مقاليد

مجلة فصلية محكمة تعنى بقضايا النقد ومصطلحاته

تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته ـ كلية الآداب واللغات ـ جامعة قاصدي مرباح ورقلة

المجلد 07 – العدد 01/ محرم 1442هـ/ سبتمبر 2020

إيداع قانوني رقم: 2253-0029 / ر ت م د إ: 2716- 831X

مقاليد

مجلة فصلية محكمة تعنى بقضايا النقد ومصطلحاته

MAKALID

Bi-annual Academic Review of Literary Criticism and its Terminology

Edited by Kasdi Merbah Ouargla University

Volume 07 –number 01 / Muharram 1442/ September 2020

ISSN 2253-0029 / EISSN 2716- 831X

مقاليد

تصدر عن جامعة قاصدي مرباح ورقلة

مجلة جامعية فصلية محكمة تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته

المجلد 07 ـ العدد 01

سبتمبر 2020/ محرم 1442هـ

ردمد: 0029/2253 ـ ر ت م د إ: 2716- 831X

مقاليد

مجلة جامعية فصلية محكمة تصدر عن مخبر النقد ومصطلحاته

كلية الآداب واللغات ـ جامعة قاصدي مرباح ورقلة

المدير الشرفي للمجلة

أ.د محمد الطاهر حليلات ـ مدير الجامعة

مدير النشر الجامعي

أ.د عبد القادر خليفة

مدير المخبر

أ.د حسين دحو

رئيس التحرير

أ.د حسين دحو

هيئة التحرير

أ.د حسين زعطوط — أ.د فوضيل دحو

أ.د احمد التيجاني سي كبير — أ.د حاكم عمارية

أ.د عبد اللطيف حني

الهيئة العلمية

أ.د حسين دحو (الجزائر) — أ.د السعيد سعيدي (الجزائر) — أ.د زاهر جنني (فلسطين)

أ.د العيد جلولي (الجزائر) — أ.د زينب رضا صموري (العراق) — أ.د محمد الصالح بوعافية (الجزائر)

أ.د عبد الحميد هيمة (الجزائر) — أ.د علي عبد الامير عباس (العراق) — أ.د عمارية حاكم (الجزائر)

أ.د رحاب يوسف (مصر) — أ.د طلحة عبد المجيد (المغرب) — أ.د مباركة خمقاني (الجزائر)

أ.د محمد الرقيبات (الاردن) — أ.د حسين محمد السيد حسن (مصر) — أ.د الجهني نورة (السعودية)

د. محمد الصغير طليمي (الجزائر) — د.ثريا دريد (الجزائر) — د. رسول بلاوي (إيران)

شروط وتوصيات النشر في المجلة

تهدف المجلة إلى نشر الأوراق البحثية والمقالات العلمية الرصينة، التي لم يسبق نشرها، وفق الضوابط الآتية:

01. أن يكون البحث ضمن تخصص المجلة أي في الدراسات النقدية الأدبية والمصطلح النقدي.

02. لا تقبل الأوراق والبحوث المستلة من الرسائل الجامعية (ماستر، ماجستير، دكتوراه)

03. المعالجة العلمية السليمة والموضوعية والتميز بالجدة والتجديد في الطرح.

04. توفر الأمانة العلمية والدقة البحثية بما هو متعارف عليه في التوثيق الدقيق للمواد المعرفية.

05. أن يدرج البحث والمقال العلمي في القالب المخصص لنموذج المقال على الأرضية الالكترونية في تعليمات المؤلف، على الموقع:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/129

06. لا تقبل المجلة إلا البحوث المرسلة عبر الأرضية الالكترونية للمجلات العلمية على العنوان الآتي: https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/129

07. أن لا يقل عدد صفحات المقال عن العشرة ولا يتجاوز العشرين صفحة.

08. تقبل البحوث والمقالات باللغات الثلاث: العربية، الفرنسية، الانجليزية.

09. تخضع المقالات والبحوث العلمية للتحكيم من قبل هيئة مراجعين ومحكمين، ويتم إخطار أصحاب البحوث غير المقبولة.

10. بعد التحكيم الإيجابي للمقال وقبوله للنشر العلمي، تمتلك المجلة حقوق نشره، ولا يجوز نشره مرة أخرى من طرف المؤلف إلا بعد ترخيص يمنح له من رئيس تحرير المجلة.

11. الآراء الواردة في البحوث والمقالات العلمية خاصة بمؤلفيها، ولا تعبر عن رأي المجلة وتوجهها.

12. تكون الهوامش آلية في آخر البحث منسقة وفق ما هو مطلوب في نموذج كتابة المقال، ولا تكون بأقواس في المتن والهامش، على أن تكون في نهاية البحث.

13. ترتيب المقالات يخضع لعلاقتها وارتباطها بملف العدد وأهميتها بالنسبة إليه، ولا علاقة له برتبة صاحب البحث أو مكانته العلمية.

المجلد 07- ع01 | 2020
سبتمبر /محرم 1442هـ
مقاليد - ردمد: 0029/2253
ر ت م د إ: 831X -2716

الفهرس

افتتاحية العدد
أ. د حسين دحو (رئيس التحرير)

التخييل والمعرفة في قصص أحمد بوزفور: مقاربة تداولية 01
المصطفى فاتح جامعة ابن طفيل بالقنيطرة (المغرب)

فجائعية الموت في رواية ثائرة عقرباوي :"هاجر، فلسطين، الكويت، وبعد..." 13
د. عمر باحماني - جامعة غرداية
ريما زهير الكردي (طالبة دكتوراه) جامعة المدينة العالمية (ماليزيا)

سيميائية الشخصيات في رواية " وطن من زجاج " لياسمينة صالح . 37
نور الهدى العيفة (طالبة دكتوراه) - جامعة محمد بوضياف المسيلة
د.عبد العزيز بوشلالق - جامعة محمد بوضياف المسيلة

دراسة البوليفونية في رواية اللصّ الكلاب لنجيب محفوظ على ضوء نظرية باختين السردية 54
د. نعيم عموري - جامعة شهيد تشمران اهواز(ايران)
مائده ظهري عرب (طالبة ماجستير) جامعة شهيد تشمران اهواز(ايران)

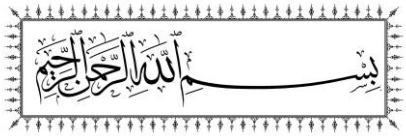
الملك أوديب وامرؤ القيس - دراسة مقارنة - 79
عبد الوهاب عياض (طالب دكتوراه) - جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د.أحمد التجاني سي كبير- جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ملف العدد: أثر اللسانيات في النقد الأدبي

أفق التجديد البلاغي عند الدكتور أحمد الشايب من خلال كتابه " الأسلوب " 93
محمد قاسمي (طالب دكتوراه) - جامعة أحمد بن بلة -1- وهران

آليات التماسك النصي ودورها الدلالي في رسالة الإمام علي (ع) لوالي البصرة عثمان بن حُنيف الأنصاري 104
د.رسول بلاوي - جامعة خليج فارس، بوشهر (إيران)

أزمة اللّسانيات في النّقد العربي، ملابسات النّشأة وخصوصيّات التّلقي 124
د. ريمة خلدون - جامعة محمد بوضياف المسيلة



الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا ومولانا وحبيبنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وبعد:

في الوقت الذي لا يزال فيه العالم يئن ويرزح تحت نير مرض فيروس كورونا منذ ما يزيد عن نصف السنة، يأتي العدد الجديد من مجلة مقاليد ويصدر في حينه وأوانه متحديا العزلة والتباعد اللذين فرضهما المرض على القراء والمتلقين، يصدر هذا العدد مع نسمات شهر سبتمبر(أيلول) الخريفية التي تنعش النفس وتبعث فيها أمل التجدد واستمرارية الحياة لا سيما العلمية منها.

لقد تميز هذا العدد بالتنوع في محتويات أوراقه البحثية، إذ جمعت المقالات بين الدراسات السردية التي تبحث في **رمزية وسيميائية الشخصية في رواية وطن من زجاج**، وأخرى مقارنة تجمع بين **شعر امرؤ القيس والملك أوديب**، بالإضافة إلى الاتجاه المستحدث في كتابة الرواية العربية وهو التوجه صوب الرواية متعددة الأصوات أي **الرواية البوليفونية**، بمعالجتها في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، ثم نجد أن تيمة الموت حاضرة في عمل ثائرة العقرباوي حيث تعالج الورقة البحثية **فجائعية الموت في رواية ثائرة العقرباوي**، حياة التشرد والألم التي يحياها الفرد الفلسطيني وتنتهي به إلى الموت دون الوطن.

وتترك هيئة التحرير للقارئ والمتلقي اكتشاف ملف العدد الذي بحث في **الأثر اللساني في النقد الأدبي**، مجسدا في جملة من الأوراق البحثية التخصصية الرصينة، التي تسترعي اهتمام القارئ والناقد وتثير فضولهما بالكثير من التساؤلات التي تجمع اللسانيات إلى الأدب، آملين أن نكون قد وفقنا في إصدار وإخراج هذا العدد من مجلة مقاليد، التي لن ترتقي إلا بملاحظات قرائها وتوجيهاتهم وتصويباتهم، وعلى الله قصد السبيل.

رئيس التحرير

أ.د حسين رحو

01 صفر 1442هـ/ 18 سبتمبر 2020

التخييل والمعرفة في قصص أحمد بوزفور: مقاربة تداولية

Fiction and knowledge in the stories of Ahmed Bouzfour: Cognitive trading approach.

المصطفى فاتح
جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، المغرب.
كلية الآداب والعلوم الإنسانية القنيطرة،
مختبر ديداكتيك اللغات والترجمة والثقافة

تاريخ الإرسال: 2020/07/16	تاريخ القبول: 2020/08/10	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
تتناول هذه الدراسة مقاربة المجموعة القصصية نافذة على الداخل لأحمد بوزفور باعتماد مقاربة تداولية معرفية تستحضر السياق والمقصدية والاستدلال... لاستجلاء رسائل الكاتب التي يمررها، حيث يركز على معرفة الإنسان؛ أي يعرفنا بالإنسان الكامن في كل واحد منا كقراء.
إن المقصود بالمعرفة هنا ليس المعارف العلمية الموجودة في مظان الكتب، ولكن المقصود المعرفة التي تعرفنا بذواتنا بالجانب الخفي القابع فينا؛ الإخفاقات والنجاحات والأحاسيس التي مرت بنا واعتملت بدواخلنا... وللتعرف على ذلك اخترنا المقاربة التداولية المعرفية التي أسسها كل من سبيربر وويلسون وتمثلت نقطة قوتها في استنطاق خطاب التخييل
الكلمات المفاتيح: التداولية المعرفة- السياق-المقصدية التواصلية -الاستدلال -التأويل.

Abstract :
This study is addressing the approach relevant to novels set named an insight look by Ahmed
Bozfor through adopting cognitive pragmatics approach which is founded upon the importance of the context and the purposeful discourse. The aim is to explicit the true messages conveyed by the writers. These are based on having a prior knowledge of the mankind. He gets infiltred inside the human side embedded in every individual as a reader. What is meant by knowledge in here is not the scientific approaches and aspects of any books, but that knowledge about ourselves and the invisible aspect seen as an inborn feature and also the failures and misconducts or even the success stories that made us enjoy the thrill and the victory in terms of emotions. To get a proper knowledge about every stunt we have chosen the cognitive exchange discourse approach founded by sperper,and Wilson for which the main concern lies in digging out the imaginary discourse.
Key words : Cognitive Pragmatics, contextual, Intentional Communication, Inference, hermeunitics.

سعت التداولية إلى تجاوز الدلالة اللسانية إلى الدلالة التداولية في مقاربتها للخطاب، لأجل ذلك عرفت سيرورة تطورية منذ إعلان شارل موريس عن بزوغ هذا العلم، ويمكن إجمال هذه السيرورة التطورية في أربعة اتجاهات امتدت على مدى ستين سنة تقريبا، وقد حصرتها مارتين بروب في[1]:

*1930-1940: التداولية الراديكالية الشكلانية، ويتزعمها كل من بورس وموريس.

*1940-1980: التداولية الفلسفية أو فلسفة اللغة، ومن روادها أوستين وسورل وغرايس.

*1980-1990: وهي مرحلة عرفت اتجاهين متوازيين:

أ-التداولية المعرفية، وتزعمها كل من ويلسون وسبيربر.

ب-التداولية المندمجة، تزعمها الفرنسي أوسويلد دوكرو.

وسنركز في هذه المقاربة على التداولية المعرفية التي تبلورت مع كل من سبيربر وويلسن حيث عملا على بلورة مفاهيم وآليات إجرائية كفيلة بمقاربة الخطاب الأدبي أو التخييلي بعدما ركز أصحاب فلسفة اللغة على اللغة العادية من حيث انزياحاتها التعبيرية ودلالاتها غير الطبيعية وطرق تلقيها من لدن المخاطبين، وإذا كانت المنهجية المعتمدة لدى هؤلاء "تتأسس على مساءلة القضايا استنادا إلى ما تدل عليه في الاستعمال اليومي، فإن الإشكال الذي يعترضنا هو ما المراد باللغة العادية؟"[2]، بدورنا، وفي ضوء هذا التساؤل، نطرح تساؤلا آخر : كيف تنظر التداولية المعرفية إلى التخييل ولغته؟

يمتاز خطاب التخييل بكونه خطابا غير حرفي وغير جاد؛ إذ استنادا على تصور "سورل" و "آن روبول" حدد الدكتور سعيد جبار أشكال التواصل من خلال صورة عامة لمختلف الملفوظات التواصلية في تقسيم يمكننا من تأطير خطاب التخييل من بين خطابات مختلفة؛ إذ قدم تقسيما على الشكل التالي[3]:

*ينقسم الخطاب إلى:

1-خطاب حرفي، ينقسم بدوره إلى قسمين:

أ: خطاب حرفي جاد: هو الخطاب العادي المباشر، خطاب الحياة اليومية الذي يتأسس على الإخبار.

ب: خطاب حرفي غير جاد: خطاب مباشر يتأسس على نية تضليل المخاطب من لدن المرسل: خطاب الكذب.

2-خطاب غير حرفي ينقسم بدوره إلى قسمين:

أ: خطاب غير حرفي جاد: هو خطاب غير مباشر ؛ أي خطاب إيحائي يتأسس على الاستعارة.

ب: خطاب غير حرفي غير جاد: هنا يتموقع **خطاب التخييل** بوصفه خطابا يمرر معرفة خاصة يعتقد فيها المتكلم ولا يقصد تضليل المخاطب؛ لأنهما –المرسل والمخاطب- يوجد تعاقد بينهما مفاده أن هذا الخطاب غير جاد.

من خلال التقسيم أعلاه، نستنتج أن التداولية تعد الخطاب التخييلي خطابا غير حرفي وغير جاد في الآن ذاته[4] ؛ أي أنه تمثيل ذهني لأحداث ووقائع غير حقيقية، لكن التخييل يتداخل مع الواقع وفق علاقة جدلية خاصة، ولا تتحدد هذه العلاقة بينهما في الجانب المعرفي الذي يمرره خطاب التخييل فقط، بل يتشابكان ويتناغمان وفق رابطة متماسكة عبر عدة مستويات؛ لأن التخييل يمتح عوالمه التخييلية وعوالمه الممكنة من الواقع قصد إعادة بنائه وصوغه في صورة يعتقد مبدعها أنها النموذج الأفضل لهذا الواقع، ومن هنا ينبغي أن يكون على هذه الصورة التي حددها المرسل. إذن، فـ"عوالم التخييل تتداخل فيها الكيانات التخييلية والكيانات الواقعية. وإذا كانت الأولى تكتسب مشروعيتها من خلال ما تحمل من دلالة إيحائية ضمنية حول الواقع، وما تعبر عنه من حقائق، يعتقد المرسل في صدقيتها، ويعمل على إقناع المتلقي بجدواها وفاعليتها، فإن الكيانات الواقعية التي تتسرب إلى عوالم التخييل تكون من جهة داعمة لهذه الدلالة الضمنية التي يقصدها المرسل، وتفقد في غالب الأحيان من أجل القيام بهذه الوظيفة، العديد من ملامحها الواقعية الحقيقية، لتكتسب ملامح جديدة تتلاءم وعوالم التخييل التي تتحرك فيها. التخييل إذن محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنه يلامس الحقيقة في بعض جوانبها، وترى فيه نموذجا لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه"[5].

هكذا تتأسس المقاربة التداولية المعرفية لخطاب التخييل على البحث عن الفعل المتضمن في القول المنجز تخييليا في تساوق مع المعنى الخارج نصي أو المقامي، وهو الحقل الذي ستهتم به التداولية باعتبارها علما جديدا يهتم بالدلالة في مستواها التواصلي بين المتحاورين، من خلال المرور من الدلالة الترميزية التشفيرية إلى الدلالة التداولية السياقية الحية. ومن أجل ذلك أسست هذه المقاربة مفاهيمها وأدواتها الإجرائية الخاصة بها، ومن أهمها، مفهوم المقصدية الذي استلهمه الباحثان سبيربر وويلسون من الدلالة غير الطبيعية لدى بول غرايس؛ إذ يؤدي في نظر هؤلاء "دورا مهما في تأويل الملفوظات وفي التواصل بصفة عامة"[6]، وميز سبيربر وويلسون، في نظريتها التداولية المعرفية، بين المقصدية الإخبارية والمقصدية التواصلية؛ أي أن القارئ مدعو إلى تجاوز الجانبين اللساني والنصي للخطاب بغية البحث في الجانب المقامي والسياقي الذي تحكمه مجموعة من التفاعلات النصية وربطها بمعارفه الموسوعية واللغوية والمنطقية والتداولية لتأسيس دلالة الخطاب الخفية، ومن هنا تصبح المقصدية الإخبارية التي ترتبط بما يقصد إليه المتكلم من حمل مخاطبه على معرفة معلومة معينة غير ذات أهمية مقارنة بالمقصدية التواصلية التي تتعلق بحمل المخاطب على معرفة مقصده الإخباري، ويتحقق الانتقال من المقصدية الأولى إلى المقصدية الثانية من خلال الانتقال من الدلالة اللسانية للجملة إلى الدلالة التداولية للقول ؛ أي تركيز المتخاطبين على التأويل التداولي للخطاب بدل التعامل مع المستوى اللغوي وحده فقط.

ولتأويل الخطاب لا بد من الارتكاز على السياق الذي يؤطر الوضعية التلفظية بوصفه مفهوما يتضمن كل ما هو خارج لساني، وهو حسب سبيربر وويلسون ليس "أمرا معطى دفعة واحدة، وإنما يتشكل قولا إثر قول"[7]، وإلى جانب هذين المفهومين ركزت المقاربة التداولية المعرفية أيضا على مفاهيم أخرى، تسعف في تأويل الخطاب التخييلي وتجلي دلالته الخفية، منها، مفهوم الاستدلال، ومفهوم الملاءمة...

لقد سيطر الاتجاه التداولي على الساحة العلمية باعتباره حقلا معرفيا بعد تراجع المقاربة اللسانية، وتحويل التركيز إلى دراسة اللغة في الاستعمال التواصلي للمتخاطبين، خاصة التواصل الترهيني الذي يربط المخاطب بالمتلقي، فلامست

التداولية مجموعة من الشروط التي تؤدي إلى نجاح الفعل التواصلي بين المتحاورين، وتحقيق مقاصده، الذي يستدعي المرور من الجانب الترميزي للغة إلى الجانب الإشاري غير اللغوي، المؤسس على السياق وعمليات الاستدلال.

1-التخييل في القصة القصيرة:

يتفق كثير من النقاد على كون القصة القصيرة تشبه اللقطة التي ترصد حدثا لافتا في الزمان والمكان وتبئيره تخييليا قصد عزله وإثارة الانتباه بهدف خلق نقاش حوله. من هذا المنطلق، عمل مجموعة من كتاب القصة على رصد ظواهر متعددة في المجتمعات العربية سواء من خلال اقتباسه بلغة مباشرة وحادة أو من خلال اعتماد طرائق التجريب التي كانت سببا في إفساد الكتابة لدى شريحة واسعة من الكتاب، وهو ما جعل أحمد بوزفور يصفه بالتخريب عوض التجريب.

لكن اللافت للنظر هو اعتماد أحمد بوزفور نفسه تقنية التجريب التي لاقت نجاحا واسعا لدى القراء، لأجل ذلك يحق لنا أن نتسائل: ما هو سر نجاح أحمد بوزفور في كتابة فن القصة ؟

2-التخييل في قصص أحمد بوزفور:

يطرز أحمد بوزفور قصصه التخييلية بأبعاد معرفية وفنية وجمالية وهو يقرأ الوجود الإنساني والعالم الخارجي؛ إذ يمزج بين المتعة والمعرفة في تخييله لواقع الإنسان مما يكسب قصصه قيمة نقدية تنتج معنى ومعرفة استنادا إلى ثقافته الواسعة وإلمامه بالحقل الفني والأدبي والديني والفلسفي والسياسي ... حيث يؤسس عالما سرديا بنسيج قصصي ممتع وبتقنيات جمالية عالية و"اشتغال شاعري على اللغة، وبالاستناد إلى خلفية ثقافية واسعة فيها الأحجيات والأساطير والأمثال والمدونة الدينية"[8]، مما يجعل نصوصه متعالقة مع الواقع لا تبتعد عنه إلا لتقترب منه رامزة إليه تارة وقريبة من التصريح والفضح تارة أخرى، محيطا بهذا الواقع المثير نقدا لاذعا وتصويبا معرفيا في كل ما أنتجه من قصص كثير. إن استناد أحمد بوزفور إلى المزج بين المعرفة والفائدة والمتعة في قصصه يعزى إلى رؤيته الاجتماعية و تصوراته وقناعاته الفكرية وأسئلته النقدية تجاه مجتمعه وما يعتمل فيه من تبدلات وتغيرات على مختلف الأصعدة ومن هنا جاءت قصصه مؤسسة على رهانات شتى،

"بل هي اشتغال تخييلي يبلغ بفنية كبرى منظوراته بخصوص الوجود والإنسان والحياة والواقع والفن والمعرفة، الأمر الذي يكسب هذه القصص خاصية إقناعية"[9] .

3-ما المقصود بالمعرفة في قصص أحمد بوزفور؟

مالت الرواية المعاصرة في السنوات الأخيرة إلى التخييل السيري بنوعيه البيوغرافي والأوتوبيوغرافي وإلى تخييل التاريخ مما منحها بعدا معرفيا إبداعيا خاصا؛ لأن المعرفة الروائية التي تنقلها النصوص تنبثق من "المسار التخييلي لأحداث الرواية مما يجعلها معرفة إبداعية، فتغدو منفصلة عن أي جمود أو موضوعية مطلقة"[10]. لكن المعرفة في القصة القصيرة لدى أحمد بوزفور تختلف نسبيا عن المعرفة الروائية، فهي معرفة نوعية خاصة تمكن المخاطب من معرفة نفسه، فنحن حسب أحمد بوزفور "نعرف أنفسنا حين نقرأ النص الأدبي. لكننا لا نعرف القشور: الاسم، والسن، والجنس، والجنسية، والوطن، والمستوى الدراسي، والعمل... إلخ، بل نعرف اللُّباب العميق في أنفسنا. نعرف الإنسان"[11]، ومن هنا تضطلع قصص بوزفور بدور مهم في تأسيس معرفة بقعر أسرارنا الكامنة في نفوسنا.

4-معرفة الذات والإنسان في "نافذة على الداخل"[12] :

3-1 :دلالة العنوان: نافذة على داخل الذات الإنسانية.

يؤشر العنوان منذ البداية على فضح دلالة النص باعتبارها تلخيصا موجزا لقصص المجموعة التي يفترض أن ينتظمها خيط دلالي ناظم بين تيمات كل نصوصها، وهذا الأمر يتحقق في قصص أحمد بوزفور الذي تعزف على نفس النغم الداخلي للإنسان.

تحيل كلمة نافذة على تلك الكوة التي نطل منها على شيء في الخارج؛ إذ هي منفذ البيوت على العالم الخارجي وعلى النور والهواء، لكن هنا تم حصر وظيفتها في التطلع إلى الداخل؛ داخل الإنسان لاستكناه خفايا وخبايا النفس الحائرة في عالم صاخب ومتجدد ومتبدل على الدوام، جعل الفرد يعيش في غربة وحيرة وقلق زعزعت جذوره وأصوله وكيانه، ليصبح مشحونا برؤية متشظية لا تستقر على حال، ولا تملك جوابا حاسما عن مصير هذا الإنسان الحائر.

2-3: الإنسان بين تشظي الذات وانشطار العالم.

يلجأ أحمد بوزفور في هذه المجموعة القصصة إلى تذويت الكتابة، حيث تقول الذات فشلها وإخفاقها وأحلامها بموازاة مع تفاعل القاص مع عالمه القصصي تأويلا وتوجيها وفق مقصدية خاصة تواصلية مؤسس لها، بعيدا عن القصة اللقطة التي تنقل الواقع كما هو وتسكت في استنساخ مشوه للعالم وضمنه الإنسان، بل تعمل الذات الكاتبة على استلهام الأخبار التراثية وتوظيفها بشكل موجه لتقول شيئا عن الذات وعالمها.

يفتتتح أحمد بوزفور مجموعته القصصية "نافذة على الداخل" بقصة "المكتبة"، الذي يجسد نظرة الذات إلى ذاتها وإلى عالمها الذي تتعالق معه تأثيرا وتأثرا، وتستحضر الانهيار القيمي الذي أصاب العالم وأصاب الإنسان، لينفتح على الباب على مصراعية أمام غول الفساد الذي الْـتَـهَـمَ المجتمع؛ إذ يرمز سارد القصة إلى جيل سحقته الأنانية والجشع والاستغلال والقمع... كما يومئ إلى المصير المأساوي الذي ينتظر كل من تملكته عزة نفس وأعلن عن رفضه للفساد المستشري في المجتمع ولكل من جهر بالحق في وجه المفسدين أو قال "اللهم إن هذا لمنكر"، حيث تم طرده من "المكتبة" ومن الثانوية أمام صمت الجميع وتواطئ الجميع فقط لأنه أراد النيل من محافظ المكتبة الذي يستغل التلميذات كي يوزعهن، كسلعة رخيصة، على ذوي النفوذ قربانا لمصالحه وحاجاته ، يقول السارد: "وحين عزلني، لفق لي تهمة سرقة الكتب، والتحرش بالتلميذات (رمتني بدائها). وانعقد مجلس تأديبي من أزلام المحافظ، فقرر طردي من الثانوية"[13].

تتخذ المكتبة هنا، بما تحتويه من كتب مختلفة، حيوات الناس وأهوائهم المختلفة الموزعة عبر الشخوص. إنها الحياة وما يعتمل فيها من مصائر الذات، لذلك قد نقول، دون أن نبتعد عن مضمون القصة، إنها الحياة العصية على الفهم وما يلاقيه فيها الإنسان من قلق وإخفاق وإقصاء يولد في النفس شحنات من الغضب والانسحاق الذاتي.

تبتدئ القصة بمدح أبي جعفر المنصور لعمرو بن عبيد مشيدا بنزاهته وزهده وترفعه عن ملذات الدنيا الزائلة، "كلكم طالب صيد غير عمر بن عبيد. قالها أبو جعفر المنصور لأفراد حاشيته وهو ينظر إلى الشيخ الزاهد عمرو بن عبيد، ينصرف

رافع الرأس من مجلسه، بعد أن نصح الخليفة ورفض عطاياه"[14]، لكن المفاجأة أن القصة ستنتهي بانضمام عمرو بن عبيد إلى الجماعة التي تفرد عنها سابقا بزهده وترفعه ليصبح هو الآخر طالب صيد، بعدما فرض عليه الكاتب تغييرا ليجعله كباقي الناس مستسلما لإغراءات الدنيا وملذاتها؛ حيث "أصبح الشاهد_في يد ثانية، أخضع للاختبار بناء على حقيقة الواقع والحياة والإنسان، فتحول معناه"[15]... حور السارد الشاهد ليطلعنا على الحقيقة المتقعرة والمتكلسة داخل الإنسان الإنسان.

يفترض_في محافظ المكتبة التشبع بقيم النزاهة والأخلاق والنبل وكل القيم الفاضلة المبثوثة_في مضان الكتب المُحاط بها، نجده، _في مفارقة دالة، أصل الفساد وحاميه بكل صلافة ووقاحة بعد تجرده من ضميره الإنساني.

إن هذه القصة تجسيد لانشطارية العالم وتشظي الذات بفعل عدم ثبات القيم وتغيرها الآني، لاشيء يثبت على حاله، يقول السارد: "كتاب غريب. حين قرأته لأول مرة كان يحكي قصة السندباد. وأعدت قراءته_في الغد فوجدته يتحدث عن قصص الأنبياء، ثم وجدته_في اليوم التالي يستعرض سيرة الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور"[16]. نعم لاشيء أضحى واضحا وثابتا يمكن للذات أن تستكين إليه وترتاح إليه، إنه عالم مضطرب أصاب الإنسان بجراح غائرة.

تتعالق هذه القصة مع قصة "الشك"، ضمن ذات المجموعة، والتي تعبر هي الأخرى عن تشظي الذات وحيرة الإنسان حيث يقول السارد: "فيا جامع الهم والليل والناس فرقني... أو فاجمعني لا فرق. سأظل دائما كما أنا: المجموع المتفرق الساكن المسكون الثابت القلق الواحد الإثنان..."[17]، إن الأناة تصبح أنوات متعددة لا يعرف معها الإنسان رأسه من قدميه.

3-3: الإنسان والطفولة والحلم في واقع موبوء.

تعتمل دواخل الإنسان بأحلام وتطلعات لا حَدَّ لها لكنها تصطدم بصخرة الواقع التي تكذب الأحلام، لتتحول تلك التطلعات إلى إخفاقات وإحباطات تدفع الذات، التي ترتهن إلى الضعف الإنساني، إلى البحث عن معنى لهذه الحياة، ليغدو الإنسان تائها حائرا، نلمس ذلك_في قصة "الظل" التي تعبر عن وقوف الإنسان_في مفترق الطرق، يقول السارد: "نزلت_في مفترق الطرق (لم أقل: ملتقى، لأننا سننزح

عن هذه النقطة فورا"[18]، يقف الإنسان عاجزا عن حسم القرار والاختيار في حياة عصية عن الفهم كما التطويع. ماذا يتبقى أمام الإنسان في هذا العالم ليحقق ذاته؟

هنا سيجد الإنسان نفسه مضطرا إلى الارتماء في عالم الحلم والوهم لتحقيق امتلاء ذاتي يحقق به توازنه الروحي وتناغمه العقلي ليتجنب مطبات وقوعه في عالم الحمق والجنون. العالم يضغط على الإنسان والإنسان يضغط على ذاته لصياغة أجوبة مقنعة عن هذه المتاهة التي يتخبط فيها وحرمته من تحقيق أبسط أمانيه الذاتية. هكذا يتحول الحلم إلى حمل أبيض وديع، يقول السارد: "كان حملا أبيض جميلا، كأنه غزال... كأنه؟ لا كأن له. جميل إلى حد يفوق الوصف والتشبيه. تراه ولا تصدق أنك تراه... كأنه حيوان حلم. خشيت أن أمد يدي إليه فأفيق"[19].

لقد تحول الإنسان إلى شبح إنسان، انشطر إلى ذاتين: ذات حقيقية وذات شبح/ظل إنسان، هذا ما عبرت عنه قصة "الظل"، لنقرأ:

"-هل تعرف من... ما أنا؟

-أنت الملكة.

-هذا اسمي الرمزي. اسمي الحقيقي هو "الظل". أنا جزؤك الليلي. (توأمك) الذي ينتظرك بالأفق الأعلى ليتحد بك"[20].

3-4: الإنسان الاغتراب وغياب معنى الحياة:

يعبر أحمد بوزفور في قصصه عن الاغتراب الداخلي الذي يستوطن النفوس وعن الإحساس الذي يتملك كل واحد منا والمتمثل في فقدان الحياة لمعناها. إن الغربة هنا إحساس نفسي فظيع يشعر الذات بلا جدوى كل شيء الذي أضحى فاقدا للمعنى، فيصبح البحث عن معنى الإنسان ومعنى الحياة ومعنى الإنسانية محركا للذات المغتربة التي تنهشها أحاسيس الغربة والتمزق والسؤال، هذه التيمة تحضر بقوة في قصة "الوحشة" للكاتب أحمد بوزفور، حيث كل شيء فاقد لمعناه، هذا ما عبر عنه السارد بقوله: "أعني... ليست عزيزة بمعنى عزيزة، ولكنها طريقة في الكلام تعودناها. لم تكن حتى صديقة بالمعنى الحقيقي للصداقة. أعني... إذا كان هناك معنى حقيقي للصداقة"[21]، وهكذا سيعمل الكاتب على الرصد الدقيق لمعاناة الإنسان القابع في دواخلنا وهو يرى جوهر الإنسانية، باعتبارها الرباط الآمن الذي

يصنع وشائج المودة والمحبة والسكينة بين أفئدة الناس، ينفرط من بين يديه، يقول السارد: "أنا أعيش وسط مجتمع للأسف، من هو ذلك الذي قال (الإنسان حيوان اجتماعي)؟ كان ينبغي أن يزيد كلمة (للأسف). الإنسان حيوان اجتماعي للأسف، لأن عليك أن تحاذر أشياء كثيرة وأنت تعيش وسط الناس"[22]، وهذا اللا اطمئنان الإنسان إلى أخيه الإنسان سيدفع بالذات إلى التواري والارتكاس إلى وحشتها وغربتها المريرة والساحقة لتنتهي معها الحياة فاقدة لمعناها؛ إذ في نهاية القصة ينتهي مسار السارد إلى هذا المآل: "وخرجت من المقهى أركض كالطريدة في الغابة، عائدا إلى وحشتي العزيزة (العزيزة هنا بمعنى... بأي معنى؟... بأي معنى...)"[23].

5- رسالة أحمد بوزفور: نافذة على الإنسان الذي في أعماقنا:

إن تدقيق النظر في قصص "نافذة على الداخل" يثبت بالملموس مقاربتها لأعماق الإنسان وترسباته الخفية التي يجهلها هو نفسه عن ذاته، ومن ثمة فهذه النصوص هي استنطاق لأفكار ومشاعر وتطلعات الإنسان النابعة من أعماقه كإنسان والتي يجهلها وليس من خارجه بوصفه إنسانا؛ أي أننا نجد في نصوصه "الإنسان الذي نكنه في أعماقنا"[24].

إذا كان كل كاتب يسعى إلى تمرير معرفة عبر رسائل ضمنية عبر قصصه، فإن أحمد بوزفور يمرر عدة مقاصد تواصلية ومعارف مودعة في مكان ما من قصصه تومئ إليها عناوين قصصه التي ضمنها مجموعته قيد التحليل دون أن تشير إليها، من قبيل: المكتبة، والتعب، والوحشة، والحزن، والبكاء، والحب، والفرح، والشك... هذه القصص تعبر بجلاء عن خبايا الإنسان وأسراره، عن نواقصه وهواجسه... إذ يتمثل جانب منها حسب رولان بارت في التعرف على "المشاعر التي سبق للقارئ أن مر بها وأحسها بنفسه. الجانب الآخر يتعلق باكتشاف ما لم يعرفه القارئ من قبل عن نفسه"[25].

من هذا المنظور، فأحمد بوزفور يغوص في أعماق الإنسان ليكشف له محاسنه ومساوئه، مخاوفه وهواجسه، هزائمه وأوجاعه، شجاعته وجبنه، أماله

وألامه، شكوكه وأسئلته، غربته ووحشته، تمزقه واغترابه، حلمه وكابوسه... شره وخيره.

الهوامش والإحالات:

---

[1]-سعيد جبار: التخييل وبناء الأنساق الدلالية، نحو مقاربة تداولية، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2013. ص: 26.

[2]-جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها، كنوز المعرفة، الطبعة الأولى 1437هـ/2016م، ص: 38.

[3]-سعيد جبار: خطاب الأمثولة: حوار الفكر والسلطة، مقاربة تداولية معرفية، كنوز المعرفة الطبعة الأولى 1440هـ/2019م، ص: 10.

[4] -BRACOPS, MARTINE : INTRODUCTION A LA PRAGMATIQUE, ED DE BOECK 2006.P : 139.

[5]-سعيد جبار: سعيد جبار: التخييل وبناء الأنساق الدلالية، نحو مقاربة تداولية، مرجع مذكور، ص: 83.

[6]-آن روبول-جاك موشلار: تداولية الخطاب، من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب، ترجمة وتعليق لحسن بوتكلاي، كنوز المعرفة الطبعة الأولى 1441هـ/2020م، ص: 211.

[7]- سعيد جبار: : سعيد جبار: التخييل وبناء الأنساق الدلالية، نحو مقاربة تداولية، مرجع مذكور، ص: 35.

[8]- عبداللطيف عادل: الحجاج في الخطاب: مقاربات تطبيقية، مؤسسة آفاق، الطبعة الأولى: مراكش 1438هـ/2017م. ص:72.

[9]-عبداللطيف عادل: الحجاج في الخطاب: مقاربات تطبيقية، مرجع مذكور. ص:72.

[10]-عبد الرحمن التمارة: سردية المعرفة، قراءة في رواية جيرترود لحسن نجمي، مجلة علامات، العدد 38، 2012، ص: 25.

[11]-أحمد بوزفور: حاجة الباحث الأدبي إلى الخيال، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد 11 ربيع/صيف2018، ص: 109.

[12]- أحمد بوزفور: نافذة على الداخل، منشورات طارق، مطبعة المعارف الجديدة-الرباط 2013.

[13]-أحمد بوزفور: قصة "المكتبة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص:07.

[14]-أحمد بوزفور: قصة "المكتبة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص:09.

[15]- عبداللطيف عادل: الحجاج في الخطاب: مقاربات تطبيقية، مرجع مذكور. ص:76.

[16]-أحمد بوزفور: قصة "المكتبة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص:06.

[17]-أحمد بوزفور: قصة "الشك" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص: 62.

[18]-أحمد بوزفور: قصة "الظل" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص:53.

[19]- أحمد بوزفور: قصة "الظل" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص: 57.

[20]- أحمد بوزفور: قصة "الظل" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص:59.

[21]- أحمد بوزفور: قصة "الوحشة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص: 21.

[22]- أحمد بوزفور: قصة "الوحشة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص: 22.

[23]-أحمد بوزفور: قصة "الوحشة" ضمن مجموعة "نافذة على الداخل"، مرجع مذكور، ص: 25.

[24]- أحمد بوزفور: حاجة الباحث الأدبي إلى الخيال، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 109.

[25]- أحمد بوزفور: حاجة الباحث الأدبي إلى الخيال، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 109.

فجائعية الموت في رواية ثائرة عقرباوي :"هاجر، فلسطين، الكويت، وبعد..."

Tragedy of Death in the Novel of "Tha'era Aqrabawi" "Hajar, Palestine, Kuwait, and afterwards ..."

د. عمر باحماني - جامعة غرداية
ريما زهير الكردي (طالبة دكتوراه) جامعة المدينة العالمية - ماليزيا

تاريخ الإرسال: 2020/06/19	تاريخ القبول: 2020/07/06	تاريخ النشر: 2020/09/20

ملخص:
تحمل رواية "هاجر، فلسطين، الكويت.. وبعد" للروائية "ثائرة عقرباوي" همَّ الفرد الفلسطيني، شتاته وتشرده وقلقه واغترابه...، لكنها اختزلت كل ذلك في أنساق لغوية تحمل بين طياتها بُعدا فجائعيا مُتخما بطعم الموت. فرغم كوْنِ الموت ليس إلا فضاءً خفِيًّا مُتخيَّلا إلا أنه يخضع إلى قاعدة تحمله تتمثل في الفضاء الواقعي. فهو يتقاطع مع تفاصيله وجزئياته، كما يصطبغ بالرؤى النفسية لشخوصه وتأملاتهم الحالمة. ليرتسم بعد ذلك كله على شكل مأساة كبرى. إذ يغدو الموت خلفية مرجعية نموذجية خصبة للإلهام والخلق السردي داخل أسوار الرواية. فمسار السرد في الرواية -التي بين أيدينا- ينمو ويتكاثف ليصبح تجسيدا لتجربة حياتية تتأسَّس على أنقاض الموت. ومن هنا تتراءى جدلية الحياة والموت لدى الكاتبة، لتصبح الحياةُ عندها مجرد شكل من أشكال الركون نحو عوالم الموت.
الكلمات المفتاحية: الموت، الحياة، فلسطين، الكويت، الرواية، هاجر، الهجرة، الحرب

Abstract:
"Hajar, Palestine, Kuwait, and afterwards…" by the novelist " Tha'era Aqrabawi", who focused on the Palestinians and their diaspora, homelessness, anxiety, and alienation from their home land, using complex language to present a tragic dimension of death in which it is enveloped within an imagined/imaginary setting yet embedded in a realistic one, it collides with its details and specificity of the concept to reflect the psychological visions of the characters to create the comprehensive images of the major scene: Tragedy. Death in this novel is a typical reference of the narrative creation within the structure of the novel. The course of narration in the novel growth and complexity is embodiment of a life experience based on the experiences in their life. Hence, the author's dialectic of life and death is witnessed as life becomes a form of dependence on the worlds of death.
Keywords: (Death, life, Palestine, Kuwait, the novel, Hajar, immigration, and war)

تعدُّ الرواية مرتعا لغويا خصبا لتوصيف تقلبات النفس الإنسانية، فالأحداث على بساطتها أو عظمها ليست إلا انعكاسا للتجربة الحياتية، تتفاعل معها ذواتنا بالاتصال أو الانفصال وعلاقة الإنسان بالأرض تبقى أحد أقوى المكونات التي تشتغل عليها رواية "هاجر، فلسطين، الكويت وبعد..."، للكاتبة الأردنية ذات الأصول الفلسطينية "ثائرة عقرباوي".

إنها رواية ثائرة بحق، ولعلها صدفة لذيذة تلك التي جعلت من "الثورة" بؤرة ارتكاز، تتجسَّد عبرها التعرجَّات السردية للرواية، وهذا النوع من الروايات أشبه ما يكون بطبق دسم لا يُشبعُ القارئ نهمه منه، وربما في عصرنا الحاضر قد لا نلتقي كثيرًا برواية باذخة الحزن ودقيقة في وصف الوجع الفلسطيني مثلها، تمسك بيدك ابتداءً من أول حرف تخطَّه وترافقك في استجلاء كل التفاصيل الدقيقة عبر ما يناهز 419 صفحة.

تلفَّعت "ثائرة" برداء الكتابة والتدوين تبتغي من ورائهما تعرية التغريب المخزي الذي يتعرَّض له الفلسطينيون منذ أن اغتُصِبت أرضهم ذات تاريخ، لتأتي المرأة "هاجر" كأكثر شخصيات الرواية نفوذا. إنها الأنثى الفلسطينية التي تحمل في دمائها عبق التاريخ والتراث، وطعم الزيتون ورائحة القرى، وغضب الأعوام المتراكمة، إنها الملهمة التي تُتوِّج نفسها ملِكة البيت، تقف أمام الفرح النادر، منتشية ومنتصبة، تبتغي الانتصار لنفسها، للماضي وللذاكرة الجمعية، وأمام الحزن مكابرة غير خانعة ولا يائسة، لا ترضى الذل ولا الهوان أبد، لا تملك سوى بصيص أملٍ تمنَّت أن تعايشه كائنا ما كان، كأيِّ أنثى تبحث عن نفسها أمام هذا الوجود المتقلِّب، لكن ثمة حيثيات مؤثثة قذرة تمنع عنها حلمها وتقف حائلا بينه وبين تحقيقه، وتبدو ثائرة متمردة ناقمة على الأوضاع، إذْ تلعب الدلالة الكلية للعنوان على إبراز هذه التغريبة، والاتكاء بشكل مباشر على الشخصية الأيقونة "هاجر".

وإن صحَّ القول لابد لنا من توصيف أوَّلي لعنوان الرواية، باعتباره وحدة نصّية مصغَّرة تحيلنا إلى متنٍ نصِّي أكبر، فالعنوان هو العتبة الأولى التي تفتح شهية القراءة لدى المتلقين، وهي العتبة الأولى التي تجعلنا في مواجهة مباشرة مع المتن. ولابد أن الكاتبة تعي الأمر جيدا، لذلك فإنها احتفت بـ "هاجر" وشكَّلت به

الجزء اللغوي الأهم في العنوان، إذ جاء الدَّال اللغوي "هاجر" مرسوما بخط عريض يبسط نفوذه على فضاء السطر كله يمثِّل الأرض والوطن الحقيقين.

بعد ذلك تنتقل إلى السطر الذي يليه لتوزِّع فيه ما تبقَّى من كلمات بحجم أقل: فلسطين؛ الكويت، وبعد. يتماهى هذا التوزيع بالتوزع والشتات والتغريب الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، فالعنوان يؤسس للتلميح وللاقتصاد في البوح، لكن بشكل أو بآخر يمكننا كقراء كشف ما يراد قوله في السطر الثاني؛ ففلسطين الوطن والكويت فضاء الشتات تتأرجح فيها الذات الفلسطينية، وليس هذا كل شيء، فالدَّال اللغوي الثالث "وبعد" يلعب دورا بارزا في صناعة الدلالة الكلية للرواية، حيث يأخذ على عاتقه دور المكاشفة والمحاسبة من حيث هو نتيجة حتمية لحِدّة المواجهة، كما يفتح مساقات التأويل على مصراعيها، ويتساءل بكل ما يحمله السؤال من سطوة، يتجرَّع مرارة الفقد ويخشى احتمالية التبعثر والاغتراب لفضاءات أخرى تبقى مجهولة، لكنها واردة وحاضرة.

يقودنا هذا إلى جدلية الأرض والمنفى التي تأسَّس عليها معمار الرواية، إذ تغدو فلسطين لدى الروائية معطًى جغرافيا هندسيا تستنطق من خلاله شخصياتها وتحيلها إلى فضاءات عديدة، فالأرض الفلسطينية تشكِّل الحدث الذي يغرز جذوره وعلائقه في ثنايا الزمن، إنها علائق "ذات أبعاد متعددة، تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي"[1]. فبنية الأرض تتشكل فيهم، وهم بدورهم يتماهون معها بخلفيات نفسية واجتماعية وثقافية وفكرية.

لكن الأرض لم تعد فضاءً تتملَّكه هاجر ونايف وستي خضرا وغيرهم، لقد أصبح الموت يتهدَّدهم من كل مكان، لذا كان الرحيل عن الأرض أجدى الحلول التي يمكن أن تنجيهم من الموت. فهم يهربون من الموت ليجدوا أنفسهم وسط ه يقاسون أهواله في صحراء قاحلة لا ترحم.

كان "الرحيل" يمثل الوجه الآخر للشتات الفلسطيني، أو لنقُل إنه يمثِّل حجر الانطلاق لهذه المسيرة الطويلة المحفوفة بالمخاطر، وهكذا أوقعتنا الكاتبة وسط المعمعة مباشرة،ووضعتنا أمام تجليات الحدث الموجع، المتخم بالآلام دون سابق إنذار، فهي تبتغي ممارسة التكثيف السردي منذ الوهلة الأولى، تمسك بخيط

التوقّع لترفع سقفه إلى حدوده العليا، تُوجِّه فجأة تركيز الكاميرا إلى جموع الفلسطينيين يتأهبون للمغادرة خشية أن يلحقهم الموت:

"كانت الطائرات ما تزال تحلِّق في سمائنا كالدبابير، طائرات اليهود أعني.. كنَّا قبل أن نخرج من القربة نظنُّها طائرات عراقية.. أحدهم أشاع أنها طائرات عراقية فهلَّلنا وزغردنا لها، لكنها لم تكن إلا طائرات اليهود. كنَّا نرى سرابا من الأمل الذي تكفَّلت تلك الطائرات بقتله"[2].

فمنتهى المرارة أن يتخلَّى الفرد عن لُحمةٍ من وجوده المتمثل في وطنه، وأن يفارق بيته المؤثث بالفرح والحزن، وأن يودِّع ترابه الندي وأشجاره العتيقة، وهكذا كانت العتبة السردية للرواية كاشفة للاحتقان الذي يُحدثه الرحيل القسري عن الأرض، وكالبقية كان على هاجر أن تهاجر، وهي التي تحمل المأساة في طي اسمها، رغم أنها حاولت بدءًا أن لا تنقاد للرحيل وأن تقاومه، إلا أنها في الأخير رضخت:

"لم تكن إلا دقائق شاورتُ بها رأسي المتعَب، وقرَّرتُ الرحيل مع الرَّاحلين..!"[3]

قامت الكاتبة بمنح الهجرة الجماعية لأفراد القرية بصبغة فجائعية قاتمة، فكان الرحيل في شهر "حزيران" المشبع بالحرارة ولهيب الشمس، يمشون تحتها مشتتين كأسراب الجراد، وحتى دون أن تُقِلَّهم مركبة أو ترفع عنهم متاعهم، وهو تصوير مزجي مركَّب للأرض التي يغلب عليها الطابع الصحراوي، أين كانت الأرض عندهم متساوقة مع الدلالات الإيحائية التي تشي بها الصحراء بشكل أو بآخر، فهي مسرح للموت وللبطولة والملاحم، فقد امتزجت بحياتهم وتفاعلت مع كيانهم الوجودي حتى أصبحت تسكنهم وتؤسس لوجودهم، لذلك فقد أضحى السؤال يتحجَّر في قلب "هاجر" كلما تقدَّمت هي ومن معها من سكان القرية في المسير، ترى إلى الفراغ أمامها فلا ترى إلا القفر الموحش، الأمر الذي يرفع من ثقل اللحظة الراهنة عليها:

"ماذا يمكن أن أقول؟ إننا كنا كأسراب الجراد؟ هذا ما خطر ببالي حينها، مع أن الجراد يأكل كل شيء، أما نحن فكنا نمشي إلى بطن المجهول ونتلفَّت كاليتامى ونأكل ما يجعلنا قادرين على المشي إلى قدرنا أو إلى قضاء جديد"[4]

ولم يكن صوت الصَّحراء مقتصرا على حدث واحد أو حدثين، فقد كان له حضور نافذ في كثير من فصول الرواية، هل هذا يعني بالضرورة استحضارا لتيمة الموت بطريقة مغايرة؟ هل هذا يعني أن التغريبة الفلسطينية إنما هي الوجه الآخر لسوداوية الفضاء الصحراوي؟

إنها الفضاءات القفرة المفتوحة للمجهول وللفراغ؛ تشهد الزحف البشري الذي تخلَّى عن أرضه قهرا، فلربما كان هذا الانفتاح مدعاة للتوجس، و"الفقر والجدب والقحط، والرهبة والخوف واحتمالات الضياع والمجهول، الإيهام والمخادعة الناتجان عن السراب، البداوة والتخلف، المغامرة واحتمالية الضياع، الموت"[5]. ففي حضرة الفراغ اللامتناهي تتدفق الصور بشكل تلقائي لتختزل "براعة المزج بين الأحاسيس النفسية ومناظر الطبيعة؛ فهي كما التصفح للوجود"[6]. فرغم أن مقصد الراحلين إنما هي دولة "الكويت"، إلا أن وطأة السؤال دوما ما تُضاعف من تصحّر التجربة النفسية لتسأل هاجر سؤالها المؤرق:

"أين هي تلك الكويت؟ الأكيد أنها مكان بعد الجسر. هي مكان لا نعرفه... ما أبعد الجسر! وما أقسى بُعده حين لا يكون المشي إليه اختياريا!"[7]

إن تجربة الرحيل هذه أو لنقل تجربة الهجرة القسرية تنطلق ابتداءً من الوطن الأم، لتتجه نحو عوالم الغربة، التي "لا يعرفونها"، فهي في عُرف المهاجرين تمثِّل الملجأ الذي يمكن أن ينجيهم من غدر الطائرات، و"عدم المعرفة" تُسهِم في تعميق المجهول وتوسيع الخوف الذي يمد المسافات لتغدو أطول وأكثر وحشة، كما تأخذ بُعدا عدميا باسطا رداء السواد والانهزامية، والأدهى من كل ذلك أنهم هاربون من موت إلى موت، وما الرحيل في الأخير إلا شكل من أشكال التلاشي غير المعلَن، إنه الوجه الآخر لاستنزاف ما تبقَّى من الحياة داخل الإنسان الفلسطيني، إنه ببساطة إعلان للموت، كون الأرض ليست إلا امتدادا للكيان الإنساني.

تشكُّلات الموت داخل أسوار الرواية:

ينطلق الموت من العالم الما ورائي للمكان/ الأرض، حيث يطفو الموت كبؤرة دلالية مهيمنة على الخطاب السردي للرواية، فالموت يتحول إلى

مساحة شكلية لها وجودها الفعلي في أرض الواقع، تُحقق من خلاله الكاتبة وجودها وتمارس فيها تشكيل ذاتيتها أمام كل ما يحيط به.

وربما صحَّ اعتبار الكتابة الأدبية أكثر فن ارتباطا بالموت، لأنه "يتعامل مع جواهر الأشياء لا ظواهرها، ويسافر باللغة إلى الأعماق، ليهرب عن وجهها الذي نتلقاه في شكله الأولي، فاللغة شبكة من العلاقات المتداخلة تنبع من التجربة الذاتية للأديب. وباعتبار الأديب يملك الحس المرهف والرؤية العميقة فإنه يعتبر أكثر تأملا في الوجود والعدم، كما يمكنه استبطان حركة الأشياء والعناصر، والتغلغل فيها، ومتابعة حركاتها وارتجاجاتها. ببساطة إنه يحطم الراهن ليصل به إلى الآتي"[8]. وتحت السلطة التي تمارسها قضية الأرض على الكاتبة، أضحى للموت أشكالا أخرى، تتكاثف وتتآزر لتصنع ذاتها وفق انفعالات وتأملات فلسفية خاصة، فيتراءى الموت متجسدا عبر:

أ- على مستوى الأنا:

يحتل الأنا لدى الإنسان مكانة مرموقة، باعتباره العالم الذي يحقق من خلاله ذاته، "وهو تعبير عن النفس الواعية لذاتها، والأنا هو الذات التي تَرِدُ إليها أفعال الشعور جميعها؛ وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية...، وليس من اليسير فصله عن أغراضه. ويقابل الآخر والعالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين"[9]. فإذا كان الأنا يندرج ضمن الظواهر النفسية والروحية فإنه من الصعوبة بمكان القبض على دلالاته، لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير المحسوس. وتزداد الصعوبة في "إيجاد مفهوم واحد لـ الأنا، بحيث يكون جامعا مانعا، وما سَعْيُنا وراء تحديده إلا محاولة للاقتراب منه بالقدر الذي يجعله يتماشى مع الدرس العلمي"[10]. فهو إذن مراوغ ومستعصٍ على التحديد الدقيق.

وبما أن الإنسان يعتدُّ اعتدادا شديدا بهذه "الأنا" فإنه بالضرورة يخشى عليها من الموت، خاصة وأن الموت يعتبر "مثار رعب ومأساة في حياة الإنسان، لأنه الحدث الجلل الذي يفضي به إلى اللاوجود ظاهريا"[11]. ولم تشذّ شخوص الرواية عن القاعدة، فقد ارتبطت تجربتهم الحياتية بحس المأساة، حيث جعلتهم يستشعرون وقع الهزيمة أمام الفضاء والزمن والحياة، فتتجلى أمامهم تجربة

الموت وتستأثر على كامل ذواتهم، وإن "عبد الرحمن" زوج "هاجر" رجل عنيد مقاوم لكن الموت ينخر أناه، ويستهدف فيه كل ذرة من ذرات الحياة:

"ابتسم عبد الرحمن مُرغَما ليمسح مرارة حلَّت بلسانه. لم يكن عبد الرحمن إلا مقاتلا فذًا في جسد رجل مهزوم"[12]

فالهجرة القسرية لـ "عبد الرحمن" مزَّقت أواصر أسرته وجعلته طرفا ضائعا على الهامش، فبقيت روحه معلَّقة تتلاشى عبر الزمن، وكانت ابتسامته شكلا من أشكال الموت الذي يتهدَّده كل حين، فابتسامته التي لاقى بها "هاجر" ليست إلا إقرارا بحضور تيمة الموت والانهزام والخوف والقلق؛ تقول هاجر:

"لم يسمعني؛ أو أنه سمعني واختار الصمت الصابر.. كل رجال الأرض يعشقون الصمت والنساء.. الشيء وضده. عبد الرحمن طوال حياته كان رفيقا للصمت. أحيانا أنقر رأسي متسائلة: طيب؛ كيف يجتمع الصمت والعناد في رجل؟"[13]

فالأنا الشخصية في المقطع تبدو قلقة مضطربة، وذلك من خلال الدَّال اللغوي المتشظي (الصَّمت)، فـ"عبد الرحمن" غارق في صمته منذ أمد بعيد (طول حياته كان رفيقا للصمت)، ولا شكَّ أن اختياره للصَّمت إنما ينمُّ عن روح فاقدة يائسة تستشعر عجزها وضعفها أمام وحشة الفضاء من حولها، كما يؤكد على انتفاء القدرة على المواجهة والإقرار بالضعف، فالعجز هنا يحمل دلالة الضعف مع تحطم كل الآمال المعلقة، وبعد استنفاد جميع الخيارات المتاحة، وهو ما يؤدي في الأخير إلى الموت البطيء للأنا.

ولعل ما يزيد من مأساوية الصور المستقاة في الأبيات اقترانها بعدمية الزمن، من خلال (طوال حياته)، المشحونة بطاقة الاستقرار الزمني ضمن مسارات مأساوية متماثلة لا تتغير.

ويعبر تعدد الأصوات في بناء الرواية عن تكرار الصمت والانهزام والموات عبر كل صوت من عائلة هاجر وعبدالرحمن ليضاعف التأثير والتوكيد للدلالات التي تحملها الأجيال، فنرى أنه لم يكن "عبد الرحمن" و"هاجر" الوحيدين اللذين تعرَّضت أناهما إلى الموت والتلاشي، بل ابنتهم "كرامة" أيضًا والتي وُلدت بالمهجر وتربَّت هناك لحقها ما لحق والديها، فقد كان الصمتُ يُجهز عليها خاصة

حينما تنتقل للفضاءات الاجتماعية محاولة الاندماج فيها، فهي تتحدَّث بصوتها الروائي أيام دخولها الرَّوضة كم قاست في سبيل أن تجد لنفسها وطنا يحضنها ويتقبَّلها كما الآخرين:

"لم أعرف أنني سأسكن في الصمت حين أصير هناك. لم أستطع أن أكون نبيهة بما يكفي للتخلُّص من خجلي حتى من أترابي، كل الأشياء التي تحتاج الصَّمت مارستها في روضتي.."[14]

فـ "أنا" الطفلة "كرامة" رغم صغرها؛ وبتكوينها، وبمعطياتها وخلفياتها تحاول أن تثبت ذاتها لكنها تجد نفسها تتلاشى وتموت أمام فضاء لا يشي إلا بالغربة والإفلاس، فهي تحاول أن تعري الواقع وأن تكشف حجم ما يحيطها من إحباط في سبيل التكيُّف مع الآخر، فالأنا إذن لا يمكن أن تدرك ذاتها إلا بمرآة تعكسها وتحتويها، وهذه المرآة تتمثل في الأفراد المحيطين به، فالأنا حسب (تزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan)[15]هي التي تجسِّد الآخرين في كيانها، إذ يقول: "وبوسع المرء اكتشاف الآخرين في ذاته وإدراك أنه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذري عن كل ما ليس هو: فأنا آخر لكن الآخرين أيضا أنوات؛ إنهم ذوات شأنهم في ذلك شأني، لا تفصلهم ولا تميزهم بشكل حقيقي عن نفسي غير وجهة نظري، والتي بموجبها يعتبرون كلهم بعيدين، بينما أكون أنا وحدي هنا.."[16]

وقد تتمظهر الأنا بكامل تجلياتها متجسدة في عنصر "الأشجار" أو ما كان في فلكها من نباتات، حينها تُصبح الشجرة أيقونة للمقاومة والأصالة وحفظ العهد مهما تعاقبت الأزمان، وهذا ما يجعل لفظة "الأرض" بهذا المسمَّى تحمل كل ما يمكنها حمله من أحاسيس الوطنية لدى "كرامة"، فهي تستشعر متعة ملامسة الأرض والإحساس بأشجارها لأول مرة بقولها:

"الأرض جميلة! أقصد قريتنا.. فيها اللوز والتين والزيتون.. شاهدتُ أمي تخبز لنا خبز الطابون وتصنع الجبنة النابلسية. كانت تفعل ذلك بشوق. هاجر لم تبتسم يوما كما ابتسمت هناك. كان ذلك يجعلني أشعر بالارتياح... بنيتُ في داخلي عشقا لأشجار اللوز بالتحديد. كانت شجرة اللوز تتمثَّل لي عروسا.. لها إغواء يجعلني أريد أن أرسمها. أما أشجار التين والزيتون فكنتُ أرى فيها أمي وأبي. أشجار البركة والحكمة والصبر والفوز العظيم"[17]

أما "هاجر" فإنها كانت كمن استعادت بريق الأنا الخاص بها بعد أن فقدته لسنوات في الغربة:

"أذكر أنني من فرحة لقائي بالدَّار قبَّلتُ بابها، وأني اعتذرتُ لحاكورتي بدمع القلب. تحسَّستُ جذع شجرة اللَّوز كالتي تتحسَّس قلبا ضيَّعته صغيرا ثم عاد إليها عريسا".[18]

هنا تأخذ الشجرة بعدها القيمي ورمزيتها العاكسة للذات، فالشجرة تعادل القلب، وتضييعها يعني بالضرورة تضييعا للقلب الذي لا يمكن أن تستمر الحياة إلا به، لذلك كانت الدموع مطلبا مُلِحًّا من شأنها أن ترمِّم هذا الصَّدع ولو لحين، وهذا ما يبرره "جون فون زيلسكي Jean Von Ziliski" حينما يقول: "إننا نبكي بكاءً يتعذر ضبطه عند التفكير في الفرق بين الإنسان في تصرفه الشائع؛ وبين ما يمكن أن يكون عليه"[19].

الإحساس بالتأزم النفسي واللاأمن والاضطراب دفعها إلى "جذع شجرة اللوز" تحتمي بها وتسترد قلبها منها، فأضحت دلالاتها "غير بريئة"[20] على حد قول "رولان بارت Roland Parthes"، وهذا ما يثبت العلاقة الوطيدة التي تنشأ بين الشاعر كإنسان وبين الوجود الذي يحيط به.

فالشجرة هي الأصالة والعراقة، وهي التاريخ بكل ما يحمله من ثقل، وهي الهوية والانتماء، كما أن انغراز جذورها في الأرض يوازي رحلة زمنية عميقة، فكلما كانت جذورها أعمق كلما كانت صلتها أقوى واتصالها بمعين الذاكرة أمتن، لذلك أضحت ركيزة مرجعية تُوثِّق رحلة الاغتراب، صامدة أمام التغيرات وشاهدة على أنصع التضحيات على تلك الأرض الطيبة.

لذلك كان استعادة الشجرة كمشهد مهيمن على مساقات السرد في الرواية يؤسس لمحاولة ترميم الذات وإحياء الأنا التي فقدت جوهرها، فاستعادتها تمثل الحياة بشموليتها، فمن ذلك أن الحياة عادت إلى "عبد الرحمن" أيضا، فلم يكن بمنأى عن الأرض والشجرة على وجه الخصوص، إنه يتحسَّس "أناه" وهو يمشي على الأرض من جديد:

"عبد الرحمن عاد فلاحا مزارعا عاشقا للأرض. كان يمشي بزهو على أرضه.. يمضي إلى أرضه كلَّ صباح.. يسلِّم عليها بساعديه وانحناءة ظهره.. يقلِّب ترابها بين

أصابعه.. يمرِّر أصابعه فوق أغصان الزيتون كفنان يمر عليها بريشة مصنوعة من شرايين قلبه"[21]

فالأرض والأشجار تمثل "وعيه الذي تملكه الذات عن فرديتها المتميزة"[22]، والتي تتضاد مع الوجود الخارجي المعادي؛ حيث كل التفاصيل مغلفة بالموت والعدمية، كمن يقول: إن الحياة في ظل فضاء يخلو من عنصر "الزيتون" أو شبيه آخر له، إنما هي تجربة مؤكدة للموت.

فالأرض بما تحمله من أشجار تمثِّل فضاءً غنيا لاستنبات الوطنية، ومن ذلك شجرة الزيتون التي وظَّفتها الكاتبة كمعادل موضوعي للحياة، ما يعني بالضرورة أن في حياتها حياةً لـ"عبد الرحمن" وفي موتها أيضا موتٌ له، لذلك كان إحياء الشجرة في الرواية يمثل منتهى الآمال، ومأساوية الموت حاضرة أمامه يعايشها عن طريق تغييب الحياة، فالموت يستغرق كل العناصر المؤثثة للفضاء. وإمكانية وأد الشجرة أو اقتلاعها يبقى قائما في جميع الأوقات، ما يعني أن الحياة لدى "عبد الرحمن" وعائلته ليست إلا قائمة على استحضار الموت ضمن لعبة الغياب والحضور.

وحتى "جهاد" (ابن عبد الرحمن وهاجر) عانى من ألم الغربة وتخبَّط في شِراكها فتراءت له الحياة رتيبة محفوفة بالهزائم، فـ "الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد شارف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كلَّ مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[23] فالأنا تعيش في دوامة من التلاشي والفناء التدريجي:

"كيف تتغير الأشياء هكذا؟ تصبح كارثية أكبر.. دوما ما يبرِّرون وقوع الكوارث بأنها علامات اقترابنا من يوم القيامة.. كل الهزائم تأتينا ولا يأتينا يوم القيامة... كيف كنتُ أحيا؟ كل يوم أصحو وأغسل ملامحي الرَّتيبة وأتفرَّغ للفراغ.."[24]

فتسيطر فكرة الموت على أحاسيسه لتجعله مضطربا وتائها ومنكسرا، وكل هذا مجتمعا يشعره باليأس؛ إنه يحس بنفسه تتصارع مع عالم اغترابي موحش، فيعتريه قلق السؤال ليقف مذهولا: (كيف تتغير الأشياء هكذا؟

كيف كنتُ أصحو؟). فلم يكتفِ بسؤال واحد، وإنما تتالت أسئلته متلاحقة لتطرح مشكلة الوعي بالزمن، ولتمارس كثافتها وفاعليتها المسيطرة على السياق. وربَّما شكَّلت الأسئلة بطابعها الدلالي الاغترابي المكثف منحًى ينحوه "جهاد" كل مرة، ليجسِّد به فضاء الموت الذي يفتك به.

فالحياة تبدو مفقودة، وفقدها يوازي استحضارالموت بالضرور، وعندها يتساءل جهاد عن معنى الحياة، وعن جدوى الحياة_في خضم هذا الاغتراب، فاغتراب الذات يقابله موت الأنا، واغتراب الذات يتجسد عن طريق "الانسلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق_في التكيف مع الأوضاع السائدة_في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة"[25].

ب- على مستوى الآخر:

وكما عالجت الرواية مسألة موت الأنا فقد تعرَّضت أيضا إلى مسألة موت الآخر، فكان موت الأحبة والإنسان بشكل عام وجبة رئيسية تحضُر_في معظم المشاهد السردية، وهو ما أضفى فجائعية أكبر على الرواية، فالكاتبة تسعى إلى إعادة تشكيل عالمها عبر وسائط اللغة، أي هي تنقل رؤيتها لجدلية الحياة والموت من خلال دوال لغوية تنتقيها بعناية فائقة، فهي تمارس الانزياح_في معظم الحالات من خلال لغتها السردية المراوغة.

فالموتُ ليس إلا الجانب المقابل للحياة، لذلك فإنها تتشبَّث به، وتعتبره من حيث كونه تيمة رئيسة_في عملها وجب الاستناد إليه ليهب لها الحياة، فلم تكن فاتحة روايتها إلا موتًا، وكأنها تصرُّ على أنَّ الموت ليس إلا حفرة عميقة ستطال كل الكائنات، فهو بؤرة مستعصية على الإدراك، ثم إن فلسفته نابعة من غموضه وحتميته فكانت "ستي خضرا" أول من يلحقها الموت على الفضاء الورقي ليتشظَّى إلى كامل تمفصلات الرواية:

"حاولتُ أن أجد شيئا غير الذاكرة لأكمل به يوما ليس كأيامكم. لكن ستي خضرا جاءت لتذكرني بخرابتكم. جاءت تجر معها أول الخيط حيث تسلَّل إلى رأسي

مشهد جسدها العابق بمِسك روحها بعد أن داهمتها الميتة الطبيعية، ثم ها أنذا أجد في خلوتي متسعا لمزيد من الذكريات.."[26]

فـ "هاجر" تبحث عن أي شيءٍ يُنجيها من سطوة الواقع فلا تجد إلا الذاكرة المثقلة تذكِّرها بموت "ستي خضرا"، ولـمَّا لم تجد "هاجر" ذاك الفضاء الأليف مالتْ بنفسها إلى فضاءات الموت الحالم، فهي تهرب من الموت إلى الموت، من خلال إنتاجها لفضاءات متخيَّلة تتكئ على النظرة الوجودية والعدمية، أين تنتفي جمالية الحياة ليحل محلها الإحساس بالفراغ، فثمة فرق قائم بين أن يعيش الإنسان مأساة الموت وبين أن يدركها، وهو ما ينحو إليه "عز الدين إسماعيل" حينما يضرب مثالا لتساؤل "أبي العلاء المعري" حين قال: أَبَكَتْ تلكم الحمامة أم غنَّت على فرع غصنها الميادِ؟[27]، فبكاء الحمامة وغناؤها إنما يمتزجان مع بعضهما بشكلٍ متماهٍ، ليصنعا شمولية هذه الصورة الوجودية؛ المتمثلة في جدلية الحياة والموت.

فالإنسان حينما يعي كينونته في هذا الوجود يتراءى له الموت كمأساة كبرى في هذه الحياة، فهو يستشعر الفناء والهلاك، و"يموت كل لحظة وكل يوم موتا جزئيا لا يكاد يشعر به"[28].

هنا يراودنا السؤال: هل كانت الكاتبة تستدعي بوعيٍ عنصر الموت كبؤرة مؤسِّسة ومهيمنة على الخطاب ككل؟ أم أنه مجرد حدث عابر تفرضه مسارات الحياة اليومية؟ الحقيقة أن المتمعن في النسيج البنائي للرواية يلحظ بوضوح محاولة الكاتبة إبراز هذا العنصر واللعب على وترياته المأساوية، ولا شكَّ أن أول ما يطفو إلى السطح حين الحديث عن التغريبة الفلسطينية هو الجهاد، أو بعبارة أعمق: البحث عن الحياة من خلال الموت، لأن الرُّكون إلى الموت يعتبر طلبا للحياة، والموتُ في تجلياته القائمة يعتبر حياة أخرى تتأسَّس على عوالم ما ورائية بديلة، وهذا تحديدا ما يدفع الكاتبة إلى اعتبار الموت كحدث مركزي في محاولة استرداد الأرض، فـ "محمود" كأحد الشخوص الثانوية في الرواية لم تمنح له الكاتبة الكثير من الحياة، وكان محكوما عليه بالموت وهو يقاتل العدو مع مجموعة من الفدائيين، بعد أن ولجت إحدى الرصاصات قلبه، لكن سلطة السرد هنا لم تُمنَح لـ "محمود" لأجل توصيف الموت، باعتباره ميتا لغويا، فانتقل الدور إلى رفيقه في القتال "عبد الرحمن" حتى يصف الموت بمنظوره الخاص:

"دفنتُ محمود بيديَّ. كنا رفيقين في الثورة كما كنا رفيقين في الحياة. حين باغتته الرصاصة استقبلها بصمت ناسك لا يحب الضجيج الذي يصنعه الموت. لم يصرخ.. لم يئن.. لم يشهق.. سقط أرضا هكذا كحبَّة مطر تعرف أنها لابد صاعدة إلى السماء.. سقط كمن كان ينتظر السقوط في حياة جديدة بشوق عاشق.."[29]

فالموتُ إذ ينحصر في موت الآخر، لذا يرى "عبد الرحمن" في موت الأحبة موتا له بالضرورة، ذلك أن الذات الإنسانية "تحاول في صراعها هذا أن تبني عالَما مثاليا، تحاول من خلاله تهديم الحدود الفاصلة بين الحياة والموت حدِّ التلاشي، لتكتسب الذات دلالة مطلقة، يُكتَشَف من خلالها ذلك التقابل بين عناصر الواقع، ومعانقتها مع عالَم الموت"[30]. فقد أصبح عالم الموت مؤلما لكنه فضاء مطلوب، خاصة حينما يقترن الموت بالشهادة، فما جدوى حياة تفتقر للألفة والدفء؟ وهذا تحديدا ما يجعل الموت مقابلا للانبعاث، فلم يلحق "محمود" ما يلحق المحتضرين من تألم أو صراخ أو أنين أو شهي، وهو ما تمارسه أداة النفي "لم" من تكثيف دلالي بواسطة الاستغراق والتكرار، إذ تلغي الوجه السوداوي للموت لتعوِّضه بوجه أكثر إشراقا حسب منظور "عبد الرحمن"، وهو لم يسقط في حفرة قبره إلا ليواجه ارتقاءً آخر نحو حياة جديدة؛ يعتريه شوقُ عاشقٍ.

ومن جانب آخر فالموت عند الزوجة "هاجر" لا يعدو أن يكون ذاك السواد الذي "يعيق حركة الحياة وتطورها، وهذا مدار تعجبه من حب الناس إياها، ولا سيما حينما أدرك أن حجم المصيبة الإنسانية بفقدان هذه الحياة أعظم بكثير من لحظة الفرح بوجودها والإقبال عليها"[31]، فالموتُ يُحدِث قطيعة بين ذاكرتنا المرهفة وبين واقعنا التعيس الذي يفاجئنا بقسوته، وهذا ما جعل هاجر تتنصَّل من الموت الذي بدا لها قريبا جدا من زوجها "عبدالرحمن"، كانت تتغنى به كرجل استثنائي قلَّ نظيره في الحياة:

"كان طيبا مثل قبلة.. بل إنه كان قبلة حياة.. حتى حين كان يغضب، كان يخجل من غضبه.. يحوِّله إلى نكتة.."[32]

كان "عبد الرحمن" حينها طريح الفراش، فتكتْ به بعض الأمراض وشيء من الكبر، يزوره "قباض الأرواح" – كما تسميه هاجر- تكرارا لكنه في كل مرة يغادر دون أن يقبض روحه، وفي المرة الأخيرة تمكَّن منه:

"حين جاءه قبَّاض الأرواح هذه المرة، كان قد غيَّر تكتيكاته.. قرَّر أن يأتيه بزيارات مكُّوكية غالبا يقيم خلالها في شرايين دماغه.. وكان عبد الرحمن في كل مرة ينجو بهدوء فاقدا شيئا من الحياة حتى كانت المرة الأخيرة التي زاره فيها ملك الموت حيث كان يرقد وحيدا تحت أجهزة التنفس.."[33]

فـ "هاجر" تدرك أن نعيم الحياة زائل وأيامها قصار، لذا فلا حاجة للإنسان بأن يتشبث بما هو زائل، فحركية الزمن كفيلة بأن تنقل "عبد الرحمن" من عالم إلى آخر، ولعل إقرارها بالخوف من الموت بتجسيدها له بـ "قبَّاض الأرواح"، ما يشير إلا زنّه في ذهنها يمثّل وحش يسلُب منها أحبابها، فنظرتها للموت تبدو مُريبة، تختصرها رؤيتها له في كونه وحشا في صيغة مبالغة "فعَّال - قبَّاض"، يُقيم في الفضاء المتخيَّل لديها، بما يُنبئ بكثافة الدلالة التي تحيل بدورها إلى مضاعفة وقع "المأساة" في ذاتها، وهذا الوحش قادر على اقتحام أسوار الحياة في أية لحظة، والإنسان عندما "يبدأ بالتفكير في الابتعاد عن واقعه الذي أصبح لا يُطاق، ليشعر بالاغتراب المرير الذي يدفعه إلى التفكير بطريقة لا شعورية للخروج من واقعه المرير، حينها يبدأ منصرفا إلى الحديث عن الموت"[34].

وتُصرُّ "هاجر" على انتشال زوجها "عبد الرحمن" من الموت إلى الحياة، لأنها مازالت لم تستوعب فكرة أن تبقى هي على قيد الحياة بينما شريكها في عداد الموتى، لذا فهي تعمد إلى سدِّ الفراغ لتحقيق الموازنة، فالآخر "حتمي للذات كما هي حتمية له، فقطب الذات/الأنا لا يستطيع أن يعيش إلا في علاقته بقطب الآخر/الغير، حقا إن المرء يولد بمفرده ويموت بمفرده، لكنه لا يحيا إلا مع الآخرين وللآخرين وبالآخرين"[35]. والحياة بتقلباتها وأحداثها لا تبعث إلا على الموت، خاصة حينما تفتك بصاحبها على حين غرَّة، فلطالما كانت مسألة الموت مشكلة مرهقة، إنه متأكد من قدومها وهذا هو سر عذابه بها.

سلَّمت "هاجر" بأن الموت جوهر يقيني، فهو إذ يمارس سطوته عليها ويسدُّ كل المفاوضات التي تبحث في تمديد حياة "الآخر" ويحيلها إلى الهامش برحيل سندها في الحياة ما قادها إلى الإحساس بوقع الهزيمة:

"كنتُ أعاقر ليلة كئيبة.. أعرف أن قبَّاض الأرواح قد سئم مفاوضاتي.. هذه المرة، لم أفاوضه.. عبد الرحمن كان يستحق أن يرحل دون أن نتصوَّر أنه قاوم الموت خوفا من الجحيم.."[36].

فانقضاء الآجال التي تثيرها حركية الزمن المتسارعة يعزز لدى "هاجر" الإحساس الحاد بالفناء والذوبان، فهي تحس بالموت قريبا منها، وربما عايشته أكثر من مرة وبأشكال مختلفة، إذ تموت في اليوم أكثر من مرة حينما تقاسي ألم الاغتراب، وحينما يكون عليها أن تسلك كل تلك المسافات مشيا على الأقدام، حاملة ابنتها "عائشة" التي لا تشبه الأطفال جميعهم، عندما كان عليها أن تتحمَّل هذا العبء في داخلها دون أن تفلته أبدا، إنه أشبه ما يكون بموتٍ تدريجي ينال منها ويجعلها في مواجهة يومية معه كل حين:

"أمي كانت تخشى أن يُشاع عن ابنتها أنها ممسوسة.. كان عليها أن تجاهد لإخفاء ذلك الدَّمار اليومي الذي يحل في جسد عائشة.. يجب أن لا يعرف به أحد.. حتى نحن الصغار لم نكن نفهم ما يحدث حتى منتصف الثمانينات حين انتابتها الحالة في الحمام، فسقطت واصطدم رأسها بحافة حادة.."[37]

فـ "هاجر" تحاول بطريقة أو بأخرى أن تتجاوز تجربة الموت وتنصرف عنها إلى الحياة. فمأساوية الموت لم تكن تتجسد في الموت الفعلي فحسب. فالتغريبة في حد ذاتها موت، و"عائشة" موت، وصمت "عبد الرحمن" وإحساسه بالذنب طول الوقت موت آخر، وسفر الابن "جهاد" عن العائلة لمزاولة دراسته موت... وحتى المرأة "هاجر" التي تنبني عليها أحداث الرواية بشكل يكاد يكون كليا ليست بمنأى عن الموت، فرغم أن الكاتبة جعلت من "هاجر" الصوت الأعلى والأقوى في الرواية إلا أن هذا لم يمنعها من أن تُجهز عليها في آخر فصول الرواية.

فـ "هاجر" تمثِّل المرأة الفلسطينية الصامدة، ذات اليد القوية في كل ما يجري من حولها، ولعلَّ التغريبة بكل ما تتضمَّنه من أوجاع ومخاطر هي ما جعلتها تنضج بهذه الصورة، فهي صاحبة السيادة في البيت، الخبيرة في كل الشؤون، لها من الفاعلية والحضور ما ينصِّبها رائدة على مدار الرواية كلها. لكن حينما يصل صوت الموت فلا مجال للحيلولة دونه.

فرحيل الزوج "عبد الرحمن" هو إيذان فعلي لرحيل "هاجر" أيضا. إنها تؤمن بالموت لكنها تحاول أن تجد ملاذا ضيقا منه، ربما هو نوع من التجاوز المشروع الذي يشعرها بمساحة أمل:

"كنتُ أكره الموت. وبالرغم من واقعيتي، لكنني سلَّمتُ بوهم أنني ربما لن أرحل.. ليس لأنني لا أؤمن بالموت، بل لأنني وصلتُ إلى ما يشبه اليقين أنني خلقتُ لأغلِق باب الحياة الدنيا ورائي.. أنني سأكون آخر من يصمد حتى قيام الساعة"[38]

فالإنسان "الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[39]، فهي لا تتحمَّل كونها تموت بعيدا عن "الآخر"، لأن هذا تحديدا ما يجعلها تموت قبل الموت، فهذه الصورة الموحشة تؤرقها وتجعل الموت متجسدا لا محالة.

فتشرع في تجميد الموت وعزله، لتولِّد فضاءً متخيلا جديدا تنشد الحياة من خلاله. إلا أن سيطرة الموت كان أقوى على "هاجر"، فهي تعكس المرآة على نفسها لتتمكن من رؤية أناها من الخارج، إذ باتت تشعر بهزيمتها أمام الزمن والحياة، لأنه يحيله إلى الزوال فلا تجد مناصا من أن تتدرَّب عليه:

"تدربت على استقبال الموت.. يرتفع ضغط الدَّم أو ينخفض السكر، فأستدعي الجميع لأملي عليهم الوصايا.. وكل الوصايا كانت مضحكة.."[40]

فعن طريق رحيل الأحبة تدرك "هاجر" كم هي الحياة قصيرة، والخلود فيها مستحيل وأنّ الموتُ يتربص بها وبالآخرين جميعا، وأمام هذه الحتمية تحاول جاهدة أن تنتشل نفسها من الوحل، إنها لا تريد أن تنهزم أمامه بسهولة، لذلك لابد من بعض الوصايا التي تبقي خيطا دقيقا من الأمل، توهم به نفسها، كما تُشرك بواسطته الناس في نفس المتخيَّل، وعادة ما يتم الربط بين فضاء الموت وبين وحشة المكان، حتى يصبح الحزن لصيقا بالذات لا يبرحه، إنها تجسِّد قول (أندريه مالرو Andre Malrau) في روايته – قدر الإنسان- : "الجميع يتعذبون، وكلٌّ منا يتعذب لأنه يفكر.."[41]

ويبقى موت الآخر من أهم المشاهد التي طغت على فصول الرواية، ذلك أن الإنسان إنما يستشعر كينونته بوساطة الآخر. فأي فقدان للآخر إنما يعني بالضرورة فقدانا للذات.

ج- على مستوى القضية:

لا شك في أن المبدع قبل أن يصير مبدعا هو إنسان ضمن إطار اجتماعي أولا، فما يصيب الأمة من حوادث يؤلمُه بدرجة خاصة. لذلك شكَّلت القضية الفلسطينية محورا رئيسًا تنبني عليه أحداث الرواية، فجاءت التغريبة والشتات لتعلن إفلاس القضية؛ ولتشيِّع جثمانها إلى مثواها الأخير، ولا شك أن موات القضية إنما ينشأ من التدهور الحاصل في الفضاء الفلسطيني، فكلما انتفت معالم الحضارة والعلم كلما أوغلت الأمة في نفقها المظلم، تلك هي الحقيقة الواقعة، فـ "العلم يسير في خطه المستقيم، صاعدا أبدا نحو القمة، ولكن نفوس البشر تتلوى في موجات هابطة وصاعدة... وهي اليوم في حضيض الموجة الهابطة كأسوأ ما يكون عليه الإنسان"[42].

فهل هذا يعني أن الكاتبة عاشت شعور موت القضية في نفسها بشكل من الأشكال؟ ومن ثم أرادت أن تجسِّد هذا الموت في شخوصها؟ قد يكون شيء من ذلك مرهونا بمدى مرارة التجربة الشخصية التي عاشتها، كغيرها من أبناء فلسطين الذين يرزحون تحت وطأة الشتات. فـ "عبدالرحمن" لم يعد ذاك المقاتل العنيد الذي يرهن حياته لأجل فلسطين، لقد خفَّت وطأة الفقد وتحوَّلت إلى غُصَّة وجب تجرُّعها كل يوم فحسب. فحتى زوجته "هاجر" لمست فيه هذا التغير المفاجئ الذي لم تعهده فيه:

"ابتسم عبدالرحمن مرغما ليمسح مرارة حلَّت بلسانه. لم يكن عبد الرحمن إلا مقاتلا فذًّا في جسد رجل مهزوم. كم كان ذلك الرجل يكره الهزائم..! منذ أن كان فتى.. كان يرفض الخوف والانهزام. يرفض أن يجعل الهزيمة احتمالا لمعركة يخوضها. لكني رأيتُ في عينيه أن الحرب قد وضعت كلَّ ثيابها"[43]

جسَّدت "هاجر" بمنظورها الجزئي موت القضية لدى زوجها "عبد الرحمن"، فعكست تحوُّل القضية من مسألة ذات أولوية قصوى، يجري خلفها زوجها

"عبدالرحمن" لأجل الظفر بالحياة؛ إلى مسألة ميتة لا تثيره مثلما كانت عليه في السابق بعد أن أعياه الركض وراء الحياة، فكان أن ركَنَ إلى الموت التدريجي بعد أن بهت عنفوان الذود عن البلاد ضمن مفهوم تبنّي القضية في داخله، فتحمَّل فضاءه الراهن المتخم بالهزائم والفجائع، فلمَّا لم يقبض على "الحياة" جاءت الثنائية التقاطبية لتذيقه نقيض الحياة؛ الموت!

فالحرب قد وضعت كل ثيابها في نظره، ولم تعد هنالك أهمية تُذكر لحمل السلاح والجري وراء "الحياة"، وهذا ما يحيله بالضرورة إلى الشعور بالهزيمة والتلاشي، ما يترجم بصورة أو بأخرى قلق استمرار البحث عن العالم البديل، الذي يمنح للنفس سكونها وأمانها المنشود:

"عبدالرحمن الذي جاهد في صفوف جيش الإنقاذ يعرف أكثر مني.. يعرفون نهاياتها..، في تلك الليلة رأيتُ الهزيمة النكراء في عينيه"[44]

"قال لي.. يوما مَّا سأعود.. كان يخطط مثل الأحرار الذين لا يتوقَّعون أن تعبس الحياة في وجوه أمانيهم البسيطة"[45]

فتمركز ذات "عبدالرحمن" حول نفسه يطرح إشكالية الهروب من الفضاء الواقعي الراهن، والالتجاء إلى توليد فضاءات خفية بحثًا عن أمان مفقود، ولعله "من الشائع والمألوف حاجة الشعور إلى الإحساس بالوحدة والفردية، وهو ما يبرر وجود الأنا، لأن جميع الإدراكات والأفكار مرتبطة به من حيث هو ملجؤها الدائم"[46]. فذات الفلسطيني في الرواية تلتقط أدنى الإشارات التي يحفل بها الفضاء، لهذا تظهر "النهاية" كمعلم بارز يؤسس للمأساة الكونية، يقابله في الآن نفسه الإحساس بمفارقة وجودية، بين إفلاس الفضاء وبين إرادة الأنا الفردية التي تسعى جاهدة لتخطي هذه العقبة.

فالحِس الفجائعي أصبح لصيقا بشخوص الرواية، يلازمهم طول الوقت، وهو نتيجة حتمية للقطيعة الكائنة بينهم وبين فضائهم، وهو ما لمسته "هاجر" تحديدا في عيني زوجها: (رأيتُ الهزيمة النكراء في عينيه..)، فالهزيمة قبل أن تتشكَّل في عيني "عبدالرحمن" لابدَّ أنها تشكَّلت مسبَّقا لدى "هاجر"، فالذات في تعاملها مع الآخر إنما تعمد إلى إسقاط مفاهيم الأنا في تبلورها لديها، مما يجعل رؤيتها للآخر انعكاسا لذاتها قبل أي شيء، فلجوء "هاجر" إلى قراءة

الهزيمة في عيني زوجها إنما هو لجوء لذاتها؛ كنمط من أنماط من المقاومة الذاتية، فـ"الإنسان يعي مكانته في العالم عن طريق اكتشافه للفجوات الفاجعة في وجوده؛ كالموت والألم والخطيئة، ويدرك في الوقت نفسه جدوى النكوص إلى النفس والتمركز حولها، وعدم مسايرة الواقع"[47]،

وتتحوَّل الحياة لدى "هاجر" إلى مجرَّد شيء تافه، لا تثيرها بالوجه المطلوب ولا تهابها، إنها المنطقة الوسطى التي تشعرها بالفراغ واللاجدوى ،فيها استنفدت جميع مدَّخراتها التي تمدّها بالصمود:

"انتهت محاولات صمودي ودخلتُ في الصمود ذاته. الصمود يعني أن لا تنتظر عونًا من أحد.."[48]

كما عمدت الكاتبة إلى توظيف "المفتاح" في تعالقاته الرمزية بمسألة العودة إلى الوطن ذات مرة. ما يرهن المسألة برمَّتها إلى السير في مسار الانفراج. فالمفتاح هنا هو مفتاح الدار، فالرحيل عن الدار وإحكام غلقها لا يعني بالضرورة التخلي عن القضية، فالدَّار ليست إلا وطنا مصغَّرا، وحمل المفتاح يعني الوصول إلى ذروة اليقين. لكن "هاجر" تقول:

"أنا التي كنتُ أحرص على داري حرصي على الحياة، تركتُ بابها مفتوحا ولم أحمل المفتاح معي.. لا فائدة من النظر خلفنا.. راحت الأرض وراحت الدار"[49]

وتتأزَّم القضية لدى "هاجر"، ليتلبَّس هروبها لبوس الإحساس بالموت، فالدَّار/الوطن لم تعد تهمُّها، ولم تعد تستشعر ثقلها كما في الماضي، وكان من تبعات ذلك أنْ قَلَّ الحِرص في نفسها على الدار وعلى الحياة، فلم توصد الباب ولم تحمل المفتاح، وكان إيذانا رسميا منها بموت القضية؛ فلا فائدة من النظر إلى الخلف، وهي في ذلك إذ تحاول أن تجعل من عملية "التخلي" فضاءً بديلا، يمكن أن يجنِّبها شيئا من مرارة الفقد والضياع. ففي الحياة "لا شيء يصل إلى جوهره، إذْ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه"[50]. ولعل "هاجر" في ذلك تدرك "عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حَدَث عابر في الكون"[51]. فصدمة الخارج تُلحِقُ صدمةً بالأنا، وهو ما يجعلها بدورها ترتدُّ إلى الذات لتحتميَ بحصونها.

ويلعب الفعل الماضي "كنتُ" دورا بارزا في تثبيت حب الأرض والحياة والألفة لدى "هاجر"، فهي تحرص على دارها حِرصها على الحياة، فتعمد

إلى تسوية كل ذلك بالحياة. لكن الأمور كلها استحالت إلى اللاشيء من خلال التكثيف الذي يلعبه حرف النفي لم/لا: (لم أحمل المفتاح معي / لا فائدة من النظر خلفنا). وهي بذلك تستغرق أي إحساس بالحياة يمكن أن تولده ظروف قادمة، ومنشأ ذلك إنما هو رحيل الدار ورحيل الأرض.

فالإحساس المأساوي بموت القضية لا يتأتَّى إلا بعد إدراكنا لمأساة فقدان البيت، فـ "الإنسان لا يحتاج فقط مساحة جغرافية؛ ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. وهذا التجذر_في الأمكنة يُعزَى عادة إلى البيت الأول للإنسان، حيث يبقى دائم الحضور والتأثير_في الفرد، وإن بدا أن صورته_في الذاكرة دخلت طيَّ النسيان والتلاشي. فالبيت هو ركننا_في العالم، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما_في الكلمة من معنى...، كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت"[52].

فتكون بذلك جميع التصورات والتأملات متجهة إلى البيت/ القضية. فالذات الإنسانية تتخذ من البيت مرجعية خلفية تتأسس عليه كل الفضاءات المتخيلة لديه، بحيث يبقى يمارس حضوره وسلطته على كل السياقات.

وهكذا انطفأت القضية لدى "هاجر" و"عبدالرحمن" وآخرين. فقد ألبستهم الكاتبة رداء الموت، لأن الواقع أمامهم يبتعد بهم عن الحياة، وجوهر النكوص نحو عوالم الموت إنما يتمثل_في سطوة الاغتراب التي تفتك بشخوص الرواية؛ فهي تسلط الضوء على جدلية الداخل والخارج، إذ الداخل يمثل تمظهرات الأنا، وإيقاع التأملات الحالمة؛ أما الخارج فيمثل عالم الذات المنكسرة والمفلسة، وما يحيط بها من سواد وظلم ومصادرة. فاختيار الموت كملاذ إنما منشؤه غياب حياةٍ كانت مطلوبة.

كان العالم السَّردي آخر ما تبقى لدى الكاتبة، إذ ألبسته وشاح الموت والفقد، ما مكَّنها من إعادة إنتاج الفضاء من الداخل، أي من خلال البنية النصية للرواية. فهي تبقى الملاذ الوحيد كونها تعكس رؤيتها الذاتية وتؤسس لإمكانية البوح. لهذا يظهر عنصر المفارقة كبؤرة شديدة التوتر_في معمارية البناء النصي، إذ ترفع الكاتبة من وتيرة التأزم، كما تعزز من قوة الضدية الناشئة بين الدلالات، فتوسع من دائرة الصراع بين الراهن والمأمول.

فاستئناس الكاتبة بالموت يجلبُ لها فرصة مؤقتة لتلمُّس جروحها، والمبدع إذْ "يصوغ الفضاء لا يعني هذا اقتصاره على الحيز الجغرافي والهندسي فقط، ولكنه يحاول القبض على اللامرئي الذي يسكن الزوايا، وكل ذلك بمشاركة الحواس المختلفة، فيأتي المكان ممتلئا ومُغويا"[53]؛ من خلال نقل معالمه ووصف أشيائه واستنطاق عناصره.

ومن هنا تمتلك الرواية سلطتها من حيث هي تمثيل لفضاء خفيٍّ غائب، ذاك الفضاء الذي تنتجه الرؤى التصورية وتجسِّده الحروف على جسد النص، فالقضية إذن تسمو بكيانها اللغوي لتتجاوز التصور الساذج الذي يجعلها مجرد آلة لرصف الحروف؛ فهي باتت موضوعا أو لنقل فضاءً إدراكيا للتأملات، حيث تستوعب التجربة وتنقل صورا للعوالم الغائبة عبر تقمُّصِ عتباتٍ معينة، لتكون كمدخل رئيسي يتم بواسطتها تحسُّسُ التجربة الجمالية ببعدها الأعمق، فاعتبرت الكاتبةُ الروايةَ متنفَّسًا، تتحول فيها من ذاتها إلى الآخر، لتنقل له حركة الأشياء والعناصر، وهي تسبح في الفضاء الذي تراه هي بوعيها؛ لا بوعي الآخرين، فـ "معاناة الأديب إنما هي معاناة الوطن، معاناة مضاعفة، معاناة إنسان، وفنان فوق ذلك، ولذا فنحن نتلمس في إنتاج الطليعة التي فتحت أعينها على المأساة أصدق تصوير لها، وأبعد أثر لها.."[54].

ومن هنا تحمل رواية "هاجر، فلسطين، الكويت.. وبعد" نسقا لغويا يحمل في أطوائه بُعدا فجائعيا مُتخما بالموت بالرغم من التعليقات الساخرة التي تتشح بها الرواية على لسان هاجر إلا أن في تلك الكوميديا السوداء قتامة الموت الذي كان أقرب إلى أن يكون فضاءً خفِيًّا مُتخيَّلا وانعكاسًا مباشر أحيانًا وغير مباشر في أحايين أخرى للبعد الواقعي، يتقاطع مع تفاصيله وجزئياته، كما يصطبغ بالرؤى النفسية لشخوصه وتأملاتهم الحالم، ليرتسم بعد ذلك كله على مشهد المأساة الكبرى، ويغدو الموت خلفية مرجعية نموذجية خصبة للإلهام والخلق السردي.

مسار السرد في الرواية -التي بين أيدينا- ينمو ويتكاثف ليصبح تجسيدا لتجربة حياتية تتأسَّس على أنقاض الموت. ومن هنا تتراءى جدلية الحياة والموت لدى الكاتبة، لتصبح الحياةُ في ظل الأوضاع السائدة شكلا من أشكال النكوص نحو عوالم الموت لجوءًا، وطلبًا للألفة.

الهوامش:

1 - بريدي المنصوري الثبيتي: شاعرية المكان، شريحة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1995م، ص10.

2- ثائرة عقرباوي: هاجر، فلسطين، الكويت؛ وبعد، داركتارا للنشر، قطر، 2019م، ص10.

3- المصدر نفسه، ص10.

4- المصدر نفسه، ص14.

5- ينظر: صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص-ص 24-28.

6- ينظر: محمد علي أبو حمدة: في العبور الحضاري لـ لامية الشنفرى "دراسة نقدية إبداعية"، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2001م، ص13.

7- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص14.

8- ينظر: هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارات العربية، القاهرة، د.ط، 2005م، ص13.

9- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط5، 2007م، ص95.

10- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005م، ص189.

11- أحمد فلاق عروات: فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص220.

12- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص31.

13- المصدر نفسه، ص42.

14- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص186 .

15- تزفيتان تودوروف TODOROV TZVETAN: فيلسوف فرنسي – بلغاري، ولد في 01 مارس 1939م في مدينة صوفيا البلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963م. يكتب في النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. توفي يوم 07 فيفري 2017م عن عمر يناهز 77 سنة.

16- تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص09.

17- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص177.

18- المصدر نفسه، ص142.

19- جون فون زيليسكي: المأساة والخوف، ترجمة عارف الحذيفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1982م، ص ص35، 36.

20- ينظر: ROLAND PARTHES : LE DEGRE ZERO DE L'ECRITURE, COLL POINT, PARIS, FRANCE, 1970, P16

21- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص180.

22- ينظر: كريمة سعيدي: صورة الآخر في أدب الرحلات العباسي (ابن فضلان أنموذجا)، شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية 2014/2013م، ص17.

23- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ط، 1971م، ص221.

24- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص 246، 247.

25- قيس النوري: الاغتراب (اصطلاحا ومفهوما وواقعا)، مجلة عالم الفكر، المجموعة 10، 1985م، 68 وما بعدها.

26- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص7.

27- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1978م، ص350 وما بعدها.

28- إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص116.

29- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص45.

30- عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير، جامعة بابل، العراق، 2003م، ص16.

31- حسين جمعة: الاغتراب في شعر المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد27، العدد 1، 2، 2011م، ص51.

32- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص405.

33- المصدر نفسه، ص407.

34- عبد القادر توزان: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وآلبير كامو، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م، ص92.

35- فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م، ص33.

36- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص.407.

37- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص388.

38- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص409.

39- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص221.

40- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص409.
41- أندريه مالرو: قدر الإنسان (رواية)، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، د.ط، 1965م، ص322.
42- محمد قطب: في النفس والمجتمع، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1962م، ص173.
43- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص31.
44- المصدر نفسه، ص32.
45- المصدر نفسه، ص32.
46- ينظر: جون بول سارتر: تعالي الأنا موجود، ترجمة وتقديم حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان، ط1، 2005م، ص53.
47- ينظر: صدقي إسماعيل: المؤلفات الكاملة، المجلد1، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م، ص196 وما بعدها.
48- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص399.
49- المصدر نفسه، ص413.
50- أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص70.
51- المرجع نفسه، ص70.
52- زياد أبو لبن: غابة الألوان والأصوات دراسات في شعر عز الدين المناصرة، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص81.
53- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، د. ط، 2000م، ص 360، 361.
54-صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1983م، ص42.

سيميائية الشخصيات في رواية " وطن من زجاج " لياسمينة صالح .

The semiotics of the characters in the novel watan in Glass by yasmina saleh the semiotics of the characters in the novel watan in Glass by yasmina saleh

نور الهدى العيفة: طالبة دكتوراه
جامعة المسيلة
مخبر الشعرية الجزائرية.
nurelhouda.laifa@univ-msila.dz
د.عبد العزيز بوشلالق ـ أستاذ محاضر (أ)
جامعة المسيلة
مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق
abdelaziz.bouchelaleg@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال: 2020/08/24	تاريخ القبول: 2020/09/11	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
نقف من خلال هذه الدراسة على المجهودات التي قدمها الناقد واللغوي الفرنسي "فيليب هامون" في الدرس السيميائي ، وهذا ضمن قراءة لجهد من المجهودات الغربية التي شكّلت نقلة نوعية في مجال دراسة الشخصية السردية.
وعليه فإننا نحاول من خلال هذه الورقة البحثية ، تتبع أهم خطوات الدراسة السيميائية للشخصيات في رواية "وطن من زجاج" لياسمينة صالح .
الكلمات المفتاحية : السيميائية ، فيليب هامون ، وطن من زجاج .

Abstract:
We stand through this study on the efforts presented by the French critic and linguist "Philip Hamon" in the semiotic lesson, and this is part of a reading of one of the western efforts that constituted a qualitative shift in the field of narration personality.
Therefore, we are trying, through this research paper, to eradicate the most important steps of this study and apply it to the novel "Watan from the Glass" by Yasmina
Key words: semiotics, Philip Hamon, a nation of glass

مقدمة :

عرف **هامون** الشخصية بأنها : "مفهوم سيمولوجي يمكن أن تحدّد_في مقاربة أولى مورفيما مفصلا بشكل مضاعف، إنّها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات)، يحيل إلى مدلول منفصل لمعنى أو قيمة شخصية". ([1])

ولقد أقر بثبات وجود شخصية_في أي عمل سردي، تدلُّ عليها مجموعة من الإشارات باعتبارها **دالّا**، يشير إلى **مدلول** داخل العمل الأدبي "وإذا ما سلمنا بأنّ معنى علامة ما داخل ملفوظ يكون محكومًا بكل السياق السابق، الذي يقوم باقتناء وتحسين دلالة ضمن دلالات أخرى.

لذلك استطاع "**هامون**" أن يقدّم لنا ثلاثة أنواع من الشخصيات هي:

1) شخصيات مرجعية.
2) شخصيات إشارية (واصلة).
3) وأخرى استذكارية/ متكرّرة (تكرارية)." ([2])

1_ التقسيم المرجعي للشخصيات حسب فيليب هامون :

أوّلا- الشخصيات المرجعية: "Personnages Réfentiels "

نقصد **بالمرجعية** "العودة إلى الجانب التاريخي والاجتماعي"([3])، وعليه فإنّ الركيزة الأساسية لهذا النوع من الشخصيات، هو تلك السياقات الخارجية المستدعاة بشكل مباشر أو غير مباشر، داخل السرد وعليه فإنّ هذا النوع: "(....) يحيل إلى عالم معروف، عالم معطى من خلال الثقافة أو التاريخ 'الشخصي أو الجماعي) ([4]).

وبالتّالي فدور الشخصية هو ما تحمله وتشير إليه من مرجعية ثقافية أو تاريخية، وعليه فعلى القارئ والدّارس أن يكون ملمًّا بالتاريخ، وذا ثقافة واسعة ليصل إلى تلك المرجعيات المنزوع إليها.

ومن هنا قسمت **الشخصيات المرجعية** إلى الأصناف التالية:

- الشخصيات التاريخية كنابليون الثالث.
- الشخصيات الاجتماعية كشخصية **العامل، الفارس، المحتال**.
- الشخصيات الأسطورية "**كفينوس أزروس**".
- الشخصيات المجازية "**الحب والكراهية**"([5]).

وهي كلّها شخصيات ذات مرجعية متّصلة بالثقافة "(....) وهذا الوجه من الشخصية يسمى "**الوجه المرجعي** (Aspect référentiel) وهو وجه يمكن أن يكون مستفادًا من إحالات مختلفة"([6]) . كلها إحالات مبثوثة_في ثنايا النص، ومنه وجب الانطلاق من هذه المقاربات بدراسته الشخصية من خلال ما يحيل عليه خارج النص وعليه.

فالشخصيات ذات **المرجعية التاريخية**: "هي الشخصيات المنتسبة_في الأصل إلى التاريخ، ويتفرع هذا النوع (....) إلى عدّة أنواع ممكنة قبل: المرجعية السياسية (معاوية أو الرشيد)، ومرجعيته دينية (الصحابة رضي الله عنهم والأئمة...) أو المرجعية السياسية الثقافية (مثل أهل الأدب والغناء)" ([7]). وهي تؤكد ثقافة القارئ ومدى اطّلاعه .

أمّا بالنسبة إلى الشخصيات ذات **المرجعية الاجتماعية**: " فهي الشخصيات التي يكون لها ارتكاز على نماذج أو طبقات اجتماعية أو على فئات مهنية (.....) مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي"([8]). وهنا تتمظهر وشائج الصلة القوية بين الشخصية والمجتمع .

- الشخصيات ذات المرجعيات الأسطورية:

وهي الشخصيات التي يكون أبطالها في علاقة تناصية بأبطال الأساطير القديمة سواء عن طريق أفعالها وتصرفاتها أو أسمائها وصفاتها فهي الشخصيات " المحيلة إلى الأساطير (مثل **آلهة اليونان**) وتحتاج دراستها في القصة إلى معرفة الخلفية الثقافية المتصلة بها"([9])، وبما أنّ هذه الشخصية ترتكز على الأسطورة كمرجعية لها، فإنّ الحقيقة تمزج بالخيال وهنا كجنوح واضح بثقافة القارئ والدّارس إلى عالم آخر.

⋆ الشخصيات ذات المرجعية النفسية:

"وهي الشخصيات القصصية التي تحيل على مقولات علم النفس أو التحليل النفساني، وتكون عادة متصلة ببعض وجود الاختلال، أو معبرة عن مسائل الوعي أو في بعض أنواع المرض النفسي (مثل انفصام الشخصية) أو حتى بعض الطباع والأحاسيس مثل: شخصية المعجب بنفسه ...)" ([10]). يحيل هذا النوع من المرجعيات إلى الجانب الخفي المستتر من الذات البشرية، الحامل لمجموعة العقد والأمراض النفسية .

شخصيات ذات مرجعية فكرية:

"هي الشخصيات المحيلة على أفكار إيديولوجية أو فلسفية أو اجتماعية ...؛أي على الجانب الفكري من الثقافة (....)([11]). كل هذه الشخصيات محيلة على ما هو ثقافي محض ، فلا يمكن الوصول إليها ودراستها إلّا من خلال الدراسة والثقافة المكتسبة آنفا

ثانيا- فئة الشخصيات الإشارية (الواصلة):

"(.....) هي مؤشرة إلى حضور الكاتب، وهي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ ولا تكون عادة متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القرّاء، وإنّما تكون محيلة (...) على ذات مُنشئِها وعلى جوانب معينة من حياته"([12]). وهي ما كانت داخل النص محيلة إلى ماهو خارجه وبالتحديد مؤلفه .

ثالثا- فئة الشخصيات الاستذكارية (المتكرّرة)personnages anaphoriques

"(....) فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسخ شبكة من التداعيات والتذاكير ،(...) ووظيفتها طبيعية تنظيمية وترابطية وبالأساس إنّها علامات تنشط ذاكرة القارئ"([13]). ترتكز أساس على الاسترجاع المرتبط بالزمن .

2_ التنظير لسيميائية الشخصيات في رواية " وطن من زجاج " لياسمينة صالح

أولا _ الشخصيات المرجعية :

1_ شخصيات ذات مرجعية اجتماعية في رواية " وطن من زجاج " :

نجد في رواية ياسمينة العديد من الشخصيات التي تعود إلى مرجعية اجتماعية منها :

1_1 شخصية كبار السن :" (...) كما يقولها "كبار السن "عندنا حين يتأففون من الواقع، ومن هذا الجيل الذي لا يجيد الصبر "([14]).

1_2 شخصية الحارس العام للبلدية :" يكتب الحارس العام للبلدية تقريرا عن الميت وتاريخه وخطاياه السياسية بالخصوص"([15]).

1_3 حراس الليل :"(...) و على حراس اليل "([16]).

1_4الإسكافي / أب العربي وجده :"لم يكن يملك إلاّ دكانة صغيرة ليمارس فيها مهنته التي تعلمها عن أبيه وعن جده الإسكافية "([17]).

1_5 الفلاحين :"(...) قبالة ملامح الفلاحين الذين يعملون عنده راضين تماما على أنفسهم (...) "([18]).

1_6 المعلم :"(..) حتى المعلم نفسه عرف أنه يعاقب "([19]).

ومن الشخصيات ذات **المرجعية الاجتماعية** نجد كذلك : **الشباب ، أهل القرية ،الأب ، الأم ، ابنة رئيس البلدية ، ابنة الحاج عبد الله / العمة (معاقة) ، حارس الجريدة ، مدير المدرسة ، معلم الفرنسية، عامل النظافة، زوجة المعلم ، الأطفال ، عامل الإسطبل، النسوة الباكيات، المواطن الجزائري الشعبي، نساء الليل، المدير العام، صاحب المتجر، الحمالون_في الميناء، النجار، اللصوص، الموظفون، ضحايا الإرهاب، المصور، السجناء ، الشباب الراغب_في الهجرة ، ...الخ .**

1_7 المسؤولون :"(...) أضطر المسئولون إلى التفاوض مع جدي على المشروع لأن الطريق تعبر أرضه"([20])

1_8 الشباب :"(...) ليجبر الشباب عن العمل_في أرضه دونما إضافات أو تهديد بالرحيل إلى المدينة "([21]).

1_ 9 أهل القرية :"استدعاء أهل القرية "لزردة "يأكلون فيها مجانا لأجل أن يدعو له بطول العمر **"**([22]).

1_10 رئيس البلدية :"(...) قالها ذات يوم لصديقه "سي العثمان "رئيس البلدية "([23]).
" كان رئيس البلدية_في قرية نائية "([24]).

1_11 الحارس الشخصي لرئيس البلدية :"(...) _في سيارته التاي كان يصطحبها حارسان لأجل إعطاء الديكور حقه (...) و يعينها الحارس الشخصي ..." ([25]).

1_12 الأب / أب البطل :"(...) منتقدا والدي الذي كان يصفه بالغبي (...) كان أبي يشعر بالضغينة نحوي "([26]).

1_13 الأم / أم البطل : "امرأة ماتت وهي تضعني للحياة "([27])

1_**14 ابنة رئيس البلدية :**" (...) على تزويجه من ابنة رئيس البلدية التي لم يكن أحد من سكان القرية يحبها ، كان الجميع يتكلمون عنها بصيغة الغائب .. قيل انها لم تكن تتزوج إلا لتخرب بيتا "([28]).

1_15 ابنة الحاج عبد الله / عمة البطل :"(...) كانت له ابنة وحيدة_في الثلاثين ، ينخر اليأس عظامها "

1_16 كبار القرية :"(..) كما لا يحبه أحد من كبار القرية "([29]).

1_17 حارس الجريدة :"(...) أوقفني حارس الجريدة ووجدتني أشهر_في وجهه بطاقتي المهنية "([30]).

1_18 مدير المدرسة :"(...) كان للمدرسة مديرها الذي يسكن_في الطابق الأول "([31]).

1_19 معلم الفرنسية :" (...) و معلم اللغة الفرنسية يسكن_في نفس الطابق الأول "([32]).

1_20 عامل النظافة :"(...) حتى الزبالون يحتاجون إلى الوساطة لينظفوا الشوارع من القمامات "([33]).

"(...) فلا فرق بين كاتب وزبال حين تقرر جماعة مسلحة القضاء عليك "([34]).

1_21 رفاق المدرسة :"(...)لكي أتباهى أمام الرفاق أنني ذهبت إلى بيت المعلم "([35]).

1_22 زوجة المعلم :" (...) المرأة تنظر إلي بعينين يغمرهما الفرح (...) "([36]).

1_23 الأطفال :"(...) يذهب الأطفال إليه للاستحمام والتحدي قبالة بعضهم "([37]).

1_24 عامل الاسطبل :"(...) الاسطبل الذي كان يعمل فيه شخص مهذب و صامت و حزين "([38]).

1_25 النسوة الباكيات :"(...) أتذكر وقوفي أمام جثتها الممدة و سط الدار أمام أعين النسوة الباكيات "([39]).

1_26 المواطن الجزائري الشعبي :"(...) من باب "التنمشير "كما يقول الجزائري الشعبي "([40]).

1_27 نساء الليل :"(...) مع نساء كن يأتين إليه راغبات_في سلطة وهمية، ومقابل يسميه الجزائريون "التشيبة"(...) كن يرمين أنفسهن علي "([41]).

1_28 المدير العام :"(...) ويشهرون تلك البطاقة الصغيرة التي تقول إن والده مدير عام_في مؤسسة وطنية "([42]).

1_ 29 صاحب المتجر :"(...) سرعان ما تخلى عنه صاحب المتجر لقلة حيلته "([43]).

1_30 الحمالون_في الميناء :""(...) لينتهي به الأمر حمالا_في الميناء "([44]).

1_31 النجار :"(...) يعمل_في العطل عند نجار علمه النجارة ، ووظفه عنده_في العطل "([45]).

1_32 الفاشلون :" (...) و أن الذين لا يحبونهم الفاشلون_في الحب والحياة معا "([46]).

1_33 الموظفون :""(...) و موظفون عاديون "([47]).

1_34 ضحايا الإرهاب :"(...) تعرض سكانها إلى مجزرة لم ينج منها إلا القليل "([48]).

1_35 المنظمون :" (...) التي نسي المنظمون مسحها "([49]).

1_ 36 المصور :"(...) رأيت زميلي المصور شاحبا أمام الجثث "([50]).

2ـ شخصيات ذات مرجعية أسطورية :

2_1 الجنية :"(...) فلا أحد يعود من هناك، من تلك الأمكنة التي تسكنها الجنية الخرافية التي تأكل لحم الكبار والصغار على حد سواء، تلك التي لا تشبع ... تظل تأكل وتأكل وتأكل "([51]).

"تحكي عن جنية البحر .. تلك الجنية التي لم يعادلها أحد_في الجمال .. جنية البحر التي كانت تداعب أحلامي الصغيرة (...) أصدق أن للجنية عيونا تراقبنا "([52]).

" كنت أعي تماما أن الجنية تأكلني أنا "([53]).

"(...) _في عدم استدراجه لجنية الوادي"([54]).

"(...) كنت دائما أتوق لسؤاله عن تلك الجنية "([55]).

وعليه "(...) فإن السيمياء تضع نفسها_في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات و العلوم الاجتماعية "([56]). وهذا ما تجلى من خلال إبراز الجانب الاجتماعي للشخصيات_في الرواية كعنصر مهم من المرجعيات الأساسية .

3_ شخصيات ذات مرجعية نفسية :

من الشخصيات ذات المرجعية النفسية نجد :

3_1 القتلة :"(...) لأن القتلة صاروا أثرا من الشرفاء "([57]).

3_2 مدمن الخمر / المهدي :" كان قبل سنوات يشرب الخمر كما يشرب الماء "([58]).

3_3 الشاذ جنسيا / المهدي و النبيل :"(...) لم أستغرب يوم سمعت وبشكل سري أن المهدي يعاني من شذوذ جنسي، لم يكن يميل إلى النساء قط"([59]).

"كان النبيل صديقه وعشيقه أيضا "([60]).

3_ 4ا لبطل / الناستالجيا :"(..) كنت أعي أنّ لا أحد يذكرني...، وأنني من يتذكر الجميع بكثير من الناستالجيا "([61]).

3_5 المجانين :"(...) حتى المجانين لم تعد لهم رغبة_في التظاهر بالسعادة بجنونهم "([62]).

3_6 المنتحرون :"أليس الحب_في عدد المنتحرين_في البلاد "([63]).

4_ شخصيات ذات مرجعية فكرية :

4_1 الحاج عبد الله / إقطاعي بالمفهوم الكولونيالي :"(...) لم يكن جدي إقطاعيا بالمفهوم الكولونيالي القديم .. كان إقطاعيا بالمفهوم الجزائري الحديث "([64]).

4_2 الإقطاعيون :

"(...) و أن زمن الاقطاعيين ولى "([65]).

5_ شخصيات ذات مرجعية سياسية :

5_1 المجاهدون : "(..) كملايين المجاهدين الذين اكتشفوا أن الوطن الذي حاربوا لأجله لم يعد يستوعبهم"([66]).

5_2 الشهداء :"(...) وأن الشهداء الذين استشهدوا لأجله مجرد تواريخ "[67].

5_3 المخبرون :"(...) هناك فقط ينتصر الكلام على حواجز التفتيش وعلى المخبرين "[68].

5_4 الخونة / خائن الوطن :" (...) ولأن الوطن يشجع العفو عن الخونة "[69].

5_5 الجنود الفرنسيون :"(...) التاريخ الذي اقتحم فيه الجنود الفرنسيون منزلهم .. "[70].

5_6 العملاء :"(..) كانت مهمة اختيار مجموعة من الشباب الغاضبين(..) للقيام بمهمة دقيقة... "[71].

6_6 المناضلون :"(...) يموتون بالآلاف في المدن الأخرى في المدن رجال مثله _ اختاروا الثورة تاركين خلفهم خطيبة أو زوجة أو حلما (..) "[72].

6_7 الخاوة : " إن وجود مسدس معه دليل كاف بأنه واحد من "الخاوة !" [73].

6_ 8 ضابط الشركة : "لقد عرف الرشيد من البداية ما ينتظره، إنه ضابط شرطة يعرف أنه يعيش على كف عفريت "[74].

6_9 مسؤول في إدارة السجون :"(...) قبل تقاعده كان مسؤولا في إدارة السجون "[75].

6_10 ضابط في الجيش :"(...) أو ضابط الجيش (...) "[76].

6_11_ الجماعات المسلحة : "(...) حين تقرر جماعة مسلحة القضاء عليك "[77].

6_12 الارهابيون :"(...) قالوا إن الجماعة الإرهابيين اغتالت كل أفراد عائلته "[78]

6_ 13 المسلحين : " التي تتكلم عن المسلحين كما لو أنهم جاؤوا من كوكب آخر "[79].

ومن خلال هذا " تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة و الرموز "[80]. للتولد لدينا القدرة على استنباط أكبر عدد من الدلالات المختفية .

7_ شخصيات ذات مرجعية ثقافية :

7_1 غارسيا ماركيز : " لا أدري لماذا كانت تشدني هذه الجملة "لغارسيا ماركيز ""[81].

7_2 الساموراي : "(...) ألم يكن الساموراي هو الشخص الوحيد الذي يقتل نفسه ووضع حدا لفشله وخيباته؟ "[82].

7_3 الجورناليست : "يقول هذا هو الجورناليست ، كان البعض يطلق علي لقب الجورناليست "[83].

7_4 الكومبارس : " كما يفعل الكومبارس بعد دور قصير وتافه "[84].

7_5 شارلي شابلن : "(...) لعلي أحببت شارلي شابلن كثيرا في دور المغفل الذي أوصل حبيبته إلى رجل آخر "[85].

7_6 المهرج : " (...) أراقب المشهد من وراء الزجاج كمهرج لا مكان له إلا خلف الشاشة "[86].

7_7 سوبرمان : " (...) لم أقل يوما إني خارق، سوبرمان "[87].

7_8 المافيا : "(...) كان يعتبر الشهادة نضالا في واقع المافيا اليومية والمنظمة "[88].

7_9 طرزان :"(...) كنت مراهقا وأنا أظن طرزان "([89]).

7_10 شارل أزنافور : "(...) أصغ إلى هذه الكلمات بصوت شارل أزنافور "([90]).

ومن هنا نصل إلى أن " ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما اخرا للسيميوطيقا ، و السيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامة "([91]).

_ الشخصيات المجازية :

تحضرنا في هذه القراءة للشخصيات المرجعية، فئة الشخصيات المجازية التي تظهر في السرد من خلال **الحب والكراهية** وفي روايتنا نصب الاشتغال نجد العديد منها، وعليه فإن الشخصيات المجازية في الرواية من خلال الحب نجد :

شخصية البطل /لاكامورا ← حب ← الطبيبة / أخت النذير

شخصية عامل الإسطبل ← حب ← عمة البطل

شخصية الشاب المنتحر ← حب ← ابنة عمه

شخصية كريمو ← حب ← لفتاته

شخصية أب البطل ← حب ← لزوجته المتوفاة /أم البطل

شخصية المعلم ← حب ← للبطل

شخصية هشام الضابط ← حب ← للبطلة / الطبيبة

شخصية البطل ← حب ← زوجة المعلم والمعلم

شخصية النذير ← حب ← عائلته

أما بالنسبة **للشخصيات المجازية** في الرواية من خلال **الكره** نجد :

شخصية البطل /كره ⟸ _ أبناء المسؤولين

_للقتلة

_ هشام خطيب البطلة

_المسؤولين والحكام

_الإرهابيين

_سي العثمان رئيس البلدية

_ العملاء والخونة

شخصية العربي / كره ⟸ _الإرهابين

_للجنود الفرنسيين

_ والده البيولوجي

_ والدته البيولوجية

شخصية كريمو / كره ⟸ _أستاذه في معهد التصوير بفرنسا

_ أهل حبيبته

_الإرهابيين

شخصية المهدي / كره ⟸ _ المسؤولين

_الصحفيين

_النساء

شخصية المعلم / كره ⟸ _جد البطل

_الإقطاعيين

_ رئيس البلدية

_سكان القرية

شخصية النذير / كره ⟸ _المسؤولين والحكام

_أبناء المسؤولين

_الإرهابيين

شخصية الرشيد / كره ⟸ _الإرهابيين

_الاستعمار الفرنسي

_الإرهابيين

ما نلحظه من خلال رصدنا للشخصيات المجازية في الرواية المحيلة على الكره أكثر من الشخصيات المجازية المحيلة على الحب، وهذا بسبب الأوضاع العنيفة التي مرت بها البلاد / الإرهاب فأحداث الرواية تدور في فترة العشرية السوداء التي عصفت بكل ماهو جميل في البلاد خاصة الحب، وساهمت في تغذية الكره والحقد .

ثانيا _ الشخصيات الواصلة :

وهي الشخصيات التي تدل على وجود الكاتب أو القارئ ، ونلمس هذا النوع من الشخصيات في الرواية من خلال :

_البطل / لاكامورا / المؤلفة :

"(...) كنت وقتها أسجل في سنتي الجامعية الأولى بكلية العلوم السياسية "([92]).

تشير شخصية لاكامورا هنا على وجود المؤلفة / الروائية ياسمينة فهي في الحقيقة درست وتحصلت على شهادة في العلوم السياسية والعلاقات الدولية .

"لكني كنت صحفيا في مدينة تبيع الصحف للناس لكي يمسحوا بأوراقها زجاج السيارات"([93]).

وهنا إشارة لوجود شخصية الروائية ياسمينة صالح، فهي في الواقع كانت تشتغل في الصحافة في نهاية الثمانينيات .

ومن **الشخصيات الواصلة أيضا نجد شخصية النذير :**

"(...) كان سعيدا وهو يحكي لي عن عمله، وعن رئاسته للقسم السياسي "([94]).

تشير هذه الشخصية أيضا إلى وجود الروائية، فهي كما سبق الذكر عملت في الصحافة الثقافية ثم في الصحافة السياسية .

أما بالنسبة إلى دليل وجود القارئ في العمل من خلال فسح المجال له، لاختيار النهاية المناسبة له، فكل قارئ له بأفكار وخلفيات وخيال واسع، يمكنه من صياغة نهايته الخاصة :

القارئ ⟸ النهاية ⟸ مفتوحة

⇓

اشتراك القارئ في العمل السردي

" ينظر إلى الشخصية الروائية على أنها علامة تقوم ببناء الموضوع ، وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة "([95]).

و إذا ما ذهبنا لاعتبار الشخصيات دالا يحمل العديد من المدلولات كما ذهب **هامون** فإننا نجد :

صحفي

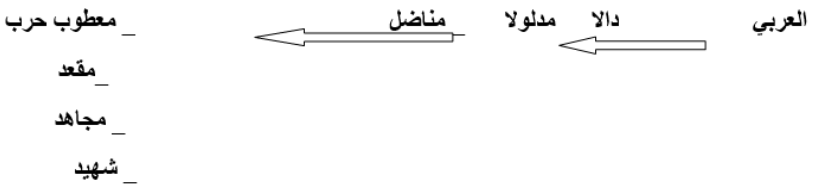
النذير دالا ⟸ مدلوله ⟸ **التم**

_ رئيس تحرير

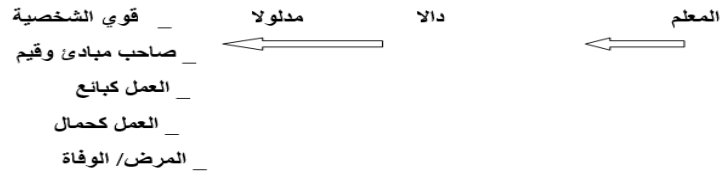
_مدير البطل

_ شهيد

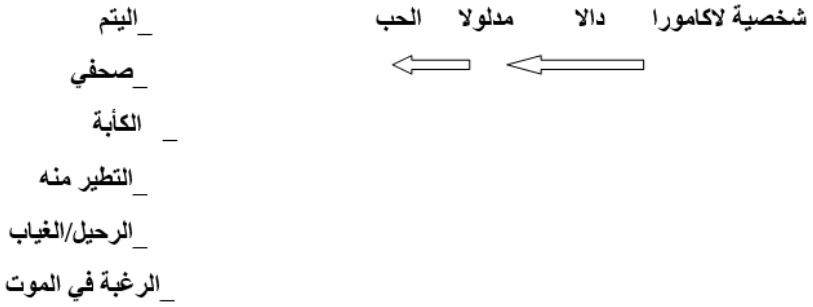
باعتبار **العربي** دالا فإنه يحمل جملة من المدلولات كما يبينها المخطط الأتي :



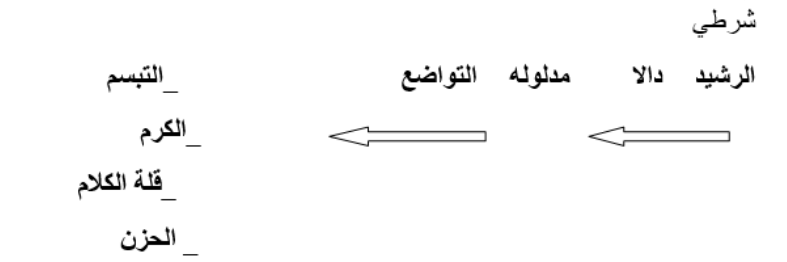
باعتبار **شخصية المعلم** دالا فهي تحمل العديد من المدلولات :



باعتبار **شخصية لاكامورا** دالا فإنها تحمل جملة من المدلولات منها :



و باعتبار **الرشيد** دالا فإنه يحمل جملة من المدلولات كما يبينه المخطط الآتي :



باعتبار المهدي دالا فإنه يحمل جملة من المدلولات وهي :

عزوفه عن الزواج

المهدي دالا مدلوله

_غني

_ابن ضابط كبير

_شاذ جنسيا

_ له علاقة مع النبيل

_ لا يحب الصحافة

_ قاتل

ثالثا _ الشخصيات الاستذكارية (المتكررة) :

شخصية عمي العربي.

شخصية الرشيد.

شخصية البطلة /الطبيبة .

شخصية النذير .

شخصية المعلم .

خاتمة :

لقد أشار "**ف. هامون"** أيضًا إلى طريقة تقديم الشخصية ، ينطلق هذا الجزء من الدّراسة إلى ما اقترحه الناقد واللغوي الفرنسي "**ف هامون"** من أجل التعرف إلى كيفية تقديم شخصية_في النص السردي الذي ينهض على مقياسين لدراسته وهما:

"**المقياس الكمي** الذي ينظر إلى كمية المعلومات المعطاة بصراحة حول الشخصية.

المقياس النوعي:

الذي يتتبع مصادر تلك المعلومات حول الشخصية، وهل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو غير مباشرة؟ .

من خلال دراستنا لسيميائية الشخصيات_في رواية " **وطن من زجاج** " **لياسمينة صالح** وصلنا لنتيجة مفادها :

_أن جل شخصيات الرواية باعتبارها دالا فهي تحمل العديد من المدلولات .

وأن الشخصيات المرجعية متواجدة بكثرة_في الرواية، وهنا يدخل دور القارئ المتلقي من خلال ارتباطها بالثقافة .

الهوامش والإحالات:

1 _ فيليب هامون ، سيميولوجيا الشخصيات الروائية ، ترجمة سعيد بنكراد ، تقديم عبد الفتاح كيليطو ، داركرم للنشر والتوزيع ،(دط)،(دت)، ص33 .
2_ المرجع نفسه ، ص 33.
3_أسيا جريوي، السيميائية الحكائية في رواية الذئب الأسود للكاتب حنا مينة ، مجلة المخبر، كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، ع6، 2010، ص05.
4_ فيليب هامون ، مرجع سابق ، ص 07.
5- ينظر المرجع نفسه ، ص 29.
6_الصادق بن الناعس قسومة ، علم السرد و الدلالة (المحتوى و الخطاب و الدلالة) ، مكتبة فهد الوطنية ، السعودية ، دط ، 2009، ص ص 190، 1991.
7_ المرجع نفسه ، ص 191.
8_ مرجع نفسه ، ص 192
9_ مرجع سابق ، ص 192.
10_ المرجع نفسه ، ص 192.
11_ م ، ن ،ص 192.
12_ م ، ن ، ص 193.
13- فيليب هامون ، مرجع سابق ،ص 31.
14_ ياسمينة صالح ، وطن من زجاج (رواية) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الجزائر العاصمة ، ط1، 2006،ص09.
15_ المصدر نفسه ، ص 10.
16_ م ، ن ، ص 10.
17_ م ، ن ، ص 10.
18_ م ، ن ، ص 13.
19م ، ن ، ص 29.
20_ م ، ن ، ص 47.
21_م ، ن ، ص 29.
22_ م ، ن ، ص29.
23_ م ، ن ، ص29.

24_ م ، ن ،ص39.
25_ م ، ن ، ص31.
26_ م ، ن ، ص 31.
27_ م ، ن ،ص 31.
28_ م ، ن ، ص31.
29_ م ، ن ، ص31.
30_ م ، ن ،ص 31
31_ م ، ن ، ص 32
32_ م ، ن ،ص 33.
33_م ، ن ، ص 33
34_ م ، ن ،ص 33
35_ م ، ن ، ص 33.
36_ م ، ن ، ص49.
37_م ، ن ،ص 70.
38_ م ، ن ، ص35.
39_ م ، ن ، ص35.
40_ م ، ن ،ص 37.
41_ م ، ن ، ص 41.
42_ م ، ن ، ص 43.
43_ م ، ن ، ص 50.
44_ م ، ن ،ص 53.
45_ م ، ن ، ص49.
46_ م ، ن ،ص 62.
47_ م ، ن ، ص 62.
48_م ، ن ، ص 62.
49_ م ، ن ،ص 63.
50_ م ن ص 81.
51_ م ، ن ،ص 64.

52_ م ، ن ،ص 71.
53_ م ، ن ، ص 71.
54_ م ، ن ،ص 71.
55_م ، ن ، ص 14.
56_شولز روبرت ، السيمياء و التأويل ،تر سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994، ص14.
57 _ ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص54.
58_م ، ن ، ص 55.
59_ م ، ن ، ص 55.
60_م ، ن ، ص 59.
61_م ، ن ، ص 59.
62_ م ، ن ، ص 69.
63_ م ، ن ، ص 102.
64_ م ، ن ، ص 28.
65_م ، ن ، ص29.
66- م ، ن ، 11_12.
67_ م ، ن ، ص 12.
68_ م ، ن ،ص 10.
69_ م ، ن ، ص 12.
70_ م ، ن ، ص 14.
71_ م ، ن ، ص 15.
72_ م ، ن ،ص 17.
73_ م ، ن ، ص 22.
74_ م ، ن ، ص 24.
75_ م ، ن ، ص 52
76_ م ، ن ، ص 49.
77_ م ، ن ، ص 49.
78_ م ، ن ، ص 71

79_ م ، ن ، ص 71.
80_ ميشال اريغي و أخرون ، السيمياء و آصولها و قواعدها ، تر رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، دط ، 2002 ، ص 13.
81_ ياسمينة صالح، وطن من زجاج،ص 70.
82_ م ، ن ، ص 70.
83_ م ، ن ، ص 124.
84_ م ، ن ، ص 123.
85_ م ، ن ، ص 141
86_ م ، ن ، ص 116.
87_ م ، ن ،ص 106.
88_ م ، ن ، ص .136
89_م، ن ، ص 135.
90_ م ، ن ،ص 47.
91_فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2010، ص17.
92_ ياسمينة صالح، وطن من زجاج، ص 101.
93_م ، ن ، ص ن .
94_ م ، ن ، ص63.
95_ رشيد بن مالك ، السيميائية بين النظرية والتطبيق ، (رواية نوار اللوز نموذجا لواسيني الاعرج) ، دكتوراه ، معهد الثقافة الشعبية ، جامعة جامعة تلمسان ، الجزائر ، 1995 ، ص77

دراسة البوليفونية في رواية اللصّ الكلاب لنجيب محفوظ على ضوء نظرية باختين السردية

The study of the polyphony in the novel " al-als av al-kelab " of the Mr Naguib Mahfouz in the base of Bakhtin idea

د. نعيم عموري
د. مائده ظهري عرب (طالبة ماجستير)
جامعة شهيد تشمران اهواز(ايران)
n.amouri@scu.ac.ir

تاريخ الإرسال: 2020/05/30	تاريخ القبول: 2020/08/02	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
احتلت الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات)، مؤخرا مكانة متميزة في الأدب الحديث حيث عالجها الناقد الروسي"ميخائيل باختين" في أبحاثه المختلفة وكشف جماليتها وأسلوبيتها وأثرى النقد الروائي بكثير من المفاهيم؛ مثل:الشخصية غير المنجزة، والحوارية، وتعدد الرؤى الإيديولوجية... إلخ. إنّ الرواية البوليفونية تحمل في ثناياها عناصر مختلفة لبناءها ومِن أهمّ ميزاتها هو التعدد الصوتي الذي يحصل بين الشخصيات الروائية. ينوي هذا البحث دراسة البوليفونية أو تعددية الأصوات في رواية "اللصّ والكلاب" للروائي "نجيب محفوظ" على ضوء نظرية ميخائيل باختين حتى يتبين لنا توظيف السارد لهذا النوع من السرد. حاول الروائي نجيب محفوظ من خلال استخدام النظرية السردية لباختين أن يعكس قضية اجتماعية واقعية في فترة من حياته حيث تعرض لأنواع الخيبات ولذلك يجب أن نتناول هذه الرواية في بحثنا الحاليّ للتركيز على تعدّدية الأصوات التي تمثّلت فيها لنتعرف على فكرة الشخصيات ومواقفها وانفعلاتها.
الكلمات المفتاحية: البوليفونية ، ميخائيل باختين، اللصّ والكلاب، نجيب محفوظ.

Abstract :
The Polyphonic Novel (Multiple sounds) recently occupied a distinguished place in modern literature, as the Russian critic Mikhail Bakhtin treated it in his various researches and revealed its aesthetics and style, and enriched the novelistic criticism many concepts, such as: the unfinished personality, the dialogue, and the multiplicity of ideological visions ... etc. The Polyphonic novel contains in its folds various elements for its construction and one of its most important features is the acoustic multiplicity that occurs between the novel characters. This research intends to study the Polyphonic or Multiple sounds in the novel "al-als av al-kelab" by the novelist "Naguib Mahfouz" in base of the idea of Michael Bakhtin to find out how the novelist uses it for this type of narration. Through the use

of Bakhtin's narrative theory, the novelist Najib Mahfouz tried to reflect a realistic social issue in one of his lifes when he was exposed to the types of disappointments and therefore we must address this narration in our current research to focus on the multiplicity of voices in which it was represented in order to learn the idea of the characters, their positions and their emotions.

Key words: polyphony, Michael Bakhtin, al-als av al-kelab, Naguib Mahfouz

1-المقدمة

إن الرواية تحتل مكانة كبيرة في الأدب فهي الفن الأكثر قدرة على التأثير في نفس المتلقي وإنها فن سردي من أهم الفنون السردية كافة، لما تقدمه من ايحاءات ودلالات قيّمة. كانت الرواية على مرّ العصور طريقاً للإبداع بهدف معالجة القضايا الرئيسيّة معبرة عن ايديولوجيات مختلفة وانطلاقاً من هذا المبدأ تجدر الإشارة إلى أن الرواية تنسجم مع غايات المجتمع وتلبي مختلف حاجاته وعلى حد تعريف آخر هي نمط من الأدب الذي يعتبر مجالا واسعا لوصف هموم الإنسان وتصويرها ومعالجة القضايا الاجتماعية والكشف عن مكامن أفكار الإنسان.من المؤكد أن الرواية مازالت تحتل الصدارة، من حيث الأهمية، فلعل سبب ذلك هو جمالها التعبيريّ والفني. لقد عرف "ميخائيل باختين" الرواية بأنها فنّ نثريّ، تخيّلي طويل نسبيا وإنّ هذا الفن بسبب طوله، يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة.[1] إنّ "باختين" يُعد من الشكلانيين الروس الذين كان لهم الاهتمام الواسع والإشراف على هذا الفن. «ركز ميخائيل باختين، في أبحاثه المختلفة، على جمالية الرواية وأسلوبيتها واهتم، بالخصوص، بالرواية البوليفونية (متعددة الأصوات)، فأثرَى النقد الروائي بكثير من المفاهيم؛ مثل: فضاء العتبة، والشخصية غير المنجزة، والحوارية، وتعدد الرؤى الإيديولوجية... إلخ.»[2]

تتمثل النظرية الشكلانية الروسية في الأدب والنقد بشكل ملفت في العصر المعاصر ويُعَد الشكلانيون الروس من السابقين إلى تطبيق البنيوية اللسانية في دراسة النصوص الأدبية وهذه الدراسات الشكلانية أنصبت اهتمامها لتحليل النصوص الروائية. تنبني الشكلانية الروسية على مجموعة من المبادئ النظرية مثل: التركيز على أدبية النص، والعناية بالشكل، والانفتاح على اللسانيات،والمقاربة

البنيوية،والاهتمام بنظرية الأدب وغيرها من مبادئ أساسية. وفي هذا السياق يمكن القول أنّ الشكلانيين، بصفة عامة، والشكلانيين الروس بصفة خاصة، يرجحون كفة الشكل على المضمون، ويهتمون بالأبنية والأنساق والخطاطات التجريدية، وذلك على حساب المضمون الذهني والعاطفي والإنساني.[3]و يتضح لنا مما سبق إن البوليفونية هي مفهوم وضعه "ميخائيل باختين" لهيكلية الرواية الجديدة وإنها ضرباً من ضروب الرواية بوصفها نوع أدبي تسهم في توسيع أفق السرد.

الرواية جنس أدبي متميز يحظى بآليات وإمكانيات كثيرة تؤهله ليشمل القضايا المختلفة من الحياة والعلاقات الانسانية. لدراسة الرواية بخصائصها المتفردة فلابدّ أن تنطلق من خلال نظرية تشارك ميزاتها، مثل نظرية "الحوارية" لميخائيل باختين. الناقد السوفيتي الكبير، ميخائيل باختين، لا يفصل الشكل والمحتوى في دراسة الرواية، كما لا يفصل الأدب من كونه ظاهرة اجتماعية؛ بل في الاتجاه النقدي المسميّ ب "النقد السوسيونصي" أو ما عرف ب "سوسيولوجيا النص الروائي" يتابع العلاقات الحوارية في النص الروائي. هذه العلاقات تتمّ في مجتمع النص الروائي على أساس أسلوبين: إمّا بإعطاء جميع الأصوات حرية التعبير في الرواية الديالوجية (المتعددة الأصوات أو البوليفونية)؛ وإمّا بأن يهيمن الصوت السارد على جميع الأصوات في الرواية المونولوجية (أحادية الصوت).[4]يعد ميخائيل باختين من أهم النقاد إقبالا للرواية البوليفونية وكان له آراء صائبة حول البوليفونية وقد كرّس جهده للنظر في شكل الرواية وأسلوبها وجمالها الفنيّ.فإن النقد الباختيني يقودنا إلى تحديد نوع الرواية نظرا إلى كيفية سردها. ومن خلال نظريات باختين نعرف أن الرواية التي كثرت فيها الأصوات الروائية هي الرواية البوليفونية . وعلى أساس نظريته يمكن القولأن الرواية البوليفونية هي التي تكثر فيها الشخصيات المتحاورة وتختلف فيها وجهات النظر وهي سمة من سمات السرد القصصي ونوع أدبي للرواية الحديثة التي لا تعتمد على وجهة نظر وحيدة. البوليفونية من أهم الموضوعات التي تطرق إليها ميخائيل باختين وهي أجواء تتيح للشخصيات الدخول إلى عالم الرواية لتشكل مجموعة متماسكة لإبراز وجهات النظر.

والحقيقة أنَّ الرواية البوليفونية هي المبدأ التطوري العام للنوع الأدبي بما أنها حاولت التوغل في المجتمع والكشف عن همومه ومطالعه وآماله؛فالأدباء من خلال البوليفونية حاولوا تصوير واقع مجتمعاتهم في نصوصهم المعبّرة. بالإضافة إلى أنّ

نشأة الرواية البوليفونية_في الساحة الأدبية كانت وليدة حاجة المجتمع إلى أشكال فنية وتعبيرية. ولا يخفى أنّ النوع الأدبي محكوم بالوفاء بحاجات معينة يحددها الوضع الاجتماعي السائد الذي أثمر هذا النوع. فنستطيع القول إن الرواية البوليفونية لعبت دوراً أساسياً_في الساحة الأدبية بشكل لا يوجد لها مثيل_في العصر الحديث.

قد وجدت البوليفونية ترحاباً كبيراً_في العالم العربي من قبل الروائيين وسبب ذلك انفتاحها لطرح أفكار وتعبيرات شتّى_في النص وقد اتخذت الروايات البوليفونية مضموناً وشكلاً يكون أكثر تلائما مع المجتمع والفكر المعاصر. فالكاتب البوليفونيّ بإمكانه الإلمام بكل اطراف الواقع وتصوير محور الأفكار والآراء التي تعبر عنها الشخصيات. فكل شخصية_في الرواية تدلّ على ايديولوجية فريدة وصوتها بمثابة جزء لايتجزأ من العمل الفنيّ. وهذه الميزة لم تكن إلا من إبداعية السرد الباختيني.

إنّ بنية الرواية هي المجال الرحب للتلاحم بين الرؤى المختلفة وأيضاً تعدد الأساليب_في لغات شخصياتها وإنها العامل الأساسي لتجسيد جمالية أشكال الوعي المتعددة فلهذا نرى إن أكثر الروايات العربية الحديثة اتخذت من البوليفونية مجرى للكتابة وإنّ الروائيين يستمدون من نظرية "باختين" أفكارهم محاولين تحقيق الانسجام والتكامل_في رواياتهم. تعتبر الرواية البوليفونية انزياحاً عن الرواية التقليدية التي كانت تتضمنراوياً واحداً يقوم بسرد الأحداث، فاتجهت الرواية الى هذا النوع لتظهر أصوات متعددة_في الروايات لطرح الأفكار المختلفة وهكذا امتاز السرد البوليفوني بتعدد الرواة ومن هنا تنبع أهمية عملية الكشف عن تلك الأساليب_في الرواية العربية ومن هذا المنظور، انطلقت هذه الدراسة باستعانة الأسلوب الوصفي-التحليلي إلى دراسة البوليفونية _في رواية اللصّ والكلاب للروائي نجيب محفوظ بما أنه يعتبر واحداً من الروائيين الذين استخدموا هذا النوع الأدبي وتميّزت أعماله الروائية بأسلوب تعدّد الأصوات. فإنّ هذه الدراسة تهدف إلى دراسة الأصوات المتعدّدة_في رواية اللصّ والكلاب التي تشكلت_في ضوء نظرية باختين السردية.

1-1- أسئلة البحث

هناك أسئلة تعتبر من الدوافع الأساسية التي بثت فينا رغبة جاذبة نحو دراسة البوليفونية في هذه الرواية على ضوء منهج باختين وتطبيقها على النص الروائي.فقد جهدت هذه الدراسة أن تحلل هذه الرواية بغية الإجابة على الأسئلة التالية:

- ما البصمات التي خلقتها البوليفونية في رواية اللصّ والكلاب؟

-كيف تتعدد الرؤى والأصوات حول القضايا المطروحة داخل النصّ الروائي؟

1-2-فرضيات البحث

- إن البوليفونية في رواية اللصّ والكلاب تمثلت في صور متعددة منها:التهجين، والأجناس التعبيرية، والحوارات الخالصة، والتعددية الايديولوجية.

- تتعدد الرؤى والأصوات في النصّ الروائي بشكل رائع وبطريقة السرد البوليفونيّ حيث نرى نظريات مختلفة حول قضية واحدة وكل شخصية تحاول أن تظهر وجهة نظرها حول الموضوع الرئيسي للرواية.

1-3-الدراسات السابقة

لقد وجدنا أن هناك دراسات سابقة حول البوليفونية ، اهتمت بالبحث عن تجليات البوليفونية في روايات عديدة لكن لا يمكن الإلمام بجميع الدراسات السابقة ولذلك نذكر على سبيل المثال رسائل جامعية ومقالات تناولت هذا الموضوع:

-مقالة «مرايا البوليفونية في رواية الزمن الموحش على ضوء نظرية باختين السردية»، مجلة الأدب العربي، السنة الحادية عشرة، العدد الأول، صص 49-70، 2019م،للباحث رضا آنسته وآخرون. اهتم هذا البحث بدراسة البوليفونية وتحليلها وإبراز خصائصها من خلال دراسة رواية الزمن الموحش للروائي السوري "حيدر حيدر" لمعرفة كيفية توظيف الروائي للخصائص البوليفونية.

- مقالة «البوليفونية في الرواية النسوية دراسة مقارنة بين رواية "ذاكرة الجسد" ورواية "چراغ ها را من خاموش ميكنم"»، مجلة الجمعية الايرانية للغة العربية وآدابها، العدد 47، صص 1-18، 2018م، لفاطمة اكبرى زاده. تحلل الباحثة في هذا العمل أسلوبية الرواية والعلاقات الحوارية مقارنة بين الرواية العربية

"ذاكرة الجسد" والفارسية "چراغ ها را من خاموش می‌کنم" على أساس النقد المقارن بين النقد النسوي والنقد الباختيني واستنتجت أن الروايتين خلقت في نصها تعدد الأصوات أو البوليفونية .

- رسالة«شعرية البوليفونية: قراءة في رواية إرهابيس لعزالدين ميهوبي»، الجمهورية الجزائرية،جامعة محمد لمين دبّاغين، 2015-2016م، لِوردية الجاحضة. تطرقت الباحثة في إنجازها إلى أسس الرواية البوليفونية وتطبيقها على نص رواية "إرهابيس" وحاولت الوصول إلى نظرية جديدة في فهم النص الروائي.

-رسالة «تعدد الأصوات في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي»، الجمهورية الجزائرية، جامعة العربي بن مهيدي، 2017-2018م، اعداد الطالبات: أميرة تايب وفيروز بشوع. تناولت هذه الدراسة التعدد اللغوي وبنية الخطاب السردي في رواية "أشباح المدينة المقتولة" حيث اشتملت على التعدد الأسلوبي وتمثلت البوليفونية في الرواية المذكورة في التهجين والأسلبة وتقنيات أخرى جعلت الرواية متعددة الأصوات.

وبناء على متابعة الدراسات السابقة، وصلنا إلى أنّه لا يوجد أي بحث أو مقال مستقل يتناول موضوع "البوليفونية في رواية اللصّ والكلاب لنجيب مجفوظ على ضوء نظرية باختين السردية" ومن أجل هذا نستنتج أن هذا المقال يقوم ببحث جديد وهذا ما يحفّز القارئ على تأمله وقراءته.

2-مفهوم الرواية البوليفونية

لقد هيمنت فكرة البوليفونية على الرواية الحديثة باعتبارها ترجمان لروح العصر نظراً لما تحمله من إيديولوجية تعكس حياة الإنسان وتساهم بقدر واسع في تقديم طروحات مختلفة.«يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/polyphony) - لغة- تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية.»[5]ويعرف "ميخائيل باختين" الرواية البوليفونية قائلاً: «إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في

مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين. إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري، وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية. تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى.»[6]ويتضح لنا جليا من خلال هذا التعريف إن البوليفونية عبارة عن واقع الحياة بما أنها تصور الواقع كما هو خير تصوير وتعبر عن الانسان وتترجم موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر فبهذا المعنى هي رواية انسانية في مضمونها.

إنّ تعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الأيديولوجيات في الرواية، أما نقيض ذلك هو الذي ترفضه نظرية باختين، وهو مفهوم أحادية الصوت الذي يشير إلى ايدلوجيا واحدة سائدة في الرواية وهذه الفكرة تجعل الرواية على نمطين: الرواية البوليفونية Polyphony والرواية المنولوجية Monology . إنّ الغرض من الرواية المنولوجية هي سيطرة وتحكم الراوي العالم بكل شيء وبما أن «أصبحت المنولوجية غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري»[7] لهذا ظهرت البوليفونية لتحتوي على وعي الشخصيات من خلال استقلال كل شخصية وحريتها في صوتها ونرى بوضوح في هذا الجنس الأدبي أن لا وجود لهيمنة الكاتب؛ على هذا الأساس نستطيع القول إنّ الرواية البوليفونية تقابل الرواية المنولوجية أي أحادية الصوت بحيث لا يقف الأمر في هذه الرواية على السارد العالم بكل شيء؛ بل تبرز الشخصيات المختلفة وتتميز الرواية بالتعدد الصوتي الذي يحكم التماسك بين الشخصيات لذلك تلعب البوليفونية دورا هاما في العمل السردي.

إنّ حقيقة انقسام الرواية لنمطين سرديين، الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب يوضح لنا خاصية متعددة الأصوات أو البوليفونية وفقاً لاستخدام باختين لهذا المصطلح، لكن لا تحيلنا هذه النظرية على أنه يسعى لموت المؤلف بل العكس وهذا لما أورده باختين عن المؤلف قرين الرواية وهذا لوقوفه خلف روايته، ولكنه لا يخلها كصوت مسيطر موجه للقارئ، كما أن البوليفونية تعارض رأي من يسعى إلى أن يحدد وجهة نظر رسميته تحدد خطابا واحد يسود كل الخطابات وبهذا تقدم لنا الرواية عالما حواريا حرفيا.يتبين لناما سبق ذكره، إنّ الرواية تعتمد اعتماداً رئيسياً على أصوات الشخصية وهي التي تمارس في إنجاز العمل الروائي

وتكون هذه الأصوات تقنية تسهم في نمو الرواية وازدهارها.[8] مصطلح البوليفونية هو مصطلح حديث عالجه الناقد الروسى "باختين" في دراساته النقدية النظرية والتطبيقية وإنه مصطلح يطلق على الرواية الحوارية التعددية، التي تنحو المنحى الديمقراطي؛ حيث تتحرر، بشكل من الأشكال، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث، في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات، عن حرية البطل النسبية، واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف، بحال من الأحوال، مخالفة لرأي الكاتب. وللتوضيح أكثر: تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة. وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار، بكل حرية، الموقف المناسب الذي يحبه ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية. ويعني هذا كله أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية أحادية الراوي، والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور؛ بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السُّرّاد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية.فإنّ أهم سمة من سمات الرواية البوليفونية هي وجود علاقات حوارية بين الشخصيات الروائية.[9]بما أن السرد قائماً على الشخصية التي تقوم بأحداث؛ فمن المؤكد أن تعبر الشخصية عن ذاتها من خلال الحوار والصلة في ما بين الشخصيات الأخرى وقد تكون غاية الشخصية تطوير القصة على صعيد متميز ومؤثر. لاشك أن الرواية الحديثة حفلت بمعظم الأصوات وقد كانت لهذه الأصوات حصتها من الحضور على طول مساحة الرواية وكأن الرواية مصنوعة لأجل هذه الأصوات ويمكن النظر إلى هذه الأصوات على أنها ركيزة أساسية في العمل الروائي ترتكز على موضوع محدد ومتلائم مع الأصوات الأخرى.

نخلص مما سبق أن الرواية البوليفونية تتسم بوعي الشخصيات بذاتها وبالعالم من حولها ونلمح هذا من خلال أصواتها وأساليب خطابها وتمثل هذه الشخصيات بصوتها الفريد أحداث الرواية بحيوية. إذ أنَّ لأصوات الشخصيات صدى مميز وفعال في المتن الروائي وتنمو الرواية بهذه الشخصيات من خلال الدلالات

التي تحملها. البوليفونية من أهم الأمور التي تتطرق إليها الناقد الروسي باختين، فهو يعتبر إن أهم ظاهرة في الرواية هي ظاهرة التعدد الصوتي التي تتيح للرواية أن تشتمل على مجموعة من الحوارات والدلالات وهي خير وسيلة لتكثيف الرؤى والأفكار ويعتبر الوعي من السمات الأساسية التي تستند عليها البوليفونية في الحوار بين الشخصيات الروائية؛ وهذا يعني تواجد الموضوع في إطار يكشف لنا أفكار وتصورات مختلفة عن الموضوع. إن الرواية البوليفونية هي عالم تعبيري تبوح فيه الشخصيات بما يختلج في نفسها بكل عفوية وذاتية لخلق الجو الأدبي وإضفاء الحيوية والتوصيل والتأثير في نفس القارئ.

3- نجيب محفوظ؛ حياته وثقافته

ولد نجيب محفوظ في حيّ الجمالية بمدينة القاهرة في 11 من ديسمبر عام 1911م في أسرة متوسطة الحال؛ كان والده موظفاً صغيراً ثمّ تحوّل إلى تاجر. كانت أمّه سيدة متدينة متحررة إلى حدّ ما، وكانت تصحبه معها دائماً في زياراتها إلى الأهل والجيران وهكذا رأى كثيراً من مناطق القاهرة. لمّا بلغ نجيب محفوظ الثانية عشرة من عمره انتقلت أسرته من الجمالية إلى العباسية وكان لهذا الانتقال تأثير كبير على حياته.[10] «النشأة في أحياء شعبية قديمة "الجمالية والعباسية" تركت بصمات فكرية حادّة في نفسه انعكس صداها في كلّ ما كتب، لذلك نجد معظم رواياته تدور في أماكن بعينها، هي منطقة الجمالية في حيّ الأزهر ومنطقة العباسية الشرقية.»[11] «تزوّج نجيب محفوظ متأخراً في عام (1954) عندما بلغ الثالثة والأربعين من عمره وأنجب بنتين هما أمّ كلثوم وعائشة ولم يخرج من مصر إلا مرتين في زيارتين قصيرتين لليمن ويوغوسلافيا.»[12] توفى نجيب محفوظ يوم الأحد من 16 يوليو في عام 2006م.

تكوّنت ثقافة أمير الرواية العربية، الروائي الكبير "نجيب محفوظ" في قراءاته الأولى بقراءته قصة بوليسية استعارها من صديق طفولته في المدرسة الابتدائية واطلع على الأدب العالمي من خلال كتاب يتناول تاريخ الأدب منذ عصر الإغريق حتى عام (1930م) عنوانه "درنک ووتر" وقد أرشده هذا الكتاب إلى قراءة عدد من المؤلّفات الأدبية المختارة لنخبة من كبار الكتاب.[13] الروائِي نجيب محفوظ بدأ مسيرته في الكتابة في الثلاثينات من عمره، عبر كتابة بعض القصص القصيرة في مجلة تعرف

باسم الرسالة. أول رواية له والتي اسمها عبث الأقدار نُشرت عام 1939م. إن أعمال نجيب محفوظ الأدبية عظيمة بمضمونها، وجديرة لنيل جائزة نوبل في الأدب. [14]

استطاع نجيب محفوظ، رائد الرواية العربية المعاصرة أن ينشأ تحولاً عظيماً في الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي خاصّة مصر بجهوده وابداعاته.[15] إنه أكبر كاتب عربي في عصرنا هذا ومن أهم أعماله الروائية نذكر على سبيل المثال: "همس الجنون"، "كفاح طيبة"، "بداية ونهاية"، "قصر الشوق"، "ثرثرة فوق النيل"، "أولاد حارتنا"، "عبث الاقدار"، الحب تحت المطر"، "اللصّ والكلاب" و"الطريق". نجيب محفوظ أديب وروائي مصري ألف عشرات الروايات والقصص وتميزت أعماله بالمثالية من حيث إلمامها بكل ما يسود المجتمع المصري. والجدير بالذكر هو أن نجيب محفوظ أكثر روائي عربي نُقلت أعماله إلى السينما والتلفزيون.

4-قراءة في رواية اللصّ والكلاب:

اللصّ والكلاب إحدى روايات نجيب محفوظ الشهيرة التي عرض فيها الشخصيات لتشكل الصراع في عالم القصة. نرى في هذه الرواية اهتمام الراوي بمنح الحرية للشخصيات في سرد القصة. رواية اللصّ والكلاب من أشهر مؤلفات نجيب محفوظ وقد اقتبسها من قصّة حقيقية حدثت في الإسكندرية. تدور أحداث القصة حول الشخصيات الرئيسة مثل سعيد مهران، ورؤوف علوان، والشيخ علي الجندي ونور؛ المرأة التي أحبّها سعيد وشخصيات ثانوية أخرى. هذه القصة ترسم مأساة البطل "سعيد مهران" بسبب الأشخاص الذين قدروا به وخدشوا روحه والذين كان يحاول الانتقام منهم لكن في كل مرة كانوا يفلتون من يديه. تبدأ الرواية بخروج البطل من السجن وعودته إلى الحي الذي كان يسكنه منذ القديم حيث وجد أن زوجته تزوجت من شخص يدعى "عليش" فقام برفقة أهالي الحي وبحضور المخبر باجتماع مع "عليش" ليطالب بحقه من ابنته وماله وكتبه ومما لهثم فوجئ أنّ ابنته "سناء" استنكرته استنكارا شديدا وكأنها ليست بابنته، فانكسر قلبه حتى لم يبق فيه إلا الشعور بالضياع. وهكذا يخيب أمل سعيد ويحمل كتبه المتبقية ويذهب. ولا يشفى غليله سوى التفكير بالانتقام. فيمضى نحو طريق الجبل لمقابلة الشيخ صديق والده ويآوى إليه ويخبره بالتفصيل الممل عن ما حدث له خلال هذه الأعوام وهو في السجن وعن خيانة زوجته، فيدعوه الشيخ ليتوضأ ويردد بعض من آيات القرآن

ويدعوه إلى الإيمان. يقضي سعيد أول ليلة من ليالي الحرية عند الشيخ ويقرر بعدها الذهاب نحو صديق طفولته "رؤوف علوان" الصحفي لكن ينهزم مرة أخرى بعدما يجد أن رؤوف لا يرغب بمقابلته وقد تغير وصار من الأغنياء وتزداد صدمات الخيانة في روحه بعد أن تنكر له رؤوف، نفس الشخص الذي زرع في قلبه أفكار الثورة والتمرّد. ومن ثم يلتقى سعيد بنور التي كانت تحبه منذ قديم ولم يجد ملاذاً أفضل من نور حيث وفّرت له شروط الانتقام. وهكذا بدأت أول خطوته نحو الانتقام بإطلاق النار على منزل عليش في منتصف الليل لكن من سوء حظه أطلق النار على رجل برئ باسم "على حسين شعبان". ومما أثار جنونه وغضبه هو أن الصحفي رؤوف بالغ في وصف جريمته في الجريدة وهذا ما شكل حافزاً قويا نحو تنفيذ خطة انتقامية ضد رؤوف. فطلب من نور أن تبدأ بخياطة بدلة عسكرية له. وبعد ما تهيأت بدلته اتجه نحو قصر رؤوف وأطلق عليه النار وبما أنّه في نفس الوقت أحد حراس رؤوف أيضا أطلق النار فما عرف سعيد هل قتل رؤوف أم لا؟ وبعد فترة أدرك أنه أخطأ مرة ثانية حيث قتل شخصا بريئا بدل المجرم. بعد كل هذه الأحداث غادرته نور دون عودة حيث انهكه الانتظار واشتد به الألم والوحدة والضياع. وفي النهاية نجد البطل سعيد يغادر البيت عند منتصف الليل ويواصل سيره إلى حجرة الشيخ.تسود الحياة في عينه ويمحو الإرهاق إرادته فينام نوماً عميقاً. وإذا بصوت ساطع يغمر المنطقة ويهتف صوت: "سلم، لا فائدة من المقاومة". يجاهد سعيد بكل قوة ليبذل مقاومة أخيرة لكن سرعان ما يتلاشى أمله ويستسلم بلا مبالاة. وأخيراً نستطيع القول إن نجيب محفوظ من خلال هذه الرواية يصور بيئته الاجتماعية ويلقي الضوء على الظروف المتأزمة والمشاكل التي واجهها في الحياة. تعتبر هذه الرواية بمثابة مرآة للحياة الاجتماعية وصورة جلية لهموم الإنسان المعاصر وقضاياه.

5-البوليفونية في رواية اللصّ والكلاب:

كما ذكرنا سابقاً إن الفكر الباختينيى نادي بالتعدد والتباين من خلال حضور مختلف اللغات لكسر اللغة الأحادية وتجسيد الخطابات المتنوعة لتشخيص ملامح الشخصيات ورؤيتها للعالم عبر سردها. إنّ الرواية في نظر باختين هي تجسيد الإيديولوجيات المختلفة من خلال التحاور بين الشخوص ونقلها إلى المتلقي.نرى في الرواية البوليفونية أن لا وجود لهيمنة الكاتب ورؤاه داخل السرد بل تنوعت الرؤى

بتنوع الأصوات داخل الرواية وتمثلت في منظورات وأساليب مختلفة. كما نلمح في هذا النوع من السرد الباختيني أشكال الوعي المتعددة داخل النص وقد تؤدي هذه الأشكال إلى ظواهر من الواقع. إن رواية اللصّ والكلاب تُعد إنجازا فنيا جريئا يعكس قضية الخيانة والخيبة في المجتمع التي تحول دون طموح الإنسان. نرى أساليب متعددة من تعدد اللغات والشخصيات المتعددة في الرواية المذكورة ومن هذه الأساليب البوليفونية المختلفة سنعالج في هذه الدراسة: التهجين، والأجناس التعبيرية، والحوارات الخالصة والتعددية الايديولوجية.

1-5-التهجين

تطورت الرواية الحديثة بحيث لم يعد صحيحاً التعامل مع الرواية على أساس أنها وسيلة لنقل أفكار الكاتب ومعتقداته بل أصبحت الرواية مكتنزة بعناصر صوتية ودلالية أخرى ولديها القدرة على امتلاك لغات أخرى سوى لغة الكاتب وتحتوى على أشكال وأساليب متجددة لتستوعب الكثير من الأصوات من خلال أساليبها ومن هذه الأساليب التهجين. يلعب التهجين دورا بارزا في الرواية البوليفونية و«يشكل أحد أهم عناصر ومظاهر حوارية باختين، وكما يعرفه باختين هو عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ وهو إما يكون إرادياً أو غير إرادي.»[16] يرى ميخائيل باختين تنوّع الخطاب الروائي أمراً يزيد العمل الأدبي جمالاً ورونقا بما أنه يسهم في كشف جوانب شخصيات أخرى. باختين «لا يُنقّي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ولا يقتل فيها أجنّة التعدد اللساني الاجتماعي،ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص الحاكية المضمرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها.»[17] وهكذا سرعان ما يكشف السرد عن موقف الشخصيات ومستواها التكويني«وبعبارة أخرى، يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين؛ أحدهما حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد).»[18]وهو عبارة عن «تعالق لغتين غير متكافئتين إحداهما مشخَصة (بفتح الخاء)، والأخرى مشخِصة (بكسرها)، تقدمان

عبر وعي فردي منسكن بحمولة رؤيوية للعالم. ومعناه أن البناء الهجين يتأسس على ثنائية الفردي/ الجماعي.»[19]

يوفّر التهجين ثروة صوتية بارزة في رواية اللصّ والكلاب ويجسد الحوار بين الشخصية الحاضرة والشخصية الغائبة ويلائم بينهما فى النص. لهذا يكتسب التهجين في هذه الرواية رونقاً خاصاً وحضورا رائعا وكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من السرد؛ من أمثلتها نورد النموذج التالي:

«فقال الشيخ بعتاب: توضأ واقرأ (قل إن كنتم تحبون اللّه فاتبعونى يحببكم اللّه) واقرأ (واصطنعتك لنفسى)... ها هو أبي يسمع ويهز رأسه طربا. ويرمقني باسماً كأنما يقول لي اسمع وتعلم. وأنا سعيد وأود غفلة لأتسلق النخلة وأرمي طوبة لأسقط بلحة وأترنم سرا مع المنشدين.»[20]

يمكن القول بوضوح بأن هنا يلاحظ المتلقي نوعا من التهجين والخلط بين الحوارات والأساليب داخل هذا الكلام الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. في هذا المشهد نرى بعدما أقام سعيد عند صديق أبيه الشيخ، يقوم الشيخ بدعوته نحو قراءة الآيات القرآنية ويشكل هذ الفضاء الروحاني حافزاً ليتذكر سعيد أباه الذي فارق الحياة منذ سنين ويستحضر أب سعيد بكل لطافة داخل كلام سعيد وينقل سعيد كلام الشخصية الغائبة "كأنما يقول لى إسمع وتعلم" ويضمّها ضمن حواره وهكذا كأن الشخصية الغائبة تحضر في السرد وترد على الآخرين، وهذا يعني أن كلام الغير حاضر في النص حتى وإن كان صاحبه غائب. ومن ثم، يبدو أن هذا النوع من الحوار الذي تمتزج فيه لغة الشخصية الحاضرة مع الشخصية الغائبة يزيد النص روعة وجمالاً لاسيّما عندما يضمّ السارد انفعالات الشخصية الغائبة وحالاتها وكأن الشخصية ليست غائبة بل متواجدة مع كل حالاتها وهذا ما نلمسه عندما يصف السارد شخصية الأب بجلالتها الكاملة مثل" يرمقني باسماً ويهز رأسه طربا". «ففي هذا الكلام يبدو وكأن ردودا غيرية تندس، هذه الردود التي تعتبر من الناحية العملية غائبة في الحقيقة، إلا أن أثرها تترتب عليه بنية نحوية ونبرية حادة للكلام. لا وجود للردود الغيرية، إلا أن ظلها يخيم بكثافة على الكلام.»[21] وهكذا استخدم السارد بتقنياته الفنية والجمالية نشاطه الابداعي في عملية التجديد في داخل متن الرواية.

نجد أوضح مثال للتهجين في رواية اللصّ والكلاب في مشهد آخر من الرواية نذكره هنا:

«يا له من ظلام! انقلب خفاشا فهو أصلح لك. وهذه الرائحة الدهنية المتسربة من باب شقة ما في هذه الساعة من الليل! متى تعود نور وهل تعود بمفردها؟ وهل يمكن أن أبقى في بيتها؟ لعلك تظن يا رءوف أنك تخلصت مني إلى الأبد؟ بهذا المسدس أستطيع أن أصنع أشياء جميلة على شرط ألا يعاكسني القدر. وبه أيضا أستطيع أن أوقظ النيام فهم أصل البلايا. هم خلقوا نبوية وعليش ورؤوف علوان.»[22]

نرى في هذا المقطع إن الشخصية الرئيسة "سعيد مهران" يتكلم مع نفسه عندما يذهب لبيت نور وفي ضمن كلامه يحضر شخصية غائبة وهي رءوف، حيث لا حضور له مع المتكلم بل يضم المتكلم كلامه وأفكاره ضمن كلامه ويعبر عنه حيث لم نجد لغة رؤوف حاضرة. إن سعيد بهذا الكلام "تظن يا رءوف أنك تخلصت مني إلى الأبد؟" يفصح عن أفكار رءوف الذي كان يفكر بأن ينجو سالماً من أيدي سعيد. الظاهرة اللافتة للانتباه هنا هي أنّ اللغة هنا ليست أحادية،بل هي لغة حوارية غيرية ومزدوجة الصوت.وهكذا نستطيع القول أن «جميع لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وتدخل في علائق حوارية. بهذه الصفة تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان»[23]والإشارة التي يجدر بنا ذكرها هي أنّ السارد في رواية اللصّ والكلاب لا يؤمن بالصوت الفردي بل يجعل في الرواية خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية. وبناء على ما سبق، إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات، على مستوى اللغة، والأساليب، والمنظور السردي، والإيديولوجي، وكذلك من حيث الشخصيات.

2-5-الأجناس التعبيرية

سبق لنا الحديث فيما سبق أن الرواية الحديثة تطورت وتنوعت_في شكلها باستعمال جملة من الأجناس التعبيرية_في العمل الروائي. ولاشك أن هذه الأجناس هي التي تعد البنية الأساسية للرواية بسبب أهميتها الجمالية والدلالية. وهذا يعني أنّ كل ما ازدادت أشكال الرواية ازداد جمالها وفنّها الإبداعي وكانت ذات أثر أبلغ على المتلقى. يرى باختين «إن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية،سواء كانت أدبية (قصص، أم أشعار، أم قصائد، أم مقاطع كوميدية) أو خارج-أدبية(دراسات عن السلوك،نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية»[24] إن بعض هذه الأجناس تعد من السمات الرئيسة_في عمل ما بحيث لا يمكن أن يستغني عنها السارد_في عملية السرد، أو بالأحرى لا يمكن أن يتشكل السرد دون هذه الأجناس التعبيرية.

وقد رأينا هذا الأمر جليا عند الروائي "نجيب محفوظ"_في رواية اللصّ والكلاب حيث تنبثق عن لغته الروائية أجناسا تعبيرية مختلفة ونحاول هنا أن نبلور الحديث عن هذه الأجناس التعبيرية استنادا على الأجناس الأكثر توظيفا عنده وهي النصوص الدينية. من الملاحظ أنه عندما نتصفح رواية اللصّ والكلاب نلمح كثير من النصوص الدينية_في طياتها وتتخذ النصوص الدينية مكانة مرموقة فى هذه الرواية وتتمثل كإحدى آليات التعبير. ومن هذه النصوص الدينية نستيطع الإشارة إلى النموذج التالي:

«جلس عند النخلة يشاهد صفى المريدين تحت ضوء الفانوس...و أغمض الشيخ عينيه فكأنه نام... وتساءل ليوقظه:

- ألا تزال تحيا الأذكار هنا؟

فلم يجبه. وساوره القلق فعاد يسأل:

- ألا ترحب بي؟

ففتح الشيخ عينيه قائلا:

- ضعف الطالب والمطلوب...

فقال سعيد:

– على كل حال فهذا البيت بيتي، كما كان بيت أبي، وبيت كل قاصد، وأنت يا مولاي جدير بكل شكر.

فقال الشيخ:

– اللهم إنك تعلم عجزي عن مواضع شكرك فاشكر نفسك عني، هكذا قال بعض الشاكرين!»[25]

نلاحظ هنا إن لغة الرواية تتسم بعبارات دينية تجري على لسان الشخصية الروحانية_في الرواية وهي شخصية الشيخ. فنرى إن معظم كلمات الشيخ كلمات معنوية ودعائية تنساب شخصيته. إن الشيخ_في حواره مع سعيد كثيرا ما يستعمل هذا الأسلوب وإن إجاباته متخذة من الأحاديث والأدعية مثل "ضعف الطالب والمطلوب" وجاء اكثر كلامه على أسلوب النداء والدعاء مثل هذا الكلام: "اللهم إنك..." قد رأينا إن الصورة العامة_في هذا المقطع هي النصوص الدينية المهيمنة على لغة السرد.و مما يمكن أن يذكر مثالا ثانيا للنصوص الدينية_في الرواية هو المقطع التالي:

«فقال الشيخ بعتاب:

– توضأ واقرأ (قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله)، واقرأ (و اصطنعتك لنفسي) وردد قول القائل «المحبة هي الموافقة أي الطاعة له فيما أمر، والانتهاء عما زجر، والرضا بما حكم وقدَّر»[26]

من المؤكد أن الخطاب الديني واستعمال الآيات والأحاديث له صدى واسع في مقاطع من رواية اللص والكلاب وهذا الأمر وهو المزج بين أسالب متعددة قد يزيد اللغة نشاطا وحيوية ويتماشى مع هدف الرواية الحديثة وهو تعدد الأشكال والإيديولوجيات. إنّ صوت الشيخ الفريد تبلور باستعمال الآيات القرآنية كما نرى وهكذا تميزت الرواية بهذا الصوت الروحاني لتعكس هذه الشخصيات عن معتقداتها ووجهات نظرها وتصوراتها وتجسد ذهنيتها وفلسفتها_في الحياة من خلال هذا الأسلوب. ويستمر هذا الاسلوب_في طول الرواية وهذا الأمر متناغم مع هذه الشخصية وجعلت لغة الرواية تمتاز بشيء من التنوع التعبيري.

ومن الأجناس التعبيرية الأخرى_في الرواية نشير إلى لغة الشعر حيث استخدمت الرواية العربية الحديثة هذه اللغة الشعرية بهدف استخدام سحرها وجمالياتها للتأثير_في المتلقي، من خلال السحر الذي تمارسه هذه اللغة عليه، كما

يؤكد الناقد الروسي "ميخائيل باختين"على دور هذه اللغة الشعرية؛ «فالجوهر الشعري لا يخص الشعر وحده بل هو موجود في كل كلام بأقدار متفاوتة، واحتضان الرواية للشعر صورة من صور هذا التواجد، وقد أشار باختين في حديثه عن الأجناس المتخللة للرواية، إلى أن الشعر كان حاضرا دائما في الكتابة الروائية»[27] ومن أمثلة صورة الشعر في رواية اللصّ والكلاب نورد المثال التالي:

«ردد الشيخ على الجنيدى ثلاثا «الله» فردد الآخرون النداء في نغمة... وعند ذاك علا صوت رخيم مترنما:

واحسرتي، ضاع الزمان، ولم أفز
منكم، أهيل مودتي بلقاء
و متى يؤمل راحة مَن عُمره
يومان، يوم قلى، ويوم تناء

و ارتفعت التأوهات في الأركان، ثم ارتفع صوت آخر يترنم:

و كفى غراما أن أبيت متيما
شوقي أمامي والقضاء ورائي»[28]

من خلال هذا النص الروائي نجد في الرواية لغة شعرية عذبة تتجلى بوضوح في هذا المقطع. إن لغة الشعر في هذا النص تصور إحساسا رائعا وتوحى بما يختلج بالنفس من مشاعر وتعكس لنا العوالم النفسية للشخصيات بأسلوب جماليّ. وهذا الأسلوب هو الذي يحقق التنوع الكلامي داخل الخطاب الروائي الأمر الذي يؤكد عليه باختين. والجدير بالذكر هو أن الأجناس التعبيرية في رواية اللص والكلاب تتيح للسارد أن يتحرر من اللغة الأحادية ويحتفل بعوالم تتعدد فيه اللغات والأساليب.

عندما نتوغل في رواية اللصّ والكلاب نجد مجموعة من الأجناس التعبيرية المختلفة تعمل في تطور السرد حيث تكون كل واحدة منها تعكس حالة شعورية خاصة للشخصيات التي لها أحاسيسها ووجدانها. وقد نراها تظهر على مستوى عبارات وحوارات مختلفة. فالرواية الحديثة لا تتقيد بالتجربة الذاتية بل هي تصوير حي لتجربة تحمل دلالات إنسانية تتراءي من خلال أحداث ومواقف خاصة ضمن الرواية.

3-5-الحوارات الخالصة

للحوار دور أساسي في تشكيل النص الروائي وإنه من أبرز وأهم الأساليب الفنية والتعبيرية في الرواية، التي حفل بها الروائيون في العمل الأدبي وعلى أساس أن الحوار يكتسب أهمية كبيرة داخل الرواية، فالروائي دائم الحاجة إليه وغالبا ما يأتي الحوار في مواقع كثيرة في النص. ويعالج باختين موضوع الحوار كعنصر أساسي في عملية السرد. «يقصد "باختين" بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة (mimesie)، أى حوار الشخصيات فيما بينهم داخل الحكي، و"باختين" كعادته يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى "الحوارات الدرامية الخالصة"، ثم عن "حوار الرواية"، وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي، كما نجد الحوار الخالص يأتي غالبا بعد فعل القول أو ما فيما معناه، ويكون مسبوقا بنقطتين وموضوعا بين قوسين مزدوجين، مثاله: قالت له: "أغرب عن وجهي"»[29] يؤكد باختين أن الاتجاه الحواري للخطاب يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، كلما كانت التنافرات والتناقضات الفردية والاجتماعية أكبر ازدادت الصناعة الحوارية الدّاخلية قوّة وفنّية.[30] الجدير بالذكر هنا إن الحوار الذي نجده في رواية اللصّ والكلاب هو هذا النوع من الحوار الخالص أو المباشر؛ والمثال على هذا هو الحوار الذي دار بين بطل الرواية "سعيد مهران" و"الشيخ على":

«و التفت الشيخ نحوه وقال برقة:

- أنت متعب، قم فاغسل وجهك...

فقال بضيق وهو يطوي الجريدة:

- سأذهب وأريحك من منظري...

فقال في مزيد من الرقة:

- هذا مأواك...

- نعم، ولكن لم لايكون لي مأوى آخر؟

فقال وهو يطرق:

- لو كان آخر ما جئتني!»[31]

نلمح هنا كيف يوظف الروائي الحوار المباشر بين الشخصيات ويخلق البنية الحوارية داخل الرواية. نرى هنا مجالا رحبا لتجسيد الحوار ونجد أنّ المقاطع الحوارية قد بدأت بفعل "قال". يشكل الحوار بين سعيد والشيخ علي الانسجام والتكامل_في الرواية وينقل لنا السارد من خلال هذا الحوار مفاهيم ومشاعر عن الشخصيات وينقل إلينا كلامهم وأفكارهم وبهذا التوظيف استطاع الكاتب أن يلج داخل البطل ويحلل مشاعره ونفسيته، فهو ينظر إلى العالم الخارجي من وجهة نظر هذه الشخصية.

وفي مكان آخر نجد هذا النوع من الحوار نورده_في ما يلي:

«عقب منتصف الليل اخترق سعيد الصحراء وفي الجانب الغربي من السماء شيء من القمر... وما لبث أن جاء طرزان كموجة من الظلام فتعانقا ثم سأله:

- هل من جديد؟

فقال الرجل وهو يلهث بما يتناسب مع سمانته:

- أخيرا جاء واحد منهم...

فتساءل سعيد بلهفة:

- من؟

فشد على يده قائلا:

- المعلم بياظة وهو الآن_في القهوة يعقد صفقة...»[32]

يرى باختين أن كل رواية تمثل عددا من مستويات اللسان وفي كل عمل روائي يتكلم أناس عديدون، لكل لغته الخاصة ونبرته المتميزة، ويتوقف نجاح الكاتب على استقلال شخصياته عنه_في تفكيرها وحوارها للآخر.[33] في هذا المقطع من الرواية يجرى حوار مع سعيد والمعلم طرزان. من خلال هذا الحوار نتعرف على شخصية طرزان الذي كان يحاول أن يساعد سعيد ويخفف من مأساته. تقوم الشخصية هنا من خلال الحوار بدور فعال_في بناء الرواية فهي تحمل فكرة هامة.

إن الكاتب هنا يعتمد على الحوار_في رسم الشخصية وتحديدها وكذلك_في الكشف عن عواطفها وأبعادها ومواقفها، بالإضافة إلى أن الحوار هنا يظهر لنا خصائص الشخصية ويعرض وجهة نظرها المتميزة إزاء الأحداث. فالمعلم طرزان كان من الذين يحبون سعيد ويساعدونه. لابد من الانتباه إلى أن الروائي يستمر_في

توظيف الحوار في معظم الرواية ويشغل الحوار الخالص حيزا واسعا من رواية اللصّ والكلاب.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الحوار الخالص يتجسد جليا في الرواية وإنّ الحوار في هذه الرواية يرتكز على التعددية وله علاقة بالبعد الاجتماعي والايديولوجي الذي يرمي إليه الكاتب. تتعمق الدلالات والأبعاد الايديولوجية في الرواية من خلال الحوارات الخالصة التي يوظّفها السارد وتعدّ المحور الأساسي للرواية حيث تمكننا من التعرف على جميع الشخصيات وخصائصها.

5-4-التعددية الايديولوجية

إن الميزة الجوهرية للعمل الروائي تتجلى فى أنه يحمل أفكار وآراء متميزة؛ إنّ البوليفونية ترتكز على تعدد الأصوات والحوارات وذلك من خلال توظيف أنواع الضمائر. إنّ السارد من خلال السرد البوليفوني يعطي لكل الشخصيات الأولوية حتى تدل بآرائها ووجهات نظرها والمؤلف يمهد الأرضية الخصبة للحرية والاستقلالية في كيان القصة وتتميز الرواية من خلالها بالشفافية البعيدة عن التزييف. «يرى باختين أنتعدد الأصوات لا يتلاءم وأحادية الفكرة في النمط الاعتيادي على هذا يعتبر تعدد الأيديولوجيات وتباينها وتساوي قيمتها في العرض من صلب البوليفونية.وعلى غرار حوارية أنماط الوعي يصر باختين على الطبيعة الحوارية للأفكار؛ فالفكرة الإنسانية تصبح فكرة حقيقية، وذلك فقط عندما تقيم اتصالا حيا مع فكرة أخرى غيرية تتجسد في صوت غيري، فلا قيمة للفكرة إذا ظلت منعزلة داخل الوعي الذاتي للشخصية، فهي تكتسب حياتها وفعاليتها فقط من خلال التأثير المتبادل الذي تقيمه خارجا مع باقي الأفكار المتواجدة في أنماط الوعي المختلفة.وكما قلنا من قبل، الأيديولوجيا لابد أن تكون ملتحمة بالشخصية الروائية لأنها أولا وأخيرا هي التي تحقق لها وجودها المستقل. فكل شخصية لديها وجهة نظر خاصة وتعبر عن أيديولوجيا معينة في مقابل أيديولوجيات تحملها شخصيات أخرى؛ كما يشترط باختين أنتحمل كل شخصية أيديولوجيا محددة،ففي كل رأى تقدم تقريبا شخصية بكاملها.»[34] إن التعددية الأيديولوجية أساس الرواية البوليفونية بحيث لا نرى رواية بوليفونية إلا وتشتمل عليها كما هو الحال في رواية اللصّ والكلاب حيث نجد التعددية الايديولوجية بكثرة فيها ومن أمثلتها ما نورده في ما يلي:

«وعاد بياظة يتساءل:
- العودة من أين؟
- لدي حساب يجب أن أسويه...
فتساءل بوجه ممتعض:
- مع من؟
- أنسيت أنني أب؟ وأن ابنتي الصغيرة عند عليش؟
- نعم، ولكل خلاف حل في الشرع...
و قال آخر:
- التفاهم خير...
و ثالث قال بنبرة المسالم:
- سعيد أنت قادم من السجن والعاقل من اتعظ!...
اسكت يا بن الثعلب، ماذا تريد؟
- جئت للتفاهم على مستقبل ابنتي...
- أنت تعرف التفاهم!
- نعم، من أجل ابنتي...
- عندك المحكمة...
- سألجأ إليها عند اليأس!»[35]

كما نلاحظ في هذا النموذج إنّ كل شخصية في حوارها مع بطل الرواية "سعيد" تدلى برأيها وتعبر عن فكرة فريدة كما أنّكل شخصية لديها وجهة نظر خاصة تطرحها ولهذا تجتمع الايديولوجيات المختلفة من خلال كلام الشخصيات. «في الفكر الباختيني تعرف الإيديولوجيا من خلال الفعل الكلامي الذي يكون نتاجا لاصطدام الفكرة بالفكرة الأخرى، وهذا ما يسمح بتعدد الأفكار، وينتج عنه التطور المستمر للعلاقات الاجتماعية عموما والوعي الفردي بخاصة»[36] .

يتبين لنا، مما سبق أن هذه الرواية تسلط الضوء على حياة سعيد مهران وما مرّت عليه من أحداث والإيديولوجية في الرواية ترتكز على موقف سعيد من خيانة الأقرباء وغدر الأصدقاء والإيديولوجية الواضحة هي الانتقام ورفض الظلم والخيانة. لكن هناك وجهات نظر مختلفة حول هذه الايديولوجية تجعل الرواية متعددة الأصوات في هذا الموضوع. في الرواية توجد ايديولوجيات مختلفة مثل ايديولوجية

التسليم، ايديولوجية الايمان بالله والصبر لحل الأزمات وإيديولوجية الثورة والتمرد؛ فسعيد مهران كبطل القصة يرفض ظلم المجتمع وغدر البشر الذين يريدون منافعهم الشخصية ويحاول الانتقام منهم لكن في إزاءه ايديولوجيا تخالفه وتدعوه نحو التسليم والخضوع للقانون والحكومة. أما سعيد الشخص التعيس والذي عاش تحت ظل أنواع الظلم والاضطهاد لم يكن يقنع إلا بالانتقام وممارسة خطة انتقامية ليشفي غليله. تظهر في طول الرواية تعدد الرؤى والمنظورات الايديولوجية حول هذا الموضوع حيث نرى لكل شخصية وعي خاص وايديولوجية فريدة حسب المواقف الفردية، كانت ايديولوجية البطل رفض الظلم والثورة على كل خائن وكان يحلم البطل بتغيير الوضع لكن في النهاية وفي نقطة ختام الرواية استسلم ولم يتمكن من الانتقام حتى من شخص واحد من الأشخاص الذين حطموا حياته حيث حالفه سوء الحظ في كل مرة وأخيرا استسلم رغم إرادته لتكتمل مأساته بطريقة مؤلمة.

6-النتائج

في ختام الدراسة وصلنا إلى مجموعة من النتائج المهمة نوردها فيما يلي:

- ظهرت البوليفونية لتحتوي على وعي الشخصيات من خلال استقلال كل شخصية وحريتها في صوتها ونرى بوضوح في هذه الرواية أن لا وجود لهيمنة الكاتب على خلاف الرواية المونولوجية. على هذا الأساس نستطيع القول أنّ الرواية البوليفونية تقابل الرواية المنولوجية أي أحادية الصوت بحيث لا يقف الأمر في هذه الرواية على السارد العالم بكل شيء؛ بل تبرز الشخصيات المختلفة وتتميز الرواية بالتعدد الصوتي الذي يحكم التماسك بين الشخصيات لذلك تلعب البوليفونية دورا هاما في العمل السردي.
- إن رواية اللصّ والكلاب تعد إنجازا فنيا يعكس قضية الخيانة والخيبة في المجتمع التي تحول دون طموح الإنسان.نرى أساليب متعددة من تعدد اللغات والشخصيات المتعددة في الرواية حيث تنوعت الرؤى بتنوع الأصوات داخل الرواية وتمثلت في منظورات وأساليب مختلفة منها: التهجين،والأجناس التعبيرية، والحوارات الخالصة والتعددية الايديولوجية.

- يكتسب التهجين في رواية اللصّ والكلاب رونقاً خاصاً وحضورا رائعا وكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من السرد؛ حيث يجسد الحوار بين الشخصية الحاضرة والشخصية الغائبة ويلائم بينهما في النص.
- إنّ الخطاب الديني واستعمال الآيات والأحاديث له حصته الوافرة في رواية اللصّ والكلاب وهذا الأمر وهو المزج بين أساليب متعددة قد يزيد اللغة نشاطا وحيوية ويتماشى مع هدف الرواية الحديثة وهو تعدد الأشكال والإيديولوجيات.
- إنّ نجيب محفوظ يقوم بتوظيف الحوار الخالص في معظم الرواية ويشغل الحوار الخالص حيزا واسعا من رواية اللصّ والكلاب. ولاشك أن الحوار في هذه الرواية يرتكز على التعددية وله علاقة بالبعد الاجتماعي والإيديولوجي الذي يرمي إليه الكاتب ولهذا نجد التعددية الايديولوجية بكثرة في رواية اللصّ والكلاب.

الهوامش والإحالات:

1-ميمون، زوينة، البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، 2015-2016، ص 16.
2-جميل، حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكةWWW.ALUKAH.NET، ص 10.
3- المصدر نفسه، ص 14- 15.
4- فاطمة، اكبرى زاده،«البوليفونية في الرواية النسوية دراسة مقارنة بين رواية "ذاكرة الجسد" و رواية "چراغ ها را من خاموش ميكنم"»، 2018م، ص 2.
5- جميل، حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، WWW.ALUKAH.NET، ص 97.
6- ميخائيل، باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التركيتى، 1986م، ص 59.
7- المصدر نفسه، ص 95.
8- ميمون، زوينة، البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي، ص 25-26.
9- جميل، حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، WWW.ALUKAH.NET،ص 97-98.

10-عبدالقاسم، ترابي/ سيدي، سيد حسين، «روايات نجيب محفوظ في ضوء النقد الاجتماعي مع عناية خاصة برواية أولاد حارتنا»، 2014م، ص 127.
11-طه، وادي، دراسات في نقد الرواية، ط 3، 1994م، ص 217.
12-عبدالله بن محمد بن ناصر، المهنا، دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، لاتا، ص 17.
13-ابراهيم،الشيخ،مواقف اجتماعية و سياسية في أدب نجيب محفوظ "تحليل و نقد"، 1987م، ص 29.
14- MAGLTK.COM.
15-عظيم، اطهرى،«نقد و بررسى سه اثر شحاذ، عبث الأقدار، همس الجفون، لنجيب محفوظ»، تهران، دانشگاه آزاد واحد تهران مركزى، 1387ش، ص 2.
16-رضا،آنسته/ قهرمانى مقبل، على أصغر/ بلاوي، رسول، «مرايا البوليفونية في رواية الزمن الموحش على ضوء نظرية باختين السردية»، 2019م، ص 59.
17-ميخائيل، باختين،الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، 1987م، ص 67.
18-جميل، حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، WWW.ALUKAH.NET، ص 114.
19- أحمد، فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، 1996م، ص 103.
20-نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، 2015م، ص 24.
21- ميخائيل، باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التركيتى، ص 3.
22- نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، ص 66.
23- جميل، حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب و النقد و الفن، شبكة الألوكة، WWW.ALUKAH.NET،ص 112.
24-ميخائيل، باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة،ص 88.
25- نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، ص 22-23.
26- المصدر نفسه، ص 24.
27-صورية، داودي،«تماهي السّردي و الشّعري في الخطاب الروائي عند فرج الحوار و رواية التبيان في وقائع الغربة و الأشجان أنموذجاً»، 2018م، ص 54.
28- نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، ص 121.

29- لطيف، زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، 2002م، ص 91.
30- ميخائيل، باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 57.
31- نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، ص 64-65.
32- المصدر نفسه، ص 93.
33- ابراهيم، خليل، بنية النص الروائي، 2010م، ص 180.
34-وردية، الجاحضة، شعرية البوليفونية:قراءة في رواية إرهابيس لعزالدين ميهوبي، 2015-2016م،ص 66.
35- نجيب، محفوظ، اللصّ و الكلاب، ص 10-11.
36- إيمان، مليكي،الحوارية في الرواية الجزائرية، 2012-2013م، ص 5.

الملك أوديب وامرؤ القيس ـ دراسة مقارنة ـ

King Oedipus and Amr al-Qais comparative study

عبد الوهاب عياض: طالب دكتوراه
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات مخبر اللسانيات النصية
وتحليل الخطاب
ahmedtidjanisikebir@gmail.com
د.أحمد التجاني سي كبير- أستاذ محاضر (أ)
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
مخبر النقد ومصطلحاته
ahmedtidjanisikebir@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/08/22	تاريخ القبول: 2020/09/15	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
سنحاول في دراستنا المقارنة لقصتي أوديب الأسطورية وامرؤ القيس التاريخية، أن نبين تداخل الأسطوري بالتاريخي، في كل من القصتين المختلفتين من حيث الثقافة والفكر والزمان والمكان ورغم ذلك نكاد نجزم بالتطابق الفكري بينهما، ومنه التطابق بين الفكر الغربي والعربي في السرد التاريخي والأسطوري، فأسطورة أودبيوس المتناقلة في الحضارة الغربية والتي حولها "سوفوكلس" الشاعر الإغريقي إلى مسرحية "أودبيوس ملكا" التي جسدت على خشبة المسرح، جاعلا منها مسرحية ذات توتر بالغ يكشف القدر المأساوي لهذه الشخصية. وكذلك نجد قصة امرؤ القيس التي نعرفها من خلال سيرته وحياته في الجاهلية، فهذه القصة المليئة بالأحداث والتداخلات مع أسطورة الملك أودبيوس، وهذا ما جعلنا نقيم هذه الدراسة المقارنة للكشف عن أهم نقاط: التشابه والاختلاف بين النموذجين القصصين المختلفين من حيث الثقافة والحضارة.
الكلمات المفتاحية: أوديب، امرؤ القيس، الأسطورية، دراسة مقارنة

Abstract:
In the scope of our comparative study of the Oedipus complex and the story of Amr al-Qais, we see that the legendary Oedipus complex, full of marvels and the domination of the gods and their identification and secrets to punish anyone who disagrees with them, and after a long-lived myth of Greek roots and adjacent to the evolution of the legend of a transition to a

play embodied on stage ,Sophocles, the Greek poet created a tragedy in which the work escalates greatly, making it a very tense play of destiny reveals the tragedy of this character. In the midst of this atmosphere, Ameer al-Qais was born in a tribe whose father was king of the tribe, and after we touched the story of Amr al-Qais, full of great events and characters, in return, the Greek legend of "Oedipus king" was born. Which had the best luck in the studies, especially in psychology and sociology, where he extracted the principle of psychosocial and called (Oedipus complex) and made it a model of psychoanalysis and social analysis, and this study only revealed the most important points: the similarity and difference between two great works, one Western and another Arab.

Key words : comparative study ،legendary ،Amr al-Qais ،Oedipus

دراسة مقارنة لقصيتي الملك أوديب وامرؤ القيس:

في نطاق دراستنا المقارنة لعقدة أوديب وقصة امرؤ القيس، نرى أن عقدة أوديب الأسطورية، مليئة بالأعاجيب وسيطرة الآلهة وتحديدها وأسرارها على إنزال العقاب بكل من يخالفها، وبعدما كانت أسطورة موغلة في القدم ذات جذور إغريقية ومجاورات للتطور الحاصل من أسطورة متناقلة إلى مسرحية مجسدة على خشبة المسرح "سوفوكلس" الشاعر الإغريقي خلق مأساة يتصاعد فيها العمل بشكل عظيم، جاعلا منها مسرحية ذات توتر بالغ يكشف القدر المأساوي لهذه الشخصية. "أودبيوس ملكا" وما قصة امرؤ القيس إلا تجسيدا لحياته في الجاهلية التي كانت تمتاز بالبساطة والتأمل، وفي خضم هذا الجو ولد امرؤ القيس في قبيلة كان أبوه ملكاً عليها فكان يعيش في ترف ولهو وعبث، وبعد تطرقنا القصة امرؤ القيس المليئة بالأحداث والشخصيات العظيمة، في مقابل ذلك نجد الأسطورة اليونانية المتمثلة في "أودبيوس ملكا". التي كان لها الحظ الأوفر في الدراسات وبخاصة في علم النفس وعلم الإجتماع، أين استخلص "سيجمون فرويد" مبدأ نفسياً اجتماعياً وأسماه (عقدة أوديب) وجعلها نموذجاً للتحليل النفسي والاجتماعي.

وما دراستنا هذه إلا لكشف وتسليط الضوء على أهم نقاط: التشابه والاختلاف بين عملين كبيرين أحدهما **غربي وآخر عربي**.

بالرغم من هذه الاختلاف في البيئة والمنطلقات الفكرية والاجتماعية والنفسية نلمس تشابه للأحداث يكاد يكون لدرجة المطابقة بينهما غير أن بعد الفترة الزمنية والمكانية مختلف وبعيد جدا.

أولا: أوجه التشابه:.

إننا نلمس في حادثة طرد امرئ القيس عدة تشابهات يمكن أن نستخلص منها، مقابلا لها في أسطورة "أودبيوس ملكا".

1-**النبؤة:**

ذلك برأي "**الأصمعي**" يذكر الأصمعي أن حجرا الملك "دخلت عليه كاهنته ذات يوم فقالت له: بإذن منك لأتكلم أيها الملك؟ فقال لها: قولي ما علمتي فقالت له: والسماء ذات البروج وما اشتملت عليه أرحام ذات الفروج، لقد نبأت نبأ وعلمت خبرا، فإن أعظمها خطرا، وأبعدها نظرا، وأكثرها نفعا وضررا يسفك دمه شرها أناسا، وأغشها كأسا، فأظعن أيها الملك العظيم، عن ساحة الاذلين أسدو تميم".

وتقول: النبوءة بعد أن تقسم بالسماء وما تنطوي عليه الأرحام وفي هذا تلميح إلى علاقة الفرابي، أن أعظم الناس سيقتله شرهم وأغشهم ، وقد فهم الأصمعي أن هذه النبوءة تشير إلى أسد وتميم قتلة حجرا في الواقع فالكاهنة أو النبوءة تحذر حجرا الملك أن سيقتله رجل من رحمه، أو من دمه."[1]

النبؤة في أسطورة "أويدبيوس": تتمثل في نبوءة **دلفي** التي قصدها كل من **أودبيوس** وزوجته (أمه) **جوكستا**، والتي رأت أن ابنا سيولد لهما وأنه مقدر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه.

2-**أمر القتل غيلة خوفا من تحقق النبوءة والكهانة:**

أما بالنسبة لقصة **امرؤ القيس** فقد أمر **حجرا** ربيعة بقتل ابنه (امرؤ القيس) وما نجده في أسطورة **أودبيوس** أمر الملك **لايوس** الخادم بقتل أو التخلص من ابنه الصغير "أوديبا".

3-**المساعدة:**

تتمثل المساعدة في تلك التي جاءت من طرف "ربيعة" في رواية منقلة عن الأصمعي الذي يذكر فيها «أن حجراً الملك أبو امرؤ القيس دعا في حادثة سكر مولى له يستدعى ربيعة –وكان حاجبه– فقال له: أنطلق بهذا إلى موضع كذا وكذا وأقتله فأني لا أظنه إلا سيشتمنا، وجئني بعينيه فانطلق "ربيعة". فأستودعه رأس جبلٍ منيفٍ، فقد علم أن أباه سيندم على قتله إذا صحا من سكره، فعمد إلى جؤذرٍ كان

عنده فذبحه، وأشرع عينيه فاحملهما إلى حجرٍ، فقال له حجرٌ: أقتلته؟ فقال: نعم. قال فأين عيناه؟ فرد عليه ها هما هاتان فوقعت الندامة على حجرٍ. وهم يقتل ربيعة فلما رأي ربيعة ذلك قال: ابيت اللعن إنني استودعته ولم أقتله، قال في موضع كذا وكذا على رأس الجبل، فقال: فأتني به فأنطلق ربيعة إلى امرؤا القيس، فوجده حيث خلفه»[2].

ومساعدة الخادم الذي أمره **لايوس** بقتل ابنه «**أودبيوس** » على بقاءه حيا شفاعة منه عليه «طفل صغير»، وهكذا كتب النجاة للطفلين ليكون لهما شأن فيما المستقبل ويحققا النبوءة المنتظرة بمرارة.

4- **حادثة الزواج :**

بالنسبة لهذا الرأي نستحضر فيه رأي "ابن رشيق" (ابتداؤه بهذا) الشر العظيم شر التشبيب بنساء أبيه أنه يطمح في أن يمتلك ما يمتلكه أبوه جنسياً، وذنبه لا يأتي من كونه يقول الشعر، بل من كونه يشتهي نساء أبيه، **ولابد أن أمه من ضمنهن** . ولنلاحظ هنا أن اسم ابنة عمه (**فاطمة**) وأن اسم أمه في بعض الروايات (**فاطمة**) أيضاً . فلعل هذه الروايات ترد أن تقول أنه **يتزوج أمه** لعلمها إن اشتهاء زوجة أبيه يعني ضمنا الزواج بالأم."[3]

ومقابلة لهذا نجد زواج **أودبيوس** بأمه **جوكاستا** كما ورد في مسرحية سوفوكليس «**أودبيوس ملكا**» .

5- **كلاهما يبحثا عن الحقيقة: "امرؤ القيس-اوديب" :**

وهذ أمر طبيعي لأن فضول الانسان دوماً يرسله للبحث والاستكشاف عن المجاهيل والمستغلقات والغوامض.

6- **منبع كلاهما من طبقة الملوك:**

فحجرا امرؤ القيس ملك على كندى ، ولايوس أب أوديب ملكا على طيبة.

7- **كلاهما عاش في كنف ملك آخر.**

8- **التشابه في اللغز:**

لغز أبي الهول الذي يسأل أويديبوس عند وصوله لمشارف مدينة طيبة وحل هذا اللغز هو سر تغلب **أوديبوس** على أبو الهول، واللغز الذي طرحه امرؤ القيس على الجارية.

9- الحكم الوئام:

ومثلما حكم **أوديبيوس** على نفسه **بالتشرد** في الجبال، فقد تشرد **امرؤ القيس** في **الصحاري** ملكا ضليلا.

10- المكافأة:

وتتمثل في زواج امرؤ القيس من الجارية بعد حلها اللغز والمكافأة بالنسبة **لأوديبيوس** بعد حله للغز الذي ألقاه أبو الهول عليه بزواج من الملكة **جوكاستا**.

11- فقدان كليهما البصر.

أما فقدان الشخصيتين بصرهما يعد تطهراً عقابياً من جهة ورمزاً لتسييرهما من القدر المحتوم دون بصيرة منهما.

وبعد طرحنا لأوجه التشابه الموجودة بين **"امرؤ القيس" و"أودبيوس ملكا"**، نعرج على أهم أوجه الاختلاف بين الشخصيتين:

ثانيا: أوجه الإختلاف:

1-فأسطورة **أودبيوس التي** تروى عن الشخصية الأسطورية قد جرت أحداثها في القرن الخامس قبل المسيح في أثينا وهي مدينة يونانية.

2-أما قصة **امرؤ القيس** فهي تروى عن الشخصية التاريخية التي عاشت في العصر الجاهلي وهي شخصية حقيقية في أوائل القرن السادس للميلاد في«نجد» بالجزيرة العربية.

3-أن **أودبيوس** له ذكرين وبنتين وامرؤ القيس فكان والداً لبنات كثر وكان يقوم بوأدهن وذلك تبعاً للعرف السائد في الجاهلية آنذاك.

4- أن قاتل الملك **لايوس** الأب في أسطورة **أودبيوس** هو **أودبيوس** نفسه، أما قاتل حجراً أبو امرؤ القيس فلم يكن هو نفسه امرؤ القيس.

5- الإختلاف في نص اللغز وجوابه وقائله:

أ- نص اللغز :

1- **لغز** امرؤ القيس هو أنه : أقسم ألا يتزوج من امرأة حتى يسألها عن ثمانية وأربعة واثنتين ما هي؟ (أما الثمانية فأطباء الكلية، وأما الأربعة فأخلاف الناقة، وأما الاثنتان فثديا المرأة)

2- أما لغز **أودبيوس** الذي سأله إياه **أبو الهول:** عن ما هو **الحيوان** الذي يسير في الصباح على أربعة وظهر على اثنين وفي المساء على ثلاثة («الإنسان»

في مراحله العمرية إذ يحبو على أربعة في صغره ثم يستقيم على رجلين ثم يتعكز في شيخوخته على عكاز).

ب- قائل اللغز:

1-ففي نص **امرؤ القيس** القائل هو امرؤ القيس نفسه، فقد جرى اللغز بينه وبين والجارية.

2-وأما في أسطورة **أودبيوس** فقائل اللغز أو طارحه هو أبو الهول حارس مدينة طيبة.

ج- الجواب:

1-فجواب الجارية كان كالآتي : أما ثمانية فأطباء الكلية، وأما أربعة فأخلاف الناقة، وأما اثنتان فثديا المرأة .

2- وأما جواب أودبيوس على لغز أبو الهول قال له أنه «الإنسان» .

د- هدف الغز:

1- هدف اللغز في قصة امرؤا القيس هو زواجه من امرأة ذكية وقد كانت هي الجارية.

2- وهدف اللغز في أسطورة أودبيوس هو التخلص من الوحش الذي كان يسبب خطرا على مدينة ثيبة.

هـ- الطريقة في فقأ العينين:

1- في قصة امرؤا القيس كان الفعل بأمر من حجر الأب إلى الحاجب بأن يقتل ابنه الصغير امرؤ القيس ويأتيه بعينيه ولم يفعل لحنكته وذكائه وقد كان الجؤذر بديلاً واقياً.

2- أما أودبيوس فقد فقأ عينيه بنفسه بعدما انجلت حقيقة أمره أمامه كنوع من العقوبة الذاتية أو طلب التطهير والغفران.

و- نهاية كلاهما:

1- كانت نهاية أوديبيوس بوحي من الآلهة .

-أما وفاة امرؤا القيس فكانت بالرداء المذهب الذي بعثه له قيصر ملك الروم، وكان هذا الرداء مسموماً ومات به امرؤ القيس بعد ارتدائه.

تعد الأسطورة مجموعة من الخرافات والبديهيات التي كان الإنسان البدائي (الأول) يؤمن بها، في مرحلة من مراحل عمره، عن طريق شطحات التقرب للطبيعة حتى ترضى ولا تغضب الآلهة. ولكن أسطورة (أوديبيوس) التي حولها

سوفوكليس إلى مسرحية، فقد بقي تأثيرها إلى الآن سائر المفعول إذ وجدت قبولاً في الدراسات والأبحاث القديمة والحديثة فظلت شغف دراسات علمي النفس والاجتماع لما فيها من أسرار. يستكشف منها في كل مرة جديد فلم تبق حبيسة زمانها، فهي تعد نصاً مفتوحاً على عدت قراءات وتأويلات، فكلما قُلبت على وجه أظهرت أسراراً جديدة، لذلك وجدت الفسحة الواسعة في مجال الأدب. حيث تناولها الكتاب والمسرحين بمحاكاتها أو تقليدها أو معارضتها في بعض الجوانب قديماً وحديثاً ومن العرب والغرب على حد سواء.

وما دل على ذلك ما قام به توفيق الحكيم وأحمد باكثير من العرب في العصر الحديث على الرغم من بعد الزمن، إلا أنهما وجدا ما يروي عطشهما في هذه الأسطورة وتفسيراتها وتأويلها بما يوافق الواقع في معطياته، لذلك وجدت تقبلا شعبياً وآكاديمياً، ولا ننسى أيضاً "**برناردنوكس**" الذي أدلى كذلك برأيه حسب مقتضيات العصر الذي يعيشه، وهذه التأويلات لا يمكن أن نصححها أو نخطئها وتبقى منبعاً للإلهام الفكري والنفسي والاجتماعي.

ومن التحليلات التي تطرقت إلى أسطورة أويدبيوس:

نجد تحليل "**برناردنوكس**" لشخصية **أوديبيوس** و"تفسيره لمأساته وأخذ يفسر كيفية وصول **أوديبوس** للحكم (فهو ليس الحاكم الذي ظفر بالسلطان **بطريقة الوراثة ولكن بطريقة بطولية** ترجع إلى تفوقه وامتيازه، وهو ليس ملكاً لأن نجاح الملك مقرون بمولده، وأما الحاكم المطلق فنجاحه مقرون بملكات الحاكم العقلية وقدراته وبعد هذا التفسير تطرق إلى تحليل العنوان الذي وضعه **سوفوكليس لمسرحية أودبيوس ملكا** (الحاكم المطلق) وأشد العبارات وأقواها تهكما في المسرحية، فإن أوديبيوس كما هو معروف ليس هو الحاكم المطلق الذي جاء من خارج المدينة وظفر بسلطانها، ولكنه وإن خييل إليه أنه آت من الخارج، هو الملك الشرعي لثيبة (طيبة) لأنه ابن الملك لايوس الملك السابق لثيبة، وهو في الحقيقة لا ينبغي أن يسمى ملكا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا بعد أن يكشف النقاب عن حقيقته وعن مولده وقد وصف **برناردنوكس أوديبوس** بمواصفات الإنسان الجيد والممتاز والذكي، والدليل على هذه المواصفات التي وضعها برناردنوكس أن الجوقة لم تطلق عليه هذا اللقب (لقب الملك) إلا في النشيد الكبير الذي غنته، عقب معرفة أوديبيوس لنفسه "**دعونك الملك الخيير، وقد مت إلى أعظم الشرف وجعلناك صاحب الأمر والنهي**.

فأوديبيوس في هذا النشيد هو مثال لنموذج للناس جميعا. فحقيقة كونه حاكما ظفر بالحكم بمجهوده الذاتي، وحقيقة كونه يحقق المثل الإغريقي للنجاح المكتسب بالذكاء والسعي الفرديين، جعلت من أوديبيوس رمزاً للإنسان الصالح المتحضر الذي بدأ يندر ويفتقد، في القرن الخامس قبل الميلاد بأن يستطيع أن يستحوذ على السلطان في الإقليم الذي يعيش فيه، ويصنع مصير نفسه بنفسه ويصبح في الحقيقة مساوياً للآلهة أو نظيراً لها، وأصبح أوديبيوس **حاكماً مطلقاً** منذ اللحظة التي أجاب فيها على هذا اللغز الذي ألقاه عليه **أبو الهول** أجاب على هذا اللغز، دون أن تعينه عليه الأنبياء أو توحي به إليه الطير واستطاعت إجابته هذه أن تظفر له بمُلك مدينة ثيبة وملكتها أيضاً، ونحن إذا عدنا لتتبع الأوصاف التي خلعها **سوفوكليس** على شخصية أوديبيوس فسنجد أن جميع هذه الأوصاف لن تخرج عن هذا المعنى الذي حدثنا به نشيد الجوقة في **مأساة أنتجون (أنتجون: هي ابنته من أمه جوكاستا)**، فجميع صور المسرحية واستعارتها وتشبيهاتها تتألف في إعطائنا هذا النموذج الفذ من الإنسان، فقد خلعت عليه المسرحية أوصافاً شتى فهو الذي يدير **دفة الحكم وهو قاهر البر والبحر وهو الذي يحرث الأرض ويفلحها وهو صائد الوحوش وسيد الكلام والفكر، والمكتشف والمشرع الطبيب** ولم يقف الأمر عند هذا فقد واجهت المسرحية أوديبيوس بمعضلة عقلية بالغة التعقيد والصعوبة، ورأيناه وهو يحاول إخضاعها لسلطان عقله باحثاً لها عن حل، وعرفنا كيف استطاعت لغة المسرحية أن توحي لنا بشيء من المقارنة بين منهج أوديبيوس وهو يبحث عن حل لمعضلته وبين مناهج العلوم والفنون التي استطاع إنسان ذلك العصر بفضلها أن يكون الحاكم المطلق لذلك العالم، ونجد أن برناردنوكس جعل من أوديبيوس ذلك الإنسان الكُفء الذكي المتميز عن الناس بالذكاء الخارق العارف للحساب والمعادلات وغيرها.

فالمسرحية مليئة بالأقيسة والمعادلات بعضها ناقص وبعضها زائف، غير أن المعادلة الختامية للمأساة قد أطلعتنا على حقيقة صارمة مؤداها أن الإنسان ليس مساوياً للآلهة ولكنه مساوٍ لنفسه وذاته فقط، ولقد ساوى في نهاية المأساة لا في بدايتها وذلك لأن في المأساة **أوديبيوسين لا أوديبيوس واحدا**.

الأول: هو هذه الشخصية البطولية التي ظهرت أمامنا في الفصول الأولى من مأساة الملك ذو النزوة والسلطان والملك ذو الطاقة الخارقة والعقل النافذ اللذين أوجدا موضوع البحث في الحقيقة.

والثاني: هو موضوع البحث ذاته هو تلك الشخصية التي انتهكت أقدس المقدسات وارتكبت أنكر الفواحش وهي قتل أحد الأبوين أو كليهما، ونرى أن المعادلة التي تبنى عليها المأساة موجود في شكل رمزي في اسم البطل، وهذه المعادلة التي سوف يقوم أوديبيوس على حلها في النهاية، كما أن إسم البطل بشقيه قد إستخدم في الرواية بطرق إحائية قصد إبراز العلاقة التي تربط بين **أوديبيوس الطفل وابن لايوس المتورم القدم**، وبين **أوديبيوس الحاكم المطلق والعارف بكل شيء** وأوديبيوس في كلتا الحالتين.

الحالة الأولى: التي سقط فيها من عرشه.

والحالة الثانية: التي ارتفع فيه إلى مصاف الآلهة،

يعتبر خادماً لغرضٍ واحدٍ، هو تقرر ذات الحقيقة التي تقول بأن امتلاك المعرفة واليقين والعدالة، هو ما يميز الإله عن الإنسان.(وهذا هو أوديبيوس الذي طالما حارب ليكذب الوحى قد أصبح كلامه هو نفسه وحيا، وبدأ أنه الآن يسير في نفس المسار ويخطو نفس الخطوات التي سار عليها أبوه من قبل، ويقول **بولينيس** قبل خروجه :

أنها نبوءات مشؤومة ولن يحققها أو يعلنها وبهذه العبارة يردد بولينيس، ما كانت تقوله الأم لابنها أوديبيوس عندما كانت تحاول أن تثنيه عن الاهتمام **بنبؤة أبولون** ولم يطل بعد ذلك مكوث أوديبيوس فقد لبث طويلاً وهذا السلطان الذي منحته له الآلهة أخيراً لا ينبغي أن يتم به إنسان من أجل ذلك نهته الصاعقة ذات الجناحين وناداه وقصف الرعد وخطف البرق . ثم استحثته الآلهة قائلة هلم يا أوديبيوس ماذا تنتظر لقد آن أن تسلك طريقنا ولقد لبث وقتا طويلاً هذا التردد الذي تتسم به الآلهة وأوديبيوس هو آخر غلالة بقية على جسده من إنسانته قد آن له الآن أن يخلعها عن جسده أما العالم الذي سيذهب إليه الآن فهو عالم المعرفة.

الحقيقة والرؤية الصافية والعمل النافذ الفاعل الذي لا يخالجه ظل من تردد أو تأخر وضمير الجماعة الذي بكلمة ماذا ننتظر الذي جاء على لسان الآلهة يتم هذه المعادلة التي تنتهي إليها القصة كلها والتي تسوى أخر الأمر بين أوديبيوس والآلهة

وتجعله واحداً منها فقد امتزجت ذاته بذواتهم ثم نظر إليهم في هذه اللحظة الأخيرة من حياة أوديبيوس ينادون باسمه (أوديبيوس أو أوديب) الاسم الذي لا يتضمن في طياته الآلام التي عاناها في حياته فحسب وإنما يتضمن ذلك الجانب من تلك المعرفة الإنسانية التي جعلت من الإنسان سيد العالم هذه المعرفة لا ينبغي أن تجعله ينسى أبداً (قدمه) التي هي جزء من اسمه والتي تذكره دائماً بمقياس الإنسان الصادق وحقيقته الفعلية، ومن هنا نرى أن **برناردنوكس** المحلل لمأساة أوديبيوس مناقضاً لاعتبار شخصية أوديبيوس عند سوفوكلس الملعونة من طرف الآلهة والشقية جعل منه برناردنوكس **الإنسان النموذج**."[4]

رأي توفيق الحكيم في أسطورة أوديب:

للأستاذ توفيق الحكيم لونان من المسرحيات "لون يجري على الطريقة المألوفة من اختيار شخصيات وأحداث ومواقف تصور جانباً من حياة المجتمع ويمكن إخراجها على خشبة المسرح. لأن المؤلف في مثل هذه الأعمال يراعي مقتضيات التمثيل. ويوفر لمسرحياته الإمكانات الفنية التي تجعل تمثيلها أمراً ميسوراً ولون آخر يسميه المؤلف (**المسرحية الذهنية**).* وفي المسرحيات الصالحة للتمثيل تكون الأحداث متتابعة وتسلسل هذه الأحداث وتكاملها. وغلبة الجو الأسطوري على الشخصيات هذه المسرحيات فقد أضعف الشكل الدرامي، لها وجعل شخصياتها –في نظر القارئ– شخصيات ميتة وليس أدل على ذلك من أن القارئ لهذه المسرحيات، قد يعجب بالفكرة ويتحدث عنها ولكنه لا يذكر أبطال هذه الروايات الثناء والإعجاب[5] وهناك ملاحظة وهي أن توفيق الحكيم قد تأثر في مسرحه باتجاه عام ظهر في القرن الماضي في الآداب العالمية فيما يسمى **بالدراما الحديثة**** ثم يأخذ الحكيم في "معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه القروض لو تحققت ثم يفصل في عرض هذه النتائج وفقاً لطبيعة نفسيته ونظرته إلى الحياة وما فيها، من قيم. وهذا ما سوف تعالجه بالتفصيل في ضوء معارضته لأوديب."[6] وهي لأحد نماذجه الذهنية ولقد حاول الأستاذ توفيق الحكيم "في المقدمة التي كتبها المسرحية أن يكشف عن سر احتفائه بهذه الأسطورة، ومعنى الصراع الذي تمثل له خلالها فقال (...ليس من الممكن أن نعرض على المسرح

المادي تراجيديا إغريقية مندثرة في غلاله من العقلية العربية فيها الصراع بين الإنسان والقوى العليا الخفية، دون أن يتجرد فيها إلى جدٍ يلحقها بالنوع الذهني من المسرحيات؟ فكان بإجابة عن هذا السؤال على دراسة سوفوكليس وانتهت إلى انتداب أوديب موضوعاً اختيارياً لماذا أوديب بالذات؟ الأمر قد يبدو عجيباً: وذلك أني قد تأملها طويلاً فأبصرت شيئاً صراعاً لا فقط بين الإنسان والقدر." [7] وأن هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قُراؤها أن يروا بل من حرب أخرى خفية قل من التفت إليها. **حرب بين الواقع والحقيقة** على إثر ذلك كله تصدعت العقيدة الدينية. "في النفوس فما عاد أحد يؤمن بشيء غير الإنسان. ذلك هو إيمان أوربا اليوم الذي لخصه أبرع تلخيص في قصة أويديبوس. وقد إنتهى فيه إلى انتصار الإنسان في محنته على القوى الظاهرة والخفية. وهكذا يرى الفكر الأدبي المعاصر الإنسان. وحده فقط في هذا الكون وهو أمر وإن أدركه عقلي المتتابع لتطورات العقل البشري، فلا يؤمن به قلبي الشرقي اللين ولقد رأيت في قضية أوديب تحدياً من الإنسان للآلهة أو القوى الخفية ولقد ظهرت هذا التحدي على النحو الأبرز...ولكني أبرزت في عيني عواقب هذا التطاول لأنني ما شعرت قط يوما أن الإنسان وحده في هذا الكون"[8]

فإذا انتقلنا إلى الغرض الآخر الذي تدور حوله مسرحية الحكيم هو نقل الصراع، **من صراع الإنسان والآلهة إلى صراع الحقيقة والواقع،** وإذا كنا نفسر كثرة المصادفات في تتابع هذه الأحداث في عمل سوفوكليس بوصفه أمراً كانت الآلهة من ورائه، منذ أن أوحي به إلى لايوس حتى قام أوديب بقتل أبيه والزواج من أمه، فإننا لا نستطيع أن نقبل تسلسل هذه الأحداث في مسرحية الحكيم بصورتها القديمة"[9]

وحين تترك أحداث المسرحية إلى شخصياتها، نلاحظ أن المؤلف قد أحدث تغيرات خطيرة في "سلوك هذه الشخصيات حتى تكون قادرة على السير بالأحداث في الطريق الذي رسمه لها منذ البداية ولعل أهم شخصية أوديب قد أصابها على يده تصدع كبير بحيث لا يدل سلوكها في مسرحيته على شيء من الذبل، على نحو ما امتازت به في مسرحية سلوفوكليس فقد ظهر الحكيم **أوديب بمظهر المتآمر** الذي يتفق مع **ترسياس على خداع شعب طيبة.** "[10]

أما الشخصية الأخرى فهي "ترسياس الكاهن، الذي وصفه الحكيم بالضلال والجحود في مسرحيته. فنسب إليه اختراع النبؤة ليتخلص من وريث أسرة لايوس وبذلك يتاح للشعب على حد قوله، أن يختار لنفسه ملكا آخر ولكن الذي حدث أن ترسياس هو الذي أختار هذا الملك وبذلك كانت إرادة الشعب التي برر بها ترسياس جريمته إرادة زائفة فلم تكن إرادة هذا الكاهن نفسه. فقد تركه الحكيم كما قلنا دون عقاب على الرغم من جريمته البشعة. "[11]

رأي أحمد باكثير في أسطورة أوديب:

لم يوضح على أحمد باكثير في المقدمة التي كتبها لمسرحيته، شيئا عن تلك الأسباب التي أخذت به إلى معارضة هذه المسرحية. كما فعل توفيق الحكيم غير أنه، أذاع بعد تلك أنه لم يكن يخضع لدافع معين عندما كتبها ولكنه اكتشف بعد أن تمت كتابتها "أنها تصلح لتشخيص هذه المأساة تشخيصاً دقيقاً بما صحبتها من خيانة الغريبين، لمصالح وحقوق شعب فلسطين وتآلب القوى الاستعمارية على العرب. وهو بذلك يريد أن يتخذ من شخصيات مسرحيته، رموزاً على أحداث هذه المأساة الوطنية التي لا تزال تشغل بال الوطن العربي كله. ونستطيع أن نصل مسرعين إلى إقرار حقيقة مهمة. هي أن هدف الأستاذ باكثير في مسرحياته في الغالب هدف إسلامي هو ماهية البدع التي أخذت تشيع في بيئتنا الإسلامية منذ العصر الفاطمي. ويقوم على." [12] رعايتها طبقة المنتفعين الذين يجمعون النذور من السذج باسم الدين، ويمكننا تلخيص النغيرات التي أدخلها الكاتب على المسرحية الأصلية "في محاولة تلخيصها من العناصر الأسطورية القديمة و من فكرة تعدد الألهة ثم نقل الصراع من الصراع بين الإنسان والآلهة، إلى صراع بين قوى الخير ممثلة في أوديب، وقوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر وأخيرا محاولة إثبات حرية الإنسان فيما يفعل حتى تكون مسؤوليته إزاء ما يقع منه من أعمال مسؤوليته مكتملة."[13] .يبدو أن (على باكثير) تأثر بمحاولة توفيق الحكيم "حين أراد إلى تخليص مسرحيته من العناصر الأسطورية القديمة فسلك فيما يظهر نفس الطريق التي سلكها الأستاذ الحكيم لكن توفيق الحكيم لم ينجح فيه نجاح على بكثير الذي لم يكتف بمجرد نسبة التدبير إلى الكاهن ونفيه عن الآلهة، وإنما تتبع تفاصيل هذه

النبؤة إلى أن وقعت فأظهرت أن الكاهن كان وراء الأحداث منذ بدايتها إلى أن وقعت بطريقة التي دبرها"[14]

ولكن هذا النجاح الذي حققه (باكثير) لم يكن كاملا لأن تلخيص المسرحية من عناصرها الأسطورية، لم يؤد إلى تحقيق مبدأ حرية الإنسان، فيما يفعل تلك الحرية التي رأينا الأستاذ (باكثير) يتهم بإبرازها في مسرحيته. "أما الصراع فقد نجح، باكثير في تصوير هذا الصراع لشخصيات المسرحية وتلمس بين هذه الشخصيات، أوديب بوصفها أهم الشخصيات فقد صوره الكاتب بوصفها **بالنفاق والكذب**. **والتآمر** وذلك لأنه تقبل تدبيرات الكاهن، ويخضع لأوامره دون أن تكون له حريته الخاصة في تدابير أموره بسبب حرصه على هذا المجد الذي بلغه، ولم يكن يهمه شعبه بل مصلحته في ارتقاء العرش. ولم يستفق ضميره بالجرم الذي أقترفه في حق أمه وأبيه وفي آخر المسرحية، يحس بأن الكاهن سيفضح أمره فيميل إلى الشعب بنية التعاطف معهم والمغفرة لهم بما ارتكب من جرم فنجد أن التغير الذي أحدثه بالشخصيات شخصية أوديب فسلبه كل النبل الذي خلعه عليه سوفوكليس فهو (يرى) يضعه."[15]

وبأنه شخص اصطدمت إرادته بإرادة الآلهة، فإنه لم يستطع أن يتخلص من مصيره الذي فرض عليه، أما أوديب باكثير فشخص متآمر كاذب يقتل أباه ويتزوج أمه وهو يعي طبيعة جريمته. ولعل العمل لنيل الوحيد الذي قام به أوديب في مسرحية باكثير هو اعتزاله عرش طيبة بعد انتصاره على الكاهن الأكبر وبعد غفران شعبه له كل ما وقع فيه الأخطاء فقد أثر أن ينفي نفسه وهذا كما قلنا هو الموقف النبل الوحيد الذي صدر عنه.[16]

الهوامش والإحالات:

1- سعيد الغانمي، الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، ص: 19-20.

2- المرجع السابق، ص: 16.

3- المرجع نفسه، ص:18.

- ينظر محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ص 104-105.

*- المسرحيات الذهنية: يمتاز هذه المسرحيات بقلبة التفكير الذهني المجرد وخضوعه لمقتضيات فكرة ذهنية يريد. المؤلف إبرازها عن طريق الحوار. دون إعتبار لمقتضيات التمثيل وقدرات المسرح.

** الدراما الحديثة : التي بشر بميلادها إسين النرويجي ، أمعن في هذا الإتجاه برناردشو غير أن هناك فرقا جوهريا بين مسرح هؤلاء ومسرح توفيق الحكيم . شخصيات رواياتهم حية إنسانية تقرب من الواقع ولا تنفصل عنه.

5- إبراهيم . عبد الرحمان ، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ، ص285.

6- المصدر السابق، ص: 286.

7- المرجع نفسه، ص: 286.

8- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص: 295

9- المرجع نفسه، ص: 295.

10- أنظر: المرجع السابق، ص: 297.

- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية 11للنشر 2000،دط ص:298.

12- المرجع السابق، ص: 298.

13-المرجع نفسه، ص: 300.

14- إبراهيم عبد الرحمان، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص:301.

15- المرجع نفسه، ص: 301.

16- المرجع نفسه، ص: 301.

أفق التجديد البلاغي عند الدكتور أحمد الشايب من خلال كتابه " الأسلوب "

The rhetorical renewal horizon for Dr. Ahmed El-Shayeb through his book "Style".

محمد قاسمي طالب دكتوراه
جامعة أحمد بن بلة 1-(وهران)
كلية اللغات والفنون
مخبر اللهجات ومعالجة الكلام .
kasmid0131@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/26	تاريخ القبول: 2020/09/04	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص :
نحاول في هذا المقال تسليط الضوء على أفق التجديد عند الدكتور أحمد الشايب من خلال كتابه " الأسلوب "، ذلك أن التجديد في الدرس اللغوي عامة و البلاغي خاصة بات ضرورة ملحة، وأولوية منهجية في الدرس اللغوي المعاصر، فهل حالف التوفيق أحمد الشايب في وضع قواعد للتجديد في هذا الفن ؟، وما مدى إسهامه في فكرة التجديد ؟، وما الأثر النقدي الذي صاحب طرحه وفكرته ؟
الكلمات المفتاحية : الأسلوب، علم النفس، المطابقة، المفاهيم، التجديد .

Abstract :
In this article, we are trying to shed light on the prospect of renewal for Dr. Ahmed Al-Shayeb through his book "Method", because renewal in the linguistic lesson in general and rhetoric in particular has become an urgent necessity, and a systematic priority in the contemporary linguistic lesson. So did Al-Shafiq succeed in setting rules for renewal In this art? How much does it contribute to the idea of renewal? What is the critical impact of his proposition and idea. ?
Keywords: style, psychology, conformity, concepts, innovation.

1 ـ مقدمة :

عرف الدرس اللغوي المعاصر دعوات عدة للمطالبة بتجديد قواعد ومنهج الدراسات اللغوية عامة، والدرس البلاغي على وجه الخصوص، نظرا لتلك النهضة التي عرفها الغرب في الدراسات اللسانية وفروعها المختلفة، والتي أسهمت بيقين في نهضة العلوم التجريبية وعلوم الاتصال، إضافة إلى أن علم اللغة أصبح علما قائما بذاته، ونتائجه ملموسة في ميادين شتى، كعلوم الطب والنفس والاتصال وغيرها.

واللغة العربية من أكثر اللغات أصالة وقوة وثراء، كانت لها الريادة في عصور خلت، بل إن حروفها اعتُمِدت في لغات شتى نظرا للمكانة العالمية التي كانت تحظى بها، ولكن في هذه العصور لم يبق للغة العربية ذلك الصيت، وتلك المكانة التي عرفتها سابقا، فالخلل إذاً فيها أم في كسل أهلها عن دراستها وتطويرها وفق متطلبات العصر ؟

هذه التساؤلات وغيرها، والمشاكل المنهجية التي تعانيها، والصعوبات التي يجدها القارئ العربي في فهم ودراسة تراثه اللغوي، دفعت القائمين عليها بدق ناقوس الخطر إن صح التعبير، في لزوم التصدي للتحديات التي فرضها واقع اللغة العربية، وكان من بين من حمل على عاتقه المساهمة في إيجاد الحلول، ودفع الباحثين للعمل الجاد نحو التجديد، الدكتور أحمد الشايب من خلاله كتابه "الأسلوب" هذا الكتاب القيم الذي عرض فيه رؤيته للتجديد في الدرس البلاغي المعاصر، مستمدا عناصر رؤيته من قراءاته الطويلة لكتب التراث البلاغية والنقدية، إضافة إلى حسه النقدي الذي هو مجاله، وكذلك طول الخبرة في مجال التدريس، وكان مصدر هذا العزم وتلك الإرادة النهضة اللسانية الغربية، واطلاع العلماء العرب على مدارسها ومناهجها ونظرياتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تلك النتائج السلبية التي أصبحت ظاهرة عامة في المدرسة العربية، التي تمثلت في جملتها في : (المقررات، المستويات، التحصيل، الإبداع)، لذلك كان اختيار المقررات للمناهج الدراسية على اختلاف مراحلها في غاية الصعوبة، مع شبه الإجماع ـ في الدرس البلاغي ـ على أن منهج السكاكي المعهود ومن حذا حذوه أصبح عقيما غير مجد في تقديم المادة بصورة إيجابية ؛ لذلك أصبح من الضروري البحث عن حل للمشكلة، فكان لأحمد الشايب رأيه في اقتراح أفق التجديد البلاغي، فهل كان في

طرحه مقاربا لحل المشكلة ؟ وهل ما قدمه يصلح لأن يكون قاعدة بناء لدعاة التجديد ؟، هذا ما سنحاول قراءته في كتابه .

2 ـ التعريف بأحمد الشايب :

أحمد محمد الشايب : ولد في مدينة شبرا بخوم (مركز قويسنا – محافظة المنوفية – مصر)، وتوفي في القاهرة

قضى حياته في مصر. أنهى تعليمه العام، ثم التحق بمدرسة دار العلوم بالقاهرة، وتخرج فيها (1918).

بدأ حياته العملية (1919) مدرسًا بمدرسة بنها الابتدائية، ثم انتقل في (1922) إلى القاهرة، وعمل بمدرسة الحسينية الابتدائية لمدة عام، انتقل بعدها إلى الإسكندرية وعمل مدرسًا للغة العربية بمدرسة العباسية الثانوية حتى (1929)، ثم انتقل للتدريس بكلية الآداب – جامعة فؤاد الأول – وتدرج في عمله إلى أن أصبح وكيلاً للكلية، ثم شغل منصب أستاذ لكرسي الأدب العربي حتى زمن رحيله.

يعدّ من الرعيل الذي حصلً على لقب الأستاذية (في الجامعة) دون أن يحصل على درجة الدكتوراه، كما يعد من شعراء شباب ثورة 1919، وأدباء الإسكندرية أيضًا.

له عدة تراجم لكل من: «زهير بن أبي سلمى – الإمام علي بن أبي طالب – الشيخ محمد عبده – البهاء زهير – الشريف الرضي – ابن حمديس الصقلي – جرير – الأخطل وغيره»، وله عدة مؤلفات ودراسات، منها: الأسلوب، دراسة بلاغية وتحليلية لأصول الأساليب الأدبية (1939)، أصول النقد الأدبي (1940)، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني الهجري (1945)، تاريخ النقائض في الشعر العربي (1946).

منح رتبة البكوية عام 1951 في مناسبة العيد الفضي لجامعة الملك فؤاد الأول (القاهرة حاليًا). [1]

3 ـ منهج الكتاب :

إذا أردنا أن نعطي تصورا مختصرا لمنهج الكتاب، فسيكون كالتالي :

أ ـ الحرص على العرض بطريقة تتسم بالسهولة في الصياغة، والوضوح في الأفكار، ودعم ذلك بالنماذج والتطبيقات للبرهنة على كل فكرة ورأي .

ب ـ الانتقال من الخاص إلى العام في عرض منهجه الذي وضعه، لأن الكاتب يرى أن البلاغة تندرج تحت الأسلوب، عكس ما هو سائد ، لذلك افتتح كتابه بمقدمات توضيحية عن الفن البلاغي والأسلوب الأدبي ومقوماته، وعلاقة ذلك بالطبيعة النفسية للإنسان، ثم أخذ في توضيح علم البلاغة وموضوعاته وعلاقته ببعض العلوم كالنحو والمنطق والنقد، ليصل بذلك إلى الغرض الذي توخاه، وهو: نقل الدرس البلاغي إلى الدرس الأعم والأشمل في نظره، وأخيرا ختم كتابه بالحديث عن الدرس الأسلوبي وعناصره، وقدم تصورا له من خلال ثلاثة عناصر هي: (الوضوح ـ القوة ـ الجمال).

ج ـ لم يتهجم الكاتب على التراث البلاغي، أو انتقص من قدره، بل كان مرنا متفهما، مقرا بجهود من سبق، منتقدا لما يراه بحاجة إلى استكمال من نقص، أو إلى استدراك من سهو، كل ذلك بأسلوب مفعم بالتقدير، ينبئ عن حب الرجل للغته ولتراثه، فهو ناقد بناء، لا ناقدا هداما ؛ ومن الأدلة على ذلك قوله : " غاية البلاغة : ليس تغذية للفكر وحده، فهناك قوى نفسية (الانفعال ـ الإرادة) ـ ثم يقول بعد ذلك معلقا ـ : ولا نقول إن الأدب العربي قصر في ذلك، وإنما نقول : إن الدراسة النظرية فيما انتهت إليه هي التي ضاقت عن العناية بهذه المواهب النفسية ".[2]

ومن ذلك أيضا قوله : " وفي هذا القسم نضع البلاغة العربية، فعلم المعاني يدخل كله في بحث الجملة وعلم البيان وأغلب البديع يدخل في باب الصورة، وتبقى المباحث الأخرى مهملة في هذه الكتب التي انتهت إليها الدراسة البلاغية، نعم إنك واجد بلا شك في كتب الأقدمين كالصناعتين، ودلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة، والمثل السائر مباحث قيمة تتصل بالعبارة من الناحية الفنية العامة ولكنها غير مستوفاة ولا منظمة." [3]

ولكي لا نطيل الحديث عن ذلك، نترك للقارئ الحكم من خلال استقراء مصادر الكتاب .

ـ مصادر تراثية :

ـ البيان والتبين، المثل السائر، الصناعتين، دلائل الإعجاز، الضرائر للألوسي، نقد الشعر، العمدة لابن رشيق، مقدمة ابن خلدون، اسواق الذهب، ديوان الحماسة، رسائل بديع الزمان، رسائل الجاحظ ...

ـ مصادر حديثة :

الفجر والضحى والفيض لأحمد أمين، النثر الفني لزكي مبارك، في الأدب الجاهلي وعلى هامش السيرة لطه حسين، تاريخ الأدب العربي للزيات، حياة محمد لهيكل، محمد لتوفيق الحكيم، المختصر لجرجي زيدان، أصول علم النفس للأستاذ قنديل ...

ـ مصادر أجنبية :

لم نعثر في الكتاب على مصادر أجنبية إلا على كتابين : أحدهما باق على أصله، والثاني: مترجم؛ الأول أحال عليه بلغته: Genung the working principle of rhetric، والثاني : علم التاريخ للأستاذ (هونشو) ترجمة الأستاذ عبد الحميد العبادي .

فمن خلال هذا الإحصاء المبسط لمصادر المؤلف يتضح مايلي :

1 ـ أنه مادة الكتاب في عمومها من مصادر ومراجع عربية خالصة، وفائدة ذلك التأكيد والبرهنة على أن الرؤية التي تبناها صاحب الكتاب لتجديد علم البلاغة، رؤية انبثقت عن ناقد عربي، بحس عربي طموح، ولم تكن بدافع التأثر بالمناهج الغربية .

2 ـ أن فقر الكتاب من المراجع الأجنبية يعني أن الرجل بحث وجال في التراث العربي حسب استطاعته، ثم صاغ رؤيته بعد تكامل ملامحها في شكل كتاب.

4 ـ أفق التجديد عند الكاتب :

من خلال قراءة متأنية للكتاب نلاحظ أن المؤلف ركز بشكل كبير على أمور ثلاثة :

أ ـ دمج الدراسة النفسية في علم البلاغة .

ب ـ وضع محور المطابقة الموضوع الرئيسي للدراسة البلاغية .

جـ ـ التأكيد على أن الأسلوب هو: الأديب أو هو الرجل .

4-1 : الجانب النفسي في الدراسة البلاغية :

أكد المؤلف بداية من مقدمات الكتاب على أن الدراسة النفسية لا يمكن أن يستغنى عنها في البحث البلاغي، يقول :" فهناك قوى نفسية (الانفعال، الإرادة)

... وإن الدراسة النظرية فيما انتهت إليه هي التي ضاقت عن العناية بهذه المواهب النفسية ." [4]

هذا وقد جعل علم النفس من الوسائل التي تعين على فهم معنى المطابقة فهما عميقا شاملا، يقول : " ولفهم المطابقة لمقتضى الحال فهما عميقا شاملا، يجب أن نقيمه من حيث (الغاية والوسيلة) على طبيعة النفس الإنسانية، ومواهبها من ناحية، وعلى الأدب : أسلوبه وفنونه المختلفة، وعلم النفس ينفعنا هنا، ويعاون مع النقد الأدبي والبلاغة في تفسير المطابقة . " [5]

ويرى أن البلاغة في حاجة ماسة إلى وضع علمي جديد يشمل الأبواب والفنون الأدبية ويصل بينها وبين الطبيعة الإنسانية التي تخدم الأدب . لذلك ختم بحثه ببيان هذا المنهج الجديد، وهو الأسلوب، واقترح لدراسته أن تكون من ثلاثة جوانب (الوضوح، القوة، الجمال)، وهذا التقسيم مقتبس من مجال علم النفس .[6]

من خلال ما سبق نلاحظ توجه الكاتب إلى إبراز قيمة الدراسة النفسية في الأدب وعلومه، ويرى أنه يمكن أن تأتي بالجديد، وهذا الملحظ نرى فيه إشكالية، تتمثل في الوضع العام لاتجاه العلوم عبر مراحل تطورها، فالمتعارف عليه أن العلوم على اختلافها كانت في بداياتها عامة ثم أخذت في الاستقلالية والتخصص، أما صاحب الكتاب فيبدو أنه يسعى للعودة بالبلاغة إلى الاندماج في علم النفس، فمن هذه الزاوية قد لا يجد مناصرين كثر، أما إذا كان يقصد بما عرضه من أفكار، أن يكون علم النفس بالنسبة للبلاغة أداة يستعين بها في الدرس والتحليل، فهذا أمر مقبول مع التحفظ، لأن الأمر يحتاج إلى وضع منهجي واضح، وحدود بينة ترسم للبلاغة حماها التي لا يجوز أن تخترق .

وعلى العموم يبقى ما أثاره المؤلف جديد في بابه، يحتاج إلى بحوث ودراسات، وإلمام بالعلمين معا ؛ وعلى رأي الدكتور بدوي طبانة : " أن كتاب " الأسلوب " يحتاج إلى كتاب آخر يحقق ما ننشده من السعة والشمول والتوضيح، حتى يكون أصلا يعتمد في الدراسات البلاغية الحديثة، ويفتح مجالاتها على مصراعيها، فإن مظهر السعة في كتاب (الأسلوب) الذي هو بين أيدينا هو ما حشد فيه من العنوانات الكبيرة، وتلك الأبواب المتعددة، والفصول الكثيرة التي تنتظمها تلك الأبواب، أما الدراسة فلم تف بما يحقق هذه الغاية، بل جاءت مقتضبة لم تتسع لها صفحات الكتاب القليلة نسبيا، في حين أن ما أثاره المؤلف من موضوعات

يقتضي أن يكون كل فصل من الفصول بابا، وأن يكون كل باب من أبوابه كتابا، وحينئذ يكون هذا البحث الجديد في البلاغة العربية، الثمرة المشتهاة لتلك الجهود الكثيرة التي بذلها المؤلف، والعقلية الكبيرة التي يتمتع بها .[7]

وهناك قضية أرى أنها تدعم الكاتب في طرحه ، وهي : إذا كانت البلاغة قيمة إنسانية، لا تخلو منها لغة ولا يعيش بدونها شعب، إذن فالمحور الذي يجب أن يكون موضوعها هو الإنسان، وبالتالي يستطيع الدارسون حينها أن يكتشفوا القوانين العامة للبلاغة، كما هو الحال بالنسبة للدراسات اللغوية .

2-4 : محورية موضوع المطابقة في علوم البلاغة :

يرى المؤلف أن موضوع المطابقة موضوع محوري، تدور حوله جميع أبواب البلاغة وفروعها، ومعنى مطابقة الكلام لمقتضى الحال، هو مطابقته لمقتضى حَال من يُخَاطبُ به مع فصاحة مفرداته وجُمَله. أو كما بينها المؤلف : بيان ما يناسب ومالا يناسب، ما ذا نقول ؟ وكيف نقول ؟ [8]، ولمّا كانت أحوال المخاطبين مختلفة، وكانت كلُّ حالةٍ منها تحتاج طريقةً من الكلام تلائمها، كانت البلاغة في الكلام تستدعي انتقاء الطّريقة الأكثر ملاءمة لحالة المخاطب به، لبلُوغ الكلام من نفسه مبلغ التأثير الأمْثل المرجوّ.

الأحوال التي تستدعي اختلافاً في طرائق الكلام وأساليبه:

أمّا الأحوال التي تستدعي اختلافاً في طرائق الكلام وأساليبه، فتكادُ لا تُحْصرُ.

* فمنها ما يستدعي من الكلام إيجازاً.
* ومنها ما يستدعي من الكلام بَسْطاً متوسّطاً.
* ومنها ما يستدعي من الكلام بَسْطاً مطوْلاً.
* ومنها ما يستدعي خطاباً بصورة مباشرة.
* ومنها ما يستدعي خطاباً بصورة غير مباشرة.
* ومنها ما يستدعي تنكيراً، أو يستدعي تعريفاً.
* ومنها ما يستدعي إطلاقاً، أو يستدعي تقييداً.
* ومنها ما يستدعي ذِكراً، أو يستدعي حذفاً.
* ومنها ما يستدعي وصلاً بحرف العطف، أو يستدعي فصلاً.
* وخطاب الذكيّ يُخَالف خطاب الغبيّ.
* وحال الوعظ يستدعي خطاباً غير حال البيان العلمي.

* وحال الدعاء والتماس مطلوب، يستدعي خطاباً غير حال التكليف من ذي سلطان.
* وخطاب أهل العلم والمعرفة يخالف خطاب الذين لا علم لديهم.
* وخطاب الملوك والأمراء والرُّؤساء يخالف خطاب العامّة.
* وخطاب أهل الحضر يُخَالف خطاب أهل البداوة وأهل المدَر.
* ولكل أهل صنعة خطابٌ يُلائم صناعتهم.
* والصغارُ وأحْداثُ الأسنان لَهُم ألوان من الخطاب تلائم حداثتهم، وصِغَر أَعْمَارِهم.
* إلى غير ذلك من أصناف المخاطبين، وأحوالهم النفسيّة والاجتماعية، وأحوال المتكلّم وظروف الكلام.

واختيار الأسلوب من الكلام الملائم للمخاطب، أو الأكثر ملاءمة له يحتاج فطنةً عاليةً، وذكاءً حادّاً، وخبرات كثيرات بخطاب الناس. [9]

هذا التفصيل يؤكد على محورية المطابقة في علم البلاغة من جهة، ومن جهة أخرى أن كل ما ذكر في هذا الباب هو عبارة عن عرض توضيحي لكيفيات مختلفة، والمطابقة تقتضي اختيار الأسلوب المناسب للمخاطب، وبالتالي نخرج بالمعادلة التالية : أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال تعني اختيار الأسلوب، فالمطابقة تساوي الأسلوب، فالبلاغة إذا هي الأسلوب، ولا مشاحة في الاصطلاح، هذا الرأي قد تبناه بعض ناقدي الدكتور أحمد الشايب، فيرون أن إيثاره لمصطلح (الأسلوب) مرجعه إلى التأثر بالدراسات الغربية من ناحية التسميات لا المنهج، وأن الأسلوب يساوي البلاغة، فلم يضف الكاتب شيئا سوى أنه غيَّر في المصطلحات فقط، فليس هناك ما يسمى تجديدا، فالتجديد تجديد للمضامين ؛ [10]

وهذا النقد لا يغيض من عمل الكاتب وجهوده، والناظر في كتابه يرى عكس ذلك تماما، بل يلمح جهدا كبيرا وفكرا عميقا فيما قدمه وفيما كان يطمح إليه .

3-4 : الأسلوب والشخصية :

حاول الدكتور الشايب أن يؤكد من بدايات الكتاب إلى نهايته على أن الأسلوب يعني الفرد في خصوصيته، وهذه النظرية وإن كانت غربية في شهرتها واعتمادها في الأسلوبية، إلا أن الشايب لم ينقل ولا رأيا واحدا عن علماء الغرب في هذه المسألة، بل أخذ يبرهن على ذلك من خلال عرضه المفصل لأسباب اختلاف

الأساليب من خلال التراث العربي المحض، ومن خلال تعمق دراسته، وأرجع ذلك الاختلاف إلى سببين رئيسين هما : (الموضوع) أي : الفن الذي يختاره الأديب، و(الشخصية) ، فاختلاف الأساليب باختلاف مواضيعها، لذلك أطال في تفصيل ذلك، فتعرض للشعر والنثر، والقصة والرواية، والخطابة والمقالة والأمثال، وغير ذلك من الأجناس الأدبية ؛ والسبب الثاني اختلاف الشخصية من فرد لآخر، اختلافا يعود إلى عدة عوامل ذكر منها العوامل : (الخلقية، العقلية، الجسمية، الاجتماعية، المزاجية ... الخ) لذلك وصل إلى الاستنتاج التالي الذي تعرب عنه مقولاته : (الذاتية هي أساس تكوين الأسلوب)، (قد يصح لنا بعد ذلك أن نقول مع القائلين: الأسلوب هو : الأديب، أو هو الرجل) (كل إنسان أمة وحده، كونته ملابسات بعينها)، (أسلوب الكاتب نتيجة طبيعية لمواهبه وصورة لشخصيته)، هذه المقولات تخللت ثنايا بحث المؤلف، ومن هنا وجب أن ننتبه إلى أمر مهم نراه مفصليا وهو : أنه كما مر معنا في تعريف المطابقة أنها تعتني بالمخاطَب (المتلقي)، وأما ما ساقه الكاتب حول الأسلوب وسبب تنوعه فالاهتمام فيه بالمخاطِب (المتكلم)، ومن هنا يمكن أن نقول : إن الفكرة التي كان يحوم حولها المؤلف هي : نقل الاهتمام بالمتلقي إلى الاهتمام بالكاتب، بمعنى : أن الفن البلاغي له وجهان : وجه يهتم بالمنتج وماهيته وأثر ذلك في عمله، والوجه الآخر يهتم بالمتلقي وكيف يتحقق التواصل معه فهما وانفعالا، فالوجه الأول قد يسمى (الأسلوب) والثاني يسمى (البلاغة)، وبهذا الطرح قد تكون العلاقة بين الفنين علاقة تكاملية، أو علاقة العموم والخصوص ـ أو علاقة تباينية (استقلالية)، والمصنف كما يبدو من خلال طرحه يؤثر الطرح الثاني، هذا الطرح الذي لم يحاول فيه استبدال علم بعلم، بل حاول به أن يجدد في وضعية الأسلوب من علم البلاغة ، وليس في ذلك غمطا لحق البلاغة، وإنما أنار به الطريق للمدخل الذي ينبغي أن تسلكه الدراسات البلاغية والأدبية في نظره، فهذا الطرح يحق أن يسمى تجديدا، فهو يدعو إلى إعادة التصنيف في العلوم البلاغية، وإلى إعادة النظر في موضوعاتها، وبذلك يكون قد فتح معبرا جديدا، ومسلكا بكرا، لاضير في أن نحاول بشجاعة اكتشافه وخوض مغامرة التجربة فيه، فالعلوم في غالبها لم تتطور إلا من خلال التجربة والبحث العميق .

5-خاتمة :

من خلال هذه القراءة الخاطفة لفكر أحمد الشايب ونظرته لفكرة تجديد الفن البلاغي لفت انتباهي أمر في غاية الأهمية، وهو أن دعوات التجديد دعوة مضى عليها من الزمان ما يفوق القرن، وقد نلاحظ جميعا ما اتسمت به جهود الأوائل من مصداقية وجهد وانشغال، لكن دعوات التجديد لم تحقق المرجو لها فيما يظهر، وفي اعتقادي أن الأمر يعود إلى أن التجديد في اللسانيات عامة لم يصل للذروة إلا بعد أن قطع مراحل طويلة جدا، صاحبتها دراسات وأبحاث عميقة، واستفادت من مناهج وتجارب العلوم الأخرى، كعلم الاجتماع والرياضيات وغيرها، فتغيرت جغرافيا البحث، حيث أصبحت دراسات إنسانية تبحث عن الحقيقة في المجتمع اللساني عامة، ولا شك أن تلك العوامل التي جددت الدرس اللساني عامة، تستطيع أن تكون عوامل تجديد في اللسان العربي، شريطة أن تتسم دراسات المجددين بالأصالة والعمق وسعة الأفق، وتبتعد عن العواطف، خصوصا ما يتعلق بالتقديس واعتقاد الأفضلية، ففي رأيي أننا بحاجة إلى حس وفكر وعزيمة من عاصروا فترات التجديد في الدرس اللساني، ونحتاج أيضا إلى ظهور اللغوي الملم ببعض علوم الحياة والتقنيات، حتى يتمكن من فحص النظريات اللسانية الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لعله يستطيع وضع قاعدة لغوية ما، أو يصحح أو يضيف أفكارا ، قد تهتدي بها الساحة اللغوية .

الهوامش والإحالات

---

1 ـ معجم البابطين. (بلا تاريخ). معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين. تم الاسترداد من HTTP://WWW.ALMOAJAM.ORG/POET_DETAILS.PHP?ID=555

2 ـ الأسلوب، أحمد محمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط/12، 2003م، ص :20.

3 ـ المصدر نفسه، ص:37.

4 ـ المصدر نفسه، ص : 20

5 ـ المصدر نفسه، ص 21.

6 ـ التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، منير محمد خليل ندا، جامعة الملك سعود، مكة المكرمة، ص :290.

7 ـ المصدر نفسه، ص : 345/344.

8 ـ الأسلوب، ص: 36.
9 ـ البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حبنكة الميداني، دار الفكر دمشق والدار الشامية بيروت، ط/1، 1996، ج/1، ص:130/129.
10 ـ التجديد في علوم البلاغة ، ص :291.

آليات التماسك النصي ودورها الدلالي في رسالة الإمام علي (ع) لوالي البصرة عثمان بن حُنيف الأنصاري

The Mechanisms of Textual Coherence and its Implicational Role in the Emam Ali's Letter to the Governor of Basra Otman Bin Honeif Alansari

د.رسول بلاوي
(أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها في
جامعة خليج فارس، بوشهر - إيران)
r.ballawy@pgu.ac.ir

تاريخ الإرسال: 2020/06/05	تاريخ القبول: 2020/08/17	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
يُعتبَر التماسك من أهمّ مقوّمات النصّ الأدبي، إذ يؤدّي إلى تأطيره وتشكيل بنية متماسكة ذات ارتباط وثيق من خلال علاقة المفردة بما جاورها، وعلاقة العبارة مع سائر العبارات الأخرى. ومن النصوص التي تمتاز بهذا البناء المتماسك والمنسجم هي رسالة الإمام علي (ع) لوالي البصرة عثمان بن حُنيف الأنصاري؛ فهذه الرسالة ذات قيمة فنيّة من حيث البناء والمضمون وتُعدّ ثروةً جليلةً تستحقّ البحث والتحليل. إنّنا في هذه الورقة البحثية اعتماداً على المنهج الوصفي – التحليلي، نسعى إلى دراسة آليات التّماسك النّصي في هذه الرسالة، وبيان دورها في تحقيقِ التماسك والاتّساق؛ كما نهدف إلى معرفة مكوّنات النصّ وتحليل علاقاته الداخليّة، ومدى تماسكه وتناسقه في السياق. توصّل البحثُ إلى أنّ هذه الرسالة المرشّحة لهذه الدراسة تتسمُ بإطارٍ منسجم ومتماسك، وترتبط أجزائها بشكلٍ مُنتظم من خلال توظيف وسائل فنيّة تساهم في تماسك البنية ونقل الفكرة المقصودة.
الكلمات المفتاحية: النّصّ، التماسك، الدلالة، الإمام على (ع).

Abstract
Coherence is one of the important elements in literary texts because it limits the text and forms a coherent structure which is interrelated closely through the relationship between the word and its next one and the phrase and its next phrase. One of the texts which is significant in this coherent and cohesive structure is the Emam Ali's letter to the governor of Basra, Otman Bin Hineif Alansari. This letter is a great work of art regarding its structure and content and it is a great treasure that worth studying we, in this descriptive analytical study try to survey the textual coherence in the text of the letter and find its role to acquiring coherence and congruity.

Also, we aim to find out the elements of the text and to analyse its internal relationships and its level of coherence and congruity. We concluded that this chosen letter is characterized in a coherent and cohesive framework and its parts are related constantly based on applying technical means that helps uniting the structure and transferring the meant purposes.

Keywords: Text, Coherence, Implication, Emam Ali

المقدمة:

اهتمّ الباحثون باللغات المنطوقة والمكتوبة باعتبارها أهمّ وسيلة تواصلية بين البشر، وفي بدايات السبعينات شهدت البحوث اللسانية تطوّراً ملحوظاً نتج عنه ميلاد فرع معرفي جديد عُرِف باسم علم النّصّ أو لسانيات النصّ، وموضوعه الأساسي هو النصّ بوصفه أعلى وحدة لغوية في الدراسات النّصية، حيث دعت هذه الأخيرة إلى تجاوز الجملة وحدودها الضيّقة باعتبارها الأداة الوحيدة في التحليل التي تبني فضاءً أوسع ألا وهو النصّ الذي يحتاج في تكوينه وتحليله إلى تضافر العديد من العناصر النحويّة والدلالية والتداولية[1]. وهذه العناصر تؤدّي إلى تماسك النصّ وتناسقه.

التماسك النصّي هو «العلاقات الخطيّة واللاخطية التي تسهم في الربط والوصل بين وحدات النص»[2]. وقد تكون هذه العلاقات لفظية وقد تكون معنويّة، ومن أبرز الأداوت التي تحقّق تماسك النصّ هي وسائل الربط، والحذف، والإحالة، والتكرار والسجع. فقد يتمثّل هذا التماسك بشكل منطقي، أو زمني، أو دلالي، أو صوتي؛ وسوف نعالج كلّ منها في هذه الورقة البحثية التي اعتمدت في خطّتها على المنهج الوصفي – التحليلي الذي يقوم برصد هذه الظواهر وتحليلها تحليلاً جماليّاً.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على كيفية ترابط نصّ رسالة الإمام علي (ع) لعثمان بن حنيف الأنصاري وهو عاملُه في البصرة وقد بلغ الإمام أنّه دُعي إلى وليمة قوم من أهلها غنيّهم مدعو وعائلهم مجفوّ، فمضى إليها مسرعاً، فكتب عليه السلام هذه الرسالة معاتباً له بشدّة، يخاطبه ويوبّخه فيها على مشاركته في مثل هذه الضيافة. عثمان بن حنيف الأنصاري كان من أصحاب النبي محمد (ص) وقد شارك في المعارك الإسلامية وكان له رأي ثاقب ومعرفة جامعة بالأمور فوّلاه الإمام علي (ع) على البصرة لأهمّيتها الإستراتيجية. ومن هنا جاءت ردّة فعل الإمام علي (ع) لحسن ظنّه بهذه الشخصية ومكانتها في الإسلام.

أسئلة البحث:

- ما هي أبرز آليات التماسك النّصي في رسالة الإمام علي (ع) الموجّهة لوالي البصرة؟
- ما هي الوظائف الدلالية التي تؤدّيها هذه الآليات في رسالة الإمام (ع)؟

التّماسك النّصيّ:

جاء في أساس البلاغة للزمخشري: «مسك: أمسك الحبلَ وغيرَه، وأمسك بالشيء ومسك وتمسّك واستمسك وامتسك، وأمسك عليك زوجك وأمسكتُ عليه ماله: حبسته، وأمسك عن الأمر: كف عنه، وأمسكت واستمسكت وتماسكت أن أقع من الدالة وغيرها، وغشيني أمر مقلق فتماسكتُ، وفلان يتفكّك ولا يتماسك، وما تماسك أن قال ذلك: وما تمالك، وهذا حائط لا يتماسك ولا يتمالك وحفر في مسكةٍ من الأرض: في صلابة»[3]؛ فيأتي التماسك في اللغة مقابل التفكّك وهذا يعني الترابط التامّ، والشّدّة والصلابة.

وفي هذا السياق نذكر أنّ «التماسك مصطلح مترجم من الكلمة الإنجليزية Cohesion وقد وقع في ترجمته بعض الاختلاف كالعادة في عملية انتقال المصطلحات العلمية مترجمة إلى العربية»[4]، والتماسك النصي هو «ترابط الجمل في النص مع بعضها بعضًا بوسائل لغوية معينة»[5]. هذا التماسك «يقوم على خيوط وأدوات بعضها من النحو وبعضها من المحتوى وبعضها من الموقف، وهي التي تجمع عناصره المتباعدة المختلفة في سياق واحد متماسك»[6]، وعلى ذلك نخلص إلى أنّ النّص بنية لغوية «متتالية من الكلمات تكوّن ملفوظًا مُنجَزًا»[7].

إنّ التماسك النّصي «لا يتحدّد على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل فحسب، بل يتحدّد كذلك على مستوى البنية الكلية للنصّ باعتبارها عملاً كليّاً يحدّد معنى النّصّ فهي ترتبط بالموضوع الكلي له، ويتّسم بالبنية من جهة تعدّد مستوياتها وتدرّجها في النّصّ الواحد وعلاقة كلّ بنية تسبقها بما تليها»[8]. ومن خلال إمعاننا في رسالة الإمام علي (ع) لعثمان بن حُنيف، وجدنا أنّ هذا النصّ يتميّز بتماسكه وتناسقه وانسجامه، فتم ترشيحه كمحورٍ لهذه الدراسة التي تسعى إلى الكشف عن جماليات هذه الرسالة ومدى توفّر آليات التماسك فيها ودورها الدلالي الفاعل في نقل الفكرة.

- أدوات الربط

الربط من أهمّ وسائل التماسك النصي، فالنصّ مجموعة من الجمل المتتالية ويجب أن تكون هذه الجمل مترابطة مع بعضها حتى تكوّن نصّاً متماسكاً متناسقاً. والربط كما يراه هاليدي ورقية حسن هو تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق من الألفاظ مع السّابق بشكل منظم[9].

يُعدّ الربط من أبرز وسائل الاتّصال بين مكوّنات التراكيب اللغويّة، إذ نجد العلماء العرب القدامى فطنوا إلى قيمة هذه الوسيلة في تحقّق الاتّصال بين أركان التراكيب اللغوية وعناصرها[10]؛ فالجملة «في الأصل كلام مستقل، فإذا قصدتَ جعلها جزءاً من الكلام فلا بدّ من رابطة تربطها بالجزء الآخر»[11].

للربط في العربية أدوات لفظية من أهمّها: الواو، والفاء، وأو، وثمّ، ولكن، وبل، وغيرها، ولكن أشهرها استعمالاً وشيوعاً الواو، ومن المعروف حقّاً أنّ حرف الواو يفيد المشاركة في الحكم، أي اشتراك ما قبله بما بعده حكماً أو فعلاً، لذلك لا غرو أن يعدّه الباحثون في علم اللغة النّصي من أهمّ وسائل اتساق النص[12]. وفي رسالة الإمام علي (ع) نجد الكثير من أدوات الوصل التي تربط الجمل بعضها ببعض، منها النصّ التالي:

«يَابْنَ حُنَيْف، فَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ رَجُلاً مِنْ فِتْيَةِ أَهْلِ الْبَصْرَةِ دَعَاكَ إلى مَأْدُبَة، فَأَسْرَعْتَ إِلَيْهَا»[13]

قوله عليه السلام "فأسرعت إليها" يشير إلى لزوم التأنّي والتفكّر ودراسة الأمور قبل الإقدام. فالإسراع إلى هذه المجالس، والانغمار في ملذّاتها والإكثار من الطعام والشراب فيها، أمر غير محبّذ للوالي الذي يتولّى مسؤولية اجتماعية ودينية في المجتمع الإسلامي فلابدّ أن يكون أسوة يُقتدى بها الآخرون. استخدمَ الإمام حرف الفاء في عبارة (فأسرعتَ إليها) لكي يربطها بما قبلها من قولٍ، وهذا الحرف هنا يوحي بالاستتباع والاستنتاج، حيث السرعة في الإجابة جاءت مباشرة بعد الدعوة دون تأنّي وتمعّن، كما هي نتيجة حاصلة أيضاً بعد هذه الدعوة الموجّهة. وفي المقبوس التالي عطفَ طائفة من الكلمات بعضها على بعض:

«أَلاَ وَإِنَّكُمْ لاَ تَقْدِرُونَ عَلَى ذلِكَ، وَلكِنْ أَعِينُوني بِوَرَع وَاجْتِهَاد، وَعِفَّة وَسَدَاد»[14]

لقد عطفَ الإمام (ع) جملة من المفردات التي ترتبط دلاليّاً مع بعضها البعض (ورع، واجتهاد، وعفّة، وسَداد)، فكلّها تؤدّي إلى نتيجة واحدة كان يطمح الإمام لتحقيقها من خلال اجتماعها وتتابعها. كما استخدم (ولكن) للربط في مقام الاستدراك، فالإمام يعرف جيّداً عدم تمكّنهم من القيام بهذه الأمور، لكنّه استدرك كلامه طالباً منهم أعانته في أمور أسهل بالنسبة للإنسان المؤمن.

«وَلَوْ شِئْتُ لاَهْتَدَيْتُ الطريقَ إِلَى مُصَفَّى هذَا الْعَسَلِ، وَلُبَابِ هذَا الْقَمْحِ، وَنَسَائِجِ هذَا الْقَزِّ» [15]

وعلى ضوء معاني حروف العطف نجد أنّ حرف الواو الذي تصدّر في هذا المقتبس يحمل معنى السّببية والتعليل وذلك من خلال تسليط أداة الشرط (ولو) على الجملة، فالإمام لم يشاء الاهتداء إلى هذه الطريق، ولو شاء لاهتدى، والسبب في كلّ ذلك عدم الإرادة والرغبة. ثم عطفَ 3 عبارات (مُصَفَّى هذَا الْعَسَلِ، وَلُبَابِ هذَا الْقَمْحِ، وَنَسَائِجِ هذَا الْقَزِّ) بشكل موجز ومترابط. وبالإضافة إلى أهمية الواو في تحقّق التّرابط بين أجزاء النصّ، فهذا الحرف يعمل على تكثيف الخطاب عبر عملية الاختزال أيضاً، وهذا يعني أنّ هذا الحرف لم يكن مجرد وسيلة للربط بل هو وسيلة لإثارة الخطاب وفعاليته وذلك من خلال إلغاء التعابير المعبّرة عن الفكرة ذاتها. ومن خلال التمعّن في النصّ نجد المُرسِل حذفَ عبارة (ولو شئتُ لاهتديت الطّريق إلى) قبل كل عبارة اعتماداً على ما سبقَ وتوخّياً للتكثيف والاختزال.

«فَوَاللهِ مَا كَنَزْتُ مِنْ دُنْيَاكُمْ تِبْراً، وَلاَ ادَّخَرْتُ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفْراً، وَلاَ أَعْدَدْتُ لِبَالِي ثَوْبِي طِمْراً» [16]

إنّ حرف الواو جعل من عبارات الرسالة نسقاً متّصلاً، وفضلاً عن تكرار الواو استعان المُرسل بحرف (لا) الذي يدلّ على النفي والرفض. إنّ الواو المتكرّرة في هذا النّصّ لم تكن مجرد وسيلة ربط، وإنّما جعلت الخطاب أكثر تأنّقاً وتناسقاً، وما ساعدَ هذا التأنّق والتناسق حرصُ الإمام على السجع الذي يشدّ المتلقي للاستمرار والتواصل.

«فَمَا خُلِقْتُ لِيَشْغَلَنِي أَكْلُ الطَّيِّبَاتِ، كَالْبَهِيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ هَمُّهَا عَلَفُهَا، أَوِ الْمُرْسَلَةِ شُغُلُهَا تَقَمُّمُهَا، تَكْتَرِشُ مِنْ أَعْلاَفِهَا، وَتَلْهُو عَمَّا يُرَادُ بِهَا، أَوْ أُتْرَكَ سُدىً، أَوْ أُهْمَلَ عَابِثاً، أَوْ أَجُرَّ حَبْلَ الضَّلاَلَةِ، أَوْ أَعْتَسِفَ طَرِيقَ الْمَتَاهَةِ!» [17]

فقد ألحّ عليه السلام على تكرار حرف (أو) لترابط الجمل وعطف بعضها على بعض، وهذا الحرف ينهض في النصّ بدور الرّبط بين المعاني، لذا فإنّ العلاقة بين كلّ عبارة، والعبارة التي قبلها علاقة تبعية، بحيث تأخذ التّراكيب بعضها برقاب بعض لتكتمل الفكرة.

الإحالة:

لقد أسهمت الإحالة في إضفاء أجواء التماسك في النصّ، وهي في لسانيات النصّ «تُعدّ رابطاً مهمّاً ذا دور فعال في اتّساق النصّ وربط أجزائه بعضها ببعض وهي لا تخضع لقيود نحوية، وإنّما تخضع لقيود دلالية تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال»[18]. فالإحالة «علاقة معنوية بين ألفاظ معينة وما تشير إليه من أشياء أو معانٍ أو مواقف تدلّ عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدلّ عليها المقام، وتلك الألفاظ المحيطة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم»[19]. ومن أهمّ الإحالات التي تصادفنا في هذه الرسالة هي إحالات وإشارات لنصوص سابقة تربط نصّ الرسالة بنصوص متقدّمة عليها. من الإحالة إلى الآية الشريفة:

«طُوبَى لِنَفْس أَدَّتْ إِلَى رَبِّهَا فَرْضَهَا، وَعَرَكَتْ بِجَنْبِهَا بُؤْسَهَا، وَهَجَرَتْ فِي اللَّيْلِ غُمْضَهَا، حَتَّى إِذَا غَلَبَ الْكَرَى عَلَيْهَا افْتَرَشَتْ أَرْضَهَا، وَتَوَسَّدَتْ كَفَّهَا، فِي مَعْشَر أَسْهَرَ عُيُونَهُمْ خَوْفُ مَعَادِهِمْ، تَجَافَتْ عَنْ مَضَاجِعِهِمْ جُنُوبُهُمْ، وَهَمْهَمَتْ بِذِكْرِ رَبِّهِم شِفَاهُهُمْ، وَتَقَشَّعَتْ بِطُولِ اسْتِغْفَارِهِم ذُنُوبُهُمْ» ﴿أُولَئِكَ حِزْبُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ حِزْبَ اللَّهِ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ (المجادلة: 22) [20]

فالإمام (ع) بعد أنّ عدّ للمتلقي خصائص هذه النفوس المؤمنة، ختم كلامه بهذه الآية المباركة التي تُعتبَر توقيعاً وتأييداً لكلامه السابق. وفي النصّ التالي تمثّل ببيت من الشعر لم يذكر شاعره:

«هَيْهَاتَ أَنْ يَغْلِبَنِي هَوَايَ، وَيَقُودَنِي جَشَعِي إِلَى تَخَيُّرِ الأَطْعِمَةِ ـ وَلَعَلَّ بِالْحِجَازِ أَوِ بِالْيَمَامَةِ مَنْ لاَطَمَعَ لَهُ فِي الْقُرْصِ، وَلاَ عَهْدَ لَهُ بِالشِّبَعِ؛ أَوْ أَبِيتَ مِبْطَاناً وَحَوْلِي بُطُونٌ غَرْثَى وَأَكْبَادٌ حَرَّى، أَوْ أَكُونَ كَمَا قَالَ الْقَائِلُ

وَحَسْبُكَ دَاءً أَنْ تَبِيتَ بِبِطْنَة وَحَوْلَكَ أَكْبَادٌ تَحِنُّ إِلَى الْقِدِّ» [21]

فهذا البيت الشعري يلخّص فكرة الإمام علي (ع)، ويساعد المتلقي على استعياب الرؤية. وفي المقبوس التالي يقول:

«إِلَيْكَ عَنِّي يَا دُنْيَا، فَحَبْلُكِ عَلَى غَارِبِكِ» [22]

عبارة (إليك عنّي يا دُنيا) تحيلنا إلى حديثه الذي يقول فيه: (يا دنيا طلّقت ثلاث لا رجعة فيها)؛ وعبارة (حبلُك على غاربك» فيها إحالة إلى قوله في خطبة الشقشقية عندما يصف عدم رغبته في الخلافة: (لَولا حُضُورُ الحاضِرِ، وقِيامُ الحُجَّةِ بِوُجودِ الناصِرِ، وما أخَذَ اللّهُ عَلَى العُلَماءِ أن لا يُقارُّوا على كظَّةِ ظالِمٍ، ولا سَغَبِ مَظلومٍ، لأَلقَيتُ حَبلَها على غارِبِها). فهذا التعالّق النصّي والإحالات إلى نصوص متقدّمة على زمن كتابة هذه الرسالة تساهم في ترابط النصّ وتماسكه وفاعليته الدلاليّة.

-الضمائر: تكتسب الضمائر دوراً فعّالاً عبر نيابتها عن الأسماء والجمل المتتالية فقد يحلّ الضمير محلّ كلمة أو جملة أو عدّة جمل ولا تتوقف أهمّيتها عند هذا بل تتعدّاه على كونها تربط بين أجزاء النصّ المختلفة شكلاً ودلالة. تتفرّع الضمائر في اللغة العربية حسب الحضور في المقام أو الغياب إلى فرعين كبيرين متقابلين هما: ضمائر الحضور وضمائر الغياب، إذ تقوم تلك الضمائر مقام الأسماء غير أنّ لها محتوى دلالي أقلّ[23]. الضمائر من أبرز الأدوات التي تُستعمَل للإحالة على كيانات معطاة، وتنقسم هذه الضمائر إلى:

- ضمائر وجودية مثل: أنا، نحن، أنت، أنتما أنتم، أنتن، هو، هي، هما، هم، هنّ.

- ضمائر ملكية مثل: صديقي، صديقنا، صديقك، صديقكم، صديقه، صديقهم.

تكرار الضمير في النّصّ يكشف عن الذات المأزومة بهموم الآخر، فضلاً عن دوره الفاعل في إحداث الإيقاع الذي تأنس به النفس فتظلّ مشدودة إلى ما يرسله المُرسل في نصّه:

«أَأَقْنَعُ مِنْ نَفْسِي بِأَنْ يُقَالَ: أَمِيرُالْمُؤْمِنِينَ، وَلاَ أُشَارِكُهُمْ فِي مَكَارِهِ الدَّهْرِ، أَوْ أَكُونَ أُسْوَةً لَهُمْ فِي جُشُوبَةِ الْعَيْشِ!» [24]

جاء بضمير الياء متّصلة بكلمة (نفسي) والتي تحيلنا على نفس المُرسل، ثم كرّر ضمير (هم) مرتيّن (أُشاركهم ولهم) والتي تحلينا على المُرسل إليه الجماعي، فهذه الرسالة موجّهة إلى مجموعة من المخاطبين وإن كُتِبت لتبويخ عثمان بن حُنيف.

«تُسْتَطَابُ لَكَ الأَلْوَانُ، وَتُنْقَلُ إِلَيْكَ الْجِفَانُ» [25]

فقد حدّد الإمام فعل "تستطاب" و"تُنقل" بالمخاطب من خلال ضمير الكاف، فهو وحده دون الفقراء تُستطاب له وتُنقل له، وهذا ما أبغض الإمام. وفي المقبوس التالي يقول:

«فَوَ اللّهِ ما كَنَزْتُ مِنْ دُنْياكُمْ تِبْراً، وَلاَ ادَّخَرْتُ مِنْ غَنائِمِها وَفْراً، وَلا اَعْدَدْتُ لِبالى ثَوْبي طِمْراً» [26]

فالضمائر الواردة في هذا النصّ هي التاء في (كنزتُ وادّخرتُ وأعددتُ) والياء في (ثوبي) وكلاهما يعود إلى المُرسل، ثم ضمير (كم) المتّصل في (دنياكم) وهو يحيلنا على المخاطب المُرسل إليه، ومن خلال إضافة هذا الضمير إلى الدنيا أراد الإمام أن ينقل رسالة عميقة للمتلقي، فهذه الدنيا لكم وليست لي فلا يمكن لها أن تغريني بمغرياتها، أمّا الهاء في (غنائها) فهو يعود إلى الدنيا. فهكذا نجد في هذا المقبوس القصير تتزاحم الضمائر لكي تؤدّي دور الترابط والتماسك بين النصّ.

«فَمَا خُلِقْتُ لِيَشْغَلَنِي أَكْلُ الطَّيِّبَات، كَالْبَهِيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ هَمُّهَا عَلَفُهَا، أَوِ الْمُرْسَلَةِ شُغُلُهَا تَقَمُّمُهَا، تَكْتَرِشُ مِنْ أَعْلاَفِهَا، وَتَلْهُو عَمَّا يُرَادُ بِهَا» [27]

في هذا النصّ جاء ضمير التاء في (خُلقتُ)، ثم الياء في (ليشغلني) وهما يحيلان المتلقي على المُرسل أي الإمام عليه السلام، وضمير (ها) المتكرّر في (هَمُّهَا؛ عَلَفُهَا؛ شُغُلُهَا؛ تَقَمُّمُهَا؛ أَعْلاَفِهَا؛ بِهَا) يعود إلى البهيمة المربوطة.

-أسماء الإشارة: وهي وسيلة من وسائل الإحالة وقد وُضِعت لتدلّ على مسمّى مشار إليه بعيد أو قريب. «تقوم أسماء الإشارة بالربط القبلي والبعدي، وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنّها تربط جزءاً لاحقاً بمجرد سابق، ومن ثم تساهم في اتّساق النصّ، فإنّ اسم الإشارة المفرد يتميّز بما يُسمّى الإحالة الموسّعة أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية جمل»[28].

«أَلاَ وَإِنَّ إِمَامَكُمْ قَد اكْتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطِمْرَيْهِ، وَمِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَيْهِ. أَلاَ وَإِنَّكُمْ لاَ تَقْدِرُونَ عَلَى ذلِكَ، وَلكِنْ أَعِينُوني بِوَرَع وَاجْتِهَاد، وَعِفَّة وَسَدَاد» [29]

اسم الإشارة (ذلك) يحيل المتلقي إلى ما تقدّم من الكلام وهو اكتفاء الإمام من الدنيا بطمرين ومن الأطعمة بقرصين، فقد لخّص كلّ هذا باسم الإشارة، وربط بين ما تأخّر من الكلام بما تقدّم عليه. فهذا الحضور له أثر موح في تحقيق تماسك النصّ واتّساقه، وربط اللاحق بالسابق من الجمل. وقد استخدم اسم الإشارة في ما يلي أيضاً:

«لَوْ شِئْتُ لاَهْتَدَيْتُ الطريقَ، إِلَى مُصَفَّى هذَا الْعَسَلِ، وَلُبَابِ هذَا الْقَمْحِ، وَنَسَائِجِ هذَا الْقَزِّ» [30]

فقد أشار إلى (العسل والقمح والقزّ) بـ (هذا) وهو اسم إشارة يدلّ على القريب، ليؤكّد للقارئ أنّ هذه الأمور قريبة لي إن شئت، ولا يصعب عليّ حصولها وتوفّرها لكنّني ابتعدتُ عنها طوعاً. وفي ما يلي نجده يقول:

«وَكَأَنِّي بِقَائِلِكُمْ يَقُولُ: إِذَا كَانَ هذَا قُوتُ ابْنِ أَبِي طَالِب، فَقَدْ قَعَدَ بِهِ الضَّعْفُ عَنْ قِتَالِ الأَقْرَانِ وَمُنَازَلَةِ الشُّجْعَانِ» [31]

فاسم (هذا) يحيل القارئ إلى ما تقدّم ذكره في الرسالة، فقد استغنى عن ذكره من خلال اسم الإشارة. وهذا يحقّق الإيجاز والاقتصاد اللغوي الذي يضفي جماليّة فنيّة على تراكيب النصّ، ويبعده عن الركاكة والضعف.

الأسماء الموصولة: الأسماء الموصولة تساهم بقدر كبير في تماسك النصّ وترابطه كما تُعتبَر من أهمّ أدوات الإحالة حيث تؤدّي دور الربط عند إرادة وصف المرجع بصفة تدلّ على مدحه أو ذمه[32]. «الاسم الموصول إمّا أن يكون اسماً خاصّاً، أو عامّاً، يحتاج إلى صلة وعائد، والصلة عليها أن تكون جملة خبرية، وأنّ العائد ضمير يعود على الاسم الموصول»[33]. ومن خلال تفتيشنا عن اسم الموصول في هذه الرسالة المدروسة وجدناه يرد بقلّة قياساً مع سائر أداوت الإحالة كالضمائر وأسماء الإشارة. في النصّ التالي استخدم (الذين) مرّتين:

«أَيْنَ الْقُرُونُ الَّذِينَ غَرَرْتِهِمْ بَمَدَاعِبِكَ؟! أَيْنَ الأُمَمُ الَّذِينَ فَتَنْتِهِمْ بِزَخَارِفِكِ؟!»[34]

(الذين) اسم موصول خاص يُستخدَم للجمع المذكر، وهو اسم مبني يؤتى به لربط الكلام خاصة ربط الأسماء بالأفعال، وقد استخدمه الإمام (ع) هنا مع ما بعده للوصف والتعيين، وقد ربطَ من خلاله فِعلَي (غررتهم، وفتنتهم) بما قبلهما. وقد جاء استخدام (ما) الموسولة في موضعين:

«فَانْظُرْ إِلَى مَا تَقْضَمُهُ مِنْ هذَ الْمَقْضَمِ» [35]

وأمّا الموضع الثاني الذي استخدم فيه (ما) الموصولة فهو في النصّ التالي:

«كَانَتْ فِي أَيْدِينَا فَدَكٌ مِنْ كلِّ مَا أَظَلَّتْهُ السَّمَاءُ» [36]

(ما) الموصولة تُستخدَم لغير العاقل المفرد والمثني والجمع، والمذكر والمؤنث بشكل واحد؛ وتُعدّ من الأسماء المبهمة التي دائماً تحتاج إلى تعيين مدلوله وإيضاح المراد منه بصلة تُفيد التعريف. فإذا نظرنا إلى الشاهدينِ السابقينِ سوف

نرى إبهام (ما) الموصولة في كلا الجملتين، لكن الصلة التي جاءت بعدها (تقضمه، وأظلّته)، أبانت عن هذا الإبهام والغموض.

أسماء الشرط: أو ما يُعبّر عنها بالتماسك المنطقي، هي أدوات يؤتى بها للربط بين فعل الشرط وجوابه، أي الربط بين السبب والنتيجة، وبناء هذه العملية يتمّ عبر ترابط عقلي متماسك، ففي الواقع الشرط تعليق شيء بشيء آخر بحيث إذا وُجِد الأوّل وُجِد الثاني.

أسلوب الشرط «ينبني -بالتحليل- على جزئين، الأوّل: مُنزَل منزلة السبب، والثاني: مُنزَل منزلة المسبب، فيتحقّق الثاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثاني إذا انعدم الأوّل، لأنّ وجود الثاني معلّق على وجود الأوّل»[37]. وقد وردَ هذا الأسلوب كثيراً في رسالة الإمام علي (ع):

«فَمَا اشْتَبَهَ عَلَيْكَ عِلْمُهُ فَالْفِظْهُ، وَمَا أَيْقَنْتَ بِطِيبِ وُجُوهِهِ فَنَلْ مِنْهُ» [38]

استخدم (ما) في كلا التعبيرين وهي أداة شرط لغير العاقل، ففي التعبير الأوّل، جواب الشرط (فالفظهُ) يرجع تحقّقه إلى (اشتبه عليك علمه)، فإذا تحقّق فعل الشرط وجب تحقّق جواب الشرط أيضاً. وفي التعبير الثاني تحقّق جواب الشرط (فنَل منه) مرهون بتحقّق فعل الشرط (أيقنت).

«وَكَأَنِّي بِقَائِلِكُمْ يَقُولُ: إِذَا كَانَ هذَا قُوتُ ابْنِ أَبِي طَالِب، فَقَدْ قَعَدَ بِهِ الضَّعْفُ عَنْ قِتَالِ الأَقْرَانِ وَمُنَازَلَةِ الشُّجْعَانِ» [39]

(إذا) هنا أداة شرط تفيد الزمان، ففي هذا النصّ اللاحق من الكلام (فقد قَعَدَ به الضعف) يحيلنا على السابق من الكلام وهو (إذا كان هذا قوتُ ابن أبي طالب).

«وَاللهِ لَوْ تَظَاهَرَتِ الْعَرَبُ عَلَى قِتَالِي لَمَا وَلَيْتُ عَنْهَا، وَلَوْ أَمْكَنَتِ الْفُرَصُ مِنْ رِقَابِهَا لَسَارَعْتُ إِلَيْهَا

مَنْ وَطِيءَ دَحْضَكِ زَلِقَ، وَمَنْ رَكِبَ لُجَجَكِ غَرِقَ، وَمَنِ ازْوَرَّ عَنْ حَبَائِلِكِ وُفِّقَ» [40]

(لو) هي حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الجزاء لامتناع الشرط، ففي كلا الشرطين السابقين نجد الإحالة تتجسّد في الامتناع، فلم يتحقّق اللاحق لعدم تحقّق السابق من الكلام.

«وَالله لَوْ كُنْت شَخْصاً مَرْئِيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لأَقَمْتُ عَلَيْك حُدُودَ اللهِ فِي عِبَاد غَرَرْتِهِمْ بِالأَمَانِي، وَأُمَم أَلْقَيْتِهِمْ فِي الْمَهَاوِي، وَمُلُوك أَسْلَمْتِهِمْ إِلَى التَّلَفِ، وَأَوْرَدْتِهِمْ مَوَارِدَ الْبَلاَءِ» [41]

ففي هذا النصّ أيضاً نجد الامتناع في تحقّق كلا الطرفين، فالدنيا لم تكن شخصاً مرئياً، وقالباً حسيّاً، حتى يقيم الإمام عليها حدود الله لما فعلته بالعباد، فقد امتنع تحقّق جواب الشرط بسبب امتناع وعدم تحقّق الجزء الأوّل. والفعل الماضي المتجسّد بـ (كُنتِ) يلقي بظلاله على المقطع، ممّا يضفي على النّص تماسكاً لافتاً للنظر.

التماسك الدلالي:

التماسك الدلالي كما يقول الزركشي: «جعل أجزاء الكلام آخذاً بأعناق بعض، فيقوّي بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء»[42]. والجدير بالذكر أنّ ظاهرة الحذف والاقتران أو المُصاحبة اللغوية تُعتبَر من أهمّ أنواع التماسك الدلالي.

- ظاهرة الحذف

ظاهرة لغوية اشتركت فيها جميع اللغات بحيث تُحذَف بعض العناصر المكرّرة في الكلام ويُفهَم من خلال المعنى. يتمّ الحذف إذا كانت هناك قرائن معنوية أو مقالية توحي إليه وتدلّ عليه، ويكون في حذفه معنى لا يُوجد في ذكره، فالسياق من أساسيات الحذف[43].

صرّح عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز إلى أنّ الحذف وسيلة من وسائل تماسك النصّ، وهو دعامة رئيسة في نظرية النظم، فقد قال فيه «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وتكون أتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبن»[44]. وقد عمدَ عليه السلام على استخدام ظاهرة الحذف في هذه الرسالة لأغراض بلاغيّة ودلاليّة. استفتحَ النصّ بخطاب عثمان بن حُنيف قائلاً:

«أَمَّا بَعْدُ، يَابْنَ حُنَيْف، فَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ رَجُلا مِنْ فِتْيَةِ أَهْلِ الْبَصْرَةِ دَعَاكَ إلى مَأْدُبَة، فَأَسْرَعْتَ إِلَيْهَا» [45]

في هذا الخطاب قام الإمام (ع) بحذف اسم المخاطب واكتفى باسم أبيه توبيخاً له على ما قامَ به، وبما أنّ اسم الشخص يحمل معه دلالات توحي بالألفة والاستئناس فقد أعرض الإمام عن ذكره، كما وقد كرّر ذلك في الرسالة مرّة أخرى تذكيراً لما مرّ:

«فَاتَّقِ اللهَ يَابْنَ حُنَيْف، وَلْتَكْفُفْ أَقْرَاصُكَ، لِيَكُونَ مِنْ النَّارِ خَلاَصُكَ» [46]

فنبرة الخطاب تتطلّب حذف اسم (عثمان) من الرسالة والاكتفاء باسم أبيه حتى لا يشعر بالتعاطف والرحمة، وقد يكون هذا الخطاب أشدّ توبيخاً وأمضى تأثيراً على المتلقي حتى يعرف مكانته وحسبه ونسبه، ويلزم حدوده.

«أَلاَ وَإِنَّ إِمَامَكُمْ قَدِ اكْتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطِمْرَيْهِ، وَمِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَيْهِ. أَلاَ وَإِنَّكُمْ لاَ تَقْدِرُونَ عَلَى ذلِكَ» [47]

ويقصد بـ (على ذلك) قوله المذكور سابقاً وهو الاكتفاء من الدنيا بطمرين ومن الطعام بقرصين، فقد اختصر عليه السلام كلامه بهذا التعبير لعدم الفائدة في التكرار.

«أَأَقْنَعُ مِنْ نَفْسِي بِأَنْ يُقَالَ: أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ، وَلاَ أُشَارِكُهُمْ فِي مَكَارِهِ الدَّهْرِ» [48]

والأصل في العبارة التي جاءت بعد فعل القول هو: (هذا أمير المؤمنين)، لكن الإمام لعدم اكتراثه بهذا اللقب قام بحذف اسم الإشارة الذي قد يوهم القارئ بشيء من التفاخر والاكتراث، فمثل هذه الألقاب لا تعني له شيئاً.

«اعْزُبِي عَنِّي! فَوَاللهِ لاَ أَذِلُّ لَكِ فَتَسْتَذِلِّينِي، وَلاَ أَسْلَسُ لَكِ فَتَقُودِينِي» [49]

في هذا المقبوس يخاطب الدنيا فيقول لها: ابتعدي عنّي، فلا أترك لك مجالاً لمذلتي، ولا أستسلم لك فتقوديني (إلى حيث شئتِ من المزلّات والمتاهات). لكنّه عليه السلام بترَ كلامه بعد فعل (فتقوديني) ليبقى الخطاب مفتوحاً على العديد من التأويلات اعتماداً على المتلقي. وفي ما يلي يقول:

«إِمَامَكُمْ قَدِ اكْتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطِمْرَيْهِ، وَمِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَيْهِ» [50]

ففي عبارة (ومن طُعمه بقُرصيه) قام بحذف فعل (قد اكْتَفَى) لعدم الضرورة في ذلك واعتماداً على ما سبق من كلامه. وفي تعبيره التالي:

«تُسْتَطَابُ لَكَ الأَلْوَانُ، وَتُنْقَلُ إِلَيْكَ الْجِفَانُ» [51]

في الجملة الثانية (وتُنقَلُ إليك الجِفانُ) قام بحذف الفاعل لعدم الرغبة في الكشف عنه وعدم الاكتراث بهذا الجانب، فما كان يهمّه هو الوالي عثمان بن حُنيف

وتصرّفه في تلبية الدعوة، أمّا الكشف عن الداعي وتوبيخه فليس من اهتمامات الإمام. ففي مثل هذا السياق يمكن للمتلقي أن يبعث المفردات المحذوفة اعتماداً على ما برز في النصّ، ففي الحذف يكون الاعتماد على المتلقي واستيعابه في خلق المفردات.

الاقتران أو المصاحبة اللغوية

الاقتران اللغوي يُعدّ من أبرز عناصر التماسك النصيّ، ويربط بين بعض الوحدات المعجمية المنفردة، ويعرّفه محمد خطابي بقوله «هو توارد زوج من الكلمات بالفعل، أو بالقوّة نظراً لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك»[52]. وقد يؤدّي الاقتران إلى «الطريقة التي يمكن من خلالها انتظام الكلمات معاً وإلى القيود المستعملة لبيان كيفية تضام الكلمات معاً، مثل حروف الجر ومعمولاتها، والأفعال مع الأسماء»[53]. إنّ اقتران الكلمات بعضها ببعض يضفي وحدة على النصّ وشعوراً بالانسجام والاتساق. وقد نجد الإمام (ع) اعتنى في هذه الرسالة عناية شديدة بالمصاحبة اللغوية وانتقاء مفردات تنتمي إلى حقل دلالي واحد. جاء في المقبوس التالي:

«أَلاَ وَإِنَّكُمْ لاَ تَقْدِرُونَ عَلَى ذلِكَ، وَلكِنْ أَعِينُونِي بِوَرَع وَاجْتِهَاد، وَعِفَّة وَسَدَاد»[54]

فقد استخدم أربع 04 مفردات متتالية (وَرَع، وَاجْتِهَاد، وَعِفَّة، وَسَدَاد)، وهي مفردات توحي برؤية واحدة وتنتمي إلى حقل دلالي واحد، فالإمام يعرف جيّداً عدم استطاعة الآخرين في التأسّي بسلوكياته، لكن يطلب منهم أن يلتزموا بأمور هي من أبسط متطلبات الإيمان.

«وَالنَّفْسُ مَظَانُّهَا فِي غَد جَدَثٌ، تَنْقَطِعُ فِي ظُلْمَتِهِ آثَارُهَا، وَتَغِيبُ أَخْبَارُهَا، وَحُفْرَةٌ لَوْ زِيدَ فِي فُسْحَتِهَا، وَأَوْسَعَتْ يَدَا حَافِرِهَا، لأَضْغَطَهَا الْحَجَرُ وَالْمَدَرُ، وَسَدَّ فُرَجَهَا التُّرَابُ الْمُتَرَاكِمُ» [55]

في هذا النصّ استخدم الإمام (ع) مفردات كلّها توحي بالموت والخواء: (جدث، ظُلمَة، وحُفرة، فُسحة، حافر، الحَجَر، المَدَر، فُرَج، التُراب)، فهذه المفردات تحيل القارئ على عالم القبر وظلمته، وهي مفردات تحمل معها إسقاطات نفسية تجعل النصّ متماسكاً مترابطاً.

«وَلَوْ شِئْتُ لاَهْتَدَيْتُ الطريقَ، إِلَى مُصَفَّى هذَا الْعَسَلِ، وَلُبَابِ هذَا الْقَمْحِ، وَنَسَائِجِ هذَا الْقَزِّ» [56]

في هذا المقبوس نرى مفردات (مُصفّى، ولُباب، ونسائج) ثم (العسل، القمح، والقزّ) تشكّل بؤرة دلاليّة واحدة ترتبط بعضها ببعض لتكمّل الفكرة المقصودة.

«أَلاَ وَإِنَّ الشَّجَرَةَ الْبَرِّيَّةَ أَصْلَبُ عُوداً، وَالرَّوَائِعَ الْخَضِرَةَ أَرَقُّ جُلُوداً، وَالنَّبَاتَاتِ العِذْيَةَ أَقْوَى وَقُوداً، وَأَبْطَأُ خُمُوداً» [57]

ففي هذا النصّ أيضاً نجد مفردات تنتمي إلى حقل دلالي واحد، فـ«الشجرة البرّيّة، والروائع الخضِرة، والنباتات العذبة) و(أصلب عُوداً، وأرقّ جلوداً، وأقوى وقوداً، وأبطأ خُموداً) تشكّل مصاحبة لغويّة تساهم في ترابط النصّ وتماسكه وفاعليته في ترسيخ الفكرة لدى المتلقي.

الانسجام الصوتي

الانسجام الصوتي يتمثّل بالتكرار والسجع. وفي ما يلي سوف نعالج ظاهرة التكرار والسجع في رسالة الإمام علي (ع).

- ظاهرة التكرار

يراد بهذه الظاهرة «تكرير عنصر من العناصر المعجمية الاستعمالية بعينه أو بمرادفه أو بشبه مرادفه في النصّ الأدبي» [58]. وبناءً على وظيفة التكرار النصّية يقول صبحي إبراهيم الفقهي أنّه «إعادة لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة وذلك باللفظ نفسه أو الترادف لتحقيق أغراض كثيرة أهمّها تحقيق التماسك النصّي بين عناصر النصّ المتباعدة» [59]. وعدّ البعض التكرار «وسيلة مهمّة لتكوين النّص، ولكنّه لا يقدّم شروطاً كافية وضرورية؛ لأنّه يمثّل تتابعاً من الجمل تتابعاً جملياً متماسكاً» [60].

توظيف التكرار يأتي من أجل تحقّق العلاقات المتبادلة بين العناصر المكوّنة للنص، ويشترط لتحقيق هذه الوظيفة شرطاً أساسياً، وهو أن يكون لهذا العنصر المكرّر نسبة تردّد عالية في النصّ تميّزه عن نظائره، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النصّ وإدراك دلالاته، فهو يؤدّي إلى تحقيق التماسك النصي وتناسقه من خلال امتداده في مساحات النصّ، وهذا الامتداد يحقّق عملية الترابط والتماسك بين عناصر النصّ [61]. فالتكرار فضلاً عن دوره الدلالي الفاعل في النصّ، فإنّه قادر أيضاً على تحقيق التماسك النصّي، وذلك عبر امتداد العناصر المتكررة. نقرأ في النصّ التالي:

«أَأَقْنَعُ مِنْ نَفْسِي بِأَنْ يُقَالَ: أَمِيرُالْمُؤْمِنِينَ، وَلاَ أُشَارِكُهُمْ فِي مَكَارِهِ الدَّهْرِ، أَوْ أَكُونَ أُسْوَةً لَهُمْ فِي جُشُوبَةِ الْعَيْشِ! فَمَا خُلِقْتُ لِيَشْغَلَنِي أَكْلُ الطَّيِّبَاتِ، كَالْبَهِيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ هَمُّهَا عَلَفُهَا، أَوِ الْمُرْسَلَةِ شُغْلُهَا تَقَمُّمُهَا، تَكْتَرِشُ مِنْ أَعْلاَفِهَا، وَتَلْهُو عَمَّا يُرَادُ بِهَا، أَوْ أُتْرَكَ سُدىً، أَوْ أُهْمَلَ عَابِثاً، أَوْ أَجُرَّ حَبْلَ الضَّلاَلَةِ، أَوْ أَعْتَسِفَ طَرِيقَ الْمَتَاهَةِ!» [62]

يتكرّر حرف الهمزة في هذه الأسطر 19 مرّة، ومن شأن هذا التكرار الصوتي أن يرفد النصّ بنغمة صوتية طويلة تضفي اتّساقاً يتناسب مع رؤية الإمام في إظهار الحزن والانفعال. فتكرار الهمزة في هذا النصّ وخاصة في حرف العطف (أو) تربط العبارات وتساهم في تماسكها وانسجامها.

«وَلأَدَعَنَّ مُقْلَتِي كَعَيْنِ مَاء، نَضَبَ مَعِينُهَا، مُسْتَفْرِغَةً دُمُوعَهَا» [63]

لقد كرّر عليه السلام حرف العين 4 مرّات في مفردات تدلّ على السيلان والتدفّق ليمثّل تردّداً نغميّاً، وبما أنّ صوت العين الحلقي يخرج من أعمق الفم بشدّة فهو يتناسب مع شدّة تدفّق المياه وانصباب الدموع.

«أَتَمْتَلِئُ السَّائِمَةُ مِنْ رِعْيِهَا فَتَبْرُكَ؟ وَتَشْبَعُ الرَّبِيضَةُ مِنْ عُشْبِهَا فَتَرْبِضَ؟ وَيَأْكُلُ عَلِيٌّ مِنْ زَادِهِ فَيَهْجَعَ؟» [64]

لقد تكرّر حرف (مِن) الجار في هذا المقتبس، وهو يساهم في تضافر العناصر وانتظامها، فالسائمة تمتلئ من رعيها، والربيضة تشبع من عُشبها، وعلي (ع) يأكل من زاده، فبالرغم من الاختلاف في التجانس إلّا أنّ حرف (من) بمثابة خيطاً منتظماً يربط هذه التجانسات الموزّعة في ثنايا النصّ.

«أيْنَ الْقُرُونُ الَّذِينَ غَرَرْتِهِمْ بَمَدَاعِبِكَ؟! أَيْنَ الأُمَمُ الَّذِينَ فَتَنْتِهِمْ بِزَخَارِفِكِ؟!» [65]

«أين» هو اسم استفهام للسؤال عن المكان، وتكراره في هذا السياق يساهم في شحن الخطاب بإسقاطات نفسيّة توحي بالضياع والتشتّت، ويضاعف في إسقاط اللوم والعتب.

«بَلى كانَتْ فى اَيْدينا فَدَكٌ مِنْ كُلِّ ما اَظَلَّتْهُ السَّماءُ، فَشَحَّتْ عَلَيْها نُفُوسُ قَوْم، وَ سَخَتْ عَنْها نُفُوسُ قَوْم آخَرينَ؛ وَ نِعْمَ الْحَكَمُ اللّهُ. وَ ما اَصْنَعُ بِفَدَك وَ غَيْرِ فَدَك، وَالنَّفْسُ مَظانُّها فى غَد جَدَثٌ» [66]

في هذا المقبوس، تكرّرت مفردة (فدك) 3 مرّات، وجعل منها عليه السلام بؤرة مركزية يحاول أن يعبّر من خلالها عن قناعاته وعدم رغبته في مظاهر الدنيا

ومفاتنها. يلحّ الإمام (ع) على تكرار هذه الكلمة لرغبة ملحّة في إظهارها حيث ترتبط بالغرض العام للنصّ.

- السجع

السجع من المحسنات البديعية اللفظية، وهو توافق في الحرف الأخير بين الكلمة الأخيرة في جملةٍ ما مع الكلمة الأخيرة في الجملة اللاحقة؛ وهذا الأمر يُعتبَر ضرب من ضروب الإيقاع المتوارث في النصّوص الأدبيّة. نجد هذا الأسلوب حاضراً في رسالة الإمام علي (ع) لوالي البصرة عثمان بن حُنيف الأنصاري حيث يخلق أجواء موحية وحركات موسيقية تساهم في تناسق النّصّ، وتنبعث من شعور المُرسل لتنفذ إلى قلب المتلقي. من قوله عليه السلام:

«أَلاَ وَإِنَّ إِمَامَكُمْ قَدِ اكْتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطِمْرَيْهِ، وَمِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَيْهِ» [67]

السجع بين (طِمريه وقُرصيه)، خلقَ إيقاعاً متناسقاً زادَ في تماسك هذه العبارتين وتعالقهما فضلاً عن تعميق الدلالة وتنظيم عملية التلقّي عند المُرسل إليه.

«فَوَاللهِ مَا كَنَزْتُ مِنْ دُنْيَاكُمْ تِبْراً، وَلاَ ادَّخَرْتُ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفْراً، وَلاَ أَعْدَدْتُ لِبَالِي ثَوْبِي طِمْراً» [68]

السجع بين (تِبراً، ووَفراً، وطِمراً) يرفد النصّ برنّات متتابعة تشي بعمق الفكرة وثباتها لدى المُرسل، ولأهميّة هذا السجع ودوره المثير نرى الإمام (ع) يحرصَ على تأخير مفردة (طِمراً) في سياق الكلام للحفاظ على إيقاع النّصّ.

«وَمَا أَصْنَعُ بِفَدَك وَغَيْرِ فَدَك، وَالنَّفْسُ مَظَانُّهَا فِي غَد جَدَثٌ» [69]

هذا السجع بين (فدك وجَدَث) يترك تأثيراً عميقاً على المتلقي ويصوّر مدى الإحباط الذي ينتاب نفسية الإمام ويؤكّد على كرهه الشديد لحياة الدنيا.

«إِلَيْكَ عَنِّي يَا دُنْيَا، فَحَبْلُك عَلَى غَارِبِك، قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخَالِبِك، وَأَفْلَتُّ مِنْ حَبَائِلِك، وَاجْتَنَبْتُ الذَّهَابَ فِي مَدَاحِضِك» [70]

في هذا المقبوس، نرى الإمام (ع) يخاطب الدنيا بنسق دلالي يعتمد فيه على السجع المثير في عدّة جمل متتابعة مركّزاً على ضمير (الكاف) العائد على الدنيا والذي يوحي بمكرها وخبثها، فهذا السجع يشكّل إيقاعاً حادّاً ملتهباً يلفت انتباه المتلقي ويثيره تجاه الدنيا ومفاتنها.

الخاتمة:

– هذه الرسالة تشكّل وحدة دلاليّة متناسقة من خلال اعتمادها على جملة من الشبكات المترابطة والتي تحقّق جمال النصّ وتماسكه.

– إنّ أدوات الربط ساهمت مساهمة جليلة في تماسك أجزاء الرسالة وخاصة الواو إذ لعبت دوراً فاعلاً في تماسك النصّ وتناسقه، فربطت العناصر بعضها ببعض ممّا أدّى إلى تشكيل شبكة متّحدة الأجزاء داخل النصّ.

– نجد الخطاب في هذه الرسالة يعتمد على جملة من الإحالات التي لها دور فعّال في اتّساق النصّ وربطه، ومن أهمّ الإحالات التي تصادفنا في هذه الرسالة هي إشارات لنصوص سابقة بما فيها القرآن الكريم والشعر العربي القديم، ومن هذه الإحالات أيضاً، الضمائر والموصولات وأسماء الإشارة والشرط.

– ركّز الإمام على الاقتصاد اللغوي الذي يتناسب مع نفسيته القلقة والمنفعلة بسبب ذلك الموقف، فعمد إلى الحذف الذي أبعد النصّ عن الترهّل والركاكة، وتجنّب التكرار المخل بغية تحقّق عمليّة التماسك الذي يضمن فاعليّة النصّ وتأثيره على المتلقي.

– الانسجام الصوتي المتمثّل بالتكرار والسجع يُعتبَر من أهمّ وسائل التماسك النصّي في هذه الرسالة. فالتكرار قادرٌ على تحقّق التماسك النّصي عبر امتداد العناصر المتكرّرة فضلاً عن دوره الدلالي الفاعل في النصّ. والسجع يخلق أجواء إيقاعيّة تساهم في تماسك النّصّ وتناسقه، وتنقل مشاعر المُرسل وخلجاته إلى المتلقي.

الهوامش والإحالات:

1. ليلي توامة، التماسك النصي في صيدة "تأملات حزينة فيما حدث" للشاعر عبد العزيز المقالح، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف – بالمسيلة، الجزائر، 2017م، ص 5.
2. أحمد عزت يونس، العلاقات النصية في لغة القرآن الكريم، القاهرة، دار الآفاق العربية، ط1، 2014م، ص 124.
3. الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، 2000م، ص 213.

4. محمد خطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م، ص 65.
5. شحدة فارع وآخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، عمّان، دار وائل للنشر، ط1، 2000م، ص 201.
6. إبراهيم خليل، نحو النصّ: النظرية والتطبيق، عمّان، أمواج للطباعة والنشر، 2014م، ص 11.
7. عثمان أبو زنيد، إطار نظري ودراسات تطبيقية، إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، 2009م، ص 20.
8. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النّصّ وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، عمان – الأردن، عالم الكتب الحديث جدار للكتاب العالمي، ط1، 2009م، صص 47 – 48.
9. محمد الخطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.
10. حدة روابحية، آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي، مجلة حوليات جامعة قالمة للغات والآداب، العدد 12، 2015م، ص 167.
11. الرضي الاستراباذي، شرح الكافية، ج1، تصحيح يوسف حسن عمر، بيروت، دار الكتب العلمية،1979، ص 91.
12. صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 2000م، ص 258.
13. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 70.
14. المصدر نفسه، ص 70.
15. المصدر نفسه، ص 71.
16. المصدر نفسه، صص 70 و 71.
17. المصدر نفسه، ص 72.
18. خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء تحليل اللساني للخطاب، الأردن – عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص 165.
19. أحمد عفيفي، الإحالة في نحو النصّ، القاهرة، كلية دار العلوم، د.ت، ص 8 – 9.
20. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 75.
21. المصدر نفسه، ص 72.
22. المصدر نفسه، ص 73.

23. كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنصّ، تحقيق سعيد حسن بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، ط2، 2010م، ص 54.
24. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 72.
25. المصدر نفسه، ص 70.
26. المصدر نفسه، صص 70 و 71.
27. المصدر نفسه، ص 72.
28. محمد الخطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 19.
29. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص70.
30. المصدر نفسه، ص 71.
31. المصدر نفسه، ص 72.
32. أمال مانع، التماسك النصي في قصيدة نزار قباني منشورات فدائية، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، 2016م، ص 29.
33. عثمان أبو زنيد، نحو النصّ: إطار نظري ودراسات تطبيقية، ط1، 2010م، ص 107.
34. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 73.
35. المصدر نفسه، ص 70.
36. المصدر نفسه، ص 71.
37. مهدي المخزومي، النحو العربي نقد وتوجية، ط2، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 2005م، ص 307.
38. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 70.
39. المصدر نفسه، ص 72.
40. المصدر نفسه، ص 73.
41. المصدر نفسه، ص 74.
42. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، دار المعرفة، ص 36 .
43. محمد الخطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 34.
44. الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايزة الداية، دمش، دار الفكر، ط1، 2007م، ص 146.
45. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 70.
46. المصدر نفسه، ص 75.

47. المصدر نفسه، ص 70.
48. المصدر نفسه، ص 72.
49. المصدر نفسه، ص 74.
50. المصدر نفسه، ص 70.
51. المصدر نفسه، ص 70.
52. محمد الخطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 25.
53. إبراهيم صبحي الفقهي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 43.
54. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 70.
55. المصدر نفسه، ص 71.
56. المصدر نفسه، ص 71.
57. المصدر نفسه، صص 72 و 73.
58. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، 1992، ص 332.
59. إبراهيم صبحي الفقهي، علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، ص 22.
60. محمد الخطابي، لسانيات النصّ: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 24.
61. إبراهيم صبحي الفقهي، علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، ص 22.
62. نهج البلاغة، الرسالة 45، ص 72.
63. المصدر نفسه، ص 74.
64. المصدر نفسه، صص 74 و 75.
65. المصدر نفسه، ص 73.
66. المصدر نفسه، ص 71.
67. المصدر نفسه، ص 70.
68. المصدر نفسه، صص 70 و 71.
69. المصدر نفسه، ص 71.
70. المصدر نفسه، ص 73.

أزمة اللّسانيات في النّقد العربي، ملابسات النّشأة وخصوصيّات التّلقي

The Linguistic Crisis in Arab Criticism, The Problems of Emergence and the Features of Recepion

د. ريمة خلدون
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات، مخبر الشعرية العربية
dr.khaldoune@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/07	تاريخ القبول: 2020/08/02	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
يلقى البحث اللساني اهتماما في جميع العلوم الإنسانية، وعلى الرغم من التطور الحاصل في هذا المجال في الثقافة النقدية الغربية، إلا أن الباحثين في اللسانيات العربية يقولون بوجود أزمة حقيقية في البحث اللساني العربي، حيث تتعدد صور هذه الأزمة بين المنهج والمصطلح والتلقي وغيرها من الإشكالات.
حيث سنتطرق في هذا البحث إلى ذكر بعض هذه الأزمات المرتبطة أساسا بنشأة اللسانيات في الثقافة النقدية العربية وملابسات تلقيها.
الكلمات المفتاحية: البحث اللّساني، أزمة، اللّسانيات العربية، النّقد العربي، التّلقي.

Abstract:
Linguistic research receives attention in all human sciences, and despite the development taking place in this field in Western critical culture, researchers in Arab linguistics say that there is a real crisis in Arab linguistic research, in which this crisis takes different forms between the method, term, reception, and other queries.
We will mention in this research some of these crises related mainly to the foundation of linguistics in Arab critical culture and the problems of receiving it.
Keywords: Linguistics research, crisis, Arab linguistics, Arab criticism, reception.

تمهيد:

ظهرت اللسانيات كعلم واضح المعالم مع محاضرات "فردينان دي سوسير" حيث اعتبر الدرس اللساني كمنهج في التعامل مع الظواهر اللغوية، وتم نقل هذا العلم الجديد إلى الثقافة النقدية العربية أين عرف أزمة وتخلفا في جميع العلوم «يلاحظ باستغراب وحيرة تخلّف ركب الفكر العربي في حلبة علوم اللسان»[1]، وهذه الأزمة اقترنت بملابسات نشأته وبخصوصيات تلقيه، ويظهر ذلك من خلال موقعنا في المشهد اللساني عموما، والذي يعاني التبعية، وقلة الدراسات التنظيرية باعتباره علما حديثا.

وإذا حاولنا تحديد ماهية الأزمة، فإن هذا يتطلب وجود واقع أو نموذج مألوف، بالمقابل يوجد نموذج قد خرج عن هذا المألوف، وهنا يكون الوضع قد عرف تأزما، « إذن تستدعي حالة التّأزم هذه، ضرورة، مرحلة انتقال من النموذج المأزوم إلى نموذج جديد، يكون منتجا لتقليد علمي جديد، بمعنى أن النموذج الجديد المقترح يؤول بعد نجاحه في التغلب على الأزمة، وبعد نسبة من الاستقرار والتجريب، إلى علم عادي»[2]، وهو ما يروم إليه هذا البحث من خلال جعل اللسانيات نموذجا مألوفا في الثقافة النقدية العربية، وهذا بعد تجاوز الأزمة التي يمر بها.

1ـ ملابسات النشأة:

لقد استطاع " دي سوسير" خلق المدرسة اللسانية الأولى التي عرفت تفريعات فيما بعد، كما كان درسه اللساني النواة الأولى للنقد الأدبي الحديث، وبهذا يكون قد أحدث قطيعة إبستمولوجية بما سبقه في دراسة علم اللغة.

وإذا تحدثنا عن النقد الأدبي العربي فهو الآخر قد تأثر بمبادئ اللسانيات التي « وردت إلينا نتيجة الانفتاح المعرفي الذي عرفه العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر»[3]، وإذا تحدثنا عن موضوع الأزمة فهذا لا يقصد به انعدام البحث اللساني في الثقافة النقدية العربية وإنما محدوديته والمقصود منه هو« إشعاع الفكر اللساني في وطننا العربي» [4]، كما أن دخول اللسانيات إلى الثقافة النقدية العربية الحديثة قد مر بظروف معينة، أشار إليها الكاتب "مصطفى غلفان" في مؤلفه "اللسانيات في الثقافة العربية حفريات النشأة والتكوين" وهذا في إطار التتبع

النقدي التحليلي للخطاب اللغوي العربي الحديث للوقوف على مدى تأثير اللسانيات العامة في الدرس اللساني العربي الحديث.[5] والتي نعرضها بإيجاز:

- إرسال البعثات العربية إلى الجامعات الغربية.
- القيام بدراسات جامعية وأطروحات عربية في جامعات أوروبا وأمريكا بالخصوص.
- إنشاء كراسي خاصة بعلم اللغة.
- ظهور كتابات لغوية تعرف بعلم اللغة الحديث.
- ظهور ترجمة عربية لبعض المقالات اللسانية.
- تنظيم ندوات ولقاءات علمية محلية وجهوية ودولية في مجال اللسانيات.
- إنشاء تخصصات قائمة الذات في اللسانيات العامة بكليات الآداب بالجامعات العربية.

إلا أن مجال النقد الأدبي وخاصة مجال اللسانيات في الثقافة العربية بقي محفوفا بالخوف ربما لأنه ظهر ونشأ في بيئة غير عربية، وبالتالي فهو مجال غريب لا يمكن ولوجه إلا من أصحاب الاختصاص، « فعلم اللسانيات لم يحظ بعد بالأهمية التي حظي بها في الغرب، إذ على الرغم من نصف قرن، على معرفته والعلم به والبحث فيه وتدريسه في الجامعات العربية، ما زال علما غريبا على جمهور المثقفين في الوطن العربي، ناهيك بجمع غفير من القائمين على تعليم اللغة العربية في المدارس والمعاهد، وتلك - لا شك - آفة من آفات انفصال الجامعات العربية عن مجتمعها.»[6]

هذا وقد أرجع "عبد السلام المسدي" أن العائق الأول أمام نهضة الإشعاع اللساني في الوطن العربي وتأخره في الظهور هو «اكتمال علوم اللغة عند العرب»، حيث يقول بأننا نستجمع إرثا لغويا غزيرا وهو مكتمل جمعا وتمحيصا، ولهذا فإن العربي - يقول المسدي - يقدّس لغته ويستطيع الاستغناء عما سواها.

إن ظهور اللسانيات في الثقافة العربية قد عرف جدلا واسعا بين الباحثين في هذا المجال، فتنوعت بذلك آراؤهم في تقبّل هذا المولود الجديد، ومن أسباب فشل البحث اللساني في النقد العربي وإخفاق تجربة التحديث في الثقافة العربية عموما، نذكر[7]:

ـ الانشداد إلى التراث اللغوي العربي من جهة، حيث يُعقِب "عبد القادر الفاسي الفهري" حول هذا الموضوع بأن «استعمالهم لمعطيات القدماء جعلهم في كثير من الأحيان سجناء مناهج القدماء، نظرا لما هناك من العلاقة بين الأصول التي وضعوها وبين المواد التي وصفتها هذه الأصول، مع أنه لا ضرورة منهجية ولا منطقية تفرض الرّجوع إلى فكر الماضي وتصنيفاته ومفاهيمه لمعالجة مادة معينة»[8]، بالإضافة إلى طبيعة الاتجاه التاريخي المقارن الذي يرتكز أساسا على المقارنة بين اللغات، وهذا ما يرفضه الباحثون العرب.

كما أن اعتقاد الباحثين بأن اللسانيات ما هي إلا حقلا من حقول الصوتيات جعلهم يرون فيها ترفا فكريا «وقد كان من أدق ما ضبطه العرب في علومهم اللّغوية، ولما كان الوجه التشريحي من علم الأصوات ثابتا قارا، لا يتغير من لغة إلى أخرى إلا في ضبط خصوصيات سلم الإنجاز حسب حلقاته المشحونة أو الشاغرة فإن الرأي الما قبلي قد تدعم لدى العربي إجمالا وتخمينا بما يوحي له بالكفاف والغناء عن اللسانيات.»[9].

إن الباحثين العرب لم يهتموا إلا قليلا بموضوع اللسانيات والبحث اللساني، وهذا لتمسكهم بتراثهم اللغوي العربي خاصة وأن علم اللسانيات علم أجنبي، حيث إن «بعض المتخصصين في علم العربية، والمهتمين بأمر هذه اللغة في بعض المجامع اللغوية، ما زالوا ينظرون إلى هذا العلم نظرة الشك والارتياب، لأنه علم أجنبي لم ينبت في أرضنا، أو هو لون من التغريب، إذا ما طبق على لغتنا، يحاول هدمها والقضاء عليها، بنظريات ومناهج لا تصلح لها، وإنما كانت تصلح مثل هذه النظريات لغير العربية من اللغات الإنسانية الأخرى.»[10].

حتى أن البحث اللساني قد تم رفضه بدواعي أنه علم جديد وأنه مجرد ترف فكري لا حاجة لنا به «فأغلبهم يرفض النظر في هذا العلم الجديد أو لا يحاول تفهمه، أو يعجب أن في يده من علم قد يحل محله علم حادث وافد في البلاد العربية»[11].

2ـ خصوصيات التلقي:

أشرنا إلى أن أزمة اللّسانيات في النقد العربي تتعدد، حيث ارتبط هذا الموضوع بخصوصيات التلقي التي تميزت بـ:

أ ـ ادّعاء المعرفة العلمية باللّسانيات، «من أزمات البحث اللّساني العربي "ادّعاء العلمية أو المنهجية، وهذه الظاهرة تأخذ أشكالا متعددة من تصور خاطئ

للعلم إلى تصور خاطئ للفرضيات العلمية إلى تصور خاطئ لما يعتبر تطبيقا ما».[12] حيث تعتبر هذه التصورات الخاطئة سببا في عدم إدراك البحث اللّساني، وبالتالي لا بدّ من التّقيد بمنطلقات اللّسانيات وأدبياتها.

ب ـ عدم إدراك للفوارق الموجودة بين البحث اللغوي القديم واللسانيات الحديثة، ومن مظاهر الاختلاف نجد:

1• اللسانيات فكر أكثر شمولية من نظيره القديم، فهي لم تنفصل عنه ولكنها احتوته ثم عملت على تطويره وتدقيقه.

2• اللسانيات مراجعة دائمة ومستمرة للمفاهيم الجوهرية التي تقوم عليها.

3• اللسانيات أكثر تفتحا على معارف أخرى كالمنطق والرياضيات وعلم النفس ...ولهذا السبب استطاعت اللسانيات أن تفرض نفسها في إطار العلوم الإنسانية والاجتماعية كنظرية ومنهج.

4• للسانيات متطلبات نظرية ومنهجية متعلقة أساسا بتحديد الموضوع وضبط المفاهيم والأدوات الإجرائية وتكوين مصطلحية خاصة بها.

جـ ـ عدم تشجيع الثقافة العربية على اقتحام مجال اللسانيات الحديثة.

ومن بين أزمات اللسانيات في النقد الأدبي العربي هي عدم احترام أدبيات البحث اللساني «لا تتقيد العديد من الكتابات اللسانية العربية بالضوابط المنهجية في البحث العلمي ولا تساير مستجداته في مستوى أسسه الإبستمولوجية والتحولات المعرفية»[13].

د ـ من أزمات التلقي هو اعتماد الثقافة النقدية العربية على الترجمة من الدّراسات الغربية وعلى الأخذ والاقتباس دون إيجاد جديد أو تطوير لما هو موجود وهذا يؤدي إلى الالتباس «تظل علاقتنا بخطاب اللسانيات علاقة توتر، لأنها قائمة على الضرب من الالتباس والغموض اللذين يضمران قصورا منهجيا جسيما»[14].

كما لا نغفل أن من أهم أزمات اللسانيات العربية هو عدم إدراك مبادئ اللسانيات ومنطلقاتها و«قلة التنظير للممارسة العلمية وعدم وعي الباحث بالمسلمات التي ينطلق منها وعدم تفكيره فيما يقتضيه التسليم بها من مستلزمات ونتائج فرعية»، وهو الذي يؤدي إلى وجود أخطاء منهجية تخل بالبحث اللساني عموما.

هذا وقد أشار الباحث "حافظ إسماعيلي علوي" في كتابه "اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة" إلى التمييز بين نوعين اثنين من العوائق في البحث اللساني في الثقافة العربية الحديثة:

1- العوائق الموضوعية، عوائق التلقي ذات أبعاد نفسية حضارية، والتي تمثلت في:

أ• صورة الغرب في المتخيل العربي: حيث أشار إلى أن هذا النوع من العوائق يرجع بسبب مباشر إلى الصورة التي ترسخت في متخيل المتلقي العربي عن الغرب، بأنه مستعمر ظالم وهذا كفيل برفض كل ما هو غربي رفضا مطلقا، كما اعتبرت اللسانيات على حد قول "علوي" بأنها شكل من أشكال الإمبريالية العالمية.

فهذه واحدة من المشكلات التي أرقت البحث اللغوي في ثقافتنا، وحالت دون أخذه لموقعه الصحيح، ضف إلى ذلك أن اللسانيات قد رفضت في البحث اللغوي العربي لأنها «منهج بحثي خاص بلغات أخرى ومن العسير والمتعذر أن يطبق هذا المنهج الذي وضع مناسبا للغة - أو لغات ذوات سمات خاصة - على لغة امتلكت في ذاتها قوة خلودها.»[15].

إلى جانب أن اللسانيات رمز للحداثة، حيث رُفضت اللسانيات في المتخيل العربي على اعتبار أنها معرفة غربية لا علاقة لها بالأصالة، وهذا أدى الى وجود خلاف بين الباحثين، فرأي يرى بضرورة الربط بين اللسانيات والبحث اللغوي التراثي في إطار ما يعرف بـ لسانيات التراث، ورأي قائل بضرورة الفصل بينهما، فنجد من اللسانيين من يرفض الرجوع إلى الماضي فيما يخص البحث اللغوي العربي.

ب • العوائق الذاتية، اللسانيات واللسانيون وتكريس الوضع القائم:

ويقصد بها "حافظ علوي" مختلف الأشكال المرتبطة بتلقي اللسانيات في الثقافة العربية في علاقتها باللسانيات واللسانيين وقد ميز بين نوعين من العوائق:

1 - اللسانيات وعوائق التلقي: حيث يرى بأن العوائق التي تطرحها اللسانيات العربية تتمثل في:

ـ عوائق سوسيولوجية: وتتمثل أساسا في غياب اهتمام واضح بقضايا المجتمع، حيث أن المجتمع العربي ـ يقول علوي ـ متعدد ومتنوع ثقافيا وهذا أدى إلى وجود مشكلات لغوية مختلفة وظلت اللسانيات غير مهتمة بهذه المشكلات.

وأضاف سببا آخر وهو هامشية اللسانيات في القضايا والتحديات التي تواجه الأمة، «لا تمثل الجوانب اللغوية في هذه القضايا موضوعات بحثية قارة في جدول الأبحاث اللسانية»[16].

ـ عوائق إبستمولوجية: وهي قضايا متعلقة باللسانيات في ذاتها حيث ذكر "علوي" من بين هذه العوائق هو عجز اللسانيات عن حل مشاكلها الخاصة والتي تتمثل أساسا في:

أ ـ إشكالية المصطلح اللساني: تعدّ هذه الإشكالية من أعظم المشكلات النقدية في الخطاب النقدي العربي والتي أسالت الكثير من الحبر لأهميتها، فالمصطلح اللساني «هو المصطلح الذي يتداوله اللسانيون للتعبير عن أفكار ومعاني لسانية، ويمكن أن يكون مظلة بحثية تضم تحت جناحيها أعمالا علمية تبحث في المصطلحات اللسانية»[17]. أما مصطلح إشكالية فقد ارتبط بطبيعة النقد العربي وارتبط أكثر بالمصطلح النقدي «إن في المصطلح النقدي الجديد ما فيه من الالتباس والاعتياص والتنازع والانغلاق على الفهم، وكل ما من شأنه أن يشكل " مشكلا»[18].

وتتجلى أزمة المصطلح اللساني العربي في التعدد المصطلحي، وغياب مؤسسات متخصصة بحقل المصطلح اللساني، وتتأزم الأوضاع أكثر في استخدام المصطلح التراثي لمفهوم جديد حيث إن «توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة من شأنه أن يفسد علينا المفاهيم الواردة والمفاهيم المحلية على السواء».[19]

هذا وقد أشار النقاد إلى إشكالية أخرى متعلقة بالمصطلح عموما، وهي فوضى الترجمة من اللغات الأخرى مع تجاهل الخلفيات الفلسفية لهذا المصطلح المنقول «إننا نرتكب إثما لا يغتفر حين ننقل المصطلح النقدي الغربي، وهو مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى، بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف»[20].

ب ـ إشكالية التعريب: والتعريب مصطلح هو أقرب إلى الترجمة وله دلالات مختلفة، ولكن الأقرب في هذا المجال هو أن التعريب «صبغ الكلمة بصبغة عربية

عند نقلها بلفظها الأجنبي إلى اللغة العربية، فيكون الناتج كلمة عجمية باعتبار الأصل، عربية باعتبار الحال»[21]، وبالتالي لا بد من توحيد الجهود لإيجاد سبيل موحد في صياغة المصطلح اللساني بما يتوافق واللغة العربية بعيدا عن إدخال مصطلحات أجنبية إلى الثقافة العربية.

3 ـ اللسانيون والتلقي:

تحدث "علوي" أيضا عن أزمة التلقي في اللسانيات العربية ولكن من جانب آخر وهو جانب مرتبط باللسانيين وعلاقتهم بتلقي اللسانيات والمتمثل في:

ـ الموقف السلبي من اللسانيات: حيث اعتبر "علوي" أن اللسانيين العرب غير آبهين بالوضع المتردي للبحث اللساني.

ـ الصراع بين القائلين بالتراث والقائلين بالحداثة: أي الصراع بين الأصالة والمعاصرة، وهنا لا بد من التوفيق بينهما، يقول المسدي بخصوص هذا الشأن: « كذا نتوصل إلى إدخال مفاهيم اللسانيات مع مفاهيم التراث في جدل خصيب يخرج لنا ثمارا مفهوميّة جديدة وحصيلة معرفية متفردة، ليست صورة مشوهة للتراث ولا هي صورة منسلخة من اللسانيات، وإنما هي عطاء نوعيّ بلا قادح».[22]، وهي غاية منشودة على الصعيد الحضاري، في ظل الاحتفاظ بجذورنا التاريخية واحترام خصوصياتنا الفكرية، مع التأكيد على أن التراث العربي هو ملك أيضا للإنسانية.

ـ غياب ثقافة المجموعة العلمية: فلا بد من توحيد الجهود بين الباحثين للتغلب على هذه العوائق حيث «تضافرت عوامل موضوعية على إقناع روّاد اللسانيات بهذه الحقيقة الناصعة، وأبرز تلك العوامل جهود بعض أبناء الأمة العربية، تسلحوا بسلاح العلم الحديث بعد أن استقوه من مناهله الغربية والشرقية، وتدرعوا بوعي حضاري جعلهم يصدرون من مواقع الثقة والاتزان يلتزمون موضوعية المعرفة»[23].

ـ الكسل المعرفي: تحدث أيضا "علوي" عن فشل اللسانيين العرب في مواكبة الدرس اللساني، حيث يقول «ويُعبر بعض الكتابات اللسانية عن هذا العجز الواضح عن مسايرة مستجدات البحث اللساني، كما هو الحال في بعض المؤلفات اللسانية التمهيدية.»[24].

وتبقى هذه الخصوصيات المتعلقة بتلقي البحث اللساني في الثقافة النقدية العربية مجرد أزمات يمكن تجاوزها، ولا بد أن يكون لكل أزمة حل توافقي، حيث يرى الباحثون أن اللسانيات علم مشترك بين الإنسانية ويمكن للجميع الاستفادة منه، وليس مرتبطا بالغرب كما يروج له، كما لا يمكن بالمقابل الارتباط بالتراث فقط ، لأن هناك تلاقحا بين مختلف الحضارات مع احترام خصوصية اللغة العربية « ومن هذا المنطلق لا يصح النظر إلى اللغة العربية باعتبارها لغة متميزة عن باقي اللغات الأخرى، لأن كل اللغات متساوية »[25]، ولأن اللسانيات تدرس كل أشكال اللغة وتطوراتها، وعليه فإن البحث اللساني العربي لا بد له من التخلص من بعض القيود وعليه أن يواكب التطور الحضاري في اللسانيات بعامة.

لقد حاولنا اكتشاف وضعية البحث اللساني في الثقافة النقدية العربية من خلال تتبع ظروف نشأة اللسانيات العربية وكذا خصوصيات التلقي لهذا العلم الوافد والأزمات المرتبطة به ومدى تجاوزها.

الهوامش والإحالات:

1ـ عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1986، ص 11.

2ـ عماد الزين، حقيقة الأزمة اللسانية في العقل العربي رؤية في استراتيجيات الحل، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، م29 ـ1ـ، 2015 ص50.

3ـ مصطفى غلفان، اللسانيات العربية أسئلة المنهج، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 16.

4ـ عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 12.

5ـ ينظر مصطفى غلفان اللسانيات في الثقافة العربية حفريات النشأة والتكوين، ص146 وما بعدها.

6ـ حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص 57.

7ـ المرجع نفسه، ص46.

8ـ عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1988، ص 52

9 ـ عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص13

10ـ حافظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ص50، ينظر: إبراهيم مصطفى، أصول النحو، ص 145.
11ـ حافظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ص 51.
12ـ مصطفى غلفان، اللسانيات العربية أسئلة المنهج، ص13، ينظر عبد القاهر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ج1، ص11.
13ـ المرجع نفسه، ص 24.
14ـ المرجع نفسه، ص 24.
15ـ حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ص70.
16ـ المرجع نفسه، ص70.
17 ـ حسين نجاة، إشكالية المصطلح اللساني وأزمة الدقة المصطلحية في المعاجم العربية، مجلة مقاليد ع 10، جوان 2016، ص 196.
18ـ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 2008، ص 52.
19ـ عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، ط1، 1986، ص 396.
20ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 9.
21ـ يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص87.
22 ـ عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص 175.
23 ـ المرجع نفسه، ص 174.
24 ـ حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، ص 88.
25 ـ المرجع نفسه، ص 92.

مفهوم القارئ في المدرسة الألمانية آيزر أنموذجا

Concept The Reader In The Greman School

عبد الباقي عطاالله - طالب دكتوراه
جامعة سطيف 2 الجزائر
كلية الآداب و اللغات
مخبر مناهج النقد و تحليل الخطاب
atallahabdelbaqi@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/05	تاريخ القبول: 2020/08/11	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
يعد القارئ ركيزة أساسية في الدراسات النقدية المعاصرة، المنضوية تحت ما يعرف اليوم باتجاهات ما بعد البنيوية، باعتباره العنصر الفاعل في العملية الإبداعية، حيث لا يمكن فصله عنها، وذلك راجع لتعالقه مع النص الأدبي، فمن خلال تفاعله مع النصوص تتكشف المعاني الكامنة داخل المساحة النصية، فمن دون القارئ يصبح النص شكلا جامدا لا حياة فيه، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يلج إلى عالمه ويشارك في تكملة ما هو غائب في النص.
الكلمات المفتاحية: قارئ، قراءة، هانز روبرت ياوس، فينومينولوجيا، وولف غانغ آيزر

Abstract:
The reader is an essential pillar in critical studies, which fall under what is today known as post structuralism, as it is the active component in the creative process in which it cannot be separated from it due to its relationship with the literary text. Through its interaction with texts, the meanings underlying the textual space are revealed. Without the reader, the text becomes a static form that has no life in it. In addition, the text is no longer the one that exercises authority over the reader, but the reader also exercises authority over the text so that he can enter its world and participate in completing what is absent in the text.
Key Words: The reader - Reading - H.R Jauss - Phenomenology - Wolf Gang Iser

مقدمة:

شهدت الساحة النقدية المعاصرة زخما غير مسبوق فيما يخص تنوع المناهج النقدية وتعدد النظريات الرامية إلى مقاربة النصوص، واختلاف إجراءاتها وآلياتها التحليلية.

والمتتبع لحركة الفكر النقدي، يجد أنّه قد مر بعدة مراحل تمظهرت في عدة اتجاهات(السياقية، النسقية، ما بعد النسقية)، هذه الأخيرة التي قلبت موازين المعادلة النقدية وركزت على المتلقي، كما يعد التلقي الأدبي من أهم انشغالات الدراسات الأدبية، وخاصة منذ سبعينيات هذا القرن، حيث أصبح موضوع التلقي محورا أساسيا من محاور الدراسة النقدية حاليا، على الرغم من أنّ قضية التلقي رافقت حركت الإبداع منذ القديم، إلا أنّ التنظير لها لم يظهر إلا مؤخرا نتيجة عوامل سياسية وتاريخية واجتماعية، ولقد ظهرت نظرية التلقي أو -جمالية التلقي الألمانية- على أساس أنّها أعادت الاعتبار للقارئ أو المتلقي، هذا الأخير الذي تناسته المناهج السياقية و النسقية حيث أصبح هذا القارئ يشكل البؤرة النقدية اللافتة للانتباه في المناهج الما بعد نسقية، وهذا التغير قلب موازين العملية النقدية برُمَّتها، وفتح المجال واسعا لإرساء دعائم تأريخ جديد للعمل الأدبي مع هانز روبرت ياوس، والتأسيس لآليات قراءة جديدة للعمل الأدبي مع وولف غانغ آيزر.

1/جماليات التلقي عند ياوس:

يعد هانز روبرت ياوس H.R Jauss أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات، ومن الرواد الذي اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو باحث لغوي روماني متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية .

1 -1- **أفق الانتظار** Horizon d'attente

لقد سعى ياوس Jauss إلى من خلال اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إلى تجاوز الهوة بينهما، وكان يهدف من خلال مشروعه إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب لهذا نجده طرح أفق التوقعات ويقصد به الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في

إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه ، أي أنّ ياوس تأثر بالأفق التاريخي عند غدامار، ما يدل على أنّ نظرية التلقي أعادت بنا الكثير من المفاهيم في مجال الأدب .

وكما هو معلوم أنّ إسهامات هانز جورج غدامار Gadamer كانت كبيرة لرواد نظرية التلقي خاصة عند ياوس، لأنّ ياوس في الحقيقة أخذ مفهوم الأفق Horizon من غدامار " وأضاف له كلمة الانتظار d'attente من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر Karl Popper وهو ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة التأويل"[1] أي أنّ المعنى الحقيقي والأصلي لمصطلح أفق الانتظار هو أفق التوقعات كما جاء به غدامار لا يمكن أن يحدث الفهم دون أين يكون هناك حوار بين أفق الماضي مع أفق الحاضر، أما استعمال الأفق مركبا مع الانتظار، فلم يكن هو الآخر جديدا كل الجدة " فقد تبنى كارل مانهايم Mannheim Karl المصطلح قبل ياوس Jauss بزمن طويل وهو ما أكده ياوس نفسه "[2] وقد استخدم هذا المصطلح لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معينة.

إنّ العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة كما أنّ القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي " فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو الكامنة ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه أفق الانتظار ، ذلك أنّ كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنس سبق له أن قرأها، ويجعله في حضور ذهني ونفسي خاص لاستقباله ويخلق فيه توقعا معينا لتتمته ووسطه ونهايته "[3]أي أنّ القارئ لا يقبل على قراءة عمل أدبي أيا كان جنسه وهو لا يملك قسطا من معارف مسبقة عن الجنس الذي يدرسه، وعن الأعمال السابقة للمؤلف الذي هو بصدد دراسة عمله الجديد، لأنّ ذلك يحدث خللا في العملية التواصلية ، لذا يجب على كل قارئ قبل أن يلج إلى فضاء العمل الأدبي أن تكون لديه خبرات قرائية ومعارف مسبقة عن الجنس الأدبي وصاحبه حتى تتم العملية التواصلية بنجاح.

إنّ مفهوم أفق التوقعات مفهوم فلسفي يعني السوابق، أي الفكرة السابقة عن شيء ما وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي . " والتاريخ الأدبي في رأيه هو

مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات وحينما يتعامل القارئ مع نص ما فإنه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكل في الحقيقة أفق توقعاته "[4] . التاريخ الأدبي في نظر ياوس يعتمد على الخبرة السابقة لقراءة النصوص الأدبية ، والنص في أول ظهور له يرتبط باستقبال معين من طرف القارئ ويعتمد على أفق التوقع السائد في الفترة الزمانية التي ظهر فيها، ومنه يعتبر أفق توقع القارئ مفهوم جديد في فهم العمل الأدبي .

2-1 - المسافة الجمالية : Distance ésthétique

لقد أدرك ياوس Jauss ما قد ينجر عن القارئ أثناء اتصاله مع النص من اختلاف أو استجابة وتعارض معه، وذلك قد يكون بسبب اختلافه مع ثقافته أو مرجعيته المعرفية ما جعل ياوس يحاول أن يحسن ويهذب نظريته، فأحدث مصطلحا جديدا وهو المسافة الجمالية. فما هو هذا المصطلح النقدي ؟ وما علاقته بالمصطلح السابق (أفق الانتظار)؟

ولم يكتف ياوس بمفهوم أفق التوقعات ، حيث يرى أن قيمة العمل الأدبي تكمن في درجة تخييبه لأفق التوقع المعهود ، وهذا ما يسميه ياوس بالانزياح الجمالي ésthtique écarte والتأثير الذي يحدثه العمل الأدبي الجديد في القارئ يطلق عليه ياوس المسافة الجمالية . " وإنّ هذه المسافة الجمالية يمكن أن تحدد موضوعيا بشكل تاريخي مصاحبة لردود أفعال الجمهور والأحكام النقدية كالنجاح المباشر أو الرفض أو الصدمة ، الموافقة المشروطة ، الفهم التدريجي أو المتأخر، والطريقة التي يقوم بها العمل الأدبي في اللحظة التاريخية لظهور بإشباع أو تجاوز أو إحباط أو معارضة توقعات جمهوره الأول تقدم بشكل واضح محددا ، لتحديد قيمته الجمالية "[5]. ويعني ذلك أنّ المسافة الجمالية هي عامل ينشأ بين القارئ والنص، أي بين أفق التوقع وشكل العمل الأدبي الجديد .

وهنا نجد أنّ العمل الأدبي الجديد أحدث تغييرا في الأفق Changement d'horizonالسابق للمتلقي، فإنّ القيمة الجمالية تكون أكبر، وفي المقابل إذا لم يحدث العمل الأدبي الجديد أي تغيير في أفق المتلقي وكان على مستوى تطلعات المتلقي المألوفة عنده، كانت المسافة الجمالية ضئيلة ولا تحدث المتعة الجمالية. تعد المسافة الجمالية Distance esthétique أداة إجرائية للحكم على جودة النصوص من عدمها، فإذا كانت المسافة الجمالية كبيرة (كسر أفق توقع القارئ) فيمكن الحكم

على النص بأنّه جيد؛ وإن كان العكس المسافة الجمالية ضئيلة (لم يكسر أفق توقع القارئ) يمكن الحكم على النص بأنّه رديء .

3-1 - اندماج الآفاق : Fusion de horizon

ولم يكتف ياوس Jauss أيضا بمفهومي أفق التوقعات والمسافة الجمالية فجاء ياوس بمصطلح اندماج الآفاق محاولا أن يستكمل مشروعه القرائي من جوانبه الآنية والمستقبلية والدمج بينهما.

" ويرى ياوس أنّ فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي"[6] ويعد غدامار Gadamer من أهم الفلاسفة التي انتهل ياوس Jauss مفاهيمه الإجرائية ليبني مشروعه الجمالي، ويعد هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين نقاط التقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمينوطيقي لغدامار ، الذي أثار هذا المفهوم في كتابه – الحقيقة والمنهج – وسماه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان، " ويعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد تحصل معها نوع من التجاوب، هنا يظهر سعي ياوس الحثيث للتوفيق بين الدياكروني والسانكروني وبذلك فنظرية التلقي بتوفيقها بين السانكرونية والدياكرونية في مسعاها التأويلي تتخلى عن مبدأ الدراسة المورفولوجية الصرف، وتهتم بالمحيط الأدبي للعمل الفني"[7] إنّ مفهوم اندماج الآفاق، مفهوم استعاره ياوس من غدامار، الذي يستعمله في تفسير ظاهرة تراكم الفهم والاختلافات الهرمينوطيقية الذي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية، ويستخدمها كأساس لفهم التاريخ الجديد، ذلك لأنّ اندماج الآفاق وضعية لا تتحقق إلا بالدخول في علاقة حوار بين أفق الماضي وأفق الحاضر .

2- المفاهيم الإجرائية عند آيزر:

2-1 - القارئ الضمني :Lecteur implicite

يرى آيزر أنّ جميع القراء تؤدي وظائف جزئية وهي عاجزة عن وصف علاقة (التماهي) بين النص والقارئ فقد وجد أنّ العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقي قد افترضه المؤلف، بصورة لا شعورية وهو متضمن في

النص، في شكله وتوجيهاته وأسلوبه. إنّ مفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم اللغة عند دوسوسير، فهو تحديد يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة وجهة تحقق وظيفة المتواصلة، غير أنّ آيزر بإحداثه لهذا لقارئ الضمني يحاول أنّ يتجاوز أصناف القراء التي كانت معروفة في النظرية الأدبية المعاصرة عند (ريفاتير وستانلي فيش وأروين وولف)، وهو بذلك يؤسس لقارئه الضمني ويرى " بأنّ له جذوره المغروسة في بنية النص (...) وليس القارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص (...) إنّ القارئ الضمني بنية نصية خالصة تجعل المتلقي ومن ثم فعل المتلقي ذاته محايثا للنص ويساهم أيضا في تشكيل المعنى بطريقة تبادلية بين الطرفين للفاعلين في العملية "[8]. أي أنّ القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، وهو ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، ولذلك فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة. وهو ذلك العنصر الذي يخلقه النص وحده وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة وتستهوينا للقراءة بطرق معينة

ومنه فالقارئ الضمني، قارئ لا وجود له ولكن له جذور متأصلة في بنية النص ولا يمكننا أن نشبهه أو نطابقه بالقارئ الحقيقي. " ومصطلح القارئ الضمني استعاره آيزر من مفهوم واين بوث حول المؤلف الضمني Lauteur implicite "[9]. وقد جاء آيزر بمفهوم القارئ الضمني ردا على انغاردن الذي يرى أنّ الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ، في حين يرى آيزر أنّ القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة بين النص والقارئ، ولهذا وجد آيزر مفهوم القارئ الضمني الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل بين النص والقارئ.

ويقول محمود درويش في قصيدته الرجل ذو الظل الأخضر:

نجوعُ معكَ
وحينَ تموتُ
نحاولُ ألاَ نموتَ معكَ "[10]

في هذا المقطع محمود درويش يكسر أفق توقع قارئه الضمني ما يجعله يطرح عدة تساؤلات: من يخاطب الشاعر، من هو الذي يعيشون معه وإذا سار يسيرون معه وإذا جاع يجوعون معه، ويلمس القارئ الضمني بصيصا من الأمل في

الإمساك بالمعنى المخبوء بداخل النص حيث يحدث اللقاء بينه وبين الرجل، ولكن الشاعر يزيد في حيرة القارئ حين يسائل الرجل:

لماذا تموتُ بعيداً عن البرق

والبرقُ في شفتيكَ ؟ "[11]

والقارئ الضمني أثناء تفاعله مع القصيدة حتما سيصطدم بعنوان القصيدة (الرجل ذو الظل الأخضر) ويطرح تساؤلا، لماذا وصفه بالأخضر لأن الأخضر غالبا ما نصف به الطبيعة، فإذا كانت الألوان تحمل دلالات عامة في العادة، فإنّ لها دلالات خاصة عند محمود درويش، وهذه المرة يصف هذا الإنسان الذي يخاطبه في قصيدته بالرجل، لأنّ الرجولة لها دلالات ومواصفات خاصة عند العرب، فلا يوصف المرء بالرجولة إلا إذا توفرت فيه وتحققت مواصفات الرجولة، وهذا الإنسان الذي يخاطبه محمود درويش تحققت فيه مواصفات الرجولة فوصفه بذي الظل الأخضر، والظل كما نعلم دائما يبدو أسودا ولا يمكن أن يتلون حتى ولو كان الضوء نفسه كذلك وهنا يطرح القارئ الضمني التساؤل ما علاقة الأسود بالأخضر، محاولا كشف الحجب وتحقيق المعنى الذي يقصده الشاعر، ومن خلال الأسئلة التي يبنيها القارئ من خلا تفاعله مع القصيدة يصل في الأخير إلى بناء معنى محتمل للقصيدة، فيمكن أن يفسر وصف درويش للرجل بذي الظل الأخضر، بأنّ درويش وصفه كما هو في نفسه لا كما في الواقع، واللون الأخضر يترك في العادة انعكاسا إيجابيا في النفوس، هذا من جانب ومن جانب آخر إذا كان ظل هذا الإنسان أخضرا في نفس الشاعر، فكيف يكون الرجل نفسه ؟! إنه حياة بكل إيجابياتها، وعطاء بكل تجلياته وفداء بكل معانيه وخلود في كل زمان ومكان، وهذه المعاني يجدها القارئ في النص كله وليس في العنوان وحده.

2-2 - أماكن اللاتحديد: Lieux d'indétermination

تعتبر مواقع اللاتحديد خاصية جمالية، تميز الأدب الحديث عن الأدب الكلاسيكي الذي يتسم بالتماسك والانسجام والوحدة، وتشمل هذه المواقع العناصر التالية: الأفكار الغامضة الرموز المبهمة، الألغاز، الإيحاءات الضمنية، المفارقات، التناقضات، ثم البياضات مثل الحذف والانقطاع والتوقف.

وبالنظر إلى غموض هذه العناصر ولا تحديدها، فإنّ دور المتلقي يكمن في العمل على ملئها حسب قدراته المعرفية والموسوعية، " وإذا كان إنغاردن قد قلل

من أهميتها كما لاحظ آيزر، فإن آيزر اعتبرها شرطا أساسيا في أي فعل تواصلي، وهذا ما دفع ياوس إلى الاعتراف بمدى أهميتها عند آيزر، إذ ذهب إلى أنّ درجة اللاتحديد هي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة " [12]ذلك أنّ انغاردن يرى أنّ أماكن اللاتحديد لا تؤدي – في نظره – إلا دورا ثانويا في عملية التحقيق والقارئ يكتفي فقط بملئها ومنه فإن مفهوم أماكن اللاتحديد مفهوم جاء به انغاردن ويرى أنّه لا فائدة للقارئ أن يملأ أماكن اللاتحديد في النص كلها ، لأنّ بذلك يَسلُب جمالية العمل الأدبي وينزل به إلى مصاف العمل المبتذل، في حين يستفيد آيزر من هذا المفهوم ويجعله من المفاهيم الأساسية في نظريته وذلك لأهميته في خلق التفاعل بين النص والقارئ وفي تحقيق النص، وطوره فيما بعد فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان في انغاردن يعتقد أنّ مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية ... إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإنّ آيزر يستبعد تلك النمطية ويرى أنّ تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي .لأن آيزر يرى – كما رأينا من قبل – أنّ المعنى يحصل نتيجة العلاقة الجدلية من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، وهذا أحد اعتراضات آيزرIser على انغاردن.

وكمثال عن أماكن اللاتحديد يقول بدر شاكر السياب:

رحلَ النَّهار
ها إنهُ انطفأتْ ذبالتُهُ على أفقٍ توهجَ دونَ نار
و جلستِ تنتظرين عودةَ سندبادٍ من السّفار
و البحرُ يصرخُ من ورائِك ، بالعواصفِ و الرعود
هو لن يعود !
أو ما علمتِ بأنَه أَسرته آلهة البحار
في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدمِ و المحار
هو لن يعود ..
رحلَ النهارُ" [13].

في هذا المقطع من قصيدة رحل النهار نرى أنّ الشاعر بدر شاكر السياب وظف رمز السندباد كاسرا بذلك أفق التوقع، ما يخلق جوا للتفاعل بين النص والقارئ، وهذا المقطع يحتوي على كثير من الغموض مرغما بذلك القارئ

الدخول في السؤال والجواب مع النص ومنه فالطاقة الإبداعية لدى بدر شاكر السياب وعموما لدى كل الشعراء المعاصرين فتحت النص الشعري على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية ما يجعل التفاعل بين النص والقارئ مستمر لا يعرف التوقف.

فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند اتصاله مع هذا المقطع من قصيدة السياب هو: ما علاقة السندباد بالسياب، والقارئ يعرف أنّ السندباد شخصية أسطورية مشهورة بالسفر والترحال، وبمعرفة السندباد يمسك القارئ ولو بالقليل بالمعنى الذي يقصده الشاعر فيتبادر في ذهنه أنّ الشاعر وظف رمز السندباد للتعبير عن حاله، لأنّه يقال أنّ بدر شاكر السياب في آخر عمره أصيب بمرض ألزمه التنقل من مشفى إلى مشفى، ولكن الشاعر يزيد في حيرة القارئ، لأنّ القارئ يعرف عن السندباد الأسطوري يعود ظافرا بالكنوز والأموال، أما سندباد السياب فلا رجاء بعودته إذ تضيق فسحة أمله مع مرضه، ويأخذ الموت في أعمال السياب الأخيرة (1962 – حتى وفاته 1964) حيزا واسعا، حيث يصبح الموت ظاهرة متجذرة، حوَّلت حياة السياب إلى هواجس وهذيان وكوابيس وهموم يومية.

2-3 - البياض (الفراغ): Les blans textuels

يؤكد آيزر وجود نوع آخر من الفراغات تختلف عن أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها انغاردن وإذا كانت هذه الأخيرة تتوزع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصية المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصدي التي لم يحددها النص وتثير لدى القارئ عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، " فإنّ هذه الفراغات التي يسميها آيزر البياضات النصية Les blans textuels تتمثل بالضبط في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها "[14] أي أنّ القارئ تكمن وظيفته أثناء دخوله عالم النص في سد وملئ الفراغات الكامنة فيه وذلك لإنتاج المعنى، وكلما زادت البياضات النصية كلما تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص، وزادت حيوية وإنتاجية نشاط التخيل والتمثيل لدى القارئ.

ومن الأشكال التي قد يرد فيها البياض في الشعر:

2-3-1- انتهاء البيت الصوتي بنقاط: " يكثر هذا النوع من الصمت أو الحذف في القصائد المدروسة، حيث تتوزع على الأسطر الشعرية نقاط استرسال تدل على حذف جزء من الكلام أحاله الشاعر للقارئ، بهدف تشويقه وإدهاشه من خلال إدخاله في جو ضبابي"[15] أي أنّ الشاعر المعاصر يعمد إلى ترك فراغات في قصائده، بغية تشويق القارئ وإشراكه في عملية الإبداع وذلك بإعمال القارئ لخياله، يقول نزار قباني في قصيدة أحبك:

تتكاثرُ في البحر الأسماكْ
ويسافرُ قَمَرٌ في دورتي الدَمَوِيَّهْ
يتغيَّرُ شَكْلي:
أُصبحُ شَجَراً .. أُصبحُ مَطَراً ..
أُصبحُ أسوداً، داخلَ عينٍ إسبانيَّهْ .."[16] .

في هذا المقطع نلمس ذكاء الشاعر نزار في بناء قصيدته وتركه لمساحات بيضاء مسكوت عنها، جاعلا القارئ في حيرة وفي لهفة وشوق للتفاعل مع النص وإكمال المناطق المسكوت عنها بإعمال خياله وتمثله للبياضات، فيتصور القارئ مشاعر الشاعر وحسه المرهف اتجاه حبيبته . و أول ما يشغل بال القارئ هو: من هذه التي تتغير من أجلها الكرة الأرضية ويتغير ترتيب الأفلاك ويسافر القمر في الدورة الدموية للشاعر نزار ؟ هل هذه المرأة امرأة عادية كنساء الدنيا ؟ أم أنّ الشاعر يتصور ويحلم بامرأة مثالية ؟ ومنه فنزار قباني لم يترك للقارئ فرصة للإمساك بالمعنى الحقيقي، ولم يكشف له عن اسمها وصفاتها بل اكتفى بالتعبير عن مشاعره الجياشة اتجاهها، ما يجعل القارئ يتخيل معشوقة نزار مفترضا عدة تصورات عنها: قد تكون الحور العين، قد تكون مجرد حلم لنزار ، وقد لا تكون هناك امرأة أبدا في حياة الشاعر.

2-3-2- تقطيع للكلمة: يقول عبد الله العشي:

ثُمَ غابَت
كَأنْ قَمَرْ
مُدَ مِنْ سابع السَّماواتِ اليَدينِ ومَسحَ عَنْ جَبهتي ...
واسْـ
تَتَر[17]

...

ـفي هذا المقطع نلمس مدى تبطيء الشاعر للإيقاع من خلال تقطيعه لكلمة استتر لينقل لنا كيفية اختفاء المرأة بعد ما انتظر لقاءها زمنا طويلا ، وبهذا التقطيع نرى أنّ الشاعر جسد حالته النفسية .

4-2 - السجل النصي: Répertoire textuel

أثناء التقاء القارئ بالنص، لا يمكن للقارئ أن يلج عالم النص بشكل مباشر ، دون أن تكون لديه أية خبرة عنه أو مواضعات واتفاقات، لأنّ ذلك يمكن للنص توصيل معناه للقارئ ولكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنّه يلجأ إلى مجموعة من المعايير والمواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقين والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ، وبحيث يتمكن هذا الأخير من استيعاب ووصف ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه وهذه المواضعات والاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة، هي ما يسميه آيزر بالسجل النصي، إنّها المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع ـفي التواصل.

وهذه الاتفاقات والعناصر المألوفة التي تكوّن السجل النصي، " لا ترجع فقط إلى النصوص السابقة، بل وكذلك وربما بدرجة أكبر إلى المعايير الاجتماعية والتاريخية وإلى السياق التاريخي الثقافي بمفهومه الواسع الذي يكون النص قد نجم عنه (...) إنّ السجل هو الجزء التكويني النصي الذي يحيل بالضبط ما يقع خارج النص "[18]. وهكذا يعتبر السجل مفتاح الدخول إلى فضاء النص، وعناصر السجل هي التي تعطينا صورة عن الواقع الخارجي للنص أو سياقه الذي يظهر منه غير أنّ النص الأدبي لا ينقل هذه المواضعات والمعايير والتقاليد إلى داخله كما هي، بل نجدها دائما ـفي حالة اختزال وتتلقى تشويها يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل " ولكي تُحرِّر إمكاناتها الافتراضية والمنفية Négativité ويكون بإمكانها أنّ تشير إلى الحل الذي يريد أن يقترحه النص بشأن الواقع، وبالتالي فإنّ وجودها داخل السجل النصي يمنح معلومات هامة بشأن الكيفية التي يبنى بها المعنى الذي يقصده النص "[19]. وبفضل السجل النص إذن يتجلى الأفق الذي يحدد إطار التحاور بين النص والقارئ، وبفضله يمكن للقارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي يحيل إليها النص ويرد عليها الفعل.

إنّ سجل النص يمثل نقطة التقاء القارئ مع النص، ويعتبر وسيلة مساعدة للقارئ لفهمه وذلك بإحالته على السياق الخارجي للنص، لأنّ النص يعتبر كرد فعل خاص عن واقع خارجي، ولكن بكيفية مختلفة، وهذا ما يخلق التفاعل بين النص والقارئ.

5-2 - الاستراتيجيات النصية: Stratégies textuelles

كما رأينا من قبل، أنّ السجل النصي عبارة عن نصوص سابقة ومعايير اجتماعية وحتى السياق التاريخي الثقافي الذي يكون النص قد نجم عنه، ولكن عناصر السجل هذه يجب أن تكون منظمة وفق استراتيجيات لكي يهتدي بها القارئ في تفاعله مع العمل الأدبي ويبني معناه، كي يتحكم النص في أفعال الفهم لدى القارئ أو في عمليات تحقيق التوافقات النصية المعلقة أو المعطاة افتراضيا فقط، فإنّ النص ينظم استراتيجية معينة ولكي تحقق الاستراتيجيات النصية هذه المهمة فعليها أن تربط عناصر السجل النصي ببعضها البعض. وهذا يعني أنّ الاستراتيجيات النصية هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل النصي، وبالتالي فعلى ضوئها يتحدد النص في بنائه وفي شكله الخاص، " وعليها أيضا أن تقيم العلاقة بين السياق المرجعي للسجل النصي وبين القارئ المدعو لتحقيق نسق التوافقات النصية "[20]. أي أنّ من وظائف الاستراتيجيات: تنظيم عناصر السجل بالربط بين السياق المرجعي للسجل والقارئ المدعو لتحقيق نظام التوازن، بالإضافة إلى دمج الذات القارئة في النص.

تجمع الاستراتيجيات النصية إذن بين وظيفتي تنظيم عناصر السجل النصي بكل ما تثيره من إحالات مرجعية ، وتنظيم شروط التلقي أو التواصل، ولكن ما دامت مهمة التوليف أو التنسيق بين العناصر النصية قد تركت للقارئ، فإن الاستراتيجيات لا يمكنها أن تنظم السياق المرجعي للسجل ولا شروط تلقي النص بكيفية كلية وكاملة، لتكتفي بتقديم بعض الإمكانات التوليفية للقارئ لأنّه لو كانت الاستراتيجيات النصية هي التي تحدد كل شيء فإنّها ستشل خيال القارئ، ولن يكون له في هذه الحالة أي دور تنظيمي يقوم به.

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب وتنظيم السجل وإشراك عملية التلقي، يكفي إعادة التصرف في سرد رواية أو مسرحية أو قصيدة، فإنّ تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص ، لأنّها ألغت استراتيجيتها

الأصلية، واتخذت لها بنية استراتيجية تقوم على التلخيص أو التطويل أو الشرح، أي أنّها اتخذت لها بنية مغايرة إن ما يحدث حينئذ هو فقدان التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخيلي وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل.

إنّ السجل النصي يعبر عن علاقة النص بالواقع، والاستراتيجيات النصية هي علاقة النص بالقارئ، فالقارئ لا يمكنه أن يفهم معنى النص دون أن يستعين بالسجل، والنص لا يمكن أيقدم معناه دفعة واحدة، ولو كان ذلك ممكنا لما كان للقارئ دور، ولهذا يتيح النص مجموع من الاستراتيجيات تربط بين السجل والقارئ ومن خلال هذا يستطيع أن يفهم معنى النص.

وكمثال عن السجل والاستراتيجيات النصية، نفترض أن نقدم لقارئ ما المقطع التالي من دون ذكر عنوانه ومؤلفه:

عُيونُك شَوكةٌ في القلبِ
تُوجعني .. وأعبدُها
وأحميها من الريح
وأُغمِدها وراء الليلَ والأوجاع .. أُغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيح
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ من روحي
وأنسى بعد حينٍ في لقاء العين بالعينِ
بأنَّا مرة كنّا، وراء الباب، إثنينِ!
كلامُك ... كأغنيةْ
وكنت أحاول الإنشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة
كلامك، كالسنونو، طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية
وراءك حيث شاء الشوقُ ..."[21]

عند ما يلج قارئ ما فضاء هذا النص ويشرع في قراءته، ما من شك أن يتبادر في ذهنه أن الشاعر يتغزل بحبيبته كإنسانة، ولكن إذا كتبنا له عنوانه واسم مؤلفه، سيتكون له سجل عن هذا النص ، فالشاعر محمود درويش شاعر فلسطيني،

متأثر بالنكبة الفلسطينية والعجز والخوف الذي تملك العرب في الدفاع عن الحق، والقصيدة غزيرة بعناصر السجل من معايير اجتماعية وتاريخية وأحداث تحيل بما يقع في فلسطين الجريحة وعناصر السجل هذه ترغم القارئ على إعادة قراءة القصيدة وبناء معنى جديد، فهذه القصيدة تعكس عشق الشاعر للوطن (فلسطين)، ويستهل الشاعر قصيدته في تغزله بمحبوبته " الوطن " فعيونها أي ذكراها كالشوكة في قلبه تسبب له الألم، خاصة عندما يتذكر أحداث النكبة وما قام به الاحتلال من ممارسات وحشية ضد أبناء وطنه،

وأراد الشاعر أن يحمي حبيبته من الريح أي يحمي فلسطين من المحتل، وشبه الشاعر محبوبته فلسطين بطائر السنونو، وهو كما نعلم طائر مهاجر وهنا يرمز الشاعر إلى فقدان الوطن وغيابه بسبب نفيه من طرف الاحتلال وتهجير الاحتلال للفلسطينيين رغما عنهم.

الخاتمة:

إنّ الما بعد نسقية جاءت كتجاوز للمناهج النسقية، وحاولت تصحيح أفكارها، ففتحت النص ونادت بتعدد المعنى ولا نهائية التأويل، معيدة بذلك الاعتبار للقارئ الذي كان مهملا في الدراسات السابقة، وجعلته أساسا في دراساتها الأدبية باعتباره العنصر الفعال في العملية الإبداعية الذي لا يمكن فصله عنها.

- جمالية التلقي بوصفها نظرية لم تكن بالضِدِّ اتجاه أي مقاربة من المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية وغيرها، إنّما نشأت لإكمال الجوانب التي أهملتها المناهج النسقية.

- تعد مدرسة كونستانس رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النصوص.

- إنّ الاهتمام بالقارئ كانت بوادره منذ أن نادى رولان بارت بموت المؤلف.

- يعتبر هانز روبرت ياوس أول من اهتم بالقارئ في المدرسة الألمانية وذلك من خلال مشروعه الجمالي .

- كانت جهود هانز روبرت ياوس في إعادة الاعتبار للتاريخ الأدبي ومفهوم التطور الأدبي في ضوء مقولة اندماج الآفاق .

- يعد التيار الفينومينولوجي من أهم التيارات المؤثرة في مشروع وولف غانغ آيزر القرائي، لأنّ الفلسفة الفينومينولوجية ركزت على الدور الحيوي والمركزي

للإنسان في بناء المعنى بفعل الإدراك، وعلى هذا الأساس كانت الفينومينولوجيا تمهيدا لنظرية التلقي.

- كانت جهود آيزر في تحليل عملية إنتاج المعنى، وذلك من خلال تركيزه على العلاقة بين النص والقارئ في ضوء مقولاته الإجرائية كالقارئ الضمني، أماكن اللاتحديد، البياضات.

- إن العلاقة بين النص والقارئ علاقة ديالكتيكية (جدلية) - كما يرى آيزر - من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، معترضا بذلك على انغاردن الذي يرى أنّ الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ.

الهوامش والإحالات:

---

1 محمد سعدون: جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية مجلة كلية الآداب و اللغات جامعة المسيلة، ع 1، ص65

2 خالد عبد الوهاب: جماليات التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي ،إشراف: أد عباس يحي رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، مخطوط بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2016/2015 ص51.

3 أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، إشراف محمد زرمان مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستر في النقد الأدبي المعاصر، مخطوط بجامعة الحاج لخضر باتنة 2010/ 2011 ص52.

4 خالد وهاب: جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص: 52.

5 سامي اسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة العربية القاهرة، ط1، 2003، ص: 95.

6 سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي و الترجمة، كلية الآداب فاس المغرب، 2009، ص: 35.

7 أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، ص 53.

8 ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف (الجزائر)،2007ص 189.

9 صباحي حميدة: بناء المعنى و تجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، جامعة بسكرة، العدد 4 السنة 2012 ص 237.

10 سامر محي الدين أمين:روائع من قصائد محمود درويش، دار كنوز المعرفة (الأردن)،2008، ص161.

11 المرجع نفسه، 161.

12 المرجع السابق، ص 36.

13 سامر محي الدين: روائع من قصائد بدر شاكر السياب، كنوز المعرفة (الأردن)،2008،ص 145.

14عبد الكريم شرفي: مقدمة حول إشكالات القراءة و التأويل في النظريات الأدبية الغربية الحديثة،إشراف : عبد القادر بوزيدة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب و نظرية القراءة، مخطوط بجامعة الجزائر، 2010،ص180.

15 صباحي حميدة: بناء المعنى و تجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، ص 235.

16 نزار قباني: ديوان أحبك ..والبقية تأتي، ط1993،7، ص13.

17 لخميسي شرفي: جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد 3، السنة 2011، ص3.

18 عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 194.

19 خالد وهاب : جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 64.

20 المرجع نفسه، ص 201

21 سامر محي الدين أمين : روائع من قصائد محمود درويش، كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع(الأردن)، 2000ص69.