى فكرَهُ على التنوع الثقافي والحضاري جاء بناء لمسؤولية معرفية تفرض ذاتها علينا وعلى كل باحث يقف على المختلف الذي يفيد ؛ لأنّ التوحيدي يبدو عليه الاطلاع على التراث اليوناني المترجم وخاصة فكرة الدراما والصراع فيها ومقابل ذلك احترام الذوق العربي الذي لم يعتد على الصراعات الفنية والمعقدة وخاصة في وصف الأعماق البشرية لشديدة التشابك وأيضا تماشيا مع نظرة المجتمع العربي للقاضي والذي لم يضعه في منزلة مرموقة ، والفعل الذي قام به التوحيدي لم ير في نفسه إلا صورة العلوم الرفيعة الفلسفية والأدبية ، والصوفية تجلب في طرحه القضايا الفكرية ذات الصبغة الجادّة ، وهي قضايا عقلية تحوي ثنائية جدلية بين المتناقضات وسعى بكل ما يملك إلى توضيح التعايش وأنه لا حدود جدلية متنافرة بين أقطاب القضية الواحدة وأوجد صيغة توفيقية تسعى إلى التصالح والتناغم وترى العالم من خلال رؤيا متكاملة فكان عرضه بين الإقناع والإمتاع معا ، فيترك المتلقي ممتلئا بالإعجاب به بين العقل والوجدان وهو أوفى قناعاته . إنّ أبا حيان مثقف موهوب بكل ما تحمل هاتان الكلمتان من معان والموهوب دائما شديد الاعتزاز بنفسه لأنه يؤمن بأهميته وامتيازه ، إنّ هذا الصراع بين ما يشعر به الرجل وما اضطرته الأيام إلى سلوكه ، كان يؤرق حياته وكان يؤلمه ولا نستطيع أن نفصل الرجل عن عصره ؛ ذلك العصر الذي اتسم بالتذلل والخضوع لأصحاب الشأن ، كان التوحيدي يعاني من المسألة ويطلب من الله أن يغنيه عن الناس مما يدلّ على أنّه كان متألما مزدريا لنفسه التي تمدّ يدها طالبة الرِّفد عند من لا يستحقون ، وكان يؤلمه أن يستخدم أدبه وسيلة للثراء أو جمع المال ، وتسخير قلمه لمدح من لا يستحق المدح ومن هنا فقد توجه إلى خالقه تعالى بالدعاء قائلا : " اللهم صن وجوهنا باليسار ولا تذلها بالإقتار ، فنسترزق أهل رزقك ونسأل شرّار خلقك فنُبتلى بحمد من أعطى وذم من منع ، وأنت من دونهما دليل الإعطاء بيدك خزائن الأرض والسماء "[9]. إنّ اعتداده بنفسه وثقافته واضطراره للاسترزاق وإحساسه بوطأة ذلك ، ولّد في نفسه نفورا من الناس؛ لأنهم لم يُقدِّروه حق

قدره فزهد في كل شيء حتى كتبه ضَنَّ بها على مجتمع لا يقدّر العلم فأحرقها ، وارتباط العلم بالمال أو انفصالهما مسألة أرّقت أبا حيّان فما فائدة العلم إذا لم يِغنِ صاحبه ؟ لقد علّل النفس وحاول تقبل الواقع وفلسفته لصالحه فقرر أنّ العلم والمال قلّما يجتمعان ويصطلحان ، فنراه يُعلي من شأن العلم بقوله " فالعلم نفسي والمال جسدي ؛ والعلم أكثر خصوصية بالإنسان من المال ، وآفات المال كثيرة وسريعة ؛ لأنك لا ترى عالما سُرِق علمه وتُرِك فقيرا منه ، وقد رأيت جماعة سُرقت أموالهم ونُهبت وأخذت وبقي أصحابها محتاجين لا حيلة لهم ، والعلم يزكو على الإنفاق ويصحب صاحبه على الإملاق ويهدي إلى القناعة ويسبل الستر على الفاقة، وما هكذا المال. . . ". ولما لم يحقق له العلم ما أراد أعلن انعزاله وصرح شاكيا في مجتمع يقدّر الناس بما يملكون لا بما يعملون ، لقد درس التوحيدي الفلسفة وعلم الكلام واستطاع أن يجادل متكلمي عصره وأن يدحض حججهم بالبرهان القاطع ومزج الفلسفة بالأدب ومن هنا فقد أطلق عليه ياقوت الحموي " فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة " . *(10)

الإحالات والهوامش :

1- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق محمود شاكر ، ط ، 1987 ، ص، 99 ، القاهرة ، مصر.

2- أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ج 1 ، ص، 12، (د، ت) .

3- محمود أمين العالم ، تساؤلات حول الهوامل والشوامل ، مجلة فصول المصرية ، مجلد 14 ، العدد3 ، 1996. ص، 25

4- أماني فؤاد ، الإبداع في تراث أبي حيان التوحيدي ونقده ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص85، ط ، 2008 .

5- أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية ، تحقيق وداد قاضي ، دار القاضي للثقافة ، بيروت، لبنان ، ط، 1982 ، ص103-104 .

6- أبو حيان التوحيدي ، المقابسات ، تحقيق محمد توفيق حسين ، دار الآداب ، بيروت ، 1989 ، ص95.

7- الإمتاع والمؤانسة ، ص134 .

8- نفس المصدر ص65.

9 - أبو حيان التوحيدي ، مثالب الوزيرين ، تحقيق ونشر ، إبراهيم الكيلاني ، ص، 31 .

*/ معجم البلدان / الجزء 7 ص 120 دار العلم للملايين .

10/ أبو حيان التوحيدي , المقابسات , تح : محمد توفيق حسين دار الآداب , بيروت ط2 , 1989ص 122.

استراتيجيات التواصل في خطاب الفتوى الجزائرية
الحصة التلفزيونية "فتاوى على الهواء"
أنموذجا

د. حكيمة بوقرومة قسم اللغة والأدب العربي
كلية الآداب واللغات . جامعة المسيلة . الجزائر.

الملخص:

إن حصة "فتاوى على الهواء" حصة أسبوعية تقدمها التلفزة الجزائرية عبر قنواتها المختلفة، تعنى بشؤون المسلمين و قضاياهم الدينية و الدنيوية، و يشكل عنوان الحصة علاقة جدلية مع ما يتضمنه و يعبر عن دلالاته، و الحصة تمثيل للمكان وللتلفزيون الجزائري الذي يعتبر الفتاوى كبرنامج مهم من برامجه، و بذلك يكون تمثيلا للجماعة اللغوية و للعلاقات الاجتماعية و تمثيلا لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي ينتمي إليه.

إن الحصة تلجأ إلى الكلام الشفهي الذي له مزايا كثيرة، تتمثل في مشاركة العديد من الدلالات الأخرى غير اللغوية في إفهام السامع، و هو ما يفتقر إليه النص، و من جهة أخرى تمثل الشاشة الواسطة التي تربط بين الباث و المتلقي، بالإضافة إلى دور الهاتف في عملية التواصل بين الطرفين، و هذا ما يؤدي إلى تشابك في العملية التواصلية عن طريق تبادل الأدوار، مما يحقق المقاصد التي تسعى الحصة إلى تحقيقها.

Abstract:

The weekly TV broadcast of “live fatwa” that is presented by the Algerian TV throughout its different channels focuses on the mundane and the hereafter issues of Muslims. In fact, the title of the programme has its semiotic meaning and is really representative to the Algerian TV and the linguistic group - a sign to the individual ‘s relation to his/ her

society.The Tv programme mainly depends on oral speech which may imply other nonlinguistic elements that help the audience's easy understanding at times written text lacks . On the other hand, the screen is also another medium that links the broadcaster to the receptor in addition to the role the phone has that often leads to a net by which the ideas can communicate and role exchange can occur and therefore the broadcast can fulfill its purpose .

المقال:

تتعدد آليات فهم الخطاب الديني وتتنوع بتعدد وسائل طرح هذا الخطاب وأدواته وطرق، إقناع الآخرين واكتساب المناصرين، ومن هنا قسمت البحوث المتعلقة بفهم الخطاب الديني إلى ثلاثة أقسام ، هي: (1)

1- البحث الاستنباطي للفهم ، وهو ما يزاوله العلماء باعتباره نوعا من المعرفة المتعلقة بالموضوع الخارجي، ويقصد هنا بالاستنباط معناه الفقهي لا المنطقي، وهو عبارة عن استخراج المعنى من النص الديني، كالذي يمارسه رجال العلوم الإسلامية، وتندرج ضمنه القواعد والنظريات الأصولية التي تطبق على عمليات الفهم كما يمارسها علم أصول الفقه وغيره من العلوم الدينية .

2- البحث التاريخي للفهم، يهتم بتطورات الفهم عبر السنين وما يعتري هذا الفهم من حالات الرقي و الجمود عبر التاريخ، فتجري متابعة حالاته الثابتة والمتغيرة، إذ يمكن أن تدرس الحالات المتعلقة بالقضايا الوصفية أو التقريرية الإخبارية، وكذا الحالات المتعلقة بالفهم والأحكام، ومقارنة كل ذلك قديما وحديثا .

3- البحث الطريقي للفهم، ويُعنى بمعرفة مناهج الفهم والقواعد التي يعتمد عليها والقوانين التي تتحكم فيه، كما يندرج ضمنه كل ما يستجد من قواعد للفهم، وكذا طرق التقويم والترجيح بين مناهج الفهم وأقسامه، وهو عبارة عن فلسفة الفهم، وإطلاق سمة المنهج والطريقة عليه أولى من إطلاق لفظ الفلسفة .

والفهم الديني يدخل في إطار الفهم الطريقي عندما يكون فهما كليا شموليا، أما عندما يكون جزئيا فسيندرج ضمن إطار القواعد الصغرى، كالتي يعالجها ضمن الدائرة البيانية. (2)

ودراستنا هذه تدخل في إطار الفهم الكلي الشمولي لمختلف الظواهر والمواضيع، ولهذا كان الفهم الطريقي هو الأنسب لمثل هذه الإجراءات، كونه يعتمد على التحليل الدقيق للظواهر، ويسعى إلى الترجيح بين المناهج والنظريات ، لإنتاج أنساق مهمّة في عملية فهم الخطاب الديني بصفة عامة .

ومن هنا يمكننا أن نشير إلى مستويات ثلاثة من مستويات البحث الخاصة بالبحث الطريقي، وتتمثل فيما يلي : (3)

أ)– التحليل، حيث يُرصد فيه نتاج العلماء من الفهم وتحليله من خلال إرجاعه إلى القبليات والأصول المولدة وطرق الفهم المختلفة .

ب)– ضبط المعايير الخاصة بالترجيح بين المناهج والنظريات، إذ تقتضي مهمته البحث عن الضوابط والمعايير التي يجب اتخاذها في الترجيح بين مناهج الفهم ونظرياته المتعارضة .

ج)– السعي نحو تأسيس معايير منضبطة لإنتاج نظريات وأنساق ذات كفاءة عالية للفهم.

وهذه الدراسة تركز على خطاب الفتاوى الجزائرية، وبالتحديد حصته "فتاوى على الهواء " التي تبثها التلفزة الجزائرية عبر قنواتها المختلفة، لإثبات معطياته كحقيقة موضوعيته لها مصداقيتها وتعاليها، وغرضنا من هذه الدراسة إبراز الاستراتيجيات التي يلجأ إليها أطراف العملية التواصلية في هذا الخطاب وتفعيل التواصل بين مقدمي الحصة ومتلقيها، مع الإشارة إلى المحاججة وعلاقتها بمسألة الفهم والطريقة المعتمدة في الفهم والاستدلال .

والفتوى حسب ما أورده الشيخ "أحمد حماني" في كتابه المسمى استشارات "فتاوى الشيخ أحمد حماني ، استشارات شرعية ومباحث فقهية "، والذي جمع في ثلاثة أجزاء، جزآن منه طبعا في حياته ، والجزء الثالث هو عبارة عن فتاوى جمعها من بعده

ابنه البار "الأستاذ عمر " وقدمها للطبع لصيانتها من الضياع، وفي هذا الكتاب يول الشيخ "أحمد حماني "، أن الفتوى ليست هي إخبارا بالحلال البين والحرام البين ، لكنها اجتهاد فيما ليس فيه نص، فهي من باب الاستنباط، أما من سُئل عن حكم لحم الخنزير أو الميتة فأخبر أنه حرام فليست هذه فتوى، لأنها إخبار عن حكم معلوم من الدين بالضرورة، كما أن من سأل عن حكم الصلاة والزكاة والصوم والحج، فأخبر أنها من أركان الإسلام وهي واجبة على كل مسلم بالغ، فهذه ليست من الفتوى، وإنما تقع الفتوى فيما ليس فيه نص، فيستنبط المجتهد لها حكما لا بهواه، ولكن بالقياس على مافيه نص من الأشباه والنظائر مما ترجح عنده من علم، فإن لم يظهر له وجه الحكم، قال فيما سُئل عنه " لا أدري " ومن قال لا أدري علمه الله ما لا يدري، أما من أفتى بجهل فقد هلك وبرهن على أنه قد انتصب في منصب لا يستحقه، وهو المنصب الذي أشار إليه حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم – بأنه يضل نفسه ويضل غيره ، فيقول « إن الله لايقبض العلم انتزاعا ولكن يبن العلماء، حتى إذا لم يبق عالما، اتخذ الناس رؤوسا جُهالا فسُئلوا فأفتوا فضلوا وأضلوا ». (4)

وحصة " فتاوى على الهواء " حصة أسبوعية تُعنى بشؤون المسلمين وقضاياهم الدينية والدنيوية، يقدمها الدكتور "هارون بريك "، ويتولى الفتوى شيخان في كل حصة التناوب، وهم الدكتور "كمال بوزيدي "، الدكتور"عبد الحليم قابة "، الشيخ " محمد أبو عبد السلام "، الشيخ " محمد بن زعمية "، وذلك يوم الجمعة في حدود الساعة السابعة مساءً، تبث عبر القنوات الجزائرية، يتم استقبالها من داخل الوطن وخارجه .

تفتتح الحصة على الدوام بعبارة ترحيب من مقدم الحصة الذي هو بمثابة مرسل أول ومسير ومنسق، متبوعة بقبوله : « مباشرة نحن معكم من التلفزيون الجزائري في حصتكم فتاوى على الهواء »، وهي افتتاحية تجمع بين خصائص عدة، وهي العنوان المرسل، المتلقي، المقاصد، والمكان .

فالعنوان جاء على شكل مسجوع، ويدل على أن الحصة تُقدم على المباشر، وهذا ما يقصد به " فتاوى على الهواء "، ولا يخفى على أحد ما للسجع من أهمية

قصوى في استمالة المتلقى وجلب الانتباه، مما يساهم في التفاعل والتواصل مع هذا المتلقي، ومن جهة أخرى، فالمتكلم يشد بها على الدلالة والقصد، ليحدث بها وقعا تأثيريا متوازيا على سمع المتلقي، حيث ينتظر من ورائه تحقيق الاستجابة والفائدة المرجوة، وقد ارتبطت بالقصدية لإثارة انتباه المتلقي، وخاصة أنها بدأت بلفظ "حصتكم "، مما يعني أن هذه الحصة تعنى خصوصا بكم أنتم المتلقون لها والمستمعون لها، وأن مقاصدها تتوجه إليكم أنتم على وجه التحديد .

ففي أي خطاب يجب أن تكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى، وبذلك يكون كعلامة أو أمّارة تشير إلى النص، لأنه أشبه بالهوية، أو اللافتة الإشهارية، وهو عتبة يلج منها القارئ إلى عالم النص أو الخطاب. (5)

ولهذا لا يحتاج المتلقي إلى إيضاح لمعرفة موضوع الحصة، فموضوعها متضمن في عنوانها، ويشكل علاقة جدلية مع ما يتضمنه، ويعبر عن دلالاته، وقد استمر هذا العنوان إلى يومنا هذا، لأنه معبر عما تشمله الحصة من فتاوى تفيد الجمهور المتلقي .

كما أن العبارة السابقة التي يفتتح بها المقدم حصته هي بمثابة فاتحة أو استهلال تسهم في تهيئة الجو للشروع في عملية الفتوى، وهي مكون أساسي في أي خطاب، حيث تُناط بها مهمة تقديم العمل .

كما أنها تشير إلى أهمية المكان، فالحصة تمثيل للمكان وللتلفزيون الجزائري الذي يعتبر الفتاوى كبرنامج مهم من برامجه، وبذلك يكون تمثيلا للجماعة اللغوية وللعلاقات الاجتماعية وتمثيلا لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي ينتمي إليه، مما يعني إدراك الكثير من التطورات الحديثة في ميدان التواصل ، الذي يؤكد أن المتلقي ليس مجرد أداة للاستقبال، بل هو عنصر فعال يشارك المرسل عن طريق الأسئلة التي يطرحها عليه .

إن حصة "فتاوى على الهواء " تجسد ممارسة اللغة والتفاعل مع الآخرين، «فامتلاك المخاطب للغة وتأديته لها يسمح بإقامة علاقات مع الغير، ولكن دونالوقوف عند

وظيفة الإبلاغ، فباللغة يمكن المناقشة،الاستفهام،الإثبات، الإعلان، ... »[6]، فاللغة تسمح للمتكلم والمتلقي بتأدية عدة أفعال، وتسمح بعملية التواصل والتفاهم بين أطراف العملية الخطابية .

تلجأ الحصة إلى الكلام الشفهي الذي له مزايا كثيرة، تتمثل في مشاركة العديد من الدلالات الأخرى غير اللغوية في إفهام السامع، وهو ما يفتقر إليه النص، وبالتالي كان فهم النص أقل قدرا من فهم الكلام المشافه ، « و على العموم إن في الكلام المشافه يلعب الواقع دورا مضافا في تحديد معنى الجملة التي ينطق بها المتكلم، و هو عنصر مفقود في النص المكتوب، ففي الكلام المشافه قد يُفهم المعنى في جملة واحدة وبها يتحدد المراد، وهو ما لا يحصل في النص المكتوب ، حيث يساعد الواقع على فهم الجملة في الكلام المشافه، مثلما يساعد سياق الارتباط بين الجمل المكتوبة على فهم جملة منها». [7]

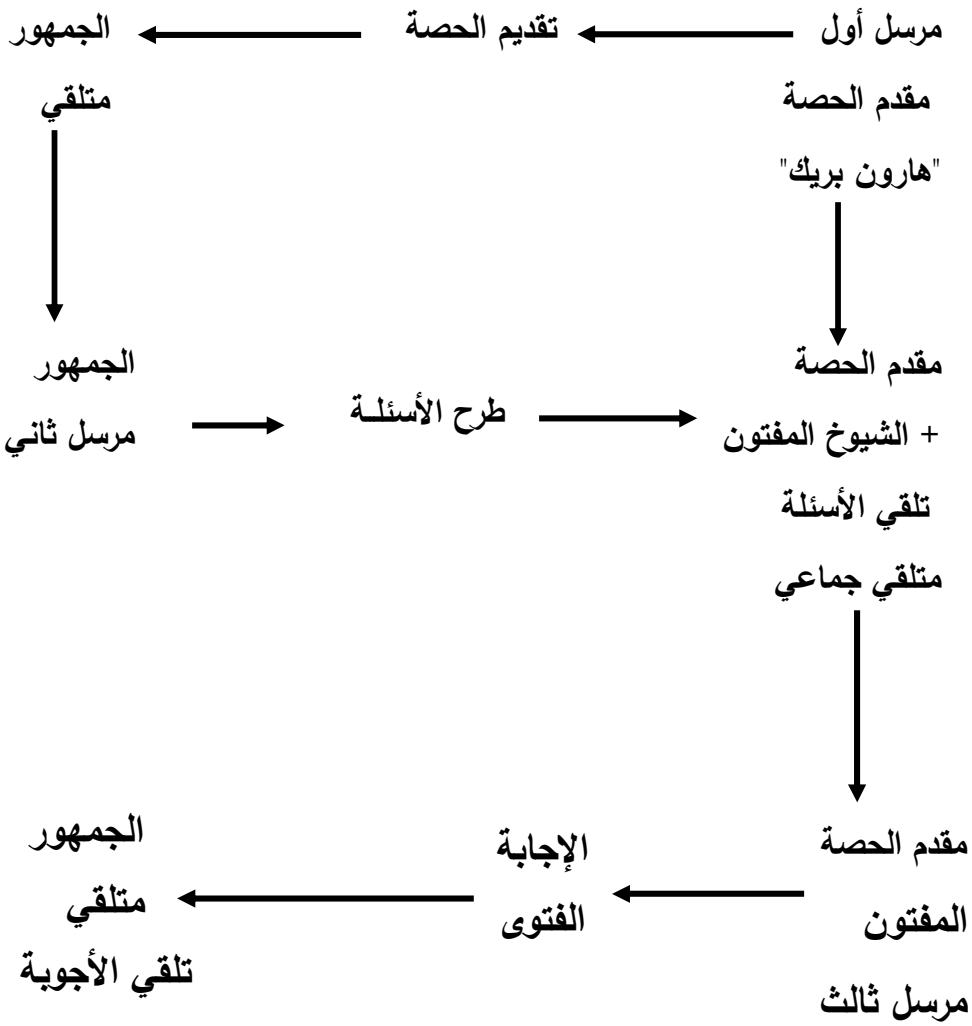
ومن جهة أخرى تمثل الشاشة الواسطة التي تربط بين الباث والمتلقي الذي يتواجد في أماكن مختلفة من العالم، فالشاشة فرضت شروطا للإرسال والتلقي وسهلت عملية التواصل بين أطراف العملية التواصلية، حيث أصبحت الحصة تصل إليهم مباشرة عبر جدران المنازل، كما فرضت نمطا آخر للإرسال والتلقي، إذ لم تعد الطباعة مهمة ولا الورق في مثل هذه الحالة، كما أنها تتوجه إلى كل طبقات المجتمع، المتعلم منها وغير المتعلم، كونها لا تكتفي بالحديث باللغة العربية الفصحى، بل تلجأ في كثير من الأحيان إلى الحديث بالدراجة، كما يفعل " كمال بوزيدي " في أغلب الأحيان، والحديث بالأمازيغية عند " أو عبد السلام " عندما يطلب منه أحد السائلين ذلك.

إن تقديم الحصة عن طريق الشاشة تساعدنا على معرفة هيئة المتكلم وكيفية نطقه للجملة وما يستخدمه من إيماءات وإيحاءات وإشارات تظهر على وجهه ويديه أثناء الإجابة، وغير ذلك من الأحوال التعبيرية والدلالية التي يستخدمها .

إن حصة " فتاوى على الهواء " خطاب شفهي يتوجه إلى سامع حاضر ضمن جملة من السياقات الظرفية، والعلاقة التي يتضمنها عبارة عن متكلم وسامع، والرابط الذي

يجمعهما هو رابط التبليغ المباشر، حيث يتقصد المتكلم بكل الوسائل الدلالية والسيميائية المتاحة من لغوية وغيرها، إفهام السامع مضمون كلامه.

بالإضافة إلى دور الهاتف في عملية التواصل بين الطرفين، فالأسئلة تطرح عن طريق الهاتف، وتستقبل كذلك، ثم تكون الإجابة عبر شاشة التلفزيون، ومن خلال ذلك يحدث التشابك في العملية التواصلية، حيث يمثل "هارون بريك " مقدم الحصة ومنسقها المرسل الأول، والجمهور المشاهد يتلقى الحصة، وبحركة سريعة يحيل الكلمة إلى هذا المتلقي ليطرح أسئلته، ليتحول إلى باث أو مرسيل ثاني عن طريق الأسئلة والقضايا التي يثيرها، ويتحول المرسل الأول والشيوخ المفتون إلى متلق جماعي يتلقى الأسئلة، ثم تعكس العملية ليتحول هؤلاء إلى باث أو مرسل ثالث عن طريق الأجوبة أو الفتاوى التي يقدمونها إلى الجمهور الذي يتحول مرة أخرى إلى متلق يتلقى الأجوبة والفتاوى، وهكذا تتواصل الحصة عن طريق التناوب بين أطراف العملية التواصلية، ومن خلال ذلك يمكننا أن نمثل هذه العملية بواسطة الشكل التالي :



إن ثنائية (نحن) و (أنتم) التي تجسد المحور التداولي تظهر جلية في العبارة التي تُفتتح بها الحصة (نحن معكم في حصتكم) ، حيث يتشكل المرسل والمتلقي والمقام التواصلي في العملية التي يقوم بها الطرفين، والتي تشير إلى الوضعية الثقافية والدينية في المجتمع الجزائري .

وفي هذا المجال يمكننا الإشارة إلى دور المستمع (المتلقي عن طريق الاستماع)

"Auditoire" في تحريك مسار الحصة، فالمستمع من المبادئ الهامة التي ركز عليها "بيرلمان"، فما هو المستمع، هل هو ذلك الذي يستدعيه المتكلم ويعيّنه ؟ أم ذلك الذي يراه المتكلم وهو يتأهب للكلام ؟

لقد عرّفه "بيرلمان" بأنه ذلك « المجموع الذي يريد المتكلم التأثير فيهم بواسطة حجاجه »[8]، أي مجموعة الأشخاص الذين يراهم الخطيب أمامه وهو يلقي خطبته، مراعيا في ذلك أحوالهم وأقدارهم ومراتبهم، وهم يتحاورون معه، فيكون المستمع حينئذ كما يقول "بلانتان" شريك واقعي للحوار. [9]

فمقدم الحصة والشيوخ المفتون يستمعون إلى الأسئلة التي يطرحها عليهم الجمهور، ويسجلونها بالترتيب والتناوب، ثم يتولون الإجابة التي تلقى على الجمهور الذي يتحول إلى مستمع سواء كان سائلا أو مستمعا فقط .

إن الحصة تتوجه إلى مستمع حاضرا أساسا، وهذا المستمع لولاه ما كان لهذا الخطاب أن يظهر، ولا كان له جدوى ومعنى، ولتحولت وسيلة التبليغ الخطابية إلى نصية، باعتبارها تحقق الهدف من إيصال الرسالة المطلوبة إلى الطرف الآخر، وهو القارئ ، ولو لم يكن معاصرا لتلك الحصة، مما يعني أن الحصة تتوجه إلى متلق حقيقي فعلي حاضر أثناء تقديم الحصة. و الملاحظ أن الأغلبية الساحقة من المتلقين من فئة النساء، حيث تتحول الحصة في كثير من الأحيان إلى نوع من الشكاوى، فهذه تشكو زوجها الظالم، و تلك تشكو ابنها العاق، و هكذا، . . . أي أن متلقي الحصة فرض نوعا خاصا من الاستقبال الذي يخرج عن الموضوع المخصص لها، مما أدى إلى تحول الأجوبة بدورها إلى نوع من المواساة و الدعاء بهداية الضالين إلى الطريق المستقيم فتكرر عبارة: "يهديه الله"، "اصبري"، "لك الجنة".

وكون هذا الخطاب موجه إلى مخاطبين حاضرين أو سامعين معينين، فإنه يمتاز بتشكيلة مزدوجة للكلام المشافه والواقع، مما يجعله يحمل دلالات عالية للمعنى الحقيقي، حيث تشترك كل الحواس في عملية التلقي، تتلقاه الأذن مباشرة، بمساعدة العين الرائية

لا القارئة، ولهذا كان الخطاب الشفهي وبفضل ما يحمله من عناصر حية مساعدة على الفهم والتأويلات، خلافا مع النص المكتوب الذي تتعدد قراءاته وتأويلاته.

إن "حصتكم " في العبارة التي تفتتح بها الحصة، تشير إلى أن المقاصد تتوجه مباشرة إلى المتلقي لخدمته في الدارين: الدنيا والآخرة، حيث « يرتكز دور المقاصد، بوجه عام، على بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يستلزم منه مراعاة كيفية التعبير عن قصده وانتخاب الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى»(10).

فحصة "فتاوى على الهواء" تسعى إلى التعريف بالعقيدة الإسلامية الصحيحة، ونشر مبادئ وأهداف التشريع الإسلامي، وتوضيح ما يشكُل على المسلم من أمور دينه ودنياه، وعلى الرغم من كون الوقت المخصص لهذه الحصة قليل جدا (ساعة فقط)، إلا أنها أدت دورا معتبرا في هذا الشأن، عن طريق المواضيع الدينية المختلفة التي تُقدم في شكل دروس تبتدئ بها الحصة قبل البدء في طرح الأسئلة، والمتعلقة بأمور العقيدة وقضايا التوحيد، والتعريف بأركان الإسلام، مع التركيز على مواضيع أخرى تعتبر في غاية الأهمية، كطاعة الوالدين، وغير ذلك من المواضيع المهمة، وبعد ذلك طرح الأسئلة من طرف الجمهور المتلقي في أمور الشريعة والعقيدة، والإجابة عنها على شكل فتاوى، وغالبا ما تتجاوز أسئلة المستمعين هذه الأمور، من الدين إلى الدنيا، لتطرح أسئلة تخص أمور الحياة وكيفية التصرف فيها، كمسائل الزواج والطلاق والحلف به، ومسائل الميراث وحكم قيام الورثة بحقوق الله تعالى على مورثهم. فهذه سائلة سألت عن حكم تسمية ابنها بـ "خليل الله"، فرد عليها المفتي بعدم جواز هذه التسمية، لأن الله تعالى أخبر أن إبراهيم –عليه السلام– هو خليله الوحيد، و قد قدم البديل للسائلة بجواز تسمية "خليل" فقط، فالحصة تسعى إلى تقديم البديل للمتلقي في كل الأحوال.

إن هذه الفتاوى تحمل رسالة للبشر يُراد التعرف عليها لتطبيقها، حيث يعمل مقدميها على إيجاد التطابق بين الفهم وما تكون عليه حقيقة النصوص، انطلاقا من

فهم حقيقة السؤال المطروح، أي معرفة قصد صاحبه، حتى لا يحدث سوء الفهم، ولذلك يحتاج المخاطِبون إلى معايير منضبطة لتقديم الفهم المناسب للمتلقي، لاسيما عندما يكون الأمر مكتنفًا بالغموض، ولهذا نجدهم يقدمون الأدلة عند كل فتوى، وهذه الأدلة تكون من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فكما يقول "أبو حامد الغزالي: «أدلة القرآن مثل الغذاء ينفع به كل إنسان، وأدلة المتكلمين مثل الدواء ينفع به أحاد الناس، ويستضرّ به الأكثرون، بل أدلة القرآن كالماء الذي ينفع به الصبي، والرضيع والرجل القوي، وسائر الأدلة كالأطعمة التي ينتفع بها الأقوياء مرة ويمرضون بها أخرى ولا ينتفع بها الصبيان أصلا »(11).

إضافة إلى آراء العلماء في كل زمان ومكان، مع الإشارة إلى فكرة هامة وهي أن بعض المصطلحات تتغير مفاهيمها من زمن إلى آخر، فالواقع من أهم العوامل المؤثرة في الفهم، فبتغير الواقع تتغير الثقافات والعلوم والإيديولوجيات، وكل ذلك يؤثر على الفهم، فمثلا ظهر الكثير من التفاسير العلمية للقرآن الكريم بفضل تغير الواقع، كما أن الكثير من المفاهيم التي كان يفهمها القدماء بصورة معينة قد تغير فهمها اليوم، ومن ذلك ما يتعلق بالأحكام الشرعية، مثل مفهوم القوة وحكم رباط الخيل، واعتبارات توزيع الغنائم والرّق وما إلى ذلك، وكل ذلك نتج بفعل تغير الواقع .

وكذلك إيراد قصص وأخبار السابقين، للاتعاظ بها، لأن هذه القصص تعرض الغائب في معرض الحاضر، وتسهل طريق الوعظ والتأسي، وهذا كفيل بإقناع المتلقي والتأثير فيه وتلبية مطالبه و مقاصده، لأنها تستند إلى أدلة منطقية ولا تستند إلى الاعتبارات الذاتية وإسقاطاتها، فهذا سائل يسأل عن حكم التعامل مع أخته التي تمارس السحر، فتكون الإجابة بعدم جواز قطع الرحم لأي اعتبار، مع إيراد قصة مؤثرة جدا عن جزاء امراة كانت تمارس السحر، و عندما ماتت و أرادوا دفنها، لم يستطيعوا ذلك، فانصرف الجميع، إلا ابنها بقي هناك يتساءل، إلى أن خرج شيخ أبيض اللحية، فسأله ما العمل؟ فقال له: اذهب، أنا سأتولى المهمة، ولكن حذار أن تلتفت إلى الوراء، غير أن هذا الابن أبى إلا أن ينظر إلى الوراء ليرى مصير أمه، فإذا

به يحترق وجهه. فمثل هذه القصة أوردها المفتي لجمهور المتلقين، قصد الاتعاظ و التحذير من مثل هذا المصير العجيب، خوفا على هذه الأمة من الضلال.

وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى مايسمى بـ " المتلقي المسيء " الذي يعتقد أنه من الممكن أن يجد في النص كل شيء تعويلا على ما يحمله من إسقاطات ذاتية، إذ يفهم ما عنده من معانٍ دون النص[12]، فكثيرا ما يشير السائلون إلى أنهم استشاروا الناس فأفتوهم بغير علم، فكانت الفتوى تنطلق من اعتبارات شخصية ولا تستند إلى الواقع ولا إلى الأدلة، وفي هذا المجال يستند المفتون إلى ما يسمى بالحجة المضادة أو المعاكسة [13]، والتي هي إجراء خطابي يعتمد على تقديم دليل معاكس للدليل الذي قدمه هؤلاء الناس الذين يمثلون العامة، فيكون الدليل الذي يقدمه مقدمي الحصة كحجة مضادة لهؤلاء.

أما في الحالة التي يصعب فيها إيجاد الدليل، كون الفتوى تهتم بالاجتهاد فيما ليس فيه نص، وتلجأ إلى استنباط حكم من حكم، لتشابه الأمرين في صفة ما، فإن المفتي يعتمد في هذه الحالة على ما يسمى بالحجة المماثلة أو المشابهة [14]، وتكمن في حالة مشابهة الأمور لبعضها البعض ومساواتها في بعض الخصائص، فهذه القاعدة تساوي في القوة القاعدة التي تساويها القضية المشابهة لها .

ولهذا نلاحظ أن الفتاوى بصفة عامة تعتمد على ما يسمى بنظرية القياس[15]، حيث يتوقف عليها الكثير من النتاج الفقهي لدى أغلب المذاهب، و تعتمد على علاقة بيان بمتشابه.

ومن جهة أخرى تعتمد على قاعدة البساطة والاقتصاد، حيث يعد مبدأ البساطة من أهم المبادئ المعتمدة لدى العلم المعاصر، فالقضية البسيطة مرجحة على نظيرتها المعقدة بينما تتكفأ في النتائج [16]، ولذلك نجد أن العلماء تقبلوا " نظرية كوبر نيكوس" ورجحوها على سابقتها "نظرية بطليموس"، ليس لكونها أقوى احتمالا في مطابقتها للواقع الموضوعي، بل لأنها أبسط منها تركيبا. [17]

ولهذا يلجا المتكلمون في هذه الحصة إلى البساطة والاقتصاد وذكر المفيد من الكلام حتى تعم الفائدة ويصل المقصود إلى السامع بأوضح الطرق، وهكذا « فكلما كان النسق غير معقد في صياغته، ومقتصدا في طريقته الدلالية، كان مرغوبا به بالقياس إلى النسق المعقد، فالبساطة أو الاقتصاد هي إعطاء نتائج بصياغات تركيبية بسيطة »(18).

وإذا عدنا إلى حالات الفهم، فسنجد هناك أنساقا مختلفة من حيث بساطتها وتعقيدها في تعبيرها عن الخطاب الديني، الأمر الذي يجعلنا نرجح الأنساق البسيطة على المعقدة للوصول إلى نفس النتائج .

ولهذا نجد أن الحصة تعتمد على البساطة وتقديم المعلومات والإفتاء بطريقة تتمكن من الوصول إلى جلّ المتلقين الحاضرين، وتحقق المقاصد التي تسعى الحصة إلى تحقيقها، وهي تفقيه الناس في أمور دينهم ودنياهم، وإلى جانب البساطة والاقتصاد تعتمد عل التسيير، وتسهيل طريق الوصول إلى المقاصد، وكثيرا ما يتم الاستشهاد في هذا المجال بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية التي تدعو إلى التسيير وعدم التعسير، لأن هذا الدين قبل كل شيء هو دين يسر، يراعي المصالح العامة للناس، ولهذا يلجأ المتكلمون إلى التصريح والتوجيه المباشر، متجنبين كل صيغ التلميح التي تحتاج إلى عمل ذهني يُتجاور فيه الشكل اللغوي للوصول إلى القصد، ثم أن التلميح لا يخدم الغرض الذي تسعى الحصة إلى تحقيقه، فليس هناك ما يدعو إلى ذلك .

من خلال كل ما سبق يتضح أن حصة "فتاوى على الهواء " تتوفر على جملة من الاستراتجيات الهامة ، فهي خطاب يعتمد على المشافهة والتلقي المباشر، كونها تتوجه إلى متلق حاضر، فهي مرتبطة بلحظة إنتاجها، تحاول إيصال مقاصدها إلى المتلقي بشتى الوسائل والطرق، مع استخدام جملة من الأدلة الهامة لإقناعه، وكذا لجوئها إلى التبسيط والتسيير الذي يجعل المتلقي يقدم على هذه النصائح بكل جدية .

الهوامش:

1– ينظر: يحيى محمد، منطق فهم النص، دراسة منطقية تعنى ببحث آليات فهم النص الديني و قبلياته، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2010 ، ص ص: 11-12.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

4- ينظر: أحمد حماني، فتاوى الشيخ أحمد حماني، استشارات شرعية و مباحث فقهية، ج1، منشورات قصر الكتاب الجزائر، الجزائر، د. ت، ص 7.

5– ينظر: الطاهر روابنية، "الفضاء الروائي في الجازية في الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة دراسة في المبنى و المعنى"، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، رغاية، الجزائر، العدد الأول، 1991، ص 15.

6– ذهبية حمو الحاج، "التحليل التداولي للخطاب السياسي"، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، ص 238.

7– يحيى محمد، منطق فهم النص، دراسة منطقية تعنى ببحث آليات فهم النص الديني و قبلياته، ص 173.

8- Ch. perelman, L. olberechts, tyteca, la nouvelle rèthorique, traité de l'argumentation, édition. Puf, paris, 1985, pp 24-25.

9- Christian plantin, Essai sur l'argumentation, édition. Kimé, paris, 1990, pp : 16-18.

10– عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 180.

11– أبو حامد الغزالي، إلجام العوام عن علم الكلام، تعليق: محمد المعتصم بالله البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص81.

12– ينظر: يحيى محمد، منطق فهم النص، دراسة منطقية تعنى ببحث آليات فهم النص الديني و قبلياته، ص 90.

13– ينظر: عبد الحق بلعابد، "تداوليات الخطاب القانوني"، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 17، 2006، ص 271.

14– ينظر: المرجع نفسه، ص 271.

15– ينظر: يحيى محمد، منطق فهم النص، ص 196.

16– ينظر: فيليب فرانك، فلسفة العلم، ترجمة: علي ناصف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص ص: 422-423.

17– ينظر: يحيى محمد، منطق فهم النص، ص 269.

18– م ن، ص ن.

الأدب الصوفي . الإشارة والعرفان

د. عبد الله شطاح
جامعة الأغواط الجزائر.

ملخص

المقال قراءة في الأدب الصوفي وفي مأزقية التلقي التي أثارها قديما وحديثا، سواء بمفرداته واصطلاحاته اللغوية أو بمقولاته الفسلفية، وقبل ذلك يتم التمهيد ببحث الظروف التاريخية التي تحول فيها الحس الديني من الزهد البسيط إلى مقولة الحب الإلهي التي كيفت لوحدها مجمل الخطاب الصوفي منذ بداياته حتى مأساة **الحلاج** التي كانت الانعطافة المحورية التي جعلت كبار المتصوفة يلتجئون إلى الرمز والإشارة والتلغيز والتعمية هربا من تبعات سوء التلقي التي ورطت كبارهم في التهمة وعرضتهم إلى القتل على نحو ما فعل بالحلاج و**السهروردي**.

وكان الهاجس المحوري للمقال كله هو مساءلة الأدب الذي أنتجه المتصوفة على ضوء نظرية التلقي وموضعته في سياقه الصحيح من الأدب العربي القديم وتلقيه خصوصا وأن الأدبين يلتقيان في مواضع كثيرة ليس أقلها الغزل والخمريات.

Résumé

L’article se consacre à étudier la littérature mystique qui a produit les grand maitres soufis de l’islam depuis le premier siècle de l’hégire, ainsi que les problèmes de réception que cette littérature avait engendré au sein de la réception générale de la littérature arabe classique, et par son nouveau lexique et par ses théories théologiques et mystiques.

J’ai essayé de suivre l’évolution des termes et des notions soufis et leur rôle primordiale dans la brouille de réception, et la fin tragique qu’a

connu quelque grand maitre, à l'instar de **haladj**e et **sahrawardi**, cette fin qui a poussé les autres à adopter la parabole et métaphore pour exprimer leur amour divin donnant, de ce fait, naissance à un nouveau jargon propre qui ,malgré qu'il soit propre à eux, il es resté arabe soit dans le style d'écriture, ou bien dans les images poétiques qu'il produit.

1. تمهيد

التراث الصوفي، من بين مختلف ميادين المعرفة والإبداع التي خلفها الأوائل، وحده ظل يثير أشد المواقف تضاربا واختلافا وتناقضا، كما أثارها قديما في حينه، وأثارها بعد عصره بأعصار، وما انفك يثيرها في وقتنا الحاضر، بتفاوت قليل، واختلاف يسير.

لا شيء تقريبا تغير في الأمر، باستثناء بعض المقاربات الأدبية التي اصطنعت مناهج النقد وأدوات اللسانيات واللغويات المعاصرة، طامحة إلى حل المشكل القديم، وحسم النزاع القائم مذ ذاك بأدوات العلم الحيادية، وأساليبه الصارمة. بيد أن الأمر لم يكن بذلك اليسر الذي صوره ذلك الطموح، ولا بذلك القرب الذي تصورته تلك الحماسة، لسبب بسيط لا يمكن إغفاله بحال من الأحوال، هو موقع التصوف من الفكر والعقيدة والفقه، وسواها من المعارف المحيطة بالدين الإسلامي إحاطة قريبة من الشمول والاحتياز العصي على الاختراق، تلك هي خصوصيته الأولى التي هيأته ليحتل موقعه الإشكالي من الدين والأدب جميعا.

أما الدين فقد انبرى الفقهاء، منذ الإرهاصات الصوفية الأولى، إلى تفنيد مقولات المتصوفة وأساليبهم، وسمتهم، واختياراتهم السلوكية المائزة لهم تمييزا عرفوا به خاصة من بين الطوائف والفرق، والجماعات التي اخترقت الفضاء الإسلامي اختراقا مبكرا بدأت بوادره مع الدولة العباسية، بموقعها من خريطة العالم الإسلامي، وموقع الثقافات والشعوب الوافدة إلى حضنها بمحمولاتها الفكرية والحضارية القديمة، فلم يستسغ الفقهاء بروز الحب وارتكازه في قلب الممارسة التعبدية، بالدرجة نفسها التي حبستهم عن استساغة الدعوى الجديدة القائلة بإمكان ألا يعبد العبد ربه طمعا في الثواب ولا خوفا من العقاب، ولكن حبا في كماله وتمظرات جماله التي ليس العبد وعبادته، والكون

والوجود، إلا محض فيض من فيوضاته المتقلبة بين الظهور والخفاء في استسرار لا نهاية له.

وليس يخلو الفكر الإسلامي، في كل عصر، ممن يشنع على المتصوفة، وينكر مذهبهم، وينسبهم إلى منكرات العقائد وضلالات المذاهب حينا، وإلى الإلحاد الصرف أحايين كثيرة، لا سيما في عصرنا هذا الذي أخذت فيه مظاهر التدين سبيلا لا يرخص للتأويل إلا قليلا، ولا يستسيغ التوسع إلا نادرا، ولا يبيح للعقل أن يأخذ بأسباب الاجتهاد التي كان يبيحها الأوائل إباحة، متغاضين عن توثبات العقول وأشواقها، وطموحاتها الوجودية التي هي من صميم كينونتها التي أودعها خالقها فيها، حتى إننا لننظر اليوم، على بعد ما بين العهدين، بدهشة ممزوجة بالغبطة لكثير من منتجات العقل الإسلامي في تلك المرحلة المبكرة نسبيا من عمر التاريخ الإسلامي، متسائلين فيما إذا لم يكن عصرهم، على تقدمه، أكثر تقدمية من عصرنا هذا الممعن في التشديد على كل اجتهاد صادم لرفاهية الاعتقاد الراسخة المريحة، لكأنما أريد للعقل الإسلامي، من بين العقول جميعا، أن يكف على التطور والتمدد واقتحام المجهول، وأن يصوم عن متع المغامرة والتجريب، وأن يكتفي بدلا عن ذلك بالمساحات الهندسية التي سطرها الفقهاء الأول تسطيرا مدهش التحديد، لا يخرج عنها ولا عن قالبها مهما آنس من نفسه فهما غير الفهم، أو استعدادا غير الاستعداد الفاشي بين الناس على تفاوت الهمم واختلاف الاستعدادات، هذا موقف الفقهاء قديما وحديثا، تسفيه كلي لتراث المتصوفة الضخم، وإقصاء سريع مريح لا لبث معه ولا عناء، فهذا محمد **الغزالي** الذي اتسع صدره لضروب الفلسفات الدخيلة مشرقا ومغربا، يصرح، بسرعة مثيرة للاستغراب، بأنه قلب طرفه هنيهة في شذرات من الفتوحات المكية – موسوعة ابن **عربي** الخالدة – ثم حسم الأمر، بناء على تلك القراءة السريعة في تلك الشذرات المقتطعة اقتطاعا من أسفار الفتوحات الضخمة بالقول: بأن الصواب أن تسمى الفتوحات الرومية.

هذا الإطلاق وحده يبين إلى أي مدى لم يكن مصرع **الحلاج** على يدي فقهاء عصره بشيء اختصت به تلك العصور القديمة وحدها، وأن صراع العقل المبدع مع

المحسوم من أفكار السلطات المعنوية في العالم الإسلامي هو شيء ركين في طبيعة الآليات الإيديولوجية المتحكمة في إنتاجه للفكر والمعرفة، شيء متجاوز للأزمان، متجدد على الدوام، لا ينقصه سوى السلطة الفعلية لتكرار مأساة **الحلاج** رسميا في مستقبل الدهر في أصقاع هذا العالم الإسلامي الرحيب في جغرافيته، الضيق ضيق الحسرة في منظومته الفكرية التي لم تبد في تاريخها أجبن مما أصبحت عليه.

وهكذا تتجدد محنة **الحلاج** كل عصر. بيد أن المصلوب ليس **الحلاج** ولكن المصلوب على الدوام، بأهون حجة، وبأقل سبب، هو تراث الصوفية الخلاق. ويتأكد كل مناسبة بأن **الحلاج** وتراث الصوفية الضخم واقع في قلب مأزق التلقي الذي ليس التكفير، والتسفيه المكرور كل عصر، سوى بعض نتائجه القريبة.

أما ما خلفوه من المنظوم والمنثور مما يصر المتأخرون على إلحاقه بالأدب، فلم ينسبه المتقدمون تلك النسبة، ولم يوصفوه توصيفا يلحقهم بأهل صناعة البيان والإنشاء وبديع الشعر، إلا ما كان من توظيف أهل البلاغة لشواهد من أشعار المتصوفة لانتقاد طرائقهم المعروفة في الصياغة التي تتداخل فيها الضمائر تداخلا يدفع بالكلام إلى عويص المعاضلة ومستقبح التنافر، ولم يخفف من ذلك طموح متأخري شعراء الصوفية في القرن الخامس والسادس كابن **الفارض** الذي كان يفخر بعارضته البلاغية وعبقريته الشعرية فخر عموم الشعراء، وعفيف الدين **التلمساني**، ومحي الدين **بن عربي**، في كثير من قصائدهما التي نزعا فيها منزع الشعراء في الجري على قوالب الشعر المعروفة التي تنسج على موروث لا يخلوا من استقرار وعراقة تمتد به إلى جاهلية العرب، وديوانهم الذي صرفوا إليه القلوب والعقول، فأحكموا قوانينه وأرسوا قوالبه، وخلفوا الطريق أمما لمن لحق بهم ونحا نحوهم.

بيد أن المتلقي في الفضاء الإسلامي العام، لم يكن يستقبل منظوم المتصوفة ومنثورهم منطلقا من أفق انتظار متحفز للاستهلاك وفق السنن الموروث لاستهلاك الأدب، ففي هذا المضمار لا يخلو النقد الأدبي العالم، مثلما لا تخلو الذائقة الشعبية، من تراكم تموضع في الذائقة وفي الاستقبال، بما جعل التلقي ممكنا، والتواصل يسيرا، مهما تحداه الغموض أحيانا، أو أقحمه الشعراء في معمعان البحث عن المعتاص من المعاني، يحلق

في أفقها أحيانا ويقصر، ويغوص عليها أحيانا أخرى فيقرب ويبعد، كما قد يحوم ولا يصل، ولكنه في أثناء ذلك كله لا يبعد من ممارسة التلقي وفق منظومة التداول المرساة منذ أحقاب، والتي تقطعت فجأة، أو في أقل تقدير لم تعد تمارس بالفعالية الأولى حينما فاجأ المتصوفة، مع أواخر القرن الثاني للهجرة، ذلك الأفق بما لم يألفه في سياقات الشعر من موضوعات، وبما لم يألفه في الشعر من مقولات واصطلاحات تدور في فلك واحد لا تعدوه، وتلتف التفافا لحوحا حول محور واحد هو بؤرة النشاط اللغوي لإبداع المتصوفة الذي تمثل خاصة في التعبير عن التجربة الروحية العميقة المسترسلة في رحلتها القاصد نحو الاتصال بالله في مطلقه الخلاب.

2. تحولات المضامين/ إكراهات الذات والموضوع.

لابد من الإشارة، ابتداء، إلى أن الفكر الصوفي يخترقه تياران معرفيان لا يلتقيان بالضرورة ولا بالقوة، بقدر ما يتقاطعان، ولا يجتمعان في آحاد الأعلام إلا في النادر، تيار سلوكي توارثه الناس وتداولوه بسهولة ويسر، وتيار نظري لم يكفوا عن الاختلاف فيه وحوله، بدون اقتصاد ولا هوادة. أما السلوكي فهو ما يقرأه الأتقياء ويتواعظون به، ويلتزمون به في حياتهم التزاما يتفاوتون فيه تفاوتهم في معاني الإيمان واليقين والاحتساب والصبر، وغيرها من المعاني التي لا تخرج، في مجملها، عن السنة لمطهرة المروية عن النبي صلى الله عليه وسلم، والتزمها الصحابة والتابعون وتابعوهم، ثم احتوتها كتب الرقائق التي ما زال الناس يقرأونها بغبطة وشغف، ويجتهدون في اتباع ما فيها دهرا بعد دهر، وعصرا بعد عصر، وهي المعاني التي تدور كتب ابن قيم **الجوزية** في فلكها، وكتب غيره من العلماء الذين رتبوا ذلك ترتيبا أسموه مقامات للسالكين أو منازل للسائرين، وهو تيار سلوكي لا يلزم الأتقياء سوى باتباع القيم الروحية العليا التي جاءت بها رسالة الإسلام، وبالزهد في الدنيا، واطراح الغرور، وإفشاء السلام والمحبة بين الناس، بالترغيب فيما عند الله، وبالترهيب من عذابه الذي توعد به الكافرين والفجار والمبطلين. وهذا الضرب من التصوف لم يتوقف الناس عن الاستماع إلى رقائقه، كما لم يكفوا عن ترديد معاني الناظمين فيه، وإنشادها، وتناقلها أمثلة تغري بالسير في سبل الهدى والتزام الجادة،

والصوم عن الآثام، ونشدان نعيم الآخرة الخالص العميم، لأنه تيار منسجم أشد ما يكون الانسجام مع الموروث من سيرة المصطفى (ص) وصحبه، وتابعيه من تلك الطائفة التي ما زالت تجسد المثل الأعلى في مخيال الأتقياء من المسلمين، وفي لاشعورهم الجمعي كلهم في مشارق الأرض ومغاربها.

هذا اللون من التصوف استمر على ما كان عليه، وحافظ على نقائه الأصلي، مستندا على المصادر الإسلامية التي أجمع المسلمون على صحتها، واتفقوا على تقديمها، وعلى رأسها القرآن، وصحاح السنة، وسيرة الخلفاء الراشدين والصحابة الكرام، لم يتسع لثقافة وافدة على ما اعتور العصور المتقدمة والمتأخرة من ثقافات وروافد شتى، وظل عصيا على الشغب، متمنعا، مكتفيا بذاته، محاطا بجلال خاص لا يزيده الزمان إلا قداسة رفعته فوق الخلاف الذي الذي أصاب المعارف الإسلامية الأخرى وأحاط بها، لا سيما تيار التصوف النظري الذي حفل بمقولات لم يكن التلقي الفقهي خصوصا، والتلقي المعرفي العام، قابلا لتداوله تداول نظيره السلوكي الصافي.

وعليه أصبح التصوف النظري موئل الخلاف، ومحل الجدل والنكير والشغب، قديما وحديثا، تجلت فيه هوة القطيعة التداولية التي ألبست الفكر الصوفي لبوس الإلحاد الصرف، وألبست أدبه تهمة الاستغلاق على الأفهام بغموضه، والتواء أساليبه، وغرابة مصطلحاته التي تجعل من تعاطيه، من قبل غير البصير بلغة الصوفية واصطلاحاتهم، عناء متصلا، لا يفضي مبهم منه إلا إلى ما هو أكثر إبهاما وعسرا وانغلاقا، مما حدا بالناقدين، والمصنفين في لأدب العربي وأهل البلاغة إلى اطراحه من ديوان الشعر المستهلك باعتباره شعرا وأدبا وفنا وصناعة، فانطوى على نفسه في مصنفات الصوفية، وهمش إلا ما يتلى منه في حلق المتصوفة وأهل الخصوص المنتسبين إلى ذلك المسلك من المعرفة والنظر والقيل، المعروفين بأهل الإشارة تمييزا لهم عن أهل العبارة.

وقد كانت مقولة الحب الإلهي مبتدأ تلك النقلة الفاصلة في تاريخ التدين، مهدت لمقولات أخر، واستدرجت القائلين به إلى مقولات نابعة منه، وتابعة له، ومتصلة به اتصال المسبب بالسبب، وهي مقولة تقع في قلب التصوف النظري الذي لم يعدم

دارسين كثر يلحقونه بمبتدأ التصوف، الذي ابتدأ زهدا خالصا، ساذجا، وبسيطا، لا تعقيد فلسفي أو نظري فيه، وبتاريخه الذي تطور تطورا ذاتيا من خلال الممكنات المركوزة فيه، ومن خلال تجارب أربابه الذين أصبغوا عليه من ذواتهم وهممهم وقرائحهم ما انتهى به إلى ما هو عليه الآن، تراثا فردا لا تأتي على الإحاطة به جهود العصبة من الأفذاذ.

لقد كان الزهد، على بساطته التي عرف بها في صدر الإسلام، نواة أساسية مهدت للتصوف، وأطلقت في النفوس نشاطا روحيا، ويقظة وجدانية استثنائية أشبهت الموجة الفكرية العارمة، وقد اختلفت عن التصوف في الرؤية إلى العالم وإلى الحياة، وحينما " يشعر الزاهد شعورا وجوديا بالغربة عن هذا الكون فإن المتصوف يعي تضاده مع القوى الاجتماعية السائدة. "[1]، والزهد كما يقول آسين **بلاثيوس**: " هو علم عملي وفن للعبادة، ومنهج للحياة، وأداة تؤهل للتصوف. "[2].

وفي العموم فإن جمهرة من الباحثين قد ظلت، – على خلاف بعض الدراسات التي جهدت في إخراج التصوف من حيز الفضاء الفكري الإسلامي إلى فضاءات أخرى قريبة الوشيجة بالغنوصية و الأفلوطينية الجديدة والبوذية وسواهما من ديانات الشرق والغرب — تصر على ربط التصوف ومقولاته الأشد غلوا بالبيئة الإسلامية الصرف، ويربطون تفاصيله الدقيقة بالتطور الطبيعي عن الزهد الذي عم البلاد الإسلامية في العصر الأموي. يؤكد شوقي **ضيف** بهذا الصدد بأن " كل من يدرس هذه الموجة من الزهد، ويتعقبها في الأقاليم الإسلامية أثناء عصر بني أمية، يستطيع أن يلاحظ في وضوح أن أهم إقليم انتشرت فيه هذه الموجة هو إقليم العراق. "[3].

ولم يأفل الشعر الزهدي بأفول الدولة الأموية، بل أينع وازدهر في العصر العباسي الذي شهد نبوغ أكبر شعراء الزهديات على الإطلاق، أبي **العتاهية** الذي ارتاد، بهذا اللون من الأداء، آفاقا استعصت على كبار المتصوفة الذين جاءوا بعده، على الرغم من كونه لم ينطلق في زهدياته من قاعدة سلوكية صوفية، أو روحانية عالية، بقدر ما صدر عن نظرة فلسفية خاصة إلى الوجود والعدم، ولكنه مع ذلك كان السابق الذي شد هذا الوتر الجديد في قيثارة الشعر العربي وعزف به ألحانا روحانية عالية.

والفرق شاسع بين الزهد الفلسفي المتشائم من الحياة والأحياء، والزهد الصوفي الذي هو القاعدة الأساس في معاريج الترقي الروحي نحو الكمال، وفي مغامرة البحث اللحوح عن الاتصال بالمطلق، يقول **السهروردي** في كتابه (عوارف المعارف) مبينا أركان الترقي في مدارج الكمال: " وإني بمبلغ علمي وقدر وسعي وجهدي، اعتبرت المقامات والأحوال وثمرتها، فرأيتها يجمعها ثلاثة أشياء بعد صحة الإيمان(. . .)ومن تحقق بحقائق هذه الأربع يلج ملكوت السماوات، ويكاشف بالقدر والآيات، ويصير له ذوق وفهم لآيات الله المنزلات، ويحظى بجميع الأحوال والمقامات، فكلها من هذه الأربع ظهرت، وبها تهيأت وتأكدت، فأخذ الثلاث بعد الإيمان التوبة النصوح، والثاني الزهد في الدنيا، والثالث تحقيق مقام العبودية دوام العمل لله تعالى ظاهرا وباطنا من الأعمال القلبية والقالبية من غير فتور وقصور. "[4]. بيد أن الأمر لا يخلو، فقد بين ابن **سعد** في طبقاته الكبرى بأن" الصوفي بربه والزاهد بنفسه. "[5]، إشارة إلى دوام استلهام الصوفي العناية العليا لتتداركه بالمعونة، ولتسدد خطاه في سفره القاصد نحو الأقدس من المقاصد، على خلاف الزاهد الذي انشغل بالأكوان على خلاف المكون، مهما بدت إرادته خالصة في الإعراض عنها، على رأي أرباب الهمم من كبار المتصوفة.

وقد كان الصحابة الكرام، والتابعون لهم بإحسان، مضرب المثل في الزهد والعكوف على العبادة، ولكن أحدا لم يطلق عليهم اسم المتصوفة ولا الزهاد، بالنظر لاختلاف المقاصد بين أولئك المتقدمين وهؤلاء المتأخرين، ولكن ذلك الإطلاق يجري على" أبي حمزة البغدادي والسري السقطي وأبي القاسم الجنيد بن محمد والحارث بن أسد المحاسبي وغيرهم من رجال القرن الثالث فما بعده. "[6]. فبعدما كان أقصى مراد المتقدمين السلامة في العاجلة والفوز في الآخرة، أصبح المتأخرون يرتاضون بالزهد والعبادة والذكر تهيئة لقلوبهم وأرواحهم لاستقبال الفيوض الإلهية، وعلى هذا الأساس من الفرق في المقاصد تمت القفزة الهائلة بالزهد إلى التصوف مضمونا، أما شكلا فقد فقد اتخذوا رسما مميزا لهم، وزيا خاصا، وسمتا يوحدهم، ويخصصهم من بين غيرهم من الجماعات والفرق، فسموا صوفية لما" فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح

الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة. "[7]كما قال ابن **خلدون**.

وعليه تحددت ملامح الزهد وتخصصت، وأخذت أقوال الزهاد تدق وتعمق، وتجنح إلى ارتياد أعماق النفس واقتفاء آثار المواجيد، منتهية انتهاء طبيعيا إلى مقولة الحب الإلهي المركزية في الفكر الصوفي، وقد" مهد التوكل والرضا في القرن الثاني تمهيدا طبيعيا لظهور الحب الإلهي في القرن الثالث، فإن المبالغة في التوكل والرضا استتبعت الحب، وهو تطور طبيعي سار فيه التصوف الإسلامي بين القرنين القاني والثالث. "[8] على حد قول عبد الحكيم **حسان**.

وباستقرار مقولة الحب الإلهي في بنية الفكر الصوفي العميقة، أخذت الهوة بين المتصوفة وأهل الشريعة/الفقهاء، تأخذ منحى إشكاليا لا يزال قائما إلى يومنا هذا، فقد فتح الحب الإلهي مجاله التعبيري والوجداني واسعا لإنتاج مقولات أخر صادمة لمفاهيم الشريعة المستقرة، مثل الفناء في المحبوب، والاتحاد، والمشاهدة، والبقاء. وقد ذهب زكي **مبارك** في بحثه الضخم حول التصوف الإسلامي إلى أن" أهل الحقيقة تكلموا جميعا في الحب، لأن هذه الحال هي الفيصل بينهم وبين أهل الشريعة الذين يعبدون الله طمعا في الثواب وخوفا من العقاب ولا يستقيم حال المتصوف إلا إن خلص من دنياه وأخراه، فلا يكون له مأرب غير لقاء الحبيب. "[9].

بدأ القرن الثالث، إذن، بمذهب الحب الإلهي، وانتهى بالاتحاد ووحدة الأديان على يد **الحلاج** من متصوفة القرن الثالث الذي ألبس الفكر الصوفي، الموروث عن سابقيه من متصوفة القرن الثاني، لبوسا فلسفيا **ممعنا** في التجريد والاستفزاز لليقينيات الشرعية من جهة، وفي الاعتياص على مسلمات التلقي الأدبي من جهة أخرى، فقد خلف تراثا أدبيا وفكريا لا يكاد يلتقي مع سابقيه إلى موضوعة الحب الإلهي في أي منحى، فقد كان ذو النون **المصري** أول المتصوفة المحسوبين على التيار النظري، وأول من جرت على لسانه عبارات الحب والهيمان، وكلمات الشوق والوجد والمحبة والغرام، الأمر الذي يجعلنا نقول، كما يؤكد ذلك الدكتور علي صافي **حسين**، بأن" ذا النون المصري كان

أول من أنشد شعر الحب والغزل الإلهي، وإنه أول من وردت في شعره مصطلحات الصوفية، كما أنه أول من تحدث في الأحوال والمقامات. "[10]. بيد أن شعره، وعباراته الواردة في هذه المعاني، لا تغرب إغراب عبارات الحلاج، ولا تستغلق استغلاقها، ولا تقحم التلقي في مأزقية العجز المطلق، بل جرت مجرى الغزل العذري الذي ملأ أصحابه أصقاع البلاد العربية بقصائدهم وحنينهم وأشواقهم التي ما زالت تتلى، من ذلك أبياته التي أوردها أبو نعيم **الأصفهاني** في موسوعته حلية الأولياء:

حبك قد أرقنـي وزاد قلبي سقمـا
كتمته في القلب والـ أحشاء حتى انكتمـا
لا تهتك السر الـذي ألبستني تكرمـا
ضيعت نفسي سيـدي فردها مسلمـا[11]

لقد اصطبغ القرن الثالث بصبغة الحب الإلهي، موضوعة التصوف المركزية التي شغلت الأقلام والأذهان، وتناشدها الصوفية، وتواجدوا عليها حتى تلفت نفوس أكابرهم وهي تروم المستحيل على ما تروي كتبهم[12]، وحتى أن صوفيا كالحارث **المحاسبي** (ت243 هـ) كرس رسالة للحب الإلهي وحده من بين موضوعات الصوفية الأخرى ليبين كيف "يتم الاتحاد بين المحب والمحبوب اتحادا يتم خلاله كشف كثير من أسرار الوجود. "[13]. من أجل ذلك نعى المتصوفة على أولئك الذين يطلبون على عبادتهم ثوابا، الذين عرضت بهم رابعة **العدوية** بقولها:

كلهم يعبدونك من خوف نارويرون النجاة حظاً جزيـلا
أو بأن يسكنوا الجنان فيحظوا بقصور ويشربوا سلسبيـلا
ليس لي في الجنان والنار حظٌأنا لاأبتغي بحبي بديـلا
قد تخللت مسلك الروح منيولذا سُمي الخليلُ خليـلا

أما **الحلاج**، فعلى عادته في الإغراب والإتيان بكل صادم لمألوفات الحس والعقل، فقد صرح بأن جل ما يبغيه بحبه وإرادته هو ملذوذ العذاب الذي لم يذق منه فصار غاية أمانيه، قال:

أريدك لا أريدك للثواب ولكني أريدك للعقــاب
فكل مآربي قد نلت منها سوى ملذوذ وجدي بالعذاب[14]

ليس غريبا أن تتواطأ أشعار المتصوفة مع أشعار الغزلين العرب، فالحب مضماره الشعر، ولم يمارس الغزلون في التراث غزلهم نثرا، بل صرفوا هذا الأخير لمواطن الرهبة والرغبة والجلال والحماسة، كما صرفوا الشعر لما ظرف وخف والتصق بالغنائية العاطفية أكثر من التصاقه ببرودة العقل وصرامته الهادئة، وعلى هذا الأساس وصف المتصوفة حبهم الإلهي وهيامهم بالذات الإلهية عبر التقليد العربي العريق، ولكنهم وهم يفعلون ذلك، أنزلوا الله في خطابهم منزلة حسية، وجعلوه يُحَب ويحب[15]، وأفضوا إليه بمكنوناتهم كما يفضي العاشق الولهان إلى معشوقه، وتطلعوا إلى كل لمحة من جماله، وإلى مواعيد وصاله، يمرغون الوجوه عند أعتابه، ويعشقونه، ويتلفون في عشقه المهج، ويتلذذون بإقباله وإدباره، ونعيمه وعذابه على نحو ما بين **الحلاج** في بيتيه السالفين.

من أجل ذلك يلقى القارئ غير البصير بأساليب المتصوفة و مصطلحاتهم كثيرا من العنت ليميز أشعارهم في الحب الإلهي عن أشعار الغزلين من شعراء العرب البارزين، ولم يكن للمتصوفة بد وهم يتغزلون بالمطلق، أن يردوا موارد الأحنف بن **قيس**، ومجنون **ليلى**، وجميل بن **معمر**، مهما صرفوا العيون والخدود والثغور، عن معانيها الحسية الصرف، إلى مجالي القدرة في الموجودات. وربما ألجأتهم الحاجة، على ما يرى **نيكلسون**، إلى هذه الأساليب لأنهم لم يجدوا "لشرح أفكارهم وسيلة أقرب إلى صور وشواهد منتزعة من عالم الحس. "[16]، فأصبحت وجنات الحبيبة الموردة، بلغة الرمز والتلويح "تمثل ذات الله منكشفة في صفاته، وغدائرها الليلية تصور (الواحد) محجوبا بـ (الكثرة) وإن قال: (أدر الكأس علها أن تحل إسارك) فإنما يريد أن يقول: امح نفسك الترابية في السكر بالتأمل الإلهي. "[17].

أهاب المتصوفة بالرمز الذي أطلق العنان لمواهبهم الشعرية، فخاضوا به كل مهمه، وهجموا على كل عويصة، وارتادوا به دقائق المعاني التي عجزت عنها لغة الحياد التي وقفت ببعض المتصوفة عند المبذول من المعاني الموافقة لظاهر الشريعة وباطنها، دفعا

لسوء التأويل تارة، وإشفاقا من سوء التلقي الذي أودى بالحلاج و**السهروردي** معا تارة أخرى.

كان من الطبيعي أن يفضي الحب الإلهي بأصحابه إلى المتاهات المتربصة بكل حب عظيم، فالفناء في المحبوب والاتحاد به، والسكر بحبه، والصحو على وصله، والبقاء به، والإرادة والمريد والمراد، كلها ولائد للسبب الأول، لا يتسع الحال، كما لا تتسع اللغة لتجوس أثناءه دون طبيعة الرمز الخلاقة. قال أبو حيان **التوحيدي** في إشاراته الإلهية: " كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة. "[18]، كما قال محمد بن عبد الجبار **النفري** في المعنى نفسه: " لقد ضاق اللفظ واتسع المعنى. "[19]، إشارة منهما إلى عمق التجربة الروحية التي يعبر عنها الشعراء من المتصوفة، وإلى دقة المعاني والرؤى التي يحاولون القبض على بعض التماعاتها المستعصية، متوسلين إلى ذلك جميع ممكنات الرمز والإشارة والمجاز، وغيرها من الأساليب التي تتسع للرؤيا والتأويل.

يؤكد **نيكلسون** بأن رمزية الخمر والغزل لم" تبد في غير التصوف بمثل هذا الغنى وعلى نحو ذلك من الصدق. "[20]. حيث روى أبو نعيم **الإصفهاني** في (الحلية) أن يحي بن **معاذ** كتب إلى أبي يزيد **البسطامي**: " سكرت من كثرة ما شربت من كأس المحبة، وكتب إليه أبو يزيد: غيرك شرب بحار السماوات والأرض وما روي بعد، لسانه خارج على صدره وهو يصيح: العطش، وأنشد في ذلك:

عجبت لمن يقول ذكرت ربي وهل أنسى فأذكر ما نسيت

شربت الحب كأسا بعد كأس فما نفد الشراب وما رويت. "[21].

لقد وفر الرمز، والغزل، والحب الإلهي، للمتصوفة، استرتيجية تواصلية لا تهدف إلى الكشف بقدر ما تهدف إلى الحجب، تبدو كأنها "دعوة من المتصوفة لممارسة الاختلاف الذي أساسه العشق. "[22]، والعشق في نهاية المطاف متعة ولذة وتحرر. ولا غرو، فقد أصبح الحب الإلهي، مع متصوفة القرن الثالث ومن بعدهم، فلسفة " معقدة تفسر نشأة الوجود تفسيرا فلسفيا، بحيث غدا الحب لباب الوجود كما غدا لباب التصوف. "[23]، أما **الحلاج** فقد ارتقى بالحب إلى مقام الألوهية الأقدس، جاعلا منه مبتدأ الوجود،

وعلة الخلق، ومحرك الإيجاد في لحظة الخلق الأولى. قال: " إن جوهر الذات الإلهية هو الحب، فإن (الحق) أحب ذاته قبل الخلق، في وحدته المطلقة، وبالحب تجلى لنفسه في نفسه، فلما أحب أن يرى ذلك الحب بعيدا عن الغيرية والثنوية في صورة مظاهرة، أخرج من العدم صورة من ذاته لها جميع صفاته وأسمائه، فكانت هذه الصورة الإلهية آدم الذي تجلى الحق فيه وبه. "[24].

بناء على هذا التصور المفرط لعلاقة الحب المتجاوزة لكافة الوسائط التي يقيمها المتصوف بينه وبين الله، أقتحم **الحلاج** وطائفة من المتصوفة النظريين مناطق ملغمة من الفكر الإسلامي، وهجموا على مواطن الصمدية، والتجريد، والتنزيه، بانفجارية عاطفية تزعج أكثر مما تمتع، وتقلق أكثر مما تريح، لأن المتلقي لشعر، كنهه ولحمته إحلال الله في قلب المعادلة الجامعة للأنا والله والعالم في لحمة واحدة، لم يكن يتوفر، في الغالب، على خلفية معرفية قادرة على جعله يستسيغ بله تذوق جرأة **الحلاج** وهو يزج به في موقع مأزقي لا يبعد كثيرا عن الإلحاد في ذات الله حين يقول:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنـــا بدنـــا
نحن مذ كنا على عهد الهوى تضرب الأمثال للناس بنـــا
فإذا أبـــــصرتني أبصرتـــــه وإذا أبصرتـــه أبصرتنـــــا
روحه روحي وروحي روحه من رأى روحين حللنا بدنا[25]

غير أن الشيخ الأكبر، محي الدين بن **عربي**، رائد المتصوفة النظريين في كل العصور، استطاع أن يلتف على الوضعيات المأزقية في التداول التي وضعته فيها غزلياته ومقولاته التنظيرية، بأن تصدى، بنفسه، إلى شرح مشكلات أشعاره وآرائه، متقمصا دور المتلقي الفعال الذي يسهم في إضاءة مغمض النصوص ومستغلق معانيها، منافحا، في الوقت نفسه، عن شرعية المحمولات المضمونية الصادمة للمستقرات العقدية المستأنفة للتصوف السني خلال القرن الخامس الهجري، فقام بوضع شرح لديوانه (ذخائر الأعلاق) سماه (ترجمان الأشواق) بين فيه دواعي نظمه أشعار الغزل والتشبيب، وتلويحات أساليبه على المعاني الإلهية العالية دفعا للنكير الذي أبداه عليه أهل الشريعة

حين نسبوه إلى الصبوة، وجعلوا رموزه محض تستر وسعي لحفظ السمت وشهرة الصلاح دون ما عداها من المعاني الصوفية.

قال: " وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدرا الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكير، سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء بمدينة حلب ينكرون هذا من الأسرار الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوبا إلى الصلاح والدين، فشرعت في شرح ذلك وقرأ علي بعضه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكر الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى ورجع عن الإنكار على الفقراء، وما ياتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية، فاستخرت الله تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمت بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية، وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف. "[26].

لقد اضطر ابن **عربي** بفعل الأقاويل المشنعة، وإنكار الفقهاء، على ما بينه المقبوس السالف، إلى أن يتولى مهمة الدفاع عن المتصوفة من حيث يدافع عن نفسه، فأذاع بفعله ما يشبه البيان التأسيسي للأدب الصوفي ولأشعار الحب الإلهي تحديدا، كما سوف يفعل في مواطن أخرى من بيانه، بخصوص الآليات التعبيرية الأخرى التي يصطنعها المتصوفة في البوح بمواجيدهم وأشواقهم، وتنزلات المعاني التي تعتريهم في ذروة معاناتهم العاطفية في تعشق الذات الإلهية، وقد استطاع، ببيانه ذلك، أن ينجز فعلين متباعدين في القصد والنية، أولهما محاولة ردم الهوة الفاصلة بين المتلقي العادي ونصوص الأدب الصوفي التي أخذت تتحدد وتمتاز وتتخصص، وثانيهما إحداث الإقناع تفسيرا، بعدما عجز عنه إنشاء، بمعنى آخر، أن الرجل تمكن من توصيل الرسالة بفعالية اللغة المحمولة، وعجز عن ذلك، أو أعجزته أفضية الفضاء الفكري عن الفعل نفسه عند توظيف اللغة الموضوعة، الأمر الذي صيره متلقيا شارحا أنجح منه مبدعا منشئا.

03. التجربة الصوفية في الأدب/ السياق والنسق.

الأدب الصوفي، قبل كل اعتبار، ثمرة تجربة روحية، ومعاناة وجدانية لا تشترك مع غيرها من التجارب الفنية إلا على صعيد الإلهام الذي يبقى، في التجربة الصوفية، محكوما بشروط الرياضة المعنتة القاسية التي تزج بالمريد، منذ بالبداية، في أفق روحي يلغي الواقع ويقصيه، ويصوم عنه وعن مقتضياته، إلا في القليل الذي يقوم بشرط البلغة، والحفاظ عن النفس في أدنى شروط الاستمرارية، لأن الواقع، في المفهوم الصوفي، لا يمت بأية صلة إلى الإيحاءات السوسيوثقافية والفنية الأدبية التي التصقت بظلال الكلمة مع مد الواقعية الناهضة على أنقاض الرومانسية الأوروبية في القرن التاسع عشر.

وإذا كان النبوغ في كثير من الفنون، ولاسيما في الشعر، لا يستجلب ولا يحدث ولا يصطنع بقدر ما تأتي به الطبيعة هبة لا فضل فيها لصاحبها، إلا بقدر ما للنحلة من فضل في صناعة العسل، وللزهرة في نث الشذى الزكي العطر، فإن التجربة الصوفية، في شقيها: السلوكي والإبداعي، ما انفكت، منذ بداياتها الأولى، تستجلب بضرب من الجلب، وتستدرج بنوع من المراودة، و وبلون الاستدراج القائم على الصبر على مرارة الغصص، وأشواك المدارج وغربة المنازل، وقديما قال أحد هؤلاء القوم: " طريقنا هذا لا يصلح إلا لقوم كنست بأرواحهم المزابل. "، إشارة إلى ما يكفلون به أنفسهم من ضروب الرياضات الشاقة الرامية إلى تطهير محل الله منهم، ومن البشر جميعا، من مذموم الأخلاق والعادات والمساوئ، إعدادا له لاستقبال الفيوضات الإلهية، والنفحات الربانية مكاشفة لهم بالآيات والعجائب، وما لا يستقصى من مباهج البشائر وغرائب الأسرار والمعارف، قال أبو حامد **الغزالي** في إحيائه: " إن الأحوال والمكاشفات حاضرة معك في قلبك، وإنما أنت مشغول عنها بعلائقك وشهواتك، فصار ذلك حجابا بينك وبينها، فلا تحتاج إلا إلى أن تنكسر الشهوة، ويرفع الحجاب، فتشرق أنوار المعارف من باطن القلب. "[27].

يلخص المقبوس السالف لوحده، على قصره الذي لا يوحي بنظرة استثنائية إلى قضايا التصوف، لباب التجربة الصوفية ومدار أشواق الصوفية، ومحور مجاهداتهم المضنية التي صنف فيها شيوخهم مراحلها مقامات، وثمراتها أحوالا، ولم يزل أرباب الهمم من مريديهم، منذ البدايات التي تحددت فيها ملامح الفكر الصوفي وتقاطيعه، يتطلعون بشوق يمزق الأكباد إلى اختراق حجب الحس، والنفاذ إلى اللوح المحفوظ حيث تغترف المعارف اغترافا، وحيث لا حس ولا خبر، ولا شيء سوى الحق في مطلقه، وحيث النور وسبحات وجهه الذي أشرقت له ظلمات الوجود، وحيث العرفان والجوهر الفرد. بيد أن دون ذلك عقبات العلائق والشهوات التي تثقل الكاهل عن الغوص إلى الأعماق، لأن رحلة الصوفي، في نهاية المطاف، هي رحلة منه إليه، رحلة من كثافة الحس إلى نورانية الروح، من حجب الشهوات إلى رحابة النسك والطهر والقداسة، ومن رق العلائق والأغيار، إلى الحرية المنزهة عن الوقوف مع كل موقف ومقام ومسلك على نحو ما قال قائلهم:

وكل مقام لا تقم به إنه حجاب فغذ السير واستنجد العونا

من أجل ذلك يمسي كل تعلق، بأي ضرب من ضروب الحياة، نفيا لعقد الحرية المطلق الذي ينبغي أن يلزم المريد به نفسه في رحلته تلك، حتى إننا لنجد في كتب المتصوفة، التي أبانوا فيها عن شروط الإرادة، صنوفا من التصورات المستقصية لمعاني الحرية، تكاد تنتهي إلى ضرب من الشطط الذي لا تطيقه إلا آحاد النفوس في الدهور المتطاولة، وقد وجدناهم يدرجون العكوف على العلم وحده حجابا، والعبادة نفسها حجابا، والزواج، والعمل والتجارة ومختلف نشاطات البشر في العمران حجبا لا مناص من الفكاك منها لمن صحت إرادته في طريق القوم. وازدحمت كتب المناقب والرقائق، والطبقات المنصرفة لتوصيف أحوالهم وأفعالهم، بالسرود التي يمكن تصنيفها بسهولة ضمن العجائبي، والخوارقي، أو القصص الفانتاستيكي، لا سيما تلك النصوص المستقصية لسياحات المتجردين من كبار القوم، وما يعرض لهم في أسفارهم من ضروب الخوارق امتحانا لنواياهم في التوكل التي يعقدون عليها أدق معاني الحرية، والتنزه عن

الأغيار، والبراءة من ملاحظة الأكوان، والوقوف مع المكون وحده بلا علاقة، على ما تحدد مفاهيمهم واصطلاحاتهم، فدعوا إلى استكمال شروط الإيقان بترك الاختيار جملة، على نحو ما يبيين **السهروردي**: " وقد يسمى ترك الاختيار والوقوف مع الله فناءا يعنون به فناء الإرادة، وهذا الفناء هو الفناء الظاهر، فأما الفناء الباطن وهو محو آثار الوجود عند لمعان نور الشهود يكون في تجلي الذات وهو أكمل أقسام اليقين في الدنيا. "[28].

لقد راكم المتصوفة تراثا قصصيا مدهشا في هذا الباب من الأدب الصوفي بالتحديد، حيث انصرفوا إلى خلق لون من التوازن في مأزقية التلقي التي أحدثتها أشعار المتصوفة النظريين، إذ لا يكف المتلقون، مهما تفاوتت درجة استقبالهم، من تذوق النص الخوارقي، لا سيما في المجتمع الإسلامي الذي لم يحسم موقفه نهائيا من كرامة الأولياء وخوارق العادات، على الرغم من إنكار الفقهاء وأهل الشريعة الذي يظل، على الرغم من كل شيء، قليل التأثير في الوسط الاجتماعي العام الذي يبقى، بحكم جماهيريته، خاضعا لشروط الشعبوي المعروفة بولعها الأصيل بكل ما يثير فيها لذيذ الحلم المتحرر من تحديدات العقل للوهم والخرافة، وعلى هذا الأساس انصرف الأمر برمته إلى استدراج المتلقي إلى خيز التداول الصوفي الذي أخطأه **الحلاج** في القرن الثالث.

ما نريد التأكيد عليه في هذا السياق هو أن التصوف موقف من الحياة، وفلسفة، وأسلوب، استتبع بحكم خصوصية مسلكه خصوصية لازمة له، وقائمة به، في مختلف تمظهراته السردية والشعرية، لأن التصوف، على حد تعبير حسن **حنفي**، ليس" مجرد قواعد باردة يطبقها الصوفي في موضوعه دون أن يلزم حياته بها. "[29]. وعليه، فقد كيف ذلك الموقف المخصوص من العالم مخيال أصحابه ومكوناتهم الشعورية واللاشعورية العميقة، وحتى بناهم العقلية التي جعلتهم طوال تاريخهم عرضة لمختلف الاتهامات التي أدناها الجنون المحض الذي إليه يرجع غلوهم في مقولاتهم التي لا يكاد يحيط بها العقل الذي لم يجس جوس عقولهم في عوالم الروح، وألوان المطلق، وفنون الاستبطان التي انتهت ببعضهم إلى إحصاء الأنفاس والخطرات، ولا غرو، مادام مدار الأمر هو السعي

الشاق القاصد نحو الاتحاد بالمحل الأعلى، موطن الروح الأول، بما يجعل الحياة برمتها محض اغتراب خصيصته محض الألم.

وهكذا أحل المتصوفة الماهية قبل المادة، والشعور قبل الحس، والسماء في مطلقها قبل الأرض في كثافتها، بما يجعل الرحلة، في نهاية المطاف، رحلة محمولة على أكف الشوق إلى المحل الأعلى، وفي هذا المعنى نظم **ابن سينا** قصيدته الشهيرة في الروح التي مطلعها:

نزلت إليك من المحل الّأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

إشارة إلى الروح التي مصدرها المحل الأعلى، والتي غمضت، ودقت على البصائر حتى لا تكاد تبين عن حقيقتها. من أجل ذلك ليس يفيد المجتهد السائر المشتاق أن يلتبس بالحياة وأشيائها إلا بالقدر الذي تقتضيه الضرورة، قصاراه أن يتخفف أشد ما يكون التخفف، وديدنه التشبث بقيم الحرية المطلقة التي بدت عندهم مقدسة هادفة، وشرطا في الرحلة، وأساسا لا غنى للقاصدين عنه، على النحو فصله أبو العباس ابن **العريف**، صوفي الأندلس الكبير وشيخ ابن **عربي**، عندما كتب إلى أحد إخوانه ناصحا: " احرص على الحرية إلا من رق المستحق بحقائق الربوبية، ولا تعرض نفسك لمكلة الأشياء وغلبتها عليك، واعلم بأنك لا تقدر على السلامة من ذلك إلا بحول الله وقوته، وملازمة لطفه ونعمته، ومطالبة نفسك بحجته، وذلك ملك دائم مخصوص به أهل حقائق الإيمان، فإن العبد إذا اتصلت حقيقته بسكينة إيمان، أمده الله في نفسه الأمن من الدنيا والجنة في العقبى، فاستعن بالله استعانة من لا يصلح لشيء، ولا يصلحه غير الله شيء. "[30].

لخص ابن **العريف** في نصيحته مجمل الأسس التي يقوم عليها مفهوم الحرية الذي جعله المتصوفة محور تجربتهم الروحية، و جوهر موقفهم من العالم، ورؤيتهم إلى الحياة، وأعاد صياغة التعريف الشامل الذي وضعه متصوفة المشرق في القرن الثالث بقليل من التفصيل، ونعني به تعريفهم للتصوف بكونه: " الأخذ بالحقائق واليأس مما في أيدي الخلائق. "، محددين ابتداء قواعد الطريق ومقومات التجربة، وقالبين في الوقت نفسه ميزان القيم التي ستحكم الرحلة في توجهها من الخارج إلى الداخل، من الأسفل إلى

الأعلى، من الحس إلى الشعور، ومترقبين في آفاق أنفسهم، دون سواها من العالم، إشراق كوكب اليمن والعرفان ومعالم الوصول.

الواقع إن التراث الصوفي برمته، سواء في جانبه المعرفي أو في جانبه الأدبي، لا يكاد يخرج عن مدار الرحلة وشروطها، وغوائل الطريق، وبشائر الوصول، حتى تلك التي انصرفت للمنافحة عن التصوف والرد على الخصوم والمنكرين من الفقهاء، وأصحاب الشريعة الذين أطلقوا عليهم تارة اسم علماء الدنيا، وتارة توصيف علماء الظاهر، محتجين في توصيفهم بالعجز عن إقامة حجة الحرية من الأشياء بالدرجة الأولى، من ذلك هذه المحاججة التي يوردها **السهروردي** لبيان فضل علوم الصوفية على علوم سواهم من منظور الموقف من الحياة دون سواه من الاعتبارات، قال: " وينبئك عن شرف علم الصوفية وزهاد العلماء أن العلوم كلها لا يتعذر تحصيلها مع محبة الدنيا والإخلال بحقائق التقوى، وربما كان محبة الدنيا عونا على اكتسابها، لأن الاشتغال بها شاق على النفوس، فجبلت النفوس على محبة الجاه والرفعة، حتى إذا استشعرت حصول ذلك بحصول العلم أجابت إلى تحمل الكلف وسهر الليل والصبر على الغربة والأسفار وتعذر الملاذ والشهوات، وعلوم هؤلاء القوم لا تحصل مع محبة الدنيا، ولا تنكشف إلا بمجانبة الهوى، ولا تدرس إلا في مدرسة التقوى، قال الله تعالى (واتقوا الله ويعلمكم الله). "[31].

يعلق **السهروردي** شروط الخوض في التجربة الصوفية على تحقيق الحرية في أسمى معانيها، قبل الاستعداد لتقبل العرفان ممثلا في الفيوضات الإلهية التي وعد بها الله عباده المتقين بحسب تأويله للآية الكريمة المتضمنة في المقبوس، ولا يخلو الأمر على كل حال من رياضات ومجاهدات وتمثلات متقايسة مع مجازات التحلية والتخلية، وغيرها من الممارسات الروحية التي تظل قبل كل اعتبار زاد المسافر، وشغله، وهمه، ودأبه، وديدنه، حتى يصل إلى مرتبة العرفان التي وصف أطوارها **الجنيد** توصيفا بليغا بقوله في وصف العارف: " عبد ذاهب عن نفسه متصل بذكر ربه قائم بأداء حقه ناظر إليه بقلبه، أخرقت قلبه أنوار هدايته وصفا شرابه من كأس وده، تجلى له الجبار عن أستار

غيبه، فإن تكلم فبالله وإن سكت فمن الله وإن تحرك فإذن الله، وإن سكن فمع الله، فهو بالله ولله ومع الله ومن الله وإلى الله. "[32].

وضع **الجنيد** بين أيدينا ملامح الهوية الروحية التي تصيرها التجربة الصوفية الناضجة، خصوصا عند أربابها الذين أغنوا التراث الروحي في الفكر الإسلامي من حيث أغنوا الأدب العربي بتراث، على الرغم من الهامش الذي دفع إليه من الثقافة الرسمية، ظل يمارس أشكالا مختلفة من الإغراء والتحدي على مر العصور، شأنه شأن الآداب العالمية العظيمة التي لم تستنفذ مخزونها الجمالي والتأويلي على اختلاف المقاربات المتباعدة في الزمان وفي الأدوات النقدية.

إن التجربة الصوفية الواقعة في الخلفية المظللة لهذا الأدب هي التي حددته وميزته، وأعطته خاصيته الاستثنائية من بين مختلف الألوان الأدبية والفنية التي أنتجها البشر، في مختلف البيئات والثقافات، ذلك أن الأدب الصوفي لا يصدر عن ممارسة فنية صرف، بل عن ممارسة عاطفية ووجدانية لا سبيل إلى إسقاطها في أية دراسة تحترم الشرط العلمي في مقاربتها، لأن اختزالها في بعدها اللغوي والأدائي يجردها أساسا من مادتها ولحمتها وسداها، فالأبيات القليلة، والمقطعات الصغيرة التي كتبها المتصوفة، في لحظات الانخطاف التي أبان **الجنيد** عن جوانب منها في توصيفه السابق للعارف، وفي لحظات الوجد الغالب، والسكر العنيف المطوح باللب، لا يتريث فيها أصحابها تريث أصحاب الصناعة، لتقليب النظر في العبارة واستوائها، أو في بلاغتها وفصاحتها، بقدر ما يجهدون في القبض على البرق الخلب، واللَمع المتقطعة وراء الخيال، يقربون منها حينا ويبعدون أحايين كثيرة، يتربصون بها ولا يكفون عن مراودتها، حتى إذا برقت ولمعت، شغلهم الكشف عن التحقيق، واستغراق اللب بالسر عن الوعي باللباب والقشر بله عن الوعي بالنظم وما ينبغي له.

وهم في ما يعرض لهم من أحوال، وما يملأهم من وجد، وما يستغرقهم بالكلية في لحظات الكشف تلك التي يعودون منها بأطياف خيال، ورعشات إحساس، ومعلوم كالمجهول، وعيان كالخبر، يحدوهم الأمل في أن يكونوا على شيء، وأنهم أدركوا المنازل

وحطوا بالديار بعد طول السرى، ولكن الريبة تستولي عليهم سريعا، والسؤال المحير، والإشفاق من استيلاء الوهم واختلاط أمشاج الرؤيا، تدفعهم في الصحو المنبلج بعد محاق المحو، إلى إعادة صياغة التجربة على ضوء تصنيفات السابقين من الراحلين إلى الله، وتعريفات الأئمة في أبواب هذه النحلة، وتفريعات أهل النظر من شيوخ الطائفة، فيتخذون من مقولاتهم عناوين لتلك البوارق التي لاحت، وأسامي لتلك التباريح، وإشارات على تلك المنازلات، لا يحسمون، ولا يقطعون، ولا يريحون، ولا يرتاحون نظرا ولا تجريبا، لأن المأمول خطير، والمعالم ليس عليها دليل، والمعشوق عبقري الدلال، فلم يبق إلا القيل المحمول على ألف احتمال، وإلا الإلغاز أغلب الوقت، ليس بضرب اختيار، وإنما نزولا عند مقتضى الاضطرار، فلا تكاد اللغة تسع الحال، ولا الإشارة تفي بالإدلال.

وعندما تجنح الأحوال هذا الجنوح، وتنزع المشاعر هذا النزوع، لاسيما في مضمار التجربة الصوفية التي مبتدأها ومنتهاها ما وراء الحس والخبر، تنحرف الملفوظات صوب التعالق الحميم مع الفلسفة والفكر والنظر، ويصبح التنكب عن هذه الوشائج إسقاطا سيئا لمكون جوهري في تركيبة الخطاب الصوفي الذي يزج بنا، في هذا المقام، في مبحث شديد الضيق والخصوصية بتصديه لبحث التعالق القائم بين الأدب والفلسفة، الذي وقف بصدده رينيه **ويليك** متسائلا: " هل يغدو الشعر أفضل إذا كان فلسفيا بصورة أكبر؟ وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمة الفلسفة التي يتبناها؟ أم هل يمكن أن يقاس بمعيار الأصالة الفلسفية أو بدرجة تعديله للفكر التقليدي؟ ."[33]. تساؤلات لا تخلوا من تقرير ظاهرة مركوزة في طبيعة الأدب التي تصدر من ذات يؤكد غويو مارلي بصددها: بـ"أن الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة التي يمتاز بها الفيلسوف. "[34].

ولأن الفلسفة فكر، وفي مضامين الأدب والشعر أفكار لا يضيرها الأصالة والابتذال، و السطحية والعمق، ظل الأدب أكثر استيعابا ومحاورة لمضامين الفلسفة، يتمثلها ويجادلها، وفي الأقل الأحوال يشير إلى تمظهراتها المختلفة في منتوجات العقل

وسيرورتها الإنسانية في الأفراد والجماعات، وإذا كان " الأدب تفكيرا بالصور كما يرى أرسطو، فإنه موجود بالتالي في غالب الفلسفات بهذا القدر أو ذلك. "[35]، وقد قيل: إن الفلسفة التي تخلو من العاطفة ولا تقيم نفسها في خضم العاطفة الإنسانية وألوانها وأشواقها وإحباطاتها فلسفة جافة، وفي الوقت نفسه، يصبح الشعر الذي لا يهدف إلى فكرة حقيقة أو رمزية يضيع صداه سريعا ويفر صداه من القلوب سريعا. "[36] على حد تعبير الدكتور خليل **الهنداوي**.

الواقع إن الأدب الذي استطاع أن يمزج في تضاعيفه، بين الجمالي والفلسفي، مزجا بارعا رفيقا، محسوبة مقاديره بعناية، هو وحده الذي استطاع أن يطاول الأذواق على اختلافها، والأزمان على امتدادها، فما أسرع ما يمتد الملل إلى النصوص التي تبيح نفسها في المباشرة الأولى، ولا تمتد عميقا ولا عاليا، بل امتدادا مسطحا لا التواءات فيه، ولا تسويف ولا مماطلة، وما أكثر ما تكلف النفوس بالغموض الحابل بالمعنى الموارب، والوعد المتقارب، والتمكين المبذول للطالب، جاعلا من فعل مباشرة القراءة شراكة إبداعية، ومساهمة لا تخلو من متعة المغامرة والاكتشاف، وقهر عويص النص وتذليله، والانتقال بفعل التلقي من السلبية الباردة إلى الإيجابية المتفاعلة، دونما ادعاء بأن الغموض والإغراب محمودان لذاتهما دون اعتبار، ولا توفرهما، بالوفرة التي هما عليها في الشعر الصوفي خصوصا، يعلو بهذا الأخير أو يهوي به إلا بمقدار ما بينهما من تناسب لا يلغي أحدهما الآخر بالكلية.

قال إبراهيم **زكريا** بهذا الصدد: " لو عدنا إلى تاريخ التفكير الميتافيزيقي لاستطعنا أن نقف على الصلة الوثيقة التي جمعت بين الحقيقة والشعر، ومهما حاول الفيلسوف أن يحكم عقله في كل شيء، بل مهما وقع في ظنه أن مذهبه الميتافيزيقي هو نظر عقلي خالص، فإنه لابد من أن يجد نفسه محمولا على أجنحة الخيال إلى عالم يختلط فيه الحقيقة بالشعر، ويمتزج فيه الواقع بالمثال. "[37]. هذا شأن الفلسفة في جانبها الميتافيزيقي المجرد، لا يمكنها الخلاص من الشعر، ومن روح الشعر مهما حدا بها الزهو بالعقل المجرد إلى دعوى البراءة من رسيس الشعر الممتد عميقا في صلب الأشياء وحقيقتها، مهما

بدت لها أحيانا على خلاف ذلك، ولا يخلو الشعر بدوره، لاسيما الصوفي منه، من اقتحام مجاهيل الميتافيزيقا وتجريداتها الرياضية المعجبة، بل يمكن الجزم بلا خوف من غلط، بأن الشعر الصوفي المصنف في القسم النظري من الخطاب الصوفي، يمثل، لوحده، نمذجة متفردة لتداخل الفلسفي بالشعري، أو الشعري بالميتافيزيقي.

وعلى حد ما تساءل **جان** فال: " ماذا عسى أن تكون الميتافيزيقا، وماذا عسى أن يكون الشعر؟ إلا أننا نعلم على الأقل أن جوهر الشعر لابد أن يظل ميتافيزيقيا، ومن الجائز أيضا أن يظل جوهر الميتافيزيقا شعريا، أليست الميتافيزيقا هي شعر الفلاسفة، كما أن الشعر هو ميتافيزيقيا أفضل، والشاعر فيلسوفا لكي يصير شاعرا أفضل؟ . "[38].

بهذا المعنى يرتكز الشعر في قلب المعادلة الفكرية برمتها، وتصير للرؤيا الشعرية أفضلية الالتباس بالجوهري في الحياة، من حيث التباسها بالشرط الإنساني القاسي، وبحثه الدءوب عن المعنى الذي ارتقى إليه كل المراقي، واستعان في بحثه اللحوح ذاك بكل ما أتاحته له إمكاناته البشرية التي تضؤل أحيانا حتى تصير في حكم العدم، ويغذيها الشعر والخيال أحيانا حتى تلج غيابات المجهول والمستحيل.

الرؤيا الشعرية، إذن، هي البدء والمنتهى، في الرؤى والأفكار والفلسفة والميتافيزيقا، وكل المعارف التي تتاخم الحلم الإنساني، وتعضده في القبض على المعاني المغيبة، ومستحيلات الأشياء، ولا تعجز، أحيانا، في تضمين الشعر الذي تلبسه برؤى بعيدة ورسالات تحب أداءها، وأغراض تشيعها ورسالات تبلغها، فتقع ضحية الالتزام الإيديولوجي الذي يزيل عنها براءة الرؤيا وعذوبة التأمل القريب الذي يتحلل بسهولة في جماليات الشعر وأدواته الإنشائية، فلا يطغى أحدهما على الآخر، متيحين للعملية الشعرية أن تستوي بتوازن حذر بين الطرفين. يؤكد روستر **هاملتون** بأن المسألة في نظره " تعتمد على طبيعة الغايات البعيدة من جهة وعلى نوع الشعر من جهة أخرى، ذلك أنه لن نستطيع أن ننكر أن تدخل بعض الغايات البعيدة في بعض أنواع الشعر قد يؤدي، بل إنه كثيرا ما يؤدي، إلى تقليل قيمته، ولكن من الواضح أن هناك أنواعا

أخرى من الشعر تعتمد قيمتها الشعرية بلا شك على اعتمادا مباشرا على الغايات البعيدة التي تغنى بها. "[39].

04. منطق الإشارة

لما كانت التجربة الصوفية، قبل كل اعتبار، تجربة روحية مدهشة بعمقها، وتفردها، والتباسها بما يقع خارج مجالات الإدراك العقلي المجرد، ظل أربابها يؤكدون على أن الذوق هو مناط العرفان، وصرحوا بالقول بأن من ذاق عرف، وأن لا سبيل إلى الإحاطة بمعانيهم نظرا ولا فكرا ولا تلقينا ولا مدارسة، لأن معارفهم لا تنال من الألواح وإنما من الأرواح، ولا تنال من الأوراق وإنما بالأذواق، فجعلوا الذوق الذي يريدون به التجربة في قلب عملية العرفان الشاقة، وأحلوا الرمز مكان البوح، والإشارة مكان العبارة، فليس ثمة ما يعبر عنه لغير الملتبس بالتجربة، ولا ما يباح به لغير المخترق بنفسه أسوار العرفان الشاهقة المنيفة. ولما لم يكن هناك معلوم يورد بألسنة العوام، اضطر القوم إلى التلويح بأذواقهم إشارة حتى قال قائلهم:وعني بالتلويح يفهم ذائقغني عن التصريح للمتعنت

لا يخفى أن الإشارة لوحدها تكرس القطيعة التداولية في أكثر صورها وضوحا، فقد جعلت الاستغلاق مطلوبا لذاته، والغموض ذريعة إنشائية مقصودة، وعلقت التلقي بشرط متعذر يشبه المستحيل، فلا يتصور أن يخوض الناس تجربة التصوف الشاقة من أجل الظفر بفك إشاراتهم البعيدة، كما لا يتصور أن تشيع الإشارة في الناس إلى حد يصير تداول النص الصوفي بينهم شيئا مبذولا ابتذال كلام العوام، بما يلغي غموضه العصي، وامتيازه المحير، ومبرر تحديه للعقول واستنفارها، وأساس الرهبة والتقديس الذي ما انفك يثيره في الوسط الإسلامي على الرغم من النكير، وانقطاع أسباب التداول، واستغلاق نصوصه الجليلة عن أفهام أكثر الخلق.

لابد من التأكيد في هذا السياق على الفرق بين الرمز والإشارة، فقد أهاب المتصوفة بالرمز وجعلوه مدار أشعارهم واتخذوه ذريعة لإنشاء بدائع القصائد في الخمر والغزل، وزاحموا أربابها في التراث العربي الزاخر بهذا اللون من القصيد، وواقعوهم بالحافر، وزاحموهم بالبلاغة، وتناصوا، وتصادوا معهم لغة ومعنى، حتى صح الشاهد من هذا على

ذاك، ومن ذلك على هذا، وتداخل الأدبان في الغرضين تداخلا لا يميز بينهما من لم يحط بدقائق الأدبين، وبالاستناد على القرائن الكامنة المتوصل إليها بغير قليل من التبصر، لأن الرمز، في النهاية، الظفر بطي معناه ممكن، والإحاطة بمراميه مبذولة ولو بالتأويل البعيد، وهو، كما عرفه السراج **الطوسي**: " معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر. "[40]، بخلاف الإشارة التي " هي ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه. "[41].

على ضوء هذا التعريف لوحده، يمكن النظر إلى مأزقية التلقي التي أحدثها المتصوفة في الأداء الأدبي، منذ مرحلة مبكرة، بمنهج يضطلع، قبل كل شيء، بالبحث في التجربة الصوفية وأنساقها المعرفية ومفعولاتها الانفعالية والوجدانية، قبل الانصراف إلى مباشرة الأدب الصوفي من موقع لغوي أو لساني أو سردي، أو من أي موقع يبتدعه النقد في تحولاته السريعة. فالنص، على ما يرى **إيزر**، لا يمكن أن يكون إلا من خلال الوعي الذي يتلقاه، سواء في لحظة البث أو في لحظة القراءة ومسارها التاريخي[42].

يروي **القشيري** في رسالته بأن أبا علي **الروذباري** لما قرب أجله وكان رأسه في حجر أخته قال:

وحقك لا نظرت إلى سواك بعين مودة حتى أراكا
أراك معذبي بفتور لحظ وبالخد المورد من جناكا

ثم قال: يا فاطمة، الأول ظاهر، والثاني فيه إشكال. [43]

لقد اضطلع **الروذباري** بدورين مختلفين ومتكاملين في نفس الوقت، بحسب ما يقرر الخطاب النقدي المعاصر في أكثر من منهج، دور التلقي ودور الإيداع، ولا ينفك المؤلفون على اختلاف مجالات إبداعهم يقومون بتقمص شخصية القارئ الفعال الذي يملأ فراغات النصوص ويتأول مشكلاتها قبل أن تخرج من يد صاحبها نهائيا إلى متلقين يتفاوتون في مواقعهم من النصوص بحسب كفاءاتهم المنهجية وخلفياتهم المعرفية، وعلى هذا الأساس أبدى الروذباري ما يشبه (الورع) الديني بإزاء البيت الثاني الذي تلقاه في

حالة تختلف بالكلية عن الحالة الأولى، حالة يطلق عليها المتصوفة مصطلح الصحو تارة والبقاء تارة أخرى، ولا يجيء الصحو إلا بعد محو، كما لا يجيء بقاء إلا بعد فناء.

هاتان الحالتان اللتان تنسب إليهما جل شطحات الصوفية التي يخرجون فيها عن مقتضى (الورع) الفقهي والعقلي، ويشفقون من تبعات التصريح بالعبارة، ويكتفون بالتلويح والإشارة. وعند التأمل نجد **الروذباري** قد أعاد قراءة البيتين على ضوء مقتضيات التصوف السني الذي ما انفك، منذ عهد **الجنيد** البغدادي، يؤطر تلويحات المتصوفة وشطحاتهم إلا في القليل النادر، فقد ألزم القوم بحجة الشريعة في قيلهم وفعلهم، وأناط بمقتضياتها كل (دعاويهم) الصادمة للمستقر من مقولات التوحيد وقواعد الشريعة، فكان بحق أول من لطف من الصدامية التي أحدثها المتقدمون عليه بين أفق التصوف وأفق الشريعة مأزمين وضع التلقي إلى أبعد الحدود.

وعلى هذا الأساس استساغ **الروذباري** (دعواه) المتضمنة لما يشبه العهد المقطوع بأن لا يتعلق قلبه بشيء سوى الحق جل و علا. وقطع العلائق كما معروف شرط في السلوك الصوفي، ومنزل من منازل السائرين، ومدرج في سلم المترقين، فلا يتصور أن تسافر الأرواح ولا أن تعرج وهي موثقة بأغلال العالم الأدنى. فالمعنى بهذا الاعتبار لا شطح فيه ولا دعوى، بيد أنه سرعان ما يصبح كذلك في البيت الثاني، حيث ينصرف القول إلى شكوى غزلة، تنسب للحبيب خدودا موردة وألحاظا (مريضة) فاتكة، وتمنعا، ودلالا، ودلعا كدلع الغواني، يبدو ساعة الصحو إشارة إشكالية ملتبسة بمحاذير كثيرة، ومتصلة بدعاوى لا يسيغها الورع، وشطحا لا يحيط بوجوهه الروذباري نفسه، الأمر الذي جعله يصرح بما في البيت من إشكال.

نخلص من هذا إلى نتيجة مهمة في هذا السياق، وهي أن الإشارة تستغلق على أربابها أنفسهم، وتستعجم على مورديها وصانعيها غالبا، حتى اضطر البعض منهم إلى تكلف شرحها بما يناسب أفق المتلقين المؤطر وفق قواعد العقائد الشرعية والمذاهب الفقهية، على نحو ما صنع ابن **عربي** مع كثير من أشعاره المنظومة تلويحا وإشارة.

ولا يخلو الغموض المكتنف بالإشارة الصوفية من أحد سببين، أولهما: طبيعة التجربة الصوفية نفسها، التي نهدت إلى ألطف المسائل وأبعد الغايات الإنسانية كلها، فقد نصبت الذات الإلهية مطلبها ومبتغاها ورائدها، ومنطق وجودها أصلا وتفصيلا، لا تنشد إلا إياه، ولا تقف عند رسم، ولا كون، ولا مطلع، ولا لائح سواها، ولا تطلب معرفة من عقل، ولا نظر، ولا فكر، خارج ذاتها المنصرفة أبدا إلى إجلاء باطنها وصقله، وإعداده لانطباع الفيوضات الإلهية والمعارف اللدنية التي تلوح كما تلوح البروق حينا بعد حين، تملأ القلوب بالمعاني الرائقة، والمعارف اللطيفة التي لا تحوطها العبارة لما في العبارة من تناهي، وتقرب الإشارة من حماها لما في الإشارة من عدم التناهي.

فالإشارة الصوفية، بهذا المعنى، فكر ومعرفة وعلم، ولكنها علم مخصوص، ومعرفة عزيزة مصروفة إلى طائفة موصوفة بالخاصة وخاصة الخاصة، وتلكم هي السبب الثاني من أسباب غموض الإشارة واعتياصها على الأفهام، فقد لج بالقوم الحرص على معانيهم أن تتداولها العوام، وعلى علومهم أن تتبذلها الأفهام، فاصطنعوا لها اصطلاحات تدور بينهم وحدهم، ضنا بها على غير أهل الخصوص حينا، ودفعا لشنيع التهم عنهم أحيانا كثيرة.

يروي **الكلاباذي** عن أبي العباس بن **عطاء** حين قال له بعض المتكلمين: " ما بالكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظا أغربتم بها على السامعين وخرجتم على اللسان المعتاد؟ هل هذا إلا طلب للتمويه، أو تستر لعوار المذهب؟ فقال أبو العباس: ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه لعزته علينا، كيلا يشردها غير طائفتنا ثم اندفع يقول:

أحســـن مـــا أظهره ونظهـره بادئ حـــق القلوب شعـره
يخبـــــرني عني وعنه أخبـــــره أكسوه مـن رونقه ما يستـره
عن جاهــل لا يستطيع ينشــره يفســـــد معناه إذا ما يعـبره
فلا يطبق اللفظ بل لا يعشـــره ثم يـوافي غيـــره فيخـــبره
فيظهر الجهل وتبدو زهـــــره ويـــدرس العلم ويعفو أثـره[44]

أجمل ابن **عطاء** في هذه الأبيات موقف المتصوفة من العوام الذين ينسبونهم إلى الجهل تارة، وإلى الوقوف مع الظواهر والرسوم تارة أخرى، وهم يعنون في الحقيقة كل من لم

ينتسب إلى الصوفية ولم يخض غمارها، فتعذر عليه الذوق الذي جعلوه شرطا في التلقي، ويعنون به الانفعال والفهم والإحاطة بمضامين الإشارة، وما يغني صاحبه عن التصريح، ويرفعه فوق مقتضيات العبارة، ولا يتيسر ذلك إلا لمن جرب وذاق، ليس يهم كونه من أهل البدايات مادام لا يخلو من مشاركة وجدانية، ومن معرفة حاصلة بالقرب من فحوى تلك المعاني اللطيفة الراقية دون الإحاطة بمنتهاها، فالذوق الصوفي نفسه منازل ومقامات يتفاوت فيها أربابها تفاوتهم في الصدق والهمة، والعرفان الحاصل بالفتح الإلهي.

هذه المعاني وغيرها، جعلت المتصوفة يبررون مصطلحاتهم التي استحدثوها وأداروها بينهم بما عهدوه في اصطناع كل فرقة لعبارتها واصطلاحاتها الخاصة بها، على النحو الذي بسط فيه **القشيري** القول في رسالته، حيث قال: " إن لكل طائفة من العلماء ألفاظا يستعملونها انفردوا بها عن سواهم وتواطئوا عليها لأغراض لهم فيها، من تقريب الفهم على المخاطبين بها أو تسهيل على أهل تلك الصفة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإخفاء والستر على من باينهم في طريقهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع التكلف، أو مجلوبة بضرب التصرف، بل هي معان أودعها الله قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم. "[45].

إن تلك المعاني التي أودعها الله قلوب أولئك القوم المصطفين، لا تخلوا بدورها من خصوصية تجعل الكتم والاستسرار ضرورة لا اختيار معها، مثلما تجعل البوح مغامرة مخفوفة بالمخاطر، لأن التجربة الصوفية، من حيث التعريف، تجربة وجدانية منسوب جميع مضامينها إلى الحدس الذي لا يقوم عليه الدليل والبرهان، وما أسرع ما يبادر الناس إلى الإنكار، وما أيسر ما يؤدي الإنكار إلى التنكيل بالخارجين على المرسوم من حدود الشريعة في التاريخ الإسلامي العريض، وما أكثر ما لقي بعض المتصوفة المستهترين من

العرب والفرس والأتراك حتفهم جراء خروجهم على الاستسرار وبوحهم بشيء من أسرار العرفان، على حد تعبير **نيكولسون**[46].

من أجل ذلك وجدنا ابن **عربي** يعبر بامتنان عميق عن فضل الرموز والإشارات على العارفين، فلولاهما لهلك أكثرهم، ولولاهما لما قامت لهم حجة ولا أدركتهم سعادة، قال:

ألا إن الرموز دليل صدق على المعنى المغيب في الفؤاد
وإن العالميـــــن له رمـوز وألغاز ليدعـــــي بالعبـــاد
ولولا اللغو كان القول كفــرا وأدى العـــالمين إلى العنـاد
فهم بالرمز قد حسبوا فقالوا بإهـــراق الدمـــاء وبالفسـاد
فكيف بنا لو أن الأمر يبدو بلا ستر يكون لـه استادي
لقـام بنا الشقاء هنا يقينـــا وعنـــد البعث في يوم التنـاد
ولكـــــن الغفـور أقام سترا ليسعدنا على رغم الأعادي[47]

فالرمز البعيد، إذن، والإشارة اللطيفة، كلاهما أدوات فنية وعرفانية أهاب بها المتصوفة قصدا حينا، ودون قصد أغلب الأحيان، من أجل التعبير عن المعاني المغيبة في الفؤاد التي غالبا ما تصطدم مع ظاهر الشريعة، ومع ما توضع عليه الفقهاء والمحدثون إقامة لحكمة التشريع قبل أي اعتبار آخر.

من هنا اضطر المتصوفة، منذ مبتدئ أمرهم، إلى التفريق بين كيانين معرفين رئيسين: الشريعة من جهة، والحقيقة من جهة أخرى، الظاهر والباطن، الخاصة والعامة، وغيرها من التقاطبات القائمة على أساس العرفان ومجال التجربة، فإذا كان شأن الشريعة هو الحفاظ على استمرارية الخلافة البشرية في الأرض، من حيث تنظيم العلاقة بين الناس أفقيا، ومع رب الناس عموديا، فإن المتصوفة قد وجدوا أنفسهم، منذ بدايات تجاربهم الروحية المنهكة، بإزاء معارف لا يقوم عليها، بالضرورة، شيء من أسباب استمرارية الخلافة البشرية، بقدر ما تقوم عليها الحقيقة الفردية المتعالية عن الجماعة، ومن ثم بدت الحاجة إلى التفريق بين الحقيقة التي لا يطيق مضامينها سوى

الخواص الذين لا ينبغي النظر إلى منازلاتهم بمنظار الشريعة ولا بمقاييس العموم بأي حال من الأحوال، وبين مقتضيات الشريعة القائمة على العموم أصلا وتفصيلا.

لقد كان هذا التفريق إيذانا بإطلاق الحرية الفكرية والروحية، وتخلصا ذكيا من الضرورات التي تقوم عليها حياة العوام، وتبريرا منطقيا لما يتعاطاه الخواص روحا، وفكرا، وكتابة، ما دام مصروفا عن الحياة العامة إلى الخاصة، ومن قوام الجماعة إلى حيز الفردية الخاص، بما أمكن الذوات الخاصة، وآحاد الممتازين من النوابغ، أن يتبادلوا المعارف التي حصلوا عليها إشارة ورمزا، حصرا للمعرفة من جهة، وقياما بحق الاستسرار من جهة أخرى. قال ابن **عجيبة** في شرحه للحكم العطائية: " فإذا انفرد القلب بالله وتخلص مما سواه فهم دقائق التوحيد وغوامضه التي لا يمكن التعبير عنها وإنما هي رموز وإشارت لا يفهمها إلا أهلها ولا تفشى إلا لهم، وقيل من أفشى شيئا من أسرارها مع غير أهلها فقد أباح دمه وتعرض لقتل نفسه كما قال أبو مدين رضي الله عنه:

وفي السر أسرار دقاق لطيفة تراق دمانا جهرة لو بها بحنا "[48].

لا غرو بعد ذلك أن يستغلق النص الصوفي وأن يمعن في الغموض، وأن يطرح، قديما على الأقل، على هامش المعرفة الرسمية العالمة، وأن يحدث في التداول العام تلك القطيعة التي لم تفلح تعريفات اللاحقين من المتصوفة، ولا شروحهم، من أن تردم الهوة السحيقة بين خصوصية النص الصوفي، وعمومية (الاستهلاك) العام للأدب بوصفه منتجا قابلا لتحديدات السوسيولوجيا والاقتصاد ونظريات القراءة.

05. على سبيل الخاتمة

الواقع إن مناهج النقد، على اختلاف أدواتها، وبغض النظر عن الوتيرة السريعة في تقلب منطلقاتها وفرضياتها، تمدنا الحين بعد الحين بأدوات فعالة في استقراء النصوص، وتحدد لنا مواطن الضعف من كياناتها القابلة للاختراق، وزوايا الرؤية الفعالة، وطرائق الهجوم القادرة على فتح مغالق النصوص وانتهاب مكنونتها وذخائرها، بيد أنها لا تقدر، بأي حال من الأحوال، على تغيير الطبيعة الجوهرية لتلك النصوص، ولا إخراجها من أحيازها الذاتية المخصوصة إلى أخرى ليست من صميم وجودها. والنص الصوفي نص

متفرد في بابه ولغته وغرضه، لا يخرج عن طبيعته تلك إلى حيز النصوص الأدبية المحكومة بتداولية الأدب مهما أطلقنا على شؤونه إطلاقات الأدب المعروفة، ومهما ألبسته نظريات النقد أسامي تشركه في الآخر، وتدخله في فضائه، وتقاربه على أنه تمظهر أدبي يخضع لمقتضيات الفنون اللغوية، ويستجيب بحكم مادة الأساس لما تستجيب له فنون القول، وذلك لسبب جوهري أطلق عليه نحاتنا الأول اسم الوضع الذي يعنون به القصد الابتدائي المتحكم في نية المتكلم، حتى إنهم أخرجوا كلام النائم من حيز (الكلام) لغياب النية والقصد في فعل التلفظ.

أما الأدب الصوفي، وما اصطلح عليه كذلك، للدلالة على ما أنتجه المتصوفة في المنظوم والمنثور، لا يريدون به سوى تحقيق فعل الكلام في أسمى صوره، من خلال التقاط الحقيقة وقولها بإخلاص إلهي، ونقل تجارب العرفان وليس صنائع البلاغة والبيان، فجاءوا به عفوا لترجمة تباريح الشوق، والقرب، وطلائع الفتح الروحي الذي لا تطيقه العبارة إلا لماما، ولا بواطئ مألوفات التوقع والاستقبال إلا نادرا، فاحدث القطيعة، وتوارى إلى الهامش، و اعتاص إلا عن باحث جاد يموضعه في سياقه الصحيح من التجربة الأدبية متجاوزا حدود المقاربات المبتسرة بسوء الإلمام بمقولات القوم وخلفياتهم المعرفية.

من هنا جاء سوء الفهم القديم والحديث للأدب الصوفي، أما قديما فقد أوخذ فقهيا وشرعيا على نحو ما أسلفنا الإشارة، وأما حديثا فقد راودته بعض الدراسات بممكنات الخطاب النقدي المعاصر، ومقولاته المحفزة، وأدواته اللسانية واللغوية الفعالة، وصنفته ممارسة شعرية تخييلية يجري عليها ما يجري على سواها من فنون القول والتخييل، وأغفلت الطبيعة العميقة للقيل الصوفي، ومضامينه العرفانية التي لا يجيء إلا ليشير إليها من حيث يغمض، نزولا عن مقتضى خصوصية التجربة والاعتقاد. أما الانزلاق النقدي على سطح اللغة ومعمار النصوص، فلا نعتقد بأنه قادر على استيفاء حقوق الأدب الصوفي المنصرف من حيث التعريف إلى مواطأة الحق والمطلق وكنه الوجود.

الأدب الصوفي، في نهاية المطاف، وعلى حد تعبير زكي مبارك، هو الأنشودة الباقية يوم تفنى الأناشيد. ليس إنجازا منصرفا للإنشاء الأدبي فيطلب طلاب الأدب ويقرأ قراءته، ولكنه حقائق عرفانية متعالية تنقطع الأماني دونها أو تكاد.

هوامش

1. يوسف اليوسف، رؤية جديدة في عوامل نشاة التصوف، (الصوفية حركة يسار الفكر العربي)، مجلة الآداب، العدد/1، يناير 1975، ص: 07.
2. آسين بلاثيوس، ابن عربي، حياته ومذهبه، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار القلم/بيروت، 1979، ص: 111.
3. . شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف/مصر، د. ت. ص/58/59.
4. شهاب الدين السهروردي، عوارف المعارف، على هامش كتاب إحياء علوم الدين لأبي خامد الغزالي، مكتبة ومطبعة (كرياطة فوترا) – سماراغ – أندونيسيا.
5. ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج/6، دار صادر، بيروت/لبنان، 1967، ص: 89.
6. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مطبعة الرسالة، مصر، 1955، ص: 24.
7. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، القاهرة، 1968، ص: 328.
8. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مرجع سابق، ص: 44.
9. زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج/1، دار الكتاب العربي، مصر، ط/3، د. ت، ص: 387.
10. علي صافي حسين، الأدب الصوفي في مصر، (ابن الصباغ القوصي)، دار المعارف/مصر، 1971، ص: 206.
11. أبو نعيم الإصفهاني، حلية الأولياء، ج/09، ط/1، مطبعة السعادة، د. م. ط، سنة/1932، ص/238.
12. يروي القشيري في رسالته الشهيرة أن سبب وفاة أبي الحسن النوري أنه سمع هذا البيت:

" ما زلت أنزل من ودادك منزلا تتحير الألباب عند نزولـه =

= فتواجد النوري، وهام في الصحراء، فوقع في أجمة قصب، وقد قطعت وبقي أصولها مثل السيوف، فكان يمشي عليها ويعيد البيت إلى الغداة، والدم يسيل من رجليه ثم وقع مثل السكران، فتورمت قدماه ومات. "، أبو القاسم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت. ص/138.

13. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، مرجع سابق، ص/292.

14. الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، تحقيق كامل مصطفى الشيبي، وزارة الإعلام/بغداد، 1974، ص/18.
15. انظر: آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، ص/20,
16. نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ترجمة/نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي/مصر، 1951، ص/101.
17. المرجع السابق، الصفحة نفسها.
18. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة، ط/2، بيروت، 1982.
19. محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر آربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، 1985.
20. نيكلسون، مرجع سابق، ص/101.
21. أبو نعيم الإصفهاني، حلية الأولياء، ج/10، مرجع سابق، ، ص/40.
22. أمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص/72.
23. قصبجي عصام، لسان الدين بن الخطيب، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1983، ص/24.
24. رينولد آلن نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1969، ص/85.
25. الحلاج، الديوان، مصدر سابق، ص/55.
26. . محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1992، ص/10/09.
27. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مرجع سابق.
28. أبو حفص السهروردي، عوارف المعارف، مرجع سابق.
29. حسن حنفي، حكمة الإشراق والفينومينولوجيا، ضمن الكتاب التذكاري، شهاب الدين السهروردي، إشراف إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1974، ص/206.
30. أبو العباس بن العريف، مفتاح السعادة وتحقيق طريق السعادة، تحقيق د/عصمت دندش، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/01، 1993، ص/139.
31. أبو حفص السهروردي، عواف المعارف، مرجع سابق.
32. إيقاظ الهمم في شرح الحكم، ابن عجيبة الحسني، مرجع
33. رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، نقلا عن: د/محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط/01، 1980، ص/12/13.
34. غويو جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط/02، 1965، ص/106.
35. المرجع نفسه، ص/111.

36. خليل الهنداوي، تضامن الفلسفة والشعر، مجلة الآداب البيروتية، عدد/03، سنة/10، ص/61.
37. زكريا إبراهيم، بين الميتافيزيقا والشعر، مجلة الآداب البيروتية، عدد/03، سنة/10، ص/24.
38. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
39. روستر يفور هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، دار القومية العربية للطباعة، مصر، 1963، ص/154.
40. أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبدالله سرورر، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960، ص/414.
41. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
42. . انظر: Iser WOLFGANG, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthetique,Presse .Mergada Éditeur/49
43. عبدالكريم بن هوازن القشيري، الرسالة، دار الكتاب العربي، بيروت، ص/80.
44. أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الإيمان، ط/01، 1986، ص/89.
45. الرسالة القشيرية، مرجع سابق، ص/154.
46. رينولد آلن نيكولسون، الصوفية في الإسلام، مرجع سابق، ص/102.
47. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، مرجع سابق، ص/188.
48. ابن عجيبة الحسني، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، مرجع سابق، ص/34.

الاغتراب في شعر البيّاتيديوان: (الذي يأتي ولا يأتي)أنموذجاً

د. جودي فارس البطاينة
قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب – جامعة جرش الأهلية . الأردن.

Abstract

This research deals with the phenomenon of alienation in the works of the great Iraqi poet Adbul Wahab Al-Bayyati. He expressed the concept of alienation as a human phenomenon born with man, though it varies in its existence and causes across different time spans especially in the modern age. The present time witnesses this phenomenon more than ever. Al-Bayyati relized this phenomenon throughout his poetic works especially in his divan "الذي يأتي ولا يأتي" which is the subject of this study.

The poet exposed his views about his city and his ideal hero and the universal role of the poet, as he calls it. To sum up, this piece of research is an attempt to shed light on textual reading, on alienation, and structures which the divan focused on. .

ملخص البحث

يتناول هذا البحث ظاهرة الاغتراب في أعمال الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البيّاتي. فقد عبّر عن مفهوم الاغتراب بوصفه ظاهرة تولد مع الإنسان، مع أنها تختلف في وجودها وأسبابها من وقت لآخر خصوصاً في العصر الحديث. فقد شهد الوقت الحاضر هذه الظاهرة أكثر من أي وقت آخر. وقد أدرك البيّاتي هذه الظاهرة في أعماله الشعرية وعلى وجه الخصوص في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي" وهو موضوع هذه

الدراسة. فقد عبّر الشاعر عن آرائه بشأن المدينة وبطله المثالي والدور الكوني للشاعر كما يسميه.

لقد جاء هذا البحث محاولة لتسليط الضوء على القراءة النصيّة، وعلى الاغتراب والبنى التي ركّز عليه الديوان.

توطئة:

الكتابة عن أي ظاهرة إنسانية هي نوع من الحصر والتحديد للمساحة التي تشغلها هذه الظاهرة، والتي تحدد من خلال ظروفها التي تصنعها ومؤثراتها فيما حولها من شرائح اجتماعية، إذ تبقى عملية الإحاطة بهذه الظاهرة نوعاً من الجهد الفردي الذي يبذل من أجل الإسهام في إبرازها، كذلك فإن هذا الإسهام متعلق بمدى الإحاطة بهذه الظاهرة ونوعيتها أمادية أم معنوية، أخاضعة للتجربة أم للملاحظة، وبالتأكيد فإن الظاهرة المادية يسيطر على دراستها أكثر من الظاهرة المعنوية، ولهذا فإن دراسة ظاهرة كظاهرة الاغتراب في شعر البيّاتي تبقى خاضعة للمجهود الفردي المتعلق بالدارس ومدى قدرته على تقصيها في شعر هذا الشاعر، الذي اشترك مع غيره في هذه الظاهرة أمثال السيّاب، محمد عفيفي مطر، خليل حاوي، صلاح عبدالصبور، محمد الماغوط، وغيرهم حيث لا يتسع المجال لبحث هذه الظاهرة عندهم، لكن البيّاتي يميز عنهم بكون الاغتراب عنده ظاهرة شاملة يكاد الباحث يجد أن جلّ شعر البيّاتي بكل ما فيه من تمرد وثورة والتزام هو نتاج لهذا الاغتراب الذي عاشه بكل مفاهيمه الفكرية "إن البيّاتي لم يحقق تكامل تجربته الشعريّة إلا باغترابه الذي عاش فيه أكثر من بُعد للواقع، عاشه أسطورة وتاريخاً معاصراً وحكماً ومستقبلاً، وما كان بالإمكان استيعاب ذلك واكتشافه إلا من خلال الأسلوب الخاص الذي اختاره الشاعر لحياته حياة المنفى"[1].

([1]) خميس، شوقي، **المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص9.

ولما كان البيّاتي – هذا الشاعر الاستثنائي في اغترابه – يلّون الحياة بلونه الخاص فقد عرضت اغترابه في هذا البحث من خلال مفهوم الاغتراب الإنساني في هذا العصر متخذاً في ذلك ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) كنموذج لشعره حيث يمثل هذا الديوان الفترة المتوسطة – زمنياً وليس فنياً – في إنتاج البيّاتي الشعري، فقد صدرت الطبعة الأولى لهذا الديوان سنة 1966م* هذه الفترة الحرجة في تاريخ الأمة العربية بكل جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية وسوف نقف عند الديوان في حينه.

مفهوم الاغتراب:

إن الأصل اللاتيني لكلمة "اغتراب" هو "Alienatio" ويعني أن يستلب شيء ما ويحول إلى شخصٍ آخر. وقد استخدم للتعبير عن الاغتراب الديني أي كون الإنسان "غريباً عن الإله"، وعن "الغربة والانفصال بين الله وبين والإنسان". وقد كانت التفسيرات القديمة لمفهوم الاغتراب تنطلق من الأسس الغيبية والروحية لكنها صارت مع الزمن تعتمد على عناصر الواقع الاجتماعي في تحليل الاغتراب ولا سيما بعد ازدياد حركة التصنيع"[1].

ولكن الاغتراب ليس مجرد حالة مرتبطة بمجتمع معين أو تنظيم اجتماعي اقتصادي بالذات، وإنما هو ظاهرة يمكن أن نترصدها وندرسها في كل أنماط الحياة الاجتماعية وإن كانت تظهر بغير شك نتيجة لتوافر شروط وظروف معينة، كما أن شدة هذه الظاهرة ومدى شيوعها تختلفان باختلاف هذه الثقافات والأوضاع الاجتماعية[2].

وما من شك في أن الاغتراب بما يصاحبه من شعور بالقلق، وعدم الراحة والعزلة، يتضح بأحلى صوره في الفلسفة الوجودية.

* انظر مقدمة **الأعمال الكاملة**، عبد الوهاب البيّاتي، مج1، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

([1])الشقيرات ،أحمد عودة الله ، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، 1987م، ص 12. وانظر ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، 1980م، ص 65. وانظر النوري قيس، "الاغتراب" اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، إبريل 1979م، ص 15.

([2])الشقيرات ،أحمد عودة ، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، ص 13.

وقد دخلت الدراسات الوجودية إلى حياتنا العربية المعاصرة من خلال الباب الواسع الذي منحته أمامها جهود رائدها الأكبر في مصر والشرق الدكتور عبد الرحمن بدوي، فقد عرض من خلال دراساته العديدة للفكر الوجودي عصور هذا الفكر منذ الوعي الإنساني حتى منتصف القرن العشرين، وقد أفرد للوجودية في الحضارة العربية كتاباً خاصاً تتبع في فصوله أصولها منذ ما قبل الميلاد[1].

ومن الممكن تلمس عنصر بارز من العناصر الوجودية في معلم بارز من معالم الحضارة العربية. وهو الشعر الجاهلي إذ يمكن عد النسيب الذي يحفل به هذا الشعر نوعاً من القلق الوجودي الذي يبدو طبيعياً في عصرٍ كالعصر الجاهلي. فهذا القلق إزاء الكون وإزاء معمياته لم يكن في ذلك العصر، ولا يمكن أن يكون مجرد مشاعر فردية، تعقل في نفس إنسان دون آخر، بل هي مشاعر مشتركة تمثل موقفاً إنسانياً مشتركاً[2].

والرأي السابق يتفق مع القول بأن الوجودية هي أقرب الفلسفات إلى الشعر والعشر أقرب الفنون إلى الوجودية، فالشعر والفلسفة صورتان للتعبير عن الوجود: إحداهما للتعبير عن الإمكان والأخرى للتعبير عن الآنية. والوجود إمكانية وآنية معاً، ولهذا كان الشعر والفلسفة متكاملين، ولا غنى لأحدهما عن الآخر.

ومع ذلك فلا يستأثر كل منهما بأحد الجانبين بل يعمل الواحد منهما لحساب الآخر. فالشعر يعمل في الإمكان ليحيله إلى آنية. ولكن في مملكة القول المنطقي ولهذا يلتقيان معاً في الوجود وهو يكشف عن ذاته الإمكان إلى الآنية[3].

وهذا الترابط بين الوجودية كفلسفة، والوجودية كفن، يزداد وضوحاً أكثر إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الأدب خير أداة قادرة على تجسيد الانفعالات الإنسانية.

([1])بدوي ،عبد الرحمن ، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1947م. وفي هذا الكتاب يطرح بدوي مفهوماً خاصاً للحضارة العربية يجاوز في نطاقه الزمني.

([2])إسماعيل ، عز الدين ، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ص 18.

([3])بدوي ،عبد الرحمن ، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، ص 107.

وانفعالات الإنسان منبثقة عن عناصر معينة كالإرادة أو الاختيار والقلق والمسؤولية. وهي العناصر التي تقوم عليها الفلسفة الوجودية.

من هنا نجد أن مدلول الاغترابهو الاتجاه إلى الشي الآخر والابتعاد عن الذات المفردة أو ذات الجماعة بمعنى أن الاغتراب (الغربة) شعور بعدم التوافق بين الداخل (عند الإنسان ذاته) والخارج أي (الجماعة، المجتمع)، ولذلك فإنّ الاغتراب ينبع من دوافع داخلية وخارجية ومن هنا فإنّ (ماركس) يصف الاغتراب عند الآخرين بأنه "نتيجة مباشرة للاغتراب على مستوى الإنتاج[1]، هذا الإنتاج الذي يحدد بماهية معينة بل يمكن أن يعطى لأي إنتاج إنساني سواءً إنتاج مادي أو أدبي، أما (هيجل) فيرى أن الاغتراب هو وضع ينشأ حينما يطرأ تغير في مفهوم شخص ما عن ذاته"[2].

من هنا نجد أن الاغتراب ظاهرة لا ترتبط بطبقة أو جماعة معينة، بل هي ظاهرة كونية تظهر عندما تتوفر دوافعها، وتصبح مسيطرة على إنتاج الفرد طالما هي قائمة، وطالما الإنسان في صراع مع الكون والحياة، فلا بد لهذه الظاهرة من وجود.

الاغتراب الحضاري:

استنبطت مشكلتا التخلق الاجتماعي وغياب الحرية السياسية هموم المثقف العربي منذ أن بدأت وفود البعثات العلمية رحلاتها إلى الغرب خلال النصف الأول من القرن الماضي، حيث أدرك الموفدون مدة الهوة الحضارية التي تفصل بين بيئاتهم وأوروبا. ولكن ما اصطلح على تسميته بـ "أزمة المثقف" لم يتخذ أبعاده إلا مع مطلع هذا القرن، عندما ازداد عدد المثقفين وأصبحوا يؤلفون فئة كبيرة تنتسب إلى الطبقات كافة، ووجدت هذه الفئة نفسها تعيش في واقع يعجز عن مسايرة مطامحهم. ومن هنا بدأت أساسات المثقف العربي بالاغتراب في داخل هذا الواقع الذي لا يملك تغيير شيء ذي بال فيه، بعد الحرب العالمية الثانية حقق الشباب العربي انتصارات كبيرة على المستويين السياسي والاجتماعي، وجاءت نكبة فلسطين لتحدد للشباب العربي بصورة حاسمة أبعاد القضية

([1])،شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية، ط1، 1980 ص 156.

([2]) المرجع نفسه، ص 97.

التي قدر لها أن يتحمل عبأها. لقد أحس المثقفون أنهم في واقع الأمر يتحملون عبء أنفسهم أولاً، وعبء أهلهم ثانياً، وعبء الحضارة الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين أخيراً، غير أن الأثر الإيجابي لكارثة فلسطين في توحيد وجدان الشباب العربي لم يدم طويلاً، فقد دخلت المنطقة العربية، مع مطلع الستينات في كابوس عبثي كان أبرز مظاهره تجاهل دور الطليعة المثقفة في عملية صنع القرارات المصيرية والاصطدام معها، والتنكيل بها في بعض الأوقات. وجاءت كارثة 1967م لتغلب الشعور بالإحباط على كل ما عداه[1] .

وعلى الرغم مما عاناه المثقفون أحياناً على أيدي الأجهزة الحاكمة في النظم التقديمية، فإنهم في معظم الأمر لم يفقدوا إيمانهم الراسخ بالثورة العربية المعاصر، وبأنظمة بلادهم التي ظلوا يعدونها ثمرة من ثمارها، ولعل هذا الإيمان هو الذي أبقى ظاهرة الاغتراب في نطاق إيجابي أسهم الوعي الذي أحاط بها في محاولات الخلاص ورد الاعتبار إلى الذات وإن لم يحل ذلك دون القضاء على بعض الإفرازات السلبية التي يمكن أن ترد، بصورة أو بأخرى إلى ظاهرة الاغتراب[2].

([1]) يتبع الإحباط عندما لا تؤدي المقدمات إلى النتيجة المرجوة أو المتوقعة لها، بل يسبق مرحلة النتيجة تدخل عنصر طارئ وغريب (في الظاهر على الأقل، وهو في السياق المطروح حرب 1967م) في الموقف ثم تحوياه بمجرى الشعور إلى اتجاه آخر مخالف، وحيث أن هذا الاتجاه يخالف ما كان مرجواً أو متوقعاً فإنه غالباً يؤدي إلى حالة من خيبة الأمل والأسف. انظر: عز الدين إسماعيل، "روح العصر"، ص 201-202.

([2]) يتحدث "أحمد عباس صالح" في دراسة له بعنوان "الاغتراب والحرب النفسية"، ص 2-8، مجلة الكاتب، فبراير، 1970م. عن الآثار السلبية التي تنتج عما يدعوه "بالاغتراب الوبائي" فيقول أن هذه الآثار تتمثل في الهروب أو الانسحاب والاستسلام والتمرد. ويتم الهروب نتيجة الإحساس بعدم القدرة على مواجهة الشعور بالاغتراب، وعدم القدرة على تخطيه إلى الحالة الصحية، فهو تعويض مرضي. ذلك أن المجتمع يرفض المسببات الاجتماعية للاغتراب، ولكنه في الوقت نفسه غير قادر على التخلص منها، ولذلك يأخذ الهروب أشكالاً متعددة منها الهروب المادي أي الانسحاب من المجتمع والخروج من دائرته تماماً بالهجرة الخارجية. ويأتي الهروب أيضاً على صورة "سيكولوجية" أي في شكلٍ اعتزالي إرادي وتقوقع في داخل النفس حيث تنشأ روح عدوانية متبادلة بين الفرد والمجتمع، هذا الهروب إلى الذات له مظاهر متعددة منها تحلل الشخصية وإليه ترد أساليب الانتهازية السياسية والاجتماعية والخيانة المباشرة، ومن مظاهره أيضاً الاكتئاب حيث يناصب من يصاب بهذا الداء، مجتمعه العداء وينتهز كل فرصة ممكنة للإيذاء بمبرر أو بدون مبرر.

كما يتخذ الاغتراب المرضي شكل الاستسلام، وهو التكريس العملي لمن يصاب بهذا الداء، وهو قمة العجز واليأس، وبدلاً من أن يتمرد الإنسان أو ينسحب يبرر الوضع الذي نشأ عنه شعوبه بالاغتراب، وتنشأ عنه عبادة لتلك القوة التي قهرته. أما التردد كشكل من أشكال الاغتراب فهو ليس الثورة لجماعات "الهيبيز" وغيرها في أوروبا وأمريكا، والخروج عن المعتاد أو المألوف، أو التشدد أو الاحتجاج المستمر.

ومما لا شك في ه أن الاغتراب على مستوييه المادي والفكري يوحي بضرب من العزلة بين المغترب ومحيطه، وهذه العزلة التي تجعل من الممكن القول بأن كل مغترب هامشي بالضرورة في حين ليس كل هامشي مغترباً. بمعنى أنه إذا افترضنا أن المثل الأعلى للإنسان هو الوصول إلى التوازن بين الذات والموضوع وبين الذات والمجتمع الخارجي، فبقدر اقتراب الإنسان من التوازن تنتفي الهامشية والاغتراب وبقدر التنافر يكون التنائي المجهود الواعي الذي يبذله بطل الاغتراب للانتماء وللوصول إلى التوازن هو فجر الشخصية الإيجابية. فجر البطل الإيجابي إذ إن البطل المغترب يكون بالضرورة مثقفاً واعياً بذاته ومجتمعه وهو يمثل "الجديد" بالنسبة لهذا المجتمع ومشكلته هي عدم القدرة على التكيف مع بيئته الهابطة، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بمسؤولية هذا الشعور. بالمسؤولية التي هي بذرة الإيجابية، فالمغترب هنا يمثل المثقف غير العادي المتفوق بالنسبة للوضع المنشود الذي يصبو إليه، والهامش أيضاً يمثل هذا الوعي ولكنه لا يرقى إلى مستوى المغترب[1] .

ويمكننا أن نقول استناداً على ما ذكر أن سبب الاغتراب: "الظلم الاجتماعي مما يسبب العزلة والانحطاط الخلقي المتجلي في الحسد والكسل والنهم والتهالك على الشهوات والمكاسب المادية، والظلم الاقتصادي الذي يجعل إحدى طبقات المجتمع تستغل الطبقات الأخرى[2] .

ويقول أحمد الشقيرات "الاغتراب الاجتماعي والأخلاقي والاقتصادي تتجلى عند الكتّاب والدارسين والباحثين الذين لا يجعلون هذه الظاهرة أبدية، كما تنقل الوجودية، بل إنهم يربطونها بأسباب ومسببات يرون نوال الاغتراب بزوالها، وإني أرى أن آدم وحواء حين ارتكبا خطيئتهما كانا قد اغتربا عن الجنة والنعيم، بل عن أوامر الله ونواهيه. وقد كتب الله عليهما وعلى ذريتهما العذاب في الدنيا في قوله تعالى: (فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه* وقلنا اهبطوا بعضكم لبعضٍ عدوٌ ولكم في الأرض

(1)الهواري ، أحمد: "لبطل المعاصر في الرواية المصرية"، ص 160-161.

(2)الشقيرات ،أحمد عودة الله ، "الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب"، ص 14.

مستقر ومتاعٌ إلى حين)[1]. وهكذا يكون معنى الاغتراب قد ورد في القرآن الكريم وورد بعد ذلك في كتابات كثير من المفكرين العرب أمثال إلى حيان التوحيدي الذي وصف الغريب بقوله: "هذا غريب لم يزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع من مهب أنفاسه، وأغربُ الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان قريباً من محل قربه" وأمثال ابن سينا أيضاً الذي يرى أن الإنسان حبيس غرائزه وانفعالاته، وحاجاته المادية المادية، وهذه القوى "ملتصقة بالإنسان التصاقاً كبيراً"، ولا يبرئ الإنسان عنها إلا غربةٌ تأخذه إلى بلدٍ لم يطأها من قبل أمثاله[2] .

ومن هنا فإن ظاهرة الاغتراب ظاهرة إنسانية ولدت مع الإنسان ولكن مدى وجودها مرتبط بمدى وجود مسبباتها، من هنا فإنّ هذه الظاهرة أصبحت تشغل حيزاً كبيراً في هذا العصر بسبب دوافعها الكثيرة وتداخلات عناصر الإنتاج المختلفة إذ "أن الاغتراب كامن في كلّ العصور ولكنه لا يتخذ دائماً نفس الشكل والكثير من الظواهر التي تدرج معاً في الوقت الحالي تحت هذا الاسم ترجع أساساً إلى سببين: الثقافة الشعبية، والانفجار السكاني"[3].

إن التزاوج الحضاري والاتصال البشري الكثيف في هذا العصر والتقاء الثقافات المختلفة أدى إلى الصراع الحتمي بين هذه الحضارات حيث عكس المحصلة الحتمية وهي الشعور بالاغتراب بين أبناء هذا العصر، ومن هنا فقد كان هذا الاغتراب شاملاً لجميع نواحي الحياة، ولم يكن سلبياً كاملاً أو إيجابياً كاملاً، ومهما يكن الأمر فإنه دافع رئيسي نحو الإبداع الفردي أو الجماعي ولذلك "فإن الاغتراب ليس مرضاً كما أنه ليس نفخة علوية، ولكنه شئنا أم أبينا سمة جوهرية للوجود الإنساني"[4].

لقد عولجت قضايا الإنسان المعاصر من جوانب مختلفة كان من بينها جانب الاغتراب حيث قيّمت الأعمال الإنسانية من هذا المنظور يقول (شاخت): "وحينما

([1]) سورة البقرة، آية 36.

([2])الشقيرات ،أحمد عودة الله ، "الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب"، ص 15.

([3]) شاخت ، ريتشارد ، الاغتراب ، ص 42.

([4]) المرجع نفسه، ص 7.

يقرر كتاب المقالات النقدية عن الكتب والأفلام والمسرح أن عملاً ما يعالج الاغتراب، وما أكثر ما يقومون بتقرير ذلك – فإنهم يقصدون أن ينقلوا لقرائهم فكرة أن هذا العمل يعالج أحد الجوانب: (مأزق الإنسان المعاصر)، أو الورطة التي يعانيها قطاع يعتد به من أبناء المجتمع المعاصر، ويذهب المعلقون الاجتماعيون على نحو متزايد إلى القول بأن الاغتراب هو واحدة من أفخم المشاكل التي تواجهنا اليوم، ومن هنا فقد سيطر هذا المفهوم على كتابات العديد من الكتاب العالميين في مجالات مختلفة وحددوا له مدلولاته الحديثة كل في مجاله ومن أشهر هؤلاء، والذين حظوا بمرتبة مرموقة في الفكر الحديث (ماركس) و (هيجل)، و(ريك فروم)، و(سارتر) و(بول تيلسن)" [1]، وغيرهم.

اغتراب البيّاتي:

"قال معشوق لعاشق: أيها الفتى أنت قد رأيت في غربتك مدناً كثيرة، فخبرني: أية مدينة من هذه أطيب؟ فأجاب: تلك المدينة التي فيها من اختطف قلبي"[2]، هذه المقولة صدر بها البيّاتي كتابه "تجربتي الشعرية"، إنه تصدير يطابق ذات المختار، والاختيار هو الشخصية ذاتها، لقد دفعني للدخول إلى حياة البيّاتي من خلال هذا التصوير لأني رأيت هذا القول هو عنوان حياته الاستثنائية في اغترابها واضطرابها المستمر.

يدور مفهوم البيّاتي للنفي (الاغتراب) في أطر فكرية تتحدد معاً لتكون الاغتراب الشامل الذي عاشه الإنسان الذي ترك وحيداً ليلاقي محنة الوجود، وهذا الإنسان يصارع الطبقية ويعيش منفاها محروماً عارياً، وهذا الإنسان الذي أُبعد عن أرضه التي ولد ونشأ عليها وامتدت ذكرياته وأيامه فصبغت شعره باغتراب له طابعه ولونه الخاصين اللذين دفعا به إلى التمرد ومحاولة التغير يقول: "وإني كنت لا أؤمن بإمكانية أن يولد الشاعر وفي يده قيثارة، وإنما يمكن أن يولد من قلب ذلك الإنسان الذي لا يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله، إن التناقض الذي يمكن أن يقوم

([1]) المرجع السابق، ص57.

([2]) البيّاتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**، مقدمة المجلد الثاني من الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص7.

حينئذٍ يولد عدداً من الأحاسيس غير المصنوعة وغير القابلة للتغير وفي اللحظة التي يكتشف فيها الإنسان تناقضه مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه"[1].

لقد كانت تجربة الاغتراب في شعر البيّاتي صورة حية تتمثل في اغتراب المدينة، البطل، القيم السائدة، اغتراب الإنسان في العالم، اغتراب الفقر، "فالقصيدة البيّاتية تصور الشاعر مطارداً من منفى إلى منفى ليس له عزاء سوى أغانيه وإيمانه العميق بالغد"[2].

إن رحلة الشاعر في الحياة كما يراها البيّاتي لا بد أن تكون اغترابا وكفاحا وفتوحات في أرض المنفى والملكوت، لا بد للشاعر من أن يجوب الآفاق ويرتحل، لأنه يرى الحياة رحيلاً وطرقاً لأبواب المستحيل، فلا بد من السقوط لكي ينهض، فالاغتراب عند البياتي قدر لازم وهي موت وتجديد وبعث، "ولكي يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته في أرض المنفى والملكوت لا بد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة"[3].

هذا هو اغتراب البيّاتي الاستثنائي والذي يرى الحياة من خلاله رحيلاً ووحدة "أنا راحل" إلى حيث ذهب هذا الليل، اللعنة عليكم جميعاً، الغزال الذهبية في المرج وأنا أعدو وراءها من سيأتي معي؟ !"[4].

أما المدينة فراحت تاخذ مساحة لافتة في شعر الشعراء لهذه المرحلة ، وخاصة في الدول النامية ، فالشعراء والمبدعون هم الاكثر حساسية تجاه المدينة ، ولهم موقف غالبا ما يكون سلبياً ، ونجد مثل هذه المواقف عند كثير من الشعراء في بعض قصائدهم، من امثال أدونيس في قصيدته الشهيرة (قبر من اجل نيويورك ، والسياب كما نعلم من قصائد كثيرة له وردة ضمن لوحات مجموعته انشودة المطر ، فكان يقدس

([1]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص12.

([2]) شرف، عبد العزيز شرف، **الرؤيا الإيداعية في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 90.

([3]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 108.

([4]) البيّاتي، عبد الوهاب، **صوت السنوات الضوئية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص 10.

مـثلا جيكـور مقابـل بغـداد، ولعـل البعـد الإديولـوجي للبيـاتي ، ووقوفـه مـع الحـزب الشـيوعي، وتـأثره بـالفكر الاشـتراكي ، كـان لـه الأثـر البـالغ في الانتصـار لطبقـة (البلوريتاريا– الطبقة المسحوقة في المجتمع) ، وقد تمثلت مواقفه السلبية بشكل واضح تجاه المدينة ، على الأغلب ، وكما سنجد في هذا الديوان ، موضوع الدراسة ، وهو موقف ليس بالجديد عند البياتي ، حيث راحت تظهر هذه المسألة منذ البدايات الأولى لأشعاره ، ولعل قصيدته (سوق القرية) مثالاً واضحا على ما نذهب إليه ، وهي من مجموعة أباريق مهشمة .

ومثـل هـذا كـان لـدى الشـعراء والـروائيين الغـربيين ، لا سـيما بعـد الحـربين العـالميتين الأولى و الثانيـة ، فكـان الانتصـار للقريـة والريـف يتضـح أيضـا في أشـعارهم . حيث كانت المدينة هي السبب في انتاج عوالم القهر والموت والعذاب للمتعبين والضعفاء من الناس[1].

دوافع اغتراب البيّاتي:

من المسلم به أنه لا بد لكل ظاهرة من دوافع تصوغها وتقدمها بطريقة تتم عن طريقة تداخل هذه الدوافع وتشكله لتنتج هذه الظاهرة، فالظاهرة مفهوم يبرز عندما تتوفر دوافعه في أي زمان ومكان ولذلك فإن الديمومة من خصائص الظواهر، ومن هنا فإنّ ظاهرة الاغتراب في شعر البيّاتي صاغتها ظروف ودوافع جعلتها مصبوغة بتشكل خاص بها يحملها للقارئ خلال تتبعه لسيرة البيّاتي، لذلك وجد هذا الاغتراب يبرز من خلال الدوافع الآتية:

(1) الطفولة والوراثة:

طفولة البيّاتي ليست كطفولة غيره من الشعراء حيث يرى أنها كونت جزءاً كبيراً من حياته، فحياته التي عاشها كانت شبيهة بالموت، أو بأطلال دارسة مهجورة، لقد امتزج بالموت في كل يوم حيث كانت المقبرة أمام بيتهم فلا يمر يوم إلا ويرى الناس الذين

[1]– لمزيد من المعلومات يمكن مراجعة : برادبري(مالكم) ، وجيمس ماكفرلن ، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، بغداد ، دار المأمون ،1990 ج2 ص 45 وما بعدها ، وكذلك ص 219 وما بعدها.

يشيعون موتاهم إلى مثواهم الأخير، وكان يشارك في التشييع ويشاهد عمليات الدفن، لذلك كان يرى أن الموت يتربص في الإنسان في كل مكان وزمان فهو يرى أن هذا الموت عدو لهذا الطفل يقول: "إذا كانت الطفولة والوراثة قد حكمت على بعض الشعراء بالموت المبكر فطفولتي أنا قد حكمت عليّ بالصمت والرحيل والانتظار"[1]، لقد كانت طفولة البيّاتي أولى دوافع الاغتراب، الاغتراب عن الحياة، هذا الاغتراب الذي دفع به إلى شق طريقه عبر الثورة والابتعاد عن الوقوع في شوك الاستسلام يقول: "إن الطفولة والفن ووجه الإنسان يبشر بالثورة في هذا العالم ضد الذل الكوني والشروط الاجتماعية والسياسية"[2].

لقد كانت طفولة البياتي مشروعاً ومحاولة للتمرد والثورة، هذه الثورة التي هي محصلة حتمية للاغتراب في نفس الإنسان الذي يراه البيّاتي بأنه العامل الرئيس في قيامها – أي الثورة – لقد كان هذا الطفل القادم من مجتمع الفقر القروي يحمل في داخله رؤيا غائبة عن واقعه وضعته في إطار فكري غريب ينظر إلى الكون بكل ما فيه من خلاله، كانت رؤيا لا يزول عنها الشتاء دلالة على عدم الوضوح وضبابية النظرة لهذه الحياة "ولكن الطفل الذي كنته أنا، والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت من آلاف السنوات، كان يحمل مدينة الشاعر التي لا يكاد يزول عنها الشتاء، بالرغم من شمس الشرق الساطعة"[3].

(2) التناقض بين الفكر السائد والواقع القائم:

لعل من العوامل الرئيسة التي تتجه بالإنسان نحو الانسلاخ عن الواقع والشعور بالاغتراب –وخاصة المثقف– ذلك الاضطراب وعدم الانسجام بين الخط الثقافي الموروث وبين احتياجات العصر المتجددة –واقع الإنسان– وهذا ما جعل البيّاتي يشعر بانفصام بينه وبين واقعه حيث كان يحس بفقدان العدالة الاجتماعية وانقلاب الأوضاع عامة، ومن هنا فإنه كان يبحث عن شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتظهره، ومن ثم

(1) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 76.
(2) المصدر نفسه، ص 85.
(3) المصدر السابق، ص 82.

فإن البيّاتي كان يرى في جيله كما كان يرى المدينة، جيل متسول ثقافته خليط غير منسجم مع واقعه، ممارساته تخالف معتقداته، مهدد بتأثير الثقافات الغربية والشرقية، إذ لم يكن هذا الجيل مسلحاً بفكرٍ يستطيع من خلاله بناء شخصية تحمل فلسفة خاصة للحياة، فالثقافة الدينية عند البيّاتي كانت متوفرة ولكنه لم ينظر إليها على أنها نظام حياة فهو يقول: "... قراءاتي الأولى التي فرضتها عليّ مكتبةُ جدّي –وهو رجل دين– الغنيّة بكل دواوين الأقدمين، التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبَّة، لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسّه ولا أعيه، فكان أن نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيره الكليّ"[1]، لعل هذا التصريح الذي يذكره البيّاتي عن ثقافته الأولى كان سببه الاغتراب والبحث عن شيء مفقود لم يعهِ، وأي اغتراب أكثر من ذلك عندما كان الإنسان يعيش في محيط ويبحث فيه عن شيء هو لا يعرفه، وأي اغتراب أكثر من شعور الإنسان بالألم عندما يقرأ التاريخ ويحاول الهروب من شركه كما سماه. يقول: "ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرّج، كان جيلنا المتسّول، الذي استعار ثياباً وأزياءً من كل عصر حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي. لم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الروحية والمادية، وقد ولَّد هذا الانفصام شعوراً بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم"[2].

إنه اغتراب جيل أصبح صاحب الزمام الثقافي لهذه الأمة، ولذلك فقد عكس هذا الاغتراب في جل إنتاجه.

(3) رحلة القراءة:

لا يستطيع الإنسان المثقف أن يكوّن موقفاً خاصاً مختلفاً به، بعيداً عن القراءة والمطالعة، ولكن هل يكون هذا الرأي خلال القراءة أم نتيجة لها؟ وما الفرق بين الموقفين؟ لقد كانت رحلة البيّاتي مع الكتب ومع القراءة رحلة باحث لا يقصد محطة بعينها وكان من بواعث ذلك ما يشعر به من اغترابات ثقافية، فقد قرأ البيّاتي التاريخ

(1) المصدر نفسه، ص 11.

(2) المصدر السابق، ص 8-9.

قراءة إنسانية متعددة الجوانب تمثل قضايا الإنسان عبر التاريخ "كان التاريخ هو النوع الذي أُحبُّه من القراءة ولم أقرأه كركام من الوقائع أو الأحداث، وإنما كتجربة إنسانية واسعة متعددة الجنبات، وكتجسيد لقضايا الإنسان التي طرحت على كل المجتمعات الإنسانية"[1].

لقد كان الاغتراب يضفي على رؤية البيّاتي للأشياء طابعاً يتجسد من خلال الاضطراب بين ذات البيّاتي وخارجه حتى عندما كان ينظر إلى كوب قديم أو قطعة أثرية كان يشعر بهذا الاضطراب، كان يرى في مثل هذه الأشياء عقماً للزمن وكان يرى أن الفن وحده هو عصارة تجربة الإنسان.

لقد توقف البيّاتي في رحلته الثقافية عند الأدب الواقعي بأعمال غوركي – لأنه كان يرى أعماله تعبر عن حياة الناس وتجاربهم، ثم توقف طويلاً أمام الأدب الوجودي بفلسفته الخاصة في الحياة وتأثر بأعمال سارتر وكامي وتجسيد صورة الثورة، ومن زاده الثقافي أيضاً أغاني الفلاحين والحكايات الشعبية التي كان يراها تعبيراً عن حياة العامة وفي رحلته الثقافية تأثر طرفة وأبا نواس، والمعري والمتنبي والشريف الرضي لأنه كان يرى فيهم تمرداً ناتجاً عن اغتراب تجاه مجتمعاتهم حيث استطاعوا أن يتجاوزا مجتمعاتهم من خلال التعبير عن شحناتهم الوجدانية، ومن الشعراء المحدثين الذين تأثرهم: أودن ونيرودا، وايلوار وناظم وحكمت ولوركا والكسندر بلوك، ومايكوفسكي، لقد استوقفت أشعار هؤلاء البيّاتي لأنه كان يراها تحمل جوهر الشعر الحقيقي وقضايا الإنسان الجوهرية[2].

بعد هذا العرض الموجز لثقافة البياتي نقف على أن المحصلة الثقافية لديه والمتشابكة من هذه الروافد التي تدفع جميعها إلى التأمل في الحياة وعدم قبول السائد والبحث دائماً عن النموذج الجوهر الذي يدفع بالإنسان دائماً نحو الشعور بالاضطراب وعدم الاتفاق مع العالم الخارجي طالما يحمل ظواهر مخالفة لهذه النماذج التي يراها.

([1]) المصدر نفسه، ص14.

([2]) انظر: البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 14-18.

من هنا ؛ فإنّ الملاحظة البارزة هي أن قراءة البيّاتي وثقافته ساهمت بشكل كبير بتشكيل شخصيته الشعريّة التي جعلته "لا يعزل الإنسان عن حركة الشعوب، فهو يتعمق في وحدته وغربته، لهذا يروي لنا بأن شعور النفي لا يمكن أن يحس به الإنسان من خلال القراءة فقط وإنما هو نتيجة لها"[1].

(4) النفي:

يقول البيّاتي "فأنا منفي داخل نفسي وخارجها، مبصر وأعمى، ميت وحي في حوار أبدي صامت مع موتى في رحلة الليل بالنهار. إن اليقظة المرعبة التي أعيشها والوعي الحاد بالعالم والأشياء جعلني أشبَّه بالشاهد والمتهم والقاضي – فسقوط قشرة الواقع السياسي ولعبة تبادل المراكز – إذ يأخذ الخائن مكان الثوري، ومحاصرة الثورة العالمية ومحاولة اغتيالها، واستخدام كافة الأساليب الميكافيلية والأيديولوجية لإيقافها كلّ هذا جعل من الأرض التي نقف عليها، رمالاً متحركة"[2].

... البيّاتي، هذا الإنسان الاستثنائي في (اغترابه) هذا الاغتراب المزدوج: اغتراب عن الذات وهذا يكون من خلال اغترابه عن الخط الثقافي الموروث واغترابه عن العالم الخارجي ويكون من خلال رفض الواقع بكل ما فيه من أنظمة وقوانين جائرة، لا يكون هذا الاغتراب الشامل إلا للثوريين الذين يبحثون عن المثال" تجربة النفي علمتني الكثير، وبها أيضاً دخلت عوالم أناس قليلي العدد هم الخارجين عن آلية النظام الحياتي"[3].

اغتراب المبدأ اغتراب أبدي، هذا اغتراب البيّاتي اغتراب الظلم السياسي والاجتماعي الذي يمارس من خلال الأنظمة السياسية التي عايشها البيّاتي وحاصرت الثورات العالمية التي تبحث عن العدل السياسي والاجتماعي كما يرى البيّاتي، إن اغتراب البيّاتي جعله يعيش هموم مجتمعه الذي حمله في داخله، لقد تصارعت هذه الهموم حتى كونت منه الإنسان الذي ينظر إلى اللانهاية "إن الشرق داخل حدود الإنسان لا

(1) أبو أحمد، حامد، **عبد الوهاب البيّاتي في إسبانيا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص 180.

(2) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 70-71.

(3) أبو أحمد، حامد، **عبد الوهاب البيّاتي في إسبانيا**، ص 202.

حدود له، أما ذلك العالم الذي نعيش فيه فله حدود، والإنسان عندما تتصارع داخله الروح المفعمة باللاانهاية مع واقع الوجود القاسي يبدأ في المعاناة، ولما لم يَعُد ممكناً الإغارة الجماعية فليحاول الشاعر أن يتذوق طعم اجتياز الأفق وحده"[1]، هذا الاجتياز والخروج إذاً هو محصلة الاغتراب الذي ينبع من خلال المعاناة عند البيّاتي والتي يرى أن العالم مليء بها.

كان النفي عند البيّاتي مكوناً رئيساً في شخصيته فقد كان يراه مرافقاً له قبل طفولته في القرية والمدينة ولا يجد نفسه إلاّ منفياً ويحمل هذا النفي في ذاته، "لقد أحسست بالنفي قبل النفي نفسه أي أحسست بأني منفي قبل طفولتي سواءً في القرية أم في المدينة، واكتشفت أن العالم ما هو إلاّ منفي داخل منفى... وكنت أحمل المنفى في داخلي"[2].

لقد شكل المنفى القسم الأكبر من خارطة البيّاتي الشعرية، هذا المنفى الذي دفعه إلى أن يصبغ فلسفته ورؤياه بالاغتراب الشامل الذي دفعه إلى التمرد وإلى النظر إلى الذي يأتي ولا يأتي "أنت كما وصفك لي أصدقاؤك وأصدقائي العرب والفرنسيون والأجانب في باريس لا تزال عيونك تشي أنك تنتظر الذي يأتي ولا يأتي"[3].

(1) البيّاتي، **صوت السنوات الضوئية**، ص 38.

(2) أبو أحمد، حامد، **عبد الوهاب البيّاتي في إسبانيا**، ص 198.

(3) البيّاتي، **صوت السنوات الضوئية**، ص 53.

القسم الثاني

دراسة تطبيقية في ديوان

((الذي يأتي ولا يأتي))

تعريف بالديوان

مظاهر الاغتراب عند البيّاتي (دراسة تطبيقية)

اغتراب المدينة

اغتراب البطل النموذج

اغتراب الشاعر (الشاعر الأممي)

ديوان (الذي يأتي ولا يأتي):

هو العمل العاشر من أعمال البيّاتي الشعرية التي بلغ عددها عشرين عملاً، صدر عام 1966 وقد صَدَّر الديوان بأنه "سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي" وكذلك صدره بقول البيركامي "كل فنان يحتفظ في أعماقه بينبوع فريد، يشكل مصدر تصرفاته وأقواله طوال حياته، إن هذا الينبوع بالنسبة إلي يظل أبداً ذكريات عالم البؤس والضوء الذي عشت فيه لفترة طويلة"[1].

يشتمل الديوان ثماني عشرة قصيدة فيها كثير من الرموز التي تناولها البيّاتي بعد ذلك في أعماله التالية مثل: الخيام وهو شاعر بطل، ونيسابور مدينة البراءة المفقودة عائشة أو المحبوبة، وبعض مظاهر الثقافة الإسلامية، وبعض الحواضر القديمة في منطقة الرافدين والتغني بالموت الأسطوري لجارتيا لوركا في صلته بمدريد أيام الحرب الأهلية الأسطورية أيضاً وذلك في قصديتين رئيسيتين هما: خيط النور، والوريث"[2].

(1) انظر مقدمة ديوان **الذي يأتي ولا يأتي**.

(2) أبو أحمد، حامد، **عبد الوهاب البيّاتي في إسبانيا**، ص 114.

لقد كان اختياري العمل من أجل التطبيق على ظاهرة الاغتراب عند البيّاتي خاضعاً لترتيب هذا الديوان المرحلي حيث يشكل المرحلة الوسطى –زمنياً– في شعر البيّاتي، بالإضافة أنني قد رأيت فيه الشاعر منغمساً في زمن تاريخي شامل، علماً أن ظاهرة الاغتراب بارزة في أي عمل من أعمال البيّاتي الأخرى، وقد اعتمدت في هذه الدراسة المجلد الثاني من أعمال البيّاتي الكاملة –دار العودة– بيروت حيث شغل هذا الديوان الصفحات من [213 إلى 265] والقصائد التي ضُمنت في هذا العمل: صورة على الغلاف، والطفولة، الليل فوق نيسابور، بكائية، الحجر، الموت، في حانة الأقدار، طريدة، الموتى لا ينامون، الذي يأتي ولا يأتي، الرؤيا الثالثة، العودة من بابل، الوريث، الليل في كل مكان، البحث عن الكلمة المفقودة، خيط النور، الصورة والظل، تسع رباعيات.

إن القيام بعمل تطبيقي على واحد من أعمال الشاعر عبد الوهاب البيّاتي ضرب من المغامرة لأن أعمال هذا الشاعر هي سلسلة متصلة متداخلة في الوقت نفسه ولذلك لا يمكن الفصل بين مكونات هذه السلسلة، ولكن ظروف البحث الزمنية دفعت به إلى اختيار واحد من هذه الأعمال دون تفضيل له على غيره وخاصة أن الظاهرة التي درست –الاغتراب – هي ظاهرة عامة في شعر البيّاتي، كما ذكرت، ولذلك لو كان الاختيار لأي عمل آخر سيكون كذلك ممثلاً، وربما أكثر من هذا العمل وبما أن العمل الإنساني يكتنفه دائماً الافتقار والنقص فإن هذا البحث سوف يخضع إلى النقد البناء الذي يخضع له أي عمل إنساني آخر.

ما سيُتبّع في هذا التطبيق هو استقراء ظاهرة الاغتراب في ديوان (الذي يأتي ولا يأتي) من خلال رؤية الشاعر إلى (المدينة)، (البطل النموذجي الثوري)، (الشاعر)، وقد قمت باختيار القصيدة كاملة لدراسة الظاهرة فيها تمشياً مع عدم تجزئة القصيدة إلى أفكار لأن القصيدة تمثل وحدة موضوعية، ولذلك فإن اختيار قصيدة من أجل دراستها وبيان الظاهرة فيها لا يعني نفي هذه الظاهرة عن قصيدة أخرى، ولكن كنت أرى أن

القصيدة المختارة فيها مساحة تمثيل الظاهرة – الاغتراب– أكثر من غيرها ومن هنا فقد وقع الاختيار على مجموعة من قصائد الديوان تجنباً للتشعب والتداخل.

اغتراب المدينة:

يقول البيّاتي " كنتُ قادماً من الريف، حيث عشت فيه، وعائداً إليه، وقادماً منه حتى عام 1944 وهو عام دخولي دار المعلمين العليا كانت الصدمة الأولى حينما اكتشفت حقيقة المدينة. كانت مدينة مزيّفة، قامت بالصدفة وفرضت علينا، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبّهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كلّ لون، أو أية قطعة يصادفها، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قروناً عديدة على ضفاف دجلة، وولدت وعاصرت حضارات عظيمة، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد"[1]، تلك هي المدينة التي رآها البيّاتي واكتشف حقيقتها، فانعكست في رؤياه الشعريّة لهذه المدينة التي جسدت من خلال هذا العنصر الحضاري ألا وهو المدينة من خلال تشريحها على حقيقتها وسبر ذاتها المؤرقة لكل من ينظر إليها مثل نظرة البيّاتي.

هكذا انعكس اغتراب البيّاتي على رؤيته لما حوله حيث أصبحت هذه المدينة الممزقة التي شعر من خلالها بالتناقض الحاد بين الحقيقة في مخيلته عن المدينة الفاضلة (بغداد) أو أي مدينة أخرى وبين الواقع، لقد كان تناقضاً دفع به إلى وجود الزيف واعتبار هذا الزيف مفروضاً، لقد كانت هذه المدينة حقيقة الماضي مزيفة الحاضر، مزيفة المستقبل، لقد كانت هذه المدينة ميتة ولذلك كانت الثورة على المدينة والتمرد عليها هو رفض لشكلها القائم الذي جعلها أمام البيّاتي غريبة عن العقل، لقد كان اغتراب البيّاتي اغتراب حضارة، حضارة أصيلة قديمة لمدينة بغداد انتهت وانقضت، وحضارة مستوردة مرقعة بالية هدفها البهرج والزينة ولكنها خاوية من الروح الحقيقية للحضارة التي كانت لهذه المدينة.

(1) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 8.

"إن إحساس الشاعر باختفاء المدينة الفاضلة —حينذاك– كان مدعاة للتمرد وللدعوة إلى أن تحتل بغداد مدينتها الأصلية المتجددة، وهي دعوة لا تتجاهل الصعوبات الكثيرة التي تحول دون ذلك، فالاستعمار والإقطاع والرجعية والتخلف والبؤس، والفقر كانت تخنق بغداد والعراق بأكمله من جميع الجهات"[1].

من هنا فإنّ رؤية البيّاتي للمدينة كانت واحدة من مظاهر الاغتراب التي تأطر بها شعر البيّاتي وتمحور من خلالها حول قضايا العصر الذي يشيعه، "وبهذه المدينة المترامية الأبعاد يمر الناس في قطارات السكة الحديد أو على الزحافات أو مشاة...، قد لا يلتفت إليها في صمتها أحد، ينظرون إليها بعين غير واعية... يرونها منظراً كأي منظر ولا يدركون تشعبها ووحشتها، وما تكلفه في عمرانها وتمهيدها من جهد"[2].

وفي ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي" يؤكد البيّاتي رؤيته المدينة من خلال الطفولة حيث يرى من خلالها شكل المدينة الواقع والمثال.

"ولدت في جحيم نيسابور
قتلتُ نفسي مرتين، ضاع مني الخيط والعصفور
بثمن الخبز، اشتريت زنبقاً؛
بثمن الدواء
صنعت تاجاً منه للمدينة الفاضلة البعيدة
لأمِّنا الأرض التي تولد كلّ لحظة جديدة
نمت على الأرصفة الغبراء
اصطدتُ الفراشات، وقعتُ في شِراك النور

([1]) جاسم، عزيز السيد، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1990، ص 97.

([2]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص80.

وسحب الخريف والغابات والزهور"[1].

هذه مدينة البيّاتي جحيم وقتل وضياع، فقر، وجوع، سرعة في التغير، نوم على الأرصفة وتشرد ولكن هذا لا يريده البيّاتي للمدينة فهو يقتل بسببها مرتين "الأولى: عندما تنفصل عنه ذاته لتقع في شراك الحلم بالمدينة الفاضلة، والثانية: عندما تبحر ذاته باحثة عن مدينة لم يقف الشحاذ بابها يوماً"[2].

"أبحرت السفينة
تبحث في الأصقاع عن مدينة
لم يقف الشحاذ في أبوابها يوماً
ولم يسند على رصيفها جبينه" [3]

اغتراب البيّاتي عن المدينة اغتراب استثنائي ناتجعن عدم توافق بين الواقع والمثال، الواقع بكل مآسيه وانعكاساته، والمثال المفقود والذي يبحث عنه من خلال شخصية الخيام التي يستتر وراءها البيّاتي في هذا الديوان، إن البحث يعني الترحال والاغترب، ومحاولة الإيجاد، وبالتالي ولوج طريق التمرد والثورة، إذ أن توق الخيام إلى مدينة فاضلة يدفعه إلى البحث عن مدينة[4]، هذه المدينة (الفاضلة)، التي تخلو من مظاهر الاضطهاد، والقهر، والجوع، والتشرد، تخلو من المتسولين، تخلو من الجثث المبقورة، هذه المدينة البعيدة عن الضياع والضبابية، ولكن هل تحقق ما يبحث عنه البيّاتي – المدينة الفاضلة – يقول:

"لكنما السفينة
عادت مع المساء للمدينة
تحمل فوق ظهرها الشّحاذ...
الجثث المبقورة البطون

([1]) الديوان، **قصيدة: "الطفولة"**، ص 216.

([2]) خميس، شوقي، **المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، ص 60.

([3]) الديوان، **قصيدة: "الطفولة"**، ص 217-218.

([4]) صبحي، محي الدين، **الرؤية في شعر البيّاتي**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988، ص 195.

تسدّ هذا الشارع الملعون
متى؟ متى أيتها الشمطاء؟
ستمطر السماء!
وتولد الحقيقة؟
من هذه النفاية الغريقة!" [1].

لقد عادت السفينة التي استقلها هذا الباحث في أصقاع الأرض يبحث عن ضالته—المدينة الفاضلة- عاد وعلى ظهر سفينته رمز المدينة الواقع —الشحاذ- ولكن بمنظر أكثر اشمئزازاً من السابق —شحاذ مقوس الظهر، مقهور بلا عيون، يتضور جوعاً وبؤساً، حتى يدفعَ الموقفُ الشاعرَ ليشتم هذه المدينة ويصفها بالشمطاء التي تمنع الخير عن الناس وتسبب لهم الاضطراب وتبعدهم عن الحرية بل هي رؤيا شاعر لها مكان نفاية.

ويتابع البيّاتي عرض صورة المدينة في قصيدة —الليل فوق نيسابور- هذه القصيدة التي تعبر عن الاغتراب الذي يلف رؤية البيّاتي لهذه المدينة، ولكنه في هذه القصيدة يعرض البيّاتي – الاغتصاب الحضاري – للمدينة من خلال نيسابور.

كل الغزاة، من هنا، مرّوا بنيسابور
العربات الفارغة
وسارقو الأطفال والقبور
وبائعو خواتم النحاس
وقارعو الأجراس
كلّ الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
وضاجعوها، وهي في المخاض
حياتنا فيها، وفي داخل هذا النفق المسدود
رواية مُملةّ مثّلها أحمقُ أو مجنون

([1]) **الديوان**، الطفولة، ص 218.

أيتها الأنقاض
دّقت طبول الموت في الساحات
وأُعدم الأسرى وهم أموات[1].

إن الحياة في مدينة البيّاتي عقيمة وهي ضرب من الحماقة والجنون، إنها أنقاض وبقايا مدينة تدق فيها طبول الموت، وتظهر فيها أسبابه، وأهلها هم أسرى لنظامها يموتون رغم أنفهم، إن هذه الصورة الفظيعة للمدينة عند البياتي هي غلاف لرؤية البيّاتي القاسية والتي تجعلها في النهاية ذبابة تلتف حولها خيوط عنكبوت لتقضي عليها قضاءً مبرماً.

لقد اغتصبت المدينة العربية حضارتها وأصبحت مجردة من كل مظاهر هذه الحضارة إلا لسان أصحابها وثرثرتها.

– لسانها الثرثار
يُقطع فيه خشب التابوت
خيوط عنكبوت
تلتفُّ حول هذه الذبابة [2]

وكعادة الإنسان اليائس من واقعه الغريب عنه يأخذ البياتي بالدعاء إلى إزالة الغمة والضرر:

أيتها السحابة!
لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة
وهذه القذارة
كلّ الغزاة، من هنا مرّوا بنيسابور
على ظهور الصافنات وعلى أجنحة الطيور[3]

(1) الديوان، **الليل فوق نيسابور**، ص 219–220.
(2) المصدر نفسه، ص 220.
(3) البيّاتي، **الذي يأتي ولا يأتي**، ص 220.

إن "قانون الحياة يسري –ورغم كلّ شيء– في دماء وأعصاب –الناس مهما كانوا خائفين، وستظل مدن الخوف ملعونة تطيح بالقاتل كما أطاحت بالقتيل، أمام مدن الخوف تنتصب أعلام الشاعر التي تحدد السمة للمدينة الفاضلة"[1].

"البشر الفانون
يحطمون بيضة النسر، ويُولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسُّر الزجاج
أقدام جرذان على السجاد
مرّت، ونار ومضت من خلل الرماد
– لنقرأ الكتاب بالمقلوب
مُنَقِّبين في حواشيه عن المكتوب والمحجوب
كان علينا أن نضيء النور
في ليل نيسابور"[2].

هذه دعوة صريحة من البيّاتي لمحاولة الخروج من اغتراب المدينة التي يراها، دعوة لإزالة الواقع ومتابعة مسيرة البحث عن المدينة المثال فلنقرأ الكتاب بالمقلوب لنتحرّ لحظات الولادة الوميض مهما تكن قليلة عابرة إنها لغة . " تقف على عتبات الكون وتحاوره في نبرة موغلة في الشفافية توحي بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوزالاغتراب ، اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللامرئي ، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق. " [3]

إن هاتين القصيدتين –الطفولة– والليل فوق نيسابور –هما القصيدتان اللتان قدم لنا البيّاتي من خلالهما صورة المدينة في ديوان –الذي يأتي ولا يأتي– رغم أن المدينة (نيسابور) ورد ذكرها في القصائد المتبقية للديوان ولكن جاءت ضمن وحدة تلك

(1) جاسم، عزيز السيد، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، ص 100.
(2) الديوان، **الليل فوق نيسابور**، ص 221.
(3) اليوسفي ، محمد ، **في بنية الشعر العربي المعاصر** ، مرجع سابق ، ص152-153 .

القصائد ولم يكن الهدف منها محورية المدينة "فقد بدأ –البيّاتي– برؤيا شاملة عن عالم يسوده العدل وانتصار الرسالة، وشفعت هذه الرؤيا بأحلام المراهقة بالمدينة الفاضلة، ثم برؤيا عائشة أو (نجمة الصباح) عن البشر الغائبين الذين تسلقوا الأسوار لتلقّي النفي على أرض الواقع في صورة البحث عن مدينة بلا فقراء وإذا بالشحاذ يعود وهو أسوأ حالاً مما بدأ، وهذه النتيجة تمهد للوصف المطول عن استباحة الغزاة لنيسابور"[1]. تلك هي رؤية البيّاتي للمدينة والتي أدت إلى اغترابه عنها، هذا الاغتراب الذي لون رؤيته للمدينة باللون القائم، وجعله منسلخاً عن مدينته التي أحبها وبحث عن مثاليتها.

اغتراب البطل النموذج:

النموذج المثال واقع في رؤية الإنسان المثقف الذي يبحث عن تحقيق رؤياه، هذه النموذجية التي تفرض على هذا الإنسان حيرة خاصة تقوده إلى محاولة الاتحاد مع هذا النموذج من خلال التمثل والتقليد، هذا كله كان في رؤيا البياتي الشعرية، البحث عن النموذج الذي كان يرى من خلاله هذا العالم الذي يعيشه، "إن شخصية الحلاّج، والمعري، والخيام، وديك الجن، وطرفة بن العبد، وابي فراس الحمداني، والمتنبي، والاسكندر المقدوني، وجيفارا، وهملت، وبيكاسو، وهمنجوي، ومالك حداد، وجواد سليم، والبيركامي، وناظم حكمت، وعائشة، وارم ذات العماد، وكتاب ألف ليلة وليلة، وبابل، والفرات، ودمشق، ونيسابور، ومدريد، وغرناطة، وقرطبة، وتهامة، وغيرها. التي أخذتها حاولت أن أقدم البطل النموذجي في عصرنا هذا، وفي كلّ العصور في (موقفه النهائي) وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها"[2]. لقد استبطن البيّاتي نماذجه ليقدمها بكل ما بها من رؤيا لهذا الكون لقد كان يرى في هذه النماذج ما يحقق ثورته وما يعود به من اغترابه الذي كان يشعر فيهتجاه هذا الواقع وهذا العالم الذي يحياه، لقد اختار البيّاتي هذه النماذج لأنهم –في نظر الشاعر– دافعوا عن الحرية البشرية، وانسلخوا عن مجتمعاتهم لأنهم كانوا يشعرون

(1) صبحي، محي الدين، **الرؤية في شعر البيّاتي**، ص 196-197.

(2) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 38-39.

باغتراب أبدي عبروا عنه من خلال شعرهم "واختيار البيّاتي شخصية الخيام كواحد من الذين دافعوا بنبل عن الحرية البشرية، يرجع إلى أن هذه الشخصية تتميز بخصائص ثورية معينة تشترك معظمها مع شخصية أبي العلاء ومع شخصية الحلاج في الكثير منها، كذلك يجمعهم جميعاً أنهم عاشوا أبطالاً مغربين في عصرهم وفي صراعهم كذلك مع السلطة"[1].

لكن هل استطاع البيّاتي أن يصل إلى البطل النموذجي في هذا العصر؟ لقد وجد هذا النموذج الذي كان يعتبره الرمز والأمل ولكن هذا البطل لم يكمل الطريق فقد سقط شهيداً وترك البياتي وحيداً في بداية الطريق "المعاناة والصمت والموت والثورة المضادة التي شملت العالم، والرحيل المستمر من منفى إلى منفى، وموت الثائر العظيم جيفارا – الذي كنت أعتبره الرمز والأمل الوحيد الباقي لكادحي ومثقفي العالم المضطهدين والمظلومين، والذي كنت أعتبره أول بطل نموذجي في جيلنا تخطى أسوار الحاضر المتعفن وأسوار الإمبريالية العالمية. . هذا البطل الذي تخطى بنقائه وسموه وثورته أبطال سارتر ومالرو وألبيركامي وسقط شهيداً كما سقط لي أصدقاء كثيرون غيره في بقاع كثيرة من العالم"[2].

لقد كان البحث عن النموذج البطل في هذا الزحام وهذا الصراع الحضاري البشري نتيجة لغربة البيّاتي عن واقعه وعالمه، هذا الاغتراب الذي دفعه إلى البحث دائماً عن هذا المجهول، هذا الأسطوري "وها أنذا أبحث في هذا الزحام الهائل الذي لا أملك إلا حبه، عن البطل الأسطوري التاريخي الذي يحول هذا القش والطين المقدس بحركة من يده: إلى لهب. . إلى ثورة. . بل إنني أحلم أن يتحول هذا الزحام الهائل نفسه إلى هذا البطل الأسطوري التاريخي"[3].

([1]) شرف، عبد العزيز، **الرؤيا الإبداعية في شعر البيّاتي**، ص 65.

([2]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 36.

([3]) المصدر نفسه، ص 50.

لعل ديوان —الذي يأتي ولا يأتي– هو في حد ذاته، رمز للنموذجية الأسطورية التي يبحث عنها البيّاتي حين صُدِّر بأنه سيرة ذاتية لواحد من نماذج البياتي وهو عمر الخيام وبمقدمة مختصرة مأخوذة من أقوال البيركامي وهو أيضاً من نماذج البياتي، ومن هنا فإنّ قراءة الديوان هي استبطان لرؤية البيّاتي من خلال الخيام، وقد أخذت قصيدة "في حافة الأقدار" منفردة في ذلك بل هي مجرد مثال على هذه النموذجية البيّاتية يقول البيّاتي:

" القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وأبحث عن الفراشة
لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور
واشرب ظلام النور
وحطِّم الزجاجة
فهذه الليلة لا تعودْ
أصابك السهم، فلا مفر، يا خيَّام،
ولتحسب الديك حماراً، إنها مشيئة الأيّام
الظبي في الصحراء
وراءه تجري كلاب الصيد في المساء
والخمر في الإناء. .
رفيقك الوحيد في رحلتك الأخيرة
لمدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك
– يا أيها المملوك
بكم تبيع هذه القيود؟

فهذه الليلة لن تعود..." [1].

... لقد احتل الخيام "مكانة رمزية ذات بعد تاريخي وطني وعالمي وعبر الخيام تحركت الخصائص العالية (للمعري) و(الحلاج) و(لوركا) و(نيرودا) و(بيكاسو) و(البيرتي)" [2].

هذه النماذج التي استنبطها البيّاتي وجعل بينه وبينها حبل سري كان يرى الواقع من خلالها، لقد كان يرى هؤلاء بأنهم محطات ثورية عند شعوبهم فهو بالنسبة لهم جزء لا يتجزأ لأنه كان يرى نفسه استكمالاً لثورتهم ومن هنا فإنهم نماذج وتماثيل عالية، ولذلك ظهرت لديه إمكانات الحوار التي كانت تدور بينه وبين هذه النماذج من خلال القصيدة التي كان يرى أنه يخاطبهم من خلالها فهو يطلب من الخيام أن يوقد الفانوس، لأن الضوء قد فقد لعله يجد ضالته رغم قلة الضوء ويطلب منه أن يستغل هذه الليلة ليلة لقياه لأنها سوف ترحل ولن تعود فلا مفر للخيام لأن سهم الغور قد أصابه.

اغتراب الشاعر (الشاعر الأممي):

يقول البيّاتي: "والشاعر لا يرتبط بثورة عصره وبلاده فقط، وإنما بثورات كلّ العصور وكل البلدان لأن روح الثورة تحل في الحياة، وتنتصر على الموت وتحل في الأشياء فتمنحها الحياة"[3].

لقد حدد البيّاتي في هذا رؤياه للشاعر والهدف من وجوده، حيث نجد أن الاغتراب نابعمن الالتزام، الالتزام الشامل الذي لا يجده عند شعراء عصره فهو يرى أهمية الثورة ويرى تداخل مصالح الإنسان أينما حل وأنى وجد، فالشاعر في نظره ليس إنساناً عادياً بل هو استثنائي في رؤياه وحياته، فهو مدينة غريبة تختلف عن سائر مدن العالم لا تخضع لشروط الحياة التي تخضع لها باقي المدن "فالشاعر ليس نوم ليل وقيام نهار وسيراً على قائمتين. . إن للشاعر شيء غير هذا. . إنه مدينة حقيقية لها وجود

([1]) الديوان، **في حانة الأقدار**، ص 222-223.

([2]) جاسم، عزيز السيد، **الالتزام والتصوف في شعر البيّاتي**، ص 211.

([3]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 78.

واقعي"[1]، من هنا فإنّ فهم الناس للشاعر تكاد تنحصر عند جزء ضئيل جداً من أبناء المجتمع مما يدفع بالشاعر إلى الشعور بالاغتراب المكانيوالزمانيالذي يفرض عليه أن يعيش في غموض وبعد عن الجمهور، غموض المدينة التي ترقد تحت الضباب والجليد، وهي ذات أبعاد مترامية الأطراف، إن الناس لا تفهم الشاعر، لأنهم لا يفهمون إلا الحقائق الموضوعية للشخصية، الناس الذين لا يعترفون إلا بالحقائق الملموسة، إن هذا الارتباط –كما يراه– البيّاتي بين الشاعر والغموض في مجتمعه هو محصلة عدم رؤيا واضحة لهذا الشاعر من قبل مجتمعه، مما يدفع بالشاعر إلى العوم في بحر الاغتراب الذي يجعله يفرض على نفسه رؤيا خاصة لحياته وحياة مجتمعه، هذه الرؤيا التي تخلق الشاعر الثائر الرافض الغريب عن واقعه باحثاً عن تكوين آخر ومستقبل جديد، في هذاالعالم الذي هو ملك لهذا الشاعرمن خلال اللغة التي تُعد "مصدر الهزة الشعرية، التي تصدم وتباغت، وتنعش، وتجسّد الفاعلية الشعرية وفنيتها"[2]. .

لقد جعل البيّاتي الفنانين الثوريين عقداً في سلسلة التاريخ يربط بينها خيط الثورة وكأنهم يرثون هذا الخيط عن بعضهم يقول في قصيدة "الوريث"[3]:

يجفُّ في عيون بوذا النور
تنقطع الجذور
وآخر السلالة
حفيد هوميروس في مدريدْ
يُعدم رمياً بالرصاص، إرم العماد...
وريث هذا العالم الإنسان
يحوم حول سوره عريان...
وريث هذا العالم المهان
يبحث عن مكان

(1) المصدر السابق، ص 79.

(2)العلاق ،علي جعفر ، **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص23 .

(3) الديوان، **الوريث**، ص 249-250.

يموت فيه صاغراً، كالكلب بالمجان.

إن بوذا، ولوركا –حفيد هوميروس والبيّاتي نفسه، وكل صاحب رسالة هم علامات بارزة في تاريخ هذا العالم وهم ورثته، ولكن هؤلاء غرباء عن عالمه، كلّ غريب في زمانه ولذلك فإنهم يموتون إعداماً أو يصبحون أسطورة كما أصبحت إرم ذات العماد، وإذا لم يصبحوا كذلك فإنهم يموتون دون أن يأبه بهم أحد، يموتون على قارعة الطريق، مهانين لا يجدون لهم مكاناً في عالمهم لأنهم غرباء عنه فلا بد لهم أن يجدوا هذا المكان أو يموتون كالكلاب بالمجان، كان البياتي يقول كل شيء دون أن "يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر ، لأنهيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يَتَحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، ويحملها آراءه ومواقفه ، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعه يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله ، أو يوحي به "[1].

فمحاولة البيّاتي ربط نهاية الفنان الثوري الذي ينظر إليه مجتمعه أنه استثنائي غريب تؤدي به إلى الانفصال عن هذا المجتمع ومحاولة إيجاد عالم خاص به حيث تكون هذه الاستثنائية هي الالتزام بحد ذاته –الالتزام بقضية الإنسان الذي يعتبره البيّاتي وريث هذا العالم، فالإنسان في المحصلة هو الفنان الثوري ولا غيره يستحق ذلك.

يكاد يصل اغتراب الشاعر الثوري عند البيّاتي إلى أبعد من ذلك، فهو لا بد له أن يبقى فريسة للطغاة الذين نعتهم البيّاتي بأنهم لصوص الثورات وقاتليها ففي قصيدته "طريدة" يقول:

الأرنب المذعور عبر الغسق الغارق في الضباب
تنهشه الكلاب
بكم تبيع، أيّها الصياد!
شهادة الميلاد؟
كاترين وهي تلد الحياة
ماتت، وهذا الأرنب المذعور

[1]) اطميش ، محسن ، **دير الملاك**، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982 ،ص103 .

... والأرنب المذعور
يموت تحت قدم الصياد
مخضباً بدمه الأوراد
– لوركا يُجَرُّي واقفاً للموت في الميلاد – لوركا يُجَرُّ واقفاً للموت في الميلاد
أمامه، كانت كلاب الصيد تجري. .
إياك والفرار
أمامك البحر ومن ورائك العدوُّ بالمرصاد
والموت في كلّ مكان ضرب الحصار[1]

يقول البيّاتي في مقدمة ديوانه ""تجربتي الشعرية" الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها، والسياسي المحترف: لصها وقاتلها"[2].

البيّاتي في هذا القول يضع يدنا على دور الفنان (الشاعر)، ودور السياسي، فالشاعر دوره تفجير الثورة والعمل على قيامها فهو دور أبدي لا بد أن يكون في كل زمان ومن خلال هذا الدور يكون الشاعر غريباً استثنائياً وكأنه في أي بقعة ثورية في العالم يخرج من بؤرة الأحداث والثورات يقول:

رأيته يصارع الثيران في مدريد
يغزو قلوب الغيد
يضحك من أعماقه، منتظراً، وحيد
– بوابة الأبد
مغلقة، ليس هنا أحد
يضحك، من أعماقه، الجسد
يلسعه ثعبان
رأيته يصارع الثيران

(1) الديوان، **طردية**، ص 225-227.
(2) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 49.

مضرجاً بدمه، يصرعه قرنان
يبيع في مطار روما علب الكبريت
وصحف الصباح والأزهار
يُعَلِّم الصِّغار
في الهند، يعلو وجهه اصفرار
يصيح في مئذنة، يدق في ناقوس
يمارس الطقوس
يعدم رمياً بالرصاص، عارياً يُولد أو يموت
... يحمل في ضلوعه بغداد...
مناضلاً يموت في مدريد
مضرجاً بدمه وحيداً...
رأيته يمتد من جيلٍ إلى جيلٍ كخيط النور
في عالم الفوضى وفي تزاحم الأضداد والعصور[1].

هذا هو الشاعر البيّاتي الأممي الذي يبحث عن الثوري فهو يرى نفسه في لوركا بل وفي طاغور فهو يتكلم بلسان أمته ويبحث عن العلاقات الإنسانية التي تجتمع كما يرى في أهدافها إلى مصارعة الباطل والظلم والطغيان كما يرمز إليه هو بالثور يصارع ويعدم من أجل الذي يأتي ولا يأتي (الحرية) يرى الشاعر خيطاً من النور "الذي تهتدي به الأمم الباحثة عن الحرية في عالم الفوضى والتزاحم، الدم والفنان كلاهما يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور "فالجماهير التي تناضل تجد في ابنها الفنان لا مصوراً لأهدافها فقط، بل وطليعة لكفاح جديد في طرح تلك الأهداف معدلة بحسب روح العصر والمرحلة التي بلغها وعي الأمة وكفاحها"[2].

([1]) الديوان، **"خيط النور"**، ص 258-260.
([2]) صبحي، محي الدين، **الرؤية في شعر البيّاتي**، ص 216.

ويشير البيّاتي في معرض تعليقه على قصيدة "خيط النور" والتي عبرت عن رؤياه لدور الفنان (الشاعر) حيث كان يرى اغتراب الشاعر الحقيقي في هذا العصر يقول "هنا نصل إلى أن الطبيعة –بالرغم من تآكلها ومكيانيكية قوانينها- تتفوق على الكائن المتناهي وأنها تستطيع أن تسحقه وتعيده إلى صدرها تراباً وعظاماً نخره، ولكن الكائن المتناهي، بالرغم من كلّ هذا هو الذي يحول أحلام الفنانين والثوريين والفلاسفة إلى عمل أي إلى فعل، وفي ذلك سر عظمته"[1].

إن عرض البيّاتي لصورة الشاعر الثوري الأممي من خلال قصيدة (خيط النور) لا تختلف عما عرضه من صور في قصائد أخرى، حيث تتمحور هذه الرؤية حول مركزية واحدة وهي "أن الفنان – الثوري هو تجسيد لإرادة الكائنات المتناهية المكبوتة المضطهدة وامتداد لها على مدى التاريخ عبر لحظات التجدد إلى ذات أكثر اكتمالاً"[2]، ومن هنا فإن الثوري لا بد أن يكون مضطهداً مذعوراً وملاحقاً لأنه يعبر عن أمة، عن إنسانية عن الحرية التي يراها البيّاني بأنها في المستقبل الذي يأتي ولا يأتي.

وبعد فإن ظاهرة الاغتراب هي ظاهرة إنسانية يشعر فيها الإنسان ويمارسها عندما يصل إلى مرحلة عدم القدرة على التوفيق بين الداخل والخارج، حيث يصبح الفنان في هذه المرحلة استثنائياً في تعامله، استثنائياً في فكره – باحثاً عن المجهول، جاهداً من أجل الوصول إلى الذي يأتي ولا يأتي.

إن الاغتراب الذي يميز به البيّاتي هي اغتراب عصر يعيشه من خلال منظوره لقضايا هذا العصر، والذي يشكل مكونات حياة هذا الكائن الإنسان.

لقد عبّر البيّاتي عن رؤياه لمدينته ولنموذجه البطل، ولشاعره من خلال التكوين الطفولي والفكري والثقافي الذي حصل عليه البيّاتي عبر مراحل حياته المختلفة، مما أدى إلى طبع هذه الرؤيا بالاغتراب الذي درست ملامح الطريق لديه.

([1]) البيّاتي، **تجربتي الشعرية**، ص 47.

([2]) المصدر نفسه، ص 47.

إن ما عرض خلال هذا البحث ما هو إلا محصلة لاستقراء ملامح حياة هذا الشاعر من خلال شعره، ومحطات حياته لأن حياة الإنسان ما هي إلا انعكاس لذاته ومعتقده.

المصادر والمراجع

المصادر:

1. القرآن الكريم
2. البيّاتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**، مقدمة المجلد الثاني من الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979.
3. البيّاتي، عبد الوهاب، **ديوان الذي يأتي ولا يأتي**، المجلد الثاني من الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979.
4. البيّاتي، عبد الوهاب، **صوت السنوات الضوئية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992.

المراجع:

1. أبو أحمد، حامد، **عبد الوهاب البيّاتي في إسبانيا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1991.
2. إسماعيل ، عز الدين ، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1972م.
3. بديوي ، عبد الرحمن ، **الإنسانية والوجودية في الفكر العربي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1947م.
4. جاسم، عزيز السيد، **الالتزام والتصوف في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأولى، 1990.
5. خميس، شوقي، **المنفى والملكوت في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.
6. شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، المؤسسة العربية، ترجمة: كامل يوسف حسين، الطبعة الأولى، 1980.
7. الشاروني ، حبيب ، **فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية**، 1974م
8. شرف، عبد العزيز، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البيّاتي**، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
9. الشقيرات ، أحمد عودة الله ، **الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب**، 1987م.
10. صبحي، محي الدين، **الرؤية في شعر البياتي**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1988.

11. اطميش ، محسن ، **دير الملاك**، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982
12. العلاق ، علي جعفر ، **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1 ، 2003.
13. الهواري ، أحمد ، **البطل المعاصر في الرواية المصرية**، دار المعارف بمصر، 1979م.
14. اليوسفي ، محمد ، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، سراس للنشر ، تونس ، 1985.

المجلات:

1. الطليعة:
1. فاجوا ، امرى (دراسة للمجلة المجرية الجديدة)، **"من المذهب الإنساني إلى الاغتراب"**، ديسمبر، 1967م.
2. الزياتي، لطيفة **حصيلة الصراع الفكري نواة لثقافة جديدة**، يونيو 1966م.

2. عالم الفكر:
1. أحمد أبو زيد
2. حبيب الشاروني
3. حسن حنفي
4. فتح الله سيف ندوة حول مشكلة الاغتراب، الكويت، العدد الثاني، المجلد العاشر، 1979م .
5. قيس النوري
6. مراء وهبة

3. الفكر المعاصر:
1. الشاروني ، حبيب ، **الاغتراب في الذات**، المجلد العاشر، العدد الأول.

4. الكاتب:
1. صالح ، أحمد عباس ، دراسة بعنوان **الاغتراب والحرب النفسية**، فبراير، 1970.

5. المجلة:
1. شكري ، غالي ، **الانتماء**، القاهرة، ابريل، 1963م.

6. الهلال:
1. رجب، محمود ، **الجدل والاغتراب عند جورج لوكاتش والوعي الطبقي**، ديسمبر 1968م.
2. فيشر ، ارنست ، **الاشتراكية والفن**، يونية، 1966م.

الانزياح الموسيقي في شعر الأمير عبد القادر

أ. محمد نور

–جامعة تلمسان –الجزائر

ملخص:

للموسيقى دور هام في بنية الخطاب الشعري ولهاعلاقة مباشرة بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها، ويشكّل الوزن والقافية والجناس والتكرار . . . مصادر الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري. ولذلك نجد الشّعراء ، ومنهم الأمير عبد القادر، يختار الكلمات المناسبةللمقام الذي يريد أن ينشئ فيه رسالته، ثمّ يسوق ذلك وفق نظام موسيقي مخصوص يحقق لهفرادة رسالته، وهو بذلك يتعمّد خرق قوانين اللّغة ومعاييرها، فيحدث انزياحا على المستوى الصوتي. ولذلك تهتم هذه الدراسة بإبراز الانزياح الموسيقي في شعر الأمير عبد القادر.

الكلمات المفتاحية:

بنية الخطاب الشعري – خرق قوانين اللّغة– الانزياح الموسيقي– الإيقاع

تمهيد:

إنّ الحديث عن الخصوصية الموسيقية للأمير عبد القادر، قد يستدعي حديثا آخر عن شعرية اللّغةوالأسلوبية. . . إضافة إلى بعض الظّواهر التي تسمح بمنح التّركيب الشّعري خصوصيته الموسيقية الجمالية، مثل إشاعة التّماثل الصوتي وضمّالألفاظ المشتركة والمترادفة والجمع بين الألفاظ المتجانسة، بينما، وهي لا تدلعلى مجرد "لعب لغوي أو إضافة عناصر ثانوية بقدر ما تنتج تأثيرا دلاليايعلق بموجبهالمعنى على الصوت، ويفرز علامات مثيرة وتوازيات صوتية وتشاكلات دلالية تفسر علاقةالدّوال بالمدلولات وشبكتها في القول الشعري، فالشّعر وهو يفعل ذلك "يركب أجزاء فوقأجزاء، ونظاما

على نظام"[1]، وهذه العملية هيالتي تحقق انزياح اللغة الشعرية عن اللّغة العادية في الجانب الصوتي. . . وغير ذلك من الظّواهر التي يتميّز بها الخطاب الإبداعي.

ولذلك نجد الشّاعر يختار الكلمات المناسبةللمقام الذي يريد أن ينشئ فيه رسالته، ثمّ يسوق ذلك وفق نظام تركيبي مخصوص يحقق لهفرادة رسالته وأسلوبه الخاص[2]، وهو يفعل ذلك غير مبال بقوانين اللّغة ومعاييرها،بليتعمّد خرقها ومناقضتها[3]، "ففي الوقت الذي تسعى فيه اللّغة إلى ضمان سلامة الرّسالةبواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشّاعر على لاشاعة التّجانس الصوتي وتقويته، فيعملبذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللّغة، ويحدث انزياحا على المستوى الصوتي. "[4]

"فللموسيقى، ادن، دور هام في بنية الخطاب ولهاعلاقة مباشرة بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنها، ويشكّل الوزن والقافية والجرساللفظي والجناس والتكرار والصيغ الصرفية مصادر الإيقاع الموسيقي في الخطاب الشعري، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية وتصويرها في نظام فنيمنسق"[5]. ويمكن الارتكاز في الانزياح الموسيقي على مستويين داخلي وخارجي.

والسؤالالذييطرحهذاالبحث، ماهيتجليات الانزياح الموسيقيفي شعرالأمير عبد القادر ؟ والإجابةعنهذهالإشكاليةارتأيت عرض شعرهبالتحليلوالدراسةالجادة، لأنالبحثفيهلايزالبكرا.

1-الموسيقى الداخلية: وهي"تلكالموسيقىالخفيةالتيتنبعمناختيارالشاعرالمطلقلكلماته، ومابينتلكالكلماتوحروفهاوحركاتهامنتلازم، فكأنللشاعرأذناداخلية، تستمعلكلشكلةوكلحرفوكل حركةبوضوحتام، وبهذهالموسيقيتفاضلالشعراء"[6]، والموسيقى

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنونوالآداب الكويت، 1992، ص 136

[2]-قاسم عدنان: لغة الشعر العربي.ليبيا.1981 .ص06

[3]- رجاءعيد : لغة الشعر، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 114

[4]- جان كوهن: بنيةاللغةالشعرية،ترجمة: محمدالوليومحمدالعمري،دارتوبقاللنشروالتوزيع، الدارالبيضاء، ط1،1986، ص 83 - 84

[5]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع،الجزائر 1997، ص 138

[6]- شوقيضيف: فيالنقدالأدبي،دارالمعارف،مصر،ط6 ،1981، ص67

الداخلية "تحكمها قيمصوتية، كالمادةالصوتيةالموظفةفيالنصوصالشعريةتوظيفامتنوعاتحدثمنخلال تكرارالحروفوالمفردات. . . وتوازنالجمل، وتلكالحروفوالمفرداتتنتجمن حسناختيارالمنشئلألفاظهوجودةترتيبهلهاداخلالعباراتبمايتلاءممعالمعانيلرفعقيمتهاالتعبيرية والتأثيريةفيآن واحد "[1].

وترتبط الموسيقى الداخلية بالحالة الشعورية للشاعر وبانفعاله، ومن ثمّفإن تكرار الشاعر مثلا لحرف بعينه قد يكون له مغزى نفسي، وقد يرجع ذلك إلى "صورةالحرف أو شكله أو إلى صوته، وما يوحي به هذا الصوت في نفس الشاعر من دلالات نفسيةمعينة تعكس شعورا يسيطر عليه وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنية في هذه القصيدةأو تلك"[2]. وهو ما يمكن ملاحظته عند دراسة شعر الأمير من ذلك قوله : [3]

أبى القلب أن ينسى المعاهد من برسا وحـــبي لهـــا بين الجوانح قد أرسى
أكلفـــه سلـــوانهـــــا وهو مغـــرم فهيهات أن نسلو وهيهات أن ينسى
تبـــاعدتُ عنهـــا ويح قلبيَ بعدها وخلفتهـــا والقلـــب خلفي بها أمسى

فاستعمال الأمير لحرف (السين) "وهو من حروف الصفير التي تنسلّهاربة من بين الأسنان، والفم يكاد يكون مغلقا، وهذه الظاهرة الصوتية تحدث لمنيحسوّن بشيء من الجهد والإرهاق البدني والنفسي الذي ينعكس على طريقة نطقهم للكلامواختيارهم بطريقة لا شعورية لبعض الحروف والأصوات التي تتلاءم وهذا الإحساس الذيينتابهم"[4].

وشاعرنا كان في حالة نفسية سيئة، فقد أكره على فراق هذهالمدينة، بسبب كثرة زلازلها بعد أن توطّدت أواصر علاقته بها وبأهلها الطيبين، ففقدبالرحيل عنهم الصحب والإخوة والخلاّن، فأمسى غريبا وحيدا، يجترّ ذكريات ماضٍ سعيدأثار في نفسه الشجن والحنين، فكان حرف السين ملائما لهذا الانكسار النفسي الذي يعيشهالشاعر

[1]–شوقيضيف: المرجع السابق،ص29

[2]– عثمان موافي، مرجع سبق ذكره ، ص240

[3]– الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دارالبقظة العربية، بيروت، 3ط ،1965، ص157– 158

[4]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية،ط2، 1952، ص32– 33

معبرا عن هذا الإحساس الذي اعتراه في هذا الموقف. ومنه أيضا هذهالأبيات التي أنشدها متغزّلا يصف فيها جمال محبوبه: [1]

تميس كالغصن إذا مر الشمال به أو شارب ثمل مـــن خمر دارين
تراه نشوان إذ دب الشمول بـــه يميل من طرب ميـــل الرياحين
هيفاء يبدو لنا من وجهها قمـــر من سحب فاحمها بانت بتلوين

إلى أن يقول: [2]

وقد بدت لي طلوع الشمس مسفرة فطال ترداد عيني بين شمسين
ولست أدري أسكري من نوافجها أم تلك أنفاس أحبابي تحييني

فالشاعر يبدو فرحا منتشيا بهذا الحبيب الذي ملك فؤاده بجمالهالفتّان، فأراد أن يعبّر عن هذا الإحساس وهذه المشاعر الراقصة من خلال هذه الموسيقى، فالعبارات خفيفة معبرة، فحبيبه في سيره كغصن يحركه ريح الشمال فيغدو يتمايل ويتراقصنشوانا جذلا، بقدٍّ معتدل، ووجه كالبدرضياء، بل قل الشمس فيبهائها، فأسكرت أنفاسها شاعرنا، فراح يتغنى بهذا الجمال الأخّاذ، يساعده في ذلك هذاالروي الذي يدغدغ القلب بالبهجة والسرور، كما توحي به هذه النغمةالموسيقية المحببةمن هذه النون المكسورة: الرياحين–تلوين–تحييني.

ونشعر بفرحة الشاعر وحبوره، تشعّ من خلال ألفاظ الأبيات الموحية، وهو يطأ الأراضي المقدسةلملاقاة شيخه الصوفي، لذلك تتصاعد موسيقاها نغما يدل على سعادة الشاعر ولهفتهوتشوّقه وكل ما يكتنفها من مسرة: [3]

فشمّرت عن ذيلي الإطار وطاربي جناح اشتياق ليس يخشى له كسر
وما بعدتْ عن ذا المحب تهامـــة ولم يثنه سهـــل، هناك ولا وعر
إلى أن أنخنا بالبطاح ركابنا وحطت بها رحلي وتم لها البشر
بطاح بها البيت المعظم قبلة فلا فخر إلا فوقه ذلك الفخـــر

[1]– ديوان الأمير عبد القادر مرجع سبق ذكره ، ص111
[2]– ديوان الأمير عبد القادر، ص112
[3]– الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دارالبقظة العربية، بيروت، 3ط ،1965، ص184- 185

بطاح بها الصيد الحلال محرم ومن حلها حاشاه يبقى لــه وزر

وهكذا تبدو جلية غبطة الأمير، حين يكرّر"لفظ بطاح" وماتحمله هذه من مدلول نفسي وموسيقي، وكأنه يريد أن يرسم أو ينقل لنا هذا الجوالروحي الذي يغمر النفس وهي تؤم هذه الأماكن المقدسة الطاهرة فتزهد النفس في حطامالدنيا ومتاعها وزخرفها، لتلج في هذا العالم الروحاني المتشبع بالنفحات الإلهية، فترجع غانمة راضية مرضية بهذه الزيارة وهذا المكسب الجليل، فكان حرف "الراء" بمافيه من تقوّس وتثن أدق رسما، وأقدر تصويرا لهذه الحالة النفسية التي يمر بها الشاعرفي هذا الموقف.

أما إذا كان الغرض يستوجب القوة والشدة والصرامة ويتطلب ألفاظاوتراكيبا معينة تساير الموقف، فإن الجرس الموسيقي لهذه الكلمات يتغيّر ليعبّر عن هذهالحالة فيحس القارئ وكأنها تقرع أسماعه بإيقاعها القوي، فتملأ النفس بمعاني القوةوالجزالة، يقول الأمير:

وما كل شهمٍ يدعي السبـــــق صادق إذا سيق للميدان بان له الخسر

وعند تجلّي النقع يظهـــــر من عـــــلا على ظهر جردبل ومن تحته حمر

وما كل من يعلو الجـــــواد بفـــــارس إذا ثار نقع الحرب والجو مغبــر

ذمـــــاراً يـــــوم لاذوا حـــــفيظــة وكل حماة الحي من خوفهم فرُّوا

فيحمي وما كل سيف ذو الفقار بحدهولا كـــــل كرّار عـــــليَّ إذا كرُّوا

ومـــا كـــــل طير طار في الجو فاتكاوما كل صيَّاح إذا صرصر الصقر

فهذا الرّوي "الرّاء المضمومة المشدّدة" التي تنتهي بها الأبياتتشيع في النّفس ظلالا شعورية تنبئ بالقوة والحماسة والفخر، بل إنّ حسن اختيارالألفاظ ذات الإيقاع الموسيقي القوي: خسر- خمر- مغبر، فروا- كروا- الصقر، لها دلالات نفسية تلائم الغرض الشعري لأن الموقف موقف قوة وعظمة، فكانت هذه الموسيقىوالكلمات مناسبة لذلك. وهكذا تبدو مقدرة الأمير وميزته في حسن "الاختياروالانسجام والتناسب بين الألفاظ ذات الرّنينوالوقع الخاص بمراعاة ما فيها من ائتلافوتجانس صوتي"[1].

[1] - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 -1975) ، دار الغرب الإسلامي، 1985ص197

وأحسب أن هذه القاعدة قد طبّقها شاعرنا في أغلب قصائده، فأعطى لكل حالة نفسية ما يلائمها من إيقاع وجرس موسيقي، لأنّهاتمثّل بحق روح الشّاعر وفنه وإبداعه، بل هي الأثر لكل العناصر المتجمّعة في الشّعر[1]. ومن البنى المهمّة التي يقوم عليها شعر الأمير:

التّكرار: والتّكرار في اللغة من "الكر" بمعنى الرّجوع، ويأتي بمعنى"الإعادة"[2]، أما في الاصطلاح، فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لهدف إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر[3].

ويعدّ التّكرار من الظواهر الأسلوبية التي درسها البلاغيون العرب وتنبّهوا إليها عند معالجتهم لكثير من الشّواهد الشّعرية، وبيّنوا فوائدها ووظائفها[4]، كما أنّ دراستهم للنص القرآني والبّحث في إعجازه قد دفعتهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصا أنّه قد وردت في القرآن الكريم بعض النماذج من التكرار[5].

والجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر العربي تتكون من مقاطع متساوية، والسرّ في ذلك يعود إلى أن التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات فمثلاً في بحر الرجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن. هذا بالإضافة إلى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. إن هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما، "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردّد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى

---

[1] – المرجع نفسه والصفحة نفسها

[2] –الخليل بن أحمد: كتاب العين، ج5،دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع2000 ،ص277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية، للجوهري (مادة كرر)، وقاموس المحيط للفيروز آبادي (مادة كرر)

[3] –ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع ، مكتبة الانجلو مصرية، ج5/34-35

[4] – أبوعليالحسنبنرشيقالقيروانيالأزدي: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده،تحقيقمحمدمحيالدينعبدالحميد،دارالجيل،بيروت، ج 1 ،ط5 ، 1981، وانظر الصناعتين للعسكري (395ه) ص212، والمثل السائر لابن الأثير (637ه) 345/2، والطراز، للعلوي 176/2

[5] – ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مكتبة الانجلو مصرية، ص (232-241)

الشعر"[1]، لذلك "الإيقاع يعتمد كما يعتمد على الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث"[2]. وتشير نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي فتبيّن أن التكرار في ذاته ليس جمالايضاف إلى القصيدة، وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يأتي في المكان المناسب، لأنّه يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر استخدامه في موضعه، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة[3]. كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في "تكرار الكلمة" و"العبارة" و"المقطع" و"الحرف"، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعوّل، لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة[4]. ونظرا لهذه الأهمية، سأحاول دراسة الأنماط التكرارية ودلالاتها في شعر الأمير عبد القادر، وأول هذه الأنماط :

أ- تكرار الصيغ المفردة: إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في الشعر الأميري[5] ظاهرة "التكرار[6]"على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو"تكرار" متعدد الأنماط يعقبه تبدّل وتغيّر. وتغيّر. ولدلك سأقف عند بعض النماذج التي تبدو خالصة لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تهيمن على كثير من نصوصه. يقول الأمير:

فلا زال في أوج الكمال مخيّما يضيء علينا نوره وشعاعـــه
ولا زال من يحمي الذمار بعزّة ولو جمعوا ما يستطاع دفاعه
ولا زال محجوج الأفاضل كعة وممدوحـة أفعالـــه وطبـاعه

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره ، ص8.

[2]-ريتشارز: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، *المؤسسة المصرية للتأليف،1974* ص 188

[3]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ،دار العلم للملايين, 1962،ص 263 -264

[4]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين, 1962، ص 278

[5]-المستوي الصوتي يأتي في مقدمة المستويات الأخرى.انظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، ص15

[6]- وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر2001، ص07

ولا زال سيّارا إلى الله داعيـــا بعلم وحلم ما يضمّ شراعه
ولا زال للعليـــــاء أرفع راية وبشـــراه مبذول لنا ومتاعه[1]

ويقول في قصيدة أخرى:

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا مـــــن سابق لفضائل وتفضّـل
كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا أقوى العـــداة بكثرة وتمـــوّل
كم صابروا، كم كادوا، كم غادروا أعـــتى أعاديهم كعصف مؤكل
كم جاهدوا، كم طاردوا، وتجلّدوا للنائـــات، بصارم ومقـــول[2]
كم قاتلوا، كم طاولوا، كم مالحوا من جيش كفر باقتحام الجحفل
كم أدلجوا[3]، كم أزعجوا، كم أسرجوا[4] بتســـارع للمـــوت لا بتمهّـل
كم شرّدوا ، كـــم بدّدّوا، وتعوّدوا تشتـــيت كلّ كتيبة بالصيقل[5]

وله في قصيدة أخرى:

اسكن فؤادي وقرّ الآن في جسدي فقد وصلت بحزب الله أحبالا
هذا المرامي الذي قد كنت تأملـــه فطب مآلا بلقياه وطب حالا
وعش هنيئا، فأنت اليوم آمن من حمام مكّة إحرامـــا وإحـــلالا
فانت تحت لواء المجد معتبـــط في حـــضرة جمعت قطبا أبدالا
وته دلالا، وهزّالعطف من طرب وغنّ وارقص وجرّ الذيل مختالا
أمنت من كل مكروه ومظلمـــة فبح بما شئت: تفصيلا وإجمالا
هذا مقام التهاني قد حللت به فـــارتـــع ولا تخش بعد اليوم أنكالا
أبشر بقرب أميـــر المؤمنيـــن ومن قد أكمل الله فيه الدين إكالا[6]

ويقول في أخرى[1]:

[1] – الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، داراليقظة العربية، بيروت، ط 3،1965،ص130
[2] -المقول: اللسان
[3] – أدلج: مشى ليلا
[4] – أسرج: وضع السرج على ظهر الفرس استعدادا للركوب
[5] – الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، مرجع سابق ، ص142- 143
[6] -الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، مرجع سابق ، ص156- 157

فيـا قلبي المجروح بالبعد واللقا دواك عزيز ليـس تنفكّ ولها نا
ويا كبدي ذوبي أسى و تحرّقا ويا ناظري لازلت بالدمع غرقانا
أســـائل نفسي فإني ظللتها وكان جنوني، مثل ماقيل، أفنانا
أسائل من لاقيه عني والهـــا ولا أتحـــاشم رجـــالا وركبانا

ولا أريد في هذا المقام، أن أستكثر من هذا النمط من التكرار، والذي تعجّ به زوايا الديوان[2]، وأينما ولّيت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة منه حتى ليغدو النص عليه نافلة. ولكننا نريد أن ننظر في هذه النصوص بعض النظر:

أعتقد أن صيغة "لازال" تهيمن على أبيات النص الأول، وقد اتخذت الشكل الرأسي، وهي صيغة "دعاء". وقد ردّ الأمير بهذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مدحه بها. ونهج الأمير في هذه القصيدة نهجه المألوف في الردّ على من يرسل إليه بمدح، فقسّم القصيدة-إذن- قسمين، وقف الأول منهما على المدح، ووقف ثانيهما على الدعاء له. فكرر الفعل (ولا زال) مرّات متتالية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبي موحد (حرف عطف+فعل+ فاعل مستتر)، وقد استوحى مظاهر هذا التكرار في غالبه من اهتماماته الحياتية بمظاهرها المختلفة، وما يرتسم حياته من تصوف الذي يتوحّد معه، فتتماهى ذات الشاعر الفاعلة لتبرز بوضوح حدثية الفعل عبر منظومة زمنية واحدة تحمل في ثناياها مفاجآت عديدة واحتمالات كثيرة جاءت عبر حرف العطف التي وقعت بعد المنظومة الزمنية[3].

وأعتقد أن صيغة الدعاء تشكّل ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق في الأبيات جميعا، فتعزّز الإحساس بموقف الشاعر وتعمّقه، وتجمع مضمون الدعاء المتفوّق بين

[1]- الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق: ممدوح حقي، ص 157

[2]- انظر الديوان ص39 ،177،163، 179، 225... وغير ذلك كثير

[3]- موسى ربايعه: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988م، جامعة اليرموك، أربد، ص 6

الكمال والعزة والعلم والحلم والفضل والطاعة والعلو في "بؤرة دلالية"[1] واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في أول كل بيت بوظيفة العطف بين صيغ الدعاء الموحدة لا بين مضامينه، وتجعل كل الأبيات جملة دلالية واحدة، فتقوي بذلك مفهوم "البؤرة الدلالية" وتغنيها. وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة[2].

لقد سعى شاعرنا من تكرار الفعل "لازال" إلى أن يجعل منه حدثا فاعلا، فوظّفه وجعل منه أداة للتعبير بشكل رأسي يعمّق إعجابه بهذا الشيخ الصديق، ويحفر في عمق النص بشكل متوال عبر طرائق أسلوبية منها:

فعل ماض + ضمير الفاعل المتوحد مع الفعل، فتتماهى فيه ذات الشاعر لتشكّل بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية معتمداً في ذلك على الترديد، لأن "العنصر الذي يتردد أقوى من العنصر المفرد"[3]، وبذلك يكسب ممدوحه حضوراً في نفس المتلقي.

وبالتالي هو يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية، فهو بمثابة المولّد للصورة الشعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثابت أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية، مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، و"تعكس في نفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي"[4]. وبذلك يعدّ الفعل طريقة جديدة للمدح.

كما تهيمن صيغة "التكثير" المكوّنة من" كم"الخبرية، يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة هيمنة طاغية على أبيات النص الثاني، فتتلاحق ببعضها محدثة ضوضاء

[1]– وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر،2001، ص09

[2]–حسين عيد: ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة إبداع، القاهرة، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1985، ص154

[3]–مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص28 نقلاً عن التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربايعه، ص22

[4]- مدحت سعيد الجيار: الصورة الشعرية عند الشابي، مرجع سبق ذكره، ص47

لفظية[1] عالية، تسعفها في ذلك جملة أمور منها: الجناس الذي يتوالى صفوفاً كصفوف الخيل كلما تقدم منها صف لحق به صف آخر، وثانيها: غياب أدوات الربط، فكأنّما الشاعر تحت وطأة مشاعره الجياشة المتدفقة كالسيل لا يجدوقتاً للتأمل والتقاط النفس، ولا يريد لنا أن نتأمّل أو نلتقط الأنفاس. وثالثها هذهالألفاظ المستمدة من عالم الحرب، والمشحونة برصيد دلالي ضخم في النفس العربية(الحرب، الضرب، السباق، الصبر، المكابرة، الجهاد، المطاردة، التجلد، القتال، المطاولة، الادلاج، الإسراج، التشريد، التبديد. . .). فإذا نظرنا في القصيدة كاملةوجدناها يتصدّرها أسلوب وجداني رقيق عبّر به الشاعر عن مشاعره العذبة الشّجية المثقلةبالوجع والشكوى في استغراق بديع في مناجاة مطوّلة لريح الجنوب، وهو استغراق قلّ أن نجد لهنظيراً في شعرنا القديم[2] حتى في الشعر العذري. وقد امتلأ هذا القسم بالألفاظالعاطفية الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم[3]، (الغرام، التجمل، الحرقة، التبلبل، السهاد، البين، التحسر، الشقاء، التململ، السهر، الحزن، تطاول الليل، الأحباب، الطيف، الهوى. . .)، وبتكرار صيغة "الأمر" الذي يخرج إلى التوجع والرجاء، وبالأسئلةالمتلاحقة دون انتظار الجواب، وبصيغة التصغير البديعة (أهيل ودي)، وبالملامحالبدوية (ريح الجنوب، الخيام، ريح القرنفل، الطيف إقراء السلام)، وببناء الجملةالشعرية بناءً عذبا منسابا على نحو ما يظهر في هذا المقطع:

ياأيها الريـح الجنوب، تحمـــلـــي	مـــني تحيـــــة معرم، وتجملي
واقر الســـــلام أهيــل ودّي وانثري	من طيب ما حمّلت ريحقرنفل
خلّي خيـــام بني الكـــرام وخبّري	أنّي أبيـــــت بحرقــةوتبلبـــــل
جفنا ي قد ألفا السهاد لبينكـــــم	فلذا، غــدا طيبالمنام بمعزل
كـــــم ليلة، قد بتّهـا متـــــحسرا	كمبيت أرمــد فيشقا وتململ

[1] - وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر 2001. ص56

[2] – وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، المرجع السابق، ص08

[3] – وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، المرجع السابق والصفحة نفسها

سهـــران ذا حـــزن تطـــاول ليله فمتى أرى ليليبوصلي ينجلي؟
ماذا يضـــر أحبّتي لـــــو أرسلوا طيف المناميزورنـــــــي بتمثّل؟
كل الذي ألقاه في جنـب الهوى سهل سوبين[1]الحبيب الأفضل
أدّي الأمانة يا جنـــوب[2] وغايتي فيجمع شملي يـــا نسيم الشمأل
واهدي إلى من بالرياضحديثهم أذكى وأحلـــــى من عبير قرنفل
تفديهم نفسي وتفديأرضهـــم أزكى المنـــــازل. يا لها من منزل[3]

إنّنا نلحظ بعد هذا النص مباشرة، تحوّلا أسلوبيا يكشف عن تحوّل في زاوية الرؤية، فالمناجاة العذبة الشجية في المقطع الأوّل انقلبت إلى ضوضاء تصمّ الآذان، بمعنى أن الذين تحدث عنهم في المقطع الأوّل هم أنفسهم الذين تحدّث عنهم في المقطع الذي سيطرت عليه صيغة التّكثير"كم". فنحن-إذن- أمامتحوّل أسلوبي يكشف عن تغيّر في الرؤية، فهو حين يتحدّث عن علاقته بهم يجنح إلىالأسلوب العاطفي، لكن حين يتحدّث عن علاقتهم بالآخر يتحول إلى أسلوب الفخر المدوي، ويتحوّل الأسلوب مرة أخرى للتعبير عنرؤية دينية عميقة تتجلّى في الابتهال والضراعة والتوسّل والاستغاثة.

كما نلاحظ هيمنة واضحة في هذا القسم من النص لنمط آخر من التكرار، هو نمط المزاوجةبين صيغتين هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروحالدينية العميقة التي تجلّت سابقا في الابتهال والتضرّع والتوسل والاستغاثة، فنرى في تكرّر كلمة "الرب" ومرادفاتها تكراراً يشيع في النفس إحساساًبأنها غادرت عالم الشعر، وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو ما يظهر في هذاالمقطع:

يا رب، يا رب البرايا زدهـــم صبراًونصراً دائما بتكمّـــــل
وافتح لهم مولاي فتحـــا بيّنـــا واغفر وسامح يا إلهي عجّـل
يا رب يا مولاي وأبقهم قذى[4]في عين من هو كافر بالمرسل

[1] -البين: البعد والفراق
[2] -الجنوب: يقصد بها ريح الجنوب
[3] -الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي .دار اليقظة العربية.بيروت ، ط3 ،1965، ص140- ص141
[4] - القذى : ما قرّح العين أو أجفانها مهما دقّ أو ضؤل

وتجاوزن مولاي عنهفواتهـــم وألطف بهم في كل أمر منزل
يارب لا تتركوضيعاً فيهـــــم يا رب واشملهم بخير تشمّل[1]

لقد نفض يديه كلتيهما من نضار الشعر، وضمّ بهما جميعاً إلى صدرهمكثرا من الدّعاء. وأمّا في النص الثالث، فالشاعر يسترسل فيمناجاة فؤاده استرسالاً يلفت النظر[2]. وحقاً كان الشاعر العربي القديم يلتفت إلى قلبهويناجيه أحياناً. ولكنه لم يكن يستغرق في ذلك كل هذا الاستغراق الذي نراه في نصالأمير عبد القادر. بل كان يكتفي باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، فإذا استرسل لميزد على البيتين أو الثلاثة الأبيات. وربما وجدنا في النص القديم مفارقة بين موقفصاحب النص وقلبه، وسمعنا أكثر من صوت، ولست أجد مثل ذلك في نص الأمير عبد القادر، فهو نص يهيمن عليه صوت واحد متفرّد، فينأى به عن الحوار أو البناء الدرامي، ويمنحهطابعا غنائيا صرفا، ويتحوّل به إلى بوح عميق ممتد تتجلى فيه صورة العالم من حولهكما هي في وجدان الشاعر، لا كما هي في الواقع[3].

ب- تكرارالإيقاعات و الأنساق اللغوية[4]: وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة. وتكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية على نوعين[5]: تكرار الإيقاعات الثابتة وهي التي تتكرر فيها الكلمات بشكل حرفي، وتكرار الإيقاعات التي يطرأ فيها تغيّر خفيف على الكلمات المكررة[6].

ويعمل تكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنّها قالب فنّي متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ

[1] -الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي مرجع سابق، ص144- 145

[2] – وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر2001، ص10

[3] – وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر،ص11

[4] – موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي،دراسات تطبيقية، دار جرير للتوزيع والنشر، ط2008 ، ص184

[5] – موسى ربابعه ،التكرار في الشعر الجاهلي ، مرجع سابق ، ص 4

[6] - موسى ربابعه ،المرجع السابق ، ص184

لها يحسّ بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد[1]، لذلك يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلا إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه و يجيء به في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الصّدى أو التّرديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النّمطية الأسلوبية، ولذلك فإنّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيّر طفيف على المقطع المكرّر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغيّر أن القارئ- وقد مرّ به هذا المقطع- يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مرّ به تماما، ولذلك يحسّ برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف وأن الشاعر يقدّم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا[2]. ولدلك يحتاج تكرار الأنساق اللغوية إلى مهارة، بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق، بعد أن تلمسه يده تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث الموسيقى الظاهرية، يستطيع أن يضلّل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري[3].

لقد استخدم الأمير عبد القادر تكرار الإيقاع و الأنساق في شعره بشكل غير ثابت ولا مستقر شأنه في ذلك شأن حالته النفسية، مع إحداث تغيير طفيف في هذه القوالب، ليجسد من خلالها آهاته وعذاباته فيردّدها ويلحّ عليها لتجد صداها في أهل زمانه وأبناء عصره. وشعر الأمير عبد القادر يطفح بهذا النوع من التكرار، ومن أمثلته قوله:

والضاربـــــونبيض الهنـــد مرهفة نخـــالهـــا في ظلام الحـــرب نيرانـــا
والطاعنون بسمر الخـــــط عاليـــــة إذا العدو رآهـــا شرعـــتبـــانا
والمصطلون بنار الحـــرب شاعلـــة مطلوبهم منك يا ذاالفضل رضوانا

[1]- المصدر السابق، مرجع سابق ، ص5

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 270

[3] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مصدر سبق ذكره ، ص 290

والراكبون عتـــاقالخيل ضامـــرة نخالها في مجـــال الحـــرب عقبـــانا
جيش إذاصاح صياح الحروب لهم طاروا إلى الموت فرســـانا ورجلانا[1]

ويقول في قصيدة أخرى له:

عج بي- فديتك . فيأباطح دمّر[2]ذات الرياض الزاهرات النضّر
ذات المياهالجاريات على الصفا[3]فـكأنها من ماء نهر الكوثر[4]
ذاتالجداول كالأراقم[5] جريهـــا سبحانـــه مـن خالق ومصوّر
ذاتالنسيم الطيّب العطر الذي يفنيك عن زبد[6] ومسك أذفر[7]
والطيـــر في أدواحهـــا مترنّـــم برخيم صوت فاق نغمة مزهر[8]

ويقول في قصيدة أخرى:

وما كل شهميدعي السبق صادق إذا سيق للميدان بان له الخســـر
وعندتجلّي النقع[9] يظهر من علا على ظهر جردبل[10] ومن تحته حمر
ومـــا كلّ من يعلو الجواد بفارس إذا ثار نقـــع الحـــرب والجـــومـــعبّر
فيحمـــــي ذمارا يوم لاذوا حفيظة وكـــلّ حمـــاة الحي منخوفهم فـــرّوا
ونادى ضعيف الحيّ من ذا يغيثني؟ أما مـــنغيور؟ خانني الصبر والدهـــر
وما كـــلّ سيـف ذو القفاربحدّه ولا كـــلّ كـــرّار عليـــا إذا كـــــرّوا[11]
وما كلّ طير طـــار فيالجو فاتكا ومـــا كـــلّ صيّاح إذا صرصر الصقر

[1]- الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق: ممدوح حقي.ط1 .دت.ص109
[2] -دمّر : ضاحية من ضواحي دمشق
[3]- الصفا: الحجر الأملس
[4]- نهر الكوثر من أنهار الجنة
[5]- الأراقم: الحيات
[6]- الزبد: من أنواع السمك
[7]- الأذفر : العنيف الرائحة
[8]- الأمير عبد القادر: الديوان، مصدر سبق ذكره، ص186 -187
[9]- النقع: غبار الحرب
[10]- الجردبل: الفرس الأصيل
[11]- ذاع البيت التالي واشتهر: لاسيف إلا ذو الفقار ولا فتى إلا علي

وما كل منيسمـــى بشيخ كمثله وما كلّ مـن يدعى بعمرو إذن عمرو[1]

ويقول في مقطع آخر:

تميد بهم كأسبهـــا قـــد تولهـــوا فليس لهم عرف، وليس لهـم نكر
حيادنفلا يدرون أيــن توجهـــوا فليس لهم ذكر، وليس لهـــم فكر
فيطربهم بـــــرق تألـــق بالضحى ويرقصهـــم رعـــد بسلـــع له أزر
ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى تظن بهم سحرا وليس بهـــمسحر
وتبكيهم ورق الحمائم في الدجـى إذا ما بكت منليس يدرى لها وكر
وتسبيهم غزلان رامة إن بـــدتوأحداقها بيـــض وقامـــاتها سمـــر
وفي شمها حقا بذلنانفوسنـــــا فهـــان علينا كـــل شيء له قدر[2]

فهذه أربعة نصوص وقع في كل منها تكرار "نسق لغوي" مختلف عن الأنساق المتكرّرة في النصوص الأخرى. فالمنسّق اللغوي الأول الذي يهيمن في النص الأول يتكون من اسم فاعل (جمع مذكرسالم) + جار ومجرور+مضاف إليه+ حال. ويشذّ عن ذلك شذوذا طفيفاً البيت الأخيرفيتكوّن النّسق من: اسم فاعل (جمع مذكر سالم) + مفعول به + مضاف إليه + حال. ولا تظهرهيمنة النسق في تكراره فحسب، بل تظهر أيضاً في توظيف الشطر الثاني من كل بيت . ماعدا بيتاً واحداً سنقف عنده لاحقاً . في تغذية دلالة النسق. وتقوم أداة الربط" الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، فتجمع هذه المتجانسات جمعاً وثيقاً في سلسلة لغويةواحدة متعددة الحلقات. وهذه السلسلة يساعدها نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي ليعزز بذلك تلاحم مستويات النص[3]، ويحكم نسجه وبناءه بناء قوياً، فيتأهل بمعجمه اللغوي ، وهو معجم الحرب(السيوف، الرماح العالية، النار المشبوبة، الخيل الضامرة، العتاق والفرسان العقبان...)، وكل هذه

[1]– الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق: ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص204 -205

[2] -الأمير عبد القادر: الديوان، مرجع سبق ذكره، ص135

[3]– وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر2001. ص18

الألفاظ والصور أخدت طاقتها الثرية من نصوص شعرالحماسة والفروسية القديم، وهي التي ادّخرتها الذاكرة العربية وتأصلت في الوجدان. وهذا كله من أجل الوصول إلى إنتاج دلالات صارمة شديدة الوقع في النفس، لا تهتزّ ولا تتخلخل، إلاأننا نجد هذه الدلالة تتخرّم فتهتزّ وتضطرب ويتشعّث أثرها في النفس، وذلك من خلال الشطر الذي كسّر السياق وهو قوله "مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا"، فهوينزاح بهذا إلى سياق التوسل والضراعة. وهذا الانزياح نراه يشكل "وحدة طفيلية"[1]تضعف نبرة الخطابة والفخر، وتتحوّل بها –ولو مؤقتا– إلى نقيضها.

لذلك تبدو هذه الوحدة إضافة فائضةوعبئا على النص، ولكن من قال إن الزيادة في الشعر ذات قيمة سالبة دائما؟ إن هذه"الوحدة الطفيلية" مثقلة بالدلالة على عكس ما يوحي به اسمها وموقعها، فهي . أولاً تكشف عن عمق الرؤية الدينية للشاعر، وهي . ثانياً . تعيدنا إلى بؤرة القصيدةونواتها، وبذلك تثبت عراقة انتسابها إلى القصيدة وغربة أبيات الفخر والحماسة عنهاأو ضعف صلتها بها. إن بنية القصيدة بنية استغاثة وتوسل وضراعة، وليس هذا الفخربجيوش المسلمين في هذه الأبيات وأبيات أخرى تليها سوى كسر لسياق القصيدة لا تلبثبعده أن تعود إلى سياقها الأول. ولعلي أصل طرف هذا الكلام بالحديث عن الموسيقى الخارجية في ديوان الشاعر.

2– الموسيقى الخارجية: ويقصدبها"الموسيقىالمتأتية منانظامالوزنالعروضي والتي يخضع اطرداها لتنوّع منتظم في آخركل بيت، ويحكمه العروض وحده"[2]، والهدفمنرصدهاالوقوفعلى جمالياتالخطابفيالجانبالإيقاعي ، وهي متمثلة في مستويين إيقاعيين هما القافية والوزن :

[1]– وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر. الدورة السابعة.مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.الجزائر2001، ص19

[2]– راشدبنحمدبنهاشمالحسيني: البنىالأسلوبيةفيالنصالشعري،دارالحكمة،لندن،ط1 ،2004،ص29

أ – القافية: "سميتكذلك لأنهاتقفوأثركلبيت، وقالقوم، لأنهاتقفوأخواتها"[1]، أما حدّهافهي "منآخرحرففيالبيتإلىأولساكنيليهمن قبلهمعحركةالحرفالذيقبلالساكن"[2]، ولذلكفالقافية "هيمجموعالحروفوالحركاتالصوتيةأو المقاطعالتييلتزم بهاالشاعرفيكلأبياتالقصيدة"[3]. والقافيةرغمأنهالاتعدوأنتكونأصواتاتتكررإلا أنلهادوراوظيفياجماليا كبيرا، وهيبمثابةالفواصلالموسيقية التييتوقّعالسامع تردّدها، ويستمتعبمثلهذاالتردّدالذييطرقالآذانفيفتراتزمنيةمنتظمة"[4]. وهيبهذاالثباتتمّثلأساسامهما، والأهمفيهاهوحريةالشاعرالمطلقةفياختيارهاشريطةأنيلتزمبحروفبعينهافيالمكانعينه.

وقداكتسبتتلكالخاتمةالإيقاعيةأهمية كبربلأسبابمتعددةأهمّهاأن

الشعرالعربيكانفيكثيرمنمراحلهشعرإنشادوترنّموجهر، ولميكنشعرإيحاءوتدوينوهمس، ولعلّ فيذلكمايبررلناأنتنتهيالقافيةبصائتطويلأوقصيرلمايتيحههذاالصائتمنإمكاناتالتغني والترجيع"[5].

وكلما كانت القوافي "شديدة الاتّفاق فيما بينها فيالصوت، أوشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى كانت أقدر على القيام بهذه الوظيفة"[6]، على نحو ما نربفي لزوميات أبي العلاء المعري مثلا.

ويرى لوتمان"أن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي"[7].

أعتقد أنالأمير عبد القادر اعتنى بقوافيه عناية تلفت النظر، بل لعلّه أعنت نفسه في عدد منهاانسجاما مع روح العصر، ورغبة منه في إبراز تفوّقه، فكأنما أراد كما أراد عنترة

---

[1] – أبوعليالحسنبنرشيقالقيروانيالأزدي: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده،تحقيقمحمدمحيالدينعبدالحميد،دارالجيل،بيروت، ج1،ط5 ،1981،ص154

[2] – أبوعليالحسنبنرشيقالقيروانيالأزدي: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده ، مرجعسبق ذكره،ص15

[3] – صلاحيوسفعبدالقادر: فيالعروضوالإيقاعالشعري،شركةالأياممللنشر،الجزائر،ط1، 1997،ص 131

[4] –إبراهيمأنيس: موسيقىالشعر، مرجع سبق ذكره،ص273

[5] – رمضانصادق: شعرعمربنالفارضدراسةأسلوبية، مرجع سبق ذكره،ص(42-43)

[6] -جون كوهين: بناء لغة الشعر.ترجمة : أحمد درويش.ط3.دار المعارف بمصر.1993، ص102

[7] – يوري لوتمان: تحليل النص الشعري.ترجمة: محمد فتوح أحمد.دار المعارف بمصر.1995 .ط3 .ص92 -93

منقبل- أن تسري دماء الفروسية في عروق الشعر، فلا ينقاد جواده إلا لفارسعركته مضائقه. ولست أريد بذلك أنه يتحامى عيوب القافية، فهذا أيسر مطالبه، ولكننيأريد ما يحمل نفسه عليه من "لزوم ما لا يلزم"، ومن قيود ثقيلة أخرى يكبل شعره بهاحتى يبدو كأنما قطعت يداه من المعصمين، وأي كبل أثقل على الشعر من أن يبني الشاعرقصيدته كاملة على كلمة واحدة بعينها تتكرر في نهاية كل بيت؟ ! هاهو ذا يردّ على صديقأرسل إليه قصيدة مثقلة بالمحسنات البديعية، فإذا هو يجنح إلى هذه القصيدة "الخالية" تدفعه إلى ذلك دفعا روح العصر، والرغبة في التفوّق:

خليليّ وافت منكم ذات خلخال تتيه على شمـــس الظهيرةبالخـــــال

تميس فتزري بالغصـــون تمايـــلا تـــــروح وتغـــدو فيبرود من الخال

لها منطق حلو به سحـــر بابـــل رخيمالحواشي وهو أمضى من الخال[1]

وأجد نفسي منتقلا- في الحديث عن التشكيل الموسيقي لشعر الأمير- إلى ظاهرة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقاتها إنها ظاهرة:

[1] -الأمير عبد القادر: الديوان.شرح وتحقيق: ممدوح حقي.دار اليقظة العربية.ط3 .1965.ص 83 -84

ب– **الوزن:** وهو التزام عدد معين من المقاطع على نحو خاص[1]، وقد قام الخليل بن أحمد برصد هذه الأبنية في عدد من البحور تشكل البنية الصوتية الخلفية لكل الشعر العربي أومع معظمه. وحين ننظر في ديوان الأمير عبد القادر المؤلف من خمس وستين قصيدة نجد الأوزان بالنسبة للقصائد على النحو الآتي: [2]

الطويل31 قصيدة، البسيط 10، الكامل 9، الوافر 8، المتقارب، 2، الرمل 2، مجزوء الرمل 3.

أي أن نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر هي:

الطويل 48%، البسيط 15%، الكامل 14%، الوافر 12%، المتقارب 3%، الرمل 3%، مجزوء الرمل 5% [3].

وعند النظر في هذه النسب نلاحظ تقدّم بحر الطويل، مما يسمح لنا بالقول أن هذا الفارس الشاعر حمل شعورا وفكرا قد يكون له ما يسوّغه من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى، وهي عصور كان إيقاع الطويل مسيطرا عليها سيطرة تامة، ومن ثمّ لم يكن حظّ الأوزان القصيرة أو المجزوءات إلا النزر اليسير .

والجدير بالذكر أن القصيدة الواحدة عنده كثيرا ما تشتمل على أكثر من غرض، فلاتكاد تخلص له قصيدة في غرض واحد دون مشاركة بقية الأغراض الأخرى للشعر إلا قليلا، "فهو مثلا حين يتغزل بمدينة "تلمسان" يفتخر باستعادتها من أيدي الفرنسيين، وحين يتحدّث في طيف النبي محمد أو أحد شيوخه المقرّبين، ويتحدث حديثه عن طيف حبيبته زوجا أوجارية، ويشف توسله إلى النبي وتعلقه به شفافية السببوالهيام بالحبيب"[4].

وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نقرر الغرض الذي لاءمه الوزن على اعتبار حالة الشاعركما

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.مكتبة الانجلو مصرية.1952 ط.2.ص244

[2]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مرجع سبق ذكره، ص.19

[3] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص176

[4]– محمد السيد الوزير : الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، ص266

يذكر إبراهيم أنيس "في الفرح غيرها في الحزن، واليأس ونبضات قلبه حين يمتلكهالسرور سريعة، يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليها الهم والجزع"[1].

ولكن ما يمكن قوله بالنظر إلى الأغراض الشعرية التي توزّعت تحتها قصائد الديوان أن الفخر مثلا حظي بخمس قصائد على الطويل من سبع، مما يؤكد رسوخ إيقاع الطويل في ذاكرة الشاعر رسوخا ناشئا ربما عن حفظ كثير من شعر تلك الفترة التي مثّل الطويل فيها أهم الأوزان القومية، بل هو الوزن القومي من دون منازع[2]، ولذلك لم يكن اعتماد الأمير الشاعر عبد القادر عليه إلا انسجاما مع نفسه التي تجاهلت إلى حد ما حركة الإيقاع في أيامه، وطمحت إلىاستعادة الإيقاع القوي لذلك المجد الغابر.

وفي قصيدته الغزلية "فراقك نار" التي يتغزّل فيها الشاعر بأمالبنين ويتشوق إليها، يصور الأمير حالته البائسة في صورة قاتمة تفوح ألما وحزنا، وتتصاعد أناته وزفراته، مع إيقاع بحر الطويل، فيقول: [3]

أقول لمحبوب تخلَّف من بعدي عليلاً بأوجـــــاع الفراق وبالبعــد

أما أنت حقاً لو رأيت صبابتي لهان عليك الأمر من شدة الوجد

وقلت أرى المسكين عذَّبه النوى وأنحله – حقاً – إلى منتهى الحدأما البسيط

فقد جاء ثاني البحوراستخداما عند شاعرنا، وطرق من خلاله أغراض الفخر والوصف والغزل والتصوف، ومنه قولهيصف جمال البادية: [4]

لو كنت تعلم ما في البدو تعذرنـــيلكنْ جهلتَ وكم في الجهل من ضررِ

أوكنت أصبحت في الصحراء مرتقيا بساط رمل به الحصبـــاء كـــــالدرر

أو جلت في روضة قد راق منظرها بكـــل لـــــون جميــل شيّق عـطر

رأيت في كل وجه من بسائطهـــــا سرباً من الوحش يرعى أطيب الشجر

[1]– إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو مصرية، ط3 ،1965، ص175

[2] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سبق ذكره، ص194

[3]– الأمير عبد القادر: الديوان.، مرجع سبق ذكره، ص63

[4]– الأمير عبد القادر: الديوان.، مرجع سبق ذكره ، ص35– 36

أمّا الكامل فقد خصه الأمير بتسع قصائد ومقطوعات (2 قصائد-3مقطوعات) ومادام هذا البحر يتّسم بطابع الجد وهو بعيد عن الهدوء والتأمل و"ينسجم معالعاطفة القوية والنشاط والحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديدالجلجلة"[1]، فقد استطاع الأمير من خلاله أن يصوّر بطولة وشجاعة جنده وسرعةانقضاضهم على أعدائهم مستخدما كلمات ذات وقع قوي على الأذن توحي بالقوة، كالضنك، والضيق، والقارع، والبارع، يقول[2]:

النازلـــون بكـــــل ضنكٍ ضيقٍرغمـــاً على الأعدا بغير تهوّلِ
كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوامن ســـــابق لفضائل وتفضُّل
كم شردوا، كم بددوا، وتعـــودواتشتيت كل كتيبـــة بالصيقلمـــامنهـــم إلا
شجـــاع قارعأو بـــارع في كـــل فعل محفل

وننتقل من الكامل إلى البحر الوافر، وقد احتل المرتبة الرابعةمن ناحية استخدامه في شعر الأمير، فاستمع إليه وهو يفتخر بعد أن انتصر الشاعروجنده على أربعة جيوش فرنسية مصورا بطولته وشجاعته وإقدامه أمام الأعداء، وقوتهوقدرته على تحمل الشدائد والأهوال وصبره على المكاره[3]:

لنا في كل مكرمة مجـال ومن فوق السماك لنا رجالُ
ركبنا للمكارم كل هـول وخضنا أبحراً ولهـــا زجال
رفعنا ثوبنا عن كل لـوم وأقوال تصدقهـــا الفِعـــال
ورثنا سؤددا للعُرْب يبقى وما تبقى السماء ولا الجبال

فاختيار الأمير لهذا البحر الذي يتميّز إيقاعه بالحركة والتدفقورنّة قوية لملائمة روح الفخر والحماسة كان مقصودا، فالأبيات تشعّ حماسة وحركة منركوب ومصارعة الأهوال وخوض البحار.

[1]- محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج دراسته و تقويمه ، الدار القومية، مصر، 1969 ج1 ص61
[2]- الأمير عبد القادر: الديوان.، مرجع سبق ذكره ، ص128
[3]- ديوان الأمير عبد القادر ، مرجع سبق ذكره ، ص25

ويتغزّل الأمير، فيصف لنا حاله وهو يهيم على وجهه في كل مكانبحثا عن حبيب القلب بعد أن أفناه الوجد، فراح يجوب الديار والأماكن علّه يعثر علىضالته مستخدماً الوافر بقوله: [1]

ألا قل للتي سلبت فـــؤادي وأبقتني أهيـــم بكـــــل واد
تركتِ الصب ملتهباً حشـــاه حليف شجىً يجوب بكل ناد
وما لي في اللذائذ من نصيب تـــــودع منـــه مسلوب الرقتاد

ونظم الأمير في بحر المتقارب (قصيدة ومقطوعة)إلى جانب بحر الرمل ومجزؤه. والجدول التالي يبين عدد الأبيات مع كل وزن[2]:

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	عددالأبيات
الطويل	30	384
البسيط	10	191
الكامل	9	124
الوافر	8	81
المتقارب	2	14
الرمل	2	25
مجزوء الرمل	3	11

والمجموع هو64قصيدةومقطوعة أي830 بيتا.

ونخلص من هذاكلّه إلى أن الإيقاعوالقافية عنصران أصيلان في البنية الشعرية الأميرية، وليسا عنصرين خارجيين مضافين إليها، ووظيفتهما لاتظهر إلا بالنظر إلى المستوى الموسيقي في القصيدة بوصفه بناء صوتيامعنوياً. وقد استطاع الأمير عبد القادر أن يوائم بين هذا المستوى والمستويات الأخريفي القصيدة مواءمة طيبة في جانب غير يسير من شعره.

[1]- ديوان الأمير عبد القادر، مرجع سبق ذكره، ص53

[2]- فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1985، ص292

خاتمة:

وخلاصة القول أنني رصدت ثلاث ظواهر أسلوبية مميّزة في شعر الأمير عبد القادر، تتعلق الأولى بظاهرة التكرار باعتباره أول ما يلفت الانتباه في الشعر الأميري[1]، وهو تكرار متعدد الأنماط يعقبه تبدل ملحوظ، وهذا ملمح شعري أصيل لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستويين الشكلي والمعنوي.

والتكرار من العناصر الأساسية المعتمدة لإبراز وتقوية الجانبين المعنوي والموسيقي في الشعر. وقد كان الهدف هوالوقوف عند بعض النماذج التي تبدو خالصة لهذه الظاهرة الأسلوبية التي تهيمن على كثير من نصوص الأمير عبد القادر، لذلك فرّعت هذه الظاهرة إلى نمطين : النمط الأول يتعلق بتكرار الصيغة المفردة"[2]، والنمط الثاني يتعلق بتكرارالإيقاعات والأنساق اللغوية التي تعمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، تجعل القارئ لها يحسّ أنها وحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، وهذا التكرار يكشف عن طاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلا لأن الشاعر استطاع أن يسيطر عليه ويجيء به في موضعه.

وتتعلّق الظاهرة الأخرى بظاهرة الإيقاع والوزن، وقد اعتنى الأمير عبد القادر بقوافيه، بل أظنه أعنت نفسه في عدد منها، رغبة منه في إبراز التفوق.

ولعلّ خصائص البحور هي التي جعلتها تستأثر بالاستعمالفي شعر الأمير، "فالطويل مثلا يصلح لغالبية الموضوعات والأغراض، وهو أكثر البحورصلاحا لتلك التي تتعلّق بالحروب والأغراض الجليلة الشأن كمواقف المفاخرة لكثرةمقاطعه[3]، ولذلك فقد نال نصيب الأسد بين بقية البحور عند شاعرنا، فاستخدمه فيأغراض الفخر والغزل والتصوف.

[1]–المستوي الصوتي يأتي في مقدمة المستويات الأخرى.انظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة الانجلو مصرية.195، ط2، ص15

[2]–المرجع السابق و الصفحة نفسها

[3]– عفيف عبد الرحمن : الشعر وأيام الحرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس ، لبنان، ط1،1984 ، ص356

وعند النظر في نسبة شيوع الأوزان لدى الشاعر نجد تقدّم بحر الطويل، مما يسمح لنا بالقول أن هذا الفارس الشاعر قد حمل شعورا له ما يسوّغه من الارتباط الوجداني القوي في العصور الأولى التي كان فيها إيقاع الطويل مسيطرا .

المصادر والمراجع:

1. أبوعليالحسنبنرشيقالقيروانيالأزدي: العمدةفيمحاسنالشعروآدابهونقده، تحقيقمحمدمحيالدينعبدالحميد، دارالجيل، بيروت، ج 1، ط5 ، 1981
2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، 1952
3. الأسعد محمد: مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. لبنان، 1980
4. الأمير عبد القادر: الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، داراليقظة العربية، بيروت، 3ط ، 1965
5. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، مكتبة الانجلو مصرية
6. ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع ، مكتبة الانجلو مصرية،ج5
7. ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، مكتبة الانجلو مصرية، (دت)
8. جان كوهن: بنيةاللغةالشعرية، ترجمة: محمدالوليومحمدالعمري، دارتوبقاللنشروالتوزيع، الدارالبيضاء، ط1، 1986
9. حسين عيد: ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة إبداع، القاهرة، السنة الثالثة، العدد الخامس، 1985
10. الخليل بن أحمد: كتاب العين، ج5، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع2000
11. ريتشارز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، *المؤسسة المصرية للتأليف*، 1974
12. رجاءعيد : لغة الشعر، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1985
13. شوقيضيف: فيالنقدالأدبي، دارالمعارف، مصر، ط6 ، 1981
14. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنونوالآداب الكويت، 1992
15. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1986
16. عبدالرحمانحجازي: الخطابالسياسيفيالشعرالفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة ، 1985
17. عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية ، مصر، 1984
18. فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد1، العدد6، 1996
19. قاسم عدنان: لغة الشعر العربي، ليبيا، 1981

20. كراهام هاف: الأسلوبوالأسلوبية، ترجمةكاظمسعدالدين، دارآفاقعربية، (دط)، 1985
21. محمد الهادي الطرابلسي: النص وقضاياه عند جون كوهن، مجلة فصول، ع1، م5، الهيئةالمصرية للكتاب، القاهرة، 1984
22. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 -1975) ، دار الغرب الإسلامي، 1985
23. مدحت سعيد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، 1984
24. موسى ربايعة: التكرار في الشعر الجاهلي، بحث مقدم لمؤتمر النقد في شعر الحداثة، محمد الأدبي الثاني 1988، جامعة اليرموك، إربد
25. محمد بشير بويجرة: الأمير عبد القادر، رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي، 2009
26. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للتوزيع والنشر، ط2008
27. مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص28 نقلاً عن التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربايعه
28. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج2، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر 1997
29. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، 1962
30. وهب رومية: اللغة والصورة الشعرية في شعر الأمير عبد القادر، الدورة السابعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الجزائر2001
31. يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تحقيق: محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر، 1995

التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان

(دراسة سيميائية)

د. فطيمة الزهرة بايزيد

قسم اللغة والأدب العربي .كلية الآداب واللغات

جامعة محمد خيضر– بسكرة

الملخص

تروم هذه الدراسة البحث في إشكالية الإبداع الروائي للمرأة، من حيث إن هندسة كتابتها تختلف عن كتابة الروائي، وتعكس مدى القدرة على إقامة بناء فني جمالي عن طريق الإمكانات التدلالية غير المحدودة التي توفرها اللغة. كما تتصف هذه الكتابة بامتلاكها لخصائص تؤهلها لإبراز مكامن الوعي وتضاريس الكبوت، وشفرات تنّم عن مرجعية ثقافية وفكرية رائدة. إضافة إلى ذلك فإنها تكشف عن علاقة عضوية بين اللغة والثقافة ، حيث يصبح العنوان بؤرة تتصارع فيه مكونات عديدة لإنتاج الدلالة ورسم خريطة المتخيل النسائي. ورواية "مسك الغزال"لحنان الشيخ تجسد بحق فرادة مغامرة العنونة النسائية.

ويمكن أن نلخص نتائج البحث في ما يلي :

– تكشف العنونة عند الروائية عن مهارات فائقة في تطبيق إستراتيجية واعية ومحكمة لتطويع السلطة الأيديولوجية والسلطة الثقافية ورسم طوباوية جديدة.

– كما تسعى الروائية لإسقاط العنونة على حياتها وسيرتها الذاتية بصفتها أنثى في مواجهة الآخر المختلف من خلال لعبة الشخصيات وحرب المواقع وتداخل المرايا.

– سعى العنوان إلى التوفيق بين الشعرية والسياسة، بين الجماليات والأيديولوجية، بهدف تحقيق التوافق والتناغم بين عالم الدوال وعالم المدلولات، بين الأبنية الشكلية السطحية والأبنية العميقة للمتخيل.

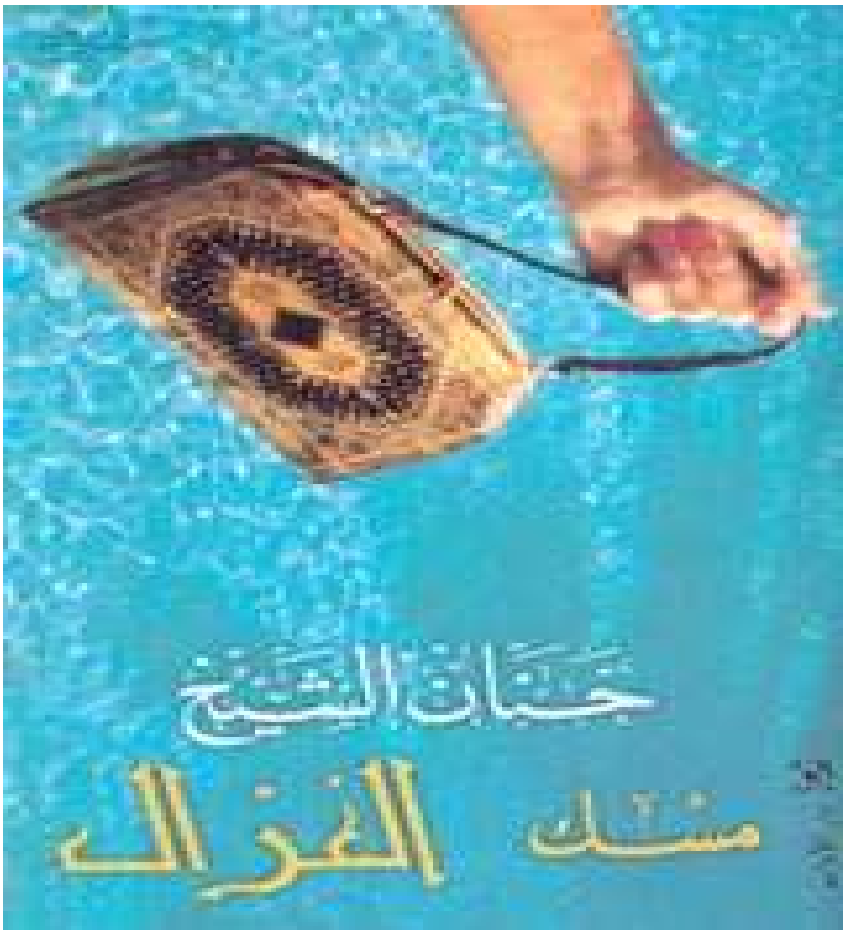
Résumé

Cette étude tente d'examiner la problématique de la création romanesque féminine, en se basant sur le postulat, que cette spécificité diffère, par bien des traits, de celle produite par le genre romanesque masculin. Cette écriture reflète tout un pouvoir créateur dans la mise en place d'une stratégie scripturaire qui exploite les ressources illimitées et infinies de la langue, en matière de production de la signifiance et du discours. Cette écriture possède ses caractéristiques propres qui lui permettent de traduire les contenus de la conscience et de mettre en œuvre les différents codes en rapport avec des références culturelles et intellectuelles d'avant-garde. Elle révèle aussi l'existence d'un rapport organique qui lie la langue à la culture. De ce fait, le titre se présente comme une constellation de différents éléments qui participent, sous différentes formes, à la production de la signification et à l'invention de l'imaginaire romanesque féminin. Le roman intitulé « Masq al ghazal » de Hanane Al-Cheikh, nous fournit un exemple vivant de cette aventure à haut risque de la titrologie féminine. Quant aux résultats on peut les résumer comme suit :

-Le titre, en tant que noyau dur de la signification de l'œuvre, participe d'une stratégie d'écriture qui tente d'apprivoiser les pouvoirs idéologiques et culturels et esquisser les contours d'une nouvelle utopie .

-La titrologie fonctionne en étroite liaison avec le discours autobiographique et les formulations identitaires, face à l'altérité, et à travers le jeu des personnages et la guerre des positions .

-Le titre réalise une synthèse vivante entre la poétique et la politique, entre l'esthétique et l'idéologie, entre les structures formelles de surface et les structures anthropologiques profondes de l'imaginaire .



أهمية دراسة صورة الغلاف والعنوان

يعد العنوان مفتاحا لولوج النص الأدبي وكشف أغواره ومجاهله ودلالاته العميقة، فهو نص مختصر يلخص كل الوقائع والأحداث والقضايا ويختزلها في كلمة أو في جملة قد تطول أو تقصر، وكلما كان العنوان مختصرا اتسعت دلالته وقويت طاقته الإشعاعية وامتد فضاءه الإيحائي وانفتحت آفاقه الرمزية، لاعتماده على التكثيف والمجاز والرمز والمطلق الدلالي. وهذه خصائص يشترك فيها إلى حد كبير مع الحلم في اشتغاله وتدليله كما بين ذلك فرويد في دراسته لمكونات اللاشعور وعالم المكبوتات.

ولم تظهر العناية بهذا المصطلح الذي لا غنى لأي نصعنه إلا بظهور علم السيمياء في القرن العشرين، هذا الأخير الذي أولاه عناية خاصة وعده نواة صلبة ومنطلقا أساسيا لإنتاج الدلالة وتأطير التفاعلات التواصلية واحتضان قدرات الإنسان الإبداعية ورؤاه الفنية والجمالية والفكرية. ويؤدي العنوان دورا جوهريا في النص باعتباره بؤرة تلتقي فيها، بطريقة أو بأخرى، كل مكونات النص في إطار الاقتصاد الكلي للنص. وقديما قيل بحق : « يقرأ الكتاب من عنوانه». وقد أكد أغلب النقاد على هذه الهيمنة : « إنه العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص، بل ربما كان أشد العناصر وسما». (1)

وقد حظي العنوان باهتمام السيميائيين، نظرا لطابعه المتميز، ، فهو« نص وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست علاقة اعتباطية، إنها علاقة طبيعية، منطقية، علاقة انتماء دلائلي». (2)

وتكمن دلالته في كونه يحمل الصورة الكلية عن المضمون، فهو باختصاره يحوي المضمون، نصا صريحا ونصا غائبا، حقيقة ومجازا، حاضرا وغائبا، . فهو العالم الذري الذي يحتضن بطريقته الخاصة عوا لم المتناهي في الكبر ويستوعبها إيحاء وترميزا وتعبيرا وتشكيلا وتدليلا. إضافة إلى ذلك، فهو يشكل « الجسر الذي يربط القارئ بالنص، لذلك لابد من الاهتمام بصياغته وإخراجه في صورة جمالية جذابة تساهم في تسويق المعرفة وتشويق القارئ، وجذب اهتمامه وتركيز وعيه بأهمية ما يلقاه». (3)

ولما كان العنوان يحتل المركز الأول في أي عمل أدبي فقد شبهه" جاك دريدا" « بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص». (4)

وأهميته تكمن كذلك في تلك الإيحاءات والدلالات التي يحملها، « إن الإيحاء الدلالي الذي ينطوي- عليه- يعبر عن معنى تأطير يشير من بعيد أو قريب إلى الكون التخيلي للقصة». (5)

وأولى هذه الدلالات كونه « ينهض بعدة وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف البراغماتية ممثلة في لفت الانتباه، والإخبار، والإعلام، فهو مؤشر أولي مهم يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء». (6)

فالعنوان « يوحي بالعديد من المقاصد، ويوضح الكثير من الدلالات»(7)، وهو يكشف قبليا عن محتوى النص ممهدا له، مبرمجا له ومبشرا به، وبذلك يشكل « علامة واصفةUn méta signe (8) يبعث بالقارئ تارة إلى محتوى النص الذي سيقرأ وطورا إلى صاحب النص، باعتباره إنسانا يعيش وجوده البيوغرافي أو بوصفه مبدعا له على امتدادات معينة في النص، وهي علاقة قائمة كما أوضح "باختين" ذلك». (9)

وإذا كان الغلاف هو واجهة العمل الأدبي، الذي يحوي مضمونه، فهو يحوي بالضرورة عناصر ليست أيقونية فحسب ، «بل إن اسم المؤلفة، وجنس الكتابة (رواية) وعنوان الرواية تشكل عناصر لسانية في الخطاب نفسه، فإذا ظل المعنى خفيا بين طيات الصور والتباسها فإن هذه العناصر تضيف للقارئ اقتراحات واضحة المقاصد والوظائف، لجعل التعاقد يحصل بين المؤلف ذاته والقارئ، وذلك بحد تعبير سوزان سونتاغ Susan) (Sontagمن إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي». (10)

دراسة العنوان في رواية « مسك الغزال»:

ما يخطر ببالنا في البداية هو أن كلمة "مَسْك" بفتح الميم تعني القبض، والإمساك بشدة وبعنف، وعملية المسك–هنا– تشير إلى القمع، التسلط ، القبض والهيمنة بدون وجه حق وبدون رحمة، لأن من يملك القوة ميال لسلب حرية الآخرين. فالقوة كما يرى علماء الفيزياء طاقة ميالة للتوسع إذا لم تجد قوة أخرى مكافئة لها ومضادة لها في الاتجاه. إن سنن الكون ونواميس الحياة تبين بأن القوة بدون ترشيد وبدون أخلاق وبدون حكمة هي قوة مدمرة قاتلة. وقد يما قال المتنبي: والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم

معنى ذاك أن مبدأ القوة هو الذي يهيمن على البنية الدرامية من البداية إلى النهاية مؤسسا لجدلية مبدأ اللذة ومبدأ الألم ، هذه الجدلية تضع قوى الحياة في مواجهة قوى الدمار والفناء. إنه الصراع الأبدي بين أيروس وتانا طوس(غريزة الحياة وغريزة الموت).

و"الغزال" هو ذلك الحيوان البري الذي يعيش في الصحراء ، ويتميز بالرشاقة والخفة والسرعة في الجري، بحيث يصعب الإمساك به، إلا عن طريق الصيد، وبالتالي لا يقبض عليه إلا ميتا ، وهو لا يحب القبض، ويعيش في حرية داخل فضائه الرحب، المترامي الأطراف (الصحراء)، ويوحي بدلالات عدة : الشرود، الإفلات، الحرية الانطلاق، الهروب من القيد، الطموح، . . الخ.

لذلك ارتبط المكان بعملية "المسك" وكأن عملية "المسك" هي تضييق الفضاء الرحب الذي يعيش فيه الغزال، "فمسك الغزال" هنا لا يعني ذلك المسك العادي، بحكم أن الغزال حيوان نافر، دائم الشرود من البشر، له عالمه الرحب الذي يتمتع فيه بكامل حريته، بل يوحي المسك هنا بدلالات عدة، منها: كبت الحريات، قتل الطموح، تقييد الحركة، قيد الحياة، قبض الأنفاس ، شل الحرية . . . الخ.

ويحتل الغزال مكانة مرموقة في المتخيل الشعري العربي. ذلك أنه يحيل على المرأة العربية التي خلدها الشعراء وتغنوا بها في حلهم وترحالهم، في أفراحهم وأتراحهم. إن استحضار الأديبة لهذا المتخيل االشعري التراثي يفتح النشاط الترميزي على آفاق غنية وثرية وواعدة . لقد اقتحم متخيل الغزال عالم المرأة العربية المعاصرة وتمكن من تطويع السلطات الثقافية والأيديولوجية وزرع مبادئ وقيم التحرر النسائي في بيئة أبيسية بطريقية تتسم بعنف المواجهة واشتداد الصراع بين قوي الهيمنة من جهة، وقوى التحرر والانعتاق، من جهة أخرى.

وإذا فهم العنوان وفق مقروئية (مِسْكَ الغزال) – بكسر الميم- فإن البرنامج الدلالي يتغير كلية ، لأن القارئ ينتقل في هذه الحالة من عالم دلالي يقوم على القتل الرمزي إلى عالم آخر بقوم على الانتشاء والارتواء والتلذذ والأنسنة. إن الروائح، وكل ما

يتصل بها، ترتبط بالمرأة (الورود، الزهور، المسك، العنبر، ألآس، وكل الروائح العطريةَ العبقة التي تأسر الحواس بشذاها وعبيرها وسحرها). فهذا امرؤ ألقيس يعرف وصول حبيبتيه وحضورهما من رائحة تتضوع منهما كأنها صرخة أو مناداة تبشر بحضورهما، فيلتفت قائلا لهما: [من الطويل]

إذا قامتـــا تضـــوع المســـك منهمـــا نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل(11)

وقد قيل في القديم: كأن فراشها فيه المسك، من طيب جلدها، لا أن أحدا فت لها فيه مسكا، وقد جاء هذا في شرح التبريزي واحتج بقوله: [من طويل]

وجدت بها طيبا، وإن لم تطيب(12)

والمسك لغة حية دالة ومعبرة تلجأ إليها المرأة لإشاعة البهجة والسرور والانتشاء في العالم الذي يحيط بها مستعينة في ذلك بحاسة الشم باعتبارها وسيطا لاستقبال عجائب وغرائب عطور النساء. والمرأة تغزو الرجل والعالم بفضل سلطة المسك والإغراء التي لا تقاوم، لأنها سلطة ممزوجة بالرقة والعذوبة والحنان والحب . فما أحلاها وما أعذبها وما أمتعها من سلطة. وقد تدخلت الكاتبة من خلال نص مواز وشارح (ومراوغ أيضا) لتوجيه القارئ نحو متاهات دلالية أخرى عندما ما أشارت بقولها إلى إن (مسك الغزال) هو« أغلى أنواع الطيوب، يجدونه في كيس تحت بطن الغزال الذكر وأنها حصلت عليه من امرأة التقت بها وهي تحج بيت الله الحرام مقابل خروف». (13)

كما تلمح إلى سطوة هذا العطر بقولها : « عندها تذكرت فقط تلك الرائحة الخاصة والتي شذاها يسيطر على تفاصيل العرس». (14)

والعنوان في مغامرته التدلالية يشتغل على هذه الجدلية لتعميق الدلالة وتخصيب الرمزية ورسم معالم متخيل جديد يقوم على انزياحات ومفارقات لا عهد للقارئ بها، وعلى تحرير طاقات إيحائية مفتوحة على المطلق الدلالي.

أما كلمة "الغزال" – في العنوان- فقد جاءت معرفة بأداة التعريف (أل)، واستعملت كلمة " الغزال" الذكر بدل "الغزالة "(الأنثى)، وكأن عملية المسك أو القبض

هنا تقع على الغزال الذكر لا على(الأنثى) أي أن الغزال هو الـ(المقبوض، والمقيد)، وبذلك قد توحي بأن الروائية تحاول مسك الرجل وتقييده والقبض عليه، وانتزاع ذلك المسك كتعويض عن مكبوت داخلي، لأنه ظل المسيطر الوحيد على أنفاسها، كما جاء على لسان شخصياتها الروائية.

وفي موضع أخر، يتجه القارئ إلى تأويل آخر يتأ سس على دلالة أخرى (مَسْك الغزال) والتي توحي بأن عملية القبض والمسك تأتي في حد ذاتها من الغزال الذكر، فهو القائم بعملية المسك، هو القابض، الماسك، والمتحكم في حرية غيره، وبذلك قد يوحي الغزال –هنا– إلى أنه الرجل أو المكان (الصحراء)، فكلاهما يقيد ويكبت الحريات، وبالتالي، فالمسك يعود على المكان الذي يعيش فيه الغزال أو على الرجل الذي يحيلنا إليه المكان، ودلالة الغزال الذي يعني الرجل القابض على حرية المرأة في «**مسك الغزال**» الرواية.

ولما كانت شخصيات الرواية تعاني الحصار في فضاء الصحراء، فهي بالتالي مقيدة الحريات و ممسوكة كالغزال الذي قيد في مكان ينفر منه، فعنوان الرواية يوحي بمضمونها. وبما أن هذا "الغزال" ذكر (إذا وضعنا جانبا احتمالا آخر يقوم على اعتبار اسم الغزال اسم جنس ينطبق على الذكر ، كما ينطبق على الأنثى) فالرواية تحاول –عبر شخصياتها– إقصاء الآخر وتحقيق قتله الرمزي.

ولما كان الغزال لا يقبض عليه لشروده الدائم وانفلاته المستمر واستعصائه على القبض، فإن القبض عليه يكون في حالة واحدة هي حالة القتل، أي عن طريق صيده. وعليه، فإن كل شخصيات «**مسك الغزال**» تعاني المرض واليأس والتأزم داخل المكان، وتحاول الهروب والفرار من فضاء الصحراء، وذلك عن طريق السفر إلى أماكن أخرى، ومدن غير الصحراء. فكل واحدة منهن تعاني القبض، والإمساك، والخنق في حرياتها عن طريق المكان وعن طريق الرجل باعتباره ذا سلطة عليها، كونها أنثى لا غير.

– دلالـة الألـوان:

تؤدي الألوان دورا أساسيا في التواصل بين الأفراد. ويبدو أن دلالة الألوان لصيقة بالثقافة والحضارة. فلا توجد ثوابت عالمية في هذا المجال ، إذ غالبا ما تتحدد شفرات الألوان بالانتماءات الثقافية والمرجعيات الحضارية والسياقات التاريخية. وما يهمنا هنا هو حقيقة الألوان الموظفة في الغلاف في علاقتها بالمنظومة الثقافية العربية وإستراتيجية الكتابة الروائية.

نلقي الآن نظرة على الألوان الواردة في واجهة الرواية، ودلالاتها الموحية في ظل هندسة حنان الشيخ لفضائها الروائي، وما له من تعالقات مع غلاف الرواية. نلاحظ بداية، أن حنان الشيخ قد اختارت لواجهة روايتها «**مسك الغزال**» اللون الأزرق الممزوج بالأخضر، هذا الأخير الذي يتكاثف من الأسفل إلى الأعلى ليتضاءل تدريجيا. ويجدر بنا أن نشير أن هذا اللون له وقع خاص في النفس. لذلك يوضع « في الموقع الأول للإشارة إلى أن السلام والاندماج مطلوبين»[15].وقد يحدث أن يحيل اللون الأزرق على مزاج معين له علاقة «بالذين يعانون من الإحباط والتوتر في عالم الأعمال». [16]

وعندما اختارت الروائية حنان الشيخ الواجهة باللون الأزرق، فإنها تسعى إلى رسم معالم متخيل يوحي بالتوق إلى الارتواء والهدوء العاطفي والسعادة . إنه نزوع إنسان مأزوم« إلى هدوء عاطفي، وأمان وانسجام، واستكفاء، أو حاجة فسيولوجية للراحة والاسترخاء وفرصة للمعافاة »[17]. كما يشير اللون الأزرق هنا إلى حالة شخصيات الرواية التي تتطلع إلى التحرر من الكوابيس والأزمات «وفي هذه الحالات جميعا يلقي اللون إشارات دامغة على السمات النفسية للشخصيات وعلاقتها ببعضها». [18]

ويأتي تعويض الأزرق بالأخضر الذي يتضمن الرغبة الجامحة في الاستقلال الموجودة غالبا لدى الصغار الذين يريدون أن يستقلوا عن أسرهم ويحققوا طموحاتهم وينجزوا القتل الرمزي للأوديب. وعادة ما يعوض رفض الآخر« بوضع الأزرق بالمركز الأول أملا في تأدية ذلك إلى الأمن، والتحرر من التوتر»[19]. إن هندسة المتخيل عند

الروائية تشتغل على الثنائيات الضدية وعلى المزاوجة بين عدد من الرغبات المتناقضة المتصارعة . وقد برمج اللون الأزرق للاضطلاع بهذه المهمة التي تتمثل في هذا التناظر الذي يجمع بين « اللذة والكبت معا». (20)

إن اللون الأزرق الذي يحيلنا على الماء، والبحر، والسماء، والصحو، والزرقة، والصفاء، ينسج متخيلا شعريا بحريا يتأسس على الخصوبة والتناسل والبعث، كما يرى باشلار. وهذا ما عبرت عنه جماليا ودلاليا وأيديولوجيا كاتبة النص. إن اللون الأزرق هو الحلم الجديد الذي بدأ يلوح في الأفق،بعد نضالات،وإرهاصات، ومخاضات عسيرة.إنها التحولات الكبرى التي بشرت بها العهود الجديدة، وحركات التحرر النسائي. لذلك فإن اختيارها للون الأزرق يشيع بالدفء والأمل في« المكان». (21)

ثم تأتي كلمة "رواية" في يسار الغلاف باللون الأسود في ثاني موقع لتضيف لبنة جديدة إلى معمارية الدلالة وتوجه الفعل القرائي نحو أفق جديد « فيتعدى بذلك كونه مجرد فضاء لوني إلى موضوع دلالي مشبع بأبحاث رمزية لها خلفية فلسفية عميقة، كما يشير إلى ذلك "رولان بارث"من أن اللون في حد ذاته لغة ناطقة». (22)

إن اختيار"حنان الشيخ" اللون الأسود لكلمة رواية، يحمل دلالات عدة، ومتناقضة أحيانا، فلطالما ارتبط « اللون الأسود بالغواية وفتح باب الرغبات فهو اللون الأقرب لإثارة الغرائز، والشهوات الباطنية، إنه كذلك لون الحزن والوحدة، والإحساس بالوحشة لهذا كان اللون الأسود الأقرب لتجربة العشق المادية». (23)

وبذلك جاءت الرواية حاملة لهموم المرأة، فكاتبتها أنثى وبطلتها أنثى وموضوعاتها نسائية. ويؤكد الناقد "عبد المجيد جحفة"في هذا المجال أن «للأسود دلالة رمزية أنثوية، لأجل ذلك جاءت أمكنة الشيطان أمكنة ليلية معتمة، لأنه لا يمارس سلطته في واضحة النهار بل يرتقب الغفلة»(24). إن المرأة هي القارة السوداء المجهولة التي تمثل هاجس الخوف والرعب عند الرجل، والناس أعداء لما جهلوا ، كما يقال. ومن الطبيعي أن يؤدي هذا الجهل إلى شيطنة المرأة في المتخيل الذكوري. وقد بين ميشال فوكو في حفريات المعرفة أن المرأة كانت دائما ترتبط في المجتمعات القديمة بعالم

الخفاء والعمى و اللامعقول و الخوف وبكل ما يحيل على المتخيل الليلي. إن عالم المرأة هو عالم الليل والخفاء والانغلاق والباطن. كما يسهم اللون الأسود في تشكيل هوية المرأة في ضوء الاستقطاب والمواجهة مع الآخر (الرجل)، أوالمكان الذي يشكل عتمة الأنثى. فهي لا ترى راحة فيه، ولا تتواصل معه، فيتشكل لديها إحساس بالقهر في وسط ظلمة المكان وظلم الرجل. إضافة إلى ذلك، فإن اللون الأسود يمثل اللون النقيض، لون الاختلاف، لون القوة والفحولة (الأبوة والسلطة)، ويتصل تبعا لذلك بالعدوانية والعنف، إنه سمة الأب الظالم المدمر لبراءة الطفولة والحياة. إنه « نقيض اللذة البيضاء، إنه رمز القوة التدميرية الفعلية التي تعبث بالأم وتخيف الطفل»[25]. والأمور في الحقيقة نسبية، لأن القضية تطرح من منطلقات أخرى في الثقافات و الحضارات الزنجية، حيث تكتسي الألوان قيما رمزية متميزة.

ويؤكد "عبد المجيد جحفة" أن جدلية الأنوثة والذكورة تمثل جوهر الحياة، وهي لصيقة بالتحولات الكونية التي أدت إلى هيمنة العنصر الذكري النوراني: «لنفرض أن الظلام الأنثوي يرمز إلى ظلام الرحم، إلى بدء الخليقة، فالخلق في البدء كان أنثويا، وبعده جاء الخلق الذكوري الذي دحر نموذج الخلق الأول وسطر له دورا ثانيا». [26]

ولعل هذا ما تمثله الرواية من هيمنة الآخر وسطوته على أنثى "حنان الشيخ"، حيث زحزح الأصل عن مركزيته ليعيش الإقصاء والتهميش وحياة التخوم. وقد يوحي اللون الأسود بالعدمية والغياب والنفي ، فهو«أغمق الألوان وهو في الحقيقة سلب اللون نفسه، الأسود هو (لا) المضاد لـ (نعم) الأبيض»[27]، كما عدّ اللون الأسود أحسن الألوان في سياقات ثقافية وتاريخية معينة، لما له من حمولة دلالية ورمزية عميقة. ويستعمل أحيانا « للفت الانتباه السريع، »[28]، لأنه يؤسس للمفارقة والدهشة والتعجب.

وقيمه اللون لا تكمن في ذاته باعتباره كائنا مستقلا قائما بنفسه، بمعزل عن الألوان الأخرى، بل في تفاعله الكيميائي والدلالي مع الألوان الأخرى. إنه بمثابة الكلمة التي تتعالق مع الكلمات الأخرى داخل نسيج متماسك ومترابط لإنتاج جمل ووحدات

دلالية صغرى، تكون بمثابة مرتكزات الخطابات والوحدات الكبرى. ويرى أحدهم أن التقاء اللون الأزرق بالأسود له مفعول سيكولوجي داخل الاقتصاد الكلي للبناء الدرامي. فإذا كان«هناك سبق للأزرق على هذا اللون فإن المراد من هذا هو تهدئة الاضطراب الحاصل وعدم الانسجام والراحة العاطفية». (29)

فقد جاءت كلمة "رواية" باللون الأسود لكسر أفق الانتظار وخلخلة أبنية القارئ الذهنية والانتقال من حالة وجودية سيكولوجية إلى حالة أخرى. لأن الانتقال من الأزرق إلى الأسود يعني وجود إنسانية مأزومة تتطلع إلى تحقيق نوع من التوازن والتوافق مع الذات والآخرين والعالم.

وفي الموقع الثالث للواجهة تأتي صورة يد امرأة تحمل حقيبة يد، لونها بني، وأصابعها مطلية باللون الأحمر. وفي هذين اللونين دلالات عدة أهمها، أن«اللون البني في الاختيار هو غامق الأحمر المصفر، وإذا وقع في المنطقة الوسطى فإن الحالة النفسية والفيزيقية للبدنلا يصح أن تعطي وزنا غير ضروري، وحينما يوجد اضطراب فيزيقي أو صعوبة، فإن البني يدل على تأكيد الصعوبة الفيزيقية والحاجة المتزايدة إلى الظروف التي تسمح لعدم الراحة ». (30)

أما الحقيبة فهي أيقونة دالة على المرأة العصرية المتحررة التي لا يمكن تصورها بدون هذا الرمز الذي يعد من الأساطير الحديثة المتصلة بالموضة والتي برع رولان بارت في دراستها وتحليلها وتأويلها. وقد سمت الكاتبة بالحقيبة –الموضوع، لتصبح شخصية أساسية من شخصيات الرواية، شخصية حاملة لآلام المرأة وآمالها ، لبؤسها وسعادتها ، لمآسيها وأحلامها. المرأة كلها متضمنة ومختزلة داخل حقيبة يد . إنها الحقيبة–المرأة. ولأهمية هذه الشخصية فإنها تتصدر الغلاف وتتربع على عرش الدلالة دون منازع. ويبدو أن الكاتبة متأثرة إلى حد كبير بالرواية الجديدة التي ازدهرت في فرنسا في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي والتي أعطت أهمية كبرى للأشياء، على حساب الشخصيات الروائية، تعبيرا عن حضارة التشيؤ وموت الإنسان. لذلك احتلت الحقيبة الصدارة في الغلاف لتعبر عن وضعية المرأة في المجتمع المعاصر و عن المرحلة التاريخية

الراهنة. أما لونها البني الغامق فإنه امتداد وتحول للون يد المرأة. إنه تعالق يؤسس لوحدة عضوية تحيل، من خلال التكامل اللوني، على الأنوثة و«(الجذور) وعلى الأرض ». (31)

والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو : لماذا وقع اختيار الكاتبة على اليد اليسرى دون اليمنى؟ لاشك أن اليسار كان يمثل طيلة العهود القديمة، وحتى إلى عهد قريب، قيما سلبية في نظر كثير من الديانات والثقافات. وقد لعبت هذه التمثيلات دورا هاما في تشكيل متخيل إنساني يقوم على مركزية اليمين وهامشية اليسار. لكن الحداثة التي قلبت موازين القوى السياسية والثقافية والأدبية والحضارية، أعادت الاعتبار لليسار الذي أضحى رمزا للتحرر والتجديد والإبداع. يمثل اليسار هنا دخول المرأة بقوة عالم الحياة الجديد لصوغ حلم المستقبل وتأنيث الإنسانية والحضارة.

أما اللون الأحمر الذي يغطي أظافر المرأة فهو علامة مميزة للهوية الأنثوية في مواجهة الرجل. فقد ارتبط هذا اللون«منذ الأزل بكل ما يشكل كيانا أنثويا مغريا كطقوس التجميل الجارية لدى أغلبالمجتمعات، والدالة على الرغبة الفعلية في مجال الخلق». (32)

إن اللون الأحمر بما يمثله لدى المرأة من إغراء وجاذبية وإثارة وتهييج وتأثير يمثل سلطة أنثوية جامحة . فهي تمارس لعبتها المفضلة في السيطرة والتحكم عن طريق هذا اللون الصارخ القاتل الذي لا يقاوم. إنه «لون أنثوي صارخ بفضاءات الأنثى ومستقطب بسحرها وفتنتها، أين يرتقي اللون إلى مستوى المعتقد الشمولي للدلالة على كل ما هو محظور في العرف الثقافي السائد»(33).

يمارس هذا اللون سلطته على أصعدة كثيرة، كما يمارس سلطته القمعية على الألوان الأخرى. وقد ارتبط «برمزية السلطة (Autorité) بحيث تغيب السلطة كمقوم وتصبح القرنية اللونية ممثلا لها على أكثر من صعيد، إنه لون الرقابة والقمع الذي يمارس استبداده العلاماتي على بقية العلامات اللونية الأخرى»(34). يمارس رغبة في السلطة الأنثوية ويوحي بها، باعتباره أكثر الألوان جاذبية. وقد شددت المجتمعات الأبيسية

الرقابة على هذا اللون وضيقت عليه الخناق وعدته خطرا على الآداب العامة ، لأنه يحرر المكبوت ويفصح عن المحظور«فالأحمر لون إغرائي، إن صح التعبير، يمارس سلطة كسب الرهان العاطفي، بحيث جرى الاعتقاد الشائع بتلوين عواطفنا باللون الأحمر، إزاء ثقافة تمارس أنساقها شيئا من الإلغاء لخطابات الرغبة». (35)

إن التقاء يد المرأة بالحقيبة، على صفحة الغلاف، داخل فضاء متعدد الألوان والأبعاد والدلالات، يضع الخطاب الروائي في قلب عالم كله صراع ومواجهة وتحولات. وقد اختارت الأديبة المنظور النسائي لرسم معالم جغرافية المتخيل الروائي الجديد. إن المرأة في «مسك الغزال» لا تجد الراحة في أي مكان وتتطلع دوما إلى الهروب والسفر، لأن المرأة الجديدة مشروع متجدد ومتواصل، وطوباوية إنسانية واعدة، وأفق مفتوح على كل الآمال والبشائر.

إن الأشكال والرسومات والألوان المتفاعلة داخل فضاء الغلاف تمثل فسيفساء دلالية وجمالية تنهض بفعل إنجاز البرنامج الإبداعي الكلي على مستوى الدفق البد ئي والبرمجة المفتاحية . ولكي تكتمل الصورة وتتناغم المكونات مع بعضها البعض ، لجأت الكاتبة إلى خط اسمها "حنان الشيخ"، باللون الأبيض، وهو«رمز للطهر والنقاء والصفاء»(36)، وهذا الاختيار ينم أيضا عن كون الأبيض يمثل «(نعم) في مقابل (لا) لأنه الصفحة التي ستكتب عليها القصة، إنه أحد الطرفين المتقابلين، إنه يمثل البداية في مقابل النهاية والألف في مقابل الياء». (37) إنه شهادة الميلاد التي تعلن عن ميلاد أسطورة الأديبة.

ولقد ارتبط اللون الأبيض بالفرح والسعادة والارتواء«وهو اللون الأقرب إلى عوالم الطفولة والبراءة فأصبح بذلك أكثر من رمز دلالي لقمع المختلف وتحول إلى علامة عنصرية مستبدة، ». (38)

ولم تخف الروائية حقيقتها باعتبارها امرأة، بل اضطلعت بمسؤوليتها كاملة في هذا المجال و إلى أبعد الحدود، فكانت الأنثى التي عبرت عن أنوثتها بطلاقة، صارخة في وجه كل من تحداها، وقالت نعم لحرية المرأة وللحياة وللإنسانية الجديدة.

ويأتي في المرتبة الأخيرة، وفي أسفل الصفحة، عنوان الرواية «**مسك الغزال**» باللون الذهبي ومكتوب بخط مخالف تماما للخط الذي استعمل في كتابة اسم المؤلفة. إن اللون الأصفر يحيل على مزاج غير سوي وعلى اختلالات مرضية في علاقة الذات بالآخرين. وهذا يعني أن«الشخص يشعر بالعزلة والانفصال عن الآخرين »[39]، وقد جعلته الروائية في الموقع الأخير لتعبر به عن حال الأنثى في الرواية«إن الأصفر يعني البحث عن طريق لخروج من المصاعب». [40]

كما يشير هذا اللون إلى إيحاءات أخرى كالمرض، الذبول، والإحباط. لذلك كان العنوان يعكس بالدرجة الأولى وضعية الشخصيات النسائية المأزومة في الرواية، فهن يعانين المصاعب ويتطلعن إلى الحلول للخروج من المآزق. إن العنوان، باعتباره صورة مصغرة عن الرواية، بمثل عالم الكمون الذي يتكفل النص بتفريعه وبتفريخه وإخراجه إلى عالم الموجودات بالفعل .

وقد حضر العنوان كذلك في شكل أيقونة يسعى فيها الدال إلى التماهي مع المدلول. ويتجلى ذلك في الدور الذي يؤديه حرفا الألف واللام، باعتبارهما رمزا للذكورة والفحولة، في التضييق على الحرفين الأنثويين، الغين والزاي. بصريا، يشتغل كل من حرف الغين والزاي على المستوى الأفقي وفق تجليات فنية توحي بالإيقاع والرقص والطرب. لكن هذه الطبيعة الجارفة غير المروضة تجد نفسها مراقبة ومحاصرة من كل جانب بأسوار القلعة الرهيبة(أ،ل بالخط الكوفي). وإذا كانت الكاتبة قد آثرت استعمال الخط النسخي لرسم هويتها الشخصية ، نظرا لما يحيل عليه هذا الأخير من دلالات وإيحاءات تقترن بالحياد، تعبيرا عن موقف المؤلفة من النص المنتج، وتماشيا مع بعض النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة التي سعت للقضاء على أسطورة الأديب، فإنها من جهة أخرى، قد فضلت اللجوء إلى الخط الكوفي لكتابة كلمة "الغزال"(كلمة المسك بقيت خاضعة للخط النسخي لإحداث نوع من التوتر الدلالي داخل العنوان) لما يوفره هذا الخط من كثافة دلالية وطاقات جمالية وآفاق تأويلية.

تلك هي بعض الأفكار التي أوحت بها دراسة الغلاف والعنوان من منطلقات تحليلية سيميائية. وقد أولت الإبداعات الأدبية والثقافية، منذ بداية القرن العشرين، أهمية كبرى لما يعرف بالنص الموازي المتمثل في العنوان وكل معطيات الغلاف اللغوية والأسلوبية والأيقونية ، إضافة إلى الفواتح والخواتم وترتيب الفصول. إنه حقيقة نص موازٍ يتكفل بتأطير النص الأصلي وتثمينه وإخراجه للوجود وبرمجة مقروئيته. وقد بينت الدراسة أن مغامرة الكتابة الإبداعية النصية ما هي إلا نتاج وتكاثر وتناسل للنواة المجهرية التي يمثلها العنوان والتي تختزن الطاقات الدلالية اللانهائية.

هوامش

(1) – عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص30.

(2) – بشير تاوريريت، **سيميائية العلامة في قصيدة المهرولون لنزار قباني**، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، 20أفريل 2004، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص101.

(3) – عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي**، ص29.

(4) – سلمان كاصد، **عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجا**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص15.

(5)– م. ن، ص. ن.

(6) – عثمان بدري، **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي**، ص30.

(7) – شادية شقروش، **سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح**، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر– بسكرة، 2000، ص271، 272.

(8)-Henri Mitterand , « **Les Titres des romans de Guy desars** », **dans *Sciocritique*** , de Claude Duchet(dir.), Paris, Nathan, 1979, p. 90.

(9)–حسن نجمي، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص222.

(10) -Susan Sontag , ***L'Ecriture même* : *à propos de Barthes***, , Paris, Christian Bourgois, 1982 , p. 26.

(11) – محمد كشاش، **اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية**، الدار النموذجية، المطبعة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص122.

(12)–م. ن، ص123.

(13) – حنان الشيخ، **مسك الغزال**، دار الآداب، بيروت، ، ط3، 1988، ص216.

(14)– م. ن، ص. ن.

(15) – أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998، ص193.

(16) – م. ن، ص192.

(17) – م ن، ص190.

(18) –سويداني سامي، **أبحاث في النص الروائي العربي**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص196.

(19) – أحمد مختار عمر، **اللغة واللون**، ص191.

(20) – سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي**، ص190.

(21) – أحمد مختار ، **اللغة واللون**، ص148.

(22) – نادية خاوة، **الاشتغال السيميولوجي للألوان**، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004، ص348.

(23) –م. ن، ص350.

(24) – م. ن، ص. ن.

(25) – سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي**، ص191.

(26) – عبد المجيد جحفة، **سطوة النهار وسحر الليل (الفحولة وما يوازيها في الشعر العربي)**، دار توبقال للنشر، الرباط ، ط1، 1999، ص84.

(27) – أحمد عمر مختار، **اللغة واللون**، ص195.

(28) – م. ن، ص157.

(29) – سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي**، ص191.

(30) – أحمد عمر مختار، **اللغة واللون**، ص195.

(31) – م. ن، ص. ن.

(32) – نا دية خاوة ، **الاشتغال السيميولوجي للألوان**، ص349.

(33) – م. ن، ص. ن.

(34) – م. ن، ص348.

(35) – ميشال فوكو، **أركيولوجيا المعرفة**، تر: جورج أبي صالح ومطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص9-10.

(36) – نا دية خاوة ، **الاشتغال السيميولوجي للألوان**، ص 37.

(37) – أحمد عمر مختار، **اللغة واللون**، ص193.

(38) – إبراهيم محمود، "**أقنعة البياض**"، ***مجلة كتابات معاصرة***، العدد33، 1988، ص41.

(39) – أحمد عمر مختار، **اللغة واللون**، ص193.

(40) –م. ن، ص190.

التصوير بالمثل في مسيليات ابن هانئ الأندلسي
(326هـ– 362هـ) (937م – 972م)

أ: محمد بوعلاوي.
قسم اللغة والأدب العربي. كلية الآداب واللغات
– جامعة المسيلة– الجزائر

ملخص البحث

يعدّ المثل جوهر البلاغة ورديفا لها، لأن كليهما يقوم على إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، والارتكاز على علاقة الجزء بالكل، والعام بالخاص.
تتناول الدراسة استقصاء الأمثال وتبيين رمزيتها وجماليتها في التصوير الفني في شعر ابن هانئ الأندلسي.
وقد خلصت إلى الآتي:

- للشاعر ثقافة واسعة استمدها من التراث العربي.
- للمثل القديم حضور لافت في شعره.
- وظيفة المثل في شعر ابن هانئ نفسية تربوية.
- شعرية المثل ورمزيته استمدها من الحقائق الأزلية التي يشترك فيها عامة الناس.
- أعطت الرموز دلالات أوسع لصور الشاعر الفنية.

هو أبو القاسم محمد بن هانئ الأزدي الأندلسي، كان أبوه من قرية المهدية في إفريقية انتقل إلى الأندلس فوُلِدَ له محمد في قرية من قرى اشبيلية، نشأ باشبيلية على حظ وافر من الأدب وَمَهَرَ في الشعر، تأدب في دار العلم في قرطبة، ثمّ استوطن البيرة فعُرف بالشاعر الالبيري. كان حافظا لأخبار العرب وأشعارهم، فحفلت قصائده بكثير من الإشارات إلى وقائع العرب، وذكر شعرائهم وساداتهم وأجوادهم، والأماكن التي وردت في أشعارهم، والحكم والأمثال التي تداولها الشعراء العرب الأقدمون.

اتصل في أول عهده بصاحب اشبيلية ومدحه وحظي عنده، غير أن غلوّه في التشيع واستهتاره بالملذات وتجرده من الدين جعل الاشبيليين ينقِمون عليه، حتى همُّوا بقتله، فأشار عليه الملك بالخروج إلى عُدوة المغرب، وكان عمرُه يومئذ سبع وعشرون سنة، فقصد جعفر بن علي المعروف بابن الأندلسية، وكان هذا وأخوه واليّن في المسيلة، إحدى مدن الزاب، فمدحهما وبالغا في إكرامه. وما لبث أن سمع به المعز لدين الله الفاطمي، فطلبه منهما فوجهاه إليه فأعز وفادته، وامتدحه ابن هانئ وغالى في مدحه، وسلّم عليه بالخلافة، ومدح قائدهَ جوهرا.

ولما توجه المعز إلى مصر، بعد أن فتحها جوهر، شيعه ابن هانئ، ورجع إلى المغرب، فتجهز، ثم التحق به رفقة عياله، ولما وصل إلى برقة بقي أياما في مجالس أنس، وذات صباح وُجد ميتا وقيل قتيلا، ومهما تعددت الروايات حول نهايته فإنه مات ولم يتجاوز السادسة والثلاثين من العمر.

خصوصيات شعره:

- كان قابضا على عنان الكلام يصرفه كيف يشاء، وحيث يريد.
- سهل خالص من التعقيد غير غامض المعنى.
- حسن السبك مليح التأليف.
- مطبوع سالم من التكلف بريء من الاستعارات البعيدة والتشبيهات غير المأنوسة.[1]

الصورة الفنية: تعددت الدراسات التي تطرقت للصورة الفنية، لأنها متصلة بنظرية المعرفة الإنسانية بجانبيها الفلسفي والأدبي، لكنها ظلت مصطلحا غامضا، يستعصي على التحديد والبيان، بيد أن معظم النقاد والدارسين يعترفون بأهميتها الأساسية في التشكيل الشعري، ويعدونها "آية الموهبة"[2]. لأن الشاعر يستعين بالخيال فالحقيقة المجردة قاصرة –غالبا– عن ترجمة العواطف ووصف المشاعر، لذلك كان المجاز من أعظم صيغ التصوير وأجودها، لأنه ملكة وليس اكتسابا، وهو جوهر الإبداع كما رآه أرسطو "إنه العبقرية في أكمل صورها، والمجاز الجيد دليل الموهبة البصيرة القادرة على إدراك وجوه الشبه في الأشياء غير المتشابهة"[3].

تعددت المصادر التي استقى منها الشاعر العربي القديم صوره، فجاءت في مقدمتها الطبيعة بنوعيها الساكن والمتحرك، والتصوير بالأحداث والشخصيات التاريخية والدينية، وبالإنسان وأحواله، وبالمصادر الأخلاقية، وبالرمز.

التصوير بالرمز: الرمز هو تعبير غير مباشر "عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة"[4]، يولد الرمز عندما يتخذ الشاعر المظهر الواقعي رمزا لفكرة تختفي فيه، وهكذا "يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغناء، وفي المأساة والقصة وأبطالها"[5]، ولبلوغ ذلك "لا بد من توظيف المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنايات والأمثال التي تدور حول الحيوانات والأساطير في ديانات الوثنيين، والقصائد الملحمية والأقاصيص والحكايات"[6]، حتى الألفاظ توحي أحيانا بصور شعرية لا حصر لها، فلفظ (الشمس) له تاريخ طويل من الاستعمال في شعر العرب، حيث أن "تأثير (الشمس) يسري في معظم ألفاظ اللغة العربية الأخرى حين تنتظم في أنساق وجمل، ومن أجل ذلك يحقّ لها أن تدعى (لغة الشمس)" [7].

ويؤكد علماء الأساطير والمثيولوجيا العربية أن (الشمس) و(القمر) كانا إلهين معبودين ترتبط بهما جملة من الطقوس السحرية، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى: ﴿**لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُم إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ**﴾ [فصّلت الآية 37].

الأمثال: هي فن قولي تصويري مجازي يخلو من التقرير والمباشرة، وهي تعبير رمزي في حد ذاتها نظرا لأدائها الكنائي وقدرتها التصويرية، وإحالتها على التاريخ والبيئة والمعتقدات، ولما لها من قدرة تكثيفية اختزالية، ولتأثيرها في وجدان المتلقي، فالمبدع يستعمل المثل ليلج إلى عوالم فنية يوظف فيها أسطورة أو حدثا تاريخيا أو شخصية تراثية عن طريق الإيحاء، فالمثل يمنح الصورة الفنية قوة وتأثيرا، وعن طريق الإيحاء يتسرب المعنى إلى النفس من منافذ شتى، مصحوبا بظلال وصور فرعية أقوى فنيا من الصورة الوصفية، لذا يرى محمد غنيمي هلال أن: "الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة. إذ إن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح، وأبسط مظاهر التعبير عن الموقف

أو الحالة بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها أو دون التصريح بها"[8] ويقصد بالإيحاء أن يستدعي الدال أكثر من مدلول واحد في سياق معين "ويصعب تحديد أنواع الإيحاءات لكثرتها، واختلافها في الدراسات النقدية، وقد حاولت الباحثة كاترين كبرات أركشيوني أن تعدد هذه الأنواع الإيحائية، فمنها ما يرجع إلى الإيحاء الصوتي، والإيحاء الاجتماعي لأمة أو شعب أو لهجة أو الإيحاء الثقافي أو الإيحاء البياني"[9]، فالجنوح إلى الرمز يفضي إلى اقتصاد لغوي وإيحاء دلالي يسهم في إنتاج جمالية النص الشعري عن طريق التكثيف الدلالي، في سياق إبداعي وفق مرجعية الشاعر الثقافية.

وفي هذه الدراسة حاولت أن أرصد الأمثال التي أوردها ابن هانئ في صوره ورمزيتها ومدى جمالية توظيفها.

يقول ابن هانئ راثيا والدة جعفر ويحي ابني علي:

دُنْيَا تَجْمَعُنَا وَأَنْفُسنَا شَذَرٌ عَلَى أَحْكَامِهَا مَذَرُ[10]

هذا مثل لفظه«**تَفَرَّقُوا شَذَرَ مَذَر**»[11]ويقال "**ذَهَبَتْ إِبِلُهُ شَذَرَ مَذَر**"، ولا شك أن للمثل صورة في الذاكرة الشعبية أهّلته أن يكون رمزا، فما تجمعه الدنيا يفرقه هادم اللذات، إن دلالة هذا المعنى تحيلنا إلى حتمية الموت التي لابد أن يتجرع كأسها كل حي، مصداقا لقوله تعالى: ﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ**﴾ الرحمن [26]، في هذا الرمز يتجلى البعد الفكري للشاعر أثناء مرحلة البوح، فاستدعاء هذه الرموز ونفخ الروح فيها يحليها إلى مادة قابلة للتشكيل ومحققة للتواصل الإنساني، كما لا يمكن أن نتغافل عن الوظيفة التربوية لهذا المثل.

ويقول أيضا في رثاء والدة الأميرين جعفر ويحي، من قصيدة ثانية:

أَأُهْضَمُ لَا نَبْعَتِي مَرْخَةٌ وَلَا عَزَمَاتِي أَيَادي سَبَأ [12]

أصل المثل«**تَفَرَّقُوا أَيَادِي سَبَأْ**»[13]يقال لمن تفرقوا في كل اتجاه ولا يرجى اجتماعهم، والملاحظ أن الشاعر قصد تعميق المعنى الدرامي باستحضاره لهذا المثل الذي يحيل إلى قوم سبإ الذين تبددوا في البلاد بعد عقاب الله لهم بزوال النّعم، والرمز هنا

يعمل على بثّ موجات من المشاعر لدى المتلقي عن طريق المشابهة موحّدا بين الشعر والفكر، لان الرمز "هو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته"[14]، والمثل يحقّق ذلك لأنه: لفظ موجز، يُصيب المعنى، وَحَسَنُ التشبيه.

وقال في بيت آخر، يرثي والدة يحي وجعفر ابني علي:

وَلَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطُرَهُ فَالأَعْذَبَانِ الصَّابُ وَالصَّبِرُ[15]

المثل المشار إليه«**قَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطُرَه، فَعَرَفْتُ حُلْوَه مِنْ مُرّه**»[16]، الصّاب عصارة شجر شديد المرارة، والصبر عصارة شجر مر، هذا الُمعامل (الصاب والصبر) يُحيل إلى الحزن الشديد لأن المكلوم لا يستصيغ الطيّب من المأكل والمشرب، وَيُذْكِي جذوة الحزن لدى المتلقي، فالصورة الباطنية يصعب تحديد مظهرها الشعوري بدقة وجلاء، لأن الرمز الشعري في أبسط معانيه هو "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر المقصود أيضا"[17]. وتبقى العواطف والأفكار الشعرية تفسيرا لأفكار أولية تخلد في وعي الشاعر، ويسعى كل قارئ إلى تأويلها وفق أدواته المكتسبة، والمثل في جوهره حالة إيحائية تتوالد فيها المعاني التي تُضفي على النص خاصته الجمالية والفنية، وبذلك يكتسب المثل قيمته الشعرية.

وفي قوله من قصيدة أخرى في رثاء والدة جعفر ويحي ابني علي:

وَمَا العَيْنُ تَعْشَقُ هَذَا السُّهَادَ وَوَدَّ القَطَا لَوْ يَنَامُ القَطَا[18]

أصل المثل«**لَوْ تُرِكَ القَطَا لَيْلًا لَنَامَ**»[19]، ويضرب لمن حُمل على مكروه، وهو مليء بالمعاني الدالة على المأساة التي أفضت إلى السهاد، ونخلص أن الشاعر تتجاذبه حالتان، الأولى حالة استقرار سبقت المصيبة التي ألمت به، والثانية حالة لا توازن سببها موت الفقيدة، والصورة تتماهى مع غرض الرثاء، وتتمدّد دلالاتُها مشكلةً بذلك قناعا أودعه الشاعر عواطفه وأفكاره.

ويقول راثيا ولدا لإبراهيم بن جعفر بن علي:

إِنَّهَا شِنْشِنَةٌ مِنْ أَخْزَمِ قَلَّمَا ذُمَّ بَخِيلٌ فَحُمِدْ[20]

لفظ المثل هو«**شِنْشِنَةٌ أَعْرِفُهَا مِنْ أَخْزَمٍ**»[21]، يضرب مثلا للرجل يشبه أباه، وفي هذا البيت يرمز لسطوة الدهر التي تبلي كل جديد، وتأتي على كل حي. فالشعر الخالد هو ذاك الشعر المفعم بالصور الخلابة والرموز الدّالة المفتوحة على كل القراءات، ف "الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالة شموليتها الباقية، والقابلة للتجدد –على امتداد التاريخ– في صيغ وأشكال أخرى"[22]وفق المعطى الشعري والموقف النفسي.

وقال يمدح الخليفة المعز لدين الله، ويهنئه بشهر رمضان:

وَالأَعْوَجِيَّاتُ الّتِي إِنْ سُوبِقَتْ سَبَقَتْ وَجَرْيُ المُذْكِيَاتِ غِلَاءُ[23]

المثل هو«**جَرْيُ المُذْكِياتُ غِلَاءُ**»[24]وتُروى غِلاب، أي مغالبة، مثل يضرب للخيول التي تتجاوز في جريها المدى، والمذكيات هي الخيول التي تمّ سنّها، باستحضاره لهذه الصورة يقرن الشاعر بين الخيل والسباق، فالُمعارض (السباق) يجسد نوعا من الحركية الدالة على صراع مابين الممدوح ومناوئيه، والرمز ينطوي على دلالة التغيير الذي لا يتم إلا بالحركة وبعث الأمل.

ويقول أيضا في غرض الرثاء:

وَرَاعَى النُّجُومَ فَأَعْشَيْنَهُ فَبَاتَ يَظُنُّ الثُّرَيَّا السُّهَى[25]

الثريا سميت بذلك لكثرة كواكبها وسهولة الاهتداء إليها، أما السّهى فنجم خفي من نجوم بنات نعش، ومنه المثل«**أُرِيهَا السُّهَى وَتُرِينِي القَمَر**»[26]. إنّ الكواكب رموز حُبلى بالإيحاء والدلالة واستدعاؤها في التصوير يحيلنا إلى حالات نفسية مضطربة تنشد الاهتداء، وأخرى تنشد الهداية، والصورة تتماهى وحالات الحزن.

وقال في مدحه لجعفر بن على:

كَأَنَّ عَلَيْهِمْ مِنْكَ عَنْقَاءَ تَعْتَلِي فَلَيْسَ لَهَا مِنْ أَنْ تَخَطَّفَهُمْ بُدُّ[27]

في هذا البيت إشارة إلى المثل«**طَارَتْ بِهِمُ العَنْقَاءُ**»[28]يقال للقوم إذا هلكوا ولم يبق منهم أحد، والعنقاء اسم لا مسمى له، واستحضاره في موقعة حربية يوحي بالصور التي كانت تكتنف هذا الطائر في مخلية العربي القديم، وقد استلهم الشاعر هذا الرمز من

التراث الشعبي الثَّري الذي طالما شكَّل مِخيال الأجيال المتعاقبة، فالممدوح عنقاء تحلق في الفضاء وتتخطّف الأعداء فلا منجاة لهم.

وقال أيضا:

وَمَا كَانَتِ الأَيَّامُ تَأْتِي بِمِثْلِكُم قَدِيمًا وَلَكِنْ كُنْتُمْ بَيْضَةَ العُقْرِ[29]

المثل **هو** «**بَيْضَةَ العُقْرِ**»[30]قيل أنها بيضة الديك، يُضرب للشيء يحدث مرة واحدة، ويقال للبخيل يعطي مرة واحدة ثم لا يعود: "كانت بيضة الديك". وقد أشار **بشار بن برد** (95هـ - 167هـ) (713م – 783م) إلى ذلك في بيته المشهور:

قَدْ زُرْتِنَا مَرَّةً في العُمْرِ وَاحِدَةً عُودِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بَيْضَةَ الدِّيكِ

الصورة المضمرة وراء هذا المثل تَشِي بمدى تفاعل الشاعر مع عناصر الطبيعة، وصقل ذلك بتجربة ذاتية ضمن السياق "وفي خارج السياق تظل نسبة الصورة إلى مجال آخر عبثا متعسِّفا لا دليل عليه"[31]. وذلك في حقل دلالي واحد.

ويقول مادحا:

فَقُلْ لِمُبِينِ الخُسْرِ كَيْفَ رَأَيْتَ مَا أَظَلَّكَ مِنْ دَوْحِ الكَنَهْبَلِ يَا فَقْعُ؟ [32]

الكنهبلُ: شجر عظيم كُنِّيَ به عن الممدوح، الفقع: هي الكمأة البيضاء الرخوة، والمثل هو«**هَذَا قَرْقَرٌ فَقْعُ**»[33]يضرب به المثل في الذلِّ لأنه يُوطأ بالأرجل، وأورد الشاعر هذا المثل في بيت آخر:

وَلَمْ يَبْقَ مِنْهُم غَيْرُ فَقْعٍ بِقَرْقَرٍ أَذَلَّ مِنَ العَفْرِ الذَّلِيلِ وَأَرْغَم[34]

صفة الذل صفة ذميمة والعرب أمة تنبذ الذل وتشيد بالشجاعة وتصف الذليل بأحط الأوصاف، يقول المتلمس:

وَلَنْ يُقِيمَ عَلَى ضَيْمٍ يُسَامُ بِهِ إلاَّ الأَذَلَّانِ عِيرُ الحَيِّ وَالوَتَدُ

هَذَا عَلَى الخَسْفِ مَرْبُوطٌ بِرُمَّتِهِ وَذَا يُشَجَّ فَلَا يَبْكِي لَهُ أَحَدُ

ونحن عندما نريد أن نفكَّ شفرات النص تتعدَّد انفعالاتنا ويتباين فهمنا لهذه المعاني، حسب إلمام كل منا بأحداث التاريخ وسياقاته واللغة ودلالات الخطاب المشكل

منها النص، لأن الرموز أصلا بُنًى ثقافية متميزة، تعدّت الدائرة الفردية، وتجلّت في صيغ معرفية تراثية بعد رسوخها في الذاكرة الجماعية.

ويقول:

وَكَأَنّما البُرَّاضُ صَبَّحَ أَهْلَهُ وَكَأَنَّهُنَّ هَجَائِنُ النُّعمَانِ[35]

العرب تقول: «**أَفْتَكُ مِنَ البُرَّاضِ**»[36]فارس يضرب المثل بفتكه وبأسه، واستدعاء هذا الرمز (اسم العلم) في سياق المدح يشكل معادلا رمزيا للقوة والبأس.

ويقول مادحا:

لَوْ سَارَ فِيهِ الشَّنْفَرَى فِتْراً لَمَا حَمَلَتْهُ فِي وَعْسَائِهِ قَدَمَانِ[37]

وقديما قالوا: «**أَعْدَى مِنَ الشَّنْفَرَى**»[38]استحضار هذه الشخصية ليس لهامته الشعرية والفكرية، بل لخفته وسرعته، والترميز بهؤلاء الأعلام يحيل إلى الدلالة التاريخية التي كانت تكتنف شخصياتهم، وبالتالي تُثار في إدراك المتلقي فيغدو منتجا ثانيا للمعاني.

وقال مادحا أيضا:

إذَا أَفِرُّ وَيُخْزِي الأَزْدَ شَاعِرُهَا فَلَا تَظُنَّ الجُلَنْدَى كُلَّ أَزْدِ[39]

العرب تقول: «**أَظْلَمُ مِنَ الجُلَنْدَى**»[40]قيل أنه كان ملكا فاسقا كافرا، وقيل هو المذكور في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ ظَالِمٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا**﴾ **الكهف [79]**.

شخصية تاريخية أخرى استدعاها الشاعر في موقف بأس وشدة تُومئ إلى التشابه الظاهري بين الدال والمدلول، وقد يتعداه إلى علاقة أعمق "إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز إليه وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري"[41].

وقال يمدح أبا الفرج الشيباني:

تُغْضِي عَنِ الذَّنْبِ أَحْيَانًا فَتَحْسَبُنِي أَشُكُّ فِي أَحْنَفِ الحِلْمِ التَّمِيمِي[42]

لفظ المثل«**هُوَ أَحْلَمُ مِنَ الأَحْنَفِ**»[43] وهو صخر بن قيس التميمي، والأحنف لقبه. نلاحظ أن هذه الرموز تتوالى كالسَّيل المنهمر تقرع السِّماع وتلامس

الذهن، يتلقّف الشاعر هذه الحكم، ويختزنها حتى تختمر، ويخضعها لإعمال العقل، وكدّ القريحة، ويصوغها شعرا، من خلال أسلوب فلسفي، وهو موقن أن النفس تستصيغها.

وقال أيضا من نفس القصيدة:

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الدَّهْرَ يَزْلُفُ لِي بِحَاتِمٍ فِي اللَيالي غَيْرِ طَائِي(44)

والعرب تقول: «**أَجْوَدُ مِنْ حَاتِم**»(45)المقابلة بين الممدوح وحاتم الطائي تستحضر اللاشعور الجمعي والنماذج الإنسانية العليا، فالرمزية في هذا المقام توحِّد بين العقل والروح، والرمز في كل الأحوال جزء من الشخصية الحضارية للأمة يختزل في عبارة موجزة تجارب إنسانية تتسم بالتفصيل والامتداد.

وقال:

وَخَلَعْتُهُ خَلْعَ العِذَارِ مُذَمَّمًا وَاعْتَضْتُ مِنْ جِلْبَابِه جِلْبَابَا(46)

جاء في المثل: ""«**خَلِيعُ العِذَارِ**»(47)لمن يفعل ويقول ما يشاء، يشير الشاعر في هذا المقام إلى شوقه إلى الأمير وتخضيبه للشيب، والرمز –أراه– مقابلة بين الشباب والمشيب، فالشيب مقرون بالوقار، أما الشباب فيرمز إلى اللهو والعبث، لذلك جاءت الصورة تتأرجح بين نقيضين، وتقرّب بين متباعدين.

ويقول مادحا جعفر بن علي:

لَئِنْ كَانَ عِشْقُ النَّفْسِ لَلنَّفْسِ قَاتِلاً فَإِنِّي عَلَى حَتْفِي بِكَفِّي بَاحِثُ(48)

والمثل يقول: «**بَحَثَ عَنْ حَتْفِهِ بِظِلْفِهِ**»(49) يقال للذي جذب الهلاك لنفسه، وهذه الصورة لا تتجلَّى إلا في سياقها، لأن الشاعر يشير إلى مجونه ولهوه، وجاء الرمز في هذا البيت موحيا إلى المعنى وليس مصرّحا به، يثير الصورة ويترك المتلقي يعمل على تتمتها عن طريق النشاط الذهني.

وأخيرا:

المثل بنية نصية منفصلة عن سياقها التاريخي وجنس أدبي مهاجر، من بيئة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى، يمكن أن يقرأ قراءات متعددة، ويلامس الحالات الإنسانية التي اكتسب منها رمزيته وخلوده.

- لشعر ابن هانئ قيمة فنية متميزة تتجسد في شعرية الأمثال التي تداولها.
- شعره مشبع بالقيم والتجارب الإنسانية ويعدّ مرآة للحياة، ويبدو أنه استمدها من ثقافته المبكرة، فقد هلك قبل أن يبلغ العقد الرابع.
- اكتسب المثل شعريته عند ابن هانئ من التجارب العامة والمعاني العقلية بعيدا عن السياقات التاريخية.
- للأمثال عند ابن هانئ وظيفة نفسية تتمثل في المواساة عند نزول المصائب، إلى جانب وظيفتها المعرفية والتربوية.

هوامش

(1) ملاحظة استقيت هذه الترجمة من ديوان ابن هانئ الأندلسي، تحقيق كرم البستاني، ومن تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، لزاهد علي.

(2) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص7.

(3) أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت، ص63.

(4) موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص138.

(5) نفسه، ص139.

(6) نفسه، ص139.

(7) عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، 1982م، ص64.

(8) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص451.

(9) محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص184.

(10) كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980م، ط1، ص167.

(11) أبو إبراهيم إسحاق الفارابي، ديوان الأدب، مجمع اللغة العربية، دارالشعب للطباعة والنشر القاهرة، ط1، 2003م ص99.

(12)ابن هانئ، الديوان، ص27.

(13)الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق محمد حجى محمد الأخضر، دارالثقافة، المغرب، ط1، 1401هـ، ص 942.

(14)مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص125.

(15)ابن هانئ، الديوان، ص171.

(16)اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص881.

(17)صالح أبو صبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981م، ص351.

(18)ابن هانئ، الديوان، ص29.

(19)أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، المطبعة الخيرية ، مصر، ط1، 1893م، ص1165.

(20)ابن هانئ، الديوان، ص120.

(21)اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص1249.

(22)عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر –شعراء الشباب نموذجا– مطبعة هومة، الجزائر، 1998م، ط1، ص106-107.

(23)ابن هانئ، الديوان، ص15.

(24)اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص533.

(25)ابن هانئ، الديوان، ص28.

(26)اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص 957.

(27)ابن هانئ، الديوان، ص108.

(28)أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دارالفكر، ط2، 1988م، ص554.

(29)ابن هانئ، الديوان، ص159.

(30)الميداني، مجمع الأمثال، ص164.

(31)مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص157.

(32)ابن هانئ، الديوان، ص191.

(33)الميداني، مجمع الأمثال، ص 526.

(34)ابن هانئ، الديوان، ص332.

(35)نفسه، ص372.

(36)أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص623.

(37)ابن هانئ ، الديوان، ص373.

(38)أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص570.

(39)ابن هانئ، الديوان، ص378.

(40)أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص567.

(41) أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص12.

(42)ابن هانئ، الديوان، ص385.

(43)أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، ص310.

(44)الديوان، ص385.

(45)أبو هلال العسكري ن جمهرة الأمثال، ص524.

(46)ابن هانئ، الديوان، 50.

(47)ابن سعيد المغربي، المغرب في حلي المغرب، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، ص426.

(48)ابن هانئ، الديوان، ص62.

(49)اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص134.

الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظريات التفكيك، وأثرها في النقد الأدبي

إعداد الأستاذ الدكتور: فتحي بوخالفة

قسم اللغة والأدب العربي–كلية الآداب واللغات

جامعة المسيلة–الجزائر

***ملخص:**

يناقش هذا الموضوع بعض ميزات الفكر التفكيكي الحديث، وما أضافه هذا الأخير للنقد الأدبي والفلسفي، والمعرفي بشكل عام. حيث تم التطرق إلى جملة نقاط أساسية تتمثل في: الخاصية المعرفية للكتابة، تعددية الفهم، ثم مدى تواجد هذا النقد الجديد في الكتابة النقدية العربية الحديثة.

تمت في البداية معالجة موضوع الخلفيات المعرفية الغربية للفكر التفكيكي الحديث، وذلك من خلال الحديث عن خصوصية الكتابة المعرفية ضمن هذا الفكر، حيث تم التطرق إلى بعض المقولات النقدية الغربية المتعلقة بهذا الفكر الجديد، وكيف تصور الغرب منهجية الكتابة ضمنه. أما النقطة الثانية المتعلقة بتعددية الفهم، فتناقش طبيعة الفكر التفكيكي في حد ذاته، كالشك على سبيل المثال، والطبيعة القلقة، وعدم الوقوف عند حدود التفسير الواحد، والفكرة المفردة. وتفسر تعددية الفهم، تعددية القراءة في الفكر النقدي.

أما عن وجود التفكيكية في النقد العربي الحديث، فقد تم الوقوف عند ترجمة المصطلح من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية، والتعدد الدلالي الناجم عن هذه الترجمة، ثم الاختلافات الحاصلة نتيجة الترجمات العربية المتعددة. ثم تمت معالجة الفهم المنهجي للفكر العربي الحديث، للنقد التفكيكي.

أما النتيجة التي تم التوصل إليها، هي الطبيعة التشكيكية لهذا الفكر الجديد، وكذا عدم الاستقرار على رؤية معينة، إلى جانب الثراء الذي يمكن أن يضيفه للفكر النقدي العربي والعالمي بصفة عامة، نتيجة التساؤلات المستمرة، والحوار المتجدد.

Title: Philosophical and cognitive backgrounds of deconstruction theories, and their impact on literary criticism

Abstract:

This topic discusses some of the modern features of the deconstruction thought, and its impacts on the literary, philosophical criticism, as well as its cognitive development in general. It also addresses a number of key points such as: writing knowledge property, pluralistic understanding, and then the presence of such new criticism in modern critical Arabic writing. The issue of background knowledge of Western deconstruction thought has been addressed initially by tackling the particularity of writing knowledge, in which some of the Western critical statements of have been tackled within this cognitive thought, as well as how the West perceives the writing methodology within it.

The second point, related to the plurality of understanding, discusses the nature of deconstructive thought itself, such as doubt, the anxious status, and how to go beyond the single interpretation and the individual idea. It also explains the various understanding and the multiple readings in critical thought.

As for the presence of deconstruction in the modern Arabic criticism, there has been a stress on the concept while translating from the Western culture to the Arabic one, and the diversity of semantic resulting with the differences occurring as a result of multiple Arabic translations. Then the understandings of the modern systematic Arabic thought and the deconstructive criticism have been treated.

The result points at the skepticism in the nature of this new thought, as well as the instability on a certain vision, and how this can enhance to the critical Arabic and the world thought in general, as a result of ongoing questions, and renewed dialogue.

تنطلق منهجية الكتابة النقدية في الفكر التفكيكي الحديث، من جملة مسلمات تناقض المطلق وتفتح المجال لنقد لا يستقر على أسس معينة. لأن المبدأ الأساسي هو البحث فيما وراء النص وتفكيكه بعد ذلك. وهي مسألة ليست بسيطة إذا تم الإقرار بأن التفكيك لا يخص قارئا معينا. في هذه الحال، هل من الممكن الاعتقاد بأن النقد الحديث، باستطاعته تجاوز المراحل السالفة المتميزة بالطبيعة التقييدية، التي تسير وفق منهج معين، وبخطوات محددة، بحيث تتضح هوية ومعالم المنهج المعتمد للدراسة؟ . . أم إن المسألة لا تعدو أن تكون أكثر من تعقيد للغة التحليل، مما يتسبب في تمييع فعلي للمجهود الثقافي والفكري؟ . . ولعل هذا ما يمكن أن يعتقد حول النظرية التفكيكية الحديثة، كونها لا تمثل إضافة نوعية للمعرفة الإنسانية، بقدر ما تتسبب في بذر بذور الشك حول الحقائق المتوصل إليها، وتغييب الحقيقة في حد ذاتها، أو الطعن في مصداقيتها على الأقل. لذلك تتحدد الإشكالية الأساسية لهذا الموضوع، وهي: ما طبيعة الخلفيات الفلسفية والمعرفية لنظريات التفكيك؟ وما أثرها في النقد الأدبي؟ وهل أجابت فعلا عن أسئلة معرفية كثيرة طرحت؟ أم إن مجهوداتها بقيت تراوح مكانها؟ . . في هذه الحال نكون حتما أمام جملة من الإشكالات التي يجب الانطلاق منها.

تعتمد النظرية التفكيكية بشكل عام في تحديد أسس الكتابة على التفرقة بين الكلام والكتابة. وقد بدا ذلك في كتاب"جاك دريدا" الهام"علم الكتابة" de la grammatologie؛فقد حدد العلاقة بين الكلام والكتابة، وقدم رؤية جديدة تخالف تماما ما كان سائدا خلال القرون السابقة من "أفلاطون" إلى "كلود ليفي ستراوس". وما توصل إليه هو ما ردده النقاد بعد ذلك: الكلام سابق للكتابة وهو الأساس، والكتابة مجرد تسجيل كتابي للكلام حتى لا يندثر مع مرور الزمن. وتكمن الاستفادة الأساسية في التفريق بين الكلام والكتابة في الجزء الهام من كتابه المذكور آنفا، والذي يفرق فيه بين علم الكتابة واللسانيات(علم اللغة).

-أ-الخاصية المعرفية للكتابة:

تحدد المنطلق الأساسي للتفكيكية من منظور جاك دريدا في تحديد مفهوم الكتابة، وهو المفهوم الذي يتجاوز مفهوم اللغة ويتضمنه في الآن نفسه. وإذا كان من الممكن الإقرار بأن علم الكتابة ينبغي أن يندرج ضمن مجال علم معين، فهل يمكن أن يتمركز في جانب خارج التحديدات التاريخية الميتافيزيقية؟ . .

هو سؤال تتطلب الإجابة عليه الإحاطة بجملة نقاط أساسية:

إن فكرة العلم ذاتها كانت نتيجة من نتائج التطورات التاريخية للكتابة. وقد تطورت بوصفها فكرة ضمن لغة ما تتطلب نسقا من العلاقات بين الكلمة والكتابة. بقيت هذه الفكرة باستمرار متعلقة بمفهوم الكتابة الصوتية أو اللفظية، هذا على الرغم من تعاقب نماذج علمية أخرى. وفكرة وجود علم للكتابة كانت نتيجة أسباب ضرورية تمت ضمن شبكة علاقات محددة بين الكلمة والكتابة. إضافة إلى ذلك فالكتابة لا تعتبر واسطة مكملة تستخدم لخدمة العلم، لكنها شرط أساسي للموضوعية العلمية. وترتبط فكرة التاريخية أخيرا بإمكانية الكتابة[1].

إن البحث في أصول الكتابة واللغة، يؤكد أنهما لا يختلفان ولا يفترقان إلا بصعوبة كبيرة، لأن علماء اللغة هم في الحقيقة مؤرخون وأركيولوجيون، في القليل النادر ما يقيمون علاقة توازن بين ما ينجزونه من بحوث وبين علم اللغة الحديث. والسؤال الذي يطرح: هل بإمكان علم الكتابة الاعتماد على اللسانيات، وهو ما لم يفعله من قبل؟ مقابل ذلك هل من الممكن وجود رؤية ميتافيزيقية تؤدي إلى إعاقة تأسيس مشروع عام لعلم الكتابة.

أمام هذا التساؤل، وهذا الافتراض يمكن التأكيد أن اللسانيات أو علم اللغة، تقوم بدراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. والجانب العلمي للسانيات يعود إلى علم الأصوات، هذا الذي أثر كثيرا في اللسانيات وجعلها تأخذ نسقها وطابعها العلمي من أصوله، يبدو ذلك في أعمال "رومان جاكوبسون"، و"مارتينيه"وغيرهما. .

إن تأمل رؤية "فرديناند دي سوسير"لمفهوم الكتابة نجد«أنها لم تتعد إطار النظرة الغربية التي تقوم بتنظيم العلاقات بين الكلام والكتابة، إذ ينظر إليها نظرة وظيفية تجعل من الكتابة وظيفة محدودة ومشتقة في آن واحد. محدودة لأنها تبقى مجرد كيفية من كيفيات الأحداث الأخرى التي يمكن أن تطرأ على اللغة من الداخل، أو في الصميم»[2].

تتصف اللغة حسب دي سوسير بصفة شفهية، تختلف بذلك عن الكتابة اختلافا كليا. والقول بأنها متسقة فذلك تماثل بين الدال والمدلول، وتضعهما في المقام الأول. ولعل هذه الخصوصية التماثلية للكتابة، تعكس نمطا من أنماط الكتابة وهو النمط الصوتي. وقد«سعى دي سوسير إلى تعريف مشروع اللسانيات العامة من خلال الاعتماد على نمط الكتابة الصوتية المتنامي، على الرغم من أنها لا تستجيب لضرورات الماهية المطلقة أو الشاملة، وكذا إلى معرفة نوع الكلمة التي تكون الموضوع الرئيس للسانيات. والفرق بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، ذلك أن الكلمة عرفت بأنها الوحدة المكونة لبعض المفارقات السابقة، مع أنها لا تكون وحدة مستقلة ومتكاملة لحالها»[3].

ينطلق جاك دريدا في تشييد رؤيته الفلسفية، من الدور الذي يمكن أن تؤديه الكلمة في تطور علم اللغة. حيث يرجع السبب المباشر في تأخر الاهتمام بمفهوم الكتابة إلى الاهتمام المقتصر على الكلمة. لذلك يسعى إلى التقليل من دور الكلمة في اللسانيات الحديثة، والاهتمام بالكتابة. وعليه فليست الكتابة من منظور دريدا سوى النسقين الاثنين اللذين هما بمثابة تمثل اللغة الشفوية، وهما: نسق الكتابة الرمزية، ونسق الكتابة الصوتية، التي تسعى إلى إعادة تعاقب الأصوات في الكلمة. «والمهم هنا ليس إعادة تعريف هذين النسقين، وإنما يكفي أن نعرف أن استعمال دي سوسير كان لتبرير مفهوم اعتباطية العلامة؛فإذا ما اعتبرنا اللغة بمثابة تحديد لنسق العلامات، فإنه لن يبق هناك مجال للحديث عن لغة رمزية ولغة تمثيلية»[4].

إن التحديد الذي قام به فرديناند دي سوسير في أنساق الكتابة، يفيد في تحديد الخصوصية العلمية للسانيات، وتأكيد مفاهيمها الصارمة والدقيقة، وهذا ما يبرر الاهتمام بالكتابة الصوتية، ومطابقته لطبيعة النسق الداخلي للكتابة.

والملاحظ أن خصوصية تحديدات دي سوسير لا تستجيب لطبيعة النسق الداخلي. والضرورة العلمية للنسق الداخلي ذات الطبيعة الإبستمولوجية بشكل عام، لا تتحقق إلا عن طريق إمكانية الكتابة الصوتية أولا. ومع اهتمام دي سوسير بالنسق الداخلي، فإنه لا يهمل في الآن ذاته الظاهرة الخارجية للكتابة، مما يعني إقامة توازن تجريدي على الأقل بين مفهومي الداخل والخارج(5).

إن المتفق عليه-حسب الباحثين المختصين-، أن الفكر الغربي ظل لسنوات طويلة من العصر اليوناني إلى العصر الحديث، يعتقد أن ما يهدد الكتابة هو ما يأتيها من الخارج. وهو الهاجس ذاته الذي كان يراود دي سوسير نفسه، بحكم أن الكتابة مسألة حساسة يمكن التأثير فيها بسهولة. والحقيقة أن الواقع لا يؤكد هذا بحكم أن الخارج يقيم علاقات متوازية مع الداخل باستطاعتها تعدي المؤثرات العرضية للوصول إلى جوهر الوجود المتعلق بهما.

وكل من الجانبين يجد علاقة مع الآخر، وعليه فإن حتمية إقامة علاقات طبيعية بسيطة لأي علم بين الكلمة والكتابة، أو الداخل والخارج تبقى قائمة. لذلك يمكن قيام علاقات طبيعية مميزة بين العلامة اللسانية والعلامات الخطية، تعد بمثابة الأساس الفعلي الذي تتأسس عليه الكتابة.

إلى جانب ذلك فالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول الصوتي، باستطاعتها تحديد العلاقة بين الكتابة والكلمة؛الكتابة التي تحدد هويتها بصفتها الانتقال الطبيعي للحضور الخاص بالمعنى من الروح إلى اللوغوس.

اعترف علماء اللغة منذ القديم بالسحر المميز للكتابة، وفتنتها التي لا تضاهيها فتنة، الشئ الذي حجب السحر الذي تمتعت به الكلمة المنطوقة ردحا من الزمن، «لأن أثر الكتابة كان أبقى وخاصة في القديم، بيد أن دي سوسير يلاحظ أن الخضوع أو

الاستكانة أمام سحر الكتابة وفتنتها يعني الاستكانة أمام الانفعال، هذا الانفعال الذي يحلله دي سوسير، وينتقده في الوقت نفسه بوصفه انفعالا سيكولوجيا أكثر منه لغويا لأن المحل يتطلب ذلك»(6).

وباعتبار الكتابة كائنا مصطنعا، تبقى كباقي اللغات المصطنعة، تسعى إلى التخلص من التاريخ الحي للغة الطبيعية. وهذا ما يبرر مساعي دي سوسير الحثيثة إلى العمل الجاد من أجل إنقاذ الحياة الطبيعية للغة من جانب، والعادات الطبيعية للكتابة من جانب آخر. حيث أنه بالحفاظ على هذين النوعين تتم المحافظة على اللغة في إطارها الطبيعي البسيط.

يقيم دي سوسير مقابلة بين نسق الكتابة الصوتية على شيء من الغائية؛«غائية تؤدي إلى تفسير كل إقحام ما هو صوتي في الكتابة على أنه أزمة عابرة وعثرة سباق. حتى أنه يمكن اعتبار الفطرية(النزعة الفطرية)سابقة على الرياضيات، والحدسية السابقة للمذهب الشكلي بمثابة نزعة عرقية أوروبية»(7). ومع وجود الافتراض المتعلق باستجابة الغائية إلى بعض الضرورات المطلقة، فإنه ينبغي النظر إلى إشكاليتها بموضوعية تامة.

ولعل البحث في تثبيت العلاقة الطبيعية بين الوحدة الصوتية والمعنى، باعتباره مفهوما مجردا من معنى الكلمة، يظهر التناقض بينها وبين ما ورد في رؤية دي سوسير. كما أن استعراض مختلف المراحل التي قطعتها اللسانيات العامة في مسيرة عملها وتطورها، إلى جانب الصعوبات التي اعترضت نشأتها، يثبت«أنه ليس هناك لسانيات عامة، مادامت تحديداتها لمفهوم الداخل والخارج تنطلق أساسا من نماذج لغوية محددة ومعروفة بخصوصياتها. وما دامت لا تفرق بين المفهوم في معناه المألوف، وبين الحدث أو الواقعة، وشتان بين المفهومين»(8).

وبمتابعة هذا التأكيد يمكن ملاحظة أن نسق الكتابة، لا يتناقض مع نسق اللغة؛باستثناء النظر إلى هذه العلاقة من جانب بسيط لا يتعدى المعنى السطحي للكلمات.

كما أن الكتابة لا تعتبر مجرد صورة أو رسم للكلمات، بالقدر الذي تتأسس فيه كدلالة للعلامة؛لأن مثل هذه التحديدات تشوه الوظيفة الفعلية للكتابة، وتدفع بها إلى المأزق الميتافيزيقي الذي تود الابتعاد عنه.

يعتقد جاك دريدا أن فرضية تعسف العلامة، ينبغي أن تمنع التمييز الجذري بين ما يسمى بالعلامة اللسانية، والعلامة الخطية التي صارت معتمدة لدى بعض اللغويين؛لأن مثل هذه الفرضية ترتبط على وجه التحديد بطبيعة العلاقة الجوهرية بين الصوت والمعنى، بين نظام الدلالات الصوتية، ومضمون هذه الدلالات، إضافة إلى تأسيس نظام للعلاقات الذي يحكم العمل بين هذه المدلولات بشكل عام. واعتبار نظام العلامات الشفوية منها والكتابية، ذا طبيعة فكرية غير معللة الوجود، يتطلب استبعاد أية علاقة طبيعية تابعة، وأي تسلسل طبيعي بين أنظمة الدلالات والدلالات نفسها. ويصل دريدا إلى أنه بعد تحليل مضامين الوجود الدلالي للكلمة، أن فكرة التأسيس في حد ذاتها ليست ذات قيمة فكرية، دون وجود إمكانية للكتابة الحرة خارج نظام العلامات.

يلجأ دريدا إلى استخدام مفهوم الفارق لتحديد مفاهيمه عوضا عن فرضية تعسف العلامات، وهذا نتيجة لاختلاف مستوى التحليل. تتمثل أهمية هذا الفارق في تناقض ادعاء وجود ماهية صوتية للغة، مما يتطلب على دي سوسير التخلي عن هذا الادعاء حتى لو تعلق الأمر باستبعاد الكتابة بأكملها، واختزال المادة الصوتية. هذا التوجه من دي سوسير في تجاوز النزعة التصويتيةphonologie، هو حتما ما أخذ عليه من لدن جاكوبسون، على الرغم من أن مجهودات هذا الأخير في علم اللغة والأصوات تدين بالكثير لنظرية دي سوسير اللسانية.

ويرى دريدا أن الكتابة في طبيعتها ليست فكرة أوجدها نسق معين، أو خصوصيات افتراضية، «بل على العكس من ذلك، اللغة الناطقة تنتمي إلى هذا النوع من الكتابة، وهذا يفترض من جهة أخرى إجراء بعض التحويرات حول مفهوم الكتابة، والتي لم يتغلغل بعد إلى أعماقها نظرا لبعض الصعوبات الموضوعية والمنهجية التي رافقت

عملية تحديد المفهوم، وعلى رأسها طغيان المفاهيم السابقة التي أصبحت بمثابة قوانين سارية المفعول»[9]. وعليه من الصعب تغيير هذه القوانين بين اللحظة والأخرى.

يعود الفضل في توسيع الهوة بين الدال والمدلول، إلى الرهان الفكري الذي انقلب على مفهوم "البنية"وكل ما يتعلق بمشتقاته اللسانية، سواء فيما يتعلق بالأنساق أو النظم. فصارت طبيعة هذا الانقلاب معرفية وسمت البنيوية بالانغلاق والتجريد والاختزال، وكل ما يتعلق بمعاني السلبية. .

لقد حولت هذه الحركة الدال(النص)«إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأتى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول»[10].

هذه الخلخلة المعرفية، التي صاغت فيما بعد نسبية القراءة النقدية للنص الأدبي، كانت بفضل مجموعة من الفلاسفة، كتبوا في الرؤية التفكيكية المعاصرة مقالات مميزة. فبغض النظر عن مجهودات جاك دريدا، كانت أيضا مجهودات "جاك لاكان"j.lacan، و"جيل دولوز"g.deuleuze، و"ميشيل فوكو"m.foucault، و"فيليكس غطاري"f.guattari.

يقدم"رولان بارط" (1915م-1980م)، رؤية هامة في الكتابة النقدية، هي تلك الموسومة ب: "موت المؤلف"la mort de l'auteur. وهي الرؤية التي صاغها سنة 1968م، وبموجبها تم الاستغناء عن المؤلف كطرف في العملية الأدبية، لاسيما باعتباره مرجعا.

ولم تكن فكرة موت المؤلف بالجديدة في مجال النقد الأدبي، حيث كانت متضمنة في مقولة المغالطة القصدية ، على حد تعبير رواد مدرسة النقد الجديد، وكذلك ضمن مقولة المحايثةl'immanenceعلى حد تعبير البنيويين. وهناك من يذهب إلى الاعتقاد بأن مقولة موت المؤلف كانت ضمن مقولة"التقاليد والموهبة الفردية"، التي سادت قبل "توماس إيليوت"t. s. éliotحين كان يعتد بالعبقرية الفردية للمؤلف ضمن

التقاليد الموروثة، أو ضمن النظرية الاجتماعية للأدب، التي أعطت للمؤلف دورا عاديا في علاقة مشتركة بين القارئ والناشر.

أعلنت التفكيكية«موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشاعات بذلك رددها البنيويون والنقاد الجدد»[11]. أعاد رولان بارط المؤلف إلى مجرد ناسخ، يقوم بتجميع قصاصات نصية، يركبها لينشئ نصه بعد ذلك؛من هذا المنطلق لا يوجد مؤلف حقيقي للنص. وحتى الرصيد الثقافي الذي ينهل منه المؤلف، هو في الحقيقة رصيد موروث ليس من إبداعه، ويبقى المؤلف«يتحرك في فضاء ثقافي مشاع تحكمه لغة سابقة، على وجوده أصلا»[12].

في هذه الحال يتم التحول عن مفهوم اللغة التقليدي. لا تعتبر اللغة مجرد منظومة من العلامات والإشارات المكتوبة أو الشفوية، التي يتم توظيفها لمختلف الأغراض، ولا هي تلك الأصوات التي بموجبها يتم التعبير عن الحاجات. في هذه الحال المؤلف هو الذي يتكلم، وهو الذي يستخدم هذه المنظومة اللفظية للإبداع، وهو الذي يطور الإبداع وفقها. في المنظور التفكيكي المعاصر، اللغة في النص«هي التي تتكلم وليس المؤلف»[13]. كما أنها لا تنسب لأحد معين، ولا يختص بملكيتها؛الشئ الذي يجعل من سلطة المؤلف على النص، فعلا محدودا للغاية.

يتمثل أساس الكتابة من منظور رولان بارط، في القضاء على مصادر الأصوات، لتكون الكتابة عالما حياديا تضيع فيه الهوية بين سواد وبياض الصفحات، ابتداء من المؤلف كإنسان بكيان مادي، يجلس خلف طاولة مكتبه، يتعاطى فعل كتابة النص؛لأن«نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة»[14]. وهي الرؤية التي تمثلها رولان بارط، باحتفاله بانسحاب المؤلف من مجال الإبداع.

أتاحت فكرة موت المؤلف المجال لميلاد القارئ، أو ما يسمى بعصر القراءة والتلقي، حيث صار القارئ هو المنتج الفعلي للنص، بعدما كان يتصف بصفة

الاستهلاك والتفرج في أحسن الأحوال. فالكتابة لا يمكن أن تحقق الانفتاح الحقيقي على المستقبل، إلا بالتخلص من الأفكار التي تدعها؛فمثلا القارئ يرتبط حتما بموت المؤلف.

إن الجديد في رؤية "رولان بارط"النقدية، هو تلك الفكرة التي ترى«أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وهي على نحو يصير معه القراء أحرارا في أن يتناولوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا حين يشاءون تقلبات الدال، وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول»(15).

بهذه الرؤية بدأ عصر القراءة، وأعيد الاعتبار للقارئ. وهو الجديد الذي صار متعارفا عليه في النقد الثقافي الجديد، وهو العنصر الذي ظل منسيا في العملية الأدبية، على امتداد المناهج النقدية والنظريات السابقة.

وبحكم أن هذا هو الجديد الذي ميز الرؤية النقدية الجديدة، صارت القراءة مجالا معرفيا مميزا، تتطلب مفاهيم ومستويات، ومواصفات جديدة للقراءة؛فكان المصطلح الجديد الذي وسم الاتجاه الثقافي الجديد للنقد وهو نظريات القراءة وجماليات التلقي، يميزه اتجاهان أساسيان هما:

1-الاتجاه الأمريكي: وهو ذو ثقافة أنجلوساكسونية، يميزه النقد العلمي "لريتشاردز" .j.a richards1893-1979م، لاسيما خلال عشرينيات القرن الماضي. ويختص بماهية القراءة في الجوانب النظرية والفردية. وهي الرؤية التي عرفت باسم استجابة القارئ.

2-الاتجاه الألماني: وهو توجه ذو مجهودات جماعية أكاديمية ومنظمة، تراوحت تسمياته بين مصطلحي: نظرية التلقي، وجمالية التلقي. ésthetique de la réception,ou théorie de la réception. برز هذا التوجه أكثر في مجهودات"جماعة كونستانس"constanceخلال سنوات السبعينات، لاسيما أبحاث"هانز روبرت ياوس"h. r. jauss، و"وولف غانغ إيزر"woolf gangiser. وهي مجهودات تضافرت مع مجهودات جماعة برلين الماركسية الاتجاه(16).

تكمن العلاقة المباشرة بين نظريات القراءة وجماليات التلقي، والرؤية التفكيكية المعاصرة، في كون نظريات القراءة مهدت الطريق أمام التفكيكية لتقارب المبادئ فيما

بينهـا مـن جانـب، وارتبـاط الاتجـاهين ببعضـهما البعض؛حـتى أن الفـوارق لا تبـدو كبـيرة بينهما.

ومع ذلك ينبغي التأكيد بأن اشتهار التفكيكية كتوجه نقدي جديد، بالموازاة مع نظريات القراءة وجماليات التلقي، والنظرية التداولية الحديثة، والنقد النسائي، لا يعني أن التفكيكيـة مـثلا هـي نتـاج لنظريـات القـراءة وجماليـات التلقـي، كمـا لا يعـني أنهـا نتـاج للتداولية أو النقد النسائي. وعلى العموم فإن هذا التوازي المعرفي من الناحية الزمنية، ليس وليد صدفة معينة، إنما هو على الأرجح نتاج للبيئة الثقافية التي نشأت ضمنها تلك الرؤى والتوجهات، ولعلها البيئة التي تميزت بجدل خصب للمناهج والرؤى النقدية.

إن انتقـاء صـفة المنهجيـة في النقـد التفكيكـي الحـديث، مـن منظـور العديـد مـن البـاحثين، يؤكـد ميـزة "اللاأدريـة"لهـذه الرؤيـة. وهـي الميـزة الـتي أكـدها جـاك دريـدا في أطروحـات عديـدة. مقابـل ذلـك يتجـه الـبعض إلى اعتبارهـا طريقـة قرائيـة مثلـى لتحليـل النصوص الفلسفية، وخطابات العلوم الإنسانية.

ويعتقد الناقد الأسترالي"ديفيد شيبندر"أن التفكيك«مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية؛إنه نظرية ما بعد البنيويةpost-structuralisme. ولا تدل"بعد"postهنا على أن التفكيـك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدثت زمنيا، ولكنهـا تدل بالأحرى على أنه يعتمـد علـى البنيويـة كنظـام تحليلـي سـابق»[17]. وعليـه، فهـي طريقـة«تهـدف إلى إنتـاج تفسيرات لنصوص خاصة(. .)أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص»[18].

إن الجديـد الـذي أضـافته التفكيكيـة المعاصـرة، هـو تحريـر النـص مـن قيـود القـراءة الأحادية المغلقة؛فقد كان الهدف الأساسي لدريدا، هو تأسيس ممارسة فلسفية موضوعية أكثر منها ممارسة نقدية تعتمد على الانطباع والذوق. هي رؤية جديدة تتجاوز النصوص الـتي تـدعي ارتباطهـا بمـدلول نهـائي وأخـير. فالتفكيكيـة في حقيقتهـا هـي اعتباطيـة العلامـة اللغويـة مـن منظـور فرديناند دي سوسـير، كمـا أنهـا الشـك الفلسـفي كمـا حـدده

"نيتشه"و"هيدجر"، إلى جانب القراءة الفاحصة وأشكال الالتباس والتورية من منظور مدرسة النقد الجديد. وتتمثل أيضا أولوية اللغة على الدلالة وفق رؤية مدرسة "يال"[19].

يمكن الوصول إلى فرضية مؤداها، أن التفكيكية تتميز باللاتماسك الإجرائي في قراءة النص. هذا يعني أن القارئ سيقرأ النص انطلاقا من كونه إنتاجا لمعاني غير قابلة للتجميع. في هذه الحال تكون العلامة اللغوية على نمط من التشويش الدائم بين الحقيقة المرجعية والحقيقة المجازية. وهنا يمكن الوصول إلى نتيجة مؤداها فقدان السيطرة الفعلية على النص.

يسعى القارئ دائما من خلال قراءة النص(القراءة الإنتاجية للنص)، إلى الوصول إلى معنى معين، أو حقيقة معينة، ولكن في حال تموضع العلامة اللغوية على نمط تشويشي بين الحقيقة المرجعية والحقيقة المجازية، هل يمكن الوصول إلى حقيقة معينة أو معنى معين؟ . . وحتى في حال وصول قارئ ما إلى شيء يعتقد أنه الحقيقة، من الممكن أن يناقضه قارئ آخر بحقيقة أخرى للنص نفسه. فأين تكمن الحقيقة في النص إذن؟ . .

إن مثل هذه الاستفهامات، هي ما شجع على فتح مجال هام لنقد النظرية التفكيكية المعاصرة، باعتبارها نظرية تغيب الحقيقة ولا تسعى إلى الوصول إليها. ولا يمكن الاعتقاد من الناحية الذوقية –على الأقل–للقراء النقاد بأن المسألة ستلقى القبول البسيط والسهل. كما لا يمكن الاعتقاد بأن النظرية ستلقى أيضا جموعا كبيرة من المريدين والممارسين، بحكم أن التعقيدات والقلق المعرفي المسيطرين على طبيعة النظرية، من شأنهما إثارة المزيد من القلق والنفور لدى الجمهور المثقف. وهذا يعني العزوف الأكيد عن النظرية باستثناء أولئك الذين يهوون فعلا لغة الخطاب الفلسفي، أو أولئك الذين يودون أن يجعلوا من الخطاب النقدي الحديث، خطابا للغة كيميائية، أو خطابا ينشد التعدد المعرفي غير القار، المتميز بالإحالات الثقافية ذات التوجهات المختلفة.

في النقد الأدبي يشاع المصطلح الإنجليزي"لا إمكانية القراءة"the unreadabilityوهو مصطلح أشاعه نقاد مدرسة"يال النقدية"لاسيما الأقطاب منهم: "بول دي مان"،

و"ج-هـ، ميلر". وهو الجواب القاطع على أن التفكيكية لا تستقر على رأي، ولا على أرضية معرفية محددة.

يرجع تاريخ النقد الأدبي الميلاد الرسمي للتفكيكية المعاصرة، إلى شهر أكتوبر من عام ألف وتسعمائة وست وستين ميلادي(1966م)، عندما نظمت جامعة"جوهن هوبكنز"john hopkinsبالولايات المتحدة الأمريكية، ندوة حول "اللغات النقدية وعلوم الإنسان". شارك في هذه الندوة العديد من أقطاب النقد العالمي أمثال: رولان بارط، تزفيتان تودوروف، لوسيان جولدمان، جورج بولي، جاك دريدا، جاك لاكان. . وغيرهم من النقاد الآخرين. وقد عدت تلك الندوة بمثابة المناسبة العلمية التي صيغ فيها البيان التفكيكي لأول مرة؛مع العلم أن الندوة كانت بنيوية في أصلها. ومن محاسن الصدف أنها أسست للتوجه النقدي الجديد، وهو "ما بعد البنيوية". وعليه فإن عد النظرية البنيوية الحديثة أما للمناهج والنظريات النقدية الجديدة، كلام فيه الكثير من الصواب؛لأن التحولات الجديدة التي أسست للمناهج والنظريات الجديدة تمت في رحم البنيوية، وأن أساطين النقد الجديد، لاسيما الثقافي منه، كانوا في البدء بنيويين أصلا.

تنسب التفكيكية عموما إلى جاك دريدا، مع أنه لم يكن في الحقيقة التفكيكي الوحيد، بل هناك غيره. السبب يعود إلى مشاركته المميزة في ندوة اللغات النقدية وعلوم الإنسان في أكتوبر سنة ألف وتسعمائة وست وستين(1966). ثم إنه الوحيد الذي قدم وثيقة مشاركة مكتوبة وممنهجة حول النظرية التفكيكية الحديثة، وذلك بمداخلة موسومة ب: "البنية والعلامة واللعب، في خطاب العلوم الإنسانية". مع أن التفكيكية في الحقيقة هي نتاج لمجهودات متعددة لباحثين عديدين، كما أن أصولها الفلسفية في الحقيقة ألمانية وليست فرنسية.

يوصف الفكر التفكيكي الحديث، بأنه فكر صعب وقلق في الآن ذاته. ويوصف جاك دريدا-أحد أشهر أعلامه-، بأنه مفكر صعب هو الآخر. وفي هذا الصدد يقول عن نفسه: «أنا يهودي جزائري، يهودي لا، يهودي بالطبع. ولكن هذا كافي لتفسير

العسر الذي أتحسسه داخل الثقافة الفرنسية. لست منسجما إذا جاز التعبير، أنا إفريقي شمالي بقدر ما أنا فرنسي. . ».[20]

هذا الكلام ينبئ عن فكر تفكيكي غير مستقر، يسمه الغموض والتناقض واللاانسجام، والتشكيك في الخطابات المعرفية المطروحة. لهذا ليس غريبا أن تسجل طفولته سعيه المبكر لكتابة الشعر بحثا عن لغة خاصة تعبر عن خصوصيات نفسه القلقة.

يسجل تاريخ النقد من جانب آخر، أن الفكر التفكيكي لم يلق القبول الواسع في الوسط الثقافي الفرنسي، ربما عاد ذلك إلى غموضه، وما عرف عن المجتمع الفرنسي أنه يعد الوضوحla clartéاميزة علمية ناجحة تميز طبيعة الفكر الفرنسي.

ولمثل هذا السبب وغيره من الأسباب التاريخية والثقافية، يعود التردد الواضح في استقبال الفكر التفكيكي في الثقافة العربية المعاصرة. وربما وصل الأمر إلى سلبية حقيقية في تلقي هذا الفكر. وربما أيضا لطبيعته الجديدة التي تميزه، وهي عدم الوقوف على حقيقة ثابتة.

منذ أن قدم جاك دريدا محاضرته بالولايات المتحدة الأمريكية، في أكتوبر عام ألف وتسعمائة وست وستين(1966)، صار شخصية جامعية مرغوبة لدى الأمريكان. وتحول منذ ذلك الوقت إلى أستاذ "بجامعة يال"؛فصار يحتل مركزا مميزا لتمثيله توجها نقديا جديدا، وهو الذي وضعت خطواته الأولى مدرسة النقد الجديد ذات التوجه الأنجلوساكسوني. وهو التوجه الذي تبنته "مدرسة يال"école deyaleبزعامة "بول ديمان"paul de man1919–1983م، و"ج. هـ. ميلرjoseph hillis miller، و"جيفري هارتمان"geoffry hartman، و"هارولد بلوم"harold bloom.

ثم كان تضافر الجهود قائما بين رواد مدرسة يال، وجهود أمريكية مماثلة، خاصة من لدن"جونثان كيلر"jonathan culler، ثم جهود نقدية عربية أخرى كجهود المفكر الفلسطيني"إدوارد سعيد"1935–2003م. إضافة إلى جهود أوروبية أثرت كثيرا هذه النظرية الجديدة، كجهود جاك دريدا، ورولان بارط، وجاك لاكان، وميشال فوكو. . بغرض «تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة

بـإبراز تصـدعات المقـروء وتشـققاته الـتي تـؤول إلى مفارقـة المعـنى المجـازي للمعـنى الحـرفي الحقيقي في الجملة الواحدة، والمباعدة الدلالية بينهما، بما يفضي إلى انتفاء المعنى الثابت المتماسك للنص المقروء»[21].

ثم انتقلـت بعـد ذلـك مفـاهيم النظريـة التفكيكيـة إلى الخطـاب النقـدي العـربي المعاصر، وسجلت أولى المحاولات سنة ألف وتسعمائة وخمس وثمانين ميلادي(1985م)، علـى يـد الـدكتور: "عبـد الله محمـد العـذامي"، في كتابـه المعـروف"الخطيئـة والتكفـير مـن البنيوية إلى التشريحية–قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر–". تبعتها بعد ذلك أسماء عربية أخرى أمثال: "عابد خزندار"، "سعد البازغي"، "علي حرب"، "بسام قطوس". . وغيرها من الأسماء العربية الأخرى.

وككل نظرية غربية تنتقل إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار خلاف كبير حـول ترجمـة المصـطلح، وتعـددت معانيـه. فهنـاك مـن يـترجم المصـطلح الأجنـبي déconstructionبالتفكيكيـة، وهـو المصـطلح الشـائع الاسـتعمال. وهنـاك مـن يترجمـه بالتشريحية، وهناك من يترجمه بالتقويضية، وهناك من يترجمه بالتحليلية البنيوية، وهناك من يترجمه بالنقضية. . ويبقى المجال مفتوحا للمزيد من الترجمات والفهم.

مع أن الإشكالية الفعلية تكمن في فهم النظرية في أعماقها، واستيعاب أصولها الثقافية، ومنابتها الفلسفية. لذلك فالإشكال الفعلي الذي يطرح هو فهم النظرية، أو التصور الموضوعي لهذه النظرية، بغية إجراء المقاربات التطبيقية على النصوص الأدبية بالطرق والمناهج السليمة.

ولا يخلو الخطاب النقدي العربي المعاصر من ثقافة الإقصاء، بدعوى أن هناك من يفهم هذه النظرية أكثر من غيره، لكن المطلوب هو تكامل الجهود، والاستماع إلى الآراء والاجتهادات المختلفة.

–ب–تعددية الفهم:

لا يقصد بالعبارة السلبية وما يترتب عنها من تشتت، وفقدان للسيطرة، وزوال مقومات النظام الضابط للأمور والأشياء؛إنما يقصد بها هذه التعددية اللامحدودة لفعل

القراءة وتأويل النص(النص الأدبي على وجه الخصوص). والتفسير هو هذا المجهود الذي يقدمه القارئ حيال قراءته للنص، وفق منهجية منضبطة ورصيد معرفي يمكن من الفهم والتجاوز، والذي يسمى بعد ذلك قراءة.

في الحديث عن نقد المركزية في النقد الأدبي أو الخطاب الفلسفي، لابد من الحديث عن التفكيكية كأنموذج أساسي للنقض والهدم. أشياء معرفية كانت ممركزة وقائمة بذاتها، لدرجة أنها شكلت صروحا هامة للمعرفة الإنسانية، ثم بعد ذلك جاءت مقولة الشك لتقابل مقولة اليقين، وتعيد النظر في كل ما أنجزته المقولة الثانية. بحكم أن الذات التي تضطلع بالبحث والتفسير، والوصول إلى الحقائق، هي ذات ناقصة غير منزهة، تفتقد لسمة الكمال. وحتى الحواس بإمكانها خداع هذه الذات، فأين مصداقية الحقيقة التي يمكن أن تتوصل إليها هذه الذات البشرية، غير المنزهة؟

منذ بدأ الشك، وبدأت إعادة النظر في الأشياء وأصل الأشياء، وبدأت النسبية، وبدأ انتفاء الحقيقة واليقين، وصار كل شيء محل نظر وتفكير، كانت التفكيكية الأنموذج الأمثل الذي جاء في منتصف القرن العشرين، لينظم منظومة الشك الجديدة، ويجعل لها أسسا ومناهج تطبيقية، ورؤى نظرية.

ومن الناحية التاريخية لا يمكن دراسة التفكيك بعيدا عن شك العصر. وهذا أمر قائم؛لأن طبيعة المزاج الفلسفي للتفكيكية تثبت ذلك. «لقد ظهرت التفكيكية في بداية دورة جديدة لثنائية اليقين والشك. كانت تجريبية القرن السابع عشر قد أقامت اليقين؛أي إمكانية تحقيق المعرفية اليقينية عن طريق الاعتماد على الحواس، والثقة في المعرفة التي يمكن التأكد من صحتها، باتباع المنهج العلمي»[22].

يتعلق الموضوع بتجريبية القرن السابع عشر التي أقامت اليقين، بالاعتماد على الحواس، والثقة في المعرفة الناتجة عن اتباع منهج علمي معين. وثنائية اليقين والشك، هي إحدى المقولات الكبرى في تاريخ الفلسفة، والقائمة على مقابلة الموضوع والذات، أو الداخل والخارج. إضافة إلى ذلك فالتحول الجدلي من موضع إلى آخر، يعني عملية تبادل أدوار. فالاعتقاد بإمكانية تأسيس معرفة يقينية اعتمادا على سلطة الحواس يعني في الوقت

نفسه الشك في سلطة الطرف الآخر من طرفي الثنائية، والعكس صحيح. بمعنى أن الشك في سلطة طرف من طرفي الثنائية يعني بالضرورة عودة اليقين إلى الطرف الآخر.

وفق هذا استمرت التجريبية كآلية علمية لتحقيق المعرفة اليقينية، إلى أن شككت الفلسفة المثالية الألمانية بزعامة"أوجست كانط"في قدرة الطرف الخارجي لوحده على تحقيق المعرفة اليقينية، فصارت التجريبية برؤيتها العلمية موضع شك قابله يقين في قدرة العقل برؤاه الميتافيزيقية السابقة للوجود على ذلك. ومع تطور العلم والتكنولوجيا كانت دورة جديدة نقلت مركز الثقل مجددا، إلى التجريبية والمنهج العلمي.

في ظل هذه التطورات الجديدة لثنائية التبادل بين طرفين، ظهر التوجه البنيوي وازدهر لفترة من الزمن، في خضم تطور العلوم التجريبية. لذلك يلاحظ هذا الاتفاق الحاصل بين مؤرخي الأدب والدراسات اللغوية، والمتمثل في الربط العضوي بين البنيويتين اللغوية والأدبية، والمنهج التجريبي، وربما وصل الأمر إلى التوحيد بين الاثنين.

لكن منتصف القرن العشرين«جاء بحركة جديدة لبندول الثنائية في الاتجاه المعاكس؛فقد أكد الدمار الذي لحق بأوروبا في أثناء الحرب العالمية الثانية، التي انتهت باستخدام الولايات المتحدة الأمريكية لقنبلتين ذريتين ألحقتا دمارا شاملا في هيروشيما ونجازاكي، إلى إحساس بالرعب من نتائج التطبيقات التكنولوجية للاكتشافات العلمية. لقد تأكد العالم أن العلم فشل في تحقيق السعادة والأمان، والمعرفة اليقينية. وعاد عصر الشك عنيفا معربدا؛الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة. وكان رد الفعل النقدي فيما بعد البنيوية هو العودة الكاملة إلى الذات، والارتماء في أحضانها بلا قيود»[23].

ولم تكن تعني العودة إلى الذات هذه المرة، عودة الثقة في قدرة العقل على تحقيق المعرفة، كما كان يحدث في عهود سابقة؛لأن الشك هذه المرة كان شاملا، كما كان أكثر عمقا. وقد ارتبط الإحساس بالخديعة الناجمة عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا، بإحساس جديد بعدم تحقيق المعرفة. وساد شك فلسفي جديد على العالم، يتعلق بماهية الحقيقة التي لخصت في شبكة من العلاقات الإنسانية، التي صيغت في قوالب شعرية، وبلاغية، والتي لا تعدو أكثر من أوهام ومجازات، بليت من طول

الاستخدام. ولعل هذا ما كان يعتقده"نيتشه"، وهو الشك ذاته الذي استعارته النظرية التفكيكية المعاصرة.

الاعتقاد الأقرب إلى الصواب، والمتعلق بنشاط الفكر التفكيكي هو استحالة الوصول إلى الحقيقة، أو على الأقل صعوبة تحقيق المعرفة؛ولأن هذا الاعتقاد بقي قائما، سار الفكر التفكيكي المعاصر نحو آفاق جديدة من الشك وتحليل الظواهر؛ذلك أن المعرفة البشرية كيان متحول غير قار، مثل العالم الخارجي بالذات المتميز بالتحول المستمر. وتحقيق المعرفة في عالم متغير صعب جدا من منظور النظرية التفكيكية، ومع ذلك فتحقيق المعرفة ضمن عالم متغير، يفترض فلسفيا وجود فرضيات هي بمثابة مراكز ثابتة تحمل أسماء متعددة مثل: مركز الوجود، الجوهر، الكينونة، الحقيقة، الوعي، الله، الإنسان. . وهي من منظور جاك دريدا تسميات "لمدلولات عليا"، هي بمثابة الأرضية التي تقف عليها متغيرات العالم الخارجي الذي يضم المعرفة مجال بحث الإنسان. هذا المركز الثابت هو الذي ينتقده الفكر التفكيكي، ويرفض وجوده أو الاعتراف به. وهو الذي يمثل مشروع عمل التفكيكيين وفق منهج الشك، وذلك بتحديد الشئ ثم كشفه بعد ذلك. وهو ما يقوله "آرث بيرمان"art berman في دراسة له حول النقد والتفكيك: «وقد احتفظ فوكو، ولاكان، وآلثوسير، بأساس إمبريقي. تقوم أعمالهم بعد ذلك وبصورة متعمدة بتخزينه، إذ يقدم كل واحد منهم حقائق علمية محددة حول الموضوع(التاريخي الأركيولوجي عند فوكو، وعلم النفس عند لاكان، واكتساب العقيدة عند آلثوسير)، في الوقت الذي يقدم فيه نموذجا للغة، وللذات لا يتفق مع الاعتقاد في إمكانية تحقيق معرفة موضوعية. إن نسق الإمبريقية كما قلت، يشبه التحرك الفلسفي من هوبز ولوك، إلى بركلي وهيوم، من الإمبريقية الكلاسيكية إلى الشك»[24].

كانت تلك الروح التشكيكية تصنع ميزة العصر، ولم يكن باستطاعة المناخ الجديد الذي صنعه الشك الفلسفي قادرا على تحقيق المعرفة اليقينية بعيدا عن جاك دريدا، وغيره من أقطاب نظرية التفكيك بعد"هيوم"و"باركلي"و"نيتشه". لكن هذا المناخ كان قريبا في التأثير بشكل مباشر في عدد من فلاسفة النظرية التأويلية(الهيرمينوطيقا)،

أمثال"هيدجر"و"جدامير". وحاضرا أيضا لدى بعض الفلاسفة الألمان الذين وصل تأثيرهم متأخرا بعد ترجمة أعمالهم إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، أمثال"هوسرل".

وقد بدت عملية التداخل واضحة بين الفلسفة في جانبها النظري التأملي، والدراسة الأدبية في جانبها الإجرائي والتنظيري. وحتى رؤية هيدجر الفلسفية كانت رؤية واضحة التأثير في مجالي اللغة والأدب.

وفي الوقت نفسه كانت رؤية جاك دريدا للغة والأدب فلسفية في أعماقها. والحقيقة أن هذا التداخل الحاصل بين الفلسفة التفكيكية، واللغة والأدب يصل إلى حد التطابق الفعلي بين خصوصيات الرؤية التفكيكية، ورؤية هيدجر الفلسفية حول المعرفة واللغة والأدب. «وقد وصلت درجة التداخل بين المجالين ومباشرة التأثير، إلى استخدام"دريدا"في الطبعة الفرنسية الأولى لكتابهde la grammatologie، لكلمة "التدمير"المحورية، في فلسفة هيدجر بدلا من كلمة"التفكيك"التي تحول إليها دريدا فيما بعد»(25).

والحقيقة أن العديد من الأفكار الأساسية للفلسفة التفكيكية من منظور جاك دريدا، لاسيما فيما يتعلق ببعض الثنائيات، كالمعرفة واللغة، والحضور والغياب، هي في الواقع لا تحمل دلالة نهائية. إضافة إلى بعض المعطيات الثقافية كتلك المتعلقة برفض الرؤية الثابتة، والقراءات ذات الخلفيات المسبقة، وانعدام مركزية المعرفية، والتناص. . إضافة إلى مفهوم التدمير ذاته؛كل هذه المسائل تتطابق إلى حد بعيد مع فلسفة هيدجر التأويلية، بشكل يتجاوز المصادفة وتسلسل الفكر، مما يؤكد العلاقة المباشرة بين فلسفة هيدجر التأويلية، والنظرية التفكيكية المعاصرة.

يصل هيدجر في تصوراته التفكيكية في الفصل بين الدال والمدلول إلى أبعد تصور ممكن، حيث يقرب العلامة من المتلقي إلى أقصى حد ممكن؛مما يحيل مباشرة إلى الرؤية العلمية لفرديناند دي سوسير، وإمكانية الاعتقاد بأسبقية دي سوسير في تقديم البذور الأولى للنظرية التفكيكية حين أقر بانعدام العلاقة بين الدال والمدلول. لكن طموحات اللغويين في تلك المرحلة الأولى من الدراسات اللغوية واللسانية كانت مقتصرة

على تحقيق دراسة منهجية للغة في ذاتها ولذاتها. كما اقتصرت على تحقيق مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية. أما من منظور هيدجر وهو يقف عند محور الفصل بين الدال والمدلول، اللغة عنده ليست كيانا مستقلا وذاتيا؛بمعنى أنها تسبق الأشياء في العالم الخارجي، وتسبق الكينونة أيضا، وأداة الكينونة للتعبير عن ذاتها وهذا هو الأهم؛لأن المسألة متعلقة بإثبات الوجود أو الحضور. واللغة التي يقصدها هيدجر تماثل الشعر تماما، من باب الاعتقاد أن الشعر هو التسمية الأولى للوجود، وهو جوهر الأشياء. وعليه فالشعر هو اللغة.

يمثل صدور كتاب "الكينونة والزمان"لمرتان هيدجر، التحول المميز في آليات عمل الفكر الغربي الحديث[26]. والحقيقة أن الكتاب أسس لأعتى الطروحات المعرفية في القرن العشرين وأكثرها غموضا. وهي هذه المتعلقة بالوجود وفلسفة الوجود. أطروحة تعتقد بانفتاح الوجود على ذاته، أكثر من اعتقادها بانغلاقه على الآخر.

مثل مرتن هيدجر المتناقضات المعرفية التي جمعت بين مختلف الفلسفات والشعريات. ضمن مشروعه المعرفي كانت شعرية"هولدرتان"، وبلاغة"تراكل"، ومثالية"هيجل"، ونقدية"أوجست كانط"، وشك"فريديريك نيتشه"، وأخيرا ظاهراتية"إيدموند هوسرل". وكذلك كان جاك دريدا الذي أخذ الكثير من رؤية هيدجر التأويلية لخدمة مشروعه التفكيكي الحديث. لذلك فقراءة هذا الموروث الفلسفي المعقد والمتشعب الأطراف لهيدجر، والمصنوع أساسا باللغة، ليس بالأمر اليسير؛بحكم طبيعة المشروع المعرفي الذي تبناه، والذي تميزت نصوصه بإضمار الحقيقة، وتجاوز المعاني الظاهرة.

«وإذا تأملنا فلسفة هيدجر جيدا، وقارنا صداها وصدى باقي الفلاسفة الوجوديين الآخرين، فإنه حتما سوف ينكشف لنا مدى قوة وغزارة فلسفة هذا الأخير في باقي أوساط الفلاسفة. فهو الذي أقام بنيان الوجودية مذهبا شامخا يضارع أكبر المذاهب الفلسفية، التي عرفت على مدى التاريخ، وهو الذي وضع مذهبا كاملا في الوجودية بوجه عام؛فبحث في موضوع الفلسفة الأولى، ولم يقتصر"ككيركيجارد"، و"ياسبرس"،

على تحليل المواقف الوجودية، فهو من أجل هذا يؤكد على تفرقة ضرورية بينه وبينهما، تقوم على التفرقة بين الوجودية والموجودية.

فالوجودية تعنى عنده بالوجود بوجه عام، أما الموجودية فتنكر أن تحليل الوجود العيني يمكن أن يؤدي إلى نظرية في الوجود»[27]. لذلك فالنظرية تقتصر على وصف ظاهراتي لمعطيات الوجود العينية للإنسان. وعليه فوجودية هيدجر لا تعني على وجه الخصوص الموجود المفرد، بل تعني الموجود بصفة عامة في شموليته، وبصفته كيانا كليا.

تبنى هيدجر منهجا ظاهراتيا مأخوذا من تنظيرات إيدموند هوسرل الظاهراتية، مع أن هذا الأخير ينكر أن تؤدي فلسفته إلى رؤية وجودية. ومع ذلك استطاع مرتان هيدجر أن يثبت قدرة الفلسفة الظاهراتية، على أن تتأسس كمنهج فكري يمكن تطبيقه في مجال الوجود الإنساني، «هذا المنهج الذي كان له الأثر الواضح في تقصي أبعاد الوجود الإنساني، وهو في صميم واقعيته، ومن خلال حياته اليومية. فهو الذي أعاد للفلسفة انفتاحها الواسع على حياة الإنسان المتحقق في الواقع الفعلي»[28].

يعلن الوجود حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها؛بمعنى أن ثنائية الحضور والغياب للنص الشعري، تتحدد في آن واحد. وهذا ما يؤكده "آرث بيرمن"بقوله: «فلما كان الوجود بالنسبة لهيدجر يمكن معرفته فقط في اللغة، فإنه يصبح حاضرا في الكلمات ومتخفيا وسطها في نفس الوقت، في حركة كشف وتخف متزامن»[29]. والحضور والغياب اللذان يحدثان بصفة متزامنة، واللذان تنتجهما اللغة للوجود، ليسا مؤكدين دائما حسب رؤية هيدجر. فاللغة ومعرفة الوجود وهو في نشأته الأولى وتأسيسه يصطدمان باستمرار بحائط التقاليد. ومن هنا يبدو الرفض المطلق للتقاليد من منظور هيدجر، والسبب المباشر«في مطالبة الفيلسوف بنسف التقاليد، وحرق المكتبات، والعودة إلى نقطة الإنشاء الأولى، إلى التيمات الأولى للأشياء التي ترتبط بمفهوم الحضور والغياب في فلسفته الهيرمينوطيقية. إذ أن التقاليد في جمودها تحول دون تحقيق تزامن طرفي الثنائية؛فالحضور حضور الوجود الأصيل في اللغة، لا يتحقق لأنه يختفي، بل يغيب في الواقع، خلف جدران الجمود المتتالية المتمثلة في التقاليد المتوارثة جيلا عن جيل»[30]. من هذا الجانب

كان "التدمير"من منظور هيدجر ذا معنى إيجابي، كونه يحدث حركة ثقافية فاعلة تهدف إلى الكشف عن الزيف وصولا إلى الأصل أو المعنى الجوهري للوجود؛لأن التقاليد تحجب حقيقة الحضور، وتمنعه من إعلان نفسه في صورته الحقيقية، و لا يتحقق هذا الحضور إلا بواسطة الغياب. ولا يستطيع النص التعبير إلا عن الغياب فقط، فيجرد بعيدا عن الحقيقة الجوهرية للوجود الأصيل.

وفي هذا الصدد يقول هيدجر: «إذا كان لتاريخ الكينونة أن يصبح شفافا، فإنه يجب علينا تليين تلك التقاليد الجامدة، ووضع نهاية لعمليات الإخفاء التي تسببت فيها. نحن نفهم ذلك بمعنى أننا إذا كنا سنعتبر مسألة الكينونة مدخلا لنا، فإن علينا أن ندمر المحتوى التقليدي للمعرفة القديمة، إلى أن نصل إلى تلك التجارب الأولى، التي حققنا فيها أدواتنا الأولى، لتحديد طبيعة الوجود»(31).

كانت فكرة "التناص" نتاج الحديث عن تدمير التقاليد. ومع أن هيدجر لم يتحدث صراحة عن التناصintertextualitéفي مشروعه الفلسفي، فقد بقيت آرائه حول التقاليد والتدمير واللغة والكينونة والتاريخ، تصب ضمن توجه واحد، هو التناص.

من منظور هيدجر، الكينونة في حالة ثبات، وهذا يحيل مباشرة على شئ مركزي أو أرضية ثابتة، ويشكل الإطار المرجعي في الوقت نفسهlogocentrism.

يكشف المركز الثابت عن نفسه من خلال تواجده في اللغة. ووظيفة الناقد– حسب هيدجر–، إزالة التقاليد المتكلسة بوسائله المعرفية، حتى يصل إلى الحضور الجوهري للكينونة. هنا تكمن أهمية تدمير التقاليد، مع أن هذه المهمة ليست سهلة.

تضع التقاليد–حسب هيدجر–، المفسر في موقف صعب، «فهي جمود يجب أن ينسف من ناحية، وهي وجود لا يمكن تحاشيه أو الفكاك منه من ناحية ثانية. ففي ظل ثنائية ثبات الكينونة وزمانية الوجود، واستحالة الفصل بين الكينونة والزمن(التاريخ)، فإن الإنسان لا يستطيع في نهاية المطاف أن يهرب من التقاليد، خاصة إذا تذكرنا أنه لا يوجد شيء خارج التقاليد، لا يوجد"خارج"أصلا»(32).

وباعتبار اللغة مركزا للكينونة، ووسيلة للتعبير عن التقاليد، تقوم بتثبيت الوجود والزمن في الآن نفسه، مما يثبت أن هروبها من العادات والتقاليد مسألة مستحيلة إلى حد ما. ومما يؤكد أيضا أن اللغة تصير من خلال الطروحات الأخيرة متموضعة ضمن دائرة التقاليد، الشئ الذي دفع هيدجر إلى الإقرار بإيجابية وسلبية التدمير معا؛بحكم أن التدمير يحطم كل ما يحجب الكينونة، وما يبعدنا عن الأصل الأول للأشياء، ويحتفظ في الآن نفسه بكل ما له قيمة فيها.

كانت هذه هي النتيجة المنطقية التي توصل إليها هيدجر، وإن كانت لم تغير بشكل فعلي الصورة النهائية للغة من خلال تموضعها ضمن دائرة التقاليد، مما يوصف بصفة حقيقية بظاهرة "التناص"، وهي الظاهرة الثقافية التي ميزت النصوص منذ نشأتها؛بمعنى أن النشاط التفكيكي يعمل على النص من خلال النصوص السابقة، مما يحيل النص إلى شظايا ثقافية من منظور هيدجر.

يمثل التدمير من منظور هيدجر المفتاح الرئيس للتناقض. فالتدمير الذي يدافع عنه يسعى إلى حماية اللغة من التحجر والتحول إلى تقاليد أخرى، تعيق النشاط الأول لدى المبدعين، إنها البداية الفعلية لمفهوم التناص بصورته الفعلية.

«ويذهب"بول بوفيه"فيما تعتبر أولى رسالة دكتوراه عن التفكيكية، إلى القول: بأن هذه النصوص الأدبية على هذا الأساس، يمكن اعتبارها هي نفسها تفسيرات لنصوص أخرى»[33]. من باب أن اللغة، باستطاعتها أن تحمل عوامل الصدق، كما باستطاعتها أن تحمل عوامل الزيف، فهي غالبا ما تدور في حركة موحدة. فحتى تتمكن من الحفاظ على مكاسبها، عليها أن تبتعد عن الجمود والتقاليد الموروثة عن طريق عملية التدمير. والنقد الأدبي عليه أن يكون واعيا بعملية التفسير داخل اللغة. وحتى يكتسب التاريخ الأدبي مصداقيته، لا بد أن يفهم أن هناك تفاعلا هيرمينوطيقيا مستمرا بين النصوص الأدبية وداخلها، حتى يتمكن من الحفاظ على تلك المكاسب.

يمكن الإدراك مما سبق، العدمية الفعلية التي يتميز بها التفكيك. وباستطاعة المتتبع لتاريخ النقد العربي الحديث، أن يدرك أكثر مدى صعوبة تبني النقاد العرب الحداثيين

لمقولات التفكيك، وهذا ما يبرر أزمة النقد الحداثي العربي. والحقيقة تكمن المسألة في جوهرها في فهم هذه المقولات، وصعوبة تبنيها وفق الأسس المنهجية والإجرائية فيما بعد؛بحكم أن الفكر التفكيكي المعاصر-كما يدعي النقاد العرب-، فكر غريب عن المنظومة النقدية العربية.

وقد كان هارتمان يدرك تماما الحقيقة التي يتميز بها الفكر التفكيكي من حيث عدميته، وكذا فوضى التفسير، لذلك فهو يرفض الكثير من مقولات النظرية التفكيكية، ويحذر من بعض مبادئها. ومع أنه معجب بالتفكيك فقد بقي موقفه قلقا منه إلى حد ما، وهذا ما يبرر كتاباته المتكررة ضد التفكيك في أكثر من مناسبة.

الشيء الأهم أن هارتمان يعي تماما أن استراتيجية التفكيك، استراتيجية فلسفية أكثر منها لغوية، وهذا ما دفعه باستمرار للتحذير من مخاطر نسف الأنظمة والقواعد الفكرية النقدية[34].

-ج-النقد العربي الحديث والتفكيك:

انتقل النقد التفكيكي الحديث، إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر انتقالا محتشما، حيث بدا كذلك في أول الأمر، هذا بغض النظر عن التأخر الذي عرفه هذا الانتقال، كسائر المناهج النقدية الغربية الأخرى التي عرفها النقد العربي الحديث، حيث أن ميزة التأخر تبقى دائما سائدة، والمسألة في عمومها تعود إلى جملة عوامل، لعل أهمها عامل الفهم والاستيعاب المتأخرين اللذين يميزا النقد الأدبي العربي دائما في موقفه الأولي من المناهج النقدية الغربية.

وتعود أول تجربة نقدية عربية معاصرة، وبنسق منهجي أكاديمي علمي إلى سنة ألف وتسعمائة وخمس وثمانين ميلادي(1985م)، تاريخ صدور كتاب"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية-قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر-"للأستاذ الدكتور"عبد الله محمد الغذامي"[35]، من "المملكة العربية السعودية"، وهي تجربة يعتقد أنها تستوعب أبجديات النقد التفكيكي المعاصر. وقد كانت تجربة "الغذامي"حافزا منهجيا قويا لظهور المزيد من الأعمال العربية التي تصب في الاتجاه النقدي الجديد، لكن على العموم منذ

ذلك الوقت اطمئن النقد العربي نسبيا لريادة الخطاب النقدي السعودي، للفكر التفكيكي المعاصر بحكم التجارب الجديدة المستوعبة.

ثم كانت أسماء نقدية عربية ذات صيت عربي معتبر، عرفت بتنظيراتها النقدية المميزة، وإسهاماتها الجادة لاسيما في موضوع"نقد النقد"، أمثال: "عابد خزندار"، وسعد البازعي"، و"ميجان الرويلي"بكتابه"قضايا نقدية ما بعد البنيوية–سيادة الكتابة، نهاية الكتاب–"الذي صدر سنة ألف وتسعمائة وست وتسعين ميلادي(1996م)، وهو العنوان الذي يتقاطع مع عنوان كتاب جاك دريدا الشهير"نهاية الكتاب وبداية الكتابة" la fin du livre et le commencement de l'écriture، إلى جانب أسماء عربية أخري أمثال: "علي حرب"، و"بسام قطوس"، . . .

هذه بصورة عامة بعض الأسماء النقدية العربية التي اقتربت أعمالها النقدية، من المنهج التفكيكي الحديث، أخذت الكثير من خلفياته المعرفية والفلسفية، وحاولت التأسيس لتفكيكية حديثة من منظور عربي جديد.

تورد الباحثة"جوزيت راي دوبوف"في قاموسها السيميائي، أن"فعل التفكيك"Déconstruireعند جاك دريدا، يعني"فك أو تقويض"Défaire،أو هو بناء إيديولوجي، يعتمد على التحليل السيميائي[36].

في حين يذكر جاك دريدا في حوار له[37]، أنه حين وضع مصطلح "التفكيكية"Déconstruction، كان يفكر في مفهوم "هيدجر"لمصطلح "التدمير"Déstruction،وهو المصطلح الذي يعني تحليل بنية معينة، وفق ما تقتضيه طبيعة التشريح أو التفكيك، وهذا ما هو موجود بالضبط في المصطلح الفرنسيDémontage، الذي استخدمه الباحث النفساني الشهير"سيجمند فرويد"للدلالة على نوع من "التركيب المقلوب"، أو "إعادة البناء المغايرة".

ويضيف جاك دريدا بأن التفكيك كانت بداياته الأولى متزامنة تماما مع تألق الفكر البنيوي الحديث، مما يثبت فعلا أنه كان موجها في البداية ضد الهيمنة البنيوية التي سادت ردحا من الزمن[38].

وعن وفود مصطلح التفكيك إلى الثقافة النقدية العربية، يلاحظ بأن الدكتور عبد الله محمد الغذامي تردد كثيرا في مواجهة هذا المصطلح الجديد، كان هذا قبل أن يستقر على مصطلح"التشريح"كمقابل عربي لمصطلحDéconstructionالأجنبي، يقول في هذا الصدد: «احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل –على حد اطلاعي–، وفكرت له في كلمات مثل"النقض"و"الفك"، ولكن وجدتهما تحملان دلالات سلبية تسئ إلى الفكرة. ثم فكرت في استخدام كلمة"التحليلية"من مصدر"حل"أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع"حلل"أي درس بالتفصيل. واستقر رأيي أخيرا على كلمة "التشريحية أو تشريح النص". والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص. . . »[39].

يثبت موقف الغذامي حالة التردد التي كان عليها وقت مواجهته لموضوع التفكيك، أراد أن يستبدل المصطلح الأجنبي بمصطلح عربي يتوافق مع الخصوصية المعرفية للنظرية التفكيكية المعاصرة. مع أن استخدام مصطلح "التفكيك"في حد ذاته يوجد لدى العديد من الدارسين[40]، الذين قاموا باستخدامه للدلالة على جملة الدراسات النقدية التي تدخل حيز التوجه النقدي الجديد. من أبرز هؤلاء الباحث"عبد الوهاب علوب" في كتابه "الحداثة وما بعد الحداثة"[41]، حيث جعل مصطلح "التفكيك"مقابلا للمصطلح الفرنسي Déconstruction.

من جانب آخر يكتفي"التهامي الراجي"في"معجم الدلائلية"[42]بإيراد المصطلح الفرنسي في صيغة الفعلDéconstruire، ويقوم بترجمته إلى الفعل العربي"هدم"، مع أن هذه الترجمة من شأنها الابتعاد نسبيا عن الخصوصية الجمالية للكتابة الأدبية والنقدية، نتيجة للدلالة السلبية للفعل"هدم".

ويجعل الباحث"سعيد علوش مصطلح "التفكيك"مقابلا للفعل الفرنسي ذاتهDéconstruire، دون حديث عن الصيغة الاسمية للفعل، وربما يكون في ذلك مجاريا لإنجاز الباحثة"جوزيت راي دوبوف"في معجمها السيميائي، مع أن تعريفه يقتصر على

تحديد معنى "التفكيك" عند جاك دريدا، والمتوقف أساسا على تحليل سيميولوجي لتكوين إيديولوجي موروث. ومن الناحية المنهجية فالتفكيك ينهض على خاصية تجزيء النص إلى وحدات صغرى وأخرى كبرى، ثم تأتي بعد ذلك عملية الفهم لتركيب العمل الأدبي أو الفني.

ومن الترجمات العربية الأخرى لمصطلح "التفكيك"Déconstruction، نجد مصطلح "اللابناء"و"النقد اللابنائي"وهما مصطلحان استخدمهما الدكتور"شكري عزيز الماضي"[43]، في العديد من السياقات، والواضح أن المصطلحين ترجمة حرفية للمصطلح الأجنبي المذكور.

وهناك مصطلح "نظرية التفكيك"الذي استخدمه الباحث"مجدي أحمد توفيق"[44]، إلى جانب مصطلح"التحليلية البنيوية"الموظف من لدن الدكتور"يوئيل يوسف عزيز"أثناء ترجمته لكتاب"المعنى الأدبي. . . ""لوليم راي"، حيث يقول في هذا الصدد: «ترجمت أيضا بلفظة التحليلية البنيوية، ولكن لفظة التفكيكية تظل أقرب إلى الكلمة الإنجليزيةDéconstruction»[45].

وفي الجزائر نجد جهود الأستاذ الدكتور"عبد الملك مرتاض"، الذي-كغيره-سبق له وأن استعمل مصطلح "التفكيكية"، في بعض كتبه النقدية، كتحليله لحكاية "حمال بغداد"في "ألف ليلة وليلة"(1989م)، وكتاب"أ. ي"(1992م)، وكتاب"تحليل الخطاب السردي-دراسة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ-"(1995م)، وقبل ذلك كان قد استخدم مصطلح "التشريحية"في كتابه"تحليل الخطاب الشعري-دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح-". ومع أنه استعار كذلك مصطلح "التشريحية" مجددا في كتابه"أ. ي"إلا أنه«انقلب على هذه الاختيارات الاصطلاحية الأولى، مفضلا عليها مصطلحه الجديد(التقويض)أو(نظرية التقويض)، أو(التقويضية)التي يخص بها المصطلح الفرنسيDéconstructionnisme، من باب أن أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة

العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها البعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية، وهلم جرا. . . »[46].

أما عن المفهوم المنهجي "للتفكيكية"في الخطاب النقدي العربي الحديث، يرى الباحث"عزت محمد جاد" أن التفكيكية هي«الانحراف الأكبر في مداخلات النقد الجديدة، بفك الدوال عن المدلولات»[47]، تقوم أساسا على«اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرر من اعتبار النص كائنا مغلقا ومستقلا بعالمه»[48].

وتعيد الدكتورة "نبيلة إبراهيم"المفهوم المنهجي للتفكيكية إلى أصوله الثورية، حيث ترى أن المفهوم يقوم «على أساس نظري يرى أن الثقافة الغربية في مسارها التاريخي تعد نصا كاملا وممتدا حتى الزمن الحديث. وقد أصبح هذا النص في حاجة إلى قراءة جديدة، نتجاوز فيها المقولات المألوفة إلى ما هو أعمق بهدف الكشف، عما يبدو متناقضا وغير مؤتلف في جسم الثقافة الأوروبية، وبهذا يكشف القارئ حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دهورا»[49].

والمعروف باستمرار على الكتابة التفكيكية أنها كتابة مضادة، تقوم بإثبات معنى النص، ثم تقوضه بعد ذلك، لتبني غيره. في هذه الحال من الممكن جدا أن يتحول ما هو هامشي إلى ما هو مركزي في حال إذا ما نظر إليه من زاوية مغايرة. وتسعى التفكيكية من منظور الدكتور"عبد العزيز حمودة" إلى البحث«عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص، وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة ، يحددها-بالطبع-أفق القارئ الجديد. وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا»[50].

وهذا المعنى ليس بعيدا عن رؤية الدكتور "عبد الملك مرتاض"هذا الأخير الذي يقدم تصورا حول التحليل التفكيكي للنص، أو ما يسميه "بالتحليل التقويضي"، والذي يعني عنده تحليل لغة النص من خلال مجمل مكوناتها البنيوية، بغرض الوصول إلى النقطة المركزية، ثم يعاد بناءها بعد ذلك في ضوء نتائج "التقويض"[51].

من الناحية النظرية يلاحظ بأن المفهوم المنهجي للتفكيكية في النقد العربي الحديث، يتوقف عند حدود الجوانب النظرية فقط، بمعنى أنه لا توجد أعمال نقدية تطبيقية ترقى إلى المفهوم التفكيكي وفق خلفياته الفلسفية والمعرفية. والمحاولات النقدية العربية القائمة هي في عمومها، تتوقف عند جوانب النقد البنيوي من الناحية الوصفية لا غير. وكأن القراءات ذات المنحى التفكيكي في النقد العربي الحديث، لا تقيم النص الموازي للنص الأول، هذا الأخير الذي ينبغي أن ينهض على نقد مركزية النص الأول، ويقدم الهوامش على حساب الرئيسيات. لذلك يبقى النقد العربي الحديث، في محاولات استيعابه للرؤية التفكيكية المعاصرة يراوح مكانه إلى حد ما، نتيجة غياب الرؤية النظرية المتكاملة التي من شأنها استيعاب خصوصيات النظرية التفكيكية المعاصرة وفق تنظيرات الغرب.

***خاتمة:**

إن أهم إنجاز قدمه النقد القديم، هو الأنظمة النسقية، حتى لو تعلق الأمر بمصادرة بعض الآراء، أو الإجهاز على البعض الآخر. فالإنجاز البطولي لهذا النقد يتمثل في إعطاء النظريات النقدية القديمة أوجها بملامح مميزة. وفي اعتقاد الباحثين وجه بملامح مميزة مفهومة، أفضل من وجه تتغير ملامحه بين الفينة والأخرى، يصعب ساعتها تمييزه، وحتى لو كان الافتراض بتمييزه، يبقى هذا التمييز نسبيا إلى حد ما.

في النظريات النقدية قد نجد نظريات تتميز بنوع من النسبية في العمل، لكنها ذات أنظمة مستقرة، أفضل من فوضى الأنظمة التفكيكية. وتبقى دائما الإشكالية فلسفية أكثر منها لغوية.

وبحكم الطبيعة القلقة غير المستقرة للنقد التفكيكي المعاصر بصفة عامة، وصعوبته وغموضه أحيانا كثيرة، فلا يمكن أخذ المسألة على أساس من "الهرطقة الكلامية"-كما تسمى لدى العديد من النقاد-، بحكم أن النقد التفكيكي لا طائل من ورائه سوى الغموض، والتلاعب بالعبارات، وتعتيم المنهجية، ثم يدعي بعد ذلك الجدة والحداثة، في المنهج والتفكير.

إن كان على الغموض فهذه ميزة بارزة للنقد التفكيكي الحديث، ليس من منظور الفكر النقدي العربي فقط، إنما من منظور الفكر الغربي أيضا، ولا أدل على ذلك من رفض التفكيكية، ورفض فكر دريدا أيضا في الثقافة الفرنسية التي ترغب دائما في الوضوح. واستضافة جامعة "يال"الأمريكية لدريدا، وفلسفته التفكيكية، كان هذا بدافع أن الثقافة الأمريكية تريد التميز، حتى لو استضافت ثقافة ثورية متمردة، ناهيك عن رغبتها في الانفتاح المستمر، والاستفادة من مجمل التجارب مهما كان مصدرها.

قدمت التفكيكية الأنموذج الأمثل في منهجية التفكير، والكتابة النقدية، من باب سعيها الدائم للتقويض، وهدم مركزية الفكر، وتجديد الثقافة ومناهج التفكير العلمي. والأهم من ذلك سعيها للتأكد من صحة المعرفة، وتجديد جوهرها. مقابل ذلك قدم الفكر التفكيكي الحديث، إمكانية منهجية في التشكيك، والبحث الدءوب عن الحقيقة، ومحاولة التماسها في مضانها. ومع أن المسألة في هذه الحال تبدو على درجة من التعقيد النوعي، إلا أن التفكيكية سعت كثيرا نحو إيجاد وتأسيس رؤية نقدية مغايرة تماما في العلوم الإنسانية والفلسفة والنقد الأدبي، بغرض تنشيط الفكر، وتحقيق قابلية الفهم للأنظمة والأنساق المعرفية القائمة.

إن مخالفة التفكيكية للمناهج النسقية، أو حتى ابتعادها النوعي عن المناهج النصانية في دراسة النص الأدبي، هو استجابة طبيعية لخصوصية الخلفيات المعرفية والفلسفية للفكر التفكيكي الحديث، الذي قام أساسا على طبيعة "الشك"، و"المساءلة"المستمرة للأنساق والحقائق المعرفية والفلسفية القائمة منذ قرون إلى يومنا هذا. وحتى التفكيكية في حد ذاتها لم تنشأ من فراغ بحكم أنها قامت أول ما قامت في بداية أمرها على تحليل الفلسفة "الظاهراتية"لشلايرماخر"، ثم أسهمت خلفيات معرفية أخرى بعد ذلك في تحديد أسسها المعرفية، كرؤية "إيدموند هوسرل""الظاهراتية"على سبيل المثال، ثم فلسفة"جدامير""الهيرمينوطيقية"(التأويلية). . إلى جانب خلفيات معرفية جديدة.

إضافة إلى هذا تبقى الأصول النقدية "للتفكيكية"، نابعة من دراسة التراث الفلسفي والمعرفي الإغريقي، هذا الأخير الذي ظل قرونا من الزمن، مرجعية فكرية ومعرفية لمختلف الأجيال اللاحقة. ولعل محاولة التشكيك في بعض الحقائق الكامنة في التراث المعرفي الإغريقي، هو من باب إعادة تثمين هذا التراث، وتفعيل عناصره الخامدة، والأهم من ذلك التأسيس لرؤية نقدية منهجية، بأسس علمية موضوعية.

إن الإشكالية التي تواجه النقد التفكيكي في الثقافة العربية الحديثة، هي إشكالية الفهم والاستيعاب. يضاف إلى ذلك موضوع الاختلاف المستمر في ترجمة المصطلح، والذي بقي النقد يناقش باستمرار معناه ودلالته. وربما تمكن النقد العربي الحديث من التأريخ للفكر التفكيكي من منظور نظري صرف، لكن المقاربات التطبيقية تبقى محدودة للغاية، خصوصا أن العديد منها لا ينشئ الخطاب النقدي "التقويضي" المضاد، إنما يتوقف غالبا عند حدود الطروحات البنيوية الوصفية، والإحصائية. وتبقى الفائدة قائمة في وجود ثقافة السؤال، والحوار المستمر.

***الهوامش:**

1-استفيد في تحديد هذه النقاط، من كتاب الدكتور: عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، الطبعة الأولى1993، ص: 266/265

2-المرجع نفسه، ص: 267

3-المرجع نفسه ، ص: 268

4-المرجع نفسه، ص: 268

5-ينظر في ذلك المرجع نفسه، ص: 269

6-المرجع نفسه، ص: 269

7-تعريف لدي سوسير، ورد في المرجع نفسه، ص: 270

8-المرجع نفسه، ص: 270

9-المرجع نفسه، ص: 272

10-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د/جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 119

11-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-دولة الكويت، الطبعة الأولى، أبريل-نيسان، 1998، ص: 386

12-د/يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار جسور للنشر والتوزيع-الجزائر، الطبعة الثانية2009، ص: 170

13-رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر والتوزيع-المغرب، الطبعة الثالثة1993، ص: 82

14-المرجع نفسه، ص: 86

15-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د/جابر عصفور، ص: 121

16-يراجع في ذلك كتاب: روبرت هولب: نظرية التلقي-مقدمة نقدية-، ترجمة: د/عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى النادي الأدبي الثقافي-جدة، 1994.

17-مقولة لديفيد بشبندر، من كتاب نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص: 75، أوردها، د/يوسف وغليسي في كتابه: مناهج النقد الأدبي، ص: 174.

18-مقولة لديفيد بشبندر من الكتاب نفسه، ص: 76أوردها المؤلف نفسه في الصفحة نفسها.

19-ينظر في ذلك المعادلة التي لخصها الدكتور: يوسف وغليسي في المرجع نفسه، 175

20-جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر والتوزيع-المغرب، 1988، ص: 56

21-د/يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 179

22-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 299

23-المرجع نفسه، ص: 300

24-مقولة ل: art berman، أوردها الدكتور: عبد العزيز حمودة في المرجع نفسه، ص: 301. وهي من كتاب: from the new criticism,art berman,p. 200.

25-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 302/301

26-صدر سنة: 1927

27-إبراهيم أحمد: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، منشورات الاختلاف-الجزائر، الطبعة الأولى2006، ص: 65/64

28-المرجع نفسه، ص: 69

29-مقولة لآرت بيرمن من كتابه: art berman,from the new criticism todéconstruction,p,202. أوردها الدكتور: عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة، ص: 303.

30-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 304/303

31-مقولة لمرتن هيدجر من كتابه: martin heidegger,being and time,p,44. أوردها الدكتور: عبد العزيز حمودة في كتابه: المرايا المحدبة، ص: 304.

32-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 305

33-المرجع نفسه، ص: 306

34-ينظر في ذلك المرجع نفسه، ص: 403

35-صدر الكتاب في طبعته الأولى عن النادي الأدبي والثقافي بجدة-المملكة العربية السعودية-عام1985م، ثم صدر في طبعات لاحقة بعواصم عربية مختلفة(الرياض، الكويت، القاهرة، . . .)، وأهم دور النشر التي أصدرته، دار سعاد الصباح بالكويت، والهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

36-j. greimas,j. courtès,lexique sémiotique,in dictionnaire raisonné de la théorie du langage,ed,hachette université,paris1993,p,40

37-حوار مع جاك دريدا، أجراه هاشم صالح، مجلة الفكر المعاصر، بيروت/لبنان، عدد54-55، جويلية، أوت1988م، ص: 108

38-المرجع نفسه، ص: 109

39-د/عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية قراءة في نموذج إنساني-، النادي الأدبي والثقافي-جدة-، الممكلة العربية السعودية، الطبعة الأولى1985م، ص: 50-الهامش78-

40-استخدم المصطلح كاظم جهاد ترجمة كتاب: الكتابة والاختلاف، ص: 27، والدكتور عبد الله إبراهيم وآخرون في معرفة الآخر، ص: 113، وهاشم صالح في مقاله في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 54-55، 1988م، ص: 108، وبسام قطوس في كتابه: استراتيجيات القراءة، ص: 17، والدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه: المرايا المحدبة، ص: 164، وعبد المقصود عبد الكريم، في ترجمة كتاب: نظرية الأدب المعاصر، ص: 75، والدكتور جابر عصفور في ترجمة كتاب: النظرية الأدبية المعاصرة لرامان سلدن، ص: 134. . .

41-بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عد الوهاب علوب، إصدارات المجمع الثقافي، أبوظبي، 1995، ص: 389

42-د/التهامي الراجي الهاشمي: الدلائلية، الجزء الأول، نشر الدار المغربية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د/ط، د/ت، ص: 162

43-د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، 1997، ص: 174/167

44-مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د/ت، ص: 24

45-وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د/يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد/العراق، 1987، ص: 09(من الهامش)

46-د/يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 184

47-عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص: 471

48-محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص: 15

49-د/نبيلة إبراهيم: النقد النسوي في إطار النقد الثقافي، ضمن(النقد الأدبي على مشارف القرن)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار-القاهرة، 2003، ص: 273

50-د/عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص: 388

51-د/عبد الملك مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، مجلة البيان الكويتية، عدد317، ديسمبر1996، ص: 13

الواقعي والمتخيل في رواية الأمير لواسيني الأعرج

أ.جميلة روباش
قسم اللغة والأدب العربي/جامعة المسيلة–الجزائر

ملخص:

يعتبر كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) رواية عن الأمير عبد القادر، وهذه المغامرة تستحق كلّ الاهتمام، لأنّها تمزج بين التاريخ والتخييل فلا أقول التاريخ لأنّه ليس هاجسا لها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، فهي تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله: (الاستماع إلى أنين النّاس وأفراحهم، وانكساراتهم)، وهي درس في حوار الحضارات، ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، كما أنّها تضفي إلى إعادة تشكيل وعي كلّ الّذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر، حروب وجد الأمير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكل أشواقه وهزائمه، ومفاخره، كان السيف سيدها وقرن جديد كانت فيه الآلة والبارود هما سيدا الحروب والتطور.

Réeletimaginairedans le livre de l’Emir de Wassini Laarej

Le livre de l’Emir (les portes de fer) ,un roman sur l'Emir Abdelkader , une aventure digne de toute l'attention , car elle touille l'Histoire et l'imagination, je ne pense pas à l'Histoire, car ce n'est pas sa préoccupation , ni les événements et les faits pour les tester ,d’ailleurs ce n'est pas sa fonction de base , elle base uniquement sur la matière Historique , et elle la pousse pour dire ce que l’Histoire ne peux pas le dire: (écouter la plainte des personnes ,leurs joies , et leurs diffractions) , c’est une étude dans le dialogue des civilisations et le dialogue entre le christianisme et l'islam , comme ils prêtent à remodeler la conscience de tous ceux qui ont été impliqués dans les guerres du XIXe siècle , guerres

que l'Emir se trouvait sur le bord du siècle avec ses affinités, défaites , et ses gloireset dont l'épée était le maître et un nouveau siècle, dont la machine et de la poudre étaient les maitres de la guerre et de l'évolution

ينزل خطاب المتخيل في منطقة التخوم الفاصلة/الواصلة بين الواقعي والخيالي، فينشأ في منطقة حرة ذات مكوناتها بعضها في بعض، وكونت تشكيلا جديدا متنوع العناصر، ولطالما نظر إلى التخيلات التاريخية على أنّها منشطرة بين طبيعتين كبيرتين من صيغ التعبير، الموضوعية الذاتية، فهي نصوص أعبر حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثمّ اندرجت في سياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الّذي يحيلها إلى مادة سردية، وما الحبكة إلا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة في إطار سردي محدد المعالم، أي أنّها: "دينامية دمجية تشكل قصّة موحدة وتامة من أحداث متنوعة"[1] ، ثمّ إنّ "صياغة الحبكة تميل إلى تغليب حدود تقلبات التاريخ على الدلالات المباينة للأحداث المروية".[2]

تؤدي عملية الحبك دورا أساسيا في التوفيق بين الأحداث وسياقاتها المختلفة، تقوم بالتوسط بين طرفين متنازعين، هما: الانسجام من طرف، والتنافر من طرف آخر؟ ذلك أن أرسطو افترض وجود مبدأ تناسق هام يحكم الطبيعة يقوم بتنظيم مكوناتها، ولكن تقلبات الدهر ومسارات التاريخ، وارتداداته المؤقتة، تدفع بأوضاع متناقضة، فتظهر الحبكة للتوسط بين الحالتين اللتين يمكن وصفهما بـ"التوافق المتنافر" فينهي الأمر بنسيج من المتغايرات، إذ تؤدي الحبكة دور الوساطة السّردية بين تعدد الأحداث والوحدات الزمنية للقصص، ولابد لهذه المادة التاريخية من حبكة لأنّها هي التي تحيلها إلى مادة سردية.[3]

يجب تخطي مشكلة الأنواع الأدبية، وحدودها، ووظائفها عن طريق حلول مصطلح "التخيل التاريخي" محل مصطلح "الرّواية التاريخية"[4] عن طريق عدم حس الكتابة السّردية مكان الرّواية أو التاريخ.

وإنّما يبحث في خبايا التاريخ عن العبر المتوقعة بين الماضي والحاضر، ويمكن القول: "بأن التخيل التاريخي هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية".(5)

إذن فالتخيل التاريخي لا يحيلنا على الماضي، ولا يؤكده، وإنّما يستوحي منه ركائزه، وهو نتيجة تفاعل السّرد بالخيال، والتاريخ المعزز بالوقائع لكنّه نوع ثالث مختلف عنها.

الخيال هنا- إذن- لا يكتفي بتفسير التاريخ، أو الواقع تفسيرا جديدا، بل يبتكر التاريخ والواقع ابتكارا من أصله وجذوره، ثمّ يدرجه في سياق التاريخي الواقعي ويمزجه بالسحري المتخيل.(6)

وكل ذلك يتم في تلاقح يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الإشراقة، إذا كان التخيل أساسا "القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة في الوعي الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمعة في الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظة معينة"، فالرّاوي يحاول أن يبتدع صورا ستحيل إيجاد لها مثل في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الفكرة العمودية بالتي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز التناقض.

المتخيل في هذا الاتجاه "يستدعي للحقيقة بكارة المخيلة والاعتقاد الّذي يفتقده الأدب" بشفافيتها المنفتحة على أرباض التعدد الاستيهامي والذي يتيح إمكانية التلاقح والتعالق الواقعي والحقيقي، والحلمي الحالتين والمتخيل كفيل بإطاحة الواقع.

ولقد حدد "واسيني الأعرج"(7) كلا من مجال التاريخ ومجال التخيل، فالتاريخ هو المادة المنجزة التي مر عليها زمن يضمن حدود المسافة التأملية بينه وبين تلك المادة، أما المتخيل فهو المادة السّردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزّمان والمكان وتخرجه من الوثوقية إلى النسبية.

يعتبر كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) رواية عن الأمير عبد القادر، وهذه المغامرة تستحق كلّ الاهتمام، لأنّها تمزج بين التاريخ والتخييل فلا اقول التاريخ لأنّه ليس

هاجسا لها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها، فليس ذلك من مهامها الأساسية، فهي تستند فقط على المادة التاريخية، وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله: (الاستماع إلى أنين النّاس وأفراحهم، وانكساراتهم)، وهي درس في حوار الحضارات، ومحاورة كبيرة بين المسيحية والإسلام، كما أنّها تضفي إلى إعادة تشكيل وعي كلّ الّذين انغمسوا في حروب القرن التاسع عشر، حروب وجد الأمير فيها نفسه على حافة قرن ينسحب بكل أشواقه وهزائمه، ومفاخره، كان السيف سيدها وقرن جديد كانت فيه الآلة والبارود هما سيدا الحروب والتطور.(8)

تطرح الرّواية التاريخية نفسها اليوم في خضم الفوضى الإعلامية، وكثرة الأصوات بديلا للتاريخ، تقدم حقيقة أخرى غير التي ترفعها المؤسسات الرسمية، وتعمل على ترسيخها في أذهان الأجيال من خلال المقررات الدراسية، ووسائل الإعلام، معتمدة في ذلك الأساليب الشعبية القائمة على الإثارة والدهشة والتهويل، فإنّه يتعين علينا أن نسلم بخطورة الرّواية وهي تنتحل هذه المهنة، وتلبس هذا الرداء، فهل تعيد اليوم في ظل فكرة نهاية التاريخ إعادة كتابة التاريخ تحت الطلب؟

يجعل نشاط رواية الأحداث من زاوية فردية، ومعايشة الحادث وإسباغه برؤيته الخاصة من التاريخ والرّواية يلتقيان في هذا النشاط.

فيركز الأوّل على الواقعي، وينصرف الثاني إلى المتخيل، فهل يجوز الآن رؤية رواية الأمير لواسيني الأعرج استكتابا للتاريخ من وجهة نظر تعيد تشكيل صورة الأمير في الوجدان الجزائري، على غير الهيئة التي رسمها التاريخ الرسمي، وهل تسعى الرّواية التاريخية أن تطرح نفسها اليوم بديلا للتاريخ؟

تقدم رواية واسيني الأعرج مسالك أبواب الحديد نفسها على أنّها عمل يقع خارج الرواية، بمفهومها الاصطلاحي، لأنّها "كتاب" وأن هذا الكتاب منسوب إلى "الأمير" وبذلك تفتح هذه العتبة في وجدان القارئ بالعربي تداعيات الألفاظ وما يتلبس بها من معاني تتصل أساسا بمفهوم "الكتاب"، الّذي يحيل سريعا على ما يتلوه المسلم في مطلع سورة البقرة بعد باسم الله الرحمن الرحيم ((ذلك الكتاب لا ريب فبه))(9)، حيث

يتضمن الكتاب باليقين والهداية، ومن ثمّ يقبل القارئ على مادة لا يأتيها الريب من بين يديها ولا من خلفها كما أن لصفة الأمير واقع آخر في الوجدان الجزائري ارتبط بالجهاد ومحاربة العدو منذ سنوات الاحتلال الأوّل، فهو رمز الرفض والمقاومة وحماية الدين والأرض والمحارم.

فاتصال اللفظين مع بعضهما، يفتح في النفس آفاق الترقب المطل على صيغ تتجاوز الرّواية التي تطمح إلى التسلية والترفيه إلى عمل يضاف إلى مآثر الأمير، فيجد صورته في الوجدان الشعبي، على غرار ما صنعه التاريخ في الذاكرة الرسمية.

"مسالك أبواب الحديد" قد ينصرف فيها الذهن إلى المعاناة التي كابدها في سجن لمبواز أسيرا، وفي سجن المنفى غريبا، غير أن الّذين أقبلوا على الرّواية، ولم يكترثوا كثيرا بقدر ما اهتموا بالجانب الأوّل، ولما باشروا القراءة، كان الأمير غائبا عن الساحة السردية، التي احتلتها شخصية "مونسينيور ديبوش" MonseigneurDupuch الّذي كان البطل الفعلي للرّواية، ومحركها منذ البدء، وكل ما يروى عن الأمير كان من قبل جهود "منسينيور ديبوش" لفك مسالك أبواب الحديد.

ويرى الكثير من النّقاد أن البداية في أي عمل روائي، هي الداعي إلى قراءة الرواية، والإيغال فيها، ويزعم البعض أن في البداية تتكشف أهداف الرّواية، وتظهر أولويتها جلية للعيان، فيعلم القارئ لمن كتبت، ولماذا كتبت، أو على الأقل تقدير الرّوائي أن يوجد بدون بداية، ففي أكثر من نص يكفينا التعامل مع البداية، لمعرفة مجريات الأحداث ولواحقها، وبمجرد الإتيان على قراءتها يتم طرح السؤال: وماذا بعد؟ وما الّذي سيكون؟ وكأن الرّواية تقوم بتكييف المتلقي ليضبط استعداداته على موجات معينة، حتّى يألف اللغة، ويتعرف على العوالم التي يدخلها بهدوء أو بعنف، مخترقا أجواء الأمكنة والأزمنة، أو مألوفة الحدود والنعوت، فالبداية تلقي بالقارئ في عالم المتخيل، فيشكل معها جهازه المفاهيمي الّذي يحاول أن يتعرف من خلاله على الأشياء والمعاني.

إنّ رواية "كتاب الأمير" توقعنا على شخصين غريبين ينفصلان "رماد"، "جثمان" منسينيور ديبوش Monseigneur Dupuch في عرض البحر الجزائر العاصمة

التي مات بعيدا عنها، ولكنه أمر في وصيته أن يعود إليها بعد موته، تعبيرا عن حبه لها، وكأنّه يرفض الانتماء إلا إليها ولو رمادا في بحرها.

لقد كانت الطقوس التي حملتها البداية غريبة عن القارئ العربي، الّذي لم يتعود على مثل هذا الفعل في ثقافته وتراثه، ولم يألف هذا الحب الّذي ينكر فيه الواحد انتماءه إلى وطنه، الأوّل ليهدي لأرض اغتصبها رمادا جثمانه، لم يكن هذا المنشور رمادا واحدا من عامة بالناس، وإنّما كان أسقفا للجزائر رافق عمليات الاحتلال، وفاوض الأمير في الأسرى والمعاهدات، وعودته على هذا النحو يمكن أن تقرأ على أنّها نزوة من نزوات بعضهم، وإنّما يجب أن تنصرف إلى رمزية ستكون لها دلالتها في عمق النّص وإحداثه.

قد تسمح هذه التقنية التي موقعت الحكي في 28 جويلية 1866، باعتباره بداية للرّواية آلية الارتداد إلى الخلف على سبيل الذكرى، فيستهل استعراض الأحداث على الهيئة التي يريدها الرّاوي بسهولة ويسر، فلا يلتزم الرّاوي شرط الكرونولوجيا الزمنية، وتتوالى الأحداث بل يكفيه استدعاء الأطراف التي يريد تحريكها كلّما بدا له ذلك، أو وجد له داعي لاستدعاء خدمة لغرض من الأحداث السّردية فإن كانت شخصية "مونسينيور ديبوش" بثقلها تختار أن تنتهي رمادا في بحر الجزائر، وقد كان بإمكانه أن يدفن جسدا في العاصمة المحتلة، وفي فناء مسجد كتشاوة، الّذي يعاني وطأة الاستعمار ثقافيا من خلال الرّواية على الأقل، فإنّ حضورها يفرض على الرّوائي أن يوهم القارئ بالصدق، وبأنه يسرد ما يوازي العالم الخارجي، ومن ثمّ فالاقتناع عبر المسيرة السّردية هي هم وهدف الرّوائي.

قد استطاع الرّوائي أن يرفع إلى القارئ جوا مشحونا بالهيبة، الّذي لا يشاكله الجو الجنائزي المعهود، وكأننا أمام طقوس لابد لها أن تتم على هذا النحو نظرا للعلاقة التي تربط الشّخصية بالأرض وأهلها.

فالقارئ يتابع المراسيم غير الرسمية في صمت لا يعكر صفو صوت المجاديف في الماء، وسط ضباب بدأت الشمس تذهب أطرافه: (بهدوء كبير، حرك الصياد من جديد المجدافين ليندفن الزورق فجأة في عمق البياض، الّذي خلفته أشعة الشمس الأولى وقد

خرجت من وراء الجبل الّذي يطوق المدينة، كانت مفرطة النور، متوغلة في الضباب، الّذي بدأ يتصاعد من البحر ويغلف القارب الصغير، الشعاع الّذي تسرب مثل الشلال، أعطى لمعانا خاصا للأتربة التي نثرها جون موبي، مثلما نثر حبات اللؤلؤ في فضاء أوسع، هذه الأتربة التي وطأها "مونسينيور ديبوش" أو نام عليها للمرة الأخيرة، إنّ ترابه الّذي أحبه، وانتهى إليه... في فضاء واسع ستنبت يوما خيرا وطيبة...).(10)

قد لا ينتبه القارئ إلى الأسلوب الحالم الّذي عرضت به "لوحات" الأحداث تطرزها أحاسيس إنسانية نبيلة انتهت بنبوة خطيرة (ستنبت يوما خيرا وطيبة) وكانت هذه البداية أوّل لقاء بين القارئ وشخصية "مونسينيور"، غير أنّه سيلفت الانتباه حتما إلى "لوحات أخرى" يتم فيها لقاؤه الأوّل بـ"شخصية الأمير" وكأنّها لوحات لعالم يحتضر، تقاطرت عليه اللعنات من كلّ حدب وصوب، فأحالته إلى عالم قفر وخراب، يتوجب إزالته من الوجود: (1832 عام الجراد الأصفر، هكذا كان يسميه العارفون ورجال البلاد والصالحون وزوار الزاوية القادرية الآتون من بعيد، منذ الصباح تبدأ فلول الجراد الأولى تسقط على سهل اغريس مشكلة مظلة سوداء على الحقول والمزارع، حتّى حوافي وادي الحمام الساخن تصير صفراء من كثرة الجراد العالق بأطراف شجيرات الديس والمارمان التي تكسو أطراف الوادي، حتّى الرياح الجنوبية التي هبت ليلة البارحة لم تجلب معها إلا مزيدا من الرمال والأتربة وأسرابا لا تحد من الجراد...)(11)، وهذه هي الأجواء والمشاهدة التي تمت فيها البيعة الأولى جراد أصفر ورياح جنوبية، وجوع وفقر طال على البشر والدواب على حد سواء، فجعل الخروج إلى البيعة مشقة، أرغم الكثيرين على تكبد أتعابها، هذه الأجواء كلها من قبل أو صنيع "الخيال الرّوائي" الّذي تحرر فيه الكاتب من كلّ قيد أو شرط، ويختار كلّ ما يراه مناسبا، لمادته السّردية التي يعرضها، كما فعل في مشهد ذو الرماد، وقد يتساءل القارئ عن "الداعي الفني" لاختيار إطار عرض مشاهد البيعة خاصة أن "البيعة" قد اختار لها القائمون عليها تاريخيا في سهل "اغريس" مشاكله لبيعة الرسول- صلى الله عليه وسلم- تحت الشجرة، ليوافقوا في ذلك بركة الصنيع الأوّل، ويمد العهد إلى المبايعين الأوائل إيمانا وثباتا وصبرا، يملك الوجدان العربي للبيعة كطيف

ديني وتاريخي الهيبة والإيمان، فلا يجوز فيها التغاضي عنه واستبداله بإطار أقل ما يقال عنه، إطار يجعل البيعة ضربا للفعل الكارثي، الّذي يضاف إلى فعل الجراد والرياح الجنوبية الجافة.

أما إذا كان الرّوائي يكتب لغير العرب، جاز له أن يفعل ذلك لغياب أطراف البيعة من تراثهم وثقافتهم، فهم لا يكترثون للجراد أو غيره، وقد يرون مأساوية تزين المتخيل السّردي.

فالروائي تمادى لجعل البيئة تأتي على خلفية الشنق، والكواسر والكلاب الجائعة (تمايل الجسد الثقيل قليلا قبل أن يستقر على وضع ثابت شيئا فشيئا، كانت السماء قد امتلأت بالغربان والجوارح القادمة من الصحراء، بعد أن سحقها الجوع، تعالت وقوقاتها الآتية من بعيد ثمّ بدأت تحوم في شكل حلقات ودوائر فوق رأس الجثة التي همدت واستقرت بشكل عمودي، عندما بدأت الكواسر أولى هجوماتها كان صوت حواف الخيل قد ملأت فجأة المكان، فهربت الكواسر مؤقتا لتحلق بعيدا عن ساحة الزيتونة والمسجد الصغير، قبل أن تعود للهجوم مرة أخرى...).[12]

إنّه جثة قاضي أرزيو الّذي نفذ فيه حكم الإعدام شنقا، وظلما في حضرة زوجته، الأمر الّذي دعا الأمير إلى مراجعة والديه محي الدين، والاعتراض عليه وهو ينظر إلى المعلق في الشجرة: (رفع عبد القادر لحاف برنسه ومسح عينيه.

- تبكي يا بني؟
- لا، أمسح الغبار عن وجهي، كان الله يرحمه، أستاذي ومرجعي في الفقه، خسارة كبيرة ألم يكن هناك حل شرعي أقل سوءا من الاعدام).[13]

وتبقى أجواء وخلفية البيعة، في أجواء يصنع غرابتها، التناقض الكامن فيها: (... عندما ارتفعت الأعلام والخرف الملونة والزغاريد عاليا، كانت جثة القاضي أحمد بن الطاهر قد غطتها الكواسر وحلقت حولها، والكلاب التي بدأت تقترب منها وتنهشها، عندما سار عبد القادر باتجاه الجثة، وقف والده بينه وبينها، كان الرجل البدين قد بدأ في فك الحبل عن عنقها، وتركها تسقط على الأرض قليلا قبل أن يساعد المرأة الملحفة

والصامتة على وضعها على ظهر الحمار، عندما أراد أن يشدها بنفس الحبل الّذي شنقت به، مدت المرأة يدها وتمتمت:

(خلو الحبل عندكم باش تشنقوا به واحد آخر، الله يكثر خيركم...).(14)

فإذا كانت البداية ولقاء القارئ بالأمير على هذا النحو من الأجواء الكارثية التي اشتركت فيها الطبيعة وظلم النّاس، لترسم ملامح خلفية البيعة التي أسست لميلاد أوّل دولة جزائرية بالمعنى الحديث للكلمة.

فإنّ الخاتمة هي الأخرى لا تترك القارئ إلا مثقلا بمشاهد أعواد المشانق والجثث المتمايلة عليها: (كانت أعواد المشانق التي نصبت وعلق عليها أجساد العرب الباقين واليهود تبدو من بعيد وهي تتدلى كالعناقيد الجافة، تحيط بها الكلاب الصفراء التي خرجت فجأة من مخبئها على الرغم من البرد والجوع والمطر، تنتظر باشتهاء، بينما الكواسر تقتحم الأدخنة العالية، وتخترقها بعنف لتحوم دفعات دفعات على رؤوس الأجساد المتآكلة، والأطراف التي بدأت تتصلب وتتجمد من قوة البرد حتّى أن النقرات الأولى لم تأت بأي شيء إذ أنّها ارتفعت عاليا بمناقير فارغة، فاستعدت لمعاودة الكرة أما كلاب زاد عددها وذئاب تنظر من وراء الأشجار والحيطان المهدمة...).(15)

1- الزّمن الرّوائي:

لقد ذهب العديد من النّقاد إلى اعتبار كلّ رواية تعتني بالجانب التاريخي رواية تاريخية وأنّها مجرد إعادة للمادة الموجودة وللخبر السّردي، إلا أنّه لا يهمنا في رواية الأمير إلا النظر في بنية النّص على أنّه إنتاج فني وإبداع، ودراستنا للجانب التاريخي ليست إعادة لما كان عليه قبل وإنّما هو البحث عن العبرة عبر طياته وإعادة تأويل التاريخ من منظور فني.

في الحقيقة ارتباط الأمير بالمادة التاريخية أثراها وزادها خصوبة، لأنّه من الصعب مما كان التصرف في مادة مشكلة العمل سابقا ولذلك فهذا التشكيل يدفع هواجسا أخرى للإفلات والانبثاق، فيصبح الزّمن التاريخي "يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرّواية ويستطيع الرّوائي أن يغترف منه".(16)

وقد تمكن الرّوائي من فتح رواية الأمير وكشف أسرارها بطريقة خاصة، جعلتنا نقف أمام رؤى جديدة صنعتها أحداث الرّواية الحاضرة، فاختلفت بنيتها عما هو معهود في الزّمن التاريخي المشكل إذ يرد الزّمن فيها "متسلسلا ويبدأ من نقطة معينة ثمّ يسير إلى الأمام حتّى تنتهي القصة، والأحداث تكون مرتبة بحسب الزّمان حدث بعد آخر دونما ارتداد في الزّمان".(17)

بينما نرى في رواية الأمير صورة أخرى للزّمن التاريخي، حيث يتلاعب فيه الرّوائي بين تقديم وتأخير فينتج فضاء روائيا تتحد فيه ذاكرة الشعب وتتقد استرجاعا واستشراقا.

من ذلك نلاحظ استفتاح الرّوائي نصه السّردي الأميري مصرحا بتاريخ 28 جويلية 1864 ويربطه بحدث إعادة تربية مونسينيور ديبوش إلى الجزائر، وهو تاريخ متأخر عن الزّمن الحقيقي لبداية النّص الرّوائي.

أما عن إعادة ترتيب الزّمن الرّوائي وفق التاريخ فيحدده بحياة الأمير عبد القادر في سهل اغريس وما تبعهما من مبايعة له على الإمارة وهو ابن الأربع والعشرين سنة، أما بنية الزّمن في هذه الرّواية فتشير إلى اعتماد الرّوائي خطة محكمة يتبناها في عرض البناء الرّوائي الأميري الّذي تستجليه الدقة في رسم أفضية الأمير، فقد كان السّارد يعمد إلى الإحاطة بالحدث من كلّ جوانبه معلنا في صفحاته ترسانة الشّخصيات التي عنيت بهذا الزّمان التاريخي ساردا أهم ما ساهمت به هذه الشّخصية، فمثلا يذكر بتاريخ 10 أوت 1835 ثمّ يصف الأجواء التي أحاطت به من كونه قاس وحار وبعد صفحة من هذا يتدخل السّارد بإعلان للقائد كلوزيل عن وصول العتاد الحربي الّذي وصل إلى ميناء الجزائر.(18)

غير أن هذه الرّواية كتبت من أجل تغير الزمن، وتبدل العصر، وضرورة الفهم واللحق بركبه، فالأمير الحائر يحاول رفض الإمارة، قائلا لأبيه: (الزّمن تبدل، ومعه تبدلت السبل والوسائل، نحن على حوافي قرن صعب، إنّهم يصنعون المدافع، والبنادق، والسيوف الحادة ونحن مازلنا نراوح في أمكنتنا، نزهو كلّما أقمنا مقاما جديدا، في سهل

اغريس)[19]، فمع تبدل الوقت وتغير الزّمان ندم الأمير على إمارة لم يكن يريدها فأصبح يفكر في أنّه وضع في مكان لم يختره ويخافه ويخاف ظلم النّاس فيه، لأن حروب المسلمين لم تعد نافعة والكلام لم يعد نافعا.

2- الفضاء الرّوائي:

لقد مثل تاريخ الأمير عبد القادر من خلال هذا العمل السّردي من جديد في ذاكرتنا فجعلنا نوازي بين ما يسمى عملا روائيا وبين ما يسمى عملا تاريخيا، خاصة العملية التخييلية التي عمد إليها الرّاوي في هذا الكتاب إلا أنّنا توصلنا إلى أنّه لا يجب أن نطابق بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرّواية لأن "الرّواية لا تنوب عن التاريخ ولا ينوب التاريخ عن الرّواية، لأنّهما حقلان مختلفان جمالي ومعرفي بل أن التاريخ لا يستقي من الرّواية، لأنّها نص فني يطرح رؤيا ولا ينتج معرفة".[20]

كتاب الأمير لم يكن ليعيد نسخ مقاومة الأمير ولا هو بحاجة إلى التعريف بما لحقهما من انهزامات أو انتصارات ولكنه إعادة تشكيل رؤى حاضرة تمتد جذورها في الماضي ليكون التراث ملاذا لها، ذلك أن التاريخ أحداث تمت بواسطة شخصيات حقيقية في الماضي أما ما هو تاريخي فهو كلّ ما اختير منه التاريخ وبني وفق تقنية ورؤية الرّاوي الجديدة.

رغم كثافة المادة التاريخية في الأمير بنصوصها وأزمنها وأمكنتها وشخصياتها إلا أنّنا نهتم بالبحث في تميز هذا البناء التاريخي السّردي لزمن انقطع عن مكانه سنين فغدا "زمنا منحلا زمن استهامي حيث أن مسألة الزّمن الحقيقي لا تطرح أبدا فالأمر يتعلق بحاضر زمني متشابه لزمن الأحلام".[21]

مما يجعل مجرى الأحداث تتخذ وتيرة مختلفة يتجلى منها الفضاء المتخيل الّذي يتحقق بشأنه الوعي بالزّمن الداخلي للفضاء.

كلّ عمل فني أو بناء لغوي هو عملية احتواء الواقع وتكثيفه لخلق واقع جديد منتج لبعد جديد متخيل من خلال فضاء واقعي، هذا البعد الجديد يمكن أن نستدل عليه من خلال الوعي بالقرائن اللسانية واللغوية التي تحتدم داخل بنية النّص الرّوائي

ويشير صاحب "قال الرّاوي" في تعرف له للفضاء التخييلي أنّه "يقصد بالفضاءات التخييلية مختلف الفضاءات التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الّذي به تتميز أو صفتها التي تنعت بها".(22)

أما إذا ما لاحظنا هذا المقطع الّذي يصرح فيه قائلا: "نزل الليل على سهل اغريس دخل آخر رجل إلى المسجد قبل أن تسد أبوابه ولم يبق في العراء إلا الحراس الثلاثة".(23)

نجد أنّه رغم وجود قرينة مكانية وهو الإدلاء بالمكان الواقعي في لفظة اغريس، إلا أنّه في الحقيقة يعكس وعيا آخر لصورة هذا المكان، إذ يدلي بوظيفته الممكنة والقيمة التي يحتلها وهو ما يعبر عنه وجود الحراس خارجا، فالمكان هنا ينقل لنا الوعي الإنساني للشّخصيات ضمن صورة مكانية جزئية تكون جامعة لمختلف الأبعاد وموحية بها، فيتمثل أمامنا بعدا ثقافيا ودينيا وسياسيا، يؤدي فيه هذا النموذج الإنساني محاولة لإنتاج "صورة متكاملة الأبعاد الجسمية والنفسية والاجتماعية لشخصية أدبية".(24)

هذا ما نكاد نلمسه من خلال هذا المكان الّذي يحيل على هذه الأبعاد وهذا يؤكد أن لكل فضاء خصوصياته ومظاهر الوعي به تتشكل في صورة مختلفة، هذه الصورة تتمظهر في حلقات السّرد وثنايا الوصف والحوار لتكون امتدادا لهندسة جديدة يحيل عليه الوحي الجديد بالتاريخ المتخيل، فإذا ما تأملنا الحوار الّذي دار بين الأمير والصحافة حول الزواج الإسلامي وتعدد الزوجات نجد هذا الكيان من الفضاء والخصوصية الثقافية تتجلى بصورة مباشرة، لاحظ هذا المقطع: "طيب لأقلها لك بدون مراوغة ولا انزلاقات لغوية لماذا تتزوجون نساء كثيرات وليس واحدة مثلما نفعل نحن في ثقافتنا؟

ابتسم الأمير بحياء مرة أخرى ثمّ مد يده نحو لحيته مسد عليها قليلا ثمّ أجاب بثقة كبيرة ولم يبد عليه ما يربكه كما كانت السيدة تتصور:

قولك في ثقافتنا يبين أن هناك عادات وتقاليد وثقافات وخصوصيات كلّ دين له ميزة المكان والقوم والذين نزل فيهم".(25)

إنّنا إذا نظرنا إلى هذه العبارات نتساءل ما الجدوى يا ترى في تقديم ذلك المقطع الوصفي قبل إجابته وما الحاجة إلى ذكر لحية الأمير وتمسيده عليها وثقته في الجواب، إنّنا نجيب فنقول: أن الرّاوي هنا يريد أن يوضح أن الموقف يدل من صورته على داخليته ويحيل مباشرة على نوع الوعي الّذي تنطوي عليه سريرته، وقد كانت حقيقة تلك الصورة كافية قبل التصريح بالإجابة.

فأما دعوانا إلى هذا التمثيل إلا لنوضح أن هناك فضاء يستدعيه التخييل ويبعد به عن الفحوى التاريخية التقريرية لنراها في منعطف آخر كما كان لها أن بحثت في تجسيداته في التاريخ وجدلياته بحثت عنها في الجانب الآخر منه والمتخيل المنبعث عن الوعي بالمكان فنتلقى تجربة المكان عبر لغة يحكمها الخيال فتنتفي فيها خصائص المكان الحقيقي ويشترط باشلار "لمتخيل هذا المكان أن يكون وحيدا غارقا في التأمل حيث تنعدم المسافة بين النفس والمكان الخارجي فيشعر المتخيل بأنّه ينفتح للعالم والعالم ينفتح له".(26)

لكننا ننبه هنا إلى أن تكون عملية الاستغراق تامة بل إنّنا نبحث عن الوعي بالتخييل الّذي خص به المكان أو قل إنّهما إعادة بناء من خلال إعادة النظر إليه للتوصل إلى ركائزه العميقة، يتجلى لنا ذلك من خلال هذا المقطع الّذي يذهب فيه الرّاوي إلى جعل فضاء الأمير تحويه قدرة عجيبة وفعل خارق: "منذ محاولة اغتياله من طرف أحد خدام العقون والأمير يتأمل النّاس والدنيا طويلا ويتساءل عن الكم من القطران الموجود في أعماق العقول يتساءل عن القوة التي منعت العبد أن يدفن في ظهره سيفه بينما كان هـ منكفئا في قراءة القرآن لقد رفع العبد الضخم يده ولكنه سرعان ما تركها تهوي وكأنها كتلة ميتة بدون حراك وينحني عند رجلي الأمير طالبا الصفح عنه... عندما هممت بفعل ذلك رأيت هالة من النور غمرتني ولم أعد ارى شيئا أبدا فقلت هذه علامة من علامات الله".(27)

إنّ هذا المقطع يرسم بوضوح فضاء متخيلا يتم عن وعي الإنسان ضبطه المكان بما يتميز به من طبيعة فيتحول إلى فضاء تتملكه القوى الخارقة والفعل العجيب، فيحاط

بهالة عظيمة لا يمكن للفعل البشري أن يدركها، "وأن هذا البناء يمثل بالفعل انتصارا على التعاقب الزمني البسيط ويجعل من الممكن التمييز بين التاريخ والإخبار Chronicle".[28]

هذا الفضاء الأميري ينقلنا مرة أخرى إلى فضاء متخيل يصنعه وعي الشّخصية بالمكان وهنا يلزمنا الإشارة إلى ظاهرة اللاوعي والتي تنتاب حالات الوعي عن طريق إحداث سلسلة تقطعات فيه، تظهر حالات اللاوعي في الفضاء الأميري مرتبطة دائما بشخص الأمير، سواء من وجهة نظره أو وجهة نظر غيره، وإنّ الصورة الأخرى التي تتخذها حالات اللاوعي هي صورة الأحلام، والتي نحسبها تمهد حتما لظهور مكان طبيعي يتشكل عن وعي إنساني بجدلية هذا الواقع والمتخيل ليعيد تركيب ثنائية الزّمان والمان وفق ما يحدثه من تآلف بين النّص والقارئ والمشهد الّذي يمكننا أن نستحضره هنا هو العلم أو الرؤيا التي رواها والد الأمير في نبوءة إمارة الأمير لهم:

هل تتذكر الرؤيا البغدادية؟

نعم تحدثنا فيها كثيرا جيدا وبغداد لا تزال ماثلة في ذهني منذ زيارتنا لها في تلك الأيام التي صارت اليوم بعيدة بمساجها وزواياها ومساحاتها الواسعة.

لقد عاودتني الرؤيا من جديد بشكل ضاغط، عاد الهاتف نحوي، وهو يصر ويضغط علي: "ماذا تنتظر لكي يصير عبد القادر سلطان الغرب؟ [هكذا]

أنت تمارس معصية ضد نفسك وضد ربك الرؤيا يجب أن تجد طريقها ومسالكها".[29]

كان الحلم هنا تعبير عن الأنا الداخلية والرغبة الملحة والتي لا يمكن أن تنفذ إلا عن طريق اتخاذها هذا الاتحاد على عرف عاداتهم.

إذن فالوعي بالمكان هنا قد اتخذ فضاء الحلم والرؤيا حلا ومسعى للوصول إلى الغاية، يقول غالب هلسا في قضية الحلم: "حين تقسو الحياة على أبنائها يهرب الإنسان إلى الحلم، فهو خروج على السياق خاصة حلم الماء والبحر".[30]

إنّنا نرى أيضا قصدية الحلم عند الأمير، من خلال رؤيا شاهد فيها أبا حيان التوحيدي، وهو يحرق بألم شديد كلّ ما كتب "يشعل النار عاليا في كتبه، ثمّ يجلس قبالتها مثل البوذي ويتأمل ألسنتها وهي تتصاعد عاليا..."[31].

ثمّ يشير أنّه رأى في غفوته ثانية التوحيدي، يأخذ سطل الماء البارد ويكبه على رأسه ليطفئ النار الأخرى التي لكانت تشتعل بداخله، نار الخيبة، "... ثمّ رأى في غفوة أخرى، ابن عربي وهو يبحث عن مكان صغير له يختبئ فيه قليلا من صهد الشموس التي كانت تحرق الأخضر واليابس، وتبدد حنينه إلى الدهشة والعتاد".[32]

إنّ هذا الحلم تلتقي فيه شخصية الأمير بشخصية التوحيدي وابن عربي، ويتقاطع الفضاء هنا من خلال اللاوعي، ليعبر عن الضيق الّذي يعيشه الأمير عبد القادر ويرى نفسه في غيره من الشّخصيات التاريخية، خاصة وأنهما شخصيتان متصوفتان.

الحلم في هذا المشهد- السابق- تجسيد لحالة الضياع التي يشعر بها الأمير عبد القادر، لكنّه لم يستطع أن يعبر عنها إلا بواسطة التداعي عن طريق الحلم، ليمدنا بدلالات تضفي على فضائه نوعا من الهيبة والجلالة بالرغم مما يحيل إليه من حزن وضيف المعابر عليه، وذلك يتحقق من خلال قراءتنا لهذا الفضاء الّذي ينفتح بشقيه: المكاني، يرسمه ركام الكتب والنار...، والزّماني ونستدل عليه من خلال المرحلة التاريخية للشخصيتين (ابن عربي والتوحيدي)، ومن كلّ ذلك نخلص إلى أنّه لا وجود لفضاء إلا بامتداديه الزماني والمكاني وتماهيهما، وعندما "تتحول قراءتنا ذاتها نوع من التأويل الّذي يربط النّص بظاهرة محددة".[33]

استطعنا من خلال هذا أن نهتدي إلى صورة المكان وهندساته ضمن رواية الأمير، فكان فضاء ينبعث من خلال لغة النّص ودلالاتها ليجلي لنا الجانب المتخيل فضاء وعي أميري بنته علامات خاصة، "حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جزئيا، فهي تعني بوضوح أن الجمل المنطوقة تصف تخييلا، يسمى الخطاب تخييليا".[34]

إنّ الأمير باعتبارها رواية معاصرة تمكنت من تجسيد أهم تقنيات الكتابات الحديثة التي ساهمت على انبعاث الفضاء بأشكال دلالية عديدة، وأنّها فضاء لتشكيل الذاكرة الجماعية وأنّها سطوة اللّغة نحو الفضاء المتخيل.

كذلك وجدنا أن الرّواية رؤيا نقدية حيال كلّ ما يجري في التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا.

الهوامش

(1)بول ريكور، الزّمان والسرد، ترجمة فلاح رحيم، وسعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006، ج2، ص28.

(2)بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2009، ص379.

(3)بول ريكور، الذات عينها كآخر، ترجمة جورج زيناني، المنظمة العربية للترجمة، 2005، ص96.

(4)عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2001، ص05.

(5) عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي، السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، ص05.

(6)ينظر: كمال أو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي،دار توبقال ، طبعة -1- 2005 سوريا ص12.

(7)ينظر: واسيني الأعرج، الرّواية التاريخية، اوهام الحقيقة، ص18.

(8)ينظر: واسيني الأعرج، كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، مقتبس من غلاف الكتاب.

(9)سورة البقرة، الآية 02.

(0)الرواية، ص13.

(1)الرواية، ص64.

(2)الرواية، ص67.

(3)الرواية، ص70.

(4)الرواية، ص69.

(5)الرواية، ص189.

(6)سيزا أحمد قاسم، بناء الرّواية، مطبعة الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1985، ص46.

(7)صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 1426هـ/2006م، ص64.

(8)ينظر: الرواية، ص170- 172.

(9)الرواية، ص95.

(20)سمير روحي الفيصل، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص65.

(2)هيثم الحاج، الزّمن النوعي، ط1، إشكالية النوع السّردي الانتشار العربي، بيروت، 2008، ص118.

(22)سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص246.

(23)الرواية، ص175.

(24)علي بن تميم، السّرد والظاهرة الدرامية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص93.

(25)الرواية، ص50.

(26)عبد الصمد زايد، بلاغة المكان في الرّواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، نشر كلية الآداب منوبة، دار محمد علي، تونس، 2003، ص244.

(27)الرواية، ص428- 429.

(28)بول ريكور، الزّمان والسّرد (الحبكة والسّرد التاريخي)، ط1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، كانون الثاني، 2006، ص280.

(29) الرواية، ص84.

(30)نزيه أبو نضال، التحولات في الرؤية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص276.

(31)الرواية، ص516.

(32)الرواية، ص516.

(33)عبد الله إبراهيم، المتخيل السّردي "مقالات نقدية"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، حزيران، 1990، ص177.

(34)نزفطان تودوروف، مفاهيم سردية، ط1، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005، ص45.

*Teachers and students may refer to the short story *An Occurrence at Owl Creek Bridge by* Ambrose Bierce and the letter written by Sullivan Ballou to his wife for a detailed study

رحلة البحث عن الذات والمعنى
في رواية "وادي الظلام" لدكتور عبد الملك مرتاض

د/رابح طبجون
المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية
قسنطينة . الجزائر

ملخص:

تتناول هذه المقالة واحدة من روائع الدكتور عبد الملك مرتاض الروائية "وادي الظلام"التي يسعى من خلالها إلي التأكيد على الهوية الوطنية في سعيها لإثبات ذاتها أيام التحولات الفارقة التي عرفتها الجزائر،حيث يتقاطع فيها الذاتي والموضوعي والواقعي بالتخييلي، بفاعلية فنية تعكس عمق التجربةوجمالية التعبير و الاحتواء من خلال السرد الروائي المتقن.ومن خلال التمظهرات السردية والتناظرات القائمة بين مختلف الأحداث والوقائع ،يتحقق التعالق بين الذوات المتخالفة أو المتصارعة في الزمن والمكان.

Résumé

Cet article traite de l'un des chefs-d'œuvre du DrAbdul Malik ourtadromancier "Valley of Darkness", à travers lequel de souligner l'identité nationale dans leur quête dejours de survie de la criseconnue en Algérie, où l'on note subjective et objective et réaliste, grâce à la puissancede l'art quireflètela profondeurde l'expérience et de la beauté de l'expression de par le récitmagistral. Grâce àla diversité des différents événements etle récitdu conflitdans le tempset le lieu.

1- الرواية الجزائرية والأزمة:

ما زال النقد الجزائري المعاصر مترددا في تقييم رواية الأزمة الجزائرية بحكم تداخل عدة عناصر منها التجربة القصيرة التي عاشتها الكتابة الروائية في بلادنا حتى الآن ،وصفاء الرؤية وأسئلة الاجتماع والإيديولوجيا ،فهي من ناحية (كتابة المحنة)ومن ناحية أخرى (الأدب الاستعجالي) الذي يعود بالقارئ إلى مآسي المرحلة التي ذاقت فيها الجزائر ويلات العنف المسلح ،يقترب من الوعي بالواقع عبر استرجاع يوميات"الحرائق المشتعلة في البيت الجزائري و الخناجر المسلطة على رقاب الأبرياء من النسوة والأطفال،مما يجعل كل ممارسة كتابية غير متجهة رأسا إلى التنديد بما يحصل، مجرد لعبة لفظية لا تساوي قيمة حبرها"[1].

وهو أيضا (شهادة)Témoignage"على ويلات الراهن، والتنديد بالوحشية.وعلى هذا الأساس يجد المصطلح مبرراته الموضوعية مستدعيا، التعامل مع النص وفق ما يقتضيه الجُرح العميق الذي أحدثته الأزمة في نفوس أبنائها، بمساءلة الواقع والملابسات التي زجت بالبلاد في دوامة من الدماء والأشلاء، تجعل البحث عن المقومات الفنية أمرا غير مبرر"[2].

وإذا حاولنا أن نستجلي المميزات الفارقة لكتابة المحنة، وجدنا "أن هذه المحاولات تتجه نحو التركيز على المضمون.لكن هذا الميل ذاته تبرّره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل"[3] كأن مقاربة الظاهرة "لا يمكن أن تتأتى إلا بالقبض على المعنى الذي يريد النص أن يقوله، ومنه الالتفات إلى الشخوص وموقفها ورؤيتها للأحداث والأشياء والوقائع، أو بنائها النفسي والآليات العقلية والروحية التي تطورها لمواجهة الموت المتربص، أو القراءة التي توليها النصوص للأزمة وجذورها والفاعلين الرئيسيين فيها، بما جعلها تأخذ أبعاد الأدب المقاوم "[4].

إن النسيج الروائي في مرحلة الأزمةقد اجتهد لإيجاد معمارية فنية تتضمن التوازن بين الشكل والمضمون"واحتواء الأزمة والتعبير عن مخاوفها و هواجسها،و على العموم يشترك أغلبها في كشف ملامح وجه الأزمة الخفي،و إماطة اللثام عن كل دقائقها و تقاسيم وجهها" [5].

2- الوقائع الروائية في وادي الظلام :

رواية"وادي الظلام"[6]للروائي الدكتور عبد الملك مرتاض،تتوزع عبر تسع محطات متنوعة،وهي من أهم الروايات الجزائرية التي تشكل صوتا من أصوات الضمير الجزائري ،تناولت موضوع الأزمة الأمنية في تسعينيات القرن الماضي، أو العشرية السوداء كما يحلو للكثيرين تسميتها. تعددت فيها مظاهر الأزمة السياسيّة المعلنة،والتي أدّت إلى مضاعفات عصفت بالشّخصية الوطنيّة، الفرديّة والجماعيّة، برزت لها انعكاسات واضحة التفصيلات، بالغة الأثر في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافيّة الفكرية والأدبية. وهي تؤرخللمرحلة الثالثة من تاريخ الجزائر المعاصر (الثورة التحريرية، الخيار الاشتراكي بعد الاستقلال، التعددية والاضطرابات السياسية).وحسب فرجينيا وولف VirginiaWoolf (1882-1941):"فإنّ كل شيء يصلح أن يكون موضوعاً للرواية"[7]؛ بمعنى أنّ الموضوع الروائي ذاتٌ متجدّدة لا موضوعات مألوفة ومطروحة ، يطرقها الكتّاب فقط لأنّها مألوفة عند القرّاء الذين يسرّهم قراءة ما ألفته أذواقهم.

إن أحداث الرواية تتوزع في معالجة الواقع الجزائري بكل جرأة وشفافية على جميع المستويات و التي عبرت عن تغيير واضح في الذهنية و الأفكار أو على مستوى الأحداث المفزعة الدموية التي أرقت الذاكرة الفردية و الجماعية ، و ارتسمت في مخيلتها صور الدماء و الأشلاء و جثث الأبرياء و الضحايا[8]، صورةَ الموتِ اليومي والدمار الذي طال الوطن.

تنطلق أحداث الرواية من استرجاع ذكريات الحرب المهولة التي شنتها قبيلة بني فرناس على قبيلة الجلولية لأن الله حباها بالخيرات، وقد سميت بهذا الاسم نسبة إلى الولي الصالح (سيدي جلول)أو لجليل قدرها بين القبائل آنذاك في مكان جغرافي يسمى وادي

الظلام،حيث"كان أهلها يعيشون على تربية المواشي والنهوض بزراعة الخضر والفواكه وبعض الحبوب وخصوصا القمح والشعير وكانت عيون وادي الظلام،توفر لهم الظروف الملائمة لسقي مزروعاتهم التي كانت تثمر لهم غلالا كريمة تجعلهم يعيشون في رغد من العيش"[9]،و قد رمز الكاتب بالجلولية للجزائر التي تملك الثروات الطبيعية و ببني فرناس لفرنسا القادمة من وراء البحار،"التي احتلتها بقوة السيف أكثر من قرن من الدهر العابس"[10].فمارست عليها كل أشكال التنكيل حتى كادت أن تسحقها سحقا.

وتسير أحداث الرواية في ظلال الصمود وأشكاله المتعددة في النضال ضد الاستعمار من خلال انسجام المقاومة الشعبية مع العمل الفدائي،وفك الحصار الذي فرضه هذا المعتديوتخليص البلاد من آثامه وشروره بقوة الحديد والنار،كل هذه الأحداث تهمس في الذاكرة لكي تراجع الماضي وتستدعيه بالمقارنة مع الحاضر الأليم، لينفتح النص الروائي على التحولات التي حدثت على البنية الاجتماعية، و تشكلت في مصادرة الحريات وانتشار أحداث الاغتيالات المثيرة للجدل و التفجيرات العشوائية العمياء التي تجتث الموجودين وتدمرهم تدميراً مع المباني والناس،وعمليات الخطف للنساء و المثقفين من طرف الجماعات المسلحة، التي تمركزت في قمة جبل (السباع) و تتخذه حصنا منيعا لتنظيمها[11]،و" الإرهاب ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع،وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها"[12]وصفت الرواية وقائع هذه الأحداث قائلة:"اختلط الحابل بالنابل ، لم يعد أحد يفهم شيئا .يغتال الأئمة كما يغتال السكارى،ويغتال الرعاء كما يغتال الوجهاء،لا فرق بين أولئك وأولئك "[13].

و تخلص الرواية إلى أن ما آلت إليه الجزائر في زمن الأزمة ما هو إلا مواصلة للحرب الخفية التي يقودها مستدمر الأمس بغطاء دولي وبأيدي محلية وبأفكار مستوردة مخالفة لتعاليم الدين الحنيف بعيدا عن الأخلاق والأعراف الإنسانية.

3- البحث عن الذات والمعنى في الرواية:

إن المتأمل لبنية النص الروائي الشكلية وحمولة المتن الروائي يسترعي انتباهه للوهلة الأولى تميز هذا النص عن غيره من الأعمال الروائية المعاصرة له. قد انطلق الإحساس من الواقع اليومي المعيش، ليتجه صوب الداخل النفسي في حركة تداخل وتجاذب، أنتجت ذاتا محصنة لا تحس بالهزيمة والضياع.رغم محاولة الذات الساردة استعادة الماضي للتخفيف من وطأة الحاضر المفجع. وكما يقوليلان كونديراMilanKundera(2019-):"إن العالم الحديث الذي هجرته الفلسفة،تظل الرواية مرصدا أخيرا لنا يمكنها من احتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلاً"[14].فالرواية تؤدي وظيفة البديل المعرفي الذي يعمق الوعي بامتدادات العالم المختلفة، مما يجعل وظيفة الرواية راهنا قادرا على التقاط قضايا الإنسان بكل امتداداته المتنوعة والمختلفة.

وإذا كان قارئ عبد الملك مرتاض لا يتوانى في استخبار دلالات الحكاية عبر ترصد الأحداث وتعقب الشخصيات،قصد الإلمام بمعالمها الكبرى،فإن السارد بوصفه فاعلا مشاركا في صنع الأحداث،يتولى ربط وضبط مجريات الواقع بما تفرضه من انصهار جزئي أو كلي بالمكان أو الزمان، من ناحية ، وبما تفرزه من علاقات ومواقف إنسانية،سالبة أو موجبة ، لا تخلو من إحالات دالة ورمزية، من ناحية ثانية.

فكيف يلم الدكتور عبد الملك مرتاض بانفعالات وأهواء أبطاله ، وكيف يرصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية انطلاقا من علاقاتهم بالأنا ،من جهة ، وباتصالهم أو تواصلهم مع الغير، من من ناحية أخرى، وبالتالي ما الموضوعات التي تهيمن على مشاعر هؤلاء الأبطال في آن واحد بدء من السارد ذاته،فعبر تقنية الاسترجاع يغوص في أعماق الشخصيات حيث تقل المقاطع الحوارية نسبة إلى المقاطع السردية الخالصة.

تقودنا رواية "وادي الظلام" كمادة سردية إلى فضاءات إنسانية صرفة،عبر إعادة رسم الملامح البارزة في مسارات شخوصها.

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذه الرواية صورة المرأة في صخبها وهدوئها، في وداعتها وفي جنونها ،عبر امتداداتها وتمظهراتها المختلفة، وفي علاقتها مع باقي

الشخصيات (الأنثوية منها والذكورية) التي أخذت حيزا كبيرا في تشكيل بنية الحكاية المقترحة، وتوجيه مساراتها.

– المرأة الذاكرة (الأم زينب)هي الشخصية المحورية الأولى التي يتمحور عليها معمار الرواية " موسوعة متنقلة من الثقافة الشعبية ، وكان أهل الجلولية كلهم يكنون لها من الاحترام والتقدير ما كان يجعلها تنافس ،لو أرادت شيخ القبيلة في زعامتها"[15]،و تحمل جراح ورواسب الماضي في ذاكرة جماعية باعتبار ما مورس عليها من عسف وحيف وتهميش،حيث تؤدي الذاكرة " دورا كبيرا في ضمان الاستمرارية الثقافيةالتي تمكن جماعة ما من الحفاظ على إرثها الثقافي والمعرفي المشترك، وصيانته من النسيان والتلاشي والدمار"[16].وتمثل(الأم زينب)الشموخ والاعتداد بالروح الفردية والجماعية معاً، لا سيما أن ذلك الاعتداد ينطلق من مجموعة من القيم التي هي بمنزلة الناموس العام الذي يحكم أبناء القبيلة فيما بينهم.ويتم ذلك باسترجاع الماضي البعيد والقريب من خلال تقنيات الارتداد والتذكر والتداعيفي مشاهد بانورامية"فالحكاية تقدم من منظور راوي كلي المعرفة وكلي الحضور ويتوخى الروائي هذه الطريقة في القص لتغطية فترات زمنية طويلة وأحداث كثيرة"[17].

– المرأة الغربية المستبدة (جاكلين)"سيدة المحروسةالأولى،الزوج الصغرى للشيخ المعظم "[18] تزوجها الشيخ وهو في التسعين وترتيبها الرابعة ،وهي في الثامنة عشرة من عمرها "والتي بدأ أمرها يستفحل،حتى أن سكان المحروسة أصبحوا يشيعون أن الشيخ المعظم لم يعد بفعل شيئا إلا بأمرها،فهي الآمرة الناهية،وكل من في المحروسة أصبح يعرف تلك الصبية الحسناء الشقراء التي تظهر في الأزقة والساحات سافرة"[19] .

– المرأة اليهودية (أنيتا) ابنة رجل الأعمال اليهودي (بكور)والذي كان جاسوس الفرناسيين قبل الغزو، تَعدُ والدها أن يكون قائد جيش(بني فرناس)أو (العلوج المحتلين) لعبة في يدها يحصل والدها من خلال ذلك على الامتيازات المادية الخيالية قائلة:"ستريك من ذلك ابنتك العجب العجاب ،سآسِرُه لك تقودَه في المحروسة كالبهيمة"[20].

– المرأة المتعلمة المقاومة (عائشة)رمز الثقافة والمقاومة تعكس طموح السارد في إزاء حركة الواقع وتطلعه إلى نموذج جديد للمرأة الجزائرية يمزج فيه الصفات الأصلية والوافدة بما يتلائم ومثاليات المجتمع،حيث يصفها قائلا:"كأنها عالَم كبير يمثُل في رأس صغير ابتسامتها الواثقة.خطواتها الثابتة.جمالها الفتان...ترتجل الكلام والأفكار والمواقف بشكل عجيب"[21]والجميع يعتقد أن هذه البنت سيكون لها شأن كبير ،تتعرض للاختطاف من طرف الجماعة الإرهابية ولكنها بمعجزة إلهية تمكنت من الفرار،و"عندما تمتلئ بالواقع الخارجي الذات تحسّ بوطأة الألم، وهذا الإحساس هو بداية الأزمة، وتتفاعل هذه الذات مع هذا الواقع بما فيه من ألم وحسرة وغبن وكل ما في الكلمة من معنى فتتفجّر الذات من داخلها، حيث يخرج الخرافي من الواقعي والروحي من الزمني والمطلق من النسبي والدائم من الزائل والحق من الباطل، ومن رحم هذه الذات تولد ذات جديدة تقف مشدودة بين الحياة واللاحياة"[22].

– المرأة الضحية (رحمة) المستسلمة لقدرها طباخة القاعدة الإرهابية في النهار، والجارية في الليل ، وقد سنحت لها فرصة للهروب من الجحيم التي تعيشه ولكنها عدلت عن ذلك خوفا من الفضيحة لأنها حامل منهم جميعا ، وهي صورة صادمة لأن هذه المرأة وجدت نفسها مرغمة على حياة الذل والهوان .

إضافة إلى بعض الشخصيات الذكورية التي تفاعلت مع الأحداث فحركتها وكان لها تأثيرها في بناء وإحكام النسيج السردي.

– صورة المثقف الفيلسوف (أحمد) أو التنويري المرتد الذي صدمته تحولات الحياة وجرفه تيار المادة وتحولت القيم عنده إلى متاع لا فائدة منه،رغم آلاف الكتب التي التهمها عبر حياة التعليم الطويلة لم يستطع من خلالها إلا أن يكون مستسلما للمادية الجارفة التي اعترته ، وأخذ يعمل ضد مبادئه وأخلاقه، يقول في إحدى مقاطع الرواية :"الآن فقط أفقت من غيبوبتي،أريد أن أتخلص من أوهامي وغفلتي،أن أحترق أنا لأضيئ غيري ...أي غبن هذا،إنما العاجز وحده هو من يفعل ذلك...ولكن لكل شيء حدود،وقد بلغ السيل الزبى، وقد بلغ الحزام الطُبْيَيْنِ... سأصبح وحشا ضاريا،وسأتجرد

،إن شاء الله تعالى، من كل قيم ،إلا قيم التجار"[23] . وهو مثال لبعض المثقفين الذينيتميزون بقناعات مهتزّة لا يسندها اليقين.

– صورة الشاب(سعدون)ابن شيخ قبيلة (الحمودية)،الرافض لقيم الإرهاب ونذالته.يتألم من انتشار الكراهية وفقدان الثقة،يؤمن بالمستقبل ،ويتحسر على إحلال البغضاء والحقد محل التسامح والمحبة.ويرفض (دولة الليل)ويريد أن تكون دولة (النهار) أكثر عدالة وتسامحا.

– صورة الانتهازي (سلطان) وهو يعكس صورة أثرياء الأوضاع المتردية والحروب"يشتت الأموال إن شاء دون أن ينقص منها شيء لكثرتها وتزايدها كل يوم ...أمواله تتزايد بالتعامل الغامض"[24].وبالصفقات المشبوهة في زمن الردة والنكوص.

– صورة الإرهابي النتن (أبو الهيثم) وأتباعه من الجهلة الذين أوقعوا الدين في مستنقع التدنيس،ورد في فيوضاته العرفانية وهو يشرح لأتباعه كيف أن الإرهابي المقتول:"هو يرزق الآن في الجنة ،لقد تعشى مع النبيين والصديقين والشهداء والصالحين، وتزوج مائة من الحور العين"[25].وإمعانا في تصوير جفاف قريحة هذا الأمير الإرهابي الذي أراد أن يتغزل بالبنت المخطوفة عائشة،فقد جاء على لسانه: "اسمحي لي إذن أن أقدم لك كلمات أعبر فيها عن إعجابي العظيم بجمالك ...أنت والله ،أجمل من البدر ليلة التمام ،صدرك قاعدة فيها صاروخان منصوبان يدمران الجبل الطويل"[26].

– صورة الحكام الأميين المتسلطين على مقدرات الأمة وخيراتها المتمثلين في (المشيخة العليا للمحروسة)"ومما قرروه في وثيقتهم المحفوظة بخزائن المشيخة العليا أن من شروط الشيخ المعين في المشيخة أن لا يكون إلا أميا خالص الأمية ،والذي يطمح إلى المشيخة عليه أن يثبت للناس جميعا أنه أكثر أمية منهم"[27].يقومون بتكريس التشتت والاختلاف بدل التآلف والائتلاف.في إشارة تكاد تكون قرينة الواقع التاريخي للمرحلة التي حكمها بعض الأميين وأشباه المتعلمين.

إن ما يقدمه السارد عن هذه الشخصيات هو اكتساح لخصوصيتها وفضح لمكنوناتها مما يرفع درجة الإيغال في ذواتها ،وهذا أقرب ما يكون إلى أعمال الروائي

الإنجليزي كولن ولسن Colin Wilson(1931-2013) الذي برع في مثل هذا النمط من الروايات،من خلال التغلغل الفاضح الممتع لما يحدث في العوالم الذاتية عند الشخصيات وكأنه إلحاح على تعرية ذاتها و استباحة أخص خصوصياتها.

وهو حين يقدم شخصيات الرواية عبر تقنيات الحكيوتداعياته وجماليات الوصف وتلويناته وطرائق الحواروتنويعاته يطرح إمكانية التعرف على وجهات نظر مختلفةويمنح بعض المواقف تفسيرا تأمليا عميقا يبحث المفهوم ويقلبه على وجوهه المختلفة.هي إحالات وإشارات ،بقدرما تظهر تعددية الرأي بقدر ما تثيره من صور وأخيلة تغوص في عمق الذات وما يحررها من هواجس وانفعالات في اتجاه البوح حينا وفي صوب الكتمان حينا آخر.

هكذا نلفي الدكتور عبد الملك مرتاض بين هذه الدلالة أو تلك يواصل عملية تشريحية لكينونة أبطاله وفق ما توافرله من تقنيات سردية عالية تلمح أكثر مما تصرح، بحثا عن توازن ما،يضمن إيقاعا منسجما للأبطال كذوات إنسانية وعيا ملتئما مع واقعها.

إن العودة إلى وقائع وأحداث الرواية في أبعادها الفكرية والوجدانية لتقدم صورة عن بعض مشكلات الإنسان مع الذات والعالم ، مشكلات ذات أفق رحب يسمح بالنظر والانتقاد وهو ما سعى الدكتور عبد الملك مرتاض من خلال أبطاله إلى تمريره عبر رموز موحية، وقد تموضعت كإشكال نصي ومعنى روائي،تمظهرت دلالته بين اللغز والإحالة .

4- عتبة العنوان وظلال من الذات:

لم ينتق الدكتور عبد الملك مرتاض عنوان الرواية بطريقة عبثية أو اعتباطية"إذ أنالعنوان هو المحور الذي يحدد هوية النص ، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به،ويظل يشير إلى مقاصد أراد المبدع أن يوجه أنظار المتلقين إليها"[28]، انطلاقا من كونه نسقا دالا يتحقق في شكل عناصر إشارية دالة ،وكذلك فإن اللون الخارجي لغلاف الرواية يلعب دورا هاما في فهم ما هو محتوى داخلها من أفكار وآراء ومضامين. لا يمكن لأي قارئ مهما كان أن يتجاهل الشكل الخارجي،فهو أول ما تتلقاه العين بعد العنوان أو قبله

في كثير من الأحيان، فالصور والرموز، وحتى الألوان المنسجمة وغير المنسجمة تلعب دورا مهما في العملية التواصلية والإبداعية التي يرومها أي كتاب مهما كان نوعه وجنس متنه.

تنتمي الرسوم الموجودة على غلاف الرواية إلى المدرسة الواقعية مع ظلال الانطباعية التي تركز على المظاهر الطبيعية بألوان مشبعة بالسواد تلف القرية ذات الأكواخ المتناثرة هنا وهناك والتي تقبع في تلة مائلة يفصل بينها وبين (وادي الظلام)سلسلة جبلية يغلب عليها السواد غير أن هناك خيطا من البياض يبزغ في الأفق البعيد.

إن دلالة الألوان وتأويلها يخضع لظروف المتلقي وآلياته الإستراتيجية في التأويل وصناعة المعنى،وعلى هذا الأساس فإن ارتباط الأسود مع الأخضر الداكن يعطى انطباعا نفسيا بالانقباض ، في أجواء تكثر فيها المخاطر والمصائب وتقل فيها الثقة والأمان ، وقد انعكس مدلول ذلك على الوقائع الروائية.

أما تشكيل العنوان من ثنائية:(الوادي والظلام) فهو الجمع بين متناقضين لأن من المتعارف عليه أن الوادي هو رمز (الخير) بينما الظلام هو رمز (الشر).

فالوادي في الأصل اللغوي هو "كلُّ منفرَج بين الجبال والتِّلال والآكام سُمِّي بذلك لسيلانه ، يكون مسلكًا للسّيل ومنفذًا"[29]وهو مجلبة للخيرات والنماء، وفي القرآن الكريم أمر الله تعالى موسى أن ينزع نعليه لأنه بالوادي المقدس (إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى) سورة طه ،آية:12.

وفي الشعر العربي نجد الوادي رمزا للحب والتلاقي قال أحمد شوقي[30]:

يا جارةَ الوادي ، طَرِبْتُ وعادني
ما يشبهُ الأَحلامَ من ذكـراك
مَثَّلْتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى
والذكرياتُ صَدَى السنينَ الحاكي

أما الظلام فهو رمز للشر و"الظُّلْمَةُ ، سَوادُ اللَّيْلِ"[31] ،ومنها عصور الظَّلام :وهي الفترة المبكِّرة في أوروبا من العصور الوسطى من القرن الخامس الميلادي إلى القرن الحادي عشر الميلادي حيث الجهل والمرض والخرافات والأوهام.

ومن خلال هذه الثنائية (الوادي= الجزائر) و (الظلام= الإرهاب) فقد كانت الرواية تهمس بمجموعة أخرى من الثنائيات، كالإرادة والقدر، والنجاح والإخفاق، والأمن والخوف.يلتقط منها الدكتور عبد الملك مرتاض خيط المأساة الوطنية التي تتأرجح بين الخيريين والأشرار، وتأتي النهاية لتكون انتصارا جديدا مساوي للانتصار على (بني فرناس).

خاتمة :

الدكتور عبد الملك مرتاض صاحب الأعمال الخالدة التي تغري بالقراءة والبحث والتي يقف من خلالها على منصةالحضور الأدبي الحقيقي ،وهو من جيل الرواد المؤسسين لفن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية،ومن يقرأ منجزه الروائي يجده مهوسا بالتاريخ والتأريخ للجزائر الحديثة.

1- أبرزت الرواية صورة المثقف الواعي المتصالح مع ماضيه، المستوعب لحاضره، المؤمن بمستقبله،المثقف الذي يضيء النفق حتى يتبين الناس الطريق فيخرجون سالمين معافين من ذاك الدهليز المظلم الذي دخلوه بجهل أو دفعتهم إليه التغيرات العالمية المعاصرة.

2- في الرواية إلحاح على كشف الذات الإنسانية وتعريتها ،إنها مساءلة واختراق المسكوت عنه ،وهنا تكمن قيمة هذه التجربة الروائية الجديدة التي خاضها الدكتور عبد الملك مرتاض بعيدا عن السمت الذي أختطه قبلا في نار ونور (1975) ،ودماء وجموع (1979)،والخنازير (1985)، وصوت الكهف (1986)،وحتى في (هشيم الزمن)(1988).

3- تناول الدكتور عبد الملك مرتاض في روايته التاريخ في صيغية الحاضرة والماضية بذكاء وفهم كبير ، وبلغته الجزلة المكثّفة، التي تعطيه فرصة للحلم أو للخيال.

4- يحرص الدكتور عبد الملك مرتاض على صيانة الذاكرة الجماعية من النسيان ،هذه الذاكرة التي تستوعب القيم الثقافية للأمة،ويحرص على تحصينها وبلورة موقفها من الحياة والوجود،ذلك أن خصوصية الشعوب تكمن في قدرتها على تشييد هويتها وتجسيد قوتها عن طريق الإبداع.

5- الدكتور عبد الملك مرتاض ابن الجزائر المثقل بالهم الجزائري، وقد لامس بصدق الوجع الجزائري الذي ما زالت آثاره في الذاتية الفردية والجماعية ،ولذا تبدو رواياته تاريخ داخل التاريخ ،فيه ثراء التفاصيل التي تبدو غائبة عن الذين لم يعيشوا في معترك تلك الأيام.

6- رواية "وادي الظلام" قراءة لمرحلة تاريخية من حياة الجزائر ومحاولة صنع وعي لهذه المرحلة وحيثياتها.

الهوامش والإحالات:

1-عبد الله شطاح:"الرواية الجزائرية التسعينية،كتابة المحنة أم محنة الكتابة"،مجلة تبيُن،المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد2،المجلد الأول، الدوحة ،قطر2012،ص69.

2-المرجع نفسه،ص ن.

3-مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000،ص 7.

4-عبد الله شطاح:"الرواية الجزائرية التسعينية،كتابة المحنة أم محنة الكتابة"،ص69.

5-عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أنظر المقالة على الموقع:-http://dr-cheikha.blogspot.com

6-عبد الملك مرتاض : وادي الظلام ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر،2005.

7محمد شاهين: آفاق الرواية ،البنية والمؤثرات، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001،ص 114.

8-عبد اللطيف حني: الرواية الجزائرية بين الأزمة وفاعلية الكتابة، أنظر المقالةعلى الموقع السابق.

9-عبد الملك مرتاض : وادي الظلام ،ص 21 .

10-المرجع نفسه ،ص 9 .

11-الخامسة علاوي ، قراءة في رواية وادي الظلام لعبد الملك مرتاض ، مجلة الناص و النص، قسم اللغة و الأدب العربي ، جامعة جيجل ، العدد7 ، مارس 2007 ،ص 256 .

12-مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر، ص 91.

13-عبد الملك مرتاض : وادي الظلام ، ص 113 .

14-ميلان كونديرا، الستارة، ترجمة: معن عاقل، دار وردة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2006، ص 72.
15-عبد الملك مرتاض :وادي الظلام ،ص 7 .
16-محمد القاضي :معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،تونس،ط1،سنة 2010،ص50.
17-محمد الداهي:صورة الأنا والآخر في السرد،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،2013،ص203.
18-عبد الملك مرتاض : وادي الظلام ،ص17.
19-المرجع نفسه ،ص 153.
20-المرجع نفسه ،ص 69.
21-المرجع نفسه ، ص 61 .
22-محمد شاهين: آفاق الرواية ،البنية والمؤثرات،ص 114.
23-عبد الملك مرتاض : وادي الظلام ، ص 134 .
24-المرجع نفسه ، ص 122 .
25-المرجع نفسه ، ص 212 .
26-المرجع نفسه ، ص 223 .
27-المرجع نفسه ، ص 15 .
28سامح الرواشدة: منازل الحكاية،دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن،سنة2006،ص134.
29-المعجم الوسيط: (مادة وادي)،مجمع اللغة العربية ، القاهرة ،ط04،سنة2004 .
30-هي قصيدة نظمها أمير الشعراءأحمد شوقي، ولحنها وغناها محمد عبد الوهاب عام 1928، ثم غنتها المطربة فيروز لاحقاً.
31-المعجم الوسيط: (مادة الليل)، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ،ط04،سنة2004 .

سراب الاستشراق، مقاربة سيميائية للوحة "أوجين دولاكروا" (نساء الجزائر في مخدعهن).

د/سليم بتقة
قسم اللغة والأدب العربي/كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر –بسكرة–الجزائر

أوجين ديلاكروا

ملخص:

في القرن التاسعشر تم تأسيس رؤية أسطورية عن الجزائر (بوابة الشرق الساحر) من خلال الفن ، عوالم غريبة من اللوحات والصور تجسد المناظر العجيبة، وتعكس انبهار الفرنسيين بهذا السحر والجمال، وتنقل للمتلقي "المتروبوليتاني" مشاهد في كثير من الأحيان تعج بالأهالي الخاضعين، ونساء حبسن في بيوتهن. من بين أولئك الذين أصيبوا بهذا الهوس "أوجين دولاكروا"EugèneDelacroix (17981863-)بأعماله الإبداعيةالتي رسمها أثناء الرحلة التي قادته إلى المغرب، ثم الجزائر سنة 1832: نساء الجزائر في مخدعهن Femmes d'Alger dans leurappartement(1834)،أعراسيهودية Noces juives(1841)،سلطان المغرب محاطا بحرسه le sultan du Maroc entouré de sa garde.(1845)

في هذه الدراسة سنحاول مقاربة لوحة (نساء الجزائر في مخدعهن) لـ"أوجين دولاكروا" سيميولوجيا ، باعتبارها بنية قابلة للتحليل والقراءة النقدية .. وهذه البنية هي لغة الخطوط والأشكالوالألوان ، ومن خلال هذه اللغة يمكن الإجابة عن السؤال الحاسم وهو ما إذا كان الفن قادرا على الاغتناء بأشكال الثقافات الأخرى، أو أنه بإمكانه فقط تمثيل الثقافات الأخرى وفقا لإرثه الخاص .

Resumé:

Au XIXe siècle une vision légendaire de l'Algérie(la porte de l'orient fascinant) a été fondée à travers l'art, des mondes étranges de peintures et de photographies incarnaient des paysages merveilleux, reflétant l'éblouissement des Français par cette fascination, et cette beauté en élaborant pour le lecteur métropolitain des scènes souvent regorgées des indigènes soumis, et des femmes confinées dans leurs foyers. Parmi ceux qui avaient cette obsession Eugène Delacroix (1798-1863) par ses

œuvres peints pendant le voyage qui l'avait amené au Maroc et en Algérie en 1832 : Femmes algériennes dans leur appartement (1834), Noces juives (1841), Sultan du Maroc, entouré de sa garde.(1845).

Dans cette étude nous allons essayer d'approcher sémiologiquement le tableau d' Eugène Delacroix (femmes d'Alger dans leur appartement) étant une structure analysable. Cette structure est la langue des lignes, des formes et des couleurs, et par le biais de cette langue on peut répondre à la question cruciale ; est ce l'art est capable de s'enrichir par d'autres formes de cultures ?, ou pourrait il représenter seulement autres cultures selon son propre héritage ?

مقدمة:

ظل ويظل وسيظل الشرق الساحر ملهما للغرب، الشرق الذي نقصده تحديدا هو الشرق العربي الإسلامي، هذا الشرق الذي يمتد إلى شمال إفريقيا، حيث نجد نفس الخصائص الهندسية، نفس اللغة، نفس العقيدة، ونفس العادات والتقاليد.

لم يبتدئ الاستشراق فعلاً إلا في القرن التاسع عشر حيث أصبحت الرحلات الى الشرق سهلة بفضل تطور وسائل النقل. ففي ذلك العصر ظهرت السفن التجارية وسكك الحديد أو القطارات وأصبح الفرنسي أو الألماني يصل الى الشرق في بضعة أيام بدلاً من بضعة شهور أو حتى سنوات.

وهناك يصطدم بالواقع الحي، وبالأدوات والأضواء والظلال. وعندئذ يرسم اللوحات الرائعة التي تخلد تلك اللحظة: أي لحظة لقاء الأنا الغربية بالواقع الشرقي وبالأنا الشرقية . وهذا اللقاء هو الذي ولد مئات الرسوم والصور الفوتوغرافية واللوحات الفنية التي تمتلئ بها متاحف العالم اليوم. نذكر من بينها لوحات الفنان الفرنسي الرومانطيقي الشهير ديلاكروا أو لوحات الفنان المعاصر بول كلي أو غيرهما .

معظم الكتاب والفنانين الفرنسيين سافروا الى الشرق من أجل ان يتعرفوا عليه ويمتعوا نظرهم بمشاهده الغريبة كلياً على حياة الغرب :كالصحراء، والنوق، والجمال، والأضواء الساطعة، والحياة الريفية أو الفلاحية البريئة، الخ. نذكر من بينهم الكاتب الكبير شاتوبريان، والروائي الشهير فلوبير صاحب مدام بوفاري، والشاعر الكبير جيرار دونيرفال، والشاعر الكبير الآخر لامارتين، الخ.

كلهم سافروا إلى الشرق، أي إلى أراضي الامبراطورية العثمانية في مصر، وسوريا، ولبنان، وفلسطين، شمال إفريقيا و بالطبع اسطنبول عاصمة الامبراطورية .وكلهم سحروا بالشرق وأعجبوا به وانعكس كل ذلك في كتاباتهم وآدابهم.

فالزائر لمتاحف باريس والجزائر ينبهر أمام روعة فن المستشرقين، تكاد تكون لوحاتهم صورا فوتوغرافية، كيف صور هؤلاء الغربيون نساء الجزائر في مجتمع محافظ حد النخاع؟، لقد كانوا يقتحمون عزلتهن، فيرسمنهم في غرفهن وفي المسابح والحمامات والحدائق، في الأعراس والجنائز، كانوا ينزعون عنهن "الحائك" و"العجار" ويحرصون بدقة متناهية على رسم ما يطل من أثوابهن الحريرية من كعوبهن المرمرية وخصورهن وتموجات جسدهن الرفيعة تحت "القفطان" وسروال "شلقة"، بينما كانوا قد أفلحوا في تصوير ملامح وجوههن التي تومئ بالعز والوداعة والأنوثة المتدفقة، موشحة بالكثير من الحياء. فسواء ينظر النقاد الحاليون لتلك الإبداعات كإساءة لتقاليد مجتمع عربي إسلامي وشكلا من أشكال الإستعمار الفرنسي، يبقى الكثير من تلك اللوحات توثيقا لحياة الجزائر في القرن التاسع عشر، لمظاهر الحياة، ثقافة الشعب الجزائري وسير حكامه وأعلامه، لوحات المستشرقين الفرنسيين تدس بين طياتها براهينا قطعية على حضارية الجزائر وتحضر شعبها، والذي عملت فرنسا طيلة قرن وثلاثين عاما من الإستعمار للجزائر على تهديم قيمها ومسخها.

السياق التاريخي للوحة:

في 1832 قام "أوجين ديلاكرو"*EugèneDelacroix* برحلة إلى المغرب ثم الجزائر. حيث رافق "الكونت دي مورناي" *comte de Mornay* المبعوث الخاص للويس فيليب لدى السلطان مولاي عبد الرحمن.للحصول على موفقته لاحتلال الجزائر، غير أن المهمة كللت بالفشل عاد منها بدفاتر ،مخططات ولوحات كانت نواة أعماله الفنية. في الجزائر العاصمة تعرف "ديلاكروا" على المهندس ومسؤول ميناء العاصمة السيد "بواريل" *Poirel* أحد المهتمين بالرسم، عرفه هذا الأخير على شاوش وريس قبل الاحتلال يعمل تحت إمرته، وبعد محادثات طويلة، أذن لديلاكروا بزيارة حريمه ، وهي الرغبة التي لم تتحقق له بالمغرب. قضى "ديلاكروا" أربع أمسيات في رسم زوجات القرصان الثلاثة. وبعد عودته إلى فرنسا أنجز لوحته المشهورة نسوة الجزائر في شقتهن *FemmesalgéroisesdansleurAppartement* سنة 1834، وهي الآن محفوظة في متحف "اللوفر"MuséedeLouvreàParis. وبعد خمس عشرة سنة ، أعاد "ديلاكروا" رسم نفس اللوحة ولكن مع بعض اللمسات الجديدة كحجم اللوحة (1,12 x 0,80) عن نسخة "اللوفر" (2,29 x 1,80م)، وذلك باستخدام قماش Chevalet أما النسوة اللواتي كن قريبات من المشاهد ، فقد جعلهن يبتعدن ويتباعدن، والنسخة الثانية هذه موجودة الآن في متحف فابر مونبلييه MuséedeFabreàMontpellier

قالوا عن اللوحة:

AugusteRenoir **"**لا توجد صورة أكثر منها جمالا في العالم**"**

PaulCézanne ، "هذه الألوان الوردية الشاحبة وهذه الوسائد المطرزة ، هذا الجذاء، وهذا الوضوح، أنا لا أعلم ، تدخل في العين مثل كاس من النبيذ في الحلق، فنسكر على الفور".

CharlesBaudelaire رأى فيها " قصيدة عن الداخل، مليئة بالراحة والصمت والأقمشة الغنية لا أعرف ما هو هذا العطر الرفيع لمكان سيئ والذي يقودنا بسرعة كافية نحو حدود غير مسبورة من الحزن".

VictorHugo ، الذي يعتبر بأن نساء الجزائر، هذه اللوحة الشرقية المتلألئة" من الضوء واللون هن النوع نفسه من القبح الجميل الخاص بالمخلوقات الأنثوية لديلاكروا".

Assiadjeba"إذا كانت لوحة ديلاكروا تبهرنا دون أن نشعر ، فليس ذلك في الواقع بسبب الشرق الظاهري الذي تقترحه في ظل من الرفاهية والصمت، ولكن لأننا أمام هؤلاء النسوة في موضع النظر ، وهو يذكرنا بأنه عادة ليس من حقنا ذلك. هذه اللوحة نفسها نظرة مسروقة".

بطاقة فنية للوحة:

Artiste : Eugène Delacroix
Titre en italique :*Femmes d'Alger dans leur appartement*
Lieu d'exposition : Musée du Louvre
Création : 1834
Dimension :1,80m×2,29
Matériaux : Huile sur toile
Période : Romantisme

الوصف البصري:

في فضاء مغلق تجلس على سجاد شرقي فاخر ثلاث نساء جزائريات حبسن في حريم جزائري. ذكر الرسام أسماءهم في دفتر ملاحظاته : زهرة توبودجي والأختان زهرة وموني بن سلطان. *Zhora Touboudji* et les soeurs *Zhora* et *Moûni Bensoltane*
إنهن يرتدين أقمصة من الحرير المطرز الفاخر، وسراويل فضفاضة المرأة التي على اليسار تتكئ بلا مبالاة على الوسائد المرصوفة، في حين تبدو مرافقتاها مستغرقتان في محادثة عذبة ومتكتمة. في اليمين، تخرج خادمة سوداء من الحقل محولة رأسها إلى سيداتها ، ترفع

ستارا ثقيلا في الجهة اليمنى لتكشف للمشاهد لحظة من العلاقة الحميمية. الجدران مغطاة بالبلاط المزين بالزخارف الدقيقة. في هذا المكان تطل خزانة بأبواب مفتوحة تظهر الأطباق الثمينة. في الجهة اليسرى هناك مرآة فاخرة ذات إطار معلقة على الجدار. على الأرض ثلاثة نعال مهملة بجوار شيشة وموقد بخور. تجلس المرأة ذات الشعر الطويل على اليمين تسبح في ضوء ذهبي وفي يدها اليسرى أنبوب شيشة طويل. قال عنها "ديلاكروا": "هذا هو الشكل الذي لم أرسم مثله في حياتي". في الوسط، تجلس المرأة الثانية على الطريقة التركية. نظرتها وهيأتها يقودانا إلى الأمام حيث الزوجة الثالثة ملقاة على سجادة من منطقة القبائل. إنهن يتواجدن في غرفة حيث كل جزء تم التعامل معه بقدر كبير من العناية، كذلك جميع الخصوصيات المتعلقة بالزي. يساهم الضوء في لمعان المواد (حرير، قطيفة ديباج) وفي إنارة الخلاخل والأساور.

الغرفة خالية من الأثاث، ولكنها تعطي انطباعا عن الترف والغرائبية.

المنظر:

يبدو المنظر أفقيا، وجهة نظر مألوفة، النظر إلى الأشياء يظهر طبيعيا.

التركيبة:

أنواع الخطوط مستقيمة، التراكيب جد مثبتة على أساس أفقي وعمودي مهيمنان. هناكتكراراتللخطوطالأفقيةوالعموديةعلىالبلاطالتيتشكلإيقاعا هونفسهالذي علىالسجادة. الخطوط المكررة أفقيا على ملابس المرأة على اليسار تشكل إيقاعا. يمكن إضافة الزخارف المكررة هي أيضا تشكل إيقاعا في حد ذاتها. الباب يشكل إطارا داخل إطار (اللوحة) تماما مثل تلك الهياكل على الباب. هذا الأخير الذي يعتبر الشخصية الخامسة فتركيبه وتموضعه في اللوحة لها أهمية أساسية,

هناك عدة نقاط مميزة: رأسا المرأتين يضاف إليهما رأس المرأة الواقفة متصلة ببعضها البعض تشكل مثلثا ، صورة نموذجية للتركيبة الكلاسيكية. (Triangle Pyramidale)

هناك مثلث آخر يمثله رأس المرأة الواقفة مع رأسي المرأتين اللتين تجلسان بجانبها.

المتقابلات:

هناك تقابلات بين جلوس/وقوف: النسوة الثلاث جالسات بينما تقف الخادمة.

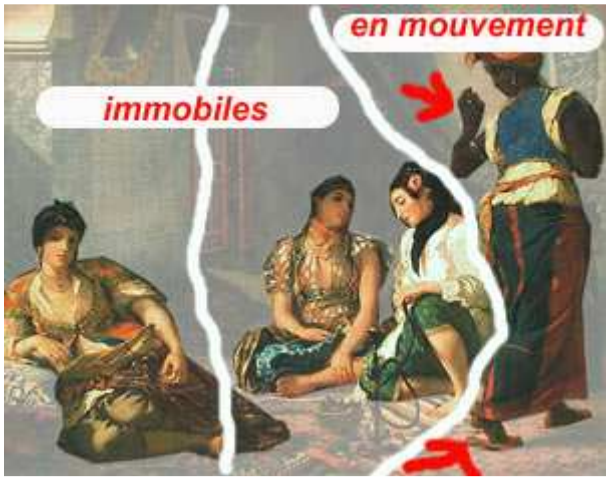
هناك تقابلات برجوازية/رق، النسوة الثلاث يجلسن على زرابي شرقية فاخرة، يرتدين ألبسة مطرزة بالحرير، بينما تظهر على اليمين خادمة سوداء تتوجه بنظراتها نحوهن.

تقابلات أبيض/أسود، النسوة الثلاث بشرتهن بيضاء، أما الخادمة فسوداء.

تقابلات قبالة/ظهر، الخادمة لا يظهر وجهها، بل ظهرها، بينما تقابل النسوة الثلاث المشاهد.

تقابلات وضوح/ ظلمة، الخلفية تبدو معتمة، بينما الواجهة واضحة.

التحليل الاكونوغرافي:



إلام تنظر أولئك النسوة؟ لمعرفة ذلك قمنا بفصل التي تظهر في الجهة اليسرى، عن الأخرتين في الوسط، والخادمة السوداء. النسوة الثلاث ممددات أو جالسات على الأرض دون حركة، بينما تقوم الخادمة على خدمتهن. المرأتان الجالستان في يمين اللوحة جعلهما تبدوان متهامستين، تمسك إحداهن بالنارجيلة، أما الخادمة السوداء فرسمها مدارية ظهرها تخجل من النظر إلى سيّدتها متأهبة للخروج. لقد وثق بذلك دولاكروا تفاصيل الحياة بين السيدة وعبدتها.

وربما ما يجذب الإعجاب المرأة الجالسة على يسار اللوحة، فقد برع في رسم نظراتها الساهية الممتلئة بالمعاني والأيقونات.في هذه الصورة يبدو أنها الوحيدة من بين الثلاثة التي تنظر إلى الرائي للوحة، فهي لا يظهر أنها مهتمة للأخرتين، حتى أنها على خلافهن لم تنزع حذاءها، نظرتها نقرأ فيها نوعا من الراحة، إنها تحلم، إنها تهرب، ولأنها لا تشارك الأخرتين، فكأنهن ضايقنها، وهو ما يؤكده وجهها العابس والذي يوحي للاكتئاب والسوداوية.

وبتكبير صورة الوجه، يتأكد وأنها لا تنظر إلينا، فإذا دققنا في عينيها وجدناها لا تركز نظرها تجاهنا، فنظرتها تتجه نحو اليمين، تماما نحو الفراغ، وهو ما يجعلها مكتئبة. متروكة للحظة الراهنة، أو خاضعة لهذه اللحظة.

في هذه الصورة تظهر المرأتان وقد بدت عليهما المعاناة، خاصة تلك التي على اليمين، كأنها تريد الهروب من حياة الأسر وهي تمسك بيدها الشيشة أو النارجيلة مستسلمة. عيناها مغمضتان، ومن فرط التعب الذي تعانيه يكاد أنبوب الشيشة أن يسقط من يدها. أما الأخرى فهي أيضا تعاني، لكن تلك النسوة يظهرن كأشياء يشبهن تماما هذه الأشياء المبينة في الصورة: البلغة، الكماشة، المجمرة، الشيشة، وكلها طبيعة ميتة، والنسوة الثلاث يمثلن جزءا منها.

الخادمة هي الوحيدة التي تتحرك في هذا اللوحة، إنها تتجه نحو الداخل في الجهة اليمنى من اللوحة. لا ندري ما إذا كانت تحاول ترتيب الستائر ، أو ما إذا كانت تذهب إلى العناية بإشعال النار في الجهة المخفية... ماذا تفكر في أولئك النسوة الجلوس؟ يبدو أنها ربما تريد أن تقول لهن شيئا؟ حيويتها تبرز سلبية النساء الأخريات. وربما في نهاية المطاف تمثل نوعا من الحرية (من خلال الحركة على الأقل) في هذه الغرفة المغلقة (باستثناء الأبواب المفتوحة في الخزانة...!). يبدو أنها منشغلة بأعمال المنزل ، بينما الآخريات ، خاملات، سلبيات، على حافة النعاس.

هذه المفارقة بين سلبية النسوة الثلاث وإيجابية الخادمة (في حركتها) تفسر نية دولاكروا في نقل صورة عن الحريم الشرقي إلى المتلقي الغربي المتعطش لكل غريب وعجيب من بلاد الشرق غير أنها صورة مليئة بالمغالطات، فهذا العالم الصامت ينسب في تفسيره

إلى ما فهمه المستشرقون بأن القرآن الكريم والعادات الإسلامية تفرض على المرأة التزام الصمت، وحده الرجل التي يمتلك هذا الحق، أبا كان أو زوجا، فمنذ الطفولة يلقن للفتاة كيفيات التراجع عن الكلام، فالنسوة لا يتحدثن في حضرة الرجال. التواصل الشفوي بين النساء محدود، وفي أغلب الأحيان يكون في شكل وسوسة. وهو الأمر الذي دفع بالكاتبة الجزائرية أسيا جبار إلى تدبيج مجموعتها القصصية (نساء الجزائر في مخدعهن) بتقديم حمل عنوان نظرة ممنوعة صوت مقطوع Regard interdit, son coupé منتقدة لوحة دولاكروا.

تبقى لوحة "ثلاث جزائريات في مخدعهن "أجمل ما رسم دلاكروا ، تحفة بديعة مزج فيها الألوان بدقة متناهية، وبحرص شديد خط التفاصيل الدقيقة لجلسة نساء في غرفة رفقة خادمتهن، بكل ما يحيط بهن من الصواني والدمالج، وإماءات الوجه، كادت أن تكون صورة فوتوغرافية.

التحليل الكروماتيكي:

بالنسبة للألوان فإنها أحدى الشواغل الرئيسة لدولاكروا؛ يبدو أنه لم يترك شيئا للصدف كيف توزعت هذه الألوان وما العلاقة التي تربط بينها؟ ، جاور دولاكروا الألوان القريبة في الدائرة اللونية: الأحمر والبرتقالي، والأزرق، والبنفسجي وتشكل هذه الألوان ما يسمى تناسق المماثلة، نظراً لأنها قريبة من بعضها البعض، ومرتبة إذن دون مواجهة.

وبالعودةإلى اللوحة القماشية التي نحللها نجد مثلا الصدار البرتقالي –الأحمر للمرأة على اليسار له بطانة زرقاء–خضراء: هذه المظاهر الخارجية من الألوان المكملة تتهيج وتتناسق، وهذا التباين يعطي لهذه الأشياء بريقا مكثفا.

المنديل الأحمر الذي تضعه الخادمة على رأسها ينفصل عن ستار بخطوط من الألوان المختلفة، لكنها لا تلتقي غير اللون الأخضر بالضبط تلك التي تشكل مع الأحمر التوافق الأكثر ارتياحا .

خشب الباب يتناوب فيه الأحمر والأخضر وهما يمثلان نموذجا للتناسق المزدوج: البنفسجي والأخضر لمربعات البلاط، الأزرق لون تنورة الخادمة وخطوطه الحمراء تمثل توافقات ليس كمكملات ولكنها ألوان أكثر تقاربا.

السروال الأخضر الذي ترتديه المرأة الجالسة يمينا مرقش برسومات صغيرة صفراء: هذان اللونان الأخضر والأصفر يختلطان بصريا ويولدان موضعا مكونا من الأخضر-أصفر لنسيج من الحرير براق وهادئ.

صدار برتقالي مزين بلون التطريزات الصفراء: منديل الرقبة الأصفر مهيج بخطوط حمراء يشتعل وسط اللوحة، الخزف الأزرق والأصفر في الخلف مدمجان في صبغة خضراء يتعذر تحديدها.

من الأمثلة أيضا المتعلقة بالألوان الرمادية المتولدة من امتزاج بصري لعناصر خالصة ولكنها متقابلة: الأبيض لون قميص المرأة التي تجلس يمينا تم كسره بصبغة غير واضحة ورقيقة مكونة من الوردي والأخضر وضعت عليه زهيرات صغيرة.

اللون اللامع العذب للوسادة التي تتكئ عليها المرأة التي على اليسار مكونة من تداخل تلك التطريزات الحمراء والخضراء التي بتجاورها تكون قد انشأت في رمادي بصري.

هذا التشكيل من الألوان الحارة والباردة، الأولية والمكملة عملت على تقديم صورة عن الشرق الذي طالما رغب فيه الرسام، من خلال اقتحامه للحريم، فتوازن الألوان الخضراء والصفراء التي ربما كانت أكثر هيمنة ترمز إلى الهدوء والسكينة، هدوء المكان، كما ترمز إلى الغنى ممثلا في تلك الأشياء الثمينة من أقمشة وزرابي وديكور وحلي وهو ما يعطي الانطباع عن حريم ارستقراطي، عن حياة الترف في الجزائر المستعمرة .

وباستثناء الباب في الخلفية ، فإن العناصر الأخرى للزخرفة تشوه كل شيئ، هناك تجميع وتراكم للأشياء، فعلى سبيل المثال الشيشة التي تعطي الانطباع بأنها ستتجاوز القماش، عدة—أكيد أنه أخذها معه إلى باريس- النعال، المجمرة، المسعر... ألوان محلية. لكنهناكصدقينبثقمن النسوة ؛معوجوههنالمشوببالجاذبية،وهذاالحزنالذيأصابهودلير.

لكنديلاكرواأحب ذلك. أراد أن يكون مفهومالحريمعلىنطاقواسعفيالغربويحلمبامتلاك واحد منه.

مصدر النور.. اللغز:

يبقى مصدر الضوء في اللوحة لغزا كبيرا للفنان الفرنسي، حيث لم يجد النقاد التشكيليون مصدره داخل التحفة الفنية، ولو أن أكبر ما شد الفنانين الغربيين في الجزائر هو الضوء الطبيعي، فالشمس لم تكن شبيهة بأي شمس في مكان آخر، لذا تبدو الألوان مضيئة في لوحاتهم، وكانت عاملا فنيا ساعد على جمالية اللوحة، ذلك الضوء المحير على وجوه نساء دولاكروا، مشرقات رغم وجودهن داخل غرفة من غرف القصبة ذات النوافذ الصغيرة الجانبية المتماشية مع تقاليد مجتمع محافظ .فمنذ ما يقارب القرنين بقي السر غامضا مبهما، وهذا ما روج لتحفة الفنان الفرنسي الذي كانت نساء الجزائر بملامحهن البربرية والموريسكية وأثوابهن وتفاصيل حياتهن السر الحقيقي في روعة ما رسمه، فقد اقترب لتصوير الحريم كحور العين. فقد قال عنه الشاعر الفرنسي الكبير بودلير بعد مشاهدتها في الصالون الدولي عام 1855: «هو فنان فريد لا أحد قبله ولا بعده». وتبقى لوحة "نساء جزائريات في مخدعهن" اللوحة الوحيدة التي رسم نسخة أخرى لها وعرضها في باريس عام 1849. وكانت وجوه الجزائريات المضيئة سر جمال لوحات فنانين آخرين عاصروا دولاكروا مثل: "فرمنتان" و"رينوار" و"إيتيان دينيه."

بين ديلاكروا وآسيا جبار:

في سنة 1980 نشرت الكاتبة أسيا جبار عن دار *Albin Michel* للنشر بباريس مجموعتها القصصية المعنونة ب (نساء الجزائر في مخدعهن) *Femmesd'Algerdansleurappartement*، حيث اقترحت عملا مكتوبا وقدمته على أنه حوار بين الصورة والنص.

نساء الجزائر بريشة دولاكروا وقلم آسيا جبار، يجمع عنوان نساء الجزائر في مخدعهن بلدا هو الجزائر و اسمين كبيرين في الثقافة العالمية: الفنان التشكيلي الفرنسي أوجين دولاكروا والأديبة الجزائرية آسيا جبار.

(نساء الجزائر في شقتهن) إذن تحاول أن تقيم حوارا مع الرسم، بما أنها تستعير عنوانها من لوحة دولاكروا ، وهو مصدر إلهام لوضع مسار سردي يحكي قصة نساء الجزائر قبل، وبعد حرب التحرير. إنه لقاء الرسم بالكتابة، من خلال قراءة اللوحة و فك رموزها التصويرية التي اشتغلت عليها. كيف كان هذا الاشتغال؟ وما نتائج هذا التبادل وهذا اللقاء التناصي؟ هذا ما تحاول هذه المقاربة الإجابة عنه.

المجموعة القصصية تعرض للمرأة المسلمة بالأمس واليوم، المرأة كما كانت وكما هي، بعباءة أو بغيرها، خاضعة أو حرةً. إنه تطور المرأة المسلمة من خلال التاريخ. إنها حرية الاختيار. المشكلة التي تطرحها آسيا جبار هي اختيار مسار بعد الاستقلال، هو مسار القرار الذي يجب أن تتخذه النساء المسلمات حول الحرية. آسيا جبار و"أوجين ديلاكروا"، الكاتبة والرسام أظهرا بالفن حالة المرأة المسلمة، أحدهما قبل والآخر بعد الاستعمار الفرنسي. إذا كان "ديلاكروا" "يسرق" نظرة من الحريم، فإن آسيا جبار تفضل دخوله.

تتسلل آسيا جبار إلى شقق نساء الجزائر، تستمع إلى أصوات وصرخات وهمسات-الأمهات والبنات، والموتى السجينات إلى الأبد، الأحياء السجينات مدى الحياة، مأسورات حتى أنهن في صمت، حضور فارغ كهذه الشخصيات المعروضة والتيرسمهاديلاكروا".

خاتمة:

في نساء الجزائر لم يرد دولاكروا التعبير عن أي انشغال، ولكن ببساطة الحياة الهادئة والمتأملة في الحرم الفاخر: لا يوجد إذن شيئ مسيطر، ولا للون مفتاح. كل الألوان الحارة العذبة تتوازن مع مكملاتها الباردة في سمفونية مزينة تعطي الانطباع عن حرم هادئ وممتع. الصورة التي نقلها الرسام الكبير عن الجزائر وعن الواقع الجزائري حصرها في بضاعة رخيصة، وأشياء صغيرة للزينة. نحن الآن في سنة 1834 المدافع لا تزال تدك العاصمة بطريقة بربرية لا تصدق، فما تحاول اللوحة أن تنطق به من سلم ومودة هي مغالطة فظيعة وكذب. يمكن القول الآن أن أولئك النسوة الجزائريات في مخدعهن ملصقة لبيع

الكولونيالية وتسويقها. لقد ساعد أوجين دولاكروا لويس فيليب على توسعة مستعمرته، إن لوحاته لم تكن بريئة. يحسب على الفنانين المستشرقين أنهم كانوا يعملون لصالح سياسات بلدانهم الاستعمارية، فقد خطوا الكثير من الخرائط والصور التي استعانت بها الجيوش في احتلالها لأوطان الآخرين، وكان دولاكروا واحدا منهم. وفي هذا الصدد يقول بيكاسو الذي حاول محو نظرة دولاكروا الاستعمارية، واستبدلها بنظرة ثورية حين رسم خمس عشرة نسخة لنساء الجزائر في مخدعهن حين حررهن من القيد الذي سجن فيه : " ...الرسم لم يجعل لتزيين الشقق، إنه آلة حرب هجومية ودفاعية ضد العدو الذي يغتصب قوانين البشر".

مراجع الدراسة:

1-Ben Saad, Nizar –«Écrire dans la langue de l'Autre: risques et enjeux» in Revue de littérature comparée, no. 3, 2008, pp. 289 –298.

2- Berrichi, Boussad –Assia Djebar, une femme, une œuvre, des langues, Paris, Éditions Séguier,

3- Chebel, Malek –Dictionnaires des symboles musulmans, Éditions Albin Michel, 1995.

4- Chikhi, Beïda –Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques, Paris, Éditions l'Harmattan, 1996.

5- Christine Peltre Dictionnaire culturel de l'orientalisme, , Edition Hazan, 2008

6-- Djebar, Assia –Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.

7-Farah Aïcha Gharbi, Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, Études françaises, Volume 40, numéro 1, 2004, p. 63-80

8-Philipe Julien -Les orientalistes :la vision de l'orient par les peintres européens au 19ème siècle, office du livre, société française du livre, 1977

9-Rachid Boudjedra- Empreinte Le génie colonial d'Eugène Delacroix , Publié dans El Watan le 23 - 06 - 2005

10- Vauday, Patrick –La décolonisation du tableau, Éditions du Seuil, 2006

11-2010.12.12- جريدة الفجر، نساء جزائريات في أشهر اللوحات التشكيلية العالمية.
12- سليم بتقة: حواريةالنص و الصورة،آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن) مداخلة ألقيت بالملتقى الدولي تجربة الكتابة عند آسيا جبار، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 9، 10، 11 نوفمبر 2013

في البنية الإيقاعية لقصيدة " لاعب النَّرد(*) " للشاعر الرَّاحل "محمود درويش"

البشير ضيف الله

–قسم الدكتوراه–جامعة الجزائر

ملخَّص:

تركز هذه المقاربة على حركية إيقاع قصيدة "لاعب النرد" لِـ:"محمود درويش" حيث ترصد التحولات و البنى الإيقاعية التي وظفها الشاعر خصوصا و أنَّ "الإيقاع" من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "الوزن" كمفهوم خليلي ، وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبروز "الأسلوبية" كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات، فأصبح "الإيقاع" كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما الإيقاع كمصطلح فإنَّه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن .

لقد ظل الشاعر وفيا لعادته في ممارسة شهوة الإيقاع، كعامل يشد من عضد المعنى ويقف على ثنائية الصوت / المعنى الذي يعطينا صورة واضحة عن قدرة الشاعر وبراعته في "لاعب النرد".

Résumé

l’étude engendrée montre que lepoète palestinien»Mahmoud Darwish" est fidèleau rythme;ilest un poèterythmiquepar excellence, ce qui fait l'objetde cette étude à surveillertoutes les transformations qui à traversson poème "le Joueur de dés d'autant que le«rythme»n'est plusl'apanage des«sonneries»commeilétait répandu, mais il a de nombreuxniveaux pour devenir une action qui attire une procédure àsensdes principes pour atteindre une voix bilatérale/paroleincarnéecaractéristique dans ce texteoùle récepteurse trouve surun certain nombre departicularitésqui distinguent l'expérience poétique /rythmique de " Mahmoud Darwish. "

مدخل منهجي:

"**الإيقاع**" من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وإن اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق له نظرا لتقاطعه مع "**الوزن**" كمفهوم خليلي ،وبالتالي فلم يبق محصورا في البحور الخليلية المعروفة مع الموجة الشعرية الجديدة وتناسل المناهج النقدية وبروز "**الأسلوبية**" كواحد من المناهج النقدية التي اهتمت بالإيقاع على عدة مستويات ،فأصبح "**الإيقاع**" كمفهوم لغوي يعني التنظيم بكل أبعاده، أما الإيقاع كمصطلح فإنَّه عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى "**كوهن**" أنه **<<..توارد مقطعي محدِّد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنمَّا لتكرارها في القصيدة >>**[1]، أيْ توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة.

وهناك من يرى "**الإيقاع**" **<< ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم...أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن>>**[2].

إنَّ الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو "**الإيقاع**"، ووظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية ، والدلالية ، والشكلية وهو ما ذهب إليه "**ياكبسون**" حين أطلق عليه في كتابه " **قضايا الشعرية** " مصطلح "**نحو الشعر**"، فكلُّ كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النَّص ككل ، فالكلمة**<< حاملة لخصائص هذه المستويات النصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص..>>**[3].

ولا يقتصر عنصر "**الإيقاع**" على الشعر،وإنما يتعداه إلى النثر ، إذ يرى "**كمال أبو ديب** " أنَّ:**<< للنثر إيقاعه ، وبمعنى آخر أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل . فقد كانت مبادئ الفصل والوصل في الشعر الخليلي تقوم على طول التفعيلات وحدودها ، وعلى الشطر ثم على السطر ، والشطر والسطر محددان بالقافيةونهاية البيت . أما إيقاع النثر فيقوم على فصل**

ووصل من نمط مختلفالبعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة ، والحركة الداخلية للهجة الشعرية.. >>[4].

إنَّ "الإيقاع" بمستوياته ، داخليا كان أم خارجيا شيء من طبيعة اللغة في الشعر أو النثر؛ وهو أوسع من "**العروض**" الذي يختص بالنظم الذي أو هو الدال الأكبر كما ذهب إليه "**هنري متشونيك**"[5]لأنَّ بحر الشعر يعتبر وحدة قياس أو ضبط بخلاف "**الإيقاع**" كمفهوم شامل.

1. الإيقاع العروضي: 1.1.تفعيلتا المتدارك "فاعلن" والمتقارب "فعولن" وحركيتهما الإيقاعية:

زاوج الشاعر " **محمود درويش**" في نصه هذا بين تفعيلة المتدارك " **فاعلن** " التي استهل بها المقاطع الأولى نظير وقعها ، ومرونتها في التعامل، وقدرتها على التفاعل مع مختلف الوضعيات ؛ وتفعيلة المتقارب "**فعولن**" التي انتابت بعض مراحل القصيدة، حيث توزَّعت التفعيلتان بحسب مقتضيات النَّص والحالة السوسيو- نفسية للشَّاعر من جهة ونظام الجملة الشعرية من جهة أخرى.استهلَّ قصيدته بسطر مكوَّن من تفعيلات ثلاث ، ثمَّ اثنتين ، ثمَّ خمس في حركة تصاعدية تتنازل شيئا فشيئا، لتعود من جديد و تتنامى حركة التفعيلات لتصل الخمسة ثمَّ الست ،وهو ما نوضِّحه كالتالي:

" مَنْ أنا لأقولَ لكمْ (ثلاث تفعيلات) /0//0 ///0 ///0

فاعلن . فعلن. فعلن

ما أقولُ لكمْ (تفعيلتان)

0/// 0//0/

فاعلن. فعِلن وأنا لم أكنْ حجرا صقلتهُ المياهْ

00/0// 0/0///.0/// .0//0/.0///

فعلن.فاعلن. فعلن. فعِلن.فاعلن.فا.. .. (خمس تفعيلات)

ليوظف بعدها تفعيلة المتقارب "فعولن" في المقطع الموالي بقوله:

" وُلدتُ إلى جانب البئرِ

/.0/0//.0/0// ./0//

فعول.فعولن. فعولن.ف

والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ

/0/0//.0/0//.0/0//.0/0//.0/0//./0/

عولن.فعولن.فعولن.فعولن.فعولن.فعولن

تراوح عدد التفعيلات بين تفعيلتينكحد أدنى، وست تفعيلات كحد أقصى(**السطر الثاني**) لينتقل بعدها إلى " **فاعلن**" في شكلانسيابي لا يشعرنا بارتداد هذا الانتقال، ولا بأن الشاعر اعتمد تقنية المزاوجة بين تفعيلتين.

وما يمكن قوله إجمالا ، هو أنَّ اختيار الشَّاعر للتفعيلتين كان من منطلق مرونتهما لأنه **<< يدرك الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال..>>**[6] ؛ ولقدرتهما على التعامل مع المستويات الخطابية للنص، فعندما يستهل الشاعر قصيدته بتفعيلة المتدارك "**فاعلن**"، نجد أن الخطاب يتميز بنوع من الشدة والارتداد،وعندما يستخدم الشاعر تفعيلة المتقارب "**فعولن**"، نلمس انسيابا هادئا ،والملاحظ أن هذه التفعيلة يجنح إليها الشاعر في حالات السرد واستقطاب الذاكرة والتي يتسم فيها الخطاب بالاستمرارية.

لقد فتحت هذه المزاوجة هوامش أكثر حرية و إمتاعا ، ولا يشعر القارئ العادي بالتحول من تفعيلة إلى أخرى إلا بكونهما إيقاعا واحدا، وتلك هي اللعبة الإيقاعية التي يتقنها "**محمود درويش**"باللعب على وترين.

ولا أتصوَّر أنَّ هناك أقدر من هاتين التفعيلتين في التجاوب مع هذا الزخم النصَّاني الدافق، فقد انسجمتا انسجاما تاما مع تحولات القصيدة ، و تمفصلاتها حتى بدتا كأنهما هامش واحد.

وما دمنا بصدد الحديث عن السطر الشعري وتفعيلاته، فإن ذلك يجعلنا نقف عند الحدود النهائية لهذه السطور أو ما يُعرف اصطلاحا "**الوقفة**"، وكيف تعامل الشاعر هذا العنصر الإيقاعي باعتباره عاملا أدائيا يختلف توظيفه من شاعر إلى آخر.

2.1.الوقفة وأشكالها البنائية: 1.2.1. الوقفة الثلاثية: يتكون هذا النوع من عناصر ثلاثة تتمثل في "**النحو،الدلالة،العروض**"،لتتكامل فيما بينها على مستوى السطر/البيت الشعري، **<< بحيث في الوقت نفسه اكتمال عناصر الجملة نحويا،وإفادة معنى تام دلاليا،ثم اكتمال وحدة إيقاعية على المستوى العروضي..>>**[7].وهو ما يوضحه النموذج التالي :

" وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ
وخفتُ على قطتي وعلى أَرنبي
وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ.."

في السطر الأوَّل اكتملت الدلالة و اكتمل الإيقاع،والتركيب،فتحققت الوقفة الثلاثية بكل أبعادها، حيث تكون من "فعل +فاعل+جار ومجرور " من الناحية النحوية، ومن حيث الدلالة اكتملت الصورة/ الفكرة، ومن حيث الإيقاع، اكتملت التفعيلة ، فقد تكوَّن من أربع تفعيلات حسب التقطيع التالي:

وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ
00// 0/ 0// /0// /0//
فعول . فعول.فعولن .فعولْ

2.2.1. الوقفة العروضية:

إذا كانت "**الوقفة الثلاثية**" تحصر مكوناتها الثلاثة التي ذكرناها في السطر أو البيت، مما يجعله مستقلا إلى حد ما ، وهي بذلك **<< تشكل قيدا يكبل الدلالة الشعرية بحدود قانون الموازاة الدلالية العروضية التقليدي، والولوج إلى عالم الإمكانات الشعرية..>>**[8]، فإنَّ "**الوقفة العروضية**" **<< تجعل الدوال الشعرية تنساب بحرية أكبر خارج وقفاتها النظمية الدلالية القسرية...فقد أصبح النص مع الوقفة العروضية يتخذ طابع الكل الذي تذوب عناصره داخله، و تندغم فيه..>>**[9] . بمعنى آخر، فإن الأسطر الشعرية تتعالق بروابط دلالية أو نحوية مما يجعلها أكثر اتصالا رغم أن كل سطر يستوفي وحدته الإيقاعية، والنموذج التالي يبرز ذلك:

"ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ
وأَمراضها:
أَولاً – خَلَلاً في شراييِنها
وضغطَ دمٍ مرتفعْ
ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ
والجدَّة – الشجرةْ
ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الأنفلونزا
بفنجان بابونجٍ ساخنٍ
رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة
خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْسادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ..."

إنَّ استيفاء السطرين الأوليين لوحدتهما العروضية أبقى المجال مفتوحا في انتظار" **بدائل "الملامح والأمراض والصفات"** ، هذه الأمراض التي ورثها الشاعر عن عائلته، وعدَّدها:

"أولا، ثانيا، ثالثا..." وكلها من الناحية التركيبية جاء "**بدلا منصوبا**" على أساس أن "**المبدل منه** " منصوب على المفعولية ، وهو ما منح الشاعر هامشا آخر لتحقيق انسجام النص، و تواصله وتناميه، لذلك يلجأ إليها الشاعر **<< بوصفها أداة فنية له كامل الحق في امتلاكها والتصرف فيها تبعا لمقتضيات تجربته الشعرية التي لا يصغي إلا إليها ،وهو يبني دواله الشعرية عن طريق هدم المعطى والثابت والعادي في اللغة عبر اعتماد الوقفة العروضية وغيرها من الوقفات..>>**[10].

ويقول أيضا:

"كان يمكن أن لا يكون أَبي
قد تزوَّج أُمي مصادفةً
أَو أكونْ
مثل أُختي التي صرخت ثم ماتت ولم تنتبه
إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ
ولم تعرف الوالدةْ ..."

3.2.1. الوقفةالدلالية: في هذه النوع من الوقفات، يتضاءل تأثير العناصر الثلاثة المتمثلة في "**التركيب** ،**الدلالة** ، **العروض**"،حيث ينساب النص وينفسح انفساحا دون مراعاة لضرورة اكتمال الوحدة العروضية أو الدلالية أو التركيبية في السطر الواحد، وهو ما يجعله مجالا مفتوحا على أكثر من معنى،وأكثر من دلالة،فيتحوَّل **<< النص إلى وحدة انسيابية لا تعترف بقيود الدلالة والتركيب والعروض ،إنه مجال حركة حر لتوترات النفس الشاعرة في صعودها وهبوطها..في توترها وهدوئها..وهكذا تغدو لغة القصيدة استسلاما مطلقا لإغراءات لعبة الكتابة في معراجها النهائي، وهي ترسم معالم التجربة الشعرية كما عاشها الشاعر، لا كما حددتها القواعد والإكراهات...>>**[11]

وكنموذج لهذه الوقفة، يستوقفنا قوله:

"على مَهْلِكِ اختصرينيلئلاَّ يطول النشيدُ ، فينقطعُ النبرُ بين المطالعِ ،

/./**0**//.**0**/**0**//.**0**/**0**//./**0**//.**0**/**0**//، /**0**//.**0**/**0**//.**0**/**0**//./**0**//.**0**/**0**//

وَهْيَ ثنائيَّةٌ والختامُ الأُحاديّ:

/**0**/**0**//.**0**/**0**//.**0**/**0**//./**0**/

تحيا الحياة!

/**0**/**0**//.**0**/**0**/ ،(اكتمال)

.....

على رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ/

//.**0**//.**0**/**0**//./**0**//.**0**/**0**//./**0**/**0**//.**0**/

حتى على الريحِ ،

/.**0**/**0**//.**0**/**0**/

لا أستطيع الفكاكمن الأبجدية..."

//.**0**//.**0**/**0**//./**0**//.**0**/**0**//.**0**/**0**/

ما يلاحظ على هذه الأسطر،أنها لم تكتمل وحدتها العروضية إلا لتتواصل في السطر الذي يليه، ففي هذا المقطع لم تكتمل التفعيلة إلا مرة واحدة " **السطر الرابع**"، وهو ما يعني أنَّ الشاعر كسَّر قيد اكتمال الوحدة الإيقاعية، ليمنح نفسه هامشا أكثر سعة من جهة، ولأنه**<<اختيار إيقاعي واع ينطلق من رفض الحدود التي يفرضها العروض على تدفق الدلالة الشعرية>>**[12]من جهة أخرى، فالنَّص ككائن حيوي دلالي يُفترض فيه أنْ يبني إيقاعه الوظيفي ويتملص من الإيقاع النموذجي المحسوب[13].

لكنْ ما يجب التأكيد عليه، هو أن "**محمود درويش**" استعمل هذه الخيارات كممكنات نصِّية فاعلة ومنتجة في الآن نفسه ،وظفها واشتغل عليها بحيث تُخرج النّص من الرتابة، وتختلق له وضعيات جمالية ذات بعد إيقاعي ، خاصة وأنه شاعر "**إيقاعي**" .

3.1. القافية:

للقافية<< **دور في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت بحيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء،باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة ،ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر** ..>>[14].وهو ما يعني أنها تمثل قيدا صارما يلتزمه الشاعر ولو على حساب النص،إلا أن الشعرية العربية الحديثة تخلصت منه، ولم تعد القافية عاملا مقيدا ،وإنما عنصرا فاعلا في تحريك النص وتفعيله، رغم أنها << **لم تختف في البيت الحديث،وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى ،وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي،لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي،فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات**..>>[15].

وما يميز القافية في هذا النَّص، تنوعها واعتمادها على حروف رويٍّ صائتة، لها وقع إيقاعي صارخ مثل "**الميم،النون،الراء،الدال**" إضافة إلى أحرف الروي المدغمة، غير أنَّ أهم ما نسجله، اشتغال الشاعر على التنويع في القافية للخروج من دائرة الرتابة، واستخدام عنصر الفجاءة في التحول من قافية إلى أخرى، فنجد:

1.3.1. القافيةالمتواطئة:

انزاح مفهوم "**الإيطاء**" عن مفهومه القديم، إذْ يعتبره علماء العروض القدامى عيبا عروضيا يخلُّ بالقصيدة[16] ، وينقص من مقدارها ، ليصبح عنصرا فنيا و أدائيا في الشعر المعاصر بما يمنحه للشاعر من قدرة على تجديد المعنى، صناعته أو اختلاقه، لذلك << **فقد تعاطت الشعرية الحديثة مع الإيطاء على أساس أنه حدث إيقاعي يترجم قدرة النص على تكثيف اللغة الشعرية ، والغوص في أعماقها لإعادة بناء طبقات المعنى...فليست هناك إعادة للمعنى الوحيد نفسه،وإنما تناسل ونمو لمعان جديدة**

،ففي كل مرة ترد المفردة إنما تعاد خلقا جيدا عبر محيطها السياقي المتجدد بما يولده من معان حافة جديدة>>[17].

لقد استهل الشاعر قصيدته بقافية متواطئة، واختتمها أيضا بقافية متواطئة بقوله: **" من أنا لأقول لكمْ**
ما أقول لكمْ؟
.....
عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة
وأخيِّب ظن العدمْ
من أنا لأخيِّب ظنَّ العدمْ؟ "

إنَّ تردد كلمة **"لكم"** في السطرين، لم يكن اعتباطيا- في نظري على الأقل- وإنما كان لرغبة من الشاعر في إحداث وقع لافت بطريقة فنية بارعة، ولعل ما يؤكد ذلك أن الشاعر اعتمد " **القافية المتواطئة"** ليغلق مجال النص ، فتكون بذلك مفتاحه في الحالتين، بلْ أنه كثف من توظيفها، فقد استعمل خمسا منها.

2.3.1. القافية المتوالية والمتناوبة:

<< تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين..>>[18].

يقول الشاعر:
" كانت مصادفةً أَن أكونْ }}
ذَكَراً...}

ومصادفةً أَن أَرى قمراً }
شاحباً مثل ليمونة يَتحرَّشُ بالساهرات }
ولم أَجتهدْ {}
كي أَجدْ {} شامةً في أَشدّ مواضع جسميَ سِرِّيةً! }
كان يمكن أن لا أكونْ..{}"

يبدأ هذا المقطع وينتهي بقافية وروي واحد، تتخلله قواف بأحرف مختلفة في شكل ثنائي أو فردي، في لعبة إيقاعية أشبه بالقفز ، هي انعكاس لذات الشاعر وحالته النفسية.

الإيقاع غير العروضي: 2.

"**الإيقاع غير العروضي**" ، مكوِّن أساسي وجوهري لأيِّ نصٍّ أدبي يساعدنا في الوصول إلى عمق النَّص ، فنصغيَ إلى حركاته الخفيفة خاصة وأن **<< النص الشعري الحديث أخذ يستعيض عن تلك الصور العروضية الخارجية بتكثيف عناصر الإيقاع الأكثر سرية و حميمية..>>**[19]؛ ولا يتأتى ذلك إلاَّ بقدرة القارئ / النَّاقد على تحسُّس رهافته من خلال مستويات عديدة ، لجسِّ نبضه، والوقوف على فواصله و مضمراته.

لقد تنوعت المكوِّنات الصَّوتية للقصيدة مشكلة إحداثيات تراتبية بشكل متنام تتفاعل وفق حركية المقاطع الشعرية في صعودها وهبوطها، في انفعالها وانقباضها، في شدَّتها و انفتاحها، وهو ما سنحاول ترصده على هذا المستوى.

1.2. المستوى التأثيثي:

1.1.2. أسلوب التكرار:

التكرار من الوقائع الإيقاعية التي ميزت النص الحديث، وأسست لتحول مختلف على مستوى الشعرية العربية ، فلم يعد هذا العنصر هنة شعرية أو ثغرة يلج منها الناقد، بقدر ما أصبح مكونا أسلوبيا**<< لا يؤدي إلى التراكم اللغوي،بقدر ما يشير إلى الفاعلية الدلالية للنص>>**[20]، حيث حفل به النص – موضوع المقاربة – من أول مقطع إلى المقاطع التي تليه، فنجد : " **أقول– أقول، لكم– لكم، حينا– حينا، خفت– خفت– خفت ، الجنوب–الجنوب، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن**.."، والتي لها وقعها الداخلي،وأثرها في التلقِّي:

"من أنا لأقول لكمْ ما أقول لكمْ؟

.....

أنا لاعب النَّرد

أربح حينا وأخسر حينا وخفتُ كثيرا على إخوتي وأبي

وخفتُ على زمن منْ زجاج

وخفتُ على قطَّتي وعلى أرنبي.."

كماأحصيتُ أكثر من ستة عشر تكرارا للكلمة من نفس الجنس وعدد الحروف:"**حظي–حظي،الوحي– الوحي،تشعُّ–تشعُّ،حسّا–حسّا،أنا–أنا، أنت–أنت، حبّ–حبّ، نحبك– نحب ، الحظ–الحظ، نسمِّيه–نسمِّيه–نسمِّيه، استطعت– استطعت، حرفا–حرفا، نزفا–نزفا، قصيا–عصيا،خضراء–خضراء،أخضر– أخضر،المشي–المشي،العدم–العدم**"، وهو تكرار أحدث نسقا تصاعديا انفعاليا ، فكلما أوغل الشاعر في تكرار الملفوظات انفتح النَّص على إيقاع متسارع ليختتم الشاعر قصيدته بقوله:

"منْ أنا لأخيِّب ظنَّ العدم؟

من أنا؟من أنا؟ "

ومما برع الشاعر في استعماله حرف" **لو**"؛ إذْ فتح به ممكنات إيقاعية تفرض نفسها بخفَّتها و رشاقتها غير المعهودة ، فقد أوجد لها شاعرنا زاوية كانت مهملة و جعل منها مستوى إيقاعيا جديدا يجذب القارئ بتلقائية، فيتفاعل مع هذا النسق دون حاجة إلى مقدِّمات أو فواصل ، بل أنَّها تجعل منه مشاركا في بثِّ وقع النَّص، والمساهمة آليا في توقُّع نسق المقطع الموالي لأنَّ الشَّاعر منحه بهذا المفتاح " **لو**" فرصة التفاعل الإيجابي من حيث لا يشعر، لأنه بذلك **<< يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة..>>** (**21**):

" كان يمكن أنْ لا أكون مصابا

بجنِّ المعلقة الجاهلية

لوْ أنَّ بوَّابة الدار كانت شمالية

لا تطلُّ على البحر

لوْ أنَّ دورية الجيش لم تر نار القرى

تخبز اللَّيلَ

لوْ أنَّ خمسة عشر شهيدا

أعادوا بناء المتاريس

لوْ أنَّ ذاك المكان الزراعيَّ لم ينكسرْ

لوْ.....(هامش توقعي للمتلقي نتيجة تفاعله مع الإيقاع) " .

ويواصل في تنويع حركاته فيوظف هذه المرة حرف العطف" **أو**"الذي يمنح ممكنات أخرى ويحافظ على "**ديناميكية**" الإيقاع ، كما يمارس لعبته المفضلة في استقطاب وتفعيل علاقته المتلقِّي بالنَّص:

" ربَّما صرتُ زيتونةً

أو معلِّم جغرافيا

أو خبيرا بمملكة الرَّمل

أو حارسا للصَّدى!أو.....(هامش توقعي للقارئ) "

ونختتم هذا الجزء بآخر مقاطع من القصيدة، حيث نجد تكرار عبارة " **كان يمكن** " (سبع مرات)بطريقة لمتخرج عما ذكرناه سالفا:

" من أنا لأقول لكمْ

ما أقول لكمْ؟

كان يمكنُ أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَناكان يمكنُ أَلاَّ أكون هنا ...كان يمكنُ أَن تسقط الطائرةْ...

.....

كان يمكنُ أَلاَّ أرى الشام والقاهرةْولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرةْكان يمكنُ ، لو كنت أَبطأَ في المشي ...

كان يمكنُ، لو كنتُ أَسرع في المشي ...

كان يمكنُ ، لو كُنْتُ أَسرف في الحلم ..."

إنَّ "**التكرار**" سمة إيقاعية " **درويشية** " بامتياز–كما رأينا– سمة أتقنها ومارس من خلالها لعبته المفضلة في تحديد الحسِّ الموسيقي مخترقا **<< حدود التقاطع المعهودة >>**[22]ومقيما **<<على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض وخارجه..>>**[23] للذائقة العربية، حيث أعاد لقصيدة التفعيلة وهجها بعد أنْ ظلَّت مدة من الزمن حبيسة اعتقاد النقصان، بحكم اعتمادها على البحور الشعرية الصافية لكننا وقفنا على حقيقة التحول الجميل البارع في التعامل مع الوضعيات الإيقاعية المختلفة حتى أننا لا نشعر بذلك الاختلاف المفتعل بين هذا النص ، وأي قصيدة عمودية أخرى لدى "**درويش**" وما أكثرها.

2.1.2.أسلوب الجناس:

النَّص حافل بالجناس كنسق إيقاعي وظَّفه الشاعر مرارا لإحداث توازن في بعض الحالات، وأخرى لإحداث ما يشبه الارتجاج في النسق ذاته، فرغم أنَّ "**الجناس**" يمثل نسبة تقارب العشر من النص، إلا أنه لا يبدو عاملا مثبطا بقدر ما هو محفزعلى إحداث نقلات تقع من المتلقي موقع الاستحسان، وأحصينا:

"قابلة/عائلة،خللا/خجلا/أملا/كسلا/مللا/فشلا،كانت/أكون،

ذكرا/قمرا،واحدة/والدة، حمام/الحمام، مفترس/فريسة، الدالية/العالية، قنديلها/تعديلها،

حظي/حظي،الأحاسيس/حسا،مثلما/مبهما،مفرداتي/رغباتي،أنا/وأنا،المنشدون/النشيد،الوحيد/وحيدا،القافلة/العائلة،اقرأ/

القراءة،اكتب/الكتابة،الأمكنة/ممكنة،خضراء/أخضر،أنا/هنا،الطائرة/القاهرة/الساحرة /السَّاهرة/عابرة/ الذاكرة،الآخرون/الآخرين.."

لقد كان الشاعر مميزا في نسج هذا النوع من العلاقات الإيقاعية ، فقد حمَّل نصَّه توليفة جناسية مكثفة تراوح فيها النسق الإيقاعي بين الانسياب والتوتر والانفتاح .

3.1.2.أسلوب التضاد:

أ/– الطباق:

تعددت أساليب"**الطباق**" في المتن الشعري للقصيدة ، فأحيانا يرد إيجابا، وأخرى سلبا، لكنه في النهاية ينوع المسار الإيقاعي ويحافظ على انسجامه وانفتاحه[24]، فنجد:

"أربح/أخسر،الأب/الأم،أصغر/أكبر،مفترس/فريسة،سوء/حسن،كذبتنا/الصَّدقة،يأتي/يذهبً، صدَّقهم/ كذبهم، الآخرون/ الآخرين ، ليلك/فجرك، تشعُّ/لا تشعُّ، أمشي /أهرول، /أنزل ،أسرع/أبطئ،أسير/ أطير،أرى/لاأرى،أسقط/أنهض،أسمع/أبصر،أهس/أصرخ،أقلّ/أكثر،أعلو/أهبط،.."

هي أداة أخرى استغلَّ الشاعر قدراتها الإيقاعية والجمالية الكامنة حتى لا يضطرب الوزن أو يرتبك، فعندما يقول:

"إنَّ القصيدة رمية نردعلى رقعة من ظلامْ تشعُّ ، وقد لا تشعُّفيهوي الكلامْ كريش على الرمل/ لا دور لي في القصيدة غير امتثالي لإيقاعها.."

إنَّ الشاعر في عزف منفرد يمكِّنه بكلِّ آلية من ترويض " **الفعل وضدّ الفعل** " بطريقة أخرى، لأنَّ هناك هاجسا آخر يسايره هو التفعيلة " **فاعلن** " التي تجعل من هذه العمليَّة ضرورة تواترية، فعندما يقف على "..**تشعُّ** "؛ يرتسم في المقابل الضّدِ " **لا تشعُّ** " وتتناسق التفعيلة:

" تشعُّ، وقد لا تشعّ فيهوي الكلامْ"

//0 /// 0 /0 // 0 ///0/0//0+(ساكن) ...علن/فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلان..

ب/–المقابلة:

لقد كان " **محمود درويش**" لاعبا مهاريا فعلا ، فقد شغَّل كلَّ أوراقه بما فيها المقابلة كمعامل إيقاعي له جاذبيته وتنسيقه ،فوردت عدَّةُ مقابلات مثل: **"شهيد الهوى في الرواية/الحي في حادث السير،لا النسر يمشي/لا البشري يطير،فصدقهم باعة الخزف الجائعون/وكذبهم سادة الذهب المتخمون..."**

2.2. المستوى المرئي:

1.2.2. "الأنا" ولعبة التحول الإيقاعية للضمير:

يمكن القول في هذه القصيدة أن الشاعر وظف ضمير المتكلم توظيفا أثيريا إيقاعيا ينساب مع نسق الإيقاع صعودا أو هبوطا، بل كثيرا ما يشعرنا بحاجة الشاعر إلى الاستطراد أو التوقف أو الانفتاح على بوح ما، ولا يمكن إنكار الأهمية الأسلوبية والدلالية لهذا الضمير والضمائر عموما، فهي تساهم في إنجاز دلالة ظاهرة أو مقدرة توسع أفق النَّص– كما يذهب إليه **"محمد عبد المطلب"**– [25] ، لذلك نحاول استشعار خصوصية "**الأنا**"، ووقعها، و دلالتها في المتن الشعري الذي أمامنا .

وظف الشاعر الضمير **"أنا"** الصريح تسعة عشر مرة،أما المستتر فقد شكل نسبة 80%من متن النص انطلاقا من الطابع الاسترسالي المعتمد على استقراء الذاكرة الذاتية في أغلب مراحل القصيدة،أما الضمير" **نحن**" الصريح فقد استعمله مرتين،

وأحد عشر مرة كضمير متصل أو مستتر، غير أن هذا الانتقال في نظرنا أملاه عاملان :

أولهما العامل الإيقاعي لتجنيب النص قلق الرتابة، أمَّا الثاني فهو الانتماء الجماعي و المصير المشترك، فالشاعر لا يرى نفسه فقط من خلال القصيدة، ولكنه يشرك الآخرين همومه وآلامه، وآماله، وهو لا ينفصل عنهم بأي صورة ،وإنما يحاول جرهم ليشركهم في ملاذه /النص، فلم يكن أنانيا أو فردانيا بقدر ما كان يشعر بفقدان الحميمية الاجتماعية.

إن الاستقطاب الحادث للضمير الجمعي من قبل الشاعر في مرحلة ما ، كان بمثابة هامش إيقاعي لتجنب الوقوع في استمرارية مكررة ، وإحداث نقلة فجائية فنية تستهوي المتلقيو تجلب انتباهه، فهو ليس منفصلا عن عالم القصيدة التي قد يُعتقد أنها بمثابة سيرة ذاتية خاصة وفقط، وإنما هي معبر آخر لإعادة ترتيب ما انفرط، وتصحيح مسار ما.

يقول الشاعر:

" ...على الحب كي يسع الورد والشوكَ

صوفيَّةٌ مفرداتي

وحسِّيةٌ رغباتي

ولست أنا من أنا الآن إلا:

إذا التقت الاثنتان

أنا وأنا الأنثويةُ،

يا حبُّ !ما أنت؟

كم أنت أنت؟ ولا أنتَ

يا حبُّ هبَّ علينا!(تحول من الأنا" **المتكلم**" إلى نحن "**علينا**")

عواصف رعدية كي نصير إلى ما تحبُّ لنا

.....

ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً..."

2.2.2. حرف السِّين .. حساسية الموقف:

في هذه المحطَّة كان لحرف السين تواجد متناغم، إذ يكاد يشمل أغلب ألفاظها، والأمر ليس عبثا، أو مجرَّد توارد بقدر ما ينبئ عن حالة ما، حالة حضور لم تخرج عن المسار السابق الذي مارس فيه الشاعر استقطاب الضد، فحالة الحضور تقابل المتمِّم اللفظي ، أمَّا الغياب فيقابل الضد،وإذ أردنا أن نبحث في معنى حرف السين فإن أهمّ معنى يدلّ عليه "**الاستواء**" كما عبَّر ذلك "**إياد الحصني**" حين يقول:

<<كلّ كلمة تحوي حرف السين ضمن حروفها تدلُّ على اسم لشيء مادّي أو حسي سوي، أي الاستواء بمعناه الحرفي، والمجازي، فإذا كان الشيء ماديا فهو مستقيم أو مستوٍ، وإذا كان الشيء حسيًا فهو شيء سوي –معتدل– فحرف السِّين يدلُّ على معنى الشيء الحسي السوي، أي الحس السَّوي والمقصود بالحس هو حس الإنسان، فحرف السِّين يدل على معنى حس الإنسان السَّوي.. >>[26].

لقد جمع الشاعر كمًّا هائلا من الكلمات التي شكل السين أحد أطرافها، وفق زمر لفظية تساير طبيعة كلّ موقف، فالزمرة الأولى ترصد: "**الكنيسة، لست، سوى، مفترس، فريسة، سعيدًا، عسكري، سياج، ساحر، مسجد، ناسيا..**"، وكل هذه الألفاظ تملكُ دلالات محورها الشاعرُ بصفته طرفا مهما في هذه اللعبة، لعبة الاستواء – الاستقطاب بحكم أن النَّص هامش الشاعر الأكبر، وفضاؤه الأقدس الذي يقف فيه عند عتبات ذاته، و يصغي إليه من خلالها، بل هو ذاته.

أما الطائفة الثانية من الألفاظ، فتشركُ في كونها أفعالاً صرفة، رصدها الشاعر لنقل مجموعة من الأحاسيس، والسين حرف الإحساس السَّوي –كما يقول "**إياد الحصني**" لتشكل نسيجا تفاعليا متوترا يقف عند حالةٍ نصية تحملُ كمًّا من المتناقضات "**أسرع، أسير، أسغبُ، أسقُط، أنسى، أسمع، أهلوسُ، أهمسُ، لا أستطيع، أسقُط..**"، وهي وفقا لذلك تمثلُ وضعيات مختلفة عاشها الشاعر بتفاصيلها تؤول في النهاية إلى حالةٍ من الانسياب والتراخي.

أما الطائفة الأخيرة فهي تعبِّرُ عن انفراج شبيه بالفرح يقف عنده الشاعر مرِّددًا بعض تفاصيل غربته بتراجع طفيف لمستوى التوتر على الأقلّ هذه المرَّة من خلال دلالة: **"من حسن حظي، سوى، سنونوة، المسافر سلامي، نفس الله ، من حسن حظي، من سوء حظي،.."**

إنَّنا نتحسَّس في هذا المقطع تراجعا طفيفا لحالة الشَّد التي حملتها الزمرة السابقة من الألفاظ في محاولة من الشاعر للتدرج بالمتلقي قليلا نحو هبوط لحظي، بمثابة فاصلِ مهمّ يحيل على الترقُّب الممتع لانطلاقة أخرى.

3.2.2.علامات الترقيم :

للمستوى المرئي المتمثل في علامات الترقيم **<< التي تشكل بعدا إيقاعيا مهما بوصفها رسما بيانيا للصوت ..>>**[27]، **أو << بوصفها مؤرخة للنص والذات الكاتبة معا >> على قول " محمد بنيس "**[28] ؛ مكان في اكتشاف هوامش أخرى تعتبر من الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو ما حاولت " **يمنى العيد** " استثماره لصالح النَّص [29]كهامش إيقاعي إضافي قد يكون له الأثر الأكبر في جسِّ نبضه. وإذْ نقف عليه، فإنَّما لإبراز دورها في النَّص .

وعند تقصِّينا أثره في القصيدة ، نجد أنَّ الشَّاعر قد استعمل ".../--،؟!" ؛ علما وأنَّ لكل علامة من هذه العلامات وقعا يحوِّر النسق الإيقاعي ويبرز غايته التوصيلية. لقد كان لتوالي النقاط الثلاث عند نهاية المقاطع ، أو السُّطور بمثابة نفس يستردُّه الشَّاعر للعودة من جديد فيما يشبه الفاصل الذي يترك المتلقِّي مشدودا إلى تلك العودة، حيث أحصينا خمسة و عشرين فاصلا من هذا النوع، ونأخذ على سبيل المثال ثلاثة منها:

أ/– سادسا– فشلا في الغناءْ...(انفصال)

وتحدث بعده وثبة أخرى تحيلنا على تحوُّل تصعيديٍّ آخر:

" ليس لي أيُّ دور بما كنتُ
كانت مصادفة أنْ أكونْ

ب/– ذكرا...(انفصال)

ومصادفة أنْ أرى قمرا(عودة بنفس آخر)

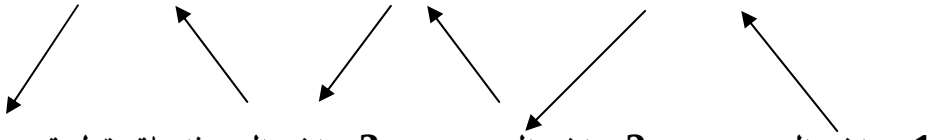
..... مثل أختي التي صرخت ثم ماتتولم تنتبهإلى أَنها وُلدت ساعةً واحدةْ "

ج/– ولم تعرف الوالدةْ ...(انفصال)

أو : كبيض حمام تكسَّر (اتصال)

قبل انبلاج فراخ الحمام من الكلس/ (فاصلة مقطعية)

توترتوتر توتر



1 –(انفصال) 2–(انفصال) 3–(انفصال) (فاصلة مقطعية)

(فشلا في الغناء..) (أن أرى قمرا...)(ولم تعرف الوالدة..)

(.....)

"رسم يوضِّح التحولات الإيقاعية المرئية لتوالي النقاط"

كما كانت العلامة(/)عاملا محافظا على مستوى التوتُّر والاضطراب في مقاطع معينة من القصيدة والتي ركز عليها الشاعر بطريقة ما كما فعل في المقطع التالي:

" أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ /أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أسرعُ / أبطئ / أهوي/ أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ/ أَصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ/ أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى/ أرى / لا أرى / أتذكَّر / أَسمعُ / أبصرُ / أهذي /أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيع / أَئنُّ / أجنّ /أَضلّ / أقلُّ / وأكثرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أدْمَى/ ويغمى عليّ /.."

إنَّ القراءة الإيقاعية لهذه القطعة تحيلنا إلى تردُّد أكثر تركيزا ، واستمرارية لا تعرف التوقف بقدر ما تتزايد، تدفع الشاعر إلى التكثيف الإيقاعي القائم على استقطاب التماثلات و التضادات المختلفة التي تشكل إيقاعا خاصًّا ، متناسقا ، مستمرا في ترديد متسارع ومركَّز، فإنْ كان يجسد حالة شعورية ما، فإنه بالمقابل يعتبر حالة إيقاعية نادرة بحيث أنها تعتبر فاصلاعروضيا يعترض التفعيلة على النحو التالي:

" في الحديقة وردٌ مشاع ،

ولا يستطيع الهواءُ

الفكاكَ من الوردةِ/

/0//0.///.0//0/.....(اعتراض)

فاعلن.فعلن.فاعلُ/

انتظريني لئلاَّ تفرَّ العنادلُ مِنِّي

فأخطئ في اللحنِ/"

//0.///.0/.0/.....(اعتراض)

علن.فعلن.فاع/

فالتفعيلة "**فاعلن**" لم يكتمل جزؤها في السطرين الثالث والخامسما يعنى أن هناك نوعا من الوقف البصري عند بلوغ هذه العلامة، أو كأنما هي نص داخل نص، فإن ظهر أثرها في تجزيء التفعيلة "**فاعلن**" إلاأنها بالمقابلتتدخل في إيقاع القراءة ، وبالتالي التأثير في المتلقي.

أماعلامة "**الاستفهام**" "؟" ودورها في تحوير النسق الإيقاعي التفاعلي وتكييفه مع المسار العام " **الوزن**" الذي تتفاعل في أجوائه القصيدة ، فهي في النَّص تُحدث وقعا شديدا ثائرا، أكثر قوَّة مما اعتدنا عليه، حتى أننا نكاد نقف على رجع صداها اللافت :

"من أنا لأخيِّبَ ظنَّ العدمْ؟

من أنا؟ من أنا؟ "

لقد أكسب الشاعر هذه العلامة قوة أخرى غير التي اعتدناها في تفعيل المؤثرات الإيقاعية وجعلها أكثر رغبة و إلحاحا وجذبا ،ففي كل مراحل القصيدة بدءا من المطلع وانتهاء بآخر سطر ، لم تحد علامة الاستفهام عن تلك الخاصية التي أكسبها إياها الشاعر لتبدو متناسقة مع الزخم الإيقاعي بكلِّ توجساته وأنساقه ، لا لتكون طيعة مهادنة بل لتكون أكثر جرأة وأشدَّ وقعا، وأقدر على التكيف مع الوضعيات النصِّية.

أما علامة "**التعجب**"– على قلتها– فلم تبرز كعنصر إيقاعي، ولم يحمِّلها الشاعر أكثر مما تحتمل، ربما لخصوصية القصيدة، أو لأنَّها تمثل حالة يسابق فيها الشاعر الزمن، فلم يكن لهذه العلامة حركية إيقاعية فاعلة مقارنة بما سبقها. **<< وهكذا تؤسس علامة الترقيم نظاما للوقف البصري موازيا لنظام الوقف الصوتي،فضلا عن وظيفتها في تشويش نظام الوقف العروضي>>**[30]،لذلك يمكن القول أنها بمثابة هامش أدائي قابل للقراءة و التقصي والتأويل بما يجسده من أثر على مستوى الوقفة العروضية أو التوصيلية من جهة، وبما يمنحه من تمثلات على مستوى القراءة. **<< إنَّ قيمة علامات الترقيم في هذه النماذج كلها لا تتحدد بإثرائها للإيقاع بما تضيفه إلى نظام الوقف ، بل بما تتيحه من آليات تعبيرية عن طريقها تفتح أمام القراءة آفاقا لاستشراف الدلالة خارج أسوار المكتوب..>>**[31].

الهوامش:

(*):محمود درويش : لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص:49

(1): جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص: 84

(2):شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،ط1،القاهرة ، 1968، ص:112

(3): سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993،ص: 245 .

(4): كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،دار العلم للملايين،ط2، بيروت،1981، ص:221 .

(5):هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، ترجمة:عبد الرحيم حزل، منشوراتالاختلاف2003،ص:18

(6):نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين، ط6، بيروت، لبنان،1981،ص:200

(7):فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار المعرفة،الجزائر،2009،ص:106

(8): نفسه،ص:113

(9): نفسه.

(10): في البنية الإيقاعية للشعر العربي(م، س)،ص:116

(11): نفسه،ص:117

(12): نفسه، ص:124

(13):انظر: أدونيس ،أحمد علي سعيد، زمن الشعر ، دار العودة ،ط2، ،بيروت،لبنان،1978، ص:14 وما بعدها.

(14): في البنية الإيقاعية للشعر العربي،(م، س)، ص:134

(15): نفسه.

(16):انظر:ابن رشيق ،العمدة في صناعة الشعر ونقده، المكتبة التجارية،القاهرة،1955 ، ج1، ص:171/170/169. (17): في البنية الإيقاعية للشعر العربي،(م، س)، ص:142

(18): نفسه، ص:134.

(19):نفسه، ص:151

(20):عبد العزيز موفي، قصيدة النثر، من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة،2006 ، ص:278

(21): قضايا الشعر المعاصر،(م،س) ، ص:263

(22): محمد بنيس،الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، الجزء الثالث(الشعر المعاصر)، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط1،1987م، ص:148

(23): نفسه، ص:155

(24):سمر الديوب،الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القديم،منشورات الهيئة السورية للكتاب،وزارة الثقافة، دمشق،2009، ص:17

(25):محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995،ص:144

(26):إياد الحصني، معاني الأحرف العربية، ج1، ص41. دون ذكر للناشر ولا التاريخ.

(27):شربل داغر،الشعرية العربية الحديثة،دار توبقال ،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1988،ص:24

(28): الشعر العربي الحديث،ج3،(م، س) ، ص:120

(29): يمنى العيد ، في معرفة النص، دار الآداب،ط4، بيروت، لبنان، 1999، ص:105و ما بعدها.

(30): في البنية الإيقاعية للشعر العربي،(م.س)، ص:210.

(31): نفسه،ص:214

قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية
ملاحظات أساسية

أ.رشيد وديجي.جامعة مولاي إسماعيل–المغرب

ملخص:

إذا كان الجنس الأدبي موجها من موجهات القراءة أي أنه يمنح للقارئ مفتاحا لقراءة النص بهدي أعراف الجنس الذي ينطوي تحته في التصور القديم المؤمن بالنقاء النوعي والمقصدية، فإن تداخل الأجناس الأدبية وهدم الحدود الفاصلة ببينها يستلزم بالضرورة تخطي الموجه الجنسي للنص، وتكريس أعراف جديدة في قراءة النصوص. وقد توقف هذا المقال عند المحورين التالية:

المحور الأول: في تعريف الجنس الأدبي

المحور الثاني: تاريخ مفهوم الجنس الأدبي

ليخلص البحث، إلى نتيجة مفادها أنه من غير الممكن تجنب فكرة الجنس الأدبي ، فكل نص يستجيب تصريحا أو تلميحا إلى نوع من القانون الجمالي العام.

Résumé :

Si Genres dirigé routeurs lecture tout , il donne au lecteur une clé pour lire le texte sous le genre de douane d'orientation qui implique sous l'ancienne pureté de croyant de perception qualitative, le chevauchement des genres et la démolition implique nécessairement sauter texte générique dirigée , et de consacrer les coutumes d'une nouvelle lecture de textes .

L’étude se développe à partir de deux axes :

- Le premier axe essaie de monter la définition de Genre
- Le Deuxième axe s’attache à étudier l'histoire du concept de Genre

L'étude révèle qu'il n'est pas possible d'éviter l'idée des genres , tout le texte répond explicitement ou implicitement le genre de texte .

1. في تعريف الجنس الأدبي:

إنه مجموعة من الأعمال الأدبية التي توحدها خصائص مشتركة تبعا إما لشكل خارجي(البنية، الطول)، أو داخلي (المضمون، الأسلوب،...) ، وهكذا فالملحمة نص منظوم شعرا، و المأساة تتألف من خمسة فصول منظومة شعرا على البحر الألكسندري Alexandrin (هو بحر شعري من إثنا عشر مقطعا صوتيا) ، ولكن هذه الخصائص الشكلية ترتبط أحيانا بمميزات أخرى كالطيمة Thème، فالملحمة تفرض عملا بطوليا بالضرورة، و الشخوص خارقة عن المألوف، وطريقة العرض، فأغلب الملاحم تبدأ بالتضرع للآلهة، أو إلى ربات الفن (الشعر، الرقص...)، و بتعبير آخر، فالجنس خانة تصنف بداخلها مجموعة من النصوص الأدبية تبعا لمعايير متنوعة، ولذلك فهو مقولة جمالية تتحدد على أساس قرائن و أساليب مكرسة ، و تتحكم في انتماء عمل ما إلى هذا الجنس أو ذاك.

ومع ذلك فإن مفهوم الجنس يفتقر إلى نوع من الدقة المصطلحية، إذ ما هي الحدود أو الفوارق بين الجنس Genre، والنوع Espèce، والفصيلة Classe، والصنف Catégorie، والجنيس أو الجنس الفرعي Sous-Genre، وفوق هذا هل من الضروري حين نقرأ نصا دعاه مؤلفه برواية نقرأه فعلا رواية ؟

وفوق هذا ما مدى واقعية جنس أدبي ما ، فإذا كان باستطاعتي أن أمسك وأن أقرأ كتابا لنجيب محفوظ، ولكن بالمقابل فلا يعقل القول أن باستطاعتي أن امسك وأقرأ جنسا اسمه رواية، فوجود جنس أدبي ما يختلف عن وجود نص أدبي ما، إنه متكون في أن واحد من عدد من النصوص، مثلا كل المسرحيات الكوميدية المعروضة، أو المنشورة من أريستوفان [1] إلى يونسكو هذا يعني، إذن ، أن الجنس يفرض نفسه كبنية أدبية ذات مستوى عال من التجريد و مفارقة للنصوص نفسها .

فالنصوص هي التي تصنع الجنس لا العكس ، ولذلك يرى المنظر الروسيTomashevskyBoris بوريس توماشوفسكي أن الأجناس تقع في مراتب مختلفة من التعريف " إن الأعمال تتوزع إلى أصناف كبرى، تتوزع بدورها إلى أنماط وأشكال وهذه الأصناف الكبرى تتوزع إلى أنماط و أشكال، بهذا المعنى، وبنزول سلم الأجناس ننتقل من الأصناف المجردة إلى التمييزات التاريخية الملموسة، فقصيدة Byron، أقصوصة Tchekhov، رواية Balzac، نشيد روحاني، شعر شعبي، بل و إلى النصوص المفردة"[2].

لكن كل هذا لا يمنع كون الأجناس مقولة ضرورية للأدب، وهذا ما يؤكده هنري جيمسHenry James[3] أن الأجناس هي حياة الأدب نفسها، فمعرفتها تماما، و الكشف عن خصوصية كل منها، و الغوص إلى جوهرها العميق، كل هذا ينتج حقيقتها و قوتها.

بعد هذا التعريف، ننتقل الآن لمعرفة التحول الذي عرفته مقولة الأجناس الأدبية أي تاريخ مفهوم الجنس الأدبي ، فكما تقدم لابد من معرفة المعيار قبل السعي إلى تدميره و الانزياح عنه.

2. تاريخ مفهوم الجنس الأدبي:

ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر، بدأت تتبلور في الغرب بعض ردود فعل إزاء هذه النظريات التي دامت أكثر من عشرين قرنا، فتمخضت عن فكرة النص الذي يدمر الحدود، النص الذي يستقل عن التصنيفات، وعن تصور الأدب من حيث هو كلية عضوية لمجموع النصوص، والتبشير بالشكل المطلق المتحرر من كل المعايير والمواصفات الأجناسية.

بالفعل ففي العصر الرومانسي، وفي الوقت الذي كان فيه الأدباء يطالبون باستقلال الشكل عن الجنس، وبموازاة مع توكيدهم تنوع الأساليب الفردية .

بدأت مقولة الجنس تبدو وكأنها جوهر زائد، ينضاف إليها نصوص تنكتب خارج الأطر التقليدية المكرسة ، ونصوص تضع بالتالي نظريات الأجناس موضع شك وسؤال، ولذلك ففضل التشكيك في مسلمة وجود الأجناس يعود إلى الرومانسية التي

صادرت على أن ميزة العبقرية هي عدم الاعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس، والأشكال، والأساليب، والقوالب، والسعي إلى تحصيل النص المفرد.

وبالارتباط مع هذا الموقف الثوري بدا التفكير النقدي في الأدب ينزاح هو أيضا عن المعايير الأريسطية، إذ كيف يمكن تأويل رواية لبلزاك، أو لأحمد المديني، أو Jean Ricardou جان ريكاردو[4]، بتعابير أريسطية بالطبع لا يمكن؟ فكيف تم، إذن، تجاوز التصور التقليدي للأجناس الأدبية ؟

لقد تم هذا التجاوز على ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى : مرحلة انصهار الأجناس

أ. الشكل المطلق:

لعل دنيس ديدرو Denis Diderot[5] (1713-1784) أحد أوائل الذين أعادوا النظر في فردية تعارض الأجناس الكوميديا/ التراجيديا، بدعوة أن حياة الإنسان ليست لا كوميدية ولا تراجيدية، وأنها بين بين، ومن ثم فممارسته للكتابة تتنزل منزلة بين المنزلتين، أي في تلك الفسحة الموجودة بين الأجناس المكرسة المعيارية.

لكن الرومانسيين الألمان في نهاية القرن الثامن عشر هم الذين أحدثوا ثورة كوبرنيكية، ومن ثم في مقولة الجنس الأدبي، فلقد اعترضوا على إمكانية وجود أشكال هي قبليا شمولية، و لا زمنية، وذات جوهر محدد.

ففي تصور الأخوين شليغل Shlegel[6] ونوفاليس Novalis[7]، وسواهم من الشعراء الألمان في تصورهم للكتابة ولممارستهم لها، أن النص لا يعترف بحدود ما بين أجناس وأشكال، مزعومة إيمانا منهم بأن تصورات النظام الشعري الشمولي هي في أغلبها سخيفة سخافة تصورات النظام الفلكي قبل كوبرنيك Copernic[8] .

ولذلك فشليغل يحلم بشعر كلي تدجي لا يسعى فقط إلى الجمع بين أجناس الشعر، والفلسفة، والبلاغة المفصولة، بل كذلك إلى الخلط بين الشعر و النثر بين العبقرية و النقد بين الشعر الفني والشعر الطبيعي، وصهر كل هذا في بوتقة واحدة.

وفي تصوره أن النظام الأجناس الكلاسيكي يقتل الخلق الأدبي، وأن الجنس الشعري الرومانسي هو وحده الذي يتجاوز كونه جنسا، فهو شعر يطمح إلى الكلية، و الشكل المطلق يمتزج بالأدب ذاته، الذي يصبح نتيجة لذلك كلا موحدا تتصاهر فيه تماما، كافة عوالم الفن لأجل بناء عمل فني شامل.

ويرتبط هذا التصور لدى الرومانسيين الألمان بفكرة أن الفن الرفيع ليس أبدا ثمرة محاكاة Mimésis، بل هو ثمرة إبداع ينجزه كائن استثنائي ليس ككل البشر، كائن عبقري، ملهم يماثل قوى الكون الحية.

ب. جمالية المزج:

سنعثر عند الرومانسيين الانجليز والفرنسيين على العداء نفسه لفكرة خلوص الأجناس، والحرص نفسه على التوفيق بينها.

ويعتبر فكتور هوجو Victor Hugo[9] (1802-1885) خاصة أكثر الرومانسيين تحمسا لجمالية فنية كلية يتآلف فيما بينها الشكل الروائي، والشكل الشعري، والشكل المسرحي، ويتوحد فيما يدعوه: Les Deux Tiges de L'artأي جدعا الفن وهما: السخريle Grotesque والسامي le Sublime، ولذلك فهو يمزج في نصوصه بين الحبكة الميلودرامية، والحوارات المضحكة، والغنائية، والرومانسية، والمواقف العجائبية[10]، غير عابئ إطلاقا بالتصنيفات أكثر مما تستحق، "كثيرا ما نسمع البعض يتحدثون بخصوص الانتاجات الأدبية عن رفعة هذا الجنس، ومواصفات هذا الجنس الآخر عن قيود هذا، وتحرر ذاك، فالتراجيديا تحرم ما تبيحه الرواية والأهزوجة، تتقبل ما ترفضه القصيدة الغنائية، وهلم جرا... إن مؤلف هذا الكتاب قد أصابته بلية عدم فهم أي شيء من هذا الهراء، فالفكر هو أرض بكر و خصبة تنتج غلتها بكل حرية، وبكل صدفة خارج جميع الفصائل النباتية"[11].

لذلك فلا غرابة أن يتقوى بعد فكتور هوجو، حرص الأدباء على إبداع نصوص ذات أشكال شاذة " هجينة ومنغولة"، سيتعصي تصنيفها في تلك الخانات الثلاث التي تصورها أريسطو، وحددها بعناية فائقة، والتي ظلت سائدة طيلة أكثر من عشرين قرنا

نصوص تقيم علاقات وثيقة بين الفنون، و الأشكال، و القوالب، مثل ديوان شارل بودلير Charles Baudelaire[12] بـ Petits Poèmes en Prose حيث يزدوج الشعر بالنثر، ومثل مسرحيات Anton TchekhoV أنطون تشيخوف[13] (1860-1904) التي يتمازج فيها السرد الروائي بالكتابة الدرامية، ومثل نصوص توماس هاردي Thomas Hardy[14] (1840-1929) التي تقترن فيها الغنائية بالتقريرية، ومثل نصوص إدوار الخراط الذي نظر "للحساسية الجديدة "[15] و "الكتابة عبر النوعية"[16] والذي عنون بعض نصوصه بـ"كولاج روائي"...

ج. من الأثر الفني الكلي إلى الكتاب:

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، و تنفيذا لمشروعه الرامي إلى تجديد المسرح الأثيني القديم سيحقق Richard ريتشارد فاغنر Wagner[17] (1813-1883) اتحادا وثيقا بين الشعر، و الموسيقى، والفرجة المسرحية، والرقص، كان يعتبر نفسه شاعرا مسرحيا يبدع أساطير أكثر مما يعتبر نفسه مؤلفا موسيقيا، ولأجل ذلك توسل بالمسرح الغنائي اقتناعا منه بأن الركح هو الفضاء الوحيد الذي يتصاهر فيه عنصر المحاكاة، وعنصر تحريك العواطف، و الذي تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الفنون تحقيقا لما يدعوه "الأثر الفني الكلي الخالد".

وسنعثر لدى الشاعر الفرنسي Stéphane Mallarmé[18] ستيفان مالارميه (1842-1898) الذي كان يجل فاغنر سنعثر على نفس الهيام بانجاز هذا الأثر الكلي الخالد، وذلك من خلال طموحه إلى تأليف ما كان يدعوه "Le Livre "حيث تتصالح كل الأجناس بغاية تجاوزها، وفي تصوره أن الكتاب لا فردي هو محض كل يتلملم، في لحظة خاطفة ما من مزيج كل الأشياء أي ليس فقط رزمة أوراق على القارئ أن يعيد تنظيمها حسب هواه، بل كذلك من جماع كافة الكتب، و الأشكال، و اللغات.

المرحلة الثانية: رفض مفهوم الجنس الأدبي

في بداية القرن العشرين، سيعرف الموقف من الأجناس الأدبية تحولا عميقا ، وذلك باعتبار التمييز بين جنس وآخر، إجراء لا يخلو من التهافت ، و التمحل، والتعسف، بل وباعتبار مفهوم الجنس نفسه مفتقرا إلى الملائمة، ولعل الايطالي عالم الجمال بندتو كروتشهBenedetto Groce[19] (1866-1952) خاض أكثر من غيره التشكيك في النظام المعياري للأجناس الأدبية المتوارث عن الشعرية الأريسطية معتبرا فردية الحواجز الصارمة بين القوالب والأشكال فكرة عميقة تنطوي على المفارقة . ففي رأيه أن كل أثر أدبي خالد أصيل ينتهك قانون جنس أدبي مكرس ما، ومن ثم يزرع البلبلة في أذهان النقاد الذين يضطرهم الأمر إلى توسيع مفهوم الجنس، ذلك أن كل عمل إبداعي فذ يفترض فيه عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الجاهزة، ويتطلب بالتالي إعادة النظر باستمرار في مقولة الجنس، بل إن كروتشه يعد كافة نظريات الأجناس الأدبية، انتصارا كبيرا للعبث الفكري، ويعتبر حرص الشعريات القديمة على تصنيف الأعمال في خانات الفصائل المحددة إجراءا تلفيقيا لا يمكن أن يؤدي إلى اختزال هذه الأعمال، وإلى إهمال خاصية التفرد و العبقرية في كل واحد منها ، ذلك أن الإبداع الأدبي لا يتحقق في تصور كروتشه إلا بالظواهر الفردية والمتفردة . فكما أن الرجال النوابغ هم الذين يصنعون التاريخ فإن المبدعين الأفذاذ هم الذين يصنعون كذلك التحفة و الروائع التي تتحدى كل التصنيفات الاصطناعية.

وبما أن الأثر الأدبي هو تعبير خالص و حميم عن ذاتية المبدع الفرد، فإنه يقطع كل صلة ممكنة بمعيار جنسي ما، و يعلو على كل تيار أدبي معين.

إن فلسفة كروتشه الجمالية القائمة على مبدأ لاغائية الفن، وعلى مسلمة فرادة الإبداع، تعتبر كل نص أصيل جنسا في حد ذاته وقائما بذاته ، وبغير هذا التعبير فكل نص أصيل يبتدع جنسه الخاص به. ونتيجة لذلك تكون الأجناس متعددة بتعدد النصوص الأصلية ، ويصبح مدار الاهتمام النقدي ليس هو التساؤل عن الانتماء الجنيالوجي، بل هو معرفة هل النص رديء أو جيد.

ومن المفيد الإشارة هنا، إلى أن رفض كروتشه لمقولة الجنس قد تزامن مع تبلور الأسلوبية التي تصادر على الاستقلال التام على التفرد ، وعلى الدراسة المحايثة.

المرحلة الثالثة: سيادة النص

أ. النص مجاوزا للجنس:

هل مسرحيات Eugene O'neill[20] وBertolt Brecht و Samuel Beckettو Eugene Ionesco نصوص تراجيدية، أو كوميدية ؟

هل" Finnegans Wake "[21] لـJames Joyce (1882-1941) رواية، أو شعر، أو تأملات في اللغة؟

هل نص" Madja " لأندري برتونAndré Breton[22](1896-1966) محكي سيرذاتي، أو قصيدة نثر طويلة ؟

بتعبير آخر، هل تصلح التصنيفات الأجناسية الكلاسيكية للحديث عن هذه النصوص، وعن غيرها التي بدأت تظهر ابتداء من الثلث الأول للقرن العشرين؟

إن هذا السؤال ينطوي بالتأكيد على نفي إنكاري، لأن لا مألوفية هذه النصوص ، ولا نمطيتها تجعلانها تتمرد على تلك التصنيفات.

بالفعل فبالنسبة لهؤلاء الكتاب ولغيرهم، فإن فرادة النص تتنافى مع ما يعتبرونه اختزالا لهويته الخاصة كما لو كان مجرد تسمية كتاب ما برواية أو شعر أو مسرح تهمة مشينة ينبغي التبرؤ منها ولهذا يرفض BretonAndré تسمية نصوص "الكتابة الأوتوماتيكية" (الكتابة التي تنبني على الصدفة ،وعلى كل ما هو عرضي، ومتحرر من سلطة الرقابة) بقصائد مفضلا تسميتها بنصوص سريالية، كما أن **إدوار الخراط** يرفض تسمية نصوصه السردية بروايات مفضلا أن يسميها "كولاج روائي"، أو" نزوات روائية"، أما لويس أراغونLouis Aragon[23]فهو في كتابه Projet D'histoire Littéraire Contemporaine[24](1923) يعتبر التمييز إجراءا تافها إذ لا حدود عنده بين الشعر، والرواية، والفلسفة، والأمثال، فكل هذا بالنسبة إليه وبالتساوي كلام.

في حين فضل محمد برادة أن يسمي كتابه "**مثل صيف لن يتكرر**"[25] بمحكيات.

ولعل هنري ميشو[26] Henri Michaux هو الذي أوصل القطيعة بين فكرة الجنس وجوهر النص إلى منتهاه، فهو يعتقد بان الشعر سواء كان فورة انفعال، أو ابتكار، أو موسيقى ، هو دوما جوهر غير قابل للوزن ، أو الحوجزة ، فهو موجود في كل الأجناس إنه تعريض فجائي للعالم.

أما إدمون جابيس[27]EdmondJabès (1912-1991) وبواسطة لعبة تقعيرية عجيبة ، فإنه ينطق إحدى شخوص نص LeLivreDesQuestions (1963) بقوله:" بين يدي الآن LeLivreDesQuestions هل هو بحث ؟ لا، ربما، هل هو قصيدة بعيدة الغور؟ لا، ربما، هل هو رواية؟ قد يكون كذلك... إنه كتاب غريب مثل اليهودي ، كتاب يتعذر تصنيفه بين الكتب. فماذا يمكنك تسميته ؟ لعل بإمكانك تسميته : الكتاب"[28].

كما أن السيرة الذاتية المعاصرة تجهر منذ عناوينها بعقيدتها التخييلية، فالسيرة الذاتيةأندريه مالرو[29]André Malraux "Anti-Mémoires " اللامذكرات[30]، كما أن نصسيرج دوبروفسكيSerge Doubrouvsky"Fils" سماه بـ Auto-Fictionتخييل ذاتي[31].

أما آلان روب غرييه[32] Alain Robbe-Grillet فقد سمى الأجزاء الثلاثة لسيرته الذاتية بـ" Romanesques".

فهذه النصوص الأتوبيوغرافية وسواها يحلو لها خلط الواقع والخيال سرد أحداث حقيقية، وقعت للمؤلف، وأخرى من افتراء مخيلته، وكأنها تتعمد التشويش على فكرة صفاء الأجناس، ومن ثم إرباك المقروئية السهلة.

أما Louis Aragonلويس أراغون فقد اختار تدوين حياته بواسطة الشعر المنظوم ، رافضا في الوقت نفسه أن يكون مشروعه ذا صلة ما بالسيرة الذاتية بدليل عنونة كتابه بـ[33] Le Roman Inachevé رواية غير مكتلمة .

وقد نظر **إدوار الخراط** في كتابه "**الكتابة عبر النوعية**" (1994) لنمط نصي عابر للأنواع يستوعب الأجناس الأدبية المعروفة أو بعضها من قصة، و شعر، ودراما ،

يتمثلها، ويتجاوزها، بل يضم إليه انجازات أو إيحاءات، من فنون أخرى غير قولية كالنحت، أو التصوير، أو العمارة، أو الموسيقى لا يزدان بها بل ينصهر فيها.

ولقد قرن الخراط التنظير بالتطبيق، حيث تمرس هو نفسه بانتهاك تلك الحرمات المزعومة التي تتمتع بها مقولة الأجناس في الوعي النقدي التقليدي، فهو يستفيض عن تسمية بعض نصوصه روايات بأسماء غير اعتيادية فـ"**اختراقات الهوى و التهلكة**"[34] هي "نزوات روائية" و"**إسكندريتي**"[35] هي "كولاج روائي" و "**تباريح الوقائع والجنون**"[36] هي "تنويعات روائية" أو لنقل أنها روايات من غير أن تكون روايات بما أن مقصدية إدوار الخراط هي تخريب روائيتها بالذات .

فـ"النزوة" توحي بغواية اللعب أي السرد بصيغة التوثبات الفجائية، والانفجارات الطارئة، والتبدلات غير المتوقعة.

و"الكولاج" يوحي بتشكل النص من عناصر وآثار سيميوطيقية جاهزة متنافرة، وهذا يذكرنا بتقنية الإلصاق التشكيلي.

وأما "التنويع" فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص هو جنس الرواية بخطابات، ولغات، وأشكال متناغمة.

ب. الأدب في جوهره:

حوالي 1960 ستندثر فكرة توزع الأعمال الأدبية إلى أجناس لصالح مفهوم النص ذي السيادة المطلقة التي لا ينازعه فيها أي شيء.

ولاشك أن موريس بلانشو[37] MauriceBlanchot ، يمثل بجدارة المرحلة الحاسمة و النهائية من مراحل احتضار مقولة الجنس الأدبي ، فهو على غرار BenedettoGroce يؤكد ما يأتي لا وجود لوسيط بين العمل الفردي و الأدبي في كليته، لأن كل عمل يعقد تماما علاقة مباشرة مع الأدب. لكنه يختلف عن كروتشه في إيمانه بأن الأدب الحق إنما يكتب بعد موت الأجناس.

وفي هذا الموت الذي طال انتظاره يكمن جوهر الأدب، ذلك أن كل نص وهو بمثابة تساؤل جديد عن ماهية الأدب، فكان الأدب يثبت وجوده بمفرده بعد أن اندثرت

الأجناس : " وحدد الكتاب ما يهم كما هو في ذاته بعيدا عن الأجناس خارج الخانات نثرا، أو شعرا، أو رواية، أو شهادة، التي يأبى الاندراج فيها والتي لا يعترف لها بسلطة تعيين موقعه أو تحديد شكله، لقد كف الكتاب عن انتمائه إلى جنس ما فكل كتاب تابع للأدب وحده كما لو أن الأدب يمتلك سلفا وفي عموميتها الأسرار والوصفات التي تسمح لوحدها بمنح ما ينكتب مادية الكتاب"[38].

لكن هل حقا انتهى احتضار الأجناس الأدبية بموتها ؟

إن كل هذه النظريات و المواقف النقدية على رغم اعتراضها على تجنيس الأدب تحيل ضمنيا على مفهوم الجنس الأدبي، وكتاب النصوص الحداثية أنفسهم يستحضرون في أثناء الكتابة تلك المعايير الشكلية، والأجناسية الكلاسيكية التي يدعون أنهم سيخرقونها صحيح إنهم يجربون تقنيات، وأساليب، وقوالب مختلفة، لكن الاختلاف لا يكون إلا تبعا لمعيار مكرس، ثم ألا تعد الكتابة خارج المعيار ذاتها معيارا جديدا سرعان ما سيستنفذ قوته و سحره، وسيندثر ليحل محله معيارا آخر مختلف .

يبدو أنه لا مناص من مقولة الجنس الأدبي إن لم يكن بغاية تكريسها فعلى الأقل بغاية مجاورتها، فكتابات موريس بلانشو النظرية نفسها التي يبدو أنها دقت آخر مسمار في نعش هذه المقولة، تنطوي خفية أو تمويها على أجناس أدبية قياسية فن الرواية، والشعر، والرحلة، والمذكرات، وتقليعة مسرح العبث، أو الرواية الجديدة في فرنسا ما هي إلا تطوير للمسرح الكلاسيكي، و تطوير للرواية البلزاكية، وهذه الرواية الجديدة ذاتها سرعان ما ابتذلت لتحل محلها تقليعة أخرى تدعى الرواية الجديدة الجديدة ، ثم ألم يستسلم أصحاب هاتين التقليعتين أنفسهم في نهاية مشوارهم الإبداعي إلى إغراء الكتابة الروائية المعيارية ، التي سبق لهم في البداية أن أعلنوا تمردهم القوي عليها؟

وإدوار الخراط نفسه هذا المبدع المهووس بالتجريب تنظيرا وممارسة، ألا تحضر آثار الروائي، و الشعري فيما يدعوه "الرواية– القصيدة"، مثلما تحضر فيما سبق لـ جون إيف تادييه JeanYvesTadieأن دعاه LeRécitPoétique[39] ؟

خلاصة:

يبدو إذن غير ممكن تجنب فكرة الجنس الأدبي ، فكل نص يستجيب تصريحا أو تلميحا إلى نوع من القانون الجمالي العام، بل إنما يدعى بالروائع أو الآثار الخالدة وبالكتابات الحداثية نفسها لا تعدو كونها أصداء مباشرة أو غير مباشرة لأجناس أدبية ثابتة على امتداد العصور تسعى إلى دحضها، أو استبعادها، أو تدميرها.

فمن البدهي أن سعيها هذا لا يجعل من مقولة الجنس لاغية باطلة، إن كل نمط كتابي جديد في وقته يتغذى من دينامية هذه الخروق، والتجاوزات، والابتداعات التي تطور الأساليب، والقوالب، والأشكال، وبعد أن يبلغ نقطة الذروة فإن نمطا كتابيا جديدا آخر يعوضه تبعا لقانون التطور الأدبي.

ومن ثم فإن الشيخوخة أوأفولالأجناس المفترضة ليس سوى مرحلة من مراحل تطورها، كما أن الجمالية الرومانسية وكذا الطلائع الأدبية في القرن العشرين (الدادائية، السريالية، المسرح المضاد، اللارواية "الرواية الجديدة، ومسرح الوقعة Happeningليست ظواهر شاذة في تاريخ الأشكالالأدبية، إنهابالأحرى صيغة مختلفة لطرح مشكل الأجناسالأدبية، فالأمر لا يتعلق برفض الأجناس الأدبية بقدر ما يتعلق بمضاعفتها بالتنويع عليها (قصيدة النثر ، و المسرح الملحمي، و التخييل الذاتي، والرواية العجائبية) ، لذلك وبدل الاهتمام بتصنيف النصوص في خانات أجناسية متمايزة ومتباينة، يبدو من الأجدر إبراز مابين هذه النصوص من علاقات وتجاذبات وتنابذات، بمعنى آخر، ينبغي الاهتمام بما يدعوه جيرار جنيت GérardGenette بـ laTranstextualité عبر النصية أي كل ما يجعل نص ما في علاقة جلية أو خفية مع نص آخر.

وقد ميز جنيت بين خمسة أنماط عبر نصية يهمنا منها اثنان هما:[40]

- التناص L'intertextualité
- النص المتفرع أو النصية الفوقية L'hypertextualité

أما الأول فهو علاقة التحاضر بين نصين أو أكثر أي الحضور الفعلي لنص ضمن نص آخر.

والثاني وهي تعلق نص (ب) و يسميه النص الفوقي L'hypertexte بنص سابق (أ) ويدعوه النص التحتي L'hypotexte ، بحيث يشتق (ب) باعتباره نصا في الدرجة الثانية من(أ) باعتباره نصا أصليا أو بؤريا.

الهوامش:

[1]- أريستوفان أو أرسطوفانيس (Aristophanes) (446 ق.م- 386 ق.م) مؤلف مسرحي كوميدي، يعتبر من رواد المسرح الساخر في اليونان القديمة. لم يبق من أعماله سوى إحدى عشرة مسرحية، كانت مسرحياته تغص بالنكات والمبالغات والنقد السياسي اللاذع.

[2]-Tzvetan Todorov, théorie de la littérature, seuil , paris, 1965, P 306-307.

[3]- هنري جيمس (1916) (Henry James) مؤلف بريطاني من أصل أمريكي. هو مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، أعماله البديعة قادت العديد من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة النمط القصصي. قضى معظم حياته في إنجلترا وأصبحت أعماله حديثاً للرأي العام قبل وفاته بقليل. اشتهر هنري تحديداً بسلسلة من الروايات يصور فيها التلاقي بين أمريكاوأوروبا، كما ركزت رواياته على العلاقات الشخصية، الاختبار المناسب للقوة في مثل هذه العلاقات. وإثارة التساؤلات الأخلاقية، وسيلته في الكتابة من وجهة نظر الشخصية منحت له الفرصة لاستكشاف ظاهرة الوعي والمفهوم. مما جعل أسلوبه في الكتابة يقارن بمدرسة الانطباعية في الرسم.

[4]- جان ريكاردو، أحد أقطاب موجة الرواية الجديدة ، في اختيار الصيغة الملائمة للتعبير عن هذا التحول، حين قال إن الرواية الجديدة ليست " كتابة مغامرة " وإنما هي " مغامرة كتابة ". وقد قصد بذلك أن الرهان الجديد للرواية ليس هو سرد المغامرات والحكايات، وإنما هو الاشتغال على الأداة الأساسية التي هي اللغة. ويبدو أن هذا الرهان المتمثل في الانشغال بقضايا الكتابة لم يقتصر على الرواية وحدها، بل أصبح هاجس الأدباءالمعاصرين عموما في الشعر وفي المسرح أيضا. ينظر في هذا الإطار:

Jean Ricardou – Le Nouveau Roman suivi de les raisons de l’ensemble – Edit du seuil 1990 .

[5] – دنيس ديدرو (Denis Diderot) (1713 – 1784) فيلسوف وكاتب فرنسي. برز بإشرافه على إصدار "موسوعة الفنون والعلوم والحرف" وتحرير العديد من فصوله. من قادة حركة التنوير. رئيس تحرير أول موسوعة حديثة، إنسايكلوبيدي.

[6] – ينحدر الأخوان شليغل (أوغست فيلهلم، وفريدريش) من أسرة ذات باع طويل وراسخ في الأدب و الفكر في عصر التنوير الألماني، و يعتبران من الممهدين للحركة الإبداعية الرومانسية في ألمانيا.

[7]– نوفاليسمنأهمأدباءالرومانسيةالألمانيةالتيتحمستبدايةللثورةالفرنسية (1789)،ومجدتشعاراتهاالمعلنة.

[8]– إن الثورة العلمية التي أحدثها كوبيرنيك(فلكي بولندي) تقوم على نقض مفهوم النظرية التاريخية القائمة وهي نظرية مركزية الأرض، وهي النظرية القائلة بأن الأرض هي مركز الكون(المجموعة الشمسية) وأن كل الكواكب تدور في فلكها، وكانت هذه النظرية قائمة على ملاحظات الإنسان بأن الشمس شكليا هي التي تدور حول الأرض وتبدأ دورتها من الشرق إلى الغرب، وقد أسس لهذه النظرية العالم اليوناني بطليموس.لذلك تغيرت نظرة الإنسان إلى الكون المحيط به، بصورة جذرية، بظهور الثورة الكوبرنيكية في أوربا التي بيَّنت أن الأرض لم تعد هي المركز، كما كان يعتقد العلماء من قبل، بل هي كوكب صغير يدور حول نفسه، وفي الوقت نفسه حول الشمس.

[9]– فيكتور هوجو (1802 - 1885) هو أديبوشاعر فرنسي، من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات.

[10]– ينظر في هذا الإطار: Victor Hugo, Ruy Blas, Bonfanti , Milan, 1838

[11]-œuvres Complètes de Victor Hugo , Préface de Odes et Ballades 1826 , Tome Premier , Paris , Eugène Renduel , 1838 , p35 .

[12] – شارل بودلير (1821-1867) شاعر وناقد فني فرنسي، بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه "أزهار الشر"، و يعتبر من أبرز شعراء القرن التاسع عشر ومن رموز الحداثة في العالم. و لقد كان شعر بودلير متقدما عن شعر زمنه فلم يفهم جيدا إلا بعد وفاته. وكان أيضا يري أن الحياة الباريسية غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، وهي القصائد التي أضيفتإليأزهار الشر في طبعته الثانية عام 1861 تحت عنوان لوحات باريسية.

[13] – أنطون بافلوفيتش تشيخوف (1860 - 1904). طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ينظر إليه على أنه من أفضل كتاب القصص القصيرة على مدى التاريخ، ومن كبار الأدباء الروس. كتب المئات من القصص القصيرة التي اعتبر الكثير منها إبداعات فنية كلاسيكية، كما أن مسرحياته كان لها تأثير عظيم على دراما القرن العشرين. بدأ تيشيخوف الكتابة عندما كان طالباً في كلية الطب في جامعة موسكو، ولم يترك الكتابة حتى أصبح من أعظم الأدباء، واستمرّ أيضاً في مهنة الطب.

[14]– توماس هاردي Thomas Hardy(1840-1928) روائي إنجليزي، كتب الرواية، والقصة القصيرة، والشعر، كما كان من أنصار الحركة الطبيعية، تتميز أعماله بطابع معين، حيث الشخوص أسيرة مشاعرها وانفعالاتها ، كما تتحكم البيئة والأقدار في مصائر شخصياته، تدور أحداث معظم أعماله في عالم شبه خيالي في مقاطعة ويسكس الإنجليزية.

[15]–يحمل كتاب إدوار الخراط " الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية" (دار الآداب ، بيروت، 1993) إشكاليات مهمة في التنظير للكتابة القصصية العربية (وبالتحديد المصرية) الجديدة والتطبيق عليها؛ حيث يتشكل الكتاب من خلال ثلاثة أبعاد هي : فضاء استجلاء أفق الحساسية الجديدة على المستوى التنظيري ، وفضاء ما قبل الحساسية الجديدة (أو ما يطلق عليه الحساسية القديمة) ؛ وفيه قراءات لبعض أعمال نجيب محفوظ ، والمازني ، وطه حسين، ومحمود بدوي، ويوسف إدريس، ويحيى حقي ، وفضاء مقارباته لبعض صور الحساسية

الجديدة في قصص السبعينيات القصيرة، وفي قصص بهاء طاهر، وعبده جبير، ومحمد حافظ رجب، وإبراهيم أصلان، وعلاء الديب، ومحمود الورداني، وخيري عبد الجواد، وربيع الصبروت ..ممثلين للحساسية الجديدة.

[16]– ادوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة–القصيدة ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، 1994.من الظواهر الهامة في الكتابة عبر النوعية ما يطلق عليه إدوار الخراط "القصة القصيدة"، ونصيب السرد في هذا النوع الأدبي يتضاءل بينما يزداد نصيب الشعر. ومع ذلك، فالتعامل مع هذا النوع من النصوص هو أن المعيار فيها معيار قصصي.

[17]– ريشارد فاغنر (Richard Wagner) كان مؤلفموسيقى وكاتب مسرحي ألماني، ولد في لايبزغ، ألمانيا سنة 1813، وتوفى في البندقية، إيطاليا سنة 1883.

[18]– ستيفان مالارميه شاعر وناقد فرنسي من رواد الرمزية. وأستلهم العديد من المدارس الفنية الثورية في مطلع القرن العشرين، مثل:الدادائية، السريالية، والمستقبلية.

[19]– فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة ، وقد ظهر كروتشه قرب نهاية القرن التاسع عشر بنقد للنظريات الفلسفية والاقتصادية للماركسية. وفلسفة كروتشه هي فلسفة المثالية المطلقة. ومذهبه الفلسفي يضع أربع درجات في "هبوط عالم الروح" وهي الدرجة الجمالية (تجسد الروح الفرد)، والدرجة المنطقية (مجال العام). والدرجة الاقتصادية (مجال المصلحة الخاصة) والدرجة الأخلاقية (مجال المصلحة العامة). وكان لنظرية كروتشه الجمالية تأثير بالغ على النقد الفني البورجوازي. فقد عارض الفن باعتباره معرفة حدسية بالفردي المتجسد في الصور الحسية بالاستدلال العقلي، باعتباره عملية عقلية لمعرفة العام. ويسعى مذهب كروتشه الأخلاقي إلى إخفاء الأساس الاجتماعي والطبيعة الطبقية للأخلاقيات. وتروج فلسفته الأخلاقية لمبدأ إخضاع الفرد لل"كلي" أي إخضاع الفرد للنظام الاستغلالي السائد. وكان كروتشه ايديولوجيا بارزا وزعيما سياسيا للبورجوازية الليبرالية الايطالية وكان خصما للفاشية. أهم مؤلفاته"فلسفة الروح" (1902–1917) .

[20]– أوجين أونيل، كاتب مسرحيأمريكي حاصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1946، وكانت مسرحياته من المسرحيات الرائدة في مجال القضايا الإنسانية والواقعية، كما عنى بالشخصيات التي تعيش على هامش المجتمع. – بروتولد بريشت شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، و يعتبر من أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين. ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي فمن اجله تكتب المسرحية, حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي.

–صمويل باركلى بيكيت (SamuelBarclay Beckett) كاتب مسرحي، وروائي، وناقد، وشاعرأيرلندي. وواحد من الكتاب الأكثر شهرة والذين ينتمون للحركة التجريبية الأدبية في القرن العشرين ولحركة حداثة الأنجلو. وكان رمز من رموز مسرح العبث و واحد من الكتاب الأكثر تأثيراً في عهده. وكان يكتب أعماله باللغتين الفرنسية والانجليزية. شهد وجود الروائي الشهير جيمس جويس (James Joyce). وعمله الأكثر شهرة في انتظار جودو(Attendant GodotEn) تتميز أعماله وتعتمد وبشكل كبير على الكآبة والسواد وتتجه دائماً نحو البساطة ووفقا لبعض التفسيرات لنوعية أعماله فهو بالفعل يميل إلى التشاؤم حول وضع الإنسان.

- أوجين يونسكو (Eugène Ionesco) مؤلف مسرحي روماني- فرنسي يعد من أبرز مسرحيي مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة، فإن مسرحيات يونسكو تصف وحدة الإنسان وانعدام الغاية في الوجود الإنساني.

[21]- كان جيمس جويس من أكثر الكُتّاب تأثيرًا على البريطانيين في القرن العشرين. عاش جويس مثل كثير من الكُتّاب الأيرلنديين خارج أيرلندا، وقد رسخ في اعتقاده أن المواقف القومية والدينية الأيرلندية الحازمة تمنع الكُتاب من تصوير الحياة الأيرلندية بواقعية، ولكن أعماله تعكس التجربة الأيرلندية، وتضيف الكثير إلى الأدب القومي. قام جويس بتطوير بنية الرواية وأسلوبها الأدبي. وكانت أولى أعماله الكبرى مجموعة القصص القصيرة المعروفة باسم الدبلنيون (1914). وهي تقدّم صورة واقعية عن الحياة في أوساط الطبقة الأيرلندية الوسطى. وفي روايته صورة الفنان الشاب (1916) التي روى فيها سيرته الذاتية استخدم جويس أسلوبًا عُرف باسم تيار الوعي. ويشتمل هذا الأسلوب على تسجيل أفكار الشخصيات كما هي دون تعليق من المؤلف. وقد برهن جويس على مقدرته في استخدام هذا الأسلوب المعقد في روايته" يوليسيز"، 1922. ويحاول جويس في هذه الرواية أن يوازي بين مغامرات مروِّج إعلانات أيرلندي وتحركات يوليسيز في قصيدة هومر الملحمية المعروفة باسم الأوديسة. ويستكشف في "يقظة فينيجان" (1939) الأحلام والمخاوف والأفكار السرية لرجل في دبلن وأسرته. وقد حاول جويس ربط تجاربهم بالإنسانية كلها عبر نمط معقد من الرموز جاء بها من التاريخ الأيرلندي والأدب والأغاني واللغة العامية والمصادر الأخرى.

[22]- أندريه برتون (André Breton) كاتبوروائي،وشاعر،وفيلسوففرنسي، يعتبر من أكبر رموز الدادائية و السريالية.

[23]- لويس أراغون شاعر فرنسي، وروائي، ومحرر، وكان من المؤيدين السياسيين للحزب الشيوعي لفترة طويلة وعضو أكاديمية غونكور.

[24]-Aragon: *Projet d'histoire littéraire contemporaine.* Édition établie, annotée et préfacée par Marc Dachy à partir du manuscrit original inédit de 1923. Paris: Digraphe/Éditions Gallimard, 1994 .

[25] - رواية "مثل صيف لن يتكرر"(1993) للناقد المغربي "محمد برادة"، والرواية تقع في 200 صفحة تقريبا من القطع المتوسط وتتناول مذكرات "برادة" خلال إقامته بمصر، فيرسم صورة لمصر تمتد على مدار ثلاثة وأربعين عاماً، من عام 1955إلى عام 1998، و تغوص في مختلف طبقات وألوان المشهد المصري.

[26]- هنري ميشو، أحد كبار الشعراء الفرنسيين في القرن العشرين، هو خارج كل تصنيف. إنه شاعر وناثر مستقلّ له أسلوبه. وإذا كان لا بد من تحديده، فقد اصطلح النقاد على اعتباره من فصيلة ''الأدب المضاد'' l'Alittérature حيث لا شيء أصعب من ربط ميشو بمدرسة معينة، أو بنوع معين من الأدب، وإن كان يميل إلى نوع من السوريالية. تنفتح أعماله على عوالم تختلف تماما عن عالمنا. وهذا الطموح ليس جديدا. إنه في أساس الأدب.

[27]- إدموند جابيس شاعر فرنسي يهودي من أصل مصري، هاجر إلى فرنسا في الخمسينيات،تاركا حياته الرغدة في مصر حيث كان ينتمي إلى أسرة ثرية، ليصبح في فرنسا واحدا منأهم الكتاب والشعراء الفرنسيين المعاصرين.

[28]- نقلا عن محاضرة رشيد بنحدو لطلبة وحدة البحث و التكوين : الأشكال السرية العربية و حوار الثقافات ، 2007، كلية الآداب ، ظهر المهراز فاس.

[29]– أندريه مالرو فيلسوفوروائي و مفكر و ناقد أدبيوناشط سياسى فرنسي. تؤرخ حياته بمعنى من المعاني لكل أحداث القرن العشرين، صاحب رؤية موسوعية و يمتلك معارف دقيقة في الآثار و تاريخ الفنون والأنثروبوجيا، تجنح أعماله إلى السيريالية و السخرية و الغرائبية، منها: "أقمار على الورق"، "الأمل"، "قيود يجب أن تتكسر"، "اللاواقعية"، "عابر سبيل"، "الإنسان المزعزع و الأدب" و "لا مذكرات".

[30]– أندريه مالرو، لامذكرات ، ترجمة فؤاد حداد ، مكتبة الأسرة،القاهرة، 2012.

[31]– ويرجع الفضل في اكتشافه إلى سيرج دوبروفسكيDoubrovsky Sergeالذي علل على ظهر غلاف عمله خيوط (1977) دواعي تصنيفه ضمن خانة التخييل الذاتي، كما سبق له أن خصص دراستين للتوسع في المفهوم وتحديد سماته العامة، التي يمكن أن نُجمل فيما يلي:

أ–سمة تخييلية: إذا كانت السيرة الذاتية تكترث بحياة العظماء، فإن التخييل الذاتي يهتم بحياة الناس العاديين.

ب–سمة موضوعاتية: يتقاطع التخييل الذاتي مع باقي أشكال الكتابة عن الذات في كونه يسرد الحياة "الحقيقية" للمترجم له، لكنه يتميز عنها في انزياحه عن السجل المرجعي.

ج– سمة شكلية: يعتبر التخييل الذاتي مغامرة لغوية تعنى بالمحسنات البديعية (الجناس، والسجع، والتشاكل الصوتي).

د–سمة جنسية: ملأ التخييل الذاتي الخانة الفارغة التي أصبح الكاتب، بمقتضاها، شخصية خيالية.

ينظر في هذا الإطار :

S. Doubrovsky,L'initiative aux maux. Ecrire sa psychanalyse en 1979 et Autobiographie/ Vérité/psychanalyse » *inAutobiographiques : de Corneille à Sartre*, P.U.F, 1988.

[32]– من أبرز مؤسسي مدرسة الرواية الفرنسية الجديدة في خمسينات ومطلع ستينات القرن الماضي مع ميشيل بوتر وناتالي ساروت وكلود سيمون، كان كتابه النقدي (نحو رواية جديدة) وروايته "المماحي" التي رفضت من قبل دور النشر لمدة أربع سنوات– و(ضد الرواية) لميشيل بوتر، بمثابة مانيفستو الكتابة القصصية الحديثة المغايرة. و أهم أعماله: (المتلصص)، و (الغيرة)، و (نوافذ الستائر المسدلة)، و (في المتاهة) .

[33]-Le **Roman inachevé** est une œuvre de Louis Aragon publiée chez Gallimard en 1956 avec le sous-titre Poème.

[34]– اختراقات الهوى و التهلكة، **نزوات**، دار الأدب، بيروت، 1993.

[35]– إسكندريتي مدينتي القدسية الحوشية، **كولاج روائي**، دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، 1994.

[36]– تباريح الوقائع و الجنون ، **تنويعات روائية** ، مركز الحضارة العربية ، 1998.

[37]– موريس بلانشو (1907–2003)، روائي وناقد فرنسي،وهو أحد أكبر الأسماء التي تركت تأثيرا عميقا في الكتابة الحديثة، إبداعا ونقدا، إذ فتح النص النقدي على آفاق النص الإبداعي، جاعلا منهما نصا جديدا في نوعه، حيث يبدع الناقد نصا داخل النص الذي يتناوله.

[38]-Maurice Blanchot , Le Livre à Venir, Gallimard , Paris ,1959, P243 .

[39] -TadiéJean Yves: Le récit poétique,PUF.Paris,1978.

[40]– حدد جيرار جنيتGérard Genetteموضوع الشعريةفي كتابه "طروس " Palimpsestesفي ما سماه بالعبر–نصيةTranstextualité،وقد ميزفيها بين خمسة أنماط هي : التناصIntertextualité والنص المحاذي

Paratexteوالنص المتفرعHypertextualitéوجامع النصArchitextualité، بالإضافة إلى الميتانصية Métatextualité . يرجى الاطلاع في هذا الإطار على :

Gérard Genette – Palimpsestes : La littérature au second degré - seuil 1982.

قراءة فيكتاب"خطابُ التّأنيث" ليوسفوغليسي.

أ.علاوة كوسة

-جامعة سطيف02-الجزائر

ملخص:

نتناول في هذا المقال موضوعَ: استراتيجيات تلقيالخطاب الشعري النسوي في الجزائر، وذلك من خلال أنموذج نقديوهو كتاب "خطاب التأنيث" للأستاذ الدكتور "يوسف وغليسي"،الذي حاول من خلاله أن يقف عند محطات بارزة في مسار الكتابة الشعرية النسوية بالعربية في الجزائر.

Abstract:

This article highpoints the Arabic feminine poetic discourse in Algeria. It places interest, also, on the problems of reading and criticism through "Feminist Discourse" (khita'b ta'anith) by OUEGHLISSI Youssef.

مقدمة:

نحاول في مقالنا هذا الوقوفَ عند هذا المسح الكمي المعتبر للمدونة الشعرية النسوية من جهة؛ وكذا تتبع الإجراءات المنهجية والمنظومة الإجرائية لدى الناقد في تتبع حيثيات النص الشعري النسوي الجزائري، وجماليات الكتابة النسوية بكل خصوصياتها وتمفصلاتها،وفي جوانبها الفنية والموضوعاتية،معرجين على أهمية هذه المقاربة وقيمتها في المشهد النقدي الجزائري المعاصر؛وذلك لما تكتسيه مثل هذه المقاربات القليلة للكتابة الأدبية عموما والشعرية خصوصا في المنتج النسوي من أهمية ، في خضم ثورة الأشكال الفنية والمضامين الزئيقية في المشهد الشعري عموما والنسوي بالخصوص.

كما أننا اتكأنا في بحثنا ورقتنا هذه على إجراءات المنهج الوصفي التحليلي ،المساعد على البحث في حيثيات تناول الدكتور يوسف وغليسي لموضوع الشعر النسوي العربي ف الجزائر؛حيث وصفنا الظاهرة النقدية لهذا المنتج بأدوات الناقد العلمية الأكاديمية،مستعرضين المنهج الذي توسل به في مقاربته لهذه المدونة الشعرية الضخمة

كمّا وكيفا،كما عرضنا استراتيجياتِ القراءة والتلقي لدى الناقذ وحللّنا نماذجَ من نقذه للخطاب الشعري النسوي العربي في الجزائر.

إن المنتج الأدبي – على اختلاف أشكاله و محمولاته – يحتاج إلى وقفات تقييمية ، ومواقفَ نقديةٍ بأدوات و مناهجَ تتعدد لتقارب ولتكشف أغوارَ النص وتفكَّ مغاليقَه، حيث تتلقاه لتعيد إنتاجه و تقديمه لقارئ/منتج آخر في سلسلة التلقي اللامتناهية . حيث " النقد تحليل القطع الأدبية و تقدير ما لها من قيمة فنية " [1]، بكل الإجراءات المنهجية التي من شأنها تحسس مواطن الجمال في النص الأدبي ، و النقد يُعنى أيضا برصد و " تحديد خصائص الكاتب النفسية و الاجتماعية والجمالية وكذا سمات تعبيره اللغوية "[2]، أي الوقوف على مقومات الظاهرة الأدبية ، ومرتكزات التجربة الإبداعية من أنساق النص المتكئة على سياقات مهما حاولنا تغييبها فإنها تتمظهر في سِرّية فنية ، و تتجلى في أعماق المتون النصية .

إن التلقي النقدي لخطاب أدبي ما، إنما هو وساطة بين الذات المبدعة والذات المرتقبة للنّص فنكون عندها أمام " تدوير قرائي " ، وحلقة نصّانية متعددة الأطراف ،وبرغم ذلك فإنه " ما لم يستطع الناقد أن يحدد لقارئه القيمةَ الحقيقية للعمل الأدبي ، فإن هناك خطورة شديدة في منهج التحليل الوصفي"[3] لهذا العمل . ومن ثمة فإن على الناقد أن يتسلح – قدر ما استطاع – بأدوات منهجية ، وأسلحة نقدية ، ومرتكزات معرفية ، و متكآت جمالية ، في اقترابه / تماهيه من النص الأدبي ، لأن النصوص الأدبية المعاصرة قد صارت على قدر لا يستهان به من الإغواء الفني ، والفتنة الجمالية والتشظي الموضوعاتي، بل انفتحت على عوالم جديدة؛ من حيرة الفلسفة، وقلق التاريخ، وعمق النفس، وهوس السياسة، وأسئلة الفكر، ورؤى العصر جميعها حينما تتمثلها حواسُ الأدباء وكتاباتُهُم، وإنّ للحداثة تداعياتِها على المنتج الأدبي، وظلالهَا على النصوص أيضا.لذلك كان على النقد أن يعيد تأهيلَ أدواته، ومناهجِه، وإجراءاتِه، ويعيدَ تعبيدَ دروب مقارباتية، علّه يصل مملكةَ النص، ويتذوق – مستوعبا – فيوضاتِ معانيها، " ولقد وقف النقد الحداثي حائرا ، وهام على وجهه من خلال النصوص الحداثية بدون قائد أو دليل ، وتخبط بين

الأوهام و الأحلام و التفكك "[4]لذلك احتاج النص الأدبي المعاصر إلى مناهجَ جديدة تليق بمحمولاته ، و مقولاته و رؤاه .

إنّ الإشكالية بين المنتج الأدبي و تلقّيه نقديا ، هي إشكالية جوهرية في مشهدنا الأدبي – النقدي في الجزائر ، حيث إن النصوص الأدبية عموما و الشعرية خصوصا – على اختلاف قيمة الجمال والإبداع فيها – تحتاج إلى بحث عميق في شقها الفني أولا، وإن كانت مسألة إحياء المغمور منها ، مشكلة أخرى في زمن النقد الإشهاري ، والنقد التشهيري .

وعليه فقد حاولتُ في هذه الوقفة النقدية ، أن أقف على جهد نقديّ لافت ، ومسائلٍ ومساءَلٍ ، في الوقت نفسه ، متمثلا في كتاب " خطاب التأنيث " للدكتور يوسف وغليسي ، والذي تناول من خلاله الشعر النسوي العربي في الجزائر ، إذْ تناول بالدرس أعمالَ ما يفوق ثمانين شاعرة جزائرية .

وتوقف عند كثير من جماليات قصائدهنّ ، مستعرضا بنياتِها الفنيةَ ، الأسلوبيةَ ، مستقصيا قضايا الشعر النسوي الجزائري بلغته العربية .

فما منطلقات وغليسي و أدواته النقدية ؟ و منهجيته المصاحبة لحسّه و ذوقه ورؤاه كشاعر يعرف بيت الشعر من الداخل أيضا ؟ و ما الذي يميز جهدَه عن جهود من سبقوه إلى تناول الشعر النسوي الجزائري ؟ و ماهي استراتيجيات تسليط الأدوات النقدية – الصارمة دائما في منطق وغليسي – على النّص الشّعري النّسوي الرقيق اللطيف ؟ .

إن قارئَ كتابِ " خطاب التأنيث " يحس للوهلة الأولى أنّ هناك نوايا نقديةً جادةً تتمالك وغليسي، و أسلحةً منهجيةً دقيقةً يتملكها في ولوجه قلاعَ النّص النسوي المسيَّج بمفاتيح كثيرة لمغاليق تستدعي الإحاطةَ – أوّلا – بجهد السابقين إلى قلاعهن ،و من ثمة الإتيان بالجديد ، و ذلك دأب وغليسي حيث يعترف لحظة البدء قائلا " إن هذا الكتاب الأخير زمانه ، لا يخفي عزما معقودا على محاولة الإتيان بما لم تستطعه الأوائل ، من خلال الإفادة من إنجازاتهم و أخطائهم على السواء ، و من خلال التسلح بمعطيات

منهجية مختلفة ، تمتح أدواتها من خطابات ما بعد البنيوية (نقد نسائي . نقد ثقافي...) و تستذكر ما قبلها من المفاتيح المنهجية الأخرى " [5] . و لعل تقديمه هذا إنما هو ثقة بالأدوات، وإضاءة منهجية و منطلق نقدي واضح في التوكؤ المتعدد على مناهج نقدية مختلفة السياقات والأنساق وكذا الإجراءات، ولكنها تصب في عوالم النص .

و لعل يوسف وغليسي يثق في المنهج التكاملي، أو النقد التكاملي، أو منهج اللامنهج ، حيث تحتاج بعض النصوص أن نقاربها بأكثر منهج لنتحسّس فيها كل ما من شأنه أن يثير فيها الرغبة الجمالية فتراود الناقد –بكل ما تختزنه– عن أدواته و أيضا في الكشف و الاكتشاف ، وفي فكّ مغاليقها .

و لعلّ رغبة الاكتشاف تملكت وغليسي فراح يتلقى المنتجَ الشعري النسوي بإرادة متعددة ، بين إظهار الجديد الأسمائي ، و الموضوعاتي ، و الفني ، في النماذج المدروسة ، حيث اعترف قائلا : "وكم يسعدنا أن يحيي الكتابُ أسماءَ شعرية نسوية منقرضة يتعرف إليها العارفون بالنص الشعري الجزائري أول مرة، وأن يعيد اكتشاف أسماء أخرى ظلمها النقد و تاريخ الأدب، و أن يعيد النظر في أصوات أخرى كرسها الإعلام والتجامل النقدي " [6] ، ولعلها شجاعة نقدية، و حكْمٌ جريء في موضعه، حيث أنهك التجاملُ النقدي كاهلَ المعرفة الحقيقية بأمور منتجنا الأدبي عموما والشعري خصوصا .

كما أن اعتراف يوسف وغليسي بأن هناك دراساتٍ نقديةً سبقته إلى حمى القصيدة النسوية هو إقرار جميل لجهد سابقيه ومنهم من لم يكن له من السبق إلى السبق، ولكن وغليسي يحترم دائما إرث السابقين من النقاد والدارسين ويثق في أدواته النقدية التي يشهرها في حينها دائما كي يبدع نقدا و ينقد إبداعا وهو حال الشعراء النقاد فيقول : " ليس كتابنا هذا هو أول العهد بالخطاب الأدبي النسوي في الجزائر . بل سبقنا إلى ذلك باحثون آخرون تنالوا هذا الخطاب بطرائق شتى ، لعل أولهم الشاعر والباحث السوري أحمد دوغان الذي كان سباقا إلى دراسة الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ثم جاءت كتابات علمية أخرى ، لناصر معماش و فضيلة الفاروق وباديس فوغالي ..."[7].

و لكننا في مقالنا هذه سنحاول أن نقف على الرؤى النقدية الجديدة ليوسف وغليسي ، ونستعرض استعراضه لأدواته المقارباتية ، و فنياته في تحسس الجسد النصي النسوي الرقيق ، و قدرته على التعايش مع العوالم المؤنثة في أشعارهن ، و بين قسوة منهج ، ورقّة نصّ ، تتمظهر الأنوثة في أسمى جمالياتها ، فما حدود شاعريتهن و شعرية نصوصهن أمام ناقد شاعر ؟

أولا : في حدود المصطلح و فتنته :

إن المتابع للمنتج النقدي ليوسف وغليسي يكتشف أنه يعمد دائما إلى ضبط المصطلحات المفاتيح لموضوعه المدروس قبل التفصيل في حيثياته و هو العارف بـ "إشكاليات المصطلح في الخطاب النقدي العربي " ، و لأن فهمَ المصطلح و ضبطَه هو شطر من المساءلات النقدية للمنتج الأدبي أيضا، و لعلّ المتتبع –أيضا– للخطاب النقدي العربي يقف على كثير من المصطلحات المختلفة ، المتباينة و التي حاولت أن تدل على منتج المرأة أدبيا و نقديا ، و منها "أدب المرأة ، الأدب النسائي ، الأدب النسوي ، أدب الأنوثة ، أدب الحريم ، الأدب الجنوسي ، النقد النسائي ، النقد الجينثوي ، النقد البيولوجي ، النقد الأنثوي ، النصوص الذكرية، النصوص الأنثوية ، التحليل النقدي النسائي ، المركزية الأنثوية ، التمركز القضيبي"[8]، و لعلها مصطلحات كلها ذات منطلقات تفريقية أفرزها صراع التذكير و التأنيث و" لكن الأدب النسوي المفترض هو أدب تكتبه المرأة أولا ، و تتأثر عادة رؤاه و أساليبه بالفارق " الجنوسي " بينها وبين الرجل وتحكمه رؤية للعالم "[9]، و هذا – في اعتقادي– من أدق التعاريف/ المفاهيم التي صادفتني حول مصطلح الأدب النسوي .

و في تعريج مصطلحاتي مفاهيمي للكتابة النسوية يرى الشاعر عبد الحميد شكيل "أن الكتابة النسوية في الجزائر – لحد الساعة – لم تتأسس مفهوما نقديا جماليا، يحسن الركون إليه و القيام من خلاله بدراسة حقيقية "[10] .

ثانيا : عتبات أبواب البيت الشعري النسوي :

إن الحديث عن النص الشعري النسوي هو حديث عن كل ما يختزنه من الداخل وما يسيجه من الخارج ، وإن لأبواب البيوت الشعرية – بكفاءتها الأنثوية الرقيقة – عتباتٍ عديدة و لعلّ المقدمات الذاتية و الغيرية عادة ما تتقدمها – تتصدرها ، و "ليس خطاب المقدمات هذا سوى جزء من نظام معرفي عام هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الفرنسي PARATEXTE وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه : حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات..." [11]، و تكتسي المقدمات أهمية بارزة في إغواء ، إغراء ، تهيئة القارئ / المتلقي، ومراودته عن فضوله القرائي وحسه الفني والمقدمات تكتسب أهميتها من مكانها وتمركزها في فضاء النص و "على مستوى المكان فتعتبر أول مكتوب " [12]، لذلك تكتسب تمكنها من نفس وحس وعين القارئ بحكم أوليتها. حيث المكان الأول، الحب الأول ، المقروء الأول دائما ذو شرعية تاريخية .

و" إن المقدمة موقع نصي حساس يتيح للمؤلف أن يستدرج قارئه إلى حيث يريد دون أن يدري ، يكفي فقط أن يسلط عليه كل وسائل الإغواء و الإغراء كي يسقطه صيدا ثمينا يبادله متع القراءة و لذاذات التلقي " [13] و من ثمة فقد حاول وغليسي أثناء تناوله المنتج الشعري النسوي أن يقف عند هذه المقدمات، والتي كانت كلها مقدمات غيرية ، حيث قدم لأعمالهن غيرهن ، و كانت كل المقدمات " ذكورية " ، وهي المفارقة التي قولت وغليسي : " هكذا ندخل بيوت الشعر النسوي من أبوابها الذكورية إذن، وهكذا تفضح العتباتُ المذكرة نصوصَها المؤنثة ، لتكشف عن شروخ نفسية عميقة في أعماق المرأة الشاعرة التي لا تزال تمارس الكتابة تحت عقدة خصاء راسخة " [14]ولعله انتباه متوقد ، و وقوف واعٍ عند هذه المفارقة / التناقض / التغاير / التداخل، بين نص نسوي بكل متكآته الأنثوية، إن نفسيا أو جماليا ...) ، و بين تقديم ذكوري بكل منطلقاته المقابلة / المتضادة ... المختلفة ... عنهن ، حيث " النسبة الساحقة من مقدمات الدواوين النسوية قد دبجها كتّابٌ رجال ، و الرجل هو من يضفي الشرعية على الممارسة الشعرية

الأنثوية ، أما المرأة فلا تملك إلا أن تتستر به وتختفي خلفه خوفا، و ضعفا " [15] ، و طمعا في كثير من الأحيان .

لقد قدّم الأخضر السائحي لمبروكة بوساحة ، وأحلام ومستغانمي، وقدم الدكتور علي ملاحي لجميلة طلباوي ، والسعيد بوطاجين لراوية يحياوي ...

ومن يطّلع على أعمالهن الشعرية ومقدماتها الذكورية ، عليه أن يربط بين المقول المقدماتي والمقولِ الشعري ليحسبالتجامل النقدي و الإشهار (غير المجاني) لبعض المقدمين، وإذا كان وغليسي لم يشأ أن يتعمق أكثر في القضية رأفة بهما مقدِّما ومقَدَّما .. فإن أستاذه الدكتور عبد الملك مرتاض انتفض على بعض كتاب المقدمات غير المتخصصين و لا الأكاديميين و ما عاثوا فيه – تغليطا – من خلال ما قدموه و مَن قدموه حيث يقف حائرا أمام " الشعر المعاصر الذي يجرؤ على التصدر لكتابته في بعض الأطوار كل من سولت له نفسه أن يكتب ما يكتب ليدعي له الشعرية " [16] أو يكون عرابا للشاعر ، و لكن الاستثناء صنعته بالحرف نسيمة بوصلاح حينما كتبت تقديما ذاتيا تكفر فيه بالعراب الأدبي ، لأن النص هو وحده من يبيع للقارئ كنوزَه .

وفي هذه المحطة العتباتية تكتشف أنّ وغليسي قد وقف على حقائق رهيبة في بعض مكونات الخطاب الشعري النسوي في الجزائر ، و هي أن هذه المقدمات أسوار متقدمة لحماية قلاعهن الشعرية، و هي وقاية من الخوف ، وهاجس ثبوت شرعية جنوسية، واتكاء غير بريء على جدران بعضها ليس على أساس علمي و نقدي صحيح .

ثالثا : موضوعات الشعر النسوي الجزائري و قضاياه :

لا يكاد النصُّ الشعري – عامة – يخلو من موضوعات تتشكل جماليا بالصيغ التي تناسبه، ومن ثمة فإن النص الشعري النسوي كخطاب أنثوي لا نستبعد أن يرتكز على قضاياه أيضا، وإذا كان الخطاب النسوي مؤنثا فإن لذلك تداعيات على شركاء فنيين آخرين كاللغة والأسلوب والمضمون أيضا، ومن هذا المنطلق فقد حاول وغليسي أن يتحسس القضايا التي شغفت الشاعرة الجزائرية إبداعا، وتضمينا، حيث أنه" كان أولى

بالأنوثة الشاعرة أن تستقل بعوالمها الموضوعاتية ، أو تقييمها بعيدا عن قوامه الموضوع الذكوري ، فمن حق المرأة أن تجعل أنوثتها موضوعا لنصها " [17]بدلا من أن يظل الآخر/الذكر موضوعا لشعرها، متوجهة إليه من الأول خطابا إشاريا، أو منطلقة من ذاتها لتصل إليه و تتمركز حوله، جاعلة منه بؤرة الحوار بين ذاتها المبدعة / المشغولة بهوبين ذاته المخاطبة المشتهاة لحاجات في مضامينها. وتلك حقيقة وواقع موضوعاتي في منتج نسوتنا الشاعرات رغم أن " هناك من يعترض على الفكرة أصلا رفضا لفكرة تجنيس الموضوع الأدبي الذي يرفض القسمة الضيزى (موضوع رجالي، موضوع نسائي) لأن الموضوع محايد أصلا ..." [18].

إن المسح الموضوعاتي الذي أجراه وغليسي على هذا الكيف الهائل من النصوص الشعرية النسوية الجزائرية ولهذا العدد الكبير – غير المسبوق – للشاعرات – 87 شاعرة – جعله يقول بأنه " من الإنصاف لهذه الأنوثة أن نشير إلى أنها عبرت عن قضاياها و هواجسها الداخلية على لسان شاعرات قليلات في نصوص تعكس قضايا الأنوثة و طباع الأنثى (الحنو ، الضعف ، الغنج ، الغيرة ، الكيد، التقلب، التحمل، الجمال ...) يبدو ذلك جليا في نصوص: جميلة زنير و نادية نواصر، وسلمى رحال، و زهرة بلعاليا، وحبيبة محمدي و نصيرة محمدي وسميرة قبلي وزينب الأعوج وربيعة جلطي... وذلك بمستويات مختلفة طبعا " [19] ، و علينا أن نتوقع – آليا – بأن هناك موضوعات – غير أنثوية – قد كان لها حظ الأغلبية في المتن الشعري النسوي الجزائري ، هي الموضوعات الذكورية التي صار الشاعرات ينطلقن منها إليها بكل محمولات الذكر /الآخر من تمظهرات : الحبيب، العشيق، العدو، الخائن، الصديق، الحلم ، الأمس ، الذاكرة ، الـ.....

إن الأدهى – نقديا – أن ينتبه وغليسي إلى نماذج شعرية نسوية حاولت أن تنطلق إلى الآخر محايدةً ، متجنبةً المنطلق الجنوسي الافتراضي ، لكنها بهرمونات رجالية، على الرغم من محاولات أسلبة اللغة ، كي تخشوشن في سياقات ناعمة أنثوية " فثمة غاية أخرى من النصوص النسوية المحايدة التي تحتفي بالموضوعات العادية العامة، التي سبق للشعراء الرجال احتكارها " [20]، حيث كتب بعضهن عن فلسطين (كمبروكة بوساحة في

قصيدة " أيقظوا تشرين") ،و هرب بعضهن إلى حواشي موضوعاتية أخرى ، إذ يورطن اللغةَ و يداخلن بين السياقات ، و يتأرجحن بين طرفي (جنوسة) أعيت زادهن الشعري كثيرا على قلته " و هكذا تسلب المرأة أنوثتها، فتؤسلب لغتها باستعمال كلمات مغمسة في ماء شعر الفحول . بل كثيرا ما تتخذ مثل تلك المرأة من شاعر فحل حاديا لها، تقلب أسلوبه الذكري أو تتناقص معه، كما تفعل الخنساء مع الشاعر الجاهلي ، وجميلة عظيمي مع مفدي زكريا ، ومبروكة بوساحة مع الأخضر السائحي " [21]

إنّ الشاعرة الجزائرية تتكئ على الذكر جماليا و موضوعاتيا ، و في أقصى هروبها منه تعود إليه، وتتخذ من نصوصه و فنياته و موضوعاته مرجعا لها – ومن ثمة يحكم وغليسي بقساوة علمية صحيحة ، في كتابة خطاب التأنيث قائلا : " إن الشاعرة الجزائرية امرأة مهزومة في أناها الأنثوي " [22]، مدللا على ذلك بدهاء قرائي كبير بأنه" راحت تحاكي موضوعات الرجل الشاعر و تتبنى لغته " [23] متناسية ذاتها المبدعة الأنثى، منبهرة مقلدة مقتفية الآثار الفنية و البصمات اللغوية والخطوات الذكورية في صحراء الإبداع القاسية التي لا ينبغي لكثيرهن أن يغامرن فيها بزاد شعري قليل ، ودراية بجماليات الشعر ، و موارده القليلة عندهن .

رابعا : أشكال القصيدة النسوية :

ينقلنا الناقد يوسف وغليسي من أقصى موضوعات الشعر النسوي –الذكوري – إلى أقصى الأشكال الشعرية في منتجهن ، و هي قصيدة النثر التي كانت ملاذا ، مهربا ، خلاصا ، فلسفة ، ضعفا ، اختيارا .. بالنسبة إلى شاعراتنا الجزائريات حيث "إن عشرات النصوص الأدبية النسوية التي أريد لها أن تتدثر بالشعر المنثور رداء جنسيا، وإنما هي إلى الخاطرة أقرب منها إلى القصيدة " [24]، و هو حكم لم يكد يصدر عن أي ناقد/دارس جزائري تجاه هذا المنتج الشعري /الخواطري /النثري ، الذي ما زال لم يتموقع – جنسيا – و يتأرجح بين أصل غير متفق عليه ، و أفق و واقع ما زال يشكك فيه ، و بقي يبحث عن جماليات إثبات الشخصية .

رغم أن قصيدة النثر حاولت التسلل أكاديميا إلى رسائل الدارسين و أطروحاتهم، يرى عبد العزيز شويط في معرض حديثة عن هذا الكائن الشعري الغريب أن " ما جعل النقاد العرب يدرسونها ، أنها فرضت نفسها كواقع فني لا يمكن الهروب منه . لقد استقرت أكاديمية بعضهم كما استقرت دعوات الموضوعية و العلمية عند بعضهم الآخر فتحتمت عليهم عملية ولوج بابها درسا و تحليلا و نقدا أو حتى تأريخا " [25] ، وإن كان واقع القصيدة النثرية في الدرس الأكاديمي كذلك ، حسب رأي الدكتور عبد العزيز شويط، إلا أن الجرأة النقدية الأكاديمية لم تقف يوما موقف صاحب الفصل في هذه الجناية الفنية على جسد عمود الشعور والشعر،حيث صارت كل النصوص النثرية تفر إلى مصطلح –يثقل بها– وهو القصيدة النثرية، فتكاثرت النصوص، وتكاثر معها استعراض عضلات شعرية نثرية تمكنت من ضبط قدراتها وهما ،ورتبت بيت شعرها – نثرها على عجلة، و بدأت تطرح بدائل تافهة .. وهمية لعمود الشعر وقصيدة التفعيلة بمبررات واهية : إيقاع العصر ، بواعث سيكولوجية ، التجريب الفني،الحداثة .

إن في كتاب " خطاب التأنيث " فصل الخطاب بالنسبة إلى الذات المبدعة المهزومة ،و كذا الذات القارئة المتسامحة و المرتبكة في إبداء رد فعل نقدي جاء على فعل كتابة متشظٍ و مستسهل – و حين اعتمد وغليسي على أكثر من خمسة وأربعين ديوانا نثريا نسويا جزائريا و مئات القصائد النثرية المنشورة في الصحف والجرائد والمجلات، حينها أدرك الناقد أن " استخفاف كثيرات منهن بالعامل الإيقاعي في الشعر و تماديهن في تغليب الوزن العروضي دون البحث عن بدائل إيقاعية داخلية ، و دون أن يكونه لهن من احتياطي اللغة الموقعة ما يعوض الإيقاع الخارجي الغائب ، كثيرا ما يجعل أشعارهن والنثر الفني البسيط سواء " [26]، بعيدا عن أي مزايدة على عمود الشعر وحريته " التفعيلة " ، ومحاولة التخفي وراء حداثة موهومة وتحرر مزعوم ، وتجريب تخريب، على حساب جمالية ننشدها في المنتج الشعري النسوي،وإن " وجود أكثر من خمسين شاعرة نثرية في الساحة النسوية لا يمكن إلا أن يكون دليلا قاطعا على على أن القصيدة النثرية هي جنس نثري لطيف بامتياز "[27]

خامسا :بنية الإيقاع في القصائد العمودية و الحرة :

بعيدا عن قصيدة النثر التي مال إليها نسوة كثيرات ، فإن يوسف وغليسي توقف عند إيقاع القصيدة الموزونة ! لدى شاعراتنا الجزائريات و قد أحصى – فيما تيسر بين يديه من نصوص و دواوين شعرية نسوية 433 قصيدة من خلال 158 مجموعة شعرية لاثنتي عشرة شاعرة ، و خلص إلى أن بعض البحور قد سيطرت على قصائدهن و رتبها الناقد الشاعر العروضي المتمكن وغليسي على هذا النحو :

الرمل 117 – المتقارب 104 – الرجز 78 – المتدارك 56 – البسيط 12 – الطويل 11 – الكامل 10 الوافر 04 – المديد 01 – الهزج 01 – التنويع العروضي 27 .

و منه فإن " الرمل هو سيد البحور و رائدها في الفضاء الشعري النسوي الجزائري إذ يهيمن على أكثر من ربعه 27.02 % "[28]، ربما لأنه بحر النشيد الوطني و هي تخريجة إيقاعية ذكية ، لأن في ذاكرة شاعراتنا و شعرائنا و مواطنينا جميعا يتموقع هذا الإيقاع الخالد .

كما أن وغليسي اتكأ على المنهج الإحصائي في هذا المبحث بقوة لأن في الإحصاء ما يدلل على بعض الظواهر الأدبية في منتجهن الشعري ، و خلص من خلالها وغليسي – في جانبها الإيقاعي – إلى أن " سيطرة الشعرية النسوية الجزائرية على عشرة أوزان معناه أنها استنفدت 62.5 % من الإمكانيات الإيقاعية التي تتيحها الدائرة العروضية "[29]، رغم أن الكثير من نصوصهن قد كان إيقاعها مكسورا ، وكان الإيقاع في حضرة نصوصهن ملهى شعريا راقصا على حد تعبير وغليسي ، و"لعل أسوأ مظاهر الهلهلة في البناء الشعري النسوي أن يكون ذلك الشكل الذي تعمد الشاعرة – خلاله – إلى كتابة قصيدةو نثرية خالية من الوزن ثم تقوم بتصفيفها في هيئة قصيدة عمودية تقوم على نظام الشطرين المتناظرين خطيا "[30]، و سماها وغليسي بالبنية المهلهلة !! و في مشهدنا الشعري الجزائري مهلهلات كثيرات .. كانت نصوصهن زيرا إيقاعيا معتق البحور إلى درجة ذوبان / انكسار رهيب .

سادسا : معجم الشواعر الجزائريات :

كونها تكليفا و تشريفا في الوقت نفسه ، لا يمكن أن نصف مجهودات الدكتور وغليسي في هذا المسح الكمي والنوعي ، أشكالا و مضامين ، من خلال إحصاء سبع وثمانين شاعرة جزائرية و تصنيفها في معجم / مرجع هام و سابقة معجمية رائدة،وهذا " معجم مقصور على الشواعر الجزائريات اللائي يكتبن بالعربية الفصحى، وهو الأول من نوعه في تاريخ الشعر الجزائري " [31]، و فيه بذل الناقد أقصى المجهودات المسيجة بالروح العلمية ، والمنهجية الأكاديمية من أجل أن يقارب المنتج الشعري النسوي شكلا و مضمونا ، وكذا بعرض سير مختصرة لشاعراتنا الجزائريات ..

يقول وغليسي عن معجم الشاعرات الجزائريات الذي أورده في آخر كتابه : "خطاب التأنيث " : "بل حاولت أن أجعله معجما نقديا يدرس الحالة الشعرية المفردة باقتضاب " [32]، وإن بدا وغليسي يعشق التميز في كتاباته النقدية دائما ، إلا أنه كان دائم الاطلاع على إرث سابقيه ، فالناقد الجيد قارئ أجود ليقف عند جهود السابقين ويضيف إليها ، أو يتجاوزها ،و في ذلك يعترف وغليسي قائلا : " و لقد حرصت الحرص كله على الاطلاع الأبين على كل الكتابات المتاحة التي سبقتني إلى كل شاعرة (ولو بلغة الإشارة !) و الاستفادة مما يمكن الإفادة منه مع حرص خاص على أن تكون المادة المقدمة حول أي شاعرة مختلفة عن المواد التي كتبت عنها من قبل (و إن كان الموضوع واحدا) " [33]

خاتمة :

ويعد هذا المعجم النقدي – الذي كان خاتمة علم و مجهود أكاديمي جبار غير مسبوق – مرجعا جيدا للباحثين في عوالم الكتابة الشعرية النسوية العربية في الجزائر ، كاشفا عن اطلاع و بحث ، تحليل و إحصاء ، تقديم و توصيف ، قراءة واعية عميقة متميزة لهذا الشاعر أولا،الأكاديمي ثانيا ، العارف بجماليات التخاطب الشعري النسوي في تركاتهن الإبداعية، والذي وضع أدواته القرائية على جرح الكتابة النسوية في الجزائر بين منطلقاتها ، ومصطلحاتها وبنياتها المختلفة ، مُصدرا رأيه النقدي العارف الفاصل في

قوله:" إن ارتباط نص المرأة بالسياق النسوي العام في شكل " خطاب شعري أنثوي " هو الذي يضفي نكهة ثقافية معينة على ذلك الخطاب ، نكهة في مقدورها تأمين قراءة الذات الشاعرة المؤنثة ، و القبض على الخصوصية الجمالية والدلالية لشعر الأنوثة "[34].

وهو رأي يكشف عن خطورة مقاربة النص الشعري النسوي العربي في الجزائر مفهوما وأشكالا ومضامين ومنطلقات وقراءات إلا من خلال وعي مقارباتي / قرائي / نقدي مؤسس فعال محايد

وهو ما حاول وغليسي فعله في كتابه " خطاب التأنيث " فعلا .

الهوامش:

1-شوقي ضيف : النقد ، ط3 ، دار المعارف بمصر ، 1974 ، ص08

2-عبد الرحمن عبد الحميد علي : النقد الأدبي بين الحداثة و التقليد ، ط1 ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، 2005 ، ص131 .

3-المرجع نفسه ، ص 121 .

4-المرجع نفسه ، ص 126 .

5-يوسف وغليسي : خطاب التأنيث- دراسة في الشعر النسوي الجزائري- منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ،قسنطينة 2008، ص 13 .

6-المصدر نفسه ، ص 14 .

7-المصدر نفسه ، ص 12 .

8-المصدر نفسه ، ص 21 .

9-المصدر نفسه ، ص 26 .

10-عبد الحميد شكيل: ملابسات حول الكتابة النسوية في الجزائر ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي ، ط1 ، قسنطينة ، 2010 ، ص 54 .

11-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص ، إفريقيا الشرق - المغرب ، 2000 ، ص 16.

12-المرجع نفسه ، ص 42 .

13-يوسف وغليسي : المصدر السابق ، ص69 .

14-المصدر نفسه ، ص 70 .

15-المصدر نفسه ، ص 69 .

16-عبد الملك مرتاض : " شاعرات الجزائر المعاصرات " تقديم للشعرية النسوية ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الأول للشعر النسوي ، ط3 ، 2010 ، قسنطينة ، ص 07

17 – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث ، ص 73 .
18– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
19 – المصدر نفسه ، ص 47 .
20– المصدر نفسه ، ص 78 .
21– المصدر نفسه ، ص84 .
22 – المصدر نفسه ، ص86 .
23 – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
24 –المصدر نفسه ، ص 87 .
25 –عبد العزيز شويط : " القصيدة النثرية " ، مجلة الناص ، تصدر عن جامعة جيجل ، الجزائر ، العددان 4 و5، أفريل . جويلية ، 2005 ، ص 172 .
26 – يوسف وغليسي : المصدر السابق ، ص 90 .
27 – المصدر نفسه ، ص91 .
28 – المصدر نفسه ، ص 114 .
29 – المصدر نفسه ، ص 111 .
30 –المصدر نفسه ، ص 94 .
31 –المصدر نفسه ، ص 118 .
32 –المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
33 –المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
34–المصدر نفسه ، ص 11 .

من مظاهر التيسير النحويظاهرة التضمين في حروف الجر والفعل

د.مختار درقاوي
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

الملخص:

يسعى البحث الذي بين يديك إلى خدمة اللسان العربي في وضعنا الراهن، وذلك من خلال قبول عدد من الاستعمالات المعاصرة التي درج عدد من أهل اللغة على تصنيفها في خانة الخطأ اللغوي نتيجة تبنيهم لموقف متشدد وعدم تفرقتهم بين ما هو تجديد وتطور وبين ما هو لحن وخطأ وانحراف، فالتجديد والتطور حدث في اللغة يوافق خصائصها وسننها، واللحن والانحراف حدث في اللغة لا يتماشى مع نظامها وسننها ونواميسها. وسنعتمد في قبول الاستعمالات المخطّأة على خاصية من خاصيات اللغة العربية وسننها وهي التضمين.

نص البحث:

أعتقد أن أهمّ سؤال ينبغي أن يطرحه المشتغلون على حقل التجديد اللغوي؛ هو كيف نحقّق التيسير والتجديد النحوي؟ أو بصيغة أخرى ما هي مظاهر التجديد والتيسير النحوي في اللغة العربية؟ وفي محاولة للإجابة عن هذا السؤال المنهجي والجوهري؛ وباستقراء عدد من المؤلفات التي اهتمت بهذا الموضوع تبدّى أنّ بعضهم يجنح إلى حذف أبواب بعينها، مثلما هو الشأن مع ابن مضاء اللخمي القرطبي (ت592هـ) من القدماء وشوقي ضيف من المحدثين، فقد أفصح الأوّل بصريح العبارة على أن القصد من تأليفه كتاب "الردّ على النحاة" هو: " أن يحذف من النحو ما استغنى النحوي عنه"[1]. والثاني عمد في كتابه "تجديد النحو" إلى حذف ثمانية عشر بابا فرعيا كانت تثقل النحو وتجهد

دارسه وترهقه من أمره عسرا، كإلغاء تقدير متعلق للظرف والجار والمجرور، وإلغاء عمل أن المصدرية في المضارع مقدرة وإلغاء العلامات الفرعية في الإعراب[2].

وألفينا بعضا آخر من علماء التيسير ينفتح على المناهج النحوية الموزعة في التراث العربي- وبخاصة الكوفي - فينهل منها لتحقيق التجديد، فيستخدم جملة من الأقيسة التي قبلها القدماء. اعتقادا منه أنّ الطريق الذي يخدم اللغة العربية في وضعنا الراهن ليس طريق المتشددين الذين عُرفوا بشدّتهم في المحافظة على اللغة، بل طريق من درسوا ومحَصوا وتسامحوا ويسروا وقبِلوا من هذا التغيير ما اطمأنوا إليه ولم يروا في استعماله بأسا ولا خروجا عن مألوف المنهج العربي في بناء اللغة[3]. من هنا سنحاول إبراز مظهر مهم من مظاهر التيسير النحوي الذي يخفف العبء على المتعلّم الناطق بالعربية وبغيرها، وأقصد "التضمين".

التضمين:

التضمين من القواعد التي لفتت أنظار اللغويين فصرفوا وكدهم في بحثها وتحقيقها،ولكنهم اختلفوا في هذه الظاهرة العربية واتسع مضمار الخلف بينهم ،بين منكر ومؤيّد ،فمَال بعضهم إلى إقرارها في الدرس النحوي والتماسها في التصحيح وآخرون شدّوا الوثاق فمنعوها اعتقادا أنّ "هذا الباب يتلقاه الناس مغسولا ساذجا من الصنعة وما أبعد الصواب عنه ،وأوقعه دونه"[3].

للتضمين في سياق المعجمات العربية دلالات عدّة تختلف باختلاف الوجوه التي استعمل فيها ولعلّ الدلالة الأقرب إلى مراد اللغويين هي أنّ التضمين "جعل الشيء في شيءٍ يحويه"[4]،أمّا في الاصطلاح فعدّه التهانوي "إيقاع لفظ موقع غيره لتضمّنه معناه ،ويكون في الحروف والأفعال ،وذلك بأن تضمن حرفا معنى حرف ،أو فعلا معنى فعل آخر ،ويكون فيه معنى الفعلين معا ،وذلك بأن يأتي الفعل متعديا بحرف ليس من عادته التعدّي به ،فيحتاج إلى تأويله أو تأويل الحرف ليصحّ التعدي به ،والأوّل تضمين الفعل ،والثاني تضمين الحرف"[5].

ومن أمثلة تضمين الفعل قوله تعالى: "ولا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم"[6]، بمعنى: تضيفوا ،أمّا تضمين الحرف يذكر علماء النحو استعمال "على" بمعنى "في" ،نحو قوله تعالى: "ودخل المدينة على حين غفلة من أهلها"[7] ؛أي: في حين غفلة ،واستعمال "عن" بمعنى "على" ،نحو قول ذي الإصبع حرثان بن الحارث العدواني: .

لاهٍ ابنُ عمِّك لا أَفْضَلْت في حَسَبٍ عَنِّي ،وَلا أنْتَ دَيَّانِي فَتَخْزُونِي

أي: لا أفضلت في حَسَبٍ عَلَيَّ[8] ،واستعمال "على" بمعنى "عن" في قول قحيف العقيلي مادحا:[9]

إذَا رَضِيَتْ عَلَيَّ بَنُـو قشَيْرٍ لَعَمْرُ الله أَعجَبَنِي رِضَاهَـا

أي: إذا رضيت عنّي ،وأضاف الزركشي نوعا ثالثا أسماه "تضمين الاسم"[10] ،كقوله تعالى: "حقيق على أن لا أقول على الله إلا الحق"[11] ،ضمّن حقيق معنى حريص ليفيد أنّه محقوق بقول الحق وحريص عليه.

ويجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أنّ سيبويه (ت180هـ) نبّه إلى التضمين دون أن يصرح بلفظه، وذلك في باب "الفاعل الذي يتعدّاه فعله إلى مفعولين..."، ثم ساق أمثلة منها: "ودعوته زيدا إذا أردت دعوته التي تجري مجرى سميته وإن عنيت الدعاء إلى أمر لم يجاوز مفعولا واحدا"[12]، ففي قوله تصريح بأن قصد المتكلم هو تضمين الفعل دعوت دلالة الفعل سميت فيتعدى تعديته، وإن لم يأت بلفظ "التضمين".

وللتضمين أكثر من عشرين صورة، نختصرها في الآتي:[13]

1. تضمين فعل لازم دلالة فعل متعد لواحد بنفسه:

كتضمين الفعل "شطّ" وهو لازم دلالة الفعل "جاوز" وهو متعد في قول الشاعر:

شطت مزار العاشقين، فأصبحت عَسِرا على طؤلابُها ابنةُ مَخْرَم

2. تضمين فعل متعد لواحد دلالة فعل متعد لواحد:

ومثاله: "أو كُلّما عاهدوا عهدا نَبَذَهُ فريقٌ منهم" (البقرة:100)، ضمّن "عاهدوا معنى :أعطَوْا" بناء على جعل "عهدا" مفعولا به على أحد وجهين فيه. والوجه الثاني أن يكون عهدا مصدرا من غير لفظ الفعل المذكور.

3. تبادل التضمين بين فعلين أحدهما يتعدّى بنفسه والثاني يتعدّى بالحرف:

ومثاله: الفعلان "جحد" و"كفر" في قوله تعالى: "وتلك عادٌ جحَدُوا بآيات رَبّهم" (هود:59)، الفعل جحد يتعدّى بنفسه، فلمّا ضُمّن دلالة كفر في هذا الموضع عدّي بالباء. ويحدث العكس أيضا كما في قوله تعالى: "ألا إنّ عادا كفروا ربّهم" (هود:60) ضمّن "كفر" وهو يتعدّى بالباء دلالة "جحد" في هذا الموضع.

4. تضمين فعل متعد لواحد معنى فعل متعد لاثنين:

ومنه قول الشاعر:

ومَربوعةٍ رِبْعيّة قدْ لَبَأْتُهَا بِكَفّيَّ من دويَّةٍ سَفَراً سَفْراً

سفرا هنا مفعول ثان للبأتها، وعدّاه إلى مفعولين؛ لأنّه ضُمّن معنى أطعم.

5. تضمين فعل متعد إلى واحد دلالة فعل متعد إلى ثلاثة:

نحو: أنبأ، ونبّأ، وأخبر متى ضُمّنت معنى العِلْم عدّية لثلاثة مفاعيل. ومثاله: أنبأتك الجدَّ سبيلَ النجاحِ.

6. تضمين فعل متعد إلى اثنين دلالة فعل متعد لواحد بنفسه وللثاني بحرف الجر:

ومثاله: "وأمّا الذين في قلوبِهم مرضٌ فزادَتْهُم رِجْسا إلى رِجْسِهم" (التوبة: 125)، ضمّن الزيادة معنى الضم أي رجسا مضموما إلى رجسهم، ولذلك عدّى بإلى.

7. **تضمين فعل متعد إلى اثنين بنفسه دلالة فعل متعد لواحد بحرف جر:**

نحو الفعل "ظلم" يتعدّى إلى اثنين بنفسه تقول: ظلمته حقه، ويتعدى بالباء إذا تضمّن معنى "كفر" أو "كذّب"، كما في قوله تعالى: "ثمّ بعثْنا مِنْ بعْدِهِم موسى بآياتِنا إلى فِرْعَوْنَ ومَلَئِهِ فظَلَمُوا بها" (الأعراف: 103)؛ أي كفروا وكذّبوا بها.

8. **تضمين فعل يتعدّى بحرف دلالة فعل يتعدّى بحرف آخر فيتعدّى الأوّل بما يتعدّى به الثاني:**

ومثاله قوله تعالى: "ثَقُلَتْ في السموات والأرض" (الأعراف: 187)، الفعل ثقل يتعدى بعلى، وقد ضُمّن هنا دلالة فعل يتعدّى بفي.

9. **تضمين فعل يتعدى بحرف دلالة فعل يتعدّى بنفسه فيتعدّى الأوّل بنفسه:**

كقوله تعالى: "أعَجِلْتُم أمر ربِّكُم" (الأعراف:150)، وعجل يتعدى بعن، وضُمّن هنا دلالة سبق فتعدّى بنفسه.

10. **تضمين فعل يتعدّى بنفسه دلالة فعل يتعدّى بالحرف:**

كقول الشاعر:

مِمن حَمَلْن به وهُنَّ عواقدٌ حُبك النِّطاقِ فشبَّ غير مُهبَّل

الفعل "حمل" الذي يتعدّى بنفسه عُدّي بالباء؛ لأنّه ضُمّن دلالة الفعل "حَبَلَ".

11. **تضمين فعل يتعدّى بنفسه لواحد دلالة فعل يتعدّى بحرف فيتعدّى الأوّل بهذا الحرف:**

ومنه قوله تعالى: "وقالَ اركبُوا فِيها" (هود:41) ضمّن اركبوا دلالة صيروا أو ادخلوا فعُدّي بفي.

12. **تضمين فعل يتعدّى لواحد بنفسه دلالة فعل يتعدّى لواحد بنفسه وللثاني بالحرف:**

ومنه قول الفرزدق: "قد قتل الله زيادا عني"، وقتل يتعدّى بنفسه فلّما ضُمّن دلالة "صرف" عُدّي بعن.

13. **تضمين فعل لازم دلالة فعل متعد بالحرف فيتعدّى الأوّل بهذا الحرف:**

ومثاله قوله تعالى: "أنِ اغْدُوا على حَرْثِكُمْ" (ن: 22). ضمّن اغدوا معنى أقبلوا فعُدّي بعلى.

14. **تضمين فعل متعد لاثنين وهو يتعدّى لأحدهما بالحرف دلالة فعل يتعدّى لاثنين بنفسه:**

كما في قوله تعالى: "ومن يُعْرض عنْ ذكر ربّه يَسْلُكُه عَذابا صَعَداً" (الجن:17)؛ أي يُنْفذه. والشائع في القرآن أنّ سل يتعدّى إلى واحد بنفسه وإلى الثاني بحرف كما في قوله تعالى: "ما سلككم في سقر" (المدثّر:42).

15. **تضمين الفعل المتعدّي إلى مفعول واحد معنى مناسبا يتسلط به على مفعوله وما عطف على مفعوله:**

ومثاله ما ذهب إليه بعض النحاة في قوله: "وزججن الحواجب والعيونا"، تضمين الفعل العامل معنى يتسلط به على المتعاطفين، ومن ثمّ أجازوا عطف العيون على الحواجب؛ لأنهم ضمنوا زججن دلالة حسّن.

16. **تضمين كلمتين متضامتين دلالة فعل:**

كقوله تعالى: "فأصبَح يُقلّبُ كفّيْه على ما أنفق" (الكهف:42)، التركيب "يقلب كفيه" عبارة اصطلاحية ضمنت دلالة الفعل يندم في الاستعمال العربي ولذا عدّي فعلها بعلى.

17. **تضمين ليت دلالة الفعل تمنى:**

وهذا على مذهب الكوفيين، فقد أجاز الفراء وقوع ليت موضع تمنّى، كما في قول الشاعر: "يا ليت أيام الصّبا رواجعا"، نصبت مفعولين لتضمنها معنى أتمنى.

18. **تضمين أسماء أفعال الأمر دلالة لام الأمر:**

وفي يقول ابن جني: "فإن قيل: فمن أين وجب بناء هذه الأسماء؟ فصواب القول في ذلك أنّ علة بنائها إنما هي تضمنها معنى لام الأمر، ألا ترى أنّ صه بمعنى

اسكت، وأن أصل اسكت لتسكت...فلما ضمنت هذه الأسماء معنى لام الأمر شابهت الحرف فبنيت"[14].

19. تضمين صيغة فعّال دلالة صيغة فاعل:

ومن ذلك قول أبي ذؤيب:

حتى أُتيح لَهُ يوما بِمرقَبةٍ ذو مِرةٍ بِدوار الصّيد وجّاس.

عدّى وجّاس بالباء؛ لأنّه في معنى قولك عالم به.

20. تضمين الاسم دلالة المصدر:

ومن ذلك قول الأعشى: "سبحان من علقمة الفاخر"، قال ابن جني: "علق حرف الجر بسبحان لما كا معناه براءة منه"[15]، وسبحان اسم علم لمعنى البراءة، فعبر بالاسم عنها لأنّها في معناه.

21. تضمين اسم فاعل دلالة اسم فاعل آخر:

ومنه قوله تعالى: "ما هذه التماثيلُ التي أنتم لها عاكفون" (الأنبياء:52)، ضمّن عاكفون دلالة عابدين أو ملازمين ولذا عُدّي باللام.

- **الخلاف الحاصل في تناوب الحروف:**

شجر خلاف وجدل رحب في أمر تناوب حروف الجر بين البصريين والكوفيين، إذ منع البصريون وقوع بعض حروف الجر موقع بعضها وأجاز الكوفيون ذلك ،وحجّة البصريين "أنّ الأصل في كل حرف ألا يدلّ إلا على ما وضع له ،ولا يدلّ على معنى حرف آخر"[16] ،فأهل الكوفة يحملون على ما يعطيه الظاهر من وضع الحرف موضع غيره ،وأهل البصرة يبقون الحرف على معناه الذي عهد فيه ،إمّا بتأويل يقبله اللفظ ،أو بأن يجعلوا العامل مضمنا معنى ما يعمل في ذلك الحرف[17].

فقوله تعالى: "ولأصلبَنّكم في جذوع النخل"[18] ذهب الكوفيون إلى أنّ "في" بمعنى "على"،ومنع البصريون ذلك وتأوّلوا النص بأنّ هناك تشبيها للمصلوب لتمكّنه من الجذع بالحالِّ في الشيء،فهو من باب المجاز،وإمّا على شذوذ إنابة كلمة عن أخرى[19]،ووافقهم ابن عصفور،جاء في سياق ردّه على الكوفيين قوله: "لا حجة لهم –

أي الكوفيين- في ذلك؛لأنّ الجذوع قد صارت لهم بمعنى المكان لاستقرارهم فيها"[20]؛ أي إنّ "في" في موضعها ولا تناوب في الآية.

في حين ارتضى جمع آخر ما أقرّه الكوفيون من إمكان نيابة حروف الجر عن بعضها ،فقد عقد ابن قتيبة (**ت276هـ**) في كتابه "تأويل مشكل القرآن" بابا خاصا "لدخول حروف الصفات مكان بعض"[21]،وأيضا خصّ في كتابه "أدب الكاتب" بابا لـ "دخول بعض الصفات على بعض"[22]،وعقد الثعالبي (**ت430هـ**) في كتابه "سر العربية" فصلا في "وقوع حروف المعنى مواقع بعض"[23] ،وغير ذلك مما هو مقرّر في تضاعيف كتب اللغة والنحو.

ولكن ،ونحن نتحسس الطرح اللغوي والنحوي في مظان التراث العربي لمحنا شيئا مهما وهو أنّ عددا من الذين أجازوا تضمين الحرف وضعوا شرطا لتحقق ذلك ،وهو وجود صلة وتقارب بين الحرفين فإذا انتفى التقارب لا يصحّ التناوب يقول ابن السراج (ت316هـ): "فهذه حقيقة تعاقب حروف الخفض فمتى لم يتقارب المعنى لم يجز"[24] ،ووضّح ابن السيّد البَطليوسي هذه الفكرة بقوله: "هذا الباب أجازه قوم من النحويين أكثرهم من الكوفيين ومنعه قوم أكثرهم من البصريين ،وفي القولين نظر ؛لأنّ من أجاز دون شرط وتقييد لزمه أن يجيز سرت إلى زيد ،وهو يريد مع زيد ،قياسا على قولهم: "إن فلانا لظريف عاقل إلى حسب ثاقب" ؛أي: مع حسب ،ولزمه أن يجيز (زيد في عمرو) ؛أي: (مع عمرو)...

هذه المسائل لا يجيزها من يجيز إبدال الحروف ،ومن منع ذلك على الإطلاق لزمه أن يتعسّف في التأويل لكثير مما ورد ؛لأنّ في هذا الباب أشياء كثيرة يبعد تأويلها على غير البدل ،ولا يمكن للمنكرين لهذا أن يقولوا: إنّ هذا من ضرورة الشعر ؛لأنّ هذا النوع قد كثر وشاع،وأنّه يخصّ الشعر دون الكلام ،فإن لم يصح إنكار المنكرين له وكان المجيزون له لا يجيزون من كل موضع ،ثبت بهذا أنّه موقوف على السماع غير جائز القياس عليه"[25].

والنتيجة التي آل إليها البطليوسي بوقف التضمين على السماع ليست محلّ إجماع ،ذلك أنّ هناك جمعا من المتقدمين نادوا بقياسيته وتابعهم على ذلك المحدثون ،وإقرارهم به جاء مسايرة "مع واقع الحياة الاجتماعية وظروف اللغة المستعملة" ولكن هذا لم يمنع هذا الاتجاه من تأكيد أنّه "إذا أمكن إجراء اللفظ على مدلوله ،فإنّه يكون أولى"[26].ولعل ما يستوقف الباحث والناظر اللغوي في زاوية أخرى من زوايا بحث هذا المبدأ التساؤل الآتي: أليس التضمين ضربا من المجاز؟ ،انقسمت في الحقيقة الآراء إلى ثلاثة مذاهب: [27]

-**الأوّل**:يرى أنّ المادة المتضمنة قد استخدمت على الوجه الحقيقي مع قطع الصلة بينها وبين الأصل.

-**الثاني**: يرى أنّ المادة استخدمت على الوجه المجازي ،مع توفر القرينة التي تدلّ على ذلك.

-**الثالث**: رأي توفيقي يجمع بين الحقيقة والمجاز.

وأيّا كان نوع الخلاف الدائر حول التضمين ،بين الإقرار والمنع ،وبين السماع والقياس ،وبين الحقيقة والمجاز يكفينا أنّه "**لا يخالف طبيعة اللغة وروحها ،ولا يُصادم قاعدة مقرّرة فيها وهو أدخل في باب الأسلوب** (...)**وقد يكون من آثار التوليد والقياس ومحاكاة النظير ،فأيّ حرج في هذا** ؟"[28] ،وبناء على هذا الاعتقاد تمّ إجازة وتصحيح الكثير من الاستعمالات ومن ذلك نذكر الآتي:

تصحيح الاستعمال بتضمين الحرف:

وشمل عددا من حروف الجر نذكر منها: على ،ب ،ل ،في ،عن ،وغيرها ولعل الأمر يتضح من خلال الاستعمالات الآتية:

-"آخذَه على ذنبه" ،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "آخذ" لا يتعدّى بـ"على" وإنّما يتعدّى إلى المفعول الثاني بالباء فالفصيح أن يقال: آخذَه بذنبه ،ومع ذلك تمّ تصحيح الاستعمال المرفوض بإجازة اللغويين نيابة حروف الجر بعضها عن بعض كما أجازوا

تضمين فعل معنى فعل آخر فيتعدّى تعديته ،جاء في المصباح: "الفعل إذا تضمّن معنى فعل جاز أن يعمل عمله"[29] ،وقد أقرّ مجمع اللغة المصري هذا وذاك[30].

-"أجاب على السؤال" ،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "أجاب" لا يتعدّى بـ "على" وإنّما بـ "عن" فالأفصح أن يقال: "أجاب عن السؤال" ،وتمّ قبول وتصحيح الاستعمال المرفوض باعتماد التضمين[31].

-"أثّر به كثيرا موتُ صديقه" ،مرفوضة عند بعضهم لتعدية الفعل بالباء ،وهو يتعدّى بـ "في" ،الفصيح أن يقال: أثّر فيه كثيرا موتُ صديقه ،وأجاز جمعٌ الاستعمال المرفوض بالاستناد إلى قاعدة التضمين[32] ،ودلّ القرآن على هذا ،في مثل قوله تعالى:"ولقد نصركم الله ببدْرٍ"[33] ؛أي في بدر ،وقوله تعالى: "إنّ أوّل بيتٍ وُضع للنّاس للّذي ببكة"[34] ؛أي في بكّة.

-"أخلّ في عمله" ،مرفوضة عند جماعة ؛لاستعمال حرف الجر "في" بدلا من حرف الجر "الباء"،الفصيح: أخلّ بعمله وتمّ تصحيح الاستعمال المرفوض بالاحتجاج بالتضمين[35].

-"لا أبالي له" ،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "بالى" لا يتعدّى باللام ،وإنّما بنفسه "لا أباليه" ،أو بحرف الباء نحو: "لا أبالي به" ،وقد صحّح أحمد مختار الاستعمال المرفوض استنادا إلى إجازة اللغويين نيابة حروف الجر بعضها عن بعض[36]،وهذا ما أقرّه مجمع اللغة العربية بالقاهرة من قبل.

-"أحال الأمر إلى فلان" ،مرفوضة عند بعضهم ؛لأنّ الفعل "أحال" لا يتعدّى بـ "إلى" ،وإنّما بـ "على" ،الفصيح: أحال الأمر على فلان ،وصحح جماعة الاستعمال المرفوض بإجازة نيابة الحروف بعضها عن بعض[37].

تصحيح الاستعمال بتضمين الفعل:

-"آمل في النجاح" ،مرفوضة عند بعضهم لتعدية الفعل بحرف الجر "في" ،وهو يتعدّى بنفسه الفصيح: آمل النجاح ويمكن تصحيح الاستعمال المرفوض بتضمين"آمل"معنى الفعل "أطمع" أو "أرغب" فيتعدّى مثلهما بحرف الجرّ "في"[38].

-"حرق الخشب فأحاله رمادا" ،مرفوضة عند البعض ؛لتعدّي الفعل إلى المفعول الثاني بنفسه ،وهو يتعدّى بحرف الجر الفصيح: حرق الخشب فأحاله إلى رماد ،وصُحّح الاستعمال المرفوض بتضمين الفعل "أحال" معنى الفعل "صيّر" فيكون متعدّيا إلى مفعولين بنفسه[39].

-"أخلف صديقي بوعده" ،مرفوضة عند بعضهم ؛لتعدّي الفعل "أخلف" بحرف الجرّ "الباء" ،وهو متعد بنفسه الفصيح: أخلف صديقي وعده ،أخلفني صديقي الوعد ،ودليل الأوّل من القرآن:"فأخلفتم موعدي"[40] ،ودليل الثاني: "أخلفوا الله ما وعدوه"[41] ويمكن تصحيح الاستعمال المرفوض بتضمين "أخلف" معنى "لم يبر" ،فيُعدّى بالباء[42].

-"شنّوا حربا أدّت بهم إلى الهلاك" ،مرفوضة عند البعض ؛لأنّ الفعل قد تعدّى إلى كلّ من المفعولين بحرف جر والمعروف تعدية الفعل "أدّى" إلى مفعول واحد بنفسه ،وإلى ثان بحرف الجر الفصيح: شنّوا حربا أدّت الهلاك إليهم ،وصحّح بعضهم العبارة المرفوضة بتضمين الفعل "أدّى" معنى "أفضى"[43].

-"أبى عن ذلك" ،رفضها بعضهم ؛لتعدية الفعل بـ "عن" ،وهو يتعدّى بنفسه ،الفصيح: أبى ذلك قال تعالى: "ويأبى الله إلا أن يُتِمّ نورَه"[44]،وصحّحها بعضهم على أساس تضمين الفعل "أبى" معنى الفعل "ترفّع" أو "امتنع" اللذين يتعديان بحرف الجر "عن"[45].

ويحسن الإشارة إلى أن الدرس اللساني الحديث التفت إلى قضية التضمين وعدّها الناحية الإدراكية في اللغة **Conceptual Structure**ووسمها أصحاب النحو التوليدي بالبنية العميقة **Structure Profonde - Deep Structure**وهي البنية المسئولة عن التفسير الدلالي للغة في مقابل البنية السطحية**Surface –Structuresuperficielle Structure**التي تعنى بالجانب الصوتي للتراكيب[46]. ومع اتفاق أصحاب المدرسة التوليدية التحويلية على أن التضمين يشكّل نقطة تفاعل وتأثير بين الدلالة والنحو غير أنّهم اختلفوا وانقسموا إلى فريقين: [47]

- الأول: يمثله تشومسكي وهو يعتقد أنّ النحو هو المكوّن الخلاق في القواعد وهو الذي ينفذ الخطوة الأولى ثم يأتي المعنى والصوت لينفذا الخطوة التالية.

- الثاني: ويمثله خصوم تشومسكي، وهو يعتقدون أن المكوّن الدلالي هو الجزء الخلاق في القواعد وأنّ الشرارة الأولى تنطلق منه ثم يتولى المكون النحوي بعد ذلك الخطوات التالية في تكوين الجملة، وهذا بدوره يؤدي إلى طرح سؤال مهم هو: هل المكنة التوليدية اللغوية البيولوجية ذات طبيعة نحوية تركيبية أم أنّها ذات طبيعة دلالية؟.

وقد رأى فريد عوض حيدر في التضمين ما يؤيد الفرقة الثانية، إذ يقوم التضمين في الأصل على الجانب الدلالي الذي يؤثر في الفعل فيحوله من اللزوم إلى التعدّي أو العكس، ثم يأتي دور المكوّن النحوي الذي يكمل ما بدأه التضمين من تكوين الجملة حسب ما يتطلبه المكوّن الدلالي في البداية، فيضيف عناصر لغوية أو يحذف منها، فإذا ضمّن الفعل اللازم دلالة فعل متعد أدّى ذلك إلى زيادة (العناصر التركيبية **Structural Elements**المطلوبة، تلك العناصر التي تمثل أدوار المشاركين بتعبير هاليداي **Participant Roles**وإذا ضُمّن الفعل المتعدّي لاثنين دلالة فعل متعد لواحد حدث نقص في عدد المشاركين[48].

الهوامش:

1. ابن مضاء، الردّ على النحاة، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، ط1، 2007، بيروت، ص13.
2. شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، ط5، 2003، مصر، ص5.
3. عبد الفتاح سليم ،اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه ، ط2 القاهرة، مكتبة الآداب سنة2006،ص4.
4. ابن جني ،الخصائص تح:محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية ،2/7-8
5. ابن فارس ،مقاييس اللغة ،تح: شهاب الدين أبو عمرو ،دار الفكر ،لبنان ،ص603.
6. التهانوي محمد علي ،كشاف اصطلاحات الفنون ،تح: علي دحروج ،مكتبة لبنان ،ط1 ،سنة 1996 ،لبنان ،469/1.
7. سورة النساء ،الآية: 02.
8. سورة القصص ،الآية:15.
9. ابن عقيل ،شرحه على الألفية ،دار التراث ،ط20 ،يوليو1980 ،القاهرة ،23/3.

10. المصدر نفسه ،25/3.
11. الزركشي بدر الدين ،البرهان في علوم القرآن ،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار التراث ،القاهرة ،338/3.
12. سورة الأعراف ،الآية:105.
13. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 37/1.
14. ينظر: فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب، ط1، 2005، القاهرة، ص17...28. (وقد ذكر جميع الصور).
15. ابن جني، الخصائص، 49/3.
16. المصدر نفسه، 435/2.
17. الأنباري ،الإنصاف في مسائل الخلاف ،دار الطلائع ،ط2005 ،القاهرة ،47/2.
18. ينظر نور الهدى لوشن ،حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة ،المكتب الجامعي الحديث،ط2006 ،ص94.
19. سورة طه ،الآية:71.
20. ينظر ابن هشام ،مغني اللبيب ،11/1.
21. ابن عصفور ،شرح جمل الزجاجي ،تح:صاحب أبو جناح ،دار الكتب للطباعة ،ط1980 ،العراق ،511/1.
22. ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن ،علّق عليه إبراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية ،ط1 ،2002 ،بيروت ،ص298.
23. ابن قتيبة ،أدب الكاتب ،شرحه علي فاعور ،دار الكتب العلمية ،ط3 ،2003 ،بيروت ،ص329.
24. الثعالبي ،فقه اللغة وسر العربية ،تح: املين نسيب ،دار الجيل ،ط1 ،1998 ،بيروت ،ص428.
25. ابن السراج ،الأصول في النحو ،تح: محمد عثمان ،مكتبة الثقافة الدينية ،ط1 ،2009 ،القاهرة،369/1.
26. البطليوسي ،الاقتضاب،دار الجيل ،بيروت ،338/1-339.
27. نور الهدى لوشن ،حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة ، ص97.
28. ينظر المرجع نفسه ،ص95.
29. أحمد مختار عمر ،العربية الصحيحة ،عالم الكتب ،ط2 ،سنة1998،ص165.
30. أحمد بن محمد بن علي الفيومي ،قاموس اللغة-المصباح المنير ،طبعة نوبليس ،القاهرة ،505/4.

31. أحمد مختار عمر ،معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي،عالم الكتب ،ط1 ،2008 ،القاهرة ،ص1.
32. ينظر المرجع نفسه ،ص11.
33. ينظر المرجع نفسه ،ص9.
34. سورة آل عمران ،الآية:123.
35. سورة آل عمران ،الآية:96.
36. ينظر المرجع نفسه ،ص11.
37. أحمد مختار عمر ،معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي ،ص4.
38. ينظر المرجع نفسه ،ص16.
39. المرجع نفسه ،ص3.
40. ينظر المرجع نفسه ،ص16.
41. سورة طه ،الآية:86.
42. سورة التوبة ،الآية:77.
43. ينظر المرجع نفسه ،ص25.
44. ينظر المرجع نفسه ،ص27.
45. سورة التوبة ،الآية:32.
46. ينظر المرجع نفسه ،ص7.
47. ينظر: عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، ص148-157. وينظر: فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، ص15.
48. ينظر: جون لاينز: علم الدلالة السلوكي ضمن كتابه علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1986، ص13-14. وينظر: فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، ص31.
49. فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، ص31-32.

مصادر ومراجع البحث:

1. – إبراهيم أنيس ،من أسرار اللغة ،مكتبة الأنجلو مصرية ،ط1966 ،القاهرة.
2. – ابن جني ،الخصائص ،تح:محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية.
3. – ابن عقيل ،شرحه على الألفية ،دار التراث ،ط20 ،يوليو1980 ،القاهرة.
4. – ابن عصفور ،شرح جمل الزجاجي ،تح:صاحب أبو جناح ،دار الكتب للطباعة ،ط1980 ،العراق.

5. – ابن قتيبة ،تأويل مشكل القرآن ،علّق عليه إبراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية،ط1 ،2002 ،بيروت.
6. – ابن قتيبة ،أدب الكاتب ،شرحه علي فاعور ،دار الكتب العلمية ،ط3 ،2003 ،بيروت.
7. – ابن فارس ،مقاييس اللغة ،تح: شهاب الدين أبو عمرو ،دار الفكر ،لبنان.
8. – ابن فارس ،الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها ،تح:عمر فاروق الطبّاع،دار مكتبة المعارف،ط1.
9. – ابن السراج ،الأصول في النحو ،تح: محمد عثمان ،مكتبة الثقافة الدينية ،ط1 ،2009 ،القاهرة.
10. ابن مضاء، الردّ على النحاة، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، ط1، 2007، بيروت.
11. – أحمد بن محمد بن علي الفيومي ،قاموس اللغة–المصباح المنير ،طبعة نوبليس ،القاهرة.
12. –أحمد مختار عمر ،العربية الصحيحة ،عالم الكتب ،ط2 ،سنة1998.
13. –أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل ،معجم الصواب اللغوي دليل المثقف العربي ،عالم الكتب ،ط1 ،2008 القاهرة.
14. – الأنباري ،الإنصاف في مسائل الخلاف ،دار الطلائع ،ط2005 ،القاهرة.
15. – البطليوسي ،الاقتضاب في شرح أدب الكاتب ،دار الجيل ،بيروت.
16. – التهانوي محمد علي ،كشاف اصطلاحات الفنون ،تح: علي دحروج ،مكتبة لبنان ،ط1 ،سنة 1996،لبنان.
17. – الثعالبي ،فقه اللغة وسر العربية ،تح: املين نسيب ،دار الجيل ،ط1 ،1998 ،بيروت.
18. – رمضان عبد التواب ،فصول في فقه العربية ،مكتبة الخانجي ،ط6 ،القاهرة.
19. – الزركشي بدر الدين ،البرهان في علوم القرآن ،تح:محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار التراث ،القاهرة.
20. – ستيفن أولمان ،دور الكلمة في اللغة ،تر: كمال بشر،مكتبة الشباب ،ط1988.
21. –سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون.
22. – شوقي ضيف، تجديد النحو، دار المعارف، ط5، 2003، مصر.
23. –عبد الفتاح سليم ،اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه ، ط2 القاهرة، مكتبة الآداب سنة2006.
24. –فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب، ط1، 2005، القاهرة.
25. – محمد المبارك ،فقه اللغة وخصائص العربية ،دار الفكر ،ط2005 ،بيروت.
26. – نور الهدى لوشن ،حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة ،المكتب الجامعي الحديث،ط2006.

De l'écriture autobiographique à la fiction dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* d'Assia DJEBAR

SALAH FAID – UNIVERSITÉ DE M'SILA – ALGERIE

إن قراءة « *Ombre sultane* »و « *L'Amour, la fantasia* »

تلقي القارئ في دهشة عميقة، ففصول الروايتين المشكلة من مزيج قصصي واقعي مرتبط أساسا بسيرة الراوي، من شأنها تمكين القارئ استشفاف ذلك التناوب بين نمطين من أنماط الكتابة.

هذه الدراسة التي، وإن غلب عليها طابع المقارنة بين الروايتين، تأتي في Assia DJEBAR محاولة لإظهار المسخ الذي تعرض له شكل الكتابة لدى من النمط الذاتي إلى النمط الخيالي.

La lecture de « L'Amour, la fantasia » et de « Ombre sultane » plonge le lecteur dans un profond étonnement. Composés d'un mélange de récits historiques se rapportant à la vie du narrateur, le lecteur peut déceler une alternance de deux modes d'écriture à travers tous les chapitres. S'inscrivant dans une optique comparative, la présente étude tente de mettre à jour une métamorphose d'une écriture autobiographique vers une autre dite de fiction dans ces deux œuvres d'Assia DJEBAR.

Introduction

L'écrit littéraire constitue la norme la plus représentative du *bon usage* de la langue. Dans la littérature algérienne d'expression française, de nombreux écrivains et romanciers, hommes ou femmes, se sont lancés dans cette fameuse et délicate ébauche. Assia DJEBAR est l'une des premières femmes algériennes ayant choisi cette voie. Elle retrace sa

carrière d'écrivain dans les premières pages de son roman *L'Amour, la fantasia* (1985) :

> «*A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale.*
>
> *Lustration des sons d'enfance dans le souvenir; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit... Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés. La vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher?*
>
> *J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés — ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre —, j'ai coupé les amarres.*
>
> *Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube*»[1].

Alors qu'elle n'avait que vingt ans, sa plume commençait déjà à faire tracer sa destinée avec *La Soif* (1957), composé la veille de la révolution algérienne, malgré les reproches qu'on lui a faits en représentant *une héroïne de roman occidental*, convertie par *le défi*

juvénile. Depuis ce temps, son œuvre s'est enrichie et a conquis un vaste public en Algérie comme en France.

Après l'écriture de *Les Enfants du nouveau monde* (1962), elle publie *Les Alouettes naïves* (1967), roman relançant sa carrière d'écrivain, et qui était d'un succès très remarquable. Elle reprend sa plume après une détente de treize ans et édite un recueil de nouvelles intitulé *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) ayant pou source d'inspiration, le tableau de DELACROIX. Vient ensuite, une série de trois romans : *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Loin de Médine* (1991). Dans les deux premiers, Assia DJEBAR narre les aventures amoureuses de ses héroïnes, *l'amour qui s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale*.

Dans la première page d'*Ombre Sultane*, l'auteur atteste que ce roman *est le second volet du quatuor romanesque commencé avec L'Amour, la fantasia*. Le quatuor signifie :

«une œuvre de musique d'ensemble écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale»[2].

A ce moment-là, le chiffre quatre faisait, sans nulle doute, allusion à un quatrième roman terminant cette série, publié en mars 1995 : *Vaste est la prison*. Outre ses préférences pour l'écriture romanesque, l'auteur avait des attraits pour le théâtre : en collaboration avec Walid Carn, elle publie en 1969 une pièce intitulée *Rouge l'aube*. Au cours de la même année, elle publie un recueil de poèmes, des *Poèmes pour l'Algérie heureuse*: en effet, l'on peut constater que depuis sa jeunesse, une poésie frétillante, savoureuse et muette se dégageait de ses écrits. La passion qu'elle avait pour la peinture, très patente dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* se convertissait en une ardeur pour la photo : en 1993, elle publie *Chronique d'un été algérien*, ouvrage

où elle expliquait des photographies des différentes villes d'Algérie prises par des photographes professionnels. En même temps, elle révélait un talent de cinéaste : elle a effectué deux longs métrages, *La Nouba des femmes du mont Chenoua* pour lequel elle a obtenu le prix de la critique internationale à la Biennale de Venise en 1979 et *La Zerda et les chants de l'oubli*. Sans oublier sa vocation d'historienne due à ses études universitaires, une personnalité donc ample, affamée de savoir et ayant le goût des arts les plus variés.

L'Amour, la fantasia et *Ombre sultane*, deux ouvrages se composant de trois parties divisées en chapitres et se rapportant à deux situations différentes. D'un chapitre à l'autre, ces situations permutent, se mesurent, s'enchevêtrent et s'ordonnent pour procurer à l'écriture une richesse et une densité poétique attachantes. *L'amour, la fantasia* se compose de chapitres sur l'amour et d'autres sur la fantasia qui s'alternent : une narratrice nous parle de sa vie, de son enfance et de l'Histoire de son pays l'Algérie ; elle se rappelle les événements qui ont meublé son existence, elle rapporte avec plaisanterie les témoignages de certains officiers français lors de la conquête de l'Algérie ; témoignages auxquels elle substitue des paroles de femmes qui ont vécu le drame. *Ombre sultane* se présente comme une suite de l'aventure autobiographique de cette narratrice, quant à *Loin de Médine*, elle puise de ce champ historique déjà évoqué dans *L'Amour, la fantasia* ramenant le lecteur aux trois premières années qui suivent la mort du Prophète *Mohammed* (QSDSL).

Ce roman met en scène des femmes contemporaines de l'époque du Prophète *Mohammed* (QSDSL) et des premières années où l'Islam prenait son expansion dans la péninsule arabique. Cette période donc, n'est plus contemporaine à l'auteur qui, dans ce roman, a voulu se

dissimulait cédant la parole aux premières femmes de l'islam. Contrairement à cela, *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* établissent une unité où tout se rappelle, tout se diffuse comme des échos au fond d'une caverne. Dès lors, l'on peut s'interroger sur le secret de cette unité, sur le but animant l'esprit de l'auteur aux moments où elle peint ce magnifique portrait et sur la représentation de l'espace dans les trois romans et à laquelle renvoie la dualité évoquée dans *Ombre sultane*: tension entre le dedans et le dehors, le jour et la nuit, l'intérieur et l'extérieur, etc. Déterminer donc l'appartenance commune de ces deux œuvres: *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* constitue dans cette étude l'enjeu primordiale : sont-ils des romans ou plutôt des autobiographies où le renvoi à la vie de l'auteur est évident ? Mais qu'est-ce d'abord qu'une autobiographie ? Quelques définitions permettront sûrement de baliser la piste :

Jean STAROBINSKI propose une définition très simple, selon lui l'autobiographie est *«La biographie d'une personne faite par elle-même»*[3], de même, Georges MAY conçoit le terme comme *«une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet»*[4] ; quant à Philippe LEJEUNE, il signale qu'il s'agit d'un *«récit […] que quelqu'un fait de sa propre existence»*[5]. Suite à ses trois définitions, l'on peut déceler que tous les critiques s'accordent sur cet aspect spécifique de l'autobiographie. Dans la même lignée, Philippe LEJEUNE redonne une autre définition plus étayée de la notion d'autobiographie :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»[6].

Pour mettre en place une synthèse sur ce qui a été avancé, il semble notablement nécessaire d'orienter notre attention sur trois points essentiels:

- La personne qui écrit une autobiographie est *une personne réelle*, à ce moment là, l'auteur se trouve identifié au narrateur.
- La *personne réelle* dont il est question, raconte *sa vie individuelle* et *l'histoire de sa personnalité*, c'est-à-dire que l'auteur est lui-même le personnage dont il parle, autrement dit, le *racontant* est lui-même le *raconté*. Tandis que le mot *histoire* suggère une disposition chronologique approximative concordant aux moments les plus saillants de la vie de l'écrivain que le lecteur devra déceler.
- Un trait rétrospectif caractérisant ce récit de vie, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une *narration ultérieure* relatant à la fois un passé dit lointain et un autre appelé récent de l'auteur. La mémoire présentant, dans ce cas, un dispositif de valeur et d'une large fatalité pour remonter et parcourir la machine du temps.

Ceci dit, dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* l'on peut déceler facilement le rapport qui se tissait avec la subjectivité de l'auteur et avec le moi intérieur de l'écrivain. En 1962, Assia DJEBAR déclarait : *«J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur de l'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance dans les premières œuvres»*[7].

Au moment de ce témoignage, l'auteur n'avait édité que *La Soif* et *Les Impatients* et s'apprêtait à publier *Les Enfants du nouveau monde*. Elle mettait donc ses pieds sur les premières marches la conduisant vers sa carrière d'écrivain, notamment depuis la publication des *Alouettes naïves*, un écrit dont un tournant extraordinaire est acquis.

La contrariété de ne pas offusquer le public par une image trop dévoilée de soi dès les premiers écrits n'est peut-être pas propre à Assia DJEBAR. Sachant, le plus normal, que cette contrariété est, selon Philippe LEJEUNE, derrière tout projet d'écriture.

> *«si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre: il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons «l'espace autobiographique»*[8].

L'attitude prise par Assia DJEBAR donc vis-à-vis de l'écriture s'est complètement modifiée depuis *Les Alouettes naïves*.

> *«Pour la première fois, j'ai eu à la fois la sensation réelle de parler de moi et le refus de ne rien laisser transparaître de mon expérience de femme. Quand j'ai senti que le cœur de ce livre commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement jusqu'à Femmes d'Alger dans leur appartement»*[9].

Mais, peut-on avancer que le projet autobiographique de l'auteur a été voué à l'échec ? Étant donné qu'il été composé dans *L'Amour, la fantasia*, mené dans *Ombre sultane* et n'a pas été poursuivi dans *Loin de Médine*. C'est à cette question à juste titre que cette étude tentera d'apporter des éléments démonstratifs de réponse. L'échec dans le projet autobiographique ne constitue-t-il pas la raison derrière laquelle ces deux œuvres vont-elles s'inscrire dans un registre de fiction?

Il n'est certes pas commode de l'affirmer, car la fiction, dans son acception la plus ordinaire, n'a jamais été définie comme une

autobiographie ratée. Admettons toutefois que dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane* l'autobiographie échoue et concède sa place à la fiction, sans pour autant préciser que son échec la transforme en fiction mais s'agissant plutôt d'un autre processus inhérent à la définition même de la fiction.

Le lecteur se trouve plongé dans un profond ébahissement en lisant *L'Amour, la fantasia*. En fait, un mélange de récits historiques constituant ce livre, se rapportant aux débuts de la colonisation de l'Algérie par les Français et d'un récit de vie d'une narratrice occulte, d'un chapitre à l'autre, une alternance perpétuelle caractérise ces deux modes d'écriture jusqu'à la fin où, cette alternance se tresse et se fusionne. La charpente de *Ombre sultane* fait écho à celle de *L'Amour, la fantasia* : une narratrice anonyme, livre la parole à un personnage féminin *Isma* détenant en premier lieu la narration, et se chargeant ensuite de l'agencement intérieur de l'œuvre ; cette nouvelle narratrice fait pivoter à son tour des chapitres où elle décrit son histoire (avec une reprise singulière des mêmes étapes que celles de la vie de la narratrice de *L'Amour, la fantasia*) ainsi que d'autres mais s'adressant à sa fausse concurrente *Hajila* en lui disant Tu ; la structure du roman semble être dialogique, et pourtant elle ne l'est pas puisque c'est *Isma* qui prend la parole dans la totalité des pages. Ces deux œuvres se convergent simultanément dans la structure binaire et dans la large part que toutes deux font au récit de vie du personnage principal ; et c'est ce qui fait d'ailleurs que le lecteur les conçoit comme des œuvres à la fois opposées et additionnelles.

Construite sur la base d'un projet autobiographique, *L'Amour, la fantasia* est censée pointer la vie de l'auteur se trouvant incarnée dans la narratrice anonyme, tandis que c'est des personnages fictifs qui sont mis

en scène dans *Ombre sultane* (*Isma, Hajila, Touma*…) et dont le personnage principal *Isma* a vécu la même expérience que la narratrice de *L'Amour, la fantasia*. Ces propos n'auront de signification que si le lecteur apprenne que derrière ces hypothèses se dissimule la notion de pseudonyme, c'est parce que c'est le cas ici d'Assia DJEBAR dont le nom réel est Fatima-Zohra IMALAYENE. Philippe LEJEUNE illustre cette notion comme suit :

> *«Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour publier tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'auteur. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom. […] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité»*[10].

L'utilité du pseudonyme qui sauvegarde l'anonymat de l'auteur semble donc être confirmée pour toute femme arabe qui écrit, les plus jeunes notamment ; mais dès que l'écrivain accède à la célébrité et construit son public, elle ne sera plus anonyme et le pseudonyme qu'elle avait comme voile la mettra dans une nouvelle peau. D'ailleurs, Assia DJEBAR soutenait dans une de ses interviews télévisées que son nom civil s'est trouvé remplacé par ce pseudonyme même dans ses rapports personnels.

Le pseudonyme donc a joué un rôle dissimulateur dans les premiers romans d'Assia DJEBAR jusqu'à son entrée réelle dans le plateau littéraire qui correspond à la publication *Des Alouettes naïves* qui a été affirmé explicitement autobiographique par l'auteur elle-même.

Dans *L'Amour, la fantasia* et *Ombre sultane*, le pseudonyme ne forme donc plus un obstacle à l'écriture autobiographique ; sachant surtout qu'au moment où l'auteur vivait depuis des années en France, ces deux œuvres ont été publiées. Aussi, l'autobiographie individuelle de l'auteur dans ces deux œuvres n'est pas tellement apparente, car cette individualité se dilue dans un ensemble harmonieux la mêlant aux autres *moi* d'Assia DJEBAR où l'*autobiographie collective* serait l'expression la plus appropriée. Autrement dit, il s'agit de l'Histoire avec un grand H ou du moins de l'Histoire des femmes, et c'est distinctement cette dernière qu'Assia DJEBAR essaye de faire correspondre dans ses écrits. Le pseudonyme, en fait, se transforme en un *second nom*, mais pas avant que l'auteur acquiert une certaine célébrité.

Ombre sultane est, sans nulle doute, conçue par le lecteur sous forme d'un allongement des chapitres autobiographiques de *L'Amour, la fantasia*. C'est donc un passage qui s'est opéré dans l'écriture d'Assia DJEBAR ayant comme point de départ une intention autobiographique, et aboutissant vers la fin sous forme d'une fiction romanesque. Dire donc qu'Assia DJEBAR établit un pacte autobiographique dans *Ombre sultane*, semble très peu imaginable puisqu'il n'y a aucun lien d'identité entre auteur, narrateur et personnage et que le nom de l'auteur, se trouve complètement différent de celui porté par le personnage principal *Isma*. Par contre, dans *L'Amour, la fantasia* la narratrice est purement anonyme. Pierre-Louis REY souligne que cet anonymat :

«crée un vide que le lecteur risque de combler en convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier»[11].

Cependant, *L'Amour, la fantasia* n'est régénérée par aucun pacte ; il s'agit seulement d'une narratrice anonyme relatant des scènes

qui renvoient à son enfance et aux souvenirs qu'elle conserve d'un certain paradis perdu.

> *«Ecrire le plus anodin des souvenirs d'enfance renvoie […] au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus.*
> *Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché»*[12].

En parcourant ce passage, un lexique ténébreux se fait jaillir, un lexique renvoyant à la mort (scalpel, autopsie, chair, lambeaux, blessures, veines, sang, couler). Ce n'est au fait que silence reflétant l'*écriture-thanatos*, l'*écriture-blessure* ou écorchage modifiant l'encre en sang. Une forme d'écriture fragmentaire, une forme d'écriture convulsive frémissante, des spasmes agonisants. Le coupable dans tout cela n'est que le mot, l'idiome, la langue française qui altère le Je qui corrompt et enfouit son enfance :

> *«Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment "se mettre à nu"»*[13].

Dans les chapitres consacrés à la vie de la narratrice, le pacte autobiographique se prolonge en jalonnant les dernières pages dans *L'Amour, la fantasia*. Un pacte pourtant essentiel mais qui est rendu irréalisable étant donné que l'identité de la narratrice s'est manifestement

altérée par la langue française. D'un côté, les études menées à l'école française ont privé Assia DJEBAR de l'école coranique et d'un autre côté le fait d'écrire en cette langue n'a fait que creuser davantage le fossé qui la maintient loin des siens et l'a même rendue émigrée de cet amour qui, n'ayant pour elle un sens, qu'une fois divulgué en langue arabe ; elle été frappée donc par un double exil. Délaissant la demeure paternelle au profit de l'école française, Assia DJEBAR été aussi outrée par la langue ennemie et cette fois, le voile que les femmes arabes portent s'est effacé depuis l'enfance, ce n'est donc point un dévoilement au sens propre du terme mais un écharnement.

Au milieu de l'œuvre, la narratrice livre aux lecteurs des indications sur son projet initial. Ce projet, échoué avant même son aboutissement, a laissé Assia DJEBAR amplement sceptique : une anomalie donc causée par ces deux conditions du pacte autobiographique faisant défaut. Pourtant il s'agit bien d'un pacte autobiographique qui, s'il ne fait pas de *L'Amour, la fantasia* une autobiographie réussie, il suggère aux lecteurs incite de re-déchiffrer et considérer tout ce qui précède comme un récit de vie de l'auteur elle-même. Ce constat aurait été encore réalisable si ce pacte autobiographique ne se voyait pas nuancé. Assia DJEBAR finit par affirmer qu'en réalité, le récit autobiographique s'est converti en fiction : métamorphose du pacte autobiographique en *pacte fantasmatique*.

> *«le lecteur est […] invité à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la «nature humaine», mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique le pacte fantasmatique».*[14]

L'écrivain explicite clairement ce postulat de fiction dans *L'Amour, la fantasia* :

> *«Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber?… Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination, mendiante des rues, s'accroupit…»*[15].

Il est bien entendu sujet d'une déviation du projet autobiographique et que *L'Amour, la fantasia* n'est, au fait, qu'un roman car, l'œuvre est sous-titrée de la sorte, tout comme dans *Ombre Sultane*, signifiant qu'à côté du pacte autobiographique il y a présence d'un *pacte romanesque*. Et c'est par rapport au pacte autobiographique que Philippe Lejeune propose :

> *«de poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects: pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)».*[16]

De ce fait, la notion de fiction se trouve présente à la fois dans *L'Amour, la fantasia* et dans *Ombre Sultane* qui sont tous les deux sous-titrés *romans*, cependant *la non identité* n'est manifeste que dans *Ombre Sultane* où le personnage principal possède un nom autre de celui de l'auteur. Néanmoins des concordances entre la narratrice anonyme de *L'Amour, la fantasia* d'une part, et la vie de l'auteur d'autre part et le

parcours d'*Isma* dans *Ombre Sultane* sont facilement observables. Dans *Ombre Sultane*, un *pacte référentiel* semble s'opérer et que Philippe LEJEUNE définit :

> *«Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non «l'effet de réel», mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un «pacte référentiel», implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend».*[17]

Dans *L'Amour, la fantasia*, seule la narratrice exhibe un profil semblable à celui de l'auteur, les étapes de sa vie conviennent aux instants les plus sérieux de la vie d'Assia DJEBAR.

L'écrivain est issue d'une *«antique capitale, ruinée puis repeuplée par l'exode andalou» (L'Amour, la fantasia, p. 94)*, une *«vieille cité maritime, encombrée de ruines romaines qui attirent les touristes» (L'Amour, la fantasia, p. 142)*; présentée sous l'allure d'une *«fillette arabe allant pour la première fois à l'école» (L'Amour, la fantasia, p. 11),* elle passe sa jeunesse entre la pension, le lycée et la cité natale de sa mère où elle se rend pendant les vacances d'été :

> *«Dans la courette, malgré les chèvres, les caroubes et les pigeons du grenier, j'ai la nostalgie du lycée et de l'internat. Je me plais à décrire à mes compagnes les heures de basket-ball» (L'Amour, la fantasia, p. 19), «à l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler: le car du village m'emmène chaque lundi matin à la pension de la ville proche, me ramène chez mes parents le samedi».*[18]

Elle rejoint Paris pour ses études universitaires et c'est là qu'elle se lie avec un jeune étudiant algérien :

> *«A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, le couple emménagea pour célébrer la noce». (L'Amour, la fantasia, p. 117)«Ces épousailles se dépouillaient sans relâche: de la stridence des voix féminines, du brouhaha de la foule emmitouflée, de l'odeur des victuailles en excès».*[19]

Le père de la narratrice de *L'Amour, la fantasia* appelé *Tahar* lui a permettant de fréquenter l'école française est un enseignant de français, sa mère est une paysanne illettrée. La narratrice est *«l'aînée des enfants» (L'Amour, la fantasia, p. 47)*; son frère unique est plus jeune qu'elle *«de deux ans environ» (L'Amour, la fantasia, p. 95),* sa sœur est *«à peine sortie de l'enfance» (L'Amour, la fantasia, p. 117).*

La narratrice nous parle de *«villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles» (L'Amour, la fantasia, p. 11),* il est manifeste, d'après la biographie d'Assia DJEBAR[1]que ces normes de vie calquent le parcours de l'auteur. Un parfait respect du pacte référentiel se réalise donc d'abord dans *L'Amour, la fantasia* qui, au départ, se veut une autobiographie.

Cet itinéraire de vie est presque le même que celui d'*Isma*, narratrice de *Ombre Sultane*. Sa biographie est offerte aux lecteurs à partir du patio qu'elle a pris pour refuge au moment de son retour. *Isma* est donc née à Cherchell, sa *«cité natale recroquevillée autour de son port antique à demi englouti». (Ombre Sultane, p. 10)* Elle parle aussi des *«pentes étagées de la cité historique» (Ombre Sultane, p. 89),* de *«la mer»* et du *«port avec sa houle» (Ombre Sultane, p. 109),* d'une *«cité, repeuplée autrefois par les réfugiés andalous du XVIe siècle». (Ombre Sultane, p. 117)* Lors de sa première enfance, sa *«mère mourut, vaincue par la tuberculose» (Ombre Sultane, p. 115)* ; elle était donc prise en charge par sa tante paternelle qui n'avait que deux garçons *«jusqu'au jour - [elle] avait dix ans, tout au plus - où [son] père […] préféra [la] mettre en pension». (Ombre Sultane, p. 89)* C'est ainsi qu'elle vécut *«par la suite hors du harem». (Ombre Sultane, p. 87)* Elle rejoignait son père à l'âge de dix ans *«chaque année au refuge montagnard de la famille maternelle». (Ombre Sultane, p. 115)* et se maria à l'âge de vingt ans et habita dans les diverses villes d'Algérie ou de France surtout Paris. Ayant une fille. Dans la première partie intitulée «*Toute femme s'appelle blessure*» *(Ombre Sultane, p. 13),* et au cours de tous les chapitres qui lui sont consacrés, *Isma* rencontra un bonheur conjugal intense. Mais très vite, ce bonheur se déroba cédant la place à une pâleur des choses. Face à sa tante alarmée, *Isma* s'explique: *«j'avais dû travailler, enseigner, surtout avoir du temps à moi». (Ombre Sultane, p. 89).* Retournée pour élever sa fille, son trajet donc se clore dans sa ville natale : *«Ville de ma tante et ville mienne, le port antique où se ferme mon trajet. Ville natale également de la fillette : j'y étais retournée autrefois pour accoucher». (Ombre Sultane, p. 169).* De cette petite analyse, il ressort que les deux œuvres sont autobiographiques et que *Ombre Sultane* est un *roman*

autobiographique car le lecteur y examine un rapport entre la vie de l'auteur et l'expérience vécue par le personnage principal *Isma*. C'est d'ailleurs ce que Philippe LEJEUNE mentionne :

> *«tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer».*[20]

Dans *Ombre Sultane*, une identité générique est facile à découvrir ; tandis que dans *L'Amour, la fantasia*, un pacte autobiographique - pratique de l'identité - et un pacte romanesque - la narratrice est anonyme, déclare que son autobiographie se transforme en fiction et ne dit pas qu'elle est elle-même l'auteur - se manifestent à la fois.

Conclusion

Ce n'est donc sans trop de peine que le lecteur des deux œuvres d'Assia DJEBAR '*L'Amour, la fantasia*et *Ombre Sultane*' peut constater la transmutation d'une écriture autobiographique vers une autre dite fictionnelle. Ce jeu de métamorphose, imprégné par des valeurs relevant de l'esthétique littéraire et dévoilant en même temps le puissant imaginaire que possède Assia DJEBAR, s'est manifesté – comme nous l'avons vu au cours des paragraphes précédents – non seulement à travers les interactions entre les personnages des deux romans que l'auteur voulait mettre en place, mais aussi par tout un panorama tissant des faits de l'histoire où le lecteur est appelé pendant chaque instant durant sa lecture de nouer et de renouer un métissage implicitement direct avec la vie d'Assia DJEBAR et avec, surtout, son imaginaire fictionnel.

Références bibliographiques

1- *L'Amour, la fantasia*, pp 12-13.

2- Le Petit Robert, 1992.

3- Jean STAROBINSKI, «Le style de l'autobiographie», in L'*Œilvivant, II* : La Relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p. 84.

4- . Georges MAY, *L'Autobiographie*, Presses Universitaires de France, 1979, p. 12.

5- Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971, p. 14.

6- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 14.

7- *Jeune Afrique*, n° 87, 4 juin 1962.

8- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 23

9- *Jeune Afrique*, n° 1225, 27 juin 1984.

10- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 24.

11- Pierre-Louis REY, *Le Roman*, Ed Hachette, Paris, 1992, p. 63.

12- *L'Amour, la fantasia*, pp. 177-178.

13- *L'Amour, la fantasia*, p. 178.

14- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 42.

15- *L'Amour, la fantasia*, pp. 244-245.

16- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 27.

17- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 36.

18- *L'Amour, la fantasia*, p. 202.

19- *L'Amour, la fantasia*, p. 122.

20- Jean DEJEUX, *Assia DJEBAR, romancière algérienne et cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

21- Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1975, p. 25.

Intitulé de l'article *:* Du machinisme à l'humanisme dans *Terre des hommes* d'Antoine de Saint Exupéry.

Rédigé par : Me. Zeghib Nardjas

Université Laarbi Ben M'hidi, Oum El bouaghi, université Lumière, Lyon 2.

Résumé :

Le présent travail porte sur une analyse de *Terre des Homme* d'Antoine de Saint Exupéry afin de dégager la portée morale d'un récit lié à l'aviation. Dans ce cadre nous tenterons de montrer d'une part la dimension autobiographique du texte et dire comment Saint Exupéry a transposé ses aventures et ses expériences en une matière littéraire, et de l'autre de dégager le thème essentiel évoqué dans ce livre qui est l'Homme et l'humanisme avec ses différentes articulations. Nous avons choisi d'axer notre travail, dans un premier lieu sur l'étude de la structure narrative, pour pouvoir expliquer que le récit est tiré de la propre expérience de l'auteur. Dans un second lieu, nous tenterons de montrer comment l'humanisme et les valeurs humaines s'articulent dans cette œuvre.

Mots-clés : Aviation-autobiographie-Homme- humanisme.

Abstract :

The present work concerns an analysis of *Terre des Hommes* by *Antoine de Saint Exupéry,* so as to release the moral reach of a narrative linked to aviation. In this framework, we will attempt on the one hand to show the autobiographical dimension of the text and say how *Saint Exupéry* transposed his adventures and experiences into a literary matter; and on the other, to release the essential theme evoked in this book which is Man and humanism with their different joints. We chose to center our

work, first, on the study of the narrative structure to be able to explain that the narrative is derived from the author's own experience; and second, on the concepts of humanism and human values in an attempt to demonstrate how they are articulated in this writing.

Keywords:Aviation-autobiography -man- humanism.

ملخص:

يركز هذا العمل على تحليل رواية "أرض الرجال" لأنطوان دو سانت إكسوبيري بهدف إطلاق الامتداد الأدبي للقصة المتعلقة بالطيران. في هذا السياق، نحاول إظهار البعد المتعلق بالسيرة الذاتية في النص و كيفية تحويل سانت إكسوبيري لمغامراته و تجاربه إلى مادة أدبية. و من جهة أخرى نحاول إطلاق الفكرة الرئيسية المثارة في هذا الكتاب وهي الإنسان و الإنسانية بمختلف تداخلاتهما. إخترنا التركيز في هذا العمل أولا على دراسة البنية السردية من أجل توضيح أن القصة مستمدة من تجربة الكاتب الخاصة. و ثانيا، على كيفية بلورة مفهومي الإنسانية و قيم الإنسان في هذا العمل.

كلمات مفتاحية: الطيران، السيرة الذاتية، الإنسان، الإنسانية.

Introduction

En 1939, Saint Exupéry publie *Terre des hommes* pour lequel il a reçu « le Grand prix du roman » de l'Académie Française. L'élément central de son récit est son accident en 1935 dans le désert du Sahara libyen, avec son navigateur André Prévot, où les deux hommes faillirent mourir de soif. Dans *Terre des hommes* ,il s'agit d'une part de récits, de témoignages et de méditations à partir de la somme d'expériences, d'émotions et de souvenirs qu'il a accumulés lors de ses nombreux voyages et missions. Et d'une autre part d'un hommage à l'amitié et à ses amis Mermoz et Guillaumet. En effet, l'auteur nous relate les exploits des pilotes de l'Aéropostale, et quelques autres épisodes de sa vie

d'aviateur entre 1926 et 1935, en racontant ses débuts à la société Latécoère basée à Toulouse où il a rejoint la famille des pilotes parmi lesquels Jean Mermoz et Henri Guillaumet. Il assure le courrier entre Toulouse et Dakar et sert de lien entre les hommes. Il poursuit son récit par les aventures des pilotes en Amérique du Sud qui travaillent désormais pour la Compagnie Générale Aéropostale rebaptisée ainsi depuis son rachat par Marcel Bouilloux-Lafont, un investisseur français installé en Argentine.

Dans ce texte, toutes les expériences vécues et tous les événements concrets – au sens où ils sont repérables, soit dans la biographie de l'auteur, soit dans les histoires de l'aviation ou même dans l'Histoire de l'époque –, l'auteur les a rassemblés dans ses écrits en créant une œuvre originale au niveau de la fiction du roman et du symbole.

Dans ce cadre, nous aspirons d'une part à étudier le texte dans la perspective d'une analyse approfondie du thème de l'humanisme dans le texte, et d'autre part à l'étude des éléments liés à sa symbolique, et ceci après avoir fait une simple étude narrative, afin de dégager la dimension autobiographique du texte. Comment l'humanisme et les valeurs humaines s'articulent dans *Terre des hommes*.

Afin de pouvoir l'expliquer et dégager ce que la notion d'humanisme représente dans le texte d'Antoine de Saint Exupéry, Il est nécessaire d'expliquer comment Saint Exupéry nous parle de la grandeur de l'homme .Pour cela, nous mettons en question tous les thèmes qui véhiculent l'humanisme dans les deux textes et qui mènent Saint Exupéry à une telle écriture, tel que la camaraderie, la responsabilité et les relations humaines.

Cet article vise à montrer que dans *Terre des hommes* la morale a une place de choix, où Saint Exupéry cherche l'épanouissement idéal, il cherche à advenir l'homme (avec une minuscule) en Homme (avec une majuscule), d'ailleurs, on connaît la dernière phrase de *Terre des hommes*: « *Seul l'esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme* » (*Terre des hommes*,1939 :185)

1. La narration dans *Terre des hommes*

Dans *Terre des hommes,* Saint Exupéry est l'auteur et le narrateur du livre, ainsi que le personnage principal. A la première personne, le roman se déroule sur toute sa vie excepté son enfance, son âge varie donc d'environ vingt ans jusqu'à quarante ans. Il est d'abord sans métier mais fait ensuite son service militaire et est engagé comme aviateur dans l'Aéropostale.Il doit assurer le transport du courrier : il prend cette mission comme une grande responsabilité, un devoir à l'égard de ceux qui attendent le courrier, mais il prend aussi très à cœur ce métier, qui le fait rêver et méditer sur la Terre et l'homme, quand il voit tantôt des zones surpeuplées, tantôt des endroits déserts. Quand il s'écrase dans un emplacement inhabité, ce qui arrive souvent, il ne se désespère pas du tout et attend tout en réfléchissant et en admirant le lieu où il se trouve.

Suivant la terminologie narratologique Genetienne (Genette, 1972), nous sommes en présence d'une narration homodiégétique[1] ultérieure, l'impression de subjectivité est nette avec le pronom personnel « je » : « *Et lorsque, de nouveau, je me glissais entre les murs et les piliers géants des Andes, il me semblait, non plus te rechercher, mais veiller ton corps ? En silence, dans une cathédrale de neige »* (Idem:25)

En effet, le narrateur participe en tant que personnage pour raconter la survie héroïque de Guillaumet et les exploits de Mermoz, et pour parler d' une nuit passée sur la cote de Rio de Oro par lui –même et ses

camarades Riguelle et Bourgat, malgré le péril qu'offrait « *un rezzou de trois cent fusils* (…) *quelque part à Bojador* »(Idem:36)

Par ailleurs, le texte s'ouvre par une dédicace à Guillaumet, l'ancien camarade de Saint Exupéry, la désignation de l'aviateur est nette par son nom propre *« Guillaumet, je dirai quelque mots sur toi mais je ne te gênerai point en insistant avec lourdeur sur ton courage ou sur ta valeur professionnelle.C'est autre choses que je voudrais décrire en racontant la plus belle de tes aventures(…) Je t'apporte ici, Guillaumet, le témoignage de mes souvenirs* »(Idem : 38)

Selon Philippe Hamon, le signifiant du personnage est formé par une série de marques récurrentes qui constituent son « *étiquette* » (1977,142), il constate que « *l'autobiographie, peut se contenter d'une étiquette constituée d'un paradigme grammaticalement homogène et limité (je/me/moi par exemple*) » (Idem)

Nous remarquons évidemment la présence des déictiques (je /c'/ ici/mes) qui attestent la subjectivité du locuteur dans son énoncé. Antoine de Saint Exupéry rapporte à la première personne l'accident légendaire de Guillaumet dans la Cordillère des Andes et les recherches auxquelles il avait lui-même participé « *Et lorsque de nouveau, je me glissais entre les murs et les piliers des géants des Andes.il me semblait non plus te rechercher, mais veiller ton corps, en silence, dans une cathédrale de neige »* (*Terre des hommes*, 1939 :25)

Antoine de Saint-Exupéry vient de retrouver son ami Guillaumet, pilote au service de l'Aéropostale. Ce dernier a été victime d'un accident d'avion au cours d'une terrible tempête de neige dans les Andes, et il a survécu grâce à son courage et à son sens du devoir (la nécessité de transporter le courrier qui lui a été confié). Il le veille dans la chambre de l'hôpital de Mendoza où Guillaumet se remet de ses graves blessures.

L'accident est raconté par le narrateur, en une analepse « *Touteévocationaprès coup d'un événementantérieurau point de l'histoire où l'onsetrouve* » (Genette, 1972 :82), par rapport au moment de l'histoire de la rescapée, d'après le récit que lui en a fait son camarade.

D'un point de vue narratif, nous sommes en présence d'un narrateur de premier degré soit extra « *homodiégétique* »[1,] dans sa relation à l'histoire, il est le témoin unique mais acteur de certains épisodes, et extra « hétéro diégétique », dans la mesure où il est absent en tant que personnage dans quelques passages.

Nous constatons également que les personnages qu'invite Saint Exupéry dans ce texte sont, d'une manière générale, ses camarades qui ont existé réellement dans sa vie professionnelle d'un aviateur : Guillaumet, Mermoz, Lécrivain, Riguelle, Bourgat, Reine…avec lesquels il fait un métier rude .Il éprouve profondément le sentiment de camaraderie qui les unit tous *«Telle est la morale que Mermoz et d'autres nous ont enseigné. La grandeur d'un métier, peut –être avant tout d'unir des hommes : il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines »*(*Terre des hommes,* 1939 :35)

De ce fait, Saint Exupéry est l'auteur et le narrateur du livre, ainsi que le protagoniste qui noue avec les autres personnages les plus grandes des relations nobles et humaines.

2. Le pacte autobiographique

Georges Gudorf définit les fondements philosophiques de l'écriture autobiographiques dans son essai « *auto-bio-graphie* », l'auteur y analyse le genre à partir de perspectives philosophiques et repère avec une grande acuité les différentes motivations qui président à l'élaboration de l'écriture autobiographique. En commentant séparément les trois

termes qui composent le nom : *Auto,* dit-il*« C'est l'identité, le moi conscient de lui-même* » (Gusdorf, 1991 :10), ce complexe sujet qui s'est lentement élaboré dans le parcours d'une existence singulière et autonome. *Bio,* pour Gusdorf, est la parcours vital, la continuité, le cheminement de cette identité unique et singulière, la variation existentielle autour du thème fondamental que constitue l'*auto,* le moi : entre a*uto* et *bio,* se trace le rapport difficile de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'être et de son existence, de l'identité et de la vie.

Mais d'après l'auteur, ce rapport est souvent difficile et non réciproque entre l'individualité et le déroulement pratique d'une existence, entre le moi et son inscription dans la réalité, les vicissitudes du quotidien, les échecs et les rêves non réalisés. Individus en attente de la réalisation de l'individu : alors êtres inaccomplis. L'*auto-bio* est donc le lieu complexe de cet accomplissement. Gusdorf explique qu'alors peut surgir la graphie. La vie personnelle peut rencontrer dans l'activité scripturaire la possibilité d'une nouvelle vie : L'*auto* inscrit dans le *bio* la décision d'écrire ; l'autobiographie est une renaissance, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution.

Gusdorf décrit ce qu'il appelle « souffrance de l'autobiographie » parce qu'elle joint la difficulté du style à la difficulté de se regarder en face : à la fois affirmer son écriture et s'affirmer par son contenu « *La difficulté d'expression atteste une difficulté d'être, non par humilité, comme on le croit parfois, mais par recul devant le grand espace devant l'affirmation de soi au péril des autres* » (Idem : 23)

Par ailleurs, l'écriture du moi (la graphie de l'*auto* et du *bio*) établit une redoutable distance entre le moi écrivant et le moi vécu, entre la vie et sa

représentation. L'écrivain doit avouer et s'avouer toute la vérité, rien que la vérité qu'un parcours que, parfois, il n'a pas voulu tel.

De son coté, Jean Starobinski analyse ce qu'il appelle « le style de l'autobiographie », d'après lui, il s'agit « *de la biographie d'une personne faite par elle-même* » (Starobinski,1970 : 257). Cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tache et fixe ainsi les conditions générales(ou génériques) de l'écriture autobiographiques : il faut alors qu'il y'ait :

-Une identité du narrateur et du héros de la narration.

-Majoritairement narration et non description.

-La notion de parcours ou de tracé d'une vie.

Des conditions affirmées dans *Le pacte autobiographique* où son auteur Philippe Lejeune pose la définition célèbre du genre « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Lejeune, 1975 :14)

Cette définition se fonde sur différentes catégories : la mise en forme du langage (il s'agit d'un récit en prose), le sujet traité (l'existence, la vie individuelle), la situation de l'auteur en tant que personne réelle et le narrateur), enfin la position du narrateur (il y'a identité du narrateur et du personnage principal) qui choisit la perspective rétrospective du récit.

En effet, selon Philippe Lejeune également, deux conditions sont absolument incontournables pour qu'il y'ait appartenance au genre :

-L'identité de l'auteur et du narrateur.

-L'identité du narrateur et du personnage principal.

Conditions que Lejeune résume par cette formule simple et convaincante : « *pour qu'il y'ait autobiographie, il faut qu'il y'ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage* » (Idem : 15).

Lejeune confirme que majoritairement l'autobiographie classique propose une narration dite « à la première personne »une narration dite autodiégétique par Genette dans *Figures ///.*

Nous nous permettons de dire que dans ce texte de Saint Exupéry, la plupart des épisodes de sa propre vie ont été puisés directement dans ses aventures, surtout en ce qui concerne les accidents ou incidents qui parsèment sa vie aérienne. Le fil autobiographique, nous l'avons référé, supporte fermement *Terre des Hommes*. En effet, de nombreuses données autobiographiques d'Antoine de Saint-Exupéry – notamment ses expériences diversifiées dans l'aviation, commerciale ou de compétition – sont disséminées au fil du texte[2] : l'entrée à Latécoère en 1926 (chapitre I) , l'épisode de la disparition de Guillaumet, dans les Andes, daté de Juin 1930 (chapitre II) , l'expérience de chef d'aéroplace à Cap Juby, escale dans la ligne Toulouse-Dakar, la panne en Mauritanie française lors d'un voyage jusqu'à Dakar et le rachat de l'esclave Bark, événements datables des années 1927-1928 (chapitre VI),l'accident d'avion subi par Saint-Exupéry lors du raid Paris-Saigon, daté de 1935 et le sauvetage dans le désert libyen...(chapitre VII), autant d'épisodes de la vie de l'écrivain, réabsorbés dans l'univers textuel.

Il y a également l'insertion presque totale d'articles écrits lors des voyages de l'auteur en Russie, ou accompagnant la guerre en Espagne, d'autres sur les accords de Munich, publiés entre 1935 et 1938 dans des journaux de l'époque, tels que *Marianne*, *L'indépendant* ou *Paris Soir*. Cette littérature de reportage, qui n'est pas sans lien avec l'écriture autobiographique, envahit le dernier chapitre VIII**.**

3. De l'action à la création

Dans *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, George Pélissier rappelle comment André Gide, à l'époque,traducteur de Conrad, aurait inspiré à son ami l'agencement esthétiquedu nouveau roman :

> *«Après ses deux premiers romans, je m'étais hasardé à lui dire : pourquoi n'écriviez-vous pas quelque chose qui ne serait pas un récit continu mais une sorte de /.../ bouquet, de gerbe, sans tenir compte des lieux et du temps, le groupement en divers chapitres des sensations, des émotions, des réflexions de l'aviateur, quelque chose d'analogue à ce que l'admirable* Mirror of theSea *de Conrad est pour le marin ?» (Pélissier, 1951 :85)*

Antoine de Saint Exupéry préparait son roman, *Terre des Hommes*, inspiré par le désert et par ses découvertes, reportages, déconvenues et peines (dont la disparition de son ami Jean Mermoz) de ces dernières années, Antoine envisageait un nouveau périple en s'attaquant au raid de New York à Punta Arénas.

Malheureusement, il ne réussit pas mieux cette nouvelle traversée. Suite à une regrettable confusion entre les Gallons US de 3,78 litres et Britanniques de 4,54 litres, il surchargea trop son nouveau Simoun, le F-ANXR, au départ du Guatemala et s'écrasa en bout de piste.

Grièvement blessé, il fut soigné au Guatemala puis à New York, où il termina, pendant sa convalescence, la rédaction de *Terre des Hommes*, qui allait être publié simultanément en France et aux USA. Il est arrivé à Alger en 1938, il a montré son livre à Pierre Chevrier déjà avancé. Il lui a demandé à quel café de la ville il pourrait poursuivre son écriture, à cette époque le livre s'appelait « *Etoiles par grand vent* »il lui a dit : « *vous n'aimerez pas mon titre* » .Par contre, pour des raisons commerciales, la maison d'édition l'obligea à en choisir un autre.

Rappelons- nous que Saint Exupéry était avant tout pilote de l'aéropostale et non écrivain. Ce texte est un recueil d'impressions, de récits d'un atterrissage d'urgence, d'un crash, d'une angoisse ou d'un espoir. Le passage en hommage à l'épopée de Guillaumet, dont l'avion s'était écrasé au cœur des Andes, dans la neige est en fait un monument parmi les hommages. Il a manifestement un respect non pas immense mais juste un vrai respect de l'homme, de l'acte.

4. Récit de guerre comme discours de témoignage

La guerre a apporté à Saint Exupéry plusieurs révélations. L'une, c'est son impuissance à créer dans l'homme quelque choses de plus et vrai ; elle dissocie, elle désorganise, elle nie le métier où les racines de l'homme trouve leur terrain nourricier, elle produit le vide.

> « *La guerre n'est point une aventure véritable .Elle n'est qu'un ersatz d'aventure. L'aventure repose sur la richesse des liens qu'elle établit, des problèmes qu'elle pose, des créations qu'elle provoque .Il ne suffit pas, pour transformer en aventure le simple jeu de pile ou face d'engager sur lui la vie et la mort .La guerre n'est pas une aventure .La guerre est une maladie .Comme le typhus* » (Anet, 1946: 153)

Antoine de Saint Exupéry révèle dans *Terre des hommes* :

> « *La guerre d'aujourd'hui détruit ce qu'elle prétend favoriser .Il ne s'agit plus aujourd'hui de sacrifier un peu de sang pour vivifier toute la race. Une guerre, depuis qu'elle se traite avec l'avion et l'hypérite ,n'est plus qu'une chirurgie sanglante .Chacun s'installe à l'abri d'un mur de ciment ,chacun ,faute de mieux ,lance ,nuit après nuit ,des escadrilles qui torpillent l'autre dans ses entrailles…La victoire est à qui pourrira le dernier. Et les deux adversaires pourrissent ensemble* » (*1939* : 150)

Il dit, à travers son sillage littéraire, la boue et le froid, l'épreuve du feu et l'horreur de la mort, le courage des humbles et la camaraderie des hommes venus de toutes les couches sociales et de toutes les régions. Il veut s'en faire le porte-parole, en témoignant mais aussi en décrivant et en racontant .Il se trouve souvent appelé à dire sans détours ce qu'il a vu, entendu, vécu. Son intégrité peut seule assurer la crédibilité de ce qu'il rapporte.

Antoine de Saint Exupéry, le témoin de son époque, est un simple quidam qui doit seulement rapporter les faits, la vérité tels qu'il a pu en prendre connaissance .Il faut qu'il puisse paraitre informé, sincère, honnête. Sa volonté de raconter le combat est déjà un constat engagé : voilà ce qu'est la guerre, la vraie, celle de l'expérience vécue et non des discours officiels mensongers ou des envolées patriotiques.

Le discours de témoignage des récits de guerre, depuis son existence, est la description que fait le simple soldat ou guerrier de son vécu quotidien qui elle-même une participation à un combat« *Qu'il prononce ou non son verdict, le locuteur appelle le lecteur, intellectuellement et affectivement, à reconnaitre l'horreur de la guerre et à la condamner* » (Mikvitch et Pickering, 2000: 91)

Or le récit de fiction qui entend utiliser la parole de témoignage comme preuve se heurte à plusieurs problèmes. Comment la fiction peut-elle servir de preuve dans le procès du réel ? Le narrateur est il crédible comme témoin ?

La crédibilité du narrateur est assurée par son identité, directement ou indirectement affirmée, avec un scripteur qui a vécu l'expérience des combats : le texte se fait cautionner par un hors- texte .D'où la commodité du pacte autobiographique, souvent mais pas

nécessairement utilisé, dans la mesure où il assure conventionnellement l'identité du personnage, du narrateur et de l'auteur.

Dans *Terre des hommes*, au cours du roman, Saint Exupéry grandit et acquiert de la sagesse avec l'expérience et se responsabilise de plus en plus. Il apprend à analyser et apprécier ce qu'il voit. Il considère ses problèmes et les obstacles sur sa trajectoire de vol comme des êtres à part entière. Nous pouvons dire alors que la première fonction du langage que l'on peut identifier dans *Terre des Hommes* est la fonction référentielle : narrations d'aventures, portraits de camarades, peintures de paysages fascinants que lui fait découvrir l'avion, description de l'avion lui-même.

Cependant, Antoine de Saint Exupéry utilise surtout la fonction émotive, qui lui permet de transmettre au lecteur ses réflexions sur l'humanité, l'interprétation philosophique qu'il tire de son expérience de pilote, de ses aventures aux quatre coins de la planète, de la rencontre des Maures insoumis dans le désert, de son crash en Lybie... Le roman est ainsi parsemé de multiples réflexions psychologiques et philosophiques. Le dialogue est très peu présent dans un ouvrage avant tout fondé sur des souvenirs.

5. Du l'héroïsme à l'humanisme

A présent, nous allons montrer comment et où résident les différentes conceptions de l'humanisme dans *Terre des hommes*. D'abord on comprend mieux avec la confirmation suivante : « *être homme, c'est précisément être responsable* » (*Terre des hommes*, 1939 :48) .C'est à la construction intérieure de l'homme que Saint Exupéry, dès ses premières lignes, a consacré le plus de développement. Il faut méditer sur ce texte qui reprend tous les thèmes de l'Homme : la responsabilité, la contrainte et la liberté, la camaraderie, le bonheur et l'échange.

5.1 La responsabilité

Pour Antoine de Saint Exupéry, l'Homme est avant tout un être responsable. La responsabilité, c'est d'abord la compassion pour le faible, la honte devant la misère humaine. En effet, il s'agit de la responsabilité des uns envers les autres, c'est-à-dire la solidarité. Saint Exupéry écrit à ce sujet dans *Terre des hommes* : « *c'est être fier d'une victoire que les camarades ont remportée .C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde »* (Idem : 48). D'ailleurs, la dernière phrase de l'œuvre : *« seul l'esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme »* (Idem : 185), résume et synthétise en une formule ramassée l'ensemble et d'en dégage l'essentiel. Saint Exupéry n'est pas moins fasciné par ce qu'il appelle «le goût d'éternité» en l'homme .Ainsi s'interroge-t-il dans *Terre des hommes* :

> *«Dans quel mince décor se joue ce vaste jeu des haines, des amitiés, des joies humaines! D'où les hommes tirent-ils ce goût d'éternité, hasardés comme ils sont sur une lave encore tiède, et déjà menacés par les sables futurs, menacés par les neiges? Leurs civilisations ne sont que fragiles dorures : un volcan les efface, une mer nouvelle, un vent de sable »*(Idem *:* 59)

Or cette observation se transpose dans tous les ordres, voire pour la vie humaine tout entière. Quand dans les jardins naît par mutation une rose nouvelle, les jardiniers s'émeuvent, écrit Saint Exupéry.

> «*On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la puanteur des cafés-concerts. Mozart est condamné. (...) Ce qui me tourmente, c'est le*

point de vue du jardinier. (...) C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné. » (*Idem :* 184)

En un mot, l'épanouissement de chacune et de chacun dépend profondément de la culture ambiante, qui peut assassiner, le mot n'est pas trop fort, puisqu'il s'agira de ce qui fait sens, donne le goût de vivre une vie humaine.

Saint Exupéry remarque dans *Terre des hommes* que ce qui se transmet de génération en génération, «*avec le lent progrès d'une croissance d'arbre*», c'est la vie mais c'est aussi la conscience «*Quelle mystérieuse ascension! D'une lave en fusion, d'une pâte d'étoile, d'une cellule vivante germée par miracle nous sommes issus, et, peu à peu, nous nous sommes élevés jusqu'à écrire des cantates et à peser des voies lactées*» (*Idem :* 180)

La mère n'a point seulement transmis la vie, elle a enseigné un langage, et confié : «*ce petit lot de traditions, de concepts et de mythes qui constitue toute la différence qui sépare Newton ou Shakespeare de la brute des cavernes*».Cela montre bien comment le narrateur progresse de l'impression de sagesseà la découverte de la notion de responsabilité, une notion qui reviendra par ailleurs dans ses œuvres postérieures

C'est cette responsabilité qui fait la grandeur de l'Homme, qui peut s'exprimer de plusieurs manières : dans la lutte de Guillaumet pour survivre en plein hiver dans les Andes, dans l'inquiétude du jardinier mourant pour les arbres qu'il ne pourra plus tailler, dans la création artistique, dans le mépris du suicidé, ... L'Homme peut ou non exprimer sa grandeur : cela ne dépend pas seulement de lui mais aussi du milieu dans lequel il grandit, de son métier, ... lorsque l'Homme reste muet, lorsque les talents qu'il a en lui ne parviennent pas às'extérioriser, c'est

une misère pour toute l'humanité : « *C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné.* »(*Idem :* 185)

5.2 La camaraderie

Saint Exupéry aborde ensuite l'esprit d'équipe, la camaraderie, la conscience de la nécessaire solidarité entre les Hommes, la conscience d'appartenir à une grande communauté, à une seule et même famille, qui s'opposent à l'individualisme, à une morale centrée sur le Moi, à l'égocentrisme : « (...) *il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines.* » (Idem *:* 35).Il traite également le respect pour l'individu qui construit quelque chose et, dans un ordre d'idées semblable, la volonté d'apporter soi-même sa pierre à la construction d'un édifice qui nous dépasse par son universalité**.**

Il ressort ainsi la quête d'un sens à la vie de Guillaumet, à celles des camarades, comme des hommes en général. Saint Exupéry la définit, progressivement, à travers le geste cognitif de l'écriture, qui l'amène à forger la notion de communauté. L'épanouissement de l'homme ne semble possible qu'au sein d'une communauté, s'affranchissant de sa vie médiocre par le dépassement de lui-même. Ce qui est élaboré au sein du même chapitre *«On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on échange des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors, on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté...»* (Idem *:* 35)

Saint Exupéry vient nous relater la prouesse et le courage de son meilleur ami Guillaumet, il dit : « *Le courage de Guillaumet, avant tout, est un effet de sa droiture* », « *cette résistance qui paralyse les hommes devant l'inconnu* », « *seul l'inconnu épouvante les hommes* », alors la droiture de Guillaumet gouvernait son courage parce qu'il était lucidité dans l'événement où il était pris. Saint Exupéry ne sous-estime pas la portée

exemplaire de l'exploit de Guillaumet dans la Cordillère des Andes : « *Ce que j'ai fait, je le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait* » (Idem *:* 40), phrase fameuse et noble qui « *situe l'homme, qui l'honore, qui rétablit les hiérarchies vraies* » (Idem *:* 37)

La camaraderie selon Saint Exupéry s'exprime également dans un langage qui n'est pas forcément celui des mots. Le sentiment d'appartenance à une même cause se traduit par un code mystérieux de gestes, d'attitudes et souvent même par un silence :

> « *Vous savez bien, vous, que là-haut, au-dessus de l'Atlantique comme ailleurs, une langue unique se parle, inconnue de ceux qui ne partagent ni vos luttes, ni vos espoirs, ni vos sacrifices : celle des hommes de l'Air* » (Mermoz, 1973:34)

5.3 Les relations humaines

Terre des hommes est un plaidoyer d'humanité, d'humilité, d'amitié. Un livre rassemblant des fragments de vie, de pensées qui laisse entrevoir un homme hors du commun.

Antoine de Saint Exupéry avoue un jour à Georges Pélissier :

> « *Je vais acheter un beau globe terrestre, et je piquerai un petit drapeau aux quelques points du monde où j'ai rencontré un véritable ami .Il n'y en aura pas beaucoup."Car sa gentillesse était telle envers tous, que certains se crurent ses amis qui ne l'étaient pas et qu'il jugeait sévèrement : « L'ami d'abord a-t-il dit ne juge point »* (Pélissier, 1951 :121)

Dans le manuscrit de *Terre des hommes* que possédait Georges Pélissier, il y'avait une phrase qu'Antoine de Saint Exupéry a rayée et

qui n'eut pas manqué d'attirer l'attention. La voici : « *Et si l'Allemand d'aujourd'hui semble près de verser son sang pour Hitler, c'est parce qu'il trouve en Hitler une occasion de grandeur .Vous perdez votre temps à discuter avec Hitler* » (Idem : 130). Il a écrit, également dans une lettre le 8décembre 1942, à New York :« *Je sais, moi, pourquoi je hais le nazisme .C'est avant tout parce qu'il ruine la qualité des relations humaines…J'ai vécu des années dans le dénuement du désert et j'y étais heureux : j'avais des camarades fidèles »* (Idem)

Saint Exupéry savait aimer tous les hommes, il écrivait :

> « *J'ai vécu huit année de ma vie, jour et nuit, avec des ouvriers Il m'est arrivé de partager leurs tables, des années durant, comme à Juby, où je suis demeuré, deux années, seul pilote parmi des mécaniciens .Je sais très bien ce dont je parle, si je parle des ouvriers, et si je les aime. »* (Idem)

Il aimait sentir également autour de lui de la sympathie, cet amour se manifestait dans son initiale pureté par l'attention qu'il portait aux enfants. George Pélissier nous rapporte que l'un de ses amis l'a rencontré à Alger, au boulevard Saint-Saëns, Saint Exupéry était assis à l'entrée d'une mission, sur les marches de l'allée. Il était entouré d'enfants algériens et il a confectionné, pour eux, de petits hélicoptères de papier, il s'amusait beaucoup de l'émerveillement des petits enfants.

C'est là où réside l'immense humanité d'Antoine de Saint Exupéry, c'est dans la grandeur de son esprit et la charité de son bon cœur, dans son intuition profonde et sa sensibilité exquise à l'égard de l'homme.

6. L'humanisme face au machinisme

« L'avion n'est pas un but : c'est un outil .Un outil comme la charrue » (*Terre des hommes* :50)

A travers l'ensemble du roman, l'avion apparait comme un formidable outil, qui a permis à l'homme de faire de remarquables découvertes, d'en apprendre beaucoup sur lui-même et le monde : « *un autre miracle de l'avion est qu'il vous plonge directement au cœur du mystère.* ». L'avion met en contact l'Homme(le pilote) avec « *tous les vieux problèmes* » : il lui permet de se découvrir dans cette lutte céleste, dans cette bataille acharnée pour la survie qu'était parfois l'invitation des premiers temps.

L'Homme s'exprime dans les risques que comporte l'aviation et desquels il triomphe. En outre, l'avion est un outil de civilisation : en prenant de la hauteur, les Maures insoumis ont tendance à relativiser leur puissance et leur foi.

De ses années de vols, Antoine de Saint Exupéry rapporte des valeurs humaines conçues comme l'un des moteurs de l'existence. Et s'il dit « Pour moi, voler ou écrire, c'est tout un »[3]c'est parce qu'il s'est inspiré de ses aventures et de son expérience personnelle, en les impliquant dans ses écrits. Ce que l'avion va désormais lui procurer devient l'encre de son œuvre, le puits insondable de son inspiration.

Antoine de Saint Exupéry a dit un jour à un journaliste, Jaques Baratier, qui l'interrogeait : « *Ce n'est pas l'avion qui m'a amené au livre. Je pense que si j'avais été mineur, j'aurais cherché à puiser un enseignement sous la terre* » (Migeo ,1958 :82).Mais le métier du pilote était le mieux convenable à celui de l'écrivain, parce qu'Antoine de Saint Exupéry avait besoin du ciel, de l'espace infini et surtout marcher la nuit parmi des étoiles. L'avion ne fut pas seulement pour Saint Exupéry un outil du pilote mais aussi celui de l'écrivain, du poète.

L'avion sert l'humanité en ce sens qu'il permet aux hommes de se relier. L'aventure de l'Aéropostale dont il sera un des plus forts témoins

lui accorde de « *nouer le troupeau* » (*Pilote de guerre,* 1991:174) : nouvelles pistes ouvertes, terres découvertes, c'est toutes la planète qu'il offre aux hommes.

Profondément humaniste, Saint Exupéry voit enfin dans l'avion un trait d'union entre les êtres humains : « *il faut bien entrer de se rejoindre. Il faut bien essayer de communiquer avec quelques-uns de ces feux qui brulent de loin en loin dans la compagne* » (*Terre des hommes, 1939* :10)

Conclusion

D'après notre étude textuelle et thématique du *Terre des hommes,* nous constatons que ce texte est une illustration d'une morale humaniste et fondamentalement humaine.Tout revient toujours dans l'ensemble du texte à une réflexion sur l'Homme, qu'il s'agit de la responsabilité de l'homme, de la fraternité entre camarades ou de l'amour.

L'Homme, thème central de son œuvre. Pour Antoine de Saint-Exupéry, l'Homme est avant tout un être responsable. C'est ensuite l'esprit d'équipe, la camaraderie, la conscience de la nécessaire solidarité entre les Hommes, la conscience d'appartenir à une grande communauté, à une seule et même famille, C'est enfin le respect pour l'individu qui construit quelque chose, C'est tout ce qui fait la grandeur de l'Homme. L'Homme peut ou non exprimer sa grandeur : cela ne dépend pas seulement de lui mais aussi du milieu dans lequel il grandit, de son métier.

Dans cette perspective, nous avons montré que *Terre des Hommes*, une œuvre très largement autobiographique(Marcel Migeo, 1958),entremêle récit réel, souvenirs et réflexions admirablement liés à une structure d'ensemble que Saint Exupéry organise en un tout signifiant, véhiculant des valeurs humaines à travers le geste narratif.

Notes

1-L'opposition homo/hétéro diégétique recouvre deux phénomènes distingués par G. Genettedans *figureIII* .Premièrement une opposition de niveau, le narrateur est hors de la fiction considérée extradiégétique ou dans la fiction considérée intradiégétique. Ensuite une opposition portant sur la relation du narrateur à l'histoire qu'il raconte, il en est absent hétérodiégétique, telle une voix *off*, ou il est présent comme personnage homodiégétique. Gérard Genette dans *Figures III*, in *« Introduction à l'analyse du roman »* (Reuter ,2000 :66)

2-Nous avons effectué une confrontation des événements du récit avec la chronologiede la vie de l'auteur citée dans *cinq visages de Saint Exupéry*, d'après une documentation originale selon son auteur, Georges Pélissier (1951 :195)

3-in *Le Figaro Littéraire*, 25 mai 1939.

Bibliographie

-Anet, D. 1946. *Antoine de Saint Exupéry, poète, romancier, moraliste*. Paris : Corréa.

-Genette, G.1972. *Figures ///*. Paris : Seuil.

-Gusdorf, G. 1991. *Auto-bio-graphie*. Paris : Odile Jacob.

-Hamon, P.1977. *Statut sémiologique du personnage,* in *Poétique du récit*. Paris : Seuil.

-Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

-Mermoz, *Mesvols*, Paris, Flammarion, 1973

-Migeo, M. 1958.*Saint Exupéry*. Paris : Flammarion.

-Mikvitch, R., Pickering, R. 2000.*Ecrire la guerre*. Clermont –Ferrand : --Université Blaise-Pascal. Presses Universitaires Blaise-Pascal.

-Pélissier, G**.** 1951.*Les cinq visages de Saint Exupéry.* Paris : Flammarion

-Saint Exupéry, A.1939. *Terre des hommes*. Paris: Gallimard

-Saint Exupéry, A.1942. *Pilote de guerre, mission sur Arras*. Paris: Gallimard

-Starobinski, J. 1970. Numéro 3 de la revue *Poétique*.

-Zeghib, N.2009. *L'humanisme chez Saint Exupéry : de* Terre des hommes *au* Petit Prince. Mémoire de Magister en Sciences des Textes Littéraires, Université Laarbi Ben M'hidi d'Oum El Bouagui, Directeur : Pr.Abdou Kamel.

La poésie ou le pouvoir des mots

Dr Lakhdar KHARCHI

Université de M'sila – Algerie.

Résumé

La poésie constitue un objet d'étude difficile à cerner, en constante mutation à travers l'histoire, et sur lequel la théorie a peu de prise. Les ouvrages poétiques n'offrent pour leur part que des outils qui facilitent l'observation des formes, sans permettre de véritable accès au sens. La poésie n'est pas seulement un usage artificiel et compliqué du langage. Elle remonte aux sources où la parole est originellement poétique.

Introduction

La poésie est un travail sur les mots, qui exprime des idées, évoque des images et suggère des émotions et des sensations. Elle est un art du langage qui combine les sonorités, les rythmes et la musicalité dans lequel, le poète révèle une partie de lui-même, partage ses sentiments et ses émotions. Néanmoins on se demande si l'expression des sentiments personnels rend compte de l'ensemble de ce genre littéraire. La poésie se limite-t-elle à l'expression des sentiments du poète ? Certes la poésie est avant tout un genre centré sur le moi, sur l'intériorité, sur l'intimité. Mais elle est également constituer une à la compréhension du monde : ni lyrique ni engagée, elle est avant tout un moyen d'accéder à l'inaccessible, de réenchanter le réel. Dans le présent article, nous tenterons d'abord de préciser en quoi la poésie s'associe au lyrisme et est souvent l'expression d'un moi intérieur, généralement d'un sentiment amoureux ou d'une mélancolie du souvenir. Puis nous démontrerons que la poésie est en lien étroit avec le monde. La poésie est alors porteuse d'un discours de l'engagement. Enfin, nous montrerons que la poésie est

également un jeu de mots, une création verbale qui exploite toutes les ressources que la langue peut permettre.

1. Qu'est-ce que la poésie?

Étymologiquement le mot poésie vient du verbe grec "ποιεῖν" "*poiein*"qui signifie "produire", "créer". Le poète est donc un créateur, un inventeur de formes expressives, ce que révèlent aussi les termes du Moyen Âge, comme "trouvère" et "troubadour"(XII-XIII Siècle). Le poète, héritier d'une longue tradition orale, privilégie la musicalité d'où, dans la plupart des textes poétiques, le recours au vers qui apporte aussi la densité. Mais le poète recherche aussi l'expressivité par le poids accordé aux mots comme par l'utilisation fréquente des figures de styles et au premier chef des images, comparaisons et métaphores, recherchées pour leur force suggestive. En revanche Paul Valéry (1871-1945) témoigne de la difficulté de cerner la poésie:

> *"Les prétendues définitions de la poésie ne sont, et ne peuvent être, que des documents sur la manière de voir et de s'exprimer de leurs auteurs"* (Cioran, E.M., 2007 : 51)

La poésie repose sur une combinaison de sons, de rythmes et de sens (ce qui l'apparente à la musique). En formes fixes ou libres, et même en prose, la poésie associe les mots en figures, utilise toutes les formes de discours et tous les registres: cette exploitation des possibilités du langage lui confère un pouvoir d'expression particulier, traducteur ou générateur d'émotions, de sentiments et d'idées.

comme le précise Sainte-Beuve :

> *" La poésie ne consiste pas à tout dire mais à tout faire rêver. [...] Le plus grand poète pour nous est celui qui m'a donné le plus à imaginer et à rêver. [...] Le plus grand poète n'est pas celui qui a le mieux fait : c'est celui qui*

> *suggère le plus, celui dont on ne sait pas bien d'abord tout ce qu'il a voulu dire et exprimer."*(Fayolle, R. 1972 : 229)

En effet, la poésie, selon Hugo (1840), est un moyen pour le poète d'extérioriser ses sentiments. Elle lui permet d'exprimer l'authenticité de ses émotions, de sa sensibilité, de son intimité.

> *"Le poète est une âme de cristal [...] une âme aux mille voix [...] Le poème s'adresse à la sensibilité, non au savoir (...) à l'imagination, non à la logique [...]. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît ; c'est la loi. [...] La poésie n'est pas dans la forme des idées mais dans les idées elles-mêmes. [...] Le poète doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. [...] II ne sera jamais l'écho d'aucune parole, si ce n'est celle de Dieu. [...] Si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. [...] Un poète est un monde enfermé dans un homme. La poésie n'est pas un ornement ; elle est un instrument. La poésie est un monde enfermé dans un homme".*(Gasiglia-Laster, D. 2006 :35-74)

2. La poésie lyrique

La poésie lyrique est centrée sur le "moi", chante le malheur, le bonheur, les doutes et les craintes du poète. Elle doit son nom à la lyre qui a appartenu à Orphée et Apollon (dans la mythologie grecque) et qui, dans l'Antiquité, accompagnait les chants qu'on ne distinguait pas alors de la poésie mais ne doit pas à se limiter à la petite musique personnelle du poète chantant un des thèmes traditionnels et à priori poétiques comme l'amour, la mort, la solitude, l'angoisse existentielle, la nature ou

la rêverie. En effet la poésie a su faire entrer la modernité dans le champ poétique y compris dans ses aspects les plus surprenants ou les plus prosaïques La poésie lyrique permet ainsi au poète de faire part de ses émotions intenses, de ses sentiments, de son affectivité qui le caractérisent en tant qu'être humain. Noailles (1876-1933), écrit ainsi "*J'ai dit ce que j'ai vu et ce que j'ai senti*". Le poète en utilisant "*je*", se place en position centrale, à travers laquelle, chacun peut s'identifier. Il incarne la condition humaine au travers de l'expression des sentiments, le plus souvent dans la souffrance. La poésie est en effet souvent reliée à des sentiments mélancoliques ou de désespoir. Pour Musset (1834), l'inspiration poétique proviendrait même de cette souffrance en affirmant que *"Les plus désespérés sont les chants les plus beaux"*.

Le thème privilégié des poètes est celui de l'amour. La femme inspirant cet amour, dans le bonheur ou dans la souffrance, est devenue une véritable muse, comme *Jeanne Duval* pour *Baudelaire* (1842-1861) *ou Elsa* pour *Aragon* (1929-1970).

3. Le pouvoir des mots

Le poète est souvent un être malheureux, mais l'amour n'est pas la seule cause de son désarroi. Il s'agit parfois d'un mal plus abstrait, plus profond. C'est un état d'insatisfaction générale de l'âme, une sensation de vide, d'inachèvement. Ainsi nombreux sont les poètes qui ressentent un manque essentiel, un besoin d'idéal ou d'ailleurs qu'ils ne peuvent exprimer qu'à travers la poésie. Baudelaire (1821- 1867) évoque ainsi dans *Spleen* les "*longs ennuis*" et "*l'Angoisse atroce*", qui qualifient son mal-être, son mal de vivre. Il écrivait à sa mère le 30 décembre 1959 :

> *"Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces,*

une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque."(Bernard-Griffiths, S. 1999: 280-281)

En plus de ce dégoût du monde, le poète recherche parfois un idéal, un monde meilleur. Baudelaire, dans *"Elévation"* (1857), exprime ainsi son désir d'ascension vers un idéal qu'il ne peut trouver sur Terre. Mallarmé, de son côté dans *"Poésies*" (1899), ressent des tourments si profonds que seule la mort lui paraît libératrice : *"j'ôterai la pierre et me pendrai"*. La poésie se fait alors plainte élégiaque.

Cet art peut également être l'occasion de s'explorer, de se rechercher, comme l'affirme Rimbaud, dans une lettre adressée à Paul Demeny le 15 mai 1871, "*je est un autre*". Au début du XX^{ème} siècle, Nerval (1808-1855) amorce le mouvement du surréalisme, qui donnera naissance à des poèmes insolites, dominés par des métaphores étranges. Les poètes surréalistes sont en quête d'eux-mêmes, et donnent libre cours à leur inconscient notamment par le biais du poème en prose. Cette prose poétique est qualifiée par Baudelaire (1845-1846) de "*musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme"*. Il illustre le genre dans "*Le Spleen de Paris*"(1869). Verlaine (1844-1896), dans "*Les faux beaux jours*"(1880), s'exprime à travers un lyrisme symbolique, personnel, et renvoie à son passé dans un désir de rédemption. La poésie permet donc ainsi au poète d'exprimer ses sentiments, que ce soit dans l'amour, le spleen ou la quête de soi-même.

4. La poésie engagée

Tandis que certains auteurs comme Verlaine refusent que la poésie soit au service d'un engagement et revendiquent *"de la musique encore et toujours!"*, d'autres écrivains se servent de la poésie pour leur

militantisme, et mettent la force de l'écriture au service de leurs idées. Cette poésie engagée prend son essor surtout au XIX^{ème} siècle chez les Romantiques, après la révolution.

Ainsi, Hugo (1840) définit le poète comme " le rêveur sacré ", "*élu de Dieu*" " *qui* "*parle à son âme* ", devenu porteur de lumière et visionnaire, " *des temps futurs perçant les ombres* ". La poésie engagée des" *Châtiments*"(1853), à la fois épique et satirique, sera l'étape suivante pour Hugo qui se posera comme l'Opposant à Napoléon III dans *"Napoléon le Petit*" (1851), en dénonçant les horreurs de la guerre. En effet, la forme poétique renforce la puissance de l'argumentation, permet de susciter colère et pitié chez le lecteur. L'utilisation d'images poétiques ajoute de l'émotion et augmente les chances de convaincre le lecteur par rapport à une autre forme littéraire. Lamartine (1790-1869) précise que:

> "*La poésie sera de la raison chantée... Elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale... Elle va se faire peuple et devenir populaire comme la religion, la raison et la philosophie. [...] La poésie est l'émotion par le beau. "* (Unger, G. 1999 : 41)

La poésie peut donc aider le poète à susciter une action, à éveiller la conscience de ses contemporains. Avec la poésie engagée, le poète n'exprime plus seulement ses opinions et sentiments personnels : il agit pour transformer une société qui le révolte. Tel est le cas des poètes de la "*Négritude*"(1839), qui ont eu la volonté de " *plonger dans la vérité de l'être* ", hantés par la question du déracinement des descendants d'esclaves. Ils ont créé une poésie à vocation universelle ayant l'espérance comme leitmotiv.

En plus des opinions politiques, l'amour de la liberté est un thème fréquent chez les poètes engagés. Dans son œuvre "*Poésie et Vérité* ",

Eluard (1942) excelle avec son célèbre poème dédié à la liberté, où il nous fait comprendre la notion abstraite de la liberté à travers une série d'images concrètes. Pour lui, le poète doit s'engager dans son temps et mener les hommes au combat. A travers son texte, il utilise la poésie comme une arme pour faire acte de résistance. Dans la préface de son œuvre (1942), qui constitue un appel à la résistance et un cri d'espoir, il cite quatre poètes qui se sont illustrés dans leur époque comme poètes engagés "Whitman (1819-1992) animé par son peuple, Hugo (1802-1885) appelant aux armes, Rimbaud (1854-1891) aspiré par la Commune, Maïakovski (1893-1930) exalté". Lors de cette période, certains poètes participent à la Résistance en publiant clandestinement des œuvres importantes. C'est le cas de Louis Aragon "*Les Yeux d'Elsa*", (1942) ; *"La Diane Française*", (1944), de Paul Éluard "*Poésie et vérité*", (1942) ; *"Au rendez-vous allemand*" (1944), de René Char "*Feuillets d'Hypnos"*, (1946) ou de René Guy Cadou "*Pleine Poitrine"*, (1946). Les poètes ne seront d'ailleurs pas épargnés par l'extermination nazie : Robert Desnos mourra dans un camp allemand et Max Jacob dans le camp de Drancy.

5. Le poète et le monde

Bien qu'elle puisse exprimer des opinions politiques et idéologiques, la poésie reste tout de même une création artistique qui peut également être une clé de compréhension du monde. Le poète, tel que Baudelaire dans *"L'Harmonie du Soir*" (1861), peut faire pour ses lecteurs un lien avec la nature, afin de nous redonner un regard neuf sur le monde, ce qui se retrouve dans le courant de peinture des impressionnistes. Par un système d'échos et de correspondances, que l'on peut remarquer dans les Ariettes du recueil "*Romance sans paroles*" de Verlaine (1847), le poète nous montre l'unité qui peut exister dans le monde, le lien entre tous les éléments qui le composent, et peut-être tente

de nous révéler une part du mystère de ce monde. Dans le poème en prose "*Aube*", la poésie de Rimbaud (1873) a le pouvoir d'illuminer le monde, de le féconder par les images, et ainsi de le réenchante. Baudelaire note que

> "*La poésie doit nier le réel [...] qu'est-ce qu'un poète, si ce n'est un traducteur, un déchiffreur [...]. Le poète est celui qui suit le beau à la piste partout [...]. L'œuvre ne tombe pas du ciel comme un aérolithe. [...] Tu m'as donné ta boue, j'en ai fait de l'or. [...] L'art est et ne peut être que la reproduction exacte du réel. [...] l'imagination seule contient la poésie. ".* (Vieville Degeorges, I. 2004 : 46-51)

Dans son célèbre poème "*Correspondances*", Baudelaire (1857) définit la nature comme un espace où de multiples relations entre les êtres et les objets sont perturbées. Il évoque des "*forêts de symboles*", qui doivent être restaurés par le poète afin que le monde retrouve son sens. La poésie peut ainsi avoir pour fonction de rénover notre regard sur notre environnement. Le poète est donc presque un être supérieur, privilégié, doté du pouvoir de changer la vision des gens sur le monde. Rimbaud, dans sa *Lettre à Paul Demeny* (1871), dit ainsi "*Le Poète se faitvoyant*". De même, dans *Les Rayons et les Ombres*, Victor Hugo (1840) assimile la poésie à un intermédiaire entre les hommes et Dieu : "*Car la poésie est l'étoile Qui mène à Dieu rois et pasteurs*!".

Jules Laforgue (1860-1887), dans le poème "*Intarissablement*" de ses *Œuvres Complètes* (1880), s'intéresse à de grands problèmes encore irrésolus par l'humanité, tels que le sens de la vie et de la mort ou encore la puissance du temps. D'autres auteurs, comme Francis Ponge (1899-1988), se rapprochent du réel en décrivant des objets issus de la vie quotidienne, par exemple du pain, dans "*Le Parti pris des Choses*"(1942).

Il nous amène ainsi à modifier notre perception d'un objet en apparence trivial que nous ne voyons plus, en nous le présentant de manière inattendue. Ponge a toujours revendiqué que

> *" N'importe quel objet du monde est apte à constituer pour quiconque une base de fascination et d'illumination. Je ne suis que secondairement poète [...] Je travaille à débarrasser la poésie de tout le "poétisme" qui l'encombre. "* (Cailleau, C. 2006 : 87)

La poésie peut également être une fin en soi, et posséder ainsi une fonction purement esthétique. Le poète peut rechercher une harmonie sonore, rythmique et visuelle, par exemple avec l'utilisation de calligrammes comme Apollinaire dans "*Calligrammes*" (1918). Le poète crée un monde d'images, comme Baudelaire qui dans "*Les Fleurs du Mal*" (1840) décrit le poète comme un albatros. Dans "*Romance sans Paroles*" (1874), Verlaine décrit des paysages embellis par l'utilisation d'images poétiques. Dans son recueil "*Illuminations*" (1872-1875), Rimbaud décrit des paysages insolites, une réalité transfigurée par le langage. Verlaine nous dit dans "*Jadis et Naguère*"(1884), *l'*Art Poétiqueprivilégie la recherche du beau, de l'effet rythmique ou sonore sur la construction du sens : la poésie est alors plus à ressentir qu'à comprendre, elle se fait beauté et harmonie pures, c'est un art au même titre que la peinture et la musique.

La poésie perce ainsi les apparences afin de démystifier le monde et d'en décrypter le fonctionnement. Elle reste également une création artistique appréciée simplement pour sa beauté. Reverdy (1989-1960) affirme que

> *"La poésie est une transmutation de valeurs. Tant que cette transmutation n'a pas eu lieu, les choses restent ce qu'elles*

> *sont et les mots qui les représentent eux-mêmes restent tout simplement ce qu'ils sont [...]. Ils attendent d'entrer en fonction [...]. Il n'y a pas de mots plus poétiques les uns que les autres. Tout est dans l'opération de l'esprit, du cœur du pète sur les choses à l'aide des mots. "*(Martin, S. 2006)

Ainsi, bien que l'une des fonctions premières de la poésie soit l'expression des sentiments personnels, elle est toujours réaction au monde. La poésie peut-être engagée et exprimer des idées politiques. Elle permet aussi de rénover notre regard sur le monde afin de dévoiler la vérité.

Le poète est, pour Victor Hugo, le "*rêveur sacré*" (1840), celui qui "*seul a le front éclairé*". Il écrit donc pour les autres, pour ses lecteurs, et pas seulement pour lui-même et l'expression de ses émotions.

Conclusion

Au terme de notre réflexion, nous pouvons affirmer que la poésie demeure un objet difficile à cerner et ne peut se définir par la finalité qu'on lui attribue, échappant ainsi à toute définition. Elle se reconnaît au plaisir qu'elle procure, à l'illumination qu'elle produit. La poésie n'est pas centrée uniquement sur la personnalité et les émotions du poète. Elle lui permet de faire le lien entre l'homme et la nature, et de mieux comprendre le monde. La poésie est un outil qui permet au poète d'exprimer ses opinions et d'inciter le lecteur à l'action.

Références bibliographiques

1- Bernard-Griffiths, S. (1999). *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIXe siècle.* Collection Cahiers d'études sur les correspondances du XIXème siècle, no 8. Edition : Libraries Nizet.

2- Cailleau, C. (2006). *Dans les pas de Pierre Reverdy*, Editions du Petit pavé.

3- Cioran, E. M. (2007). *Valéry face à ses idoles*, L'Herne.

4- Fayolle, R. (1972). *Sainte-Beuve et le XVIIIe siècle, ou comment les révolutions arrivent*, Paris, Armand Colin.

5- Gasiglia-Laster, D. (2006). *Victor Hugo, celui qui pense à autre chose*, coll. « Petites biographies » Portaparole, Rome.

6- Martin, S. (2006). *L'évidence et l'énigme du poème de circonstance* » dans Hughes Labrusse (dir.) *Vers Malherbe et Ponge*, Caen : Éditions pour le bicentenaire du Lycée Malherbe de Caen, N° 18.

7- Unger, G. (1999). *Lamartine. Poète et homme d'État*, Flammarion, Paris.

8- Vieville Degeorges, I. (2004). *Baudelaire Clandestin de lui-même*, Page après Page.

9- Dictionnaire Le Robert étymologique 2006.

10- Dictionnaire de la littérature moderne 2005.

Note-taking as a Motivating pedagogical Strategy to Improve Learners' Writing Competence

Mr. Mourad Touati, Assistant lecturer, M'sila university

Resumé

L'écriture en langue Anglaise autant que langue étrangère se présente toujours comme un défi non seulement aux apprenants, mais aussi aux enseignants. A travers l'entrainement et la manipulation de quelques stratégies motivantes liés à quelques outils pédagogiques, de bons résultats seront atteints soit immédiatement ou ultérieurement.

Cet article discute l'utilité de prise de notes comme outil d'apprentissage et les recommandations psychopédagogiques qui interviennent pendant l'implication des apprenants dans un apprentissage bien déterminé en termes d'objectifs et de compétences.

Abstract

Writing in a foreign language is a very challenging task not only for learners but also for teachers. However, the integration of certain strategic motivating learning devices and having learners well trained on them in terms of manipulation may lead learners to better achievements, whether immediately or after some training sessions. The following paper discusses the utility of taking notes while listening, or watching and the psycho pedagogical implications that would come into play while foreign language learners are involved in task –based classroom learning

Key words:*note-taking, psycho pedagogical implications*

Bio: Mr. Mourad Touati is an assistant lecturer at the English Department, University of M'sila, Algeria. He has a Magister in psycho pedagogy and TEFL Mr. Touati is a would be doctorate holder from the university of Batna, Algeria and has already contributed with diverse

research articles and communications in national and international seminars on TEFL, LMD reforms , globalisation and multiculturalism.

Introduction

It is so obvious that the main competences targeted in EFL at higher education are oral and written competences . Any subject is supposed to provide selected appropriate topics and tasks to promote learners ' fluency , abilities for academic writing , critical and analytical thinking. Such academic goals would be so fruitful in case they meet the requirements of selective strategic tasks that are meant both for teaching and learning processes.

It is evident that training students on taking notes while listening or watching short video shots and later develop and expand them into written pieces that meet the requirements of academic writing as an ultimate objective for any student that would undergraduate, is not a very attainable goal. Yet it is always an enjoyable learning to provide learners with certain strategies that would not only help them learn efficiently but also motivate them to be autonomous learners later on.

As a learning sub skill, note- taking has been discussed differently according to the learning skill as it is integrated within . But, what purposes are intended behind its integration; yet, there is an ample evidence that as a learning device it will affect and effect learners' achievements. A thorough appraisal of the topic will highlight the concepts that are to be discussed below.

1. Note – Taking

Note-taking involves putting into paper the data perceived through our senses. The data considered here constitute figures, letters, phrases or complete sentences. Taking notes is very essential while we

perceive knowledge while listening, observing, discussing, or thinking, so that we will be able to build up a full account of all what we perceive. Since it is obvious that we are unable to remember totally all that we perceive, the best course to be is to have notes taken at the moment things are going on.

Note-taking can be approached from different perspectives. It is a complex activity which combines reading and listening with selecting, summarizing and writing. (Fajarado.1996). Relating facts to what had been said, the students are involved in a learning atmosphere where language skills are integrated and where learners are supposed to move gradually from the stage of reception- comprehension to the stage of production. Note –taking is not "verbatim transcript" - writing fully every word when we are listening. Nwokorezee (1990) believes it is during note-taking that students reach the highest level of comprehension.

Language educators who have approached note-taking agree that the process combines different skills where essential information is paramount and later on would be used as a supporting data for doing communicative tasks whether in spoken or written form. When teaching such a skill, teachers are advised to approach the skill gradually. Elementary –level learners or students who have never been introduced to the skill would be supplied with a skeleton – a plan through which they have to note down , in a way they are directed and trained for selecting purposes. However, advanced or experienced students can listen to or read long passages and take notes on the spot or after a while.

There are no restrictions on the way notes are taken, but a relative attention should be paid to the information perceived, the note-taker's abilities, and the complexity of the task and what objectives are set afterwards.

2 . The Usefulness of Note-taking

In our relative experience with learners, we have noticed that many of them are conformist learners. They feel so comfortable in the classroom when it is directed and organized by their teachers. In order to help them break such passivity and benefit from such conformism, so that they would be able to take responsibility and become little autonomous-learners – why not to train them on such device? On the one hand, they would develop more analytic capacities through time in classroom –oriented tasks and on the other (one); they would use the structured plans in real life.

However, we have to bear in mind, that sometimes when students lack the structure which may help them to achieve what they want, they might be frustrated and may be pushed to evasion rather than immersion. (Sckehan .281. 1998). The rest of the students show greater traits to be convergent. Once they are trained on the skill, they are likely to get more confidence to approach any task whether among mates or alone. The problem is that they may lack the corresponding enthusiasm to engage in communication. It may be very useful to train them on how to make benefits from their reception abilities and guide them to interact effectively to develop linguistic abilities especially in writing and social skills later on.

Whatever, the composition of our classes is, we have to be very practical with learners so that their learning will be so realistic. If, (at the pre-activity phase) we brief our students on the skill of note taking, the goals and the plan, they are more likely to make benefit from. Therefore, their attention would be directed .The students would switch along the flow of information and select what is relevant and essential only. If we assume that all things are going the way we have formerly explained,

then we might say that our learners have really grasped the usefulness of the device; Henceforth, we can predict that they would accordingly use their notes when invited to communicate.

3 . How to take better and effective notes.

Note-taking is a very complex skill, but if we wish to take faster , good and effective notes , the first thing to do is to possess a good sense of prediction and anticipate the type of information we are going to receive and be ready to take down what is new and very essential. While we listen, discuss, observe, or read, we need to have a clear purpose and a good sense of organization of the notes to be taken. The third requirement is that individuals should move forward to make note-taking as an individual creative work, where every student would develop his own set of abbreviations or symbols, and must have a reason for taking them down.

There are various types of follow-up activities that the teachers can construct and which demand using notes in a meaningful way -- but also they have to be alert to all non-verbal communication cues, rise in intonation or pitch which point out significant information. These strategies pave the way for clearer note-taking.

Nwokorezee, (41:1990) agrees that positive note-taking starts before the lesson goes on. The teacher should encourage the students to anticipate so that the information will not be very ‘cold’, and this results through the preparation of the pre-class outline to note down information. If ever the topic is unknown by the students they can just use arrows to show interrelations with the topic and subtopics. There is no single way to do this, but the students carefree to use their own strategies to carry out the process.

Nwokorozee also, suggests the method of "Heading and Statement". He argues that "when we listen or read we do not quote, but we condense the message into a brief and meaningful way », and in this way we are likely to understand what is communicated.

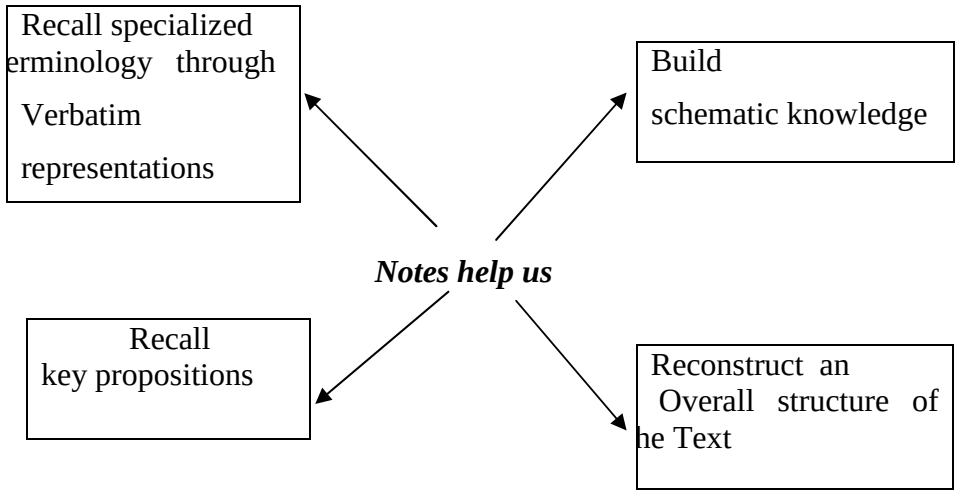
4. Notes as a memory aid

Few people realize how difficult to listen to someone speaking. We can never retain and remember everything that we had listened to or read. On the spot, we think that we can, but very soon after, if the discussion had come to an end or the written papers had been left away, much of what we had come across will be lost. Studies have shown that people may forget 50% of the perceived information within 24 hours, 80% in two weeks, and 95 % within one month if they do not take notes.

In order to improve our recall, "we need some external factors link to access these codes in our long term-memory". When we take notes during a lesson we are artificially lengthening the span of our working memory. We are , " in effect depositing a cache of information but we will later try to use the tap over representation of the text. "(Rost.1994)

When we have follow-up activities which direct our attention when we read or listen, note-taking will help us very much. For instance, when there is a list of questions on historical facts , or causes and consequences , we can direct our attention to record the salient points and ideas in a way they would help us remember since there is a supporting device for reconstructing a relative map of what we had been exposed to.

Most note-takers think that notes help them to recall the macro-structure of the data, and without the presence of the notes, they would recall a few of the most interesting points or ideas.



We can perform all the processes without using notes; however, notes amplify the effectiveness of the processes. (Rost. 73.1994).

5 . Notes as an aid to concentration.

Even the most motivated learner can switch off or become distracted when listening or reading negative thoughts that commonly accompany boredom or apathy. Taking notes make us actively involved with what is being said, makes us try to understand and extract meaning as we go along . If the skill takes all of our attention; leaving no space for the desire to doing nothing else , and we are aware, then we are really concentrating.

Other requisites for reaching peak performance while we perceive knowledge and taking notes are ; being able to control a task , having goals , and being challenged by the task itself .If there is no challenge within the task then learners simply will feel boredom and total disinterest.

Performance is also as high as there is commitment to the goals -- the ability to fulfill them, and sufficient autonomy. Being completely involved and having the enjoyment requires continual growth.

(Schneider.2001). Taking notes helps us retain and retrieve information, as the physical act of writing, which helps us embed information into our memory.

6 . Note- taking and motivational considerations

In his **Attribution Theory** , **Weiner (** 755-765.**1984**) , posited the extent of future expectancy to succeed depending on what individuals attribute their past success and failures, whether to, a stable factor such as ability or less stable ones like efforts, luck , or task difficulty.

Our students, generally, show a critical underachievement in written communication and their expectancy to do well at written tasks, especially in composition writing fade gradually. Being so closer to the learners and considering classroom observations, most of them relate their failure to achieve to the efforts they always put in the task and their ability to achieve, and being deprived of the skill, or lacking the tools that may provide them with linguistic competence, so that they would communicate.

Expectancy of success in **Weiner's attribution Theory** is similar to **Bandura (1986) -- Concept of Self-efficacy**-- - the self-judgment of one's ability to perform a specific act. He considers self-efficacy and expectancy of success as analogous with the qualifications of "outcome expectations "…*the beliefs that certain actions are necessary to produce an outcome… Thus we can suppose the greater one's self-efficacy to do a task the greater will be the motivation to do it*. (Ryan and & Deci 54-67 .2000) People are generally motivated to do only what they think is possible for them to do.

If learners are trained in a conscious way to the extent they judge themselves positively perceive and note down essential points and

later use them in a written follow-up activity , then we can suppose them to achieve such task .

Achievement in a task requires both the ability to do the task and the desire to do it. An acceptable performance in written communication partially dependent on the notes taken along receptive skills would never occur unless requisites for motivational achievement and valuing an activity do exist, as shown below:

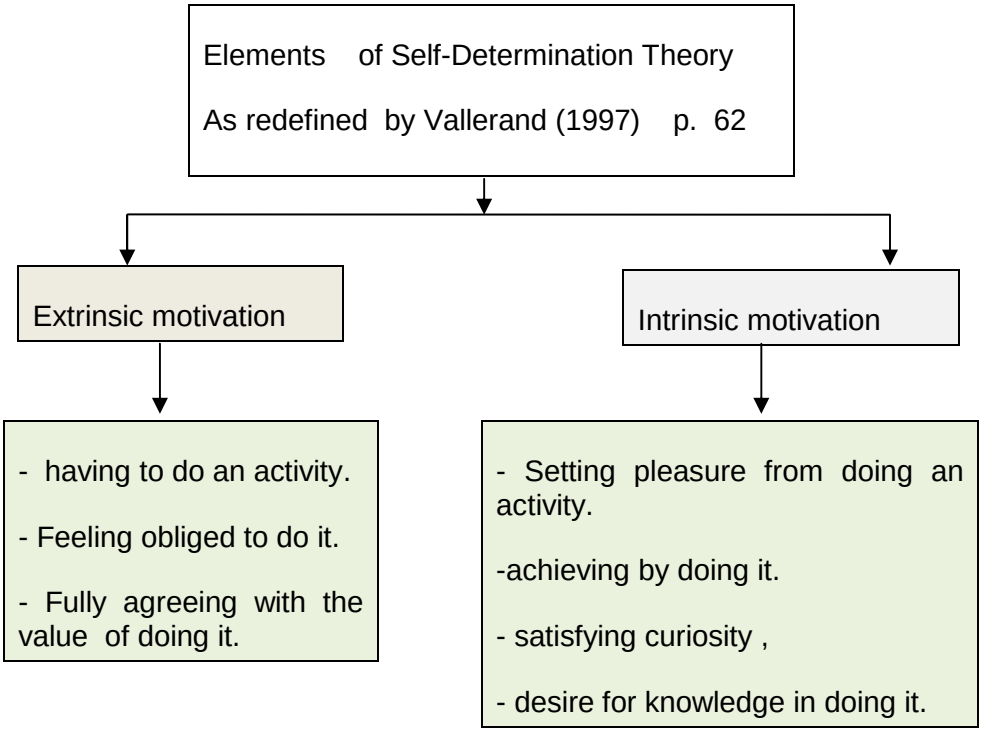
- Have an interest in it.
- To be involved in it.
- To enjoy it.
- Want to do well in it.
- Like doing it.
- Find it useful.

In their studies related to the dichotomy (intrinsic and extrinsic motivation) within the frame of "Self –Determination Theory " (Deci and Ryan 2000) posited that for an activity to be intrinsically rewarding , it must fulfill human needs for experiencing competence , relatedness and autonomy. People feel competence in repeatedly succeeding in an activity, relatedness in doing activities with others, and autonomy in making choices about activities with others, and autonomy in making choices about activities and personal control over them. *« … satisfying any of these three needs increases intrinsic motivation, but competence and relatedness to do so if only accompanied by some form of autonomy. »* (Deci and Ryan 2000)

This autonomy is regarded as learner's authority. Such authority is to choose one's own actions. Such autonomy is motivating and correlated with doing well; i.e. correlated with having increased conceptual learning- better long-term memory - greater creativity-

feeling positive motions - enjoyment and satisfaction – being self-initiating and responsible - having interest in learning- valuing learning - having confidence and being able to learn .

The best way to encounter the possible demotivating effects of external control on the performance of learning would be through checking whether the results have been of value for learners or not. Indeed, most tasks are begun for externally motivated reasons, only over time do people find themselves interested in and enjoying such tasks. Nakamura (1989). Meanwhile, Vallerand (1997) redefined the elements of self-determination theory into a hierarchy for doing an activity in ascending order of effectiveness; four elements for intrinsic motivation and three others for extrinsic motivation.



To come with a concluding statement, this device would never be assimilated by learners if they feel that there's no need or no usefulness from experiencing it. In case they are trained for a relative period of time

and have a wider view of its value , when written communication activities are assigned for them , we are sure that they would find a certain pleasure in doing activities , since the ultimate objective for learning -- is apprehending language. However, if learners are disinterested in learning, or learning English as a foreign language , be it the strategy or the device suggested , we would have a nil outcome.

7. Using note-taking in class

7 . 1. Listening and Note-Taking

Listening is an essential learning tool; however, humans are poor listeners. Research has shown that individuals can only retain 50% of what they hear and 20 –30 is incorrect. In order to make of listening an effective skill, we have to integrate it within task-oriented exercises to engage the students' interests and engage them learn.

Listening exercises are most effective when they are constructed round a task; that is to say ,students are required to do something in response to what they hear that will demonstrate their understanding . Among the variety of tasks that can be integrated within listening is note –taking. This could be considered as an act of storing information until there is time to learn it or use it in a follow-up activity or for a written or spoken communicative task-based.

The following three steps for making and using notes combine the best methods which will save the learner's notes better, if regularly he/she completes each stage. This system involves preparing ahead for the listening comprehension session, whenever it is possible, developing a strategy for taking notes, and working the notes as soon as possible.

- The first step in using good notes is to prepare oneself before class .So that you can listen effectively during class. Listening is always easier when the teacher is discussing familiar concepts;

therefore, it is worth too that students should read something to prepare for the class. Doing homework makes listening and note taking easier.

- The second step is actual note-taking. To begin the second step, students must set up their notes from the start so that they would save them for study later. They must divide their papers in a way they can record the main ideas, the topic, the language exponents, they judge very useful, or connectors which will help them to combine the ideas later on in a coherent way. They may also have a little space where to write their own reflections. We can by no means restrict the student's choice of the way to do the task. It is much better to let them create their own ways of mapping information.
- Teachers usually present an idea and then develop it. Students should record the main ideas as well as all the facts, examples or supporting information used to develop that idea. Teachers use a variety of signals to alert students for the importance of key information. The most frequently used indicators are verbal cues. The instructor literally identifies the nature of the information being presented with statements such as; "the main elements are ……..", or "there are – steps…", or "let me illustrate with an example. In addition, the information surrounding heavy pauses and anything that is repeated or presented on the blackboard. Students should be careful to include examples, diagrams, or charts. These important elements are probably left out of students' notes more often than any other features.
- Learners should pay attention to terms and definitions. Teachers use a lot of terminology that they want their students to be

familiar with and use. Researchers have found that high achieving students take more notes than their peers. Their notes include more detailed critical terms and examples. However, students should avoid putting everything they hear in their own words. The most effective notes are those which are a blend of the students' and the teacher's words, with heavier emphasis on the latter as language.

- The third step for effective notes is making sure that the students' notes are useful for their study. Capturing the speaker's ideas is not an easy task, and even the best notes can usually benefit from some revision once you've had chance to think about class and what you had written down. This process of reviewing and making changes on the notes would ensure that our notes are complete and understandable or not.

7.2. Watching and note-taking

One way of approaching a new video shot is to break it into manageable chunks and to try to assimilate things later on and bit by bit. There is a close correlation here between perception and our note-taking and this feeds directly into our writing. The trouble is that, in class , we perceive what we have to perceive and then we are supposed to end up with these notes and we don't know how to incorporate them in a written piece .

This is the familiar cry of students. One reason for this is that they do not really know "why " or more importantly « how » they are perceiving and this is reflected through their notes. But to tackle this problem?

Video shots suggested for use in the class are selected under thematic, topical and cultural criteria . By the time we go through the

whole shot , the students would have enough notes that would summarize what they had been exposed to and this would give us an overall picture of what they have been seeing and listening to .

We have to bear in mind that it is not an easy task. It is often very hard to pick out the key ideas but such tasks do help students vis- à -vis the selection of themes and topics which they are exposed to in learning English at university especially in American civilization.

University syllabi are designed in a way under thematic and topical criteria . Going through the topics where all skills are integrated within an ultimate objective is to reach an acceptable communicative competence where the language from wider dimensions would be reflected. From the very moment of starting a theme, the students can anticipate and apprehend the main lexical, syntactic, or cultural cues and they are, beforehand, supposed to come up with a relative written piece to reflect their involvement. And no students can ever come with such performance relying solely on memory. He /she would take the notes that may generate certain sparks on his long-term memory so that he/she would have access to the schematic knowledge

. Conclusion

Taking notes while involved in learning situation is quite important and useful especially while learning EFL, but what is more important is to use such notes in writing tasks criteria that learners have formerly been exposed to. The ultimate objective of any learning task is to help learners better achieve and motivate them to maximize their learning potential.

References

- American Educational Research Journal, V21 *(Quality of learning with an active versus passive motivational Set*). pp 755-765.1984 www.aera.net/pubs/journals.
- Geoff, P. (2009) 4th Ed. *Teaching Today* . Cheltenham. Nelson Thornes Ltd .

- Hamp-Lyons, L.& Heasly, B (2006) *Writing : A Course in Writing Skills for Academic Purposes* .Cambridge University Press
- Krall, T. (1993). *American Panorama*. Washington D.C. US Information Agency.
- Michael Rost. (1994). *Introducing Listening* . Middlesex U.K.-.Penguin Books LTD.
- Nwokorezee (1990*). Note-taking* , English Teaching Forum; V.33.2. p 39
- Perez , C. F. (April 1996), *Note- taking* , English teaching Forum ;V.34.2 ; pp 22--25
- Sckehan, P., (1998) *A Cognitive Approach to Language Learning* , p.281. Oxford University Press,.
- Schneider P.(2001) *Learning assistance* .The Journal of Education, V 22.3 p 12 -17
- Ryan, R.& Deci, E. (2000), *Intrinsic and Extrinsic Motivation* : *Classic definitions and new directions,* Journal of Contemporary Psychology ; V.25 ; 54

Best Practices in Enhancing Critical Reading Among EFL LMD UniversityStudents-An Algerian Experience

By Mr Tayeb Bouazid University of Msila

ملخص

يهدف هدا البحث إلى معرفة مدى قدرة طلبة السنة الأولى جامعي على القراءة النقدية الصحيحة وخاصة الأدبية منها وكيفية التواصل معها. وقد بينت الدراسة جملة من العوائق التي تعرض لها الطلبة خلال مرحلة القراءةحيث تعين عدم قدرة الطلبة على استعمال استراتيجيات النقد أثناء القراءة لقصةAmbrose Bierce امبروز بيبرس *An Occurrence at Owl Creek Bridge*تخص الدراسة لمجموعة من طلبة السنة أولى ل م د تتكون من 25 طالب وطالبة وقد تم جمع معلومات عن طريق ملاحظة الأستاذ الباحث و استجوابه للطلبة عبر النشاطات المختلفة في القسم والواجبات المنزلية خارج القسم .وقد أثبتت النتائج إن 25 مشارك ومشاركة قد تجاوبوا مع الأنشطة بطرق مختلفة حسب استعمالهم للتقنيات المختلفة تمركزت حول القراءة النصية المباشرة وغير مباشرة كالقراءة ما خلف الأسطر والقراءة النقدية البناءة والتحليل والاستنباط الفكري. كما تمت معالجة المشاكل التي تعرض إليها الطلبة خلال القراءة وقد توصلت الدراسة الى مجموعة من التوصيات منها دور الأستاذ في تفعيل آليات استعمال النقد إثناء القراءة مع وجوب تدريس طرق القراءة النقدية لتطوير الآليات الذهنية مستقبلا وتحديثها في كل مجالات القراءة المستقبلية.

Abstract

The purpose of the study was to examine and investigate to what extent university fresh learners could read critically and respond to what they read namely literary texts and material. The study unveiled the different constraints learners faced when reading. Learners proved to be unable to use critical reading strategies when experiencing a short story

entitled An Occurrence at Owl Creek Bridge by Ambrose Bierce. The study concerns 25 first yearLMD students of mixed genders. The data were gathered through the teachers' observation grids, the interaction with the students throughout the classroom various activities, the assigned works and learners' feedback in the class and at home. The findings indicated that all twenty five participants responded at varying rates ranging between those who managed using some critical reading strategies as reading between and behind the lines, interpreting, analyzing, inferring, and evaluating and those who did not succeed and faced constraints at a deep level reading. The study recommended teachers to implement critical reading strategies to promote sound reading and to enhance the quality of education. Students need to be more familiarized with the assets of reading critically so as to pave their ways for more expressive reading skills.

Keywords: ***Critical reading, implementing critical reading strategies, reading between and behind the lines***

1. INTRODUCTION

According to Custodio and Sutton (1998), literature is a valuable language tool (with authentic texts), so it can help language minority students increase their motivation, explore prior knowledge, and promote literacy development. Abulhaija (1987) further supports that language and literature can not be separated because each has something important to offer in the development of a well-rounded student.

The use of literature can enlarge learners' vocabulary (Povey, 1972; Spack, 1985) and inspire them to take risks in experimenting with the target language (McConochie, 1985). Literature cannot only be used to enrich their vision, fostering critical thinking (Oster, 1989), and

stimulating their creativity (McKay, 1982; Preston, 1982), but also to promote their greater cultural tolerance (McKay, 1982) and sensitivity (Liaw, 1995). In addition, through reading literature, learners are more likely to extend their language into the more abstract domains associated with increasingly advanced language competence (Brumfit & Cater, 1991). Intensive reading and reading for pleasure can even provide an avenue for efficient second language acquisition and reading proficiency (Constantino, 1994; Krashen, 1989; McKay, 1982).

Langer (1997: 607) states, "because it taps what they know and who they are, literature is a particularly inviting context for learning both a second/foreign language and literacy. According to Fitzgerald (1993), literature can be the vehicle to improve students' overall language skills. It can "expose students to a wide variety of styles and genres" (p. 643). It is in literature that "the resources of the language are most fully and skilfully used" (Sage, 1987, p. 6). Teaching language in isolation from literature will not move students toward mastery of the four language skills (Abulhaija, 1987).

2.Theoretical Background on Reading as a Skill

Indeed, reading is a very important skill, where everyone is required to read on a number of different occasions and take reading as a vehicle to collect some information ,to enrich one’s knowledge of language, to enlarge one's culture about a specific knowledge area or to read for pleasure.

The reading process is made up of multiple components: word recognition, fluency, comprehension, an understanding of vocabulary and language structures, active learning, and enjoyment of reading (Richek, Caldwell, Jennings, & Lerner, 1996). Viewing reading from an interactive angle, it is a combination of identification and interpretation

skills. Grabe (1991) lists the five most important areas of current research which are still prominent: "schema theory, language skills and automaticity, vocabulary development, comprehension strategy training, and reading-writing relations" (p. 375)

In fact, reading is an interactive process combining top-down and bottom-up processing (Barnett,1989); as a result, it is very important for students to use appropriate reading strategies to increase their comprehension. According to Barnett (1989), the term "strategy means the mental operations involved when readers purposefully approach a text to make sense of what they read" (p. 66). Those strategies involve memory,cognitive, compensation, metacognitive, affective, social, and test-taking strategies (Caverly, 1997; O'Malley, Chamot, Stewner-Manzanares, Kupper, & Russo, 1985; Oxford, 1990; Zhang, 1993).

2.1. Reading Approaches

There are two pedagogically effective approaches to teaching first Language (L1) narrative texts which have been gaining popularity in EFL and English as a Second Language(ESL literature: the "Story Grammar Approach" (SGA) and the "Reader Response Approach" (RRA).

A recent area of research related to an interactive conceptualization of reading is story grammar (Ripley and Blair, 1989, p. 209). Story Grammar is based on the conceptualization that readers should be consciously aware of text structure. According to this conceptualization, reading comprehension is an interactive process, an interchange of ideas or a transaction between the reader and the text (Harris and Hodges, 1995, p. 203). The reader interacts with the text and relates ideas from the text to prior experiences to construct meaning.

2.2. Reading Text Structures

"Text structure" is a term used to describe the various patterns of how concepts within text are related. Two important types of text structure are narrative and expository. Narrative texts tell a story and are the type usually found in literature selections. Expository texts provide information and facts and are the type usually found in science and social studies selections.

Research indicates that teaching learners strategies for focusing on text structure enhances their comprehension and improves their recall of information presented in text (Taylor and Beach, 1984; Berkowitz, 1986; Wilkinson, 1999). Hence, learners need to be taught how to read different types of texts. They need to learn different strategies for different text types (Beach and Appleman, 1984, p.116).

2.3. Learners' Reading Strategies

Readers use their schemata and clues from the text in varying amounts as they comprehend (Spiro, 1979). Effective readers use an interactive process that both relies on their schemata and requires them to obtain information from text. Even though these two processes occur simultaneously as readers comprehend, it is the readers' schemata that provide the structure needed to associate meaning with text (Anderson and Pearson, 1984).

2.4. Readers' Conception of a Story Grammar and a Story Schema

A story grammar represents the basic structure of a narrative text. It is the system of rules used for describing the consistent features found in narrative texts (Mandler, 1984).Story grammars assume that stories have several unique parts that are conceptually separable, though rarely explicitly partitioned. These parts are usually identified inferentially by

the reader. There is evidence that such a grammar provides the basis for retrieval of information from story (Thorndyke, 1977, p. 77).

Although there are several different conceptualizations of story grammar (e.g. Harris and Hodges, 1995; Leu and Kinzer, 1995; Burns et al., 1999), all of them include the same basic components (Schmidt and O'Brien, 1986). A simple conceptualization of story grammar is presented by Cooper (1986, p. 270-271). According to this model, a story may be composed of several different "episodes", each consisting of "a setting, characters, a problem, action and resolution of the problem". The *setting* is the place and time at which the story occurs. The *characters* are the people or animals who carry out the action. The *problem* is the situation around which an episode is organized. The *action* is what happens, or what characters do, as a result of the problem; it is made up of *events* that lead to the solution of the problem, which is called the *resolution.* A story has a*theme*: the basic idea about which the whole story is written, or the lesson the reader learns at the end of the story. By identifying these elements the reader identifies the story's grammar.

A story schema, on the other hand, is the mental representation that readers have of story parts and their relationships (Lehr, 1987, p. 550). Thus, the basic difference between a story grammar and a story schema is that the story grammar deals with the text whereas the story schema deals with what readers have in their heads about how stories are organized (Amer, 1992).

Instruction begins with explicitly presenting the concept of story grammar (setting, characters, problem, action, resolution and theme). The teacher may use, depending on the learners linguistic ability, the native language. A strategy that teachers may use involves dividing the story into meaningful episodes and developing comprehension questions

they will ask in guided silent reading and discussion. Research has shown that asking questions that focus on the story line leads to improved learner comprehension of the story (Beck, 1984; Leu and Kinzer, 1995; Burns et al., 1999).

The reality is however, many students who enter tertiary institutions are not prepared for the demands placed on them (Pressley, Yokoi, van Meter, van Etten & Freebern 1997). Kanagasabai (1996), Ramaiah (1997) tell us that our learners lack a questioning mind because of the training provided by the classroom.

Hence to instigate readers to read critically, teachers need to use strategies and techniques like formulating questions prior to, during, and after reading; responding to the text in terms of the student's own values; anticipating texts, and acknowledging when and how reader expectations are aroused and fulfilled. Reading comprehension thus depends on the reader being able to relate information from the text to pre-existing background knowledge (Grabe 2004:50).

Readers comprehend texts better when the texts are culturally familiar to them and consequently they tend to interpret Second Language (L2) texts according to the most similar schema they have (Grabe 2004:50; Kitao & Kitao 1989:10-11) – which would be First Language(L1) schema. Chamot (2005:112-130) in his turn emphasizes the significance of determining and studying students' learning strategies in the second Language (L2) contexts since this provides insight into the meta-cognitive, cognitive, social and affective processes involved in language learning and reading comprehension and offers teachers the opportunity to improve the pedagogy of teaching in L2 contexts.

3.The Purpose of the Study

The purpose of the study was to examine and investigate to what extent university fresh learners could read critically and respond to what they read namely literary texts and material. To validate this objective, the teacher researcher set learners to work so as to experience them with the different types of process reading activities. The teacher asked learners to, first, discover ideas embedded within a text and, then, to evaluate the text according to its pragmatic, communicative, propositional, and conceptual meaning to eventually be able to evaluate and criticize its contents..

Seeing the non critical readers on the other side of the continuum, they seem to have a tendency towards more passivity in reading and almost invariably fail to gain further insight into the language they are trying to read. They tend to memorize what are being “dictated” and take things for granted without even mere fact questioning or cross-referring to facts, rules, or patterns. In short, non- critical readers may accept texts and arguments which are subjectively written.

The objectives behind the study are

- To build on students' educational background and personal experiences based on the topic of the literature
- To help students comprehend the meaning that the author tries to convey in order to enhance their reading ability
- To enhance students' critical thinking and judgmental abilities
- To develop students' writing ability by writing an essay or comments related to the topic of the literature

4. The Context of the Study

The study concerns critical reading implementation at the tertiary level namely with Licence, Master and Doctorate (LMD) system credit.

The New program content emphasizes mostly on the importance of reading as experienced by adult readers. First year EFL students, in their literature reading credit, are pretended to study various literary genres in which they are supposed to extend their reading insights from what the traditional concept of reading stipulates to a more developed view about reading-the reading between and behind the lines, the critical reading, the personal reactions to a given text, the response and the reactions readers give to what seems to be "lifeless text".

Gregory Strong (1996) asserts that literature may be part of a communicative method in three ways:

1) by providing a context in which to develop student's reading strategies and knowledge of non-fiction and literary texts;

2) by being the basis of an extensive reading program, with attendant acquisition of new vocabulary and grammatical forms; and

3) by offering the opportunity to explore cross-cultural values (Strong 291).

Literature may motivate students and, hopefully, help them develop the habit of reading both in and out of class (Nasr (2001 :348). Nasr believes that literature is a highly recommended vehicle for a number of reasons (2001: 347).

Through this study, the researcher enhances fresh readers to become good critical readers and hence see their reactions in the classroom and after assignments feedback. The present study thus steps out from the idea of a historical account based on the short **story: An Occurrence at Owl Creek Bridge by Ambrose Bierce where** students are guided through the different reading stages with plenty of activities to do.*

4.1. Critical Reading

Teaching students to think while reading is referred to in the professional literature as "critical reading." It is defined as "learning to evaluate, draw inferences, and arrive at conclusions based on evidence" (Carr, 1988). Learners should learn how to read texts critically and be aware of their thought processes (Fish 1980). Raising the level of metacognitive awareness, as it is recommended, can be one way of helping learners become 'constructively responsive' readers (Pressley & Afflerbach 1995) who read critically and attain higher academic literacy.

Critical reading is a technique for discovering information and ideas within a text. A technique which enables learners to restate what the text says through its author's words, to describe what a text does with what it is intended to and to analyze what a text means for any reader. Critical readers thus recognize not only what a text says, but also how that text portrays the subject matter. Harmer (2001) states that a reader uses a variety of clues to understand what the writer is implying thereby moving beyond the literal meaning of the words to the contextually and conceptually implied meaning.

A critical reader might read the same work as the non critical reader does but with different perspectives; so what is accepted easily and taken for granted as beliefs and interpretations by a non –critical reader is requestioned by the critical reader

4.2. The Role of the Teacher in Promoting Critical Reading and Critical Thinking

Ambruster, Lehr and Osborn's research (2001:53) indicates that explicit teaching techniques are particularly effective for comprehension strategy instruction. In explicit instruction, teachers tell readers why and when they should use strategies, what strategies to use, and how to apply

them. The steps of explicit instruction typically include direct explanation, teacher modeling ("thinking aloud"), guided practice, and application.

The researcher experimentator recommends teachers to carefully teach critical reading and impart it through classroom models and intensify its rationale through realistic implementation among students with the intent to

- Build background knowledge:Before reading the story, teachers can ask students general questions related to the content, in order to have a schematic understanding.
- Arouse learning motivation and interest: Before reading the story, we can ask students to watch the film or the video tape. Students can discuss the content of the film to have a basic understanding of the content.
- Enhance four modes and critical thinking abilities: After reading the story, students can discuss the meaning that the author expresses, share their feedback, or make a comparison with their own lives and experiences. Through the interactive group discussion, students can develop their language fluency and critical thinking abilities

Teachers should create a classroom atmosphere which fosters inquiry and where cooperative learning reigns. A classroom environment where the student is at the centre of all the learning process and through which most of the interaction emanates. Learning that is both personal and collaborative encourages critical thinking and pushes learners to exchange what they know with their peers. Students who are reading, writing, discussing, and interacting with a variety of learning materials in

a variety of ways where they are not inhibited and feel free are more likely to become critical thinkers and problem solvers.

Learners need to be taught how to reflect, analyze, evaluate and refine their ideas or simply critically think about what they are reading. As Hirst (2002) puts it, learners need to be supported in their engagement with literacy practices. Students should be encouraged to question, to anticipate events, to make predictions, and to organize ideas which support value judgments. Beck (1989:) adopts a similar perspective, using the term "reasoning" to imply higher order thinking skills which ultimately leads to problem solving.

4.3.The Role of the Would be Critical Reader

In fact, a would be well trained critical reader when appropriately briefed will be active, strategic and process conscious-the questions, confirms, and judges what he reads throughout the reading process. The student engaged in such activities is likely to become a critical thinker, a critical listener and a critical reader. A critical reader may reject traditional ways of reading and opt for the story map approach which Reutzel (1985, p. 401) found to be a good alternative to the traditional question and discussion session following the reading of a story. The method enhances reading comprehension by helping students to store and retrieve information, make connections between previous experience and reading materials, identify relationships among concepts and events, organize specific details, and understand the message embedded in the text.

Wallace (2003:3-4; 7) stipulates that when critical readers engage in literary studies it is assumed that they are equipped not only with adequate literacy or reading skills, but also the ability to interpret and comprehend what is read and since meaning is socially constructed and

text is understood and interpreted within the framework of existing knowledge, what the reader knows is as important as what is on the page (Wallace 2003:9).

Anderson & Pearson (2002:255) believe that it is this interaction of new information with old knowledge that is described as 'comprehension'. (Grabe 2004:50) adds that Reading comprehension thus depends on the critical reader being able to relate information from the text to pre-existing background knowledge. For Wallace (2003:22, 57) schema are cognitively constructed within specific social or cultural contexts, this has specific implications for L2 reading and comprehension where the text that needs to be comprehended, relates to a culture other than that of L1.

5. Methodological Implications

5.1. Research Questions

The problem posed in this study is that The learners do not question what they read because they are not accustomed to, so they generally believe and accept everything they read. Hence, the presupposed research question related to the study is:

Could learners develop into adept critical readers if they are properly briefed by their teachers?

5.2. Classroom Literature Review critical Reading Implications

Through this lesson, the teachers tried to include the different strategies that help learners to read critically. These strategies are indirectly included through the different activities and throughout the various stages of pre-reading, the while reading and the post-reading offered in the detailed lesson plan related to the short story by Ambrose Bierce. These previously mentioned strategies can be summarized in five main points

1. Previewing*:*Previewing a text means gathering as much information about it as possible before you actually read it. This could be practically performed in the class through brainstorming, clustering and word association. This occurs in the pre-reading phase and it could be more successful if it is preceded by something to read. (See the case of our lesson with Ambrose Bierce-)

2. Annotating: good strategic and critical readers read using a pencil or a pen in their hand, scribbling the text from left to right, making notes, underlining and encircling key words as they read. So, they tend to be more active by creating relationship with what they know and what they want to know.

3. Summarizing: Summarizing the text a reader reads is an intellectual activity which demands cognitive and meta- cognitive abilities. Being successful in summarizing and be able to epitomize is not given to non critical readers.

4. Analyzing:*By* analyzing a text we mean breaking it down into its parts and find out how these parts link together. Processing reading top down and down top can help the reader analyzer to step one way further in understanding the text. Being conscious of analysis

5.2.1. The use of the Story Grammar

This is followed by answering the guiding questions and discussing the structure of the episode. The guiding questions may be similar to the following (adapted from Cooper, 1986, p. 382-384):

Setting*:* Where did the story happen? When did the story happen? *Characters*: Who was the story about? Who were the people in the story? Who was the most important person in the story?

Problem*:* Did the people have a problem? What was the big problem that story was about?

***Action**:* What did the people do to solve the problem? What were the important things that happened in the story?

***Resolution**:* How did the people solve the problem? How did the story end?

***Theme**:* What lesson could we learn from the story?

5.2.2. The use of the Story Map

A variation of the story map is the story frame. A story frame may be used, as a post reading activity, to test learners' comprehension of the story grammar. Story frames focus on the story structure rather than specific content (Cudd and Roberts, 1987, p. 740). They employ a gap-filling procedure. Instead of only one word being left out of a sentence, key phrases or clauses are left out of a paragraph that summarizes the story or highlights some important aspects of the story. [An example of a story frame (Fowleer, 1982) is presented in figure (3)]. Amer (1992) modified the story frame so that every missing key sentence or clause is replaced by a question word. Learners have to answer the questions in the blank lines

In this story, the problem starts when ----------. After that ----------. Next, ----------. Then, ----------. The problem ends with ----------

5.3. Data Collection

The selected data collection tools were the teachers' observation grids, the interaction with the students throughout the classroom various activities, the assigned works and learners' feedback in the class and at home. And in every stage, students are asked to read and do the activities

step by step. Meanwhile, the teachers are observing and checking whether the students are really reading critically or just accepting and collecting the information as they are subjective and biased. And as critical reading involves **evaluation**. The study speculates on how a text is argued, valued and weighed.

6. Results and Discussion

6.1. Teacher's Observation

Throughout the various sessions, the teachers noticed that the majority of students did follow the teacher's instructions; they listened to the short story in the laboratory, read it at home and did the activities. However, some students found the story too difficult to understand as it led them to the imaginary world, the world of dream where they had to speculate and express themselves.

6.2. Students' Reactions

The idea of critical reading as exploited through the different questions and activities caused for them certain constraints especially those related to literature study. Students were not accustomed to such typology of questions. Hence, they resorted to a lot of questioning, talked with their peers, re-read the story for several times and annotated the handouts.

Table 1: Constraints faced by students

Contraints	**Participants**
Story is long	05
Story difficult to read	10
The theme is complex	07
Difficult to travel with the story	03

Total 25

Table 2: Stylistic constraints

Constraints	Participants
Difficult vocabulary	06
Too tightened Text structure	07
Minute detail Descriptive style	06
The textual imaginative power	06

Total 25

6.3. The Teacher /Student Interaction

While students were working in pairs and individually, the teacher was moving through the rows, helping and checking. Meanwhile, he interacted with learners here and there asking him about something they did not understand. The teacher's interaction with the students revealed some kind of positive reactions from learners' part. The teacher's orientations and set up purposes as helping readers create predictions and anticipate events through extrapolationwas clearly implemented. The teacher empowered the students with some strategic reading insights in how to select, sort out the good information from the trivial and helped learners imagine, speculate and effectively write appropriate answers to rightful questions through the use of visual and graphic representations. When learners learn how to use and construct visual or graphic representations, they learn a reading strategy that allows them to identify what parts of text are important and how the ideas or concepts are related (Vacca and Vacca, 1999, p. 400).

The teacher encouraged learners to read between and behind the lines and while reading they need to find out the supporting arguments. readers are independent makers of meaning. They view text as a construct. They construct their own meaning. They question the author’s values against their own values; they differentiate between fiction and

reality; they are able to discuss and evaluate forms of narration and cultural values of the implied author (Thomson, 1987).

The aim of The Reader Response Approach is to encourage learners to *respond* to the text and express their own ideas, opinions and feelings freely. Thus, learners should realize that the main concern is not "What they understand" but "how they feel". Therefore, the teacher should accept "multiple interpretations" to a text rather than just one "correct interpretation" (Rosenblatt, 1995). From a pedagogic perspective, "multiple interpretations" allow for creative and critical thinking to take place in an atmosphere where there are no threats nor any compulsion to learn for the "correct" answer or to compete for the "best" interpretation. Before using the RRA in classrooms, teachers should first introduce the RRA. They should explain to students the main ideas and assumptions underlying the RRA outlined above.

Teachers should discuss with their students the difference between "reading literature" and "reading for information". Students should be consciously aware of their contribution to the text. Several activities and techniques have been used to implement the RRA in literature classrooms: *Reading Logs* (Benton and Fox, 1985; Carlisle, 2000); *Response Journal* (Sheridan, 1991); W*riting Prompts* (Pritchard, 1993); C*ritical Questioning and Writing* (Probst, 1994; Hirvela, 1996); S*elf-questioning* (Davis,1989); *Role-play, Drama and Letter-writing* (Elliot, 1990; Baxter, 1999); *Rewriting Narratives from Another Character's Point of View* (Oster, 1989).

6.4. Learners' Feedback in class and at home

The learners' feedback fluctuated between those who managed to answer and did the activities and those who half did their assignments. A scrutiny to their assignments, students had shown varying degrees of

understanding. The majority of students did succeed in relating the main events of the story and identified the message the writer wanted to convey and held a discussion about. The issue that remained for sure unexplained was the learners' personal reactions to the knots of the story assuring that critical reading really poses a problem for those who were not briefed adequately.

7. Recommendations

Teachers need to ask learners to read, at home, (as previously mentioned in the tasks set in the lesson plan) , the parts that form an episode and provide them with guiding questions that bring out the elements of the story grammar. In the classroom, learners are asked to read silently the parts of the episode which draw their attention to the story grammar.

1.The use of the story grammar

2. The use of the Story Map

. To resolve the cultural problems that students might encounter in relation to reading literary works, several approaches can be taken.

- Prompting or questioning enables students to make connections between their personal world and the literary text that seems remote to them (Carter & Long, 1991).
- Introducing students to authors' biographies and their relevance to the authors' writings in order to assist them in gaining necessary background knowledge is a promising approach, as is encouraging class discussions about cultural differences before reading literary works (Gajdusek, 1988).
- To make predictions about what will happen next at key points is likely to provide an unintimidating way of bridging the gap

between language study and the development of literary-based skills (Lazar, 1993).

- literature is used as a rich resource of meaningful language input and as a tool from which a variety of motivating classroom activities can be generated, as opposed to being studied in its own right (Carter & Long, 1991).
- literature can be a "resource for personal development and growth, an aim being to encourage greater sensitivity and self-awareness and greater understanding of the world around us" (Carter & Long, 1991, p. 2).
- students are encouraged to draw on their own personal experiences, feelings, and opinions so that they become more actively involved both intellectually and emotionally in learning English, and hence this aids acquisition (Lazar, 1993).
- *The use of the personal growth model* which focuses on assisting students in reading literature more effectively so as to help them develop and grow "as individuals as well as in their relationships with the people and institutions around them" (Carter & Long, 1991, p. 3).

Hence

- Students need to deepen their notions about reading through intensive actions of give and take techniques-ask themselves what they should give to texts and what should they take from.
- Reading any texts should be seen not as a linear act but a non linear meta-cognitive act which demands mental effort and a combined reasoning, predicting, readjusting and awareness rising.

It is recommended that awareness raising about learning strategies can raise the learners' level of metacognition and as such should be a

regular feature in language classrooms. This can be done easily and efficiently by simply training instructors to conduct these awareness raising sessions.[*]

Learners should learn how to read texts critically and be aware of their thought processes (Fish 1980).

- Learners need direction to review their progress in reading and being metacognitively aware can help them understand how they learn (O'Malley et. al 1985).
- When learners employ suitable strategies effectively they are able to read and understand texts much more efficiently (Nambiar 2005).

8. CONCLUSION

Through the study envisaged, the researchers teachers intended to reveal the importance of critical reading namely at the university level. They consolidated the idea that through reinforcement and classroom modeling that learners will be able to read critically and see by themselves the knacks of the latent meanings and discover how to respond as mature and conscious thinkers for there would be no room for grant taking beliefs.

As Rosenblatt (1978) depicts, reading is a process of transacting, instead of simply interacting with texts, where readers, taking an active role to construct meaning from the texts (Beach, 1993), are provided with an experience that they can live through. Readers can find meanings in the texts based on their own ideas, interests, and needs.

Advocators (e.g., Ali, 1994; Davis, 1989, 1992; Elliot, 1990) of the reader-response approach claim that literature in a foreign language

[*] (*Asian Journal of Language Teaching, Linguistics and Literature Vol 13 ,2007)*

classroom can make the learning experience much more enjoyable and stimulating for learners than classroom instruction that requires mere acquisition of the linguistic components of the text. Most importantly, integrated with such an approach, literature reading is not necessarily intimidating for non-native language learners (Liaw, 2001).

Due to individual traits, students could derive diverse messages from reading a particular novel, play or poem (Brumfit & Carter, 1986). Gajdusek and Van Dommelen (1993) assert that guiding students to do the necessary critical thinking is essential since it is at the heart of the writing process and critical thinking contributes to triggering students' formation of judgments . Whole language and cooperative learning techniques are deemed satisfying vehicles to cultivate students' automaticity in processing written language and fostering critical thinking skills (Sage, 1993).

EFL teachers should collaborate content-based instruction and literature study. Brinton et al (1989) list several benefits of collaborating CBI and literature teaching. For example, students can gain knowledge of vocabulary, grammar, and paragraph structure, interactive communication skills, and types and styles of writing. Besides, In addition, Erkaya (2005) states that by integrating literature in the curricula, students can learn the four skills – listening, speaking, reading, and writing – more effectively because of the literary, cultural, higher-order thinking, and motivational benefits. To achieve these benefits, EFL instructors should design the collaborative content-based literature class carefully to meet the needs of their students.

REFERENCES

1. Abulhaija, L. A. (1987). *English language and literature in EFL situations*. Retrieved July 12, 2006, from the ERIC database.

2. Ali, S. (1994). '*The reader-response approach: An alternative for teaching literature in asecond language'.Journal of Reading*, 37, (4) 288-296.

3. Ambruster, BB, F. Lehr & J Osborne. 2001. *Put reading first: The research building blocks for teaching children to read – kindergarten through grade 3.* Washington: National Institute for Literacy.

4. Amer, Aly. (1992). 'The effect of story grammar instruction on EFL students'

5. comprehension of narrative text'. *Reading in a Foreign Language*, 8, (2) 711-720.

6. Anderson, R. and P.PEARSON. (1984). '*A schema-theoretic view of basic processes in reading*' in P.Pearson (ed.) *Handbook of reading research*. New York: Longman.

7. Barnett, .A. (1989). *More than meets the eye.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Regents.

8. Baxter, J. (1999). 'A message from the old world to the new: Teaching classic fictionthrough drama'. *English Journal*, 89, (2) 120-4.

9. Beach, R. and D.Appleman. (1984). 'Reading strategies for expository and literature text types' in A. Purves and O. Niles (eds.) *Becoming readers in a complex society*.Eighty-third Yearbook of the National Society of Education. Chicago, Ill.: TheUniversity of Chicago Press.

10. Beck, I. L.(1989). "*Reading and Reasoning*." Reading Teacher, 42(9) 676-82. [EJ 388 672]

11. Benton, M. and Fox, G. (1990). *Teaching literature.* Oxford: Oxford University Press.

12. Berkowitz, S. J. (1986). '*Effects of instruction in text organization on sixth-grade students' memory for expository reading'.Reading Research Quarterly, 21:* 161-191.

13. Brinton, D., Snow, M., & Wesche, M. (1989). *Content-based second language instruction. New*

14. Brumfit, C. J., & Carter, R. A. (1991). English literature and English language. In C. J.

15. Brumfit & R. A. Cater (Eds.), *Literature and Language Teaching* (pp. 2-21). Oxford: Oxford University Press.

16. Burns, P., Roe, B. and Ross, C. (1999). *Teaching reading in today's elementary school*.Boston: Houghton Mifflin Company.

17. Carlisle, A. (2000). '*Reading logs: an application of reader-response theory in EFL'*. *ELT Journal*, 54, (1) 12-19.York: Newbury House.

18. Carr, K. S. (1988). "*How Can We Teach Critical Thinking?*" Childhood Education, 65(2), 69-73. [EJ 382 605]

19. Caverly, D. (1997). *Teaching reading in a learning assistance center*. (ERIC Document Reproduction Services No. ED 478 373)

20. Chamot, AU. 2005. *Language learning strategy instruction*: Current issues and resarch. *Annual*:112-130.

21. Constantino, R. (1994). *Pleasure reading helps, even if readers don't believe it. Journal of Reading*, *37*(6), 504-505.

22. Cooper, J. (1986). *Improving reading comprehension*. Boston: Houghton Mifflin Co.

23. Cudd, E. and Roberts, L. (1987). '*Using story frames to develop reading comprehension*

24. *in 1st grade classroom*'. *The Reading Teacher*, 41, (1) 74-9.

25. Custodio, B., & Sutton, M. J. (1998). *Literature-based ESL for secondary school students*. TESOL Journal, 7(5), 19-23.

26. Davis, J. (1989). '*The act of reading in the foreign language: pedagogical implications of*

27. *Iser's reader-response theory'.The Modern Language Journal*, 73, (4) 420- 428.

28. Elliot, R. (1990). '*Encouraging reader-response to literature in ESL situations*'. *ELT*

29. *Journal*, 44, (3) 191-8.72

30. Fish, S. (1980). *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University Press.

31. Fitzgerald, J. (1993). *Literacy and students who are learning English as a second language.*The Reading Teacher, 46(8), 638-647.

32. Fowler, G. (1982). '*Developing comprehension skills in primary students through the*

33. *use of story frames'*. *The Reading Teacher*, 36, (2).

34. Gajdusek, L., & Van Dommelen, D. (1993). *Literature and critical thinking in the composition classroom.* In J. G. Carson & I. Lek. (Eds.), *Exploring reading/writing relationships in adult language learners* (pp. 197-217). Boston, MA: Heinle & Heinle.

35. Grabe, W. (1991). *Current developments in second language reading research.*

a. *TESOL Quarterly*. 25 (3): 375-406.

36. Grabe, W. 2004. *Research on teaching reading*. *Annual review of applied linguistics*, 24:44-69.
37. Harmer, J. 2001. *The practice of English language teaching*. Essex: Pearson.
38. Harris, T. L. and Hodges, (Eds.) (1995). *The literacy dictionary: The vocabulary of*
39. *reading and writing*. Newark, DE: International Reading Association.

40. Hirst E.W. (2002). *Engaging heterogeneity: Tertiary literacy in new times*.
41. Retrieved June 28, 2007, from http://www.aare.edu.au/02pap/hir02208.htm.
42. Hirvela, A. (1996). '*Reader-response theory and ELT*'. *ELT Journal*, 50, (2) 127-34.
43. Inspiration 6.0® [Computer software]. (2000). Portland, OR: Inspiration Software, Inc.

44. Kanagasabai, S. (1996). *Proficiency in ESL: A study of Indian urban and rural learners*. MESL Thesis. University of Malaya Kuala Lumpur.
45. Kitao, K & SK Kitao. 1989. *Difficulties Japanese have in reading English*. [Online]. Available: http://eric.ed.gov/PDFS/ED278214.pdf [2010, October 20].
46. Krashen, S. (1989). *We acquire vocabulary and spelling by reading*: Additional
47. Langer, J. (1997). *Literacy acquisition through literature*. Journal of Adolescent and Adult Literacy, 40, 602-614.
48. Lazar, G. (1993). *Literature and language teaching*. New York: Cambridge University Press.
49. Lehr, F. (1987). *'Story grammar'*. *The Reading Teacher,* 40, (6) 550-555.
50. Leu, D. J., and C.K. Kizer. (1995). *Effective reading instruction.* Englewood Cliffs, NJ:Prentice-Hall, Inc. Amsterdam: New Holland.

51. Liaw, M.-L. (1995). *Looking into the mirror:* Chinese children's responses to Chinese children's books. *Reading Horizon*, *35*(3), 185-198.
52. Mandler, J. (1984*). Stories, scripts and scenes: Aspects of schema theory*. Hillsdale: N.J:Erlbaum.

53. McConochie, J. (1985). "*Musing on the lamp-flame*": Teaching a narrative poem in a college-level ESOL class. *TESOL Quarterly*, *19*(1), 125-136.
54. McKay, S. (1982). *Literature in the ESL classroom*. *TESOL Quarterly*, *16*(4), 529-536.

55. Nambiar, R. (2005). *Language learning and language use strategies of tertiary learners for academic literacy:* Towards a theoretical and pedagogical model of language processing. PhD. Dissertation. Universiti Kebangsaan Malaysia. Bangi

56. Nasr, N. (2001) "*The Use of Poetry in TEFL: Literature in the New Lebanese Curriculum*". Lebanon: Lebanese University Press, 2001. *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica, nº 24*, 2001 / p345-363.

57. O'Malley, J. M., Chamot, A.U., Stewner-Manzaranes, G., Kupper, L.& Russo, R.P. (1985). Learning strategies used by beginning and intermediate ESL students. *Language Learning* **25**:21-36.

58. Oster, J. (1989). *Seeing with different eyes: Another view of literature in the ESL class.TESOL Quarterly*, *23*(1), 85-103

59. Oxford, R. (1990). *Strategy inventory for language learning: What every teacher should know.* Boston: Heinle & Heinle.

60. Povey, J. (1972). *Literature in TESL program: The language and the culture*. In H. Allen & R. Campbell (Eds.), *Teaching English as a second language*. New York: McGraw-Hill.

61. Preston, W. (1982). *Poetry ideas in teaching literature and writing to foreign students*. *TESOL Quarterly*, *16*(4), 489-502.

62. Pressley,M. & Afflerbach, P. (1995). *Verbal protocols of reading: the nature of constructively responsive reading.* Hillsdale: Lawrence Erlbaum.

63. Pressley, M., Yokoli, L.,Van Meter, P., Van Etten, S. & Feebern, G. (1997). *Some of the reasons preparing for exams is so hard: What can be done to make it easier? Educational* Psychology Review, 9, 1-38. *3L Journal of Language Teaching, Linguistics and Literature Vol 13 2007*

64. Pritchard, R. (1993). *'Developing writing prompts for reading response and analysis'*.

65. *English Journal ,*82 (3) 24-32.

66. Probst, E. (1994). *'Reader-response theory and the English curriculum'*. *English Journal,*83, (3) 37-44.73

67. Ramaiah, M. (1997). *Reciprocal teaching in enhancing the reading ability of ESL students at the tertiary level.* PhD. Thesis. University of Malaya, Kuala Lumpur.

68. Richek, M. A., Caldwell, J. S., Jennings, J. H., & Lerner, J. W. (1996). *Reading Problems: Assessment and Teaching Strategies* (3rd ed.). Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.

69. Rippley, W. and T. BLAIR. (1989). *Reading diagnoses and remediation*. Merrill Publishing Company.

70. Sheridan, D. (1991). *'Changing business as usual: reader response in the classroom'*.

71. *College English,* 53 (7) 804-814.

72. Schmidt, M. and D. O'BRIEN. (1986). *'Story grammars: Some cautions about the translation of research into practice'*. *Reading Research and Instruction*, 26, 1-8.

73. Spack, R. (1985). *Literature*, *reading*, *writing*, *and ESL*: Bridging the gap. *TESOL Quarterly*, *19*(4), 703-725.

74. Spiro, R. (1979). '*Etiology of reading comprehension style'*. In Kamil,M. and A. Moe.

75. (Eds.) *New Directions in Discourse Processing*. Norwood, N.J.: Ablex.

76. Strong, G. (1996) "*Using Literature for Language Teaching in ESOL*". *Thought Currents in English Literature*, v69, December 1996 / p291-305.

77. Taylor, M. and Beach, R.(1984). '*The effects of text structure instruction on middlegrade*

78. students' comprehension and production of expository text'. *Reading Research*

79. *Quarterly*, 19, 134- 146.

80. Thomson, I. (1987). *Understanding teenager reading*. Melbourne: Methuen & Co.

81. Thorndyke, P. (1977). '*Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse'*. *Cognitive psychology,* 9, 77-110.

82. Vacca, R. T. and J.L.Vacca. (1999*). Content area reading: Literacy and learning acrossthe curriculum.* NY: Addison Wesley Longman, Inc.

83. Wallace, C. 2003. *Critical reading in language education*. New York: Palgrave Macmillan

84. Wilkinson, L. (1999). '*An introduction to the explicit teaching of reading'*. In J. Hancock (Ed.) *The explicit teaching of reading* (p. 112). Rochester, NY: National Reading Conference.

The Effect of Pragmatic Instruction on the Speech Act Awareness of Third Year Graduate Students of English

Mouna Fératha, Université de Constantine1- Algérie

Abstract

This study deals with the application of the pragmatics research to EFL teaching. The study explored the effect of explicit pragmatic instruction on the speech act awareness of third year EFL students at the department of English university of Constantine1. The speech acts of requesting and apologizing were selected as the focus of teaching. Teacher-fronted discussions, cooperative grouping, role plays, and other pragmatically oriented tasks were used to promote the learning of the intended speech acts. A pre-test-post-test control group design was used. The subjects included undergraduate students in their last year of study in the field of applied language studies. A multiple choice pragmatic comprehension test was developed in several stages and used both as a pre-test and post-test to measure the effect of instruction on the pragmatic awareness of the students. The results of the data analysis revealed that students' speech act comprehension improved significantly and that pragmatic competence is not impervious to instruction even in EFL settings.

ملخص

هذه الدراسة محاولة لتطبيق ما توصل إليه البحث في مجال البراغماتية اللغوية في سياق تدريس اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية؛ حيث أنها تستكشف أثر تلقين قواعد أفعال الكلام بطريقة بينة وواضحة على التمكن من تطبيقها في التواصل الفعلي لعينة من طلبة السنة الثالثة في قسم الآداب واللغة الإنجليزية ، جامعة قسنطينة 1. وتركز الدراسة على فعلين من أفعال الكلام وهما الالتماس والاعتذار وتستعملهما في النقاش بين الأستاذ والطلبة وفي العمل الجماعي وتبادل الحوار وغيرها من الأنشطة التي من شأنها تعليم أفعال

الكلام. يُختبر في الدراسة فوجان أحدهما يلقَن أفعال الكلام نظريا والآخر يمارسها دون تلقين. تبرز نتائج الدراسة أنّ هناك تحسن ملحوظ في معرفة الطلبة لأفعال الكلام و مهارتهم في استعمالها و بالتالي فإن الكفاءة البراغماتية والتواصلية تحتاج إلى تلقين بين وواضح لأفعال الكلام في سياق تدريس اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية.

Introduction

From the perspective of learning English for applying it to communication in our real world, one of the benefits in learning pragmatics is that the learners can understand the meanings of language from a broader intercultural feature. After the students have a basic concept of pragmatic organization, they will be more responsive to people's intended meanings implanted in worldwide communication. Meanwhile, with frequent practice in using other peoples' linguistic aspect and interact in a global way, students will be more likely to be proficient in reacting to foreigners' conversation in a more successful and complete way.

This work is an attempt to apply some of the findings of research in pragmatics to EFL teaching. In the process of learning a foreign language and how to communicate in it, most learners fail pragmatically when they are involved in the act of communication. Trying to get the meaning and function across, they may simply translate speech acts from their mother tongue to the target language. It is possible that such problems are due to the flagrant lack of explicit instruction about pragmatics and the communicative load of language. Foreign language learners' pragmatic competence (their ability to use language in context) is an essential part of their general communicative competence. In that respect, many sociolinguists note that the development of communicative competence should be one of the most important goals of language teaching.

The study attempts to investigate the effect of pragmatic explicit instruction on the speech act awareness of third year students of English as a Foreign Language at the department of English, University of Constantine1. This study includes theoretical backgrounds and highlights methodological issues and the rationale procedures followed throughout the research work including the research participants, instrument and procedures.

Research Question

To what extent does the introduction of explicit pragmatic instruction affect student's awareness of speech acts?

Research Hypothesis

"If students are more exposed to explicit pragmatic instruction and communicative tasks, they will, first, develop better their speech act awareness."

1. Background of the Study

This study is theoretically grounded in the area of Pragmatics and EFL teaching, Pragmatic explicit instruction and Interlanguage Pragmatics (ILP).

1.1.Why Should Pragmatics be Taught in Language Classes?

The contribution of pragmatics to language teaching is undeniable. Pragmatics, in essence, is a study of language and language teaching from the functional perspective; that is, the performance principles of language are practised. It is because of this reason that pragmatics becomes a theory of linguistic performance and language understanding.

According to Eslami-Rasekh, (2004) *"The responsibility of teaching the pragmatic aspect of the language use falls on teachers"*(2004:301). This is indeed the case, however, many teachers struggle finding an

effective way to create or raise awareness of pragmatic competence in their learners.

The classroom provides a safe place for learners to learn and experiment. In the classroom learners are able to try out new forms and patterns of communication in an accepting environment. For example, they can experiment with unfamiliar forms of address, or attempt shorter conversational openings or closings than they are used to that might at first make them feel abrupt or they might try longer openings or closings that initially might feel too drawn out, just to get the feel of it. The instructor and other student participants can provide feedback.

1.2.What Learners can Achieve when Familiar with pragmatics

From the perspective of learning English for applying it to communication in our real world, one of the benefits in learning pragmatics is that the learners can understand the meanings of language from a broader intercultural feature. After the students have a basic concept of pragmatic organization, they will be more responsive to people's intended meanings implanted in worldwide communication. Meanwhile, with frequent practice in using other peoples' linguistic aspect and interact in a global way, students will be more likely to be proficient in reacting to foreigners' conversation in a more successful and complete way.

1.3.Pragmatic Instruction

Since its introduction in linguistics, pragmatics has had diverse applications. Research in this field has always been of crucial importance in teaching and learning foreign languages. A great number of researchers draw attention to the importance of developing learners' pragmatic awareness which enables them to use language appropriately. Since it is obvious that learners' pragmatic failure is due to their lack of

knowledge of certain language forms that are socially appropriate in the target language community; researchers presume that pragmatic competence can be developed through different pragmatic instruction. This point is fittingly observed by Bardovi-Harlig (2006):

> "research on instruction in second language (L2) pragmatics has made fundamental contributions to the teaching of pragmatics in an L2 and a foreign language (FL) context and has shown the benefits of instruction versus exposure in various aspects of pragmatics (Bardovi-Harlig, 2001; Bardovi-Harlig & Griffin, 2005; Kasper & Rose, 2002 [chap7]; Kolke & Pearson, 2005; Rose, 2005; Rose and Kasper, 2001)" (2006:165).

Different studies looked at the effect of pragmatic instruction on increasing pragmatic awareness and instructional methods used to focus learner's attention. These studies have been devoted to examine the effect of different types of instruction on the foreign language learners' awareness of the pragmatic aspects that enable them to use the target language appropriately in its different contexts. Ritchie and Bhatia stated that:

> "A vigorous line of research on pragmatics, therefore, examines the effectiveness of different instructional arrangement, especially those commonly referred to as "implicit" and "explicit" respectively.

> Based on approximately 40 studies available to date, reviews (Kasper, 2001; Rose, 2005) and a meta-analysis of 13 quantitative studies (Jeon & Kaya) suggest that explicit instruction is generally superior to implicit instruction". (cited in Bhatia and Richie, 2009:268)

A great deal of research on pragmatics has been done on specific and, often, isolated aspects such as speech acts; this means that the use of speech acts is of crucial importance in pragmatics. In fact, it is the basis of pragmatics. Celce-Murcia (1995), for instance, referred to pragmatic competence as proficiency in performing different speech acts. He defined it as "*competence in conveying and understanding communicative intent by performing and interpreting speech act and speech acts sets"* (1995:9).

The studies carried out in the field of pragmatics associate the production of pragmatic competence to the study of the English language in classrooms. These studies have specific features in common in that they combine two different fields of interest; on the one hand, the pragmatic approach taken towards the language understood as communication and, on the other, the context in which this is studied: English language classrooms. Kasper (1997) undertook a comparative research analysis of the different studies carried out in foreign language classes, in which the common feature was the actual setting for these studies – the classroom itself. Her study included all research papers that were completed between 1981 and 1997. It is reproduced in table 1.

Table2 completes Table 1, in which we can find Da Silva's 2003 study on inter-language Pragmatics from an acquisitional perspective.

Although this author's interest and focus is the inter-language attained by learners throughout their learning process, his study obviously includes all research dedicated to the study of second language acquisition. Da Silva mentions several of the more recent studies that interrelate Pragmatics with the learning process; this time it is based on the language of the students and on the specific items studied.

Study	Teaching Goal	Proficiency	Languages	Research Goal	Design	Assessment/ Procedure/ Instrument
House & Kasper 1981	Discourse markers & strategies	Advanced	Advanced L1 German FL English	explicit vs. implicit	pre-test/ posttest control group L2 baseline	Role play
Wildner-Bassett 1984, 1986	Pragmatic routines	Intermediate	L1 German FL English	eclectic vs. suggestop edia	pre-test/ posttest control group	Role play
Billmyer 1990	Compliment	High Intermediate	L1 Japanese SL English	+/- instruction	pre-test/ posttest control group L2 baseline	elicited conversation
Olshtain & Cohen 1990	Apology	Advanced	L1 Hebrew FL English	teachability	pre-test/ posttest L2 baseline	discourse completion question
Wildner-Bassett 1994	Pragmatic routines & strategies	Beginning	L1 English SL German	teachability to beginning FL students	pre-test/ posttest	questionnaires role play
Bouton 1994	Implicature	Advanced	L1 mixed SL English	+/- instruction	pre-test/ posttest control group	multiple choice question
Kubota 1995	Implicature	Intermediate	L1 Japanese FL English	deductive vs. inductive vs. zero	pre-test/ posttest/ delayed post-test control group	multiple choice & sentence combining question
House 1996	Pragmatic Fluency	Advanced	L1 German FL English	explicit vs. implicit	pre-test/ posttest control group	roleplay
Morrow 1996	Complaint & Refusal	Intermediate	L1 mixed SL English	teachability/ explicit	pre-test/ posttest/ delayed post-test L2 baseline	roleplay holistic ratings
Tateyama et al. 1997	Pragmatic routines	Beginning	L1 English FL Japanese	explicit vs. implicit	pre-test/ posttest control group	multi-method

Table 1:Studies Examining the Effect of Pragmatic Instruction from 1981 to 1997 based on Kasper (1997).

INTERVENTIONAL STUDIES TO DATE

Pragmatic Routines	Wildner-Bassett (1994), House (1996) and Yoshimi (2001)
Apologies	Olshtain & Cohen (1990) and Tateyama (2001)
Implicatures	Bouton (1994) and Kubota (1995)
Compliments	Billmyer (1990), LoCastro (2000), and Rose & Ng Kwai-fun (2001)
Requests	LoCastro (1997), Fukuya & Clark (2001), andTakahashi (2001)
Socio/stylistic variation	Lyster (1994)
Hedges in academicwriting	Wishnoff (2000)
Interactionalnorms	Liddicoat & Crozet (2001)
Refusals	King and Silver (1993), Morrow (1996), and Kondo (2001)

Table2: Studies Relating Pragmatics to the Classroom 1993-2003 (Da Silva, 2003)

As can be seen, all the findings and results of the above stated studies mentioned in tables1 and 2 show the significance of introducing speech acts in classroom materials when teaching pragmatics in EFL context.

1.4.Goals of Teaching Pragmatics via Instruction

The chief goal of instruction in pragmatics is to raise learners' pragmatic awareness and to give them choices about their interactions in the target language. The goal of instruction in pragmatics is not to insist on conformity to a particular target-language norm, but rather to help learners become familiar with the range of pragmatic devices and practices in the target language. With such instruction learners can maintain their own cultural identities (Kondo) and participate more fully in target language communication with more control over both intended force and outcome of their contributions. Kondo notes *that "successful*

communication is a result of optimal rather than total convergence" (Giles, Coupland, & Coupland, 1991).

Instruction should allow for flexibility for the students in how much of the pragmatic norms of the culture that they would like to adopt or adapt to their own repertoire. No matter how much learners intend produce, they will be able to better interpret the speech of others. They will enjoy a greater level of acceptance or insight into the target culture.

2. Methodology

2.1.Participants

The original sample selected to participate in this study was 100 third year students majoring in English as a foreign language (EFL) from University of Constantine 1. However, several participants were absent in part of the treatment or in the pre-test(s) or post-test(s). Therefore, the final sample was 72 graduate students. The students belonged to two classes and were enrolled in the option of applied language studies. Because of institutional constraints, it was not possible to assign students randomly to different groups, thus making it necessary to work with two intact groups.

The two groups were: (1) the control group, which received no explicit instruction on pragmatics but had instructor-led lessons from the textbooks; (2) the classroom setting with explicit instruction on pragmatics from the instructor. There were 34 students in the control group, 38 students in the experimental/Teacher Instruction group, both the pre-test(s) and post-test(s) were randomly assigned to the intact classes. The study was conducted in the second semester of third-year students of English at University of Constantine 1.

2.2.Materials

The data collection tool used in this study is a two-group (Pre-test Post-test) Experimental Design. The Two Group Design is, by far, the simplest and most common of the pre-test-post-test designs, and it is a useful way of ensuring that an experiment has a strong level of internal validity. Both groups are pre-tested, and both are post-tested; the ultimate difference being that one group was administered the treatment. Indeed, this design evaluates the efficiency of the sampling process and also determines whether the group given the treatment showed a significant difference.

A true random sampling was not possible and intact groups were used. Therefore a pre-test – post-test group design was adopted in this study. Two - group experimental design has practical advantages over the true and quasi experimental designs because it deals with intact groups and, thus, does not disrupt the existing research setting. This reduces the reactive effects of the experimental procedure and, therefore, improves the external validity of the design. Indeed, conducting a legitimate experiment without the participants being aware of it is possible with intact groups, but not with random assignment of subjects to groups. The participants were not allowed to interact with one another while completing the task.

A pre-test/post-test design was utilized as the preferred method by which to evaluate the learners' speech act awareness (comprehension and production). In this design, we are most interested in determining whether the two groups are different after the explicit pragmatic instruction. Typically, we measure the groups at one or more levels. The data in this study was collected by a pragmatic and speech act judgment assessment that was presented in the form of tests.

2.3.Procedures

2.3.1. Stage I: Tests Construction

A pre-test and post-test were given before and after the treatment to measure the participants' pragmatic proficiency at the level of speech act awareness (speech act comprehension + speech act performance

2.3.1.1.Speech Act Awareness Test

Because pragmatic language is a part of all communication, any communicative language assessment should include the test of speech act awareness which is the amalgamation of two tests (speech act comprehension test + speech act production test).

- ✓ **Speech Act Comprehension Test**

The Test of speech acts comprehension is an effective instrument designed to assess student's comprehension of the intended meaning of different utterances and to provide information on crucial dimensions of pragmatic language: physical setting, audience, topic, purpose…etc

The Test of speech act comprehension allowed us to assess the effectiveness, and appropriateness, of a student's pragmatic language comprehension. It also provided important information about social skills. It was administered in approximately 45 minutes.

- ✓ **Discourse Completion Test (DCT)**

The test used in order to assess the student's speech act realization (production) is a Discourse Completion Task (DCT).), using a DCT was nearly unavoidable, as it would have been all but impossible to collect 'natural' data as a result of observer fieldwork with a reasonable number of participants interacting with all of the different types of interlocutors and communicative situations that were proposed.. Golato notes that DCTs are "*widely used in the field of pragmatics, intercultural communication, and second language acquisition, mainly because their*

simplicity of use and high degree of control over variables lead to easy replicability" (2003: 93).

2.3.2. Stage II: Treatment (Instructional Materials)

The two intact classes were randomly assigned to two experimental groups: an implicit group (IG) and an explicit group (EG). Both groups were given 10 treatments, each of which lasted between 30 and 40 minutes of the class of pragmatics. The instructional materials included two parts; one was for the instructor, and the other was for the participants.

The two groups received instructions in different ways. In the EG, instruction of request and apology were realized through six phases i.e. three phases for each speech act. In the first phase, the input exposure phase, students were provided with models of English requests and apologies. These are explained explicitly by the teacher (instructor). In the second phase, the strategy recognition phase, students were provided with a brochure, and were asked to identify the formulas and strategies of making requests and apologies. Then, they were given a list of request and apology strategies and formula (meta-pragmatic rules for both speech acts strategies were taught). Students ranked the given pragmalinguistic formulas in the order of directness, discussed the factors that affect the choice of these formulas and strategies such as power, social distance, imposition, settings, and talked about the differences and similarities in the way that the social factors affect the choice of formulas and strategies. It was expected that this knowledge would help learners make connections between linguistic forms, pragmatic functions and their social distribution through lectures, handouts, group or pair work and explanatory feedback. The third phase, the production practice phase, included role-played activities which engaged students in different social

roles and speech events where they could practice and gain familiarity with the pragmalinguistic and the sociopragmatic aspects of request and apology. During the practice task, errors were pointed out if there were any, and feedback was provided. In addition to the explicit instruction, a number of activities which are useful for pragmatic development were developed. Such activities aimed at raising students' pragmatic and speech act awareness that offers opportunities for communicative practice. Awareness raising activities are activities designed to develop recognition of how language forms are used appropriately in context. Students were also involved in role-play activities.

2.4.Data Analysis Procedures

To investigate the research question proposed earlier and to make a scientific interpretation, the data are analyzed through descriptive and inferential statistics. Both types of statistics are used to describe the basic features of the data. They provide simple summaries about the sample and the measures. Together with simple graphics analysis, they form the basis of virtually every quantitative analysis of data. The significance value is set at 0.05 at all statistical tests in the present study. The data of the study are collected from two sources. One is the subjects' score on pragmatic and speech acts tests; means, standard deviations, t-test and Person correlation analysis of each group are compared to see whether there is any significant difference between the scores obtained before and after the experiment.

2.5.Findings

The general teaching effects in the present study were reflected by the comparison of the mean scores between the pre-test and the post-test and the distribution frequency of improvement among the students after instruction. The comparison of the mean scores is used to find out if there

is a significant difference between the two tests, Furthermore, the distribution of improvement can find out to what extent the students improved after instruction. To find out the general teaching effects, the scores of pre-test and post-test within the two groups were compared respectively. Therefore, an independent t-test was used as a statistical method to obtain the results for the research question and to test Hypothesis

The result of the t-test showed that there is no significant difference between the two groups before the treatment. Therefore, it could be concluded that the two groups were homogeneous in terms of pragmatic comprehension of the speech acts under study. Summary of the findings for both groups on the pre-test is provided in Table 3

2.5.1. A Comparison of the Pre-test in Speech Act Awareness between EG and IG

Group	*N*	*Mean*	*SD*	*Var*
Experimental	**38**	**8.29**	**3.36**	**11.29**
Control	**34**	**8.51**	**3.42**	**11.69**

Table3: Summary of Data for Both Groups (Pre-test)

From the above table, one can see that the scores for the pre-test of the speech act awareness were not significantly different before the treatment the t obtained is -0.27 (**t= -0.27)** treatment among the two groups was assumed equally in the speech act awareness pre-test. It was hoped that this balance might guarantee a valid result for the post-test.

2.5.2. A Comparison of the Post-test in Speech Act Awareness between EG and IG

Group	*N*	*Mean*	*SD*	*Var*
Experimental	**38**	**12.52**	**2.48**	**6.15**
Control	**34**	**8.5**	**3.16**	**9.98**

Table4: Summary of Data for Both Groups (post-test)

The post-test was used to measure the participants' speech act awareness after the treatment. The mean scores of the IG and EG for the post-test were compared through an independent t-test (table). It was found that the EG gained a higher mean score in the post-test than the IG did. The statistical analysis showed there was a significant difference between the two meansin the independent t test the t obtained is 5.79 t-test **(t=5.79).** This indicated that explicit instruction helped facilitate the participants' speech act comprehension and speech act production of request and apology**.**

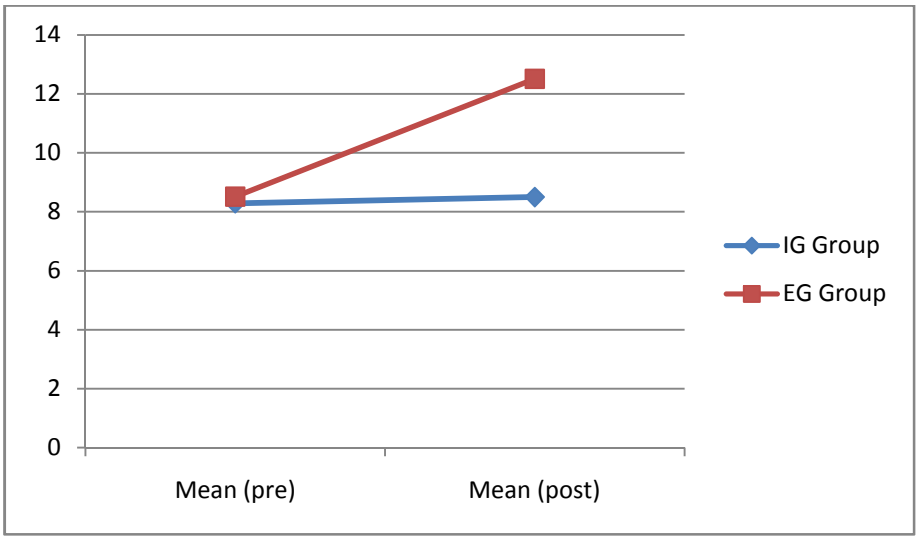


Figure 5: Difference in the Mean of both (Experimental and Control Group)

Conclusion

Overall, the results from the data analysis supported the claim that explicit instruction facilitates interlanguage pragmatic development. Although this study did not deal with the 'sequence' of acquiring speech act patterns and strategies, it showed that explicit pragmatic instruction in these patterns and strategies makes significant contributions to the learners' speech act comprehension processes. The results revealed that pragmatic competence does not seem resistant to explicit pragmatic instruction.

The findings of this study shed light on the rather controversial issue of what effects–if any–explicit instruction has on interlanguage development in an EFL setting. As indicated, result of the data analysis of this study showed that explicit pragmatic instruction by providing input enhancement in the FL classroom, raising FL learners' awareness about the input features, and engaging students in productive class activities and language use precipitated and facilitated IL pragmatic development to a considerable degree. The study shows the pivotal role that explicit instruction can play in EFL settings.

References

1. Bardovi-Harlig, K., Félix-Brasdefer, C., & Omar, A. S. (Eds.) (2006). Pragmatics and Language Learning 11. Honolulu, HI: University of Hawai'i, National Foreign Language Resource Center.
2. Bardovi-Harlig, K., & Griffin, R. (2005). L2 Pragmatic Awareness: Evidence from the ESL Classroom. System, 33, 401-415
3. Bhatia, T. K., Ritchie, W.C. (2009). The handbook of second language acquisition.(p.268).Emerald Group Publishing Limited: Howard house.UK.

4. Billmyer, K. (1990). "I like your life style": ESL learners learning how to compliment. Penn Working Papers, 6, 31-48.
5. Bouton, L. F. (1994). Can NNS skill in implicatures in American English be improved through explicit instruction? In L. F. Bouton (Ed.), Pragmatics and language learning monograph series (Vol. 5, pp. 89-109). Urbana-Champaign: Division of English as an International Language: University of Illinois.
6. Celce-Murcia, Marianne, Dörnyei, Zoltan and Thurrell, Sarah (1995): "Communicative competence: A pedagogically motivated model with content specifications". Issues in Applied Linguistics, 6(2): 5-35
7. Eslami-Rasekh, Z.; Eslami-Rasekh, A. and Fatahi, A.(2004): The Effect of Explicit Metapragmatic Instruction on the Speech Act Awareness of Advanced EFL Students. The Electronic Journal for English as a Second Language: Volume 8, Number 2. Texas A&M University.
8. Fukuya, Y. J., & Clark, M. K. (2001). A comparison of input enhancement and explicit instruction of mitigators. In L. F. Bouton (Ed.), Pragmatics and language learning monograph series (Vol. 10, pp. 111-130). Urbana-Champaign: Division of English as an International Language: University of Illinois.
9. Giles, H., Coupland, J., & Coupland, N. (Eds.). (1991). *Contexts of accommodation*. Cambridge: Cambridge University Press.
10. House, J. (1996). Developing pragmatic fluency in English as a foreign language: Routines and metapragmatic awareness. *Studies in Second Language Acquisition, 18*, 225-252.
11. House, J. & Kasper, G. (1981). Zur Rolle der Kogni-tion in Kommunikationskursen. *Die Neueren Sprachen, 80*, 42-55.
12. Kasper, G. (1997). Can pragmatic competence be taught? (NetWork #6) [HTML document]. Honolulu: University of Hawai'i, Second Language Teaching & Curriculum Center. Retrieved October, 26, 2001, from www.nflrc.hawaii.edu/NetWorks/NW06
13. Kasper, G. (2001a). Classroom research in interlanguage pragmatics. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 33-60). Cambridge: Cambridge University Press.
14. Kasper, G. (2001b). Four perspectives on L2 pragmatic development. Applied Linguistics, 22, 502-530.

15. Kasper, G., & Rose, K. (2002). Pragmatic development in a second language.

Malden, MA: Blackwell.

16. King, K. A., & Silver, R. E. (1993). "Sticking points": Effects of instruction on NNS refusal strategies. Working Papers in Educational Linguistics, 9, 47-82.
17. Kondo, S. (2001, October). Instructional effects on pragmatic development: Interlanguage refusal. Paper presented at PacSLRF at University of Hawai‘i at Manoa.
18. Kubota, M. (1995). Teachability of conversational implicatures to Japanese EFL learners. Institute of Research in Language Teaching Bulletin, 9, 35-67.
19. Liddicoat, A. J., & Crozet, C. (2001). Acquiring French interactional norms through instruction. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 125-144). Cambridge: Cambridge University Press.
20. LoCastro, V. (1997). Pedagogical intervention and pragmatic competence development. Applied Language Learning, 8, 75-109.
21. LoCastro, V. (2000). Evidence of accommodation to L2 pragmatic norms in peer review tasks of Japanese learners of English. JALT Journal, 23(1), 6-30.
22. Lyster, R. (1994). The effects of functional-analytical teaching on aspects of French immersion students' sociolinguistic competence. Applied Linguistics, 15, 263-287.
23. Morrow, C. (1996). The pragmatic effects of instruction on ESL learners' production of complaint and refusal speech acts. Unpublished manuscript, Buffalo.
24. Olshtain, E., & Cohen, A.D. (1990). The learning of complex speech act behavior. *TESL Canada Journal, 7*, 45-65.
25. Olshtain, E., & Cohen, A. D. (1991). Teaching speech act behavior to nonnative speakers. In Celce-Murcia (Ed.), Teaching English as a second and foreign language (pp. 167-180). Boston: Heinle & Heinle.
26. Rose, K., & Kasper, G. (2001). Pragmatics in language teaching. Cambridge: Cambridge University Press.
27. Rose, K., & Ng Kwain-fun, C. (2001). Inductive and deductive teaching of compliments and compliment responses. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 145-170). Cambridge: Cambridge University Press.

28. Silva, A.C. (2003). The effects of instruction on pragmatic development: teaching polite refusals in English. SLS PAPERS. Volume 21, [HTML document]. Honolulu: University of Hawai'i,from www.hawaii.edu/sls/sls/wp-content/.../06/Silva.pdf
29. Takahashi, S. (2001). The role of input enhancement in developing pragmatic competence. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 125-144). Cambridge: Cambridge University Press.
30. Tateyama, Y. (2001). Explicit and implicit teaching of pragmatic routines: Japanese 'sumimasen'. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 200-222). Cambridge: Cambridge University Press.
31. Tateyama, Y., Kasper, G., Mui, L., Tay, H., & Thananart, O., (1997). Explicit and implicit teaching of pragmatics routines. In L. Bouton (Ed.), *Pragmatics and language learning*, Vol. 8. Urbana, IL: University of Illinois at Urbana-Champaign.
32. Wildner-Bassett, M. (1984). *Improving pragmatic aspects of learners' interlanguage*. Tübingen: Narr.
33. Wildner-Bassett, M. (1986). Teaching 'polite noises': Improving advanced adult learners' repertoire of gambits. In G. Kasper (Ed.), *Learning, teaching and communication in the foreign language classroom* (pp. 163-178). Århus: Aarhus University Press.
34. Wildner-Bassett, M. (1994). Intercultural pragmatics and proficiency: 'Polite' noises for cultural appropriateness. *International Review of Applied Linguistics, 32*, 3-17.
35. Wishnoff, J. (2000). Hedging your bets: L2 learners' acquisition of pragmatic devices in academic writing and computer-mediated discourse. Working Papers of the Department of ESL, 19(1) , Retreived March 31, 2004 from www.hawaii.edu/sls/uhwpesl/on-line_cat.html
36. Yoshimi, D. R. (2001). Explicit instruction and JFL learners' use of interactional discourse markers. In K. Rose & G. Kasper (Eds.), Pragmatics in language teaching (pp. 223-247). Cambridge: Cambridge University Press.

The Radical Thought and Autobiography in American Literature

Houria Mihoubi University of M'sila

Abstract

Autobiography as a literary genre isan account of a person's life written by him. obviously an autobiography runs the danger of being highly subjective since it is confined to the author's life, experiences, and world view. In autobiography, the author often finds an opportunity to express his own thought that can be radical.The first purpose of the article is to treat the radical thought through four American autobiographies: Frederick Douglass *The Life of F. Douglass*, Richard Wright's *Black Boy*, Mary Grow Dog's *Lakota Women*, and Henry David Thoreau's *Walden.* The other objective is to shed light on how these writers tried, by narrating their lives, to convey to the reader of their radical views of society and therefore, sought to foster social reform. Frederick Douglas and Richard Wright wrote to defend and argue for abolitionism, Mary Grow Dog wrote to ask for a better place for the American Indian women in the American society, while Henry David Thoreau defended environmentalism as a philosophy of life.

Key words: Radicalism, autobiography, abolitionism, women, Environmentalism.

الملخص

يهدف المقال إلى تسليط الضوء على العلاقة بين السيرة الذاتية كنتاج أدبي والفكر الراديكالي كسبب للتغيير الاجتماعي و ذلك في الأدب الأمريكي. لدراسة هذه العلاقة، رأينا أن يرتكز المقال على أربع سير ذاتية لكتاب أمريكيين و هم "السيرة الذاتية لفريديرك دوغلاس" لفريديرك دوغلاس، "الطفل الاسود" لريتشرد رايت، "إمرأة لاكوتا" لماري كرو دوق و"والدن" لهنري ديفد ثورو.

في كل واحدة من السير المذكورة يطرح الكاتب فكرة راديكالية من خلال سرد تجاربه معطيا تبريرات لهذه الفكرة فدوغلاس و رايت دافعا عن حقوق السود في المجتمع الأمريكي ذو الأغلبية البيضاء ماري كرو دوق دافعت عن حقوق المرأة الهندية في المجتمع الأمريكي و ثورو طرح ما يدعى اليوم بالبيئية.

نخلص في بحثنا إلى أن السيرة الذاتية يمكن أن تكون مناخا أدبيا مناسبا لطرح الفكر الأيديولوجي.

Introduction

As a literary genre, autobiography is often defined as one's writing of his life story. (Dictionary of the English Language, 2000 p 63)This writing about oneself makes subjectivity a major characteristic feature of every autobiography. In writing an autobiography, the author often redefines himself and recreates his past lived experiences. Concerning the social message of autobiography, it is agreed upon among critics that no autobiography is written for purely aesthetic aim. Every writer must have an apologetic aim behind writing his own life story. He often tries to testify to something, to convey a social message or to defend a social belief or thesis. In other words, the author of the autobiography is always concerned with the sociological interpretation of the events of his life because he often does not see any conflict between self revelation and the social message he wants to convey in his autobiography. Some American writers tended to make their radical ideas known to the public through literature. Being radical often means favouring or effecting fundamental or revolutionary changes in current practices, conditions, or institutions (*Concise Oxford English Dictionary*, 2010, p670) so, to what extent was autobiography expressive of the radical conviction or thought of the American men of letters?

1-Autobiography and the revelation of the self

Autobiographical works can take many forms, from the intimate writings made during life that were not necessarily intended for publication (including letters, diaries, journals, memoirs, and reminiscences) to a formal book-length autobiography. Formal autobiographies offer a special kind of biographical truth: a life, reshaped by recollection, with all of recollection's conscious and unconscious omissions and distortions. The novelist Graham Greene said that, for this reason, an autobiography is only "a sort of life" and used the phrase as the title for his own autobiography (1971).

Historically speaking, there are but few examples of autobiographical literature in antiquity and the Middle Ages. In the 2nd century BCE the Chinese classical historian Sima Qian included a brief account of himself in the *Shiji* ("Historical Records"). Generally speaking, autobiography in its modern, Western sense can be considered to have emerged in Europe during the Renaissance, in the 15th century. One of the first examples was written in England by Margery Kempe.

Among the representative examples of biographical literature from the Renaissance to the Age of Enlightenment are: the autobiography of the English historian Lord Herbert of Cherbury, in the early 17th and Colley Cibber's *Apology for the Life of Colley Cibber, Comedian* in the early 18th. The latter period itself produced three works that are especially notable for their very different reflections of the spirit of the times as well as of the personalities of their authors: the urbane autobiography of Edward Gibbon, the great historian;, Benjamin Franklin; and the introspection of a revolutionary Swiss-born political and social theorist, the *Confessions* of Jean-Jacques Rousseau.

1.1- The Characteristics of Autobiography

Autobiographies are generally written in first person, meaning the narrative consists of "I" and "we." An autobiography typically tells the chronological story of the author's life--from birth to the present. Examples of autobiographies are *The Autobiography of Benjamin Franklin*" written by Benjamin Franklin and "*Born Standing Up: A Comic's Life"* by Steve Martin. Even though most autobiographies are self-authored, some may be co-written--"as told to"-by a professional writer. This is especially common in autobiographies of celebrities, sports figures, politicians and anyone else who may not have the writing abilities to write an entire book.

Many famous people often use autobiography to attract public attention, exploit notoriety or express their side of a controversial issue-these types of stories are called ad hoc autobiographies (Lin, Xianghua). Some people use their story as a healing tool, especially if they have been a victim of trauma, and others simply want to piece together their life experiences. When writing an autobiography, the writer should focus on three things: who he is, what he perceives the meaning of his life to be, and his outlook on the future. Autobiographies are generally attached to the author's personality and perception of himself and the world.

1.2- Types of Autobiography

Generally, there are four types of autobiographies: thematic, religious, intellectual, and fictionalized. The first type includes books with such diverse purposes as *The Americanization of Edward Bok* (1920) and Adolf Hitler's *Mein Kampf* (1925, 1927). Religious autobiography claims a number of great works, ranging from *The Confessions* of St. Augustine in the Middle Ages to the autobiographical chapters of Thomas Carlyle's *Sartor Resartus* and John Henry Cardinal

Newman's *Apologia* in the 19th century. That century and the early 20th saw the creation of several intellectual autobiographies, including the severely analytical *Autobiography* of the philosopher John S. Mill and *Adams, Henry* Adams' biography. Finally, somewhat similar to the novel as biography is the autobiography disguised as, or transformed into, the novel. This type includes such works as Samuel Butler's *The Way of All Flesh* (1903), James Joyce's *'A Portrait of the Artist as a Young Man'* (1916), George Santayana's *The Last Puritan* (1935), and the novels of Thomas Wolfe. Yet in all of these works can be detected elements of all four types.

One hundred years ago, the German scholar George Misch wrote that the term autobiography when it first emerged was conceived differently: it held a documentary value because it presents information about people's daily lives and experiences as it offered amusement and instruction .In fact Misch in his book *A 'History of Autobiography in Iniquity*' emphasized its great didactic value of this literary genre for the readers because according to him, autobiography often exemplifies human success in that Misch seems to support the beliefs of Herder and Gothe who both saw the development of autobiography as part of the great process of the liberation of human personality . In their *'Early Modern Autobiography: Theories, Genres, Practices'*,Ronald Bedford, Lloyd Davis, and Philippa Kelly - 2006 also Considered the many ways in which autobiographical selves emerged, with the aim of understanding the interaction between those individuals' lives and their worlds. Focusing on those conceptions and values of autobiography, many American men of letters sought to transmit their radical ideas through their autobiographies.

2- Autobiography and the Radical Thought in American Literature

The major purpose of this article is to shed light on the contribution of autobiography to the struggle against racism and discrimination in theAmerican societyon one hand and to the promotion of some radical thoughts that changed life in the American community on the other. The article sheds light on four autobiographies whose writers are like any other authors who believe that self revelation and the social message are intimately linked to autobiography.

To substantiate this opinion, I have chosen writers from main stream and ethnic American literature. Throughout the article focus shall be on the relationship between their personal revelation and the social message and therefore the radical thought they wanted to convey to the reader .The works selected are Fredrick Douglas' '*The Life of F .Douglas's*, Richard Wright's *Black Boy*, Mary Grow Dog's *Lakota Women*, and Henry David Thoreau's *Walden.*

2.1- Fredrick Douglas' *The Life of F .Douglass*

In writing his life story, Frederick Douglass was concerned more with the social implication of slavery in the American south. The natural result of that was an autobiography that documents the social life of the black community in a specific period of time and in a partial place in the American nation. Frederic Douglass's major aim was certainly to dramatize the life of the Negro in a white dominated society and probably to picture the nightmare of slavery in modern America? He provides a detailed description of life in the slave holder 's plantation and emphasizes more the relationship between himself and his white master" Covey" who is portrayed as cruel and domineering man whose major goal in life is to achieve material success:

> "But, alas! This kind heart had but a short time to remain such. The fatal poison of irresponsible power was already in her hands, and soon commenced its infernal work. That cheerful eye, under the influence of slavery, soon became red with rage; that voice, made all of sweet accord, changed to one of harsh and horrid discord; and that angelic face gave place to that of a demon." (.Douglass,1978 , pp. 77-78).

For this reason, he despises the slaves and exploits them despite their weakness. In Douglas's autobiography, Covey can be considered as an emblematic figure for slavery as a social and economic system in America.To show the Negro dilemma in a white dominated society, Douglas portrays a great deal of his social experiences that can be taken as representatives of the social life of the African American city in general for instance, in an early stage of life:Hunger has always been more or less at my elbow when I played, but now I began to wake up at night to find hunger standing at my bedside"(ibid).

By narrating this psychological experience, Douglas wants certainly to convey the idea that slavery as a social institution aims at disrupting the ties among the slave family. He did not feel sad for having lost his mother supply because from the very beginning of his life, he did not get the habit of having her with him. So, that is why her life or death is alike to him. Douglas, the child and Douglas be going who has spent his time in the plantation that did not belong to him and whose fruits went to the white slaveholder is without a familial affiliation:

> "I knew that I lived in a country in which the aspirations of black people were limited, marked-off. Yet I felt that I had to go somewhere and do something to redeem my being alive."(.*Douglass,1978*).

Douglas also speaks with a psychological bitterness about the everlasting absence of his father. For sure, by informing the reader of the gap left by the father, Douglas wants to end slavery as a social system which always sends the father of the slave elsewhere in order to disrupt the slave of family. Probably, Douglas wants here to suggest that one of the major aims of slavery is to create a matriarchal slave family in which the mother plays a major role and assumes all the responsibilities. He is then, showing the social impact of slavery and its far fetched aims at dismantling the trees among the slaves, so that they can not be united and before can not struggle against the white southerners.

2.2- Richard Wright's *Black Boy*

In Richard Wright's painful autobiography ' *Black Boy'*; it is obvious to the reader that Wright's life although, less stable and more fragmented than all the African Americans in the South, is representative of the life in the American South and it can be taken as a microcosm of the Negro life in twentieth Century America. In writing his autobiography, Wright redefined two important episodes of his life, his painful childhood and his experience and involvement in the Communist Party as an intellectual adult. Wright was very selective in narrating his past experiences concentrating more on those that can represent the social life in the South, and used irony as a way of critiquing the discriminatory society of America. In an attempt to argue for antislavery ideology, Douglass attacks slavery as an American social institution in his autobiography:

> "From my earliest recollection, I date the entertainment of a deep conviction that slavery would not always be able to hold me within its foul embrace; and in the darkest hours of my career in slavery, this living word of faith and

> spirit of hope departed not from me, but remained like ministering angels to cheer me through the gloom. This good spirit was from God, and to him I offer thanksgiving and praise." (Wright, *1993*, p.75).

He shows how he, as a colored person, is deprived of his right to be considered as respectable American citizen in a society that pretends to apply social justice and protects the freedom and the individual opinion of every citizen: If you give a nigger an inch, he will take an ell. A nigger should know nothing but to obey his master-to do as he is told to do (ibid, p.78). In other words, Wright seems to question the major principles upon which the American society is built such as equality, freedom, justice and the pursuit of happiness. His maternal grandfather is deprived of his mansion by a bureaucratic error despite his brilliant career in the American navy and Dunt's husband is murdered by the whites only because he is proved to be successful in his liquor business. Certainly, Wright did not choose to narrate these experiences just haphazardly, but rather he was quite aware that though those experiences might be personal they can convey a very meaningful social message.

Wright also speaks about his mother and her role in educating him and in giving him the energy to fight the whites and to stand a faint to their humiliation. Here, Wright wants to refer to the role played by the African American woman in protecting the Negro culture. He portrays his mother as well as his grand mother as real guardians of culture and tradition in the family:

> My mother's suffering grew into a symbol in my mind, gathering to itself all the poverty, the ignorance, the helplessness; the painful, baffling, hunger-ridden days and hours; the restless

> moving, the futile seeking, the uncertainty, the fear, the dread; the meaningless pain and the endless suffering. (ibid)

What one can say about *Black Boy* as an autobiography is that it has a continuing value because of its providing engaging ways for us to know how our lives can be shaped by our race, gender, and even our country and how the conflict between desire and hindrance can cause a psychological defeat and then lead to a call for a radical change in society.

2.3- Mary Crow Dog's *Lakota Women*.

Another brilliant autobiography whose writer does not see any conflict between self revelation and social message is that of the Indian author Mary Crow Dog. The autobiography is entitled '*Lakota Women'*. In her narration of her life story, Mary Crow Dog considers herself as the representative of all Indian women.

She identifies herself with the past Indian woman as well as with the present Indian woman. She gives an excessively detailed account of her life in the reservation and sure witting enough managed to portray the oppression and the humiliation suffered by every Indian whether he is a man or a woman. In recreating her history, Mary crow Dog, wanted to redefine the social history of all the Indians, how they lived and how they were treated as well as how they reacted to the modern way of life. She also could show the psychological defeat that all the Indians felt after their subjugation by the whites. To give an example, she compared between the Indian man who used to feed his family the meat of buffalo, and the Indian of her time who was feeding his children span, the cheapest type of food in the American market.

> "If you plan to be born, make sure you are born white and male. It is not the big, dramatic things

> so much that get us down, but just being Indian, trying to hang on to our way of life, language and values while being surrounded by an alien, more powerful culture. It is being an iyeska, a half-blood, being looked down upon by whites and full-bloods alike.." (Crow Dog. 1990 p 4,5).

This citation is important because it sums up most of the conflicts that Mary Crow Dog faces in the book. She goes through many incredible hardships; such as being raped at fifteen, giving birth during a war, being arrested for being American Indian, growing up in poverty, and so many more. She has to deal with being separated from her family and her culture to end up in a boarding school where she is punished for holding hands with boys and abused by priests. On top of all that, Mary has problems fitting in with her own culture, since she is only half American Indian. Even if she was full Lakota, she would not have been taught the full richness of her background since both her mother and her grandmother were converted to Catholicism by the boarding school.

Mary has to try to accept all of these issues and rise above them in order to work against them— not only for herself, but for her people as a whole, and the friends that she sees fall before her. Her sister Barbara is sterilized against her will and later murdered by a drunken boyfriend. Her death is never investigated. Her best friend, Annie, is pursued by the law, and when found dead in the wilderness, she has her hands cut off for identification instead of simply having her finger prints taken. Then, the law rules Annie's death accidental due to exposure, but when her body is later exhumed by lawyers hired by the Lakotas, it is found that she had a bullet in her brain—she was murdered, and the law blatantly ignored it.

Mary has to deal with all of these hardships because of the reasons stated in the quote — her gender, her race and her “inferior”

culture. This quote is extremely powerful and touching. With a lot of emotion it illustrates everything that we have been studying up to this point—the cost of privilege on unprivileged groups:

> For somebody to say that the only way to succeed in our society is to be born white and male is a heartbreaking statement, and one that we, as future teachers, need to work toward proving wrong. This quite points to the social injustices that we will be battling on a daily basis in order to empower our students and help them develop a positive sense of self". (ibid, P. 44)

Mary Crow also shows how it is difficult for the Indian to assimilate the white picture by describing her experience with the Christian religion and her education in a white institution when she could not accept the culture easily . She by the end decided to go back to her original Indian culture.Mary Crow Dog's autobiography can be considered as one of the social documents about the Indian's development from hunters into ordinary American citizen.

> "I asked him, 'What do you expect of me?' He said, 'You are the medicine man's wife. You are the water, you are the corn. You are the growing generation that you carry in your womb. I have a role and so do you. At the next Sun Dance you will stand there with the pipe representing Ptesan Win, the White Buffalo woman," (ibid, 246).

These words spoken by Leonard to his wife, Mary Crow Dog, near the end of the book emphasized the new and important role that Mary took when she married Leonard Crow Dog. She was no longer the

wild girl at the beginning of the book, but a mature woman who ran a household, and played an important part in the progression of American Indian social rights. It also pointed out how important birth was to American Indian culture. Native Americans did not believe in birth control, because their people were so few already, resulting from forced sterilization and people abandoning the culture in hopes of "White" success. Hence, any pregnancy was considered important and valued, no matter the circumstances. For example, Mary's first pregnancy was out of wedlock, but it was highly celebrated.

This passage also emphasizes the important steps that American Indian culture had taken through the course of the book. At the beginning of the novel, American Indians were a fractionated group that was plagued by racism, poverty, and a disconnection from their culture. Those issues had not been entirely resolved by the end of the novel, but the American Indians as people had come closer together, established themselves as a unified group, and had revived many of their old ceremonies and cultures. The fact that Leonard says, "At the next Sun Dance," showed that American Indians had a future now, and it was one that has revived their old traditions.

Crow Dog in her autobiography sought to focus on the roles of the Indian wife as a caretaker of the home. Mary was so unfamiliar with this role that she had to ask her husband what was expected from her. While such a role may seem constricting based on some current feminist ideals, it was highly valued. Leonard actually shows Mary how important she is to the future of the Indian people and to him, making this a touching sentiment.

2.4- Henry David Thoreau's *Walden*

In 1854, Henry David Thoreau published *Walden*, a book about living simple life in a natural setting. During the same time period, Ralph Waldo Emerson began writing about nature. One major theme of Thoreau's work is getting back to nature, focusing less on what we have and what we can buy, and returning to our roots:

> Relying on self, getting in touch with nature, listening to one's one voice rather than the clamor of the crowd, living a simpler life are all good things for any time and place. Certainly in our high-tech, materialistic, this is a voice of reason and caution and individuality. I think the whole idea of just going away somewhere and leaving behind all the "trappings" of civilization is appealing today. . (Thoreau, 1950, p.5)

Thoreau's autobiography '*Walden',* in which he narrates his experience in Walden Pond far from the modern American society, gives the reader a detailed account of Thoreau's day's experiences. Despite its personal characteristics, Walden can be taken as work of art that has a meaningful social message. It is a document that provides the reader with a view about America in a specific place and a particular period of time, New England, in which people were trying to search a goal a head in nature. It also makes the abstract ideas of transcendentalism as a philosophical movement concrete and clear to the reader because Thoreau's major aim from his experience in Walden was to practice all the theories that he read in books. So his ideas are pretty timeless in *Walden*, and they offer lessons and directions:

> I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to

> teach, and not when I came to die to discover, that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary (Ibid).

It is a pretty popular theme in modern times too, given our current economic troubles, and how the environment has become a more frequent topic of discussion and education. One major theme of Thoreau's work is getting back to nature, focusing less on what we have and what we can buy, and returning to our roots (Krutch 1950). For this reason, Thoreau is regularly associated with the radical environmental movement that defends nature.

Conclusion

Autobiography is a glimpse at one ‘s life and as a literary genre it is often characterized by being subjective since it depends on the author’s perception of himself and the world around him . After studying the works of the four American writers ,it might be appropriate to say that all of them did not restrict themselves to the esthetic aspect of autobiography but through narrating their personal self revelations, they succeeded to a great extent to convey to the reader with some of their radical views since they often do not see any conflict between the two. Fredrick Douglas’ ‘*The Life of F .Douglas’s*, and Richard Wright’s ‘*Black Bo’y*, attack slavery and clearly transmit abolitionist views; Mary Grow Dog’s *Lakota Women* questions the place of the Indians in the modern American society, and Thoreau’s *Walden* directly transmits the transcendentalist ideology. Therefore, it is obvious that autobiography has often been a very appropriate literary genre to convey the author’s radical thought in American literature. Autobiography then was part of

the great process of the liberation of human personality in the American society.

Works Cited

-Bedford, Ronald, et. al .*Early Modern Autobiography: Theories, Genres, Practices 2006*

- *Concise Oxford English Dictionary* .London ,2010.

-*Dictionary of the English Language*, Fourth Edition copyright ©2000 by Houghton Mifflin Company. Updated in 2009.

- Douglas, Fredrik. *the Life of F. Douglass*, 1978.

- Crow D, Mary.*Lakota Woman*. New York: HarperCollins Publishers, 1990.

- Goodwin, James. "Thoreau and John Brown: Transcendental Politics," *ESQ* 25 (1979): 156.

-Lin, Xianghua. *A Dictionary of Western Literary Critical Terms.* Shanghai: Shanghai Academy of Social Sciences.

-Literary Classics of the United States, Inc., "Note on the Text," pp 407-8 in Richard Wright, Black Boy (American Hunger), the Library of America, 1993.

Misch ,George .*A History of Autobiography In Iniquity* 1987

- Schlesinger ,Arthur M.. *The American as Reformer* ,Cambridge, MA: Harvard University Press, 1950) 33.

- Thoreau, H. David.*Walden and Other Writings by Henry David Thoreau*, ed. Joseph Wood Krutch (New Yo Arthur M. Schlesinger, *The American as Reformer* ,Cambridge, MA: Harvard University Press, 1950. 33.: Bantam Books, 1986 342.

-Wright, Richard. *Black Boy: A Record of Childhood and Youth* ,The Library of America, 1993.

Annales des lettres et des langues

Revue Annuelle éditée par la faculté des lettres et des langues . Université de M'sila

Volume : 04