مجلة الأبحاث الأدبية و النقدية

دورية أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدّراسات الأدبيّة و النقدية باللغة العربية و اللغات الأجنبية
تصدر عن مخبر الدّراسات الأدبيّة و النقدية
معهد الآداب و اللغات
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة (الجزائر)

ردمد : 2830 – 8190
الإيداع القانوني: السداسي الأول – 2022

المجلد 01 – العدد 01 – جانفي – جوان 2022

مجلة الأبحاث الأدبية و النقدية JOURNAL OF LITERARY AND CRITICAL RESEARCH Volume 01 – ISSUE 01 – janvier - juin 2022

Journal OF LITERARY AND CRITICAL RESEARCH

international academic refereed journal concerned with literary and critical studies
In Arabic and foreign languages
published by the Literary and Critical Studies Laboratory
Institute of Literature and Languages
University Centre Abdelhafid Boussouf – Mila (Algeria)

ISSN 2830 – 8190
Legal deposit: 1er Semestre 2022

Volume 01 – ISSUE 01 – janvier - juin 2022

مجلــة

الأبحاث الأدبيّة والنقدية

دورية أكاديمية دولية محكمة تعنى بالدّراسات الأدبيّة والنقدية

باللّغة العربية واللّغات الأجنبية

تصدرعن مخبرالدّراسات الأدبيّة والنقدية

معهد الآداب واللّغـات

المركزالجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة (الجزائر)

ردمد: 2830- 8190

الإيداع القانوني:السداسي الأول 2022

المجلد 01– العدد 01– جانفي- جوان 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

المدير الشرفي للمجلة :

الأستاذ الدكتور: عميروش بو شلاغم

المدير العام للمجلة

الأستاذ الدكتـــور: رضـــا عامـــر

رئيس التحرير ومدير النشر:

الـدكتـــورة : نسيمة كـريـبع

أعضاء هيئة التحرير:

أ.د /فتيحة شفيري — **د /وسيلة مرباح**

د/ سامية بن دريس — **د/ فاطمة نصير**

سكرتير المجلة: د. مريم بغيبغ

اللّجنة الاستشارية:

1-أ.د رضا عامر (الجزائر). — **2- أ.د خالد الكركي (الأردن).**

3-أ.د الأب جميل إسكندر (لبنان) . — **4- أ.د نور الدين صدار (الجزائر).**

5- أ.د. علاء الغرايبة (الأردن). — **6-أ. د. عاصم كاظم الجبوري (العراق).**

7- أ.د إحسان بن صادق اللواتي (سلطنة عمان) — **8-أ.د. صالح فليح المذهان (أمريكا).**

9-أ.د رمضان حينوني (الجزائر). — **10- أ.د.عبد الله يونس (نيجريا).**

11- أ.د. عمر عتيق (فلسطين) — **12- أ.د.محمد كنتاوي (الجزائر)**

الهيئة العلمية:

أولا- من داخل الجزائر

1- أ.د .أحمد جاب الله (جامعة باتنة 1).
2- أ.د. بوعلام طهرواي(جامعة- البويرة).
3- أ.د. فاطمة بايزيد (جامعة – بسكرة).
4- أ.د. عيسى شاغة (جامعة البويرة).
5- د. روفيا بوغنوط(جامعة أم البواقي).
6- د. علي دغمان (جامعة – وادي سوف).
7- د.عدلان رويدي (جامعة – جيجل).
8- د. عبد الرحيم بو دربان(م.ج – ميلة).
9- د.مرية دريس(م.ج – ميلة).
10- د.موسى كراد(م.ج – ميلة).
11- د. لخضر دوراري (م.ج – بريكة).
12- د. رضا بيرش (م.ج– بريكة).

ثانيا – من خارج الجزائر

1-أ.د رضا الأبيض (تونس) .
2- أ.د عماد غنّوم(لبنان).
3- أ.د. صبحه علقم (الأردن).
4- أ.د لارا خالد (لبنان).
5- د.حاج دحمان (فرنسا).
6- أد. كفاية شلش مذكور(العراق).
7- أ.د فتحي أولاد بوهدّة (تونس) .
8- أ.د وسام علي الخالدي(العراق).
9-.د. نسرين شلهوب (لبنان).
10- د.عبد السّتار الجامعي (فرنسا).
11.- د جمال مقابلة (الأردن).
12- د عبد الرحمن عبد الله الصعفاني(اليمن).
13- د. خليل قطناني(فلسطين).
14- د. فدوى عوده (فلسطين).
15- د.شيخة المنذري (سلطنة عمان) .
16- د. بدر بن سالم السناني (سلطنة عمان).
17-د وليد الخشاب (كندا).
18-د. شمس الإسلام أحمد حالو (الإمارات)
19-د وجدان الصائغ (أمريكا).
20- د.محمد محمد يونس (ليبيا).
21- د منى كمال عبد الله العربي (مصر) .
22- د سماح حـيدة (مصر).

المراسلات :

ترسل البحوث باسم السّيد رئيس تحرير مجلة (الأبحاث الأدبية والنقدية) على العنوان الإلكتروني للمجلة حصريا :

مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية

معهد الآداب واللّغات

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة (الجزائر).

رقم الهاتف :45 00 45 031

الفاكس : 45 00 45 031

العنوان :ص.ب رقم RP. 26 ميلة 43000 الجزائر.

البريد الإلكتروني : majalaetudlc43@gmail.com

للاستفسار يرجى التواصل عبر الهاتف/ الواتساب : 0663720690 (213+).

مجلّة الأبحاث الأدبية و النقديّة

مجلة دورية دولية محكمة (سداسية) لها هيئة استشارية، وعلمية دولية تسعى للتميز بالسمعة العلمية العالمية والمصداقية العالية،و أن تنشر على صفحاتها أعمالا بحثية تتميز بالأصالة والنزاهة، وتكمل مسيرة البحث العلمي عبر تجارب وخبرات أهل الاختصاص لتكون منارة علم،وذلك عبر لغاتها الثلاث (العربية- الفرنسية- الإنجليزية) في مختلف الدّراسات الأدبية والنقدية التي تضيف إلى المعرفة الإنسانية ما يحقق لها التفرد في شتى فروع العلم.

رؤية المجلة:

1) - تحقيق التميّز في انتقاء البحوث العلمية الجادّة.
2) - تحفيز الباحثين لنشر بحوثهم في مختلف الدِّراسات الأدبية والنقدية.
3) - الوصول إلى العالمية من خلال ربط المجلة بمختلف دوائر النشر العالمية.
4) - ترقية المجلة، وإدراجها في مختلف قواعد ومؤشرات البحث العالمية.

رسالة المجلة:

1) - ترقية مستوى البحث العلمي الجامعي.
2) - نشر الأعمال العلمية المتخصصة التي تحترم قواعد وبيانات النشر العالمي.
3) - ربط علاقات علمية بين المجلة ومختلف المؤسسات البحثية العربية العالمية.

- أهداف المجلة:

1) - نشر ثقافة البحث العلمي والمساهمة في تأسيس مجتمع المعرفة.
2) - تشجيع النشر و تحبيب التنافس العلمي حول مستجداته المعرفية خاصة البحوث التطبيقية.
3) - ضرورة مواكبة الروح العلمية العالمية من خلال شبكات النشر.
4) - فتح باب النشر لمختلف الباحثين المحليين والعالميين في مختلف التخصصات الأدبية والنقدية.
5) - نشر البحوث الجديدة التي تعكس صورة التطور العلمي للعلوم الإنسانية.
6) - توطيد الصلات المتعددة بين مخبر الدراسات الأدبية والنقدية،وغيره من المؤسسات البحثية المحلية والعالمية.
7) - متابعة حركية البحث العلمي في شتى دول العالم عن طريق نشر المقالات العلمية والبحوث التي تقدم في المؤتمرات والندوات العلمية التي يقيمها المخبر في أعداد خاصة من المجلة.

قواعد النشر:

تنشر مجلة "الأبحاث الأدبية والنقدية "البحوث الأصيلة وفق المبادئ العلمية، وقوانين النشر بالمجلة،و ذلك وفق رؤية مخبر الدّراسات الأدبية والنقدية ورسالته وأهدافه التي تحرص على تتبع الأساليب المنهجية والموضوعية والقواعد المتعارف عليها في كتابة الأبحاث والدراسات العلمية، مع شرط ألا يكون البحث قد نشر في جهة أخرى، وأن يقدّم الباحث تعهّدا بذلك.

- -أن يكتب الباحث بدقة: اسمه،و مؤسسة عمله ومخبر الانتماء إن وجد،وبريده الإلكتروني.
- - تقبل البحوث باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية، و يشترط أن تتضمن المقالات التي تكتب باللّغة العربية ملخصًا باللّغة الإنجليزية ،و أن تتضمّن المقالات التي تكتب باللّغة الإنجليزية أوالفرنسية ملخصًا باللّغة العربية ،على ألا يزيد الملخص عن (100) كلمة مع خمس كلمات مفتاحية.
- - ألا يتجاوز البحث المقدم للمجلة (28) صفحة، و لا يقلّ عن 12 صفحة ،وأن يكون التوثيق (الهوامش) في آخر صفحة المقال،متبوعا بصفحة مستقلة فيها قائمة المصادر والمراجع مرتبة ترتيبًا أبجديًا.
- - لا يمكن استرداد البحوث المرسلة للمجلة ،سواء نشرت أم لم تنشر.
- - بعد نشر البحث في المجلة يستلم الباحث نسختين من العدد وفق الإجراءات الإدارية والمالية المتبعة في تسيير المجلّة.
- - يحقّ لهيئة تحرير المجلة رفض أي مقال علمي لا يلتزم صاحبه بالشروط السابقة أو كان مخالفا لمجال اختصاص المجلة.
- - لا يجوز نشر البحث أو أي جزء منه في مجلات أخرى بعد قبول نشره في مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية إلاّ بعد الحصول على ترخيص كتابي من رئيس التحرير.
- ينبغي الالتزام بقالب المجلة ،و أي تغيير فيه يؤدّي إلى الرفض التلقائي للبحث.
- - ترتيب البحوث في المجلة يخضع لاعتبارات فنية.
- - السرقات العلمية المثبتة يتحمل مسؤوليتها صاحب البحث.
- - يقدم الباحث تعهدا يثبت خلوّ بحثه من السرقات العلمية،ويثبت أصالته وعدم نشره سابقا بأي شكل من الأشكال.

مواصفات البحث :

ترسل البحوث المقدمة للنشر في المجلة إلى السيد رئيس التحرير عبر البريد الإلكتروني الآتي:

majalaetudlc43@gmail.com

1- يطبع البحث على ورق (A4) أبيض بالأبعاد التالية:(17سم x25سم)،وأن تكون هوامش الصفحة من أعلى (2,5سم)،ومن الأسفل (2,5سم)،ومن الجانبين (2,5سم)،وبمسافة (1سم) بين الأسطر لكي يكون صالحًا للنشر مباشرة، بمحرر (WORD 97 – 2003).

2- يكون توثيق المراجع في آخر المقال وفق الآتي:

***- الكتب : (** اسم المؤلف،عنوان الكتاب، دار النشر،بلد النشر، رقم الطبعة ، سنة النشر،الصفحة**).**

***- المجلات: (**اسم المؤلف ،عنوان المقال،اسم المجلة،مكان الصدور،المجلد، العدد، السنة،الصفحة**).**

***-أعمال الملتقيات:(**اسم المؤلف،عنوان المداخلة-،عنوان الملتقى،مكان انعقاده،السنة ،الصفحة).

***- الرسائل الجامعية** : (اسم الباحث،عنوان الرسالة-،طبيعة الرسالة: ماجستير – دكتوراه- ،اسم المشرف ،الجامعة ،البلد، السنة ،الصفحة).

*- **المو اقع الإلكترونية:** (اسم المؤلف،عنوان المقال ، رابط المقال الإلكتروني ، تاريخ وساعة الدخول للموقع).

3- يستخدم البحث باللغة العربية خطّ (sakkal majalla) ، أمّا إذا كان باللغة الإنجليزية فيستخدم خط (Times New Roman–).

4- يجب أن يحتوي البحث على العناصر الرئيسة التالية: (ملخص البحث – مقدمة – محاور البحث- خاتمة تتضمّن النتائج– قائمة المصادر والمراجع).

كيفية إعداد البحوث:

أ- فيما يخص العناوين:

1- يكتب عنوان البحث في وسط الصفحة ،وبخط حجمه (16) أسود غامق.

2- تكتب أسماء المؤلفين بخط حجمه (13) أسود غامق وتحت العنوان مباشرة مع ذكر اسم المؤسسة الجامعية التي ينتمي لها الباحث،واسم مخبر الانتماء إن وجد،والبريد الإلكتروني.

ب- فيما يخص الجداول والأشكال:

1- يجب ألا تتجاوز أبعاد الجداول أبعاد النص المكتوب (17 سم x 25 سم). و لا يتم تقسيم الجداول على صفحتين .

2- يجب وضع رقم تسلسلي وعنوان دقيق للجداول والأشكال.

ج- قالب البحث:

1- يجب كتابة البحث وفق قالب المجلة المخصص لذلك.

2- إرسال البحث بصيغة (WORD) و صيغة (PDF) ،مع التعهد بعدم نشر البحث سابقا ،أو إرساله لمجلة أخرى لنشره.

كيفية تقييم البحوث :

1- تخضع كافة البحوث والدراسات المقدمة للنشر إلى فحص أولي دقيق من قبل هيئة التحرير لتقرير أهليتها للتحكيم والتزامها بقواعد النشر للتقويم، والتحكيم حسب الأصول المتبعة ويحق للهيئة أن تعتذر عن قبول أي بحث دون

إبداء الأسباب،وإذا تمت الموافقة عليها للنشر ترسل هذه البحوث إلى محكمين اثنين في مجال الاختصاص يشهد لهما بالخبرة من داخل الجزائر وخارجها لتقييم البحث،ولا ينشر بمجلة المخبر إلاّ بعد موافقتهما،و إن رفض أحدهما المقال فسيخضع للتحكيم من طرف محكم ثالث للحسم .

2- يحقّ للمجلة أن تطلب من الباحث إجراء كافة التعديلات التي تطلبها لجنة التحكيم شكلية كانت أو موضوعية ،جزئية أو كلية قبل النشر.

3- يلتزم الباحث بإجراء تعديلات المحكمين على بحثه وفق التقارير المعدة لذلك،وموافاة المجلة بنسخة معدّلة في مدّة لا تتجاوز (15) يومًا.

Revue de recherches littéraires et critiques

Une revue périodique internationale(semestrielle) dispose d'une organisation scientifique et consultative internationale. Elle cherche à se distinguer par sa réputation scientifique internationale et sa grande crédibilité, à publier sur ses pages des travaux de recherche authentiques et équitables, et à compléter le processus de recherche scientifique grâce aux expériences et l'expertise de spécialistes pour être un phare de la science à travers ses trois langues (arabe - français - anglais), dans diverses études littéraires et critiques, qui ajoutent à la connaissance humaine ce qui réalise son unicité dans diverses disciplines.

– la vision de la revue :

1) – atteindre la spécificité dans la sélection des recherches scientifiques sérieuses.

2) – motiver les chercheurs à publier leurs recherches dans diverses études littéraires et critiques.
3) – l'accès à l'universalité en reliant le magazine aux différents cercles mondiaux de l'édition.
4) – promouvoir la revue et l'inclure dans diverses règles et indicateurs de recherche mondiale.

– Message de la revue :

1) – améliorer le niveau de la recherche scientifique universitaire.
2) -Publier des ouvrages scientifiques spécialisés qui respectent les règles et les données de la publication mondiale.
3) –Lier les relations scientifiques entre la revue et les différentes institutions de recherche internationales arabes.

– objectifs de la revue :

1) – diffuser la culture de la recherche scientifique et contribuer à l'établissement d'une société de la connaissance.
2) – encourager la publication et aimer la concurrence scientifique attachante au développement des connaissances, en particulier la recherche pratique.
3) – la nécessité de suivre l'esprit scientifique mondial à travers les réseaux de publication.
4) – Publication ouverte pour divers chercheurs locaux et internationaux dans diverses disciplines littéraires et critiques.
5) – diffusion de nouvelles recherches reflétant le développement scientifique de la science humaine.
6) -Consolider les liens multiples entre le Laboratoire d'Études Littéraires et Critiques, et d'autres institutions de recherche locales et internationales.

7) Suivre le mouvement de la recherche scientifique dans différents pays du monde en publiant des articles scientifiques et des recherches présentées lors de congrès scientifiques et de conférences tenues par le laboratoire dans des numéros spéciaux de la revue.

Règles de publication :

La revue "Recherches littéraires et critiques" publie des recherches originales selon les principes scientifiques et les lois de publication de la revue, selon la vision, la mission et les objectifs du Laboratoire d'études littéraires et critiques, soucieux de suivre les méthodes et les règles systématiques et objectives qui sont acceptées dans la rédaction de recherches et d'études scientifiques, à condition que la recherche n'ait pas été publiée ailleurs, et que le chercheur devrait s'engager à le faire.

- le chercheur devrait écrire précision : son nom, son institution de travail, son laboratoire de rattachement le cas échéant, et son e-mail.
- Les recherches en arabe, en anglais et en français sont acceptées, et les articlesrédigés en arabe doivent obligatoirement inclure un résumé en anglais, et les articles rédigés en anglais ou en français doivent inclure un résumé en arabe, à condition que le résumé ne dépasse pas (100) mots avec cinq mots clés.
- La recherchesoumise à la revue ne doit pas dépasser (28) pages, et pas moins de 12 pages, et la documentation (notes de bas de page) en fin de la page de l'article, suivie d'une page séparée dans laquelle la liste des sources et des références est classée par ordre alphabétique.
- Les recherches envoyée à la revue ne peuvent être récupérées, qu'elles soient publiées ou non .
- Après publication de la recherche dans la revue, le chercheur reçoit deux exemplaires du numéro conformément aux procédures administratives et financières suivies dans la conduite de la revue.
- Le comité de rédaction du magazine peut rejeter tout article scientifique dont l'auteur ne respecte pas les conditions ci-dessus ouen dehors du domaine de la spécialité de la revue.
- Il n'est pas permis de publier la recherche ou une partie de celle-ci dans d'autres revues après que sa publication dans la revue « Recherches littéraires et critiques » a été acceptée, sauf après avoir obtenu une licence écrite du rédacteur en chef.
- Le modèle de la revue doit être respecté, et toute modification de celui-ci entraîne le rejet automatique de la recherche.
- L'ordre des recherches dans la revue est soumis à des considérations techniques.
- Les vols scientifiques prouvés sont la responsabilité du propriétaire de la recherche.

- Le chercheur soumet un engagement qui prouve que sa recherche est exempte de plagiat scientifique, qu'elle prouve son originalité et qu'elle n'a pas été publiée.

– Spécifications de recherche :

Les recherches soumises pour publication dans la revue doivent être envoyées au rédacteur en chef via l'e-mail suivant :
(**majalaetudlc43@gmail.com**).

1- la recherche est imprimée sur papier (A4) blanc dans aux dimensions suivantes :(17 cm x25cm), avec des marges de page, du haut (2,5 cm), du bas (2,5 cm), des côtés (2,5 cm), et l'espace (1 cm) entre les lignes à être valide pour la publication directe, avec un éditeur (Word 97-2003).

2- Les références doivent être documentées à la fin de l'article comme suit :

***-** Ouvrage: prénom et nom de l'auteur, titre du livre, volume (le cas échéant), maison d'édition, lieu d'édition, édition , année d'édition , numéro de page.

***-** Article: prénom et nom de l'auteur, titre de l'article, titre de la revue, éditeur, volume, numéro, année d'édition, page.

*- thèse ou mémoire: prénom et nom de l'auteur, titre de la thèse ou du mémoire, type de la thèse ou du mémoire (Ph.D., MA), faculté et université, année d'édition ,page.

*- Séminaire: prénom et nom de l'auteur, titre de communication, titre du séminaire, lieu et date.

*- Site web : prénom et nom de l'auteur ou l'organisme, titre de l'article, site, date de consultation: jour, mois, année.

*- Textes juridiques : nature du texte juridique, numéro de la loi, date de publication de la loi, contenue de la loi, numéro, date et page du journal officiel.

3-La recherche en langue arabe utilise la police arabe simplifiée (SakkalMajalla), mais si elle est en anglais ou français , elle utilise la police (T1imes-New Roman).

4-La recherche doit contenir les éléments principaux suivants : (résumé de la recherche - introduction - axes de recherche - conclusion qui comprend les résultats - liste des sources et références).

– Comment préparer la recherche

a- Concernant les titres :

1- Le titre de la recherche est écrit au centre de la page, dans une taille de police (14) en noir foncé.
2-Les noms des auteurs doivent être écrits dans une police de caractères (11) en noir foncé et directement sous le titre en mentionnant le nom de l'institution universitaire à laquelle appartient le chercheur, le nom du laboratoire d'affiliation, le cas échéant, et le courriel.

b-En ce qui concerne les tableaux et formes :

1- Les dimensions du tableau ne doivent pas dépasser les dimensions du texte écrit (17 cm x 25 cm). Les tableaux ne sont pas divisés sur deux pages.
2- Vous devez avoir un numéro de série et une adresse exacte pour les tableaux et les formes.

C- Modèle de recherche :

1- La recherche doit être écrite selon le modèle de la revue désigné pour cela.

2- Envoyez la recherche sous forme (Word) et sous forme (PDF) avec la promesse de ne pas publier la recherche précédemment, ou de l'envoyer à un autre revue pour publication.

– Comment évaluer la recherche :

1-Toutes les recherches et études soumises pour publication font l'objet d'un examen préliminaire approfondi par le comité de rédaction afin de déterminer leur admissibilité à l'expertise et leur conformité aux règles de publication et d'évaluation selon les règles applicables. La Commission peut ne pas accepter une recherche sans donner de raisons et, si la publication est approuvée, elle transmettra cette recherche à deux experts compétents qui auront de l'expérience à l'intérieur et à l'extérieur de l'Algérie pour évaluer la recherche, et ne sera pas publié dans la revue du laboratoire jusqu'à leur approbation, et le rejet de l'article sera soumis à l'expertise d'un troisième expert pour trancher.

2-La revue peut demander au chercheur d'apporter toutes les modifications requises par le comité d'expertise qu'elles soient formelles, objectives, partielles ou complètes avant publication.

3-Le chercheur s'engage à apporter à sa recherche les modifications des experts selon les rapports préparés à cette fin et à fournir à la revue une copie modifiée dans un délai n'excédant pas (15) jours.

Journal of Literary and Critical Research

An international refereed (six-sided) periodical journal with an advisory body, and an international scientific comitee that seeks to be distinguished by its global scientific reputation and high credibility. It aims to publish research works which are characterized by originality and integrity, and to complete the process of scientific research through the experiences and expertise of specialists to be a beacon of knowledge in three languages (Arabic, French, and English) in various literary and critical studies that add to human knowledge, achieving uniqueness in various branches of science.

-Journal's vision:

1-Achieving excellence in the selection of serious scientific research.
2-Motivating researchers to publish their research in various literary and critical studies.
3- Reaching the world by linking the magazine to various international publishing houses.
4- Upgrading the journal, and including it in various global research bases and indexes.

- Journal's message

1) Upgrading the level of scientific research at university.
2) Publishing specialized scientific works that respect the rules and data of global publication.
3) Linking scientific relations between the journal and various Arab international research institutions.

-Journal's Objectives:

1) -Spreading the culture of scientific research and contributing to the establishment of a knowledge society.
2) -Encouraging publication and enduring scientific competition on its developments in -knowledge, especially applied research.
3) The need to keep pace with the global scientific spirit through publishing networks.
4) -Assisting local and international researchers in publishing in various literary and critical disciplines .
5) -Publishing new research that reflects the image of the scientific development of the human sciences.
6) Consolidating the multiple links between the Literary and Critical Studies Laboratory, and other local and international research institutions.
7) -Follow up the movement of scientific research in various countries of the world by publishing scientific articles and research presented in conferences and scientific symposia held by the laboratory in special issues of the journal.

-Publication rules:

Literary and Critical Research journal publishes original research which meet scientific principles and publishing laws of the journal, according to the vision, mission and objectives of the Literary and Critical Studies Laboratory. It is keen to follow the methodological and objectives of the accepted rules in writing research and scientific studies, provided that the research has not been published. On the other hand, the researcher should submit a pledge as a proof.

- The researcher should write accurately: his/her name, his/her institution, his/her affiliation informantion, if any, and his/her e-mail.
- The research submitted to the journal should not exceed (28) pages, and no less than 12 pages. The comments (footnotes) should appear at the end of the article, followed by a separate page in which the list of references is arranged alphabetically.

- -Researches are accepted in Arabic, English and French, and articles written in Arabic are required to include a summary in English. Besides, articles written in English or French must include a summary in Arabic, provided that the summary does not exceed (200) words with five keywords.

- -Researches sent to the journal, whether published or not, cannot be retrieved.
- -After publishing the research in the journal, the researcher receives two copies of the issue in accordance with the administrative and financial procedures followed for managing the journal.
- -The journal's editorial board has the right to reject any scientific article whose author does not comply with the previous conditions or was in violation of the journal's research area.
- -It is not permissible to publish the research or any part of it in other journals after its publication in the Literary and Critical Research Journal, except after obtaining a written license from the editor-in-chief.
- -The journal's template should be adhered to, and any change in it leads to the automatic rejection of the research.
- -The order of research in the journal is subject to technical considerations.
- -Proven scientific thefts are the responsibility of the author of the research.
- The researcher submits an undertaking that proves that his research is free of scientific theft, and that it proves its originality and that it has not been previously published

- Search specifications:

The research submitted for publication in the journal are sent to the Editor-in-Chief via the following e-mail:
(**majalaetudlc43@gmail.com**).

1-The paper should be printed on a white A4 paper with the following dimensions: (17 cm x 25 cm), and the page margins should be from the top (2.5 cm), from the bottom (2.5 cm), from the sides (2.5 cm), and with a distance of (1cm) between the lines are to be valid for publication directly, in the format (WORD 97 - 2003).

2-The references shall be documented at the end of the article as follows:

A) Books:(author's name, title of the book, publishing house, country of publication, edition number, year of publication, and page).

b) Journals:(author's name, title of the article, journal name, place of publication, volume, issue, year, and page).

c) The work of the forums:(the author's name, the title of the intervention, the title of the forum, its venue, the year, and the page).

d) University Theses:(researcher's name, thesis title, nature of the thesis: Master's – PhD, supervisor's name, university, country, year, and page).

e) Websites: (author's name, article title, electronic article link, date and time of accessing the site).

3- The search in Arabic uses the simplified Arabic script (sakkal majalla), but if it is in English, the font is used (**Times-New Roman**).

4-The research should contain the following main elements: (research summary - introduction - research axes - conclusion that includes the results - list of references).

- How to prepare research:

a-Regarding the titles:

1- The title of the research is written in the center of the page, in a font size (17 cm) in bold.

2- The authors' names shall be written in a font size (12 cm) in bold and directly under the title with mentioning the name of the university, institution to which the researcher belongs, the name of the affiliation laboratory, if any, and the e-mail.

b-Regarding tables and forms:

1-The dimensions of the tables should not exceed the dimensions of the written text (17 cm x 25 cm). The tables are not divided into two pages.

2-A serial number and an exact address must be given to the tables and figures.

C- Search template:

1-The research must be written according to the journal's template.

2-Sending the research in (WORD) and (PDF) formats, with a pledge not to publish the research previously, or to send it to another journal for publication.

- How to evaluate research:

1- All researches and studies submitted for publication are subject to a thorough preliminary examination by the editorial board to determine its eligibility for reviewing and its commitment to publication rules for evaluation and reviewing.

The article is sent to two reviewers in the field of research from inside and outside Algeria to evaluate the research, and it will not be published in the journal except after their approval. If one of them rejects the article, it will be subject to reviewing by a third reviewer.

2-The journal has the right to ask the researcher to make all the modifications requested by the jury, whether formal or substantive, partial or total, before publication.

3-The researcher is obligated to make the reviewers comments to his research according to the reports prepared for this, and to provide the journal with an amended copy within a period not exceeding fifteen (**15**) working days.

كلمة العدد لرئيس تحرير المجلة:

إنّه لمن الجميل أن نحتفي بإصدار العدد الأول من مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية معلنين عن ميلادها في السداسي الأول من عام 2022 ،والتي ترى النور في عالم متعطش للمعرفة وللجديد في مجال النشر العلمي.

لقد تمّ إنشاء مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية التابعة لمخبر الدراسات الأدبيّة والنقديّة بمعهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة/الجزائر-بعد مرحلة من الدراسة والتخطيط لهذا المشروع العلميّ وفق رؤية استشرافيّة تطمح إلى الرقيّ بهذه المجلة إلى مصاف المجلّات الدولية و العالميّة المحكّمة ؛من خلال العزم على تحريّ الدقة والموضوعيّة والالتزام بنشر الأعمال البحثيّة ذات المستوى العلمي اللائق،سعيا لتحقيق عدد من الأهداف في مجال الدراسات الأدبيّة و النقديّة ،ولعلّ أهمّها جعل هذه المجلّة وجهة للطلبة والباحثين لمعاينة البحوث المتخصصة في مجال الأدب و النقد والاستفادة منها ،وبالأخص تلك البحوث ذات المنحى الإجرائي في التعامل مع النصوص الأدبيّة عبر تطبيق المناهج النقديّة بمختلف تصنيفاتها ..

والشكر موصول إلى القائمين على تأسيس هذه المجلّة ممثلين في مدير المخبر والهيئة الاستشارية والعلميّة وفريق التحرير ،لما أبدوه من تعاون في رسم معالم المجلّة والمساهمة في تحكيم المقالات و اقتراح التعديلات اللازمة.

والله وليّ التوفيق

د.نسيـــــمة كريـــبع

رئيس تحرير المجلة

كلمة العدد لمدير مخبر الدراسات الأدبية والنقدية

يشرفني تقديم التهاني بصدور العدد الأول من مجلة الأبحاث الأدبية والنقدية بعد جهود التخطيط لتحديد ملامحها على مستوى الشكل والمضمون ،وهي مجلة علمية دولية محكمة يشرف عليها طاقم من الأساتذة الجامعيين من مختلف الدول العربية والأجنبية ضمن الهيئة العلمية و الهيئة الاستشارية،

إنّه لمن دواعي الفخر أن تكون لدينا مجلة علمية أكاديمية دولية تُضاف إلى مجلات المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة/الجزائر- ينشط من خلالها كل أعضاء مخبر الدراسات الأدبية والنقدية من أساتذة و طلبة دكتوراه لتكون لهم نبراسا في دربهم العلمي ،ونبراسا لكل الباحثين في الجامعات الجزائرية والدولية ..آملين في تطويرها للوصول بها إلى مصاف المجلات العلمية المصنفة ...

أ.د. رضـــا عامـــــر

مدير مخبر الدراسات الأدبية والنقدية و المدير العام للمجلة

فهرس المجلة:

- ❖ - التعريف بالمجلة .....ص 1 - 17
- ❖ - كلمة العدد .....ص 18 – 19

1/الكلماتُ المفاتيحُ وهندسةُ القصيدةِ مقاربةٌ جماليّةٌ لنصّ "على حبل الغياب" .....ص 22 – 41

*- د /خليل عبد القادر حسن قطناني

2/ جهود عناد غزوان في دراسة المصطلح النقدي من ترجمة النقد إلى نقد الترجمة(دراسة تطبيقية في مصطلح المعادل الموضوعي).....ص 42 - 68

* - المدرس الدكتوريونس إبراهيم أحمد العزّي.

3/ القصّة القصيرة جدّا بين و اقع التلقي وهاجس الرفض-مقاربات نقدية-.....ص 69 – 89

*- ط.د /فتيحة مجمم *- أ.د/و افية بن مسعود .

4/ غو اية العنوان وفتنة الأيقون في المجموعة القصصية ابتكار الألم لمحمد جعفر.....ص 90 – 102

*- ط.د/ مُنية دبة

5/ هوية الأنا العربي بين نمطية الاستيلاب وتفكيكها في الرو اية النسوية المغاربية -"ذاكرة الجـــــسد" لأحلام مستغانمي، و"غربة الياسمين" لخولة حمدي أنموذجا-.....ص 103 – 135

*- أ.د /فتيحة شفيري

6/ تجليات الأغنية الشعبية في رو ايات " جميلة طلبــاوي"..... .....ص 136 – 153

*- د/جوهرة شتيوي

7/ قراءة في كتاب "الخطاب القصصي في أيام العرب في الجاهلية" لعبد الستار الجامعي.....ص 154 – 167

*- د/ فتحي أولاد بوهدّة

8/ أثر نظرية النظم للجرجاني في تأسيس المناهج النقدية الحديثة.....ص 168 – 189

أ.م.د / زينب عبد الكريم الخفاجي* -

9/ جماليات الخطاب في قصيدة " اللجوء" لنزار قباني من منظور سيميائيّ.....ص 190 – 208

*- ط.د/ عبير مودع

10/Quelles méthodes pour enseigner et acquérir le Français oral enclasse de FLE ?.....p 1 - 19

* -Dr/ Taouret Hafiza

الكلماتُ المفاتيحُ وهندسةُ القصيدة
مقاربةٌ جماليّةٌ لنصِّ "على حبل الغياب"

The key words and the composition of the poetic text
An aesthetic illustration of the poem"On the Rope of Absence"-

*- د/خليل عبد القادر قطناني

*- كلية الدراسات والعلوم الإسلامية قلقيلية- (فلسطين).

*-khaleela11@hotmail.com

تاريخ الإرسال: 30-01-2022 تاريخ القبول: 02-05-2022

الملخّص:

تطلُّ هذه الدراسةُ على نصّ "على حبل الغياب" المقتطف من ديوان " حيفا في يَديها سراجُ أمّي" للشاعر الفلسطينيّ جمال سلسع-إطلالةً جماليَّة نقديَّة، وتسائِل سياقَها اللغويَّ، وتفتِّشُ فيه عن خصوصيةٍ شعريَّةٍ تُلوّن التشكيلَ الجماليّ والفكريّ، وذلك عبر توظيف الدوالّ المركزيَّة التي تبوح بإيحاءاتٍ ودلالاتٍ قافزة، تؤَّدي إلى إضافةٍ نوعيَّةٍ، حين تتراءى هذه الألوان الشِّعريّة عبر الدوال-المفاتيح التي تؤسس كيانيَّةَ النّصّ وهندستَه الشِّعريّة، وتمنحه لونَه الشِّعريّ الخاصَّ.

الكلمات المفتاحية: حيفا، هندسة القصيدة، سلسع، الجمالية.

Abstract:
This study addresses the poem excerpted from the collection of poems "Haifa has my mother's lantern in her hands" by the Palestinian poet, Jamal Salsa'. It is a critically well- woven aesthetic study, in which the researcher investigates the poem's linguistic context, digs into its exclusive poetic character and sails deeply into its panoramic aesthetic and intellectual composition. This is wholly achieved through the creative employment of certain key words, which come up with significant illusions and denotations, which lead to a unique poem, especially, when these poetic genres appear through the key words, which set up the text entity and its poetic composition and dye it with its special color.

Keywords: Haifa, the geometry of the poem, Salsa, the aesthetic.

-مدخل:

صدر ديوان " **حيفا في يَديها سراجُ أمي**"[1] للشاعر **جمال سلسع** [2]عن دار "كل شيء" عام 2017، ما يعني أنَّ المجموعة الشِّعريّة حداثية ،تمنح قارئها إحساسا في أنّ الشاعر قد وضع فيه -وهو المفترض-خلاصة تجاربه ..

يحوي الديوان بين دفتيه واحدة وأربعين قصيدة تتوزع عبر مئة وست وتسعين صفحةً من القطع المتوسط، وتتمحور النّصوص الشِّعريّة حول موتيف **الوطن** باعتباره الدال المركز، ومتعلقاته المحورية؛ كالعروبة، والحرية، والسجين وآهة القيد، وقصيدة في رثاء سميح القاسم، وسبع قصائد عن القدس.

يقفز نص " **على حبل الغياب**"[3] -ولا أقول يتفوق على أقرانه النّصّوص الأخرى-شاهدا على شاعرية مفعمة؛ فقد تنزلّ كنص أول في المجموعة، وحاز على خمس عشرة صفحة، ويعد النّصّ موضوع الدراسة جامعا لموتيفات كبيرة ومتنوعة تكتنفها النّصّوص الأُخَر ما يجسر الهوة بينها، ويقوّي أواصر أرحامها، بحيث يبدو الديوان وكأنه نص واحد.

تتعاند الباحث إشكاليتان تندرجان في موضوع البحث وعنوانه: تتمثل الأولى في دراسة الكلمة –الدال وفاعليتها في الخطاب الشِّعريّ، مع أن الكلمة المفردة حيادية سلبية بمعناها المجرد لا الأخلاقي؛ إذ تتخلق دلائلها وسيمياؤها عبر نسق وسياق. والإشكالية الأخرى هي البناء الهندسي للنص الذي يتضاد مع الطينة الأولى للشعر وهي العاطفة الشعورية، والتلقائية، وعدم الصنعة والتكلف، والبعد عن الرياضية بمعناها التجريدي. الدراسة هذه تتواجه وتلكما القضيتين على النحو الذي يعمل على تحويل المعطى الداخلي لهما من الاعتبار الشكلي فقط إلى الاعتبار التشكيلي.

كما تجيب الورقة عن أسئلة حيوية تتكثف في المساءلات التالية: ما الكلمات المفاتيح التي كثفت معنى النّصّ ومنحته دهشة التشكيل؟ وما الكيفيات التي لوَّنَت هندسته الشِّعريّة؟

وسيفيد الدارس من عديد المناهج النقدية بالقدر الذي يقترب من المقاربة الجمالية؛ ابتغاء الولوج إلى عالم النص الشِّعريّ ابتداء من عتبته وحتى القفلة الشِّعريّة.

اعتمدت المقاربة خطة تتوزع عبر مقدمة تتضمن إطلالة على الديوان المدروس، وإشكالية الورقة، وأسئلتها ومنهجية البحث. أما القسم الأول فقد تضمن سردا لتجربة الجمالية في

النقد، فعرضَ لدور الكلمة في النّصّ وهندسته الشِّعريّة. وأردفه بالقسم الثاني حيث يبحث في مركزية الدوالّ، والكلمات المفاتيح ومفاعيلها التشكيلية والجمالية، ثم خاتمة.
وبالاستتباع ستشتبك الدراسة مع دواخل النّصّ إجرائيا على نحو يمكّن من ومحاولة الإمساك بشِباك الغواية عبر تحقيق لذة النّصّ .

1-التجرِبة الجَماليّة والنَّقد:

يُعرَّف علم الجمال – الاستطيقا بأنه: "العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة، كما أنه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقه، وأحكام الناس عليه، ووعيهم به..."[4] . فثمة عناصر ثاوية في النّصّ تؤكد جماليته: يقول كروتشه: "إذا مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائما عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية"[5]. ويلخص عز الدين إسماعيل عمَلَ الناقد الجمالي بالقول: "إن البحث في الرموز والعناصر المكونة للشكل وطريقة استخدامها وتطويعها للوظيفة المناطة بها هي بؤرة اهتمام الناقد الجمالي، يدرس الإيقاع وموسيقا النّصّ، والألفاظ وظلالها، والعبارات وصياغتها، ومدى تحقيق الأديب لاتحاد هذه العناصر واندماجها، ومدى انتماء هذه العناصر لبيئته وإرثه الثقافي والتاريخي، ومدى تعبيرها عن أحاسيسه وأحلامه، ويبحث عن دلائل تفرده وتميز شخصيته"[6].

من البدهيّ أن المنهج الإستاطيقي يستقطب كل إمكانات النّصّ الجمالية على نحو يجلي أسرار اللغة الكامنة، ويكسر الصامت فيه، محققا معايير النّصّية الحديثة من تماسك وانسجام وتقارن وإبلاغيه وتقبليّة ونصوصية، إذ " تتنوّع صور الاستخدام وأنواع السياقات، والربط بين المقام والمقال، والمعاني النحويَّة، والعلاقات والقرائن، والدلالات الحقيقية والدلالات المجازية، وأشكال البناء، والاستبدالاتِ الأفقيةَ والرأسيَّةَ ونحوية الجملة، وشروطها، ومقبوليتها، ومظاهرَها الدلالية"[7] عبر علاقة وثيقة تجمع التجربة الجمالية على مستويي الشكل والمضمون؛ وبين الجمالية والوظيفية، بل إنّ الجمال المستجلى في الكون والأشياء يحقق العديد من الوظائف والأهداف تبعاً للمتلقي وخبرته

وثقافته. وتتفرع الأحكام الجمالية بين قطبي الذاتية والموضوعية، ويتنزلان بالضرورة على حكم الذوق؛ الذوق المرتكز على أسس استطاقية لا على النظرة الأولية الساذجة؛ بما يحقق المنفعة واللذة والرضا لدى متلقي النصوص.

ومن الجدير التفريق بين الفنية والجماليّة في العمل الأدبي؛ فالفنية تعود إلى نص المؤلف في حين أن القطب الجمالي ينزاح نحو ما ينجزه المتلقي من إبداع وكشف للتجليات الفنية.

1.1- دور الكلمة في الحدث الشِّعريّ:

يتركز الحديث على دور الكلمة -الدال في تشكيل النّصّ، على نقيض المتعارف عليه وهو انبعاث جمالية الصورة الكلية التي تتولد عبر فاعلية السياق النظمي والأسلوبي، والحق أنّ تجريد الكلمة المفردة من دورها ينقص أو يلغي كثيرا من محمولات النّصّ الفكرية والشعورية، إلا إنْ دلت الكلمة على مفهوم ثقافي، ومثّلت حقبة زمنية من حقب القضية. فإنها تبقى طازجة نابضة بالجمال بمعناه المعرفي العام، على نحو ما يقرره رولان بارت: " إن اللغة لتنبني في مكان آخر يبنيها الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة ولكن أين؟ وفي أي مكان آخر؟ إنه في **فردوس الكلمات**. هنا يكون النّصّ فردوسيا"[8].

على الرغم من تلك المجازفة إلا أنّ الدراسة تناولت الكلمة دون إغفال لموقعها ضمن مبدأي الوحدة والانسجام، ودورها الإيحائي، واقتضاءاتها الفكرية؛ بحيث تصبح الكلمة بنية مركزية، وعلامة سيميائية دالة تتسم بالأفضلية الشاعرية.

إن النّصّ بوصفه **حدثا لغويا** يعبر عن موقف شعريّ في تعبير جمالي يستدعي البحث عن دور الكلمات المفتاحية التي تؤسس كينونته؛ أي وجوده، عدا عن بنياته النحوية والصوتية كما تفعل الأسلوبية والبنيوية في أنساقها المتراكبة عبر طبقات النّصّ الشِّعريّ

2.1-مصطلح الكلمات المفاتيح:

ومصطلح (الكلمات المفاتيح) مصطلح فضفاض يندرج ضمن عديد المناهج الألسنية منها والأدبية، بل يدخل في مختلف العلوم، فثمة كلمات مفاتيح تتأطر عبر

المصطلحات الخاصة بالمنهج النقدي كمعطى ضروري وتأسيسي للتحليل الإجرائي، تماما كالألوان المفاتيح في فن الرسم، والنوتات المركزية في علم الموسيقى.

فليس غريبا لدى دارس المتنبي مثلا أن يؤسس دراسته على كلمة(السِّيادة) بمفهومها الفوقي والشِّعريّ؛ فهي ولاية على الأرض وسيادة شعرية يمحور المتقبل قراءاته حولها لا ينفلت من سلطتها وإنْ بعدت، وكذا الدارس لأبي نواس في ثلاثية (الخمر/ والغلام/ الزهد). ولعل الدارس يطيل إن راح يسرد الأمثلة الدالة على سيادة الكلمات المفاتيح في الشعر [9].

ثمة اتجاهان لدى الدارسين في تحديد مصطلح الكلمات المفاتيح:" فمن وجد من الدارسين الكلمات المفاتيح في الثقل التكراري للفظ أو للملحظ الأسلوبي راح يستقطبها من خلال الاتجاه الأسلوبي الإحصائي، ومن وجدها في الجانب النوعي والكيفي لجأ إلى دراستها إلى المنهج البنيوي الدلالي"[10] .

لكن الدراسة تتمايز هنا بخصوصية تنحو نحو النّصّية في فاعلية الكلمة في هندسة النّصّ الشِّعريّ، لا لكثافة تكراريتها في النّصّ على نحو يشكل ملمحا إحصائيا وخلفية أسلوبية مُلحَّة وحسب، بل لتشكلها كمعطى مركزي في انبناء النّصّ، والانطلاق منها إلى كلمة مفتاحية أخرى تعتمد عليها شعريا، ولعل الأمر يستبين في أثناء المعالجة النّصّية.

3.1-البناء الهندسي في النّصّ الشِّعريّ:

بطبيعة الحال، فإنَّ النّصّ الشِّعريّ ينبني انبناء، ويصنع صناعة؛ ففي تراثنا النقدي القديم تتراءى للدارس مفاهيم ومصطلحات اصطلح عليها بعمود الشعر القديم. " ويعرّف بأنه التقاليد الشعرية المتوازنة أو السنن المتبعة عن شعراء العربية، ومن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد قيل عنه "إنّه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد وعدل عن تلك السنن" قيل عنه: إنّه قد خرج عن عمود الشعر وخالف طريقة العرب"[11].

وقد عرض ابن طباطبا لبناء القصيدة بالقول:" فإذاَ أرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخَضَ المَعْنى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشِّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْبسُهُ إيَّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَزْنِ الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ، فَإذا اتَّفَقَ لَهُ بيتٌ يُشَاكِلُ المَعْنَى

الَّذِي يرومُهُ أثْبَتَهُ وأعْمَلَ فِكْرَهُ فِي شُغْل القوافي بِمَا تَقْتَضِيهِ من الْمَعَانِي على غير تَنْسِقٍ للشّعر وتَرْتيبٍ لفُنونِ القَوْلِ فِيهِ بل يُعَلّقُ كلَّ بيتٍ يَتَّفِقُ لَهُ نَظْمُهُ على تَفَاوُتِ مَا بَيْنَهُ وبَيْنَ مَا قبلَهُ، فَإِذا كَمُلَتْ لَهُ المَعَاني، وكَثُرت الأبياتُ، وَفّقَ بَينهَا بأبياتٍ تكونُ نظاماً لَهَا، وسِلْكاً جَامعا لما تشَتَّتِ مِنْهَا" [12] . وتأسيسا على ما ورد في النّصّ المقتبس، فثمة بناء للنص الشّعريّ له أصوله وأحكامه وهو ما يتردد في جل الكتب العربية القديمة، وفي اعتقاد الباحث أنّ ذلك من بدهيات التشكيل الشّعريّ، ومن دونه يختل البناء الشّعريّ.

هذا، وقد أفاض النقاد عن الوحدة والاتساق الداخلي والخارجي للقصيدة، يقول الحاتمي تحت عنوان: (وحدة القصيدة واتساقها) :" مثل القصيدة مثل الإنسان في اتّصال بعض أعضائه ببعض؛ فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحّة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفّى معالمه" [13] .

ومن الدارسين من أطلق على بنائية القصيدة العربية القديمة مصطلح معماريّة القصيدة، أو البناء الفني للقصيدة العربية، ومنهم من جعل للقصيدة مفاتيح موضوعية [14].

لكن كيف يتشكل هذا البناء الجسديّ للنّصّ، وما علاقته بالهندسة البنائية المقصودة في العنوان؟

بالتأكيد ليست البنائية الهندسية المتغياة في الدراسة ترتد نحو الأشكال الهندسية للشعر في العصور المتأخرة للأدب كالتي:" تتخذ أشكالا هندسية كالمثلث والمربع والمخمس والدائرة والبيضة، وقد تجمع أكثر من شكل هندسي، بل قد تأخذ شكل بعض الطيور والحيوانات..." [15]. فما هي إلا ألعاب لغوية " لا علاقة لها بالشعر، لأن لها غاية أخرى غير غاية الشعر، وان كانت على شكله، وحملت مضمونا على وجه من الوجوه، ولا يمكن أن تضم إلى الشعر، ويحاسب الشعر عليها، فقد تحولت الصنعة البديعية التي كانوا يتوسلون بها إلى زيادة المعاني والمشاعر وإغناء الألفاظ بالإيحاءات والدلالات إلى غاية يريدونها ويجهدون في تحقيقها، تدل على قدرتهم الهائلة في التلاعب بالألفاظ، والإتيان بما يعجز الآخرون عن الإتيان به، فانفصلت نصوصهم عن الأدب، وصارت من الألعاب اللفظية التي يراد منها التسلية والتدريب الذهني" [16].

كما أن البحث لا يرمي بالهندسة إلى الأشكال الشِّعريّة المعمارية التي أشار إليها عز الدين إسماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمضمونية) في الفصل الرابع، وعدّ منها الشكل الحلزوني والدائري والدرامي... [17].

وبالطبع ليس القصد بالكلمات المفاتيح التأليف المعجمي والقاموسيّ الذي ينحو نحو تفسير المصطلحات، وتأصيل المفاهيم في حقل ما ضمن عناقيد مترابطة، كما فعل (ديموند وليمز) في كتابه: " الكلمات المفاتيح، معجم ثقافيّ مجتمعيّ".

غير أنَّ البحث أمكنه استنباط بعض مكامن القصيدة المعمارية أو الهندسية، ومنها:

1- الطول: فالقصيدة الطويلة تحتاج بالضرورة للهندسة على مستويي الكم والنوع.
2- الخيط الشعوري الممتد عبر نسيج نفسي متعدد ومتناقض وكلي وصولا إلى موقف عام ...
3- ثنائية الرؤية والرؤيا.
4- البناء الدائري المحكم سواء على مستوى الشكل أو الإيقاع أو المضمون.
5- الخريطة الإبداعية.

فجلّ هذه المعامل الهندسية قد توافرت في النص المدروس، بالإضافة إلى مكامن الهندسة الشعورية، والفكرية، والنسيج الإيقاعي الممتد، والجمالية العالية.

2-مفاتيح النّصّ والتشكيل الهندسيّ الجماليّ:

يبحث هذا المحور في الدوال المركزية ومدى تحقق سلطتها اللغوية على المعنى، وبالتالي النّصّ، والكشف عن تجلياتها الجمالية، فالدال المركز:(يسيطر/ يوجه/ يفضح/ يسائل/ يعترف/ ويحاكم) النّصّ ومدلولاته الرمزية والطافية، بحيث يحطم الهامش ويكسره. ولعله يحسن أن تقف الدراسة على العتبة النصية حيث يتكئ نص (**على حبل الغياب**) على ثنائية الضد ضمن علاقات درامية تحمل سمة الصراع الجيو-سياسي، والثقافي على نحو يفعّل كيمياء المفردات القائمة ليس على ثيمة التضاد وحسب بل قد تصل إلى حد التنافر أيضا ما بين (الذات والآخر) و(الحضور والغياب) و(الواقع والتاريخ) و(الهزيمة والانتصار) و(السراج والليل) و(التفاؤلية والقلق) ... ولعل العتبة النّصّية في بنيتها النحوية والدلالية الجمالية تتناسل عبر العلاقات النسقية الآتية:

1-"**على**": دال مكاني مجازي يستعلي على الذات والنّصّ.
2-"**حبل**": دال يصل بين شيئين، و(الحاء والباء واللام أصلٌ واحدٌ يدلُّ على امتداد الشيء) [18] وفيه معنى الشدة، وقابلية الانقطاع، وسمة التحول من القصر والطول والفتل والامتلاء، وبما ينشعب منه من أبعاد نفسانية.
3-"**الغياب**": دال يتضاد مع الحضور، ويحمل سيما البعد (مجازيا وواقعيا) والحزن والوحدة، والفرق كبير بين الغيب والغياب.
غير أن العنوان قائم على الاستعارية والمجازية والنقص والافتراضية حول (ما هو) أو(من هو) الشيء الذي على حبل الغياب ؟؟ لتتناسل الأجوبة عبر تساؤلات النّصّ/ الذات /التاريخ /المعنى. أو تتوالد أحداثا (أكتب، أسير، أنكسر، أقف ...) ولعل الحدث الفعلي الأخير (أقف) يترجح عند المتقبل عبر حكائية النّصّ ما يحقق معنى الجمالية النحوية.
وبالتالي يمكن تفكيك الكلمات المفاتيح عبر الحفر في الدوالّ المركزية التي تكوّن جسد النص وروحه عبر بنياته اللغوية المعبر عنها جماليا من خلال الآتي:

1.1-دالّ الهزيمة:

تشتغل الهزيمة في النّصّ كدال لغوي ذي مرجعية معرفية، وحضور سوسيو ثقافي، وواقع تراجيدي ونفسي، يمارس فاعليته على ذات واقعة في الظل / الصمت (تركت ظلال ذاتي) حيث يترك الشاعر ذاته بين أوجاع الاغتراب، ولم يعد يسمع فيها غير نوح الحلم:

تركتُ ظِلالَ ذاتي
بينَ أوجاعِ المنافي
دَمْعَةً
كيفَ الانتظاريدوسني
زبداً؟
أحبلُ الانهزام
يردُّ عن قلبي العِتاب؟
وما... ما عدتُ أسمعُ

غيرَ نوحِ الحلمِ...

وتمثل الهزيمة مرحلة زمانية في النّصّ ربما ترتد إلى زمن الانكسار والخسران في حروب التحرير، غير أنَّ صيغة المصدر (انهزام) في المقطع تشير إلى هزيمة قابلة للمطاوعة النفسية، ومن هنا ندرك أنّ ثمة نوعا آخر من الهزيمة وهي الهزيمة السياسية أيضا، إذ تنحلّ الهزيمة في النّصّ بعلامات داعمة دالة كالاغتراب، والمنفى، والرصيف، الفقدان، السراب.

وحين يبني المتكلم نصه مدماكا مدماكا، يتولد عن مرحلة الهزائم بالضرورة مبدأ المساءلة الذاتية بما تحتضنه من علامات الندامة الداخلية والخارجية بحثا عن طريق الخلاص يجول فيها نوْح الحلم، بعد أن فقَدَ لون التراب، وتشظى قمحه الوطني، وانبعثت فيه فوضى الفصول، ويبرز التساؤل كمتنفس شعري يتساءل الشاعر خلاله عن كيفية جمْع قمح روحه فوق سقف الغيمة، ليعود منَ الغياب:

كيف أجمع قمح روحي

فوق سقف سحابة

آهتي فوق الهزيمة

لست أدري

هل يغيب عن الثرى لوني

أما عدت أقرأ للفصول رجوعها

لا..لا تسلّمني إلى زمن السراب

إن السياق المعرفي والشعوري المتمثل في استطيقا" الهزيمة/ الانهزام" يثير في القارئ الذائقة الجمالية للغة الشعرية التي تعبر عن تجربة مريرة عاشتها الذات، وأسلمته إلى سراب الواقع.

2.2-دال القلق:

علامة القلق هنا نتاج دلالي عن مؤشر سيميائي سابق وهو الهزيمة، والقلق هو خبرةٌ انفعاليّةٌ غير سارّةٍ يعاني منها الفرد عندما يشعر بخوفٍ أو تهديدٍ من شيء لا يستطيع تحديده تحديداً دقيقاً، كما يُعرّف القلق على أنّه حالةٌ نفسيّةٌ تظهر على شكل توتّرٍ بشكلٍ مستمرٍّ نتيجة شعور الفرد بوجود خطرٍ يهدّده [19]، أما عند متأخري فلاسفة الأخلاق وعلماء النفس فإن القلق استعداد تلقائي للنفس يجعلها غير راضية بالواقع [20]. وعلى الرغم من

ثقل الهزائم إلا أن القلق لا يتحول إلى حالة مَرضِيّة، بل هو قلق معرفيّ موضوعيّ وجمعيٌّ دافع للأداء والبحث، إن بنية المساءلة كحجاج منطقي بتوظيف الأداة (كيف) الحالية دون غيرها من أدوات الاستفهام يثير مشاعر القلق الذاتي والقلق الوطني كسمة سايكوغرافية:

كيفَ تَمادى في قلقي غيابي؟

كَيْفَ ظلَّت آهتي في مقلتي

تتبادلُ الأحزانَ مع وجعي؟

والذي يتراءى للمتلقي أن القلق يسيطر على مجريات النّصّ عبر تقانة المساءلات غير اليقينية والملتبسة بالظنون حين تتربع على نسق النص، فدال الغياب يسيطر على التعبير اللساني، ممتزجا مع الآهة في مقلتِهِ، والأحزان مع حيرتِهِ ووجَعِهِ من خلال تعبير:

كيف تخطفني الظنون

إن عملية التفاعل الجماليّ للصورة المنبثقة عبر نافذة القلق والملتبسة مع مفردتي (وجعي، الظنون) تستند فلسفيا إلى تفسير لغوي مصوغ جماليا ضمن سياق النص.

3.2-دالّ الصحو:

تحمل كلمة (الصحو) بعد دالّ القلق معنى إضافيا فدلالته على الثبوت من صحَا: ما ليس فيه غيم أو سحاب "يوم/ نهار/ سماء صَحْو، صَحَوَ، والصَّادُ وَالْحَاءُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُّ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى انْكِشَافِ شَيْءٍ [21]. في هذه مرحلة يضيءُ سراجُ أمه ذاتَه، فيصحو من وجع النعاس، ومنَ المَتاهةِ على جلجلةِ أرضِهِ، كما يظهر على أوضحه في المقطع الآتي:

أرى على ذاتي متاهاتي

كجلجلةٍ...

فما أقساكَ منْ صحوٍ

يُلازمني...

كدَمعِ العينِ يغفو

في سراديبِ العذابْ

فالفعل (أرى) ليس فقط رؤيا بصرية للواقع، بل يتعدى إلى رؤيا تشيم القادم من القضية، حيث تشكل الرؤيا متاهة تشبه (الجلجلة...)، الجلجلة بوقعها السياقي، وإيقاعها الصوتي، وبنائها الصرفي أيضا. إن الفعل الكلامي المتمثل في بنية التعجب المر والأسيف (ما أقساك!)

يستلزم شيئين العذاب المجسد جماليا عبر توظيف الصورة الاستعارية (سراديب)، وثانيا: الصحو من تلك الحالة التراجيدية.

وحينما تنتبه الذات على ذاتها، وتصحو من غفلة الواقع الأسود بكل مفرداته-تحدث للذات حالة نفسية يسميها العلماء حالة الخجل؛ لتبدأ دوامة المساءلة الذاتية مرة ثانية وثالثة ...

4.2-دال الخجل:

الخجل دال نفسي ذو مرجعية تداوليّة بما يحمله من سكونية وخوف ودهشة وانطواء، وهو بهذا المعنى يحمل بعدا سلبيا واستلابيا. والخَجَل: الذي يعتري الإنسانَ، وهو أن يَبقى باهتاً لا يتحدَّث[22]. ويحدث الخجل عند الفلاسفة بسبب "شعور المرء بنقصه وعجزه عن بلوغ الغاية التي يتصورها ... وهو مصحوب بتبعثر النفس وتشتت الفكر، وتبدد الإرادة" [23].

ومن المثير أن الخجل هو فعلا ما اعترى الذات الفردية والجمعية؛ إذ لا يزال الخجل يغسِلُ الشاعر؛ لعدم مقدرته على الخروجِ من هزيمته، فتتأخَّر فيه مسافة العودة، ولا يستطيع أن يَحمِلَ القمح إلى يدي أمهِ، حتَّى تكتمل طريق الانتصار. يقول الشاعر:

لا يزالُ سِراجُها

يشتاقُ قَمحَ يديها

واخجلي...

تأخرتِ المسافةُ

ضاع من فميَ الكلامُ

لم ترد كلمة الخجل في النص ساكنة مخشّبة، بل جاءت في سياق تعبير جمالي (واخجلي) بما يحمله أسلوب الندبة من تداعيات.

إن التحليل الجماليّ للجملة-القفلة في المقطع السالف (ضاع من فميَ الكلام) يمكن أن يخدش دهشة التأليف الشعريّ ، إذ يمكن القول: إن بنية الجملة صيغت بأسلوب الموروث الشعبي القريب من لغة الناس البسطاء، لتقترب من لغة الأمثال الشعبية بما تحمله من تنوعات وخلفيات، خجلا على التأخر والتأخير.

ثم إن ورود لفظ (السراج/ النور/ النار) يمهد للحديث عن دال مفتاحيّ آخر وهو الفراشة.

5.2- دال الفَراشة

يستند النّصّ في هذه المرحلة إلى ثنائية الفراشة / النور بحيث يحترق الفراش في رحلته التراجيدية نحو النور والنار، تماما كما فعل الشاعر ذلك في رحلته لوصول ما إلى حيفا، وهو ينتظر الخلاص من هزيمة الاغتراب؛ فتأتيهِ فراشةٌ في يد طفلٍ، حنينها حيفا ويافا، وهيَ تَحُطُّ على السراجِ، الذي يقودهم وطناً على بابِ المُخيَّمِ. السراج الذي يحملهُ إلى مَدائِنِ الاغتراب، بحيث يعطيهِ اليقين إلى الشمسِ-الحضور، وإنهاء الاحتلال. ويدفعه إلى عدم الانتظار، وسُرْعَةِ الذهابِ لأجل استرجاعِ مدينته الضائعة يستنجد الشاعر في كل هذا بالرمز الدلاليّ والثقافي الموروث للفراشة.

وعودتي...

يستافها وجعُ التُراب

وما اشتاقت لضوءِ سراجِها

غيرُ فراشَةٍ

في يدِ الأطفالِ بوحُ مسافةٍ

لا... لا...يزالُ حنينُها

حيفا... ويافا...

والسراجُ يقودها وطناً

على بابِ المخيّمِ

هذا السِراجُ/ النور الذي يُرتِّبُ ألقَ النّصّرِ المُنْطَلِقِ من بابِ المُخيَّمِ، يُجَسِّدُ حَقيقَةَ الغياب، فترتد الذات نحو التاريخ.

6.2-دال التاريخ/الدهشة:

إن المرجعية الثقافيّة للذات الفردية والجمعية، ومن ثَمّ الجمالية النّصّية تهرب نحو التاريخ الشفوي والمُدوَّن تستمد منه معنى السيادة كبديل لواقع آفل وخال، وحضور التاريخ يمنح النّصّ بعدا ثقافيا وتجربة حنونا. والشاعرُ ما بينَ ضديّة (الغيابِ والسِراجِ) يَتَمَسَّكُ بالتاريخِ الذي يُجَسِّدُهُ والده التاريخي، حيثُ يَمْسَحُ دَهْشَة الأفولِ، **يقولُ الشاعرُ:**

فسيّدُ بحرِهم هو والِدي

ما زالَ فوقَ سواحِلِ التاريخِ،

يَمْحو دَهْشَةً

سَكَنَتْ على ظلِّ الأفول

وهو ما بينَ غِيابِهِ وسراجِ أمّهِ، يحاول القرب، رغم ما يُحيطُ بالواقعِ منْ إحباطٍ يدفِنَ الحقائقَ، ويرشُ الكذبَ والافتراء في وَطَنِ الشاعِرِ، ليبقيهِ في اغترابِهِ، فيَتَمَسَّكُ بجذورِ الأرضِ التي هيَ أمُّهُ، وصوته ينداح كرهافة التاريخ، بحيث يتماهى مع صورةُ القنديل الذي يقودُ طريق الشمسِ والحرية عبرِ إنهاءِ الاغتراب:

وأميّ لا تراني غيرَقنديلٍ

يُضيءُ طَريقَها

لمَّا على صدرِ الصدى

صوتي أتى...

كَرَهافَةِ التاريخِ،

يَنْقُشُ نَجْمَةً طلَّت

تقودُ سِراجَها...

بحراً على قَمْحي

فيبتدئ الصهيلُ،

تشتغل رمزية الصهيل في النّصّ كعلامة سيميائية مفتاحية للتحليل بجرسها الموسيقي، ووزنها الصرفي يشتغل على تحول زمكاني، وتحريك نفسي نحو الحق والجمال والخير، وحينها يتبدل المعنى في قلبِ الشاعِرِ وروحه، فيتصالحا؛ المعنى/حلم الشاعرِ، وتتصالح المفردات في النّصّ أيضا، فيمشي على عُشّ الطيورِ مودِّعاً القلقَ والخجل والغيابَ والدُخانَ:

على حَبْلِ الغِيابِ

تَصالَحَ المعنى

على عُشِّ الطيور

فَكَيْفَ يَلِمُّني وجَعٌ

على صُفْصافِ قلبي

والدُخانُ تَلاشى منْ قَلَقي؟

7.2-دال الهديل/ البشارة:

يَعــود الهــديل بعــدما فقدتــه الحمامــة، وتظهــر الحمامــة في الأســطورة كرمــز للبشــارة الكبرى بالحيــاة الجديــدة فــوق كوكــب الأرض بعــد انتهــاء الطوفــان، وعودتهــا إلى نــوح حاملــة غصــن زيتــون أخضــر، ومــا تــزال حمامــة عشــتار هــذه التي بشــرت بنجــاة الحيــاة فــوق الأرض رمــزا للبشــارة بنجــاة العــالم مــن الحــروب [24] مسترشــدة بظــل السِــراج، ليُخَلِّصــهُ مــنْ مَتاعــبِ الســفر الســندباديّ والبحــث الــدائم، ويُضــيء اغترابــه بالشَــمْسِ /العودةِ، فتَعودُ حيفا دهشةً لا يُفارِقُها الحضورُ.

ويــدرك القــارئ تلــك التحــولات القصــدية للمعنــى، وتبــدل الــدلالات ومحمولاتهــا النفســية بحيــث تنقلــب كيانيــة الــنّصّ نحــو دال الفــرح ودال الحضــور بعــدما ســيطر دال الغياب على مجاميع النّصّ في مطالعه الأولى:

أتدري أن ظلَّ سِراجِها

مِثلَ الهَديلِ،

يَحُطُّ

في لُغَةِ اغترابي

الشَمْسَ؟

تأتي حيفا من فَرَحِ الشواطئِ

دَهْشَةً... لا ...

لا يُفارِقُها الحضورْ

وفي نِهايةِ القصيدَةِ، يَلْتَقي السِراجُ مع غيابِ الغيابِ، فيُغَرِّدُ طيرُ الصباحِ على عُشِّ السراجِ، فَيَنْطَلِقُ الشاعِرُ منْ سِجْنِ غُربَتِهِ، ويَردُّ الجوابَ لمنْ عذَّبَهُ، وغَرَسَ فيهِ القلقَ على غيابِهِ، عنْ مُدنِهِ المسلوبَةِ. يقولُ الشاعِرُ:

غَدي في داخِلي

يَمشي على نخلي

وشُرْفَةُ سجني

قد ردَّتْ جوابَ عِتابِها

فَعَلى ثرى الإيقاعِ

غَرَّدَ فوقَ عُشِّ سَرابِها

طيرُ الحبورْ

وهكذا -وفي قفلة النص-تعود الذات إلى فيضها، وترجع القصيدة إلى إيقاعها يغنيها طير عشتار الأسطوري الحبيب الذي يستدعي (غدي) و(نخلي) و(الحبور). كعلامات مساندة تماما.

ومن الجدير ذكره أن الدال / المفتاح يتحول في طبقة من طبقات النّصّ إلى دالّ هامشي معطل وسكوني بل ومُخشّب أيضا، نتيجة لتبدل الحالة السياسية والثقافية للنص؛ فعلى سبيل المثال نجد الذات تتشظى جراء الهزيمة في مرحلة متقدمة في النّصّ، ثم في نهاية النّصّ يعثر الشاعر على ذاته –سراجه عبر فضاء المكان الأليف؛ حيفا التي تمثل أمه غير البيولوجية.

وهكذا تمثل كل (كلمة/ مفتاح) مرحلة تهرب نحو تعاقبية لزمن القضية / القصيدة لتشكل هندسيتها البنائية ليست هندستها الشِّعريّة وحسب بل والهندسة الفكرية بشرطيها الشعوريّ والأدبي عدا عن الهندسة الإيقاعية المنسجمة مع كيانية القصيدة.

إن الاستجابة النفسية المصاحبة للشعر، وانفعالية الموقف ما بينَ الضباب والسراج، تتخطى درجة الإفهام والإشارة والدلالة المعجمية، إلى مرحلةِ الإثارةِ والتأثير والتفاعلِ. **لقد اكتشف الشاعر ذاته عبر تلك الدوالّ** كما يكشف في هذا المقطع:

منْ يُضيءُ طريقَ ذاتي

نحو ذاتي؟

كَيفَ أتعبني الغيابُ؟

ومن ثم نجد أن المرجعية الثقافية والتاريخية لكلمة (الهزيمة) تحتم عليه البوح بعواطِفِهِ الموجعةِ والمبنية على **تقنية المساءلة الحجاجية**، فيكتشفُ ذاته ويدركها؛ لأنَّهُ باتَ يعرِفُها، ليضيفُ وظيفةً نفسيَّةً انفعالية، تؤدي جمالية شعرية للون الشِّعريّ، تجعله يدخل ظلَّ ذاتِهِ، كي يرتب مشيئتها في مواجهة الاغتراب. يقولُ الشاعر:

فأدخلُ ظلَّ ذاتي

كي أرتّبَ في الفصول

بما يبوح به سؤال سنابلي

-خاتمة:

ومهما يكن من أمر، فإن المتكلم في النّصّ /الشاعر نجح إلى حد بعيد في اختيار صورٍ شعريَّةٍ، تَتَجَلَّى في كلماتِها المفاتيح، ومهندسَة على سلم الاتساق الداخلي الفكري، والخارجي الإيقاعي ، ومشحونة بوجدانيّة تؤدي وظيفَتها التي رسمها الشاعر، فشدّت القارئ إلى استمرارية قراءة النّصّ الشِّعريّ مثقلة بهمومه وآلامِهِ، حيث اختار لها لُغَةً خاصة، ينقش فيها هذه الهموم وتلك الآلام التي تعشق الحضور/السراج ، وترفض كل أشكال الغياب؛ لتكمل المشهد الشِّعريّ في حركة السياق الكلي للقصيدة, وهذا التوافق تحكمه حركة درامية متراصة ومتواصلة، أسهمت في نمو الحدث الشِّعريّ وتواصله، فكل (كلمة/ صورة /مرحلة) لها سياقها الشِّعريّ الذي يجسّد جزءاً من تجربة الشاعر في صراعه مع الاغتراب.

إن هذا **البناء الهندسي الدرامي الشِّعريّ**، المتصارع ما بين الغياب والسراج، يُشكِّلُ وظيفة جمالية/فكرية تسهم في تشكيل اللون الفني القصيدة، يوحي بقدرة إبداعية، في خلق تجربة شعريَّةٍ تَمتَلكُ أدواتِها الفنية بجدارة عبر **الكلمة / المفتاح** ؛على نحو يبدأ الشاعر تجربته الشِّعريّة، مجسدا "الغياب" بدلالات مختلفة في مواقف متعددة، وهو يبحث عن كيفية الخلاص منه، ماراً بمراحل مختلفة وهو في طريقة إلى الحضور والانتصار، والسِراجُ يُضيءُ ذاته ويُسنِدهُ، في صراعِهِ معَ الغيابِ، بكلِّ المَراحل التي عاشَها الشاعر خلال تجربته الشِّعريّة.

إنَّ نمو الحدث الشِّعريّ هندسيا وتواصله شعريا، عبر لغة الصراع الشِّعريّ و**توظيف المفارقة الشِّعريّة** ما بين ثيمتي (الغياب والسراج) تحكمه حركة شعرية درامية جميلة، تعرف أين تضع حروفها وصورها الشِّعريّة، كي تكتمل اللوحة الشِّعريّة بإبداع متفرد، تجعل المتلقي يعيش ويعايش تجربة الشاعر بمصداقية همومها وتطلعاتها؛ ما أعطى للقصيدة بهجة الوضوحِ الغامض، في صور شعرية إيحائية؛ لتتحقق ما يسميه كمال أبو ديب (الشِّعريّة **في الشعر**).

- الهوامش والإحالات:

[1] - سلسع جمال، حيفا في يَديها سراجُ أمي" دار "كل شيء"، الطبعة الأولى، عام 2017.

[2]- جمال سلسع طبيب وشاعر فلسطيني من مدينة بيت لحم، وهو عضو الأمانة العامة لاتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، ورئيس مجموعة المنتدى الثقافي الإبداعي حاز على جوائز عدة منها: جائزة راشد حسين في النقد الأدبي عام 1991 حيث فاز بالمرتبة الأولى على مستوى الوطن العربي.
وجائزة توفيق زياد في النقد الأدبي عام 2000 على مستوى فلسطين. صدر له عدة دراسات نقدية منها: الصورة الشعرية الحديثة عام 1983، والظاهرة الإبداعية في الشعر الفلسطيني الحديث 1994، ومن الدواوين الشعرية: أناشيد البرق والأطفال والحجارة – شعر – 1990، ما زال يغسلنا الرحيل 2013، وما زال على قيد الحياة.

[3] - ينظر: سلسع جمال، حيفا في يَديها سراجُ أمي، ص7-20.

[4] - محمود، زكي نجيب: في فلسفة النقد، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٩، ص 30.

[5] - مطر، أميرة: فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص ٢٢٩ – ٢٣٠.

[6] - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٤. 220.

[7] - بحيري، سعيد، علم لغة النّصّ-المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى، 1997،ص 142.

8 - بارت رولان، لذة النّصّ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية ،2002، ص 30

[9] - نذكر كذلك مدرسة أحمد مطر، ومدرسة مظفر النواب...

[10] - عبد الله إبراهيم عبد الجواد، الكلمات المفاتيح مصطلحا نقديا، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، الأردن، مج 9، عدد1، 2003،ص7 .

[11] - قصاب وليد، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، ط2 ، ص146. وينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة بيروت، ص406.

12 - ابن طباطبا أبو الحسن محمد، عيار الشعر تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص7-8

13 - الحُصري القيرواني إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، الجزء 3، ص 651 .

14 - ينظر: خفاجي محمد عبد المنعم :البناء الفني للقصيدة العربية، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، د.ت . وكذلك الفيفي، عبد الله، مفاتيح القصيدة الجاهلية، نحو رؤية نقدية جديدة، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الأولى، 2001.

[15] - حسين فاضل يونس، جمالية القصيدة الهندسية بين الواقع و الطموح: دراسة استقرائية و تطبيقية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، مج 6, ع 12 ، 2012، ص 7 .

16 - ينظر محمد محمود سالم، أوضار الشعر العربي القديم: ألعاب لفظية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج 32 ، عدد, 132,133، ،2014 ،

17 - ينظر: إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمضمونية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، د. ت ، ص 238- 279 .

[18] - ابن فارس أحمد بن زكرياء القزويني (395هـ) ،معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت،1979.مادة حبل .

[19] - عبد المعطي وآخرون، الاتجاهات الحديثة في القياس النفسي والتقويم التربوي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، 2010 .

20 - ينظر صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، د. ط ، 1982 ، ص 199-200 .

[21] -ابن فارس، المقاييس: مادة صحو.

[22] -ابن فارس ، المقاييس ، مادة خجل.

[23] - صليبا، المعجم الفلسفي، ص 523 .

[24] - ينظر: السواح فراس، لغز عشتار، دار علاء الدين للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1985 ، ص 151 .

-قائمة المصادروالمراجع:

1) ابن طباطبا أبو الحسن محمد، عيار الشعر تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.
2) ابن فارس أحمد بن زكرياء القزويني(395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت،1979.
3) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمضمونية، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، د. ت .
4) بارت رولان، لذة النّصّ، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية ،2002 .
5) بحيري سعيد، علم لغة النّصّ-المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الأولى، 1997.
6) حسين فاضل يونس، جمالية القصيدة الهندسية بين الواقع و الطموح: دراسة استقرائية و تطبيقية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة الموصل، مج 6, ع 12 ، 2012.
7) الحُصري القيرواني، إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري، زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت.
8) خفاجي محمد عبد المنعم :البناء الفني للقصيدة العربية،مكتبة القاهرة، مصر ،الطبعة الأولى ، د.ت.
9) سلسع جمال، حيفا في يَديها سراجُ أمي" دار "كل شيء"، الطبعة الأولى، عام 2017.
10) السواح فراس، لغز عشتار، دار علاء الدين للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1985.
11) صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، د. ط ، 1982 .
12) عباس إحسان تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت.

13) عبد الله إبراهيم عبد الجواد، الكلمات المفاتيح مصطلحا نقديا، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، جامعة آل البيت، الأردن، مج 9، عدد1، 2003.

14) عبد المعطي وآخرون، الاتجاهات الحديثة في القياس النفسي والتقويم التربوي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، 2010 .

15) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة 1974.

16) الفيفي عبد الله، مفاتيح القصيدة الجاهلية، نحو رؤية نقدية جديدة، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الأولى، 2001.

17) قصاب وليد، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، الطبعة الثانية، 2011 .

18) محمد محمود سالم، أوضار الشعر العربي القديم: ألعاب لفظية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، مج 32 ، عدد, 132,133،2014.

19) محمود زكي نجيب: في فلسفة النقد، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٩ .

20) مطر أميرة: فلسفة الجمال – أعلامها ومذاهبها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003 .

جهود عناد غزوان في دراسة المصطلح النقدي من ترجمة النقد إلى نقد الترجمة(دراسة تطبيقية في مصطلح المعادل الموضوعي)

Inad Ghazwan's Efforts in Studying the Critical Term From Criticism Translation into Translation Criticism (A Practical Study in the Term of Objective Equivalent)

*-المدرس الدكتوريونس إبراهيم أحمد العزّي
*-جامعة دهوك / كلية التربية- عقرة- (العراق).
alizzy1981@gmail.com-*

تاريخ الإرسال:06-03-2022 تاريخ القبول: 02-05-2022

الملخص:

يُعَدُّ (المصطلح) من أهم قضايا الاشتغال النقدي، عند القدماء والمحدثين على حَدٍ سواء، لِما له من أهميةٍ في تحديد المفاهيم، وقد شَهدَ العصر الحديث ثورةً فكريةً واسعة في هذا المجال، بسبب التطوّر الحضاري والتكنلوجي في وسائل الاتصال والتواصل بين المجتمعات والثقافات المتعدّدة، فكان أن ظهرت الكثير من المصطلحات في مختلف فروع العلوم والمعارف، ومنها النقد الأدبي الحديث، وكانت وسيلة نقل هذه المصطلحات من الثقافة الغربية إلى النقد العربي الحديث هي الترجمة، التي تُعَد إحدى أبرز آليات صناعة (المصطلح) وصياغته، ومن أشهر هذه المصطلحات الوافدة (المعادل الموضوعي)، الذي كثُرَت ترجماته ومن ثُمَّ دلالاته ومفاهيمه، ولعلَّ مِن أبرز مَن تصدّى لدراسة هذا المصطلح – ترجمةً ونقداً –

الكلمات المفتاحية: المصطلح، الترجمة، المعادل الموضوعي، عناد غزوان.

Abstract:

The 'Term' is considered one of the issues that are equally worked on in the criticism field between the past and the present due to its importance in determining concepts. Modern era has witnessed a broad intellectual revolution in this field due to cultural and intellectual development in means of communication among different societies and cultures. As a result, several terms have emerged in different fields of sciences and knowledges including modern literary criticism. The means by which these terms were transferred from western culture into modern Arabic criticism was translation which is regarded as one of the prominent devices of creating 'the term' and formulating it. One of the most well-known incoming terms is ' objective equivalent' which was hugely translated and interpreted.

Keywords: term, translation, objective equivalent, Inad Ghazwan.

مدخل:

كان من أبرز صور التلاقح الفكري والتبادل الثقافي والانفتاح على الآخر، انتقال النظريات الأدبية، والمناهج النقدية ومصطلحاتهما من الثقافة الغربية إلى النقد العربي المعاصر عن طريق الترجمة، ولعلّ من أبرز المصطلحات الوافدة مصطلح (المعادل الموضوعي)، الذي تحوّل فيما بعد إلى نظرية نقدية، لكثرة اهتمام وعناية الدارسين به في الخطاب النقدي الحديث.

وتكمن إشكالية دراسة هذا المصطلح – مفهوماً وإجراءً – في ترجماته التي تعدَّدَت واختلفت عند دارسيه من النقّاد والمترجمين، مِمّا أدَّى إلى تَعدُّدِ دلالاتِهِ ومفاهيمِهِ، ومِن ثمَّ استعمالاته في الاشتغال النقدي، وَمرَدُّ ذلك كُلِّهِ إلى سوء الترجمة، وضبابية الفَهم، وعدم وضوح الرُّؤية لدى المشتغلين في حقل الترجمة الأدبية والنقدية، مِمّا يستدعي إعادة النَّظر في المصطلحات الأدبية والنقدية المترجمة، ووضع قواعد وأسس علمية ومنهجية لعملية ترجمة هذا النوع من المصطلحات، وهو ما يُصطَلَحُ عليه عند المتخصصين في هذه الصنعة بـ(النقد الترجمي).

وفيما يَخُصُّ مصطلح (المعادل الموضوعي) عيّنة الدراسة، فقد حَظِيَ بعنايةٍ واهتمامٍ بالِغَينِ في المنجز النقدي للدكتور عناد غزوان ،وتجلّى ذلك مِن خلال تَتَبُّعِهِ لجذور هذا المصطلح وأصولِهِ في النقد الغربي، وتلقّي النقّاد والمترجمين العرب له، وتباين آرائهم في ترجمته وتحديد مفهومه ودلالتِهِ، فكانَ أن عَرَض لهذه الترجمات، وتناولها بالدراسة والتحليل والنقد، مُبيّناً مواطن الضعف والخلل فيها، ومن ثَمَّ اقتراح البديل الترجمي الدقيق لها، لتخليص القارئ العربي من إشكالات فوضى المصطلحات النقدية واضطرابها، وهو ما يُحدِّد هدف هذه الدراسة وأهميتها.

ومن هنا، فقد اقتضت المنهجية العلمية توزيع البحث على ثلاثة محاور رئيسة تقاسَمَت جوانب الموضوع تأصيلاً وتنظيراً وتطبيقاً، فجاء المحور الأول: لتحديد مصطلحات البحث ومنطلقاتِهِ، فيما تناول المحور الثاني: جهود عناد غزوان في دراسة المصطلح النقدي المُترجَم، وآليات اشتغاله في تحديد المصطلح وضبطه ترجمةً وتداولاً، وأُفرِدَ المحور الثالث للدراسة التطبيقية، من خلال عرض ترجمات النقّاد العرب لمصطلح (المعادل الموضوعي) ومصادره في النّقد الغربي، ودراستها ونقدها، وتقديم البديل الترجمي الصحيح لها، وذلك وفق رؤية نقدية تحليلية.

1- / المصطلح بين التأصيل والترجمة والتلقي

أردنا من هذا المحور – كعتبةٍ منهجيةٍ – أن نمهد بالإطار العلمي العام للمصطلح, وقضاياه, وبسط حقيقته وتاريخه وعلاقته باللغة والمعجم والأدب والنقد, وآليات صياغته, وشروطه، ومصادره، وفاعلية الترجمة ودورها في صناعته, وهذا ما يُحَتِّمُ علينا أن نبدأ ببسطِ مَفهومَي (المصطلح) و(الترجمة) ودلالاتهما المعجمية والاصطلاحية – كُلّاً على حِدة – وفيما يأتي تفصيل ذلك:

1.1- المصطلح: المفهوم والتداول

إنَّ الوعي بالمصطلح وأهميته في الثقافة النقدية العربية ضاربٌ في القِدَم, وليس وليد النهضة الأدبية والنقدية الحديثة, ولنا في حديث الجاحظ وهو في مطارحته عن قضية (اللفظ والمعنى) ما يقترب من ذلك, حيث يقول: "ومن علم حقّ المعنى أن يكون الاسم له طِبقاً, وتلك الحال له وِفقاً, ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً, ولا مُقصِّراً, ولا مُشتَركاً, ولا مُضمَّناً..."[1], ويُعد ابن حزم الأندلسي من العلماء العرب الذين أكّدوا في حِقبة مبكّرة على أهمية المصطلح في الفعل المعرفي, إذ يقول: "ولا بُدَّ لأهلِ كلِّ علمٍ, وأهلِ كلِّ صناعةٍ من ألفاظٍ يختصّون بها للتعبير عن مراداتهم, وليختصروا بها معاني كثيرة"[2], كما تنبّهوا إلى ضرورة المصطلح في الحقل النقدي سواءً أ كان من جهة التوجيه أم الوصف أم التحليل أم التقويم, وفي هذا يقول قدامة بن جعفر: "ومع ما قدّمتُه فإنّي كنتُ آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه مَن يصنع لمعانيه وفنونه المستنبَطة أسماءً تَدُلُّ عليها, احتجتُ أن أضعَ لما يظهر من ذلك أسماءً اخترعتُها, وقد فعلتُ ذلك, والأسماء لا منازعة فيها إذا كانت علامات, فإن قنع بما وضعتُه وإلّا فليخترع لها كلُّ مَن أبى ما وضعتُه منها ما أحب, فليس يُنازع في ذلك"[3].

وإذا كان المصطلح – حسب الدراسات الحديثة – يقوم في العادة بزحزحة المعنى الثابت للفظ إلى دلالاتٍ إيحائيةٍ وتأويليةٍ جديدةٍ لم يكن يحملها في السابق, فهو أمرٌ لم يغب عن أذهان نقادنا الأوائل أيضاً, فقد سبق للشريف الجرجاني أن صرّح بذلك حين قال بأنّ الاصطلاح هو: "عبارة عن اتفاقِ قومٍ على تسميةِ الشيء باسم ما يُنقل من موضعِه الأول"[4], وذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي حين عرّف الاصطلاح بأنَّه: "اتفاقُ القومِ على وضع الشيء, وقيل: إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيانِ مُراده"[5].

وحديثاً ذهب مصطفى الشهابي إلى القول بأنَّ الاصطلاح: "يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية أو الأصلية"[6], وانطلاقاً مِمّا سبق يعرّف عناد غزوان المصطلح بأنَّه: "كلمةٌ تَدُلُّ على معنى خاص, حين تنتقل من معناها العام إلى معناها الخاص, حيث تُعرَفُ به بين المختصين في ميادين المعرفة (العلم) المختلفة"[7].

ومن هنا فإنَّ المصطلحات "هي كلمات اكتسبت في تصوّراتٍ نظريةٍ معيّنة, دلالاتٍ ومعاني محدّدة, حُرِمت بموجبها من حق الانزياح الدلالي المباح للكلمات العادية, تفادياً لِكُلِّ اضطرابٍ تواصلي مُحتَمل"[8], وعليه يشترط عناد غزوان في المصطلح: الوضوح, والضبط, والوحدة, إذ بدونها تفقد المصطلحات قيمتها الإجرائية, لتتحوَّل أخيراً إلى كلماتٍ عادية, فالمصطلحاتُ كلماتٌ محدّدةٌ تحديداً دقيقاً يُعبِّر بواسطتها كُلُّ علمٍ عن المفاهيم المفيدة له[9].

أمّا آليات صياغة المصطلح النقدي, فقد حدّدها النقاد في مجموعة سُبُلٍ وطرائق, ولعل أهمها: النحت, والاشتقاق, والتعريب, والترجمة, وقد يُضاف إلى هذه الوسائل الأربع في صياغة المصطلح وسائل أخرى, مثل: القياس, والتوليد, والتحديث[10].

ويرى عدد من الباحثين المعاصرين أنّ المصطلح النقدي يَمُرُّ بمراحل ومراتب ثلاث في صياغته وصناعته, فنجده يتأرجح بين منزلة (التقبّل), ومرتبة (التفجير), ومدارج الصوغ الكلي بـ(التجريد), أي أنّ المصطلح النقدي لا بُدَّ له من هذه الثلاثية المرحلية حتى يستقر في الاستعمال, ولا يغيبُ عن البال أنّ كُلَّ مرتبةٍ أو منزلةٍ من هذه المراتب (التقبّل, فالتفجير, فالتجريد) تُمثِّل مرحلةً زمنيةً حضاريةً مرتبطةً بواقعها الثقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها, فلقد تقبّل العرب ألفاظ اليونانيين, فأخذوها أولاً، ثم فجروها ثانياً، ثم جرّدوا منها المصطلحات الأليفة ثالثاً[11].

ويذهب عناد غزوان إلى أنّه قد تقابل مصطلحات (التعريب, والترجمة, والصياغة النهائية) هذه المراتب أو المنازل الزمنية في صياغة المصطلح النقدي, فيكون التعريب مقابلاً للتَقبُّل, والترجمة مقابلاً للتفجير, والصياغة النهائية مقابلاً للتجريد, وفي ضوء هذا التصوّر نستطيع تَقبُّل العديد من المصطلحات النقدية والأدبية شاهداً على هذه المراتب والمنازل, ومنها على سبيل الذكر لا الحصر, مصطلح (Poetics) لأرسطو, فقد بدأ تقبُّلاً أي تعريباً بـ(البويطيقا), ثم فجّر عن طريق الترجمة إلى (فن الشعر), ثم صار بعد تجريده أي بعد صياغته النهائية يعني (الشعرية), إلى غير ذلك من المصطلحات النقدية المتداولة في خطابنا العربي المعاصر[12].

2.1- الترجمة: الدلالة وآليات الاتصال

جاءت الترجمة في المعجمات اللغوية العربية بمعانٍ عِدّة, منها: التفسير, والنقل, يقول ابن منظور: "التَرجمان والتُرجمان: المُفسِّر,... يقال: قد ترجم الكلام إذا فسّره بلسانٍ آخر"[13], وجاء في المعجم الكبير "الترجمة: نقل الكلام من لغةٍ إلى أخرى... وترجم الكتاب: نقله من لغةٍ إلى أخرى... والترجمة: التفسير, ومنه قول اللغويين: ورد هذا في ترجمة كذا"[14], وهذا هو المدلول العام للترجمة.

أمّا المدلول الخاص – الاصطلاحي – فهو كما يقول محمد مفتاح: "إنّ الترجمة – في معناها الخاص – تعني النَّقل من لغةِ مُنطلقٍ أو (مصدرٍ) إلى لغةٍ مُستهدَفة أو(هدف) لإشباعِ حاجاتٍ معيّنة, وبشروطٍ خاصة"[15], أي أنّ الترجمة تدور حول نقل رسالةٍ من لغةِ المصدرِ إلى لغةِ الهدف[16], ومن هنا فإنّ جوهر الترجمة – حسب جوليان هاوس – يركز على "ضرورة المحافظة على علاقة المعنى بين لغتينِ مختلفتينِ, حيث توجد ثلاثُ طبقاتٍ لهذا المعنى, الطبقةُ الأولى هي الطبقة السيمانتيكية, والطبقة الثانية هي الطبقة البراجماسية, والطبقة الثالثة هي الطبقة النصّانية"[17], وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (كاتفورد) حين عرّف الترجمة بأنّها "إبدالُ مادةٍ نصّانيةٍ في لغةٍ ما, بمادةٍ نصّانيةٍ في لغةٍ أخرى"[18].

ومن هنا ترى (كاثرين بارنويل) أنّ عملية الترجمة – ولا سيّما الترجمة الأدبية – تستدعي مرحلتينِ واضحتينِ:

الأولى: يقوم فيها المُترجِم بتحليل النص (شرحه) في لغةِ المصدر ِلمعرفة حدود المعنى.

والثانية: يحاول فيها المُترجِم إعادة صياغة المعنى بصورة مطابقة (قدر الإمكان) في لغة الهدف[19], وهي تتَّفق في ذلك مع (نايدا) الذي يرى أنّ الترجمة "هي عملية تحويل نصٍّ من لغةِ المصدر إلى لغةِ الهدف, وذلك من خلال عمليات التحليل والتحويل وإعادة الصياغة, وقد بنى (نايدا) نظريته على مفهوم المعادل"[20].

ولذا فإنّ الاتجاه الحديث في الترجمة بدأ يُركِّز على أمرينِ مهمين, وهما: الانحياز إلى المؤلِّف, والانحياز إلى القارئ, أي الانحياز إلى لغةِ المصدر, والانحياز إلى لغةِ الهدف, وذلك من أجل تحقيق أغراض الاتصال, وهذا ما أسماه (نيو مارك) بـ(الترجمة التواصلية) أو(الترجمة الاتصالية), وأراد بها تلك الترجمة التي "تُحدِث في قارئها أثراً يعادل ذلك الأثر الذي يحدثه النَّصُّ الأصلي في لغةِ المصدر, ذلك أنّها تحاول من خلال ملاحظة السياق الذي

يدور عليه المعنى الأصلي أن تُوجِدَ نَصّاً مقارباً من الناحية المعنوية والتركيبية والفنية في لغةِ الهدف"[21], ولِذا فإنّ عملية (المُعادِل) تشكّلُ أساساً مُهِمَّاً في نظرية الترجمة.

ومن هنا، فقد اشترطت (كاثرين بارنويل) ثلاثةَ أُسُسٍ في الترجمة كي تكون ناجحة ومؤثرة, وهي: دِقّة الترجمة وصِحتها, ووضوح الترجمة, وطبيعة الترجمة[22], حيث تقول: "هناك عِدّة طرائق للتعبير عن المعنى, اختر الطريقةَ التي توصِلها بطريقةٍ واضحة, وهي الطريقة التي يفهمها الناس العاديون"[23], وتقول أيضاً: "يبدو من المهم أن يستخدمَ المُتَرجِمُ الصيغةَ الطبيعية في لغةِ الهدف, وذلك من أجل أن تصبح الترجمةُ مؤثِرةً ومقبولة, لأنّ مِن الضروري أن لا تكون الترجمة غريبة على ما تعوّده جمهور الهدف في لغته"[24].

2/ صناعة المصطلح النقدي المُتَرجَم عند عناد غزوان: الآليات والإجراء (الجانب النَّظري)

تزداد يوماً بعد يوم الأهمية المعرفية للمصطلح النقدي بوصفه بنيّةً سيميائيةً ودلاليةً وتداوليةً مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة, وما دام المصطلح يمتلك حدّاً سيميائياً ودلالياً واضحاً في لغته, فإنّه يتحوّل عند ترجمته إلى لغات أخرى, إلى لُغةِ تَفاهُمٍ مُشتركَةٍ بين الثقافات والشعوب, تكتنز في داخلها رصيداً معرفياً مُتَّفَقاً عليه, مُقدَّماً في صورةِ تعاقُدٍ أو عَقدٍ قرائي تواصلي وتداولي يتجاوز الحدودَ المعجميةَ القَارَّة أوالثابتة ضمنيّاً, إلى فضاءٍ إيميائي ودلالي حاف[25].

وهذا يعني أنّ المصطلح النقدي هو "لغةٌ داخل لغة, ولكنّه يمتاز عنها, فهو لغةٌ خاصةٌ داخل اللغة العامة, تنشأ نتيجةً لوعي خاصٍّ بمعرفةٍ خاصةٍ من ناحية, ووعي خاص بدلالةِ الكلمات من ناحيةٍ أخرى"[26], وذلك لِكَونِ المصطلح النقدي يمتلك – في بعض الأحيان – "قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حَدٍّ ما من طاقة العلامة الأيقونية, بسبب امتلاكه لمُواضَعةٍ اجتماعيةٍ وثقافيةٍ تعاقديةٍ بين مختلفِ الثقافاتِ واللغات, وإنّ هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح في أنظمةِ الدلالة, يجعلنا نؤكِّد على الوظيفة التداولية والأبستمولوجية التي يمكن أن ينهض بها كوسيط بين مختلف اللغات, يمتلك الكثير من سمات الوسيط عبر – لغوي"[27].

ومن هنا فقد التَفَتَ عناد غزوان إلى ضرورة ضبط التعامل مع المصطلح النقدي في دراساته المبسوطة أو المختصرة, بوصفه مصطلحاً خطيراً في استعماله ثُمَّ في تلقيه, ذلك أنّ المصطلح النقدي يرتبط بتعدّدِ المناهجِ والنظرياتِ والقراءاتِ والترجمات, وجميلٌ أن نتبيّنَ هنا قول أحد الدارسين مُحدِّداً صفةَ المصطلح النقدي الجيد بشرطين: "الأول:

تمثيل كُلِّ مفهومٍ أو شيءٍ بمصطلحٍ مستقل, والثاني: عدم تمثيل المفهوم أو الشيء الواحد بأكثر من مُصطلحٍ واحد, وهذانِ الشرطانِ رُبّما لا يتحقَّقانِ في كثيرٍ من المصطلحات, فهناك مصطلحٌ واحدٌ للدلالةِ على عِدَّةِ أشياء, وهناك أكثر من مصطلحٍ للدلالةِ على شيءٍ واحد, ويرجع ذلك إلى تَعدُّدِ واضعي المصطلح, والاختلاف في الترجمة, وهذا من مشكلات المصطلح في الوطن العربي"[28].

ومِمّا سبق، يمكن القول بأنّ سوءَ الترجمةِ وقصورها, تُمثِّل أهم الإشكالياتِ التي تواجه المصطلح النقدي – صياغةً وتداولاً – في الخطابِ العربي المعاصر, وهذا ما جعل بعض الدارسين يصف الترجمة بأنّها خيانةٌ للنَّص, وقد أدى هذا التصوّر إلى بروز ظاهرتينِ إشكاليتينِ من ظواهرِ استخدام المصطلح, وهما:

الأولى: اضطراب المصطلح النقدي وعدم استقراره عند كثيرٍ من النقاد العرب, مِمّا أدى إلى سوءِ فَهمِ تلك الدلالات, وهو ما قد يؤدّي إلى خَلقِ أَحكامٍ نقديةٍ مُضطرِبةٍ وضبابيةٍ حين الممارسة النقدية.

والثانية: غموض المصطلح النقدي وعدم وضوحه, وكُلُّ ذلك ناشئٌ عن سوءِ الترجمةِ أحياناً, وسوءِ استعمالِ المصطلحِ حيناً آخر[29], ومِمّا لا شَكَّ فيه أنّ الغموضَ والاضطرابَ اللذينِ رافقا عمليةَ ترجمةِ وتطبيقِ المصطلح الغربي هما من أهم أسباب قيام الأزمة في حركة النقد الأدبي المعاصر[30].

ومن هنا فإنّ مهمة نقد النقد والدراسات المصطلحية قد عانت من تمادي هذا الخطر الذي يتهدّد دلالات المصطلح النقدي المُترجَم, ولِذا فلا مَفرَّ من الضبط العاجل والإحكام الفوري, لتجاوز التفلُّتِ الدلالي والتواصيلي لمسارات الوضع الاصطلاحي المُترجَم, لأنَّه البوابة الحقيقية لتفاقم المشكلات على هذا الصعيد سواءً من جهة التلقي أو النقد أو التوجيه[31].

1.2- آليات ضبط المصطلح النقدي المُتَرجَم عند الدكتورعناد غزوان

وبغية حل هذه الإشكالية يتبنّى عناد غزوان عِدّة آلياتٍ في ضبط المصطلح النقدي ترجمةً وتداولاً, ومن هذه الآليات:

1-1/2 آلية ضبط دلالة المصطلح النقدي وتوحيدها: وهي ما يطلق عليها عناد غزوان (واحدانية المفهوم), والتي يَعُدُّها دليل سلامة صياغة المصطلح النقدي وسبب استقراره وديمومته, حيث يقول: "إنّ ميل المصطلح نحو الواحدانية في المفهوم لهو دليلٌ على سلامة صياغته أو بنائه, أو أنّ ولادَته الطبيعية ستُقرِّرُ منذ البَدء مستلزمات استقراره في الفكر

النقدي الأدبي, وإذا خرج عن هذه الواحدانية نحو التعدّدية فإنّه سَيُولَدُ مُشوَّهاً لا تُعرَفُ له هوية معرفية, حيث تبرز الأزمة في فهم المصطلح, ومن ثُمَّ في تطبيقه في الدراسات النقدية, وهذا ما نلحظه في كثيرٍ من الأحيان في الكتابات النقدية الأدبية الحديثة والمعاصرة"[32], وبعبارة أخرى فإنّ المصطلح النقدي – حسب عناد غزوان – "عندما تختلف دلالاته عند مستخدميه, يفقد صفته الأصلية ولا يعود مصطلحاً"[33].

2-1/2 آلية نقد الترجمة الاصطلاحية: تُشكِّل ترجمة المصطلح النقدي من أصوله الغربية إلى اللغة العربية إحدى أهم الإشكاليات التي تواجه عملية صياغة المصطلح النقدي في الخطاب العربي المعاصر, ذلك أنّ المُترجِم يواجه صعوبةً في ترجمةِ المصطلحِ النقدي سواءً على مستوى الاشتقاق اللغوي أو على مستوى الضبط الدلالي, تتَطلّبُ منه أن يبذل جهوداً مضنيةً لإيجاد المقابل العربي المناسب للمصطلح الغربي[34].

فصعوبة الترجمة الحرفية للتعبير الاصطلاحي هي إحدى سماته, ويُرجِع عناد غزوان ذلك إلى ثلاثة أسباب:

أ- الطبيعة المجازية للتعبير الاصطلاحي.

ب- اختلاف البيئة أو الإطار الثقافي من لغةٍ إلى أخرى.

ت- الجهل بالظروف والملابسات التي تحيط بالتعبير الاصطلاحي[35].

ولئن كان مبتغى هذا البحث استجلاء المصطلح النقدي عند عناد غزوان, فإنّنا لا نغالي إذا ما قلنا بأنّه من النقاد العرب – والعراقيين على أقلِّ تقدير – الطليعيين وعياً بقضية المصطلح النقدي – ولا سيّما المصطلح المُترجَم – وأهميته في الخطاب النقدي, فقد عني بضبطه وتحديده وتأصيله, وتعريبه وترجمته بما يوافق لغتنا العربية, ويلائم السياق المعرفي والقرائي, وفي هذا السياق يقول عنه عبد الواحد محمد مشيراً إلى حرصه واهتمامه بترجمة المصطلح النقدي ترجمةً صحيحةً دقيقة: "وما أكثر المرّات التي تناقشنا فيها بشأن الاتفاق على ترجماتٍ صحيحةٍ ومناسِبةٍ لبعض المصطلحات الانكليزية, وكُنّا في حالة الاتفاق نشيع هذه المصطلحات في ترجماتنا وكتاباتنا"[36].

وممّا يؤكد ذلك ويؤيده أنّ عناد غزوان اشترط شروطاً خاصة للترجمة والمُترجِم, فقد اشترط في الترجمة الناجحة ثلاثة عناصر (الوضوح، والدقّة، والأمانة), فإذا فقدت الترجمة إحدى هذه العناصر فقدَت قيمتها الفنية والأدبية, واشترط في المُترجِم أن يكون مثقّفاً وأديباً بلغته وآدابها, وآدابِ لغةٍ أخرى ليقدّم لجمهوره تجربةً ناضجةً تستحق

التقدير والثناء, وإلّا فإنّ كثيراً من الترجمات التي تُطالِعنا بها دور النشر اليوم ليست بالمستوى العلمي المطلوب مقارنة بغيرها من الروائع القليلة التي يُقَدِّرها الجمهور[37].

ولم يكن صنيع عناد غزوان في ضبط المصطلح النقدي ونقد ترجمته, من قبيل الترف العلمي والاستطراد البحثي في هذه القضية, بل كان ضرورةً علميةً ومنهجية, والتزاماً أكاديمياً وثقافياً واجتماعياً, ذلك أنّه وبالرغم من الجهود الجماعية والفردية المبذولة في هذا الميدان, فإنّ المصطلح النقدي في الخطاب العربي المعاصر ظَلَّ يعاني من الاضطراب وعدم الاستقرار, إذ غالباً ما نجد مُقَابِلاتٍ مُترجَمةٍ أو مُعرَّبةٍ مُختلِفَةٍ للمصطلح الواحد, ويمكن الاستدلال على ذلك بشواهد حيّة مستقاة من الممارسة النقدية وتداولية المصطلح النقدي, ومن ذلك على سبيل الذكر لا الحصر, مصطلح (free - verse) الذي عُرِفَ بـ(الشعر الحر), فقد اقترب هذا المصطلح بإزاء أكثر من عشرِ ترجماتٍ لأسلوبٍ شعري واحد, ومن هذه الترجمات (الشعر الحر, الشعر الحر المنطلق, الشعر الجديد, الشعر الحديث, الشعر المعاصر, شعر الحداثة, الشعر المنطلق, الشعر المرسل المنطلق, شعر التفعيلة, شعر العمود المطوّر, الشعر المستحدث, الشعر المحدث), منها ستة يتداولها النقاد والشعراء ويراوحون في استعمالها بين مصطلح وآخر, وهي (الشعر الحر, الشعر الجديد, الشعر الحديث, الشعر المعاصر, شعر التفعيلة, شعر الحداثة), أمّا المصطلحات الأخرى فشبه ميّتة[38], ومَرَدُّ ذلك كُلّه – حسب عناد غزوان – إلى سوء فَهم المُترجِم للمصطلح في لغته الأم, وهذا الفَهم غيرِ الدقيقِ هو أقرب إلى الجهلِ بأصولِ وأسرارِ لُغةِ المصطلح الأصلية[39].

ومن هنا فإنّ المصطلح النقدي الذي يتحقَّقُ له الاستقرار في اللغة العربية أو في أَيَّةِ لغةٍ أخرى, هو ذلك المصطلح الذي يُولَدُ من خلال تأمُّلٍ وإدراكٍ متكامِلَينِ, ومعرفةٍ شاملة, وتلقائيةٍ طبيعيةٍ بالمفهوم والفكرة والوضوح, أو بعبارة أخرى, بعد مخاضٍ طويلٍ من التجربة, وهذا ما يتطلّب ناقداً متمرّساً ومترجِماً فذّاً على قَدرٍ كبيرٍ من الثقافة والدراية بلغته وآدابها, والآداب العالمية الأخرى وأسرارها, ولسنا نغالي إذا ما قلنا بأنّ عناد غزوان هو أحد أعلام هذا الميدان البارزين, ذلك أنّه "لم يُصدَم بأحاديث ثقافية سائدة, أَيّاً كان مصدرها, ولم يفقد أمله بظهور ثقافةٍ لا تتأسّسُ على الأشكال بِمَعزلٍ عن مُحرِّكها, بل درس القديم (نال درجة الدكتوراه عن: القصيدة العربية أصلها وخصائصها وتطوّرها إلى نهاية العصر الأموي/ جامعة درم/ إنكلترا/ 1963), ودرس اللغة الإنكليزية ليسهم في ترجمة

مجموعة من الكتب النقدية, هذا التوجّه أسّس عنده مشروعه في مفهوم (الشمول) و(التحديد أو التخصّص)"[40].

وهذا ما ولّد مرونةً وشموليةً في رؤيته النقدية, وذلك من خلال عمله الأكاديمي, إلى جانب دوره النقدي في دراسة وترجمة الآثار الأدبية العربية والغربية, القديمة منها والمعاصرة, مِمّا هيّأ له ثقافة تكاملية, غَذّت مساره في رسم معالم دراسة الأدب, فَوازَنَ بين مَوهِبَتَي (النقد) و(الترجمة) في دراساته وحفرياته, بل ذهب أبعد من ذلك حين سخّرهما معاً في بناء منهجه ورؤيته النقدية, وكان هذا التنوّع في مصادره ومرجعيّاته الثقافية والمعرفية منسجماً بِعُمقٍ مع حساسيته الفنية, واشتغال حِسِّه الإبداعي, وذائقته الجمالية.

2.2- المصطلح المُتَرجَم في الإجراء والممارسة النقدية عند عناد غزوان

إنّ صنيع عناد غزوان هذا – هو ضمنياً – دعوةٌ من الناقد إلى ترجمة المصطلحات النقدية وفق منهجٍ علمي رصين, كما يشي أيضاً, بمرونته النقدية المنطوية على ثقته بإبداعه الخاص, ولَعلَّ الناظر يستكشف هذا الصنيع – بِشِكلٍ جلي – في كُتُبِه, وكذلك عِبرَ المُقَدِّماتِ المنهجية التي صدَّرَ بها دراساته المُترجَمة, وهي غايةٌ في الدِقّة من حيث الإحاطة بالمصطلحات النقدية وصياغتها وتطوّر دلالاتها, ومن ذلك – مثلاً – ما جاء في تقديمه لكتاب (التحليل النقدي والجمالي للأدب) حيث يقول: "إنّ هذا الكتاب محاولةٌ موضوعيةٌ في فَهمِ معنى التحليل الأدبي بِبُعدَيه: النقدي والجمالي... حاولتُ فيه تسليط الضوء على ماهيّة مصطلح النقد ودلالاته العلمية المختلفة, كما ظهرت في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة, لاعتقادي أنّ التجديد والاستعارة, والتراث والمعاصرة, وَجهانِ حضاريانِ لا تناقضُ بينهما في دراسة التحليل النقدي والجمالي للأدب"[41].

ومن هنا فإنّ دراسة المصطلح عند عناد غزوان تفضي بنا إلى النظر في الطرائق والآليات التي يشتغل بها في الخطاب النقدي, وكيفية استعماله داخل هذا الخطاب, ولَعلَّ ما يستَشِفُّه الناظر في دراساته, تقديمه للمصطلح قبل تفعيله والاشتغال به, حيث يَعمَدُ إلى تعريفه أو شرحه قصد الوقوف على مرجعيته الفكرية والألسنية, لا سيّما وأنّ عامَّةَ المصطلحات التي يستخدمها الخطاب النقدي المعاصر مُستَقاةٌ من حقولٍ أبستمولوجيةٍ ذات أصولٍ غربية, ويحيلنا الرصد الاستقرائي للمصطلح النقدي على صيغٍ مُعَيّنةٍ يُقدِّمُ بها الدكتور عناد غزوان مصطلحه حين الممارسة النقدية, وتَتَحدّدُ هذه الصيغ فيما يأتي:

أ-عرض المصطلح أركيولوجياً: وذلك باستعراض جذوره الأولى, سواءً أ كانت غربية أم عربية, بالاستنادِ إلى نصوصٍ واضحةٍ ودقيقة, تُعبّر عن المراد, اتكاءً على المصدر الأصل,

وتقوم هذه الصيغة على تَخيُّر نَصٍّ أو مجموعةٍ من النصوص تكشف عن حَدِّ المصطلح ودلالاته, هذا مع إثبات الناقد للمصدر الذي عوّل عليه في استلهام المصطلح[42].

ب-بسط مراحل تشكّل المصطلح: وتُعد هذه الصيغة من أهم الصيغ التي يمكن التركيز عليها في البحث الأدبي العربي المعاصر, لأنّ كثيراً من المصطلحات النقدية قد اكتسبت دلالتها الفكرية (الأدبية) عِبرَ تَشكُّلها في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبُعدِنا التاريخي والحضاري, وإنّ من شأن استعراض المصطلح في جانبه التكويني أن يُوقِف الباحث العربي على تضاريس المصطلح, ويجعله يدرك استيعابه في حقله المعرفي, ثم التَّعرُّف على الإمكانيات التي يتيحها مساره التكويني, ليشتغلَ بصورةٍ طبيعيةٍ وإيجابيةٍ في خطابنا النقدي العربي[43].

ج- إنّ معظم مصطلحات عناد غزوان جاءت مثبتة في المتن (عرضاً وتقديماً): وهذا يومىء إلى استئثار الناقد بالمصطلح, ساعياً ما استطاع إلى استيفاء غرضه منه حين المقاربة النقدية, ومِمّا يؤكِّد ذلك, إيرادِهِ ترجماتٍ مُتعدِّدةٍ ومتباينةً للمصطلح الواحد, ومن هنا يتبدّى لنا أنّ مفهوم المصطلح عنده كان مرتهناً بالقصد المنهجي[44].

د- تقصّي العناصر المُشَكِّلة للمصطلح: وذلك من خلال تتبّع تعريفاته المتعدّدة, وترجماته المختلفة, ولَعلَّ مَردَّ ذلك إلى عَدِّ عناد غزوان المصطلح النقدي موضوعة البحث نفسه, كما في دراسته لمصطلح (المعادل الموضوعي) الذي أفرد له فصلاً مستقلاً في أحد كتبه تحت عنوان (المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً)[45].

هـ- تقديم المصطلح الغربي والعربي معاً: وهذا ما نجده في معظم دراساته النقدية, ولَعلَّ الذي أملى على عناد غزوان ذلك هو طبيعة الدراسة, والفعل الإجرائي الذي اتبعه في الممارسة القرائية والمقاربة النقدية[46].

و- **النقد والترجيح في ترجمة المصطلح النقدي:** إذ لم يكتفِ عناد غزوان بنقل مفهوم المصطلح ودلالاته وترجماته, بل كثيراً ما نَجِدُه يُوازِنُ بين تلك الترجمات ويرجِّح منها الأصوب والأقرب إلى الدلالة العربية, وغالباً ما يتناول تلك الترجمات بالنقد والتمحيص, فيبرز مواطن الضعف والركاكة في هذه الترجمة أو تلك, مشيراً إلى الترجمة الصحيحة للمصطلح, سواءً أ كانت له أم لغيره[47].

وضمن هذا المعطى, أفضى التعامل مع المصطلح النقدي وتوظيفه وتحديده وضبط دلالته – بما يوافق الحقل العلمي المنشودِ والمَنهَج المتَوَخّى – بعناد غزوان إلى الاستناد على جملة من المعايير, هي بمثابة آلياتٍ ووسائل لتشكيل المصطلح النقدي

وصياغته, وشَكلٍ من أشكال التنمية اللغوية, فاستثمر كُلَّ ما جاءت به اللغة العربية من إمكانات فيلولوجية, كالاشتقاق، والنحت، والتعريب، والتوليد, فضلاً عن طرائق وآليات أخرى من شأنها خدمة الخطاب النقدي في هذا الباب, كالتجريد والنقل والترجمة, تلك هي أهم الصيغ التي انتهجها الدكتور عناد غزوان في دراسته واشتغاله بالمصطلح, ولا شك أنّ تعامله مع المصطلح بهذا الشكل يُعَدُّ من صميم النزعة العلمية في بُعدِها المنهجي, وإطارها المعرفي, هذا فضلاً عن سعيه الجاد إلى توضيح المصطلح النقدي وتيسيره, والذي يُعبّر عن وعيه بالمادة التي يُقدِّمها, وتحقيقاً للتواصل بينه وبين القارىء الذي يتلقّى هذا المصطلح[48].

3- مصطلح المعادل الموضوعي عند عناد غزوان من الترجمة إلى نقد الترجمة (الجانب التطبيقي) :

تزخر الثقافة الأدبية المعاصرة بالعديد من المصطلحات النقدية, نظراً لاتساع آفاق المعرفة الإنسانية من جهة, وتطوّر ضرورات الحياة وحاجات الإنسان – المادية والمعنوية – تطوراً سريعاً من جهةٍ أخرى, إذ سرعان ما يظهر مصطلح فيحتفظ بديمومته واستمراريته نتيجة لما يحمله من أصالةٍ تتجلّى في دلالته الخاصة التي تثبت مكانته وأهميته في الدراسات الأدبية والنقدية, وعلى النقيض من هذا, قد يولد مصطلحٌ جديدٌ فيذوي ويختفي بعد زمنٍ قصيرٍ من ولادته, نظراً لافتقاره إلى أبعادٍ رصينةٍ وحدودٍ ثابتةٍ في دلالته الاصطلاحية, ولا سيّما حين يولد المصطلح ارتجالاً بلا تأمُّلٍ وتفكيرٍ ومناسبة[49].

ومن بين العديد من مصطلحات النقد الأدبي الغربية – في مطلع القرن العشرين – ولد مصطلح نقدي جديد هو (objective correlative) الذي ابتكره الناقد والشاعر الإنكليزي (ت.س. إليوت)[50], حين نشر مقالته المشهورة (هملت ومشكلاته) في عام (1919م), وقد استقرَّت ترجمة هذا المصطلح إلى العربية بـ(المعادل الموضوعي), بالرغم من وجود ترجمات عربية أخرى, ثم صار (المعادل الموضوعي) نظريةً نقديةً لها تأثيرها ومداها الواسعانِ في النقد الأدبي المعاصر والأوربي منه على وجه الخصوص[51].

وسنحاول في هذا الجزء من البحث تسليط الضوء على جهود عناد غزوان في دراسته لمصطلح (المعادل الموضوعي) نقداً وترجمة, والتي يمكن أن نحدّدها في ثلاثة محاور رئيسة, وهي على التوالي: الأول (عرض الترجمات العربية للمصطلح), والثاني (عرض الترجمات العربية للمقطع الذي ورد فيه المصطلح), والثالث (نقد وموازنة لهذه الترجمات), وفيما يأتي تفصيل ذلك:

1.3- عرض الترجمات العربية لمصطلح (المعادل الموضوعي)

يرى عناد غزوان أنّ هذا المصطلح قد اقترن بمُمَهّداتٍ متعدّدةٍ حين تُرجِم إلى العربية, قبل أن يستقرّ على هذه التسمية في النقد العربي الحديث, وهذه الترجمات – حسب تسلسلها الزمني – أي حسب تاريخ طبع الأثر المُترجَم أو المؤلَّف, كالآتي:

أ- **التبادل الموضوعي:** جاءت هذه التسمية في ترجمة إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم لكتاب (ستانلي هايمن) (النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) الذي صدر عام (1958م), وقد وردت في النص الآتي: "إنّ تمييز (إليوت) بين (العاطفة) و(الشعور) بالغ الأهمية والغموض في آن, ويبدو أنّ العاطفة قارّة في الشاعر نفسه، أمّا الشعور فإنّه مخبوء للشاعر في (كلمات وعبارات وصور خاصة), ويتصل بهذه النظرية مبدأ (التبادل الموضوعي), الذي وضّحه (إليوت) في مقاله (هملت ومشكلاته), من حيث أنّ (التبادل الموضوعي) حال أو موقف تكمن فيه مشاعر تُعبِّرُ عن عاطفةِ الشاعر وتثير عاطفةً في القارىء"[52], ثم عاد إحسان عباس في عام (1965م) فغيّر هذه التسمية (التبادل الموضوعي) إلى (المعادل الموضوعي) حين ترجم كتاب (ف. أ. ماثيسن) (ت. س. إليوت, الشاعر الناقد, مقال في طبيعة الشعر)[53], فظهر (المعادل الموضوعي) عنواناً للفصل الثالث من الكتاب, كما ورد المصطلح – تداولاً – في قوله: "فالقصيدة التي يُكتَبُ لها البقاء ليست نتاج سكب العواطف الذاتية, إذ إنَّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنّما تتكوّن بالعثور على (معادل موضوعي)"[54].

ب- **المعادل الموضوعي:** وقد جاءت هذه الترجمة في مقالة لرشاد رشدي تحمل العنوان ذاته (المعادل الموضوعي) في كتابه (مقالات في النقد الأدبي) الذي صدر عام (1962م)[55], ويذهب عناد غزوان إلى أنّ إحسان عباس حين غيّر ترجمة المصطلح كان متأثراً بتسمية رشاد رشدي, فيقول: "ليس من شكٍّ في اعتقادي, أنَّ ميل إحسان عباس إلى تغيير ترجمة المصطلح من (التبادل الموضوعي) إلى (المعادل الموضوعي) في (1965م) كان قد تأثَّر بتسمية رشاد رشدي في أقل تقدير[56].

ج- **البديل الموضوعي:** وردت هذه التسمية في ترجمة السيد جميل الحسني لكتاب (م. ل. روزنتال) (شعراء المدرسة الحديثة, دراسة نقدية) والذي صدر عام (1963م), وقد ورد المصطلح في قوله: "ونحن نَستَخلِصُ من المقال المُمتِع عن (هملت) الذي كتبه (إليوت) في الوقت نفسه الذي كتب فيه (باوند) (مومرلي), أنَّ الشاعر يُعبِّر عن رأي خاص, هو أنّه لا

يمكن التعبير بِدقّةٍ عن عاطفةٍ من العواطف عن طريق الفن دون اللجوء إلى (البديل الموضوعي)"[57].

د- **الموضوعية المتقابلة:** جاءت هذه التسمية في ترجمة السيدة هيفاء هاشم للعبارة الإنكليزية التي ذكر فيها (إليوت) المصطلح, حيث تقول: "إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالبٍ فني هي بإيجاد (الموضوعية المتقابلة)..."[58], وذلك من خلال ترجمتها لكتاب (النقد - أُسس النقد الأدبي الحديث) الذي صدر عام (1966م).

هـ **الترابط الموضوعي:** وقد جاءت هذه التسمية توضيحاً في كتاب الدكتور عبد الواحد لؤلؤة (ت. س. إليوت, الأرض اليباب - الشاعر والقصيدة) الذي صدر عام (1980م), وذلك في قوله: "من المسائل المُهِمّة لِفَهمِ شِعر (إليوت) والتَّمتّعِ بما يحويه, مسألة (المعادل الموضوعي) أو (الترابط الموضوعي), هذا المفهوم الذي شرحه (إليوت) في مقالة مشهورة له بعنوان (هاملت ومشاكله)[59].

هذه أَهَمُّ الترجماتِ التي تناولت مصطلح (المعادل الموضوعي) في نقدنا العربي الحديث, وقد عرضها الدكتور عناد غزوان حسب تسلسلها الزمني في الظهور, وتَجدُرُ الإشارة هنا إلى أنَّ هذه الصيغة – عرض تَرجماتٍ مُتعدّدةٍ ومُختلفةٍ للمصطلحِ الواحدِ – هي إحدى الآليات والصيغ التي انتهجَها الدكتور عناد غزوان في دراسته لمصطلح (المعادل الموضوعي), وتتجلّى أهمية هذه الصيغة في عرض مسيرة المصطلح المُترجَم وتطوّر دلالته حتى استقرارها في النقد العربي, ولا شَكَّ أنَّ استعراض المصطلح النقدي المُترجَم في جانبه التكويني, من شأنه أن يوقف الباحث العربي على تضاريس هذا المصطلح, ليشتغلَ بصورةٍ طبيعيةٍ وإيجابيةٍ في خطابنا النقدي المعاصر, فهذه التسميات (التبادل) و(البديل) و(الترابط) هي – حسب عناد غزوان – ترجماتٌ صحيحةٌ لكلمة (correlative) بيد أنّ لفظة (المعادل) قد طغت على التسمياتِ الأخرى بالرغم من سلامةِ هذه التسمياتِ ودِقّتها مُعجَمياً ولغوياً, وبذلك استقرَّ المصطلح على (المعادل الموضوعي) في الدراسات الأدبية والنقدية العربية الحديثة, وهي الترجمة التي اعتمدها عناد غزوان في دراسته للمصطلح[60].

2.3- عرض الترجمات العربية للمقطع الذي ورد فيه مصطلح (المعادل الموضوعي)

تُعَد مقالة (هملت ومشكلاته) التي نشرها (ت. س. إليوت) عام (1919م) المصدر الأصل الذي ورد فيه مصطلح (المعادل الموضوعي), وقد ورد هذا المصطلح في المقطع الآتي من المقالة[61]:

((The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. (Hamlet and His Problems) 1919. T. S. Eliot, Selected prose, edited by: John Hayward, penguin Books in Association with Faber and Faber, LONDON, 1965. P. 109)).

ومثلما اختلفت ترجمات مصطلح (المعادل الموضوعي) على نحو ما رأينا في السطور السابقة, فإنَّ الترجماتِ العربية للنَّصِّ الإنكليزي الذي ورد فيه هذا المصطلح هي الأخرى قد اختلفت في دِقّتها وأَمانتها في نقل ذلك النَّص, الأمر الذي يُوضِّحُ تفاوت ثقافة المُترجِمين, وعُمقِهم في فَهمِ النَّصِّ قبل ترجمته, ويُوضِّحُ التزام البعض الآخر بالترجمة الحرفية, ومن هنا يَعرِضُ عناد غزوان هذه الترجمات متسلسلةً حسب ظهورها في نقدنا العربي, لِيُوقِفَ القارىء العربي على نقاط الاقتراب والابتعاد في مدى فَهم المُترجِمينَ لِرُوحِ النَّص, وما يَترتَّبُ عليه من نتائج في الأحكامِ النقديةِ والأبية[62], وفيما يلي عرض لهذه الترجمات:

أ- **الترجمة الأولى (1962م):** وهي لرشاد رشدي, ونَصُّها: "والوسيلة الوحيدة للتعبيرِ عن الوجدانِ في الفَنِّ هي إيجاد (معادل موضوعي), أو بعبارة أخرى خلق جِسمٍ مُحدَّدٍ أومَوقِفٍ أو سلسلةٍ من الأحداث تُعادِلُ الوجدانَ المُعيَّن الذي يُرَادُ التعبير عنه, حتى إذا ما اكتملَت الحقائق الخارجية – التي لا بُدَّ أن تنتهي إلى خِبرةٍ حِسّيةٍ – تَحقَّقَ الوجدانُ المطلوب إثارته"[63].

ب- **الترجمة الثانية (1963م):** وهي لجميل الحسني, ونَصُّها: "... (البديل الموضوعي) ... إنّه سلسلةٌ من الأهداف ومَوقِفٌ مُعَيّنٌ وسلسلةٌ من الأحداث التي تتكوّنُ منها جميعاً مُعادَلةُ تلك العاطفة المُعيّنة, بحيث يتم تحريك هذه العاطفة حالما يُقدِّمُ الشاعر الحقائقَ الخارجيةَ التي ينبغي أن تنتهي بتجربةٍ حِسّية"[64].

ج- **الترجمة الثالثة (1965م):** وهي لإحسان عباس, ونَصُّها: "إنَّ الطريقةَ الوحيدةَ للتعبير عن العاطفة إنَّما تكون بالعثور على (مُعادِلٍ موضوعي), وبعبارةٍ أخرى العثور على مجموعةِ أشياءٍ, على مَوقفٍ, على سلسلةٍ من الأحداثِ تكون هي الصيغةُ التي تُوضَع فيها العاطفة, حتى إذا أُعطِيت الحقائقُ الخارجيةُ التي لا بُدَّ أن تنتهي خلال التجربةِ الحِسّيةِ استُثِيرَت العاطفةُ على التو"[65].

د- **الترجمة الرابعة (1966م):** وهي لفؤاد دوّارة, ونَصُّها: "إنَّ الطريقةَ الوحيدةَ للتعبير عن العاطفةِ في الفَنّ تَتمثَّلُ في العثور على (مُعادِلٍ موضوعي), أو بتعبيرٍ آخر على مجموعةٍ من الأشياءِ أو مَوقِفٍ أو سلسلةٍ من الأحداثِ تتكوَّنُ منها هذه العاطفة بالذات"[66].

هـ- **الترجمة الخامسة (1968م):** وهي لمحمود الربيعي, ونَصُّها: "إنَّ الطريقةَ الوحيدةَ للتعبيرِ عن العاطفةِ في قَالَبٍ فَنّي إنَّما يكونُ بإيجادِ (مُعادِلٍ موضوعي) لها, وبعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعاتِ أو موقفٍ أو سلسلةٍ من الأحداث تُشكِّلُ وِعاءً لهذه العاطفة الخاصة, بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تُقَدَّمُ الأحداثُ الخارجيةُ مَوضُوعَةً في تجربةٍ حِسّية"[67].

و- **الترجمة السادسة (1974م):** وهي لمجدي وهبة, ونَصُّها: "إنَّ الطريقةَ الوحيدةَ للتعبيرِ عن الانفعالِ في صورةِ الفَنّ إنّما تكونُ بإيجادِ (مُعادِلٍ موضوعي) لها, أو بعبارةٍ أخرى مجموعة من الموضوعاتِ وموقفٍ وسلسلةِ أحداثٍ تُكوّنُ صِيغةَ ذلك الانفعال بِشكلٍ خاص, بحيث إذا ذُكِرَت الحقائقُ الخارجيةُ التي لا بُدَّ أن تنتهي إلى تجربةٍ حِسّيةٍ مَثُلَ الانفعال في الحال بالذهن"[68].

ز- **الترجمة السابعة (1980م):** وهي لعبد الواحد لؤلؤة, ونَصُّها: "الطريقُ الوحيدُ للتعبيرِ عن الشعور في شَكلٍ فَنّي هو إيجادُ (مُعادِلٍ موضوعي) له, أو بعبارةٍ أخرى إيجادُ مجموعةِ أشياءٍ, أو وَضعٍ, أو سلسلةِ أحداثٍ تُؤلّفُ مُكوّناتِ ذلك الشعورِ المُحدَّد, بحيث عندما تُقَدَّمُ تلك الحقائق الخارجية, التي يجب أن تنتهي بتجربةٍ حِسّية, فإنّ الشعورَ يُستَثار في الحال"[69].

هذه أهم الترجماتِ العربية التي تناولت مقطع مقالة (إليوت) الذي ورد فيه مصطلح (المعادل الموضوعي) في خطابنا النقدي الحديث, وتَجدُرُ الإشارةُ إلى أنَّ هذه الصيغة من أبرز الآليات التي اشتغل عليها الدكتور عناد غزوان في دراسته لمصطلح (المعادل الموضوعي), وذلك باستعراض جذور المصطلح الأولى, بالاستناد إلى نصوصٍ واضحةٍ ودقيقةٍ تُعبّر عن المُرَاد, اتّكاءً على المصدرِ الأصل, وتقوم هذه الصيغة على تَخَيُّرِ نَصٍّ أو مجموعةِ نصوصٍ مُتَرجَمةٍ تَكشِفُ عن حَدِّ المصطلح النقدي ودلالته, هذا مع إثباتِ المصدرِ الذي عَوّلَ عليه في استلهامِ هذا المصطلح.

أمّا الهدف من إيراد هذه الترجمات المُتعدِّدة والمختلفة لهذا النص – حسب عناد غزوان – فهو "الاستقراءُ السليم, والوصولُ إلى الدِّقّةِ العلميةِ والموضوعيةِ القائمة على

المقارنةِ والموازنةِ في تثبيتِ واستقرارِ أصولِ هذا (المصطلح – النظرية) في الدرس النقدي العربي المعاصر"[70].

3.3- الترجمات العربية (موازنةٌ ونقد)

يرى عناد غزوان أنّ نظرةً مُقارنةً للترجماتِ العربيةِ السابقة – وهي لنَصٍّ واحد – تُظهِرُ مدى الاختلافِ والتشابُهِ في تَرجَمةِ الكلمةِ المفردةِ ذاتِ الدلالةِ الخاصةِ في النَّصِّ من جِهة, وتَكشِفُ عن مدى فَهمِ المُترجِم لِرُوحِ النَّصِ بصورةٍ عامةٍ من جِهةٍ أخرى[71], وهذا ما يُجلّي أهمية (النقد الترجمي) الذي نادى به وتَبنّاهُ عناد غزوان منهجاً في دراساته النقدية ولا سيّما في مجال المصطلح المُترجَم, بوصفهِ ضرورةً علميةً وحضاريةً وثقافيةً في آنٍ واحد[72].

ومن هنا يَمضي عناد غزوان في نَقدِ الترجماتِ العربيةِ السابقةِ لمقطعٍ مقالةِ (إليوت) نقداً منهجياً مُقارناً, من خلالِ الوقوفِ عِندَ كُلّ كلمةٍ وعبارةٍ وجملة, لِبَيانِ مَواضِع الضَّعفِ والقوة, ونُقاطِ الاختلافِ والتشابه, والدِّقَّةِ والأمانةِ في هذه الترجمات, وأَيُّها الأقربُ والأصوبُ والأصح, مُقتَرِحاً في نهايةِ المطافِ تَرجَمتَه الشخصيةِ بديلاً أميناً للنَّصِّ الإنكليزي, ودونك هذا النقد الترجمي التحليلي المقارن:

أ- **لفظة (Emotion):** وقد وردت ترجمتها إلى العربية بأربع دلالات, فقد ترجمها رشاد رشدي بـ(الوجدان), وترجمها كل من جميل الحسني وإحسان عباس وفؤاد دوّارة ومحمود الربيعي بـ(العاطفة), وترجمها مجدي وهبة بـ(الانفعال), في حين ترجمها عبد الواحد لؤلؤة بـ(الشعور), ويرى عناد غزوان أنَّ "أقربَ ترجمةٍ إلى روحِ النَّصِّ من بين هذه الدَلالاتِ المعنويةِ الأربع هي (العاطفة), وأنّ (الوجدان) و(الانفعال) و(الشعور) لا تُعبّرُ تعبيراً دقيقاً عن معنى كلمة (Emotion), وهي ألفاظ لا تخلو بطبيعة الحال من معنى الانفعال والإحساس أيضاً"[73].

ب- **عبارة (In the form of art):** وقد ترجمها رشاد رشدي (في الفن), ومن المحتمل أنّ فؤاد دوّارة قد نقل العبارة ذاتها منه, أمّا محمود الربيعي فقد ترجمها (في قالبٍ فنّي), ومجدي وهبة (وهي صورة الفن), وعبد الواحد لؤلؤة (في شكلٍ فنّي), ومن هنا يذهب الدكتور عناد غزوان إلى أنّ "ترجمة الدكتور محمود الربيعي والدكتور عبد الواحد لؤلؤة هي أقرب إلى الحقيقة في مدى علاقة العبارة بالمعنى العَامّ للنَّص"[74], في حين تَجاهَلَ تَرجَمتَها كُلٌّ مِن جميل الحسني (الذي لم يدخل هذه العبارة في النص المقتبس) والدكتور إحسان عباس, ويعلّل الدكتور عناد غزوان ذلك قائلاً: "ولَعلَّ مِثلَ هذا الإغفال يعود إلى

كونِهما يَنقُلانِ عن أصلٍ إنكليزي لِمُؤلِّفَينِ غيرِ (إليوت) وهما (روزنتال) و(ماثيسن), ولا ندري إن كان هذانِ المُؤَلِّفانِ قد أغفلا ذكر هذه العبارة في نَصِّهما المنقول إلى العربية أم لا"[75].

ج- لفظتا (Objective Correlative): مَرَّ بنا - في الصفحات السابقة - أنَّ ترجمةَ هتينِ اللفظتينِ قد اختلفت عند النقادِ والمُترجِمينَ العرب في أوّلِ الأمر، بين (التبادل الموضوعي), و(البديل الموضوعي)، و(الموضوعية المتقابلة)، و(الترابط الموضوعي)، قبل أن تَتَّفِقَ آراءُ المُترجِمينَ على تَرجَمَتِهما بـ(المعادل الموضوعي)، ويُشيرُ عناد غزوان أنَّ ترجمةَ هتينِ اللفظتينِ تَشمَلُ حَرفياً ومُعجَمياً معنى (الترابط أو التَّعلُّق الموضوعي) إلّا أنَّ ترجمة (المعادل الموضوعي) قد شاعَت في الدراساتِ الأدبيةِ والنقديةِ كثيراً لِتَصبحَ مُصطلحاً نقدياً شائِعَ التَّداولِ بين الباحثين[76].

د- عبارة (A set of objects): ترجمها كل من إحسان عباس وفؤاد دوّارة عبد الواحد لؤلؤة (مجموعة أشياء أو من أشياء), وترجمها محمود الربيعي ومجدي وهبة (مجموعة من الموضوعات), في حين انفرد رشاد رشدي بترجمتها بـ(جِسمٍ محدّد), وجميل الحسني بـ(سلسلة من الأهداف), ويرى عناد غزوان أنّ الترجمة الدقيقة للعبارة هي (مجموعة من الموضوعات) ويعلّل ذلك قائلاً: "ولَعلَّ ترجَمَتَها إلى (مجموعة من الموضوعات) هي أقربُ تَرجَمةٍ إلى روحِ النَّصِّ الذي يُؤكِّدُ على العَلاقةِ بين (الموضوع) و(العاطفة) قبل عَلاقةِ الأشياءِ بها, عِلماً أنّ لفظةَ (أشياء) أو(مجموعة من الأشياء) بَعيدةٌ عن التَّصوّرِ الشعري وفق معيار (المعادل الموضوعي) كما يَظهرُ من سِياقِ العبارةِ في نَصِّها الإنكليزي الأصلي"[77].

هـ- لفظة (A situation): اتَّفقَ كُلٌّ من رشاد رشدي إحسان عباس محمود الربيعي وفؤاد دوّارة ومجدي وهبة على ترجمتها بـ(موقف), في حين أضاف جميل الحسني لفظة (مُعَيَّن) إلى (موقف), وانفرد عبد الواحد لؤلؤة بترجمتها بـ(وَضع), ويذهب عناد غزوان إلى أنّ هذه اللفظة تَدُلُّ على معنى مكاني, كـ(المَوقِع) مثلاً, ولذا فغالباً ما تُستَعمَل بهذا المعنى في عِلمِ الجغرافية, ومن هنا فإنَّ لفظةَ (موقف) هي الترجمة القريبة مِن الفَهمِ العَامّ لِسِياقِ النَّص, لأنّ معنى (الموقف) يَحمِلُ في دَلالته معنى مسرحياً يُصَوِّرُ الحالةَ الشعورية, وتَعَقُّدِ المواقفِ في بعضِ النُّصوصِ المسرحية[78].

و- لفظة (The formula): تُرجِمَت بمعنى (صيغة) أو(تكون صيغة) عِندَ كُلٍّ مِن الدكتور إحسان عباس ومجدي وهبة, وترجمها رشاد رشدي بـ(تعادل), وجميل الحسني بـ(معادلة), محمود الربيعي بـ(شكل وعاء), عبد الواحد لؤلؤة بـ(تؤلّف مكوّنات), واكتفى فؤاد دوّارة بـ(تتكوَّن منها), ويرى الدكتور عناد غزوان أنّ جميعَ هذه الترجماتِ لا تُلامِسُ روحَ النَّص,

ومن هنا يقترح ترجمة اللفظة بـ"الصيغة التي تتضمّن معنى فنّياً يتجلَّى في الصياغة والصوغ والتكوين والكينونة"[79], وهو – حسب الدكتور عناد غزوان – "معنى ذو بُعدٍ جمالي وإبداعي يرتبط بمصطلح (المعادل الموضوعي) أكثرَ مِن غَيرِه من المعاني والدَّلالات الأخرى"[80].

ز- لفظتا (Sensory Experience): اتَّفقَ المُترجِمونَ على ترجمتهما بـ(التجربة الحِسّية), وانفرد رشاد رشدي بترجمة هاتينِ اللفظتينِ بـ(خِبرةٍ حِسّية), وهذه الدلالة – حسب عناد غزوان – "تقترب من معنى النَّصِّ أكثرَ من لفظةِ (تجربة) التي قد تكون قريبة من لفظة (Experiment) ذاتِ الدَّلالةِ التَّجريبيةِ العلمية"[81], في حين تَجاهَلَ فؤاد دوّارة تَرجَمتَهما وترجمةَ العبارةِ التي تليهما, ويُعلِّلُ عناد غزوان هذا التَّجَاهُل قائلاً: "ولَعلَّ ذلك يعود – في الغالِب – إلى أنّه يَنقُلُ مِن نَصٍّ عربي وليس مِن نَصٍّ إنكليزي"[82].

ح- جملة (The emotion is immediately evoked): لم يَتَّفِق المُترجِمونَ على دلالةٍ واحدةٍ في ترجمةِ هذه الجملة, فقد وردت عند رشاد رشدي بمعنى (تُحَقِّق الوجدان المطلوب إثارته), وعند جميل الحسني (يتم تحريك هذه العاطفة حالما يَتقدَّم الشاعر...), وعند الدكتور إحسان عباس (استُثيرَت العاطفة على التو), وعند محمود الربيعي (تنفجر هذه العاطفة في الحال), وعند مجدي وهبة (مَثُلَ الانفعال في الحال بالذهن), وعند عبد الواحد لؤلؤة (فإنّ الشعور يُستَثار في الحال), في حين أغفل فؤاد دوّارة ترجمتها كعادته في النقل, ويذهب عناد غزوان إلى أنّ هذه الترجمات تبدو حرفيةً حِيناً, وبِتَصرُّفٍ حِيناً آخر, وإضافةً حِيناً ثالثاً, ويُعَلِّلُ ذلك – كعادته – قائلاً: "ومَرَدُّ هذا الاختلاف يعود في الأصل إلى الاختلاف في فَهمِ المُترجِم لِروحِ النَّص, وعلاقة هذه الجملةِ الحَسَّاسَةِ والمُهِمّةِ بِمَوقِعِها مِن مصطلح (المعادل الموضوعي) مِن جانب, وبنائِها النحوي من جانِبٍ آخر, ولَعلَّ أفضلَ ترجمةٍ لها – في اعتقادي – هي (فإنَّ العاطفةَ تُستَثار في الحال) وبذلك تكون ترجمةُ عبد الواحد لؤلؤة قريبةً مِن النَّصِّ لو غيّرنا لفظةَ (الشعور) بـ(العاطفة)"[83].

وفي ضوء هذه الترجمات المختلفة والمتعدّدة, يستطيع الباحث إدراك مدى صعوبة فَهمِ دلالة مصطلح (المعادل الموضوعي), الذي لم تَستَقِر عليه ترجمةٌ واحدةٌ أمينةٌ قريبةٌ من روح النَّصِّ الإنكليزي, الأمر الذي ترتّب عليه اضطراباً في الفَهم الأدبي العام بين جمهور القُرَّاءِ والباحثين, مِمّا أَدَّى إلى تعقيدِهِ ودخولِهِ في دائرةِ الغُموضِ والاجتهاداتِ الفرديةِ وهو ينتقِلُ مِن مَعناه العام إلى معناه الخاص الاصطلاحي[84].

ومن خلال الجمع بين هذه الترجمات تشابهاً واختلافاً, وارتباطاً بالسِّياقِ العامّ لبناء الجملة النحوي وتركيبها الفني, يضع الدكتور عناد غزوان الترجمة الآتية بديلاً أميناً للنص الإنكليزي, ونَصُّها: "إنّ السبيلَ الوحيدَ للتعبيرِ عن العاطفةِ بِشكلٍ فَنّي هو بإيجادِ (مُعَادِلٍ موضوعي) لها, أو بعبارةٍ أخرى (بإيجادِ) مجموعةِ موضوعاتٍ, أو مَوقِفٍ, أو سلسلةِ أحداثٍ سَتُكوّنُ صِيغةَ تلك العاطفة الخاصة (التي يُرادُ التعبير عنها) حتى إذا اكتملت الحقائقَ الخارجية التي لا بُدَّ أن تنتهي إلى خِبرةٍ حِسّية, فإنَّ العاطفةَ تُستَثارُ في الحال"[85].

ومِن هنا يغدو (النقد الترجمي) فِعلاً عِملاقاً وحَسَّاساً في تفعيلِ التداوليةِ النقدية, وعملاً جادّاً يُرسِّخُ الرُّؤيةَ الترجميةَ في الساحةِ النقديةِ ويُجَلِّيها, وحقلاً خِصباً من الرُّؤى والفُهومِ التي مِن شأنِها أن تسمو بهذه الخُطى إلى الوَحدةِ والتَّوحُّدِ في مُعتَركِ المصطلحِ النقدي المُترجَمِ وآفاقِه, وبالأخَصِّ في الخِطابِ العربي[86].

فالمصطلحُ في لغتِهِ، والمصطلحُ المُترجَم كِلاهما مُتَوازيانِ في علاقتِهما بالمُسَمّى, بل قد يغدو المُصطلحُ المُترجَمُ في ضوء الاستعمالِ والشيوعِ مُصطلحاً أصيلاً, إذا توفَّرت فيه عناصرُ الإبداعِ من خلالِ جَمالِ صَوغِه اللغوي, وخِفَّةِ جَرسِه, وقُدرته على الدَّيمومةِ والبقاءِ في احتفاضِهِ بمفهومٍ دقيقٍ ومُحَدّدٍ, يَتَمتَّعُ بالوضوحِ والإبانةِ بعيداً عن اللَّبسِ والغموض[87].

خاتمة:

1- شَهِدَ العصر الحديث ثورةً في صناعة المصطلحات وتبادلها بين الثقافات واللغات المختلفة، ولا سِيّما في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وكانت الترجمة من أهم قنوات نقل المصطلحات من الثقافة الغربية إلى النقد العربي المعاصر.

2- واجه النقد العربي المعاصر الكثير من الإشكاليات في فَهم وتطبيق النظريات والمناهج والمصطلحات الغربية الوافدة، ومنها تَعَدُّد الترجمات العربية للمصطلح الواحد، مِمّا سَبَّبَ تشويشاً وضبابيةً في تحديدِ المفاهيمِ وتطبيقها في الممارسة النقدية، ومَرَدُّ ذلك كُلّه إلى سوءِ الترجمةِ وضعفها.

3- يُعَدُّ عناد غزوان من طليعة النُّقّاد العراقيينَ والعرب الذينَ نَبَّهوا إلى خطورةِ المصطلح المُترجَم، وأفرَدَ لذلك العديد من دراساته النقدية، وأكَدَّ على أهمية (النقد الترجمي) وضرورته، مُحَدِّداً جُملةً من الشروط التي ينبغي أن يَتَحَلّى بها المُترجِم في ميدانِ الأدب والنقد، مُؤكِّداً على أنَّ الترجمة الصحيحة والدقيقة هي عملٌ إبداعي لا يَقِلُّ أهميةً عن إبداعِ النَّصِّ وكتابتهِ.

4- تَمَيَّزَ منهج عناد غزوان في دراسة المصطلح النقدي المُتَرجَم عامةً، ومصطلح (المعادل الموضوعي) على وجهِ الخصوص، بِجُملةٍ من الآليات والإجراءات النقدية لضبط المصطلح وتحديدِ دلالته الصحيحة وإخراجه من الضبابية والفوضى إلى الوضوح والتحديد، من خلال عرض الترجمات العربية، ودراستها، وتحليلها، ونقدها، ثُمَّ اقتراح البديل الترجمي الصحيح.

✓ الهوامش:

(1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين, تحقيق: حسن السندوبي, دار إحياء العلوم, بيروت، ط1, 1993،ص 100.

(2) نقلاً عن: الشاهد ألبو شيخي, مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات الآفاق الجديدة, بيروت, ط1, 1982،ص13.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، (د.ط)، 1302هـ ،ص6.

(4) السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني,كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي, بيروت, ط1, 1424هـ = 2003،ص 23.

(5) أحمد مطلوب, معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1989م: 10.

(6) المرجع نفسه،ص10.

(7) عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(8) عبد الهادي بو طيب, الترجمة والمصطلح، مجلة علامات في النقد, جدة, المجلد (29), العدد (8)، (1998م)،ص 138- 139.

(9) ينظر:عناد غزوان، المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته، مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org). تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(10) ينظر: اللموقع نفسه.

(11) ينظر: عبد السلام المسدّي, قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب, حلب، ط1, 1984،ص 56.

(12) ينظر: عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(13) ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة من قبل نخبة من الأساتذة المختصين، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)، ١٤٣٢هـ= ٢٠٠٣م: 6/ 235.

(14) مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الكبير, مطبعة روز اليوسف الجديدة, القاهرة، ط1, 1312هـ= 1992م: 3/ 53 - 54.

(15) رشيد سوسان, ترجمة المصطلح النقدي وجهود المغاربيين فيه، مقال متاح على الموقع (www.doroob.com)، تاريخ المراجعة (22/10/ 2017م – الساعة: 10:15 مساءً).

(16) كاثرين ج. ل. بارنويل، مقدمة للسيمانتك والترجمة: 13؛ نقلاً عن: يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة, دار الثقة, مكة المكرمة, ط1, 1410هـ ،ص96.

(17) يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص 101.

(18) المرجع نفسه،ص 86.

(19) ينظر: كاثرين ج. ل. بارنويل، مقدمة للسيمانتك والترجمة: 13؛ نقلاً عن: يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص 96.

(20) يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص 81.

(21) المرجع نفسه،ص89.

(22) ينظر: كاثرين ج. ل. بارنويل، مقدمة للسيمانتك والترجمة: 14؛ نقلاً عن: يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص 98 .

(23) المرجع نفسه،ص15؛ نقلاً عن: يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص 99.

(24) المرجع نفسه،ص 15؛ نقلاً عن: يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة،ص99.

(25) ينظر: فاضل ثامر، إشكاية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث، مقال متاح على الموقع (www.nizwa.com)، تاريخ المراجعة (11/9/ 2017م – الساعة: 9:45 مساءً).

(26) عبد الهادي بو طيب، الترجمة والمصطلح, مجلة علامات في النقد, جدة, المجلد (29), العدد (8) أيلول (1998م)،ص131- 132.

(27) عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (11/10/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(28) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 2001م،ص21.

(29) ينظر: محمد الأمين خلادي، ترجمة المصطلح النقدي وآليات إنجاحها, الملتقى الوطني الأول في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب, جامعة قاصدي مرباح – ورقلة - الجزائر, 26- 27/ أكتوبر/ 2011م،ص 66.

(30) ينظر: داود سلمان الشويلي، إشكالية الخطاب النقدي الأدبي المعاصر, مقال متاح على الموقع (www.aladalanews.net)،)، تاريخ المراجعة (10/22/ 2017م – الساعة: 8:30 مساءً).

(31) ينظرمحمد الأمين خلادي، ترجمة المصطلح النقدي وآليات إنجاحها،ص62.

(32) عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (11/10/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(33) ينظر عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد,ط1, 1990م،ص12.

(34) . عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (11/10/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(35) ينظر: عبد الهادي بو طيب, الترجمة والمصطلح، مجلة علامات, جدة, المجلد (29), العدد (8)، (1998م)،ص131- 132.

(36) عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(37) . عناد غزوان، أسفار في النقد والترجمة, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2005م،ص 12-15.

(38) ينظر: المرجع نفسه،ص 15- 17.

(39) ينظر: عناد غزوان، أصول نظرية نقد الشعر ومدارات نقدية, مركز عباد للدراسات والنشر, صنعاء, ط1, 1998م: 169.

(40) عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(41) عادل كامل، عناد غزوان ومهمات الناقد الأدبي, ضمن الكتاب الاستذكاري، الظلال الأدبية الوارفة في مشهد عناد غزوان (ذكريات وشهادات): معتز عناد غزوان, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2013م،ص 122.

(42) عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1985م،ص5.

(43) ينظر: عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 12- 42.

(44) ينظر: المرجع نفسه: 12- 32؛ عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(45) ينظر: عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 12- 32.

(46) ينظر: المرجع نفسه،ص 11- 50.

(47) ينظر عناد غزوان، أسفار في النقد والترجمة،ص 15, 89؛ عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص12- 46؛ و عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (10/11/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).

(48) ينظرعناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 12- 32.

(49) عبد الهادي بو طيب، الترجمة والمصطلح, مجلة علامات, جدة, المجلد (29), العدد (8)، (1998م)،ص 138- 139.

(50) ينظر عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص12- 13.

(51) يذهب عدد من الدارسين إلى ضرورة التمييز بين (المعادل الموضوعي) بوصفه مصطلحاً نقدياً, وبين (المعادل الموضوعي) بوصفه نظرية نقدية, وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ (ت. س. إليوت) كان له فضل استعمال المصطلح وإشاعته, أمّا فكرة (المعادل الموضوعي) كأساس نظرية نقدية مستلقة في الأدب الغربي الحديث فقد سبقت (إليوت) في هذا المعنى والسياق دلالات نقدية متعددة, كأقوال (جورج سانتيانا) و(إيزرا باوند) و(آثر فيرتشيلد) و(و. ب. يتس). ينظر في ذلك: رشاد رشدي, مقالات في النقد الأدبي: دار الجيل, القاهرة, (د.ط), 1962م: 24- 25؛ و ف. أ. ماثيسن، (ت. س. إليوت) الشاعر

الناقد – مقال في طبيعة الشعر, ترجمة إحسان عباس, المكتبة العصرية، بيروت, ط1, 1965،ص155.

(52) ينظر:. عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص13.

(53) ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة, ترجمة: د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم, دار الثقافة, بيروت, ط1, 1958،ص 1 148.

(54) يرى عناد غزوان أنّ ترجمة إحسان عباس لعنوان الكتاب لا تتوافق مع عنوان الكتاب الأصلي بلغته الإنكليزية (The Achievement Of T. S. Eliot) وترجمته الدقيقة في العربية (إنجاز أو إسهام أو ما حققه ت. س. إليوت). ينظر: عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 14.

(55) و ف. أ. ماثيسن، (ت. س. إليوت) الشاعر الناقد – مقال في طبيعة الشعر،ص 132-133.

(56) ينظر: رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي،ص62- 68.

(57) عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 15.

(58) م. ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة – دراسة نقدية, ترجمة: جميل الحسني, المكتبة الأهلية, بيروت, ط1, 1963م،ص 123.

(59) مارك شورر, جوزيف مايلز, جوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث, ترجمة: السيدة هيفاء هاشم, منشورات وزارة الثقافة، دمشق, ط1, 1966م،ص106.

(60) عبد الواحد لؤلؤة، (ت. س. إليوت, الأرض اليباب) الشاعر والقصيدة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 1980م،ص 27.

(61) ينظر:. عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 16- 17.

(62) ينظر: المرجع نفسه،ص 13.

(63) ينظر: المرجع نفسه،ص 17.

(64) رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي،ص 62.

(65) م. ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة – دراسة نقدية،ص 123- 124.

(66) و ف. أ. ماثيسن، (ت.س. إليوت) الشاعر الناقد – مقال في طبيعة الشعر،ص 123.

(67) فؤاد دوارة، هكذا كتبوا – تراجم ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمي, الدار المصرية للتأليف والترجمة, القاهرة, ط1, 1966م: 241.

(68) محمود الربيعي، في نقد الشعر, دار المعارف, القاهرة, ط3, 1968م،ص 154.

(69) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 1974م: 359؛ وينظر: مجدي وهبة, كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت، ط1, 1969م،ص203.

(70) د. عبد الواحد لؤلؤة، (ت. س. إليوت , الأرض اليباب) الشاعر والقصيد،ص 26.

(71) د. عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص17.

(72) ينظر: المرجع نفسه،ص20.

(73) ينظر: د. عناد غزوان، أسفار في النقد والترجمة ،ص 13.

(74) د. عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد،ص 20.

(75) المرجع نفسه،ص 21.

(76) المرجع نفسه،ص 20.

(77) ينظر: المرجع نفسه،ص21.

(78) المرجع نفسه،ص 21.

(79) ينظر: المرجع نفسه،ص 21- 22.

(80) المرجع نفسه،ص22.

(81) المرجع نفسه،ص22.

(82) المرجع نفسه،ص22.

(83) المرجع نفسهً،ص23.

(84) ينظر: المرجع نفسهً،ص23.

(85) المرجع نفسه،ص 23.

(86) ينظر: د. محمد الأمين خلادي، ترجمة المصطلح النقدي وآليات إنجاحها،ص 58.

(87) ينظر: عبد الهادي بو طيب، الترجمة والمصطلح, مجلة علامات, جدة, المجلد (29), العدد (8)، 1993م،ص 56- 57.

✓ قائمة المصادرو المراجع:

أولاً: الكتب المطبوعة:

- أحمد مطلوب, معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1989م.
- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 2001م.
- رشاد رشدي, مقالات في النقد الأدبي: دار الجيل, القاهرة , (د.ط), 1962م.
- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة, ترجمة: د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم, دار الثقافة, بيروت, ط1, 1958م.
- الشاهد ألبو شيخي, مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات الآفاق الجديدة, بيروت, ط1, 1982م.
- عادل كامل، عناد غزوان ومهمات الناقد الأدبي, ضمن الكتاب الاستذكاري، الظلال الأدبية الوارفة في مشهد عناد غزوان (ذكريات وشهادات): معتز عناد غزوان, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2013م.
- عبد السلام المسدّي, قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب, حلب،ط1, 1984م.

- عبد الواحد لؤلؤة، (ت. س. إليوت, الأرض اليباب) الشاعر والقصيدة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 1980م.
- السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني,كتاب التعريفات، دار إحياء التراث العربي, بيروت, ط1, 1424هـ = 2003م.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين, تحقيق: حسن السندوبي, دار إحياء العلوم, بيروت، ط1, 1993م.
- عناد غزوان، أسفار في النقد والترجمة, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد,ط1, 2005م.
- عناد غزوان، أصول نظرية نقد الشعر ومدارات نقدية, مركز عباد للدراسات والنشر, صنعاء, ط1, 1998م.
- عناد غزوان، آفاق في الأدب والنقد, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1990م.
- عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1985م.
- ف. أ. ماثيسن، (ت. س. إليوت) الشاعر الناقد – مقال في طبيعة الشعر, ترجمة : د. إحسان عباس, المكتبة العصرية، بيروت, ط1, 1965م.
- فؤاد دوارة، هكذا كتبوا – تراجم ودراسات لنخبة من أعلام الأدب العالمي, الدار المصرية للتأليف والترجمة, القاهرة, ط1, 1966م.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، (د.ط)، 1302هـ.
- م. ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة – دراسة نقدية, ترجمة: جميل الحسني, مراجعة: د. موسى خوري, المكتبة الأهلية, بيروت, ط1, 1963م.
- مارك شورر, جوزيف مايلز, جوردن ماكنزي، النقد – أسس النقد الأدبي الحديث, ترجمة: السيدة هيفاء هاشم, منشورات وزارة الثقافة، دمشق, ط1, 1966م.
- مجدي وهبة, كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت، ط1, 1969م.
- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 1974م.
- مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الكبير, مطبعة روز اليوسف الجديدة, القاهرة، ط1, 1312هـ = 1992م.

- محمد عبد الواحد،دعناد غزوان والترجمة, ضمن الكتاب الاستذكاري، الظلال الأدبية الوارفة في مشهد عناد غزوان (ذكريات وشهادات)، معتز عناد غزوان, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2013م.
- محمود الربيعي، في نقد الشعر, دار المعارف, القاهرة, ط3, 1968م.
- ابن منظور الأفريقي، لسان العرب، طبعة مراجعة ومصححة من قبل نخبة من الأساتذة المختصين، دار الحديث، القاهرة، (د. ط)، ١٤٣٢هـ= ٢٠٠٣م.
- يوسف نور عوض، علم النص ونظرية الترجمة, دار الثقة, مكة المكرمة, ط1, 1410هـ

ثانياً: المجلات:

- عبد الهادي بو طيب, الترجمة والمصطلح، مجلة علامات في النقد, جدة, المجلد (29), العدد (8)، (1998م).

ثالثاً: أعمال الملتقيات:

- محمد الأمين خلادي، ترجمة المصطلح النقدي وآليات إنجاحها, الملتقى الوطني الأول في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب, جامعة قاصدي مرباح – ورقلة – الجزائر, 26- 27/ أكتوبر/ 2011م.

رابعاً: المو اقع الالكترونية:

- داود سلمان الشويلي، إشكالية الخطاب النقدي الأدبي المعاصر, مقال متاح على الموقع (www.aladalanews.net)، تاريخ المراجعة (10/22/ 2017م – الساعة: 8:30 مساءً).
- رشيد سوسان, ترجمة المصطلح النقدي وجهود المغاربيين فيها، مقال متاح على الموقع (www.doroob.com)، تاريخ المراجعة (10/22/ 2017م – الساعة: 10:15 مساءً).
- عناد غزوان, المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته, مقال متاح على الموقع (www.aljasra.org)، تاريخ المراجعة (11/10/ 2017م – الساعة: 7:30 مساءً).
- فاضل ثامر، إشكاية المصطلح النقدي في الخطاب العربي الحديث، مقال متاح على الموقع (www.nizwa.com)، تاريخ المراجعة (11/9/ 2017م – الساعة: 9:45 مساءً).

القصّة القصيرة جدّا بين و اقع التلقي وهاجس الرفض-مقاربات نقدية-

the very short story between the reality of reception and the obsession of rejection- a critical approach-

*- ط.د /فتيحة مجمم- أ.د/و افية بن مسعود

*- مخبر الدراسات التراثية

*- جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1 - (الجزائر).

*-fatiha.medjemem@student.unc.edu.dz/wafia.benmessaoud@unc.edu.dz

تاريخ الإرسال: 26-02-2022 تاريخ القبول: 02-05-2022

الملخص:

أخذت القصّة القصيرة جدّا مساحة واسعة في الانتشار في فترة وجيزة سمحت لها بدخول العالم الأدبي والثقافي، وهذه المكانة زادت من انفتاحها أكثر وتوسيع مساراتها وطموحاتها المستقبلية. وقد لقيت قبولا وترحيبا من طرف المبدعين والنقّاد والقرّاء. وبالمقابل اصطدمت بجدار الرفض من طرف بعض الباحثين جملة وتفصيلا؛ بحجة عدم اكتمال شروطها ومعاييرها السردية والجمالية، وغياب دراسات نقدية معمّقة وموسّعة تدعّم مشروعها، لتبقى بذلك مسألة تقبلها ورفضها هاجسا يحتاج الكثير من الدراسة والتقييم للخروج من تلك الخلافات التي طالتها.

الكلمات المفتاحية: قصّة قصيرة جدّا، تلقي، قراءة، قصة فلسطين، جماليات التلقي.

Abstract:

the very short story has taken a vast space in its expansion to integrate the literary and cultural world. This position has increased its openness and extended its lanes and future perspectives. it has been well received and well accepted by creators, critics and readers. At the same time, is coming up against the wall of a definitive rejection, expressed by some scholars because of its incompatibility with narrative and aesthetic requirements and values, but also because of the absence of exhaustive and broad critical studies that could support its project, the question of the acceptance and rejection an obsession that merits be studying and reassessing.

Keywords: the very short story, reception, reading, the story of Palestine, aesthetics of reception.

مدخل:

شقّ السرد مؤخرا طريقه نحو مسارات تشكّل جديدة غيّرت نظام الحكي عن تشكيلته السابقة، وهذا التحوّل والانعطاف أفرز أعمالا قصصية ناضجة؛ غيّرت نمط الكتابة من الفضاء السردي الطويل إلى الفضاء السردي القصير. وتعد القصّة القصيرة جدّا من الفنون الأدبية التي أخذت من هذه المساحة التجديدية حظّا وافرا، ولاسيما بعد انتشارها في وسط المبدعين والقرّاء، مع تهافت النقّاد على التنظير لها. وبالمقابل اصطدمت بجدار الرفض من طرف بعض الباحثين والمنظّرين بحجّة عدم نضجها واكتمال معاييرها السردية والفنّية.

وحتّى يُكسر هذا التردد الذي خلق هاجس رفض هذا المشروع، حاولنا الوقوف على بعض المقولات النقدية التي أيّدت ولادته الفعلية في الساحة الأدبية، وآمنت بمشروعيته جنسا قائما بذاته، علما أنّ هذا الفن الأدبي لايزال قيد التجريب والممارسة حتى تُحدّد معاييره الفنّية بوضوح، وتتفق عليه الجماعة النقدية والمؤطرين للأدب.

1-بواعث ظهورفنّ القصّة القصيرة جدّا:

انتشرت القصّة القصيرة جدّا انتشارا واسعا على مستوى الواقع الأدبي؛ في المجلات الثقافية والنوادي الأدبية والأنترنت والملتقيات الأكاديمية، والصحف، وقد رصدت الباحثة سعاد مسكين بعض المجلاّت والملاحق الثقافية التي ساهمت في نشر أعمال القاصين لهذا الفن، مثل:" المنعطف، العلم، العرب العالمية، مجلة قاف صاد ومجرة ومقاربات، والمجلة العربية السعودية، والجوبة والقوافل وتراسيم"[1]، إضافة إلى الجمعيات الثقافية التي عزّزت من قبول هذا الفن، وهي ثلاث جمعيات:" جمعية التواصل بلفقيه بن صالح، والنجم الأحمر بمشرع بلقصيري، والصالون الأدبي بالدار البيضاء"[2] من هذا المنطلق وقف مجموعة من النقّاد والقاصين على عتبة هذا المشروع الجديد بالتنظير الفعلي له، محاولين بذلك تحديد معالمه ومفاصله الداخلية والخارجـــية.

وللقيام بهذا التأسيس لجأ أغلب الباحثين إلى إحصاء المجموعات القصصية القصيرة جدّا التي كُتبت في الوطن العربي لأجل الخروج بقوانين صارمة تصنع القاعدة السردية لهذا الفن، وتبعد الشكّ عن مشروعيته التي ظلّت محلا للمسائلات والجدل، أمّا من ناحية الدراسات النقدية، فنجد مجموعة من النقّاد تلقّفوا هذا المشروع بالدراسة والتقييم،

ومنهم: أحمد جاسم الحسين- حسين المناصرة- ذكريات محمود حرب- هيثم بهنام بردى- حميد ركاطة- جميل حمداوي- حميد لحمداني- محمد أقضاض- سعاد مسكين- نور الدين الفيلالي- جاسم خلف إلياس- مصطفى ولد يوسف... ويعد هؤلاء من المنظّرين الأوائل الذين اجتهدوا في وضع اللبنة الأولى للتنظير لفنّ القصّة القصيرة جدّا والإحاطة بمكوناتها السردية وتحديد معاييرها، وخصوصياتها الفنّية ومقوماتها الجماليـــــة.

حيث قدّموا مقاربات نقدية تناولت هذا الفن بالمعالجة والتحليل. كما أنّهم حاولوا توسيع حركة هذا الفن من خلال ملتقيات ونوادي إبداعية، منها:" مهرجان سورية للقصّة القصيرة جدّا ما بين سنتي 2000 و2004، ومهرجان الإمارات العربية بالشارقة سنة2013، ومهرجان المغرب ما بين سنتي 2008 و2013"[3]. وقد كان لتلك المهرجانات والظروف الأدبية والثقافية، نتائج إيجابية أثمرت بذيوع هذا الفن أكثر في الساحة الإبداعية، وقد صرّح يوسف حطيني عن هذه الفائدة بقوله: " إنّ ملتقى القصّة القصيرة جدّا يجمع العشرات من المبدعين، وهذه فرصة للقاء المثمر والفعّال بين أدباء يمتدون على مساحة قطرنا العربي السوري، كما يجمع الجمهور، ويعرّفهم بأساسيات هذا النوع الأدبي، ويعرّفهم على نماذجه، كما يسهم في تنشيط المشهد الثقافي في سورية، ولأن له كل هذه الفضائل فلا شك أنّه سيبقى ظاهرة مفيدة"[4] وجد الباحث في الملتقيات الأدبية التي أُقيمت في سورية فائدة أدبية وثقافية جمعت بين الأدباء من مختلف الأقطار العربية، وشجّعت على تطوير هذا الفن، وعليه صار لزاما الرقي به أكثر في المؤسسات الإبداعية، ومحاولة رسم حدوده السردية والجينالوجية حتى يستقيم أكثر، وتتوضّح صورته النهائية بشكل رسمي، ليخرج بعدها من عوائق التجنيس والاستقلالية، ومسألة عدم الاعتراف به جنسا قائما بذاته.

وقد قدّم النقّاد عدّة توصيات لحفظ هذا المشروع من الأقلام الرافضة له بشدة" وذلك بضرورة إيلاء فن القصّة القصيرة جدّا الاهتمام والعناية اللازمين إعلاميا وأكاديميا، وإدماجها في البرامج التعليمية، وأخذها بعين الاعتبار ضمن مخططات مؤسسات تدبير الشأن الثقافي الأهلية والرسمية، مع التفعيل الميداني للرابطة العربية لها لأداء مهمتها، والسعي إلى إنجاز أنطولوجيا عربية موسّعة لها، والعمل على ترجمة نصوصها إلى لغات العالم الحيّة، وإنشاء بنك توثيقي لتجميع منجزها، إبداعا ونقدا، وتحفيز المبدعين العرب على الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وإنشاء موقع إلكتروني على الشبكة العنكبوتية ليكون

لسان حال الكاتب العربي لها"[5] يبقى مسار تشكّل هذا المشروع واستمراريته، رهنا بمدى الاهتمام به من طرف المبدعين والمنظرين والقرّاء، والتقيّد بشروط انتاجه بصورة جدّية، والتحقّق من ولوجه ضمن عالم الأدب والنقد بشكل رسمي.

نجد في مقابل تلك المحاولات جهودا ظلّت مضطربة وبطيئة لإثبات وجوده، بسبب أنّه" لم يستطع مواكبة جلّ النصوص والإبداعات والمجموعات القصصية القصيرة جدّا التي بدأت تتكاثر بزخم كبير في السنوات الأخيرة، كما يعاني فوضى التجنيس بسبب تعدد المفاهيم والمصطلحات، كما يؤرقه عدم الاعتراف به جنسا قائما بذاته، فيدرجونه ضمن خانة القصّة القصيرة أو خانة القصص أو السرد"[6] اعترضت ميلاد هذا الفن عدّة عوائق منعت تأكيد وجوده، نحو تعرّضه للتعدد الاصطلاحي، وكثرة الخلافات والاختلافات حول تجنيسه وقضية أصالته أو معاصرته.

ولكن تلك الآراء العقيمة لم تمنع من انتشاره على نافذة أخرى بصورة متسارعة على المواقع الرقمية، وذلك لجدية الكتابة فيه، ومرونة تقبّله في فترة وجيزة في عالم الشاشة الزرقاء، وقد نوّهت سعاد مسكين في هذا الصدد باحتمالية طغيانه على مواقع الفضاء الرقمي، أكثر من الفضاء الورقي، بقولها: " تبينّ أن آفاق القصّة القصيرة جدّا قد تكون آفاقا رقمية نظرا لاكتساح الوسيط الرقمي الثقافة المغربية والعربية، فقد يقبل القارئ الرقمي أو الافتراضي على قراءة القصّة القصيرة جدّا على الشاشة في برهة من الزمن، في حين قد يتقاعس في حمل مجموعة قصصية ورقية"[7]

وجدت الباحثة إقبالا واسعا من طرف جمهور القرّاء في تناول هذا الفن؛ نظرا لما يتسّم به من تيمات الإيجاز والسرعة في القراءة، ولاسيما موضوعاته المثيرة التي كثيرا ما لامست الواقع الإنساني العميق، إلى جانب تماهيه بقوّة في العالم الافتراضي، وهو العالم الذي صار قارئ اليوم يبحر فيه أكثر من إبحاره في الكتاب الورقي، ولذلك اكتسح مواقع القراءات الإلكترونية بقوة. كما قدّم حميد لحمداني نفس الطرح الذي قدّمته (سعاد مسكين) حول حيثيات ظهور هذا الفن، بقوله:" إنّ دواعي إبداع الق الق جدّا في الظروف الحالية التي يمر بها العالم العربي، وما يؤطرها من أزمات عالمية في المجالات السياسية والمعيشية والأمنية تبدو محرّكا لتجسيد معاناة الفردية والجماعية بآليات فنّية جديدة وأساليب من الكتابة المتمردة تدعونا للنظر إلى هذا الجنس القصصي باعتباره رائدا بين

الفنون السردية في مجال تأمّل الواقع وإعادة تشكيله والاحــتجاج عنه واجتراح مدلولات وتقنيات تعبيرية عالية الابتكار تتجاوز أنمـــــاط الكتابــة السردية الواقعية التقليديــة"[8]

.

ليصبح هذا الفن انطلاقا من هذا الطرح ضرورة اجتماعية وحضارية وثقافية وفكرية، يدعو إلى تحرير الانسان من المظالم، وكذا لتحرير النص السردي من قوقعة القوالب الكلاسيكية، وليس مجرّد النظر إليه نصّا نثريا غنيّا بالصور والتعابير البلاغية والمجازية، اصطنعها القاص فقط لإشباع الرغبات التذوقية للقارئ، وامتاعه بالقصص الفكاهية الساخرة. توّسع نطاق هذا المشروع بعد تعرّض العالم لهزّات الحروب، والنكبات العربية المتتالية التي شتّت وحدتها، وأتعبت النفس البشرية، ولأجل النهوض من جديد حاول الانسان إثبات ذاته في أرضه، ومواصلة الحياة، وتغييرها إلى أحسن. وقد صاحب تلك المتغيرات والظروف كتّاب يراقبون من بعيد مسارات التكوّن لبنية الحياة الجديدة، فأخذوا على عاتقهم مهمّة حفظ تلك التطوّرات وتمريرها في أعمالهم الأدبية، وبالخصوص القصّة القصيرة جدّا التي وجدت في تلك الظروف منبتا مناسبا لها، لنجد مجموعة من الباحثين عدّوا هذا النوع الأدبي فنّا جديدا جرفه الفكر الحداثي وما بعده، ولا سيما التحولات الرقمية التي عزّزت وجوده أكثر.

إنّ هذا الفن نتاج حتمي لتطورات العصر؛ فبالرغم من تعرضّه لعدّة هزّات عنيفة منعت القبول به، إلاّ أنّه ولج عالما من المعارف والأفكار، ليكون حوصلة تلك الإفرازات الفكرية والحضارية وفسحة للكتاّب المبدعين، لتسجيل لحظات الحياة بتعقيداتها وبساطتها، فهو ليس مجرّد صورة لواقع الحياة الإنسانية المعاصرة، إنّما هو قطعة أدبية اصطنعها الأدباء احتجاجا على أوضاع العالم، وتحريك لقضايا الانسان المسكوت عنها، وعليه استطاعت هذه الظاهرة الفنّية الجريئة الالتفات إلى تلك الجزئيات الحسّاسة من حياة الانسان محاولة جمع شظاياها من جديد.

اختلفت مقاربات النقّاد حول التنظير للقصّة القصيرة جدّا ولا سيما قضية تقبّلها في الوسط الأدبي والقرائي، وهذا المطلب حول تنشيط هذا المشروع لا يقتصر فقط على قدرة الكتّاب في الرفع من قيمة إبداعاتهم القصصية، بل يتطلّب أيضا وجود تقبّل قوي من طرف جمهور القرّاء له، وهذا ما يفتح أفقا واسعة أمام النقّاد والباحثين لدعمه والتعجيل

بالتنظير له، وتصنيفه في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى. ومنذ فترة التسعينيات أخذ الوعي بالكتابة يتطوّر أكثر وينفتح على آفاق التحوّل والتحوير على مستوى الكتابة، ليدخل هذا الفنّ بشكله ومضامينه حقل التجريب والمغايرة. وفي المقابل واجه رفضا من طرف بعض المنظرّين بحجّة أنّه نوع أدبي مستنسخ من القصّة القصيرة أو من النماذج الأدبية القصيرة الموجودة في السرود العربية الكبرى قديما، ومنهم من عدّه وهما لا وجود له من الأساس. وقبل التعريج على إشكالية العلاقة بين القصّة القصيرة جدّا والتلقي، لابد من الإجابة عن الإشكاليات التالية: ما مدى فاعلية تلقي القصة القصيرة جدّا على مستوى الساحة الإبداعية والأدبية؟ وكيف عالج النقّاد قضية رفضه؟ وما مدى تقبّل القرّاء له؟

2-مفهوم القصّة القصيرة جدّا:

تعدّدت التعاريف وتنوّعت بخصوص مفهوم هذا المصطلح، وبحكم غياب تنظير جامع مانع له، تبقى جلّ التعاريف التي قدّمها أغلب المنظرين محاولات افتراضية تقريبية لمأسسة هذا المشروع، وكلّ باحث قدّم مفهوما معيّنا ورؤية خاصّة به لا تمت بصلة بباقي التعاريف؛ ومن ثمّة يبقى مفهومه ناقصا إلى غاية اكتمال معاييره السردية والفنّية، والتئام بنيانه وعناصره الثابتة، وبمصادقة الجماعة النقدية عليها. ومن التعاريف التي سيقت في إطار مفهوميته نجد قول الباحث (جميل حمداوي):" القصّة القصيرة جدّا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثّف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير المرسوم بالحركية والتوتّر وتأزّم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار"[9] وقدخصّ الباحث هذا النوع الأدبي بمجموعة خصائص فنّية ميّزته من: القصر الشديد، والتعابير الإيحائية الموجزة، والترميز في الكلمات والمعاني، إلى جانب اتصافه بتيمات أخرى أظهرت تميّزه عن باقي الأجناس الأدبية؛ من المغالاة في تقزيم الجمل القصصية، واعتماد تقانات الحذف وإخفاء بعض معاني القصّة في مضمرات يخلقها القاص في نصّه لتشويش القارئ عن المعنى الحقيقي، وأخرى مبطّنة تحت سطور الكلمات لا يبوح بها القاص ويتركها ملغمّة. إضافة إلى مجاراة أفق التجريب والتجديد في مسار السرد، والعمل على خلق انعطافات حداثية فيه؛ وذلك بكسر النموذج الحكائي التقليدي وجعل تشكيل تلك القصص أكثر نضجا وتشويقا، وتغيير شكلها على المستوى الطباعي، مع توظيف آليات

سردية تعمل على تفجير التوتر على مستوى الأحداث المتشظية والمنكسرة زمانيا، وتعقيد بعض المواقف حتى يزيد من تأزّم النصّ، ومن ثمّة نضجه جماليا ونصّيا.

أمّا عبد الله أبو هيف فيقول عنها:" القصّة القصيرة جدّا نص إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصّه فقط، بل يتحوّل ليصير معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث، فهو معرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافية المتلقي عبر تناصاته ورموزه للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها، حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة"[10] فقد نظر لمفهومية هذا الفن من جهة وظيفته، وذلك من خلال التفاعل الذي يُحدثه على مستوى القراءة والتلقي؛ بمعنى أنّ الباحث يُشرك القارئ في عملية انتاج القصّة القصيرة جدّا بما أنّ هذا الفن يأخذ مادته من التجارب الحياتية التي يعيشها الانسان، فهذا النوع يلمس الجوانب العميقة التي تؤّثّر على الفرد، كما يتمثل صور ومشاهد حيّة لباطنه الإنساني، فيستحضرها بألوانها المختلفة في تلك الأضمومات القصصية بقوة. وعليه صار المتلقي هو الكاتب الثاني للنص؛ وذلك من خلال المعاني التي يستنتجها ويضيفها أثناء ممارساته القرائية، فيفك شفرات النص، ويكتب الحروف والكلمات بمخيلته التي تمّ إضمارها وحذفها من طرف القاص.

3-القصّة القصيرة جدّا بين جدلية القبول والرفض:

إنّ الكاتب قبل كتابة أي نوع أدبي يقوم برسم لوحات خيالية عن واقع الانسان بأفراحه وأحزانه، بألوان الحياة المختلفة؛ محاولا بتلك التمثّلات الغوص في أعماق النفس البشرية ولمس مشاعرها ودواخلها، وهذا الاقتراب العميق يحرّك الكلمات فتتدفّق لديه بقوة؛ فتتداعى المعاني بعفوية، ليصنع بها نصّا قصصيا يقبع بداخله ذاك العالم الكبير، الذي صوّره واختزله في عالم صغير وسَمَه بالقصّة القصيرة جدّا. ليصبح هذا الفن من الكتابات التي وجدت طريقها اليسير عند الأدباء، بوصفه نوعا هلاميا يتمتّع بفاعلية في تمثيل الواقع الإنساني. وقد ساعد على انتشاره حاجة الكتّاب لنوع قصصي تعبيري يكون أقل حجما وأكثر سرعة للوصول إلى قلب القارئ، وخصوصا بعدما صار محاطا بظروف المعاصرة والسرعة في كلّ شيء، ولذلك عرف قبولا ورواجا على مستوى التلقي، وهذا فعلا ما كان القارئ يحتاجه، نصّا قصيرا يصاحبه في محطات الحياة السريعة. رغم وجود فئة رافضة له من الكتاب والقرّاء والنقّاد جملة وتفصيلا؛ بحجّة عدم اكتماله ونضجه، ولتشابهه بالنصوص التراثية، مثل القصّة القصيرة، والنادرة والخبر والمستملحة والنكت

والأمثال؛ بحيث" اعتبروه مستنسخا عن أجناس أدبية أخرى، وإن كل من يكتب في هذا المجال إنّما يستسهل الكتابة الأدبية، التي تحتاج في حقيقة الأمر إلى مجهود فكري ولغوي وقدرة عالية على الإبداع الفنّي والجمالي"[11] بالتالي لا وجود له جنسا قائما بذاته.

هناك إذا من تقبّل فكرة وجود هذا المولود الجديد، وهناك من عدّه عالما مجهولا مُعدَما، وقد وقف (محمد يوب) عند قضية رفضه، بقوله:" قد لجأ إلى القصّة القصيرة جدّا في رأيهم كثير من الشعراء الذين فشلوا في الكتابة الشعرية الموزونة، ثم بعد ذلك التجأوا إلى قصيدة النثر وما بعدها تعلّقوا بأهداب القصّة القصيرة جدّا"[12] وجد الباحث أنّ توجّه بعض الأدباء لصنع هذا النموذج جاء من أجل التغطية على فشلهم في الكتابة الشعرية، وخصوصا من كانت ملكاته الفكرية والمعرفية والأدبية ضعيفة، ولا يستطيع انتاج نص شعري ناضج يرقى إلى مصاف الكتابة العليا. ومن ثمّة صارت قصيدة النثر والقصّة القصيرة جدّا هروبا لهم من ذاك الفشل. من هنا نطرح التساؤل التالي: هل انجذاب الكاتب والمتلقي للقصّة القصيرة جدّا جاء ليشبع حاجاتهم الجمالية والذوقية للسرديات الصغرى المستحدثة؟ أم أن هذا الانجذاب جاء من باب انسياقهم وراء الرقمنة والشهرة والسرعة في تناول الأدب؟

للإجابة عن هذه الإشكاليات نعرج على بعض المقولات النقدية التي صيغت في إطار تلقي هذا الفن، فنجد مثلا رأي (أحمد خلف)، والذي يقول في هذا الصدد: "أرى أن القصّة القصيرة جدّا جنس أدبي يتميّز بخصوصية مستقلة عن أي مصطلح آخر وعلاقتها بالنوفيلا ستوريا لا تحكمها اشتراطات فنّية أو معرفية، بل تتجاوز مع القصّة القصيرة الاعتيادية، وهي ممكن لها التحول إلى جنس آخر لتتمدد على مساحات إجناسية أخرى كالقصّة الطويلة، أو تندرج ضمن الثيمة الفنّية التي يحتفظ بها بعض القاصين بعد تأمّل مدروس مشروع رواية، أو قصّة قصيرة، أو طويلة، ولكن أي شكل آخر من هذه الأشكال لا يمكنه إلغاءها أو تهجينها أو مصادرة كينونتها قط"[13] نجد في هذا الطرح تصنيفا لهذا الفن مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى رغم الاختلافات المتواجدة فيما بينها من حيث عدم تجنيسه، وقلّة التنظير له نقديا، وهذا لم يمنع من الاعتراف به فنّا أدبيا له معاييره وتقاناته السردية، وخصوصياته الفنّية. حتى وإن انسلخ عن القصّة القصيرة أو أي جنس أدبي آخر، فله تيماته

وعلاماته المائزة ولابد من تقبّله في الساحة الأدبية والمنظومة النقدية حتى يصنع وجوده الفعلي مع الإبداعات الأخرى. نظرا لما يمتلكه من طواعية التحوّل إلى أنواع أدبية أخرى.

كما وجد (أحمد خلف) في هذه الظاهرة الفنّية مكانة قيّمة ،لأنّ" القرّاء تلقفوها كجنس جديد ينبغي تشجيعه، وأظن قلة من النقاد من رعاها ودافع عنها وهناك من هاجمها ولم يكن معني بها، إنّما أخذ طريقة خالف تعرف، كما نعلم أنّها سوف تصمد وستستمر في الانتشار"[14] اعترف الباحث بأهمية هذا الفن وانتشاره بقوة لدى جمهور القرّاء، وبالمقابل لم يجد له رعيلا مناسبا من النقّاد يعالجونه بنفس مقدار اهتمامهم بباقي الأجناس الأدبية الأخرى. ولهذا يتأسف لهذا الإقبال المجحف من طرفهم لمراقبة هذا العمل القصصي الجديد وقلّة محاولاتهم النقدية في تقييمه والتنظير له. وخصوصا بعد انتشاره في الواقع الأدبي.

وعند هذه النقطة قدّم (إبراهيم أحمد) وجهة نظره بقوله:" حين أعدّ طراد الكبيسي ملفا عن القصّة القصيرة جدّا في العراق، أوائل السبعينات شاركنا فيه كمجموعة من كتابها ونشره في مجلة الموقف الأدبي...بدا وكأنّه يسجّل لتفجير حدث أدبي نوعي جديد، أمّا عنها في تونس والمغرب والجزائر فلم نكن نسمع عن تيار لها عندهم قبل نهاية القرن المنصرم! أعتقد أن القصّة القصيرة جدّا في العراق هي الأغنى نوعا وكمّا"[15] يشير الباحث إلى أنّ هذا الفن عرف رواجا وانتشارا بالعراق أولا، والدليل على ذلك كثرة المهرجانات الأدبية التي أُقيمت لتكريم كتّاب هذا الفن، وبعدها بدأ بالتوسّع ببطء في باقي الأقطار العربية، وهذا ما منع قبوله في المنظومة النقدية والمؤسسة الأدبية لقلّة المهتمين به تنظيرا وكتابة.

أمّا موقف (ذكريات حرب) حول تلقي هذا الفن فقد انقسم إلى شقين، حيث وجدت أنّ " بعضهم رفض هذا الجنس الأدبي، والبعض الآخر لم يتقبله في البداية، معللا أن معظم كتابه يركضون وراء (الموضة الأدبية) التي تجذبهم، فيستسهلون كتابته، لكنه بعد استقرارها، أعاد التفكير بها، وتقبلها كجنس أدبي جديد في منظومة الكتابة النثرية. وهناك من تريّث في الحكم على القصّة القصيرة جدّا بموضوعية تجاه أركانها وتقاناتها التي إمّا أن تؤهلها للبقاء والاستمرار بوصفها كجنس قصصي يجازي النوع القصصي، أو التنازل عنها. وهناك من تحمّس لها فور ظهورها، وغدا مدافعا عنها بشدة، معلنا أنّها نوع أدبي مستقل، لها أركان تميّزها عن الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي؛ كالقصّة القصيرة

والرواية"[16] ،وبالتالي وجدت الباحثة في قضية تقبّل القصّة القصيرة جدّا آراء متراوحة بين مدعّم ومرحّب لها بشدّة، ومتمسك بها؛ وذلك لانجرافها مع مجريات العصر ،حيث لا يمكن سلخها من انعطافاته. وبين رافض لها من جذورها، وكلّ تلك الخلافات ستؤدي بالضرورة إلى إعاقة تطوير هذا الفن وتجنيسه.

كما أشار (جمعة الفاخري) إلى ميلاد هذا الفن في ظروف استدعت وجوده بقوة، وعنها يقول" أصبحت ضرورة أدبية اقترحتها وتيرة العصر المتسارعة، مبتعدة عن الثرثرة اللفظية، مانحة للمتلقي مساحة أوسع للتفكير، والتخيل، والابتكار السردي، وتحدّ حقيقي يتمثّل في اختبارات المتلقي على التماهي مع خيال الكاتب، وتحفّزه على تجريب قدرته على الاشتباك التخيلي بيننا وبينه، لينسج معا نصّا ناضجا مكتملا مقتضَباً بمضامينه الخفية وعوالمه غير المكتشفة بسحره وروائه"[17] فقد ربط منبت هذا اللون الأدبي بسياقات الفكر الحداثي وإيقاع الحياة السريع، وخصوصا حاجة الإنسان المعاصر الذي صارت الفنون البصرية والسريعة مطلبه، ولذلك وجد في هذا الفن المختزل بشدة الملاذ لإشباع ذائقته القرائية، وإنعاش مخيلته بتلك القصيصات الممتعة، والتي تحمل كمّا من الموضوعات العميقة ولاسيما المرتبطة بشخصه وبعالمه، بحيث صار يتفرّج على البشرية بعين هذا الفن من خلال تلك المشاهد القصصية واللقطات السريعة.

لم يجد هذا الفن الثبات والاستقلالية بجنسه ونوعه وخصوصياته، بسبب تلك المواقف التي ردعته بقوة وبنت حائطا اصطدم به، رغم أنّه فن لا يمكن أن يكون موطنا لكل الأقلام، فهو السهل الممتنع؛ لا يكتبه إلاّ من امتلك سلطة الكتابة على كلّ الأجناس الأدبية. وقد قدّم محمد يوب رأيه في هذه المسألة بقوله:" أخشى ما أخشاه أن يكون هذا التهافت على كتابة القصّة القصيرة جدّا، وبهذه الخفّة والسطحية والاستسهال جزءا من اتجاه عالمي في الثقافة يمجّد التفاهة والابتذال والخفّة والسرعة والتشابه"[18] حيث حذّر الباحث من التمادي في تجاهل هذا الفن وتركه لكل المبدعين ينتجونه ويتنافسون عليه، دون الوقوف على عتبات مكوناته السردية ومعاييره الفنّية الواضحة التي تمنع هذا التسيّب، وهذا الاغفال النقدي الذي لم يعطه حقّه ضمن الأعمال الابداعية الراقية، وتركه متداولا عند أنامل من لا يملك صنعة الكتابة.

وهناك من دافع عن هذا المشروع بقوة وأراد له الاستمرار والثبات، ومنهم نجد (عبد الدائم السلامي) الذي وجد فيه قطعة أدبية غالية الثمن، فهو عنده بمثابة " نمط أدبي أكثر له قدرة على تقطيع الواقع، وتمثّل تفاصيله لبناء معناه الشعري مهما تنوّعت رؤى المبدعين بخصوص وظيفتها، ومهما تباينت آراؤهم بشكل ملامحها وأشكالها الكتابية"[19] فالكتابة القصصية القصيرة جدّا في نظره هي الأقرب لملامسة واقع البشرية، والأقوى للتعبير عن قضاياها ونقلها للقرّاء بمصداقية. وبعض القصص التي كتبها الأدباء حقّقت حضورها التفاعلي مع القرّاء، بوصفها نصوصا امتلكت إمكانيات التأثير عليه، والإيقاع به في عالمها السردي التخييلي، الذي يختزل عالمه الشائك في بضع كلمات عميقة الأثر. أمّا بخصوص حقل التلقي فلم توضع لحدّ الآن كتب نقدية اختصّت بدراسة جماليات التلقي في نصّ القصّة القصيرة جدّا، بل كانت مجرّد محاولات أكاديمية ومؤلفات نقدية معدودة عالجت مكونات وخصائص هذا اللون الأدبي.

يرى (حميد لحمداني) أن عملية القراءة ينبغي أن تحقّق التفاعل بين النص والمتلقي، و"يعني مفهوم التفاعل غياب المقصدية التامة للكاتب وغياب الهيمنة التأويلية التامة للقارئ، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الق الق جدّا باعتبارها حالة إبداعية خاصّة... فهي ممتلئة بمواقع الفراغ، وكل هذا يستدعي تورّط القراء بصورة أقوى من تورطهم في فنون أخرى، هذه الخاصية يمكن أن نسميها: ثراء المقروئية وهي ميزة مرتبطة بالتثغير، أي خلق فجوات في النص قابلة للملء تجعل الق الق جدّا بالضرورة خاضعة لما نشير إليه فيما بعد بالقراءة النسقية"[20] وجد الباحث في تلقي هذه الكتابة مشتركا فاعلا وتعالقا بين القاص والقارئ؛ بحيث يقدّم الأوّل نصّا أدبيا يضغط على الذات القارئة، من خلال الأدوات الكتابية والتعبيرية التي تستميله، وتمارس عليه سلطة القراءة من خلال توظيف لغة الحوارية ولعبة الغياب والحضور في الخطاب القصصي، فيرضخ القارئ له ويتفاعل معه، لفك شفرات النص وملء فجواته، ومن ثمّة تتحقّق معاني التأويل والفهم، وتنفتح مغاليقه بمجرّد الوصول إلى مقاصد الكاتب، بالتالي صارت عملية القراءة لدى (حميد لحمداني) بمثابة تحريض ثقافي لتوريط القارئ في تحقيق جماليات هذا النص، كما أنّه على حدّ تعبير إيزر يصبح قارئا ضمنيا.

أمّا (محمد يوب) فقد فصّل في قضية تلقي هذا المشروع؛ وذلك بحضور شروط تحقّق هذا التفاعل الإيجابي بين القاص والقارئ حيث يرى أنّ" من أهم الشروط التي ينبغي أن تتوفر في القاص المهتم بالقصّة القصيرة جدّا، هو دفع المتلقي إلى معايشة الحدث والانفعال معه، لأنّ القاص البارع هو الذي يمتلك لغة بعيدة المدى، لغة تحرق الحواجز ولو كان القارئ ثقيل الفهم"[21] فقد عدّ علاقة التلقي بين النص القصصي والمتلقي عملية تبادلية بين الطرفين، وتكتمل بتوافق وظيفة التفاعل بينهما؛ والتي تتأكّد من خلال تمّكن القاص من استعمال أدوات تعبيرية تقنع القارئ بنصّه، وتمنحه بناتا من أفكاره حتى يفهمه ويستوعب مضمونه بسهولة، وهذا الفهم يتم من خلال إدخال القارئ (بعالمه الفكري والثقافي واللاشعوري) في عالم القاص التخييلي، وإسقاط ذاته القرائية بكل جوارحها النفسية والعقلية في واقع عمله، ومن ثمّة يصبح المتلقي جزءا من العمل الإبداعي ليتمكّن من فك رموزه" فالقصّة القصيرة جدّا ليست مجرّد خطاب يؤدي المتعة الفنّية والجمالية فقط، بل هي أيضا مصدر لتقديم المعرفة والفكر والفلسفة...حيث المعنى يكون مندسّا وراء هذه الجمل المعتّمة القصيرة جدّا"[22] ليصبح النص القصصي حلقة وصل ثقافية وفكرية بين القارئ والقاص، مع محاولة الإغراق أكثر في مغاليقه لفهم مكنوناته، وملامسة حقائقه السطحية والمضمرة منها.

كما عبّر (أحمد جاسم الحسين) عن قضية تلقي النص القصصي القصير جدّا، وأصّر على ضرورة تخصيب النص وتحسينه من طرف القاص حتى يكون التلقي غنيا ومؤثرا فيه، فيعيد إحياءه بصورة جديدة" فالقصّة القصيرة جدّا نصّ إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصّه فقط، بل يتحوّل ليصير نصّا معرفيا دافعيا لمزيد من القراءة والبحث، فهو محرّض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة...الذائقة السائدة شعبيا وثقافيا هي ذائقة إلى حد كبير ترفض ق ق جدّا لأسباب فكرية واجتماعية "[23] فقد وجد الباحث في القراءة شكلا من أشكال التواصل بين القاص والمتلقي، فكلمّا كان نص الأديب ناضجا ومستحسنا، كلّما ضاقت بينه وبين القارئ مسافة الغموض، وصعوبة الفهم، واتسعت جماليات التلقي أكثر، بحيث يصبح القارئ ملّما بمعطيات النص وقادرا على فهمه، بوسائط ومرجعيات يمتلكها في ذهنه وفكره مُسبقا، ومن ثمّة يتمكّن من تحقيق مطالب القاص في تفسير نصّه

وحسن استيعابه. ويذكر أيضا (حسين المناصرة) في هذا السياق أنّ جماليات التلقي لا تنتج وحدها بمجرّد امتلاكه لثقافة ومعرفة مُسبقة، فلابد من انبعاث جماليات التلقي أولاّ من نص القصّة وبعدها يحصل التأويل من طرف القارئ" فالمتلقي الواعي يدرك جيدا أنّ القصّة القصيرة جدّا ذات لغة مكثفة، تمتلك الصدمة، وتولد الانفعال والدهشة واللذة، والتشبع بشاعرية التوتر الناتجة عن الرؤى والدلالات والموسيقى"[24] لتصبح عملية التفاعل بين القاص والمتلقي مشروطة بمدى تحقّق الانجذاب بين الطرفين؛ من خلال تحقّق آليات الفهم والوعي بالكتابة وتقبل النص بكل تفاصيله الشكلية والمضمونية، وبمدى تحقّق لذة القراءة، وبعدها يمكن القول إنّ النص قد حقّق الفائدة والجماليات القرائية .

كما يؤكّد (ج. ب. سارتر) على التفاعل بين طرفي القارئ والمبدع ،ذلك أنّ" العمل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المرتبطان هما: المؤلف والقارئ"[25] ،وبذلك يبقى العمل الإبداعي ناقصا بغياب التفاعل التام بين القاص والقارئ، حتّى يتّم الفهم وتنفتح مغاليق النص، وتكتمل مقاصده التي سطّرها المؤلف.

بناء على ما سبق يمكن القول إنّ القصّة القصيرة جدّا مشروع فنّي لم يكتمل بعد ليصير نوعا أو جنسا أدبيا، فلو قلنا إنّه نوع فإنّه سيصادف تشبيهه بالقصّة القصيرة، وهذا التماثل بين السرود لا يفصل بين الأنواع الأدبية، وإذا قلنا إنّه جنس مستقل بذاته فهذا سيفتح عليه بابا من الضبابية والغموض؛ لأنّه بالدرجة الأولى لايزال قيد الدراسة والتجريب، لم تحدّد معالمه وحدوده السردية، ومقوماته الجمالية بعد. بالتالي الصواب أن يكون تحت تسمية الفن حتّى تتضح صورته أكثر وتقل الاختلافات حوله، والتي تراوحت ما بين مرحّب له بشدة، وبين رافض له قطعا. لكن رغم تلك الخلافات، يبقى مستقبله يوشك أن يُشرق بالأقلام التي أبت إلاّ أن تُسمع صداه في مشارق العالم العربي ومغاربه، مثل القلم الذي حمله حسين المناصرة وبشغف لتأكيد وجود هذا الفن ليشقّ به طريقه للإبداع رغم الرافضين له، في مجموعته القصصية "سيد المفاتيح".

4-جماليات التلقي في قصّة (فلسطين) من مجموعة "سيد المفاتيح" (لحسين المناصرة):

عكّازة كل العاجزين

باسمها يذبحون الأطفال

يعلقون المشانق

يتبجحون بالممانعة

يتعبدون فوق الجثث

ينتهكون الأعراض والآمال

وخطبهم: عن الصهاينة؟ !!.[26]

إنّ القضية الفلسطينية من أعظم القضايا التي تحدث عنها القلم والمداد بقوة وبعمق منذ الأزل، ولا تزال حتى يومنا هذا قبلة الأدباء يبكونها بشجون ويذرفون الدموع على دفاتر إبداعاتهم بحروف دامية. ومن الذين وقفوا بصدق كلماتهم مع فلسطين نجد القاص "حسين المناصرة" الذي رسم بأنامله صراخ أرض المقدس، في أقصوصته "فلسطين" أراد عن طريقها إسماع صوتها المتألم، وبعث صداها في مشارق الأرض ومغاربها.

***الإحالات الجمالية في نص فلسطين:**

1-أفق الانتظار: تعدّ مسافة الانتظار في أيّ نص أدبي هي حوصلة الانتصار للأديب والتي يحقّقها من خلال لذة القراءة، ومتعة التلقي من طرف جمهور القرّاء، فإذا كانت الصدمة والدهشة في النص قوّية، يتعرّض القارئ لخيبة في تصوّر مقاصد النص، وهذا الفشل أو النجاح في فهم معانيه تمثّل في المقابل لحظة نضج النص، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في نص حسين المناصرة، لنعرف مدى تمكّنه من توظيف آليات سردية نصّية تبعث على التشتّت والحيرة أمام هذا الخطاب.

1-1- عتبة العنوان: أوّل ما يلفت انتباه القارئ لأي نص إبداعي عتبة العنوان، هذا المفتاح السيميولوجي الذي يحمل ترسبّات عميقة تحيل إلى البنية الكبرى للنص ومضامينه، وقد وظّف القاص في قصّة فلسطين كلمة مفردة، وهي عبارة عن أيقونة تحمل في ثناياها العديد من الأنساق التاريخية والإيديولوجية والاجتماعية والإنسانية، التي تعبّر عن ملكية فلسطين، هذا الصك الذي صادرته الأيادي الظالمة واشترك فيه الصهاينة والعرب معا، فإسرائيل سحبتها لنفسها وهي الأحقّ بها، والعرب سلّموها لهم على طبق بارد. ولهذا وضعها القاص لفظة واحدة دون سند أو إسناد تركيبي، لأنّها في الحقيقة وحيدة تتخبّط في قصف اليهود. وهذا العنوان يحمل قيما فنّية وجمالية تحيل على فرادة القضّية وتميّزها عند القارئ، فبمجرّد النظر إلى لفظة فلسطين تتحرّك مشاعره ويصاب بالكآبة والتحسّر على

هذه القطعة العربية التي امتلكها الصهاينة منذ زمن بعيد، ولا تزال صكّا للمراهنة عليها، والعنوان المنفرد يبقى أمام القارئ غامضا، وهذا ما يجعل أفق الانتظار عند القارئ مبهمة، لا تتوضّح صورته إلاّ بعد الولوج إلى أغوار النص.

1-2-الفجائية والكشف: دقّ القاص ناقوس الخطر على فلسطين التي صارت طعما للعرب يحاولون تحريرها في الظاهر ولكن ما خفي أعظم؛ فالقضية الفلسطينية صارت عكّازًا ومنبرا يتكئ عليه الحكّام لتمرير مصالحهم مع اليهود، ليقف القاص وقفة غاضب وساخط عليهم، يعتصر المداد التي يكتب بها كلماته من عيون فلسطين الحزينة، وبراءة أطفالها وعجز العاجزين فيها، ليفجّر حقائق قاسية عن الأرض المحتلة، فلم يجد سوى اللغة والكلمات ليبوح أو ليصرخ، ويكشف، وهو في هذا الجسد السردي لا يفضح إسرائيل وبني صهيون عن أفعالهم، بقدر ما يفضح الحكّام العرب الذين هانت عليهم الأرض المقدّسة، وعميت قلوبهم فصاروا يتعاملون مع الصهاينة بالتجارة، وبالتطبيع. والأدهى والأمّر أنهم يتبجحون ويفتخرون بعلاقاتهم الحميمة مع أعداء المسلمين وهذه فتنة عظيمة حلّت ببلاد العرب.

1-3-الاختلاف وتناسل المعنى: وقد تمظهرت تلك البؤر الارتكازية من خلال العتبة الأولى الدالة على اسم فلسطين، وهي معطى سيميولوجي يحمل الكثير من الأنساق الثقافية والإيديولوجية والحضارية والاجتماعية والتاريخية، التي تعبّر عن هذه القضية العريقة، والتي لا تزال إلى يومنا هذا تصارع، من ثمّ توزّعت عند الفضاء النصّي بعض الكلمات تُظهر ملامسات القضية الفلسطينية التي تلاعب بها العرب لصالح اليهود، ومن تحت تلك التصريحات تتداعى المعاني وتتناسل لتكشف تلك المظالم التي شتّت أرض المقدس بسبب تماطل العرب نحو القضية.وقد وزّع القاص نصّه على بداية ونهاية ومتن سردي؛ بحيث استهلّه بقوله:" عكّازة العاجزين"؛ فهو في هذا المقام بصدد فضح سردي بؤري يدلّ على تمزق وحدة العرب؛ حيث تشتّت عصبتهم ولم يستطيعوا قطع يد إسرائيل عن أرض المقدس. وهذه المدلولات التي استحضرها القاص من عمق الحقائق التاريخية والمشاهد الحيّة جعلت نصّه أكثر عمقا وتأثيرا لتحريك نفس القارئ اتجاه القضية المنسية. وهذه الاعترافات التي بطّنها في نصّه واستّل منها مجرّد كلمات مشفّرة، وضعها لأجل تحقيق وظيفة نسقية تحمل دلالات عديدة موجّهة لخونة القضية من: الذم والسخط والاشمئزاز والأسى وكل معاني

الحقد اتجاه هؤلاء، بالتالي هذه القيم المخفية مارست سلطتها من تحت النسق العميق والذي تمّ تمريرها عبر السردي حتّى وصلت إلى ظاهر النصّ كلمات شذرية وامضة، اصطنعها القاص كطلقات الرصاص يريد منها إصابة القلوب التي عميت أبصارها عن القضية.

أمّا وسط الجسد السردي فاستعمل مشاهد مقطعية حيّة؛ تعبّر عن جرائم بشرية اتجاه الأطفال والعجزة، كلماتٌ تحكي بمرارة عن الضرر الذي مسّ أبناء فلسطين والدمار الذي لحق بهم، فأين هي وحدة العرب حتى ترد كيد الكائدين؟ وللأسف مجرّد حبر يقطر بدم الأبرياء على أوراقهم. وفي قفلة النص (وخطبهم عن الصهاينة) يكسر القاص أفق التوقّع لجذب انتباه القرّاء، من خلال توظيفه لمفارقة قاسية تعرّي وتفضح الواقع العربي، لكن في الحقيقة مجرّد تراتيل جفّت من الإنسانية، وأُفرغت من الضمير الانساني والعربي وصارت مجرّد كلمات تبكي الحجر، وبالمقابل أفعالٌ تصافح الصهاينة.

بناء على ما سبق نجد أنّ القاص قد وزّع نصّه على بؤر نصّية فاعلة مرّر من خلالها الهدف من قصّته، والذي ينشد إلى الكشف عن الحكّام العرب الذين تماطلوا في الدفاع عن أرض المقدس، وفي المقابل يفجّر تلك الحقائق ليفاجئ بها المتلقي من خلال تعرية بعض الأفعال حول تعاملهم مع الصهاينة، ليندهش القارئ كيف لمسلم عربي أن يصل إلى هذه الدونية من الأخلاق، فيبيع الأرض التي عرّج عليها الأنبياء(عليهم السلام)، ويسلموها ببساطة للصهاينة ضعفا منهم وخوفا.

أمّا اللغة التي وظّفها القاص فهي في الظاهر تبدو أساليب تقريرية إخبارية، تنبئ عن حال فلسطين، ولكنها فيما تحت العلني غضب واشمئزاز واستياء من الخونة العرب، أراد بها القاص تحريك العالم وتعرية تلك الكوارث، فاستعمل فلاشات أراد أن يستميل بها القارئ، ويفجّر بها الواقع المخزي الذي تفضّلت به العرب حين سلّمت قطعة منها لليهود.

2-المسافة الجمالية: من خلال القراءة تبدأ تفاصيل النص بالبروز والظهور ليستخلص القارئ ملامح البنية السردية، والتي تجلّت في الفضاء المكاني (فلسطين) والفضاء الزماني (قضية أزلية)، والشخصيات المتحركة على قالب النص والمتمثلة في الحكّام العرب، وأبناء فلسطين، واليهود، وقد وضع لكل شخصية وظيفتها ودورها السردي في تحريك مسار الحكي في هذه القضية.

كما أنّ أوّل ما تتلقفّه عين القارئ بمجرّد قراءة النص هو الفضاء الطبوغرافي؛ فنلاحظ أنّ الفضاء النصي الخاص بالقصة أقرب إلى التوزيع الشعري منه إلى السردي الذي رسم به القاص تجاعيد النص وملامحه، وقد وزّعها بين تقنيتي السواد والبياض، حيث تقاطعا وتعانقا على جغرافية النص في بؤر ارتكاز تجمع بين اللغة الصامتة والناطقة، وقد غلب البياض على السواد لأن القاص بصدد إخفاء بعض الحقائق التي لم يستطع التصريح بكوارث العرب لعظمها، فاختار الإشارة إليها بالترميز والحذف والإضمار فيما وراء الميتاسردي؛ فهذه العلامات تعدّ رؤية بصرية للقرّاء، وهي محطات دلالية لجعل الضمير الإنساني يتحرّك ويفهم لغة الصمت التي صاحبت تلك الكلمات، فيقف المتلقي عند المنطوق ليفهم المسكوت عنه. كما أنّه أكثر من البياض وجعل السواد يتلاشى نوعا ما حتى يتحقّق السلام والوئام في أرض فلسطين، وتأخذ حريتها ولو على الجسد السردي الورقي، وتلك أماني لن تتحقّق إلاّ إذا اشتدت وحدة العرب وحقّقت ذاك الأمل.

كما ترك القاص للقارئ بعض الجزئيات الخاصة بالقضية ولم يذكرها للقارئ حتى يؤوّل ويتأمّل وحده، إضافة إلى أنّ القارئ بمجرّد ولوجه نص فلسطين، فبإمكانه التغيير في معاني النص وإنتاج معاني جديدة بحسب فهمه ووعيه للقضّية، وربما يقدّم أفكارا وبدائل أخرى يطرحها مغايرة لفكر القاص.كما نجد تقاطعا في النص خلال علاقات التضاد بين شيم العرب وأخلاقهم السامية، وبين أفعالهم الشنيعة التي باعت فلسطين. كما أنّ الجمل الفعلية التي استعملها الباحث صنعت اللغة الشعرية المثخنة بألم وحزن شديدين، اعتصرتا من أعماق نفسيته المنكسرة. وهذا ما تبدّى بوضوح في تساقط كلمات النص عموديا على فضاء الصفحة، دليل على دناءة حكّام العرب من جهة وسقوط أخلاقهم حيث النعال، كما تعبّر عن تساقط جنود القضية الواحد تلوى الآخر شهداء أبرار. كما يدل هذا السقوط أيضا على تعب القاص وانكماشه على ذاته فتتحوّل إلى كلمات متأزّمة ومتوترة تتدلى إلى أسفل.

يحتاج القارئ إذن لفهم هذا النص إلى محفّزات تجذبه لمواصلة القراءة، منها: البياض والسواد، اللغة الشعرية والكلمات القوية، كما أنّ علامات الترقيم التي وظّفها عبارة عن مثيرات بصرية وبؤر ارتكاز في فضاء الجسد القصصي القصير جدّا، تعمل على تحفيز اللغة الشعرية، والباحث قد استغنى عن هذه التقنيات ولم يوظّف إلاّ علامات التعجب

والاستفهام؛ تعجّبا واستغرابا من أفعال العرب، ونقطتي التفسير أتى بها لتوضيح قضيته الجوهرية. وهي علامات جاءت كنسق فنيّ بصري، حوّلها القاص إلى طاقات تعبيرية وجمالية، ذات تنغيم موسيقي يتحسّس به القارئ نبض النص.يقول ولفغانغ إيزر:" نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفنّي يتعلّق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلّق بالتحقق على مستوى القارئ...إنّ موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ"[27]

إنّ القاص وحده لا يكتفي لاكتمال العمل الأدبي إلاّ بمشاركة القارئ في انتاج معاني جديدة له، ومن ثمّة الخروج بالنص من حقل الانغلاق والتشفير إلى الانفتاح والفهم، لذلك تمرّ عملية القراءة بمراحل، انطلاقا من القراءة الأولية إلى استخدام الوعي والمرجعيات المعرفية والفكرية إلى غاية تحقيق الوعي بالفهم وتدارك معنى النص والتوصّل إلى مكامنه،وهنا يمكن القول إنّ القاص قد بنى نصّه على مسافات جمالية تجذب المتلقي إليها انطلاقا من الفضاء النصّي بكل تفاصيله (اللغة، والشخصيات والفضاء الزمكاني، علامات الإخفاء والإظهار)، والفضاء الطبوغرافي الذي وزّع عليه تلك الفضاءات، وكلّها مسافات استفزّت المتلقي فمنحت له المتعة الجمالية، إلى جانب مشاعر الحزن التي راودته اتجاه الأرض المفقودة.

3-التطهير: وتظهر هذه القيمة في نص فلسطين من خلال المشاهد الدرامية التي عرضها القاص للقارئ، من تعذيب الأطفال والشيوخ والأرامل، دون تحريك ساكن لتحرير هؤلاء، وحتى ينعم القارئ بالسكينة والطمأنينة يلجأ للبكاء للتخفيف من وطأة الألم الذي ينتابه أثناء تلقي النص وقراءته، إلى جانب المشاعر المختلفة التي تنتابه من الخوف والقلق والغضب والعجز، وكلّها مواقف تنفّس عن الضغوطات النفسية الداخلية التي تتملّكه وهو يقرأ تلك الحقائق الصادمة عن بنيه من العرب المظلومين، وعجزه عن رد كيد الكائدين، وهذا التفاعل النفسي والعقلي، والوجداني الذي يتحقّق بين القارئ والقاص، يصنع قيّما جمالية واجتماعية وحضارية وثقافية للنص الإبداعي، وكلّما ساهم المتلقي في ملء فجوات النص وتفسيره يحصل الفهم الذي ينشده القاص من وراء نصّه، ليصبح نصّه مؤهلا للقراءة والتأويل والتلقي بكثرة، وخصوصا إذا ما كان مفعما بالطاقات الإيحائية والجمالية والتأويلية، والتي تزيد من توسيع المسافات الجمالية في النص.

خاتمة:

انطلاقا مما سبق يمكن الخروج ببعض النتائج من المقاربات النقدية التي قدّمها المنظّرون حول معالجة قضية تلقي القصّة القصيرة جدّا، فيما يأتي:

-القصّة القصيرة جدّا بتمثّلاتها السردية والثقافية، عبارة عن نموذج قصصي تجريبي مغاير عن الموروث السردي العربي.

-المهرجانات والملتقيات الأدبية التي نشطت على مستوى المؤسسات الأدبية في الوطن العربي، ساهمت في تطوير هذا الفنّ وانتشاره، وحضوره وتميّزه بقوة في واقع السّاحة الإبداعية.

-قبول القصّة القصيرة جدّا من طرف بعض النقّاد، حجّتهم في ذلك أنّ هذا الفن قد بلغ درجات النضج الفنّي والجمالي، وبلغ الدرجة العليا في الكتابة.

-ساهمت الوسائط الرقمية في توسيع نطاق هذا المشروع، نظرا لامتلاكه طواعية التفاعل مع الشاشة الزرقاء وقدرته على التفاعل مع القارئ ومع الواقع المعاش.

-انجذاب القارئ لهذا الفن ليس لأنّه أحادي الدلالة بل لأنّه يحمل من وراء أسطره العديد من المعاني المبطّنة. التي تلامس دواخل الإنسان ومشاعره، كما يغذّي ذائقته القرائية.

-استحضر القاص حسين المناصرة في نصّ فلسطين بعض الخصائص الجمالية من التكثيف والاختزال، المفارقة والشعرية، والتي صنعت قيمه الجمالية والفنّية.

-القصّة القصيرة جدّا نموذج فنّي ناضج يستحق النظر فيه أكثر من طرف المنظرين والأدباء، والعمل على تشجيع كتابته بشروطه، حتى لا يصير ظاهرة فنّية مستسهلة لكل المبدعين.

الهوامش:

[1]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011، ص50.

[2]-المرجع نفسه: ص51.

[3]- بتصرف، جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، دار نشر المعرفة، الرباط- المغرب، 2014، ص88-89.

[4]- يوسف حطيني: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق (الجذور- الواقع- الآفاق) - دراسة نقدية، الأوائل للنشر، سورية- دمشق، ط1، 2004، ص71.

[5]-بتصرّف، جميل حمداوي دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص101-102.

[6]-ينظر، المرجع نفسه: ص81.

[7]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص63.

[8]-حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ط1، 2012، ص7.

[9]- هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ج1، دار غيداء، 1ط1، 2017، ص15.

[10]-المرجع نفسه: ص15.

[11]- المرجع نفسه: ص24.

[12]- المرجع نفسه: ص24.

[13]- هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ص103-104.

[14]- المرجع نفسه: ص106.

[15]- المرجع نفسه: ص108.

[16]- بتصرف، ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد-دراسة نقدية، دار فضاءات، 2017، ص24.

[17]- المرجع نفسه: ص26.

[18]- محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، مطبعة ووراقة البوغار، مكناس- المغرب، 2011، ص25.

[19]- المرجع نفسه: ص28.

[20]- حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص70.

[21]- محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص41.

[22]- محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا- الخروج عن الإطار، منشورات روافد، إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص7.

[23]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا-مقاربة تحليلية، دار التكوين، دمشق-سوريا، 2010، ص21.

[24]- حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا- رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد- الأردن، ط1، 2015، ص16.

[25]- الصديق الصادق العماري: جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي، مجلة المثقف قراءات نقدية (أدب ومسرح).

[26]-حسين المناصرة: سيد المفاتيح (قصص قصيرة جدّا)، شمس للنشر والإعلام، القاهرة- مصر، ط1، 2016، ص24.

[27]- المرجع نفسه.

قائمة المصادروالمراجع:

1- الصديق الصادقي العماري: جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي، مجلة المثقف قراءات نقدية (أدب ومسرح).

2- أحمد جاسم الحسين: القصّة الصيرة جدّا-مقاربة تحليلية، دار التكوين، دمشق-سوريا، 2010.

3- جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب، 2014.

4- حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا- رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد- الأردن، ط1، 2015.

5- حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ط1، 2012.

6- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد-دراسة نقدية، دار فضاءات، 2017.

7- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011.

8- محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا- الخروج عن الإطار، منشورات روافد، إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2016.

9- محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، مطبعة ووراقة البوغار، مكناس-المغرب، 2011.

10- هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ج1، دار غيداء، 1ط1، 2017.

11- يوسف حطيني: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق (الجذور- الواقع-الآفاق) - دراسة نقدية، الأوائل للنشر، سورية- دمشق، ط1، 2004.

غواية العنوان وفتنة الأيقون في المجموعة القصصية ابتكار الألم لمحمد جعفر.

The seduction of the title and the temptation of the icon in the story collection, the creation of pain by Muhammad Jaafar.

*- مُنية دبة(طالبة دكتوراه)
*- مخبر سيميولوجيا المسرح بين النظرية والتطبيق- جامعة المسيلة.
*- المركز الجامعي سي الحواس – بريكة- (الجزائر).
*- Mounia.debba@cu-barika.dz

تاريخ الإرسال:11-02-2022 تاريخ القبول: 02-05-2022

الملخص:

يتناول هذا المقال مقاربة سيميائية لتشكيل عتبة الغلاف للمجموعة القصصية "**ابتكار الألم**" للقاص الجزائري محمد جعفر، إذ يتشكّل الغلاف من مجموعة من العلامات اللغوية والأيقونية، هذه العلامات التي تشكل في مجموعها وحدة موضوعيّة ودلالة عميقة تُحيل إلى المتن النصّي، لذلك راهن القاص محمد جعفر كغيره من الكتاب المعاصرين على أوّل العتبات نظرا للإغراء الذي تمارسه على المتلقي، كما سعت الدراسة للكشف عن عتمات النص من خلال ما يكتنزه الغلاف من علامات ودلالات.

الكلمات المفتاحية: سيمياء العنوان، الأيقون، العتبات،التأويل.

.

Abstract:

The significance of the title's semiotics from the rhetorical orientation which aims at getting rid of the dominance of the inclusive literal title to establish an other one which is illusive . The title is one of the most significant elements which are parts of the literary work, It is the power of the text, its informative interface and its indicative part . And the title Pain Innovation is packed with poetic effect and dramatic intensity;so how can its linguistic and visual codes be decoded ,to be used as a spanner to undo the semiotic bolts of the text .

Keywords: The title's semiotics ,the icon ,the visual thresholds, Thresholds, interpretation.

مدخل:

تأتي أهمية العنوان من حيث التوجه البلاغي الذي يسعى إلى كسر هيمنة العنوان الحرفي الإشتمالي ليؤسس بدلا منه عنوانا آخر يكون تلميحيا. فالعنوان من أهم العناصر التي تدخل في تركيب المؤلف الأدبي؛ فهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وجزءه الدال، و العنوان :"ابتكار الألم" عنوان مشحون بالشاعرية والتكثيف الدرامي، فكيف يمكن فك شيفراته اللغوية والبصرية ليكون مفتاحا تفتح به مغاليق النص السيميائية؟ وكيف ساهمت العلامات غير اللغوية في تدعيم الدلالة العميقة للمتن النصي؟

هذا ما سيتم الكشف عنه من خلال تطبيق آلية المنهج السيميائي انطلاقا من المستويين الجمالي والدلالي كونهما أهم مستويين في التحليل السيميائي، مرورا إلى الأيقون وما يحمله من علامات متمثلة في الحيّز و الألوان والصورة والإطار.وقبل ذلك وجب التعرف على مصطلحي العنوان والأيقون ومكوناتهما.

1- مفهوم العنوان والأيقون:

1.1- مفهوم العنوان: بالرجوع إلى لسان العرب يجد الباحث أن كلمة "العنوان" لها مادتان مختلفتان هما: "عنن" و"عنا"، حيث جاء في لسان العرب :

" عنن: عن الشيء يعِنّ ويعنُّ عننا وعنوانا: ظهر أمامك...."[1]

أما مادة "عنا" في لسان العرب فقد حملت عدة معاني الظهور ، "ويقال عنت الأرض بالنبات تعنو ،أي تظهره..."[2]يمكن تصنيف الدلالات المعجمية الواردة في لسان العرب إلى دلالات لغوية تتدرج فيها كلمات: القصد والإعتراض والتعريض والأثر و السمة.

إن القراءة الفاحصة للدلالات اللغوية للمادتين "عنن" و"عنا" تطلع الباحث على معان تكاد تكون لصيقة بالمعنى الاصطلاحي، ومنه فإن العنوان اصطلاحا هو" سمة الكاتب أو النص ووسمٌ له وعلامة عليه وله و في هذا السياق يمكن أن نشير إلى أحدث الدراسات النقدية التي أكدت هذا المعنى "[3]،وبمفهوم آخر فإن العنوان :"مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصّا أو عملا فنيّا، "ويمكن النظر إلى العنوان من ذواتين: في سياق وخارج السياق، والعنوان السيميائي يكوّن وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة

للتأويل عامة "[4] ، فالعنوان مقصدية من نوع ما ، تقود إلى مرجعية ما ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبية أو إيديولوجية، وهو في الوقت الذي يقود القارىء إلى العمل من زاوية يخبره بشيء ما.

2.1- مفهوم الأيقون:

كما أن للعنوان دلالة بصرية أيقونية : "إن دلالة الظهور والبروز والاعتراض تشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونية والحيّز الذي يشغله من الصفحة، وشكله البصري الهندسي"[5]، حيث تعتبر صورة الغلاف عنوانا بصريا مكملا للعنوان اللغوي والأيقون أو الأيقونة "علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة"[6]، وبمفهوم آخر الأيقونة هي: "العلامة التي تشير . وفق مبدأ التشابه . إلى الموضوع الذي تعير عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، وتملك الأيقونة هذه الطبيعة سواء وجد الموضوع أم لم يوجد "[7]، وهي علامة غير لغوية تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، فهي تعبّر عن الصورة القائمة في التماثل بين الدال والمدلول.

ولقد ميّز "بيرس" بين ثلاث أنواع من الأيقونات وهي:[8]

. الأيقون/ الصورة.

. الأيقون/ الرسم البياني.

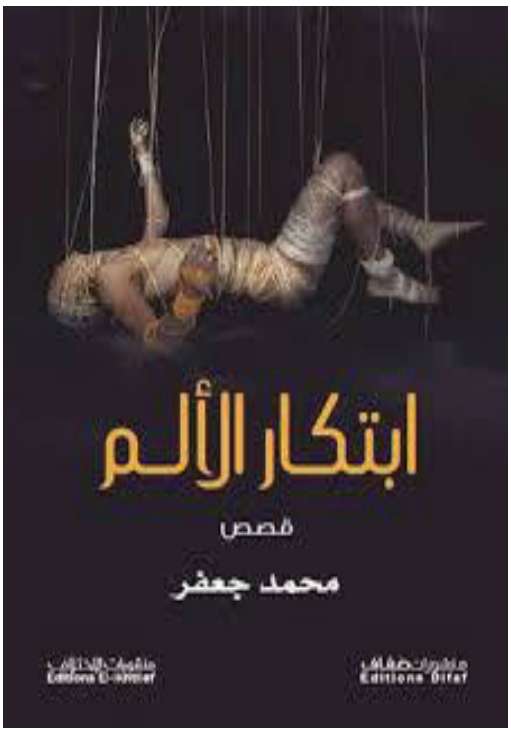
. الأيقون/ الاستعادة.

وقد تمتد العلامة الأيقونية إلى أبعاد ثقافية، ولهذا وجب توسيع الأفق الدلالي للعلامة الأيقونية.وهو ما تقوم به سيمياء العنوان والتي تعد من القضايا النقدية التي خاض فيها الباحثون المحدثون، وتنبع سيمياء العنوان من كون العنوان يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض دلالات عالية ممكنة "ممّا يدفع إلى استثمار منجزات التأويل كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل و المتلقي"[9] ،وبذلك تحاول الدراسة الكشف عما يكتنزه عنوان:**"ابتكار الألم** "للقاص محمد جعفر من شاعرية وتكثيف درامي من خلال مقاربته سيميائيا على المستويين اللغوي أي العنوان والأيقوني أي العتبات البصرية المشكلة لغلاف المجموعة القصصية.

2- مقاربة سيميائية لعنوان المجموعة القصصية ابتكار الألم:

يعدّ العنوان آلة لقراءة النص، كما يعدّ النص آلة لقراءة العنوان، فبين المتن والعنوان علاقة تكاملية ، وحينما يقبل الباحث على مقاربة العنوان سيميائيا لابد من الإنطلاق من أربع خطوات أساسية أحصاها جميل حمداوي وشرحها في كتابه "السيميوطيقا والعنونة" وهي كمايلي: "البنية، والدلالة، والوظيفة، والقراءة السيميائية الأفقية والعمودية، ويعني هذا أن البنية تستوجب قراءة العنوان صوتيا، وإيقاعيا، وتنغيميا، وصرفيا، وبلاغيا، وأيقونيا"[10]

ومن المتعارف عليه أن العنوان الرئيسي لأي عمل أدبي هو ذاته عنوان أحد النصوص التي يحتويها الكتاب، لكن بين قصص هذه المجموعة ليست هناك قصة بهذا العنوان الذي اختاره المؤلف محمد جعفر، غير أن التعبير يرد عنوانا لمقطع أول من قصة**"المرأة التي سقطت من غيمة"**وذلك في إيماءة إلى أن المؤلف اختار الإحالة إلى نسيج الكتابة ككل. وستركز وتكتفي الدراسة في هذا المقام بالمستويين الجمالي والدلالي .



1.2- جماليات العنوان ودلالاته:

إن العنوان "ظاهرة تتّسم بالقصدية والتواصلية"[11]والعنوان الذي يفتح آفاقا كثيرة على التأويل فهو ينبئ بمتن جيّد يبعث الآفاق على القراءة.

ويتضمن المستوى الدلالي في عملية التحليل السيميائي عنصران جماليان أساسيان هما: الإنزياح/ والتناص:

وأما **الإنزياح** فهو: "البعد عن مطابقة الكلام للواقع وهو سيتعيّن بأدوات لغوية متعدّدة منها: الإستعارة، والتشبيه، والكناية، والخيال، والرمز، وغيرها من المحسنات البلاغية ، وهو توليدا للمعاني"[12]ويبدو عنوان "ابتكار الألم" عنوانا شاعريا انزياحيا إذ يمكن للمتلقّي أن يطرح السؤال التالي: هل يُبتكر الألم؟ فالألم هنا شعور أو انفعال يمتاز الكائن البشري بوعيه له، وهو لا يقع فقط على ضحية ، وليس مجرد قدر تعيس أو مفاجأة صادمة لكنه وكما يقول محمود الريماوي في مقدمة المجموعة القصصية "ابتكار الألم" موضع بحث عنه واستدراج له إلى درجة يمكن معها ابتكاره، وهنا تكمن المفارقة والإنزياح عن المعنى الحقيقي للإبتكار الذي عادة ما يكون للشيء المادي، والابتكار هنا هو "الافتعال" واختلاف أسباب الألم تضاف لتلك المشكلات التي تكون سببا في عذابات النفس البشرية، وبدل أن تسعى شخصيات القصص إلى اجتناب ذلك الألم، فهي تعمل على استفحاله وتفاقمه.

نأتي الآن إلى مكوّن جمالي آخر وهو **التناص**، والذي يعرفه محمد مفتاح بأنه: "تلاقح النصوص إبداعيا على أساس أن المُنتج الإبداعي لا يتولّد عن فراغ، فالمبدع ذاكرة وثقافة، وكونه كذلك يجعله أمام حتمية التأثر بما احتوت ذاكرته، واتّسعت له ثقافته لدى إنتاج ما يعتزم إنتاجه"[13]ويستقي محمد مفتاح من الغربيين فكرة موجزة يعرف بها التناص بأنه: "فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت في النص بتقنيات مختلفة"[14]أي رسم نص من ملامح نصوص أخرى فتكون العلاقة بين النص والمنصات الأخرى علاقة متعددة الجوانب.

وبالعودة إلى عنوان "ابتكار الألم" فقد احتوى على نوعين من التناص هما:

- **التناص الأدبي** :فهناك مظهر تناصّي ، حيث يحيلنا هذا العنوان إلى ديوان شعر للشاعر اللبناني "عباس بيضون" تحت عنوان: "نقد الألم"، فيما يشبه تناصا يقف عند حدود العنوان ، ولا يتعداه إلى ماهو أبعد من ذلك، فثمة فرق شاسع بين عالم الديوان على صعيد الرؤى والأداء التعبيري والفائقة اللغوية وعالم المجموعة القصصية.

-**التناص الأسطوري**: إن الألم المبتكر هنا والذي كان نواة مركزية وبؤرة تجتمع فيها كل قصص الأضمومة ،هو ذلك الألم الذي لابد للإنسان من تجاوزه ، ويُحيلنا إلى أسطورة "سيزيف" بطل اللّاجدوى، "وذلك الذي يعبر عنه من خلال عواطفه وكذلك من خلال آلامه، فاحتقاره للآلهة وكرهه للموت، وشغفه بهذه الحياة قد تسبب له بعذاب رهيب ، الأمر الذي أدى به لأن يكرّس حياته في سبيل لاشيء فهذا من الخيال. وفيما يتعلق بهذا الأخير، فإن كل ما يتخيله هو مجهود جسد مشدود يحاول رفع صخرة كبيرة ودفعها نحو الأعلى لتتسلّق منحدرا ويعيد تسلقه مئة مرة"[15]فمأساوية هذه الأسطورة تكمن في أن بطلها يدركها وإلا ما الذي يعنيه ألمه، لو لم يكن الأمل بالنجاح ، فالمصير لا يكون مأساويا إلا حين يُدرك، هنا تتعانق الأسطورة مع العنوان **ابتكار الألم** ؛ حيث أن الألم هنا موضع بحث عنه واستدراج له، والألم هنا هو انفعال يمتاز الكائن البشري بوعيه له، فسيزيف يمتلك مصيره وصخرته شيء يخصه هو ، وكذلك الأمر بالنسبة للإنسان اللامجدي حين يتأمل في عذابه.

يعد المستوى الدلالي من أهم المستويات التي تهتم بها المناهج المناهج النصانية المعاصرة، خاصة المنهج السيميائي، وذلك في مقاربة النصوص وفك شيفرات الإلتباس الذي يكتنفها "ويعد علم الدلالة علما واسعا متداخل الأجزاء، له علاقة متسعة مع المستويات اللغوية الأخرى"[16]والدلالة في الاصطلاح هي: "ما يتوصل به إلى معرفة الشيء كدلالة الألفاظ على المعنى، الذي توحي به الكلمة المعينة أو تحمله، أو تدل عليه"[17].

ولكي يفهم معنى الكلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ؛ بمعنى الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى، لذلك يشكل العنوان العام للمجموعة القصصية حقلا دلاليا رئيسا ، ونقطة مركزية للحقول الدلالية المتضمنة في قصص المتن.

وقد أوحى العنوان الرئيس **"ابتكار الألم"** بدلالات نفسية ،وصراع النفس البشرية جراء ما تعانيه من مشكلات، فالحياة رحلة مليئة بالصراعات والتناقضات ، التي تنعكس على النفس البشرية فتشكل صراعات نفسية وآلام وأحزان. فقد شكّل "الألم" حقلا دلاليا عامّا اشتركت فيه حقول دلالية متشابهة ، استطاع القاص من خلالها أن يعبّر عن وجهة نظره ورؤيته. حيث خدم العنوان الرئيسي **"ابتكار الألم"** الجو العام للقصص، فهو بمثابة بؤرة موضوعاتية تحكّمت في عناوين القصص ، وهكذا فإن عناوين القصص المتفرّعة من العنوان الأصلي ومن خلال قراءة مضامينها تحكمت فيها خمسة أبعاد وهي:

1. البعد الوطني
2. البعد العاطفي
3. البعد السياسي
4. البعد الإجتماعي
5. البعد الثقافي.

إن الحديث عن دلالة العنوان لا ينفصل عن أبنيته الأخرى، دون إغفال الفترة الزمنية التي كتبت فيها النصوص؛أي ملابسات وسياقات النص، فصياغة العنوان تتأثر بالأجواء الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة في فترة معينة.

2.2 جماليات الأيقون ودلالاته:

لا يمكن أن تكتمل دلالة العنوان دون ممثّل بصري أو أيقون يكمّله، حيث تحقق الصورة والألوان تواصلا بصريا بين الكتاب والمتلقي، وينظر إلى الغلاف في النظرية السيميائية، "وخصوصا نظرية الأيقون المتفرعة عنها بوصفه لوحة ضمن معمار النص، تشتغل باعتبارها صفحة تتميز عن الصفحات المشكلة للنص (المتن(بطابعها الدلالي الأيقوني، وبتنظيم العلامات البصرية بكيفية ترسخ المتن النصي بأكمله "[18] وبالتالي فالعنوان بتشكيله البصري مكمل دلالي للعنوان اللساني.

فالمستوى الأيقوني يتناول العلامة غير اللغوية أو العنوان الأيقوني، والذي "يشغل حيز الغلاف ويكون في شكل لوحة تشكيلية، أو مشهدية أو أيقونية سيميائية قائمة على الترميز والتدليل"[19]وهي بذلك تحتاج إلى تأويل لا يتعدى حدود العنوان اللغوي والمتن.

وبالعودة إلى غلاف المجموعة القصصية **ابتكار الألم** فما حجم مساهمته في توجيه المشاهد نحو قراءة محددة؟

إن للصورة علامات تشكيلية وهي مجموع العناصر التشكيلية المضافة للعلامة وهي:

***- الإطار"المحيط":**

من المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية تضبط بحسب الحقب والإتجاهات بإطار "حيث يكتسب الإطار قيمة خاصة إذ يؤدي وظيفة التعيين المباشر لحدود الرسم"[24] ؛ أي أن الإطار يعطي للعمل الفني الدلالة السيميائية.

ويبدو الإطار أو المحيط في غلاف الكتاب **ابتكارالألم** فضاء مفتوحا من السواد لا تحده أية حدود، حيث يشكل الغلاف على وجه الكتاب محيطا من السواد لا تقطعه أية خطوط أو ألوان أخرى، ويحيل السواد هنا إلى ذلك الحزن الذي خيم على شخصيات القصص ومنها على سبيل المثال: قصة **المرأة التي سقطت من غيمة** ، إذ يحيل السواد إلى تلك الغرفة الضيقة المعتمة التي تحتوي البطلة بكل وحشة واغتراب من خلال وصف الكاتب **محمد جعفر** لها في المقطع الموالي: "لا يكاد باب غرفتها يُغلق لكثرة الوافدين والزائرين، يحضرن لعيادتها والاطمئنان على حالها... ينحشرن في وسط غرفة ضيقة معتّمة"[20] فالمحيط بالأسود المفتوح هو ذلك الحزن العميق الممتد في أعماق بطلة القصة.

وفي سياق آخر فإن الفضاء الأسود غير المحدود هو تلك السنوات العشر ، سنوات العشرية السوداء، في قصة **الحاجز** ، وذلك الشؤم الذي لا يبشّر بخير، هذا ما ورد في قصة **الحاجز**:" هنا يخمد الشوق قليلا وتهمد الروح على أمل لقاء قريب تستكين هواجسه بعدما وطأ أرض الوطن أخيرا، وإن في الصحافة أخبارا بلون الشؤم لا تبشّر بخير"[21] ، فذلك الفضاء الأسود اللامحدود هو المصير المجهول الذي كانت تنتظره الجزائر سنوات التسعينيات، والمحيط المفتوح يحيل إلى الغموض وانفتاح أفق التوقّع، وتعدد التأويلات.

*** -الصورة:**

تعتبر الصورة آلية تشكيلية أساسية في الغلاف "ويبدو بديهيا أن الصورة تعيد تمثيل الموضوعات المطروقة في النص(المتن(وفق تراتبية تحددها قراءة النص بحد ذاته، بحيث تأخذ الأشكال التي تتآلف منها الصورة موضعها، وتحتل موقعا استنادا إلى مبلغ أهميته، والعناية بها كتابيا"[22] لذلك تعد الصورة خاصة الأيقونة مهمة تحتل مساحة الغلاف.

وتبدو الصورة في غلاف المجموعة القصصية"ابتكار الألم" مشهدا أيقونيا ، تمثلت في جسد شخص عارٍ ملفوف بخيوط رقيقة بيضاء يتوسط السواد المحيط به من كل الجهات، وكأنه جسد معلق وسط غرفة مظلمة.

يحيل هذا المشهد المتلقي مباشرة إلى شبكة العنكبوت، والتفاف خيوطها حول الفريسة في دلالة إلى الموت البطيء، وذلك الصراع الذي تلاقيه الفريسة وهي تنتظر حتفها، وتتخبط وسط شبكة من الخيوط، في إشارة إلى معاناة الذات البشرية المعاصرة جرّاء ما تلاقيه من مشكلات اجتماعية.

مثلما عانته بطلة القصة "المرأة التي سقطت من غيمة" حينما قُتل زوجها على يد أخيها، وبقيت رهينة لذكرياتها حيث "ظلت الذكريات تجلدها، ورغم الآلام التي كانت تسببها لها فإنها لم تكن لتؤدي إلى حتفها، إذا كان ما سيقتلها حقّا هو العيش في خيانة..."[23]، وفي محاولة للربط بين ما تعانيه بطلة القصة، وبين الصورة الأيقونية على الغلاف، فإن بقاء البطلة معلقة بين الحياة والموت، بين الماضي والحاضر، بين الذكريات والأمنيات، هو ما يجسد مشهد الإنسان المعلق وسط الظلام.

وفي سياق ذو صلة يمكن أن تحيل الصورة إلى المثل الشعبي القائل:"كل شاة تتعلق من عرقوبها"؛ أي أنّ كل شخص مسؤول عن أفعاله، مسؤول عن نبش ماضيه وافتعال ألمه. فالإنسان المعاصر ضحية لظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية، و**"ابتكار الألم"** هو ليس عنوانا لأحد قصص المجموعة، بل هو عنوان جزئي من القصة الموسومة:**"المرأة التي سقطت من غيمة"**، ويعتبر نواة مركزية لكل عناوين القصص الأخرى، كما تعتبر الصورة لافتة لكل عناوين المجموعة، فهي تشكل الألم بشقه الإجتماعي في قصص: **"الشك"** و **"المرأة التي سقطت من غيمة"** وفي شقه السياسي كما في قصة **"الحاجز"** والتي يسرد فيها المؤلف معاناة عائد من الغربية أيام العشرية السوداء، وقصة **"التباس"** والتي تحكي قصة موت شرطي بطريقة غامضة أيام العشرية السوداء في الجزائر أيضا، وأيضا تجسد الألم في شقه الثقافي وما يعانيه المثقف الجزائري المعاصر من عقبات وصعوبات كما في قصتي: **"القضية"** والتي بطلها كاتب فقير، وقصة: **"الفحل الذي أكل قلبه"**.

فمشهد الجسد المعلق وسط السواد بخيوط بيضاء ، يجسد خضوع الإنسان المعاصر للألم، ورغم ذلك فهو متمسك بخيوط الأمل، وسط صراعات نفسية متنامية.

***-الألوان ودلالتها:**

ترتبط الألوان باللغة التشكيلية التي تعد من أهم عناصرها "ويعد تأويل الألوان كتأويل الأشكال ذو بعد أنثربولوجي يحيل في العمق إلى خلفية سوسيو ثقافية محددة، رغم ما قد تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة، ويطمسها بدليل ما تحدثه في المُشاهد من آثار نفسية مختلفة"[24]، لذلك تعد الألوان من أهم المكونات الأيقونية للغلاف، فهي تشكل معرضا لطيفا يجذب القارئ ويغريه.

وعند التوجّه إلى غلاف المجموعة القصصية المعنية بالدراسة فإن التشكيل اللوني للغلاف جاء كمايلي:

- اللون الأسود:

لقد اكتسح السواد كل مساحة الغلاف(الخلفية(وهو لون ينذر بأجواء الحزن لكسر أبجديات الحياة، واغتيال الكينونة ونثر رمادها في متاهات الافتراض والاحتمال. لقد طغى السواد بشراسة على فضاء لوحة الغلاف، وهو يرمز إلى ذلك الحزن الكامن في نفوس شخصيات القصص، وظلام الوحشة الذي يخيم من حولهم، ويفقدهم الإحساس بكل شيئ. وقد جاء في متن القصص ما يحيل إلى ذلك كقول القاص في أحد مقاطع قصة "المرأة التي سقطت من غيمة": "وتظل واجهة فيما نظرها شاخص أمامها خال من كل تعبير. وفي اللحظة التي يعتقد فيها الجميع أنها فقدت الإحساس بكل شيء تغدو وتستعيد ما مرّ بها، يعبرها كفيلم قديم بالأبيض والأسود لا يثير لديها أي مشاعر"[25].

وفي سياق آخر فإن اللون الأسود يرمز إلى العمق التراجيدي للمأساة الوطنية سنوات العشرية السوداء.

إذن فقط طغى اللون الأسود على خلفية الغلاف، بكما طغى الحزن، والظلم والمعاناة، على نفوس شخصيات القصص.

- اللون البرتقالي:

وهو اللون الذي كُتب به العنوان "ابتكار الألم" وسط الصفحة بالبند العريض، يشكّل "هالة" وسط السّواد ، كما يبرز اللون البرتقالي بنسبة أقل ضمن شبكة الخيوط الشائكة التي تلف الجسد المعلق في صورة الغلاف. و"البرتقالي من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النّار، والحرارة الشديدة. ويتشكّل البرتقالي من اللون الأصفر والأحمر والذي هو أطول الموجات الضوئية"[26]وهو يحيل إلى ذلك التناقض الذي يشوب واقع المجتمع، وتلك التناقضات المتضاربة في دواخل شخصيات المجموعة القصصية.

-اللون الأبيض:

لقد طغى السواد على غلاف المجموعة ولم يتخلّله البياض إلا قليلا، في الخيوط التي تلتف حول الجسد المعلّق وسط الظلام، ليبرز البياض في المكتوب، حيث كُتب التجنيس، واسم المؤلف ، ودار النشر باللون الأبيض، وتأويل ذلك أنه إذا كانت بداية هذه القصص ألمًا ، فإن

هناك خيوط من الأمل تبدّد العتمة وتكسر موج السواد القاتم، ؛ وبين السّواد والبياض تلوح تباشير صبح جديد، وما دام هناك أمل فحتما يزول الألم، رغم أن البياض هزمه الأسود ، والذي يشكل خلفية الغلاف، فلم تظهر سطوة اللون الأبيض إلا في كتابة اسم المؤلف بالبند الأبيض العريض، في إحالة إلى ما يبعثه القاص من أمل في نفوس شخصياته المهزومة.

خاتمة:

أهم ما يمكن أن تُختم به هذه الدراسة هو أنها رصدت أهم العلامات الفارقة التي تميزت بها عنونة المجموعة القصصية "ابتكار الألم" للقاص الجزائري "محمد جعفر" والتي تم الكشف عنها بمقاربة العنوان سيميائيا سواءً العنوان اللساني أو الأيقوني، واحتفت المقاربة السيميائية بالعنونة للكشف عن عتمات النص من خلال ما يكتنزه العنوان من علامات ودلالات متمثلة في عتبات الغلاف اللسانية والبصرية(الأيقونية). وذلك بتأويل كل علامة منها سواء كانت صوتا أو كلمة أو جملة أو صورة أو لون، والتي شكلت في مجملها دلالة عامة، تُحيل إلى ما تحتويه قصص المجموعة، من عذابات الذات البشرية.

الهوامش والإحالات:

[1] جلال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب،مج3، تحقيق محمد خياط، دار الجيل، بيروت،لبنان، مادة "عنّن"، ص909.

[2] المصدر نفسه، مادة "عنا"، ص911.

[3] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن،ط1، 2001، ص31.

[4] سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1984، ص89.

[5] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، المرجع السابق، ص 31.

[6] المرجع نفسه، ص 22.

[7] ميشال آريفة، السيمياء أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر، دط، دت، ص28.

[8] علية رحمين، سيمياء العنوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، رسالة ماجستير، إشراف عبد الرزاق بن السبع، جامعة الحاج لخضر باتنة،2013/2012، ص31.

[9] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص25.

[10] كمال بشير،علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،د.ط، 2000، ص 430.

[11] جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان "مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص9.

[12] محمود أيوب، دروس في النقد الأدبي "مفهوم الإنزياحwww.profub.com

[13] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص121.

[14] المرجع نفسه، ص122.

[15] ألبيركامو، أسطورة سيزيفwww.maaber.ong

[16]ميشال عازار مخايل، اهتمامات علم الدلالة في النظرية والتطبيق، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،ط1، 2012، ص15.

[17] المرجع نفسه، ص16.

[18]لعلى سعادة، سيميائية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر "فترة التسعينات" ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014/2013.

[19]رولان بارت، المغامرة السيميائية، ترجمة عبد الرجيم جزل، دار مراكش، المغرب، ص1، 1993م ، ص19.

محمد جعفر، ابتكارالألم، منشورات ضفاف ومنشورات الإختلاف، الجزائر، ص75.

[21] المصدر نفسه، ص31.

[22]لعموري الزاوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة، ص91.

[23]محمد جعفر، المصدر السابق، ص73.

[24] لعموري الزاوي، المرجع السابق، ص96.

[25] محمد جعفر، ابتكار الألم، ص74.

[26] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، دت، ص111.

المصادروالمراجع:

1- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، الأردن،ط1، 2001

2- جلال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب،مج3، تحقيق محمد خياط، دار الجيل، بيروت.

3- سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1984.
4- علي حداد، العين والعتبة "مقاربة شعرية العنونة عند البردوني"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 370، شباط، 2002.
5 - علية رحمين، سيمياء العنوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار، رسالة ماجستير، إشراف عبد الر17.جاسم محمد 6جاسم، جماليات العنوان "مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013
7 - فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار هومة للطباعة والنشروالتوزيع، الجزائر، ط2008،2.
9- لعلى سعادة، سيميائية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر "فترة التسعينات" ، أطروحة مقدمةلنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، إشراف الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة،2013.
10- لعموري الزاوي، رواية برق الليل بين شعرية العنوان وفتنة الصورة.
11- محمد جعفر، ابتكارالألم، منشورات ضفاف ومنشورات الإختلاف، الجزائر، "1 ، ص75.
12- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985
13- ميشال آريفة، السيمياء أصولها وقواعدها، تر رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر،د.ط،دت .
14- ميشال عازار مخايل، اهتمامات علم الدلالة في النظرية والتطبيق، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان،ط1، 2012. 23.رولان بارت، المغامرة السيميائية، ترجمة عبد الرجيم جزل، دار مراكش، المغرب، ص1، 1993م
15- جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان "مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
16- كمال بشير،علم الأصوات، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة،د.ط، 2000.

هوية الأنا العربي بين نمطية الاستيلاب وتفكيكها في الرواية النسوية المغاربية -"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، و"غربة الياسمين" لخولة حمدي أنموذجا-

The Arab ego identity within the alienation stereotypical and its dissolution in the Maghreb feminist novel.

*- فتيحة شفيري

*- جامعة امحمد بوقرة- بومرداس- (الجزائر).

*-chefirifatiha@gmail.com

تاريخ الإرسال:22-02-2022 تاريخ القبول: 02 -05-2022

الملخص:

قدّمت الرواية النسوية العربية عامة والمغاربية خاصة أعلاما سجلّت حضورها بأحرف من ذهب، فاخترنا منها أحلام مستغانمي من الجزائر، وخولة حمدي من تونس.تجاوزت "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي و"غربة الياسمين" لخولة حمدي الكتابة السردية النسوية النمطية التي تعتمد تيماتها على موضوع المرأة ومكانتها الاجتماعية والثأر لها لغويا بعد اضطهادها اجتماعيا، لتكون بؤرتها الأساس هوية الفرد العربي مابعد الاستعمار، وعلى أساس ذلك اخترنا أن تكون إشكالية بحثنا: كيف شكّلت المدوّنة المختارة هوية الفرد العربي مابعد الاستعمار؟

الكلمات المفتاحية: هوية، نمطية، الاستلاب، تفكيك الاستلاب.

Abstract:

The Arab feminist novel in general, and the Maghreb one in particular, presented names that set down their presence in golden letters; accordingly, we chose among them Ahlam MOSTEGHENMI from Algeria and Khawla HAMDI from Tunisia.Ahlam MOSTEGHANEMI's "Memory in the Flesh" and Khawla HAMDI's "The Expatriation of Jasmine" exceeded the stereotypical feminist narrative writing that depends on the topic of the woman and her social standing and to avenge her linguistically after being socially persecuted, so that their main focus is the post-colonial Arab individual identity. On that basis, we chose our research problematic to be, how did the chosen corpus shape the post-colonial Arab individual identity?

Keywords: Identity, Stereotypical, Alienation, Alienation Dissolution.

مدخل:

عرفت الرواية تهافتا موسوعاتيا عند جمهور القلم الإبداعي النسوي العربي عامة والمغاربي خاصة، ليجد الناقد نفسه أمام صورتين للرواية النسوية، الصورة الأولى الرواية النسوية العربية السيرية، والصورة الثانية الرواية النسوية العربية الاجتماعية، فكما عبّر القلم الإبداع النسوي عن خصوصيته الذاتية المطابقة لسيرته الذاتية في الشعر والقصة القصيرة، نجد لهذه الخصوصية حضورا في جنس الرواية أيضا. وقد وجد القلم الإبداعي النسوي الذي اختار الرواية السيرية أريحية في التقرب أكثر من عالمه، فكان ترديدا لصوت الأنثى المسيطر عليها من مجتمع ذكوري، والسعي في الوقت نفسه وضمن أنساق مضمرة تقريب الحلول لهذه الأنثى كي تنتفض وتخرج سالمة من شرنقة المجتمع الذكوري، والأمثلة متعددة في هذا النوع من الرواية النسوية العربية عامة والمغاربية خاصة.

نذكر على سبيل المثال فضيلة الفاروق من الجزائر و فاتحة مرشيد من المغرب،حيث اختارت الفاروق أن تكون شخصياتها الرئيسة في الأغلب شخصيات نسوية ينقلن معاناتهن من سلطة ذكورية متعنتة حسبهن، تقول "خالدة" في "تاء الخجل"«أما ما يجعلني فعلا أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ علينا نحن النساء أن ننتظر عودة الرجال من المسجد، وبعد أن ينتهوا من تناول الغداء، يأتي دورنا نحن النساء، كنا جميعا نجتمع عند العمّة تون، وكنت أكره ذلك التقليد الذي يجعل منا قطيعا من الدرجة الثانية»[1]

إنّ رفض هذا الوضع التسلطي وقعته بقلمها الفاروق في رواياتها الأخرى كـ"مزاج مراهقة"«نجاحي في الباكالوريا جمع شمل العائلة من جديد، إذ عُقدت الاجتماعات وأثيرت النقاشات، حتى خفت من تطور الأمور إلى تنظيم مظاهرات في الطريق للتنديد بذلك النجاح، لقد كان الشيء الوحيد الذي أخافهم مثيرا للضحك، وهو احتمال إقامة علاقة مع الشبان، وهذا سرعان ما أبلغوا والدي بالخبر ناسجين له ما تسنى لهم من الحكايات المفزعة حول بنات الجامعة، وكان لهم أن قلبوا حياتي رأسا على عقب»

[2]وإن حاولت الفاروق في "أقاليم الخوف" منح المرأة مساحة نصية تقديرية، كتلك التي حظيت بها مثلا أم وهب حماة الشخصية الرئيسة "مارغريت"، إلا أنه خروج مؤقت عن مسارها الذي سطرته في رواياتها السابقة ، فسرعان ما تعود لهذا المسار معلنة توجع الأنثى وخضوعها القهري للتهميش من المجتمع الذكوري«في بيروت قد يزورنا صديق في العاشرة دون سابق خبر، ويفرض علينا أن نسهر معه ظنا أننا سعداء بحضوره المفاجئ، يسكب إياد كأسين ويدخنان وحكاية تسحب حكاية، والدقائق تتآكل والوقت يمضي، أنسحب إل فراشي فيما يظل إياد ساهرا لمجاملة صديقه إلى ساعة متأخرة من الليل»[3]

واهتمام الفاروق المتواصل بالمرأة لا غاية منه حسب تصريحاتها إلا أن يثبت هذا الطرف ذاته مادامت الحرب معلنة من الطرف الذكوري الذي يدعي المركزية المطلقة «القيود الاجتماعية كانت قيودا، وكان يجب كسرها فقط، لم أكن بحاجة لشيء سوى الاستمرار، وهذا ما تحتاجه كل امرأة لتحقق ذاتها، حين يقف الجميع ضدها، وحين تنجح سترى أن الجميع تغيروا تجاهها»[4].

وكان المنجز السردي النسوي في بقية أقطار المغرب العربي راصدا هو الآخر هذه الخصوصية النسوية ومتتبعا بدقة عالمها اللصيق بالوجع والألم، فنجدها على سبيل المثال في رواية"الملهمات" للمغربية فاتحة مرشيد ، التي تطرح في خطابها الروائي هذا صورة المرأة التي يتجاوز الذكر في الخفاء مشاعرها المرهفة، مدعيا الاهتمام بتلك المشاعر في العلن«كثيرا ما تمنيت أن تسمعني، أن أتكلم، أن أفرغ ذاتي، لكنك تحب الأبواب المغلقة بإحكام، تخلق وراءها حياة لا تزعج حياتك، كم وددت أن أكون شفافة أمامك، عارية الروح، وكان العري أشد ما تخشاه، أمضينا ثلاثين عاما بثيابنا، بأقنعتنا، واحدا جنب الآخر، زوجين مثالين لاجدال ولا مشاجرة، تمثالين نزين بهما وتحرس السلالة»[5]، هذا التجاوز لا يطال المرأة العادية بل حتى المرأة المثقفة، هو تجاوز لايصنعه الرجل العادي فقط، بل يسهم في صنع ملمحه الرجل المثقف أيضا، فقد ضحت أمينة المرأة المثقفة بمستقبلها العلمي من أجل التفرغ لشؤون بيتها وزوجها الكاتب إدريس الذي راح يحقق نجاحات في عالم الكتابة والإبداع.

ومن جماليات هذا الخطاب الروائي تيمةً اختراقه لماهو متكلم عنه في الخفاء ومسكوت عنه في العلن، وهو تهافت النساء على الرجل المتزوج، الساعيات لامتلاكه بمختلف الوسائل وتنوعها، هذا التهافت الذي يظل عاملا مساعدا يضاف للعوامل المساعدة الأخرى الذي يزيد من ضيم المرأة وأوجاعها، وهذا ما أكدته رواية "الملهمات" «الرجل في هذا الزمن إذا خرج من بيته صباحا وعاد ليلا ، فهذا من فضل الله على زوجته، من يستطيع مقاومة البنات في الشوارع ، إنهن كالحوريات جميلات صغيرات، متحررات، تسرقن الكحل من العين؟ لاتكوني حمقاء يا ابنتي" أقنعتني بأن أكون زوجة عاقلة وكاد يعقلني تعقلي»[6].

وهناك تيمة أخرى تضاف لهذه التيمة المسكوت عنها ظاهرا المتحدث عنها في الخفاء وهي عشق الرجل لامرأة بل لنساء من غير زوجته «مجبرة على لعب دور البطلة العاقلة على حفظ ماء الوجه ونعي عشيقة ماتت في حادثة سير لتحررك منها وتهديك إياي لا حيا ولاميتا وأصرخ أمام الجميع: المسكينة كانت صديقة حميمة، وأنا السبب في وجودها بسيارة زوجي، مجبرة على حفظ ماء وجه أبنائك واسمك، مجبرة على جعل الإهانة إكليل شهامة على رأسي»[7] هي تيمات متنوعة في هذا الخطاب تتواصل مع منظومة قيمية نمطية سلبية في الأغلب كالإهانة والتهميش وتعميق ثقافة الإقصاء وغيرها ، بعضها يأتي بصورة مباشرة، والآخر يتم التعامل معها بصورة غير مباشرة.

وتظل إثارة هذه التيمات وغيرها المقترنة بهذه المنظومة القيمية السلبية قائمة في الخطاب النسوي المغاربي في رواية "سأقذف نفسي أمامك" لديهية لويز، ونجوى بن شتوان في "زرايب العبيد" على سبيل المثال، وهنا نطرح تساؤلا نراه مهما مفاده: لمَ بقيت فضيلة الفاروق ولفيف من هذا القلم الإبداعي النسوي العربي متواصلا مع صرخة الأنثى وسلطوية المجتمع الذكوري على الرغم من أن المجتمع العربي والمغاربي عرف تغيرات اجتماعية متنامية بعد الاستقلال وصولا للألفية الجديدة، فتعددت الانشغالات وتنوعت أيضا؟ وهنا يمكن أن نبرر ذلك بأنه وعلى الرغم من وجود هذه التطورات، إلا أن فرض الذكر لسلطته على الأنثى ظل قائما بعد الاستقلال إلى عصر هذه الألفية التي نحن فيها.

1- مقولات مابعد الاستعمار: الهوية في الرواية النسوية المغاربية:

1-1-دو افع خروج القلم النسوي المغاربي عن طوق الذاتية والخصوصية الأنثوية:

لايمكن الجزم المطلق بأن القلم النسوي المغاربي قد غيّر مساره السردي فيما يخص معالجته لقضايا المرأة وعالمها الخصوصي، بل هذه المعالجة ماتزال باقية وقدمنا في ذلك أمثلة لأقلام تظل تنبري دفاعا عن هذا الطرف الذي مايزال مهمشا على الرغم من التأثير المتواصل الذي يبثه التغيير الاجتماعي في التركيبة الثقافية للطرف الذكوري، الذي يتبنى نمطية الرؤية ذاتها للمرأة وكأنه بهذا حسب فضيلة الفاروق يعلن حربا متواصلة «الرجل الشرقي يرفض أي محاولة للصلح، يرفض يدي الممدودة له، يرفض أن أهتم به، يرفض كل مشاريع السلام التي أقترحها عليه، إنه عاشق للحروب واللااستقرار»[8]، ومهما ظل وفاء القلم النسوي المغاربي قائما فيما يخص قضايا المرأة وعالمها الخصوصي، يُطرح في المقابل تساؤل مفاده كيف استطاعت بعض الأقلام النسوية المغاربية الخروج من عباءة الذاتية والخصوصية النسوية؟ هذا التساؤل فرضته أقلام سجلت حضورها بقوة في الساحة الروائية المغاربية والعربية أيضا، فهي على سبيل المثال أحلام مستغانمي، ياسمينة صالح، ربيعة جلطي من الجزائر، وخولة حمدي من تونس، وماتزال القائمة مفتوحة لأقلام نسوية مغاربية متنوعة.

أسست هذه الأقلام النسوية المغاربية خطابا روائيا جديدا« إنه استقراء للمركزية الاستعمارية ولتبعاتها على ابن المستعمرات السابقة، هو تصوير لمركزية المركز الجديد ولهامشية المهمش القديم الجديد، وهدف هذا الخطاب الروائي النسوي الجديد-كحال الخطاب الروائي الرجالي- عند هؤلاء الكاتبات ووفقا لقراءة أنساق خطابهن المضمرة بناء واقع اجتماعي وثقافي جديد إيجابي قد يبدو للمتلقي واقعا يوتوبيا لكنه واقع يمتلك حسب هذه الأقلام النسوية إمكانية التجسيد»[9]، إن تقديم هذا النوع من الخطاب يعني وعي القلم الروائي النسوي المغاربي بأهمية تغيير خطابها الروائي وتوجيه دفته سرديا من تيمات ورؤى توجيها جديدا بما يتماشى والتغيرات الاجتماعية الجديدة.

وتتعدد الدوافع إذن وراء خرق القلم النسوي الروائي المغاربي لطوق الذاتية والخصوصية النسوية منها ما تتعلق بذات المرأة المبدعة، ومنها ما تتعلق بما هو خارج هذه الذات، فهذه

المرأة وعلى غرار المرأة العربية ترفض أن تبقى مصنفة إبداعيا في خندق عالم المرأة وخصوصيتها، راغبة في أن تؤكد امتلاكها لإمكانيات إبداعية تضمن لها استحضارا متواصلا للنقاد، من أجل دفعهم للاهتمام بهذه الإمكانيات والإشادة بها، لتكتسب كتابتها عامة والروائية منها خاصة المزيد من مركزية الاهتمام«ومادام أدب المرأة مرتبط بخصوصيتها، فقد أصبحت فرص الاهتمام النقدي بكتابات المرأة ضئيلة جدا، بحجة أن أدب المرأة لايعكس سوى المشكلات الخاصة بالمرأة»[10]، إنه إذن رفض داخلي لرؤية نمطية طال قلم هذا المرأة المبدعة «واتجه النقاد بوعي أيضا لدراسة الإنتاج الأدبي لهذه الأقلام النسوية الروائية منها خاصة، ليلغوا مقاربتهم النقدية النمطية، وليقاربوا في المقابل وعي هذه الأقلام النسوية المتعددة بوجود الفرد الجديد»11، وهذا هو المطلوب من القلم النقدي العربي والمغاربي الذي سيدفع بالتأكيد هذا القلم الإبداعي كي ينحو دوما صوب التطور والتميز.

أما العوامل المتعلقة بما هو خارج ذات المرأة المبدعة المغاربية فهي متعددة، وهي لاتختلف البتة عن تلك العوامل التي أثّرت في القلم النسوي العربي، فالوضع العام واحد أرضيته وضعية الفرد مابعد الاستعمار، ومن هذه العوامل نذكر منها أولا: السعي لاستقراء الأنا المغاربية بعد مرحلة الاستعمار، هو بحث هذا القلم النسوي المغاربي للإنسانية التي غيّبها المستعمر سابقا، واستحضارها في مرحلة جديدة هي مرحلة الاستقلال والبناء، ليتأكد في رحلة بحثه هذه أن الروح الإنسانية المقصودة مغيّبة أيضا حتى في المرحلة الجديدة، فالوطن المغاربي يجازي فرده الذي حارب من أجله طويلا ، بأن يدفن آماله وطموحاته في مقبرة مفتوحة « صودرت من مركز جديد خلفا للمركز القديم المتمثل في المستعمر»[12]، هو واقع قام مباشرة بعد استقلال الوطن المغاربي ومايزال سائدا إلى الألفية الجديدة.

بيّن القلم النسوي المغاربي أن الاستعمار نجح في ترك آثاره السلبية المتمثلة في الأساس في هذه الروح الإنسانية المغيّبة التي رفعت لواءها الطبقة الحاكمة الجديدة، فغرسها بقوة لترعاها هذه الطبقة الجديدة وتتعهدها بالعناية والاهتمام، هي علاقة تواصل وانجذاب أسستها الفترة الاستعمارية مع مابعد الاستعمارية «وإذا كانت التجربة الاستعمارية تركت آثارا واضحة على مناحي مختلفة من حيوات هذه الشعوب، فإن البحث في تأثيرها على البنى النفسية والفكرية مما يضطلع به أدب مابعد الاستعمار ليس بالأمر الهيّن، خصوصا وأن

آثار كل ذلك تتسرب بعمق إلى المناحي السياسية والاقتصادية»[13]، ومن أهم تبعات هذا التواصل تضييع الفرد المغاربي لذاته واندفاعه للبحث عنها إما خارج وطنه أو تغييبها ضمن ديمومة الانعزالية والتقوقع التام.

ويتمثل الدافع الثاني في كشف الطبيعة الثقافية الغالبة للمجتمعات المغاربية، وهي الطبيعة الاستهلاكية، فقد كان متوقعا أن تبني المجتمعات المغاربية شخصيتها بعد نيلها الاستقلال، وخروجها من ربقة المستعمِر الذي جثم طويلا على أرضها، فاستعاضت عن بناء التكوين الفكري لتطوير الوطن بثقافة استهلاكية تقدم لها جاهزة دون تعب، كحصولها السريع جدا على المعلومات بفضل عالم الأنترنت ووسائط إعلامية كالتلفزة مثلا، فهذه المجتمعات المغاربية التقليدية التكوين قد انفتحت بشكل لامحدود وغير مخطط له مع الغرب الذي يقدم لها ثقافته الجديدة بهذه الطريقة الجديدة، محافظا وبقوة على مركزيته السابقة التي أسسها منذ خروجه من النفق المظلم الذي بنته ظلامية القرون الوسطى«كما أسهمت تلك الوسائط الإعلامية في انفتاح المجتمعات التقليدية على المركز بوصفه العالم المتقدم من وجهة نظرها، وقدمت لتلك المجتمعات أساليب حياتية قد تلائمها في بعض الأحيان وقد لا تلائمها في أغلب الأحيان»[14] ، هو مشهد ثقافي بات مسلما به في هذه المجتمعات، ذلك الذي رصده القلم النسوي الروائي المغاربي كما كان حال أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد"، فمع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، بدأ يتشّكل التواصل الثقافي الاستهلاكي مع الغرب بصورة لافتة للانتباه يعكسه حسب خالد بن طوبال -الشخصية الرئيسة في خطاب مستغانمي الروائي- كثرة الهوائيات على أسطح منازل قسنطينة«وأكثر من جهاز هوائي على السطوح، يقف مقابلا المآذن يرصد القنوات الأجنبية، التي تقدم لك كل ليلة على شاشة تلفزيونك أكثر من طريقة عصرية لأكل التفاح»[15]،إنه الانفتاح اللامشروط على الآخر الغربي.

ولم تقف المجتمعات المغاربية عند الاستهلاك السريع لما يقدم من ثقافة معلوماتية توفرها الانترنت أو التلفاز، بل استهلاك سريع أيضا للسلع القادمة من الغرب الرأسمالي الذي يفرض وبشكل متنام سلطته المركزية التجارية الضامنة للمركزية الثقافية«ولعل من أهم تلك الأحداث التي مرّت على المستوى العالمي، انفراد القطب الرأسمالي بالسيطرة

العالمية انفراد القطب الرأسمالي بالسيطرة العالمية، وماترتب عليه من تداعيات من بينها على سبيل المثال لا الحصر، سعي تلك القوة المنفردة إلى عولمة الثقافة عامة وعولمة الاستهلاك خاصة، وتقويض الخصوصية الثقافية والقيمية، الأمر الذي أسفر عن سيادة النزعة الاستهلاكية لخدمة التدفق الإنتاجي الرأسمالي»[16]، وقد بيّن القلم النسوي المغاربي الطبيعة الاستهلاكية للمجتمعات المغاربية خاصة بعد الاستقلال، مثلما دونته زهور ونيسي في "جسر للبوح وآخر للحنين"«مدخل"الرصيف" وقد سُد بأفواج من الباعة والمتسوقين وأكداس مكّدسة من السلع المستوردة ولهفة الناس على الشراء والسؤال عن الثمن والمقاس، سلع وبضائع من كل نوع، كل ما يمكن أن تنتجه مصانع الخارج، والخارج ليس من فرنسا فحسب، بل حتى من آسيا وأوروبا لينكمش الإنتاج الوطني، ماهذا اللهاف على الغرب والإعراض عن الشرق »[17]

وقد تأكدت الطبيعة الاستهلاكية هذه عند قبول المجتمعات المغاربية البقاء تابعة للآخر الغربي راضية بهذا التموقع الذي حدده الآخر لها، فصادقت عليه ومارسته بشكل مسلم به ودون نقاش، ليتجدد مرة أخرى قيام ثقافة الغالب والمغلوب، ويتأكد في المقابل حقيقة الشعوب المستعمَرة المتمثل في استعدادها المطلق لخدمة مستعمرها«إن القضية عندنا منوطة أولا بتخلصنا مما يستغله الاستعمار في نفوسنا من استعداد لخدمته»[18] ، فكفت هذه المجتمعات عن التفكير في الخروج من هذه التبعية الاستهلاكية، بل وتجنبت حتى مناقشة مسألة استعدادها المسلم به لخدمة من استغل خيراتها سابقا، وجعلها حاليا أمة غير منتجة عندما استغل بامتياز ثقافة التكاسل المجبولة عليها، فالحل إذن مقاومة هذا الاستعداد ومحاربته كي تكون المجتمعات المغاربية ومن ورائها المجتمعات العربية منتجة، لتضمن بهذا استقلاليتها الثقافية ومن ثمة التماهي مع هويتها وركائزها.

1-2- حضور مقولات مابعد الاستعمار في الرواية النسوية المغاربية"الهوية نموذجا. أسبابها وتداعياتها:

حاول القلم الإبداعي المغاربي على غرار القلم الإبداعي العربي، الخروج من نمطية معالجة العالم الداخلي للمرأة المغاربية، والتجني المتواصل ضدها من السلطة الذكورية التي يمثلها

حينا الأب وحينا آخر الأخ وتارة الزوج، ليقف عند أهم مقولات مابعد الاستعمار وهي "الهوية" متسائلين عن طبيعة هذه الهوية؟ وما أهمية اشتغال القلم النسوي المغاربي على هذه التيمة تحديدا؟

أكد القلم النسوي المغاربي وعيه الكبير بمقولة"الهوية" لأهميتها في تشكيل وجود الفرد المغاربي«الهوية هي ابستيمية الوجود وأعني بها فكره ونواته الثابتة والمتكررة في كل عملية خلق جديدة، إنها التكرار وفي الوقت نفسه التجدد الذي يتسم به الوجود»[19]، وإثارة القلم النسوي المغاربي لهذه المقولة مرّده تأخر مجتمعاته في التقدم وعودتها للوراء بخطوات سريعة ومتنامية بشكل يثير الخوف من مستقبل مجهول ينتظر هذه المجتمعات، التي كان من المفروض أن تؤسس تموقعا إيجابيا لها بدءا من فترة الاستقلال وصولا للألفية الجديدة، ليؤكد هذا القلم غياب الهوية، بل وتغييبها المطلق في واقع متغير يتطلب تبني هذه المقولة وتفعيلها«يستمد الفرد من انتمائه الحضاري إلى تاريخه وإلى مجتمعه وكل ماله صلة بمقومات شخصيته التي ينبني عليها وعيه ورؤيته إلى الحياة وموقفه من قضاياها الكبرى، لذلك فإن عزل الفرد عن انتمائه الحضاري يعني بداية الإحساس بالتيه والضياع»[20]، وتأكيد القلم النسوي الروائي المغاربي غياب التموقع الإيجابي لمجتمعاته، يعني طرحه لتغييب التكافؤ الحضاري بين المجتمعات المغاربية وبين المجتمعات الغربية المتقدمة، وبين الفرد المنتمي لهذه المجتمعات من جهة وبين السلطة الحاكمة لها من جهة أخرى.

نجد أن القلم النسوي الروائي المغاربي رصد في فضائه النصي غياب هذا التكافؤ الحضاري، مصورا بذلك صراعا مزدوجا، الأول تقليدي نمطي بين هذا الفرد والآخر الغربي، والثاني جديد وأخطر هو صراع الفرد المغاربي ذاته مع آخر جديد ينتمي للمجتمع نفسه وللثقافة نفسها، مع فرق هام هو امتلاك هذا الآخر الجديد لسلطة المركز، وفي هذه المعالجة تنوعت أسماء القلم النسوي الروائي المغاربي ، بعضها زاوج بين الخصوصية النسوية ومقولة الهوية المغاربية بعد الاستقلال، كما قام عند المغربية "ليلى أبو زيد" في روايتها "عام الفيل" التي قدمت صراع المرأة في مجتمع ذكوري تؤطره إلغاء الذات الأنثوية، فالشخصية الرئيسة أنثى لم تنجب، لتُعاقب تجاهلا وتهميشا بحكم أنها رمز لقطع التكاثر وفقا لثقافة المجتمع الذكوري التي ساندتها المرأة نفسها، المتمثلة في حماة الشخصية الرئيسة«لو سعف

أمّه لطلقني من عامي الثاني، فالعقم سبب كاف في مجتمع لايعبأ بالمسببات، كان حكمها في حياتي كحكم الإقطاع، فيه كان عليّ أن أصحو وأحمد لها نعمة إنجابها ابنها، عهد بائد، كيف تحمّلت؟أنا نفسي أتعجب، لوكان لي عقل اليوم لبصقت في وجهها وصفقت الباب وخرجت»[21]، وتستحضر ليلى أبو زيد هذه الخصوصية النسوية في محطات مختلفة في خطابها الروائي هذا.

وتخرج المؤلفة ليلى أبو زيد شخصيتها الرئيسة من شرنقة المجتمع الذكوري وسلطته المركزية إلى فضاء إثبات الذات وتحقيق مركزيتها في النضال والمقاومة ضد المحتل الفرنسي للمغرب«ببساطة انحل ماكان يبدو علاقة عمر بعدما تحول رفاق الكفاح إلى خصوم وقُضي الأمر، السياسة تلك اللئيمة تدخل بين الناس وتفعل ما لايفعله الشيطان، بيد أن التباعد كان حاصلا لامحالة، فقد تبدّل الناس وانقطعت روابط الأخوّة»[22]، فالمجتمع المغاربي بعد الاستقلال أطّر سيره التنموي إنه صراع المصلحة، الذي تمخض عنه تعميق الهوة بين المركز الجديد والهامش القديم الجديد، ولن يتجذر هذا الصراع إلا مع الاستغلال المادي المتواصل لخيرات هذا البلد المغاربي أو ذاك.

ويتماثل هذا الآخر الجديد إذن مع المستعمِر السابق من حيث التحكم المطلق في الثروات ، فهو العامل المساعد الرئيس لضمان استمرارية التمركز السياسي والثقافي وديمومته«أعادت الكولونيالية الحديثة هيكلة اقتصادات الدول التي استعمرتها، مما أدخل هذه الدول بعلاقة معقدة مع بعضها، وأدى إلى تدفق الموارد البشرية والطبيعية بين البلدان المستعمَرة والمستعمِرة، وأيا كان سفر البشر والمواد، عادت الأرباح دائما إلى مايسمى بالبلد الأم »[23]، لكن الفرق بين استغلال المركز القديم والمركز الجديد للثروات أن الأوّل كان يعمم فائدة هذه الثروات على أبناء جلدته فيتنعموا بها سواء في مستعمراته السابقة أو في موطنه الأصلي، بينما استغلال هذه الثروات مع المركز الثاني استغلال ضيّق توفر عند طبقة محددة فقط دون أن يستفيد منها عوام الشعب، وقد أشارت إلى ذلك على سبيل المثال الروائية الجزائرية "ربيعة جلطي" في "نادي الصنوبر" مقدمة عيّنة عن هذه الطبقة في فضاء خاص جدا بالطبقة الجديدة«أصبحت نعيما، كل مافيه يشّع منه السرور والحبور، محصنة بالأسوار العالية، محروسة آمنة، نائمة في العسل، يقطنها علّية القوم وأسيادهم وكأنها

جزيرة سُرقت من عالم ألف ليلة وليلة»[24]، والاستغلال المادي المتواصل من مؤسسي الطبقة الحاكمة الجديدة ساعد على تغييب دورهم الأساس المنوط بهم، وهو الالتفاف حول متطلبات المستعمَّر سابقا وتحسين ظروفه الحياتية المزرية التي زرعها المستعمِر وتعهدها سنوات احتلاله لهذه البلدان من فقر وبطالة وضعف تعليم.

والتمايز بين المركز والهامش في المجتمعات المغاربية مابعد الاستعمار تمثلته خطابات نسوية مغاربية أخرى كما هو حال "زرايب العبيد" لـ"نجوى بن شتوان"، هو تمثل جديد لهذه الثنائية لتقوم صورة أخرى من صور الهوية وهي "هوية الأقليات"، التي لانجد لها حضورا كبيرا سواء في الخطاب الروائي المغاربي أو في الخطاب الروائي العربي.

لايمكن حسب الروائية الليبية نجوى بن شتوان تجاوز صور الهامش المتعددة التي تعكس بدورها هويات متعددة، فهي هنا ليست الأرض أو الدين أو اللغة، بل هي الهوية الإنسانية، فلم تجعل الروائية من شخصيتها الرئيسة"عتيقة بنت تعويضة" خادمة فقط«إذ عليه عدم قول ذلك، وتجنب الخادم، من الأنسب ألا يفعل بالرغم من أنه لايوجد تعريفا آخر لتعويضه، موضوع الزيارة والحديث، فلا أحد أعطى الخادمة اسما أو وصفا في الحياة غير ماجعلها عليه الرّق، إنه لايعرّفها بشيء آخر، يتوجب عليه الحديث عن جارية أو أمة بصفتها انسانا، دونما ذكر مايشير إلى منزلتها الدونية، ليُناقض بذلك ثقافة دمغت مجتمعا»[25]، بل زادتها تهميشا حين جعلتها أمة سوداء، هذا السواد الذي عمّق تهميشها وجردها ليس فقط بالمطالبة بهويتها الإنسانية، بل وحتى بالتفكير فيها«القاع مليء بما تعجز عتيقة عن وصفه، عيناها اللوزيتان تختصران بصمت حكاية حب الأمة البائسة لسيدها، تُمرّض الأطفال والنساء بالدرجة الأولى، ونادرا ما تتكلم مع أحد، يوازي ذلك الصمت حديث طويل مع الروح عن قلق الهوية مابين لونين: جلد أسمر وعينان لوزيتان وحزن ليس له انتماء إلى دم محدد»[26]، ومعالجة هذه الصورة من صور الهوية يعني وجود وعي للقلم النسوي المغاربي بهذه القضية المصيرية وقيام رغبة في وجود مجتمعات مغاربية تتجاوز كل النقائص لتحقيق التقدم المنشود، بل ولبناء فرد مغاربي يعتز بهويته ومن ثمة بوجوده.

2- هوية الأنا العربي بين نمطية الاستيلاب وتفكيكها في المدونة المختارة:

2-1- الهوية ونمطية الاستيلاب :

أثارت المدوّنة المختارة مقولة هامة من مقولات ما بعد الاستعمار وهي "الهوية" لأهميتها الكبرى في منح قيمة للفرد خاصة للذي عانى الأمرّين من قهر الاستعمار وسلطته المطلقة«وعن قيمة الهوية يتساءل المفكرون وعلماء الثقافة والحضارة، ليجيبوا بأن الهوية مثل الهواء الذي نتنفسه، فلايمكن لشعب أو أمة ما أن تكون أو توجد دون هوية»[27]، فـ"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي و"غربة الياسمين" لخولة حمدي أنموذج للرواية النسوية المغاربية التي عالجت مقولة الهوية هذه بين نمطية الاستلاب وتفكيكه، وتأثير ذلك في وجود الفرد المغاربي، وقد اتفقت المدوّنة المختارة على قاسم مشترك هو معالجة مفهوم الهوية ونمطية الاستلاب، المرتبطة بمركز قديم جديد هو المستعمِر السابق والطبقة الحاكمة الجديدة، ومركز قديم جديد هو الأخر المتمثل في المستعمَر السابق(الفرد المغاربي المسلوب فترة مابعد الاستقلال للألفية الجديدة)، لنطرح التساؤلات التالية: كيف تعامل هذا المركز والهامش مع مفهوم الهوية؟ وكيف حققا معا نمطية الاستلاب؟

بيّنت المدوّنة المختارة أن العلاقة بين المستعمَر والمستعمِر فترة مابعد الاستقلال قائمة لايمكن تجاوزها أو إنكارها، فقد تواصلت شخصيات هذه المدوّنة مع فضاء مستعمرٍها السابق، ليُشكّل فضاء جذب لها، تُفعّل فيه وجودها ، فخالد بن طوبال في "ذاكرة الجسد"، وعمر في "غربة الياسمين" قد حققا في فضاء هذا المستعمِر وجودهما، ونالا من التشجيع والسند مالم يجدانه في وطنهما الأم: الجزائر/ المغرب، فالأوّل أضحى رساما مشهورا تداولت الصحف الفرنسية اسمه، بينما لم يحظ بهذه الشهرة والتقدير في بلده، فهو كالنبي يتفق معه في المهمة نفسها، في أن رسالته لن يكون لها صدى إلا خارج الديار«ها أنا اليوم أحد كبار الرسامين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق كما تشهد بذلك أقوال النقاد الغربيين الذين نقلتُ شهادتهم بحروف بارزة على بطاقات دعوة الافتتاح، ها أنا اليوم نبي خارج وطنه كالعادة، وكيف لا ولاكرامة لنبي في وطنه»[28]، هو الاهتمام ذاته بعمر المهندس الفزيائي الذي وجد ضالته في فضاء المستعمِر السابق، حيث قُدمت له عروض عديدة لإكمال دراسته، بل والعمل في أكبر مختبراته«تفوق في داسته وحصد الجوائز الوطنية

والعالمية، وتحصل على منحة اليونسكو الدراسية لمتابعة الدكتوراه»[29]، بل فاق نجاحهما أبناء هذا الفضاء الأجنبي أنفسهم، وهو دأب مهاجري المجتمعات المغاربية خارج ديارها.

وإذ رصدت المدوّنة المختارة صورة الفضاء الأجنبي الجاذب للمختلف في تشجيعه لإظهار قدراته ومهاراته، فإنها في المقابل قدّمت حقيقته المستترة حين أعلنت أنه فضاء اقصاء لهذا المختلف أو للأنا العربي، من خلال استمرارية الروح الاستعلائية لمالكه (المستعمر السابق)، مما يعني أن هذه الروح وإن اعتقد الأنا العربي والمغاربي بزوالها، فهي ظلت قائمة وماتزال، وفي هذا تسعى المدوّنة المختارة لإفهام المتلقي حقيقتين، الأولى أن هذا الآخر الغربي(المستعمِر السابق) وبشكل مستتر يسعى للقضاء على هوية الأنا(المستعمَر السابق) واستلابها، والثانية وهي متزامنة مع الأولى في أن الأنا تسعى بدورها لحماية هويتها والالتفاف حولها، وهو سعي منطقي وطبيعي «وبما أن الرواية تعدّ من أقدر الفنون على تقديم تفاصيل الحياة بكل حقائقها وأوهامها، مما يتيح لنا دراسة إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر فيها، إذ تستطيع أن تفتح أمام المتلقي طريق فهم الذات والآخر معا»[30]، فخالد بن طوبال الرسام والدكتور عمر الفزيائي كلاهما تمسكا وفي فضاء الآخر بهويتهما من خلال عدم خجل الأوّل بيده اليسرى المبتورة وهو مع كاترين الشابة الفرنسية، أو هو في الفضاءات التي ينتقل إليها في هذا الفضاء والثاني من خلال تواصله مع دينه ورفض كل محاولات الآخر الغربي في استلاب هويته وطمسها وتحديدا في أساس من أسسها وهو الدين.

وعلى الرغم من تواصل الشخصيتين مع هويتهما والدفاع عنها بطرق مختلفة، إلا أن الآخر الغربي فرض مركزيته عليهما، من خلال سعيه غير المباشر لاستلاب هذه الهوية، فكاترين في "ذاكرة الجسد" رمز لهذا الغربي الذي يسلب هوية الأنا من خلال التواصل الكبير مع ثقافة انكار ذاكرة خالد بن طوبال(اليد المبتورة: رمز جرائم الاستعمار الفرنسي)«كنت أعرف أنها تكره اللقاءات العامة أو تكره كما استنتجت أن تظهر معي في الأماكن العامّة، ربّما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع، كانت تحب أن تلتقي بي ولكن دائما في بيتي أو بيتها بعيدا عن الأضواء وبعيدا عن العيون»[31]، في حين تمثل استلاب الأخر الغربي للدكتور عمر في انكاره الصريح لتشبث هذه الأنا بالدين، حين يدعوه باستمرار لحضور الحفلات وشرب الخمر«وسط تلك الأجواء الاحتفالية

الصاخبة، تقدم الدكتور عمر لمصافحة صاموئيل وتهنئته، ثم تتسلل منسحبا من غرفة الاستراحة قبل أن يلحظه أحد، دلف مختبره في اضطراب، هو ذاك الاضطراب ذاته الذي يغمره كلّما وقعت عيناه على زجاجة خمر أوارتكبت أمام ناظريه معصية سافرة ما، لم يتعود ولايريد أن يتعود»[32] ، فالآخر الغربي مايزال يعلن باستمرار رغبته بشكل مباشر وغير مباشر صورته الاستلابية النمطية.

والملاحظ أن هذا الاستلاب كان قائما بحدة عند كلا الشخصيتين، وإن تمّ ذلك بطرق متباينة، فإن لم يخجل خالد بن طوبال في التواصل مع هويته (اليد المبتورة)، فإن الآخر الغربي سعى لاستلابها بصورة غير مباشرة شكّلتها نظرات الناس المحتارة على الدوام للمجاهد الجزائري المعطوب«كل العيون المستديرة دهشة، تسألك سؤالا واحدا تخجل الشفاه من طرحه: كيف حدث هذا؟»[33]،كما تمثلت في عبارات الأماكن الخاصة بالمعطوبين الفرنسيين«ويحدث أن تحزن وأنت تأخذ الميترو وتمسك بيدك الفريدة الذراع المعلّقة للركاب، ثم تقرأ على بعض الكراسي تلك العبارة:"أماكن محجوزة لمعطوبي الحرب والحوامل"، لا... ليست هذه الأماكن لك، شيء من العزة ..من بقايا شهامة تجعلك تفضل البقاء واقفا معلقا بيد واحدة، إنها أماكن محجوزة لمحاربين غيرك، حربهم لم تكن حربك وجراحهم ربما كانت على يدك»[34]، وحضور اليد المبتورة البارز بقدر ما يؤكد تواصل الأنا مع هويتها، فهي في المقابل تؤكد التاريخ الاستعماري العنيف الذي غرسه الاستعمار الفرنسي في ذاكرة الجزائريين ولا يمكن نسيانه، بل هو الحضور الدائم للاستلاب الهوياتي الذي كان ومايزال قائما سواء في فضاء الأنا أو في فضاء الآخر الغربي.

ومهما حاولت الأنا(المستعمَر السابق) وهذا الآخر(المستعمِر السابق) تجاوز هذه الذاكرة التي تمثل ثقلا تاريخيا يؤثر في العلاقة الظاهرية الصافية بينهما، فهي تذكي هذا الثقل التاريخي الاستعماري الذي يستدعي معه تلك المقاومة المادية التي عايشها هذا الآخر، بل لا يمكن للأنا تلافي هذا الثقل التاريخي أو تجاوزه لأنه يؤكد هوية مسلوبة«أسئلة لم أكن أطرحها على نفسي في السابق، كنت أهرب منها بالعمل فقط والخلق المتواصل، وذلك الأرق الداخلي الدائم، كان داخلي شيء لاينام، شيء يواصل الرسم دائما وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين أو بالأحرى رجلا فوق

العادة»[35]، أما الآخر فعندما يستدعي هذا التاريخ الاستعماري يستدعي معه مركزيته التي سمحت له بتطبيق مفهوم النظام الأبوي البطريركي على المختلف عنه، بل وتدفعه لجعل هذا النظام الأبوي البطريركي نظاما قائما لا انفصال عنه وهذا المختلف يتوهم باستقلاليته وتفرده، إننا هنا أمام استعمارية جديدة.

واستحضار نمطية الاستلاب قائمة في ذلك الصراع المحتدم بين الدكتور عمر وهذا الآخر الغربي فهو وإن دافع كما ذكرنا عن هويته وهو في فضاء غير أصلاني- الأجنبي-، إلا أنه دفاع أولا غير مباشر وثانيا سلبي في المطلق يطبعه الخوف الزائد من تضييع هذه الهوية«حين يحس المرء بأن ثمة مايهدد وجوده، يسرع إلى تأكيد ذاته، باحثا عن شيء أصيل كامن في أعماقه يركن إليه كي يحس الثقة والأمان والقوة لمواجهة الخطر»36، هذا الخوف تمظهر في حالة الانعزال المطلقة التي أسسها عمر مع هذا الآخر الغربي ونموذجه الثقافي الاستلابي«على امتداد تلك السنوات الخمس، لم تتجاوز المرّات التي أجاب بها عمر نداء الطبيعة عدد أصابع اليد الواحدة، لم يكن ذلك عن نفور أو ازدراء، لكن العزلة التي رفع أسوارها حوله اختياريا جعلت حياته مقفرة من الأصدقاء الذين قد يشاركهم النزهات والرحلات، وماعدا الأنشطة الطلابية شبه الملزمة التي تنظمها الجامعة، لم يكن ينخرط في أي نشاط آخر »[37]، وما انتهاج الدكتور عمر للانعزالية عن الآخر معتبرا ذلك وسيلة لمحاربة استلاب الآخر لهويته، إلا إذكاء لثقافة الاستلاب هذه ونمطيتها بل وازدياد حدتها، ليكون ذلك الإرهابي الذي قصد فرنسا للقضاء على أمنها وسلامتها«نعم سيدي، حين مررت على مكاتب قسم الأبحاث كان الدكتور عمر الرشيدي مايزال في المختبر، وبعد بضعة دقائق حين كنت في الطابق الثالث من نفس المبنى، سمعته يصرخ"الله أكبر" بعد ذلك حصل الانفجار»[38]، وما صورة الإرهابي هذه إلا صورة جديدة يضيفها الآخر الغربي بقوة للصور النمطية السابقة المرتبطة بالمستعَمر السابق كالضعيف والمتسخ والحيوان والمتخلف ..إلخ.

وتظل رحلة الأنا المغاربي من الجنوب للشمال قائمة حتى بعد نيلها الاستقلال، مؤكدة بذلك استمرار التواصل التقليدي مع مستعمرِها السابق، عاكسة ثقافة الاستلاب هذه ونمطيتها بل واحتدام حدتها الواسعة، لتُفعّلها من جانب ويذكيها الآخر الغربي من جهة أخرى، فكما لمسنا هذه الثقافة مع خالد بن طوبال وعمر الرشيدي، نجدها أكثر تفاعلا مع

سامي كلود والد ياسمين في "غربة الياسمين"، الذي سهّل عليه وعلى الآخر الغربي قيام ثقافة الاستلاب وتفعيل نمطيتها أكثر«ففعل الاستلاب يكون بهيمنة نموذج ثقافي مسيطر يمتلك مقومات القوة تجاه ثقافة ينتابها الضعف»[39] ، فقد بيّن بنسبة عالية جدا صورة الأنا المعترفة بهزيمتها وضعفها، الراغبة بشكل مطلق في عدم حماية هويتها خاصة في فضاء المستعمَر السابق، هذا يعكس وبشكل مضمر اعتراف الأنا بحالة الضعف المستديمة المجبول عليها والمتبناة بشكل مسلم به«ويسعنا أن نتصور تأكيدا لما سبق الشعور الذي انتاب الشعوب غير الغربية التي تترافق كل خطوة تخطوها في الحياة منذ أجيال عديدة أصلا بإحساس الهزيمة والتنكر للذات... أجل في كل خطوة في الحياة، يصادف أبناء هذه الشعوب خيبة وإحباطا وإهانة، فكيف لاتكون شخصيتهم مجروحة في الصميم؟ كيف لا تكون الهوية مهددة؟ كيف لايتكوّن لديهم الإحساس بأنهم يعيشون في عالم يملكه الآخرون ويخضع لقوانين وضعها الآخرون»[40]، وبما أن الرواية تعكس ظواهر ثقافية قائمة، فإن"غربة الياسمين" رصدت ظاهرة الاستلاب هذه التي طالت كل الطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الطبقة المثقفة.

وكان سامي كلود أو كمال عبد القادر وهو اسمه الحقيقي ذلك المثقف المغاربي الذي عايش حالة الضعف ولذة الهزيمة لانتمائه لمجتمع يستلذ هو الآخر هذا الضعف وهذه الهزيمة، ليجد في انتقاله لفضاء الآخر الغربي تربة صالحة لاستثمار ذلك، ولتسهيل من جهة أخرى تغييب الهوية الأصلانية، مؤكدة خولة حمدي أن الاستلاب ونمطيته فترة مابعد الاستقلال مستمر بصورة متسارعة لايمكن التحكم فيه لوجود تربة صالحة لذلك قوامها المعادلة التالية: لذة الأنا بالتبعية والانغماس فيها+ تماهي الآخر الغربي مع مركزيته السابقة= الاستلاب الهوياتي واستمرار نمطيته.

وتسهيل قيام ثقافة الاستلاب ونمطيتها مع شخصية سامي كلود، يعني وجود رفض واع للتواصل مع هويته بكل أسسها، لتكون تداعيات ذلك عدم البحث وإتعاب الأنا في بناء تمايز واختلاف عن الآخر الغربي«إن الاختلاف عن الآخر والتمايز عنه أحد مقومات الهوية عند علماء الاجتماع وعلماء النفس وعلماء الحضارة، فمن خلال الآخر يمكن أن أحدد ذاتي لأنها تشكّل السلوك الذي يعبّر عمن أكون»41، ومن ثوابت ذلك عند هذه الشخصية أولا أنها

تبنت اسما غربيا بدلا من اسمها الحقيقي الذي وُهب لها عند ميلادها وهو كمال عبد القادر، وثانيا التماهي مع ثقافة الآخر الغربي تماهيا مطلقا ساعية للتواصل مع حالة الانسجام النفسي الذي يشعر به كل من ينتمي للحضارة الغربية«بل كلما تعصرن الغربيون شعروا بالانسجام مع حضارتهم»[42]، ولهذا لم يرغب سامي كلود في أن يعيش الضعف النمطي المتوارث ويورثه لأولاده«والدها فكر جيدا في المستقبل، حين اختار اسمي ابنيه، أراد لهما أسماء سهلة النطق بالفرنسية، ليسهل عليهما الاندماج في المجتمع حتى يذوبوا .»[43]، لقد اعتقد سامي كلود أنه استطاع بذلك اكتساب هوية جديدة وإن كان تحت مسمى الاستلاب الهوياتي.

ويمكن القول إن سامي كلود لخص الصورة النمطية للأنا المغاربي(المستعمَر السابق) التي لم يحصرها فضاء الداخل أو الخارج، لتكون صورة عامة أضحت متوارثة عند مختلف طبقات المجتمع المغاربي المثقفة منها وغير المثقفة، ومرتبطة بكل الأعمار الكبار والصغار على حد سواء، مسهّلة على الآخر الغربي استلاب هويتها ومن ثمة ضمان تبعيتها المطلقة والتماهي اللامحدود معه، هي صورة استفحل وجودها مع مرور سنوات على استقلال هذه المجتمعات، ذلك وإن كانت حاضرة فترة الاستعمار إلا أن حضورها كان محدودا، بحكم أن تمجيد الهوية الوطنية والالتفاف حولها كان شعار تلك الفترة عكسته الثورات المختلفة التي احتضنتها هذه المجتمعات.

أكدت "ذاكرة الجسد" أن الاستلاب الهوياتي ونمطيته تجاه الأنا ليس من صنع المستعمِر السابق فقط، بل هو ممارسة ثقافية يقوم بها أيضا الآخر الجديد المتمثل في الطبقة الحاكمة الجديدة، مثل هذه المعالجة لم نجدها في "غربة الياسمين" لارتباطها بفضاء محدد هو فضا الآخر الغربي، مثيرة بصورة غالبة علاقة الأنا بهذا المستعمِر السابق، ولأن أحلام مستغانمي ذلك المثقف الأنتلجنسي«هذا المصطلح يحمل معنى المثقف الثوري فقط، الذي يتخذ موقفا مناهضا لديكتاتورية السلطة، فهو ناقد لها ثائر عليها»[44]، فقد ثارت على الوضع السياسي الذي عرفته الجزائر بعد الاستقلال رافضة أن يكون هذا الاستقلال الذي أخذته بلادها بالقوة بفضل ثورتها التحريرية المجيدة مجرد شعار أجوف، حين جعلت شخصيتها الرئيسة "خالد بن طوبال" شخصية ثورية ضد سلطة الاستقلال، التي طلبت منه بحكم أنه

مسؤول على مراقبة إبداعات المثقفين الاستمرار في تشديد الرقابة على مؤلفاتهم ومنعهم من الكتابة ضدها، وإن طبّق سياسة هذه السلطة إلا أنه لم يستمر في ذلك طويلا، ليسترجع إثر ذلك روحه الثورية وتواصله السريع بهويته الوطنية، فيقرر مغادرة الوطن مرة أخرى لكن هذه المرة للضفة الأخرى، بعد أن غادره نحو تونس فترة الثورة التحريرية مجبرا لانتشال رصاصتين اخترقتا ذراعه الأيسر.

وبما أن الآخر الجديد صورة طبق الأصل للمستعمِر السابق في إيمانه المطلق بثقافة الاستلاب الهوياتي ونمطيته، فقد راح يتواصل حرفيا مع هذا الإيمان دون هوادة، مثل هذا التواصل شبّهه مالك بن نبي بتأثير الصوت العذب الذي يأسر نفسية المستمع له«وإذا لم تنسلخ نخبة هذه البلاد ومسؤولوها وشعبها عن ذلك السحر، فإن تلك الموسيقى وذلك الصوت العليل الرقيق سيتمران حتى لاتعود كلمة (استقلال) تعني شيئا على الإطلاق، سوى تلك السخرية الشنيعة التي تهيمن على مصير أمة فائقة التخلف»[45]، وما ساعد الآخر الجديد على هذا التواصل إلا وجود عوامل عدة، أهمها عدم تفعيل النخبة المثقفة لدورها المنوط بها، فقرار هجرة خالد للضفة الأخرى وبقائه طويلا هناك إلا تسهيل لوظيفة الآخر الجديد التي ذكرناها سابقا، وهذا التحويل السلبي لصورة المثقف الانتلجنسي الذي تقمصته الشخصية الرئيسة لـ"ذاكرة الجسد" يحمل نسقا مضمرا مفاده أن أحلام مستغانمي تهيب بالطبقة المثقفة كي تفرض نفسها لتغيير واقع المجتمعات المغاربية بعد الاستقلال، لتمنح بذلك الفرد المغاربي الشعور بقيمته الإنسانية ويتمكن بالموازاة من استرجاع هويته المفقودة.

ونذكر من هذه العوامل أيضا تجريد الآخر الجديد مواطنية الفرد المغاربي كما تعهدها قبلا المستعمِر السابق، فلا يحق لهذا الفرد اكتساب شرعية التمتع بما لديه من حقوق وهو في بلد مستقل، كحقه من ريع الثروات الباطنية التي تزخر بها أرضه«والإشكال المطروح بالنسبة للعديد من الدول الريعية هو تحولها لأنظمة أحادية سلطوية لم تعدل في توزيع ريعها على طبقات شعبها»[46]، وعدم التوزيع العادل لهذه الثروات يعني احتكار هذا الآخر الجديد لها كما احتكرها من قبل المستعمر السابق، وإذا حارب الأنا المغاربي هذا المستعمِر بثوراته المتواصلة التي جلبت له الاستقلال، فإن هذه الأنا ومع طبيعة الآخر الجديد لم تعلن الثورة ضده مطالبة بحقها في ممارسة مواطنيتها والتمتع بحقوقها، وهذا ماحدث مع حسان

الأخ الأصغر لخالد بن طوبال الذي مثل صورة الأنا المغاربي الذي علّمه الآخر الجديد عدم المطالبة بحقوقه ومن ثمة الامتثال غير المشروط للاستلاب الهوياتي ونمطيته.

لم يكن حسان سوى ذلك الفرد المغاربي الذي فقد بالقوة وعلى الرغم منه مواطنيته، حين أُجبر على التخلي عن حقوقه في بلد الاستقلال كالتمتع بخيراته، بل وألا يتواصل مع تعميم مفاهيم إيجابية كتطبيق الديمقراطية ومحاربة الفساد بكل أنواعه، وبدلا من ميلاد هذا الوعي، تولد من تفعيل الاستلاب الهوياتي وتنميطه الهروب نحو أهداف صغيرة هي في واقعها من المسلمات كامتلاك سكن وسيارة«أنا لا أريد أكثر من أن أهرب من التعليم، وأن أستلم وظيفة محترمة في أيّة مؤسسة ثقافية أو إعلامية، أيّة وظيفة أعيش منها أنا وعائلتي حياة شبه عادية، أنا عاجز حتى عن أن أشتري سيارّ، من أين آتي بالملايين لأشتريها؟»[47]، ولم تصور مستغانمي فقط الوضع العام المكرر للفرد المغاربي فترة مابعد الاستقلال، بل ولأنها هذا المثقف الانتلجنسي صورت حتى الوضع النفسي القائم والمكرر هو أيضا، إنه إظهار الانفعال ضد هذا الوضع بدلا من السعي لتغييره والقضاء عليه بشكل مبرم، وهذا مايهدف إليه الآخر الجديد مثلما هدف إليه المستعمَّر سابقا ومايزال«في الواقع عند الاستعمار معلومات عنا، أكثر بكثير مما عندنا عنه، أكثر بكثير مما عندنا عنه، إنه يكيُف بكل بساطة موسيقاه وفقا لانفعالاتنا ولعقدنا ولنفسيتنا، إنه يعرف مثلا أننا تجاهه لانفعل وإنما ننفعل»[48]، وما موت حسان برصاصة غادرة مع انتفاضة الجزائريين الشعبية أكتوبر 1988 - متفائلا بقرب تحقيق حلمه البسيط: وظيفة في مؤسسة إعلامية-إلا تأكيد على أن الآخر الجديد حقق مركزيته وأبديتها، وأن الاستلاب الهوياتي مابعد الاستقلال أضحى ظاهرة ثقافية مسلم بها يتواصل معها الأنا والآخر الجديد تواصلا لا مشروطا.

وتؤكد أحلام مستغانمي مرة أخرى أن هذه المركزية المطلقة للآخر الجديد وإن كان استهدافها كل طبقات المجتمع لممارسة لذة الاستلاب الهوياتي، فهي من كل هذه الطبقات تركز على المثقفة منها، فكان حسان أستاذ التعليم الثانوي، تُضاف إليه حياة الشابة الجامعية وابنة سي الطاهر الشهيد رفيق كفاح خالد بن طوبال التي عرفت هي الأخرى الاستلاب الهوياتي ونمطيته، وتجلى هذا من خلال أولا ضمان ثقافة فرنسية لهذه الشخصية، ثانيا تغييب إبداء رأيها في مسألة زواجها من أحد مؤسسي الطبقة السياسية

الجزائرية الجديدة صاحب البطن المنتفخ والسيجار الكوبي، ولم تكن صورة حياة هذه إلا رمزا للجزائر التي تواصلت بطواعية مع الاستلاب الهوياتي الذي تجلى في المحاربة المستمرة للغة العربية كما كان الحال فترة الاستعمار الفِرنسي، ثم مع اقصاء متعمد للطبقة المثقفة الواعية القادرة على استرجاع هوية الجزائر المفقودة لضمان تقدمها الحضاري المنوط بها«كيف حدث وما أن وجدت فيك شبها بأمي، كيف تصورتك تلسين ثوبها العنابي ، وعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة تلك الكسر التي افتقدتُ مذاقها منذ سنين»[49]، فالطبقة الجديدة قوامها نخبة أُختيرت بعناية من المستعمِر السابق الذي مايزال يرى في الجزائر ذلك الآخر القاصر الذي لن ينمو إلا في ظله وتحت إمرته، فكانت إذن هذه الطبقة التي تسعى لتحقيق مصالح المستعمِر السابق ومن ثمة خدمة مصالحها اللامحدودة.

2.2 الهوية وتفكيك نمطية الاستلاب :

تنتمي "ذاكرة الجسد" و"غربة الياسمين" لفترة مابعد الاستعمار، راصدتَين معا مسألة الهوية، وبقدر ما اتفقتا في رسم ملامح الهوية المستلبة للأنا العربي، إلا أن خطاب خولة حمدي الروائي سعى لتفكيك نمطية هذا الاستلاب الهوياتي وتأسيس ما يسمى بـ"الخطاب الروائي العربي المضاد"، والضدية هذه مرتبطة بنوعين من الخطاب، أولاهما الخطاب الاستعماري المؤسس على الأنا الغربية الشمولية، صاحبة النظام الأبوي البطريركي المساعد على إلغاء المختلف، خاصة المستعَمر منه، ليتم تأسيس مايُسمى بـ"السرديات الكبرى"، وإلغاء مايُطلق عليه بـ"السرديات الصغرى" المرتبطة بالمستعمَر السابق«ساهمت نزعة تفكيك السرديات الكبرى ذات الطبيعة الشمولية المطلقة اختراق تنميطات السلطة ذات الطبيعة المتعالية»[50]، لتختار خولة حمدي شخصياتها الرئيسة ذلك الأنا العربي الفارض لهويته في فضاء المستعمَر السابق دون إلغاء هوية المختلف الآخر الغربي تحديدا.

والنوع الثاني من الخطاب الذي سعت خولة حمدي لتجاوزه هو الخطاب الروائي العربي التقليدي، الذي تواصل مع السرديات الكبرى في تغييب المستعَمَر السابق وجودا وهوية، ومثال ذلك "ذاكرة الجسد" وإن حاولت مستغانمي في بعض الصور تفكيك الاستلاب الهوياتي، إلا أنها في المقابل وبشكل غالب جدا حافظت على تواصل المستعمَر السابق مع

هذا الاستلاب، كما أنها وإن منحت أيضا مركزية سردية لهذه الأنا، إلا أنها مركزية شكلية مؤكدة أن الآخر الجديد كما ألغى وغيّب هذه الأنا واقعيا، ألغاها وغيّبها سرديا، فقد أعلن هذا المركز السردي بصوت المفرد المتكلم-خالد بن طوبال- استسلامه طواعية للاستلاب الهوياتي الذي مارسه الآخر الجديد بحرية مطلقة كما مارسها في الواقع المعيش بحرية مطلقة أيضا، بينما المركزية السردية التي خصّت الانا في "غربة الياسمين" فهي مركزية إيجابية سعت خولة حمدي لتفعيلها سرديا لأنها موجودة واقعيا وإن كانت مغيّبة.

ومن المسلم به في المتخيل الروائي أن المؤلف يسعى لتضمين رؤاه وإيديولوجيته في الشخصيات التي يختارها اختيارا مقصودا، وهذا ما أكدته خولة حمدي حين تبنت الثبات على الهوية الأصلانية والدفاع عنها دفاعا مشروعا، هذا الثبات الذي احتضنته شخصيتان رئيسيتان، الأولى ياسمين ابنة سامي كلود أو كمال عبد القادر الفتاة العشرينة الجامعية القادمة من تونس لاستكمال دراستها، والثانية "رنيم" المحامية المصرية الباحثة عن فارس غربي تقترن به، فالاحتكاك بالآخر الغربي حسب الروائية لايعني بالضرورة التماهي مع ثقافة هذا الغربي وهويته، بل إن إمكانية المحافظة على الهوية الأصلانية إمكانية قائمة إذا غذّتها روح الإرادة والعزيمة« إن هويتنا ملتصقة بنا، فهي نحن، إنها معنا حيثما كنّا وحيثما حللنا، فهي نحن ونحن هي»[51]، لينتقل فضا الآخر الغربي بذلك من فضاء طارد للأنا العربي لفضاء جاذب لقيام هويتها الأصلانية وتفعيلها.

سعت خولة حمدي من خلال اختيارها لياسمين ورنيم، تفكيك نمطية الاستلاب الهوياتي، وتجاوز كما ذكرنا آنفا طبيعة الخطاب الروائي العربي التقليدي المحافظ على هذا الاستلاب وصورته النمطية، فهي لم تدع فقط لتجاوز الصراع التقليدي القائم بين المستعمَر والمستعمِر السابق ، بل لتجاوز أيضا الصراع القائم بين دول المركز ودول الهامش، وهذا التجاوز لن يكتمل إلا بالتفاف الأنا العربي حول هويته وتفعيلها، فذلك سيجعله يشعر أولا بوجوده وتمايزه«وتتأكد الهوية بالعلاقات التي تقيمها مع الآخرين المختلفين هوياتيا وحضاريا عنها، فالناس دائما يعرّفون أنفسهم بما يميزهم عن غيرهم وبما يؤكد هويتهم»[52]، وثانيا يتواصل مع دوره المغيّب وهو انتاج حضارة كما فعل ذلك في القرون الخوالي.

حرصت خولة حمدي أن تكون شخصية ياسمين تلك الأنا المغاربي الجديد المنفتحة على الآخر الغربي(المستعمِر السابق) مع تشبثها بهويتها الأصلانية، هذا يعني رفض الروائية المضمر إعادة انتاج صورة المستعمِر السابق الذي راح يعنّف هوية الآخر المختلف(المستعمَر سابق)، بل رفضت في المقابل أن تتبناها الأنا فتلغي هي أيضا المختلف عنها وتمارس عليه استلابا هوياتيا جديدا، وصورة الأنا المغاربي الجديد لم تتأسس إلا بوجود فواعل مساعدة نركز منها على تلك المنتمية للآخر الغربي، فحضور شخصية "إيلين" زوجة والد ياسمين الفرنسية هذا الفاعل المساعد أكد أن الأنا(المستعمَر السابق) والآخر(المستعمِر السابق) بإمكانهما تجاوز الماضي الاستعماري الهوياتي العنيف وإنتاج تاريخ هوياتي جديد قائم على احترام كل طرف لهوية الآخر، فقد سمحت إلين لياسمين ممارسة شعائرها الدينية الإسلامية كالصلاة وارتداء الحجاب، بل ويكون هذا التاريخ الهوياتي الجديد مؤسسا أيضا على ترغيب الأنا المغاربي المتماهي مع الآخر الغربي بالعودة لهويته الأصلانية وتوريثها الأجيال الصاعدة المنتمية لهذا الأنا في فضاء المستعمِر السابق، فإيلين رفضت أن ينفصل ولداها عن هويتهما الأصلانية ويتشبثا بهوية غربية ذلك الذي سعى إليه والدهما سامي كلود، وماسلوك إلين هذا إلا قراءة قدمتها خولة حمدي عن تاريخ فرنسا الاستعماري القائم على إقصاء وتهميش المختلف، هذا التاريخ الذي لايجب حسبها أن يعاد انتاجه في حاضر جديد يتقبل التغيير، ومنه تغيير علاقة المستعمِر السابق بالمستعمَر السابق، ومن ثمة رفض بناء رؤية أحادية الاتجاه تمجّد المركزية وتعلي شأن التهميش، بل رؤية ثنائية تتبنى ثقافة الأنا والآخر الغربي على حد سواء.

تدعو خولة حمدي من خلال تبنيها شخصية "إلين" وباعتبارها أيضا ذلك المثقف الانتلجنسي إلى تفكيك الرؤية النمطية التي تبناها الأنا المغاربي والعربي على السواء عن الآخر الغربي، فليس هو دوما ذلك الذي وأد هويات المجتمعات المغاربية وقت الاحتلال ، بل هناك صورة ثانية لهذا الآخر وُجدت في تلك الفترة، وماتزال قائمة فترة ما بعد الاستقلال، إنها صورة الآخر الغربي الميّال للأنا المغاربي والعربي، المساند له،الساعي سعيا حثيثا هو أيضا لتجاوز التاريخ الاستعماري الهوياتي الثقيل من خلال التواصل الإيجابي المطلق مع هذه الأنا الجديدة، فلم يكن هدف خولة حمدي من متخيلها الروائي تفكيك الرؤية النمطية للآخر

الغربي عن الأنا العربي وتحديدا الأنا المغاربي فقط، بل في المقابل أن تدعو هذه الأنا لتفكيك رؤيتها النمطية أيضا عن هذا الآخر الغربي، لتتأسس بذلك رؤية ثنائية تقوم على احترام كل طرف لثقافة الآخر دون التماهي معها أو الانعزال عنها.

والرغبة في بناء تاريخ هوياتي جديد إن استطعنا القول لن يقوم حسب خولة حمدي إلا في التواصل المباشر بين الأنا والآخر الغربي في فضاء الغربي نفسه«لاتتضح ملامح الهوية من لقاء مع الآخر إذ إن العزلة عنه تجعلها ذات بعد واحد، فيسرع إليها العطب والجمد في حين نجد اللقاء معه يمنحها أبعادا مركبة تنفتح على أكثر من عالم»[53]، فكان هذا التواصل مع إيلين ليكون مع آخر غربي متعدد يشجع هذا التاريخ الهوياتي الجديد: التشبث بالهوية الأصلانية ورفض الاستلاب الهوياتي- منه "باتريك" الخال الفرنسي لإخوة ياسمين.

إذا أكد الآخر الغربي حسب ما حللنا سابقا الرغبة في بناء تاريخ هوياتي جديد ورفض إعادة إنتاج الماضي الهوياتي الاستعماري المعنّف، فهذا يؤكد في المقابل أن الأنا العربي أكدت قوتها في التشبث بهويتها، وأنها لم تلغها أو تتجاوز ركائزها في ظل احتكاكها الكبير مع الآخر الغربي«حين نثق بأنفسنا ونمتلك الوعي بذواتنا والاعتزاز بحضارتنا، نستطيع أن نشّرع أبواب الاختيار على أسس معرفية وجمالية، ونبتعد عن كل مايغلق الفكر ويحاصر الوعي، مما يسهم في امتلاك أنا مبدعة تواجه أي محاولة لمسخها أو القضاء على خصوصيتها»[54]، فقد تشبثت ياسمين بهويتها وبركيزة من ركائزها المتمثلة في "الدين" ، وهي تعايش رؤية الآخر الغربي العدائية، من خلال تلك المضايقات التي تتعرض لها وهي في وسائل النقل المختلفة كما وقع لها مع سائق إحدى الحافلات «لم ترد عليه ياسمين، ابتلعت الإهانة وتقدمت في الممر الضيّق، استندت إلى أحد الأعمدة المعدنية في صمت، وسؤال واحد يتردد في ذهنها، لماذا لم تنزل؟ كان بإمكانها أن تترك الحافلة وتركب غيرها، لكنها لم تفعل، تحملت صفاقة السائق وبقيت هناك لكنها لم تفعل، ربما لأنها كانت تخشى أن يتكرر الموقف مع سائق آخر؟ ربّما لأنها تعرف تلك اللهجة العنصرية ولاتريد أن تستمع إلى المزيد منها»[55] أو حتى في فضاء المؤسسة التي تشتغل فيها، أو وهي تواجه كلام باتريك ونظراته العدائية في تلك الزيارات الخاطفة لمنزل أخته إيلين، ولأنها متشبثة بهويتها، ومقاوِمة لأي شكل من أشكال الاستلاب

الهوياتي، فقد بنت في المقابل تأثيرا إيجابيا لم تتنعم به هي فقط، بل تواصل معه الآخر الغربي كإيلين وباتريك كما بيّنا سابقا، بل كل من احتك بياسمين فعلا وقولا.

وهذا التأثير الإيجابي لشخصية ياسمين يؤكد أن خولة حمدي أكدت أن الأنا العربي بإمكانه أن يكون ذلك الأنا الذي أسسه في قرون ماضية إبان عز حضارته، فكما أسس برغبته طواعية الاستلاب الهوياتي، بإمكانه أيضا تفكيك هذا الاستلاب، من خلال استحضاره أولا لتلك "الرغبة" في رفض التبعية والانغماس في روح الغلبة التي تبناها طويلا، وثانيا استحضار الثقة في امتلاك هويته وعدم تضييعها وهو مع تواصل مع الآخر الغربي المختلف عنه هوية وثقافة«إن أجدادنا لم يشعروا بالخوف على هويتهم حين انفتحوا على ثقافة الآخر، لأنهم كانوا أقوياء واثقين بأنفسهم حتى في عصر النهضة، كانوا أكثر ثقة وجرأة في حماية هويتهم »[56] إنها صورة الأنا العربي التي يجب أن تكون ثباتا على الهوية دون السعي للبحث عن المركزية وديمومتها التي بحث عنها ويبحث عنها الآخر الغربي (المستعمِر السابق) في ضعف الأنا العربي (المستعمَرالسابق) وتبعيته الجبّلية.

لم تحاول خولة حمدي تجاوز حقيقة الواقع الحضاري القائم، المتمثل في قوة الغربي وضعف العربي، الذي أكدته في صورة سامي كلود، بل راحت تفعّله مع شخصية أخرى هي رنيم المحامية ذات الأصول المصرية، تلك الشخصية التي كان لها أيضا رغبة جامحة في التماهي مع الآخر الغربي في بداية قدومها لهذا الفضاء الأجنبي، بسبب رؤيتها النمطية التي تبنتها عن الشرقي العربي تحديدا، فهو الأقل رومانسية وتقديرا للمرأة مقارنة بالغربي الذي يبجّلها ويقدرها« توصّلت إلى استنتاج مفاده أن الشباب المصري قاطبة على قدر وافر من التفاهة والسطحية، وقررت ألا ترتبط بعربي أبدا، سافرت إلى فرنسا وهي تمنيّ النفس بلقيا فارسها الأشقر الذي سيأخذ يدها إلى عالم من الرومانسية الغربية»[57] ، لكن الروائية وفي الوقت نفسه لم تجعل الصورة السابقة الذكر الغالبة في متخيلها الروائي، لتحي في المقابل صورة قائمة عن الشرقي والعربي تحديدا، فإن كان ضعيفا حضاريا ومخترقا ثقافيا من هذا الغربي«فالغرب قوي مهيمن، والشرق صامت واهن سلبي والأهم ساحر، يتلقى المبادرة الآتية من الغرب ويقبل الاختراق»[58]، فإن له حضورا إيجابيا عندما يلتف حول هويته ويدافع عنها

وهو في قوة ضعفه والآخر الغربي في قوة مركزه، وهذا ماقامت به رنيم في مسارها في هذا الفضاء الأجنبي خاصة مع طول إقامتها فيه.

فرنيم بعد أن وجدت في ميشال المحامي الفرنسي صورة فارسها الغربي الأشقر لدرجة أنها منحته قطعة من جسدها – إحدى كليتيها- فهي لم تخضع لنزوة جسدية خارج إطار الزواج من أجل المحافظة على هذا الفارس على الرغم من أنها صاحبة ثقافة متحررة تبنتها في فضاء الأنا (مصر) ودأبت عليها في فضاء الآخر الغربي، وتؤكد خولة حمدي من سلوك رنيم هذا أن الأنا العربي لن يتمكن من التواصل مع هويته وركائزها إلا إذا امتلك الرغبة الداخلية في تحقيق ذلك، ولن يقف الفضاء حجر عثرة أمام رغبة التواصل هذه، بل ولقد كانت هذه الرغبة دوما وفي فضاء الآخر الغربي في اختبار متواصل مادام احتكاك الأنا العربي مع الطرف الثاني لامفر منه، كما تؤكد خولة حمدي من جهة أخرى أن الانتصار الذي حققه الأنا العربي على الاستعمار واقعيا، حققه سرديا أيضا حين انتصرت المرأة العربية لروحها قبل جسدها، فهي وإن رغبت الارتباط بهذا الآخر الغربي فانطلاقته الارتباط الروحي أولا السابق للارتباط الجسدي، إنه تفكيك الروائية للصورة النمطية التي تبناها الآخر الغربي بل وحتى الأنا العربي أيضا عن جسد المرأة العربية.

راحت ترفض رنيم أيضا وعلى الرغم من ثقافتها المتحررة شرب الخمر في تلك الحفلات التي كان يقيمها زملاؤها المحامون الفرنسيون، وبتواصل رنيم المستمر والمقتنَع مع رغبة التشبث بالهوية كما تواصلت معها ياسمين من قبل يكشف أن خولة حمدي استطاعت أن تُسمع صوت ابن الجنوب في فضاء الشمال ومع ابن هذا الفضاء«ستنخرط الرواية مابعد الكولونيالية في صياغة خطاب روائي، يطور استراتيجات مضادة في الكتابة، تفكك الصور النمطية المتحيّزة إيديولوجيا للمركزية الغربية، منطلقة من الوعي بأهمية امتلاك سلطة الكلمة والصوت في تمثيل الذات»[59]، فخولة حمدي بانتمائها لهذا الجنوب أرادت أن تسمع صوتها من خلال كتابتها لهذه الرواية، مشخصة ذلك في مثل هذه الفواعل النصية الإيجابية.

لم يهدف قلم ابن الجنوب المتمثل في قلم خولة حمدي إحداث خلخلة في طبيعة المجتمع الغربي ثقافة وهوية من خلال اختيار فواعل نصية التفت حول ركيزة من ركائز الهوية وهي

الدين، بل سعت لتأكيد ضرورة احترام هذا المختلف، بل هدفت أيضا -وهذا هو الأساس حسبنا - إلى توجيه رؤية الآخر الغربي نحو دفة جديدة، هي رؤية الأنا العربي رؤية إيجابية بعيدا عن تلك التي أسسها مع صور نمطية سابقة أومع صور جديدة كصورة الإرهابي مثلا«ويرجع هذا الموقف السلبي للغرب إلى سببين، يتمثل الأول في اختلاف العرق، والخوف من فقدان الإطار الثقافي، والسبب الثاني يعود إلى الجانب الإحصائي من خلال زيادة الفئة المسلمة في مقابل تناقص أعضاء الكنيسة وهو مايزيد من احتمالية أسلمة الغرب »[60]، فليس كل أنا عربي تواصل مع الإسلام وهو في فضاء الآخر الغربي هو إرهابي، ولا ضرورة إذن حسب الروائية لوجود مفهوم "الاسلاموفوبيا" بل الدعوة إلى رفضه حتى لايكون ممارسة أخرى جديدة وشكلا آخر من أشكال الاستلاب الهوياتي يتبناها الأنا العربي الإسلامي والآخر الغربي على حد سواء، بل إن الأنا العربي حسب خولة حمدي إذا ما أظهر التواصل الإيجابي مع الإسلام وأكده ممارسة فعلية واقعية، فهذا ضمان أيضا لتغيير رؤية الآخر الغربي تجاهه، وفي المقابل تأسيس مسار تواصل واسع معه، ليصبح وجود الأنا العربي في فضاء الآخر وجودا مقبولا والتفاعل الثقافي معه يكون أيضا إيجابيا دون خوف أو اتخاذ الحيطة والحذر منه.

خاتمة:

*-تظل الهوية من القضايا الوجودية الحيوية، فمهما حاولنا تلافيها أو تجاوزها، فهي غير منفصلة عن ذواتنا في هذا الواقع المتغير السريع، وقد انبرت لمعالجتها روائيا أقلام عديدة منها القلم الروائي النسوي العربي والمغاربي على السواء.

*-تأخر القلم النسوي العربي في معالجة قضية الهوية مرده سعيه الأوّلي الحثيث في تحديد تموقع له في الساحة الإبداعية مثلما تحصل عليه القلم الذكوري، لتبني المرأة العربية ذاتها ابداعيا مثلما اهتمت ببناء ذاتها في الواقع الاجتماعي، وكما توقع له النقاد فقد حقق هذا القلم وثبة نوعية تمثلت في تجاوزه العالم الأنثوي للانغماس في معالجة صورة الفرد العربي مابعد الاستقلال، والتبئير بشكل مكثف على ما يشكّل هذه الصورة كالاستلاب الهوياتي.

*-تعدّ الهوية هاجس القلم النسوي الروائي العربي عكسته على سبيل المثال مدونتنا المختارة، لتؤكد أن هذا الأنا في صراع مستمر مع هذه الهوية، التف حولها فترة الاستعمار وثار لأجلها، آملا فترة مابعد الاستقلال أن يتواصل معها إيجابا ليُحقق تقدما حضاريا، لكنه بدلا من ذلك راح يتواصل مع هوية مفقودة بسبب قيام الاستلاب الهوياتي في هذه الفترة مثلما قام فترة الاستعمار، وإن اختلفت طرق تحقيقه والطرف المفعّل له.

*-قدمت لنا المدوّنة المختارة أهم عامل مساعد لاستمرار الاستلاب الهوياتي وتنميطه فترة مابعد الاستقلال، ولم يكن هذا العامل إلا الأنا العربي نفسه الذي سعى طواعية لتفعيل الاستلاب الهوياتي، ومن ثمة جعله من المسلمات التي آمنت بها الأجيال المتعاقبة والأجيال الصاعدة على حد سواء، وإن كان من هذه الأجيال من مازال يصارع لاحتواء الهوية وحماية ركائزها، ولم يكن نتاج ذلك إلا ميلاد أنا عربي مشتت مابين هوية مفقودة وهوية مشوّهة.

*-وجود هذا الأنا الطيّع سهل على الآخر الجديد بسط مركزيته وممارستها على كل طبقات المجتمع العربي خاصة على الطبقة المثقفة منها، باعتبارها النخبة التي بإمكانها بناء روح جماعية تسترجع بفضلها الهوية المفقودة وتستحضرها في جوانب الحياة المختلفة السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، فتغييب هذه الطبقة يعني تفعيل مستمر للاستلاب الهوياتي، إنه إحياء إذن لمنهج المستعمر الذي سعى لتفعيل هذا الاستلاب وتجسيده بقوة.

*-استنتجنا من قراءتنا المكثفة للمدوّنة المختارة أن صورة الاستلاب الهوياتي ونمطيته كانت أكثر حضورا عند أحلام مستغانمي مقارنة بخولة حمدي، التي سعت لتفكيك هذا الاستلاب ونمطيته، وماقيام مستغانمي بتقديم مثل تلك الصورة السلبية للأنا إلا استشراف للتموقع السلبي الدائم الذي حظي به هذا الأنا فترة بعد الاستقلال ومازال يحظى به في الألفية الجديدة كذلك، ومهما كان هذا الاختلاف بيّنا، إلا أن الروائيتين اتفقتا على ديمومة هذا الاستلاب الهوياتي الذي لم يصنعه الأنا العربي مع الآخر الجديد فقط، بل ساعد على ثباته مع المستعمِر السابق حين تماهى معه تماهيا مطلقا خاصة في رحلته الطوعية من الجنوب للشمال.

الهوامش :

1): فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، 2013، ص 47

2): فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999، ص 12

3): فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، 2010، ص 28

4): فاطمة الزهراء بولعراس، حوار مع الكاتبة فضيلة الفاروق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، استراليا، ع3049، 9 جانفي 2015

5): فاتحة مرشيد، الملهمات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2011، ص 7، 8

6): الملهمات، ص 82

7): المصدر نفسه، ص 62

8): حوار مع الكاتبة فضيلة الفاروق، صحيفة المثقف.

9): فتيحة شفيري، الخطاب الروائي النسوي الجزائري، تحولات في مساره السردي، نماذج مختارة، ملتقى "تحولات الخطاب في الأدب والنقد واللغة في العقدين الأخيرين، جامعة اليرموك، الأردن، 16 -18 تموز 2019، ص 364

10): بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسوية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 13

11): فتيحة شفيري، صورة المركز والهامش في الخطاب الروائي النسوي الجزائري المعاصر، مجلة المدونة ، ديسمبر 2021، ص 14

12): المصدر نفسه، الصفحة نفسها

13): ادريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة مابعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012، ص 69، 70

14): منى السيد حافظ، الأبعاد الثقافية في دراسة الاستهلاك، رؤية سوسيولوجية واستشرافية مستقبلية، حوليات آداب عين شمس، مج 40، أكتوبر، ديسمبر 2012، ص 317، 318

15): أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط27، 2011، ص 12

16): المرجع نفسه، ص 317

17): زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص ص 213، 214

18): مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، 1986، ص 157

19): مصطفى بن تمسك، في التأصيل المفهومي للهوية، من كتاب جماعي"السؤال عن الهوية في التأسيس ... والنقد... والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016، ص 28

20): جمال سعادنة، العولمة وتوظيف الخطاب المرئي من تحييد الوعي إلى استلاب الهوية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع24، مارس 2016، ص 63

21): ليلى أبو زيد، عام الفيل، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2011، ص 32

22): المصدر نفسه، ص 53

23): آنيا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، تر باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2013، ص 20

24): ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط2، 2017، ص 43

25): نجوى بن شتوان، زرايب العبيد، دار الساقي، ط1، 2016، ص 9

26): المصدر نفسه، ص 12

27): عبد الغني بوالسكك، الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام، من كتاب جماعي"السؤال عن الهوية في التأسيس ... والنقد... والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان،2016، ص 61

28): ذاكرة الجسد، ص 63

29): خولة حمدي، غربة الياسمين، دار كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014، ص 13

30): ماجدة حمود، مقدمة كتاب جماعي "إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2013، ص 14

31): ذاكرة الجسد، ص 71

32): غربة الياسمين، ص 9

33): ذاكرة الجسد، ص 73

34): المصدر نفسه، الصفحة نفسها

35): المصدر نفسه، ص 73، 74

36): ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، ص 15

37): غربة الياسمين، ص 10

38): المصدر نفسه، ص 231

39): سليم عطاوة، عامر يحياوي، مفهوم الاستلاب الثقافي وأثره في الهوية لدى الشباب الجزائري، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع1، دت، ص 72

40): أمين معلوف، الهويات القاتلة، تر نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط4، 2016، ص 90، 91

41): عبد الغني بوالسكك، الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام، ص 67

42): الهويات القاتلة، ص 87

43): غربة الياسمين، ص 35

44): هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2013، ص 57

45): مالك بن نبي، من أجل التغيير، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط9، 2015ن ص 102، 103

46): نور الدين بكيس، نوال رزقي، كيف تصبح مواطنا سيئا في الجزائر، سارة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2018، ص16

47): ذاكرة الجسد، ص 368

48): مالك بن نبي، من أجل التغيير، ص 105

49): ذاكرة الجسد، ص 17

50): معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 125

51): عبد الغني بوالسكك، الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام، ص 66

52): المرجع نفسه، ص 67

53): ماجدة حمود، مقدمة كتاب جماعي إشكالية الأنا والآخر، ص 17

54): المصدر نفسه، ص 19

55): غربة الياسمين، ص156

56): ماجدة حمود، مقدمة كتاب جماعي" إشكالية الأنا والآخر"، ص 19

57): غربة الياسمين، ص 31

58): ماجدة حمود، مقدمة كتاب جماعي" إشكالية الأنا والآخر، ص 21

59): محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاتلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2014، ص 51

60): خيرة لكمين، ظاهرة اللجوء في أوروبا، ثنائية التهديد واللاأمن، دراسة في تنامي الإسلاموفوبيا، من كتاب جماعي" الإسلاموفوبيا في أوروبا، الخطاب والممارسة، منشورات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2019، ص 67، 68 .

قائمة المصادرو المراجع :

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط27، 2011
2. ادريس الخضراوي، الرواية العربية وأسئلة مابعد الاستعمار، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012.

3. أمين معلوف، الهويات القاتلة، تر نهلة بيضون، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط4، 2016.
4. آنيا لومبا، الكولونيالية وما بعدها، تر باسل المسالمة، دار التكوين، سوريا، ط1، 2013.
5. بثينة شعبان، مائة عام من الرواية النسوية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، 1999.
6. جمال سعادنة، العولمة وتوظيف الخطاب المرئي من تحييد الوعي إلى استلاب الهوية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع24، مارس 2016.
7. خولة حمدي، غربة الياسمين، دار كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2014.
8. خيرة لكمين، ظاهرة اللجوء في أوروبا، ثنائية التهديد واللاأمن، دراسة في تنامي الإسلاموفوبيا، من كتاب جماعي" الإسلاموفوبيا في أوروبا، الخطاب والممارسة، منشورات المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2019 .
9. ربيعة جلطي، نادي الصنوبر، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط2، 2017
10. زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007
11. سليم عطاوة، عامر يحياوي، مفهوم الاستلاب الثقافي وأثره في الهوية لدى الشباب الجزائري، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، ع1، دت، ص 72
12. عبد الغني بوالسكك، الهوية والاختلاف بين التواصل والصدام، من كتاب جماعي"السؤال عن الهوية في التأسيس ... والنقد... والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان،2016.
13. فاتحة مرشيد، الملهمات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2011
14. فاطمة الزهراء بولعراس، حوار مع الكاتبة فضيلة الفاروق، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، استراليا، ع3049، 9 جانفي 2015

15. فتيحة شفيري، الخطاب الروائي النسوي الجزائري، تحولات في مساره السردي، نماذج مختارة، ملتقى "تحولات الخطاب في الأدب والنقد واللغة في العقدين الأخيرين، جامعة اليرموك، الأردن، 16 -18 تموز 2019.
16. فتيحة شفيري، صورة المركز والهامش في الخطاب الروائي النسوي الجزائري المعاصر، مجلة المدونة ، ديسمبر 2021.
17. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، 2010،
18. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، 2013
19. فضيلة الفاروق، مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1999
20. ليلى أبو زيد، عام الفيل، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2011.
21. ماجدة حمود، مقدمة كتاب جماعي "إشكالية الأنا والآخر، نماذج روائية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2013.
22. مالك بن نبي، شروط النهضة، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، 1986.
23. مالك بن نبي، من أجل التغيير، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط9، 2015
24. محمد بوعزة، سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاتلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2014
25. مصطفى بن تمسك، في التأصيل المفهومي للهوية، من كتاب جماعي"السؤال عن الهوية في التأسيس ... والنقد... والمستقبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016.
26. معن الطائي، السرديات المضادة، بحث في طبيعة التحولات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014
27. منى السيد حافظ، الأبعاد الثقافية في دراسة الاستهلاك، رؤية سوسيولوجية واستشرافية مستقبلية، حوليات آداب عين شمس، مج 40، أكتوبر، ديسمبر 2012.
28. نجوى بن شتوان، زرايب العبيد، دار الساقي، ط1، 2016

29. نور الدين بكيس، نوال رزقي، كيف تصبح مواطنا سيئا في الجزائر، سارة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2018

30. هويدا صالح، صورة المثقف في الرواية الجديدة، الطرائق السردية، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2013.

تجليات الأغنية الشعبية في روايات " جميلة طلباوي"

The manifestations of the popular song in the novels of "Djamila Talbawi"

*- د/ جـوهرة شتيـوي بوجبيبة
*- مخبر الدراسات الأدبية والنقدية/ م.ج عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة
*- المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة (الجزائر)
djawhara.chetioui@gmail.com -*

تاريخ الإرسال:11-02-2022 تاريخ القبول: 01 -05-2022

الملخص:

سلطنا الضوء في هذا المقال على توظيف الأغنية الشعبية في روايات الروائية الجزائرية "جميلة طلباوي"؛ والتي تنوعت بتنوع نشاطات الشخصيات ومناسباتها، وتعدد حالاتها النفسية وانفعالاته الشعورية، كما استطعنا من خلالها التعرف على الكثير من عادات وتقاليد المجتمع الجزائري بصفة عامة، والجنوب الصحراوي بصفة خاصة، ليتأكد لنا حقيقة أن الأغنية الشعبية رغم بساطتها وسهولة ألفاظها، إلا أنها تعتبر خير تراث شعبي خلفته الأجيال الماضية للأجيال الحاضرة، بعد أن تركت فيها عصارة تجاربها وحكمتها.

الكلمات المفتاحية:

الأغاني الشعبية؛ أغاني ألعاب الأطفال؛ التراث الشفوي؛ الطقوس.

Abstract:

In this article, we highlighted the use of popular songs in Algerian novels. "Jamila Talbawi," which varied in its diversity of events and situations and varied in its psychological and emotional situations, as well as being able to learn about many customs and traditions of Algerian society in general and Southern Sahara in particular.

Keywords: Folk song; children's game songs; heritage; the ritual.

مدخل:

بات من البديهي والمتعارف عليه، أن الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على التجريب المتواصل الذي لا يستقر أبدا ولا يهدأ، فقد شهدت من التطور والتحول ما جعلها في بحث لا ينتهي عن جديد الأساليب وحديث الأشكال، والرواية النسوية الجزائرية كغيرها من الروايات الأخرى استطاعت أن تخلق ثراءً فنياً كبيراً، فقد انفتحت على التراث الشعبي الجزائري وتشربت منابعه التي لا تنضب ولا تنتهي؛ لأنه يزخر بذخيرة وفيرة ومتنوعة من أشكال التعبير الشعبي، تناقلتها الأجيال وتوارثتها جيلاً بعد جيل، وتعد "الأغنية الشعبية" واحدة من بين هذه النصوص الشعبية التي فرضت نفسها على الرواية بصفة عامة والرواية النسوية بصفة خاصة، إذ تعد مرآة تنعكس عليها صورة نابضة عن حياة الشعوب وآمالها وآلامها وأخلاقها وعاداتها ومثلها، وتعد الروائية "جميلة طلباوي"[1] من أهم الروائيات اللواتي تأثرن بدرجة كبيرة بالتراث الصحراوي؛ ولأن الأغنية الشعبية تمثل الهوية والأصالة فقد كان حضورها في رواياتها ("الخابية"، "قلب الاسباني"، "وادي الحناء") يمثل الدعامة والركيزة الأساسية التي ارتكزت عليها الروائية في عملها الإبداعـــي.

من هنا تتبادر إلى أذهاننا عدة إشكالات نظرية وأخرى تطبيقية تتمثل الأولى في: ما حدّ الأغنية الشعبية وما هي أنواعها؟ وفيما تتمثل وظائفها؟ وتتمثل الثانية في: ما هي أهم الموضوعات التي جسدتها الأغاني الشعبية في روايات "جميلة طلباوي"؟ وما هي أهدافها من توظيفها الأغاني في رواياتها؟ هل كانت لصالح الخطاب الروائي ومتناسبة معه من حيث بناء الشخصيات وخدمة المعاني وتطور الأحداث؟ أم جاء توظيفها لغرض جمالي فني؟ أم كان بهدف إحيائها والحفاظ عليها من الضياع؟.

ويتمثل هدفنا من هذه الورقة البحثية في تسليط الضوء على الأغاني الشعبية الموظفة في روايات "جميلة طلباوي"، والتعرف على الكثير من عادات وتقاليد المجتمع الجزائري بصفة عامة والجنوب الصحراوي بصفة خاصة، وقد ساعدنا في الوصول إلى ذلك مجموعة من المناهج تتمثل في: التاريخي والاجتماعي، والنفسي والثقافي.

أولا : إضـــاءات على الأغنيــة الشعبيــة[2]:

1. مفهوم "الأغنية الشعبية":

1.1. لغـــةً:

ورد تعريف "الأغنية " في "لسان العرب" على النحو التالي: " مأخوذة من الفعل غنى، والغناء ممدود في الصوت، وغنى يغني أغنية وغناء وغنى: طرب وترنم بالكلام الموزون وغيره، ويقال: غنى الحمام صوت". [3]

وجاءت في "المعجم الوسيط" بمعنى: "الأغنية مأخوذة من الفعل غنّى" طرب وترنم بالكلام الموزون وغيره (...) والأغنية ما يترنم به من الكلام، الموزون وغيره، جمعها أغاني(...) والغناء: التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره، يكون مصحوباً بالموسيقى." [4]

أما في معجم " المنجد في اللغة والأعلام" جاءت بمعنى: " أغنّى الشعر وبالشعر: ترنم به بالغناء، والغناء من الصوت: ما طُرب به، والأُغْنِيَةُ والإغنية ج أغاني وأغانٍ: ما يُترنمَّ ويُتَغنَّى به." [5]

نفهم مما سبق ذكره أن الأغنية هي التي تمزج بين الكلمات واللحن والموسيقى.

2.1. اصطلاحـــاً:

تعددت تعريفات "الأغنية الشعبية" في الساحة الأدبية والغربية؛ لأنها تعتبر لغزاً ضارياً يصعب الوصول إلى تعريف علمي دقيق لها، وقد اجتهد جملة من الباحثين كل حسب فهمه ورؤيته، محاولين وضع تعريفاً كاملاً شاملاً للأغنية الشعبية ومن الذين وضعوا بصمة في هذا الاتجاه نجد:

ذهب **"فاروق أحمد مصطفى"** و **"مرفت العشماوي"** في تعريف "الأغنية الشعبية" بقولهما: " المقطوعة الشعرية التي تغنى بمصاحبة الموسيقى في أغلب الأحيان، والتي توجد في المجتمعات التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية، من غير حاجة إلى تدوين كما أنها يتم حفظها دون كتابتها في معظم الأحيان." [6] ويتفق معهما كل من **"أحمد مرسي"**[7] و"جورج هرتسوج"[8] في نقطة الرواية الشفهية للأغنية الشعبية دون الحاجة إلى تدوينها.

يقول **"ألكسندر كراب"** في تعريفها: " هي قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الأميين في الأزمان الماضية، ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن وهي فترة قرون متتالية." [9] ويشاطره الرأي في ذلك " فوزي العنتيل" .[10]

أما **"بوليكافسكي"** فيعرفها بقوله: " الأغنية الشعبية هي التي أنشأها الشعب وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي"[11] ويختلف الباحث **"ريتشارد فايس"** مع هذا المفهوم ويفنده بقوله: "الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التي يغنيها الشعب." [12]

يتراءى لنا مما سبق ذكره، تنوع التعريفات المقدمة للأغنية الشعبية، وكل تعريف تناولها من زاوية معينة دون أخرى، وتوسعت **"يسرى جوهرية عرنيطة"** إلى حدّ ما في تعريفها لها، إذ تقول: "فطرية لا أثر فيها لصفة متعمدة ارتجلها فرد مجهول من أفراد الشعب بطريقة بدائية لا كلفة فيها ولا تكنيك(...) وتناقلها الأبناء عن آباءهم، والبنات عن أمهاتهم (...) وترافق هذه الأغنيات صورة واضحة عن العادات والخرافات والمعتقدات التي تتحلى بها تلك الشعوب." [13]

2 ـ خصـــائص وسمـات "الأغنيـة الشعبيـة":

تتميز "الأغنية الشعبية" بخصائص وسمات تميزها عن غيرها من أشكال التعبير المعروفة، وقد أجملها الباحث **"ألكسنـدركـــراب"** فيما يلي:

ـ جماعية المنشأ ومجهولة المؤلف، وهذا ما أكده **" أحمد صالح رشدي"** بقوله: " إن العمل الأدبي مجهول المؤلف؛ لا لأن دور الفرد في إنشائه معدوم، ولا لأن العامة اصطلحوا على أن ينكروا على الخالق الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع؛ بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوفي أثرا فنياً يتوافق مع الجماعة وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله؛ ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبل أن يصل إلى جمهوره شأن الأدب المدون وأدب الفصحى، بل يتم الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول." [14]

ـ غنائيـة: بمعنى أنها ذاتية في المقام الأول، تتناول موضوعاتها بطريقة جديدة، وألوانها كثيرة شبه ألوان الصناعة الشعبية الريفية.

ـ ليس الفرح هو المزاج العام للأغنية، وإنما كثير منها ميلودرامي ترفرف عليها قسوة الحياة ومرارتها.

ـ تمتاز الأغنية الشعبية باللهجة المحلية، وهذا راجع إلى اختلاف اللهجات والعادات والتقاليد.[15]

ـ كما تتسم الأغنية الشعبية بقصر الجمل والجاذبية اللحنية والإيقاع الذي يهز الوجدان ويثير العاطفة مما يجعلها تكتسي صفة القصيدة الشعرية الملحنة.[16]

ـ الذيـوع والانتشـار المقترن بالتداول، وإلا انقطعت حلقات السلسلة في قنوات وصولها، ونساها الشعب وضاعت واندثرت ولم تعد تحسب على التراث الشعبي."[17]

ـ تعد "الجماعية" الميزة الأساسية للأغنية الشعبية؛ لأنها تجسد عقل المجتمع وميولاته الفكرية والأخلاقية."[18]

3 ـ أنواع الأغنيـة الشعبية:

اختلف الباحثون في تحديد أنواع "الأغنية الشعبية"، فهناك من يرى أنها تحتوي على: أغاني المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، الموال"[19]، وثانْ يرى أنها تنقسم إلى: "أغاني المناسبات، أغاني البحارة، أغاني الفلاحين، أغاني الثورة التحريرية، الأغاني الحضارية ذات الطابع الأندلسي"[20]، وثالث قسمها إلى: " أغاني الحياة، الأغاني الدينية، أغاني القيم المثالية."[21]

أما المراجع التاريخية فقد أكدت أن لكل أمة نوعاً خاصاً تؤديه في مناسباتها المختلفة، فقد عرفت العوالم العربية أنواعًا مختلفة وطبوعاً مختلفة من الأغاني الشعبية كالأهازيج والأغنية الحرة، والنشيد والموال والقصيدة الغنائية والموشحات والأزجال والمغناة.... وغيرها.[22]

4.وظـائـــــف "الأغنيــة الشعبيـــة":

أجمل "العـربي دحـو" وظائف الأغنية الشعبية في كتابه "مفاهيم ونماذج في الأغنية الشعبية"، فيقول في ذلك: " ما الأغاني إلا أخلاق ولغة وعوائد وتشخيص وانتخاب، وتمثيل أحسن الصور أو أقبحها في حركاتها وأحوالها الجزئية والكلية، ومن هذه الوجهة هي معيار الأذواق وبرهان الحضارة أو البداوة، ودليل التصورات والخواطر النفسانية. أما عن وجهة تأثيرها على النفس، فهي مفرجة الكروب، ومسلية الخواطر، ومجلية الأحزان، ومنشطة العزائم، وغذاء الأرواح، ومرآة الصور الجميلة ومدعاة الائتلاف والتحابب."[23]

ثـانيا: الأغـاني الشعبية الموظفة في رو ايات "جميلة طلباوي":

تعددت الأغاني الشعبية في روايات **"جميلة"** وتنوعت بتنوع نشاطات الشخصيات ومناسباتها وحالها وأحوالها، والبداية تكون مع:

1.الأناشيد الدينية/ المدائــح النبوية:

وظفت "الروائية" بعض مقاطع المديح النبوي؛ فجاء المقطع الأول على لسان النسوة بمناسبة زيارة أهل "تيــمي" (أدار) لضريح أحد أولياء الله الصالحين، تقول الساردة فيه:

خيار القول الله قولوا للقوالة /هو اللي يستاهل الشكر/صلى الله عليه، ما يبخل مداح سيد الأمة/ سيد الرجالة".[24]

أما المقطع الثاني فجاء على لسان "مريـم" (أم عويشة) بمناسبة الحفلة التي أقامتها " لالة حليمة"، بمناسبة نيل "عويشة" شهادة التعليم الابتدائي بتفوق، تقول في ذلك: "كرمت في حفل كبير نظمته المدرسة، لالة حليمة لم تفوت الفرصة وأقامت لي احتفالاً كبيراً في القصر (...) والدتي غنت (...) مدحت الرسول الأعظم عليه الصلاة والسلام بمدائح تحفظها نساء "تيمــي":

لا إله إلا الله هي الأولى في لساني/محمد رسول الله بها يرجح ميزاني/ونبدأ قولي بسم الله الرحمن الرحيم/ يا ربي احفظ لي إيماني.[25]

في حين جاء المقطع الثالث في رواية "الخابية" على لسان "الياقوت" وهي تعمل في حقلها، يقول السارد في ذلك: " رافقتها إلى الجنان أين تقضي معظم وقتها، تنزع الحشائش الضارة، وتعتني بالأرض (...) صوتها كان يسكب في روحي إكسير الفرح فلا أمل من غنائها:

باش نبداو ذكر الله يا القوم العيانا/ بالصلاة على محمد هكاك بغيت أنا".[26]

من خلال ما سبق ذكره يتبين لنا مدى حب الشخصيات للرسول صل الله عليه وسلم، فلا يكادون يتركون مجالا من مجالات الحياة إلا وعبروا عنه بالمدائح النبوية، فهي حاضرة في زياراتهم وأفراحهم وأعمالهم.

2 ـ أغاني احتفال الصبية بحفظ القــرآن الكريــم:

كان تعليم القرآن الكريم ولايزال منتشراً في المدن والقرى، ويعتبر حفظ الصبيان لكتاب الله مناسبة عظيمة، ولهذا يقومون بالاحتفال بهذه المناسبة بطقوس خاصة، وهذا ما نجده حاضراً في المقطع السردي التالي:" تململ أيّوب في مكانه(...) وقد أدرك أنّ روح والده لن تتفهم بأنّ عبد النّور خلق هكذا عنيدا منذ صغره، تمرد على الدخول إلى الكتاب ولم يحفظ سورة من القرآن الكريم، لم يكن معنياً بفرحة الصبية أقرانه بختم حفظ كتاب الله وهم يحملون اللوح الذي يكتبون عليه الآيات والسور بالسَّمق، يجوبون الأزقة مرددين:

بيضة بيضة الله/باش نْزَوّقْ لوحتي/ لوحتي عند الطالب/والطالب في الجنّة/ والجنة محلولة حالها مولانا/مولانا مولانا لا تقطع رجالنا.

فيصنعون فرحة أهاليهم وبهجة الزقاق، وينالون من هبات سكان الحي بيضا يقدمونه لمعلمهم "الطالب" مكافأة أن سهر على تحفيظهم كتاب الله، وبالمقابل يزين لهم الطالب لوحاتهم التي كتبوا عليها سور القرآن الكريم." [27]

نستشف من هذه الأغنية الشعبية وطقوسها، المكانة العظيمة التي يحتلها "القرآن الكريم" في قلوب الصبيان وأهاليهم، وكذا مكانة "الطالب"، كيف لا؟ وهو الذي ساعدهم

على غرس كتاب الله في قلوبهم وعقولهم، فهو يستحق ذلك وأكثر في وقت تراجعت فيها مكانته في الوقت الراهن.

3 ـ أغاني ألعاب الأطفال:

يحتاج الطفل في صغره إلى اللعب واللهو، وغالباً ما كان يصاحب اللعب أغاني وأناشيد يرددها حتى وإن كان لا يفقه معانيها، ويعرفها **"إشراح إبراهيم المشرفي"** بقوله هي: "شكل من أشكال أدب الأطفال ووسيلة للسمو بحسهم الفني وذوقهم الأدبي من خلال الكلمة البسيطة المفهومة واللحن القادر على جذب الأطفال وإمتاعه فيتماشى مع ميوله ورغباته وينمي قيمه واتجاهاته ولغته وفكره وخياله".[28]

وتعرف المجتمعات الشعبية على اختلافها ألعاب خاصة، ولا يلعبها إلا الأطفال في سن حياتهم الأولى؛ لأنه لهم تقاليد خاصة وعادات ملتزمون بها أثناء لعبهم ومرحهم. [29] وهذا ما نجده متجسدا في طقوس أغنية لعبة "يا جـرادة مـالحـة"، تقول "طلباوي" على لسان السارد: " يذكر أيوب كيف أن سعدية كانت مرحة (...) يذكر كيف أنها كانت تلعب معه لعبة "يا جرادة مالحة" (...) على لحاف فوق السطح يجلسون ثلاثتهم، تطلب منه سعدية أن يضع كفه على الأرض وأن يفرج أصابعه، وتضع يدها إلى جانب يده الصغيرة منفرجة الأصابع، ثم ترفع يدها الأخرى وتشهر سبابتها كرمح تصوبه تجاه اليدين على اللحاف وهي تغني ملاحقة حركة السبابة:

يا جرادة مالحة/وين كنت سارحة/في جنان المالحة/وَاشْ كْلِيتي وواشْ شربتي/كْلِيتْ التفاح والنفاح طار الذيب بعصاته والمنديل فوق راسه.

وأينما تكون حركة الأصبع مع كلمة "راسه" تكون هزيمة أحد الطرفين".[30]

فأغنية هذه اللعبة لم تأتي عبثاً بل لها أهدافاً وأبعاداً تعليمية ونفسية وأخلاقية، فـ "سعدية" كانت تتعمد الخسارة حتى تبعث في قلب أخيها الصغير لذة الفوز والتحدي والشجاعة.

4 . أغانـــي حسرة الأم على سفر ابنها وهجر انه أرض الوطـــن:

تعتبر قضية سفر الأبناء والتغرب في الدول الأجنبية، من بين أهم القضايا المؤلمة التي أرقت قلوب الأمهات، وهذا ما تركهن يرددن أغاني تترجم ذلك العذاب القابع في قلوبهن، تقول "**طلباوي**" في ذلك: "تدير خالتي أم العيد المغزل بحركات رشيقة مضبوطة وتدندن بأهزوجة شعبية:

السي بكَّار ما يْوَلّي/مشى للدَايْمَة وقَطْعُو لَيَاسْ/خَرْجُو مِيرَاتْ كَاشْفَاتْ السَنَّه/على سِيدْهُم قالوا مَاتْ."[31]

يترجم لنا هذا المقطع ألم " أم العيـــد" الكبير، وشوقها العظيم المتغلغل في أعماق قلبها، جراء طول غيبة فلذة كبدها "عبد النور"، الذي انقطعت سبل الاتصال به في إسبانيا، وهذا ما تركها تستنجد بهذه الأغنية وهي في قمة ألمها وسواد حزنها.

5 . أغاني الحب والهيام:

تنوعت أغاني الحب والهيام في روايات "**جميلة طلباوي**"، ولكنها كانت مقتضبة جداً، بحيث تكتفي بسطر أو سطرين فقط، ولهذا اقتصرنا على عرض أغنيتين فقط، جاءت الأولى على لسان النسوة بمناسبة موسم زيارة ضريح أحد أولياء الله الصالحين، تقول "**طلباوي**" على لسان الشخصية المحورية "عويشة" في رواية "وادي الحناء":

"والدي الحاج جلول كانت له مكانة مرموقة في تيمي (...) قاده القدر في أحد أيام الربيع إلى إحدى الواحات البعيدة، كان أهلها يحتفلون بموسم الزيارة لضريح أحد أولياء الله الصالحين، أين تقام الولائم وتتعالى الأصوات بترتيل القرآن الكريم، تقام حلقات الذكر بعد العصر وإلى وقت متأخر من الليل، أمّا نهاراً فيجتمع الناس في الساحة الواسعة للاستمتاع بأنغام الشلالي وإيقاع البارود، فلا يسمع إلا صوت فرقة "ســـارة الفولكلورية" والضرب على الدف وعلى قرقـــابـــو[32] لتتناهى إلى السمع أصوات الراقصين تمدح الرسول الكريم بأنغام شجي تصنع بهجة الواحة الجميلة. تخرج النساء أيضا ليعشن بهجة الاحتفال وقد لبست

كبيرات السن ليـــزار ولبست صغيرات السن " الملحفة" بألوان زاهية، وأسبلن ضفائرهن، وقد خضبن أيديهن بالحناء وشفاههن بالمسواك(...) تتناهى إلى سمعك أصوات النسوة يردّدن الأغنية الشهيرة بقرية أولاد بن سعيد:

ـ لزرق وسعاني يا رفيقي ودّي عنواني/مالح لغوالي زور مسعودة زهو البال/حبك جواني ومن غرامك زدت هبال/حبّك رشاني يا لهيفة دارق لمزاني/جرح الدلالي وكاملة بالزين والوصاف."(33)

رصد لنا هذا المقطع السردي عادات ومعتقدات وطقوس سكان مدينة "أدرار"، عند زيارة أضرحة أحد أولياء الله الصالحين في فصل الربيع، من خلال تلك الحفلة التي جمعت بين ترتيل القرآن والمدائح النبوية والأغاني الشعبية وإيقاع البارود والرقص...

أما الأغنية الثانية، فقد وردت في رواية "قلب الإسبـــاني"، وجاءت على لسان "أم العيـــد"، تقول فيها:

"عَيْنِي رَاهاَ تَبْكي/وسَالْني وَاشْ اللَّي بَكَّاها/والبَكْيَانْ بْلَا دَمْعَة/إلا طْوَال مُولاه يْرَشِيهْ/يَحْسَنْ عَوْن اللَّي/ دَقْتُه قْدِيمَه/وَاشْ يْدَاوِيهْ."(34)

تترجم لنا هذه الأغنية الحالة النفسية والشعورية المتأزمة التي يكون عليه العاشق الولهان الذي يبكي بلا دموع، ويتعذب بصمت جراء فراقه وابتعاده عن محبوبته.

6 ـ أغـــانـــي الـــــزواج:

يعد الزواج من أهم المناسبات التي يمارس فيها المجتمع مختلف أوجه إبداعه الفني، كما أنه مناسبة مهمة من مناسبات التفاعل الاجتماعي، والزواج في أي مجتمع تحكمه " عادات وتقاليد تمارس فيه مأثورات تناقلها الشعب جيلا بعد جيل، كل جيل يضيف شيئا جديدا أو يحذف أشياء حتى تصبح مأثورات متناغمة مع حياته التي يعيشها". (35)

وتبقى للأعراس وطقوسها أغاني خاصة يرددها المحتفلون. ولكل يوم من أيام العرس أغاني معينة و" تهدف أغاني المناسبات إلى إضفاء روح الفرح والسعادة والبهجة على جماعة

معينة، وغالباً ما يصاحب أغاني الأفراح الرقص، وهذا النوع من الغناء هدفه الأسمى هو المحافظة على تقاليد الجماعة ضمن جو مشجع للغناء في مناسبة خاصة كانت أو عامة، إذن الغناء حينئذ تقليد درج عليه المجتمع، ويحافظ على عادة أقرتها الجماعة الشعبية [36] ، ومن بين الأغاني التي يرددها النسوة نجد:

1.6 . الطقوس والأغاني التي تردد في بيت العريس:

وهذا ما نجده حاضرا في رواية "قلب الإسباني"، إذ تقول الساردة في ذلك: " أقيمت الأفراح ولبست خالتي رابحة لباسها التقليدي ليزار، أرادته بلون أبيض يوحي بصفاء القلوب، خضبت شعرها بمسحوق الأعشاب البرية من قرنفل مجفف وريحان ممزوجا بالماء، أسلبت ضفيرتها تفوح منها عطور الأعشاب البرّية، ثم شرعت تمسك بين أصابعها حلقات منفضة تمرر من خلالها الضفيرة، فصارت بضفيرتين مزينتين بحلقات الفضة تسمى "الخوص" (...) رقصت خالتي رابحة متوسطة النسوة اللواتي سارعن إلى دس أوراق نقدية في صدرها لتهنئتها بزواج ابنها وهي لا تكف عن الرقص، فقد زوجت ابنها البكر " ركيزة الدار" وسوف ترى أولاده وتسعد بهم.

خالتي رابحة لا تكف عن الرقص على إيقاع أهازيج النسوة:

يا لالة الحمامة البَرَانية/ خيرها في الدوار/ يا لالة الحمامة طارت وعَلَاتْ/خلات الريش

وتزداد نشوة خالتي حادة للرقص والنسوة يضربن على الدف يصفقن ويرددنّ:

يا عروستنا يا البدويه/زين الرجال ادِتيه انْتيه/ادَّاتُوا وادَّاهَا/ بغَاتُوا وبْغاها"[37].

2.6 أغـاني ليلـة الحنـاء وطقوسـها:

ومن بين أغاني الزواج نجد "أغنية ليلة الحنة وطقوسها"، والتي تختص بحنة العروسة وهذا ما نجده متجسدا في المقطع السردي التالي: "ولأن ليلة "الحنـاء" هي ليلة معظمة ولها خصوصيتها في طقوس الزفاف في مدينتي العابقة بالفرح، فقد أقبل أهل العريس بالطبل والزغاريد، وأطلق الرجال البارود من بنادقهم التي كانوا يلوحون بها وهم

يرقصون في صفوف منتظمة، وبإيقاعات متناغمة. أما النسوة وخادمات زاوية سيدي الشيخ فتحلقن حولي وقد ألبسنني "ليزار" لباسنا التقليدي الجميل، وغطت إحدى الخادمات رأسي بمنديل أحمر شفاف تدلى على وجهي، ثمّ أجلستني زازة خادمة زاوية سيدي الشيخ على فراش صُنِع من خروف العيد نسميه "الهيدورة" زين بخيوط من حرير بألوان مختلفة، أشعلت الصبايا الشموع ووقفن إلى جانبي، والنسوة من حولي يضربن على الدف ويصدحن بأهازيج جميلة في ليلة كما ليالي ألف ليلة وليلة، ليلة رشّت السماء فيها الأرض ببعض زخّات المطر، لتبتهج والدتي وتعلن للجميع بأن هذا الزواج سيكون مباركاً وقطرات الغيث علامة على ذلك، ثم راحت تردد " بنتي عويشة وريقة الحنّا اللّي يتزوجها يتهنا، بنتي وجه خير".

فتحت "التــادارة" وعاءها التقليدي صنعته من سعف النخيل، سحبت منه قبضة من البخور ورمتها فوق جمر متّقد في "المسكور" إناء الطين المعد للبخور والمزين بألوان زاهية تصاعدت روائح البخور في الأجواء زكية طيبة، فتعالت الزغاريد وازداد الضرب على الدف والنسوة يرددن " الركيبـة أهزوجتنا الشعبية الجميلة، وما إن تقدمت خالتي فاطنة من بين جميع النسوة متجهة نحوي حاملة إناء الحنّاء حتى سكت الدف، سكتت النسوة، لينطلق صوت جارتنا خالتي مباركة بـ"تضــراي"[38] لتعدد مناقبي بصوت عالي:

"الله على زينة البنات"/ فتردد النسوة وراءها: عندك ومعاك.

ثم تواصل خالتي مباركة "تضراي" قائلة: "الله مع اللي تجي تعاوني في داري وإذا مرضت تقابلني".

وتردد النسوة وراءها: عندك ومعاك"[39].

رصدت لنا هذه المقاطع السردية والأغاني الشعبية جزءاً كبيراً من ثقافة وعادات وتقاليد وطقوس الزواج في مدينة "أدار" و"بشار"، وما يصاحبها من فنون غنائية وحركية وثقافية، والتي لا تختلف كثيرا عن عادات وتقاليد وطقوس الزواج في باقي ولايات الوطن.

من خلال ما سبق ذكره نجد في روايات **"جميلية طلباوي"** توظيف واستلهام لمختلف الأغاني الشعبية، "فمن المعلوم أن التغيرات التي عرفها عصرنا في شتى المجالات

السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية عموماً، فرضت على الفرد إعادة بناء ذاته وهذا لا يكون إجمالا إلا من خلال إعادة بناء تراثه؛ لأنه يعتبر في حدّ ذاته كيان الأمة وهويتها."[40] وهذا ما دفع **"جميلة "** لتوظيف الأغاني الشعبية في رواياتها. وبهذا نستطيع القول إن ارتباط الأغنية بالرواية سببه التواصل، أي أنها تمنح الرواية صلة تربطها بالتراث أو بالأغاني الشعبية بشكل خاص.

خاتمة:

وفي نهاية هذه الدراسة نصل إلى مجموعة من النتائج نذكر منها:

ـ الأغاني الشعبية فن شعبي قديم قدم الإنسان، وأنَّه سجل حافل بتاريخ الأمة يعبِّر عن مشاعرها من أفراح وأحزان، وهو سجل لعاداتها وتقاليدها ودينها، فهي بهذا أغاني ذات قيمة تاريخية وإنسانية بالغة، وتزداد هذه الأهمية عمقاً وأثراً في حياتنا خاصة إذا تمكنا من فهم معانيها وأبصرنا بعد مراميها، بعدما وصل إليه الغناء اليوم من الدناءة والرداءة.

ـ تنوعت الأغاني الشعبية الموظفة في روايات **"جميلة طلباوي"** بتنوع المناسبات، فنجد المدائح النبوية، أغاني احتفال الصبية بحفظ القرآن الكريم، أغاني ألعاب الأطفال، أغاني حسرة الأم على سفر ابنها، أغاني الحب والهيام، أغاني الزواج، فجمعت بذلك بين المناسبات السعيدة والحزينة، كما كشف لنا تلك الأغاني وطقوسها عن العادات والتقاليد بكل تجلياتها العقائدية والاجتماعية والدينية المتجذرة في المجتمع الجزائري، والجنوب الجزائري بصفة خاصة، ولازالت هذه الأشعار والأغاني قائمة في العديد من المناسبات المختلفة لحد اليوم. فهي بهذا أصدق من الشعر الفصيح في التعبير عن هذه المناسبات لقربها الكبير من المجتمع الشعبي.

ـ أدركت "جميلة طلباوي" قيمة الأغاني الشعبية، وما تحمله من دلالات رمزية وشحنات تعبيرية كثيفة، جاءت مساعدة لشخوص الرواية لتأدية أدوراهم ومتماشية مع ما تستدعي إليه المناسبة، وقد أضافت الأغنية الشعبية ومناسبات وطقوس توظيفها مسحة فنية وجمالية إلى رواياتها، بالإضافة إلى خدمة أهداف معينة على غرار إضفاء الواقعية عبر شخصياتها.

الهوامـش والإحـالات:

(1). جميلة طلبـــاوي": مذيعة وكاتبة جزائرية من مواليد (1969م) بـ "بشـار"، لها عدة إصدارات في الـرواية: "الخـابية" (2014)، "وادي الحنّـاء" (2017)، "قلب الإسباني"(2018)، " الغـــار، تغريبة القندوسي"،2021م، صدر لها في "الرواية القصيـرة": "وردة الرمـال" (2003م)، "شـاء القـدر" (2006م) "أوجـاع الذاكـرة" (2008)، ولها في "القصـة": "كمنجات المنعطف البارد"(2012)، "قصـص أخـرى"(2008)، وفي الشعر لها: ديـوان "شـظـايا" مجموعة شعرية (2000).

(2). يعد الباحث "هـردر" أول من استخدم مصطلح "الأغنية الشعبية" عندما أصدر كتابه الشهير " أصوات الشعوب من أغانيها"، ومن قبل ظهور هذا الكتاب كان الباحثون والدارسون الأكاديميون يطلقون لفظ الأغاني على أنواع الغناء كافة دون تمييز.

(3). ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، 2003، مادة: غنى.

(4). إبراهيم أنيس آخرون: المعجم الوسيط، ج2، ط2، إحياء التراث العربي، بيروت ـ لبنان،(د.ط)، 1972، ص664، 665.

(5). مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط40، 2003، ص561.

(6). فاروق أحمد مصطفى، عرفت العشماوي عثمان: دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م، ص20.

(7). للتوسع ينظر: فاروق أحمد مصطفى، عرفت العشماوي عثمان: دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م، ص20.

(8). للتوسع ينظر: عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق نموذجا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2008. 2009/ 1429ـ1430، ص15.

(9). رحمة تواتي، عبد اللطيف حني: الأغنية الثورية الجزائرية في المنطقة الشرقية بين مقاومة الاستعمار وجمالية التعبير، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور، الجلفة، م5، ع2، 2018، ص55.

(10). للتوسع ينظر: فوزي العنتيل: بين الفلكلور والثقافية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د.ط)، 1978م، ص35.

(11). سديرة سهام: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري صورتها ونمطها وبناؤها (الأغنية الثورية أنموذجا) مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي ـ الجزائر، مج، ع2، 2020، ص337.

(12). المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(13). يسرى جوهرية عرنيطة: الفنون الشعبية في فلسطين، مركز الأبحاث، بيروت،(د.ط)، 1968م، ص32.

(14). سديرة سهام: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري صورتها ونمطها وبناؤها الأغنية الثورية أنموذجا ص337.

(15). سميرة بن جدو، فوزية خميسي: البعد التعليمي للأغاني الشعبية (أغنية الأطفال نموذجاً)، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، مج2، ع3، مارس 2020، ص 131.

(16). مجدي محمد شمس الدين: الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008، ص28.

(17). رحمة تواتي، عبد اللطيف حني: الأغنية الشعبية الثورية الجزائرية في المنطقة الشرقية بين مقاومة الاستعمار وجمالية التعبير، ص55.

(18). المصدر السابق، ص36.

(19). سديرة سهام: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية ، ص340.

(20). محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي، منشورات جامعة عنابة،(د.ط)، 1991، ص04.

(21). هـ. ز. أولكن مصادر شعبة للثقافة المعاصرة، تر: حسين الدافوقي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.م)، ع1، 1986، ص184.

(22). سديرة سهام: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية أنموذجاً، ص341.

(23). العربي دحو: مفاهيم ونماذج في الأغنية الشعبية عن الثورة التحريرية " الأوراس نموذجا"، الناشر المتصدر للترقية الثقافة والعلمية والإعلامية، الجزائر، ط1، 2013م، ص7، 8.

(24). جميلة طلباوي: وادي الحناء، منشورات دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018 م، ص25.

(25). المصدر نفسه، ص97ـ99.

(26). جميلة طلباوي: الخابية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، والنشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)،2014م، ص12.

(27). جميلة طلباوي: قلب الاسباني، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، (د.ط)،2018 م، ص44 45.

(28). إشراح إبراهيم المشرفي: أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حور، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م، ص104، نقلا عن: سميرة بن جدو، فوزية خميسي: البعد التعليمي للأغاني الشعبية (أغنية الأطفال نموذجا)، ص133.

(29). عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر، ص73.

(30). جميلة طلباوي: قلب الاسباني، ص37، وما بعدها.

(31). المصدر نفسه، ص56.

(32).. آلة معدنية، مكونة من زوجين، يمسك الراقص كل زوج في يد ويبدأ في إحداث إيقاعات متناغمة مع الضربات على الدف.

(33). جميلة طلباوي: وادي الحناء، ص22، 23.

(34). جميلة طلباوي: قلب الاسباني، ص160.

(35). عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر، ص88.

(36). مجدي محمد شمس الدين: الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، ص 191.

(37). جميلة طلباوي: قلب الاسباني، ص144، 145.

(38). تَضَـرَّايْ: هو تعداد مناقب العروس في اللهجة الخاصة بسكان مدينة أدار.

(39). جميلة طلباوي: وادي الحناء، ص14، 15.

(40). نور الهدي حلاب: التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مج 5، ع11، ماي 2018، ص169.

قـــائمة المصادروالمراجـع:

1 ـ المصـــــادر:

جميلة طلباوي:

1. الخابية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، والنشر والإشهار، الجزائر، (د.ط)،2014م.
2. قلب الاسباني، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، (د.ط)،2018م.
3. وادي الحناء، منشورات دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م.

2. المـــراجـــع:

1. إبراهيم أنيس آخرون: المعجم الوسيط، إحياء التراث العربي، بيروت ـ لبنان، ج2، ط2، 1972.

2. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1968م.
3. إشراح إبراهيم المشرفي: أدب الأطفال مدخل للتربية الإبداعية، مؤسسة حور، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م.
4. رحمة تواتي، عبد اللطيف حني: الأغنية الثورية الجزائرية في المنطقة الشرقية بين مقاومة الاستعمار وجمالية التعبير، مجلة مقاربات، جامعة زيان عاشور، الجلفة، م5، ع2، 2018.
5. سديرة سهام: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري صورتها ونمطها وبناؤها (الأغنية الثورية أنموذجا) ملة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الشهيد حمه لخضر، الوادي ـ الجزائر، مج2، ع2، 2020.
6. سميرة بن جدو، فوزية خميسي: البعد التعليمي للأغاني الشعبية (أغنية الأطفال نموذجاً)، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، مج2، ع3، مارس 2020.
7. عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق نموذجا، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2008. 2009/ 1429ـ1430.
8. العربي دحو: مفاهيم ونماذج في الأغنية الشعبية عن الثورة التحريرية " الأوراس نموذجا"، الناشر المتصدر للترقية الثقافة والعلمية والإعلامية، الجزائر، ط1، 2013م.
9. فاروق أحمد مصطفى، عرفت العشماوي عثمان: دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م.
10. فوزي العنتيل: بين الفلكلور والثقافية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د.ط)، 1978م.

11. مجدي محمد شمس الدين: الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008.
12. مجموعة من المؤفين: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط40، 2003.
13. ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، 2003.
14. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة النهضة العربية، مصر، ط3، 1971م.
15. نور الهدي حلاب: التجريب الروائي في الرواية النسوية الجزائرية، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مج 5، ع11، ماي 2018.
16. هـ . ز. أولكن مصادر شعبة للثقافة المعاصرة، تر: حسين الدافوقي، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.م)، ع1، 1986.
17. يسرى جوهرية عرنيطة: الفنون الشعبية في فلسطين، مركز الأبحاث، بيروت، (د.ط)، 1968م.

قراءة في كتاب "الخطاب القصصي في أيام العرب في الجاهلية" لعبد الستار الجامعي

- Reading in the book "The Narrative Discourse in the Days of the Arabs in the Pre-Islamic Age " by Abdessattar Jamai

***- د/ فتحي أولاد بوهدّة**

***- كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعية (تونس).**

fathibouhadda@gmail.com *

تاريخ الإرسال:19-**02-2022** تاريخ القبول: 02-**05-2022**

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على كتاب أكاديمي لعبد الستار الجامعي،وهو كتاب "الخطاب القصصي في أيام العرب في الجاهلية" وقد اهتم الباحث في هذا الكتاب بدراسة خطابيّة لمدوّنة نثريّة قصصيّة من زوايتيْن، تداوليّة وحجاجيّة، في الآن نفسه. وسعى إلى البحث في طرافة هذه المدوّنة القصصيّة، وذلك في إطار منهجي مجدّد معرفا المتلقي بالإرث العربي القصصي في الجاهلية ،مع التحكمّ في مقاربته وفق الرؤيا التداولية الحجاجية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، القصّ، الحجاج،أيام العرب.

Abstract:

This research aims to shed light on an academic book by Abdessattar Jamai which is the book "The Narrative Discourse in the Days of the Arabs in the Pre-Islamic Age",In this book, the researcher was interested in a rhetorical study of a prose narrative blog from two angles, pragmatic and argumentative, at the same time. He sought to research the novelty of this narrative blog, within a renewed methodological framework, familiarizing the recipient with the Arab narrative heritage in the Pre-Islamic Age, while controlling his approach according to the argumentative deliberative vision.

Keywords: Discourse, Narration ,Argumentation, the Days of the Arabs .

مدخل:

صدرت في المدة الأخيرة، من سنة2021، الطبعة الأولى من الدراسة المذكورة لعبد الستار الجامعي[1]وهذه الدراسة، في أصلها، بحث جامعي تقدم به الباحث إلى لجنة الآداب في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس ونال به شهادة الدكتوراه.

نحن، إذن في هذا الكتاب، إزاء بحث في مدونة سردية قديمة من منظور منهج قديم جديد هو المنهج الحجاجي، وإن قصدنا إلى شيء من الدقة قلنا نحن إزاء بحث في بلاغة الحجاج مصروفة إلى مدونة سردية قديمة هي أيام العرب في الجاهلية، ومن منظورنا فإن هذه الملاحظة تبدو في غاية الأهمية لأنك وأنت تذكر البلاغة بما هي منهج لتحليل النصوص لا بد أن تكون من هذه البلاغة إزاء خيارين :إما أن تنصرف إلى بلاغة الأدب ، فأنت حينئذ تقصد إلى الوقوف على جمالية النص في ذاتها، وإما أن تقصد إلى حجاجية النص فأنت عندئذ تقصد إلى قيم الإقناع والتأثيرات العملية التي لهذه المدونة وأنت تتغياها بالدرس، ومن الواضح أن عبد الستار الجامعي قد اختار هذا التوجه الثاني، ولن نخرج نحن عن نقاشه في ما أراد لنفسه وأراد لنا معه من هدف.

1/المنهج البلاغي بين المعيارية والنوعية:

أول عتبات هذا النقاش لعلها أن تكون ضرورة فض الاشتباك في هذا التنازع بين الرؤيا الجمالية والرؤية الحجاجية، ذلك أن الحديث عن الرؤيا الجمالية يقتضيه نص أيام العرب بما هو ينتمي إلى الجنس الإبداعي الأدبي، والرؤية الحجاجية يقتضيها هذا المنهج الذي اختاره الباحث ليتفاعل على أساس منه مع هذه المدونة الإبداعية. والحق أن ما يستثيره الباحث هنا إنما هو أمر من أعقد القضايا لأنك إذ تقرأ نصا يتنازعه الجمال والعقل فأنت مطالب بان تحسم المدخل المناسب: أجمال هو أم عقل؟ وكل خطإ في هذا الحسم لا شك ذاهب بالنص كله جماله والعقل. فأي شيء هي أيام العرب؟ هل هي بنية في الجمال أم بنية في العقل؟ أم إن ترتيبها في الإبداع الأدبي يجعل منها معرفة جمالية بينما دراستها من منظور حجاجي يجعل منها معرفة عقلية تستعين على الإقناع بالحجج الانفعالية التي أولها المعرفة

الجمالية؟ في هذه الحالة فإن المقصود الأول إنما هو العقل وليس الجمال سوى دعم لذلك العقل وتثبيت له.

والباحث عبد الستار لا يجيبنا جوابا مباشرا عن هذا السؤال الأساسي وإنما هو في سعي دائم للإجابة عنه من خلال محاولة وصل القيم الجمالية بما توفره من قيم حجاجية من منطلق وضع تلك القيم الجمالية في سياقاتها المختلفة. وهذا ، وإن تنكب الإجابة المباشرة، وضمها إلى هذه الإجابة غير المباشرة، فإنه يعد أمرا هاما بجعل القيم الحجاجية قيما أهم سماتها أنها سياقية، أي نسبية بنسبية ظروف تداولها. ومهما يكن من أمر فنحن نشارك الباحث في الإجابة عن ذاك السؤال المباشر فنقول إن من السمات المدخلية ، في رأينا، لدراسة أيام العرب حجاجيا هي أن نعتبرها في الأعم الأغلب تمثيلا حسيا لأفكار وقيم بدوية تتعلق بالحرب.

والملاحظ أن الرواة يحرصون على هذا التمثيل الحسي لأنه يمثل من البنية الحجاجية الحجة وقد جاءت لتقنع بدعوى قد يصرح بها الراوي أو لا يصرح، فهي دائما قابلة للتأويل بالسياق، والمهم هو القدرة على الإقناع بها، ولن تتوفر هذه القدرة في شيء كتوفرها في التمثيل الحسي، وحتى لا يظل كلامنا مجردا فسنعمد إلى تنزيل هذا التوجه المنهجي من خلال هذا المثال:"أرسل كسرى أنو شروان إلى إياس بن قبيصة لاستشارته في الغارة على بكر وهو منهم ، وقال له ماذا ترى؟ وكم ترى أن نغزيهم من الناس؟ فقال إياس: إن تطعني لا تعلم أحدا لأي شيء عبرت وقطعت الفرات فيروا أن شيئا من العرب قد كربك ، ولكن ترجع وتضرب عنهم ، وتبعث عليهم العيون ، فقال له كسرى : أنت رجل من العرب، وبكر بن وائل أخوالك ، فأنت تتعصب لهم ولا تألوهم نصحا .فقال إياس: رأي الملك أفضل "[2]

عالج الباحث هذا الخبر من الأيام في سياق ما سماه "إيجاز الحذف" [3]وهو ما محصه في إجابة إياس المختصرة الدالة ضمنيا على إضمار ولائه للعرب باعتباره ينتمي إليهم. ويمكن أن نساهم مع الباحث في قراءة هذا الخبر من المنظور الذي ذكرنا، ذلك أنه خبر يندرج، من الناحية الأجناسية، في المناظرة ، فهو حجاج جدلي يختلف فيه المتحاوران حول دعوى واحدة هو الوفاء بالنصيحة الحربية، يراها كسرى شهادة مدخولة لأن المستشار لا يمكن أن يخون قومه من العرب، ويدعي المستشار إياس أنها صادقة ، على الأقل في الظاهر،

وهو لما أدرك أن كسرى تفطن إلى حقيقة موقفه اختصر الرأي مؤيدا لما يريد الأمير الفارسي تجنبا لأي تبعات عقابية. المهم أن دعوى الوفاء وصدق النصيحة زمن الحرب هي دعوى قابلة لغير قليل من الحذر والشك، والتكذيب، لذلك كان لا بد من تأييدها حسيا وكان هذا بواسطة هذه المناظرة الحجاجية الجدلية وهذا يؤكد البناء الحجاجي لهذه الأخبار لأن الأصل – فيها- هو الفكرة ثم تأتي الحكاية باعتبارها بنية أدبية، تكسو تلك الفكرة القيمية لحما من التجسيدات الحكائية، فإذا هي تغري بتلك الفكرة وتدعم الاقتناع بها انفعاليا. لأن تلك الفكرة المجردة في صوغها وسياقاتها قابلة للتحاجج، وكثيرا ما تدعو إلى التكذيب.

بناء على هذا فإن نصوصنا القديمة نثرها وشعرها تبدو في الأعم الأغلب دائرة في أفق الوظيفة الإفهامية، وهذا ملاحظ في الشعر بله السرد، لن تجد في شعرنا القديم وخاصة ما كان منه جاهليا إلا صورا قريبة المنال لا تقصد إلى الرمز الموغل والأسطورة المستكنة البعيدة إلا في الأقل النادر، ومن هنا أمكننا أن نتحدث عن قابلية هذه النصوص في عمومها إلى أن تكون مدارا للدراسات الحجاجية ، وهذه مناسبة لنذكر جهودا أساسية سعت إلى تأصيل هذا المنظور في مستوييه من التنظير والإجراء ، ويهمني هنا مثلا أن أنوه بما ارتآه محمد مشبال من أن نصوصا أساسية في تراثنا الشعري والآخر السردي كان أساس منطقها الوظيفة الإفهامية وإنما التخييل لاحق بتلك الوظيفة الأساسية يغري بها ويزينها في القلوب بقصد الإقناع بها من طريق التصديقات الانفعاليّة[4]. العتبة الثانية من منازل هذا النقاش لا بد أن تكون كلاما في جنس المدونة لأنك لا يمكن أن تتحدث عن الحجاج في المطلق ثم تأتي بالنصوص لتعرضها عليه، تلك قضية في النقد وليست قضيّة في القراءة.

إنّ المنطق الذي أسس عليه الباحث مفاصل هذه الدراسة متعدد التكوين ، وأول ذلك ما سماه **التلقي الأول للأيام** وقد تلا مباشرة عصر المشافهة وافتتح عصر التدوين في القرن الثاني للهجرة، ويلاحظ الباحث أن **الأيام** لم تلق آنئذ ما ينبغي لها من عناية لأسباب أهمها غلبة الشعر والقرآن عليها ،وهذا تعليل من خارج الظاهرة لأنه تعليل بالمقارنة، ولذلك كان الكلام النقدي فيها يغلب عليه التقعيد والتجريد في ما يتعلق بمستوى معين هو ما في الأيام من "حس تعليمي تربوي "[5] وهذا البعد بالذات وقد رآه الباحث، على عكس ما نراه، تقليلا من شأن الأيام، هو ما يرتب الأيام في منزلة عالية من القيمة في سياق هذا البحث، لأن ما

ينبغي أن يستهدف هنا هو البنية الحجاجية لهذه الأيام ، وإذا ذلك فهاهنا نقطة منهجية أساسية هي أن ما ذكره الباحث من كلام عما سماه بالتلقي الأول والتلقي الثاني، ولسوف يأتي الكلام عن الثاني، لا ينبغي أن يصرف إلى حديث هو عن التلقي بإطلاق ، ولا عن حديث هو من باب التلقي الجمالي ، ولكن عليه أن يمحض أولا **للتلقي الحجاجي** .

ذكرنا أننا نعود إلى ما سماه الباحث بالتلقي الثاني لأيام العرب ، وهو تلقي المعاصرين، وهو كلام يمتد على صفحات كثيرة رأسها ص99 ونهايتها ص148، وهذا الفصل هو فصل مفاهيمي بحثت فيه متصورات الخطاب وأنحاء تأويلها بين الباحثين العرب والغربيين ، وهو بحث مفيد في ذاته ولكنه لا يوفر قراءة على أساس بلاغة نوعية، بلاغة نقرؤها من خلال قراءتنا لنص بل نحن إزاء بلاغة معيارية تستعمل النص لتوضيح مفاهيمها وتفسيرها ،فالنص هنا تكأة وليس تجربة قرائية تعاش. والحق أن رؤية البلاغة المعيارية ظلت دائما تهجس في ذهن عبد الستار الجامعي، وهو حريص على التعبير عن ذلك بوضوح تام، فيقول:" إن الخطاب القصصي في أيام العرب لا بد أن يخضع ، شأنه في ذلك شأن أي خطاب سليم ومفهوم لمبادئ التعامل الصارمة التي صنفها زعماء التداولية وبسطوا أسسها ، وهي مبادئ كانت محل اتفاق بين السواد الأعظم من النقاد الذين نادوا بضرورة تطبيقها من لدن المتكلمين للحفاظ على قدر من الانسجام والتواصل في الخطاب الذي ينتج هذه المبادئ وتنتجه"[6].وربما التمسنا عذرا للباحث في هذا السياق ، فهو يقبل على مدونة وإن قيل فيها ما قيل فإنها لم تدرس- قبله- من منظور التفاعل الحجاجي في بحث جامعي مخصوص.

من منظور هذه البلاغة المعيارية يثير عبد الستار الجامعي قضايا هامة ،أولها التصنيف الأجناسي لأيام العرب، والحق أن الحكم بأهمية هذه المسألة يجيئ من كون الجنس للإبداع الأدبي كالنظام للغة، فهو مؤسسة اجتماعية تمثل ذخيرة مشتركة تضمن التفاعل الممكن بين النص وقارئه ، والجنس من هذه الناحية ينبغي له أن يدرج في ما سماه برلمان منطلقات الحجاج التي سماها أرسطو مواضع[7]، فهي مكتسبات مدخلية في غاية التجريد المتفق عليه بين قراء التجربة الشعرية، ومن هنا فإن جنس النص من الناحية الإجرائية يعد قرينة أساسية في الترتيب الجدولي للنص في نوع معين يستنهض الوسائل المنهجية المناسبة للتحليل، ويقدح، من ناحية أخرى، الفروض الدلالية ، وهي ضرورية لعقد

صلات التفاعلات الذهنية بين النص وقارئه. ويفهم معنى المؤسسة الأجناسية اجتماعيا فهما آخر مفاده أن الجنس مؤسسة جهازية من مكونات نوعية فرعية ، لكل نوع بعض الخصائص الكيفية ولكنها في النهاية تجتمع على خصائص أكثر تجريدا في نطاق متصور الجنس.

فـ"الخبر جنس سردي يتشكل في أنواع وأصناف منها النادرة التي هي نوع منبثق عن جنس الخبر ، ولكنها ذات خصوصية تتمثل في الطرافة ..."[8]. ويبدو الجنس من ناحية أخرى قادحا لتفاعل الحجاجي مع النص فعلى مدى المسافة الجمالية بين أفقي النص وقارئه تكون الحجاجية ويتخذ النص مسارا لمدخله، وبالنسبة إلى هذا البحث فإنه عقد فصلا استعرض فيه موقف النقاد من الطبيعة الأجناسية للأيام وهي ، عنده، بين أن تنضوي نوعا تحت جنس أعم منها، وهذا على الطريقة التي رآها محمد مشبال منذ حين لمتصور الخبر ، أو هي مجرد تحلية أسلوبية أو تشكيلة بنيوية فرعية ضمن جنس جامع هو القصص العربي القديم، والباحث في هذا كله يستعرض سائر المواقف ولكنه ينتهي برأيه إلى رأي يتطابق مع صالح بن رمضان الذي يقدر أن ليست الأيام شيئا آخر غير أن تكون من الأجناس الأدبية المنقرضة ، وهي من هذه الناحية تظل تتساوى مع جنسي الخبر والمقامة [9] .

2/الحجاج والمنطق:

تعريف المدونة (أيام العرب في الجاهلية)، بما هي جنس أدبي ظل يقترن – لدى الباحث- بتعريفه لمفهوم الحجاج على أساس التلازم بن الخطاب (أيام العرب) ومنهجه (الحجاج)، وهو يقدر أن الحجاج يمكن أن يقسم إلى نمطين من النظريات : أما أولى النظريتين فهي النظرية التقليدية للحجاج أي النظرية اليونانية واللاتينية التي تعتبر الحجاج ضربا من ضروب المنطق والجدل والفلسفة يرتكز على مفاهيم البرهنة والمنطق [...] وأما ثانيتهما فهي النظرية الحجاجية التي أصبحت ترتكز على جملة من الأسئلة الرئيسية التي تعتبر منطلقا لدراسة الحجاج الخطابي ، وهي أسئلة من قبيل [لماذا هذا المقطع من الخطاب على هذا النحو؟ ولماذا لم يكن على نحو مختلف؟ [10] والحق أن تقدير الحجاج خارج المنطق في سياق الرؤية القديمة وخاصة الأرسطية ليس له ما يبرره، وهي قضية اتخذت لها فسحة هامة من الجدل، ولعل أقرب الأمثلة على هذا ذاك الاعتراض الذي

وجهه عبد الرزاق بنور لعبد الله صولة، فلقد قدر بنور- على حق- أن عبد الله صولة إذ لا يدرج النظرية الحجاجية الأرسطية في المنطق يكون قد جانب الصواب، ثم إنه أضاف ملاحظة في غاية الأهمية هي أن المنطق الحجاجي ليس هو المنطق البرهاني، لأنه لا يهتم بما هو من قبيل القضايا الرياضية الجازمة بل يهتم بتلك القضايا الخلافية الحمالة لتعدّد الآراء[11]، وهكذا فالحجاج الأرسطي هو استدلال منطقي خلافي لذلك هو إقناعي ولكن غير ملزم . والحق أن الحجاج في نهاية المطاف رؤية تستهدف الإقناع بدعوى تقبل الاعتراض عليها، ومن هنا لا يمكن أن يعرف بالأشكال اللغوية والأسلوبية لأن اللغة ليست سوى انعكاس لهذه الرؤية ونتيجة لها .والحجاج بهذا التصور لا يمكن أن يخرج عما يراه التفكير الأدبي الحديث من أن الرؤية هي التي توجه الأسلوب وليس العكس. وعندنا أن أهم ما يجسد هذا التعريف للحجاج نواته الرئيسية التي يدور عليها، ألا وهي الحجة.

3/الحجة بؤرة الدلالة على المنطق الحجاجي:

هذا مصطلح يبدو ، في الظاهر، من المسلمات الاجماعية مع أنه ظل مناط غير قليل من النقاش، يقول الباحث:" الحجة، البرهان، وقالت العرب: الحجة ما دوفع به الخصم ، وهو رجل محجاج أي جدل ، والتحاج التخاصم وجمع الحجة حجج وحجاج وحاجه محاجة وحجاجا : نازعه الحجة "[12]، وهو يحيل في هذا على مادة (حجج)، من لسان العرب، دون وقوف عند التحول بمفهوم الحجة من السياق المعجمي إلى المتصور الاصطلاحي، ويبدو أن السبب في هذا، هو تصور مفهوم الحجة في معناه السائر المعروف على أنه البرهان والدليل والتعليل، وهو من هذه الناحية مما يفهم بقطع النظر عن النتيجة التي يسعى إلى الإقناع بها ، والباحث لا يعدم في هذا السياق من يؤيده ، ويمكن أن نذكر له من يجعل من هذه المقدمات تتطابق مفهوما مع متصور الحجة لأنها هي الدليل على إقامة النتيجة ، ومن هنا استقر الرأي عند هذا الفريق من الباحثين على أن(الحجج، وهي تتأسس في الآن نفسه، على أشكال تنتظم مضامين[13]، إنّما تمثّل الوحدات الدنيا للاستدلال):

Ces arguments qui s’appuient tant sur des liens de forme que de contenu ;constituent des unités minimales de raisonnement [14].

وله أن يتأيد أيضا بقسم من تعريف طه عبد الرحمان للحجة، فهو قد قدر مفهوم الحجة على صعيدين : ضيّق ومتّسع[15]، فنحن إما:

*-أن نقصد بالحجة إلى الدليل والإثبات(أو المقدمة) القاصد إلى تبرير الدعوى (والأطروحة والنتيجة)، فالملفوظ الحجاجي في هذه الحالة يجعل الحجة مفهوما بنيويا مستقلا عن مفهوم الدعوى، ولذلك فالعلامة المناسبة لتسميتها المصطلحية هي علامة **حجة** ، ولا بأس بعد تحديد هذا المصطلح القطب ، في مداره هذا المستقل، أن نجد له استعمالات استبدالية كالدليل والبرهان، وأفق التقدير هنا هو أن يقال ما قاله القدامى من أنه لا مشاحة في المصطلحات، طالما أن الاتفاق على المتصور حاصل معلوم.

*-وإما أن يحتمل مفهوم الحجة اختلافا أساسيا عن هذا الذي قدمنا، فطه عبد الرحمان يقدر، من هذه الناحية الثانية أن الحجة ليست هي الدليل القائم باستقلال متصوري عن الدعوى، وإنما هي الملفوظ الحجاجي الذي يعني النتيجة والدليل كليهما متلازمين، ومن هنا فمتصور الحجة يصبح ثنائي التركيب بعد أن رأيناه في التصور الأول أحدي التركيب، وهذا الاختلاف ليس شيئا بلا أدنى الاقتضاءات، وأقل ذلك ظاهر في مستويين: في مستوى العلامة الاصطلاحية، فالحجة وهي بنية ثنائية متلازمة لا بد لها في هذه الحالة من مصطلحين فرعيين يدلان على مكونيها ، ولا بد لتسميتي هاتين العلامتين من الاختلاف عن تسمية حجة، إذ كيف نسلم بعلامة حجة تسمية للكل الجامع وللفروع في الآن ذاته؟ سمى طه عبد الرحمان الدليل على الدعوى داخل الملفوظ/ الحجة : إثباتا. ويمكن أن ندل على هذا المتصور بأية علامة أخرى ،والمهم ألا تكون علامة(حجة).

خلاصة هذا الذكر للحجة هي أنها علامة مصطلحية مستقلة بنيويا عن الدعوى ، أو هي ملفوظ مصطلحي ثنائي التركيب البنيوي المتلازم من الإثبات(أو المقدمة) والدعوى(أو النتيجة أو الأطروحة). هذا المستوى الثاني من تفهم مصطلح (حجة) هو مستوى هام في علاقته بالحجاج ولكن طه عبد الرحمان إذ يأتي به إنما يذكره مجرد ذكر ولا يعلله، ولعله كان مأخوذا بالسياق المدرسي الذي قدم فيه هذا التعريف[16]. وخير من كلامه في هذا السياق كلام ميشال دوفورMichel Dufour، فهو بعد أن استعرض المفهوم الشائع للحجة بما هي دليل وإثبات تساءل عن السبب في وجود هذا الإثبات وأجاب بأنه إثبات لا وجود له

لولا أنه إثبات لنتيجة، ثم تساءل ثانيا عن طبيعة العلاقة المنطقية التي تسمح بأن يكون هذا الإثبات هو فعلا سبب لهذه النتيجة ، وهذا التعليل للمرور من الإثبات إلى النتيجة هو ما سماه تولمين بقانون العبور[17]، أي العبور من الإثبات إلى النتيجة.

المهم في هذا أنه لا وجود للحجة(المقدمة) إلا لأنها حجة على نتيجة ولا وجود لنتيجة إلا لأنها كانت بسبب حجة كما أنه لا وجود لا للحجة ولا للنتيجة إلا أن يوجد مبرر منطقي يسمح بالربط بينهما. من هذه الوجهة- وجهة دوفور- يبدو الاقتصار على الحجة بكونها مجرد دليل تبسيطا مخلا لمفهومها وخير من ذلك- عنده- ان تفهم الحجة جهازا منطقيا استدلاليا متضامنا من المقدمة والنتيجة وقانون العبور الرابط بينهما:

المقدمة.....

الحجة **قانون العبور**:المنطق المسوغ للعلاقة بين النتيجة والمقدمة

.....**النتيجة**[18]

فالحجّة، بهذا الاعتبار، لم تعد هي المقدمة، لأنّ مفهومها في هذه الحالة سيبديها وكأنها من الممكن أن تستقل عن غيرها من مكونات الاستدلال ، وطالما أن مفهومها غير ممكن إلا في علاقة مكوناتها بعضها ببعض وتوقف أحدها على وجود المكونين الآخرين فإن، مفهوم الحجة يستمد وجوده من منظور منطقي بحت يتجسد في علاقة **شرط الوجود والافتقار**، وهما شرطان يحيلان الوقوف على مفهوم أي مكون إلا بوجود المكونين الآخرين. على أننا من ناحية أخرى قد ينبغي لنا أن نلاحظ أن بنية الحجة بمعناها الموسع هذا إنما يلتقي مع بنية الاستدلال ،فالحجة هي الاستدلال. ويبدو أنه هو المعنى الذي فهمه أرسطو عندما صنف القياس /الضمير، والاستقراء من الحجج ، وجعلها حججا غير جاهزة وإنما هي صناعية، فاعتبار الضمير enthymèmeحجة معناه أنه لا يقتصر على المقدمة وحدها لأن الضمير الذي هو قياس حجاجي إنما هو استدلال مكون من المقدمات والنتائج وما يصل بينها من منطق[19]، على أن تحذف بعض عناصره من المقدمات أو النتائج.

ومهما تعدّدت التفاصيل عن معنى الحجّة فالظاهر أنها جميعا مدفوعة بهاجس أساسي هو أن تدل على محتوى عقلي يسعى إلى الإقناع بدعوى، و عندنا أن هذا الإقناع لا

يحيل اعتبار المقدمة حجة تحلل أولا في ذاتها ثم في علاقتها الاستدلالية العامة، أي في صلتها المنطقية بالنتيجة في إطار سياق معلوم. ويهمني هنا أن ألاحظ أن الباحث صرف عناية خاصة لهذه الحجج بحسب مساقاتها من سردية **أيام العرب**، وهو أمر يمكن التوقف عنده خاصة في الفصل الثالث من الباب الثاني(خرق مبادئ الخطاب...) وفي الباب الثالث كله، فمفهوم الخرق الذي هو عدول إنما هو كسر لأفق التوقع التعبيري في مستوى التقرير، وهو في هذه الحالة لا بد أن يكون مدفوعا برؤية إقناعية في مساق هذه الدراسة الحجاجية لأيام العرب، وهو ما سعى الباحث إلى تبين تفاصيله بناء على القرائن الأسلوبية المختلفة، ولنقف قليلا عند ما عقده من كلام عن حجة الراوي، والأخرى التي عن المروي له.

4/حجتا الإيتوس والباتوس:

ميز الباحث أولا بين الراوي من خلف"وهو ما سماه الراوي المفارق لمرويه"[20]والراوي المصاحب الذي سماه الباحث"الراوي المتماهي مع مرويه"[21] وأول ما نريده هنا من الباحث هو أن يصطنع المصلحين الحجاجين فيشير إلى الراوي بالإيتوس وإلى المروي له بالباتوس، لسبب بسيط هو أنهما المصطلحان اللذان تكرسا للدلالة على البنية الحجاجية في مقابل الراوي والمروي له ، وقد تمحضا عادة للدلالة على البنية الإبداعية.

وحجاجية الراوي بصنفيه هي عند الباحث في وظائف، هي: البنائية والإيجاد والترتيب والتدرج والتوزيع والتمجيد والوصف والتأصيل. وأما حجاجية المروي له ففي (التوسط) والتأكيد . ونحن نقر الباحث على هذا الجهد في تبين هذه الوظائف وسنسعى هنا كما سعينا هناك إلى أن نشاركه التفكير في المروي والمروي له، ولنقل أولا إنهما فاعلا بيان وليسا ذاتين تاريخيتين، وأرسطو كان على وعي بهذه القضية حتى أنه حصر معالم الراوي خاصة في ما ينكشف عن شخصيته من خلال الخطاب، وركز على هذه الصورة التي يعرض بها الخطيب ذاته بناء على خطابه وحده، مستبعدا بذلك كل مراجع اجتماعية وتاريخية ممكنة للراوي بحياته الفعلية ، ومن هنا فإن التداولية لا تقول شيئا آخر غير ما يقوله أرسطو ، فهي تعتبر حال المتكلم عنصرا أساسيا من عناصر المقام، ولكنها لا تكتفي به معطى خطابيا، بل توسعه إلى أبعاده التاريخية التي له بالوضع والاجتماع. وحال المتكلم ، وبالمثل حال المخاطب، لا يتركها أرسطو سائبة وإنما يصلها بجوهر البلاغة الحجاجية، أي بالإقناع، فيشخص وضع

المتكلم في أحوال ثلاثة هي: اللب، وهو مظهر عقلانية المتكلم، والتأدب ،وهو علاقة اللطافة التي تجعل من الخطيب خفيض الجناح لا عيابا ولا شرس الطبع بحيث ينفض الناس من حوله، وهذا المبدأ ، في ما نرى، هو الذي ادعته روبن لا كوف، وفصلته ونسبته إليها، مع أنه كما ترى من وضع أرسطو أولا. الحال الثالثة للإيتوس هي الاستقامة، ويبدو أن المقصود بها ألا يسعى الخطيب إلى المغالطة والتناقض مع السياقات المشتركة في ما بينه وبين المخاطبين .

والظاهر أن ما أشار إليه الباحث من وظائف الإيجاد والترتيب وغيرها ينبغي لها أن تخدم هذا البعد الخلقي الحجاجي ، ولنأخذ مثلا وظيفتي الإيجاد والترتيب، فالإيجاد هو هذه المواد الخام من الحجج والنتائج التي يستند الخطيب في جمعها إلى الذاكرة، ونحن بالوقوف عليها لا بد أن نلتفت إلى مدى قدرة اختيارها باعتبار قدرتها على الإقناع، ثم إن كيفية ترتيبها ، هو الآخر، سيدلنا على مدى عقلانية الخطيب في التدرج بهذا الترتيب إلى التأثير و الإقناع ...

أما عن حجة الباتوس فمن الملاحظ أن الباحث اختصر فيها الحديث اختصارا وربما عذره في ذلك أنه بث عنها ملاحظات متفرقة كثيرة اقتضتها سياقات مختلفة من هذا البحث...

خاتمة:

لا شك في أنّ ما أقدم عليه عبد الستار الجامعي من رأي نقدي في **أيام العرب في الجاهلية** يُعدُّ في حدّ ذاته أمراً مهمّاً لعدّة نواح، أظهرها اثنتان متلازمتان : الأولى أنّه جدّد شباب هذه الأيام بأن نزّلها في عصرنا هذا الذي نعيشه، والثانية أنّه لم يتمكّن من هذا التجديد إلاّ باصطناع الرؤية الحجاجية في البحث والدرس والتقويم، لسبب منهجي أساسي هو التلاؤم بين المدوّنة وما تقتضيه طبيعتها من منهج للدرس والنظر. على أنّ ما أبديناه من ملاحظات أثارت اهتمامنا لا يمكن أن نزعم أنها نالت هذا البحث من سائر أقطاره وأطرافه ، ولكنّنا نزعم، من منظورنا، أنّها وقعت على أهمّ مفاصله الأكثر إغراقا في التجريد، وهذا

معقول لأنّ الهدف من مثل هذه القراءات يظلّ، في رأينا، محاولة لوضع معالم مدخلية من شأنها أن تفتح أبواب النقاش على ما تستثيره هذه البحوث من قضايا مهمّة..

الهوامش و الإحالات:

[1]) عبد الستار الجامعي، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهليّة، دار كنوز للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2021..

[2]) المصدر نفسه، ص201.

[3]) المصدر نفسه، ص199.

[4]) الأمثلة على هذا كثيرة منها قول أبي تمام مخاطبا امرأة تنكر عليه الفقر :

لا تنكري عطل الكريم عن الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فالمنطلق دعوى عقلية مفادها أن ليس لها أن تنكر على الكريم الفقر ، فهذا المعنى قد يدعو إلى عدم التصديق لأن العلاقة بين الكرم والفقر غير واضحة، بل قد تكون غير مبررة وهنا يتدخل عجز ابيت بتمثيل هذا المعنى المجرد بتشبيه فعل الكرم في المال بفعل السيل في خصوبة التربة فكما أن اسيل يجرف التربة عن المكان العال فيمنعها من الثرى بالإنتاج فكذلك الكرم يجرف المال من يد الكريم فيمنعه من الثراء.

[5]) عبد الستار الجامعي، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهليّة، ص60.

[6]) المصدر نفسه، ص196.

[7]) الحجة من حيث الطبيعة تندرج في مراتب من التجريد إلى الحس، ويذهب برلمان إلى تصنيفها إلى وقائع وحقائق وافتراضات وقيم ، ومن الملاحظ أن هذه حجج قد يذكرها المحاجج ذكرا مجردا وقد يحيل عليها من خلال أمثلة محسوسة ، فلها من هذه الناحية وجهان ممكنان ، وجه مجرد وآخر محسوس، على انه يذهب إلى ذكر صنف آخر من الحجج أبعد في التجريد، وهو حجج المواضع، وهو يصله فقط بالحجج القيمية ويحصره في موضعي الكم والكيف. **ولا ندري مدى وجاهة هذا التضييق في حصر الحجج المواضع في الكم والكيف ، مع أن التجريد يبدو معيارا كافيا للتمييز بين الحجج المواضع والحجج غير المواضع، فكلما كانت الحجة مجردة اعتبرت حجة موضعا وكلما كانت محسوسة اعتبرت حجة عادية ليس لها أن تقترن بصفة الموضع.**

[8]) محمد مشبال، الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ، تونس، دار محمد علي الحامي، ط1، 2005، ص11.

[9]) عبد الستار الجامعي، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهليّة، ص86.

[10]) المصدر نفسه، ص، 262.

[11]) تفاصيل هذا الموقف، في : عبد الرزاق بنور، **جدل حول الخطابة والحجاج**، تونس، الدار العربية للكتاب، 2008، ص50:(من الطبيعي أن يقرب الأستاذ صولة بين ديكرو وبرلمان ما دام يرى أن نجاح برلمان يتمثل في في إخراج الحجاج من بوتقة المنطق ، إذ يقول : ويتمثل فضل كتاب برلمان وتيتكاه حسب رأينا في أنه حاول بصراحة وجرأة في أحيان كثيرة أن يخلص الحجاج من ربقة المنطق[...] ، وإننا نخطئ الهدف ونسيء فهم الخطابة الجديدة لبرلمان باعتبارها محاولة لجعل الحجاج خارج دائرة المنطق ، ونجعله بذلك ينشق عن المنظومة الأرسطية لأن برلمان لا يرى أن الحجاج ا منطقي أو غير منطقي أوخارجا عن دائرة المنطق ، ما فهم الأستاذ صولة ، إنما الحجاج منطق غير أنه منطق لا صوري تماما كما يعتبره أرسطو).

[12]) عبد الستار الجامعي، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهلية، ص، 261.

[13]) يذكر محمد مشبال تعريف الحجة بما يتطابق مع قول طامين Tamine ، الحجاج والتأويل،

[14]) Joelle Gardes Tamine :La rhétorique ;Paris ;Armand Colin ;1996 ;p76.

[15]) طه عبد الرحمان،التواصل والحجاج، الدرس الافتتاحي للسنة الجامعية1993-1994 في كلية الرباط= المغرب، مطبعة المعارف الجديدة=(...مثلا لو قال القائل : إن سوس موطن العلم ، فإن السامع الذي لا يعلم بمضمون هذا القول لا يسلم له بذلك ، بل يطالبه بأن يثبت صدق قوله ، وللإجابة على هذا الاعتراض قد يقول هذا القائل :لقد ضمت سوس أقدم مراكز العلم وأكثرها عددا فيعد جوابه هذا إثباتا للقول الأول ، **وكل إثبات هو حجة** ،وقد **توسع معنى الحجة فصار يدل لا على الإثبات فحسب ، بل تعداه إلى الدلالة على مجموع قول القائل ، مبتدرا ومجيبا ، وعلى ما أضمر في هذا القول، فتكون الحجة المكونة من المثال السابق بهذا المعنى الموسع هي : إن سوس موطن العلم هي الدعوى أو النتيجة ، ويسمى جزؤها الثاني (إن سوس تعد أقدم مراكز العلم...) باسم المقدمات، ص، 5.**

[16]) طه عبد الرحمان، التواصل والحجاج،راجع الهامش السابق.

[17]) Joelle Gardes Tamine :La rhétorique ;Ibid.

[18]) Michel Dufour ;Argumenter ;Paris ;Armand Colin2008 ;p33.

[19]) ربما جمع مفهوم الحجة عند أرسطو بين التوسعة والاختصار، فاعتبار الضمير حجة لا شك انه يجع من الحجة استدلالا، بينما اعتبار الإيتوس حجة ربما قصره على مفهوم الحجة باعتبارها مقدمة، أي مكونا واحدا من مكونات الاستدلال.

[20]) عبد الستار الجامعي، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهلية، ص، 275

[21]) المصدر نفسه ، ص، 292.

قائمة المصادروالمراجع :

1- المصادر:

- الجامعي، عبد الستار، الخطاب القصصي في أيّام العرب في الجاهلية، قراءة تداولية حجاجيّة، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط،1، 2021.

2- المراجع:

- بنّور، عبد الرزاق، جدل حول الخطابة والحجاج، تونس، الدار العربية للكتاب، 2008
- مشبال، محمد، الحجاج والتأويل في النص السردي عند الجاحظ، تونس، دار محمد علي الحامي، ط1، 2005.
- Dufour, Michel ;Argumenter ; Paris ; Armand Colin,2008.
- Tamine, Joelle Gardes :La rhétorique ;Paris ;Armand Colin ;1996.

أثر نظرية النظم للجرجاني في تأسيس المناهج النقدية الحديثة

The impact of the systems theory of Al-Jurjani in the establishment of modern monetary method

*- أ . م . د زينب عبد الكريم الخفاجي
*- كلية الآداب – الجامعة المستنصرية – قسم اللغة العربية (العراق).
*- zaynabalkafage@gmail.com

تاريخ الإرسال: 17 -01-2022 تاريخ القبول:02-05-2022

الملخص:

من القضايا الرئيسة في تراثنا النقدي العربي أنَ النقد يشكل صورة ميزان كفته الأولى هي كل النقد العربي من تأسيسه إلى نضوجه ، وكفته الثانية هي النظرية النقدية عند (عبد القاهر الجرجاني) (471 هـ) في نتاجه الرائد (دلائل الإعجاز) ، فالرؤية النقدية عند الجرجاني رؤية متقدمة ، وذات أبعاد فكرية ، وفلسفية بعيدة المدى في الخطاب المعرفي . وقد لاحظنا أنَ سعة الفكر المعرفي الذي تحمله (نظرية النظم) جعلها مؤهلة لا لبناء الفكر النقدي التراثي فقط وإنَما للتأسيس المنهجي النقدي الحديث الذي عرف عالميا بالمناهج النقدية الحديثة .

الكلمات المفتاحية:النقد ،الجرجاني،المناهج الحديثة.

Abstract:

One of the main issues in our Arab monetary heritage is that criticism constitutes an image of a balance whose first calf is all Arab criticism from its foundation to its maturity, and its second slant is the monetary theory of (Abdul Qaher al-Jurjani) (471 H) in his pioneering product (The sign of miracles), so the critical view of al-Jurjani An advanced vision with intellectual and philosophical dimensions of far-reaching in the epistemological discourse. We have noticed that the breadth of cognitive thought that it bears (systems theory) made it qualified not only for the construction of heritage critical thought, but for the modern critical methodological foundation that is universally known as modern critical methods .

Keywords : criticism, Al-Jurjani, modern methods.

مدخل:

من القضايا الرئيسة في تراثنا النقدي العربي أنَ هذا النقد يشكل صورة ميزان كفته الأولى هي كل النقد العربي من تأسيسه إلى نضوجه ، وكفته الثانية هي النظرية النقدية عند (عبد القاهر الجرجاني) (471 هـ) في نتاجه الرائد (دلائل الإعجاز) ، فالرؤية النقدية عند الجرجاني رؤية متقدمة ، وذات أبعاد فكرية ، وفلسفية بعيدة المدى في الخطاب المعرفي .

فالرجل قبل أن يهم بتأسيس نظريته النقدية الرائدة المصطلح عليها باسم (نظرية النظم) قد تسلح بالثقافة اللغوية الرائدة كونه عالما لغويا كبيرا[1] ، فضلا عن كونه من علماء القرآن الكريم من خلال ماحقق له في كتاب الله مؤخرا سواء في تفسير القرآن الكريم[2] ، أم في علومه[3] ، فضلا عما ورد عنده من فكر فلسفي ، فكل ذلك وظفه لتأصيل نظريته النقدية (نظرية النظم) .

وقد لاحظنا أنَ سعة الفكر المعرفي الذي تحمله (نظرية النظم) جعلها مؤهلة لا لبناء الفكر النقدي التراثي فقط ، وإنَما للتأسيس المنهجي النقدي الحديث الذي عرف عالميا بـ (المناهج النقدية الحديثة) لهذا السبب الرئيس قمنا بإنتاج هذا البحث المتواضع ، والذي وسمناه بـ: "أثر نظرية النظم للجرجاني (471 هـ) في تأسيس المناهج النقدية الحديثة "، وقد قسمناه على ثلاثة محاور رئيسة ، وهي : -

المحور الأول : نظرية النظم .

المحور الثاني : المناهج النقدية الحديثة .

المحور الثالث : أثر نظرية النظم للجرجاني (471 هـ) في تأسيس المناهج النقدية الحديثة .

1/ نظرية النظم :

أسس (عبد القاهر الجرجاني) إلى هذه النظرية في نتاجه الرائد (دلائل الإعجاز) ، معرفا إياها بـ: " تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض ، والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة لايعدو ثلاثة أقسام تعلق اسم باسم ، تعلق اسم بفعل ، تعلق حرف بهما "[4] .

ولقد حاول الكثير من الباحثين الأجانب والعرب تحديد معنى تعريف الجرجاني لنظرية النظم من خلال :

1/1 – آراء أشهر الباحثين الأجانب في تعريف نظرية النظم :

من أشهر من تعرض لشرح تعريف الجرجاني لنظرية النظم من الأجانب:

- (مارك رويل)(Mark Royal) في كتابه (البعد الآخر)(The other dimension) ، حيث قال :" نظرية النظم هي الدلالة التي تحققها الألفاظ مجتمعة في النص ،وهي غير الدلالة الفردية للألفاظ قبل الإتحاد في النص"[5] .
- (جورج ميل)(Jorje Meal) في كتابه (المعرفة الفكرية)(Intellectual Knowledge) ، حيث قال :" إرتباط الألفاظ ببعضها والتحامها لتأليف دلالة خاصة"[6] .
- (سوزانا باول)(SozanaPaole) في كتابها (عبد القاهر الجرجاني)(Abd AL Qahere AL Gorgeany) ،حيث قالت : "نظرية التأويل الظاهر والمبطن للنص"([7])
- (إيفان سيلاموف)(Evan Sealamoov) في كتابه (ثورة النقد)(Cash Revolution) ، حينما قال : " منظومة دلالية متشابكة العمق وفريدة المعنى" [8] .
- (جيرار كوزي)(GeararKozy) في كتابه (النظريات النقدية)(Critical theories) ، حيث قال : "... تشظي المعنى داخل النص "[9] .
- (جوليا ديفس)(JolyaDeafese) في كتابها (ضفاف السفوح)(The Banks of the Slopes) ،حيث قالت:"انتخاب كل ما يمكن إنتخابه لخدمة الدلالة الإبداعية"[10]
- (كاتيا بولوني)(KatiaPolony) في كتابها (أهازيج النقد)(Chants of criticism) ، حيث قالت : " تناسق النص داخليا وخارجيا لمراعاة نمو الفكرة فيه "[11] .
- (خوليس ستولي)(KHoleasStoly) في كتابه (خطوط خضراء)(Green Stripes) حيث قال: "تناغـــم الفضاءات الداخلية و الخارجـــية لأجل خدمة التلقي دلاليا "[12]
- (دي لوبي جارلس)(DeLopyCHarles) في كتابه(انطلاقات)(Kicks of) ، حيث قال : "جدليات فكرية داخل ركام النص "[13] .
- كيكرو سوزيز)(D.KekrooSozeas)في كتابها(المنلوج الصريح)(Candid) ، حيث قالت : "حوارات متداخلة داخل عش الدلالة"([14]) .

- (ماليو شولو)(MalyooSHolo)في كتابه(صهاريج الدلالة)(Landication tanks) ، حيث قال :" معان متراكمة داخل سقف التلقي "[15] .
- (جاسير روبرت)(GasesrRoberert)في كتابه(قمم الحفاوة)(Ovation Peaks) ، حيث قال : أرقى ما يحققه التأنق الداخلي للخطاب [16].
- (ماريا سترابلك)(MaryaStrablek.)في كتابها(طرق الإزميل)(Chisel Methodes) ،حيث قالت :" تعانق الدلالات الشاسعة في نص واحد موحد "[17] .
- (د.كرستينياموبوليك)(D.KrstenyMopolyc)في كتابها (هرمونات التثاقف) (Acculturation Hormones) ، حيث قالت : "تهشيم جدران الفراغات الدلالية للنص "[18].
- (ألن كيلو)(AlenKealoo.)في كتابه(دلالات متناطحة)(Antonyms) ، حيث قال : " سباق النصوص المحلقة "[19] .
- (لورا توير)(LoraToyear)في كتابها(إستباق مسترجع)(Anticipate Retrieve) ، حيث قالت : " احتشاد التأويل في نص مستهدف"[20] .
- (آرثر أولد)(ArtherAoled.)في كتابه(جمل نصية)(TextyLearenes) ، حيث قال : " دلالات فكرية متولدة في منظومة "[21].
- (ديلوزي باناانا)(Delozy Banana)في كتابه(شظايا التأويل)(Fragments ofinterpretation) ، حيث قال : " جحافل من ذرات الدلالة تتموضع أمام وجهة نظر المتلقي "[22] .
- (د . ب.ج .ل) (D.B.G.L)في كتابه (مرايا التأويل) (interpretation mirrors) ،حيث قال :" حفريات تتصارع من أجل أفضل دلالة يقترحها فكر المتلقي تأملا..." [23]

2/1 آراء أشهر الباحثين العرب في تعريف نظرية النظم :

من أشهر من تعرض لشرح تعريف الجرجاني لنظرية النظم من العرب :

- (عبد الحليم حمادة) في كتابه (نقد الخطاب التراثي) ، حيث قال عن هذه النظرية : " محاولة الاستفادة من كل تقنيات الآلة اللغوية للوصول إلى أرقى صورة للمعنى في النص "[24] .
- (رمزي عبد المنعم) في كتابه (خلفيات خالدة) ، حيث قال عن هذه النظرية : "استنطاق الدلالة العميقة من النص نفسه "[25] .
- (هناء فتح الباب) في كتابها (فضاءات الإبداع الإسترجاعي) ، حيث قالت عن هذه النظرية : "دلالة ولدت في الماضي وتتنفس عبق الإبداع في كل زمان ومكان"[26] .
- (علي ولد محمد) في كتابه (عبد القاهر الجرجاني والنص الشاهق) ، حيث قال عن هذه النظرية : " تحليل استباقي للنص بأدوات تراثية "[27] .
- (محمد بن صالح) في كتابه (عبد القاهر الجرجاني والتنقيب في عمق النص) ، حيث قال عن هذه النظرية : " أراض إبداعية عائمة على حفريات من الكنوز الفكرية الدلالية"[28] .
- (وفاء عبد ربه) في كتابها (نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني) ، حيث قالت عن هذه النظرية : " النظر إلى كل ما يفاد من الخلفية الثقافية للمتلقي في سد الفراغ الدلالي داخل وحول فضاءت النص "[29] .
- **(عبد الرحمن فكري)** في كتابه (أبعاد في نظرية النظم) ، حيث قال عن هذه النظرية : "البحث عن الدلالة المثالية في النص عن طريق قدرة المتلقي من إعادة طرح النص بصورة فكرية جديدة "[30] .
- (حسنين عبد العظيم) في كتابه (جذور البنية العميقة) ، حيث قال عن هذه النظرية : "التنقيب عن معنى المعنى في النص "[31] .
- (كرنفال عبد الواحد) في كتابها (أصول النقد العربي التراثي) ، حيث قالت عن هذه النظرية : " الينابيع الثرة لمعالجة المقصد من النص عن طريق تقنيات المتلقي المنطلقة من خلفيته الثقافية "[32] .

- (جلال زهدي) في كتابه (نصوص الفكر العريق – عبد القاهر الجرجاني أنموذجا -) حيث قال عن هذه النظرية : " أعرق شيء يؤول به النص وتنفتح معانيه على كل الفضاءات الدلالية "[33].
- (جميل سعد الدين) في كتابه (مفاتيح التأويل) ، حيث قال عن هذه النظرية : " حوارات وجدليات متنوعة داخل قبة التلقي وأبعاده الظاهرة ، والرمزية في ما يتعلق برؤيته الفلسفية للنص"[34].
- (سليمة عارف) في كتابها (إلهامات الخطاب المتجدد) ، حيث قالت عن هذه النظرية : "سرد محبوك ورؤية مستقبلية وفضاءات منفتحة لكل مستويات التأويل"[35].
- (سامر كامل) في كتابه (بروتينات الرؤى) ، حيث قال عن هذه النظرية :"البحث عن المعنى السابق داخل أصل المعنى أو في معنى المعنى"[36].
- (عماد سعيد) في كتابه (حوار الدلالة في دلائل الإعجاز) ، حيث قال عن هذه النظرية : " عالم شاسع لتأسيس الدلالة وبنائها "[37].
- (محمد الصالح) في كتابه (الجرجاني ونظرية النظم) ، حيث قال عن هذه النظرية : "زاوية ضخمة لتحليل النص الكبير "[38].
- (عماد الدين القط) في كتابه (عبد القاهر الجرجاني) ، حيث قال عن هذه النظرية : " إشعاعات الدلالة النصية لكل أنواع القراء المستهدفين "[39].
- (رفعت عبد القادر ، و ربيع حمدون) في كتابهما (سيد الدلالة) ، حيث ذكرا عن هذه النظرية ، قولهما : " تعاضدت كل آلات اللغة لتحقيق رسالتها المنشودة بين النص والقارئ بأبعاده المختلفة من : بسيط ، إلى متوسط ، إلى مستهدف ، ثم المساعدة على تكوين إبداع جديد من خلال سيل الخطابات المتحقق من كل تلك القراءات المتنوعة ، والعميقة "[40].
- (أكرم عقيد) في كتابه (الدلالة المزمنة) ، حيث قال عن هذه النظرية :" نص متخم بالمعاني الخام يسعى من خلال قراءته إلى تحقيق مدينة خاصة ليس فيها إلَا حضارة الدلالة وانعكاساتها الإيجابية "[41].

- (سارة خالد) في كتابها (المنبع والمصب) ، حيث قالت عن هذه النظرية :" نظرية بكر حققت أعلى منسوب من حاصدات الدلالة العميقة "[42] .
- (حامد يسري) في كتابه (متانة النص) ، حيث قال عن هذه النظرية : " تحقيق طموح المتلقي على دائرة التأويل الذي تختزنه خلفيته الثقافية الخاصة ، وأبعادها الثقافية "[43] .

2/ المناهج النقدية الحديثة :

ظهرت هذه المناهج في ثقافتنا النقدية الحديثة في نهايات سبعينات ، وبداية ثمانينات القرن المنصرم[44] ، عن طريق ورودها من الباحثين العرب الذين درسوا في جامعات غربية ، ولاسيما : الجامعات الإنكليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والروسية[45] ، وقبل الشروع بإظهار ارتباط الكثير من هذه المناهج بنظرية النظم عند الجرجاني – وهو ما سيختص به المحور الثالث من هذا البحث ، علينا معرفة هوية أهم المناهج النقدية الحديثة التي تأثرت بنظرية النظم .أهم المناهج النقدية التي تناصت جوهريا مع نظرية النظم ، هي : -

– المنهج الأسلوبي (Stylish Method) .

– المنهج البنيوي (Constitutional Method) .

– المنهج السيميائي (Semantec Method) .

– منهج القراءة (Reading Methoed) .

1/2 المنهج الأسلوبي (Stylish Method) :

ويقسم على ثلاثة مستويات ، وهي :

أ – المستوى الصوتي (Voice Level) :

وهو القسم الذي يدرس القضايا الصوتية (جرسا ، وموسيقى ، وإيقاعا) ، وخصوصيتها في النص[46] ، ومن أشهر عناصره المدروسة ، هي : -

* حروف الهجاء.

* السجع

*الحركات.

*المقاطع

*النبر

*الإدغام .

ب – المستوى التركيبي (Sentency Level) :

وهو القسم الذي يدرس الجمل ، وخصوصيتها في النص[47] ، ومن أشهر عناصره المدروسة ، هي : -

– التقديم والتأخير (Presentation and Delay) .

– الحذف والذكر (Elimination and Remembrance) .

- الفصل والوصل (Separating and Connecting) .

جـ – المستوى الدلالي (Indicationy Level) :

وهو القسم الذي يدرس المعنى العام للنص[48] ، وأشهر مباحثه :

– المعجم (Decshenary) .

– التداولية (Deliberative) .

– التشبيه (Reverso) .

- الإستعارة (Metaphor) .

– الكناية (Metonymy) .

2/2– المنهج البنيوي (Constitutional Methoed) :

وهو المنهج الذي يقوم على الثنائيات[49] ، وأشهر هذه الثنائيات :

***– الثنائيات المتفقة (Compatible Diodes) :**

ومن أشهر موضوعاتها ، هي : -

-التكرار (Uplication) .

-الكناية (Metonymy) .

***– الثنائيات المتضادة (ANTONYM Diodes)** : ومن أشهر موضوعاتها :

-الجناس (Alliteration) .

-التورية (Pun) .

***– الثنائيات المختلقة (MIXED Diodes) :** ومن أشهر موضوعاتها :

-التشبيه (Reverso) : من خلال ركنيه المشبه (Suspect) ، والمشبه به (To Suspect) .

-الاستعارة المكنية (Metapher) : من خلال ركنيها المستعار منه (Borrowed from him) ، وقرينة المستعار (Wive).

3/2 – المنهج السيميائي (SemantecMethoed) :

وهو المنهج الذي يتخذ الرمز أساسا له[50]، ومن أشهر أنواع السيميائية :

ا – السيمياء العينية (Eye Semantec) : وهي التي تكون بوساطة العين[51].

ب – السيمياءالشمية (Smelling Semantec) : وهي التي تكون بوساطة الأنف[52] .

ج – السيمياء الحركية (Kinetic Semantec) : وهي التي تكون بوساطة اليد أو الحاجب[53].

4/2 منهج القراءة (Reading Method) :يقوم هذا المنهج على ثلاثة أطراف رئيسة:

أ– صاحب النص (Text Owner) :وله ألقاب كثيرة ، وأشهرها :-

-المبدع(Creative) .

-المنتج(The Product) .

-المرسل(Sender) .

-الباث(Bath) .

-الناص(Texter) .

-الصانع(The Creator) .

-الملقي(Cast) .

ب –عمل صاحب النص (Text Owner,work) : وله ألقاب كثيرة ، أشهرها :

-الإبداع(Creativity) .

-الإنتاج(Output) .

-الرسالة(The message) .

-الإرسال(Send) .

-البث(Broadcast) .

-النص(Text) .

-التصنيع(Artificial) .

-التوجيه(Orientation) .

-الإلقاء(Casting) .

-الإستقبال(Reception) .

ج –الذي يوجه له النص (To Whom the text is directed) : وله ألقاب كثيرة ، أشهرها :

-المنتج إليه(Product to him) .

-المرسل اليه(Consignee) .

-المبثوث اليه(to himTransmitted) .

-المنصوص إليه(Stipulated) .

-المصنع إليه(Factory to him) .

-الملقى إليه(Given to him) .

-الموجه إليه(Directed to him) .

-المنصوص أليه(Texred to him) .

-المستقبل(Receiveder) .

-المستهلك(Consumer) .

3/ أثر نظرية النظم للجرجاني (471 هـ) في تأسيس المناهج النقدية الحديثة :

عندما نحاول تطبيق هذا الموضوع على أرض الواقع علينا استعادة تعريف الجرجاني لنظرية النظم ، ومن ثم تفكيك هذا التعريف للوصول إلى الواقع الأصلي للمناهج النقدية الحديثة، فقد عرف الجرجاني هذه النظرية بقوله :" تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض ، والكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة لا يعدو ثلاثة أقسام تعلق اسم باسم ، تعلق اسم بفعل ، تعلق حرف بهما "[54] .

في النص السابق تركيز واضح على ثيمة (التركيب) في النص ، وأنواع هذا التركيب ، الذي يقع في ثلاثة أنواع ، هي : -

* – ارتباط اسم باسم :

* – ارتباط اسم بفعل :

*– وقوع حرف بين اسم ، وفعل :

فقبل كل شيء فتعلق هذا التقسيم بالثنائيات يجعلنا نربط بين نظرية النظم هذه و(النظرية البنيوية)(Constitutional Methoed) حيث أنَ أساس نظرية النظم قائم على هذه الفلسفة العامة ، فضلا عن البنيوية العميقة لهذه الفلسفة التي تطرح (نظرية المجاز) من ناحية ، وأنواع هذا المجاز ، وبالتالي يتوزع الموضوع على أقسام (علم البلاغة) ، والتي هي : -

أولا/ علم المعاني : تتوزع بنيوية النظم في هذا العلم بين موضوعين كبيرين ، وهما : -

أ – الخبر.

ب – الإنشاء :ومن ثم ينقسم الإنشاء بدوره على بنيوية أخرى ، وهي : -

***-الإنشاء غير الطلبي .**

***-الإنشاء الطلبي** :وينقسم الإنشاء الطلبي على أقسام أخرى فيها ثنائيات داخلية ، وهذه الأقسام هي:

-الأمر .

-النهي .

-الإستفهام .

-النداء .

ثانيا/ علم البيان :

في هذا العلم تتوزع البنيويات بين الموضوعات الآتية :

-التشبيه .

-الحقيقة البلاغية .

-الإستعارة .

-المجاز المرسل .

-المجاز العقلي .

-الكناية .

فالتشبيه يؤلف ثنائيات مع أركانه من جهة ، وهي : -

أ – المشبه .

ب – المشبه به .

جـ - أداة التشبيه .

د – وجه الشبه .

ويؤلف ثنائية مع أنواعه أيضا ، وهي : -

أ –تشبيه الحواس والفكر .

ب – تشبيه المفرد والمركب .

جـ - تشبيه الملفوف والمفروق .

د – تشبيه الجمع والتسوية .

هـ - التشبيه المرسل والمؤكد .

و – التشبيه المجمل والمفصل .

ز –تشبيه المطالع والخواتم .

ح – تشبيه التمثيل ، وأنواعه .

ط – التشبيه البليغ ، وأنواعه .

ي – التشبيه المقلوب ، مع عكسه .

ك – التشبيه الضمني ، مع عكسه .

والحقيقة البلاغية تؤلف ثنائية مع أنواعها ، وكالآتي :

أ– الحقيقة اللغوية ، مع البعد البلاغي لها .

ب – الحقيقة الشرعية ، مع البعد البلاغي لها .

جـ - الحقيقة العرفية مع البعد البلاغي لها من ناحية ، ومع أنواعها من ناحية ثانية .

أمَا **الإستعارة** فهي تؤلف ثنائية بين نوعيها الكبيرين ، وهما :-

أ – الاستعارة التصريحية .

ب – الاستعارة المكنية . من ناحية ، وبين أنواع الإستعارة الفرعية ، وهي : -

- الاستعارة العنادية ، والوفاقية .
- الاستعارة التمليحية ، والتهكمية .
- الاستعارة العامية ، والخاصية .
- الاستعارة التخيلية ، والتمثيلية .
- الاستعارة الأصلية ، والتبعية .
- الاستعارة المرشحة ، والتورية . من ناحية ثانية .

أما **المجاز** فيكون ثنائية بين نوعيه ، وهما :

أ – المجاز المرسل ، والعقلي من ناحية .

ب – بينهما وبين علاقاتهما من ناحية ثانية .

أمَا **الكناية** فتحقق ثنائية بين نوعيها الرئيسين ، وهما :

-كناية عن صفة .

-كناية عن موصوف . من ناحية .

-ونوعها الثالث – كناية عن نسبة – من ناحية ثانية .

ثالثا/ علم البديع :

يؤلف هذا العلم ثنائية كبرى بين نوعية الكبيرين ، وهما : -

ا – المحسنات المعنوية .

ب – المحسنات اللفظية . من ناحية ، وبين موضوعاته وتفصيلاتها ، وهي : -

- التورية .
- التضاد .
- حسن التعليل .
- الجناس .
- التكرار .
- السجع .
- الاقتباس .
- التضمين . من ناحية ثانية .

كما تصب نظرية النظم في **البعد الأسلوبي** من خلال أنَ المستويات الثلاثة الأسلوبية تصب أساسا في بناء التركيب وصنع تقنياته الدلالية من خلال البدء بأجزاء التركيب ، وهو الصوت من خلال الثيمات الآتية : -

أ – حروف الهجاء

ب – السجع (Assonance) .

جـ – الحركات (Movements) .

د - المقاطع (Kaplan) .

هـ – النبر (Tone) .

و - الإدغام (Snoring) .

ز – التنغيم (Toning) .

ح – الوزن (Rhythm) .

ط – القافية (Feet) .

ي – التكرار (Uplication) .

ك – الجناس (Alliteration) .

ل – رد الأعجاز على الصدور .

ثم البحث في الدلالة الخاصة والعامة للتركيب من خلال المستوى الدلالي ، والذي يحتوي الثيمات الآتية : -

أ– المعجم (Decshenary) .

ب – التداولية (Deliberative) .

جـ – التشبيه (Reverso) .

د - الإستعارة (Metaphor) .

هـ – الكناية (Metonymy) .

و - التورية (Pun) .

ز – التضاد (ANTONYM) .

ح – المجاز المرسل (Metaphor Sent) .

ط – المجاز العقلي (Mental Metaphor) .

ي – الحقيقة البلاغية (Rhetorical Truth) .

ك – حسن التعليل (Good Reasoning) .

ل – التناص (Intertextuality) .

ونظرية النظم إذ تبحث عن المعنى ، وأنواعه ، ودرجاته ، فهي تشمل أيضا المنهج السيميائي ، حيث ينتعش التركيب في نظرية النظم من خلال البعد السيميائي ، وعن طريق ما يأتي : -

ا – السيمياء العينية (Eye Semantec) :

ب – السيمياء الشمية (Smelling Semantec) :

جـ – السيمياء الحركية (Kinetic Semantec) :

كما أنَ نظرية النظم مع كل ذلك فهي تبغي إلى بناء القارىء بناءا تقنيا عاليا من خلال :

1 – النص التقني .

2 – أدوات التحليل الراقية .

3 – الخلفية الثقافية العريقة .

4 – القدرة على الخوض في فضاءات ، وعوالم التأويل .

لهذا فنظرية النظم هي نظرية قرائية كبرى ، وهذا كله يتضمن مناهج أخرى مهمة في باطن هذه النظرية ، وهي : -

1 – المنهج التفكيكي (Deconstruction Methoed) .

2 – المنهج الثقافي (Culturation Methoed) .

3 – المنهج اللساني (Langusteg Methoed) .

4 – المنهج الدلالي (Semantic web Methoed) .

5 – المنهج السياقي (Contexetual Methoed) .

خاتمة:

وفي نهاية هذا البحث نصل إلى أهم نتائجه التي هي : -

1 – تعد نظرية النظم من أهم النظريات في التراث النقدي العربي سعة لاحتوائها الفكر النقدي العريق من ناحية ، والتحليل العملي لهذا الفكر من ناحية ثانية .

2 – تعد هذه النظرية بتقنياتها العريقة المنبع الأصيل للمناهج النقدية الحديثة .

3 – قدرة هذه النظرية على إحتواء الفضاء الدلالي للنص وأبعاده تراثا ، وحاضرا .

الهوامش والإحالات:

[1] ابن خلكان ،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس ،دار التراث، بيروت ،ط1 ،ص 125 – 126 ، و أيمن سعدون ،معجم علماء اللغة ،دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، ص77 – 78 .

[2] ينظر عبد القاهر الجرجاني ،تأويل لغة اللسان في ماورد من تفسير شذرات القرآن ، تحقيق آدم عبد القدوس ،دار المقدسات ، روما ، ط1 ، 2019 .

[3]ينظر : عبد القاهر الجرجاني ،دلالات البيان في علوم القرآن ، تحقيق : د . خالد جميل، دار العقل المستنير ، براغ ،ط1 ، 2020 .

[4] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث ، بيروت، ط1 ، 2005 ،ص 67 – 68 .

[5]. Mark , The other dimension, London , 1987,p 111 – 117

[6] Jorje Meal , Intellectual Knowledge: U . S .A , 1990 ,p89 – 90.

[7] SozanaPaole, Abd AL Qahere AL Gorgeany,Blgharia, 1992 ,p 45 – 46 .

[8] .Evan Sealamoov, Cash Revolution ,London : 1996 ,p 200 – 201 .

[9]ينظر : . GeararKozy, Critical theories,PARIS: 1999: 33 – 34

[10] JolyaDeafese, The Banks of theSlopes, London , 2000,p 90 – 91 .

[11] KatiaPolony, Chants of criticism, U . S .A ,2006,p24 – 25 .

[12] .KHoleasStoly Green Stripes , Madread , 2008,p 89 – 90 .

[13]:. De LopyCHarles, Kicks of:SHekakgo,2010 ,p 99 – 100 .

[14] .KekrooSozeas, Candid Munekh , 2012 ,p70 – 71 .

[15] , MalyooSHolo, Landication tanks :AL Brazeal, 2014,p 67 – 68 .

[16] .GasesrRoberert , Ovation Peaks:U . S . A, 2015,p15 – 16 .

[17] MaryaStrablek, Chisel Methodes ., U . S . A, 2016 ,p 34 – 35 .

[18] .KrstenyMopolyc Acculturation Hormones , U . S . A, 2017 ,p 44 – 45 .

[19] .AlenKealoo Antonyms , U . S . A,2018 ,p57 – 58 .

[20] Lora Toyear ,Anticipate Retrieve:. , U . S . A, 2018 ,p 121 – 122 .

[21] ArtherAoled, TextyLearenes: : U . S . A, 2019 ,p200 – 201 .

[22]: DelozyBanana, Fragments of interpretation:. , U . S . A, 2019,344 – 345 .

[23] D.B .G .L : U interpretation mirrors . S . A, 2020 ,p155 – 156 .

[24]: عبد الحليم حمادة ،نقد الخطاب التراثي، دار التراث ، بيروت ،ط1 ، 1981 ،ص 23 – 24 .

[25] رمزي عبد المنعم ،خلفيات خالدة ،دار الفكر، بيروت ،ط1 ،1983 ،ص 60–61 .

[26]ينظر هناء فتح الباب ، فضاءات الإبداع الاسترجاعي ، دار الثقافة،بيروت ،ط1 ، 1985 ،ص 56–57 .

[27] علي ولد محمد ،عبد القاهر الجرجاني والنص الشاهق ،دار القلم، بيروت ،ط1 ، 1986 ،ص 178–179 .

[28] محمد بن صالح ،عبد القاهر الجرجاني والتنقيب في عمق النص ، دار التأويل،لندن ، ط1 ، 1987 ،ص110–111 .

[29] وفاء عبد ربه ،نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ،دار الشروق–القاهرة ،ط1 ، 1989 ،ص89–90 .

[30] عبد الرحمن فكري ،أبعاد في نظرية النظم ، دار الآداب،بيروت ، ، 1991 ،ص 26–27 .

[31] حسنين عبد العظيم ،جذور البنية العميقة، دار الأفكار،برلين ،ط1 ،1993 ،ص 99–100 .

[32]كرنفال عبد الواحد ،أصول النقد العربي التراثي ، دار التنوير،لندن، ط1 ، 1995 ،ص80–81 .

[33]جلال زهدي ،نصوص الفكر العريق – عبد القاهر الجرجاني أنموذجا ،دار التفكير ،برلين ، ط1 ، 1997 ،ص 78 – 79 .

[34]جميل سعد الدين ،مفاتيح التأويل، دار الدلالات،موسكو ، ط1 ، 1999،ص 213–214 .

[35]سليمة عارف ،إلهامات الخطاب المتجدد،دار الينابيع،باريس ، ط1 ، 2006 ،ص 222–223 .

[36] سامر كامل ،بروتينات الرؤى، دار السرد ،واشنطن، ط1 ، 2008 ،ص 333–334 .

[37]عماد سعيد ،حوار الدلالة في دلائل الإعجاز، دار الفكر،بيروت ، ط1 ، 2010 ،ص 405–406 .

[38]محمد الصالح ،الجرجاني ونظرية النظم،دار التراث، بيروت ،ط1 ، 2012 ،ص 300–301 .

[39] عماد الدين القط ،عبد القاهر الجرجاني، دار الحوار الحديث،روما ، ط1 ، 2013 ،ص 86–87 .

[40]رفعت عبد القادر ، ربيع حمدون ،سيد الدلالة، دار المنظومة اللغوية،أستراليا ،ط1، 2014 ، 20–21 .

[41]أكرم عقيد ،الدلالة المزمنة،دار الحوار الحديث ، روما ،ط1، 2015 ، 44–45 .

[42] ا سارة خالد ،لمنبع والمصب،دار بيكاسو–مدريد ،ط1 ، 2016 ،ص 17–18 .

[43] حامد يسري ،متانة النص، دار اللورد،لندن ، ط1 ، 2017 ،ص13–14 .

[44]ينظر أنطوان سليم ،معجم المناهج النقدية الحديثة ، دار بيروت ،بيروت ، ط1 ،ص 3 – 7 ، و سمير عبد الحي ،نظرية المناهج النقدية الحديثة ، دار النقد الحديث ÷ لندن ، ط1 ،ص 44 – 54 .

[45]ينظر مثلا : ا علاء حسني ،لمناهج النقدية الحديثة ، دار الغد ، بيروت ،ط1 ، 1999،ص27 – 33 ، ون أيمن رشيد ،ظريات النقد الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2006 ،ص 41 – 44 .

[46]ينظر مثلا : . LoryPaoule , Modren Cash Decthenery ,London : 2013, (Voice Level theme)

[47]المرجع نفسه

[48] جون ميلر ,المعجم الأسلوبي ،رجمة هدى أحمد ، دار المعادل الموضوعي ،فيينا ،ط1 ،1991 ، مادة (دلالة) ، و خوليسا ثورتينس ،معجم الاصطلاح النقدي ، ترجمة ملحم أبو عادل ،دار المصطلح – شيكاغو ،ط1 ، 1999 ،/ مادة (دلالة) .

[49]ينظر مثلا : (Modren Cash Decthenery : (Constitutional theme

[50]ينظر: (Modren Cash Decthenery : (Seamantec theme

[51]ينظر مثلا : نفسه / (Eye Mark theme) .

[52]ينظر: نفسه / (Smilling Mark theme) .

[53]ينظر مثلا : نفسه / (Kinetic Mark theme) .

[54]دلائل الإعجاز ،ص 67 – 68 .

قائمة المصادرو المراجع:

*-المراجع العربية:

1. ابن خلكان ،وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس ،دار التراث، بيروت ،ط1 .
2. أكرم عقيد ،الدلالة المزمنة،دار الحوار الحديث ، روما ،ط1، 2015 .
3. أنطوان سليم ،معجم المناهج النقدية الحديثة ، دار بيروت ،بيروت ، ط1 .
4. أيمن رشيد ،نظريات النقد الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 2006 .
5. أيمن سعدون ،معجم علماء اللغة ،دار الفكر ، بيروت ، ط1 .
6. جلال زهدي ،نصوص الفكر العريق – عبد القاهر الجرجاني أنموذجا ،دار التفكير ،برلين ، ط1 ، 1997 ..

7. جميل سعد الدين ،مفاتيح التأويل، دار الدلالات،موسكو ، ط1 ، 1999.

8. جون ميلر ,المعجم الأسلوبي ،رحمة هدى أحمد ، دار المعادل الموضوعي ،فيينا ،ط1 ،1991

9. حامد يسري ،متانة النص، دار اللورد،لندن ، ط1 ، 2017 .

10.حسنين عبد العظيم ،جذور البنية العميقة، دار الأفكار،برلين ،ط1 ،1993 .

11.خوليسا ثورتينس ،معجم الاصطلاح النقدي ، ترجمة ملحم أبو عادل ،دار المصطلح – شيكاغو ،ط1 ، 1999.

12.رفعت عبد القادر ، ربيع حمدون ،سيد الدلالة، دار المنظومة اللغوية،أستراليا ،ط1، 2014 ،.

13.رمزي عبد المنعم ،خلفيات خالدة ،دار الفكر، بيروت ،ط1 ،1983.

14.سارة خالد ،المنبع والمصب،دار بيكاسو–مدريد ،ط1 ، 2016 .

15.سامر كامل ،بروتينات الرؤى، دار السرد ،واشنطن، ط1 ، 2008 .

16.سليمة عارف ،إلهامات الخطاب المتجدد،دار الينابيع،باريس ، ط1 ، 2006 .

17.سمير عبد الحي ،نظرية المناهج النقدية الحديثة ، دار النقد الحديث ÷ لندن ، ط1 ..

18.عبد الحليم حمادة ،نقد الخطاب التراثي، دار التراث ، بيروت ،ط1 ، 1981 .

19.عبد الرحمن فكري ،أبعاد في نظرية النظم ، دار الآداب،بيروت .

20.عبد القاهر الجرجاني ،تأويل لغة اللسان في ماورد من تفسير شذرات القرآن ، تحقيق آدم عبد القدوس ،دار المقدسات ، روما ، ط1 ، 2019 .

21.عبد القاهر الجرجاني ،دلالات البيان في علوم القرآن ، تحقيق : د . خالد جميل، دار العقل المستنير ، براغ ،ط1 ، 2020 .

22.عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار التراث ، بيروت، ط1 ، 2005 .

23.علاء حسني ،المناهج النقدية الحديثة ، دار الغد ، بيروت ،ط1 ، 1999.

24.علي ولد محمد ،عبد القاهر الجرجاني والنص الشاهق ،دار القلم، بيروت ،ط1 ، 1986 .

25.عماد الدين القط ،عبد القاهر الجرجاني، دار الحوار الحديث،روما ، ط1 ، 2013 .

26.عماد سعيد ،حوار الدلالة في دلائل الإعجاز، دار الفكر،بيروت ، ط1 ، 2010.

27.كرنفال عبد الواحد ،أصول النقد العربي التراثي ، دار التنوير،لندن، ط1 .

28.محمد الصالح ،الجرجاني ونظرية النظم،دار التراث، بيروت ،ط1 ، 2012 .

29.محمد بن صالح ،عبد القاهر الجرجاني والتنقيب في عمق النص ، دار التأويل،لندن ، ط1 ، 1987 .

30.وفاء عبد ربه ،نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ،دار الشروق–القاهرة ،ط1 ، 1989 .

31.ينظر هناء فتح الباب ، فضاءات الإبداع الاسترجاعي ، دار الثقافة،بيروت ،ط1 ، 1985 .

***- المراجع باللغة الأجنبية:**

ArtherAoled, TextyLearenes: : U . S . A, 2019.

De LopyCHarles, Kicks of:SHekakgo,2010 .

Evan Sealamoov, Cash Revolution ,London : 1996.

GasesrRoberert , Ovation Peaks:U . S . A, 2015.

GeararKozy, Critical theories,PARIS: 1999.

JolyaDeafese, The Banks of theSlopes, London , 2000.

Jorje Meal , Intellectual Knowledge: U . S .A , 1990

KatiaPolony, Chants of criticism, U . S .A ,2006.

KekrooSozeas, Candid Munekh , 2012.

KHoleasStoly Green Stripes , Madread , 2008.

Krsteny Mopolyc Acculturation Hormones , U . S . A, 201,.

LoryPaoule , Modren Cash Decthenery ,London ,2013, (Voice Level theme

MalyooSHolo, Landication tanks :AL Brazeal, 2014.

Mark , The other dimension, London , 1987.

Marya Strablek, Chisel Methodes ., U . S . A, 2016.

SozanaPaole, Abd AL Qahere AL Gorgeany,Blgharia, 1992.

جماليات الخطاب في قصيدة " اللجوء" لنزار قباني من منظور سيميائيّ

The aesthetics of discourse in the poem “Asylum” by Nizar Qabbani from a semiotic perspective

*- ط /د- عبير مودع

*- مخبر الدراسات الأدبية والنقدية(المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف- ميلة).

*- جامعة الحاج لخضر باتنة 01 (الجزائر).

*- abir.mouada@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال:09-03-2022 تاريخ القبول: 02-05-2022

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن جمالية الخطاب في قصيدة " اللجوء" لنزار قباني من منظور سيميائي، وهذا بتناول المفاهيم والأدوات والمستويات القرائية ، فالعلامة متلونة لتعدد علاقاتها بسبب انتقالها من مستوى لآخر ،ولها في الخطاب الأدبي بنية ونظام خاص ولا يمكن فصلها عن سياقها المندرجة فيه، وهي لا تكتفي بالبنية الداخلية دون استدعاء الخارجية، فللعلامة محمولات وسياقات ثقافية واجتماعية لها حضورها في النص تتطلب قراءة تفوق أوتساوى مستوى الإبداع ،فالتلقي يمنح من رصيد ثقافي ومرجعي للغة المتوسلة في الإبداع مما يحيط بجماليات النص ودلالاته .

الكلمات المفتاحية: العلامة ، المنهج السيميائي، البنية ، الخطاب، التلقي .

Abstract:

This study aims to reveal the aesthetics of the discourse in Nizar Qabbani’s poem “Asylum” from a semiotic perspective, by addressing concepts, tools and reading levels. And it is not satisfied with the internal structure without invoking the external, the sign contains cultural and social contexts that have a presence in the text that requires reading that exceeds or equals the level of creativity .

Keywords: The sign, the semiotic approach, the structure, the discourse, the reception.

مدخل:

جاءت الحداثة النقدية لتعيد النظر في مختلف الخرائط النقدية السابقة لها، فكانت السيميائية موضة نقدية جاءت لطمس تاريخي النقد الكلاسيكي السابق لها، إيمانا من دعاة الحداثة أن كل المناهج التقليدية (تاريخية،نفسية، اجتماعية، تكاملية) آن الآوان للإعلان عن فشلها ،معلنين عن ظهور مناهج أخرى تستنطق النص وتفكك شفراته فالسيميائية إذن هي واحدة من بين استراتيجيات ما بعد البنيوية أوما بعد الحداثة تسعى لمقاربة النص ،وجعله نصا يعج بفلسفة التأويل وتعدد القراءات اللامتناهية .

تهدف هذه المقاربة النصية إلى بحث أشكال المعنى في النص بغية ترسيخ التطبيق في الدرس النقدي الأدبي و اتخذت من المنهج السيميائي آلية للتحليل.والنص الذي بين أيدينا يزاوج بين الشعر والتسريد " ففيه من الشعر بقدر ما فيه من السرد ولم يفارق شعريته إلى سرديته ولم يفعل العكس، بل حافظ على كل ميزة من الأخرى"[01].

ولم نشأ أن تكون الآليات الإجرائية غاية في ذاتها بل عمدنا إلى استغلالها للبحث عن الدلالة الكامنة فيها، فالمدارس السيميائية تهدف إلى دراسة العلامات ونظمها غير أن مدرسة باريس تتميز عنها بدراسة شكل المعنى في النص، بالنظر في كيفية قوله كما قال[02]

وهذا بالنظر في النص من الداخل وفي أشكاله المنجزة من تسلسل الحالات والعلاقات والتحولات ، فالمعنى لا ينتج إلا بالاختلاف ،كما يسم الدارس عمله بمسمى " قراءة، لترك المجال لأقوال وتأويلات أخرى تعيش مع أقواله وتأويلاته، حالة من التعددية التي تتناقض وتتعاضد دون أن تصل إلى مرحلة المواجهة والسعي إلى إلغاء الآخر"[03]

فإذا كانت اللسانيات تهتم بالمفردات والجمل فإن السيميائيات تستقصي تنظيم الخطاب، فـ " لا يمكن لعناصر النص أن تكون مفيدة إلا بموجب علاقاتها فيما بينها فهي تشكل وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن الفصل بينهما أو تجزئتها ، فلا وجود للعناصر مجزأة ولا وجود لعنصر خارجها"[04]

وسنتلمسها أولا بالعتبات النصية (Seuils) من خلال جملتي الفاتحة النصية أو الخاتمة النصية باعتبارهما نافذتين يتفاعل من خلالهما القارئ مع النص، فتحركان فيه توقعات دلالية وفق رؤيته للعالم .

1- المقاربة النصية:

تقوم مقاربة النص على خطوتين :

1--1 التحليل الأفقي:

وفيه يقسم النص إلى وحدات قرائية و يتم تفكيك بنية النص بالكشف عن المعاني الحرفية السطحية الظاهرة ، وهذا عبر عدد من المستويات و تعيين الحقول الدلالية الطاغية و الكشف عن أقطاب الصراع الدرامي التواصلي.

ودراسة الإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي والموسيقي .وغيرها من الظواهر الموصلة إلى مقصدية الرسالة.

1- 2-التحليل العمودي :

وفيه يتم الوقوف على المعاني العميقة، بتقديم قراءة للبنية السطحية الثاوية غير المصرح بها وهي دلالات ناتجة عن القراءة والتأويل[05].

فالغرض من البنية العميقة الكشف عن المعنى المضمر في البنية السطحية يلاحظ مع ذلك أن مصطلح العمق حامل لإيحاءات إيديولوجية بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق ، ولأن معناه يقترب دائما من معنى الأصالة" [06] .

فالفن أداة تواصل بغض النظر عن اللغة الموظفة فيه وهكذا حاول " لوتمان" تطعيم الشعرية بالسيميائية وهذا من خلال رصد الأصوات المؤثرة ، وتفاعلها مع دلالة التجنيس والترصيع . النظر إلى التكرار كمكون شعري مهم ، إضافة إلى الإيقاع والاستعارة وبهذا أدخل المقومات الأدبية في النظام السيميائي وأعطى دلالة للشكل[07]

فالسيميولوجيا علم يدرس أنظمة العلامات بالنظر في مصادرها اللغوية والسننية والمؤشرية، ولأن العلامات ذات طابع نفسي واجتماعي فإنها تعتمد على جملة من العلوم الإنسانية كاللسانيات والشعرية والبلاغية والأسلوبية وعلم النفس[08]

وكما قال جميل حمداوي فإن السيميوطيقا " لا يهمها ما يقول النص ومن قاله ، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله ، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون وبيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون "[09]

فالأسلوب في أي قول وبخاصة في الأدب هو حصيلة لاختيارات ممكنة إنّه" نتيجة لبضعة اختيارات بين مظاهر ممكنة ومختلفة للحدث السيميوطيقي نفسه" [10]ولم نجد مدرسة واحدة تمكنت من تقديم منهج مضبوط " وإن أية مدرسة لم توفق إلى الآن في صياغة نظرة متكاملة وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت جوانب أخرى مظلمة " [11] ومنه فالنص الأدبي أشمل من المنهج وهذا دفع بعض الدارسين إلى اعتماد مجموعة إجراءات مركبة متكاملة لتحليل الخطاب [12]

وهذا صلاح فضل دعا إلى وجوب الانطلاق في التحليل السيميائي من النص دون الآخذ بحرفية المنهج[13] ولذلك فالمنهج السيميائي يظل أقل قصورا من غيره لأنه يمكن من الوقوف على جماليات الشكل والمضمون خاصة إذا استعان بآليات تتقاطع مع أخرى ذوبها في اطاره فتماهت فيه[14]

إنّ الغاية من الدرس الدلالي أن نتخذه هاديا لدراسة النصوص فتنبثق منها الدلالات ليكون مجموعة من الأطر النظرية تمثل أدوات لها طابع وظيفي لفحص أي نص،فـ"السيمياء هي دراسة الإشارات والشفرات التي هي في النهاية أنظمة دقيقة تستهدف إنتاج علامات محتملة لمجموعة مختلفة من المعاني"[15]والسياق الخارجي يهتم بالظروف المحيطة بكتابة النص فيتم استدعاء ما هو شخصي واجتماعي وإيديولوجي فالنص تعبير عن حضورها فيه ، والسياق الداخلي هو التعبير الطموح عن الرغبة في تحقيق الدراسة العلمية والموضوعية في النص الأدبي فيصير " مرجع ذاته ، إذ يفرز أنماطه الذاتية وسننه العالمية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيمه الدلالية "[16].

2-إستراتيجية العنونة:

المراد بإستراتيجية العنونة التخطيط المسبق للوصول للهدف باعتماد خطة معينة وإدارتها واستعمالها بإحكام في ضوء ما تتيحه شعرية اللغة من التعبير عن مجموع المعطيات الموجودة في النص ومن تحديد القرائن اللغوية الدالة على ذلك ومن خلالها نتمكن من ولوج عوالمه وسبر أغواره. ويمثل العنوان العتبة الأولى أو الكلمة المفتاح التي تمكننا من فهم مقصدية النص وتوقع مضمونه.

3-دلالة بنية العنوان:

يتواشج العنوان مع النص ، فالأول مكثف موجز والثاني طويل شارح، يحمل نظاما سيميائيا بحمولات دلالية تعزي القارئ (المتلقي)، بفك شفراته اللغوية وغير اللغوية ويعد العنوان عتبة نصية ، بل أهم نافذة على النص فيه.

ويدخل العنوان كنص مواز (paratexte) في علاقات غاية في الأهمية تفرز كثيرا من الدلالات الشعرية، فتفعل عملية التلقي الإيجابي ، فالمقدمة والنهاية عتبتان بارزتان في النص لأن الأولى عتبة دخول والثانية عتبة الخروج منه . وللعنوان إحالة مرجعية تحيل إلى النص وتحيل النص إليه، فإن النص كبؤرة قراءة وتحليل وتأويل، يستدعي المسكوت عنه الكامن في تلافيفه كدوال سيميولوجية فاعلة في النص. و " إن العنوان يفسر شيئا ما (...) وإن عنونة شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء ومعناه ومقصده"[17]

قد يختزل العنوان النص في ارسال دلالة للمتلقي، إلا أن دلالة العنوان تكون شاملة قد تتجاوز النص لتفتح باب القراءة والتأويل من معين الخلفيات السياقية المرافقة والمحيطة بالنص والمتلقي، فـ" لابد للتأويل، حتى يكون وجيها من دلالات يقوم عليها "[18]

***-اللجوء:**

هذا عنوان يشيء المعاناة باعتباره مبتدأ لخبر محذوف ليصير العنوان " اللجوء واقع" -وهذا ما نرجحه- ولابد أن نتابع تدفق النص ليفصح حقيقة وأسرار هذا اللجوء وعن طبيعته التي تحاول دائما الممانعة والمراوغة.

لا تسألي : من أين جئت ، وكيف جئت، وما أريد؟

تلك السؤالات السخيفة ما لدي لها ردود..

إنه جهل بالحقيقة .. جهل بالماضي وبالحاضر وبالمستقبل أيضا تؤكده عبارة **لو كنت اعرف** التي تكررت أربع مرات. كل الملذات غير مغرية لأن الذات (الأنا) لا تبحث عنها عن الآخر في ظل انعدام الحاجات الضرورية للإنسان وهي المأوى (الوطن).

4 -الجملة الافتتاحية :

ويولي شعراء الحداثة وكذلك دارسوه ونقاده أهمية بالغة لاستهلال القصائد و هذا لما لها من دور في شد انتباه المتلقي وتحفيزه على قراءة النص (القصيدة) فهي واجهتها وعلامة جمالها أو قبحها كوجهه المرأة فإذا كان جميلا دفع إلى التعلق والاشتياق ، وإذا كان قبيحا دفع إلى التنفير . وكي تحقق القصيدة جاذبيتها لابد أن تكون عامل إثارة جمالية على مستوى الرؤية وعلى مستوى التشكيل الفنيّ .

يجب " لتحقيق القصيدة فاعليتها الاستهلالية المؤثرة أن تأتي الاستهلالات مثيرة على المستويين الصوتي والإيحائي معا، من حيث تفاعل الاستهلال مع الفواصل المقطعية في القصيدة لتأتي بغاية التفاعل الإثاري بين ما يحاورها من عناصر التركيب، ومايتلوها من التشكيل[19]وتحتوي على مفاتيح سيميائية تساعد على فهم وتلقي النص وتبدأ من أول جملة مفيدة لتنتهي عند توقفها بالانتقال إلى فكرة أخرى وحال آخر يبرز من التركيب والدلالة .

وعلينا أن نميز هنا بين الجمل البدئية والجملة النحوية فالجمل البدئية جمل نصية تتشكل من جمل نحوية أو فقرة وغرضها تقديم فكرة مصغرة عن النص، فتثير القارئ ليقبل على قراءة النص، وفي أفقه جملة من التوقعات وليتحقق ذلك فإنه يتعين تفكيكها إلى أصغر وحدة خطابية توحي بها العلاماتية النصية .فالمعرفة تمثل جانبا " يكون اكتسابه ضروريا لتأسيس كفاءة فاعل منفذ من أجل تحول رئيسي "[20] والكلمة المفتاح الأولى بعد العنوان تمثلت في :

لو كنت أعرف ما أريد..

5-البنيـة الكبرى:

وتشكلت من الوحدات القرائية والغرض من دراستها الوقوف على المكون السردي للبنية السطحية والنظر في الدلالات التي يفرزها كمكون خطابي بالاستثمار الدلالي ، فالصورة اللفظية " احتمالات دلالية ناتجة عن الدلالات المعجمية المفردة والمحمول الثقافي والبعد التأويلي الناشئ عن الاستعمال والسياق،فـ " الصورة وحدة دلالية ذات مضمون ثابت، تعرف بنواتها الدائمة،وتتحقق إضماراتها بشكل مختلف حسب السياقات"[21]

تتفجر القصيدة بالإعلان عن هويتها وذلك بالكشف عن لافتة عنوانها " اللجوء" الذي عبر صراحة عن مولد مركزي ينمو وتتولد منه الكثير من التفريعات والإشارات والدلالات مشكلة بذلك بنية النص العميقة كما سنرى ،فقد تشكلت القصيدة من الوحدات القرائية فكونت مجتمعة بنيتها الكبرى وكمايلي:

5-1-الوحدة الأولى:

لو كنت أعرف ما أريد..

ما كنت ملتجئآ إليك كهرة مذعورة..

لوكنت أعرف ما أريد..

لو كنت أعرف أين أقضي ليلتي

لو كنت اعرف أين أسند جبهتي

ما كان أغراني الصعود [22]

ينطلق النص من الآن ويضمر مرحلة ما قبل تلك المرحلة التي أفرزت الحالة الراهنة باعتماد خطة معينة وإداراتها بالتخطيط المسبق للوصول إلى الهدف المعين. وتختزل الجملة الافتتاحية تجربة الشاعر الإنسان المتمرسة بالحياة ، فهي جملة فعلية ماضية تنفي معرفة ما تريده الذات في الماضي بل في الحال والاستقبال خاصة وقد تصدرها حرف امتناع يكشف امتناع المعرفة لما يريد فكان سببا لوجوده بالمكان فيصور حيرته وتمزقه واغترابه، فلا معلم ولا بارقة أمل تلوح في الأفق.

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على سبع جمل فعلية مسبوقة بحرف لو متبوعا بما وهو اسم موصول لغير العاقل، وفي السطر السادس سبقت الجملة (السطر الشعري) بما (أداة نفي) في هذه التوقيعة الشعرية لتعبر وعن تجربة نفسية ومكانية أفرزها اليأس.

5 -2-الوحدة الثانية:

تتدفق الوحدة القرائية الأولى في الثانية لتكون وحدة شعرية وشعورية تشع من المولد المركزي في النص بإشكالاته الماضية والحاضرة وتطلعاته أيضا،يقول:

لا تسأليني :من أين جئت , وكيف جئت, وما أريد..

تلك السؤالات السخيفة ما لدي لها ردود..

ألديك كبريت وبعض سجائر؟...

ألديك أي جريدة

ما هَمَّ ما تاريخها

كل الجرائد ما بها شيئ جديد...

ألديك_سيدتي_ سرير آخر

في الدار, إني دائماً رجل وحيد

أنت ادخلي نامي...

فإني دائما.. رجل وحيد[23]

تصدرت هذه الوحدة القرائية "**لا**" وهي أداة نهي في قوله : **لا تسأليني : من أين جئت ، وكيف جئت وما أريد**

تلك السؤالات السخيفة ما لدي لها ردود.

فالوقت ليلي مما يفتح بابا على التشرد والضياع في فضاء أغلقت آفاقه ليزداد درامية، يتقدم المقطع الثاني بأسلوب قصصي مؤثر، ثم يتدفق المشهد ليزداد درامية حينما يفصح للمومس عن حاله فيرسم صوره تعبر عن عزلته عن الأحداث وعن الناس .

إنه لعجز مطلق عن تقديم إجابة ،عجز مؤسس ومتعلق بالوحدة القرائية الأولى" لو كنت أعرف ما أريد ... وهي الكلمة المفتاح الأولى بعد العنوان. وكما تقدم فعبارة الفاتحة النصية مثقلة بالحيرة والتمزق،إنها تختزل تجربة الشاعر(الإنسان) المتمرسة بالحياة، فالشاعر(الأنا)لا يعرف إجابات للأسئلة: من أين جئت ، وكيف جئت، وما أريد ؟ تلك الأسئلة والإجابات عنها صارت بلا قيمة.

ألديك أي جريدة /, ما هَمَّ ما تاريخها/ كل الجرائد ما بها شيئ جديد...

ألديك – سيدتي – سرير آخر/ في الدار فإنّي دائما رجل وحيد[24]

كل ذلك لأنه بلا بيت وبلا عنوان وبلا وطن ، وبلا تواصل إنساني. فيصبح الفاعل (المرسل) عاجزا عن إحداث التحول فوجوده كفاعل غير مؤهل لذلك، فكيف يحقق مايريد وهو يفتقد لأدوات تحقيقه.

5-3-الوحدة الثالثة:

تغتالني الطرقات .. ترفضني الخرائط والحدود

أما البريد... فمن قرون ليس يأتيني البريد

هاتي السجائر.. واختفي

هي كل ما أحتاجه....

هي كل مايحتاجه الرجل الوحيد

لا تقفلي الأبواب خلفك.....

إن أعصابي يغطيها الجليد

لا تقفلي شيآ...

فإن الجنس أخر ما أريد[25]

ساهم المشروع المضاد الذي لايعرف فاعلوه منذ انطلاق النص بانعدام المعرفة وانعدام الإجابة عنها في الفاتحة النصية إلى تكريس بنيةالوهن والعجز، ويستمر الأمر كذلك. ويستمر اللجوء .. بالنقطتين وهما علامات على قول ما لم يقال.

عبر وحدات القصيدة نجد تدفقا قصصيا رسمه المشهد بمخاطبة الأنت معبرا عن سبب اللجوء الذي دفع إليه دفعا ! اضطراب ارتباك وحيرة تعبر عنه عبارة : **لو كنت أعرف ما أريد ...**

ما جئت ملتجئا إليك كهرة مذعورة../ تغتالني الطرقات،ترفضني الخرائط والحدود

أما البريد .. فمن قرون ليس يأتيني البريد[26].

إن اللجوء إلى المكان (بيت المومس) ليس بهدف المتعة وقضاء نزوة عابرة وإنما دفعته إليه الظروف التي أقفلت الأبواب في وجهه، فلم يجد ملجئا إلا ذلك المكان .

فالحقل الدلالي لمسارات الصورة، فضاء الليل ، السرير ، الدار، يأتيني ، البريد، غلق الأبواب . وكذلك فقدان البريد ، من قرون ليس يأتيني بريد ، رفض الخرائط ، إنني رجل وحيد، أعصابي يغطيها الجليد (الموت) كلها تمثل أفقا متناميا في النص تشع دلالته لتفضي إلى البيت والمأوى الذي يفتقده الشاعر.

وهذا يعبر عن قمة التمزق والاغتراب بل إنه شعور بعبثية الواقع وبأحداثه لتكرار رتابة الحوادث ، فلا جديد. فهذه النمطية أصبحت تثير فيه شعورا مقيتا بالتفاهة والفراغ ، لقد تحقق البعد الإنساني حينما صور ما أصاب الإنسان في كل ما يحقق وجوده بافتقاده للبيت للوطن والعلاقات الإنسانية والاضطرار للملاجئ و الغربة.

واهتداء الشاعر للمأوى لأنه غايته، ينبئ عن رغبة في التواصل الإنساني ويوحي فيه عزوفه عن التواصل الجنسي طالما لم تتوفر له ضرورات ما هو إنساني، فيرتقي بحسه الإنساني عن نزوة الحيوان .

6-الخاتمة النصية:

تشكلت بنية الخاتمة النصية من جملتين فعليتين تخللتهما جملتان اسميتان.

لا تقفلي الأبواب خلفك..

إن أعصابي يغطيها الجليد

لا تقفلي شيئا...

فإن الجنس أخر ما أريد...[27]

لا تغلقي الأبواب خلفك – جملة فعلية مسبوقة بنهي هو أقرب إلى الاستعطاف بحكم دلالة العنوان (اللجوء) توحي بالاستمرار، تليهما جملة اسمية إن أعصابي يغطيها الجليد وتكشف عن الثبات .

إن الشاعر اهتدى إلى حقيقته الذاتية والإنسانية، فقد أنهكته المعاناة وهو بحاجة إلى بحاجة إلى أنيس (المرأة) إلى بيت و مكان للجوء إلى تواصل إنساني ، فالجنس في تصوره من الكماليات فلم يعد يهتم به، ويدعو المرأة كرمز للخصب إلى عدم الانشغال به طالما لم تتوفر له ضرورة الحياة ومنها المأوى والاستقرار ..

لا تقفلي شيئا .../ فإن الجنس آخر ما أريد.

وينزاح الغطاء عن عنوان **اللجوء**، ليبقى الحال كما هو مع رغبة ملحة في تواصل إنساني، أراد الشاعر أن يكون فقط مرحلة عابرة لاسترجاع قوته المنهكة فلا تغلق الأبواب كيلا ينقطع حاضره عن ماضيه لأن معاناته مستمرة .

7-العلاقة بين الوحدات:

بنيات القصيدة (الوحدات القرائية) متلاحمة شكلت بنية كبرى من خلال العلاقة بينها فجسدت الوحدة الشعرية والشعورية إذا انطلقت المعاناة لفظا ودلالة من العنوان "اللجوء "إذ ينفي الناص عن نفسه معرفة ما يريد أيا كانت طبيعة تلك المعرفة **لو كنت أعرف ما أريد** لينتهي إلى آخر مراتب ما يريد، لهذا فإن الجنس آخر ما يريد، وبهذا فإن الناص مثل محورها كفاعل لينقلب إلى ضحية يقول:

تغتالني الطرقات ، ترفضني الخرائط والحدود.

ومما زاد في اللحمة بين الوحدات القرائية الثلاثة: تكرار عبارة : لو كنت أعرف ما أريد، وضمير الفاعلية المتكلم (أنا) وضمير المخاطب المؤنث " إليك" في الوحدة القرائية الأولى، وكذلك" ألديك"في الوحدة القرائية الثانية وياء المخاطبة في" أدخلي" في الوحدة القرائية الثالثة ،لا تقفلي الأبواب لا تقفلي شيئا .

وهكذا نمت القصيدة واكتملت برسم الحالة النفسية والشعورية للشاعر بانسياب تآزرت فيه البنيات الفرعية في وحدة شعورية وشعرية متنامية يسلم بعضها لبعض اضطرابا وحيرة ، ثم اهتداء عارض لمأوى، مأوى له خصوصيته ، وذلك ليس مما يريده الشاعر ،إنه يريد فقط الدفء الذي يوفره الملجأ في ظل الشعور بالغربة والتمزق ، وعدم جدوى التواصل

مع الآخر؛ لأنه تحول إلى نزوة عابرة وهو لا يرغب في ذلك، فالجنس آخر ما يريد. مادام لم يتحقق حلمه كالآخرين في الاستقرار في بيت وفي وطن .

إن هذا البناء الفني المتنامي – كما ذكرنا- يغيب فيه الصوت الآخر وإن كان موجودا ضمنيا ويظل صامتا مستمعا لا يسمح له الناص بالحديث كقوله :

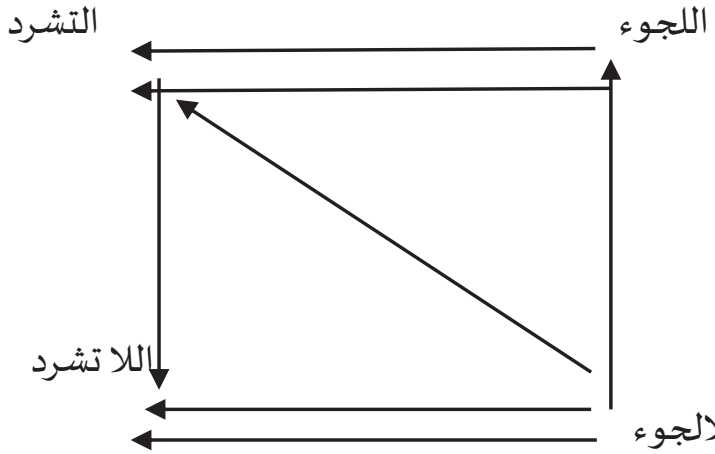
لاتسألي من أين جئت، وكيف جئت، وما أريد

-أنت أدخلي نامي.

_لا تقفلي الأبواب خلفك.

-لا تقفلي شيئا[28]

8-المربع السيميائي:



في المربع السيميائي تتمظهر موضوعات وقيم النص ليقدمها متعالقة منطقيا " إن المربع مناسب لتمثيل تداخل العلاقات ما بين الوظائف، وبين الأشياء والموضوعات "[29]

إن وضع المحاور المهيمنة على النص في أقطاب المربع السيميائي ليست ارتجالية أوعشوائية؛ بل إنها تمثل العوامل المستقطبة للحركة البنائية فيه وفق تركيبته السردي السطحي ليتجلى في عمق عالمه الدلالي المؤسس.فالمربع السيميائي يعمل " على تمثيل العلاقات التي تعتقد بين هذه الوحدات بغية إنتاج المدلولات التي يمنحها النص لقرائه"[30].

ويُظهر المربع السيميائي لقصيدة اللجوء وضعا بائسا بين اللجوء الذي يبقى شكلا محسنا للتشرد، وبين اللالجوء الذي يُبقي باستمرار على التشرد ، ومن خلالهما يحاول الشاعر كفاعل جماعي تجاوز فرديته الخروج من وضعه المزري بحثا عن وضع جديد أحسن من اللجوء والتشرد ، وتستمر الفاجعة ..

9-المستوى الصوتي:

يعتمد الشعر على الإيقاع الداخلي والخارجي وبخاصة على الوزن وعلى التجانس الصوتي في القافية وفي حرف الروي مما توفره إمكانيات وطاقات اللغة الشعرية الهائلة.
يبدأ السطر الشعري الأول بصوت الدال وبالنظر في كل الأسطر الشعرية نجد هذا الصوت يتكرر (14) مرة من (23) مرة وهذا تكريس لهذا الصوت منذ البداية مثلا في هاتين الوحدتين القرائيتين.

- أ -

1- لوكنت أعرف ما أريد..
2-ما كنت ملتجئآ إليك كهرة مذعورة..
3-لوكنت أعرف ما أريد..
4-لوكنت أعرف أين أقضي ليلتي
5-لوكنت أعرف أين أسند جبهتي
6-ما كان أغراني الصعود[31]

- ب -

7- لا تسأليني :من أين جئت , وكيف جئت, وماأريد..
8 - تلك السؤالات السخيفة ما لدي لها ردود..
9 - ألديك كبريت وبعض سجائر؟...
10- ألديك أي جريدة
11 -ما هم ما تاريخها
12- كل الجرائد ما بها شيئ جديد...
13- ألديك_سيدتي_ سرير آخر
14- في الدار, إني دائمآ رجل وحيد
15- أنت ادخلي نامي...
16 - فإني دائما.. رجل وحيد[32]

الدال والتاء من الأصوات النطعية ومصدرها مخرج واحد. وهناك مجانسة صوتية بين الدال والتاء والراء والباء وكذلك أيضا على صعيد الموسيقى الداخلية ممثلة في صوت الفاء والتاء كالمقطع الأول والثاني.

9 -1-التكرار:

هناك تكرار صوتي (فونيمي) ويوفر نغما يكسب الألفاظ إيقاعا مميزا ويتأسس هذا على الفونيمات المبثوثة في الأسطر الشعرية أو بالروي لأنه تحقيق لرنين متواصل من خلال تكرار فونيم وأكثر بالمجانسة الصوتية (ولكي تتحاشى اللغة المجانسة الصوتية التي تؤدي إلى قرابة دلالية ، فإنها تعتمد إلى استخدام مبدإ التعويض الذي يتجنب الألفاظ المتجانسة صوتيا كما يتجنب جمع المشترك اللفظي[33].

ويحاول التحليل اللساني للعلامة الصوتية العمل على هذه الدراسة لإثبات أن التماثل الصوتي يؤدي لتماثل دلالي. وعلى الرغم من أن هذا المبدأ يتنافى مع مبدإ اللسانيات القائل باعتباطية العلامة اللسانية، إلا أنه مبدأ لصيق بكل ممارسة شعرية، إذ تجنح الدوال في الشعر إلى التعليل من دون أن تكون سلبية كما هي في اللغة الاتصالية ، فتحاول أن تسوغ العلاقة بينها وبين الدلالة عبر الإيحاء المضمن فيها " [34].

والمعروف أن بحرف الروي ينتهي السطر الشعري نطقا ومعنى لكنهما يتدفقان في بقية الأسطر وقد يكون البعد الدلالي مسكوتا عنه، بما يوحي به من معاني أخرى في كل محاولة انطلاق جديدة ثقافية تكسر رتابة الأولى فيتحول إلى سياق آخر يبعده عن السياق الذي أوجده المقام فيه، ليكتمل المعنى فـ" ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية ، فهي في حد ذاتها ليست عاجزة عن إنهاء البيت فحسب ، بل إنها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها "[35].

2-9 –الوزن:

لا تتشكل في الشعر صورة أو دلالة خارج الإيقاع . وتقوم القصيدة على الأسطر الشعرية وأساسها التفيعلات المتمازجة فأسطرها غير متساوية وقافيتها غير موحدة ونلاحظ تباين واختلاف عدد التفعيلات وتنوع الروي بما يشبه الانتظام."فقد وقع التنويع الموسيقى في الشعر الحر بالخلط بين تشكيلات الضروب في القصيدة الواحدة كسليمان العيسي ونزار قباني وفدوى طوقان،فكان الشاعر يجمع في القصيدة تشكيلات البحر المتنافرة بلا مبالاة والخلط بين التشكيلات حتى ليندر أن تجد قصيدة خالية من هذا الخلط بين الضروب"[36]

لوكنت أعرف ما أريد / لوكنت أعرف ما أريد.

/0 /0/ /0،///0//0 مستفعلن ، متفاعلن

ما كنت ملتجئا إليك كهرة مذعورة / ما كنت ملتجئن إليك كهرتن مذعورتن

/0 /0/ /0، ///0 //0،/ //0 //0،/0/0//0 مستفعلن ،متفاعلن، متفاعلن، مستفعلن.

لوكنت أعرف ما أريد ../ لوكنت أعرف ما أريد .

/0 /0/ /0،///0//0 مستفعلن ، متفاعلن

لوكنت أعرف أين أقضي ليلتي / لوكنت أعرف أين أقضي ليلتي

/0 /0//0 ، ///0//0،/0/0//0 مستفعلن ، متفاعلن، مستفعلن

لوكنت اعرف أين أسند جبهتي/ لوكنت أعرف أين أسند جبهتي

/0 /0 //0، ///0 //0 ،///0 //0 مستفعلن ، متفاعلن ، متفاعلن

ما كان أغراني الصعود / ما كان أغراني صصعود

/0 /0 //0، /0 /0 //0 مستفعلن ، مستفعلن

في القصيدة تتواشج موسيقي بين وزنين هما (البسيط ، الكامل) فتتكون القصيدة نغميا بالانتقال من وزن إلى وزن كانتقال اللاجئ من وضع لآخر ومن غير استقرار .

وكما رأينا فإن طبيعة المستوى الإيقاعي المتدثر باللغة الشعرية يتمظهر أكثر من خلال : البنية الصوتية والبنية الصوتية العروضية المشكلة للنص، وتكون برصد إمكانيات الأصوات البارزة والنظر في أدائها الدلالي وإيحائها .

وعليه فإن نظم البنية الصوتية لم يعد ينظر إلى الصوت فيها كحلية تزينيه " زائدة أو خارجية على الشعر ولم ينظر إليه بوصفه متمركزا في مستوى الصوت فحسب؛ بل نظر إليه على أنه بينة صوتية دلالية "[37]

9-3-القافية:

لقد عملت القافية على تعضيد موسيقى الشعر باعتبارها شريكة الوزن. والقافية في القصيدة هي الدال (صوت صامت) والياء (صوت صامت) والهاء (صوت صامت) وألف المد حركة طويلة / ما أريد ، وقد عد القدماء الحركات الطوال حروفا ساكنة لتعلقها بالوصل، و " والوصل يكون بأربعة أحرف الألف والياء والواو السواكن والهاء الساكنة ومتحركة يتبعن الروي" [38].

وقد أشاعت القافية بعفويتها موسيقى عذبة من خلال تفعيلات غير منتظمة وقافية غير رتيبة في الأسطر الشعرية وتتعاون القافية " مع موسيقى الوزن الهادئة غير المنتظمة فتستريح الأذن إليها وتنعم بها "[39].

والظاهر أن هذا التنوع الموسيقي باستخدام عدة أضرب للبحور جعل الإيقاع يتنوع ، في قصيدة الشعر الحر فالسطر فيه غير ثابت الطول[40].

و يمكننا رصد إستراتجية التقفية في قصيدة(اللجوء) بالنظر في ما تقدم من أسطر شعرية ويبرز هذا أيضا في التجانس الصوتي الذي يوفره السطر الشعري في القصيدة بحضور مكثف لقافية غير مضطردة

ممثلة في صوت الدال مسبوقا بصوت الياء وهذا مثلا في السطر الشعري الأول (أريد) والثالث (ما أريد) والسادس مسبوقا بصوت الواو(الصعود) والسابع(ما أريد) والثامن (الردود) والعاشر(البريد) ، مع تضمن أسطر شعرية لصوت الياء الذي سبقه في الأسطر الشعرية التي غاب عنها هذا الصوت، كالسطر الرابع (ليلتي) والخامس (جبهتي) والسادس عشر (الحدود)...مما يكسر رتابة هذا الإيقاع بانتقاله من الدال إلى الياء التي قبلها ليتحقق انسجام جديد في ليلتي ، جبهتي.

فانعدام المعرفة قابله ظلام في الرؤية وانحسار الأفق وهذا في السطر الشعري الرابع (ليلتي) والخامس (جبهتي) والسادس (الصعود).

وتتضح الدلالة بانسجامها في المركز البؤري المشحون بألم الضياع المعبر عنه بالبنية النحوية لو كنت أعرف ما أريد ، امتناع المعرفة في الماضي يفضي للتشرد والضياع .

خاتمة :

بعد هذه الجولة التأويلية في قصيدة اللجوء وجدنا أن آليات التحليل أقامت تناغما بين المفكك والمبعثر لإيجاد منطق جامع لها في جماليات اللجوء تستند إلى حبكة ممثلة في وجهة نظرا تنطلق من بداية ووسط ونهاية يتجلى فيها سحر جمالية الخطاب وبراعة فعالية التلقي .لتجعل المتلقي يعيش عالما متماسكا فينا بفوضاه تقدم فيه الأحداث في فضاء ممتد ومتنوع، يتراوح بين الماضي والحاضر مستهدفا المستقبل،تتفجر دراميا بمنولوج قصصي درامي يقدمه في الظاهر صوت واحد مقهور عاجز هو في الواقع فاعل جماعي تجاوز فرديته إلى ما هو إنساني فيمتد إلى سياقات موضوعية انطلاقا من واقعية ذاتية تكشف عن المظهر بعد استثمار دلالي للبنية السطحية لتفجر الدلالات المعجمية والمحمولات والسياقات الثقافية .وبين هذا وذاك تبقى معاناة اللجوء من أبرز قضايا الإنسان الحديث والمعاصر .

الهوامـــش :

[01]أ.ح، غريماس، وج كورتيس، تعريفات اصطلاحية ، ترجمة عبد الحميد بو رايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية لسيميائية السردية، دار السيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2،ط1 ، 2009 ،ص7.

[02])أحلام الجيلالي ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، المجلد 5، العدد 365 ، السنة 31 أيلول 2001 ،ص39

[03])جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبفال للنشر ، المغرب 1986 ،ص52 .

[04])جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبفال للنشر، المغرب، (دط)،1986، ص75

[05])جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبفال للنشر، المغرب، (دط)،1986 ، ص74

[06])دانيال باط،المربع السيميائي والتركيب السردي، تر عبد الحميد بو رايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي ، دار توبفال للنشر، المغرب ،(د،ط)،(د،ت) ، ص152.

[07])سرحان هيثم، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دار الحور، اللاذقية، ط1، 2003، ص121

[08])سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003،ص28.

[09])شرتح عصام، محمود درويش والصورة المشهدية وتناغم اللقطات، مسرحة التجربة وتلفزة المشهد، دار الينابيع، دمشق،ط 1 ، 2000 ، ص67.

[10])صلاح فضل ،شفرات النص ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ط2 ، 1999 ،ص95

11)عبد السلام المسدي،النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ، 1983، ص51 .

12)عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية،دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت-لبنان(دط)،(دت)،ص 306.

13)عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ط1، 2000م، ص8،9 .

14)عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ط1، 2000م، ص 29

15)عثمان بن جني أبو الفتح، مختصر القوافي ، تحقيق حسن شاذلي فرهود ، دار التراث، القاهرة،مصر، ط1، 1395 هـ -1975 م، ص22 .

16)عصام حفظ الله واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية ، دار التنوير ، الجزائر ، الطبعة الأولى1 0 ، 2000 ،ص13.

17)عصام حفظ الله واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية ، دار التنوير، الجزائر، ، الطبعة الأولى ، 2000، ص10.

18)عويس محمد ،الأدب العربي النشأة والتطور ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ، القاهرة ،ط1، 1988 ،ص17، 19.

19) فريق أنتروفون، التحليل السيميائي للنصوص مقدمة نظرية / تطبيق، ترجمة حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط1،2012 ، ص4 .

20)فريق أنتروفون، التحليل السيميائي للنصوص مقدمة نظرية / تطبيق، ترجمة حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط1،2012 ، ص174.

21)محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا ، دارالثقافة ، الدار البيضاء ،ط01 1987،ص5. وكذا

22)عبد الفتاح فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران (د،ط)، 1993، ص7 .

23)محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر) ، دار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1996،1 ، ص44،45،46 .

24) محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 1992، ص24)

25)محمود علي السمان: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة – مصر (د،ط) ، 1983م ص26 .

26)محمود علي السمان، العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة – مصر (د،ط) ، 1983م ص38.

27)المرجع نفسه، ص 128.

28)ا المرجع نفسه ،ص،85،86

29) المرجع نفسه ،ص،87

30) المرجع نفسه، ص 85،86 .

31) المرجع نفسه، ص 86 .

32) المرجع نفسه، ص 86 ، 87 .

33) المرجع نفسه، ص85 ،86 ، 87 .

34) المرجع نفسه، ص87 .

35)ميشال أوتان، سيميائية القراءة ، ترجمة الظاهر روائية، مجلة تجليات الحداثة، وهران المجلد4، العدد25 ،1996 ،ص227.

36)نزار قباني :القصائد السياسية،أشعار خارجةعلى القانون،دار نوفل(هاشت أنطوان)،بيروت-لبنان،الطبعة2 ،2017ص،85،86

37)نزار قباني ،القصائد السياسية،أشعار خارجة على القانون،دار نوفل(هاشت أنطوان)،بيروت-لبنان،الطبعة2، 2017 ،ص،85.

قائمة المصادروالمراجع:

*-أ.ح، غريماس، وج كورتيس، تعريفات اصطلاحية ، ترجمة عبد الحميد بو رايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، دار السيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2،ط1 ، 2009 .

*-أحلام الجيلالي ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، المجلد 5، العدد 365 ، السنة 31 أيلول 2001 .

*-جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبفال للنشر ، المغرب 1986 .

*-دانيال باط،المربع السيميائي والتركيب السردي، تر عبد الحميد بو رايو ضمن كتاب الكشف عن المعنى في النص السردي ، دار توبفال للنشر، المغرب ،(د،ط)،(د،ت) .

*-سرحان هيثم، إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دار الحور، اللاذقية، ط1، 2003.

*-سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.

*-شرتح عصام، محمود درويش والصورة المشهدية وتناغم اللقطات، مسرحة التجربة وتلفزة المشهد، دار الينابيع، دمشق،ط 1 ، 2000 .

*-صلاح فضل ،شفرات النص ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ط2 ، 1999 .

*-عبد السلام المسدي،النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت- لبنان ، الطبعة الأولى ، 1983.

*-عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية،دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت-لبنان(دط)،(دت).

*-عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، ط1، 2000م.

*-عثمان بن جني أبو الفتح، مختصر القوافي ، تحقيق حسن شاذلي فرهود ، دار التراث، القاهرة،مصر، ط1، 1395 هـ -1975 .

*-عصام حفظ الله واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية ، دار التنوير ، الجزائر ، الطبعة الأولى، 2000 .

*-عويس محمد، الأدب العربي النشأة والتطور ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ، القاهرة ،ط1، 1988.

*-فريق أنتروفون، التحليل السيميائي للنصوص مقدمة نظرية / تطبيق، ترجمة حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط2012،1.

*-فريق أنتروفون، التحليل السيميائي للنصوص مقدمة نظرية / تطبيق، ترجمة حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط2012،1 .

*-محمد السرغيني،محاضرات في السيميولوجيا ، دارالثقافة ، الدار البيضاء ،ط01 1987،ص5. وكذا عبد الفتاح فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران (د،ط)، 1993.

*-محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر) ، دار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ،.1991 .

*-محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 1992.

*-محمود علي السمان: العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة – مصر (د،ط) ، 1983.

*-ميشال أوتان، سيميائية القراءة ، ترجمة الظاهر روائية، مجلة تجليات الحداثة، وهران المجلد4، العدد25 ،1996 .

*-نزار قباني :القصائد السياسية،أشعار خارجة على القانون،دار نوفل(هاشت أنطوان)،بيروت-لبنان،الطبعة2 ،2017.

JOURNAL
Literary and Critical Research

International academic refereed journal concerned with literary and critical studies
In Arabic and foreign languages
published by the Literary and Critical Studies Laboratory
Institute of Literature and Languages
University Center Abdelhafid Boussouf –Mila (Algeria)

ISSN: 8190 -2830
Legal deposit: first semester 2022

Volume 01 - Issue 01 - January - June 2022

Quelles méthodes pour enseigner et acquérir le Français oral enclasse de FLE ?

ما هي طرق تدريس و اكتساب اللغة الفرنسية كلغة أجنبية في المحادثات الشفوية؟

***-Dr/ Taouret Hafiza**
***-Laboratoire d'études littéraires et critiques (Centre Universitaire-Mila).**
***-Université : École Normale Supérieure Assia djebar Université Salah Boubnider Constantine 3(Algérie) .**
*- hafiza_taouret@live.fr

تاريخ الإرسال:29-01-2022 تاريخ القبول: 02 -05-2022

Résumé:

Le présent travail porte sur l'importance de la prononciation qu'on ne peut négliger, et qui demeure un élément pertinent dans l'enseignement/apprentissage. L'enjeu de ce dernier qui consiste en l'acquisition du Français oral en classe de FLE, nécessite de prévoir des méthodes pédagogiques efficaces qui favorisent l'autonomisation et l'implication de l'apprenant dans son apprentissage. Une implication qui le rend actif et apte à réaliser un bon décodage et une parfaite production lors d'une situation d'échange prévue ou non. En raison du fait que l'apprenant doit s'approprier la langue parlée en s'appuyant sur la pratique pour pouvoir cerner la théorie, il est indispensable d'introduire des activités qui l'aident dans ce sens.

Mots clés:amélioration, maîtrise, efficacité, acquisition, moyens pédagogiques

ملخص

يركز هذا العمـل على أهمية النطـق الذي لا يمـكن إهماله ، والذي يظل عنـصرًا مهمًـا في التدريس / التعلم. ويتطلب هذا التحدي في اكتساب اللغة الفرنسية الشفوية في فئة FLE ، وتوفير طرق تدريس فعالة تعزز استقلالية المتعلم وإشراكه في تعلمه مشاركة تجعله نشيطًا وقادرًا على تحقيق فك تشفير جيد وإنتاج مثالي خلال حالة التبادل المخطط لها أو غير المخطط لها. نظرًا لحقيقة أن المتعلم يجب أن يلائم اللغة المنطوقة من خلال الاعتماد على الممارسة ليكون قادرًا على تحديد النظرية ، فمن الضروري تقديم أنشطة تساعده في هذا الاتجاه.

الكلمات المفتاحية:تطوير، إتقان ،فعالية ،اكتساب ، الوسائل التربوية.

Entrée:

Le présent travail est une recherche réalisée dans le cadre d'une étude faisant le point sur l'aspect pédagogique de l'enseignement de la phonétique dont les cours se veut, de toute évidence, le point d'appui le plus approprié sur la base duquel l'apprenant de tout âge soit-il, entre autres l'étudiant acquiert les compétences qui favorisent son implication dans la production orale en interaction. Cette dernière suggère une autonomie discursive exigeant de l'apprenant des connaissances prosodiques.

Manifestement la parole est, au sens pragmatique, un acte qui lorsque on le confronte à une norme scientifique, ce dont il faut le plus tenir compte et ce que l'on doit à priori évaluer, c'est surtout les éléments prosodiques que sont l'accentuation et la mélodie en plus de la substance de l'expression que représentent les matériaux sonores tant que le sens et la signification en dépendent considérablement.

Ceci dit, la didactique de l'oral suggère l'efficacité des méthodes pédagogiques pour que les dispositifs mis en place puissent permettre à l'apprenant d'acquérir à bon escient la langue orale tout en ayant une conscience de la théorie qu'il se doit de respecter. C'est, en effet, la pertinence des méthodes utilisées et des comportements adoptés en classe de FLE, qui favorise les conditions d'apprentissage. Ces méthodes disposent, l'enseignant à accomplir efficacement un rôle qui ne consiste pas à transmettre uniquement des informations et des connaissances, mais un rôle qui suscite un intérêt chez l'apprenant pour la mise en œuvre de son expressivité à savoir que le progrès des connaissances théoriques du Français oral se traduit nécessairement en progrès pédagogiques et pratiques.

Ceci dépend, à mon sens, des efforts que l'enseignant, dont la présence est nécessaire, doit fournir pour inciter l'apprenant à abandonner l'attitude passive et s'appliquer activement comme un complice et non comme un observateur. Comme le stipule Ketele :

« L'enseignant est le médiateur par excellence, mais son action n'atteint sa pleine efficacité que s'il peut s'appuyer méthodiquement sur un ensemble d'artefacts pédagogiques destinés à présenter aux apprenants des situations de communication stimulées, proches de l'authentique, mais accessibles et facilement observables (images

visuelles et dialogues enregistrés, parfois quelques documents dits authentiques ».[1]

1-L'importance de la prononciation en classe :

L'amélioration de la langue étrangère chez les apprenants, notamment les étudiants de l'école normale supérieure qui sont inscrits dans la filière langue étrangère au département de Français et les étudiants de l'université dont l'une des perspectives d'emploi qui pourrait s'offrir à eux est, entre autres, l'enseignement de la langue française ou le journalisme, reste tributaire de la pratique dans laquelle la prononciation se veut partie prenante dans l'enjeu du rendement, de l'efficacité et surtout de l'autonomisation. Cette dernière est essentielle pour le processus d'acquisition qui suppose des opportunités à tous les niveaux.

Dans ce sens, comment peut-on imaginer d'un point de vue professionnel, un futur formateur ou enseignant ou journaliste ou interprète ou tout francophone soit-il, dont la prononciation est erronée, puisse se faire comprendre ou enseigner la langue française et assurer un bon apprentissage qui tend à former les élèves (écoliers, collégiens ou lycéens) ou étudiants universitaires soient-ils dont l'acquisition se doit d'être réalisée dans les règles de l'art et selon que les normes scientifiques et la prise en charge énonciative de la causalité et de la dialectique l'exigent ? Il est à souligner, dès lors, que aussi bien les intérêts que les objectifs (linguistiques, communicatifs et culturels) sont tributaires de cette logique et se conçoivent relativement à l'expression orale dont l'articulation et la prononciation sont porteuses de sens.

Ceci dit, il n'en demeure pas moins qu'elles sont d'une importance considérable et jouent un rôle essentiel dans l'aboutissement de tout type de message qui ne se signifie que par les sons vocaux. En effet, le discours oral se conçoit, à mon sens, conformément aux règles des conventions phonétiques selon lesquelles l'acte de parole qui ne se réalise et qui ne peut fournir des résultats voulus qu'avec un engagement souscrit relativement à l'intention et à la manière de s'exprimer du locuteur tant qu'il suppose toujours celui qui reçoit ou celui qui écoute. C'est-à-dire que le locuteur qui produit des sons espère que celui qui l'entend arrive à les interpréter et cerner la signification de son message dont l'aboutissement en dépend considérablement. L'homme est un sujet social qui doit entretenir des

relations et communiquer avec ses semblables pour pouvoir survivre et exister, et l'outil le plus utilisé et le plus approprié est bel et bien le langage ou disant la communication verbale telle que la définit Stoetzel « L'interaction humaine est la communication. […] la communication ne peut pas préexister à l'existence de relations entre les individus : car la communication consiste à créer un état d'esprit commun entre celui qui communique et celui qui reçoit la communication […]. Or réciproquement, le fonctionnement d'une société de personnes serait impossible s'il n'y avait pas de communication […]. Toute interaction humaine suppose l'intermédiaire d'idées qui sont communiquées »[2] . Ceci dit une mise en adéquation des moyens est nécessaire. Il convient, de ce fait, d'accorder une attention particulière à la manière intentionnelle dont le locuteur manifeste ses pensées comme par exemple l'interrogation, l'ordre, l'exclamation, l'affirmation... qui suscitent l'utilisation des éléments prosodiques ou paraverbaux à savoir l'accentuation, le ton, le rythme, la hauteur de la voix, la pause, l'intonation, les liaisons, les enchaînements, débit, volume, etc. Ceux-ci constituent les traits distinctifs de l'expression et les caractéristiques qui particularisent le message oral et le distinguent par la façon particulière de parler, de dire les choses et de se faire comprendre sans aucune ambiguïté dans une situation de communication donnée.

Lauret Bertrand, (2007) a parlé de la surdité phonologique qui a été introduite par Polivanov, E en 1931, puis réutilisée par Troubetzkov, N, S en 1939, confirmant que s'il est si difficile de comprendre et de maîtriser la prononciation d'une langue étrangère, c'est parce que notre langue maternelle nous rend sourds aux autres langues. C'est dire que la pratique de notre langue maternelle façonnerait de façon irréversible notre perception et notre production.

De ce fait la question est : comment la langue devient plus familière ? ou comment le langage devient plus fluide ?

La langue étrangère, par opposition à la langue maternelle qui désigne la première langue que l'enfant apprend à parler ou la langue des autochtones, s'installe, en effet, en nous par le sens de l'ouïe. La sensation auditive facilite intensément le rapport avec la langue. Donc, il est considérablement fondamental de procéder à une sensibilisation, dès le début de l'apprentissage, qui attire l'attention des étudiants sur l'importance des particularités de la prononciation du Français en tant

que langue étrangère et que l'on consolide à l'aide d'exercices conçus et adaptés pour faire parler les apprenants tout en doublant l'effort de s'impliquer dans l'entrainement autant qu'on les implique.

Ainsi l'importance de la prononciation, exige un ordre opérationnel qui fait primer la pratique dans un objectif de considérer le cours de la phonétique comme une mise à l'épreuve de la compétence qui appuie la théorie et non l'inverse. Il est à noter que la langue était d'abord parlée avant d'être écrite et le code écrit n'était, au départ, qu'un substitut du code oral à savoir que l'écriture n'a jamais été établie que pour être un moyen de transmettre les connaissances, le savoir ou les informations à travers le temps voire des siècles ou à travers l'espace voire des lieux qui se situent loin les uns des autres. Comme elle est aussi un relais de la mémoire que traduit la construction métaphorique : « Les paroles s'envolent, les écrits restent. ».

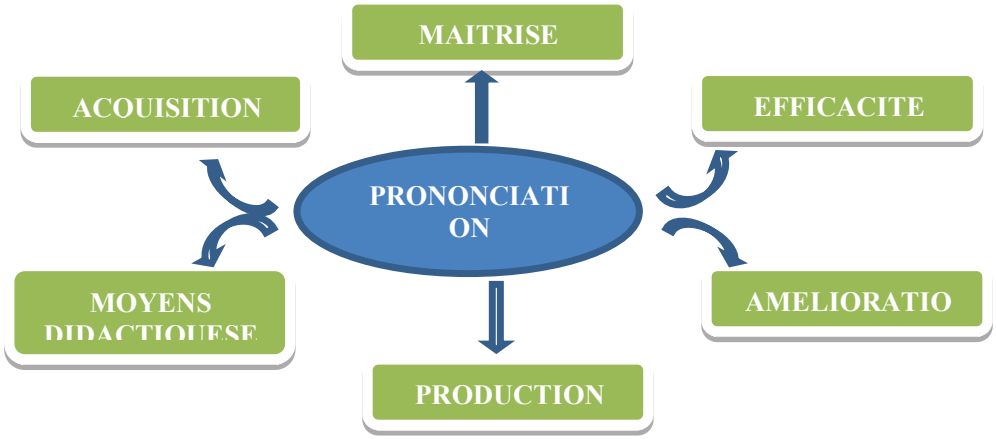
Aussi et suite à ce qui a été dit, accorder une importance évidente à la maîtrise des traits prosodiques et segmentaux de la langue française dans un scénario pédagogique de l'apprentissage en cours de phonétique en classe, permet, de toute évidence aux apprenants de prendre conscience de cette importance tout en établissant un lien de familiarité qui tend à leur permettre de développer ce que je me permets d'appeler l'instinct de la prononciation. Au sujet de la prononciation, Elisabeth Lhote souligne :

« La prononciation n'est pas le reflet d'une aptitude intellectuelle (comme l'est la connaissance grammaticale par exemple), mais résulte du fonctionnement particulier des muscles qui commandent l'appareil respiratoire et phonatoire. »[3]

De ce fait, tout comme les opérations linguistiques, par la répétition si la mémoire enregistre et s'il y a spécialisation cérébrale on peut, donc, dire qu'il y a aussi une spécialisation cérébrale pour la prononciation à savoir qu'il y des cas d'individus qui connaissent les mots et s'en rappellent parfaitement et ils les utilisent parfaitement à l'écrit comme à l'oral, mais leur prononciation reste à faire.

Ainsi, je souligne que la prononciation est partie prenante de la langue orale et si le mot est mal prononcé on ne pourra point le saisir par le sens et il n'aura d'existence tant qu'il ne peut vivre que par sa valeur sémantique. Suite à ce qui a été dit, je pense dès lors que la substance de la langue parlée est la matière sonore autrement dit les

matériaux sonores qui ne sont autre chose que les phonèmes. Parler correctement le français sans faire des erreurs de prononciation c'est donc, à mon sens, parler en mots phonétiques soit une combinaison de phonèmes qui tient compte tant de l'articulation de chacun d'eux que des liens imbriqués à la prononciation dans le flux continu du Français parlé en situation de communication.



2- Les dimensions psycho-énonciatives dans la communication verbale orale

Outre la compétence linguistique, le cadre discursif est l'univers dans lequel, quand les interlocuteurs sont en présence les uns des autres, échangent des propos tout en manifestant parfois de l'émotion et par de l'affectivité. De ce faite les émotions et l'affectivité (amour, haine, colère, pitié, compassion, joie, peur, jalousie, rancœur, lassitude, fatigue, ennui, découragement, enthousiasme, dégoût, surprise, tristesse…) sont toujours et incessamment présentes dans les situations de communication.

« L'intonation affective doit occuper une place privilégiée dans la classe de langue pour faciliter la perception et l'expression. L'intonation s'accompagne de mouvements corporels, tant dans les mimiques du visage que dans la posture du corps. »[4]

Selon Véronique Traverso on distingue trois niveaux :

« Les émotions liées à la situation : […] Le trac des examens, la gêne des confidences, la liesse des victoires, […]. Les émotions liées à l'interaction : Provoqués par ce qui se passe dans l'interaction proprement dite […], ces « affectes conversationnels » (Cosnier, 1994)

sont de différentes natures. Ils peuvent être durables comme l'attirance par exemple, mais ils sont surtout constitués par les micro-émotions auxquelles ne cesse d'être en proie l'individu […]. Les émotions liées aux participants : Enfin, on ne peut négliger les états affectifs des participants, qui sont indépendants de la situation et du déroulement de l'interaction : dans une situation détendue, un participant peut arriver indigné en raison d'un évènement auquel il a assisté quelques heures avant. »[5]

Il s'agit là d'une réalité conversationnelle non négligeable qui suscite une attention particulière par le fait que aussi bien dans la production que dans la compréhension orales, l'état psychologique du locuteur se veut, dans un sens, un référent révélateur dont la fonction consiste en l'interprétation du message. Il est à noter, également que, dans un échange verbal, ces émotions peuvent avoir des effets qui suscitent des réactions relativement à l'état psychologique du locuteur ou aux émotions qu'il exprime ou qu'il laisse apparaître sans les exprimer. C'est pourquoi, l'utilité de considérer la prosodie et d'y prêter une attention consciencieuse est de mise dans la conception des activités. L'apprenant doit avoir une connaissance approfondie des notions et des concepts prosodiques tels que le volume, l'intonation, le rythme, la hauteur de la voix, le ton, la pause, l'assertion, l'interrogation, l'injonction, l'exclamation, l'accentuation et bien évidemment d'autres éléments qui sont aussi importants dans les interactions tels que les conclusifs (comme enfin, de toute façon, bon ben), les ouvreurs (comme tiens, à propos, alors), les ponctuants (comme bon, bon ben, quoi, voilà). Ce sont, en effet, ces éléments qui composent la toile de significations dont les individus ont besoin pour communiquer dans l'intention d'entretenir une relation ou garder le contact. Pour le psychologue Jean Stoetzel :

« […] les individus agissent et se comporte socialement : non seulement la conduite de l'individu considéré prend d'autres personnes pour objet, mais encore ces autres personnes sont des interlocuteurs et des partenaires […]. Ainsi s'introduit en psychologie sociale la notion d'interaction. […]. Dans l'interaction de deux lutteurs, où chacun tient compte des attaques, des esquives, des feintes de l'autre, c'est en effet la notion de feed-back, de couplage, rétroactif, qui rend le mieux compte de ce qui se passe. »[6]

3- Les déficits de l'oral en classe de FLE

Le Français est une langue raffinée, gracieuse, vivante, mais c'est également une langue d'articulation. Mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une articulation difficile à adopter. La didactique de l'oral demeure tributaire des contraintes normatives qui exigent le bon usage de la langue orale entre autres les phonèmes, les syllabes, les facteurs linguistiques (, les facteurs phonétiques…. Et tant que ce qui matérialise la langue et lui donne vie et corps, c'est, de toute évidence, la parole ; les moyens didactiques susceptibles de combler les déficits de compétence qui entravent la communication orale sont pour cette réflexion une véritable préoccupation. L'enseignement de l'oral ne saurait se réaliser à bon escient si l'on ne considère pas le fait que la phonétique est son point d'appui le plus approprié.

Et enseigner la phonétique est une tâche qui se limite uniquement à transmettre un savoir rigoureux qui maintient l'apprenant cloitré dans une boule terne où les informations, dont il se sent tenu de mémoriser, se bousculent sans intérêt dans son esprit, conditionnent son autonomie et lui donne l'impression d'en être l'esclave qui ne peut aller au-delà de ce que lui dicte la mémoire.

Ceci dit, en classe de FLE, l'apport théorique de la description de l'appareil phonatoire, des définitions et de la transcription phonétique qui comme des accessoires, ils sont certes utiles et dotent l'apprenant de beaucoup de connaissances, mais ils ne servent pas pour autant l'acquisition de l'oral s'ils ne sont pas appliqués dans la mise à l'épreuve de la compétence de la production autonome dans la mesure où ils accaparent l'aptitude de l'apprenant de se mobiliser, à l'oral, comme un agent actif et comme un sujet de faire susceptible de saisir le sens des documents sonores qu'il écoute ou de pouvoir acquérir la langue parlée en regardant une vidéo ou mener un dialogue sans y être préparé ou débattre un sujet en imposant ses idées et ses convictions sans pour autant se heurter à des difficultés de prononciation. S'il prononce mal, il écoute et il perçoit mal et ce même si théoriquement il connait par cœur toutes les définitions qu'il a étudié dans le module de phonétique. Par contre celui qui maîtrise la prononciation, il arrive à déchiffrer parfaitement ce qu'il entend. Il est évident que la compréhension tient, également, un pertinent rôle dans la maîtrise de l'oral.

« L'oral est toujours le premier à apparaître et à être acquis (sauf dans certains cas pathologique)[7]

C'est pourquoi, à mon sens, le rôle de l'enseignant, qui ne doit intervenir que pour guider et donner les grandes orientations, consiste à motiver l'apprenant pour construire son savoir, comme l'approche actionnelle l'exige, en s'exprimant, en argumentant, en exposant ses opinions, en s'interrogeant, en s'exclamant, en improvisant spontanément dans des situations de communication mises en scène en classe où il applique la théorique que le module de phonétique lui a fourni.

4- Les problèmes que rencontrent les enseignants qui assurent le module de la phonétique

Vue que les lacunes en matière de prononciation sont nombreuses chez les étudiants et persistent avec opiniâtreté sans qu'il y ait la moindre amélioration et sans que ces étudiants n'en tiennent compte ou s'en soucient et suite aux problèmes constatés concernant le passage de la théorie à la pratique lors de la présentation du cours de phonétique qui se fait en un temps court et serré soit une heure et demie, une problématique globale est posée dans un souci d'assurer à bon escient un enseignement qui permet aux étudiants la bonne et parfaite acquisition de la langue orale du Français sans pour autant se heurter à des difficultés telles celles de la prononciation, de l'articulation, de l'enchaînement, de la liaison ou autres soient-elles.

L'enseignement de la phonétique se positionne, en effet, entre la théorie et la pratique qui, à notre sens, se complètent, et l'une ne peut servir le processus d'apprentissage sans l'autre à savoir que l'enseignant doit consolider, sans difficultés, la théorie qu'il transmet par la pratique pour mettre à l'épreuve l'acte réussi de la communication orale, c'est-à-dire un acte qui aboutit tant que l'auditeur ou l'interlocuteur saisi ce que signifient les propos du locuteur à travers la prononciation soit le son qui lorsque il sort de la bouche se transforme en voix et acquiert une dimension sémantique. A ce sujet Marin Mersenne dans Traité de la voix souligne :

« La voix est le son que fait l'animal par le moyen de l'artère vocale, du larynx, de la glotte et autres parties, avec l'intention de signifier quelque chose. ».

A cet effet, on peut dire que les efforts de l'enseignant demeurent vains et sans résultats concluants s'il ne peut disposer d'un temps suffisamment large et d'un programme qui inclut des moyens didactiques appropriés entre autres mettre à l'épreuve la compétence en suscitant l'acte de parole chez l'étudiant que l'on ne peut évaluer que par rapport à la parfaite prononciation dont le souci majeur est cette performance qui ne peut s'atteindre que si l'on conçoit au préalable une compétence établie sur la base des fondamentaux principes instituant un phonétisme de l'expressivité orale du Français qui implique au plus haut point la prononciation et met en évidence la confiance en soi par rapport à la maîtrise parfaite de la langue française en tant que langue étrangère que l'autre pratique sans difficulté et avec assurance. Et donc, il incombe de considérer consciencieusement les avantages de la fonction de la pratique par rapport aux inconvénients de la théorie. Selon Claire Blanche-Benveniste :

« Étudier le Français parlé, c'est étudier des discours généralement non préparés à l'avance. Or, lorsque nous produisons des discours non préparés, nous les composant au fur et à mesure de leur production, en laissant des traces de cette production. »[8]

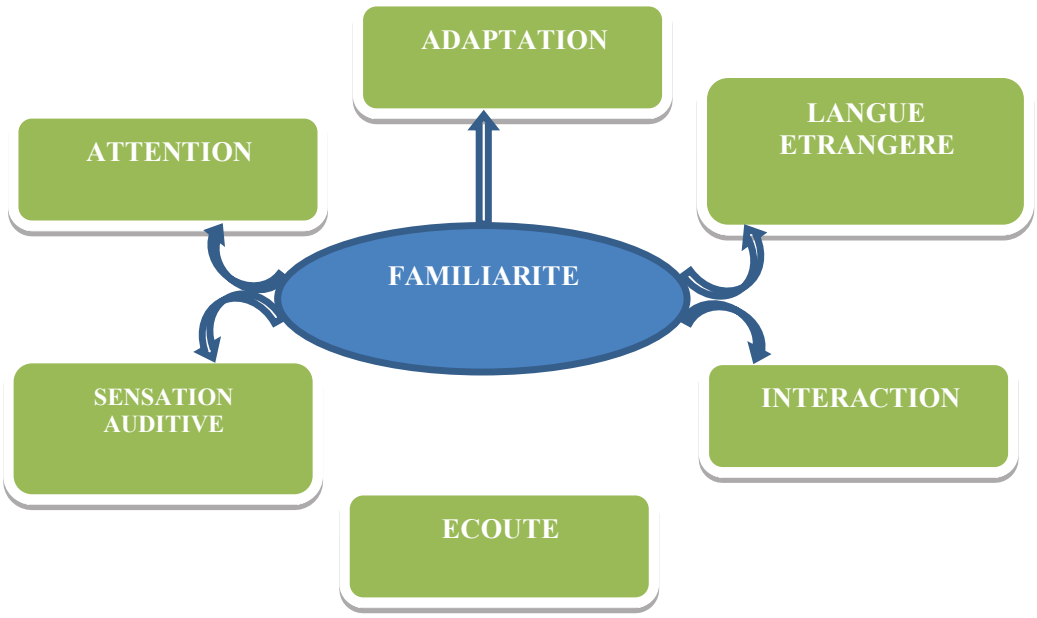
Ainsi, une sorte de contrat relationnel entre la théorie et la pratique doit se développer pour favoriser les conditions didactiques de l'enseignement de la phonétique. De ce fait, j'ai envisagé de mettre en évidence le problème de la théorie et de la pratique dans l'enseignement de la phonétique du fait qu'il nécessite une réflexion par rapport aux mesures didactiques concrètement envisageables dans son déroulement.

5- Les propositions

Et tout ce que je peux proposer tant que nous ne disposons ni d'un espace approprié ni d'un matériel adéquat c'est réduire la théorie, créer un scénario pédagogique qui anime le cours de façon à rompre la lourdeur de la théorie qui rend le cours de phonétique ennuyeux et sans intérêt, employer des méthodes qui consiste à faciliter l'acquisition de la prononciation et attirer l'attention des étudiants, organiser des activités de groupe comme former un cercle où un étudiant dit un mot et un autre poursuit avec un énoncé qui commence par le son final du mot précédent, prononcer tour à tour des phrases, faire la lecture orale, former plusieurs groupes pour jouer le même dialogue et surtout avant

de passer à la théorie faire d'abord de la pratique qui place l'apprenant dans un bain linguistique fulgurant et où la phonétique corrective l'emporte sur la phonétique articulatoire.

Cette dernière demeure, en effet, stérile, inefficace et sans résultats concluants à savoir que le triomphe de la correction et de l'autocorrection constitue un enjeu de premier ordre pour l'apprentissage de la langue parlée. Un enjeu qui tend, également, à combattre la timidité, le blocage, l'anxiété et l'angoisse. Ceci dit, pour pouvoir résoudre les problèmes de prononciation, triompher des difficultés de production orale et atteindre la bonne performance, la seule solution est, à mon sens, de faire primer la pratique en introduisant des activités qui se suffisent à elles seules et qui permettent à l'étudiant de se familiariser avec la langue étrangère.



L'enjeu de mon objectif consiste donc, tout en restant sur un plan pédagogique, à trouver des réponses aux questions suivantes.

-Faut-il concevoir un cours de phonétique en un temps plus long c'est-à-dire suffisant ?

-Comment appliquer l'oral dans l'enseignement de la phonétique ?

-De quelles manières peut-on favoriser l'acquisition de la langue orale au gré des connaissances théoriques ?

-Quelles sont les méthodes qu'il faut employer ?

6- Méthode

Pour mener à bien ma recherche, j'ai effectué une enquête à l'université Mentouri Constantine 1 et à l'École Normale supérieure Assia Djebar Constantine 3 où j'ai adressé, aux enseignants ayant en charge le module de phonétique, un questionnaire qui s'articule comme suit :

Questionnaire élaboré à l'intention des enseignants de l'École Normale Supérieure (E.N.S) et l'université ayant en charge le module de phonétique.

Le présent Questionnaire est proposé dans le cadre d'une étude qui met en évidence les différentes difficultés que rencontrent les enseignants en assurant le module de phonétique.

Questions :

1-Est-ce que vous rencontrez des difficultés en enseignant le module de phonétique ?

Si oui ? Dites lesquelles ?

2- Si vous avez la possibilité de pratiquer l'oral en cours de phonétique, quelles seraient les efficaces activités que vous y introduisez ? (Plusieurs choix sont possibles) :

a-Les jeux sur les sonorités, comme par exemple créer des déformations diverses des sons dans un texte lu à haute voix.

b-Mobiliser l'écoute pour que l'étudiant puisse bien entendre toutes les caractéristiques articulatoires du son à travers un énoncé oral (chanson) qui s'organise en plusieurs mots phonétiques et le répéter après l'avoir mémorisé.

c-Confronter chaque étudiant à une individuelle tâche de production orale (dialoguer, raconter, décrire, informer).

d-Mettre en place des exercices de phonétique articulatoire pour aider à construire l'image sonore de chaque son.

3-Autres

4-Pensez-vous qu'une prononciation erronée et défectueuse peut constituer un parasite et entraver la compréhension dans une communication orale ?

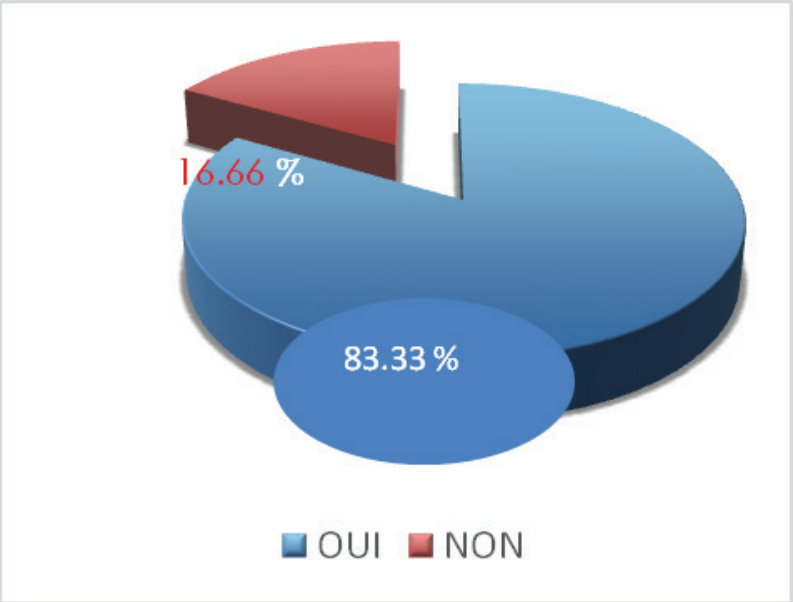
Si non pourquoi ?

Si oui, quelles seraient les solutions que vous proposez pour y remédier ?

6.1- Les résultats obtenus :

I)

Réponse	Nombre	Pourcentage
Oui	40	83,3
Non	8	16,66



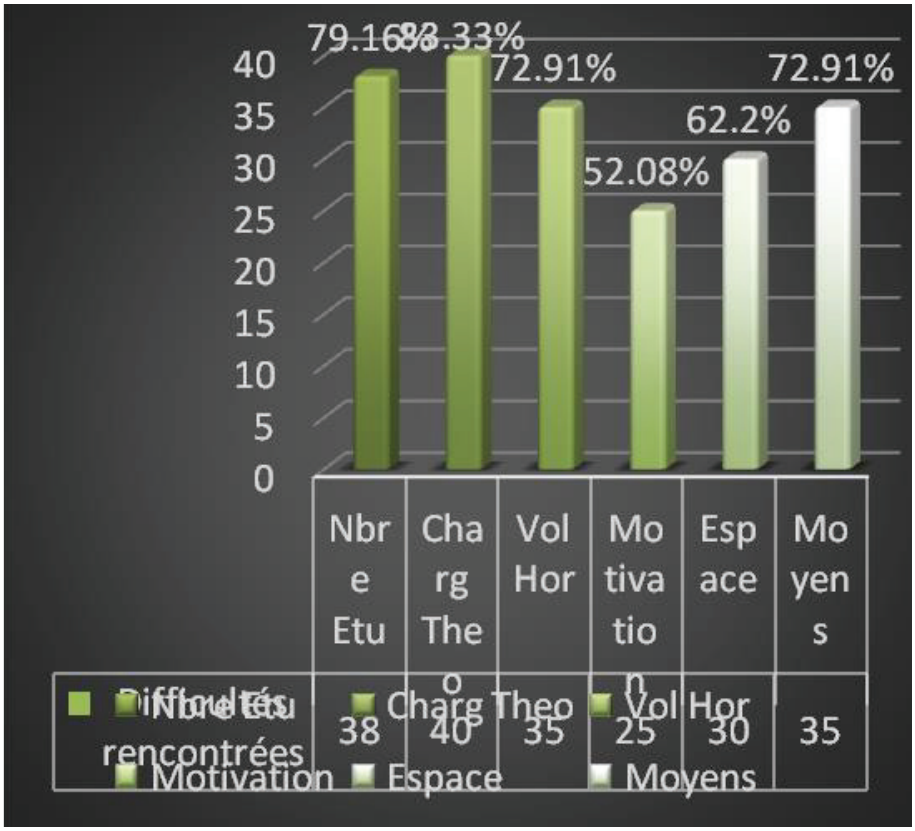
Cette figue souligne que les enseignants rencontrent effectivement des problèmes

II)

LES difficultés rencontrées :

- Le nombre des étudiants.
- La charge théorique.
- Volume horaire insuffisant.
- Manque de motivation chez les étudiants.

- ❖ Espace inapproprié.
- ❖ Manque de moyens.

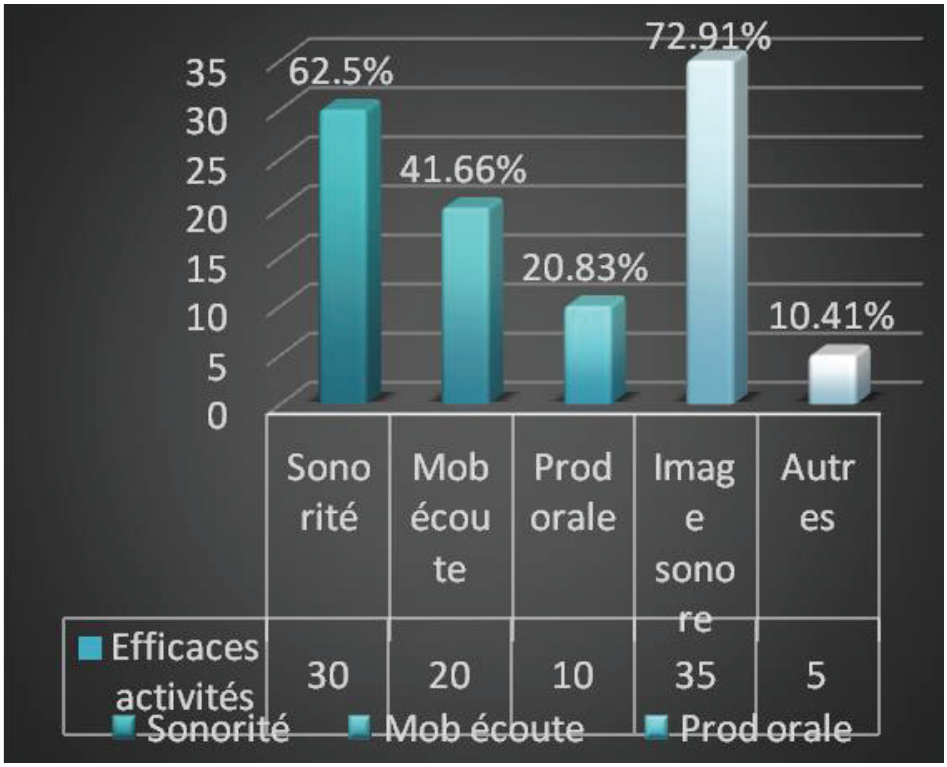


A travers cette représentation graphique, on constate que le taux le plus élevé est 83,33. Il souligne, en effet, que la charge théorique constitue une source de problème qui entrave l'acquisition de la prononciation voire de l'oral du fait qu'elle triomphe de la pratique et de la mise à l'épreuve de l'aptitude de l'apprenant à se produire avec autonomisation. les autres taux, avancent que les répondants déclarent qu'avec un nombre trop élevé d'étudiants, un manque de moyens et un espace inapproprié, l'enseignement n'atteindra jamais à des résultats concrets.

III) Efficaces activités :

- ❖ Création des jeux de sonorité.
- ❖ Mobilisation de l'écoute.

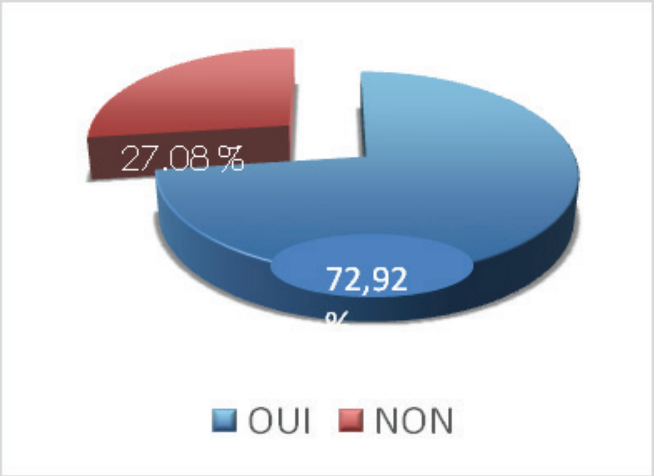
- ❖ Production orale (dialoguer, raconter)
- ❖ Construction d'image sonore par des exercices de phonétique articulatoire.
- ❖ Autres.



Ces résultats mettent en évidence la pratique de l'orale qui est presque négligée, mais ils soulignent, également, l'importance de la prononciation.

IV) Prononciation erronée :

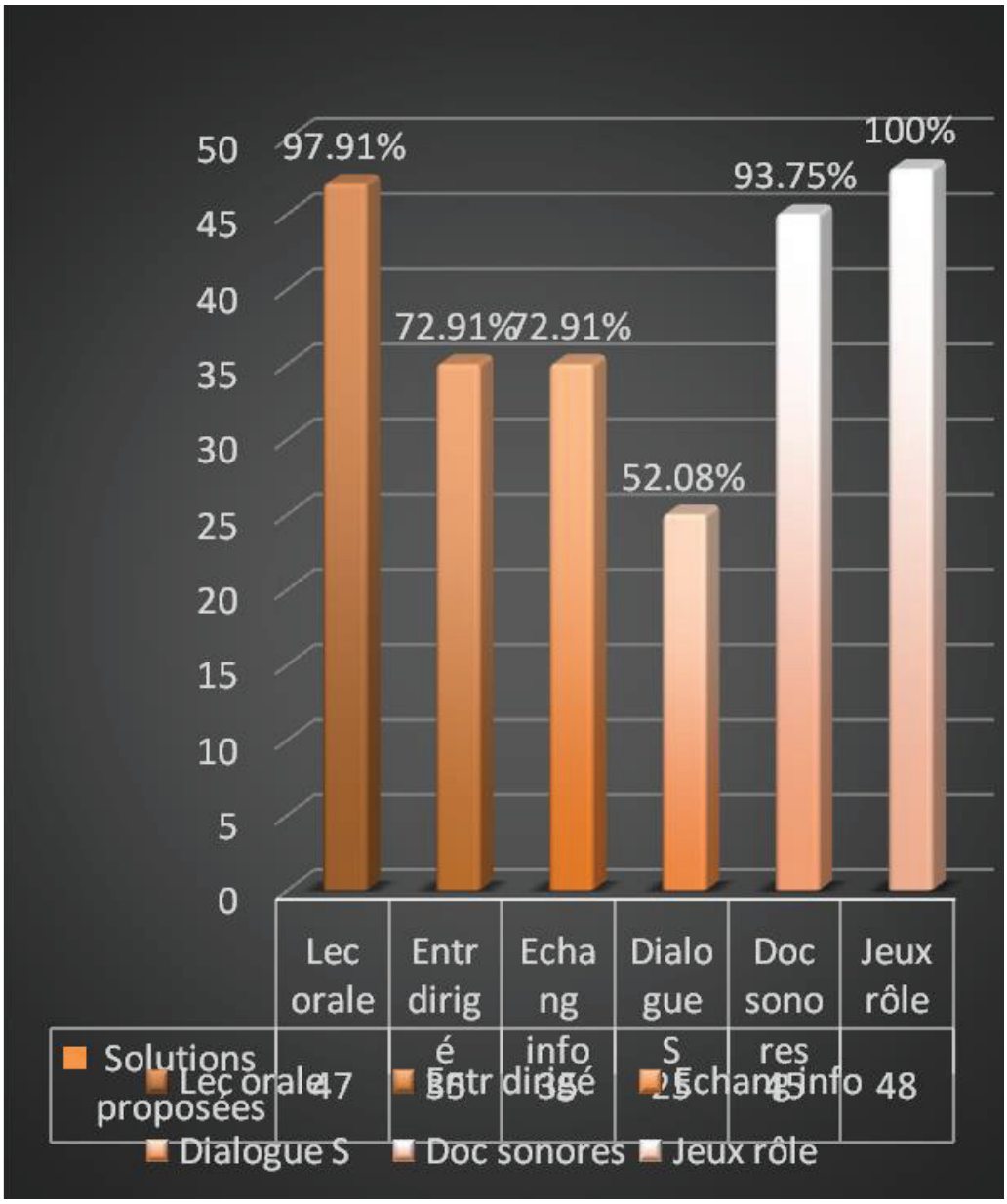
Réponse	Nombre	Pourcentage
Oui	35	72,92
Non	13	27,08



Le problème de la prononciation est nettement pertinent chez la majorité des étudiants.

V) SOLUTIONS PROPOSEES :

- Lecture orale.
- Entretiens dirigés.
- Échange d'informations.
- Dialogue simulé.
- Utilisation des documents sonores.
- Jeux de rôle.



A partir de ces résultats, on débouche sur des taux qui estiment que la pratique de l'oral en classe de FLE revêt une importance considérable.

Conclusion :

Dans un tel acquis de conscience, je souligne qu'il faut privilégier l'action qui doit être considérée comme un efficient surtout si elle permet d'obtenir les résultats attendus au moindre usage. La performance est décrite selon Gilbert dans une relation ternaire entre les

objectifs visés, les moyens pour les réaliser et les résultats obtenus. Cette définition s'applique à tout système ordonné entre autres l'individu qui est dans le cadre de l'apprentissage l'apprenant, bien évidemment, ou l'étudiant qui produit des résultats à partir de ressources de base soit les moyens didactiques et les méthodes pédagogiques et d'ajouter selon toujours Gilbert la mesure de la performance est alors réalisée en trois axes : La pertinence (c'est-à-dire le rapport entre les objectif initiaux et les ressources acquises pour les atteindre), l'efficience (c'est-à-dire le rapport entre les résultats obtenus et les ressources utilisées) et l'efficacité (c'est-à-dire, le rapport entre les résultats obtenus et les objectifs initiaux). Donc il ne peut y avoir de performance, qui n'est autre chose que le résultat de la parfaite acquisition recherchée par le formateur ou l'enseignant, que si l'on optimise des méthodes d'acquisition appropriés et adéquats pour pouvoir atteindre la pertinence.

Les références :

[1] -De Kelete Jean Marie, l'accompagnement des étudiants dans l'enseignement supérieur : une tentative de modélisation modélisation, ENS Editions, 2014.

[2] -Stoetzel Jean, La psychologie sociale, Ed. Flammarion, France, 1978, P.216.

[3] -Lhote Elisabeth, Enseigner l'oral en interaction, Percevoir, écouter, comprendre, Ed. Hachette, Paris, France, 2001.

[4] -Briet Geneviève,Collige Valérie, Rassart Emmanuelle, La prononciation en classe, Ed. Presses universitaires (PUG), Grenoble, France, 2014.

[5] -Traverso Véronique, L'analyse des conversations, Ed. Nathan, Paris, France, 1999, P. 57.

[6] -Stoetzel Jean, La psychologie sociale, Ed. Flammarion, France, 1978, P. 215.

[7] -Léon Monique, Léon Pierre, La prononciation du Français, Ed. Armand COLIN, Paris, France, 2004, P. 8.

[8] -Blanche-Benveniste Claire, Le Français parlé, études grammaticales, Editions du C.N.R.S, Paris, France, PP. 23-24, in Phonétique et enseignement de l'oral, Elisabeth Guimbretière, Ed. Didier, Paris, France, 1994, P. 4.

Liste des sources et références :

- Blanche-Benveniste Claire, Le Français parlé, études grammaticales, Editions du C.N.R.S, Paris, France, PP. 23-24, in Phonétique et enseignement de l'oral, Elisabeth Guimbretière, Ed. Didier, Paris, France, 1994, P. 4.
- BrietGenevière, Collige Valérie, Rassart Emmanuelle, La prononciation en classe, Ed. Presses universitaires (PUG), Grenoble, France, 2014.
- De Kelete Jean Marie, l'accompagnement des étudiants dans l'enseignement supérieur : une tentative de modélisation modélisation, ENS Éditions, 2014.
- Léon Monique, Léon Pierre, La prononciation du Français, Ed. Armand COLIN, Paris, France, 2004..
- Lhote Elisabeth, Enseigner l'oral en interaction, Percevoir, écouter, comprendre, Ed. Hachette, Paris, France, 2001.
- Stoetzel Jean, La psychologie sociale, Ed. Flammarion, France, 1978.
- Traverso Véronique, L'analyse des conversations, Ed. Nathan, Paris, France, 1999.